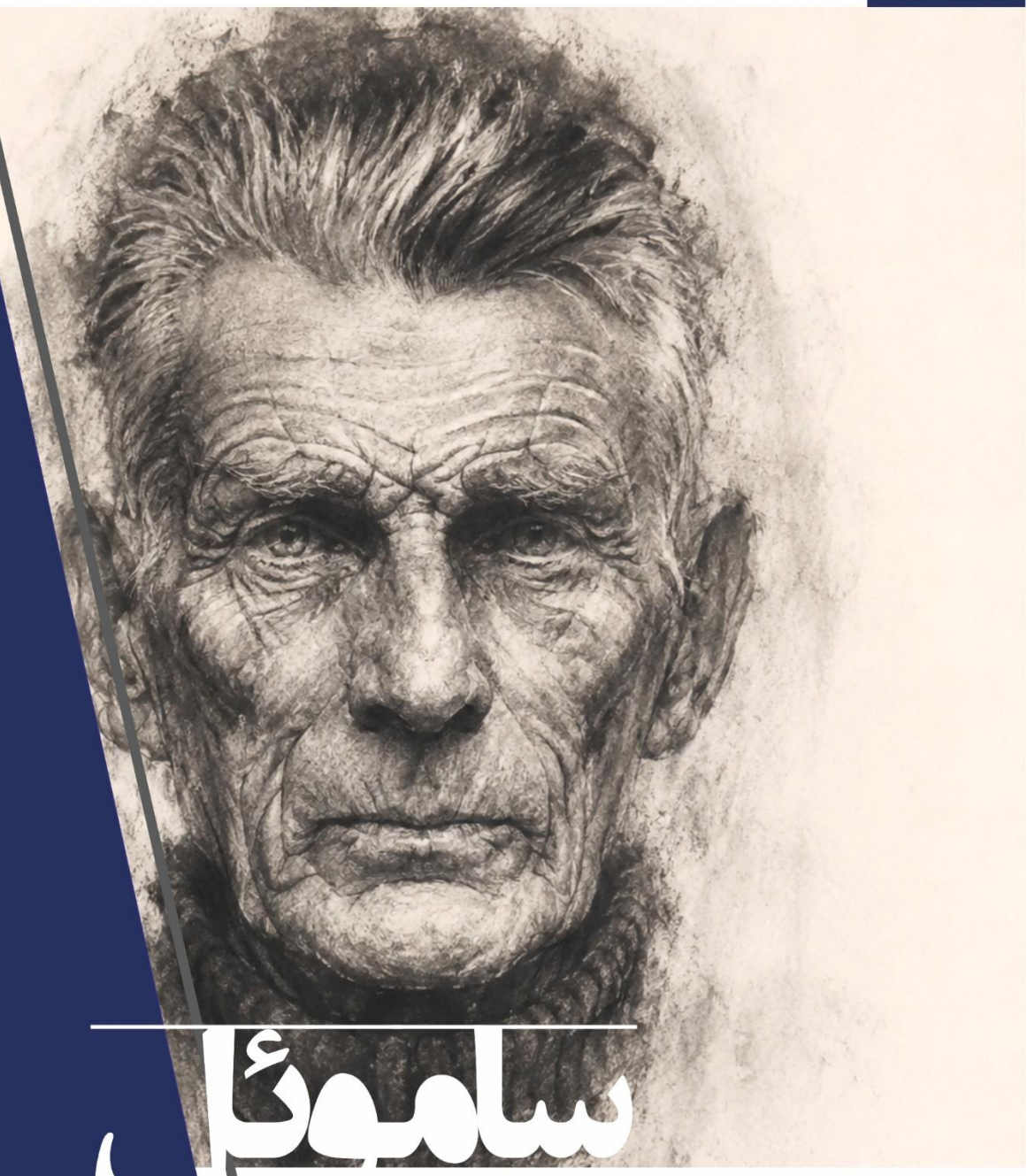
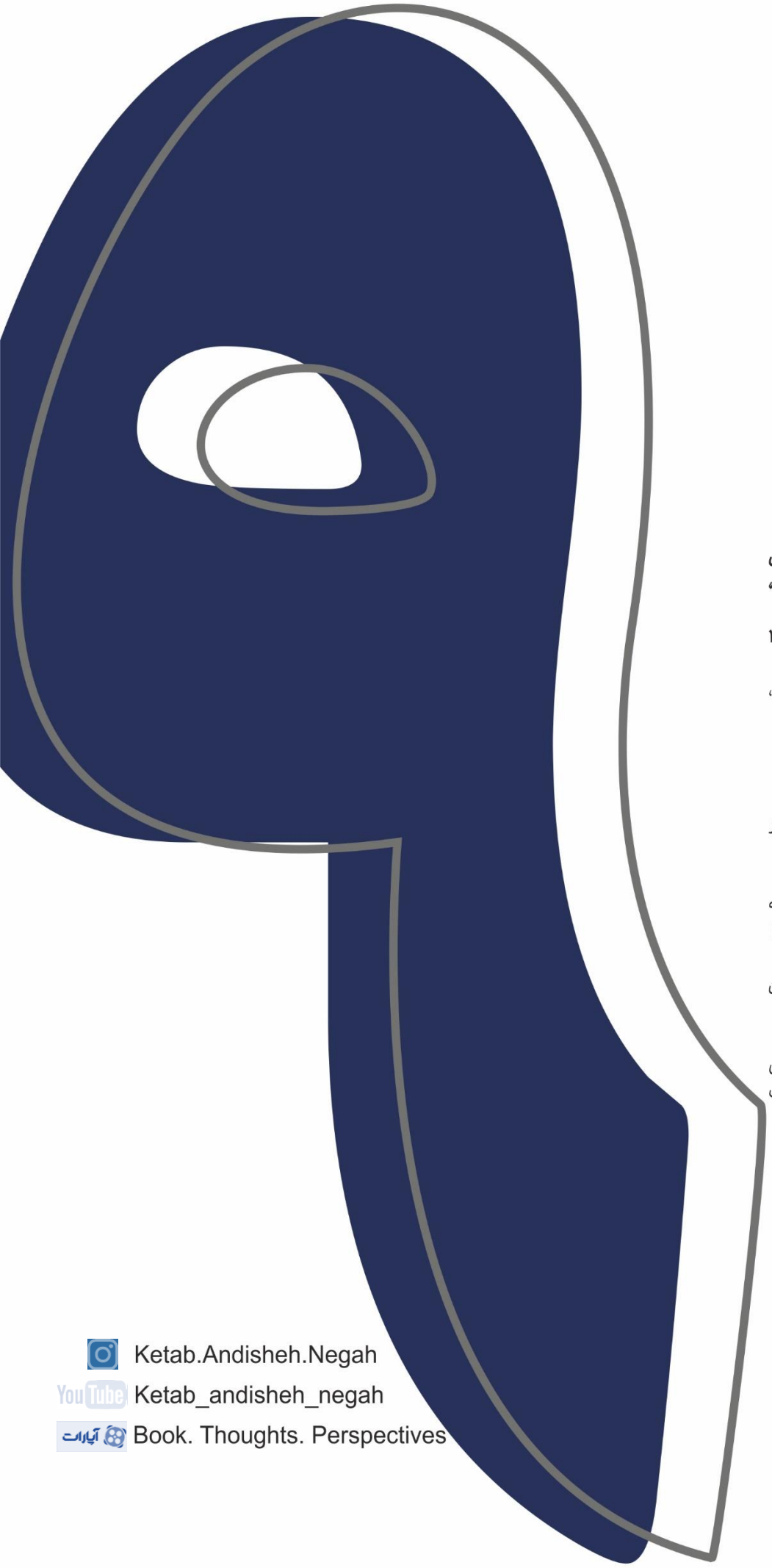
کتاب، اندیشه، نگاه

گاهنامه ادبی و هنری «کتاب، اندیشه، نگاه» شماره نهم، شهریور ۱۴۰۵

ساموئل بکت
(۱۹۰۶-۱۹۸۹)



سموئل بکت



کتاب اندیشه نگاه

گاهنامه فرهنگی و ادبی
«کتاب، اندیشه و نگاه»

شماره‌ی نهم شهریور ۱۴۰۵

صاحب امتیاز: گروه «کتاب، اندیشه، نگاه»

گرافیک و صفحه‌آرایی: میلاد جهانی

ویراستار: میلاد جهانی- بهادر فکر آزاده

فونت: برگرفته از دست نوشته محمدرضا یکرنگ صفاکار و فونت فارا

«متون بر اساس الگوی فرهنگستان ویرایش شده است.»

گروه «کتاب، اندیشه، نگاه» آماده‌ی دریافت مقالات، نقد و نظرات صاحب نظران است.

مقالات باید تایپ شده و همراه فایل تصاویر ارسال شود.

Ketab.Andisheh.Negah
Ketab_andisheh_negah
Book. Thoughts. Perspectives

فهرست:

گفتار نخست: ۷

بررسی عدم‌انطباق مولفه‌های جهان بکت با مولفه‌های جهان ادبیات کلاسیک ۱۰

سکوت به مثابه پارتیتور؛ مقایسه‌ای میان نمایشنامه‌های ساموئل بکت و ساختار موسیقی ۲۰

مطالعه‌ی تطبیقی دو رمان «یادداشت‌های زیرزمینی» اثر فئودور داستایوسکی و «مالوی» اثر ساموئل بکت ۲۲

همه‌ی ما مالوی‌ایم ۲۶

پژمرده شدن سوژه‌ی مدرن؛ با نگاهی به رمان «مالوی» اثر «ساموئل بکت» ۲۸

محاکمه‌ی بکت؛ آیا اگزیستانسیالیست‌ها ما را دست می‌اندازند؟ ۳۳

خائوس و امکان اصالت: بازگشت به وجود در جهان روایی و نمایش ساموئل بکت ۳۵

واپس‌رانی و تولدِ خود ۴۳

بکت به مثابه‌ی روانکاو ادبی ۴۴

سرگردانی، عذاب و سکون در جهانی نامعلوم ۴۵

ساموئل بکت از نقاشی چه می‌فهمد؟! ۴۹

گفتار نخست

گفتار نخست:

◄ شماره‌ی نهم مجله‌ی «کتاب، اندیشه، نگاه» به ساموئل بکت می‌پردازد؛ نویسنده‌ی ایرلندی که در قرن بیستم، بنیادهای اندیشیدن و آفرینش را به پرسش کشید و از همین راه، بنیادگرایی نوینی را شکل داد. منظور از بنیادگرایی در اینجا بازگشت به بنیادهای ازپیش‌تعیین‌شده نیست؛ برعکس، مقصود رفتن به سراغ خودِ بنیادها و پرسیدن از امکان، اعتبار و دوام آنهاست. بکت نه در پی آن بود که بنیاد تازه‌ای جایگزین بنیادهای پیشین کند و نه می‌خواست در مقام یک ویرانگر صرف، آنچه را پیش از او ساخته شده بود فرو بریزد. مسئله‌ی او خودِ بنیاد بود؛ اینکه هر بنیاد، هنگامی که بیش از اندازه به قطعیت خود اطمینان می‌کند، چگونه می‌تواند به محدودیت خویش بدل شود.

بکت با قرار دادن ادبیات و تئاتر در مرکز تجربه‌ی خود، این پرسش را تنها به قلمرو هنر محدود نکرد. ادبیات برای او نقطه‌ی آغاز مواجهه‌ای گسترده‌تر با جهان بود؛ مواجهه‌ای که در آن هنر، زبان، فلسفه، علم، دین، بدن و حتی نسبت انسان با واقعیت، بار دیگر در معرض پرسش قرار می‌گرفتند. او به جای آنکه برای هر یک از این حوزه‌ها پاسخی تازه فراهم آورد، وضعیت خودِ پاسخ‌گویی را مسئله‌مند کرد. به همین اعتبار، مواجهه‌ی او با جهان بیش از آنکه تولید معناهای تازه باشد، نوعی کاستن از رسوبات معنا بود؛ زدودن آنچه در طول تاریخ بر مفاهیم نشسته و آنها را به اموری بدیهی، تثبیت‌شده و زنگارزده تبدیل کرده بود.

هنگامی که بکت به هنر می‌رسد، هنر را از معنایی که میراث گذشته بر آن تحمیل کرده است می‌زداید و تجربه‌ای تازه از آن طلب می‌کند. در اینجا دیگر اثر هنری صرفاً محل انتقال یک معنا، روایت یک جهان یا بیان یک حقیقت نیست. اثر در وضعیتی قرار می‌گیرد که در آن، ناتوانی خود را نیز آشکار می‌کند؛ گویی هنر، برای نخستین بار، ناچار می‌شود نه فقط از آنچه می‌تواند بگوید، بلکه از آنچه نمی‌تواند بگوید نیز سخن بگوید. همین وضعیت در قلمرو زبان، فلسفه، بدن به مثابه امری پدیداری و دیگر دستگاه‌های مرتبط با اندیشه نیز تکرار می‌شود. بکت در هر یک از این عرصه‌ها، بنیاد را به نقطه‌ای می‌رساند که در آن دیگر نمی‌تواند با اطمینان به گذشته به‌مثابه‌ی بنیادی اصیل نگریست.

از همین رو، بکت دیگر یک نویسنده‌ی صرف نیست. اهمیت او در این است که میان فلسفه، ادبیات، هنر و دیگر حوزه‌ها مرزهای قطعی را از میان برمی‌دارد و نشان می‌دهد هر دستگاه فکری، در نهایت، با تناقض‌های درونی خود مواجه خواهد شد. او بت‌شکنی نمی‌کند، زیرا در پی آن نیست که یک حقیقت را به جای حقیقتی دیگر بنشاند. آنچه بکت انجام می‌دهد نمایش تناقض است؛ باقی نگه‌داشتن امور متضاد در کنار یکدیگر، بی‌آنکه یکی بتواند دیگری را به طور کامل حذف کند. از همین شکاف، وضعیت سومی پدیدار می‌شود؛ وضعیتی که نه بازگشت به وضعیت نخست است و نه استقرار کامل در وضعیت دوم.

این وضعیت سوم، بیش از آنکه پاسخی قطعی باشد، نوعی تعلیق است؛ تعلیقی که در آن ارزش‌ها دیگر نمی‌توانند همان قطعیت پیشین را حفظ کنند. اخلاق در چنین وضعیتی نه

همچون مجموعه‌ای از قواعد روشن، بلکه به صورت مواجهه‌ای با همین ناتمامی و تعارض پدیدار می‌شود. ماهیت دو امر متضاد در ابهام باقی می‌ماند و هیچ‌یک نمی‌تواند به سادگی خود را به عنوان حقیقت نهایی تثبیت کند. نتیجه، نه رسیدن به یک حقیقت تازه، بلکه قرار گرفتن در فاصله‌ای است که در آن نفی و تأیید، پذیرش و انکار، معنا و بی‌معنایی، همزمان حضور دارند.

از این منظر، بکت را می‌توان در نقطه‌ای دید که انسان مدرن نیز در آن ایستاده است؛ انسانی که میراث روشنگری را پشت سر گذاشته، اما هنوز قادر نیست به سادگی از پروژه‌ی خود دست بکشد. او نه می‌تواند خود را کاملاً موفق بداند و نه می‌تواند با همان خط‌مشی گذشته ادامه دهد. وعده‌ی پیشرفت دیگر به همان قوت گذشته معتبر نیست و بازگشت به جهان پیش از آن نیز غیر ممکن خواهد بود. از دل این وضعیت، آنتی‌تزی شکل می‌گیرد که قرار نیست الزاماً به ترکیبی آرام و نهایی منتهی شود. از تلاقی تز و آنتی‌تز، در اینجا بیش از آنکه بنایی تازه برپا شود، ویرانه‌ای پدیدار می‌گردد؛ ویرانه‌ای که خودِ اخلاق، تاریخ و انسان باید در آن بازتعریف شوند.

انسان بکت دیگر بر قله‌ی فرزانگی و دانش نایستاده است. او موجودی است که از مرکز خود رانده شده و به «چیز» نزدیک شده است؛ چیزی در میان چیزهای دیگر. این «چیزشدگی» صرفاً سقوط انسان نیست، بلکه از دست رفتن امتیاز دیرینه‌ی اوست؛ امتیازی که بر اساس آن، انسان خود را مرکز معنا و معیار فهم جهان می‌دانست. بکت درست بر تلی از چنین ویرانه‌هایی اندیشه‌ی خود را بنا می‌کند؛ نه برای بازسازی شکوه از دست‌رفته، بلکه برای آنکه ببیند پس از فروپاشی چه چیزی همچنان می‌تواند امکان ادامه یافتن داشته باشد.

از مرگ بکت اکنون حدود چهار دهه گذشته است، اما اندیشه‌ی او همچنان کار می‌کند؛ زیرا ویرانه‌ای که او توصیف می‌کرد دیگر صرفاً متعلق به زمان او نیست. ما امروز بر همان ویرانه ایستاده‌ایم. بسیاری از قطعیت‌هایی که زمانی جهان را منسجم می‌کردند، دیگر همان کارکرد گذشته را ندارند. به جهان، به تاریخ، به سوژه و حتی به خودِ مفهوم حقیقت با تردید می‌نگریم. به انکار جهان و نفی خود دست زده‌ایم؛ اما نه به معنای رسیدن به نیهیلیسم وجودی. هنوز نمی‌توانیم به زندگی بدرود بگوییم، همچنان که نمی‌توانیم به سادگی به یقین‌های گذشته بازگردیم. ما درست در نقطه‌ای میان این دو ایستاده‌ایم؛ در نقطه‌ای از انکار، تعلیق و ناتمامی.

شاید همین نقطه، برخلاف آنچه در نگاه نخست به نظر می‌رسد، پایان نباشد. شاید «درجه‌ی صفر» نه لحظه‌ی خاموشی، بلکه نقطه‌ی آغاز باشد؛ همان جایی که باید از نو نسبت خود را با جهان تعریف کرد. درجه‌ی صفر یعنی بازگشت به لحظه‌ای که هنوز چیزی تثبیت نشده است؛ لحظه‌ای پیش از آنکه معنا دوباره به شکل یک نظام قطعی بر جهان تحمیل شود. در این معنا، مسئله‌ی بکت نه یافتن راهی برای بازسازی جهان، بلکه ادامه دادن در جهانی است که بازسازی آن دیگر ممکن یا حتی مطلوب نیست. باید ادامه داد، با امید یا بی‌امید؛ باید در دل همین ناتمامی حرکت کرد، بی‌آنکه وعده‌ی روشنی از مقصد در کار باشد.

و شاید از همین‌جاست که سخن گفتن از بکت بار دیگر ضروری می‌شود. او ما را به جهانی بازنمی‌گرداند که در آن پاسخ‌ها حاضر و آماده‌اند؛ ما را به خانه‌ای می‌فرستد که دیگر همان خانه‌ی گذشته نیست. بازگشت به خانه، اگر هنوز ممکن باشد، چیزی جز بازگشت به نقطه‌ی آغاز نیست؛ به جایی که باید دوباره دید، دوباره

اندیشید و دوباره نوشت. شاید پس از همه‌ی ویرانه‌ها، تنها همین امکان باقی مانده باشد: ادامه دادن، به خانه بازگشتن و نوشتن.

میلاد جهانی .....

بررسی عدم‌انطباق مولفه‌های جهان بکت با مولفه‌های جهان ادبیات کلاسیک

خزر مهران‌فر.....

ادبیات قرن بیستم آغاز فروپاشی یقین‌ها و حکم‌هاست. اگر تا پیش از آن رمان و نمایشنامه کلاسیک بر این پیش‌فرض فلسفه‌رانی می‌کردند که جهان ساختاری منسجم، انسان هویتی پایدار و زبان توانایی بازنمایی واقعیت را دارد، تحولات تاریخی قرن بیستم، این پیش‌فرض‌ها را به چالشی اساسی کشید. دو جنگ جهانی، ظهور روانکاوی، دگرگونی‌های زبانشناختی و گسترش فلسفه‌ورزی باور به حقیقتی واحد را دچار تزلزل فراوان کرد و این پرسش را روبه‌روی خالقان آثار گذاشت که آیا می‌توان جهان را همان‌گونه و با همان اطمینان روایت کرد که پیش از آن روایت شده؟

در میان کسانی که با آثارشان به این پرسش پاسخ‌های تأمل‌برانگیز دادند، ساموئل بکت جایگاهی منحصربه‌فرد دارد. او نه فقط روایت‌های کلاسیک را کنار می‌گذارد و نه فقط به تجربه‌های فرمی قائل می‌شود، بلکه امکان روایت، توانایی زبان و حتی ثبات هویت انسانی را به دغدغه آثارش تبدیل می‌کند. همین است که نمی‌شود آثار او را تنها نمایش پوچی و یا ناامیدی انسان مدرن دانست. آنچه در آثارش بیشتر از این تحلیل ابتدایی به چشم می‌خورد، تلاش برای نمایش وضعیت بشر است. روایت وضعیت انسان‌هایی که دیگر نمی‌توانند به زبان، روایت، حافظه و حتی به «من» خود اعتماد کنند.

بکت در آثارش برای نشان دادن چنین وضعیتی از پنج مؤلفه مشخص استفاده کرده است. بحران زبان، بحران سوژه، تکرار، فروپاشی روایت و وضعیت انتظار و تعلیق. این پنج مؤلفه در آثار او مانند حلقه‌های یک زنجیر پشت هم می‌آیند تا نشان دهند چگونه ناتوانی زبان در تولید معنا، فروپاشی هویت، از هم گسیختن روایت و تکرار بی‌پایان به تجربه قرارگرفتن انسان در وضعیتی از تعلیق وجودی منجر می‌شود.

با چنین نظرگاهی، می‌توان بکت را نویسنده مرز مدرنیسم و پسامدرنیسم دانست. نویسنده‌ای که نه‌تنها بحران‌های بنیادین اندیشه مدرن را تا آخرین پیامدهای سلسله‌وار آن پیش می‌برد، بلکه بسیاری از پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که بعدها به هسته اصلی نظریه‌ها و آثار پسامدرن تبدیل شدند. ازاین‌رو این نوشته، به استخراج منطق مشترکِ دستگاه فکری آثار او می‌پردازد.

بحران زبان، وقتی زبان دیگر جهان را بازنمایی نمی‌کند.

تفاوت اساسی بکت با نویسندگان کلاسیک را در یک جمله می‌توان خلاصه کرد: «در آثار او زبان دیگر ابزار انتقال معنا نیست، بلکه خود موضوع اثر است.»

در آثار کلاسیک، زبان شفاف و مشخص است. نویسنده به کمک زبانی که برای شخصیت می‌آفریند مکان، احساس و حادثه را توصیف می‌کند و خواننده از طریق زبان است که به جهان داستانی نویسنده وارد می‌شود. حتی

نویسنده‌های مدرنی مانند «جیمز جویس» و «مارسل پروست» نیز با وجود پیچیدگی‌های زبانی، همچنان به زبان به‌مثابه ابزار انتقال معنا اعتماد دارند. آن‌ها با نوع استفاده‌شان از زبان نشان می‌دهند که زبان هنوز قادر است تجربه را منتقل کند. بکت از همین نقطه است که از مدرنیست‌ها فاصله می‌گیرد. او زبان را ناکامل نمی‌داند، اما نشان می‌دهد میان تجربه انسان و زبان شکافی بنیادین وجود دارد. از دید بکت، انسان هرچه بیشتر سخن می‌گوید، بیشتر از اصل تجربه زیسته‌اش فاصله می‌گیرد. بنابراین یکی از بنیادین‌ترین مسائل آثار بکت این است که سخن‌گفتن درست به اندازه سکوت ناتوان است.

این ایده در بیشتر کارهای او حضور دارد اما شکلش تغییر می‌کند. در آثار اولیه‌اش شخصیت‌ها وارد گفت‌وگو می‌شوند اما گفت‌وگوها بیشتر دایره‌وار، بی‌نتیجه و سرشار از سوءتفاهم هستند. در «در انتظار گودو»[1]، گفت‌وگوهای «ولادیمیر» و «استراگون» تقریباً هیچ‌چیز به مخاطب نمی‌دهد. پاسخ‌ها قطعی نیستند و شخصیت‌ها حتی گفته‌های خود را فراموش می‌کنند. زبان در وضعیت سرگردانی بشر، دیگر وسیله ارتباط نیست، بلکه ابزاری است برای پُرکردن خلأ و گریز از سکوت.

در آثار دوره میانی نوشتنش مانند « بازی آخر»[2]، بحران زبان عمیق‌تر می‌شود. شخصیت‌ها گویی از روی اجبار سخن می‌گویند. آن‌ها نه امیدی به فهمیده‌شدن دارند و نه در پی این هستند که حرف‌های‌شان چیزی را تغییر دهد. زبان به عادتی بی‌هدف تبدیل می‌شود که فقط ادامه می‌یابد، چون سکوت ممکن نیست.

اوج این بحران را می‌توان در «نام‌ناپذیر/ناامیدنی»[3] دید. راوی در این اثر حتی نمی‌تواند مطمئن باشد که «من» ی وجود دارد که بتواند سخن بگوید. او بارها جمله‌هایش را نقض می‌کند، هویتش را تغییر می‌دهد و اعتراف می‌کند که هیچ واژه‌ای برای بیان تجربه کافی نیست. جمله مشهور پایان اثر، «نمی‌توانم ادامه بدهم. ادامه خواهم داد.» فقط بیان وضعیت شخصیت نیست، بیان وضعیت خود زبان هم است. زبان اینجا شکست خورده، اما چاره‌ای هم جز ادامه‌دادن ندارد. ازاین‌رو، سکوت در آثار بکت تنها نبودن واژگان نیست، بخشی از ساختار زبان است. مکث‌ها، تکرارها، جمله‌های نیمه‌تمام و حتی فراموشی شخصیت‌ها، همگی نشان می‌دهد که معنا نه در آنچه گفته می‌شود، بلکه در شکاف‌های میان گفته‌ها شکل می‌گیرد. در جهان بکت، بحران اصلی این نیست که جهان بی‌معناست، بلکه می‌گوید حتی اگر معنایی در کار باشد، زبان از دسترسی به آن معنا ناتوان است.

بحران سوژه؛ فروپاشی «من» در جهان «ساموئل بکت»

اگر بحران زبان مهم‌ترین مسئله فرمی در آثار بکت باشد، بحران سوژه مهمترین مسئله فلسفی آن‌هاست. در ادبیات سنتی، انسان بیشتر به عنوان یک سوژه یکپارچه معرفی می‌شود؛ یعنی شخصی که هویت، گذشته، خاطره و خواسته‌هایی کاملاً مشخص و مرزبندی‌شده دارد و می‌تواند خود را از طریق روایت زندگی‌اش تعریف کند و به خواننده بشناساند. شخصیت داستانی معمولاً به پرسش مخاطب از او «تو چه کسی هستی؟» پاسخی روشن و واضح می‌دهد. او می‌داند چه کسی است.

اما در جهان بکت، این پرسش دیگر پاسخ ندارد. شخصیت‌های او در ابتدا نمی‌دانند چه کسی هستند و در مقابل چشم‌های خواننده کم‌کم توانایی باورکردن به وجود یک خود ثابت را هم از دست می‌دهند. برای همین است که در آثار بکت،

[1] Waiting for Godot
[2] Endgame
[3] The Unnamable

انسان پیش از بیگانه‌شدن با جهان بیرونی، با خودش بیگانه می‌شود.

یکی از مهم‌ترین تغییراتی که بکت در ادبیات ایجاد می‌کند، تبدیل شخصیت به یک «آگاهی سرگردان» است. در رمان سنتی، شخصیت حامل داستانی است که روایت می‌شود و خواننده درباره زندگی او اطلاعات کامل می‌گیرد. چه بوده، چه شده، می‌خواهد چه بشود و در نهایت چه می‌شود. اما در آثار بکت، این قطعیت‌ها یکی‌یکی از بین می‌روند.

در «مالوی»[۴] راوی داستان زندگی خودش را تعریف می‌کند، اما هرچه پیش می‌رویم، کمتر مطمئن می‌شویم که این زندگی واقعاً متعلق به چه کسی است. خاطرات ناقص‌اند، زمان برایش نظم ندارد، مکان‌ها مبهم‌اند و حتی بدن خودش تبدیل به موجودی بیگانه می‌شود. «مالوی» درباره خودش حرف می‌زند، اما در پایان احساس می‌کنیم با یک انسان کامل مواجه نیستیم، بلکه با صدایی مواجهیم که تلاش می‌کند از میان تکه‌های پراکنده حافظه، تصویری از خود بسازد.

اینجاست که به «فروپاشی حافظه و هویت» در آثار بکت می‌رسیم. حافظه از مهم‌ترین پایه‌های شکل‌گیری هویت انسان است. ما خودمان را از طریق تداوم خاطرات می‌شناسیم. من همان کسی هستم که دیروز بودم. چون گذشته‌ام را به یاد می‌آورم. اما بکت آگاهانه این تداوم را از بین می‌برد. در «مالون می‌میرد»[۵] شخصیت اصلی در حال مرگ است و تلاش می‌کند با نوشتن و ساختن داستان، ماهیت وجودی خودش را حفظ کند. اما مسئله این است که حتی راویت‌کردن هم نمی‌تواند هویتش را تثبیت کند.

اینجا مرز میان خاطره و خیال، واقعیت و داستان، خود و دیگری از بین می‌رود و نتیجه آن می‌شود که «من» دیگر یک مرکز ثابت نیست، که مجموعه‌ای است از روایت‌های ناپایدار. اوج این بحران «من» در «نام‌ناپذیر»[۶] اتفاق می‌افتد. راوی فقط یک صداست. نه بدن مشخصی دارد، نه گذشته‌ای روشن و نه هویتی قطعی. او در تلاش است که خودش را تعریف کند، اما هربار که می‌گوید «من»، خودش این «من» را زیر سوال می‌برد و خواننده با این پرسش‌ها مواجه می‌شود: «آیا من همان کسی هستم که حرف می‌زند؟» «آیا این صدا متعلق به من است؟ آیا اصلاً کسی وجود دارد که سخن بگوید؟»

اینجا بکت به یکی از پرسش‌های بنیادین فلسفه مدرن نزدیک می‌شود: «آیا سوژه پیش از زبان وجود دارد یا سوژه محصول زبان است؟» پرسشی که ما را به اندیشه پساساختارگرایانه نزدیک می‌کند. از این نظرگاه، دیدگاه بکت به پرسش‌هایی که بعدها در آثار کسانی چون ژاک دریدا و میشل فوکو مطرح شد نزدیک می‌شود.

در سنت انسان‌گرایانه، انسان مرکز معنا انگاشته می‌شود. اما در نگاه پساساختارگرا، انسان خودش محصول شبکه‌ای از زبان، تاریخ و گفتمان‌هاست. بنابراین «من» نمی‌تواند یک چیز پایدار و ثابت باشد. هویت پی‌درپی و مستدام در حال ساخته‌شدن است. بکت این نظریه را در فرم ادبی اجرا می‌کند. او شخصیت‌هایش را توضیح نمی‌دهد، بلکه نشان می‌دهد چگونه خود انسان در لحظه سخن‌گفتن، درحال ساخته‌شدن و فروپاشیدن است. نمود این اندیشه را می‌توان در بدن‌های شخصیت‌های بکت نیز دید. یکی از مهم‌ترین جنبه‌های مهم بحران سوژه در آثار او، رابطه انسان با بدنش است. مثلاً در « آخر بازی » «هَم» داخل سطل زباله است. «ناگ» و «نل» توی سطل‌ها زندگی می‌کنند. بدن‌ها ناقص، پیر و ناتوان هستند.

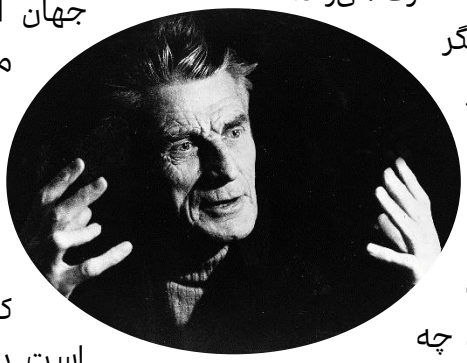
[۴] Malloy
[۵] Malone Dies
[۶] The Unnamable

در «نه من»[۷] حتی بدن تقریباً حذف می‌شود و فقط یک دهان باقی می‌ماند. یعنی حتی بدن که براساس پیش‌فرض‌های اذهان ما پایه هویت انسان پنداشته می‌شود، دیگر تضمینی برای وجود «من» نیست. این نمایشنامه یکی از گویاترین آثار بکت درباره سوژه است. اگر در سه‌گانه «مالوی»، «مالون می‌میرد»[۸] و «نام‌ناپذیر» هنوز راوی وجود دارد و با وجود فروپاشی هویت، صدایی هست که سخن می‌گوید، در «نه من» امکان سخن‌گفتن «من» نیز فرو می‌ریزد. در این نمایشنامه تنها چیزی که روی صحنه دیده می‌شود، یک دهان معلق در تاریکی است. بدن تقریباً حذف شده، چهره حذف شده و شخصیت به دهانی تقلیل یافته که بی‌وقفه حرف می‌زند. بکت می‌خواهد بگوید انسان دیگر یک سوژه کامل تقلیل‌ناپذیر نیست، بلکه فقط جریانی از گفتار شده است. این گفتار اما هرگز خود را به «من» نسبت نمی‌دهد. هر بار که این روایت به نقطه‌ای می‌رسد که باید بگوید چه اتفاقی برایش افتاده، دهان مقاومت یا اصلاً از پذیرش هویت گوینده فرار می‌کند. انگار ضمیر اول شخص از کار افتاده و دیگر کارکردی ندارد.

با این تفاسیر می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که بکت در اینجا رابطه سنتی میان زبان، سوژه و هویت را به گسست می‌کشاند. در ادبیات کلاسیک، «من» مرکز تجربه است، زبان ابزاری است که آن «من» با استفاده از آن خودش را بیان می‌کند. اما در این نمایشنامه، این رابطه وارونه می‌شود. دیگر سوژه نیست که زبان را به کار می‌گیرد، بلکه زبان است که بدون داشتن یک مرکز ثابت، جریان پیدا می‌کند. گفتار ادامه‌دار است و تبدیل به پدیدار اصلی شده، اما صاحب گفتار ناپدید می‌گردد.

این دقیقاً همان‌جایی است که بکت نظریه‌های لاکان و دریدا را که به ترتیب می‌گویند «سوژه محصول زبان است، نه منشأ آن» و «معنا هرگز در یک نقطه ثابت مستقر نمی‌شود» را در قالب یک فرم نمایشی به صحنه می‌آورد.

از این طریق است که بکت از انسانِ صاحبِ سرنوشت به انسانِ باقی‌مانده می‌رسد. در ادبیات کلاسیک، شخصیت در اکثر مواقع کنشگر است. تصمیم می‌گیرد و مسیر زندگی‌اش را تغییر می‌دهد. اما شخصیت‌ها بکت بیشتر نقش «بازمانده» را دارند. آن‌ها حرف می‌زنند، ادامه می‌دهند، منتظر می‌مانند، اما نمی‌توانند خودشان را تغییر دهند یا به جایی برسند. در جهان ادبیات کلاسیک، شخصیت‌ها می‌خواهند چیزی را به دست بیاورند، از چیزی فرار کنند، خودشان را اثبات کنند، جهان را تغییر دهند و . . . یعنی انسان در این آثار در نهایتِ کنشگربودن است. او مرکز تجربه است. بکت اما این تصویر را می‌شکند. شخصیت‌هایش کاری نمی‌کنند که نتیجه‌ای ایجاد کند. این به این دلیل نیست که مانند پیرنگ‌های کلاسیک مانعی بیرونی بر سر راهشان است، به این دلیل است که در وضعیتی وجودی گیر افتاده‌اند. آن‌ها نه شکست خورده‌اند، نه پیروز شده‌اند، فقط ادامه می‌دهند. این تفاوت اساسی آثار بکت با آثار کلاسیک است. در تراژدی قهرمان سقوط می‌کند، اما در آثار بکت حتی سقوطی هم وجود ندارد، چون حرکتی رخ نداده است.



شخصیت‌های او دیگر زندگی را به معنای معمول تجربه نمی‌کنند. آن‌ها بیشتر شبیه موجوداتی هستند که بعد از جهان باقی مانده‌اند. این امر در «آخر بازی» کاملاً مشهود

[۷] Not I

[۸] Malone Die

است. «هَم» و «کلاو» در جهانی زندگی می‌کنند که انگار به پایان رسیده است. «هَم» نابیناست و نمی‌تواند حرکت کند. «کلاو» می‌تواند حرکت کند اما نمی‌تواند بنشیند. آن‌ها به هم وابسته و از هم متنفرند. رابطه‌شان براساس عشق یا هدف مشترک نیست، جبر هستی است. چون وجود دارند، باید ادامه دهند. بکت اینجا به هایدگر و «دازاین»[۹] اش نزدیک می‌شود و در آن افراط می‌کند. در جهان بکتی، سوژه دیگر قدرت ساختن جهان و تعریف‌کردن خودش را ندارد، به جهان پرتاب شده و هیچ ایده‌ای برای خروج ندارد، اما هنوز مجبور است وجود داشته باشد.

پس بکت با حذف کنش، هدف و هویت پایدار از وجود شخصیت‌هایش، مفهوم شخصیت ادبیات کلاسیک را مخدوش می‌سازد. شخصیت بکتی دیگر انسانی نیست که جهان را تغییر می‌دهد، بلکه موجودی است که میان فروپاشی معنا، زبان و هویت، تنها وظیفه‌اش ادامه‌دادن است. او نه قهرمانی کنشگر در جهان است و نه قربانی جهان، او بازمانده جهانی است که معنا در آن از بین رفته است.

تکرار در آثار بکت؛ ایستایی زمان و انسانِ گرفتار در چرخه وجود

اگر بحران زبان در آثار بکت نشان می‌دهد که انسان نمی‌تواند تجربه خودش را به تماماً بیان کند، بحران سوژه نشان می‌دهد و بحران سوژه در آثارش می‌گوید که انسان حتی نمی‌تواند برای خود هویتی ثابت بسازد، «تکرار» در آثارش شکل زمانی همین بحران‌هاست. در جهان او، انسان نه‌تنها نمی‌تواند خود را تعریف کند، بلکه حتی نمی‌تواند از وضعیت خویش عبور کند. شخصیت‌های بکت (به‌خصوص از نظر فیزیکی) مدام در حال حرکت به نظر می‌رسند. اما این حرکت در نهایت به هیچ تغییری نمی‌رسد. آن‌ها حرکت می‌کنند، حرف می‌زنند، خاطره تعریف می‌کنند، تصمیم می‌گیرند، اما کنشی رخ نمی‌دهد و در نهایت به همان نقطه آغاز برمی‌گردند. بنابراین تکرار در بکت صرافاً یک تکنیک ادبی نیست، تصویری است از وضعیت چگونگی انسان در هستی.

تفاوت تکرار بکت با تکرار در ادبیات سنتی در این است که در روایت کلاسیک، تکرار کارکردی مشخص دارد. مثلاً اگر یک تصویر یا جمله بسامد بالایی داشته باشد و چندین‌بار تکرار شود، یعنی نویسنده بر آن بوده که نمادی بسازد، اطلاعاتی را برجسته کند، خواننده را متمرکز چیزی کند و در نهایت به سمت یک نقطه مشخص نهایی برود. اما در بکت، تکرار اغلب نتیجه معکوس دارد. تکرار کاملاً نتیجه‌ای وارونه دارد. هر بار که تکرار رخ می‌دهد، به جای نزدیک‌شدن به معنا، به طور عمد ما را از معنا دور می‌کند. شخصیت‌ها یک جمله را بارها می‌گویند، اما چیز قابل استنادی از این‌همه تکرار بیرون نمی‌آید. و مسئله بکت این است. آیا تکرار می‌تواند چیزی را تغییر دهد؟ پاسخ بکت منفی است. مهم‌ترین «معنی» یا «بی‌معنابودن» تکرار در «در انتظار گودو» نمود پیدا می‌کند. ساختار نمایش تقریباً دایره‌ای است. در پرده اول «ولادیمیر» و «استراگون» در کنار جاده، منتظر گودو هستند. پسربچه می‌آید و اطلاع می‌دهد که گودو فردا می‌آید. در پرده دوم همین وضعیت تکرار می‌شود. دوباره آمدن پسربچه و وعده فردا آمدن گودو. اما نکته در این است که این تکرار صرفاً در داستان نیست، در خود زمان نمایش اتفاق می‌افتد. روز دوم شبیه روز اول است، اما دقیقاً روز اول نیست. فردا فقط نسخه دیگری از امروز است. پس مخاطب وارد تجربه‌ای از زمان می‌شود که در آن گذشته و آینده اهمیت خود را از دست داده‌اند.

[۹] Dasein

اینجا شاهد تکرار و نابودی پیشرفت هستیم. یکی از ویژگی‌های اصلی روایت مدرن این است که معمولاً بر اساس پویایی شخصیت و «تغییر» شکل می‌گیرد. یعنی پس از اتفاقات اصلی و کشمکش‌های داستان، شخصیت در پایان تغییر اساسی و چشمگیر می‌کند. بکت اما این الگو را بهم می‌ریزد. شخصیت‌ها نه چیزی یاد می‌گیرند و نه رنج‌شان باعث تحول‌شان می‌شود. زمان آن‌ها را تغییر نمی‌دهد و همچنان در وضعیت خود باقی می‌مانند. می‌شود گفت در جهان بکت، زمان وجود دارد، اما تاریخی در کار نیست. یعنی لحظه‌ها می‌گذرند، اما چیزی ساخته نمی‌شود. این تکرار در زبان هم وجود دارد. حتی زبان هم چیزی را نمی‌سازد. وقتی حرف‌زدن به عادت بدل می‌شود، تکرار دیگر نشانی از یادآوری و تأکید نیست، نشان گیرافتادن است. در «آخر بازی»، گفت‌وگوهای «هَم» و «کلاو» شبیه مراسمی تکراری است. آن‌ها بارها درباره رفتن، ماندن، پایان‌یافتن و مرگ صحبت می‌کنند، اما هیچ‌چیز تغییر نمی‌کند. گفت‌وگو تبدیل به عملی بی‌هدف شده است. آن‌ها حرف می‌زنند چون هنوز قادر به سکوت نیستند. این تکرار در حرف‌زدن، رابطه‌ای معنادار با حافظه دارد. در جهان بکتی، خاطره نیز مانند زبان قابل اعتماد نیست. شخصیت‌ها بارها گذشته را بازگو می‌کنند، اما هربار شکل دیگری پیدا می‌کند.

در «آخرین نوار کراپ»[۱۰] کراپ به صداهای ضبط‌شده گذشته خودش گوش می‌دهد. اما فاصله میان کرپ جوان و کرپ پیر آن‌قدر زیاد شده که گویی این دو نفر دو انسان متفاوت‌اند. این یعنی تکرار خاطره باعث بازگشت گذشته نمی‌شود، برعکس نشان می‌دهد که گذشته از دست رفته است. از این زاویه، تکرار یکی از پایه‌های اصلی تئاتر ابزود است. در نگاه ابزورد، انسان درحال تجربه‌کردن جهانی است که در آن به دنبال معنا است، اما پاسخ قطعی دریافت نمی‌کند. تکرار این وضعیت را به‌وضوح نشان می‌دهد. انسان دوباره تلاش می‌کند، دوباره امیدوار می‌شود، دوباره شکست می‌خورد، و باز دوباره تلاش می‌کند. نه به‌خاطر رسیدن به پیروزی، به‌خاطر این‌که نمی‌تواند دست از ادامه‌دادن بردارد. یکی از برجستگی‌های آثار بکت این است که فقط درباره تکرار حرف نمی‌زند، فرم نوشته‌هایش را نیز تکراری می‌کند. مانند «ساختار دایره‌وار» دوروزه «در انتظار گودو»، «چرخه گفت‌وگوهای» «آخر بازی»، «بازگشت‌های ذهنی» در «مالون می‌میرد» و تکرار تلاش برای بیان‌کردن در «نام‌ناپذیر». این‌گونه است که فرم اثر تبدیل می‌شود به تجربه همان‌چیزی که درباره‌اش صحبت می‌کند. خواننده فقط نمی‌خواند که شخصیت گرفتار تکرار است، خودش هم هنگام مواجهه با اثر، این گرفتاری را تجربه می‌کند.

فروپاشی روایت؛ از روایت به تجربه ناتوانی در روایت

اگر بحران زبان در تلاش برای پاسخ‌دادن یا ندادن به این پرسش است که «آیا می‌توان چیزی را بیان کرد؟» و بحران سوژه به این پرسش که «چه کسی دارد بیان می‌کند؟» پاسخ می‌دهد یا نه، فروپاشی روایت این پرسش را مطرح می‌کند که آیا هنوز می‌توان داستانی نوشت که جهان را توضیح داد؟

بکت در تمام آثارش بنیادهای سنتی روایت را به چالش کشیده. او تأکید دارد که خودِ امکانِ داستان‌گویی را موضوع آثارش قرار دهد. در ادبیات کلاسیک، روایت به طور معمول بر چند اصل استوار است: رویدادها ترتیب زمانی دارند، اتفاق‌ها ارتباط علی و معلولی دارند که همان پیرنگ است، شخصیت‌ها پویا هستند، پایان به گذشته معنی می‌دهد و در نهایت داستان به نوعی کشف یا نتیجه می‌رسد. اما در آثار بکت،

[۱۰] Krapp's Last Tape

اثری از این عناصر وجود ندارد. در آثار کلاسیک، این عناصر را زمان خطی به هم متصل می‌کند و در آن‌ها به‌طور واضح و مشخص گذشته، حال و آینده داریم. این ساختار فرمی کلاسیک به خواننده احساس معنا می‌دهد، چون تصور می‌کند که اتفاق‌های گذشته شخصیت‌های داستان (و به‌نوعی خود مخاطب را) به وضعیتی کنونی رسانده‌اند و اطمینان بیشتری پیدا می‌کند که آینده نتیجه اعمال خودش خواهد بود. اما در جهان بکت، این خط زمانی از بین می‌رود. زمان دیگر مسیر نیست، یک چرخه سکون است. در «در انتظار گودو»، اگر پرده دوم را حذف کنیم، اتفاق اصلی از بین نمی‌رود، چون اصلاً اتفاقی رخ نمی‌دهد و هیچ پیشرفتی در پیرنگ نداریم. در روایت کلاسیک، پیرنگ براساس یک مسئله شکل می‌گیرد. سازه‌ای که ساختارگراها براساس ساختارهای موجود در جهان و تجربه زیسته بشر این‌طور تحلیلش می‌کنند: شخصیت چیزی را می‌خواهد، مانعی ایجاد می‌شود، شخصیت سعی می‌کند آن مانع را برطرف سازد، نتیجه حاصل می‌شود. یا بر اساس الگوهای تئودورُفی، شاهد تعادل اولیه، برهم‌ریختن تعادل، تلاش برای شناخت عامل برهم‌ریختگی، تلاش برای برطرف‌کردن عامل و در نهایت رسیدن به تعادل ثانویه هستیم. چنین الگویی را هرگز در آثار بکت نمی‌بینیم. آثار بکت درباره رسیدن به مقصد نیستند، درباره ناتوانی در رسیدن هستند. او به‌شدت بر فروپاشاندن پیرنگ تأکید دارد. بیشتر اتفاق‌ها بی‌دلیل رخ می‌دهند. در «در انتظار گودو»، گودو نمی‌آید. چرا؟ نویسنده توضیحی نمی‌دهد. در «آخرین بازی»، جهان بیرون نابود شده، چرا؟ دقیقاً چه رخ داده؟ نویسنده خود را ملزم به پاسخگویی نمی‌داند. این فقدان توضیح برخلاف پیرنگ در روایت‌های کلاسیک، اختلال در روایت و نقص نیست، بخشی از جهان‌بینی بکتی است. او می‌خواهد نشان دهد که انسان همیشه با جهانی مواجه است که لزوماً توضیح‌پذیر نیست. حتی با مرگ شخصیت نیز در جهان بکت اتفاقی نمی‌افتد. در روایت کلاسیک، شخصیت موتور حرکت داستان است و مرگ شخصیت‌ها نیز بسیار تعیین‌کننده هستند؛ اما در روایت بکتی، شخصیت داستان را پیش نمی‌برد، خودش موضوع داستان است.

مثلاً در سه گانه «مالوی»، «مالون می‌میرد» و «نام‌ناپذیر»، مسیر داستان هرچه پیش می‌رود، خیلی کم‌رنگ‌تر می‌شود. در «مالوی» هنوز نوعی سفر در مسیر داستان وجود دارد. در «مالون می‌میرد»، روایت بدل می‌شود به کوشش یک مرد برای نوشتن پیش از مرگ و در «نام‌ناپذیر»، دیگر تقریباً هیچ داستانی باقی نمی‌ماند. فقط یک صدا می‌ماند که تلاش می‌کند سخن بگوید. پس می‌توان گفت بکت روایت کلاسیک را از نوشته‌ای درباره یک شخصیت، به نوشته‌ای درباره امکان روایت‌کردن یک شخصیت تبدیل می‌کند. او در این مسیر از «راوی نامعتبر» استفاده بسیار درست و به‌جایی می‌کند. در روایت سنتی، حتی اگر راوی اول‌شخص باشد، معمولاً فرض می‌کنیم او چیزی را می‌داند و خود روایت هم گویای چیزی جز این نیست. راوی‌های بکت اما پی‌درپی خود را نقض می‌کنند. مطمئن نیستند و تأکید بر وقوع دقیق یک اتفاق ندارند. دائم از آن‌ها می‌شنویم که شاید این اتفاق افتاده باشد، شاید من دست به این عمل زده باشم. شاید این شخص وجود داشته باشد، شاید آن شخص آن کار را کرده باشد و . . . بنابراین راوی نه‌تنها اطلاعات نمی‌دهد، بلکه مدام اعتبار روایی خودش را زیر سوال می‌برد. اینجاست که داستان به جای منجرشدن به «بازنمایی جهان»، تبدیل به «شکست بازنمایی» می‌شود. این یکی از تفاوت‌های اساسی آثار بکت با آثار سنتی است. در رئالیسم کلاسیک، داستان دریچه‌ای به سوی جهان است و خواننده از طریق آن جهان را می‌بیند. اما در آثار بکت، شیشه پنجره طوری ترک خورده که مخاطب همه‌چیز را مخدوش می‌بیند و می‌پذیرد که اثر دیگر

نمی‌تواند با اطمینان به او بگوید جهان این‌گونه است، بلکه تأکید دارد که بگوید دیگر نمی‌تواند مطمئن باشد که جهان چگونه است. این همان امری است که بعدها در نظریه‌های پساساختارگراها برجسته شد. کسانی چون ژاک دریدا نشان دادند که معنا همیشه کامل و نهایی نیست و در زنجیره‌ای از تفاوت‌ها و ارجاع‌ها شکل می‌گیرد. روایت‌های بکت هم همیشه به سمت معنا حرکت می‌کنند، اما هربار معنا عقب‌تر می‌رود و روایتِ سرگشته‌مانده، در خود می‌پیچد.

تفاوت بکت با نویسندگان مدرن این بود که آن‌ها همچنان به دنبال یافتن شکل تازه‌ای از روایت بودند، ابزار روایت سنتی را شکستند، اما ابزار جدید ساختند، چندآوایی، زمان ذهنی و برگسونی، جریان سیال ذهن و . . . اما بکت ساختن ابزار جدید روایت را هم زیر سوال می‌برد. او نمی‌گوید باید برای روایت از ابزار نو استفاده کرد، بلکه مخاطب را با یک پرسش روبه‌رو می‌سازد: »آیا روایت اصلاً می‌تواند ما را به چیزی که از آن انتظار داریم برساند؟«

انتظار و تعلیق؛ وضعیت بنیادین انسان در جهان بکت

اگر بخواهیم جهان ادبی بکت را در یک تصویر نشان دهیم، آن تصویر بی‌تردید «انتظار» است. شخصیت‌های بکت بیش از آن‌که عمل کنند، منتظرند. بیش از آن‌که تصمیم بگیرند، درجا می‌زنند. بیش از آن‌که به مقصد برسند، در وضعیتی از تعلیق ایستا می‌مانند. برای همین است که انتظار در آثار بکت صرفاً یک موقعیت داستانی نیست، بلکه به مهم‌ترین وضعیت هستی‌شناختی انسان تبدیل می‌شود.

در ادبیات کلاسیک، انتظار معمولاً یک مرحله موقت و محلی برای عبور است. شخصیت منتظر وقوع اتفاقی است که حتماً رخ خواهد داد و روایت را به‌پیش خواهد برد. انتظار مقدمه یک حرکت است. انگار ایستایی که مقدمه و نفس‌گرفتن برای یک پویایی باشد. اما در آثار بکت انتظار دیگر مرحله گذار نیست. خود انتظار به مقصد تبدیل می‌شود. شخصیت‌ها منتظر چیزی هستند که یا هرگز نمی‌آید، یا اگر بیاید، تغییری در وضعیت آن‌ها ایجاد نخواهد کرد. در حقیقت انتظار به‌مثابه ساختار روایت عمل می‌کند. مشخص‌ترین نمود این وضعیت را می‌توان در «در انتظار گودو» دید. «ولادیمیر» و «استراگون» در تمام نمایشنامه منتظر «گودو» هستند. اما چیزی که برجسته است، هویت «گودو» نیست، بلکه خود عمل «انتظار» است. متن به ما توضیح نمی‌دهد که گودو چه کسی‌ست، چرا باید بیاید و آمدن او چه تغییری ایجاد خواهد کرد. همین است که گودو بیش از آن‌که یک شخصیت باشد، به ساختاری روایی تبدیل می‌شود؛ ساختاری که روایت را به تعویق می‌اندازد. در پایان هر چرخه، وعده «فردا» داده می‌شود. زمان در چرخه‌ای بی‌پایان گرفتار می‌شود و روایت به جای آن‌که به پایان نزدیک شود، مدام پایان را به تأخیر می‌اندازد. این انتظار در جهان بکت فقط محدود به منتظر یک شخص بودن یا یک حادثه نیست، بله تعلیق وجودی را نشان می‌دهد. شخصیت‌های او در انتظار پایان رنج، مرگ، معنا، رهایی یا حتی خاموش‌شدن صدایی هستند که مداوم درون‌شان حرف می‌زند.

در «آخر بازی» انگار شخصیت‌ها در انتظار پایان جهان هستند اما این پایان به تعویق افتاده. همه‌چیز رو به پایان است، اما پایان نمی‌آید.

در «مالون می‌میرد»، «مالون» در انتظار مرگ است، اما مرگ هم که در ذات خود امری‌ست محتوم، با قطعیت و به‌طور حتمی از راه نمی‌رسد. «مالون» تا آخرین لحظه به روایت‌کردن ادامه می‌دهد. گویی روایت، مرگ را نیز عقب می‌راند.

در «نام‌ناپذیر» انتظار از سطح داستان فراتر می‌رود. راوی در انتظار خاموش‌شدن صداست، در انتظار لحظه‌ای که بتواند دیگر سخن نگوید. اما نه می‌تواند سخن‌گفتن را آغاز نکند، نه می‌تواند آن را پایان دهد.

یکی از مهم‌ترین جنبه‌های انتظار در آثار بکت تغییر مفهوم زمان است. در روایت کلاسیک، زمان نیرویی است که شخصیت را به آینده واگذار می‌کند و در پی‌اش، هرلحظه او را به تحقق هدف نزدیک‌تر می‌کند. اما در جهان بکت، زمان دیگر متضمن پیشرفت نیست. روزها می‌گذرند و هیچ تحول بنیادینی رخ نمی‌دهد. امروز، دیروز و فردا با هم تفاوتی ندارند. آینده همان گذشته است. «انتظار» در آثار بکت نتیجه توقف زمان تاریخی است. زمان تقویمی می‌گذرد، اما زمان تاریخی ساخته نمی‌شود. این امر «انتظار» را در آثار بکت تبدیل به تجربه مانایی در اکنونی بی‌پایان و دایره‌وار می‌کند. وقتی همه‌چیز به ورطه تکرار می‌افتد و آینده بی‌معنا می‌شود، یکی از پرسش‌های بنیادین بشر درمورد مفهوم «امید» پیش می‌آید. آیا باید امیدوار بود؟ زیرا امید نوید رخ‌دادن چیزی در آینده است. شاید مهم‌ترین پرسش درباره آثار بکت این باشد که آیا شخصیت‌های او هنوز امیدوارند؟ پاسخی قطعی برای این پرسش وجود ندارد. اما با توجه به سرشت بشر و روانکاوی او می‌توان گفت منتظرماندن به معنای امیدواربودن است. اما اگر امیدی وجود داشته باشد، باید یک روز نوید آمدن چیزی را بدهد و انتظار به پایان برسد. اما شخصیت‌های بکت همچنان در وضعیت انتظار به‌سرمی‌برند. پس شاید «انتظار بکتی» در مرز میان امید و ناامیدی قرار دارد. شخصیت‌ها نه کاملاً امیدوارند و نه کاملاً امیدوار. آن‌ها ادامه می‌دهند شاید چون هنوز امکان پایان را پایان‌یافته نمی‌دانند، اما دیگر اطمینان ندارند که پایانی وجود داشته باشد. آینده برای آن‌ها مکان و زمان امکان نیست، تنها امتداد اکنون است. به همین دلیل است که مفهوم «انتظار» در آثار بکت را می‌توان شکل نهایی تجربه انسان مدرن دانست، انسانی که دیگر نه به وعده‌های تاریخ اعتماد دارد، نه به نجات، نه به زبان و نه حتی به وجود «منِ» خویش، اما همچنان به زندگی‌کردن ادامه می‌دهد.

می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که انتظار در آثار بکت پدیده‌ای مستقل نیست، بلکه حاصل چهار بحران بنیادینی است که پیش‌تر بررسی شد. زبان دیگر قادر به تولید معنایی قطعی نیست، پس انسان نمی‌تواند پاسخی قطعی و نهایی بیابد. سوژه هویتی پایدار ندارد، پس نمی‌تواند مسیری روشن و مشخص برای زندگی‌اش تعیین کند. روایت از حرکت بازایستاده، پس زمان به چرخه‌ای تکرارشونده تبدیل می‌شود. و در نهایت چون این چرخه پایان نمی‌یابد، انسان در وضعیت انتظار باقی می‌ماند. ازاین‌رو انتظار در جهان بکت، نه یک رویداد، که شکل نهایی تجربه وجودی است و همین است که می‌توان جمله مشهور پایان «نام‌ناپذیر» را چکیده تمام آثار او دانست.

«نمی‌توانم ادامه بدهم. ادامه خواهم داد.»

این جمله فقط بیانگر استمرار سخن نیست، بیانگر استمرار «انتظار» نیز هست. انسانی که در جهان بکت زندگی می‌کند، می‌داند شاید هیچ پاسخ نهایی‌ای در کار نباشد، اما چون زندگی ادامه دارد، ناگزیر است در افق «انتظار» زندگی کند. در این جهان، خود «انتظار» به نوعی تنها نشانه زنده‌بودن تلقی می‌شود.

چهار مؤلفه اول آثار بکت به مؤلفه پنجم می‌رسند و به همراه مؤلفه پنجم در نهایت به یک وضعیت نهایی دست می‌یابند. یعنی وضعیت تعلیق وجودی انسان. چیزی که می‌تواند مرز گذر از مدرنیسم به پسامدرنیسم باشد.

بکت به‌لحاظ زمانی در یک موقعیت تاریخی و زیبایی‌شناسی خاص قرار دارد: آخرین مرحله

مدرنیسم و آغاز پسامدرنیسم. او از یک‌سو میراث و چکیده بحران‌های بزرگ مدرن را به اوج می‌رساند و از سویی دیگر راه را برای بسیاری از دغدغه‌های ادبیات پست‌مدرن باز می‌کند تا پسامدرنیسم‌ها به سمتی بروند که دیگر زبان را وسیله‌ای برای کشف حقیقت ندانند و روایت دیگر راهی برای سازمان‌دادن به تجربه نباشد. حتی سوژه نیز مرکز مطمئنی برای شناخت جهان نشود. برای همین شاید بکت را بتوان نقطه افراطی‌گری مدرنیسم دانست؛ جایی که نحله مدرنیسم برای یافتن شکل تازه‌ای از معنا، با محدودیت‌های ذاتی خودش مواجه می‌شود و به همین دلیل بسیاری از ویژگی‌هایی که بعدها نام پسامدرنیستی بر آن‌ها نهاده شد، در آثار او وجود دارند. مؤلفه‌هایی چون بی‌اعتمادی به روایت‌های بزرگ و جامع، تردید نسبت به وجود یک حقیقت نهایی، ناپایداری هویت، بازی با فرم و ساختار، تأکید بر گسست، تکرار و عدم‌قطعیت. با این‌حال تفاوت مهمی میان بکت و بسیاری از نویسنده‌های پسامدرن وجود دارد. پسامدرنیسم از فروپاشی معنا با نوعی بازی، طنز و رهایی استقبال می‌کند، اما جهان بکت مانند جهان مدرنیست‌ها جهانی تراژیک است. فروپاشی معنا برای او صرفاً یک بازی روشنفکرانه نیست، بلکه تجربه‌ای عمیقاً انسانی و دردناک است. شخصیت‌های بکت نمی‌خندند چون مانند شخصیت‌های پسامدرن معتقدند معنا وجود ندارد. آن‌ها می‌خندند، حرف می‌زنند و ادامه می‌دهند چون در جهانی بدون تضمین‌های قطعی گرفتار شده‌اند. پس بکت نویسنده‌ای است که در آخرین دقایقی که مدرنیسم به مرزهای نهایی‌اش می‌رسد، پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که پسامدرنیسم بعدها به آن پاسخ‌هایی متفاوت داد.....■

سکوت به مثابه پارتیتور؛ مقایسه‌ای میان نمایشنامه‌های ساموئل بکت و ساختار موسیقی

.....وحید تقی زاده

در اغلب نمایشنامه‌ها، سکوت تنها به عنوان وقفه‌ای میان دیالوگ‌ها در نظر گرفته می‌شود؛ لحظه‌ای که بازیگر برای تغییر احساس، حرکت یا انتقال صحنه از آن استفاده می‌کند. اما در آثار ساموئل بکت، سکوت جایگاهی کاملاً متفاوت دارد. سکوت نه غیاب کلام، بلکه بخشی از متن است؛ عنصری ساختاری که همانند نت‌های موسیقی، دارای ارزش زمانی، ریتم و کارکرد دراماتیک است. این مقاله می‌کوشد نشان دهد که نمایشنامه‌های بکت را می‌توان همانند یک پارتیتور موسیقی مطالعه کرد؛ متنی که در آن کلمات، سکوت‌ها، ریتم و زمان، همگی در ساختن معنا نقش یکسانی دارند.

سکوت؛ از نشانه‌ی اجرایی تا عنصر ساختاری

ساموئل بکت در نمایشنامه‌های خود بارها از نشانه‌هایی چون Pause ، Short Pause، Long Pause و Silence استفاده می‌کند. این واژه‌ها صرفاً راهنمای بازیگر نیستند، بلکه بخشی از متن محسوب می‌شوند. همان‌گونه که آهنگساز ارزش زمانی هر نت و هر سکوت را با دقت در پارتیتور مشخص می‌کند، بکت نیز مدت و کیفیت سکوت را در معماری اثر تعیین می‌کند.

اگر نوازنده‌ای سکوت یک میزان را کوتاه‌تر یا بلندتر اجرا کند، تنها یک وقفه تغییر نکرده است؛ بلکه ریتم، هارمونی و نسبت زمانی کل اثر دگرگون شده است. به همین ترتیب، اگر بازیگری سکوت‌های بکت را مطابق متن اجرا نکند، ساختار نمایشنامه آسیب می‌بیند. از این منظر، نمایشنامه‌های بکت بیش از آنکه صرفاً آثار ادبی باشند، پارتیتورهایی برای اجرا هستند.

در موسیقی، سکوت دارای ارزش زمانی مشخص است. سکوت گرد، سفید، سیاه یا چنگ هر یک نقش متفاوتی در سازمان ریتمیک اثر دارند.

سکوت، نبود موسیقی نیست؛ خود بخشی از موسیقی است.

در آثار بکت نیز میان انواع سکوت تفاوت وجود دارد «Pause» با «Long Pause» یکسان نیست. هر یک کیفیتی متفاوت از زمان را ایجاد می‌کنند و تجربه‌ی تماشاگر را دگرگون می‌سازند. سکوت در اینجا نه فاصله‌ای میان دو جمله، بلکه خود بخشی از جمله است؛ همان‌گونه که در موسیقی، سکوت بخشی از ملودی است.

یکی از ویژگی‌های مهم نمایشنامه‌های بکت، جایگزین شدن ریتم به جای روایت کلاسیک است. در بسیاری از آثار او، معنا نه فقط از طریق کلمات، بلکه از طریق فاصله‌ی میان کلمات شکل می‌گیرد. تماشاگر تنها دیالوگ را نمی‌شنود؛ زمان را نیز تجربه می‌کند.

به همین دلیل است که بسیاری از اجراهای آثار بکت، با وجود وفاداری کامل به متن، در صورت نادیده گرفتن سکوت‌ها، کیفیت خود را از دست می‌دهند. همان‌گونه که اجرای نادرست یک

قطعه‌ی موسیقی، حتی با نواخته شدن تمام نت‌ها، می‌تواند هویت اثر را از میان ببرد.

"نگاه بکت به سکوت تنها در نمایشنامه‌هایش دیده نمی‌شود، بلکه در شیوه‌ی زیستن او نیز حضور دارد."

نگاه بکت به سکوت تنها در نمایشنامه‌هایش دیده نمی‌شود، بلکه در شیوه‌ی زیستن او نیز حضور دارد. او از مصاحبه، توضیح آثار خود و حضور رسانه‌ای تا حد امکان پرهیز می‌کرد. سکوت برای او صرفاً یک ابزار هنری نبود؛ نوعی موضع زیبایی‌شناختی و حتی اخلاقی بود.

در خاطرات نزدیکان جیمز جویس نیز آمده است که بکت و جویس گاه ساعت‌ها در کنار یکدیگر می‌نشستند، بی‌آنکه گفت‌وگویی میانشان شکل گیرد. این سکوت را نمی‌توان نشانه‌ی فقدان ارتباط دانست؛ بلکه نوعی گفت‌وگوی خاموش میان دو ذهن خلاق بود. شاید همین تجربه‌ها بعدها در جهان نمایشی بکت به زبان سکوت تبدیل شد.

در تئاتر متعارف، سکوت معمولاً زمانی رخ می‌دهد که شخصیت چیزی برای گفتن ندارد. اما در آثار بکت، سکوت دقیقاً در جایی ظاهر می‌شود که زبان دیگر توان بیان تجربه‌ی انسانی را از دست داده است. سکوت ادامه‌ی زبان است، نه پایان آن.

همان‌گونه که در موسیقی، سکوت باعث شنیده شدن صدا می‌شود، در آثار بکت نیز سکوت موجب دیده شدن کلمات است. معنا نه در خود واژه‌ها، بلکه در فاصله‌ی میان آن‌ها شکل می‌گیرد. از این رو، سکوت در آثار بکت را نمی‌توان غیاب معنا دانست؛ بلکه بستری است که معنا در آن متولد می‌شود.

اگر نمایشنامه‌های ساموئل بکت را همانند یک پارتیتور موسیقی بخوانیم، بسیاری از ویژگی‌های سبکی او روشن‌تر می‌شوند. در این نگاه، دیالوگ‌ها همانند نت‌ها و سکوت‌ها همانند سکوت‌های موسیقایی، اجزای جدایی‌ناپذیر یک ساختار زمانی هستند. ارزش هر سکوت به اندازه‌ی ارزش هر واژه است و بی‌توجهی به آن، همان تأثیری را دارد که اجرای نادرست سکوت در یک قطعه‌ی موسیقی.

شاید بتوان گفت یکی از مهم‌ترین نوآوری بکت آن بود که سکوت را از فقدان کلام به ماده‌ی سازنده‌ی درام تبدیل کرد. از این منظر، آثار او نه تنها نمایشنامه، بلکه پارتیتورهایی هستند که نه فقط خوانده بلکه باید نواخته شوند.....■

مطالعه‌ی تطبیقی دو رمان «یادداشت‌های زیرزمینی» اثر فئودور داستایوسکی و «مالوی» اثر ساموئل بکت

.....مهفام یکرنگ صفاکار

«یادداشت‌های زیرزمینی» و «مالوی»، هر یک از دو افق تاریخی و فکری متفاوت، تجربه‌ای مشترک از تنهایی، رنج، بی‌معنایی و کشمکش انسان با خویشتن و جهان پیرامون را پیش روی خواننده می‌گذارند. هر دو اثر، شخصیت‌هایی را در مرکز روایت قرار می‌دهند که در انزوای خویش گرفتار آمده‌اند و پیوسته با ذهن، بدن و وضعیت وجودی خود درگیرند؛ با این حال، نحوه مواجهه آنان با این وضعیت یکسان نیست. راوی «یادداشت‌های زیرزمینی» همچنان در جست‌وجوی معناست و می‌کوشد از خلال تحلیل و تأمل، برای رنج و تجربه زیسته خود مفهومی بیابد، در حالی که مالوی بیش از آنکه در پی کشف معنایی برای وضعیت خویش باشد، در چرخه‌ای از بی‌هدفی و پوچی گرفتار شده است. از همین منظر، قرار دادن این دو اثر در کنار یکدیگر امکان بررسی دو شیوه متفاوت مواجهه با بحران معنا و تنهایی انسان را فراهم می‌کند؛ مواجهه‌ای که در یکی با مقاومت ذهنی و تحلیل همراه است و در دیگری به نوعی پذیرش و استمرار در وضعیت بی‌معنا می‌انجامد.

در «یادداشت‌های زیرزمینی»، شخصیت اصلی در فضایی انزواطلبانه و درگیر با ذهنی تحلیل‌گر ظاهر می‌شود. او جامعه را به پرسش می‌گیرد، نسبت به دیگران بی‌اعتماد است و حتی پیوسته خود را نیز موضوع تحلیل و تردید قرار می‌دهد. ذهن او آرام نمی‌گیرد و همین ناآرامی، او را به سوی واکاوی مداوم رفتارها، انگیزه‌ها و تناقض‌های انسانی سوق می‌دهد. رنج برای او صرفاً تجربه‌ای ناخوشایند نیست، بلکه می‌تواند به ابزاری برای شناخت خویشتن تبدیل شود. از این رو، شخصیت داستایوسکی در دل انزوا نیز همچنان در حال مبارزه با وضعیت خود است و نمی‌تواند به‌سادگی از پرسش درباره معنا و جایگاه انسان دست بکشد. در مقابل، «مالوی» شخصیت خود را در موقعیتی قرار می‌دهد که در آن مقصد، هدف و حتی معنای حرکت به تدریج رنگ می‌بازند. او در چرخه‌ای بی‌پایان از حرکت، توقف، درد و سردرگمی گرفتار است؛ گویی حرکت وجود دارد، اما مقصدی در کار نیست. دردهای جسمانی و روانی، تنهایی و ناتوانی از یافتن جهت، به عناصر اساسی تجربه او تبدیل می‌شوند و جهان داستان را به عرصه‌ای برای نمایش استمرار وضعیت وجودی بدل می‌کنند.

با وجود تفاوت‌های بنیادین میان این دو شخصیت، شباهت‌های مهمی نیز میان آنان دیده می‌شود. هر دو در انزوا به سر می‌برند، با رنج جسمانی و روانی مواجه‌اند و پیوسته درگیر فکر کردن و روایت کردن هستند. نوشتن در هر دو اثر صرفاً وسیله‌ای برای انتقال داستان نیست، بلکه خود به بخشی از تجربه زیسته شخصیت تبدیل می‌شود؛ گویی روایت کردن تلاشی برای مواجهه با وضعیتی است که گریزی از آن وجود ندارد. با این حال، تفاوت اصلی در نحوه عملکرد ذهن و زبان آنان آشکار می‌شود. راوی

داستایوسکی ذهنی تحلیلی، انتقادی و استدلال‌گر دارد و حتی هنگامی که گرفتار تناقض است، تلاش می‌کند آن تناقض را توضیح دهد و از آن معنایی استخراج کند. در مقابل، مالوی در فضایی از سردرگمی، گسست و بی‌جهتی حرکت می‌کند و روایت او بیش از آنکه به سوی یافتن پاسخ پیش رود، خودِ ناتوانی از یافتن پاسخ را آشکار می‌سازد.

این تفاوت در سطح مضامین نیز خود را نشان می‌دهد. «یادداشت‌های زیرزمینی» در پیوند با مسئله اراده آزاد، به وضعیت انسانی می‌پردازد که حتی ممکن است آگاهانه دست به انتخاب‌هایی بزند که برخلاف عقل، مصلحت یا نظم اجتماعی به نظر می‌رسند؛ زیرا همین انتخاب غیرقابل پیش‌بینی می‌تواند برای او نشانه‌ای از آزادی اراده باشد. یادداشت‌های زیرزمینی با جامعه و عقلانیت مسلط درگیر است و از پذیرش تصویری ساده و نظام‌مند از انسان سر باز می‌زند. در «مالوی»، اما مسئله بیشتر به سوی بی‌معنایی و فرسایش تدریجی هدف حرکت می‌کند. شخصیت‌ها به مقصدی روشن نمی‌رسند و حتی حرکت آنان نیز از معنای قطعی تهی می‌شود.

"رنج در هر دو اثر حضوری بنیادین دارد، اما کارکرد آن متفاوت است."

رنج در هر دو اثر حضوری بنیادین دارد، اما کارکرد آن متفاوت است. در «یادداشت‌های زیرزمینی»، رنج می‌تواند امکان شناخت و خودآگاهی را فراهم آورد، حال آنکه در «مالوی»، رنج بیش از آنکه به کشف معنایی تازه منجر شود، بخشی از چرخه‌ای فرساینده و تکرارشونده است.

این تفاوت را می‌توان در ساختار و زبان روایت نیز پی گرفت. روایت داستایوسکی، با وجود آشفتگی‌های ذهنی راوی، ماهیتی تحلیلی دارد. شخصیت، آنچه را در ذهنش می‌گذرد با جزئیات بازمی‌گوید و از طریق همین بازگویی، لایه‌های پیچیده شخصیت خود را آشکار می‌کند. زبان او در پی توضیح، تحلیل و استدلال است. در مقابل، روایت بکت ساختاری پراکنده، گسسته و غیرخطی دارد و زبان، بیش از آنکه ابزاری برای سامان دادن به جهان باشد، ناتوانی زبان در دستیابی به نظم و معنای قطعی را آشکار می‌کند. این پراکندگی با وضعیت وجودی شخصیت پیوند می‌یابد؛ زیرا جهان «مالوی» نیز همانند روایت آن، فاقد یک مرکز ثابت و مقصد روشن است.

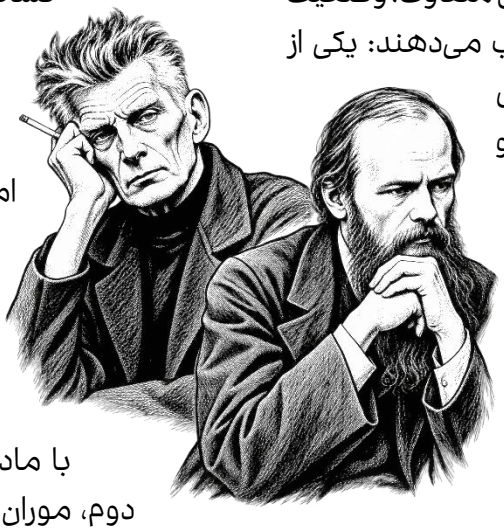
زمینه تاریخی شکل‌گیری این دو اثر نیز در تفاوت نگاه آنها اهمیت دارد. داستایوسکی در قرن نوزدهم و در دوره‌ای می‌نویسد که جامعه روسیه با کشمکش میان سنت و مدرنیته و با پرسش‌هایی درباره عقلانیت، فرد و نظم اجتماعی مواجه است. یادداشت‌های زیرزمینی را می‌توان در متن همین بحران‌های فکری و اجتماعی مشاهده کرد؛ شخصیتی که در برابر تصویری عقلانی و منظم از انسان مقاومت می‌کند و پیچیدگی، تناقض و پیش‌بینی‌ناپذیری اراده انسانی را برجسته می‌سازد. بکت، در مقابل، پس از جنگ جهانی دوم می‌نویسد؛ در جهانی که تجربه جنگ، ویرانی و بحران ارزش‌ها، اعتماد به مفاهیم تثبیت‌شده درباره پیشرفت و آینده را متزلزل کرده است. از این منظر، بی‌معنایی و زوال در «مالوی» نه صرفاً ویژگی روانی شخصیت، بلکه بخشی از افق گسترده‌تری است که تجربه انسان معاصر را در بر گرفته است.

یکی از نقاط مهم در مطالعه تطبیقی این دو اثر، ساختار دوگانه آنهاست. هر دو کتاب در دو بخش شکل گرفته‌اند و همین ساختار دوپاره امکان مقایسه‌ای جالب میان وضعیت‌های روایی و وجودی شخصیت‌ها فراهم می‌کند. در

«یادداشت‌های زیرزمینی»، تصویر «برف نمناک» در آغاز اثر فضایی سرد، ایستا و منزوی ایجاد می‌کند. برف نمناک با سرمای خود، نوعی سکون و بی‌تحرکی را به فضای روایت وارد می‌سازد و با وضعیت شخصیتی پیوند می‌یابد که از جهان اجتماعی فاصله گرفته و در فضای بسته ذهن خویش محصور شده است. در «مالوی»، در مقابل، باران نم‌نم فضایی متفاوت می‌سازد. باران آرام و ممتد نه سکون مطلق، بلکه نوعی تداوم بی‌هدف را تداعی می‌کند؛ وضعیتی که در آن حرکت و استمرار وجود دارد، اما مقصدی روشن در انتظار شخصیت نیست. بدین ترتیب، برف و باران، هر یک به شیوه‌ای متفاوت، وضعیت وجودی شخصیت‌ها را بازتاب می‌دهند: یکی از طریق سرمای سکون و دیگری از طریق استمرار آرام و بی‌هدف.

همین عناصر طبیعی، ساختار فلسفی هر دو اثر را نیز تقویت می‌کنند. در «یادداشت‌های زیرزمینی»، سکون و سرما با شخصیت انسانی پیوند می‌یابد که با وجود انزوای خود، هنوز در تلاش برای یافتن معنا و توضیح وضعیت خویش است. در «مالوی»، استمرار باران با جهانی هماهنگ می‌شود که در آن بی‌معنایی نه حادثه‌ای موقت، بلکه وضعیتی ممتد و تکرارشونده است. از این منظر، می‌توان گفت هر دو اثر تجربه‌ای وجودی از تنهایی را به تصویر می‌کشند، اما مسیر آنها متفاوت است: یکی همچنان بر تلاش برای فهم و معنا بخشیدن تأکید دارد و دیگری بیش از پیش بر فرسایش معنا و استمرار وضعیت بی‌هدف متمرکز می‌شود.

در هر دو بخش «مالوی» نیز درد جسمانی، به‌ویژه درد پا، حضوری معنادار دارد. این درد را نمی‌توان صرفاً نشانه‌ای از رنج جسمانی دانست؛ بلکه در سطحی نمادین، با بی‌حرکتی، ناتوانی و گرفتار شدن در وضعیت‌هایی که به نتیجه نمی‌رسند ارتباط پیدا می‌کند. پا که به‌طور طبیعی ابزار حرکت و پیشروی است، هنگامی که با درد مواجه می‌شود، خود به نشانه‌ای از محدودیت حرکت تبدیل می‌گردد. در کنار آن، دوچرخه نیز از عناصر تکرارشونده اثر است و به دلیل ماهیت خود، با مفهوم حرکت ارتباط دارد؛ اما این حرکت در جهان بکت الزاماً حرکتی رو به مقصد نیست، بلکه می‌تواند حرکتی دورانی و بی‌هدف باشد. بدین ترتیب، ابزار حرکت خود به نشانه‌ای از حرکت بدون غایت تبدیل می‌شود و یکی از تناقض‌های بنیادین جهان «مالوی» را آشکار می‌سازد: انسان حرکت می‌کند، اما این حرکت لزوماً او را به جایی نمی‌رساند.



روابط خانوادگی نیز در هر دو بخش اثر نقشی قابل توجه دارند. مالوی در بخش نخست با مادر خود درگیر است و در بخش دوم، موران با پسرش مواجه می‌شود. این روابط، برخلاف آنکه بتوانند به شکل طبیعی زمینه‌ای برای پیوند و معنا فراهم کنند، اغلب با تنهایی و سردرگمی همراه می‌شوند. شخصیت‌ها در جست‌وجوی معنایی در روابط انسانی‌اند، اما خود روابط نیز از رسیدن به معنایی قطعی بازمی‌مانند. در کنار این روابط، فضاهای بسته و محدود نیز در جهان داستان تکرار می‌شوند. اتاق‌های کوچک، مکان‌های محصور و حتی اشیایی مانند میزهای ساده، فضایی را شکل می‌دهند که با درون‌گرایی و وضعیت روانی شخصیت‌ها تناسب دارد. جهان بیرونی هرچه بیشتر محدود می‌شود، جهان درونی شخصیت‌ها برجسته‌تر می‌گردد و اشیای شخصی، کتاب‌ها و یادداشت‌ها به واسطه‌هایی

برای بازنمایی هویت، خاطرات و تجربه‌های گذشته تبدیل می‌شوند.

اهمیت این عناصر زمانی آشکارتر می‌شود که آغاز و پایان بخش دوم «مالوی» در کنار یکدیگر قرار گیرند. این بخش با ورود موران آغاز می‌شود؛ شخصیتی که در ابتدا منظم، هدفمند و برخوردار از وظیفه‌ای مشخص به نظر می‌رسد. مأموریت او یافتن مالوی است و همین هدف، در آغاز نوعی نظم روایی و ذهنی ایجاد می‌کند. اما با پیشرفت روایت، این نظم به تدریج فرسوده می‌شود و موران نیز همانند مالوی در وضعیت سردرگمی و زوال گرفتار می‌آید. شخصیتی که در ابتدا می‌کوشد جهان را کنترل کند، سرانجام خود در همان چرخه‌ای قرار می‌گیرد که شخصیت مورد جست‌وجویش در آن گرفتار است. از این منظر، رابطه میان مالوی و موران را می‌توان فراتر از رابطه میان تعقیب‌کننده و تعقیب‌شونده دانست؛ گویی این دو، دو صورت از یک وضعیت وجودی‌اند که در نهایت به نقطه‌ای مشترک می‌رسند.

پایان بخش دوم از همین رو اهمیت ویژه‌ای دارد، زیرا نشان می‌دهد تلاش برای ایجاد نظم و دستیابی به هدف نیز الزاماً به رهایی از بی‌معنایی منجر نمی‌شود. موران که در آغاز از نظم و کنترل برخوردار است، به تدریج ویژگی‌های همان جهانی را در خود آشکار می‌کند که مالوی نماینده آن است. در نتیجه، مرز میان دو شخصیت نیز تضعیف می‌شود و به نظر می‌رسد همه شخصیت‌ها در چرخه‌ای از درد، زوال، تنهایی و بی‌معنایی گرفتارند. این ساختار، وجه غیرخطی و گسسته روایت بکت را تقویت می‌کند و نشان می‌دهد که حتی جست‌وجوی معنا و هدف نیز ممکن است سرانجام به همان نقطه‌ای منتهی شود که از ابتدا تلاش می‌شد از آن گریخته شود.

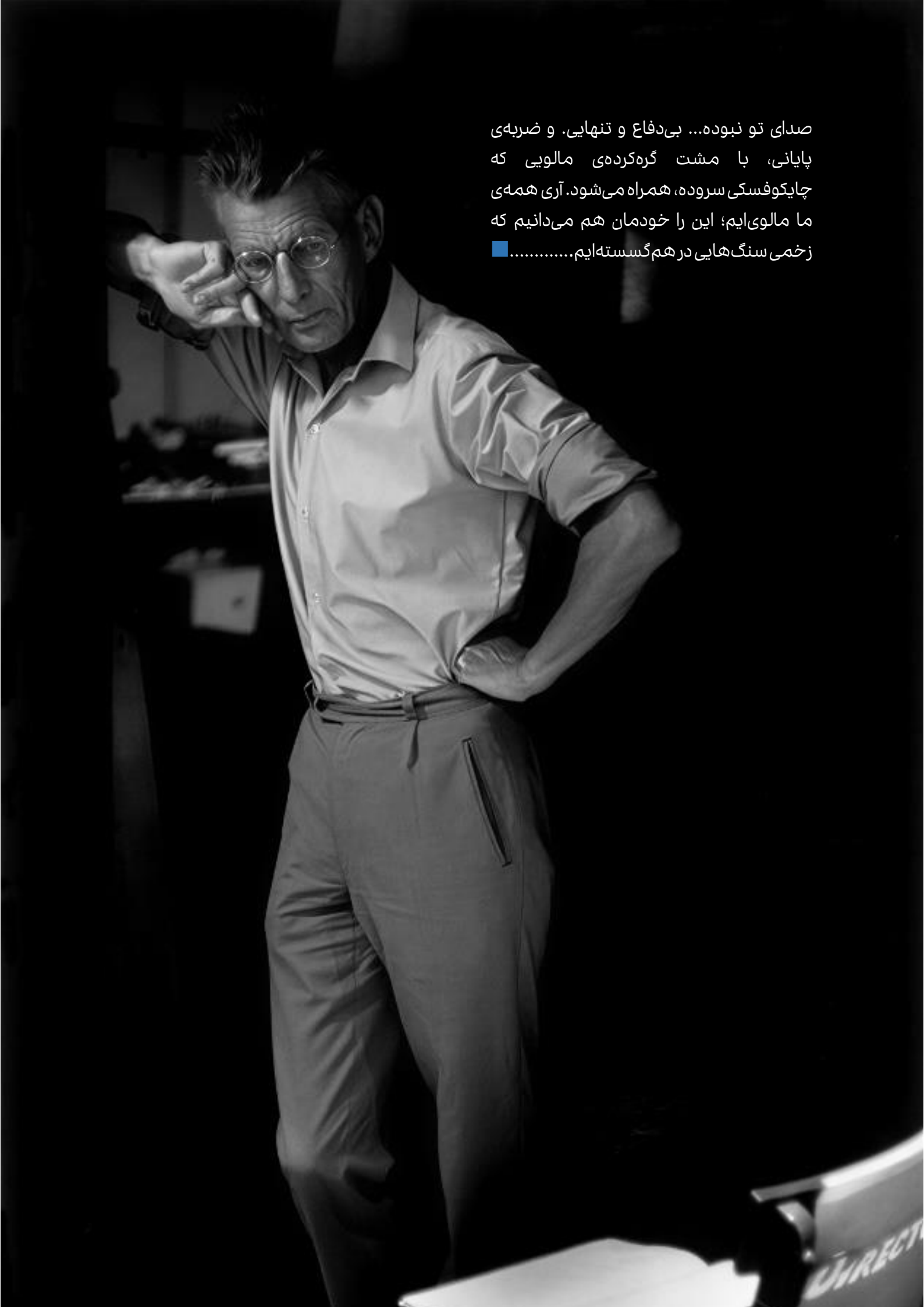
از این منظر، مقایسه «یادداشت‌های زیرزمینی» و «مالوی» بیش از آنکه صرفاً مقایسه دو شخصیت یا دو داستان باشد، مقایسه دو شیوه مواجهه با بحران وجودی انسان است. یادداشت‌های زیرزمینی در برابر پوچی مقاومت می‌کند، آن را تحلیل می‌کند و می‌کوشد از دل رنج و تناقض، معنایی برای خویشتن استخراج کند؛ اما مالوی در جهانی حرکت می‌کند که در آن امکان دستیابی به چنین معنایی پیوسته فرسوده می‌شود. با این همه، هیچ‌یک از دو اثر پاسخ نهایی و قطعی برای مسئله تنهایی و بی‌معنایی ارائه نمی‌کنند. هر دو نشان می‌دهند که انسان در برابر وضعیتی قرار دارد که نه به‌سادگی می‌توان از آن گریخت و نه می‌توان آن را به‌طور کامل توضیح داد. تفاوت در این است که داستایوسکی این وضعیت را بیشتر از مسیر کشمکش ذهنی، اراده آزاد و تلاش برای خودشناسی پی می‌گیرد، در حالی که بکت آن را در قالب تکرار، زوال، سکون، حرکت بی‌هدف و فرسایش تدریجی معنا به نمایش می‌گذارد. از این رو، هر دو اثر، با وجود فاصله تاریخی و تفاوت‌های سبکی، در نقطه‌ای مشترک به یک تجربه بنیادین انسانی می‌رسند: انسان در جهانی که پاسخ‌های قطعی خود را از او دریغ می‌کند، همچنان ناگزیر از ادامه دادن، اندیشیدن و روایت کردن است؛ حتی هنگامی که این ادامه دادن به مقصدی روشن نمی‌انجامد و روایت نیز سرانجام چیزی جز بازتاب همان سکوت و بی‌معنایی نیست.....■

همه‌ی ما مالوی‌ایم.

.....سپیده یکرنگ صفاکار

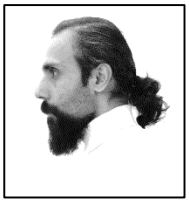
انگار هیچ چیز معنا ندارد؛ هیچ کاری مهم نیست؛ هیچ کس واقعاً نمی‌فهمد. در آشفتگی‌ها و اضطراب‌هایت، ردپای خالی می‌آید و می‌رود. تو به مرگ نزدیک می‌شوی؛ قدم‌به‌قدم احساسش می‌کنی. دلت می‌خواهد فقط بخوابی؛ اما صدای قریچ‌قروجه‌های بدنت، تو را به عالم هپروتی از ناکجاآباد می‌برد. تو در سفر زمان و مکان، معلقی؛ مرگ نزدیک است و انتظار، طاقت‌فرسا. شاید می‌خواهی آخرین تلاش‌هایت را برای رسیدن به آرزوهای از دست‌رفته‌ات داشته باشی. تو رهایی؛ اما این رهایی، یک رهایی زخمی‌ست. که می‌دانی هست، اما نمی‌توانی باور کنی که می‌تواند نباشد. نمی‌توانی باور کنی که شفا می‌یابی. همه‌چیز بی‌معناست؛ آدم‌ها، اتفاق‌ها؛ همه‌چیز اما درست وقتی که نه شادی انگیزه می‌دهد... نه غم حرکت می‌کند... و تو، در خلائ بی‌وزن، بی‌مقصد ایستاده‌ای و رد پای زخم‌هایی که نیست؛ و سنگ‌هایی که با تمام وجودت سعی کردی بکنی و ازشان رها شوی، به تو انگیزه می‌دهند تا کمی پیش از مرگ، تقلا کنی. اما نه؛ این سنگ، همان سنگی‌ست که تو تمام عمرت سعی کردی ببینی‌اش؛ تا بفهمی‌اش؛ تا حس‌اش کنی. سعی کردی ترمیمش کنی؛ اما حالا که احساس رهایی می‌کنی، می‌بینی که زخمی و دلتنگی؛ و فقط باید بمیری. دیگر چیزی مهم نیست؛ جز زمانی که باید با همه‌ی زخم‌ها سپری شود. چه می‌توانی از آن بسازی؟ هر چیزی که ذهنت بخواهد؛ و کی می‌توانی رهایش کنی؟ هر وقت که ذهنت بخواهد. می‌بینی؟ تو آزادی؛ چون به مرگ نزدیکی؛ و فقط همین. همین قدر تلخ. اگر به تعقیب و گریز نیفتی؛ شاید بتوانی کاری کنی، به سنگت نگاه کن. آه، مالوی! تو سنگینی؛ نفسم می‌گیرد وقتی می‌خوانمت؛ تو نسخه‌ای از پَتِتیک چایکوفسکی هستی که می‌گوید: بپذیر؛ سمفونی سرنوشت بتهوون، در عصر ما، واهی‌ترین نبردی‌ست که می‌شود داشت. تو، خودِ خودِ مرگی؛ اما نه مثل مرگ ایوان ایلیچ؛ و نه از جنس تراژدی‌های کلاسیک؛ نه از جنس درام‌های پر اشک. نه، سنگینی تو، از دل بی‌معنایی می‌آید؛ بی‌معنایی‌ای پر از خلا. تو می‌خواهی معنا پیدا کنی؛ اما دیگر، حتی برای رسیدن به معنا هم خسته‌ای. تو، تو می‌نویسی؛ و نوشتن و مردن، دو روی سکوت‌اند. و من، من وقتی می‌خوانمت، گویی به تو نگاه می‌کنم؛ به خودم، در لحظه‌ای که دیگر نمی‌خواهم چیزی را انکار کنم. نفسم می‌گیرد؛ چون بکت، از طریق تو، همان چیزی را می‌گوید که همیشه در تک‌تک سلول‌هایمان زیسته؛ همان چیزی را می‌گوید که بی‌نقاب؛ و بی‌تسلی در برابر و پیشرویمان ایستاده.

بکت تو را در جایی رها می‌کند که بدانی: در مواجهه با چیزی که همیشه با تو بوده، اما با



صدای تو نبوده... بی‌دفاع و تنهایی. و ضربه‌ی پایانی، با مشت گره‌کرده‌ی مالویی که چایکوفسکی سروده، همراه می‌شود. آری همه‌ی ما مالوی‌ایم؛ این را خودمان هم می‌دانیم که زخمی سنگ‌هایی در هم گسسته‌ایم.....■

پژمرده شدن سوژه‌ی مدرن؛ با نگاهی به رمان «مالوی» اثر «ساموئل بکت»



....میلاد جهانی سیاهرودی

«مالوی» اسمی خاص نیست بلکه قابلیت عام بودن دارد. می‌توان من یا ما باشد. او فردی تنها درمانده و علیل است. اشتباه نکنید آنچه به او نسبت داده شد تنها از سر بیچارگی نیست. او وامانده از جهان است. خالق جهان نیست اما می‌تواند دنیایی جدید را نمایش دهد. او به‌سان خدای پدر که همواره به شکل پیرمرد ظاهر می‌شود ، موجودیت می‌یابد. اسم او در زبان ایرلندی، به معنای «سرباز افتخار» یا «ستایشگر بزرگ» تفسیر می‌شود. اما این اسم در زبان فرانسوی معنای دیگری دارد. نامی که شاید بتوان آن را معادل با شخصیت باطنی «مالوی» هم در نظر داشت. «مالوی» در فرانسوی به معنای «نرم» یا «ضعیف» است. «مالوی» هرچه هست نشانگر معنایی بیش از یک شخص است. او تعمیم میابد؛ همان‌طور که در بخش دوم و در نگاه «موران» تعمیم یافت. «مالوی» هم ذات نمی‌سازد، خود را تکثیر نمی‌کند و دنبال بست افکار خود نیست. آنچه واضح است جهان انسان‌ها را به سمت «مالوی» بودن می‌کشاند. این افراد پس از درک «مالوی» رفتاری مشابه دارند. البته این امر با اندیشه‌ی جهان به‌مثابه‌ی تولیدکننده همسان در تضاد است. آنچه شاید به تعبیری هگل و سپس مارکس به ازخودبیگانگی (الیناسیون) منجر شود نیست. در اندیشه «بکت» گویی جهان که در آن اشیا و انسان‌ها مهم‌اند، رابطه‌ای تنش‌زا دارند. او جهان را در بی‌قیدی زمان و مکان قرار می‌دهد و در تلاش است روند ساختاری مواجه‌ی انسان و اشیا را در الگویی دایره‌وار قرار دهد. به همین دلیل جهان با در نظر داشتن مناسبات بی‌شمار خروجی واحدی می‌گیرد. در نگاه «بکت» جهان در مقام سوژه‌ی فاعلی قرار نمی‌گیرد بلکه جهان حد واسط بین دو سوژه تعیین یافته شکل می‌گیرد. این دو سوژه در بستر ایدئولوژیک و ذهن فرد سرازیر می‌شود و جهان در این سوژه شکل می‌گیرد. جهان ایدئولوژیک در تلاش است موقعیت ذهن سوژه مند یعنی انسان را به سوژه‌ی متلاشی‌شده بدل سازد. به تعبیری به دنبال نمایش هرچه بیشتر و تهی شدن سوژه است. از این روی مرگ سوژه در اندیشه «بکت» خودنمایی می‌کند. از یاد نبریم که این سوژه همان سوژه‌ای است که دکارت آن را در مرکز اندیشیدن قرار می‌داد و اصلِ «بودن» را در «من» به‌علاوه «اندیشیدن» و سپس «هستن» نتیجه می‌گرفت. سوژه‌ی «بکت» به دنبال «اندیشیدن» نیست. شخصیت‌های او خاصه در رمان «مالوی» از این امر ناتوان هستند. به عبارتی به‌جای «اندیشیدن» به دنبال «یافتن» هستند. گویی از مرحله «اندیشیدن» عبور کرده و یا آن را به‌طور کل نادیده گرفته‌اند. البته می‌توان این‌طور وانمود کرد که در جهان «بکت»ی اندیشیدن تنها به‌مثابه‌ی ایجاد قواعد است که درنهایت آن‌هم خروجی مشخصی خواهد داشت. این را می‌توان

در محاسبات «مالوی» از سنگ و قرار دادن آن در دهان و نیز گذاشتن آن در جیب دانست. چنین قواعدی به دنبال قواعد مشهود از تعاریف عام است . «مالوی» و به تعبیری «بکت» به دنبال گریز از چارچوب‌های واقع می‌گردند. «مالوی» خود را در این راه درمانده اعلام می‌دارد و برنمی‌تابد که از دستور عمل‌های نگارشی و نویسندگی موجود در جهان واقع بهره ببرد. (چنانچه «بکت» نیز این رفتار را دارد) مفهوم اندیشیدن در سپهر اندیشه‌های «بکت» از یک قانون دیگری نیز پیروی می‌کند؛ که آن عمل نوشتن و نگارش است. او با این کار به دنبال رسیدن به‌نوعی آزادی است. «مالوی» و «موران» هر دو در ابتدا و انتهای داستان در حال نگارش متنی هستند. انگیزه‌ی این عمل در هر دو شخصیت به‌مثابه رهاسازی و آزادی و شاید معنا بخشیدن به زندگی باشد. پیرو این امر «بکت» بر آن است تا در بخش نوشتاری خود هیچ‌گاه از اسامی نام آشنایی بهره نبرد و از این رفتار معنای انتزاعی استخراج نماید. مادامی‌که او در این ساحت از اندیشه‌ی ضد ساختارگرا قرار می‌گیرد قادر است جهانی متفاوت‌تر را شکل دهد. جهان او با انکار، طرد و نفی همراه است. این سه نیز در ذیل مفاهیم بنیادی سیال و جستجوگر همراه می‌شود و ذهن پژمرده شخصیت‌ها (مالون و «موران») به دنبال نمایش آن هستند. مثالی واضح می‌توان ارائه نمود. «مالوی» مادامی‌که در تنهایی خود غوطه‌ور است به مکیدن سنگ نیاز پیدا می‌کند. سنگریزه‌هایی که به‌مانند آب‌نبات در دهان می‌گذارد تا طعم بی‌طعمی سنگ را بچشد . یا به‌نوعی بتواند سنگ خشک را با دهان خود مرطوب سازد. این رفتار که درواقع عملی به‌ظاهر بیهوده است اما در دستگاه فکری بکت معنا می‌یابد. به عبارتی دیگر سوژه‌ی با اتکا به کنشگری ذاتی که اکنون آن را تا حد زیادی از دست داده و تبدیل به سوژه‌ای پلاسیده شده به دنبال کنشی معکوس با خوردن سنگ خود را نفی می‌کند. سوژه‌ی کنشگرِ پژمرده از آخرین ذرات وجودی خود بهره می‌برد اما او پذیرفته که دیگر در مقام سوژه‌ی دکارتی و حتی پروتوگراسی نمی‌تواند ظاهر شود. به همین دلیل با توسل به آرای « آرنولد گولینکس[1]» پیوندی بین ذهن و بدن ایجاد می‌نماید. این اتصال به نشانه‌ی امری خارج از مفهوم مطرح شده نیست. یعنی می‌توان بین کارکرد ذهن و بدن رابطه‌ای دیگر برقرار نمود که در آن عاملی دیگر برای هدایت آن دخیل است. از این روی سوژه در روند تکاملی خود به سمتی که آگاهی دارد نمی‌رود بلکه بر مبنای معیار وضع‌شده هدایت می‌شود. به تعبیری گویی «دست ناپیدا گریبان می‌کشد من پی دست و گریبان می‌روم.» این امر را می‌توان در دو مثال از کتاب به طور واضح دید: افرادی به خانه‌ی «مالوی» رفت و آمد می‌کردند و برای او آب و غذا و پول می‌آوردند. به او سفارش می‌کردند که در نوشتن نکاتی را رعایت کند. همچنین در جایی دیگر از کتاب آمده مالوی با گیر کردن در خانه‌ی لاوس و خوردن پودر و سم‌هایی که در محتویات غذایی او ریخته می‌شود اختیار از خود ندارد. در بخش دوم «یودی» وظیفه بی اختیار کردن شخصیت مد نظر یعنی «موران» را به عهده گرفته است. «موران» با خلق شخصیتی به نام «یودی» به دنبال آن است تا بتواند فرایند

Arnold Geulincx
(1624—1669)

[1] (Arnold Geulincx)

تنهایی خود را در عین حال که با پسر خود است دنبال نماید. او این تنهایی را با یودی در میان می‌گذارد. یودی او را هدایت می‌کند و مسیر ذهنی «موران» را شکل می‌دهد حتی او است که درنهایت سبب می‌شود که «موران» به نگارش متنی بپردازد. این امر در قالب صدایی خودنمایی می‌کند. تصورات ذهنی شخصیت‌های مهم و نگارش شده در رمان «مالوی» به سبب از هم گسیختگی شخصیتی به بی‌معنایی رسیده‌اند. این رفتار قادر است پروژه‌ی شکل‌گرفته در یونان باستان و تصورات سوفوکل را بار دیگر زنده سازد. پروژه‌ی یونانی با مفهوم سرنوشت این امر را بار دیگر متبادر می‌سازد که آیا انسان از خود اختیار دارد؟ این سؤال را «بکت» به‌طور واضح نمی‌پرسد اما با درون شخصیت‌های خود نشان می‌دهد که آنان به آگاهی امری غیرانسانی متوسل هستند. خاصه این امر روند تدوین بحث را به زمانی دورتر نیز می‌برد. هومر در اودیسه به روند بازگشت به خانه اشاره دارد. اولیس که در این بازگشت ده‌ساله با سفر و فعل جستجوگری قادر است کنشی خلاقانه داشته باشد. از طرفی «بکت» به دنبال آن است که شخصیت «موران» در پی مادر و «مالوی» را در پی «مالوی» نشان دهد. در این سفر هر دو شخصیت نام‌برده نه‌تنها نمی‌توانند کنشی گری خلاقانه‌ای داشته باشند بلکه تنها به زایل شدن جهان با نگاهی طنزآمیز رفتار می‌کنند. این دو در مسیر که یکی به‌سوی جنگل رهسپار است و دیگری در مأموریتی ناخواسته قرار دارد به نقطه‌ای خواهند رسید که از پیش برای آنان تعیین‌شده است.

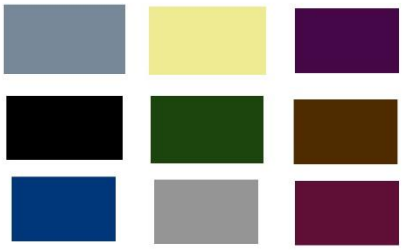
در رمان «مالوی»، سفر این شخصیت (و همچنین شخصیت موران) نشان‌دهندهٔ فروپاشی هویت انسان مدرن است و سرشار از تنش‌ها و احساسات گوناگون است. مالوی سفر خود را به چند بخش تقسیم می‌کند. از آنجا که پیوند میان ذهن، بدن و هویت او از هم گسیخته، ذهنش برای آنکه از هم نپاشد، مدام به زمان‌ها و مکان‌های گوناگون پناه می‌برد .او از مرگ مادرش و مرگ به‌عنوان یک مفهوم انتزاعی سخن می‌گوید، از رنگ و نور به‌عنوان پدیده‌های غیرمادی حرف می‌زند و وجود خدا را انکار می‌کند؛ اما تأثیر همهٔ این انکارها در نهایت بر بدن او نمایان می‌شود. بدنش در مواجهه با دنیای مادی ناتوان است: پاهای لنگانش را با چوب‌دستی جبران می‌کند و مدام با دوچرخه، چاقو و سنگ درگیر است. در ابتدا به نظر می‌رسد این اشیا را فقط ابزار می‌داند، اما کمکم با آنها چون چیزهایی اسرارآمیز رفتار می‌کند که پوچی جهان را آشکارتر می‌سازند.

همچنین بدن مالوی با دیگران نیز رابطه‌ای دوسویه دارد: او به مادر، لاوس و نگهبانانِ ایست‌بازرسی نیاز دارد، اما همزمان آنها را پس می‌زند. در ذهنش، جنسیت این افراد مبهم می‌شود؛ گاهی خودش را مادرش خطاب می‌کند و گاهی لاوس در هاله‌ای از ابهام جنسی قرار می‌گیرد. این رابطهٔ بدنی، برای آنکه به یک درک ذهنی برسد، باید مرزها را بردارد و در فضایی «بینابین» (نه کاملاً این، نه کاملاً آن) حرکت کند؛ همان‌گونه که مالوی همواره اندیشه‌اش را در چنین فضایی قرار می‌دهد. درنهایت، برای او تفاوتی نمی‌کند که مرد باشد یا زن؛ این بی‌تفاوتی ناشی از گسستگی کامل میان «خودِ» او و جهان بیرون است.

مهم‌ترین بخش این سفر مواجهه «مالوی» با حیوانات است. او در تلاش است که آنان را نفی کند. به چند طریق می‌توان این رابطه را واکاوی کرد. حیوانات بر مبنای میل ذاتی خود غریزی رفتار می‌کنند. به تعبیری آنان بر مبنای ذات درونی

می‌کنند. اما انسان در چارچوب سرنوشتی تعیین‌شده رفتار می‌کند. تنفر «مالوی» از حیوانات به نشانه‌ی حذف آگاهی ذاتی و موجهه انسان و حیوان است. در همین وهله گویی انسان یک گام از حیوان به‌مثابه موجودی در جهان متزلزل عقب است. همین امر «مالوی» را نگران و پریشان می‌کند. کشته شدن سگ لاوس در بخش ابتدایی به نشانه‌ی حذف آگاهی (از نوع غریزی) است که «مالوی» در پی چال کردن آن است . برای او تصور اینکه بر روی خاک سگ‌مرده تخم چمن پاشیده شود عجیب است. این تعجب در راستای انفعال غریزی برای رویش نوعی آگاهی خودنمایی می‌کند. همین داده‌ها برای «موران» هم صدق می‌کند. او در رابطه با ذهن و خدا و رابطه‌ی بدن که در قالب پسر، کشیش ابروزو ، مارتا و گیبر انجام می‌شود قابل روئیت است. او هم به‌مانند «مالوی» در ابتدا آب‌نبات می‌مکد، (به‌عنوان کنشی مشابه) به ادواتی همچون چاقو، و دوچرخه توجه می‌کند. «موران» هم به سرنوشت خود و تغییرناپذیری جهان واقف است. «هیچ تغییری در کار نیست، «موران»، هیچ تغییری.» (صفحه ۲۱۵ از ترجمه‌ی سهیل سمی) «موران» حتی از انسان بودن خود خسته است و حاضر نیست آن را تحمل کند. (صفحه ۲۵۵) برای «موران» هم انسان‌ها و اشیا قابل‌درک هستند و حیوانات و آسمان را به باد استهزا می‌گیرد. این مواجه خاصه می‌تواند سویه‌های بازتولید «مالوی» را در «موران» نشان دهد. «موران» نیز به زنبورها و مرغ خاکستری توجه دارد. زنبورهایی که مرده‌اند و مرغ‌ها نیز جانی در بدن ندارند. در این بین تنها یک مرغ خاکستری که نشانه سُستی و کاهی جهان و مفهوم مرگ است را می‌توان بازیافت.

در کار «بکت» رنگ‌ها از درونْ فامِ خود را از دست می‌دهند. به همین منظور نور و رنگ در جهان بکت به‌عنوان یک امر دل‌چرکین به نمایش درمی‌آید. در این اثر رنگ و نور در امتداد یکدیگر در حرکت هستند. این امر خاصه پالت رنگی «بکت» را برای مخاطبان به نمایش می‌گذارد. او به‌هیچ‌عنوان از رنگ‌های سرزنده برای کار خود استفاده نمی‌کند. گاه به تعبیری به دنبال نمایش نامتعارف از رنگ‌ها نیز برمی‌آید. یعنی می‌توان علف را آبی دید و یا گاه ازلحاظ شهودی برخورد بین نور زرد رنگ و برگ سبز ، رنگی آبی یافت. همچنین استفاده از رنگ‌های سیاه‌وسفید، آبی سورمه ای یا سربی، سبز تیره، زرد چرکین، قهوه‌ای بنفش و ارغوانی ازجمله مواردی بود که در رمان «مالوی» به آن اشاره شد. تنها رنگ درخشان این رمان نارنجی بود که برای سگ استفاده شد. فرجام این فهم در کمتر از چند صفحه به مرگ می‌رسد. مضاف بر آن می‌توان بین رابطه‌ی بدن و رنگ ارتباطی ذهنی یافت. در صفحات آغازین «بکت» از همسانی رنگ و سنگی که بر روی آن نشسته است می‌گوید. به طور کل رنگ‌ها و نور در رمان نیز بازتابی از این جهان تاریک و بی‌روح هستند. «بکت» از رنگ‌های تیره و کدر استفاده می‌کند تا بر بی‌معنایی و پوچی جهان تأکید کند. تنها رنگ درخشان، که برای سگ استفاده شده، به سرعت محو می‌شود و نشان‌دهنده‌ی گذرا بودن هرگونه زیبایی یا معنا در این جهان است.



نتیجه‌گیری:

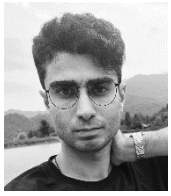
رمان «مالوی» اثر «ساموئل بکت»، با نگاهی عمیق به پژمردگی سوژه‌ی مدرن، تصویری از انسان‌هایی تنها، درمانده و علیل ارائه می‌دهد

که در جهانی پوچ و بی‌معنا گرفتار شده‌اند. «مالوی»، به‌عنوان نمادی از انسان مدرن، نه تنها از جهان جدا افتاده، بلکه در تلاش است تا با کنش‌هایی ظاهراً بی‌هدف، معنایی برای وجود خود بیابد. این شخصیت، که در تنهایی و انزوا غوطه‌ور است، با اشیاء و حیوانات به‌گونه‌ای رفتار می‌کند که گویی آن‌ها بازتابی از پوچی و بی‌معنایی جهان هستند. «بکت» با استفاده از نمادها و تصاویر تاریک، مانند سنگ‌های بی‌طعم و حیوانات مرده، بر این بی‌معنایی تأکید می‌کند.

در این رمان، رابطه‌ی سوژه با جهان به‌طور کامل از هم گسیخته است. ذهن و بدن «مالوی» و «موران» در تضادی دائمی قرار دارند و آن‌ها در تلاش‌اند تا با کنش‌هایی مانند مکیدن سنگ یا نوشتن، خود را از این وضعیت رها کنند. اما این تلاش‌ها به‌جای رسیدن به آزادی، تنها بر پوچی و بی‌معنایی وجودشان تأکید می‌کند. «بکت» با نفی هرگونه ساختار و معنا، جهان را به مکانی بی‌قید و بی‌هدف تبدیل می‌کند که در آن انسان‌ها محکوم به تکرار رفتارهای بی‌ثمر هستند.

درنهایت، «بکت» در «مالوی» تصویری از انسان مدرن ارائه می‌دهد که در جهانی بی‌معنا و پوچ گرفتار شده است. سوژه‌ی مدرن، که زمانی در مرکز اندیشه و هستی قرار داشت، اکنون به موجودی پژمرده و بی‌اراده تبدیل شده است که تنها می‌تواند به انفعال و تکرار رفتارهای بی‌ثمر تن دهد. این رمان نه تنها نقدی بر جهان مدرن است، بلکه هشداری است درباره‌ی آینده‌ی بشریت در جهانی که به‌ظاهر هرگونه معنا و هدف را از دست داده است.....

محاکمه‌ی بکت؛ آیا اگزیستانسیالیست‌ها ما را دست می‌اندازند؟



.....ماهان نویدی

وقتی نگاهی کوتاه به زندگی اگزیستانسیالیست‌ها می‌اندازیم، متوجه می‌شویم که حقیقت زندگی خصوصی آنها با آن برچسبی که هوادارانشان بر روی آنها زده‌اند و تا آخر عمر با آن زندگی می‌کنند متفاوت است. آنها روتین‌های زندگی، عشق‌بازی، پارتی و خلوت‌های شبانه‌ی خود را دارند، اما زندگی را در ادبیات پوچ، تهی، گذرا و بی‌معنی روایت می‌کنند. در مقابل دوربین‌ها با عینک‌های گرد بر روی پیشانی ژست می‌گیرند و برچسب یک روشنفکر را بر روی سینه‌ی چپ خود حمل می‌کنند.

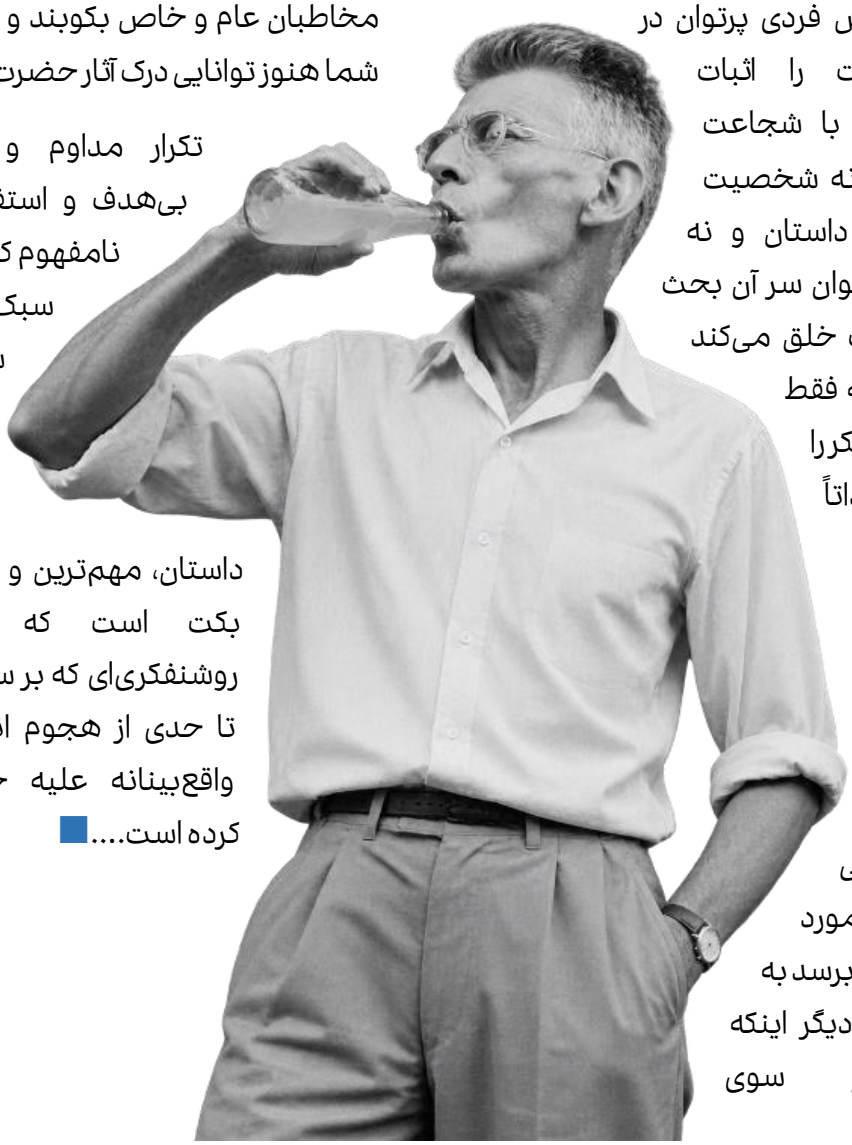
ساموئل بکت نیز از این قاعده مستثنا نیست؛ نویسنده‌ای که بیش از آنکه به‌خاطر ادبیاتش و محتوای آن مورد بحث باشد، به‌خاطر آنکه تصویری از خود ساخته که می‌تواند موردی مناسب برای ژورنال‌های فلسفی باشد و توانایی ساعت‌ها گوش دادن به یک موسیقی ملال‌آور بی‌کلام را دارد، مورد بحث است. هواداران سینه‌چاک او بکت را نخبه‌ی ادبی می‌دانند که غیرقابل مقایسه است؛ آثارش مفهومی و عمیق است و شیوه‌ای نو و جدید پیاده می‌کند و به نوعی مخترع ادبی است. انسانی که مدام از مشکلات روحی و توهمات ذهنی بشر می‌گوید، لابد بر انسان و رنج‌هایش اشراف دارد، اما توانایی ارائه‌ی راهکار بر مشکلات بشر را ندارد که هیچ، حتی حضور در این دنیا را بی معنی می‌داند. حتی ممکن است زیرپوستی حس «خودکشی بهترین گزینه است» را به خواننده پیشنهاد بدهد.

اما کتاب‌هایش را که با دقت می‌خوانی، می‌بینی شخصیتی درست خلق نشده، شخصیت‌ها کامل نیستند، روایتی کامل وجود ندارد، داستانی شکل نمی‌گیرد، موضوع و جدل او برای چیست نمی‌دانی؟! تنها چیزی که بیشتر حس می‌کنی فقط تکرار است؛ مدام، مدام، مدام تکرار می‌کند کلماتی را که شاید معلوم نیست خودش بداند برای چه آنها را می‌گوید. اینکه نویسنده مکالمه‌ی خودش با ذهنش را بی‌محابا، بدون سانسور و بدون تحلیل وارد ادبیات و کاغذ می‌کند، اسمش جریان سیال ذهن نیست. در واقع این نوشته‌ها اختراع شیوه‌ی جدید ادبی نیست؛ گفت‌وگوی خود او با خودش نمی‌تواند به تنهایی بیانگر اختراعی نوین در ادبیات باشد. اینکه کلماتی را بنویسی که ۹۵ درصد آدم‌ها نفهمند، دلیل بر اینکه تو بسیار باسواد، توانمند، بزرگ و دست‌نیافتنی هستی که کسی یارای فهم تو را ندارد، اثبات نمی‌کند. مسئله‌ی تکرار بیش از هرچیز در آثار او دیده می‌شود؛ انسانی که مدام کلمات و روایت‌ها را تکرار می‌کند و نمی‌تواند داستان و روایت عینی خلق کند. این به نوعی دست‌انداختن فلسفی مخاطب است.

مخاطب عام از ترس اینکه توسط هواداران کالت بکت مورد حمله قرار نگیرند، می‌گویند ما نفهمیده‌ایم، او بزرگ است و از همه‌ی ما فهمیده‌تر است و ما را توانایی فهم او نیست، پس ما بی‌سوادیم. مخاطب خاص و حرفه ای همواره در جدالی مرگبار با ذهن خویش است که چرا نمی‌تواند بکت را بفهمد و بپذیرد؛ اما او هم ترسی دارد از روایت پرطمطراق مخاطب کالت که نکند واقعاً بکت آنقدر بزرگ است که من توانایی فهمش را ندارم؛ پس با ترس و بدون جدل او را می‌ستاید و کنار می‌گذارد.

این روزها هر کسی یا هر چیزی می‌تواند مخاطب و هوادار کالت داشته باشد، اما دلیل بر اینکه آن شخص فردی پرتوان در حرفه‌اش است را اثبات نمی‌کند. باید با شجاعت گفت که بکت نه شخصیت می‌آفریند، نه داستان و نه مفهومی که بتوان سر آن بحث کرد؛ صرفاً تیپ خلق می‌کند مثل خودش که فقط تیپ یک روشنفکر را دارد، نه ذاتاً روشنفکر. حرف‌هایش کاملاً تکراری و تقلیدِ ناشیانه از کامو و سارتر است که حتی ادبیات آنها نیز مورد بحث است، چه برسد به بکت. از سوی دیگر اینکه مطالبی از سوی نویسنده‌ی اثر به گونه بیان شود که فهم آن ناممکن باشد دلیل بر توانمندی او نیست؛ بلکه توانمند کسی است که بتواند پیچیده‌ترین مطالب را حتی به یک کودک شرح دهد، وگرنه خودش هم آن را نفهمیده است.

در نهایت تصور می‌شود بکت همچون دیگر اگزیستانسیالیست‌های جعلی همچون صادق هدایت، در حال دست‌انداختن مخاطب خود است. جهانی را می‌آفریند که حتی خودش هم توانایی حضور در آن را ندارد و زندگی شخصی‌اش با آن رنجی که در ادبیاتش بیان می‌کند همخوانی ندارد؛ فقط خوراکی برای مخاطبان سینه‌چاک خودش است تا بوسیله آن بتوانند بر سر مخاطبان عام و خاص بکوبند و این را بگوید که شما هنوز توانایی درک آثار حضرت بکت را ندارید.



تکرار مداوم و ملال‌انگیز و بی‌هدف و استفاده از ادبیاتی نامفهوم که هیچ ربطی به سبک واقعی جریان سیال ذهن ندارد، و عدم توانایی در خلق روایت و داستان، مهم‌ترین و جدی‌ترین ایراد بکت است که با برچسب روشنفکری‌ای که بر سینه چسبانده، تا حدی از هجوم انتقاد درست و واقع‌بینانه علیه خود جلوگیری کرده است....

خائوس و امکان اصالت: بازگشت به وجود در جهان روایی و نمایشِ ساموئل بکت

.....بهادر فکرآزاده

◄ ساموئل بکت جهان انسان را در لحظه‌ای به نمایش می‌گذارد که بسیاری از تکیه‌گاه‌های آشنای معنا از دست رفته‌اند؛ جهانی که در آن زبان از رساندن معنا ناتوان می‌شود، زمان از حرکت خطی و غایت‌مند خود فاصله می‌گیرد، بدن در وضعیت‌های فرساینده و تکرارشونده گرفتار می‌ماند و شخصیت‌ها، با وجود آگاهی از بی‌ثمر بودن انتظار، همچنان به انتظار ادامه می‌دهند. با این حال، تقلیل جهان بکت به تصویری از پوچی و بی‌معنایی، بخشی از پیچیدگی آثار او را نادیده می‌گیرد. مسئله اساسی این پژوهش آن است که آیا فروپاشی نظم، معنا و امید در جهان بکت الزاماً به نیست‌انگاری و بیهودگی منتهی می‌شود؟! یا می‌توان همین فروپاشی را به منزله‌ی امکان دیگری برای مواجهه‌ی انسان با وجود و بازگشت به اصالت تلقی کرد؟

برای پاسخ به این پرسش، مفهوم «خائوس» در این پژوهش صرفاً به معنای آشفتگی و بی‌نظمی به کار نمی‌رود، بلکه به وضعیتی اشاره دارد که در آن نظم تثبیت‌شده و نظام‌های آشنای معنا از کار می‌افتند. خائوس، در این معنا، نه نقطه‌ی مقابل مطلق نظم، بلکه وضعیت گشوده‌ای است که در آن ساختارهای پیشینِ معنا و هویتْ قابلیتِ بازاندیشی پیدا می‌کنند. شخصیت‌های بکت دقیقاً در چنین وضعیتی قرار دارند. آنها در جست‌وجوی معنا، رهایی، دیگری، گذشته، آینده یا حتی ناجی‌اند، اما هر بار با شکست همان سازوکارهایی مواجه می‌شوند که قرار بوده آنان را از وضعیت موجود خارج کنند.

این مسئله در سه‌گانه‌ی روایی بکت، یعنی «مالوی»، «مالون می‌میرد» و «نام‌ناپذیر»، صورت روایی پیچیده‌تری پیدا می‌کند. حرکت از یک شخصیت به شخصیت دیگر و در نهایت رسیدن به صدایی که حتی تثبیت هویت آن نیز ممکن نیست، فرایندی از فرسایش تدریجیِ سوژه را آشکار می‌کند. در نام‌ناپذیر، این فرسایش به جایی می‌رسد که سخن‌گو در ابتدا نمی‌تواند به یک هویت پایدار، یک مکان قطعی یا حتی نقطه‌ی پایانی برای گفتار خود دست یابد. با این همه، همین ناتوانی در تثبیت «من» می‌تواند به جای آنکه صرفاً نشانه‌ی نابودی سوژه تلقی شود، امکان گسست از هویت‌های ازپیش‌تعیین‌شده و مواجهه‌ای بی‌واسطه‌تر با وضعیت وجودی را فراهم کند.

همین منطق در نمایشنامه‌هایی چون «در انتظار گودو» و «روزهای خوش» نیز در قالب انتظار، تکرار و تعلیق نمایان می‌شود. شخصیت‌ها چشم به آمدن کسی یا چیزی دارند که قرار است وضعیت آنان را تغییر دهد؛ اما «ناجی» هرگز به صورتی قطعی از راه نمی‌رسد و انتظار به جای آنکه به نتیجه‌ای روشن منتهی شود، خود به ساختار اصلی زندگی تبدیل

می‌گردد. از این منظر، انتظار بکتی را می‌توان نه فقط تجربه‌ای از عبث‌بودگی، بلکه سازوکاری دانست که وابستگی انسان به معنا، نجات و غایت بیرونی را آشکار می‌کند. هنگامی که انتظار شکست می‌خورد و امکانِ نجات بیرونی از میان می‌رود، شخصیت ناگزیر با وضعیتی مواجه می‌شود که دیگر نمی‌تواند مسئولیت وجود خود را به دیگری یا به آینده واگذار کند.

از همین نقطه، مفهوم «اصالت» اهمیت پیدا می‌کند. در این پژوهش، بازگشت به اصالت نه به معنای یافتن یک ذات ثابت و ازپیش‌موجود، بلکه به معنای مواجهه‌ی انسان با وضعیت وجودی خویش پس از فروپاشی تکیه‌گاه‌های کاذبِ معناست. بنابراین، ناامیدی در آثار بکت لزوماً آخرین مرحله‌ی سقوط نیست؛ می‌تواند لحظه‌ای باشد که در آن امیدهای ساختگی، وعده‌های نجات و روایت‌های تحمیلی از میان می‌روند و سوژه با چیزی مواجه می‌شود که نمی‌تواند از آن بگریزد، یعنی بودنِ خویش.

در این چارچوب، «گوش میانی» به عنوان مفهومی تحلیلی برای اشاره به وضعیت تعادل ناپایدار میان دو قطبِ نظم و خائوس، امید و ناامیدی، انتظار و رهایی، و تثبیت هویت و فروپاشی آن مطرح می‌شود. گوش میانی در این خوانش نه یک نقطه‌ی آرامش یا ثبات نهایی، بلکه وضعیتی مرزی و ناپایدار است؛ جایی که سوژه نه کاملاً در نظم تثبیت‌شده باقی می‌ماند و نه به تمامی در خائوس محو می‌شود. اهمیت این وضعیت در آثار بکت از آن روست که امکان بازتعریف رابطه‌ی انسان با وجود را فراهم می‌کند.

با بررسی «مالوی»، «مالون می‌میرد»، «نام‌ناپذیر»، «در انتظار گودو» و «روزهای خوش» می‌توان نشان داد که بی‌نظمی، انتظار عبث، فروپاشی هویت و ناامیدی در جهان بکت صرفاً عناصر سازنده‌ی یک جهان پوچ‌گرا نیستند، بلکه می‌توانند مراحل فرایندی باشند که در نهایت انسان را از وابستگی به معنا و نجات بیرونی جدا می‌کند. در ذیل پرسش اصلی میتوان پرسش دیگر مطرح نمود که آیا می‌توان در دل همین وضعیت فروپاشیده و بی‌قرار، امکانی برای بازگشت به اصالت وجود در نسبت با خائوس یافت؛ و اگر چنین امکانی وجود دارد، موقعیت «تیغه‌ی میانی» چگونه می‌تواند وضعیت وجودیِ میان خائوس و نظم، و میان ناامیدی و اصالت را توضیح دهد؟

«هیچ‌چیز واقعی‌تر از هیچ نیست.»[۱۲] احتمالاً این جمله سرنخ اصلی اندیشه‌های بکت و آنچه که شاید بتوان آن را زنجیره‌هایی از کلمات نامید، دانست. مونولوگ‌هایی که همواره از زیست انفعال گونه انسان می‌گوید، آن را تشریح می‌کند و به بازی می‌گیرد. گاه به شکل «وینی» در نمایشنامه‌ی «روزهای خوش» که در تلی از خاک و بی‌حرکت قرار گرفته و به زندگی روزمره خود(اگر بتوان آن را زندگی نامید) در می‌آید، مانند مِرفی (یا مورفی) که خود را عریان به صندلی می‌بندد و در اثر وقوع حادثه‌ای در آتش می‌سوزد و از روی نشانه‌ای بر باسن او، وی را شناسایی می‌کنند و گاهی جهان به مانند دو پنجره تنگ اتاق نمایشنامه «آخر بازی» خیره خیره به شخصیت‌ها نگاه می‌کند. هَم «Hamm» در طی داستان روی صندلی نشسته و نابیناست و غلام وی «کلاو» «Clov » نمی‌تواند بنشیند و همواره ایستاده و یا راه می‌رود. جستجوگری

[۱۲]. نقل از نمایشنامه‌ی «آخر بازی» اثر ساموئل بکت

بکت به خصوص پس از کناره‌گیری او از دانشگاه در سال ۱۹۳۲ در قالب شخصیت‌هایی چون مالوی، موران، مالون و شخصیت نام‌ناپذیر ادامه می‌یابد. جستجوگری در دل یک زندگی روزمره همراه با کنش‌های ساده‌ی کمیک و گاهی منزجر کننده‌اش که به تدریج فیگوری پیچیده به خود گرفته و معنا را رفته رفته به زوال می‌کشاند؛ زوالی در سطح کلان و خلق ساحتی از وجود انسان در لایه خرد، پراکنده و فرّار. رمان مِرفی این گونه آغاز می‌شود: « خورشید بی هیچ چاره دیگری، بر همان چیزهای قدیمی می‌تابید.» و مرفی که در دخمه‌ای واقع در وست برامتون (West Brompton) نشسته و شش ماه آزگار خورده و خوابیده حال باید به فکر محیطی کاملا بیگانه‌ی دیگری باشد که بار دیگر همان‌ها را تکرار کند. بدن در آثار بکت نقش تعیین کننده دارد. به‌طور مثال فصل دوم رمان مِرفی با اندازه دقیق سر، دور گردن، بازو و دور مچ، سن و ساختار متحرک کاراکتر آغاز می‌شود. بدنی که سیلیا(معشوقه مرفی) در سانحه آتش سوزی وی را از روی خال روی باسن وی باز می‌شناسد. گویی هویت بدنمند شخصیت‌ها در آثار بکت تنها دارایی رو به زوال آنهاست. در نمایشنامه‌ی « در انتظار گودو» پوتزو نابیناست، هَم (Hamm) در نمایشنامه «آخر بازی» نه تنها نابیناست بلکه توان حرکت هم ندارد، و در نمایشنامه بعدی یعنی «روزهای خوش» شخصیت وینی در تلی از خاک مدفون شده و در پرده دوم حرکات بدن به کمترین میزان خود می‌رسد. به عبارت دیگر شخصیت‌های داستان بکت نه تنها با بدن دردمند و ناتوان خود کنار آمده‌اند بلکه زوال تدریجی جسم آنان مکرراً به آنها یادآوری می‌شود. البته این پایان ماجرای بکت نیست، وی با تاثیر از آرای دکارتی مبتنی بر ثنویت[۱۳] وی، پا را فراتر نهاده و در تلاش است برای تلفیق جسم و ذهن و جهان بیرون نقطه‌ی اتکایی بیابد. بکت نقطه تلاقی ذهن و جسم را نه در غده صنوبری بلکه فضایی مابین جهان بیرون و درون جستجو می‌کند. به طور مشخص سیر جستجوگری از کاراکتر مالویی آغاز می‌شود و داستان پردازی‌ها و روایتگری‌هایش ادامه می‌یابد سپس در نام ناپذیر به نقطه‌ای «ناامیدنی» منتهی می‌گردد- « حال من ارباب روی عرشه‌ام، بعد از موش‌ها، دیگر بین نیمکت پاروزن‌ها سینه خیز نمی‌روم، زیر ماه، زیر سایه‌ی تازیانه‌ها، این ملغمه ماده‌ی جامد و مایع چیز غریبی است»- بطوری که در طی روایت نام ناپذیر، شاهد گشایشی درونی از سوی وی هستیم: « شاید این همان چیزی است که احساس می‌کنم. خودم را که مرتعشم، من گوشه میانی هستم. در یک سو ذهن در سوی دیگر جهان، به هیچ کدام تعلق ندارم.» این عدم تعلق ابتدای راه رستگاری و آزادی برای شخصیت های بکت است. اما دقیقاً عدم تعلق به چه چیز؟ عدم تعلق از هر آنچه که به شاکله اصلی زیست انسان حقنه می‌شود و آزادی و اختیار را از وی مصادره می‌کند: « آنها درباره خداوند هم مرا در جریان گذاشتند، گفتند که به او وابسته‌ام. درباره‌ی عشق، درباره‌ی فهم و شعور برایم دوره‌های آموزشی گذاشتند.»

"در کنه آثار ساموئل بکت می‌توان به نوعی واقع‌گرایی محض و تاریک دست یافت."

[۱۳]. دکارت ذات آدمی را مرکب از دو جوهر مستقل نفس و بدن می‌داند. او جوهر را موجودی بی‌نیاز از غیر تعریف می‌کند و با عبارت «می‌اندیشم، پس هستم» نفس را اثبات می‌نماید. صفت نفس اندیشه و صفت جسم امتداد است. برخلاف سنت ارسطویی، دکارت این دو را متمایز می‌داند، اما با وجود تمایز جوهری، به اتحاد حقیقی آن‌ها باور دارد و غده صنوبری را محل ارتباطشان معرفی می‌کند. این نظریه به دوگانه‌انگاری دکارتی شهرت یافته است.

در کنه آثار ساموئل بکت می‌توان به نوعی واقع‌گرایی محض و تاریک دست یافت؛ رویکردی که بکت آن را به شیوه منحصر به فرد به نام خود ثبت کرده است. در این جهان داستانی، میان جسمی فلج و ناتوان و طبیعت پیرامونش پیوندی عمیق برقرار می‌شود. به طور مثال مالوی روی دوچرخه‌اش می‌نشیند و پاهای فلج وی از آن آویزان هستند. مانند «یلوه حنایی»[۱۴] که در هنگام پرواز با پاهای آویزان پرواز می‌کند و در کتاب به آن اشاره شده است. از این رو شاید به‌توان مسیر حرکتی مالوی را بسوی افقی از آزادی(هرچند ناچیز)دانست. در رمان مالوی، شخصیت اصلی در اتاق مادرش حضور دارد. مکانی که می‌توان آن را به منزله‌ی زهدان نخستینگاهی و فضای آغازین هستی تلقی کرد؛ به عبارتی همان زهدان مادر که به گفته بکت در آنجا اولین تجربه طعم مدفوع برای انسان اتفاق می‌افتد. به گفته «هیوکِنر» واژه ساپوسکات (خانواده ای که در یکی از داستان‌های مالون خلق می‌شود) تلفیقی از سه واژه‌ی Homo sapiens ، به معنای انسان خردمند ، scatology به معنای مدفوع شناسی و schatology به معنای آخرت شناسی، ظهور منجی و رویدادهای آخرالزمانی، می باشد. ساختار روایت نیز بر خلاف سیر متعارف از پایان به آغاز حرکت می‌کند؛ راوی نه به سوی آینده بلکه گذشته باز می‌گردد و چگونگی رسیدن خود به خانه‌ی مادر(به گفته مالوی: پتیاره‌ی پیر) را روایت می‌کند. در خلال این بازگشت، توصیف طبیعت اهمیتی بنیادین می‌یابد: « دریا که هیچ نداشت و آسمان بی آنکه نخستین ستاره‌هایش را ببینم را حس می‌کردم.» این تصویر یادآور جهان زیرین در تئوگونی هسیودس است. جایی که دریای سِتَروَن، آسمان پرستاره و کرانه‌های جهان در کنار یکدیگر قرار دارند و تاریکی جهان چنان ژرف است که حتی خدایان نیز از آن هراس دارند(تئوگونی ص ۱۱۱) این جملات یادآور جهت مسیر مالوی به سوی آغاز آفرینش هستی است. جایی که همه چیز از دل نوعی بی نظمی منجسمی به نام خائوس آغاز میگردد. هسیود از دروازه‌های درخشان و آستانه‌ای از برنز سخن می‌گوید که بر ریشه‌هایی بی‌پایان و راسخ استوار شدند، مرزی میان جهان زندگان و قلمرو ناشناخته‌ی جهان زیرین. همین تصویر در سنت ادبی غرب در کمدی الهی دانته و به ویژه کتاب «دوزخ» او نیز تداوم می‌یابد. جایی که بر سر درِ ورودی دوزخ نوشته شده است: « ای که وارد می‌شوی، از هر امیدی دست بشوی.» شخصیت‌های بکت تا پیش از نگارش رمان نام ناپذیر در وضعیت این چنینی قرار دارند. آنان ناگزیرند از تمامی امیدهای واهی بشری چشم بپوشند و در جهان تُهی از رستگاری به حیات خود ادامه دهند این آگاهی از خلال رنجوری بدنی-ذهنیِ کاراکترها حاصل می‌گردد. این وضعیت را می‌توان با اسطوره‌ی رود «استوکس» مرتبط دانست. گویی که شخصیت‌های بکت آب رودخانه‌ی «استوکس» را از ساغری ریختند و قسم خود را شکسته‌اند و اکنون در وضعیت تعلیق قرار دارند. از این منظر جهان داستانی بکت تنها بازنمای بحران‌های وجودی انسان نیست، بلکه انعکاسی‌ست از تجربه تاریخی انسان قرن بیستم.

[۱۴]. آواز این پرنده مانند صدای خراش ناخن روی دندانه‌های شانه با الگویی تکراری‌ست. اثر به جا مانده از مورتون فلدمن آهنگساز مورد علاقه بکت هم به لحاظ تم و واریاسیون با نغمه آوازی این پرنده شباهت دارد.

قرنی که دو جنگ جهانی، کشتارهای گسترده و فروپاشی ارزش‌های انسانی را به همراه داشته است. در چنین افقی شخصیتی چون موران که در پایان روایت درازکش و بیهوش رها شده است بیش از آنکه یک فرد باشد فیگوری از انسان مدرن امروزی است. انسانی که پس از تجربه خشونت و ویرانی توان کنش و معنا را از دست داده است-« دیشب رو سر هیچ چیز خاصی به وراجی می‌گذروندیم، الان نیم قرنه که کارمون همینه!»- (در انتظار گودو: ۸۱) در کتاب مالوی، شخصیت موران فردی است که پیش از این مراسم عشای ربانی روزهای یکشنبه برای وی امری ضروری به حساب می‌آمد، پس از اخذ ماموریت از سوی «یودی» (شکل در هم ریخته‌ی Dieu ، به معنای خدا در زبان فرانسوی) برای یافتن مالوی، به تدریج سفری درونی را می آغازد و دستخوش تغییرات عمیقی می‌شود. در این بین بکت، مالوی رابه چند پاره تقسیم می‌کند: خود واقعی مالوی، مالویی که در موران لانه کرده، مالوی گیبر(پیغامبر) و مالوی یودی. چند پاره‌ای از هم گسیخته که در «نام‌ناپذیر» از میان دستورها، سکوت‌ها و ابزار شدن‌های دنیای بیرون توانسته به نقطه‌ای تا حدودی پایدار و ناامیدنی دست یابد. شخصیت‌هایی که مانند شهروندان آزاد کاله[۱۵]، خود را به اسارت می‌کشند تا دیگران آزاد شوند. مفهوم آزادی و رستگاری در آثار بکت پرابهام، فرّار و امری از دست رفته اما ضروریست: «شاید تنها نباشم، شاید جماعتی بزرگ اینجا باشند و آن صدا، صدای آنها باشد که منقطع به من می‌رسد، می‌توانستیم زندگی کنیم، یک لحظه آزاد باشیم...» (نام ناپذیر: ۱۹۶) اما این آزادی نه در مسیر پیش رو بلکه نخست در گروی ویرانی هر آن چیزیست که ساخته و پرداخته‌ی انسان امروزی است. انسانی برساخته از جهانی داستان ناپذیر که تنها در انتظاری عبث وقت را می‌گذراند: « می‌توان گفت کسی که به اندازه کافی صبر کرده باشد می‌تواند تا ابد همچنان صبر کند و منتظر بماند، سرانجام ساعتی فرا خواهد رسید که دیگر هیچ اتفاقی رخ نخواهد داد و هیچکس دیگری از راه نخواهد رسید و همه چیز به پایان خواهد رسید، جز انتظار عبث.» (مالون می‌میرد: ۱۱۱) از این رو زاده شدن در دنیایی چنین رو به خرابی از نگاه بکت بداقبالی محسوب می‌شود. راوی رمان نام ناپذیر اسپرم‌هایی که در اثر خواب شیطانی پسرکی معصوم، زاده و تا پیش از صبحگاه می‌میرند را خوش اقبال می‌داند. سرنخ این گزاره را می‌توان در شخصیت «مک‌منِ» رمان «مالون می‌میرد» جستجو کرد: « اما میان او و آن مردان جدی و موقر، با ریش و سپس با سبیل این تفاوت وجود داشت که اسپرم‌های او هرگز به کسی آسیب نرسانده بود.» روند سلسله وار و دومینوییِ خرابی‌ها، انتقام و ملال انسانِ جان به در برده‌ی پس از جنگ جهانی دوم در نمایشنامه‌ی « در انتظار گودو» استراگون را در موضع اعتراض قرار می‌دهد: « چطوره خودمون رو دار بزنیم؟ ولادیمیر: اممم. باعث میشه سیخ کنیم. استراگون: (به شدت هیجان شده) سیخ! ولادیمیر: و بقیه ماجرا. هرجا روی زمین بیفته مهرگیاه سبز میشه. (تمثیلی دیگرگون از اخته کردن اورانوس توسط کرونوس و بریدن آلت تناسلی اورانوس است که از هر قطره خون آن ارینه‌ها یا همان الهگان انتقام زاییده می‌شوند). در جهان نمایشی ساموئل بکت، «انتظار» صرفاً وضعیتی روان‌شناختی یا تعلیق روایی نیست، بلکه به یکی از بنیادی‌ترین صورت‌های

[۱۵] (Calais)

هستی‌شناختی انسان بدل می‌شود. می‌توان دو گونه انتظار را در کنار هم قرار دهیم: نخست، انتظار عبث و مکانیکیِ انسان مدرن که «مک‌من» به آن می‌اندیشد؛ و دوم، انتظار ولادیمیر و استراگون برای گودو که، هرچند در ظاهر همان‌قدر بی‌حاصل و بی‌فرجام است، به زندگی آنان نوعی هدف، معنا و امکانِ استمراری بیهوده می‌بخشد.

در انتظار نخست، انسان در چرخه‌ای از تکرار گرفتار است. توده‌های انسانی در پایان شب، گویی به‌وسیله نظمی نامرئی، از درها به سوی خانه‌ها و هتل‌های خود رانده می‌شوند؛ در مسیرهایی از پیش تعیین‌شده حرکت می‌کنند و سرانجام به رختخوابی پناه می‌برند که از پیش در انتظار آنان است. این حرکت نه حاصل انتخابی اصیل، بلکه تکرار الگویی از پیش‌تعیین‌شده است؛ الگویی که با فرا رسیدن صبح دوباره آغاز می‌شود و انسان را به روزی دیگر، اما اساساً همانند روز پیشین، پرتاب می‌کند. در چنین وضعیتی، انتظار، دیگر معطوف به رویدادی مشخص نیست؛ خودِ زندگی به انتظار برای تکرار بدل شده است. از همین منظر، «انتظار عبث» را می‌توان صورتی خشونت آمیز از ملالِ زیست انسان در جهانی دانست که در آن اراده و معنا به عادت، نظم و تکرار واگذار شده‌است. از سویی دیگر پسر بچه‌ای از سوی گودو برای ولادیمیر و استراگون خبر می‌آورد. خدایی ریش سفید که بز و میش می‌چراند (اشاره به انجیل متی۲۵: ۳۲_۳۳ که می‌گوید همه قوم‌ها در برابر او حاضر خواهند شد و او همچون شبانی که گوسفندها را از بزها جدا می‌کند، مردم را به دو دسته تقسیم خواهد کرد؛ گوسفندان را در سمت راست و بزها را در سمت چپ خود قرار خواهد داد.) در نمایشنامه‌ی «در انتظار گودو» که پس

[16] نمایشنامه در انتظار ص ۱۰۲

[17] رمان «مالوی» ص۲۴۲

جنگ جهانی دوم نوشته شده گویی خدای مسیح، در پی غیاب و سکوت خود انسان را در میان ویرانی، توحش و کشتار به حال خود رها و فراموش کرده و اکنون انسان است که باید این بی‌معنایی و خلأ را از نو بتاراند و بیاراید؛ یعنی ورود به جهانی خالی از امید با کورسویی از اراده‌ی راستین: « ولادیمیر: خب انگار آخرش خودم باید بلند بشم(سعی می‌کند، نمی‌تواند) به وقتش.»[16] کمی بعد اما برمی‌خیزد و می‌گوید: «مسئله ابتدایی قدرت اراده.» این اراده‌ی هرچند گذرا و کم تکرار، ولادیمیر را به عرصه‌ای از امکان و حرکت سوق می‌دهد. این مهم در کنار در آغوش کشیدن ولادیمیر و استراگون و یا لحظه‌ای که ولادیمیر پالتواش را بر دوش استراگون می‌گذارد به لحظه‌ای مهم، ناب و کلیدی مبدل می‌شود؛ لحظاتی که نبودشان شخصیت‌های رمان‌های سه گانه بکت را به تنگ آورده است. از این رو موران «مسخ درونی» خود را کنار می‌زند: «آیا واقعا مهم است که نشیمنمان را با کدام دست پاک کنیم؟ آیا طبیعت هم آیین سبت را به جا می‌آورد؟ خداوند پیش از خلقت چه می‌کرده؟ آیا تصور آمرزش مسیحایی در دراز مدت خسته کننده نیست؟ »[17] و پرسش‌هایی از این دست که رفته رفته موران را هم شبیه به مالوی می‌کند. پرسش‌های این چنینی نشان از یک تحول وجودی ژرف کاراکتر موران دارد تا جایی که تمامی نظام‌های مستقر جاری بر جهان مدرن را پس زده و می‌گوید :« شاید همه بازگردیم، با اتحاد و وحدتی دوباره و بدرود با جدایی، بدرود با فضولی در کار دیگران...»[18]

موقعیتی که بکت در سه گانه‌ی خود و در نمایشنامه‌های «در انتظار گودو» و «روزهای خوش»، مخاطب را در آن قرار می‌دهد دقیقا

[18]. رمان « مالون می‌میرد» ص ۱۰۳

لحظه‌ای است که به همراه تمامی شخصیت‌های خلق شده در داستان های بکت، به جهان نصفه و نیمه، بی معنا و پوچِ بکتی پرتاب می‌شوند، جهانی رُک، خشن و ناسور که البته برای خواننده ناآشنا نیست. رویکرد بکت همان است که مالون می‌گوید: « ماندن فلاکت است،رفتن فلاکت است، برگردید.» این بازگشت را می‌توان بازگشتی به همان زایش نخستین و مادرانه‌ای دانست که «مالوی» در جست‌وجوی آن است؛ یا حتی فراتر از آن، حرکتی به سوی نقطه‌ای در پسِ پشتِ این زهدان نخستین‌گاهی، جایی که زبان پیش از آنکه به فرمان، امر و نهی، فریاد و خطاب بدل شود، هنوز در سکوتی آغازین متوقف مانده است. در این نقطه، کلمات از کار می‌افتند و صداها، پس از فرسودن تمام امکان‌های خود، به سکوت بازمی‌گردند.

در نام‌ناپذیر، این فرسایش زبان به یکی از بنیادی‌ترین وجوه تجربه انسانی بدل می‌شود. راوی با واژگانی محدود و در عین حال بی‌پایان، پیوسته سخن می‌گوید تا سرانجام خودِ سخن گفتن را به مرز خاموشی برساند. فریادها، نجواها، فرمان‌ها و صداهایی که گویی از بیرون و درون بر او تحمیل می‌شوند، در نهایت توان خود را از دست می‌دهند. اما این خاموشی صرفاً پایان زبان نیست؛ می‌تواند بازگشت به وضعیتی پیشازبانی تلقی شود، به نقطه‌ای که در آن هنوز میان «من» و «دیگری»، میان فرمان‌دهنده و فرمان‌بردار، و میان سوژه و جهان، مرزهای قطعی شکل نگرفته‌اند. از این منظر، حرکت بکت را می‌توان حرکتی معکوس نسبت به روایت سنتی آفرینش دانست. اگر در اسطوره‌های آفرینش، نظم از دل آشوب پدیدار می‌شود، بکت گویی نظم موجود را فرسوده می‌کند تا انسان را دوباره به آستانه خائوس بازگرداند؛ به همان لحظه پیش از تثبیت جهان، پیش از نام‌گذاری اشیا و پیش از استقرار زبان به‌عنوان نظامی برای فرمان دادن، تمایزگذاری و معنا بخشیدن. خائوس در این خوانش صرفاً آشوب نیست، بلکه امکانِ پیش از نظم است؛ فضایی که در آن هنوز امکان شکل‌گیری نظمی دیگر وجود دارد. چنین خوانشی از آرای بکت صرفاً نمایش بی‌معنایی جهان نیست؛ بلکه نوعی ویران‌سازی زبان و نظم موجود است تا از میان این ویرانی، امکان دیگری برای بودن پدیدار شود. انسان باید از لحظه‌ای شبیه خائوس آغاز کند؛ از دل بی‌نظمی، سکوت و فقدان قطعیت، و در جایی که دیگر صدای فرمان‌دهنده‌ای وجود ندارد، امکان نظمی نو را بیازماید. اگر این امکان تحقق یابد، آنچه پدید می‌آید نه بازسازی جهان پیش رو، بلکه وحدتی تازه است؛ وحدتی که شاید برای نخستین‌بار بتواند زیستی فارغ از اجبار، خشونت و سلطه را ممکن کند و در نتیجه، صلح را نه وعده‌ای گودو مانند، بلکه به‌عنوان امکانی برآمده از خودِ انسان و نسبت او با دیگری بنیان نهد. پیرو همین الگو انسان از فرم توده وارگی خارج و به عرصه انسان آگاه پای مینهد: « همین که بتوانم بگویم زنده باد جمهوری! یا برای مثال بگویم عزیزم! بدون آنکه به تردید بیفتم که آیا باید زبانم را بِبُرم و از جا درآورم یا نه و یا اینکه شک کنم که شاید به جای این جملات می‌بایست حرف‌های دیگری می‌زدم که نزدم.»[۱۹]. با تمامی این توضیحات این پرسش مطرح می‌شود که آیا در عمل، رستگاری، پاداش رنجوریِ مالوی، موران، مالون، استراگون، ولادیمیر و وینی بوده است یا خیر؟ آیا ولادمیر و استراگون حتی به قدرت اراده و نوسان میان آگاهی و بلاهت دست از انتظار عبث خود کشیدند؟ آیا

[۱۹] رمان «مالون می‌میرد» ص ۱۰۲

تبر خون‌آلود لیموئیل بار دیگر برای زدن کسی بالا نخواهد رفت؟ (با توجه به اینکه جملات پایانی مالون منقطع و پاره پاره می‌شود گویی که خود او قربانی بعدی لیموئیل است) و آیا تلاش مذبوحانه وینیِ مدفون در تلی از خاک برای ادامه دادن و و وانمود کردن به خوش بودن روزگار همان ملغمه‌ی امید و ناامیدی رمان نام ناپذیر نیست؟ ـ« نمی‌توانم ادامه دهم، باید ادامه دهم، ادامه خواهم داد.» این واقع بینی بی‌رحمانه بکت نسبت به آنچه دنیای بیرون بر سر انسان آوار کرده است سایه شومی‌ست که در تمام آثار وی رخ می‌نماید اما رخداد مهم سر باز زدن از چهارچوب‌های محدود کننده است و بازآرایی مجدد معنا، کلام و زبان است: «چیزی که باید از آن پرهیز کرد، نمی‌دانم به چه دلیل، روحِ سیستم است.»

آنچه عیان است پس زدن هر آن چیزی است که ردی از امیدهای واهی متافیزیکی، فلسفیدن‌های طولانی و حرافی را در خود دارد: « و من دعای پدر تارَک نَفْس را از بر خواندم، پدری که دیگر نه در آسمان است و نه بر زمین و نه در جهنم و من دیگر نه می‌خواهم و نه آرزو دارم که نامت مقدس باشد، تو خود می‌دانی که چه چیز برایت بهتر است، و غیره و غیره.... من به همین دنیای پوچ و زیبا پناه بردم.»[۲۰] از این رو، تک‌گویی‌های لاکی در نمایشنامه‌ی «در انتظار گودو» و همچنین روایت‌های ازهم‌گسیخته، اما سرشار از کنایه و اعتراض به وضعیت موجود در تریلوژی بکت، بیش از آنکه در پی ارائه‌ی راه حلی قطعی باشند، بر توصیف و چیستی وضعیت موجود تاکید دارند، بطور مثال اصطلاح آکاکاکادمیِ انساسان سنجی (ca ca: به معنای مدفوع در زبان کودکانه‌ی انگلیسی) و یا اصطلاحاتی چون peckham(ببوسش)، Fulham(خرش کن، گیرش بیار)، claham (سوزاکیش کن) و نشانه‌هایی دیگر مانند آن، استهزا و تمسخری‌ست که بکت نسبت به دست آوردهای جهان مدرن دارد و از زبان کلاو در نمایشنامه‌ی آخر بازی میگوید: «من از جای مرتب خوشم میاد، ارزو دارم دنیا همه چیزش ساکن و ساکت باشه.» و تمنای ولادیمیر در پرده‌ی دوم فهم آنچه بکت در جستجوی آن است را آسان تر میکند: «بیا یه بار هم که شده به بهترین وجه نماینده ی این تخم و ترکه‌ی متعفن باشیم...» و کمی بعد از دهان ولادیمیر می‌پرد که: « فقط یک چیز مشخصه، اینکه منتظریم گودو بیاد.»

در نهایت، جهان بکت جهانی است که در آن انسان نه با پاسخی نهایی، بلکه با تداوم پرسش، انتظار و ناتوانی مواجه است. از این منظر، تریلوژی و دیگر آثار او را می‌توان تلاشی برای آشکار کردن وضعیت انسان در جهانی دانست که نظم ظاهری آن فروپاشیده، اما میل به یافتن معنا همچنان پابرجاست. بکت با حذف پاسخ‌های قطعی، مخاطب را در همان وضعیت ناتمام و بی‌پناهی قرار می‌دهد که شخصیت‌هایش در آن گرفتارند، وضعیتی که از دل خود کنش های درون زا، هم دردی و تخیل آینده‌ای کمی بهتر را در خود می‌پروراند.....

[۲۰] رمان «مالوی» ص ۲۴۳

واپس‌رانی و تولدِ خود

.....المیرا مجیدی

◄ قلم صدای ذهن را به تصویر می‌کشد و به وسیله کاراکترها لایه لایه‌ی روان را رنگ آمیزی می‌کند. به شکلی‌که با هر شخصیت با جنبه‌های مختلف شخصیت خودمان روبه رو می‌شویم با مالوی نهاد و با موران فراخود را به وضوح لمس می‌کنیم. این جادوی ادبیات بکت است که ذهن ما را به انعطاف و شناخت خود وا می‌دارد و شناخت خود به شناخت انسان و رویکرد انسانی نسبت به آنچه خارج از خود اتفاق می‌افتد کمک خواهد کرد.

واپس رانی در شرایطی رخ می‌دهد که تمام آنچه در صندوقچه ذهن مدفون شده از پشتِ نقاب بیرون خزیده و صورتک را از صورت موران می‌قاپد و وی را تبدیل به مالوی می‌کند. آنجاست که می‌فهمیم ما انسانها چه ساده تبدیل به هم می‌شویم. کمی چاشنی شرایط و تجربه‌ی زیستی برای این اتفاق کفایت می‌کند. اینکه نویسنده با تعداد کمی کاراکتر و اتفاقی که در چند سطر ساده قابل توصیف است می‌تواند همزمان ذهن و قلب را درگیر خود کند و به موازات داستان هر خواننده را با چالش‌های درونی خود روبه‌رو کند بزرگترین لطفیست که نویسنده به مخاطب کرده است. خواندن مالوی نوعی خودکاویست نمی‌دانم شاید اینطور باشد. وسواس‌های مالوی و آن همه سختگیری‌ها و لجاجت‌های موران نسبت به خود و دیگران همه جزئی از ماست. نه تنها این طول و تفسیر موضوعات ریز و درشت ذهنی و بیرونی برای خواننده کسل کننده نیست بلکه اشتیاق خواندن را افزایش می‌دهد. اما در آخر به جایی از داستان می رسیم که مالوی و موران نه تنها یکدیگر را شکست نمی‌دهند بلکه حتی با اینکه باهم روبه‌رو می‌شوند همدیگر را آزاد می گذارند.

آزادی که منجر به شناخت می شود و نه شناخت فیزیکی بلکه آگاهی هر بخش از این لایه‌های ناخودآگاه که طی سالها بی آن که بفهمند و یا بفهمیم چطور ساخته شده، هم را می شناسد و دیگر در پی سرکوب هم نیستند و اینبار سکان تنها دست یک وجه از ضمیر نیست. موران خود را می‌زاید جایی که با مرگ مواجه می‌شود جایی که می‌گوید ترسیدن از مرگ مانند زایش دوباره است در واقع این فروپاشی از پس انتخاب نیست بلکه نتیجه فرآیند مواجه با مرگ است و پس از آن است که پرسش ها آغاز می‌شود؛ تمام آن چراهایی که به چند و چون و بالا پایین کردن باورهای قدیمی می‌پردازد باورهایی که در هرانسانی به شکل ها و شیوه‌های مختلف جا خشک کرده و گاهی نیاز به تکاندن، تعویض و دور ریزی دارند تا انسان بتواند تاجایی که می‌تواند به آزادی و رهایی نزدیک تر شود.....■

بکت به مثابه‌ی روانکاو ادبی

.....سپیده یکرنگ صفاکار

◄ بکت نویسنده‌ای است که جمله‌هایش پر از تناقض‌اند؛ هم‌زمان امید و یأس، میل و بیزاری، ملال و زندگی را در خود حمل می‌کنند. زبان او شبیه گفت‌وگویی درونی است؛ طوری می‌نویسد که انگار ذهن آدمی با خودش درگیر است و صداهای بیرونی محو می‌شوند. شخصیت‌هایش بیشتر تماشاگر درون‌اند تا بازیگر بیرون؛ جهان را نه به مثابه‌ی واقعیت عینی، بلکه از دریچه‌ی حس‌ها، خاطرات و خیال‌های خود می‌بینند. واکنش‌شان به رویدادها روشن نیست: نمی‌توان گفت امیدوارند یا ناامید، زنده‌اند یا در مرز مرگ. رابطه‌ی آن‌ها با زندگی دوگانه است: از آن بیزارند و هم‌زمان دل‌بسته‌اش. در وجودشان کودکیِ ناتمام جاری است؛ هنوز به موجودات خیالی باور دارند و در میان بازی و رنج، طنزی تلخ می‌آفرینند. حتی رابطه با بدن‌شان نیز از هم گسیخته است: بدن نه پناه است و نه ابزار، بلکه ابژه‌ایست پاره پاره و بیگانه، تکه‌تکه و نافرمان؛ هم سرچشمه‌ی درد است و هم تنها نشانه‌ی زیستن. در جهان بکت، همه‌چیز در تعلیق است: میان بودن و نبودن، میان ملال و سرزندگی. و شاید راز ماندگاری او همین باشد که هر کس در آثارش آینه‌ای از خود می‌بیند.

بکت روان‌درمانگر به معنای مستقیم نبود، اما می‌توان گفت در ادبیات، چیزی شبیه «روان‌درمانی رادیکال» انجام داد. از این روی، آثارش پر از حالات روانی، گسست، وسواس، اضطراب و تکرار درونی است؛ همان چیزهایی که روان‌درمانی مدرن (از فروید و لکان تا وینیکات) هم به آن‌ها می‌پردازد. بکت بدون آن‌که وارد جلسه‌ی درمانی شود، ذهن انسان را مثل اتاق تراپی باز می‌کند. از سوی دیگر، او بدن و روان را در وضعیتی از هم‌گسیخته نشان می‌دهد؛ آدمی که نمی‌داند صاحب بدن است یا اسیر آن. درست همان جایی که روان‌درمانی هم با آن درگیر است: رابطه‌ی سوژه با بدن و با «خود». تفاوت اما این‌جاست: روان‌درمانی می‌خواهد ترمیم کند، اما بکت فقط آینه‌ی زخم را نشان می‌دهد. او درمان نمی‌کند؛ بی‌پرده‌ترین تصویر بیماریِ بودن را پیش چشم می‌گذارد. پس شاید نتوان او را درمانگر نامید، اما می‌توان بکت را سردمدار نوعی «روانکاو ادبی» دانست؛ نویسنده‌ای که نه‌تنها روان انسان را برهنه می‌کند، بلکه خواننده را وادار می‌سازد با خودش روبه‌رو شود.....■

سرگردانی، عذاب و سکون در جهانی نامعلوم

.....مهفام یکرنگ صفاکار

خط سیر سه‌گانه بکت

در رمان «مالوی»، هنوز «جهان بیرونی» حضور دارد؛ انسان‌ها، مکان‌ها، سفر، مادر و روابط انسانی همچنان بخشی از جهان شخصیت‌اند. مالوی در جست‌وجوی معناست، اما ضعف جسمانی، کندی حرکت و ناتوانی از دستیابی به مقصدی روشن، او را پیوسته در مرز میان بودن و نبودن سرگردان نگاه می‌دارد.

در رمان «مالون می‌میرد»، امکان حرکت بیش از پیش محدود می‌شود. مالون در بستر خویش افتاده است و به جای تجربه مستقیم جهان، به روایت کردن، داستان‌پردازی و خیال‌پردازی روی می‌آورد. جهان بیرونی تقریباً محو شده و آنچه باقی مانده، روایت و زبان است؛ زبانی که می‌کوشد از خلال داستان، جای جهان ازدست‌رفته را پر کند.

در رمان «نام‌ناپذیر»، حتی بستر، بدن و نشانه‌های مادی وجود نیز به تدریج محو می‌شوند. آنچه باقی می‌ماند، «صدا» یا نوعی «هستی در زبان» است؛ صدایی که پیوسته در تلاش است خود را بشناسد و تعریف کند، اما هر بار با ناممکن بودن این شناخت مواجه می‌شود. از همین رو، سردرگمی خواننده در تشخیص اینکه با مالوی، مالون، سگ یا موجودی مستقل و نامتعین مواجه است، بخشی از ساختار معنایی اثر به شمار می‌آید. خواننده نیز به تدریج همان روندی را تجربه می‌کند که اثر در سطح شخصیت طی می‌کند: فروپاشی تدریجی هویت و شخصیت تا رسیدن به صدایی بی‌بدن، بی‌چهره و نام‌ناپذیر.

در تجربه انسانی، همواره کشمکشی میان وجود و عدم، معنا و پوچی، روشنایی و تاریکی جریان دارد. هنگامی که این کشمکش به نقطه اوج خود می‌رسد، هویت انسان دیگر صورتی ثابت و قابل تعریف ندارد و آنچه باقی می‌ماند، صدا، اندیشه و عواطف درونی است. در مواجهه با جهان «نام‌ناپذیر»، هیچ نقطه امن و استواری برای تکیه کردن وجود ندارد؛ هر کنش و هر تجربه در مرزی ناپایدار میان بودن و نبودن رخ می‌دهد. از این منظر، این خوانش را می‌توان تجربه‌ای از جهانی دانست که در آن هویت نامشخص، عذاب درونی، تضاد میان نیاز و انکار و سکون مطلق، عناصر اصلی تجربه انسانی را شکل می‌دهند.

یکی از وجوه قابل تأمل اثر، وضعیت موجودی است که هم‌زمان می‌توان آن را «هیچ» و «همه‌چیز» دانست. تغییر مداوم شکل و وضعیت، نه به منظور تقلیل شخصیت، بلکه برای آشکار کردن فروپاشی هویت و بی‌ثباتی هستی‌شناختی او صورت می‌گیرد. در جریان خواندن اثر، این پرسش پیوسته مطرح می‌شود که باید در پی کدام هویت بود: آیا این موجود همان مالوی است، یا مالون، یا ماهیتی مجرد که

گاه در قالب سگ ظاهر می‌شود؟ پاسخ روشنی وجود ندارد؛ زیرا هر کوشش برای نام‌گذاری و تعریف، بیش از آنکه هویتی ثابت به دست دهد، بی‌ثباتی و سرگردانی موجود را آشکار می‌کند.

این سرگردانی را می‌توان در امتداد برخی پرسش‌های فلسفه اگزیستانسیالیستی نیز بازخوانی نمود و در عین حال، آن را با فضای حاکم بر «بیگانه» اثر آلبر کامو مقایسه کرد؛ به‌ویژه در نسبت با تجربه نور و مواجهه انسان با وجودی بی‌رحم و فاقد معنای تضمین‌شده. سارتر با تقدم وجود بر ماهیت، بر این نکته تأکید می‌کند که انسان پیش از آنکه ماهیتی از پیش تعیین‌شده داشته باشد، وجود می‌یابد و سپس در فرآیند انتخاب و زیست خود، ماهیت خویش را شکل می‌دهد. در «نام‌ناپذیر»، حتی این امکان نیز به پرسش کشیده می‌شود. صدا پیوسته در جست‌وجوی پاسخی برای این پرسش است که «من هستم یا نیستم؟» اما هیچ‌گاه به قطعیتی نهایی دست نمی‌یابد. در اینجا نه وجود از اطمینانی پایدار برخوردار است و نه ماهیت صورتی مشخص دارد؛ گویی تنها چیزی که باقی می‌ماند، خودِ زبان است؛ زبانی که هم‌زمان ابزار جست‌وجوی هویت و نشانه ناممکن بودن دستیابی به آن است.

با وجود این سرگردانی بنیادین، راوی همچنان به محبت و توجه نیازمند است، اما اغلب این نیاز را انکار می‌کند. تنها در لحظاتی کوتاه، در واکنش به نوازش یا توجه، این نیاز آشکار می‌شود و عواطف او در قالب اشک نمود می‌یابد. این تضاد میان میل به تعلق و انکار آن، نشانه‌ای از عذاب درونی و آسیب‌پذیری انسانی است؛ انسانی که حتی در عمیق‌ترین لایه‌های انکار نیز نیازمند دیگری باقی می‌ماند. در همین لحظات، امکان همدلی و اشتراک عاطفی با شخصیت آشکار می‌شود، اما این امکان نیز به سرعت زیر فشار انکار، تردید و سرگردانی دوباره ناپدید می‌گردد.

"رنگ و نور در این جهان صرفاً عناصر بصری نیستند، بلکه همچون ابزارهایی برای بازنمایی وضعیت ذهنی و فلسفی عمل می‌کنند."

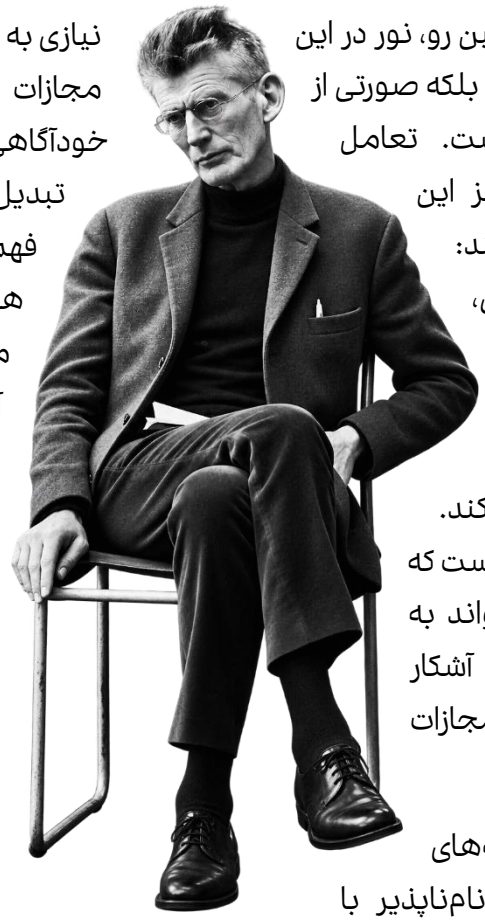
رنگ و نور در این جهان صرفاً عناصر بصری نیستند، بلکه همچون ابزارهایی برای بازنمایی وضعیت ذهنی و فلسفی عمل می‌کنند. رنگ های خاکستری موجود در سه گانه‌ی بکت برزخ وجود و تعلیق میان بودن و نبودن را تداعی می‌کنند؛ نه سیاهی مطلق‌اند و نه سفیدی روشن، بلکه سایه‌ای سرد و ممتد هستند که عناصر جهان را در خود حل می‌کند. رنگ خاکستری نشانگر وضعیتی بینابینی‌ست؛ جهانی که در آن هیچ چیز به ثبات کامل نمی‌رسد و مرز میان حضور و غیاب پیوسته در حال محو شدن است.

از سوی دیگر این خاکستری، نور کیفیتی افشاگر و در عین حال بی‌رحم پیدا می‌کند. برخلاف برداشت معمول از نور به عنوان نمادی از امید، روشنایی در «نام‌ناپذیر» می‌تواند ماهیتی عذاب‌آور داشته باشد؛ زیرا آنچه را پنهان است آشکار می‌کند و محدودیت‌های هویت و زبان را عریان می‌سازد. از این منظر، می‌توان این وضعیت را با تجربه نور در «بیگانه» کامو مقایسه کرد، هرچند تفاوتی اساسی میان این دو وجود دارد. در صحنه مشهور ساحل، مورسو در برابر مرد عرب قرار می‌گیرد؛ آفتاب سوزان، انعکاس نور دریا و درخشش چاقو، او را تحت فشار جسمانی و روانی قرار می‌دهد. نور و گرما در این صحنه همچون محرکی فیزیکی ـ وجودی عمل می‌کنند

و لحظه‌ای را رقم می‌زنند که در آن رویارویی با پوچی جهان به یک حادثه تراژیک منجر می‌شود.

در «نام‌ناپذیر»، اما نور وجه ای درونی تر و هستی‌شناسانه‌تری درونی‌تر و هستی‌شناختی‌تر پیدا می‌کند. نور دیگر تنها عامل فشار از بیرون نیست، بلکه خودِ فرآیند آشکار شدن را به تجربه‌ای دردناک تبدیل می‌کند. راوی از نور گریزان است، زیرا نور برای او معادل آشکار شدن است؛ حال آنکه هویت او چیزی ثابت و مشخص برای آشکار شدن ندارد و پیوسته در حال فروپاشی است. از همین رو، نور در این اثر نه نشانه امید و رهایی، بلکه صورتی از عذاب هستی‌شناختی است. تعامل میان خاکستری و نور نیز این وضعیت را تشدید می‌کند: خاکستری زمینه سردرگمی، تعلیق و فقدان را فراهم می‌سازد و نور شدت فشار و مواجهه با تهی بودن را برجسته می‌کند. حاصل این ترکیب، جهانی است که در آن روشنایی نیز نمی‌تواند به رهایی بینجامد و حتی آشکار شدن، خود به نوعی مجازات تبدیل می‌شود.

یکی از صحنه‌های تکان‌دهنده اثر، مواجهه نام‌ناپذیر با اجساد اعضای خانواده‌اش است که دیگر زنده نیستند؛ صحنه‌ای که تجربه فقدان را به شکلی عینی و بی‌رحمانه پیش روی خواننده قرار می‌دهد. این مواجهه، شدت پوچی و بی‌رحمی جهان را افزایش می‌دهد و نشان می‌دهد که حتی آنچه زمانی با تعلق، خاطره و معنا پیوند داشته است، اکنون به سکون و خاکستریِ فقدان مبدل گردیده است. این صحنه را می‌توان تصویری از مرور خاطرات و روابط از دست رفته دانست. به‌طوری‌که در آن گذشته دیگر امکان بازگشت ندارد و خاطره نیز نمی‌تواند فقدان را جبران کند. به این ترتیب، تجربه عذاب و تهی بودن، از سطح انتزاع فلسفی فراتر می‌رود و در قالب تصویری ملموس از فقدان و مرگ ظاهر می‌شود.



نام‌ناپذیر در جایی بیان می‌کند که مجازات همان مکافات اوست. این عبارت را می‌توان یکی از عمیق‌ترین لحظات اثر دانست؛ زیرا در اینجا دیگر نیازی به وجود یک نیروی بیرونی برای اعمال مجازات وجود ندارد. اندیشه، زبان و خودآگاهی مطلق، خود به منابع شکنجه تبدیل می‌شوند. هر کوشش برای فهمیدن، تعریف کردن یا رسیدن به هویتی مشخص، در نهایت محدودیت‌ها و تهی بودن وجود را آشکارتر می‌کند. از این منظر، مکافات نه از بیرون، بلکه از درون شخصیت سرچشمه می‌گیرد و چرخه‌ای بی‌پایان از خودآگاهی، تردید و ناتوانی در تعریف خویشتن ایجاد می‌کند. تضاد میان میل به تعلق و انکار آن، محدودیت زبان و تلاش بی‌پایان برای رسیدن به هویتی ثابت، هسته اصلی این عذاب را شکل می‌دهند. این وضعیت را می‌توان با برخی وجوه فلسفه سارتر نیز مرتبط دانست؛ جایی که انسان در برابر انتخاب‌های خود و پیامدهای آنها مسئول است، حتی هنگامی که جهان پیرامون فاقد نظم و معنای تضمین‌شده باشد.

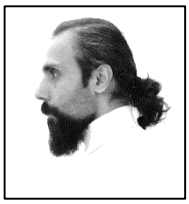
جملات پایانی اثر، کوتاه و سرشار از تضادند؛ هم توقف را بیان می‌کنند و هم استمرار را. سکون

نهایی نه آرامش است و نه پایان، بلکه نوعی تهی شدن کامل وجود از معنای قطعی و توقف در برزخی فلسفی است. در این نقطه، خاکستری و نور عذاب‌آور در سکونی نهایی با یکدیگر ادغام می‌شوند و خواننده را با تجربه‌ای از تهی بودن و پوچی مواجه می‌سازند. بنابراین، سکون در پایان اثر، به معنای خاموشی مطلق نیست؛ بلکه استمرار وضعیتی است که در آن حتی امکان رسیدن به پایان نیز از میان رفته است. صدا همچنان باقی است، اما این صدا به جای آنکه به شناختی قطعی از خویشتن دست یابد، در همان چرخه پرسش، تردید و نفی گرفتار می‌ماند.

خواندن «نام‌ناپذیر» را می‌توان تجربه‌ای از سرگردانی، عذاب درونی، پوچی و فقدان معنا دانست. فروپاشی تدریجی هویت، تضاد میان نیاز و انکار، مواجهه با اجساد و فقدان خانواده، و تقابل میان خاکستری و نور عذاب‌آور، همگی تصویری از مجازاتی درونی و سکونی بی‌پایان ارائه می‌کنند. در چنین جهانی، کنش واقعی و پایان قطعی به دشواری امکان‌پذیر است و آنچه باقی می‌ماند، امتداد بی‌پایان سرگردانی، عذاب و سکون فلسفی است.

با این همه، حتی اگر جهان «نام‌ناپذیر» در سکونی خاکستری و عذابی ممتد متوقف شود، می‌توان این پایان را نه حقیقتی مطلق، بلکه نتیجه محدودیت افق دید و تجربه شخصیت دانست. بیرون از این جهان بسته، هنوز امکان تصور روزنه‌ای از نور و امید وجود دارد؛ نوری که برخلاف نور عذاب‌آور جهان نام‌ناپذیر، نه برای افشا و شکنجه، بلکه برای ادامه دادن و امکان بخشیدن به معناست. از این منظر، شاید ارزش خواندن «نام‌ناپذیر» تنها در پذیرش پوچی آن نباشد، بلکه در مواجهه با مرزی باشد که اثر ترسیم می‌کند؛ مرزی میان جهانی که در آن معنا فرو می‌ریزد و جهانی که هنوز می‌توان در آن امکان معنا بخشیدن و ادامه دادن را تصور کرد.....■

ساموئل بکت از نقاشی چه می‌فهمد؟!



....میلاد جهانی سیاهرودی

◄ ساموئل بکت اغلب با فضای سرد و ابزورد نمایشنامه‌هایش شناخته می‌شود؛ جایی که شخصیت‌ها در انتظار چیزی مبهم هستند یا در محیطی گرفتار آمده‌اند؛ اما کمتر کسی می‌داند که این نویسنده‌ی بزرگ ایرلندی، یکی از منتقدان و علاقه‌مندان به هنرهای تجسمی قرن بیستم نیز بوده است. در این خصوص مقالات کمی وجود دارد که نشان می‌دهد بکت برای هنرمندان مطالبی نوشته است. خوشبختانه این مطالب اندک امروزه در دسترس و قابل بررسی است. کتاب «چیز بکت: نقاشی و تئاتر»[۲۱] به قلم دیوید لوید[۲۲]، استاد دانشگاه کالیفرنیا که در سال ۲۰۱۶ به چاپ رسیده، نشان می‌دهد که چگونه بکت با حضور در گالری‌ها و نوشتن نقدهایی پیرامون آثار نقاشی، از آن‌ها تأثیر پذیرفته است. بکت در همین وادی با هنرمندان متفاوتی آشنا شده و با آنان در عرصه‌ی تئاتر کار کرده است. دیوید لوید در این کتاب دامنه‌ی بحث خود را از کارگاه‌های نقاشان ایرلندی و هلندی در دهه‌ی ۱۹۳۰ و تا صحنه‌های تاریک و نورانی تئاترهای اروپا قرار می‌دهد. او ثابت می‌کند که بکت روبروی یک تابلوی نقاشی، ساعت‌ها می‌ایستاد بدون آنکه به روایت داستانی اثر توجه داشته باشد تنها به «چیستی» آن خیره می‌شد. همین نگاه بود که بعدها تئاتر او را از یک هنر روایی صرف، به یک هنر بصری تمام‌عیار تبدیل کرد.

در این مقطع از بحث پرسش‌هایی پیش می‌آید که آیا بکت با هدف قرار دادن «چیستیِ» آثار نقاشی به دنبال دستیابی به ارزشی نوین بوده است؟ آیا او هم به‌مانند هایدگر مادامی‌که در موزه‌ی درسدن آلمان تابلوی «کفش‌های ونگوگ» را می‌بیند در پی اثبات و تداوم اندیشه‌ی خود است؟

مسیر زندگی بکت نشان می‌دهد که او در ابتدا به‌مانند بسیاری از نوجوانان و جوانان پرشور با ارائه‌ی تصویری کاریکاتور گونه از معلم بر حاشیه کتاب‌ها سعی در نفی ارزش حاکم و نظام‌مند را دارد. از سال‌های ۱۹۲۳ تا ۱۹۳۳ هنگامی‌که او هجده تا بیست هشت‌ساله است با نوشتن داستانی به نام «رویای زنان زیبا تا متوسط»، استاد خود را به‌عنوان خرس قطبی به سخره می‌گیرد. در همین سال‌ها او در کلاس‌های خصوصی «بیانکا اسپوزیتو» شرکت می‌کند و شیفته‌ی «دانته آلگری» می‌شود. به تأسی از کتاب «کمدی الهی» داستان دیگری تحت عنوان «دانته و خرچنگ» می‌نویسد. در این داستان کوتاه به چالش اخلاقی بین «بلکوا» شخصت اصلی داستان با یک خرچنگ در حال پخت می‌رسد.

در سال ۱۹۲۷ او به همراه یک دوست آمریکایی، چارلز کلارک، برای بهبود زبان ایتالیایی خود به

[۲۱]. Beckett’s Thing: Painting and Theatre

[۲۲]. David Lloyd

فلورانس و ونیز سفر می‌کند. در آنجا، او از موزه‌ها و گالری‌ها بازدید و شاهکارهای هنری را مطالعه می‌کند که در بسیاری از نوشته‌های بعدی او دوباره ظاهر می‌شوند. آن‌طور که آمده او آثار هنرمندانی چون «تینتورتو»، «جوتو»، «پیرو دلافرانچسکا» و «تیسین» را دیده است. گویی این اتفاق برای او انگیزه‌ای شد که پس از بازگشت از ایتالیا به سراغ گالری‌های نقاشی برود. «بازدیدهای مکرر بکت از «گالری ملی دوبلین» در دوران دانشجویی و سفر به گالری‌های لندن در دوران جوانی، زمینه‌ساز سفرهای طولانی او به آلمان در دهه ۱۹۳۰ شد. او در آن دوران، نه‌تنها به تماشای هنرهای مذهبی قرون‌وسطی و باروک در کلیساها و موزه‌ها می‌رفت، بلکه حتی این شرایط برای او پیش‌آمده بود تا از انبارهای مخفی مؤسساتی که آثار هنریِ «ممنوعه» (از نظر رژیم نازی) در آن‌ها نگهداری می‌شد نیز دیدن کند. بکت در هامبورگ، با حلقه‌های هنرمندان آوانگارد که با وجود محدودیت‌ها از آلمان مهاجرت نکرده بودند، ارتباط داشت و با آنان به بحث‌های زیبایی‌شناختی می‌پرداخت. او تمامی این تجربیات را در نامه‌های مفصل خود برای دوستش، «توماس مک‌گریوی» ـ کسی که بکت را با نقاش ایرلندی، «جک بی. ییتس» آشنا کرده بود و بعدها مدیر گالری ملی ایرلند شد ـ ثبت می‌کرد. در اواخر دهه ۱۹۳۰، با اقامت در پاریس، این پیوندها با هنرمندان گسترش یافت و او با هنرمندان بیشتری دوست شد.» (لوید، ۲۰۱۶: ۲)

چنین پیشینه‌ای دلالت بر تفکر دغدغه‌مند بکت به حوزه‌ی تصویر دارد. پیش‌آمده که او با الهام از آثار شاخص و تکرار آن به نحوی نوین در پی ارتباطی شماتیک است. او با دیدن نقاشی معروف «دو مرد در حال تماشای ماه» اثر گاسپار داوید فردریش در موزه‌ی درسدن آلمان، صحنه‌ای مشابه را در نمایشنامه‌ی «در انتظار گودو» بازآفرینی می‌کند. به گفته‌ی زندگی نامه‌نویس بکت، جیمز نولسون (که آثارش بر اساس مصاحبه‌های گسترده با خود بکت است)، بکت درحالی‌که به نقاشی «دو مرد در حال تماشای ماه» محصول سال ۱۸۲۴ در برلین نگاه می‌کرد، به دوستش روبی کوهن (منتقد تئاتر) گفت: «می‌دانی، این منبع «در انتظار گودو» بود.»

پروفسور آلُک کومار[۲۳] معتقد است: «هم نوشته‌های بکت و هم نقاشی‌های فردریش اغلب مضامین انزوا، ویرانی و امر والا را بررسی می‌کنند. آثار فردریش، مانند: «دو مرد در حال تأمل در ماه» و «سرگردان بر فراز دریای مه»، فیگورهایی را در مناظر وسیع و فراگیر نشان می‌دهند که بر کم‌اهمیتی انسان در مواجهه با عظمت طبیعت تأکید می‌کنند. به همین ترتیب، شخصیت‌های بکت اغلب در محیط‌های تاریک و متروک زندگی می‌کنند و با معضلات وجودی و پوچی وجود انسان روبرو می‌شوند. بکت به مفهوم امر والا می‌پردازد، اما اغلب از دریچه‌ی خلأ و پوچی. طراحی‌های صحنه‌ی مینیمالیستی و روایت‌های پراکنده‌ی او، زیبایی خشن و تقریباً متروکی را منعکس می‌کنند، شبیه به سکون وصف‌ناپذیری که در بوم‌های فردریش یافت می‌شود. مناظر فردریش سرشار از حس امر والا هستند، جایی که وسعت و رمز و راز طبیعت، حیرت و تأمل را برمی‌انگیزد. حساسیت‌های زیبایی‌شناختی بکت تحت تأثیر استفاده فردریش از نور و سایه قرار گرفت و جلوه‌ای تک‌رنگ و مینیمالیستی ایجاد کرد .این امر در کارگردانی صحنه بکت و ترجیح او برای طراحی صحنه مینیمالیستی مشهود است، جایی که تأکید بر

۲۳. Prof. Aloke Kumar

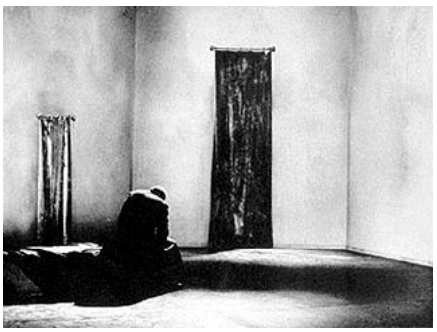
مبارزات وجودی شخصیت‌ها به‌جای پس‌زمینه‌های پیچیده است. بکت در نمایشنامه‌های خود از تکنیک‌هایی استفاده کرد که در آن‌ها شخصیت‌ها اغلب روی صحنه منزوی هستند و بر جستجوی درون‌گرایانه و اغلب بیهوده آن‌ها برای یافتن معنا تأکید می‌کنند. ترکیب‌بندی‌های فردریش اغلب یک شخصیت مرکزی و تنها را در مقابل یک پس‌زمینه وسیع و خالی نشان می‌دهد و تمرکز بیننده را به تأمل یا سفر فرد معطوف می‌کند. فریدریش در نقاشی‌های خود اغلب از پنجره‌ها و درها به‌عنوان استعاره‌هایی برای مرزهای بین شناخته‌شده و ناشناخته، درون و بیرون استفاده می‌کند. بکت، در آثار ادبی خود، از چنین نمادهایی برای بررسی مضامین حبس و اشتیاق به تعالی یا فرار نیز استفاده می‌کند.»

کاسپار داوید فریدریش: دو مرد در حال تماشای ماه، ۱۸۲۰، رنگ و روغن روی بوم، ۳۵ × ۴۴/۵cm سانتی‌متر، موزه درسدن آلمان.

پروفسور کومار ادامه می‌دهد که: «نمایشنامه‌های بکت به‌عنوان استعاره‌هایی برای اضطراب وجودی و خلأ درونی شخصیت‌ها عمل می‌کنند. مناظر فریدریش را می‌توان به‌عنوان بازنمایی‌های بیرونی از حالات درونی ذهن در نظر گرفت. آثار بکت نیز به‌طور مشابه مناظر ذهنی را به تصویر می‌کشند، جایی که محیط بیرونی، حالات روانی درونی شخصیت‌ها را منعکس می‌کند. محیط‌های بی‌حاصل و متروک در هر دو هنرمند، بر لحظات سکون و تفکر تأکید دارند. چهره‌های فریدریش اغلب در حالت‌های مراقبه دیده می‌شوند، در حالی که غرق در اندیشه هستند و به وسعت طبیعت خیره شده‌اند. شخصیت‌های بکت نیز اغلب در محیط‌های ایستا و بدون تغییر، درگیر درون‌نگری عمیق و تفکرات وجودی هستند. کاوش بکت در مورد زمان صریح‌تر است، زیرا او به ماهیت چرخه‌ای و تکراری وجود می‌پردازد و بیهودگی و پوچی تلاش‌های انسان را برجسته می‌کند. آثار فریدریش به‌طور ظریفی به گذر زمان از طریق عناصر طبیعی مانند نور متغیر یا وجود ویرانه‌ها اشاره می‌کنند. شیفتگی ساموئل بکت به نقاشی‌های کاسپار دیوید فریدریش در شباهت‌های موضوعی، بصری و فلسفی بین آثارشان منعکس‌شده است. هر دو هنرمند با پرسش‌های عمیق وجودی دست و پنجه نرم می‌کنند و با استفاده از رسانه‌های مربوط به خود، تنهایی، ویرانی و جستجوی معنا در شرایط انسانی را کاوش می‌کنند. رویکرد مینیمالیستی و تأمل‌برانگیز بکت به ادبیات و تئاتر، عمیقاً با ویژگی‌های درون‌نگر و والای مناظر فریدریش طنین‌انداز است.»

یکی از نکات مهمی که پروفسور کومار به آن اشاره می‌کند حضور مداوم فیگورها از پشت[۲۴] توسط هر دو هنرمند است. این اصطلاح در نقاشی به معنای عدم ارتباط فیگور با مخاطب و یا عدم شناسایی در نظر گرفته می‌شود. چنین رویکردی را می‌توان در نقاشی‌های فریدریش و نمایشنامه‌های بکت با توجه به دستور عملی که بکت برای آثار نمایشی نوشته است مشاهده کرد.

[۲۴] Rückenfigur



نمایشنامه «او، جو»، ۱۹۶۶

نمایشنامه «در انتظار گودو» عکس از متیو تامپسون.

غروب آفتاب اثر کاسپار داوید فریدریش ۱۸۳۰- ۱۸۳۵

کاسپار داوید فریدریش؛ زن پشت پنجره ۱۸۲۲

تقلیل بکت به مخاطب عام و یا استفاده‌ی ابزاری او از آثار هنری در نمایش و نمایشنامه به نظر کار اشتباهی می‌آید. چرا که او هم درک عمیقی از هنر بصری دارد و هم در این حوزه نیز صاحب‌نظر است. مخاطبِ آگاه نمی‌بایست از مواجه‌ی بکت با آثار نقاشی و به‌طور کل آثار هنری به انتقال فرم‌های شماتیک بسنده کند؛ زیرا بکت صورت‌بندی نظام‌مندی در حوزه هنر ارائه داده است. در مقاله‌ی *«پروست»* که ساموئل بکت در سال ۱۹۳۰ منتشر کرد، نخستین صورت‌بندی منسجم از اندیشه‌ی زیبایی‌شناختی او شکل گرفت؛ صورت‌بندی‌ای که بعدها در نامه‌ی مشهورش به «اکسل کائون» (۱۹۳۷) و سپس در مقاله‌هایش درباره‌ی نقاشانی چون «برام فان‌فلده»، به‌تدریج گسترش یافت و به یکی از بنیادهای نظری هنر او تبدیل شد. در مقاله‌ی «پروست»، بکت پیش از هر چیز تلقی رایج از هنر را به چالش می‌کشد. در سنتی که از رمانتیسم و ایدئالیسم اروپایی به ارث رسیده بود، هنر معمولاً به‌منزله‌ی رسانه‌ای برای انتقال تجربه، احساس یا معنا تلقی می‌شد؛ گویی اثر هنری ابزاری است که هنرمند از طریق آن تجربه‌ی درونی خود را به مخاطب منتقل می‌کند. بکت این پیش‌فرض را واژگون می‌سازد و معتقد است که هنر نه عرصه‌ی ارتباط، بلکه عرصه‌ی آشکار شدن محدودیت‌های ارتباط است. از همین رو، جمله‌ی مشهور او که لوید نیز بر آن تأکید می‌کند، اهمیت بنیادین می‌یابد. «هیچ ارتباطی وجود ندارد زیرا هیچ وسیله ارتباطی وجود ندارد.» (لوید، ۲۰۱۶: ۵) این جمله صرفاً انکارِ امکان تفاهم میان افراد نیست، بلکه نقدی ریشه‌ای بر این باور است که زبان یا هر نظام بازنمایانه‌ی دیگری قادر است تجربه‌ی انسانی را به صورتی کامل و شفاف منتقل کند. درنتیجه، هنر دیگر وظیفه‌ی انتقال معنا را بر عهده ندارد، بلکه محدودیت‌های هرگونه انتقال را آشکار می‌کند.

در امتداد همین اندیشه است که بکت یکی از مشهورترین گزاره‌های زیبایی‌شناختی خود را مطرح می‌کند. «گرایش هنری نه انبساطی، بلکه انقباضی است.» (لوید، ۲۰۱۶: ۵) این عبارت که دیوید لوید آن را نقطه‌ی عزیمت اندیشه‌ی متأخر بکت می‌داند، تغییر بنیادینی در تعریف آفرینش هنری ایجاد می‌کند. در سنت کلاسیک، هنر غالباً با گسترش جهان، افزودن بر تجربه یا خلق جهانی تازه پیوند داشت؛ اما بکت برعکس، معتقد است که حرکت اصیل هنر نه به‌سوی انباشت، بلکه به‌سوی کاهش است. اثر هنری هرچه پیش می‌رود، از عناصر توضیحی، روایت، توصیف و حتی بیان عاطفی فاصله می‌گیرد و به‌سوی نوعی ایجاز، سکوت و حذف حرکت می‌کند؛ بنابراین، انقباض نزد بکت صرفاً یک ویژگی صوری نیست، بلکه اصل بنیادین آفرینش هنری است؛ اصلی که بعدتر در نمایشنامه‌های کوتاه، زبان فشرده و صحنه‌های تهی آثار او نیز تجسم می‌یابد.

این حرکت به‌سوی انقباض با برداشت بکت از تنهایی نیز ارتباطی مستقیم دارد؛ زیرا بکت در همان مقاله‌ی *«پروست»* می‌نویسد: «هنر، تجلیِ تنهایی است.» در اینجا تنهایی صرفاً وضعیتی روان‌شناختی یا اجتماعی نیست، بلکه وضعیت بنیادین تجربه‌ی انسانی است. هر انسان در قلمرو ادراک، حافظه و آگاهی خویش زندگی می‌کند و هیچ سازوکاری قادر نیست این تجربه‌ی یگانه را به‌طور کامل به دیگری منتقل کند. از این منظر، هنر نه وسیله‌ای برای غلبه بر تنهایی، بلکه عالی‌ترین صورت تجلی آن است. هنرمند به‌جای آنکه فاصله‌ی میان خود و جهان را از میان بردارد، همین فاصله را آشکار می‌کند و اثر هنری به‌جای آنکه این شکاف را بپوشاند، آن را مرئی می‌سازد.

این سه گزاره، یعنی «انکار ارتباط کامل»، «حرکت هنر به‌سوی انقباض» و «درک هنر به‌مثابه اوج تنهایی»، در کنار یکدیگر ساختار اصلی اندیشه‌ی اولیه‌ی بکت را تشکیل می‌دهند. اهمیت این ساختار در آن است که بعدها بدون تغییر اساسی در نوشته‌های دیگر او ادامه پیدا می‌کند. هنگامی‌که بکت در سال ۱۹۳۷ نامه‌ی معروف خود را به «اکسل کائون» می‌نویسد، دیگر مسئله تنها ناکارآمدی زبان نیست، بلکه خود زبان به مانعی بدل می‌شود که باید محدودیت آن آشکار گردد. لوید این تحول را نه گسستی ناگهانی، بلکه ادامه‌ی منطقی همان صورت‌بندی سال ۱۹۳۰ می‌داند. به‌بیان‌دیگر، اگر مقاله‌ی «پروست» بر ناتوانی زبان در انتقال تجربه تأکید می‌کند، نامه‌ی «کائون» یک گام فراتر می‌رود و زبان را ساختاری می‌داند که باید در درون خود دچار گسست شود تا امکان مواجهه با واقعیت فراهم آید.

از منظر لوید، اهمیت و پیوستگی بین دو مقاله زمانی روشن‌تر می‌شود که نوشته‌های بکت درباره‌ی نقاشی مطالعه شوند. در این آثار، همان اصولی که نخست در مقاله‌ی *«پروست»* مطرح شده بودند، دیگر تنها به زبان مربوط نیستند، بلکه به‌تمامی نظام‌های بازنمایی تعمیم می‌یابند. نقاشی نیز مانند ادبیات قرار نیست جهان را بازتولید یا معنا را تثبیت کند؛ بلکه باید مرزهای بازنمایی را آشکار سازد. به همین دلیل، لوید معتقد است که مقاله‌ی *«پروست»* را باید متن بنیادین زیبایی‌شناسی بکت دانست، زیرا بسیاری از مفاهیمی که بعدها در تحلیل نقاشی، تئاتر و ادبیات او ظاهر می‌شوند، در همین نوشته برای نخستین بار به‌صورت منسجم بیان‌شده‌اند.

انکار ارتباط کامل (عدم بازنمایی):

آشنایی بکت با «توماس مک‌گریوی» و سپس «جک بی ییتس» منجر به ایجاد حلقه‌ای فکری شد. این حلقه‌ی فکری اشتراکات زیادی داشت که اصلی‌ترین آن‌ها «ایرلند» و «انکار ارتباط کامل و یا عدم بازنمایی صرف» است؛ اما نسبت «ایرلند» و «عدم بازنمایی» با این سه نفر در چیست! این سه نفر در دوره‌ای زندگی می‌کنند که ایرلند یکی از پرآشوب‌ترین دوره‌های تاریخ خود را پشت سر می‌گذارد. از سال ۱۹۱۶ با قیام عید پاک، جنبش استقلال ایرلند وارد مرحله‌ای تازه شد. هرچند این قیام شکست خورد و رهبران آن اعدام شدند، اما همین اعدام‌ها احساسات ملی‌گرایانه را به‌شدت تقویت کرد. چند سال بعد، جنگ استقلال ایرلند (۱۹۱۹–۱۹۲۱) آغاز شد و سرانجام با پیمان انگلستان و ایرلند در سال ۱۹۲۱ پایان یافت. نتیجه‌ی این پیمان، تشکیل دولت آزاد ایرلند در سال ۱۹۲۲ بود؛ اما هم‌زمان، شش شهرستان شمالی در قلمرو بریتانیا باقی ماندند و همین مسئله به جنگ داخلی ایرلند (۱۹۲۲–۱۹۲۳) انجامید. ایرلند پس از این دوره‌ی پرآشوب به دنبال احیای فرهنگ به کمک نهادهای دینی و اجتماعی بود. این امر سبب شد تا حلقه فکری این سه نفر درست در مقابل جریان‌های رایج باشد. به‌عنوان نمونه «جک بی ییتس» بیش از آنکه به دنبال کشیدن تصاویری با مضامین سیاسی باشد به سراغ زندگی روزمره مردم رفت. اغلب موضوعات او شامل اسب‌ها، سیرک‌ها، بنادر، خیابان‌ها، ورزش‌ها و زندگی روزمره‌ی مردم بود. در نگاه او، هویت ایرلندی نه در شعارهای ملی، بلکه در ریتم زندگی روزانه شکل می‌گرفت. به همین دلیل، «لوید»، «ییتس» را هنرمندی می‌داند که از بازنمایی مستقیم ملی‌گرایی فاصله می‌گیرد و به تجربه‌ی انسانی نزدیک می‌شود.

بااین‌حال «توماس مک‌گریوی» وضعیتی پیچیده‌تر داشت. او خود در جنگ جهانی اول به‌عنوان سرباز حضور داشت و تجربه‌ی جنگ تأثیر عمیقی بر اندیشه‌اش گذاشت. پس از جنگ، به یکی از مهم‌ترین مدافعان هنر مدرن در ایرلند تبدیل شد و معتقد بود که هنر نباید صرفاً ابزار ساختن هویت ملی باشد. او که پس از مدتی مدیر گالری ملی لندن شد و تلاش داشت هنر ایرلند را از انزوای فرهنگی خارج کند. لوید نشان می‌دهد که مک‌گریوی واسطه‌ای بود که بکت را با این افق اروپایی پیوند داد.

ساموئل بکت شاید رادیکال‌ترین واکنش را نشان داد. او نه به ملی‌گرایی فرهنگی علاقه داشت و نه به بازتولید اسطوره‌های ایرلندی. در دهه‌ی ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، فضای فرهنگی ایرلند زیر نفوذ دولت تازه تأسیس و کلیسای کاتولیک، به‌سوی نوعی محافظه‌کاری و احیای سنت‌های بومی چنان در حرکت بود که بکت را از مسیر کاری و جغرافیایی نیز دور می‌کرد. در بخش ادبیات جامعه تأکید فراوانی بر زبان ایرلندی، اسطوره‌های ملی و ارزش‌های روستایی وجود داشت. بکت از این جریان فاصله گرفت. بااین‌حال او زبان انگلیسی را کنار نگذاشت و بعدها حتی به زبان فرانسوی نوشت. بکت در سال ۱۹۳۷ نیز ایرلند را ترک کرد و در پاریس اقامت گزید. این انتخاب صرفاً مهاجرت جغرافیایی نبود، بلکه نوعی موضع‌گیری فرهنگی نیز به شمار می‌رفت. گویا بکت با وسایلی اندک همراه با همسر خود این سفر را پیموده است. در بین وسایل تابلوی نقاشی «ییتس» به نام «یک صبح» همراه او بود.

اثری که بکت آن را با زحمت و به‌طور اقساط خریداری کرده بود.[۲۵]

«یک صبح»، اثر جک بی. ییتس. خریداری‌شده توسط بکت در سال ۱۹۳۶. گالری ملی ایرلند.

این اثر با حذف هرگونه جزئیات و تأکید بر رنگ‌های آبی و زرد چنان به بیم و امید اشاره دارد که گویی بکت سوار بر اسب است. سایه‌های آبی‌رنگ بر دیوار و پشت سوارکار حاکی از شوربختی دارد و نگاه سوارکار به سمت زردی اثر است؛ اما آیا در سمت چپ امیدی دیده می‌شود؟ عدم وضوح و نور شدید هرگونه تلاش برای رسیدن به معنا را بی‌نتیجه باقی می‌گذارد. بااین‌حال اثر بین فرم و متریال در جدال است. نتیجه این جدال آن چیزی است که بکت را به سر شوق می‌آورد یعنی «حل شدن در یک کلیت»

بکت جذبِ کیفیتِ گشودنیِ نقاشی‌های ییتس شده بود، جذب «شفافیت‌های ناقص» آن‌ها. او در آن‌ها شکستگی را در تأیید یا انکارِ ابژه درک می‌کرد، چرا که آن‌ها در ویرانه‌های بازنمایی ساکن‌اند و از تصاویری سنگواره‌ای تشکیل‌شده‌اند که نمی‌توان آن‌ها را به‌تمامی درک کرد. دیوید لوید بر عمقِ تمرکزِ گیج‌کننده‌ای تأکید می‌کند که هنگام ایستادن در برابرِ نقاشی‌های ییتس به وجود می‌آید، اینکه هیچ تصویرِ کلیِ دست‌یافتنی‌ای وجود ندارد، بلکه نوعی گردش مداوم در تصویر است. به تعبیرِ بکت – «ابژه‌ای تمام‌عیار که اجزایِ گم‌شده‌اش را نیز دارد».[۲۶]

بنابراین می‌توان از حلقه فکری که بین این سه نفر شکل می‌گیرد نتیجه گرفت که زمینه‌های سیاسی و اجتماعی سبب شد تا آن‌ها با کنار نهادن هرگونه نظام بازنمایی به جهت توصیف و یا احیای ارزش به دنبال رد آن باشند. تفکری که گویا هسته اصلی آن در مقاله‌ی بکت به نام «پروست» آمده بود. بااین‌حال آن‌ها در تلاش هستند تا پلی بین مفاهیم سیاسی و سپس فرهنگی ایجاد نمایند. نگاه نوین و گاه رادیکال آن‌ها منجر به حذف هرگونه سوگیری ایدئولوژیک شد. لوید اشاره می‌کند این مسیر فکری درنهایت بکت را به مفاهیم بنیادین دیگر هدایت می‌کند. مفاهیمی چون «استقلال اثر هنری فارغ از هرگونه نظام بازنمایی» و «استقلال چیز». این مفاهیم به نظر انتزاعی خروجی ارتباط دوستی بکت با این حلقه فکری شمرده می‌شود. مسئله‌ای که بکت آن را در آثار خود نیز وارد و تلاش می‌کند آن را بسط و گسترش دهد.

بکت در کنار یکی از آثار جک. بی. ییتس

[۲۵]. https://humag.co/features/unveiling-towards-the-unveilable

[۲۶]. https://humag.co/features/unveiling-towards-the-unveilable

حرکت هنر به‌سوی انقباض:

بکت پس از اقامت در پاریس با هنرمندان زیادی آشنا می‌شود. «در مون‌پارناس، در میان انبوه هنرمندان خارجی، بکت موقتاً در هتل لیبریا اقامت گزید. او با جاکومتی و مارسل دوشان آشنا شد. آن‌ها معمولاً در کافه «لا کوپل» یا «کافه دو دوم» یکدیگر را می‌دیدند. با «خیر فان‌فلده» آشنا شد. «خیر» بی‌شک در همان دیدار از برادرش برای او حرف زد و او را به‌عنوان یک ونگوگ مدرن معرفی کرد. برام فان‌فلده در مون‌روژ زندگی می‌کرد، بسیار گوشه‌گیر و برای اولین بار بکت را نزد «خیر» ملاقات کرد. خیلی زود بکت هم به خانه برام رفت. چنین تنهایی و غم عمیقی حتی برای بکت هم باورکردنی نبود. برام فان‌فلده تقریباً هیچ‌چیزی نداشت. او ترجیح می‌داد هیچ کاری نکند جز پیاده‌روی‌های طولانی‌ای که در پاریس می‌کرد. نقاشی می‌کشید، اما خودِ عمل نقاشی را مدام به تأخیر می‌انداخت تا وقتی که دیگر نمی‌توانست جلواش را بگیرد. آن‌وقت برام یک تخته چوبی برمی‌داشت، با پونز کاغذی روی آن می‌چسباند و خطوط و رنگ‌هایی از «طیف سیاه» می‌کشید، همان‌طور که بکت بعدها در مورد آن نوشت. دیگران در این آثار، گودال‌هایی از درون را می‌دیدند؛ پرتره‌ای با عناصری که می‌شد به بینی، گونه یا دیوار و چشم نزدیکشان کرد، اما به طور حتم آن‌ها نبودند. برام هم مثل «خیر» هرگز نتوانسته بود آثارش را به نمایش بگذارد، به‌جز یک نمایشگاه کوچک که دوستانش در لاهه برگزار کرده بودند. او دیگر به آن باور نداشت، اما مجبور بود باور کند، چون بدون نقاشی ادامه دادن غیرممکن بود. در همان وضعیت آشفته و ویران، بکت برای اولین بار با برام فان‌فلده روبه‌رو شد: «وحشتناک بود. او در فقر و بدبختی وحشتناکی زندگی می‌کرد. تنها در آتلیه‌اش با تابلوهایی زندگی می‌کرد که به هیچ‌کس نشان نمی‌داد. تازه همسرش را از دست داده بود و بسیار غمگین بود...» (Slagter, ۱۹۹۲: ۷۲)

بکت و برام فان‌فلده

ناگفته پیداست که اندیشه‌ی بکت با نقاشی‌های برام فان‌فلده پیوندی برقرار کرده است. بکت بدون آنکه برام از او درخواستی راجع به آثارش داشته باشد با اشتیاق برای آثار او می‌نوشت. به تعبیری: «در نقاشی‌های برام فان‌فلده، بکت خودش را در آینه می‌بیند و کارش را در رسانه‌ای دیگر. این تأیید ضرورت بیان امر ناممکن است؛ هنر در لبه‌ی تیز شکست. تنها در همین‌جاست که معنای جست‌وجوی جوهر وجود نهفته است. در این «نیرو» است که سام و برام به هم پیوند خورده‌اند. بکت می‌نویسد: «گویی من اینجا محاکمه می‌شوم.» (Slagter, ۱۹۹۲: ۷۵)

اما نقاشی‌های برام چه خصوصیاتی دارند که بکت خود را در آیینه آن می‌بیند؟ برام فان‌فلده هم به‌مانند بسیاری از هنرمندان مهم دوره‌های کاری متفاوتی دارد. دوران ابتدایی آثار او از لحاظ بصری از وضوح بیشتری برخوردار است. در این آثار عموماً موضوع قابل‌فهم است. به‌طور مثال اثری که او در سال ۱۹۲۳ به نام «روستا» می‌کشد

سه شخصیت روستایی را نشان می‌دهد. او به‌مانند آثار اکسپرسیونیست‌های آلمانی جسارت خاصی برای رنگ گذاری به خرج می‌دهد. او آن‌قدر رنگ و لایه‌های رنگ در کار می‌گذارد که اثر بعد فیزیکی به خود می‌گیرد. این اثر از حیث بصری بسیار قابل‌تأمل است. یکی از سه شخصیت به مخاطب پشت کرده و در حال رفتن به سمت روستا است. روستایی که در دور دست دیده می‌شود. دو شخصیت دیگر در جلوی تصویر به بیننده نگاه می‌کنند. حفره‌ی چشم و صورت‌های رنگی آن‌ها حسی ناشی از رنج را انتقال می‌دهند. چشمان فیگور سمت چپ به‌گونه‌ای توخالی کارشده که گویی قادر است هر فردی را به درون حفره بکشاند. چشمان فرد سمت راست درست همین کار را با سفیدی چشمان می‌کند. نگاه گیرای هر دو شخصیت با چهره‌هایی به رنگ کبود و قرمز، سبز و زرد حسی از درد و سردی را به‌خوبی نشان می‌دهد. برخلاف ظاهر هر دو فیگور با لبانی سرد و بسته و سکوتی پرمعنا اثر فریادی بلند برمی‌آورد. می‌توان این فریاد را تا مغز و استخوان احساس کرد. نکته قابل‌تأمل دیگری که در این اثر دیده می‌شود لحظه چرخش فیگورهای جلو است. این دو فیگور به نحوی در تصویر قرارگرفته‌اند که گویی پس از نگاه پرمعنا و سکوتی خیره کنند باید مسیر درد و رنج را بپیمایند بی‌آنکه حتی امیدی داشته باشند. خانه‌های آن‌ها به رنگ سرخ، کبود و زرد همچون ظاهرشان است. آسمان در نوار بالایی تصویر بارنگ‌های آبی و سبز دلالتی بر فضای سرد و رنج‌آور دارد.

بااین‌حال این بخش از آثار برام نیست که بکت شیفته آن است. برام در سال‌های ۱۹۳۷ از زمانی که با بکت آشنا می‌شود تا ۱۹٤٦ آثاری با شیوه‌های انتزاعی خلق می‌کند. منظور بکت دقیقاً آثار انتزاعی فان‌فلده هستند. در بخش پیشین اشاره به نکته‌ای شده که بکت از «استقلال چیز» و «عدم بازنمایی» می‌گوید. این دو فاکتور در نقاشی‌های برام به‌گونه‌ای به نمایش در آمده‌اند که گویی بکت انتظار آن را داشته است.

برام فان‌فلده، روستا (رنگ و روغن روی بوم، ۱۱۱ × ۱۳۰ سانتی‌متر، ۱۹۲۳)

در سنت تاریخ نقاشی غرب همواره جایگاه سوژه و ابژه در تعیین آنچه تولید می‌شود حائز اهمیت بوده است. این رابطه چنان ساختارمند به پیش رفته که منجر به تملک ابژه از سوی سوژه شده است. به تعبیری سوژه به آنچه می‌نگریست آن را از خود می‌ساخت. نگاهی که انسان شکارگر آن را به تاریخ فکر اضافه نموده است. چیزی را که می‌کشید آن را به تسلط خود درمی‌آورد و سپس آن را بازتولید می‌کرد. این امر به مفهوم سومی نزدیک می‌شود که تملک نام داد. از پس تملک سوژه به مفهومی چون بازنمایی دست می‌یابد. این رابطه و خروجی آن (بازنمایی) درست نقطه عطف تحولات فکری بکت است. بکت در پی آن است تا این رابطه سنتی را خنثی کند و درکی نوین از مسیر پیش‌آمده ارائه دهد. به همین منظور درکی از رابطه انقباضی در هنر را پیش می‌گیرد. «از نگاه بکت ابژه‌ی بازنمایی شده، مفعول و یا پذیرنده صرف نیست. بلکه او در ذات خود نسبت به امر بازنمایی که غایت این رابطه ساختارمند

است همیشه مقاومت می‌کند».(لوید، ۲۰۱۶: ۱۲۰) تلاش و مقاومت ابژه‌ی بازنمایی شده در اثر هنری همواره فضایی معلق گونه به وجود می‌آورد. آنچه بکت در آثار برام فان‌فلده آن را درک می‌کند این است که ابژه‌ها در برابر امر بازنمایی همواره مقاومت کرده و شکلی دیگر از خود ارائه می‌دهند. به تعبیری دیگر آنان هم می‌توانند فیگور باشند و هم نه. تصاویر بازتولید شده در آثار فان‌فلده حتی به‌سوی شیء خاصی در حرکت نیستند. بااین‌حال آنان از ماهیت ابژگی خود سر باز می‌زنند و به مفهومی تبدیل می‌شوند که بکت به آن واژه «چیز/Thing» می‌گذارد. این «چیز» درنهایت به استقلال می‌رسد. این استقلال ساختار پیشین سوژه و ابژه را به هم می‌ریزد. معادله بازنمایی نیز به شکست می‌رسد و در این معادله عناصری مانند بازنمود یعنی نور، سایه، پرسپکتیو و غیره رنگ و بوی خود را از دست می‌دهند.

دو نکته مهم از پس این تعریف متولد می‌شوند. آنچه بکت از پس این تعریف ارائه می‌کند همواره منجر به شکست مرزبندی عناصر گوناگون در آثارش می‌شود و همه‌چیز در هم ترکیب و ادغام می‌شوند. گویی که در پس این ترکیب و ادغام همه چیز یکسان و هم سطح می‌گردد. به کارهای فان‌فلده بنگریم. او توانسته با استفاده از خطوط متنوع، سطوح نامیزان و لغزنده و فضای مثبت و منفی تمامی عناصر را به چیز تبدیل کند. چیزی که نه دارای ارزش کهتری و نه مهتری‌ست. همچنین نه بُعد دارد و نه عمق. نبود نور، سایه و ارزش رنگی، خاصیتی یکپارچه به اثر بخشیده بطوری‌که تنها موجب گردش چشم مخاطب در صفحه می‌شود. بدون آنکه چیزی را در تملک خود درآورد. پس باید این‌گونه گفت که در این نمونه آثار و همچنین آنچه بکت به آن می‌اندیشد «چیز» فراتر از ابژه می‌رود. این دو به همان دلیل بزرگ در مسیر بازنمایی به اختلافی بنیادی می‌رسند و مسیر خود را از هم جدا می‌کنند. استقلال و در عین حال آشکارگی و پنهان‌سازی در مفهوم «چیز» رکن اصلی دارند. به همین دلیل است که نمی‌توان بین چیز و شیء مفهومی همسان قائل شد.

نکته‌ی دوم: اثر بخشی مفهوم حرکت هنر به‌سوی انقباض در این رابطه جدید است. انقباض در این بخش به معنای کاهش و تقلیل عناصر نیست بلکه به مفهوم حذف اضافاتی است که هنرمند سعی کرده آن را در مسیر فهم جدید قرار دهد. در این رابطه هنر از پرگویی‌های توصیفی و از شکلی کلی به بیان و شکل جزئی تبدیل می‌شود. این روند تلاش دارد از زائده گویی و ادعاهای هنر بکاهد و میدان رابطه‌مند بین سوژه و ابژه را منقبض سازد. مادامی‌که این رابطه منقبض شود درکی هستی شناختی حاصل می‌شود. چرا که سوژه دیگر قادر به دیدن و تصاحب کردن، بنا به تعریفِ پیشین خود نیست؛ بنابراین سوژه هم مورد انقباض قرار می‌گیرد و در ادراک خود با جهان هستی به عدم تثبیت معنا می‌رسد.

یک‌بار دیگر به آثار برام فان‌فلده بنگریم. در آثار او چیزی نظیر چشمِ مشاهده‌گر (Gaze) وجود دارد. گویی تابلو با دارا بودن محدوده‌ی بصری موقعیتی متفاوت ایجاد کرده که سوژه مادامی‌که به اثر می‌نگرد دچار «عدم تمرکزگرایی» می‌شود. در حالی که اثر نیز قادر است از منظری به سوژه بنگرد و هستی او را به پرسش بگذارد. در اینجا باید گفت: نقاشی، انسان را در برابر شکست و یا فروپاشی خودش قرار می‌دهد. چنانچه بکت اشاره دارد که: «هنرمند بودن یعنی شکست خوردن، آن‌گونه که هیچ‌کس دیگر جرئت شکست

خوردن ندارد؛ این شکست جهان اوست.» (لوید، ۲۰۱۶: ۱۱۷)

برام فن‌فلده، بدون عنوان، ۱۹۳۹

درک هنر به‌مثابه اوج تنهایی

اگر دو هنرمند پیشین یعنی «جک بی ییتس» و «برام فان‌فلده» از لحاظ سنی بزرگ‌تر از بکت بودند، «آویگدور آریخام» از او ۲۰ سال کوچک‌تر بود. آشنایی آریخام و بکت درست زمانی اتفاق افتاد که در سال ۱۹۵۶ نمایش «در انتظار گودو» به کارگردانی «آلن اشنایدر» در آمریکا به اجرا در آمد. گفته‌اند که این اجرا با استقبال بدی روبرو شد. بااین‌حال سبب شکل‌گیری و ارتباط دوستی بین بکت و آریخام گردید. آریخام که در دهه پنجاه و شصت میلادی بیشتر نقاشی‌های انتزاعی از خود به جای گذاشته بود پس از دیدن نمایشگاهی از «کاراواجیو» مسیر کاری خود را تغییر داد و به‌جای یک نقاش انتزاعی به مشاهده‌گری عینی روی آورد؛ اما این مشاهده‌گری به‌مثابه بازنمایی تلقی نشده بلکه همپوشانی با مفهوم پرسشگری «کاراواجیو» داشته است.

«کاراواجیو» نقاش دوره‌ی باروک با نمایش آثار تاریخی سعی در پرسشگری از تاریخ دارد. این عمل نه‌تنها با ارائه فرم بلکه با تغییر عناصر بصری همچون موضعی شدن نور، حذف تنالیته‌های رنگی، محدودسازی رنگ، تعداد کم شخصیت در تصویر و سپس احساس تنهایی حاصل شد. این موارد را می‌توان در نمایشنامه‌ی های بکت هم مشاهده نمود؛ بنابراین تأثیر کاراواجیو هم بر آریخام و سپس بر روی بکت قابل‌مشاهده است؛ اما آیا این موارد قادر هستند مفهوم پرسشگری را در تصویر ایجاد نمایند؟ باید گفت این عوامل بصری کمک شایانی به مفهوم اصلی خواهد کرد. به تعبیری در این آثار سوژه به دنبال تصرف و تملک ابژه نخواهد بود و ابژه در نمایش خود قرار به اثبات امری تعیین‌شده نخواهد داشت. چرا که بسیاری از آثار دوره‌ی باروک بر این مفهوم زوال تأکید دارند. مفهومی که قادر است جایگاه بازنمایی را متزلزل سازد و سوژه را در مخاطره فانی بودن قرار دهد. پس هم اثر و هم هنرمند در این چارچوب فکری باروک قادر به ارائه پرسش‌های بنیادینی خواهند بود که زندگی و مرگ را در پیش دارد.

به آثار کاراواجیو و آریخام و سپس بکت نگاهی بازگردیم. کاراواجیو چند اثر مهم به نام‌های «سبد میوه»، «شام در اماؤوس» و «اینک انسان» دارد. این آثار هر یک از جنبه‌هایی حائز اهمیت هستند. به‌طور مشخص در اثر «سبد میوه» ابژه در وهله نخست تصویری از سبد میوه است اما این پنداشت با چند دقیقه مکث بر روی اثر ایجاد می‌شود که اگر دو روز دیگر به این اثر بنگریم احتمالاً تمامی میوه‌های آن پلاسیده‌اند. ویران شدن ابژه و عدم قطعیت در مفهوم بازنمایی مخاطب را به درک مجدد از زمان وامی‌دارد. زمان در آثار کاراواجیو نه ثابت بلکه در حال حرکت است. از این رو نوری که بر آن‌ها می‌تابد حکایت از روشنی

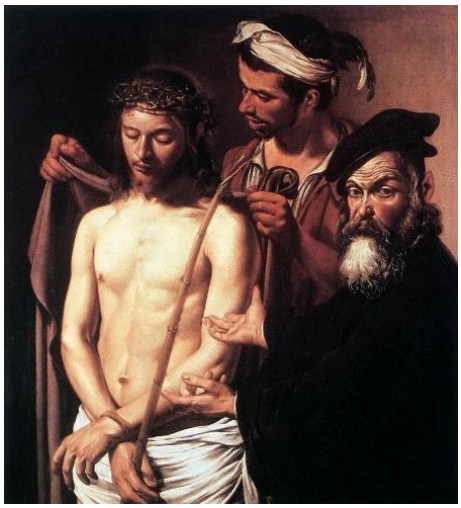
آگاهی بخش ندارد بلکه حضور عناصر را به‌مثابه‌ی همان «چیز» تقویت می‌کند.

کاراواجیو، سبد میوه، رنگ و روغن، ۴۷* ۶۲ سانتی متر، ۱۵۹۹.

در اثر «شام در امائوس» تصویری از مسیح بی‌ریش ارائه می‌شود. در این تصویر زمان ثابت می‌ماند و در این هنگام بزرگ‌ترین عمل یعنی معجزه به عمل تردستی تبدیل می‌شود. گویی آنان بر سر میز تاس می‌اندازند و منتظر نتیجه آن هستند. در این نقاشی مجدداً ظرف میوه بر روی میز دیده می‌شود. موقعیت قرار گرفتن سبد در این نقاشی بسیار جالب‌توجه است. به نظر می‌رسد با یک ضربه کوچک از روی میز به زمین می‌افتد. گویی لحظه‌ی متوقف شده با ناپایداری عناصر موجود در تصویر جایگاه مخاطب را هم به چالش می‌کشد.

کاراواجیو، شام در امائوس، رنگ و روغن، ۱۴۱* ۱۹۶/۲ سانتی متر، ۱۶۰۱.

نکته قابل‌توجه دراین اثر مفهوم «تنهایی» است. چنانکه در اثر «سبد میوه» دیده می‌شود هر یک از عناصر موجود در تصویر در کنار هم قرار گرفته‌اند اما بنا به مفهوم زوال تدریجی گویی هر یک از عناصر در تنهایی به مسیر نابودی خواهند رفت. ضمن اینکه حتی میوه‌های یک سبد جزئی از یک کل بزرگ‌تر در نظر گرفته می‌شوند که بسیار قابل‌تأمل است. همچنین در اثر «شام در امائوس» مسیح در مرکز تابلو نه به‌عنوان مرکز توجه بلکه تلاش در اثبات و یا توجیه خود دارد. مابقی افراد نیز با این مسیر همراه می‌شوند. گذشته از این دو اثر در تابلوی «اینک انسان» مسیح در سمت چپ تابلو دیده می‌شود. فردی از پشت عبایی بر دوش او می‌اندازد و مردی به مخاطبان اشاره می‌کند که بنگرید که این است مسیح! مسیح در این اثر با رفتاری مغرورانه خود را معرفی می‌کند. تنهایی او ناشی از درد و رنج نیست بلکه نشان از حس تکبر است. این حس متناقض هم روایت تاریخی و هم موقعیت وجودی انسان را به پرسش می‌گذارد. در همین جایگاه است که باید به‌عنوان اثر یک واژه‌ی دیگر افزود. «اینک انسان معاصر!»



کاراواجیو، عنوان: اینک انسان، رنگ و روغن، ۱۲۸* ۱۰۳سانتی متر، ۱۶۰۵.

در آثار آریخام نیز این امر به شکلی نوین دیده می‌شود. تنها نکته قابل‌توجه در آثار آریخام

کاهش طنز سیاهی است. آریخام نیز تلاش می‌کند تا ارتباط مشخصی با همه داده‌های تاریخی ایجاد کند و شکل را از نو بنگرد. او هم به‌مانند کاراواجیو نور، سایه و زمان را به‌گونه‌ای به کار می‌گیرد که مفاهیم بنیادی و حس تنهایی را به‌خوبی نشان می‌دهد. کادربندی او در اثر حکایت از همین امر دارد. در آثاری که از «طبیعت بیجان» و یا «درب» ها نام دارد زاویه دید و کادر او نشان از لحظه‌ی فریز شده توسط نقاش دارد.

آویگدرو آریخام، سلف پرتره، درب و طبیعت بیجان.

از بین هنرمندانی که در این مقاله آز آن‌ها صحبت شد آریخام تنها کسی است که از ساموئل بکت تصاویری طراحی بسیاری دارد. او بکت را بنا به دیدگاهی که تعریف شد تصویر نموده است. در این نمونه تصاویر نیز رنگ‌ها به‌شدت کاهش پیداکرده‌اند و فیگورها در تنهایی به سر می‌برند. شدت ضربات خطوط، تیرگی و یا فضای پر و خالی حکایت حس تنهایی دارد.

آویگدرو آریخام، ساموئل بکت با سیگار، ۳۵ * ۲۷ سانتی متر، ۱۹۷۰.

آویگدرو آریخام، ساموئل بکت، ۲۶* ۳۳ سانتی متر، ۱۹۶۹.

این مؤلفه‌ها در آثار ادبی و نمایشی بکت نیز به‌صورت یک تجربه عملی در ساختار اثر تحقق

می‌یابند. به‌بیان‌دیگر، بکت صرفاً درباره‌ی محدودیت بازنمایی، شکست ارتباط، انقباض و تزلزل سوژه سخن نمی‌گوید، بلکه خودِ فرم آثارش را نیز بر اساس همین محدودیت‌ها سازمان می‌دهد. در رمان‌هایی مانند «مورفی»، «وات» و به‌ویژه «نام‌ناپذیر»، حرکت تدریجی از شخصیت‌پردازی و روایت متعارف به‌سوی کاهش عناصر روایی و تضعیف هویت شخصیت‌ها آشکار است. در «نام‌ناپذیر»، حتی مرز میان گوینده و شخصیت‌هایی که از آن‌ها سخن گفته می‌شود ناپایدار می‌گردد و سوژه‌ای که بتواند از جایگاهی مطمئن جهان یا خود را روایت کند، عملاً از دست می‌رود؛ بنابراین، انقباض در اینجا تنها کاهش حجم روایت نیست، بلکه کاهش امکان تثبیت «من» به‌عنوان مرکز روایت است.

این روند در نمایشنامه‌های بکت شکل عینی‌تری پیدا می‌کند. در «در انتظار گودو»، کنش نمایشی به حداقل می‌رسد، شخصیت‌ها در موقعیتی تقریباً ثابت گرفتار می‌شوند و انتظار جایگزین رویداد می‌شود. درنتیجه، روایت از حرکت به سکون و از تحقق کنش به تعلیق آن میل می‌کند. «آخر بازی» این وضعیت را حتی رادیکال‌تر می‌کند: فضای محدود، تعداد اندک شخصیت‌ها، وابستگی جسمانی آن‌ها و تکرار گفت‌وگوها، امکان شکل‌گیری یک روایت کامل و پیش‌رونده را از میان می‌برد. در اینجا نیز آنچه باقی می‌ماند نه یک جهان کامل و قابل توضیح، بلکه مجموعه‌ای از نشانه‌های منقطع، صداها، حرکات محدود و سکوت‌هایی است که از تثبیت معنای نهایی سر باز می‌زنند.

در «آخر بازی»، بکت حتی حضور انسان را به صدا و گفتار تقلیل می‌دهد و بدن‌ها در وضعیت تقریباً ثابت قرار می‌گیرند. سوژه دیگر به‌صورت شخصیتی مستقل و صاحب اختیار ظاهر نمی‌شود، بلکه به چیزی وابسته به سازوکار نور، صدا و خطاب تبدیل می‌شود. «نه من» این روند را به نقطه‌ای دیگر می‌رساند؛ بدن تقریباً حذف می‌شود و تنها دهانی روشن و صدایی شتابان باقی می‌ماند. در اینجا نیز رابطه میان گوینده و آنچه گفته می‌شود تثبیت‌ناپذیر است و «من» نمی‌تواند به‌سادگی به‌عنوان منشأ مستقل برای روایت شناخته شود.

از این منظر، می‌توان گفت بکت در ساختار آثار خود همان مسیری را دنبال می‌کند که در مواجهه نظری‌اش با هنر و نقاشی آشکار می‌شود: حرکت از بازنمایی به انقباض، از شخصیت به نشانه، از کنش به سکون، از گفتار به تکرار و سکوت و از سوژه‌ای مسلط به سوژه‌ای متزلزل و ناتوان. آنچه در نقاشی برام فان‌فلده به‌صورت استقلال «چیز» و مقاومت اثر در برابر تملک سوژه ظاهر می‌شود، در ادبیات بکت به‌صورت مقاومت زبان، روایت و شخصیت در برابر تثبیت معنا تحقق می‌یابد؛ بنابراین، می‌توان استدلال کرد که بکت تنها نظریه‌پرداز این وضعیت نیست، بلکه فرم آثارش خود به آزمایشگاهی برای تجربه آن تبدیل می‌شود؛ جایی که اثر، به‌جای آنکه جهان را برای سوژه توضیح دهد، محدودیت سوژه در شناخت، روایت و تملک جهان را آشکار می‌کند.

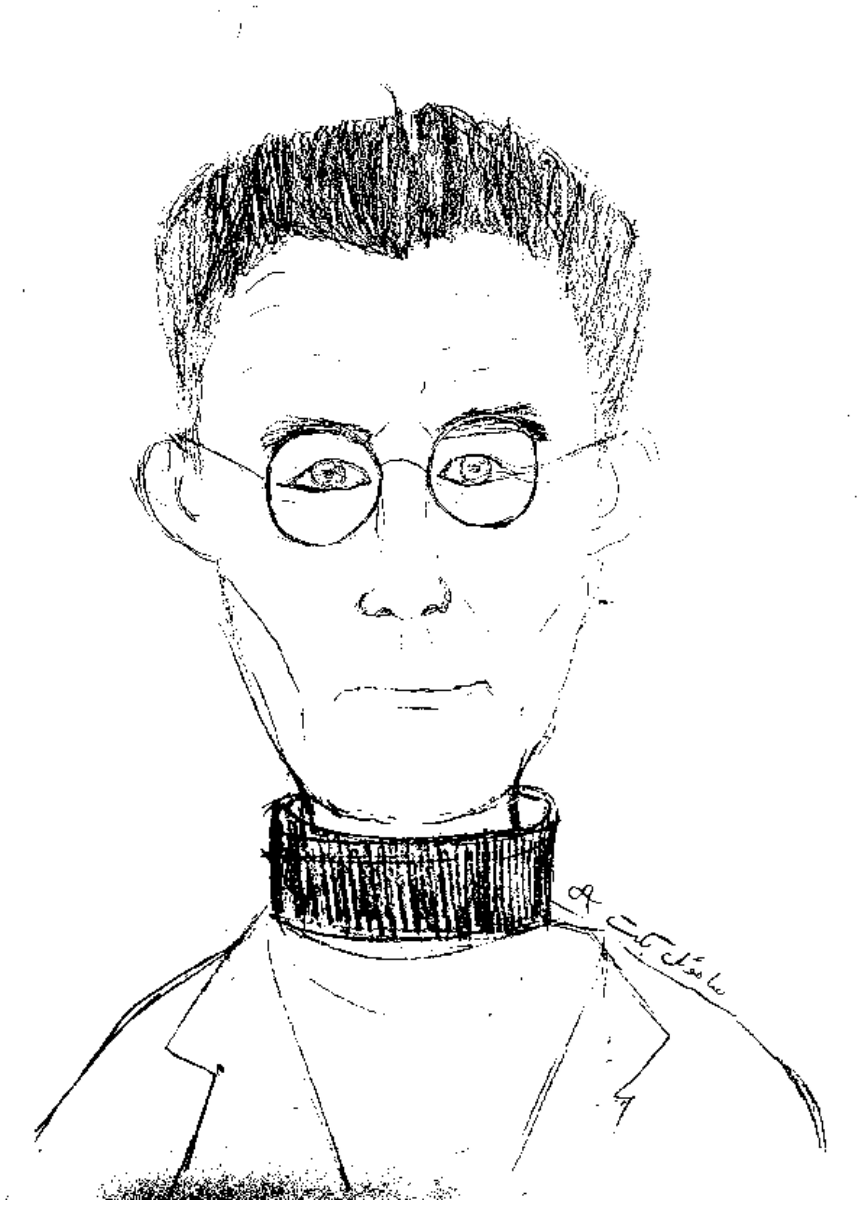
با این تفاسیر اکنون می‌توان به سؤالی که در سطرهای آغازین مطرح شد پاسخ داد. مواجهه بکت و هایدگر با اثر هنری، اگرچه از نقطه عزیمت متفاوتی آغاز می‌شود، در فاصله گرفتن از تلقی اثر به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی یا انتقال یک معنای از پیش تثبیت‌شده به یکدیگر نزدیک می‌شوند. هایدگر در «سرچشمه اثر هنری» اثر را نه شیئی صرفاً زیباشناختی، بلکه رخدادی

می‌داند که در آن «جهان» گشوده و «زمین» آشکار می‌شود. اثر هنری در این معنا چیزی نیست که صرفاً در برابر سوژه قرار گیرد تا شناخته یا تفسیر شود؛ بلکه خود، نحوه مواجهه انسان با هستی را دگرگون می‌کند. از این منظر، اثر استقلالی نسبت به ادراک معمول و نگاه ابزاری انسان پیدا می‌کند.

در اندیشه بکت نیز اثر هنری از پذیرش کامل شدن در قلمرو شناخت و بازنمایی سر باز می‌زند، اما مسیر او بیش از آنکه به گشودگی جهان منتهی شود، به‌سوی محدودیت، شکست ارتباط و انقباض حرکت می‌کند. در مواجهه بکت با نقاشی، به‌ویژه آثار برام فان‌فلده، اثر در برابر تلاش سوژه برای شناخت و تملک مقاومت می‌کند و به‌صورت «چیز» استقلال می‌یابد؛ بنابراین، در هایدگر اثر هنری امکان گشوده‌شدن حقیقت هستی را فراهم می‌کند، در حالی که در بکت اثر بیشتر ناتوانی سوژه در دستیابی کامل به جهان و معنا را آشکار می‌سازد. با وجود این تفاوت، هر دو اندیشه جایگاه سوژه مسلط را متزلزل می‌کنند و اثر را از یک ابژه منفعلِ صرف فراتر می‌برند.....

منابع:

- **Beckett, S. (۱۹۳۱).** *Proust*. London: Chatto & Windus.
- **Beckett, S. (۱۹۸۳).** *Disjecta: Miscellaneous writings and a dramatic fragment*. Edited by Ruby Cohn. New York: Grove Press.
- **Beckett, S. (۲۰۰۹).** *The letters of Samuel Beckett, ۱۹۲۹–۱۹٤۰*. Edited by Martha Dow Fehsenfeld and Lois More Overbeck. Cambridge: Cambridge University Press.
- **Heidegger, M. (۱۹۷۷).** The origin of the work of art. In D. F. Krell (Ed. & Trans.), *Basic writings* (pp. ۱٤۳–۲۱۲). New York: Harper & Row.
- **Harrison, L. (۲۰۱۷).** Unveiling towards the unveilable. *Honest Ulsterman*, June ۲۰۱۷.
- **Knowlson, J. (۱۹۹٦).** *Damned to fame: The life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press.
- **Lloyd, D. (۲۰۱٦).** *Beckett's thing: Painting and theatre*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- **Slagter, E. (۱۹۹۲).** Portfolio/Bram van Velde: Paroles. *Maatstaf, ٤۰*, ۲۷–۳۰.
- **URL۱: Kumar, A.** (n.d.).



آناهید دریادل، عنوان: ساموئل بکت، طراحی روی کاغذ، ۱۴۰۵

Book
Thought
Perspective