ساموئل بکت*. هیوکنر. ترجمهٔ حسن ملکی

۱۴۳ مالون ساموئل بکت، در رخت خواب، مشرف به مرگ، یک شب واقعیت شگفتی انگیزی را ثبت می کند: «من یک ملاقات داشتم.»

حس کردم ضربهٔ سختی به سرم خورد. احتمالاً از مدتی پیش آن جا بوده. آدم اهمیتی نمی دهد که تا ابد منتظر بگذارندش، آدم تا آن جا که می تواند توجه را به خودش جلب می کند، این انسانی است. شک ندارم که او پیش از این که مرا بزند، اخطارهای لازم را به من داده. نمی دانم چی می خواست. الان رفته. راستی، عجب فکری، توسُری زدن به من.

این توسُری مقدمهٔ ارتباط بیش تری نشد. ملاقات کننده فقط حضورش را ثبت کرد، همین. «دهان اش باز شد، لبان اش به کار افتاد، اما چیزی نشنیدم.» مالون با فراغ بال براندازش کرد البته؛ «مدتی ماند، دست کم هفت ساعت.» بعداً مالون فهرست مکتوبی از ۲۱ سؤال تهیه می کند تا اگر آن مرد برگشت، ارایه کند؛ اما او بر نمی گردد. فهرست چنین آغاز می شود: «۱. تو کی هستی؟ ۲. شغل ات چی ست؟ ۳. دنبال چیز به خصوصی هستی؟ پس چی.

* ساموئل بکت، تئاتر رویال کورت لندن، ۱۹۷۳.

ساموئل بکت در اواخر دههٔ ۱۹۶۰.

۴. چرا این قدر خشمگین ای؟...» و متذکر می شود: «نیاز غریبی است میلِ به دانستن این که آدم ها کی اند و شغل شان چی ست و از تو چه می خواهند.»

دقیقاً نیاز غریبی است؛ زیرا سؤالِ کی هستی را چه گونه می شود پاسخ داد؟ شاید با نامی. ولی فرض کنیم نام را می دانیم، گودو مثلاً. گودو کی ست؟ کار چه می کند؟ و از دی دی و گو گو چه می خواهد؟ این ها به واقع چیزهائی نیستند که ما می خواهیم بدانیم. گاهی این ها را می دانیم. نام این مرد گَبر است، شغل اش پیک یودی است، و چیزی که از مورن می خواهد این است که او را درپی مولی بفرستد. با دانستن این ها ما یا مورن چه شناختی از گَبر پیدا می کنیم؟ اگر بیهوده نام او را شبیه نام گبریل (جبرئیل) و نام یودی را شبیه یهوه می شماریم، بدین سبب است که، با داده هائی که فراهم شده، فکر بهتری نمی توانیم کرد. اصلاً فرض کنیم داده های بیش تری هم باشد، شرح حالی تمام و کمال مثلاً، از همان دست که بر سرِ مرسیه و کامیه در ترنی که عازم جنوب است می ریزد:

فکر می کنم بچهٔ یکی یک دانه، در P - به دنیا آمدم. پدر و مادرم اصلاً از Q - بودند. از آن ها بود که همراه با اسپیرو کت[1]، این دماغ باشکوه نیز که ویرانه هایش را نظاره می کنی، به من رسید. آن ها بر من سخت می گرفتند، اما به درستی. با کوچک ترین انحراف از راه راست، پدرم با تسمهٔ تیغ تیز کنی سنگین اش مرا می زد، تا خونین می شدم، منتها هیچ وقت از خبر کردن مادرم غافل نمی شد، لذا مادر با تنتور یُد یا الکل رنگ آمیزی ام می کرد. توجیه و علت شخصیتِ درون گرا و توأمِ من نیز بی تردید همین است....

... و از این دست کلمات کشنده یک کرور، درحالی که مَدنِ پیر مدام خود را در برابر نگاه ما این رو و آن رو می کند؛ و از آن تنها این را می فهمیم که مَدنِ پیر، نه برحسب تصادف، که بنا بر

از چپ به راست: لوسین رمبورگ، ساموئل بکت، ژان مارتن، روژه بلن و آلبر رمی، در انتظار گودو (۱۹۵۶).

میل وافر خویش موی دماغ است.

حرف زدن، چه مرموز باشد چه به وفور، در عالَم بکت عموماً طرزی رفتار است، درست به مانند راه رفتنِ نوسان مانندِ وات یا نمایش غیرعادی مولی با آن شانزده سنگ. این رفتار گاهی بسیار سنجیده است، همانند وقتی که پوتزو خواهان توجه کامل است و با بخورساز گلوی خود را اسپری می کند. اما بیش از حرکات چهرهٔ ملاقات کنندهٔ مالون («دهان اش باز شد، لبان اش به کار افتاد، اما چیزی نشنیدم») آن «نیاز غریب» را برآورده نمی کند. عجیب وضعیت ناهم خوانی است؛ کلام گفتاری انتظار داریم، نه اطوارِ صِرف. اما این با اسلوب نویسنده ئی که حساسیت اش، هم چون حساسیت وردزورث، حدومرزهای عالَمی از ابژه ها را کشف می کند جور در می آید، جهانی که در آن دشوار بتوان آدم ها را از پرهیب ها یا ارقام وآمار دیگر تمیز داد. وردزورث به یاد آدم می آید که در یکی از خانه به دوشی هایش به مردی بر خورد که در گزارش اش از این واقعه او را به تناوب تشبیه می کند به: الف) سنگی عظیم بر قلهٔ کوه؛ ب) جانوری دریایی که سینه خیز خود را به سوی خورشید می کشاند؛ پ) ابری بی حرکت؛ و وقتی مرد آغاز به سخن می کند،

صدایش در نظر من به سان یک جریان بود
به سختی شنیده می شد؛ کلام اش را از کلام تشخیص نمی توانستم؛
و کلِ بدن مرد در نظرم
شبیه آنی بود که در جوانی ملاقات کرده بودم.

مولُوی نیز، که به باور او «ترمیم سکوت به عهدهٔ ابژه هاست»، مشاهده کرد که جز این نیست که وقتی کس دیگری صحبت می کرد، کلماتی که او می شنید، «واضح هم می شنیدم، زیرا

گوش کاملاً حساسی دارم، بار اول، بعد بار دوم، و حتی اغلب بار سوم، اصوات محض بودند، فارغ از هر معنی، و این شاید یکی از دلایلی است که چرا مکالمه به طرزی نگفتنی برای من رنج آور بود.» بر فراز توصیف مولی از این پدیده می توان سایهٔ توصیف نیوتون از منشور و صورت ساکت را دید: مولی گمان می کند که این، احتمالاً، نوعی خطای قوهٔ ادراکه بود که به خاطر درخواست های مکرر فقط شروع کرد به طنین انداختن، یا اگر هم دوست دارید، بگویید طنین انداخت، منتها در فرکانسی پایین تر یا بالاتر از فرکانس استدلال منطقی، البته اگر چنین چیزی اصولاً قابل درک باشد، و چنین چیزی قابل درک هست، زیرا من آن را درک می کنم.» وردزورث شاعر خوش بینِ ماشینِ ساکتِ نیوتون است، کمااین که بکت کمدینِ گریانِ آن است. او متوجه شد که مجسمهٔ واقع در نمازخانهٔ وابسته به دانشگاه کیمبریج برای چی ست، چیزی به ساکتی چهره ئی که می نمود، شناسهٔ مرمرین ذهنی که به جای دیگری رفته، و درعین حال سخت شبیه آن بدنِ مدهوش. تصور به حرف آمدن اش را هم نمی توان کرد؛ نیوتون نخستین فرزانهٔ حرف نزنِ تاریخ است و ماهیت اصلی عملکردِ او در یک تندیس خلاصه شده است. نیم تنهٔ سقراط به گونه ئی است که انگار می خواهد چیزی بگوید، یا همین اکنون حرف اش را به پایان برده است، اما نیوتون چیزی ندارد بگوید. او هیچ مکالمهٔ شفاهی از نوع کنفوسیوسی یا سقراطی با شاگردان اش ندارد. گنگی های او (نیوتون) چیزی فراتر از گنگی های ریاضی دان های عادی است؛[۲] چراکه شنیده ایم که اقلیدس به شاگردان خود درس می گفته و پوتاگوراس با برادران آیینی خویش حشر و نشر داشته است. نیوتون هیچ حرف زدنی در کارش نیست. او با جهانی از ابژه ها راز دل می گوید، و نتایج را یادداشت می کند، هر معادله ئی آشکارا تکراری بیهوده است که او حتی در انتشارش نیز سهل انگاری می کند. او خود را به کودک تنهائی تشبیه می کند که در ساحل اقیانوس بی انتها، صدف و گوش ماهی جمع می کند؛ مولوی نیز، «نشسته بر ساحل، روبه دریا، شانزده سنگ در برابر دیدگان ام پخشِ زمین»، غرق در مسئلهٔ گروه ها و چرخه های خویش است. و وردزورث، از بس شب های پیاپی نور ستارگان و ماه او را به یاد آن مجسمهٔ واقع در نمازخانه انداخته، به کنه رمانس نیوتون نفوذ کرده و، به نوبهٔ خود، در چشم وهم چشمی با فرزانهٔ نیوتونی، شد شاعر نیوتونی، یعنی نخستین شاعری که مرتب، مانند ابری، در میان صخره ها، سنگ ها، و درختان یکه و تنها می پلکید و با چیزهائی رویاروی می شد از قبیل خارهای تک افتاده، دسته های نرگس زرد، کوه ها، و شبح های گه گاهی انسانی، و چندان غرقه می شد که گویی

