مرگنامه‌ای برای صدای مرده

ساموئل بکت نویسندهٔ ایرلندی و برندهٔ جایزهٔ نوبل سال ۱۹۶۹ بر خلاف تاریخ تولدش که روز جمعهٔ پاک سیزدهم آوریل ۱۹۰۶ بود، در بیست و دوم دسامبر سال ۱۹۸۹، یعنی سه روزمانده به کریسمس چشم از جهان فروبست. همزمانی جمعهٔ پاک با نحوست روز سیزده، که نشانی از ترکیب کمدی و تراژدی است، ویژگی اصلی شش دهه داستانهای بلند، نمایشنامه‌ها و شعرهای بکت را تشکیل می‌دهد. در نگاه نخست، «زمان» در تشکل موفقیت بکت نقشی اساسی دارد. اینجا ما کارمان را با بررسی دو کتاب جدید که درست پیش از مرگ وی منتشر شد، آغاز می‌کنیم: کتاب «ساموئل بکت» تألیف **آندرو کندی** و کتاب «چرابکت» نوشته **انوک براتر**.

گذشته از آثار دوران جوانی بکت، داستان نویسی وی از سال ۱۹۲۹ آغاز می‌شود. وی در این سال در مدرسهٔ عالی پاریس با **جیمز جویس** دیدار کرد و داستانی کوتاه به نام «فرضیه» در نشریهٔ آوانگارد «ترانسیشن»، و مقاله‌ای تقلیدی با نام «دانته، برنو، ویکو، درجویس» در مجموعهٔ «جویس و بررسی مراحل پیشرفت کارش» چاپ کرد. او به سبب شعری به نام «whoroscope» دربارهٔ دکارت، برندهٔ جایزهٔ مؤسسهٔ «آورز» متعلق به نانسی کنراد شد و سپس طی سالهای ۱۹۳۰ - ۱۹۳۱ بررسی انتقادی مفیدی را به نام «پروست» چاپ و منتشر کرد.

کار او درمیانهٔ دههٔ سی با کتاب چاپ نشدهٔ «رویای شیرین زنان میانسال» تزلزل یافت؛ داستان بلند بسیار آموزنده و دست نیافتنی‌ای که بخشهایی از آن به سال ۱۹۳۵ دردیدگاههای بکت از «دوبلینی‌ها» طی مجموعه داستانهای کوتاهی با عنوان «More Kicks than pricks» چاپ و از خطرنابودی مصون ماند.

سپس نوبت به دورهٔ اشعار دشواری رسید که در کتاب «اکوبونز» (چاپ ۱۹۳۵) گردآوری شده است؛ شعرهایی که به وسیلهٔ **لورنس ای. هاروی** درکتاب «ساموئل بکت» با نام «شاعر و منتقد» مورد بررسی قرارگرفت. بعدها اثرباارزش ادبی واقعی دیگری با نام «مورفی» (چاپ ۱۹۳۸) به وجودآمد (مورفی در یونانی به مفهوم شکل است). سپس کنایه‌هایی که از **دانته** گرفته شده بود، جای خودرا به نفس‌گرایان پستی چون مورفی داد، و «بی‌قیدی و غرقه‌ساختن خویشتن درروابط تصادفی دنیای تصادفی» و «سرگردانی بی‌تفاوت»، **چاپلین، وات، مرسیر، کامیر، ولادیمیر، استراگون، مولی، مالون** و دیگرقهرمانان بی‌نام را به وجودآورد، چنانکه مولی می‌گوید تمام شکلها «پژمردن در میان اشکال بی‌رنگ» است. او دوران بی‌ثباتی نسبی سالهای جنگ رادرشهر «روسلیون» بخش اشغال نشدهٔ فرانسه سپری کرد، و این وضعیت تا دوران شکوفایی او در اواخر دههٔ چهل ادامه یافت. سپس با انتشار کتاب «در انتظارگودو» به سال ۱۹۵۲ به اوج کار خود رسید. «گودو» برای بکت آوازهٔ و شهرت را به همراه داشت. جایزهٔ بین‌المللی ناشران، مشترکاً به بکت و **جرج لوئیس برجس** اعطاشد؛ در سال ۱۹۶۹ نیزجایزهٔ نوبل رانصیب وی کرد. آثار ادبی وی به گونه‌های مختلفی عرضه شد، مانند: نمایشنامهٔ رادیویی «سقوط دسته‌جمعی» (۱۹۶۹)، «آخرین نوارکریپس» (۱۹۵۸) نمایشنامه روی نوار «فیلم» (۱۹۶۴) در سینما، «روح تریو» (۱۹۷۷) در تلویزیون، نمایشنامه‌هایی مانند: «روزهای شادی» (۱۹۶۱) و داستانهایی بلند مانند «چگونه است» (۱۹۶۱) و بسیاری از آثار تجربی و فشردهٔ دیگر. بسیاری از قطعات نمایشی کوتاه همچون «بازی» (۱۹۶۳)، «یادداشت اول» (۱۹۷۲)، «فاجعه» (۱۹۸۲)، [که به واکلاوهاول اهدا شده‌بود] و «اشعار بزمی داستانی» مانند «گمشده‌ها» (۱۹۷۲)، «همکاری» (۱۹۸۰)، از جمله برگزیده‌هایی از آثار وی بودند که به آسانی به عنوان مونولوگهای دراماتیک به نمایش درآمدند. در این مجموعه برجسته از قطعات ادبی دراماتیک

پیشنهادها را نمی‌توان جدی گرفت

مصاحبه‌ای با فدریکو فلینی

ترجمه: ضیاءالدین ترابی

بیست‌ونهم مارس امسال جایزهٔ افتخاری اسکاردررشتهٔ سینما به **فدریکو فلینی**، کارگردان هفتادوسه سالهٔ ایتالیایی به پاس یک عمر تلاش موفقیت آمیز در عالم سینما، اعطاشد.

این جایزه را هنرپیشه مورد علاقهٔ وی، **مارچلوماسترویانی** به او تقدیم کرد.

اهدای جایزه اسکار در رشتهٔ فیلم از همان نخستین جشنوارهٔ اسکار به سال ۱۹۲۷ م متداول شد که به **چارلی چاپلین** تعلق یافت. تا کنون این جایزه به کارگردانان بزرگی چون **اینگمار برگمان، ژان رنوار، ساتیا جیت‌رای** و **آکیراکوروساواواگذار** شده‌است.

فلینی با بیش از بیست فیلم تا - کنون بیشترین جوایز فیلمهای خارجی جشنوارهٔ اسکار را از آن خود ساخته است. این جوایز در سال ۱۹۵۶م برای فیلمهای «جاده»، در سال ۱۹۵۷م «شبهای کابیریا»، در سال ۱۹۶۳م فیلم «هشت و نیم»، و سرانجام در سال ۱۹۷۴م برای فیلم «آمارکورد» به وی اهدا شده است.

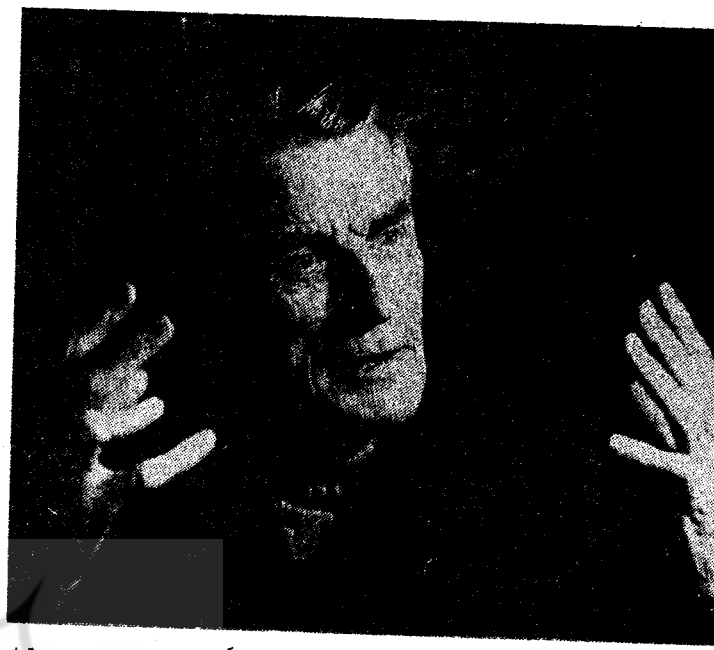
افزون براینها فلینی جایزهٔ جشنواره‌های سینمایی گوناگونی را از آن خود ساخته که از آن جمله می‌توان به نخل زرین جشنواره «کن» اشاره کرد که در سال ۱۹۶۰ به پاس فیلم «زندگی شیرین» به وی تسلیم شد.

فدریکو فلینی به سال ۱۹۲۰م در شهر «ریمینی» دیده به جهان گشود و پس از تحصیل در یک مدرسهٔ مذهبی، به نقاشی کاریکاتور و نوشتن قطعات رادیویی روی آورد و سرانجام به سناریونویسی پرداخت و کارجدی خود را در سینما با نوشتن سناریوی فیلم «رم شهر بی‌حفاظ» ساختهٔ کارگردان مشهور **روبرتو روسه‌لینی** آغاز کرد. با چنین پشتوانه‌ای در سال ۱۹۵۰م با فیلم «روشنیهای واریته» به ساخت فیلم همت گمارد. ولی نخستین موفقیتش را مرهون فیلم «شیخ سفید» (۱۹۵۲م) است، که سناریوی آن را با همکاری دوتن از دوستانش نوشت. نخستین فیلم رنگی او «جولیتای ارواح» نام دارد. پس از آن در سال ۱۹۶۹م «ساتریکون» را ارائه داد که به تعبیری باید آن را فصل دوزخ یا کمدی انسانی معاصر دانست. گفتگویی را که از نظرتان می‌گذرد، **دانیل هیمان** پس از اعطای جایزهٔ افتخاری اسکار با وی انجام داده است.

● از اینکه برندهٔ جایزهٔ افتخاری آکادمی اسکار شده‌اید، چه احساسی دارید؟

□ از آنجا که من باید خودنمایی خودخواهانهٔ شهرت و اعتبارم را رعایت کنم، می‌گویم که به طور غیرقابل احترازی در من اثر گذاشت. گرچه به طور جدی منتظرش نبودم، جزاینکه نادانسته، درحقیقت در بیست سال آینده انتظارش را داشتم. به عنوان آدمی غیرمسؤول، من جایزهٔ اسکار را به منزلهٔ سعادت‌ابدی یا تقدیس و تقدس تلقی نمی‌کنم. به نظر من به طورخیلی ساده‌ای این شانسی سرورآمیزاست که در آن سینما از خودش تجلیل می‌کند،

همان‌گونه که انوک براتر اشاره می‌کند، بکت بارها«فضای صحنه را با فضای آگاهی انسان» برابر فرض می‌کند و«درام خود را مانند داستانش به درون هدایت می‌کند». همهٔ انواع ادبی وابزار، در حال یکی شدن هستند، تمام آواها متوازن ارائه می‌شوند، همهٔ وسایل به تصویری ناقص از آوای تک‌گویی تبدیل می‌شوند. قطعه‌ای از نثر کتاب «همکاری» (۱۹۸۰) که سه روز پس از انتشار کتاب در تئاتر ملی و در رادیو «بی‌بی‌سی» به نمایش درآمد، نمونه‌ای از این مورد است. در واقع. پس از تجربهٔ اساسی نمایش «کهتری» (۱۹۷۰) که در آن شصت جمله -به استثنای جملهٔ آخر- به صورت تصادفی مرتب شدند، «مشکلات شعری، همانند



مشکلات آوایی به خوبی مورد بحث قرار می‌گیرند».

اینها اسکلت و استخوان‌بندی دوره‌ای از یک موفقیت است. داستان کتاب «چرابکت» تألیف انوک براتر با شرح حال ادبی مختصر یکصد تصویر همراه است. اما اندروکندی در کتاب «ساموئل بکت» خود، میان دیدگاه بکت دربارهٔ «نقصان‌پذیری توانایی بشر» و متون او دربارهٔ «نقصان زبان» و«اشکال کاسته شده و بسیار دوست‌داشتنی از درام و افسانه» وحدت اندیشه‌ای به وجود می‌آورد.

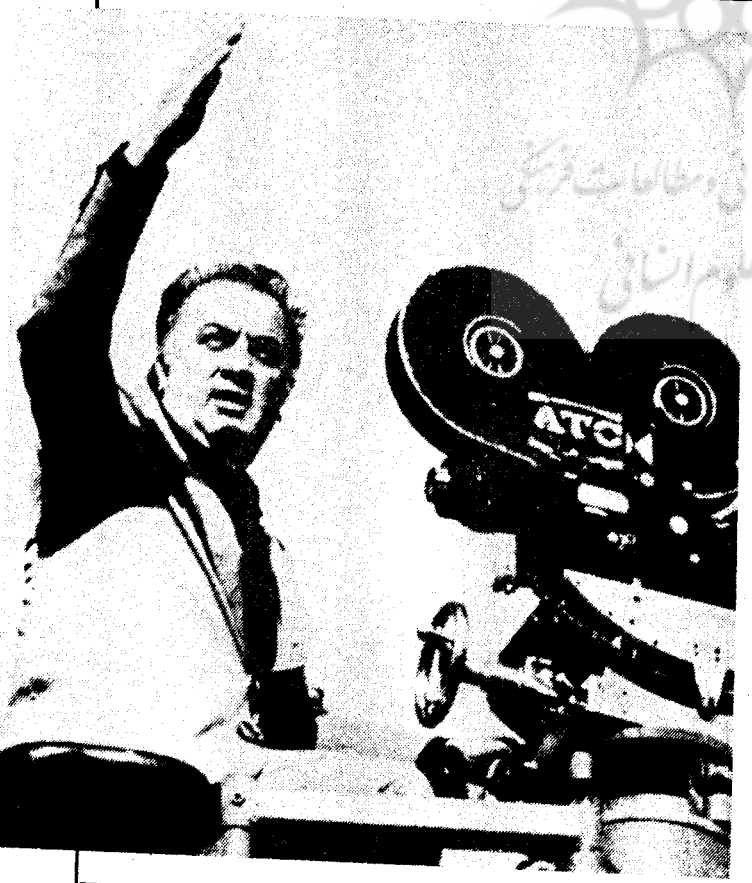
همان گونه که هر دو نویسنده اشاره دارند، مقالات سبک جویس و پروس بهترین و نخستین قطعات ارزشمند بکت هستند که به عنوان منابعی تذکاردهنده بکت را فردی دانشگاهی معرفی کرده و نشان می‌دهند کتاب «بیداری فینیگانها»ی جویس از طریق هجوم به کتب مقدس ملی به بکت امکان می‌دهد تا با نوشتن مقاله به جویس یاری برساند.

همان‌گونه که کندی خاطرنشان می‌سازد، مقالات مذکورنظریه‌های زیبا-شناختی و خودتوصیفی‌ای هستند که در آنها بکت با شأن جویس (نوشتهٔ او دربارهٔ چیزی نیست، نوشتهٔ او خود همان چیز است) و ماهیت ذهن و میل پروس سر و کار داشته و از آنها بهره می‌برد.

در اینجا بکت دیدگاههای ماترین در مورد عدم‌توانایی زبان در معنابخشیدن و نیز نمای زمخت هنر واقعگرایانه را «که همان بیان حالت بی‌محتوا از خط و سطح می‌باشد»، افشا می‌سازد. حال در مرحله‌ای جلوتر ما شاهد ایجاد هنر غیرتجسمی بکت هستیم، آنچه کندی از آن به عنوان«آمیختگی میان موضوع و نحوهٔ بیان و ترکیب میان تصور و شکل» یاد می‌کند؛ هنری که با کمک اموری متافیزیکی مانند حافظه، حرکت و میل در قالبهایی همیشه تازه، متراکم، ابداعی و تجربی طرح‌ریزی شده‌اند. این علایق به دلبستگی‌های اولیه نسبت به دکارت، شوپنهاور، دیمو کریتوس، دانته و نظریه‌هایی پیش از سقراط افزوده شدند و بکت را در راهی قرار دادند که وی در پیشاپیش آن قرار داشت، یعنی داستانهای ضدفلسفی مجرد و غیرتجسمی روبه رشد، نمایشهای معرفت‌شناسی، ضد نوول‌ها، و درامهای فشرده و کوچک‌شده. در سالهای نخست باید به دنبال نکات بیشتری باشیم. می‌گویند امکان دارد القائات دیگری پیش ازتأثیر جویس -که ارتباط او با بکت در این راه از هر چیزی بیشتر بود- در آن سالهای اولیه در پاریس وجود داشته باشد.

همچنین در این قطعات اشارات وسیعی از فلسفه، موسیقی و ادبیات وجود دارد که به ظهور غیرمنتظره آثار پیچیدهٔ اخیر منجر می‌شود، آثاری که بیشتر به سبک تلفیق‌دهندگان شکاک فرانسوی قرن نوزدهم مانند شارل رنوویه شبیه است. شخصی که همهٔ اسطوره‌شناسی‌ها برای او یکی بود.

جنبه‌های زیادی در این مجموعهٔ عظیم وجود دارد و موضوعات بسیاری که راه خویش را از طریق این آثار جلوه‌گر می‌سازند. از اهم آنها ارتباط میان حرکت،



و به حسب اتفاق من هم جزء این خانواده‌ام. هرچند دوست ندارم به عنوان فردی پنداشته شوم که به امتیاز، مدال یا نشانی دست یافته است؛ به عنوان کسی که برتر از بقیه است. پیش از این، هنگام اعطای جوایز سالانه مدارس سینمایی- گرچه برندهٔ چندین جایزه‌شده‌ام - ممکن بود خیلی مضطرب و آشفته شوم. برای کسی مانند من که تلاش کرده تا الگو نباشد، فکر اینکه الگو و مدل قرار گیرد، احساس گم و گور شدن می‌دهد.

● دردوران تحصیل جزء چه نوع شاگردانی بودید؟

□ از اولش استادبودم [باخنده] نه، برعکس، بویژه در ژیمناستیک، تعلیمات نظامی، و تمام دروس علمی به گونه‌ای باورنکردنی نمرات پایین می‌آوردم.

● آیا به این سبب که سرکش و نافرمان بودید؟

□ نه به‌طورکامل. درست به این علت بود که من لیاقت درک چیزهایی که استعداد یا توان استقرایی نامیده می‌شود را نداشتم. حتی امروز نیز به طور مطلق چیزی دربارهٔ مسایل تکنیکی فیلمسازی نمی‌دانم، فقط به فیلمبردارمی‌گویم که دوست دارم نور از کدام طرف بتابد.

هنگامی که در اثنای فیلمبرداری ناگهان همه چیز قطع می‌شود و مردم با حرص و ولع دل و رودهٔ دوربینهایشان را باز می‌کنند تا آن را با فیلم پرکنند، تازه من حس می‌کنم که دارم عملیات آپاندیس و ورم روده را تماشا می‌کنم.

برای من دوربین فیلمبرداری مثل قلم موی نقاشی یا قلم نویسنده است و درواقع دوربین، چشم، صدا، نشر و بسط بدنم هستند. خوشبختانه زود تصمیم گرفتم که به ماشین اعتماد کنم، حتی گرچه نمی‌دانستم که چطورکار می‌کند، مثل این بود که یک درک ضمنی وجود داشت که تابع بلهوسیهایم بود، چیزی که به همان نسبت که به من آزادی می‌بخشید، حس اعتماد می‌داد.

● اکنون پس از فیلم «آوای ماه» نزدیک به دو سال است که فیلم تازه‌ای نساخته‌اید، برنامه بعدی شما چیست؟

□ این مکانیسمی است که ناگهان به

سکون و میل شخصی است که نخست در سومین داستان از مجموعه داستانها آمده و داستان «دینگ‌دانگ» از آن دسته است.

نیاز بلاکوآ به «حرکت مداوم از مکانی به مکان دیگر» با عدم‌توانایی‌اش برای استراحت و آرامش (Sedendo et quiescendo) ارتباط دارد. بلاکوآ مانند «الاغ بوریدان» اغلب اسیر «امیال متعارض» خویش است. او به تنهایی قادر به زندگی با افکار خویش نیست، زیرا توانایی مقاومت در برابر کشش جذاب امیال شخصی را ندارد؛ «در حرکت بودن» همان گونه که او در حرکت است، او نمی‌تواند «ساکن» باشد. در «دینگ‌دانگ» همین تناقض «مکثهای حرکتی» با «وقفه‌های موزون در آهنگ بتهوون»، با «رفت و آمد» وسایط نقلیه در خیابان «پرس دوبلین» با امیال یکسان و در تضاد افرادی که در صف سینمای «پالاس» ایستاده‌اند و با «کورافلیجی» که در صندلی چرخدار خویش محدود و گرفتار شده - کسی که «ساکن» در وسیلهٔ حرکتی خویش قرار گرفته و از همان نقطه «جلو» و «عقب» می‌رود - مرتبط می‌شود. بلاکوآ نمی‌تواند زندگیش را وقف «سکون» سازد، حتی هنگامی که بی‌حس و غمگین در میخانه‌ای است، به سرعت حرکت می‌کند؛ از آنجایی که بلاکوآ نمی‌تواند آرام گیرد و هیچ معرفتی به ذهن این «جستجوگر بسیار بیمار» راه نمی‌یابد.

از ارتباط میان معرفت و حرکت - که موضوع بحث ماست - بارها در کار اخیر بکت استفاده می‌شود. واضح است آنهایی که هرگز «سکون» ندارند، هرگز لذت آرامش و رضایتمندی حاصل از «سکون» را در نمی‌یابند. بکت از نشانه‌ها و سمبلها به منظور نمایش حرکت استفاده می‌کند. او حرکت و اختلاف دکارتی موجود میان فرمانهای متضاد ذهن و جسم کارتزین را با به کار بردن صندلی چرخدار (که در اینجا مشاهده شده ودر داستان مورفی تکرار شده است) یا صندلی متحرک (در داستان مورفی) یا دوچرخه (حالت جا به جایی برای بلاکوآ، مولی، موران، مرسی و کامیر) و حتی تختخوابی مبله (درمالون می‌میرد)، به نمایش می‌گذارد. فرمول بندی هیوکنر آنجا که می‌گوید «سناتورکارتزین مردی است که دوچرخه سواری می‌کند، زوایای زیادی دارد.

در آثار اخیر بکت حرکت به ارتعاشات و لرزشهای جزئی در «بدون نام»، گورها در «نمایش»، بشکه‌ها در «گمشده‌ها» و گودالهای بانوئل ودالی در «روزهای شادی» محدود می‌شود.

بی‌تحرکی قهرمانانه وینی و سکون بی‌صدا و آرام هام سهمی از تاریخ طولانی سبک بکت را در برمی‌گیرد. حرکتهای بی‌نشان در نمودار آرزوهای پیروان فلسفهٔ دکارت نقش بسته است. آنان مانند «پسر پیر» در داستان مورفی همواره در تحرکند و هرگز آنچه که بکت در «پروست» به عنوان «خرد همه خردمندان» تعریف می‌کند، از «برهمن» گرفته تا «لئوپاردی» حاصل نمی‌شود. خردی که نه درخشنودی بلکه در ریشه کنی میل و آرزوست. آنهایی که به منظور دستیابی به دانش، آرزوهای خویش را رها می‌کنند، به عبارتی آرام و بی‌اعتنا می‌شوند، به حالتی از آرامش و به سکونی بی‌اعتنا و درونی که از شک حاصل می‌شود دست می‌یابند. سرگردانی مولی و ناکامیهای موران آنها را به سکوت وا می‌دارد. مالون به سکون رسیده، به حالتی از هوا و هوس می‌رسد. درنمایشها این حالتی که با حرکت و سکون مرتبط است، به تبادلی دراماتیک و یکسان تبدیل می‌شود که نمونه‌اش رفتار دو نفر از قهرمانان نمایش «درانتظار گودو» است:

استراگون: بسیار خوب، برویم؟

ولادیمیر: بله برویم. (آنها حرکت نمی‌کنند).

سرچشمهٔ تمام اینها ـ که درتفسیر ارسطو دربارهٔ «تکوین وجود و گذراز صورتها»، درکتاب «نزاد فساد»، درآکادمی سی سرو و درمتافیزیکهای دموکریتوس یافت می‌شود ـ یادآور آن است که بکت اغلب اندیشه‌های فلسفی را به صورتهای داستانی تبدیل می‌کند. دراین حالت، آثار اخیر که از ضروریات غیرواقعی آنها نیز کاسته شده، با آنچه که قبلاً روی داده غنا می‌یابند. اینکه این مسایل چیزی بیش از علایق گذراست را آثاری چون: «رفت و آمد» (۱۹۶۵)، «سکون» (۱۹۷۵)، «سکون ۳» (۱۹۷۸)، و سه اثر آخر او با عنوان «قطعه‌ها» که نام قطعه آخرش «حرکات خاموش» است و با نام «سکون حرکتها» درسال ۱۹۸۸ چاپ و منتشر شده، تأکید می‌کند، و هریک از آنها حتی اگر به صورت قطعات مجزا باقی نمانند نیز به کارگیری چنین واژه‌هایی را در "More Pricks than kicks" منعکس می‌کنند.

باردیگر به تناقض «مکثهای حرکتی» بازمی‌گردیم. برداشتهای براتر دربارهٔ یک پاراگراف از قطعه‌ای منثور درداستان «سکون» با یکدیگر همخوانی ندارند. او می‌گوید: «سکون... تضاد میان حرکت و استراحت، روشنایی و تاریکی، صدا و سکوت را دریک پاراگراف خلاصه می‌کند». درمتن این داستان واژهٔ «سکون» ۲۴ بار تکرار می‌شود. یک جا به عنوان قید، یک جا به عنوان صفت و جای دیگر به عنوان اسم. جابه جایی و بی‌ثباتی، معمولاً به مفهوم «سکوت»، «بی‌تحرکی» و گاهی «هنوز» به کار می‌رود. من اضافه می‌کنم که گاهی اوقات می‌تواند نشانگر «تداوم» هم باشد، یعنی انجام کاری که کسی قادر به انجام آن نیست.

آثار بکت مانند رشته‌ای از نقاشی‌های تجریدی و غیرتجسمی رو به تزایدپیت ماندرین به سفیدی غیرواقعی و مجردی دست می‌یابند، واژه‌هایی

طور خودکار در درونم به جریان می‌افتد و به من می‌گوید که می‌توانم کار ساختن فیلمی را شروع کنم. این یک حس نکوهش، ضدیت و تنفر از فیلمی است که در خط تولید، نسبت به تولید کننده وجود دارد. درحالی فرو می‌روم که دران حالت چیزی را که می‌خواهم بسازم، کاملا خلاصه می‌کنم و این نشانهٔ آن است که آمادهٔ کارم، درست مانند یک بطری که با امواج و کمانه‌های کشتی‌ای که درحال راه افتادن است، تصادف کند.

● آیا نشانه‌های قریب‌الوقوعی هم دارد، گویا بناست فیلمی براساس «دوزخ» اثر دانته بسازید...؟

□ پیشنهادهای گوناگونی دراین باره ارائه شده، حتی ازسوی آکادمی. طبیعی است که هدف این پیشنهادها تطمیع من برای رفتن به آمریکا، برزیل، هندوستان و یا نروژ است، که به گفته ایبسن در نمایشنامهٔ «بانویی از دریاچه» این پیشنهادها را نمی‌توان جدی گرفت. نزد من میان ساختن فیلم و اندیشهٔ ساختن فیلم تفاوتی وجود ندارد. غواصی را درحال شیرجه تصور کنید، او پیش از اینکه اقدام به این کار کند، افکارش را متمرکز می‌سازد و خودش را آماده می‌کند. لحظهٔ واقعی خلاقیت بالاتر از شیرجه زدن عملی درآب است.

● نخستین بار در شهر «ریمینی» بود که به گرایش و تمایل خود به فیلمسازی پی‌بردید. آیا درکودکی به سینما می‌رفتید؟

□ به ندرت، کم‌کم به صورت عادی درآمد، لحظهٔ عواطف عالی. کارگردان مورد علاقه من چاپلین بود که فیلمهایش را در ایام کریسمس نشان می‌دادند؛ کسی که خاطرهٔ تمام زمستان و فصل جشنواره بااو در ذهن من باقی می‌ماند. علاقه‌ای به داستانهای بزرگ عشقهای رمانتیک یا هنر پیشگانی چون گاربونداشتم. برای من چیزی مثل سرود جمعی در کلیسا ومراسم کفن و دفن درباره‌اش وجود داشت. اما او می‌خواست ملکه یا بانوی اول ایالت شود که من نمی‌توانستم خودم را با آن تطبیق بدهم.

پیش از این، کمدین‌هایی چون چاپلین وکیتون آیینه‌ای دربرابرم قرار داده بودند. به طور مادرزاد مقدر بود که من یک مسخره باشم. در حقیقت من صادقانه متقاعد شده‌ام که تمام فیلمهایم کمدی است. نه، شوخی نمی‌کنم. اگر از تشبیه و مقایسه‌ام ناراحت نشوید، کافکا اساس «مسخ» و «محاکمه» را بر شوخی و مضحکه بنا نهاده است.

سینمای آمریکا برای من چیزی بیش از یک مرجع و منبع مراجعه بود و به طور روان شناسانه‌ای مرا از خطر حفظ کرد. من خرده بورژوایی بودم که دریک رژیم فاشیستی تربیت و آموزش می‌دیدم. زندگی نسبتاً هولناک و ملال‌انگیز بود، با کلیسای کاتولیک دریک سو، و اسطوره «اسپارتاکوس» در سوی دیگر، اوج و رفعت جنگ، شادیها و مرگ برای وطن. انسان باید یا قهرمان می‌شد یا قدیس. آنگاه سینمای آمریکا، با رؤیاهای شادشاد، و زندگی جذاب و پذیرفتنی‌اش ازراه رسید. این سینما تصویری ازآمریکای دهه ۱۹۳۰ ارائه می‌داد، ممکن بود خیلی خوش‌بینانه باشد، اما هنوز مرا به خود می‌خواند.

● آیا نخستین صحنه‌ای که فیلمبرداری کردید، یادتان می‌آید؟

□ چطور می‌توانم فراموش کنم. سال ۱۹۵۲ بود. البرتوسوردی‌نقش «شیخ سفید» را بازی می‌کرد و دریک قایق پارویی باستایشگر پرشورش برنلابوو نشسته بود. ما درساحل «فرجنی» بانور اندکی که روی کشتی افتاده بود، از

فردی که یادآور چشم اندازهایی رؤیایی کامل و دست نخورده اند . بکت در «پروست» می‌نویسد: «ماتنها هستیم، ما نمی‌توانیم بفهمیم و نمی‌توانیم فهمیده شویم». پنجاه سال بعد شاگرد بکت **لیندا بن نوی** خاطرنشان می‌سازد که از واژهٔ «تنها» که اکنون از متن اصلی‌اش جدا شده ولی هنوز یادآور آن متن است، به عنوان نظریه‌ای نهایی درداستان بلند «همکاری» استفاده می‌شود. درحقیقت همان گونه که **جرج دیتویت** سردبیر نشریه «ترانسیشن» پس از جنگ درکتاب «گفتگوی سه نفره» (منتشر شده به سال ۱۹۴۹) می‌گوید، این تفسیرها با بیانی مطلق و مجرد دمخور شده است.

دراین گفتگوها بکت قصور بازیگر را با رفتار سه بازیگر غیرتجسمی، یعنی **تال کوت، ماسون، و وان دلد** ربط می‌دهد و عقیدهٔ شخصی خویش را دربارهٔ هنر این گونه ابراز می‌دارد که: «آنچه هنر به ما ارائه می‌دهد عبارت است از اینکه چیزی برای گفتن وجود ندارد، چیزی نیست که با آن بتوان بیان کرد. بی‌هیچ اشتیاقی برای بیان، و نیز اجباری برای بیان». این اجبار بر نویسندگانی مانند **اریس مورداک** نخستین هواخواه **مورفی و رابرت کوور** تأثیر گذاشته است. نویسنده‌ای که ممکن است بکت بخاطر تقلید اولیه از کتاب «کودک» از وی تجلیل کند. این مطلب امانت هنری و سیاسی را که بکت درجویس مورد تحسین قرارمی‌دهد به ما یادآور می‌شود، امانتی که او را وادار به انجام کار برای نیروی مقاومت فرانسه و صلیب سرخ بین‌المللی کرد، امانتی که او را دوست **هارولد پینتر** ساخت و وادارش کرد که داستان «فاجعه» خود را به واکلاوهاول اهدا کند. این یک بعد از بکت است که نه براتر و نه کندی به آن نمی‌پردازند، اما همین بعد ممکن است درمقاله «مروری بر آمریکای جدید» **رابرت کوورپاپ** (۱۹۷۱) با عنوان «آخرین دون کیشوت» نوشته حاشیه‌ای ساموئل بکت دربارهٔ **گاسپل** مورد کنکاش قرار گرفته باشد.

تجلیل کوور یادآور نفوذ بکت دراواخر دههٔ پنجاه، یعنی شروع کارآموزی اوست، آن هنگام که کوور «اورگرین رویو» را می‌خواند با کتابهای «دانته و سرباز انگلیسی»، «ده شعر از اکوبونز» و «ازکار منع شده» بکت آشنا شد.

اوهمچنین به ایجاد تعهدی دراستفاده ازواژه‌ها،تعهدی دراستفاده ازروش تداوم کار،روش ایجادهنر، بدون تأیید اقدام می‌کند ونیزناهماهنگی میان واژه‌ها ومأخذشان را که جلوه‌گر هنرواماندگی است،بیان می‌دارد. بکت همهٔ تصورات قدیمی ما دربارهٔ شخصیت، توالی ماجرا، تاریخ، ومکان وقوع(درداستان) راخنثی وبی‌اثرمی‌سازد.

کوورمی‌نویسد:«بکت همچنین برای نسل جدیدی ازنویسندگان ادراکی تولید کارکرده است. هربکت به سبب وجود هرچه هست، قیاسی است همیشگی دربارهٔ آنچه که خود نوشته دربارهٔ آن است، نه یک روش داستانی یا طریقهٔ معانی بیانی که چون راهی پیچیده موجب واماندگی سازنده آن می‌شود، بلکه عبارت است ازاستقرار در خویش ازطریق تمام خودساختگی‌ها وحالات خاص، نمایشهای غیرواقعی، جانشین سازی تخیلی بدون هیچ ابهامی وحتی بدون دراختیار داشتن وسیله‌ای برای این کار».

ارائه همه ویژگیهای آثار بکت کاربسیارساده‌ای نیست، اما اینکه براتر وکندی موفق به درک بیشترین اطلاعات درحدود بررسیهای نسبتاً کوتاه شده‌اند،نشانی ازبصیرت وزیرکی آنهاست. فرمول بندی براتر به تدریج کاهش یافته وهمانند فرمول بندی بکت ازطریق معنی انعکاس می‌یابد.تصور می‌کنم او دربحث آخرین نمایشهای فشردهٔ خودبه بهترین نحو عمل‌کرده،اما بحث اوازمطالعه‌ای بدون زمینه قبلی نشأت می‌گیرد. کندی با آثار بسیاربزرگی سر وکار دارد، ازاین رومطالعات عمیقی انجام می‌دهد که با درنظرگرفتن قسمتهای برجسته کل موضوع رامی‌رساند. روش ونحوه بازگو کردن بخشهای دیگر کارتحلیلی وی مرا دچار سردرگمی ساخت. اما بحثهای وی درباره نمایشها وسه داستان بلند وی- که آنها را درمتن قراردادهٔ وبادیدی تمیز وتحلیل گرایانه آنها را می‌سنجد-نه زمینهٔ مطالعه‌ای را فراهم می‌سازد ونه اذعانی دراین باره دارد. بنابر این آنها ادراک ما را تثبیت

کرده وآخرین کلمات آنان دربارهٔ بکت، به عنوان کلامی مناسب،یاد بود صدای درحال مرگ بکت است.

ترجمهٔ: نرجس خادم حقیقت

امواج کوه پیکر فیلمبرداری می‌کردیم. قایق با طناب الیاف به کشتی بسته شده بود. هیچ چیز مشکل‌تر از فیلمبرداری از صحنهٔ دریا نیست. یک لحظه از دوربین نگاه می‌کنید، همه چیز خوب و عالی است، اما یک ثانیهٔ دیگر هیچ‌چیز در قاب دوربین دیده نمی‌شود، هیچ چیز جز افق خالی که بالا و پایین می‌رود. همین فکر ساده و آسان فیلمبرداری از دو نفر در داخل

قایق به طور ناگهانی از نظر فنی غیرممکن به نظر رسید. گروه فیلمبرداری با حالت اغراق‌آمیزی با من همدردی و موافقت کردند و گفتند «چیز مهمی نیست. دکتر، فردا بهتر کار می‌کنیم».

به هرحال، آن روز از اولش بد شروع شده بود. وقتی می‌خواستم به خانه بروم سرایدار جلوم را گرفت و گفت: «آیا فکر نمی‌کنید که تابستان است؟» حرفش را پذیرفتم.

من مثل کارگردانان فیلم، یک گرمکن ورزشی خاکی، چکمه و بلوز چرمی کلفتی پوشیده بودم. هنگامی که با ماشین کوچکم از پشت کلیسا رد می‌شدم، خادم کلیسا درهای کلیسا را طوری باز کرد که گویی برای ورود من باز می‌کند. در حالی که با نوعی جبر رانندگی می‌کردم و دلم می‌خواست تا از قدیسین طلب یاری کنم، به راهم ادامه دادم و خودم را با «عماری» که در گرداگردش شمع افروخته بودند رو به رو دیدم. مردی زانوزده و زار زار می‌گریست. با تمام اشارات ممکن برای ادای ندامت و پشیمانی، با شتاب از کنار اینها گذشتم. تمام این حوادث ضمنی باعث شد که دیر کنم و وقتی به محل کارم رسیدم، آنها پیش از رسیدن من به دریا رفته بودند، و برای من یک مأمور پلیس و دو فرد مسلح جا گذاشته بودند تا مرا همراهی کنند.

با وجود این موقعیت اهانت‌آمیز، به بقیه تکنیسین‌ها و هنرپیشه‌ها پیوستم. به نظر می‌رسید که همگی چشم به راهم هستند. ناگهان من - کسی که هرگز خواب چیزی شبیه به رهبر شدن را ندیده بود - توانستم صدای خود را بشنوم که برای نخستین بار با تشویشی طبیعی در حال امر و نهی کردن بود.

● هنگامی که شما مشغول فیلمبرداری هستید، صحنه همان گونه است که در مصاحبه نشان داده‌اید، اگر چه همه نوع آدم از قبیل اسقف‌های عالی رتبه، وزیران و روانکاوان در آن پرسه می‌زنند، اما موفق به درهم شکستن فضای شگفت‌آور صحنه‌ای که تمرکز مرموزی بر آن حکمفرماست، نمی‌شوند.

□ این تجلی شعور طبیعی عمیقی است که من به نقش بازیگران دارم. برای نمونه، هرگاه در صحنه سروصدا زیاد است، همچون هر کارگردان دیگری فریاد می‌زنم «ساکت». اما هنگامی که سکوت کامل برقرار می‌شود، عصبی می‌شوم، گویی آن نشانهٔ احترام ناگهانی ممکن است به طور منفی تعبیر و تفسیر شود.

از این رو هنگامی که فیلمبرداری می‌کنم و صدها ژاپنی با دوربین‌هایشان آمادهٔ عکسبرداری می‌شوند و یا دانش‌آموزان به صحنه هجوم می‌آورند، نگران و آشفته نمی‌شوم. احساس می‌کنم که کارم از من حمایت و حفاظت می‌کند و یک نوع حس کنجکاوی فضول، ولی با شوق و ذوق مرا وا می‌دارد که دوباره احساس کنم هنرپیشه‌ای دوره‌گرد هستم. این موضوع مرا به یاد یکی از صداهای دوست داشتنی‌ام که صدای زمینه مساعد کار است، می‌اندازد.