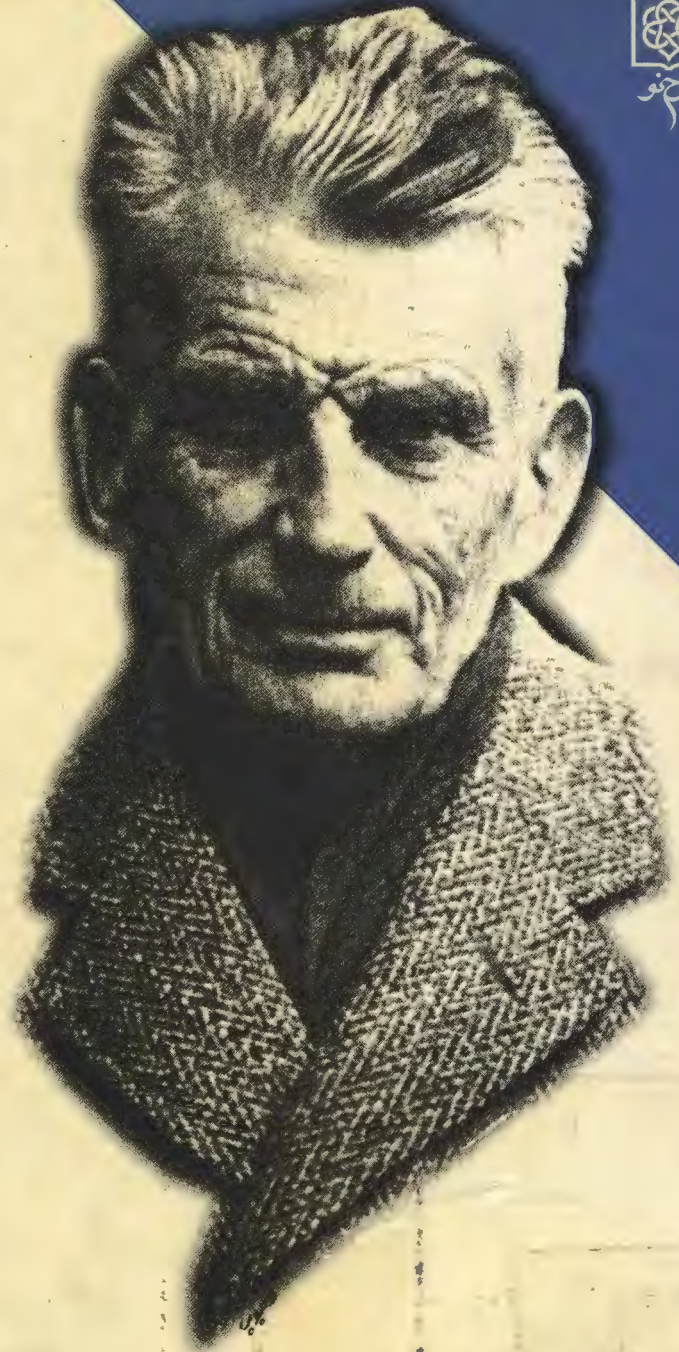




کتاب

ا. الوارز

مراد فرهادپور





بنیاد فرهنگ ایران امروز



بکت

آ. آکوارز • مراد فرهادی

۱۰۰

۱۷



شهرت و اعتبار ساموئل بکت در مقام استاد ادبیات مدرن، قطعی و مورد تأیید همگان است. اما این شهرت متکی بر آثاری است سرشار از ایهام و ابجاز و برخوردار از مضامین و اشکالی بس تکان‌دهنده و بی‌سابقه آثار بکت که با گذشت زمان و به تبع نوعی منطق شعری، تکیده‌تر، مرموزتر و زیباتر شدند، به‌واقع مصادیق بارز این حکم تنودور آدورنواوند که «زیباشناسی همان تاریخ پنهان رنج است.»

آ. آلوارز، در مقام شاعر، منتقد و مؤلفی که موضوع مشهورترین کتابش افسردگی است، صلاحیت آن‌را دارد که حرکت نثر بکت به‌سوی شعر ناب، و همچنین پیوند این حرکت با مضمون افسردگی و یأس را توصیف کند.

بنیانگذار فرهنگ امروز

اندیشه، هنر و تخیل خلاق نخبگان هرسل چونان بارانی حیات بخش فرهنگ هر عصر را بارور می سازد. فرهنگ امروز نیز از شعله تابناک روح این سرآمدان معارف بشری گرمی و روشنی و عظمت می گیرد. تعاطی در سوانح زندگانی و روح اندیشه این نخبگان تنها طریق راهیابی به کاخ پرشکوه فرهنگ امروز است. هدف مجموعه بنیانگذاران فرهنگ امروز آن است که در شرحی کوتاه، اما انتقادی و مطابق با واقع از حیات عقلانی و آراء و آثار بزرگان فرهنگ بشری و نحلّه ها و مکتب های برآمده از اندیشه آنان به نحوی بیوتر و زرق عا را با بنیادهای فرهنگ معاصر عا نویس و آشنا سازد.



طرح نو



● بنیانگذاران فرهنگ امروز ●

۱/۱۰۰

بِکِت

نوشتہ آ. آوارز

ترجمہ مراد فرہاد پور



طرح نو

نشانی: خیابان خرمشهر (آبادانا)، خیابان نوبخت، کوچه دوازدهم، شماره ۱۴
تلفن: ۸۷۶۵۶۳۴

- بکت
- نویسنده: آ. آلوارز
- مترجم: مراد فرهادپور
- ویراستار: ابراهیم اقلیدی
- طراح روی جلد: محسن محبوب
- حروفچینی و صفحه‌آرایی: حروفچینی هُما (امید سیدکاظمی)
- چاپ: قیام
- نوبت چاپ: اول، ۱۳۷۴
- تعداد: ۳۰۰۰ جلد
- همه حقوق محفوظ است.

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Beckett, A. Alvarez

Fontana/Collins Press, 1971

فهرست

۷	□ یادداشت مترجم
۱۹	۱. مقدمه: گنگی و امر گنگ
۳۲	۲. آثار اولیه: نهالی شاداب و نیرومند
۴۹	۳. رمانها: راسته ویرانی
۴۹	(الف) مورفی
۵۸	(ب) وات
۶۶	(ج) تغییر زبان، تغییر زندگی
۷۶	(د) مولوی
۸۵	(ه) مالون می میرد
۹۲	(و) نام ناپذیر
۱۰۲	(ز) این طور است
۱۱۳	۴. نمایشنامه ها: حرفی مُدام
۱۱۳	(الف) در انتظار گودو
۱۲۸	(ب) دست آخر
۱۳۸	(ج) آخرین نوار کراپ
۱۴۴	(د) هی جو
۱۴۹	(ه) نمایش (بازی)
۱۵۳	(و) روزهای خوش
۱۵۹	۵. رادیو: خدایا، عجب سیاره ای
۱۵۹	(الف) همه آنچه فرو می ریزد
۱۶۵	(ب) اخگرها
۱۶۹	(ج) کلمات و موسیقی؛ کاسکاندو
۱۷۵	۶. آثار متأخر: تخیل مرده
۱۹۰	۷. مؤخره: ۱۹۷۳
۱۹۵	□ پی نوشتها
۱۹۷	□ برای مطالعه بیشتر
۱۹۹	□ ضمایم
۲۰۱	(الف) «سه گفتگو: ساموئل بکت و ژرژ دو تویی»
۲۱۳	(ب) «سائتورهای دکارتی»
۲۳۰	□ نمایه

کلو: تو به زندگی بعدی معتقدی؟

هم: مال من همیشه همین بود.

ساموئل بکت: دست آخر

عقل که خصلتی تماماً ابزاری یافته است، و در نتیجه از تأمل در نفس و تأمل در آنچه خود حذف کرده، محروم گشته است، باید معنایی را جستجو کند که خود سرکوبش کرده است... این بی‌معنایی به لحاظ تاریخی اجتناب‌ناپذیر است و همین بدان ظاهری هستی‌شناسانه می‌بخشد؛ تاریخ خود مولّد این حجاب فریبده است. نمایش بکت این حجاب را می‌برد. تناقض درونی بی‌معنایی، یا همان تبدیل عقل به مهملات، امکان تحقق حقیقتی را نمایان می‌سازد که دیگر حتی قابل تصور نیست... هستی‌شناسی منفی یعنی نفی هستی‌شناسی... از آنجا که زندگی همه آدمیان تا به امروز معیوب بوده است، نقد این زندگی، ظاهری هستی‌شناسانه به‌خود می‌گیرد.

تئودور آدورنو

یادداشت مترجم

این کتاب نیز چون دیگر کتابهای مجموعه بنیان‌گذاران فرهنگ امروز، صرفاً دروازه‌ای برای ورود به دنیای فکری مردانی است که پیش از این، خواه‌ناخواه، به دنیای فکری ما پا گذارده‌اند. خواندن این کتابها خود گواهی است بر تصدیق و تأیید همین امر از سوی کسانی که دنیای فکری و ذهنی خاص خود را دارند - آنانی که ندارند نیز دیر یا زود، حضور این صداهاى بیگانه را در جهان «واقعی» و عینی خویش حس خواهند کرد، حتی اگر هنوز نامی برای آنها نیافته باشند.

اما در مورد ساموئل بکت وضع تا حدی فرق می‌کند. به گفته نویسنده این کتاب، بکت «همواره از دادن هر گونه امتیازی به خوانندگان سر باز زده است». به عبارت دیگر، او قواعد بازی «فرهنگ توده‌ای» را رعایت نکرده و مقتضیات ناشی از ضرورت «اطلاع‌رسانی» و «جلب افکار عمومی» را نیز نادیده گرفته است - شاید از آن‌رو که به هدف اصلی این بازی، یعنی تسلط بر افکار عمومی و هدایت آن، رغبتی نداشته است. بکت مبلّغ هیچ کالایی نیست و در آثار خود نیز هرگز موعظه نمی‌کند. در برابر بی‌اعتنائی تمسخرآمیز او نسبت به جهان، که در حقیقت شکل بروز همدردی او با جهان است - و امروزه احتمالاً باید آن‌را یگانه شکل اصیل ابراز همدردی دانست - جهان نیز بی‌کار ننشسته، بلکه کوشیده است تا به هر نحو ممکن او را طبقه‌بندی، تلخیص و قابل فهم سازد: مجموعه‌ای از اطلاعات موثق، در خدمت کلیّه مصرف‌کنندگان احتمالی. همه ما «نیاز» داریم بکت را بفهمیم، زیرا هنوز مثل اجداد غارنشین مان از هر آنچه ناآشنا، ناشفهوم، ناشناخته و ناجور است، می‌ترسیم؛ و احتمالاً حکومت چهارصدساله عقل و علم روشنگری نیز به این خوف اسطوره‌ای و خرافی دامن زده، و در نتیجه، نیاز به شناسایی، تنظیم و تبیین جهان را چندبرابر کرده است.

توگویی ما نمی‌توانیم حتی لحظه‌ای آرام بنشینیم، مگر آنکه از قبل کل جهان را به مجموعه‌ای از واقعیت‌های پیش‌پاافتاده، شناخته‌شده و آشنا بدل کرده باشیم. خاموشی و گنگی (absurdity) بکت ما را به هراس می‌افکند، همان‌طور که گنگی و ابهام اعداد اصم یا گنگ (surd) فیثاغورثیان را هراسان می‌ساخت. به قول دکارت هیچ چیز جز یقین کامل ریاضی کافی نیست. با این همه، ظاهراً معمای $\sqrt{2}$ و عدد پی (π) هنوز هم لاینحل مانده است، و پاسخ‌های مدرن ما هم صرفاً همان راه‌حلهای پیشنهادی فیثاغورث و دکارت را تکرار می‌کند: ساختن کامپیوتری بزرگ‌تر که رقم‌های اعشار را سریع‌تر و بیشتر محاسبه کند، یا تقدیس $3/14$ به منزله رازی عرفانی و وجودی که عقل فضول را توان فهم آن نیست.

هدف آن است که سرنوشت و هویت دوگانه «قربانی-قدیس» بر هر آنچه گنگ و غیرعقلانی است، تحمیل شود. بکت و قهرمانانش باید تحلیل، تبیین و تعریف، و در همان حال تأیید، تقدیس و ستایش شوند. ولی آنها به این هویت دوگانه تن نمی‌دهند و همواره چیزی غیر از جمع قربانی و قدیس‌اند - گهگاه چیزی بیشتر، و در اغلب موارد چیزی کمتر از آن. بکت از مصاحبه و نقد گریزان بود، زیرا می‌دانست که حاصل آن چیزی جز تحلیل و تجلیل نیست. او نمی‌خواست در مقام قربانی، تحلیل و تشریح شود، و یا در مقام قدیس، تجلیل گردد. او با شرمساری از برابر دوربین می‌گریخت، و با این حال به خوبی می‌دانست که در برابر دوربین همه نقش بازی می‌کنند، حتی اگر این نقش صرفاً فراری خجولانه از برابر آن باشد. شاید سبک بازیگری باستر کیتون (کمدین محبوب بکت) راه مناسبی برای مقابله با کنجکاوی دوربین و شهوت تحلیل و تجلیل باشد: بی‌اعتنایی سرد و خشک به دوربین، همزمان با آگاهی از حضور آن. بسیاری از شخصیت‌های نمایشی بکت نیز به همین شکل از حضور تماشاگران آگاهند. نقش بازی کردن جزئی از نقش آنهاست - و همچنین نشانه‌ای از عریانی و تسلیم در برابر قدرت همیشه حاضر جمعیت و جامعه. در نمایشنامه روزهای خوش، وینی (Winnie) تمام مدت با تماشاگران سخن می‌گوید. هم (Hamm)، شخصیت اصلی دست آخر، بارها با لحنی طنزآمیز

به ترفندهای نمایشی اشاره می‌کند - در واقع، مسخره کردن کلیشه‌های نخ‌نمای
تئاتر یکی از مضامین این نمایشنامه است که فلاکت نهایی کل بشریت را
به نمایش می‌گذارد.

بی‌شک «دلک‌بازی»، منابع و امکانات متافیزیکی لایزالی برای مقابله با
صنعت فرهنگ‌سازی و شهوت آن برای تحلیل و تجلیل فراهم می‌آورد. ولی
آیا این منابع به‌راستی کافی و مؤثراند؟ آیا طنزنویسی یا هر گونه نوشتن ادبی
به‌راستی عصیان علیه فرهنگ بورژوازی است؟ یا شاید این عصیان نیز
همچون دیگر قیامها، صرفاً نوعی «بازی» سرگرم‌کننده است که ما را با همان
روش قدیمی تشویق و تنبیه، تجلیل و تحلیل، و تقدیس و تشریح، به‌آغوش
گرم همان فرهنگ بازمی‌گرداند. همه کسانی که حقیقتاً در باب تکرار این
وضعیت دردآلود مضحک، در طول تاریخ ۱۵۰ ساله هنر مدرن اندیشیده‌اند،
دیر یا زود به این نتیجه رسیده‌اند که بهترین و صادقانه‌ترین کار حمله به‌طرف
دوربین است. به گفته آندره برتون، برداشتن اسلحه، رفتن به خیابان و شلیک
به‌طرف رهگذران، یگانه‌کنش حقیقتاً سوررئالیستی است که همه افراد صادق
و شرافتمند، لااقل یک بار در طول زندگی به‌فکر انجامش افتاده‌اند. البته این
عبارت در آن زمان بسیار عجیب و تکان‌دهنده به‌نظر می‌رسید - یعنی پیش از
آنکه هر جوان عصیانگری به‌نبرد مسلحانه، تروریسم انقلابی و هواپیماربایی
روی آورد.

از گوبلز، وزیر فرهنگ حکومت هیتلر، نقل شده است که «من هر وقت
کلمه فرهنگ را می‌شنوم، دست به اسلحه می‌برم.» ولی گویا تمایز میان
معصومیت توحش و خباثت فرهنگ که روسو و آندره برتون، هر یک به‌شیوه
خاص خود بر آن تأکید می‌کنند، کم‌رنگ‌تر از آن شده که بتوان روی آن حساب
کرد. در چنین اوضاع و احوالی، ظاهراً چاره‌ای باقی نمی‌ماند جز رجعت
به همان روش «بی‌خطر» قدیمی: نوشتن. ولی همان‌طور که رولان بارت در
مورد عصیان کلامی مارکی دو ساد می‌گوید «فرهنگ را نمی‌توان با کودتای
لفظی سرنگون کرد: فقط می‌توان آن را خراب کرد»^۱، آن هم به کمک دستکاری و

تحریف - و نه نفی و انکار - کُدهای فرهنگی موجود. توصیف بارت از مخمصة ادبی و زبانی روزگار ما که همه را گرفتار ایدئولوژی و فرهنگ ساخته است، زیباتر از آن است که بتوان از نقلش صرف نظر کرد:

عمل کردن به شیوه‌ای که گویا هنوز می‌توان در مخالفت با ایدئولوژی به گفتاری معصوم متوسل شد، عملاً به معنای تداوم این باور است که زبان چیزی نیست مگر ابزاری خنثی در خدمت محتوا و پیامی پیروزمند. ولی در واقع، امروزه، هیچ نوع عرصه زبانی، خارج از قلمرو ایدئولوژی بورژوایی وجود ندارد: زبان ما از این قلمرو برمی‌خیزد، بدان بازمی‌گردد، و محصور در آن باقی می‌ماند. نه مقابله و نه ویرانگری، بلکه فقط دزدی، یگانه واکنش یا پاسخ ممکن است: متن کهن فرهنگ، علم و ادبیات را تکه پاره کنید و همان طور که کالاهای دزدیده شده را عوض و بدل می‌کنند، خصوصیات [این متن] را بر طبق فرمول بدل سازی تغییر دهید. از این رو، من خود در مواجهه با متن کهن، می‌کوشم تا تبلور کاذب جامعه شناختی، تاریخی یا ذهنی تعینات، تصاویر و انعکاسها (projections) را زدوده و محو سازم؛ به عوض پیام [متن] به فوران عاطفی پیام گوش می‌سپارم... دخالت و تأثیر اجتماعی متن (که ضرورتاً به هنگام ظهور آن تحقق نمی‌یابد) با درجه مردمی بودن مخاطبانش، یا با درجه وفاداری و صداقت تصویر آن از واقعیت اجتماعی - اقتصادی - که به معدودی جامعه شناس مشتاق عرضه می‌شود - سنجیده نمی‌شود، بلکه معیار سنجش و اندازه گیری، همان خشونت است که به متن اجازه می‌دهد از قوانین تخطی و تجاوز (exceed) کند، قوانینی که هر جامعه، ایدئولوژی، و فلسفه‌ای برای خود وضع می‌کند تا بتواند با پیشرفتی شایان توجه از لحاظ فهم پذیری تاریخی، در جمع خود به توافق رسد. به این تجاوز و زیاده روی می‌گوییم: نوشتن.^۲

حدود نیم قرن پیش از نگارش قطعه فوق، لوکاکج در نظریه رمان اعلام داشت که تباهی فرد و جهان مدرن، مضمون و محتوای اصلی رمان است؛ او با پیشگویی برخی ترفندهای اگزیستانسیالیستی^۳ بلافاصله اضافه کرد که این تباهی، نویسنده و عمل رمان نویسی را نیز شامل می‌شود - یا به عبارت دیگر نوشتن درباره تباهی موجب رستگاری نیست. البته بارت دیگر جویای رستگاری نیست؛ او به نسل پس از سارتر تعلق دارد، نسلی که با جدا کردن متن

از نویسنده، عملاً از سرایت تباهی و فلاکت دومی به اولی جلوگیری می‌کند، تا در نهایت، متن به عرصه بازیگوشی، سرمستی و کامیابی زیباشناختی و صحنه بازی بی‌پایان نشانه‌ها و دالها بدل شود، عرصه‌ای فراسوی نیک و بد، یا رستگاری و هبوط.

چه چیزی دلک‌بازیهای بکت را از بازیگوشیهای بارت، دریدا و باتای متمایز می‌سازد؟ برای بارت ادبیات ثروت و غنیمتی است که باید گرد آید تا جمال‌پرستان و گوهرشناسان از آن متمتع شوند. او هنوز هم به معنایی خاص جویای «لذت متن» است. از نقطه نظر زیباشناختی، مشکل اصلی قوانین اجتماعی، منضبط کردن مالکیت، محدود ساختن ثروت و نظارت بر لذت است. به همین دلیل است که «لذت جویانی» چون رولان بارت و ژرژ باتای، در تقابل با محدودیتهای جامعه و فرهنگ بورژوازی، به «دزدی»، «تجاوز» و «زیاده‌روی» متوسل می‌شوند. ولی آیا دزدها و ولخرجها، کمتر از بانکدارها، حقوق‌بگیرها و گداهانده پول‌اند؟^۴ استعاره‌ها و تصاویر بارت، به‌رغم قدرت انتقادی انکارناپذیرشان، فقط متن‌کهن فرهنگ بورژوازی را تکه‌پاره می‌کنند، و در همان‌حال، خصوصیات فرهنگ مصرفی و هدونیستی جدید را دست‌نخورده باقی می‌گذارند، و در اغلب موارد بدون هیچ تعارض یا تنش در میان‌سطور و نقش‌ونگار این متن جدید گم می‌شوند.

البته مسئله قرائت و تفسیر، نقد و نفی، و در نهایت تسلیم و حل شدن در این متن، به‌راستی مسئله‌ای پیچیده است؛ تعارض هنرمند در برابر بورژواکه توماس مان عمری را صرف تأمل در آن کرد، فقط یکی از سویه‌های آن است. بکت اعتراف می‌کند که خود سیصدچهارصد شیوه مختلف پرداختن به این مسئله را آزموده است که تضاد مالکیت و فقر فقط یکی از آنهاست. به‌قول او، امروزه همه ما پذیرفته‌ایم که هنر پدیده‌ای بورژوازی است، ولی درک این حقیقت «فقط می‌تواند درد ما را در قبال دستاوردهای پیشرفت و ترقی اجتماعی تخفیف دهد». در چنین اوضاع و احوالی «سورچرانی» ادبی بارت، اگر خود شکلی از ایدئولوژی بورژوازی نباشد، دست‌کم معرف «بی‌ذوقی» است. حقیقت آن است که در روزگار ما، هرروزه، آثار هنری در گوشه‌وکنار

جهان برای فروش به میلیونرهای احمق امریکایی و ژاپنی به حراج گذاشته می‌شوند؛ هر چه باشد آنها نیز کالاهای فرهنگی‌اند. ولی قبول این واقعیت بدان معنا نیست که ما باید خواستار ایجاد سوپرمارکتهای هنری شویم (هرچند که امروزه سرمایه‌داری و تکنولوژیهای جدید تکثیر پوستر و نوار و غیره، بهره‌مندی از مواهب هنر را برای همگان ممکن ساخته‌اند).

در چنین شرایطی، استراتژی بکت به یک معنا نقطهٔ مقابل «تجاوز» و «زیاده‌روی» است، زیرا هدف بکت به گفتهٔ خودش، به کارگرفتن بطالت و «بهره‌برداری از سترونی» است. مهم‌ترین دغدغهٔ بارت هنوز هم بهتر و بیشتر بیان کردن است، حال آنکه برای بکت این «نگرانی و وسواس همگانی برای بیان کردن تا سرحد ممکن»، خود جزئی از فلاکت فراگیر روزگار ماست، همان «فلاکت آشنای قدیمی» که ما برای فرار از «مسکنت غایی» خویش به آغوشش پناه می‌بریم. توصیف بکت از «دغدغهٔ بیان کردن»، معنای «انقلابی‌ترین» استعاره‌های بارت و باتای را به‌تمامی منعکس می‌کند: اکنون نوشتن در مقام «تجاوز، دزدی و زیاده‌روی» چیزی نیست مگر «کمی جلو تر رفتن در مسیر همان جادهٔ کسالت‌بار قدیمی». معلوم نیست چرا بارت شرکت در این مسابقهٔ همگانی و زیاده‌روی در همان مسیر قدیمی را (که هیچ‌گاه زیاده‌تر از آنچه باید نیست) معادل نقد ریشه‌ای فرهنگ و ایدئولوژی می‌داند؛ بر اساس همین منطق است که مردم تعویض یخچال ۱۰ فوتی با ۲۰ فوتی را معادل خوشبختی و افزایش تعداد نقل قولها و مآخذ را معادل معرفت می‌دانند.

در تقابل با این شهوت بیان کردن، بکت صراحتاً می‌گوید که دیگر نه چیزی برای بیان کردن مانده است و نه میل، توان یا ابزاری برای بیان کردن. تباهی مورد نظر لوکاچ به عمق زبان رسوخ کرده است، به‌صورتی که حتی کلمات نیز پوک و فاسد – و در یک کلام تباه شده‌اند. اما بکت در عین حال از «اجبار به بیان کردن» سخن می‌گوید (عبارتی که خود مؤید و بیانگر خویش است و اثبات‌پذیری خشک و سرد آن، نقطهٔ مقابل طفره‌رویهای ریاکارانهٔ عرفایی است که با آوناله دربارهٔ بیان‌ناپذیری بیانات خود داد سخن می‌دهند). همین ترکیب عجز و اجبار است که بیان کردن را به شکست بدل می‌کند، شکستی که جز «هنرمند» هیچ‌کس دیگر جرأت تجربهٔ آن را ندارد. اما چرا اجبار به بیان کردن؟ پاسخ بکت

یک «نمی‌دانم» کوتاه و صریح است. کوتاهی و صراحت این پاسخ، شجاعت، درد، و طنز نهفته در آنرا پنهان می‌کند. بکت عمری را صرف فهم این «اجبار» کرد. «نمی‌دانم» او در واقع، افق نهایی هر تلاشی برای پاسخگویی به این معماست^۵. رمان‌نویسی، یا بهتر بگوییم، اجبار به نوشتن رمان، مضمون مرکزی اکثر رمانهای اوست. قهرمانان بکت، همگی چون خود او، سرگرم نوشتن‌اند – غالباً در جایی نظیر همان اتاقی که بکت انزوای شش‌ساله خود را در آن به سر برد. آنان نیز مجبورند حکایت خود یا دیگران را به رشته تحریر درآورند، و ضمن این کار غالباً از خود می‌پرسند: چرا و تا کی باید به این شکنجه بیهوده ادامه بدهم؟ آنان به تدریج همه چیز خود را از دست می‌دهند، از پول و دوچرخه و لباس گرفته تا عقل و سلامت و دست‌وپا – ولی حتی پس از مرگ نیز، در برزخ نام‌ناپذیر یا در جهان تاریک و گِل‌آلود این‌طور است، با همان قلم و کاغذی که گویی یگانه اشیاء جاودانی‌اند، به نوشتن ادامه می‌دهند.

و بدین ترتیب «نوشتن» ادامه می‌یابد – حتی بعد از بکت. رُمان به‌واقع مهم‌ترین شکل تأمل در نفس و بازنمایی واقعیت در عصر جدید است، و از این‌رو باید آن‌را جانشین «اسطوره‌های عهد باستان»، «الهیات و متافیزیک قرون وسطی»، و رقیب اصلی علوم انسانی و تکنولوژی در روزگار ما دانست. به جرأت می‌توان گفت که رُمان با بکت به «فرجام» خود رسید (تقریباً به همان مفهومی که فلسفه با هگل «پایان» یافت). اما معنای این «فرجام» یا «پایان» مبهم است و همین ابهام است که کاربرد پیشوند «مابعد» (post) را چنین ضروری و رایج ساخته است. زیرا هیچ‌یک از کسانی که از «پایان» تاریخ، تجدد، یا سرمایه‌داری سخن می‌گویند، به درستی نمی‌دانند منظور از این «پایان» چیست و پس از آن چه خواهد شد – به همین دلیل نیز، برای نامیدن آنچه باید جانشین تاریخ یا تجدد شود، به ناچار بار دیگر همین اصطلاحات را به کار می‌گیرند و از «مابعد تاریخ» یا «مابعد تجدد» سخن می‌گویند. ولی تا آنجا که به بکت و رمان مربوط می‌شود، آنچه «پایان» یافته است، ساده‌لوحی، غفلت، و ناآگاهی تاریخی رمان از خود است. بکت به معنای مضاعف کلمه، رمان را تشریح کرده است – آن هم زنده‌زنده. او با زدودن حشو و زوائد و پالایش رمان، هستی و گوهر

تاریخی رمان - یا به عبارتی «ارگانیسم» رمان و طرز کار آن - را همزمان آشکار و تخریب می‌کند (درست همان‌طور که زیست‌شناسان با تشریح قورباغه، بدن جانور را همزمان توصیف و تخریب می‌کنند). حاصل کار در نهایت «مسئله‌دار» شدن رمان و رمان‌نویسی است.

آثار بکت محدودیتها، تناقضات، و در واقع ناممکن‌بودن رمان را آشکار می‌کنند، و در همان‌حال به‌ضرورت تداوم آن تن می‌سپارند. خوش‌خیالی و غرور کاذب رمان که با جویس به‌اوج خود رسیده بود، در بکت به‌پایان می‌رسد. رمان که قرار بود حدیث تباهی انسان «مسئله‌دار» را بازگوید، اکنون خود قهرمان اصلی داستان است. اما رنجها و تباهی این قهرمان را پایانی نیست، زیرا رمان در مقام جانشین خلف فلسفه و الهیات، «باید» به‌یقین مطلق دست یابد و جهان را تحت صورت جاودانگی (*sub specie aeternitas*) دریابد. در این مسیر دشوار، همه چیز مشکوک است، مگر معرفت شهودی از نفس. و از این‌روست که در نهایت برای رمان تنها یک حقیقت باقی می‌ماند و بس: فعل نوشتن. ولی اکنون دیگر نمی‌توان از فعل به‌فاعل و از نوشتن به‌نویسنده رسید، زیرا آن به‌اصطلاح «برهان صنع» به‌احتمال قوی صرفاً تصویری است خیالی که ساختار زبان بر ما تحمیل کرده است. پس نوشته می‌شود: نوشته می‌شود، پس نوشته می‌شود...

مسئله‌دار شدن آثار بکت، جزئی از حقیقت محتوایی (Truth-Content) آنهاست، و از این‌رو، قبل از هر چیز بر موضوع، مضمون، شکل و سایر ویژگیهای زیباشناختی این آثار، اثر می‌گذارد. ولی این «بیماری» در عین حال به‌نویسنده و همچنین به‌خواننده و مفسر آنها نیز سرایت می‌کند. سرپیچی بکت از رفتن به‌استکھلم، بدان معنا نیست که گویا او می‌خواسته نقش نویسنده مرموز، یا هوارد هیوز قلمرو ادبیات، را بازی کند. اشاره به «خجالتی‌بودن» او نیز، به‌اعتقاد من، توضیحی عوامانه و حاکی از بی‌شرمی ژورنالیستی روزگار ماست. حتی یک کامپیوتر هم نمی‌تواند پس از نوشتن آخرین صفحات تریلوژی، چمدانش را ببندد و برای گرفتن جایزه راهی سوئد شود. خوانندگان و «مفسران» بکت هم، هر یک به‌فراخور ظرفیت خویش با «مسئله» آثار او درگیر می‌شوند. بی‌هنران کم‌جنبه به‌سرعت آن‌را حل می‌کنند؛ آنان از هنر

آوانگارد، آبروردیده، اصالت و اگزستانس، و از «طعم» خاص زبان بکت سخن می‌گویند و چشمک می‌زنند. و بدین ترتیب «پارتی» ادامه می‌یابد، تا شاید نوبت دست آخر بازی (fin de partie) فرانسود. و البته در این فاصله، بکت نیز به همراه آبروردیده و سوسیالیسم و بیتل‌ها دُمده می‌شود، و دست کم تا چند دهه جایش را به مدرنیته و دیکنستراکشن و تأویل متن می‌دهد - هرچند که به لطف سرمایه‌گذارهای بلندمدت اساتید و مدیران صنعت بکت‌سازی، این کسوف نیز بی‌شک موقتی خواهد بود. و اگر در این میانه کسی بخواهد بر «مسئله‌دار» بودن آثار بکت تأکید گذارد، یا بدین نکته اشاره کند که این آثار احتمالاً «مایه خجالت» همه ما در مقام نویسنده، خواننده و مفسراند - خوب، خوشبختانه در جامعه باز و متکثر روزگار ما، جای کافی برای هر سخن و نظری هست. و البته به خاطر داریم که در برابر دوربین همه نقش بازی می‌کنند، برخی در مرکز صحنه و متن، و برخی در حواشی، مقدمه‌ها، پانوشتها و ضامائم. (احتمالاً در چنین موقعیتهایی است که آدمی به یاد راه‌حل پیشنهادی آندره برتون می‌افتد، و اگر دیوانه، جانی یا تروریست متعصب نباشد، قضیه را فراموش می‌کند و با خجالتی متناسب با صداقتش به آغوش گرم جامعه باز می‌گردد).

تا آنجا که به خود آثار بکت مربوط می‌شود، بارزترین نتیجه مسئله‌دار شدن، ایجاز و فشردگی هر چه بیشتر است. این آثار نیز همچون اشعار پل سلان «تکیده‌تر، ناشناختنی‌تر و ظریف‌تر» می‌شوند، و از این طریق رفته‌رفته به مصداق حقیقی نام خود نزدیک می‌شوند: نشانه، رد پا، اثر، آثار. این فرآیندی استثنایی است که تنها گهگاه در قلمرو شاهکارهای هنری رخ می‌دهد، فرآیندی که طی آن اثر ساده‌تر، ناب‌تر و موجزتر، و در همان حال زیباتر، غنی‌تر و معمایی‌تر می‌شود. برای توصیف برخی از آخرین نمایشنامه‌های بکت، «ایجاز» کلمه نارسایی است. مثلاً، صدای پا - که به اعتقاد من یکی از شاهکارهای ادبیات جهان است - حتی با احتساب توضیحات مربوط به صحنه و اجرا، از چهار صفحه کوتاه تجاوز نمی‌کند. ولی هیچ‌یک از این تعبیّرات صوری و زیباشناختی، نمی‌تواند زیبایی درناک این آثار «تکیده» را توضیح دهد. به گمان من سرچشمه اصلی این زیبایی، همان حس همدردی

است که قبلاً بدان اشاره شد و به نظر می‌رسد بکت - بر خلاف همه ما - قدرت سرکوب آن‌را نداشته است (به احتمال قوی این همدردی خیلی بیشتر از آن «خجالتی» یا «بدبین» بودن کذایی - و دیگر کلیشه‌های روانشناسی بورژوازی - در افسردگی و گوشه‌گیری بکت مؤثر بوده است. قیاس به نفس روش مناسبی برای درک ذهنیت بکت نیست.) ولی همدردی، در مقام خصیصه‌ای روانی، چیزی را توضیح نمی‌دهد. مسئله اصلی تبدیل همدردی به هنر و خلق اثری است که همدردی، حقیقت محتوایی و شکل زیباشناختی آن است. آثار بکت فلاکت و فقر جهان ما را به اصل درونی خود بدل می‌کند، و از این‌رو واقعیت اجتماعی را بیشتر و بهتر از نمایشنامه‌های «سیاسی» برشت «بازگو» می‌کنند. این آثار، در عین حال، سترونی و عجز هنر را در چنین جهانی آشکار می‌سازند (و به همین دلیل نیز دچار عذاب وجدان شده و «مسئله‌دار» می‌شوند). غلبه بر نفرت از این جهان و ساکنانش - زیرا دوره انداختن تمام تقصیرات به گردن شیطان یا دشمنان بشریت سپری شده است، یا لااقل این دشمنان انتزاعی‌تر، کلی‌تر و جهانی‌تر از آنند که بتوان چیزی را به «گردنشان» انداخت - و حفظ حس همدردی با قربانیان آن، خود واقعاً نوعی هنر است. بکت معلم اخلاق نبود، و تأکید بر همدردی نیز موعظه اخلاقی نیست. بکت و هنرش، بی‌آنکه قادر به حل مسئله خود باشند، یا بخواهند برای «حل» مسائل ما موعظه کنند، یا حتی بکوشند عجز خود در برابر «این، این همه» را پنهان سازند، همدردی خود را ابراز می‌کنند. این همدردی، حقیقی‌ترین جوهر تاریخی هنر و عین زیبایی است. اثر هنری که، مانند خود ما، اسیر نفرین تاریخ است و داغ اسطوره خشونت و قدرت را بر چهره دارد، از طریق همدردی، چیزی از طبیعت، چیزی از صلح و آرامش آسمان را در ما بیدار می‌کند. همان‌طور که بنیامین سالها پیش گفت، آثار هنری نشانه‌ها، آیات و آثار رستگاری‌اند، زیرا که خود مطلقاً رستگاری ناپذیرند.

ذکر دو نکته در اینجا ضروری به نظر می‌رسد. همه پی‌نوشتها و مآخذهای مؤلف که با شماره مسلسل برای هر فصل مشخص شده‌اند، در پایان کتاب آمده‌اند. پانویسهای داخل متن که نشان * دارند، همگی از مترجم‌اند. و دوم آنکه به منظور کامل‌تر و مفیدتر شدن کتاب ضمائم به اصل کتاب افزوده شد.

این ضمائیم عبارتند از: (الف) «سه گفتگو: ساموئل بکت و ژرژ دو تویی»، یگانه مصاحبهٔ بکت که به‌واقع در حکم بیانیۀ فلسفی اوست و مطالعهٔ آن برای شناخت بکت ضروری است. در این سه گفتگو بکت، سالها قبل از میشل فوکو، مسئلهٔ «بازنمایی» (representation) را به‌منزلهٔ گرهٔ اصلی تفکر متافیزیکی مورد نقد قرار می‌دهد. مراحل و اجزاء نقد بکت را می‌توان بر عرضه‌های دیگری چون فلسفه، ادبیات (زُمان)، الهیات، علوم اجتماعی و... اعمال کرد - هرچند کاملاً طبیعی است که نقد مفهوم «بازنمایی» با بحث از نقاشی شروع شود. (ب) «سانتورهای دکارتی»، فصلی از کتاب ساموئل بکت اثر هیوکنر که یکی از مهم‌ترین نقدهای منتشرشده به‌شمار می‌آید. بکت خود، به‌خلاف رسم همیشگی‌اش، از این کتاب ستایش کرده است.

م.ف.

بهمن ۱۳۷۳

مأخذاها و پانوشتها

1. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Hill and Wang, New York, 1976, p. 149.

۲. همان کتاب، ص ۱۰.

۳. برای نمونه می‌توان به تحلیل رنه ژرار از ماهیت رمان اشاره کرد که از بسیاری جهات مؤید آرای لوکاج است، مگر در یک مورد خاص. ژرار به پیروی از هایدگر می‌کوشد تا به شکلی بی‌واسطه و آنی فلاکت را به فضیلت، شکست را به پیروزی، و نفی نفس را به تأیید نفس بدل سازد. به اعتقاد او نوشتن رمان مبین شکلی از اصالت وجودی و راهی برای رهایی از تباهی است. برای بحث بیشتر در این مورد، رک بعلوسین گولدمن، *جامعه‌شناسی ژمان*، ترجمه محمد پوینده، انتشارات هوش و ابتکار، تهران، ۱۳۷۱.

۴. گئورگ زیمل، در *فلسفه پول*، نشان می‌دهد که چگونه مال‌اندوزی و ولخرجی هر دو اشکالی از عشق به پول‌اند. در هر دو مورد، پول از «وسیله مطلق» به «هدف مطلق» بدل می‌شود. برای فرد مال‌اندوز و خسیس مسئله اصلی عدم استفاده از پول به عنوان وسیله کسب اشیاء و خدمات مفید، و حفظ آن در مقام ارزش و هدفی فی‌نفسه است؛ در حالی که فرد ولخرج نیز با ندیده گرفتن کارکرد مبادله‌ای پول، صرفاً از خرج کردن آن لذت می‌برد، برای او نیز پول جدا از نقشش در زندگی اقتصادی، ارزش و هدفی فی‌نفسه است. تراکم و سرازیر شدن نفس پول، جلوه‌های متفاوت وابستگی و عشقی واحداند، و به همین دلیل نیز می‌توانند به سرعت جابه‌جا یا به صورت گوناگون با هم ترکیب شوند.

۵. تفسیر سخنی میان رنج و بیان به منزله بنیان این «اجبار» نمونه‌ای از این تلاش است که ضرورتاً به شکست و «نمی‌دانم» منتهی می‌شود. رک بهم. فرهادپور، «تأملاتی در باب شعر»، *ارغنون*، شماره ۱، بهار ۱۳۷۳.

مقدمه: گنگی و امر گنگ

(الف)

هنگامی که در انتظار کودو، برای نخستین بار در ۱۹۵۳ در پاریس، به صحنه آمد، ساموئل بکت به حدود پنجاه سالگی رسیده و عملاً ناشناخته بود. هرچند نزدیک به ربع قرن بود که آثارش را منتشر می‌کرد، اما در کارنامه‌اش چند کتابی بیش نداشت. در ۱۹۲۹ برای مجموعه‌ای به افتخار جیمز جویس مطلب نوشته بود، این مجموعه که محفل مریدان جویس، تحت عنوان خیالات آزمایی ما حول و حوش واقعیت ورزی او برای شیرازه گنگی اثر ناتمام*، منتشر کردند، یکی از آن کتابهایی بود که سرنوشتشان، حتی از همان بدو کار معلوم است و گویی مقرر است که جزو کلکسیون کتاب‌بازان در آیند. طی دهه ۱۹۳۰، بکت جسته و گریخته آثاری به چاپ رساند که همگی به همین شیوه مغلق نوشته شده بودند: تحقیقی جدلی درباره پروست، دو مجلد بسیار نازک از اشعار،

* Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work In Progress

ترجمه این عبارت نه به فارسی که به هر زبان دیگر ناممکن است؛ چه بسیاری از واژه‌های آن از ترکیب چندواژه ساخته شده‌اند مثلاً Exagmination احتمالاً آرمیزش Examination و Imagination و الخ. ضمناً Work In Progress اشاره به بیداری فیکان‌ها آخرین اثر جویس است.

مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه با عنوان ستیزه‌جویانه‌های بیش از هوی* و در ۱۹۳۸ رمانی کمیک به نام مورفی (Murphy). همه این آثار، تقریباً بدون آنکه ردی بر جا گذارند، فراموش شدند. کمی پس از پایان جنگ، در ۱۹۴۷، بکت ترجمه فرانسوی خود از مورفی را به چاپ رساند، که در چهار سال اول ۹۵ نسخه آن به فروش رسید. در آغاز دهه ۵۰، نام بکت با تواتر بیشتری در پاریس مطرح شد. مولوی (Molloy)، مالون می‌میرد (Malon Meurt)، نام‌ناپذیر (l'Innommable) و در انتظار گودو (En Attendant Godot) که همگی نخست به فرانسوی نوشته شدند، در فاصله ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۳ منتشر شدند - ولی بکت هنوز هم فقط برای پرشورترین مدافعان و خبرگان ادبیات آوانگارد نامی آشنا بود. با این همه، فقط شانزده سال پس از نخستین اجرای گودو، جایزه نوبل در ادبیات به بکت اهدا شد. اما نکته مهم‌تر و نامحتمل‌تر آن بود که بر خلاف اکثر موارد دیگر، این بار هیچ‌کس به انتخاب او اعتراض نکرد؛ ظاهراً حق بکت نسبت به این افتخار ادبی غالباً مشکوک، بدیهی و تردیدناپذیر بود. اکنون بکت چهره‌ای جهانی، صاحب‌نظر و مرجعی شناخته شده، و نویسنده‌ای با شهرتی عالمگیر بود.

با این همه حتی هم‌اینک نیز کل محصول ادبی او به نسبت ناچیز است، و گویی هر چه می‌گذرد، ناچیزتر هم می‌شود؛ آثار او در عین حال به غایت دشوار است و به جرأت می‌توان گفت این دشواری با هر اثر جدید افزایش می‌یابد. در واقع، این دو کیفیت، یعنی ایجاز و دشواری، پایه‌های

* More Pricks Than Kicks، عنوانی است برگرفته از یک ضرب‌المثل انگلیسی: Kicks against the pricks که خود مأخوذ از انجیل و بیانگر وضع کسی است که «سرش بوی قرمه‌سبزی می‌دهد» و حاضر نیست با صاحبان قدرت کنار بیاید. ترجمه تحت‌اللفظی آن «لگدپرانی در قبال سیخونک» است. برگردان فارسی عنوان کتاب بکت، تلاشی است برای ترکیب صدا، معنا و ضرب‌المثل.

هم پیش می‌روند: جدیدترین نمایش بکت که *نفس* نام دارد و کمی پیش از اهدای جایزه نوبل به صحنه آمد، فاقد بازیگر است و حدود ۳۵ ثانیه به طول می‌کشد؛ آخرین رمان او، *کمتریت*^۱ (*lessness*)، که در ۱۴ صفحه کوچک و با حروف درشت به چاپ رسیده است، وصف شخصیتی ساکن است که بی حرکت در میان ویرانه‌ها ایستاده است. بکت هنرمندی برخوردار از اصالتی عمیق و خلوصی عمیق‌تر است که همواره از دادن هر گونه امتیازی به خوانندگان سر باز زده است. پایه‌پای افزایش شهرت و اعتبارش، آثار او سردتر و سخت‌تر شده و در همین حال شخص وی نیز بیش از پیش از انظار دوری گزیده است. ظاهراً او همواره قربانی شرم خویش بوده، چنان‌که در محافل و مجامع، طبع خجالتی‌اش خاموشی عذاب‌آوری را به او تحمیل می‌کند؛ از زمانی که به شهرت رسیده، حجب و حیا و سکوت او بیشتر شده است. او از برابر تبلیغات با همان شدت و حدّتی می‌گریزد که باستر کیتون، در یگانه فیلم ساخته بکت - به نام فیلم - از برابر دوربین فیلمبرداری می‌گریخت. این اثر خود تمثیلی از شرم است که کلام مشهور اسقف برکلی، *بودن همان ادراک شدن است*^{*}، را به زبان نمایش ترجمه می‌کند، توگویی ادراک شدن خود بدترین عذاب است. از این روست که بکت خود برای مصاحبه پیشقدم نمی‌شود، هرگز در محافل ادبی حضور ندارد و پا از حلقه کوچک دوستان صمیمی‌اش بیرون نمی‌گذارد. دسترسی به اطلاعات جزئی زندگی او کاری بس دشوار است، و اطلاعات به دست آمده نیز اغلب ناقض یکدیگرند. وقتی خبر بُردن جایزه نوبل شایع شد، تلاش برای تماس گرفتن با او در آپارتمان پاریس یا کلبه بیلاقی‌اش (که خود آن را *گِل مارن* *Marne mud* می‌نامد) به جایی نرسید، تا سرانجام بکت در هتلی در تونس به دام افتاد. باز هم نظیر صحنه‌ای از فیلم باستر کیتون، ارتش کوچکی از خبرنگاران

* *Esse est percipi*

بین‌المللی بکت را محاصره کردند. ولی این تلاش نیز ناکام ماند. هرچند خبرنگاران روزها انتظار کشیدند، ولی چشمشان به جمال بکت روشن نشد. نیازی به گفتن نیست که بکت برای دریافت جایزه به استکهلم نرفت. با این همه، به‌رغم ابهامی که آثار و زندگی شخصی او را فرا گرفته، به‌رغم این واقعیت که او نمایشنامه‌هایی بدون بازیگر، نمایشهایی بدون کلام و رمانهایی بدون طرح، داستان یا نقطه‌گذاری نوشته است - خلاصه کنم، به‌رغم این واقعیت که هیچ راه ساده و واضحی برای روشن شدن تکلیف خوانندگان آثار وی وجود ندارد - بکت یکی از مشهورترین نویسندگان و به‌یقین مشهورترین نمایشنامه‌نویس زندهٔ عصر ماست*.

بدیهی است که از لحاظ تجاری موفق‌ترین نمایشنامه‌نویس نیست، تقریباً شکی وجود ندارد که نمایشنامه‌های نویسندگان مردم‌پسندتر دیگر چون هارولد پیتتر که از بکت تأثیر گرفته‌اند، گیشهٔ بهتری دارند، و البته مسلّم است که پدیده‌ای برخاسته از **برادوی** نظیر **نیل سایمون** احتمالاً ظرف ۲۴ ساعت درآمدی بیش از درآمد سالانهٔ بکت کسب می‌کند - و من به‌هیچ وجه قصد ندارم درآمد بکت را به‌شیوه‌ای رمانتیک، کمتر از آنچه هست برآورد کنم. اما حقیقت آن است که نیل سایمون چیزی بیش از یک نویسندهٔ موفق معمولی است و کم‌دیه‌های قراردادی او نیز که یکی پس از دیگری به‌صحنه می‌آیند، استقبال، فیلمبرداری و نهایتاً فراموش می‌شوند، چیزی بیش از کم‌دیه‌های موفق معمولی‌اند. در این ضمن، هر تماشاگر اتفاقی‌تأثر با نام بکت آشنا شده است و اکنون عقاید خاص خود را دارد. بکت همان کسی است که نمایشنامهٔ **در انتظار گودو** را نوشت و کل تأثیر معاصر را دگرگون کرد: موضوع این نمایشنامه دربارهٔ دو ولگرد بود که در مکانی نامعلوم منتظر رسیدن کسی هستند که هرگز از راه نمی‌رسد.

* در زمان نگارش این کتاب، بکت هنوز زنده بود. امروزه او یکی از مشهورترین نویسندگان مردهٔ عصر ماست.

در انتظار گودو و دست آخر، جای خود را در برنامه گروه‌های تئاتری یافته و تقریباً به عنوان آثار کلاسیک تثبیت شده‌اند. اما این دو اثر فقط معرف قلّه کوه یخ بکت هستند. بدنه اصلی کوه که زیر آب است، شامل آثاری است برای تئاتر، رادیو و آثار منشور - که اطلاق عنوان رمان به آنها گمراه کننده است - و جملگی به غایت دشوار و موجزاند. گمان ندارم که این آثار از لحاظ شمار خوانندگان و شور و شوق آنان، وضعی بهتر از اثر غامض سارتر، هستی و نیستی، در اوج رواج اگزیستانسیالیسم داشته باشند. البته این نکته در مورد متخصصان دانشگاهی به هیچ وجه صادق نیست، زیرا برای آنان کشف بکت در اواخر دهه ۵۰، حکم معجزه الهی را داشت.^۲ در این زمان به نظر می‌رسید مکتب نقد نوین، که هدف نقد ادبی را تحلیل دقیق متن به مثابه شیئی مستقل و مجزا از خالق آن می‌دانست، عمر مفیدش را کم و بیش به پایان رسانده است. وجه جدیدی از شعر در حال ظهور بود که با زندگی شخصی شاعر و حدیث نفس او پیوندی عمیق داشت؛ شعری کم تکلف‌تر، کم ابهام‌تر، و دارای مقاومت کمتر در برابر خواننده که بسیاری از فنون و شگردهای دقیق نقد نوین را عملاً بی‌ثمر می‌ساخت. در قیاس [با این نوع ادبیات شخصی]، آثار متمرکز، فرهیخته، و کنائی بکت، و اصرار او بر جدا کردن آنها از زندگی شخصی‌اش، موردی ایده‌آل به نظر می‌رسید. به علاوه، معرفی‌نامه‌های بکت تقریباً بی‌نظیر بود: همکاری با جیمز جویس، سلطان بی‌رقیب مدرنیسم و سبک جدید، که مکتب نقد نوین تا حد زیادی برای مواجهه با آثار او شکل یافته و بزایی نقدهای آن نیز محصول تماس طولانی با نوشته‌های او بود. بنابراین تعجبی ندارد که امروزه تلهای بلندی از شرح و نقد، آثار بکت را در میان گرفته است که بخش اعظم آنها را سنگ و کلوخه‌هایی باب طبع باستان‌شناسان ادبی تشکیل می‌دهد، و از این رو برای خواننده عادی که مخاطب من است، ارزشی ندارد. به قول جان کالدر،

ناشر انگلیسی آثار غیرنمایشی بکت، «درباره مسیح، ناپلئون و واگنر، به ترتیب، بیش از هر کس دیگری مطلب نوشته شده است. پیش‌بینی من آن است که تا سال ۲۰۰۰، بکت مقام چهارم را اشغال خواهد کرد، به شرط آنکه سیل کتب و مقالات راجع به او با همین شدت فعلی ادامه یابد.»^۳ در این صورت، آینده تیره‌وتاری پیش روی ماست.

احتمالاً این صف‌بی‌پایان شروح و شروحنی بر شروح، نوعی یأس گنگ را به خواننده غیرمتخصص القاء می‌کند، ولی او این همه را به منزله نشانه‌ای از اهمیت بکت می‌پذیرد. از دید همگان، از جمله کمیته داوران جایزه نوبل، بکت یکتا هنرمند مسکنت و افسردگی مهلک است، او بینش خویش از برهوت را با قدرت و توانی یکتا بیان کرده است. او راه خود را به لحاظ منطقی، احساسی و هنری تا به آخر دنبال کرده است. برای ستایش شجاعت و خلوص تلاش بکت، لازم نیست هر سطری را که او نوشته، خوانده باشیم، بدون این کار نیز می‌توانیم به تلاش او دل بسپاریم و قدر قیمتی را که برای آن پرداخت شده است، بدانیم.

(ب)

زمانی که بکت تازه به شهرت رسیده بود، معمولاً او را همراه با یونسکو به عنوان مؤسسان تثاتر پوچی* طبقه‌بندی می‌کردند. این کار قابل فهم،

* برگردان واژه‌های Absurd و Absurdity به «پوچ» و «پوچی» یقیناً نادرست است. absurd واژه‌ای است مشتق از surd (انگلیسی) یا surdus (لاتینی) به معنای گنگ، کرولال، بی‌کلام، بی‌منطق و بی‌عقل. surdus خود ترجمه لاتینی alogos یونانی است به معنای آنچه گنگ و بی‌کلام است، یا آنچه به‌طور کلی با کلام عقلانی (logos) ناسازگار و در نتیجه غیرعقلانی، بی‌منطق و بی‌معناست. فیثاغورثیان این واژه را برای مشخص کردن اعداد گنگ یا اصم (alogon) به کار می‌بردند که در زبانهای امروزی اروپایی «اعداد غیرعقلانی» (irrational numbers) نامیده می‌شوند. بنابراین absurd یعنی امر گنگ، غیرعقلانی، بی‌معنا و مهمل. ولی از سوی دیگر، اصطلاحات «پوچ» و ←

اما گمراه کننده بود. نمایش *آوازه خوان تاس* که نخستین بار در ۱۹۵۰، یعنی سه سال قبل از گودو، به صحنه آمد، موفقیتی بی نظیر بود که هنوز هم [۱۹۷۳] پس از بیست سال، مانند نمایش *تله موش* در لندن، روی صحنه است؛ ولی علاوه بر این، شاهکار یونسکو نقطه عطفی مهم و نخستین نمونه اصیل تئاتر ضدتئاتر بود. یونسکو فرمول خاص کمدی سبک را به کار گرفت و آن را سروته کرد. او از صحنه قراردادی اتاق نشیمن طبقه متوسط و کلیشه‌های قراردادی مکالمه - که آنها را از کتاب خودآموز زبان انگلیسی کش رفته بود - استفاده کرد. حاصل کار ترکیبی بود از ادا و اطوار و اکتشاف هنری. عبارات مبتذل و پیش‌پاافتاده‌ای که دو زوج نمونه انگلیسی چنین بی‌رحمانه برای هم ردیف می‌کردند، با ظرافتی تمام‌عیار به سوی جنون هدایت شدند، تا در نهایت آنچه به منزله نوعی شوخی آغاز شده بود، به عنوان شعر ابتذال و پوچی (absurdity) - به مفهوم سراسر است و غیرمجازی این واژه رایج پاریسی - به پایان رسید. هنگامی که کامو در *اسطوره سیزیف* از *پوچی* سخن راند، منظور وی اشاره به نوعی از زندگی بود که جز نفس زیستن هدف دیگری ندارد، زیستن در جهانی که همه معنای خود را از دست داده است، زیرا دیگر خدایی وجود ندارد که بتواند تناقضات این جهان را رفع کند. به بیان دیگر، *پوچی* مورد نظر کامو، همان چیزی بود که کی‌یرکگور - که در قیاس با کامو مسیحی‌تر،

→ «تئاتر پوچی» - که گاهی نیز «تئاتر ایزورد» خوانده می‌شود - در زبان فارسی جا افتاده‌اند و اکنون بار تاریخی و معنایی خاص خود را دارند. اگر برای حقیقت تاریخی زبان ارزشی قائل شویم و آن را ایزاری محسوب نکنیم که باید به دست خبرگان فن تعمیر و اصلاح شود، آنگاه تلاش برای «عقلانی» و «منطقی» کردن زبان، لااقل در این مورد خاص، ضرورت چندانی نخواهد داشت. از این رو، در ترجمه کتاب حاضر، هر جا absurd و absurdity به نوع خاصی از تئاتر مدرن یا مدی روشنفکرانه در پاریس بعد از جنگ اشاره دارد، همان «پوچ» و «پوچی» را به کار بردام، و فقط در مواردی که معنای «فلسفی‌تر» واژه مد نظر بوده است، آنها را به «گنگ» یا «گنگی» و «بی‌معنایی» ترجمه کرده‌ام.

دقیق‌تر و حتی بدبین‌تر بود - قبلاً آن‌را یأس نامیده بود. ولی از نظر استاد اعظم تناتر پوچی، اوژن یونسکو، پوچی همانی بود که معمولاً هست: مضحکه‌ای سرشار از قهقهه و جنون.

اما بکت به همان مفهوم دقیق و مایوسانه مورد نظر کامو، فردی پوچ‌گرا (Absurdist) است. او جهانی خلق کرده است که در آن گودو هیچ‌گاه نمی‌آید و آقای نات دقیقاً همانی است که از نامش برمی‌آید*، جهانی که در آن سپری کردن عمر در خاکستردان مردگان و سطل زباله، یا به‌حالت فرورفته در شن و دمر و در گل‌ولای، امری کاملاً طبیعی است، جهان پس از انفجار بمب اتمی که اگر از اتاق جمجمه‌مانند نمایش دست آخر بدان بنگریم، یکسره خرد و خراب و چنان خالی می‌نماید که صرف حضور انسانی یکه و تنها، همچون هجومی هولناک جلوه‌گر می‌شود. در جهان بکت پوچی به مفهوم سراسر تر مورد نظر یونسکو فقط در حاشیه و به صورت امری فرعی نمایان می‌شود: به صورت تمایل و سواسی شخصیت‌ها به محاسبه، برنامه‌ریزی و پیش‌بینی برای مقابله با هر گونه خطر یا حادثه احتمالی؛ به صورت وراجیه‌های دل‌تک‌واری که به روابط میان شخصیت‌ها شکلی آیینی می‌بخشد؛ و به صورت بروز حوادث مسخره و دردناکی - چون پایین افتادن شلواریها - که هر از گاهی رخ می‌دهد و شخصیت‌های بکت با صبری رواقی آن‌ها را تاب می‌آورند. پوچی در این مفهوم، محصول فرعی وضعیت آنهاست که به لحاظ متافیزیکی پوچ و بی معنا گشته است؛ پوچی بهترین چیزی است که می‌توانند بدان امید بندند، و بدترین چیزی است که همواره انتظارش را می‌کشند.

بی‌شک شباهتهای ظاهری میان بکت و یونسکو، پذیرش روایت خشک‌تر و سخت‌تر بکت را برای مردم آسان‌تر کرد، مردمی که روایت

* آقای نات (Mr Knott) یکی از شخصیت‌های کتاب وات است که نامش با واژه‌های انگلیسی not و knot (گره) و nought (هیچ، صفر) شبیه و هم‌صداست.

جذاب‌تر یونسکو آنان را از قبل آماده کرده بود. مع‌هذا تفاوت‌هایی میان این دو نویسنده، تفاوتی ریشه‌ای و عمیق است. بر خلاف بکت که در برابر هر گونه نقد، در لاک خود فرو رفته، نوعی خاموشی حلزون‌وار را حفظ کرده است، یونسکو از آغاز اهل بحث و جدل بوده است و هرگز نتوانسته در برابر وسوسه توجیه و توضیح آثار خود، از طریق مصاحبه، مقاله و نامه‌های گزنده به‌سردبیر، مقاومت کند. او حتی در سالهای اخیر یادداشت‌های روزانه‌اش را هم منتشر کرده است که گویا قرار است او را به‌عنوان متفکری ژرف‌بین معرفی کند، هرچند در این کار موفق نبوده است. اما نبوغ او عملاً ربطی به ژرف‌بینی‌اش ندارد، بلکه ریشه آن را باید در توانایی یونسکو در خلق تصاویر نمایشی (دراماتیک) جستجو کرد، تصاویری که همچون رؤیاهایمان ملموس، پراحساس و به‌نحو چاره‌ناپذیری غریب و معمایی است. هنر یونسکو در آن است که اجازه می‌دهد این تصاویر نمایشی با منطق درونی خودشان، که چون منطق خواب و رؤیا غیرعقلانی ولی الزامی است، بسط یابند. او کاری می‌کند که حضور کرگدن‌ها در خیابان یا رشد یک جسد در اتاق خواب، کاملاً عادی جلوه کند. همه چیز قابل فهم اما فراسوی عقل است. او در یکی از مصاحبه‌هایش اعلام داشت:

رؤیا یعنی نمایش ناب. در رؤیا آدمی همواره درگیر وضعیتی است... به اعتقاد من رؤیا اندیشه‌ای شیواست، شیواتر از هر آنچه به‌هنگام بیداری در ذهن داریم، اندیشه‌ای که به‌یاری تصاویر بیان می‌شود، و در عین حال همواره شکلی نمایشی (دراماتیک) دارد.^۴

وفاداری به رؤیاها و بیان صادقانه آنها، نقطه اوج هنر یونسکو بوده است. او هیچ‌گاه شخصیتی برخوردار از عمق یا جوهر خلق نمی‌کند؛ آدمهای نمایشهای او، همچون چهره‌هایی که در رؤیا می‌بینیم، متغیر و

دو بُعدی اند. پیچیدگی امور نیز، مثل خواب و رؤیا، تماماً از وضعیت آنی آدمها ناشی می‌شود، نه از خود آنها. یونسکو کابوسهایش را به صحنه آورده است، بی هیچ کم و کاست و با درکی سحرآمیز از امکانات نمایشی نهفته در این فضای کوچک و بسته. حاصل کار او نیز نیهیلیسم ناب است. زیرا در واقع، پس از شکافته شدن حجاب متین زندگی طبقه متوسط و فوران خیالات مدفون، دیگر چه چیزی بر جای می‌ماند؟ بهترین نمایشنامه‌های یونسکو حاوی نوعی فشرده‌گی عجیب است: لحن اثر ممکن است مسخره و مضحک باشد، ولی تأثیر آن، همچون تأثیر شعر غنایی، کاملاً مشخص و قطعی است.

جهان رؤیایی یونسکو غیرقابل پیش‌بینی، غیر عقلانی و انفجاری است. جهان بکت از هر نظر نقطه مقابل آن است: جهانی به‌غایت دقیق و سرپا عقلانی که یکنواختی‌اش، یادآور بازی شطرنج است. بی دلیل نیست که یکی از زیباترین نمایشنامه‌های او دست آخر نام دارد و قهرمان آن هر مرحله از گسترش نمایش را با اعلام: «نوبت بازی من است» آغاز می‌کند. دقت از همه چیز مهم‌تر است، حتی اگر بازی‌ای که نوبت دست آخرش فرارسیده، زندگی خود او باشد. جهان بکت، در عین حال، انباشته از چنان خودآگاهی حادّی است که شخصیت‌های آفریده‌ی وی پیوسته حجاب موهوم و خیالی هنر را از هم می‌درند: کلو (Clov)، یکی از شخصیت‌های دست آخر، می‌گوید: «به این می‌گویند خروج از صحنه»؛ هم (Hamm)، شخصیت دیگر همین نمایش، در پایان گفتگویی به‌غایت کسالت‌بار، واکنش تماشاگران را چنین خلاصه می‌کند: «خفه شدیم»؛ مالون (Malon) نویسنده که در بستر خوابیده است، با [خالق خود] بکت نویسنده که پشت میز نشسته است، یکی می‌شود، و از این رو مدام حرفش را قطع می‌کند تا مطمئن شود که خواننده به این حقیقت واقف است که هم اکنون سرگرم خواندن کلماتی است که مالون مشغول نوشتن آنهاست. و از این

قبیل. یونسکو هر جا نمی تواند مطلب را به پایان رساند، به ناچار با ترفندی آبکی سروه قضیه را هم می آورد؛ شخصیت های او، نظیر بابار فیل (Babar the Elephant)، هِرَوِکِرَ کنان به سوی آسمان پر می کشند. در مقابل، شخصیت های بکت چاره ای جز غرق شدن در علم حساب ندارند. جنون شمارش و محاسبه از مشخصات بارز زمان وات است: صفحه های متوالی به محاسبه تمام ترکیبات ممکن صدای قورقور سه قورباغه اختصاص دارد که به ترتیب صداهای «کِرَک! کِرَک! کِرَک!» را سر می دهند؛ به همین ترتیب در جای جای وات صفحات متعدد صرف چنین محاسباتی می شود: محاسبه مسیرهای گوناگون حرکت فرد در اتاق یا شیوه های مختلف دورانداختن کلید، محاسبه شاخه های گوناگون شجره خانوادگی خانواده فجیع لینگچ ها (the Lynches)، که آرزوی تحقق نیافته شان آن است که روزی مجموع سن همگی شان به رقم یک هزار سرزند، و مجموع امراض شان برای پرکردن بیمارستانی کافی باشد. به همین ترتیب، مولوی نیز، مانند کامپیوتری دقیق، نقشه می کشد تا شانزده سنگ مکیدنی خود را به طریقی در چهار جیب خود قسمت کند تا بتواند در هر دور کامل هر شانزده سنگ را پشت سر هم و بدون خطر تکرار یا از قلم افتادن آنها بمکد. هر چند که سرانجام از این محاسبه عقلانی ضد عقل به ستوه می آید و به جز یکی، بقیه سنگها را دور می ریزد، و البته آن یکی را نیز در جا گم می کند. همان طور که مولوی توضیح می دهد، در این جهان پیش بینی ناپذیر و ادبی، ریاضیات یگانه تسلائی مطمئن جان آدمی است:

زمستان که می شد، زیر پالتوام، خودم را تو روزنامه های کهنه می پیچیدم... *ضمیمه ادبی* تایمز برای این منظور کاملاً مناسب بود، سخت و بادوام و ضدآب. حتی گوز هم بر آن هیچ اثری نداشت. راستش دست خودم نیست، باد به کمترین بهانه ای از ماتحتم درمی رود، اشاره به این نقطه ضعف شخصی، هر چند شدیداً از

ذکرش بیزارم، گهگاه اجتناب‌ناپذیر است. یک روز همه آنها را شمردم. سیصدوپانزده گوز ظرف نوزده ساعت، یا متوسط بیش از شانزده گوز در هر ساعت. هر چه باشد، خیلی از اعتدال به‌دور نیست. چهار گوز در هر پانزده دقیقه. هیچی نیست. حتی به یک گوز در هر چهار دقیقه هم نمی‌رسد. باورنکردنی است. گندش بزنند، اصلاً کی گفته من می‌گوزم، از اولش هم نباید به این مسئله اشاره می‌کردم. عجیب است که ریاضیات تا این حد در خودشناسی به آدم کمک می‌کند.

این نکته‌ای است بجا که باطنینی بلند و کشدار بیان شده است، هرچند عجیب آن است که بکت این بار غلط محاسبه کرده است: «چهار گوز در هر پانزده دقیقه» می‌شود چیزی بیش از «یک گوز در هر چهار دقیقه». تا آنجا که من می‌دانم در کل آثار بکت فقط یک مورد دیگر اشتباه محاسبه وجود دارد.^۵

با گذشت سالها، دلبستگی و سواس آمیز بکت به ریاضیات اندکی کم‌رنگ‌تر شده است، ولی اصل قضیه هنوز پابرجاست. در تخیل مرده خیال که یکی از آخرین و غریب‌ترین قطعات منثور بکت است، موقعیت دقیق دو جسم ساکن در یک کره به یاری مختصات هندسی ترسیم شده است. این سیاه‌مشقهای غم‌انگیز، همه آن چیزی است که از برنامه آزمایشی بکت بر جای مانده است، برنامه‌ای که حوالی سال ۱۹۳۰ به‌عنوان نوعی سپاسگزاری از جیمز جویس شروع شد و دست آخر به‌منزله قتل برنامه‌ریزی‌شده رُمان و نمایشنامه در اشکال رایج و متعارفشان، به‌پایان رسید.

البته آزمایشهای بکت، نظیر رؤیاهای یونسکو، نهایتاً در خلق و خویی شخصی ریشه دارد. یونسکو شکل خاص تئاتر ضد تئاتر خود را بسط داد، زیرا او نیز، چون بسیاری از روشنفکران، صحنه تئاتر را به چشم تحقیر

می‌نگریست. به گفته خودش: «نوشتن برای تئاتر را آغاز کردم، زیرا از آن متنفر بودم.» ریشه‌های انقلاب مورد نظر بکت، ظاهراً از این هم عمیقتر است. به قول مولوی (Moloy): «بهتر است، یا لااقل بد نیست، به جای سیاه کردن حاشیه‌ها، متن‌ها را بزدایی، سوراخهای کلمات را آنقدر پر کنی تا همه چیز سیاه و صاف شود و کل این کسب‌وکار نفرت‌بار همان‌طور که هست ظاهر شود: فلاکتی بی معنا، بی کلام و بی مورد.» انگار کل زندگی و فعالیت حرفه‌ای بکت چیزی نبوده است مگر جستجوی نوعی رسانه هنری رسا برای بیان افسردگی و بیزاری او از هنر، پیشرفتی آرام اما اجتناب‌ناپذیر از سبک‌سنگین و جنون‌آمیز آثار بلند اولیه که با گذر از قلمرو و وسواس به آثار به‌غایت موجز متأخر می‌رسد. آثار متأخر بکت، با توجه به این واقعیت که او هنوز به نوشتن ادامه می‌دهد، معرف حدّ نهایی و قابل احترام نزدیکی انسان به قلمرو سکوت است. او خود این نکته را در ۱۹۴۹ ضمن گفتگو با ژرژ دو تویی خلاصه کرد و اظهار داشت که هنرمند زمانه ما چاره‌ای ندارد مگر گردن‌نهادن به «این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن.» این عبارت بسیار شبیه آخرین کلمات نام‌ناپذیر است: «باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه خواهم داد.»

آثار اولیه: نهالی شاداب و نیرومند

بکت در ۱۳ آوریل ۱۹۰۶ در فاکس راک (Foxrock)، نزدیک دوبلین، متولد شد. در آن سال ۱۳ آوریل به جمعه افتاده بود، آن هم جمعه نیک* - تقارنی بس بامعنا برای مردی که بعدها هم به مضمون تصلیب و هم به بدیمنی ناب تولد و هستی توجهی و سواسی نشان داد. بکت نخستین بار در هیئت عضو نسبتاً معقول جمعی از روشنفکران سطح بالای پاریسی پا به قلمرو اهل ادب نهاد که جملگی زیر نظر قطب و مراد خویش، جیمز جویس، سرگرم تجارب جدید ادبی بودند. عضویت بکت از بسیاری جهات پیامد طبیعی وجوه مشترک فکری و اجتماعی او با جویس بود. هرچند بکت به شیوه‌ای می‌نویسد که گویی هرگز بچه نبوده است - یعنی بدون دریغ، حسرت، آسیب‌پذیری عاطفی یا حتی اثر مشخصی از عواطف کودکانه‌تری چون نرمی و ملاطفت - ولی به شهادت دوستش، جان کالدر (J. Calder)، بکت نیز، چون جویس، «در یک خانواده معمولی و مرفه طبقه متوسط بالا بزرگ شد که از لحاظ فرهنگی،

* جمعه نیک، Good Friday، آخرین جمعه قبل از عید پاک که معرف سالگرد به‌صلیب کشیده‌شدن عیسی مسیح است.

آزاداندیشی و گرما و محبت خانوادگی تا حد زیادی نمونه بود.^۱ بر خلاف جویس، بکت همچون بسیاری از دیگر ادیبان مهم ایرلند به خانواده‌ای پروتستان تعلق داشت؛ او دوره متوسطه را در مدرسه سلطنتی پورتورا در آلستر (Ulster) پشت سر گذاشت و برای تحصیل در رشته زبانهای جدید به کالج ترینیتی دوبلین رفت و سرانجام در همانجا مدرک فوق لیسانس (M.A.) گرفت - تجربه‌ای که ظاهراً منبع الهام مضحک‌ترین بخش رمان وات بوده است؛ بخش مربوط به آزمون شفاهی دانشجوی محقق لویت (Louit) در حضور آقایان املدن (O'Meldon)، ماگرشون (Magershon)، فیتزواین (Fitzwein)، دو بیکر (de Baker) و مک‌اشترن (MacStern). بکت از ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۰، در اکول نرمال سوپریور (École Normal Supérieure) پاریس ادبیات انگلیسی تدریس کرد و در فاصله ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۲ نیز مدرس ادبیات فرانسوی در ترینیتی کالج دوبلین (T.C.D.) بود. در پایان این دوره، زندگی دانشگاهی را رها ساخت، برای مدتی به لندن رفت، چندی در شهرهای مختلف اروپا پرسه زد و سرانجام در ۱۹۳۷ در پاریس مستقر شد.

هنگامی که در پاریس به محفل جویس پیوست، تازه مدرک لیسانس خود را از دانشگاه دوبلین گرفته بود و سرش هنوز داغ بود؛ به عبارت دیگر آمادگی آن را داشت تا برای تأیید و پیشبرد جاه طلبیهای ادبی‌اش، به قدرت‌نمایی آکادمیک بپردازد. مقاله او درباره «دانته... برونو... ویکو... جویس»، که افتخار شروع کتاب خیالات آزمایی را نصیب خود کرد، اثری است موجز، هوشمندانه و نه چندان روشنگر که از شور و دل‌بستگی مریدی جوان و جویای نام حکایت دارد. حتی خود جویس نیز آنقدر تحت تأثیر قرار گرفت که - بر خلاف رسم معمولش - لب به تحسین گشاید و بکت را جوانی مستعد معرفی کند. در ۱۹۳۰ بکت با

ترجمه بخشی از «آنا لیویا پلورابل»^{*} به فرانسوی، دلبستگی خویش را به اثبات رساند، ولی پس از بازگشت به دبلین آن را نیمه تمام رها کرد. بعدها جویس با ازبرکردن بخشهایی از نخستین رمان بکت، مورفی، حُسن ظن او را پاسخ گفت.

در آن روزها بکت در نقش چهره‌ای مرموز در انظار ظاهر می‌شد: بلند و لاغر، شب‌گونه، خاموش و عمیقاً روشنفکر، ولی در عین حال بسیار مرتب و خوش‌پوش - صفتی عجیب برای کسی که این‌همه ولگرد ژنده‌پوش را در آثارش جاودانی ساخته است. به قول پگی گوگنهایم (P. Guggenheim) «لباسهای او کاملاً فرانسوی‌مآب و تنگ و چسبان بود».^۲ دوشیزه گوگنهایم اعتراف می‌کند که حدوداً یک سال و اندی شیفته و مسحور بکت بوده است، هرچند که طبق گفته‌های خودش، این احساس ظاهراً یک‌طرفه بوده است. پیش از آن نیز لوسیا، دختر جویس، به همین حال دچار شده بود تا سرانجام «بکت صریحاً به او گفت که قصد اصلی‌اش از رفت و آمد به منزل آنها ملاقات پدر اوست».^۳ ظاهراً رابطه بکت با خود جویس و دلبستگی‌اش به استاد بری از چنین ابهاماتی بوده است. هرچند که بکت هیچ‌گاه به راستی منشی استاد نبود، ولی جویس یکی دو بار قطعاتی از بیداری فینگان‌ها را به او دیکته کرد؛ و البته تردیدی نیست که مرید جوان بسیاری از خرده‌فرمایشهای استاد را اطاعت می‌کرد. و در مواردی نیز چنان با شور و شوق برای او سگدو می‌زده که بعدها یکی از شاهدان، قاطعانه اعلام کرد که مدلهای اصلی بکت در خلق شخصیت‌های لاک‌ی و پوتزو [در نمایشنامه گودو] خود او و جویس بوده‌اند.

با این حال، رابطه بکت و جویس بر دوستی و محبت واقعی استوار

^{*} «Anna Livia Plurabelle» عنوان بخشی از رمان بیداری فینگان‌ها که جویس پیش از چاپ کامل کتاب آن را به صورت جزوه‌ای مستقل منتشر کرده بود. در این بخش دو زن رختشوی به غیبت درباره آنا لیویا، یکی از شخصیت‌های مهم کتاب جویس، می‌پردازند.

بود؛ سوابق و ذوق فکری آنها مشابه بود، به علاوه هر دوی آنها، البته به شیوه‌های کاملاً متفاوت اسیر افسردگی بودند: افسردگی جوین بیان حال مردی پابه‌سن گذاشته بود که به رغم خصومت و بی‌مهری جامعه، عمری را وقف پرورش نبوغ خویش کرده است. حال آنکه اندوه بکت ظاهراً از بدو تولد همراه او بوده است. منظورم از اشاره به فقدان کودکی در شوخ‌ترین نوشته‌های بکت نیز تا حدی بیان همین مطلب بود. اما افسردگی، در عین حال، مضمون همیشگی آثار او بوده است؛ مضمونی که در آغاز کم‌وبیش پنهان بود، ولی پابه‌پای افزایش سن و اقتدار ادبی بکت، بارزتر و نیرومندتر شد، تا سرانجام بکت به حدی از یأس رسید که بر تمامی دستاورد زندگی ادبی خویش، به تعبیری، خط بطلان کشید. یک بار در اواسط دهه ۶۰ به‌رمان‌نویس ایرلندی، آیدان هیگینس (Aidan Higgins)، گفت که عمر کلمات به پایان رسیده است: «بکت سبک نگارش، این غرور تو خالی را، به شال‌گردنی تشبیه کرد که دور گلوبی مبتلا به سرطان بسته شده است.»^۴ این گفته از زبان یکی از دقیق‌ترین نویسندگان صاحب سبک تمامی اعصار، به راستی کلامی است سرشار از سوز یأس. با این همه بذر آن از همان آغاز در مقاله بلندی که بکت جوان دربارهٔ پروست نوشت، وجود داشت. این مقاله که بکت آن را در ۱۹۳۱ به چاپ رساند، سندی است که اکثر مشغله‌های ذهنی بکت را، به طرزی روشن و حتی غیب‌گویانه، از پیش بیان می‌کند. مقاله در عین حال پر است از کلمات قصار یأس‌آمیز: «سراب غبارآلود عطش خودپرستانه ما به زیستن»، «خوشبینی مهلک و درمان‌ناپذیر ما»، «تلخی سرنوشت محتوم»، «آن بیابان خشک تنهایی و ردّ اتهام که آدمیان نامش را عشق نهاده‌اند». یک جمله برای خلاصه کردن کل فحوای مقاله کافی است: «رنج بودن: یعنی، بازی آزاد همهٔ قوای بشری.» به عبارت دیگر، کل جهان احساس، واکنش و بذل توجه که از دید هنرمندانی چون لاورنس یگانه

خیر اعلا بود، برای بکت، حتی در بیست و پنج سالگی، چیزی جز تضمینی برای رنج نبود. اگر بکت همین پیام را در هر آنچه بعد از آن نوشت تکرار نکرده بود، می شد آن را نتیجه یأس و خلجان مردی جوان به شمار آورد.

به گفته ریچارد المن (R. Ellman)، این خصیصه بکت باب طبع جویس بود: «بکت به سکوت عادت داشت، جویس هم همین طور؛ آنها معمولاً سرگرم مباحثاتی می شدند که بخش اعظم آن به رد و بدل کردن سکوت می گذشت، هر دو غرق در اندوه، بکت عمدتاً برای جهان، جویس عمدتاً برای خود. جویس، به عادت همیشگی اش، روی صندلی لم می داد و پاهایش را روی هم می انداخت، نوک پای بالایی زیر پاشنه پایینی؛ بکت نیز که خود بلند و لاغر بود، از همین حالت جویس تقلید می کرد. بعد ناگهان جویس سؤالی می کرد، مثلاً «چطور شد که هیوم ایده آلیست دست به نگارش تاریخ زد؟» و بکت پاسخ می داد «تاریخ باز نموده‌ها». جویس خاموش می ماند...»^۵ کل قضیه شبیه گفتگوی ولادیمیر و استراگونی است که دیگر عقلشان به جایی قد نمی دهد، هر چند که اکنون گفتگو در اتفاقی راحت رخ می دهد و طرفین آن نیز مدرک دانشگاهی دارند.

از دید جویس، سکوت و دلمردگی بنیان رفاقتی بودند که بر خلاف انتظار بسیار صمیمانه و مهرآمیز بود، ولی برای خود بکت، آنها بیشتر حکم نوعی سبک شخصی و متمایز را داشتند. پگی گوگنهایم او را با ابلوموف، شخصیت رمان گنچاروف، مقایسه می کند، زیرا هر دوی آنها صبحها به سختی از جا بلند می شدند، و مقاله «پروست» نیز نشان می دهد که افسردگی و سستی بکت برای خودش هم مسئله ای مهم بوده است. اگرچه این مقاله حاوی بصیرت های انتقادی اصیل و تیزهوشانه ای است، اما «پروست»، بیش از هر چیز، بهانه ای است برای ارائه تشخیص بکت در مورد مسائل و مشکلات خودش. در واقع، در این مقاله، نقد ادبی

تمام عیار فقط هنگامی آغاز می شود که بکت بحث طولانی، سنگین و نه چندان باربط خود در باب «سرطان زمان» و صفات دوگانه اش، خاطره و عادت، را پشت سر می گذارد. بنا بر این بحث، زمان همان وضعیت «زهرآلودی» است که در آن متولد می شویم، زمان بی آنکه بدانیم، پیوسته ما را دگرگون می کند، و دست آخر نیز بدون رضایت ما، ما را می کشد. ما محکوم به [زندگی در] زمانیم، زیرا «گناه نخستین و ابدی... زاده شدن را مرتکب شده ایم»، عبارتی که پژواک مکرر آن در رمانها و نمایشنامه های بعدی بکت به گوش می رسد. ما کفاره این گناه نخستین را با زیستن پس می دهیم که از دید بکت ماجرایی به ویژه دردناکی است، و درد زیستن را نیز به یاری عادت تخفیف می دهیم که در واقع نام دیگری برای دلمردگی خود بکت است:

عادت مبین سازشی میان فرد و محیط اوست، یا میان فرد و تمایلات ارگانیکی عجیب و غریبش: عادت ضامن نوعی مصونیت کسالت بار، یا به عبارتی، برگیر هستی فرد است. عادت همان وزنه ای است که سگ را به استفراغش زنجیر می کند. نفس کشیدن عادت است. زندگی عادت است.

به عبارت دیگر، عادت همان زره ای است که ما را از آسیب هر آنچه پیش بینی ناپذیر یا مهارناپذیر است، حفظ می کند، یعنی از همان جهان احساسات که در نظر بکت چیزی نیست مگر تضمین رنج:

رسالت بنیادین عادت... عبارت است از تلاش دائمی برای ایجاد سازگاری و سازگاری مجدد میان خُلق و خوی مزاجی ما با شرایط حاکم بر جهان. رنج مبین عدم تحقق این رسالت است که خود می تواند نتیجه غفلت یا عدم کارایی باشد، و ملال نیز مبین آن است که رسالت فوق چنانچه باید انجام یافته است. آونگ [زندگی ما] میان این دو قطب نوسان می کند: رنج - که دریچه ای جلوی

واقعیت می‌گشاید و شرط اصلی تجربه هنری است - و ملال - که همواره سپاهی از کارگزاران حاضر به پراق و ترو تمیزش را در التزام رکاب دارد - ملال که باید آن را تحمل پذیرترین و مانا ترین سر بشری دانست.

این احتمال که زندگی ممکن است غیر از رنج، بدیل دیگری - مثلاً عشق یا لذت - به آدمی عرضه کند، اصلاً وجود ندارد. تنها تسلائی آدمی آن است که رنج پیش شرط هنر و منشاء الهام هنری است. از اینکه بگذریم، بهترین چیزی که می‌توانیم بدان امید بندیم، اشراقهای جسته و گریخته «خاطرات غیر ارادی» است، یعنی همان سیلان تداعی معانی که به ناگاه وجودمان را در بر می‌گیرد تا لحظه حال را به یاری غنای [خاطرات] گذشته رستگار سازد - نظیر تجربه پروست هنگامی که آن شیرینی معروف را در فنجان چای خویش فرو برد. در توصیفی که بکت به دست می‌دهد، این «کنشهای ادراکی بی واسطه و اتفاقی» شباهت عجیبی با تجلیات* مورد نظر جوینس دارند. با این همه، این اشراقها پراکنده تر و نادرتر از آنند که ماجرای کثیف و هولناک زیستن را جبران کنند. اما قابل اعتماد نبودن آنها، مزیتی نیز در بر دارد: عذری کاملاً موجه برای ننوشتن. بکت فقط مدتها بعد، عمدتاً در نمایشنامه گودو، موفق شد با طبع خویش کنار آید و از ملال، و نه رنج، هنر بیافریند. در این اثر اولیه، پیام او اندوه و تیرگی سراسری است؛ او چنان می‌نویسد که گویی رسیدن به وضعیت رو باتهای ب. ف. اسکینر والاترین و شریف ترین اشتیاقهای بشری است: وضعیت کشتن همه احساسات بشری از طریق ملال.

* تجلیات epiphanies، به معنای نمایان یا متجلی شدن روحی الهی یا فوق بشری، برای مثال تجلی ویشنو یا عیسی مسیح. جوینس که با الهیات و عرفان مسیحی آشنایی کامل داشت، ثبت این «تجلیات» را به شگردی ادبی بدل کرد، نوعی جستجوی شهودی از خلال و به یاری زبان برای کشف آن اشارات و ایماهای ساده‌ای که مجموعه پیچیده‌ای از روابط را آشکار می‌کنند.

ولی به رغم این دلمردگی خود آگاهانه، نوشته‌های بکت در این دوره، به شیوه چندهجایی خاص خود، مبین نوعی پرگویی مستمر و تقریباً مغلق است. گناه آن نیز بی شک تا حدی به گردن جویس است، زیرا نفوذ هنری او بر بکت جوان تقریباً بی حد و حصر و مطمئناً زیان بخش بود. صرف نظر از یک استثنای درخشان، تمام داستانهای کوتاهی که بکت در مجلات آوانگارد به چاپ می‌رسانید، همان داستانهایی که در ۱۹۳۴ در مجموعه‌ای تحت عنوان *های بیش از هوی* منتشر شدند، به طرز فاجعه آمیزی تصنعی بودند:

تن آدمی اهمیتی ندارد، ولی مال او چیزی شبیه به این بود:
 پستانهای حجیم سترگ، باسن بزرگ، رانهای بوتیچلی وار،
 زانوهای قلمبه کج، مچهای زمخت، لقلقه، بدقواره، غول آسا،
 شل و ول، ول و ول، یک خمره دُکمه درکن حسابی...

این در واقع تقلید مضحکی است از مضحک ترین قطعاتی که جویس به تقلید از خود نوشته است، تقلیدی شسته رفته تر از اصل، و در عین حال دست دوم. بکت به حق تا سال ۱۹۷۰ از تجدید چاپ کتاب سر باز زد - به جز یک نوبت که کتاب با تیراژی محدود برای محققان چاپ شد - و در آن زمان نیز دیگر نمی شد او را به دلیل خطاهای جوانی اش سرزنش کرد. امروزه منقدان از ناشناخته ماندن نخستین آثار بکت اظهار تعجب می کنند. ولی به نظر من این امر کاملاً قابل درک است. سبک های بیش از هوی، گذشته از همان یک قصه، سبک نویسنده ای طبیعی نیست. بر عکس، سبک ادیبی فضل فروش است؛ تلاشی طاقت فرسا برای دستیابی به تصنع، همراه با تبختر و رضایت از نفیس روشنفکرانه.

شعرهایی که بکت طی نخستین دوره اقامت خویش در پاریس نوشت نیز همین خصوصیات را دارند:

ملوسک لوچ من!
 تو چشم گذاشتی و من قایم شدم.
 و فرانسین ثمره گرانقدر جنین خانه و
 میخانه ام!
 چه شکوفیدنی!
 غلاف کوچک خاکستری برکنده و لوز تین ارغوانیش!
 یگانه کودکم
 سوخته از تب در خون راکد غلیظ ...

این بخشی است از شعر بلند هوروسکوپ* که در ۱۹۳۰ توسط بنگاه انتشاراتی متعلق به نانسی کونارد (Nancy Cunard) به چاپ رسید. البته خود شاعر نیز اذعان دارد که این قطعه تفننی را یک شبه سروده است، آن هم به قصد بردن جایزه ۱۰ پوندی دوشیزه کونارد برای بهترین شعر در باب زمان که همواره از مشغله های پایدار ذهن بکت بوده است. مع هذا، این شعر به نحو فلاکت باری شبیه کلیه اشعار تجربی دیگری است که در همین دوره سروده شدند: صد سطر شعر، یک خروار یادداشت و موضوعی غامض - زندگی خصوصی و درونی دکارت - که فی الواقع یکی دیگر از مضامین قدیمی و محبوب بکت است. شکل این قطعه بسیار شبیه شکل منظومه برهوت است، هرچند در مقایسه با اثر الیوت، از این مزیت مشکوک برخوردار است که نسبت تعداد یادداشتها به ابیات - ۱۷ پانویس به ۹۸ سطر - در شعر بکت بالاتر است. زبان این قطعه که سرشار از جناسهای لفظی تندوتیز و ایرلندی بازیهای نیمه پنهان است، همان زبان جویس

* Whoroscope. واژه horoscope به معنی «طالع» و ابزار طالع بینی یا زایچه است. بکت با افزودن یک w غیر ملفوظ بر سر این واژه، بدون تغییر تلفظ، معنای آن را به طرزی هجوآمیز دگرگون کرده است؛ زیرا در انگلیسی whore به معنای «روسپی» است و در نتیجه whoroscope را می توان به «روسپی نگر» یا «روسپی بین» نیز معنا کرد.

است. این واقعیت که شعر بکت برنده جایزه شد، خصلت تقلیدی و تصنعی آن را کاهش نمی‌دهد. حتی با حد اعلای حسن نیت و ژرف بینی هم نمی‌شد حدس زد که مصنف این قطعه در واقع نابغه‌ای در حال ظهور است.

همان‌طور که فرانک کرمود گفته است، بکت یکی از «اعضای جنبش آوانگارد بدوی‌گرا و منحنی سال ۱۹۳۲ بود».^۶ به اعتقاد من، علامت بارز انحطاط این جنبش آن بود که عزم راسخ پیروان سنت شکن و پرجوش و خروشان برای نجات ادبیات از چنگال بلاهت رمانتیسیم متأخر، به کلی رنگ باخته بود و از آن همه شور و شوق چیزی جز خاکستری سرد و روشنفکرانه باقی نمانده بود. جایی در *رُمان/ولیس*، سروکله استادیاری آکسفوردی پیدا می‌شود که مشغول هل دادن دستگاه چمن زنی است و صدایی که از دستگاه در می‌آید چنین است: «کیلور کلور کلور».* توصیف جوینس گذشته از بانمک بودن، پیشگویانه نیز هست. البته خود جوینس نیز در *بیداری فینگان‌ها* تسلیم زیرکی ناب شد؛ او هنر تجربی (experimental) و بارور مدرنیسم آغازین را، که دروازه‌های هنر را به روی عرصه‌های جدید و کشف نشده تجربه بشری گشوده بود، به کار گرفت و آن را با خلق و خوی محقق قرون وسطایی تطبیق داد. و به گمانم همین امر بود که بکت جوان و تازه فارغ التحصیل را چنین مسحور کرد.

البته بکت به هنگام انتشار *هوروسکوپ* تنها ۲۴ سال داشت. با این همه، دو سال بعد از آن ادوارد تیتوس (E. Titus) داستان کوتاه او، «دائته و خرچنگ»، را در مجله *This Quarter* به چاپ رساند، شاهکاری کوچک که همه افراط و تفریط‌های *های بیش از هوی* را جبران می‌کند و، به اعتقاد من، بهترین کار بکت پیش از نگارش *گودو* است. این داستان حاوی بسیاری از مضامینی است که بکت بعدها آنها را بارها و بارها در

* کلور clever به معنای زیرک و باهوش.

آثارش به کار گرفت، از جمله قهرمانی عجیب که ظاهراً میان فرهیختگی و دلک‌بازی به صلیب کشیده شده است. او که قهرمان تمامی داستانهای مجموعه‌های بیش از هوی است، به تقلید از ابلو موفِ مخلوق دانسته، بلاکوا (Belacqua) نامیده می‌شود. بلاکوا یکی از شخصیت‌هایبرزخ است که باید به جبران حیات زمینی‌اش که با تنبلی و بطالت قرین بوده است، عمری را مجدداً در سایهٔ صخره‌ای در اعراف به بطالت سپری کند تا از این طریق رستگار شود*. بلاکوا شوا (B. Shuah) نیز چون استراگون در نمایشنامه‌گودو به خاطر پای آسیب‌دیدهٔ خود عذاب می‌کشد. او نیز چون وات‌مولوی، کلو و راوی سه داستان اولیهٔ چاقوی نو (No's knife) «مثل خر لنگ راه می‌رود». عجز از خم کردن زانوان، یا عدم تمایل بدان، یکی از وجوه مشخصهٔ قهرمانان بکت است. وات نمونهٔ اعلاای این نقیصه است؛ او در هر قدم مثل آدم برق‌گرفته، لااقل ۹۰ درجه می‌چرخد و، به قول بکت، همچون عروسکی ابتدایی «با حرکتی کند سراسیمه به جلو می‌رود». شاید این نقیصه نشان بیرونی و مرئی فروپاشی درونی و معنوی آنان است. بی‌تردید ظاهر عصبی، غریب و مضحک بلاکوا با زندگی درونی او، یعنی با فورانهای مستمر خشمی سترون که همواره با سقوط مجدد به دلمردگی فروکش می‌کند، کاملاً خواناست. خشم او سترون است زیرا منشأ آن خشم و نفرت نفس آدمی نسبت به بی‌عرضگی دست‌وپاگیر تن آدمی است. اما این امر برای قهرمانان بعدی بکت دیگر مسئله‌ای ایجاد نمی‌کند: آنان جملگی، اسیر بستر، چپیده در خمره، غرق در گل‌ولای، فراسوی تن‌هایشان هستند. اما بلاکوا، همچون خالق خود در آن سالها، «نهالی بس شاداب و نیرومند» بود که از کمی افراط ابایی نداشت و همچون مورفی، جانشین وی در متون بکتی، از آن لذت می‌برد، همان

* البته همان‌طور که داتنه خود می‌گوید، بلاکوا نیز چون بسیاری دیگر از شخصیت‌های کم‌دی الهی، یکی از آشنایان و هم‌مهریان سابق داتنه بوده است که در زمان حیات به تنبلی شهرت داشته است.

مورفی که دوست داشت خود را لخت و عور به صندلی تاب‌ی طناب‌پیچ کند و بعد آن قدر تاب بخورد که به نیروانا برسد.

طرح داستان «دانه و خرچنگ» ساده و سراسر است، روزی ساده در زندگی بلاکواشوا که طی آن او در باب یکی از مسائل کم‌دی الهی دانه تعمق می‌کند، با وسواسی بیمارگونه نهاری آتشین متشکل از نان ذغال‌شده، نمک، خردل، فلفل قرمز، و پنیر تند ایتالیایی را آماده می‌کند، به سراغ ماهی فروش می‌رود تا خرچنگ سفارشی عمه‌اش را تحویل بگیرد، به کلاس خصوصی درس زبان ایتالیایی می‌رود و با معلم بی‌حالش در مورد آرای دانه در باب شفقت و عذاب ابدی، وارد بحثی بی‌سروته می‌شود. در همین بین، در سرسرای بیرون کلاس، گربه‌ای به خرچنگ حمله می‌کند. داستان در کل ظریف و هوشمندانه است، ولی از اینها که بگذریم چیز غیر عادی‌ای در آن دیده نمی‌شود، البته تا پیش از صحنه نهایی که همه رشته‌ها و مضامین را به هم گره می‌زند:

بلاکوا به نزدیکی خانه عمه‌اش رسید. اجازه دهید بگوییم زمستان بود، تا شاید اکنون شامگاه فرارسد و ماه درآید. در گوشه خیابان اسبی بر زمین افتاده بود و مردی روی سرش نشسته بود. بلاکوا فکر کرد، می‌دانم که این عمل، کار درستی محسوب می‌شود. ولی چرا؟ فانوس افروزی سوار بر دوچرخه‌اش به سرعت از کنار او گذشت، نوک تیرک خود را به تیرهای کنار خیابان می‌زد و نور زرد بی‌فروغی را به درون شب می‌پاشید. زوجی با لباسهای رنگ‌ورورفته، تو درگاهی پرزرق‌وبرقی ایستاده بودند، زن یک‌وری به نرده‌های آهنی تکیه داده بود، سرش پایین بود، مرد روبروی او ایستاده بود. با قامت افراشته و دستهای آویزان به زن نزدیک شد. بلاکوا با خود گفت، همان‌جا، همان‌طور، عین ما. بسته‌اش را محکم به دست گرفت و به راه افتاد. تقوا و شفقت با هم، چرا نه، حتی آن پایین؟ رحمت و الوهیت هر دو با هم، چرا نه؟ کمی رحمت در تنگی و دشواریِ ایثار، کمی رحمت برای

دلخوشی در برابر حکم. به یاد یونس و بوته کدو و شفقت خدایی
حسود در نینوا افتاد. و مک کیب بیچاره که دم صبح دخلش می آمد.
الآن مشغول چه کاری بود، چه احساسی داشت؟ برای کیف کردن
از یک شام دیگر، یک شب دیگر، هنوز فرصت داشت.

عمه‌اش تو باغ مشغول رسیدن به هر آن دسته از گل‌هایی بود که در
آن وقت سال می‌میرند. بلاکوا را بغل کرد و دوتایی با هم به دل
زمین، به آشپزخانه توی زیرزمین، پایین رفتند. عمه‌اش بسته را
گرفت و باز کرد، و به ناگاه خرچنگ آنجا بود، روی میز، روی سفره
مشمعی، عریان.

بلاکوا گفت: «اطمینان دادند که تازه است.»

ناگهان جنبش جانور را دید، این جانور بی‌رگ. تردیدی نبود که
جابه‌جا شد. با حیرت دست به دهان برد.

گفت: «یا عیسی مسیح! زنده است.»

عمه‌اش نگاهی به خرچنگ انداخت. جانور باز هم تکان خورد.
نمونه‌ای خفیف و عصبی از اعمال حیاتی روی سفره مشمع. آن
دو بالای سرش ایستادند و به آن نگاه کردند، صلیب گونه‌ای*
بی حفاظ بر سفره مشمع. بار دیگر جنبید. بلاکوا حس کرد دلش
به هم می‌خورد. نالید: «خدای من، زنده است. حالا چه کار کنیم؟»
عمه بی‌اختیار خندید. سرحال و قیراق به آیدارخانه رفت تا پیشبند
تسروتمیزش را بیاورد، و بلاکوا را گذاشت تا با چشمانی
از حلقه درآمده به خرچنگ خیره شود. پیشبند به کمر، با آستینهای
بالازده و آماده کار، به آشپزخانه برگشت.

و گفت: «خوب، امیدوارم واقعاً این‌طور باشد.»

بلاکوا زیر لب گفت: «در تمام این مدت،» سپس ناگهان متوجه
سرووضع هولناک او شد و فریاد کشید: «می‌خواهی چه کار کنی؟»
عمه گفت: «خوب معلومه، باید پختش.»

* این نوع خرچنگ دریایی (lobster) بدنی دراز و شکلی همانند صلیب دارد.

بلاکوا اعتراض کرد: «ولی هنوز نمرده، نمی‌توانی همین‌طوری
بندازیش تو آب جوش.»

عمه با تعجب به او خیره شد. عقل از سرش پریده؟
با لحنی تند گفت: «خرچنگهای دریایی را همیشه زنده می‌پزند.
راهش همین است.» خرچنگ را گرفت و آن را به پشت خواباند.
جانور لرزید. عمه گفت: «چیزی احساس نمی‌کنند.»

در اعماق دریا به درون کوزه بی‌رحم خزیده بود.* برای ساعتها،
در میان دشمنانش، مخفیانه نفس کشیده بود. از دست گربه زنگ
فرانسوی و چنگالهای بی‌شعورش نجات یافته بود. حال، زنده
به درون آب جوشان می‌رفت. چاره‌ای نبود. دم آرام مرا به هوا
بسپار**.

بلاکوا به چهره چروکیده عمه‌اش که در آشپزخانه نیمه تاریک
خاکستری می‌نمود، نگریست.

عمه با عصبانیت گفت: «بی‌جهت دادوبیداد به‌راه می‌اندازی و
اعصاب مرا خرد می‌کنی، آن وقت خودت موقع شام درسته
قورتش می‌دهی.»

عمه خرچنگ را از روی میز برداشت. چیزی حدود سی ثانیه از
عمرش باقی بود.

بلاکوا فکر کرد، خوب، مرگ سریعی است، خدا به همه ما رحم کند.
این‌طور نیست.

* این‌گونه خرچنگ‌ها را به کمک تله‌هایی کوزه‌مانند صید می‌کنند. جانور به گمان یافتن لانه‌ای
امن به درون کوزه می‌رود و در همانجا به دام می‌افتد.

** مصرعی از بند ششم شعر «ترانه‌ای برای بلبل» اثر جان کیتس که مضمون اصلی آن خستگی از
زندگی خاکی و گذر زمان، تأمل در باب شیرینی مرگ و پیوند جاودانگی با هنر و زیبایی است: ...
تیره‌فام گوش فرا می‌دهم، و چه بارها/ که عشقی مرگی آسان نیمی از دلم را پر کرده است/ او را در
بسی غزل‌های غریب به نامهای نرم فراخوانده‌ام،/ تا دم آرام مرا به هوا سپارد؛/ اکنون بیش از هر زمان
دیگر مرگ غنی می‌نماید/ به نیمه شب از نفس باز ایستادن بی‌هیچ دردی/ آن زمان که تو روح خویش
را با چنین جذبه‌ای در جهان می‌پراکنی ...

درشکه‌رانی که روی سر اسب نشسته، دو عاشق دلتنگ و بی‌کس، تأملی مبهم و گذرا در باب پرسش کلامی رحمت مشکوک خداوند، یادی از مک کیب قاتل محکوم به اعدام: اینها همگی دهشت‌های زندگی شهری‌اند، اتفاقاتی سطحی و عادی که به‌ندرت کسی متوجه‌شان می‌شود، پیش درآمدهایی صرف برای مضمون عمه‌ماخولیایی که «مشغول رسیدن به‌هر آن دسته از گل‌هایی است که در این وقت سال می‌میرند.» عمه‌ای که همراه با بلاکوا به‌دل زمین نزول می‌کند، همان‌طور که ویرژیل نیز دانته را در نزول به دوزخ همراهی کرد. و به‌ناگاه پرسش‌های انتزاعی رنج و رحمت در هیئت آن غیربشری‌ترین جانور زنده، خرچنگ، صراحت می‌یابد، در هیئت آن «صلیب‌گونه بی‌حفاظ بر سفره‌مشمعی.» حتی حال‌وهوای شاعرانه کیتس نیز، که در «ترانه‌ای برای بلبل» مرگ خویش را مزمره می‌کند، با عذاب «این جانور بی‌رگ» کاملاً جور می‌آید: «دم آرام مرا به‌هوا بسپار.» روزی آرام و روشن‌فکرانه در معیت دانته، با تصویری واقعی، هرچند در مقیاس بی‌نهایت کوچک، از دوزخ پایان می‌پذیرد.

این قطعه بیانگر قدرتی مافوق عادی و سلاستی‌بری از هر گونه تزئینات ادبی است، و به‌نظر می‌رسد تقریباً تمام دلمشغولی‌های بعدی بکت و بخش عمده‌ای از دستاوردهای بعدی او را در خود نهفته دارد. برای نمونه می‌توان به آن دردی اشاره کرد که از فرط شدت نخست باید [به‌قلمرویی غیربشری یا نیمه‌بشری] انتقال یابد تا سپس بیان آن ممکن گردد. بدین ترتیب است که موران (Moran)، شخصیت دوم زمان مولوی که باید او را نمونه اصلی پوتزو دانست، با پسر خود مثل سگ رفتار می‌کند اما برای مرغ‌های مرده‌اش چونان عاشقی دلخسته اشک می‌ریزد. مالون نیز که به‌هنگام قصه‌گویی برای کشتن وقت لازم برای مردن، معمولاً کسل و کم‌حرف است، در داستان مربوط به پسرک ستم‌دیده ساپو، وقتی نوبت به توصیف کشتن جانوران کوچک می‌رسد، طبعش گل

می‌کند و گفتارش به نحوی غیر عادی لحنی سوزناک به خود می‌گیرد، هرچند که در مورد خود پسرک هیچ شفقتی از خود نشان نمی‌دهد. شاید کل گروه دلقکها، ولگردها و معلولهای گرسنه و ژنده پوشی که آثار بکت را پر کرده‌اند، همان قدر به انسانهای عادی نزدیک‌اند که مؤلف جایز می‌شمارد، خرچنگهایی با نامهای دیگر. آنها به بکت اجازه می‌دهند تا احساس شفقت را به قلمرو شوربختیهای مضحکشان انتقال دهد. روش بکت در مقام نویسنده‌ای هنرمند بسیار شبیه مکانیسم یا طرز کار رؤیاست، زیرا در رؤیای نیز رنجهای واقعی فقط از طریق انتقال، جابه‌جایی و تبدل ظاهر، بیان می‌شوند. بدون این جابه‌جایی، فردی که خواب می‌بیند، بیدار می‌شود و مؤلف نیز بدون هیچ پوشش دفاعی به درون جهان پرستی احساسات و عواطف رانده می‌شود، همان جهانی که به قول او، فقط ضامن رنج و بدبختی است.

با این همه پایان داستان تهی از هر گونه زیاده‌روی است:

بلا کوا فکر کرد، خوب مرگ سریعی است، خدا به همه مارحم‌کند.

این طور نیست.

این صدا که از لامکان برمی‌خیزد، به عوض همه قهرمانان بعدی بکت سخن می‌گوید و در سه کلمه کوتاه همه آن چیزهایی را خلاصه می‌کند که آنها باید بگویند: وات که در تیمارستان داستان خویش را به نرمی برای دوستش زمزمه می‌کند، مولوی و مالون که در بسترشان همچنان می‌نویسند تا مرگ آنان را خلاص کند، نام‌ناپذیر که ظاهراً فراسوی زندگی اما ناتوان از مردن است، راوی زمان این طور است که در نیمه جهان خاص خود در گل ولای غرق شده است، دو چهره بی حرکت تخیل مرده خیال که چپیده در فضایی پرنور، هنوز به کندی نفس می‌کشند، قهرمانان داستان گم‌شدگان که به جلو می‌خزند و جستجو می‌کنند، هم که سرانجام بار دیگر با دستمال خون‌آلود خویش تنها مانده است، وینی (Winnie) قهرمان

نمایشنامه‌روزیهای خوش که شادمانه و راجی می‌کند و در همان حال شن و ماسه به سوی دهانش بالا می‌آید، سه شخصیت نمایشنامه‌نمایش که در مناسکی دوزخی بی‌وقفه حدیث حسادت خویش را تکرار می‌کنند، کراپ (Krapp) که به صدای گذشته خود گوش می‌دهد، و مهم‌تر از همه، استراگون که در آب و هوایی گرم و خشک، جایی که «آنها زود مصلوب می‌شوند»، مرگ را طلب می‌کند. هر یک از آنان به شیوه خاص خود، در همان حال که شکنجه‌های بی‌صدای عادت و ملال را تاب می‌آورد، با خود تکرار می‌کند: «این طور نیست».

البته همه اینها محصول واپس‌بینی (hindsight) است. ولی نکته ساده‌تری نیز قابل ذکر است. «دانته و خِرچنگ» یکی دو سال پس از هوروسکوپ، این بنای یادبود روشنفکری به‌خنس افتاده، به چاپ رسید، یعنی زمانی که بکت فقط ۲۶ سال داشت. با این وصف، داستان بکت از قبل همه نشانه‌های نبوغ را در خود دارد: تمرکز، فشرده‌گی و سادگی مطلقاً مهارشده زبان، حرکت نرم و روان میان محاوره و تلمیح، بازی و بده‌بستان مابین هوش، شفقت و یأس، و سرانجام تأیید تکان‌دهنده درد. به کلام دیگر، نثر بکت - لااقل در این داستان - از همان زمان واجد آن استحکام ظریفی است که معمولاً به شعر نسبت داده می‌شود، در حالی که نظم او - صرف‌نظر از محدودی اشعار غنایی متأخر که غالباً به زبان فرانسوی سروده شده‌اند - به سبب تقلید و ژستهای تصنعی به‌هدر می‌رود. این آثار اولیه و غالباً مأیوس‌کننده، سرآغاز پیشرفت کار بکت در جهت مهار و تهذیب تدریجی سبک، زدودن تصنع، و نهایتاً دستیابی به تیزی و دقتی بری از هر گونه توهم و خوشبینی بود؛ به عبارت دیگر، کار او بدون هیچ انحرافی در جهت وضعیت و مقام شعر به پیش رفته است. ولی او - چه در رمانها و چه در نمایشنامه‌ها و آثار رادیویی‌اش - تنها در نثر به چنین مقامی رسیده است.

رمانها: راسته ویرانی

(الف) مورفی

بکت پس از آنکه در ۱۹۳۲ تدریس در دانشگاه را رها کرد، تقریباً به حالت خانه‌به‌دوش پنج سال در لندن و نقاط مختلف اروپا به گشت‌وگذار پرداخت، تا سرانجام در ۱۹۳۷ در پاریس سکنی گزید. هیو کتر (Hugh Kenner) شخصیت بکت را در این دوره چنین توصیف می‌کند: «محقق ولگرد». این توصیف با دقت و موشکافی و سواسی و ترش‌رویی و فضل‌قرون‌وسطایی او کاملاً جور درمی‌آید، یعنی با آن آمیزه خودبینی و افترازدن به نفس که مشخصه بارز سبک اولیه اوست.

محصول این سیر و سلوک بی‌برنامه، یک مجموعه شعر نه‌چندان ارزشمند، *استخوانهای اکو* (۱۹۳۵)، و نخستین رمان او، *مورفی*، بود که بدون جلب توجه در ۱۹۳۸ به چاپ رسید. اگرچه این کتاب یک مرحله از *های بیش از هوی* جلوتر است و در آن از جناسهای لفظی تندوتیز به‌شیوه جویس یا ترفندهای تصنعی - که دوست داشتن یا حتی خواندن غالب داستانهای کوتاهش را دشوار می‌ساخت - نشانی دیده نمی‌شود، ولی *مورفی* هنوز هم به همان جهان تعلق دارد. محل وقوع حوادث داستان،

شهر لندن است، ولی کتاب گروه نمایشی کاملی از هیولاهای دوبلینی را در بر دارد که همگی به قصد تحقق اهداف بی‌رمق جنسی یا مالی خود، قهرمان کتاب را چون منظومه‌ای در بر گرفته‌اند. مورفی نیز چون بلاکوا شوا، یا چون خود بکت، واجد همه خصوصیات محقق ولگرد ناراضی است: فقرزده و عاطل، و تاحد یأس و درماندگی خشمگین، عاصی، متنفّر از نوع بشر و بیش از حد تحصیل کرده. لذات ذهنی تنها جبران‌کننده زندگی سگی اوست. در واقع او فردی پیرو آموزه تنهاخودی* (solipsism) است که ذهن خویش را چونان «کره‌ای تو خالی» تصور می‌کند که همه چیز در آن نهفته است، درست شبیه اتاق مجسمه‌مانند نمایشنامه دست آخر با آن دو پنجره فوقانی چشم‌گونه‌اش. هنگامی که مورفی سرانجام نمونه زمینی آلاچیق بهشتی خویش را می‌یابد، معلوم می‌شود که این آلاچیق، سلول ویژه دیوانگان زنجیری است که دیوارهایش با ابر روکش شده است، و همچون ماده درون مجسمه او، خاکستری‌رنگ است. پیش از کشف این سلول بهشتی، تنها راه او برای رسیدن به آرامش روحی آن بود که خود را عریان به‌صندلی ببندد و با شدت و حدّت تمام جلو و عقب رود. مورفی نهایتاً در همین وضع، با سعادت کامل می‌میرد: شخصی در مستراح زنجیری عوضی را می‌کشد؛ نتیجتاً شیر گاز اتاق خواب مورفی باز می‌شود و شعله شمع نیز بی‌درنگ گاز را منفجر می‌کند؛ مورفی که به‌صندلی گهواره‌ی خود طناب پیچ شده، جزغاله می‌شود. به قول مأمور ویژه پزشکی قانونی: «موردی کلاسیک از حوادث ناگوار».

وضع مورفی در مرگ نیز شبیه زندگی است. وصیت‌نامه‌ای از او یافت می‌شود که در آن خواسته است جسدش را بسوزانند و خاکسترش را،

* نظریه‌ای که باور دارد نفس جز حالات خویش قادر به شناختن چیز دیگری نیست و خود تنها چیزی است که وجود دارد.

ترجیحاً حین اجرای برنامه، در مستراح تناثر آبی (Abbey Theatre) بریزند. اما در عمل، مردی که انجام این وظیفه خطیر بدو محول شده است، مست می‌کند و پاکت حاوی خاکستر مرده را بر سر یکی دیگر از مشتریان مست پاب* می‌کوبد:

تا موقع تعطیل شدن پاب، ذهن و روح مورفی آزادانه بر کف سالون پخش شد؛ و پیش از آنکه یک روز دیگر بهار رو به تیرگی گذارد، خاک او همراه با گل ولای، آبجو، ته‌سیگارها، خرده‌شیشه‌ها، کبریتها، اخ‌تفها و پس‌مانده‌های استفراغ جارو شده بود.

کل این ماجرا حال و هوای نوعی نمایش روح‌وضی** تعمدی را دارد، توگویی بکت می‌ترسیده مبدا خوانندگانش خیال کنند او قهرمان خود، یا هر چیز دیگری به‌جز سبک ظریف و ادیبانه‌اش را بیش از حد جدی گرفته است. همه اشتیاقات پرشکوه فلسفی مورفی نهایتاً به‌اینجا ختم می‌شود: خاکستری بر کف میخانه. تنها کسی که اجازه می‌یابد برای درگذشت مورفی ماتم بگیرد، سیلیا (Celia)، معشوقهٔ بله اما وفادار اوست، که از راه فحشا زندگی می‌کند. کتاب با عزاداری نصفه‌نیمهٔ او تمام می‌شود، که البته بار دیگر به‌سرکارش بازگشته است. به‌جز مورفی، او تنها شخصیت واقعی کتاب است، هرچند فقط به‌صورتی گنگ و منفعل، زیرا وضعیت و حرفه‌اش او را عملاً له کرده است. باقی شخصیت‌های کتاب به‌اندازهٔ شوخ‌طبعیهای بن جانسون دو بُعدی‌اند؛ آنان به‌شیوهٔ مشتریان فرهیخته میخانه‌های دوبلین لفظ قلم صحبت می‌کنند، ولی بکت آنان را مثل عروسکهای خیمه‌شب‌بازی به‌کار می‌گیرد.

از لحاظ مقاصد رُمان، این حالت دو بُعدی برای بکت کاملاً کفایت

* pub، آبجوفروشی و میخانه سنتی انگلیسی.

** slapstick، نمایش مضحک کوتاه همراه با جارو و جنجال و حرکات تندوتیز.

می‌کند، زیرا قصد او، بیش از هر چیز، نوشتن داستانی کمیک درباره طرز رفتار و زبان سطح بالاست. از این نظر، در قیاس با های بیش از هوی، مورفی نشانگر پیشرفت قابل ملاحظه‌ای است، زیرا در کتاب اول بکت شوخیها و لطیفه‌ها چنان آغشته به زبان و سبک تصنعی بودند که تشخیص آنها به سختی ممکن بود.

در مورفی، بکت مهار شوخ طبعی خود را شل تر می‌کند، و در نتیجه، به وضوح و روشنی بیشتری دست می‌یابد:

«نیم خیز شد و دید زن میانسال خیلی که نشانه‌های حادّ مرض مرغابی در او بس بارز بود، بالای سرش ایستاده.

مرض مرغابی موجب وضعیت غیرطبیعی ناراحت کننده‌ای است. در این وضعیت رانها فشرده و کوتاه می‌شوند و لمبرها درست از بالای زانوها قپه می‌زنند، استایس (Steiss) در مرض شناسی خویش آنرا با عنوان مناسب همه ماتحت گشتگی (Panpygotosis) توصیف می‌کند. خوشبختانه موارد شیوع این مرض اندک، و همان طور که از نام عامیانه اش برمی آید، منحصر به جنس ضعیف است، یکی دیگر از غرض ورزیهای طبیعت که دکتر بازبی (Busby) مشهور و دیگر مراجع برجسته، ولی نه آنقدر فاضل، به تلخی از آن یاد کرده اند. این مرض غیرمصری، غیر عفونی، غیر ارثی، بی درد و درمان ناپذیر است (هرچند برخی ناظران در مورد مسری نبودن آن رأی دیگری ابراز کرده اند). منشاء این مرض برای همه ناشناخته است، مگر روان پریشان به سیم آخر زده که اثبات کرده اند این بیداری صرفاً شکل دیگری از بروز بیماری عصبی * *Nome rebus sed mihi res* است.

مرغابی - نام انتخابی ما برای زنک - کیف ورقلمبیده بزرگی را به یک دست گرفته بود و دست دیگرش هم متصل به قلاده‌ای بود که

* عبارتی لاتینی به معنای: نزد من نام اشیاء همان خود اشیاء است.

شخصیت او را به سگی هلندی می پیوست، سگی چنان پخ و دراز که مورفی به هیچ طریقی نمی توانست نر یا ماده بودن آن را تشخیص دهد، حال آنکه برای او تعیین جنسیت هر به اصطلاح سگی که می دید، در مرتبه اول اهمیت قرار داشت. جانور بی تردید چشم کلاسیک ماچه سگها را داشت: یه ماچ تو قرنیه، یه لب تو عنبیه، مردمک هم که با خداست. ولی بعضی سگهای نر هم همین حالت را داشتند.

در اوان کارش، معلومات جنون آمیز بکت موجب غرور وی بود، ولی حالا همین معلومات منبع لذت و در خدمت اوست. بکت آن را چنان به کار می گیرد که گویی فی نفسه مضحک است و نمی توان آن را صرفاً علامت سرسپردگی او به جناح جویسی هنر آوانگارد دانست. حاصل کار، رقص آهسته فرهیختگی مهملی است که پیوسته در لبه سقوط به نمایش روحی پایه پا می کند و سپس به نحوی معجز آسا تعادل خویش را باز می یابد. (با توجه به دقت و سواسی بکت در مورد جزئیات، احتمالاً همه ارجاعات و اشارات او اصیل و حقیقی است، هر چند «همه ماتحت شدگی» از محدوده مفصل ترین فرهنگ لغات آکسفورد هم خارج است.)

مورفی، به شیوه تزئینی خاص خودش، واجد نوعی کمال است و حتی یک سطر آن نیز بد نوشته نشده است. به نظر می رسد که تک تک عبارات آن با صبر و حوصله و تأملی بی حد و حصر نگاشته شده است، با گوشی به حساسیت گوش خفاش که ظریف ترین ارتعاشات هر جمله را سنجیده است. همین امر در ساختار کلی کتاب نیز مشهود است: افراد طرح داستان با ظرافت معمایی تصویری جفت و جور می شوند؛ وقتی به صفحه آخر می رسیم، در می یابیم که هیچ یک از جزئیات از قلم نیفتاده است و هر یک با ظرافت تمام در جایگاه ویژه خود قرار گرفته است. حاصل کار، کمالی

صوری (فرمال) است که حتی فلوبر نیز می‌توانست بدان افتخار کند. از آن به بعد، بکت هرگز در رمانهایش به این‌گونه هنرنمایی‌های قرن نوزدهمی واقعی ننهاد. با این حال، همین کمال صوری موجب نقص کتاب شد و در نهایت بدان هیئتی مینیا توروار بخشید؛ به رغم مراقبت، انضباط و مهارت بی‌حدی که در آن مشهود بود، کتاب بکت نحیف و در بسته به نظر می‌رسید. آلبر کامو زمانی از خالقش سخن گفت که «فضا را از پژواک سَرّی سترون که از آن اوست، پُر می‌کند.» و در مورفی، سَرّ نویسنده، دقیقاً سترون است: هیچ چیز حرکت نمی‌کند، هیچ چیز احیا نمی‌شود، گویی پس از آن، هیچ چیز ممکن نیست. این نخستین رمان بکت بود، هرچند به راحتی می‌توانست آخرین رمان او باشد.

با وجود این در مرکز کتاب درکی حضور دارد که بکت بعدها آن‌را بارها و بارها، به طرق کاملاً متفاوت، به کار گرفت. مورفی، که برای خلاصی از دست غرزدنهای سیلیا مجبور به جستجوی کار شده است، به عنوان پرستار مرد در بیمارستان رحمت‌گاه روانی ماگدالن (Magdalen Mental Mercyseat) استخدام می‌شود. و در نهایت تعجب درمی‌یابد که کار کردن، بر خلاف تصور همیشگی او و دیگر اعضای طبقه مشروب‌خوار، نه فقط لعنت نیست، بلکه می‌تواند به نوعی رسالت حرفه‌ای، نوعی اشراق، یا منبعی برای آنچه خود تجلی می‌نامید، بدل شود. کار در بیمارستان همان و بروز عشق در اولین نگاه همان، عشقی آنی، دراماتیک، و جاودانی میان مورفی و بیماران:

آنان به هیچ وجه موجب هر اس مورفی نمی‌شدند. از میان احساسات بلاواسطه او، حس احترام به بیماران و بی‌قدری خودش، از همه بارزتر بود. گذشته از دیوانگان زنجیری... آنچه نظرش را جلب می‌کرد، بی‌اعتنایی غرقه در خود بیماران نسبت به حادثات این جهان حادث بود، همان حالتی که آن‌را به عنوان تنها شکل سعادت برای خود برگزیده بود و به ندرت بدان دست یافته بود.

با توجه به پایدارترین آرزوی مورفی، یعنی بریدن و رهایی از تن دردسرافرین خود و شناورشدن در جهان درونی و خاموش ذهن، دلبستگی او به بیماران امری طبیعی بود. به علاوه، روش او برای دستیابی به این سعادت، تاب خوردن مداوم بود، درست مثل یک کودک مبتلا به اُتِسم*^۱. نکته شگفتی آور، کامل بودن کشف و شهود او و قدرت آن در معنا بخشیدن به تمام آن پریشانیها و آشفتگیهایی است که پیشتر غیر قابل حل به نظر می رسیدند.

برای توصیف وضع بیماران عبارت «بریده» از واقعیت را به کار می بردند، بریده از برکات نصفه نیمه واقعیت مردمان عادی، در موارد حاد به صورت تمام عیار، ولی در همه موارد به صورت بریدن از برخی جنبه های بنیادین واقعیت. هدف از درمان، پل زدن بر این شکاف بود، تا فرد رنجور از کُپه تاپاله مضر خصوصی اش به جهان شکوهمند ذرات گسسته انتقال یابد، جایی که می توانست بار دیگر از امتیاز فوق العاده سلامت برخوردار شود، امتیاز حیرت کردن، عشق ورزیدن، بیزارشدن، تمنا کردن، لذت بردن، و زوزه کشیدن به شیوه ای معقول و متوازن، و جافاقتادن در جمع کسانی که خود نیز به همین وضع دچارند.

همه اینها برای مورفی چنانکه باید تهوع آور بود، کسی که تجربه اش در مقام موجودی فیزیکی و عقلانی وادارش می کرد تا آنچه را روانپزشکان تبعید می نامیدند، پناهگاه و ملجأ بخواند و به بیماران نه به عنوان محرومان از نظام مزایا بلکه به عنوان فراریان از مضحکه اعظم بنگرد...

بنابراین کل مسئله، در روایت به شیرینی ساده و تحریف شده مورفی، در انتخابی بنیادین میان جهان بزرگ و جهان کوچک خلاصه می شد، انتخابی که بیماران شق دوم آن را برگزیده بودند،

* اُتِسم Autism نوعی اختلال روانی که موجب گوشه گیری و انزوا می شود.

روانپزشکان به نیابت از طرف دسته اول قصد احیای آن را داشتند، و در مورد خود او نیز هنوز نامعلوم باقی مانده بود. در واقع، فقط از لحاظ واقعی نامعلوم مانده بود. او رأیش را انداخته بود. «من مال جهان کوچکم، نه مال جهان بزرگ» یکی از تکیه کلامهای قدیمی مورفی بود.

در اواخر دهه ۱۹۷۰ تازه مُد شده بود همه بگویند افراد مبتلا به شیزوفرنی در جنون خود به حقیقت نزدیک ترند تا ما در به اصطلاح عقل و شعور خویش. ولی در ۱۹۳۸ وضع چنین نبود. حتی می شد این واقعیت را که مردی چنین فرهیخته و دوستدار تفکر انتزاعی، سعادت را فقط در جمع دیوانگان می جوید، نوعی شوخی با مورفی به حساب آورد. ولی در سطحی دیگر کاملاً روشن بود که بکت قصد شوخی ندارد. او به آنچه درباره قدرت و جذابیت شیزوفرنی می گوید، اعتقاد کامل دارد، هرچند در روایت او شیزوفرنی مهار گشته، با تجربه اشراق در هم می آمیزد، و نهایتاً به نوعی هنر بدل می شود که مسلماً به مذاق بیماران لجام گسیخته تر لینگ (R. D. Laing) چندان خوش نمی آید. به کلامی دیگر: نشر آمیخته به مکث و تأمل و دندی مآب* رُمان مورفی تا حد زیادی مدیون جویس و سبک مدرنیست منحنی دهه ۱۹۳۰ پاریس است، ولی بصیرتی که بکت به سوییچ حرکت می کرد - یا قبلاً از آن برخوردار بود، ولی فقط حالا شروع به بیان آن کرده بود - به ادوار بعدی کار او تعلق دارد. در واقع، مورفی نخستین گام او به سوی خلق جهان هنری کامل و قدرتمندی از دل آن احوال روحی و روانی بود که پیشتر سرکوب و در

* دندی dandy: مردی شیک پوش که به سرووضع ظاهری خود توجه بسیار دارد. در قرن نوزدهم این واژه برای توصیف تیپ خاصی از هنرمندان و روشنفکران، نظیر اسکار وایلد، به کار می رفت که می توان آنان را اخلاف بوهمین های قرن هجدهم دانست.

تیمارستانها دفن می شدند، ولی تا دهه ۱۹۶۰ رفته رفته به تصاویر آینه‌ای جهان ما بدل شدند.

این امر زمانی روشن می شود که مورفی همزاد روحانی و تصویر نرگس گون* خویش را باز می یابد: آقای اندون (Endon)، شیزوفرنیکی ظریف، پشمالو، مهار شده و ملبس به پیژامه‌ای آراسته که مورفی ساعتها با او شطرنج بازی می کند، بازیهای ناتمام که هر دو می کوشند بدانها عشق ورزند:

آقای اندون شیزوفرنیکی از دلپذیرترین نوع بود، لااقل از دید ناظر خارجی متواضع و حسودی چون مورفی. رختی که در آن به سر می برد، اگرچه گهگاه تا حد نوعی تعلیق ملیح ایما و اشاره تشدید می شد، هرگز چنان عمیق نبود که کلاً مانع حرکت گردد. صدای درونیش او را مشوش نمی ساخت، بلکه صدایی آهنگین و تودوق نخور بود که همچون نغمه‌ای آرام جمع هماهنگ اوهاش را همراهی می کرد. غرابتهای بولهورسانه او هرگز از حد تأکیدگذاردن بر شکیل بودن این غرابتهای تجاوز نمی کرد. در یک کلام، روانپزشی‌ای چنان زلال و بی تشویش که مورفی بی اختیار به مانند نرگسی که مفتون چشمه خویش گشته است، به سوی آن کشیده می شد.

بلاهت ظریف و خاموش آقای اندون، آدم را به یاد وات می اندازد؛ صداهای درونی او همانند صداهایی است که همه قهرمانان بعدی بکت، تقریباً بدون استثنا، می شنوند، از وات و مولوی گرفته تا وینی، جو (Joe) راوی زمان این طور است که ورد زبانش این است: «همان طور که می شنوم، می گویم.» در مورد «رختی که روزهایش را در آن به سر

* نرگس یا ناریسیسوس Narcissus، شخصیتی در اساطیر یونان باستان که تصویر خویش را در آب دید و شیفته خود گشت. ناریسیسم یا خودشیفتگی معرف نوعی بیماری روانی است.

می‌برد» نیز: دوشیزه گوگنهایم بکت آن دوره را با ابله‌موف مقایسه می‌کند و خود مؤلف نیز نام نخستین قهرمانش را از بلاک‌وای دانته اخذ کرد. به عبارت دیگر، آقای اندون یک تصویر نرگس‌گون واقعی است: برای مورفی - و شاید برای بکت - در سراسر زندگی.

ولی در این دوره از تحول خویش، بکت هنوز نمی‌تواند این مضمون را با توجه به ماهیت واقعی آن به کار گیرد. ظرافت و زیبایی جویسی زبان او، مانع کارش می‌شود؛ زیرکی و تلمیح هنوز هم با اوست. سبک او به واقع همانند همان مضحکه جدی است که در نهایت، مسخرگی جاه‌طلبیها، اشراقها و مرگ مورفی را آشکار می‌کند: هر دوی آنها شبیه نوعی دفاع روانی و سواسی در قبال افسردگی‌اند؛ این افسردگی در سراسر کتاب و در نگاه خیره و بدبینانه بکت به عقل و دیوانگی - که مرکز اصلی کتاب است - موج می‌زند.

(ب) وات

نوعی الزام و منطق برجسته در پیشرفت کار بکت مشهود است. مضامین واحدی در آثار متوالی او تکرار می‌شود، و هر بار کمی جلوتر و کمی عمیق‌تر بسط می‌یابد. در مورد قهرمانان او نیز وضع بر همین گونه است؛ گویی آفریننده آنان همیشه تنها یک گام از آفریده خویش جلوتر است. اگر مورفی به جای تاب خوردن روی صندلی دست به قلم می‌برد، احتمالاً به سبک مؤلف داستانهای بلاک‌وای نوشت. وات نیز، به نوبه خود، یک مرحله از مورفی پیش‌تر است. مورفی از بیرون به شیزوفرنیک‌ها می‌نگریست و تصویری آرمانی از آنان ترسیم می‌کرد، حال آنکه وات خود یکی از آنهاست. او حکایت خویش را برای مردی به نام سام، همانم خود بکت، تعریف می‌کند که همچون خود وات در تیمارستانی بسیار مشابه رحمت‌گاه روانی ماگدالن بستری است. آنچه وات می‌گوید و

چگونگی روایت آن، به شیوه‌های متفاوت خاص خود، نشانه‌های بارز وضعیت اویند.

خود داستان به اندازه کافی ساده است. وات فردی آرام، ستم‌دیده و پریشان است که مثل عروسک شکسته راه می‌رود و جامه ولگردان را به تن دارد. روزی از روزها وات به خانه آقای نات می‌رسد تا جانشین خدمتکاری به نام آرسن (Arsène) شود. در راه رسیدن به خانه آقای نات با حوادث جزئی و ناگوار گوناگونی روبرو می‌شود: در صحنه نخست کسی او را با عصبانیت از تراموا بیرون می‌اندازد؛ باربر ایستگاه با چرخ دستی مخصوص حمل شیر او را سرنگون می‌کند؛ بانوی اشرافی عجیبی به نام لیدی مک کان (McCann) سنگی به سایش پرتاب می‌کند، وات با عزمی راسخ به درون گودالی می‌غلطد و به این طریق نفسی تازه می‌کند؛ و هنگامی که دست آخر به خانه آقای نات می‌رسد ناچار می‌شود به خطابه طولانی آرسن گوش دهد. سپس ساکت و سر به زیر وظایف مستخدم طبقه هم‌کف را به عهده می‌گیرد و مشغول اجرای مناسک مرسوم در خانه آقای نات می‌شود که از لحاظ طول و تفصیل و قاعده‌مند بودن دست‌کمی از مناسک دربار فرعون ندارد. پس از سپری کردن مراحل لازم، به مرتبه مستخدم طبقه بالا و مسئول مناسک اتاق خواب ارتقا می‌یابد، و جای ارسکین (Erskine) سرمستخدم را که اینک وقتش به سر رسیده است، می‌گیرد. سرانجام، با کامل شدن چرخه کارش در خانه آقای نات، آنجا را، مثل هنگام ورود، بی سروصدا ترک می‌کند. بار آخر او را در ایستگاه قطار می‌بینیم که طبق معمول مورد ستم قرار می‌گیرد: رئیس ایستگاه او را روی زمین ولو می‌کند و در را با چنان خشونت به هم می‌کوبد که موجب مصدوم شدن وات می‌شود؛ سطلی آب گل‌آلود به رویش پاشیده می‌شود. اما وات بدون شکایت یا اظهار نظری از جا برمی‌خیزد، به آرامی تقاضای بلیطی برای آخر خط می‌کند و به آرامی محو می‌شود. صبح تابستانی

زیبایی است، همه کسانی که در ایستگاه حضور دارند، یک بار هم که شده، به اتفاق می‌پذیرند که زنده بودن در چنین روزی تقریباً ارزشمند است. ولی ما از قبل می‌دانیم که برای وات ایستگاه بعدی تیمارستان است، زیرا پایان مآوقع پیشتر در سومین بخش از چهار بخش کتاب بازگو شده است، آنجا که وات پس از منعکس کردن تدریجی کل زندگیش، «از فراز سایه‌های ژرف جنبان، در حالی که از پشت سکندری می‌خورد» و عقب‌عقب می‌رود از برابر چشمان راوی دور می‌شود، او نه فقط پس‌پسکی راه می‌رود، بلکه ساختار جملات، نظم کلمات و نهایتاً نظم حروف کلماتش نیز معکوس می‌شود. جهان او به معنای تحت‌اللفظی کلمه سر و ته شده است.

و اما در مورد آقای نات: همان‌طور که از نامش برمی‌آید، او نیز چون گودو، معرف حضور، یا بهتر بگوییم، غیبتی نامشهود ولی قدرتمند است - اربابی مرموز، ثروتمند، اما غیرقابل پیش‌بینی که همه جزئیات زندگی خدمتکارانش را تحت نظر دارد، با این‌همه فقط برای لحظه‌ای کوتاه - همچون خدا در باغ عدن - به حالت تعمق در باغ خویش دیده می‌شود. باقی قضایا، همانند هر دین دیگری، در رمزوراز و مناسک خلاصه می‌شود.

کتاب با مجموعه‌ای از ضمائم ظریف و نکته‌سنجانه پایان می‌پذیرد که آخرین آنها فقط یک جمله است: «آنجا که مراد نمادپردازی نیست، نمادی هم در کار نیست.» به اعتقاد من، به رغم انبوه تفاسیری که ضد این را می‌گویند، در این مورد باید قول مؤلف را پذیرفت. زیرا قدرتمندترین تأثیری که رُمان بر جای می‌نهد، تمثیلی تکان‌دهنده در مورد، مثلاً، ماهیت ربوبیت یا خداوند نیست - خدایی که فقط از طریق نفی تعریف می‌شود، و از این لحاظ به آقای نات شباهت دارد، درست همان‌طور که وات نیز، در

حادثه‌ترین لحظات جنونش، به مسیح تابلوی بوش* تشبیه می‌شود. بلکه موضوع اصلی کتاب، تجربه و سواس مطلق است. به عبارت دیگر، کتاب محصول نوعی تکلف (mannerism) افراطی است، تکلفی که به عمد تا سرحد جنون گسترش یافته است.

اگر بخواهیم مسئله را از لحاظ سبک نگارش مطرح کنیم، باید بگوییم: آن نوع نگارش تصنعی که عملاً، به جز یکی، باقی داستانهای مجموعه‌های بیش از هوی را ناقص کرد، در مورفی پالایش شد و لحن باوقار و شکوهمند نوعی فضل‌فروشی تعمیدی را به خود گرفت که به غایت موزون، چندآوا و مشحون از اشارات فرهیخته، هرچند غالباً مهمل، بود. خلاصه کنم، در *های بیش از هوی*، تکلف مبین نوعی نقص بود، حال آنکه در *مورفی جزئی* از نکته‌سنجی و ظرافت کتاب به شمار می‌آمد. ولی همین تکلف در *وات* در هیئت روانپزشکی تمام‌عیار به گل نشست. آنچه بکت می‌گوید و چگونگی گفتن آن، هر دو، در حصول این نتیجه مؤثر است. برای مثال، حرکت نثر در [در *وات*] چنان گسسته و مردّد، چنان مشحون از ویرگولهای مرموز است که در نهایت عملاً از حرکت بازمی‌ایستد:

ولی اگر دهان وات باز، و چانه‌اش آویزان، و چشمانش مات، و سرش پایین، و زانوانش خم، و پشتش خمیده بود، ذهنش مشغول بود، مشغول تفحص در اینکه چه کاری بهتر است، بستن در، که از لای آن کوران هوارا، با پس‌گردنش، حس می‌کرد، و زمین‌گذاردن بسته‌هایش، و نشستن، یا بستن در، زمین‌گذاردن بسته‌هایش، بدون نشستن، یا بستن در، و نشستن، بدون زمین‌گذاردن بسته‌هایش، یا زمین‌گذاردن بسته‌هایش، و نشستن، بدون بستن در، یا بستن در، که از لای آن وزش باد را، با پس‌گردنش، حس می‌کرد، بدون زمین‌گذاردن بسته‌هایش، یا نشستن، یا زمین‌گذاردن بسته‌هایش، بدون توجه به بستن در، یا نشستن، بدون توجه

* هرونیموس بوش (۱۴۶۰-۱۵۱۶)، نقاش دانمارکی.

به زمین گذاردن بسته‌هایش، یا بستن در، یا رها کردن همه چیز به حال خود، فشار بسته‌ها به دست‌هایش، فشار کف اتاق به پاهایش، وزش باد، از لای در، به پس گردنش...

کتاب حاوی ۲۵۰ صفحه از این عبارات پُر از مکث، پریچ وخم، و تکراری است که غایت اصلی‌شان انصراف از بیان هر گونه عبارتی است؛ ۲۵۰ صفحه جرح و تعدیل پس از جرح و تعدیل، نوعی کمروبیِ مردد، همراه با سکسکه‌ای خفیف، که می‌کوشد در هیئت دقت و صراحت ظاهر شود. کتاب همچون سنگ آسیاب به گرد خویش می‌چرخد: مصرف خروارها نثر به قصد گفتن کمابیش هیچ چیز و رفتن به کمابیش هیچ کجا، مصرف روح در خدمت تکلفی بیهوده.

در عمل، این به هیچ جانرسیدن نکته اصلی سبک نگارش کتاب است. آنچه بر وات رخ می‌دهد، بی‌اهمیت است، زیرا، هر چه باشد، عملاً چیزی بر او رخ نمی‌دهد. با این وصف، وات در قبال معدود حوادث گنگی که به واقع بر او فشار می‌آورند، با دقیق‌ترین وسواس‌های ممکن از خود دفاع می‌کند. هنگامی که برای نخستین بار با او روبرو می‌شویم، سخن بر سر کلمات عابری بی‌کاره است که وات ناتوان از شنیدن آنهاست، زیرا او نیز، چون آقای اندون، باید به صداهای درونی خود گوش سپارد: «اما وات چیزی از این سخنان نشنید، زیرا صداهای دیگری، در گوشش، کلمات غیر قابل فهمی را زمزمه می‌کردند، می‌خواندند، فریاد می‌کشیدند.» پس از این دیگر ذکری از این صداهای درونی به میان نمی‌آید. در عوض، نوعی عادت ذهنی دیوانه‌وارتر جانشین آنها می‌شود: تک تک جزئیات زندگی در خانه آقای نات - که خوشبختانه جای آرام و ساکتی است - به صورتی منظم و با قاعده مورد تعمق قرار می‌گیرد، از لحاظ منطقی تحلیل و باز تحلیل می‌شود تا هیچ یک از توضیحات ممکن از قلم نیفتد. برای مثال، غذای آقای نات:

وات با خود فکر کرد، این نظم کار چه کسی است؟ خود آقای نات؟ یا شخص دیگری، یا شاید برای مثال خدمتکاری نابغه، یا یک متخصص حرفه‌ای رژیم غذایی؟ اگر کار خود آقای نات نبوده، بلکه کار شخصی (یا البته اشخاص) دیگری بوده است، آیا آقای نات از وجود چنین نظمی خبر داشت، یا نداشت؟...

در این مورد، دوازده امکان به ذهن وات خطور کرد:

۱. آقای نات مسئول این نظم بود، و می دانست که خودش مسئول آن بوده است، و می دانست که چنین نظمی وجود دارد و راضی بود.
 ۲. آقای نات مسئول این نظم نبود، اما می دانست که مسئول آن چه کسی بوده است، و می دانست که چنین نظمی وجود دارد، و راضی بود...

۱۲. آقای نات مسئول این نظم نبود، اما می دانست که خودش مسئول آن بوده است، اما نمی دانست که چنین نظمی وجود دارد، و راضی بود.

به گمانم بکت می خواسته مطالبی خنده دار بنویسد، و در چند مورد که قبلاً به آنها اشاره کردم، حاصل کار به راستی خنده دار است: تاریخچه خانواده لینچ که خود فاجعه‌ای تمام عیار است و بخش مربوط به آزمون شفاهی دانشجوی سال آخر لویت (Louit). شکی نیست که یکی دیگر از هدفهای این قطعه توصیف عادت ذهنی وات به منطق بافی و تفکر کند و بطنی است: «برای وات، توضیح دادن همواره معادل تسخیر اجنه و ارواح بود.» ولی منشأ این نیاز مقاومت ناپذیر به جن گیری چیست و آیا جنهای تسخیر شده به جهان درون تعلق دارند، یا به جهان برون؟

هیو کنر برای توجیه این سبک نگارش، آن رانوعی فضل فروشی عمدی آمیخته به بذله گویی قلمداد می کند و ریشه آن را به علاقه پایدار بکت به دکارت و یکی از پیروان گمنام وی، آرنولد ژولین (A. Geulincx) - که

از اصحاب اصالت موقع (Occasionalism) بود - نسبت می‌دهد. این نکته‌ای جالب توجه است، و شاید حتی درست هم باشد، ولی توضیح نمی‌دهد چرا سبکی که در آغاز کمابیش نوعی غرابت دلچسب است، با چنین شتابی به جنون واقعی تبدیل و مضمحل می‌شود. ولی لااقل این نکته مسلم است که بروز همین نشانه‌ها برای توجیه انتقال وات به تیمارستان که آخرین منزلگاه اوست، کافی است. واکنش وات به حوادث ساده زندگی، چونان واکنش کسی است که جهان درونیش بس خوفناک است، چنان خوفناک که برای تحمل آن شخص باید از قبل حساب هر گونه حادثه و وضعیت ممکن را کرده باشد - کسی که فقط با مسدود کردن تک‌تک شکافهای نازک کف اتاق می‌تواند از هجوم اهریمنان به جهان درونیش جلوگیری کند. این کار مبتنی تفکری و سواسی است که مرز جنون را پشت سر گذاشته است. به زبان ساده‌تر، تفکر و تعمق جنون‌آمیز وات، در واقع دفاعی است در مقابل پیش‌بینی‌ناپذیری زندگی که بکت قبلاً آن را در مقاله «پروست» به شیوایی تمام محکوم کرده بود، زیرا به گفته او این امر فقط ضامن رنج و تألم است. حالت روحی وات چیزی نیست مگر جمع عادت و ملال که تا حد روان‌پریشی تشدید شده‌اند. ظاهراً خود بکت نیز این حالت روحی را بسیار جذاب یا باب طبع خویش می‌دانسته است، زیرا اکثر قهرمانان او، به‌ویژه در رمانهایش، دچار همین حالت‌اند.

این احتمال وجود دارد که بکت با عالی‌ترین نیت هنری سبک مذکور را برگزیده است، به‌ویژه از لحاظ توانایی بالقوه آن برای بذله‌گویی و روشن‌ساختن حالت ذهنی وات. ولی تأثیر نهائی آن، سست و بی‌رمق کردن [خواننده] است. پیشتر به این نکته اشاره کردم که یکی از دستاوردهای شگفت جویس تلفیق سبک مدرنیستی با ذوق خاص مدرسان قرون وسطایی است. بکت در مسیر همین گرایش، گامی

تعیین‌کننده به پیش برداشت. اگر دانس اسکوتس* هنوز زنده و سرحال بود و در قرن بیستم زمان می‌نوشت، می‌توانست مؤلف وات باشد. توگویی بکت قصد داشته نشان دهد پرسشهایی چون شمار فرشتگان رقصان بر سر سوزن، یا تعداد دفعات تغذیه سگ از پس مانده غذای آقای نات، هنوز هم چنان جذاب و تأمل برانگیز است که می‌توان کل یک زمان را به بررسی آنها اختصاص داد. با این حال، صرف نظر از صفحات آغازین وات، که لحنی همانند اولیس دارد، نفوذ و تأثیر جویس به نسبت آثار قبلی بکت کم‌رنگ‌تر شده است. وجه مشترک دو نویسنده در این مرحله، همان عادت نکوهیدهٔ تکلف است. در مورد جویس این عادت به صورت نوعی تکبر زیباشناختی و این باور جلوه گر می‌شود که نبوغ [ادبی] او چنان ژرف است که تحقق هر هوس آنی و جزئی آن امری موجه است، زیرا خوانندهٔ ایدئال [جویس] بی‌تردید عمری را صرف رمزگشایی بیداری فینگان‌ها خواهد کرد. سبک شخصی بکت، عکس سبک جویس است؛ سبک موجودی منفعل، محصور و بی‌حرکت، سبک مناسب خرچنگ هرمیت**. ولی شاید دلبستگی جویس به رمزهای خودش، گوشه‌گیری بکت را آسان‌تر ساخت و به او اجازه داد تا در لاک عادات ناپسند خویش، در لاک تیک‌های لفظی (verbal tics) و هوسرانیهای سبکی، و روحیهٔ وسواسی مهارناپذیر خویش پناه گیرد. بکت و جویس قصد داشتند دو نفری و به کمک یکدیگر، شکل هنری موسوم به زمان را گیر بیاندازند و سر از تنش جدا کنند.

* دانس اسکوتس Duns Scotus، (۱۲۶۵-۱۳۰۸)، فیلسوف اسکاتلندی، پیرو فلسفهٔ سنت آگوستین و منقد فلسفهٔ ارسطو و سنت توماس آکوئیناس.

** خرچنگ هرمیت hermit crab، جانوری از نوع سخت‌پوستان دریایی که در صدف یا لاک بازمانده از دیگر سخت‌پوستان لانه می‌کند؛ نام این جانور را می‌توان به «خرچنگ گوشه‌گیر» یا «خرچنگ زاهد» نیز ترجمه کرد.

خودتخریبی لجوجانه نهفته در تلاش بکت، کاملاً آشکار است. در برابر صفحات پی‌درپی سرشار از بدیلهای منطقی، خواننده، هر قدر هم که سرسخت و علاقه‌مند باشد، سرانجام چاره‌ای جز پریدن از روی مطالب نخواهد داشت. راوی رُمان از حوادثی سخن می‌گوید که «از لحاظ صوری بس درخشان‌اند و از لحاظ معنا و منظور نامعین.» در تحلیل نهایی، معنای مطلب چنان لجوجانه نامعین است که کمال صوری آن بیش از آنکه درخشان به نظر رسد، صرفاً خسته‌کننده، بی‌قاعده و گزاف می‌نماید. البته شاید این امر، خطر ذاتی هر کتابی است که موضوعش دیوانه‌ای است که در مرکز جنون خویش زندگی می‌کند. مشکل اصلی رُمان *وات* آن است که جوهر جنون قهرمان اثر - به‌رغم بهت‌زدگی متفکرانه، نرم‌خویی، و در مواقعی، مضحک‌بودن وی - چیزی جز استعدادی نبوغ‌آمیز برای ملال نیست، نبوغی که بکت جوان پیشتر بدان شهره‌گشته بود و آن را نوعی فیض رهایی‌بخش می‌دانست. در پایان باید گفت که این کتاب به‌راستی غیرقابل خواندن، و همان‌طور که معلوم شد، غیرقابل چاپ است*. چاپ و انتشار آن مستلزم انتظاری ده‌ساله بود، و تا آن زمان نیز گودو منتشر و بکت مشهور گشته بود.

(ج) تغییر زبان، تغییر زندگی

شگفت آنکه *وات* طی دوره‌ای نوشته شد که زندگی بکت - هرچند از روی اکراه و به‌نحوی غریب - با فعالیت و تا حدی با خطر عجین بود. اظهار نظر دقیق در مورد چهره‌ای که چنین عامدانه خود را از انتظار پنهان می‌کند، بسیار دشوار است، اما حقایقی که هیو کنر و دیگر محققان گزارش کرده‌اند، به‌اندازه کافی روشن است. هنگامی که جنگ در سال

* این واقعیت که خود من چاپ چهاردهم این کتاب را از سر تا ته خوانده‌ام، برای تردید در نظر فوق کافی است.

۱۹۳۹ شروع شد، بکت برای دیدار مادرش به ایرلند رفته بود. او خود به کتر گفت «بلافاصله به فرانسه بازگشتم، فرانسه زمان جنگ را به ایرلند زمان صلح ترجیح می‌دادم.»^۱ ظاهراً بکت اهریمن آلمانی را که برایش ناشناخته بود، به آشنای قدیمش، شیطان ایرلندی، ترجیح می‌داد. ولی این کار، حتی برای نویسنده‌ای غیرسیاسی با گذرنامه‌ای صادره از کشوری بی طرف نیز، انتخابی حساس بود. طی دو سال اول اشغال فرانسه توسط نازیها، بکت خود را وقف امر ظاهراً خنثی و بی طرفانه ترجمه مورفی به زبان فرانسه کرد؛ با توجه به ماهیت تلمیحی نثر این زمان و پرداخت دقیق آن، دشواری انجام این طرح، دست کمی از مشکلات ترجمه‌بیداری فینگانها، که بکت ده سال قبل آن را آغاز کرده بود، نداشت. اما بکت در عین حال درگیر ماجراهایی غیرانتزاعی تر نیز شده بود. او به همراه دوست قدیمی‌اش، آلفرد پرون (Alfred Péron)، که نخستین بار در ۱۹۲۷، در اکول نرمال سوپریور با وی آشنا شده بود، در نهضت مقاومت فعالیت می‌کرد. پرون سرانجام به دست مأموران گشتاپو توقیف و دیگر هرگز دیده نشد؛^۲ خود بکت نیز یک گام جلوتر از گشتاپو، آپارتمان خویش در پاریس را ترک کرد. به مدت شش هفته در پاریس مخفی شد و سپس به وکلوز (Vaucluse) در فرانسه ویشی گریخت، و در آنجا، در منطقه‌ای به نام روسیون (Rousillon)، در فاصله سالهای ۱۹۴۲ تا ۱۹۴۴ زمان وات را نوشت. کار نگارش این اثر سرانجام در ۱۹۴۵ در دوبلین به پایان رسید. اگر به این اثر همچون وسیله‌ای برای گریز از وضعیت بحرانی خود بکت بنگریم، آنگاه ماهیت انتزاعی و خل وضعی ملایم آن عجیب‌تر و مؤثرتر می‌نماید؛ همین نکته در مورد آثار روان‌پریشی مشهود در کتاب نیز صادق است، و آهنگ بم و سرکوب‌ناشدنی اثر نیز، که گویای تهدید و فاجعه است، از همین نشانه‌ها سرچشمه می‌گیرد.

اماوات به روشنی یک بن بست بود. این راه، هم از لحاظ زندگی واقعی و هم از لحاظ سبک ادبی، به جنون می رسید. به علاوه، هنگامی که جنگ به پایان رسید و نگارش وات تمام شد، بکت تقریباً چهل سال داشت و از این رو، مسن تر از آن بود که عمرش را برای تکلف و تصنع ادبی و ادا و اطوارهای روشنفکرانه تلف کند، و البته باقی ماندن تحت نفوذ نویسنده‌ای دیگر نیز یقیناً مناسب سن او نبود. اکنون بکت به دوره تاریکی پا گذاشته بود که الیوت ژاک (Elliot Jacques) آن را «بحران میان‌سالی»^۳ نامیده است، زمانی که دستاوردهای گذشته دیگر کافی به نظر نمی رسد و صرف ادامه حرکت مستلزم تغییر ریشه‌ای است. در ۱۹۴۵ بکت برای دیداری یک ماهه با مادرش به ایرلند بازگشت، و «سپس، در حالی که هنوز بی‌خانمان بود، با عبور از نورماندی به پاریس بازگشت، آپارتمان سابقش را مجدداً اشغال کرد، و در اتاق خویش بست نشست، بست‌نشستنی که قرار بود تا سال ۱۹۵۰ به طول انجامد.»^۴

این دوره به لحاظ خلاقیت فوق‌العاده بود. بکت طی شانزده سال زندگی ادبی خویش دو رمان، یک مجموعه داستان کوتاه، یک رساله انتقادی، چند شعر، و معدودی نقد کتاب نوشته بود. ولی اکنون، در کمتر از شش سال، چهار رمان، دو نمایشنامه، و سه داستان کوتاه نوشت: *مولوی*، *مالون می میرد*، و *نام‌ناپذیر*، به همراه *مرسیه و کامیه* (رساله‌ای به غایت شیوا که به سبکی والا و با استفاده از دیالوگهای گودو مآبانه نوشته شده است و بکت تا سال ۱۹۷۰ از چاپ آن خودداری کرد)، و در انتظار *گودو و الوتریا (Eleutheria)* (که هرگز منتشر نشد). این دوران خلاقیت در ۱۹۵۰، به هنگام مرگ مادرش، به پایان رسید؛ طی دو سال بعدی، بکت با متونی برای هیچ (*Texts for Nothing*)، که به راستی عنوانی مناسب بود، کلنجار رفت و سپس خاموش شد. در ۱۹۵۶ دور جدیدی از دوران خلاقیت آغاز شد که شدت کمتری داشت و تا ۱۹۶۲ به درازا کشید. در این

دوره بکت تقریباً سالی یک اثر پدید آورد: دست آخر، همه آنچه فرو می‌ریزد، آخرین نوار کراپ، اخگرها، این‌طور است، روزهای خوش و بازی [یا نمایش، *play*]. اما در این زمان بکت دیگر منحصراً سرگرم گسترش شهرت و اعتباری بین‌المللی بود که پیشتر در نتیجه آن نخستین کشیک طولانی و بی‌نهایت دشوار شکل گرفته بود، کشیکی که طی آن بکت نام، سبک و عادات شلخته قهرمان قدیمی خود، بلاکوا، را کنار گذارد و خود را به استادی یگانه، کامل و خلاق بدل ساخت.

دگرگونی بکت، تغییری بنیادی بود و به یاری ابزاری بنیادی نیز تحقق یافت: هرآنچه بکت در فاصله ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۵ نوشت، به فرانسوی و نه به انگلیسی نوشته شد. البته با توجه به اقامت طولانی بکت در فرانسه و درگیریه‌ها و تجارب او در زمان جنگ، این امر کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد. ولی همان‌طور که تصمیم او در مورد بازگشت به فرانسه در ۱۹۳۹، به واقع یک انتخاب و جودی [اگزستانسیل] اصیل بود که او را با مخاطرات و تعهداتی درگیر ساخت که چندان باب طبعش نبود، تصمیم او در مورد نگارش به زبان فرانسوی نیز نقشی حیاتی داشت؛ این تصمیم مبین گسستی قطعی از گذشته بود. مسئله صرفاً در بیرون آمدن از زیر سایه جویس خلاصه نمی‌شد؛ و ات قبلاً همین منظور را کم‌وبیش برآورده کرده بود، به علاوه جویس در ۱۹۴۱ در گذشته و پیروان خویش را در آن یگانه بن‌بست فرجامین، بیداری فینگان‌ها رها کرده بود، که در قلمرو ادبیات تأثیری چندان پربارتر از فرهنگ انگلیسی آکسفورد نداشته است. نوشتن به فرانسوی به معنای رهایی از کل بار بلاغت ایرلندی بود که بکت از بدو تولد وارث آن بود، بلاغتی که اوزان موزی و حیل‌گر و استعداد نبوغ‌آمیزش برای سخن‌پردازی‌های پرآب و تاب باروک مآب همه را و سوسه و مسحور می‌کند. به قول مورفی که نمونه کامل روشنفکر و ادیب ایرلندی است «در آغاز، جناس (pun) بود.» بکت نیز در جوانی به سهم

خود در تولید سبک ادبیانه ایرلندی مشارکت کرده بود. ولی همان طور که رساله پروسست در همان بدو کار روشن ساخته بود، خلاق و خوی بکت بدبینانه تر و پارسا تر از آن بود که با این گونه کامیابیهای تزیینی و بلاغی ارضا شود. او به رسانه‌ای نیاز داشت که همزمان دقیق تر و خنثی تر باشد. برای تحقق این هدف، زبان فرانسوی ابزاری کامل بود، زیرا این زبان به راحتی به جناس سازی تن در نمی دهد، و بلاغت خاص آن پیوسته به سوی تجرید گرایش دارد. این دقیقاً همان چیزی بود که بکت بدان نیاز داشت، به ویژه در این زمان که همپای تکمیل گسست خود از رُمان سنتی، به سوی [نگارش] مونولوگهای لامکان بی سروه ای حرکت می کرد که در گوشه متروکی از قلمرو روح بالحنی یکنواخت ادا می شوند. مکانهای دقیق و مشخص رُمانهای قبلی - دوبلین بلاکوا، محله غربی لندن در مورفی، خانه آقای نات در حومه دوبلین، جایی نظیر فاکس راک زادگاه بکت - مرحله به مرحله محو می شوند، نخست جغرافیایی مبهم مولوی که شهر، دشت، ساحل و جنگل آن هرگز به وضوح در کانون دید ما جا نمی گیرند، و سپس فروپاشی مکان طی گذر از مراحل متوالی سکون، فلج و محصور شدن: مالون بستری که فقط بخشی از خانه روبرو را می بیند، نام ناپذیر که در جایی شبیه برزخ تا گلو در خمره فرو رفته است، راوی این طور است که به زحمت در نوعی جهان مردگان پر از گل ولای می لولد. قهرمانها نیز به نوبه خود پیکر و مشخصات خویش را مرحله به مرحله از دست می دهند، عادات، خاطرات و حتی اندامهای خود را گم می کنند، تا سرانجام صرفاً به موجوداتی بی نام و نام ناپذیر بدل می شوند. به گمان من دستیابی به سطحی از تجرید که تا این حد یأس آمیز باشد، در قالب زبانی غیر از انگلیسی آسان تر است، زیرا انگلیسی، به رغم همه تجارب و آزمونها، سرسختانه مشخص و معین باقی می ماند و همواره سرشار از معانی ضمنی محلی و پژواک صداهای دیگر است. در مقابل، زبان

فرانسوی ظاهراً الگوی منطق و روشنی است، و بکت آن را با چنان وضوح و خلوصی به کار گرفته است که کیفیت آثار فرانسوی او پس از ترجمه به زبان مادریش انگلیسی، به هیچ وجه نقصان نمی یابد. البته این ترجمه ها کار خود بکت است که علاوه بر دیگر قابلیت هایش، مترجمی نابغه نیز بود. با این همه، واقعیت آن است که او سبکی را پرورش داده است که روشن، سخت و دقیق است و با وجود این به اندازه شخصیهایی که بدان سخن می گویند، فاقد تاریخ و مشخصات بومی است.

انتخاب زبان فرانسوی، یکی دیگر از تجلیات همان روح نفی است که بکت چنین سرسختانه به تفحص در آن پرداخته است. این انتخاب حاکی از درگیری بکت با کلاف سردرگمی از روابط پیچیده است که ابداع آن می توانست برای خود و ات نیز مایه مباهات باشد: مردی ایرلندی که در پاریس زندگی می کند و به زبان فرانسوی [داستانهایی] در مورد ایرلندی ها می نویسد، و سپس خود همین داستانها را با استادی تمام به انگلیسی ترجمه می کند. و طی همین فرآیند نیز خود را به معنای حقیقی کلمه دگرگون می کند: ترجمه های [انگلیسی] بکت از آثار فرانسوی خودش، او را در زمره استادان نثر انگلیسی قرار داد، مقامی که پیش از آن، یعنی زمانی که به انگلیسی می نوشت، یقیناً شایسته اش نبود. به عبارت دیگر، حتی خلافت بکت نیز بانوعی نفی و انکار آغاز می شود، نفی همه خصوصیات که تا پیش از شروع دوره میانسالی و اخذ تصمیم در مورد نگارش به زبانی بیگانه، هستی و هویت او را شکل می بخشید.

و البته جز این هم نمی توانست باشد، زیرا افسردگی، محتوای نهایی و تقلیل ناپذیر همه آثار او است: «خوب، مرگ سریعی است، خدا به همه ما رحم کند. این طور نیست.» در آثار اولیه بکت این افسردگی در پس نقاب شوخ طبعی و فضل فروشی، نقاب غرابت رندانه و تزئینات جنون آمیز سبک ادیبانه، پنهان شده است. شاید این ترکیب یأس و تکلف ادبی یکی

از دلایل کندی و بی میلی آشکار بکت در نگارش بوده است، و احتمالاً شبکه‌های پرآب و تاب او از سرنوشت هنریش نیز از همین امر ناشی می‌شود: «این بیان که دیگر هیچ چیز برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیز که با آن بتوان بیان کرد، هیچ چیز که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن.» سه گفتگوی بکت با ژرژ دو تویی، در ۱۹۴۹ در مجله ترانزسیون (*Transition*) به چاپ رسید، پس می‌توان حدس زد که این گفتگوها زمانی صورت گرفته که بکت مشغول کار روی تریلوژی خود، *مولوی*، *مالون می‌میرد*، و *نام‌ناپذیر*، بوده است. اکنون وضعیت او روشن شده است، زیرا بکت عزم خویش را جزم کرده تا مستقیماً با این وضعیت روبرو شود، و در عین حال، آن را به منزله نوعی سرچشمه الهام به کار گیرد.

طبق نظر الیوت ژاک، بحران میانسالی مبتن دوره‌ای طولانی از افسردگی و پریشانی است، نوعی شب تاریک روح به مفهوم واقعی کلمه که وقوف گنگ و نامعین آدمی به واقعیت چاره‌ناپذیر مرگ خویشتن و قرارگرفتن در میانه این راه بازگشت‌ناپذیر، تحقق آن را تسریع می‌کند. ولی به نظر می‌رسد که بکت، بر خلاف دیگران، در میانسالی به این بصیرت دست نیافته است. بلکه بر عکس، خلق و خوی بکت حاکی از آن است که از بدو تولد با طعم مرگ آشنا بوده است. به رغم رفاه، صمیمیت و محبتی که خانواده و محیط طبقه متوسط فراهم می‌آورد، به نظر می‌رسد که جهان درونی بکت همواره چونان دنیای درونی کودکان آشویتس، متروک، ویران و سرشار از رنج و محرومیت بوده است. در نتیجه، برخورد او با بحران میانسالی، با برخورد اکثر هنرمندان دیگر متفاوت بود. برای مثال، آثار متأخر بتهوون و شکسپیر در قیاس با همه آثار قبلی آنان، برخورداری از تعمق و تأمل بیشتر، و در نهایت واجد آرامش و صفای افزون‌تری است، گویی پذیرش پیری و مرگ، به آنان رخصت داد تا

به ساحت جدید و غنی‌تری از احساس پا گذارند. ولی در مورد بکت وضع به گونه دیگری است، جوهر و حتی مضمون آثار او بدون تغییر باقی می‌ماند؛ این آثار صرفاً ناب‌تر، سخت‌تر، سراسرتر، و از هر گونه حشو و زوائد پیراسته‌تر می‌شوند. همه نکات فرعی که موجب اغتشاش و اغفال و پریشانی ذهنی است - چه نکات صوری مربوط به تکلف ادبی یا حتی طرح داستان، و چه نکات شخصی مربوط به سستی، کم‌کاری و ادا و اطوارهای هنری عجیب و غریب - به دور ریخته می‌شود، تا سرانجام آنچه باقی می‌ماند فقط مردی است تنها و منزوی که مات و دلزده به عمق افسردگی خویش خیره گشته است؛ یا به کلام دیگر در مرگ زنده خویش. اکنون برای او نوشتن، شکلی از حصول مرگ است و نه پرهیز از آن:

کل این ماجرای زوری که باید زده شود، قبل از آنکه بتوانم تمام کنم، ماجرای کلماتی که باید گفته شوند، حقیقتی که باید باز یافته شود، به قصد آنکه گفته شود، قبل از آنکه بتوانم تمام کنم، ماجرای رسالتی تحمیلی، که زمانی معلوم بود، و سالها مغفول، و سرانجام از خاطر گریخت، و اینک باید که ادا شود، قبل از آنکه بتوانم گفتن را تمام کنم، شنیدن را تمام کنم، همه‌اش کار خودم بود، به این امید که تسلیم می‌دهد، کمک می‌کند کار را ادامه دهم، اجازه می‌دهد فکر کنم در راهم، در حال حرکت، جایی میان آغاز و پایان، در حال پیشروی، پسروی، گم‌شدن، ولی در تحلیل نهایی کلاً در حال حرکت به جلو. همه‌اش دروغ است. من هیچ کاری نمی‌کنم، یعنی، هیچ کار خاصی نمی‌کنم. باید چیزی بگویم، به هر دلیلی. چیزی برای گفتن ندارم، هیچ واژه‌ای، مگر واژه‌های دیگران، باید چیزی بگویم. کسی مجبورم نمی‌کند، اصلاً کسی نیست، همه‌اش یک تصادف است، یک فاکت. هیچ چیز نمی‌تواند مرا از آن معاف کند، هرگز...

این نام‌ناپذیر است که در برزخ خاص خود با دلخوری و زوز می‌کند. درست مثل مولوی که «سونات مردگان طولانی» خویش را تصنیف

می‌کند، یا مالون که در حسرت ماه می‌گوید: «مرده بودن، زیر او، روی او، با او، و چرخیدن، مرده بر مرده، به دور بشریت بیچاره، و اینکه دیگر هرگز نباید دگر باره مرد، و درگذشت از میان زندگان.» کلید اصلی تریلوژی و هر آنچه بعد از آن از قلم بکت تراویده است، همین ترکیب فرسودگی با سرسختی است، ترکیب میل به مردن با آن نیاز بی معنا به ادامه دادن.

در سال ۱۹۴۵ بکت دست به انتخاب حیاتی دیگری زد که حتی از تصمیم او در بازگشت به فرانسه و نوشتن به زبان فرانسوی نیز مهم تر بود. او بر آن شد تا خانه به دوشی و بطالت قدیمی خود را کنار گذارد، و در عوض، هر روز، بی وقفه، پشت میز کارش بنشیند و بنویسد - تا زمانی که همه گفتنیهای تباه و ویرانش را گفته باشد. نتیجه آن شد که او تقریباً شش سال در اتاقش ماند، شش سالی که با توجه به اوضاع و احوال، ابدیتی سرشار از استقامت و پایداری بود. کار اصلی او در این فاصله صرفاً تلاشی سترگ برای خلاقیت نبود، بلکه در عین حال نمونه درخشانی از اراده، عزم و انضباط بود. همه هنرمندان جدی می‌کوشند تا با مهار کردن و گره زدن خاطره و خیال، نظمی از درون آشوب تجارب بشری بیرون کشند، و احتمالاً کار بکت نیز فقط نمونه‌ای از همین تلاش است، نه بیشتر و نه کمتر. مع هذا در مورد بکت، این تلاش هنری، سخت تر، خالص تر و آشکار تر بود. در سراسر تریلوژی صدای راویان از آنچه روایت می‌کنند، مهم تر است، و از آنجا که با پیشرفت اثر، طرح داستانی آن هم کلاً ناپدید می‌شود، اهمیت این صداها نیز رفته رفته فزونی می‌یابد. پایه پای این فرآیند، تمایز میان راویان و خود بکت نیز به نحوی فزاینده محو می‌شود: بسیاری از شخصیت‌های مخلوق بکت که به داستانهای قبلی او تعلق دارند، بار دیگر در تریلوژی ظاهر می‌شوند تا این یا آن راوی مدعی خلق آنان گردد؛ وضع در مورد خود راویان نیز به همین شکل است؛ مولوی که در بستر خود در اتاق مادرش می‌نویسد، موران که در طول شب

مشغول نوشتن است، مالون در بستری دیگر و اتاقی دیگر سرگرم همین کار است، نام‌نپذیر که بدون دست‌وپا در خمره خویش نشسته و با این حال، از طریق فرآیند مرموزی که هرگز آن را به درستی نه شرح می‌دهد و نه حتی می‌فهمد، می‌نویسد - در همه این موارد، صرف‌نظر از نامی که او برای روایانش برگزیده است، صدا، صدای خود بکت است. سبک بیان گهگاه اندکی تغییر می‌کند، و رفته‌رفته حالتی زمزمه‌وار و تب‌آلود می‌یابد تا سرانجام در جمله‌های دراز و بی‌پایان نام‌نپذیر - ویرگول بعد از ویرگول بعد از ویرگول - و با آخرین پاراگراف ۱۲۲ صفحه‌ای او به اوج خود می‌رسد؛ و با این همه، نظم منطقی عبارات و حضور مسلط [مؤلف] پایدار می‌ماند. آنچه در پایان، بیش از هر چیز دیگر، بر خواننده اثر می‌گذارد، سعی و تلاشی است که صرف این کار شده است: صرف مشقت نوشتن و بی‌زاری مؤلف از کل این ماجرای پرفلاکت بی‌معنا. توگویی بکت خود را به شش سال کار اجباری در زندان محکوم کرده است و طی این مدت، صرفاً به یاری نیروی اراده، از هنر دوستی بوالهوس و خوش‌ذوق، هنرمندی ممتاز ساخته است.

در رمانهای اولیه بکت، وسواس در حکم نوعی تکلف ادبی، و گاهی نیز، سرچشمه‌ای برای شوخ‌طبعی بود. اما در تریلوژی، وسواس، امری مستقل و یکتا و سراپا جدی است. اکنون بکت سرگرم آفرینش مرگ خویش به کمک نثر است. او در کندوکاو خود تا عمق قلمرو زیرزمینی دل خویش نفوذ می‌کند، به سرزمین مرگ زنده، برهوتی چنان خشک و سترون که در آن هیچ جنبنده‌ای تکان نمی‌خورد، مگر دست مؤلف که گفته‌های صداها را خاموشی‌ناپذیر خویش را بر سطح کاغذ تحریر می‌کند. تریلوژی، به مفهوم حقیقی کلمه، نوعی خاطرات گور برای زمانه ماست. این امر هنگامی آشکار می‌شود که هر سه رمان به عنوان سه بخش اثری واحد خوانده شوند، زیرا نگارش و همچنین شیوه نشر آنها بر همین

اساس صورت گرفته است. مجموع این سه رُمان، موجد نوعی عقب‌نشینی مستقیم و بی‌وقفه از جهان خارج است که بی‌تردید عرصه رمان سنتی را نیز شامل می‌شود، عرصه‌ای که جهان خارج همواره در آن منعکس شده است. آنچه پس از این عقب‌نشینی باقی می‌ماند، تصویری فرجامین و سبکی فرجامین است، و از نقطه نظر تحولات و تکامل احتمالی، حاصل کار اثری است که از لحاظ زیباشناختی دست کم همان قدر فرجامین است که بیداری فینگان‌ها.

(۵) مولوی

از میان همه مشغولیات اضافی و انحرافی که بکت ظاهراً قصد غلبه بر آنها را داشت، طرح داستان از همه صوری‌تر بود. بر این اساس باید گفت که مولوی سنتی‌ترین رُمان تریلوژی است، مع‌هذا حتی در این اثر نیز طرح داستان به سرعت فرومی‌پاشد - البته نه به‌درون جریان آگاهی، و کل آن ماجرای تداعی معانی آزاد که این جریان متضمن آن است، بلکه به‌درون آن زمزمه زیرزمینی گنگ ولی پیوسته دقیقی که نخستین بار در *وات* به‌آزمایش گذاشته شد و نهایتاً به‌سبک روایی خاص بکت بدل گشت. کتاب در حالی آغاز می‌شود که مولوی پس از مرگ مادرش، در اتاق او زندانی شده است، و به‌طرزی آرام و یکنواخت سرگرم نوشتن است. هفته‌ای یک بار غریبه‌ای به‌سراغش می‌رود، نوشته‌هایش را می‌گیرد، و به‌او پول می‌دهد. بدین ترتیب، نحوه‌ی امرار معاش مولوی روشن است. از قضا، آنچه او نوشته است، مقدمه‌ای است بر وضع کنونی‌اش، توصیفی از سیر و سلوک طولانی و بی‌ثمر او برای رسیدن به مادرش.

داستان او نیز چون *بلاکوا*، با «چمباته‌زدن» در سایه‌ی صخره‌ای بزرگ و تماشای دو مرد، یعنی A و C آغاز می‌شود که از دو سوی دشت به یکدیگر نزدیک می‌شوند. یکی از آن دو حامل چوبدستی ستر است، و

دیگری - یا شاید مقصود بکت همان اولی است؟ - سگی به دنبال دارد. مولوی مطمئن نیست که آنان مسافرنند یا صرفاً مشغول قدم زدن: «آیا ظواهر بیشتر حاکی از آن نبود که او از حصار شهر بیرون آمده است تا پس از صرف یک شام حسابی، سگش را و خودش را برای قدم زدن بیرون ببرد، درست مثل هزاران شهروند دیگری که هر وقت هوا خوب است، به قصد گوزیدن و خیالبافی به دشت و صحرا می روند؟» دو مرد برای لحظه ای با هم روبرو می شوند، هر دو در دریای دوردست خیره می شوند، چند جمله مختصر رد و بدل می کنند، و سپس جدا می شوند. "A به سوی شهر باز می گردد، C از راهی که ظاهراً بلد نیست به پیش می رود." مولوی، درست در پایان روایت خویش، آن دو را به یاد می آورد، شاید آنان دلیل اصلی او برای به راه افتادن و ترک راحتی کاهلانه اش در سایه صخره بوده اند، زیرا به او نشان دادند که حرکت امکان پذیر است. در اینجا، در آغاز داستان، آن دو مرد تصویری از دو شیوه رفتن را ارائه می دهند که مولوی باید، در حین آماده ساختن خویش برای شروع سفر در جستجوی مادرش، در آنها تعمق کند.

سفر او به راحتی سفر A یا C نیست. یکی از پاهایش خشک شده است و در نتیجه نمی تواند درست راه برود؛ به همین دلیل مولوی با دو چرخه سفر می کند و چوبهای زیر بغلش را به تنه دو چرخه می بندد. پلیس به خاطر جنایت مشخصاً بکته استراحت روی دو چرخه در ملا عام - یا فی الواقع در بزرگراه عمومی - به او گیر می دهد، و هنگامی که تصادفاً سگ کوچکی را زیر گرفته و می کشد، جمعی از شهروندان خشمگین قصد جانش را می کنند. اما صاحب سگ که از قضا نشمه ای پابه سن گذاشته است، او را نجات می دهد. این کار زنک، که لوس

(Lousse) نام دارد، با توجه به سبک زندگی سطح بالا اما لوچ* او، مناسب و بجاست. لوس سرپرستی مولوی را به عهده می گیرد و او را به جای سگ عزیز و مرحومش آنقدر لوس می کند که طاقت مولوی به سر می رسد. او از زندان محبت لوس می گریزد، و همچون قهرمان زمان بینویان، چند قطعه کوچک از نقره آلات صاحبخانه را با خود می برد، ولی در عوض دو چرخه اش را جا می گذارد. او اکنون به یاری چوبهای زیر بغل خود حرکت می کند، و لنگی پایش پیوسته بدتر می شود: پای چلاقش کوتاhter و پای سالمش خشک می شود. چند روزی را با وضع و حالی نسبتاً خوش در غاری کنار ساحل به سر می برد، و در همانجا نیز با مسئله وات گونه شانزده سنگریزه مکیدنی و چهار جیب کلنجار می رود. در حالی که حرکت کردن برایش روز به روز دشوارتر می شود، به جنگلی می رسد که در آن با خشونت تمام هیزم شکنی تنها را پس می زند و تقریباً او را می کشد. پس از این واقعه، دیگر نمی تواند سر پا و عمودی بایستد؛ مولوی با سماجت تمام و با استفاده از چوبهای زیر بغلش به عنوان قلاب، سراسر جنگل را سینه خیز طی می کند. از شروع سفرش دست کم چهار فصل گذشته است. همزمان با شروع مجدد بهار، تقلاي بیهوده او در گودالی در حاشیه جنگل به پایان می رسد، پیش روی او دشتی گسترده است که مولوی می تواند - یا خیال می کند می تواند - در آن، «در پس زمینه افق، طرح مبهم برجها و مناره های شهری» را مشاهده کند که مسلماً نمی تواند آن را شهر خود بداند. با حالتی کم و بیش گیج و منگ در این فکر است که چگونه می تواند دشت را طی کند - «احتمالاً با غلتیدن» - که ناگهان صدایی به گوشش می رسد:

* لوش Louche، واژه ای فرانسوی به معنای لوچ و چپ چشم که مجازاً حاکی از هر چیز مبهم و کج و کوله است.

جوش نزن مولوی، ما داریم می‌آییم. به گمانم هر کسی باید مزه همه چیز، از جمله تسلی را، یک بار هم که شده بچشد، تا بتواند تصویر کاملی از منابع و امکانات سیاره خود به دست آورد. تا ته گودال سر خوردم... مولوی می‌توانست، همان‌جا که بود، بماند.

و این پایان حکایت مولوی است، البته به جز این نکته که ما قبلاً، یعنی در آغاز داستان، باخبر شده‌ایم که او بالاخره نجات می‌یابد، هرچند که اکنون دیگر دیر شده است و او نمی‌تواند پیش از مرگ مادرش، او را بیابد. بخش دوم زمان مولوی، تکرار همین حکایت است که از دیدگاه مخالف روایت می‌شود. در حالی که مولوی همچون سلف خود وات، گیج، آس و پاس، بی‌چاره، چلاق و شیفته منطق‌بافی در مورد مسائل بیهوده و بی‌سروته است، موران (Moran)، راوی بخش دوم، روشن‌ضمیر، مصمم، اهل عمل و تدبیر و تهدید، و به‌طرزی مزمن‌پرو عادت، یعنی همان علامت سرطان زمان، است. او متعصبی و وسواسی است که به دقت آداب و مناسک دینی و قواعد زندگی خانگی را مراعات می‌کند و افراد تحت تکفلش - یعنی پسر عبوس تازه‌بالغ و مستخدمه پیر کج خلقش - را کاملاً مطیع خود ساخته است. او نیز چون مولوی دیوانه است، ولی به شیوه‌ای کاملاً متفاوت: وسواس او مبتنی بر ترس و سوءظنی بیمارگونه (paranoid) است و غالباً در شکل سادیسم حقیرانه و نظارتی دقیق و خشک متجلی می‌شود. لذات و سرگرمی‌های او کاملاً محصور در چارچوب تنگ رسوم بورژوازی است: زفتن به کلیسا، غذاخوردن، تملک مستغلی کوچک اما تروتمیز و منظم، و چند نوبت استمنای زیرجلکی. تنها احساس و عاطفه واقعی او متوجه زنبورهاش است، زنبورها و باغش. به عبارت دیگر، موران در برابر مولوی همان نقشی را بازی می‌کند که پوتزو در برابر لاکی. او نیز چون پوتزو، حتی

به این فکر می افتد که پسر تو سری خورده اش را با طناب به خود ببندد. هیو کتر این نکته به غایت جالب توجه را مطرح کرده است که «مولوی و موران کم و بیش و به ترتیب معرف دو نفس یا دو شخصیت ایرلندی و فرانسوی خود مؤلف اند.»^۵ سبک نگارش مسلماً مؤید این حدس است. پس از عبارات پیچ در پیچ و کج و معوج مولوی و تردیدها و اوهام او، نثر موران به راستی مایه انبساط خاطر است. روایت او با حرکتی سریع و منطقی، و به کمک جملات کوتاه و تُرد بسط می یابد. سبک او الگویی تمام عیار برای هر آن چیزی است که فرانسوی های شیفته عقل و روشنی، همواره به خود نسبت داده اند. اگرچه پایان کار مولوی و موران وضعیتی به یکسان فلاکت بار است، درست همان طور که پوتز و هم دست آخر کور و حتی بدبخت تر و بیچاره تر از برده خویش می شود، ولی سبک بیان روشن موران که فقط به توصیف رخدادها می پردازد، هرگز متزلزل و آشفته نمی شود. لحن او به راستی مناسب رسالت حرفه ایش است؛ موران کارآگاهی خصوصی و اندکی تبه کار است که برای یودی (Youdi) کار می کند - چهره ای مرموز و قدرتمند که فقط به میانجی پیک خویش گابر (Gaber)، در صحنه حاضر می شود. گابر همان کسی است که در بعد از ظهری گرم و آرام، با دستوراتی برای موران، سر می رسد. طبق این دستورات موران باید بی درنگ برای تعقیب مولوی به راه افتد. گابر در این مورد توضیحی نمی دهد، و موران نیز چیزی نمی پرسد؛ صیاد برای تعقیب صید خود محتاج دلیل نیست. بدین ترتیب، درست مانند مولوی، موران نیز به نوبه خود، به قصد یافتن شخصی خاص، عازم سفر می شود - البته به همراه پسر بدخلقش. ولی شکار موران نیز، همانند سفر مولوی، اثری نظیر نوشیدن زهر بر جای می گذارد؛ زندگی منظم و مرتب او متلاشی می شود، استحکامات دفاعی اش فرو می ریزد، بیماری صیدش به او نیز سرایت می کند و موران «مالکیت بر نفس خویش را از دست

می‌دهد.» همچون دیگر راویان بکت، او نیز در لحظاتی به جای مؤلف خویش می‌نشیند و مدعی خلق شخصیت‌های قبلی او می‌شود:

توی سرم عجب خر محشری است، این همه آدم محضر. مورفی، وات، یرک (Yerk)، مرسیه، و باقی جماعت... قصه‌ها، قصه‌ها. قادر به تعریف‌شان نبوده‌ام. قادر به تعریف این یکی هم نخواهم بود.

ولی از میان همه آنان، این مولوی است که وجود او را تسخیر می‌کند: او نیز چون مولوی چلاق می‌شود و به ناچار با غلتیدن و خزیدن به پیش می‌رود؛ همچون مولوی، بیگانه‌ای را در جنگل ملاقات می‌کند که قصد حرف زدن با او را دارد، ولی موران به طرزی وحشیانه به او حمله می‌کند؛ و در پایان، او نیز چون مولوی، تباه می‌شود. بدین ترتیب، جز صدای صاف و روشن و سماجت جنون آمیزش، چیزی برایش باقی نمی‌ماند: «هر چه مقاومت در برابرم زیادتر شود، من هم هارتر می‌شوم. با کمک زمان، و هیچ چیز دیگری مگر چنگ و دندان، از دل زمین تا پوسته‌اش، در فورانی از خشم و جنون، صعود می‌کنم، با آگاهی کامل از اینکه هیچ چیز نصیبم نخواهد شد.» هنگامی که پاهایش خشک می‌شود، موران با چهره‌ای خشک و جدی به جستجوی خویش ادامه می‌دهد، و در حالی که پسرش رکاب می‌زند، او با در ماندگی روی ترک‌بند دو چرخه چارچنگولی می‌نشیند. نهایتاً پسرک رهایش می‌کند و گابر، با دستورات جدیدی از یودی، مجدداً ظاهر می‌شود: «موران، ژاک، خانه، فوری.» یودی همچنین پیامی کیتس‌گونه* نیز فرستاده است: «زندگی پدیده‌ای زیباست... و شادمانی

* اشاره به کیتس شاعر رمانتیک انگلیسی که بکت در داستان «دانه و خرچنگ» نیز از او یاد می‌کند. توضیح تمام معانی ضمنی و کنایه‌های نهفته در این اشاره، و دیگر موارد مشابه، محتاج کسب شناخت کامل و دقیقی از جایگاه کیتس در ادبیات و فرهنگ انگلیسی است. شاید بهترین کار، برای خواننده فارسی زبان روزگار ما، آن باشد که به جای «کیتس» و «کیتس‌گونه»، بخواند «سپهری» و «سپهری‌مآب» — هر چند که این کار به واقع نوعی بی‌انصافی در حق کیتس است.

بی‌انتها. «موران که ذلیل و خوار شده است، می‌پرسد: «فکر می‌کنی منظورش زندگی بشری است؟» اما پاسخی در کار نیست.

طی مصیبت طولانی بازگشت به‌خانه، موران با تعمق در مسائل بی‌معنای کلامی، خود را تسکین می‌دهد. وقتی بالاخره به‌خانه می‌رسد، ملک تروتمیز و نقلی‌اش ویران شده است، مرغها و زنبورهای عزیزش مرده‌اند. در پایان از او چیزی باقی نمی‌ماند مگر مردی منزوی و چلاق که با پرندگان وحشی حرف می‌زند و به‌صدایی در سرش گوش می‌دهد، صدا به‌زبانی سخن می‌گوید که برای موران ناآشناست، ولی او از هم‌اکنون آموختنش را آغاز کرده است. مولوی نیز به‌همین شکل درب‌وداغان شده است، هرچند که وضعیت او راحت‌تر است. هر دو شدیداً سرگرم نوشتن گزارش خویش‌اند. به‌رغم همه این حوادث، آن دو هرگز یکدیگر را ملاقات نکردند.

شباهت ماجراهای مولوی و موران ظاهراً حاکی از قصدی کلی و مبهم برای تمثیل‌پردازی است - تمثیلی که احتمالاً با معماهای مضحک اما سستی متعلق به علم کلام که موران در پایان کتاب با آنها ور می‌رود، مرتبط است. اسامی شخصیت‌ها نیز خواننده را دعوت به تفسیر و تأویل می‌کند: آیا نام یودی پڑواکی از یهوه (Jahweh)، یا واژه آلمانی Jude (یهود)، یا واژه انگلیسی you را در بر ندارد - به‌ویژه با توجه به غیرملفوظ بودن دو حرف آخر آن در زبان فرانسوی؟ آیا گابر به‌واقع همان گابریل (Gabriel یا جبرائیل) نیست؟ من شخصاً در این مورد تردید دارم. بکت در زمینه انتخاب اسامی همواره از استادش جویس پیروی کرده است و غالباً نام‌هایی را برگزیده که می‌توان با آنها به‌شیوه‌ای جویسی بازی کرد: نات، وات، مالون (man alone)، ماهود (Mahood، پسر خدا)، مک‌من (Macmann، پسر آدم). کتر به این نکته اشاره کرده است که شخصیت‌های نمایشنامه دست‌آختر احتمالاً معرف یک چکش و سه میخ‌اند: هم

(hammer، یا چکش به زبان انگلیسی)، کلو (از واژه فرانسوی clou به معنای میخ)، نگ (Nag، از واژه آلمانی nagel به معنای میخ) و نل (Nell، از واژه انگلیسی nail). نام گودو (Godot) به ویژه، جاروجنجال مدرسی فراوانی به راه انداخته است: God انگلیسی به علاوه eau (آب) فرانسوی؟ یا God با دو حرف غیر ملفوظ فرانسوی، نظیر charlot نام منتخب فرانسوی‌ها برای چاپلین؟ یا شاید Godo که معرف تلفظ ایرلندی کلمه God است؟ در این مورد خاص، بکت بر خلاف شیوه مرسوم وارد بازی شده است؛ وی نظر کتر را متوجه این نکته ساخته است که در سالهای دهه ۳۰ دو چرخه سواری حرفه‌ای به نام گودو (Godeau) در مسابقات رسمی فرانسه رکاب می‌زده است. بی‌شک کل این ماجرا، بازی آکادمیک فرحبخشی است، ولی من فکر می‌کنم بهتر آن است که همگی حرف بکت در پایان زمان وات را جدی بگیریم: «آنجا که مراد نمادپردازی نیست، نمادی هم در کار نیست.» علاقه به جناس لفظی، به ویژه جناسهای فلسفی و عالمانه، سوای تبلیغ پیامهای متافیزیکی جهانشمول است.

تصور خود من آن است که بکت تمثیل پرداز نیست، او صرفاً به سبب فقدان برجسبهای دیگر، تمثیل پرداز جلوه می‌کند. بکت هرگز به طرح داستان علاقه‌مند نبود و در این زمینه استعداد چندانی هم نداشت. «دانت و خرچنگ» و مورفی تنها آثار اویند که در آنها همه رشته‌ها نهایتاً به هم می‌رسند. بکت حتی در نمایشنامه‌هایش نیز به طرزی خارق‌العاده از طرح داستان پرهیز می‌کند. ویوین مرسه (Vivien Mercer) نمایشنامه گودو را چنین توصیف می‌کند: «اثری که در آن هیچ چیز دو بار رخ نمی‌دهد.» در رمانهای بکت نیز، از اول تا آخر، هیچ چیز رخ نمی‌دهد. راویان او قصه‌های خود یا دیگران را، با لحنی تحقیرآمیز، تعریف می‌کنند، تا شاید از این طریق از بروز و تشدید افسردگی خویش

جلوگیری کنند، یا در انتظار سکوت ناشی از مرگ، وقت را بکشند، و یا صرفاً برای نشان دادن اینکه می‌توانند از پشش برآیند، همچون خود بکت که به صرف نیروی اراده‌اش شش سال تمام علیه ورقهای سپید کاغذ جنگید و بر آنها غلبه کرد. مولوی از زبان همه آنها می‌گوید: «عجب قصه‌ای، به‌خدا الکی گنده‌اش نمی‌کنم.» در رمانهای بعدی، راویان مستمراً روایت خود را از فرط ملال و با بیزاری از سماجت و پرگویی خویش، قطع می‌کنند. ولی چه کار دیگری از ایشان ساخته است؟ سرنوشت آنان نوشتن و باز هم نوشتن است. از این روست که به گمان من، آن معانی کلی‌تر که ظاهری تمثیلی دارند، صرفاً تصادفی و اتفاقی‌اند: آنها کم‌وبیش آثار و نتایج تصادفی فرهیختگی بیش از حد بکت‌اند. با توجه به این واقعیت که او عمری را صرف مطالعه عمیق ولی احتمالاً نه‌چندان منظمی کرده است که از دیدگاه تلخ دوران پختگی‌اش، نتیجه مهمی نیز در بر نداشته است، اشارات تلمیحی بی‌اختیار از قلمش تراوش می‌کند. پادشاه بی‌تاج و تخت مالون می‌میرد طوطی دست‌آموزی است که صاحبش می‌کوشد او را وادار به تکرار این عبارت کند: * *nihil in intellectu quod non prius in sensu* پس از سالها تلاش، طوطی فقط می‌تواند با صدایی غارغارکی بگوید: *nihil in intellectu*.

Nihil in intellectu، شعاری است که به یادداشتنش به نفع تمثیل پردازان است. بکت اگرستانسیالیستی راستین است زیرا هرآنچه می‌نویسد نهایتاً، به رغم تأسف خودش، مؤید این بصیرت است که الهیات یا متافیزیک هیچ‌یک نمی‌توانند پاسخهایی غایی به دست دهند. شاید همین بصیرت منشأ و ریشه اصلی افسردگی اوست. سترونی و عجزی که شخصیت‌های تباه‌شده او با تمام وجود حس می‌کنند و بی‌وقفه از آن سخن می‌گویند به یکسان معنوی و جسمانی است.

* عبارتی لاتینی به معنای: چیزی در عقل نیست که از قبل در حس نباشد.

خلاصه بگویم، شباهت و توازی مشهود میان دو نیمه مولوی فقط بر حسب تصادف با معناست. مولوی و موران هر دو به قصد سیر و سلوکه‌های متفاوت خویش به راه می‌افتند، ولی جستجوی واقعی نهایتاً در کاسه سر خود مؤلف رُخ می‌دهد. جزئیات خارجی صرفاً بهانه‌ای است برای اکتشاف دو راه متفاوت رسیدن به وضعیتی واحد که همان وضعیت تباهی و فروپاشی است. مولوی در واقع بیش از آنکه رمانی دوبخشی باشد، بیانگر دو نغمه یا دو صدای کاملاً مجزا است که به تدریج در هممه‌جنون‌آمیز و ناسازناقوسی واحد ترکیب می‌شوند.

(۵) مالون می‌میرد

مالون می‌میرد، مرحله بعدی نزول به ظلمات است: صدایی واحد، طرح داستانی مبهم‌تر و راوی هشتادساله‌ای که، با افتخار، مدام درباره سترونی خود حرف می‌زند. وضعیت او حتی بدتر از مولوی یا موران است: بستری، محتضر و خواستار مرگ. او نیز چون مولوی نمی‌داند چگونه به‌اتاقی رسیده است که اینک در آن مدفون شده است، هرچند که چماقی خون‌آلود کنار تختش دارد و خاطراتی گنگ از یک جنگل و از منازعه‌ای که طی آن ضربه‌ای بر سر شخصی وارد آمده است، پس ممکن است او همان مردی باشد که مولوی یا موران طی سفر خویش با او برخورد کردند و وی را مضروب ساختند، یا احتمال دارد که مالون همان مسافر موسوم به C باشد که مولوی پیش از آغاز سفرش دیده بود. ولی هیچ‌یک از این احتمالات چندان مهم نیست زیرا بکت سرنخهای بیشتری در اختیار ما نمی‌گذارد؛ این سرنخها صرفاً اشاراتی حاکمی از نوعی استمرار و پیوستگی اند که بکت دیگر علاقه یا توجهی بدان ندارد.

فی‌الواقع، همان‌طور که از عنوان کتاب نیز برمی‌آید، یگانه پیوستگی رمان مردن مالون است. او با رنج و مصیبت بسیار در بستر خویش دراز

کشیده است، هرازگاهی با خرت و پرتهایش و ز می رود و آنها را به کمک عصایی قلاب دار دور خود جمع می کند. به غیر از این، باقی نیازهایش ابتدایی است و از طرف عواملی ناشناخته برآورده می شود: «مسئله اصلی خوردن و قضای حاجت است. بشقاب و لگن، بشقاب و لگن، اینها قطبهای اصلی است.» نیازی به تذکر نیست که او در عین حال می نویسد؛ نوشتن یگانه سرگرمی و تنهاروش او برای کشتن وقت و رفع ملال ناشی از انتظار برای پایان است. در آغاز، قصه نوجوانی به نام ساپوسکات را برای خودش تعریف می کند (Saposcát): به تعبیر هیو کیر ترکیبی است از - Homo sapiens انسان هوشمند - به اضافه Scatology یا مدفوع شناسی^{*}، نوجوانی که حول وحوش خانه زارع خشنی به نام لامبرت زندگی می کند. زمانی که این حکایت حوصله مالون را سر می برد، که خیلی زود هم چنین می شود، او به داستان مک من می پردازد، و لگردی وات گونه که مانخست او را در حال فروپاشی در هرج و مرج یأس آور شهری مدرن مشاهده می کنیم، در مرحله بعدی مک من به یکی دیگر از آن تیمارستانهای بکتی تحت عنوان «خانه سنت جان، مرد خدا» (House of St. John of God) انتقال می یابد. در آنجا از پرستاریها و دلسوزیهای مول (Moll) برخوردار می شود، عجوزه ای پیر که نقش عیسای مصلوب را بر یگانه دندان باقی مانده اش کنده کاری کرده است. مک من در آغوش سرد و نمور او، به رغم سترونی اش، به «نوعی ارضاء تیره و تار» دست می یابد. اما مول می میرد و معشوق خویش را تحت نظارت و مراقبت سادیستی لموئل (Lemuel) رها می کند. کتاب در جایی به پایان می رسد که لیدی پدال (Pedal) نیکوکار، لموئل و بیماران تحت مراقبت وی را برای سفر تفریحی به جزیره ای می برد. در آنجا لموئل

* البته در عین حال باید شباهت شنیداری دو اصطلاح scatology و eschatology به معنای آخرت شناسی را نیز مد نظر داشت.

مشاعرش را از دست می‌دهد و با یک گزلیک دو مرد را به قتل می‌رساند و لیدی پدال را مجروح می‌کند. سپس لموئل، با بیماران دیوانه اما مطیع خویش به دریا می‌زند. همچنان که قایق به درون تاریکی شب می‌لغزد، مک‌من و خالقش مالون همراه با هم می‌میرند:

شُرشر جریان آب.

این کلاف درهم تن‌های خاکستری، هم آنان است. خاموش، فسرده، یحتمل، چسبیده و آویزان از هم، با سرهای فرورفته در یقه‌هایشان، تلمبار شده بر هم، در شب، آرمیده‌اند. در دل خلیج، دور از ساحل. لموئل پاروهایش را بر کناره‌های قایق گذاشته است، پاروها آب را می‌شکافند. شب آکنده از گنگی است.

نورهای گنگ، ستاره‌ها، فانوسهای دریایی، شناورها، چراغهای خشکی و در دامنه تپه‌ها، شعله‌های پریده‌رنگ جگنهای مشتعل. مک‌من (Macmann)، آخرین مایملکم، اموالم، به یاد می‌آورم، او هم آنجاست، شاید خوابیده است. لموئل

لموئل بر اوضاع حاکم است، گزلیکش را که بر آن خون هرگز خشک نخواهد شد، بلند می‌کند، ولی نه برای مضروب ساختن کسی، کسی را مضروب نخواهد ساخت، دیگر کسی را مضروب نخواهد ساخت، دیگر کسی را لمس نخواهد کرد، چه با آن و چه با آن چه با آن چه با آن چه

چه با آن و چه با چکشش و چه با عصایش و چه با مشتش و چه در فکرش، در رؤیایش یعنی هرگز او هرگز چه با قلمش و چه با عصایش و

چه نور نور یعنی

هرگز آنجا او هرگز

هرگز چیزی

آنجا

دیگر

در اینجا دیگر از تکلف کتابهای قبلی اثری بر جا نیست. بکت سرانجام سبکی عریان و انعطاف‌پذیر را کامل کرده است که به تمامی از آن اوست، آن تمرکزی که پیش‌تر صرف ساخت و پرداخت بلاغت دَندی‌مآب او می‌شد، اکنون متوجه پاسخگویی به مقتضیات دقت و زهد ادبی است. در اینجا دیگر شکافی میان سبک و موضوع وجود ندارد: نشر روایت، نشر کسی است که آخرین نفسهایش را می‌کشد، در جا می‌زند، طفره می‌رود، خیال می‌بافد و خود را به تلاشی باز هم بیشتر ترغیب می‌کند، تا باز بار دیگر با سرعتی بیشتر [به اعماق بطالت] سقوط کند. همچنان که زورق بی‌هدف به درون ظلمات می‌لغزد، مالون نیز رفته‌رفته می‌میرد. و در این حال ذهنش مکرراً، با آرامشی خاص، بر یگانه برکت موجود متمرکز می‌شود: «دیگر کسی را مضروب نخواهد ساخت، دیگر کسی را لمس نخواهد کرد...» مجازات زنده‌بودن به پایان رسیده است، مجازاتی که مالون نیز در اعمال آن سهیم بوده است، زیرا قلم وی با گزلیکِ لموئل، عصا و مشت خلط می‌شود.

این قطعه‌ای است که علاوه بر زیبایی «از درخشش صوری فوق‌العاده‌ای» نیز برخوردار است. و این خصیصه نوعی همه رُمانهای بکت از *وات* به بعد است؛ دیر یا زود و سواسها، ناله‌ها و شکوه‌ها به پایان می‌رسد و مؤلف توجه خود را، هرچند کوتاه، به جهان خارج معطوف می‌کند. *وات* حاوی توصیفی خارق‌العاده از چرخش فصول است؛ مولوی نیز به خود رخصت می‌دهد تا با شیوایی سحرآمیزی در باب صداهای شبانه سخن بگوید و حتی موران نیز برای لحظه‌ای به سعادت شبانی (*pastoral idyll*) چوپان و سگش نظر می‌دوزد؛ مالون می‌میرد تصویری خیالی از برهوت* شهر مدرن ارائه می‌دهد، این اثر حاوی

* اشاره به منظومه برهوت اثر T. S. Eliot.

قطعاتی استادانه و زیبا در توصیف لامبرت و جانورانش است، و لحظه‌های سابی (Sapo) جوان و ستم‌دیده را چنین وصف می‌کند:

ولی او عاشق پرواز قوش بود و می‌توانست آن‌را از مابقی تشخیص دهد. مات و مبهوت می‌ایستاد و به چرخشهای طولانی قوش و توازن پُرتپش او خیره می‌شد، به بالهایی که برای شیرجه خم می‌شدند، و به چرخش و اوج‌گیری توفنده، شیفته و مسحور نیاز و غرور و صبر و انزوایی چنین مفرط.

در اشعار بکت به هیچ قطعه‌ای که این چنین تیز و گزنده حس شود و یا با چنین دقت و عینیتی توصیف شود، بر نمی‌خوریم. و این یکی از عجیب‌ترین جنبه‌های رمانهای اوست. اگرچه مضمون او افسردگی حادثی است که تا آستانه مرگ و نیستی تشدید می‌شود، مع‌هذا همین مضمون به او رخصت می‌دهد تا گهگاه در حواس خود غرقه شود و به تواناییهای زیباشناختی خویش برای تجسم مشاهدات به‌غایت دقیق خود از جهان طبیعی پروبال دهد، همان جهانی که در ورای جزئیات ظریف تجربه سودایی و سترونی و وسواسی که مضمون اصلی کتابهای اوست، قرار دارد. نگارش قطعه فوق درباره قوش، علاوه بر مهارتی فوق‌العاده مستلزم عشقی سترگ بود. این قطعه موجب می‌شود تا طرد عمدی جهان طبیعی از سوی بکت، به شکلی مضاعف در دناک جلوه کند. ولی این لحظات اشراق و سرور نادرند. در غالب مواقع مضمون او در جهت عکس کمال زیباشناختی سنتی عمل می‌کند. هر چه نفی و انکار او ناب‌تر و یأس و ناامیدی‌اش ژرف‌تر می‌شود، ساختمان ادبی اثر خلوص کمتری می‌یابد. طرح داستان باز هم کم‌رنگ‌تر می‌شود، اکنون همه چیز در هوا معلق است و تنها رشته پاره‌نشده همان زندگی مالون است. با این حال کتاب به نحو غریبی شیواست. این امر تا حدی از روشنی و

صراحت تزلزل ناپذیر نگارش ناشی می شود. اگرچه مالون می میرد نوعی مونولوگ یا تک گویی است، ولی نباید آن را با شگرد جویسی جریان سیال ذهن یکی دانست. در واقع این یکسانی ناممکن است، زیرا جریان سیال ذهن متضمن همه آن سروصداهای بشری است که بکت نهایتاً سعی در حذف آنها دارد. مولوی، مالون و همه آنانی که بعد از این می آیند، همراه با تمامی مردمانی که اینان درباره شان حرف می زنند، به جهان مورفی تعلق دارند: جهان محرومان تمام عیار، جهان کسانی که در بدو تولد یتیم شده اند و با نفرت و دهشت به هر گونه احساس و عاطفه ای پشت می کنند. همه آنچه میان آنان و هرج و مرج حائل است، فرهیختگی قابل ملاحظه و زبان آنان است. و زبان ایشان بازتاب فرهیختگی آنها است؛ زبانی منضبط، دقیق و تلمیحی که گهگاه به فضل فروشی نزدیک می شود. یگانه خصلتی که معرف همه آنان است، به قول خودشان، دقت و سواسی آنهاست. آنان، به رغم خود، همواره منطقی اند. این خصیصه حتی در فرجامین ترین رمانها، یعنی این طور است، دوام می آورد، رمانی که همه اسباب و لوازم سنتی صراحت و روشنی، از جمله نقطه گذاری، را به دور می ریزد و با این حال قابل فهم باقی می ماند.

مالون می میرد نه فقط سلیس و شیواست، بلکه در صفحات پایانی خود به صلح و آرامشی مسحورکننده و غریب دست می یابد. این صلح از پاره ای جهات همان صلح نهفته در نیهیلیسم زیباشناختی است: مؤلف سرانجام رمان سنتی را نابود کرده است و راهی به سوی تجارب بعدیش با ماوراء رمان (metanovel) گشوده است. اما این صلح از جهات دیگر معرف صلح ناشی از نفی تام و تمام شخصی است. هیچ چیز باقی نمی ماند. مرگ حتی آخرین و مانا ترین و سواسهایی را که بر مجموعه قهرمانان بوگندو، زشت، چلاق و فرتوت بکت مستولی است، متفی کرده است؛ منظورم درگیری و سواسی آنها با معصیت است:

و بی آنکه دقیقاً بداند گناهش چیست کاملاً حس می‌کرد که زیستن کفاره‌ای کافی برای آن نیست یا شاید این کفاره نیز به نوبه خود نوعی گناه بود، مستلزم کفاره‌های بیشتر، و باز هم بیشتر، توگویی که زندگان به جز زندگی کار دیگری هم می‌توانند بکنند. و بی شک اینکه برای تنبیه شدن گناهکار بودن به واقع ضروری است برایش مسئله‌ای می‌شد، مگر به لطف خاطره تلخ و تلخ ترش از اینکه به عوض ترک مادرش رضایت داده تا در او بزیزد. ولی باز هم نمی‌توانست این را گناه حقیقی خویش بداند، بلکه این نیز کفاره دیگری بود که به جایی نرسیده بود و، به عوض پاک کردن او از گناهش، او را ژرف تر از قبل به درون آن فرومی‌برد. و راستش را بخواهید مفاهیم معصیت و مجازات در ذهن او با یکدیگر خلط می‌شد، همان‌طور که مفاهیم علت و معلول غالباً در ذهن کسانی که به تفکر ادامه می‌دهند، خلط می‌شوند.

کمی بعد همین حرف را با لحنی تندتر دوباره می‌گوید: «مهم نیست، هر پس مانده خاک گرفته‌ای از جسم و روح کافی است، تفحص در کار مردم بی معنا است. تا جایی که سروکار تان با چیزی است که موجود زنده نامیده می‌شود، اشتباه ممکن نیست، مقصر هم او است.» شخصیت‌های بکت ممکن است گهگاه به تعمق در باب مسائل و پارادوکس‌های حل‌ناشدنی کلامی (theologic) بنشینند، ولی او بنیانی‌ترین مسئله مسیحی را برای خویش به نحو دلخواه حل کرده است: همان‌طور که در مقاله «پروست» می‌گوید، گناه نخستین حقیقی همان زندگی است. مک‌من با آسودگی خاطر می‌اندیشد که «منی او هرگز به هیچ کس صدمه‌ای نرسانده است»، و مالون نیز به سترونی و عنن خویش افتخار می‌کند. ظاهراً، در اوضاع و احوال موجود این امر حدّ اعلای تقرّب هر یک از آن دو به فضیلت است. شاید به همین دلیل است که بکت نیز به نوبه

خود با توسُّل به استراتژی بی‌شکلی [قهرمانان و زمان و مکان رخدادها]، که معادل زیباشناختی سترونی است، از خود در قبال اتهام تألیف و جان‌بخشیدن به شخصیت‌هایش دفاع می‌کند. بدین ترتیب همه چیز به یک صدا تقلیل می‌یابد، صدایی بی‌سروته، یکنواخت، گهگاه مرتعش، و غالباً معذَّب از «کُلّ این چرندبافی دربارهٔ زندگی و مرگ»، ولی در عین حال همواره بی‌حال‌تر از بی‌حال. این صدای کسی است که از همه چیز دست شسته است و صرفاً با تکیه بر قریب‌الوقوع بودن مرگ در اتاق متروک خویش همچنان می‌نویسد. مالون می‌گوید: «پایان هر زندگی همواره جان‌بخش است». بدین ترتیب صلحی که رمان سرانجام بدان دست می‌یابد، صلح ناشی از انقضای است که چنین صبورانه تمنا می‌شد. مالون می‌میرد هنگامی پایان می‌یابد که مالون مرده است.

(و) نام‌ناپذیر

در انتظارگودو یکجا (*d'une traite*)، در فاصلهٔ اکتبر ۱۹۴۸ تا پایان ژانویه ۱۹۴۹ – یعنی مابین نگارش مالون می‌میرد و نام‌ناپذیر – نوشته شد. ظاهراً زندگی برای بکت، اگر نه برای شخصیت‌هایش، ادامه یافت. اما در مالون می‌میرد تمایز شکننده میان راوی و خود بکت تا حد زیادی در هم شکسته بود. مولوی و موران هر دو از اسلاف خویش در متزن بکتی یاد می‌کنند، توگویی آنها خود مؤلف این متون‌اند؛ مالون این شگرد مبتنی بر خطای باصره را بیش از پیش بسط می‌دهد. همان‌طور که قبلاً متذکر شدم، بکت پیوسته گسسته‌های طبیعی در نوشته را – مثلاً هنگامی که مؤلف برای خوردن یا خوابیدن دست از کار می‌کشد، یا چندروزی به تعطیلات می‌رود – به عنوان بخشی از روایت به کار می‌گیرد: به قول مالون «عجب بدبختی‌ای، باید قلم از لای انگشتهایم سر خورده باشد، چون تازه همین الآن بعد از چهل و هشت ساعت موفق شدم دوباره پیدایش کنم.» این

شگردی است مشابه «بیگانه‌سازی» برشت که خود تکنیک عجیب و غریبی است برای دور نگه داشتن شخصیت‌های خلق شده از تماشاگران تا از این طریق تماشاگران هوش و حواس و قدرت تحلیلی خویش را حفظ کنند و درگیر ماجرا نشوند. مالون نیز همچون شخصیت‌های نمایشنامه‌های بکت، پیوسته روایت خود را با اظهار نظرهایی نظیر «چه ملال عذاب‌آوری» یا «گندش بزند» قطع می‌کند. اینک به ملال دهشتناک زندگی و عادت، که بکت در مقاله «پروست» خود بر آن تأکید گذارده بود، ملال غایی نوشتن نیز اضافه می‌شود. ولی اگر از سطحی دیگر به قضیه بنگریم، این سبک ادبی مبتنی بر بُر زدن مضاعف، در عین حال اعتراضی است علیه قراردادهای کاذب داستان‌نویسی، علیه «کل این ماجرای اسف‌بار، منظورم ماجرای مالون است (زیرا نام من فعلاً این است)». لحن کلام خسته و افسرده، و کمی تحقیرآمیز است، که البته با توجه به عمق آن افسردگی که بکت در تریلوژی می‌کاود، تعجب‌آور نیست. در نهایت همین افسردگی است که سدهای میان خالق و مخلوق را در هم می‌شکند. مالون که به نزدیکی مرگ می‌اندیشد، عملاً با بکت که سرگرم تفکر درباره همه شخصیت‌هایی است که در رمان‌هایش کشته است، یکی می‌شود:

اجازه دهید این مسائل دلگیر را کنار نهیم و به مسئله درگذشت من بپردازیم، که اگر درست به یاد آورم دوسه روز دیگر رخ می‌دهد. پس از آن کار همه مورفی‌ها، مرسیه‌ها، مولوی‌ها، موران‌ها و مالون‌ها به سر می‌رسد، مگر آنکه ماجرا آن‌سوی گور هم ادامه یابد، ولی برای امروز همین کافی است، اجازه دهید اول درست منقرض شویم، بعد معلوم خواهد شد. تا به حال چندتا را کشته‌ام، با چماق تو سرشان کوبیده‌ام یا آتششان زده‌ام؟ همین‌طوری فقط چهار تا شان به ذهنم می‌آید، همه غریبه، هیچ وقت هیچ‌کدام شان را نمی‌شناختم... آن مباشر پیر هم بود، فکر می‌کنم توی لندن، باز هم لندن، گلویش را با تیغ بریدم، پس می‌شود پنج تا.

(دست بر قضا مباشر هرگز نقش زنده‌ای در مورفی نصیبت نشد؛ گلویش بیرون از صحنه بریده شد.) این شگرد تأثیری سینمایی دارد، چهره مالون پیوسته در چهره بکت حل می‌شود و باز جدا می‌شود، درست مثل نوری که با ضربانی کند و نامنظم خاموش و روشن می‌شود. مالون حتی بیش از قهرمانان قبلی فاقد هستی مستقلی است، او صرفاً نقابی است که بکت می‌تواند به میل خود آن را بگذارد و بردارد. مع هذا خود بکت نیز چهره‌ای دور و غیر شخصی باقی می‌ماند. به رغم همه آنچه از زبان خود می‌گوید، همواره مراقب است تا حرفهای او را به تله نیاندازد. ما از زندگی او مطلقاً هیچ چیز نمی‌دانیم و شناختمان از عادات ذهنی او نیز، صرف نظر از بی حوصلگی و بی میلی او نسبت به سخت کوشی خویش، بسیار جزئی است. او صرفاً در مقام صدایی در پس یا ماورای صدای راوی وجود دارد، صدایی دور و ضعیف ولی قانع‌کننده، نظیر همان صداهایی که آقای اندون و وات در دیوانگی خویش به دقت به آنها گوش می‌دادند. یگانه تفاوت آنها لحنشان است: به رغم همه وسوسه‌ها، صدا دقیق و سرد باقی می‌ماند، توگویی این دقت و سواسی یگانه ریسمان نازکی است که آن را با سلامت عقلی پیوند می‌دهد.

در نام‌ناپذیر حتی این ریسمان نیز گسسته می‌شود. مالون می‌میرد هنوز حاوی تکه پاره‌هایی از طرح داستان، حادثه و شخصیت است، زیرا این رمان تلاشی است برای اختتام؛ اگر راوی در ملاء عام و در برابر چشم خوانندگان بمیرد ممکن است صداها متوقف شوند. ولی همان‌طور که معلوم شد، بدبینی بکت عمیق‌تر از آن بود که اجازه دهد مرگ را پایان کار یا حتی نوعی خلاصی بداند. صداها در آن سوی گور نیز ادامه می‌یابند، در برزخ، در «گودال»، آنجا که نام‌ناپذیر مستقر گشته است. و سرانجام صداها نیز رفته رفته مضمحل می‌شوند.

در آغاز قرار بود رمان نام‌ناپذیر، ماهود (Mahood) نامیده شود که در

واقع یکی از اسامی راوی است؛ ورم (worm به معنای کرم) یکی دیگر از اسامی مستعار اوست، که بیشتر مناسب گور است. ظاهراً بکت از این تصمیم عدول کرد زیرا نام خاص - هرچند به طرزی غیر مستقیم، و با توجه به زمینه فراهم شده در دو رمان قبلی - حاکی از وجود قهرمانی شخصی است، در حالی که عنوان نام‌ناپذیر به دقت ماهیت مبهم و نامعین اثر را توصیف می‌کند. این رمان مونولوگی واحد - و پس از چند صفحه اول پاراگرافی واحد - است از زبان جانوری اولیه که از جهان زیرین می‌آید، نوعی موجود نخستین (protobeing) «که پیش از صلیب، پیش از معصیت، به این جهان، به این جا آمد.» گرچه او از وجود پاها و سنگینی دستها بر زانوانش آگاه است، ولی فاقد هر گونه اسباب چهره یا زائده و برجستگی است - بدون دماغ، بدون عضو جنسی. او صاف و بی‌موس، «یک توپ گنده سخن‌گو»، با پایچه‌ها و ژنده‌پاره‌هایی بر تن، و ناتوان از جنبیدن. البته او نیز می‌نویسد ولی چگونگی آن پرسشی است که او خود هیچ‌گاه دنبال نمی‌کند. از اینکه بگذریم کاملاً بی‌حرکت است و با چشمانی گریان و سرخ شده به‌طور ثابت به جلو می‌نگرد: «آنها باید به سرخی ذغالهای سرخ باشند.» برزخی که مأوای اوست تاریک است، با جرقه‌هایی نامنظم و موقتی و فاقد هرگونه رمز یا نشانی به جز مرده‌مالون که همچون قمری منظم به گرد وی می‌چرخد. نظیر همه شخصیت‌های بکت، در اینجا نیز گوینده مردی است کم‌ویش بدون گذشته؛ از وقتی خودش یا زمان آغاز شده، همین جا بوده است، با این حال هنوز اطلاعات ناچیزی در باب خدا، مادرش و محل تولدش - «بالی (Bally) نمی‌دانم چی چی» - دارد که عمدتاً فراموش گشته یا نادیده گرفته شده‌اند. اساساً او بدان هستی پس از مرگ دست یافته است که همه قهرمانان بکت در حسرتش مرده‌اند: «جهنم کوچکی مناسب میل، جهنمی نه خیلی بی‌رحم، با چندتا جهنمی تروتمیز تا آه‌وناله‌هایم را سرشان خراب

کنم...» ولی حتی این بهشت موعود هم - هر چه باشد گناهکاران نابخشودنی، کسانی که مرتکب گناه نخستین زندگی کردن شده‌اند، فقط می‌توانند در جهنم راضی و خشنود باشند، بهشت هم که مخصوص متولد نشده‌ها است - عذاب واقعی او را تخفیف نمی‌دهد: نیاز گریزناپذیر به حرف زدن و باز هم حرف زدن. جایی در کتاب او خود را با پرومته مقایسه می‌کند که در کوه‌های قفقاز به صخره‌ای زنجیر شده است. ولی در مورد او زبان همان لاشخوری است که جاودانه جگرش را نوک می‌زند. همچون گناهکارانی که در دوزخ دانه محکوم‌اند تا عذاب خاص خود را تحمل کنند او نیز ناچار از تحمل عذاب کلمات است. او بارها و بارها همین نکته را به طرق گوناگون بیان می‌کند؛ این نکته هم وسواس اوست و هم معرف رسالتش در مقام رمان‌نویس:

هیچ‌یک از این مورفی‌ها، مولوی‌ها و مالون‌ها مرا خراب نمی‌کند. آنها باعث شده‌اند و قتم را هدر دهم، برای هیچ و پوچ عذاب بکشم، دائماً راجع به آنها حرف بزنم، در حالی که برای خلاصی از حرف زدن، می‌بایست از خودم و فقط خودم حرف می‌زدم.

«برای خلاصی از حرف زدن»: به عبارت دیگر، او می‌نویسد تا خود را از نیاز و گناه نوشتن تبرئه و معاف سازد، درست همان‌طور که گناهکاران نیز در دوزخ رنج می‌کشند تا گناهانشان در زندگی زمینی آمرزیده شود. فرجام و مرگ دست‌نیافتنی او همان سکوت است.

او نیز طبق معمول به قصه‌گویی متوسل می‌شود، اما به صورتی جسته و گریخته و بدون هیچ اعتقادی. قطعه‌ای طولانی از کتاب، زندگی او - یا ماهود - را در خمره‌ای بیرون یک رستوران توصیف می‌کند: صورت غذایی که زیر سرش سنجاق شده است، و خرمگس‌های سلاخ‌خانه بغلی که دست از سرش برنمی‌دارند. این وضعیتی است نظیر آنچه در

نمایشنامه نمایش (یا بازی) مشاهده می شود، ولی بدون شدت و حدت یا بُزایی آن. در نمایش هم سه شخصیت - مرد، زن و معشوقه - در جایی شبیه دوزخ به سر می برند: آنان فرورفته در خمره ها [یا خاکستردان های ویژه مردگان] با سرهای ثابت، هر زمان که شعاع نور بر ایشان می تابد، تحت فشاری درونی و به تلخی اعتراف می کنند. ولی آنان دست کم چهره هایی انسانی دارند و موضوع سخنان نیز دست کم وضعیتی انسانی یعنی زنا است. در نام‌پذیر تنها سوژه واقعی خود کلماتند و نیاز تحمل‌ناپذیر به کاربرد آنها. ولی همچنان که کتاب به پیش می رود، حتی کلمات نیز پیوند لرزان خود با واقعیت را از دست می دهند. جمله ها پراکنده تر و گسیخته تر می شوند و با سرعتی فزاینده پشت سر هم قطار می شوند تا سرانجام چیزی باقی نمی ماند مگر حس مبهم و لرز حضور دهنی که باد می کند و گسترش می یابد و با ترس، دهشت و تهوع در فضای فلاکت خویش کپک می زند: «افتان و خیزان به زیر پوست و استخوانهای خودم، استخوانهای واقعی، گندیده از انزوا و غفلت، تا سرانجام به وجود خودم نیز شک کردم، و حتی هنوز هم، هم‌اینک ذره‌ای بدان باور ندارم.» این عبارات شبیه تک‌گوییه‌های هملت است البته بدون حضور شاهزاده. شاه، ملکه، درباریان یا طرح داستان، تک‌گوییهایی از زبان شعبی که اکنون سالهاست که دیگر حال و حوصله انتقام‌گرفتن را ندارد، زیرا می‌داند که هیچ چیز او را از جهنم خاص خودش نجات نخواهد داد.

همچنان که کلمات فقط در باب خود و یأس‌گوینده و راجی می‌کنند، و جملات شتاب می‌گیرند و صفحات متوالی کِش می‌یابند، صدا نیز غلظت جنونی حقیقی را کسب می‌کند. از بطن آن مخلوط خستگی، دلزدگی و عزم کور به ثبت این همه - که چنان که گفتم بر لحن بخشهای اولیه تریلوژی مسلط است - نهایتاً ندایی حاکی از دهشت ناب بر می‌خیزد. جایی در اثر مولوی چنین اعتراف می‌کند: «حقیقت آن است

که... احساس کم‌وبیش همان احساس همیشگی بود، به عبارت دیگر، اگر قرار باشد دستم را رو کنم، چنان وحشت زده بودم که عملاً از هر احساسی تهی شدم، چه رسد به آگاهی، و سپس در خلسه و رخوتی عمیق و فرخنده غرق شدم که با لحظات کوتاهی از بارقه‌های شنیع همراه بود. این قطعه یادآور حالات ذهنی فردی است که از شیزوفرنی مزمن رنج می‌برد: ذهنی که در آن واحد وحشت زده و کرخت است و این رخوت و کرختی از او در قبال هجوم وحشت دفاع می‌کند. مع‌هذا مولوی نیز همچون مالون، طنز تلخ، وضوح کلام و تسلیم خویش در قبال بی‌دست‌وپایی شگرفش را با چنان عزم راسخی حفظ می‌کند که بدون رجوع به گفته‌های خودش، تشخیص ماهیت زندگی درونی او حتی به کمک حدس و گمان نیز دشوار است. در مورد نام‌ناپذیر وضع چنین نیست؛ او ممکن است از یأس سخن بگوید ولی آنچه از خلال کلمات او با وضوحی هر چه بیشتر نمایان می‌شود، همان ترس و دهشت است، زیرا همزمان با سخن گفتن او واقعیت پس می‌نشیند، توگویی کلمات در دهان او تلاشی می‌شوند. البته نوع خاصی از دستور زبان باقی می‌ماند، ولی خود زبان همان حدّ اقلی اسطّقس را نیز از دست می‌دهد، حدّ اقلی که در آثار قبلی پس از دور ریختن طرح داستان و شخصیت‌پردازی باقی می‌ماند. شاید آن صداهاى جنون‌آمیزی که هشیاری و عقل و ات و آقای اندون را تسخیر کردند نیز این چنین به گوش می‌رسیدند - مستقل و منفک، حیل‌گر، مودّی و توقّف‌ناپذیر. ولی در نام‌ناپذیر بکت تمایز میان خود و راوی را به عمد نابود کرده است.

این کتاب در حالی تمام می‌شود که گوینده هنوز بی‌قرار، مردّد و محکوم به حرف زدن است:

شاید رؤیاست، همه‌اش یک رؤیا، رؤیایی که غافلگیرم خواهد کرد، بیدار خواهم شد، در سکوت، و دیگر هرگز نخواهم خوابید،

خودم تنها، یا رؤیا، باز هم رؤیا، رؤیای یک سکوت، سکوتی رؤیایی، پر از زمزمه‌ها، نمی‌دانم، همه‌اش کلمات، بیداری هرگز، فقط کلمات، چیز دیگری نیست، باید ادامه دهی، همین و بس، به‌زودی متوقف می‌شوند، این را خوب می‌دانم، می‌توانم جَسّش کنم، به‌زودی ترکم می‌کنند، آنگاه همان سکوت، برای لحظه‌ای، چند لحظه ناب، یا همان رؤیای خودم، آنکه ماندنی است، که نماند، که هنوز می‌ماند، خودم تنها، باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، باید ادامه دهی، ادامه خواهم داد، باید کلمات را بگویی تا هر زمان که کلمه‌ای هست، تا وقتی که مرا بیابند، تا وقتی که مرا بگویند، درد عجیب، گناه عجیب، باید ادامه دهی، شاید پیش از این تمام شده است، شاید پیش از این مرا گفته‌اند، شاید مرا به‌آستانه قصه‌ام رسانده‌اند، روبروی دری که به‌قصه‌ام گشوده می‌شود، که غافلگیرم خواهد کرد، اگر باز شود، خودم تنها، آنگاه همان سکوت، آنجا که هستم، نمی‌دانم، هرگز نخواهم دانست، در سکوت هیچ‌کس نمی‌داند، باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه خواهم داد.

برخی گفته‌اند که لحن این قطعه به‌نوعی امیدوارکننده است، و در واقع از سرسختی و استقامت روح بشری سخن می‌گوید. شاید. ولی به‌اعتقاد من عبارت «باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه خواهم داد» که جمله‌ای دور و دراز و پراکنده و پاراگرافی ۱۱۲ صفحه‌ای را خاتمه می‌دهد، بیشتر حاکی از تهدید است تا تأیید. صرف‌نظر از این واقعیت که رمان بکت برای محققان دانشگاهی احتمالاً گنجی تمام‌ناشدنی است، ولی برای خوانندگان عادی، یا حتی مشتاق، رمان نام‌ناپذیر به‌طرز خطرناکی به‌قرائت‌ناپذیر بودن نزدیک می‌شود.

به‌قول راوی «تو به‌اندازه کافی ترور شده‌ای، به‌اندازه کافی خودکشی شده‌ای، که بتوانی مثل یک پسر بزرگ روی پای خودت بایستی.» به یک



بکت

معنا این مقصد و غایت کل تریلوژی بود. این اثر به لحاظ فنی نوعی سوء قصد بود. مرحله به مرحله همه اشکال سنتی و مرسوم رمان است. بخش آخر تریلوژی قطعه منثوری طولانی و کم و بیش تخیلی است، و تنها به لطف همین واقعیت است که می توان آن را یک رمان دانست. در واقع بکت سعی داشت شکل رمان را برای فراتر رفتن از آن به کار گیرد، همان طور که قبلاً از قلمرو شعر فراتر رفته بود. او رمان را به منزله رخت کنی به خدمت می گیرد که می تواند در آن خود را از شر وسواسهایش خلاص کند، و آزاد و رها به سوی شکلی دیگر، یعنی درام (نمایش) به پیش رود. اما مضامین سوء قصد و خودکشی در عین حال ریشه در بحران میانسالی دارند؛ بر طبق نظریه روانشناسان، شخص می تواند با مواجهه و کنار آمدن با افسردگی و خوی ویرانگری خویش، نهایتاً فناپذیری خود را بپذیرد. ولی ظاهراً این امر هرگز مسئله اصلی بکت نبوده است. همان طور که قبلاً گفتم به نظر می رسد افسردگی و نوعی فتور معنوی همواره جزئی از خلق و خوی طبیعی او بوده است، چیزی نظیر ایرلندی بودن یا داشتن چشمهای آبی. راوی رمان/این طور است چنین اعتراف می کند: «کودکی ای که از قرار معلوم مال من بوده است، دشواری باور کردن بدان، بیشتر این احساس که انسان هشتادساله زاده می شود، در سنی که در گل ولای و ظلمت می میرد.» فکر می کنم به همین دلیل است که همه رمانهای بکت، به شیوه هایی هر چند انحرافی و کنایی، همواره به این یا آن شکل جنون باز می گردند، توگویی جنون موضوعی است که او را رها نمی کند. مسئله اصلی تریلوژی به هیچ وجه پذیرش افسردگی و فراتر رفتن از آن نیست؛ به عکس، تریلوژی معرف تلاش بکت برای به کمال رساندن یک شکل هنری است که او بتواند، دست کم به شیوه ای نمادین، در آن بمیرد. مرگ و آنچه کولریج «زندگی در مرگ» می نامد نه فقط موضوع بکت بلکه در عین حال شکل [خلاصیت

ادبی] اوست: همه جزئیات بشری زدوده می‌شود تا سرانجام چیزی باقی نماند مگر معادل زیباشناختی «یک توپ گنده سخنگو»، نوعی شیکل هنری که از همه پیرایه‌ها زدوده شده است مگر همان فرض اصلی ادبیات و زبان.

«درد عجیب، گناه عجیب»: به هیچ وجه نمی‌توان در رنج و تعب مردی تردید کرد که، به دلایلی غیر قابل فهم برای خودش، به عذابی ابدی در جهنمی از کلمات محکوم شده است. مسئله آن است که بیان این شکنجه، به لحاظ هنری، نوعی نقض غرض است. هر چه عذاب بیشتر می‌شود، درازگویی نیز فزونی می‌یابد. به رغم دقت مشهود در نوشتن و لحن تماماً مهار شده‌اش، نام‌نابذیر چنان طولانی، سرسخت و یکنواخت است که در پایان نوعی بلهوسی [ادبی] به نظر می‌رسد که، همچون همه بلهوسها، حاکی از تبذیر است. در نمایشنامه دست آخر، هم در ده سطر کوتاه کل کابوس ۱۲۵ صفحه‌ای نام‌نابذیر را به شیوه‌ای روشن و قطعی تلخیص می‌کند:

زمانی دیوانه‌ای را می‌شناختم که فکر می‌کرد پایان دنیا فرا رسیده است. کارش نقاشی – و حکاکی بود. خیلی از او خوشم می‌آمد. اغلب برای دیدنش به تیمارستان می‌رفتم. دستش را می‌گرفتم و او را به سمت پنجره می‌کشیدم. نگاه کن! آنور! این همه خوشه‌های طلایی ذرت! و اینور! باله‌های سیگمون شاه‌ماهیها! این همه زیبایی! (مکث.) دستش را پس می‌کشید و به گوشه اتاقش بازمی‌گشت. مأیوس و دلزده. چیزی جز خاک و خاکستر ندیده بود. (مکث.) فقط او معاف شده بود. (مکث.) فراموش شده. (مکث.) به نظر می‌رسد که این مورد... چندان... چندان استثنایی نیست... یا نبود.

شاید بتوان گفت که تقلای تیره‌وتار بکت در تریلوژی زمینه را برای

این قطعه مهیا کرد و آن را ممکن ساخت، ولی در قیاس با آن نام‌نابذیر سست و زائد به نظر می‌رسد. به گمان من این رمان نمونه کلاسیک آثاری است که ضروری اما نا کافی‌اند؛ به عبارت دیگر، این رمان برای شخص بکت و جستجوی او در قلمرو بی‌کران نفی و انکار ضروری بود، ولی طولانی و تکراری بودنش، و همچنین حس خاص هراس از خفقان، آن را به لحاظ هنری نا کافی ساخت. در پایان به نظر می‌رسد که این اثر بیش از آنکه معرف پیروزی هنر یا اراده باشد، بنای یادبود زمخت و بی‌دروپیکری برای وسواس پایدار و سه‌وجهی اوست، وسواس زبان، سترونی و مرگ.

(ز) این‌طور است

بکت از ۱۹۴۷ تا ۱۹۴۹ روی تریلوژی کار کرد. در فاصله ۱۹۵۰-۵۲ متونی برای هیچ را نوشت، مجموعه‌ای از سیزده واریاسیون آزاد بر روی تم‌هایی برگرفته از نام‌نابذیر که با همان سبک بدون وقفه و شبیه‌گونه نگاشته شده‌اند. طی سه سال بعدی او هیچ چیز ننوشت ولی، به لطف نمایشنامه گودو، شهرتی بین‌المللی کسب کرد. در فاصله ۱۹۵۶ تا ۱۹۵۹ بکت منحصرأ به نمایش پرداخت: دست آخر، همه آنچه فرومی‌ریزد، آخرین نوار کراپ، اخگرها. تا سال ۱۹۶۰ که این‌طور است را نوشت، به سراغ رمان باز نگشت.

از ظاهر قضیه چنین بر می‌آید که گویی بکت، پس از هشت سال دوری از فرم رمان، هنوز بر این عقیده است که رمان، به رغم همه تلاشهای او، «به اندازه کافی ترور نشده است، به اندازه کافی خودکشی نشده است»؛ از این رو بکت این‌طور است را نوشت تا کار را تمام کند. در نام‌نابذیر او از خیر پاراگراف‌بندی و، به میزانی خارق‌العاده، از خیر نقطه‌گذاری نیز گذشته بود. در این‌طور است او پاراگرافها را حفظ می‌کند ولی از هر گونه

علامت گذاری صرف نظر می نماید. هر تکه از نثر به تشنج و تلاش کوری بدل می شود که نهایتاً در دام خستگی و فرسودگی گرفتار می آید، و در همان حال در درون هر پاراگراف، نثر با عباراتی کوتاه که راوی نفس نفس زنان بیان می کند به پیش می رود، و هر عبارت با یک نفس ادا می شود. به گمانم این امر که او [راوی] مستمراً عباراتی یکسان را ادا می کند، نشانه عقب نشینی عمومی اوست: «مدتها پیش مدتها پیش»، «گستره فراخ زمان»، «می گویم آن طور که می شنوم»، «چون چون»، «یک جای کار اشکال دارد»، «توقفهای از نفس افتاده»، و قس علی هذا. این «تکه پاره ها» (یکی دیگر از عبارات محبوب راوی) قاعداً تنها یقینهایی هستند که برای وی باقی مانده است؛ او آنها را بر زبان می آورد تا شاید از این طریق به خود اطمینان دهد.

در نگاه نخست ممکن است چنین به نظر آید که این نیز شکل ناخوشایند دیگری از تجارب ادبی است که در خط مقدم جبهه تحقق می یابد، جایی که تمایز میان شعر و نثر رنگ می بازد. اما میان عملکرد ادبی بکت در این اثر و انبوه بی سروه دیگر نوآوریهای تجربی که ماهیتی قراردادی و کلیشه ای دارند، سه تمایز مهم و اساسی وجود دارد. نخست آنکه بکت هیچ گاه دقت و سواسی خویش را رها نمی کند. در نتیجه اثر او، به رغم ظاهر دشوار و پیچیده اش، برای خواننده ای که با تقلای بسیار طول موج دشوار آن را پیدا کرده است، همواره متنی منسجم است. حتی در اوج از هم گسیختگی، جایی که ساختار نحوی درهم شکسته کلام به سختی با ساختار نفس نفس زدن آدمی تطابق دارد، نثر بکت واجد نوعی سلاست درهم فشرده است که تلاشهای خواننده را توجیه می کند. مثلاً، این طور است، بر خلاف کانتوهای متأخر از را پاوند، فاقد هر گونه تکلف دلبخواهی یا هر گونه سرسری نویسی است، و در آن هیچ نشانی از ارجاعات خصوصی (که درکش برای خواننده غیر ممکن است) دیده

نمی‌شود. خواننده اگر صبر و تمرکز کافی به خرج دهد هرگز راه خود را گم نمی‌کند. دشواریهای متن همگی جنبه آشکار و عمومی دارند و قابل حل‌اند.

نکته دوم، که به‌اولی مربوط است، آن است که سبک بکت گهگاه درخششی تابناک می‌یابد:

یادداشت‌هایمان را بازخوانی کنیم/وقت گذرانی کنیم/بیشتر دربارهٔ
من تا او/این روزها به‌ندرت کلمه‌ای از زبان او/حتی یک/هوم از
یکسال پیش به‌این‌ور/نه‌دهم‌ش را نمی‌فهمم/چنان سریع شروع
می‌شود/چنان محو به‌گوش می‌رسد/چنان تند می‌رود/چنان زود
تمام می‌شود/گرفتمش/در چشم‌برهم‌زدنی به‌سر می‌رسد.

(در مثال فوق من برای مشخص کردن مکثها از علامت / استفاده کردم.)

در اینجا بکت نثر را به کار می‌گیرد تا چیزی گذرا را در حین فرایند واقعی گذرکردنش به‌دام اندازد. این شبیه بخشی از یک اثر هنری جنبشی است (kinetic art): اثری که پیوسته جابه‌جا می‌شود، تغییر می‌کند، می‌لرزد، و مع‌هذا ساخت و پرداختش حاکی از دقت و مراقبتی نامحدود است.

نکته سوم آنکه سبک بکت متناسب وضعیتی است که در کتاب تصویر می‌شود. این سبک بیش از آنکه فاقد علامت‌گذاری باشد ماورای علامت‌گذاری است، درست همان‌طور که گوینده نیز ماورای هر شکلی از زندگی معقول است، و رای هر آن نوع زندگی که برای ما آشنا یا حتی قابل تصور است. کرم (worm) یکی از نامهایی است که نام‌ناپذیر به‌صورتی گذرا به‌خود اختصاص داد؛ این‌طور است جهان پس از مرگ را از نقطه نظر یک کرم توصیف می‌کند. گوینده، که خود را با بلاکوا مقایسه می‌کند، دَمرو در جهانی انباشته از گل و تاریکی به‌پیش می‌خزد. او با درد و

رنج بسیار همواره به جلو می‌خزد، هر بار ده پانزده قدم، و یک گونی پر از کنسروهای ساردین و یک در بازکن را به دنبال خویش می‌کشد، سرگونی باطنابی بسته شده که آن نیز به نوبه خود متصل به گردن اوست. همچنان که پیش می‌رود با خود زمزمه می‌کند «چون چون»، «چون چون»، «می‌گویم آن‌طور که می‌شنوم». این همان تصویر جاودانی بکت از رمان‌نویس در مقام جسدی زنده است، موجودی به تمامی منزوی که به صداها گوش می‌دهد: «می‌گویم آن‌طور که می‌شنوم». پیش از این تلاشایی، هرچند به غایت مبهم، صورت می‌گرفت تا این صداها مطیع شوند و قصه بگویند. اکنون آنها به تمامی درونی شده‌اند؛ به عبارت دیگر آنها چیزی شده‌اند که همواره بوده‌اند: صداهایی صرف، نه بیشتر و نه کمتر. در پایان کتاب گوینده در نهایت یأس تأکید می‌کند که این صداها همواره از آن خود او بوده‌اند. او، بی‌آنکه این حقیقت را تصدیق کند، صرفاً به خود گوش می‌داده است؛ کس دیگری هرگز در کار نبوده است:

ولی کل این ماجرای صداها بله چون چون بله از جهانهای دیگر بله از کسی در جهانی دیگر بله که من رؤیای باب طبع اویم بله که گفته می‌شود بله که او همیشه در رؤیاست بله همیشه روایت می‌کند بله یگانه رؤیایش را بله یگانه قصه‌اش را بله ... همه‌اش جفنگ است.

درک این واقعیت که صداها منشأیی جز خود او ندارند به درک واقعیتهای دیگر منجر می‌شود: اینکه او تنهاست «تنها در گل بله تاریکی بله». و پاسخ نهایی و وحشت‌زده او به این همه، که خدا می‌داند به هیچ وجه با سرشت او جور در نمی‌آید، فریادی از سر دهشت است که با حروف بزرگ نگاشته شده است: «من خواهم مرد». ولی طبق معمول مرگ راه حلی بیش از حد ساده است و از این رو بار دیگر به صورتی نامحدود به تعویق می‌افتد. پایان کتاب، همچون پایان بیداری فینگان‌ها، به آغازش

باز می‌گردد؛ آخرین کلمات روایت اصلی فرانسوی، *Comment C'est* [این‌طور است] است که به قول بسیاری از منتقدان نوعی جناس لفظی با *Commencez* [شروع کن] است.

لازم به تذکر نیست که کتاب به کلی فاقد هر گونه طرح داستان است. کتاب سه بخش دارد: قبل از پیم (Pim)، با پیم، بعد از پیم. قبل از پیم سروکار ما فقط با گوینده است که با سعی و پشتکار گونی‌اش را از خلال گل و تاریکی به پیش می‌کشد، گاهی غذا می‌خورد، گاهی استراحت می‌کند، گاهی برای تقویت بنیه و لذت گل را می‌زند، همان‌طور که مالون نیز ملحفه‌اش را می‌مکد، و در همه حال نفس نفس زنان عبارات تکه پاره و بی‌وقفه‌ای را که گویای وضعیت اوست بر زبان می‌آورد: «آویزان با سر ناخن از بنی نوع خویش». هرازگاهی خاطره روشن و واضحی از «زندگی در نور» همچون حبابی کامل و درخشان از اعماق ذهنش بالا می‌آید: تصویری از خودش در متن آرامش و سعادت شبانی (*Pastoral Idyll*)، پس‌رکی شانزده ساله که همراه با دختر و سگی در دشت قدم می‌زند؛ سپس تصویر دیگری از خودش در هیئت طفلی کوچک که سر بر دامن مادرش نهاده دعاهايش را می‌خواند، «سر بزرگ او مزین به پرندگان و گلها بر طره‌های موهایم خم شده است چشمانی فروزان از عشقی سخت». سپس نوبت خاطرات تیره‌تر از دواجی می‌رسد که همراه با رنگ‌باختن شوق جنسی به شکست می‌انجامد، زن سرانجام از پنجره‌ای به پایین می‌جهد و در نتیجه می‌میرد، و همچنین خاطراتی مربوط به سگی محبوب که زیر ماشین رفت، و شغل‌های گوناگونی که گوینده، عمدتاً در حرفه بنایی، تجربه کرده است. هر یک از این خاطرات به ناگهان همچون دری که به هم کوبیده می‌شود، قطع می‌گردد - «همه‌اش این است همچون چراغی در باد خاموش می‌شود» - و راوی را همانجا که بود تنها و دَمَرُو در گل ولای رها می‌کند.

در بخش دوم راوی با پیم روبرو می‌شود، که خود یکی دیگر از کرمهای بدبخت گل‌ولای است. آن دو با هم گلاویز می‌شوند، دستها و پاهایشان به هم گره می‌خورند، همچون جفتی از خزندگان ماقبل تاریخ که مشغول عشقبازی‌اند. برای مدتی همراه با هم می‌خزند. آهسته‌آهسته و با عبور از «گستره فراخ زمان» و صفحات، سرانجام نوعی رابطه پاولفی رضایت‌بخش که مناسب فرد سادیست و قربانی اوست، میان خود برقرار می‌کنند. این رابطه مبتنی بر فرآیند طولانی مشروط‌شدن از طریق بی‌رحمی است که طی آن گوینده به‌نحوی موفق می‌شود با چنگ‌زدن به زیر بغل پیم، فروکردن تیغه درواکن به‌ماتحت او و کوبیدن و فروبردن سر او در گل، با پیم ارتباط برقرار کند:

فهرست محرکهای بنیانی یک فروکردن ناخن به‌زیر بغل آواز
 بخوان دو تیغه درواکن در ماتحت حرف بز ن سه کوبیدن کله
 ساکت شو چهار سقلمه محکم تو پهلوی.
 پنج فروکردن آرام‌تر به‌ماتحت شش ضربتی آبدار بر کفل هفت
 ضربه‌ای کم‌وبیش مثل سه هشت تکرار یک یا دو.

او در عین حال سعی می‌کند بر کف دست پیم بنویسد، هرچند بی‌نتیجه. رابطه‌اش با پیم، چنانچه باید، او را به‌یاد زن خوددکشی کرده‌اش می‌اندازد. زندگی بعدی در گل‌ولای آن‌سوی مرگ اساساً با زندگی آن بالا در نور تفاوتی ندارد؛ به‌قول او همه‌اش «سادیسم ناب است و بس.»^۷

در بخش سوم، هنگامی که پیم سرانجام دور می‌شود، گوینده به‌تدریج درمی‌یابد که به‌رغم ظواهر موجود تنها نیست. او نیز به‌موقع خود به‌انتظار آمدن بوم (Bom) می‌نشیند، کسی که با او چنان رفتار خواهد کرد که او با پیم کرده است. همه آنان بخشی از شمار نامتناهی لعنت‌شدگانند که در زنجیری طولانی از عذاب‌دادن و عذاب کشیدن کورکورانه از میان گل‌ولای گذر می‌کنند:

و همین جفتها که جاودانه تشکیل می‌شوند و باز تشکیل می‌شوند همواره در مسیر این مدار سترگ که بار صدهزارمش که به‌تصور درآید، همچون همان بار تصورناپذیر اول است و همواره دو غریبه که در لذت و سود عذاب وحدت می‌یابند.

برای آنکه از پس این معرفت تحمل‌ناپذیر برآید، باید که همچون وات صفحات پی‌درپی را با محاسباتش پر کند، محاسباتی عجیب و غریب در مورد تعداد شکنجه‌گران و شکنجه‌شده‌ها، گونیهای غذا، موقعیتها و حرکات ممکن. در پایان حتی این آخرین سنگر جنون نیز در هم می‌شکند و او می‌ماند و آگاهی از اینکه همه اینها - صداها، قربانیها، شکنجه‌گراها - فقط در ذهن او وجود دارند؛ همه‌اش خواب و خیال است، «همه‌اش جفنگ است.» مرگ آماده است تا طعمه‌اش را به‌چنگ گیرد. ولی چنین نمی‌کند؛ در عوض چرخه [شکنجه و عذاب] بار دیگر آغاز می‌شود: *da capo ad inf**.

پیش‌تر گفتم که این‌طور است معرفت تلاش‌نهایی بکت برای ترور و قتل رمان است. ولی شاید در حق او بی‌انصافی می‌کنم. هر چه باشد رمان سنتی در پایان تریلوژی «به‌اندازه کافی ترور شده بود.» این‌طور است فی‌الواقع در حکم تشریح یک جسد است. اصلی‌ترین و بنیانی‌ترین عناصر، همه آن چیزی است که از رمان عادی باقی می‌ماند: نثری خیالی در باب نوعی موجود سخن‌گو، اگر نه کاملاً زنده، و استخوان‌بندی طرح داستان. در این سطح عرفی و قراردادی، کتاب نه فقط به‌غایت دشوار می‌نماید - هیچ چیز اتفاق نمی‌افتد، آن هم نه دو بار بلکه بارها و بارها و آمیخته به‌نوعی پیچیدگی میکروسکوپی - بلکه همچنین به‌شکل عجیب و مضحکی بدبینانه است: کل زندگی به‌حد «مهاجرت کر‌مهای خاکی» تنزل

* عبارتی لاتینی به‌معنای: تلسل بی‌پایان تصورات.

می‌یابد که شکنجه و خاطرات جسته و گریخته از زندگی بالا در نور، یگانه فراغتهای آنند. فضا چنان به تمامی تیره و تار است، که اگر انضباط و دقت بکت در نویسندگی فقط اندکی کمتر بود، کل قضیه به ادا و اطوار صرف بدل می‌شد.

ولی با توجه به دقت و تیزبینی همیشگی بکت هم در سبک و هم در احساس، و با توجه به اینکه رسیدن به نوعیبرزخ یا نوعی زندگی در مرگ، مقصد اصلی همه تلاشهای او بوده است، و همچنین با توجه به حضور واقعی افسردگی مُزْمِن در خود او، کتاب بی‌تردید واجد شکوه و وقار خاصی است. این اثر بیش از هر چیز شاهکاری فوق‌العاده است. بکت صرفاً با به کارگیری معدودی جملات و عبارات پیش‌پاافتاده و ساختاری دستوری در ورای قواعد نحوی، توانسته است رسانه‌ای مطلقاً دقیق و مطلقاً فصیح بیافریند، رسانه‌ای که به فوریت به هر گونه تغییر و جابجایی در نگاه، حالت و احساس واکنش نشان می‌دهد. کار بکت در واقع معادل زیباشناختی آن چیزی است که دانشمندان «تحقیق ناب» می‌نامند.

شاید این امر کلید همه آثار منثور بعدی بکت باشد. این آثار آزمایشگاههایی هستند که او در آنها به دور از مزاحمت مخاطبان، آزمایشهای خود را اجرا می‌کند. در مقایسه با این آثار، نمایشنامه‌های او اگر با معیارهای خود او سنجیده شوند، همواره نسبتاً ناخالص به نظر می‌رسند، زیرا این نمایشنامه‌ها واجد عنصری هستند که به تمامی پیش‌بینی‌پذیر نیست، یعنی همان بازیگران. حال آنکه بکت در نثر خود کنترل کامل همه چیز را به دست دارد، در اینجا او پاسخگوی هیچ‌کس نیست، حتی آن شمار اندک خوانندگانی که بکت همواره با بی‌اعتنایی کامل «می‌خواهید بخوانید، نمی‌خواهید بخوانید» با آنان روبرو شده است. تحقیق ناب او در دو عرصه مرتبط صورت می‌پذیرد. نخست،

آزمایشها و تجارب فنی او در بسط زبانی فاقد هر گونه انعکاس و طنین. این امر نقطه مقابل کار جویند است که در *بیداری فینگان‌ها* بهشتی باب طبع جناس‌گوها خلق کرد، جایی که معمولاً هر کلمه‌ای در آن واحد به معانی متعددی در زبانهای متعدد اشاره می‌کند. اما بکت بر عکس به زبانی بیگانه می‌نویسد، آن را دوباره به زبان مادری‌اش ترجمه می‌کند و در این فعل و انفعال هیچ چیز را از دست نمی‌دهد. حاصل نهایی کار او رسانه‌ای شفاف است که از هر گونه تداعی و رنگ‌وبوی بومی پیراسته گشته است. او سپس این رسانه را به صورتی به کار می‌گیرد تا بتواند حداکثر فشردگی و ایجاز را، با حداقل سنگینی و تکلف بی‌جا، در آن بگنجاند. این زبان برای نثرنویسان همان ارزش و اهمیتی را دارد که علم فلزشناسی پیشرفته برای فضانوردان: رسانه‌ای خنثی و تقریباً بی‌وزن که در عین حال می‌تواند فشارهای بالا را تاب آورد.

این زبان بی‌طنین مناسب آن عرصه دیگری است که بکت تحقیقات عجیب‌اش را در آن پی می‌گیرد: عرصه احساسات و عواطف. پیشتر گفتم که نگارش تریلوژی با وقوع بحران میان‌سالی و تلاش عظیم اراده خلاق آغاز گشت، و با آفرینش شکلی پایان یافت که بکت می‌توانست عملاً در متن آن مرگ خویش را تجربه کند. این روایت مدرنی از همان تقطیر کیمیاگرانه یأس و پوچی است که جان دان در قطعه موسوم به «شبنانه‌ای برای عید سن‌لوسی» توصیف کرده است:

زیرا من همه آن چیزهای مرده‌ام.

آنکه در او عشق کیمیای جدیدی آفرید.

زیرا هنرش به راستی

عصاره نیستی را بیان می‌کرد،

از دل محرومیت‌های ملال‌آور و پوچی نزار:

او مرا تباه کرد، و من باز زاده شدم

از دل غیبت، تاریکی، مرگ؛ چیزهایی که نیستند.

با این حال تفاوتی مهم میان یأس به ظاهر یکسان دان و بکت وجود دارد. دان ریشه یأس خود را به یک وضعیت اجتماعی خاص نسبت می‌دهد: کیمیاگر هیولاوش همان عشق است، ازدواجی عجولانه که آینده شغلی درخشان او را تباه کرد و «محرومیت‌های ملال‌آور و پوچی نزار» سالهای طولانی تنگدستی را بر او تحمیل کرد، تا عاقبت توانست به سلک روحانیت درآید. اما تباهی بکت، بر عکس، از واقعیت رها و منقطع است و از آن حس فراگیر شهوت و جاه‌طلبی و عدم کامیابی دنیوی که در پس لایه سطحی هر آنچه که دان نوشت حضوری پرتب و تاب دارد. در پایان بکت به واقع ما را وامی‌دارد تا به این صداها باور آوریم، صداهایی که با چنین سماجی او را تعقیب می‌کنند، زیرا حتی رنج و عذاب وی نیز فاقد جسم است.

اگرچه این رنج خود زاینده خویش است ولی به هیچ وجه مسحور و غرق در خود نیست. به رغم پشتکار و سماجت راویان او در سخن گفتن به صیغه اول شخص، و به رغم برخورد تحقیرآمیز آنان با اسامی و نقابهایی که به خاطر داستانهایشان بر چهره می‌گذارند، خصلت غیرشخصی نوشته‌های بکت ثابت و انعطاف‌ناپذیر است. برای مثال به نظر قابل قبول می‌رسد که نخستین صفحات مولوی پس از اتمام تریلوژی بدان افزوده شده‌اند، یعنی زمانی که مادر خود بکت نیز همچون مادر مولوی مرده بود. ولی تصدیق این امر نه فقط ناممکن بلکه به کلی بی‌ربط است. در این آثار هیچ‌گونه اشارات و ارجاعات خصوصی وجود ندارد، زیرا همان‌طور که خود رمانها بارها و بارها تکرار می‌کنند، نیازی به چنین ارجاعاتی نیست؛ مؤلف صرفاً خادم صداهای خویش است یا بهتر بگویم قربانی آنها که برای ابد محکوم به تحریر شده است. جهانهایی که بکت در رمانهایش وصف می‌کند، دست کم از وات به بعد، همگی دنیاها و مناظری درونی‌اند. به همین دلیل است که کشف حقیقت

در پایان/این‌طور است، چنین سنگین و سرشار از اطمینان و باوری خوفناک است: هیچ چیز، مطلقاً هیچ چیز، خارج از کاسه سر راوی وجود ندارد. این کشفی است که تمام رمانهای قبلی به ناگزیر به سویی حرکت می‌کنند: تنها خودی (solipsism) مورفی بازیگوشانه بود، بازی و تفریح مردی بیش از حد فرهیخته که زندگی از هم‌گسیخته و خاله‌زَنکی‌اش موجب ملال و ناراحتی او شده است؛ مرحله بعدی و سواس پریشان و بی‌ربط وات بود، نشانه‌ای از همان خل وضعی و جنون آرامی که او نهایتاً بدان دچار شد؛ در تریلوژی مضمون یأس به تدریج شتاب بیشتری گرفت تا سرانجام به بیچارگی، دهشت و روان‌پریشی تمام‌عیار بدل گشت. این‌طور است از این مرحله نیز فراتر می‌رود، نه به درون مرگ بلکه به سوی کاتاتونی*: راوی کور و گنگ است؛ در پایان او حتی به این نکته اشاره می‌کند که احتمالاً کر هم هست زیرا در می‌یابد که همه صداهایی که تاکنون شنیده است، همچون دوستی عجیب سادومازوخیستی میان او و پیم و خاطرات تکه-پاره از «زندگی آن بالا در نور»، همگی فقط در ذهن او واقعیت دارند. در نتیجه چیزی باقی نمی‌ماند مگر خود او، گل و تاریکی که پایان کار همه ما است. این اثر گویای نفی و انکاری منحصر به فرد است. دستاورد حقیقی بکت آن است که توانسته این همه را با اصالت، تمرکز و خلوصی درخور، و بدون نشانه‌ای از دلسوزی به حال خود، بیان کند.

* کاتاتونی catatonia، وضعیتی که در آن عضلات منقبض و ذهن فرد گیج و منگ می‌شود، این حالت غالباً با تناوب هیجان و پریشانی همراه است و اکثراً نزد افراد شیذوفرینیک دیده می‌شود.

نمایشنامه‌ها: حرّافی مُدام

(الف) در انتظار گودو

به رغم مهارت و بی‌پیرایگی فوق‌العاده مشهود در رمانهای بکت، تأثیر نهایی این رمانها، عاملاً و عامداً، مرگ‌آور است. این رمانها چنان سمباده و صیقل خورده‌اند که تقریباً به شبح ویرانی و تباهی بدل شده‌اند، و چنان به لحاظ فنی دشوار و به لحاظ طیف مضامین، محدوداند که اگر به خاطر نمایشنامه‌های بکت نبود گمان ندارم به جز معدودی سرسپردگان و متخصصان [ادبی] کس دیگری آنها را می‌خواند - درست همان‌طور که اگر بمب اتم نبود، مردم عادی علاقه و توجه چندانی به تحقیقات هسته‌ای نشان نمی‌دادند.

بکت تا پیش از آنکه رمانهایش مجرّد و متروک از آدمیان گردد، به سراغ تئاتر بازنگشت، توگویی فقط انرژی محدودی را می‌توانست صرف جهان خارج کند. تردیدی نیست که همه تمرکز و توان فکری او صرف مهار وزن عظیم رنج و عذاب نام‌ناپذیر و غیرقابل تحملی می‌شد که همچون توده آب پشت سد بر کار او فشار می‌آورد؛ او فقط به یاری دقت و انضباط انعطاف‌ناپذیر سبک و لحن خود می‌توانست در برابر چنین

فشاری مقاومت کند. زمانی که بکت شروع به نوشتن نمایشنامه‌هایش کرد، بافت رمانهایش خلوص زبان‌شناختی بیشتری یافت و محتوای انسانی آنها به تدریج رنگ باخت و در نهایت به نوعی تنها خودی بدل شد که مورفی سالها پیش آن را چنان باب طبع خویش یافته بود. نمایشنامه‌ها نیز به نوبه خود، رنگ باخته به پانتومیم بدل شده‌اند، یا بهتر بگویم به آن کنش و واکنش میان حدّ اقل پانتومیم و حدّ اقل کلام که بکت آن را در *آمد و شد* به کمال رسانده بود. حتی در نمایشنامه‌های مفصل‌تر و غنی‌تر او نیز حضور واقعی بازیگران همواره ضروری نیست: *آخرین نوار کراپ* و *بازی در اجرای رادیویی همان قدر مؤثر و گویا هستند که بر روی صحنه؛ می جو (Eh Joe)*، نمایشنامه تلویزیونی بکت، فقط از یک دوربین سود می‌جوید که به تدریج به سوی یگانه بازیگر نمایش حرکت می‌کند و نمای درشت و درشت‌تری از چهره او ارائه می‌دهد، در حالی که او، گویی که به رادیو گوش می‌دهد، صدای کس دیگری را می‌شنود. در مقایسه با اینها، دو نمایشنامه بزرگ اولیه، یعنی *گودو و دست‌آخِر*، به لحاظ طول و تفصیل و جنب و جوش، عملاً خصلتی چاسری* دارند. هرچند در اینجا نیز نشان چندانی از حرکت و حادثه دیده نمی‌شود، ولی دست‌کم شخصیتها می‌آیند و می‌روند، درختی [که در وسط صحنه است] شاخ و برگ پیدا می‌کند، نردبامهایی وجود دارند که باید از آنها بالا رفت و پنجره‌هایی که باید از آنها به بیرون نگریست. به قول معروف اینها معرّف «تنوع و غنای خلقت خداوندند» - دست‌کم در مقایسه با نمایشنامه *نفس*. موفقیت عظیم شاهکارهای بکت آزادی خاصی را برای وی به ارمغان آورد و او نیز طبیعتاً فرصت را مغتنم شمرد تا حتی بیش از گذشته نیازها و تقاضاهای تماشاگران عادی را نادیده بگیرد. فقط گذشت زمان لازم بود تا خجالتی بودن مزمن، که گفته می‌شد ویژگی شخصی مؤلف است، در هنر

* اشاره به جفری چاسر G. Chaucer، ۱۳۴۰-۱۴۰۰، شاعر و ادیب انگلیسی.

او به نوعی کناره‌جویی تمام‌عیار و تحقیرکننده از تماشاگرانش بدل شود. نمایشنامه‌های بعدی او از لحاظ اختصار و بی‌پیرایگی، همان‌قدر سرسخت و قاطع‌اند که رمانهایش.

حتی نمایشنامه‌گودو نیز شروعی تیره‌وتار دارد: «جاده‌ای روستایی. یک درخت. شامگاه.» این بدان معنی است که صحنه، گذشته از آن درخت، کاملاً برهنه است و نور صحنه نیز ملایم است. نخستین کلمات نمایشنامه با وضعیت صحنه، و چنانچه بعداً معلوم می‌شود، با مضمون نمایشنامه کاملاً خواناست:

استراگون: هیچ کاری نداریم.

ولادیمیر: من هم دارم همین نظر را پیدا می‌کنم.

در واقع منظور استراگون اشاره به چکمه‌هایش است. کمی بعد ولادیمیر همین عبارت را دو بار تکرار می‌کند، نخست برای اشاره به کلاهش و سپس برای بیان بیهودگی شادی و نشاط. ولی هر دوی آنها اساساً درباره زندگی‌شان سخن می‌گویند. موضوع اصلی نمایش چگونگی گذران وقت است، البته با توجه به این واقعیت که وضع خراب است. به عبارت دیگر، گودو تجلی دراماتیک مضامینی است که نخستین بار در مقاله پروسه مطرح شدند و سپس مستمراً در سراسر رمانها تکرار شدند: مضامین عادت، ملال و «رنج وجود». همان‌طور که فارغ‌التحصیل جوان گنده‌دماغ - که به تازگی مدرکش را با نمره عالی گرفته بود و قصد داشت آن را با عبارات چندهجایی به رُخ کشد - نوشت «عادت سازشی است میان فرد و محیطش، یا میان فرد و خصوصیات عجیب و غریب ارگانیکش، ضامنی برای مصونیت کسالت بارش، برق‌گیر هستی‌اش.» در پایان گودو، ولادیمیر همین نکته را با عباراتی نه این چنین زیبا بیان می‌کند و البته کل نمایش نیز مؤید حرف اوست: «عادت، مخدّری نیرومند

است.» البته او و استراگون روی صحنه دو ساعت وقت داشته‌اند تا این نکته را اثبات کنند. اگرچه لحظاتی در نمایش وجود دارد که «رنج وجود» هر دوی آنها را تکان می‌دهد، ولی هیچ‌یک از آن دو دربارهٔ این لحظات اظهار نظری نمی‌کند: هنگامی که ولادیمیر می‌کوشد تا بخندد، بلافاصله متوقف می‌شود، «با چهره‌ای در هم رفته»؛ زمانی که پسر بچه سر می‌رسد تا به آنها بگوید گو دو امشب نمی‌آید، استراگون به او حمله می‌کند، سپس پس می‌نشیند و چهره‌اش را با دستهایش می‌پوشاند؛ زمانی که دستهایش را پایین می‌آورد «چهره‌اش در هم رفته» است؛ «من بدبختم» همهٔ آن چیزی است که می‌تواند بر زبان آورد. باقی نمایش عمدتاً آداب و مناسکی است برای پرکردن سکوت و خلأ. ولادیمیر در توجیه پیشنهاد خود برای تعریف قصهٔ به صلیب کشیدن عیسی می‌گوید: «وقت مان می‌گذرد.» در واقع وقت گذرانی و سواس مشترک هر دوی آنهاست. زمانی که پوتزو و لاکسی پس از نخستین ظهورشان، صحنه را ترک می‌کنند سکوتی طولانی حکمفرما می‌شود. و سپس:

ولادیمیر: برای گذران وقت خوب بود.

استراگون: در غیر این صورت هم می‌گذشت.

ولادیمیر: آره، ولی نه به این تندی.

مع‌هذا استراگون نیز بلافاصله وارد بازی می‌شود - «نکته همینه، بیا با هم گفتگو کنیم» - و در آغاز پردهٔ دوم با شدت و حدت تمام به این بازی ادامه می‌دهند: «نکته همینه، بیا حرف همدیگر را نقض کنیم»، «نکته همینه، بیا از همدیگر سؤال کنیم»، «کمک بدی نبود»؛ و ولادیمیر در پاسخ می‌گوید، «آره، ولی حالا باید به چیز دیگه پیدا کنیم.» تصورگودو در مقام نمایشنامه‌ای که در آن «هیچ چیز دو بار رخ نمی‌دهد» برای هیچ‌کس به اندازهٔ خود این دو ولگرد دقیق و روشن نیست. دلیل حرف زدن آنها و

آنچه علیه‌اش می‌جنگند همین هیچ یا نیستی است. آداب و مناسکی که آنها در نبرد علیه سکوت و خلأ به کار می‌گیرند، دقیق، ظریف و ابتکاری است و مستقیماً از عملکرد بکت در مقام رمان‌نویس نشأت می‌گیرد. او برای بیان درست آن وسواسی که هم وجه مشخصه و هم بیماری قهرمانان قبلی‌اش بود، به درجه بالایی از دقت و نوعی منطق پولادین جنون نیاز داشت. در نمایشنامه‌ها، این دقت در هیئت الگوهای تکرار شونده پرسش و پاسخ جلوه‌گر می‌شود، و در واقع باید آن‌را بدیل بکت در برابر دیالوگهای شل و ول و پیش‌پاافتاده نمایشنامه‌های «خوش‌ساخت» قراردادی دانست که پیش از ظهور او بر صحنه رواج داشت. از آنجا که موضوع بکت عادت و ملال بود، پس می‌توانست از طرح داستان صرف‌نظر کند؛ و از آنجا که شخصیت‌هایش، به‌طور معمول، فاقد تاریخچه و سابقه شخصی بودند، پس می‌توانست از خیر پس‌زمینه نیز بگذرد. همه آنچه باقی می‌ماند استخوان‌بندی زبان، منطق و هوش بود. و به واسطه نوعی نیرنگ شیطانی قدرت خلأ، این استخوان‌بندی خشک و خالی، هم در قیاس با کلیشه‌های قراردادی که بکت کنار گذارده بود و هم در قیاس با عملکرد او در رمان‌هایش، جذاب‌تر، گویاتر و حتی اسطقس‌دارتر بود. آن وسواسی که در *وات* مستمراً تا حدّ فضل‌فروشی جنون‌آمیز انحطاط می‌یافت، در *گودو* به نوعی انضباط سمعی موقر و زیبا بدل شد، انضباطی برای حفظ و ادامه دیالوگ در زمانی که چیزی برای گفتن وجود ندارد.

وراجی قهرمانان به یاری ابزار ساده، یعنی فراموشی آنی، ادامه می‌یابد. استراگون که گهگاه ابیاتی از اشعار دیگران را نقل می‌کند، مدعی است که شاعر است و ژنده‌هایش را نیز برای اثبات مدعایش ارائه می‌دهد. رفتار او کم‌وبیش به شکلی است که گویا آسیب مغزی دیده است. او نیز چون *وات* نمی‌خواهد یا نمی‌تواند دلالت‌های حواس خویش را

باز شناسد، مگر هنگامی که ولادیمیر همه مسئله را جزء به جزء صبورانه برایش توضیح دهد. نکته مهم تر آن است که او نمی تواند چیزی را بیش از دو دقیقه به یاد داشته باشد و حافظه اش همواره در مرز آخرین جمله قبلی متوقف می شود:

ولادیمیر: درخت، درخت، درخت رو ببین.

استراگون: دیروز اونجا نبود؟

ولادیمیر: چرا، مسلمه که اونجا بود. یادت نمیاد؟ نزدیک بود خودمونو ازش حلق آویز کنیم. ولی تو حاضر نشدی. یادت نمیاد؟ استراگون: خواب دیدی.

ولادیمیر: یعنی ممکنه که تو به این زودی یادت رفته باشه؟

استراگون: من این طورم، یا فوراً فراموش می کنم یا هیچ وقت فراموش نمی کنم.

ولادیمیر: پوتزو و لاکي چی، اونارو هم یادت رفته؟

استراگون: پوتزو و لاکي؟

ولادیمیر: همه چیزو فراموش کرده!

چنین به نظر می رسد که مه غلیظی از ملال هر حادثه و هر کلمه ای را به محض رخ دادن یا بیان شدن، احاطه می کند. پاسخ استراگون به همه پرسشهای مبتنی بر عقل سلیم و تجربه، همواره شکل خاصی از این عبارت کلی است: «از من پرس، من مورخ نیستم.» در حالی که واکنش یأس آمیز ولادیمیر در قالب جملاتی چون «سعی کن یادت بیاد» و «یادت نمیاد؟» بیان می شود. ولی شاید فراموشی استراگون همان ملاطی است که رابطه آنها را استحکام می بخشد. او پیوسته فراموش می کند، ولادیمیر پیوسته به او تذکر می دهد، و هر دو با هم وقت را می گذرانند. این امر در عین حال عامل تداوم و راجی آنها است که خود از لحاظ حفظ ته مانده عقل و هوش آن دو اساسی است:

استراگون: ما همیشه به چیزی پیدا می‌کنیم تا وجودمون را به یادمون بیاره، نه دیدی (Didi)؟
ولادیمیر: آره، آره، ما جادوگریم، ولی بگذار سر تصمیمی که گرفتیم بمونیم قبل از اینکه یادمون بره.

شنیدن صدای خودشان ابرهای غلیظ نادانی را دور نگه می‌دارد و آنها را از وجود خویش مطمئن می‌سازد، وجودی که در غیر این صورت، همواره از آن مطمئن نمی‌بودند، زیرا شواهد و دلالت‌های حواس آنها بسی مشکوک است. در واقع آنها پیوسته محتاج اطمینانی هستند که هرگز به دست نمی‌آورند. هنگامی که پوتزو در پرده دُوم دوباره ظاهر می‌شود، نمی‌تواند ملاقات خود با آنها، در روز قبل، را به یاد آورد. پسر بچه‌ای که پیام‌آور گودو است صراحتاً منکر می‌شود که قبلاً آنها را ملاقات کرده است. در نخستین حضور پسرک، درست پیش از آنکه او از صحنه خارج شود، ولادیمیر با اضطراب از او می‌پرسد «واقعاً ما را دیدی، ندیدی؟» توگویی خود او نیز مطمئن نیست. و البته حق با اوست زیرا در دومین ملاقات پسرک آنها را به جان نمی‌آورد. هنگام ترک صحنه ولادیمیر باز از او می‌پرسد «مطمئنی که منو دیدی، نه، فردا باز نیای بگی قبلاً هیچ وقت منو ندیدی؟» اما این نیز همچون باقی، پرسشی بدون امید است.

ولی این دو ولگرد، دلیل دیگری برای ادامه حرف زدن دارند؛ آنها می‌کوشند تا از این طریق صداهایی را خفه کنند که به محض برقرار شدن سکوت، آن دو را مورد حمله قرار می‌دهند، دیگر قهرمانان بکت نیز همگی تقریباً در معرض چنین حمله‌ای قرار دارند:

استراگون: تو این فاصله بیا سعی کنیم آرام صحبت کنیم، چون که قادر به حفظ سکوت نیستیم.
ولادیمیر: حق با توست، ما می‌تونیم تا ابد وز بزنیم.
استراگون: برای اینکه فکر نکنیم.

ولادیمیر: ما هم این بهانه را داریم.

استراگون: برای اینکه نشنویم.

ولادیمیر: ما هم دلایل خودمون را داریم.

استراگون: همه آن صداهاى مرده.

ولادیمیر: صداشون مثل بال زدن پرنده‌ها است.

استراگون: مثل برگها.

ولادیمیر: مثل شن.

استراگون: مثل برگها.

سکوت

ولادیمیر: همه با هم حرف می‌زنن.

استراگون: هر یکی با خودش.

سکوت

ولادیمیر: بهتر بگم نجوا می‌کنن.

استراگون: خِش خِش می‌کنن.

ولادیمیر: زمزمه می‌کنن.

استراگون: خِش خِش می‌کنن.

سکوت

ولادیمیر: چی میگن؟

استراگون: راجع به زندگی شون حرف می‌زنن.

ولادیمیر: براشون کافی نیس که قبلاً زندگی کردن.

استراگون: باید راجع پش حرف بزَنن.

ولادیمیر: براشون مرده بودن کافی نیست.

استراگون: کفایت نمی‌کنه.

سکوت

ولادیمیر: صداشون مثل لرزش پرها است.

استراگون: مثل برگها.

ولادیمیر: مثل خاکستر.

استراگون: مثل برگها.

سکوت طولانی

ولادیمیر: (با درد و رنج). به چیزی بگو!

استراگون: حالا چکار کنیم؟

ولادیمیر: منتظر گودو بشیم؟

استراگون: ها!

میان صداهایی که در رمانها زمزمه می‌کنند و آنهایی که ولادیمیر و استراگون می‌شنوند، تفاوت مهمی وجود دارد. وراجی نام‌ناپذیر بی‌پایان است، او چنان در خود غرق شده است که حرفهایش تقریباً بی‌سروته و غیرقابل قرائت می‌شود. در عوض صداهایی که کلوشارها* (clochards) می‌شنوند، به قول فرانک کرمود، «تا حد تصاویر ناب تجزیه شده‌اند»، آنچه تماشاگران می‌شنوند تأثیر صداها است، نه خود آنها. و همین امر موجب تمرکز، تصلب و نزدیک‌تر شدن صداها می‌شود. راوی اول شخص رمانها نیز در قیاس با شخصیت‌های روی صحنه که دلمشغولیهای یکسانی با او دارند، به طرز عجیب اما منسجمی غیرشخصی‌تر و غیرانسانی‌تر است. به اعتقاد من دلیل این امر صرفاً حضور بازیگران زنده بر صحنه نیست - هر چه باشد بکت حداکثر سعی خود را کرده تا با دفن کردن این بازیگران در خمره‌ها، سطلهای زباله و تلهای شن، بر این نقطه ضعف غلبه کند - بلکه دلیل آن بیشتر به کیفیت نگارش مربوط می‌شود. در هیچ‌یک از آثار منظوم یا منثور بکت، چیزی یافت نمی‌شود که به اندازه نوشته‌های او برای صحنه و رادیو ملموس، بُرا و سرشار از تلمیح باشد. پیشتر گفتم که هر چه بکت از شکل صوری نظم دور شد، خصلت شاعرانه آثارش افزون گردید. بکت در خلوص و تمرکز نوشته‌های دراماتیکش، به شعر حقیقی خود دست یافت. ولی از آنجا که

* ولگردان، مقصود ولادیمیر و استراگون‌اند.

او همواره قربانی صداها بوده است، پس طبیعی است که برای بیان نبوغ خویش در کامل‌ترین شکلش، ابزار صدای انسانی را به خدمت گیرد.

دوئت* و لگردها در باب «همه آن صداهاى مرده» قطعه‌ای درخشان و به‌تمامی اصیل از نگارش تئاتری است. مضمون این قطعه گسترش می‌یابد و با پژواک خود آمیخته می‌شود، شروع هر مرحله‌ای نخست اعلام می‌شود - «همه آن صداهاى مرده»، «همه با هم حرف می‌زنن»، «راجع به زندگیشون حرف می‌زنن» - سپس به اختصار تحول می‌یابد و آنگاه در نهایت پاکیزگی و با دقیق‌ترین نظم شنیداری، به تصاویر بسط می‌یابد. این ترکیب که در متن آن بی‌پیرایگی با غنای تخیل درمی‌آویزد، این قطعه را، مجزا از باقی نمایش، به شعری عالی بدل می‌کند که به سهم خود از بهترین اشعاری است که در همان زمان نوشته شده‌اند. و این خود یکی دیگر از جنبه‌های اهمیت بکت در ادبیات مدرن است: او بی‌آنکه به نظر آید، راه خود را به‌سوی درام شعری اصیل گشوده است. سبک متورم، قراردادی و مادون‌الیزابتی کسانی چون درینکووتر (Drinkwater) و فرای (Fry) فرجامی ندارد مگر بازگشت به سبک توماس اوتوی (Thomas Otway). به نظر می‌رسید که الیوت در *Sweeny Agonistes*، راه جدیدی گشوده است، ولی او این طرح را رها کرد؛ الیوت در نمایشنامه‌های بعدی‌اش، به‌رغم دلمشغولی‌اش با مسئله فنی شکستن وزن سنتی پنج‌ضربی ایامبیک (Iambic Pentameter) توفیق چندانی به‌دست نیاورد و فقط توانست بعد جدیدی از الهامات خوفناک معنوی به‌جهان ترنس رتیگان (Terence Rattigane) بیافزاید. بکت، در مقایسه، به‌مراتب فرّ و شکوه کمتری دارد؛ او شگردهای کمیک رایجی را به کار می‌گیرد که مستقیماً از جهان لورل-هاردی نشأت می‌گیرند (نظیر شلوارهایی که پایین می‌افتند و کلاه‌هایی که جابه‌جا

* دوئت (duet)، کومپوزیسیونی که برای دو ساز یا دو صدای آوازی نوشته می‌شود.

می‌شوند). ولی او کارش را با نمایشنامه‌هایی تمام می‌کند که چه از نظر درک دراماتیک و چه از لحاظ زبان حقیقتاً شعری‌اند؛ این آثار، همچون شعر، تأثیری آنی و موجز به جا می‌گذارند، آن هم از طریق زبانی که از هر گونه حشو و زوائدی پیراسته گشته است و با این حال همواره سرشار از زندگی است. مهم‌تر از همه به نظر می‌رسد که تخیل بکت، پس از رهایی از قیود فضای تیره و تار و خودمحمور رمانها، با آزادی بیشتری جولان می‌کند.

با این همه نبوغ بکت هرگز فراگیر یا بسیار گسترده نبوده است. بر عکس، نبوغ او همچون پرتویی لیزری است، پرتویی باریک و فشرده که پیوسته به درون همان عرصه محدود ظلمت، عمیق‌تر و عمیق‌تر نفوذ می‌کند. به یک معنا مقاله «پروست» الگویی است برای هر آنچه بکت از آن زمان تا کنون نوشته است، هرچند که سبک پرتکلف آن هیچ نشانی از تواناییهای بعدی بکت در بر ندارد. بدین ترتیب گودو با مجموعه‌ای از پژواکهای برگرفته از آثار قبلی شروع می‌شود، توگویی همه نغمه‌های قبلی باید نواخته شود تا سپس نمایش بتواند به درون جهان خود گذر کند. بر طبق توصیه‌های مربوط به نحوه اجرا، ولادیمیر باید با «گامهای کوتاه، خشک و گشادگشاد وارد صحنه شود»، درست مثل راه رفتن کج‌کجکی وات، بلاکوا و قهرمان بی‌نام داستان تبعیدشدگان. ولادیمیر در شروع سخن خویش می‌گوید «تمام عمرم سعی کردم این را از سرم به در کنم، با خود می‌گفتم، ولادیمیر عاقل باش، تو هنوز همه چیز را تجربه نکرده‌ای. و مبارزه را از سر می‌گرفتم.» آخرین کلمات مولوی را به یاد آوریم که می‌گفت «خوب به گمانم هر کسی باید مرّه همه چیز، از جمله تسلی را، یک بار هم که شده بجشد، تا بتواند تصویر کاملی از منابع و امکانات سیاره خود به دست آورد. تا ته گودال سُر خوردم.» در واقع گودال همان جایی است که استراگون شب را در آن به سر برده است، درست همان‌گونه که

وات نیز برای مدتی گودال نشین بود. دو صفحه بعد ولادیمیر می گوید «یکی از دزدها نجات یافت. در صد معقولی است.» مالون نیز همین حرف را می زند: «چرا باید مایوس شد، یکی از دزدها نجات یافت، در صد خوبی است.» بلافاصله پس از اظهار نظر فوق ولادیمیر به این نکته اشاره می کند که او و استراگون هم می بایست مثل آن دزد توبه می کردند:

استراگون: توبه از چی؟

ولادیمیر: هوم... (به فکر فرو می رود)، لازم نیست به جزئیات بپردازیم.

استراگون: از به دنیا آمدن؟

این پرسش پژواکی است از مالون می میرد، که آن نیز به نوبه خود پژواکی است از یکی از مضامین اصلی مقاله «پروست»: به دنیا آمدن، همان گناه نخستین است.

پژواکهای دیگری نیز وجود دارند. پوتزو تصویر بزرگ شده موران است که شکلی دراماتیک یافته است - زورگو، سادیست، پرطمطراق و بسیار دلبسته به آداب جزئی راحتی، آسایش و هوسرانی. پوتزو لاکی را با طنابی به خود بسته است؛ موران نیز در فکر آن است که همین بلا را بر سر پسرش بیاورد. پوتزو و موران هر دو در پایان «خرد و خاکشیر»، بیچاره و درمانده اند. زمانی که لاکی با صدای بلند می اندیشد، سخن رانی او انتزاعی، تئولوژیک و پر از اشارات باسماه ای و فرهیخته است.^۱ حرف زدن او شبیه سخن رانی نام ناپذیری است که به کلی دیوانه شده است. او فاقد هر گونه نشانی از جریان سیال ذهن به سبک جویس است؛ سخن رانی او شاهکاری است از منطقی ناتمام و تمامی ناپذیر که هیچ چیزی را تمام نمی کند. موضوع سخن رانی او مسئله مشکوک رحمت خداوند است، همان مسئله ای که بلاکوا شوا را شیفته خود کرده بود.

نمایش حاوی دو سخن‌رانی دیگر است که هر دو در پایان می‌آیند و در واقع روایت‌های دیگری از همین مضمون‌اند که هر دو بر تصویری واحد متکی‌اند:

پوتزو: آیا به اندازه کافی منو با این زمان لعنتی‌ات عذاب نداده‌ای؟
 ازش متنفرم. کی! کی! یه روزی، این برات کافی نیست؟ یه روزی
 مثل هر روز دیگر، یه روز اون لال‌مونی گرفت، یه روز من کور
 شدم، یه روز همه ما کُز خواهیم شد، یه روز دنیا آمدیم، یه روز
 خواهیم مرد، همان روز، همان ثانیه، این برات کافی نیست؟ یه پا
 اینور، یه پا اونور، بچه‌هاشون روسر گور می‌زان، یه لحظه نوری
 می‌درخشه و بعدش باز هم شبه.

چند لحظه بعد ولادیمیر در حالی که در بحر خوابیدن استراگون
 فرو رفته است کلمات پوتزو را تکرار می‌کند:

یه پا اینور، یه پا اونور گور، زایمان سختی است. یه سره تو سوراخ،
 گورکن، فس‌فس‌کنان، فورسپس‌ها رو درمی‌آورد. برای پیرشدن
 وقت داریم. همه جا پر از جیغ‌های ما است. (گوش می‌دهد). اما
 عادت مخدّر نیرومندی است.

سخن‌رانی هر دوی آنها پرطنین و سرشار از اعتقاد است و حدّ اعلای
 قدرت بکت را به نمایش می‌گذارد. مع‌هذا آن دو همان مضمون و همان
 تصویری را تکرار می‌کنند که بکت جوان سال‌ها پیش در هجویه خود بر
 ضد «سرطان زمان» و استبداد خوفناک عادت، با زبانی پرطمطراق، مطرح
 کرده بود:

آفرینش جهان به یکباره و برای همیشه صورت نگرفت، بلکه این
 عمل هر روز صورت می‌پذیرد. پس عادت نام ژنریک قراردادهای
 بی‌شماری است که میان سوژه‌های بی‌شمار - که تشکیل‌دهنده
 فرد هستند - و ایزه‌های بی‌شمار همبسته آنها منعقد می‌شود.

دوره‌های انتقال که تطبیقها و سازشهای متوالی را از هم جدا می‌کنند (زیرا هیچ یک از مقتضیات این استحاله خوفناک نمی‌تواند باعث شود کفن به جای قنداق به کار رود) معرف برهه‌های پرخطر زندگی فرداند، دوره‌هایی ناپایدار، خطرناک، رازآمیز، دردناک و پرتنر، زمانی که برای لحظه‌ای رنج وجود جایگزین ملال زیستن می‌شود.

چنین به نظر می‌رسد که یگانه تغییر واقعی که طی همه این سالها در اندیشه بکت رخ داده است، فهم این مطلب است که آن «استحاله خوفناک» از قنداق به کفن، به واقع رخ می‌دهد. از اینکه بگذریم باقی مطلب همان تصویر و همان وضعیت را منعکس می‌کند: پوتزو و ولادیمیر هر دو به آن «برهه پرخطر» پا گذارده‌اند، جایی که «برای لحظه‌ای رنج وجود جایگزین ملال زیستن می‌شود». هیچ یک از آن دو به چیزی که می‌بیند علاقه‌ای ندارد، ولی هر دو می‌دانند که کار دیگری از آنها ساخته نیست. «راه بیفت!» این فریادی است که پوتزو، زمانی که برای آخرین بار از صحنه خارج می‌شود، بر سر لاکی می‌کشد. به قول نام‌ناپذیر «باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه خواهم داد». ولادیمیر نیز همین مطلب را تکرار می‌کند، «نمی‌توانم ادامه دهم». هنگامی که استراگون به نوبه خود همین جمله را بیان می‌کند، ولادیمیر در پاسخ می‌گوید «خیال می‌کنی».

عادت بکت به تکرار مضامین، تضاویر و حتی شخصیت‌های واحد از اثر به اثر شکل بارز تأکید بر این حقیقت است که وضع در جهان او این طور است و نه جز آن؛ صرف نظر از تنوع شخصیت‌ها یا تفاوت وضعیت‌ها، همه چیز در عادت، ملال، فراموشی و رنج خلاصه می‌شود. به عبارت دیگر «آنجا که مراد نمادپردازی نیست، نمادی هم در کار نیست». به همین دلیل است که تفاسیر دقیق و گوناگونی که بر نمایش

تحمیل شده است، مشخصاً زائد به نظر می‌رسند. شاید به‌راستی پوتزو و لاکی همان آگاهی و جسم، ارباب و بنده، سرمایه‌دار و پرولتر، استعمارگر و بومی، قابیل و هابیل، سادیست و مازوخیست، یا حتی جویس و بکت‌اند. ولی آنها به‌طرزی اساسی، ذاتی و ساده‌تر تجسم شیوه خاصی از گذران عمر به‌همراه دیگری هستند، درست همان‌طور که ولادیمیر و استراگون نیز به‌صورتی دلسوزانه‌تر تجسم یکدیگرند. به‌قول ولادیمیر، «در این لحظه از زمان و در این نقطه از مکان، چه بخواهیم و چه نخواهیم، همه بشریت در وجود ما خلاصه می‌شود». این عبارت نیز همچون بسیاری از اظهار نظرهای او دولبه است: «این نقطه از مکان» در عین حال همان صحنه‌ای است که او بر آن بازی می‌کند. کمی بعد استراگون به‌همین شکل از پوتزو تعریف می‌کند: «او همه بشریت است.» با توجه به کوری و سماجت جنون‌آمیز پوتزو، و زبان طنزآمیز استراگون، تعریف او معرّف اندیشه‌ای تیره‌وتار است. ولی در آن لحظه و در آن وضعیت، او در عین حال حقیقت را می‌گوید. به‌همین ترتیب، آقای گودوی اسرارآمیز نیز، به‌گمان من، همان چیزی است که از اسمش برمی‌آید: فقط یک خدای تقلیل‌یافته دیگر همچون همه آن خدایان کوچک دیگر، خدایان الهی، سیاسی، فکری و شخصی که آدمیان با بیم و امید انتظارشان را می‌کشند تا شاید این خدایان مسائل آنان را حل کنند و معنایی به‌زندگیهای بی‌معنایشان ببخشند، خدایانی که آدمیان به‌خاطر آنها یگانه‌گوهر واقعی خویش، یعنی اراده آزادشان را قربانی می‌کنند. استراگون می‌پرسد: «آیا حقوقمان را از دست داده‌ایم؟» و ولادیمیر پاسخ می‌دهد: «ما از آنها صرف‌نظر کرده‌ایم.»

خلاصه کنم، برای فهم در انتظار گودو به‌منزله کامل‌ترین شکل بیان مسئله‌ای که بکت را بیچاره کرده است، همان‌طور که تقریباً همه ما را بیچاره کرده است، نیازی به تمثیل پردازی نیست. مسئله این است: چگونه

از پس زندگی برمی آید؟ پاسخ او ساده و بدون امیدواری است: به کمک نیروی عادت، به کمک گوش ندادن به سکوت، بی هیچ امیدی و بی هیچ معنایی. با توجه به این وضعیت، مسیح، بر خلاف خرچنگ بلاکوا، خوش شانس بود، زیرا در سرزمین او «هوا خشک و گرم بود... و کار مصلوبها زود تمام می شد.» بکت و شخصیت‌های درب و داغان او در هوای خیس و بارانی اروپای شمالی، باید انتظاری طولانی تر و سردتر را تحمل کنند. به همین دلیل است که دو ولگرد پیوسته با ایده خودکشی ور می روند و به صورتی نوستالژیک، و تقریباً مهرآمیز، به عقب، به زمانی می اندیشند که استراگون خود را به رودخانه رُن انداخت. اکنون آنها می دانند که این گونه راه حل‌های سریع و بی درد دیگر برایشان ممکن نیست. زمانی که سعی می کنند خود را حلق آویز کنند، طناب پاره می شود و شلوار استراگون از پایش می افتد. یگانه فضیلت آنها و تنها کاری که از ایشان ساخته است، ادامه دادن است: «ما قدیس نیستیم، ولی سر قرارمان مانده ایم، چند نفر دیگر می توانند لاف چنین کاری را بزنند؟» و چند تا نمایشنامه نویس دیگر توانسته اند چنین حقیقت ساده ای را با چنین قدرت و هوش، و چنین پاسخ ناپذیر، به رشته تحریر در آورند.

(ب) دست آخر

در انتظار گودو چنان سرشار از پژواک‌های دیگر آثار بکت، به صورت‌های متفاوت است که دست کم حال که به عقب می نگریم، به نظر می رسد این نمایش در آثار قبلی او مستتر بوده است، هرچند پیش بینی ظهور آن نبوغی که کسالت و ملال اولیه را به تئاتری درخشان بدل کرد، ممکن نبود. ولی پس از گودو، همچنان که بکت در مدار خاص خویش مستقر می شود، حلقه های پیوند او با گذشته گسسته می گردد. هدف جستجو و غور او در فضای درونی، کشف راه حلی برای یک مسئله تکنیکی خاص

بود: چگونه می‌توان بر نیروی جاذبه و لختی غلبه کرد؛ یا به عبارت دیگر، چگونه می‌توان توجه و علاقه تماشاگران را به دلمشغولی او با ملال و بیهودگی زندگی حفظ کرد. در گودو راه حل او مبتنی بر مناسک پرسش و پاسخ بود که فراموشی ادواری، آن را ضروری می‌ساخت و تداوم می‌بخشید. ولی تا زمانی که دست آخر را نوشت، یعنی حدوداً هفت سال بعد، تکنیک دراماتیک او پیچیده‌تر و غنی‌تر شده بود. حساسیت شاعرانه او به سایه-روشن و وزن دقیق هر کلمه، اکنون به معادل دراماتیک قدرت تشخیص کوک‌بودن سازها بدل گشته بود: نوعی جس عجیب و غریب نسبت به ایجاز و نخبگی کلام، شکافهای میان کلمات، و آن مکثها و سکوت‌هایی که در صحنه تئاتر معنی و تنش را ایجاد می‌کنند.

حوادث نمایشنامه گودو در جاده‌ای روستایی و در شامگاه رخ می‌دهد، یعنی زمانی که دو ولگرد، همچون مولوی و موران، در پایان آوارگیهای خویش آرام و قرار یافته‌اند. ولی دست آخر، همانند مالون می‌میرد، فقط در یک اتاق اجرا می‌شود. از چهار شخصیت موجود فقط کلو می‌تواند حرکت کند. او نیز چون بسیاری از شخصیت‌های بکت لنگ می‌زند و قادر به نشستن نیست (مثل شخصیت کوپر در مورفی). ارباب او، هم، نابینا و فلج، روی صندلی چرخدار نشسته است. والدین هم، نگ و نل، پا ندارند و در سطلهای زباله چپانده شده‌اند. زمانی که پرده بالا می‌رود، هم و سطله‌ها هر سه، همچون اثاثیه خانه‌ای متروک، با ملحفه‌های سپید پوشانده شده‌اند، پرده‌های دو پنجره کوچک فوقانی روی دیوار پشتی نیز کشیده شده است. کنار زدن پنجره‌ها، دزدکی نگاه کردن به جهان بیرون و سپس برداشتن ملحفه‌ها، نخستین حرکت کلو است. به قول هیو کتر «این حرکت چنان آشکارا استعاره‌ای برای بیدار شدن است که می‌توان خیال کرد کل صحنه با آن دو پنجره فوقانی‌اش، معرّف فضای درونی کاسه سری بس سترگ است.^۲» این برداشت تیزبینانه‌ای است که تا

حد زیادی قدرت و انسجام درونی نمایش را توضیح می‌دهد. سرنخی که خود بکت به دست می‌دهد، کم‌وبیش به هیچ جا نمی‌رسد، که البته تعجبی هم ندارد. عنوان نمایش بیانگر یک دست بازی شطرنج است و هم در مقدمه هر حرکت و هر مرحله جدید در طرح داستانی این نمایش بی‌طرح، با صدای بلند می‌گوید «نوبت منه». ولی به گمان من این چیزی بیش از آن شگردهایی است که بکت معمولاً با استفاده از آنها جدیت خود را به رخ می‌کشد. (ظاهراً او خود نیز شطرنج‌باز قهاری است.) «این دست آخر قدیمی که از آغاز بردی نداشته است» به واقع همان بازی زندگی است که هرگز بردی نداشته است، زیرا به رغم پیچیدگی و ظرافت همه حرکت‌های بازیکنان، کیش-ماتِ نهایی مرگ اجتناب‌ناپذیر است. به قول روب‌گریه «این دیگر مورد مردی نیست که مقام و موقعیت خویش را تأیید می‌کند بلکه گویای وضع مردی است که در برابر سرنوشت خویش تسلیم می‌شود.^۲» دست آخر فاقد هر گونه آقای گودوی اسرارآمیزی است که اگر سر برسد، مشکلات قهرمانان را حل خواهد کرد. به واقع در این نمایش هیچ‌کس حتی در راهروهای کنار صحنه نیز به انتظار ننشسته است؛ هنگامی که پرده بالا می‌رود همه مؤلفه‌های مضحکه تراژیک حاضرند، چونان نیروهایی که در کاسه سر تک‌تک آدمیان به هم گره خورده‌اند.

مورفی، این نخستین شخصیت بکت که به تنها-خودی باوری تمام‌عیار داشت، ذهن خود را کره‌ای توخالی و بزرگ می‌پنداشت که «به‌شیوه‌ای زاهدانه بر عالم بیرون فرو بسته است. این امر حاکی از فقر و بی‌چیز شدن نبود، زیرا همه چیزهایی که حذف می‌شد در خود این کره موجود بود.» در اواخر کتاب، مورفی همبسته عینی ایدئالی برای ذهن خویش می‌یابد، یعنی همان سلول اسفنج‌کوبی شده تیمارستان* که در آن

* Padded Cell اتاق مخصوص نگهداری بیماران روانی در تیمارستان.

«تلاؤ خاکستری و ملایم تشکچه‌های اسفنجی، که هر سانتی متر مربع سقف، دیوارها، کف و در را پوشانده بود، رنگی به این حقیقت می‌بخشید که فرد به‌واقع در هوا زندانی شده است.» سلول تیمارستانی که مورفی توصیف می‌کند بسیار شبیه صحنه دست آخر است: «فضای داخلی، برهنه. نور خاکستری.» درون این جهان در بسته سلولهای خاکستری مغز، شخصیتها با بی میلی به سرنوشتی تن می‌سپارند که مورفی فعالانه شوق آن را داشت: سترونی و سکوتی که جهان ویران شده و «تبدیل به جسد شده» بیرون را باز تاب می‌دهد.

اگرچه هر چهار شخصیت این نمایش در مسیر همیشگی بکت به سوی محرومیت فرجامین از ولادیمیر و استراگون پیشی گرفته‌اند، ولی آنان هنوز با آنچه پشت سر گذارده‌اند، ارتباط دارند. دو ولگرد تقریباً هیچ چیز را به یاد نمی‌آورند - برای استراگون حتی دیروز نیز بسی دور و مبهم است - و از این رو است که آن دو تلخی پوچی فعلی خویش را با توسل به مناسک لفظی و کلیشه‌های خاص نمایش روحوضی تخفیف می‌دهند. در قیاس با آنها، هم و دارودسته‌اش به دقت از آنچه از کف داده‌اند باخبرند، هرچند آنان نیز چون کلوشارها دیگر چیزی برای از دست دادن ندارند. هم و نگ نیز، همانند راویان تریلوژی، می‌کوشند تا با نقل حکایات وقت را بکشند، و همچون بازیگران حاضر در تمرین نمایش پیوسته سخن خویش را قطع می‌کنند تا درباره بازیگری خویش اظهار نظر کنند. ولی نقطه مقابل این همه خاطراتی است که همگی در آن سهیم‌اند. نل می‌کوشد تا عشق و عاشقی دوره جوانی‌شان را در یاد نگ زنده کند، زمانی که دونفری بر دریاچه کومو پارو می‌زدند: «عمیق بود، عمیق. و می‌توانستی تا کفش را ببینی. سفید سفید. تمیز تمیز.» نگ نیز پسرش هم را به یاد گذشته‌ها می‌اندازد، زمانی که او عادت داشت در تاریکی شب پدرش را با گریه صدا زند. کلو روزهای شادتری را به یاد

می آورد، زمانی که به هم التماس می کرد برایش دو چرخه بخرد. خود هم نیز گذشته ها را به یاد می آورد، «همه آنانی که می توانستم کمکشان کنم»، از جمله ننه پگ (Mother Peg)، آن وقتها که «مثل گلهای بیابانی لاغر و ترکه ای بود». او برای هزارمین بار حکایت طولانی مردی را تعریف می کند که از میان برهوت اطراف به سراغ هم آمد تا از او برای خود و فرزندش استمداد طلبد. هم این ماجرا را چونان حکایتی خیالی تعریف می کند، مثل همه آن دیگر قصه هایی که برای گذران وقت سر هم می شوند، ولی به نظر می رسد که این حکایت توصیف گویایی از سرنوشت کلو و آمدن او به خانه هم است. به عبارت دیگر همه آنان به نحوی مبهم تماس خود با گذشته را حفظ کرده اند، گذشته ای پیش از آنکه جهان «بوی گند اجساد» را بگیرد، زمانی که حوادث هنوز رخ می دادند و احساسات آنها هنوز تحریک می شد.

درخشش و شفافیت نمایش متکی بر همین تنش مداوم است، تنشی میان جهان گمشده احساسات - که زمانی آشنا بود و هنوز هم مشتاقانه طلب می شود - و ویرانه های زمان حال. به همین دلیل است که دست آخر، به شیوه و در مقیاس کوچکی خاص خود، حقیقتاً تراژیک است، به رغم همه عناصر مضحک، و مهم تر از آن به رغم نفی و انکار بی حدش. در آثار اولیه بکت نیز تاریکی به همین اندازه نفوذناپذیر بود، ولی این تاریکی در خود بسته و بدون پیش و پس بود. به همین دلیل است که قهرمانان او در رنج و عذاب خویش آسیبناپذیر به نظر می رسند، توگویی آنان هرگز کودکی ای نداشته اند. این امر آنان را در ورای تراژدی قرار می دهد، زیرا تراژدی فقط زمانی موجودیت می یابد که آدمی نسبت به چیزی بالارزش که برای همیشه از دست رفته است، آگاهی و شناخت داشته باشد. ولی در دست آخر بارقه هایی از این آگاهی و شناخت مستمراً و به طرزی دردناک در هر چهار شخصیت نمایش حضور دارد. زمانی که هم داستان نقاش

دیوانه‌ای را تعریف می‌کند که در جهان چیزی جز خاکستر نمی‌دید، در عین حال وضعیت فعلی خودش را توصیف می‌کند، با این فرق که او اکنون کور است و از کلو مَدَد می‌گیرد تا به جای او به جهانی بنگرد که زندگی از آن به تمامی رخت بر بسته است. کلو نیز به نوبه خود در سخنان نهایی خویش همین پیام را تکرار می‌کند:

به من گفتند، عشق این است، بله بله، بدون شک، حالا می‌بینی چقدر ... راحت است. به من گفتند، دوستی این است، بله بله، تردیدی نیست، خودش است. به من گفتند، جایش اینجاست، بایست، سرت را بلند کن و به این همه زیبایی بنگر. این همه نظم! به من گفتند، بس کن دیگر، حیوان زبان بسته که نیستی، درباره این چیزها فکر کن و آنگاه خواهی دید که چطور همه چیز روشن می‌شود. و ساده! به من گفتند، بین چه مراقبت دقیق و ماهرانه‌ای از آنها می‌شود، از همه اینهایی که دارند از زخم‌هایشان می‌میرند ... گاهی اوقات - به خودم می‌گویم، کلو، اگر می‌خواهی بالاخره یک روز از مجازات کردنت خسته شوند باید بهتر از اینها راه رنج کشیدن را بیاموزی. گاهی اوقات - به خودم می‌گویم، کلو، اگر می‌خواهی بالاخره یک روز وَلَت کنند، باید بهتر از اینها باشی. ولی حس می‌کنم پیرتر، و دورتر از آنم که عاداتهای جدید کسب کنم. درست است، هیچ وقت تمام نخواهد شد، هیچ وقت نخواهم رفت. سپس، ناگهان، روزی تمام خواهد شد، تغییر خواهد کرد، نمی‌فهمم، می‌میرد، یا شاید هم خودم، این را هم نمی‌فهمم. با کلماتی که باقی مانده است می‌پرسم - خوابیدن، راه رفتن، صبح، عصر. هیچ چیز برای گفتن ندارند. در سلول را باز می‌کنم و می‌روم. چنان خم شده‌ام که اگر چشمهایم را باز کنم، فقط کف پاهایم را می‌بینم، و میان پاهایم رد باریکی از غبار سیاه. به خودم می‌گویم زمین خاموش شده است، هر چند من هیچ وقت آن را روشن ندیدم. راه هموار است. هر وقت زمین بخورم برای خوشبختی گریه خواهم کرد.

سخنان کلو و هم هر دو معرّف وضعیت خود بکت در مقام یک نویسنده است. او، هر گاه قصد می‌کند، تصویر تابناکی از «باله‌های سیمگون شاه‌ماهیاها! این همه زیبایی!» به‌دست می‌دهد، ولی پیوسته از آن طفره می‌رود: «دستش را پس می‌کشید و به گوشه اتاقش باز می‌گشت. مأیوس و دلزده. چیزی جز خاک و خاکستر ندیده بود. فقط او معاف شده بود.» ولی معاف از چه؟ پاسخ این پرسش در سخنان کلو نهفته است: «باید بهتر از اینها راه رنج‌کشیدن را بیاموزی.» نقاش دیوانه از آنچه بکت جوان رنج و جود نامیده بود معاف گشته بود، از کل این جهان احساسات و عواطف عریان و بی‌دفاع که او به یاری و سواس، منطق و زبان از خود در برابر آن به‌سختی دفاع می‌کرد. مع‌هذا برای هنرمند فعالی که خلق اثری پویا را در کارنامه خویش دارد - هر قدر هم که این اثر تیره و تار و عامدانه مثله شده باشد - نهیلیسم، نهایتاً کافی نیست. از این رو نشانه‌ها و آیات مردی که نظاره می‌کند و با اصالتی فوق‌العاده واکنش نشان می‌دهد، همچون بناهای ماقبل تاریخ، زیر آوار کلماتی که خود با پشتکار تلمبار کرده است، مدفون باقی می‌ماند.

اگر هیو کینر در این تصور خویش محق است که صحنه این نمایش شبیه مجموعه‌ای غول‌آسا است، پس خود نمایش نیز معرّف وقایعی است که در جهانی درونی مردی مبتلا به افسردگی مزمن رخ می‌دهد، مردی چون هم یا آن نقاش دیوانه، یا همه آن دیوانگان دیگری که بکت وضعیتشان را با چنین اضطراری در رمانهای خویش توصیف کرده است. به‌همین دلیل است که این اثر حتی کمتر از گودو محتاج طرح داستانی است. کل نمایش صرفاً معرّف یک روز از زندگی انسانی است که به‌استیصال رسیده است، انسانی که چشم‌به‌راه چیزی نیست مگر قرصهای مسکنش و از گذشته‌اش نیز جز خاطراتی باقی نمانده است. این روزی معمولی است همچون همه روزها، با این فرق که اینک سرانجام

تراکم روزها به کلیتی به نام زندگی بدل گشته است. کلو همین نکته را در سخنان آغازین خویش بیان می‌کند:

تمام، تمام شده، تقریباً تمام شده، باید که تقریباً تمام شده باشد. ذره به ذره، یک به یک، و ناگهان روزی کُپ‌ای از آنها، کُپ‌ای کوچک، کُپ‌ای تحمل‌ناپذیر.

هم نیز همین مضمون را در اواخر نمایش تکرار می‌کند:

لحظه بر لحظه، شُرشر فرو می‌ریزد، همچون دانه‌های ارزن...
(تردید می‌کند)... آن یونانی پیر، و تمام عمر منتظر می‌مانی تا شاید این کُپ‌ه و انگهی دریا شود.

از آنجا که این ماجرا عملاً دست آخر بازی است، پس او باید نیرووهایی را که سازنده جهان او و عامل بقای اویند، نابود کند. بر اساس مقتضیات و اهداف درام، مؤلفه‌های ذهن او به چهار شخصیت مختلف تجزیه شده‌اند: نخست هم که دقیقاً در مرکز فاجعه است - و به نحوی و سواسی بر این امر اصرار می‌ورزد - پیرمرد کور، مفلوج و زورگویی که به یأس و درماندگی خویش افتخار می‌کند، به خاطر فقدان شفقت نسبت به دیگران مخفیانه احساس گناه می‌کند، مشتاقانه طالب مرگ است و خوش‌ترین لحظاته ساعتی است که زیر دستمال خون‌آلود خویش، آن «مرهم شفیق» درد و خون، محو می‌شود؛ شخصیت دوم، کلو، برده‌ای است که فعالیت‌های جسمانی لازم برای ادامه زندگی را انجام می‌دهد، او هم را بیدار می‌کند، به خرده کاری‌هایش می‌رسد، بیسکویت، تونیک و مسکن برایش می‌آورد، برده‌ای که قادر به استراحت نیست، زیرا نمی‌تواند بنشیند، و به واسطه «نوعی حس همدردی عمیق» به‌اربابش وابسته است؛ و سرانجام نگ و نل، والدینی مثله‌شده و مظلوم، که همچون زباله در سطل آشغال نگهداری می‌شوند، و چند خاطره گسسته، علاقه

به شیرینی و نوعی عشق و عاشقی مهمل، دارایی مشترکشان است؛ در پایان کار در سطلهای آشغال محکم بسته می شود، مادر مرده است، پدر گریان و محتضر. پنجره هایی که چون کاسه چشم اند منظره بیرون را نمایان می سازند، دریایی سربی و بی موج با نوری خاکستری بر فراز همه چیز، «سیاه رنگ. از افق تا به افق.» به کلام دیگر «چیزی جز خاک و خاکستر ندیده بود»، منظره ای چونان دنیای پس از فاجعه هسته ای. در این نمایش بکت بار دیگر تصویری از جهان مایوس و بی حرکت کاتاتونی را خلق کرده است، ولی این بار، بر خلاف رمانها، آفرینش او بری از نشانه های تکلف و تصنع است. در نتیجه، آنچه به منزله تنها خودی آغاز می شود با تصویری مبهم از فاجعه هسته ای پایان می پذیرد، فاجعه ای که در افق اضطراب و هراس همه ما وجود دارد. بدین گونه هم از اتاق متروک خود تحت عنوان «پناهگاه» سخن می گوید و اضافه می کند «بیرون از اینجا مرگ است»، گزاره ای که همان قدر در مورد بازماندگان انفجار هسته ای صادق است که در مورد مبتلایان به افسردگی مزمن. شاید این یکی از دلایل تأثیر قدرتمند این نمایش بر تخیل شمار انبوهی از تماشاگران است، شماری بس افزون تر از آنچه انتظار می رفت، به رغم سیاهی و فشرده گی این نمایش، بدان واکنش نشان دهند.

البته علل و شرایط مخففه صحنه نمایش نیز مؤثر است. بازیگران بکت، حتی بیش از راویان رمانهای وی، به موقعیت کاذب خود در مقام اشیاء موجود در اثری هنری واقفند و با پشتکار بسیار می کوشند تا با پیشدستی کردن بر تماشاگران و پیش بینی واکنش آنها، حالت خود را حفظ کنند. زمانی که ولادیمیر از صحنه خارج می شود تا قضای حاجت کند، استراگون پشت سرش داد می زند «ته راهرو دست چپ.» ولادیمیر پاسخ می دهد «جایم را نگهدار.» به همین ترتیب کلو در بخشی از نمایش تلسکوپ خود را رو به تماشاگران می گیرد و می گوید «جمعیت

انبوهی... را می‌بینم... غرق در... شعف. به این می‌گویند درشت‌نما. «هم نیز اظهار نظرهای انتقادی خاص خود را دارد: «این مهلک است»، «امیدوارم طرح ثانویه‌ای* در کار نباشد»؛ و آخر نمایش او با خشم بسیار چنانکه گویی از این همه تظاهر و نقش بازی کردن خسته شده است به کلو می‌گوید «جمله فرعی (aside)، گو ساله! هیچ وقت جمله فرعی نشنیدی؟ دارم نم‌نمک برای آخرین تک‌گویی ام آماده می‌شوم.» به گمانم این نیز یکی دیگر از شیوه‌های بکت برای حفظ فاصله‌ای مؤدبانه میان خود و آن چیزی است که در غیر این صورت می‌توانست به عنوان نیات گستاخانه شخصی او تلقی شود. ولی شخصیتها هر قدر هم از نقشهای خود باخبر باشند و هر قدر هم که بر رسوا کردن توهم تئاتری در برابر تماشاگران اصرار بورزند، صرف واقعیت حضور آنها بر صحنه بدین معنا است که برهوت افسردگی نیز منطقه‌ای مسکونی است - حتی اگر ساکنانش به اقامت در آنجا بی‌میل باشند. قلمرو افسردگی از جهان شب‌گونه، در بسته و بی‌معنای زبان ناب خارج گشته است و اسطقس و جوهری از گوشت و پوست یافته است. در رمانها هوش بکت معطوف به خود بود و منحصرأ به فریختگی و شکوه خود می‌پرداخت. اما در نمایشنامه‌ها این هوش به راحتی طیف گسترده‌تر پوچی و گنگی اندوه شخصیتها و حرکات جسمانی آنان را در بر می‌گیرد. اینک هوش او به عوض ادبی بودن، انسانی گشته است.

شاید به همین دلیل است که دست آخر، اگر از نزدیک بدان بنگریم، بارقه‌ای از امید را در خود نهفته دارد. در آخرین باری که کلو از پنجره به بیرون نگاه می‌کند - تا هم را مطمئن سازد که بر «این کپه تاپاله» هیچ جنبنده‌ای به چشم نمی‌خورد - در نهایت بیزاری پسر کوچکی را مشاهده

* طرح ثانویه یا under plot همان ماجرا یا طرح فرعی نمایش یا داستان است، مثل ماجرای امیر گلستر و پسرانش در نمایشنامه شاه‌لیر.

می‌کند. (در روایت فرانسوی این نمایش، پسرک بر زمین نشسته، به ناف خود خیره گشته است؛ روایت انگلیسی فاقد چنین جزئیاتی است.) هَم امکان وجود زندگی در جای دیگر را قاطعانه نفی می‌کند ولی از آن برای دست به سرکردن کلو استفاده می‌کند:

هَم: اگر به‌راستی وجود دارد، یا همان‌جا خواهد مرد یا به‌اینجا خواهد آمد. و اگر ندارد...

مکث

کلو: حرفم را باور نمی‌کنی؟ فکر می‌کنی از خودم درمی‌آورم؟
هَم: این آخر کار است کلو، ما به آخر خط رسیده‌ایم. دیگر به‌تو نیازی ندارم.

در فضای خفه و ساکن نمایش، احتمالی مبهم و حل‌ناشده معلق باقی می‌ماند، یعنی این احتمال که شاید پسرک، نظیر پسر بچه داستان ناتمام خود هَم، کلو دیگری باشد که به دلیل در ماندگی هَم به کمک او آمده است. در واقع این امکان وجود دارد که زندگی، به‌رغم همه ظواهر، ادامه یابد و دست دیگری از شطرنج بازی شود. مع‌هذا روایت کوتاه، و شاید موهوم، پسرک بیشتر از لحاظ لحن نمایش مهم است تا طرح داستان. این روایت بدان معنی است که نمایش با جرقه کوچکی از نور در دل ظلمت پابرجا پایان می‌یابد. توگویی این انرژی و توان جدیدی است که با چرخش بکت به‌سوی درام در او آزاد گشته است، انرژی جدیدی که در مهارت فوق‌العاده، هوش و اصالت نمایشهای وی منعکس می‌گردد و به‌نحوی کیفیت افسردگی تغییرناپذیر پیشین او را دگرگون ساخته و حتی آنرا تخفیف می‌دهد.

(ج) آخرین نوار کراپ

آدم‌های نمایش دست آخر با شخصیت‌های قبلی بکت فرق دارند، زیرا

گذشته‌ای دارند که می‌توانند به یادش آورند. دو سال بعد، در ۱۹۵۸، زمانی که بکت نگارش آخرین نوار کراپ را آغاز کرد، خاطره و تضاد میان گذشته از دست رفته و تلخی زمان حال یگانه مضامین او گشته بود. در این نمایش نیز صحنه و بازی برهنه و در حداقل ممکن است: پیرمردی تنها که زیر پرتوی از نور کنار میزی نشسته و به نوار صدای خودش، که سی سال پیش ضبط شده، گوش می‌دهد. بر اساس توصیه‌های صحنه، او باید لباس‌ها و چهره دلقکی پیر و خل وضع را داشته باشد: «صورت سپید. بینی سرخ.» به تناسب این وضع، دیالوگ مختصر نمایش، با انبوهی از حرکات و جزئیات دلقک‌وار همراه است: کراپ به خوردن موز معتاد است و از این رو تعداد زیادی موز با آداب و مناسک خاص پوست کنده و خورده می‌شود، و یکی نیز از جیب جلیقه او سرک می‌کشد؛ هر زمان که او در تاریکی پس صحنه گم می‌شود، صداها و مربوط به بازکردن در بطری و آشامیدن به گوش می‌رسد، و ز رفتن با کلیدها، کسوها و حلقه‌های نوار را نیز باید به این مجموعه افزود؛ جایی در نمایش او حتی روی پوست موز سُز می‌خورد. بی‌شک کل این ماجراهای دلقک‌وار برای تبدیل این اثر به نمایش روی صحنه ضروری است، اثری که می‌تواند به عنوان نمایشی رادیویی به همین خوبی از آب درآید (چنانکه درآمده است). ولی زمانی که نمایشنامه‌نویسی به تیزهوشی و مهارت بکت با سراندن قهرمان روی پوست موز، تماشاگران را به خنده می‌افکند، جای بسیاری برای شک و شبهه وجود دارد. به نظر می‌رسد بکت قصد دارد تا به هر قیمتی که شده، تصویری مسخره از کراپ ارائه دهد، نه از سُر تحقیر و خوار شمردن او، بلکه به قصد داغ کردن و ضد عفونی کردن احساسات و عواطفی که قرار است به نمایش گذارده شود.

طبق معمول، حوادث نمایش ساده است: پس از مقدمات اولیه، پیرمرد نواری را که سالها قبل در سی و نه سالگی پر کرده است - یعنی

تقریباً در همان سنی که بکت چله‌نشینی خود را برای نگارش شاهکارهایش آغاز کرد - در دستگاه می‌گذارد و گوش می‌دهد. مضمون نوار، نگاهی است به اتفاقات سالی که گذشته است، یادآوری خبر مرگ مادر، همراه با خاطراتی از پرستاری زیبا، یک سگ و یک توپ پلاستیکی* . نوار در عین حال حاوی گزارش لحظه‌ای از کشف و شهود شبانه در ساحل دریا است، لحظه‌ای مصادف با وقوع طوفانی استوایی که ظاهراً تا حدی بازتاب حقیقت زندگی درونی او است. ولی ما هیچ‌گاه در نمی‌یابیم که آن کشف و شهود «هرگز فراموش ناشدنی» به واقع چه بود، زیرا پیرمرد که حوصله‌اش از ادا و اطوارهای بچه‌گانه کراپ جوان سر رفته است، نوار را مرتباً به جلو می‌برد. او در جستجوی صحنه‌ای موسوم به «وداع با عشق» است که در دفتر ثبت حوادث و نوارها وصف شده است، دفتری که در آن محتوای هر یک از حلقه‌ها خلاصه شده است. پس از یافتن این صحنه، کراپ آخرین بازبینی خویش در مورد حوادث سال گذشته را ضبط می‌کند. سبک فعلی او فاقد سلاست و دقت دوره جوانی او است. سبکی عریان‌تر، تلخ‌تر و آشفته‌تر که فروپاشی زندگی بر اثر پیری و شکست را به‌خوبی بیان می‌کند. به عوض کشف و شهود مرد جوان که ترکیبی از «طوفان، شب و نور ادراک» بود، او گزارشی تیره‌تر و خشک‌تر از واقعیت ارائه می‌دهد: «اکنون گذشت یک سال به‌چه معناست؟ نشخوار تلخیها و نشستن سر لگن.» او اکنون در گمنامی و تیرگی کامل زندگی می‌کند: از آن «شاهکاری» که در لحظه کشف حقیقت، نگارش آن را پیش‌گویی کرده بود، تنها هفده جلد فروش رفته است و او اکنون به‌ندرت اتاق تاریک خویش را ترک می‌کند. تا آنجا که به زندگی

* خاطرات مربوط به مرگ مادر، پرستار و توپ پلاستیکی همگی متعلق به نوار قدیمی‌تری است که «ده یا دوازده سال قبل» پر شده و کراپ سی‌و‌نُه‌ساله پیش از پرکردن نوار فعلی به آن گوش کرده و برخی از مضامین آن را تکرار می‌کند. کل نمایش عبارت است از خاطراتی از خاطراتی از ...

رویش خم شدم تا بر آنها سایه افکنم و چشمها باز شدند. (مکث. صدای آهسته.) مرا بپذیر (مکث.) به میان خزه‌ها لغزیدیم و گیر کردیم. چگونه، آه کشان، از مقابل دماغه زورق به زیر می‌رفتند! (مکث.) بر رویش دراز کشیدم با صورتم بر سینه‌هایش و دستم بر تنش. بی‌هیچ تکانی دراز کشیدیم. اما زیر ما همه چیز تکان می‌خورد، و ما را تکان می‌داد، به آرامی، بالا و پایین، و از پهلوی به پهلوی.

مکث. لبهای کراپ تکان می‌خورد. صدایی بر نمی‌خیزد. شب از نیمه گذشته است. هرگز چنین سکوتی ندیده بودم. گویی زمین کره‌ای نامسکون است. مکث.

در اینجا این نوار را تمام می‌کنم. جعبه - (مکث) - سه، حلقه - (مکث) - پنج. (مکث) شاید که بهترین سالهایم سپری گشته‌اند. آن زمان که بختی برای سعادت بود. اما اگر آنها را پس می‌دادند هم نمی‌خواستمشان. نه با این آتشی که اکنون در من فروزان است. نه آنها را پس نمی‌گرفتم. کراپ بی‌حرکت به جلو خیره شده است. دستگاه ضبط در سکوت کار می‌کند.

در اینجا نمایش به پایان می‌رسد و آخرین جمله نوار کلید [معمای] آن است. از دید مرد جوانی که نوار را ضبط کرده بود، این جمله نوعی تأیید نیروی درونی‌اش بود: او شهود خویش را تجربه کرده است، آتش درونش فروزان است و می‌داند که چه باید بکند، حتی اگر این کار مستلزم «وداع با عشق» باشد. اما از دید پیرمرد که بی‌حرکت، در تاریکی به نوار گوش می‌کند، این جمله پژواک مبهم و طنزآمیزی از زهد و ایثار خشکیده و بی‌ثمر خود اوست: «یکبار بس ات نبود.» در پایان، «همه آن فلاکت قدیمی» - که شکل دیگری از همان «رنج وجود» است - به واقع برای او

زیاده از حد است. پس او نیز به یاری شراب‌خواری، موزها و دلقک‌بازی، از خود در قبال آن دفاع می‌کند.

با وجود این، زیبایی نثر نمایش و تک‌تک جزئیات ساده‌ای که بُعد جدیدی از آگاهی و حس را به اثر اضافه می‌کند، نافی خرد و حکمت کراپ است که از محرومیت نشأت گرفته و آن را تأیید می‌کند. کراپ این قطعه از نوار را تکرار می‌کند تا دیگر هیچ شکی در مورد قدرت زمان گذشته باقی نماند. پیشتر در اوایل نمایشنامه مرد جوان از خود پرسیده بود «آیا وقتی پسر بچه بودم، آواز می‌خواندم؟ نه. اصلاً هیچ‌وقت آواز می‌خواندم؟ نه.» مع‌هذا این دقیقاً همان کاری است که در توصیف خود از صحنه عاشقانه انجام می‌دهد: «بی‌هیچ تکانی دراز کشیدیم. اما زیر ماه همه چیز تکان می‌خورد، و ما را تکان می‌داد، به آرامی، بالا و پایین، و از پهلوی به پهلوی.» این یکی از معدود مواردی در آثار بکت است که قهرمان اذعان می‌دارد، تکان خورده است، حتی اگر عاملش فقط آب باشد، و ریتم زبان نیز بازتاب دقیق معنای آن است. بکت با تکرار قطعه فوق و قراردادن آن در پایان نمایش در آن واحد هم بنیاد دیدگاه منفی کراپ را سُست می‌کند و هم بر عظمت خسران او تأکید می‌گذارد.

این امر حاکی از ظهور لحن و جهتی جدید در آثار بکت است. موضوع همه کارهای قبلی او تجلیات گوناگون افسردگی است، از ملال صرف گرفته تا وضعیتی نزدیک به کاتاتونی، همراه با همه آثار و نشانه‌های مناسب چنین وضعیتی. در مقایسه با آنها، آخرین نوار کراپ، بسی انسانی‌تر، بازتر و ملموس‌تر است. موضوع آن اندوه است، نه افسردگی، و به عوض طفره رفتن از بیان دلایل اندوه، با شفافیت و زیبایی بسیار، دقیقاً نشان می‌دهد که چه چیز از دست رفته است. این نمایش با دیگر آثار بکت همان نسبتی را دارد که «سوگواری» مورد نظر فروید - احساسی دردناک اما طبیعی که هر کسی آن را تجربه می‌کند - با بیماری

روانی «ماخولیا». «خاطره و عادت، صفات سرطان زمان‌اند.» در نمایشنامه کراپ، بکت برای نخستین بار مکانیزمهای دفاعی عادت را کنار می‌گذارد، به‌خاطر، سهمی درخور آن عطا می‌کند و در برابر بیماری شوم زمان آسیب‌پذیر می‌شود. و به‌واسطه شکل‌گیری از تغییر و تبدل خلاق، چیزی را به‌دست می‌آورد که در آغاز نویسندگی خویش، به‌رغم همه تلاشهایش، به‌دست نیاورده بود: نثری تلمیحی و لغزان که به‌رغم زندگی بکت، به‌رغم علاقه‌اش به فقر و فلاکت، و شاید حتی به‌رغم خودش، معادل شعر غنایی است.

