غرب‌شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ۷۷ - ۹۵

بازخوانی نمایشنامهٔ *اوه! ای روزهای زیبا* اثر ساموئل بکت بر اساس اصول اگزیستانسیالیسم[۱]

محمدباقر انصاری*

احمد کامیابی مسک، شهلا اسلامی*****

چکیده

اگزیستانسیالیسم، مکتبی فلسفی مبتنی بر آزادی، انتخاب و مسئولیت است که به دنبال رسیدن به تعریفی برای اصالت بشر است. این نگرش در نمایشنامه‌های ساموئل بکت، نویسندهٔ فرانسوی ایرلندی‌تبار سدهٔ بیستم و برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبی ۱۹۶۹، ازجمله *اوه! ای روزهای زیبا* بازتاب یافته است. بکت همواره مستقل بود و هیچ‌گاه وارد بازی‌های سیاسی نشد. او دربارهٔ آثارش سخن نمی‌گفت. ازهمین‌رو هر کس از منظر خود آثارش را تفسیر می‌کند و برخی که شناخت درستی از او ندارند، بکت را انسانی ناامید و آثارش را مبهم نشان می‌دهند.

این پژوهش، به ترتیب، پس از به‌دست‌دادن خلاصه، خاستگاه، فردسان‌ها و ساختار نمایشنامه، با بهره‌گیری از متن نمایشنامه، از منظری نو، با روش کتابخانه‌ای، توصیفی و

* دانشجوی دکترای گروه فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، Mbansari59@gmail.com

** استاد مدعو گروه فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. استاد دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران (نویسنده مسئول)، kamyabi1944@yahoo.fr

*** استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، Sh-eslami@srbiau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۰۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۲۹

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

تحلیلی، نشان می‌دهد بکت در نمایشنامهٔ *اوه! ای روزهای زیبا* با توصیف موقعیت انسانی و صحنهٔ پایانی زندگی دو فردسان، به دنبال نقد ایستایی، رکود و انفعال انسان است. بیشتر انسان‌ها، در عین آزادی، از اندیشیدن، تلاش برای پیش‌بردن جامعه و پذیرفتن مسئولیت گریزانند؛ بدون هیچ اراده‌ای، میلی به شدن و تغییر زندگی خود و دیگران ندارند و با تنبلی و ناآگاهی، پذیرای استثمار و استعمار می‌شوند. بکت مانند دیگر اگزیستانسیالیست‌ها، رهایی انسان را در خودسازی، بیداری و قدرت اراده و انتخاب می‌داند.

کلیدواژه‌ها: بکت، *اوه! ای روزهای زیبا*، اگزیستانسیالیسم، انتخاب، آزادی، مسئولیت.

۱. مقدمه

اگزیستانسیالیسم، مکتبی فلسفی است که با تکیه بر آزادی انسان و اصولی چون انتخاب و مسئولیت در پی تعریفی برای اصالت بشر است. از دید این مکتب، این اصول، بنیان وجود آدمی را می‌سازند و او را از دیگر موجودات، متمایز می‌کنند.

از ابتدای نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم میلادی، عنوان اگزیستانسیالیست، به بسیاری از نویسندگان آثار ادبی بویژه در فرانسه و آلمان داده شده است. گسترهٔ داستان، رمان و نمایشنامهٔ اگزیستانسیالیست، به گونه‌ای نامشخص، وسیع است. با این همه، با سه معنا و رویکرد متمایز، می‌توان گفت یک اثر ادبی، اگزیستانسیالیستی است: آثار ادبی فیلسوفان اگزیستانسیالیست، آثار ادبی تأثیرگذار بر رشد فلسفهٔ اگزیستانسیالیست، و آثار ادبی‌ای که یک اندیشه یا بن‌مایه مرتبط با اگزیستانسیالیسم، مثل آزادی، انتخاب و مسئولیت را مطرح می‌کنند. در غیر این صورت، آثار، ربطی به فلسفهٔ اگزیستانسیالیست ندارند.

نمونه‌هایی از مورد نخست، عموماً بن‌مایه و نیت خاصی دارند و مستقیم، با فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم مرتبط هستند. بسیاری از رمان‌ها، نمایشنامه‌ها و داستان‌های کوتاه دو بووار، گابریل مارسل و سارتر در این دسته جای می‌گیرند. گرچه موارد مرزی‌ای هم وجود دارد، می‌توان تصریح کرد آثار اگزیستانسیالیستی، آنهایی هستند که با هدف فلسفی‌ای نوشته شده‌اند که پیوندی کم و بیش آشکار، با فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی نویسنده دارند. از آن جمله می‌توان به نمایشنامه‌های *خروج ممنوع* و *مگس‌های* سارتر، رمان سه‌گانهٔ او، *راه‌های آزادی* و رمان *او آمد که بماند* دو بووار اشاره کرد.

دستهٔ دوم ادبیات اگزیستانسیالیستی، آثاری هستند که در گسترش اگزیستانسیالیسم مؤثر بوده‌اند، اما نوشتهٔ فیلسوفان اگزیستانسیالیست نبوده‌اند. آثار رمان‌نویسان بزرگ روس در قرن نوزدهم، فئودور داستایوفسکی و لئو تولستوی بارها همچون مثال برای این دسته ذکر می‌شوند. قطعاً تولستوی و داستایوفسکی را اگزیستانسیالیست‌ها کشف نکرده‌اند. هر دو تا میانه‌های قرن نوزدهم در آلمان و فرانسه نفوذ گسترده‌ای پیدا کرده بودند. هیچ یک از این دو تن را نمی‌توان بدرستی «اگزیستانسیالیست» دانست. بااین‌همه، آثار خاص آنها، مانند *یادداشت‌های زیرزمینی* (Notes From Underground) داستایفسکی، و *مرگ ایوان ایلیچ* تولستوی، همچون الگوهای انضمامی تجربهٔ انسانی از مرگ، احساس گناه و رنج، در تطور فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم بویژه در آلمان حائز اهمیت بودند (میشلمن، ۱۳۹۸: ۷۹).

دسته سوم، آثار ادبی‌ای هستند که گرچه وابستگی فلسفی روشنی ندارند، یکی از اندیشه‌های اساسی اگزیستانسیالیسم، مانند آزادی، انتخاب و مسئولیت را به طور مؤثر نشان می‌دهند، و البته گسترده‌ترین و از نظر تاریخی متنوع‌ترین دسته هستند. آثار ساموئل بکت (۱۹۰۶ـ۱۹۸۹) شاعر و نویسندهٔ فرانسوی ایرلندی‌تبار سدهٔ بیستم میلادی و برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبی ۱۹۶۹ را نیز به این سبب، بارها «اگزیستانسیالیستی» دانسته‌اند؛ هرچند بکت، نه این عنوان و نه هیچ عنوان فلسفی دیگری را برای خود نپذیرفته است.

معروف‌ترین نمایشنامه بکت، *چشم‌براه گودو* (بکت، ۱۴۰۱ ج) است؛ نمایشنامه‌ای که به سبب داستان و فرم ویژه‌اش، پژوهشگران پرشماری را واداشته دربارهٔ آن و فردسان «گودو» همچون کلیدواژه‌ای اسطوره‌ای یا مذهبی قلم‌ورزی کنند. در ایران نیز بسیاری، ازجمله استاد علی شریعتی در بخش ششم کتاب *حسین وارث آدم* زیر عنوان «انتظار، مذهب اعتراض»، پس از توضیح انتظار مثبت که از دید او خوشبینی به آینده‌ای زیباست، برای نشان‌دادن مصداق انتظار منفی که از منظر او، بدبینی انسان به آینده است، به این نمایشنامه و فردسان «گودو» اشاره کرده است. از دید استاد شریعتی، انتظار موجود در این نمایشنامه، انتظاری منفی و مخربِ اراده است (شریعتی، ۱۳۸۷). حال آنکه باید گفت فردسان‌های[۲] نمایشنامه‌های بکت به‌طورکلی، ترسیم‌کنندهٔ وضعیتی محصور و زندانی و بویژه در انتظار قُوت زندگی و مرگ‌اند، و این نه از سر نومیدی که از آموزه‌های شخصی بکت، ازجمله عصیانش در برابر طبیعت است؛ اینکه چرا انسان باید این چنین ناتوان شود و بی‌تلاشی درخور، به فقر افتد و زندگی را با درد و رنج به پایان برساند. باید افزود بکت

سیاسی نبود و هیچ‌گاه در بازی‌های سیاسی و روشنفکری وارد نشد و همواره مستقل و انسان باقی ماند. او دربارهٔ آثارش سخن نمی‌گفت و پرسش‌های روزنامه‌نگاران و پژوهشگران را بی‌پاسخ باقی می‌گذاشت. بنابراین چنین بوده و هست که هر کس از دید خود، آثار بکت را تفسیر می‌کند و آنها که شناخت درستی از او ندارند، وی را انسانی ناامید و بدبین و آثارش را مبهم می‌انگارند.

ازجمله دیگر نمایشنامه‌های مهم بکت، *اوه! ای روزهای زیب*[۳] است؛ نمایشنامه‌ای که برای به‌دست‌دادن تصویری روشن از بکت و نگاه اگزیستانسیالیستی او، در این نوشتار بازخوانی و تحلیل می‌شود. بکت، نگارش نسخه اصلی انگلیسی این نمایشنامه را در آغازین روزهای اکتبر ۱۹۶۰ شروع کرد. تاریخ‌نگاری پیش‌نویس‌های باقیمانده از اثر، نشان می‌دهد بکت آن را در چهاردهم مه ۱۹۶۱ به پایان رسانده است. آلن اشنایدر کارگردان نخستین اجرای این اثر بود که هفدهم سپتامبر ۱۹۶۱ آن را در تئاتر چری لین نیویورک به روی صحنه برد. در این اجرا، روث وایت (Ruth White) نقش وینی را بازی کرد (لاینز، ۱۳۹۸: ۱۳۰). در ادامه، خود بکت این نمایشنامه را با عنوان «*Oh les Beaux jours*» به فرانسه برگرداند و در تابستان ۱۹۶۳ در جشنواره «دوفصلی» ونیز، به زبان فرانسه اجرا شد. بهترین و خاطره‌انگیزترین اجراهای این نمایشنامه در تئاتر اُدئون پاریس به کارگردانی رژه بلن و بازی ژان- لویی بارو در نقش ویلی (Willie) و همسرش مادلن رنو در نقش وینی (Winnie) است. مادلن رنو که یکی از ماهرترین و مشهورترین بازیگران سدهٔ بیستم تئاتر جهان است تا ۸۶ سالگی این نمایشنامه را در پاریس و کشورهای دیگر اجرا می‌کرده است (بکت، ۱۴۰۱ الف: ۵).

دربارهٔ این نمایشنامه و اجراهای آن، تفسیرهای بسیاری نوشته شده است؛ تفسیرهایی که هر کدام به دنبال نشان‌دادن وجهی ادبی یا هنری از آثار او یا نگره‌ای فلسفی بوده‌اند. آنچه در بازخوانی نمایشنامهٔ *اوه! ای روزهای زیبا* در این پژوهش آمده است، نشان می‌دهد بکت متأثر از اصول فلسفی اگزیستانسیالیسم: آزادی، انتخاب و مسئولیت است؛ انسان با باور به این اصول می‌تواند از زندگی خود فاصله بگیرد و دربارهٔ آنچه انجام می‌دهد بیندیشد و مسئولیت خویش را بپذیرد؛ او در عین برخورداری از آزادی، مسئول است.

بکت در این نمایشنامه نشان می‌دهد بیشتر انسان‌ها، در عین آزادی، از اندیشیدن، تلاش برای پیش‌بردن جامعه و پذیرش مسئولیت گریزانند؛ بدون هیچ اراده‌ای، میلی به شدن و

تغییر زندگی خود و دیگران ندارند و با تنبلی و ناآگاهی، پذیرای استثمار و استعمار می‌شوند. بنابراین می‌توان گفت نمایشنامهٔ *اوه! ای روزهای زیبا*، نه تنها ترویج‌دهندهٔ انفعال، ایستایی و رکود نیست که نمایش و نقد موقعیت‌های «پوچ» زندگی انسان در این دنیای پست، و برانگیزانندهٔ او به حرکت، تلاش و ساختن است. ازاین‌رو در پژوهش حاضر با آگاهی از تأثیرگذار و طرازبودن نمایشنامه‌های بکت و رفتارسازبودن هر گونه خوانش و تفسیر آثار او، به ترتیب، پس از به‌دست‌دادن خلاصه، خاستگاه، فردسان‌ها و ساختار نمایشنامه، با استفاده از متن نمایشنامه، از منظری نو، با روش کتابخانه‌ای، توصیفی و تحلیلی، این رویکرد و نگاه با تکیه بر اصول اساسی اگزیستانسیالیسم، برای مخاطب بازنمایانده می‌شود تا با تصحیح خوانش پیش‌گفته، خوانشی طراز، در اختیار خوانندگان قرار دهد.

۲. خلاصهٔ نمایشنامه

نمایشنامهٔ *اوه! ای روزهای زیبا*، داستان زن و مردی سالخورده، به نام‌های وینی و ویلی است که با هم زندگی می‌کردند. زن تا کمر در سینهٔ زمین فرو رفته و با اشیای داخل ساکش ور می‌رود و مدام در حال سخن‌گفتن و تک‌گویی است. مرد چندان سخن نمی‌گوید و در تکرار خاطرات همسرش، همراهی چندانی ندارد. زن هرگاه نشانی از شوهرش می‌بیند یا صدایی کوتاه می‌شنود، آن لحظه یا لحظات را لحظه‌ها و حتا روز زیبا می‌نامد. با پیشرفت داستان، زن در تکرار خاطرات زندگی‌اش باز هم امیدوار است روزهای زیبا داشته باشد.

وینیِ تا کمر در خاک فرورفته، زیر نوری، پر جنب و جوش است و در کمال تعجب این زنگی است که او را بیدار می‌کند، نه نور شعله‌ور. روزهایش با یکدیگر تفاوتی ندارند. او مدام با خودش حرف می‌زند، هرگز ساکت نمی‌شود. دارو می‌خورد و حرف می‌زند، مسواک می‌زند و می‌کوشد نام شرکت سازندهٔ آن را از روی دستهٔ مسواک بخواند. کلاهش را سر می‌گذارد و آن را پرت می‌کند. سپس شوهرش را که پایین تپه است و دیده نمی‌شود، بیدار می‌کند. گاهی اوقات او گوش می‌دهد، اما اغلب اوقات، گفتگوها، حالت تک‌گویی به خود می‌گیرند. وقتی وینی صحبت می‌کند، ویلی مشغول خواندن تیترهای روزنامه‌اش است. وینی باور دارد نوع رابطهٔ آنها طوری است که آنها یکدیگر را تکمیل می‌کنند. سکوت

شوهر وینی، به او این امکان را می‌دهد که بی‌وقفه صحبت کند. نقطه برجسته روز او، دریافت پاسخ از ویلی است.

وینی که هر روز در حال فرورفتن در سینهٔ زمین است، از ساکش هفت‌تیری بیرون می‌آورد. قبل از گذاشتن چتر آفتابگیر، آن را روی زمین می‌گذارد. او می‌خواهد چتر، وی را از خورشید محافظت کند، اما چتر آتش می‌گیرد. یک بار دیگر در ساکش فرو می‌رود. او جعبه موسیقی را از ساکش بیرون می‌آورد. وقتی وینی برای خواب آماده می‌شود، بهترین راه برای خزیدن به پناهگاه خودش را به ویلی می‌گوید، اما او مخفیانه مشتاق است که او به جایی در میدان دیدش نقل مکان کند.

در پردهٔ دوم، وینی عمیق‌تر و اکنون تا گردنش زیر خاک رفته است. او هنوز کلاهش را بر سر دارد و ساک و هفت‌تیر همچنان در همان مکان قبلی کنارش است. هر بار که او به خواب می‌رود، زنگ به صدا در می‌آید. ویلی دیگر به او پاسخ نمی‌دهد. او هنوز هم حرف می‌زند، اما وقتی ویلی با همان لباسی که در زمان خواستگاری از او پوشیده بود، ظاهر می‌شود، وینی حرفش را قطع می‌کند. آهنگی از جعبه موسیقی‌اش برای ویلی زمزمه می‌کند؛ آهنگی عاشقانه. وینی چشمانش را می‌بندد. لبخند از روی لبانش محو می‌شود. دوباره زنگ با صدای بلند به صدا در می‌آید. وینی چشمانش را باز می‌کند و خیره به ویلی که نتوانسته چهاردست‌وپا از سینهٔ خاک، خود را به او برساند، لبخند می‌زند. دوباره لبخند محو می‌شود. نگاه وینی و ویلی در هم گره می‌خورد. ویلی توان بلندشدن ندارد و وینی به‌تمامی در خاک فرو می‌رود.

۳. خاستگاه نمایشنامه

جیمز نلسون در کتاب مهم *محکوم به شهرت* (Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett) دربارهٔ عنوان نمایشنامه *اوه! ای روزهای زیبا* بکت می‌نویسد: «بکت عنوان "Oh les beaux jours" را از شعر ورلَن، یعنی "Collogue sentimental"/ جمع احساساتی، وام گرفته است» (Knowlson, 1996: 508). بکت این نمایشنامه را برای همسر ژان ـ لویی بارو، مادلن رنو نوشت و این هنرمند بزرگ، سی سال پیوسته و بی‌وقفه آن را در سالن تئاتر شانزه‌لیزه[۴] اجرا کرد.

جیمز نلسون، همچنین گزارش می‌کند:

بکت درحالی‌که برای نوشتن نمایشنامه نشسته بود، بـه برنـدا بـروس (Brenda Bruce) گفت: "خب من فکر می‌کردم وحشتناک‌ترین اتفاقی که می‌تواند برای هر کسی بیفتـد، این است که اجازه ندهند بخوابد تا همان طور که در حال پیاده‌روی هستید، یک زنگ وجود داشته باشد و مجبور باشید آن را نگه دارید. بیدار؛ زنده در زمی‌ن فرو می‌روی و آن چاله پر از مورچه است، و خورشید بی‌پایان روز و شب می‌تابد و درختی نیست. ... نه سایه‌ای است، نه چیزی، و آن زنگ همیشه تو را بیدار مـی‌کنـد، و تنهـا چیـزی کـه داری، دیدن تو در طول زندگی است" (Knowlson, 1996: 501).

آنچه در نهانگاه ذهن بکت، او را به آفرینش این نمایشنامه سوق می‌دهد، توجهی است که انسان‌ها باید به یکدیگر داشته باشند؛ مسئولیتی است که ایشان باید در قبال هم بر عهده بگیرند و متأسفانه بر عهده نمی‌گیرند و براحتی از کنار آن می‌گذرند؛ مسئولیتی که در اینجا، ویلی باید در برابر وینی بر عهده بگیرد.

۴. فردسان‌های نمایشنامه

وینی زنی حدوداً پنجاه‌ساله و همسر ویلی است. وینی خوشبین و بی‌وقفه پرحرف اسـت و غالباً عبارت "اوه چه روز زیبایی است" را تکرار می‌کند که نام نمایشنامه از آن گرفته شـده است. در تقابل با خوشبینی‌اش، وضعیتی که برای خود پیدا می‌کند، بسیار وخیم است؛ زیرا بدون هیچ توضیحی، تا کمرش در تلی از شن و خاک مدفون است. با این حال، خوشـبینی او ثابت است و صمیمانه امیدوار است از مخمصه خود رها شود. افزون بـر ایـن، بـه نظـر می‌رسد او تمایلات وسواسی دارد و از نظر مذهبی یک روال روزانه را دنبال می‌کند. او هر روز یک سری اشیای نامرتبط ـ که همگی فرسوده و در شرف اتمام هستند ـ از ساک خود بیرون می‌آورد. این ساک و محتوای آن گنجینهٔ وینی و همهٔ داشته‌های اوست.

اقلام موجود در ساک او نیز کارکردهای ثانویه دارند. آنها با عنوان دستیار خاطره عمـل می‌کنند. این اشیا آنچه می‌توان «سنگ محک معنای وجودی» توصـیف کـرد، در اختیـار او قرار می‌دهند. درک وینی از این اشیا، او را به خاطرات روزهای خاص و حوادث مهم آنهـا مرتبط می‌کند.

تمام دارایی‌های وینی که در این ساک قرار گرفته‌اند، در حال فرسوده‌شدن یا تمام‌شـدن هستند. در آغاز رویهٔ هر روزهٔ خود، او پیش از دورانداختن بطری، آخرین جرعهٔ داروی آن

را می‌خورد. مسواک او تقریباً هیچ مویی ندارد و رژ لبش ته کشیده است. چتر آفتابی و گردنبند مروارید او هم چنین حکمی دارند.

ویلی، مردی حدوداً شصت‌ساله و شوهر وینی است. او فلج است و چهاردست‌وپا حرکتی لاک‌پشتی دارد. ویلی از چند جهت طرف مقابل همسرش است. او ظاهراً به وینی بی‌توجه است و خیلی بندرت صحبت می‌کند و فقط با اکراه، آن هم معمولاً در هنگامهٔ مرور تیترهای روزنامه‌اش و در میان پرحرفی‌های بی‌امان او، پاسخ‌هایی به همسرش می‌دهد. برخلاف خوشبینی وینی، ویلی به‌ظاهر به وضعیت همسرش و مخمصه‌ای که او در آن اسیر شده است، توجهی ندارد و هیچ تلاشی برای زیر سؤال‌بردن و یا کمک به او نمی‌کند. محل سکونت او پناهگاهی کنار پشتهٔ خاکی است که وینی در آن اسیر است و نمی‌تواند او را ببیند.

۵. ساختار نمایشنامه

مخاطبان نمایشنامه‌های بکت، به صحنه‌پردازی‌های نو و پیشرو او عادت دارند؛ رویارویی ایشان با چیدمانی که در نمایشنامه دوپرده‌ای *اوه! ای روزهای زیبا* وجود دارد نیز به همین شکل و بسیار شگفت است:

> تکه‌ای چمن واسوخته که وسط آن برآمده است و به صورت تپه‌ای درآمده. شیب ملایم به طرف جلو و طرفین صحنه. پشت تپه بریدگی عمودی است تا سطح صحنه. نهایت سادگی و تقارن. نور شدید، دکور واقعی‌نما، انتهای صحنه خیلی پرمدعاتر است و دشت هموار و آسمان بی‌ابر را نشان می‌دهد که در افق دوردست به هم می‌رسند (بکت، ۱۴۰۱ الف: ۶).

در این چیدمان، همچنان‌که توضیحات صحنه نیز تصریح دارند، روی وینی و ویلی، به سمت تماشاگران است (برای نمونه، ر.ک: همان، ۶ و ۷). وینی در تک‌گویی طولانی خویش که دو پرده از نمایشنامه را در بر می‌گیرد، روی سخنش به‌ظاهر با خود و ویلی، اما در اصل، با مخاطبان نمایش است. تماشاچیان در همان ابتدا، با تصویری متفاوت و دیگرگون روبرو می‌شوند: زنی که تا سینه زیر پشته‌ای خاک فرو رفته است. بنابراین پرسش‌ها یکی پس از دیگری، خارخار ذهن تحلیلگر و جستجوگر مخاطب می‌شود تا

جایی که بکت، برای همراهی با این ذهن، از زبان وینی و در نقل خاطره‌ای از آخرین انسان‌هایی که آنها دیده‌اند (آقا و خانم شاور) این پرسش‌ها را پدیدار می‌سازد:

> ... خلاصه مردک گفت: این زن چه کار می‌کند؟ منظورش چیست تا زیر پستان‌هایش خودش را کرده زیر خاک. ... مردک گفت چرا آن مرد، این را از خاک در نمی‌آورد؟ منظورش تو بودی، عزیزم. گفت این جوری این زن چه فایده‌ای براش دارد؟ این مرد چه فایده‌ای برای زن دارد؟ از این چرت و پرت‌ها. بعدش مردک گفت بیا درش بیار، این جوری معنی ندارد. ... زنک هم گفت با چی درش بیارم؟ مردک گفت اگر من بودم با دستم درش می‌آوردم. ... ظاهراً زن و شوهر بودند (۱۹).

نکته‌ای که توضیح آن در اینجا می‌تواند جالب باشد، تفاوت برخی عبارت‌ها و جملات در نسخهٔ انگلیسی و فرانسوی این نمایشنامه است. *اوه! ای روزهای زیبا* را بکت، بر خلاف *چشم‌براه گودو* که نخست به فرانسه نوشت و بعد به انگلیسی، نخست به انگلیسی نوشت و دو سال بعد خود آن را به فرانسه برگرداند. با توجه به اینکه این برگردان زبانی به دست خود نویسنده رخ می‌دهد، نمی‌توان آن را به‌تمامی «ترجمه» نامید. بکت در این «چرخش زبانی» که به نظر می‌رسد تعبیر بهتری از «برگردان زبانی» باشد، به بیان من، «نوآفرینی» می‌کند. او به اقتضای فرهنگ زبان مقصد و شاید با طنزی ظریف، برخی عبارت‌ها را تغییر می‌دهد. بنابراین وجود برخی تفاوت‌ها در نسخهٔ انگلیسی یا فرانسه نمایشنامه‌ها، ازجمله *اوه! ای روزهای زیبا*، طبیعی است. برای نمونه،

> به شهرها یا افرادی که وینی از آنها نام می‌برد، نام‌هایی متناسب با هر زبان داده می‌شود که اغلب شامل چرخشی با عبارتی شوخ‌طبعانه یا شاعرانه است. نام انگلیسی "چارلی هانتر" به "شارلوت چاسپوت" (Charlot Chassepot) تبدیل می‌شود؛ نام خانوادگیِ فرانسوی که بی‌نهایت بازیگوش‌تر از همزاد انگلیسی خود است؛ درحالی‌که هر دو نام تداعی‌کننده "چارلی چاپلین" است که فیلم‌هایش در فرانسه به همان اندازه تحسین می‌شوند که در ایالات متحده ستوده می‌شوند (شارلوت نامی است که فرانسوی‌ها به شخصیت معروف ولگرد چاپلین دادند و بعدها مترادف خود چاپلین شد) یا آنکه در سخنرانی‌های وینی که سرشار از نقل قول‌هایی از چندین نویسنده و اشاره به آهنگ‌های مختلف است، درحالی‌که برخی از آنها مستقیماً به فرانسه ترجمه می‌شوند، برخی دیگر با نقل قول‌هایی از نویسندگان فرانسوی جایگزین می‌شوند؛ یک نمونهٔ آن،

نقل قولی از شکسپیر است که در نسخهٔ فرانسهٔ آن با جمله‌ای از یکی از نمایشنامه‌های ژان راسین جایگزین شده است (Hammond, 2021).

۶. توصیف بی‌ارادگی و تحلیل مسئولیت‌گریزی

اگزیستانسیالیسم، فلسفهٔ زندگی، فعل، تلاش، شدن و تغییر است. یک روی فلسفه و وظیفهٔ آن، توصیف وضعیت انسان در هستی خویش‌ساخته و البته موجود است؛ اما روی دیگر آن، کمک به اندیشه‌ورزی و راهکاریابی برای طی مسیر بهتر تا رسیدن به هدف غایی آدمی، یعنی رسیدن به مقام انسانیت است. ازاین‌رو، در نمایشنامهٔ *اوه! ای روزهای زیبا*، از یک سو با توصیفی از وضعیت خویش‌ساخته دو انسان، وینی و ویلی، روبرو هستیم؛ موقعیتی ویژه و البته مصیبت‌بار و از دیگر سو با نقدی برای برون‌رفت از این وضعیت و به‌دست‌دادن راهکاری برای بازگرداندن ایشان به زندگی، و نه زنده‌ماندن صِرف.

بنابراین حرکت‌ها و گفتارهای فردسان‌های نمایشی، برابر این نگاه فلسفی شکل می‌گیرند. نمایش وینی و ویلی و داستان این زوج، نمایش زندگی همهٔ ماست؛ چه آنهایی که در سالن نمایش نشسته‌اند و چه آنهایی که در فرازمان و فرامکان داستانی، خوانندهٔ نمایشنامهٔ بکت هستند. ازاین‌رو کشف لایه لایهٔ داستان و فهم نقد موجود در متن، بستری برای دعوت آدمی به خودسازی و پیشرفت بشریت می‌شود.

وینی، اسیر پشته‌ای خاک است. او در پردهٔ نخست تا زیر سینه زیر خاک مدفون شده است و در پرده دوم، تا گردن. بنابراین می‌توان برای وینی، حرکتی عمودی ترسیم کرد. اما در دیگر سو، ویلی قرار دارد که به‌ظاهر آزاد است و می‌تواند حرکتی رو به جلو و افقی داشته باشد. او در پناهگاه تنگ، تاریک و کوچکی که نزدیک وینی است و البته از دیدرس تماشاچیان خارج است، استراحت می‌کند. حرکت ویلی، حالت چهار دست و پا دارد و او حتا گردن خود را هم نمی‌تواند راست کند؛ وضعیتی که بیش از هر چیز، با وجود بزرگسالی ویلی، او را به کودکی مانند می‌کند. در تبیین فلسفی وضعیت موجود، می‌توان گفت: آنچه سبب می‌شود ویلی با وجود آزادی، وینی را ترک نکند، خطرهراسی و وابستگی ویلی به سرپرستی به نام وینی است. ویلی نابالغی است که از خود اراده‌ای ندارد و رفتن او به پناهگاهش هم با دستور و اجازه وینی است:

وینی: ... از پناهگاهت خسته شدی، عزیزم؟ [مکث] خوب، تقصیر نداری [مکث] کلاهت یادت نرود [مکث] بمیرم الهی، تو دیگر آن خزنده سابق نیستی [مکث] نخیر، دیگر آن خزنده‌ای که دل مرا برد نیستی [مکث] چهار دست و پا، عزیزم، چهار دست و پا [مکث] زانوها را بگذار زمین! زانوها را! [مکث] حرکت، عجب مصیبتی است! (۲۰).

گفتارهای نمایشی وینی، حتا نشان می‌دهند در گذشته، این وابستگی بیشتر از امروز بوده است:

وینی: ... یک وقت بود که من می‌توانستم دست‌ات را بگیرم. [مکث.] قبل از آن هم یک وقت بود که دست‌ات را می‌گرفتم. [مکث.] تو همیشه احتیاج مبرمی به دستگیری داشتی ویلی (۲۷).

وینی نیز در جای خود، وابسته به ویلی است. گذشته از چرایی و چگونگی پدیدارشدن وضعیت فعلی این زوج، آنچه او را به آینده و زنده‌ماندن امیدوار می‌سازد، حضور ویلی است. او نمی‌خواهد ویلی را از دست بدهد. بنابراین شنیدن صدای ویلی، حتا اگر در پاسخ به پرسشی هرچند بی‌ربط باشد، برای او خوشایند است. روزی برای وینی زیبا است که ویلی پاسخ او را بدهد؛ زیرا آوای کلامی ویلی، یعنی او همچنان زنده خواهد بود:

وینی: [درحالی‌که از طرف مقابل بر می‌گردد، شاد.] او می‌خواهد امروز با من حرف بزند. اوه! روز زیبا که باز هم وجود خواهد داشت! [یک لحظه. پایان شادی.] باز هم یک. یک لحظه... (۱۰).

در خوانش روانشناختی این نمایشنامه، حتا فمینیستی آن، می‌توان به نیازمندی وینی (زن) به جلب توجه و دیده‌شدن از سوی ویلی (مرد) در زندگی پرداخت. بنابراین خمیردندانی که وینی با وسواس انتخاب می‌کند، مسواکی که می‌زند، شربت تقویتی که می‌خورد، مویی که شانه می‌کند، رژی که بر لب می‌زند و خطابی که دربردارندهٔ واژگانی چون «عزیزم»، «مهربانم» و «گنجینه من» است (۷)، همه برای دعوت ویلی به دیدن وینی است. ازاین‌رو وقتی توجه ویلی به وینی جلب می‌شود، روز زیبای وینی شکل می‌گیرد. برابر همین خوانش، می‌توان میزان فرازآمدگی و فرورفت وینی پیش چشمان تماشاگران و همسرش را تفسیر کرد: با بی‌توجهی مرد به زن، گُلِ وجود زن، رفته‌رفته زیر خاک مدفون می‌گردد. بنابراین تا زمان باقی است، باید به این تجلی و فرازآمدگی کمک کرد. این یاریگری ـ بدون دخالت دیگران ـ باید به دست همسر و شریک زندگی رخ دهد؛ همان

طور که آقای شاور یا کوکر در همراهی همسرش در گذر از موقعیت مکانی وینی، در نقل خاطرهٔ وینی، با گذاشتن خود بجای ویلی، پیشنهاد می‌دهد:

> چرا آن مردک این را از خاک در نمی‌آورد؟... بعدش مردک گفت بیا درش بیار، این جوری معنی ندارد. زنک هم گفت با چی درش بیارم؟ مردک گفت اگر من بودم با دستم درش می‌آوردم. ظاهراً زن و شوهر بودند (۱۹).[۵]

برابر خوانش بالا، می‌توان با نگاهی نشانه‌شناختی نیز تصویر وینی در پرده اول و دوم را حرکت رو به غروب، افول و حتا سقوط وینی تفسیر کرد؛ چه اینکه در این دو پرده، زیر نور شدید و آسمان بی‌ابر و روشن، روز و شبی وجود ندارد و تنها صدای زنگ ساعتی از بیرون، تعیین‌کننده زمان خواب و بیداری است؛ صدایی که به گفته وینی «مثل کارد توی تنم فرو می‌رود... مثل نیشتر» (۲۴). بنابراین وجود وینی (زن) را می‌توان خورشید گمشده دو پردهٔ نمایشنامه گرفت.

۷. دعوت به بیداری، پویایی و خودسازی

صدای گوش‌خراش این ساعت، برای مخاطبان همیشگی نمایشنامه‌های بکت، آشناست. این صدا، همان صدایی است که در *پایان بازی* نیز هام، ناگ و نِل، فردسان‌های ایستای نمایشنامه را به بیداری دعوت می‌کند؛ همان آوایی که به تعبیر کلو، مرده را هم زنده می‌کند (بکت، ۱۴۰۱ ب: ۵۲). اما اینجا در *اوه! ای روزهای زیبا*، تکرار و کاربردی غلوآمیز دارد. وینی در توصیف این صدا می‌گوید:

> بارها گفته‌ام نشنیده بگیر، وینی. زنگ را نشنیده بگیر. انگار کن نمی‌شنوی، فقط بخواب و بیدار شو، بخواب و بیدار شو؛ هر جور دلت می‌خواهد. چشم‌هایت را باز کن و ببند؛ هر جور دوست داری یا هر جور به نظرت بهتر است. [مکث.] چشم‌هایت را باز کن و ببند، وینی، باز کن و ببند، همین. [مکث.] اما نمی‌شود. [لبخند.] دیگر نمی‌شود. [لبخند بیشتر.] نه، نه. [پایان لبخند. مکث.] (۲۴).

چرا دیگر نمی‌توان صدای زنگ ساعت را نشنیده گرفت؟... چرا نمی‌توان در آزادی، آن طور که دوست داریم انتخاب و رفتار کنیم؟... آیا ما گرفتار «عادت» شده‌ایم یا بی‌اراده، تسلیم شرایط حاکم شده‌ایم؟... چرا دست به حرکتی نمی‌زنیم؟... چرا در پی تغییر نیستیم؟...

چرا به شرایط موجود، راضی شده‌ایم؟... ساموئل بکت، از زبان وینی و در ضمن نقل خاطره‌ای، به مسئله‌ای ظریف و در عین حال پراهمیت اشاره دارد:

> مثل زمان‌های گذشته، میلدرد به خاطر می‌آورد، قبل از مرگش، از رحم مادرش خاطراتی دارد. [مکث.] قبلاً او چهار پنج سالش بود آمده که ببیند که یک عروسک بزرگ از موم به او هدیه داده‌اند. [مکث.] لباس تمام تنش را پوشانده، مجموعهٔ لباس کامل. [مکث.] کفش‌ها، جوراب‌ها، لباس زیر سوراخ سوراخ، بازی کامل، دامن کوتاه روستایی، دستکش‌ها. [مکث.] تور سپید. [مکث.] کلاه حصیری کوچولو، با کِش زیر چانه. [مکث.] گردنبند مروارید. [مکث.] یک کتاب کوچک تصویری با داستان‌هایی با ویژگی‌های واقعی زیر بغلش است وقتی که پیاده‌روی می‌کند. [مکث.] چشم‌های پیچ-دار آبی‌اش باز و بسته می‌شوند (همان).

آری، بکت، به بایستگی «توجه» و دیده‌شدن در زندگی، با عنوان انگیزاننده‌ای برای حرکت و تغییر می‌پردازد. او با رخ‌نمایی «میلدرد» در خاطره ـ داستانی هرچند ساختگی، به همه ویلی‌هایی که مخاطب او هستند، بایدهای زندگی را گوشزد می‌کند. هر حرکت، به محرکی نیازمند است و برای آنکه به خودسازی، از آن دست که وینی در سر دارد، برسیم، نخست باید «توجه» را همراه سازیم. بنابراین با هر «توجه»، حرکت رو به بالا و صعود شکل می‌گیرد، و آن روزی که چنین است، چه روز زیبایی خواهد بود. اما با تأسف، آنچه در ادامه با نگاهی انتقادی، از نوع بِکتی‌اش، رخ می‌نماید، «بی‌توجهی» ویلی (مرد) به وینی (زن) است:

> **وینی**: ... [مکث طولانی. صدا می‌زند.] ویلی! [مکث. بلندتر.] ویلی! [مکث. با سرزنش ملایم.] گاهی رفتارت به نظرم کمی عجیب می‌آید ویلی، از تو بعید است تمام این مدت مثل سنگ باشی. [مکث] عجیب است؟ [مکث.] نه [لبخند] نه اینجا [لبخند بیشتر] حالا دیگر نه [پایان لبخند.] با وجود این... (همان).

«توجه» برای وینی، همیشه رؤیا بوده است و این بی‌توجهی، پیوسته در زندگی‌اش وجود داشته است و با گذشت زمان، بیشتر و بیشتر شده است. بنابراین شاهد غروب، افول، سقوط و فرورفت وینی هستیم.

ویلی، همچنان‌که آمد، فردسانی بی‌اراده، منفعل و ایستاست. این بی‌ارادگی و بی‌میلی به حرکت تا آن اندازه است که وینی، در نقش مادر ـ همسری مهربان، بر او دل می‌سوزاند:

وینی: ... ویلی بیچاره... [داخل ساک را می‌گردد] برای هیچ... [یک قاب عینک بیرون می‌آورد.] ... هیچ هدفی... [به طرف تماشاگران بر می‌گردد.] ... در زندگی... [عینک را از قاب بیرون می‌آورد] ... بیچاره ویلی عزیز من... [قاب عینک را سینه زمین می‌گذارد] ... فقط برای خوابیدن خوب است. ... (۷).

وینی، گاه به گاه، با تلنگری ـ گفتاری یا فیزیکی ـ در پی هوشیاری ویلی و به خود آمدن اوست؛ همچنان‌که با ضربه نوک چتری که در کنار اوست، او را به حرکتی هرچند موقت وا می‌دارد (۶)؛ اما بیشتر، از تحول و دیگرگونی ویلی ناامید می‌شود. این است که گاه زمزمه می‌کند: «کاش گذاشته بودم همین جور بخوابی!» (۹).

وینی، وجود خود را با حضور ویلی پرمعنا می‌داند. در عین حال به «تنهایی» و «تفرد» نیز بسیار فکر کرده است؛ اینکه بی‌حضور ویلی، آیا می‌تواند ادامه دهد؟... آیا بی او، می‌تواند به خودسازی برسد؟... جهان بدون دیگری، چگونه خواهد بود؟... وینی در یکی از تک‌گویی‌های خویش، می‌گوید: «... آه بله، کاش می‌توانستم تنهایی را تحمل کنم. می‌خواهم بگویم از دوران کودکی‌ام بیرون آیم، بدون روحی که زندگی می‌کند و می‌شنود. [یک لحظه] نه من نباید برای خودم خیال بتراشم. تو چیز زیادی نمی‌شنوی ویلی، خدا نکند» (همان).

آری، وینی بدون ویلی ـ با تمام کاستی‌های برشمرده روحی و جسمی او ـ نمی‌تواند ادامه دهد؛ چه اینکه دیدن و دیده‌شدن، تنها با حضور دیگری معنا می‌یابد. بنابراین وینی می‌گوید:

... وینی لحظاتی هست که در آن تو می‌توانی حرف‌هایی بزنی و دیگران را به شنیدن واداری، تو به‌تنهایی به طور کامل حرف نمی‌زنی؛ یعنی در کویر چیزی که من هرگز نتوانستم تحمل کنم... در طول سال‌ها. [یک لحظه] این آن چیزی است که به من اجازه می‌دهد ادامه دهم، به حرف‌زدن و شنیدن ادامه بدهم. در صورتی که اگر تو می‌مردی... [لبخند] ... به سبک قدیم!... [پایان لبخند] ... یا مرا رها کنی و بروی، می‌خواهم بگویم تمام روز از لحظه‌ای که برای بیدارشدن ساعت زنگ می‌زند تا لحظه‌ای که برای خوابیدن زنگ می‌زند، آن وقت چه کاری می‌توانستم بخوبی انجام بدهم؟ [یک لحظه] فقط می‌توانستم به جلو نگاه کنم و لب‌ها را ببندم. ... دیگر حتا یک کلمه هم تا آخرین نفس گفته نمی‌شود. دیگر هیچ چیزی وجود ندارد که سکوت این مکان‌ها را بشکند (۹ـ۱۰).

۸. نقد ایستایی‌ها و چشم‌براهی‌ها

بکت، در آسیب‌شناسی بی‌ارادگی و رفتار فردسان‌های نمایشنامه *اوه! ای روزهای زیبا* و آدمیانی که وینی و ویلی، نمونهٔ ایشان هستند، همچون نمایشنامهٔ *چشم‌براه گودو* (بکت، ۱۴۰۱ ج: ۱۴۰)، به تنبلی، اهمال و وقت‌خریدن پیوسته آدمی می‌پردازد؛ اینکه انسان تصور می‌کند برای «حرکت»، «شدن» و «تغییر»، همیشه وقت هست:

وینی: ... چه اهمیتی داره، بفرمایید همان چیزی که من همیشه می‌گویم خیلی ساده است. من آرایش سرم را دیرتر انجام خواهم داد. خیلی ساده زمان به خدا تعلق دارد و به من. [یک لحظه] به خدا می‌سپارم و خودم... (۱۰).

وقت‌خریدن‌های پیوسته آدمی، چون همه از سر تنبلی و بی‌مسئولیتی اوست، با رفتار و چشم‌براهیِ بیهوده‌ای همراه است. بنابراین انفعال و ایستایی را در پی دارد. در تک‌گویی زیر، وینی پیوسته آمادهٔ شنیدن واژه‌ای از ویلی است و تمامی رفتارهایی که او در این میانه انجام می‌دهد، هرچند تکراری، برای پرکردن زمان است؛ درست مانند استراگون و ولادیمیر در *چشم‌براه گودو* که با پرگویی، زمان را به پیش می‌برند:

وینی: ... چه کار می‌توانیم انجام بدهیم در این زمان تا وقتی واژه‌ها به ما برگردند؟ کلاه بر سر گذاشتن، اگر این کار را انجام نداده‌ایم یا اگر شکی وجود دارد ناخن‌ها را درست کردن، اگر لازم باشد که درست بشوند با این کارها می‌توان آمدن واژه‌ها را... (۱۱).

همچنان‌که در نمایشنامه *پایان بازی*، نِل می‌خواهد ناگ را ترک کند و کلو، هام را، ویلی هم می‌خواهد وینی را ترک کند؛ اما هیچ‌گاه این «ترک‌کردن» به‌تمامی رخ نمی‌دهد؛ زیرا در عین آزادی، خواستن و میلی به نام «قدرت اراده» وجود ندارد. در انتهای نمایشنامهٔ *پایان بازی*، کلو کت و شلوار می‌پوشد و کلاه بر سر در چارچوب درب، بدون آنکه واقعاً برود، آماده رفتن است. در *اوه! ای روزهای زیبا* نیز همان طور که در توضیحات صحنه تصریح می‌شود (۲۶)، همین تصویر دربارهٔ ویلی تکرار می‌شود:

وینی: ... تو می‌روی ویلی، این طور نیست؟ [یک لحظه، بیشتر به طرف او خم می‌شود با صدای بلندتر.] تو بزودی خواهی رفت ویلی این طور نیست؟ [یک لحظه. با صدای بلندتر.] ویلی! [یک لحظه. به عقب و به طرف راست کاملاً خم می‌شود تا ویلی را ببیند.] به‌به کلاه حصیری‌ات را هم که برداشته‌ای، خوب به‌این‌ترتیب رفتنت را اعلام کرده‌ای... (۱۳).

ازاین‌رو، وینی در تک‌گوییِ بیانیه‌وار خویش می‌گوید:

> ... به خودت کمک کن برای رفتن به جلو هنگامی که گیر کرده‌ای؛ البته آینده‌ات را در نظر بگیر. من ذهنم را می‌شنوم که می‌گوید وینی به فکر آینده باش. به زمانی فکر کن که واژه‌ها تو را رها کنند... به لحظاتی فکر کن که در آن واژه‌ها تو را رها کنند. ... (۱۵)

یا آنکه در خودانتقادی‌ای شگفت، بیان می‌دارد:

> ... عقل به من می‌گوید آن را بگذار زمین وینی، چتر هیچ کمکی به تو نمی‌کند، و برو دنبال چیزی دیگر [یک لحظه] من نمی‌توانم. [یک لحظه] نه، باید که یک چیزی برسد، در دنیا تغییراتی ایجاد شود. من نمی‌توانم. ... (۱۶).

وینی، خود گرفتار است و ناامید از تحول در ویلی و دلخوش به همراهی‌ای هرچند کلامی و پراکنده از او، در تک‌گویی پیوسته خود، با الگوبرداری از طبیعت، نسیم و نفَس، به شکل‌های جدیدی از حرکت و خودسازی می‌رسد؛ حرکت، صرفاً رفتن از سویی به سوی دیگر و با دست و پا نیست. آدمی می‌تواند با فرض درماندگی فیزیکی، حتا از آن دست که وینی دچار آن شده است، حرکت، شدن و تغییر را با «بیان» ایجاد کند. وینی نمی‌تواند راه برود، اما می‌تواند صحبت کند و بالاتر از آن، آواز بخواند:

> **وینی**: ... دیگر کاری نمی‌توانم بکنم. [مکث.] دیگر چیزی نمی‌توانم بگویم. [مکث.] ولی باید باز هم بگویم. [مکث.] مشکل اینجاست. [مکث.] نه، توی این دنیا باید یک چیزی حرکت کند. من که دیگر نمی‌توانم. [مکث.] یک نسیمی [مکث.] یک نفسی [مکث.] آن اسم جاودانی چه بودند؟ [مکث.] شاید تاریکی ابدی باشد. [مکث.] شب سیاه بی‌پایان. [مکث.] اتفاق است، گمان می‌کنم حسن اتفاق. [مکث.] آره، هزار بار شکر. [مکث طولانی.] حالا چی؟ [مکث.] حالا چی وینی؟ [مکث طولانی.] آن روز [مکث.] ... کدام روز؟ [مکث طولانی] کدام نگاه؟ [مکث طولانی.] صدای فریاد می‌شنوم. [مکث.] بخوان [مکث.] آوازت را بخوان وینی! (۲۶).

بنابراین، ساموئل بکت با نگاه اگزیستانسیالیستی خویش به آدمی و زندگی، در جای جای نمایشنامه‌های خویش، از *چشم‌براه گودو* تا *اوه! ای روزهای زیبا*، اعلام می‌کند در عین آزادی، تا اراده و خواستن نباشد، انتخاب و در پی آن، برخاستن، حرکت و شدن و تغییر، شکل نخواهد گرفت. مقدمه خودسازی آدمی، تکیه بر اراده و پذیرش مسئولیت است؛ چه اینکه بدون آن، وجود آدمی به تعبیر آقای شاور، فایده‌ای برای خود و دیگری،

نخواهد داشت (۱۹) و به بیان ژان پل سارتر، با «خزه، قارچ و کلم» تفاوتی نخواهد کرد (سارتر، ۱۳۹۷: ۳۶).

۹. نتیجه‌گیری

ساموئل بکت با به‌نمایش‌درآوردن اگزیستانسیالیسم در نمایشنامهٔ *اوه! ای روزهای زیبا*، تعهد در تئاتر را بر اساس اصول آزادی، انتخاب و مسئولیت می‌آفریند. بکت، اندیشمند، هنرمند و نویسنده‌ای بسیار دقیق است. اثر این وسواس و دقت را می‌توان بروشنی در سبک ویژه‌اش در به‌کاربردن واژگان، نوشتن و آفریدن آثارش دید. کارگردانان نمایش و منتقدان رسانه‌ای آثار بکت، باید آثار او را بر اساس شناخت زمینه‌های شکل‌گیری و فلسفه و نگره‌های درست حاکم بر آثارش، بازخوانی، نقد و اجرا کنند؛ وگرنه تکیه بر خوانش‌های رسانه‌ای و ژورنالیستی که یکی از ویژگی‌های آن، شتاب برای پرکردن صفحه‌های نشریات است، و پژوهش‌های دستِ سوم و سطحی، نگاه و شناخت مخاطبان را به سویی می‌کشانند که با هدف خالق اثر، فاصلهٔ بسیاری دارند و گاه، چیزی می‌شوند که کاملاً با آنچه باید باشند، تفاوت بسیاری دارند.

این پژوهش، نشان می‌دهد نمایشنامهٔ *اوه! ای روزهای زیبا*، بر خلاف جریان حاکمِ برخی رسانه‌های آنگلوساکسون و انگلیسی‌زبان، با توصیف موقعیت انسانی، بیان می‌دارد انسان‌ها با وجود برخورداری از آزادی، از اندیشه‌ورزی و مسئولیت‌پذیری گریزان هستند. اراده و میلی به شدن و تغییر ندارند و با تنبلی، وابسته به شدن از بیرون هستند. تا هنگامی که انسان چنین وضعیتی دارد، هیچ‌گاه به بلوغ فکری، رشد و روشنگری نخواهد رسید. بکت با نگاه اگزیستانسیالیستی خود، نشان می‌دهد رهایی انسان تنها با خودسازی و بیداری قدرت اراده و انتخاب، و تلاش و حرکت به جای انفعال، ایستایی و رکود به دست می‌آید.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکترای محمدباقر انصاری با عنوان *خوانش نمایشنامه‌های ساموئل بکت بر اساس اصول اگزیستانسیالیستی آزادی، انتخاب و مسئولیت* (استاد راهنما: پروفسور احمد کامیابی مسک (دکتر دِتا، فوق دکترا) و استاد مشاور: دکتر شهلا اسلامی)، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی است.

۲. «فردسان»، برگردان دقیق «پرسناژ» به پارسی و پیشنهاد واژگانی پروفسور کامیابی مسک و مصوب فرهنگستان زبان و ادب «پارسی» است.

۳. نمایشنامه اساس در نقل قول‌های مقاله، نمایشنامهٔ *اوه! ای روزهای زیبا* ساموئل بکت، برگردان پروفسور احمد کامیابی مسک (تهران: مترجم، ۱۴۰۱) از فرانسه به پارسی و اجرای آن با عنوان «پروژه عملی پایان‌نامه» در سالن استاد سمندریان در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران به کارگردانی مترجم در سال ۱۳۹۹ است. گفتنی است ترجمه‌های بسیاری از این نمایشنامه شده است و همه، متأسفانه ایرادهایی در برگردان برخی واژگان و گزاره‌ها یا جاانداختن برخی عبارت‌ها دارند. این نمایشنامه، با عنوان «روزهای خوش» و «آه ای روزهای خوش» هم ترجمه شده است.

۴. این سالن در همان سال‌ها، به «تئاتر رنو- بارو» تغییر نام داد که پس از درگذشت این زوج موفق هنری، با دستور شهردار منطقهٔ هشت پاریس، متأسفانه بی‌توجه به این خدمت درخشان، دوباره به همان نام «تئاتر شانزه‌لیزه» بازگشت.

۵. جالب اینکه در فرهنگ ایرانی، وقتی کسی با شادی و توجه بسیاری رویارو می‌شود، به اغراق درباره‌اش می‌گویند: «آن‌قدر خوشحاله که انگار دو متر قد بلند کرده است».

کتاب‌نامه

بکت، ساموئل (۱۴۰۱، الف). اوه *ای روزهای زیبا*، برگردان احمد کامیابی مسک، تهران: مترجم.

بکت، ساموئل (۱۴۰۱، ب). *پایان بازی*، برگردان احمد کامیابی مسک، تهران: مترجم.

بکت، ساموئل (۱۴۰۱، ج). *چشم‌براه گودو*، برگردان احمد کامیابی مسک، تهران: مترجم.

درانتی، ژان فیلیپ (۱۳۹۴). *زیبایی‌شناسی اگزیستانسیالیسم*، دانشنامه استنفورد، چ۲، تهران: ققنوس.

سارتر، ژان پل (۱۳۹۷). *اگزیستانسیالیسم نوعی اومانیسم است*، ترجمه داوود صدیقی، تهران: جامی.

شریعتی، علی (۱۳۸۷). *حسین وارث آدم*، مجموعه آثار، شماره ۱۹، چ۱۵، تهران: قلم.

فرهنگ فلسفه (۱۳۹۹). زیر نظر غلامرضا اعوانی، ترجمه شاپور اعتماد و... ، تهران: مؤسسه حکمت و فلسفه ایران.

کامیابی مسک، احمد (۱۹۹۵). *آخرین دیدار با ساموئل بکت*، برگردان کیکاووس کامیابی مسک، پاریس: کاراکتر.

کامیابی مسک، احمد (۱۳۸۶). «بکت و چشم‌به‌راه گودو»، مجلهٔ *هنرهای زیبا*، دانشگاه تهران، ش۳۱.

کامیابی مسک، احمد (۱۳۹۵). *گفتگوهایی با ساموئل بکت، اوژن یونسکو، ژان لویی بارو*، تهران: نشر قطره.

لاینز، چالز (۱۳۹۸). *ساموئل بکت*، ترجمه محمدمهدی نجفی، تهران: شب‌خیز.

مارسل، گابریل (۱۳۸۷). *فلسفه اگزیستانسیالیسم*، ترجمه شهلا اسلامی، تهران: نگاه معاصر.

مک‌دانلد، رانن (۱۳۹۸). *مقدمه دانشگاه کمبریج بر ساموئل بکت*، ترجمه قاسم مؤمنی، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

میشلمن، استفن (۱۳۹۸). *فرهنگ اگزیستانسیالیسم*، ترجمه ارسطو میرانی، چ۲، تهران: کتاب پارسه.

کامیابی مسک، احمد (۱۹۹۱). *اوژن یونسکو و ساموئل بکت منتظر چه هستند و ژان لویی بارو، ژاک مُوکلر، مارسل مارشال، پُل ورنوآ، ترانس بُرون، اُگوست گرودزیکی، روژه بنسکی، آلون اپستین، روزت لامُن، ریچارد شخنر دربارهٔ آنها چه فکر می‌کنند؟*

Kamyabi Mask, Ahmad (1991). *Qu'attendent Eugène Ionesco et Samuel Beckett et qu'en pensent : J.L. Barrault, J. Mauclair, M. Marechal, P. Vernois, T. Brown, A. Grodzicki, R. Benski, A Epsten, R. Lamont, et R. Schechner ?* Paris : E. Kamyabi Mask.

James Knowlson (1996). *Damned to Fame*: The Life of Samuel Beckett, London: Bloomsbury.

Hammond, Nick," Introduction of the Absurd", May 12, 2021. Available at: https://parisupdate.com/happy-days/

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی