

## فرسوده

### در نقد و تحلیل زبان نمایشی بکت

### ژیل دلوز

### علی باش

فرسوده فراتر از خسته است. «این دیگه یک خستگی به معمولی نیست، با این شدت من فقط خسته نیستم»<sup>۱</sup>. خسته (به لحاظ ذهنی) نمی‌تواند هیچ امکانی را فراهم کند: در نتیجه (به لحاظ عینی) هم نمی‌تواند کم‌ترین امکانی را تدارک بیند. اما استعداد امکاناتی را در خود دارد، زیرا همه‌ی امکانات یک‌جا فراهم نمی‌شوند. امکانات زمانی که به تحقق خود نزدیک شده، زاده می‌شوند. خسته فقط نیروی تحقق بخشی خود را فرسوده، اما فرسوده هر امکانی را. خسته قادر به عینیت بخشی نیست، اما فرسوده قادر به امکان سازی. «که از من غیر ممکن می‌خوان، خودم هم همین رو می‌خوام، مگه چه چیز دیگه‌ای رو می‌تونستن بخوان؟»<sup>۲</sup>. دیگر امکانی نمانده: یک اسپینوزاگرایی صرف. آیا چون امکانات را فرسوده خود نیز فرسوده، یا فرسوده چون امکانات را فرسوده؟ او با فرسودن امکانات فرسوده، و برعکس. او آنچه از امکانات تحقق نیافته را فرسود. او از امکانات و رای تمامی خستگی‌ها، «فقط هم برای تمام کردن» دست کشیده است.

ایزد، جوهره یا مجموع هر امکانی است. امکان تنها با خرد شدن و خسته شدن فراهم می‌آید، حال آن‌که ما پیش از تولد، پیش از شکل‌گیری یا شکل بخشی هر آنچه باید فرسوده‌ایم («من پیش از به دنیا آمدن دست کشیدم»)<sup>۳</sup>. ما در راستای اهداف، طرح‌ها یا ترجیحاتی امکاناتی را فراهم می‌کنیم: کفش‌هایم را برای بیرون رفتن و دمپایی‌ها را برای در خانه ماندن می‌پوشم. وقتی که حرفی می‌زنم، برای مثال می‌گویم «روزه»، مخاطب پاسخ می‌دهد «این یک امکانه...»، چون انتظار منظوری را دارد: چون روز است بیرون می‌روم...<sup>۴</sup>. زبان بیانگر یک امکان است، اما امکانی که با آن تحقق یافتن امری میسر شود. و من بی‌تردید می‌توانم از روز برای در خانه ماندن نیز استفاده کنم، یا با استفاده از یک امکان دیگر مثل («شب») در خانه بمانم. اما همیشه تحقق هر امکانی از خلال حذف [امکانات دیگر] فراهم می‌آید، زیرا تحقق یافتن مستلزم ترجیحات و اهداف گوناگونی است و همیشه جایگزین

۱. داستان‌ها و مقالاتی برای هیچ.

۲. نام ناپذیر.

۳. هم برای این‌که تمام کند و هم برای کثافت کاری‌های دیگر.

۴. مراجعه کنید به کتاب بر مبنای دیالکتیک SUR la dialectique نوشته آقای بریس پاران انتشارات گالیمار.

ترجیحات و اهداف پیشین می‌گردد. این گوناگونی، این جایگزینی‌ها و تمامی جداسازی‌های منحصر به فرد (شب و روز، ورود و خروج...) است که خسته می‌کند.

هر چیز دیگر فرسودن است: ما مجموعه‌های گوناگون را به شرطی که از تمامی نظم ترجیح و سازمندی هدف دست بکشیم، در موقعیتی با هم در می‌آمیزیم. این جا دیگر موضوع رفتن و ماندن نیست. روز و شب هم بی‌فایده است. دیگر چیزی شکل نمی‌گیرد بلکه هر چیز کمال می‌یابد. کفش‌ها، می‌مانیم، دمپایی‌ها، می‌رویم. با این همه در ورطه بی‌تفاوتی، یا مفهوم نام‌آشنای متناقض‌ها سقوط نمی‌کنیم. منفعل هم نیستیم: فعالیم اما در هیچ. از چیزی خسته اما از هیچ فرسوده‌ایم. پاره‌های به جا مانده، و حتی مفاهیم مستقل هر چه بیشتر رشد می‌کنند، اما مفاهیم مستقل بر استقلال خود پا فشاری می‌کنند، زیرا فقط می‌توان آن‌ها را جایگزین هم کرد. در یک واقعه کافیه بگوییم ممکنه، چون بدون هیچ انگاری و حذف واقعیت به موضوع مورد ادعا نمی‌رسیم. فقط و فقط امکان و احتمال که وجود دارد. شبهه، شب نیست: باران می‌بارد، باران نمی‌بارد. «آره پدرم بودم و پسرم بودم»<sup>۵</sup>. پاره به منظور و کاملاً مستقل تبدیل شده، اما قائم به ذات، و ایزد، مجموعه هر امکان و احتمالی، به اشتباه هیچ انگاشته می‌شود، زیرا هر چیزی دگرگونی است. «بازی‌های ساده‌ای که زمان با مکان می‌کنه، گاهی با این یکی و گاهی با اون یکی»<sup>۶</sup>. شخصیت‌های بکت با امکان و احتمال بدون آن‌که به آن‌ها واقعیت ببخشند بازی می‌کنند، آن‌ها با کمترین امکان و احتمالی در نوع خود هر کاری می‌کنند تا نگران آن‌چه قرار است اتفاق بیافتد شوند. مکیدن «سنگ‌ها [را به جای آبنبات]» بخشی از مولوای یکی از متن‌های نام‌آشنای اوست. از این لحظه مورفی قهرمان داستان سرگرم رابطه ترکیبی پنج آبنبات است، البته به شرط آن که بر تمامی نظام ترجیح غلبه کند و در ضمن بتواند این عمل را به یکصد و بیست روش کامل انجام دهد: «مجدوب این صحنه، مورفی کنار بیسکویت‌ها روی علف‌ها دمردراز کشیده است، و می‌توان گفت که با همان دقتی به آن‌ها نگاه می‌کند که به ستاره‌ها نگاه می‌کنند، که نور این یکی با آن یکی فرق دارد، و این‌که نمی‌شود آن‌ها را از هم متمایز کرد مگر آن‌که یکی را بر دیگری ترجیح دهیم»<sup>۷</sup>. بر اساس اصل بکتی بارتلی (I would prefer not to)، کاش ترجیح نمی‌دادم. و تمامی آثار بکت مجموعه‌هایی تحلیل برنده، به عبارتی فرساینده هستند، به ویژه در وات با انبوهی از وسایل شخصی (جوراب - جوراب ساق بلند، پوتین - کفش - دمپایی) یا وسایل خانه (کمد - گنجه - پاتختی - میزآرایش، ایستاده - پا در هوا - زیوررو - به پشت - به پهلو، تخت - در - پنجره - اجاق: که پانزده هزار ترکیب)<sup>۸</sup> را شامل می‌گردد. وات یک رمان جدی و بلند است آقای نات، که فقط به بی‌نیازی نیاز دارد، هیچ آداب و

۵. داستان‌ها و مقالاتی برای هیچ.

۶. وات.

۷. مورفی.

۸. فرانسوا مارتل تحقیقات بسیار دقیقی را در باره دانش ترکیب سازی و مجموعه‌های مشتق شده در وات به نام

«بازی‌های صوری در وات»

رسوم اجتماعی را رعایت نمی‌کند دیگران را از خود می‌راند به این ترتیب تنها باید منتظر اوضاع و احوال بماند.

رابطه ترکیبی هنر یا دانش فرسودن امکانات به وسیله جداسازی [مفاهیم] در نظر گرفته شده است. اما امکانات را فقط فرسوده می‌تواند بفرساید، چون تمامی نیازها، ترجیحات، منظور یا مفاهیم را کنار گذاشته است. تنها فرسوده به قدر کفایت بی‌میل و موشکاف است و اوست که به خوبی می‌تواند طرح‌ها را با جداول و برنامه‌های بی‌احساس جایگزین کند. آنچه برای او اهمیت دارد این است که این عمل در چه نظمی باید انجام گیرد، سپس چه رابطه ترکیبی‌ای دو شی را همزمان به انجام می‌رساند و در ضمن همه امور باید برای هیچ باشد. سهم بزرگ بکت در منطق این است که نشان داد فرسودن (به ته رسیدن) بدون فرسایش جسمانی خاص پیشرفت نمی‌کند: کمی مانند نیچه که نشان می‌دهد کمال علمی بدون نوعی انحطاط حیاتی به پیش نمی‌رود، برای مثال نزد انسان، این وجدان او است که در مواجهه با زالو خواستار شناخت کامل ذهن اوست. رابطه ترکیبی موضوع خود را می‌فرساید، اما موضوع نیز او را تحلیل می‌برد. فراگیر و فراگرفته. آیا برای رهایی از رابطه ترکیبی باید فرسوده بود، یا رابطه ترکیبی است که ما را می‌فرساید، یا این هر دو با هم، رابطه ترکیبی و فرسودن؟ این جا نیز جداسازی مدنظر است. و شاید این دو، دو روی یک سکه باشند: احساس یا علم دقیق امکان، پیوستن یا جداساختن در تجزیه شگفت‌انگیز من. آنچه بلانشو از موزیل نقل می‌کند، که این جا حق با بکت است: دقتی شگفت‌آور و نهایت انحلال؛ جابه‌جایی نامحدود قواعد ریاضی و به دنبال بی‌شکلی یا بی‌نظمی<sup>۹</sup>. این‌ها دو احساس فرسودن هستند و هر دو نیز برای ویرانی واقعیت ضروری می‌باشند. بسیاری از نویسندگان خیلی مؤدب هستند، آن‌ها فقط به بیان مجموعه کامل آثار و مرگ من قانع می‌شوند. اما تا لحظه‌ای که «چطوری» [چگونگی دریافت‌های اشتباه]، و چگونگی تجزیه خویشتن، تعفن و انحطاط ادراک را: آن‌گونه که در مالون می‌میرد نشان داده شده را نشان ندهند، درانتزاع می‌مانند. معصومیتی دو چندان، زیرا همان‌گونه که فرسوده می‌گوید «می‌گم هنر ترکیب کردن یا رابطه ترکیبی گناه من که نیست، این بدشانشی سرنوشت منه. باقی گناهی ندارند»<sup>۱۰</sup>.

حتی بیشتر از هنر، دانشی است که به زبان مطالعه و تحقیق نیاز دارد. ترکیب‌گر پشت میز مطالعه نشسته است: «برکسی استادی/ تا لحظه ویرانی جسم/ فساد آرام خون/ هذیان مکار/ یا افسردگی کهولت...»<sup>۱۱</sup>. این کهولت یا ویرانی مانع تحصیل نمی‌گردد، بر عکس آنرا کمال می‌بخشد، تا جایی که یکی از شروط و همراه آن می‌شود: فرسوده پشت میز مطالعه نشسته، «سر فرو افتاده به روی دست‌ها»، دست‌ها روی میز و سر روی دست‌ها، سر روی میز. حالت فرسوده، وضعی که در

۹. بلانشو، کتاب آتی.

۱۰. بسه (سرها - مرده‌ها).

۱۱. به شعر... گذر ابرها... اثر بیثس مراجعه کنید.

شب و رویا حالتی دو گانه می‌یابد. ملعونان بکت عجیب‌ترین مجموعه یک چنین وضع و رفتاری را، پس از دانته به نمایش می‌گذارند. و بی‌تردید مکمن تأکید دارد که بکت حس می‌کرد «نشسته بهتر از ایستاده و دراز کشیده بهتر از نشسته است»<sup>۱۲</sup>. اما این رفتار بیشتر شامل خسته می‌شود تا فرسوده. خوابیدن هرگز پایانی ندارد، آخرین واژه، واپسین هجا، و به این منظور استراحت کافی بسیار خطرناک است، مگر آن‌که برخیزد، دست کم چرخ بزند یا بخزد. برای پایان بخشیدن به خزیدن، باید او را در سوراخی گذاشت، یا در کوزه‌ای فرو کرد، جایی که نتواند عضوی را تکان دهد، با این همه او خاطراتی را زیرورو می‌کند. اما فرسوده نمی‌خواهد و شب از راه می‌رسد. پشت میز نشسته و سرش بر دستان به هم گره خورده قرار دارد، «سر روی دستان چروکیده فرو افتاده». «شبی پشت میز نشسته سر بر روی دستانش... اندکی سرش را بلند می‌کند تا نگاهی به دستان فرتوت خود بیندازد...»، «سر تنها در نقطه‌ای سیاه محصور روی سطحی قرار گرفته...»، «دو دست و سر توده‌ای کوچک تشکیل داده‌اند...»<sup>۱۳</sup>. این هولناک‌ترین صورت انتظار مرگ است، نشسته‌ایم نمی‌توانیم برخیزیم یا بخوابیم، منتظر ضربه‌ای هستیم تا برای واپسین بار از جا کنده شویم و برای همیشه بخواب رویم. نشسته‌ایم، سرنوشتی محتوم در راه، و حتی نمی‌توانیم خاطره‌ای را به یاد آوریم. در این حالت لالایی هم کافی نیست، تنها کاری که باید کرد، این است که او [زن] لالایی را قطع کند. شاید سرانجام باید اثر خفته بکت را از نشسته او متمایز کرد. یعنی میان فرسوده نشسته و خسته خفته، یا خزنده و فرو شده، که تمایزی ذاتی با هم دارند. خستگی در تمامی حالات تظاهری بر فعالیت است، در حالی که فرسودگی فقط شهادتی فراموشکارانه است. نشسته شاهدهی است بر دیگری که تمامی مدارج خستگی را در می‌نوردد. او [فرسوده] آن‌جاست پیش از تولد، و پیش از آن‌که دیگری [خسته] آغاز کند. «مگر وقتی هم برای من بود که این کارها را بکنم؟ نه من همیشه همین جا نشسته بودم...»<sup>۱۴</sup>. اما چرا در کمین واژه‌ها، نداها و صداها نشسته است؟

زبان امکان را اسم گذاری می‌کند. چگونه می‌توان چیزی را که اسمی ندارد (موضوع = X) ترکیب کرد. مولوای متوجه چیزکی عجیب و غریب می‌گردد «دو X که در نقطه‌ای به وسیله واسطه‌ای به هم وصل شده‌اند»، پایدار و غیرقابل تشخیص روی چهار پایه‌اش<sup>۱۵</sup>. احتمال دارد زمانی باستان‌شناسان آتی با ویرانه‌های [تمدن] ما روبرو شوند، و برحسب آداب و رسوم فرهنگی خود، در آن‌ها چیزی فرهنگی برای نیایش‌ها یا قربانیان‌شان بیابند. چگونه می‌توان به رابطه ترکیبی، مثل جا چاقویی، پرداخت وقتی که اسمی نداشته باشد؟ باین‌حال، اگر رابطه ترکیبی قصد فرسودن امکانی به وسیله واژه‌ای را داشته باشد، باید ابزاری فرازبانی بنا کند، زبانی بسیار ویژه که بتواند رابطه موضوع‌های متفاوت را مانند زبان واژه‌ها بیان کند، و در ضمن از این پس واژه‌ها دیگر بیانگر امکان یک تحقق

۱۲. مالون می‌میرد.

