Volume 4. Issue 2. Autumn & Winter 2026-27. Pages 139 to 161.

Research Paper

Toward a Hauntological Ontology: A Diffractive Reading of Dark Matter and Trauma in Waiting for Godot and The America Play

Khosro Sina[1*]

[1] Assistant Professor, Department of Cinema, Faculty of Art and Architecture, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.

10.22080/lpr.2026.31441.1195

Received:
March 12, 2026
Accepted:
July 09, 2026
Available online:
September 23, 2026

Keywords:
Ontology of absence; hauntological ontology; agential realism; theatrical dark matter; diffractive reading; trauma theory; Samuel Beckett; Suzan-Lori Parks.

Abstract

This study investigates the ontology of absence in two major contemporary plays, Samuel Beckett's 'Waiting for Godot' and Suzan-Lori Parks's 'The America Play', by proposing a novel theoretical framework termed "hauntological ontology." This framework cross-pollinates three distinct concepts: Andrew Sofer's "theatrical dark matter," Karen Barad's "agential realism," and Cathy Caruth's "trauma theory." Executed through a posthumanist, materialist theoretical methodology and a "diffractive reading" approach (which maps patterns of difference and interference rather than seeking mirror-like similarities), the study analyzes "scene-object" and "repetition-event" units in both texts. The findings demonstrate that absence is not a semantic void but a material force with gravitational agency that actively reconfigures dramatic structure, spectatorial perception, and the intra-active boundaries between presence and absence. Onstage properties (boots, a tree, a hole, a television) become temporal sedimentations that physically register the history of suffering, while repetition serves as a performative mechanism for materializing trauma. The pivotal divergence between the two plays lies in the operative physics of iteration: Beckettian repetition triggers temporal depletion and existential fatigue, whereas Parksian repetition (through "repetition and revision") generates material accumulation and historical weight within the performer's body. The study concludes that understanding absence requires an ontological paradigm shift away from representational semiotics toward a material ontology-a realm where the audience, through embodied engagement with absence, achieves primary ethical responsibility toward history's absent figures.

*Corresponding Author: Khosro Sina
Address: Assistant Professor, Department of Cinema, Faculty of Art and Architecture, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.
Email: khosro.sina@uok.ac.ir

Extended Abstract

1. Introduction

Absence is a foundational constituent of contemporary drama, manifesting through characters who never appear, events left unspoken, and spaces that remain hidden. While conventional scholarship predominantly decodes absence within a semiotic framework, treating it as a signifier pointing toward a missing signified, this study argues that in Samuel Beckett's 'Waiting for Godot' (1954) and Suzan-Lori Parks's 'The America Play' (1994), absence transcends mere signification to operate as a structural, material force. Moving beyond purely linguistic or representational analyses, this research develops an integrative reading that intertwines matter, meaning, and ethics. Beckett stages existential absence as endless temporal depletion, whereas Parks materializes historical and racial erasure through the dramatic technique of "repetition and revision." The central inquiry of this study focuses on how absence, rather than negating being, functions as an ontological foundation that exerts a tangible gravitational pull on the visible stage reality through what is conceptualized as "theatrical dark matter.".

2. Purpose, Literature Review, and Method

Purpose: This study aims to elucidate the "ontology of absence" in the two selected plays by proposing a novel theoretical framework termed "hauntological ontology." This framework cross-pollinates three distinct concepts: Andrew Sofer's "theatrical dark matter," Karen Barad's "agential realism," and Cathy ".Caruth's "trauma theory

Literature Review: Existing scholarship on these plays frequently relies on semiotic approaches (e.g., Sharifi & Jalalipour), which remain bound to the textual-linguistic register. Conversely, contemporary trauma studies in theatre (e.g., Schneider) emphasize physical reenactments but overlook how trauma sediments within the textual architecture itself. While new materialist inquiries have increasingly focused on the vibrant presence of onstage objects, a critical gap persists: the lack of a cohesive theoretical synthesis capable of mapping how theatrical dark matter, agential realism, and trauma intersect to govern the .performative mechanics of absence

Methodology: This research adopts a post-humanist, materialist theoretical methodology executed through a "diffractive reading" approach (Haraway, Barad). Distinct from a reflective critique that searches for mirror-like similarities, diffraction maps patterns of difference and interference produced by reading insights through one another. The analytical units comprise "scene-objects" (the boots and the tree in Beckett; the great hole and the television in Parks) and "repetition-events" (the boy's recurring message in Beckett; the cyclical gunshots in Parks). The operational procedure involves: identifying the material coordinates of absence, reading these coordinates diffractively through the tripartite theoretical lens, articulating the resulting interference patterns between the two texts, and formulating the ethical implications rooted in Baradic "response-ability" and Derridean "justice-to-come."

3. Discussion

The diffractive analysis demonstrates that the titular character of Godot constitutes

Volume 4. Issue 2. Autumn & Winter 2026-27. Pages 139 to 161.

the quintessential manifestation of "theatrical dark matter." His radical absence functions as a materialist force with gravitational agency, warping linear progression into a cyclical, agonizing "absolute now." Within this disrupted intra-active field, stage properties discard their passive status; Estragon's boots, shifting inexplicably from black to yellow, materialize the weight of empty duration, serving as temporal sedimentations embedded within the leather. At each act's conclusion, the boy's arrival enacts an "agential cut," momentarily stabilizing the indeterminacy of existential absence.

In contrast, the "Great Hole of History" in Parks's drama materializes a comparable void, yet yields a radically different ontological charge. While Beckettian waiting is characterized by exhaustion, Parks's hole is pregnant with the material possibilities of repressed historical genealogies and ancestral ghosts. Her technique of "repetition and revision," amplified by orthographic elongations (e.g., "Lllllliieeesss"), transforms spoken language into material-discursive apparatuses that physically register historical trauma within the performer's body. Furthermore, the mechanical reenactment of gunshots and canned laughter inflicts direct visceral pressure on the spectatorial space. The onstage television, projecting images of the deceased, re-presents the historical past not as an ephemeral cognitive memory, but as an affective, material intrusion into the immediate present.

Consequently, absence in both works departs from linguistic abstraction into the realm of lived matter and bodies. The divergence lies in the operative physics of iteration: Beckettian repetition triggers temporal depletion and existential fatigue, whereas Parksian repetition generates material accumulation and historical gravity through subversive revision.

4. Conclusion

The diffractive reading of Beckett and Parks demonstrates that theorizing absence in contemporary drama requires an ontological paradigm shift away from representational semiotics toward a materialist ontology. The proposed "hauntological ontology" framework confirms that absence is not an empty void but an active field of material-agential gravity that actively reconfigures stage realities and spectatorial bodies. Comparative application underscores the framework's diagnostic versatility: in 'Waiting for Godot', absence operates in a metaphysical register to pose an existential question; in 'The America Play', it serves a historical accountability, demanding a material answer.

The core ethical contribution of this study lies in establishing an indissoluble link between ontology and ethics via the audience's embodied engagement. The spectator is never an objective, detached observer, but an intrinsic component of the performative apparatus. Accordingly, "response-ability" is reconfigured not as a secondary ethical obligation, but as a primary ontological condition of theatrical intra-action. A noted limitation of this research is the conceptual slipperiness between physical metaphor and ontological claim when translating quantum concepts into theatrical analysis-a boundary that future performance philosophy must operationalize with greater empirical and theoretical rigor.

Funding
There is no funding support.

Authors' Contribution
Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. All of the authors approved the content of the manuscript and agreed on all aspects of the work.

Conflict of Interest
The authors declared no conflict of interest.

Acknowledgments
The author wishes to thank the anonymous peer reviewers for their insightful critiques and generative guidance during the revision and refinement of this manuscript.

علمی پژوهشی

به‌سوی یک هستی‌شناسی هانتولوژیک: خوانش پراشی مادۀ تاریک و تروما در «در انتظار گودو» و «نمایشنامۀ آمریکایی»

خسرو سینا[1]*

[1] استادیار، گروه سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.

10.22080/lpr.2026.31441.1195

تاریخ دریافت:
۲۱ اسفند ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش:
۱۸ تیر ۱۴۰۵
تاریخ انتشار:
۱ مهر ۱۴۰۵

کلیدواژه ها:
هستی‌شناسی غیاب، رئالیسم عاملی، مادۀ تاریک تئاتری، خوانش پراشی، نظریۀ تروما، ساموئل بکت، سوزان - لوری پارکس.

چکیده

پژوهش حاضر با هدف تبیین هستی‌شناسی غیاب در دو نمایشنامۀ شاخص درام معاصر، چارچوب «هستی‌شناسی هانتولوژیک» را ازطریق تلفیق مفاهیم «مادۀ تاریک تئاتری» (سوفر)، «رئالیسم عاملی» (باراد) و «نظریۀ تروما» (کاروت) صورت‌بندی می‌کند. این مطالعه با روش کیفی بنیادی - نظری و با بهره‌گیری از رویکرد «خوانش پراشی»، در انتظار گودو (بکت) و نمایشنامۀ آمریکایی (پارکس) را تحلیل می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که غیاب در این آثار نه یک خلأ معنایی، بلکه نیرویی مادی با «عاملیت گرانشی» است که ساختار دراماتیک را بازپیکربندی می‌کند. در این فرایند، ابژه‌های صحنه به «فسیل‌های زمانی» تبدیل می‌شوند و مرز میان حضوروغیاب ازطریق «برش‌های عاملی» پیوسته جابه‌جا می‌گردد. در خوانش پراشی، گودو به‌مثابۀ «مادۀ تاریک»، میدان گرانشی غیاب را شکل می‌دهد و حفرۀ بزرگ تاریخ در نمایشنامۀ پارکس، رسوب مادی تروماهای تاریخی را بازمی‌نمایاند. تکنیک تکرار در بکت به پوچی و تهی‌شدگی می‌انجامد، اما در پارکس ازطریق «تکرار و بازبینی» به انباشت مادی و تولید وزن تاریخی منجر می‌شود. پژوهش نتیجه می‌گیرد که درک غیاب مستلزم گذار از نشانه‌شناسی بازنمودی به هستی‌شناسی مادی است؛ قلمرویی که مخاطب ازطریق درگیری بدن‌مند با غیاب، به مسئولیت اخلاقی دربرابر غایبان تاریخ دست می‌یابد.