(د) می‌جو

یگانه نمایشنامه تلویزیونی بکت، که در ۱۹۶۶ بی.بی.سی. آن را اجرا کرد، نوعی عکس‌برداری با اشعه ایکس از آخرین نوار کراپ است: آنچه باقی مانده صرفاً اسکلت روایت و زبانی است که به‌عصاره ذاتی خود تقلیل یافته است. تک‌تک جزئیات زبانی به‌دقت در مکان خاص خود استقرار یافته و هم‌زمان شفاف و تجریدی‌اند. این نمایش در عین حال نوعی کراپ پشت‌وروشده است، داستانی مشابه که این بار از دیدگاه دخترک بیان می‌شود. و سرانجام می‌توان گفت که می‌جو روایتی دراماتیک از همه آن صداهایی است که دیگر قهرمانان بکت را عذاب می‌دادند، صداهایی که ولادیمیر و استراگون آنها را به‌صورت دوبه‌دو بیان می‌کردند، صداهایی که پیش از این ما هرگز مستقیماً آنها را نشنیده بودیم. کراپ بیش از بقیه به‌این وضع نزدیک شده بود، ولی صدایی که او را تعقیب می‌کرد، صدای خودش بود. در می‌جو سرانجام این صداهای دیگر را می‌شنویم که موزیانه نجوا می‌کنند. جو خود سخن نمی‌گوید. در واقع پس از حرکات آغازین نمایش - یعنی پس از آنکه جو، پشت به‌دوربین در اتاق خود راه می‌رود، پنجره را می‌بندد، پرده‌ها را می‌کشد، در و گنجی را قفل می‌کند، و

زیر تخت را نگاه می‌کند - او بی حرکت باقی می‌ماند. چهره او را نمی‌بینیم مگر وقتی که آداب و مناسک خصوصی‌اش کامل شده است و او، ظاهراً، احساس امنیت می‌کند. در این موقع او روی تختش می‌نشیند، «آسوده و آرام، با چشمهای بسته.» در بقیه نمایش او به حالت خوابیده باقی می‌ماند، و در حالی که نمای درشت چهره‌اش بزرگ‌تر و بزرگ‌تر می‌شود، خیره به دوربین می‌نگرد و به صدای خنثای زنی گوش می‌دهد - صدایی «آهسته، مشخص، دور، بدون آب و رنگ زیاد، با ریتمی مطلقاً یکنواخت و کمی آهسته‌تر از ریتم طبیعی»، که بی رحمانه او را محکوم می‌کند. شاید آنچه زنک می‌گوید، سرنخی برای فهم افسردگی و خصلت منفی دیگر آثار بکت باشد، زیرا بار اصلی صدای او احساس گناه است، گناه جو:

با آن جهنم چندرغازی که آن را ذهن خودت می‌نامی، آشنایی... همان جایی که خیال می‌کنی صدا از آنجا می‌آید، مگر نه؟... همان جایی که صدای پدرت را شنیدی... مگر همین را به من نگفتی؟... یک شب ماه ژوئن به سراغت آمد و سالها ادامه یافت... روشن و خاموش... پشت چشمها... همین طوری بود که نهایتاً توانستی خفه‌اش کنی... اسمش را گذاشتی بزَن بزَن ذهنی... یکی از شادترین خیالات... بزَن بزَن ذهنی... اگر جز این بود هنوز هم یقعات را ول نمی‌کرد... بعدش نوبت مادرت رسید... «یاالله جو، ما مراقبتیم»... یواش‌تر و یواش‌تر تا ترتیب او را هم دادی... دیگران... همه آن دیگران... چه عشقی نصیبش شد... خدا می‌داند چرا... عشق را تحقیر می‌کرد... طرفش هم نمی‌رفت... و حالا نگاهش کن... مشغول خفه کردن مرده‌ها در سرش.

همه کسانی که زمانی دوستش داشتند و او به آنها کلک زده بود، یک به یک در هیئت صداها‌ی مردگان به سراغش می‌آیند. او ناچار است آنها را

برای بار دوم در ذهنش به قتل برساند، و بدین گونه بار گناهانش را سنگین تر کند. این شکنجه‌ای است که راه گریزی ندارد زیرا بازتاب آن «جهنم چندرغازی» است که جو آن را ذهن خویش می‌نامد. به کلام دیگر، می‌جو ملموس‌ترین و دقیق‌ترین تصویر بکت از آن رنج و عذابی است که او بخش اعظم زندگی خلاق خویش را وقف توصیف آن کرده است: مردی تنها که در اتاقی در بسته گرفتار شده است و شمار انبوهی از صداها بی‌رحم او را شکنجه می‌دهند. این وضع شبیه دنیای بیماران شیزوفرز است که مورفی، از سر معصومیت و بی‌خبری، ستایشگر و مشتاق آن بود. ولی اکنون همین وضعیت با تمامی دهشتش از درون به تصویر کشیده می‌شود.

یگانه چیزی که این دهشت را جبران می‌کند، سحر نثر بکت است، نثری که این دهشت را ملموس می‌سازد و مع‌هذا در همان حال به طرز غریبی آن را تحمل‌پذیر می‌کند. این امر در نقطه اوج نمایش، به‌واضح‌ترین شکل نمایان می‌شود، یعنی زمانی که صدای بی‌ارزش زن حکایت سلف خود را تکرار می‌کند، زنی که او نیز عاشق جو بود ولی بر خلاف زن گوینده، قِصر در نرفت:

شب گرم تابستانی... همه در خواب... با روپوش قفایی رنگش
نشسته بر لبه تختش... او را که می‌شناسی... او هم تو را
می‌شناخت، جَلّ الخالق!... شلپ‌شلپ محو امواج دریا از خلال
پنجره باز... دست آخر برمی‌خیزد و با همان سرووضع بیرون
می‌رود... ماه... کُنده‌های درختان... ته باغ و زیر پل معلق...
خزه‌های دریایی را می‌بیند و می‌فهمد که هنگام مَدّ است... به‌لب
آب می‌رود و دَمَر می‌خوابد با صورتش در آب... کوتاه کردن
حکایتی دراز کافی نیست... سرانجام سراپا خیس برمی‌خیزد و
به‌خانه باز می‌گردد... تیغ ژیلت را برمی‌دارد... همان مارکی که
برای تراشیدن موهای تنش توصیه کرده بودی... دوباره به‌ته باغ و

زیر پل معلق... تیغ را از توی خود تراش درمی آورد و به پهلوی لب آب دراز می کشد... کوتاه کردن یک حکایت دراز دیگر نیز کافی نیست... می دانی که او چطور همیشه از درد وحشت داشت... نواری از روپوشش چرمی می دهد و دور زخم می بندد... سرانجام برمی خیزد و به خانه بازمی گردد... روپوشش روی زمین کشیده می شود، ابریشم خیس... اینها برایت تازگی دارد جو؟... هی جو؟... قرصها را برمی دارد و به ته باغ زیر پل معلق بازمی گردد... چندتایی را توی راه می خورد... حالا دیگر وقت عقل و وجدان نیست... ماه از فراز ساحل پشت تپه می رود... اندک زمانی می ایستد و به نقره چکش خورده می نگرد... سپس به موازات ساحل به جایی دورتر، نزدیک صخره می رود... تصور کن چه چیزی در ذهنش او را به این کار واداشت... تصور کن... همچون کودکی پاهایش را در آب می کشد... چندتای دیگر طی راه می خورد... آیا ادامه خواهم داد جو؟... هی جو؟... سرانجام دراز می کشد؛ چهره اش در چند قدمی آب... اکنون به ماسه ها چنگ می زند... آیا این بار کار به خوبی تمام شده است... باقی قرصهای قوطی را می خورد... این هم از عشقی که می خواستی... هی جو؟... در میان سنگها حفره ای برای صورتش گود می کند... آن صورت سبز... باریک... همواره رنگ پریده... آن چشمهای رنگ پریده... نگاهی که از آنها فرو ریخت پیش از... آن گونه که باز شدند پس از... روح سبک و نورانی می شود... آیا همین طور توصیفش نمی کردی جو؟...

همچون بسیاری دیگر از آثار بکت، این قطعه نیز ایجاز و بُرایی شعر را دارد و با این همه خصلت روایی خود را حفظ می کند و به طرز مؤثر شنونده را در طول زمان از نقطه ای به نقطه ای دیگر می برد. این قطعه

به لحاظ رسانه نیز تماماً اصیل است. و به مفهومی خاص باید که چنین می بود زیرا بکت به هیچ طریق دیگری نمی توانست شکل بیگانه و ناجور [رسانه] تلویزیون را با شیفتگی و سواسی خود به جهان درونی تطبیق دهد. ویژگی اساسی و ذاتی سینما و تلویزیون آن است که در هر دوی آنها همه چیز باید تابع چشم باشد؛ تماشاگران ناچار می شوند که نه فقط با چشمهایشان بلکه همچنین با گوشها و ذهنشان ببینند، و در واقعیتی مقاومت ناپذیر که بدیل زندگی واقعی است جذب و حل شوند، واقعیتی که در بهترین حالتش به اندازه رؤیا بی واسطه و محیط بر آدمی است. در چنین اوضاع و احوالی یک سناریوی تماماً ادبی که ممکن است در صحنه تئاتر کامل و بی نقص باشد، احتمالاً تا حدودی حواس تماشاگران را پرت می کند. بدین ترتیب نوشته توجه تماشاگران را به خود معطوف می کند آن هم در وضعیتی که همه چیز باید تابع تصویر باشد.

راه حل بکت برای رفع این مشکل آن بود که رویه رایج را معکوس کند، و زبان را وادارد تا خود کارکرد دوربین را به عهده گیرد. پس از سکانس خنثای آغازین، یعنی زمانی که جو در اتاقش راه می رود، دوربین به سادگی روی نمای درشت او توقف می کند و به تدریج، مرحله به مرحله چند سانتی متری به او نزدیک می شود، توگویی همپای تلمبارشدن اتهامات سنگین، دوربین نیز به درون کاسه سر او نفوذ می کند. بکت، به عوض تغییر دادن تصاویر بصری، زبان را وامی دارد که پیوسته به صورت نوعی مونتاژ لفظی، یکی پس از دیگری به جزئیات گوناگون بپردازد. بدین ترتیب، حتی باشکوه ترین و شعری ترین عبارات او - «ماه از فراز ساحل پشت تپه می رود... اندک زمانی می ایستد و به نقره چکش خورده می نگرد...» - نیز به عوض ایجاد اخلاص در تأثیر سینمایی، آن را تقویت می کند، درست همان طور که تصویر زیبای خاصی در یک فیلم علاوه بر افزودن به لذت شما، توجه تان را نیز جلب می کند، البته

به شرطی که این تصویر در کل اثر ادغام شده باشد و بیش از حد بر آن تأکید نشده باشد. الکساندر آستروک (A. Astruc)، منتقد فرانسوی سینما، فیلم‌سازان موج نو را چنین توصیف می‌کند: «کسانی که دوربین را همچون خودنویس به دست می‌گیرند»، بدین معنی که آنها در استفاده از دوربین همان قدر طبیعی و ناخودآگاه عمل می‌کنند که نویسندگان در استفاده از خودنویس. بکت این توصیف را معکوس کرده است. در هی جو او خودنویسی دوربینی را به کار می‌گیرد: در حالی که دوربین تلویزیون تصویری واحد و ثابت ارائه می‌دهد، او صرفاً به یاری زبان، تکثری بصری می‌آفریند، متشکل از تصاویر، حسیات، تداعی معانیها و روایات.

(۵) نمایش (بازی)

سه سال پیش از هی جو بکت شکل دیگری از همین تکنیک مونتاژ را در اثر جالب توجه خود موسوم به نمایش به کار گرفته بود. این اثر نخستین بار در ۱۹۶۳ در آلمان به روی صحنه آمد. ولی در این مورد قصد او عملاً مونتاژ روایت بود، نه مونتاژ تصاویر و تأثرات: حکایتی واحد از سه نقطه نظر متفاوت بازگو می‌شود، به صورتی که هر یک از روایتها خود متشکل از قطعات گسسته متباینی است که در هم مخلوط گشته‌اند.

نمایش از یک لحاظ روایت دراماتیک نام‌ناپذیر است: شخصیت‌های نمایشنامه - مرد، زن و معشوقه‌اش - در فضایی که گویای نوعی زندگی پس از مرگ است تا گردن در خمره‌ها فرو رفته‌اند، سرهایشان ثابت و بی حرکت است و چهره‌هایشان، بر اساس توصیه‌های صحنه، «چنان به لحاظ سن و حالت بی رنگ و نامعین است که تقریباً بخشی از خود خمره‌ها به نظر می‌رسند.» طبق معمول تنها کاری که از آنها ساخته است حرف زدن است. ولی آنان فقط در واکنش به تحریک بازجویی نامرئی و بی صدا - شعاع متمرکزی از نور که از پایین صحنه می‌تابد - سخن

می‌گویند، شعاع نور به صورتی ناگهانی از یکی به دیگری منتقل می‌شود و به صورتی تماماً تصادفی [صدا و چهره] آنان را خاموش و روشن می‌کند. این عمل همواره در گرماگرم روایت آنان و گاه حتی وسط تلفظ یک کلمه رخ می‌دهد.

از دید نام‌ناپذیر، داستانهایی که او برای خود تعریف می‌کرد و همچنین تلاش بی‌وقفه و یکنواخت او برای حلاجی یأس، وسیله‌ای مناسب انحراف و سرگرم کردن ذهن و مهار دهشت نهفته در وضعیت وی بود. اما در نمایش آنچه شخصیتها بر زبان می‌آورند، همان عذاب ایشان است؛ اگر رخصت می‌یافتند تا از حرف زدن بازایستند، به سکوت و ظلمتی که تمنایش را دارند دست می‌یافتند. اما در عوض، شعاع پُرای نور، همچون روایتی اهریمنی از آن نور الهی که دانته در فردوس تجربه کرد، آنان را وامی‌دارد تا حکایت حقیر فرومایگی خویش را الی الابد بازگو کنند. این تکرار بی‌وقفه عملاً نیز رخ می‌دهد، زیرا نمایش بی‌هیچ تغییری برای دومین بار تکرار می‌شود. این اثر به نمایشنامه در بسته (یا بن‌بست) سارتر شباهت بسیار دارد، ولی به کلی فاقد آرایشها و پرداختهای عرفی است - اثری فشرده، خشنناک و انفجاری. جهنم خاص این سه تن چیزی نیست مگر نوعی بازی ابدی در محدوده مثلی باطل، که بی‌هیچ وقفه‌ای دوباره و دوباره تکرار می‌شود، آن هم در فضایی که به گفته یکی از شخصیتها نوعی «سایه روشن دوزخی است». هر سه آنها حس می‌کنند که بازجوی صامت و خونسردشان چیزی از آنها می‌خواهد. زن فکر می‌کند که این چیز توبه و پشیمانی است، در حالی که معشوقه آن را معادل جنون می‌داند. مرد، که هم احمق‌تر و هم خسته‌تر است، فقط این را می‌داند که حقیقتی در او نهفته است که هرگز عیان نخواهد شد؛ او تصویری خیالی برای خود ساخته است که در آن هر سه آنها، همچون کراپ و دوست دخترش، همراه با هم در زورقی کوچک شناورند؛ پس شاید آن حقیقت،

عشق باشد. احتمال قوی‌تر آن است که هر سه آنان دارند کفاره بی‌پایان گناه زندگی کردن را پس می‌دهند. از این‌رو مرد مشتاق رسیدن به‌زمانی است که در آن «همه اینها»، یعنی همه آنچه اکنون عذابش می‌دهد نهایتاً به‌چیزی شبیه زناکاری‌اش بدل خواهد شد، یعنی به «بازی و نمایش صرف». عنوان مبهم اثر نیز از همین امر ناشی می‌شود.

در قیاس با مونتاژ کلامی و تلمیحی هی‌جو نثر این اثر ساده و سراسر است و روایت ماجرا نیز بدون پیچ‌وخم است، هرچند که روایت به‌صورتی گسسته ظاهر می‌شود و هر یک از قهرمانان بخش مربوط به‌خود را به‌صورتی مجزا و بدون هماهنگی، و به‌تبع روشن و خاموش شدن نور بازگو می‌کند. ولی از آنجا که طرح داستان خود ماهیتی عرفی و قراردادی دارد، نتیجتاً اثر به‌قدرت و تمرکزی دست می‌یابد که در بسیاری دیگر از آثار بکت مشهود نیست. هر چه باشد زنا مضمون اعظم رمان اروپایی بوده است: از شاهزاده‌خانم کلو و آدولف گرفته تا سرخ و سیاه، مادام بواری و آناکارنینا و سرانجام دیوتن و فاسق لیدی چترلی. در نمایش، بکت این سنت را به‌کار می‌گیرد و آن را با دلمشغولی خاص خود با دوزخ و یأس در هم می‌آمیزد. حاصل کار آن است که این دلمشغولی به‌عوض آنکه، همچون غالب آثار بکت، افراطی و اضافی باشد طبیعی به‌نظر رسد. نکته مهم‌تر آن است که در نتیجه استفاده از این مضمون سنتی و قراردادی، پایه و مبنای اثر، دیگر آن رنج و عذاب بی‌نام و بی‌چهره‌ای نیست که بکت معمولاً به‌تصویر می‌کشد، بلکه قوام اثر دقیقاً متکی بر نوعی خباثت شخصی متمرکز و مشخص و نوعی خشم جنسی پرتهاپ است که به‌صورت مضمونی ضمنی در دل اثر جاری است. زبان اثر همچون همیشه صاف و زلال است، هرچند که التهاب ناشی از خشونت و نفرت به‌خوبی در آن حس می‌شود. برای مثال معشوقه، نخستین ملاقات خود با زن را چنین توصیف می‌کند:

یک روز صبح که کنار پنجره باز نشسته بودم و سوزن دوزی می‌کردم یکهو پرید تو و پاچه‌ام را گرفت. سرم داد زد شوهرم را ول کن اون مال منه. عکسهایش لطف بزرگی در حقش کرده بودند. حالا که برای اولین بار او را زنده و تمام و کمال می‌دیدم، فهمیدم که چرا شوهرش مرا ترجیح می‌داد... همان‌طور که سوزن دوزی می‌کردم گفتم راجع به چی حرف می‌زنی؟ کی تو؟ کی را ول کنم؟ فریاد زد بوی گندت را از او می‌شنوم، اونم بوی گند ماده‌سگها را می‌ده.

توصیف مرد از آشتی با همسرش نیز حاوی همین مخلوط قراردادی کلیشه و نفرت و تهوع است:

تو خونه باز هم عاشق و معشوق شدیم، گذشته‌ها گذشته بود و غنچه‌ها تازه. یک شب تو رختخواب بم گفت می‌ترس قبلیات را دیدم، خوبه که از شرش خلاص شدی. با خودم فکر کردم عجب بی‌مقدمه. بش گفتم آره جیگرم خلاص شدم، واقعاً خلاص شدم. خدایا این زنها عجب جونورایی‌اند. بش گفتم البته به لطف تو، فرشته من.

این معجون بر ساخته از تحقیر خشم آگین و جنسیت متعفن، جوهر و مضمون واقعی نمایشنامه است. این معجون باعث می‌شود تا خمره‌ها و خاکستر دانه‌ها و دیگر نشانه‌های این تصویر زننده از خلود نفس، یعنی همه آن مضمونهای قراردادی که بکت به خوبی به آنها وارد است، در قیاس با مضمون سبتی زنا مجموعاً تأثیر کمتری داشته باشند، زیرا مضمون زنا هرچند مبتذل تر و پیش پا افتاده تر است ولی در عین حال مبین نیازی انسانی تر و حادث تر است. در میان آثار متأخر بکت، نمایش یگانه استثنا بر

قواعد کلاستروفوبیکی* است که بکت آنها را بر مبنای دلمشغولیهای عجیب و غریب خاص خودش ابداع کرده است. ولی دقیقاً به همین دلیل نمایش در عین حال یکی از قوی‌ترین نوشته‌های بکت است که بُرایی خاصی به مضمون همیشگی و وسواسی بکت افزوده است، یعنی همان تصویر خیالی عذاب پس از مرگ. نخستین فرد از قهرمانان بکت، به تاسی از نام یکی از ساکنان نرم‌خو، منفعل و کم‌وبیش پذیرفته‌شدهٔ برزخ، بلاکوا خوانده می‌شد. در مقابل، شخصیت‌های نمایش در جهنمی واقعی به سر می‌برند؛ گناه آنان شهوت و نفرت است، نه سستی و بطالت، و عذابشان نیز به همین نسبت دردناک‌تر است. جای تأسف است که این روشن‌ترین نمایشنامهٔ بکت چنین به ندرت به روی صحنه می‌آید.

(و) روزهای خوش

نمایشنامهٔ روزهای خوش که در فاصلهٔ سالهای ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۱ به زبان انگلیسی نوشته شد، شادترین و معمولی‌ترین نمایشی است که بکت تاکنون نوشته است؛ و در عین حال، به مفهوم تخصصی و فنی کلمه، تئاتری‌ترین اثر اوست. شخصیت‌های این نمایش فقط دو نفرند، زوجی میانسال به نام‌های وینی و ویلی (Willie). وینی در ماسه دفن شده و قادر به حرکت نیست، ویلی نیز فقط در پایان نمایش تمام‌قد در برابر تماشاگران ظاهر می‌شود. در باقی مدت نمایش، او یا به کلی از دید پنهان است و یا فقط بخشی از سر کچلش از پشت دیده می‌شود؛ به علاوه، سهم او از دیالوگ‌ها نیز بسیار کم است. در نتیجه، توجه تماشاگران عمدتاً معطوف به وینی است، و هم اوست که باید در یک تک‌گویی کشدار و طولانی، به یاری صدا و حرکات چهره‌اش، تماشاگران را سرگرم کند. و چنانچه می‌گویند، موفقیت در این امر برای همهٔ زنان بازیگر آزمونی به‌غایت دشوار است.

* کلاستروفوبیا claustrophobia، ترس بیمارگونه از محصور و زندانی شدن در فضاهای بسته.

این نمایش به مفهومی دیگر نیز تکنیکی و فنی است، یعنی به لحاظ تمایز میان ادبیات ناب و تئاتر ناب - تمایزی که معمولاً نشانی از آن در نمایشنامه‌های بکت دیده نمی‌شود. روزهای خوش تا حد زیادی فاقد آن خلوص اندوهبار زبان هنری بکت است؛ این نمایش صرفاً متنی برای بازیگری است، متنی سرشار از شوخیها و ترفندهای لفظی و بصری عجیب و غریب که در اجرای نمایش بسیار جالب به نظر می‌رسند، ولی خواندن آن را کسالت‌بار می‌کنند. برای مثال، در بخش اعظم پرده اول، وینی می‌کوشد تا نوشته روی دسته مسواک خویش را بخواند؛ عبارت «تضمین کامل اصالت» کاملاً واضح و خواناست، ولی تشخیص کلمات بعدی بسیار دشوار است. در طول نمایش، تماشاگران منتظر می‌مانند تا بلکه وینی واژه «پرز» [مسواک] را بر زبان آورد. ولی چنین نمی‌شود. حاصل نهایی کشف رمز او عبارت «موی زیر خوک» است. یکی از آن شوخیهای فضل‌فروشانه خاص بکت که احتمالاً می‌توانست موجب افتخار بلاکوا یا مورفی شود. همین شوخی نیز بهانه‌ای می‌شود تا شوهر غرغرو، تقریباً لال و تقریباً نامرئی وینی، پُرشورترین جملات خویش را بر زبان آوَرَد:

وینی: ویلی، جان من بگو، هاگ* یعنی چه!

ویلی: خوک نرِ اخته‌شده (چهره وینی حالتی شاد به خود می‌گیرد).

پرواربندی شده برای ذبح. (تشدید حالت شادی در چهره وینی).

ظاهراً از دید هر دوی آنان، این توصیف مناسبی از خود ویلی است، زیرا زن وی بالحنی سرشار از خوشی و لذت، اضافه می‌کند: «آه واقعاً روز خوشی است. این هم یک روز خوش دیگر!»

بکت، طبق معمول، تماشاگران را خلع سلاح می‌کند، او وینی را

* هاگ Hog، نام خوک نر در زبان انگلیسی.

وامی دارد تا به توصیف زن و شوهری مبتذل بپردازد که با ناباوری به او که تا نیمه در خاک مدفون بود، خیره شده بودند: «آخرین انسانهایی که گذرشان به این سو افتاده بود.» شوهر، ایرادهای تماشاگران را بازگو می‌کند، و زن به نیابت از مؤلف پاسخ می‌دهد:

مرد می‌گه، این زنک اینجا چه کار می‌کنه؟ - می‌گه، منظور ش از این کار چیه؟ تا زیر ممه‌هاش تو این زمین گند فرو رفته که چی؟ - مردک بی ادب - می‌گه، معنای این کار چیه؟ - قراره معنایش چی باشه؟ - و از این قبیل - کلی از این جور اظهار نظرها - همان دری‌وری‌های همیشگی - مرد می‌گه، حواست با منه؟ - زن می‌گه، آره، خدا به دادم برسد - مرد می‌گه، منظورت چیه، خدا به دادت برسه؟ زن می‌گه، تو چی، منظور و معنای تو چیه؟ زن می‌گه، قراره معنای تو چی باشه؟

این شکل قوی‌تر و مؤثرتر بیان آخرین جمله وات است: «آنجا که مراد نمادپردازی نیست، نمادی هم در کار نیست.» البته برای تشخیص این نکته که نمایش تصویری تلخ و طنزآمیز از ازدواج و کانون گرم خانواده ارائه می‌دهد، نیازی به شکار نمادها نیست: شوهری توسری خورده، با کلاه حصیری، روزنامه و کارت پستال چرکش که به هر سؤالی با کلمات تک‌هجایی پاسخ می‌گوید، و زنی آهنین اما احساساتی که طبق دستور بیدار می‌شود و به خواب می‌رود، و مدام درباره روزهای خوش گذشته‌اش ور می‌زند. تا زمانی که هنوز توان استفاده از دستهایش را دارد، با زیرورو کردن محتویات کیف خریدش، خودش را تسکین می‌دهد، کیفی انباشته از خرده‌ریزهای عجیب و غریب، از مسواک گرفته تا طپانچه. او جمله محبوب خویش را بارها تکرار می‌کند: «این چیزی است که برام جالبه.» وینی نقطه مقابل همه آن قهرمانان

مریض و شکوه‌گری است که بکت در آثار دیگر خود با آنان همدلی می‌کند. به گواهی خود نمایش می‌توان گفت که از دید بکت، وینی و ترفندهای جنون‌آمیز او برای دفاع از خودش^{*}، در بهترین حالت، مضحک و مسخره است.

بکت، گویی به قصد اثبات این نکته که نتیجه و پاداش شادی و سرور بهتر از یأس نیست، وینی را واهی دارد تا همهٔ مراحل فرآیند استاندارد زوال را تجربه کند. در پردهٔ اول، او تا کمر در زمین فرو رفته است؛ در پردهٔ دوم خاک تازیر چانهٔ وینی بالا آمده است و او دیگر قادر به چرخاندن سر خود در هیچ جهتی نیست. با این حال، او تا آخرین نفس، تماماً خوشبین و حراف باقی می‌ماند. روزهای خوش، روایتی کمیک از عذاب‌نهایی نام‌ناپذیر است - «نمی‌توانم ادامه دهم، باید ادامه دهم، ادامه خواهم داد» - که وینی آن را به اجرا می‌گذارد، شخصیتی [غیربکتی] که در برابر شواهد زندگی و زمینی که هر لحظه بالاتر می‌آید، هنوز هم نه موردی برای شکوه و شکایت می‌یابد و نه دلیلی برای ادامه‌ندادن یا حتی سکوت. البته بکت هشیارتر از آن است که از وینی چهره‌ای صرفاً مضحک بسازد. جریان سیال و راجیه‌های مهمل او و چرخش متناوب و پیوستهٔ او میان سانتی‌مانتالیسم افراطی و اعتقاد جزمی به درستی‌کاری و حق به‌جانبی خویش، با مهارتی فوق‌العاده مهار شده است. بکت در عین حال به او اجازه می‌دهد تا عضو علی‌البدل جمع‌نخبگان وی شود، زیرا وینی نیز [همچون باقی اعضای این جمع] صداهایی می‌شنود، هرچند که او - در مقام زنی که تا به آخر معقول باقی می‌ماند - توجیهی عقلانی برای آنها می‌یابد:

* منظور مؤلف اشاره به مکانیسم‌های دفاع روانی است که در همهٔ اشخاص به‌صور گوناگون وجود دارد و روانکاوان آنها را به‌سرکوب امیال و خاطرات ناخواسته نسبت می‌دهند. تشدید عملکرد این مکانیسم‌ها، که غالباً به‌صورت جزم‌گرایی، وسواس و تعصبات فردی و مکتبی ظاهر می‌شود، نشانهٔ بروز بیماری روانی است.

گاهی وقت‌ها صداهایی می‌شنوم. فقط گاهی. نعمت‌اند، صداها نعمت‌اند، طی روز... کمک من‌اند. به‌سبک قدیمی! آره، آنها روزهای خوش‌اند، وقتی صداها به گوش می‌رسند. قبلاً خیال می‌کردم... آره خیال می‌کردم، آنها توی سرم‌اند. ولی نه. نه. نه. این فقط حرف منطق بود. عقل. من عقلم را از دست نداده‌ام. هنوز نه. همه‌اش را نه. مقداریش باقی مانده. صداها. مثل یه ذره... جرخ‌وردن، یه ذره... کنده‌شدن. همش اشیاست، ویلی. توی کیف، بیرون کیف. آره، اشیا هم زنده‌اند، این را من همیشه می‌گم، /اشیا زنده‌اند.

درک و درایت بکت نسبت به‌افت‌وخیزها و زیروبم‌های نمایشی چنان کامل و بی‌نقص است که این فوران غیرمنتظره عناصری که از جهانی غریب و وهم‌انگیز می‌آیند، بی‌هیچ تردید و توقفی در وراجیه‌های وینی ادغام می‌شود. ولی به‌رغم همه مهارت و هشیاری بکت نسبت به نکات ظریف و طنزآمیز - یا شاید حتی به‌خاطر آنها - دست آخر به‌نظر می‌رسد که نمایش به‌طرزی بیش از حد کشدار برای بیان نکته‌ای واحد زور می‌زند. بکت به‌عمد می‌کوشد تا از هیچ، نمایشنامه‌ای بیافریند. او پیوسته موانعی برای خود می‌تراشد تا مهارت خویش در غلبه بر آنها را به‌ما نشان دهد. مشکلات تکنیکی نهفته در تلاش برای حفظ تداوم یک نمایش مختصر دوپرده‌ای - همراه با بازیگری که در مرکز صحنه دفن شده است و حضور مبهم عاملی در خارج از صحنه* - به‌نحوی بی‌معنا و

* اشاره به‌صدای سوت خارج از صحنه که بیداری و خواب وینی را کنترل می‌کند. از آنجا که او رو به تماشاگران دارد، با آنان «سخن» می‌گوید و زیر نگاه آنان نقش بازی می‌کند. پس این عامل پنهان که از خارج صحنه بر او مسلط است، می‌تواند - لااقل از دید وینی - با تماشاگران یکی شود. به‌عبارت دیگر، بکت باز هم کوشیده است تا یکی از عوامل ساختاری هنر نمایش - یعنی

گنگ، دشوارند، و راه‌حلهای بکت برای آنها بس ساده و سهل. از این رو، روزهای خوش، استادی و مهارت او در هنر تئاتر را به تفصیل بازگو می‌کند، ولی بیش از این کار دیگری نمی‌کند، البته به جز تکرار این اعتقاد سفت و سخت بکت که ظاهراً از بدو تولد جزئی از او بوده است: به‌راستی که خوشبینان، آمرزیده و رستگارند، چرا که آنان زنده دفن خواهند شد.

→ حضور پنهان ولی تعیین‌کننده تماشاگران - را به یکی از مضامین نمایشنامه خود بدل سازد. حتی شاید بتوان گفت که این ترفند نمایشی کنایه‌ای است از این واقعیت که همه ما زیر نگاه قدرتمند جمع یا «دیگران» وراجی می‌کنیم، ادا درمی‌آوریم، به طرزی غالباً مضحک و مسخره نقش بازی می‌کنیم، و یا در هر حال به نحوی می‌کوشیم تا خود را «توجیه» کنیم.

رادیو: خدایا، عجب سیاره‌ای

(الف) همه آنچه فرو می‌ریزد

برای نویسنده‌ای که در طول سالها مستمراً شخصیت‌هایی خلق کرده که از شنیدن صداهاى ناشناخته در عذاب‌اند، رادیو احتمالاً مناسب‌ترین و طبیعی‌ترین رسانه است. به یک معنا، هدف اصلی همه نوشته‌های بکت، ثبت سرعت و آهنگ دقیق صداهاى درون سرش بوده است. این امر منشأ دقت و ظرافت او در رفتار با زبان است، و همچنین منشاء شنوایی بس دقیق و حساس او که به‌وی رخصت می‌دهد تا زیبایی و وقار را با زبان محاوره در هم آمیزد. و به اعتقاد من، ملال و بی‌صبری آشکار او در قبال مقتضیات قراردادیِ روایت و طرح داستان نیز از همین دل‌بستگی به صداهاى درونی ناشی می‌شود. توجه بکت به این مقتضیات قراردادی چنان اندک است که نمایشنامه‌های غیررادیویی او، اگر همراه با تمهیدات صوتی مناسب از رادیو پخش شوند، آسیب چندانی نمی‌بینند. حتی از رمان‌های او نیز می‌توان آثار رادیویی مؤثر و قدرتمندی ساخت، البته به شرط وجود شنوندگانی صبور و مشتاق. بکت یکی از مثال‌های نادر آن گروه از نویسندگانی است که آثارشان، به‌رغم سلطه آشکار گوش و کلام

لفظی، همواره از حد اعلای کیفیت ادبی برخوردار است.

بکت نخستین نمایش رادیویی خود، همه آنچه فرو می‌ریزد، را در ۱۹۵۶، یعنی در همان سال اتمام نمایشنامه دست آخر، نوشت. او این نمایش را به زبان انگلیسی نوشت. از زمان نگارش وات در ۱۹۴۵ این نخستین باری بود که بکت به زبان مادریش قلم می‌زد. و شاید به همین دلیل است که این اثر با جهان پر تکلف منیش ایرلندی پیوندهای بسیار دارد، جهانی که بکت قبلاً آن را پشت سر گذارده بود. شخصیت‌های نمایش، گروه منتخب کاملی از مقامات و ساکنان محلی را شامل می‌شود - کریستی (Christy) باربر ایستگاه قطار؛ آقای تیلر (Tyler) دلال و تاجر بازنشسته؛ آقای اسلوکام (Slocum) کارمند و سرپرست مسابقات اسبدوانی؛ تامی (Tommy) پادوی ایستگاه؛ آقای بارل (Barrell) مدیر ایستگاه؛ دوشیزه فیت (Fitt) بانویی سی‌ساله - که همگی خانم روونی (Rooney) را در سفر کنند و طاقت فرسایش به سوری ایستگاه قطار محلی مشایعت می‌کنند. آنان وقت را با پر حرفیهای خویش پر می‌کنند و هر یک، به شیوه خاص خود، بهانه‌ای برای غرزدنهای خانم روونی فراهم می‌آورد. آقای اسلوکام با تقلای فراوان او را در ماشین خویش می‌چپاند؛ تامی نیز با بدبختی او را از ماشین بیرون می‌کشد؛ دوشیزه فیت به او کمک می‌کند تا هن‌هن‌کنان از پله‌های ایستگاه بالا رود. سفر او از سفر مولوی کوتاhter است، ولی به لحاظ دردناک بودن دست کمی از آن ندارد.

وضعیت خانم روونی به هیچ وجه مناسب سفر نیست، فرسوده و لرزان با سنی متجاوز از هفتاد سال، به قول شوهرش «نود کیلو چربی ناسالم». آقای روونی نیز به نوبه خود، همان قدر زوار در رفته و همچنین کور است. خانم روونی برای استقبال از او به ایستگاه قطار می‌رود، همان قطاری که روزانه او را از بهشت خویش در شهر به خانه باز می‌آورد، از «دفتر ساکت و خلوت» او «در زیرزمین ساختمانی دور از خیابان اصلی، با

آن پلاکِ محوشده، مبلهای راحتی، و پرده‌های مخملش»، جایی که آقای روونی لااقل از ساعت ده تا پنج، زنده‌زنده... دفن می‌شود، «همراه با یک بطری آبجو رقیق دم این دست و یک فیله دراز و خنک ماهی شور دم آن یکی. هیچ چیز، حتی مرگ قطعی و مسلم هم نمی‌تواند جای آن را بگیرد.» همسروی نیز که حرفهایش پر از آرزوی مرگ است، شریک ملال و بدبینی اوست: «بیرون آمدن از خانه عین خودکشی است. ولی تو خانه‌ماندن چی، آقای تیلر، تو خانه‌ماندن چی؟ یک جور اضمحلال کشدار.» هر دوی آنها، هر یک به شیوه خاص خود، هنوز به خاطر از دست دادن دختر کوچکشان، مینی (Minnie) کوچولو، عزادرند. آقای روونی در نتیجه تحمل اندوه بسیار، مردی خشک و تلخ شده است؛ ازدواج «بدون نوه» او نوعی کفاره طولانی است. همسروی پر حرف‌تر و احساساتی‌تر است و منظم‌تر در موجی از اندوه غرق می‌شود، یا به قول خودش «باز هم مثل سیل رو سرم خراب شد.» از دید هر دوی آنها، مرگ دخترشان زندگی آنها را به احتضاری طولانی بدل کرده است.

با این حال، اندوه آنها چنان افراطی است که بکت - دست کم در آغاز نمایش - بازیرکی از آن برای ارائه نوعی کم‌دی ناب سود می‌جوید. خانم روونی در هیئت یکی از آن زنانی تصویر می‌شود که یگانه مایه تسللا و خوشحالی‌شان بازگو کردن بیماریها، جراحیها و ماتمهایی است که در گذشته تحمل کرده‌اند. زنجموره‌های او پیوسته مضمونی برای هزل فراهم می‌آورد، قطعات ملودراماتیک خود او و همچنین صداهای طبیعت سرکوب‌ناپذیر به‌واقع تقلیدی هزل‌گونه از همین شکوه‌هایند؛ به‌لطف بخش تمهیدات صوتی، صدای طبیعت - صدای پرندگان، گوسفندان، گاوها، و باد و باران - به‌عمد برجسته و بارز می‌شود.

البته با توجه به انبوه چهره‌های عجیب و غریبی که بکت در این نمایش به‌بازی گرفته است، احتمالاً به‌جز دست‌انداختن افسردگی همیشگی

خودش کار دیگری از او ساخته نبود. وضع این نمایشنامه به گونه‌ای است که گویی مجموعه شخصیت‌های رمان مورفی به ناگهان در صفحات پایانی تریلوژی ظاهر شده‌اند (چیزی نظیر ظاهر شدن برادران مارکس در یکی از نمایشنامه‌های یوجین اونیل). البته بکت هشیارتر از آن بود که نتیجه کار را حدس زنند: بیان فلسفه یأس او از زبان شخصیت‌های تئاتر ایرلندی مسلماً مضحک و خنده‌دار از آب درمی‌آمد. ولی نکته مهمتر آن است که کم‌دی عام آغاز نمایش، روش مناسبی است تا پایان اساساً تلخ و تیره آن به نحوی قابل هضم شود.

خانم روونی بر سکوی ایستگاه به انتظار ایستاده است، تأخیر قطار و تصور وقوع فاجعه، ذهنش را مشوش ساخته است. سرانجام قطار سر می‌رسد، در حالی که آن دو لنگ‌لنگان به سمت خانه بازمی‌گردند، آقای روونی حکایت طولانی و ناتمام سفر خویش را بازگو می‌کند. ظاهراً قطار جایی میان دو ایستگاه توقف کرده است، هرچند او به عمد از توضیح علت آن طفره می‌رود. همین امر باعث می‌شود تا خانم روونی بلافاصله به شرح ماجرای پیردازد که ظاهراً هیچ ربطی به مسئله قطار ندارد:

خانم روونی: یادم می‌آید یک بار در سخنرانی یکی از این دکترهای جدید ذهن و روان شرکت کردم. اسمشان را فراموش کردم. گفت -

آقای روونی: دکتر متخصص دیوانه‌ها؟

خانم روونی: نه، نه، فقط اختلال ذهنی. امید داشتم حرف‌های این مسئله را برام کمی روشن بکنه که چرا از اول عمرم کپل اسبها برام مهم بوده.

آقای روونی: دکتر متخصص اعصاب؟

خانم روونی: نه، نه، فقط ناراحتی روانی، شب موقع خواب اسمشان یادم می‌آید. خاطرم هست دکتر برامون قصه دختر کوچولویی را تعریف کرد که رفتاراش خیلی عجیب غریب و

افسرده بوده. دکتر سالها بدون هیچ موفقیتی برای معالجه دخترک تلاش می‌کند و عاقبت هم ناچار می‌شود این مورد را کنار بگذارد. خودش می‌گفت دخترک هیچ چیزیش نبوده و تا آنجا که او فهمیده تنها ناراحتی دخترک این بوده که داشته می‌مرد. و عملاً همین‌طور هم شد، کمی پس از توقف معالجه.

آقای روونی: خوب؟ چیه این ماجرا این قدر جالبه؟
خانم روونی: هیچی، فقط چیزی که دکتر گفت، و شکل گفتنش، از اون وقت تا حالا از سرم بیرون نمی‌ره.
آقای روونی: شبها بیدار می‌مونی، تو رختخواب وول می‌خوری و بش فکر می‌کنی.

خانم روونی: به‌اون و باقی... مذلتها. وقتی قصه دخترک را تمام کرد، یه مدتی همان‌جا بی حرکت ایستاد، فکر کنم دو دقیقه کامل، ایستاد و به پایین، به میزش خیره شد. بعد یکهو سرشو بلند کرد و انگاری بش وحی شده، اعلام کرد که مسئله اصلی دخترک این بوده که هیچ وقت واقعاً به دنیا نیامده بوده! در تمام مدت بدون یادداشت حرف می‌زد. من که تا آخرش نموندم.

آقای روونی: هیچی درباره کیلهای تو نگفت؟ (خانم روونی می‌گریه.)

اگرچه بکت به دقت می‌کوشد تا از گسترش مضمون و حالت جدی سخنان خانم روونی به کل نمایش جلوگیری کند - و منظور از شوخیهای مربوط به کیل اسپها و جستجوی مضحک و بی حاصل برای واژه «روانکاو» نیز همین است - ولی این به واقع صریح ترین عبارتی است که بکت تا کنون برای توصیف ناراحتی و بی قراری نهفته در کُنه کارش نوشته است. شخصیت‌های آثار او نیز، به مانند همان دخترکی که مُرد چون هرگز به راستی زاده نشده بود، و به مانند خودش در هیئت منتقد جوان پروست، بی هیچ دلیل مشخصی افسرده و مأیوس‌اند؛ آنان افسرده‌اند

زیرا که زنده‌اند، و این نیز به نوبه خود بدان معناست که همگی نهایتاً خواهند مرد. فروید در سالهای آخر عمرش، روان آدمی را به صحنه نبرد بی پایان تشبیه می کرد، نبردی میان اصل لذت و غریزه مرگ. در آثار بکت، پیروزی با غریزه مرگ است: توگویی در جهان بکت، نیروی حیات شکننده تر و متزلزل تر از آن است که در برابر جذبه بی حد و حصر مرگ تاب آورد. پیشتر گفتم که دستاورد مبهم او در تریلوژی، آفرینش نوعی شکل هنری بود که بکت می توانست در آن به مرگ خویش خو کند. به استناد سخنان غیرعادی خانم روونی می توان گفت که زندگی هرگز [جز مرگ] بدیل قدرتمندی دیگری پیش روی بکت ننهاد.^۱ ولی در تریلوژی بکت از زندگی به منزله همان گناه نخستین سخن می گوید که هیچ کفاره ای جبران نمی کند؛ در اینجا همین نکته بار دیگر، بدون لایه محافظ توجیهات کلامی [تئولوژیک] مطرح می شود. این بار الهیات یکی از مضامین صریح خود اثر است. عنوان نمایشنامه برگرفته از متن موعظه ای است که قرار است به زودی در کلیسای محلی ایراد شود: «خداوند برپا می دارد همه آنچه را که فرو می ریزد و رفعت می بخشد همه کسانی را که خوار گشته اند.» بنابر توصیه های صحنه، واکنش خانم و آقای روونی به این عبارت، انفجار «قهقهه ای طوفانی» است.

این نمایش نیز، مثل گودو، با ظهور پسر جوانی پایان می یابد که پیامی به همراه آورده است؛ یا درست تر بگوییم، پسرک در مقام پادوی سرپرست ایستگاه به دنبال آنان آمده است، ولی در پایان، هنگامی که خانم روونی علت توقف قطار را از او جویا می شود، نقش پیام آور را به عهده می گیرد: «به بچه کوچولو از واگون افتاده بود، خانم، روی ریلها، خانم، زیر چرخهای قطار، خانم.» اینها آخرین کلمات نمایشنامه اند. جایی دیگر، در گوشه دیگری از این جهان متشنج، برای زوج دیگری نه چندان متفاوت با این دو، دور باطل رنج و اندوه آغاز می شود. پیشتر در آغاز نمایش، خانم

روونی که در بالارفتن از پله‌های ایستگاه تنها و بی‌یاور مانده بود، از سر یأس فریاد کشیده بود: «خدایا، عجب سیاره‌ای!» در آن زمان، این فریاد نیز صرفاً یکی دیگر از گزافه‌گوییهای کمیک بود. ولی در پایان نمایش به‌نظر می‌رسد که این فریاد نیز، همچون قهقهه طوفانی در واکنش به تسکینها و تسلاهای دین، یگانه پاسخ مناسب است.

(ب) اخگرها

در میان آثار رادیویی بکت، همه آنچه فرو می‌ریزد غنی‌ترین و درخشان‌ترین، و در عین حال، قراردادی‌ترین اثر اوست. در نمایشنامه‌های بعدی از شخصیت‌های تئاتری به مفهوم عادی و رایج کلمه، دیگر نشانی دیده نمی‌شود، و سروکار ما صرفاً با صداها و اصواتی است که به طرزی ناملموس و غیرجسمانی از درون خلأ به گوش می‌رسند. در واقع بکت بعد از این نمایش دیگر نمایشنامه رادیویی ننوشت، کار او فقط نگارش قطعاتی برای صداها و انسانی بود که از لحاظ خصلت انتزاعی و دقت صوتی دست کمی از قطعات موسیقی نداشتند و در نهایت شاید بتوان آنها را واریاسیون‌هایی روی برخی تمهای دراماتیک دانست که هرگز به‌طور کامل از ذهن خالقشان جدا نمی‌شوند.

نمایشنامه/اخگرها، که در ۱۹۵۹ به زبان انگلیسی نوشته و از رادیو بی.بی.سی پخش شد، معرف نخستین جهش لازم برای ورود به قلمرو نوعی از تنها-خودی است که به اندازه تنها-خودی مورفی جامع و تمام‌عیار است. مردی به نام هنری به تنهایی در ساحل قدم می‌زند و برای خفه کردن صدای تحمل‌ناپذیر دریا، مدام با خود حرف می‌زند. او اشباح خویشان خود را احضار می‌کند - شبخ خاموش پدرش را و شبخ زنش را که حرف می‌زند - داستان‌سرایی می‌کند، به میل خویش و با تسلط کامل به صداها فرمان می‌دهد - مثلاً صدای برخورد سم اسبها با زمین - و آنها

نیز به دستور او شروع یا قطع می‌شوند، به خاطرات دختر نه‌چندان محبوبش گوش می‌کند که قطعات کوتاهی از زندگی سرشار از ترس و تحکم خویش را بازگو می‌کند؛ در یک کلام، او می‌کوشد تا به هر طریق ممکن، برای چند لحظه هم که شده، صدای ناله و شکوه ابدی دریا را خاموش سازد.

البته همان‌طور که همسر هنری در جریان گفتگوی خیالی‌شان متذکر می‌شود، تلاش برای خاموش کردن این صدا یکی از وسوسه‌های قدیمی اوست. او عمری را صرف آن کرده است که در نهایت پریشانی حواس و با صدای بلند با خود حرف بزند، و با این کار موجب وحشت فرزند خود شود. ولی از دیدگاه خود او این کار، دست کم، بهتر از حرف زدن با اطرافیانش است: «آدا (Ada) هم همین‌طور بود، حرف زدن با او مثل شکنجه بود، جهنم هم این‌طوری خواهد بود، گپ زدن همراه با صدای شرشر لی‌تی* درباره روزهای خوش گذشته زمانی که آرزو داشتیم مرده بودیم.»

برای هنری نیز همچون بسیاری دیگر از شخصیت‌های بکت، قصه‌گویی یگانه دفاع مؤثر در برابر واقعیت سمج و تحمل‌ناپذیر حضور دریا و دیگران است. در طول نمایش او با قطع و وصلهای مکرر، قصه‌ای را بازگو می‌کند، تک‌تک عبارات را به دقت حک و اصلاح می‌کند، جزئیات را شرح و تفصیل می‌دهد، مع‌هذا هرگز عملاً قصه را به پایان نمی‌برد. داستان او در مورد دو پیرمرد است که در خانه‌ای تاریک و خلوت در برابر اخگرهای رو به خاموشی ایستاده‌اند. «هر دوی آنها پیرمردانی خوش‌ریخت و سرحال و بسیار قوی و تنومنداند.» بیرون از خانه، جهان یخ زده است، «شب روشن زمستانی، همه جا پوشیده از برف،

* لی‌تی (Lethé): طبق اساطیر یونان باستان، لی‌تی رودخانه‌ای است در هادس (جهان مردگان، دوزخ) که نوشیدن آب آن موجب فراموشی می‌شود. در زبان یونانی Lēthē به معنای نسیان است.

سرمای گزنده، جهان سپید، شاخه‌های صنوبرها خم شده به زیر بار.» و درون خانه، آتشی که رفته‌رفته خاموش می‌شود. بولتون (Bolton) «پیرمردی مشوش است»، هالووی (Holloway)، دوست او، پزشکی است که به درخواست بولتون برای کمک به او آمده است. (در نمایشنامه، نام پزشک هنری نیز هالووی است.) ولی بولتون روشن نمی‌سازد که خواستار چه نوع کمکی است. او صرفاً به چهره هالووی خیره شده و می‌گوید: «خواهش می‌کنم! خواهش می‌کنم!» ظاهراً او نیز جویای همان «نوع شفقت ژرفی» است که کلو را واداشت به‌رغم همه ناملازمات به مراقبت از هم ادامه دهد. در یک کلام، بولتون محتاج یآوری است که در مصیبت و تشویش همراه او باشد.

هنری نیز که مدام با خود حرف می‌زند و اشباح را احضار می‌کند، همین نیاز را حس می‌کند:

قصه‌ها، قصه‌ها، سالیان سال از قصه‌ها، تا سرانجام نیازش به سراغم آمد، نیاز به کسی، که با من باشد، هر کس، غریبه‌ای، که با او حرف بزنم، خیال کنم حرف‌هایم را می‌شنود، سالیان سال، و اینک، نیاز به کسی که... مرا می‌شناخت، از گذشته‌ها، هر کس، که با من باشد، خیال کنم حرف‌هایم را می‌شنود، آنچه، اکنون، هستم. این هم فایده‌ای ندارد.

مأیوس و سرخورده، هنری مردگانش را احضار می‌کند و قصه‌ای می‌گوید که در آن همین نیاز به شکلی متفاوت تکرار می‌شود. ولی این عمل در عین حال مبین وضعیت هر نویسنده‌ای است، به‌ویژه نویسنده‌ای منزوی همچون بکت که برای پنج یا شش سال خود را در اتاقی حبس کرد و طی این مدت قصه‌هایی درباره مردانی نوشت که محبوس در اتاقهای خویش، پیوسته قصه می‌نویسند. در اینجا دیگر از اعتماد به نفس مقاله «پروست» خبری نیست:

برای هنرمند، که با رویه سطحی زندگی سروکاری ندارد، طرد دوستی نه فقط معقول، بلکه الزامی است. زیرا یگانه شکل ممکن تکامل معنوی منوط به حسی عمق است. طبع هنری مایل به انقباض است، نه انبساط. هنر تجسم الهی انزوا و عزلت است. ارتباطی در کار نیست، زیرا هیچ وسیله‌ای برای ارتباط موجود نیست.

حتی در این مرحله اولیه حیات ادبی خویش نیز، بکت به نکته‌ای وقوف داشت که از چشم جویند و معاصران وی پنهان مانده بود: اینکه هر چه تلاش هنری ناب‌تر و خالص‌تر شود، به شکلی گریزناپذیرتر به سوی اعماق «معنوی» جهان درونی، و نه جهان غیرشخصی، کشیده می‌شود.*. با این حال، نهایتاً انقباض به حدی می‌رسد که [زندگی در] انزوا و عمق تحمل‌ناپذیر می‌شود. تعهد بکت به اصل انقباض هرگز سست نشده است؛ هر یک از آثار او به نحوی فزاینده از حشو و زوائد پاک می‌شود تا سرانجام هیچ نمی‌ماند، مگر نوعی یادداشت‌برداری باستانی یا الفبای رمزی یأس. ولی گهگاه به نظر می‌رسد که فشارها و تنگناهای بشری ناشی از این فرآیند، به واقع تحمل‌ناپذیر گشته است. هر چه فضای

* توصیف آوارز از تفاوت میان بکت و جویند، در متن اصلی نیز گنگ و ناروشن است. شاید به این دلیل که او به بحث می‌کوشد تا تمایلات ادبی خویش را به بکت نسبت دهد. آوارز از طرفداران راسخ گرایشی در شعر انگلیسی بود که در دهه‌های ۵۰ و ۶۰، عمدتاً از طریق اشعار کسانی چون رابرت پاول (R. Powell) و سیلویا پلث (S. Plath) و همچنین خود آوارز، رواج یافت. پیروان این مکتب که به «شعر شخصی» موسوم شد، در تقابل با مدرنیست‌هایی چون الیوت، پائوند و استینوس، بر نزدیکی شعر با احساسات، عواطف و جهان درونی شاعر تأکید می‌گذاشتند و به‌ویژه با نظریه الیوت در باب ماهیت غیرشخصی اثر و جدایی آن از هنرمند سخت مخالف بودند. بی‌شک اشعار آنان فاقد مضامین و میراث‌های عام فرهنگ اروپایی و در قیاس با آثار الیوت به واقع رقیق بود. ولی برای پذیرش نظریه آوارز نخست باید خلوص ادبی و جوهر فرهنگی اشعار الیوت را با تصنع و تکلف آثار متأخر جویند یکی دانست و سپس جهان تلخ، کمیک و فقرزده بکت را با احساسات شخصی و نیمه‌رمانتیک پاول در هم آمیخت.

جهان مبتنی بر تنها-خودی تنگ‌تر می‌شود، فریاد اعتراض آثار بکت نیز تیزتر می‌گردد. ولی او هرگز به خواننده کلک نمی‌زند. هنری علی‌رغم تشویش و هراسش از تنهایی، پیرو فلسفه تنها-خودی و به دور از دوستی و کمک باقی می‌ماند. دوستان و خویشانی که او احضار می‌کند، همچون صدای سم اسبها، خارج از ذهن او وجود ندارند. یگانه واقعیت خارجی همان صدای دریاست که تحمل یا گریز از آن ممکن نیست، صدایی بم و عذاب‌آور که جریان حیات بی‌حاصل هنری را همراهی می‌کند. حیاتی که همچون آتش خانه بولتون، می‌سوزد و رفته‌رفته به‌اخگرهایی خاموش بدل می‌شود.

(ج) کلمات و موسیقی؛ کاسکاندو (Cascando)

نمایشنامه/اخگرها به‌واقع بیانیه دراماتیک موجزی در باب دشواریهای وجودی حرفه نویسندگی است. دو قطعه رادیویی بعدی نیز، از زاویه‌ای متفاوت، به‌همین موضوع می‌پردازند - در این آثار نکته اصلی، خود فرآیند آفرینش هنری است، نه قیمت گزافی که هنرمند برای آن می‌پردازد.

در کلمات و موسیقی، که در ۱۹۶۱ به‌زبان انگلیسی نوشته شد، سه شخصیت یا صدای دراماتیک، این فرآیند را تحقق می‌بخشند: شاعری به‌نام کروک (Croak) و دو خادمش، کلمات و موسیقی، که او آنها را جو و باب می‌خواند. در آغاز نمایش موسیقی، متشکل از ارکستری کوچک، سرگرم کوک کردن خود است، و در همان حال، کلمات به‌صورتی تکراری، انتزاعی، چندهجایی و بدون مکث یا علامت گذاری عباراتی منثور را در باب همان مضمون قدیمی و محبوب بکت سر هم می‌کند: سستی و تنبلی. کروک لعل‌کنان وارد می‌شود و به‌یاری چماق نظم را برقرار می‌سازد. او اعلام می‌کند که امشب مضمون اصلی عشق است.

کلمات بلافاصله همان قطعهٔ منشور بی سروته را تکرار می‌کند، ولی البته با گذاردن واژهٔ عشق به جای واژهٔ تنبلی. کروک از درد به خود می‌پیچد. او به موسیقی فرمان می‌دهد تا همین مضمون را به نحو بهتری بیان کند، ولی تلاش موسیقی نیز به جایی نمی‌رسد. کروک می‌کوشد تا آن دو را با هم هم‌نوا سازد. واکنش کلمات ارائه یک قطعهٔ بلاغی شکوهمند است. درد و رنج کروک فزونی می‌یابد. این بار نیز تلاش موسیقی نتیجهٔ بهتری به بار نمی‌آورد. کروک مضمونی دیگر، یعنی پیری، را پیشنهاد می‌کند، ولی تلاشهای مذبحخانهٔ خادمانش صرفاً خشم و رنج او را شدت می‌بخشد. به تدریج و با غرغر فراوان، موسیقی و کلمات سینه صاف می‌کنند و خود را از شر تردیدها، کلیشه‌ها و گزافه‌گوییها خلاص می‌سازند. آهسته‌آهسته، و جمله به جمله، شعری ظاهر می‌شود، موسیقی و کلمات یکدیگر را یاری می‌دهند تا سرانجام هر دو به نرمی آواز سر می‌دهند. در نهایت، هر دو مضمون قبلی، عشق و پیری، به شکلی موفقیت‌آمیز در هم ادغام می‌شوند: مردی پیر به همراه معشوق پیرش که از او مراقبت می‌کند. مرحلهٔ بعدی [ویژهٔ بیان] امر خاص است. کروک فرمان می‌دهد: «چهره». این بار تردیدها و سکنه‌ها کمتر است، هرچند کلمات به محض شل شدن مهارش سریعاً به دام عبارات چندهجایی می‌افتد. در پایان، شعر کامل می‌شود: شعری ظریف و خوش ساخت، تکان‌دهنده و دقیق که تصادفاً از قریب به اتفاق اشعاری که بکت قبلاً به عنوان اشعار مستقل منتشر کرده بود، بهتر است. کروک به ناگهان چماقش را به زمین می‌اندازد و لعل‌کنان دور می‌شود، در حالی که کلمات از موسیقی تقاضا می‌کند بار دیگر سهم خود از اثر مشترکشان را اجرا کند، اثری که خلقش برای هر دو آنها چنین گران تمام شده است.

این اثر روایت دراماتیکی از زحمات و ناکامیهای نهفته در فرآیند آفرینش هنری است، روایتی درخشان، شوخ و سراپا اصیل از وضعیت

شاعر و حرکت آونگي او ميان تحکيم و يأس - شاعري که ابزارهاي بي‌اثر و بدقلقش، فقط به کندی و بر خلاف طبع خود، قابل استفاده مي‌شوند. و سپس زماني که ديگر کاري باقي نمانده، سرخوردگي نهايي فرا مي‌رسد. اين اثر در عين حال تصوير روشن و شفافي از شکاف ميان موسيقي مترنم در سر شاعر و کلمات سنگين و سربي نهفته در حافظه او ارائه مي‌دهد و ما را با فرآيند کُند و دشوارِ مهار و پالایش اين دو عنصر آشنا مي‌سازد، فرآيندي که طی آن سرانجام اين عناصر در قالب اثری واحد هم‌نوا مي‌شوند. از کولريچ تا مایا کوفسکی، شاعران بسياري کوشيده‌اند تا پس از سرودن شعر و با فاصله گرفتن از آن، شيوه‌هاي گوناگون ساخت اشعار و ردیف کردنِ سطر به سطر آنها را توضیح دهند. ولی تا آنجا که من مي‌دانم، فقط بکت توانسته است نفس مبارزه و تلاش برای خلق اثر هنري را به یک اثر هنري بدل کند.

نمایشنامه‌کاسکاندو، که در ۱۹۶۲ به زبان فرانسوي نوشته شد، همين مضمون را از زاويه‌اي کمي متفاوت - يعني از ديد نگارش نثر و نه شعر - و به سبکي به مراتب تلخ‌تر و گسسته‌تر بازگو مي‌کند. به عوض کروک با آن چماق و دم‌پاييه‌اي گشاد و فرمانها و پيچ‌وتابهايش، در اينجا سروکار ما فقط با گشایش‌گر يا بازکننده‌اي (opener) خشک و جدي است که به صدا فرمان مي‌دهد و از موسيقي نيز به ميل خود سود مي‌جويد. صدا همان راوي ابدی بکت است که با تقلای بسيار مي‌کوشد هر طور شده یک قصه ديگر تعريف کند، آن هم به اين اميد واهي که شايد اين یکی، در پايان، همان قصه دست‌نيافتنی و مطلوبی از آب درآيد که سرانجام به او رخصت خواهد داد تا در سکوت بيارامد. به عبارت ديگر، کاسکاندو روايتی تجریدی و تقلیل‌يافته از رمانهاي بکت است و همان داستان قدیمی را بازگو مي‌کند: وبورن (Woburn)، که یک ولگرد تمام‌عيار بکتی است - با همان يونيفورم ثابت متشکل از پالتو و کلاه کهنه - در سفر

بی هدفش به سوی دریا، افتان و خیزان به پیش می رود، بارها و بارها در گِل ولای در می غلطد و باز قد راست می کند و به سفرش ادامه می دهد؛ صدا رفته رفته در مانده تر و گسسته تر می شود، تا سرانجام و برون در زورقی بی لنگر به آغوش دریا می لغزد - همچون ولگرد داستان قدیمی تر «پایان»، یا مک من که مالون در حال احتضار داستان او را روایت می کند. همچنان که صدا به مانند و برون سکندری می خورد، به موسیقی تکیه می کند، رفته رفته محو گشته و با فریاد خشمگین گشایش گر - «برو! برو!» - به جلو رانده می شود، گشایش گر به این فکر می افتد که اصولاً چرا دغدغه این کار را دارد، آن چیست که او را نیز به نوبه خود و می دارد تا با شلختگی تمام به بازوبسته کردن قصه هایی بپردازد که هرگز کاملاً بر وفق مراد او از آب در نمی آیند:

چه چیزی را باز می کنم؟

می گویند، او هیچ چیز را باز نمی کند، او چیزی برای باز کردن ندارد، همه اش در سر اوست.

آنها مرا نمی بینند، نمی بینند چه می کنم، نمی بینند چه دارم، و می گویند، او هیچ چیز را باز نمی کند، او چیزی برای باز کردن ندارد، همه اش در سر اوست.

دیگر اعتراض نمی کنم، دیگر چیزی نمی گویم، هیچ چیز در سرم نیست.

دیگر پاسخ نمی دهم.

باز می کنم و می بندم.*

* این قطعه به راستی پاسخی است روشن و قطعی به تفاسیر پسیکولوژیستی آوارز و دیگر منتقدانی که می کوشند «مضمون» آثار بکت را به حالات روانی و افسردگی شخصی او نسبت دهند. مهمترین نتیجه این گونه تفاسیر، پنهان ماندن دلالت های تاریخی، اجتماعی و فلسفی آثار بکت است که این نیز بی تردید فهم و ارزیابی ماهیت هنری آنها را مخدوش می سازد. همه چیز بیرون از سر بکت رخ می دهد، در جهان و همچنین در زبان، روایت، متن و خواندن.

این آخرین حکم در باب همه آن زمزمه‌های مبتنی بر تنها-خودی است که در سراسر آثار بکت پیوسته به گوش می‌رسد، از آقای اندون موقر گرفته تا همه آن مجلداتی که این زمزمه دردناک در آنها، یکی پس از دیگری، فزونی می‌یابد. اتهام وارده آن است که حاصل کار جنون است، نه هنر. «می‌گویند، او هیچ چیز را باز نمی‌کند، او چیزی برای باز کردن ندارد، همه‌اش در سر اوست.» گشایش‌گر ترجیح می‌دهد این اتهام را بی‌پاسخ گذارد؛ در عوض، کاری را که باید انجام دهد، پی می‌گیرد: «باز می‌کنم و می‌بندم.» بکت همین مطلب را، با کلماتی متفاوت، در آخرین گفتگوی خود با ژرژ دو تویی، بیان می‌کند:

هنرمند بودن یعنی شکست خوردن، آن هم شکستی که هیچ‌کس دیگر جرأت تجربه آن را ندارد. این شکست جهان اوست و پاپس کشیدن از آن یعنی فرار از جبهه، یعنی هنرنمایی و خانه‌داری به سبک اعلاء، یعنی زندگی کردن... خوب می‌دانم اکنون تمام آنچه لازم است... آن است که از این تسلیم و تن سپردن، از این تأیید، از این وفاداری به شکست نیز یک مناسبت هنری جدید، یک قطب جدید برای همان رابطه، بسازیم، و از کنشی که او ناتوان از کنش و ناچار از کنش، بدان دست می‌زند، کنشی بیانی بسازیم، حتی اگر این بیان فقط به خود کنش، و ناممکن بودن و اجباری بودنش، منحصر شود.

کاسکاندو خود فی‌نفسه یک «کنش بیانی»، نوعی روایت دراماتیک از «وفاداری هنرمند به شکست» است. پس می‌توان گفت که گشایش‌گر، که امید آرامش پس از قصه «مطلوب» نهایی او را به پیش می‌راند، در نهایت نه به صداهای درونی خویش، بلکه صرفاً به کارکرد خویش وفادار می‌ماند: «باز می‌کنم و می‌بندم.» در قیاس با کلمات و موسیقی، بامزگی و قدرت دراماتیک کاسکاندو کمتر است و محصول نهایی آن نیز رضایت

کمتری ایجاد می‌کند: نه یک شعر تمام و کمال، بلکه قصه‌ای که بنا به ذاتش، گسسته و ناتمام باقی می‌ماند. با این حال، این نمایش نیز به شیوه صریح خاص خود، زیباشناسی پیچیده و دردناکی را به زبان دراماتیک بیان می‌کند. و این امر خود یکی از ویژگیهای نوعی دستاورد ادبی بکت است، دستاوردی به غایت متنوع و با این حال، یکدست. بکت در سراسر آثار خود مضامین معدودی را به کار گرفته است و به عوض گسترش طیف مضامین آثارش، به پالایش آنها پرداخته است. آنچه از او هنرمندی چنین خلاق ساخته است، اصالتی است که به یاری آن مضمونی واحد را به شیوه‌هایی غیرمنتظره بازگو می‌کند، تا بدین طریق آنچه آشناست، به امری نو و غیرقابل پیش‌بینی بدل شود.

آثار متأخر: تخیل مرده

باریکی طیف مضامین آثار بکت، و این واقعیت که مضامین واحدی، به صورت مبدل، در تک تک آثار تکرار می شوند تا در نهایت کل آنها به یک قطعه سنگ مرمر یکپارچه شبیه می شوند - سنگی سپید و صاف، با رگه های نازک رنگین که همه سطوح را به هم متصل می کند - برای نویسنده ای با شأن و منزلت بکت، امری غیر عادی است. به اعتقاد من، شهرت و اعتبار خدشه ناپذیر او نزد خاص و عام، ناشی از احترامی است که همگان برای تلاش و جستجوی مستمر او قائل اند، جستجوی نوع خاصی از کمال که در مهارِ تزلزل ناپذیر سبک زبان، رعایت ایجاز، و طرد قاطعانه هر گونه زائده و پیرایه غیر ضروری تجسم می یابد. شهرت و اعتبار او در عین حال تصدیقی است بر پایداری او در اعتقادات تلخ و سیاهش: بکت کارش را با افسردگی آغاز کرد و با پی گیری این تجربه سرانجام به هنری دست یافت که همین افسردگی را به طرق گوناگون و با دقت کامل بیان می کرد، و تا به امروز نیز به ندرت از منطق طرد و نفی خویش عدول کرده است. وضع او شبیه نقاش ماهری است که نفرتش از افراط و تفریطهای سبکهای هنری و بیزاریش از «پروازهای» خیال، او را

وامی دارد تا کارش را با بومی سپید و برهنه تمام کند. جدیدترین نمایشنامه بکت، *نَفَس*، با توجه به مقتضیات هنر نمایش و پرهیز از شارلاتانیسم، تا سرحد ممکن به این نیستی و خلأ نزدیک می شود. قطعات منشور مقدم بر آن نیز همین منطق را در حیطة زمان تحقق می بخشد. اگرچه این قطعات در روایت اصلی فرانسوی خود تک تک و مجزا چاپ شدند، ولی آنها همگی از غالب داستانهای کوتاه کوتاهترند: *تخیل مرده خیال*، و *پینگ (Ping)* هر یک حدود هزار کلمه؛ *بس (Enough)* و *کمتریت* هر یک حدود دوهزار کلمه؛ و *گمشدگان*، که در قیاس با باقی به واقع یک حماسه است، حدود هفت هزار و پانصد کلمه.

نازترین این قطعات منشور همان *بس* است که روایت فرانسوی آن در ۱۹۶۶ انتشار یافت. مضمون این قطعه نیز یکی دیگر از آن سیر و سلوکه‌های بی هدف و بی معناست که آغازش به شش سالگی راوی بازمی گردد و تا کنون ده سال به طول انجامیده است. همسفر راوی مردی است چنان کهنسال که کمرش نود درجه خم گشته است. این زوج عجیب، دست در دست، «فاصله‌ای معادل چند برابر طول خط استوارا با سرعت متوسط حدوداً سه مایل در شبانه روز» طی کرده اند. پیرمرد بی وقفه، زیر لب نجوا می کند، جوان گوش می دهد. آنان طی بخش اعظم سفر مشترک و بی انتهایشان، خود را با همان مشغولیات تسلا بخش بکتی سرگرم می کنند: محاسبات ذهنی. «ما به علم حساب پناه بردیم. چه محاسباتی با پشت دو تا شده و دست در دست! گاهی زیر رگبار باران به همین طریق انبوهی از اعداد سه رقمی را به توان سه می رساندیم.» آن دو از گُلها تغذیه می کردند و تنگ هم می خوابیدند؛ هوا وضع مشخصی نداشت. سرانجام مرد جوان درست نرسیده به شبی تند، همسفر خود را رها می کند و دیگر هرگز او را نمی بیند: عملی حاکی از استقلال طلبی که او خود اکنون، در زمان پیری و فتور، آن را شرم آور تلقی می کند. و این همه

ماجر است. این قطعه نمایانگر طرحی مبهم برای ترسیم ایده‌ای - در باب وابستگی متقابل پیری و جوانی؟ - است که عملاً به هیچ جا نمی‌رسد. باقی قطعات، در قیاس با بس، به لحاظ برخورداری از قصد و نیرو، وضعی به مراتب بهتر دارند. هر یک از آنها تصویری خیالی از زندگی پس از مرگ را، در صور گوناگون دانتیه‌ای آن، ترسیم می‌کند. تخیل مرده خیال که قبل از همه در ۱۹۶۵ به زبان فرانسوی منتشر شد، دقیقاً به موضوعی می‌پردازد که عنوان قطعه بیان می‌کند؛ در خیال خود جهانی را تصور کنید که در آن تخیل مرده است*^{۳۰}. از دید بکت، آنچه [پس از چنین تصویری] باقی می‌ماند، صرفاً محفظه‌ای گرد و سپید است که در متن سپیدی محیط اطرافش تقریباً نامرئی است. این کره از بیرون همچون جرمه‌ای سخت و توپُر می‌نماید، «کاسه‌ای که گویی در خیال همان کاسه استخوانی سر است»، ولی بس بزرگتر. در واقع این کاسه کروی تهی و تو خالی است، و بکت ارقام دقیقی در مورد ابعاد داخلی - «به قطر سه فوت» - و مختصات هندسی آن ارائه می‌دهد. درون این محفظه کروی دو پیکر سپید، یکی مذکر و دیگری مؤنث، به پهلوی، در حالت جنینی زانو به بغل، پشت به پشت، سر و ته نسبت به یکدیگر، دراز کشیده‌اند. بکت با استفاده از مختصات هندسی، وضعیت دقیق اندامهای آنان را مشخص می‌کند. نور بین سیاه و سپید ضربان دارد، و همراه با این ضربان، حرارت نیز بین دو قطب انجماد و داغی نوسان می‌کند. هرازچندی، یکی از آن دو چشمهای آبی خویش را می‌گشاید و بدون پلک زدن خیره می‌شود؛ تنها در یک مورد

* تفسیر آلواز از عنوان این قطعه به احتمال قریب به یقین درست است و بر این اساس باید آن را به «خیال کنید که تخیل مرده است» ترجمه کرد. ولی عنوان انگلیسی (*imagination dead*) فاقد چنین صراحتی است. ترجمه تحت‌اللفظی و کلمه به کلمه یگانه راه حفظ ابهام نهفته در عنوان و رعایت اصل بکتی ایجاز است. ترجمه باقی عبارات و جملات بکت نیز حتی المقدور با پیروی از همین روش صورت گرفته است.

هر دوی آنان همزمان چشم می‌گشایند. «لرزشی بی‌نهایت خفیف» و زمزمه‌ای محو از بیداری و زنده‌بودن آنان خبر می‌دهد. هیچ حرکت یا تغییر دیگری به چشم نمی‌خورد، مگر گذر مرحله به مرحله از گرمای سپید به سرمای خاکستری و نهایتاً انجماد سیاه. این آخرین خیالِ تخیلی رو به مرگ است، هرچند که خود گواهی است بر این واقعیت که تخیل هنوز نمرده است: بذری بارور اما بی‌جان، یا ستاره‌ای بی‌فروغ که در فضای بیکران گم شده است. نثر این قطعه نیز، همچون توصیه‌های صحنه، فشرده، موجز و بری از حاشیه‌روی است. جزئیات مربوط به ابعاد، زمان تغییرات در نور و گرما و موقعیت پیکرها به دقت مشخص شده است. این قطعه نشانگر تصویری فرجامین از جهانی بی‌رنگ و ساکن است که به رغم این همه، هنوز بارقه‌ای از حیات در آن به چشم می‌خورد. «آینه‌ای جلوی دهانشان بگیرید، بخار بر آن می‌نشیند؛ این عبارت که پژواکی از کلمات شاه‌لیر است، تأکیدی است بر فاصله میان جهانهای شکسپیر و بکت. اکنون، جهان ویران و مابعداتی نمایشنامه دست‌آخر تا حد این کره کوچک نیم‌مرده و گم‌گشته در فضای سپید تقلیل یافته است، آخرین خیالی که تخیل می‌تواند، در فضای درونی خود که خالی‌تر از فضای مابین کهکشانه‌است، بدان درآویزد.

قطعه موسوم به پینگ - که یگانه بازمانده زمانی از اواخر سال ۱۹۶۵ است - همین مضامین و دستمایه‌ها را به کار می‌گیرد: پیکری سپید و برهنه که این بار به صورتی قائم در جعبه‌ای سپید و مستطیل شکل ایستاده است؛ ابعاد جعبه که به تابوتی بزرگ می‌ماند، بدین قرار است: یک در دو در یک یارد. یگانه چیزی که یکدستی سپیدی حاکم را بر هم می‌زند، آبی محو و مبهم - «فقط آبی کم‌رنگ نزدیک به سپید» - چشمان پیکر است. به جز این چشمها، از سایر اعضای چهره نشانی دیده نمی‌شود: «بینی و گوشها، سوراخهای سپید، دهان، درزی سپید که گویی با نخ نامرئی

دوخته شده است»، «پاها، متصل و دوخته به هم.» گهگاه نجوایی محو و کوتاه به گوش می خورد، به علاوه چند مورد نادر از بارقه های محوتر و کوتاه تر خاطره. البته توصیف این اثر بدین شکل روایی گمراه کننده است و این تصور را برمی انگیزد که گویی اثر به واقع واجد طرحی داستانی است. حال آنکه در عوض، سروکار ما فقط با معدودی عناصر توصیفی است که در قالب جملاتی تکرار شونده و بدون ساختار نحوی، مخلوط گشته اند. در اینجا نیز، همچون در این طور است، بکت نثری فاقد دستور زبان را به کار می گیرد و از طریق بازی کردن با واریاسیونهای مختلف معدودی کلمات ثابت، تصویری منجمد و یکتا خلق می کند. این اثر نه رمان است و نه شعر، بلکه نوعی ساختمان یا سازه لفظی است که با حداقل مواد و مصالح برپا گشته است.

قطعه موسم به کمترین نیز که در ۱۹۶۹ به زبان فرانسوی منتشر شد، همین وضع را دارد، هرچند که این قطعه هم صریح تر و هم شکوه آمیز تر است. در اینجا رنگ غالب، خاکستری است: پیکری خرد، خاکستری و خشک، در زمینه منظره ای از ویرانه های خاکستری، ماسه خاکستری و آسمان خاکستری. این فضا مبین «پناهگاهی حقیقی» برای فرار از نور کورکننده و تقارن حاکم بر دو اثر قبلی است. اما پیکری که در این منظره تک رنگ ایستاده است، دچار خلجانهای خفیف عاطفی است و حسرت زمانی را می خورد که هنوز به قدر کافی زنده بود تا بر کل آفرینش لعنت فرستد و ناشاد باشد: «عشق کهنه عشق نو همچون در ادوار مبارک شوربختی بار دیگر مستولی خواهد شد.» او همچنین در خاطره، یا خیال، خویش جهان زنده ای سرشار از باران، آسمان آبی و گذر روزها را به یاد می آورد: «لکه رنگین سپیده دم شوینده لکه ها و آن دیگری که نامش شامگاه است.» به عبارت دیگر، این پیکر خشک کوچک، بر خلاف اسلافش، صرفاً از بیرون و به منزله تنها نشانه حیات در جهانی مرده و

سترون مشاهده نمی‌شود. به‌رغم جهان خاکستری‌اش، او هنوز حیاتی پویاتر و آسیب‌پذیرتر را به‌یاد می‌آورد و همین نیز تمنای نیستی و مرگ نهایی را در او بیدار می‌کند: «سیاه خاموش خوابیده چهاردیواری باز به‌پشت پناهگاه حقیقی بی‌مورد.» با توجه به‌دشواری تعیین کانونی برای این زبان درهم‌پیچیده، می‌توان گفت که این پیکر دست‌کم مجرای است برای جریان یافتن احساسات و عواطف. این لرزش خفیف عاطفه و حیات، همچون منظره‌ای دور دست، در زیبایی غامض زبان منعکس می‌شود. این آخرین پژواک محو و دور آن توصیف‌های لطیف از طبیعت است که بکت، به‌رغم بی‌میلی و نفرتش، گهگاه در تریلوژی بدان تن داده است. اگر افسردگی و ملال بکت کمی خفیف‌تر و عزم او برای بیان آن کمی ضعیف‌تر بود، بی‌شک وی می‌توانست به‌شیوه خاص خود جهانی غنی، شکیل و نامتروک خلق کند. ولی او در عوض، نیرو و استعداد خویش را وقف خلق تصاویری از فقر و فلاکت کرد که گذشته از ابداع ابتکاری خارقالعاده، آگاهی ژرفی از عظمت خسران را نیز در خود نهفته دارند. کمترین الگویی میکروسکوپی، اما کامل، از این تنش مستمر میان عاطفه و خلأ درونی، زندگی و مرگ است، تنشی که در کُنه همه آثار بکت حضور دارد.

گمشدگان در ۱۹۶۶، یعنی قبل از پینگ و کمترین، نوشته شد، هرچند که آخرین پاراگراف آن در ۱۹۷۰ به‌باقی اثر اضافه گشت. این قطعه نیز همچون دیگر قطعات منشور و متأخر بکت، نشانگر تصویری ازبرزخ است - تصویری شلوغ‌تر و قراردادی‌تر که جنبه تلمیحی آن نیز به‌مراتب کمتر است. این باربرزخ «استوانه پخی است به‌ارتفاع هجده متر و محیط پنجاه متر» که دوستان «پیکر گمشده» - که هر یک به‌مانند نیمه‌های جداشده آدمیان نخستین افلاطون، زوج خود را جستجو می‌کنند - در آن چپانده شده‌اند. آنان در مرکز استوانه به‌گردخویش می‌چرخند، یا به‌کندی

در حول و حوش گروه مرکزی پرسه می زنند و سرگرم تماشای کسانی می شوند که در دو انتهای استوانه، کنار دیوارها، در انتظار نوبت صعود از نردبامها صف کشیده اند. کسانی که از این نردبامها صعود می کنند، می توانند از بالا جماعت را تماشا کنند یا به یکی از حفره ها و تونلهایی بروند که سطح دیوارهای استوانه را متخلخل کرده اند. نور کم و بیش زرد است و حرارت هر چهار ثانیه یک بار میان گرم و سرد نوسان می کند. روشن است که این گمشدگان هرگز چیزی یا کسی را که جستجو می کنند، نمی یابند. در نهایت آنان صرفاً و می دهند و به جمع «مغلوبان» می پیوندند. البته این بدان معنا نیست که آنان سرانجام خواهند مرد، زیرا در جهان بکت مرگ سعادت است که به ندرت نصیب کسی می شود؛ آنان صرفاً از حرکت و فعالیت دست می کشند، و همچون مولوی یا موران، جستجوی خود را نیمه کاره رها می کنند. زمانی که همگی به این مرحله رسیده باشند، استوانه به سکون می رسد، ضربان نور و حرارت متوقف می شود و سرانجام صلح و آرامش برقرار می گردد.

بکت همه این نکات را با نثری سراسر و بیش از حد کشدار بیان می کند که یگانه خصیصه عجیب آن، حذف همه ویرگولهاست. این امر به واقع عکس رویه او در رمانهای اولیه است، رمانهایی چنان انباشته از ویرگول که هر یک از جملات آنها به واقع مجموعه ای نامتناهی از جملات معترضه است. مع هذا حذف ویرگولها نیز تکلفی همان قدر خسته کننده است که به هیچ وجه بر طمطراق بودن زبان اثر را پنهان نمی کند:

به همین دلیل است که این تخطی به واقع مکرر از سوی کسانی که دیگران را هل می دهند تا به حفره ها و تونلها برسند یا آنانی که بی جهت توقف می کنند هرگز به خشم و عصبانیتی منجر نمی شود که معمولاً نصیب آن بیچارگانی می شود که در نهایت پریشانی

حواس می‌کوشند تا پیش از نوبت خود صعود کنند و به‌نظر می‌رسد که شتابشان همان‌قدر قابل فهم و در نتیجه قابل بخشش است که زیاده‌روی در جهت عکس.

قطعه فوق بیشتر شبیه گزارشی است که فلان کمیسیون خدمات اجتماعی درباره اوضاع برزخ تدوین کرده است. گمشدگان با دغدغه ابدی بکت در مورد ریاضیات - سطوح گوناگون استوانه، تغییر درجه حرارت، بلندی نردبامها و غیره - به‌خوبی هماهنگ است، ولی در قیاس با دیگر قطعات متأخر او، فشردگی و خلوصی بس کمتر دارد. از دید من این قطعه بسیار شبیه گزافه‌گوییهای اولیه کلمات است، پیش از آنکه کروک با چماق خویش او را ادب کند؛ به عبارت دیگر، گمشدگان همانند پیش‌نویسی خام است که بکت می‌تواند با حک و اصلاح بدان شکلی شعری و درخور بخشد.

اما بکت دقیق‌تر و یاب‌تر از آن است که پیش از کار سخت و طولانی اثری را به چاپ رساند. در سالهای اخیر، او آثار قلیل متأخر خویش را به همان شیوه خاص تجار الماس به بازار عرضه کرده است: به مقدار ناچیز و تقریباً با نوعی بی‌میلی و خست، تا مبادا تعادل بازار به‌خطر افتد. بنابراین، دست کم تا آنجا که به‌خود بکت مربوط می‌شود، به هیچ وجه نمی‌توان گمشدگان را صرفاً یک اشتباه دانست. بر عکس، این اثر معرف تلاشی دیگر، در سبکی متفاوت، برای صید و عرضه همان تصویر قدیمی است، تصویر ویرانی و تباهی سترونی که همواره ذهن او را به‌خود مشغول داشته است. در بخشی از این اثر، آن دسته از «مردمان کوچک» که موقتاً جستجوی بی‌حاصل خود را کنار گذاشته‌اند، به‌طور ضمنی با بلاک‌وای دانه مقایسه می‌شوند. از این رو، شاید یکی از انگیزه‌های خلق آن طرح این پرسش بوده است که اکنون پس از گذشت چهل سال، قدیمی‌ترین قهرمان بکت چه حال و روزی دارد. و البته پاسخ آن است که

او درست مثل همیشه بی چهره، بی هدف و داغان است. همان طور که همه آثار متأخر بکت، هر یک به شیوه خاص خود، بیان می کنند، این وضع به واقع پژواکی از سرنوشت خود اوست. بکت رمان نویسی است محکوم به داستان سرایی، که با این حال، همه تلاش خود را به کار گرفته است تا آن شکل هنری مستقل و پویا را که زمان نامیده می شود، نابود سازد و آن را به قطعات منثور نحیف و چند صفحه ای فروکاهد، قطعاتی که در آنها عباراتی واحد تکرار و تکرار می شوند و کل جهان زدوده و حذف می گردد تا سرانجام چیزی باقی نماند، مگر تصویری ساکن و منفرد در پرتو نوری خنثی. بکت همچنین استاد دیالوگ نمایشی است، استادی که پیوسته کوشیده است تا نمایشنامه هایش را تا حد امکان به سکوت نزدیکتر سازد.

نخستین تلاش او برای دستیابی به این [غایت] مطلق منحرف و غیر طبیعی، نمایشنامه آمد و شد بود که در اوایل سال ۱۹۶۵ به زبان انگلیسی نوشته شد. بر صحنه ای تاریک، در حلقه ای از نور، سه زن نشسته اند. سن آنان «غیر قابل تشخیص»، چهره هایشان پنهان در سایه لبه کلاه هایشان، و دستانشان ساده و بدون زیور است. گذشته ای دور اما مشترک، آنان را به هم پیوند می دهد: «حیات خانه دوشیزه وید (Wade)»، جایی که هر سه همراه با هم «روی نیمکت چوبی» می نشستند - درست مثل امروز. ولی عمری از زوال و تباهی، گذشته را از حال جدا می سازد و اکنون پای هر سه آنان لب گور است. هر زمان که یکی از آنان - بی سروصدا و با کفشهای تخت پلاستیکی - از حلقه نور بیرون می رود، دو تای دیگر روی نیمکت به هم نزدیکتر می شوند:

فلو (Flu): رو.

رو (Ru): بله.

فلو: تو راجع به وی (Vi) چی فکر می کنی؟

رو: فرق زیادی نکرده. (فلو از جای خود به وسط نیمکت می رود و

در گوش رو زمزمه می‌کند. رو، با قیافه‌ای نفرت‌زده. او! (آن‌دو به یکدیگر نگاه می‌کنند. فلو انگشتش را به علامت سکوت بر لب می‌گذارد.) خودش ملتفت نیست؟
فلو: خدا نکنه.

این گفتگو به‌صور متفاوت سه بار تکرار می‌شود، و هر بار یکی از سه زن از حلقه خارج می‌شود. کار هر سه‌شان ساخته است، ولی هر یک مصمم است تا دو تای دیگر را از آگاهی به این حقیقت مهلک مصون دارد. نتیجه آن می‌شود که سه نفری بدون گفتگوی حقیقی، گرد هم می‌نشینند و «در خیال عشق» فرو می‌روند، خیال «روزهای خوش گذشته و آنچه بعداً رخ داد.» سکوت یگانه وسیله حفظ توهمات است که عامل بقای آنهاست. این خودگونه دیگری از آن «شفقت اعظم» است که هم مشتاقانه خواستارش بود. ولی اکنون سروکار ما فقط با سکوتها و اشارات ضمنی است، با اثرات مهلک و ویرانگر آن حیاتی که به یاری خاطرات و خیالات مشترک جبران و رستگار می‌شود. در پایان، دست یکدیگر را می‌گیرند، و هر سه، در حالتی شبیه به یک بازی کودخانه، متفق می‌شوند. آخرین کلمات نمایش یادآور عشقهای دیگری است که هر یک به تنهایی تجربه کرده است: «می‌توانم حلقه‌ها را حس کنم.»* ولی از دید تماشاگران، دستهای آنان برهنه و خالی است.

دوستی و اتفاق این سه زن نقطه مقابل دور باطل نمایشنامه بازی است، جایی که هر یک از سه قهرمان از خیالبافیهای پرهراس (paranoid) خود در مورد لذات پنهان دیگری، عذاب می‌کشید. آمدو شد صرفاً مبین حضور حمایتی دور و سرانگشتی و توهمی مشترک است،

* اشاره به حلقه‌های نامزدی یا ازدواج سه پیردختر که ظاهراً عاقبتی خوش یا اصولاً هیچ عاقبتی نداشته است.

نوعی آمدورفت آیینی از نور به تاریکی و توافقی همگانی برای سرکوب همراه با ملاطفت هر گونه آگاهی از شرّ، دلهره برای آنچه از دست رفته است در مقام طلایه دار دهشت نسبت به آنچه در پیش است.

آمدوشد حدوداً سه دقیقه طول می کشد که طی آن ۱۲۱ کلمه ادا می شود. ولی ظاهراً بکت بعداً به این نتیجه رسید که حتی این بار نیز زیاده روی کرده است. نمایش *نفس* که نخستین بار در نیویورک در سال ۱۹۶۹ به صحنه آمد، دقیقاً ۳۵ ثانیه طول می کشد و به کلی بی نیاز از دیالوگ و بازیگر است.^۱ متن کامل اثر، همراه با تمام توصیه های صحنه، به قرار زیر است:

پرده.

۱- نور محو بر صحنه که پر از زباله های گوناگون است. ادامه همین وضع به مدت حدوداً پنج ثانیه.

۲- فریادی محو و کوتاه و سپس بلافاصله صدای دم و همراه با آن افزایش آهسته نور که هر دو با هم طی حدوداً ده ثانیه به حداکثر می رسند. سکوت و ادامه همین وضع برای حدوداً پنج ثانیه.

۳- بازدم همراه با کاهش آهسته نور که هر دو با هم طی حدوداً ده ثانیه به حداقل (نور همچون بخش ۱) می رسند و سپس بلافاصله فریادی مشابه قبل. سکوت و ادامه همین وضع برای حدود پنج ثانیه.

زباله ها: هیچ چیز عمودی نیست، همه چیز پخش و پلا.

فریاد: نمونه ای از صدای ضبط شده نوزاد به هنگام تولد. ضروری است که هر دو فریاد یکسان بوده و روشن و خاموش شدن دستگاه ضبط بر اساس همزمانی دقیق نور و نفس صورت گیرد.

نفس (دم و بازدم): نمونه ضبط شده که با صدای بلند پخش می شود.

حد اکثر نور: بدون درخشش. اگر تاریکی = ۰ و درخشش = ۱۰ باشد، تغییر نور صحنه باید از ۳ تا ۶ و بالعکس باشد.

جناس لفظی مربوط به واژه «دَم» ظاهراً غیر عمدی است*، اما این همان تصویری است که بکت همواره به دنبالش بوده است، آخرین اظهار نظر او در مورد وضعیت بشری: صحنه‌ای خالی از همه چیز به جز اندکی زباله، نوری محو که هرگز تا حد درخشش واقعی شدت نمی یابد، فریاد کوتاهی به هنگام تولد، نفسی که فرو می رود و برمی آید، دومین فریاد کوتاه، و سپس سکوت. بدین ترتیب، تکلیف ما با زندگی معلوم است. تکلیف ما با سخنان جذاب و گیرای دبیر فرهنگستان سوئد، پس از اعطای جایزه نوبل به بکت، نیز روشن است: «در عرصه‌های نیستی و زوال، نوشته‌های ساموئل بکت چونان نیایشی** از سوی کل بشریت اوج می گیرد و تک‌نوازی خفه و غمینش برای ستمدیدگان، رهایی و برای نیازمندان، تسکین بهارمغان می آورد.» یگانه نیایشی که بکت در سراسر عمرش بیان کرده است، برای آن کسانی است که از اجبار به نوشتن رنج می کشند و یگانه رهایی مورد علاقه او، رهایی از ستم زبان است***.

* «دَم» ترجمه فارسی واژه «inspiration» است که در انگلیسی «الهام» (هنری) نیز معنی می دهد.
** نیایش، Miserere - سرود پنجاه و یکم از نیایشهای (psalms) عهد عتیق که با این مصراع آغاز می شود: «خداوندا، مرا ببخش.»

*** ظاهراً به اعتقاد آقای آلوارز همکاری بکت با نهضت مقاومت فرانسه فقط محض سرگرمی بوده است. البته این گونه «چانه زدنهای سیاسی» فی نفسه تهوع آور است؛ ولی گرایش بسیاری از مردمان عصر و زمانه ما به «تقدیس» ادبیات و خوار شمردن سیاست از آن هم تهوع آورتر است. ندیده گرفتن سخنان این ادب دوستان نازک طبع، که حتی به خودشان هم دروغ می گویند، بهترین کار است، مگر در مواردی که حفظ سکوت ممکن است به تحریف واقعیت منجر شود.

در چنین زمینه‌ای نگارش نمایشنامه نفس اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. اگر نویسنده‌ای عمری را برای نوشتن در باب همه صور ممکن - مادی، عاطفی، خیالی و مشهود - محرومیت صرف کند، عاقبت، اگر در کارش منطقی و پیگیر باشد، اثری هنری خلق خواهد کرد که محروم از هنر است. اگر نفس را با قطعه‌ای از آثار یکی دیگر از استادان یأس، یعنی سورن کی‌یرکگور مقایسه کنیم، آنگاه حد و اندازه این محرومیت [از هنر] روشن می‌شود:

به فریاد طفل نوزاد در لحظه تولد گوش سپارید - به تشنج انسان محتضر در لحظه آخر بنگرید - و آنگاه به من بگوید آیا هدف از آنچه آغاز و پایانی این چنین دارد، می‌تواند لذت جویی باشد. بی‌تردید، ما انسانها به هر کاری دست می‌زنیم تا هر چه زودتر از این دو نقطه دور شویم، می‌کوشیم تا هر چه سریع‌تر فریاد تولد را فراموش کرده و آن را به شعف ناشی از دریافت عطیه حیات بدل سازیم. و هر گاه کسی می‌میرد، بلافاصله می‌گوییم: نرم و آرام درگذشت، مرگ نیز خوابی است، خوابی عمیق و آرام - جملاتی نه از برای آنکه مرده است، زیرا سخنان ما سودی به او نمی‌رساند، بلکه از برای تسکین خودمان تا مبادا شوق زیستن را از دست بدهیم... در فاصله میان فریاد تولد و ضجه مرگ، میان جیغ مادر و تکرار آن از سوی کودک، زمانی که او نیز می‌میرد.

تالاری بزرگ و باشکوه را در نظر آورید که در آن هدف از هر کاری ایجاد شادی و سرور است - ولی برای ورود بدان باید از سرسرای کثیف و گل‌آلود و زشت رد شد و گذر از آن بدون آلوده شدن ناممکن است، و قیمت ورودیه نیز خودفروشی است، و با سرزدن آفتاب جشن و سرور نیز پایان می‌یابد و در انتها همه ما بایک تپا دوباره از تالار بیرون رانده می‌شویم - هر چند که در سراسر شب هر کاری صورت می‌گیرد تا شعله لذت و نشاط حفظ گشته و تیز تر شود.

تأمل و تعمق چیست؟ هیچ، مگر تأمل در باب این دو پرسش: چگونه در این ماجرا وارد شدم و چگونه باز از آن خارج می‌شوم، پایان کار چگونه است؟ بی‌فکری و بی‌خیالی چیست؟ به کارگیری همه چیز به قصد غرق کردن هر اندیشه‌ای در باب این ورود و خروج در اقیانوس فراموشی، به کارگیری همه چیز به قصد توضیح مجدد و طفره رفتن از رویارویی با مسئله ورود و خروج، گم‌گشتگی صرف در فاصله میان فریاد تولد و تکرار آن به هنگام خاموشی شعله حیات در تشنج مرگ.^۲

در تحلیل نهایی، کی‌یرکگور در بدبینی همان قدر راسخ است که بکت. ولی او صرفاً آسیب‌پذیرتر است. او پرشور، خشمگین و آماده خطر کردن و از دست دادن ژست بدبینانه خویش است، درست همان‌طور که بکت نیز زمانی به قهرمانش پوتزو رخصت می‌داد تا با خشم فریاد کشد*: «یه پا اینور، یه پا اونور، بچه‌هاشون را سرگور می‌زان، یه لحظه نوری می‌درخشه و بعدش باز هم شبه.» ولی در این آثار متأخر، بکت به لحاظ تجهیزات دفاعی دست کمی از آرمادیلو ندارد. شاید او می‌خواهد بگوید: به هوش باش، توهّمات را از سرت بیرون کن؛ زندگی صرفاً نفسی میان فریاد تولد و فریاد مرگ است. ولی شاید در عین حال قصد دارد بگوید که زندگی صرفاً خمیازه‌ای کیهانی است. هر چه باشد، بکت با تمام وجود کوشیده است تا افسردگی خویش را به شیوه‌های گوناگون بیان کند، و یکی از نشانه‌های افسردگی که او هرگز سرکوبش نکرده است، همان ملال و کسالت است - ملالی مزمن و فلج‌کننده که همه

* ناتوانی آواز از درک تفاوت میان مسیحیت دردناک کی‌یرکگور و خستگی و ملال بکت از هر گونه «پرسش وجودی» چندان هم منحصر به فرد نیست. یاسپرس نیز قبلاً به همین شیوه کی‌یرکگور را با نیچه مقایسه کرده بود. واکنش بکت به آخرین پرسش ژرژ دوتویی در «گفتگوی» اولشان، پاسخی کافی برای این‌گونه «اعتقادات» شبه‌دینی است.

چیز، به ویژه رسالت خسته کننده نوشتن را در خود غرق می‌کند. از همان آغاز، بکت شخصیت‌هایی خلق کرده است که هر یک به شیوه خاص خود و به درجات متفاوت، نفس آخر را می‌کشند. نمایشنامه نفس، عملاً همین نفس آخر است. تشخیص اینکه بکت چه گونه می‌تواند به نوشتن ادامه دهد، دشوار است.

به احتمال قوی من منابع و تکنیک همواره خلاق او را دست کم گرفته‌ام، عزاملی که او را قادر ساخته‌اند مواد و مطالبی را به هنر بدل کند که در دست نویسنده‌ای کم‌استعدادتر بی‌شک حاصلی در پی نخواهد داشت مگر موردی مناسب روان‌درمانی. کارهای بکت [به لحاظ وسعت مضامین] محدود، وسواسی و تیره و تار، ولی در عین حال به طرزی استثنایی ناب و خالص است. این خلوص نتیجه سبک دقیق و نکته‌بین اوست، سبکی برهنه و بی‌پیرایه و زاهدانه که پی‌گیرانه از پذیرش هر گونه راه فرار سر باز می‌زند؛ این خلوص همچنین نتیجه غرابت و اجتناب‌ناپذیری شکل تحول فکری اوست که همچون زبان آثارش، پیوسته منطقی و پارسا بوده است.

بلاکوا با خود فکر کرد، خوب مرگ سریع و آسانی است، خدا
به همه ما رحم کند.
این طور نیست.

بکت کارش را با افسردگی آغاز کرد و تا به امروز نیز به افسردگی خویش وفادار مانده است. پی‌گیری این منطق مبتنی بر طرد و نفی تا غایت متروک و ویرانش، علاوه بر استعدادی شگرف، مستلزم سرسختی و شجاعتی خارق‌العاده بوده است.

مؤخره، ۱۹۷۳

در نوامبر ۱۹۷۲، اندکی پس از پایان نگارش این کتاب، نمایشنامه من نه (Not I) در نیویورک به صحنه آمد، و دو ماه بعد، اجرای آن در لندن تکرار شد. این اثر، گذشته از بسیاری چیزهای دیگر، این نکته را ثابت می‌کند که دست کم گرفتن نبوغ، حماقتی آشکار است. پس از فضای مبهم و غامض آمد و شد و نفس، که ظاهراً به ته خط رسیده بودند، من نه، به راستی حادثه‌ای تئاتری است که به رغم طول زمان پانزده دقیقه‌ایش، همان قدر قدرتمند و بی‌سابقه است که گودو یا دست آخر. این اثر در عین حال تمامی دغدغه‌های همیشگی بکت را در تصویری فرجامین و پاسخ‌ناپذیر خلاصه می‌کند. این تصویر نیز، طبق معمول، چونان قطعه یخی برهنه و خالص است. در یک سوی صحنه تاریک، شنونده یا مخاطب، خاموش، سراپا پوشیده و تقریباً بی حرکت ایستاده است، چونان کشیشی که به اعترافات گناهکاری توباب گوش می‌دهد؛ در آن سوی صحنه، در جایی مرتفع، نقطه روشن واحدی به چشم می‌خورد: نوری متمرکز بر دهانی زنانه که بی وقفه و دیوانه‌وار حرف می‌زند. بخش دیگری از چهره یا اندام زن دیده نمی‌شود. به نظر می‌رسد که جتنی در دهان

او حلول کرده و بدان حیاتی مستقل بخشیده است. دهان عبارات گسسته و هولناکش را بی وقفه بیرون می ریزد، حرف خود را قطع می کند، گاه فریاد می کشد و گاه نیز به محض آنکه ذکر ی از «خداوند... (خنده کوتاه)... بخشنده... (خنده بلند)» به میان می آید، قهقهه سر می دهد. این اثر معادل تئاتری یکی از تصاویر هراس زده فرانسیس بیکن [نقاش معاصر] است:

جهانی که به تمامی در حلقه سپید، بسته و تنگ دهانی واحد فشرده شده است، دهانی که در لبه باریک هیستری، با خشونت تمام می جنبد، توگویی حتی لحظه ای مکث نیز آن را در معرض فشارهایی قرار می دهد که می توانند تکه پاره اش کنند. دهان به پر تو نوری اشاره می کند که مرتب روشن و خاموش می شود، و همچون مفتش نمایشنامه بازی، حقیقتی را می طلبد که گوینده را توان دسترسی بدان نیست. برخی از عبارات پراکنده حاکی از آنند که دهان وضع فعلی خود را نوعی عقوبت الهی تلقی می کند. اگرچه احتمالاً تماشاگران بار نخست متوجه بخش مهمی از این آبشار کلمات نمی شوند - که خود احتمالاً شیگردی عمدی است - ولی در نهایت، ترکیب این کلمات با تصویر لرزان آن دهان سپید رنگ پریده، حالتی از هیجان آمیخته به دهشت ایجاد می کند که چونان کابوس، ملموس و واقعی است.

آنچه دهان بر زبان می آورد، همچون خود این تصویر، عصاره همه آن مضامینی است که بکت در طول زندگی ادبی اش جویای بیان آنها بوده است. دهان در حالی که پیوسته به خود و وضعیت خود باز می گردد، تصحیح می کند، تکرار می کند و تأکید می گذارد، با شتابی فزاینده و هراسان از هر گونه توقف، طبق معمول، قطعه به قطعه، داستانی را بازگو می کند. این بار موضوع داستان ماجرای زندگی پیرزنی فرتوت است، کسی که از بدو تولد یتیم بوده است («نتیجتاً بدون عشق... معاف از این

یکی)) و عمر هفتاد و چند ساله خویش را تقریباً در سکوت گذرانده است، حداکثر «سالی یکی دو بار» دهان باز کرده است، «... همیشه هم به دلیلی نامعلوم در زمستانها... شبهای بلند... ساعت‌های تاریک... میل ناگهانی به... گفتن...» سپس یکبار در ماه آوریل، هنگام چیدن گل‌گاوزبان در دشتی سبز، ناگهان بی‌هیچ دلیل یا اختطاری، نیاز به حرف زدن تمام وجودش را تسخیر می‌کند. نه آنکه خودش بخواهد یا فی‌الواقع چیزی برای گفتن داشته باشد؛ بلکه بر عکس، مغزش به سختی می‌تواند پاره‌هایی از آنچه را که دهانش می‌گوید، ضبط کند و با تمام قوا می‌کوشد تا این بهمن کلمات را متوقف سازد:

دهان آتش گرفته... جریان کلمات... در گوشش... بخصوص در گوشش... نصفش را هم نمی‌فهمد... حتی یک چهارم... هیچ نمی‌فهمد چه می‌گوید... تصور کنید!... هیچ نمی‌فهمد چه می‌گوید!... و توفقی هم در کار نیست... هیچ توفقی... او که فقط یک لحظه قبل... فقط یک لحظه قبل!... صدایی ازش در نمی‌آمد... هیچ نوع صدایی... حالا نمی‌تواند توقف کند... تصور کنید!... نمی‌تواند جریان را متوقف کند... و مغز که با تمام وجود التماس می‌کند... چیزی در مغز التماس می‌کند... یک لحظه مکث... اگر شده فقط برای یک لحظه... و پاسخی در کار نیست... توگویی اصلاً نشنیده است... یا نمی‌تواند... نمی‌تواند یک ثانیه مکث کند... مثل دیوانه‌ها...

گویی همه آن صداهایی که تک‌تک شخصیت‌های بکت به دقت بدانها گوش سپرده‌اند، وجود پیرزن را تسخیر کرده و به دهانش حیاتی مستقل و پریشان عطا کرده‌اند - در حالی که بقیه پیکرش همچون گذشته بی‌جان و بی‌حس باقی مانده است. این روایتی دیگر از همان مضمون ازلی بکت است: صدای گوینده به واقع صدای کس دیگری است که با گوینده سخن

می‌گوید، توگویی همواره شکافی میان مغز و دهان وجود داشته است، شکافی که عبور از آن ممکن نیست مگر به لطف این سبک از بیان که دقیقاً به یاری جریان آشفته کلمات، خط نازک روایت را سرسختانه دنبال می‌کند. من نه، به عبارتی، فرجامین بیان دراماتیک آخرین کلمات نام‌ناپذیر است و همچنین آخرین تجلی دراماتیک تفسیر تیره و تار بکت از رسالت ادبی خویش در گفتگو با دو تویی:

این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن.

ولی با این تفاوت: به عوض نیروی اراده و اجبار، اینک سروکار ما با نیازی است مطلق، آنی و غلبه‌ناپذیر برای بیان کردن.

ولی من نه در عین حال تجلی دراماتیک وضعیت معماوار هنرمند است. چهار حرکت خفیف شنونده خاموش زمانی رخ می‌دهد که دهان - به تصور دخالت یا پرسش او - در نطق تند و دیوانه‌وار خویش مکث کرده، فریاد می‌کشد: «چی؟... کی؟... نه!... او!» و شنونده هر بار به این چهار کلمه، طبق توصیه‌های صحنه، واکنشی ساده نشان می‌دهد: «بالا بردن دستها از دو طرف به موازات بدن و سپس پایین افتادن آنها، به علامت دلسوزی و ترحم کسی که کاری از او ساخته نیست.» ترحم‌شونده - باز هم طبق توصیه‌های صحنه - متوجه «سرپیچی خشمگینانه دهان از رها کردن ضمیر سوم شخص» است. عنوان من نه نیز از همین امر ناشی می‌شود: گوینده نمی‌تواند یا نمی‌خواهد بپذیرد که این عذاب به او (her) تعلق دارد، و نه به پیرزنی دیوانه که مخلوق ذهن اوست. و این، شاید، مبتن وضعیت خود بکت در مقام هنرمندی است که به رغم

بی میلی و بیزاری از روایت و حداقل استعداد برای آن، به قصه گویی ادامه داده است، هنرمندی که هم به واسطه ماهیت اشکال ادبی مورد استفاده اش و هم به دلیل گرایش تزلزل ناپذیرش به گمنامی، مجبور گشته است تا داستان خیالی داستان پردازی در باب آنچه را که به واقع عذابی شخصی است، ادامه دهد. به مفهومی خاص، مجموعه شخصیت‌های مخلوق او، از بلاکوا گرفته تا تمام قهرمانان نام‌دار و نام‌ناپذیر رمانها و نمایشنامه‌هایش، جملگی روایات گوناگونی از «سرپیچی خشمگینانه» خود اویند، «سرپیچی از رها کردن ضمیر سوم شخص». آنان مبین راههای متفاوت تأیید آن دو کلمه‌ای هستند که ادایشان در دل تجربه عذاب، طغیان و هجوم عذاب را مانع می‌شود: من نه. به استناد این آخرین نمایشنامه، آن «من» هنوز هم بر شنیده شدن صدایش اصرار می‌ورزد - و این نشانه خوش اقبالی ماست.

پی‌نوشتها

مقدمه

۱. کمشیدگان قبل از کمتریت نوشته ولی بعد از آن چاپ شد.
۲. به گفته ملوین، ج. فریدمن، فرانسوی‌ها نخستین کسانی بودند که پرچم خویش را در «بکیستان» به اهتزاز درآوردند. این کار در اوایل دهه ۱۹۵۰ شروع شد و با رساله آلن روب-گریه درباره کودو به اوج رسید. پس از آن، نظیر مورد هندوچین، آمریکایی‌ها جای فرانسوی‌ها را گرفتند: «ناقدان آمریکایی، که از آن به بعد عملاً این عرصه را از دست فرانسوی‌ها خارج ساخته‌اند، اکتشاف سردابهای پنهان آثار بکت را شروع کردند — و بدین ترتیب دوره غفلت به سر رسید.» (Samuel Beckett Now, ed. Melvin. j. Friedman, Chicago, 1970, p. 7)
حضور نیروهای آمریکایی هنوز هم قابل توجه است، ولی تا به امروز نشانی از تسلیم بکت دیده نمی‌شود.

3. *Beckett at 60*, London, 1967, p. 2.

4. Claude Bonnefoy, *Conversations with Eugene Ionesco*, New York, 1971, p. 10.

۵. در ابتدای مرفی گفته می‌شود که قهرمان با هفت شال به‌صندلی خویش بسته شده است؛ حال آنکه بعداً فقط شش تا از آنها توسط نویسنده توصیف می‌شود.

آثار اولیه

1. *A Samuel Beckett Reader*, ed. John Calder, London, 1967, p. 8.

2. *Confessions of an Art Addict*, London, 1960, p. 50.

3. Richard Ellman, *James Joyce*, London, 1959, p. 662.

4. Profile of Adrian Higgins in the *Guardian*, October 11, 1971.

۵. همان منبع، ص ۶۶۱.

6. *Modern Essays*, London, 1971, p. 205.

رمانها

1. Hugh Kenner, *Samuel Beckett*, London, 1962, p. 21.

۲. او چند روز پس از آزادی از اردوگاه کار ماتهاوزن درگذشت.
3. Elliot Jacques, «Death and the Mid-Life Crisis», *International Journal of Psycho-Analysis*, Vol. 46, 1965, pp. 502-14.
۴. همان منبع، ص ۲۴.
۵. همان منبع، ص ۵۷.
۶. در کتاب بکت در *شصت سالگی* (روبروی ص ۲۴) تصویری از چنین صحنه‌ای به چشم می‌خورد؛ این قدیمی‌ترین عکسی است که از بکت در دست است.
۷. در اواخر نام‌ناپذیر نیز راوی، به صورتی مشابه، همراه با افزایش افسردگی و هراسش، جستجو برای «نشانه‌های حیات» را آغاز می‌کند. ولی حاصل جستجوی او چیزی نیست مگر خیالات سادستی: «فریاد کوتاهی که قورباغه‌ها به هنگام دونه‌شدن با داس، یا سوراخ‌شدن با نیزه، سر می‌دهند، مثالهایی از این دست فراوان است.»

نمایشنامه‌ها

۱. دست کم یکی از این اشارات شوخی یا جوکی خصوصی است: طی این سخنرانی چندین بار از کونارد در مقام صاحب‌نظری فرهیخته یاد می‌شود. نانس کونارد (N. Cunard) نخستین ناشر بکت و همان کسی بود که برای سرودن شعر «هوروسکوپ» به‌او جایزه داد - شعری که به لحاظ مضامین انتزاعی، فرهیخته و کلامی با سخنان لاکای برابری می‌کند.
۲. همان منبع، ص ۱۵۵.
3. *Snapshots and Towards a New Novel*, London, 1965, p. 127.

رادیو

۱. به گفته پگی گوگنهایم خود بکت هم زمانی گرفتار همین خیال بوده است که گویی هرگز متولد نشده است: «از بدو تولدش، بکت خاطره‌ای خوفناک از زندگی در رحم مادرش را حفظ کرده بود. او پیوسته از این تصور رنج می‌کشید و همراه با احساس خفگی دچار بحرانهای عصبی می‌شد.» (همانجا، ص ۵۰) البته این احتمال نیز وجود دارد که قصد بکت صرفاً ارزیابی میزان ساده‌لوحی خانم گوگنهایم بوده است.

آثار متأخر

۱. نکته جالب توجه آن است که بکت نفس را نخست برای *اوه کلکته کن* تینان (Ken Tynan) نوشت، ولی تولیدکننده به شیوه خاص خود «حضور بازیگران برهنه» را نیز به توصیه‌های صحنه اضافه کرد. بکت قطعه را پس گرفت.
2. *Soren Kierkegaards's Journals and Papers*, ed. and Trans. H. V. and E. H. Kong, Bloomington, Indiana, 1967, pp. 338-9.

برای مطالعه بیشتر

آثار منتخب

A Samuel Beckett Reader, ed. John Calder, London, 1967.

همراه با مقدمه و شرح و تفسیر آثار.

کتابنامه

Raymond Federman and John Fletcher, *Samuel Beckett, His Works and His Critics*, University of California Press, Berkeley, 1970.

نقد

از میان انبوه کتب و مقالاتی که درباره بکت نوشته شده است، من فقط به معدودی که مفیدتر به نظر می‌رسند، اشاره می‌کنم.
(الف) کتابها:

Hugh Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study*. London, 1967, revised edition, 1973.

Beckett at 60, ed. John Calder, London, 1967.

Ruby Cohn, *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, New Brunswick, 1962.

Raymond Federman, *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*, Berkeley, 1965.

Melvin J. Friedman, ed., *Samuel Beckett Now*, Chicago, 1970.

(خلاصه‌ای از وضعیت و تحولات نقد آثار بکت)

(ب) مقالات:

F. N. Lees, in *Memoirs and Proceedings of the Manchester Literary and Philosophical Society*, Volume 104, 1961–62.

Kenneth Jynan, in *Tynan on Theatre*, Harmondsworth, 1964.

Alain Robe-Grillet, in *Snapshots and . . .*, London, 1965.

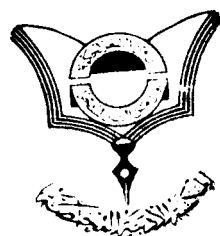
Nigel Dennis, in *New York Review of Books*, Vol. 16, No. 6. April 8th, 1971.

Frank Kermode, in *Modern Essays*, London, 1971.

ضمایم

□ سه گفتگو: ساموئل بکت و ژرژ دو تویی

□ سانسورهای دکارتی



کل فرهنگ مابعد آشوویس، از جمله نقد فوری و فوتی آن،
چیزی نیست مگر آشغال... هر که از حفظ این فرهنگ عمیقاً
تقصیرکار و نخب نما دفاع می کند، کارگزار و همدست آن می شود،
و آنکه به فرهنگ پشت می کند، مستقیماً در جهت پیشبرد همان
توحشی عمل می کند که فرهنگ ما چهره واقعی خود را در هیئت
آن برملا ساخت.

تئودور آدورنو: دیالکتیک منفی

سه گفتگو: ساموئل بکت و ژرژ دو تویی

۱

تال کوت^۱

بکت: موضوع تام، کامل به همراه اجزاء جاافتاده، به عوض موضوع جزئی، مسئله درجه و میزان.

دو تویی: از این هم بیشتر. سرنگونی استبداد خوش ذوقی. جهان به منزله جریانی از جنبشها که زمان زنده را در خود دارد، جریانی از تلاش، آفرینش، رهایی، نقاشی، نقاش. لحظه گذاری حس که بازپس داده می شود، عرضه می شود، همراه با متن آن بعد نامتناهی که این لحظه به آن قوام می بخشد.

بکت: در هر صورت نوعی شکافتن و جلورفتن، بیانی رساتر از تجربه طبیعی، آنچنان که بر چشمان هوشیار بی هوشی همگانی آشکار می شود. نتیجه، چه از طریق تسلیم به دست آید و چه از راه تسلط و استادی، پیشرفتی در طبیعت است.

دو تویی: اما آنچه این نقاش کشف می کند، نظم می بخشد و انتقال می دهد، در طبیعت نیست. چه رابطه ای میان این نقاشیها و منظره ای وجود دارد که در عصری خاص، فصلی خاص و ساعتی خاص دیده شده است؟ آیا ما با مقوله ای کاملاً متفاوت روبرو نیستیم؟

بکت: منظور من از طبیعت در اینجا، همچون ساده نگرترین واقعگرا، نوعی

1. Tal Coat

ترکیب مُدرک و مُدرک است، یک تجربه، نه یک داده حسی. تمام آنچه می‌خواهم بگویم این است که گرایش و حاصل این نوع نقاشی، اساساً همان گرایش و حاصل نقاشیهای پیشین است که با تقلای بسیار می‌کوشد شرایط و لوازم سازش را گسترش دهد.

دو تویی: شما از تفاوت عظیم معنای ادراک برای تال‌کوت و معنای آن برای اکثر اسلاف او غافلید، اسلافی که در مقام هنرمند، واقعیت را با همان حقارت و نوکرماایی فایده‌گرایانه‌ای درک می‌کنند که یک راه‌بندان را، و سپس نتیجه را با اضافه کردن چاشنی هندسهٔ اقلیدسی بهبود می‌بخشند. ادراک جهان‌شمول تال‌کوت، ادراکی بی‌انگیزه است که نه به حقیقت و نه به زیبایی، این دو نظم استبدادی طبیعت، متعهد نیست. من هم می‌توانم سازشکاری موجود در نقاشی گذشته را ببینم، ولی نه آنچه را که شما در آثار دورهٔ خاصی از کارهای ماتیس و آثار فعلی تال‌کوت نکوهش می‌کنید.

بکت: من چیزی را نکوهش نمی‌کنم. قبول دارم که آثار آن دورهٔ ماتیس و همچنین سماعهای فرانسیسکن^۱ تال‌کوت، ارزشی فراوان دارند، اما این ارزشی است که با ارزشهایی که قبلاً گرد آمده‌اند، ریشهٔ مشترک دارد. آنچه باید در مورد نقاشان ایتالیایی در نظر بگیریم، این نیست که آنان جهان را با چشمان مقاطعه‌کاران بررسی کردند، ابزاری صرف چونان هر ابزار دیگر، بلکه مسئله این است که آنان هرگز از قلمرو امر ممکن تکان نخوردند، گیریم که خیلی هم این قلمرو را بسط دادند. تنها چیزی که توسط انقلابیونی چون ماتیس و تال‌کوت کمی در هم ریخته است، نظم خاصی در قلمرو امور ممکن و قابل حصول است.

دو تویی: چه قلمرو دیگری می‌تواند برای فرد خلاق و سازنده وجود داشته باشد؟

بکت: منطقاً هیچ. مع‌هذا من از هنری حرف می‌زنم که با نفرت از این قلمرو روی برمی‌گرداند. هنری خسته از دستاوردهای ناچیز خود، خسته از تظاهر به‌قادر بودن، از خودِ قادر بودن، از انجام کمی بهتر همان کار قدیمی، از کمی

1. Franciscan Orgies

جلوتر رفتن در مسیر همان جاده تیره و کسالت‌بار قدیمی.

دو تویی: و عوض همه اینها؟

بکت: این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن. دو تویی: اما این دیدگاهی شدیداً افراطی و شخصی است که به ما در فهم آثار تالکوت هیچ کمکی نمی‌کند.

بکت: —

دو تویی: شاید برای امروز بس است.

۲

ماسون^۱

بکت: در جستجوی دشواری، بیش از اسیر بودن در چنگال آن. ناآرامی آن کس که فاقدِ خصم است.

دو تویی: شاید به همین دلیل است که او امروزه غالباً از نقاشی کردن خلأ «با ترس و لرز»، سخن می‌گوید. زمانی توجه او معطوف به خلق نوعی اسطوره بود، بعد به انسان پرداخت، آن هم نه فقط در عالم، بلکه در متن جامعه؛ و اینک... «خلأ درونی، که بر مبنای زیباشناسی چینی، شرط اصلی کنش نقاشی است.» بدین ترتیب به نظر می‌رسد ماسون، عملاً بیشتر و حادث‌تر از هر نقاش زنده دیگر، از نیاز رسیدن به آرامش و سکون رنج می‌کشد، یعنی از نیاز به تعیین داده‌های مسئله‌ای که باید حل شود، همان مسئله نهایی.

بکت: اگرچه با مسائلی که او در گذشته برای خود طرح کرده، آشنایی کمی دارم، مسائلی که به صرف واقعیت حل‌ناپذیر بودنشان یا به هر دلیل دیگر، مشروعیت خود را برای او از دست داده‌اند، ولی حضور آنها را در پس این پرده‌های پوشیده

در حجاب حیرت و خوف، در فاصله‌ای نه‌چندان دور، حس می‌کنم، و همچنین حضور زخمهای برخاسته از مهارتی را که تحملش برای او باید دردناک باشد. دو مرض قدیمی وجود دارد که بی‌شک باید به‌طور مجزا بررسی شوند: مرض خواستن اینکه بدانیم چه باید کرد و مرض خواستن اینکه قادر به انجام آن باشیم.

دو تویی: ولی اکنون هدف اعلام‌شده ماسون تقلیل دادن این به قول شما امراض، به هیچ است. خواست او رهاشدن از اسارت و بندگی فضااست، اینکه چشمش بتواند «در میدانهای بی‌کانون آزادانه به گشت‌وگذار بپردازد، هیجان‌زده و سرشار از حیس آفرینش بی‌وقفه». او در عین حال خواستار این است که از «آنچه بخارگونه است» اعاده حیثیت کند. این امر ممکن است در مورد کسی که خُلق و خویش بیشتر با آتش سازگار است تا با رطوبت، عجیب به نظر رسد. شما البته پاسخ خواهید داد که این نیز همان چیز قدیمی است، همان دست دراز کردن به‌سوی تسکین و تسکایی خارجی. موضوع، چه کدر و چه شفاف، همواره مسلط و حاکم باقی می‌ماند. ولی چگونه می‌توان از ماسون انتظار داشت خلأ را نقاشی کند؟

بکت: از او چنین انتظاری نمی‌رود. فایده انتقال از موضعی غیرقابل دفاع به موضع دیگری از این دست چیست؟ فایده اینکه همواره در همان سطح و قلمرو واحد به دنبال توجیه بگردیم، چیست؟ در اینجا با هنرمندی روبرویم که به نظر می‌رسد عملاً توسط معمای درنده‌خوی بیان، میخکوب شده است و با این حال به پیچ و تاب خود ادامه می‌دهد. خلئی که او از آن سخن می‌گوید احتمالاً چیزی جز صرف محو و نابودی حضوری غیرقابل تحمل نیست، حضوری که تحمل‌ناپذیر است زیرا نه می‌توان با خواهش و تمنا رامش کرد و نه می‌توان با حمله‌ای ناگهانی بر آن غلبه کرد. اگر این رنج و عذاب در ماندگی هرگز آنچنان که هست، یعنی بر مبنای محاسن خودش و برای خودش، بیان نمی‌گردد، هرچند شاید هر از گاهی به منزله نوعی چاشنی برای بهبود همان «توفیق یا دستاوردی» که خود حصولش را به مخاطره انداخته است، پذیرفته می‌شود، دلیل آن، یا لااقل یکی از دلایلش، بی‌شک آن است که به نظر می‌رسد این عذاب ناممکن بودن بیانش را در خود نهفته دارد. این نیز نگرشی آراسته و مزین

به منطق است. در هر حال، به سختی می‌توان آن را با خلأ اشتباه گرفت. دو تویی: ماسون همواره از شفافیت حرف می‌زند - از «ورودیها، جریانها، ارتباطات، رسوخهای ناشناخته» - آنجا که می‌تواند به راحتی و آزادانه به گشت‌وگذار بپردازد. او بدون نفی و طرد موضوعاتِ چندانِ آور یا خوش مزه، که رزق و روزی و شراب و زهر ما هستند، می‌کوشد تا سدها و موانع بیان آنها را کنار زده و به آن تداوم وجود دست یابد که در تجربه معمولی ما از زیستن غایب است. از این لحاظ او به ماتیس (البته منظورم ماتیس دوره اول است) و تالکوت نزدیک می‌شود، اما با این تفاوت مهم که ماسون باید با استعدادهای تکنیکی خود دریفتد، استعدادهایی که غنا، دقت، چگالی و تعادل مشهود در شیوه اعلای کلاسیک را دارند. یا شاید بهتر است بگویم روح شیوه کلاسیک، زیرا او نشان داده است که اگر موقعیت اقتضا کند، از نوع تکنیکی زیادی برخوردار است.

بکت: آنچه شما می‌گویید، مطمئناً وضعیت دراماتیک این هنرمند را تا حدی روشن می‌سازد. اجازه دهید به توجه او به نعماتِ راحتی و آزادی اشاره کنم. همان‌طور که فروید پس از قرائت اثبات کیهانشناختی کانت در مورد وجود خداوند گفت، ستاره‌هایش بی‌تردید عالی‌اند. با چنین دلمشغولی‌هایی، به نظر غیرممکن می‌رسد که او هرگز بتواند کاری متفاوت از آنچه بهترینها، از جمله خودش، قبلاً کرده‌اند، انجام دهد. شاید اشاره به اینکه او احتمالاً آرزوی چنین کاری را دارد، بی‌ادبانه باشد. آرای به غایت هوشمندانه او درباره فضا، آکنده از همان حس مالکیتی است که در یادداشت‌های لئوناردو به چشم می‌خورد، لئوناردویی که وقتی از «پراکندگی» سخن می‌گوید، می‌داند که برای او حتی یک قطعه هم گم نخواهد شد. بنابراین می‌بخشید اگر، مثل وقتی که درباره آثار کاملاً متفاوت تالکوت حرف می‌زدیم، من باز هم به سراغ همان رؤیای خودم بروم، رؤیای هنری که از فقر غلبه‌ناپذیر خود رنجیده‌خاطر نیست و مغرورتر از آن است که به مضحکه دادن و گرفتن تن بسپارد.

دو تویی: خود ماسون نیز با اشاره به این نکته که پرسپکتیو نقاشی غربی چیزی بیش از دنباله‌ای از تله‌ها برای به‌دام‌انداختن اشیاء نیست، اعلام می‌دارد که

تصاحب اشیاء مورد علاقه او نیست. او به بونار^۱ تیریک می گوید، زیرا بونار در آخرین آثار خود توانسته است «فضای مبتنی بر تصاحب را در تمامی اشکال و فرمها پشت سر گذارد، و کاملاً به دور از هر گونه مساحی و مرکز کشی، به مکانی برسد که در آن هر گونه تصاحب منحل می شود.» قبول دارم که آثار بونار با آن نقاشی فقرزده مورد نظر شما که «اصالتاً بی ثمر و عاجز از (بیان) هر گونه تصویری است»، هنوز فاصله بسیار دارد، ولی کسی چه می داند، شاید حتی ماسون نیز، ناخود آگاه، به سوی همین نقاشی پیش می رود، ولی آیا ما واقعاً باید آن نوع نقاشی را که «اشیاء و جانوران بهار» را تأیید می کند، مذمت کنیم؟ «اشیاء و جانورانی سرشار از شوق، میل و تأیید وجود که هر چند فانی و زودگذرند، ولی جاودانه باز می گردند» - آن هم نه به قصد سود رساندن یا لذت بخشیدن به کسی، بلکه به این منظور که آنچه در این جهان، تابناک و تحمل پذیر است، بتواند استمرار یابد. آیا ما واقعاً باید این نقاشی را که به راستی نوعی راهپیمایی و رژه جمعی است، مذمت کنیم؟ رژه ای از میان اشیاء و امور قلمرو زمان که می گذرند و ما را نیز شتابان به دنبال می کشند، به سوی آن زمانی که تاب می آورد و برجای می ماند و افزون می کند.

بکت: - (گریان خارج می شود.)

۳

برام وان ولد^۲

بکت: فرانسوی، شلیک اول با تو.

دو تویی: در بحث راجع به تال کوت و ماسون، شما به هنری ذاتاً متفاوت اشاره کردید که نه فقط با آثار آنها، بلکه با هر آنچه تا به امروز به دست آمده است، فرق دارد. فکر می کنم وقتی این تمایز سراسری را مطرح می ساختید، نام وان ولد را در ذهن داشتید، این طور نیست؟

1. Bonnard

2. Bram Van Velde

بکت: بلی. فکر می‌کنم او نخستین کسی است که وضعیت معینی را پذیرفته و به کنش معینی تن سپرده است.

دو تویی: کار دشواری خواهد بود اگر از شما بخواهم این وضعیت و این کنش را که به او نسبت می‌دهید، بار دیگر، به ساده‌ترین شکل ممکن تشریح کنید؟

بکت: وضعیت، وضعیت کسی است که درمانده و ناتوان از کنش – در این مورد خاص ناتوان از نقاشی – است، زیرا ناچار از نقاشی کردن است. کنش نیز کنش کسی است که درمانده و ناتوان از عمل، عمل می‌کند – در این مورد خاص نقاشی می‌کند – زیرا ناچار از نقاشی کردن است.

دو تویی: چرا ناچار از نقاشی کردن است؟

بکت: نمی‌دانم.

دو تویی: چرا درمانده و ناتوان از نقاشی است؟

بکت: چون چیزی برای نقاشی کردن وجود ندارد و همین‌طور چیزی که بتوان با آن نقاشی کرد.

دو تویی: و حاصل این وضع، به قول شما، هنری از مرتبه نو است؟

بکت: از میان همه کسانی که آنها را هنرمندان بزرگ می‌نامیم، هیچ‌کس را سراغ ندارم که توجه‌اش اساساً و عمدتاً به امکانات بیانی خودش، رسانه‌اش و در نهایت امکانات بیانی بشریت، معطوف نباشد. در بنیاد هر گونه نقاشی این فرض نهفته است که قلمرو فرد سازنده یا خلاق، همان قلمرو امور ممکن و قابل حصول است. خیلی بیان کردن، کمی بیان کردن، توانایی خیلی بیان کردن، توانایی کمی بیان کردن همگی در یک چیز گرد می‌آیند، در نگرانی و وسواس همگانی برای بیان کردن تا سرحد ممکن، یا به حقیقی‌ترین شکل ممکن، یا به زیباترین شکل ممکن، آن هم با استفاده از نهایت سعی و توان. آنچه –

دو تویی: یک لحظه صبر کنید. آیا منظور شما آن است که نقاشی وان‌ولد غیربیانی است؟

بکت: (دو هفته بعد) بلی.

دو تویی: آیا به مهمل بودن حرفهایی که پیش کشیده‌اید، واقفید؟

بکت: امیدوارم که باشم.

دو تویی: حاصل حرف شما این است: آن شکلی از بیان که به نقاشی موسوم

است - هرچند به دلایلی نامعلوم مجبور شده‌ایم از نقاشی سخن بگوییم - می‌بایست به انتظار ظهور وان‌ولد بنشیند تا از شرّ آن درک نادرستی رها شود که در سایه آن برای قرن‌ها شجاعانه زحمت کشیده است، یعنی این درک که عملکرد نقاشی بیان کردن با ابزار رنگ است.

بکت: دیگرانی هم بوده‌اند که احساس کرده‌اند هنر ضرورتاً بیان کردن نیست. اما تلاش‌های متعددی که برای مستقل ساختن نقاشی از مناسبتش (occasion) صورت گرفته است، چیزی جز افزودن به ذخایر آن در پی نداشته است. من فکر می‌کنم وان‌ولد نخستین کسی است که نقاشی‌اش از «مناسبت» به هر شکل و نوع، اعم از آرمانی یا مادی، محروم مانده و یا اگر شما ترجیح می‌دهید، از شرّ خلاص شده است؛ و همچنین نخستین کسی است که دست‌انداختن با این یقین بسته نشده است که بیان کردن غیر ممکن است.

دو تویی: ولی حتی به فرض کنار آمدن با این نظریه شگفت‌انگیز، آیا نمی‌توان گفت که مناسبت نقاشی وان‌ولد همان وضعیت و سر‌نوشت اوست، و اینکه نقاشی او مبین عدم امکان بیان کردن است؟

بکت: برای اینکه او را، سالم و سرحال، به آغوش لوقای قدیس بازگردانیم، روشی هوشمندانه‌تر از این نمی‌توان ابداع کرد. اما بیایید یک بار هم که شده آن قدر احمق باشیم که دُمان را روی کولمان نگذاریم و فرار نکنیم. تاکنون همگان خردمندانه چنین کرده‌اند: از برابر فقر و ادبار غایی گریخته‌اند و به همان فلاکت آشنای قدیمی پناه برده‌اند، جایی که مادران مسکین عقیف می‌توانند برای توله‌های قحطی‌زده خود نان کپک‌زده بدزدند. تفاوت میان کمبود دارایی، کمبود جهان و کمبود نفس، و اصلاً نداشتن این کالاهای نفیس، تفاوتی کمی نیست. اولی [هنوز] نوعی وضعیت [یا دیدگاه] است، دیگری خیر.

دو تویی: اما شما قبلاً از وضعیت وان‌ولد سخن گفتید.

بکت: نمی‌بایست می‌گفتم.

دو تویی: شما این دیدگاه ناب‌تر را ترجیح می‌دهید که در اینجا ما با نقاشی روبرو هستیم که نقاشی نمی‌کند، تظاهر به نقاشی کردن هم نمی‌کند. اذیت‌مان نکن، دوست عزیز. سروه قضیه را هم بیاور و کار را یکسره کن و برو.

بکت: بهتر نبود اگر اصلاً می‌گذاشتم و می‌رفتم.

دو تویی: نه، بحث را شروع کرده‌اید، تمامش کنید. دوباره شروع کنید و تا آخر کار ادامه دهید، بعد بروید. فراموش نکنید که موضوع بحث نه خود شماست و نه «اناالحق» منصور حلاج، بلکه فردی دانمارکی است، موسوم به وان‌ولد که تا به حال به خطا به عنوان نقاش از او یاد کرده‌ایم.

بکت: چطور است اول درباره آنچه دوست دارم خیال کنم او هست یا می‌کند، حرف بزنم و بعد به این نکته بپردازم که به احتمال قوی او و کارش کاملاً با آنچه من خیال می‌کنم، فرق دارند؟ آیا این راه‌حلی عالی برای همه مشکلات و مصائب ما نیست؟ او خوشحال، شما خوشحال، من خوشحال، هر سه غرق در خوشی و سعادت.

دو تویی: هر طور می‌لتان است. فقط تمامش کنید.

بکت: از راه‌های بسیار می‌توان بیهوده کوشید تا چیزی را بیان کرد که من اکنون برای بیانش بیهوده تلاش می‌کنم. همان‌طور که می‌دانید من در جمع یا خلوت، تحت فشار و اجبار، به واسطه رقت قلب یا ضعف قوای ذهنی، دوستان سیصدتا از این راه‌ها را آزموده‌ام. احتمالاً تجربه تضاد رقت‌بار میان مالکیت و فقر، کسالت‌بارترین آنها نبود. ولی ما داریم رفته‌رفته از آن خسته می‌شویم، این‌طور نیست؟ درک این حقیقت که هنر همواره پدیده‌ای بورژوازی بوده است، نهایتاً ارزش و اهمیت چندانی ندارد، هرچند می‌تواند درد ما را در قبال دستاوردهای پیشرفت و ترقی اجتماعی تخفیف دهد. تحلیل رابطه میان هنرمند و مناسبت هنری‌اش نیز، رابطه‌ای که همواره الزامی تلقی شده است، ظاهراً خیلی پُرثمر نبوده است، و دلیلش هم شاید آن باشد که تحلیل فوق به دنبال بازجویی و تحقیق درباره ماهیت مناسبت رفت و گمراه شد. بدیهی است برای هنرمندی که رسالت بیانی‌اش به‌وسواس و دغدغه‌ای بیمارگونه بدل شده است، هر چیز و همه چیز جبراً به‌نوعی مناسبت تبدیل می‌شود، از جمله حتی خود جستجوی مناسبت - که ظاهراً تا حدی نمایانگر وضع ماسون است - و همچنین تجربیات هنرمند معنوی واسیلی کاندینسکی^۱ که بر اصل هر کس با زین

1. V. Kandinsky

خودش استوار است. هیچ نقاشی‌ای به اندازه آثار موندریان^۱ آدم را از نقاشی زده نمی‌کند. ولی اگر مناسبت همچون قطب نامتعادل و لرزان رابطه نمایان می‌شود، هنرمند، یعنی قطب دیگر نیز، به لطف انبیا^۲ حالات روحی و نگرشهایش، دست کمی از اولی ندارد. اعتراضاتی که به این بینش دوبینی (Dualist) از فرآیند خلاقیت هنری وارد می‌شود، متقاعدکننده نیست. با این حال دو نکته را می‌توان همین‌طور سردستی پذیرفت و جا انداخت: اول خودِ مرض، از میوه‌های توی بشقاب گرفته تا ریاضیات خفیف^۳ و غصه خوردن به حال خود، و دوم شیوه خلاصی از آن. مسئله اصلی ما اضطراب حاد و فزاینده‌ای است که در خود رابطه نهفته است، که گویی سایه تاریکی آن را هر لحظه تیره و تیره‌تر می‌سازد، سایه نوعی حس بی‌اعتباری، نارسایی و عدم کفایت، نوعی حس وجود داشتن به قیمت همه چیزهایی که این رابطه خود آنها را حذف می‌کند، همه چیزهایی که چشم را بر آنها می‌بندد. برگردیم به سراغ نقاشی؛ تاریخ نقاشی، تاریخ تلاشهای آن برای فرار از این حس شکست است، آن هم به کمک برقراری روابطی اصیل‌تر، غنی‌تر و فراگیرتر میان آنچه می‌نماید (representer) و آنچه نموده می‌شود (representee)، فرار در حالت نوعی کشش و جذب به سوی آن نوری که در باب ماهیتش خبرگان فن هنوز هم به توافق نرسیده‌اند، فراری همراه با نوعی هراس فیثاغورثی، توگویی اصم بودن عدد پی توهینی است به خالق جهان. حال چه رسد به مخلوق او. ادعای من، زیرا فعلاً من در جایگاه متهم ایستاده‌ام، این است که وان‌ولد نخستین کسی است که از این اتوماتیزم هنری شده دست شسته است، او نخستین کسی است که به دلیل غیبت قطبهای رابطه یا، اگر شما می‌خواهید، به دلیل حضور قطبهای دور از دسترس، کاملاً به غیبت رابطه تن سپرده است، غیبتی که هرگز به زور بر کسی تحمیل نمی‌شود. او نخستین کسی است که پذیرفته هنرمند بودن یعنی شکست خوردن، آن هم شکستی که هیچ‌کس دیگر

1. P/ Mondrian

۲. اشاره به نقاشی‌های ساده و هندسی موندریان که «بیانگر» نوعی ریاضیات خفیف (Low Mathematics) است.

جرات تجربه آن را ندارد. این شکست، جهان اوست و پاپس کشیدن از آن یعنی فرار از جبهه، یعنی هنرنمایی و خانه‌داری به سبک اعلا، یعنی زندگی کردن. نه، اجازه دهید حرفم را تمام کنم. خوب می‌دانم اکنون تمام آنچه لازم است تا حتی این قضیه هولناک را به پایان و نتیجه‌ای دلپذیر و پذیرفتنی برسانیم، آن است که از این تسلیم و تن سپردن، از این تأیید، از این وفاداری به شکست نیز یک مناسبت هنری جدید، یک قطب جدید برای همان رابطه، بسازیم، و از کنشی که او ناتوان از کنش و ناچار از کنش، بدان دست می‌زند، کنشی بیانی بسازیم، حتی اگر این بیان فقط به خود کنش، و ناممکن بودن و اجباری بودنش، منحصر شود. می‌دانم که عجز و ناتوانی‌ام از انجام چنین ترفندی، مرا، و شاید حتی فردی معصوم و بی‌خبر [برام وان‌ولد] را در وضعیتی قرار می‌دهد که به گمانم هنوز هم آن را وضعیتی حسادت‌برنیانگیز می‌نامند، وضعیتی آشنا برای روانپزشکان. زیرا این سطح رنگی که قبلاً آنجا نبود، به‌راستی چیست. نمی‌دانم چیست، چون قبلاً هرگز چیزی نظیر آن را ندیده‌ام. به هر حال، اگر خاطرات من از هنر درست باشد، به نظر می‌رسد هیچ ربطی به هنر ندارد. (آماده رفتن می‌شود.)

دو تویی: آیا چیزی را فراموش نکرده‌اید؟

بکت: مسلماً همین کافی است، نیست؟

دو تویی: به گمانم حرف شما قرار بود دو بخش داشته باشد. بخش اول قرار بود شامل حرفهایتان درباره آنچه خیا... فکر می‌کردید، باشد. می‌توانم بپذیرم که این کار را کرده‌اید. اما بخش دوم -

بکت: (به یاد می‌آورد، با لحنی گرم) بله، بله، نظر من اشتباه است. اشتباه.

[توضیح: این «سه گفتگو» نخستین بار در Transition forty nine, No. 5

(1949) به چاپ رسید. مأخذ ترجمه حاضر کتاب زیر است:

Samuel Beckett: a collection of critical essays, ed. Martin Esslin, Printce-Hall of India, New Delhi, 1980.]

پس فرض می‌کنم که آسمان، هوا، زمین، رنگها، اشکال، صداها، و تمام
اشیاء خارجی که می‌بینم، اوهام و فریبهایی باشد... فرض می‌کنم که
خود من دست، چشم، گوشت، خون و هیچ یک از حواس را ندارم.
دکارت: تأملات

من، می‌گویم من. بی هیچ باوری.

بکت: نام‌ناپذیر

بکت نخستین کسی است که گفتار در روش را به منزله اتویوگرافی دکارت
خوانده است.

هیوکنر

سانتورهای دکارتی*

مولوی یک دوچرخه داشت، موران سوار بر ترک دوچرخه سفر می‌کرد، مالون سرپوش زنگ دوچرخه‌اش را به‌یاد می‌آورد، در آغاز و پایان گذر وات از خانه آقای نات، دوچرخه یا دوچرخه‌هایی از برابر چشمان وی عبور می‌کند؛ کلو زمانی که هنوز دوچرخه‌هایی وجود داشت برای داشتن یکی از آنها التماس کرد، و هنگامی که هنوز دوچرخه‌ای وجود داشت، در نتیجه شکستن یکی از پره‌ها نگ و نل فلج شدند. همچون کلاه قابلمه‌ای و حرف م، دوچرخه نیز در

* «The Cartesian Centaur» by Hugh Kenner. From: *Samuel Beckett: A Critical Study*.

سانتورها از جمله موجودات افسانه‌ای اسطوره‌های یونان باستان‌اند که از کمر به‌بالا انسان و از کمر به‌پایین اسب‌اند. آنان آدمیانی ذیشعوراند، برخوردار از قدرت و سرعت اسبان تیزرو. به‌خلاف سانتورها که معرف وحدت کمال جسمی و روحی‌اند، ما آدمیان عقل و هوش خود را به‌قیمت ضعف نیروی جسمانی به‌دست آورده‌ایم. در قیاس با سایر مخلوقات طبیعت، آدمیان دویا به‌راستی موجوداتی ضعیف و مضحک‌اند، به‌ویژه هنگام راه‌رفتن یا دویدن. دکارت که به‌مسئله وحدت جسم و روح علاقه فراوان داشت حیوانات را ماشینهای طبیعی می‌دانست که فاقد ذهن و روح‌اند. او که خود یکی از پیشگامان هندسه و مکانیک مدرن بود به‌اهمیت ماشینهای ساده و نقش آنها در ایجاد تعادل و قدرت وقوف کامل داشت. دوچرخه همچون بسیاری از ماشینهای ساخت دست بشر، مجموعه‌ای از ماشینهای ساده است. هنگامی که آدمی بر دوچرخه سوار می‌شود، کمال جسمی و مکانیکی با کمال عقلی پیوند می‌یابد و حاصل کار موجودی هوشمند، سریع و پر قدرت است که از بسیاری جهات به‌سانتورهای اسطوره‌ای شباهت دارد. هرچند که اکنون به‌عوض افسانه و خیال، سروکار ما با فلسفه و علم عقل‌گراست که هرروزه سانتورهای دکارتی کاملتر و پیچیده‌تری خلق می‌کند. م.

فواصلی نامنظم از خلال گذرگاه درونی بکت به خاموشی عبور می‌کند، شاید به این منظور که ما را متقاعد سازد جهان بکت، نهایتاً، حد و مرز و هویت مشخصی دارد، و یا شاید هدف از آن، ارائه نقطه‌ای است که تأثرات ما می‌توانند موقتاً به گرد آن سازمان یابند. البته دوچرخه مورد نظر هیچ‌گاه سالم، نو و براق نیست، بلکه همواره دوچرخه‌ای گم‌شده یا دوچرخه‌ای در خاطره است؛ به هر صورت، حال و روز آن نیز، چون پایِ نگ یا سلامت مولوی، جزئی اساسی از نقش و کارکرد آن است. دوچرخه نیز چونان بدن [قهرمانان بکت] تجزیه و تباه می‌شود و چونان نبرد و شور حیاتی بدن به خاطره‌ای دور بدل می‌گردد: *Hoc est enim corpus suum*، اسکلتی متحرک، برخوردار از تعادلی نیوتونی.

مولوی دوچرخه‌اش را از دست می‌دهد، و این نخستین مرحله در فروپاشی و زوالی است که مراحل بعدی آن عبارتند از خشک‌شدن یک پا، کوتاه‌شدن پای دیگر که قبلاً خشک بوده است، قطع انگشتان یک پا (معلوم نیست کدام یک)، افتادن و خیزان دور خودگشتن، خزیدن روی زمین، سینه‌خیز رفتن به یاری استفاده از چوب‌های زیر بغل به عنوان قلاب، تصواراتی گذرا از غلطیدن، و سرانجام سقوط در گودال و سکون. «مولوی می‌توانست همانجایی که بود، بماند.» پیشتر، هنگامی که صاحب دوچرخه بود، باز هم می‌توانست همانجایی که بود، بماند، ولی در وضعیتی که فلاکت کمتری داشت:

تقریباً هر صد یارد توقف می‌کردم تا خستگی پاهایم در برود، هم پای سالم و هم آن یکی، تازه فقط برای پاهایم نبود، نه، فقط برای پاهایم نبود. درست و حسابی هم پیاده نمی‌شدم، دستها به فرمان، یک پا روی زمین، سوار دوچرخه لم می‌دادم تا حالم بهتر شود.

در این تابلو، انسان و ماشین در سکونی مشترک در هم می‌آمیزند، در حالی که تعادل هر یک مدیون دیگری است. در حالت سکون، دوچرخه به نوعی

✱ عبارتی لاتینی به معنای: و این به راستی همان وجود جسمانی است.

دنباله و عامل ثبات استخوان‌بندی پیکر مولوی است، و در حال حرکت نیز نواقص و کمبودهای ساختاری او را تکمیل و جبران می‌کند:

در آن دوره، اصلاً دوچرخه‌سوار بدی نبودم. طرز کارم چنین بود. چوبهای زیر بغلم را به دو طرف تنه دوچرخه می‌بستم، پای خشکم را (یادم نیست کدام یکی، چون حالا هر دو تا خشک شده‌اند) روی دوشاخ جلو جا می‌دادم و با آن یکی رکاب می‌زد. دوچرخه‌ام بی‌زنجیر بود و یک چرخ آزاد داشت، البته اگر چنین دوچرخه‌ای وجود داشته باشد. دوچرخه نازنینم، یادت گرامی باد، تو هم، مثل خیلی از هم‌دوره‌ای‌هایت، سبز بودی، دلیلش را نمی‌دانم...

این ماشین عجیب دقیقاً مولوی را تکمیل می‌کند. حتی عجز او از نشستن را جبران می‌کند («به‌خاطر پای کوتاه و خشک شده‌ام، وضعیت نشسته دیگر مناسب حال من نبود»؛ و کنشهای ضروری برای حرکت و جنبش را به قلمرو ایده‌آل و نیوتونی حرکت‌های چرخشی و تعادل ژيروسکوپی ارتقا می‌دهد، همان کنشهایی که انجامشان برای آدمیان سالم به‌غایت دشوار و برای مولوی چلاق عملاً ناممکن است.

بکت در قطعات گوناگونی از آثارش، شرح مفصلی از این‌گونه کنشهای ضروری به‌دست می‌دهد. او تقریباً یک صفحه را به شرح دقیق و برشمردن انواع متفاوت حرکات جنبی وات اختصاص می‌دهد که «برای مثال، از حرکت کلی او به طرف شرق» ناشی می‌شود. قهرمان داستان مطرود حدود ۵۰۰ کلمه را به شرح موضوعی مشابه اختصاص می‌دهد و متذکر می‌شود که همه تلاشهای او برای تصحیح روشهای کم‌وبیش ناشیانه‌اش «همواره نتیجه‌ای یکسان در پی داشته است، یعنی از دست دادن تعادل و متعاقب آن، سقوط». قهرمان داستان مسکن نیز شیوه حرکت خاص خود را دارد «بدین‌سان که گویی با هر گام، مسئله‌ای غامض و بی‌سابقه در علم تعادل دینامیک را حل می‌کند». زیرا از دیدگاه فهم نیوتونی، بدن انسان ماشینی است به‌تمام معنا معیوب. این ماشین در حالت قائم فاقد هر گونه تعادل و ثباتی است؛ و صرفاً به‌لطف شمار نامحدودی از حرکات و لغزشهای خفیف کمکی است که می‌تواند توهم ثابت و بی‌حرکت بودن را القا کند، و هرگاه به‌رووی پاهایش به‌جلو حرکت می‌کند، پیشرفتش به‌واقع مجموعه

متناوبی از برهم خوردن توازن و کسب مجدد آن است که بازسازی تحلیلی آن به دلیل ماهیت سراپا ارتجالی اش، تقریباً محال است. از منطق زدگان سرسختی چون وات که بگذریم، برای بقیه ما برداشتن هر قدم، نوعی بدیهه سازی است. و این همان ماشینی است که وحدتش با شعور و آگاهی ناب، دکارت را متحیر ساخته بود. دکارت به واقع مبتکر و مخترع نحوی از تفکر نظری است که همه شخصیت‌های آثار بکت در آن تخصص دارند.

ولی از میان درس‌هایی که طبیعت به من می آموزد هیچ یک روشن تر از آن نیست که من مالک بدنی هستم که به هنگام احساس درد، آزرده می شود، و به هنگام احساس تشنگی و گرسنگی، محتاج آب و غذاست، و از این قبیل. و از این رو، نباید در این نکته شک کنم که در این اطلاعات و داده ها حقیقتی نهفته است.

جمله آخر قطعه فوق، به رغم دعوی یقین، رنگ و بوی جملات مولوی را دارد، و کل قطعه - که برگرفته از تأمل ششم کتاب *تأملات* (۱۶۴۱) است - یادآور برخی از آرای نظری نام‌ناپذیر است:

مرا، بی هیچ رحم یا تردیدی، با آن کس که هست برابر شمارید، به نحوی، هر طور که باشد، بدون مته به خشخاش گذاشتن، با آن کس که این حکایت در لحظاتی سودای آن را داشت که حکایت او باشد. حتی بهتر است پیکری را به من نسبت دهید - یا از آن هم بهتر، مرا واجد ذهن تلقی کنید. بی آنکه از خجالت خفه شوید، از جهان من، که گهگاه از آن تحت عنوان دنیای درون یاد می شود، سخن بگویید. دیگر شک نکنید. دیگر جستجو نکنید. بشتابید و با بهره گیری از این جوهر درونی آخرین مدل خود را رها سازید، با یگانه رهایی ممکن، در ژرفای درون. و نهایتاً، پس از اخذ این و دیگر تصمیمات، همچون گذشته، شاد و خندان، کار را ادامه دهید. با این حال، چیزی عوض شده است.

این گونه افت و خیزهای مبتنی بر نفرت و شوق، بیش از خود دکارت به روح تفکر دکارتی نزدیک می شود. زیرا دکارت، هنگامی که توجه خویش را از حقایق تغییرناپذیر ریاضی به سویی دیگر معطوف کرد، توانست آشفتگی های متکثر مشهود در وضعیت بشری را «صرفاً بر این اساس» حل و رفع کند که «خداوند فریبکار نیست، و در نتیجه اجازه نمی دهد هیچ گونه کذبی در عقاید

من راه یابد، مگر آنکه خود قبلاً قوه تشخیص و تصحیح آن را در من به ودیعه نهاده باشد.» ولی این پیشنهادی است که از خارج نظام سرچشمه می‌گیرد، و مولوی و موران نوعی نیز اطمینانی بدان ندارند، چه رسد به نام‌ناپذیر که معتقد است قدرتهای برتر همواره ما را فریب می‌دهند. از دید قهرمانان بکت اعتبار راه‌حلهای کلاسیک رفع شک دکارتی، آن قدرها هم که دکارت تصور می‌کرد، مطلق نیست - به‌ویژه نتیجه‌گیری او در این مورد که بدن آدمی، به‌منزله «ماشینی ساخت دست خداوند»، «به‌لحاظ نظم و ترتیب درونی و کارایی برای حرکت، به‌مراتب بهتر و تحسین‌برانگیزتر از همه ماشینهایی است که بشر اختراع کرده است.» زیرا به‌خلاف تن مولوی، بدن دکارتی ظاهراً از قطع انگشتان پا یا ورم مفاصل مصون است.

اعتقاد دکارت به‌این ماشین جسمانی کامل، چنان مستحکم است که پرسش چگونگی تشخیص ماشینی خوش‌ساخت از بدن آدمی، او را به‌تأمل وامی‌دارد، به‌ویژه با توجه به‌این امر که ماشین تقریباً هر کاری را بهتر انجام می‌دهد: «یک ساعت کوکی ساخته‌شده از وزنه‌ها و چرخ‌دنده‌ها، شمارش ساعتهای و اندازه‌گیری زمان را به‌مراتب دقیق‌تر از ما انجام می‌دهد.» البته پاسخ او به‌هیچ‌وجه منسجم و دقیق نیست، زیرا مبنای آن دقیقاً همان تفسیر دکارتی از [پسوند] عقل و بدن است که او در جنایی دیگر برای توضیح و تبیین آن به‌مخمسه می‌افتد. ولی این پرسش برای مولوی و مالون مشکل‌چندانی ایجاد نمی‌کرد. اگر بدن آدمی را بدون پیشداوری در پرتو توجه خاص قرن هفدهم به‌ماشینهای ساده مورد بررسی قرار دهیم، به‌واسطه چُلْمَن، شلخته و غیرقابل فهم‌بودن از هر ماشینی، هر قدر هم پیچیده، قابل تشخیص است. حدّ اعلای نبوغ تحلیلی نیز نمی‌تواند هیچ‌یک از کارکردهای آن‌را توضیح دهد، مگر به‌صورتی مبهم و به‌واسطه تجزیه این کارکردها به‌عملکرد اهرم، چرخ، قرقره، پیچ، سطح شیب‌دار، و یا ترکیبی از آنها. اگر خواستار بدنی شایسته عقل بشری باشیم، باید آن‌را خلق کنیم، درست همان‌طور که یونانیان باستان نیز شریفترین کارکردهای وجود عقلانی و حیوانی، یعنی آدمی و اسب، را وحدت بخشیدند و نوع جدیدی از موجودات را خلق کردند، نوعی که شیرون (Chiron)، معلم آسکلیپوس (Asclepius)، جیسون (Jason) و آشیل، بدان

تعلق داشت. ولی اکنون سالهاست که ما برای تجسم کمال جسمانی، تصویری شریفت‌تر از اسب در اختیار داریم. سانتور دکارتی همان انسان دوچرخه‌سوار است،* *mens sana in corpore disposito*.

این موجود جدید به تمامی خود را از مخصصه دکارتی رابطه ذهن و جسم رها می‌سازد. اکنون شعور هدایت می‌کند و معجزه متحرک اطاعت، و جایی برای تفاسیر مرموز نیز وجود ندارد. (البته شکی نیست که کارکرد دوچرخه شرایطی خاص را بر ما تحمیل می‌کند؛ تلاش شعور برای آنکه آن را به بالای درخت هدایت کند، بیهوده است. ولی خدا نیز به همین شکل، ناتوان از نقض ماهیت خویش است.) در داستان مسکن، دوچرخه‌سواری شب‌گون، از مسیر خیابانی بن‌بست، در زمانی نامشخص عبور می‌کند، در حالی که تمام مدت مشغول خواندن روزنامه‌ای است که با دو دست روبروی چشمان خویش گشوده است. بدین ترتیب، جسم و ذهن با وقار و آرامش، هریک به کار خویش سرگرم است، بی آنکه دخالت یا تعاملی در کار باشد. هرازگاهی، دوچرخه‌سوار، بی هیچ وقفه‌ای در مطالعه، زنگ دوچرخه‌اش را به صدا درمی‌آورد، تا سرانجام قوانین خدشه‌ناپذیر علم مناظر و مریا، او را به نقطه‌ای در افق فرو می‌کاهد. گذر این دوچرخه‌سوار نشانگر تصویری از شادکامی و استقلال و خودکفایی است که نظیر آن در کل مناظر جهان بکت یافت نمی‌شود. اکنون روشن است که چرا مولوی از توصیف جزئیات دوچرخه‌اش تا این حد مسرور می‌شد، و چرا موران «حاضر بود با کمال میل چهارهزار کلمه» درباره دوچرخه‌ای «بنویسد» که پسرش خریده است، دوچرخه‌ای که بی شک زمانی نونوار بوده است. هرچند هیچ‌یک از این دو شرح هرگز نوشته نمی‌شود، ولی توصیفات فنی ارائه شده در مورد شیوه وحدت - یا حتی تلفیق حیاتی (symbiosis) - دوچرخه‌ها و دوچرخه‌سوارها، برای ما کافی است. («پس در چند کلمه راه حل انتخابی خودم را خلاصه می‌کنم. اول کیفها، بعدش بارانی چهارتاخوردۀ پسر، همگی طناب‌پیچ شده به ترک و زین با تکه‌های ریسمان متعلق به پسر. در مورد چتر هم، خوب آنرا از دسته به گردنم آویختم، تا

* عبارتی لاتینی به معنای: عقل سالم در بدن سالم.

بدین ترتیب هر دو دستم آزاد باشد و بتوانم آنها را دور کمر پسر، یا بهتر بگویم، زیر بغلهای او حلقه کنم، زیر اکنون نشیمن من از مال او بالاتر بود. گفتم، رکاب بزن. او هم تمام زورش را زد. در این مورد تقریباً شکمی ندارم. هر دو افتادیم. درد تندی در قوزک پایم حس کردم. لای پره‌های چرخ عقب گیر کرده بود. فریاد زدم، کمک!...)» جهان به‌راستی مکانی است بری از کمال؛ و این مضمون سزاوار آن است که در سطحی آرمانی تر شرح و بسط یابد.

وضع دو چرخه‌سوار را به‌هنگام عبور در نظر گیرید، او متخصصی عالی و برتر است که فعل حرکت از جایی به‌جایی را دگرگون می‌کند، فعلی که خود مبین‌عالیترین تخصص جسم هوشمند است. او محصول نهایی آن تکامل حرکتی است که با حلزون‌ها و خزندگان آغاز شده است. اگر گالیور این پدیده را دیده بود، وقت خویش را با هویهنه‌ها تلف نمی‌کرد، و افلاطون نیز مسئله امکان تجسد ایده را مورد بازبینی قرار می‌داد. کل متافیزیک عقل‌گرا به‌اینجا ختم می‌شود (دو چرخه‌سواری که مدام رکاب می‌زند و به‌طرزی یکنواخت حرکت پیستونی را به‌حرکت چرخشی بدل می‌کند). چنین ترکیبی [از جسم و ذهن] در برابر فروید خشی و نفوذناپذیر و برای شکسپیر عملاً بی‌هوده و بی‌معناست. این تن شکوهمند عالیترین دستاورد تفکر دکارتی است، محصولی از آگاهی و شعور ناب، شعوری که به‌لحاظ زمانی بر آن [محصول] مقدم بوده است، و اکنون نیز به‌لحاظ کارکردی بر آن مسلط است. این تن نه زاده شده است و نه (به‌شرط مراقبت‌های لازم) فساد می‌پذیرد. در اینجاست که اقلیدس به‌جنبش و حرکت دست می‌یابد: دایره، مثلث، متوازی‌الاضلاع، الگوهای روشن و متمایز حکمت دکارتی. در اینجاست که مفهوم تعادل ژیر و سکویی، برای جلب توجه ما، به‌رقابت با پارادوکس کهن نقطه ثابت و پیرامون برمی‌خیزد. (دو چرخه‌سوار با خونسردی و وقاری تمام عیار رکاب می‌زند، در حرکت او وضعیت نشسته و راه‌رفتن ترکیب می‌شود، * *sedendo et ambulando*، او تجسم پادشاه-فیلسوف افلاطونی است.) اندیشیدن به کمال بی‌انتهای زنجیر و جفت‌وجور شدن جاودانی آن با

* عبارتی لاتینی به‌معنای: نشسته و پیش‌رونده.

چرخ‌دنده‌ها، خود لذتی پایان‌ناپذیر است؛ تأمل در باب این واقعیت که حلقه‌های زنجیر نسبت به دنده‌ها ساکن و سپس نسبت به همان دنده‌ها در حرکتند، بی‌آنکه میان این دو وضعیت وقفه یا شکافی پدید آید، به قول موران، به مانند تعمق تسلا بخش در راز پنهانی است که می‌توان عمری را صرف مطالعه آن کرد و هرگز به حقیقتش پی نبرد. چرخها نیز خود به معجزه شبیه‌اند؛ کل دستگاه سوار بر حجمی از هوای فشرده حرکت می‌کند، متکی بر شبکه‌ای از پره‌های سیمی که به عوض مقابله با نیروی جاذبه، فشار وارده بر یکدیگر را خشی می‌کنند. به لطف حکمت الهی ماشینهای ساده است که حرکت دو چرخه ممکن می‌گردد. *اهرم، قرقره، چرخ و محور: پدالها، زنجیر، چرخها. گوه: اتصال فرمان به دو شاخ جلو. و نقطه اوج کار دستگاه نیز گویای ظرافتی آشکار است، زیرا به لطف شیب دوشاخ جلو هر گاه چرخ جلو به راست یا چپ منحرف شود، این انحراف در نتیجه عملکرد یک ماشین ساده دیگر تصحیح می‌شود: سطح شیبدار. این به واقع تجسم رویای کودکی و تحقق نیروی جوانی است. همه قوا و استعدادهای بشری، و همه عضلات آدمی (احتمالاً به جز عضلات مربوط به گوش) به کار گرفته می‌شود. و بدین ترتیب، وعده مار به حوا تحقق می‌یابد، *et eritis sictu dii** و ما نیز به درستی درمی‌یابیم که همزمان با نگارش این سطور، زیر نگاه خیره آقای بکت، دو چرخه سواری حرفه‌ای، میانه سال و کچل، طی مسابقات محلی یا ملی، جاده‌های کشور فرانسه را درمی‌نوردد که نام کوچکش نامعلوم، و نام خانوادگیش Godeau است که البته در تلفظ فرانسوی هیچ فرقی با Godot ندارد.***

بر اساس نظریه بافی‌های ما، روشن است که این موسیو گودو (Godeau) نمونه‌ای عالی سانتور دکارتی است: هماهنگی کامل ذهن و جسم؛ ذهن به تمامی معطوف به مسئله بقا و کسب سلطه، و تعمق در انبوه بی‌شمار امور نسبی (تماماً گذرا، و تماماً پایا)، و جسم تقلیل یافته به اجزاء مشخص و منظم ماشین ناب.

* عبارتی لاتینی به معنای: و شما همچون خدا خواهید شد.

** برای راحتی خیال خوانندگان شکاک باید متذکر شوم که من خود توسط آقای بکت از وجود چنین شخصی مطلع شدم. ه.ک.

نگاهی کوتاه به مجموعه آثار بکت این نکته را نیز بر ما روشن می‌سازد که آقای گودو (Godot)، این نمونه کاملی حلال مشکلات، امروز نخواهد آمد، هرچند شاید فردا پیدایش شود، و در این ضمن مولوی‌ها و موران‌ها و مالون‌های ساکن این جهان باید هر طور که می‌توانند، یعنی به بدترین شکل ممکن، به زندگی ادامه دهند. انسان دکارتی که دو چرخه‌اش را از دست داده است، چیزی نیست مگر آگاهی یا شعوری که به حیوانی در حال مرگ طناب پیچ شده است.

با این حال، جانور رو به مرگ هنوز هم داغ مراحل و مراتب والاتر خویش را به چهره دارد. مولوی، حتی پس از جا گذاردن دو چرخه‌اش، حاضر نیست به وضعیت بشری لیخ‌لیخ کردن تن سپارد و قلمرو حرکت ایده‌آل را رها سازد، قلمرویی که حد و مرزش را منحنی و وتر و مماس مشخص می‌کنند. نه، او حتی در وضعیت بی‌دو چرخگی خویش نیز به طرزی نیمه‌مکانیزه عمل می‌کند؛ او هنوز می‌تواند خود را به کمک اهرم به جلو برد، «تاب‌خوران از خلال هوای تیره‌وتار».

در حرکتی که به کمک چوبهای زیر بغل ایجاد می‌شود، نوعی شعف نهفته است، یا دست کم چنین به نظر می‌رسد. این حرکت، مجموعه‌ای از پروازها یا جهشهای کوچک بر سطح زمین است. پرواز می‌کنی، فرود می‌آیی، از میان صدایی که در باد و اندام می‌پیچد، در حالی که آنان تا پای جلویی را بر زمین محکم نکرده‌اند، دل برداشتن عقبی را ندارند. و حتی شادمانه‌ترین و سبکترین گامهایشان نیز به اندازه ورجه‌های من اثری نیست.

(ولی مولوی بلافاصله اضافه می‌کند «اما اینها جملگی احتجاجات مبتنی بر تحلیل است»، و بدین ترتیب، بی‌آنکه بدان تن در دهد، نقص تراژیک (tragic flaw) نهفته در فردوس دکارتی را مشخص می‌سازد.) مولوی پس از فلج شدن پاهایش، برای ادامه حرکت به اصل میله و گیره متوسل می‌شود: «خوابیده روی شکم، از چوبهای زیر بغلم مثل قلاب استفاده کردم، آنها را به جلو توی بوته‌ها پرتاب می‌کردم و وقتی مطمئن می‌شدم گیر کرده، به کمک حرکت مچهایم، خودم را جلو می‌کشیدم.» همچنان که با این روش به پیش می‌رود، هرازگاهی از روی جیب کتش بوقی را به صدا در می‌آورد که قبلاً آن را از فرمان دو چرخه‌اش

جدا ساخته بود، تا شاید از این طریق بتواند ادای دو چرخه‌ای ناقص را درآورد - هرچند که به قول خودش «صدای بوق هر بار محوتر می‌شد».

ظاهراً یکی از مشخصات بارز مولوی، چه سوار بر دو چرخه و چه پیاده، همین حرکت پیستونی است. آن دو چرخه عجیب و غریب بی‌زنجر نیز، که ظاهراً همچون لوکوموتیو قوای حرکتی را به کمک پیستون منتقل می‌کند*، تأکیدی است بر همین مضمون. اما در آثار بکت، مولوی یگانه شخصیتی نیست که به شیوه‌ای دقیق و تحلیلی، و به دور از شلختگی‌های بشری، حرکت می‌کند. در مورد شخصیت‌های بکت نیز، همچون اجسام نیوتونی، می‌توان گفت که آنان یا ثابت‌اند و یا در حرکت؛ و در جهان بکت، حرکت، برای آنانی که قادر به حرکتند، مسئله‌ای است شایسته توصیفی دقیق، و ای بسا تعمقی طولانی. برای مثال، مک‌من، مخلوق مالون، تصمیم می‌گیرد روی زمین بغلطد، و درمی‌یابد که «با آهنگی منظم، و حتی تا حدی سریع، احتمالاً در امتداد کمانی از یک دایره عظیم» به پیش می‌رود، در حالی که یکی از دو انتهای بدنش اندکی از دیگری سنگین‌تر شده است. «او بی‌آنکه از سرعش بکاهد در خیال خود جهانی صاف و تخت را مجسم کرد، جایی که دیگر هرگز لازم نبود بلند شود و تعادل خود را به حالت قائم حفظ کند، مثلاً نخست روی پای راست، بعد روی پای چپ، جایی که می‌توانست در هیئت استوانه‌ای بزرگ که قوای عقل و اراده در آن به‌ودیعۀ نهاده شده است، به‌رفت و آمد و زندگی خویش ادامه دهد».

ولی از سوی دیگر، خود مالون بی‌حرکت است. در مورد او، مکانیسم بدن دکارتی چنان اسقاط شده است که به تخمین خود وی، برقراری تماس مجدد میان مغز و پایش هفته‌ها طول می‌کشد، البته اگر اصولاً نیازی به این کار باشد. لازم به تذکر نیست که او فاقد دو چرخه است و حرفی هم از دو چرخه نمی‌زند؛ با این حال، دارایی‌های او نه فقط یک چوب زیر بغل نصفه، بلکه درپوش زنگ دو چرخه‌اش را نیز شامل می‌شود: اینها به‌واقع آخرین پس‌مانده‌هایند، مثل آخرین استخوان قوزک بازمانده از یک دایناسور. با این همه، فکر بازی کردن در نقش محرک اولی به ذهن او نیز خطور می‌کند: «به گمانم اگر عصایم را مثل تیز

* آقای بکت به یاد می‌آورد که در کودکی چنین دو چرخه‌ای را در دویلین دیده است. ه. ک.

کرجی به کار برم، بتوانم تختم را حرکت دهم. کاملاً ممکن است پایه‌های چرخدار داشته باشد، خیلی از تختها این طورند. حیرت‌انگیز است که من در تمام مدتی که اینجا بوده‌ام، هرگز به این فکر نیفتادم. شاید حتی بتوانم از وسط در عبور ش دهم، به قدر کافی باریک هست، بعدش هم از پله‌ها به پایین، البته اگر پله‌هایی در کار باشد.» ولی متأسفانه، به عوض همه اینها، مالون در نخستین تلاش عصایش را از دست می‌دهد، و به دنبال تعمق در این فاجعه، خود را با یکی دیگر از محرکهای اولای عرصه نظر مقایسه می‌کند: «حتماً در تاریکی نقطه اتکایم را از دست داده‌ام. * Sine qua non. حق با ارشمیدس بود.»

اما حضور ارشمیدس نباید موجب دغدغه کسی شود. دو چرخه بکت خود می‌تواند همه مضامین سترگ تفکر بشری را به نحوی هماهنگ بیان کند. ولی از آنجا که مردمان سرزمین بکت محسوس‌ترین کسب‌وکار خود را در جهانی مبتنی بر غیبت به انجام می‌رسانند، پس نباید تعجب کنیم اگر دریابیم که گسترده‌ترین و اصلی‌ترین شکلی پرداختن به مضمون دو چرخه در رمائی رخ می‌دهد که تاکنون منتشر نشده است. این اثر حاوی شرح ماجراهای دو قهرمانی است که نام‌ناپذیر بعدها آنان را «شبه‌زوج مرسیه-کامیه» نامید. قطعه زیر ترجمه بخشی از دستنویس فرانسوی است:

مرسیه گفت: آره دو چرخه‌مان را یادت می‌آید؟

کامیه گفت: آره.

مرسیه گفت: بلندتر حرف بزن، من هیچی نمی‌شنوم.

کامیه گفت: آره یادم می‌آید.

مرسیه گفت: آنچه ازش باقی مانده، سفت و سخت به‌ترده‌ها زنجیر شده، یعنی آنچه که قاعدتاً، پس از هشت روز باران مداوم، از دو چرخه‌ای باقی می‌ماند که قبلاً دوتا چرخه‌ها، زین، زنگ، و ترکش از آن جدا شده است. بعد اضافه کرد، و همین‌طور آینه‌اش. این یکی تقریباً از یادم رفته بود. عجب کله‌ای دارم.

کامیه گفت: و البته، تلمبه.

مرسیه گفت: می‌خواهی باور کن، می‌خواهی باور نکن، برای من فرقی نمی‌کند، ولی حقیقت آن است که تلمبه‌مان را برای ما باقی گذارده‌اند.

* عبارتی لاتینی به معنای: بالضروره.

کامیه گفت: آره تلمبه خوبی بود. کجاست؟

مرسیه گفت: به گمانم فقط تصادفاً متوجه‌اش نشده‌اند. برای همین گذاشتم آنجا بماند. به نظر می‌رسید منطقی‌ترین کار همین است. در حال حاضر، چه چیزی را می‌خواهیم یاد کنیم؟ در واقع من تلمبه را سروته کردم. نمی‌دانم چرا. یک چیزی وادارم کرد.

کامیه گفت: سروته هم به همان خوبی سر جاش محکم می‌شود؟
مرسیه گفت: آره، درست به همان خوبی.

این گفتگو سرشار از مسائل نظری است. آیا دو چرخه، پس از پشت سرگذاشتن نوعی اضمحلال مولوی وار، هویت خود را در یکی از این مراحل زوال از دست نداده است؟ یا شاید تشخیص هویت آن هم درست مثل تشخیص هویت جسد است؟ راه دیگری وجود ندارد؟ یا دارد؟ یا به فرض آنکه یک دوزنقه ساخته شده از لوله‌های آهنی به همراه یک دسته و یک چرخ‌دنده هنوز هم دو چرخه محسوب شود، آیا می‌توان گفت که این مجموعه در هم از نمودهای حسی، پس از جداساختن چرخها، ذات یا جوهر خویش را از دست داده است؟ نام آن از دو چرخش ناشی می‌شود و روی همین دو چرخ است که وظیفه اصلی خود را ایفا می‌کند. تا کجا می‌توانیم به تبع مسائل مربوط به نام‌گذاری، کارکرد، ذات و هویت را یکی بدانیم؟ اینها مسائلی است که نظریه پردازان را به وجد می‌آورد، مسائلی که مسلماً توجه دقیق و ات را برمی‌انگیخت. مرسیه به اندازه کافی با دقت نظری آشناست، و از این رو به صورتی گذرا به همین مسئله اشاره می‌کند (منطقاً از دو چرخه‌ای که چرخها، زین و ترکش از آن جدا شده است، چه باقی می‌ماند). ولی کنجکاوی او کمتر از آن است که تحقیق در این مسئله را ادامه دهد. در عوض، توجه او، به نحوی تقریباً پارسایانه، به دو مسئله انسانی معطوف می‌شود، که اولی کم و بیش اخلاقی است (آیا با قبول این فرض که کالبدشکاف گمنام صرفاً تلمبه را فراموش کرده است، نمی‌باید آن را برای او باقی می‌گذاشت) و دومی مسئله‌ای هرمنوتیکی است (چرا او، پس از اخذ تصمیم در مورد باقی گذاشتن تلمبه، نتوانست از سروته کردن آن صرف نظر کند).

همان‌طور که بعداً معلوم می‌شود، این پرسشهای گوناگون بیشتر واجد درخششی صوری‌اند تا اهمیتی عملی. حضور علل غایی نامعین و بی‌ربط، جهان مرسیه-کامیه را تیره و تلخ کرده است، و به‌نظر می‌رسد که گزیده‌گویی انعطاف‌ناپذیر آنان، خود گواهی بر همین امر است. آنان با رخدادی ازلی (archetypal)، یا شاید نشانه‌ای غیبی، یا علتی غایی، رودرروی‌اند؛ ولی کدام یک، معلوم نیست. با این حال، آگاهی از حوادث بعدی، یک نکته را روشن می‌سازد: تکه‌پاره شدن دو چرخهٔ آنان نقطه شروع تجزیه و زوال وحدت تنگاتنگ و اولیهٔ آن دوست. در ثلث آخر رمان، آن دو رفته‌رفته به‌آشنایانی معمولی بدل می‌شوند، همانند آن دو چرخه که قبلاً اجزای پیکری واحد بودند، ولی اکنون آزادند تاراه خود را در پیش گیرند. این جدایی، خودخواسته نیست، بلکه صرفاً حادثه‌ای است که رخ می‌دهد - چیزی شبیه به‌اضمحلال شکل خاصی از تقارن تصادفی سیارات: به‌راستی که این دو تن «شبه‌زوج» اند. برای نام‌ناپذیر نه‌عصایی در کار است، نه ارشمیدسی، نه مسئله‌ای از مرتبه مسائل مالون یا از مرتبه مسائل مرسیه-کامیه؛ و دلیل اصلی این امر نیز عدم حضور هر گونه جسم یا بدنی است که بتوان به‌طریقی آن را تصدیق کرد. در این رمان نه‌ذکری از دو چرخه به‌میان می‌آید و نه دربارهٔ آن تأمل می‌شود، هیچ تلمیح یا اشاره‌ای به‌دو چرخه نیز در سراسر رمان مشهود نیست، رمانی که از این جهت، و از بسیاری جهات دیگر، از آثار قبلی بکت متمایز است. این امر به‌هیچ‌وجه غیرمنتظره نیست؛ زیرا نام‌ناپذیر به‌واقع مرحلهٔ نهایی یک تریلوژی است که فرآیند دکارتی را در جهت عکس دنبال می‌کند، کار با یک من هستم جسمانی آغاز می‌شود و با یک می‌اندیشم برهنه و تجریدی پایان می‌پذیرد. این تنزل یا کاهش با سفر (مولوی) و تکه‌پاره شدن سانتور دکارتی شروع می‌شود؛ مرحلهٔ میانی آن (مالون می‌میرد) سکونی است تحت سیطره مغزی تسکین‌ناپذیر؛ و مرحلهٔ سوم که سکون و حرکت، هیچ‌یک، ماهیت آن را مشخص نمی‌سازد، نه از ماده تبعیت می‌کند و نه از ذهن، زیرا به‌هیچ‌یک از این دو اصل تن نمی‌سپارد، و به‌گونه‌ای بی‌هدف و پایان‌ناپذیر خود را وقف صمیمیتی گنج‌کننده می‌سازد، صمیمیتی میان گفتار و عدم.

البته این بدان معنا نیست که نام‌ناپذیر به صریح‌ترین شکل با مسائل بنیانی آن فیلسوف قرن هفدهم، بویژه مسائل مربوط به اجسام متحرک، روبرو نمی‌شود. به خلاف انتظار، نخستین جسم متحرک خود مالون است که «با نظمی ساعت‌وار، همواره در همان فاصله، با همان سرعت، در همان جهت، و با همان وضع» پیدا و ناپیدا می‌شود. او ظاهراً نشسته است و بی هیچ صدایی «روی چرخ» حرکت می‌کند؛ در واقع همه شواهد حاکی از آن است که او سوار بر دو چرخه‌ای جوهری و با حرکتی جوهری از خلال این فضای ایده‌آل عبور می‌کند. این از کیهان‌شناسی جهان نام‌ناپذیر. در مرحله بعدی با ماهود (Mahood) نامی روبرو می‌شویم، آن هم تحت دو جنبه: ماهود متحرک، و ماهود ساکن. ماهود متحرک، با یک پای بریده و سوار بر چوبهای زیر بغل، نوعی مارپیچ همگرا را طی می‌کند؛ ماهود ساکن، ساکن یک خمره است. تحت هر دو جنبه، او در واقع دکارتی است نفرین‌شده. ماهود ساکن خمره، مسئله می‌اندیشم را به اندازه کافی پی می‌گیرد و در نتیجه فکر طلب اثبات برای وجود خودش نهایتاً به ذهنش خطور می‌کند («چطور با گشودن چشم به جهان درون همه چیز ساده و روشن می‌شود، البته فقط پس از گشودن چشم به جهان برون، به قصد بهره‌وری از مقایسه»). او با ادامه بهره‌برداری از «نعمت تشخیص آنچه ساده و روشن است»، سرانجام مکثی می‌کند «تا به تمایزی قائل شود»:

آن خمره به‌واقع همان‌جا که آنان می‌گویند، مستقر است، خوب، فکر انکار آن نیز به‌ذهن خطور نمی‌کند، هر چه باشد وجودش به‌من ربطی ندارد، هرچند که حضورش در چنین مکانی، که در مورد واقعیت آن نیز قصد موشکافی ندارم، برایم چندان باورکردنی نیست. نه، من صرفاً در بودن خودم در آن شک می‌کنم، برپا کردن معبد همواره آسان‌تر از پرکردن آن با حضور الهی است... این است نتیجه قائل‌شدن به تمایزات.

روشن است که خمره همان تصویر هندسی جسم انسانی از دیدگاه عقل نظام‌ساز است. تا آنجا که به‌مرد یک‌پا و چوبهای زیر بغلش مربوط می‌شود، باید گفت که ماهود متحرک با ادامه حرکت در مسیر مارپیچ همگرا (یعنی نخستین منحنی تصحیح‌شده توسط دکارت)، حرکت ایده‌آل و آزاردهنده

خویش را به تفکر ایده‌آل و حیرت‌زده ماهود ساکن اضافه می‌کند، تا از این طریق جهانی کوچک و کامل ایجاد شود که دو اصل دکارتی حرکت و تفکر بر آن حاکم است. جهشها، درجه‌ها، چرخشها و سقوطهای او چنان از آرمان کهن تلفیق انسان و دو چرخه به دور است که چنین امکانی دیگر حتی به ذهنش هم خطور نمی‌کند، و با این حال، حرکات او چیزی نیست مگر تقلیدی عمدی از عملکرد ماشینی و سواسی در محدوده معایب و کمبودهای جسم بشری. مولوی نیز از مسیری مارپیچ و «به یاری نوعی ناویری ناقص» به پیش می‌رفت و زمانی که به جنگل رسید بر آن شد تا با طرحی زیرکانه بر توهمی که مسافران گم شده را وامی دارد تا بی اختیار در دایره‌ای به دور خویش بچرخند، غلبه کند: «پس از هر سه یا چهار جهش، مسیرم را عوض می‌کردم، این کار به من اجازه می‌داد تا محیط یک دایره، یا دست کم یک چندضلعی بزرگ را طی کنم - هر چه باشد در این جهان نباید انتظار کمال را داشت - و امیدوار باشم که در خطی مستقیم به پیش می‌روم.» مولوی بر مبنای هندسه مسطحه عمل می‌کند؛ اما مارپیچ ماهود متحرک بر سطحی کروی مستقر است، و نتیجتاً، اگر از نقطه‌ای معین شروع شود، حدّ نهایی گسترش آن دایره‌ای است برابر با دایره عظیمه همین کره، و پس از آن ضرورتاً تنگ‌تر و تنگ‌تر می‌شود. ما هنگامی با حکایت او آشنا می‌شویم که مسیر چرخش وی به سمت دایره‌ای بس کوچک میل می‌کند، پس از چند چرخش دیگر او به نقطه‌ای خواهد رسید که به دلیل نبود جا، ناچار خواهد شد مسیر حرکت خویش را معکوس سازد. در همین نقطه مرکزی مارپیچ همگراست که ما در نهایت تعجب با اعضای خانواده او روبرو می‌شویم که همگی مراقب اویند، تشویقش می‌کنند («یا الله پسر، ولش نکن، این آخرین زمستان توست.») سرودهای مذهبی می‌خوانند و محاسن دوران کودکی او را به یاد می‌آورند.

مع‌هذا در این صفحات پایانی از آن عزم و اراده‌ای که به حرکت مولوی به سوی مادرش جان می‌بخشید، هیچ نشانی دیده نمی‌شود، عزمی که هویت و سرشت انسانی‌اش، به رغم غوطه خوردن در گل ولای، هنوز هم قابل تشخیص بود. دیگر نشانی از آن انرژی خستگی‌ناپذیر اول شخص مفرد در زبان روایت

مشهود نیست. سیر و سلوک ماهود، که خود معجونی است از تجربه شخصی نام‌ناپذیر و گزارشی مبهم درباره ماهود، هیچ پیوندی با شور و شوق همدلانه (empathic) نام‌ناپذیر ندارد. تلاش نام‌ناپذیر برای به یاد آوردن افکار و احساسات خودش (یا ماهود) بی‌فایده است، در نهایت او فقط می‌تواند شرحی از جزئیات فنی حرکت مارپیچی به دست دهد. «یگانه مشکل من این بود که چگونه می‌توانم، با توجه به اینکه کار دیگری از من ساخته نبود، با تمام قوای رو به زوال خویش، به حرکتی ادامه دهم که از قبل به من انتقال یافته بود.» نابودی کامل خانواده‌اش به وسیله سم، موجب توقف او نمی‌شود. او همچنان مسیر مارپیچی‌اش را طی می‌کند، «پس مانده‌های تشخیص‌ناپذیر خانواده‌ام را زیر پا لگدکوب می‌کردم، سری اینجا، شکمی آنجا، بسته به موردش، و نوک چوبهای زیر بغلم، به هنگام آمدن و رفتن، هر دو، در آنها فرو می‌رفت.»

اکنون مدتهاست که دو چرخه ناپدید و سانتور تکه‌پاره شده است؛ از شور و شعف حرکت دو چرخه‌سوار در آن روزهایی که او هنوز سرور اشیاء متحرک بود، هیچ نشانی نمانده است، مگر عادت محوناشدنی تداوم و پشتکار ماشین‌وار. در این آخرین مرحله رؤیای انسان دکارتی، اطمینان با وقار می‌اندیشم خداگونه نیز تجزیه گشته و جای خود را به برگویی ملال‌آوری بخشیده است که هنوز آثار و علایم محو منطقی بودن را حفظ کرده است، هر چند به نظر می‌رسد که موجوداتی دیگر این برگویی را به او القاء می‌کنند. وضعیت او به نحو غربی یادآور وضع همان طوطی‌ای است که دوست مالون کوشیده بود این عبارت را به او یاد دهد: *Nihil in intellectu*، *quod non prius in sensu* آموزه‌ای که قرار بود طوطی به محض گشودن منقارش، تقلیدی مضحک از آن ارائه دهد. البته آموزش طوطی هرگز از حد *Nihil in intellectu* و سپس قارقاری چند فراتر نرفت. تریلوزی بکت به نحوی عمیق‌تر از سلف ارجمندش، بُوار و پکوشه [Bouvard et Pecuchet] اثر فلوربا، میراث عصر روشنگری را مورد ارزیابی قرار می‌دهد، و جوهر و عصاۀ دستاورد سه قرن را برهنه و آشکار می‌کند، سه قرنی که طی آنها فرآیندها و برنامه‌های جاه‌طلبانه‌ای که دکارت نماد و نیای آنها بود (یا شاید او

نیز چون نام‌ناپذیر صرفاً نامی بود بر زبان اعضای کمیسیون روح دوران) سرانجام هدف انسان‌زدایی از انسان را تحقق بخشیدند. روشن است که چرا گودو نمی‌آید. سانتور دکارتی رؤیایی قرن هفدهمی بود، رؤیای مهلک رسیدن به مرتبه خدا در حرکت، معرفت و وجود. در قرن بیستم از او و ماشینهایش خبری نیست، اکنون چیزی جز عزمی در مانده و مأیوس باقی نمانده است: «نمی‌دانم، هرگز نخواهم دانست، در سکوت هیچ‌کس نمی‌داند، باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه خواهم داد.»

پایان

نمایه

- آخرین نوار کراپ ۱۱۴، ۱۰۲، ۶۹، پیتر، هارولد ۲۲
۱۳۸ تا ۱۴۴ پینگ ۱۷۶، ۱۷۸، ۱۸۰
- آدورنو، تئودور ۶، ۲۰۰
آستروک، الکساندر ۱۴۹
آمدوشد ۱۱۴، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۹۰
آوازه خوان تاس ۲۵
تله موش ۲۵
- تخیل مرده خیال ۳۰، ۴۷، ۱۷۶، ۱۷۷
تغییر زبان، تغییر زندگی ۶۶ تا ۷۶
- آخگرها ۶۹، ۱۰۲، ۱۶۵ تا ۱۶۹
ارشمیدس ۲۲۳
افلاطون ۱۸۰، ۲۱۹
المن، ریچارد ۳۶
این طور است ۱۳، ۴۷، ۵۷، ۶۹، ۷۰
۹۰، ۱۰۰، ۱۰۲ تا ۱۱۲، ۱۷۹
- جویس، جیمز ۱۴، ۱۹، ۲۳، ۳۰، ۳۲
تا ۳۶، ۳۹، ۵۶، ۶۴، ۶۵، ۱۶۸
خیالات آزمایی... ۳۳
چاقوی نو ۴۲
- باتای، ژرژ ۱۱
بارت، رولان ۹ تا ۱۲
برتون، آندره ۹
برشت، برتولت ۱۶، ۹۳
بس ۱۷۶، ۱۷۷
بونار ۲۰۶
بیداری فینگانها ۱۹، ۳۴، ۴۱، ۶۵
۶۷، ۶۹، ۷۶، ۱۰۵
پروست ۳۶، ۶۴، ۶۹، ۹۳، ۱۲۳، ۱۶۷
- در انتظار گودو ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲۴، ۳۴، ۳۸
۴۱، ۴۲، ۶۶، ۶۸، ۸۳، ۹۲، ۱۱۳
تا ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۶۴، ۱۹۰
دریدا، ژاک ۱۱
دست آخر ۸، ۲۲، ۲۸، ۵۰، ۶۹، ۸۲
۱۰۲، ۱۱۴، ۱۲۸ تا ۱۳۸، ۱۶۰، ۱۹۰
دکارت، رنه ۸، ۴۰، ۶۳، ۲۱۲، ۲۱۶
۲۱۷، ۲۲۶
دوتویی، ژرژ ۱۷، ۳۱، ۷۲، ۱۷۳

کوت، تال ۲۰۱ تا ۲۰۳، ۲۰۶	۱۸۸، ۲۰۱ تا ۲۱۱
کونارد، نانسی ۴۰	
کیتون، باستر ۲۱	روزهای خوش ۸، ۴۸، ۶۹، ۱۵۳ تا ۱۵۸
کی پرگور، سورن ۲۵، ۱۸۷، ۱۸۸	
	زیمل، گئورگ ۱۸
گمشدگان ۴۷، ۱۸۰، ۱۸۲	
گوگنهام، پگی ۳۴، ۳۶	ژاک، الیوت ۶۸، ۷۲
گولدمن، لوسین ۱۸	ژرار، رنه ۱۸
	ژولین، آرنولد ۶۳
لوکاچ، گئورگ ۱۰، ۱۲، ۱۸	
	سارتر، ژان پل ۲۳، ۱۵۰
ماتیس، هانری ۲۰۲، ۲۰۵	سایمون، نیل ۲۲
مارکی دوساد، دوناتین آلونس	سدان، پل ۱۵
فرانسوا ۹	سه گفتگو ۱۷، ۲۰۱ تا ۲۱۱
ماسون، آندره ۲۰۳ تا ۲۰۶، ۲۰۹	
مالون می میرد ۲۰، ۶۸، ۷۲، ۸۴، ۸۵ تا	فیثاغورث ۸
۹۲، ۹۴، ۱۲۴، ۱۲۹، ۲۲۵	فوکو، میشل ۱۷
متونی برای هیچ ۶۸، ۱۰۲	فیلم ۲۱
مرسه، ویوین ۸۳	
مرسیه و کامیه ۶۸	کالدر، جان ۲۳، ۳۲
مسکن ۲۱۵ تا ۲۱۸	کامو، آلبر ۲۵، ۲۶، ۵۴
مطرود ۲۱۵	کاندینسکی، واسیلی ۲۰۹
من نه ۱۹۰، ۱۹۳	کرمود، فرانک ۴۱
مورفی ۲۰، ۳۴، ۴۹، ۵۸ تا ۶۱، ۶۷،	کلمات و موسیقی؛ کاسکاندو ۱۶۹ تا
۷۰، ۹۴، ۱۲۹، ۱۶۲	۱۷۴
مولوی ۲۰، ۴۶، ۶۸، ۷۰، ۷۲، ۷۶ تا	کمتریت ۲۱، ۱۷۶، ۱۷۹، ۱۸۰
۸۵، ۱۱۱	کنر، هیو ۱۷، ۴۹، ۶۳، ۶۶، ۸۰، ۸۲
موندریان، پیت ۲۱۰	۸۶، ۲۱۲

هگل، گئورگ ویلهلم فردریش ۱۳	نام‌نپذیر ۱۳، ۲۰، ۳۱، ۶۸، ۷۲، ۷۵
همه آنچه فرومی‌ریزد ۶۹، ۱۰۲، ۱۵۹	۹۲ تا ۱۰۲، ۱۴۹، ۲۱۲، ۲۲۵
۱۶۵	نفس ۲۱، ۱۱۴، ۱۷۶، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۹
هوروسکوپ ۴۰، ۴۱، ۴۸	۱۹۰
هی جو ۱۱۴، ۱۴۴ تا ۱۴۹	نمایش (بازی) ۴۸، ۶۹، ۹۷، ۱۱۴
هیگینس، آیدان ۳۵	۱۴۹ تا ۱۵۳، ۱۸۴، ۱۹۱
یونسکو، اوژن ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷	وات ۲۶، ۲۹، ۳۳، ۵۸ تا ۶۶، ۶۷
۳۰، ۲۹، ۲۸	۶۸، ۶۹، ۷۶، ۸۳، ۸۸، ۱۱۱
	۱۱۷، ۱۵۵، ۱۶۰
	وان‌ولد، برام ۲۰۶ تا ۲۱۱
	های بیش از هوی ۲۰، ۳۹، ۴۲، ۴۹
	۵۲، ۶۱