-- Hekmat va Falsafeh------
Vol. 18, No.71, Fall 2022, P 127-154
wph.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/WPH.2022.68779.2086

ATU PRESS

Original Research
Accepted: 01/10/2022
Received: 02/10/2021
eISSN: 2476-6038
ISSN: 1735-3238

The Narration of the Body and Salvationary Self-wanted Suffering in the Characters of Samuel Beckett's Works Based on Cartesian Duality

Amin Abaspour — Ph.D Student in Philosophy of Art, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Amir Nasri * — Associate Professor of Philosophy of Art, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Abstract

If the investigation of different methods of existence and surveying language capabilities were among the most important thought issues of Samuel Beckett, so he would certainly use these two in order to recognize man better and communicate with the world around him. Beckett, affected by Descartes' Dualism, believes that the intrinsic separation of body and soul has resulted in the incapability of man's language to communicate with the world around him. So, he tries to show that there is no way to resolve his inability of communicating rather than creating a new language to narrate himself by his separated body from soul. Beckett uses body, its parts and motions to do this. He believes that the more decrepit the body is, the more obvious its effort to be seen. In order to do this, he tries to use characters with different kinds of inabilities in their bodies. In Beckett's view, body can remove the obstacles of communication by narrating its defects. Therefore, the characters in his writings never speak about their calamitous situation and they are used to their inabilities as a permanent companion that it seems there is no sign of self-suffering in their behavior and motions. Being with these sufferings to the end of their explorations makes them self-conscious and at the same time to

* Corresponding Author: amir.nasri@gmail.com

How to Cite: Abaspour, A., Nasri, A. (2022). The Narration of the Body and Salvationary Self-wanted Suffering in the Characters of Samuel Beckett's Works Based on Cartesian Duality, *Hekmat va Falsafe*, 18(71), 127-154.

go beyond their decrepit bodies. Critical-analytical method has been used in this article and the result shows that Samuel Beckett goes beyond Descartes' Dualism and tries to restore the place and value of body.

Keywords: Samuel Beckett, Descartes' Dualism, Body Narration, Self-wanted suffering, Salvation.

مقاله پژوهشی
تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۴/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۰۹
ISSN: 1735-3238
eISSN: 2476-6038

فصلنامه علمی حکمت و فلسفه
سال هجدهم، شماره ۷۱، پاییز ۱۴۰۱، ص ۱۲۷ تا ۱۵۴
wph.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/WPH.2022.68779.2086

روایتگری بدن و خودرنجوری رستگارانه در شخصیت‌های آثار ساموئل بکت، با نظر به ثنویت دکارتی

امین عباسپور دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

امیر نصری * دانشیار فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

چکیده

اگر جستجوی انحاء مختلف وجود و نیز بررسی قابلیت‌های زبان از کلیدی‌ترین مسائل اندیشهٔ ساموئل بکت باشند، بی‌شک وی این دو را جهت شناخت هرچه بهتر آدمی و برقراری ارتباط با جهان پیرامون به کار می‌گیرد. بکت متأثر از ثنویت‌گرایی دکارتی بر این باور است که مفارقت جوهری نفس و بدن باعث شده زبان آدمی ذاتاً از برقراری ارتباط با جهان پیرامون ناتوان باشد. لذا وی بر آن است تا نشان دهد بدن جداشده از نفس ناگزیر است با خلق زبانی نو به روایتگری خود در جهت رفع کاستی‌های ارتباطی‌اش بپردازد. بکت برای انجام این مهم از بدن، اجزاء و حرکات آن کمک می‌گیرد. وی معتقد است هر چه بدن رنجورتر باشد، تلاش آن برای دیده شدن مشهودتر است. لذا در آثارش شخصیت‌هایی با بدن‌های معلول و ناتوانی‌های متعدد جسمی به تصویر می‌کشد. به باور بکت، بدن از طریق روایتگری کاستی‌های خود می‌تواند موانع ارتباطی را تا حدودی از سر راه بردارد. ازاین‌رو، شخصیت‌های آثارش نه‌فقط گلایه‌ای از وضع اسف‌بار خود ندارند، بلکه همچون همراهی همیشگی تااندازه‌ای به نقص‌های جسمی خود عادت می‌کنند که بشود گفت گونه‌ای خودرنجوری در رفتار و حرکات‌شان دیده می‌شود. همراهی این رنج‌ها با شخصیت‌های بکت در پایان سیر جستجوی‌شان، آن‌ها را به‌نوعی خودآگاهی از سویی و فراتر رفتن از بدن‌های رنجور خود از سوی دیگر می‌رساند؛ به‌گونه‌ای که در اثر این خودآگاهی و از خلال یک‌جور مکاشفه، به رهایی دست پیدا می‌کنند که برای آن‌ها شکلی از رستگاری قلمداد می‌شود. در نگارش این مقاله از روش تحلیلی انتقادی استفاده شده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که ساموئل بکت از ثنویت دکارتی رفته فراتر و تلاش می‌کند شأن و جایگاه ازدست‌رفتهٔ بدن را، با این فرض که بدن بزنگاه رخداد آگاهی است، به آن بازگرداند.

کلیدواژه‌ها: ساموئل بکت، ثنویت دکارتی، روایتگری بدن، رنج خودخواسته، رستگاری.

مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری رشته فلسفه هنر دانشگاه علامه طباطبایی است.

* نویسنده مسئول: amir.nasri@gmail.com

۱. مقدمه

بکت در مقام متفکری که به مطالعهٔ وجود می‌پردازد، نه وجود به معنای ارسطویی یا دازاین هایدگری (که خود را با امکاناتش برمی‌سازد)، در جستجوی وجهی از وجود است که به‌زعم او کمتر موردتوجه قرار گرفته است. بکت تحت تأثیر ثنویت دکارتی معتقد است که زبان آدمی را راهی برای برقراری ارتباط با جهان پیرامون نیست، لذا بخشی از تلاش خود را صرف خلق شخصیت‌هایی می‌کند تا به کمک آن‌ها ناتوانی ذاتی زبان در برقراری ارتباط را مرتفع سازد. او معتقد است که می‌توان با نمایش بدن‌های فرتوت، رنجور، عمدتاً معلول و همواره مشابه، نقص ذاتی زبان را تا حدودی رفع کرد. ازاین‌رو، در آثارش سعی در بیان ناگفتنی‌ها، ناشنیدنی‌ها و به عبارتی، دست‌نایافتنی‌ها و فراتر از آن، نام‌ناپذیرها دارد.[۱] درواقع تمام کارهای بکت کوششی است برای نامیدن امر ننامیدنی: «باید حرف بزنم. هر معنی‌ای که می‌خواهد بدهد. من که چیزی برای گفتن ندارم. کلمه‌ای ندارم جز کلمات دیگران. باید حرف بزنم... این اقیانوس (کلمات) را دارم که از آن بنوشم.» (Novels:1959, p 50 Beckett, Three). به‌زعم بکت دست و پا زدن در این اقیانوس نام‌ناپذیر کلمات مسئله‌ای است که در توضیح و تبیین وجود از سوی سایر متفکران نادیده گرفته شده است.

بکت شیفتهٔ روایتگری است. چرا که ازنظر او راه وصول به حقیقت وجود از طریق روایتگری شکل می‌گیرد؛ اما معتقد است در اثر جدایی میان نفس از جسم، میان ما و جهان فاصله افتاده است؛ به‌طوری‌که روایات ما ضرورتاً تجارب تغییرشکل‌دادهٔ هرکدام از ما می‌باشند که نه ذاتاً همسازند و نه با هم سازگار و نه الزاماً تصویر یکسانی از نمود جهان را بازگو می‌کنند. به همین دلیل ازنظر وی فرایند برقراری ارتباط از مجرای زبانِ دارای شکاف‌ها، عناصر توضیح‌ناپذیر و لحظه‌های سرشار از درنگ و تردید می‌گذرد. لذا صرف‌نظر از میزان تلاشی که برای برقراری ارتباط به کار می‌گیریم، هدف ما در کشف

---

۱. اشاره به رمان «نام‌ناپذیر» که به همراه «مولوی» و «مالون می‌میرد» جزء سه‌گانهٔ بکت محسوب می‌شود. بکت نام‌ناپذیر را در سال ۱۹۴۹ نوشت اما در سال ۱۹۵۳ به چاپ رسید.

حقیقت وجودمان از طریق روایت زبانی همیشه ازآن‌رو محقق نمی‌شود که هرگز نمی‌توانیم کلان‌روایتی را شکل دهیم که توانایی توصیف تجارب انسانی را به‌وضوح داشته باشد. چرا که خود تجارب انسانی از روایت‌های ناقص و مبهم شکل یافته‌اند. (حاجی‌محمدی، ۱۳۹۴: ۳۷۱).

زبان به‌مثابه جزء اصلی روایت برای بکت نه ابزار کاوش ناشناخته‌ها و نه وسیله‌ای برای فهم بیشتر خود و جهان، بلکه همچون امکانی است که باید بار تزلزل محض معنا را در روایتگری به دوش بکشد و نیز بتواند به برقراری رابطه بیانجامد؛ اما در این امر ناکارآمد است. بکت برای رفع این ناتوانی ارتباطی از زبان بدن کمک می‌گیرد. درواقع او معتقد است ازآنجایی‌که کلمات را راهی به جستجو و یافتن وجود نیست، یا باید به انزوا پناه ببریم و یا به بدن و حرکات آن برای برقراری ارتباط متوسل شویم. اگرچه برخی شخصیت‌های وی علاوه بر سکوت، به دروغ گفتن نیز روی می‌آورند؛ اما راهکار اصلی بکت برای رفع مشکل ارتباطی استفاده از قابلیت‌های بدن است. از طرفی، نقص ذاتی زبان، بکت را وامی‌دارد تا همواره به ما توصیه کند برای آنکه کمتر دچار گمراهی شویم تا می‌توانیم در ارتباطات زبانی خود واژگان کمتری را به کار گیریم. از همین روست که در بسیاری از آثارش به‌طور آگاهانه و تعمداً به کمینه‌گرایی در بهره‌گیری از کلمات روی می‌آورد. برای مثال بخشی از دشواری نمایشنامهٔ «دست آخر» ناشی از ایجاز زبانِ به‌کاررفته در آن است. البته در نمایشنامه «بازی بدون حرف» از آغاز تا پایان نمایش کوچک‌ترین کلمه‌ای گفته نمی‌شود؛ اما در «دست آخر» استفاده از زبان به حداقل کاهش می‌یابد. در این اثر بکت کمترین کلمات را بر زبان شخصیت‌هایش جاری می‌کند. (رابرتس، ۱۳۹۳: ۸۹). این آثار در دوران متأخر نویسندگی بکت خلق شده‌اند. خود بکت آن‌ها را نمایشنامک[۱] می‌نامد. منظور نمایشنامه‌هایی است که در آن‌ها اقتصاد کلام به طرزی فوق‌العاده اعمال می‌شود. (حاجی‌محمدی، ۱۳۹۴: ۲۹۱). بکت افراط ایجاز در استفاده از کلمات را در نمایش «من نه» به‌حداعلای خود می‌رساند. نمایشی که در آن از یک بازیگر (زن) بهره می‌گیرد و از

۱. Dramaticule.

بدن وی، ما تنها دهانی را می‌بینیم که به‌دفعات باز و بسته می‌شود و کلمات سریع و بعضاً نامفهومی را بر زبان جاری می‌سازد.

مخاطب بکت با مشاهدهٔ *دهان* در نمایش «من نه» و نیز با دیدن وجوه مختلف حضور بدن در آثار بکت، همواره درگیر این پرسش‌هاست: شخصیت‌های معلول و افلیج و حومه‌نشین و بعضاً تکراری و این‌همه مشابه که در بیراهه‌ها و خرابه‌ها می‌لولند، تصویر نمادین چه کسانی هستند؟ چرا عمدهٔ این شخصیت‌ها از معلولیت جسمی رنج می‌برند؟ چرا هرگاه زبان آن‌ها از بیان چیزی که خودِ زبان از بیان آن قاصر است، در می‌ماند؛ دست به دامن بدن و حرکات آن می‌شوند؟ آیا همین توسل به زبان بدن است که گفتمان بدن را برای شخصیت‌های بکتی رقم می‌زند؟ زبان حرکات و اجزای بدن تا چه اندازه آن‌ها را به خروج از وضعیتی که در آن هستند، امیدوار می‌سازد؟ چرا این شخصیت‌ها همهٔ تلاش خود را برای بهبود شرایط یا رهایی از رنج جسمانی به کار نمی‌گیرند؟ و درنهایت، آیا واقعاً می‌توان مشاهدهٔ نور یا رسیدن به آرامش را برای شخصیت‌های بکت نوعی رستگاری قلمداد کرد؟ در آثار بکت ما همواره با صحنه‌هایی روبرو می‌شویم، بخصوص در پایان داستان‌ها که در آن شخصیت‌ها به سمت نور یا مشاهدهٔ خورشید یا سفیدی یکنواخت حرکت می‌کنند. «نمی‌دانستم کجا هستم، به سمت خورشید در حال طلوع، به سمت جایی که تصور می‌کردم می‌بایست ازآنجا طلوع کند، به راه افتادم تا زودتر وارد روشنایی شوم.» (بکت، ۱۳۹۳: ۲۷).

هدف از نگارش این مقاله از سویی ارائهٔ تصویری واضح از بدن و قابلیت‌های زبان بدن در جهت برقراری ارتباط در اندیشهٔ ساموئل بکت است؛ و از سوی دیگر، متأثر از ثنویت دکارتی و علیرغم جدایی ذهن و جسم، بررسی نقش و تأثیری است که بدن می‌تواند در رستگاری شخصیت‌های آثار بکت داشته باشد. به‌طوری‌که ضمن اشاره به کاستی‌ها و نقص عضوها، همچنین بتوان قابلیت‌های بدن برای انجام مراوده و شکل‌گیری ارتباط را نشان داد. در همین راستا تلاش خواهیم کرد علت نمایش بدن‌های معلول و درگیر رنج‌های بیشمار در آثار بکت را تبیین کنیم. به‌گونه‌ای که بتوان ادعا کرد ازنظر وی این

بدن‌ها با وجود کاستی‌های جسمانی متعدد، مناسبت‌ترین گزینه برای جایگزینی زبان گفتاری در جهت برقراری ارتباط می‌باشند. درنهایت به این مسئله خواهیم پرداخت که چرا و چگونه شخصیت‌های آثار بکت با این نواقص جسمانی کنار می‌آیند و به مدد همین بدن معلول و رنج خودخواسته در پایان راه به‌نوعی آرامش و رهایی دست می‌یابند که در موقعیت آن‌ها یک‌جور رستگاری تلقی می‌شود. این برداشت ممکن است با تلقی رایج از رستگاری یکسان نباشد. ازاین‌رو ما با انواعی از آرامش‌ها و بالتبع رستگاری‌ها در پایان سیر جستجوی شخصیت‌های بکت مواجه هستیم.

پیشینه پژوهش

در میان مقالات فارسی که به مسئلهٔ این پژوهش مشابهت موضوعی دارند، می‌توان به مقالهٔ شکری، کردفیروزجایی اشاره کرد که در این مقاله ثنویت دکارتی موردبررسی قرار می‌گیرد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که ازنظر دکارت تمایز میان نفس و بدن امری ذاتی است (شکری و کردفیروزجایی، ۱۳۹۲). در مقالهٔ کارشناس که به نقد و بررسی نفس و بدن از دیدگاه دکارت با بهره‌گیری از نظام حکمت متعالیه می‌پردازد، مؤلف ضمن نقد ثنویت دکارتی، بهترین پاسخ برای تبیین صحیح و عقلانی شیوهٔ ارتباط بین نفس و بدن را ارائه می‌کند (کارشناس، ۱۳۹۲). حداد در مقاله‌اش به بررسی حقیقت و معنا در جهان‌بینی ساموئل بکت می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که بکت ابایی ندارد از اینکه تصویر واضح و متمایزی از حقیقت را در اختیار مخاطبان خود قرار ندهد حداد (۱۳۸۹).

در میان مقالات خارجی پژوهش‌های بیشتری صورت گرفته است که مهم‌ترین آن‌ها به شرح ذیل است: کوهن در مقالهٔ خود به مضامین فلسفی نخستین اثر منتشرشدهٔ بکت با نام هوروسکوپ می‌پردازد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که ثنویت دکارتی از نخستین اندیشه‌هایی بوده که بر تفکر بکت تأثیر گذارده و این تأثیرات در آثار بعدی او نیز دنبال می‌شوند (Cohn, 1964). همچنین فلچر در پژوهش خود به بررسی تأثیر اندیشه‌های فلسفی بر آثار ساموئل بکت می‌پردازد. نتیجهٔ این پژوهش حاکی از آن است که یکی از تأثیرگذارترین اندیشه‌های فلسفی بر تفکر بکت، ثنویت دکارتی است(Fletcher, 1965).

کوزینو در مقالهٔ خود نتیجه می‌گیرد که نخستین اثر بکت، رمانی به نام مورفی، کاملاً یک رمان دکارتی است (Cousineau, 1984). اولمان در مقالهٔ خود به بررسی رابطهٔ بین زندگی و اثر هنری متفکرانی چون دکارت، خولینکس و بکت می‌پردازد. نتایج پژوهش وی نشان می‌دهد که بکت در پرداختن آثار خود و بهره‌گیری از جزئیات زندگی‌اش از اندیشه‌های دکارت و خولینکس در آثارش بهره برده است(Uhlmann, 2004) .

بااین‌وجود، در میان مقالاتی که مرتبط با مسئلهٔ این پژوهش باشد، مقاله‌ای مشاهده نمی‌شود که مشخصاً تأثیرات ثنویت دکارتی را بر اندیشهٔ ساموئل بکت از منظر بدن و مسائل مربوط به بدن بررسی کرده باشد. در این مقاله قصد داریم که مشخصاً تأثیر ثنویت دکارتی را بر بحث خودرنجوری رستگارانه در شخصیت‌های ساموئل بکت موردمطالعه قرار دهیم.

۲. ثنویت دکارت

بر طبق آرای دکارت، ذات آدمی از دو جوهر مفارق از هم شکل گرفته است. نفس و بدن. در تاریخ فلسفه و تا پیش از دکارت، انسان در قالب موجودی که از نفس و بدن وحدت یافته، تعریف می‌شد و عمدهٔ فلاسفه رابطهٔ میان نفس و بدن انسان را شبیه رابطه‌ای می‌دانستند که ارسطو میان ماده و صورت برقرار کرده بود. دکارت می‌گوید جوهر چیزی است که برای موجودیت خود به هیچ‌چیز دیگری نیاز ندارد؛ اما این تبیین از جوهر را اولاً و بالذات در مورد خدا و ثانیاً و بالعرض به شیوهٔ تمثیلی در مورد مخلوقات به کار می‌برد. وی سپس با بیان جملهٔ معروف «می‌اندیشم، پس هستم» (دکارت، ۱۳۸۷: ۲۵). به اثبات جوهر نفس می‌پردازد. به‌طوری‌که هر چیز موجود در جهان خارج را ازلحاظ جوهری مفارق از نفس آدمی می‌داند و ازاین‌رو میان جوهر نفس و جوهر جسم که صفت اصلی اولی اندیشیدن و دومی امتداد است، تمایز قائل می‌شود. از طرفی، منظور دکارت از جسم، فقط جسم انسان نیست، بلکه هر چیزی که صفت آن امتداد باشد، جسم تلقی می‌شود. لذا فضا و جسم دو چیز متمایز و متفاوت از هم نیستند و تفاوت آن‌ها در نحوهٔ ادراک ماست (اسپینوزا، ۱۳۸۸: ۱۰۸). دکارت علی‌رغم تمایز جوهری نفس و بدن، این دو را با هم متحد

می‌داند و معتقد است که نفس با کل بدن وحدت حقیقی دارد. «غدهٔ صنوبری[۱] محل خاص ارتباط نفس و جسم است.» (مجتهدی، ۱۳۸۵: ۵۴) این تصویری که دکارت از نفس و بدن و تمایز و ارتباط آن دو با هم ارائه می‌کند، در تاریخ فلسفه به ثنویت دکارتی مشهور است.

۳. ساموئل بکت و ثنویت دکارتی

ثنویت دکارتی از نخستین اندیشه‌هایی است که ذهن بکت جوان را به خود مشغول می‌کند. طرح معرفتی دکارت و به‌تبع، باور به جدایی نفس و بدن، با شک آغاز می‌شود. ابتدا به ساکن، شک در هر آنچه هست، غیر از منِ اندیشنده که فاعل تردیدکننده به موضوع تردید است و نمی‌توان در هستی آن شک کرد. این مسئله (جدایی ذهن از بدن) نه به‌مثابه یک شاکلهٔ معرفتی اما همچون باوری یا پیش‌فرضی در تمام آثار بکت، بخصوص در رمان‌های وی مشهود است:

«مورفی احساس می‌کرد دوپاره است. یک بدن و یک ذهن و این دو در ظاهر با هم در ارتباط بودند؛ و الا او نمی‌توانست به چیزهای مشترک میان آن‌ها پی ببرد؛ اما او حس می‌کرد که ذهنش در برابر بدن قابل‌نفوذ نیست و بنابراین، نمی‌دانست که از طریق کدام مجرا این ارتباط برقرار می‌شود یا چگونه تجربهٔ هر یک با دیگری منطبق می‌گردد. او خرسند بود که هیچ‌یک تابع دیگری نیست...» (بکت، ۱۳۹۴: ۱۲۶).

بکت به‌واسطهٔ پذیرش اولیهٔ ثنویت دکارتی، در آثارش نسبت به بدن انسان نگاهی ویژه پیدا می‌کند و به همین دلیل موردمطالعهٔ این پژوهش قرار گرفته است. به‌خصوص به خاطر نمایش اغراق‌آمیز بدن‌های معلول و فرتوت، با رنج‌های بیشمار جسمی و ذهنی و به‌دوراز هیاهو، شبه‌بدن‌ها، ولگردهای روشنفکر مآب، کورها و افلیج‌ها، بی‌خانمان‌ها و لوده‌ها، در جهان ساکت و یخ‌زدهٔ بعد از جنگ‌های جهانی که در وحشت مدام از جنگ آخرالزمانی به سر می‌برند. از همین رو مخاطب بکت در سراسر آثار وی با شخصیت‌هایی روبرو می‌شود که اگرچه از معلولیت جسمانی رنج می‌برند، اما عمدتاً با این معلولیت کنار

---

۱. Glande Pienale

آمده‌اند، یا برای دور زدن توجه خود نسبت به رنج‌های بیشمارشان، به سرگرمی‌های پیش‌پاافتاده و از منظر ما بی‌اهمیت، روی می‌آورند. همچنین بسیاری از آن‌ها آن‌قدر مشغول محاسبات ریاضی‌وار و وسواس شمارش گام‌ها، حرکات زائد بدن، شمارش اشیاء اطراف می‌گردند که یا معلولیت خود را فراموش می‌کنند، یا نسبت به آن بی‌تفاوت می‌شوند.

این درحالی است که رهایی از فلاکت بدن برای شخصیت‌های بکت اصلاً کار ساده‌ای نیست. برخی از این شخصیت‌ها در تمام طول قصه‌ای که به روایت آن مشغول‌اند، همراه با طلوع و غروب خورشید، در گل‌ولای همچون کرم‌های خاکی می‌خزند، دست و پا می‌زنند و خود را برای یک گام بیشتر به مرگ، به آرامش و رهایی مطلق نزدیک می‌کنند. برخی از عیوب و رنج‌های شخصیت‌های بکت به‌صورت فهرست‌وار عبارت‌اند از: «*وات* به بیماری پوستی مبتلاست، *کامیه* کیست دارد و *مرسیه* فیستول مقعدی؛ *بلاکوا*، *مولوی* و *موران* و همه‌جور شخصیت‌های بی‌نام به گرفتگی عضلات، درد مفاصل، میخچه و لنگی پا مبتلا هستند.» (همان: ۱۵۶). همچنین در «نام‌ناپذیر» ما با شخصیتی به نام *ماهود* روبرو می‌شویم که در کوزه‌ای زندگی می‌کند و دست و پای خود را از دست داده است. این فقدان اعضای بدن امری رایج در آثار بکت می‌باشد، به‌طوری‌که به‌زحمت می‌شود شخصیتی بکتی پیدا کرد که به عارضه‌ای جسمانی مبتلا نباشد. از طرفی، هرچقدر کاستی‌های جسمی آن‌ها بیشتر باشد، موجودیتی پررنگ‌تر پیدا می‌کنند. به عبارتی، شخصیت‌های بکت علی‌رغم همه‌جور بلایا و امراض جسمانی که دارند، گویی با زبان بدن خود می‌خواهند فریاد بزنند: «*من رنج می‌کشم، پس هستم.*»[۱]

در پاسخ به این پرسش که چرا عمدهٔ شخصیت‌های بکت افراد معلول، لوده، به‌ظاهر بی‌سر و پا و عمدتاً بیمار هستند، می‌توان به‌صراحت به ارتباط میان غیاب مطلق و تلاش بدن

۱. اشاره دارد به جملهٔ معروف دکارت در تاملات: «می‌اندیشم پس هستم»، (دکارت، ۱۳۸۷: ۲۵) اینجا منظور درد و رنج جسمانی شخصیت‌های بکت است که نه‌تنها به بدن‌های خود اشاره می‌کنند، بلکه به‌واسطهٔ کیفیت حضورشان و تأثیری که در برقراری مراوده با جهان خارج دارند، به پوشش کاستی‌های روح و زبان فرد می‌پردازند. مؤلف بر این باور است که به‌جای اندیشه، بدن‌های آن‌ها موجودیتشان را به اثبات می‌رساند.

برای بهتر دیده شدن اشاره کرد. به این معنی که هرچقدر بدن دچار نقص باشد، تلاش وی برای نمایش عضو ازدست‌رفته و گفتمان حضور، بیشتر می‌شود. ازاین‌رو بکت نه‌تنها معلولیت شخصیت‌هایش را نمی‌پوشاند، بلکه می‌خواهد به واضح‌ترین شکل ممکن آن را به تصویر بکشد. چرا که به مدد همین کاستی‌هاست که بدن وارد گفتگو می‌شود. از طرفی، برخی تظاهرات بدن ازجمله سکسکه، بوی زیر بغل، گوز، خس‌خس سینه، جیغ و فریاد، صدای نفس زدن و مواردی ازاین‌دست تظاهرات بدنی هستند که برای نمایش موجودیت و قابل‌ترحم خود آن‌ها را به کار می‌گیرد. در پایان این بخش باید خاطرنشان کرد که بکت تحت تأثیر ثنویت دکارتی به نگارش آثار بعدی خود ادامه داد. هرچه در کارهای وی جلوتر می‌رویم، فاصلهٔ بین ذهن و جسم بیشتر می‌شود، به‌طوری‌که جسم مکانیکی‌تر شده و ارتباطش با ذهن کمتر و کمتر می‌شود. از طرفی، ذهن که از بدن و جهان پیرامونش جداشده، روز به روز منزوی‌تر می‌شود و در لایه‌های درونی خودش دفن می‌گردد. بااین‌وجود بکت متأثر از ثنویت‌گرایی دکارت اما برخلاف وی، در سراسر آثارش تلاش کرد تا اهمیتی را که دکارت برای ذهن قائل بود، به بدن بازگرداند. ازاین‌رو بدن باید دیده می‌شد و بهترین راه برای دیده شدن بدن، نمایش رنج‌ها و کاستی‌های آن بود. به باور لیندا-بن زوی: «بکت با عرضهٔ بدن رنجور می‌توانست میراث دکارتی را واژگون کند و این بدن را به جایگاه آگاهی بدل نماید.» (همان، ۱۷۸). هیو کِنر از نخستین منتقدان بکت که بر درونمایه‌های فلسفی آثار وی مطالعه می‌کرد، در خصوص تأثیر ثنویت‌گرایی دکارت و تأکید بکت بر میدان دادن به بدن می‌نویسد: «گسترش شکاف دکارتی بین ذهن و جسم در تحول آثار بکت نقش محوری دارد: هم‌زمان با پیشروی بکت، فاصلهٔ بین ذهن و جسم بیشتر شد (جسم مکانیکی‌تر شد و کمتر به انقیاد ذهن درآمد و ذهن به شکل فزاینده‌ای منزوی شد و اجباراً در خود فرو رفت.» (همان، ۱۹۹).

٤. روایتگری بدن

ازآنجاکه بکت فیلسوف جستجوگر وجود است، طبیعی می‌نماید که از همهٔ ابزارهای ممکن برای یافتن و شناخت انحاء مختلف وجود بهره بگیرد. ازجمله مهم‌ترین این ابزارها

نزد وی زبان است. او معتقد است زبان در عصر حاضر کارکرد سنتی خود را از دست داده است و دیگر نمی‌تواند ابزار مناسبی برای برقراری ارتباط و فهم دیگری قلمداد شود. بکت ناکارآمدی زبان را محصول معناباختگی دوران مدرن می‌داند که بر همهٔ جوانب زندگی انسان‌ها تأثیر گذاشته است. از طرفی، تحت ثنویت دکارتی و جدایی ذهن از جسم، کلماتی که ما در زبان به کار می‌بندیم، تصاویر ذهنی ما هستند؛ و لذا در ارتباط با جهان، دیگری و هر آنچه غیرخود ناکارآمد می‌باشند. از طرف دیگر، معناباختگی جهانِ پس از جنگ‌های جهانی ناکارآمدی زبان در برقراری ارتباط را مضاعف کرده است. برای نمونه «نمایش «در انتظار گودو» تصویری آرایش‌نشده از هستی آدمی در زمانه‌ای را نشان می‌دهد که زندگی در آن عاری از معنا (معناباخته) شده است. جزءبه‌جزء گفتگوها و رفتار شخصیت‌های این نمایش حکایت از عبث بودن تعامل انسان‌ها در جامعهٔ معاصر دارد.» (رابرتس، ۱۳۹۳: ۱۰). البته که شخصیت‌های بکت نسبت به برقراری مراوده بی‌تفاوت نیستند، اما ماهیت ارتباط برای آن‌ها از اساس تغییر کرده است. هدف آن‌ها از حرف زدن با همدیگر این نیست که از خلال گفتگوها چیز تازه‌ای بیاموزند یا به فهم همدیگر کمک کنند، بلکه به جد دریافته‌اند که برای فرار از تنهایی و بی‌توجهی به دردهای خود و گذر زمان می‌توان با دیگری یک گفتگو ترتیب داد و برای لحظاتی خود را سرگرم کرد. در این‌گونه مراوده، ماهیت آنچه بر زبان رانده می‌شود، از درجهٔ اهمیت ساقط‌شده و صرف برقراری ارتباط است که موردتوجه قرار می‌گیرد. در نمایش «من نه» بکت با تأکید عجیبی که بر زبان بدن، نسبت به محتوای متن دارد، به *بیلی وایتلاو*، بازیگر نقش دهان می‌گوید آن‌قدر سریع حرف بزند که کسی متوجه حرف‌های او (معنا و مفهوم کلمات) نشود؛ بلکه شکل لب تکان‌دادن‌های سریع و نمایش حرکات دهان است که اهمیت پیدا می‌کند. در نمایش «در انتظار گودو» ازآنجاکه *ولادیمیر* و *استراگون* به این مسئله واقف‌اند که رسالت برقراری ارتباط تلاشی جهت یادگیری و شناخت نیست، لذا بعدازآن که هر بار تصمیم می‌گیرند با هم حرف بزنند و ارتباط دوباره‌ای برقرار کنند، خیلی زود از بودن در کنار دیگری خسته می‌شوند. آن‌ها حتی این انزجار و بی‌حوصلگی از بودن در کنار هم را بر

زبان می‌آورند. (باش، ۱۳۸۸: ۲۶-۲۳).

نه‌فقط فقدان محتوا، بلکه ازنظر بکت زبان به انحاء گوناگون کارکرد خود جهت برقراری ارتباط را از دست داده است. این نقص ذاتی زبان در ایجاد رابطه، به مشکلات فهم دیگران و یافتن راهی به‌سوی غیرخود دامن می‌زند. در چنین فضایی آدمی در سطل زباله و خمرهٔ خیالات، اوهام و باورهای محدود خود محصور می‌شود.[1] در سراسر آثار بکت و در راستای برقراری ارتباط، ما با دیالوگ‌هایی از سوی شخصیت‌ها مواجه می‌شویم که نه‌تنها گرهی از وضع موجود نمی‌گشایند، بلکه به جهت استفاده از زبان، بر گنگی شرایط پیش‌آمده می‌افزایند. در پردهٔ اول نمایش «در انتظار گودو» که *ولادیمیر* از رفتار خشن، بی‌تفاوت و غیرانسانی *پوزو* با *لاکی* به تنگ آمده است، سعی می‌کند انزجار خود را از طریق کلمات بیان کند اما چون در این راه توفیقی نمی‌یابد، به بدن و بخصوص حرکات دست‌ها و چهره‌اش پناه می‌برد تا از طریق آن‌ها به *پوزو* بفهماند که نباید با *لاکی* شبیه یک حیوان دست‌آموز رفتار کند. «ولادیمیر:] قاطعانه و با لکنت [رفتار با یک آدم...] اشاره به لاکی]... شبیه... من فکر کنم... نه... یک موجود انسانی... نه... مایهٔ ننگه.» (عباسپور، ۱۳۹۶: ۴۷). شخصیت‌های بکت با علم به اینکه زبان ناکارآمد از بیان رابطهٔ بین ذهن آن‌ها و جهان خارج است، آن را به کار می‌گیرند و طبیعتاً در این راه موفق نیستند.

بکت در آثارش عدم توانایی زبان در برقراری ارتباط را به طرق مختلف نشان می‌دهد. از محتوای طولانی، مکث‌های تعمدی، حرف‌های بریده بریده و هذیان‌گویی گفتگوی شخصیت‌ها گرفته تا ساختار برخی نمایش‌ها. در بیشتر آثار دورهٔ اول نمایشنامه‌نویسی بکت[2] بیان سخنان دوپهلو از جانب شخصیت‌ها، استفاده مکرر از تک‌گویی‌ها، کلیشه‌ها، تکرار مترادف‌ها، ناتوانی در یافتن کلمات مناسب وضعِ موجود، استفاده از سبک تلگرافی و فقدان ساختار دستور زبانی، حذف علائم سجاوندی و استفاده از کلمات به‌مثابه ابزار بازی، از عدم کارایی زبان در ایجاد ارتباط حکایت می‌کنند (اسلین،

---

۱. اشاره به نمایش «آخر بازی» اثر بکت. نوشته‌شده به سال ۱۹۵۵ که نخستین بار در اکتبر ۱۹۵۸ اجرا شد.

۲. منظور نمایشنامه‌هایی چون در انتظار گودو، آخر بازی و روزهای خوش است.

۱۳۸۸: ۹۷-۹۶). جهان معناباخته‌ای که بکت آن را توصیف می‌کند، فاقد هرگونه هدف غایی است؛ و طبیعتاً در دنیایی که اهداف غایی‌اش را ازدست‌داده، دیالوگ، مثل سایر کنش‌ها، تنها یک بازی است برای گذراندن زمان، همان‌طور که هَم در «آخر بازی» می‌گوید: «... بعد هم ور ور حرف می‌زنم، کلمات، عین بچه‌ای که تو تنهایی خودش را به دو سه تا بچه تبدیل می‌کند، برای اینکه تنها نباشند، تو تاریکی با هم حرف می‌زنند یواشکی... لحظه‌ها پشت سر هم جاری می‌شوند و فرو می‌ریزند» (Endgame,1958: p 70).

بکت معتقد است با درنظر گرفتن این نقص ذاتی، هرچقدر بیشتر پاپی زبان شویم و آن را بکاویم و بخواهیم از قابلیت‌های بالقوه‌اش برای ایجاد ارتباط استفاده کنیم، بیشتر از مسیر حقیقت دور می‌شویم. در همین راستا نمایشنامهٔ «آخرین نوار کراپ» درواقع شرحی است بر مرحله‌به‌مرحله ناکامی انسان در برقراری مراوده. *کراپ* پیرمردی سالخورده است که از طریق نوار کاست به صدای سی سال پیش خود گوش می‌کند. زمانی که او از معشوقه‌اش جدا می‌شود، مراوده با مادر را جایگزین ارتباط با دوست ازدست‌رفته می‌کند. پس از مرگ مادر نیز، تنها نشانهٔ ارتباط وی با جهان خارج، گوش کردن به نوارهاست. به‌طور ضمنی، بکت می‌خواهد به ما بفهماند که وقتی هیچ راهی به فهم جهان دیگری نیست، تنها خود آدم می‌تواند همچنان مخاطب وی باشد. گویی زبان هنوز هم می‌تواند در مراوده با خویشتن همچون ابزاری کارآمد به کار گرفته شود. بااین‌حال، با فروافتادن پرده، هنوز صدای نوار در سکوت ادامه دارد. هنگامی‌که تماشاچیان در حال ترک سالن هستند، دیگر نه صدای *کراپ* پیرمرد به گوش می‌رسد و نه صدای *کراپِ* جوان در نوار کاست. چرا که نزد بکت این نقطهٔ پایانی برای رسالت زبان جهت برقراری ارتباط می‌باشد. «و این یعنی اینکه انسان دیگر نمی‌تواند با کسی مراوده داشته باشد، حتی با خویشتن.» (رابرتس، ۱۳۹۳: ۱۱۸).

عدم توانایی برقراری ارتباط پیامدهای گوناگونی برای شخصیت‌های بکت دارد. عمدهٔ آن‌ها دچار انزوا می‌شوند، به خمره‌ها یا سطل‌های زباله پناه می‌برند، برای نمونه *وینی*

در «آخر بازی» در کپه‌ای ماسه فرورفته و نگ و نل در «دست آخر» که در سطل‌های زباله محصور شده‌اند. همچنین در مواردی رابطه با گیاهان و حیوانات و اشیای پیرامون را جایگزین ارتباطات انسانی می‌کنند. «نمونه بارز این دلبستگی در نمایش «در انتظار گودو» کفش (پوتین) های *استراگون* و کلاه *ولادیمیر* در آغاز نمایش و نیز دلبستگی مکانیکی و منظم *لاکی* به اشیایی است که در جایگاه یک باربر آن‌ها را حمل می‌کند.» (باش، ۱۳۸۸: ۴۳-۳۳). موارد متعدد دیگری را نیز می‌توان از این دلبستگی شخصیت‌های بکت به اشیای پیرامون نام برد. چرا که آن‌ها نه‌فقط توانایی انجام مراوده را ندارند، بلکه همچنین چگونگی برقراری رابطه را از یاد برده‌اند.

اما راهکار اصلی بکت برای خروج از بن‌بست ارتباطی در نامه‌ای به یکی از آشنایان آلمانی‌اش نمود پیدا می‌کند و آن نیاز ادبیات بدون کلمه است؛ یعنی روش نگارشی که ادبیات را از چیرگی غایی زبان آزاد می‌کند. (حاجی‌محمدی، ۱۳۹۴: ۱۶۰). بکت در نیمهٔ دوم قرن بیستم کاملاً به این مسئله واقف است که محاکات ارسطویی و انقلاب کپرنیکی کانت تنها شیوه‌های بیان تجربیات آدمی از جهان خارج نیستند. در جهان مدرن همان‌قدر که اثر هنری و مؤلف آن در شکل‌گیری واقعیت دخالت دارند، مخاطب نیز تأثیرگذار است. این برساخت واقعیت از منظر سوژهٔ آگاه رابطه‌ای ایجابی میان هنر و حقیقت شکل می‌دهد. به این معنا که فهم من، دیدگاه معرفت‌شناسانهٔ من و منظرگاه فکری منِ سوژهٔ آگاه، در ساخت واقعیت تأثیر مستقیم دارد. به عبارتی می‌شود گفت که ما پس از اثر هنری نیستیم، بلکه هم‌زمان با هنرمند و اثر او در ساخت معنا و مفهوم کار هنری مشارکت می‌کنیم. این در حالی است که ازنظر بکت هنر و حقیقت رابطه‌ای سلبی با هم دارند. به‌زعم او، هنر ابزاری برای اهداف ایدئولوژیکی، هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی و حتی زیبایی‌شناسی نیست؛ بلکه چون گفتگو دربارهٔ هستی به‌واسطهٔ ناکارآمدی زبان ناممکن گشته است، هنر و هنرمند تنها می‌توانند رابطه‌ای سلبی با حقیقت برقرار کنند. به این معنا که قابلیت‌های زبان (زیبایی‌ها، بار معنایی و...) برای بیان حقیقت ناکافی و ناکارآمد است و ناگزیر برای دستیابی به حقیقت (وجود) باید از مسیر ناداشته‌ها و نازیبایی‌ها حرکت کرد.

بکت در مصاحبه‌ای با جورج دوثویی صراحتاً به این کارکرد سلبی هنر اشاره می‌کند: «دیگر صحبت کردن از هستی ممکن نیست، تنها از آشفتگی و آشوب می‌توان سخن گفت.»[۱] (حاجی‌محمدی، ۱۳۹۴: ۱۵۳) و از خلال همین رابطهٔ سلبی است که نیاز ادبیات به زبان و کلمه را به کمترین میزان خود می‌رساند. رابطهٔ سلبی میان هنر و حقیقت را می‌توان در رمان «وات» به‌وضوح مشاهده کرد. این رمان تلاش نافرجامی است برای محاکات، فهم و بیان جهان خارج. درواقع امیدی واهی به بازنمایی جهان. در این اثر، بکت به بررسی رابطهٔ میان زبان و بدن پرداخته است، همانطور که در «مالون می‌میرد» رابطهٔ بدن و آگاهی و در «مولوی» ارتباط بدن و رستگاری را بررسی می‌کند. بکت در رمان «وات» به این نکته می‌پردازد که ازآنجاکه زبان اساساً توان روایتگری ندارد، برای همین فاعل ادراک از موضوع ادراک بیگانه می‌شود. درنتیجه *وات* نمی‌تواند چیز قابل‌توجهی دربارهٔ جهان خارج بازگو کند. (مک دونالد، ۱۳۹۰: ۱۵۴).

در چنین شرایطی بکت برای جبران کاستی‌های روایتگری جهان خارج جدای از اینکه به ادبیات بدون کلمه یا با کمترین کلمهٔ ممکن روی می‌آورد، همچنین دست به دامن بدن می‌شود. بدنی که او به نمایش می‌گذارد، میل به روایتگری خود دارد و در سیر این تلاش برای دیده شدن، هم خود را بازمی‌نمایاند و هم در پی بیان و رفع کاستی‌های ذهن (نفس) برمی‌آید. ازاین‌رو، شخصیت‌های بکت عمدتاً در پی آن هستند که همواره دستمایه‌ای برای گفتن بیابند. آن‌ها می‌دانند کلماتی که بر زبان میرانند، ممکن است دارای بار معنایی نباشند و فرصتی برای بیان ارتباط و انتقال خواسته‌هایشان فراهم نکنند. از طرفی و در سطحی فراتر از جایگزینی زبان بدن به‌جای زبان کلمات، میان بدن و خود روایتگری یک‌جور تعامل شکل می‌گیرد. بدین‌صورت که نفس روایتگری، بدن‌های معلول بکتی را به گفتن، بازگفتن و هر بار گفتن دعوت می‌کند. آن هم به این صورت که با نظر به حالات

---

۱. به نقل از:

Interview with Tom Driver, “Beckett by the Madeleine”, Colombia University, Frum 4 (Summer, 1961). In Graver and Federman, Samuel Beckett: The Critical Heritage. P 219.

و حرکات بدن، درد و رنج جسمانی، بیماری‌های مختلف بدنی و نیز فقدان برخی اجزاء، به بدن در بهتر و بیشتر موردتوجه قرار گرفتن (دیده شدن) کمک می‌کند. این تعامل دوسویه است. به این صورت که بدن از طریق نمایش نقص‌ها و ناتوانی‌های خویش و بیانگری با فراخواندن بدن به دیده شدن، گفتگوی دوسویه را برقرار می‌کنند.

۵. رنج خودخواسته

به فراخور جهان‌بینی‌های گوناگون، تلقی‌هایی متضاد یا همسو در خصوص ماهیت رنج وجود دارد. بسیاری از این رویکردها در یک نکته هم‌نظر هستند: رنج‌ها امور نسبی‌اند. با این پیش‌فرض و به‌طورکلی شخصیت‌های بکت درگیر دو دسته رنج می‌باشند: رنج‌های جسمانی و رنج‌های متعالی.

رنج جسمانی هر آنچه کاستی، نقص یا مرارتی است که هرکدام از اعضای بدن را درگیر می‌کند. همواره برای مخاطب آثار بکت این پرسش مطرح است که این میزان اغراق در تصویر رنج جسمانی شخصیت‌های آثار وی با چه هدفی صورت می‌گیرد؟ بعضی وقت‌ها درد بدنی آن‌قدر آن‌ها را آزار می‌دهد که رفتارشان به لودگی میل می‌کند؛ اما گاهی این درد جسمانی شخصیت‌های بکت را وامی‌دارد که به رنج‌های متعالی‌تر بیندیشند. برای مثال درد پاهای *استراگون* و عفونت ادراری *ولادیمیر*، فرورفتن *وینی* در تله ماسه، نابینایی و ناتوانی حرکتی هَم، آن‌ها را مجبور می‌کند برای رهایی از این وضعیت، به یک چیز یا یک مفهوم بیندیشند و به عبارتی، به آن امید ببندند. در نمایش «*در انتظار گودو*» یکی از این امیدهای واهی برای رهایی از مصیبت، تلمیح به رنج دو دزدی است که در داستان مسیح بر دار شدند. به باور *ولادیمیر* اگر یکی از دزدها با سخنان فرستادهٔ خدا به قمار پرداخت و پس از توبه نجات پیدا کرد، چه‌بسا نوعی امید به رهایی و نجات و یا دیدار با *گودو* برای آن‌ها نیز روی بدهد و یا اتفاق مشابهی که نشانی از رهایی در آن باشد، از این رنج بی‌پایان (انتظار کشیدن) نجات دهد. در اینگونه مواقع مسئلهٔ مهم‌تر برای شخصیت‌های بکت این است که اگر بنا باشد در نهایت نجات پیدا کنند و رنجشان را تسلایی مقدر باشد، آن‌ها دقیقاً نمی‌دانند باید از چه چیزی نجات پیدا کنند یا بعد از نجات یافتن چه اتفاقی در

انتظارشان است. (رابرتس، ۱۳۹۳: ۴۳-۴۲). بااین‌وجود و علی‌رغم معلولیت و معایب جسمانی، هر یک از این شخصیت‌ها به‌گونه‌ای رفتار می‌کنند که گویی با دردهای خویش کنار آمده‌اند و فراتر از آن، حتی یک‌جور علاقه و شیفتگی به رنج بردن و درد کشیدن در رفتار آن‌ها مشاهده می‌شود. چرا که بناست به‌واسطهٔ همین دردها و نواقص، بهتر دیده شوند. «بکت معتقد است که بدن انسان در هنگام تحمل رنج به شکل قوی‌تری موجودیت می‌یابد.» (حاجی‌محمدی، ۱۳۹۴: ۱۵۷).

در اینجا نکتهٔ قابل‌توجه رهایی از درد پاها یا بند آمدن ادرار، بازیافتن بینایی یا دوام آوردن روی تل‌ماسهٔ روان و یا نجات یافتن توسط *گودو* نیست؛ (نه رهایی از رنج جسمانی و نه رنج متعالی) بلکه مسئلهٔ حائز اهمیت این است که آگاهی شخصیت‌های بکت از درد جسمانی و وخامت شرایط موجود، زمینه را برای فهم و پذیرش این نکته فراهم می‌کند که درک آن‌ها از رنج، از محدودهٔ فیزیکی و متعالی این مفهوم فراتر می‌رود؛ و آن مواجهه و رویارویی با ماهیت خود *رنج* است. به عبارتی، شخصیت‌های بکت بیشتر از آنکه از جسم درماندهٔ خویش دلخور باشند، از رنج-آگاهی زیان می‌بینند. این آگاهی از موقعیت وجودی خویش، شخصیت‌های بکت را وامی‌دارد که نسبت به رنج‌های جسمانی، نقص عضوها، بیماری‌ها و کمبودها بی‌تفاوت باشند و بلکه همین خودآگاهی از وضع موجود و روبرو شدن با هویت واقعی یا مبهم‌شان است که آن‌ها را رنج می‌دهد. آن‌ها به‌گونه‌ای خلق می‌شوند، شکل می‌گیرند و زندگی می‌کنند که در پایان سیر جستجوی وجود به موقعیت تراژیک خود آگاهی یابند. اینکه یا چاره‌ای جزء تسلیم و سکوت نداشته باشند، یا برای شکست خوردن بهتر آماده شوند (بجنگند). توصیهٔ ماندگار او در این خصوص جملات پایانی «نام‌ناپذیر» است: «... باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه خواهم داد.» (Beckett, 1959: 418)[1].

---

۱. بکت همچنین در خصوص آماده شدن برای هر بار بهتر شکست خوردن در اواخر عمر نویسندگی‌اش، ۱۹۸۳، می‌نویسد: «همیشه تلاش کرده‌ای، همیشه شکست‌خورده‌ای. اهمیتی ندارد. دوباره تلاش کن. دوباره شکست بخور. بهتر شکست بخور.»

دلیل دیگر برای همراهی شخصیت‌های بکت با دردهای خویش (خودرنجوری) این است که آن‌ها در اثر نگرانی از وضعیتی غیر از آنچه روی‌داده و ممکن بود روی بدهد، با رنج‌های خود دمخور شده‌اند؛ یعنی ترس از پیامدهای ممکن امور تجربه نشده باعث می‌شود آن‌ها با وجود همه‌جور سختی و نارسایی، به فراتر از وضع رنجور موجود فکر نکنند. عادت کردن به شرایط موجود در اثر ترس از تجربهٔ وضع مبهم، نه‌تنها آن‌ها را به پذیرش تمام و کمال اوضاع وامی‌دارد، همچنین باعث می‌شود برای رهایی از برخی ناملایمات، به آغوش اشیاء و محیط اطرافشان پناه ببرند. بسیاری از شخصیت‌های بکت به وسایلی پیش‌پاافتاده و اسقاطی دلبستگی دارند و آن‌ها را همراه خود به هر کجا می‌برند. در نمایشنامه «در انتظار گودو» *لاکی* می‌تواند وسایل اضافی‌اش را زمین بگذارد، هم توانایی جسمی‌اش را دارد و هم حق انجام آن را؛ اما هراس از تجربهٔ وضع ناشناخته، او را از انجام این کار بازمی‌دارد (باش، ۱۳۸۸: ۴۴).

برای شخصیت‌های بکت سخن گفتن از رنج و گلایه از آن، به‌واسطهٔ همیشگی بودن این مسئله، امری زائد قلمداد می‌شود که نه برای آن‌ها کاری از پیش می‌برد و نه تغییری در شرایط ایجاد می‌کند. این شخصیت‌ها گاهی فراتر از این رفته و درد داشتن و رنج کشیدن را همچون یک داشته و سرمایه و همراه می‌نگرند. در نمایشنامهٔ «روزهای خوش»[1] *وینی* مجبور است شادکام، خوش‌بین و شکرگزار باشد، به خاطر آنچه دارد؛ و ازآنچه ازدست‌داده، سخنی به میان نیاورد. (همان: ۱۸-۱۷). این همراهی همیشگی نقص‌های جسمانی، فراری نبودن از آن و بیهوده بودن گلایه نبست به رنج و نیز، در نظر گرفتن آن، همچون داشته و همراه، شخصیت‌های بکت را به‌سوی گونه‌ای خاص از خودرنجوری سوق داده است.

---

۱. نمایشنامه‌ای از بکت (Happy Days) که نگارش آن در تابستان ۱۹۶۰ آغاز شد و در مه ۱۹۶۱ بکت به خاطر این نمایشنامه، جایزهٔ معتبر فورمنتر را به‌طور مشترک با بورخس برنده شد. «روزهای خوش» نخستین بار در ژوئیه ۱۹۶۲ در لندن به روی صحنه رفت.

٦. فرجام بدن (رستگاری)

علی‌رغم فلاکت فراگیری که شخصیت‌های بکت با آن درگیرند، بااین‌حال در پی *نجات‌دهنده* با تلقی رایجی (عرفی) که از این واژه سراغ داریم، نیستند. آن‌ها به‌طورکلی و نه‌فقط در ارتباط با شرایط نامساعد خودشان، دربارهٔ نجات‌دهنده‌ای که بناست روزی انسان‌ها را از وضع اسف‌بار خود نجات دهد، نظر مساعدی ندارند؛ و همواره با تردید به این مسئله نگاه می‌کنند که آیا ممکن است در پایان کسی بیاید و آن‌ها را از این وضع نجات دهد، به رستگاری برساند یا دست‌کم نزدیک کند؟ به‌زعم شخصیت‌های بکت رستگاری الزاماً با رهایی از وضع موجود و توسط دیگری (غیرخود) روی نمی‌دهد. به عبارتی، رستگاری رخدادی درونی است و برای هر فرد و در هر شرایطی ممکن است شکل خاصی از آن اتفاق بیفتد. در آغاز نمایش «در انتظار گودو» که *ولادیمیر* ماجرای نجات یکی از دزدها را بازگو می‌کند، *استراگون* آن را رویدادی تاریخی و وابسته به شرایط خاص زمانهٔ خودش می‌داند و نه‌تنها تمایلی برای شنیدن ماجرای تصلیب و داستان نجات دزدها ندارد، بلکه به رسالت نجات‌دهندگی مسیح نیز به دیدهٔ تردید می‌نگرد.[1]

شخصیت‌های بکت در جستجوی خود برای نزدیک شدن به حقیقت، در پی معنای نهایی و هدف غایی چیزها نیستند تا با رسیدن به آن رستگار شوند؛ همچنین به دلیل نقص

---

۱. ولادیمیر: ... اون دو تا دزد. داستانش یادته؟

استراگون: نه.

ولادیمیر: می‌خوای بهت بگم؟

استراگون: نه.

ولادیمیر: وقت رو که می‌گذرونه. (مکث) دو تا دزد با ناجی‌مون به صلیب میکشن، یکی‌شون...

استراگون: چی ما؟

ولادیمیر: ناجی ما، دو تا دزد. یکی شون! انگار نجات پیدا کرد و اون یکی ... (دنبال واژهٔ مقابل کلمهٔ نجات می‌گردد) رفت به جهنم.

استراگون: از چی نجات پیدا کرد؟

ولادیمیر: از جهنم.

استراگون: من میرم. (مجموعه آثار، ۱۳۸۸: ۲۰).

ذاتی زبان، از ابزار دستیابی به رستگاری نیز محروم‌اند. عمدهٔ آن‌ها در پایان جستجوی خود با یک‌جور مکاشفه مواجه می‌شوند. به این معنی که از قید عادت‌ها رهاشده، تکرار کردن‌ها را کنار می‌گذارند یا نسبت به آن‌ها بی‌تفاوت می‌گردند و درمی‌یابند که به پایان روزمرگی نزدیک شده‌اند. همهٔ آن‌ها با تجسم مبهمی از چیزی که همهٔ راه را در جستجوی آن بوده و برای یافتنش تلاش کرده‌اند، روبرو می‌شوند.

این مکاشفه و رهایی از روزمرگی و مواجهه با رستگاریِ غیرقابل درک، گاهی اوقات با تجسم یا مواجهه با نور همراه می‌شود. در همین راستا برای *مولوی*، *وُرم* در «نام‌ناپذیر» و *وینی* در «روزهای خوش» تجربه‌های مشابهی روی می‌دهد. برای وُرم در نام ناپذیر تجربهٔ رستگاری در یافتن و مواجهه با روشنایی روز در یک بیابان روی می‌دهد. دقیقاً مشابه تجربه‌ای که برای وینی در روزهای خوش اتفاق می‌افتد؛ بیابانی که وُرم در آن روشنایی را حس می‌کند، تپه‌ماسه‌هایی را به ذهن مخاطب می‌آورد که وینی در حال فرورفتن در آن‌ها است. (حاجی‌محمدی، ۱۳۹۴: ۱۲۲).

اگرچه این آگاهی نوعی پیروزی قلمداد می‌شود و این تلقی از رستگاری امری رایج نیست، اما آرامشی که برای شخصیت‌های بکت به همراه می‌آورد، مخاطب را ناگزیر وامی‌دارد برای شکل تازهٔ رستگاری و آرامشی که در پی آن همه مشقت راه و فلاکت تن، سرانجام شخصیت‌های بکت را فرامی‌گیرد، موجودیت قائل شود. درواقع رسیدن به آرامش نقطهٔ پایانی جستجوی وجود برای شخصیت‌های بکت است. ازنظر آن‌ها دست یافتن به حداقل شناخت (جهت نیل به هدف اصلی‌شان که جستجوی وجود بود) تنها با رسیدن به آرامش امکان‌پذیر می‌باشد و این آرامش با رهایی از تمام قیدوبندها شکل می‌گیرد. بسیاری از آن‌ها در انتهای راه، دیگر وسایل اضافی خود را به همراه ندارند، بلکه گاهی اوقات برخی از اعضای بدن را که در این کشف و شهود حقیقت (وجود) و دست یافتن به آگاهی استفاده‌ای برای آن‌ها نداشته، از دست داده‌اند. برای نمونه در نمایش «من نه» از تمام اجزای بدن تنها چهره و آن هم دهانی فعال برای شخصیت نمایش باقی مانده است. *دهانی* که بناست تمام آنچه را که از یک فرد (بازیگر) برای اثبات موجودیتش انتظار

می‌رود، با استفراغ یکریز کلمات نشان دهد. محبوس شدن در خمره یا سطل زباله یا محدود شدن هویت یک شخص به باز و بسته شدن لب‌ها و به‌ظاهر پراکنده‌گویی صرف، نشان‌دهندهٔ این است که این شخصیت‌ها به سایر اعضای بدن خود احتیاجی نداشته‌اند و عضو ازدست‌رفته در رسیدن به آرامش نقشی ایفا نکرده است. این آگاهی–رهایی مطلق به‌گونه‌ای رقم می‌خورد که آدمی به تمام تعلقاتش پشت کرده و فراسوی هرچیز قرار گرفته باشد. این آرامش بازیافته، با پیراستن و هرچه بیشتر پیراستن فرم، محتوا و هر آنچه برای شخصیت‌های بکت قاعده‌ای دست و پا گیر تلقی می‌شود، انسجام بیشتر و ماهیت واقعی‌تری می‌یابد. پیرایش (در همهٔ زمینه‌ها) به‌گونه‌ای رقم می‌خورد که در پایان چیزی جزء هیچ در انتظار آدمی نباشد. *مورفی* به رستگاری و آرامشی که با در آغوش گرفتن هیچ و خلسه‌ای که با غوطه‌ور شدن در آن برایش روی می‌دهد، اشاره می‌کند. «... مورفی کم‌کم هیچ را دید. آن بی‌رنگ، آن چشم‌روشنی کمیاب زایمان، غایب بودن... نه غیاب ادراک کردن که غیاب ادراک شدن. حس‌های دیگر او هم به آرامش رسیدند. به لذتی دور از انتظار. نه آسودگی کرختشان از تعلیق، بلکه آسودگی مطلقی که وقتی می‌آید که از قاه قاه هیچِ دموکریتوسی واقعی‌تر است... و تمام گوشه‌کنارهای روح خشکیده‌اش همچنان جذب آن یگانه چیز بی حادثه می‌شد که برای سهولت *هیچش* می‌نامید.» (Murphy, 1938:p 246). در چنین وضعیتی *مولوی* منشأ وجودش را در صداهای زمینیِ جهانی بزرگ حس می‌کند، صداهایی در فرکانس بالاتر یا پایین‌تر از منطق (...) صداهایی ناب، رها از معنا. رهایی از معنای لغوی و ظاهری، به رهایی حقیقت نامکشوف در وجود خود منجر می‌شود. در چنین حال و احوالی است که *مولوی* آرامش را احساس می‌کند. (حاجی‌محمدی، ۱۳۹۴: ۲۵۱–۲۵۰).

علاوه بر مواجهه با نور یا رودررویی با هیچ، شکل دیگری از رهایی و بالتبع رستگاری که پس‌ازآن اتفاق می‌افتد، شوق رسیدن و درک و فهم این نکته است که شخصیت بکتی می‌داند که به پایان راه نزدیک می‌شود و همین آگاهی یافتن یا نزدیک شدن به پایان این زندگی مشقت‌بار، باعث احساس رستگاری در آن‌ها می‌شود. با آگاهی از این پایان

نزدیک، تحمل مصیبت‌ها و رنج‌های زندگی برای شخصیت‌های بکت راحت‌تر می‌شود. «در کنار حسرت این جهان ازدست‌رفته (تجربه و گفتگوی شخصیت‌های نمایش «دست آخر»)، همچنین شاهد نوعی خرسندی در به پایان رسیدن ماجراجویی اسف‌بار زندگی هستیم. ترک کردن این جهان دردناک است، همان‌گونه که زوال جسمانی‌ای که هَم برای *کلاو* پیش‌بینی می‌کند -آن هنگام که او نیز چون هَم نابینا و زمین‌گیر شده- چشم‌اندازی مصیبت‌بار است؛ اما ازآنجاکه *کلاو* و هَم شوق رسیدن به پایان را دارند، درعین‌حال نقصان گرفتن و تحلیل رفتن به گرمی پذیرفته می‌شود.» (مک دونالد، ۱۳۹۰: ۹۰).

شکل دیگری از آگاهی، رهایی و بالتبع رستگاری نزد شخصیت‌های بکت، احساس درک متقابل آن‌ها از همدیگر در دنیایی است که گویی آخرین بازمانده‌های تمدن انسانی در آن زندگی می‌کنند.[1] در این جهان سراسر محنت و پر از نقص و کمبود، کمی محبت کردن یا دیدن از سوی دیگران می‌تواند آن اندازه تأثیرگذار باشد که آدمی خود را در مسیر رستگاری تصور کند. «در نمایشنامه‌ای که موضوع آن بیهودگی امید و آرزوست، دل‌خوشی‌های چندانی نمی‌توان یافت، اما این لحظات کوچک مهربانی (اینکه *ولادیمیر* سال‌ها پیش *استراگون* را از غرق شدن در رود **رِن** نجات داده یا در یکی از عاطفی‌ترین لحظات نمایش ردای خویش را دور شانه‌های *استراگون* که خوابیده، می‌پیچد و خود برای گرم شدن راه می‌رود، یا دست‌هایش را به هم می‌ساید، هر چند نحیف و بی‌حاصل، بیانگر لحظاتی از همدردی و شایستگی انسانی است که نوید رستگاری نیز می‌دهد.» (همان، ۷۶).

نتیجه‌گیری

ازنظر بکت زبان فاقد کارایی لازم برای برقراری ارتباط است. چرا که تحت تأثیر ثنویت‌گرایی دکارتی و مفارقت جوهری نفس و جسم، زبان به‌طور ذاتی نمی‌تواند دو بیگانه از هم (ذهن و جهان) را به یکدیگر مرتبط کند. لذا آدمی برای بیان خویش و انجام

۱. اشاره دارد به نمایشنامه «دست آخر» که در آن **کلاو** خدمتکار بارها از پنجره‌ای بر روی صحنه به فضای بیرون نگاه می‌کند و با دیدن معدود انسان‌ها و به‌ظاهر روییدنی‌ها، تصوری از آخرین بازمانده‌ها و امکان و امید رویش دوبارهٔ گیاهان بر روی زمین را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند).

هرگونه مراوده، در سطحی نازل‌تر به پیرایش کلمات و کمینه‌گرایی در زبان روی می‌آورد و در سطح تأثیرگذار و عملی‌تر، به بدن و روایتگری آن احتیاج دارد. بکت متأثر از ثنویت دکارتی، از آن فراتر رفته و تلاش می‌کند شأن و جایگاه ازدست‌رفتهٔ بدن را، با این فرض که بدن بزنگاه رخداد آگاهی است، به آن بازگرداند. به‌زعم وی از خلال بدن‌های فرتوت و رو به زوال است که گفتمان بدن و روایتگری آن و تلاش برای بازگویی جهان خارج و گزارش واقع‌بینانه‌تر از امر واقع امکان‌پذیر می‌شود. ازاین‌روست که در آثارش تلاشی برای زیباسازی بدن یا ارائهٔ تصویری آرمانی از موقعیت انسان صورت نمی‌گیرد. او بدن‌ها را با تمام کاستی‌ها و فلاکت‌های راستین یک انسان معلول به تصویر می‌کشد. از طرفی، در اندیشهٔ بکت زوال لازمهٔ دیده شدن و بالتبع، برقراری ارتباط و فراتر از آن، ضرورتی برای رسیدن به رهایی و دست یافتن به رستگاری قلمداد می‌شود. ازاین‌رو، تلاش برای برقراری ارتباط زبانی گرهی از عزلت شخصیت‌های بکت باز نمی‌کند؛ همچنین نفس حضور دیگری ممکن است بر مشکلات آن‌ها بیفزاید. لذا هیچ راهی و چاره‌ای جز استمداد از بدن برای ایجاد ارتباط باقی نمی‌ماند.

نزد بکت میان آگاهی (به‌طورکلی) و آگاه شدن از خود (به‌طور اخص)، با دست یافتن به آرامش و رسیدن به رستگاری ارتباط تنگاتنگی وجود دارد. بار آگاهی رنج راستین به همراه می‌آورد و راه گریز از این رنج، دست یافتن به رهایی مطلق و پیراستن تمام قیدوبندها است. درواقع این‌ها همگی بیان‌های متفاوتی از یک چیز هستند. برای شخصیت‌های بکت آگاه شدن از شرایط اسف‌بار خود، می‌تواند مقدمهٔ دست یافتن به آرامش باشد و بالتبع رستگاری به همراه آورد، چرا که با هر قدمی که به‌سوی پایان، مرگ و یا رهایی مطلق برمی‌داریم، یک گام بیشتر به رستگاری نزدیک شده‌ایم. از طرفی، برای آن‌ها رستگاری در همین شرایط فعلی و با همین مختصات فیزیکی و با لحاظ محدودیت‌ها و معلولیت‌هایشان اتفاق می‌افتد.

در رویارویی شخصیت‌های بکت با هیچ، به‌مثابه مواجهه نهایی با حقیقت وجود و دستاورد راستین آگاهی و در مقایسه یا مفهوم پوچی نزد آلبر کامو، می‌شود گفت که

شخصیت‌های بکتی پس از رویارویی با هیچ بدون هرگونه امید واقعی زندگی می‌کنند و لذا باید خودشان برای خودشان امید بسازند و در وضعیتی اسف‌بار و خفقان‌آور تمام عمر به این امیدواری و امیدسازی ادامه دهند. بکت به مخاطبان خود توصیه می‌کند که اگر دریابند که گذران زندگی در دنیای مدرن بدون امید چگونه خواهد بود، بی‌گمان به فهم رستگاری نزدیک شده‌اند.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID

Amin Abaspour http://orcid.org/0000-0001-5162-7231

Amir Nasri http://orcid.org/0000-0003-0680-6171

منابع

ابوالفضل، حداد. (۱۳۸۹). *«حقیقت و معنا در آثار ساموئل بکت؛ با تأکید بر دیدگاه‌های آلن بدیو و تئودور آدورنو»*. *نقد زبان و ادبیات خارجی*. شماره ۵. ۴۷ تا ۶۹.

اسپینوزا، بندیکت. (۱۳۸۸). *شرح اصول فلسفه دکارت و تفکرات مابعدالطبیعی*، محسن جهانگیری، تهران، انتشارات سمت.

اسلین، مارتین. (۱۳۸۸). *تئاتر ابزورد. مهتاب کلانتری*، تهران، نشر آمه.

برکن، هری مک فارلند. (۱۳۸۹). *قرائت تاملات دکارت*. شاپور اعتماد، تهران، هرمس.

بکت، ساموئل. (۱۳۹۳). *رانده شده*. مرضیه خسروی، تهران، انتشارات روزگار نو.

----------. (۱۳۹۴). *وات*. سهیل سمی، تهران، ققنوس.

----------. (۱۳۹۱). *مالون می‌میرد*. سهیل سمی، تهران، نشر ثالث، چاپ سوم.

----------. (۱۳۹۲). *مولوی*. سهیل سمی، تهران، نشر ثالث.

----------. (۱۳۸۸). *مجموعه آثار نمایشی*، به کوشش علی باش، مشهد، انتشارات مهر دامون.

----------. (۱۳۹۶). *در انتظار گودو*. مرادحسین عباسپور، تهران، نشر روزگار.

دکارت، رنه. (۱۳۸۷). *تاملات در فلسفه اولی*، احمد احمدی، نشر سمت.

رابرتس، جیمز. (۱۳۸۹). *بکت و تئاتر معناباختگی*. حسین پوینده، تهران، نشر ج.

شکری، محمود، کرد فیروزجایی، یارعلی. (۱۳۹۲). *«بررسی ثنویت نفس و بدن از دیدگاه دکارت و ملاصدرا»*. *قبسات*. شماره ۶۲. ۱۳۳ تا ۱۵۴.

کارشناس، علی. (۱۳۹۲). *«نقد و بررسی رابطهٔ نفس و بدن از دیدگاه دکارت با بهره‌گیری از نظام حکمت متعالیه»*. *آیین حکمت*. شماره ۱۵. ۶۹ تا ۹۲.

گروه مؤلفین. (۱۳۹۴). *پارتیزان و کبوترها (مجموعه مقالات انتقادی در باب زندگی و آثار ساموئل بکت)*. گردآوری و ترجمه بهروز حاجی‌محمدی، تهران، انتشارات ققنوس.

مجتهدی، کریم. (۱۳۸۵). *دکارت و فلسفه او*. تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم.

مک دونالد، رونان. (۱۳۹۰). *روایت ذلت (درآمدی به اندیشه و آثار ساموئل بکت)*، ترجمه علی‌اکبر پیش دستی، تهران، انتشارات ققنوس.

ناکلین، لیندا. (۱۳۹۴). *بدن تکه‌تکه شده (قطعه به‌مثابه استعاره‌ای از مدرنیته)*. مجید اخگر، تهران، انتشارات حرفه هنرمند، چاپ سوم.

Refrences

Abolfazl, Haddad. (2010). "Truth and meaning in the works of Samuel Beckett; Emphasizing the views of Alain Badiou and Theodor Adorno. Criticism of foreign language and literature. Number 5. 47 to 69. [in Persian]

Brecken, Harry McFarland. (2010). Reading Descartes' reflections. Shapour Etemad, Tehran, Hermes. [in Persian]

Beckett, Samuel. (2013). driven away Marzieh Khosravi, Tehran, Rouzegar No Publications. [in Persian]

----------. (2014). Watt. Sohail Sami, Tehran, Qoqnous. [in Persian]

---------. (2011). Malone dies. Sohail Sami, Tehran, Sales publication, third edition. [in Persian]

---------. (2012). Molvi. Sohail Sami, Tehran, Sales publication. [in Persian]

---------. (2009). A collection of dramatic works, by Ali Bash, Mashhad, Mehr Damoun Publications. [in Persian]

---------. (2016). waiting for Godo. Murad Hossein Abbaspour, Tehran, Rozegar Publishing House. [in Persian]

Beckett, Samuel, (1959). *Three N¬ovels: Molloy*, Malon Dies, The Unnameable. London, Jhon Calder.

,_____. (1958). *Endgame*, New York, Grove Press.

,_____. (1959). *Waiting for Goddot*, London, Fabor & Fabor.

,_____. (1938). *Murphy*, New York, Grove Press.

Cousineau J. Thomas. (1984). *Descartes, Lacan, and Murphy*. *College Literature.* P 233- 232.

Cohn, Rubi. (1964). *Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett*.

Descartes, Rene. (2008). Reflections on the first philosophy, Ahmad Ahmadi, Samt Publishing House. [in Persian]

Fletcher, John. (1965). *Samuel Beckett and the Philosophers*. Comparative literature. Vol 17. P 43-56.

Karshenas, Ali. (2012). "Criticism and examination of the relationship between soul and body from Descartes' point of view using the system of transcendental wisdom". *The ritual of wisdom*. No. 15. 69 to 92. [in Persian]

Mujtahedi, Karim. (2006). *Descartes and his philosophy*. Tehran, Amir Kabir Publishing House, third edition. [in Persian]

McDonald, Ronan. (2011). *The Narrative of Humiliation (An Introduction to Samuel Beckett's Thoughts and Works),* translated by Ali Akbar Pish

Dasti, Tehran, Qaqnoos Publications. [in Persian]
Nochlin, Linda. (2014). *The fragmented body (the fragment as a metaphor for modernity).* Majid Akhgar, Tehran, Herfeh Honarmand Publishing House, third edition. [in Persian]
Roberts, James. (2010). *Beckett and the theater of meaninglessness*. Hossein Poivendeh, Tehran, J Publications. [in Persian]
Spinoza, Benedict. (2009). *Description of the principles of Descartes' philosophy and metaphysical thoughts*, Mohsen Jahangiri, Tehran, Samt Publications. [in Persian]
Slaine, Martin. (2009). *Theater of the Absurd.* Mehtab Kalantari, Tehran, Ameh publication. [in Persian]
Shokri, Mahmoud, Kurd Firouzjaei, Yar Ali. (2012). "Examining the duality of soul and body from the point of view of Descartes and Mulla Sadra". *Qabsat* No. 62. 133 to 154. [in Persian]
The group of authors. (2014). *Guerrillas and Pigeons (a collection of critical essays on the life and works of Samuel Beckett). Compiled and translated by Behrouz Hajimohammadi*, Tehran, Qaqnoos Publications. [in Persian]
Uhlmann, Anthony. (2004). A Fragment of a VITAGRAPH: Hiding and Revealing in Beckett, Guelincx, and Descartes. *Samuel Beckett Today.* Vol 14. P 341-356. Published by Brill.

استناد به این مقاله: عباسپور، امین.، نصری، امیر. (۱۴۰۱). روایتگری بدن و خودرنجوری رستگارانه در شخصیت‌های آثار ساموئل بکت، با نظر به ثنویت دکارتی، *فصلنامه علمی حکمت و فلسفه*، ۱۸(۷۱)، ۱۲۷-۱۵۴.
DOI: 10.22054/WPH.2022.68779.2086

Hekmat va Falsafeh (Wisdom and Philosophy) is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4. 0 International License.