ساموئل بکت، یا «حضور» در تئاتر

آلن رب گری یه. ترجمهٔ صالح حسینی

به گفتهٔ هایدگر، سرنوشت آدمی این است که حاضر باشد.* چنین سرنوشتی را احتمالاً در تئاتر، بیش از شیوه‌های دیگر فرانمایی واقعیت، شبیه سازی می کنند[1]. نکتهٔ اساسی دربارهٔ صاحب شبیه[2] این است که «در صحنه» است، یعنی حضور دارد.

مقدر چنین بوده است که دیدن رویارویی ساموئل بکت با این معارضه جویی از توجه استثنایی برخوردار گردد. چون اگر قرار به دیدن این رویارویی باشد، آخرالامر لازم می آید آدم مورد نظر بکت، یعنی خود انسان، را در واقع ببینیم. چون با اینکه بکت رمان نویس خود را بی امان به دامن این جستجو می انداخت، مجال درک ما از آدم رمان هایش با هر صفحه تنگ تر می شد.

مِرفی، مولُوی، مالون، ماهود، و وُرم [کِرم]- قهرمان رمان های بکت بیش از پیش رو به ادبار دارد. نخست این که از توان افتاده است، ولی هنوز به مدد دوچرخه گلیمش را از آب بیرون می کشد. سپس استفاده از پاهایش را یکی پس از دیگری به سرعت از دست می دهد، و هنگامی که دیگر نمی تواند خود را این ور و آن ور بکشاند، خود را در اتاقی محبوس می یابد و در این اتاق قوای دماغی اش را اندک اندک از دست می دهد. دیری نمی گذرد که این

جانی مرفی. الن استفورد و بَری مک گاورن، در انتظار گودو (۱۹۹۹).

روژه بلن و ژان مارتن در آخر بازی (۱۹۵۷).

اتاق به قدری کوچک می شود که دیگر بیش از کوزه‌ای نیست و چمدانی در آن هست، در کار پوسیدن و آن هم از قرار معلوم لال، که به واپسین مرحلهٔ فروپاشی نزدیک می شود. دیگر هیچ بر جای نمی ماند جز چیزی «به شکل تخم مرغ»، و غلظت آن هم «بیشتر شبیه [غلظت] صمغ» است. اما این شکل و این غلظت بدون معطلی با جزیی از جزییات پوچ نفی می گردد: مفروض گوینده این است که ساق پیچ به پاهایش بسته است و چنین تشریفی برای تخم مرغ نامحتمل است. پس بار دیگر واداشته شده‌ایم که برای حادثات آماده باشیم: هنوز مانده است به انسان برسیم.

جملگی آفرینه هایی که از برابرمان گذشته‌اند، برای این حضور یافته بودند که فریبمان دهند: آنها جملات رمان را به جای آن آفرینهٔ گریزپایی گرفته بودند که هرگز به پدیدار شدن تن نمی دهد، یعنی همان انسان که نمی تواند وارد عرصهٔ وجود حضوری اش شود، همان انسان که موفق نمی شود حضور پیدا کند.

ولی اکنون ما در عرصهٔ تئاتر قرار داریم. پرده بالا می رود...

از صحنه آرایی چیزی، یا عملاً چیزی، مستفاد نمی شود. راه؟ همین قدر [به جای آن آمده] «صحرا». تنها شیء مشخص یک درخت واحد است، که چندان هم به درخت نمی برد - پیکر درختی است، رشد نیافته و بی برگ.

دو تن آمده‌اند روی صحنه. بی سن و سال و پیشه و پیشینهٔ خانوادگی اند. خان و مان ندارند. سخن کوتاه، خانه به دوش اند. به لحاظ جسمی بی عیب می نمایند. یکی پوتینش را درمی آورد و دیگری از اناجیل [اربعه] سخن می گوید. دانه‌ای هویج می خورند. حرفی برای گفتن به یکدیگر ندارند. با دو نام مصغر، **گوگو** و **دی‌دی**، همدیگر را صدا می کنند که نام‌های قابل شناسایی از آن ها برنمی آید.

این دو نخست به چپ، و بعد به راست نگاه می کنند. به رفتن، به ترک یکدیگر، وانمود

می کنند، منتها مدام بازمی گردند و وسط صحنه به هم می رسند. نمی توانند بگذارند بروند. آخر منتظر آمدن کسی اند موسوم به گودو، که درباره اش چیزی نمی دانیم الا این که نخواهد آمد. و این، دست کم، از همان ابتدا معلوم همگان است.

پس وقتی که پسری از راه می رسد (به گمان **دی دی**، او همان پسری است که دیروز آمده بود) حامل این پیام که: «آقای گودو گفت به شما بگویم امشب نمی آید منتها فردا به طور حتم می آید،» کسی تعجب نمی کند. آن وقت روشنایی نقصان می پذیرد. شب شده است. دو خانه به دوش بر آن می شوند بروند و فردا از سرنو بازگردند. ولی تکان از تکان نمی خورند. پرده پایین می آید.

پیشتر دو صاحب شبیه دیگر هم پیداشان شده است و مایهٔ سرگرمی شده اند: **پوتزو**، که قیافهٔ آدم های دولتمند را دارد و، خدمتکار مفلوکش: **لاکی**، که با طنابی که به گردنش بسته است او را با خود می کشد. **پوتزو** روی چهارپایهٔ تاشویی می نشیند، ران مرغ سردی را می خورد و پیپی می کشد. آن وقت دربارهٔ شفق نطق غرّایی ایراد می کند. **لاکی**، مطابق امر، لنجاره کش و رقصان راه می رود و گفتارِ به فهم نیامده ای را، مشتمل بر تمجمج و تذبذب و بریده بریده گویی، بلغور می کند.

این از مجلس اول.

مجلس دوم. روز بعد. ولی آیا به راستی روز بعد است؟ یا پس از آن؟ یا پیش از آن؟ به هر تقدیر، دکور همان است که بود، فقط یکی از اجزای آن فرق کرده است: حالا درخت چهار پنج برگ دارد. **دی دی** آوازی می خواند دربارهٔ سگی که می آید توی آشپزخانه تکه نانی می دزدد. سگ به قتل می رسد و به خاک سپرده می شود و بر مزارش چنین می نویسند: سگی آمد توی آشپزخانه تکه نانی دزدید... والی غیرالنهایه. **گوگو** پوتینش را به پا می کند، شلغمی می خورد و چه و چه. یادش نمی آید قبلاً این جا بوده است.

پوتزو و لاکی بازمی گردند. **لاکی** لال است و **پوتزو** کور، و چیزی به یاد نمی آورد. همان پسرک بازمی گردد و پیامش نیز همان است: آقای گودو امشب نمی آید ولی فردا می آید. پسرک دو خانه به دوش را نمی شناسد. قبلاً

به گفتهٔ هایدگر، سرنوشت آدمی این است که حاضر باشد. چنین سرنوشتی را احتمالاً در تئاتر، بیش از شیوه‌های دیگر فرانمایی واقعیت، شبیه‌سازی می‌کنند. نکتهٔ اساسی دربارهٔ صاحب شبیه این است که «در صحنه» است، یعنی حضور دارد.

آن ها را ندیده است.

بار دیگر شب شده است. **گوگو** و **دی‌دی** دلشان می خواهد به حلق آویز کردن خود دست بزنند - لابد شاخه های درخت محکم است. از بد حادثه طناب مناسبی ندارند. بر آن می شوند بروند و روز بعد از سر نو باز گردند. منتها تکان از تکان نمی خورند. پرده پایین می آید.

این نمایش نامه **در انتظار گودو** نام دارد و نزدیک به سه ساعت طول می کشد.

و همین فی نفسه اعجاب آور است. این نمایش نامه، به رغم بر ساخته شدن از هیچ، سه ساعت تمام بدون هیچ وقفه ای «دوام می آورد»، و گو اینکه از قرار چه بسا دلیلی برای ادامه یا اتمام آن وجود نداشته باشد، بی تزلزل دوام می آورد. تماشاگران از بدایت تا نهایت نمایش نامه غافلگیر می شوند. امکان دارد که گاهی دمغ شوند، ولی در برابر این دو آدمی که کاری نمی کنند وعملاً چیزی نمی گویند و مایملک دیگری جز حاضر بودن [= حضور] ندارند، میخکوب بر جای می مانند.

منتقدان، از همان اجرای نخست نمایش نامه، ماهیت «عامه پسند» آن را مؤکّد کرده اند. عبارت «تئاتر تجربی» این جا دیگر جایی ندارد: این تئاتر، تئاتر ناب و ساده است و همگان می توانند به دیدن آن بروند و چیزی از آن دریابند.

البته چنین سخنی به این معنی نیست که کسی نیست که دربارهٔ آن دچار بدفهمی شود. مردم از هر سو آن را بد می فهمند، همان گونه که هر کسی دربارهٔ اندوه خویش دچار بدفهمی می شود. سیل شرح و تفسیر است که از هر سو جاری است، و هریک بی معناتر از آن یک.

گودو [Godot] خداست. آیا نویسنده آن را از واژهٔ «God» از زبان مادری اش به وام نگرفته است؟ خوب، چرا نگرفته باشد؟ گودو آرمان زمینی نظم اجتماعی بهتر است - و باز، چرا نباشد؟ مگر نه این که خانه به دوش ها در آرزوی خوراک و پناهگاه و کتک نخوردن اند؟ و مگر

ژیلت باربیه و ژان - کلود پرین در آخر بازی (۱۹۹۴).

نه این است که **پوتزو**، که به طور مشخص گفته شده است که گودو نیست، اندیشه را در اسارت نگه داشته است؟ اگر هم چنین نباشد، گودو عزراییل است و اگر عزراییل نیاید و جان آن‌ها [**دی‌دی** و **گوگو**] را نگیرد، فردا خود را حلق آویز می‌کنند. گودو سکوت است: وقتی که منتظر اوییم، لازم است حرف بزنیم تا حق داشته باشیم که دست آخر خاموش بمانیم. گودو همان خویشتن دست نیافتنی است که بکت در جملگی آثارش دنبال می‌کند و همیشه هم با این امید غایی که «این بار، شاید، عاقبت من بوده باشم.»

ولی این پیشنهادها جز کوشش برای محدود کردن خسارت نیست. تازه آن پیشنهاد هم که از دیگر پیشنهادها مضحک‌تر باشد، در ذهن هیچکس واقعیت خود نمایش‌نامه را نمی‌زداید، یعنی آن قسمت که در عین پر معنی بودن بسیار سطحی است و دربارهٔ آن جز این نمی‌توان گفت که گودو کسی است که دو خانه به دوش کنار راهی منتظر اویند و او نمی‌آید.

از **گوگو و دی‌دی** چه بگوییم که هیچ تفسیری را برنمی‌تابند الا تفسیری که پیش پا افتاده‌تر و عاجل‌تر از تفسیرهای دیگر است، و آن این که **گوگو و دی‌دی** آدم‌اند. و سرنوشت آن‌ها در گزارهٔ ساده‌ای، که ورای آن رفتن محال است، خلاصه می‌شود: آن‌ها حضور دارند، در صحنه‌اند.

گفتن ندارد که برای کنار گذاشتن سنن بورژوازی مرتبط با سیر وقایع کوشش‌هایی در کار کرده بوده‌اند. اما **در انتظار گودو** مشخص کنندهٔ نوعی نقطهٔ فرجام است. پیش از آن کسی به چنین خطر بزرگی دست نزده بود. چون سروکار این نمایش‌نامه با امر اساسی است و حاشیه روی در آن راه ندارد و وسیلهٔ مستعمل برای پرداختن به امر اساسی را هرگز این قدر کاهش نداده بوده‌اند و مرز بدفهمی هم به این اندازه باریک نبوده است.

این فرض تا همین اواخر معقول می‌نموده است که اگر یکی از واسطه‌های هنری نظیر، فی‌المثل، رمان را بتوانند از بسیاری از قواعد و احکام سنتی رها سازند، لازم است که در عرصهٔ تئاتر دقت بیشتری مبذول دارند. واقع اینکه نمایش‌نامه در صورتی موجودیت می‌یابد که مایهٔ تفاهم با تماشاگران گردد. بنابراین، چنین می‌انگاشته‌اند که لازم است مجیز تماشاگران را بگویند، آدم‌های غیرمعمول عرضه‌شان کنند، با ایجاد هیجان موجبات علاقه‌مندی آن‌ها را فراهم سازند، در تار و پود توالی روایت گیرشان بیندازند و با ابداعات کلامی مرتبط با شعر، یا در مواردی مرتبط با شوریدگی، نگذارند روی صندلی بند شوند.

در **در انتظار گودو** چه عرضه می‌شود؟ گفتن این که هیچ چیز در آن اتفاق نمی‌افتد، نوعی

تخفیف[3] است. وانگهی، فقدان توالی روایت[4] یا هیجان را که قبلاً دیده‌ایم. اما این جا کمتر از هیچ چیز اتفاق می افتد. چنان است که گویی نوعی واگشت ورای هیچ چیز را تماشا می کنیم. آن گونه که معمول آثار بکت است. آن اندکی هم که در اختیار ماست و خیال می کردیم بسیار ناچیز است، به زودی در برابر دیدگان ما تحلیل می رود - متلاشی می شود، همچون **پوتزو** که محروم از بینایی بازمی گردد، و **لاکی** نامی محروم از گفتار او را به دنبال خود می کشد؛ یا همچون هویج که در مجلس دوم، گویی به نیشخند، تبدیل شده است به شلغم.

همین جاست که یکی از اصحاب شبیه می گوید: «این که راستی راستی دارد بی اهمیت می شود.» دیگری در جواب می گوید: «به قدر کافی نه.» و سکوت دیرپایی پشت سر جوابش می آید.

از همین گفت و واگفت[5] معلوم می شود که از زبان بازی های مذکور در فوق تا چه اندازه فاصله گرفته‌ایم. دیالوگ از بدایت تا نهایت در حال احتضار است، در سکرات موت است، به ته خط رسیده است. دیالوگ در همان مرزهای انحلالی قرار دارد که منزلگه «قهرمانان» آثار بکت است و گاهی هم دربارهٔ آن ها به یقین نمی توانیم بگوییم که از این مرزها عبور نکرده باشند. این یا آن یک از دو خانه به دوش، در میانهٔ سکوت و تکرار و عبارات آماده و دم دست («آدم همان است که هست... امر اساسی تغییر نمی کند»)، برای گذراندن وقت چیزی پیشنهاد می کند - با هم گفتگو کنند، «توبه کنند»، خود را حلق آویز کنند، داستان بگویند، به یکدیگر توهین کنند، به «**پوتزو و لاکی**» دست بیندازند. اما هر بار سرشان به سنگ می خورد: پس از دو سه گفت و واگفت نامتیقن جامی زنند و به ناکامی اقرار می کنند.

از توالی روایت چه بگوییم که در چهار کلمه خلاصه شده است و همچون ترجیع بندی مدام مکرر می شود: «ما منتظر گودوییم.» منتها این ترجیع بند، ترجیع بند بی معنا و ملال آوری است: کسی به چنین انتظاری علاقه ندارد: این انتظار از حیث چشم براه ماندن فاقد ارزش تئاتری است. نه معرّف امید و آرزوی است و نه هم نومیدی. بهانه‌ای بیش نیست.

در عرصه‌ای از عرصه های این فروپاشی و زوال اوجی هست یا، نقطهٔ مقابل آن - درک اسفل، حضیض. **لاکی** و **پوتزو**، که حالا دیگر هر دو معلول شده‌اند، بر پشته‌ای در میانهٔ راهی روی هم افتاده‌اند و نمی توانند برخیزند. بعد از این که مقداری با هم بگومگو می کنند، **دی‌دی** به نجاتشان می رود منتها او هم سکندری می خورد و می افتد. حالا نوبت یاری طلبیدن اوست. **گوگو** دست دراز می کند و او نیز سکندری می خورد و می افتد. اکنون دیگر کسی سرپا نمانده

از چپ به راست: الن هاوارد، دنیس کوپیلی و سن کینگزلی، در انتظار گودو (۱۹۹۷).

است. در صحنه هم چیزی نیست جز این پشتهٔ خروشان و نالان، که چهرهٔ **دی‌دی** از آن بیرون می‌آید و تقریباً با رضامندی می‌گوید: «ما آدمیم.»

از تئاتر عقاید چیزی نبود که ندانیم. ممارست فکری سالمی بود و تماشاگر خاص خود را هم داشت، گو این که در آن به وضعیت و سیر نمایش گاهی بی‌اعتنایی می‌کردند. این تئاتر قدری ملالت بار بود منتها سبب می‌شد که درست «فکر» کنیم. اندیشه[۶]، در جایی هم که ویرانگر باشد، به یک معنی همیشه مایهٔ آرامش است. گفتار[۷] ـ گفتار زیبا ـ نیز مایهٔ آرامش است. محال است برآورد کردن تعداد سوء تفاهمات مربوط به گفتار والا و موزون و قدرتی که در مستور ساختن اندیشه یا غیبت اندیشه دارد.

این جا سوء تفاهمی در کار نیست: اندیشه و بلاغت[۸] بر اثر غیبت نظرگیر شده‌اند و اگر هم در متن آمده‌اند، صورت نقیضه به خود گرفته‌اند، که یک نامرادی دیگر است، یک جنازهٔ دیگر. گفتار همان «شفق» است که **پوتزو** وصفش می‌کند در قالب قطعه‌ای ادبی عرضه شده است به همراه با سینه صاف کردن‌ها و شترق شترق شلاق، سرشار از تعابیر ممتاز و ایما و اشارات نمایشی، که به میان درآمدن‌های ناگهانی و اظهار شگفتی‌های بی‌مزه و یاری نکردن‌های حافظه آن را ضایع می‌سازد: «(مطنطن) ساعتی پیش (به ساعتش نگاه می‌کند، بی‌پیرایه)[۹] تقریباً (مطنطن) پس از فروریختن (درنگی می‌کند، بی‌پیرایه) بگوییم ده صبح (مطنطن) سیلاب نور سرخ و سفیدش آن هم خستگی‌ناپذیر اندک اندک تلألؤش را از دست داد و رنگ باخت...»، تا پیچش غایی که پس از سکوت به لحنی اندوهبار و با داد و بیداد ادا می‌شود: «آری در این دنیای دون وضع چنین است.»

از اندیشه چه بگوییم؟ دو خانه به دوش از **پوتزو** سؤالی پرسیده‌اند، ولی کسی یادش نمی‌آید سؤال چه بوده است. هر سه همزمان کلاه از سر برمی‌دارند، پیشانی خود را با دست فشار می‌دهند و به خود فشار می‌آورند حواسشان را جمع کنند. سکوت دیرپا. **گوگو** یکبارگی

الن هاوارد و الکس راسل، در انتظار گودو (۱۹۹۷).

بانگ برمی آورد: «ها!» یادش آمده. «چرا چمدان و سبدش را زمین نمی گذارد؟»
منظورش **لاکی** است. سؤالی است که چند دقیقه پیش پرسیده بودند. منتها در این گیرودار **لاکی** چمدان و سبد را گذاشته است زمین و همگی اظهار رضایت می کنند وقتی که **دی‌دی** چنین استدلال می کند: «حالا که چمدان و سبد را زمین گذاشته، اگر پرسیده بودیم چرا این کار را نکرده، آن وقت غیرممکن می شد.» به این می گویند منطق. در جهانی که زمان ایستاده است، الفاظ «قبل» و «بعد» معنایی ندارد. آنچه اهمیت دارد، حال است: چمدان و سبد روی زمین است، پس چنان است که گویی همیشه روی زمین بوده است.
نظیر چنین استدلال هایی را قبلاً، در آثار لوئیس کارول و [آلفرد] ژاری، دیده ایم. بکت از این هم فراتر می رود: اندیشه مند ماهر خویش، یعنی **لاکی** را نشانمان می دهد. **لاکی**، به فرمان اربابش: «آی خره، فکر کن!» چنین می گوید:

طبق فرموده پانچر و واتمان نظر به هستی خدای جسمانی کذا کذا کذای ریش سفید کذا کذا کذای ازلی لامکان که از سرادقات الجلال و الجبروت و اللسان الاَلکن که جز معدودی استثنا آن هم به دلایل نامعلومی که بعداً معلوم خواهد شد به جان دوستدار ماست و رنج می کشد همچون میرانداى سرمدی...

والخ. دیگران برای ساکت کردن **لاکی**، ناچار می شوند زمینش بزنند، سیلی و لگد نثارش کنند و دست آخر کلاهش را بقاپند - که تنها علاج مؤثر است. همان طور که یکی از خانه به دوش ها می گوید: «از فکر کردن بدتر هم هست.»
بر اهمیت چنین تأملاتی آن قدر ها نمی توانیم پای بفشریم. بیش از هفت هزار سال تحلیل و فلسفه، به جای افتادگی آموزی، سبب شده است که، وقتی پای امر اساسی به میان می آید،

ضعف تدبیر خویش را از یاد ببریم. چنان است که گویی اهمیت واقعی هر سؤالی از قرار معلوم به سنجهٔ ناتوانی ما در اعمال ذهن بر آن درمی‌آید و وقتی که در می‌آید، کفه به پایین خم می‌شود.

این گرایش، این واگشت مسری و خطرناک را بکت در جملگی آثارش مطرح می‌سازد. **لاکی** و **پوتزو**، دو صاحب شبیه فرعی، از مجلس اول تا مجلس دوم تحلیل می‌روند - مانند مِرفی و مولُوی و مالون و بقیه. هویج به شلغم تبدیل می‌شود. تازه **دی‌دی** هم رشتهٔ آواز دوری دربارهٔ سگ از دستش درمی‌رود. جملگی عناصر دیگر در نمایش‌نامه نیز چنین است.

۱۷۷

ولی دو خانه به دوش بی تغییر و بی عیب و علت می‌مانند. پس این بار حتم داریم که آن‌ها دیگر عروسک خیمه شب‌بازی نیستند و نقششان هم به نهان ساختن غیبت قهرمان نمایش‌نامه منحصر نمی‌شود. کسی که قرار است منتظرش باشند گودو نیست بلکه خود آن‌ها، یعنی **گوگو** و **دی‌دی**، است.

نگاهشان که می‌کنیم، یکبارگی متوجه نقش اصلی تئاتر می‌شویم و آن عبارت از نشان دادن این نکته است که حقیقت حاضر بودن مشتمل بر چیست. چون چنین چیزی را قبلاً هرگز بر روی صحنه ندیده‌ایم، یا اگر هم دیده باشیم با این فصاحت و قدرت نبوده است. اصحاب شبیه معمولاً جز نقش‌بازی کاری نمی‌کنند، همان گونه که همهٔ آدم‌های دور و بر ما که می‌خواهند از زیر بار هستی خود شانه خالی کنند، نقش بازی می‌کنند. ولی در نمایش‌نامهٔ بکت چنان است که گویی دو خانه‌به‌دوش، بی آن که نقش بازی کنند، روی صحنه بوده‌اند. این دو در صحنه حضور دارند، پس لازم است که علت حضورشان را بیان کنند. منتها پیداست که متن آمادهٔ محققانه‌ای در اختیار ندارند. باید ابداع کنند. آنان آزادند.

گفتن ندارد که آزادیشان مفید فایده‌ای نیست. همچنان که چیزی در اختیار ندارند که از روی آن بخوانند، چیزی هم نیست که ابداع کنند. گفتگویشان هم، که شیرازه ندارد، به پاره‌های لغو و بی‌معنی مبدل می‌شود: گفت و واگفت‌های ماشین‌وار، بازی کلامی، استدلال‌های هزل‌آمیزی که کم و بیش ابتر است. الله‌بختکی به هر کاری دست می‌زنند. تنها چیزی که مجاز به انجام دادن آن نیستند، گذاشتن و رفتن و غیبت است: آن‌ها مجبورند بمانند چون منتظر گودویند. از بدایت تا نهایت مجلس اول حضور دارند و پرده هم که پایین می‌آید روی دو تنی فرود می‌آید که رفتنشان را اعلام کرده‌اند [ولی نرفته‌اند] و همچنان منتظرند. این دو باز هم در مجلس دوم حضور دارند که چیز تازه‌ای مزید نمی‌شود، و باز هم به رغم اعلام رفتن

الن هاوارد و بن کینگزلی، در انتظار گودو (۱۹۹۷).

به وقت فرود آمدن پرده همچنان بر روی صحنه‌اند. آنان باز هم روز بعد در صحنه حضور خواهند داشت، و روز بعد، و روز بعد از آن - «فردا و فردا و فردا»[۱۰] - تک و تنها و زاید و بدون آینده و بدون گذشته بر صحنه می‌مانند و چاره‌ای جز حضور ندارند.

اما همچنان که انسان را تماشا می‌کنیم، همان انسانی که در برابر دیدگان ما حاضر است، او نیز عاقبت تحلیل می‌رود. پردهٔ نمایش نامهٔ تازه‌ای بالا می‌رود، با عنوان **آخربازی**، یا به قول **هَم**، صاحب شبیه اصلی این نمایش نامه: «آخر بازی از پیش باختهٔ قدیمی.»

هم نیز، همچنان پیشینیانش **دی‌دی** و **گوگو**، ناتوان از رفتن است، ناتوان از رفتن به جای دیگر است. اما دلیل آن حالا دیگر جسمانی شده است و مایهٔ اندوه و مصیبت بار. به این معنی که **هم** معلول است و روی صندلی دسته‌داری وسط صحنه نشسته است و نابینا هم هست. دوروبرش چیزی نیست جز دیوارهای بلند عور و به پنجره‌های آن دست نمی‌رسد. **کلو**، ندیم گونه‌ای نیمه معلول، از **هم** رو به موت مراقبت می‌کند، وابسته به شیوهٔ خاصی، یعنی صندلی او را دور دیوارها هل می‌دهد و به این ترتیب **هم** را می‌گرداند.

پس **هم** آزادی هزل‌آمیز دو خانه به دوش را نیز از دست داده است، یعنی اختیار نرفتن را هم ندارد. از **کلو** که می‌خواهد کلکی برایش بسازد و بر کلک بنشاندش تا مگر دریا با خود ببردش، وانمود می‌کند و بس. چنان است که گویی **هم**، که نقشه‌اش را به محض صورت بستن کنار می‌گذارد، درصدد برمی‌آید خود را بفریبد که صاحب اختیار بوده است. واقع اینکه **هم** به این صورت نشان داده می‌شود که بندیِ پناهگاه خویش است. به این معنی که دلش نمی‌خواهد آن‌جا را ترک کند و وسیلهٔ انجام چنین کاری را نیز ندارد. همین تفاوت مهمی است: آدمی دیگر دعوی مقام نمی‌کند، بلکه بار تقدیر را بر دوش می‌کشد.

با این همه **هم**، درون زندانش، هنوز هم دست به نوعی نقیضهٔ اختیار می‌زند، یعنی گشتن به دور دیوارها را متوقف می‌کند و از **کلو** می‌خواهد به مرکز، درست به مرکز صحنه، بازگرداند.

با اینکه چیزی نمی‌بیند، ادعا می‌کند که کوچکترین جا به جایی را به نحوی از انحا احساس می‌کند.
بس نیست که در مرکز باشد و ناتوان از تکان خوردن. هنوز لازم است که از شر زواید خلاص شود، دیری نمی‌گذرد که **هم** جملگی متعلقاتش را که هنوز مانده است دور می‌ریزد: سوتی برای صدازدن **کلو**، نیزه‌ای که با آن در صورت لزوم صندلی‌اش را حرکت بدهد، سگ عروسکی دست سازی که نوازشش کند. اکنون آن چه لازم دارد این است که یکه و تنها بماند: «**کلو**، دیگر آخرش است، رسیده‌ایم به آخرش. دیگر احتیاجی به تو ندارم.»

جملگی آفرینه‌هایی که از برابرمان گذشته‌اند، برای این حضور یافته بودند که فریبمان دهند. آنها جملات زمان را به جای آن آفرینهٔ گریزپایی گرفته بودند که هرگز به پدیدار شدن تن نمی‌دهد. یعنی همان انسان که نمی‌تواند وارد عرصهٔ وجود حضوری‌اش شود، همان انسان که موفق نمی‌شود حضور پیدا کند.

راستش **هم** این است که نقش معاشر به پایان رسیده است. بیسکویت بی بیسکویت، مُسکّن بی مُسکّن - هیچ نوعی که به کار مریض جماعت بیاید. **کلو** کار دیگری ندارد بکند الا این که برود. پس می‌رود... یا دست کم تصمیم به رفتن می‌گیرد و، در همان حال که **هم** به عبث صدایش می‌زند و شاید هم خیال می‌کند خیلی از آنجا دور شده است، **کلو** کنار در گشوده ایستاده است: کلاه بر سر و کیف به دست و دیده دوخته به **هم** - به **هم**، که صورتش را با دستمال خونینی می‌پوشاند و پرده هم پایین می‌آید.
به این ترتیب بار دیگر، درست تا واپسین تصویر، همان مضمون اساسی، یعنی حضور، در کار است. هر چه هست این جاست. بیرون صحنه هیچ نیست، نابودن هست. **کلو**، که از بالای نردبانی از پنجره‌های ریزه میزه به شبه دنیای بیرون نگاه می‌کند، وصف «منظره» را به اختصار می‌گوید: یک سو دریای خاکستری برهوت، و سوی دیگر هم زمینی سوت و کور. ولی موضوع به همین ختم نمی‌شود. واقع اینکه این دریا و این بیابان، که بر تماشاگران ناپیداست، غیرمسکون است - چنان چون تمثال رنگ خوردهٔ آب پاشن بر پس آویز صحنه. از همین است گفتگوی زیر: «چرا پیش من می‌مانی؟ - چرا ازم نگه‌داری می‌کنی؟ - کس دیگری نیست. - جای دیگری نیست.» **هم** یکریز می‌گوید: «بیرون از اینجا مرگ است.» «اگر از پیش من بروی می‌میری.» «بیرون از اینجا مرگ است!» و الخ.
هر چیزی در زمان و همین طور هم در مکان حضور دارد. «این جا»ی محتوم در برابر «اکنون»

ازلی قرار دارد: **هم** بانگ برمی آورد: «دیروز، این دیگر یعنی چه؟ دیروز!» و اقتران زمان و مکان دربارهٔ شخص ثالث جز این یقین واحد ثمری ندارد: «اگر وجود داشته باشد آن جا می میرد، در غیر این صورت می آید این جا.»

بدون گذشته، بدون جای دیگر، بدون آینده دیگری جز مرگ - چنین جهانی لزوماً بی معنی است. یعنی هرچه انگار پیشرفت و جهت و معنی است در چنین جهانی راه ندارد.

سراپای وجود **هم** را تردیدی ناگهانی می گیرد. مشتاقانه می پرسد: «نکند حرف های ما دارد... دارد کم کم معنی پیدا می کند؟» **کلو** هم بی معطلی اطمینانش می دهد که: «معنی پیدا می کند! حرف های من و تو معنی پیدا می کند!... جانا سخن از دل ما می گویی!» ۱۸۰

ولی این انتظار مرگ، این محرومیت جسمانی فزون یابنده، این دندان نمودن های **هم** به **کلو** («روزی از روزها کور می شوی، مثل من. سر جایت، عین نقطه ای در خلأ، در تاریکی، تا ابد می نشینی، مثل من.... روزی از روزها به خودت می گویی: خسته ام، بنشینم و می گیری می نشینی. بعد می گویی: گشنه ام، الان پا می شوم چیزی برمی دارم می خورم. منتها پا نمی شوی.»)، و جملهٔ این فساد تدریجی حال هرچه باشد باز هم متضمن نوعی آینده است. با توجه به همین، ترس از «پیدا کردن معنی» کاملاً در فهم می آید. یعنی همین که بیاییم و معرفت موضوع تراژیک را بپذیریم، آن وقت جهان یکبارگی معنای پیشین خود را بازمی یابد. باز به همین ترتیب می توانیم بگوییم که زمان حال، در برابر این تهدید آینده که سهمناک و در عین حال محتوم است، دیگر وجود ندارد: در کار نابود شدن است، غیب می شود و در هزیمت عام گم و گور می شود. «مسکَن بی مُسکِن»، «بیسکویت بی بیسکویت»، «دوچرخه بی دوچرخه»، «طبیعت بی طبیعت» - چه بسا **کلو**، با همان پیروزی حزن آلود، این را هم اعلام می کرد که: زمان حال بی زمان حال.

هم در تک گویی پایانی می گوید: «حالا هم مثل همیشه، لحظه ها به خاطر هیچ.» و این پایان منطقی گفته اغلب مکرر زیر است: «به پیش پیش. به پیش پیش. چیزی دارد سیر خود را طی می کند.» در پایان، **هم** وادار می شود به ناکامی واقعی اش اقرار کند: «من هرگز حضور نداشتم... **کلو**!... من هرگز حضور نداشتم... همیشه غایب. همه اش در غیاب من پیش آمد.» بار دیگر سفرِ ناگزیر تمام شده است. **هم** و **کلو**، جانشینان **گوگو** و **دی دی**، یا دیگر آدم های آثار بکت - پوتزو، لاکی، مرفی، مولوی، مالون، ماهود، و ورم - سرنوشت مشترکی دارند.

صحنهٔ تئاتر، که تا به این جا گلگشت ممتاز حضور بوده بود، دیگر نمی تواند چندان تاب

بیاورد. تقدیر شوم از عرصهٔ رمان به عرصهٔ نمایش نامه سرایت می کند. پس از آنکه لحظه ای انگاشته بودیم که عاقبت خود انسان را یافته ایم، ناچار می شویم به اشتباه خود اقرار کنیم. **دی دی** جز پندار نبود - رقصان رفتنش شاید شرح این نکته باشد، نیز لباسش که سربسته یاد آورد لباس دلقک بود. او هم دروغی بیش نبود، موقتاً به قیافهٔ آدمی درآمده بود و دیری نگذشت که از نو در افق محو گردید و به عالم رؤیا، به دنیای بر ساختهٔ ذهن پیوست.

هم می گوید: «من هرگز حضور نداشتم»، و در برابر این اعتراف دیگر چیزی اهمیت ندارد، چون درک و دریافت آن جز در صورت تعمیم یافته اش محال است: کسی هرگز حضور نداشته است.

اگر قرار بر این می شد که بکت، بعد از **در انتظار گودو** و **آخر بازی**، نمایش نامهٔ دیگری بنویسد، پارهٔ سوم از مثلث رمان هایش، یعنی **نام ناپذیر**[11] را بار دیگر می نوشت. **هم**، در داستانی که در فواصل مختلف ابداع می کند و حوادث ساختگی می آفریند و آدم های خیالی را بازی می دهد، سرنخی به دست می دهد. از آن جا که خودش حضور ندارد، کاری ندارد بکند جز این که برای گذران وقت داستان بگوید و عروسک هایش را بازی بدهد.

مگر این که بکت شعبده های دیگری برای ما در آستین داشته باشد. ◆◆◆

* هایدگر برای به انجام رساندن پرسش هستی از هستی شناسی بنیادی، یعنی مطالعهٔ هستی آن باشنده ای که هستی برای او مسأله است (دازاین)، آغاز می کند و سپس به تاریخ هستی، یعنی مطالعهٔ تجلیات عصری هستی یا حقیقت هستی، می رسد. تعبیر دازاین Dasein (به مفهوم تحت اللفظی آن جا - بودن یا هستی - آن جا) را هایدگر برای انسان به کار می برد و مبین تقرر حضوری آدمی در جهان است. ویراستار

۱. «شبیه سازی کردن» به جای reproduction

۲. «صاحب شبیه» به جای character in a play

۳. «تخفیف» به جای understatement، که به تناسب متن آن را معادل litote در نظر گرفته ایم.

۴. «توالی روایت»، که چند سطر پیش هم آمده، به جای plot، یونانی آن (البته با تلفظ انگلیسی) mythos

۵. «گفت و واگفت»، در اینجا به جای exchange

۶. به جای thought [= dianoia]، گاهی هم به معنای «مضمون»

۷. به جای speech [= diction]

۸. یا «بلاغت متکلم» به جای eloquence

۹. «مطنطن» و «بی پیرایه»، به ترتیب به جای lyrical و prosaic

۱۰. از آخرین درد دل مکبث، در نمایش نامه ای به همین نام از شکسپیر. عنوان رمان مشهور فاکنر غوغا و خشم (یا چنان که مشهور است: خشم و هیاهو) هم مأخوذ از همین درد دل است.

۱۱. «سه گانی» یا «مثلث» رمان های بکت، غیر از نام ناپذیر: The Unnamable عبارت است از Molloy و Malone Dies

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی