آخر بازی
در انتظار گودو

به یاد پروانه مژده،

و

آن روزهای خوش دانشجویی

ورتن، مایکل، ۱۹۵۱ ـ م. **Worton, Michael**
آخر بازی، در انتظار گودو: ساموئل بکت همراه با نقد «تئاتر به مثابه متن» / نوشته مایکل وارتون؛ ترجمه بهروز حاجی محمدی. ـ تهران: ققنوس، ۱۳۸۱.
۲۱۵ ص. ISBN: 978-964-311-371-1
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
۱. بکت، ساموئل ۱۹۰۶ـ ۱۹۸۹م. Beckett, Samuel. آخر بازی ـ نقد و تفسیر.
۲. بکت، ساموئل، ۱۹۰۶ـ۱۹۸۹م. Beckett, Samuel. در انتظار گودو ـ نقد وتفسیر.
۳. نمایشنامه فرانسه ـ قرن ۲۰ م. ـ نقد و تفسیر. الف. بکت، ساموئل، ۱۹۰۶ـ۱۹۸۹م. Beckett, Samuel . آخر بازی. ب. بکت، ساموئل ۱۹۰۶-۱۹۸۹م. Beckett, Samuel . در انتظار گودو. ج. حاجی محمدی، بهروز، مترجم. د. عنوان. هـ. عنوان: در انتظار گودو. و. عنوان: آخر بازی.
PQ۲۶۰۶/ک۳آ۱۸ ۸۴۲/۹۱۴
آ۵۹۹ب

کتابخانه ملی ایران ۸۱-۱۰۸۴۳م

آخر بازی
در انتظار گودو

ساموئل بکت

همراه با نقد «تئاتر به مثابه متن»

نوشتهٔ مایکل وارتون

ترجمهٔ بهروز حاجی‌محمدی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Endgame, Waiting for Godot

Samuel Beckett

"*Waiting for Godot* and *Endgame*: theatre as text"

Michael Worton

انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

* * *

ساموئل بکت

آخر بازی

در انتظار گودو

همراه با نقد «تئاتر به مثابهٔ متن»

نوشتهٔ مایکل وارتون

بهروز حاجی‌محمدی

چاپ نهم

۱۶۵۰ نسخه

زمستان ۱۳۹۳

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۱ ـ ۳۷۱ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸

ISBN: 978-964-311-371-1

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

فهرست

پیشگفتار مترجم ۷
در انتظار گودو و آخر بازی: تئاتر به مثابه متن ۹
آخر بازی (نمایشنامه‌ای در یک پرده) ٤٥
در انتظار گودو (تراژدی ـ کمدی در دو پرده) ۱۰۵
پرده ۱: جاده‌ای روستایی. یک درخت. غروب ۱۰۷
پرده ۲: روز بعد. همان وقت. همان‌جا ۱۶۵

پیشگفتار مترجم

استقبال فراگیر عامه و اعتبار دانشگاهی، بکت را به شهرتی جهانی رسانده است. آثار این ادیب و اندیشمند ایرلندی در دوره‌های عالی زبان و ادبیات انگلیسی تدریس می‌شود. در سالن‌های معتبر نیز نمایشنامه‌هایش تبسّمی تلخ بر لب تماشاچی می‌نشاند و در همان حال، ذهن او را به ژرف‌ترین اندیشه‌های فلسفی فرا می‌خواند.

بکت آثار خود را به دو زبان انگلیسی و فرانسوی نوشت و در آن‌ها به دغدغه‌هایی پرداخت که جانش را انباشته بود. مقوله وجود و عدم امکان ارتباط، دغدغه اصلی اوست. آثارش نیز پر از کنایه‌ها و اشارات ادبی، فلسفی و خداشناختی است. ویژگی اخیر، بکت را از دیگر نویسندگان و نمایشنامه‌نویسان پوچ‌نما متمایز می‌سازد. از دیگر ویژگی‌های آثار بکت آن است که او شخصیت‌های خود را در شرایطی کاملاً پایانی قرار می‌دهد و مخاطبان را به تماشای بازپسین لحظه‌های حضور فرا می‌خواند. ولادیمیر، استراگون، هام، نگ، نل، ویلی، و وینی همگی به تمام معنی در آخرین صحنهٔ بازی خود حاضر شده‌اند. تمامی افعال و گفتار آن‌ها در مرزِ بود و نبود، در مرز شکنندهٔ هستی و نیستی فعلیّت می‌یابد. این ویژگی باعث می‌شود تا مخاطب بکت، عصارهٔ هستی آدمی و تجربه‌های حسّی او را در واپسین لحظهٔ وجود حسّ کند.

بکت بـه هـنگام مـرگ در سـال ۱۹۸۹، مـحبوب‌تر و مشـهورتر از جیمز جویس بود. سبقت او از دوست و الگوی بزرگش، از دریافت جوایز مـتعددی پـیداست کـه جـایزهٔ نـوبل ۱۹۶۹ در رشـته ادبـیات از جـمله آن‌هاست. با این حال او نیز چون جویس، فراسوی انتظار مخاطبان خود به طرح تجربه‌هایی حسّی مـی‌پرداخت کـه ژرف، مـبهم، شگـفت‌آور و تأمـــل‌برانگـــیز بـود. بکت بـه ذوق و سـلیقهٔ بـازار و سـفارش‌های تبلیغاتی ـ تجاری اعتنایی نداشت. از مـصاحبه‌های مـرسوم مـی‌گریخت. مایل نبود که به کالایی رایج بدل شود. با این همه چند دهه پژوهش و نقد و تدریس آثار او، به خلق ادبیاتی عظیم و ثانویه منجر شده است که هدف آن شناخت بکت و ورود به ژرفنای جهان اوست. این نـیز از طـعنه‌های روزگار است که صدها کتاب و مقالهٔ انتقادی در بارهٔ کسی نـوشته شـده است که تا دَم مرگ، از تعریف و تبیین خود و آثارش گریزان بود.

در این کتاب ترجمهٔ مقاله‌ای با عنوان «در انتظار گودو و آخـر بـازی: تئاتر به مثابه متن» نوشتهٔ مایکل وارتـون[1] هـمراه بـا مـتن دو نـمایشنامه در انتظار گودو و آخر بازی آمده است.

مایکل وارتون استاد ادبیات فـرانسـه در دانشگـاه یـونیورسیتی کـالج (لنـــدن) است. او در مـــقالهٔ خـود بـه طـور عـمده بـر کـنایه‌هایی فلسفی ـ خداشناختی تأکید دارد و معتقد است این کنایات ارکان اصلی این دو نمایشنامه‌اند.

کنایاتی به فلسفه ماقبل سقراط و اشاراتی به انجیل و تورات، از جمله نکاتی است که وارتون در تحلیل تطبیقی خود به آن‌ها پرداخته است.

1. Michael Worton; 'Waiting for Godot and Endgame: theatre as text' in *Beckett;* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

در انتظار گودو و آخر بازی:
تئاتر به مثابه متن

مایکل وارتون

بکت روزی گفته بود: «من مطلبی را می‌نویسم. استنباط دیگران از آن به من ربطی ندارد [...] من از نوشتن پیشگفتاری انتقادی بر آثار خود به تمامی عاجزم.»[۱] به علاوه، هرگاه کارگردانان و منتقدان، در بارهٔ گودو توضیحاتی می‌خواستند، وی هم از پاسخگویی به پرسش‌های آنان طفره می‌رفت و هم عدم اعتمادش را نسبت به هرگونه شرح و تأویلی بروز می‌داد. در این جا ذکر دو نمونه از واکنش‌هایش کافی است. وی در پاسخ به این پرسش آلن اشنایدر که: «گودو چیست یا کیست؟»، گفت: «اگر می‌دانستم، در خود نمایشنامه می‌گفتم.»[۲] وقتی کالین داکورث عنوان کرد که شخصیت‌های این نمایشنامه در روایت جدیدی از برزخِ دانته زیست می‌کنند، وی به «برهان‌های» ارائه شده با انکاری بلندنظرانه پاسخ داد: «از نظر من این برهان‌ها بسی عجیب و غریبند، اما نظر شما هم محترم است.»[۳] همان‌طور که اکنون به وضوح اثبات شده است، در رمان‌ها و نمایشنامه‌های بکت کنایه‌هایی به دانته یافت می‌شود اما مواضع وی کماکان ثابت است؛ او در فرایند رمزگشایی اثر انتقادی نقشی را طلب نمی‌کرد و ترجیح می‌داد به این باور خود بچسبد که: «واژهٔ اصلی در نمایشنامه‌های من، کلمهٔ «شاید» است.»[۴]

با همهٔ این‌ها، وی در مورد نمایشنامهٔ آخر بازی نیز گفته است که «باید بدانید هام و کلاو، همان دیدی و گوگو در یک زمان بعدی‌اند، آنان در پایان عمر خود [...] در واقع، من و سوزان‌اند.»(۵) در این جا، به رابطه‌اش با سوزان دشوو ـ دامسنیل اشاره می‌کرد؛ که سرانجام هم در ۱۹۶۱ با وی ازدواج کرد. این نکته در عین حال به این واقعیت هم اشاره می‌کرد که آن دو در دههٔ ۱۹۵۰ پی بردند که با هم بودنشان دشوار، و ترک یکدیگرگفتنشان هم ناممکن است. این اظهارنظر، واکنش دوپهلوی بکت را به موضع خودش، در مقام نمایشنامه‌نویس، آشکار می‌کند؛ وی در بدو امر به کارگردانان، بازیگران و منتقدان آزادی مطلق می‌دهد، اما بعد از آن مایل است تفسیر و تعبیر آنان را تصحیح کند. هر چند که بکت فقط یک بار به مصاحبهٔ رسمی تن داد، لیکن بسیاری از نامه‌ها و اظهارنظرهایش به دوستان و همکاران نشان می‌دهد که مایل است اجراهای نمایشی، و درنتیجه درک دیگران از نمایشنامه‌هایش را مهار کند. دوست نزدیکش ژان مارتین[1]، یعنی کسی که در نخستین اجرای گودو در تئاتر بابیلون پاریس به سال ۱۹۵۳ نقش لاکی را بازی کرد، در بارهٔ تمرین‌های نمایش گفت: «بکت از بازیگرانش بازی نمی‌خواهد؛ می‌خواهد آنان هرچه را که او می‌گوید، انجام دهند. وقتی برای بازی کردن تلاش می‌کنند، بکت عصبانی می‌شود.»(۶) جالب‌ترین نکته آن است که وی به هنگام کارگردانی یا درگیری تنگاتنگ برای اجرای نمایشنامه‌هایش بر جنبه‌های متفاوتی تأکید می‌ورزید. مثلاً، در اجرای نمایشنامهٔ گودو در تئاتر شیللر برلین، بر جنبهٔ تاریک و عقیم نمایش تأکید کرد، در حالی که در اجرای این اثر در آکادمی موسیقی بروکلین در سال ۱۹۷۸ و به کارگردانی والتر. ا. آسموس[2]، تأثیر متقابل کمدی بیش‌تری با تماشاچیان صورت

1. Jean Martin 2. Walter. A. Asmus

می‌گرفت. آسموس در بارهٔ این متن و اجرای آن به تفصیل با بکت گفتگو کرده بود.

بنابراین عدم اطمینان بکت در مورد شایدِ «مطمئن» او، احتمالاً بیش از آنچه تاکنون پذیرفته شده، زمینه‌های امید به تفسیر بیش‌تر را فراهم می‌سازد. بی‌تردید گفته‌های بکت در بیرون از نمایشنامه‌هایش نیز درخور توجّه است، اما وقتی وی متون نمایشی یا اجراهای این متون را تفسیر می‌کند، خود نیز صرفاً منتقد دیگری است و همانند هر مفسّر دیگری به بررسی شکاکانه می‌پردازد. او می‌تواند به دایردر بیر[1] بگوید: «بهترین نمایش ممکن، نمایشنامه‌ای است که فقط متن است و هیچ بازیگری در آن نیست. من برای نوشتن چنان نمایشنامه‌ای تلاش می‌کنم.»(۷) اما استفاده از واژهٔ متن، به آن معناست که ما باید بر خود متن تأکید کنیم و در فکر آن نباشیم که تفسیر خود را با آنچه نمایشنامه‌نویس در لحظه‌ای خاص گفته است، تطبیق دهیم.

بکت تأکید داشت که «اولین موفقیتِ در انتظار گودو بر سوءتفاهمی بنیادین استوار بود؛ منتقدان و مردم به‌طور یکسان بر تفسیری نمادین و تمثیلی از اثری اصرار می‌ورزیدند که همواره برای پرهیز از تعریف، تلاش می‌کرد.»(۸) بی‌تردید حق با اوست. لیکن ما در مقام خواننده به تفسیر آثار او در زمینه‌ای مقیّدیم که با زمینهٔ نگارش این آثار متفاوت است. معتبرترین تمثیل نمایشی بکت در بارهٔ قرائت متن، یعنی فی‌البداهۀ اوهایو، با خواننده‌ای آغاز می‌شود که دو بار می‌گوید: «حرف اندکی برای گفتن باقی است.» و با مرثیه‌اش نیز به پایان می‌رسد: «چیزی برای گفتن باقی نمانده است.» (مجموعه نمایشنامه‌های کوتاه‌تر، ۲۸۸–۲۸۵). اما این بیان نهاییِ «هیچ»، شناختی گنگ از گریزناپذیریِ «هیچ» است، زیرا در پایانِ تأمل در بارهٔ ماهیت «هیچ»، و حتی احتمال وجود آن می‌آید. با تبعیت از

1. Deirdre Bair

منطق متناقض موضع بکت در مقام نمایشنامه‌نویس، کارگردان، و (ضد) منتقد، یکایک ما در «وظیفه اظهارنظر» و مخالفت با او حق داریم (پروست و سه گفتگو با جورج دوتوئی، ۱۰۳).

دو نمایشنامهٔ اول بکت مسئله‌ای غامض و لحظه‌ای مهم را در رشد تئاتر نوین غرب پی‌ریزی کردند. این دو نمایشنامه با رد واقع‌گرایی چخوف، ایبسن، و استریندبرگ، و انکار حرکات صددرصد ناتورالیستی بدن که مورد تأیید آرتو بود، هم جزء آثار مهم دورهٔ انتقالی به شمار می‌آیند و هم فی‌نفسه باارزشند. مسئله محوری این دو نمایشنامه، توانایی‌ها و ناتوانایی‌های زبانی است. در این آثار، زبان هرگز به عنوان ابزاری برای ارتباط مستقیم به‌کار نمی‌رود؛ یا همچون پرده‌ای در نظر گرفته نمی‌شود که فرد بتواند حرکات تاریک ذهنی یک شخص را بر آن مشاهده نماید، بلکه تمامی قابلیت‌های نحوی، دستوری، و به ویژه قابلیت‌های بینامتنیِ زبان به‌کار گرفته می‌شود تا خواننده ـ تماشاچی آگاهی یابد که وابستگی ما به زبان تا چه حد است و تا چه میزان به مراقبت در برابر قواعد تحمیلی زبان نیازمندیم.

بکت یک بار در توضیح علت بازگشت خود به تئاتر نوشت: «هنگام نوشتن وات احساس کردم که به خلق فضایی کوچک‌تر نیاز دارم، فضایی که در آن، بر محل توقف یا حرکات آدم‌ها و بیش از همه بر نوری مشخص، مسلط باشم؛ و در انتظار گودو را نوشتم.»[۹] این نیاز به کنترل، عاملی اساسی است و شکل متأخر آثار نمایشی بکت را تعیّن می‌بخشد. اما این نکته که فضای خلق‌شده در نمایشنامه، و توسط نمایشنامه، محدودتر از فضای موجود در رمان است، به توجهی ضروری و قابل بحث نیاز دارد.

نمی‌توان انکار کرد که بکت به منظور اجتناب از وسوسهٔ زبان تغزلی، زبان فرانسوی را برای نگارش برگزید. ولی در مورد واقع‌گرایی طنز و

کمیک، به رغم به‌کار بردن سنت تئاتر انگلیسی ـ ایرلندی، با آن مخالف بود (در این مورد می‌توان از اسامی چشمگیری چون سینژ، وایلد، شاو، و بیهان نام برد). با وجود این، مطالعات نظری، او را با نظریات نمادگرای تئاتر فرانسه آشنا کرده بود؛ نظریاتی که هم با اندیشه‌های جبرگرا و کلاسیک فرانسه، و هم با پذیرش تئاتر همچون هنر بورژوا مغایرت دارند. بی‌تردید نظر مالارمه در مورد پرهیز از بازی‌های بیش از حد ناتورالیستی، و آرزوی مترلینگ در مورد تئاتر مجسمه‌ها، تصاویر خوابگردها و سکوت، در پشت اولین نمایشنامه‌های بکت جای گرفته‌اند، اما وی برای خلق شکل نوین ضدتئاتر خود حتی این نظریات را زیر سؤال برد.

اولین نمایشنامه‌های بکت در بستر تئاتر قرن بیستم دوره‌ای انتقالی را مشخص می‌کنند: دوره‌ای انتقالی از مدرنیسم با شیفتگی‌هایش در بازتاب خویش، تا پسامدرنیسم با تأکیدش بر نقل گفته‌های دیگران، تقلید طنزآمیز آثار ادبی، و تقطیع متن. نمایشنامه‌های بکت به جای پیروی از روش سنتیِ «طرح موضوع، نقطهٔ اوج را ایجاب می‌کند»، ساختاری مدوّر دارند که در واقع بهتر است آن‌ها را مارپیچی رو به افول بنامیم. این آثار، تصاویری از فرسایش ارائه می‌دهند که در آن، جهان و افرادی که در آن زندگی می‌کنند به آرامی، اما به ناگزیر رو به افول می‌روند. در این سقوط مارپیچ، به سمت هدفی نهایی، که هرگز در جهان بکتی یافت نمی‌شود، شخصیت‌ها به تکرار پناه می‌آورند و برای وقت گذرانی، اعمال و حرکات خویش و غالباً کلمات و اعمال دیگران را تکرار می‌کنند.[۱۰] بسیاری از منتقدان روی این نکته تأکید کرده‌اند که اولین نمایشنامه‌های بکت بر مجموعه‌ای از قرینه‌ها استوارند.[۱۱] آنان به واقعیت‌هایی چون سازماندهی شخصیت‌ها به صورت زوج، اهمیت دیالوگ و تکرار، و مفهوم طراحی صحنه اشاره می‌کنند (به ویژه در آخر بازی با استعاره بصری و مضمونی که در شطرنج مستتر است). این دیدگاهی

وسوسه‌کننده است، اگرچه پیچیدگی روان‌شناسی شخصیت‌ها در آن کمی مبهم است. شخصیت‌هایی که نه به عنوان چرخ‌دنده‌هایی در مکانیزم تئاتر، بلکه همچون موجوداتی انسانی وجود دارند. به علاوه در این نمایشنامه‌ها شبکهٔ پیچیده‌ای از اشارات (اشارات درون‌متنی) و اشاراتی به دیگر متون (اشارات بینامتنی) وجود دارد. این اشارات گوناگون، از طریق ارجاع خواننده به مجموعه‌ای از تفکرات، روپیامِ متن را پراکنده و تفکیک می‌کند. با وجود این، تفکیک مذکور (برای خواننده)، حکم واگشایی متن دارد و باعث تعادل در پیچیدگی فزاینده زوالی می‌شود که شخصیت‌های متن تجربه‌اش می‌کنند.

البته نمی‌توان منکر شد که بسیاری از موضوعاتی که گودو و آخر بازی طرح می‌کنند قبلاً در بعضی از رمان‌ها مطرح شده‌اند، رمان‌هایی که جملگی حول این مسئله پیچیده دور می‌زنند که چگونه می‌توانیم با واقعیت هستی در زمان مواجه شویم. علاقه مستمری در مورد مسئله مرگ و مردن وجود دارد، اما مرگ چون یک حادثه (عملاً به «توده‌ای استخوان» تبدیل شدن، در انتظار گودو، ۹) همچون امر مطلوبی نشان داده شده است که نهایتاً محال به نظر می‌رسد، در حالی که مردن همچون یک روند، تنها واقعیت قابل اطمینانی است که به ما نشان داده می‌شود. شخصیت‌های بکت با «گناهِ متولّد شدن» درگیرند (پروست و سه گفتگو با جورج دوثویی، ۶۷)، گناهی که کفّاره‌اش را هرگز نمی‌توانند بپردازند. پوزو یادآوری می‌کند که «[...] ما روزی دنیا اومدیم، ما روزی می‌میریم، همون روز، همون لحظه [...] سر یه قبر، با پاهای باز به دنیات می‌آرن، یه لحظه نور سوسو می‌زنه، بعدش باز شبه» (در انتظار گودو، ۸۹). مرگ به عنوان سرانجامی قطعی، به عنوان سکوتی نهایی، از این نمایشنامه غایب است. شخصیت‌ها الزاماً و دائماً انتظار چیزی را می‌کشند که هرگز

نخواهد آمد. این شخصیت‌ها به سوی پیری و کهولتی رانده می‌شوند و نقصان می‌یابند که از آنان کودکانی وابسته و بی‌پناه، اما فرتوت می‌سازد؛ همان‌طور که نمونه‌اش در آخر بازی، و در شخصیت نگ دیده می‌شود؛ همان که با آه و زاری، «تریتِ من» را طلب می‌کند (آخر بازی، ۱۵).

در این جا ما با شاهد روشنی از حرکت دورانی وجود روبروییم که فلاسفه ماقبل سقراط مطرح کردند (فلاسفه‌ای چون هراکلیتوس و امپدوکلس)؛ فلاسفه‌ای که بکت تحسینشان می‌کرد. تنها تفاوت موجود آخر بازی با اعتقاد آن فیلسوفان این است که در آخر بازی بازگشت به دوره کودکی صرفاً بخشی از مارپیچِ رو به افولی است که تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. در این جا مهم است به این نکته اشاره کنیم که قصد اولیّه بکت آن بود که از گودو نمایشنامه‌ای سه‌پرده‌ای بسازد، اما سرانجام مصمم شد که دو پرده کافی است. دیگر این که آخر بازی مثل «زرافه‌ای سه‌پا» شروع شد و او را «به تردید انداخت که آیا یک پا را قطع کند یا پایی دیگر اضافه کند.»، اما نهایتاً به نمایشی تک‌پرده‌ای منجر شد که «از گودو غیرفردی‌تر» است.[۱۲] دلایل این تصمیم‌گیری، مهم است. بکت مجذوب ریاضیات بود (به دلیل عشق به بازی شطرنج)؛ و به ویژه شیفته پارادوکس‌هایی بود که با (بد) به کارگیری اصول ریاضی می‌توان آن‌ها را ساخت. او می‌دانست که در نظریه ریاضی، عبور از صفر به یک، وضعیت را واقعاً و اساساً تغییر می‌دهد؛ و دیگر این که گذر از یک به دو، امکان بی‌نهایت را دربر دارد. بنابراین دو پرده کافی بود تا نشان دهد که ولادیمیر و استراگون، پوزو و لاکی و پسر، در شرایطی ذهنی و جسمانی که به نحوی فزاینده رو به تحلیل می‌رود، به دیدار هم ادامه می‌دهند، اما هرگز همدیگر را دوباره نمی‌بینند. همین امر در مورد نمایشنامه روزهای خوش و وینی صدق می‌کند، فردی که هرگز کاملاً با خاکِ خود پوشانده نمی‌شود؛ درست همان‌طور که آشیل، در پارادوکس مشهور زنون هرگز از لاک‌پشت جلو

نمی‌افتد؛[1] اگرچه ما بنابر تجربه عملی خود می‌دانیم که آشیل یقیناً می‌توانست بر لاک‌پشتی که به او امتیاز داده بود، پیشی بگیرد. با این حال بکت در بسیاری از آثارش، پارادوکس را همچون ابزاری جهت یادآوری این نکته به‌کار می‌گیرد که در امور متافیزیکی، ما نمی‌توانیم به سرنوشت منتخب (مرگ) برسیم.

بنابراین شخصیت‌های بکت با کنش مستمرِ انتظار درگیرند. در بارهٔ این که گودو کیست یا چیست، مطالب بسیاری نوشته شده است. نظر خود من آن است که او به طور همزمان، آن چیزی که ما فکر می‌کنیم نیست و در عین حال هر آن چیزی است که فکر می‌کنیم: او یک غیاب است که گاهی می‌توان او را به خدا، مرگ، فردی فئودال یا خیّر، و حتی پوزو تعبیر کرد. اما کارکرد گودو بر معنایش تقدم دارد. او نمایندهٔ آن چیزی است که ما را به هستی، و در آن، زنجیر می‌کند. او واقعیت ناشناخته‌ای است که نمایندهٔ امید در عصر نومیدی است. او هر چیز تخیّلی است که بودنش تا آن‌جا که به زندگیمان معنا می‌بخشد آرزوی ماست. بکت در اصل تصمیم داشت که نمایشنامه‌اش را در انتظار بنامد (بدون کلمه گودو)، تا توجه خوانندگان و بینندگان را از این «بی‌هویّت» منحرف کند و به عمل انتظار معطوف نماید. او به نحوی مشابه و قاطعانه، کلمه ما[2] را از ترجمه آلمانیِ عنوان این اثر[3] حذف کرد تا تماشاچیان بیش از حد بر فردیّت، و در نتیجه بر تفاوت و

---

۱. Zeno of Elea (۴۹۰ـ۴۳۰ ق. م). ایـن فیلسوف یونانی معتقد بود که فقط «وجود» تغییرناپذیر حقیقت دارد و برای اثبات حقیقت نداشتن تکثر و تغییر، به براهینی برای اثبات وجود تناقضاتی در حرکت می‌پردازد که «آشیل و لاک‌پشت» از آن جمله است. وی استدلال کرد که اگر آشیل، سریع‌ترین پهلوان و دونده یونانی، بخواهد به لاک‌پشتی برسد که مقداری با او فاصله دارد، باید اول به نقطه‌ای برسد که لاک‌پشت، مسابقه را از آن‌جا شروع کرده است. اما در این مدت لاک‌پشت نیز مسافت دیگری را طی نموده است. بنابرایـن آشیل بـاید آن مسافت را هم طی کند. اما در این ضمن لاک‌پشت هم مسافت دیگری را طی می‌کند که آشیل مجبور به طی آن است. بنابراین آشیل هرگز به لاک‌پشت نخواهد رسید. ـ م.

2. wir

3. wir warten auf Godot (we are waiting for Godot)

انفکاک ولادیمیر و استراگون تأکید نکنند، بلکه به این بیندیشند که چگونه تمامت هستی ما انتظار است.[۱۳]

عنوان آخر بازی با اشاراتش به بازی شطرنج دو نکته همسنگ را مطرح می‌کند، یعنی درکی مسلط از انتظار به عنوان واقعیت، و استعاره‌ای از بی‌نهایت. در این جا تفسیر خود بکت مفید است:

> هام در این شطرنج، شاهی است که از آغاز، بازی را باخته است. وی از همان ابتدا می‌داند که مرتکب حرکاتی بلند و بی‌معنا می‌شود. او می‌داند که هرگز با تردستی، کاری از پیش نخواهد برد. حالا در آخر بازی، او صرفاً مثل یک بازیگر بد، چند حرکت بی‌معنا می‌کند. یک بازیگر خوب مدت‌ها پیش تسلیم می‌شد. او فقط تلاش دارد که پایانی گریزناپذیر را به تعویق اندازد. هر یک از حرکاتش یکی از آخرین حرکات بی‌معناست که فرجام کار را به تأخیر می‌افکند. او بازیگری بد است.[۱۴]

تمامی شخصیت‌های موجود در نمایشنامه‌های بکت برای به تعویق انداختن فرجام، تلاش می‌کنند و «بازیگرانی بد» محسوب می‌شوند. اما ارائه هام به مثابه شاهِ شطرنج موضوع بسیار مهمی است. وقتی دو شاه روی صفحهٔ شطرنج باقی می‌مانند (این حالت فقط زمانی ممکن است که دو شطرنج‌بازِ بد با هم بازی کنند!)، هرگز نمی‌توانند بازی را به پایان برسانند و صرفاً روی صفحهٔ بازی در مجموعه‌ای از حرکات بی‌نهایت گرفتار می‌شوند. بنابراین بهره‌گیری از استعارهٔ بکت، منطقاً به آن معناست که کلاو، هم پیاده و هم شاهِ شطرنج است. برداشت مذکور با این حقیقت مطابقت دارد که رابطهٔ آن‌ها رابطهٔ بین ارباب و برده ـ خدمتکار است. چنین روابطی، دقیقاً به دلیل ابهام خود، فیلسوفانی را از عصر ارسطو، هابز، هگل و نیچه تا به امروز به خود جذب کرده است. با این که ارباب از برتری‌های اجتماعی برخوردار است، پیشخدمت به دلیل ضرورت وجودی‌اش برای ارباب عملاً قدرت بیش‌تری دارد؛ امری که برعکسِ آن

صدق نمی‌کند. بنابراین کلاو به این دلیل که وجود هام را تعیّن می‌بخشد، قوی‌تر از اوست؛ همان طور که لاکی به دلیل اطاعت و بی‌کفایتی‌اش ، از خود عصایی می‌سازد که پوزو برای ایجاد، یا تا حدی اثبات تسلط خویش، مستمراً به آن تکیه می‌کند.

در آثار بکت، همهٔ زوج‌ها به انواعی از روابط دوستانه که از اساس به قدرت متکی است زنجیر شده‌اند. هر یک از دو طرف، بیش از هر چیز نیازمند آگاهی از وجود دیگری است: طرفین برای اثبات وجود خویش، از طریق واکنش و پاسخگویی، شاهد می‌آورند. بکت از این نظر تحت تأثیر بحث اسقف برکلی، فیلسوف ایرلندی قرن هجده بود: بودن، درک شدن است.[1] این نظر که بخش عمده‌ای از تفکر اگزیستانسیالیستی(۱۵) را تشکیل می‌دهد و بکت آن را در مورفی نقل می‌کند و سرلوحهٔ فیلم قرار می‌دهد، میل مشتاقانه شخصیت‌ها را برای آن‌که مورد توجه قرار گیرند، آشکار می‌سازد: «ولادیمیر: ... [پیروزمندانه] باز تو این جایی باز» (در انتظار گودو، ص ۵۹)؛ «هام: یه وقت دوستم داشتی.» (آخر بازی، ۱۴). هرچند که بکت از مطالعهٔ کاملاً موضوعیِ آثار پروست به نکته‌ای بدبینانه‌تر رسید: «دوستی، کارکردِ هراس [انسان] است.»، و «پروست، دوستی را جایی بین رنج و ملالت قرار می‌دهد.» (پروست و سه گفتگو، ص ۶۳-۶۵). یقیناً میل به در آغوش گرفتن و در آغوش کشیده شدن وجود دارد (در انتظار گودو، ۶۲، ۵۸، ۱۷، ۹)، اما این شناخت نیز هست که دوستی بر اساس نیاز به ابراز ترحّم و پذیرش آن استوار است (آخر بازی، ۲۸-۲۹). اگرچه تنها واقعیت مورد اطمینان ما آن است که «[...] نفس می‌کشیم، عوض می‌شیم! موهامون و دندونامون‌رو از دست می‌دیم! تازگیمون! آرمان‌هامون.» (آخر بازی، ۱۶)،

1. Esse est percipi

اما پذیرش احساسیِ این حقیقت، مشکل است. مسئله حاضر با این حقیقت بدتر می‌شود که زمان همواره «مثل همیشه» است (آخر بازی، ۱۳) و بنابراین «منفور» تلقی می‌شود (در انتظار گودو، ۸۹). در حقیقت زمان در این جهان نمی‌گذرد، بلکه شخصیت‌ها مجبورند که راه‌هایی را برای گذران وقت جستجو کنند. یکی از راه‌حل‌های مورد قبول شخصیت‌های بکت، تکرار مکانیکی و نمایش دوباره موقعیت‌ها بدون توجه به اهمیت این‌گونه اعمال مکرّر است. آنان تا حدی به سگ‌های شرطی پاولوف شباهت دارند که حتی بدون غذا بزاق ترشح می‌کنند. هدف از این بازی‌ها، نه تفریح و سرگرمی، که دفاع در مقابل دنیایی است که آن را درک نکرده و نپذیرفته‌اند و قادر به پذیرش آن هم نیستند. آنان در این حالت به کودکی شبیه‌اند که در کتاب آن سوی اصل لذّت فروید به بازیِ «رفته / این جا» سرگرم است. یک بار فروید تصادفاً کودکی یک سال و نیمه را در حال بازی با قرقرهٔ نخ مشاهده کرد. کودک قرقره را روی لبه تختخوابش رها می‌کرد و از خود صدای بلند و طولانیِ «او... و... و» درمی‌آورد که فروید آن را به واژهٔ آلمانی fort (رفته) تعبیر می‌کرد و آن‌گاه قرقره را به وسیلهٔ نخ به سوی خود می‌کشید، در حالی که از شادی، صدای da (این جا) را بر زبان می‌راند. فروید به نحوی مستدل بحث می‌کند که کودک با عمل خود، در برابر این واقعیت واکنش نشان می‌داد که مادرش به رغم خواست او ترکش کرده بود. (هر چند که او نیز برمی‌گشت). بازی غالباً مکرّر کودک، ابزاری بود که وی از آن طریق غیبت و بازگشت یک جسم را به نمایش می‌گذاشت تا از موقعیتی کاملاً انفعالی که در آن احساس بی‌پناهی می‌کرد به سوی موضعی حرکت کند که در آن قادر به ایفای نقشی فعال باشد و به تسلط بر واقعیت، تظاهر نماید.[۱۶] از نظر فروید، نیاز اصلیِ تدافعی مبنی بر حرکت از موضع انفعالیِ یک تجربه به سوی فعالیت در یک بازی، مشخصه بخش عمدهٔ روان‌شناسی انسان

است. یقیناً این ویژگی روان‌شناختی، در تمامی شخصیت‌های اولین نمایشنامه‌های بکت به نمایش درمی‌آید.

فراموشی، باعث تشدید نگرانی این شخصیت‌هاست. همان طور که پوزو می‌گوید: حافظه «معیوب» است. به گفتهٔ بکت:

> قوانین حافظه، تحت کنترل قوانین کلی‌ترِ عادت قرار دارند. عادت، پیمانی است که بین فرد و محیط او بسته می‌شود [...] تضمین یک امر گنگِ مقدس، نورِ راهنمای هستی او. عادت، آن ثبات ذهنی است که سگ را به استفراغ خود زنجیر می‌کند. تنفس، عادت است. زندگی، عادت است. یا حتی زندگی، توالیِ عادت‌هاست؛ زیرا که فرد، جانشین افراد است [...] آفرینش جهان، یکباره و برای همیشه رخ نداد، بلکه در هر روز حادث می‌شود. (پروست و سه گفتگو، ۱۹-۱۸)

به عبارت دیگر، بی‌تردید زمان مثل نیرویی است که شخصیت‌ها از وجودش آگاهند و در آن به نحوی فزاینده رو به تحلیل می‌روند، اما از تداوم آن درکی ندارند. اگر هر روز چون روزهای دیگر باشد، چگونه آنان گذر واقعی زمان و نزدیکی پایان را درک کنند؟ گودو بر زمینهٔ وعدهٔ ظهوری استوار است که هرگز تحقق نمی‌یابد. آخر بازی، وعدهٔ عزیمتی است که هرگز رخ نمی‌دهد. به نظر می‌رسد که این امر به آن معناست که شخصیت‌ها به آینده می‌نگرند. اما اگر گذشته‌ای وجود ندارد، حال و آینده‌ای هم وجود نخواهد داشت. در نتیجه، شخصیت‌ها برای نشان دادن آینده‌ای نامعین ــ و احتمالاً ناموجود ــ به جعل گذشته‌ای برای خود نیاز دارند. این کار را نیز با قصه‌پردازی انجام می‌دهند. در هر دو نمایشنامه با اندوهی نوستالژیک، و به طرزی یکنواخت به گذشته نگریسته می‌شود:

> ولادیمیر: کلاه خوبی بوده‌ها. (در انتظار گودو، ۷۱)
> نل: [اندوهناک] آه، دیروز! (آخر بازی، ۱۸)

هام: (ننه پگ) یه وقتی جذاب بود، مثل گلی در مزرعه. حالتی خاطره‌انگیز. خوب تکه‌ای بود!
کلاو: ما هم یه وقت جذاب بودیم ــ یه وقتی. کم پیش می‌آد که آدم جذاب نبوده باشه ــ یه وقتی. (آخر بازی، ۳۱)

در واقع قصه‌های مختلف هرگز به طور قطعی به پایان نمی‌رسند. این قصه‌ها صرفاً برای این مطرح نمی‌شوند که به گوینده‌اش اطمینان دهند که وی واقعاً گذشته‌ای دارد، بلکه دلیل مهم‌تر، مجاب ساختن شنونده در این زمینه است که گذشته، یا لااقل گذشتهٔ «آن‌ها» وجود دارد. نتیجهٔ گریزناپذیر این وضعیت، شکست است. حتی لُب مطلبِ لطیفه‌هایشان نیز به درستی درک نمی‌شود. دلیلش آن است که هیچ یک از این دو شرح حال‌نویسِ احتمالی، نمی‌توانند حکایت‌های خود را باور نمایند یا لااقل شرح قابل قبولی خلق کنند. ممکن است که هام قصهٔ خود را با عنوان «تاریخچهٔ زندگی من»، یعنی چون شرحی واقعی بازگویی کند (آخر بازی، ۴۰)؛ اما او نیز مثل هر فرد دیگری در تلاش است که گذشته را به خاطر نیاورده، بلکه آن را بسازد. ممکن است که ولادیمیر با طعنه به استراگون بگوید: «باید شاعر می‌شدی.» (در انتظار گودو، ۱۲)، اما هر دو نمایشنامه، عدم اعتماد به قابلیت امور ذهنی را اعلام می‌کنند. این امر توضیح می‌دهد که چرا ولادیمیر به شدت از گوش دادن به تعاریف رؤیایی استراگون خودداری می‌کند (در انتظار گودو، ۹۰، ۱۶).

اگر ذهنیت و روایت، هر دو مورد تردید باشند، هر رابطه‌ای، و ایجاد تمامی روابط، مشکل خواهد بود. بکت مکرّراً به این مسئله می‌پردازد، اما در نمایشنامه‌هایش به وضوح می‌گوید که به اعتقاد وی نهایتاً ارتباط کامل میسر نیست:

هام: دیروز! معناش چیه؟ دیروز!
کلاو: [خشمگین] معناش اون روز لعنتی و مزخرفه، همون روزهای

دور، قبل از این روزِ لعنتی و مزخرف. من کلمه‌هایی رو می‌گم که شما یادم دادین. اگه دیگه هیچ معنایی ندارن، کلمه‌های دیگه‌ای یادم بدین. یا بذارین ساکت باشم. (آخر بازی، ۳۲)

هام، مثل ولادیمیر و استراگون می‌خواهد شاعر باشد و حتی در تک‌گویی‌هایش نیز به دنبال کلمات می‌گردد:

هام:... کمی شعر. [مکث.] دعا خوندی ـ [مکث. گفته‌اش را تصحیح می‌کند.] برای شب **گریستی**؛ خواهد آمد [مکث. گفته‌اش را تصحیح می‌کند.] **نازل می‌شود**: اینک در ظلمت گریه کن. ... [مکث.] به خوبی بیان شده. (آخر بازی، ۵۲)

اگر شنونده‌ای نباشد (در این حالت، کلاو) تنها شقِ ممکن «ادامه ندادن به صحبت» است (آخر بازی، ۳-۵۲). یقیناً پریشانی و مهجوریِ هام، کنایه‌ای غیرمستقیم به آخرین کلمات یاگو در نمایشنامه اتللوست.[1] این یک مورد از اشارات متعدد این دو نمایشنامه به تئاتر و سنت‌های تئاتری است. مثلاً ولادیمیر و استراگون در این مورد با هم مجادله می‌کنند که آیا بعد از ظهرشان با پانتومیم قابل‌مقایسه است یا با سیرک یا با کنسرت (درانتظار گودو، ۳۵)؛ و هام از «حدیث نفس»، از «تک‌گویی نمایشی» و «قصه فرعی» سخن می‌گوید (آخر بازی، ۴۹)؛ آخرین عبارت، (یعنی «قصه فرعی») اشاره‌ای دوپهلو و زیرکانه به موضوع فرعی در تئاتر سنتی، و قبورِ گورستان است.[2] در نتیجه می‌توانیم نمایشنامه‌های بکت را آثاری فراتئاتری بنامیم؛ چرا که همزمان هم خودِ تئاترند و هم شرحی بر تئاتر

---

۱. ظاهراً آخرین جمله‌های یاگو در نمایشنامه اتللو مورد نظر نویسنده است:

Demand me nothing; what you know,

you know. From this time forth I never will speak word.

۲. قصهٔ فرعی یا طرح فرعی نمایش (subplot یا underplot) به معنای طرح یک موضوع فرعی در کنار موضوع و طرح اصلی نمایشنامه است. واژه plot به معنای قطعه زمینی کوچک در گورستان نیز آمده است. بنابراین واژهٔ ترکیبی underplot به معنای گور نیز خواهد بود. ـ م.

به‌شمار می‌آیند. این متون، هم به هنگام اجرا و هم در زمان قرائت، با قراردادهای سنتی بین نمایشنامه و تماشاچی یا خواننده به منازعه برمی‌خیزند؛ زیرا متون مذکور امر ناممکن را ارائه می‌دهند و در واقع به نمایش می‌گذارند. حالتی مطابق با آنچه کالریج به نحوی به یادماندنی آن را تعریف می‌کند: «آن تعلیق ارادیِ ناباوری در لحظهٔ موجود، که ایمان شاعرانه را بنا می‌نهد.»[۱۷] شدیداً به ما یادآوری می‌شود که با قطعاتی نمایشی روبروییم. بنابراین ما آن قدر که در فکر درک معنای نمایش و چگونگی معنایش به شکلی جدیدیم، در پی همانندسازی با شخصیت‌ها نیستیم.

ابتکار مهم بکت در گودو و آخر بازی، هم در ابراز تردید او نسبت به ساختاری رسمی است که نمایشنامه‌نویسان سنن پیشین، خود را به تکریم آن ملزم می‌دانستند، و هم در ارائهٔ تقلید مضحک یا نمایشِ واقعیتی است که بی‌شکلیِ وجود را مورد توجه قرار داده و به نگارش درمی‌آورد، بی‌آن‌که برای «تطابق» آن با هیچ الگویی تلاش کند. بکت در سال ۱۹۶۱ این‌گونه نوشت:

> حرف من آن نیست که از این پس هیچ شکلی وجود نخواهد داشت. گفتهٔ من صرفاً آن است که شکلی جدید به وجود خواهد آمد. دیگر این‌که این شکل، از چنان نوعی خواهد بود که آشفتگی را می‌پذیرد و برای بیان این‌که آشفتگی، حقیقتاً چیز دیگری است، تلاش نمی‌کند. شکلِ اثر و آشفتگی، جدای از هم باقی می‌مانند. آشفتگی، تا حد شکل تقلیل نمی‌یابد. به همین دلیل است که خودِ شکل، یک امر مقدم است. زیرا به عنوان مسئله‌ای جدای از موضوعِ مورد تطابق وجود دارد. کار هنرمند این است: یافتن شکلی مطابق با اینَ آشفتگی.[۱۸]

او خیلی پیش از این، در مقالهٔ گفتگومانندش پیرامون نقاشی به نام برام‌ونویلد[1] نوشت: «وقتی هیچ کسی جرئت شکست خوردن ندارد،

1. Bram van Velde

هنرمند بودن به معنای شکست خوردن است.» (پروست و سه گفتگو، ۱۲۵). بر اساس بازنویسی اولین مرامنامهٔ هنری او: «هیچ ارتباطی وجود ندارد، چون هیچ ابزار ارتباطی نیست.» (پروست و سه گفتگو، ۶۴، ایضاً ۱۰۳). بین دهه‌های ۳۰، ۴۰، ۵۰، یعنی زمانی که در طول آن، گودو، و آخر بازی نوشته شد، تغییرات عمدهٔ آشکاری در موضع‌گیری‌های انتقادی و خلاق بکت رخ داد. در این سال‌ها اگرچه او به طرح مفاهیم تندی از یأس و پوچی، و میل به «کنکاش» ادامه داد، به این نکته هم پی برد که ابزار نمایشنامه‌نویسی، آزادی بیش‌تری برای او فراهم نموده است تا به آن وسیله، سکوت را به ایجاد ارتباط وادارد.

مکث‌ها در این نمایشنامه‌ها، اساسی‌اند. این مکث‌ها بکت را قادر می‌سازد تا مواردی از این قبیل را به نمایش درآورد: سکوت‌های حاکی از نقص و ناتوانی، هنگامی رخ می‌دهد که شخصیت‌ها نمی‌توانند واژه‌های مورد نیاز خود را بیابند. سکوت‌های سرکوبی هنگامی حاکم می‌شود که شخصیت‌ها به علت دیدگاه فردِ همکلامِ خود، و یا به دلیل درکِ احتمالِ شکستن یک تابوی اجتماعی خاموش می‌شوند. سکوت‌های انتظار هنگامی است که شخصیت‌ها منتظر پاسخ فرد دیگری‌اند؛ پاسخی که حس ناپایدار وجود را در آنان ایجاد خواهد کرد. به علاوه، این قبیل مکث‌ها فضا و مکانی در اختیار خواننده ـ تماشاچی می‌گذارد تا از آن طریق، بخش‌های نانوشته بین کلمات را بخواند و نتیجتاً خلاقانه و به طور انفرادی در خلق معنای نمایشنامه دخالت نماید. روش پرکردن متن با مکث‌ها یا فاصله‌ها، مسئلهٔ نخبه‌گرایی را پیش می‌آورد؛ اما فراتر از همه متن را قطعه‌قطعه می‌کند و آن را بیش از آن‌که نمایشی یکپارچه از مفهومی کامل باشد، به مجموعه‌ای از سخنان جدای از هم، و رویدادهای فرعی بدل می‌سازد. بکت در نمایشنامه‌های کاملاً خوش‌ساختارش به نحوی آشفته می‌نویسد. او این کار را نه با تحمیل دیدگاه خود، بلکه با این

هدف انجام می‌دهد که این نمایشنامه‌ها را کسانی ببینند، و به ویژه بخوانند که هم بر اهمیت شکل واقفند و هم می‌دانند که این شکل، شکننده و مورد تردید است. یکی از سخنان وی، که بیش از همه نقل شده است، از نظر «خطای عالمانه» و تأکید بر علاقه به هماهنگیِ شکلی به یک اندازه صراحت دارد. او در سال ۱۹۵۶ خطاب به هارولد هابسون[1] نوشته است:

> من جانب چیزی را نمی‌گیرم. من به شکل ارائهٔ مفاهیم علاقه‌مندم؛ حتی اگر به آن معتقد هم نباشم. آگوستین جملهٔ جالبی دارد. ای کاش می‌توانستم متن لاتین آن را به خاطر بیاورم. این جمله حتی در لاتین هم نسبت به ترجمهٔ انگلیسیِ آن عالی‌تر است: «نومید مشو! یکی از دزدان نجات یافت. چیزی را مسلّم مدان: یکی از دزدان محکوم به مرگ شد.» آن جمله، شکل شگفت‌انگیزی دارد. شکل است که اهمیت دارد.(۱۹)

اشارهٔ فوق به بحثی پیرامون تصلیب حضرت مسیح در نمایشنامه گودو مربوط می‌شود (در انتظار گودو، ۱۲، ۱۳)؛ جایی که آن «شکل شگفت‌انگیز» عمداً به نحوی مقطع و تردیدبرانگیز نشان داده شده است. با این همه ذکر این نکته اهمیت دارد که هر چند بکت بعداً گفت که به گمانش جملهٔ مذکور را در کتاب اعترافات نوشتهٔ آگوستین قدیس دیده است، محققان نتوانستند آن را در کتاب مذکور بیابند. در واقع ریشهٔ احتمالی این جمله در اثری به نام نامه‌ها، نوشتهٔ آگوستین قدیس دیده می‌شود.(۲۰) این که بکت مانند بسیاری از شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش «حافظه‌ای ضعیف» دارد، نکتهٔ جالبی است (پروست و سه گفتگو، ۲۹). حتی می‌توان گفت بکت حافظه‌ای دارد که احتمالاً به طور ناخواسته، جملات را به قصد تأثیر بیش‌تر تغییر می‌دهد. این گفته به این معناست که او در مقام یک نمایشنامه‌نویس، به ساختار، بیش از «پیام» نمایشنامه که

1. Harold Hobson

کارکرد ارتباطی دارد، توجه و عنایت دارد. اما معنای این سخن آن نیست که او به توان آموزشی و راهبرانهٔ بسیاری از متونی که به آن‌ها اشاره می‌کند، حساسیت ندارد. بلکه وی بر آن است که نشان دهد چگونه ساختار این آثار باعث ابهامشان می‌شود. در نمایشنامهٔ در انتظار گودو، استراگون به این پرسش که «چهار روایت انجیل یادت می‌آد؟» پاسخ می‌دهد که «نقشه‌های سرزمین مقدس یادم می‌آد. رنگی بودن. خیلی قشنگ.» (در انتظار گودو، ۱۲). به عبارت دیگر از نظر استراگون، انجیل، فقط یک کتاب است؛ کتابی که می‌تواند آن را بخواند یا فقط نگاهش کند. انجیل برای او مقام تقدس ندارد. مشهور است که بکت تفسیرهای مسیحی در مورد اثر خود را رد کرد، همان طور که حقیقتاً از برداشت‌های محدودکننده نیز دوری جُست. اما تفسیر ولادیمیر از شرح انجیل در بارهٔ تصلیب حضرت مسیح دلیلی بر جدی بودن تفکرِ اندیشه‌سوز و مادام‌العمر بکت در مورد قدرت و نفوذ انجیل است. ولادیمیر، چهار کاتبِ انجیل عهد جدید را به خاطر ما می‌آورد که «اون جا ـ یا اون حوالی» بودند. فقط یکی از آنان (لوقا) از دزدِ نجات‌یافته سخن می‌گوید. ولادیمیر ادامه می‌دهد: «دو تا از سه تای دیگه [مرقس و یوحنا] اصلاً چیزی از دزدا نمی‌گن و سومی [متّی] می‌گه که هردوشون بهش فحش دادن. پس واسه چی حرف اون رو [لوقا] بیش از حرف اونای دیگه باور کنیم؟» (در انتظار گودو، ۱۲، ۱۳). نکتهٔ محوری در نظر بکت نسبت به تمام نوشته‌ها، خواه مقدس و خواه غیر از آن، همین است. چرا باید هر متنی را به طور دربست پذیرفت؟ علاوه بر این اگر انجیل‌های متفاوت روایت‌های کاملاً متفاوتی را از رخدادی یکسان ارائه می‌دهند، چرا باید تاریخچه‌های دیگر، (به ویژه تاریخچهٔ هام) یا هر داستان دیگری را پذیرفت؟ همان‌طور که آلیس و کنت هامیلتون، پرشور و باقدرت استدلال می‌کنند، نمایشنامه‌نویس مکرراً به طور مستقیم و غیرمستقیم به انجیل اشاره

می‌کند. اشاره او به ویژه معطوف به انجیل عهد جدید است، زیرا می‌داند کـه انـجیل مـذکور، مـتن قـابل اعـتمادِ او نـیست؛ بـه عـبارتی «بکت اسطوره‌شناسیِ مسیحی را به‌کار نمی‌گیرد؛ نه فقط به این دلیل کـه آن را مـی‌شناسد، بـلکه بـالاخص از آن رو کـه بـه عـدم صـحت آن اطـمینان دارد.»(۲۱)

اگرچه احتمالاً موضوعات این نمایشنامه‌ها قوی و مهم است، آنـچه آن‌ها را تا به این حد جالب می‌سازد بهره‌گیری آن‌ها از رهاسازی امکانات خودِ متن است که به موضوعات درونی و بیرونی خود اشاره دارند تا از آن طریق عدم ثبات هر ساختارِ ظاهراً مستحکم را به نمایش بگذارند. در نمایشنامه در انتظار گودو، درخت مثال برجسته‌ای در این مـورد است کـه چگونه بکت نمی‌گذارد تصاویر محسوس به نـمادهای (مـحض) تـبدیل شـوند. در سـال ۱۹۶۱، در اجـرای مـجدد ایـن نـمایشنامه در پـاریس، مجسمه‌سازی به نام جیاکومتی[1] درختی را طراحی کرد که آن قدر نمادین بود که هر غـروب او، و بـعداً بکت، قـبل از اجـرا بـه سـالن مـی‌رفتند و شاخه‌ای از آن را می‌پیچاندند.(۲۲) ظهور چهار یا پنج بـرگ در پـردهٔ دوم نمایش غالباً به عنوان نشانه‌ای از خوشبینی تـفسیر شـده است. امـا ایـن تفسیر، قانع‌کننده نیست؛ زیرا از این نکته غفلت مـی‌ورزد (یـا فـرامـوش می‌کند) که خودِ متن، به‌طور مداوم زمان و مکان را به عنوان حرکتی رو به پیش و امیدبخش انکار مـی‌کند. ایـن درخت اولیـن بـار (بـه آرامـی!) در اندیشه‌های ولادیمیر در بارهٔ لحظهٔ پایان رسوخ می‌کند:

> ولادیمیر: [متفکرانه] آخرین لحظه... [می‌اندیشد.] امید معوّق به رنج منجر می‌شود. کی این رو گفته؟ (در انتظار گودو، ۱۰)

در حالی که ما احتمالاً این قـطعه را در بـدو امـر بـه عـنوان نـمونه‌ای از جملاتِ از یاد رفتهٔ ولادیمیر مـی‌خوانـیم، نـقل آن از یک جـمله نـحوی

1. Giacometti

قدیمی بر این دلالت دارد که ما نیازمند آنیم تا فـواصـل ایـجاد شـده در حافظه او را برای خود پر کنیم. کتاب امثال سلیمان نبی، بـاب ۱۳، آیـه ۱۲ می‌گوید: «امیدی که در آن تعویق باشد باعث بیماری دل است. اما حصول مراد درخت حیات می‌باشد.» جای شگفتی نیست که ولادیمیر کلمات دل (نماد زندگی و عاطفه)، و درخت (نماد حیات و آرزو) را فراموش می‌کند. یک جزءِ نیمه به یاد آمده، همهٔ آن چیزی است که وی قادر بـه بـیان آن است. با این همه، خواننده بینامتنی، جمله را کامل مـی‌کند و نسـبت بـه درخت(های) در انتظار گودو آگاهی می‌یابد.

با پیشروی نمایش، اشارات به درخت نیز چـند بـرابـر مـی‌شود: ایـن درخت مکرراً و متوالیاً یک درختِ بالقوهٔ اعدام است (در انتظار گودو، ۱۷، ۵۳، ۹۳)؛ نمادی متناقض از تغییر و ثبات است (در انتظار گودو، ۷۴)؛ نام یک تمرین تعادلی در یوگاست (در انـتظار گـودو، ۷۶)؛ نـماد انـدوه است (در انتظار گودو، ۹۳). علاوه بر این اشاراتی به تصلیب و اعدام، تصویر عهد جدید از حضرت مسیح را در ذهن تداعی می‌کند که بر درختی آویـخته شـده است؛ حـالتی کـه پـیش‌درآمـدِ ضـروریِ رسـتاخیز است. البـته در سِفر پیدایش نیز مـیوهٔ درختِ شـناخت خـیر و شـر، در حـالی کـه مـیوهٔ ممنوعه است، دو ویژگی میرندگی و بشریت را به حضرت آدم می‌بخشد. بنابراین درخت مذکور آن قدر معنا دارد که نمی‌تواند معنایی واحد داشته باشد. به یاد داشته باشیم که ولادیمیر و استراگون حتی در مورد درخت بودنش نیز تردید دارند. هنگامی که احتمال می‌دهند که آن درخت، بوته یا درختچه‌ای باشد (در انتظار گودو، ۱۴).

به عبارت دیگر کارکردهای نمادین و مستقیم زبان بـه مـثابهٔ حـالات متغیر ارتباط به نمایش گذاشته می‌شود. اشارات متعدد به درخت، بیش از آن‌که حالتی مدور داشته باشد، کیفیتی پرپیچ و خم دارد. خوانندهٔ این اثر در دالان پرپیچ و خم متنی که مرکزیتی ندارد، به دنبال یک اشاره می‌رود و

به معنایی می‌رسد. آن‌گاه با اشاره‌ای دیگر مواجه می‌شود که مفهومی دیگر دارد. درخت مذکور صرفاً «طرحی قراردادی در جهانی قراردادی» نیست؛ نماد امید هم نیست، بلکه در کثرت خویش، بر روش‌های این نمایشنامه در بیان غیرمستقیم دلالت دارد و به عنوان نمودی «بصری» و «محسوس» از متن اصلی نمایش، ایفای نقش می‌کند.

در این باره بحث در مورد نیاز به گفتگو در پرده دوم را در نظر بگیرید:

ولادیمیر: دلایل خودمون روهم داریم.
استراگون: تموم صداهای مرده‌ها رو.
ولادیمیر: صداشون مثل صدای بال پرنده‌هاس.
استراگون: مثل برگ‌ها.
ولادیمیر: مثل شن‌ها.
استراگون: مثل برگ‌ها.
[سکوت.]
ولادیمیر: همه با هم حرف می‌زنن.
استراگون: هر کی با خودش.
[سکوت.]
ولادیمیر: انگار پچ‌پچ می‌کنن.
استراگون: خش‌خش می‌کنن.
ولادیمیر: پچ‌پچ می‌کنن.
استراگون: خش‌خش می‌کنن.
[سکوت.]
ولادیمیر: چی می‌گن؟
استراگون: در مورد زندگیشون حرف می‌زنن.
ولادیمیر: زنده بودن که براشون بس نیس.
استراگون: مجبورن ازش حرف بزنن.
ولادیمیر: مردن که براشون بس نیس.
استراگون: بس نیس.

[سکوت.]
ولادیمیر: صداشون مثل صدای پَره.
استراگون: مثل برگ‌ها.
ولادیمیر: مثل خاکستر.
استراگون: مثل برگ‌ها.
[سکوت طولانی.]
(در انتظار گودو، ۶۲-۶۳)

منتقدان، «صداهای مرده» بکت را با ارواح دانته در برزخ مقایسه کرده‌اند. با اجازه بکت و با توجه به «بی‌تفاوتی» او نسبت به تفسیرهای فاضلانه باید گفت که این مقایسه درست و روشنگر است، زیرا در سرود یکم از کتاب برزخ، این موعظه را می‌یابیم: «بگذار تا در این جا شعرِ مرگ زنده شود.» (سطر ۷). «صداهای مرده» و شعر مرده ***morta poesia*** هر دو به شعر دوزخ و ارواحی اشاره دارند که در دوزخ، تشنه خدا و رحمت اویند. اما این سرود بلافاصله به درگاه کالیوپ[1]، خدای شعر حماسی، التماس می‌کند؛ خدایی که از او ظهور برخی از اعمال رستاخیز درخواست می‌شود. به عبارت دیگر کنایه به دانته، فضای تفکر بینامتنی به (امکان) امید را فراهم می‌سازد. علاوه بر این، اشارات مطرح شده به خاکستر، تصویر و موضوع مرکزیِ نمایشنامهٔ آخر بازی را پیشاپیش تدارک می‌بینند. لیکن در این جا نکتهٔ مهم، ناتوانی در یافتن کلماتی درست برای توصیف وجود است: ممکن است که برگ‌ها خاکستر هم باشند. مدلول، امر ثابتِ نیستی، یا دقیق‌تر بگوییم، بی‌تفاوتی است؛ در حالی که دال‌ها متغیرند. حتی اگر در سراسر این نمایشنامه به برگ‌ها و درخت جلوه خاصی داده شود، ضروری است که آن‌ها را کم‌تر به عنوان اشیایی تمثیلی، و بیش‌تر به عنوان دال‌هایی در تار پیچیدهٔ نمایش متن در نظر آوریم.

1. Calliope