* **نویسنده مسئول:** خسرو سینا
آدرس: استادیار، گروه سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.
ایمیل: khosro.sina@uok.ac.ir

۱ مقدمه

۱٫۱ طرح مسئله و اهمیت پژوهش

یکی از سویه‌های بنیادین درام معاصر، محوریت یافتن مفهوم «غیاب» است؛ غیابی که در قالب شخصیت‌هایی که هرگز دیده نمی‌شوند، رویدادهای تروماتیکی که در سکوت باقی می‌مانند و فضاهای پنهانی که مرزهای صحنه را تعریف می‌کنند، تجلی می‌یابد. این پدیده، سنت دیرپای فلسفهٔ غرب را که همواره «حضور» را به‌عنوان بنیاد هستی مفروض می‌پنداشت، با چالشی جدی مواجه می‌کند. درحالی‌که رویکردهای نشانه‌شناختیِ مرسوم، اغلب غیاب را تا سطح یک «نشانهٔ نمایه‌ای» تقلیل داده و آن را صرفاً ارجاعی به امری غایب قلمداد می‌کنند، در آثاری نظیر در انتظار گودو (۱۹۵۴) اثر ساموئل بکت و نمایشنامهٔ آمریکایی (۱۹۹۴) اثر سوزان - لوری پارکس، غیاب از این سطح فراتر رفته و به‌مثابهٔ یک نیروی مادی و ساختاردهنده عمل می‌کند.

اهمیت این پژوهش در ضرورتِ گذار از تحلیل‌های صرفاً نشانه‌شناختی به‌سوی یک خوانش «هستی‌شناختی - مادی» نهفته است. این تغییر رویکرد که از پیوند فلسفهٔ علم، نظریهٔ انتقادی و مطالعات تئاتر حاصل شده، ابعاد اخلاقی درام را ازطریق مفاهیمی چون «پاسخ‌گویی» (باراد) و «عدالتِ در پیش‌رو» (دریدا) برجسته می‌سازد. انتخاب این دو نمایشنامه ازآن‌جهت حائز اهمیت است که اولی (بکت)، غیاب وجودی را در قالب انتظاری بی‌پایان صورت‌بندی می‌کند و دومی (پارکس)، غیاب‌های تاریخی و نژادی را ازطریق تکنیک «تکرار و بازبینی» به ساحتِ صحنه می‌کشاند. پرسش اصلی اینجاست که چگونه غیاب می‌تواند به‌جای نفیِ هستی، خود به شالودهٔ هستی‌شناختی اثر بدل شود و ازطریق «مادهٔ تاریک تئاتری»، بر واقعیتِ مرئی صحنه تأثیر بگذارد؟

۱٫۲ پیشینهٔ انتقادی پژوهش

مطالعات نظری و انتقادی پیرامون مفهوم غیاب در تئاتر را می‌توان در سه جریان اصلی دسته‌بندی کرد: رویکردهای نشانه‌شناختی، مطالعات تروماییِ و اجرا و نیوماتریالیسم. هدف این بخش مرور انتقادی این جریان‌ها و نشان دادن شکاف پژوهشی‌ای است که مقالهٔ حاضر درصدد پر کردن آن برآمده است.

رویکردهای نشانه‌شناختی عمدتاً بر الگوی پیرس تکیه دارند و غیاب را به‌مثابهٔ نشانهٔ نمایه‌ای می‌فهمند؛ یعنی نشانه‌ای که به امری غایب ارجاع می‌دهد، مانند دودی که به آتش اشاره دارد. در این دیدگاه، شخصیت غایبی مانند گودو، صرفاً یک ارجاع به «امری دیگر» است که در بیرون از صحنه قرار دارد. در زبان فارسی، شریفی و جلالی‌پور (۱۴۰۳: ۵۰-۳۵) غیاب را در درام ابزورد با تکیه‌بر مفهوم واسازی دریدا بررسی کرده‌اند. آن‌ها نشان می‌دهند که چگونه غیاب شخصیت‌ها و رویدادها در نمایشنامه‌های بکت، یونسکو و پینتر، ساختارهای دوتایی حضور/غیاب را به چالش می‌کشد. هرچند این پژوهش گامی مهم در آشناسازی مخاطب فارسی‌زبان با ابعاد فلسفی غیاب است، اما در سطح تحلیل زبانی باقی می‌ماند و به جنبه‌های مادی آن توجه کافی نشان نمی‌دهد. به بیان دیگر، غیاب در این خوانش‌ها همچنان در چارچوب بازنمایی و دلالت‌گری فهمیده می‌شود، نه به‌عنوان نیرویی مادی که بر ساختار صحنه و ادراک مخاطب اثر می‌گذارد.

رویکرد دوم از نظریهٔ تروما سرچشمه می‌گیرد و بر بازگشت تأخیری رویدادهای تروماتیک تأکید دارد. کتی کاروت با تعریف تروما به‌مثابهٔ «تجربهٔ ادعا نشده» و تأکید بر ساختار تأخیری آن، راه را برای پیوند تروما با تکرارهای صحنه‌ای گشود (کاروت، ۱۹۹۶: ۴). چنان‌که در چارچوب نظری (بخش ۳/۱) تشریح خواهد شد، تروما ازطریق بازگشت‌های تأخیری و تکرارهای وسواسی خود را آشکار می‌سازد. ربکا اشنایدر در کتاب اجرای باقی‌مانده‌ها (۲۰۱۱) این پیوند را در مفهوم «بازاجرا» بسط داد. از دید او،

بازاجراهای صحنه‌ای نه بازنمایی سادهٔ گذشته، بلکه بازگشت مادی تروما در زمان حال هستند؛ اجراهایی که بدن‌ها، اشیاء و فضاها را به حاملان تاریخ تروماتیک تبدیل می‌کنند (اشنایدر، ۲۰۱۱: ۲). اشنایدر با تحلیل بازاجراهای جنگ‌های داخلی آمریکا نشان می‌دهد که چگونه تکرار یک رویداد تاریخی، آن را از قفس بازنمایی رها کرده و به‌صورتی مادی در زمان حال، حاضر می‌سازد. بااین‌حال، تمرکز اشنایدر بر اجراهای بازآفرینی‌شدهٔ رویدادهای تاریخی است و به مسئلهٔ غیاب در سطح متن نمایشی نمی‌پردازد. به‌عبارت‌دیگر، او بیش‌از آنکه به چگونگی «رسوب» تروما در لایه‌های متن بپردازد، به بازاجراهای فیزیکی علاقه‌مند است.

رویکرد سوم، نیوماتریالیسم، با تأکید بر عاملیت ماده و درهم‌تنیدگی انسان و غیرانسان، افق‌های تازه‌ای در مطالعات تئاتر گشوده است. کارن باراد با ارائهٔ «رئالیسم عاملی» و «خوانش پراشی» بنیانی فلسفی برای فهم این درهم‌تنیدگی فراهم آورده است (باراد، ۲۰۰۷). لورا کال (۲۰۱۲) و مایک بلیکر (۲۰۱۱) از این چارچوب برای تحلیل اجرا و ادراک بدن‌مند بهره گرفته‌اند. بااین‌حال، پژوهش‌های نیوماتریالیستی در تئاتر عمدتاً بر حضور مادی اشیاء و بدن‌ها متمرکزند و به‌طور نظام‌مند به مسئلهٔ غیاب نپرداخته‌اند. اندرو سوفر مفهوم «مادهٔ تاریک تئاتری» را برای پر کردن این شکاف پیشنهاد کرده است (۲۰۱۳). اما چنانچه در چارچوب نظری (بخش ۳/۱) تشریح خواهد شد، سوفر این مفهوم را عمدتاً در سطح پدیدارشناختی به کار می‌گیرد و کمتر به پیامدهای هستی‌شناختی آن می‌پردازد. ازاین‌رو، شکاف اصلی آنجاست که تاکنون تلفیق منسجمی از مادهٔ تاریک تئاتری، رئالیسم عاملی و نظریهٔ تروما صورت نگرفته است. آنچه پژوهش حاضر را از کارهای پیشین متمایز می‌کند، چهار ویژگی اصلی است: نخست، تمرکز بر تحلیل چگونگی رسوب تروما در لایه‌های مادی متن (از کشیدگی حروف تا تغییر رنگ اشیاء). دوم، بهره‌گیری از مفهوم «پیکربندی مادی - گفتمانی»[1] باراد برای پرهیز از ماده‌گرایی خام و حفظ تعامل ماده و معنا. سوم، بازخوانی مفهوم «کایاسم»[2] مرلوپونتی در چارچوب رئالیسم عاملی برای تبیین ادراک بدن‌مند مخاطب. چهارم، پیوند هستی‌شناسی غیاب با اخلاق ازطریق مفهوم «پاسخ‌گویی»[3] باراد و «عدالت در پیش‌رو»[4] دریدا. این مقاله می‌کوشد با عبور از سه جریان یاد شده «از میان یکدیگر»[5] و با روش‌شناسی خوانش پراشی، چارچوبی یکپارچه برای هستی‌شناسی غیاب در درام معاصر ارائه دهد.

۱،۳ چارچوب نظری:

چارچوب نظری این پژوهش «هستی‌شناسی هانتولوژیک»[6] نام دارد؛ اصطلاحی که از بازخوانی سه مفهوم کلیدی در کنار یکدیگر شکل گرفته است: «مادهٔ تاریک تئاتری» اندرو سوفر، «نظریهٔ تروما» کتی کاروت و «رئالیسم عاملی» کارن باراد. هدف این چارچوب، تبیین غیاب نه به‌عنوان فقدان یا خلأ، بلکه به‌مثابهٔ نیرویی مادی با عاملیت گرانشی است که ساختار دراماتیک را بازپیکربندی می‌کند.

مادهٔ تاریک تئاتری نخستین مفهوم کلیدی این چارچوب است. اندرو سوفر، نظریه‌پرداز تئاتر، با اقتباس از مفهوم «مادهٔ تاریک» در اخترفیزیک، استدلال می‌کند که در تئاتر نیز نیروهای نامرئی‌ای وجود دارند که بر هر آنچه روی صحنه دیده می‌شود، اثر گرانشی می‌گذارند (سوفر، ۲۰۱۳: ۴-۳). مادهٔ تاریک در کیهان‌شناسی، ماده‌ای فرضی است که دیده نمی‌شود؛ اما وجود آن ازطریق اثرات گرانشی‌اش بر اجرام مرئی قابل تشخیص است. سوفر این قیاس را به تئاتر تعمیم می‌دهد: شخصیت‌های غایب (مانند گودو)، رویدادهای پیش‌از نمایش، صداهای خارج از صحنه، سکوت‌ها و حتی فضاهای خالی، همگی مصادیقی از مادهٔ

[1] Material-Discursive Configuration
[2] Chiasm
[3] Responsibility
[4] Justice-To-Come
[5] Through One Another
[6] Hauntological Ontology

تاریک تئاتری هستند. این عناصر اگرچه دیده نمی‌شوند، اما کنش‌ها، روابط و ادراک مخاطب را شکل می‌دهند. سوفر تأکید می‌کند که این مفهوم یک «قیاس اکتشافی» است، نه ادعایی هستی‌شناختی دربارهٔ وجود فیزیکی ماده‌ای نامرئی (سوفر، ۲۰۱۳: ۵). بااین‌حال، او این مفهوم را عمدتاً در سطح پدیدارشناختی به کار می‌گیرد و کمتر به پیامدهای هستی‌شناختی آن می‌پردازد. پژوهش حاضر این قیاس را به‌عنوان پلی تحلیلی برای ورود به هستی‌شناسی رابطه‌ایِ باراد به کار می‌گیرد.

