ردّیابی «بنگ». رنه ریس اوبرا[1]. ترجمهٔ منوچهر بدیعی

راه یافتن به «بنگ» دشوارتر از راه یافتن به سایر نوشته های بکت است؛ از این رو هر خواننده ای، درست یا غلط، درصدد بر می آید تا بلکه نشانه هایی از عالم عینی و علائمی از جهان ذهن در آن بیابد. عالم عینی «بنگ» در اتاقی خلاصه شده که نمونهٔ دیگری است از اتاقی که دنیای دو اثر دیگر بکت، «آخر بازی» و «نام ناپذیر»، در آن محصور است. هر چند این اتاق در «بنگ» محصور است امّا پناهگاه نیست و با اجزای اصلی آن، یعنی سقف و کف و دیوار، وصف شده است. جست وجو کردن راه خروجی این اتاق بیهوده است: اتاق به سیاهچال یا غار شبیه است و به در یا پنجره آن هیچ اشاره ای نمی شود. «اتاق هایی» که بکت توصیف کرده است و ما به آن ها اشاره کردیم فقط به صورت طرح اتاق وجود دارند. با این همه اتاقی که در «بنگ» وصف می شود بیش از اتاق های دیگر لخت و خالی است. اتاقی است بی اثاث و بی زینت که فقط ابعاد آن پیداست: دیوارهایش یک متر در دومتر است و سقف و کف آن هر کدام یک متر مربع. اگر این اتاق پر از نور و حرارت نبود می شد بگوییم که یک فضای تهی یا یک مکان هندسی است. نور و حرارت وجود اتاق را نمایان تر می کنند و هم حافظ حیات در آن

[1] دریافت دکترای افتخاری از ترینیتی کالج دوبلین در سال ۱۹۵۹.

هستند هم هادم آن[۲]. این خاصیت دوگانه ما را به یاد نورکورکننده‌ای می‌اندازد که «وینی» - در نمایش‌نامهٔ «به‌به! چه روزهای خوشی» - نمی‌تواند خود را در برابر آن حفظ کند و همچنین به یاد نورافکن‌ها، این «بارقه‌های جهنمی» در نمایش‌نامه «کمدی» نوشتهٔ بکت می‌اندازد. در «بنگ» نیروی مرکّب نور-حرارت به صورت یک‌نواخت و بی‌وقفه و بدون تغییر چیره است و بدنی آرام و سفید را در برمی‌گیرد و آن را از سپیدی خود سرشار می‌کند و جان می‌بخشد. این بدن بی‌نام که سخت نام‌ناپذیر است ممکن است مرده یا زنده باشد. چون قدّ آن یک‌متر است میان آن و اتاق تطابقی کامل و تناسبی پایدار برقرار است. این بدن، برعکس اتاق، هم به طور کلی وصف شده است و هم با جزئیات: دست‌ها، ساق‌ها، پاها، پاشنه‌ها، قلب، شکل، دهان، گوش، صورت، بینی، چشم‌ها. بنابراین سخن از موجودی است که برخلاف «وینی» یا «نِل» یا «نگ»[۳] - نل و نگ در نمایش‌نامهٔ «آخر بازی» - مثله نشده بلکه، به حسب ظاهر، کامل و بی‌نقص است. سر و اندام‌های آن، یعنی آن اعضای بدن که با دنیای خارج در تماس‌اند، هر لحظه از نو پدیدار می‌شوند. اولین خصوصیت این بدن آن است که حرکت ندارد، پاها از بالا تا پایین به یکدیگر چسبیده و پاشنه‌ها طوری به یکدیگر متّصل است که انگشتان دو پا بر یکدیگر عمودند. این حالت ما را به یاد طرز ایستادن چارلی چاپلین می‌اندازد که شاید الگوی «ولادیمیر» و «استراگون» - در نمایش‌نامهٔ «در انتظار گودو» - نیز باشد. دست‌های آویزان، مشت‌های باز و سری که همواره راست و شق و رق است بر این احساس می‌افزایند که انگار حرکت کردن برای این موجود بسیار دشوار است. سرانجام پس از آنکه در اعضای بدن این موجود نظر می‌کنیم به او نسبت فلج، بی‌حالی، بی‌خیالی و عدم تناسب می‌دهیم.

حتی موجوداتی که به چهار میخ کشیده شده باشند، مانند دو شخصیت زن و مرد نمایش‌نامهٔ «کمدی»، از توانایی دیدن و سخن گفتن برخوردارند. در «بنگ» چند بار همهمه‌هایی بروز می‌کند امّا نمی‌توان گفت که از صدای انسان است. با وجود این، لب‌ها نیز مانند پاها سرانجام «چسبیده انگار به هم دوخته» و محکوم به سکوت است. آخرین چاره آن است که آن موجود از راه بدن درک کند و واکنش نشان دهد. فقط در چشمان اوست

سامونل بکت، تئاتر رویال کورت لندن، ۱۹۷۳.

که ظاهراً رازی نهان است و باید آن را کشف کرد: نویسنده می گوید: «فقط چشم ها» ذره ای امید در خواننده برمی انگیزد. امّا این امید که چند بار از راه تکرار واژه ها پدید می آید ناقص می ماند، نه قوّت می گیرد و نه کانونی دارد. سرانجام از خود می پرسیم که آیا در این متوازی السطوح سفید چشم ها لکه ای به رنگ دیگر است، آیا در این دنیای خط های مستقیم بی انعطاف چشم ها شکل لطیف تری وارد می کنند که شاید رازی را پنهان می کند. این چشم ها که فقط از روبه رو پیدا هستند رنگ آبی روشنی دارند که به بی رنگی، به ناپیدایی، می زنند: «چشم ها حفره های آبی روشن تقریباً سفید ثابت». این چشم ها که بی حرکت، گود و کم رنگ هستند بیشتر در خور مرده اند تا سرچشمهٔ حرکت و حیات. در پایان نوشته، نویسنده واژهٔ مفرد «چشم» را به کار برده است و همچنین تباین «سیاه و سفید» را آورده است، تباینی که با واژهٔ «کدر» که پیش از «سیاه و سفید» آمده خفیف شده است. بکت در همان جا که بدین شیوه وجود قرینه و مردمک را با ایما و اشاره می نمایاند، وجود پلک ها را نیز نشان می دهد. در این جا حضور انسان نمودار می شود زیرا به جای چشمانی که کم رنگ و گود افتاده هستند، پلک می آید یا به چشم ها افزوده می شود؛ پلک ممکن است باز و بسته شود، نوعی زبان بی زبانی دارد و استغاثه می کند. فقط همین اشاره یا همین نگاه است که ظاهراً از فلج و بی حرکتی عمومی مصون مانده است؛ و با همهمه همراه می شود و گونه ای نومیدی و تسلیم و رضا را نشان می دهد که تا حدّ امکان به عدمی که آن ها را چون خوره می خورد نزدیک است.

از قلب، عضوی که حتّی در عالم طرح و فرض نیز وجود آن ضروری است، دوبار صدای سوفل برمی خیزد و با این نشانه ای که هم از لحاظ ادراک حسی هم از لحاظ ادراک ذهنی ناقص است، زندگی و مرگ کم و بیش برابر می شوند. صدای سوفل، مانند همهمه و چشم نیمه بسته، عمل مردن یا رو به مرگ بودن را بیشتر نشان می دهد تا این که واقعهٔ مرگ را بیان کند. ضربان قلب و حرکت استغاثه آمیز چشم با یکدیگر انطباق ندارند زیرا ظاهراً این پیکر از ایجاد هماهنگی و همزمانی عاجز است. از این جا معلوم می شود که چرا گرایش فزاینده به سفتی و سختی به صورت مدام و مرتّب پیدا نمی شود بلکه، برعکس، به صورت گسسته و تکّه تکّه ظاهر می گردد.

امّا در مورد علائم حیاتی که بسیار اندک بروز می کند، اغراق است اگر بگوییم که این علائم واکنش هایی هستند جسمانی که از حاشیه به متن زندگی درونی می روند (حقیقت آن که این

گونه تفاوت‌ها در عالم طرح و فرض هیچ معنایی ندارند)، زیرا حداکثر می‌توان گفت که این علائم حیاتی میل به حرکت است که بر اثر نوعی انگیزش یا تحریک نامعلوم ایجاد شده است. و از آن جا که فقط در یک جا واژه‌های «گوشت تن» و «جای زخم‌ها» آمده است ظاهراً بدن رنگ حقیقت ملموس عینی به خود می‌گیرد و آن وقت حتّی جای آن است که از بعد سوم و شکل اندامی سخن بگوییم. امّا در حقیقت نویسنده از آن دو کلمه فقط رنج و درد را در نظر دارد و این احساس اولیه را با مثلهٔ تدریجی قوّت می‌بخشد و این مثله شدن شاید به سرچشمهٔ نامشخص و ناملموسی مانند نور-حرارت نرسد. هنگامی که مثله شدن به صورت ریزش مو ظاهر می‌شود بر ناتوانی موجودی که پاهایش به هم چسبیده و دست‌هایش آویزان است افزوده می‌گردد. از این گذشته، مثله شدن نوعی تلاقی بلکه نوعی پژواک تلاقی پیشین است. با وجود این واژه‌های «جای زخم‌ها» و «تلاقی» بیش از پرپر زدن چشم و سوفل قلب با یکدیگر مقارن نیستند. این تلاقی را نمی‌توان ثابت کرد مگر با چند نشانه‌ای که آن را فاش می‌کنند. برای مدّتی بدن به تنهایی وجود دارد و ذهنی را آغشته می‌کند که در آن بشریت در اوج ناتوانی خلاصه می‌شود. به دنبال آن عبارت «یک ثانیه نه تنها» از نو تکرار می‌شود. در این عالم تنگ و بی‌نام، برخورد با خویشتن، با زخم خویش، با تصویر خویش با برخورد با دیگری برابر می‌شود مخصوصاً که فقدان حافظه، کاهش تمام گذشته به «قدیم‌ها» سرانجام همهٔ سدها را در هم می‌شکنند. ۸۲

در این دنیای پر از سختی و سکوت، «بنگ» و «هوپ» نیروی خود را نمایش می‌دهند. در واقع، موضوع عبارت است از نوعی پویایی که صرفاً لفظی است هم در زمینهٔ روانی هم در زمینهٔ زبانی و برخلاف سایر الفاظ که فقط معنی آن‌ها اهمیت دارد، اهمیت «بنگ» و «هوپ» در قوّت القایی آن‌ها است. مثلاً یادآور الفاظی هستند که بچه‌ها تقلید می‌کنند یا صدای ماشین در می‌آورند یا به خود فرمان می‌دهند. «بنگ» و «هوپ»، این اصوات کوتاهی که شاید کلمه هم باشند، گاه در پایان جمله‌هایی می‌آیند که نحو و نقطه گذاری آن‌ها با هیچ یک از قواعد دستوری یا حتّی عروضی انطباق ندارد. دیوید لاج در مقاله‌ای راجع به متن انگلیسی «بنگ» تمام تفسیرهایی را که ممکن است از «بنگ» صورت گیرد برمی‌شمارد (در ترجمهٔ انگلیسی «بنگ» واژهٔ «پینگ» هم به جای «بنگ» و هم به جای «هوپ» آمده است). پاره‌ای از آن معانی از متن فرانسه نیز برمی‌آید: «دربارهٔ خود واژهٔ «پینگ» هیچ توضیح متقنی نمی‌توانم بدهم. از لحاظ دلالت منطوقی شاید به معنای صدایی باشد که از پاره‌ای ابزارها بلند می‌شود، شاید

ساموئل بکت و باستر کیتون هنگام ساخت فیلم (۱۹۶۵).

فقدان نحو منظم- و فعل یعنی فقدان حرکت؛ فقدان حرف تعریف و اشاره یعنی فقدان آنچه معرفه است؛ فقدان حرف ربط یعنی واژه‌هایی که چیزی را به چیزی متّصل می کند - معنای واژه‌ها را محدود می کند و معمّا را پیچیده‌تر می سازد...

علامت گذشت زمان باشد (مکرّراً به «یک ثانیه» اشاره شده است، گرچه «بنگ»ها در فواصل زمانی منظم بلند نمی شود). از لحاظ دلالت مفهومی، «بنگ» صوتی است ضعیف، رقّت انگیز، بی طنین، آزارنده و حتّی دیوانه کننده و، از این رو، عنوان مناسبی برای این قطعه است و آن را نقطه گذاری می کند و چنان است که ضربه‌ای بر ساز «مثلث» در یک فوگ پیچیده[۴]. البته «بنگ» تقلید صدای طبیعی انسان نیست. در حالی که «هوپ» از یک طرف آوا یا صوتی است که با ادای آن کسی را به کاری وادار می کنند[۵]، و از طرف دیگر یادآور جهش یا تغییر مکان سریع است و تکرار آن همواره غیرمنتظره و اندکی مکانیکی است و غریب آن که این تکرار، بر خلاف انتظار، این فکر را تقویت می کند که آن بدن با پاهای چسبیده به هم و دست های آویزان فقط ناشیانه تکان می خورد. منشأ این حالت دست و پا که از صدا جدا نمی شود به همان اندازهٔ منبع نور- حرارت و علّت جای زخم ها مجهول است. شاید بدن بی اراده تکان می خورد یا ذهن به خود هشدار می دهد یا یک صدای تیلیک در خارج برمی خیزد. با بلند شدن مکرّر صدای «هوپ» یک رشته جابه جایی هایی ایجاد می شود که تأثیر غریبی به جا می گذارد که نه فقط حاکی از پویایی، بلکه حاکی از نوعی تنش در این دنیایی است که ذاتاً بی حرکت است و در آن سعی بر این است که از جنبهٔ بصری هر دو کار تنگ کردن جا و باز کردن آن به طور همزمان ادامه یابد. هنگامی که لفظ «هوپ» با واژهٔ «ثابت» همراه می شود، که اغلب هم چنین می شود، ظاهراً تصلّب شدیدتر از پیش می گردد.

هر بار که «بنگ» و «هوپ» به زبان می آید نوعی وقفه یا گسست در پیوستگی جمله، که در هر حال بریده بریده است، پدیدار می شود. این دو صورت نوعی حرکت ناگهانی، نوعی هشدار یا نوعی پلک زدن برمی انگیزد، با توجّه به این که «هوپ» صعودی و مکانی است و «بنگ» نزولی و زمانی. در این متن «بنگ» و «هوپ» هیچ گاه در کنار هم نمی آیند، با این که غالب الفاظی که بارها تکرار می شوند به صورت های تازه‌ای تلفیق شده سرانجام با همدیگر تألیف

می‌یابند. از این رو «بنگ» و «هوپ» نسبت به یکدیگر استقلال شگفت‌انگیزی پیدا می‌کنند که استقلال آن‌ها را نسبت به سایر واژه‌ها افزایش می‌دهد. به نظر می‌رسد که خاصیت این دو صوت آن است که در میان گروه‌های واژه‌هایی که در حال شکل گرفتن یا در پی یکدیگر هستند، به صورت کاتالیزور عمل می‌کنند. استقلال «بنگ» از استقلال «هوپ» بیشتر است نه فقط از آن رو که «هوپ» به احتمالی با واژه‌های «جای دیگر» و «ثابت» خنثی یا مواجه با مانع می‌شود، بلکه از آن رو که «بنگ» سرانجام جای خود را باز می‌کند بی آن که در خط‌هایی که جمله‌ها در صدد رسم آن‌ها هستند تغییری بدهد.

«هوپ» به جست زدن مربوط می‌شود، خواه جست زدن صورت گیرد خواه صورت نگیرد، و از این رو، دست کم به طور غیرمستقیم، به بدن و پاها و پاشنه‌های برهنه مربوط می‌شود. «بنگ» به انسان ربط کمتری دارد نه فقط از آن رو که تقلیدی از صدا یا حرکت انسانی نیست بلکه از آن رو که صدایی که از آن برمی‌خیزد معادل صدایی است که از یک آلت موسیقی، به خصوص زنگ[۶]، برمی‌خیزد. پس ما را به یاد گنگ «مولوی»، سوت «هَم» و صدای مکرر در مکرر شیپور در «به به! چه روزهای خوشی» می‌اندازد. سرانجام «بنگ» به نوعی آوانویسی اجزای تئاتر بدل می‌شود: حرکات، اصوات، دکور و لوازم صحنه همه در یک واج خلاصه می‌شوند.

از میان الفاظی که به شنیدن مربوط می‌شوند، مهم‌تر از همه واژهٔ «سکوت» است. این متن که درباطن بارها از سر گرفته می‌شود و با واژهٔ «تمام» پایان می‌یابد، هرگونه امکان از نو آغازیدن را منتفی می‌کند[۷]. «همهمه»، «بی‌صدا» و «سکوت»، برخلاف «بنگ» و «هوپ» از جمیع جهات روشن و بازشناختنی است و بر بروز ضعف یا فقدان کامل زبان دلالت می‌کند. خواننده به جایی کشانده می‌شود که میان «بنگ» و همهمه یا سکوت ارتباطی برقرار کند زیرا لفظ «بنگ» که قوت ثابتی دارد به تأکید نشان می‌دهد که زبان آدمی نارسا است. از این جا تفاوت دیگری میان «بنگ» و «هوپ» نتیجه می‌شود و آن این که «هوپ»، برخلاف «بنگ»، هیچ ربطی به همهمه و سکوت ندارد. در مواردی که لفظ «هوپ» به سکون و حرکت مربوط می‌شود، بر نوعی جابه‌جایی دلالت می‌کند که به محض ادای این لفظ متوقّف می‌شود. با این تدبیرهای زمانی است که «هوپ» به «بنگ» می‌پیوندد و حتّی عاقبت در متن انگلیسی با آن منطبق می‌شود و هر دو به صورت «پینگ» در می‌آیند.

دلالت «هوپ» بر سکون و «بنگ» بر سکوت جنبهٔ شاعرانهٔ متن را نشان می‌دهد. تناقض در این است که درهم ریختگی قواعد نحوی و واژگانی و کنار هم قرار گرفتن الفاظ پیش پاافتاده

و الفاظ غیرادبی امّا پرمعنی خواننده را به سوی معیارهای شاعرانه می کشاند: به تلمیحات، تشبیهات و ترجیعات. حرکات، اصوات و رنگ های طرح مانند یا گذرا با تمام انواع تساوی، و در نتیجه با تمام انواع تطابق، سازگارند. اتاق و نور سفید یکدست هستند. رنگ های دیگر، آبی، صورتی و خاکستری، همه آن قدر کم رنگ هستند که به همان رنگ سفید پهلو می زنند. هر کدام به خودی خود نشانهٔ ضعف است: صورتی یا برهنه علامت کم خونی و نبودن حفاظ است، خاکستری نشانهٔ نبودن نور است. از آن جا که همه کم رنگ هستند با هم مخلوط نمی شوند، محو نمی شوند یا حتّی با یکدیگر تلاقی نمی کنند. دیر یا زود به سفیدی یک دستی می رسند که این سفیدی در عرصهٔ شنوایی با سکوت منطبق است. همان گونه که همهمه سخنی است که بی نهایت کاهش یافته یا ضعیف شده است، رنگ های ملایم هوشیاری یا نگاه را در شرف زوال نشان می دهند.

این متن، با آنکه به نظر می رسد حیات انسان در آن به درجهٔ صفر جنب وجوش خود رسیده است، مبیّن هوس آفرینش است و از این لحاظ به رمان های بکت شباهت دارد و دنبالهٔ آن ها است؛ در آن رمان ها نیز عمل نوشتن از هستی انسانی جدایی نمی پذیرد. در «بنگ» تپش یا شور خلاقیت در حیطهٔ ذهن محفوظ می ماند و متوازی السطوح سفیدی را نشان می دهد که ما آن را اتاق خواندیم. اجزاء سخن، که شمار آن ها اندک است، بی وقفه از اوّل تا آخر از نو سر می رسند. اگرچه پرش های مکرّر آن ها باعث از میان رفتن تأثیر خاص آن ها نیست، سرانجام همه در تلاش برای رسیدن به یک هدف با همدیگر شریک و به یکدیگر شبیه می شوند. این تلاش در راه رسیدن به نوعی صورت بندی، نوعی ساختار، نوعی وضوح، نه به شکست منتهی می شود نه به موفقیت. فقدان فعل در عرصهٔ انسانی خطر سکون، خشکی و رکود را شدیدتر می کند و حتّی نماد آن به شمار می آید؛ از لحاظ آفرینش اثر، فقدان فعل باعث می شود که روانی ادامه متن و خارج شدن از کم رنگی شدید دشوارتر شود. ضربان ها و زجر کشیدن های آن سخت پابرجا هستند و نوشته در خطر آن است که از مرحلهٔ جنینی یک راست به مرگ برسد. اگر با وجود خطر ابهام و نقص باز هم پدید آمدن این اثر امکان داشت جای آن بود که پایان نوشته به نوعی نیستی بینجامد. «بنگ» در پهنهٔ این اثر شاید علامتی باشد که به کاری برمی انگیزد یا مسیری را تغییر می دهد. الفاظی چون تصویرها، ردّ پاها، درهم ریختگی ها، نه تمام، و همچنین آخرین واژه که «تمام» است خود نشان می دهند که با پیگیری و سماجت کوشش شده است که مرحلهٔ طرح ناقص، فرّار و موقّتی پشت سر

نهاده شود. در عین حال آن واژه‌ها نشان می‌دهند که شعور انتقادی هیچ‌گاه از شعور خلاقه جدا نمی‌شود. حاصل کوشش هنرمند - هر قدر هم خلاصه شده باشد - ذاتاً ربطی به چندپارگی و سمت و سوی اثر ندارد.

از لحاظ زبانی واژگان به همان اندازه کاهش یافته است که حرکت در مکان و گام اصوات. در این نوشته که زمان طول ندارد و به ندرت با همهمه و سوفل قلب تقطیع شده است، تکرار واژه‌ها خود کمکی است. حرکات دردناک که هم علامت وجود و هم نوعی ادای مقصود است با الفاظی بیان می‌شوند که گویا می‌خواهند به صورت زنجیره درآیند. واژه‌ها در نوری شدید محصورند که به هیچ سایه یا سایه روشنی مجال بروز نمی‌دهد و مانع هر گونه وضوحی است و از این رو هیچ قدرت زایش یا نوزایی ندارند. این واژه‌ها در هیچ فضای معنایی محصور نیستند؛ هیچ معنایی ندارند. از سوی دیگر به نظر لودوویک ژانویه[8] تمام نوشته یک جمله بیش نیست. واژگان «بنگ» از همان ابتدا تا اندازه‌ای یک نواخت است تقریباً هیچ تغییری در آن راه نمی‌یابد و با واژگان آثار دیگر بکت فرق دارد. در سایر آثار بکت تلمیحات ادبی، دینی، امثال و حکم و تلمیحات عامیانه نقش مهمی دارند. فقدان نحو منظم - و فعل یعنی فقدان حرکت؛ فقدان حرف تعریف و اشاره یعنی فقدان آنچه معرفه است؛ فقدان حرف ربط یعنی واژه‌هایی که چیزی را به چیزی متّصل می‌کند - معنای واژه‌ها را محدود می‌کند و معمّا را پیچیده‌تر می‌سازد و بر قوت کنایی متن می‌افزاید زیرا فهم خواننده از اجزایی که در زیر پردهٔ سکوت رفته‌اند تیزتر می‌شود[9]. با این همه احساس می‌شود که ترتیب واژه‌ها به همین صورت که هست ضرورت دارد. جابه‌جایی آن‌ها معنی آن‌ها را روشن نمی‌کند و بیش از آن که معنی واژه‌ها را روشن کند به آن‌ها حالت زائد و محذوف می‌دهد. ترتیب واژه‌ها به یک معنی مکانیکی است البته با این فرض که هر جمله نوعی از سرگیری کامل با همان اجزا باشد چون محال است بتوان اجزای دیگری یافت. نقطه‌گذاری، که ظاهراً مبنای نحوی معینی ندارد، هیچ چیز را در دایرهٔ معنایی مشخصی محدود نمی‌کند. بدین قرار زبان این اثر، به اقتضای طبیعت‌اش، متعلّق به حوزه‌ای است که در نیمه راه بیان شدنی و بیان نشدنی، در نیمه راه هستی و نیستی، در نیمه راه جهشی خطرناک و بی‌حالی در عین انجماد، واقع شده است[10]. بکت واژه‌ها را، فقط تک‌تک، تکرار نمی‌کند بلکه جفت‌جفت و رشته‌ای از واژه‌ها را تکرار می‌کند که هر کدام برای خود معنای معینی دارند و برای عالم نوشتهٔ او چیزی ثابت و محوناشدنی فراهم می‌آورند. این خصوصیت از

آن رو برجسته‌تر می‌شود که بدن و ذهن، که شاید واژه‌ها از آن‌ها منشاء نمی‌گیرند، هیچ عینیتی ندارند. کوشش مدام بر این که آن واژه‌ها از سر گرفته شود ما را به یاد موزائیک می‌اندازد (نه بدان معنی که بخواهیم در ذهن خود موزائیک تام و تمام را تصوّر کنیم). گروه‌بندی الفاظ، که در غیاب عالم عینی استحکام آن ظاهر می‌شود، جانشین استخراج و انتخاب سنگ می‌شود. چنانکه در موزائیک هر دانه ریگی برجسته می‌نماید، صناعت و سبک «بنگ» خواننده را وادار می‌کند زیر هر واژه‌ای خط بکشد. با حذف حروف ربط و اضافه و ضمایر موصولی و سایر ادات دستوری که نشانهٔ وجود رابطه است، روابطی بر مبنای شباهت جای آن‌ها را می‌گیرد که بر اثر درهم فروریختگی سایر واژه‌های به وجود می‌آید. بدین گونه از ردّپاها رد می‌شویم و از نه تمام به موزائیک سفید بر سفید، یعنی به تمام، می‌رسیم. در نتیجه «بنگ» در مجموع صحنه‌ای نهایی را نشان می‌دهد که در آن انسجام لفظ جای طرح و توطئه را می‌گیرد و واژه به جای بازیگری که حالت به خود گرفته است می‌نشیند و «بنگ»، که هم واج است و هم ساز و کار، انتظار تک گویی را ایجاد می‌کند، امّا عبث. ◆◆

یادداشت‌های نویسنده :

1. Renée Riese Hubert

۲. در «پینگ»، که عنوان ترجمهٔ انگلیسی بکت از «بنگ» است، اصطلاحات هندسی بیشتر به کار رفته است، مثلاً: «تلاقی‌ها» و «سطح» گاه هر دو به «سطح» ترجمه شده است. ترجمهٔ انگلیسی «بنگ» در شمارهٔ دوم سال بیست و هشتم مجلهٔ «انکاونتر» Encounter (فوریهٔ ۱۹۶۷) صص ۲۵-۲۶ منتشر شده است.

3. Winnie, Nell, Nagg

۴. در مقالهٔ « Some Ping Understood » در شماره دوم سال بیست و نهم مجلهٔ «انکاونتر» (فوریهٔ ۱۹۶۸) ص ۸۷.

۵. این لفظ به ویژه در سیرک‌ها به کار می‌رود.

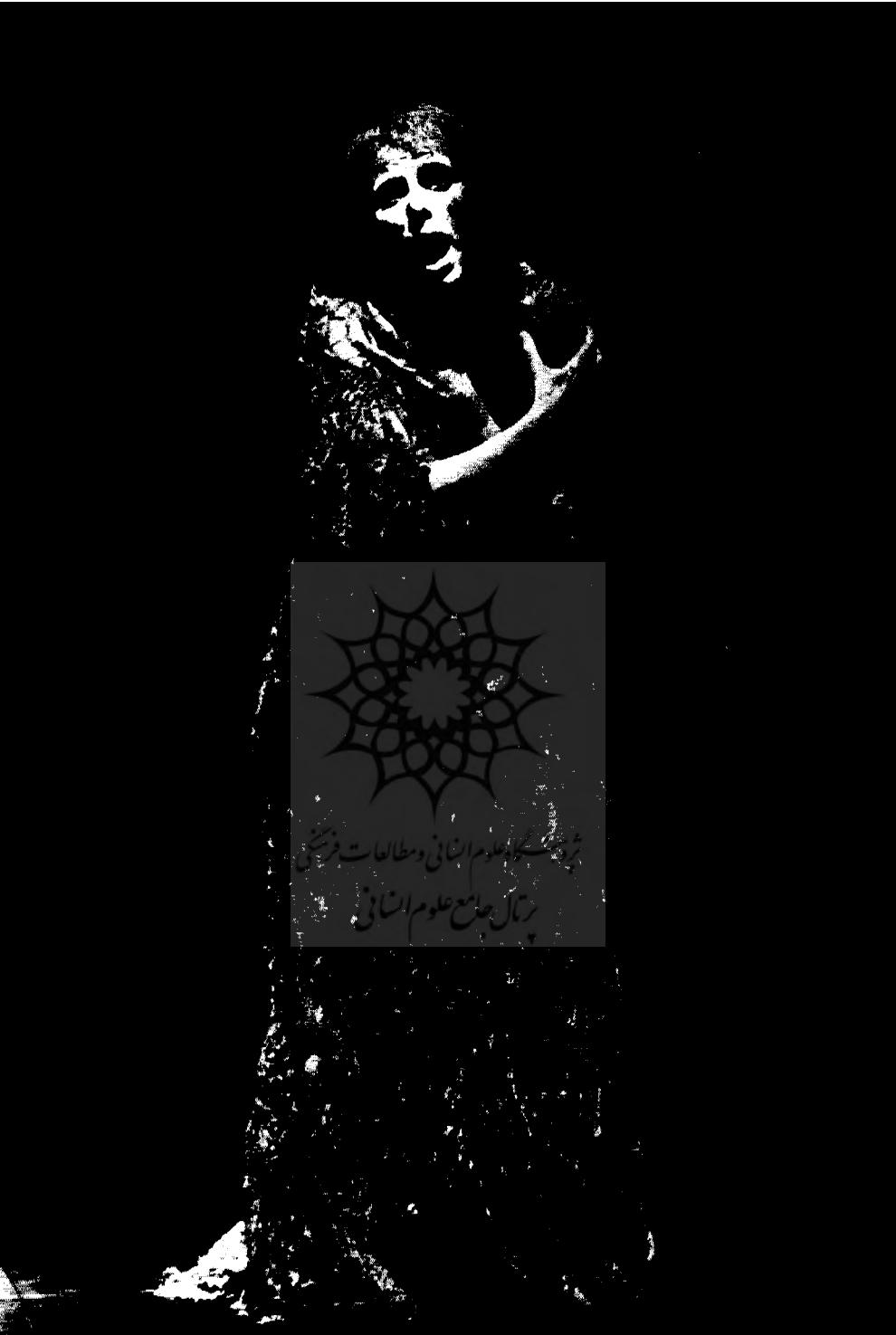
۶. دُن پیکه دونکر Don Pikkedoncker در «شکوه جهنم» به تقلید از صدای زنگ لفظ «بنگ» را به زبان می‌آورد.

۷. بکت واژهٔ فرانسه achevé را در ترجمه انگلیسی به over (و واژهٔ inachevé را به واژهٔ ساختگی unover - «نه تمام» - م) برگردانده است. واژهٔ انگلیسی تأکید عاطفی بیشتری دارد ولی در عین حال حاکی از تسلیم و تفویض است.

8. Ludovic Janvier

۹. در مقالهٔ «Le lieu du retrait de la blancheur de l'écho» [عزلتگاه سفیدی پژواک]، مجلهٔ [Critique نقد]، سال بیست و سوم، ص ۲۳۷ (فوریهٔ ۱۹۶۷).

۱۰. در این جا به مفهوم خلأ می‌رسیم که ل. ژانویه بررسی کرده است: «به خلأ می‌رسیم، به خلئی که درون سر و صدا پدیدار شده است، سر و صدایی که با شنیدن صدای «بنگ» در عنوان نوشته به وجود آمده است. ردّپا - پژواکی آنی از یک زندگی کم‌مایه، ردّپا - پژواکی که بی‌نهایت سریع است و به گوش چنان سفید است که به چشم، در فضای زبانی هستیم که درهای آن به روی هرچه خارج از آن است به یکسان بسته است، از هر دلالتی تهی است، فضایی که فقط تکرار رکن اساسی «سفید» و هماهنگی اصوات پژواک سخن سفید را به گوش می‌رساند و چند برابر می‌سازد.» همان، صفحه ۲۳۳


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی