

تفسیرها و تأویلها:

در انتظار گودو

- 
- عنوان قراردادی:** در انتظار گودو: شرح  
**عنوان و نام پدیدآور:** تفسیرها و تأویل‌ها: در انتظار گودو / سرویراستار هارولد بلوم؛ ترجمه بهروز حاجی محمدی.  
**مشخصات نشر:** تهران: ققنوس، ۱۳۹۶.  
**مشخصات ظاهری:** ۲۴۷ ص.  
**شابک:** ۹۷۸-۶۰۰-۲۷۸-۳۵۱-۶  
**وضعیت فهرست‌نویسی:** فیبا  
**یادداشت:** عنوان اصلی: *Waiting for Godot*, 2008. Bloom's modern critical interpretations.  
**یادداشت:** کتابنامه.  
**یادداشت:** نمایه.  
**موضوع:** بکت، ساموئل، ۱۹۰۶-۱۹۸۹ م. در انتظار گودو - نقد و تفسیر.  
**موضوع:** Beckett, Samuel, 1906-1989. *Waiting for godot -- Criticism and interpretation*  
**موضوع:** نمایشنامه فرانسه - قرن ۲۰ م. - تاریخ و نقد  
**موضوع:** French drama -- 20th century -- History and criticism  
**شناسه افزوده:** بلوم فیلد، هرولد اچ.، ۱۹۴۴ م.، ویراستار  
**شناسه افزوده:** Bloomfield, Harold H.  
**شناسه افزوده:** حاجی محمدی، بهروز، ۱۳۳۶ -، مترجم  
**شناسه افزوده:** بکت، ساموئل، ۱۹۰۶-۱۹۸۹ م. در انتظار گودو. شرح.  
**رده‌بندی کنگره:** PQ ۲۶۰۶/۷۳۵۴۳ ۱۳۹۶  
**رده‌بندی دیویی:** ۸۴۲/۹۱۴  
**شماره کتابشناسی ملی:** ۴۷۶۲۰۷۵
-

تفسیرها و تأویلها:

# در انتظار گودو

سرویراستار: هارولد بلوم

ترجمه بهروز حاجی محمدی



این کتاب ترجمه‌ای است از:

*Bloom's Modern Critical Interpretations:*

*Waiting for Godot – New Edition*

Edited by Harold Bloom

Copyright © 2008 Infobase Publishing



انتشارات قنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

\* \* \*

سرویراستار: هارولد بلوم

تفسیرها و تأویل‌ها:

در انتظار گودو

ترجمه بهروز حاجی محمدی

چاپ اول

۱۱۰۰ نسخه

۱۳۹۶

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۹۷۸ - ۶۰۰ - ۲۷۸ - ۳۵۱ - ۶ - 6

ISBN: 978 - 600 - 278 - 351 - 6

[www.qoqnoos.ir](http://www.qoqnoos.ir)

Printed in Iran

۱۸۰۰۰ تومان

پرده سوم گودو  
در حضور تو آغاز می شود.  
ببین و پایان را  
روایت رؤیا باش.

ب.ح



## فهرست

- پیشگفتار مترجم..... ۹
- یادداشت سرویراستار..... ۱۳
- مقدمه..... ۱۵
- هارولد بلوم
۱. زمان بسیاری در گودو هست..... ۲۱
- ریچارد شکنر
۲. بکت «گودو» را کارگردانی می‌کند..... ۳۷
- والتر د. آسموس
۳. مقدمه: پوچی امر پوچ..... ۵۳
- مارتین اسلین
۴. گودویی که نمی‌آید: مناسک تشریف به پوچ مقدس..... ۶۷
- کاترین اچ. برکمن
۵. لذت تراژیک در انتظار گودو..... ۱۰۳
- نورمن برلین
۶. در انتظار گودو..... ۱۳۱
- رابی کوهن
۷. حاصل کار؟..... ۱۴۵
- کریستوفر دونی

- ۱۸۱ ..... ۸. در انتظار گودو: بُعد وجودی  
لوئیس گوردون
- ۱۹۹ ..... ۹. پدیده گودو  
گری دوکز
- ۲۱۳ ..... ۱۰. در انتظار گودو  
رونن مکدونالد
- ۲۳۷ ..... سالشمار
- ۲۴۱ ..... مؤلفان
- ۲۴۳ ..... کتابنامه
- ۲۴۵ ..... نمایه



## پیشگفتار مترجم

نام بکت با تئاتر معاصر پیوند خورده است. در این حیطة، او شخصیتی پیشروست. پیشرو بودن بکت در دو حوزه فرمی و محتوایی است. درهم‌شکنی قاطع فرم‌های مأنوس کلاسیک و ورود به عرصه‌های نو محتوایی دو ویژگی اصلی آثار او است. بررسی تئاتر مدرن و پسامدرن بی‌نام بکت میسر نیست. این امر دلایل متعددی دارد.

تئاتر بکت قالب‌های ناتورالیستی را می‌شکند و چیدمان کلاسیک صحنه‌ای را در هم می‌ریزد و در نتیجه، مخاطب را از حس حضور در فضای شبه‌طبیعی روایت بازمی‌دارد. یکی از نتایج این قالب‌شکنی، تمرکز محض مخاطب بر گفتگوها و رخداد‌های صحنه‌ای است. اما جاذبه این گفتگوها و کنش‌های صحنه‌ای در کجاست که تئاتر بکت را، به اذعان اکثر منتقدان، به قله‌ای دست‌نیافتنی در تئاتر معاصر تبدیل کرده است؟

آثار نمایشی بکت، عرصه نمایش انسان و موقعیت او همچون پدیده‌ای در بین دیگر پدیده‌های هستی است: عرصه پرسش در باب کیستی و چیستی هستی، تلاشی اگرچه بی‌ثمر برای درک حقیقت، تقلا برای تعلیل وجود خود و علت‌یابی روابط موجود، تلاش برای تبیین رابطه بین جسم و ذهن، و تلاشی، اگرچه باز هم بی‌ثمر، برای انتقال معنا از طریق زبان. نمایش انسان در مرزهای بود و نبود، یعنی در لحظه‌های خاکستری و ایستا و حضور در ابدیتی برزخی از دیگر ویژگی‌های آثار نمایشی بکت است. در انتظار گودو

عرصهٔ بهت‌انگیز نمایشی همزمان غمبار و مضحک از موقعیت بشری است.

بکت در انتظار گودو را کم‌دی تراژیک نامید. این اثر اساساً تراژدی تمام‌عیاری است که در آن، دو شخصیت اصلی‌اش، یعنی ولادیمیر و استراگون در لامکان و لازمانی ابدی گم شده‌اند و در همان حال، چشم‌انتظار ورود کسی یا چیزی‌اند که هرگز نمی‌آید. آن‌ها از گذشته و آیندهٔ خود تصویر مبهمی دارند و زمان حالشان نیز در بهت و رنجی برزخی سپری می‌شود. در انتظار گودو چنین برزخ هول‌انگیزی است، اما هنر ارجمند بکت آن است که خواننده یا تماشاگر اثرش در عین احساس همدردی تراژیک با شخصیت‌های روی صحنه، به دفعات با آن‌ها و در کنار آن‌ها می‌خندد. طنز بکت نیز، مثل طنز چاپلین، طنزی شگفت‌آور و ممتاز و تکان‌دهنده است. احتمالاً هنگام تماشای آثار چاپلین یا قرائت و تماشای کارهای بکت، آن بیت معروف فارسی را به یاد می‌آوریم که: خندهٔ تلخ من از گریه غم‌انگیزتر است / کارم از گریه گذشته است از آن می‌خندم.

کتاب حاضر ترجمهٔ مقالاتی انتقادی از برخی بکت‌شناسان برجسته در باب مشهورترین نمایشنامهٔ اوست:<sup>۱</sup> در انتظار گودو. در واقع اثر حاضر، مکمل کتاب پارتیزان و کبوترها: مجموعه مقالات انتقادی در باب زندگی و آثار ساموئل بکت است که با ترجمهٔ این جانب در انتشارات ققنوس در سال ۱۳۹۳ به چاپ رسید، با این تفاوت که اثر حاضر عمدتاً و اساساً بر نمایشنامهٔ در انتظار گودو متمرکز است، هرچند به اقتضای بحث، مکرراً به دیگر آثار بکت نیز اشارات انتقادی صورت گرفته است.

به منظور تسهیل امر پژوهشی برای خوانندگان، کلیهٔ ارجاعات درون‌متنی

---

۱. در این کتاب، مقالهٔ مایکل وارتون به سبب تکرار در کتاب آخر بازی، در انتظار گودو (چاپ انتشارات ققنوس) حذف شده است. علاقه‌مندان در صورت تمایل می‌توانند به آن کتاب مراجعه کنند.

مؤلفان به دو اثر در انتظارگودو و آخر بازی، با شماره صفحات این کتاب‌ها در ترجمه فارسی (با ترجمه این جانب در نشر ققنوس) جایگزین شده است. در موارد لزوم نیز، توضیحات الحاقی مترجم با حرف اختصاری «.م» در پانوشت‌ها آمده است. امیدوارم کتاب حاضر، در کنار دو اثر قبلی این مترجم در باب بکت، برای اهالی تئاتر، کارگردانان، بازیگران و علاقه‌مندان ادبیات و هنرهای نمایشی مرجعی مفید و استنادی باشد و به شناخت بیشتر نمایشنامه‌ای کمک کند که یکی از درونمایه‌های اصلی اش شناخت‌ناپذیری حقیقت است.

بهروز حاجی‌محمدی  
روستای ارضت ۱۳۹۵



## یادداشت سرویراستار

مقدمه من، همسو با دیدگاه شلی، در انتظار گودو را نمایشی عرفانی می‌داند. حضور کاملاً عینی شلی در این نمایشنامه بکت تصادفی نیست. به گمانم بر اساس نظر شلی، پوزو می‌توانست همان گودو باشد، که تعبیر مهبی است.

زمان، این شرّ مجسم عرفان، به قلم ریچارد شکنر تجزیه و تحلیل می‌شود. سپس والتر د. آسموس از کارگردانی بکت در یکی از بازی‌های خودش گزارش می‌دهد.

مارتین اسلین تئاتر پوچ‌گرا<sup>۱</sup> را تعریف می‌کند و کاترین اچ. برکمن این نمایشنامه را اثری پیشقراول می‌داند. نورمن برلین برای تعریف لذت زیباشناختی گودو تلاش می‌کند و سپس رابی کوهن خلاصه مفیدی از این نمایشنامه ارائه می‌دهد.

کریستوفر دونی به مفاهیم فراسوی گودو می‌پردازد و لوئیس گوردون بحث اگزیستانسیالیسم را مطرح می‌کند.

گری دوکز و رونن مک‌دونالد دو دیدگاه متضاد و متقاعدکننده در مورد گودو ارائه می‌دهند و باز این نکته را ثابت می‌کنند که معماهای این نمایشنامه ناگشودنی است.

---

1. Theatre of the Absurd



## مقدمه

### هارولد بلوم

هیو کینر هوشمندانه می‌گوید که در نمایشنامه در انتظار گودو کلاه‌های لبه‌دار «برای تفکر از سر برداشته و برای تکلم بر سر نهاده می‌شوند». این باور درست، واقعاً دیدگاهی بکتی است، مثل لیندون جانسن که معتقد بود جراللد فورد همان واشینگتنی است که نمی‌تواند همزمان قدم بزند و آدامس بجود. خانه‌به‌دوشان بکت هم، مثل رئیس‌جمهور جراللد فورد، در یک زمان فقط به یک کار می‌پردازند. آن‌ها و محیط پیرامونشان، از آن‌جا که موجودند و هستند، مشمول فروپاشی‌اند: آن هیچ‌بودگی کیهان‌شناختی‌ای که در اصطلاح عرفا کنوما<sup>۱</sup> یا خاکدان دنیا است.

بکت در مورد نام گودو گفت که «خیابانی به نام گودو هست، دوچرخه‌سواری هم به نام گودو، پس می‌بینید که احتمالات نسبتاً بی‌پایان است». در واقع ظاهراً منظور بکت گوده<sup>۲</sup> بود که زمانی مدیریت تور دو فرانس را بر عهده داشت. اما حتی این اشتباه هم اشتباهی بکتی بود و متنی مهم و پیش‌تاز را به یاد می‌آورد، یعنی داستانی از آلفرد ژاری با عنوان «هیجانی مثل مسابقه دوچرخه‌سواری صحرایی» با آن شروع عالی‌اش: «باراباس، که اسمش در فهرست مسابقه بود، خط خورد.»

---

1. kenoma    2. Godet

در نمایشنامه در انتظار گودو نام کسی خط نمی‌خورد، اما کسی هم مسابقه را شروع نمی‌کند. من گودو را نمادی از «مقبولیت» می‌دانم و بنابراین، فرض دیرد بر<sup>۱</sup> را می‌پذیریم که این نمایشنامه هنگامی نوشته شد که بکت در انتظار استقبال و تحسین کارهایش بود. مردی در انتظار قبول عام یافتن، به احتمال زیاد چنان آزرده است که پایش پیوسته رنجور باشد و احتمالاً به یاد آورد پدر خودش هم، به همان شکل، کلاه لبه‌داری بر سر می‌گذاشت و کت سیاهی می‌پوشید.

نمایشنامه‌ای که با «نمی‌شه کاری کرد» شروع می‌شود (اشاره به چکمه بدقلق) و به «آره، بیا بریم» ختم می‌شود که پس از آن، حرکتی هم مشهود نیست، به شکل سحرانگیزی اصلاً پیش نمی‌رود. زمان، اصلی‌ترین خصم عارفان، نیروی متخاصم در انتظار گودوست، همان‌طور که در کتاب پروست به قلم بکت نیز چنین بود. اگر این نمایشنامه در جهانی برساخته‌ی صانع<sup>۲</sup> افلاطون شکل نمی‌گرفت، اگر در جهانی برساخته‌ی صانع والتینوس<sup>۳</sup> پای می‌گرفت، چیز پیش‌یافته‌ای بود، او که زمان برایش به‌ندرت تصویر پویای ابدیت است:

آن‌گاه که دمیورژ بیش اراده کرد تا سرشت نامحدود و ابدی و بی‌نهایت و بی‌زمان مگاک را تقلید کند، نتوانست ابدیت تغییرناپذیرش را تقلید کند، از

## 1. Deirde Bair

۲. Demiurge: در هستی‌شناسی افلاطون، دمیورژ یا دمیورگوس همان علت فاعلی نظم جهان یا همان صانعی است که تمام پدیده‌های هستی را از روی صور یا مُثُل ساخته است. -م.

۳. Valentinus؛ از عرفای گنوسی قرن دوم میلادی بود. او به نوعی ثنویت باور داشت و بین دمیورژ صانع (خدای عهد عتیق) و خدای عهد جدید که نهایتاً در وجود عیسی مسیح آشکار شد، تفاوت قابل بود. به باور والتینوس، دمیورژ در مرحله پایین‌تر خدایی بود. برای اطلاع بیشتر در این زمینه ر.ک.: فردریک چارلز کاپلستون، تاریخ فلسفه، ترجمه ابراهیم دادجو، ج ۲ (تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۸)، صص ۲۷-۴۹-م.



آنجا که او ثمرهٔ نقصان بود، ابدیت آن‌ها را در زمان‌ها، اعصار و سالیان بی‌شمار تجسد بخشید، با این گمان که با کمیت زمان می‌تواند ابدیت آن‌ها را بنمایاند. پس، حقیقت از او گریخت و او از پی دروغ رفت.

روش بلیک در بیان مفهوم فوق‌یادآوری این نکته به ما بود که در جهان دوپهلوی زیروزبَر همه چیز دوپهلوست. روش استراگون این است: «من آگه نتونم کابوسم رو به تو بگم، پس به کی بگم؟» روش لاکِی عارفانه‌ترین روش است، زیرا چطور می‌توان کنوما یا خاکدان دنیا را بهتر از این وصف کرد:

زمین در سرمای عظیم ظلمت عظیم هوا و زمین منزلگاه سنگ‌ها در سرمای عظیم دریغا دریغ در سال ششصد و خرده‌ای از میلاد مسیحشان هوا زمین دریا زمین منزلگاه سنگ‌ها در اعماق عظیم سرمای عظیم بر دریا بر خشکی و در هوا باز شروع می‌کنم به دلایلی مبهم به‌رغم تیس واقعیات هست اما زمان آشکار می‌کند باز شروع می‌کنم دریغا دریغ بر بر خلاصه این‌که در با خوبی بر بر منزلگاه سنگ‌ها چه کسی در آن تردید تواند کرد باز شروع می‌کنم اما نه چنان تند باز شروع می‌کنم جمجمه روبه‌زوال روبه‌زوال و همزمان در یک آن مهم‌ترین‌که به دلایلی مبهم. (آخر بازی / در انتظار گودو، ۱۵۲)<sup>۱</sup>

این توصیف، که سوگنامه هم است، متنی بالقوه تغزلی و عارفانه است، کهن یا مدرن، والتینوس یا شوپنهاور، بکت یا شلی:

از خستگی صعود به آسمان و خیرگی به زمین، رنگ از چهره‌ات پریده است؟ سرگردان بی‌هیچ همراهی، در بین ستارگانی که تولد متفاوتی دارند — و همواره دیگرگونه می‌شوند، چون چشمی غمگین که چیزی را شایستهٔ وفاداری خویش نمی‌بیند.

۱. تمام ارجاعات به دو نمایشنامه در انتظار گودو و آخر بازی در مرجع زیر است: ساموئل بکت، آخر بازی / در انتظار گودو، ترجمهٔ بهروز حاجی‌محمدی (تهران: ققنوس، ۱۳۹۳) — م.

این قطعهٔ شلی به دقت ستارگان را به منشأ متفاوتی منتسب می‌کند که در تخیل ما سهیم‌اند، یک منشأ که مقدم بر آن آفرینش و سقوطی است که جهان در انتظار گودو را به ما نشان داد. هنگامی که ماه در آسمان بالا می‌آید استراگون آن را شلی‌وار در نظر می‌گیرد: «از خستگی رنگش پریده... از صعود از آسمون و خیرگی به آدمایی مثل ما.» به زودی به این تجلی منفی در انتهای پردهٔ اول، در ابتدای پردهٔ دوم و با تلمیح فوق‌العاده‌ای به شعر شلی پاسخ داده می‌شود:

ولادیمیر: عذرش رو هم داریم.

استراگون: این جوری نمی‌شنویم.

ولادیمیر: دلایل خودمون رو هم داریم.

استراگون: تموم صداهای مرده‌ها رو.

ولادیمیر: صداشون مثل صدای بال پرنده‌هاست.

استراگون: مثل برگ‌ها.

ولادیمیر: مثل شن‌ها.

استراگون: مثل برگ‌ها.

[سکوت.]

ولادیمیر: همه با هم حرف می‌زنن.

استراگون: هر کی با خودش.

[سکوت.]

ولادیمیر: انگار پیچ پیچ می‌کنن.

استراگون: خش خش می‌کنن.

ولادیمیر: پیچ پیچ می‌کنن.

استراگون: خش خش می‌کنن.

[سکوت.]

ولادیمیر: چی می‌گن؟

استراگون: در مورد زندگی شون حرف می‌زنن.

ولادیمیر: زنده بودن که براشون بس نیست.

استراگون: مجبورن ازش حرف بزنن.

ولادیمیر: مردن که براشون بس نیست.

استراگون: بس نیست.

[سکوت.]

ولادیمیر: صداشون مثل صدای پره.

استراگون: مثل برگ‌ها.

ولادیمیر: مثل خاکستر.

استراگون: مثل برگ‌ها.

[سکوت طولانی.]

ولادیمیر: یه چیزی بگو! (۱۷۳-۱۷۴)

این گفتگو تصویری است کامل و تاریک از حضور برگ‌ها در شعری پر از مکاشفه از شلی به نام «قصیده‌ای به باد غربی». دو قلندر خودجوش، یعنی استراگون و ولادیمیر، از هر مکاشفه‌ای به دورند، از هر امیدی به این دنیا. ممکن است درختی در طول شبی شکوفه دهد؛ اما این کنش، بیش از آن‌که (به گفته‌ی هیو کنر) پیش‌درآمد معجزه باشد، «یکی از کاپوس‌هاته» (به گفته‌ی استراگون). ورود دوباره‌ی پوزوی کور شده، که حالا به یک فریاد «کمک» تقلیل یافته، تلخ‌ترین لحظه‌ی نمایش است. پوزو مهیب‌ترین نفی نمایشی را در لحظه‌ی خشمش و هنگامی نشان می‌دهد که ولادیمیر پرسش خود درباره‌ی زمان را پی‌درپی پیش می‌کشد:

پوزو: [خشم ناگهانی.] با این زمان لعنتی تون من رو شکنجه می‌دین.

نفرت‌انگیزه! کی! کی! یه روزی، برات کافی نیست؟ او روزی لال شد،

من روزی کور شدم، ما روزی کر می‌شیم، ما روزی دنیا او مدیم، ما روزی می‌میریم، همون روز، همون لحظه، برات کافی نیست؟ [آرام‌تر.] سر یه قبر با پاهای باز به دنیات می‌آرن، یه لحظه نور سوسو می‌زنه، بعدش باز شبهه. (۲۰۹)

در این جا پوزو، که ذاتاً آن قدر بی‌رحم است که خودش صانع<sup>۱</sup> باشد، به آواره‌ای در ظلمت خاکدان دنیا بدل شده است. ولادیمیر به پرسش مهیب استراگون، یعنی احتمال این‌که پوزو همان گودو باشد، پاسخ منفی می‌دهد، اما کاملاً مطمئن نیست. به‌رغم شهادت متعاقب پسرک، من فکر می‌کنم که محور اصلی این اثر کم‌دی‌تراژیک دقیقاً همین‌جاست: در هویت یکسان گودو و پوزو، در این آگاهی مایوس‌کننده که صانع صرفاً خدای این جهان، یعنی همان روحی که شوپنهاور ارادهٔ زندگی تلقی‌اش می‌کند، نیست، بلکه تنها خدایی است که در هر جایی مکشوف است، حتی جایی خارج از این جهان.

# ۱

## زمان بسیاری در گودو هست<sup>۱</sup>

ریچارد شکنر

دو قطعهٔ دونوازی<sup>۲</sup> و یک تک‌نوازیِ فالش، در انتظار گودو این است. ساختار این نمایشنامه بیش از آن‌که نمایشی باشد موسیقایی است؛ بیش از آن‌که ادبی باشد تئاتری است. سبکش نمایش ناب است: رقص و آواز، کارهای متداول در سالن‌های موسیقی و بازی. فرمش نیز مرکزگریز است؛ چرخشی سانتریفوژی است که در آن مرکز، یعنی زمان، به سختی قادر به حفظ اجزاست؛ گوگو و دی‌دی، پوزو و لاکِی، و پسر(ها). شخصیت‌ها دوتا دوتا وارد و خارج می‌شوند و وقتی تنه‌ایند، می‌ترسند: نیمهٔ آن‌ها از دست رفته است. پسر واقعاً تنها نیست، هرچند یک بازیگر نقش(ها) را ایفا می‌کند. ولادیمیر در پردهٔ دوم می‌پرسد: «تو نبودی که دیروز اومدی؟» پسر پاسخ می‌دهد: «نه آقا.» «این دفعهٔ اولته.» «بله آقا.» (۲۱۱) در مرکز نمایشنامه و تمام امور خارج از آن فقط گودو تنهاست: «چه کار می‌کنه، آقای گودو؟!... کاری نمی‌کنه آقا.» (۲۱۱) اما حتی گودو هم به

---

۱. برگرفته از:

*Casebook on Waiting for Godot*, pp. 175-187. © by Grove Press, Inc.

2. duet

گوگو / دی‌دی وابسته است. «به گودو؟ بسته به گودو! چه فکری! در حال حاضر [مکث.] حرفش رو هم نزنیم.» (۱۲۴) گودو به پسر(ها) هم وابسته است که از بز و گوسفندهایش مراقبت می‌کنند و از او پیغام می‌آورند. فراموش هم نکنیم که گودو آن‌قدر به گوگو / دی‌دی عنایت دارد که هر شب کسی را می‌فرستد تا بگوید ملاقات صورت نمی‌گیرد. چه آداب‌دانی محشری.

پوزو (و باید پذیرفت، لاکي)<sup>۱</sup> هرگز از گودو چیزی نشنیده‌اند، هرچند که قرار است ملاقات موعود در ملک او انجام شود. پوزو از این ناراحت است که اسمش برای گوگو / دی‌دی معنایی ندارد. استراگون این‌طور عذر می‌آورد: «ما اهل این اطراف نیستیم.» پوزو هم می‌پذیرد «آدم که هستین، تا اون‌جا که می‌شه دید.» (۱۲۶-۱۲۷) پوزو / لاکي قرار ملاقاتی ندارند. به‌رغم صدای شلاق و ادعای پوزو برای انجام دادن کاری خطیر، حرکات آن‌ها تصادفی و در جهت پس‌و‌پیش است، بارهایشان را در دست دارند و طناب هم در جای خود است: همواره برای توقف و اظهارنظر وقت هست. در پرده اول، پس از خداحافظی‌های مکرر، پوزو می‌گوید: «انگار که نمی‌تونم... [تردید طولانی.]<sup>۲</sup> ... جدا بشم.» (۱۵۵) هنگام حرکت نیز اقرار می‌کند: «باید دور بگیرم.» در پرده دوم پوزو که چیزی در مورد «دیروز» به یاد نمی‌آورد به این پرسش ولادیمیر «از این‌جا کی می‌رین؟» این پاسخ ساده را می‌دهد: «حرکت!» این آخرین کلام پوزوست.<sup>۳</sup>

دونوازی پوزو / لاکي از حرکات فی‌البداهه و کلماتی مشخص ساخته شده است (ساز لاکي از کار افتاده است). دونوازی گوگو / دی‌دی متشکل است از حرکاتی معین (آن‌ها باید هر شامگاه در این مکان در انتظار آمدن گودو یا فرارسیدن شب باشند) و امور جاری فی‌البداهه که در عادات

۱ و ۲. افزوده‌های داخل پرانتزها و قلاب‌ها از مؤلف است. -م.

۳. البته در متن نمایشنامه این آخرین کلام پوزو نیست. -م.

دیرین آن‌ها ریشه دارد. پوزو که هیچ مکانی برای آغاز ندارد فقط نگران «زمان» است. کار او بدون زمان و با نیاز مفرط به حرکت پایان می‌پذیرد. گوگو / دی‌دی به این مکان «بسته» شده‌اند و فقط در پی گذران زمان‌اند. بنابراین، در بخش عمده‌ای از پردهٔ اول، ریتم اصلی نمایش گودو از طریق همنشینی هدفمند شخصیت‌ها تعیین می‌شود: گوگو / دی‌دی (و بعداً پسر) قرار ملاقات‌های معینی دارند، قراری که باید به آن متعهد باشند. پوزو / لاکِی عواملی آزادند، بی‌هدف، رها از هر چیزی غیر از همدیگر. به این دلیل ساعت پوزو برایش خیلی مهم است. برای او، که جایی برای رفتن ندارد، آگاهی از «زمان» تنها رابطه با دنیاست. این نمایشنامه تقابل بین ریتم‌های مکان و زمان است. آن‌ها، در نهایت، مختصات یک معادله‌اند.

البته آزادی پوزو توهم است. او به لاکِی وابسته است و لاکِی به او، با همان استحکامی که دیگران به گودو و زمین وابسته‌اند. در علم حساب این نمایشنامه، طناب مساوی است با قرار ملاقات. با تضعیف یکی از مؤلفه‌ها مؤلفهٔ دیگر تقویت می‌شود. بنابراین هنگامی که پوزو / لاکِی حس زمانی خود را از دست می‌دهند، نیازشان به پوشش مکانی افزایش متناظری پیدا می‌کند. گفتار لاکِی نوعی حافظهٔ ناقص است، جریان مهارناپذیر ناخودآگاهی است، در حالی که گفتار پوزو نوعی سخنرانی طولانی و منسجم است، مجموعه‌ای از کلامی مشخص که حاصل یادگیری دوران گذشته است و به تدریج بازیگر ارباب را معرفی می‌کند، درست همان گونه که اشیا هویت او را تعیین می‌کنند: ساعت، پیپ، اسپری. شعری از بیتس به نام «فرار حیوانات سیرک»<sup>۱</sup> به خاطر می‌آید که در آن تصاویر شعری از توصیف شاعری پیر بازمی‌مانند که «در ابتدای هر صعود، باز

می‌ایستند / در بازار بی‌خریدار دل». پوزو نیز جایگاه خود را در این جا می‌بیند (لاکی پیش از این در این جایگاه هست). بنابراین ما این دو را در مراحل ماقبل آخر زندگی خود می‌بینیم که در آن صرفاً با غلیبان کلامی مغشوش، با سوگنامه‌هایی برای عشق ازدست‌رفته، یعنی زمان، تسکین می‌یابند.

این نوع زوج‌سازی شخصیت‌ها، آن دونوازی‌ها، زمان و فضا را به هم پیوند می‌دهد؛ آن‌ها را چون مختصاتی ناپیوسته نشان می‌دهد. گوگو / دی‌دی در این تردید دارند که مکان پرده‌دوم همان مکان پرده‌اول باشد. پوزو نمی‌تواند دیروز را به یاد آورد. گوگو / دی‌دی اعمال دیروزشان را به یاد ندارند. «باید یه میلیون سال پیش فکرش رو می‌کردیم [خودکشی]، در دهه‌نود.» (۱۱۰) گوگو یا فوراً فراموش می‌کند یا هرگز از یاد نمی‌برد. این حس خاص در مورد زمان و مکان در خود شخصیت‌ها نیست بلکه بین آن‌هاست. درست همان‌طور که برای تثبیت یک نقطه در فضا به دو خط نیاز است برای واپاشی انتظارات طبیعی ما از زمان و مکان و وجود به دو شخصیت نیاز داریم. این زوج‌سازی به در انتظار گودو محدود نمی‌شود، بلکه ابزار مطلوب نمایشنامه‌نویسان معاصر است. شاگرد و استاد در نمایشنامه‌درس،<sup>۱</sup> کلر و سولانژ در کلفت‌ها،<sup>۲</sup> پیتر و جری در داستان باغ‌وحش<sup>۳</sup> نمونه‌هایی از جنس گودو محسوب می‌شوند. معنای این دونوازی‌ها چیست؟ هر یک از آن‌ها وجود وابسته‌ای دارند، حسی از وجود خود و یک خود موجود در جهان که به شکلی پیچیده به حضور فیزیکی «آن دیگری» وابسته است. در این نمایشنامه‌ها «تجربه» نه در تملک یک شخصیت واحد، بلکه بین آن‌ها «مشترک» است. مسئله آن‌ها این نیست که چرا رومئو خواهان ژولیت است، مسئله آن‌ها مسئله وجود است.



نمایشنامه‌نویس، با انتخاب شخصیت‌ها از یک جنسیت، عنصر «رمانتیک» را حذف می‌کند: این زوج‌ها نه به دلیل نوعی الزام زیست‌شناختی، بلکه به دلیل قسمی ضرورت متافیزیکی به هم پیوسته‌اند. نمایش برخاسته از این‌گونه زوج‌سازی، نمایشی فشرده و بدون تغییر است، نمایشی که بی‌آن‌که «روان‌شناختی» باشد، درونی است. درون‌سازی بدون روان‌شناسی، نمایش ناب و عریان است، ثناتری که شخصیت در آن دخیل نیست. به همین دلیل است که ساختار کلی عناصر این نمایشنامه‌ها - نمایش بزنبوکوب، ملودرام، و نمایش‌های موزیکال - تا این حد وضوح تردیدناپذیری دارد. راهی (یا نیازی) برای اختفای ساختار نیست. همه‌اش روی صحنه است. اما در گودو تفاوت‌های معناداری بین ولادیمیر و استراگون، بین پوزو و لاکو وجود دارد. اما حتی این تفاوت‌های فردی صرفاً از طریق زوج مشهود است: برای شناخت یک شخصیت، باید هر دو را بشناسید.

در اصطلاح ارسطویی، نمایش از یک زنجیرهٔ پیوسته تشکیل شده است: عناصری چون کنش، طرح، شخصیت، و اندیشه. رابطه‌ها به شکلی کارآمد در هر مسیر جریان دارد؛ هرچند که مخاطب عمده‌تاً اصل نمایش را در کنش آن جستجو می‌کند (آن‌طور که فرگوسن از این اصطلاح استفاده می‌کند). این عناصر در نمایشنامهٔ گودو هست، اما رابطه‌ها از هم گسیخته است. گسیختگی زمان در این سطح انتزاعی‌تر ساختاری بازتاب می‌یابد. بنابراین آنچه گوگو و دی‌دی انجام می‌دهند چیزی نیست که در سر دارند؛ ما هم نمی‌توانیم شخصیت آن‌ها را از طریق الحاق و ارتباط حوادث به افکار درک کنیم. علاوه بر این، کنش نمایشنامه یعنی انتظار چیزی نیست که آن دو در پی‌اش باشند، بلکه چیزی است که واقعاً از آن می‌گریزند. اما بازی‌هایشان برای چیست؟ آن‌ها می‌خواهند «وقت» را پر کنند، به نحوی که ظرف «حاوی» فعالیت‌هایشان در ارتباط با خود فعالیت‌ها نادیده گرفته می‌شود. هر وقت کاری برای «انجام دادن» نیست، آن‌ها علت وجودی

خود را در آن مکان به یاد می‌آورند: انتظار برای گودو. آن حافظه، آن مواجهه مستقیم با زمان، درد آور است. آن‌ها بازی می‌کنند، ابداع می‌کنند، حرکت می‌کنند و آواز می‌خوانند تا از مفهوم انتظار بگریزند. بنابراین فعالیت‌هایشان آن‌ها را از آگاهی از کنش نمایشنامه دور نگه می‌دارد. درک ولادیمیر از تجربه‌اش دچار یک تغییر واقعی می‌شود (او دقیقاً معنای «نمی‌شه کاری کرد» را می‌فهمد)؛ این تغییرات و نگرش‌ها در زندگی پوزو از طرح نمایشنامه سرچشمه نمی‌گیرد (مثل کارکرد «چرخ آتش» در شاه لیر)، بلکه خارج از رخدادهای نمایشنامه است. ولادیمیر تجلی‌های ذهنی خود را دارد، این در حالی است که استراگون می‌خواهد - از منظری عینی، آگاهی او تابعی از گوگوی خفته است. درک پوزو، مثل خود این آدم، کور است. گودو هم از نظر ساختاری و هم از نظر درونمایه‌ای نمایشنامه‌ای «ناتمام» است؛ گشودگی‌اش نیز در پایانش نیست (آن‌طور که نمایشنامه درس پایان گشوده‌ای دارد)، بلکه در بخش‌های متعدد نمایشنامه است: این نمایشی از وقفه‌ها و مکث‌ها، دیالوگ‌های بریده‌بریده، و کلام و اعمالی است که به بازی‌ها و کارهای تکراری منجر می‌شود که هدفش گریز از مسئله زمان است. در انتظار گودو برخلاف رمانی از بکت با عنوان مالوی، که دقیقاً تنظیم شده، طراحی نامتوازی دارد. این نمایشنامه برعکس نمایشنامه اودیپوس است. در گودو آیرونی<sup>۱</sup>‌های پیچیده تجربه وجود ندارد، بلکه اضطرابی خاص در ارتباط با ابهاماتی هست که ماقبل و مابعد آن هیچ است.

پس چه چیزی اجزای گودو را در کنار هم نگه می‌دارد؟ زمان، عادت، حافظه، و بازی‌ها متن نمایشنامه را شکل می‌دهند و جاذبه‌های ادبی و تئاتری آن را ایجاد می‌کنند. بکت در کتابش با عنوان پروست از عادت و حافظه به گونه‌ای صحبت می‌کند که به ما در فهم گودو یاری می‌رساند:

---

1. irony

قوانین حافظه تابع قوانین کلی تر عادت است. عادت سازی بین فرد و محیط اوست، یا بین فرد و غرایب های نهادینه در وجودش، تضمین تداوم یک الزام گنگ، راهنمای روشنگر وجودش. عادت و وزنۀ تعادلی است که سگ را به استفراغش زنجیر می کند... زندگی تسلسل عادت هاست، زیرا فرد تسلسل افراد است... آفرینش جهان یک بار و برای همیشه رخ نداد، بلکه هر روز رخ می دهد.

«شناخت» روی دیگر این «الزام گنگ» است و این همان چیزی است که گوگو / دی دی، اگر بخواهند ادامه دهند، باید از آن بگریزند. اما شناخت دقیقاً چیزی است که دی دی در آخر نمایشنامه به آن می رسد. این شناخت همه چیز را در چشم او ویران می کند:

وقتی دیگران رنج می کشیدن، من خواب بودم؟ حلام خوابم؟ فردا، وقتی بیدار شدم، یا فکر کردم بیدار شده ام، در مورد امروز چی می گم؟ این که با دوستم استراگون، در این جا، تا او مدن شب در انتظار گودو بودم. این که پوزو با حمالش عبور کرد. دیگه این که با ما حرف زد؟ شاید. اما در همه اینا چه حقیقتی وجود داره؟ [استراگون که بیهوده با پوتین هایش مبارزه کرده است، باز جرت می زند. ولادیمیر به او نگاه می کند.] هیچی نمی دونه. در مورد کتک هایی که خورده با من حرف می زنه و من بهش یه دونه هویج می دم. (۲۱۰)

سپس با نقل گفتاری از پوزو ادامه می دهد:

سر یه قبر با پاهای گشاد از هم و تولدی مشکل. اون پایین توی حفره، گورکن به آرامی مارو با فورسپس می گیره. برای این که بزرگ بشیم، وقتی هست. هوا پر از گریه های ماست. [گوش می دهد.] اما عادت کرخت کننده بزرگیه. [باز به استراگون نگاه می کند.] یکی هم داره به من نگاه می کنه. کسی هم داره راجع به من می گه. این خوابیده، هیچی نمی دونه. بذار بخوابه. [مکث.] من نمی تونم ادامه بدم! [مکث.] چی گفتم؟ (۲۱۰-۲۱۱)

دی دی با شناخت این نکته که چیزی نمی‌داند، با آگاهی از این‌که عادتِ کرخت‌کنندهٔ مهمی است، و در نیل به دیدگاهی آیرونیک در مورد خودش به همه چیز پی می‌برد و آرزو می‌کند که ای کاش چنین نبود. از نظر او همان یک مثال پوزو به یک مورد مکرر و دیرپا بدل شده است. از نظر پوزو «همون روز، همون لحظه» برای پوشش کل تجربهٔ بشری کفایت می‌کند. دی دی به این نکته می‌رسد که برای بزرگ شدن «وقتی هست». اما عادت او را نجات خواهد داد. دی دی، که خشم و نومیدی و درماندگی‌اش را فریاد می‌زند («من نمی‌تونم ادامه بدم!»)، اصلاً از گفتهٔ خود مطمئن نیست. آن الزام‌گنگ در هم ریخته است، اما فقط برای یک لحظه: یک لحظه برای درون‌بینی کفایت می‌کند، یک عمر برای فراموشی هست. پسر وارد می‌شود. دی دی برخلاف پردهٔ اول از او چیزی نمی‌پرسد؛ به جای پرسش، اظهارنظر می‌کند: «امشب نمی‌آد... اما فردا می‌آد.» دی دی برای نخستین بار از پسر در مورد گودو می‌پرسد: «چه کار می‌کنه، آقای گودو؟... ریش داره، آقای گودو؟» پسر جواب می‌دهد که گودو کاری نمی‌کند و احتمالاً ریش سفید دارد. دی دی پس از سکوتی می‌گوید: «خدا به ما رحم کنه.» اما هر دو دزد رستگار نمی‌شوند، و حالا که بازی تمام شده، ولادیمیر می‌خواهد خودش را حفظ کند:

بهش بگو... [به تردید می‌افتد]. ... بهش بگو من رو دیدی و این‌که...  
 [به تردید می‌افتد]. ... این‌که... من رو دیدی. [مکت]. ولادیمیر جلو می‌رود.  
 پسر خود را پس می‌کشد. ولادیمیر می‌ایستد. پسر می‌ایستد. با خشمی ناگهانی. [مطمئنی که من رو دیدی. فردا نمی‌آی به من بگی که هیچ وقت من رو ندیدی! (۲۱۲)]

«ما» در پردهٔ اول به «من» در پردهٔ دوم تبدیل می‌شود. عادات فرو می‌پاشد، دوستان قدیمی رها می‌شوند، گوگو برای لحظه‌ای به سیاهچال فراموشی

سپرده می شود. وقتی گوگو بیدار می شود، دی دی با سری خمیده ایستاده است. دی دی از گفتگویش با پسر، درون بینی یا اندوهش چیزی به دوست خود نمی گوید. گوگو می پرسد: «چه ت شده؟» و دی دی پاسخ می دهد: «هیچی.» دی دی به گوگو می گوید که فردا بار دیگر باید برای ملاقات با گودو برگردند. اما از نظر او این کار تکراری بی معناست: گودو نخواهد آمد. در پاسخ او به گوگو چیزی فراتر از آبرونی دیده می شود. گوگو می پرسد: «اگه باهاش قطع رابطه کنیم چی؟» دی دی می گوید: «تنبیهمون می کنه.» اما این تنبیه پیش از این برای دی دی معلوم است: اجرای بی معنای فرامین، بی هیچ امیدیه به سرانجام. هرگز کسی نمی آید. او برای دی دی، گودو آمده... و رفته است.

اما دی دی به تنهایی فراسوی عادات قدیمی اش را می بیند و حتی هنگام تأملات طعنه آمیز خود حس می کند کس دیگری سرگرم تماشای خواب او ست، درست همان طور که او گوگو را تماشا می کند: او پی می برد که کل آگاهی امری نسبی است. پوزو نه نسبی گرا، بلکه ناتورالیست است. او در پرده اول غروب خورشید را با حرکات دقیق دست توصیف می کند و برای حفظ دقت خود دو بار به ساعتش نگاه می کند. او درجات و تفاوت های دقیق گذر زمان را می فهمد. این را هم حس می کند که، با فرارسیدن تاریکی، شب «بر فراز سر ما منفجر» می شود، «این جوری! درست موقعی که اصلاً انتظارش رو نداریم». (۱۴۴) به علاوه از نظر پوزو به محض فرارسیدن شب دیگر وقتی باقی نمی ماند. او این پدیده را با خورشید اندازه گیری می کند. پوزوی کور هم به شکلی کاملاً متفاوت دقیقاً به همان شناخت درونی دی دی می رسد:

با این زمان لعنتی تون من رو شکنجه می دین. نفرت انگیزه! کی! کی! یه روزی، برات کافی نیست؟ او روزی لال شد، من روزی کور شدم، ما

روزی کر می شیم، ما روزی دنیا او مدیم، ما روزی می میریم، همون روز، همون لحظه، برات کافی نیست؟ (۲۰۹)

پوزو از آن نوری که برای لحظه‌ای در سر قبر بر پاهای باز سوسو می‌زند صرفاً خاطره‌ای محو دارد. او برای سازگاری با کوری جدیدش عادت جدیدی پیدا کرده است. شناخت او شناخت موهومی است. در واقع تجربه این نمایشنامه به ما نشان می‌دهد که زمانی طولانی وجود دارد، خیلی طولانی: انتظار به این معناست که زمان از چیزهایی که بتواند آن را پر کند بیشتر است.

در گذران وقت، که کنش نمایشی در انتظار گودوست، پوزو / لاکِی نقش ویژه‌ای دارند. در پرده دوم وضعیت برای آن‌ها تغییر کرده است. پوزو کور و درمانده است و لاکِی لال. دوره آن‌ها تقریباً تمام است. وضعیت آن‌ها هم مثل وضعیت شخصیت‌های قراردادی‌تر تئاتری از بد به بدتر تبدیل شده است. طناب، شلاق، و چمدان باقی مانده است: تمام چیزهای دیگر از دست رفته است – لیر و دلک در بیابان، این همان چیزی است که این زوج عجیب در ذهن من تداعی می‌کنند. اما اگر آن‌ها برای هم معنای مشخصی دارند، از نظر گوگو / دی‌دی چیز متفاوتی‌اند. در پرده اول گوگو / دی‌دی احتمال می‌دهند که پوزو همان گودو باشد. آن‌ها با کشف این نکته که او گودو نیست به او و لاکِی مشکوک می‌شوند. آن‌ها دور آشنایان جدید خود می‌چرخند، به گفتار پوزو گوش می‌دهند، لاکِی را دست می‌اندازند، و مانند این‌ها. آن‌ها که تا حدی ترسیده و نامطمئن‌اند پوزو و لاکِی را در جهان انتظار خود ادغام می‌کنند: آن‌ها ملاقات‌کنندگان خود را به ابزار گذران وقت تبدیل می‌کنند. آن‌ها، با گرفتن غذا و بازی کردن، از پوزو و لاکِی بهره‌برداری می‌کنند. (در اجرای این اثر در تئاتر فری ساترن<sup>۱</sup> گوگو و دی‌دی جیب پوزو را می‌زنند، ساعت، پیپ، و عطریاش او را