نظریهٔ تروما دومین مفهوم بنیادین این چارچوب است. کتی کاروت، نظریه‌پرداز ادبی، تروما (آسیب روانی) را به‌مثابهٔ «تجربهٔ ادعا نشده» تعریف می‌کند؛ رویدادی که در لحظهٔ وقوع به‌طور کامل درک نمی‌شود، بلکه با تأخیر و ازطریق تکرارهای وسواسی خود را آشکار می‌سازد (کاروت، ۱۹۹۶: ۴). به بیان دیگر، تروما ساختاری دوگانه دارد: ازیک‌سو، زخمی بر روان است که التیام‌ناپذیر می‌ماند؛ ازسوی‌دیگر، ازطریق بازگشت‌های مکرر، خود را در قالب‌های گوناگون (کابوس‌ها، کنش‌های تکراری، روایت‌های پاره‌پاره) بازنمایی می‌کند. کاروت بر «ساختار تأخیری» تروما تأکید می‌کند: فهم تروما نه در لحظهٔ وقوع، بلکه پس‌از آن و ازطریق تکرار امکان‌پذیر می‌شود (کاروت، ۱۹۹۶: ۸۶۲-۸۶۱). این بینش برای تحلیل نمایشنامه‌هایی که در آن‌ها رویدادهای تروماتیک (مانند خشونت تاریخی یا انتظار بی‌پایان) ازطریق تکرار صحنه‌ای بازمی‌گردند، حیاتی است.

رئالیسم عاملی، سومین و مهم‌ترین مفهوم نظری این پژوهش است. کارن باراد، فیزیک‌دان و فیلسوف، با بهره‌گیری از فیزیک کوانتوم، نظریه‌ای ارائه می‌دهد که براساس آن، ماده و معنا نه مستقل از هم بلکه درهم‌تنیده با یکدیگر عمل می‌کنند (باراد، ۲۰۰۷: ۹۴-۷۱). دو مفهوم کلیدی در این نظریه عبارت‌اند از: «درون‌کنش» و «برش عاملی»[1]. برخلاف «برهم‌کنش»[2] که موجودیت‌های ازپیش مستقل را مفروض می‌گیرد، درون‌کنش بر این نکته تأکید دارد که موجودیت‌ها پیش‌از رابطه وجود ندارند، بلکه در دل رابطه و ازطریق آن پدید می‌آیند. به بیان دیگر، هویت اشیاء، مفاهیم و حتی انسان‌ها نه پیشینی، بلکه در فرایند درون‌کنش با یکدیگر شکل می‌گیرد (باراد، ۲۰۰۷: ۱۳۹). برش عاملی نیز به لحظه‌ای اطلاق می‌شود که در آن، مرز میان دو پدیده (مثلاً حضور و غیاب، گذشته و حال، انسان و غیرانسان) به‌طور موقت تعیین می‌گردد. این برش‌ها ماهیتی مادی - گفتمانی دارند؛ یعنی هم‌زمان هم فیزیکی و هم مفهومی هستند. باراد با مفهوم «پیکربندی مادی - گفتمانی» نشان می‌دهد که چگونه ماده و گفتمان در فرایندهای درون‌کنش، واقعیت را می‌سازند (باراد، ۲۰۰۷: ۱۶۰-۱۸۰).

چگونگی تلفیق مفاهیم در هستی‌شناسی هانتولوژیک، این سه مفهوم نه در کنار هم بلکه «از میان یکدیگر» خوانده می‌شوند. مادهٔ تاریک تئاتری (سوفر) ابزاری تحلیلی برای شناسایی غیاب‌های مؤثر در صحنه فراهم می‌آورد. نظریهٔ تروما (کاروت) ساختار تأخیری و تکرارشوندهٔ این غیاب‌ها را تبیین می‌کند. رئالیسم عاملی (باراد) نیز چارچوبی فلسفی برای فهم مادی بودن این نیروها و نحوهٔ درون‌کنش آن‌ها با عناصر مرئی صحنه ارائه می‌دهد. در این تلفیق، غیاب نه یک خلأ نشانه‌شناختی، بلکه «پیکربندی مادی - گفتمانی» ای است که ازطریق برش‌های عاملی پیوسته مرزهای حضور را بازتعریف می‌کند.

برای حل تنش نظری میان پدیدارشناسی مرلوپونتی (که بر تجربهٔ زیسته تأکید دارد) و پست‌اومانیسم باراد (که عاملیت را به غیرانسان نیز تعمیم می‌دهد)، مفهوم «کایاسم» بازخوانی می‌شود. مرلوپونتی (۱۹۶۸: ۱۳۹-۱۳۰) با این مفهوم به درهم‌تنیدگی ادراک‌کننده و ادراک‌شونده اشاره دارد؛ جایی که مرز میان سوژه و ابژه محو می‌شود. در بازخوانی بارادی، کایاسم به‌مثابهٔ نوعی درون‌کنش مادی - گفتمانی فهمیده می‌شود: مخاطب نه دربرابر صحنه، بلکه درون «دستگاه ادراکی» ای قرار می‌گیرد

[1] Agential Cut

[2] Interaction

که خود بخشی از پیکربندی مادی اجراست. این بازخوانی امکان تبیین ادراک بدن‌مند را بدون فروکاستن آن به ذهنیت‌گرایی پدیدارشناختی یا ماده‌گرایی خام فراهم می‌آورد.

درنهایت، این چارچوب نظری به مفاهیم اخلاقی نیز می‌انجامد. ژاک دریدا در کتاب اشباح مارکس (۲۰۰۶: xviii) مفهوم «عدالت در پیش‌رو» را به‌عنوان مسئولیتی اخلاقی دربرابر اشباح تاریخ صورت‌بندی می‌کند. از دید او، ما در قبال کسانی که دیگر نیستند؛ اما همچنان بر ما اثر می‌گذارند، مسئولیم. باراد (۲۰۱۰: ۲۴۰) این مفهوم را با رئالیسم عاملی پیوند می‌زند و «پاسخ‌گویی» را نه یک وظیفهٔ اخلاقی پسینی، بلکه شرط هستی‌شناختی درون‌کنش می‌داند. به بیان دیگر، ما نمی‌توانیم دربرابر غایبان تاریخ بی‌تفاوت باشیم، زیرا از پیش در درون شبکه‌ای از درون‌کنش‌ها با آن‌ها درهم‌تنیده شده‌ایم.

۱،۴ روش‌شناسی:

این پژوهش از روش کیفی بنیادی - نظری با رویکرد «خوانش پراشی» بهره می‌برد. این روش نخستین‌بار توسط دونا هاراوی، فیلسوف علم، به‌عنوان استعاره‌ای برای آگاهی انتقادی مطرح شد و سپس توسط کارن باراد در چارچوب رئالیسم عاملی به یک نظریهٔ فیزیکی - فلسفی تبدیل گشت (باراد، ۲۰۰۷: ۷۱).

پراش در فیزیک به پدیده‌ای گفته می‌شود که طی آن امواج (نور، صدا و...) هنگام برخورد با یک مانع، خم می‌شوند و پخش می‌گردند و الگوهای تداخلی پیچیده‌ای ایجاد می‌کنند. باراد با تکیه‌بر فیزیک کوانتوم، این مفهوم را واحد اصلی «شدن»[1] جهان می‌داند (باراد، ۲۰۰۷: ۸۳۲). از دید او، واقعیت نه مجموعهٔ اشیاء مستقل، بلکه شبکهٔ درهم‌تنیده‌ای از امواج و الگوهای تداخلی است که پیوسته درحال بازپیکربندی خود هستند.

تفاوت خوانش پراشی با خوانش بازتابی[2] در این است که خوانش بازتابی به‌دنبال یافتن شباهت‌ها، مضامین مشترک و انعکاس یک نظریه در متن است. این نوع خوانش، مرزهای مفروض را حفظ می‌کند و به‌دنبال تطبیق و هماهنگ‌سازی است. درمقابل، خوانش پراشی بر نقشه‌برداری از «اثرات تفاوت»[3] تمرکز دارد (باراد، ۲۰۰۷: ۷۹۳). به بیان دیگر، به‌جای آنکه بپرسیم «این متن چگونه نظریه‌ای را بازتاب می‌دهد؟»، می‌پرسیم «این متن و این نظریه در برخورد با یکدیگر چه الگوهای تداخلی و تفاوتی ایجاد می‌کنند؟»

در خوانش پراشی، بصیرت‌های نظریه‌های مختلف «از میان یکدیگر» خوانده می‌شوند تا الگوهای تداخل و تفاوت آن‌ها آشکار گردد (باراد، ۲۰۰۷: ۷۸۲). برای روشن شدن این مفهوم و پاسخ به این پرسش که «چرا خوانش حاضر صرفاً بازتابی نیست»، به مثالی عینی از همین پژوهش توجه کنید:

اگر خوانش ما صرفاً بازتابی بود، ساختار مقاله بدین‌گونه می‌شد: یک بخش جداگانه برای «مادهٔ تاریک تئاتری در گودو»، یک بخش جداگانه برای «نظریهٔ تروما در گودو» و یک بخش جداگانه برای «رئالیسم عاملی در گودو» - و سپس همین الگو برای پارکس تکرار می‌شد. در چنین ساختاری، هر نظریه به‌طور مجزا «بر متن اعمال» می‌شد و حداکثر نتیجه این بود که «بکت نیز مانند سوفر از غیاب سخن گفته» یا «تروما در گودو دیده می‌شود».

اما آنچه این پژوهش را به خوانش پراشی بدل می‌سازد، سه ویژگی است: نخست، مفاهیم نظری از میان یکدیگر خوانده می‌شوند (نه در کنار هم). برای نمونه، «مادهٔ تاریک تئاتری» (گودو به‌مثابهٔ سیاه‌چاله) از دریچهٔ «ساختار تأخیری تروما»

[1] Becoming
[2] Reflective Reading
[3] Effects Of Difference

(کاروت) بازخوانی می‌شود و هم‌زمان «برش‌های عاملی» (باراد) از دریچهٔ هر دو. دوم، واحد تحلیل «صحنه - ابژه» یا «تکرار - رویداد» است - یعنی نقطه‌ای که در آن سه نظریهٔ هم‌زمان با هم برخورد می‌کنند (مانند «پیام پسرک» در گودو که هم یک «عنصر مادهٔ تاریک» است، هم یک «بازگشت تأخیری تروماتیک» و هم یک «برش عاملی»). سوم، خروجی خوانش، «تفاوت» و «الگوی تداخلی» است که در هیچ‌یک از خوانش‌های جداگانه قابل مشاهده نبود.

نمونهٔ عینی این تفاوت در یافته‌های پژوهش: در بخش ۲/۱/۲ (رسوب مادی در اشیاء و بدن)، نشان داده می‌شود که «کفش‌های استراگون» اگر صرفاً ازمنظر مادهٔ تاریک خوانده شوند، «عنصر نامرئیِ اثرگذار» هستند؛ اگر صرفاً ازمنظر تروما خوانده شوند، «نشانه‌ای از زخم روانی» هستند؛ اما وقتی «از میان یکدیگر» خوانده می‌شوند (مادهٔ تاریک + تروما + رئالیسم عاملی)، به «فسیل زمانی» تبدیل می‌شوند - مفهومی که در هیچ‌یک از سه نظریه به تنهایی وجود ندارد و حاصل برخورد آن‌ها با یکدیگر و با متن است. همین منطق در تحلیل «تکرار و بازبینی» در پارکس نیز جاری است: تکرار در بکت به «تهی‌سازی زمان» می‌انجامد، اما در پارکس به «انباشت وزن تاریخی» - این تفاوت نه از خود تکرار، بلکه از برخورد مفهوم تکرار با دو بافت متفاوت (اگزیستانسیال در بکت، تاریخی - نژادی در پارکس) و از میان یکدیگر خواندن آن با مفاهیم تروما و مادهٔ تاریک حاصل شده است.

بنابراین، خوانش پراشی در این پژوهش به معنای آن نیست که مقاله کاملاً از بازتاب فاصله گرفته است (زیرا همواره نوعی بازتاب در کار است)، بلکه به این معناست که روش غالب، نقشه‌برداری از «تفاوت‌های تولید شده در برخورد نظریه‌ها با یکدیگر و با متن» است، نه تطبیق و هماهنگ‌سازی بازتابی. تفاوت‌هایی که در بخش بحث (۱/۲، ۲/۲ و ۳/۲) در قالب مفاهیمی چون «فسیل زمانی» دربرابر «بقایای تاریخی»، «زیست‌شناسی انتظار» دربرابر «آناتومی تروما» و «خستگی وجودی» دربرابر «پاسخ‌گویی تاریخی» صورت‌بندی شده‌اند، حاصل همین خوانش «از میان یکدیگر» هستند.

واحد تحلیل در این پژوهش، «صحنه - ابژه» یا «تکرار - رویداد» است. این واحدها لحظاتی از متن را شامل می‌شوند که در آن‌ها غیاب ازطریق اشیاء، صداها یا تکرارها اثر مادی می‌گذارد. برای مثال در در انتظار گودو، کفش‌های استراگون (صحنه - ابژه) و تکرار پیام پسرک (تکرار - رویداد) واحدهای تحلیل هستند. در نمایشنامهٔ آمریکایی، حفرهٔ صحنه (صحنه - ابژه) و تکرار صدای شلیک گلوله (تکرار - رویداد) چنین جایگاهی دارند. این واحدها نه‌صرفاً عناصر داستانی، بلکه نقاطی هستند که در آن‌ها پیکربندی‌های مادی - گفتمانی غیاب قابل مشاهده می‌شود.

مراحل اجرای خوانش پراشی در این پژوهش بدین شرح است: نخست، واحدهای تحلیل (صحنه - ابژه‌ها و تکرار - رویدادها) در دو نمایشنامه شناسایی می‌شوند. دوم، هر واحد با سه مفهوم نظری (مادهٔ تاریک، تروما، رئالیسم عاملی) «از میان یکدیگر» خوانده می‌شود. سوم، الگوهای تداخل و تفاوت میان دو نمایشنامه استخراج و تحلیل تطبیقی می‌گردد. چهارم، پیامدهای اخلاقی این الگوها در قالب مفاهیم پاسخ‌گویی و عدالت در پیش‌رو صورت‌بندی می‌شود. این روش به ما اجازه می‌دهد تا از تقلیل‌گرایی (چه نشانه‌شناختی و چه ماده‌گرایانه) پرهیز کرده و درهم‌تنیدگی ماده، معنا و اخلاق را در متن نمایشی آشکار سازیم.

۱،۵ پرسش‌ها و اهداف پژوهش

براساس مسئله‌ای که در طرح پژوهش مطرح شد و باتوجه‌به چارچوب نظری «هستی‌شناسی هانتولوژیک» (تلفیقی از مادهٔ تاریک تئاتری، نظریهٔ تروما و رئالیسم عاملی)، پرسش اصلی و پرسش‌های فرعی این پژوهش به شرح زیر صورت‌بندی می‌شوند:

پرسش اصلی:

غیاب به‌عنوان پدیده‌ای هستی‌شناختی و مادی، چگونه ازطریق مفاهیم مادهٔ تاریک تئاتری، رئالیسم عاملی و نظریهٔ تروما بر ساختار واقعیت در دو نمایشنامهٔ در انتظار گودو (بکت) و نمایشنامهٔ آمریکایی (پارکس) تأثیر می‌گذارد و چه الگوهای تداخل و تفاوتی در شیوه‌های مادی‌سازی غیاب در این دو اثر قابل‌شناسایی است؟

پرسش‌های فرعی:

۱. پرسش نظری: مفاهیم مادهٔ تاریک تئاتری (سوفر)، ساختار تأخیری تروما (کاروت) و درون‌کنش/برش عاملی (باراد) چگونه در چارچوبی تلفیقی، امکان تحلیل غیاب را از سطح نشانه‌شناختی به سطح هستی‌شناختی - مادی ارتقا می‌بخشند؟

۲. پرسش تحلیلی - تطبیقی: غیاب در دو نمایشنامه چگونه از مجرای اشیاء (کفش، درخت، حفره و تلویزیون) تکرارها (گفتگوهای تکراری، تکنیک تکرار و بازبینی) و ادراک بدن‌مند مخاطب مادی می‌شود و این مادی‌سازی در بافت اگزیستانسیال (بکت) در قیاس با بافت تاریخی - نژادی (پارکس) چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی پیدا می‌کند؟

۳. پرسش اخلاقی: درگیری بدن‌مند مخاطب با غیاب‌های صحنه، چگونه به فهمی تازه از «پاسخ‌گویی» (باراد) دربرابر «غایبان تاریخ» (دریدا) منجر می‌شود و این مسئولیت اخلاقی در دو اثر چه صورت‌بندی متفاوتی می‌یابد؟

اهداف پژوهش: این پژوهش در پی دستیابی به اهداف زیر است: تبیین نظری چارچوب هستی‌شناسی هانتولوژیک ازطریق تلفیق سه مفهوم کلیدی؛ تحلیل مصداقی چگونگی مادی‌سازی غیاب در دو نمایشنامه؛ شناسایی الگوهای تطبیقی میان بافت اگزیستانسیال و تاریخی - نژادی؛ و گشودن افق اخلاقی مفهوم پاسخ‌گویی دربرابر غایبان تاریخ.

۲ بحث

بخش حاضر به تحلیل پراشی دو نمایشنامهٔ شاخص معاصر می‌پردازد تا چارچوب نظری «هستی‌شناسی هانتولوژیک» را در عمل بیازماید. هدف از این تحلیل، نشان‌دادن چگونگی تبدیل غیاب از یک مفهوم انتزاعی به نیرویی مادی است که ساختار درام، بدن شخصیت‌ها و ادراک مخاطب را بازپیکربندی می‌کند. در این بخش، مفاهیم نظری مطرح‌شده در مقدمه (مادهٔ تاریک تئاتری، رئالیسم عاملی و نظریهٔ تروما) از خلال متن‌های نمایشی عبور داده می‌شوند تا الگوهای تداخل و تفاوت آن‌ها آشکار گردد. واحد تحلیل در این بخش، «صحنه - ابژه» یا «تکرار - رویداد» است؛ لحظاتی که در آن‌ها غیاب ازطریق اشیاء، صداها یا تکرارها اثر مادی می‌گذارد.

۲٫۱ مطالعهٔ موردی اول: در انتظار گودو (ساموئل بکت)

نمایشنامهٔ در انتظار گودو (۱۹۵۴) اثر ساموئل بکت، به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین متون درام ابزورد، بستری ایدئال برای آزمون چارچوب نظری پژوهش فراهم می‌آورد. در این متن، غیاب نه یک عنصر حاشیه‌ای، بلکه اصل سازمان‌دهندهٔ کل جهان دراماتیک است. در این بخش، با بهره‌گیری از خوانش پراشی، چهار بُعد اصلی غیاب در این اثر واکاوی می‌شود: گودو به‌مثابهٔ مادهٔ تاریک، رسوب مادی در اشیاء و بدن، تکرار به‌منزلهٔ برش عاملی، و ادراک بدن‌مند مخاطب.

۲٫۱٫۱ میدان غیاب و مادهٔ تاریک تئاتری

شخصیت «گودو» برجسته‌ترین مصداق «مادهٔ تاریک تئاتری» در این نمایشنامه است. او هرگز بر صحنه ظاهر نمی‌شود، نامشخص است، و هیچ‌گاه

دیده نمی‌شود؛ بااین‌حال، تمامیت جهان نمایشی حول محور غیاب او می‌چرخد. ولادیمیر در پردهٔ دوم می‌گوید: «او نمی‌آید، اما همه‌چیز حول او می‌چرخد» (بکت، ۱۹۵۴: ۵۷). این گزاره دقیقاً هستی‌شناسی مادهٔ تاریک را توصیف می‌کند: چیزی که نیست، اما اثر گرانشی آن بر هر آنچه هست، قابل تشخیص است. سوفر گودو را به «سیاه‌چاله‌ای» تشبیه می‌کند که هر معنا و کنشی را به درون خود می‌کشد (سوفر، ۲۰۱۳: ۱۰). این غیاب، شرط امکان کنش‌های مرئی است؛ بدون غیاب گودو، انتظار ولادیمیر و استراگون بی‌معنا می‌شد و ساختار درام فرو می‌ریخت.

در این میدان گرانشی، غیاب گودو یک فقدان ساده نیست، بلکه «حضور احساس شده‌ای»[1] است که بر بدن‌ها و اشیاء صحنه اثر می‌گذارد (سوفر، ۲۰۱۳: ۳۳-۳۲). شخصیت‌ها در مدار این غیاب حبس شده‌اند، همان‌گونه که سیارات در مدار یک جرم نامرئی کیهانی گرفتارند. این وضعیت، خوانش اگزیستانسیالیستی سنتی را که غیاب را صرفاً نماد پوچی می‌دانست، به چالش می‌کشد. در خوانش پراشی حاضر، غیاب گودو نیرویی مادی است که زمان و مکان صحنه را خمیده می‌کند. زمان در این فضا خطی نیست، بلکه تحت‌تأثیر گرانش غیاب، دورانی و فشرده می‌شود. لمان این پدیده را «تبلور زمان در تکرار» می‌نامد؛ فرایندی که در آن، زمانِ خطی به «اکنونِ مطلق» و فشرده‌ای تبدیل می‌شود که شخصیت‌ها و مخاطب را در خود گیر می‌اندازد (لمان، ۲۰۰۶: ۱۵۵)؛ بنابراین، گودو به‌عنوان مادهٔ تاریک، نه یک شخصیت غایب، بلکه یک نیروی ساختاردهندهٔ هستی‌شناختی است که واقعیت صحنه را پیکربندی می‌کند.

۲٫۱٫۲ رسوب مادی در اشیاء و بدن: از انتظار بیولوژیک تا تروما

در چارچوب رئالیسم عاملی، ماده منفعل نیست؛ تاریخ را در خود رسوب می‌دهد و فعالانه درگیر «شدن» مداوم است (باراد، ۲۰۰۷: ۱۸۰). در در انتظار گودو، این رسوب‌گذاری مادی به‌وضوح در اشیاء و بدن شخصیت‌ها قابل مشاهده است. در پردهٔ نخست، استراگون با تقلا و نفس‌نفس‌زدن کفش‌هایش را بیرون می‌کشد (بکت، ۱۹۵۴: ۴۵). این کنش فیزیکی، زمان انتظار را در مادهٔ کفش رسوب می‌دهد. تنگی کفش یک «قید مادی - گفتمانی» است که بر بدن استراگون «نشان» می‌گذارد (باراد، ۲۰۰۷: ۱۹۵). دیالوگ تکراری «این کفش‌ها مرا می‌کشند» نه یک شکایت ساده، بلکه تأییدی بر عاملیت مادی کفش‌هاست. کفش‌ها تنها ابزار نیستند؛ آن‌ها هم کنشگرانی هستند که رنج را به بدن منتقل می‌کنند.

در پردهٔ دوم، استراگون با پای زخمی و عفونی‌شده ظاهر می‌شود. این زخم، «ردِّ»[2] مادی ترومااست؛ خودِ رنج در قالب تغییری فیزیکی در بافت بدن تجلی می‌یابد. در اینجا، زخم پای استراگون، تجلی مادی ترومای انتظار است. بدن‌ها در انتظار بکت به‌تدریج فرسوده و بیولوژیک می‌شوند. ارجاعات مکرر به بوی بد پا، ادرار، گرسنگی و خستگی، همگی نشانه‌هایی از «ماده‌شدن» زمان در کالبد شخصیت‌هاست. هربرت بلاو این وضعیت را «عملِ مردن» دربرابر چشمان مخاطب می‌نامد (بلاو، ۱۹۸۷: ۳۵۴).

تغییر رنگ کفش‌ها از سیاه به زرد در پرده دوم (بکت، ۱۹۵۴: ۶۷) نیز نشانهٔ «ماده‌زدایی و بازمادی‌شدن» شیء درطول زمان است (سوفر، ۲۰۱۳: ۲۲۸). کفش‌ها به «فسیل‌های زمانی» تبدیل می‌شوند که در «تولید فضازمان‌مادگی» مشارکت دارند (باراد، ۲۰۰۷: ۱۸۶). آن‌ها شواهد مادیِ گذر زمان نیستند، بلکه خودِ زمان هستند که در مادهٔ چرم و

[1] Felt Absence

[2] Trace

پوست رسوب کرده‌اند. در بکت، بدن «فرسوده» می‌شود و حامل تاریخِ زیست‌شناختیِ انتظار است.

۲،۱،۳ تکرار و برش عاملی: پیام پسرک

در پایان هر پرده با ورود پسرک پیام‌آور، یک «برش عاملی» رخ می‌دهد. پسرک با پیام خود («آقای گودو امروز نمی‌آید، اما فردا حتماً خواهد آمد») نامعینی غیاب را به‌طور موقت تعیّن می‌بخشد (بکت، ۱۹۵۴: ۷۸). این برش، هم‌زمان یک «بریدن با هم و جدا»[1] است: پسرک گودو را از شخصیت‌ها جدا می‌کند، اما آن‌ها را با وعدهٔ آینده به‌هم پیوند می‌زند (باراد، ۲۰۰۷: ۱۷۹). تکرار این ساختار در دو پرده، منطق «ساختار تأخیری» تروما را اجرا می‌کند (کاروت، ۱۹۹۶: ۴). پیام پسرک هر بار امید را زنده می‌کند، اما این امید خود منشأ ترومای بعدی است، زیرا تحقق نمی‌یابد. این چرخه، بازگشت وسواسی رویداد تروماتیک (وعدهٔ گودو) است که هرگز کامل نمی‌شود.

در بکت، تکرار عمدتاً برای نشان دادن «بیهودگی» و «نفی جریان زمان» به کار می‌رود (بکت، ۱۹۵۴: ۳۶۶). بااین‌حال، در خودِ گودو نیز تکرار کارکرد مادی دارد: تکرار دیالوگ‌ها و کنش‌ها، زمان را از حالت خطی خارج کرده و به یک تودهٔ فشرده تبدیل می‌کند. مخاطب، این فشردگی را نه با ذهن، بلکه با احساس کسالت و کشش زمان در بدن خود تجربه می‌کند؛ بنابراین، برش عاملی پیام پسرک، تنها یک رویداد داستانی نیست، بلکه لحظه‌ای است که مرز میان حضور (امید) و غیاب (یأس) بازپیکربندی می‌شود و واقعیت صحنه را برای پردهٔ بعدی آماده می‌سازد.

۲،۱،۴ ادراک بدن‌مند و کایاسم

مخاطب در انتظار گودو ازطریق بدن خود با غیاب درگیر می‌شود. فضای خالی صحنه، با درخت خشکیده‌اش، فشار زمان را بر بدن مخاطب وارد می‌کند. تکرار بی‌پایان دیالوگ‌ها، نوعی «خستگی ادراکی» ایجاد می‌کند که معادل فیزیکی انتظار است. این تجربهٔ بدن‌مند، همان «قابلیت درک» است که باراد از آن سخن می‌گوید (باراد، ۲۰۰۷: ۳۷۹). مخاطب غیاب را نه با ذهن که با «بدن‌ذهن» خود درک می‌کند. در اینجا مفهوم «کایاسم» مرلوپونتی در بازخوانی بارادی خود معنا می‌یابد: مخاطب نه دربرابر صحنه، بلکه درون «دستگاه ادراکی»‌ای قرار می‌گیرد که خود بخشی از پیکربندی مادی اجراست (مرلوپونتی، ۱۹۶۸: ۱۳۹-۱۳۰).

فشار زمان بر پلک‌ها، بی‌قراری در صندلی و احساس گیرافتادن، همگی نشانه‌هایی هستند که غیاب بر بدن مخاطب حک می‌کند. این تجربهٔ پیشاکلامی، درک مستقیمِ غیاب را به‌مثابهٔ نیرویی مادی امکان‌پذیر می‌سازد. مخاطب در این فرایند می‌آموزد که غیاب را احساس کند، نه آنکه صرفاً دربارهٔ آن بیندیشد. ازاین‌رو، در انتظار گودو نه‌تنها درامی دربارهٔ انتظار، بلکه فضایی برای تمرینِ ادراک بدن‌مندِ غیاب است - تمرینی که خودِ تجربهٔ تئاتری را به عرصه‌ای برای مواجههٔ هستی‌شناختی با امرِ غایب تبدیل می‌کند.

۲،۲ مطالعهٔ موردی دوم: نمایشنامهٔ آمریکایی (سوزان - لوری پارکس)

اگر در در انتظار گودو غیاب در فضایی انتزاعی و اگزیستانسیال رخ می‌دهد، سوزان لوری پارکس در نمایشنامهٔ آمریکایی (۱۹۹۴) این غیاب را به یک «مکان مادی» و تاریخی تبدیل می‌کند. در این بخش، با بهره‌گیری از خوانش پراشی، چهار بُعد اصلی غیاب در این اثر واکاوی می‌شود: حفرهٔ تاریخ به‌مثابهٔ غیاب مادی‌شده، تکنیک تکرار و بازبینی به‌عنوان ابزار مادی‌سازی، بدن بازیگر به‌مثابهٔ آرشیو تروما، و ادراک بدن‌مند به‌عنوان مسئولیت اخلاقی.

[1] Cutting Together-Apart

۲،۲،۱ حفره به‌مثابهٔ غیاب مادی‌شده: از خلأ بکتی به رسوب تاریخی

درحالی‌که بکت «زمان تهی» را به صحنه می‌آورد، پارکس این تهی‌بودگی را درون چاله‌ای مادی «رسوب» می‌دهد. «حفرهٔ بزرگ تاریخ»[1] در نمایشنامهٔ آمریکایی صرفاً یک استعارهٔ مکانی نیست، بلکه مادی‌سازی دقیق همان خلأ بکتی است. لمان، تبلور زمان در تکرار را در گودو توصیف می‌کند (لمان، ۲۰۰۶: ۱۵۵)؛ پارکس این زمانِ تبلوریافته را در قالب یک چالهٔ فیزیکی روی صحنه متجلی می‌سازد. به تعبیر باراد، آنچه در گودو «فضازمان‌مادگی» را در فرایند انتظار تولید می‌کند، در پارکس درون حفره‌ای مادی «رسوب» می‌کند (باراد، ۲۰۰۷: ۳۰۵-۳۱۶).

پارکس در مقدمهٔ کتاب خود تأکید می‌کند: «ازآنجاکه بخش بزرگی از تاریخ آفریقایی - آمریکایی ثبت نشده، مثله شده و شسته شده است، یکی از وظایف من به‌عنوان نمایشنامه‌نویس این است که... گورستان نیاکان را بیابم، برای استخوان‌ها حفاری کنم، استخوان‌ها را بیابم، آواز استخوان‌ها را بشنوم و آن را بنویسم» (پارکس، ۱۹۹۴: ۱۰).

این «حفاری» درون حفره، دقیقاً معادل مادی «انتظار» بکتی است. در گودو، شخصیت‌ها منتظرند تا شاید گودو بیاید؛ در پارکس، شخصیت‌ها درون حفره را می‌کاوند تا بقایای غایبان را بیابند. تفاوت در این است که انتظار بکتی «تهی» است، اما حفرهٔ پارکس «آبستن» از امکان‌های مادی تاریخ است (باراد، ۲۰۰۷: ۲۱۴). صدای شلیک گلوله که منبع مشخصی ندارد و از خلأ تاریخ برمی‌خیزد، نمونهٔ برجستهٔ «مادهٔ تاریک تئاتری» است (سوفر، ۲۰۱۳: ۱۲۵). این صدا نه به رویدادی خاص در صحنه که به غیابی تاریخی ارجاع می‌دهد: خشونت بنیادین شکل‌گیری ملت آمریکا. هر بار که «مردی به‌نام لینکلن» (بازیگر سیاه‌پوست) بر روی صندلی می‌نشیند، این صدای غایب از ناکجاآباد می‌آید و او را به زمین می‌زند. تکرار این شلیک، بازگشت وسواسی تروماست.

حفره در اینجا یک «دستگاه مادی - گفتمانی» است که مرزهای میان گذشته و حال، زنده و مرده را بازپیکربندی می‌کند. برخلاف گودو که درخت خشکیده‌اش تنها نشانه‌ای از زمان است، حفرهٔ پارکس فعالانه شخصیت‌ها را می‌بلعد و بیرون می‌دهد. این کنشِ بلعیدن، نشان‌دهندهٔ عاملیتِ خودِ غیاب است. غیاب در اینجا یک فقدان منفعل نیست، بلکه نیرویی فعال است که تاریخ را هضم می‌کند و بقایای آن را پس می‌دهد. این پویایی، خوانش اگزیستانسیالیستی را که غیاب را صرفاً نماد پوچی می‌دانست، به چالش می‌کشد و آن را به یک مسئلهٔ تاریخی - سیاسی تبدیل می‌کند.

۲،۲،۲ تکنیک «تکرار و بازبینی» به‌مثابهٔ ابزار مادی‌سازی

پارکس در جستار «عناصر سبک» تکنیک «تکرار و بازبینی»[2] را چنین توضیح می‌دهد: تکرارِ یک عبارت با تغییرات جزئی که هر بار معنایی تازه و گاه متضاد با تکرار پیشین ایجاد می‌کند (پارکس، ۱۹۹۴: ۸-۹). پارکس می‌نویسد: «ساختار تکرار و بازبینی... درامی از انباشت ایجاد می‌کند... انباشتِ وزنِ تکرار، رسوبی است که مانند غبار شهر با ما می‌ماند» (پارکس، ۱۹۹۴: ۹).

در صحنه‌ای از نمایشنامه، شخصیت‌ها واژهٔ «دروغ» را مکرر تکرار می‌کنند: «این یک دروغ است. دررررررررووووووووغ. دروغی بزرگ. دروغی سیاه. دروغی سپید» (پارکس، ۱۹۹۴: ۱۶۸).

کشیدگی حروف به بازیگر دستور می‌دهد کلمه را در زمان بکشد، آن را در دهان بچرخاند و با تمام وجود فیزیکی‌اش ادا کند. پارکس (۱۹۹۴: ۹) تأکید می‌کند: «کلمات برای این پیکربندی شده‌اند که به بازیگر سرنخی برای زندگی فیزیکی‌اش بدهند».

[1] Great Hole Of History

[2] Rep & Rev

تکرار خنده «ها ها ها ها» در لحظهٔ شلیک نیز نه شادی، بلکه تشنجی عصبی است. سوفر (۲۰۱۳: ۴۸) معتقد است این تکرار مکانیکی به «فشار فیزیکی» تبدیل می‌شود که «پایانه‌های عصبی مخاطب را جریحه‌دار می‌کند.» در اینجا، تکنیک تکرار از یک شگرد ادبی به یک «دستگاه مادی - گفتمانی» تبدیل می‌شود که تروما را در بدن بازیگر و مخاطب رسوب می‌دهد (باراد، ۲۰۰۷: ۱۴۰).

این تفاوت ساختاری میان بکت و پارکس، حیاتی است. در گودو، تکرار دایره‌ای است و به نقطهٔ آغاز بازمی‌گردد (هیچ‌چیز تغییر نمی‌کند). در نمایشنامهٔ آمریکایی، تکرار مارپیچی است و با هر بار تکرار، لایه‌ای جدید از معنا و درد انباشته می‌شود. این انباشت، همان «رسوب‌گذاری» باراد است که در آن تاریخ در لایه‌های زبان و صدا ته‌نشین می‌شود. کلمهٔ «دروغ» دیگر یک دال زبانی نیست، بلکه یک شیء صوتی است که وزن دارد و بر پردهٔ گوش مخاطب فشار می‌آورد. این مادی‌سازی زبان، امکان می‌دهد تا غیابِ تاریخِ سرکوب‌شده، نه ازطریق بازنمایی، بلکه ازطریق حضورِ فیزیکیِ کلماتِ کشیده‌شده احساس شود.

۲،۲،۳ بدن بازیگر: از انتظار بیولوژیک تا ترومای آناتومیک

در بکت، بدن‌ها در فرایند انتظار، فرسوده و بی‌جان می‌شوند. بوی بد پا، عفونت، خستگی و گرسنگی همگی نشانه‌های «زیست‌شناسی انتظار» هستند (بکت، ۱۹۵۴: ۴۵، ۶۷). اما در پارکس، بدن بازیگر سیاه‌پوست («پدر یافته») نه صرفاً فرسوده، بلکه «باردار» از تاریخ می‌شود. حفره‌ای که او می‌کَند، در واقع بدن اوست؛ او با کندن زمین، تاریخ سرکوب‌شده را از درون خاک بیرون می‌کشد. هربرت بلاو این وضعیت را «نمایش خونین»[1] می‌نامد؛ بدنی که تحت‌فشار غیاب، دچار فرسایش بیولوژیک شده و درعین‌حال، تاریخ را در آناتومی خود حمل می‌کند (بلاو، ۱۹۸۷: ۳۹۶، ۴۱۳).

تلویزیون روی صحنه نیز یک «دستگاه مادی - گفتمانی» دیگر است که برش‌های عاملی تازه‌ای ایجاد می‌کند. تصاویر تلویزیون مرز میان زنده و مرده، حاضر و غایب را مخدوش می‌سازند. پدر یتیم‌خانه که مرده است، بر روی صفحه دیده می‌شود و با شخصیت‌ها سخن می‌گوید. باراد (۲۰۰۷: ۱۳۹) این پدیده را «درهم‌تنیدگی تاریخی»[2] می‌نامد. گذشته در مادهٔ تلویزیون رسوب کرده و هر لحظه ممکن است به‌عنوان حضور مادی بازگردد. این بازگشت، خاطره نیست؛ حضور مادیِ گذشته در زمان حال است.

بدن «پدر یافته» همچنین ازطریق لباس مبدل لینکلن دچار گسست می‌شود. پوشیدن لباس قاتل (لینکلن) توسط قربانی (سیاه‌پوست)، یک «برش عاملی» معکوس است که هویت‌ها را در هم می‌شکند. این کنش، تروما را نه در روان، بلکه در سطح پوست و لباس مادی می‌کند. لباس به‌مثابهٔ «پوست دوم» عمل می‌کند که تاریخ خشونت را بر تن بازیگر می‌دوزد. این تفاوت با بدن‌های ولادیمیر و استراگون آشکار است: بدن‌های بکتی برهنه‌تر و آسیب‌پذیرترند، اما بدن پارکسی پوشیده‌تر و آلوده‌تر به نمادهای تاریخی است. هر دو بدن رنج می‌کشند، اما رنج در بکت وجودی است و در پارکس تاریخی - سیاسی. این تمایز، نشان می‌دهد که چگونه یک منطق هستی‌شناختی واحد (غیاب به‌مثابهٔ ماده) می‌تواند در دو بافت فرهنگی - تاریخی متفاوت، اشکال دراماتیک متمایزی تولید کند.

۲،۲،۴ ادراک بدن‌مند و مسئولیت اخلاقی

پایان نمایشنامه، برزیل را درحال حفاری برای یافتن بقایای پدرش نشان می‌دهد. این حفاری، استعاره‌ای از باستان‌شناسی تاریخ نیست؛ کنشی مادی برای پاسخ‌گویی به ندای غایبان است. دریدا (۲۰۰۶: xviii) بر «مسئولیت دربرابر اشباح» تأکید می‌کند: ما در قبال کسانی که دیگر نیستند، اما همچنان بر ما اثر

[1] Bloody Show

[2] Historical Entanglement

می‌گذارند، مسئولیم. ادراک بدن‌مندِ مخاطب در این لحظه به اوج می‌رسد. صدای شلیک که درطول اجرا تکرار شده، اکنون در بدن مخاطب طنین می‌اندازد. هر بار که شلیک تکرار می‌شود، مخاطب در صندلی خود تکان می‌خورد، ضربان قلبش تندتر می‌شود و عضلاتش منقبض می‌گردند. این واکنش‌های فیزیکی، پاسخ‌هایی غیرارادی به ندای غیاب تاریخی‌اند.

به تعبیر باراد (۲۰۱۰: ۲۴۰)، «پاسخ‌گویی» نه یک وظیفهٔ اخلاقی پسینی، بلکه شرط هستی‌شناختی درون‌کنش است. ما نمی‌توانیم دربرابر تاریخ بی‌تفاوت باشیم، زیرا از پیش در درون آن درهم‌تنیده شده‌ایم. حفاری برزیل برای یافتن بقایای پدر، دقیقاً همین پاسخ‌گویی مادی را اجرا می‌کند. او با خاک، با استخوان‌ها، با ماده درگیر می‌شود تا ندای غایب را پاسخ گوید. مخاطب نیز با بدن خود، در این پاسخ‌گویی مشارکت می‌کند. اینجاست که «عدالت در پیش‌رو» دریدا (۲۰۰۶: xviii) شکل مادی به خود می‌گیرد: فضایی که در آن غایبان تاریخی امکان ظهور می‌یابند و زندگان به مسئولیت خود در قبال آن‌ها پاسخ می‌گویند.

در مقایسه با گودو، مسئولیت در پارکس مشخص‌تر و تاریخی‌تر است. در گودو، مخاطب مسئولیتِ بودن در جهانِ پوچ را حس می‌کند؛ در پارکس، مخاطب مسئولیتِ بودن در جهانِ ناعادلانه را. این گذار از مسئولیت وجودی به مسئولیت تاریخی، نشان‌دهندهٔ تکامل چارچوب هستی‌شناسی هانتولوژیک است. غیاب در پارکس تنها یک نیروی کیهانی نیست، بلکه ردپای خشونت‌های واقعی است که طلب عدالت می‌کنند. بدن مخاطب در اینجا به میدانی تبدیل می‌شود که در آن نبرد میان فراموشی و یادآوری رخ می‌دهد. انقباض عضلات دربرابر صدای شلیک، نشانه‌ای از این است که تاریخ نه در کتاب‌ها، بلکه در اعصاب و گوشت بدن ما رسوب کرده است.

۲،۳ تحلیل تطبیقی: الگوهای تداخل و تفاوت

اگرچه در انتظار گودو و نمایشنامهٔ آمریکایی در دو بافت اگزیستانسیال و تاریخی - نژادی متفاوت قرار دارند، هر دو غیاب را به‌مثابهٔ نیرویی مادی با عاملیت گرانشی بازنمایی می‌کنند. این اشتراک هستی‌شناختی، مبنای گردهمایی آن‌ها در خوانش پراشیِ حاضر است. خوانش پراشی دو نمایشنامه، نه‌تنها وجوه اشتراک آن‌ها را در مادی‌سازی غیاب آشکار می‌سازد، بلکه الگوهای تفاوت و تداخلی را نیز نمایان می‌کند که ریشه در بافت‌های هستی‌شناختی، تاریخی و زیبایی‌شناختی متفاوت این دو اثر دارد. در این بخش، با عبور از تحلیل تک‌متنی، پنج محور اصلی را در یک نگاه تطبیقی و ازخلال یکدیگر می‌خوانیم تا پیچیدگی‌های «هستی‌شناسی هانتولوژیک» در پیوند با دو گفتمان متمایز آشکار گردد.

۲،۳،۱ صورت‌بندی غیاب: از انتظار انتزاعی تا حفرهٔ تاریخی

نخستین و بنیادی‌ترین تفاوت میان دو اثر، در چگونگی صورت‌بندی غیاب است. در در انتظار گودو، غیاب چهره‌ای انتزاعی و نامتعین دارد: گودو نه مشخص است نه توصیف می‌شود و نه هیچ‌گاه حضور می‌یابد. این غیاب محض، همچون «سیاه‌چاله‌ای» (سوفر، ۲۰۱۳: ۱۰) عمل می‌کند که همه‌چیز را به درون خود می‌کشد، اما خود هرگز قابل مشاهده نیست. در مقابل، نمایشنامهٔ آمریکایی غیاب را در قالب «حفرهٔ بزرگ تاریخ» مادی و مکان‌مند می‌سازد. این حفره نه یک فقدان انتزاعی، بلکه گورستانی است که استخوان‌های غایبان تاریخ در آن رسوب کرده است.

به تعبیر باراد (۲۰۰۷: ۳۰۵-۳۱۶)، آنچه در گودو در فرایند انتظار به‌عنوان «فضازمان‌مادگی» تولید می‌شود، در پارکس درون حفره‌ای مادی «رسوب» می‌کند. به بیان دیگر، غیاب در بکت «عمودی» و

«چرخه‌ای» است: شخصیت‌ها در مدار غیاب گرفتارند و هر روز به نقطهٔ آغاز بازمی‌گردند. اما غیاب در پارکس «افقی» و «خطی - انباشتی» است: حفره روبه‌پایین کنده می‌شود، لایه‌های تاریخ یکی پس‌از دیگری آشکار می‌گردد، و هر بار وزنی تازه بر انباشت پیشین افزوده می‌شود.

۲،۳،۲ اشیاء به‌مثابهٔ حاملان غیاب: از فسیل‌های زمانی تا بقایای تاریخی

اشیاء در هر دو نمایشنامه به حاملان مادی غیاب تبدیل می‌شوند، اما نوع غیابی که حمل می‌کنند متفاوت است. در گودو، کفش‌های استراگون به «فسیل‌های زمانی» (باراد، ۲۰۰۷: ۱۸۶) تبدیل می‌شوند؛ آن‌ها زمان انتظار را در خود رسوب داده‌اند. تغییر رنگ کفش‌ها از سیاه به زرد در پردهٔ دوم (بکت، ۱۹۵۴: ۶۷) نیز نشانهٔ «ماده‌زدایی و بازمادی‌شدن» شیء درطول زمان است (سوفر، ۲۰۱۳: ۲۲۸). کفش‌ها به «فسیل‌های زمانی» تبدیل می‌شوند که در «تولید فضازمان‌مادگی» مشارکت دارند (باراد، ۲۰۰۷: ۱۸۶). آن‌ها شواهد مادیِ گذر زمان نیستند، بلکه خودِ زمان هستند که در مادهٔ چرم و پوست رسوب کرده‌اند. در بکت، بدن «فرسوده» می‌شود و حامل تاریخِ زیست‌شناختیِ انتظار است.

در نمایشنامهٔ آمریکایی، اشیاء بار تاریخی دارند. حفره مهم‌ترین این اشیاست: نه‌فقط یک عنصر صحنه که «دستگاه مادی - گفتمانی»ای (باراد، ۲۰۰۷: ۱۴۰) است که مرزهای گذشته و حال، زنده و مرده را بازپیکربندی می‌کند. تلویزیون نیز شیء دیگری است که گذشته را در قالب تصاویر زنده به زمان حال بازمی‌گرداند. لباس مبدل لینکلن نیز به‌مثابهٔ «پوست دوم» (بلاو، ۱۹۸۷: ۴۱۳) بر تن بازیگر، تاریخ خشونت نژادی را مادی می‌کند. در گودو، اشیاء حامل «زمان» هستند؛ در پارکس، حامل «تاریخ».

۲،۳،۳ بدن: از زیست‌شناسی انتظار تا آناتومی تروما

بدن‌ها در دو اثر نیز کارکردهای متفاوتی دارند. در گودو، بدن‌ها در فرایند انتظار فرسوده و بیولوژیک می‌شوند. بوی بد پا، عفونت، گرسنگی و خستگی، همگی نشانه‌های «زیست‌شناسی انتظار» هستند. استراگون با پای زخمی و عفونی ظاهر می‌شود؛ این زخم، «ردِّ» مادی تروماست، اما تروما در اینجا هستی‌شناختی است، نه تاریخی. به تعبیر بلاو (۱۹۸۷: ۳۵۴)، این «عملِ مردن» دربرابر چشمان مخاطب است.

در پارکس، بدن‌ها «باردار» از تاریخ می‌شوند. پدر یافته با کندن حفره، تاریخ سرکوب‌شده را از دل خاک بیرون می‌کشد. بدن او نه‌فقط فرسوده که «آلوده» به نمادهای تاریخی است. پوشیدن لباس قاتل (لینکلن) توسط قربانی (سیاه‌پوست)، یک «برش عاملی» معکوس است که هویت‌ها را در هم می‌شکند و تروما را در سطح پوست و لباس مادی می‌کند. بلاو (۱۹۸۷: ۳۹۶) این وضعیت را «نمایش خونین» می‌نامد: بدنی که تحت‌فشار غیاب، هم فرسایش بیولوژیک را تجربه می‌کند و هم تاریخ را در آناتومی خود حمل می‌نماید.

۲،۳،۴ ادراک بدن‌مند و مسئولیت اخلاقی: از خستگی وجودی تا پاسخ‌گویی تاریخی

ادراک بدن‌مند مخاطب در هر دو اثر فعال می‌شود، اما پیامدهای اخلاقی آن متفاوت است. در گودو، مخاطب ازطریق احساس خستگی، بی‌قراری و کشش زمان، با «پوچی وجودی» مواجه می‌شود. این تجربهٔ بدن‌مند، نوعی «آموزش ادراکی» است: مخاطب یاد می‌گیرد غیاب را با بدن خود احساس کند، نه‌فقط با ذهن. بااین‌حال، این مسئولیت هنوز در سطح وجودی باقی می‌ماند و به تاریخ مشخصی ارجاع نمی‌دهد.

در پارکس، ادراک بدن‌مندِ مخاطب، به «پاسخ‌گویی» دربرابر غایبان تاریخ تبدیل می‌شود.

صدای شلیک که درطول اجرا تکرار می‌شود، مخاطب

محور تحلیل	در انتظار گودو	نمایشنامهٔ آمریکایی
صورت‌بندی غیاب	انتظار انتزاعی و نامتعین (گودو به‌مثابهٔ سیاه‌چاله)	غیاب مکان‌مند و مادی (حفرهٔ بزرگ تاریخ)
اشیاء حامل غیاب	فسیل‌های زمانی (کفش، درخت)	بقایای تاریخی (حفره، تلویزیون، لباس)
کارکرد بدن	زیست‌شناسی انتظار؛ فرسایش بیولوژیک	آناتومی تروما؛ بدن به‌مثابهٔ آرشیو تاریخی
ادراک مخاطب	خستگی وجودی؛ آموزش ادراکی	مسئولیت تاریخی؛ پاسخ‌گویی به ندای غایبان
بافت غالب	اگزیستانسیال - فلسفی	تاریخی - نژادی

را در صندلی خود تکان می‌دهد، ضربان قلبش را تندتر می‌کند و عضلاتش را منقبض می‌سازد. این واکنش‌های فیزیکی، پاسخ‌هایی غیرارادی به ندای غیاب تاریخی‌اند. به تعبیر باراد (۲۰۱۰: ۲۴۰)، «پاسخ‌گویی» نه یک وظیفهٔ اخلاقی پسینی، بلکه شرط هستی‌شناختی درون‌کنش است. مخاطب نمی‌تواند دربرابر تاریخ بی‌تفاوت باشد، زیرا ازپیش در درون آن درهم‌تنیده شده است. اینجاست که «عدالت در پیش‌رو» (دریدا، ۲۰۰۶: xviii) شکل مادی به خود می‌گیرد: فضایی که در آن غایبان تاریخی امکان ظهور می‌یابند و زندگان به مسئولیت خود در قبال آن‌ها پاسخ می‌گویند.

جدول ۱. الگوهای تداخل و تفاوت در مادی‌سازی غیاب در دو نمایشنامهٔ در انتظار گودو و نمایشنامهٔ آمریکایی

۲،۳،۵ جمع‌بندی تطبیقی: دو صورت از یک هستی‌شناسی

جدول زیر الگوهای تداخل و تفاوت دو اثر را در پنج محور اصلی خلاصه می‌کند:

این تطبیق نشان می‌دهد که هستی‌شناسی هانتولوژیک، به‌رغم وحدت منطق بنیادین خود (درک غیاب به‌مثابهٔ نیروی مادی با عاملیت گرانشی)، در دو بافت متفاوت، صورت‌بندی‌های دراماتیک متمایزی می‌یابد. در گودو، این هستی‌شناسی در قالبی انتزاعی و فلسفی ظاهر می‌شود و مخاطب را با پرسش‌هایی دربارهٔ بودن در جهانِ تهی مواجه می‌کند. در پارکس، همین هستی‌شناسی به خدمت تاریخ درآمده و مخاطب را به مسئولیت دربرابر خشونت‌های فروخفتهٔ تاریخی فرامی‌خواند. تفاوت در این است که غیاب در بکت «پرسش» ایجاد می‌کند، اما در پارکس «پاسخ» می‌طلبد.

۳ نتیجه

پژوهش حاضر با عبور از قرائت‌های نشانه‌شناختی مرسوم، کوشید تا غیاب در درام معاصر را نه به‌عنوان فقدان معنا، بلکه به‌مثابهٔ «نیروی مادی ساختاردهنده» صورت‌بندی کند.

تلفیق چارچوب «هستی‌شناسی هانتولوژیک» (متشکل از مادهٔ تاریک تئاتری، نظریهٔ تروما و رئالیسم عاملی) با روش «خوانش پراشی»، نشان داد که غیاب دارای «عاملیت گرانشی» است که واقعیت صحنه، بدن شخصیت‌ها و ادراک مخاطب را بازپیکربندی می‌کند. یافته‌های این مطالعه را می‌توان در سه ساحت نظری، تحلیلی - تطبیقی و اخلاقی صورت‌بندی کرد که هرکدام افق‌های تازه‌ای را در مطالعات تئاتر می‌گشایند.

۳،۱ دستاوردهای نظری و تحلیلی:

نخستین دستاورد این پژوهش، گذار از فهم غیاب به‌عنوان «نشانه‌ای از امر غایب» به «حضورِ مادیِ غیاب» است. تحلیل پراشی دو نمایشنامهٔ در انتظار گودو و نمایشنامهٔ آمریکایی آشکار ساخت که اگرچه منطق هستی‌شناختی غیاب در هر دو اثر یکسان است (عملکرد گرانشی مادهٔ تاریک)، اما صورت‌بندی دراماتیک آن تابع بافت اثر است:

• در بافت اگزیستانسیال بکت - که در آن غیاب نه به رویداد یا هویت تاریخی خاصی ارجاع می‌دهد، بلکه شرط بنیادین هستی در جهانی پوچ و فاقد غایت متعالی را بازمی‌نمایاند - غیاب به‌صورت «انتظار انتزاعی» و «زمان فشرده» ظهور می‌کند. اشیاء (کفش، درخت) به «فسیل‌های زمانی» تبدیل می‌شوند و تکرار، کارکردی تهی‌کننده دارد که مخاطب را با خستگی وجودی مواجه می‌سازد.

• در بافت تاریخی - نژادی پارکس - که غیاب در آن ریشه در خشونت‌های ثبت‌نشده و سرکوب‌شدهٔ تاریخ برده‌داری و نژادپرستی در آمریکا دارد - غیاب به‌صورت «حفرهٔ مادی» و «تاریخ رسوب‌کرده» متجلی می‌شود. تکنیک «تکرار و بازبینی» به‌جای تهی‌سازی، موجب «انباشت وزن تاریخ» می‌شود و بدن بازیگر به آرشیوی زنده از تروماهای سرکوب‌شده تبدیل می‌گردد.

این تمایز نشان می‌دهد که هستی‌شناسی هانتولوژیک قابلیت انعطاف‌پذیری بالایی دارد و می‌تواند بدون فروکاستن تفاوت‌های بافتی، هم غیاب‌های فلسفی و هم غیاب‌های سیاسی - تاریخی را تبیین کند. نکتهٔ کلیدی اینجاست که در هر دو حالت، غیاب از حوزهٔ زبان فراتر رفته و به حوزهٔ ماده و بدن وارد می‌شود؛ جایی که زمان نه به‌صورت خطی، بلکه به‌صورت لایه‌لایه و رسوب‌کرده تجربه می‌شود.

۳،۲ پیامدهای اخلاقی:

پاسخ‌گویی به‌مثابهٔ شرط هستی‌شناختی؛ یکی از مهم‌ترین نتایج این پژوهش، پیوند ناگسستنی هستی‌شناسی و اخلاق در بستر تئاتر است. براساس رئالیسم عاملی باراد، «پاسخ‌گویی» یک وظیفهٔ اخلاقیِ پسینی نیست، بلکه شرطِ پیشینیِ درون‌کنش با جهان است.

•در مواجهه با غیابِ بکتی، مخاطب ازطریق «آموزش ادراکی» می‌آموزد که با پوچی هستی درگیر شود؛ این مقدمه‌ای است برای درک شکنندگی حضور.

•در مواجهه با غیابِ پارکسی، این درگیری به «مسئولیت تاریخی» ارتقا می‌یابد. واکنش‌های فیزیکی مخاطب (انقباض، تپش قلب) دربرابر صدای شلیک یا حفره، نشان‌دهندهٔ درهم‌تنیدگی ناگزیر او با غایبان تاریخ است.

بنابراین، تئاتر معاصر در این خوانش، فضایی برای سرگرمی یا حتی همدلی صرف نیست؛ بلکه عرصه‌ای برای «عدالت در پیش‌رو» (دریدا) است. صحنهٔ تئاتر به مکانی تبدیل می‌شود که در آن غایبانِ تاریخ امکانِ مطالبه‌گری می‌یابند و زندگان را به پاسخ‌گویی در قبال خشونت‌های فروخفته فرامی‌خوانند. این یافته، نقش سیاست‌گذاری فرهنگی و هنری را در بازتعریف حافظهٔ جمعی پررنگ می‌سازد.

۳،۳ محدودیت‌ها و افق‌های پژوهشی:

این پژوهش با وجود دستاوردهای مذکور، با محدودیت‌هایی همراه است که برخی از آن‌ها ناظر بر کاستی‌های خود مقاله و برخی دیگر مسیرهایی را برای تحقیقات آتی ترسیم می‌کنند:

۱. محدودیت متنی: تمرکز بر متن نمایشی به‌مثابهٔ منبع اولیه، اگرچه امکان تحلیل امکانات مادی غیاب را فراهم آورد، اما فقدان تحلیل اجراهای عینی محسوس است. پژوهش‌های آتی می‌توانند با روش‌های مردم‌نگارانه یا نشانه‌شناسی اجرا، تجربهٔ زیستهٔ مخاطبان را در اجراهای مشخص ثبت کرده و عاملیت مادی غیاب را در بستر اجرای زنده بررسی کنند.

۲. محدودیت نظری (دقت در به‌کارگیری مفاهیم فیزیک کوانتوم): تلفیق مفاهیم فیزیک کوانتوم با نظریهٔ ادبی و مطالعات تئاتر همواره با خطر استعاره‌سازیِ صرف همراه است. در این پژوهش، اگرچه تلاش شده تا مفاهیمی چون «پراش» و «درهم‌تنیدگی» به‌عنوان ابزارهای تحلیلی - نه معادلات فیزیکی - به کار روند، اما در مواردی (مانند توسل به «مادهٔ تاریک» به‌مثابهٔ قیاس اکتشافی) مرز میان استعاره و هستی‌شناسی مبهم باقی مانده است. این ابهام که در بخش چارچوب نظری و روش‌شناسی نیز به آن اشاره شد، نشان‌دهندهٔ چالش ذاتی هرگونه خوانش میان‌رشته‌ای میان فیزیک و علوم‌انسانی است. پژوهش‌های آتی باید دقت عملیاتی بیشتری در به‌کارگیری این مفاهیم داشته باشند، ازجمله تعیین صریح‌تر سطح تحلیل (هستی‌شناختی یا پدیدارشناختی) و پرهیز از توسل به قیاس‌هایی که بار فیزیکی آن‌ها در علوم‌انسانی قابل‌دفاع نیست.

۳. محدودیت گزینش آثار: این پژوهش صرفاً به دو نمایشنامه از دو سنت نمایشی متفاوت (اروپایی و آمریکایی - آفریقایی) محدود شده است. تعمیم‌پذیری یافته‌ها به سایر متون درام معاصر - به‌ویژه آثاری از سنت‌های غیرغربی یا بافت‌های فرهنگی دیگر - نیازمند پژوهش‌های گسترده‌تری است. همچنین، تمرکز بر دو نمایشنامهٔ خاص، امکان نتیجه‌گیری قطعی دربارهٔ «درام معاصر» به‌عنوان یک کل را محدود می‌کند.

منابع

رحیمی، احمدرضا و احمدزاده هروی، شیده. (۱۴۰۲). بررسی تروما در داستان «یک موضوع موقتی» از جومپا لاهیری. نقد زبان و ادبیات خارجی، ۲۰(۳۱)، ۷۱-۵۵.

https://doi.org/۲۰۲۳,۱۰۳۷/clls.۱۰,۴۸۳۰۸۳۸

شریفی، امیر و جلالی‌پور، بهرام. (۱۴۰۳). نقش مفهوم غیاب در خلق درام ابزورد با تکیه‌بر نظریهٔ واسازی (مطالعهٔ موردی نمایشنامه‌های در انتظار گودو، آوازخوان طاس و مستخدم ماشینی). رهپویه هنرهای نمایشی، ۳(۱۰)، ۵۰-۳۵.

https://doi.org/۲۰۲۴,۲۰۴۱۰/rpa.۱۰,۲۲۰۳۴۶۱,۱۱۰۴

مظفری‌پور، روح‌الله. (۱۴۰۴). بررسی دلالت‌های تربیتی نظریهٔ رئالیسم عاملی؛ درهم‌تنیدگی ماده و گفتمان. پژوهش‌نامهٔ مبانی تعلیم‌وتربیت.

https://doi.org/۲۰۲۶,۹۴۹/fedu.۱۰,۲۲۰۶۷Alipour۷۷,۱۴۴۷

References

Barad, K. (2007). Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning. Duke University Press. https://doi.org/10.1515/9780822388128

Barad, K. (2010). Quantum entanglements and hauntological relations of inheritance: Dis/continuities, spacetime enfoldings, and justice-to-come. Derrida Today, 3(2), 240–268. https://doi.org/10.3366/drt.2010.0206

Beckett, S. (1954). Waiting for Godot (E. Beckett, Trans.). Grove Press.

Blau, H. (1987). The eye of prey: Subversions of the postmodern. Indiana University Press.

Bleeker, M. (Ed.). (2011). Visuality in the theatre: The locus of looking. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230301917

Caruth, C. (1996). Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history. Johns Hopkins University Press. https://doi.org/10.56021/9781421439211

Cull Ó Maoilearca, L. (2012). Theatres of immanence: Deleuze and the ethics of performance. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137262932

Derrida, J. (2006). Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning and the New International (P. Kamuf, Trans.). Routledge. (Original work published 1993) https://doi.org/10.4324/9780203821963

Lehmann, H. T. (2006). Postdramatic theatre (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge. (Original work published 1999) https://doi.org/10.4324/9780203088101

Merleau-Ponty, M. (1968). The visible and the invisible (A. Lingis, Trans.; C. Lefort, Ed.). Northwestern University Press. (Original work published 1964)

Mozaffaripour, R. (2025). Educational implications of agential realism theory: The entanglement of matter and discourse. Journal of Foundations of Education Research. https://doi.org/10.22067/fedu.2026.94977.1447 [In Persian]

Parks, S. L. (1994). The America play and other works. Theatre Communications Group.

Rahimi, A. R., & Ahmadzadeh Heravi, S. (2023). An investigation of trauma in Jhumpa Lahiri's "A Temporary Matter". Critical Language and Literary Studies, 20(31), 55–71. https://doi.org/10.48308/clls.2023.103738 [In Persian]

Schneider, R. (2011). Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203851304

Sharifi, A., & Jalalipour, B. (2024). The role of the concept of absence in creating absurd drama based on deconstruction theory (Case study: Waiting for Godot, The Bald Soprano, and The Dumb Waiter). *Rahpooye Honar-Ha-Ye Namayeshi (Performing Arts), 3*(10), 35–50. https://doi.org/10.22034/rpa.2024.2041061.1104 [In Persian]

Sofer, A. (2013). Dark matter: Invisibility in drama, theater, and performance. University of Michigan Press. https://doi.org/10.3998/mpub.4638608