Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

The metamorphosis of Language and Character in Samuel Beckett's Dramatic Literature

Mohammad Mohammadi-Aghdash

Assistant Professor of French Language and Literature Department, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: mohammadiaghdach@yahoo.fr

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 24 July 2022
Received in revised 1 August 2022
Accepted 23 August 2022
Published online 22 September 2022

Keywords:
anxiety, Beckett, metamorphosis, new theater, philosophical disappointment waiting.

ABSTRACT

In the early fifties of twentieth century following the deep break with traditional bourgeois theater, a (new) form of dramatic literature emerged in France which instead of representing its reality, tried to translate the exhaustion of the language expression that was the result of the loss of humanistic values which made it possible to ask this important philosophical question at the literary gatherings: Is the existence became meaningless and lifeless? Samuel Beckett with a deeply philosophical looking his dramatic works and pointed out the important issue "human degradation", also his concern is evidence for this important issue that human 'feels lonely and nothing in life'. In this study we will look at the meaningless of the existence and metamorphosis of Samuel Beckett's language drama, beyond the three famous plays, *Waiting for Godot*, *End the game*, *Oh! Happy days*. The literature that used from every possible language instrument and dramatic tools to convey the great concept of human condition with a ridiculous and humorous statement to the audience.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Cite this article: Mohammadi-Aghdash, Mohammad. (2022). The Metamorphosis of Language and Character in Samuel Beckett's Dramatic Literature. *Journal of Philosophical Investigations*, 16(39): 466-479. DOI: http//Doi.org/10.22034/jpiut.2022.52720.3332

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
DOI: http//Doi.org/10.22034/jpiut.2022.52720.3332

Extended Abstract

Introduction

In the early fifties of twentieth century following the deep break with traditional bourgeois theater, a (new) form of dramatic literature emerged in France which instead of representing its reality, tried to translate the exhaustion of the language expression that was the result of the loss of humanistic values which made it possible to ask this important philosophical question at the literary gatherings: Is the existence became meaningless and lifeless? Samuel Beckett with a deeply philosophical looking his dramatic works and pointed out the important issue "human degradation", also his concern is evidence for this important issue that human 'feels lonely and nothing in life'. In fact, after the violence and cruelty of the Second World War the World that has upset the traditional system of thought of European man, the theatrical landscape of the 1950s took shape in France under the pen of authors destined to become very well known, such as Ionesco and especially Samuel Beckett, to express the emptiness of human existence. Yes, Beckettian Theater, for its part, seeks to represent the philosophical notion of the unpresentable, through characters who are little more than a handful of mutilated-animalized old men. The phenomenon of degradation and reification of the character, like the contribution of fascist violence, is a constant of the human being in contemporary dramaturgy, particularly that of Beckett where man, reduced to the status of animal, finds his meaning in the philosophical concept of the homunculus that Beckett's criticism underlines, as being the great characteristic of the characters of this innovative author.

The metamorphosis of man, due, in our view, to the negative and destructive violence that Beckett exerts on the bodies of his characters, it is, in the sense that Maurice Blanchot (1955) understands it, to try to give iii ee on tee stgge ff tee thaater to waat oooss oot eee,,, to the aaaa melll ,, to wttt is witoott trut[[[...] where man does not recognize himself, does not feel justified, where he is no longer present, where he is ttt a mnn frr ii m, eeithrr mnn bffore G,,, rrr ddd eefrr e himeelf.. hh is maass taat tee alteration of Beckett's character and language exposes the human condition, knowing that humanity is reduced to few things, to the famous nothing. For Beckett, the metamorphosis of the character signifies nothing other than the existential negative on the side of which his philosophical language has been constituted. However, what makes sense is that this semantic-philosophical vacuum conveys a polemical and programmed value, of universal scope. From this philosophical-theatrical perspective, it seems that such violent degradation of the human body and mind serves to push art to change course, more than to show its absurdity, in order to tear it away. To the impasse in which he is blocked and to give him the possibility of still approaching this human being and the world in which he finds himself.

Also the thesis of the impediment and the negation of art and philosophy and the famous "end (of thought)" that Beckett assigns to it cannot be interpreted as the impossibility of any action, which would suggest the sheer absurdity that is so often the subject of Beckett discussions. If there is, in Beckett's work, "nothing to do (Waiting for Godot)", it is because we stubbornly stay where we are - an allusion to art -, whereas a dialectic is only what it is by virtue of its third phase, that in which art, if it wishes to survive, must engage. Ultimately, then, it is a work that cruelly disfigures, according to the criticism of Beckett's work, "the coagulated forms" of artistic expression. The originality of Beckett's dramatic work lies in the establishment of a new language for a new man. Certainly, this language can thus be qualified as an "expression of despair" of humanity as one thinks of Beckett, knowing that the author has emptied the stage of the theater of all scenic actions and even of the verb. It is this phenomenon that is called the forfeiture of thhhhhh, ii eee thrr e is ooothigg left to do, nothing to say. finally, in this study we will look at the meaningless of the existence and metamorphosis of Samuel Beckett's language drama, beyond the three famous plays, Waiting for Godot, End the game, Oh! Happy days. The literature that used from every possible language instrument and dramatic tools to convey the great concept of human condition with a ridiculous and humorous statement to the audience.

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir
Journal of Philosophical Investigations

استحالهٔ زبان و پرسوناژ در ادبیات نمایشیِ ساموئل بکت

محمد محمدی آغداش

استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، ایران. رایانامه: mohammadiaghdach@yahoo.fr

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۵/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۰۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۶/۳۱

کلیدواژه‌ها:
استحاله، انتظار و اضطراب، تئاتر نو، ساموئل بکت، یأس فلسفی.

چکیده

آغاز دههٔ پنجاه در سدهٔ بیستم میلادی (اوژن یونسکو، ۱۹۵۰، آوازه‌خوان طاس) تولد ادبیات نمایشی از جنس دگر و تفسیرگریزی‌است که رویکردی تازه به ادبیات و نمایش‌نامه‌نویسی دارد. این جریان ادبی مدرن، ضمن گسست عمیق با تئاتر بورژوایی سنتی، بیش از آنکه به بازنمود خود واقعیت بسنده‌کند، سعی در ترجمان قهقرا و ابتذال زبانِ بیان آن را داشت. البته این مسئله متاثر از نابودی ارزش‌های کهن انسانی- اومانیستی بود که در محافل ادبی (بویژه دایرهٔ تئاتر آبزورد) منجر به طرح سئوال اساسی و فلسفی زیر گردید: آیا هستی نامفهوم و بی‌معنا شده و زندگی دیگر ارزش زیستن ندارد؟ شایان ذکر است، اتفاقات تکان‌دهنده سیاسی – اجتماعی و بینشی در فاصله سالهای ۱۹۴۵ – ۱۹۳۹ در ممالک غربی اندیشهٔ انسان معاصر را عمیقاً تحت تاثیر قرارداده و سمت و سویی بسی متفاوت‌تر از قبل در ساختار فکری- ادبی و فلسفی او بوجود آورد. در این میان، ساموئل بکت، ادیب شهیر فرانسوی زبان ایرلندی الاصل، در آثار نمایشی خود از دیگر درام‌نویس دورهٔ یادشده (اوژن یونسکو، آرتور آداموف و ژان ژنه) پا فراتر گذاشته و با نگاهی عمیقاً فلسفی موضوع کلان ذات بنیادین «بشر در هستی» را نشانه رفته و همه دغدغه او گواه این امر مهم معرفت‌شناختی است که انسان در زندگی «احساس تنهایی و بی‌چیزی» می‌کند. در این پژوهش بر آن هستیم تا در موضوع ساختارشکنی و استحالهٔ زبان و پرسوناژ در آثار نمایشی ساموئل بِکت، از ورای سه اثر شهیر در انتظار گودو، پایان بازی و روزهای خوش تأملی داشته باشیم؛ ادبیاتی که از هر ابزار زبانی و نمایشی ممکن بهره جسته تا مسئله پدیدارشناختیِ بی‌معنایی هستی را با بیانی مضحک و طنزآمیز، ولی دردناک به روی صحنه نمایش ببرد.

استناد: محمدی‌آغداش، محمد، (۱۰۴۱)، استحالهٔ زبان و پرسوناژ در ادبیات نمایشی ساموئل بِکت. *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۶(۳۹): ۴۷۹-۴۶۶. DOI. http//Doi.org/10.22034/jpiut.2022.52720.3332

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

منتقدین و خوانندگان آثار نمایشی ساموئل بِکت (پاریس، ۱۹۸۹ – دوبلین، ۱۹۰۶) به اتفاق آراء معتقدند که متون نمایشیِ (*در انتظار گودو*، ۱۹۵۱؛ *پایان بازی*، ۱۹۵۷؛ *روزهای خوش*، ۱۹۶۳) این نویسنده ایرلندی‌الاصل بیش از اجرا برای خوانده‌شدن خلق شده‌اند. این مهم، شاید به‌خاطر پرداختن به مضامین دشوار فلسفی – وجودی باشد که، به گفته نویسنده دگراندیش معاصرِ ادبیات فارسی، صادق هدایت (۱۳۱۵، *بوف کور*)، مثل خوره از درون روح و جسم انسان را تهی می‌کند. آری، شاکلهٔ فکری نمایش‌نامه‌های ساختارشکنِ ساموئل بکت زادهٔ مفاهیم پُر وزن و محتوایی چون زمان و انتظار، شک و بدبینی، اضطراب، ترس از تنهایی و عدم امکان ارتباط با دیگری می‌باشد. آنچه آثار نمایشی بِکت را بیش از همه از دیگر درام‌نویسان پیش‌تازِ معاصر فرانسه‌زبان متمایز می‌سازد، آنکه او کلام و فعل همهٔ به اصطلاح شخصیت‌های (ضد قهرمان یا فردسان) خود؛ ولادیمیر، استراگون، هام، نِگ، نِل، ویلی و وینی را در مرز بین هستی و نیستی ترسیم و تماشاچی– مخاطب را به تأمل در واپسین لحظات حضور آنها در صحنه نمایش (هستی) فرا می‌خواند. این همان نکته‌ای است که می‌توان از آن به‌عنوان القاء «تبسم تلخ» یاد کرد؛ در واقع بکت توانست به قلم موجز خود مفهوم فلسفی وضعِ بشر معاصر و فراتر از آن مضمون بی‌معنایی هستی را با بیان مضحک و طنزآمیز روی صحنه ببرد. از این رو باید اذعان کرد که تئاتر نو و در رأس آن آثار ساموئل بکت، به‌دلیل نبود طرح نمایشی منسجم، خلق شخصیت‌های دلقک‌نما و در نتیجه قطع ارتباط با قوانین داستان‌نویسی سنتی، «ضد ادبیات– ضد تئاتر» (مارتین اسلین، ۱۹۷۱: ۷۳) تعریف می‌شود. این خود یعنی به چالش کشیدن اندیشه بشری حاکم تلقی می‌شود که بیش از بیش تحت تاثیر اتفاقات به غایت ویران‌گر و خانمان‌سوز دو جنگ جهانی اول و دوم دچار بحران و انحطاط شده‌بود. در چنین شرایطی، به شکل استعاری و کابوس‌وار آن در رمان فلسفیِ *مسخ* (کافکا، ۱۹۱۵) و به گفته آلبر کامو (*کالیگولا*، ۱۹۳۸)، «زندگی [دیگر] غیرقابل تحمل بوده و ارزش زیستن ندارد».

در وانفسای اضمحلال اندیشه، تئاتر دیگر برای چه ؟ شاید برای داراماتیزه کردن مقولات مهم فلسفی باشد که در سطور بالا بدان اشاره‌شد؛ تئاتری که، در مقایسه با ادبیات متعهد سنتی، حرفی برای گفتن و چیزی برای عرضه بر روی صحنه نمایش ندارد. ولی در نگاه ساموئل بِکت و منتقدین ادبی آن دوره مناسب‌ترین ابزار و تنها وسیله ممکن برای انتقال «درد زیستن و ازبین رفتن اخلاق و ارزشهای معنوی – اومانیستی گذشته» (Michel Pruner، 2003: 5) به مخاطب می‌باشد که احساس می‌کند بشر معاصر دچار دگردیسی فکری شده‌است. در این مبنا و از نگاه نشانه – معناشناختی (Anne Hubersfeld، 310:1982)، می‌توان تئاتر معاصر فرانسه زبان را آئینه تمام‌نمای وضع انسان غربی دوره پس از جنگ دوم جهانی تلقی‌کرده و در شرح کیفیت خلق پرسوناژهای بکتی باید گفت که «بودن آنها روی صحنه [تنها] تعبیر هایدگری [*dasein*] خواهد داشت؛ آنها آمده‌اند که فقط حضور [محضِ آنجایی] داشته باشند، به عبارتی بگوییم که کسی روی صحنه هست و اگر، در واقع، آنها صحبتی می‌کنند بدین معنی است که چیزی گفته باشند تا مدت زمان اجرای نمایش به طریقی پایان آید...» (اَلن رُب–گریه – Alain Robbe-Grillet، 1963: 103). بدین‌سان موضوعیت حضور مطلق نمایشی و مفهوم زمان مطرح می‌شود که ساموئل بکت، با خلق جفت پرسوناژهای منحصر به فرد و به‌یاد ماندنی، ولادیمیر و استراگون، این دو فرد بی‌خانمان و «رانده شده از جامعه همنوعان خود» (بکت، ۱۹۵۳) را در *در انتظار گودو* در نهایت درماندگی و به طریق نمادین دعوت به انتظار منجی– گودو[1] می‌کند که اگر بیاید آنها از فلاکت و آوارگی نجات خواهندیافت، البته به شرط این‌که آقای گودو بیاید! همه مسئله این‌است. در ادامه این مبحث

[1]. نوشتار لاتین این اسم Godot است که به گفته ساموئل بکت هیچ ارتباطی با معادل انگلیسی آن (خدا– God) ندارد. بل «تنها یک نام‌گذاری ساده و زادهٔ تخییل ولادیمیر و استراگون بوده که این دو همینطوری برای توجیه فعل انتظار ساخته‌اند» (به نقل از مارتین اسلین، ۱۹۷۱: ۴۷). شایان ذکر است از ساموئل بکت، طی مصاحبه‌ای، می‌پرسند گودو کیست؟ بکت در پاسخ می‌گوید «اگر می‌دانستم در نمایشنامه می‌گفتم.» و در جایی دیگر می‌گوید «اگر گودو خدا بود حتما او را بدین نام می‌نوشتم»، (احمد کامیابی مسک، ۱۳۸۶: ۱۱۵).

کوتاه بر آن خواهیم بود تا در مضمون فلسفی «فقر معنوی زبان انسان معاصرِ» ساموئل بکت از ورای دنیای نمایشی بسته و کم تحرک او تاملی داشته باشیم.

زمان و انتظار: امیدی برای ادامهٔ زندگی یا مستمسکی برای فرار از اندیشه و عمل؟

همانطوری که در مقدمهٔ سخن نیز بدان اشاره گردید، انسان ترسیم‌شده در نمایش‌نامه‌هایِ ساموئل بِکت به‌طور واضح در حال انتظار به سر می‌برد؛ او مثل ولادیمیر[۱] بی‌صبرانه منتظر آمدن آقای گودو (*در انتظار گودو*)، همانند هام[۲] در نهایت درد و رنج در انتظار رهایی از منجلاب هستی (*پایان بازی*) و یا بسان وینی[۳] در نهایت تنهایی خود در حسرت اندکی هم صحبتی با شریکِ مفلوک و ملول زندگی خود (*روزهای خوش زندگی*) لحظه‌شماری می‌کند. اینکه گودو بیاید یا نیاید خیلی مهم نیست، مسئله بودن یا نبودن (بر سر قرار) است؛ اگر هام نمی‌تواند از انبوه دردهایش کم کند باز هم مهم نیست، چرا که او بسان سیزیفِ آلبر کامو (*اسطوره سیزیف* – ۱۹۴۲) با سنگینی درد پوچی هستی دیگر کنارآمده، و اینکه ویلی[۴] سر صحبتی با وینی بازکند یا گوش شنوای خوبی برای او باشد این هم مهم نیست، چون‌که وینی فرو رفته در خاکِ زمان در شوق انتظار صدای یار خوش است!

شهرت جهانی بکت، بعد از چاپ چند تا رُمان[۵] به زبان انگلیسی خلق و ارائه خلّاقانه نمایش‌نامهٔ پر آوازهٔ *در انتظار گودو* به زبان فرانسه توسط کارگردان معروفی چون روژه بلن[۶] به سال ۱۹۵۳ در پاریس بر می‌گردد که در آن تماشاچی را به پای صحبت و کنش‌های بی سر و ته دو ولگرد بی‌چیز می‌نشاند که، شب هنگام در خارج از شهر در پای درختی عاری از برگ[۷]، مضطرب و بی‌وقفه چشم براه رسیدن گودو نامی دوخته‌اند که شاید در این آمدن فرجی برایشان باشد. اما اگر او امشب نیاید؟ آنوقت آن دو بی‌خانمان باز فردا شب سر قرار حاضر خواهندبود و همین‌طور شب و شب‌های دیگر، تا ابد. این‌است داستان زندگی انسان در روی زمین. ولی مسئله انتظار همه فعل و قول ولادیمیر و استراگون را چنان به خود معطوف داشته که این دو فرد عملاً خودِ مفهوم و معنی انتظار را مشغله اصلی خود قرار داده‌اند، و نه علت آنجا بودن. آنها منتظر هستند، چون کُلِ «قائدهٔ بازی خلقت سرتاسر انتظار کشیدن است، [...] خود موضوع مرگ خود به خود انسان را در چاه زمان و انتظار می‌افکند» (Michael Edwards, 1998: 5-6) و انسان خواه ناخواه از «گریه اول (تولد) تا گریه آخر (مرگ) درگیر این قضیه حل‌ناشدنی است» (Ibid: 15) و در این‌خصوص پرسوناژهای ساموئل بکت وظیفه‌شناس هستند؛ شاید دیگر برای استراگون فهم جملهٔ کوتاهِ افتتاحیه نمایشنامه «هیچی نمی‌شه کرد» (بِکت، ۱۹۵۱: ۹)، که در واقع کلید فهم تئاتر فلسفی بکت تلقی می‌شود، چندان مشکل ننماید. وقتی استراگون در اولین دقایق نمایش، خسته از از انتظار و بگومگو با ولادیمیر، او را دعوت به ترکِ *اینجا* (محل قرار) می‌کند، عکس‌العمل یارِ غارش به قضیه طنزآمیز و دردناک خواهد بود:

استراگون. – [...] بیا از اینجا بریم.

---

[1]. VLADIMIR
[2]. HAMM
[3]. WINNI
[4]. WILLI

[۵]. از جمله اولین آثار داستانی بِکت می‌توان به رُمان‌هایی چون *مورفی* (۱۹۳۸– *Murphy*)، *مالون می‌میرد* (*Malone meurt* - 1951)، *مولوی* ۱۹۵۱ (*Molloy*) - و *نام‌ناپذیر* (*III nnoaaa bee* - 1953) اشاره‌کرد. در این آثار، دغدغهٔ نویسنده، پرداختن به مفهوم کلانِ فلسفی «هویت خویشتن و جایگاه انسان در هستی» می‌باشد که در جریان آن چیزی جز شکست زبان و درد بیان فهم نمی‌شود، اما گویا بعد از نگارش کتابِ *Molloy* احساسی به او دست می‌دهد که چارهٔ کار در روی آوردن به تئاتر خواهدبود تا به وضوح «نگرانی‌ها و لکنت زبان» پرسوناژهای خود را به تصویر بکشد.

[6]. Roger Blin

[۷]. از حیث نشانه– معناشناسی مذهبی، در آیین مسیحیت درخت برهنه «بید گریان – مجنون» یادآور دو نکته است: ۱. درخت صلیبی است که عیسی مسیح را بر آن به دار کشیده‌اند. ۲. همانطوری که از متن بالا و محتوای کلی نمایشنامه برمی‌آید، درخت نماد امید و پیروزی بر سیاهی‌هاست، چرا که در اوایل پرده دوم نمایش‌نامه نیز همین درخت خشکیده بارور و سرسبز گشته است (احمد کامیابی مسک، ۱۳۸۶: ۱۱۸).

ولادیمیر. – نمی‌تونیم.
استراگون. – چرا؟
ولادیمیر.– منتظر گودوایم.
استراگون.– درسته. (*با کمی مکث.*) مطمئنی که همین‌جاس؟
ولادیمیر.– چی ؟
استراگون.– محل انتظار.
ولادیمیر. – او [گودو] گفته کنار درخت. (*آن دو به درخت نگاه می‌کنند.*) آیا درخت دیگری می‌بینی؟
استراگون. – این چیه ؟
ولادیمیر. – مثل اینکه درخت بیده.
[...]
استراگون. – به نظر بیشتر شبیه یه بوته‌اس.
ولادیمیر. – یه درختچه.
استراگون. – یه بوته.
ولادیمیر. – یه – (*فکری می‌کند.*) خلاصه می‌خوای چی بگی ؟ این‌که محل [انتظار] را اشتباهی آمدیم؟
استراگون. – او [گودو] باید اینجا باشه.
ولادیمیر. – نگفته که حتماً میاد.
استراگون. – پس اگه نیاد چی؟
ولادیمیر. – فردا دوباره بر می‌گردیم.
استراگون. – و پس فردا.
ولادیمیر. – شاید.
استراگون. – و همین‌طور الی آخر. [...] تا اینکه بیاد. // (محمدی‌آغداش، ۱۳۹۶: ۳۴-۳۶)

گودو شخصیت غایب بزرگ بکت در تئاترِ معروف *در انتظار گودو* می‌باشد، او به ولادیمیر و استراگون (دو ولگرد بی‌خانمان) پای درختی، خارج از شهر وعده ملاقات داده‌است؛ درست در لحظه‌ای که آنها خسته هستند و از طولانی شدن زمان انتظار و یکنواختی زندگی ابراز ناله می‌کنند. از این منظر، آمدن گودو به منزله رستگاری و امیدوار بودن برای رهایی از گرسنگی و در به دری تلقی می‌شود: «ولادیمیر.–[خطاب به استراگون که از صحنه دور شده بود] کجا بودی؟ فکر کردم برای همیشه گذاشتی رفتی./ استراگون.– دارن میان./ ولادیمیر.– کی؟ / استراگون.– نمی‌دونم. / ولادیمیر.– چند نفر هستن؟ / استراگون.– نمی‌دونم./ ولادیمیر. – (*پیروزمندانه*) گودو اس! بالاخره اومد. (ولادیمیر *استراگون را با شادمانی در آغوش می‌کشد.*) گودوست ! نجات پیدا کردیم! بریم استقبالش! بیا!» (*در انتظار گودو*: ۹۶). اما این ظاهر مسئله است؛ از منظر فلسفی– انتزاعی آنچه که هویداست، اینکه دیالوگ بالا تمثیلی است از وضع دائمی بشر در هستی. انسان همواره منتظر چیزی است که به بهانه آن زنده است و امیدوار برای ادامه زندگی،

توجیهی برای کلاه شرعی گذاشتن سر زمان و حتی شاید منتظر خود مرگ[۱]. همانطور که در مستخرج مقابل شاهد آن هستیم، به لحاظ آنکه این دو انسان علّاف، ولادیمیر (دی دی – Didi) و استراگون (گوگو – Gogo) بهانه‌ای برای پر کردن وقت خود ندارند، دست به اختراع جالبی زده اند که هر روز تا بالا آمدن ماه در آسمان در حاشیه شهر (هر پاریسی که باشد) بی هدف ولگردی کرده و شب هنگام مقابل درختی در امتداد جاده به انتظار آقای گودو می‌نشینند. آری، این امر بسی سخت است، چرا که نه گودویی در کار است و نه همّتی در وجود ولادیمیر و استراگون که بتوانند درد بی‌معنایی هستی را دوا کرده و به اوضاع فلاکت بار خود چاره‌ای بیندیشند. فلذا باید اذعان کرد که این دو فردسان بلاهت و جمود فکری خود را، به نمایندگی از همنوعان خود، عینیت بخشیده و در شکل داستانی به تماشا گذاشته‌اند. قضیه وقتی دردناک‌تر جلوه می‌کند که این دو انسان حتی به عدم حضور ازلی گودو واقف هستند؛ در واکنش به سئوال استراگونِ بدبین و شکاک «مطمئنی که همین جاس؟» که خطاب به دوستش می‌گوید «اگه گودو امشب نیاد؟» ولادیمیر، این مرد اندیشه و مبارزه، پاسخ می‌دهد «فردا دوباره برمی‌گردیم». بدین ترتیب استراگون غایتِ این بازیِ انتظار بیهوده گودوی خیالی را رمزگشایی کرده و به لحن طنزآمیز ادامه می‌دهد، البته «فردا شب و شب های دیگر، الی آخر» بر سر قرار خواهیم بود! این یعنی مرگ اندیشه و مستمسکی برای شانه خالی کردن مسئولیت اعمال خود. مارتین اسلین، منتقد و رساله‌نویس انگلیس‌زبان *تئاتر آبزورد*[۲] بر این نظر است که «ولادیمیر و استراگون به معنی فعل انتظار واقف بوده و به خوبی می‌دانند اگر بالاخره گودو از راه می‌رسید چیزی جز یأس و شکست آنها نخواهد بود» (۱۹۷۱: ۱۶).

همسو با مارتین اسلین، خواننده–تماشاچی بکتی باید این مهم را بپذیرد که در این تئاتر به‌ظاهر بی‌روح و کِسل کننده همان کلید واژهٔ افتتاحیه «هیچی» در *چشم براه گودو*، به عنوان موضوع و پرسوناژ اصلی نمایش، خودنمایی کرده و در همه ابعادش به روی صحنه رفته است. به عبارتی، در نبود فابل (طرح داستانی) مشخص و از پیش تعریف شده، که به عنوان رکن اصلی در ادبیات نمایشی سنتی عمل می‌کند، دغدغه‌ی تئاتر پیش‌تاز بکت به چالش کشیدن اندیشه متصلب انسان معاصر غربی می‌باشد که در اثر استیلای ماده گرایی به شدت مسخ شده‌است. بکت می‌خواهد، از ورای *در انتظار گودو*، *پایان بازی* و *روزهای خوش*، تنهایی انسان و مرگ اندیشه بشری که اصطلاحا پوچی یا معناگریزی نامیده می‌شود را معنا کند. مصداق بارز آن یک‌روز زندگی این دو ولگرد است که در اثر عاطل و باطلی و یکنواختی امور زندگی وضعیت فکری–روانی و زبانی آنها رو به وخامت گذاشته‌است؛ آنها با ادای این الفظ و حرکات کودکانه خواسته و ناخواسته پوچی افعال خود و فراتر از آن در بُعد فلسفی سرگردانی بشر (به طور ابد در زمان بی زمانی در پهنای هستی) را ترجمه می‌کنند، همانطوری که عارف بزرگ پارسی سرای ما جلال الدین محمد مولانا (۶۵۲ – ۵۸۶) هم بسیار پیشتر از ساموئل بکت درگیر این پرسش فلسفی بود:

«از کجا آمده‌ام، آمدنم بهر چه بود؟
به کجا می‌روم؟ آخر ننمایی وطنم
مانده‌ام سخت عجب، کز چه سبب ساخت مرا
یا چه‌بوده است مراد وی ازین ساختنم [...]»

و این‌چنین باید به فکر تازه‌ای بود؛ شمس تبریزی، آقای گودو و یا هر چیزی که بتوان در شوق دیدارش «احساس تهوع‌آور پوچی زندگی و بیگانه بودن در هستی» سارتری– کامویی[۳]– بِکتی را توجیه و تحمل‌کرده تا آنکه بالاخره عمر محدود ما سر آید و راه «وطن اخروی را بجوییم».

---

[۱]. در رُمان *مالون می‌میرد*، مالون، راوی داستان خود، تنها و دراز کشیده بر روی تختی، با خونسردی تمام منتظر فرا رسیدن لحظه مرگ خود است. او داستان خود را با محوریت موضوع « مرگ» با این واژگان شروع می‌کند: «بالاخره، علی‌رغم همه چیز، به زودی می‌میرم. شاید ماه آینده [...]» (ساموئل بِکت، ۱۹۵۱، *مالون می‌میرد*، ص ۷)

[2]. The theatre of absurd.

[۳]. اشاره دارد به رمان فلسفی معروف ژان–پل سارتر، *تهوع*، ۱۹۳۸ و همین‌طور رمان فلسفی *بیگانه* از آلبر کامو، ۱۹۴۲.

بشریت معذّب فرو رفته در آتش کینه و نفرت

جای جای متون نمایشی بِکت همانند متون منثور او یاد آور این مهم است که انسان در طول عمر خود (از بدو خلقت بشر) به دلائل نامعلومی در رنج و عذاب است و هیچ گزیری نیز از آن نیست. اولین جمله تئاتر در *درانتظار گودو* مصداق روشنی است بر همین نکته متافیزیکی، «استراگون (*با پای خسته و متورم از تنگی کفشش، درحالی که تمام تلاش خود را به‌کار بسته تا آن را در آورد موفق نمی‌شود و دست از کار می‌کشد*).- [در این خصوص] هیچ کاری نمی‌شه کرد» (بِکت، ۱۹۵۱: ۹). در این جمله کوتاه بحث بر سر توان یا عدم توان فیزیکی برای در آوردن این کفش لعنتی نیست، بل منظور نویسنده، به تأسی از تراژدی *ادیپ شهریارِ* سوفکل در یونان باستان، بسیار فراتر از سطح صوری کلام افق‌های معنا را در می‌نوردد و ترجمان این نکته وجودی-معرفت‌شناختی خواهد بودکه انسان برای همیشه و به نحوی از انحا در ناراحتی و عذاب (جسمی و روحی) به سر می‌برد. آری، تکرار این مهم عاری از فایده نخواهد بود که ادبیات دگراندیش بکت جز همان کلید واژه فلسفیِ «هیچ» در همه ابعاد (داستانی-فلسفی-نمایشی) آن چیزی برای عرضه و ارائه ندارد. در بُعد نمایشی، عناصر تشکیل‌دهنده صحنه‌ای در نمایش‌نامه‌های بکت در قیاس با تئاتر متعهد سنتی (حتی در قیاس با آثار جدید مثل کارهای یونسکو و آداموف) به حداقل رسیده‌است؛ بکت بر این باور بود که گفتنی‌ها گفته شده و چیزی برای گفتن باقی نمانده. در بُعد خارج متن، خواننده آثار نمایشی مدرن بدین مهم پی برده که انسان معاصر (وحشت زده از خشونت غیر قابل توصیف نازی ها) قافیه زندگی را باخته و با دردها و نیستی‌ها (در نگاه انتزاعی) و کینه‌ها روح خود را صیقل می‌زند. مستخرج متنی ذیل گویای این واقعیت تلخ است:

هام. - [خطاب به خدمتکارش کلاو] من ترا خیلی رنجانده‌ام. (مکث.) اینطور نیس ؟

کلاو.- نه. اینطور نیس.

هام (*با انزجار*). - یعنی من خیلی اذیتت نکرده‌ام ؟

کلاو.- چرا.

هام (*تسلی یافته*). - آه ! دلم خنک شد! (کمی مکث. *با سردی*.) منو ببخش. (مکث. *بلندتر*.) گفتم، ببخش.

کلاو. - می‌شنوم. (مکث.) خونریزی کردی؟

هام. – کم‌تر. (مکث.) وقت [قرص] آرام بخش من نیست؟

کلاو.- نه.

مکث.

هام. - وضع چشمات چطوره؟

کلاو .- بد.

هام. - پاهات چطور؟

کلاو. - بد.

هام. - اما می‌تونی حرکت کنی.

کلاو. – بله.

هام. – (*با خشونت*). – پس تکان بُخور! [...] /// (بِکت، ۱۹۵۷: ۱۹)

آنچه در قطعه به وضوح قابل دریافت است، اینکه دنیای سیاه *پایان بازی* سرتاسر آمیخته به درد اولیه و کینه ثانویه است؛ از یک‌طرف، مخلوقات بِکتی از نقص جسمی رنج می‌برند، و از طرف دیگر همان درد اولیه طبیعی که به گفته استراگون «پاداش

زاده‌شدن» (*در انتظار گودو*: ۱۳) انسان تلقی می‌شود عامل کینه خواهد بود بین پرسوناژها. نمونه بارز این نوع رفتار ناپسند و خشن، کلام و احساس پر از تنفر **هام** نسبت به خدمتکار (پسر خوانده اش) کلاو است که در همه عمرش از دست ارباب خود (پدرخوانده‌اش) هام رنجیده: «هام (*تسلی یافته*). – آه ! دلم خنک شد! (کمی *مکث. با خونسردی.*) منو ببخش. (*مکث. بلندتر.*) گفتم، ببخش.» اما تلخ‌تر آنکه هام به رفتار خود آگاه است، وقتی که او مدام بر کلاو دستور می‌راند؛ چرا که کلاو به نسبت هام از وضعیت جسمی بهتری برخوردار است، او از اندک بینایی و اندک توان حرکتی برخوردار است، در حالیکه هام نه چشم بینا دارد و نه پایی برای حرکت. و این چنین او به وضعیت بردهٔ مفلوک و بی‌پناه خود حسادت می‌کند، «پس تکان بُخور !» و در جایی دیگر شاهد شورش برده علیه ارباب خود هستیم:

هام. – [...] اینجا [پشت صندلی] وا نایس، منو می‌ترسونی.

(*کلاو به جای اولش در کنار صندلی بر می‌گردد.*)

کلاو. – اگه می‌تونستم بکشمش با خیال راحت می‌مردم. // (بکت، ۱۹۵۷: ۴۱)

و یا اینکه کلاو مدام از سر نفرت در سر اندیشه سرپیچی از اوامر هام یا قصد ترک کردن او را دارد:

هام. – برو چنگک [دستی] را برام بیار.

(*کلاو به طرف در رفته، وا می‌ایستد.*)

کلاو. – اینو بکن، اونو بکن، منم انجام می‌دم. هرگز نافرمانی نمی‌کنم. چرا ؟ [...] // (۱۹۵۷: ۵۹)

اما کلاو بنا به دلائلی (امنیتی–حیاتی، چون دسترسی نداشتن به رمز صندوقچه اغذیه و نبود مکان– سرپناه دیگری برای کار و زندگی کردن[۱]) از فکر کشتن هام صرف نظر کرده و قصد دارد، برای رهایی از قفس استبداد و شکنجه های روانی او، از یوغ ارباب سنگ دل خود او را ترک کند:

کلاو. – ترا تَرک می‌کنم.

مکث.

هام. – قبل از رفتن، چیزی بگو.

کلاو. – چیزی برای گفتن نیس. // (بِکت، ۱۹۵۷: ۱۰۴)

این جمله کلاو، یاد آور اولین کلمات استراگون «هیچ کاری نمی شه کرد» در *در انتظار گودو*، دارای تفسیر دوسویه است: از یک سو هیچ عاطفه و دلبستگی بین شخصیت ها وجود ندارد و از سوی دیگر همه زندگی کلاو در کنار هام تکرار نفرت انگیز مکررات بوده است. بدین طریق آنها در ساختار کلی داستان، چیزی جز انعکاس کینه هایشان، حرفی برای گفتن و معنی کردن نداشته و فقط همدیگر را دارند تحمل می کنند. این است مفهوم تئاترِ بی‌کلام و پر از سکوت: «. –**هام**.– کلاو !/**کلاو** (*با تندی*).–

[۱]. چنانکه از عنوان نمایش نیز استنباط می‌شود، دنیای مرگ‌آلود *پایان بازی* تجسم اندیشه آخر الزمانی است؛ چهار شخصیت این داستان، هام شخصیت اصلی و رئیس خانه– نماینده نسل دوم (تقریبا ۶۰ ساله فلج و نابینا، نشسته بر روی صندلی چرخدار که از این منظر تداعی‌کننده خدای روی زمین است)، پدر و مادر بی پای او – نماینده نسل اول (نَگ و نِل مستقرر در دو سطل زباله) و خدمتکار – پسرخوانده‌اش کلاو – نماینده نسل سوم (مرد ۴۰ ساله‌ای که قادر به نشستن نیست) در اتاقی تنگ و تاریک در نهایت رنج و نفرت در کنار هم آخرین روزهای عمرشان را سپری می‌کنند. پدر و مادر هام در طول نمایش می‌میرند و خود او نیز هر لحظه در انتظار مرگ است که با آمدنش او را «از این همه درد و فلاکت رها خواهد ساخت». تنها بازمانده احتمالی این جهنم بزرگ کلاو خواهد بود. شایان ذکر است که در این صحنه زندگی که بِکت متصور شده، گویی اینکه فاجعه‌ای بزرگ روی‌داده و همه موجودات زنده و حیات بشری را نابود کرده‌است (اشاره به فاجعه انسانی–زیست–محیطی انفجارهای اتمی آمریکا در هیروشیما و ناگازاکی ژاپن در اواخر جنگ دوم جهانی).

چیه؟/**هام.**– ما [احیانا] در حال... در حال... معنا دادن به چیزی [هستی] هستیم؟/**کلاو.**– معنی کردن ؟ ما، و تفسیر کردن ! (*خنده کوتاه.*) [آن] چیز خوبی است!» (بِکت، ۱۹۵۷: ۴۷).

ترس از تنهایی و استحالهٔ زبان

اگر ژان–پل سارتر، قبل از ساموئل بِکِت، می‌گفت «جهنم، یعنی حضور دیگران» (سارتر، ۱۹۴۴، *درِ بسته*)؛ که البته خود این سخن در فضا و موقعیت خاص وجودگرایی و پدیدارشناختی قابل تعبیر بوده (و به معنی وحشت از سنگینی به دوش گرفتن مسئولیت افعال خویشتن است) ادبیات آرتور آداموف، بِکت و اوژن یونسکو مبیّن اضطراب و تنهایی حاصل از نبود دیگری تفسیر می‌شود. اگر ولادیمیر و استراگون از جامعه همنوعان خود رانده شده‌اند، اگر هام و کلاو هیچ سر تفاهمی با هم ندارند، اگر وینی در قبال عدم همکاری ویلی رو به تک‌گویی می‌آورد، اینها همه بیان داستانی صورت‌هایی از یک واقعیت بزرگ است: تراژدی فردیت و فردگرایی که به دنبال لگدمال شدن ارزش‌های اخلاقی–فرهنگی تحت تاثیر ظهور فاشسیم جوامع معاصر غربی فردای پس از جنگ دوم را تهدید می‌کند. آری، شخصیت‌های بکت دچار سوء تفاهم و لکنت زبان شده و نمی‌توانند باهم ارتباط کلامی داشته باشند، حداقل دیالوگ نیم‌بندی که هر بار با صد زحمت و تلاش یکی از طرفین سخن شکل می‌گیرد سریعا به بن‌بست بی‌کلامی می‌رسد. آیا این عین فاجعه نیست؟ تراژدی صرفا به معنی ریخته‌شدن خون و وجود خشونت فیزیکی (در مفهوم ارسطویی آن) در صحنه نیست، بل وقتی «همه چیز عاری از اهمیت و زبان ناگهان یک‌سره از معنا تهی‌شده و جنبه دراماتیک به خود می‌گیرد» (اوژن یونسکو، ۱۹۹۶: ۱۴۰)، باید بدان خندید و تلاش کرد تا بواسطه تئاترهای فلسفی پیش‌تاز بدین بی‌نظمی‌های اجتماعی و بی‌اعتبار شدن ارزش‌ها تاخت. این امر سویه نمایشی همان «خنده تلخ در سایه تراژیک» است که توجه ژان ماری دومناک (۱۹۶۷: ۲۷۱)، تئاترشناس و منتقد برجسته آثار نمایشی مدرن فرانسه‌زبان را به خود جلب کرده‌است. در این چشم‌انداز، به تبع ژان–پل سارتر و آلبر کامو که «تضاد هستی و وجود» را می‌سرایند، بکت نیز همان «کابوس‌های بشری» را در قبای دراماتیک به تصویر می‌کشد:

استراگون. – [با اعتراض، خطاب به ولادیمیر که او را از خواب بیدار می‌کند] چرا هیچ وقت نمی‌ذاری یِکَم بخوابم؟
ولادیمیر . – احساس تنهایی می‌کردم.
استراگون. – داشتم خواب می‌دیدم.
ولادیمیر. – تعریفش نکن !
استراگون . – خواب می‌دیدم که...
ولادیمیر. – [گفتم] **تعریفش نکن !**
استراگون (*با اشاره به جهان*). – این یکی واست بسه؟ (*سکوت.*) تو مهربون نیستی، دی دی. اگه من کابوس‌های خصوصی‌ام را برا تو تعریف نکنم، واسه کی تعریف کنم؟
ولادیمیر. – بذار همین‌طور خصوصی بمانن، می‌دونی که من طاقت شنیدنش را ندارم.
استراگون (*با سردی*). – گاهی وقتها به خودم میگم بهتر نیست ما دوتا از هم جدا شیم. // (بِکت، ۱۹۵۱:۱۸)

در مستخرج مقابل از یک طرف با قضیه «ترس از تنهایی» ولادیمیر و از سوی دیگر با مسئله عمده تراژدی از هم پاشیدن دیالوگ بین این دو فرد مواجه هستیم. ولادیمیر، که به قول خودش به تنهایی نمی‌تواند در سکوت منتظر گودو بماند، استراگون (گو گو) را نمی‌گذارد بخوابد و بدین طریق می‌خواهد فضای سکوت را بشکند. اما وقتی استراگون می‌خواهد دست‌آویزی برای صحبت داشته باشد، قصد تعریف خوابش را می‌کند که از طرف ولادیمیر به شدت نهی می‌شود «گفتم تعریفش نکن!» به بهانه اینکه «طاقت شنیدن کابوس‌های خصوصی» دوستش را ندارد. در نتیجه کلامی که می‌خواست به زحمت گره بخورد سریعا در

نطفه خفه می‌شود. شایان ذکر است که یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد تئاتر پوچ‌گرای بکت عدم تعامل رفتاری–کلامی است که منجر به جدایی و ابتر شدن مکالمه می‌شود «گاهی وقت‌ها به خودم میگم بهتر نیست از هم جدا شیم». طنزی تراژیک‌تر از تراژدی.

هم و غم تئاتر نوی بِکت (و همینطور یونسکو و آداموف) گفتمان دگردیسی فرهنگی – اجتماعی است که در قالب همین سکوت‌های سنگین و خشونت کلامی (محمدی‌آغداش، ۱۳۹۷) روی صحنهٔ نمایش به اجرا گذاشته است. مجموعه عواملی دست به دست هم داده تا انسان متمدن اروپایی در اثر استرس و ترومای ناشی از خشونت‌های فاشسیم نظامی، زندگی ماشینی و مادی گرایی به‌یکباره تغییر هویت داده و دچار سر درگمی و استحاله فرهنگی شود. فلذا برای گفتن این درد عظیم باید بیانی نو ابداع کرد که الحق ادبیات بِکت در این راستا شاهکار کرده‌است. وحدت بین پرسوناژهای بکِتی نه از روی عشق و علاقه بلکه از راه اجبار و نیاز است: هام از کلاو می‌پرسد «چرا تا بحال در خانه من مانده‌ای؟» که در پاسخ می‌گوید «جای دیگری نبود» (بِکت، ۱۹۵۷: ۱۸) دیگر چگونه می‌توان شاهد اتفاق کلامیِ متوازن و منطقی به شیوه کلاسیک‌ها بود. آیا این نکته اسفبار و تکان دهنده نیست؟ اسفبارتر آنکه ولادیمیر نیز در اواخر نمایشنامه بدین واقعیت «ژنریک» اشاره مستقیم می‌کند: «اینجا، در این لحظه، چه بخواهیم چه نخواهیم، بشریت ما هستیم (*بِکت*، ۱۹۵۱: ۱۰۳)» یعنی به سخن دیگر، بشریت به کل دچار فساد وجودی و روانی گردیده که در نتیجه آن زبان نیز، چون آیینه تمام‌نمای این جسم و روح خسته، دچار تناقض‌گویی و استحاله شده‌است. الحق و الانصاف چیزی که از این قِسم به اصطلاح *دیالوگ‌ها* حاصل می‌شود، اینکه ساموئل بکت گفتمان اصولی و رسمی در معنی کلاسیک آن را به سخره گرفته و زبانی که خواننده شاهد جریان آن است، چیزی جز عامل گسست و سوءتفاهم فهم نمی‌شود. در مستخرج مقابل دیدیم که وقتی ولادیمیر استراگون را از «تعریف خوابش» نهی می‌کند، بلافاصله او نیز، آزرده، قصد بر هم زدن بساط سخن را دارد «گاهی وقتها به خودم میگم بهتر نیست ما دوتا از هم جدا شیم». اینست مفهوم پارادوکس فلسفی بِکت «ضرورت باهم بودن ولی ناتوان از برقراری ارتباط دوسویه در عین آنکه ساکت بودن قدغن است! (Elie Wiesel, 1995)» شخصیت‌های بکت هم‌دیگر را تحمل می‌کنند، اما در عین حال، برای فرار از تنهایی، به‌هم وابسته هستند. در مستخرج پایینی وینی، شخصیت تک‌سرای *روزهای خوش*، را ملاحظه می‌کنیم که لحظه به لحظه همسرش ویلی، قطع نخاعِ درازکشیده کمی دورتر از صحنه، را با وسواس هر چه بیشتر کنترل می‌کند. اما در پاسخ به سئوالات وینی، ویلی، این پیرمرد رنجور و دردمند تنها به «بلی» گفتن‌های تلگرافی اکتفا می‌کند. مستخرج ذیل تنها دیالوگ دوطرفه‌ایست که بین میان این زوج تبادل می‌شود، ولی با چه کیفیتی؟

وینی [خطاب به ویلی که با هزار زحمت مثل یک سگ، می‌خواهد از دست آفتاب سوزان دشت، چهار دست و پا در سوراخی بخزد].– آیا صدای مرا از آنجا [از داخل سوراخی که در آن هستی] می‌شنوی؟ (*مکث.*) خواهش می‌کنم، ویلی، فقط بلی یا خیر، آیا از آنجا مرا می‌شنوی، فقط بلی یا هیچ ؟

مکث.

ویلی. – (*با تُرش رویی*) بله.

وینی. – (*در حالیکه خود را در آیینه نگاه می‌کند، با همان لحن.*) و حالا؟

ویلی. – (*عصبانی.*) بله.

وینی. – (*کمی آرام تر.*) و حالا؟

ویلی. – (*باز هم عصبانی‌تر از دفعه پیش.*) بله!

وینی. – (*باز هم آرام تر از دفعه پیش.*) و حالا؟ (*مکث. کمی بلندتر.*) و حالا؟

ویلی. – (*با تندی.*) بله!

[...] // (ساموئل بکت، ۱۹۶۳: ۳۲)

همانطوری که در متن مقابل شاهد آن هستیم، افراد بکت به معنای واقعی کلمه در عدم ناتوانی برقراری ارتباط به سر می‌برند. از تئاترِ *در انتظار گودو* (۱۹۵۳) تا *روزهایِ خوش* (۱۹۶۳)، در فاصلهٔ ده سال در کیفیت سخن‌پردازی بکت اتفاق زیادی افتاده‌است. اگر چه **ولادیمیر** و **استراگون** اساساً و به تـأسی از بنیان‌گذار این جریان نمایشی *آبزورد* (اوژن یونسکو) دچار تضادگویی (محمدی‌آغداش، ۱۳۹۸) شده (*در انتظار گودو*)، و یا اگر **کلاو** با نفرت با ارباب–پدر خوانده خود **هام** برخورد می‌کند (*پایان بازی*)، ولی به‌سان خلاء جسم انسان و دیگر اشیاء نمایشی که در *روزهایِ خوش* به حداقل خود رسیده (ویلی چنان در لاک–سوراخ خود فرو رفته که دیگر دیده نمی‌شود و وینی بلعیده شده تا گردن در تپه ماسه‌ای)، زبان نیز از این قاعده مستثنی نشده‌است. در دعوت به مکالمه با گزارهٔ سئوالی[۱] «آیا صدای مرا می‌شنوی؟» از طرف وینی، ویلی با «ترش‌رویی» شروع به پاسخ دادن– «بله» [گفتن] کرده– و در نهایت با این "بله‌های تند و خشن" تعامل کلامی خود را به مرز صفر می‌رساند! در مفهوم کلاسیک آن، تئاتر به صحنه‌ای گفته می‌شود که در خلال آن حداقل دو یا چند پرسوناژ به‌صورت منطقی و اصولی به تبادل‌نظر در خصوص موضوعی خاص بپردازند و حالا این **وینی** و طرف صحبت او **ویلی** در یک صحنه زندگی روزمره‌شان، آیا مسئله قابل قیاس با تئاتر سنتی است؟ وقتی وینی نمی‌تواند طرف مقابل را وارد مکالمه کند، از ترس سکوت سنگین ایجاد شده به‌ناچار رو به تک‌گویی آورده و با اسباب داخل کیف دستی‌اش وقت خود را سپری می‌کند:

> « **وینی**. – یقینا لحظه‌ای خواهد رسید که من بدون حمایت (ویلی) قادر به بیان حتی یک کلمه نخواهم بود، آخرین آن همین یکی [بله تند] بود، و آن وقت بایست یاد بگیرم که به‌تنهایی صحبت کنم. و این چیزیست که در تمام طول روز خلوت بدین سنگینی را هرگز نتونسته‌ام، با دهان بسته و لبهای فرو رفته، تا به‌حال تحمل کنم. (*مکث.*) [...]» (ساموئل بکت، ۱۹۶۳، *روزهای خوش*: ۳۳).

در گزاره نمایشی بالا چیزی مبرهن هست، اینکه برای **وینی** که تقریبا از اول تا آخر نمایشنامه به تنهایی صحبت می‌کند، چیزی دشوارتر و وحشتناک‌تر از درد تحمل غیبت و سکوت دیگری (همسرش ویلی) نیست: «**وینی**. – (*مکث.*) ویلی، خواهش می‌کنم به من بگو آیا می‌تونی مرا از آنجا [از داخل آن سوراخ] می‌تونی ببینی، به من بگو، با یک اشاره دست، این کار را برام انجام بده [...] نمی‌خوای بگی ؟ [...]» (بِکت، ۱۹۶۳: ۳۴).

نتیجه‌گیری

در ادبیات نمایشیِ پیش‌تاز ساموئل بکت، خواننده – تماشاچی به درک این موضوع مهم نایل می‌گردد که پرسوناژهایی که نویسنده به زیبایی تمام خلق‌کرده، همگی همانند حضرت مسیح، علی‌الخصوص زوج‌های ولادیمیر– استراگون و هام –کلاو در نمایش‌نامه‌های *در انتظار گودو* و *پایان بازی* «کهن‌الگوی رنج دائمی بشریت بوده و آن را تا ابد به‌دوش خواهندکشید.» (ساموئل بِکت، ۱۹۹۰؛ ۷۹). این تئاتر بازی داستان زندگی بشر در هستی است که فردسان‌های بِکتی، به‌عنوان «نمایندگان همه بشریت (بِکت، ۱۹۵۱: ۱۰۳)»، مدام در حال ارائه آن بر روی صحنه نمایش بوده و همیشه در آن شکست می‌خورند. این شکست را خود بِکت در قالب تراژدی وجود «گناه زاده‌شدن (بِکت، ۱۹۵۱: ۱۲) بیان می‌کند. در این داستانِ یأس و نومیدی و خلاء ماده، کلید واژه

---

[۱]. خواننده یک اثر ادبی نیک می‌داند که نقش یک «گزاره سئوالی» در یک گفتگوی دوسویه (Pierre Larthomas, 1980: 179 ; John Searle, 1972: 53 & Paul Grice, 1979)، بیش از آنکه حمل بر دریافت اطلاعات باشد، به عنوان استارتر یا آغازگر کلام تفسیر می‌شود که طرف مقابل را به‌صورت اصولی دعوت به تعامل و همیاری در مکالمه می‌کند. ولی در آثار نمایشی ساموئل بِکت، همانند دیگر درام‌های معاصر بویژه فرانسوی زبان، کلام دیگر نقش اطلاع‌رسانی و ارزش معنایی سابق و منطقی خود را از دست‌داده و به «ابزار جنگ معنایی بدل شده‌است (Emanuel Jacquart, 1974 ». همین مسئله در نگاه منتقدین *تئاتر آبزورد* [۲]مرگ کلام و استحاله زبان[۳] تلقی می‌شود.

فلسفی مفهوم "فقر معنا" به‌چشم می‌خورد که بیش از همه روی صحنهٔ نمایش و در خلال متن ترجمان شاه موضوع دشواری ارتباط و مرگ زبان (بیان سنتی) می‌باشد.

از ورای نمونه‌های متنی که در سطور بالا بدان‌ها پرداخته‌شد، این نکته به‌وضوح حاصل می‌شود که "وضع ناگوار بشر"، به دنبال نتایج شوک‌آور جنگ خانمان‌سوز دوم جهانی، ساموئل بکت و دیگر نویسندگان تئاتر پیش‌تاز و پوچ‌گرا را بر آن داشته تا از یک‌طرف افسارگسیختگی انسان معاصر و از طرف دیگر بی‌معنایی هستی را روی صحنهٔ نمایش نمود عینی ببخشند. آنچه در تئاتر پیرسالار ساموئل بکت قابل تامل است، آنکه انسان امروزی دچار یأس شدید (فلسفی) شده و احساس تنهایی و رانده‌شدن می‌کند، چرا که در نگاه او دو نکته به‌طور اعم و اخص شرایط زندگی او را تحت تاثیر قرار داده‌است: نخست آنکه خشونت و فاشسیسم اروپایی و همه‌گیر شدن زندگی ماشینی سرمایه بی‌بدیل بشریت، یعنی ارزشهای معنوی و اومانیستی را به‌طور اساسی دگرگون کرده و دوم اینکه سنگینی بار تحمل‌ناپذیر هستی (معناباخته از همان اول!) در معنای فلسفی و اعمّ قضیه او را به ادامه مسیر زندگی به‌شدت بدبین کرده‌است. مستخرج‌های متنی بالا، مخصوصا دیالوگ‌های نمایش *پایان بازی*، به روشنی گواهِ این موضوع کلان فلسفی می‌باشد. حضور چشمگیر شخصیت‌های سالخورده بر روی صحنه تئاتر بِکت بدین امر مهم صِحّه گذاشته و البته با بیان مضحک و طنزآمیز القاءکنندهٔ پایان هستی و آخرالزمان می‌باشد؛ به‌طوری که هر آن شخصیت‌ها در انتظارِ پایان‌آمدن مصیبت‌ها، رنج‌ها و ناداری‌ها در همه ابعادش هستند، باشد که آن‌ها، به قول شارل بودلر، شاعر نمادگرای مجموعهٔ زیبا و فلسفی تحت عنوان *گُل‌های رنج* (۱۸۵۷، قطعهٔ "سفر")، «با زهر [رنج‌ها و] مرگ شفا جویند»!

منابع

بودلر، شارل. (۱۸۵۷). *گل‌های رنج*، ترجمهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

سارتر، ژان–پل. (۱۹۳۸). *تهوع*، ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم، تهران: نشر نیلوفر.

کافکا، فرانتز. (۱۹۱۵). *مسخ*، ترجمه صادق هدایت، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

کامو، آلبر. (۱۹۳۸). *کالیگولا* ، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، تهران: نشر نیل.

کامو، آلبر. (۱۹۴۲). *بیگانه*، ترجمهٔ جلال آل احمد، تهران: نشر کانون معرفت.

کامو، آلبر. (۱۹۴۲). *افسانه سیزیف*، ترجمهٔ محمدعلی سپانلو و علی صدوقی، تهران: نشر دنیای نو.

کامیابی‌مسک، احمد. (۱۳۸۶). ساموئل بکت و چشم به‌راه گودو، نشریه *هنرهای زیبا*، ۳۱: ۱۲۰– ۱۱۱.

محمدی‌آغداش، محمد. (۱۳۹۴). تحلیل گفتمانی تراژدیِ زبان در تئاتر ساموئل بکت، *در باب زبان۲ (مجموعه مقالات فلسفی، تحلیلی، انتقادی، ادبی)*، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه تبریز، صص ۱۷۵–۱۹۵.

محمدی‌آغداش، محمد. (۱۳۹۵). اپیدمی کرگدن‌زدگی: نقد همنوایی توده‌ها در نمایش‌نامه *کرگدن*، اثر اوژن یونسکو، *در باب زبان۴ (مجموعه مقالات فلسفی، تحلیلی، انتقادی، ادبی)*، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه تبریز، صص۸۳–۱۱۲.

محمدی‌آغداش، محمد. (۱۳۹۶). *در انتظار گودو*، (ترجمه)، تبریز: نشر شایسته.

محمدی‌آغداش، محمد. (۱۳۹۸). زیبایی‌شناسی تضادگویی در نمایش‌نامه‌های *آوازه‌خوان طاس* و *درس* از اوژن یونسکو، نشریهٔ *زبان و ادبیات فرانسه*، دانشگاه تبریز، ۲۳: ۱۴۳–۱۶۴. http://dx.doi.org/10.22034/rllfut.2019.8434

محمدی‌آغداش، محمد؛ آسیب‌پور، محسن. (۱۳۹۸). از حیوان‌انگاری تا تخریب ساختار زبان نمایشی (عدم) معنا نزد بِکت از خلال ملاحظاتی بر دریافت نمایش‌نامه‌های او در ایران، نشریه *قلم*، ۲۹: ۱۶۳–۱۸۸. http://dx.doi.org/10.22129/plume.2019.121292.1050

هدایت، صادق. (۱۳۱۵). *بوف کور*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

یونسکو، اوژن. (۱۹۵۰). *آوازه‌خوان طاس*، ترجمه محمدتقی غیاثی، تهران: نشر فرهنگ جاوید.

References

Baudelaire, Charles. (1857). *The evil flowers*, translated by Mohammad-Ali Eslami Nodooshan, Tehran: Ketab and traduction agency.

Beckett, Samuel. (1951). *Malone meurt*, Paris: Minuit.

Beckett, Samuel. (1953). *En attendant Godot*, Paris: Minuit.

Beckett, Samuel. (1957). *Fin de partie*, Paris: Minuit.

Beckett, Samuel. (1963). *Oh les beaux jours*, Paris: Minuit.

Beckett, Samuel. (1990). *Proust*, Paris: Minuit.

Beckett, Samuel. (1942). *Lt ttt t e ee SiyyEEEEEEEi sll l ’uuuueee*, Paris: Gallimard.

Cafka, Franz. (1915). *The Metamorphosis*, translated by Sadegh Hedayat. (in persian)

Camus, Albert. (1938). *Caligula*, translated by Abol-Hassan Najafi, Tehran: *Nil*. (in persian)

Camus, Albert. (1942). *Stranger*, translated by Jalal Al e Ahmad, Tehran: Kanoon e Maarefat. (in persian)

Domenach, Jean-Marie. (1967). *Le retour du tragique*, Paris: Eds. du Seuil.

Edwards, Michael. (1998). *Beckett ou le don des langues*, Les Matelles, Eds. Espaces 34.

Esslin, Martin. (1963/1971). *tt t httt ee ee l’uuuueee*, Paris: Chastel.

Grice, Paul. (1979). «Logique et conversation», in Revue *Communication*, no. 30: 57-72.

Hediat, Sadegh. (1935). *The Blind Owl*, Tehran: University press. (in persian)

Hubersfeld, Anne. (1977/1982). *Lire le théâtre I*, Eds. Sociales.

Ionesco, Eugène. (1966). *Notes et contre notes*, Paris: Gallimard.

Ionesco, Eugène. (1950). *The Bald Soprano*, Paris: Gallimard. (in persian)

Jacquart, Emanuel. (1974). *Le théâtre de dérision*, Paris: Gallimard.

Kamyabi-Mask, Ahmad. (2007). «Beckett and Waiting for Godot», in *The fine arts review*, Tehran: no. 31: 111-120. (in persian)

Larthomas, Pierre. (1980). *Le langage dramatique*, Paris: PUf.

Mohammadi-Aghdash, Mohammad. (2015). Enunciative analysis of the tragedy of language in Beckett's theater, in *2nd language conference proceedings*, University of Tabriz, pp. 175-195. (in persian)

Mohammadi-Aghdash, Mohammad. (2016). Rhinoceritis Epidemic: criticism of the masses conformity, in *3rd language conference proceedings*, University of Tabriz, pp. 83-112. (in persian)

Mohammadi-Aghdash, Mohammad. (2017). *Waiting for Godot* (traduction), Tabriz: Shayesteh Edts. (in persian)

Mohammadi-Aghdash, Mohammad. (2018). VViolnncl ll l lll eee aall l 'œrrr d drmntt iddd dd ddmeel Beckett: la quête du néant», in *Philosophical Investigations*, no. 24: 339-355.

Mohammadi-Aghdash, Mohammad; Assisbpour, Mohsen. (2019). De l'animalisation à la défiguration du langage: (non)sens beckettien et réception de son théâtre en Iran, Revue *Plume*, no. 29: 163-188. http://dx.doi.org/10.22129/plume.2019.121292.1050

Mohammadi-Aghdash, Mohammad. (2019). Esthétique du contradictoire dans *La Cantatrice chauve* et *La Leçon* ’’ .. Ieee cco, in *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, no. 23: 143-164. http://dx.doi.org/10.22034/rllfut.2019.8434

Pruner, Michel. (2003). *Les théâtres de l'absurde*, Paris: Armand Colin.

Robbe-Grillet, Alain. (1963). Samuel Beckett ou la présence sur la scène, in [Robbe-Grillet] *Pour un nouveau roman*, pp. 95-107. Paris: Minuit.

Sartre, Jean-Paul. (1938/2004). *Nausea*, translated by Amir Jaladin e Aalam, Tehran: Niloufar.

Sartre, Jean-Paul. (1944). *Huis clos*, Paris: Gallimard.

Searle, John R. (1969/1972). *Les actes de langage*, Paris: Hermann.

Hubersfeld, Anne. (1977/1982). *Lire le théâtre* I, Paris: Editions sociales.

Wiesel, Elie. (1995). *Se taire est impossible*, Paris: Editions Mille et une nuit.