۱۳. به سوی بدترین.

۱۴. نام مایذیر.

۱۵. مولوای.

نیستند، بلکه خود نیز به امکان واقعیتی می‌بخشند که آن واقعیت خاص به یقین قابل فرسودن است، «کمتر از کم، نه بیشتر، تقریباً هیچ مثل صفر بی‌نهایت»<sup>۱۶</sup>. این زبان را زبان I بنامیم، نزد بکت این زبان ذره‌ای، ناپیوسته، پاره پاره و خرد است که به فراوانی جایگزین گزاره‌ها و روابط صرفی و نحوی می‌گردد: زبان اسامی. اما اگر امیدی به فرسودن امکان با واژه‌ها وجود دارد، باید به فرسودن خود واژه‌ها هم امیدوار بود: جایی که ضرورت یک فرازبان دیگر احساس می‌شود، یک زبان II، که دیگر نه زبان اسامی، بلکه زبان صداهاست، که دیگر نه ذرات قابل ترکیب، بلکه امواجی ترکیب پذیر هستند. صداها امواج یا سیلانی هستند که ذرات زبانی را راهبری و منتشر می‌کنند. زمانی که ما امکان را به وسیله واژه‌ها می‌فرساییم، ذرات را خرد و پاره پاره می‌سازیم، و زمانی که واژه‌ها را نیز می‌فرساییم امواج را می‌خشکانیم. مسئله این است، که اکنون با واژه‌ها پایان دهیم، واژه‌ها که پس از نام ناپذیر مسلط بوده‌اند: یک سکوت واقعی، نه یک خستگی ساده از حرافی، زیرا «این‌جا دیگه فقط ساکت بودن نیست، بلکه باید به جنس سکوتی که ایجاد می‌شود هم توجه کرد...»<sup>۱۷</sup>. واپسین واژه چه خواهد بود و چگونه آن را باید بازشناخت؟

برای فرسودن امکان، باید امکانات (موضوعات یا «چیزها») را با واژه‌ها بیان کرد، واژه‌هایی که به وسیله جداسازی‌های مورد نظر، در بطن یک ترکیب قرار می‌گیرند. برای فرسودن واژه‌ها، باید واژه‌ها را به دیگرانی که آن‌ها را تلفظ، یا بهتر از آن ارسال و ابراز می‌کنند با امواجی که همزمان واژه‌ها را ترکیب و جدا می‌سازد بازگو کرد. این لحظه دوم بسیار پیچیده و متناسب با لحظه نخست است: همیشه دیگری است که سخن می‌گوید، زیرا واژه‌ها منتظر من نمانده‌اند و فقط زبان بیگانه مانده است؛ همیشه دیگری «مالک» موضوعاتی است که در جریان سخن بیان می‌گردند. همیشه موضوع امکان است، اما به روشی تازه: دیگران دنیاها می‌سازند، دنیاها می‌کنند، دنیاها بسته به قدرتی که دارند و قابل ابطال است و بر حسب سکوت‌هایی که ایجاد می‌کنند واقعیتی همیشه متغیر را اعطا می‌کنند. صداها گاهی نیرومند، گاهی ضعیف هستند، تا آن‌که لحظه‌ای خاموش می‌گردند (سکوتی ناشی از خستگی). گاهی از هم جدا و با هم در تقابل، و گاهی به هم می‌پیوندند. دیگران، یعنی دنیاها می‌سازند و موضوعات و صداهایشان، صداها می‌کنند که به آن‌ها تنها واقعیت‌شان را عطا می‌کنند، واقعیتی که می‌توانند با آن مطالبه کنند و «تاریخ‌شان» را بسازند. دیگران واقعیتی غیر از آن چه صدای‌شان در دنیاها می‌سازد به آن‌ها می‌بخشد ندارند<sup>۱۸</sup>. این مورفی، وات، مرسیه و تمام دیگران، «ماهود و امثال او»، ماهود و تمامی همراهان هستند: چگونه می‌توان با وجود آن‌ها، صدا و تاریخ‌شان تمام کرد؟ برای فرسودن امکان با این مفهوم نوین باید دوباره با مسئله مجموعه‌های فراگیر روبرو شد، و از سقوط در ورطه یک «نظم منطقی به ظاهر مشکل» اجتناب کرد. باید بتوان با

۱۶. بد دیده و بد گفته.

۱۷. نام ناپذیر.

۱۸. در این جاست که گمان می‌رود «نظریه» مهم نام ناپذیر به درون دایره‌ای سقوط می‌کند. از این جاست که صدای افرادی به گوش می‌رسد که از طرف «اساتید»ی متفاوت همان افراد جملاتی را مرور می‌کنند.

آن‌ها سخن گفت. اما چگونه می‌توان بی آن‌که خود را زیر بار انبوهی از سؤال‌ها قرار داد، بی آن‌که از صدای آن‌ها «سرشار شد»، بی آن‌که هر لحظه مورفی، مولوای، مالون، وات... و غیره شد، و دوباره به ماهود فرسایش‌ناپذیر تبدیل گردید به این مهم نائل شد؟ یا این‌که باید من به خودم مراجعه کنم، نه مانند واحدی از این مجموعه، بلکه مانند نهایت آن، من فرسوده، نام‌ناپذیر، من تنهای تنها نشسته در تاریکی، وارم بشوم، «ضد-ماهود»، بدون هیچ صدایی، چون من تنها می‌توانم با صدای ماهود با خودم حرف بزنم و فقط مقابل ماهود می‌توانم وارم باشم<sup>۱۹</sup>. نظم منطقی در مجموعه فرسایش‌ناپذیر تمامی این فرسوده‌ها مشارکت دارد. «بالاخره ما چند نفریم؟ و اون لحظه کی حرف می‌زنه؟ و راجع به چه کسی؟ و از چه چیزی؟». چگونه کلیتی را که همراهی را شکل می‌دهد می‌توان تصور کرد؟ چگونه می‌توان کلیتی را با مجموعه افت و خیزش، و با ۲ فرد که یکی با دیگری حرف می‌زند، یا ۳ فرد که یکی با دیگری و از سومی حرف می‌زند، شکل داد؟<sup>۲۰</sup> اگر ما ملاحظه کنیم که محدوده این مجموعه با مفاهیم تعریف نمی‌گردد، اما شاید یک جایی مهم نیست کجا، میان دو مفهوم، دو صدا یا گونه‌هایی از صداها، در امواجی که بیشتر دریافت کرده‌ایم، پیش از آن‌که بفهمیم که این مجموعه فرسوده، پیش از آن‌که درک کنیم که دیگر مدت‌هاست نه امکانی مانده و نه تاریخی نظم منطقی راه حل خود را می‌یابد<sup>۲۱</sup>. مدت‌هاست که فرسوده بی آن‌که بداند. ماهود فرسایش‌ناپذیر و وارم فرسوده، دیگری و من، شخصیتی واحد، زبان بیگانه‌ی واحد و مرده هستیم.

به این ترتیب یک زبان III نیز وجود دارد که دیگر زبان موضوعات قابل شمارش و قابل ترکیب، حتی صداها یا ارسال‌های هم نیست، بلکه بیانگر محدوده‌های درونی است که به جابجایی مصوت‌ها، سکوت‌ها یا پاره‌پاره کردن کلام خاتمه نمی‌دهد چون تسلیم محاسبه نمی‌شود. اگر این‌ها [مصوت‌ها و غیره] با روش پذیرفته شده بر اثر حادثه‌ای که از بیرون یا جای دیگر می‌آید ناگهان بزرگ نمی‌شدند فقط و فقط حاصل یک خستگی ساده بودند: «جابجایی مصوت‌ها مناسب لحظه‌ای است که واژه‌ها حذف می‌گردند. لحظه‌ای بسیار حساس. در آن هنگام همه چیز مانند یک واحد تنها دیده می‌شود. کاملاً شفاف. شفاف سازی هر آن‌چه که واژه مبهم می‌سازند. به این ترتیب هر چیزی بدون گفتن [درک می‌شود] دیده می‌شود»<sup>۲۲</sup>. هر چیزی که دیده یا شنیده شود، اگر از زنجیره‌های حاضر دو زبان دیگر رها شده باشد، تصاویر دیداری یا شنیداری گفته می‌شود. این‌جا دیگر موضوع تصور یک کل از این مجموعه به وسیله زبان I (تصویر رابطه ترکیبی «متکی بر منطق»)، و ابداع تاریخ‌ها یا صورت‌برداری از خاطرات به وسیله زبان II (متکی بر خاطرات) نیست زیرا شقاوت صداها مانع نفوذ خاطرات غیرقابل تحمل، تاریخ‌های تیره یا همراهان ناخوشایند آن‌ها نمی‌گردد<sup>۲۳</sup>.

۱۹. نام‌ناپذیر.

۲۰. چطوری.

۲۱. نام‌ناپذیر.

۲۲. به سوی بدترین.

۲۳. اغلب تصاویر بد از خاطرات در ذهن می‌ماند، به ویژه در همراه. و گاهی صدا به یک هوس نامناسب جان

بریدن از تمامی پیوندهای خیالی برای رسیدن به نقطه «تصور مرده خیالی» بسیار مشکل است. شکل دادن تصویری ناب، بدون لکه، فقط و فقط یک تصویر، دست‌یابی به تصویری یگانه، بدون حفظ شخصیت، و هیچ منطقی، و سرانجام رسیدن به بی‌کران مانند جایگاهی آسمانی بسیار مشکل است. زنی، دستی، دهانی، چشمانی... آبی و سفید... کمی سبز با لکه‌های سفید و قرمز، قطعه‌ای علفزار با شقایق و گوسفند... «صحنه‌هایی کوچک آره توی نور آره اما اغلب نه انگار که می‌درخشه آره همین طور دیگه آره... اسم این زندگی آسمونیه آره... این دیگه خاطره نیست...»<sup>۲۴</sup>.

هر از گاهی تصویری شکل دادن، («درست شد تصویری درست کردم»)، هنر، اتم از نقاشی، موسیقی مگر می‌تواند هدفی دیگر داشته باشد، حتی اگر تصویری بسیار ضعیف و پیش‌پاافتاده باشد؟<sup>۲۵</sup> در لیختناشتاین روی ظرفی چینی با ابعادی شصت سانتی‌متری، درختی با تنه‌ای قهوه‌ای، سرشاخه‌هایی سبز و درست چپ و راست با ارتفاعی نامتقارن یک ابر کوچک و گوشه‌ای از آسمان به چشم می‌خورد. چه قدرتی! از برام وان ولد و از بتھون، چیز غیر از این نمی‌خواهیم. تصویر دیداری یا شنیداری، زمانی که لحظه‌اش فرا رسد: «لحظه‌ای [است] دلنشین...» تصویر یک تحریر کوچک است. در وات صدای آواز سه قورباغه که در هم می‌آمیزند ترسیم شده است، هر یک با ضرب آهنگ خاص خود می‌خواند، کراک، کرک و کریک. در لابه لای آثار بکت تصاویری تحریری جاری هستند. در اولین عشق مرد شاهد نوسان گوشه‌ای از آسمان پر ستاره‌ای است، و زن با صدای آرام می‌خواند. این‌جا تصویر نه به خاطر محتوای پربارش بلکه به واسطه قالب‌اش، یعنی به واسطه «کشش درونی»، یا به واسطه نیروی که آن‌را برای شکل دهی فضای خالی یا حفر سوراخ‌هایی، یا سست کردن هجوم واژه‌ها، خاموشی تراوش صداها، برای رهایی خود از خاطرات و منطق، تصویر کوچک منطقی، و فراموشی، تقریباً زبان پریش، گاهی خود را به فضای خالی کشیده و گاهی از آن می‌رهاند، گویاست<sup>۲۶</sup>. تصویر موضوع نیست، بلکه «روند»ی است. اگر این تصاویر تنها به‌عنوان موضوع مد نظر قرار گیرند نیروی‌شان بازشناخته نمی‌شود. این همان زبان III است، که دیگر با اسامی یا صداها کاری ندارد، بلکه به تصاویر، نواها، و رنگ‌ها ارتباط دارد. آنچه در زبان واژه‌ها ملال‌آور است، روشی است که زبان را با محاسبه، خاطرات و سرگذشت‌ها سنگین کرده است: و نمی‌توان مانع آن‌ها شد. با این وجود تصویر ناب باید در زبان، در اسامی و صداها جای گیرد. و همین لحظه است که تصویر می‌تواند در سکوت، به یمن سکوتی متعارف، در لحظه‌ای که به نظر می‌رسد صدا مرده است خود نمایی کند. اما گاهی نیز به نشانه یک مفهوم القایی در جریان صداها در می‌آید، مانند بینگ، «بینگ به سختی کنایه‌ای ضعیف از آبی آسمانی و سفیدی پوچی است»<sup>۲۷</sup>.

می‌بخشد که خود خاطره‌ای سهمگین را تحمیل می‌کند.

۲۴. چطوره.

۲۵. تصویر ( و چطوره: منظوم از تصویر زیبا اینه که از حرکت رنگ‌ها به دست بیاد...).

۲۶. دنیا و تنبان (و بر مبنای دو نوع تصویر، نزد بارم و گیر وان ولد، تصویر منجمد و ارزان شکل می‌گیرد).

۲۷. بینگ ( سرها- مرده): بینگ زمزمه یا سکوتی را اغلب همراه تصویری رها می‌سازد.



گاهی صدای یک نواخت بسیار خاصی است، مانند صدایی مقدر، پیشین، که گشاینده یا معرف است و تمامی عناصر تصویر آتی را ترسیم می‌کند، اما هم چنان فاقد شکل است<sup>۲۸</sup>. سرانجام گاهی صداها با غلبه بر بیزاریها، پیوندها، خواست‌های ناخوشایند خود، و در حالی که موسیقی آن‌ها را به دنبال خود می‌کشد، به گفتار بدل شده و به نوبه خود می‌توانند تصویری شفاهی ارائه دهند، مانند آنچه در ترانه انجام می‌گیرد یا به تصویری شفاهی با موسیقی و رنگ مانند شعر تبدیل می‌گردند<sup>۲۹</sup>. به این ترتیب زبان III واژه‌ها و صداها را می‌تواند در تصویر، اما در پی ترکیب خاصی، گرد هم آورد: زبان I همان گویش رمانرهاست، که با وات به اوج خود رسید؛ زبان II مسیر متنوع خود را از خلال رمانرهای (نام ناپذیر) پیرگرفت، در تئاتر غوطه خورد و در رادیو ظاهر گردید. اما زبان III در رمان (چطوره) زاده شد، از تئاترهای (روزهای خوش، بازی بی‌کلام و فاجعه) گذشت و در تلویزیون راز اجزای پاره پاره خود را یافت، صدایی پیشتر هر تصویر را هر بار در جریان شکل‌گیری آن ترسیم می‌کند. ویژگی‌ای که [تنها] در یک اثر تلویزیونی وجود دارد<sup>۳۰</sup>.

فراسوی زبان تنها تصویر نیست، بلکه صحنه‌ای است بسیار «گسترده». برتری این زبان III فقط به تصاویر ختم نمی‌گردد بلکه بر اساس گستره صحنه‌هاست. و تصویر در عین ابهام باید به طور کامل گویا باشد، صحنه همیشه باید صحنه‌ای پیش پاافتاده، خنثی و بی تأثیر بوده گرچه از نظر هندسی (مربع با اضلاع و قطر مشخص، دایره‌ای با محیطی معین، استوانه‌ای با پیرامون «پنجاه متر و ارتفاعی شانزده متری») کاملاً مشخص باشد. صحنه‌ای آشنا و پیموده باشد، صحنه‌ای که ما نیز در آن بوده و از آن عبور کرده باشیم، اما به لحاظ کیفی با داده‌ها و تعاریف ما مغایر باشد «نه این جا باشد نه جای دیگر روی زمین باشد که هر چقدر بری نه به‌اش نزدیک بشی نه ازاش دور بشی»<sup>۳۱</sup>. به همان اندازه‌ای که تصویر در نظرسازنده آن مانند تحریری دیداری یا شنیدار نمایان می‌گردد، صحنه در نظر پیماینده آن مانند تحریری حرکتی، از حالات، موقعیت‌ها و تلاش‌ها نمایان می‌گردد. تمامی این تصاویر در هم ترکیب و از هم تفکیک می‌گردند<sup>۳۲</sup>. در بینگ تصاویری ارائه می‌گردند

۲۸. توجه کنید به نقش صدا در نمایش تلویزیونی شیخ سه گانه. در فاجعه نیز صدا بردار و کارگردان برای ترسیم تصویر در حال شکل‌گیری و شکل‌گیری آن به همدیگر پاسخ می‌دهند.

۲۹. در گفتار و موسیقی (نمایشی رادیویی، نمایش و بازی‌های گوناگون)، مشارکت خواست‌های نابجای گفتار، بشدت پیوسته به خاطرات شخصی تکراری، که از دنباله روی موسیقی اجتناب می‌کند.

۳۰. در این جا آثار تلویزیونی شامل چهار نمایش منتشر شده (شیخ سه گانه، ۱۹۷۵...گذر ابرها...، ۱۹۷۶، شب و رویا، ۱۹۸۲، چهار گوش، ۱۹۸۲) را در بر می‌گیرد در ضمن هی جو، ۱۹۶۵ که در مجموعه نمایش و بازی‌های گوناگون به چاپ رسیده است.

۳۱. برای تمام کردن هم.

۳۲. پیشتر نزد حیوانات تحریرها فقط شامل فریادها و آوازه‌ها نبود، بلکه رنگ‌ها و حرکتی را نیز دربر می‌گرفت، مانند نشانه گذاری‌ها بر منطقه قلمرو و رفتارهایی که جهت جفت‌یابی انجام می‌گرفت. همین موارد در مورد انسان نیز صادق می‌باشد. فلیکس گاتاری نقش تحریرها را در آثار پروست (تحت عنوان ناخودآگاه ماشینی، «تحریرهایی از زمان از دست رفته»).



که با هوپ در هم می‌آمیزند و هوپ خود حرکات عجیب و غریبی را در مسیری خاص به نمایش می‌گذارد. روش قدم زدنی که دست کمی از تحریر یک آواز یا تصویری کوچک و رنگین ندارد: از جمله آن‌ها، راه رفتن وات است که به سمت شرق می‌رود، رو به شمال دارد و پای راستش را به سمت جنوب می‌اندازد، سپس رو به جنوب می‌کند و پای چپش را به سمت شمال می‌اندازد<sup>۳۳</sup>. می‌بینیم که این رفتار فراگیر است، زیرا همزمان در تمام جهات اصلی بست می‌یابد، بدیهی است چهارمین جهت مسیری است که بدون دور شدن به سمت‌اش می‌رویم. به عبارتی پوشش تمامی مسیرهای ممکن، حرکت در مسیر مستقیم. برابری مسیر با طرح، طرح با سطح. یعنی با ملاحظه صحنه احساس تازه و موضوعی تازه‌ای از فرسایش ارائه می‌گردد: فرسودن ظرفیت‌های یک صحنه، هر صحنه‌ای که باشد.

صحنه دارای ظرفیت‌هایی است تا تحقق حوادث را ممکن سازد؛ به این ترتیب صحنه بر تحقق حوادث تقدم دارد، و ظرفیت خود به امکانات صحنه بستگی دارد. اما مگر این همان وضعیت تصویر نبود، که پیشتر روشی ویژه برای فرسودن امکان ارائه می‌داد؟ به عبارتی این بار که یک تصویر در عین حالی که خود را خارج از صحنه در فضای خالی، مستقل از واژه‌ها، تاریخ‌ها و خاطرات نگاه داشته در ضمن ظرفیت پرومند و شگفت‌انگیزی را انباشته است، که با تخلیه ناگهانی خود انفجاری را ایجاد می‌کند. آن چه که در تصویر به حساب می‌آید، بزاعت ناچیز حامل در آن نیست، بلکه نیروی دیوانه وار و در حال انفجار به امانت گذاشته در آن است، نیرویی که باعث می‌گردد تصاویر هرگز دوام چندانی نداشته باشند. تصاویر با صدای مهیب و صرف نیروی متراکم در خود در هم می‌ریزند. مانند ذرات بی‌نهایت ریز و هرگز دوام چندانی ندارند، و بینگ «تصویری را برای لحظه‌ای نزدیک به هیچ» رها می‌سازد. زمانی که شخصیت این نمایشنامه می‌گوید «بسه، دیگه بسه تصویر»، فقط به این خاطر نیست که از تصویر بیزار شده است، بلکه به این خاطر است که تصاویر تنها برای لحظه‌ای وجود دارند. «آن ور آبی دیگه آبی نیست»<sup>۳۴</sup>. نمی‌توان جوهری را خلق کرد که هم هنر باشد و هم بتواند به تصویر دوام بخشد: دوام تصویر پنهان در لذت و نگاه ماست («سه دقیقه مقابل استاد پاته در حالی که به لبخندش نگاه می‌کردم ایستادم»)<sup>۳۵</sup>. تصاویر زمانی دارند، لحظه‌ای مناسب که بتوانند خود را بنمایند و جای گیرند، تا ترکیب واژه‌ها و سیلان صداها را از هم بدرند، تصاویر ساعتی دارند، زمانی که وینی حس می‌کند می‌تواند در ساعتی دلپزیر آواز بخواند، اما این لحظه به شدت به پایان نزدیک است، لحظه‌ای نزدیک به واپسین دم. لالایی تحریری حرکتی است که به پایان ناب کشیده می‌شود، و تمامی امکان را با خود به آن جا می‌کشاند، رفتنی که «لحظه به لحظه سریع‌تر»، و فرصتی که «دم به دم کوتاه تر» می‌شود تا که به زودی ناگهان متوقف شود<sup>۳۶</sup>.

۳۳. وات.

۳۴. داستان‌ها و متن‌هایی برای هیچ.

۳۵. دنیا و تنبان.

۳۶. مورفی.

نیروی تصویر تخلیه‌پذیر است. تصویر به سرعت صرف و پایان می‌یابد، زیرا او خود روشی برای پایان بخشیدن به زمان است. تصویر تمامی امکان را برای این که زمان به پیش بتازد گردآورده است. زمانی که می‌گوییم «تصویری ساختم»، یعنی این بار تمام شد، دیگر امکانی نمانده است. تنها عدم قطعیت است که باعث می‌شود ادامه دهیم، یعنی آن نگارگران، پیکرترشان هرگز اطمینان ندارند که به خلق تصویری نایل شده‌اند. کدام نگارگر بزرگی نبوده که در بستر مرگ نگفته باشد که نتوانسته تصویری، حتی تصویری کوچک و بسیار ساده، خلق کند؟ اغلب پایان این گونه است، پایان تمامی امکان، امکانی که به ما آموخت تا بسازیمش، که باعث گردید تصویر بسازیم. و همین امر در مورد صحنه نیز صادق است: اگر تصویر به واسطه طبیعتش بسیار کم دوام است، شاید صحنه مکانی بسیار محدود باشد، چنان محدود که وینی را تحت فشار قرار دهد، یعنی تا جایی که وینی بگوید «زمین درسته»، و گذار پاسخ بدهد «عین یک تصویر». صحنه می‌تواند به «سوراخ سوزن»، همان گونه که تصویر به آنی، خلاصه شود: همان سیاهی، «سرانجام آن سیاهی خاص که فقط می‌تواند خاکستریه خاصی باشه»؛ «بینگ ساکت هوپ از پا افتاده»<sup>۳۷</sup>. به این ترتیب چهار روش برای فرسودن امکان وجود دارد:

- شکل دهی مجموعه‌هایی فراگیر با وسایل،
- خاموشی سیلان صداها،
- تحلیل بردن ظرفیت صحنه،
- تخلیه ظرفیت صحنه.

فرسوده، یعنی فراگیر، خشک شده، از پافتاده و تلف شده. این دو روش آخر در زبان III، گویش تصاویر و صحنه‌ها با هم متحد می‌گردند. این گویش با زبان متناسب است، اما خود را به درون حفره‌ها، فواصل یا سکوت‌های کشیده یا سوق می‌دهد. گاهی خود را در سکوت به نمایش می‌گذارد، گاهی از صدایی ضبط شده که پخش می‌شود استفاده می‌کند، و اغلب گفتار را به سمت تصویری شدن، مانند آواز یا شعر، سوق می‌دهد. بی تردید این زبان در رمان‌ها و داستان‌های بلند زاده شد و از خلال تئاتر گذر کرد، لیکن در تلویزیون بود که شکل نمایشی ناب خود را، مستقل از دو زبان پیشین، یافت. چهار گوش صحنه‌ای با سکوت و احتمالاً موسیقی است. شبیح سه گانه صحنه‌ای با صدای مجری زن و موسیقی،... تنها گذر ابرها... تصویری با صدا و شعر و شب و رویا تصویری با سکوت، آواز و موسیقی.

---

۳۷. برای تمام کردن هم.