در انفعالی مدبرانه به سر می برد، درواقع «مانند زمزمهٔ رودخانه» پیوسته با خود حرف می زد، چندان که (خودش می گوید) سپاس گزار سگی می شد که هرگاه آدم ها نزدیک می شدند، پارس می کرد و بدین وسیله به او یادآوری می کرد که زمزمه های خود را قطع کند و رفتاری اجتماع پسند پیش گیرد.[۳] در این جهان اجتماعی، که هیچ گونه نزدیکی با آن حس نمی کند، انگار که در جهان ابژه ها، حرکت او همان قدر خلاف قاعده است که حرکت یک اختاپوس در جنگل ها؛ چراکه این جهان یک دلقک است. و او نخستین کسی بود که برنامه ئی ریخت تا سال ها پس از آن دربارهٔ تجربه های خودش، و دربارهٔ خودش در روند نگارش این تجربه ها بنویسد، همان کاری که مولُوی و مورَن و مالون با آن صبوری زوال ناپذیر می کنند.

در چنین دنیائی گفتار (speech) جائی ندارد؛ گفتار چنین جهانی را مدام تهدید به تخریب می کند. دکارت و نیوتون حریف صوت (sound) می توانند شد، اما گفتار را حریف نمی شوند. صدائی (voice) که از ضمیر یک نفر انسان بیرون می آید، به خاطر نیروی کاملاً یگانهٔ من، تا جائی که ممکن است، آن مفهومی از «من» را به سوی شخص دیگر گسیل می دارد، یا به او حقنه می کند، که تنها من دارم: نیوتون یا کلرک مکسول چه می توانند دربارهٔ آن بگویند؟ لذا در اثر نمایشی اخیر بکت می بینیم که عالَم او به نمایش نامه هائی فقط برای صداها و بازی های بی کلام تجزیه می شود. این تجزیه دقیقاً به موازات تجزیه میان چیز و انسان است. بازی بی کلامِ دوم چکیدهٔ دنیای جسمانی مولُوی را برای دیدن مجسم می کند: دو مرد، که هیچ گاه در حضور هم قرار نمی گیرند، زیرا یکی از آن ها همیشه در یک گونی است، به نوبت، دیگری را، در پهنه ئی تک خطی از فضا، بی وقفه به چپ و راستی بی انتها حمل می کنند. برعکس، دومین نمایش رادیویی بکت، **خلواره**، چکیدهٔ جهانی درونی را برای شنیدن تجسم می بخشد که این صدای یکه از آن به گوش می رسد: «داستان ها، داستان ها، سال های سال داستان ها، تا احساس کردم نیاز دارم، به کسی، که با من باشد، هرکی، یک بیگانه، که با او حرف بزنم، تصور کنم به من گوش می دهد، سال ها، و بعد، اینک، به کسی که... مرا می شناخت... قدیم ها،

صحنه ای از در انتظار گودو.

هرکی، که با من باشد، تصور کنم به من گوش می دهد، آن چه هستم، اکنون.»
در کنار این، پاراگرافی از **وات** را بگذاریم --

وات کراوات نمی زد، یقه نمی بست. اگر یقه ئی داشت، بی تردید کراواتی پیدا می کرد که به آن بیاید. و اگر کراواتی داشت، احتمالاً یقه ئی به چنگ می آورد تا کراوات را به آن ببندد. اما چون نه کراوات داشت نه یقه، نه یقه داشت نه کراوات.

یکباره متوجه می شویم که چه گونه این تمرین نفیِ دوطرفه نمی تواند با آن دل تنگیِ هنری هم زیستی داشته باشد. کراوات و یقهٔ وات به دورهٔ «داستان ها، داستان ها، سال های سال داستان ها» تعلق دارد. دنیای نیوتونی نیز متعلق به همین است: داستانی بود که اروپا دهه های متمادی برای خودش تعریف کرد. اگر کمدی بکت از ریاضیات و سیستم ناشی می شود، از برخورد سیستم و قالب های بسیار سیستماتیکِ سخن (discourse)، با تجربه هائی که آن قالب ها به نظر برای شان نامناسب می آیند، چیزی که توجه ما را به آثار او جلب می کند، حسِ جنبیدن اشخاصی است که در دل کل این سیستم زندانی اند. این اشخاص می جنبند زیرا هر کلمه یک گفته[۴] است. رشته [ی کلمات] به هم می رسند، زیرا کلِ سخن شکل دارد.
صدا ما را از راز آن شخص آگاه می کند، رازی که هستیِ آن صدا مرهونِ اوست، رازی که هریک از شخصیت های بکت شاید بخواهند فاسد یا ملوث اش کنند، اما مدفون اش نمی کنند. کراپ در آن مشهورترین قطعهٔ کوتاه نمایشی در این زبان، با صدای مست خودش درددل می کند؛ آن چه زمانی در قالب بازآفرینیِ فوری و صمیمی یک تجربه گفته شده بود --

به میان جگن ها رانده شدیم و گیر کردیم. چه گونه در برابر دماغهٔ قایق آه کشان به زیر دماغه خم می شدند![مکث.] کنار او دراز کشیدم و سرم را در سینه اش و دست ام را بر بدن اش گذاشتم. بی جنبش دراز کشیده بودیم. اما زیر ما همه اش جنبش بود، و ما را می جنباند، آرام، بالاپایین، پهلوبه پهلو....

-- سی سال بعد دقیقاً همان طور بازسازی می شود، و بار دیگر، و باز باری دیگر، با تکرار خودبه خودِ دقیق همان نوانس، مانند سه جعل از یک امضا: که دیگر نه یک صدا، بلکه تمثالِ

یک صدا ست -- تمثالی بدجور شبیه -- بر روی یک نوار مغناطیسی: یادآوری در کمال آرامش به کمک یک انتقام ماشینی: آخرین نقیضهٔ تلخ گلدان‌هائی که در **پروست** مورد تحسین قرار گرفتند، جائی که گذشتهٔ ازدست‌رفته در آن مهر و موم شده است. می توان فهمید که چرا نویسندهٔ **مرسیه و کامیه** و سه‌گانه (یا تریلوژی: **مولوی، مالون می‌میرد**، و **نام‌ناپذیر**) مدام به تکرار طوطی‌وار علاقه نشان می دهد.

پس، با کنارهم چیدن اشخاص، شاید با کمی جادو، انفاس بسته شکوفا گردند. کل کشاکش **درانتظار گودو** بستگی به این امکان دارد؛ زیرا این که گودو یک شخص است و نه یک قانون فیزیکی، باعث می شود که در دنیای پر از تکرار دی‌دی و گوگو نوعی حل و فصل غیرقابل پیش‌بینی در روابط و مسائل آن دو صورت گیرد: «صبر کنیم ببینیم اون چی می گه.» و متوجه می شویم که چرا **مرسیه و کامیه** از بی‌هدفی ذره‌ذره تلف می شود، علت آن است که مورد مطالبه دوچرخه‌ئی بیش نیست. گودو همان امکان ابدی برخورد شخص با مکانیسم است؛ بدون او، رابطهٔ دی‌دی و گوگو، بنا به عادت دیرین، شده بازی‌بازی کردن با مشتی چاره‌جویی‌های محدود، و مکالمات آن‌ها شده نوعی «پاس کاری» [game of catch] («یالله، دی‌دی، توپ رو برگردون، نمی‌تونی، یه جوری؟»)، دو انتخاب نیز دارند: یا به این هستی طولانی ممتد تن دهند، یا آن را پایان دهند. گودو نمی آید، اما امکان ابدی آمدن او باعث می شود که این قطره قطره چکیدن خسته کنندهٔ نیرو در تاریخ، قدرت و جانی بیش تر بگیرد.

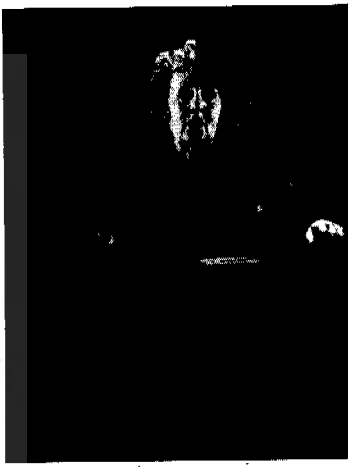
پس، با کنارهم چیدن اشخاص، شاید ... **خلواره** در خیال هنری آن‌ها را می چیند، و داستان (fiction) در اوجی وحشتناک و تندوتیز یکباره متوقف می شود. بالتن، در داستانی که هنری برای خودش تعریف می کند، دکتر هالووی را در دل شب احضار کرده است، و وقتی هالووی از راه می رسد، او تنها می تواند چشم به دکتر بدوزد و دلواپس بگوید «**خواهش می کنم! خواهش می کنم!**» این صحنه به‌شدت زنده است. تمام قدرت انسانی راکد هنری به هنگام به خاطرآوردن «پیرمرد مبتلا به مصیبت»، و به هنگام به خاطرآوردن هالووی که از دل سکوتی تقریباً میان سیاره‌ای نزد او می آید، به جریان می افتد («بیرون همه چیز آرام، صوتی نیست، اگر مدتی دراز بایستید به گوش سپردن، زنجیر سگی شاید یا ناله شاخه‌ئی، جهان سفید، هالووی با کیف سیاه کوچک‌اش، صوتی نیست، سرمای گزنده، ماه تمام کوچک و سفید، رد قیقاجی گالش‌های هالووی، قمر در عقرب.[۵]»

آن‌ها در حضور یکدیگر می ایستند، و تمام چیزی که هنری از پدر و از همسر می خواست،

پدری که تحقیرش کرده و همسری که هنری تحقیرش کرده، ناگهان به یک «صحنهٔ مجسمه‌ای»[۶] ذهنی جان می‌بخشد: بالتن گنگ و بی‌صدا دنبال چیزی است که نمی‌توان مشخص‌اش کرد، دنبال این‌که رابطه از دریچهٔ چشمانِ طرف چه منظری دارد، هرچه که باشد.

سپس ناگهان کبریتی می‌زند، بالتن می‌زند، شمعی می‌گیراند، آن را بالای سرش می‌گیرد، راه می‌افتد و خوب در چشمان هالووِی می‌نگرد. [مکث.] بی هیچ کلامی، فقط یک نگاه، آن چشمان آبی پیر، عین شیشه، پلک‌ها فرسوده و نازک، مژه‌ها ریخته، همه‌چی گیج گیجی می‌رود، و شمع بالای سرش می‌لرزد... «قبلاً هم داشته‌یم، بالتن، از من نخواه دوباره از سر شروع کنم.» [مکث.] ۱۵۰

بالتن: «خواهش می‌کنم!» [مکث.] «خواهش می‌کنم!» [مکث.] «خواهش می‌کنم، هالووی!» [مکث.] شمع می‌لرزد و اشک‌اش همه‌جا می‌چکد، حالا پایین‌تر، دست پیرخسته شده.


یوآن او هارا در صندلی گهواره‌ای (۱۹۹۹).

[دل‌سوزی‌های هنری بنا بر کدام توافق بر پیرمرد خیال او هجوم می‌آورد!]

آن را به دست دیگرش می‌گیرد و دوباره بالا نگاه می‌دارد، خودش است، همیشه همین بوده، شب، و همان خلوارهٔ سرد، و همان شمع لرزان در مشتِ پیر تو، و گفتنِ خواهش می‌کنم! خواهش می‌کنم! [مکث.] التماس. [مکث.] بیچاره.

هالووِی صورت‌اش را می‌پوشاند: «هیچ صورتی نیست، جهان سفید، سرمای گزنده، صحنه‌های هولناک، پیرمردها، مصیبت بزرگ، خوب نیست.»
مصیبتِ بزرگ آن‌ها این است که هرکدام‌شان تنها ست؛ «خواهش می‌کنم!» بالتن از درکِ خصوصی خودش از هویت‌اش برمی‌خیزد، درکی که هیچ‌کس دیگری هرگز نمی‌تواند در

آن سهیم شود؛ یعنی از آن سوی این ورطهٔ اندوه‌بار: چکیدهٔ همان صحنهٔ مکرر بکتی که در آن دونفر در حضور هم قرار می‌گیرند و فقط به هم نگاه می‌کنند.

یا فقط به هم گوش می‌دهند -- کراپ و کراپ غیبِ محبوس در نوار؛ یا فقط سر به سر هم می‌گذارند -- ویکتور و کمیتهٔ پرسش‌گران در **الئوتریا**، یا درگیر در استبداد دو جانبه می‌شوند -- هم و کلو. یا دیگری، که منتظرش هستند، نمی‌آید (**گودو**)؛ یا یکی، که دنبال‌اش اند، نیست (**مرفی، مولوی**)؛ یا یکی، که در آن جا ست، نمی‌تواند از بودن دست بر دارد (**نام‌ناپذیر**).

کشاکش بکت میان شخص است و صفر ریاضی؛ از این جاست شیفتگی او نسبت به تسلسل (series) و تبدیل (یا «جای گشت»: permutation)، نسبت به توانایی های منحصر به فردِ نحوِ اخباری در استوارسازی که می‌تواند فریادهای خاموش را به خوبی نظم ونسق دهد، و سرانجام نسبت به سکوت. پی‌رنگ بکتی صرفاً عبارت از رودررویی شخص ها ست: از این جا ست سفرکردن ها، انتظارکشیدن ها، مقابله ها. اما مقصد پی‌رنگ بکتی چی ست؟ یا یک تسلسل بی‌انتها، یا اگر نشد، یک بن‌بست.

رز هیل و لسلی سرتی در آخر بازی (۱۹۷۶).

کسی نمی‌تواند ساکت باشد، حتی به‌هنگام سیر در دریاهای عجیب و غریبِ تفکر؛ سکوت درونی ئی در کار نیست، تنها هم نمی‌تواند بود، زیرا با خودنبودن قابل تصور نیست. حتی با گوشه گزیدن در درون نیز نمی‌تواند از مواجهه با دیگری بگریزد، زیرا همان کلماتِ او کسان دیگری را شکل می دهند، همان فکرکردن های او خودش را تقسیم می‌کنند. حتی با تسلیم کردن خود، با مولی، به «نکبتِ بی مفهومی، بی کلامی، بی فرزندی» نیز نمی‌تواند از دست نظیرها و تبدیل هائی که ذهن را شکنجه می دهند بگریزد.

خود، دیگری، نظیرها، کشاکش ها: بیش از ده - دوازده سال بعد از سه گانه، در **این طور است**، که بازگشتی نامنتظر به داستان (fiction) بود، این مضامین به عجیب‌ترین، انتزاعی‌ترین، و خصوصی‌ترین صورت ممکن بالیدند. چند دوجین لفظ، عبارت به عبارت، در پس و پیشِ حشو و زوایدی سنجیده بنا می‌شوند و، در دل ساختاری با ساخت و پرداخت زیبا و منسجم، مفهوم پیدا می‌کنند، حتی مفاهیمی را که از آن خالی‌اند، و بر بستر یک رشته توهّمِ محضِ

عجیب به صورت نقاطی مشعشع رخ می‌نمایند. بنیان این کتاب هیچ چیز قابل تعیّنی نیست: حتی سه‌گانه هم در مقایسه با آن روایتی واقع‌گرایانه است. اگر بگوییم شالودهٔ آن بر مشتی واژگان پایهٔ فرانسه است و بدنهٔ آن مشتی عبارت، چندان کم نگفته‌ایم. اما همین در برابر چشم ما ساخته می‌شود، زیرا نوشتن را به صورت استعاره‌ئی از خودِ نوشتن به کار می‌گیرد، درست همان گونه که در **دست آخر** صحنه استعاره‌ئی است از خود صحنه، و مقدار کاری را که در پیش رو ست محاسبه می‌کند، و با یک عبارت انتزاعیِ «یک جای کار لنگ است» به عبارت‌های نابه‌هنگام راه می‌دهد، و بسیار راحت کار را تمام می‌کند («آخرِ دست سوم که دست آخر است به خیر بگذرد.») این اثر برای آن که از دشواری‌های **نام‌ناپذیر** با جمله بگریزد، هیچ جمله‌ئی به کار نمی‌برد. **نحو چنان** یکسر راه را برای ریتم و **معماری** باز می‌گذارد که، بی هیچ ناراحتی، به نبودِ کامل نقطه‌گذاری تن می‌دهیم. در تک‌گویی مولی بلوم و یرگول‌ها و نقطه‌ها پاک رها می‌شوند. به عکس، این نشانهٔ خلوص آتشین بکت است که کاری می‌کند وقتی بدان بیاندیشند به نظر برسد بی‌ربط است. سه تا نقطه‌ئی که در ۱۷۷ صفحهٔ این اثر وجود دارند، از قرار، سهو چاپی‌اند. انگار کتاب سیاه‌مشقِ خودش است، کما این که **دست آخر** انگار یکی از تمرین‌های خودش است؛ چند بسته زبان، که فاصله‌های سفید آن‌ها را از هم جدا کرده‌اند، گویی یادداشت‌هائی‌اند برای پاراگراف‌هائی که هیچ‌گاه قرار نیست تصنیف شوند، گویی صدائی ابدی آن‌ها را دیکته کرده است («همان طور می‌گویم که می‌شنوم») و سردستی و سریع نوشته شده‌اند.

صدا یک‌بار بدون این سو آن سو (quaqua) از همه سو بعد درمن وقتی هن و هن حرف زدن را تمام کنم حالا در من بگو به من دوباره تمام کن احضار...
زندگی من آخرین مرحله آخرین ورسیون گفته‌ها بد شنیده‌ها بد به یادآمده‌ها بد وقتی هن و هن حرف زدن تمام شود زمزمه بد در گِل حرکات مختصر پایین صورت ضایعه همه‌جا

از همان کلمات نخست کشاکش یک شخص بیگانه را احساس می‌کنیم، که پیش از این هیچ سابقه نداشت:

چه گونه بود نقل می‌کنم پیش از پیم با پیم پس از پیم چه گونه است قسمت یک قسمت دو

قسمت یک سراسر از طریق اندیشهٔ پیم جان می گیرد، که نام اش نزدیک به پنجاه بار در آن ذکر می شود و تقریباً همیشه هم به عنوان مفعول برخی حروف اضافه. پیش از پیم، همراهِ پیم، پس از پیم؛ به سوی پیم، نزدیک پیم؛ کلمات پیم، ساعت پیم: از این مقولات قلمروئی شکل می گیرد از بودن، حرکت کردن، و دانستن، که در آن پیم، دیگریِ نوعیِ بکت، اصلِ استوار و نظام بخش است. به نظر می رسد که پیم کلِ آن معنائی را که زندگیِ پیشِ روی ما آرزویش را دارد، می رساند. وقتی نام او در میان نیست، خاطراتِ تُند بی هدف چرخ می خورند، وزوزِ کلماتِ کوتاهْ معنی بلند می شود، و ما به سطحِ تدابیرِ آرام کننده ئی تقلیل می یابیم نظیرِ تصویریِ که در آن دستی بالای صورت گرفته شده [تصویر کلیشه ای تفکر؟]((آن جا که همه از تغذیهٔ اندیشه ناتوان اند، این خود کمکی است.)) به ما می فهماند که این یعنی «پیش از پیم وضعیت این گونه بود»، و موضوع قسمتِ یک سفری به سوی پیم است، شرح لجوجانه ئی با ترتیب زمانی از خرکاری در دلِ گِل: «پهنه ئی وسیع از زمان که خود را به زور می کشانم و خود را به زور می کشانم متحیر که چه گونه می توانم ریسمان گردن ام را می خراشد گونی در یک پهلویم لنگر می زند یک دست دراز به طرف دیوار راهْ آبی که هرگز تمامی ندارد.» این سفر به سر آمده و اکنون رئوس اش دوره می شود؛ بااین حال، وقتی روایت را دنبال می کنیم، که عموماً در قالب زمان حال است «(هیچ گاه گذشته ئی نخواهم داشت هیچ گاه نداشته ام»)، پیم در جلو قرار می گیرد. خواننده پی می برد که به این موارد واقعی توجهی بسیار کم دارد، در مورد همهٔ داستان (fiction)ها این صدق می کند. البته بکت دقت و توجه بسیار به خرج می دهد و، از به دنبالِ هم آوردنِ هویت های پیم گذشته و پیم آینده، پیش از آن که کتاب به پایان برسد، رشته ئی بی انتها می تند. این امکانی است که خوانندهٔ قسمت یک میلی به عنایت بدان ندارد، با آن که کلیدهای فراوان وجود دارد؛ بنابراین گمان می کنیم کسی که این همه اشارات تلویحی نویدش را می دهند، اقامت موقت ما در این زمانِ بی سرپناه را جبران خواهد کرد؛ و گمان می کنیم که کم ترین تَرکهٔ این مکانِ بی سرپناه (گِل، یک کیسهٔ چتایی، کنسرو ماهی، یک در بازکن، یک ریسمان) وقتی پیم سرانجام حضور پیدا کند، اهمیت واقعی همهٔ این چیزهای کوچک را می پذیرد.

در این میانه به حق نگران می شویم که کجا هستیم. درست است که La boue (گل ولای،

از چپ به راست: آلیس دراموند، جیمز گرین، الوین اپستاین و پیتر ایوانز در آخر بازی (۱۹۸۴).

لجن) ممکن است ما را به یاد **در گِل ماندن**[۷] بیاندازد، جائی که بکت در خلال زمستان گرسنهٔ ۱۹۴۷ متعلقات اش را با چرخ دستی بدان منتقل کرد، جائی که نُه سال بعد Fine de Partie [نسخهٔ فرانسوی **دست آخر**] را نوشت، اما این آگاهی به طور غریبی برای کتاب کنونی نامربوط می نماید، زیرا موارد مشکوک آن از مقولهٔ جغرافیایی نیستند. گِل، تاریکی، و معنای نامشخص فاصله در آن، جوّ آن را تبیین می کنند. مولُوی دم از این می زند که «جاده، سخت و سفید، بر مراتع باریک داغ می نهد، با فراز و فرودِ پستی ها و بلندی ها بالا و پایین می شود»، اما در این جا مسئله این گونه تجربه ها نیست. چنین ریزبینی هائی متعلق به زندگی پیشی است، «آن بالا در نور»، جائی که به نظر می رسد دیگران هنوز در حرکت اند، بی شک همان گونه که مالون عامی با آن برخورد می کند، «گوی ها و قاپک های بزرگ شان مثل جغ جغه ها به جغ جغ و تلق تلق، هریک برای خودشان.» اما در این جا نوری در کار نیست، گفتاری هم در کار نیست، فقط «جنبش مختصر» و بی صدای «قسمت پایین صورت» است، راه رفتنی نیز ظاهراً در کار نیست، زیرا همه اش نوعی کشیده شدن و خزیدن است («ده یارد پانزده یارد نیمی به پهلوی چپ پای راست دست راست هُل بده بِکِش تخت روی شکم ام فریادهای بی صدا نیمی به پهلوی راست پای چپ دست چپ هُل بده بِکِش تخت روی شکم ام فریادهای بی صدا یک واو این توصیف را این ور آن ور نمی توان.») آدمی با خود می گوید این نوعی برزخ است، یا یک جور جهنم. در نزدیکی پایان سفر، حتی گونی نیز گم می شود، با تمام محتویات اش.

آیا پیم جهان را شاد می کند؟ نه، اقامت موقت با پیم فراتر از حد انتظار پریشان کننده است. البته همه اش ضایعه نیست:

دورهٔ خوشی به سیاق خودش قسمت دو قسمت دو را می گویم با پیم چه گونه بود لحظات

از چپ به راست: الن استفورد و بری مک‌گاورن در آخر بازی (۱۹۹۹).

خوبی بودند خوب برای من من رامی گویم برای او هم خوب بود او راهم می گویم خوش به سیاق او هم بعداًخواهم فهمید سیاق خوش او را خواهم فهمید آن را خواهم داشت هنوز همه چیز راندارم

خوشی پیم عمدتاً عبارت از این است، «مگر با آمدن من، وگرنه جز لاشه‌ئی بی‌حرکت و بی‌صدا ولوشده در گِل برای ابد نخواهد بود.» هستی او به‌عنوان پیم، همین نام او، بسته به حضور من است. دست‌وپا باز دمرو در تمام مدت جلسهٔ احضار ارواح ما می‌افتد، گونی خویش را چسبیده، اما از لحظهٔ فرارسیدن من شروع می کند به بیرون ریختنِ صوت‌های شمرده‌شمرده به درونِ گِل، اگرچه تلاش های من برای سخن گفتن، مانندپیش، محدوداست به «جنبیدن‌های مختصر قسمت پایینی صورت». وقتی کورمال‌کورمال بررسی کردم ببینم کدام سرِ او کدام است («فریادها می گویند کدام سر او کله‌اش است ولی ممکن است اشتباه کرده‌باشم»)، وضعیت می گیرم «در تاریکی در گِل سرم به سر او پهلویم فشرده به پهلوی او دست راست‌ام دور شانه‌هایش دیگر فریاد نمی‌زند پس مدتی دراز استراحت می کنیم مدت‌هائی دراز است.» و کاری که در طول vie en commun («زندگی مشترک») ما می‌شود نخست ترانه‌ئی نامفهوم است که پیم می خواند، شاید به زبانی بیگانه، و سپس یک رشته اعمال سنگ‌دلانهٔ تکان‌دهنده.

لحظه‌ئی صدای پیم (une voix humaine là à quelque centimètres mon rêve!)[۸] نوید روابط صمیمانهٔ محترمانه‌تری را می‌دهد:

یک روز دوباره باید باهم راه بیافتیم... به هم کمک کنیم قدم‌به‌قدم هماهنگ باهم سرازیر شویم و منتظر شویم تالحظهٔ دوباره آغاز کردن را در آغوش بگیریم

ساموئل بکت در حال راهنمایی بیلی وایتلاو، روزهای خوش (۱۹۷۹).

ولی بدون هرگونه توضیح و توجیه، منظور این مکان ناغافل تغییر می کند؛ آن ها بازی ظالم و مظلوم را آغاز می کنند، که جفت آشنای بکت اند، مانند هم و کلو، مورَن و پسرش، پوتزو و لاکی، و حتی کمی دی دی و گوگو. کلو، لاکی، مورَن پسر تعلیم دیده و ورزیده اند، و روش پداگوژیکی در این مورد نتیجه داده. پیم زیر بغل راست اش ناخن کشیده می شود و مکرر فریادهائی سر می دهد که توُسری ها آن ها را در گل هائی به پهنهٔ صورت فرو می دهد، تا این که پس از خداسال ناخن کشیده شدن، ناگهان به جای فریادزدن شروع می کند به خواندن، و آن گاه که توُسری ئی زده نمی شود، ترغیب می شود که این ناخن کشیده شدن های زیربغل را به فرمانی برای خواندن تعبیر کند («مسئلهٔ تعلیم»). سپس دربازکنِ کنسرو به کفل اش فرو می رود تا یاد بگیرد («احمق نه، فقط کُند») که این یعنی حرف بزند. این درس های آیینی نواحی وسیعی از زمان را اشغال می کنند، و نویسنده از ارایهٔ فهرستی از محرک های بنیانی فروگذار نمی کند:

یک ناخن ها زیربغل آوازی بخوان دو دربازکن در کفل حرف بزن سه توُسری حرف نزن چهار دسته ٔ دربازکن در گُرده بلندتر

پنج سبابه در مقعد ملایم تر شش رگبار به لنبر آفرین هفت بد مثل سه هشت دوباره همان یک یادو بسته به نیاز

تمام این ها هم نه با حزن به اجرا در می آید نه با خشم، بلکه با نوعی مشارکت پروپیمان تحلیل گرانه صورت می گیرد که صفحات بسیاری صرف آن می شود.
به محض این که پیم تعلیم می بیند، می شود با او حرف زد. راوی بی صدا، با آخرین

لئو بارد فستون و بیلی وایتلا و در روزهای خوش (۱۹۷۹).

دکارت و نیوتون حریف صوت (word) می‌توانند شد. اما گفتار را حریف نمی‌شوند. صدایی (voice) که از ضمیر یک نفر انسان بیرون می‌آید، به خاطر نیروی کاملاً یگانهٔ من. تا جائی که ممکن است، آن مفهومی از «من» را به سوی شخص دیگر گسیل می‌دارد. یا به او حمله می‌کند. که ما من دارم. نیوتون یا کلرک مکسول چه می‌توانند دربارهٔ آن بگویند؟ لذا در اثر نمایشی اخیر بکت می‌بینیم که عالم او به نمایش‌نامه‌هائی فقط برای صداها و بازی‌های بی‌کلام تجزیه می‌شود. این تجزیه دقیقاً به موازات تجزیه میان چیز و انسان است.

دست‌کاری‌ها در سؤالاتی که بر پشت پیم نوشته شده («حروف بزرگ رومی از چپ به راست، و بنا بر تمدن ما از بالا به پایین»: دو مرد چینی رسوم متفاوتی را به جا می‌آورند) نقشی را که با توسری، دربازکن کنسرو، و ناخن‌ها ایفا می‌کرد، پی می‌گیرد. پیم نیز، به نوبهٔ خود، پاسخ‌هائی زمزمه می‌کند که به زندگی‌اش «آن‌جا در زیر نور» مربوط است. زندگی او با زندگی من یکی می‌شود و صدای او با بی‌صدایی من؛ روشن نیست این خاطرات متعلق به کی‌ست:

آن زندگی آن موقع او از خود درآورده به یاد آورده کمی از هر کدام چه گونه می‌شود گفت ماجرای آن‌جا را او به من داد من از آن خودم کردم آن‌چه برای من خواند آسمان‌ها به خصوص جاده‌ها به خصوص...

این راوی است که مدعی زنده‌ترین و متأثرکننده‌ترین خاطرات است از یک همسرِ ازدست‌رفته، پَم پیم، که او [مرد]به‌ندرت راضی می‌شود به وی بیاندیشد. او [زن]بر دوره‌ئی نقطهٔ پایان گذاشته که برای او [مرد] دوره‌ئی پرانرژی بوده («همه‌جورش را آزموده به‌خصوص کارساختمانی را در تمام رشته‌ها گل کرد به‌خصوص در گچ ملاقات پم به نظر من») دورهٔ رابطه‌شان کوتاه بود:

عشق تولد عشق بزرگ‌شدن زوال‌یافتن تلاش‌های بیهوده برای احیای مجدد با آلات تناسلی بیهوده بازهم بیهوده زن از پنجره افتاد یا خودش را پرت کرد ستون فقرات خرد شد

مادلن رنو در «یه آجه روزهای خوشی»، (۱۹۶۹).

مرگ او [زن] در بیمارستان، بخشودن او [مرد] (برای چه؟)، آمدن او [مرد]برای دیدار او، نشستن او [مرد]بر روی تخت او و گرفتن گل‌ها در برابر صورت او [زن] که نمی‌توانست صورت‌اش را برگرداند تا ببیند؛ رفتن او [مرد] از آن‌جا، «زمستان جاری بر یخ شاخه‌های سیاه خاکستری‌شده از یخ او [زن] آن بالا در دم مرگ بخشیدن همه سفید» -- این خاطره‌ها را او دوباره پی می‌گیرد، همان‌طور که هنری در **خلواره** زندگی‌اش با آدا را، یا باعث می‌شود که پیم تکرارش کند، همان‌طور که کراپ نوار را باز و باز می‌گذارد که مانع از یاد رفتن شور وشهوت (passion) ازدست‌رفته‌اش می‌شود. پیم به نوبت گاهی لاکی است تا کسی همراهی‌اش کند و استفادهٔ سوء کند، گاهی نوار کراپ‌ئی است از گذشتهٔ خود کسی که از ذهنِ آن کس به جای دیگری منتقل شده که کم‌تر دردآور است، و گاهی از آن‌دست داستان‌های خصوصی است که آدم برای خودش می‌گوید، همان‌طور که هنری برای خود داستان‌هائی می‌گوید. مثل نوار با استفاده از محرک‌های دو و سه روشن و خاموش می‌شود؛ مثل خود (oneself)، با صمیمیت‌ئی خلاقانه زمزمه می‌کند که دستگاه کراپ نمی‌تواند به آن نزدیک شود؛ مانند لاکی، مورنِ پسر، یا کلو او یک کَس است، یک دیگریِ انتقال‌ناپذیر، نیازی برآورده می‌کند، حتی قادر به تحریک محبت درحال است («دست دور شانهٔ بی‌چارهٔ او استراحت می‌کند، به‌دست‌اش آورده‌ایم»). بعد از این خاطرات مورد هجوم رگباری از

سؤالات قرار می گیرد که در پاسخ به آن ها بله و نه می گوید بی آن که چندان روشن گری کند؛ سرانجام هم دیگر آن جا نیست. این از پیم.

فعلاً این از پیم. این بود عاقبت بر خورد. ولی، متوجه می شویم که عاقبت همیشه همین است، و راوی از قساوت خود نه لذت می برد نه تأسف می خورد. زیرا در قسمت سه او به نوبهٔ خود منتظر بامِ خاصی است که بدو خدمت خواهد کرد، و قبلاً نیز بدو خدمت کرده، بدان گونه که او به پیم خدمت کرده، که بعد از آن او سفر به سوی پیم را دوباره آغاز خواهد کرد. پیم، در همان هنگام که او منتظر است، دارد در گِل سفر می کند تا یکی دیگر را عذاب دهد. اینک، همان طور که او منتظر است خود پیم را بازی دهد، که در قسمت دو بام را بازی داده («عدالت ما این است») به لجستیکِ کاربری می اندیشد: نخست کاربری گونی ها، که تعداد بی شماری از آن ها در خلال تعداد بی شماری سفر یافت می شوند، مبادله می شوند، پس و پیش می شوند، و گم می شوند، بنا بر قاعده ئی استادانه چون قاعده ئی که بر بچه سنگ های مولی حاکم است؛ سپس طرز عمل کارکنان، که شمارشان همه جور می تواند باشد و در چینش چهارتایی مدام در نقش های **جلاد** و **ظالم** جا عوض می کنند، اما هریک از آن ها تنها با دوتای دیگر سروکار دارد، یکی با آن که در این مسیر جلوی او ست، و او به وی می رسد و زجرش می دهد، و یکی با آن که پشت او ست و به او می رسد و زجرش می دهد. در فواصل این مسیر، نیمی منتظراند، نیمی در حال حرکت؛ در یکی درمیانِ این فواصل، جفت ها به کار خطیر خویش مشغول اند. به دلایلِ پیوسته به هم، او اظهار می کند که یک کتابِ سه بخشی نمونه ئی مکفی است، زیرا ریتمِ غیرقابل تغییری که در این مکان حاصل می شود ("notre justice le veut") [9] سفرکردن، زجردادن، صبرکردن، وزجرکشیدن است، اما مرحلهٔ چهارم این ریتم چنان تکرار دقیقی از مرحلهٔ دوم است که می توان از آن تکهٔ دیگرِ زجر صرف نظر کرد.

پشت صحنهٔ تریوی شبح (۱۹۷۷).

با این همه، این تکه، به رغم در بازکن، همه اش هم زجر نبود: با هم در غذا و خاطرات و شور هستی سهیم شدند: «plus vivant il n'y a pas mieux»[10]. از پیم محروم ایم، تنها به آن صدای الکنِ سنگ دلانه که شاید صدای خود من است («همان طور می گویم که می شنوم») نظر

داریم و می اندیشیم، درواقع، می توان گفت که خطر این گزارش سه قسمتیِ ناکامل، که صدها نکته را از قلم انداخته که در نسخهٔ کنونی کم‌تر به چشم می آیند یا اصلاً نمی آیند، خطری است قابل چشم‌پوشی، از بس که این مشارکت همه جانبه است.

نیاز کوچک به یک زندگی به یک صدا از کسی که هیچ کدام را ندارد

صدا به زور چند کلمه ئی بیرون کشید زیرا آن فریاد دلیلی است که آدمی دارد تنها برای آن که در خوب سفت و سخت رخنه کند، یک فریاد کوچک همه چیز از دست نرفته ما می نوشیم ما یک نوشیدنی تعارف می کنیم شب به خیر

من متذکر شدم که برخی لحظات خوبی بودند، لحظات خوب وقتی به آن‌ها فکر می کنی

پیم و من قسمت دو و بام و من قسمت چهار می آید

بگو بعد از آن، که دانش شخصی بود که آن موقع از هم داشتیم

چسبیدیم به هم تن واحدی بسازیم در تاریکیِ گِل

بدون حرکت به جز دست راست که دیر به دیر مختصر تکانی می خورد کل چیزی که لازم بود

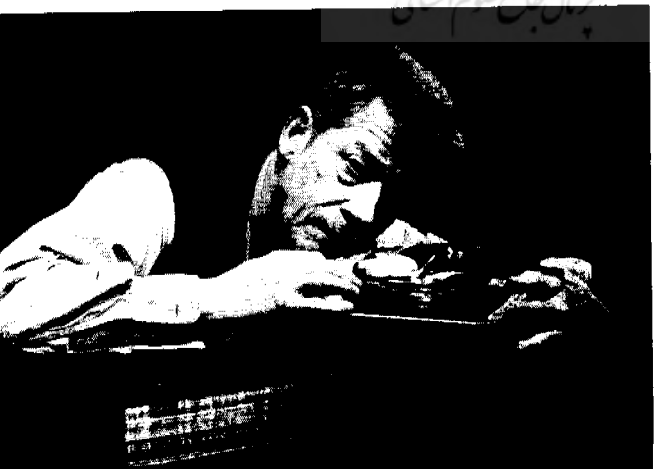
بگو بعد از آن که من پیم را می شناختم که پیم مرا می شناخت که بام و من هم دیگر را ولو مجمل خواهیم شناخت

اما مشارکت داشتن، وقتی او پیِ افکار خود را می گیرد، دیگر تن نمی دهد که از واژگان مورد ارجاع او باشد؛ مسئلهٔ نظیرها و مسئلهٔ تدابیر ادبی ذهن او را بیش از پیش مشغول می سازند (از جائی که کسی تخت در گِل می خوابد چه گونه این گزارش مکتوب بیرون می آید؟ چرا، یک کرام [kram]، نه یکی از ما، حرف های مرا در دفتر یادداشت خودش می نویسد و بعد می رود

آن بالا در نور)؛ و یک بار دیگر باز سؤالات مربوط به لجستیک. زیرا گونی ها یک پازل اند. هرچه سعی می کند توضیح پشت توضیح بیاورد، بیش ازپیش به نویسنده ئی شبیه می شود که سعی دارد از کاری که بسیار دیر هنگام متوجه نقصی منطقی در آن شده، بخش قابل توجهی را سالم نجات دهد. این روند، که سراسر غیرقابل تصور است، در مسیری باریک رو به شرق حرکت می کند (همان گونه که در **بازی بی کلام II** دو مرد با گونی های شان پیوسته سیخ می خورند که از سمت چپ صحنه به راست صحنه بروند)، و چون هرکدام سفری نو را آغاز می کنند، او باید یک گونی آذوقه پیدا کند. اما اگر همهٔ گونی ها از ازل در جای خود بوده اند، پس در هرجائی که یک گونی قرار است پیدا شود، باید شمار نامحدودی از آن باشد تا نیاز شمارِ نامحدود سفرکننده را که تک تک در آن جا ایست می کنند برآورده سازد؛ و این یعنی مسدودبودن راه از همان آغاز:

چنین توده‌ٔ انبوهی از گونی در همین آغاز مسیر [یعنی] که پیش رفتن پاک ناممکن است و کاروان که حتی محرک اولیه‌ٔ غیرقابل تصور خود را هم درست دریافت نداشته، راه اش برای همیشه مسدود خواهد بود و در بی عدالتی منجمد خواهد شد

سپس از چپ به راست یا از غرب به شرق نمایش شرارت به راه در شب سیاه زمان آینده‌ٔ یک هرزه‌ٔ ظالمی که هیچ گاه مظلوم نخواهد بود سپس فاصله ئی کوتاه سپس سفر کوتاه او که در پای کوهی از آذوقه به وقفه‌ٔ مطلق دچار شده مظلومی که هیچ گاه ظالم نخواهد شد سپس فاصله ئی دراز سپس هرزه ئی دیگر و همین طور الی غیرالنهایت



اتین بی یری در آخرین نوار کراپ (۱۹۸۳).

ساموئل بکت هنگام کارگردانی روزهای خوش (۱۹۷۹).

که در این صورت، در این دَوَران سرگیجه آور استدلال منطقی، متوجه می شویم که هر قسمت از این مسیر مسدود خواهد بود، و به همین اندازه، و با همین منطق، عدالت ما. به نظر می رسد راه دیگری نیست جز این که چنین فرض کنیم که موجود مافوقی وجود دارد که، هرگاه نیاز به گونی است، بر تدارک آن ها نظارت دارد؛ و همان وقت که **تغییر ناگهانی** کتاب به ناگاه رخ می نماید، او دارد آخرین دست کاری ها را بر روی خداشناسی و آخرت شناسی این فرضیهٔ نو انجام می دهد.

چراکه ساده ترین کار این است که فرض کنیم هیچ یک از اجزای معضلی که به اندازهٔ شصت صفحه ذهن او را مشغول کرده است، وجود خارجی ندارند، و در تمام این مدت او برای خودش داستان می گفته، و آن صدائی که او کلمات اش را تکرار می کرده («همان طور می گویم که می شنوم») صدای خودش بوده است. پس نه پیم ئی در کار است، نه بام ئی، نه سفری، نه گونی ئی. او همهٔ این ها را به صورت سؤال های اصول دینی مطرح می کند، و آن صدا (صدای خودش؟) تأیید می کند:

همهٔ این محاسبه ها بله تو صیفات بله کل داستان از این سر تا آن سر بله پاک دروغ بله

در این صورت، هیچ چیز واقعی نیست به جز گِل و سیاهی. حتی آن موجود مافوق، آن منبع صدا و شاید منبع گونی ها، ناپدید می شود؛ حتی سَم بکت، از آن بابت، ناپدید می شود:

اما این داستان ها از یک صدا بله این سو آن سو (quaqua) بله از جهان های دیگر بله از کسی در جهان دیگر بله از آن که به اصطلاح رؤیایش هستم بله رؤیائی که او مدام می بیند بله تنها رؤیای او بله تنها داستان او بله...

هیو کنر (۱۹۲۳-۲۰۰۳)، منتقد ادبی آمریکایی.

کسی نمی تواند ساکت باشد... سکوت درونی نی در کار نیست، تنها هم نمی تواند بود. زیرا با خود نبودن قابل تصور نیست. حتی با گوشه گزیدن در درون نیز نمی تواند از مواجهه با دیگری بگریزد. زیرا همان کلمات او کسان دیگری را شکل می دهند. همان فکر کردن های او خودش را تقسیم می کنند.

و این داستان های آن بالا بله آن نور بله آسمان ها بله کمی آبی بله کمی سفید بله زمین گردنده بله روشن و کم تر روشن بله صحنه های کوچک بله همهٔ توپ ها بله آن زن ها بله آن سگ بله آن نمازگزاران خانه ها بله توپ ها بله

اما تقریباً این کلمات نهایی «پایان نقل قول» اند: این «خودْاصلی» (solipsism)[11] ممکن است یک فریب نهایی باشد که از طریق آن صدا ادا می شود. و تصور این که او فقط دارد برای خودش داستانی می گوید ممکن است فریبی باشد (راهی جز این نیست که خودش بگوید که این صدای خودش است یا خیر) که درست به هنگامی که آدم منتظر بام است سر می رسد. به هرروی،

خوب خوب پایانی برای قسمت سوم و نهایی بفرما چه طور بود پایان نقل قول بعد از پیم چه طور است

کار بدین گونه بسته می شود، بر لبهٔ تیغ؛ و بدین گونه بکت در یک «یا-یا»ی کاملاً حل ناشدنی سروته این کامل ترین و فلسفی ترین خلاصه را به هم وصل می کند -- «رؤیایش هستم بله رؤیائی که او مدام می بیند بله تمام مدت می گوید بله تنها رؤیای او بله تنها داستان او بله». این اثر هیچ جزء یا ترکیبی (به جز شاید گِل) ندارد که پیش از این بدان بر نخورده باشیم. چیز نواش همان قطعیت مطلقِ طرح است. گونی ها را پیش تر در **بازی بی کلام** داشتیم، خزیدن را در **مولُوی**، راوی افقی را در **مالون می میرد**، صفحات مملو از نطق های آزمایشی نصفه نیمه را در **خلواره**، ظالم و مظلوم را مکرر، داستان هائی که به خود گفته می شوند را مکرر، عشقِ ازدست رفته را در **آخرین نوار کراپ**، صدای این سوآن سو (quaqua) را که آرامش برزخ را به هم می زند در **نام ناپذیر**، رنج های هیچ-هویتی را در **متن هائی برای هیچ**، هم کور و آقای

رونیِ کور در تاریکی محضی که به‌طور متناوب درحال استراحت یا جابه‌جایی بودند، و دومی [رونیِ کور] شیفتهٔ شمردن نیز هست («نشمرم! یکی از معدود کارهای خوشایند زندگی؟»)، حتی آن تکنیک ارتباط برقرارکردن از طریق نظام رمزیِ ضربه‌ها نیز قبلاً از طرف مولّوی مورد اشاره قرار گرفته بود، آن‌جا که می‌خواهد «بر قوهٔ ادراکهٔ ویران و ازجا دررفتهٔ» مادرش این‌ها را حک کند «یک تقه بله، دو نه، سه نمی‌دانم، چهار پول، پنج خداحافظ». به‌علاوه، هرچه بکت از **مرفی** به بعد نوشته است اشخاصی را نشان می‌دهد که زمانی در جهان روشن زنده بودند و به نحوی دست از چنین‌بودن برداشته‌اند. مرفی هیچ تردید به ذهن راه نمی‌دهد که بخت یار او بوده است که در دنیای بلبشوی محقر درون بمیرد، اما هیچ کس پس از او این قدر مطمئن نیست. به هر روی، بهشت، اگر اصولاً بهشتی در کار بوده، دیگر در کار نیست، و بحث فرعی **پروست**، این که تنها خاطرهٔ غیرارادی می‌تواند مدتی کوتاه آن را بازگرداند، دقیقاً زمانی اثبات می‌شود که پیم کمک می‌کند تا آن چه را که بدون او بدان دست نمی‌یافتیم به‌دست آوریم، یعنی آن روزهای غیب‌شده را. حتی این هم حقیقت دارد که کوشش برای ایجاد ارتباط در جائی که هیچ‌گونه ارتباطی ممکن نیست، «وحشتناک کمیک» است، در **پروست** هم این را شنیدیم؛ این عبارتِ داخل گیومه دقیقاً وصف‌الحال قضیهٔ توُسری و در بازکن است. ۱۶۴

نه، عنصر نوظهور تنها همان «میزان»ئی است که مواد او بر پایهٔ آن سازمان یافته‌اند، آن استعداد برجسته که دیگر منطقه‌ای نیست، بلکه تا استخوان کار رسوخ کرده‌است، کاری که می‌خواهد به صورت یک کل در خاطر بماند. نه به سان الگوئی ایستا و بی‌گوشت‌وخون آویزان باشد: یک روند است، نوعی تاریخ تلاش، تلاشی قهرمانانه برای نوشته‌شدنِ خودش. راوی، برعکسِ حتی **نام‌ناپذیر**، بدون کاغذ وقلم کار می‌کند (چه‌گونه نوشته‌های خود را می‌بیند؟)، و هنگامی که توجه خود را به محاسبات بغرنج‌ترِ قسمت سه معطوف می‌سازد، مشاهده می‌کنیم که، به‌ضرب تکرارکردن، با چنان حرمت و هیبتی داده‌ها را در حافظهٔ خویش جفت‌وجور و جمع و بازجمع می‌کند که حتماً ما را به یاد برنامهٔ تماشایی یک نیوتونِ کور مادرزاد می‌اندازد. دیگر جملات را انتظار نمی‌کشیم، جملات نوعی زیباییِ بی‌ربط خواهند بود.

اما استادِ نحو چه‌گونه راهِ کارِ بدون جمله را برگزیده؟ اگر بدگمانی مضمونی او را نسبت به مهارت به یاد آوریم، حتی این نیز چندان تعجب‌انگیز نخواهد نمود. این تقریباً آخرین چیزی

بود که او می‌بایست از ریرتوار خویش دور می‌انداخت، و با دورانداختن آن، او به نوعی تمامیت ساختاری دست یافت که، مانند یک پل بازویی،[۱۲] تنها به شرطی حاصل می‌شود که خود را از شر همهٔ آن شروع‌ها و پایان‌های حقیر رها کرده باشد. اجزای مشابه، مانند تیرهای حمال، مکرراً یکدیگر را در زوایائی مشابه قطع می‌کنند، و ما با آسودگی و راحتی، نه با زحمت و شکنجه، مانند دوستی قدیمی، مدام با فرمول‌بندی نسبتاً قابل اطمینانی روبه‌رو می‌شویم. «Jambe droite bras droit pousse tire dix mètres quinze mètres»[۱۳]: آسودگی‌ئی که در آن با راوی سهیم می‌شویم، که برای لحظاتی ضرورت ابداع بدو بخشیده شده است. ۱۶۵

نویسندهٔ ما، مانند پیمِ آوازخوان، سرکش است. او گوه در این شکاف کرده، جائی که همین نام‌ها نیز در آن موقتی‌اند، و بی این‌که حتی جمله‌ئی اخباری داشته باشد که بتواند از آنِ خودش بشمارد، تصویری تمامْ‌گروتسک از داوری ابداع می‌کند، در قد و قوارهٔ دانتهٔ کوچک، با قدرت و نفوذی بسیار بیش‌تر از زمانی که همهٔ منابع داستان (fiction) را در اختیار داشت و قصهٔ مِرفی و دوستان‌اش «là-haut dans la lumière»[۱۴] را نوشت. او همیشه همان داستان را گفته است؛ خاطرات جادهٔ بیرون بیمارستانی نیز که پم پریم در آن مُرد، به شعری در «Echo's Bones» برمی‌گردند:

به درآمدن منقبض
خسته از خلط سرخِ محبوب‌ام
از بیمارستان خصوصی پورتوبلو

می‌توان حتی، با استفاده از کتاب‌ها و قصه‌های پیشِ رو، داستان را به ترتیب تاریخی تنظیم کرد. مردی را (نسخهٔ اول) خانوادهٔ درستکارش از خانه بیرون انداخته‌اند (**مطرود**)، او آهسته آهسته توان مراوده با آدم‌ها را از دست می‌دهد؛ یا (نسخهٔ دوم) چنان از مرگ بی‌دلیل محبوب خود جا می‌خورد که توان مراوده با آدم‌ها را از دست می‌دهد؛ چند سالی را در برّاروپا و لندن سرگردان می‌گذراند (**مِرفی**)، گیجِ واقعیت‌های جهان ایرلندی‌ئی می‌شود که زمانی در آن سهیم بود (**وات**)؛ مدتی یک همراه دارد (**مرسیه و کامیه**) که هیچ‌گاه نمی‌تواند با او، که مردی در شرف انحطاط است، صمیمیتی به طیب خاطر پیدا کند؛ دوباره نسبت به مادرش احساس نیاز می‌کند (**مولی**) اما پی آن را نمی‌گیرد؛ می‌افتد به گفتن داستان‌های بی‌پایان برای خودش

(**مالون می‌میرد**) و بنابراین گرفتار دوزخ کلمات می‌شود (**نام‌ناپذیر**) که همین‌جا آخرین تکه‌های باقی‌ماندهٔ هویت‌اش نیز محو و نابود می‌شوند؛ سپس سرانجام براثر اشتیاقی که هیچ‌گاه بدان راه نداده تکان می‌خورد (**گودو، خلواره**)، به‌خاطر حضور و کمک اشخاص دیگر، برخی اشخاص دیگر، از دل تاریکیِ خویش که اینک علاج‌ناپذیر است (**این طور است**) افسانه‌ئی از موقعیت نومیدانهٔ خود اختراع می‌کند، و داستان (fiction)ئی از این‌که حضور دیگری در خاطره چه چیزی را می‌تواند در آن خاطره رها کند.

این‌ها به صورت دل‌چسبی به هم پیوند می‌خورند و بسیار احتمال دارد که روزی موضوع کارِشرح‌حال‌نویسان و دیگران شود. به یاد بیاوریم که مورَن چه‌گونه روایت خود را آغاز کرد:

آن‌گاه بر گشتم به خانه و نوشتم، نیمه‌شب است.
باران به پنجره‌ها می‌کوبد. نیمه‌شب نبود.
باران نمی‌آمد.

— و یادمان باشد که احتمالاً ذره‌ئی حقیقت در اول تا آخر این حدس‌وگمان‌ها وجود ندارد. با دوز و کلک در ماجرای تخیلی غول‌آسائی احاطه شده‌ایم؛ و اگر کسی هوس کرده پشت هَمِ کور چهرهٔ مثلاً جیمز جویس را ببیند که چه‌گونه به‌زور خدماتِ کوچکی را از یک شاگرد مطالبه می‌کند، کافی است خاطرنشان‌اش کنیم که قصهٔ مالون در بسیاری جاها چسبیده به زندگی مالون است بی‌آن‌که این مسئله وفور وحشت‌آور جعلیات آن را توجیه کند. داستان (fiction) دقیقاً از این بابت شبیه ریاضیات است که پروسه‌های عادی آن به هستی‌های ناهست می‌پردازند (نقطه‌های بی‌حجم، خط‌های بی‌عرض، شخص‌های بی‌وجود)، و نیز از این بابت که بسط هوشمندانهٔ پروسه‌های عادی آن موجودهائی تولید می‌کند که جهان تجربه مشابه آن‌ها را نمی‌تواند بسازد. اصم‌ها و اعداد موهومی محصولات انکارناپذیر نظامی‌اند که معلوم می‌شود جائی برای آن‌ها ندارد. ◆◆◆

*Hugh Kenner: Spectrum, spring 1961, 3-20.

۱. spirochete، باکتری نی که در آب تازه و لجن دریا یافت می شود.
۲. alogia، جمع alogos لاتینی به معنای «گنگ» و «بی کلام» یا آن چه به طور کلی با logos ناسازگار و درنتیجه غیرعقلانی، بی منطق، و بی معنی است. منظور از گنگی های ریاضی دان ها اعداد گنگ یا اصم است (اصطلاح فیثاغورثیان) که در اصطلاح امروز اروپاییان اعداد غیرعقلانی (irrational numbers) گفته می شود. (با استفاده از آلوارز، آ. بکت، مراد فرهادپور، طرح نو، ۱۳۷۴، پا ۲۴.) پنج سال سکوت اجباری آغازین شاگردان فیثاغورث نیز درخور توجه است.
۳. نگاه کنید به کتاب چهارم از پرلود. در کتاب بعدی او یک عمر عشق خود به هندسه را فاش می سازد، «جهانی مستقل، آفریدهٔ ذکاوت ناب.» (تنها "یادداشت" متن انگلیسی)
۴. utterance، پاره نی از گفتار که قبل و بعد از آن سکوت باشد. پس با جمله یکسان نیست.
۵. Vega in the Lyre very green، معنی درست را جائی نیافتم: Lyre (صورت فلکی) و Vega (ستاره نی در آن) هردو از نام ها و اصطلاحات ستاره شناسی اند. بهتر دیدم ترجمهٔ آقای دریابندری را بیاورم.
۶. tableau، به ویژه در تئاتر، صحنه نی که شخصیت ها در آن در حالت مجسمه، بی حرکت، مانده باشند (به اصطلاح فیکس شده باشند).
۷. Marne mud، نامی که بکت بر روی کلبهٔ ییلاقی خویش گذاشت.
۸. «صدائی انسانی در چند سانتی متری رؤیای من!»
۹. «عدالت ما می خواهدش»
۱۰. «زنده تر از این ممکن نیست.»
۱۱. نظریه نی قایل بر این که نفس جز حالات خود قادر به شناختن چیز دیگری نیست و خود تنها چیزی است که وجود دارد.
۱۲. contilever bridge، پلی که پایه های آن بازو به بازوی هم می دهند و دهنهٔ پل را می سازند.
۱۳. «پای راست دست راست هُل بده بکش ده متر یا نزده متر.»
۱۴. «آن بالا در نور».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی