ساموئل بکت

نوشتهٔ ویلیام یورک تیندال
ترجمهٔ احمد گلشیری

ساموئل بکت

نوشتهٔ ویلیام یورک تیندال

ترجمهٔ احمد گلشیری

تهران، ۱۳۵۱

This is an authorized Persian translation of
SAMUEL BECKETT
by William York Tindall
Copyright 1964 by Columbia University Press
Originally published by Columbia University Press,
New York, N. Y.

Tehran, 1972

چاپ اول : ۱۳۵۱

شرکت سهامی کتابهای جیبی
خیابان وصال شیرازی، شمارهٔ ۲۸، تهران

با همکاری مؤسسهٔ انتشارات فرانکلین

این کتاب در سه هزار نسخه در شرکت سهامی افست (چاپخانهٔ بیست وپنجم شهریور) بچاپ رسید.
همهٔ حقوق محفوظ است.

ساموئل بکت

گودو بکت را به‌شهرت رساند. او پیش از **درانتظار گودو**، چند داستان بلند و داستان کوتاه و شعر و مقاله نوشته است؛ پس از **در انتظار گودو**، یك‌داستان بلند وچند نمایشنامهٔ دیگر منتشر کرده است. و اکنون‌که هم‌داستانهای بلندش اورا به‌شهرت رسانده‌اند و هم نمایشنامه‌ها، در میان گروه نویسندگان انگلیسی برجایی والا تکیه دارد. اینکه مردی ایرلندی به‌چنین پایه‌ای دست یابد عجیب‌نیست، عجیب این است که به‌زبان فرانسه هم بنویسد.

بکت نیز چون سویفت[1] و شاو و ییتس[2] وسینگ[3] وجویس در دابلین به‌دنیا آمد (۱۹۰۶). مانند سویفت به‌کالج ترینیتی[4] (دابلین) رفت که جزیره‌ای است انگلیسی‌ـایرلندی درمیان جزیرهٔ دیگر

۱) Jonathan Swift نویسندهٔ ایرلندی (۱۶۶۷ـ۱۷۴۵).
۲) William Butler Yeats شاعر ایرلندی (۱۸۶۵ـ۱۹۳۹).
۳) John Millington Synge نمایشنامه‌نویس ایرلندی (۱۸۷۱ـ۱۹۰۹).
4) Trinity

جان‌بول*. او چون جویس زندگی در پاریس را ترجیح داد که در آن‌جا با گوشه‌گیری خود، جویس و انزوایش را به‌یاد می‌آورد، و یا بهتر بگوییم آدمی است در درون منجلاب ویا زباله‌دان. به‌گند کشیده شدن خود درون‌مایهٔ آثار اوست. و اما در خصوص ایرلند: یك ایرلندی گویی آدمی است که هرجا باشد از یاد سرزمینش غافل نیست. هنگامی که در آثار بکت به‌محلی قابل‌تشخیص برمی‌خوریم، معمولا با کوچه‌ها، باطلاقها، گنداب‌روها، زاغه‌ها و دیوانه‌خانه‌های دابلین ونواحی جنوب آن روبه‌رو می‌شویم، و یا به‌قول بکت، سرزمین ملی[۵]، سرزمینی که شاهد کارها وبی‌کارگیهای مران[۶]، مکمان[۷]، وات[۸]، رونی[۹] و «آنان[۱۰]» است.

درست است‌که گودو،که از هیچ‌خلق شده، خالق خودرا شناسانده است، اما بکت نویسنده را ونه‌بکت آدمی را که زندگیش برای ما خود هیچی دیگر است ــ و یا تقریباً هیچ‌است. مصاحبه‌ها کمتر چیزی را روشن می‌کنند و نامه‌ها بسیار کمتر. ما چگونه می‌توانیم کوزه‌گر را از کوزه‌اش بشناسیم؟ اطلاع اندکی که داریم این است که کمی پس از آنکه نخستین‌بار در آئین عشاء ربانی شرکت جست، دریافت که کلیسای انگلیس چیزی جز «موی دماغ» نیست و رهایش کرد، و نیز اینکه چون در کالج ترینیتی زبانهای جدید را خوانده بود، در دابلین به‌تدریس زبان فرانسه پرداخت، و در پاریس به‌تدریس زبان انگلیسی. دراین‌جا، در اواخر دههٔ ۳۰ـ۱۹۲۰، باجویس دوست شد و در طول دههٔ ۴۰ـ۱۹۳۰ از دست دختر عاشق‌پیشهٔ او به‌هرجا می‌گریخت تا آن‌گاه که او را از سر بکت باز کردند. حتی

* تمام توضیحات ازمترجم است. توضیحات طولانی‌تر به‌آخرکتاب منتقل شده و در متن باعلامت ستاره مشخص شده است.

5) Molloy 6) Moran 7) Macmann 8) Watt
9) Rooney

۱۰) نویسنده خود درصفحات بعددرخصوص «آنان» ویا «جمع جباران» توضیح داده‌است.

[خانم] پگی گوگن‌هایم[11] بکت را آدمی عجیب دید. بکت که با جمع دست‌اندرکاران ادبیات «مرحلهٔ انتقال» سرگردان بود، در عرضهٔ سوررئالیسم سهمی داشت، تا آن جاکه چندین شعر و مقاله از برتون و الوار ترجمه کرد. و در وکلوز[12] یا جایی در نزدیکی آن، در طول جنگ به‌زبان فرانسه به‌نوشتن پرداخت. عده‌ای از دوستانش می‌پندارند که متأهل است.

آنان که به‌یافتن تأثیرات و تشابهات در آثار دیگران علاقه‌ای دارند هنگامی که به‌بکت می‌رسند دچار زحمت می‌شوند، چرا که‌گویی او همه‌چیز را خوانده است ــ تمام داستانهای بلند و نمایشنامه‌ها و اشعار را ــ و درمی‌یابند که این تأثیرات هرچه باشد، بی‌شك اثر او با هیچ اثر دیگری نمی‌خواند. گویی تمام فلسفه قلمرو اوست، از آثار پیش از سقراط تا هیدگر و سارتر؛ تمام روان‌شناسی نیز از ویلیام‌جیمز تا فروید و گشتالت[13]. بکت که با ارجاع به‌آنها برجنبهٔ نظری وفضل فروشانهٔ داستانهای بلند و نمایشنامه‌هایش افزوده است، عده‌ای را به‌این فکر انداخته که او بیشتر یك متفکر است. این جنبه هرچه می‌خواهد باشد، در این‌که اوهنرمند است جای هیچ‌شکی نیست. او گفته است: «من فیلسوف نیستم.» جزئیات مورد نظر اویند و نه مفاهیم کلی، و نیز تنظیم و نه‌نظام. بااین همه آنان که بکت را متفکر می‌پندارند، چندان به‌خطا نمی‌روند، چراکه او در کار خود با ذهن، عین، و طبیعت‌اشیاء موردبحث، همچون‌فیلسوف روبه‌رومی‌شود. مقاله‌ای که درخصوص پروست نوشت (۱۹۳۱)، بیشتر بیانیه بود تا نقد، و گویی بدرودی بود با فلسفهٔ فیلسوفان. بکت می‌گوید که مفهوم ومنطق درمانده است و هنرمند خود باید آشفتگی را بی‌وجود آنها به‌نظم درآورد.

۱۱) Peggy Guggenheim نقاش معاصر آمریکایی.

12) Vaucluse 13) Gestalt

[شعر بلند] *Whoroscope* (۱۹۳۰) تک‌گویی نمایش‌گونه‌ای است به‌شعرآزاد، بازپرنویسهایی بسیارفضل‌فروشانه‌تر از توضیحات‌الیوت، که‌دربارهٔ‌یک‌فیلسوف‌است. تک‌گو، یعنی‌دکارت، روشنفکری‌است‌که‌به‌انتظار جوجه بر تخم نشسته است ــ سالمند باشد بهتر است ــ می‌گوید: «سرانجام کامل‌شدی / ای‌غایط باریک‌اندام و رنگ‌پریده و نیم‌تنه‌پوش من؟» غایط؟ تخمی که این‌گونه بر آن ارج نهاده شود کمی بیش از مغزی متفکر از ارج برخوردار است. آگاهی و دانش[ما از این رهگذر] بی‌حرمتی نسبت به‌اندیشه را جبران می‌کند*.

اشعار *Echo's Bones*(۱۹۳۵) ظاهراً از استخوانهای الیوت* و بازیهای لفظی [داستان بلند] **فینی گنزویک**[۱۴] تأثیر پذیرفته است. اما این رؤیاهای سرزمین کابوس که در آن «شعور و بی‌شعوری در کنار هم» پیش می‌روند، بیشتر مرهون سوررئالیستها و رمبو است، که بکت «پرچم خون‌چکان گوشت[۱۵]» خود را از او اقتباس کرده است. تصویرهای نفرت و یأس ومرگ‌که دراین‌جا به‌آزمون‌گرفته شده‌اند، پس از به‌کارگرفته‌شدن در نثر او مورد استعمال بهتری یافته‌اند.

[داستانهای کوتاه] *More Pricks Than Kicks* (۱۹۳۴)که همچون اشعار او عجیب است، رشته‌ای داستان است درخصوص آدمی اهل دابلین به‌نام بلاکوا*، به‌تقلید ازساکن همیشگی‌بخش مقدم برزخ‌دانته (برزخ، سرود چهارم، صفحه‌های ۹۸ تا ۱۳۵) که در [داستانهای بلند] **مرفی**[۱۶] و **ملسی** بار دیگر مطرح می‌شود و گویی بکت را از دیدگاه بکت نشان می‌دهد. در این جا بلاکوا که دانشجوی تنبل آثار دانته است درمی‌یابد که خرچنگهای دریایی مرگی اندوهبار دارند. او که تا لحظهٔ مرگ زندگی اندوهباری دارد، به‌عبث «جوهر توأمان

۱۴) *Finnegans Wake* داستان بلند جیمزجویس.
15) Banner of meat bleeding 16) *Murphy*

عشق واقعی»[۱۷] را می‌جوید. اسرافکاریهای لفظی او که فربنک[۱۸] را نیز از میدان به‌در می‌کند، همراه با لعابی از استهزاء نه‌تنها بورژواهای دابلین‌را که تمام بورژواها را، مرده یا زنده، به تمسخر می‌گیرد. بکت که این روزها دیگر مستی لفظ‌بازی از سرش پریده است، تنها اجازهٔ چاپ مجدد دوتا از این رشته داستانهای ارزشمند و یأس‌آور را داده است نه‌بیشتر و این‌نکتهٔ قابل درکی است.

[داستانهای کوتاه] *More Pricks* توجه کسی را جلب نکرد و [داستان بلند] **مرفی** (۱۹۳۸) گرچه باتحسین جویس ودیلن‌تامس[۱۹] و آیریس‌مرداک[۲۰] روبه‌روشد، مورد توجه قرارنگرفت. هنگامی که [نمایشنامهٔ] **گودو**، به‌سال ۱۹۵۳ در پاریس به‌صحنه آورده‌شد، و معلوم‌شد همان چیزی است که همه انتظارش را می‌کشیدند، بکت آدمی گمنام بیش نبود.

در آن‌جا، و پس از آن در سراسر جهان، هنگامی که تماشاگران این نمایشنامه را خسته‌کننده و در عین حال مهیج و فراموش‌ناشدنی دیدند، مسحور و متحیر ماندند. این آمیختگی خوشایند بود. دو ولگرد با کلاههای گرد و نمدی، به‌نام استراگون و ولادیمیر، برصحنه که خراب‌آبادی را با تک‌درختی نشان می‌دهد، چندان کاری نمی‌کنند، و هرچند مدام وراجی می‌کنند، حرفی برای گفتن ندارند. لاکی و پوتزو که یکی با طناب به‌دیگری بسته شده است، وارد می‌شوند و با پوتینهاوکلاهها وکیفهاشان ورمی‌روند. لاکی‌به‌شیوهٔ کیسی‌استنگل[۲۱] سخنانی ایراد می‌کند. هنگامی‌که لاکی وپوتزو راه می‌افتند ومی‌روند،

17) The Siamese haecceity of puffect love

۱۸) Ronald Firbank (۱۸۸۶ـ۱۹۲۹) رمان‌نویس انگلیسی که آثارش انباشته از تعقیدات لفظی است.

۱۹) Dylan Thomas شاعر انگلیسی (۱۹۱۴ـ۱۹۵۳).

۲۰) Iris Murdoch نویسندهٔ معاصر انگلیسی.

۲۱) Casey Stengel مربی سختگیر تیم بیسبال یانکی در نیویورک.

پسری وارد می‌شود و می‌گوید که آقای گودو، هم او که ولادیمیر گمان می‌کند با او قرار ملاقاتی دارد، امروز نخواهد آمد. پردهٔ اول باتغییراتی، در پردهٔ دوم تکرار می‌شود. درخت چهارپنج‌برگ‌درآورده است. لاکی و پوتزو باز می‌آیند و با حالی نزارتر از پیش می‌روند. پسر باهمان پیام باز می‌گردد. واضح است‌که اگر پردهٔ سوم وچهارمی وجود می‌داشت، ولگردها بیشتر می‌ماندند و پسرك باز پیدایش‌می‌شد.

از نامه‌هایی‌که به‌سال ۱۹۵۶ به[نشریهٔ] **تایمز ادبی**[۲۲]فرستاده شده برمی‌آید که این نمایشنامهٔ مرموز که یك هیچ پیچیده و در عین حال یك چیز ممکن است، باعکس‌العملهای مختلفی روبه‌رو شده است. نویسندهٔ هرنامه کوشیده است تا مفهوم آنچه را که دیده و یا خوانده، بفهمد و به‌نتیجهٔ خاص خود دست یابد. یکی نمـایشنامه را عمیقاً مسیحی پنداشته است. دیگری آن را داستانی پندآمیز از هستی یافته است. و دیگران آن را حکایتی تمثیلی از اجتماع و اقتصاد تشخیص داده‌اند، یا رساله‌ای در خصوص بیداری معنوی، یا چیزی که کلمات از توصیفش عاجزند، و یا نیرنگی برای رنگ‌کردن روشنفکران. منتقدان حرفه‌ای نیز درخصوص آن چندان توافقی نداشتند. حدس هر منتقد، هرچه کمتر به‌یقین نزدیك بود، با قاطعیتی هرچه بیشتر مطـرح شده بود. بکت در مقالـه‌اش در خصـوص جویس (۱۹۲۹) می‌گوید: «خطر وقتی است که هویتها به‌سادگی قابل تشخیص باشند.» اما قدر مسلم این است که هریك از این هویتها که به‌سادگی شناخته شده‌اند کم‌وبیش با توجه به‌قسمتی از متن توجیه گردیده‌اند، چرا که چون کل دست‌نیافتنی بوده، لاجرم جزء مورد نظر قرار گرفته است. محکومان سن‌کوئن‌تین که این نمایشنامه ـ در سر راه خود بـه‌گرد جهان ـ برایشان عرضه شد، با چنین مشکلی روبه‌رو نشدند وگفتند که [نمایشنامهٔ] **گودو** در خصوص انتظار است ـ انتظار برای هیچ*.

22) *Times Literary Supplement*

پاسخ برت‌لار[۲۳] نیز، که در نیویورک نقش استراگون را داشت، ستودنی بود. وقتی از او پرسیدند که نمایشنامه دربارهٔ چیست، جواب داد: «چیزی به‌نظرم نمی‌رسد.»

تنوع حدسهایی که در خصوص [داستان بلند] **موبی‌دیک** و [نمایشنامهٔ]**مرغابی وحشی*** زده شد، باید درسی برای ما باشد تا نسبت به‌حدسهای خود دربارهٔ این‌چیزها چندان مطمئن‌نباشیم. بهترین نمونه‌های ادبیات رمانتیك معماگونه است، و آن دسته از نویسندگان رمانتیك که جایی والا دارند، رمزپردازند. بکت در [مقالهٔ] **پروست** می‌گوید: هنر که کارش نظم‌دادن به‌ناگشودنیهاست هیچ‌گاه توضیح نمی‌دهد. و نیز کار هنرمند با ارائهٔ رمز چنین است. بکت همچنان به‌بازی گرفتن ادامه داد.

وینی[۲۴] در [نمایشنامهٔ] **روزهای خوش**[۲۵] (۱۹۶۱) در یك بیابان و در زیر آفتاب خیره‌کننده، تا سینه در خاك فرو رفته است. یك چتر آفتابی و کیفی دارد محتوی چیزهایی مثل ماتیك، سوهان‌ناخن، مسواك، هفت‌تیر، که در آن به‌جستجو می‌پردازد. ویلی[۲۶]، با کلاه حصیری زیبا، گهگاه از حفرهٔ خود که در کنار زن است بیرون می‌آید و روزنامه می‌خواند. کم حرف می‌زند، اما زن که پرچانه است، گرچه در پردهٔ دوم تاگردن درخاك فرو می‌رود، جبلا خوشبین است. نمایشنامه به‌نظر نمی‌رسد که هیاهوی بسیار برای هیچ باشد. اما پرسشهایی به‌ذهن راه می‌یابد. در مثل کجا و چرا و یا چند وقت است که این بازی ادامه دارد؟ این پرسشها ذهن دو آدم خیالی را به‌خود مشغول داشته است، که به‌دیدن آنان آمده‌اند. مردی به‌نام شاور[۲۷] یاکوکر[۲۸] و زنی با چند کیف. «مرد می‌گوید آن زن چه‌کار دارد می‌کند؟ می‌گوید مفهوم این کار چیست که تا پستان توی این زمین لعنتی فرو رفته...

23) Bert Lahr 24) Winnie 25) *Happy Days*
26) Willie 27) Shower 28) Cooker

می‌گوید یعنی چه؟ چه‌قصدی در کار است؟»

وینی را رها می‌کنند و می‌روند بی‌آنکه روشن شود چه قصدی در کار است، و ما که پرسشهای شاور و یا کوکر را بازگو می‌کنیم، چیزی درنمی‌یابیم. می‌پرسیم آیا مفهوم این نمایشنامه برداشتی‌است از دوزخ و یا برزخ؟ بکت کـه دانشجوی [آثار] دانته بـوده است، [داستان بلند] **فینی‌گنزویك** را وابسته به برزخ می‌یابد؛ چرا که در برزخ امکان حرکت هست، در حالی که دوزخ، همچون موقعیت وینی، ساکن است. [باز می‌پرسیم] آیا این نمایشنامه بازتابی ازموقعیت شخص نویسنده است؟ بکت در نامه‌ای به‌سال ۱۹۵۹ می‌نویسد: حفره‌ای که‌اکنون درآن مانده‌ام، چون سرود پنجم دوزخ، لال ازتمام‌نورها*ست و به‌خدا سوگند تهی از عشق.» هریك از این احتمـالات اغواکننده است، اما همان‌گونه که بکت می‌گوید، «شاید» کلمهٔ مناسبی است و هشداری است به‌منتقدان.

شاید مطمئن‌ترین سخنی که می‌توان برزبان آورد ـ چراکه آدمی ناگزیر است سخنی بگوید ـ این است که نمایشنامه‌ها و داستانهایش استعاره‌هایی از ماهیت امور و موقعیت آدمی‌اند. عنوان [داستان‌بلند] **بدین‌گونه است**[۲۹] ـ اگـر ایـن حدس بی‌ضرر صحیح باشد ـ خـود سررشته‌ای به‌دست می‌دهد. مکانها و کارها و گفتگوها و تمام جزئیات عجیب آثار بکت تمثیل پیچیده‌ای را تشکیل مـی‌دهند، تمثیلی بیرون از قلمرو رئالیسم، که از چگونگی امور و یا تاثر از چگونگی امور مایه گرفته است. بکت در [مقالهٔ] **پروست** می‌گوید: «برای هنرمند، جهان از راه استعاره قابل درك است.» استعاره کم‌وبیش معادله است. گرچه به‌قول بکت: «معادلهٔ پروستی هیچ‌گاه ساده نیست.» لیکن معادله‌های بکت لااقل در لال‌بازیها، آن اندازه از سادگی برخوردارند که شیوهٔ او را روشن عرضه کنند.

29) *Comment c'est*

بازی بی‌حرف یک[۳۰] (۱۹۵۷) بابیابان دیگری آغاز می‌شود که در آن‌جا، در زیر نور خیره‌کننده، دلقکی به‌شیوهٔ مارسل مارسو[۳۱] گرفتار دهها انگیزه و پاسخ انعکاسی شده است. واضح است که پاولفی در آن نزدیکی به‌کارگردانی سرگرم است. اشیاء از سقف پایین می‌آیند: مکعبهایی به‌اندازه‌های مختلف، یك درخت، یك کوزهٔ آب. دلقك به‌فکر فرو می‌رود، دست به‌عمل می‌زند، و باز به‌فکر فرو می‌رود، اما هرقدر هم مکعبها رابرهم می‌چیند، کوزه از دسترس او دور است، هرآزمایش اوغلط ازآب‌درمی‌آید. منطق‌وتهور، این‌تن‌تالوس*رابه‌شکست می‌کشانند، هم اوکه سرانجام وقتی تمام‌تلاشهایش راعقیم می‌بیند، تسلیم می‌گردد. مغلوب‌شدن، از پاافتادن، تن دردادن، یا بی‌تفاوت‌ماندن، کدام یك او را به‌تسلیم واداشته‌اند؟ گویی پیروان مکتب سلوك* را در پس این تجربهٔ آزمایشگاهی می‌بینیم، همان‌گونه که فروید گویی در پشت **بازی بی‌حرف دو**[۳۲] (۱۹۵۹) دیده می‌شود. الف و ب در چنبرهٔ گونیها و سیخهای چاره‌ناپذیر محکوم به ماندن‌اند. الف، که هویجش را می‌خورد و به‌فکر فرو می‌رود، استراگون دیگری است. ب، که به‌ساعت و نقشه و قطب‌نما مراجعه می‌کند، پوتزو را به‌یاد می‌آورد. اما اختلافات آنها هرچه باشد، از این به‌درون‌گونی رفتن‌ها و بیرون آمدن‌ها، در پایان به‌یك نتیجهٔ بی‌پایان می‌رسند. طرح چیدن لوازم صحنه بازگوکنندهٔ درون‌مایهٔ اثر است: الف ــ ب ــ پ به‌شکل ب ــ الف ــ پ درمی‌آید و باز به‌شکل الف ــ ب ــ پ برمی‌گردد*. هرچند این لال‌بازیها تا اندازه‌ای از سادگی برخوردارند، اما زندگی را آن‌گونه که هست نشان می‌دهند. معادلهٔ [نمایشنامهٔ] **گودو** هیچ‌چیز روشنی ندارد و نیز از سادگی بی‌بهره است.

30) *Act Without Words I*

۳۱) Marcel Marceau هنرمند مشهور پانتومیم فرانسوی.

32) *Act Without Words II*

هیچ‌کس به‌یقین نمی‌داند که آن دو ولگرد در انتظار چیستند. استراگون از یاد برده است و ولادیمیر نمی‌داند که چه‌کسی با او قرار ملاقات دارد، اگر قراری هست محل و روز و ساعت آن‌چیست. اینکه گودویی وجود دارد ـ یحتمل یك دهاتی ـ ظاهراً پسربچه‌ای قطعیت آن را مشخص می‌سازد. پیداست که قرار ملاقاتی در میان است، اما با «آقای آلبرت» و نه با ولادیمیر، هم او که به‌هرحال به‌یافتن رستگاری و پناه درخانهٔ گودو همچنان امیدوار است. آیاگودو خداست؟ اشاراتی که نشان از الهیات دارند فراوان به‌چشم می‌خورد: در مثل دو دزد لوقا، هم او که می‌گوید یکی از آنان رستگار شد. احتمال رستگاری پنجاه درصد است، اما حتی این‌گونه رستگاری مشکوك است: «هرچهار نفرشان در آن‌جا بودند ـ یا درآن حوالی ـ وتنها یکی از آنان ازدزدی سخن می‌گوید که رستگار شده است.*» ولادیمیر «ترسان و لرزان» انتظار می‌کشد. این عبارت کی‌یرکگور (که‌بکت خود به‌متن انگلیسی نمایشنامه افزوده است) گویی به‌این منظور آورده شده تا یادآور نظر آن فیلسوف باشد، در خصوص خدایی ورای دلیل*، دیگری دیگرگونه* و یا باطل. لاکی سخن از «خدایی به‌هیئت آدمی... باریشی سفید» به میان می‌آورد. پسربچهٔ پیام‌آور ـ و فرشتگان پیام‌آورانند ـ گمان می‌کند که آقای گودو ریش‌سفیدی دارد. گذشته ازآن، او چوپان را از سر تفنن تنبیه می‌کند، چرا که گوسفندها و بزها را از هم جدا کرده است*. هابیل، قابیل، آدم، مسیح، درخت، التجا، توبه ازگناه نخستین «به‌دنیا آمدن*» همه، رنگی بیشتر به‌این محیط مقدس می‌دهند. اما این اشارات که در خصوص گودو مسئله‌ای را روشن نمی‌کنند، شاید به‌این قصد آورده شده‌اند تا حالت ذهنی ولادیمیر را نشان دهند، یا تماشاگران را به‌بازی بگیرند و یابرامید نومید آدمی انگشت بگذارند. آنچه به یقین می‌دانیم، آن است که در انتظار گودو بودن، همچون در انتظار خدابودن است، و این‌که گودو، هم او که چون خدا

نایافتنی است، هرگز نخواهد آمد؛ چرا که گودوی ولادیمیر نوعی هیچی است. سام[۳۳] در [داستان بلند] وات می‌گوید: «تنها راهی‌که آدم می‌تواند از هیچی صحبت کند، آن است که طوری از آن حرف بزند که‌انگار چیزی است، درست همان‌طور که تنها راه سخن‌گفتن از خدا، آن است که طوری از او حرف بزنیم که انگار یك آدم است، آن طور که، گویی بطور یقین، کسی بوده، در زمانی...» ولادیمیر در انتظار آن است که آب از آب تکان نخورد. چنین انتظاری، انتظار هر آدمی است در جهانی ورای ریشخند. گودو آن چیزی است که آدمی انتظارش را می‌کشد و آنچه از این انتظار نصیب می‌برد.

به‌جای گودو، پوتزو از راه می‌رسد تا پیچیدگیهای اجتماعی و مالی و اخلاقی را به‌مسئلهٔ الهیات بیفزاید. استراگون می‌پرسد: «قربان، شما آقای گودو نیستید؟» و پوتزو، که هویت خود را خوب می‌داند، جواب می‌دهد: «من پوتزوام! گودو کیست؟» استراگون می‌گوید: «ما درست او را نمی‌شناسیم، من خودم حتی اگر او را ببینم نمی‌شناسم.» پوتزو کاری با مسائل الهی ندارد، اما لاکی، هم او که بارها پوتزو را بردوش دارد، و به‌جای ذهن اوست، چنین دلبستگیی دارد. نطق تند و مطول‌لاکی، هرچند دیوانه‌وار است، ازهم پاشیدگی اندیشه را نشان می‌دهد و با تقسیم‌بندی آن به‌سه‌بخش (الهیات، بازیها، مرگ) تباهی نظم را. موعظهٔ او که نه نقیضهٔ الهیات، بل همان الهیات است، تحمل‌ناپذیر است؛ چراکه داشتن فکر از فکرکردن بدتر است*، و فکرکردن چیزی است که باید رهایش کنیم تا انتظار را ادامه دهیم، چرا که ناگزیریم.

خواه ولگردها به‌انتظار گودواند، یا به‌انتظار آمدن شب و یا همین قدر در انتظارند، بحث برسر این نیست که چگونه می‌شود از

33) Sam

وقت استفاده کرد، بل آن است که چگونه می‌شود وقت را گذراند. انتظار الیوت در [شعر بلند] **چهارشنبهٔ خاکستر** و **چهارکوارتت** انتظاری است تهی از امید. ولادیمیر که کمتر می‌خواهد ساکن همیشگی باشد، با امیدواری انتظار می‌کشد، چرا که شب تاریکش، تاریکی روحی نیست. او می‌داند که «دردل هیچی»* تنها راه برای گذراندن وقت، بدون پرداختن به‌اندیشیدن، گفتگوکردن است. گفتگو با یکدیگر، که دیگر وسیلهٔ ارتباط نیست ــ چرا که امری محال است ــ دنبال حرفهای خود را گرفتن است، «سرگرمی... تفریح»* است. هر گفتگویی به‌کار می‌آید: قصه گفتن، حتی خلاف‌گویی و بددهنی. ولادیمیر می‌گوید: «لفاظی خیلی بدی نبود. زودباش، گوگو، حرفی بزن، نمی‌توانی؟»* باری، هرگفتگویی، جزگفتگو از رؤیاهای گوگو. چرا که یك کابوس برای ولادیمیر بس است. و رؤیاها، همچون موعظهٔ لاکی، ممکن است واقعیت را به ذهن بیاورند. دیدار پوتزو ولاکی نه‌تنها سرگرمی خوشایندی است که بازی تازه‌ای‌هم‌مطرح‌می‌کند: «من لاکی می‌شوم، تو پوتزو بشو.»* دنبال این بازی را گرفتن و یا درخت شدن*، اثبات بیهودگی است؛ چراکه «کاری نمی‌شود کرد.»* خودکشی در حداین ولگردها نیست، و حتی گفتگو از آن، انحراف بی‌حاصلی است. «ما انتظار می‌کشیم. ما حوصله نداریم.»*

ولادیمیر و استراگون زوجی ناهمرنگ و قدیم‌اند. کلاه، ولادیمیر را که روزی روشنفکر بوده است، به‌دردسر می‌اندازد، همان کلاه که با سر پیوستگی دارد. (او وارث کلاه تفکرزای لاکی است.) پوتین، استراگون را که روزی شاعر بوده است، به‌دردسر می‌اندازد، همان پوتین که با خاك پیوستگی دارد. نفس ولادیمیر بویناك است. پاهای استراگون بویناك‌است. ولادیمیر و استراگون‌دور ازهم بدبختند، در کنار هم بدبختند: «ما برای یك راه ساخته نشده‌ایم.» با این همه آنان در آن جا ایستاده‌اند، با ناسازگاری به‌هم پیوند خورده، برجاده‌ای

متروك، هر يك وابسته به‌ديگرى ـ آن چنان بدقت با طناب روان‌ـ شناسى به‌هم «بسته» شده‌اند كه لاكى با طنابى واقعى به پوتزو بسته شده است و يـا ولاديمير با طنابى مابعدطبيعى به‌گـودو. به‌رغـم طنابها، ارتباطى درونى و يا بيرونى ميان آنان وجود ندارد؛ چرا كه هر كدام «واگن جداگانه‌اى» اشغال كرده است. بـا اين همه، ايـن زوجهاى جدا افتاده، سه نوع ارتباط آدمى را نشان مى‌دهند: ارتباط دوست با دوست، ارباب با برده، انسان با خدا ـ و يا هر آنچه را كه شما به‌جاى گـودو مى‌گيريد. ايـن چهار مرد كنار درخت، همچون آدم و مسيح، به‌يك تعبير همهٔ انسانها هستند. نامهاشان نمودار چهار كشور است (پوتزو كلمه‌اى ايتاليايى است با معناى «چاه آبريزگاه».)* پوتزو به‌ولگردها مى‌گويد: «تا آن‌جا كه مى‌شود ديد شما آدميزاديد... از همان جنس خود من. (خندهٔ بلندى سر مى‌دهد.)... آفريده شده به‌صورت خدا.»

ولاديمير و استراگون مى‌گويند «برويم»، يكى در پايان پردهٔ نخست و ديگرى در پايان پردهٔ ديـگر. با اين همه، مثل جى‌آلفرد پروفراك[۳۴]، «از جا تكان نمى‌خورند». پوتزو فرياد مى‌زند: «به‌پيش! به‌پيش!» و به‌دنبال ديگرى، مطابق برنامه از هيچ‌سو به‌هيچ‌سو مى‌رود. اما ماندن يا رفتن، پايدارى و ايستادگى آدمى را در مقابل هيچى نشان مى‌دهد. اين هم هست كه اين ماندن يا رفتن، كه بيشتر ضرورى است تا حماسى، كارى است كه به‌كردنش ناگزيريم. اجراى اين كار در درون هيچى، به‌هر حال خود كارى است؛ و روشن است كه بكت به آدمهاى [آثارش] يا قربانيهاى خود، هم آنـان كـه چيزهايى درون هيچى‌اند، از سر تفاهم و هزل و عشق مى‌نگرد.

امور آشفته‌اند. (مرفى‌مى‌پرسد: «چه‌چيز جز شوخ طبعيى ناقص

۳۴) اشاره به شعر اليوت به‌نام «سرود عاشقانهٔ جى آلفرد پروفراك».

می‌توانست چنین آشفتگی آشفته‌ای بسازد؟ و در آغاز جناس بود۳۵.»)
بکت در مصاحبه‌ای با تام درایور۳۶ گفته است: «اما هنرمند باید قالبی بیابد، قالبی تازه برای دیدی تازه نسبت به‌امور.» قالبی که بکت برای طرح انتظار یافته است، منسجم و گیرا و آن قدر تازه است که برخی از منتقدان به‌وحشت افتادند. و گفتند که در آن هیچ چیز آراسته‌ای به‌چشم نمی‌خورد، بسط نمایشنامه ازقرارداد پیروی نمی‌کند، از کشمکش خبری نیست، اوج ندارد، فکری را القاء نمی‌کند، پیشخدمتی در کار نیست. و از جمع این چنین تخطیها، یك نمایشنامهٔ ضد تآتر ساخته شده است. با این همه، به‌گمان تماشاگرانی که [نمایشنامهٔ] **گودو** را تآتر خوبی یافتند، مکان و آدمها و گفتگوهای بی حاصل و کسالت‌بار و دلقك‌بازی و حتی اشاراتی که چیزی در پس آنها نهفته است، همه گویی اسباب‌چینی ماهرانه‌ای است که تك‌تك اجزاء آن وابسته به‌چیزی است که نمی‌توان بدان قطعیت بخشید. و هم به‌گمان آنان، این دو پرده (به‌جای یك یا سه پرده) گویی حداکثر و در عین حال حداقل ساختمانی است ممکن برای بیان مسئلهٔ روشن یکنواختی که مدام چهره عوض می‌کند و نیز سیر دورانی بشریت که به‌درماندگی آواز سگ در آشپزخانه* ولادیمیر است. تکراردرون‌مایهٔ اصلی به لفظهای گوناگون («من نمی‌دانم،» «روشن نیست،» «کاری نمی‌شود کرد،») گویی برای مؤکد ساختن انسجام و نظم به‌کار گرفته شده است.

بکت به «هیچ» شکل هنری داده است ـ که با این حساب، بی‌شباهت به [نمایشنامهٔ] **اهمیت‌ارنست‌بودن**۳۷ نیست ـ یك هیچ درخشان، که در ظاهر چیزی است، نوعی سمبول است، و اگر خواسته

۳۵) قیاس کنید با «در ابتدا کلمه بود.» ـ **انجیل یوحنا**، باب اول.
36) Tom Driver
۳۷) *The Importance of Being Earnest* نمایشنامهٔ اسکاروایلد.

باشید، نوعی استعاره. توصیفی که ولادیمیر از صحنه می‌کند، با بی‌قیدی مناسبتی با نمایشنامه دارد: «وصف‌ناپذیر است. به‌هیچ چیز شباهتی ندارد. هیچ چیز وجود ندارد. درختی به‌چشم می‌خورد.» این مناسبت بی‌قیدانه‌است چرا که‌نمایشنامه‌به‌چیزی‌می‌ماند که‌می‌شناسیمش و از آن‌جا که نمایشنامه استعاری است، نیز به‌آن چیز شباهتی ندارد.

بکت‌گریان، به‌انسانی کـه درون آشفتگی گرفتار آمـده است می‌خندد، اما این تنها او نیست. هاردی[۳۸] قبلا به‌این کار دست زده است، و در زمان ما، کونو[۳۹]، یونسکو و دیگران کم و بیش در این پاسخ بکت نسبت به‌امور سهیم‌اند. تشابهاتی که گهگاه با آثار یونسکو دیده می‌شود، منتقدان را برآن داشته است تا بکت را از زمرهٔ پیروان مکتب پوچی بدانند. این نکته درخور تعمق است، چرا که اگر چنین مکتبی وجود داشته باشد ــ در واقع اگر مکتبها، همچون مکتب مابعدـ الطبیعه و یا مکتب شاعران سمبلیست، از حد واژه‌هایی فرهنگستانی فراتر باشند، واژه‌هایی‌که برای نادیده گذشتن ازغرابت وضع‌شده‌اندـ می‌توان بکت را به‌مکتبی مربوط دانست. ذهنی انتقادی کـه شیفتهٔ گروه‌بندی‌است، مایل است او را از آن مکتب بداند. و بکت که شیفتهٔ فردگرایی است این عضویت را رد می‌کند، می‌گوید: «فکر نمی‌کنم شایستهٔ آن باشم که جایی در این مکتب داشته باشم.» این ردکردن ممکن‌است چیزی جز تنفر ازگروه‌بندی و مفاهیم‌انتزاعی و علت‌ومعلول نباشد که او خود در [مقالهٔ] **پروست** اعلام کرده است ،و یاممکن‌است خود اعلام استقلالی است از همهٔ چیزهایی که بدان وابستگی داشته است ــ در مثل جویس یا کافکا. بکت می‌خواهد تنها باشد.

پوچی چیزی‌است‌مغایر بااستدلال‌اقلیدسی. بکت‌درنامه‌ای‌می‌نویسد: از آن‌جا که برای توجیه پـوچی، به‌ذهنی قضاوت‌کننده نیازمندیم،

۳۸) Thomas Hardy رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۴۰ـ۱۹۲۸).
۳۹) Raymond Queneau شاعر و داستان‌نویس معاصر فرانسوی.

دنیای‌من‌پوچ‌نیست. می‌گوید: «درجهانی‌که‌ازداوری‌تهی‌است، هیچ‌چیز پوچ نیست.» دنیای او «نیندیشیدنی» و «ناگفتنی» است. درون‌مایهٔ آثار بکت، مواجههٔ ذهن، خواه حکم‌کننده و یا جز آن، بـا آشفتگی «توضیح‌ناپذیر» است. آثار بزرگترش، کاوشهایی است در درون ذهن تنها. [داستان بلند] **مرفی** (۱۹۳۸) که نخستین اینهاست در خصوص رابطهٔ ذهن باتن و جهان «ممکن‌الوجود» است*.

[داستان بلند] **مرفی** که با برخی از آثار قبلی او تفاوت دارد، ازطرح داستانی برخورداراست، و در آن دو جستجو به‌چشم می‌خورد، جستجوی نیه‌ری[۴۰] و همراهانش برای یافتن مرفی و جستجوی مرفی برای یافتن خویش. هیچ یك از این دو جستجو کامیاب نیست؛ چرا که یافتن مرفی دشوار است. عشق نامـوفق پیچیدگی بـه‌بار می‌آورد. و هنگامی‌واقعی‌است‌که‌یك‌جانبه باشد: الف‌عاشق‌ب عاشق‌پ عاشق‌ت عاشق الف است. و این خود یك «مدار کوتاه» طولانی است. عشق هنگامی که غیرواقعی باشد یا نفرت‌آور است («تراوش تدریجی تف عشق») یا تجارتی[۴۱]. دوشیزه کـونیهام[۴۲] «حیوانی فوق‌العاده آدم‌نما» است و سیلیا[۴۳] فاحشهٔ نجیبی است. و این هر دو عاشق مرفی‌اند، هم او که عاشق خویش است.

طرح داستان غیرطبیعی است. آدمها عجیب و غریب‌اند. دوشیزه کریج[۴۴] بویناك است، با این همه، به‌این ضعف خود «بو» برده است. دوشیـزه دی‌یـو[۴۵] از «بیماری اردك... کـه در طبقه‌بندی امـراض اشتایس[۴۶]، پان‌پیگوپ‌توسیس[۴۷] نام دارد.» رنج می‌برد. کوپر[۴۸] که قادر به‌نشستن یا برداشتن کلاه خود نیست، یك چشم دارد، و بـرای

40) Neary

۴۱) کنایه از فاحشگی است.

42) Miss Counihan 43) Celia 44) Miss Carridge

45) Miss Dew

۴۶) Steiss ظاهراً نام پزشکی است زاییدهٔ فکر بکت.

47) Panpygoptosis 48) Cooper

موازنهٔ امور، دارای «سه تخم» است. به‌قول ناقل ناخوانده، تمام این آدمهای عجیب و غریب «پوشالی»اند، به‌جز مرفی «که پوشالی نیست.» و این در حق سیلیا بی‌انصافی است، که انسان است، کـه رقت‌انگیز است، و به‌یك تعبیر، پیروز است؛ زیرا تنها اوست که خود را می‌بیند و می‌شناسد: «من فاحشه‌ام.» او خود، به‌هر حال، کمال مطلوب خویش نیست. آدمهای داستان و پوشالی‌ها و طرح، بیرون از قلمرو سی. پی. اسنو، غیررئالیستی‌اند. بکت در [مقالهٔ] پروست، «مغـالطهٔ مضحك هنر رئالیستی» را رد کرده است. با این همه هدف اثر هنری هر چند با «واقعیت کاذب» رئالیسم بیگانه است، «واقعیت» است. چرا که آنچه می‌ماند پرداخت هنری هنرمند است.

مرفی که «من‌گرای[۴۹] مفلوکی» است در آرزوی داشتن «لـذت بلاکوا»ست، آن لذتی کـه «آرامش جنین» به‌آدمی می‌دهد. بـلاکوای [داستانهای کوتاه] *More Pricks* که «استنتاج ذهن خود ازتن خود»را مردود می‌داند، گویی طرح نخستین مرفی است. این فیلسوفان که چشم به‌موضوع دوخته‌اند، به‌نتیجهٔ واحدی می‌رسند، که این خود دور از هدف آنان است. مرفی پیش از آن که به‌این نتیجه دست یابد، در حالی که روابط جهان و تن و ذهن، فکر او را مشغول داشته است، در بند یافتن هماهنگی و تشابه میان آنهاست، می‌خواهد در درون آشفتگی به نوعی نظم دست یابد و یا نوعی آشفتگی را به‌نظم درآورد.

مرفی که در [مباحث] فیثاغورس در جستجوی هماهنگی بـوده است، مرید نیه‌ری می‌گردد، هم او که ساکن باغ خود در کرك[۵۰] است. این دنباله‌رو فیثاغورس هرچند در «چهار ضلعی» و «انـدازه» دستی دارد، در [ایجاد] هماهنگی ناتوان است؛ [چرا که حتی کـلام

۴۹) solipsist («من‌گرای» ـ مصطلح ا. ح. آریانپور) اشاره به این طرز فکر است که تنها دانش ممکن علم به‌حالات خویشتن است و «برون‌گرایی» ممکن نیست.
۵۰) Cork از شهرهای ایرلند.

هماهنگی از هماهنگی برخوردار نیست.]* نیز اعداد گنگ‌که علاقهٔ او را به‌یافتن نظام و دقت مبدل به یأس می‌سازند، وی را به دردسر می‌اندازند. ریشه‌های گنگ، از جمله عدد پی (π)آن‌چنان نامعقولندکه اقلیدس را به دیوانگی می‌کشند. (ممکن است این را در مدرسه بـه‌ما گفته باشند.) نیه‌ری می‌گوید پیروان فیثاغورس که سعی می‌کردنـد گنگ‌بودن اعداد را پرده‌پوشی کنند، هیپاسوس آکوسمانی [51] را غرق کردند «در گودالی، چرا که گنگ‌بودن ضلع چهارضلعی و قطر آن را فاش ساخته بود»*. هرچند اعداد نزدیکترین راهی است که آدمی می‌تواند به‌اطمینان و نظم دست یابد، حاصل جمع آنها ممکن است هیچ باشد که «در قهقاه آن آبدرایی [ذیمقراطیس]* می‌توان خواند کـه هیچ چیز واقعی‌تر از آن نیست».

مرفـی سپس برای یافتن نظـام و نظم، طالع‌بینی را بـه‌کار می‌گیرد، همان که میان عالم کبیر و عالم صغیر* تشابهی عرضه می‌کند. همچنان که آفتاب در منطقةالبروج بالا می‌گردد، در پایین نیز مرفی به‌امید یافتن نوعی ارتباط، بیشترین تلاش خود را به‌کار می‌گیرد. بکت بدان جا رسیده است که روسپی زایچهٔ دکارتی را رهـا می‌کند و به‌زایچه‌ای می‌پردازد که فاحشه‌ای برای مرفی آورده است. این دستاویز او را به‌آخرین پناهگاهش می‌کشاند، که در آن جا، به‌هر حال ایمان خود را به‌ستارگان از دست می‌دهد. او پیش از این، به‌عبث دوستی و عشق و هماهنگی امیدبخش را آزموده است. ریـاضیات را برای یك‌فنجان چای به‌کارگرفته است. و برای خلق نظم، پنج بیسکویت همانند را به‌شش شکل و سپس به‌بیست و چهار شکل به‌گـونه‌هـای مختلف برعلفها چیده است. اگر می‌توانست «وسوسه‌اش را در خوردن بیسکویتهای زنجبیلی مهار کند، آن وقت نظم پیش رویش جان پیدا می‌کرد و اندازه‌های دلخواه جا به‌جا شدنهای کلی شکل می‌گـرفت و

51) Hippasos the Akousmatic

خوردن بیسکویتها به‌صد و بیست شکل مختلف ممکن می‌شد.»* با ورود نلی[۵۲]، فاحشه‌ای که از همخوابگی با هرکس ابایی ندارد، این رؤیای او رنگ می‌بازد. درضمن این تلاشهاست کـه مرفی بـه‌یاد آرنولـد گولینکس[۵۳] احساس دلتنگی می‌کند، همان پیرو مکتب مناسبت[۵۴] که بازبان «زیبای بلژیکی–لاتینی» اعـلام داشت که میان کلـهٔ دکارتـی و امور دیگر هماهنگی از پیش تعیین شده‌ای وجود دارد.

اشاراتی که بکت به گولینکس می‌کند، هم او کـه در [داستان بلند] **ملی** بازش می‌بینیم و اشاراتی که‌درجای‌دیگربه مالبرانش[۵۵]، پیرو دیگر مکتب مناسبت، می‌شود و نیز به‌لایب‌نیتس، هم او که عقاید هماهنگی پیشین بنیاد* آنان را دنبال کرد، بـرخی منتقدان را برآن داشته است تا بکت را پیرو دکارت بنامند و نیز مرفی را. با این همه دلتنگی آدمهای [آثار] بکت نسبت به‌هماهنگی کهن، دلیل برآن نیست که او خود سرسپردهٔ نظامی است که آنان برایش دلتنگی نشان می‌دهند. مرفی هرچند با ذهن خویش سرگرم است، تلاش نمی‌کند تا میان آن و جهان پیوندی برقرار کند، بل برسر آن است تا آن را از جهـان جدا سازد. وقتی از بکت پرسیدند که مرفی نوعی دکارت‌گرا نیست، جواب داد: «خیر.» دکارت در [شعر بلند] *Whoroscope* چهـره‌ای مضحك دارد؛ اگر منتقدان این نکته را به‌یاد بیاورند، نیز این جملهٔ جویس را به‌یاد خواهند آورد که «یا تا عمق چشمهٔ دکارت فرو روید و یا به‌آن دست نزنید».

سرانجام مرفی از تلاش برای یافتن نظم در درون «نجاست دنیا»، خواه بنای نظم در آن یا ایجاد هماهنگی با آن، دست می‌شوید و به‌داخل یك «نظام بسته» عقب می‌نشیند، که‌در آن‌می‌تواند از «ممکنی‌های دنیای

52) Nelly 53) Arnold Geulincx

۵۴) Occasionalist پیروان مکتب مناسبت می‌گویند هرگونه تأثیر متقابل تن و روان فرصت و مناسبتی است برای مداخلهٔ الهی.

۵۵) Malbranche فیلسوف فرانسوی (۱۶۳۸ – ۱۷۱۵).

ممکن» بگریزد. (ممکن در نظر فیلسوفان چیزی است که نقطهٔ مقابل واجب وضروری محسوب‌می‌شود.)* هرچند [داستان‌بلند] **مرفی** پیرامون مسئلهٔ نظام بسته و ناممکن دور می‌زند، نیه‌ری است که آن را اعـلام می‌دارد و می‌گوید: «دختر زالوی اسبی **[کتاب امثال‌سلیمان ۳۰: ۱۵]** نظام‌بسته است.»* چهارضلعی نیه‌ری «شکل [هندسی] بسته‌ای است در بیابانی بی‌شکل» یعنی همان «آشفتگی عظیم و بسیار سرسام‌آور» ویلیام جیمز. نیه‌ری‌که‌شکل‌وزمینه*، ذهن اورا به‌خود مشغول‌کرده‌است، نامه‌ای به‌گورت کفکا[۵۶] (روان‌شناس گشتالتی) نوشته، که وی هنوز پاسخی بدان نداده‌است. مرفی‌به‌کفکا ونیز به‌نیه‌ری نیازی‌ندارد؛ چراکه‌وقتی به‌درون می‌نگرد، ذهنش را تقریباً نظام بستهٔ آرزوهای خود می‌یابد.

ذهن مرفی، که بیش از لباسهای رطوبت‌ناپذیرش نظـام بسته است، مـوضوع فصل ششم قـرار می‌گیرد کـه نوعـی حاشیه روی است به‌شیوهٔ [داستان بلند] **داستان یك خمره**[۵۷] **یا تریسترام‌شاندی.*** نظر مرفی در خصوص ذهن خود که آن را چون گویی می‌داند که بی‌هیچ منفذی به‌روی جهـان برون بسته شده است، مبین دلبستگـی او بـه «قطران ایدئالیستی[۵۸]» بارکلی[۵۹] نیست و نیز مرفی در خصوص سازش غرض‌آلود و ناگوار و توضیح‌ناپذیر تن و ذهن، نشان‌دهنـدهٔ دلبستگی هم او به‌دکارت گرایی و یا، در واقع، به‌اندیشیدن نیست. ذهن «نفوذناپذیر» او یك «جهان خصوصی» است که از سطوح روشن‌تر و تاریك‌تر حاصل آمده است، سطوح تاریك‌تر ارجح‌اند، همان‌جا که او می‌تواند، تقریباً بطور مرموز، خود را در «زهدان جذرهای گنگ» رها کند. سیلیا به‌عبث به‌این مرد بریده از همه‌جا می‌گویـد: کاری دست و پاکن. آدمی غیر اجتماعی را که از عالم صغیر بـه عالـم کبیر

56) Kurt Koffka

۵۷) *A Tale of a Tub* داستان بلند سویفت.

58) Idealist tar 59) Berkley

کشانده شده با شغل چه‌کار؟ با این همه، سرانجام در دیوانه‌خانه‌ای کاری پیدا می‌کند. و این جا مناسب‌ترین محل برای ذهن از هم‌گسسته و صندلی گهواره‌ای اوست، گو اینکه تمام ساکنانش، یارانی که خود برگزیده، با عقل بیگانه‌اند. صندلی گهواره‌ای کـه مرفی همچـون بلاکوایی نوسان‌کننده برآن می‌نشیند، وسیله‌ای است که ذهن را از قید تن می‌رهاند، و این بازگشتی است به رحم و رسیدن به آرامش. اینکه وقتی مرفی از نشستن دست می‌کشد کوپر جای او را می‌گیرد ــ درست همانند این داستان بلند ــ جزئی از نظام بسته محسوب می‌گردد.

این تیمارستان یك «جهان کوچك» است که در آن هر دیوانـه، موفق‌تر از مرفی، «زندانی ذهن» است. یك دست بازی شطرنج دیوانه‌وار با آقای اندان[60] دیوانه، که در آن هر بازیگر از انجام‌دادن بازی طفره می‌رود*، مقیاس کوچکی از این نظام بسته است. مرفی برحال آقای اندان کمتر از آنان که در سلولها هستند غبطه می‌بـرد، همان سلولها که دیوارهایش کهنه‌پوش است، و جداییشان از تمام چیزها خود نمونه است. (بکت که قبلا مقالهٔ برتون دربارهٔ دیوانگی، این‌آرمان سوررئالیستها، را ترجمه کرده‌بود، دراین‌جا از مقالهٔ «معترضه‌ای در باب جنون» سویفت تقلید می‌کند.) بـه‌این ترتیب مرفی تـا پایان در ذهن خود می‌نشیند، روی صندلی گهـواره‌ایش، در اتـاق زیـر شیروانیش، در دیوانه‌خانه ــ حصار در درون حصار در درون حصار ــ به‌بی‌منفذی جوهر فرد* لایب‌نیتس. این نه دیوانگی که‌مرگ‌است، همان پیروزی اندك، که ذهن مرفی را می‌رهاند.

به‌هرحال، نه‌مرگ که‌پروازبادبادکی داستان‌رابه‌پایان‌می‌رساند. این بادبادك، که تصویری تثبیت ناشده است، بسیاری چیزها را درهم می‌فشارد و به‌آنها اشاره‌می‌کند: آزادی وجبر، لاهوت وناسوت، زندگی و نزع ــ و بخصوص آخرینشان. همچنان که بادبادك باآخرین لرزش

60) Endon

فرو می‌افتد، همچون لرزش افتادن برگها، محافظان فریاد می‌کنند: «همه‌چیز تمام شد!» در این کتاب هیچ‌چیز بیش از این تصویر نهایی تکان دهنده نیست.

سبکی که اغلب با مضمون در کشمکش باشد، آنچه را که تکان ـ دهنده است در فاصله نگه می‌دارد ـ مبادا که بیش از حد تکان‌دهنده باشد. این سبك که‌بطور بی‌تناسبی ظریف است، جلوه‌ای ترسناك دارد و از ترکیبات عجیب، همچون جناس، اصطلاحات فنی، اشارات عالمانه و گفته‌های تحریف شده، انباشته است. آنچه بکت برای یافتنش در [داستانهای‌کوتاه] *More Pricks* به‌تلاش‌دست‌زده‌بود، اکنون‌به‌اختیار او درآمده است، همچون آن بادبادك پیش از فروافتادنش.

سام که داستان وات و نات را بازگو می‌کند* سبکی بسیار دقیق را به‌کار می‌گیرد. او در تلاش برای بازگفتن امور، درست همان‌گونه که بوده‌اند، پس از دست زدن به‌هرگونه توصیفی، کلمهٔ دقیق را می‌یابد، «شاید» را. «اگر چنین برمی‌آید که من چیزهای‌زیادی‌درخصوص آقای نات‌ووات نمی‌دانم... به‌این جهت است که وات چیزهای زیادی در این زمینه نمی‌دانست»؛ چرا که با مشکلاتی روبرو شده است «در تلاشش برای تمایز میان آنچه در خانهٔ آقای نات اتفاق افتاد و نیفتاد، میان‌آنچه بود و نبود... چیزی نمی‌دانم... جز چیزهایی که با من گفت.» دشواری دیگر آن است که سام و وات در دیوانه‌خانه‌شان «عمارتهای» جداگانه و بی‌پنجره در اختیار دارند. هنگامی که در میان حصارهای سیم خاردار گهگاه به‌دیدار یکدیگر می‌آیند، در حالی که وات صحبت می‌کند، به‌پیش و پس قدم می‌زنند، روبه‌روی هم می‌رسند، در آغوش هم می‌افتند، و پشت به‌هم دور می‌شوند. گذشته از آن، لحن ارسطویی وات مستلزم تحریفهای لفظی وترکیبی‌است: وات‌می‌گوید: «تون ونك»[۶۱] که‌معنایش

۶۱) Ton Wonk که از آخر به‌اول Know not است ـ به‌معنای «ندانستن».

«ندانستن» است. کلمات برای او، همچون رکانتن[۶۲] سارتر، از اشیاء بریده‌اند. هرچند مظروف بودن ظرف ممکن است برای وات قطعی باشد، اما مظروف بودن کلمهٔ ظرف چنین نیست*.

بااین همه سام به‌این عادت می‌کند. بی‌اعتباری ارتباط و دشواری دانستن ـ بخصوص دشواری دانستن هیچ ـ درون مایهٔ گزارش اوست، کـه می‌توان «چه‌می‌دانم؟»* منتنی را درسرلوحهٔ آن‌قـرار داد. وات پرسش است، نات هیچ است. کتاب ترکیبی است از این دو. کلمات انگلیسی کهن *Ic nāt Ic ne wāt* که‌القاءکنندهٔ وات ونات‌اند، معنایشان «نمی‌دانم» است. بکت در کالج‌ترینیتی زبان انگلیسی‌کهن خوانده‌است. وقتی از او پرسیدنـد کـه بهنگام نوشتن [داستان بلند] **وات**، این کلمات را در خاطر داشته‌اید؟ جواب داد: «خیر». خوشا به‌حال محققی که موضوع تحقیقش ازمیان رفته باشد.

هویت یا چیزیت[۶۳] وات مورد تردید است، همین‌قدر می‌دانیم که او«احتمالا» دانشگاهی است. در راه دو کیف با خود می‌برد. پالتوبلندش «هنوز رنگ سبز خود را در بعضی جاها حفظ کرده است.» یـك پوتین قهوه‌ای و یك‌کفش به‌پا دارد «که خوشبختانه آن هم رنگی مایل به قهوه‌ای دارد». همچنان که به «کندی و سرپیش‌آورده» راه می‌رود، به قالی لوله کرده‌ای می‌ماند که در اطرافش اندامی به‌نام دست و پـا بـا بی‌نظمی‌حرکت‌می‌کنند. بااین‌همه‌هرچنداین«مسافرباتجربه»عجیب است، آدمی وسفرش را به‌یاد می‌آورد،«آمدن و بودن ورفتن بی‌هیچ مقصودی»، و این بی‌شباهت به‌زندگی آدمی نیست. این «راه‌پیمای تاریك ذهـن» به‌خانهٔ آقای نات می‌رود و آن را ترك می‌گوید بی‌آن‌که بداند چگونه احضار شده یا چرا مرخص گردیده است؛ چرا که ناگزیر است، او یك

۶۲) Roquentin آدم رمان تهوع اثر ژان پل سارتر.
۶۳) «چیزیت» برابر واژهٔ whatness

تن از دسته‌ای مستخدم است که بنابرضروریاتی یکسان می‌آیند و می‌روند. آرسین*، سلف وات، می‌گوید: «برای‌تمام ما حوادثی یکسان‌اتفاق می‌افتد، بخصوص برای آدمهایی در موقعیت‌ما، این موقعیت هرچه که می‌خواهد باشد.»

خانهٔ آقای نات که «خانهٔ اختیاری از پیش تعیین شده»‌ای است، «جهان کوچکی» است که در آن همه‌چیز از نظم و نظام پیروی می‌کند. دو دیگ وجود دارد، یکی برای آب‌زیپو، دیگری برای غذا. خالی کردن آب‌زیپوی نات، که نخستین وظیفهٔ وات است، خود تشریفات مفصلی دارد؛ و تهیهٔ غذای نات نیز، که آمیزه‌ای از تمام چیزهاست (و با ملاقه‌ای کوچك خورده می‌شود) و دور ریختن پس‌مانده‌هایش وقتی‌که چیزی مانده باشد. بدین‌منظور به سگی گرسنه نیاز می‌افتد و به خانواده‌ای فقرزده و درعین حال علاقه‌مند که از سگ نگهداری کند، همان که در دورهٔ خدمت وات «سگ بزرگی نبود، و با این همه اسمش را نمی‌شد سگ کوچك گذاشت. سگ متوسطی بود با ظاهری نفرت‌انگیز». روشن است که نظامی که باچنین دقتی پرداخته‌شده‌است‌باید از مفهومی برخوردار باشد، اما این نکته از دید وات پنهان می‌ماند، هم او که سعی می‌کند با دلیل تمام امکانات را به پای تجربه بگیرد، و همچون ذهنی جستجوگر، باجابه‌جاکردن عناصر، به‌تنظیم این امکانات دست می‌زند. این‌جابه‌جاییهای پی‌درپی که داستان را خسته‌کننده و لذت‌بخش می‌سازد، نه‌تنها تصویری است از ذهن آدمی که کارش پرداختن به نیندیشیدنی است، بل تصویری است از زندگی ناگفتنی آدمی.

وات معماهای دیگری می‌یابد که حل آنها به‌همان‌اندازه دشوار است، در مثل دیدار پیانو کوك‌کن‌ها، و تصویری بر دیوار. سازکوك‌کن جوان‌تر می‌گوید: «موشها برگشته‌اند». ازآن‌جا که ۹ آلت «صداخفه‌کن» به‌جامانده و ۹ چکش چوبی تنها دریك مورد مطابقت دارند، پیانوقادر به‌نواختن یك نت است. سازکوك‌کن می‌گوید: «پیانو محتوم است، و

نیز پیانونواز. » این رویداد «با جلای صوری فراوان ومعنای مبهم» ذهن وات را رها نمی‌کند، ذهنی که پیش از این استنتاج که «باتمام قطعیت و وضوح چیزی، چیزی اتفاق نیفتاده بود» مدام فرضیه صادر می‌کند. او که به‌هرحال در تلاشش برای «بیرون‌کشیدن چیزی از هیچ» مأیوس نشده است، سعی می‌کند در تصویر یك دایرهٔ ناتمام ویك نقطه، به‌معنایی‌دست یابد، چیزی «بسازد ازآنچه می‌تواند» تا ذهنش تسکین یابد. وات، همچون مرفی، یکی از کسانی است «که انتظار دارند هرچیزی آنان را به یاد چیزی دیگر بیندازد» ــ بطور خلاصه سمبولیست است. آخرین گفتهٔ سام، که می‌گوید: «در جایی که سمبول مورد نظر نیست، نباید آن را به‌کار برد»، گویی خطابی است به‌وات و به‌منتقدان. بکت در [مقالهٔ] پروست از سمبولهای بودلر و ذهن «تمثیل‌خوار» به‌تعریض می‌گذرد. این‌ممکن است بدان مفهوم باشد که درجهان بی‌معنا، معنایی وجود ندارد، خواه سمبولی خواه لفظی، و این که جزئیات، هرچند درخشان و گیرا، باز همان جزئیات‌اند. حتی وات در پایان اقامتش در خانهٔ آقای نات به همین نتیجه می‌رسد. کنجکاوی و زیرکی در او می‌میرد، تا آنجا تنزل می‌کند که اشیاء را همچون اشیاء می‌پذیرد و هیچ را همچون هیچ و به‌نوعی کرختی دچار می‌آید.

وات به‌تنهایی‌نمی‌تواند به‌معنایی دست یابد. شاید انجمنی نظیر یکی از انجمن‌های سی.پی.اسنو در [دانشگاه] کمبریج، راه بهتری برای دانستن ارائه دهد. اما انجمن [کالج] ترینیتی که در بارهٔ مکاشفات ریاضی ویسی‌سلت‌ها[۶۴] تحقیق می‌کند، و در پهنهٔ تحقیقات و اعداد و جابه‌جایی‌آحاد سردرگم مانده است، راهی بهتر از وات تنها عرضه نمی‌کند.

۶۴) Visicelts ــ کهن‌ترین اجداد اروپاییان.

وات در راه بازگشت از ایستگاه قطار که در گودالی تنهاست، آهنگ ندبه‌ای را می‌شنود که دسته‌ای سرودخوان مختلط روی‌یك‌نت ــ مثل همان پیانو ــ به‌خواندن مشغولند. برگردان این آواز، که رشتهٔ‌آحاددیگری‌است، زمان‌را به‌یادمی‌آورد: «۵۲ر۱۴۲۸۵۷۱۴۲۸۵۷۱۴» تا آخر. این عدد گنگ، خویشاوند نزدیك عدد پی، حاصل از تقسیم روزهای سال به روزهای هفته، همان است که تقویم‌نویسان را دیوانه می‌کند (نت صدای سوپرانو، که در ضمیمهٔ کتاب آمده، از نظر موسیقی دلسرد کننده است). وات هنگامی که در گودالی دیگر دراز کشیده است، سرود جمعی قورباغه‌ها را می‌شنود که می‌خوانند: «کسراك، کرك، کریك[۶۵]،» که خود سیر دورانی ریاضی و صوتی است. دراین‌جا نیز یکنواختی، امید به‌یافتن هماهنگی را به‌یأس مبدل می‌کند.

از آن‌جا که آقای نات خود تجسم متعالی نیندیشیدنی و ناگفتنی است، یعنی همان «هستی هیچ»، جز این در خصوص او هیچ نمی‌توان گفت. روزی وات می‌شنود که او در باغ حرفی می‌زند، آقای نات می‌گوید: «جیك، جیك». گاهی از درختی بالا می‌رود. ملافه‌های تختخواب مدورش بطور مرتب در روز پاتریك قدیس[۶۶] تعویض می‌شود. ثبات و تغییر برخانه و شخص او حکومت می‌کند. آقای نات، همچون گودو و یودی[۶۷] در [داستان‌بلند] ملی، با کنت [داستان‌بلند] قصر کافکاوقاضی‌عالی دادگاه‌وجوه‌مشترکی دارد. هنگامی‌ازبکت پرسیده‌شدکه آیا بهنگام خلق این‌هیچ‌ها، به‌یاد کافکا بوده است. جواب داد: «خیر» (او در دههٔ ۴۰ـ۱۹۳۰ به‌جویس می‌گوید: این روزها همه آثار کافکا را می‌خوانند. و جویس می‌پرسد: «کافکاکیست؟») گرداگرد کنت [داستان

65) «krak, krek, krik»

۶۶) St. Patrick از پیروان مسیح که مسیحیت را در ایرلند رواج داد.

67) Youdi

بلند] **قصر** اشاراتی به‌چشم می‌خورد که یادآور الهیات است؛ **وچنین** است در خصوص آقای گودو و آقای نات، هم او که نه‌کمتر و نه‌بیشتر از آقای گودو به‌عالم بالا وابسته است. شاید [داستان بلند] **وات** که نوعی ادامهٔ [داستان بلند] **قصر** است، آن چیزی را نشان می‌دهدکه اگر کا به‌درون رفته بود، باآن مواجه می‌شد.

وات بیرون می‌رود و به ایستگاه **قطار** برمی‌گردد. این ایستگاه در قلب سرزمین ملی، کمی به‌سوی جنوب دابلین، در نزدیکی میدان اسب‌دوانی لئوپاردزتاون[۶۸] و تیمارستان استیلورگان[۶۹] قرار دارد. اتاق انتظار آن تاریك و تك افتاده است، و تصویر اسبی افسرده از دیوار آویخته است. با این همه این ایستگاه تنها مکانی است که وات در آن با جامعه روبه‌رو می‌شود، همان جامعه‌ای که در خانم مك‌کان[۷۰] و دیگر مسافران و کسانی که در آن‌جا به‌کاری مشغولند خلاصه می‌شود. در نخستین توقف وات در ایستگاه قطار، باربری به چشم می‌خورد که حلبها را در طول جایگاه مسافران با چرخ دستی می‌برد: او «از میان یك توده حلب، با احتیاط حلبی را انتخاب می‌کند و با چرخ دستی به‌سوی دستهٔ دیگر می‌برد. سپس ازمیان آن دسته با احتیاط حلبی دیگر را انتخاب می‌کند و به‌سوی دستهٔ اول می‌برد.» این اشاره به‌سیاهچال روزانه در کنار اشاره به‌عروج و بهشت و تثلیث خوش نشسته‌است. تیمارستان‌که وات، پس ازناپدیدشدن درایستگاه قطار، در آن‌جا پیدایش می‌شود عمارتهای بهشتی دارد. او سرانجام در اینجا اندکی «آرامش فکری» می‌یابد و فرصتی تا «ناگفتنی را بگوید».

وات و **مرفی** داستان بلند فلسفی‌اند ـ نوعی فلسفی، اما نه به گونهٔ **راههای آزادی**[۷۱] سارتر،، که در آن با استدلال، اصولی مورد

68) Leopardstown 69) Stillorgan 70) Lady MacCan
71) *Chemins de la liberté*

ستایش قرار می‌گیرد و با ارائهٔ نمونه توضیح داده می‌شود. بکت بدون اصول، برای بیان تاثرات خود نسبت به‌ماهیت امور، اصول نظری را کمتر از مسائل عینی به‌کار می‌گیرد. **مرفی** و **وات** داستان بلندند، اما نه‌به‌گونهٔ [داستانهای بلند] جرج‌الیوت[۷۲]. چرا که آنهـا از ارزش اجتماعی و اخلاقی کمتری برخوردارند و هیچ‌چیز جدی درآنها به‌چشم نمی‌خورد.

این که چرا بکت برای نوشتن [داستان‌بلند] **ملی** (۱۹۵۱) به‌زبان فرانسه گرایش کرد نامعلوم است. با این همه چند احتمال وجود دارد: زبان فرانسه برای بیان غربت در دیار فرانسه مناسب به‌نظر می‌رسد، بخصوص برای کسی که بدان آشنایی داشته باشد. شاید بکت نیاز به‌پالودن زبانی داشت که زیباتر و دوست‌داشتنی‌تر و بذله‌آمیزتر از آن بود که به‌کار خشکی و بی‌پیرایگی روزافزون او آید. زبان فرانسه که برای او هم بیگانه و هم‌آشنا بود فاصله و دقتی بیش از زبان سام عرضه می‌کرد. شاید زبان فرانسه نوعی نقاب محسوب می‌شد و نقابها، به‌زعم‌پیتس، به‌آدمی دیگر و بااین همه به‌همان آدم [داستان] میدان می‌دهند تا به‌جلوه‌نمایی بپردازد. از آن‌جا که کلمات به‌واقعیت شکل می‌دهند، کلمات تازه ممکن است اندکی به‌تغییر آن دست زنند ـ شاید در جهت نازلتر (ناهنجاریهای زبان فرانسه حتی از ناهنجاریهای زبان انگلیسی نیز برمی‌گذرد). علت ایـن گـرایش هرچه باشد، بـی‌شك داستانهای بلند سه‌گانهٔ ملی از بافت روان‌تر وگیـرایـی کمتـری برخوردار است. از آن‌جاکه ترجمه‌های [انگلیسی] بکت گهگاه با متون فرانسوی‌آن اختلاف‌دارد ـقطعه‌هایی حذف‌می‌گردد یا اضافه‌می شود ویا تغییرمی‌یابد ـ باید متنی‌را دریك‌دست ومتن‌دیگر را در دست‌دیگرگرفت. گرایش به‌زبان انگلیسی در برخی از نمایشنامه‌های اخیرش ممکن است بدان‌معنی باشد که در پالایش به‌موفقیت رسیده است یا آن که عشق

۷۲) George Eliot رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۹ـ۱۸۸۰).

قدیمی آن‌قدر پرارج است که نمی‌توان از آن درگذشت.

داستانهای بلند سه‌گانه **(ملی، مالون‌می‌میرد[۷۳] و نام‌ناپذیر[۷۴])** یك رشته تك‌گویی است. اگر سخنگو یك نفر است ـ شاید نام‌ناپذیر ـ مشکل ما و او چگونگی بازشناختن هم اوست از داستانهایش. او و اکثر بازگوییهای‌داستانی‌اش ـ اگر چنین‌باشند ـ سرانجامشان نوشتن ویاسخن‌گفتن است در تختخواب یا برصندلی در یك اتاق و یادرون حصاری دیگر. بدین لحاظ داستانهای بلند سه‌گانه نوعی تصویر هنرمند است ـ بهنگام پیری. هرشخص، هرچند شیفتهٔ سکوت، ناگزیر به‌نوشتن و یا سخن گفتن است به‌صدایی ـ درونی یا برونی و توسط «آنان». بنابراین مسئلهٔ آزادی و ضرورت، ومطابق داستانها و صدا، مسئلهٔ هویت، شاید در این‌جا مسائل اساسی باشند. اما جدایی و بی‌اطمینانی و تباهی، همان بازمانده‌های آثار نخستین، صحنه را پیچیده می‌سازند. انگشتهای یك پا افتاده‌اند؛ ملی نمی‌تواند به‌یاد بیاورد که انگشتان کدام پاست. این آدمها که اکثراً «رفتنی»اند، آخرین قدمها را برمی‌دارند و یا اغلب دیگر پایی ندارند. آنان که در ابتدا متکی به‌چوب‌زیربغل ویا سوار بردوچرخه‌اند به‌خزیدن می‌افتند و، در آخرین گودال، به‌غلتیدن، تا آنگاه که فلج گرفتارشان می‌سازد. داستانهای بلند سه‌گانه از حرکت به‌نوعی رکود، از شخصی به‌غیرشخصی، و از زمان گذشته به‌حال می‌رسند.

در [داستان بلند] **ملی** دوجستجو به‌چشم می‌خورد، جستجوی ملی برای یافتن اتاق مادرش و جستجوی مران برای یافتن ملی. انگیزهٔ ملی در این کار «امر»ی درونی و درنیافتنی است و انگیزهٔ مران فرمانی است از جانب یودی، هم او که همچون فرمانش درنیافتنی است*. ملی و مران هیچ‌کدام جهت را به‌یقین نمی‌دانند، اما هریك با پایداری در سرزمین ملی پیش می‌رود. جستجوی ملی، که تفسیری

73) *Malone Dies* 74) *The Unnamable*

فرویدی را به‌میان مـی‌کشد، گویی نوعـی سیر قهقرایـی است. و جستجوی مران، هرچند برای خوانندگان آثار کافکا بحث‌انگیز است، به‌شکل کشف خویشتن درمی‌آید: «خدایا، انسان چقدرکم باخودش یگانه است.»

ملی پیرمردی دربه‌در است و مران کـه بورژوایی محترم است و در محیط خانه‌اش به‌ستمگری دست می‌زند، مردی است تابع سازمان. «سازمان‌وسیع» یودی لااقل یك پیغام‌بر به نام گابر و یك کارگزار به‌نام مران دارد.

ارتباط میان ملی و مران و میان دو فصل این داستان بلند مبهم است. آیا فصل نخست می‌باید به‌دنبال فصل دوم آورده شود و یا هردو درهم تنیده شوند؟ آیا مران در یافتن ملی شکست می‌خورد ویا هنگامی که به‌قالب ملی درمی‌آید او را می‌یابد؟ تشابهاتی که میان این دو وجود دارد اغواکننده است. شاید آنان، همچون آدمهای مضاعف آثار داستـایـوسکـی و کنـراد و جـویس، مضـاعف‌انـد. ملـی و مران هر دو از یك‌پا چلاق‌انـد. هـر دو کلاهشان را از ریسمان آویخته‌اند، هردو به‌دوچرخه علاقه دارند، هردو صدایی می‌شنوند و هردو همچنان که خراب می‌کنند، می‌سازند. ملی ادیپ‌شده و یا ملی درونی ممکن است درون ناخودآگاه مران باشد و همان واقعیتی که رنج آشکارش می‌سازد. همان‌گونه که بکت در [مقالهٔ] پروست آورده است «کسالت باری زندگی [عادی] جای خود را به‌رنج‌بردن از هستی می‌دهد». مران با آشکار ساختن درون ناخودآگاه خود و با کشتن خویشتن دیرینهٔ خود، به‌گونهٔ یك بیگانه، از عادت بورژوایی رهایی می‌یابد. اکنون ملی ویا مران نویسنده، به‌انتخاب خود، باتکیه برچوب‌زیربغل، به گونهٔ یك آواره، جامعه و ستم یودی را پشت سر می‌گذارد تا «اندوه دیرپای دربه‌دری وآزادی را تحمل کند». یا به‌قول ملی «نکند کـه ما آزاد نباشیم. می‌ارزد که به‌تحقیق آن دست زنم.»

از آن‌جا که امور ارتباطی اندك دارند و یابی‌ارتباط‌اند، نیز امکان دارد که ملی و مران همچون الف و پ جدا افتاده باشند. ملی که چون بلاکوا ویا سردلو۷۵، ساکن دیگر بخش مقدم برزخ، درپناه تخته‌سنگی نشسته است، الف و پ را می‌بیند که در جاده به‌هم می‌رسند و ازهم جدا می‌شوند (این دو در متن اصلی، به‌زبان فرانسه، الف و ب نام دارند که تنهایی کمتری را القاء می‌کند). از ب خبری نیست تا الف و پ را به‌هم بپیوندد. از آن‌جا که این مشاهدهٔ گویا و رمزی در ابتدای کتاب آورده می‌شود، ممکن است خود نشانی باشد از جدایی همگانی و بخصوص جدایی ملی و مران. شاید علت اینکه مران که با تکیه برچوب زیربغل ملی به‌همان سرانجام او دچارمی‌شود آن باشد که ملی و مران انسانند و انسانها به‌سرانجامی یکسان می‌رسند. آن ملیی که مران در درون خود کشف می‌کند ممکن است ماهیت آدمی باشد. او با پی‌بردن بدین نکته، خود و ماهیت امور را درمی‌یابد. اگر این حدس درست باشد، می‌توان پنداشت که این کتاب مرکب از یك دسته جعبه‌های چینی است. الف و پ که جعبهٔ برونی‌اند، مران را در خود دارند، هم او که ملی را در خود دارد یعنی مرکز واقعیت را. اما در جعبه بودن خود نوعی ارتباط را می‌رساند، واین هم هست که ممکن است جعبهٔ دیگری درکارنباشد. به‌قول ملی «هرچه‌کمتر به‌آن بیندیشم مطمئن‌ترم.»

هرچند ملی گهگاه از نام خود مطمئن نیست، اما کم و بیش به‌هویت خود اطمینان دارد: «آدمی همان است که هست، دست‌کم تا اندازه‌ای.» مران که گمان می‌برد خودش را می‌شناسد، از وجود پنج ملی باخبر است. اگر مران به‌قالب ملی درآید، ما نمی‌توانیم به‌اومطمئن باشیم. «درك هویت من» به‌صورت دقیق‌تر، که مران سرانجام احساس می‌کند، ممکن است چیزی جز شناختن‌خود همچون «کسی‌گمنام به‌انتظار زدودن» نباشد. ملی از شهر زادگاه خود بالی۷۶ بی‌خبر است، اما مران

75) Sordello 76) Bally

می‌دانند که زادهٔ گه‌آباد است (و در متن فرانسه «شیت»[۷۷]). و نیز حتی بالی و یا بیل‌اتاکلی‌یات[۷۸] (دابلین) از این ابهام سهمی دارند چرا که ظاهراً بایک‌شهر فرانسه که برج وبارو دارد به اشتباه گرفته می‌شوند.

مران کارگزار، عاشق نظم و نقشه است. حتی ملی دربه‌در گهگاه نشان می‌دهد که «شیفتهٔ تقارن» است، همچون سنگهای‌مکیدنی. او شانزده قطعه سنگ دارد و چهار جیب. مشکل او این است که چگونه سنگها را در میان جیبها ودهانش قسمت کند تا ضمن‌مکیدن، در هردور مجبور نباشد سنگی را دوبار بمکد. به‌هرحال تمام نیروهای منطق و تمام منابع ریاضی در ارائهٔ راه‌حلی‌که باایجاد اطمینان، تقارن و توازن آرزوی او را برآورند، باشکست مواجه می‌شوند. راه‌حل‌ماقبل آخر او «کامل» اما کمی «بی‌ظرافت» است. او که سرانجام از یافتن ظرافت نومید می‌گردد، سنگها را دور می‌ریزد. گویی تمام تلاشهای آدمی در این‌جا به‌حساب آورده شده است.

ملی که اشتیاق وات‌را برای‌دانستن ندارد، یك شیء نقره‌ای‌دارد، چیزی مثل یك خرك‌کوچك (یك «زیرکاردی»)که نمی‌تواند فایدهٔ آن‌را به‌حدس دریابد. بااحترام بدان خیره می‌شود، به‌یقین

> همیشه از من پنهان مانده است که مشخص‌ترین وظیفهٔ این [شیء] چه بوده است. به‌هرحال [اگر بخواهم] می‌توانم بی‌کمترین مخاطره‌ای، برای درك معنی آن تا ابد تلاش کنم. زیرا چیزی ندانستن، هیچ است، و نخواستن دانستن همچنین است، ولی بودن در ورای دانستن و دانستن که در ورای دانستن‌هستیم‌خود چیزی‌است، و این‌هنگامی‌است‌که‌روح‌جویندهٔ بی‌اعتنا به‌آرامش دست می‌یابد. آن وقت‌است‌که تقسیم واقعی

۷۷) shit کلمهٔ انگلیسی برابر واژهٔ «گه».

78) Baile atha Cliath

شروع می‌شود، در مثل بیست و دو تقسیم بر هفت و سرانجام صفحه‌هاست که از ارقام حقیقی سیاه می‌گردد.

بیست و دو هفتم و یا ۳٫۱۴۲۸۵۷۱۴۲۸۵۷۱۴ تا آخر، که خود عدد گنگ دیگری است و سرزنشی دیگر نثار عقل واستدلال. مرفی در تاریکترین مکان ذهنش نیز از لذت اعداد گنگ آگاه است.

مران از نوع دیگری از ابهام سرمست می‌شود. زنبورهای بافش در سطوح مختلف همراه با وزوزهای گونه‌گون نقشهایی می‌پردازند. او پس از آن که به‌هیث می‌کوشد تا با مشاهده و طبقه‌بندی و فرضیه معنای این رقص را دریابد، می‌گوید: «با وجد، در این‌جا چیزی است که می‌توانم تمام عمر به‌بررسیش بپردازم بی‌آنکه به‌مفهومش دست یابم.»

برخی از خوانندگان که نمی‌خواهند برای درك چنین معماها با سرمستی تلاش کنند، با راه‌حلها دل‌خوشند. ملی‌دوچرخه‌را برمی‌داردو با پای چلاق به‌سواری می‌پردازد. هیوکنر[۷۹] می‌گوید این دوچرخه یك «قنطورس[۸۰] دکارتی» است. یا به‌هرحال قسمت پایین قنطورس است؛ چرا که ماشین پروفسور رایل[۸۱] به‌سواری روح‌گونه احتیاج دارد. آدم هرنامی که بخواهد می‌تواند به‌دوچرخه بدهد، چرا که درچنین مواردی، به‌قول ملی «آدم باید میان اشیائی که ارزش ذکر کردن ندارند وآنهایی که حتی از این هم ارزشی نازلتر دارند، یك شق را انتخاب کند». یك ماشین پوچ که برای دلقکهامناسب وبرای‌چلاقها نامناسب است، به‌یقین درخورکتابی است مضحك و دارای دودرون‌مایه. این هم هست‌که بکت، که خود علاقه‌مند به‌دوچرخه است، همین‌قدر خوش داردآنها را درهرجا

۷۹) Hugh Kenner منتقد مشهور امریکایی.
۸۰) Centaur در اساطیر یونان‌موجودی است‌با تنی به‌شکل‌اسب وسری به‌هیئت آدمی.
81) Professor Ryle

همراه‌خود داشته‌باشد. (درشعر «خونابهٔ ا»، دوچرخه‌اش را «این واقعیت برتر» می‌نامد.) حتی بیشتر احتمال دارد که دوچرخه یکی از جزئیات بی‌معنای جهان بی‌معنا باشد. بااین‌همه از آن‌جا که ما امروزه نمی‌توانیم بیش از حددقیق باشیم، از دادن نام‌دوچرخه‌به‌دوچرخه بیزاریم.

ما [و یا بهتر] اکثر ما، سمبولیستهایی اصلاح ناپذیریم، که از وات‌پیشی می‌گیریم، هم او که دست آخر اندکی اصلاح می‌شود. مشکل ما در خواندن آثار بکت، همچون مشکل وات در خانهٔ آقای نات، آن است که با انبوه اشیاء براق و معمایی چه‌کنیم. با تمام دوچرخه‌ها، کلاهها، ظرفها و تمام دایره‌ها. اگر ما ناگزیریم برای جزئیاتی که‌ذهن بکت را مشغول می‌کنند معنایی بیابیم، همان‌کاری که در موردجویس نیز باید به‌سراغش رفت، چه باك اگر **وات** به‌ما اخطار کند که دست به‌تلاش نزنیم؟ مقاصد نویسنده نباید ما را از رسیدن به‌آرامش ذهنی باز دارد. اگر ملی، که گویی به‌جای بکت سخن می‌گوید، اظهار می‌کند که «من میل دارم به‌ثبت اشیائی بپردازم که گویی دلالت برهیچ معنای بخصوصی ندارند» و اگر در جایی دیگر زمانی را پیش‌گویی می‌کندکه «چیزی نمی‌تواند باشدمگر چیزهای بی‌نام، ونامی نمی‌تواند باشد مگرنامهای بی چیز» چه‌کنیم؟این‌همه برای آینده است. مااکنون ناگزیریم به‌کلاهها و دایره‌ها بپردازیم، به‌اشیائی که نام دارند و احتمالا معنی. مثالی بزنیم: کلاه‌ملی از ریسمانی آویخته‌است و آن‌طور که می‌گوید، روح اوست. کلاه او باید روحش باشد؛ و ازآن‌جا که هویتش یکی از مسائل مورد علاقهٔ اوست، کلاهش باید اورا از هویتش مطمئن سازد. مثالی دیگر: دایره که ساختمان و نقش فرعی را القاء می‌کند، به‌یقین دارای معنایی است. دایرهٔ بکت هرچند دایرهٔ کامل دیرینه نیست، چیزی است نظیر دایره‌های جسمانی پیتس و جویس، گو اینکه شاید کمی نومیدکننده‌تر باشد. به‌این ترتیب ذهن ما، که الزاما می‌پذیرد که هیچ‌چیز واقعی‌تر از چیز دیگر نیست، بااشتیاق به

جزئیات بارپذیرفتهٔ بکت می‌پردازد. این‌بار اشیاءاند که ذهن ما را رها نمی‌کنند، همان‌گونه که ذهن بکت را رها نمی‌سازند. بگذریم. اگر ما را به‌چیزی بیشتر نیاز افتد چه زیانی دارد؛ چرا که هرچه بگوییم، دوچرخهٔاو دوچرخه باقی می‌ماند و ظرف او ظـرف. بااین همه، ذیمقراطیس کتاب پیوسته‌می‌گوید: «هیچ‌چیز واقعی‌تر از هیچ نیست.»

[داستان بلند] **مالون می‌میرد** (۱۹۵۱)، داستان دو ظرف، از جایـی آغاز می‌گردد که ملی رها شده است. مالون، که در اتاقی در تختخوابش سرگرم نوشتن است، گویی ملی است با نامی دیگر، که باز در خصوص خویش، در زیر نقاب نامهایی دیگر به‌نوشتن مشغول است. داستانی که تعریف می‌کند، همان که ماهیت و جریان خلاقیت ادبی را نشان می‌دهد، نوعی روبه‌روشدن با واقعیت است که در آن حال از روبه‌رو شدن طفره می‌رود. بی‌اطمینانی، هویت، اموال، عشق و دیگر چیزهای دست و پاگیر ما، درون‌مایهٔآن راتشکیل می‌دهند. مختصرآنکه این کتاب در خصوص زندگی و مرگ است، و این که چگونه آدمی میان این دو در تقلاست. لحن به‌عبث تأثر را انکار می‌کند. هزل زشتی که مالون به‌کار می‌گیرد، خواه حاکی از بی‌طرفی تمام و خواه تنفر، نمی‌تواند حسن‌نیت بکت را نسبت به‌آدمهای بی‌سر و پا مخفی دارد.

اتاقی که پیرمرد، هم او که اکنون مالون نام دارد، خویشتن را بطور تعبیرناپذیری درآن‌می‌یابد، همچون رحم‌وگور ودرون یک‌جمجمه است. نور به‌رنگ خاکستری است. و در آن حال‌که به‌انتظار فرارسیدن مرگ است، برای وقت‌گذرانی، دفتر یادداشت ودو مدادش را (یکـی انگلیسی و دیگری فرانسوی) به‌کار می‌گیرد تا سه‌چیز را بازگو کند: موقعیت حال خویش را، داستانها را و سیاهه‌ای از اموالش را، باهمین ترتیب. طرحی که ریخته است دست او را در پـرداخت نامنظم بـه سه سرگرمی او باز می‌گذارد، که به‌هرحال تمام آنها، مستقیم و یاغیر مستقیم، هم به‌او می‌پردازند؛ چرا که مشکل او خود اوست.

«گاهی از این که دیگر نمی‌توانم به‌اطراف بخزم، افسوس می‌خورم.» مرفی [اگر بود] موقعیت مالون را بجز حرکات محدود دستها ومغز و روده‌هاش، در حدکمال می‌پنداشت. زیستن، قطع‌نظر ازنوشتن، تا حد دو ظرف، که لاکی در موعظه‌اش آنها را «تغذیه و دفع» می‌نامد، تنزل می‌یابد. پیرزنی ظرفها را می‌آورد و می‌برد، پر یاخالی، برحسب موردی که پیش می‌آید. «آنان» که گویی پیرزن نماینده‌شان است «فکر همه چیز را کرده‌اند». هنگامی که پیرزن دیگر نمی‌آید، ملافه‌هایی‌که او هیچ‌گاه عوض نکرده است مدام بیش از پیش به‌تعویض نیاز پیدا می‌کنند. او در آن‌جا دراز کشیده است، هرچند «نمی‌دانم چه کنم، کیستم، کجا هستم، اگر هستم». در خصوص آنچه از اینها می‌داند قلم می‌زند. مقداری کافی از این‌گونه زندگی مقداری است بیش‌از حد. نوشتن سیاههٔ اموال، همان که ملی به‌اجرایش دست زده است، گیج ـ کننده‌تر می‌شود.

اموالی که مالون با عصا به‌وارسی آنها می‌پردازد هم‌ناچیز و هم بااهمیت‌اند: یك لنگه پوتین و یك سر چپق و عکس خسری که کلاهی حصیری بر سر دارد ـ حتی اینها اشیائی جامدند، اشیائی که می‌توانند پناهگاههایی در مقابل هیچی باشند، و به‌قول ملی «سکوت را برقرار کنند.» اما تنظیم سیاههٔ ماترك، یا در واقع تعریف دارایی، محال از آب درمی‌آید. آیا اشیائی‌که او نمی‌تواند عصای خود رابرآنها قرار دهد، هنوز به‌او تعلق دارند؟ آیا ظرفها از آن اوست و یا او تنها حق‌استفاده از آنها را دارد؟ به‌تنها چیزی که می‌تواند اطمینان داشته باشد کلاه بی‌لبه‌ای است که مدام برسرش گذاشته است و متوقع است که باآن دفن شود.

داستان گفتن برای خود، بهترین راه برای وقت‌گذرانی است، و در خلال «انتظاری که خود می‌داند عبث است» بهترین بازی است.

مالون داستانهای ساپو[۸۲] ومکمان را بازگو می‌کند، هم‌آنان‌که هرچند نامهایی گوناگون دارند، یك شخص واحدند، خواه پیر و خواه جوان، و بنابراین همچون نامهاشان متفاوتند. ساپو، بچهٔ «پدر و مادری فقیر اما علیل»، شادیش را در بودن با لامبرتها[۸۳] می‌بیند، هم‌آنان که در کسب وکار خود باخوك سروکار دارند، گواینکه پدرش در کار کودفروشی است. (مالون می‌گوید: «چه ملالی»، و انتقاد را باخلاقیت می‌آمیزد، همان‌که از هنرمند متوقعیم.) نام لامبرت (و در متن‌فرانسه لوئی) کمدی انسانی را به‌یاد می‌آورد؛ امااشارات اندوهبار و یأس‌آور خانم لامبرت بیشتر در خورکمدی ماست تا بالزاك. مکمان و یا ساپوی پیر، ولگردی است با پالتو و کلاه مرسوم. او که دایره‌وار در گل و باران می‌غلتد، گویی «استوانهٔ بزرگی است که قوهٔ ادراك واراده را بـه‌او بخشیده‌اند» و شاید فعـالیت ذهنی را. او را به‌دیوانـه‌خانـهٔ استیلورگان، در سرزمین ملی، می‌برند که در آن‌جا در سایهٔ آسایش، با زندگی دوظرف روبه‌رو می‌شود. لگنچهٔ مردی جوان، که در صندلی گهواره‌ای نشسته است، پیوسته‌خالی‌است وظرف‌سوپش همیشه‌پراست: «اگر به‌عکس بود کمتر تعجبی برمی‌انگیخت.» در این‌جا مکمان نیز با جامعه و با عشق روبه‌رو می‌شود، جامعه که در خانم پدال[۸۴] نیکوکار خلاصه می‌شود و عشق‌که درمل[۸۵]، نگهبان اول مکمان. او حتی در این‌جا، در آرزوی «شادی ملال‌آور تنهایی» است.

عشق برای بکت به‌گونهٔ عشقی نیست که دی. اچ. لارنس می‌شناخت. هنگامی که سام عشق‌بازیهای وات و زن ماهی‌فروش را بازگو می‌کند، می‌پرسد: «صداوصدای‌متقابل ازاعماق چه‌چیزی‌برمی‌خیزد؟» او به‌مفهوم سخن لارنس اشاره نمی‌کند بل فرضش چیزهایی دیگر است. وات در دامن زن می‌نشیند وبه‌بدترین کاری‌که سراغ دارد دست می‌

82) Sapo 83) The Lamberts 84) Lady Pedal
85) Moll

زند، و زن نیز به‌نوبت، در دامن او به‌بدترین کار دست می‌زند. او زبانش را در دهان زن می‌گذارد، سپس زن زبانش را در دهان او قرار می‌دهد*. خام دستیهای ناشی از پیری ملی، که بیشتر نفرت‌آور است تا گیرا، حتی فاقد چنین نکاتی است که موازنهٔ مورد نظر لارنس را به‌یاد می‌آورد*. با این همه هنگامی که آقای اسپیرو در [داستان بلند] وات می‌گوید «من خود جان تامیست جدیدی هستم، و در این باره شکی هم ندارم»، ظاهراً او، شکاربان خانم چاترلی، و یا یکی از اعضای [تن] اورا، با الهیات مورد نظر لارنس باهم می‌آمیزد*. تلاشهای مکمان برای رام‌کردن خانم مل و تلاشهای خانم مل برای رام‌کردن او، «باهم‌بودن» خانم چاترلی را «نوعی چسب مرگ‌آور» معرفی می‌کند. «وحشت از تن و وظایفش» که مران به‌فرزندش می‌آموزد، همین امور را مورد خطاب قرار می‌دهد. و این وحشتی است‌که از وحشت سویفت فراتر می‌رود. تصادفی نیست‌که نگهبان دوم‌مکمان، لموئل نام دارد؛ چرا که او، همچون همنام خود در داستان بلند سویفت، مجبور است با یاهوها و استرلدبرگ‌ها مدارا کند.* بااین همه بکت، که با ایجاد نفرت، از شدت عشق خود می‌کاهد، گویی انسانی‌تر از لارنس است و این عشق هرچند غیر رئالیستی است، به‌واقعیت نزدیکتر است.

داستانهای مالون که در خصوص بینوایی آدمی است، افسانه‌هایی است سراسر دروغ و سراسر خلاقیت (جمله‌های ابتدا و انتهای داستان‌مران آن را دروغ معرفی می‌کنند). نیز داستانهای مالون که در یك آن شخصی و غیرشخصی است، راههایی است که وی درآن با طرح افکنی دراماتیك به‌کشف می‌پردازد، وبافاصله‌گرفتن ازوحشتهای خود، خویشتن را از گزند آنها در امان می‌دارد. ساپو ومکمان‌نقابهایی و یا «موجوداتی نطفه‌ای»* هستند که مالون در زیر نامهای متغیرشان در جستجوی هویت خویش است. به‌هرحال هدف نهایی او نه‌تنها «به

زندگی واداشتن، دیگری بودن، در خود و در دیگری» است، بـل آن است که با خلق چیزی از هیچی، در پناه قالب از «بی‌قالبی» تسکین یابد.

گویی مالون نیز داستانهای مرفی، ملی و موران را نقل کرده است. شاید مالون خود مخلوقی است در داستانی که دیگری به‌نقل آن پرداخته است. و گویی **نام‌ناپذیر** (۱۹۵۳) به‌این مهم دست زده است، هم او که بیرونی‌ترین جعبهٔ جعبه‌های چینی است.

نام‌ناپذیر، اگر این را نامش محسوب داریم، تنها در محفظه‌ای کم‌عمق نشسته است، کاملا افلیج است. انزوای مرفی اختیاری است و نه‌انزوای این مفلوج. نام‌ناپذیر که توانایی نوشتن ندارد، با خود سخن می‌گوید و در آن حال اشك از چشمان بی‌حرکتش جاری است. اشك؟ «شاید مخی است که به‌صورت مایع درآمده است.» او، همچون حام[۸۶]، اطمینان دارد که در مرکز و نه در محیط چیزی ساکن است که گویی نظام بسته‌ای است، همان‌کـه دوزخ و یا بـرزخی تیره و خاکستری و مدور است، و یا شاید درون سر اوست، و درآن حال هر چند در تنهایی به‌سر می‌برد، مالون بطور مرتب در اطرافش چـرخ می‌زند، و یا شاید او کسی جز ملی نیست. نام‌ناپذیر داستان آنان را نقل‌کرده است «برای آنکه حرفی زده باشم، چون مجبور بودم حـرف بزنم، بدون اینکه از خودم حرف بزنم». در واقع «تمام این داستانها که در خصوص مسافران* است، این داستانهـا کـه در خصـوص مفلوجهاست، همه داستان من است»، و آن داستانها نیز که مرفی و وات و مالون در خصوص خودشان نقل کردند. بیان این مدعا، کـه همچون جای او در درون «این داستانهای دوزخی» نامشخص است، از سؤالات: کجا؟ چه‌کسی؟ چه‌وقت؟ برمی‌آید، که در آغاز تك‌گویی ظاهراً

۸۶) ضبطHammرا «حـام» می‌نویسم؛ چرا که این نام درکتاب عهد عتیق بـا همین رسم‌الخط آورده شده است.

مهمل او گنجانده شده است. و پاسخها را باید در آدمکها و یا موجودات نطفه‌ای اوجست، همانهاکه نام دارند ونام نشانهٔ‌هویت‌است. خواه بی‌نام ویا نام‌ناپذیر، او درداستانهای ساختگی خودتنها می‌زید- اگر [زیستن] کلمهٔ مطلوب باشد. بلوم[۸۷] واقعی‌تر از جویس است، هم او که در [داستان‌بلند] **فینی‌گنزویک** - برزخ مدور - بیان می‌کند که‌تشخیص «هویت پیچیدگیهای نویسنده» چقدر دشوار است. و اما در خصوص نوشته و یا اثری هنری، جویس و یا صدایی دیگر می‌پرسد: «به‌هرجهت چه‌کسی این چیز لعنتی را نوشته است؟»

آفریده‌های نام‌ناپذیر، که با خالق خود به‌اشتباه گرفته می‌شوند، مالك او می‌گردند و او مملوك. همچنان که شش شخصیت پیراندلو[۸۸] در جستجوی یك نویسنده به‌راه خود می‌روند، نیز «نمایندگان» نام- ناپذیر، در امتداد همین راه، دورتر می‌روند، زمامدار نویسندهٔ خود می‌شوند و نویسندهٔ او از آب درمی‌آیند. او که از آنان سخن می‌گوید. داستان آنان می‌گردد، در عین‌حال «قائل و مقول». هرآدم ساختگی «داستانهایی در خصوص من گفت، به‌جای من زندگی کرد، از من ناشی‌شد، به‌سوی من برگشت، به‌درون من بازآمد، سر مرا ازداستانها انباشت.» «آنان»، این جمع جباران که گویی ملی و مالون را به‌نظاره می‌گیرند، برای نام‌ناپذیر افسانه‌هایی شده‌اند که او را در اختیار می‌گیرند و شکنجه می‌دهند. اما «آنان» نیز ممکن است فیلسوفان و یا منتقدان باشند: «آنان... با همهٔ اباطیلشان در خصوص‌بودن وهستی.»

به‌قول آنان، زندگی توأم با نومیدی نهایی همان است که اکثر انسانها دارند. ولی نه‌نام ناپذیر، که زندگیش جبراً صوتی‌است، آنهم صوتی دوپهلو و نامفهوم. مشکل نخست این است‌که این صدای‌کیست. صدای خود اوست، صدای آنهاست که از کنسرت به‌گوش می‌رسد و

87) Bloom

۸۸) Luigi Pirandello نمایشنامه‌نویس بزرگ ایتالیایی (۱۸۶۷-۱۹۳۶).

یا صدای داستان بخصوصی‌است؟ او درمیان آمیزه‌ای‌از ضمایر شخصی گم‌شده است. مشکل دیگر را این تکیه کلام به‌میان می‌کشد: «ظاهراً من حرف می‌زنم، این من نیستم، در خصوص من است، در خصوص من نیست... من باید حرف بزنم، با این صدایی که از من نیست، اما تنها می‌تواند صدای من باشد، چون‌کسی جز من در این‌جا نیست.» نام‌ناپذیر به‌این عقوبت گرفتار آمده است که، به‌رغم ناتوانیش در سخن‌گفتن وهم بی‌علاقگی‌اش به‌سخن‌گفتن، باید سخن بگوید: «تو باید ادامه بدهی، من نمی‌توانم ادامه دهم، من ادامه خواهم داد.» واضح است‌که، از آن‌جا که کلمات غیر ارادی‌اند، مرزهای ذهن از مرزهای خودآگاهی فراتر می‌روند. (بکت در [مقالهٔ] **پروست** درمی‌یابد که «خودآگاهی نهان» نقطهٔ مرکزی است.) و واضح است که هنرمند، به رغم ظاهر موضوعش، در ذهن به‌خود می‌اندیشد و یا در قسمتی از آن. با این همه نام‌ناپذیر، که خویشتن او از او می‌گریزد، تاحد کلمات و یا نامهای تنها تنزل یافته است. او، صدایی منزوی در درون هیچی، آن‌جا می‌نشیند و در حالی که شیفتهٔ سکوت است یکریز چیزی نمی‌گوید. اگر **دربسته** باز شود، قطره‌ای‌به‌سکوت عرضه می‌کند. اما دیگر دری نمانده است.

صدا، در قسمت آخر [داستان‌بلند] **نام‌ناپذیر**، سیلی از سخن بیرون می‌ریزد، متناقض، ظاهراً بی‌ارتباط، که بااین همه از طرحی برخوردار است. انتزاعیات‌بار پذیرفته جای خود رابه‌جزئیات بار-پذیرفته می‌دهد. نثرعریان باکمك وزن و تحمل عذاب تاحد نوعی شعر اعتلاء می‌یابد. اما پیش از آنکه تصویرها به‌شکست بینجامند و یا ثابت‌کنند که در القاء دوزخ بطور مستقیم نارسایند ـ به‌خلاف آنچه دانته از دوزخ به‌یاد می‌آورد ـ صدا دو داستان نقل می‌کند، داستان ماهود[89] و ورم[90] را. این«مزاحمها» دیگر وقت‌گذرانی نیست.

89) Mahood 90) Worm

ورم نوعی تودهٔ جنینی است‌که‌کمتر از ماهود ما را منتظر نگه‌می‌دارد. نام‌ناپذیر نمی‌داند در این پیچیدگی عظیم قائل و مقول و تمام ضمایر، چه‌کسی در خصوص چه‌کسی سخن می‌گوید، با این همه حس می‌کند که داستان ماهود «در خصوص من» است. ماهود که نخست برچوب زیربغل تکیه دارد و به‌مارپیچ‌ترین شکل ممکن پیش می‌رود، خویشان خود را،که سوسیس مسموم خورده‌اند، مرده‌می‌یابد. بعدهاکه دیگر دست‌وپای خود را از دست می‌دهد، در نتیجه برچوب زیربغل تکیه ندارد و دیگر آن انسانی نیست که بوده است، برای کنسروشدن جان می‌دهد ــ که از گوشت کنسرو شدهٔ پلام‌تری[۹۱] فراتر می‌رود. او را در یك خمره در پیاده‌رو می‌گذارند، درکنار یك رستوران فرانسوی‌که در پختن آبگوشت شلغم دستی دارد. زن صاحب رستوران از راه نیکوکاری و در مقابل خدمتی که او به‌کاهوهایش می‌کند، هفته‌ای یکبار خاك اره‌اش را عوض می‌کند. مردم، که برای خواندن صورت غذای زن که برخمره نصب شده است درنگ می‌کنند، متوجه او نمی‌شوند. اوکه در میان اجتماع بی‌تفاوت احاطه شده است، هرچند کمتر بیگانه است و بیشتر خودی، به«ناگفتنی نیندیشیدنی» می‌پردازد، درحالی که «عقابینی»* از گردنش آویخته‌اند تا چانه‌اش روبه‌بالا قرار گیرد. این داستان یك خمره، بی‌اندازه خنده‌آور است.

اکثر قصه‌های بکت از قسمتهای ناسازگار قابل قبولی فراهم آمده‌اند،که سرفصل آنها،که قسمتهای دیگر را زیر نفوذ دارد، هزل است ــ همان مقاومت آدمی در مقابل سرنوشت خویش. هزل که داروی دردکش تضمین شده‌ای است، وحشت را تحمل‌پذیر می‌سازد، و یابه‌زعم‌پیتس، ترس را دگرگون می‌کند. هزل آنچه راکه تسکین می‌دهد تشدید هم می‌کند. هزل بکت از نظر نوع گاه سیاه[۹۲] است،

۹۱) Plumtree's Potted Meat ظاهراً نام محصول یك کارخانهٔ کنسروسازی است.
۹۲) نویسنده در صفحات بعد در خصوص «هزل سیاه» توضیح داده است.

گاه فاضلانه و گاه خشن، و نیز گاه بازیهای لفظی است و گاه دلقك‌بازی. استراگون، وات و ملی، هرچند فراتر از دلقك‌اند، باز دلقك‌اند. و نیز دیگرانی که با شلوار کیسه‌ای، پالتو و کلاه‌گرد و نمدی، در سرزمین ملی لنگان‌لنگان راه می‌روند یا دوچرخه می‌رانند یا درون ظرفی چمباتمه زده‌اند. این آدمهای عجیب و غریب، که در شمار سنت[۹۳] بزرگ جرج‌الیوت نیستند، به‌سنتی دیگر تعلق دارندکه در خصوص آدمی حامل خبرهایی دیگرند.

دلقکها آدم را خشنود می‌سازند، چرا که آنان آنچه را که باز می‌نمایانند، پنهان می‌سازند. ظاهری پوچ‌به‌یقین فاصله‌ایجاد می‌کند؛ با این همه بی‌لیاقتی و محرومیت و تنهایی دلقك چیزهایی است که ما در زیر ظاهری قابل احترام پنهان می‌کنیم. دلقکها، که هم دیگرانند و هم‌خودما، به‌ما نشاط می‌بخشند چراکه درحالی‌که‌باهستی درگیرند به‌نظر نمی‌رسدکه نسبت به‌آن کاملا آگاهی داشته باشند.

دلقکهای جدید در شمار دو دستهٔ عمده‌اند: پیه‌روها[۹۴] و در-به‌درها، که از نظر لباس و سرو وضع متفاوتند. ورلن و پیکاسو، پیه‌روها را ترجیح می‌دادند،که پتروشکا[۹۵] در شمار آنان بود. امروزه که پیه‌روها قدیمی شده‌اند، دربه‌درها جایشان را گرفته‌اند، که در میان آنان چارلی چاپلین، امت‌کلی[۹۶] و هارپومارکس[۹۷] جای دارند. کلاهی گرد و نمدی و یا کلاهی استوانه‌ای برسر هرکدام اشاره‌ای است به‌اتحاد بیمناك ولگرد و بورژوا. والس‌استیونز[۹۸] در این پیکر رقت‌آور، «طرح آدمی» خود را می‌بیند و بکت در همین‌گونه پیکرها از آن خویش را. اشاره‌ای به‌پتروشکا در [داستان‌بلند] مرفی سرسری

93) Tradition

۹۴) Pierrot شخصیت کمدی است که از لال‌بازیهای قدیم فرانسه اقتباس شده است. او چهره‌ای سفید شده دارد و لباسی گل‌وگشاد و سفید.

95) Petrouchka 96) Emmett Kelly 97) Harpo Marx

۹۸) Wallace Stevens شاعر امریکایی (۱۸۷۹ـ۱۹۵۵).

گذشتن از آن محسوب نمی‌گردد. جمع دلقکهای بکت و یا اکثر آنان، تا اندازه‌ای به‌امت‌کلی می‌مانند ـ بیشتر به‌او شبیه‌اند تا به‌چارلی‌ـ چاپلین؛ چرا که هرچند بیگانه‌اند، تك افتاده نیستند. در دنیای بکت تقریباً هیچ جامعه‌ای وجود ندارد که تك‌افتاده باشد.

لاکی بنا به‌تعریف پوتزو «لوده»ای است که در متن فرانسوی [اثر] از او به‌عنوان دلقك‌نو یاد می‌شود. بکت در [داستانهای کوتاه] *More Pricks* از گراك[۹۹]، دلقك مشهور سیرك و نمایش متنوع خنده‌آور، ذکری به‌میان آورده است. این نکته همراه با اشارهٔ ملی به «دلقکهای فرسودهٔ سیرك» و اشارهٔ استراگون به‌سیرك، نمایش متنوع و نمایش متنوع خنده‌آور[۱۰۰]، به‌سنت غیرادبی بکت قطعیت می‌بخشند که نوارها و فیلمهای خنده‌آور در آن سهمی دارند. فیلمهای کارتون که آمریکاییها در دههٔ ۳۰ـ۱۹۲۰ عرضه کردند، گروه [خوانندگان] جویس را با مت و جف[۱۰۱] آشنا کرد و فیلمها، لورل و هاردی را تدارك دیدند. دربه‌درهای بکت ممکن است پالتوهاشان را به‌گلومی گاس[۱۰۲]، ادب ضمنی‌شان را به‌آلفونس[۱۰۳] و گاستن[۱۰۴]، شلوارها، کلاهها و کفشهاشان را به‌چارلی‌چاپلین مدیون باشند، و نیز راه‌رفتن وات که تا اندازه‌ای مرهون هم اوست. بی‌لیاقتی بهنگام مواجهه با نردبان، به‌صورت جمعی برهم افتادن، بازی با وسایل آتش‌نشانی و [سریدن برپوست] موز، همه در زمرهٔ این سنت عمومی‌اند. اشارهٔ باغبان پیر [داستان‌بلند] **وات** به «هاردی لورل» نامی، بخصوص این نکته را باورکردنی جلوه می‌دهد که ردوبدل کردن کلاهها در [نمایشنامهٔ] **گودو** اقتباس است از یك فیلم خنده‌آور لورل و هاردی.

99) Grock

۱۰۰) «نمایش متنوع و خنده‌آور» برابر واژهٔ music hall و«نمایش متنوع» برابر واژهٔ vaudeville.

101) Mutt, Jeff 102) Gloomy Gus 103) Alphonse
104) Gaston

با این همه مت و جف جویس نیز به‌همان اندازه با این مسئله آشنایی دارند. مت جویس با دیدن جف جویس می‌گوید: «بیا کلاهها را عوض کنیم.» دلقکها معمولا جفت‌جفت وارد صحنه می‌شوند. بیم و بام یا پیم[۱۰۵] و بام بکت که در [داستانهای کوتاه] *More Pricks* خودی نشان می‌دهند، وبازدر [داستانهای‌بلند] **مرفی و بدین‌گونه است** ظاهر می‌شوند، ممکن است لااقل نام خود را از یك جفت دلقك گرفته باشند که به‌گفتهٔ امپسن[۱۰۶]، در زمان استالین، از رادیوی روسیه خوش درخشیدند. دلقکهای بکت، دوبه‌دو همچون استراگون و ولادیمیر، و یا به‌صورت منفرد، بدون توجه به‌الگوهاشان، برای شکایت جرج‌الیوت چاره‌اندیشی می‌کنند*. به‌قول بکت، مالون «دلقك‌بازی می‌کرد» تا از «جدی‌بودن» پرهیز کند.

در پس لودگی، سیاهی نهفته است. «هزل سیاه» نامی است که آندره‌برتون به‌هزل سویفت می‌دهد، همان که با تحسین سوررئالیستها مواجه شد، بخصوص هزلی که در [داستان] **یـك پیشنهاد معقـول*** به‌چشم می‌خورد. هزل‌تامس هاردی نیز در **دوشیزهٔ تباه‌شده**[۱۰۷] و **یـا هجوهای موقعیت**[۱۰۸] به‌همان سیاهی است. بکت که برتون و سویفت و هاردی را تحسین می‌کند، خلف سیاهتر آنان است. آرسین،که ظاهراً سخنگوی بکت است، در [داستان بلند] **وات** به‌تعریف خندهٔ سیاه وبی نشاط می‌پردازد: «خنده‌ای‌که... برآنچه ناشاداست‌می‌خندد.» ونل[۱۰۹] از درون صندوق زباله در [نمایشنامهٔ] **آخر بازی** اضافه می‌کند که «هیچ چیز از بدبختی خنده‌آورتر نیست.» ذیمقراطیس خندان گویی هم فیلسوف اینان است، بدان‌گونه که فیلسوف بلاکوای [داستانهای کوتاه] *More Pricks* بود، اما با حد و مرزهایی: «او حس کرد که ذیمقراطیس را حدودی است.» حد و مرز بلاکوا برای محدودساختن

105) Bim, Bom, Pim 106) Empson
107) «The Ruined Maid» 108) «Satires of Circumstance»
109) Nell

بکت بهنگام تشییع مرفی با شکست مواجه می‌شود، هم او که آرزو کرده است که خاکسترش را در آبریزگاه تآتر ابی[۱۱۰] بریزند، آن هم بهنگام اجرای نمایش، و دیگر به تشریفات ادامه ندهند. این‌آرزوی متواضع ناکام ماند، و خاکستر او بر کف یکی از میخانه‌های لندن به میان تفها و آشغالها و استفراغها کشیده شد. داستان خانوادهٔ لینچ در [داستان بلند] **وات** سیاه است، و نیز شاید کسالت بار. کیت لینچ[۱۱۱] «تنش پوشیده از زخمهای به‌چرك نشسته‌ای است که ماهیتشان ناشناختنی است، اما از جهات دیگر تندرست و سر حال است.» سام که «مآل‌اندیشی پروردگار رحیم پاهایش را فلج کرده است، از زانو به‌پایین و نه بالاتر و از کمر به بالا و نه پایین‌تر.» به‌خاطر تجربه‌های مخاطره‌آمیزش در تشریح شهرتی دارد. رز و سه‌ریز[۱۱۲] «خونریز»ند. در زیرنویس آمده که «بیماری هموفیلی[۱۱۳]... منحصراً بیماری جنس مذکر است. اما نه در این اثر.»

این چنین زیرنویسها همراه با حاشیه‌رویهای مطنطن و ایجاد وقفه، جزئی از ابزار بذله‌گویی فاضلانه‌ای است که در به‌کارگرفتنش، [داستانهای بلند] **داستان یك خمره** و **تریسترام شاندی** الگوی بکت بوده‌اند. (کتاب اخیر از کتابهای مورد علاقهٔ اوست.) بکت با «بصیرتی سرسری» به‌گونهٔ نام ناپذیر، و بطور بی‌تناسب به‌نشان دادن «دانش بی‌حاصل» می‌پردازد. فهرست روان شناسان و المپیان گمنام او و کنایه‌های بالبداهه ـ چون «نهایت‌تجلی ویلیام شامپویی[۱۱۴]» ـ درزمینهٔ [داستان] همان اندازه عجیب‌اند که اصطلاحات فنی طب و گیاه‌شناسی ومنطق. «باروکو»و«برامن‌تیپ»[۱۱۵] مرفی، که برای اکثرما معماگونه‌اند، جز مراحلی در منطق صوری نیستند. اشاره به‌گرفتن نور آفتاب از

110) Abbey 111) Kate Lynch 112) Rose, Cerise

۱۱۳) Haemophilia در بیماری هموفیلی زمان انعقاد خون بیمار طولانی است. درمثل، با پاره شدن هررگ ممکن است ساعتها خونریزی ادامه یابد.

114) William of Chompeaux 115) Baroko, Bramantip

خیار، بازتابی از لاپوتای گالیـور است.* آقـای اسپیرو در [داستان بلند] وات گـویی لقب خـود «دوم» رامسرهـون عبارت زاهـدانـهٔ «Dum spiro spero» ۱۱۶ باشد که امروزه برای بسیاری از مردم مبهم است. این که گودو ممکن است تا اندازه‌ای رامسرهون گودوی بالزاك باشد، خود دهوتی دیگر است به‌جستجوی بی‌حاصل.

دانش و ابزارش موضوع هجو قرار مـی‌گیرد. و نیـز الهیات اسپیرو، سؤالات مران در خصوص الهیات و خصوصیت ایرلندیهـا و منتقدان و جامعهٔ بورژوایی، که این آخری بطور جزئی در [داستانهای بلند] ملی و وات و بطور وسیع در [داستانهای کوتاه] *More Pricks* مورد خطاب قرار می‌گیرد. در واقع، هنگامی که بکت به‌مذهب و ملت و پژوهش علمی و جامعـه می‌پردازد، به‌طنـزی همچون طنـز سویفت دست می‌یازد. از سویفت فراتر می‌رود واکثر ارزشهای انسان درچنبرهٔ طنزش گرفتار می‌آید. «خندهٔ اخلاقی» آرسین به‌آنچه که نیك نیست و «خنده تهی» هم او به‌آنچه که واقعیت ندارد، گهگاه همـان «هاهاها!» سیاه آرسین است که از آن بکت نیز هست. این خنده‌های طنزآلـود سؤالاتی را مطرح می‌سازند: این‌که اگر همه چیز بی‌معناست، پس طنز چگونه امکان‌پذیر است؛ آیا طنز اشتباه ناپذیربکت چیزناسازی نیست؟ بهیچ‌وجه چنین نیست. درجهان ممکن‌الوجود چیزی استوار وجود ندارد که بتوان از آن جدا شد؛ و طنز، هرچند سرگرمی است، همچون سایر امور بی‌معناست.

طنزنویسان، هزل‌نویسان سیاه، و بذله‌گویان فاضل ـ در مثل سویفت، استرن، ولتر و رابله ـ معمولا به‌هزل خارج از نزاکت تمایل دارند. آثار بکت از بی‌نزاکتی‌ها انباشته است. «شاشیدن» حام بدون میل‌زدن [مجرای ادرار]، طوطی سخنگوی[خانم] لوس۱۱۷ (که درمتن

۱۱۶) «تا نفس می‌کشم امیدوارم».
۱۱۷) Mrs. Lousse خانم لوس زنی است که ملی ، دتی زندانی‌باغ بزرگ او می‌گردد،

انگلیسی بیش از متن فرانسوی خنده‌آور است)، و تمایل مرفی به گلیمی‌گریم[۱۱۸]، شراب ادرارآور گالیور، نمونه‌های خوبی‌اند. اما سخن ملی درباب [نشریهٔ] **تایمز ادبی** نمونهٔ بهتری است.

> و توی زمستان، زیر پالتو، خودم را توی لفافی از روزنامه می‌پیچیدم، و آنها را دور نمی‌ریختم تا وقتی که، توی ماه آوریل، زمین درست و حسابی بیدار می‌شد. تایمز ادبی، برای این منظور جان می‌داد، چرا که همیشه چسبان بود و نشت‌ناپذیر. حتی گوز هم به‌آن کارگر نبود... یك روز آنها را شمردم: سیصدوپانزده‌گوز درنوزده ساعت، یابطورمتوسط ساعتی بیش از شانزده گوز. آخر خیلی که زیاد نیست. چهار گوز در ربع ساعت. به‌جایی نمی‌خورد. حتی در هر چهار دقیقه به‌یك گوز هم نمی‌رسد. باور کردنی نیست. ولکن بابا، من اصلا نمی‌گوزم، نباید حرفش را زده باشم. چیز بسیار عجیب این است که چطور ریاضیات به‌آدم‌کمك می‌کند تا خودش را بشناسد.

مطابق **فرهنگ لغات انگلیسی اکسفورد** کلمهٔ «گوز» از زمان چاسر[۱۱۹] تا تقریبا سال ۱۸۳۷ درادبیات انگلیسی متداول بوده است. جویس در مقابل بهت‌زدگی اچ.جی.ولز و ویرجینیا ولف دوباره آن را در [داستان بلند] **اولیس** به‌میان می‌کشد. دین احتمالی بکت نسبت به‌جویس دراین زمینه، بیش از دین دیگر نویسندگان معاصر نیست.

نقیضه‌گویی، توصیف بیش از اندازه دقیق، فهرستهای طولانی رابله‌وار از جمله شیوهٔ آثار خنده‌آور بکت‌اند، همان‌هاکه توسط بکت

118) Glimigrim

۱۱۹) Chaucer شاعر انگلیسی قرن چهاردهم (۱۳۴۵ـ۱۴۰۰).

در [مقالهٔ] **پروست**، کمدی «سیاههٔ کامل» نام می‌گیرند. فرانسویان برای این‌منظور کلمه‌ای دارند: Marrant که هم به‌معنای خسته‌کننده وهم خنده‌آور است، در تعریف کتابهای بکت کلمه‌ای مناسب است.

بکت، به رغم علاقه‌اش به‌مسئلهٔ هویت، ظاهراً به سنت ادبی کهن و قابل احترامی وابسته است. وقتی از او پرسیده شد: آیا اشکالی داردکه شماراکم وبیش‌از زمرهٔگروه‌رابله[۱۲۰]، سویفت، فیلدینگ[۱۲۱] واسترن بدانند؟ جواب داد: «خیر.» پاسخ او کمتر از آنچه به‌نظر می‌رسد تعجب‌آور است؛ چرا که این سنت نه تنها قابل احترام است بل بطور شایسته‌ای دست نیافتنی است. حیف که جویس، کم وبیش، به همین سنت وابسته است.

آثار غیر نمایشی بکت که پس از داستانهای بلند سه‌گانهٔ ملی نوشته شده‌اند، دیگر از هزل سیاه برخوردار نیستند و سراسر سیاه‌اند. سه داستان کوتاه **داستانها و متن‌هایی برای هیچ**[۱۲۲] (۱۹۵۸) تک‌گویی‌های آدمهایی تنهاست که توسط «آنان» از اتاقها رانده شده‌اند و در شهر کابوس که هیچ چیزش متقن نیست در جستجوی اتاق‌اند. یکی از این آواره‌ها، هم اوکه کارل مارکس همچون هارپو[۱۲۳] برایش بی‌معناست، سرانجام حصار دلخواه را درون قایقی سرپوشیده وکهنه می‌یابد، «در میان نجاست دنیا» و نیز نجاست خویش. این **تک‌گویی‌های** یاس‌آور، از جمله «از یك اثر رهاشده[۱۲۴]» (۱۹۵۷) قطعاتی است که شاید بتوان آنها را برای [داستان بلند] **ملی** سیاه مشق محسوب داشت و یا تکه‌هایی‌درخور آن. تفکرات سیزده‌گانه یااشعار منثور **متن‌ها**[۱۲۵]، گویی قطعاتی است از [داستان بلند] **نام‌ناپذیر**. سخنگو، که باز نگران

۱۲۰) Rabelais نویسندهٔ فرانسوی (۱۴۸۳ ـ ۱۵۵۳).
۱۲۱) Henry Fielding رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۰۷ـ۱۷۵۴).
122) *Nouvelles et textes pour rien*
۱۲۳) اشاره به Harpo Marx است که ذکرش در جای دیگر آمده است.
124) *From an Abandoned Work* 125) *Textes*

هویت وصدایی است‌که بناچار باید سخن بگوید، انبوه عبارتهای‌تألم‌ـ بار خود رابرهم می‌چیند. تغییراتی که به‌درون‌مایهٔ واحد خود می‌دهد، تغییراتی که همچون برزخ خسته‌کننده است، هرچند در نگاه اول بی‌ـ قالب می‌نمایند، بطوری درخشان از قالب برخوردارند. این دست‌یافتن برشعر «هیچ سیاه» مـرحلهٔ انتقالی است میان [داستانهای بلنـد] **نام‌ناپذیر** و **بدین‌گونه است.**

[داستان بلند] **بدین‌گونه است** (۱۹۶۱) حاوی یادداشتهـایی است از زیر زمین. این‌جا که از زیر زمین داستایوسکی عمیق‌تر است، نظام بستهٔ دیگری است، که هرچند فلج نام‌ناپذیر جای خـود را بـه حرکت بطیء داده و نیز مصاحبت اطمینان‌بخش‌تر جانشین انـزوای روحی شده است، لیکن امور کمتر از نشاطی برخورداراست و این شاید به‌دلیل چیزی است که صدا نام «زوال شوخ‌طبعی» بدان می‌دهد. دوزخ ممکن است ساکن باشد، اما این مکانی که در آن باید به‌خزیدن پرداخت، به‌یقین دوزخ است. ممکن‌الوجود بودن جهان جای خود را به ضرورت زیرزمین واگذارده است. با این همه، جا به‌جاییهای بی ـ پایان امور در هر دو جا به‌چشم می‌خورد.

گوینده، همان‌گونه که تاریکی ایجاب می‌کند، می‌خزد و یا دمر در گـل نیمگرم دراز می‌کشد ـ خـواه این گل «لجـن اولیـهٔ آدمی» هاپکینز* یا «لزوجت»* سارتر باشد و یا بـدتر ـ همچنان کـه او با کیسه‌ای پر از ساردین و یك‌قوطی‌بازکن می‌خزد، به‌دیگری برمی‌خورد، که در تاریکی، دمر دراز کشیده است و او را با قـوطی‌بازکن زیـر شکنجه می‌گیرد. و همچنان که می‌خزد و دور می‌شود، با دیگری رو به‌رو می‌گردد و خود به‌دست او شکنجه می‌شود و غیره و غیره... گویندهٔ بی‌نام، که خود را پیم[۱۲۶] می‌نامد، قربانیش را پیم صدا می‌کند، اما

126) Pim

شکنجه‌دهنده‌اش بام، وی را بام می‌خواند. رابطهٔ او با پیم به‌گونهٔ رابطهٔ بام است با خودش، و پیش از آنان، بم[۱۲۷] و دیگرانی که همه به‌صورت توالی دلقکهایی درآمده‌اند که با داشتن نامی واحد، با تغییر مصوتها، شکل نامهاشان متفاوت است. سه فصل کتاب: پیش از پیم، همراه پیم، و پس از پیم، بخوبی مبین نظام متقابل کلی خزیدن، شکنجه‌کردن، خزیدن، شکنجه‌شدن و بازخزیدن است. این همنوهانی‌که درون نجاست‌اند، یعنی پیم و بام، ممکن است شخص واحدی باشند که خود را شکنجه می‌دهد، یا دو و یا سه تن و یا انبوهی آدم‌اند که بطور بی‌پایان می‌چرخند، و هر یك کیسهٔ ساردینش را همراه دارد. در تعریف رنج و ستم و تنهایی‌آدمی، هیچ‌گاه استعاره‌ای اندوه‌بارتر از این به‌کار گرفته نشده است.

چه‌گونه است و چرا [بدین‌گونه است] مسائلی‌اند برای پیم، هم او که ماشین تعقلی است تپیده در گل، که منطق و ریاضیاتش بی‌حاصل است و تمام تحقیقاتش. هر چند می‌اندیشد که ممکن است دنیاهای دیگری هم وجود داشته باشد «درست نظیر دنیای ما، اما با نظمی نه چندان متعالی» مطمئن هم نیست. مسائل عمده‌اش، همانها که برای نام‌ناپذیر مطرح بود، هویت و صداست. آیا این صدا، قطعه‌هایی که به‌اجبار بیان می‌شوند، از آن دیگری است و یا از آن خود اوست و یا صدایی گمنام و معمولی است، که هم شخصی و هم غیرشخصی است؟ پیم با کندن کلمه برپشت پیم ــ به‌تقلید از شیوهٔ گروه محکومین[۱۲۸] کافکا ــ او را شکنجه می‌دهد، تا پیم را به‌سخن‌گفتن وادارد، بدان‌گونه که شاعران خود را، یحتمل به‌خاطر کلام، شکنجه می‌دهند. پیم شکنجه شده با تصوراتی که از لاهوت آبی و سفید در ذهن می‌آورد،

127) Bem

۱۲۸) این داستان را حسن قائمیان به‌فارسی ترجمه کرده است.

به‌این شکنجه پاسخ می‌گوید، لاهوتی که پام[۱۲۹] ساکن آن است، یعنی همهٔ آنچه‌که نقطهٔ مقابل‌گل سیاه ناسوت قرار دارد. همچنان کـه پیم با یکنواختی پیش می‌رود، به‌نقـل صدا می‌پردازد، کـرام[۱۳۰] به‌عنوان ناظر در کناری ایستاده است و کریم[۱۳۱] نیز به‌عنوان کاتب، تا گفته‌ها را در دفترش ثبت کند. شاید کرام، کریم، پیم و تمام همقطارانی که وی شیفتهٔ آنان است، افسانـه‌اند، و شایـد گـویندهٔ صدا در غـار استخوانی‌اش تنهاست. به تنها چیزی کـه اطمینان دارد صدا و گل است، صدایی که از گل برمی‌خیزد. صدا و گل، هنر و طبیعت را در خود دارند. بکت که این را قبلا گفته است، گویی همچون پیم، ناگزیر است که بار دیگر بگوید. اما او می‌کوشد تا برای مقولهٔ کهن قالبهایی نو بیابد، همان‌گونه که هر هنرمندی باید دست به‌این‌کار زند. [داستان بلند] **بدین‌گونه است** قالبی است نو برای «نوهیچ».

این کتاب، که کمتر به رمان شبیه است، شعری است به‌نثر؛ چرا که در آن الگو جای طرح را گرفته است. بکت به جای نثری یکدست، بندهایی را به‌خدمت می‌گیرد که از ترکیب بندی و نقطه‌گـذاری در آنها خبری نیست ــ و خلاصه قطعه است، قطعه‌هایی کـه با بافت و تناوب صدا و تطابق خود نه‌تنها شعر را که مراسم عبادت و موسیقی و کابوس را القاء می‌کنند. تکرار آهنگین درون مایه، نظیر آنچه که در [داستان بلند] **لابی‌رنت**[۱۳۲] روب گریه به‌چشم می‌خورد، آخری را به ذهن‌می‌آورد، [کابوس‌را]: همان‌اشیاءکرارا، همچون دررؤیایی‌تب‌آلود، بی‌وقفه تنظیم می‌شوند: «گل، سیاهی»[۱۳۳] مکرر در مکرر. اگر این رؤیای ناخوشایند مضحك است، همان‌است‌که جویس بدان نام «نمایش

129) Pam 130) Kram 131) Krim

۱۳۲) *Dans le labyrinthe* داستان بلند آلن‌روب‌گریه، رمان‌نویس فرانسوی.

۱۳۳) la boue le noir که عبـارتی است نامأنوس. شاید این ترکیب ترجمانی از کابوس باشد. نیز ممکن‌است آن را، به‌مناسبت شباهت لفظی‌اش با la boule noire، به «گلولهٔ سیاه» ترجمه کرد.

لجن شهر»* داده است. در متن فرانسه به‌جناسهای زیادی برمی‌خوریم، جناسهایی که دیگر نشاطی برنمی‌انگیزند، و این همان است که صدا خود ایجاب می‌کند.

همان‌گونه که علاقهٔ بکت به‌سکوت او را به‌جانب لال بازی برد، نیز توجه او به‌صدا و تمایلش به‌موسیقی او را به‌سوی رادیو کشاند. [نمایشنامهٔ] **کلام و موسیقی**[۱۳۴] (۱۹۶۲) کـه بـرای بی.بی.سی نوشته شده است و **کاسکاندو**[۱۳۵] (۱۹۶۳) برای رادیوتلویزیون فرانسه آهنگهایی هستند که برای صدا و موسیقی و تأثیرات صوتی ساخته شده‌اند، گاه به‌صورت آهنگ و آواز و گاه به‌توالی یکدیگر، که یکی نقیضهٔ دیگری است و یا ملازم متناقض آن*.

این تجربه‌های‌مـوفق، کـه به‌مفهـوم عام نمایشنامـه نیستند، طرحهایی از اصوات و اشباح معنایند، و این همان معنای کهن است که باز به‌میان آورده شده است.

نخستین نوشته‌های او برای رادیو معمولی‌تر است. [نمایشنامهٔ] **تمام افتادگان**[۱۳۶] کـه برای هیچکاك هیجـان‌انگیز بـود، و در سال ۱۹۵۷ در بی. بی. سی. اجرا شد، گویی در خصوص مـرگ دخترکی است در قطار. اشاره‌ها و دلشوره‌ای که مدام اوج می‌گیرد، به‌افشای مطلبی منتهی می‌شوند که [همچنان] مبهم است. ما مطمئن نیستیم که آقای رونی[۱۳۷] پیر کور دخترك را هل داده است و یا دخترك از دیدن او دچار ترس شده و خود افتاده است. اما درون مایهٔ واقعی که کمتر از این شورانگیز و اخلاقی است و بیشتر یأس‌آور، در خصوص پیری و زوال و سترونی و سقوط و مرگ بی‌معناست. (**کاسکاندو** به‌معنای سقوط است.) تصویر اصلی، یعنی برگهای پوسیدهٔ درون گودال، در خاکروبه و نجاست و خرابی دستگاه مکرر می‌شود و هم برجسته‌تـر.

134) *Words and Music* 135) *Cascando*
136) *All that Fall* 137) *Mr. Rooney*

متن کشیش برای [موعظهٔ] روز بعد: «خداوند حامی تمام افتادگان است.» (مزمور ۱۴۵)[۱۳۸] طعنه‌ای است سیاه.* هزل، سیاه است، اما چون در سطح جای دارد، برای پنهان‌کردن اعماق سیاهی که با آن در جدال است، کاری نمی‌کند. مشکلات خانم رونی در گفتگوکردن و هم در راه رفتن، ناشی از نمایش متنوع و نمایش متنوع خنده‌آور است. قاصدی که از خشونت در بیرون صحنه خبر می‌آورد، بـراین مفاهیم خنده‌آور، نقیضهٔ تراژدی یونان را می‌افزاید.

این نمایشنامه که به‌طرزی عالی برای رادیو تنظیم شده است، بوسیلهٔ صدا ـ «مرگ و دوشیزهٔ باکرهٔ» شوبرت که در ابتدا و انتهای نمایشنامه از دستگاه گرامافون پخش می‌شود*، غژغژ کردن دستگاه، صدای‌ناهماهنگ‌پرندگان‌وگاوان وصدای‌حرکت‌کندپاها ـ به‌تأثیرعمدهٔ خود دست می‌یابد. تجمع صداها در ابتداء پیش از آن که کلمه‌ای بیان شود، همه به‌درون‌مایه صورت خارجی می‌دهند.

آقا و خانم رونی، که آدمهایی پیچیده و متناقض‌اند، نه‌تنهـا نمایندهٔ زوال‌اند که نیز توازن زناشویی را نشان‌می‌دهند. مکان، که در سرزمین ملی واقع است، همان ایستگاه راه‌آهن و جاده‌ای است که وات را به‌خانهٔ آقای نات می‌رساند. آقای کیس[۱۳۹] در اتاقك راهنمای خود نشسته است و خانوادهٔ لینچ هنوز در آن حوالی‌اند.

[نمایشنامهٔ] **خاکستر گرم**[۱۴۰]، که در سال ۱۹۵۹ بـوسیلـهٔ بی. بی. سی. اجرا شد، ذهنی را، در کنار دریا، نشان می‌دهد که اشباح در آن حضور می‌یابند. این نمایشنامه حاوی دو صـداست، صـدای سخنگو و صدای دریا، گو این که گهگاه صداهای دیگری نیز کـه در حافظه منعکس می‌گردند، به‌گوش می‌خورند. صدای دریا که به‌ریگزار ساحل می‌خورد ـ همچون در اشعار فرانسوی بکت ـ اشاره‌ای است به

۱۳۸) از مزامیر داود کتاب تورات.

139) Mr. Case 140) *Embers*

تمام چیزهایی که با ذهن سخنگو مغایر است. سخنگو برای فرونشاندن صدای دریا و هم صدای تهدید کنندهٔ سمها که از خشکی به‌گوش می‌رسد، برای خود داستانهایی غم‌آور از گذشته بازگو می‌کند. داستان هالووی و بلتن[۱۴۱]، که معماگونه و شگفتی‌آور است، حکایتی است از مردان گذشته و رنج بزرگ واتاقی درون دنیایی سرد و سفید. از زبانه‌های آتش دربخاری خبری نیست ــ تنها خاکستری‌گرم باقی‌مانده است که جای برگهای پوسیده را گرفته است. داستان پدر، که در دریا غرق شده است، وداستان زن و دختر، که بطوری غریب با داستان خاکستری گرم می‌آمیزد، طرحی از بینوایی به‌دست می‌دهد. این نمایشنامهٔ رؤیایی، که شاید برای رادیو بیش از حد پیچیده و ذهنی و مبهم است، اضطرابی همسان بااینها درخواننده‌ایجاد می‌کند. درد‌سرهای زندگی زناشویی و خاطرات هیجان‌آوری‌که پادرگریز می‌مانند از جمله مشغولیتهای ذهنی فعلی بکت‌اند.

در [نمایشنامهٔ] **آهنگ قدیمی**[۱۴۲] (۱۹۶۰)، که اقتباسی است از نمایشنامهٔ رادیویی ربرپن‌ژه[۱۴۳] به‌نام La Manivelle ، سر وصدای ماشینها و خاطرات پیری و گفتگوهای دابلین راقطع می‌کنند. (پن‌ژه وابسته به‌گروه انتشاراتی‌مینوئی[۱۴۴] است‌که بوتور[۱۴۵]، روب‌گریه و بکت جزو آنند.) آهنگ قدیمی ارگ که با ارگ آقای گرمان[۱۴۶] نواخته می‌شود، پیوسته به‌غلط اجرا می‌شود و قطع می‌گردد، اما سرانجام فاتحانه اوج می‌گیرد، که در مقابله با ماشین، گویی همان زندگی است در مقیاسی کوچك و یا هنر که طعنه‌ای یکسان در آنها به کار رفته است. گردانندهٔ دستهٔ محور به‌نحوی‌هنوز زنده‌است وباقیماندهٔ روز در اختیار اوست.

نمایشنامه‌هایی که پس از**گودو** برای صحنه نوشته شدند، هرچند

141) Bolton, Holloway 142) *The Old Tune*
143) Robert Pinget 144) Minuit 145) Butor
146) Gorman

مشغولیتهای ذهنی قدیم‌را تك‌تك‌شرح می‌دهند وتصویرهای‌کهن‌را به‌یاد می‌آورند، به‌کشف امکاناتی دست می‌زنند تا آن مشغولیتها و تصویرها را در قالبی نوعرضه‌کنند. [دراین نمایشنامه‌ها] طرح‌افکنی دراماتیك از زیر بارتك گویی رهایی یافت، به‌تجسمی استوارتر دست یازید و تماشاگرانی بیشتر دست و پا کرد، واین همان است کـه هرهنرمندی طالب آن است. **آخربازی** (۱۹۵۷) که گرچه به‌تنظیم و تنسیق مسائل **گودو** و **مالون** و **نام‌ناپذیر** می‌پردازد، کوششی است برای تغییر شکل مایهٔ آهنگ قدیمی.

پرده از روی صحنه‌ای گیرا و حیرت‌آور به‌یك سو می‌رود: اتاقی خالی با دو پنجره که بسیار بالاتر از جای معمول قرار دارند. پیکری کفن‌پوش بریك صندلی، و دو خاکستردان و یا زباله‌دان. سؤالاتی که به‌ذهن راه می‌یابند و گویی جزئی است از تأثیری که مورد نظر بوده، پاسخی روشن نمی‌یابند. پس از کنار رفتن کفن، حرکات و گفتـار دورانی وبی‌معنی به‌کفن‌پوش شدن مجدد منتهی‌می‌گردد. آدمها ازدرون زباله‌دانها سرك می‌کشند و پس می‌نشینند. [سرانجام] چیز زیادی اتفاق نیفتاده است، چیزی گفته نشده است، اما اشاره‌های زیادی به‌میان آمده که تحیر برانگیخته‌اند.

در [نمایشنامهٔ] **گودو**، اشاره‌ها دست به‌دست هم می‌دهند، دراین جا هریك به‌راهی دیگر می‌رود. چهار آدم که درون یك «پناهگـاه» در جهانی ویران زنده مانده‌اند، آیندهٔ سیاسی ما را به‌یاد می‌آورند. آدمهایی جهنمی درکنار هم ودرون «جهنم‌دیگر»* دست‌کم‌اشاره‌ای‌است به‌دری که به‌روی اخلاقیون ادبیات بسته است و آدمی خودبین وبی‌عشق که به‌اصرار می‌خواهد درست درمیان اتاقی‌خاکستری، همچون درون‌یك جمجمه ساکن‌شود، گویی روان‌شناسی را به‌عنوان درون‌مایه القامی‌کند. (اگر کلاو* وخاکستردانها را اثالثهٔ یك ذهن سختگیر تلقی‌کنیم، می‌توانیم این نمایشنامه را «چیزی» بدانیم که در سر حام «می‌چکد».)

از داستانی که حام بازگو می‌کند و هم از علاقهٔ او به‌داشتن تماشاگر، چنین برمی‌آید که [نمایشنامهٔ] آخربازی تصویر دیگری از هنرمند است. گزارش پگی‌گوگن‌هایم که بکت را «پسر» و «بردهٔ» جویس می‌خواند، گویای این مطلب است که حام نابینا با جویس به‌اشتباه گرفته می‌شود، هم اوکه میل‌داشت‌خود را سام‌ویافث۱۴۷ بنامد. عبارت«تمام‌شد» که کلاوبرزبان می‌آورد از مسیح است.* دیگر جزئیاتی کـه در متن اصلی به‌زبان فرانسه به‌احتمالاتی اشاره می‌کنند که یادآور مذهب‌اند، در متن انگلیسی بکلی حذف شده‌اند، در مثل ارتباط گیج‌کنندهٔ پسرك بیرون [از اتاق] باموسی و عیسی و بودا. هیچ‌یك از این احتمالات، احتمالات دیگر را بی‌اعتبار نمی‌سازد. ممکن است نکته همین باشد. با این همه به‌تنها نکته‌ای که می‌توانیم یقین داشته باشیم، انتظار برای هیچ است که سرفصل [نمایشنامهٔ] گودو است و نیز وقت‌گذرانی با اجرای بازی وداستان‌گویی.

چیزها کم‌کم به‌پایان می‌رسند. دیگر داروی‌دردکشی نمانده است*. کیك، موش صحرایی و پسرك ـ تجدید حیاتی تهدیدکننده* ـ دیگر قابل تحمل نیستند. تمثیل بازی شطرنج در عنوان نمایشنامه گویی بی‌مناسبت نیست: آخر بازی با چند مهره‌ای که برتخته‌مانده است ادامه دارد. اما اشاره‌هایی که در نمایشنامه به‌بازی شطرنج می‌شود با بازی ورق و تنیس به‌اشتباه گرفته می‌شود. ممکن است بازی بطور اعم مورد نظر باشد؛ چرا که تمام بازیها بازی است، و زندگی بازی است. ما باید تا آخر بازی، بازی کنیم. حام و کلاو که می‌دانند در یك بازی با تماشاگران شرکت دارند، هرکدام باخود سخن می‌گوید و کلاو دربند یافتن راه خروجی است.

کلاو که‌همچون‌کوپر نمی‌تواند بنشیند، دلقکی‌است‌که سروکارش

۱۴۷) «و نوح سه پسر بارآورد: سام و حام و یافث.» ـ سفر پیدایش، باب ششم.
۱۴۸) Cooper یکی از آدمهای رمان مرفی.

با نردبان و دوربین و حشره‌کش افتاده است. هزل، سیاه است.

کلاو: چیزهای وحشتناك زیادی وجود دارند.
حام: حالا دیگر زیاد نیستند.
کلاو: به‌زندگی بعداز مرگ عقیده داری؟
حام: زندگی من غیر از این نیست.

آن زباله‌دانها، فراموش ناشدنی‌ترین نوع تآتر خوب، ماهود و خمره‌اش رابه‌یاد می‌آورند ـ گرچه شن جای خاك اره را گرفته است؛ با این همه، اینها گویی در این‌جا، برای آنان که در جستجوی معنایند، دارای معانی بیشتری است. انسانی‌که درون ظرف گذارده شده انسانی است که به‌صورت زباله درآمده است. ظرف، همچون اتاق، نظام بسته‌ای است. بزرگترهای درون ظرف، که به‌یاد دریاچهٔ کومو و شوخیهای گذشته می‌افتند، حافظه را القا می‌کنند که به‌قول بکت در **[مقالهٔ] پروست**، در «ظرفها» نگهداری می‌شوند. دو ظرف در کنار هم نشانه‌ای است ازتنهایی آدمی، حتی در ازدواج. بکت در **داستانهای کوتاه**[149] می‌گوید: «ظرفها قطع‌ارتباط می‌کنند، می‌دانید، ظرفها.»* آدمهای نمایش که همچون در [نمایشنامهٔ] **گودو**، تنها و در عین‌حال زوج‌اند، تجسمی از روابط آدمی‌اند. حام و کلاو که ستمگر و برده، ارباب و سگ‌اند، باز همان پوتزو ولاکی‌اند. پدر و فرزند، شوهر و زن همه بی‌آنکه در [نمایشنامهٔ]**گودو** سابقه‌ای داشته باشند، نمایشگر روابط نزدیك‌اند و بی‌اعتباری آنها.

از آن دو زباله‌دان، اگرآنها را نمایندهٔ حافظه وازدواج بدانیم، دو نمایشنامهٔ بعدی بکت حاصل‌آمده‌اند،که به‌انگلیسی نوشته‌شده‌اند. **آخرین نوارکراپ**[150]، که به‌سال ۱۹۵۸ اجرا شد، نمایشنامه‌ای است

149) *Nouvelles* 150) *Krapp's Last Tape*

به‌ظاهر دارای یك شخص و دوصدا، صدای کـراپ و صدای دستگـاه ضبط‌صوت، که هردو از آن‌کراپ‌اند ــ دوکراپ درون یك ظرف. این صداها در جدال با هم، کراپهای متعددی را مکشوف می‌سازند، کـه درون زمان محو شده‌اند: کراپ فعلی، در آیندهٔ ما، به‌حرفهای کراپ گذشته‌ای گوش می‌کند که خود از کراپ گذشته سخن می‌گوید. لااقل سه‌زمان و سه‌شخص یك‌جا در پیش روی ما قرار دارنـد*. (خوانـدن مقالهٔ بکت در خصوص پروست ممکن است در اینجا سودمند بـاشد.) اگر کراپ، همچون پروست، برای فرار از زمان می‌کوشد تا امـور گذشته را دوباره به‌میان آورد، یا اگر همچون تی.اس.الیوت سعـی می‌کند زمان را باز یابد، کوشش او به شکست می‌انجامد. هویت او، که در گذشته‌ای درون گذشته گم شده است، ناشناختنی است. آنچه می‌یابد دو «لحظهٔ» دشوار است: در لحظهٔ اول سگی را با توپی سیاه و در لحظهٔ دیگر، دختری را درون یك کرجی. همین لحظاتند که در بند یافتن پاسخ‌اند و نه تفکرات گذشتهٔ او. دستگاه ضبط‌صوت با بازسازی این لحظات ناخوانده، در جای خود، کار حافظهٔ غیر ارادی پروست را انجام می‌دهد. قسمتی از واقعیتی که دستگاه ضبط‌صوت باز می‌سازد، در جزئیاتی چند نهفته است که هر چند انباشته از عاطفه‌اند، تمـام معنای خود را از کف داده‌اند. هرچند این جزئیات ذهن کراپ را به‌خود مشغول می‌سازند، لیکن او نمی‌خواهد آن لحظات را کـه آنها مجسـم می‌کنند از نو حس کند؛ چرا که بار نکبت آنها بسیار گران است. او که دعوت به زندگی را رد کرده است، همان دعوتی که نکبت یك بار پیشنهاد کرده بود، به «کنام» خود در زیر زمین عقب نشسته است، بدان جا که زندگی، پیچیده بر غرغره‌های نوار، نمی‌تواند از مخزن تاریکش به درآید و کاملا در معرض روشنایی قرار گیرد.

کراپ و دستگاه ضبط‌صوتش در دایره‌ای از نوری درخشان قرار دارند که تاریکی احاطه‌اش کرده است. رفتن از روشنایی به تاریکی

و باز گشت به‌آن، بدان‌گونه که آدمی در [اثری از] کنراد انجام می‌دهد، کاری اقناع‌کننده است. روشنایی برای کراپ به مفهوم هویت و خودآگاهی است، با این همه، روشنایی بدون وجود تاریکی، تمام معنای خود را از دست می‌دهد، همان تاریکی که کراپ سعی می‌کند در درونش مخفی شود. به زعم بکت حضور روشنایی و تاریکی و یا زندگی و مرگ همان است‌که موقعیت ما را «درنیافتنی» می‌سازد.

پوتینهای بزرگ و سفیدکراپ، بینی ارغوانی و چهرهٔ سفیدش از آن یك دلقك‌اند. کراپ، به‌رغم نامش، از یبوست در رنج است[۱۵۱]. کارهایش عجیب و غریب است. او که به درون تاریکی رفته است تا چوب پنبهٔ در بطری را با صدا باز کند، برمی‌گردد، در فکر فرو ـ می‌رود، موز می‌خورد، موز نیم خورده را در جیب جلیقه‌اش می‌گذارد، به ساعتش نگاه می‌کند، و در حالی که بی‌هدف خیره شده است، موز دیگری می‌خورد. این و یا آن موز، که در نظر پیروان فروید نیز وسوسه‌انگیزاست، ممکن است هم‌واقعاً به‌قصد وسوسه‌آورده شده‌باشند. در حالی که احتمال دارد که آدمی محرومیت کشیده با نوازش کردن و پوست کندن سمبول به رضایت برسد، نیز احتمال دارد که این موز، چیزی جزیك موز نباشد، همین موز که در حال حاضر جزئی درخشان و بی معناست ـ همچون دوچرخه یا هویج استراگون و یا تك‌تك اموال تسلی‌بخش وینی و ملی و مالون.

آخرین نوار کراپ که ترکیبی است پیچیده، و در آن هر جزء، خود سهمی فعال و مرموز دارد، به همان کوششی دست می‌زند که [نمایشنامهٔ] خاکستر گرم. خاطرات احساساتی در این نمایشنامه، که برای رادیو تنظیم شده است، همچون خاطراتی که در [داستان‌بلند] بدین‌گونه است به کار گرفته شده، غم آورند. خلاقیت بکت که درکراپ

۱۵۱) krapp کلمه‌ای بی‌معناست اما crap باهمان تلفظ به‌معنای «کثافت» است.

تجلی می‌کند، جانب شادمانی غم‌آور را می‌گیرد ـ نه تنها جانب زیبایی ناهنجار را، بل آن زیبایی را که بی‌اندازه مضحک است.

[نمایشنامهٔ] **روزهای خوش** (۱۹۶۱)، که به گفتهٔ نام ناپذیر «غم‌آور تا حد فریاد» است، گویی استعاره‌ای است از ازدواج. حال و روز وینی و ویلی در حفره‌هاشان از حال و روز ناگت و نل در زباله‌دانهاشان نه بهتر است و نه بدتر. خوشبینی و انبوه عبارتها و مکث‌ها وکیف اشیاء وینی، او را از تفکر باز می‌دارند، تفکر دربارهٔ موقعیتی که وحشت آن را، بی آنکه تعمدی در کار باشد، از دوداستانی درمی‌یابیم که برای خودش نقل می‌کند، بخصوص داستان میلدرد[۱۵۲] که مدام جیغ می‌زند و عروسکش. سکوت نسبی ویلی، روزنامه‌اش، شوخی معصومانه‌اش در خصوص «زنا» و تلاش بیهوده‌اش برای‌خزیدن و رفتن بر روی خاکریز همه رقت‌آورند. او هر شوهر زن داری می‌تواند باشد، همچنان که آن زن، هر زن شوهرداری ـ از نوع بهتر. یادی که زن از «نورمقدس» میلتن[۱۵۳] می‌کند و خواندن قسمتی از اپرت **بیوهٔ خندان**، سیاهترین نوع هزل‌اند (آدمهای بکت به‌کمترین بهانه زیرآواز می‌زنند و بیشتر آوازهای مذهبی). این همه متکی به آرایش صحنه و استعداد تحسین‌انگیز هنرپیشه زن خواهد بود.

بازی[۱۵۴] در ۲۳ماه ژوئن ۱۹۶۳ درآلمان نمایش داده شد. این نمایشنامهٔ کوتاه، که از نظر به کار گرفتن نور متحرك و تاریکی‌قابل ملاحظه است، تنظیم تکان‌دهندهٔ چیزی است که، در درون دوزخ، می‌تواند دوست داشتن و مردن نام بگیرد. (استراگون: «تمام صداهای مرده‌ها...» ولادیمیر: «زندگی کردن برایشان بس نبوده است.» استراگون: «آنها مجبورند درباره‌اش حرف بزنند.»*) سه آدم [نمایشنامهٔ] **بازی**، که روزی یك مثلث را تشکیل می‌دادند، اکنون در داخل ظرفها کنار هم قرار دارند. ظرفها با هم ارتباط ندارند.

152) Mildred 153) Milton 154) *Play*

توضیحات مترجم

صفحهٔ ۲) «جزیرهٔ دیگر جان‌بول» اشاره به‌ایرلند است. جان‌بول انگلیسی نوعی است و جزیرهٔ اول جان‌بول جزیرهٔ بریتانیاست.

صفحهٔ ۴) ظاهراً این‌واژه هم آدم‌را به‌یاد ابزار اخترگو (horoscope) می‌اندازد وهم‌به‌یاد فاحشه (whore). horoscope به‌معنای «زایجه» است(زایچه‌لوحه‌ای است‌مربع‌ویا مدورشکل‌که برای نشان‌دادن مواضع ستارگان ساخته می‌شود). بکت این واژه‌را خود ساخته‌است و می‌توان کلمهٔ ترکیبی «روسپی زایچه» را در برابر آن نهاد.

صفحهٔ ۴) نویسندهٔ کتاب هرجا با کلمات مستهجن بکت برمی‌خورد در لفافه به‌بحث دربارهٔ آنها می‌پردازد. ابهام ظاهری این نیز به‌همین لحاظ است. بکت در این اثر اندیشیدن را تا حد غایط‌کردن پایین می‌آورد. چرا که دانش دانشمند و فیلسوف را بی‌حاصل می‌داند و می‌پرسد حاصل اندیشه‌های فیلسوفها در طول قرنها چه بوده است؟ همان فیلسوفها و یا احمقها «با همهٔ اباطیلشان در خصوص بودن و هستی.» بکت معتقد است که به‌رغم تفکرات فیلسوفان مشکلات آدمی همچنان برجاست، و آدمی هنوز با اولی‌ترین مسائل درگیر است. او در این شعر بلند فیلسوف را به‌هزل می‌گیرد. این هزل حتی در عنوان اثر نیز به‌چشم می‌خورد (روسپی‌زایچه). او دانشمند و هم‌ابزارش را هرزه می‌خواند، و این همان آگاهی است که نویسنده از آن یاد می‌کند و ما هنگامی که بی‌حرمتی بکت را نسبت

به‌اندیشه می‌بینیم براو خرده نمی‌گیریم. و نیز اشارهٔ بکت به‌تخمهای سالمند اشاره به‌اندیشه‌های فیلسوفهاست، همان اندیشه‌هایی که‌ازقدمتی طولانی برخوردارند و بـرای بکت همسنگ مدفوع‌اند. واژهٔ double-breasted کـه به‌«نیم‌تنـه» ترجمه‌اش کردیم کنایه از پوستهٔ تخم‌مرغ است که بهنگام شکسته‌شدن و بیرون‌ـ آمدن جوجه همچون لباسی برتن اوست و شاید کنایه از آراستگی ظاهری اندیشه باشد و بخصوص این «آراستگی» هنگامی چشمگیر می‌شود کسه درمی‌یابیم تخمها، تخمهایی فاسد شده‌اند.

صفحهٔ ۴) اشاره به‌شعـر«خراب‌آبـاد» الیوت است و بخصوص این دو سطـر: «گمان می‌کنم که ما، در کوی موشهای صحرایی باشیم / آن‌جاکه مرده‌ها استخوانهاشان را از کف داده‌اند.» (سطر ۱۱۵ و ۱۱۶.)

صفحهٔ ۴) بلاکوا در «برزخ» اثـر دانته، مـردی است کـه در بخش مقدم برزخ، با بی‌تکلیفی رها شده؛ چرا که تا پایان عمر لب به‌استغفار نگشوده است. دانته در سیرو سفرش در برزخ، به‌بلاکوا برمی‌خورد و او را می‌بیند که زانوانش را به‌بغل گرفته و درکنار تخته‌سنگـی ـ در برزخ بی‌اعتنائیش ـ لمیده است. هنگامی کـه دانته از او می‌پرسد: چرا این‌جا نشسته‌ای؟ جواب می‌دهـد: مرا از پیش‌رفتن چه سود؟ هرچند دانته در اثر خود جز این چیزی در خصوص بلاکوا نمی‌گوید، بااین همه او و بی‌اعتنائیش نسبت به‌پیرامون خود برای بکت جالب بوده است، تاجایی که ما گهگاه بلاکوا را در زیر نقاب نامهای مختلف در آثارش می‌بینیم.

صفحهٔ ۶) در نوامبر سال ۱۹۵۷ هربرت‌بلو، نمایشنامهٔ **درانتظارگودو** را برای زندانیان سن‌کوئن‌تین امریکا به‌روی صحنه آورد. کارگردان و بازیگران، نمایشنامه را با دلهره آغاز کردند و زندانیان که به‌خیال دیدن زن آمده بودند، وقتی دیدند زنی در میان نیست، به‌انتظار خاموش‌شدن چراغها ماندند تا به‌سلولها بگریزند. اما دو دقیقه از نمایش را دیدند و تا پایان از جای خود تکان نخوردند. وقتی نظر آنها را در خصوص نمایشنامه خواستند یکی از زندانیان گفت: گودو جامعه است. دیگری گفت: او دنیای بیرون است. معلمی گفت: زندانیان مفهوم انتظار را می‌دانند... و نیز می‌دانند که اگر سرانجام گودو بیاید حرفش یأس‌آور خواهد بود.

صفحهٔ ۷) **موبی‌دیك**(Moby Dick) رمانی است از هرمان‌ملویل، نویسندهٔ امریکایی، و **مرغابی‌وحشی** (Wild Duck) نمایشنامه‌ای است ازهنریك‌ایبسن، نویسندهٔ نـروژی.

صفحهٔ ۸) سرود پنجم مشهورترین سرودهای «دوزخ» دانته است که در وصف طبقهٔ دوم دوزخ سروده شده و به‌گفتهٔ دانته «فضایی قیرگون» دارد.

صفحهٔ ۹) Tantalus، شاه لیدیا، هم‌اوکه‌ضیافتی برپا کرد و گوشت پسرش را برای

خدایان پخت، و از همین‌رو در زیرزمین به‌گرسنگی و تشنگی جاوید محکوم شد. درآن‌جا در حالی‌که آب تاگردن او می‌رسید، هرگاه دهان به‌نوشیدن باز می‌کرد، آبها ناپدید می‌شدند. و در بالای سرش‌شاخه‌هایی پربار از میوه آویخته بودند که هرلحظه از دسترس او دور می‌شدند.

صفحهٔ ۹) واتسن Watson پایه‌گذار مکتب سلوك یا رفتار (behaviorism) معتقد بود که پس از حذف روح و ذهن از روان‌شناسی، مسئلهٔ خودآگاهی نیز، که تعبیر دیگری است از همان روح و یا ذهن، باید کنار گذاشته شود و نیز مدعی بود که احساس و ادراك و تخیل و حتی تفکر باید از مباحث روان‌شناسی حذف گردند؛ چرا که اینها همه، اموری ذهنی‌اند و به‌جای آنها «رفتار» که امری عینی و قابل مشاهده است موضوع روان‌شناسی قرار گیرد.

صفحهٔ ۹) الف و ب دوآدم نمایش و پ تودهٔ لباسی است که الف و ب پس از بیرون‌آمدن از گونیها به‌تن می‌کنند. در این لال‌بازی دو گونی برصحنه دیده می‌شود که درون هریك مردی دراز کشیده است و سیخی به‌نوبت آنها را مجبور می‌کند که بیرون بیایند: مرد اول بلند می‌شود، لباس می‌پوشد، نیایش می‌کند، غذا می‌خورد و با تنبلی به‌تمام فعالیتهایی دست می‌زند که آدمی در یك روز به‌انجام می‌رساند و آن‌گاه به‌گونی‌اش برمی‌گردد. مرد دوم همان کارها را با رضایت خاطر و سریع انجام می‌دهد. در پایان این لال‌بازی، سیخ‌باز مرد اول را به بیرون‌آمدن می‌خواند تا کار روزانه‌اش را از سر بگیرد. این بازی گذشته از آنکه اشاره‌ای است به‌یکنواختی و تکرار ملال‌انگیز زندگی آدمی، گویای آن است که نحوهٔ درگیری آدمی با زندگی هرنوع باشد، نتیجهٔ کار یکی است؛ چرا که باید به‌درون گونی بازگشت. و این نه‌تنها خلاصه‌ای است از زندگی یك روز آدمی که همهٔ عمر نیز جز این نیست؛ چرا که گونی کنایتی از زهدان و گور است. سیخ که در آغاز بدون تکیه‌گاه به‌درون می‌آید، پس از آن بر یك چرخ و سرانجام بردو چرخ وارد می‌شود. اشارات بیشتر، نشان می‌دهد که این نمایش نموداری است از تمامی تاریخ آدمی. نکتهٔ هول‌آور آن است که سیخهایی‌که ما را ازگونیهایمان بیرون می‌آوردند ممکن است مجهزتر گردند، اما ملال‌هستی آدمی‌همچنان‌یکسان‌باقی می‌ماند.

صفحهٔ ۱۰) اشاره به‌تصلیب مسیح و دودزدی است که در دو سوی او به‌دار آویخته شدند، یحتمل برای تحقیر او. از چهارنفر نویسندگان انجیل، یوحنا و مرقس و متی تنها به‌دار زدن دو دزد اشاره‌ای مختصر می‌کنند، اما لوقا به‌تفصیل دربارهٔ این واقعه قلم می‌زند و سرانجام اضافه می‌کند که «عیسی به‌یکی از دو دزد گفت: امروز با من در بهشت خواهی بود.»

صفحهٔ ۱۰) به‌عقیدهٔ کی‌یرکگور Kierkegaard ، خداخود مارا منع می‌کند که‌هستی‌اش

را اثبات کنیم؛ خدا چنان آشکارا حاضر است که هرگونه دلیل برای اثبات حضور او ناسزاست و هرگونه دلیل مسخره است.

صفحهٔ ۱۰) به‌نظر کی‌یرکگور خدا عبارت از کشش‌ما به‌سوی چیزی‌دیگر، و چون خود را سراپا وقف چیزی کنیم، آن چیز خدا می‌شود.

صفحهٔ ۱۰) گودو باپسربچهٔ قاصدکه از بزها مواظبت می‌کند، خوشرفتاری نشان می‌دهد، اما برادرش را، صرفاً به‌این بهانه که از گوسفندها مواظبت می‌کند، کتك می‌زند، و این اشاره‌ای است به‌ماجرای هابیل و قابیل. در آن ماجرا لطف خدا، نیز بدون کمترین توضیح منطقی و عقلانی، شامل حال یکی از این دو می‌گردد.

صفحهٔ ۱۰) ولادیمیر: خوب است توبه کنیم.
استراگون: از به‌دنیاآمدن؟ [از متن نمایشنامهٔ در انتظار گودو]

صفحهٔ ۱۱) ولادیمیر: فکرکردن‌بدترین‌چیزنیست. آنچه وحشتناك‌است داشتن‌فکراست. [همان کتاب]

صفحهٔ ۱۲) ولادیمیر: در یك لحظه همه‌چیز تمام می‌شود و ما بار دیگر تنها می‌مانیم، در دل هیچی. [همان کتاب]

صفحهٔ ۱۲) ولادیمیر: وقت‌گذرانی است. باورکن سرگرمی است... تفریح است. [همان کتاب]

صفحهٔ ۱۲) ظاهراً نویسنده اشتباه کرده است، قسمت اول جمله را: «لفاظی خیلی بدی نبود» استراگون می‌گوید ـ صفحهٔ ۶۵ متن انگلیسی درانتظارگودو ـ و قسمت دیگر را: «زودباش گوگو، حرفی بزن، نمی‌توانی؟» ولادیمیر ـ صفحهٔ ۱۲ همان متن. در نمایشنامه استراگون و ولادیمیر یکدیگر را گوگو و دی‌دی می‌خوانند.

صفحهٔ ۱۲) ولادیمیر: بازی نمی‌کنی؟
استراگون: بازی چی؟
ولادیمیر: بازی پوتزو ولاکی.
استراگون: اسم این بازی را نشنیده‌ام.
ولادیمیر: من لاکی می‌شوم تو پوتزو بشو. [همان‌کتاب]

صفحهٔ ۱۲) ولادیمیر: چطور است نفس عمیق بکشیم؟
استراگون: از نفس‌کشیدن خسته شده‌ام.

ولادیمیر: حق با توست، پس بیا درخت بشویم.
(ولادیمیر ادای درخت را درمی‌آورد. روی یك‌پا تلوتلوخوران می‌چرخد.)
[همان کتاب]

صفحهٔ ۱۲) نمایشنامهٔ **در انتظار گودو** با همین جمله آغاز می‌شود.

صفحهٔ ۱۲) از زبان ولادیمیر. [همان کتاب]

صفحهٔ ۱۳) Lucky واژهٔ انگلیسی به‌معنای «خوشبخت»، Estragon واژهٔ فرانسوی به‌معنای «ترخون» (گیاه معروف) و Vladimir نام شخصی در زبان روسی.

صفحهٔ ۱۴) درابتدای پردهٔ دوم نمایشنامهٔ **درانتظار گودو**، ولادیمیر این‌آواز را می‌خواند:
سگی گرسنه بوی مطبخ شنید.
درون رفت و نانی از آن جا ربود.
چنان آشپز برسرش کفچه کوفت
که جان داد و گویی سگ اصلا نبود.

* *

سگان دگر با شتاب آمدند.
سگ مرده را خاك کردند وبر
مزارش نوشتند با خط خوش
برای سگ نسلهای دگر:

* *

سگی گرسنه‌بوی مطبخ... [ازکتاب **درانتظار خودو** ـ ترجمهٔ سیروس طاهباز]

صفحهٔ ۱۶) مرفی نخستین‌داستان بلند بکت است. ما، در دیگر داستانهای‌بکت، مرفی‌را با نامهای وات، مران، ملی، مالون می‌بینیم. مرفی، آدم اصلی داستان، به کاویدن خویشتن واقعی خود می‌پردازد. او که سابقاً دانشجوی الهیات بوده است، از ایرلند راهی لندن می‌شود تا از شر نامزد خود کونیهام رها شود. در آن جا با فاحشه‌ای به‌نام سیلیا ـ سمبول دنیای برون ـ هم‌اتاق می‌گردد. مرفی من‌گرای است و دربند بریدن از دنیای برون و دست یافتن‌به‌لذت زندگی در درون ذهن‌خویش است. فصل ششم داستان به‌تحلیل نظر مرفی در خصوص ذهن او اختصاص می‌یابد. مرفی ذهن خود را گویی مجوف تصویر می‌کند که هیچ راهی به‌جهان برون ندارد، با این‌همه محتوی همهٔ‌آن چیزهایی است‌که درجهان وجود دارد ـ خواه معنوی وخواه حقیقی. او حقیقت جسمی و حقیقت ذهنی را به‌طور یکسان واقعی می‌پندارد و معتقد است که

گرچه هر یك از این دو مستقل از دیگری است، حقایق جسمی به‌طور مرموزی با حقایق معنوی همسنگ‌اند. اما حقایق ذهنی‌ای نیز وجود دارند که حقایق جسمی همسنگی برای خود نمی‌شناسند. او درمی‌یابد که میان بخش «حقیقی» ذهن خویش که با کمك آن برتجربه‌های جسمی و ذهنی دست یافته است و بخش «معنوی» که تنها با آن به‌تجربه‌های ذهنی رسیده، خطی متمایز وجوددارد. بخش «حقیقی» روشن است و بخش «معنوی» تاریك. بخشی نیمه‌روشن نیز این دو را از هم جدا می‌سازد. در بخش نخست مرفی هنوز خودش است. اما در بخش سوم، آن‌جا که تاریك است، حس شناسایی شخصی خود را از دست می‌دهد. و همین تاریکی است که برای او هر دم گیراتر می‌شود. تا آن‌جا که از بخش روشن ـ بخشی که به‌تلافی واقعیتهای زشت محیط در آن به‌خیالات خام پناه می‌برد ـ می‌گریزد. از اندیشه‌های لذت‌بخش نیمه روشن نیز خود را می‌رهاند و هرچه بیشتر به‌قلمروشخصی و تاریك، قلمرو بی‌ارادگی، نزدیك می‌شود. بدان‌جا که او دیگر مرفی نیست و جزئی است از هیچی که در عین‌حال از بی‌کرانگی سهمی دارد. هنگامی که در دیوانه‌خانه‌ای شغلی دست و پا می‌کند، از نوع کار و محل آن با سیلیا هیچ نمی‌گوید، همین‌قدر او را به‌سادگی ترك می‌کند و راهی دیوانه‌خانه می‌شود. ذهن مرفی هرچه هست، او خود را با بیماران دیوانه‌خانه آشنای آشنا می‌بیند، چرا که آنان چیزی را یافته‌اند که او به‌دنبالش بوده است ـ بی‌اعتنایی جاوید نسبت به‌دنیای برون و احتجاب کامل در قلمرو تاریکی ذهن. مرفی روزی خود را درچهرهٔ یکی از دیوانه‌ها می‌بیند، دیوانه‌خانه را رها می‌کند، به‌باغ می‌رود و عریان بر علفهای نمناك دراز می‌کشد و می‌کوشد تا سیلیا را ومادرش را و به‌نوبت تمام آنان را که با او به‌نحوی آشنایی داشته‌اند در ذهن خود باز سازد، اما بیهوده است؛ چرا که تنها قسمتهای ناقصی از اشکال پیش رویش جان می‌گیرند. در این‌جا مرفی دیگر مرفی نیست، مرفی از «عادی بودن»، از پلیدیهای محیط بریده است، و به‌قلمرو هیچی پای نهاده، قلمرو ترسناك و تاریك و تهی. آن‌گاه به‌اتاق زیرشیروانی‌خود باز می‌گردد و به‌تصادف کشته می‌شود. سیلیا تن زغال شدهٔ او را می‌بیند و باردیگر کار سابقش را از سر می‌گیرد ـ فاحشگی را ـ و جهان برون، همچنان به‌حیاتش ادامه می‌دهد.

صفحهٔ ۱۸) دراین‌جا با استفاده از بازیهای لفظی بکت، جمله‌ای ترجمه ناپذیر درکتاب گنجانده شده است: کلمهٔ apmonia و armonia درکنار هم آورده شده که اولی کلمه‌ای یونانی و دومی رومی است و هر دو با تلفظ آرمونیا، معنای هماهنگی دارند ـ و از آن‌جا که در زبان یونانی حرف p را r تلفظ می‌کنند، تلفظ کلمهٔ apmonia می‌شود armonia و به‌علت همین اشتباه شدنp و r با یکدیگر است که نیه‌ری می‌اندیشد که حتی کلام هماهنگی از هماهنگی برخوردار نیست. این جملهٔ آخر را به‌جای توضیحات بالا به‌متن افزوده‌ایم.

صفحهٔ ۱۸) گنگ بودن یك ضلع مربع و قطر آن، جذر عدد دو، ارزش اعشاری عدد

پی و یك‌هفتم وبه‌طورکلی ریشه‌های گنگ، آدمهای داستان بکت را به‌شیفتگی وامی‌دارند؛ چرا که آنها آشکار می‌سازند که در جهان، عناصر غیرمنطقی برجسته‌ای نیز وجود دارند که ارزش دقیق آنها دست نیافتنی است، هرچند در محدودهٔ قلمروی قرار دارند که بی‌اندازه منطقی و دقیق‌اند.

صفحهٔ ۱۸) ذیمقراطیس، اهل‌آبدرا، مشهوربه‌حکیم خندان می‌گفت‌که جز اجزاء لایتجزا و فضا هیچ چیز وجود ندارد. بکت معتقد است که در خنده‌های این فیلسوف ماتریالیست‌یونان قدیم این جمله نهفته است که «هیچ‌چیز واقعی‌تر از هیچ نیست». و این‌جمله‌ای‌است که دربیشتر آثاربکت از زبان آدمهای‌آثارش‌می‌شنویم.

صفحهٔ ۱۸) عالم‌کبیرو عالم‌صغیر برابر واژه‌های macrocosm و microcosm (مصطلح محمدعلی فروغی). عالم کبیر عالمی است که در آن انسان زندگی می‌کند و دست به‌عمل می‌زند و اشیاء به‌طور مستقیم قابل مشاهده‌اند و عالم صغیر عالم ملکولها و اتمهاست.

صفحهٔ ۱۹) روزی مرفی به‌باغ می‌رود تا غذای خود را که پنج بیسکویت یك‌شکل است بخورد، اما او که همه‌جا به‌دنبال نظم و ایجاد هماهنگی است، به‌جای خوردن بیسکویتها، آنها را روی چمن می‌چیند و پس از برآوردی زیبا درمی‌یابد که با پس‌وپیش کردن جای بیسکویتها می‌تواند آنها را به‌طور منظم به‌صد و بیست شکل مختلف بخورد.

صفحهٔ ۱۹) هماهنگی‌پیشین بنیاد، برابر Preestablished harmony (مصطلح دکتر یحیی مهدوی)، اشاره به‌تلفیق نظر دکارت و مالبرانش است‌که می‌گوید هرخواهش روان و حرکت متقابل تن از پیش تعیین شده و از یکدیگر مستقل‌اند.

صفحهٔ ۲۰) «ممکن» برابر واژهٔ contingent و «واجب» یا «ضروری» برابر واژهٔ necessary.

صفحهٔ ۲۰) اشاره به‌این تمثیل توراتی است: «زالو[ی اسبی] را دو دختر است که بده‌بده می‌گویند، همین‌که‌یکی سیر شد و دهانش را بست دیگری دهانش را باز می‌کند»، که خود اشاره به‌خواهشهای بی‌پایان آدمی است.

صفحهٔ ۲۰) نیه‌ری به‌هنگام خداحافظی با مرفی به‌او می‌گوید: «زندگی سراسر جز شکل و زمینه نیست.» این بیان‌مرموز به‌رغم بی‌ارتباطی ظاهریش درخور تعمق است. مراد نیه‌ری از «زمینه» (ground) اشاره به‌آشفتگی واقعیت کلی است که از آن به‌عنوان «آشفتگی عظیم و بسیارسرسام‌آور» یاد می‌کند و منظورش از

«شکل» (figure) اشکال قابل درکی است که می‌توان به‌آنها پرداخت و درعین حال اشاره‌ای است به‌چهرهٔ دوشیزه دی‌یو ـ با معنای «شبنم» ـ یکی دیگر از آدمهای داستان.

صفحهٔ ۲۰) *Tristram Shandy* داستان بلند لارنس استرن Laurence Sterne (۱۷۱۳ـ ۱۷۶۸) نویسندهٔ ایرلندی است که در قرن هیجدهم نوشته شده است. نویسنده در این داستان تمام قواعد را می‌شکند ـ قواعد زبانی و نقطه‌گذاری را. داستان طرحی ندارد. به‌همین لحاظ، به‌رغم طول قابل‌توجه داستان، هیچ آدمی به جایی نمی‌رسد، و در واقع چیزی اتفاق نمی‌افتد. و حتی تا میانهٔ داستان، آدم اصلی موفق نمی‌شود خودش را به‌دنیا بیاورد. نویسنده همه‌جا به «حاشیه روی» دست می‌زند یعنی به‌عمد خط داستان را رها می‌کند و به‌بیراهه می‌افتد. در مثل یك صفحه را سفید می‌گذارد، متنی لاتینی را در کتاب می‌گنجاند و در صفحات روبه‌رو ترجمهٔ آنها را می‌آورد، صفحه‌ای را از نقش‌ونگار پر می‌کند و... در این کتاب هرجا کلمهٔ «حاشیه روی» را به‌کار برده‌ایم به‌همین مفهوم بوده است.

صفحهٔ ۲۱) گاه صفحهٔ شطرنج تا شب و باز تا صبح و یا روزها و شبهای بسیاری گسترده است بی‌این‌که حتی مهره‌ای جابه‌جا شود. این‌گونه بازی شطرنج، که بیشتر بی‌شطرنجی است، بازی نکردن است، اشاره‌ای است به‌امتناع مرفی از شرکت در زندگی.

صفحهٔ ۲۱) «جوهر فرد» برابر واژهٔ Monad (مصطلح دکتر یحیی مهدوی). در اصطلاح لایب نیتس جوهری است ساده یعنی بدون اجزاء که عالم از اجتماع آنها تشکیل شده است.

صفحهٔ ۲۲) سام Sam و وات Watt و نات Knott آدمهای وات، داستان بلند دوم بکت‌اند. داستان وات که هجوی فلسفی است، داستان مردی است که سفری را به‌قصد دیدن خانهٔ نات آغاز می‌کند. مدتی در آن‌جا به‌خدمت مشغول می‌شود و باز می‌گردد. وات چرا راهی این سفر می‌شود؟ همین پرسش مسئلهٔ اساسی این داستان بلند را دربر دارد. دلبستگیهای وات نه مابعد طبیعی است و نه مربوط به مسائل زیباشناسی. آنچه وات برای بیانش به‌جستجو دست می‌زند، سطح واقعه است. «ناقص‌ترین و ناموجه‌ترین بیان، وات را راضی می‌کرد، هم او که از چهارده سالگی نه سمبولی دیده بود، و نه به‌سراغ تعبیری رفته بود... هرچه بود وات با نگاه اول می‌دید، همان برای وات کافی بود، همیشه همان برای وات کافی بوده است، بیش از انتظار او کافی بوده است.» در اندیشهٔ وات تمایز میان آنچه می‌توان در خصوص یك واقعه بیان کرد و معنای حقیقی همان واقعه چرند محض است. با این‌همه او مصرانه به‌این تمایز می‌پردازد. وات با «معنای برونی» دل‌خوش

کرده است، همان که می‌تواند مشاهده کند و در قالب قواعدی عرضه دارد. اما معنی، گونهٔ دیگری نیز دارد؛ غیراحساسی و غیرعقلانی و با عبارت خودش، «به تعریف درنیامدنی»، همان‌که خود نیز برآن آگاه است، هرچند از ظاهرش برمی‌آید که اهمیتش را نادیده می‌انگارد. آگاهی وات ازمعنی «به‌تعریف درنیامدنی» همان نقیصهٔ غم‌انگیزی است که در سلاح منطق و زبان او دیده می‌شود و به‌همین لحاظ است که به‌رغم همهٔ اظهارات و رفتارش دال بر بی‌اعتنایی نسبت به‌آنچه اتفاق می‌افتد، زیارت عجیبش را به‌خانهٔ آقای نات آغاز می‌کند. **می‌خواهد** به‌خانهٔ آقای نات برود. وات ضرورت تحقیق را حس کرده است. و با این‌همه یارای آن ندارد که بپرسد: «به‌راستی چه‌چیزی اتفاق می‌افتد؟» آنچه او در «چنتهٔ ذهن» دارد به بی‌اعتباری چنین سؤالی حکم می‌دهد. وات Watt که چیزی جز what به‌معنای «چه» نیست، تجسمی است از سؤالی که آدمی در خصوص هستی‌خود و جهان پیرامونش از خویشتن می‌کند.

صفحهٔ ۲۳) قیاس کنید با این‌شعر مولوی:

هیچ نامی بی‌حقیقت دیده‌ای؟
یا زگاف و لام گل، گل چیده‌ای؟

که پیداست بکت چیزی بر این گفته می‌افزاید، چیزی فراتر. وات صرفاً «برای سرش بالشی از کلمات کهن می‌خواهد». او در جستجوی کلمات نیست تا ماهیت واقعی اشیاء را به‌بیان درآورد. دلبستگی او به‌شکل برونی اشیاء است. وات می‌تواند به‌دیگ آقای نات هر نام دیگری بدهد؛ در مثل سپرو یاراغ ــ همان دیگ که وات برای آقای نات علیل و بیمار آبگوشتی عجیب درآن می‌پزد و نیز دیگ دیگر، که در آن آمیزه‌ای از تمام غذاهاست. مختصر آن‌که هنگامی‌که ازچگونگی چیزی سؤالی می‌کند به‌معنای مابعدطبیعی آن هیچ‌گونه نظری ندارد ــ او را با احساس مابعد طبیعی کاری نیست.

صفحهٔ ۲۳) Que sais-je? جملهٔ معروف منتنی (Montaigne)، نویسنده و فیلسوف فرانسوی در قرن شانزدهم. معروف است که او تسبیحی در دست می‌چرخاند و با حرکت هر دانهٔ آن می‌گفت: «چه‌می‌دانم؟» مقصودش آن بود که آدمی توانایی دانستن قطعی هیچ چیزی را ندارد.

صفحهٔ ۲۴) Arsene ــ آقای نات همیشه دو مستخدم دراختیار دارد: پیشخدمت اول، یعنی آن که زودتر آمده، ناگزیر است پس از مدتی برود و کارها را به‌دیگری بسپارد و در این هنگام خودبه‌خود مستخدم دیگری از راه می‌رسد. در این داستان آرسین مستخدمی است که باید جای خود را به وات بسپارد.

صفحهٔ ۲۶) آهنگ ندبه: پنجاه و دو ممیز دو هشت پنج هفت
یك‌چهار دو هشت پنج هفت یك‌چهار دو
مادر مادر بزرگ ماگرو Magrew حالتان چطور است
سرزنده، متشکرم و شما تکیده متشکرم و شما
پلاسیده متشکرم و شما فراموش شده متشکرم و شما
متشکرم فراموش‌شده‌نیز مادرمادربزرگ‌ماگرو.
[از متن داستان بلند وات]

صفحهٔ ۲۹) روزی مران بی‌کار در باغ نشسته است که مردی با نام گابر Gaber از راه می‌رسد و به‌او می‌گوید که «یودی ارباب من دستور داده است که به جستجوی ملی بپردازم». و دیگر حرفی نمی‌زنند که پس از یافتن او به‌چه کاری باید دست بزند. هرچند مران نه ملی را دیده و نه از دیگران سخنی در خصوص او شنیده است، حس می‌کند که «برای من بیگانه نیست... شاید من او را خلق کرده باشم.»

صفحهٔ ۳۸) وات و خانم گرمان Gorman ـ زن ماهی‌فروش ـ در آشپزخانه به‌عشق بازی می‌پردازند، به‌نوبت در دامن یکدیگر می‌نشینند و همدیگر را «می‌بوسند». وات در این فکر است که انگیزهٔ آن دو در این کار چیست، و نتیجه می‌گیرد که ممکن است بوی ماهی او را جذب کرده باشد و نیز بطری آبجوی که خود تهیه کرده ممکن است زن را به‌جانب او کشانده باشد. به‌این ترتیب ما با آگاهی برحالات وات در می‌یابیم که او نیز همچون مرفی باعشق بیگانه است.

صفحهٔ ۳۸) دی. اچ. لارنس معتقد است‌که حیوانات وگیاهان و حتی جمادات زندگی کاملی دارند، و نه انسان؛ چرا که آدمی از طبیعت بریده است و همین بریدن از طبیعت مسائلی پیچیده و لاینحل در برابرش نهاده است. او می‌گوید: «تن آدمی جزئی از خورشید است، خونش جزئی از دریاست، همان‌گونه که چشمش جزئی از اوست.» و لاجرم باید به‌طبیعت رو کند و برای نزدیك شدن و هم‌یکی شدن با آن، روابط جنسی را هرچه کاملتر و بهتر انجام دهد. به‌همین لحاظ رابطهٔ جنسی زن و مردرا بسیار عمیق و منطقی می‌داند و برایش ارجی بی‌پایان قائل است وآن را «درمان» تمام دردهای آدمی می‌داند و اضافه می‌کند که فاجعه وقتی آغاز شد که آدمی از طبیعت روگرداند. منتقدی می‌گوید: «اگر رستگاری آدمی در داشتن روابط کامل جنسی است، پس آدمی باید میلیونها سال پیش رستگار شده باشد.» به‌هرحال نویسنده در این بند به‌نوعی تقابل دست می‌زند: عشق از دیدگاه بکت و نیز سویفت را در مقابل عشق لارنس قرار می‌دهد.

صفحهٔ ۳۸) با این ابوه کلمات مستهجن چه باید کرد؟ کلماتی که در ادبیات کلاسیك

و جدی‌ما جایی برایشان نبوده است. انگلیسی‌ها آلت تناسلی مرد را به‌کنایه «جان» یا «تام» و یا «جان‌تام» می‌گویند. شکاربان خانم چاترلی در جایی در کنار خانم چاترلی به آلت خودداشاره می‌کند و از جان‌تام خود سخن می‌گوید. در داستان بلند وات که اسپیرو خود را «جان‌تام نو» معرفی می‌کند به یاد فاسق خانم چاترلی و نیز به قول‌نویسنده به‌یاد «یکی از اعضای [تن] او» می‌افتیم. «تامیست» آدم را به‌یاد «تامیسم» مکتب تامس اکویناس، قدیس بزرگ عالم مسیحیت می‌اندازد، مکتبی که عقل و فلسفه را در خدمت الهیات می‌داند. بکت با آوردن این مفاهیم درکنار هم الهیات را در لفافه به‌تمسخر می‌گیرد و روح را به‌عیان؛ چرا که اسپیرو Spiro در زبان ایتالیایی به‌معنای روح است و همین «آقای روح» خود را جان‌تام می‌خواند.

صفحهٔ ۳۸) آثار سویفت مالامال از نفرت اوست نسبت به انسان، انسانی که از انسانیت بریده است. او در داستان بلندش ـ **سفرنامهٔ گالیور** ـ هجوی تلخ از زندگی آدمی به‌دست می‌دهد. آدم اصلی داستانش با نام لموئل گالیور (Lemuel Gulliver) روزی راهی دیارهای دوردست می‌گردد، با موجودات سرزمین‌های گوناگون حشر و نشر می‌کند: یك جایه استرلدبرگ‌ها (Struldbrugs) بر می‌خورد، جای دیگر با غولها روبه‌رو می‌شود، که جز آدمها نیستند که خود و زندگیشان آن‌قدر بزرگ شده‌اند تا روابطشان دقیق‌تر در معرض دید قرار گیرد ـ همچون در زیر میکروسکپ. هنگامی که لموئل به سرزمین یاهوها (Yahoos) پا می‌گذارد و پلیدیهاشان را می‌بیند یکباره به وحشت می‌افتد. دلزدگی او از یاهوها بی‌اندازه است. پس از گشت و گذاری دور و دراز، از دیار قصه باز می‌گردد و راهی سرزمین خود انگلیس و خانه‌اش می‌گردد. در آن جا از دیدن زنش به‌تهوع می‌افتد؛ چرا که به‌روشنی می‌بیند که او یاهویی بیش نیست و نیز دیگرانی که در گرداگردش زندگی می‌کنند.

صفحهٔ ۳۸) موجود لطیفه‌ای (homunculus) موجوداتی ذره‌بینی، بی‌تن و بدون جنس دارای قدرت خارق‌العاده که کیمیاگران ادعا کرده‌اند به خلق آنها دست یافته‌اند.

صفحهٔ ۳۹) داستانهای بلند بکت هرکدام داستان یك سفر است، در مثل وات در داستان بلند وات سفری را به‌قصد دیدن خانهٔ آقای نات می‌آغازد. ملی در داستان بلند ملی سوار بر دوچرخه به‌قصد یافتن مادرش به سفر می‌رود و نیز دیگران. به‌هر حال خواه این سفرها ذهنی باشند و یا غیر ذهنی، سفر است و اینان همه مسافرند.

صفحهٔ ۴۲) عقابین برابر واژهٔ cangue. کانگ تختهٔ سوراخ‌داری بوده که ـ در چین قدیم ـ به‌دور گردن محکومان می‌انداختند. کلمهٔ عقابین که بنا‌چار در

مقابل cangue آوردیم در هیچ‌یك از فرهنگهای فارسی به روشنی توضیح داده نشده است، اما قدر مسلم آن است که به‌شکل دو چوب عقاب مانند بوده که محکومان را بدان می‌بسته‌اند.

صفحهٔ ۴۵) جرج الیوت، نویسندهٔ انگلیسی، زنی بود پای‌بند مسائل اخلاقی و بسیار بسیار جدی در نوشته‌هایش که همه‌جا از تباهی و فساد اخلاقی و اجتماعی جامعهٔ‌خود گله می‌کند و اشارهٔ نویسنده به همین نکته است.

صفحهٔ ۴۵) A Modest Proposal داستان بلند دیگر سویفت، که در آن نویسنده به مسئلهٔ گرسنگی در ایرلند اشاره می‌کند و برای حل آن پیشنهاد می‌کند که مردم به‌جای غذا ـ که حکم کیمیا را دارد ـ کودکان گرسنه را بخورند تاهم آنها را نجات دهند وهم‌خودشان را و خیلی راحت از شر گرسنگی آسوده شوند.

صفحهٔ ۴۷) Laputa یکی دیگر از سرزمین‌هایی است که سویفت ضمن سیر و سفرش، سری به آن می‌زند. مردم لاپوتا جز به‌دانش نمی‌پردازند، مدام در فکر حل مسائل گوناگون و پیچیده‌اند. همه‌چیز را به‌گونهٔ اشکال هندسی ساخته‌اند. حتی نان را به‌شکل مخروط و استوانه و... می‌برند و زیبایی را با ابزارهای هندسی می‌سنجند. و برای آنکه لحظه‌ای از دانش و مسائلش غافل نمانند، نه حرف می‌زنند، نه گوش می‌دهند و نه می‌بینند، بل برای این منظورها به ابداع علائمی خاص دست‌زده‌اند. درمثل بهنگام راه‌رفتن، کودکی آنان را همراهی می‌کند، چرا که پیوسته چنان غرق در حل مسائل علمی و دانش‌اند که ممکن است از سر به‌درون چاه و چاله‌ای سرنگون شوند. مختصر آنکه سویفت در این جا دانشمند و فیلسوف را به‌هزل می‌گیرد، دانشمند و فیلسوفی که جز به‌آسمان و ستارگان و مسائل مابعدالطبیعه نمی‌پردازد و چشم از زمین و آدمی برداشته است.

صفحهٔ ۵۰) Gerard Manley Hopkins شاعرانگلیسی عقیده‌داشت که چون آدمی‌را از روز نخست از لجن و گل سرشته‌اند لاجرم بی‌ارزش و لعنت شده است.

صفحهٔ ۵۰) viscosity ، سارتر از هرچیز لزج و چسبنده و لعاب‌دار بیزار بود. این موضوع را در بیشتر آثارش نیز می‌توان دید، حتی یکی از آدمهای آثارش با دیدن خرچنگ و لزوجت آن دچار تهوع می‌گردد.

صفحهٔ ۵۳) نمایش «لجن شهر» برابر واژهٔ boudeville به قیاس کلمهٔ vaudeville (به‌معنای «نمایش متنوع») ترکیبی است از دو کلمهٔ boue ـ به‌معنای «گل و لجن» ـ و ville ـ به معنای «شهر». نمایش متنوع همیشه نشاط‌آور است اما

جناس و یا معجونی که جویس از کلمهٔ vaudeville می‌پردازد، ناخوشایند است که به عمد می‌خواهد چنین باشد.

صفحهٔ ۵۳) بکت معتقد است که کلام و موسیقی نمی‌توانند باهم سازگاری داشته باشند؛ چرا که تفکر و عاطفه دشمن یکدیگرند و هریك مسیری جداگانه دارد.

صفحهٔ ۵۴) طعنه است؛ چرا که آدمهای نمایشنامه بیمارگونه‌اند، مرگ بی‌معنی را دیده‌اند و بابینوایی و بیماری دست به‌گریبانند و اگر سالم باشند، هم در این نمایشنامه، کسی را در خانه‌دارند که بیمار و درمانده است.

صفحهٔ ۵۴) در آغاز نمایشنامه، خانم رونی کشان‌کشان می‌رود تا شوهر کورش دان Dan را در ایستگاه قطار ملاقات کند و در این حال آهنگ «مرگ و دوشیزهٔ باکره» به‌گوش می‌خورد ونیز درپایان نمایشنامه که خانم رونی از ایستگاه قطار برمی‌گردد، باز همان آهنگ شنیده می‌شود.

صفحهٔ ۵۶) دنیای ذهن حام، همان که اتاقی زندان‌گونه است و آدمها در درونش رنج می‌برند، جهنم اول است و بیرون از آن یعنی آن سوی چهار دیوار اتاق «جهنم دیگر»؛ چرا که همه‌چیزش به‌نابودی کشیده شده است.

صفحهٔ ۵۶) کلاو که مدام با دوربین خود نگران خارج از اتاق است، با یك دنیا شگفتی، دربرهوت محیط، چشمش به‌پسرکی می‌افتد. در متن فرانسوی حام به کلاو دستور می‌دهد که پسرك را نابود سازد؛ چرا که او می‌تواند بار دیگر بشریت را آغاز کند. این نکته در متن انگلیسی حذف شده است. اما چیزی که در هر دومتن به‌چشم می‌خورد این است که پسرك، همچون برگهای درخت خشکیدهٔ نمایشنامهٔ در انتظار گودو سمبول امید است و تجدید حیات ـ تجدید حیاتی که برای حام تهدیدکننده است ـ گویی بکت به‌این دل خوش کرده است که روزی انسانی دیگر رشد یابد و طرحی نو در اندازد و جهانی دیگر بپردازد از جهانی که ما اکنون درآنیم وهم به زعم او به‌تباهی کشیده شده است.

صفحهٔ ۵۷) نمایشنامهٔ آخربازی چهار بازیگر دارد: حام پیرمردی است که برصندلی چرخ‌دار نشسته است؛ کلاو Clov مردی جوان است که خدمت او را می‌کند و زن و مردی سالخورده که درون یك زباله‌دان قرار دارند ـ و به یك تعبیر پدر ومادر حام‌اند.

صفحهٔ ۵۷) پس اسفنجی را از سرکه انباشته، بر زوفا گذارده، نزدیك دهان او

بردند. چون‌عیسی سرکه را گرفت گفت تمام شد و سر خود را پایین آورده جان بداد. [انجیل یوحنا، باب نوزدهم]

صفحهٔ ۵۷) حام: وقت داروی دردکش من نرسیده؟
کلاو: دیگر داروی دردکشی نمانده. [از متن نمایشنامهٔ آخر بازی]

صفحهٔ ۵۸) «حتی کلمات ترکت می‌کنند، شاید این همان لحظه‌ای است که ظرفها قطع‌ارتباط می‌کنند، می‌دانید، ظرفها.» [از داستان کوتاه «پایان»] در این داستان، ناقل از همه‌چیز و همه‌جا رانده می‌شود، و یا بهتر بگوییم، می‌برد و به درون‌قایقی سر پوشیده پناه می‌برد. «لحظاتی بوده است که می‌خواستم سرپوش را به‌کناری بزنم و از قایق پا بیرون بگذارم و نتوانسته‌ام، بی‌اندازه دچار رخوت و سستی بوده‌ام، درژرفای جای خود بی‌اندازه راضی‌ام. خیابانهای یخزده وهمهمه‌گر، چهره‌های وحشت‌بار، سروصداهایی که چون شلاق برتن آدم کوبیده می‌شوند، فرو می‌روند، می‌خراشند و ناتوان می‌سازند، اینها همه از تحمل من بیرون است...»

صفحهٔ ۵۹) کراپ ۶۹ ساله در پشت میزی نشسته است و به صدای کراپ ۳۹ ساله که روی‌نوار ضبط‌شده گوش می‌کند، هم او که از کراپ جوان‌تر - ۲۹ و یا ۳۰ ساله - سخن می‌گوید. کراپ نزدیک‌بین است، گوشش سنگین است، صدایش دگرگون شده است، به‌زحمت راه می‌رود، سرفه می‌کند، حافظه‌اش را از دست داده است - تا جایی که اکنون باید برای دانستن معانی کلماتی که سی سال پیش به‌کار برده‌است به‌فرهنگ لغت مراجعه کند. کراپ انسانی است جانور شده. با همهٔ اینها هول‌انگیزی نمایشنامه نه در مقایسهٔ پیرمرد تباه شده است یا موجودی که نوار، اورا در سالها پیش برای ما باز می‌سازد؛ چرا که اختلاف زیادی میان آن دو وجود ندارد. کراپ در ۶۹ سالگی هنوز هم در خوردن مشروب بیداد می‌کند، هنوز موزهای درشت می‌خورد و نیز هنوز با فاحشه‌ها می‌خوابد. هرچند پیرمرد تباه شده به همراه نوار به آدمی می‌خندد که روزی کسی جز جوانی او نبوده است، لیکن ما هنگامی به هراس دچار می‌شویم که درمی‌یابیم سراسر زندگی او یك سقوط بوده است. فاجعهٔ کراپ و تمام ما آدمها، از دیدگاه بکت، نه آن است که بدل به‌چیزی می‌شویم که نبوده‌ایم، آن است که ما اکنون و همیشه همانیم که بوده‌ایم. کراپ در پایان نمایشنامه بی‌حرکت نشسته است و به روبه‌رو چشم دوخته و در آن حال، نوار همچنان در سکوت می‌چرخد، چرا که‌دیگر چیزی برای گفتن نمانده است.

صفحهٔ ۶۱) نویسنده سه جمله از گفتگوی ولادیمیر و استراگون را که دربارهٔ سخن گفتن است با هنرمندی انتخاب کرده و در این جا گنجانده است، همان

سخن گفتن که فروغ فرخزاد صدا می‌نامیدش و تکرار می‌کرد که «صدا، صدا، صدا، تنها صداست که می‌ماند.» استراگون می‌گوید: وقتی حرف بزنیم، فکر نخواهیم کرد و به صدای مرده‌ها گوش نخواهیم داد، همان مرده‌ها که به صدای برگها و بال پرنده‌ها و... سخن می‌گویند ـ از زندگیشان سخن می‌گویند. ولادیمیر می‌پرسد: مگر آن‌قدر که در موقع زنده بودن سخن گفته‌اند بس نبوده است؟ واستراگون جواب می‌دهد: آنها مجبورند در خصوص زندگیشان سخن بگویند.

کتابشناسی گزیده

توجه: ترجمهٔ آثار بکت به وسیلهٔ بکت انجام گرفته است، با یك استثناء Patrick Bowles در ترجمهٔ [داستان بلند] **ملـی** سهمی داشته است. بیشتر آثار بکت در قطع جیبی نیز به فروش می‌رسد.

آثار عمدهٔ ساموئل‌بکت

"Dante . . . Bruno. Vico . . Joyce," Our Exagmination. Paris, Shakespeare and Company, 1929.

Whoroscope. Paris, The Hours Press, 1930. (Reprinted in Poems in English.)

Proust. London, Chatto, 1931, Calder, 1958; New York, Grove, 1957.

Joyce's "Anna Livia Plurabelle." Translated into French by Beckett, Alfred Perron, and others. *La Nouvelle revue français*, Vol. XIX (May, 1931).

Translations of Breton and Éluard. *This Quarter* (Surrealist Number), Vol. V, No. 1 (September, 1932).

More Pricks Than Kicks. London, Chatto, 1934. Two of the stories are reprinted: "Yellow," in New World Writing, 10th Mentor Selection. New York, New American Library, 1956. "Dante and the Lobster," *Evergreen Review*, Vol. I, No. 1 (1957).

Echo's Bones. Paris, Europa Press, 1935. (Reprinted in Poems in English.)

Murphy. London, Routledge, 1938, Calder, 1957; New York, Grove, 1957.

Molloy. (In French) Paris, Minuit, 1951. (In English) New York, Grove, 1955.

Malone meurt. Paris, Minuit, 1951. Malone Dies. New York, Grove, 1956; London, Calder, 1958.

En Attendant Godot. Paris, Minuit, 1952 (produced in Paris, 1953). Waiting for Godot. New York, Grove, 1954; London, Faber, 1956.

L'Innomable. Paris, Minuit, 1953. The Unnamable. New York, Grove, 1958.

Watt. (In English) Paris, Olympia Press, 1953; New York, Grove, 1959; London, Calder, 1959.

Nouvelles et Textes pour rien. Paris, Minuit, 1955. Translations: "Text for Nothing I," *Evergreen Review*, Vol. III, No. 9 (Summer, 1959); "The End," *Evergreen Review*, Vol. IV, No. 15 (November–December, 1960).

All That Fall (broadcast by B.B.C., 1957). London, Faber, 1957; New York, Grove, 1957.

From an Abandoned Work (broadcast by B.B.C., 1957). *Evergreen Review*, Vol. I, No. 3 (1957); London, Faber, 1958.

Fin de partie, suivi de Acte sans paroles. Paris, Minuit, 1957 (produced in French in London, 1957). Endgame and Act Without Words. New York, Grove, 1958; London, Faber, 1958.

Three Novels (Molloy, Malone, The Unnamable). New York, Grove, 1959; London, Calder, 1960.

Krapp's Last Tape. London, Faber, 1959; New York, Grove, 1960. (Contains Embers, the pantomimes, and All That Fall.)

Embers (broadcast by B.B.C., 1959). *Evergreen Review*, Vol. III, No. 10 (November–December, 1959). (Reprinted in Krapp's Last Tape.)

The Old Tune (an English adaptation of Robert Pinget's La Manivelle). Both the French and English texts are in Pinget, La Manivelle, pièce radiophonique. Paris, Minuit, 1960; New Writers II, London, Calder, 1962.

Comment c'est. Paris, Minuit, 1961. How It Is. New York, Grove, 1964.

Happy Days. New York, Grove, 1961; London, Faber, 1962.

Poems in English. London, Calder, 1961; New York, Grove, 1963. (Both editions contain Whoroscope, Echo's Bones, and four poems in French.)

Words and Music. *Evergreen Review*, Vol. VI, No. 27 (November–December, 1962).

Cascando (originally in French). *Evergreen Review*, Vol. VII, No. 30 (May–June. 1963).

Play. Produced in Germany, June, 1963. London, Faber, 1964. (*Includes* Words and Music *and* Cascando.)

ترجمه‌های آثار بکت به زبان فارسی

آخرین نوارکراپ	نمایشنامه	مترجم: پیکان	اندیشه وهنر	۱۳۴۴
بازی بی‌حرف	لال‌بازی	» احمدگلشیری	جنگ جوانه	۱۳۴۵
در انتظارگودو	نمایشنامه	» سعید ایمانی	اشرفی	۱۳۴۶
در انتظارخودو	نمایشنامه	» سیروس طاهباز	مجلهٔ خوشه	۱۳۴۶
آخربازی	نمایشنامه	» سیروس طاهباز		۱۳۴۶
»	»	» غفارحسینی		؟
مالون می‌میرد	داستان‌بلند	» محمودکیانوش	نیل	۱۳۴۷
روزهای خوش	نمایشنامه	» منیژهٔ کامیاب ـ حسن‌بایرامی		۱۳۴۸
بیا و برو	نمایشنامه	» پروین گرانسایه	اندیشه‌وهنر	۱۳۴۸
کلام وموسیقی [بانام‌ترانه وآهنگ]	نمایشنامه	» منوچهرلمعه سایبان	(ویژهٔ‌هنروادبیات)	۱۳۴۹
بازی	نمایشنامه	» دکترمنوچهرلمعه	کتاب نمونه	۱۳۵۰

نقد و نظر دربارهٔ آثار بکت

Cohn, Ruby. Samuel Beckett: the Comic Gamut. New Brunswick, Rutgers University Press, 1962.

Driver, Tom. "Beckett by the Madeleine," *Columbia University Forum*, Vol. IV, No. 3 (Summer, 1961).

Ellmann, Richard. James Joyce. New York, Oxford University Press, 1959.

Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. New York, Anchor, 1961.

Guggenheim, Marguerite. Out of This Century. New York, Dial, 1946.

Guicharnaud, Jacques. Modern French Theatre. New Haven, Yale University Press, 1961.

شمارهٔ ثبت در کتابخانهٔ ملی ۴۵ به تاریخ ۵۲/۱/۲۱

بها ۴۰ ریال

● از این مجموعه : منتشر شده است

والتراچ. سوکل : فرانتس کافکا ،
ترجمهٔ جلال الدین اعلم

هارف تی. مور : ای. ام. فارستر ،
ترجمهٔ احمد علائی