



سرشناسه: بکت، ساموئل، ۱۹۸۹ - ۱۹۰۶ م. Beckett, Samuel
 عنوان و نام پدیدآور: دوازده قطعه کوتاه / ساموئل بکت؛ ترجمه علی اکبر علیزاد.
 مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۳۹۸.
 مشخصات ظاهری: ۱۹۴ ص.؛ مصور.
 شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۴۰۱-۱-۹۲-۰
 وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا
 یادداشت: کتاب حاضر از متن انگلیسی اثر با عنوان *The Collected Shorter Plays Beckett* به فارسی برگردانده شده است.
 موضوع: نمایشنامه فرانسوی -- قرن ۲۰ م.
 موضوع: 20th century -- French drama
 شناسه افزوده: علیزاد، علی اکبر، ۱۳۵۲ - ، مترجم.
 رده‌بندی کنگره: PQ۲۶۰۶
 رده‌بندی دیویی: ۹۱۴/۸۴۲
 شماره کتاب‌شناسی ملی: ۵۷۰۲۶۱۵

د و ا ز د ه

| ساموئل بکت | ترجمهٔ علی اکبر علیزاد |

ق ح ع

| به همراه یک مقاله | تپایشنامه‌های بیدگل: بکت (۲) | 

ک و ت ا ه

دوازده قطعه کوتاه |

ساموئل بکت |

ترجمه علی اکبر علیزاد |

ویراستار: سمیه پیربازاری |

نمونه خوان: کیمیا نیک پور |

مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان |

مدیر تولید: مصطفی شریفی |

چاپ اول | ۱۳۹۸ تهران | ۱۰۰۰ نسخه |

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۴۰۱-۹۲-۰ |

|| Bldgol Publishing co. | | سترسیکل |

تلفن انتشارات: ۲۸۴۲ ۱۷ ۱۷ |

فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲ فروردین و فخررازی | پلاک ۱۳۷۴ |

تلفن فروشگاه: ۶۶۴۶ ۳۵۴۵، ۶۶۹۶ ۳۶۱۷ |

| bidgolpublishing.com |

همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |

هرگونه اجرایی از این نمایشنامه منوط به اجازه رسمی از مترجم یا ناشر است.*

* یادداشتی در مورد حقوق مادی و معنوی این اثر:

اجرای نمایشنامه های چاپ شده، بدون کسب اجازه از مترجم و ناشر، به کاری معمول در تئاتر ایران بدل شده است؛ این کار بیشتر اوقات با تغییر جزئی در ترجمه و دست بردن در آن صورت می گیرد و هدف و نتیجه آن کتمان حقوق معنوی و مادی صاحب اثر، و توهین به مخاطبان و نیز یافتن هیچ گونه مسئولیت حرفه ای است. برای مترجمان بسیار پیش می آید که بدون چشم داشت مادی اجازه اجرای اثر را بدهند، به خصوص برای همراهی با اجراهای شهرستان ها و دانشجویان، اما بی شک همه آنان خواستار رعایت حقوق معنوی خود (ذکر نام مترجم) در هر اجرایی هستند.

بنابراین، نشریدگل استفاده بدون اجازه از ترجمه های نمایشی اش را، اعم از اجراهای رسمی کوچک یا بزرگ، به ویژه در تئاتر تهران و جشنواره ها، اقدامی غیرقانونی قلمداد می کند و از طریق مراجع مربوط موضوع را به جد پیگیری خواهد کرد.

این ترجمه تقدیم می شود به

خسرو .

مرتضی

علیرضا

و،

کتی

بدین ترتیب بارها و بارها بی مقدمه ظاهر می شد تا بار دیگر قصه ای غم انگیز را
بخواند و شب بلند طی شود.

| مجموعه نمایشنامه‌های بیدگل

مجموعه نمایشنامه‌های بیدگل، مجموعه‌ای منحصربه‌فرد از نمایشنامه‌هایی است که تا به حال به فارسی ترجمه نشده‌اند و یا ترجمه مجددی از نمایشنامه‌هایی خواهد بود که از هر جهت لزوم ترجمه مجدد آنها حس می‌گردد. این مجموعه تا حد امکان می‌کوشد تا تأکید خود را به جای ادبیات متن نمایشی، بر ویژگی اجرایی آن بگذارد و بدین ترتیب به نیازهای اجرایی متون نمایشی پاسخ گوید.

معرفی جهان‌های متفاوت نمایشی، از اهداف اصلی این مجموعه خواهد بود؛ جهان‌هایی که تا به حال برای خوانندگان فارسی ناگشوده مانده‌اند یا سیاست‌های فرهنگی خاص، مانع از گشوده شدن آنها شده است. این مجموعه برای اینکه حداکثر آثار نمایشی را پوشش دهد، خود به حوزه‌های کوچک‌تر زیر تقسیم شده است: کلاسیک‌ها، کلاسیک‌های مدرن، آمریکایی لاتین، بعد از هزاره، تک‌پرده‌ای‌ها، چشم‌انداز شرق، نمایشنامه‌های ایرانی، نمایشنامه‌های آمریکایی، نمایشنامه‌های اروپایی. برای درک بهتر خواننده از دنیای نویسنده و متن او، هر نمایشنامه با یک مقاله یا نقد همراه خواهد شد.

دبیر مجموعه

علی‌اکبر علیزاد

| فهرست |

۱۱	پیشگفتار: بکت فیلسوف و ابزورد ما
۱۵	مقدمه: درام متأخر بکت: «تکه-تئاتر»های زوال و امکان مقاومت
۳۳	پیش‌نویس تئاتر ۱ (۱۹۵۸-۹)
۴۷	آخرین نوار کراپ (۱۹۵۸)
۶۵	بازی (۳-۱۹۶۲)
۹۱	آمدورفت (۱۹۶۵)
۱۰۱	نفس (۱۹۶۹)
۱۰۵	من نه (۱۹۷۲)
۱۱۹	صدای پا (۱۹۷۵)
۱۳۱	یک تکه مونولوگ (۱۹۷۹)
۱۴۳	تاب خوردن (۱۹۸۰)
۱۵۹	بداهه‌سرایی اوهایو (۱۹۸۱)
۱۶۷	فاجعه (۱۹۸۲)
۱۷۹	چی کجا (۱۹۸۳)

| پیشگفتار |

| بکتِ فیلسوف و ایزورد ما |

آثاری که در این مجموعه گرد هم آمده‌اند همگی کارهایی هستند که از سال ۱۳۸۶ تا ۱۳۹۵ به تدریج به عنوان یک پروژه کاری همیشگی، در گروه «تئاتر ۸۴» اجرا شده‌اند، به جز چهار متن: من نه^۱، یک تکه مونولوگ^۲، نفس^۳، و تاب خوردن^۴، که آنها هم احتمالاً در زمان دیگری اجرا خواهند شد. همگی اینها به کار متأخر بکت به عنوان درام نویس تعلق دارند، و ذیل عنوان درام متأخر بکت دسته‌بندی شده‌اند. این آثار دوبار، یکی در سال ۸۶ و دیگری در سال ۹۵، در قالب چند تکه-تئاتر کنار هم اجرا شدند. در سال ۸۶ آمدورفت^۵، بداهه‌سرایی اوهایو^۶، صدای پا^۷، پیش نویس تئاتر^۸، و فاجعه^۹ کنار هم در تالار مولوی، و در سال ۹۵ نیز متونی مثل آخرین نوار کراپ^{۱۰}، فاجعه، بازی بی کلام^{۱۱}، و آمدورفت در قالب «پروژه تالار قشقای» اجرا شدند. در این فاصله نیز بازی

1. *Not I*
2. *A Piece of Monologue*
3. *Breath*
4. *Rockaby*
5. *Come and Go*
6. *Ohio Impromptu*
7. *Footfalls*
8. *Rough for Theater I*
9. *Catastrophe*
10. *Krapp's Last Tape*
11. *Act Without Words 2*

بی کلام^۱، کراپ، بازی^۲، و چی کجا^۳ خود به عنوان آثار مستقل در سالن های کوچک تراجرهای معدودی داشتند. همین طور علیرضا کیمنش، کراپ و من نه را به عنوان پروژه مستقل در هلند اجرا کرد. و در نهایت، آثاری مثل آمدورفت و فاجعه، به ترتیب در رومانی و منچستر اجرای مجدد شدند. از بین تمام قطعاتی که در این مجموعه آمده است، فقط پیش نویس تئاتر^۴ با بقیه همخوان نیست و در واقع ویژگی های فرمال سایرین تکه - تئاترها را ندارد، اما به دلیل اجرا، در مجموعه آثار بکت، آن را در اینجا آوردم.

بنابراین آنچه این آثار را در اینجا گرد هم آورده است، در وهله اول اجرای آنهاست نه چیز دیگر. به همین دلیل من مایل و امیدوارم این ترجمه ها بیشتر سمت و سویی اجرایی از خود نشان دهند تا نوعی وجهه ادبی / فلسفی، که همیشه از این آثار انتظار می رود. ترجمه این آثار، درست شبیه خود اجراشان در سال ۸۶ (زمان شروع «پروژه بکت»)، به شدت مشکل و پیچیده بوده و تا حد زیادی با آزمون و خطا (در فهم عملی / نظری بکت) پیش رفته است. این متون بسیار بیشتر از متون بزرگ بکت ابهام آمیز، چندلایه، و فشرده اند و همین امر کار ترجمه را به شدت سخت می کند. به همین دلیل، ترجمه فعلی قطعاً می تواند از ترجمه های دیگر متفاوت (و شاید نه لزوماً دقیق تر) باشد؛ تفاوتی نه به صرف تفاوت بلکه تفاوتی که بیشتر منتج از نوعی پس زمینه اجرایی است تا هر چیز دیگر. هرچند که به سیاق ترجمه های قبلی ام از نمایشنامه های دیگر، در اینجا نیز تلاشی برای از بین بردن ابهامات متون بکت، یا راحت تر کردن ترجمه، به قیمت از دست رفتن ضرب آهنگ و چندلایگی متن بکت، صورت نگرفته است.

آثار متأخر بکت به ندرت در ایران اجرا شده است - چه قبل و چه بعد از انقلاب. معروف ترین کار بکت، طبق معمول، در انتظار گودو^۴ بوده است که خود آن هم همیشه در اجرا دستخوش بدترین تغییرات (کوتاه شدن، تفاسیر غلط، اجراهای

1. *Act Without Words 1 & 2*
2. *Play*
3. *What Where*
4. *Waiting for Godot*

سانتیمانتال، یا بومی) بوده است. سوای ذوق زدگی عوامانه منتقدین، اساتید و عامهٔ تئاتری برای این به اصطلاح «خلاقیت»های آماتوری^۱، شناخت ما از بکت و تأثیرش از اجراهای دبیرستانی (یا در تضاد با آن، اجرای تجاری) گودو، و واژه‌های به شدت مستعمل و نخ‌نما شده‌ای نظیر ابزورد، پوچی، پوچ‌گرایی، معنا باختگی، و بازی آکادمیک و شبه منتقدانه با این اصطلاحات فراتر نرفته است. بنابراین در فضای تئاتری امروز که حتی در قیاس با پنج سال پیش متشنج‌تر، به شدت عوام‌زده، غیر علمی، و بیشتر مبتنی بر یاوه‌های نقادانه و شبه فلسفی علمای تئاتر است (ن.ک. به نقدهای فضای مجازی در مورد تئاترها)، تکثیر بدفهمی ناشی از تئاتر مدرن و مابعد آن خودش را بیشتر نشان می‌دهد. گویی هنوز هم می‌شود آدم‌ها را سر کلاس‌ها، کنکور، و سخنرانی‌های تکراری، و یا پای صفحات مجازی با مفاهیمی مثل پوچی، پوچ‌گرایی، معنا باختگی، اگزیستانسیالیسم، و ابزوردیسم در کار بکت و مابقی نمایشنامه‌نویسان مدرن سرکار گذاشت.

همان‌طور که در مقالهٔ همراه این کتاب توضیح داده‌ام، وقت آن رسیده است که از ابتذال ابزوردیسم فراتر رفته و بکت را در پرتو دیدگاه‌های جدیدتری ببینیم که از او یک فیلسوف بدبین پوچ و مأیوس و قربانی شرایط نمی‌سازد. همچنین وقت آن رسیده است که از تصویر بکت به عنوان فیلسوف ادبی قرن (فیلسوفی با رمان‌های بزرگ و تئاترهای کوچک غیرمهم)، فراتر رفته و به تصویری از بکت رجوع کنیم که در اجرا/ تئاتر نمود می‌یابد. و بیشتر از همه، وقت آن رسیده است که تئاتر را از طریق نظریهٔ تئاتر تبیین کنیم نه با توسل به مدها و اصطلاحات دهن‌پُرکن فلسفی.

چرا خواندن/ اجرای این متون مهم است؟ چون به نظر من بخشی از عقب‌ماندگی تصویری تئاتر ایرانی، در نخواندن/ عدم اجرای این متون، چه

۱. امروزه چیزی که بیشتر به آن احتیاج داریم، تعریف مجدد واژه‌هایی نظیر «هوشمندی»، و به خصوص «خلاقیت»، در ارجاع به آثار هنری است. دلیلش هم تنزل این واژه‌ها و تقلیلشان به نمایش عدم مهارت، آماتوریزم اجباری، لوس‌بازی، و جهل کامل عملی/ نظری است. اکنون تر تقسیم عادلانهٔ کالا به مستضعفان در دههٔ شصت، از جنبهٔ فرهنگی به تر تقسیم عادلانهٔ جهان هنری و خلاق دانستن هر کسی و خلاقانه خواندن هرکاری منجر شده است؛ تقسیم، توزیع، و مصرف کالای هنری بُنجل.

بعد و چه قبل از انقلاب، بوده است. در مقاله ابتدای کتاب توضیح داده‌ام که چگونه این آثار به بخش مهمی از جنبش‌های تئاتری و آوانگارد معاصر، و تئاتر پُست‌دراماتیک مابعد آن شکل می‌دهند. بدون بکت قطعاً تصور چنین تئاترهایی بسیار مشکل می‌بود.

در طی این سال‌ها بازیگران زیادی با من در تجربه و درک زیبایی منحصر به فرد اجرای این تکه-تئاترها شریک و یاری‌رسان بوده‌اند، و پایه‌ای من در اجرای‌شان پیش آمده‌اند: خسرو محمودی (که اجرای سال ۸۶ او در فاجعه تصویری از فاجعه سال‌های پیش رو را در این کشور نشان می‌داد)، علیرضا کیمنش (با تصویر زوال ذهنی / جسمی کراپ)، و مرتضی حسین‌زاده و کتابیون سالکی (با تصویر زوج نفرین شده بازی). از همکاران نشر بییدگل (عماد، آلا، و سیاوش) به خاطر دلگرمی و پیگیری‌شان در به‌ثمر رسیدن این مجموعه نیز کمال تشکر را دارم.

علی اکبر علیزاد

بهار ۹۸

| مقدمه |

| درام متأخر بکت: «تکه-تئاتر»های زوال و امکان مقاومت |

ما قدیس نیستیم ولی تال‌حظه آخر ایستادیم: هستی‌شناسی نکبت و زوال

آنها (دی‌دی و گوگو) قدیس نیستند. به تعبیری کلاسیک چیزی بیش از دو ولگرد نیستند. زوجی شبیه لورل و هاردی، یا چاپلین و باستر کیتن. سال ۱۳۸۳ زمانی که در انتظار گودو را کار می‌کردم، هیچ استنباطی از واژه «ولگرد» در فارسی نداشتم. آنچه در ذهنم شکل گرفته بود چیزی نبود جز تصویر کلاسیک همیشگی: تصویر غربی ولگرد. من آن استنباط را نه در اجرای خودم دیدم (که در آن زمان اجرایی سه ساعته و موفق از حیث واکنش تماشاگران و تئاتری‌ها بود)، و نه طی این سال‌ها (تا ۱۳۹۸)، در اجراهای غالباً اخته‌شده، بازنویسی / دراماتورژی‌شده و کوتاه از این متن بزرگ. در واقع، هر چقدر هم با تغییر سایر نمایشنامه‌ها در اجرا کنار آمده‌ام، هنوز نمی‌توانم بکت را طوری تصور کنم که دچار به اصطلاح «بازنویسی» یا تغییرات عظیم بشود. بازنویسی؟ به دست چه کسی؟ و چطور؟ نبوغی که واقعاً با نبوغ بکت برابری کند؟ آن را اعتلا ببخشد؟ این نوعی غیرممکن تئاتری است.

بنابراین، دوازده سال بعد از گودو، و زمانی که یک بار دیگر در قالب «پروژه تالار قشقایی» روی قطعاتی از ساموئل بکت کار می‌کردم، به یک باره تصویر ولگرد ایرانی در ذهنم تجسم پیدا کرد. بازی بی‌کلام ۲، دو مرد را نشان می‌دهد که

درست شبیه دی دی و گوگو هستند. آنها مجبور به رعایت نوعی روتین هستند که همیشه در متون بکت (هم در گفتار و هم کنش ها) حضور دارد. آنها مجبورند درون یک کیسه بزرگ همدیگر را حمل کنند، هربار چند قدمی به جلو بروند و دوباره تکرار همان. سؤال مهم این بود: این دو نفر چه کسی هستند؟ اگر قرار بود بار دیگر به تصویر کلاسیک ولگرد برگردم، در این صورت این نمایش قرار بود با چه کسی در پیوند باشد؟ تماشاگر ایرانی یا غربی؟ و مسلم بود که من قرار بود این تصویر را برای تماشاگر اینجا و اکنون ملموس کنم. چندین سال از اجرای گودو گذشته بود و در این مدت، من همیشه به اجرای مجدد آن در پرتو همین اینجا و اکنون فکر می کردم. بنابراین، تصویر این دو ولگرد با آن بار سنگینی که حمل می کردند، بار دیگر برایم مسئله ساز شده بود. آن دو چه کسی بودند؟

نمی دانم چطور و کی این تصویر، در واقعیت بیرونی سال ۹۵ جفتی عینی پیدا کرد. آن جفت عینی را همه جا می شد پیدا کرد. آنها هرروز در خیابان های تهران، کنار زباله دان های بزرگ شهرداری، با کیسه های بزرگ پلاستیکی، کفش های زواردررفته، (اغلب اوقات) با شلوار جین پاره، لاغر و چرک، در حال واری زباله ها بودند (هستند)، یا با کیسه ای بزرگ بردوش از سطلی به سطلی دیگر می رفتند. بنابراین، بازی بی کلام ۲، تصویری از دو ولگرد ایرانی بود که وزن نکبت خود و دیگران را بردوش می کشیدند.

ولادیمیر و استراگون، اگر بخواهند در تهران حضور پیدا کنند، احتمالاً باید با همین ریخت دیده شوند: نسبتاً پیر، چرک و کثیف، گرسنه و کارتن خواب. فقط با این تصویر است که می توان روتین بکتی، روزمرگی، سیاست ورزی و در همان حال، هستی شناسی نکبت و زوال را در کار بکت عینی و رئالیستی دید. در عین حال سازوکار کمیک در این آثار، اغلب اوقات زمانی رخ می دهد که ما جملات نغزو سرشار از بار فلسفی را از دهان این ولگردهای آشغال جمع کن می شنویم. نغزترین جملات پوتزو درست در خنده دارترین حالت ها گفته می شود، و فلسفی ترین جملات ولادیمیر، همیشه با رفتار کمیک خودش یا استراگون رنگ می بازد. آنها را در حالی تصور کنید که در حال جمع کردن زباله این گفتار را ادا می کنند:

ولادیمیر: این ناله‌های کمک که هنوز در گوش ما صدا می‌کند، خطاب به همه بشریته! ولی در این مکان، در این لحظه از زمان، همه بشریت خواه‌ناخواه ما هستیم... بیا برای یک بار هم که شده به بهترین وجهی نماینده این نژاد متعفن باشیم که تقدیری ظالمانه ما رو بهش منتسب کرده...

در واقع جدیت مسخره آنها، معادل همان جدیت مسخره چاپلین به هنگام خوردن یک کفش است. آن دو با همان جدیت، در موقعیتی مضحک، حرف می‌زنند و عمل می‌کنند. کمدی اجازه نمی‌دهد جدیت و تراژدی وضعیت صرفاً در حد گزاره‌ای ثابت و مفروض باقی بماند. بنابراین به گمان من، هر اجرایی از گودو (و چه بسا هر اجرایی از بکت)، بدون درک کمدی محکوم به شکست است. ما فقط در پرتو مسخرگی و کمدی موقعیت است که می‌توانیم هستی‌شناسی نکبت و هبوط را در بکت درک کنیم.

بنابراین بار دیگر باید بر قدیس نبودن آنها تأکید کنیم، تا به لحظه‌ای برسیم که در آن تصویر ولگرد عینی می‌شود. ولگردهایی با دو پا بر زمین و نه فیلسوف. آنها برای بقا می‌جنگند و در همان میانه، شجاعانه به درون خلأ پرت می‌شوند. چرا؟ چون ولگرد مازاد اجتماع است، اجتماعی که آنها را نادیده می‌گیرد یا درنهایت، با چیزی جز زباله همسان نمی‌داند. در واقع ولگرد وجود ندارد. آنها سایه‌ها یا اشباح واقعیت هستند. شجاعت بکتی در اینجا است که قهرمان‌های او همگی در زمره فراموش‌شدگان یا مطرودان اجتماع‌اند، و در شب تاریک روح به سر می‌برند. به عبارتی، آنها چیزی برای ازدست‌دادن ندارند و بنابراین، در خلوت خود، با چشم‌انداز برهوتی که نامش زندگی است مواجه می‌شوند، تا لحظه آخر. نه شبیه یک قدیس بلکه شبیه یک ولگرد. شجاعت در اینجا شجاعت پذیرش نکبت و زوال زندگی و در عین حال، ایستادن تا لحظه غیرممکن آمدن گودوست. یا چه بسا، فرقی نمی‌کند قدیس یا ولگرد باشی، وضعیت برای همه یکسان است.

ولادیمیر: ... حیران میان گور و تولدی سخت. پایین سوراخ، به‌کُندی، گورکن دست به کار قابلمگی می‌شه. ما به اندازه کافی وقت داریم که پیر بشیم. هوا پُر از ناله‌های ماست. ولی عادت بی‌حس‌کننده بزرگه.

کم برای گفتن باقی مانده: از تئاتر به «تکه-تئاتر»

درام بکت، و به‌طور مشخص درام متأخراو، درام زوال، ویرانه‌ها، و تکه‌تکه‌های معنا، تئاتر، و زندگی هستند. تصاویر بزرگ‌تر و چشم‌اندازهای وسیع بکتی در گودو، دست آخر^۱ و روزهای خوش^۲، به تدریج ختم به تکه-تئاترهایی می‌شود که در بهترین حالت، نمود بخش هستی‌شناسی نکبت و زوال هستند. بکت برای نمایش این گونه زوال (زوال تئاتر، زیبایی‌شناسی، و خود زندگی) راه دیگری جز توسل به این تکه-تئاترها نداشت. از ۱۹۵۶ با بازی بی‌کلام ۱ و ۲ تا ۱۹۸۳ و متن‌های فاجعه و چی کجا، ما با نوعی روند قطعه‌سازی و تکه‌تکه کردن درام تا سرحدات خود روبه‌رو هستیم. به نظر من، اگر بخواهیم سیری منطقی برای این انتزاع و یا نمایش زوال بکتی در نظر بگیریم، باید شروع آن را آخرین نوار کراپ (۱۹۵۸) و پایان آن را نفس (۱۹۶۹) در نظر بگیریم. مابین این دو می‌توانیم بدون ترتیب، تکه-تئاترهایی نظیر بازی (۱۹۶۲)، آمدورفت (۱۹۶۵)، من نه (۱۹۷۲)، صدای پا (۱۹۷۵)، یک تکه مونولوگ (۱۹۷۹)، تاب خوردن (۱۹۸۰)، بداهه‌سرایی اوهایو (۱۹۸۱)، فاجعه (۱۹۸۲)، و چی کجا (۱۹۸۳) را قرار دهیم.

در این روند بکتی، فشرده‌گی (تلخیص، کوتاهی، فقر یا ایجاز) بیش از حد فرم، با فشرده‌گی و یا تورم بیش از حد معنا همراه می‌شود. یا در تطابق با تکه‌تکه شدن فرم، معنا نیز به طرزی غیرقابل دسترس، منکسر و محو می‌شود. عدسی باز دوربین از نمایی دور حرکت می‌کند و به جایی می‌رسد که تصویر بکتی، وضوح اولیه خود از کلیت (مثلاً در کراپ) را بالکل از دست می‌دهد و به تکه‌هایی نظیر

1. Endgame
2. Happy Days

سر (یک تکه مونولوگ)، دهان (من نه) و نهایتاً نفس می‌رسد. این تصویری تکه‌تکه‌شده است که درنهایت اگر مایل باشیم، صرفاً می‌توانیم تکه‌هایی از بدن/ شخصیت، کلام/ سکوت، معنا/ عدم معنا، و ادبیات/ تئاتر را در آن‌ها پیدا کنیم. درهم‌ریختگی و امتزاجی که نهایتاً شبیه نوعی بن‌بست هنری یا عدم وضوح (در سطح فرم و معنا) دریافت می‌شود. درست در همین زمینه است که تصاویر تکه‌تکه‌شدهٔ بکتی، خودبه‌خود به تصاویر ویرانه و زوال (پیش‌نویس تئاتر ۱ عملاً در یک خرابه رخ می‌دهد) ختم می‌شوند و به‌طور مشخص، در درون همین بن‌بست است که باید متون متأخر بکت را فهم کرد. این متون در مقام متن، به‌گونه‌ای متناقض‌نما، کمال تام و تمام خود را صرفاً در اجرا در مقام تصویر زوال باز می‌یابند. یا به عبارتی دیگر، آنچه به عنوان متن می‌خوانیم (یا می‌شنویم)، تمامیت خود را در اجرای تکه‌ها یا همان زوال یافتگی باز می‌یابد. از این هم بیشتر، فرمی که بکت به کار می‌گیرد بهترین ساحت زوال و ویرانگی است. در اینجا تأکید همیشگی بکت بر اجرای دقیق دستور صحنه‌های این آثار، از صرف تأکید مقتدرانهٔ مؤلف فراتر می‌رود و به چهارچوب فرمالی اشاره می‌کند که تصویر زوال در درون آن شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر، تغییر چهارچوب‌های بکتی و عدم رعایت دستور صحنه‌ها، این متون را به‌طور کامل از ماهیت خود تهی می‌کند.

قبل‌تر به حضور هستی‌شناسی نکبت و زوال اشاره کردم، و اشاره‌ام را باید بار دیگر بر این اساس مؤکد کنم که این هستی‌شناسی، فقط وقتی عینی می‌شود که ما، اصوات/ فیگورها/ شخصیت‌های بکتی را در حال پرسه زدن همیشگی‌شان در صحنه می‌بینیم. به نظر من، در میان تمامی این تکه-تئاترها، دست‌کم چند متن بیش از همهٔ متون دیگر، نمودبخش تصاویر زوال و زوج‌های بدن/ شخصیت، کلام/ سکوت، معنا/ عدم معنا، و ادبیات/ تئاترند: صدای پا، یک تکه مونولوگ، من نه، بداهه‌سرایی اوهایو، و بازی.

مثلاً در صدای پا، «می» (May)، یک صدا/ فیگور/ شخصیت تمام‌عیار بکتی است. او زنی است که با یک صدا (V) حرف می‌زند. ظاهراً این صدای مادر اوست، اما در انتهای این تکه-تئاتر، هویت او با هویت صدا درهم می‌آمیزد و او از خود به عنوان «ایمی» (Amy) حرف می‌زند. صدا در درون «می» لب به سخن باز می‌کند، و «می» هم‌زمان بدل به مادر/ ایمی می‌شود.

این تصویری تکه‌تکه از کاراکتر می‌سازد، که بیشتر شبیه یک راوی داستانی اول شخص / سوم شخص عمل می‌کند تا کاراکتری روی صحنه. می / ایمی / مادر / صدا، فیگورهایی هستند که به شیوه‌ای باختینی عمل می‌کنند: نوعی پلی فونی که نتیجه آن انهدام کاراکتر و تکه‌تکه شدن اوست.

ص: حالا اینجا قدم می‌زنم. (مکث) در واقع می‌آم و می‌ایستم. (مکث) موقع شب. (مکث) خیال می‌کنه تنهاست. (مکث) ببینید چه آرام ایستاده، چه خشک، با صورت روبه دیوار. (مکث) چقدر در ظاهر بی حرکت. (مکث) از زمان دختریش جایی نرفته. (مکث) هیچ‌جا از زمان دختریش. (مکث) می‌شه پرسید، کجاست. (مکث) درسته، تو خونه قدیمی، همون جایی که - (مکث) همون جایی که شروع کرد. (مکث) جایی که قضیه شروع شد. (مکث) اون همه شروع شد. (مکث) اما این، این، کی این شروع شد؟ (مکث) وقتی دخترای هم‌سنش بیرون... سرگرم توپ بازی بودن، اون همین‌جا بود. (مکث) در حال این. (مکث) کف اینجا، که حالا لخته، یک زمانی - (م) شروع به قدم زدن می‌کند. قدم‌ها کمی آهسته‌تر. ولی بیایید راه رفتنش رو ببینیم، در سکوت.^۱

از همین روست که امکان خطاب کاراکتر به این اصوات / فیگورها دیگر ممکن نیست. اینها بیشتر شبیه اشباح / ارواح یا صداهایی هستند که گویی مدام در حال وزوزند. کلیت آنها از هم پاشیده است. آدم به یاد نقاشی‌های بیکن می‌افتد: گوشت‌های آویخته و پادرها، تکه‌تکه، و متلاشی شده.

پیچیدگی روایی این تکه - تئاتر، در عمل هرگونه امکان کلیت‌یابی را غیرممکن و، در عوض نه فقط شخصیت را تکه‌تکه می‌کند، بلکه فریافت ما از معنا را هم به همین مصیبت دچار می‌کند. نمی‌شود گفت معنایی شکل نمی‌گیرد، بیشتر باید

گفت انکسار (یا تورم) معنا در این تکه -تأثیر به حدی است که در عمل، «چیزی برای گفتن باقی نمانده». نوعی مکانیسم یا شیفت لحظه‌ای در این متون وجود دارد که تصمیم‌گیری در مورد معنا را مدام با تأخیر مواجه می‌کند، و در عمل تبدیل به «نه این نه آن، هم این هم آن» می‌کند. قطب‌های بدن/کاراکتر، کلام/ سکوت، ادبیات/تئاتر، معنا/عدم معنا مدام در کارند. بنابراین، همین مکانیسم است که تأثیر بکت را از تأثیر بازنمایی/ معنا دور می‌کند و به سمت تأثیر تصویر/ بیانگری حسی نزدیک می‌کند. و در واقع استدلال من این است که در این نقطه، می‌توان یک بار برای همیشه از شر نشانه‌شناسی‌های دم‌دستی ابزورد/ پوچی/ بی‌معنایی، در ارجاع به همه متون بکت گریخت. به بیان دقیق‌تر، هدف بکت قطعاً نمایش پوچی و ابزوردیتة وجود نیست، که نوعی تقلیل‌گرایی مبتذل در ارجاع به بکت محسوب می‌شود، بلکه نمایش وجودی است که در جهان‌های مابعد آشوویتس و بقایای انسانیت ایستاده است.

تو این نور چیز زیادی نمی‌شه دید: تأثیر تصاویر و ریاضتِ فرم

به تدریج در همه این تکه -تئاترها، و بعد از انفجار بکتی فرم، بخشی از تکان‌دهنده‌ترین و زیباترین تصاویر تأثیر قرن بیستم از دل ویرانه‌های تأثیر روی صحنه نمایان می‌شود. اینها همگی همان تصاویر ویرانه، زوال، ضعف و شکست، و ته‌مانده‌های زیبایی‌شناسی مدرنیستی‌اند. مسئله‌ای که در بکت دائماً نمود می‌یابد، مسئله هرگونه باج‌دهی، سازگاری، و انکار این فقر و زوال است: فقر و زوالی که، همان‌طور که قبلاً گفتم، فرم و معنا را به یکسان احاطه می‌کند. بنابراین از آخرین نوار کراپ تا نفس، پروژه بکتی حذف‌کردن و ریاضت فرمال (یعنی نفی مدام زوائد)، به صورت پیگیر تا سرحدات خود دنبال می‌شود. فرم رفته‌رفته تکیده‌تر، فقیرتر، به شدت ریاضت‌کشانه - و آن‌گونه که خود بکت در یکی از محدود مصاحبه‌هایش با ژرژ دوتویی می‌گوید - خسته از هرگونه «تظاهر به توانستن» می‌شود؛ «خسته از خود توانستن، از اینکه بتوان همان کار قدیمی را کمی بهتر انجام داد، کمی بیشتر در این جاده ملالت‌بار پیش رفت.»^۱ و،

1. Beckett, Samuel, *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, Calder and Boyars, 1965, PP 103.

از بین همه کسانی که به آنها می‌گوییم هنرمندان بزرگ، هیچ‌کس را به یاد ندارم که عمدتاً موضوع مورد علاقه‌اش امکانات بیانی‌اش نبوده باشد، امکانات مرتبط با ابزارهایش، و مرتبط با انسانیت.^۱

در کار بکت، این امکانات بیانی، خود را اغلب اوقات در شکل بازی حداقلی نور، سکون‌مندی، رنگ، و تشابه و تکرار نشان می‌دهد: ابزارهایی که بکت در کاربردشان نوعی ریاضت‌گری تمام‌عیارِ فرمال را پیشه می‌کند. کاملاً مشخص است که بکت به جای بسط امکانات بیانیِ تئاتر، به تدریج خود را از سر همه این ابزارها و امکانات بیانی (و به‌طور خاص، بیانگری واژه‌ها) محروم می‌کند. تکه-تئاترهایی نظیر بازی، یک تکه مونولوگ، تاب‌خوردن، بداهه‌سرایی اوهایو، من نه، صدای پا، و تُتک‌ترین درام‌های بکتی، آم‌دورفت، و نفَس، همگی براساس استقرار/حرکت/سکونِ اشباح بکتی و حداکثر نفی شکل می‌گیرند. مثلاً در صدای پا، «می» مجبور است به مدت بیست دقیقه، در خط باریکی از نور به طول نه قدم و عرض یک متر، حرکت کند و در مقاطع مشخصی بایستد. این نور معمولاً در اکثر این تکه‌ها، به شدت محو و در کار محدود کردن محل استقرار/حرکتِ فیگورهاست. در اینجا با نوعی انضباط/ریاضت‌کشیِ فرمال رودررو هستیم که در کار شکل‌دادن به مجموعه‌ای از تصاویر حسی، و حرکت به سمت زیبایی‌شناسی تصویری زوال است. این زیبایی‌شناسی، متفاوت از زیبایی‌شناسیِ مثلاً کارگردان‌های جدیدتر نظیر رابرت ویلسون است، که در عمل ضدتفسیر و در جهت نمایش زیباییِ صرفاً بصریِ تئاتر است. انضباط و ریاضت فرمال این آثار، به تصویری دائماً ثابت بر صحنه می‌انجامد که همیشه در میانه یک عالمه تاریکی رخ می‌دهد، و احتمالاً از نظر بصری تأثیری کرخت‌آور، هیپنوتیزم‌کننده، و ملال‌آور دارد. در بازی، سه سراز فراز کوزه‌هایی بزرگ بیرون زده‌اند و نور روی آنها مدام در حال حرکت است. در بداهه‌سرایی اوهایو، سر شنونده/خواننده، در نوری ثابت که روی میز افتاده قرار دارد. در یک تکه مونولوگ، نور صرفاً محدودهٔ سر فیگور را پوشش می‌دهد. و در نهایت، این پیکربندی نوری در من نه، صرفاً بر دهان متمرکز است.

1. ibid p. 120.

تأثیر این پیکربندی به شدت محدود و منضبط نوری این است که توجه را کاملاً به نوعی بازی نور/ تاریکی جلب می‌کند. به همین دلیل این نمایش‌ها را باید از فاصله‌ای دور تماشا کرد. این فاصله، علاوه بر تأثیر بصری بیش از حدش، از نظر من به شکل‌گیری یکی از درون‌مایه‌های اصلی بکت، معلق بودن در میان برزخ و دوزخ، دامن می‌زند. برزخ تکه‌ای از نور است که فیگور بکتی (بالاجبار)، مدام در آن بی‌حرکت یا در حال حرکت و حرافی مستقر می‌شود. دوزخ همه تاریکی‌ای است که ما را (بالاجبار) دربر گرفته. در نتیجه گویی تماشاگر همیشه از درون تاریکی (دوزخ)، به تکه نور (برزخ) نگاه می‌کند.

همین تجربه‌ای حسی/ بصری است که از دهه شصت به بعد تئاتر بکت را از تئاتر معمول اروپا و آمریکا جدا می‌کند، و بیش از هر هنر دیگری تأثیری به شدت عمیق بر جریان آوانگارد در هنرهای تصویری، و به‌طور مشخص، ویدئو آرت و پرفورمنس آرت می‌گذارد. اما کاملاً خطاست اگر فکر کنیم در اینجا صرفاً با نوعی فرمالیسم افراطی سروکار داریم. فرم در اینجا، کاملاً با پس‌رویش، ساحت انسان‌شناسی بکت می‌شود. بیانگری حسی این تصاویر، تجربه منحصربه‌فردی است که تماشاگر به درون آن افکنده می‌شود. این دیدزدن‌های اجباری به درون تاریکی همان چیزی است که صحبت کردن درمورد معنا را منتفی، و درعوض درهای ادراک حسی را تا انتها لیه درجه باز می‌کند. ما در اینجا با هنری سروکار داریم که تجربه جدیدی از مواجهه هنری را در اختیار تماشاگر قرار می‌دهد: هنری که تمامیتش را فقط با اجرا روی صحنه به دست می‌آورد. یا به بیان دیگر، این زوال و فقری است که به اجرا درمی‌آید، چون ما بیشتر از آنکه درموردش بشنویم آن را می‌بینیم. و آدم می‌تواند در اینجا علاقه شخصی بکت به فرم نقاشانه (و تأثیرات بصری) را کاملاً حس کند. چیزی که هم در مصاحبه با ژرژ دوتویی و هم در تصویرپردازی نهایی بکت – مثلاً برای صدای پایا بداهه‌سرایی اوهایو، و نیز به دفعات، در ارجاع شخصی بکت به آثار کاراواجو، کاسپار دیوید فریدریش (تصویر معروف ماه در گودو مقتبس از کار اوست)، برام وان ولد، سزان، و جان ب. بیتس – دائماً بر آن تأکید می‌شود. جیمز نالسون، یکی از نزدیک‌ترین دوستان و بیوگرافی‌نویس مشهور بکت، می‌گوید،

در مقام کارگردانِ نمایشنامه‌های خودش، بکت اغلب همان طور که خود تعبیر می‌کرد، روی تصویر متمرکز می‌شد، تلاش می‌کرد تصویر صحنه‌ای تا حد ممکن به چیزی که در ذهن داشت نزدیک باشد. در سال ۱۹۷۶ در تئاتر وپال کورت لندن، او را می‌دیدم که قبل از اینکه رضایت بدهد همه چیز درست است، به مدت نیم ساعت فقط روی حالت بدن «می» در صدای پا کار می‌کرد... تصویرپردازی پرتوان نمایشنامه‌های صحنه‌ای و تلویزیونی‌اش، دلیل موجهی است برای اینکه بکت را یک هنرمند تجسمی مهم در نظر بگیریم، کسی که هنرمندانی با سبک‌های بسیار متفاوت را تحت تأثیر قرار داده است.^۱

در اینجا با نوعی حضور شیخ‌وار فیگورهای بکتی روبه‌رو هستیم. ترجیح بکت برای لباس، جایگیری‌شان بر صحنه، و حضور مؤکد رنگ و نور، آنها را بدل به اشباحی می‌کند که گویی درون برزخ گیر افتاده‌اند. این حضور شیخ‌وار و درعین حال سکون بی‌وقفه فیگورهای بکتی (و بیشتر از همه)، انضباط فرمال اثر، که خود را در قالب دستور صحنه‌های مؤکد بکت می‌یابد، به نوع خاصی از بازیگری می‌انجامد، که بار دیگر کاملاً متفاوت از بازیگری سنتی و روان‌شناسانه است. در الگوی تئاتری متعارف، کار از تحلیل شخصیت، روان‌شناسی او، و سپس به‌کارگیری نوعی مکانیسم همدلی با نقش پیش می‌رود. این چیزی است که دست‌کم از استانیسلاوسکی به بعد الگوی ثابت بازیگر سنتی است. در کار بکت، به دلیل نفی روان‌شناسی، حذف الگوهای دراماتیک متعارف، و سپس تمرکز تام و تمام بر تصاویر ثابت نقاشانه، این مکانیسم کاملاً از کار می‌افتد. به جای این، تمرکز بر ژست‌شناسی، فیگورهای ثابت، کوچک‌ترین حرکات جسمانی (مثلاً ن. ک. به بازی چشم‌ها در روزهای خوش، یا زمان بندی به شدت پیچیده گام زدن در صدای پا، و تکرار حرکات دست در بداهه‌سرایی (اوهایو)، تنفس، و ضرب‌آهنگ درونی / بیرونی فیگور بکتی است.

فیلم‌ها و بسیاری از اقتباس‌های تئاتری و تلویزیونی موجود (مثلاً ن. ک. به اقتباس کامل تلویزیون ایرلند از همه آثار بکت)، اقتباس‌هایی هستند که به دلیل به‌کارگیری نوعی بازیگری سنتی (مثلاً ن. ک. به اجرای کراپ و بداهه‌سرایی

1. Knowlson, James and Haynes, John, *Images of Beckett*, Cambridge University Press, 2003, p. 43.

اوهایو)، عملاً آثاری بدون اقتناع لازم، قابل پیش‌بینی، خشک، و کسل‌کننده‌اند. تغییر پارادیم‌های بازیگری در قرن بیستم، از استانیسلاوسکی متأخر به بعد، و تأکید تئاتر معاصر بر بُعد جسمانی بازیگری (با گروتسکی، میخائیل چخوف، باربا، بروک، ویلسون، زاریلی)، بازیگر معاصر را به ابزارهایی مجهز کرده است که اکنون بیشتر از صد سال پیش می‌تواند «بازیگر بکتی» باشد. اصطلاح «بازیگر بکتی» از این حیث مناسب است که نشان می‌دهد فقط بازیگرانی با انضباط و دیسیپلین جسمانی / ذهنی معاصر می‌توانند از پس این متون بر آیند. مثلاً در بازی، بازیگر مجبور است به مدت بیست دقیقه درون کوزه‌ای مستقر شود و سرش را داخل تکه‌ای از نور ثابت نگه دارد. «می» در صدای پا، با همین زمان‌بندی باید در باریکه‌ای از نور با ضرب‌آهنگ و ریتم بسیار دقیقی (ریتمی که به نوعی موسیقی در همه آثار بکت می‌انجامد)، به چپ و راست حرکت کند. گوینده یک تکه مونولوگ، ایستاده در نور، باید در طول زمانی نسبتاً بلند، سر را در داخل حوزه نور ثابت نگه دارد و بایستد. در من نه، کار از این هم سخت‌تر می‌شود، و کل تمرکز برده‌انی است که نور روی آن ثابت است. همین وضعیت برای فیگورهای بداهه‌سرایی اوهایو، و آم‌دورفت هم یکسان تکرار می‌شود. روتین‌های بکتی همگی آنها را مجبور می‌کند به شیوه‌ای ریاضت‌کشانه، یک وضعیت بدنی ثابت (و اغلب از نظر جسمانی، به شدت طاقت‌فرسا) را حفظ کنند. بیلی وایتلاو، بازیگر مورد علاقه بکت، که در اکثر کارهای بکت با کارگردانی خودش بازی کرده بود، از نوعی وضعیت عاطفی غیرقابل بیان، نوعی «فروریختن عاطفی» حرف می‌زند، که ظاهراً مشخصه اصلی بازی در این تکه-تئاترهاست. این وضعیت عاطفی، حاصل به‌کارگیری محدودیت‌های جسمانی شدید، تکرار، موسیقی واژه‌ها، و استقرار در درون نور، و وضعیت‌هایی است که تجربه حسی آن را از یک کار متعارف کاملاً مجزا می‌کند. خسرو محمودی (در فاجعه و بداهه‌سرایی اوهایو)، علیرضا کیمنش (در کراپ)، و مرتضی حسین‌زاده (در بازی) از تجربه مشابهی حرف زدند. خود من مایلیم آن را معادل نوعی تجربه جسمی / روان‌شناسانه در نظر بگیرم، که تداوم و استمرارش را امروزه در تصویرپردازی‌های نقاشانه، و توسل به وجه جسمانی بازیگری، در کار اکثر کارگردان‌های معاصر می‌یابیم.

بکت در جایی از خواست غیرممکن حذف بازیگر حرف می‌زند، خواستی که نهایتاً با نگارش نفس (تکه-تئاتری بدون بازیگر) تحقق می‌یابد. پیش از آن، بکت با تکه‌تکه کردن فیگورهای خود به شیوه بیکنی، همان کار را بارها و بارها پیش برده بود. امروزه و بعد از گذشت حدود پنجاه سال از خلق فیگورهای تکه‌تکه بکتی، به پُست‌درام‌های سارا کین و شخصیت‌هایی برمی‌خوریم که نوادگان فیگورهای من نه (سایکوسیس ۴۸:۴)، و صدای پا (پاک‌سازی) محسوب می‌شوند.

فاجعه ما اینجاست، حی و حاضر: زیبایی‌شناسی ویرانه‌ها و امکان مقاومت

نفس، این افراطی‌ترین تکه-تئاتر بکتی، که در آن نه از فیگور بکتی خبری هست نه از وزوز مدام صداها، سر، دست آخر زیبایی‌شناسی ویرانه‌ها، و حد نهایی تصویرپردازی سکوت است.

۱. نور ضعیف بر صحنه‌ای پُر از آشغال‌های مختلف. پنج

ثانیه این صحنه پایدار می‌ماند.

۲. فریاد بسیار ضعیف و بلافاصله نفس عمیق و افزایش آرام

نور که همراه باهم در طی ده ثانیه به حداکثر خود می‌رسند.

سکوت و پایدار ماندن صحنه به مدت پنج ثانیه.

۳. نفس عمیق و کاهش آرام نور که همراه باهم در طی ده ثانیه

به حداقل خود می‌رسند (نور مانند بخش ۱) و بلافاصله فریاد

مانند قبل سکوت و پایدار ماندن صحنه به مدت پنج ثانیه.^۱

هم در این تکه-تئاتر و هم در دست آخر، علائم زوال، تئاتری می‌شود. کلاو در دست آخر،

تموم، تمومه، تقریباً تمومه، تقریباً باید تموم شده باشه.

(مکت) دونه به دونه، یک به یک، و یک روز، ناگهان، یه

توده‌ست، یه توده کوچک، توده غیرممکن. (مکت) دیگه

مجازات نمی‌شم. (مکت) حالا می‌رم به آشپزخونه‌م، سه متر در سه متر در سه متر، و منتظر اون می‌شم تا سوت بزنه برام. (مکت) ابعاد خوب، نسبت‌های خوب، به میز تکیه می‌دم، و به دیوار خیره می‌شم، و منتظر اون می‌شم تا سوت بزنه برام.

فاجعه نامشخص جهان دست آخر، همان وجه نامشخص زوال یا فاجعه نفس را بازتاب می‌دهد، یا به تعبیری که کلاو کمی جلوتر در جواب پرسش هم، «چه خبره؟»، می‌گوید، در هر حال در این آثار همیشه، «یه چیزی داره روندش رو طی می‌کنه». روندی که می‌توان آن را روند پیری، مرگ، اختلال ذهنی / جسمی، ملال بودن، و فروریختن نامیدش. همراه با این درون‌مایه‌های بکته زوال، زیبایی‌شناسی ویرانه‌ها هم به تدریج کامل و کامل‌تر می‌شود. در روزهای خوش، زوال خود را در فرورفتن تدریجی وینی در خاک نشان می‌دهد. در بازی، سرها فقط تا حدی از کوزه بیرون هستند که «دیده بشوند». آن سه، گویی در حال فرورفتن تدریجی به درون کوزه (دوزخ؟) هستند. می‌درصدای پا، به تدریج بعد از طی سه قسمت نمایش، و با آن لباس‌هایی که گویی پاره و تکه‌تکه شده‌اند، بیشتر به شبی می‌ماند که در حال محو شدن (و فروریختن) تدریجی است. (در بخش سوم، دستور صحنه به ما می‌گوید که نور در حداقل است.) کراپ و دو شب بداهه‌سرایی اوهایو، پیشاپیش و بنابه روایتی که ضبط صوت و قرائت کتاب ارائه می‌کنند، عملاً فیگورهای ثابت و ازکارافتاده با حداقل توان هستند. آنها نیز شبیه سایر اشباح بکته به تدریج «در حال سوختن و تمام شدن» هستند.

این اشباح غالباً پیر و تکیده، بعضی اوقات بدون سن و سال خاص، (در تاب خوردن، زن شبیه لاکه، دچار پیری زودرس است) بقایای شخصیت، بقایای درام و تأثیر هستند. به همه این نشانه‌های ویرانی و زوال، می‌توان نقص جسمانی هم، ضعف بینایی کراپ، و سه فیگور آمدورفت، و سواس ذهنی / جسمی وینی، اختلال مغزی می، و فیگور من نه را اضافه کرد. پیری به بکت اجازه داده است. مفهوم زوال و ویرانی طبیعت بیرون و درون، یک‌جا در این آثار نمود پیدا کند. در عین حال که پیری و ضعف‌های همراه آن، دست‌مایه‌ای بسیار ایدئال برای

نمایش زوال و ویرانی هستند، به شدت در خدمت موتیف‌های کمیک هستند که همیشه به نحوی در بکت حضور دارند. کم‌دی وینی در روزهای خوش، کم‌دی هم/کلاو/نگ/نیل در دست آخر، کم‌دی پوتزو/لاکی، و ضعف‌های جسمانی/اخلاقی پیرزن‌ها در آمدورفت و کراپ (خوردن مدام موز به عنوان نمونه)، نمونه‌ای از علاقه همیشگی بکت به نمایش این ویرانی‌های کمیک هستند. در اینجا کم‌دی کهنسالی، نه برای تلطیف درد، بلکه برای نیل به «رؤیای هنری [است] که از فقر غلبه‌ناپذیر خود دلخور نیست». ^۱ در دنیای بکت تراژدی حضور دارد، اما فقط از طریق نفی تراژدی، از طریق مضحکه پیری و زوال، و حتی بیشتر، از طریق نفی مقام قربانی.

نتیجه اینکه، در درون محدوده اجرای این فقر و زوال در آثار بکت، نوعی امکان زیبایی‌شناسی، نوعی امکان گفتن از امر غیرقابل گفتن، (امکان سکوت) یا امکان مقاومت، آشکار می‌شود. بکت، به گفته نالسون، علایق سیاسی آشکار داشت، و در مباحثات دوستانه‌اش پیگیر مسائل اروپای شرقی و سیاست‌های دست چپی بود. سوای اینکه خود زمانی به عنوان عضو جبهه مقاومت از نزدیک با تجربه مرگ، گرسنگی، آشویتس، و بعدها با تجربه توتالیتاریسم اروپای شرقی در دهه ۶۰، دست‌وپنجه نرم می‌کند.

نشانه‌های بکتی زوال (زیبایی‌شناسی زوال)، همگی در همان حال، نشانه‌های سیاستی غیرایدئولوژیک هستند: دی‌دی و گوگو گرسنه‌اند. (استراگون با پوتین‌هایی ورمی‌رود که بقایای جنگ محسوب می‌شود). شبیه هم و کلاو، و سپس وینی و ویلی، آنها در جهان‌های پس از آشویتس (خرابه‌های جهان) ایستاده‌اند. امروزه چه بسا، دست آخر را بتوان براساس سیاست‌های نابودگرانه‌ای که به تخریب محیط زیست (به تعبیر کراپ، این توپ کثافت پیر) انجامیده است قرائت کرد. از هم‌پاشیدگی جسمی/ذهنی می در صدای پا، با آن موهای خاکستری (بار دیگر پیری زودرس)، و لباسی که شبیه «پیچ‌خوردگی پاره و ژنده» است، می‌تواند با احتیاط ملموس‌ترین تصویر از جهان‌های مابعد آشویتس (ن. ک. به کشتار روندا و بوسنی) و، بیشتر از این، دستکاری‌های

1. Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit, P.112.

آدمی به مدد هوش مصنوعی باشد. عدم صراحت معنا، و به بیان دیگر، از هم فروپاشی معنا در قالب تکه تکه های تئتری، همان چیزی است که سیاست در بکت را غیرایدئولوژیک می کند، و در همان حال از امکان پذیری نوعی مقاومت سخن می گوید. این امکان بیان غیرقابل بیان، امکان مقاومت، به بهترین نحو در فاجعه (و نیز به نحو دیگری در چی کجا آخرین تکه -تئاتر بکت (و سیاسی ترین آنها)، نمود یافته است. نمایشنامه که به واسطه هاوَل تقدیم شده است (هاوَل در زمان نگارش متن در زندان حکومت کمونیستی چک بود)، تا حد زیادی در مورد دست کاری و شکنجه بدن است: بدن قهرمان. در انتهای نمایش و پس از تمام اعمال فشارها و یا شکنجه هایی که به بدن قهرمان وارد می شود، مطابق با دستور صحنه و علی رغم خواست کارگردان، او سرش را بلند می کند.

د: (با ترس) چگونه آگه... آگه می شد... سرش رو بلند کنه...

یه لحظه... صورتش رو نشون بده... فقط یه لحظه.

ک: تو رو خدا بس کن! دیگه چی؟ سرش رو بلند کنه؟ فکر

می کنی ما کجا زندگی می کنیم؟ تو پاتو گونیا؟ سرش رو بلند

کنه؟ تو رو خدا بس کن! (مکث) خوبه. فاجعه ما اینجا ست.

حی و حاضر. یه بار دیگه و من می رم بیرون.

د: (به ل) یه بار دیگه و اون می ره بیرون.

ظهور تدریجی نور بر بدن ق. مکث. ظهور تدریجی نور عمومی.

ک: بسه! (مکث) حالا... بذار داشته باشی مش. (محو تدریجی

نور عمومی. مکث. محو تدریجی نور بدن. نور تنها روی سر. مکث

طولانی. فوق العاده ست! کاری می کنه که همه رو پاهاشون

بلند شن بایستن. می تونم از اینجا بشنومش.

مکث. صدای دست زدن شدید از دور. ق سرش را بلند

می کند، به تماشاگران چشم می دوزد. صدای کف زدن کم

می‌شود، از بین می‌رود. مکث طولانی. نور صورت به تدریج

محو می‌شود.^۱

اگر زیبایی‌شناسی موظف است شکست، زوال، فقر، سکوت، و نفی هرگونه امکان بیان را تصویرپردازی کند، در این صورت تا سرحد امکان فضایی را برای سیاست‌ورزی و امکان مقاومت فراهم می‌کند، و درام‌های بکت از این حیث بدبینانه، ابزورد، سیاه، پوچ، و ناامیدانه نیستند، بلکه دست‌ورزبان تصویری و هشداردهنده امکان‌ناپذیری رستگاری‌اند.

نور ضعیف دوزخی: به سوی تصدیق شر

ایگلتون در مورد بکت می‌گوید،

توسل به امکان رستگاری دست‌کم این مزیت را دارد که به ما امکان می‌دهد بفهمیم تا چه حد به طرز ناخوشایندی نزدیک آن سقوط می‌کنیم. بکت گاهی اوقات به نیهیلیسم متهم شده است، ولی اگر هیچ مفهومی از ارزش در کهکشان او وجود نداشته باشد، دلیلی برای این همه جیغ و زوزه نبود. بدون مفهومی از ارزش، ما حتی نمی‌توانیم به رنجمان ایرادی وارد بدانیم، و بنابراین مخمضه‌مان را صرفاً امری نرمال تلقی خواهیم کرد. این درست است که نمی‌توان از چنین ارزشی مستقیم صحبت کرد، چون ترس ایدئولوژیک شدن آن وجود دارد، ترس اینکه با انسان‌گرایی سانتیمان‌تال متورم شود و بنابراین به جای راه‌حل، خود به بخشی از مشکل بدل شود. به عبارت دیگر، ارزش باید خودش را به طرزی منفی آشکار کند، آن هم با وضوح مشخصی که از طریق آن نوشتار با امر غیرقابل‌گفتن مواجه می‌شود.^۲

نیهیلیسم و مترادف‌های همیشگی آن در ارتباط با بکت (به خصوص در زمینه تأثر ایرانی)، یعنی ابزوردیسم، پوچی، و پوچ‌گرایی، واژه‌هایی بی‌معنا، دست‌مالی شده، کهنه، به شدت آکادمیک، و مبتذل محسوب می‌شوند.

۱. همین کتاب، صفحه ۱۷۷.

2. Eagleton, Terry, *Political Beckett*, New left review 40, July 2006, P. 74.

جنون، و تمام زمزمه‌های تمام‌نشدنیِ فیگورهای بکتی درمورد این نیستند که چقدر دنیا یا مناسباتش پوچ و بی‌معنی‌اند و بنابراین بی‌کنشی و انفعال نتیجهٔ ضروری آن است، بلکه در این موردند که شرانسانی چگونه می‌تواند جهان و مناسباتش را آلوده کند و ختم به فاجعه شود. این همان شری است که به‌گونه‌ای کاملاً غیرقابل درک، جهان‌های مرموز کافکا، داستایفسکی، و پیش از آن شکسپیر و یونانیان را آلوده کرده است.

در کافکا، بکت، و پینتر، جهان بیرون معمولاً شبیه صحنه‌ای تئاتری سازماندهی می‌شود. همه چیز از قبل آماده شده و فقط این بازیگراند که باید یک‌به‌یک نقش ازپیش‌تعیین‌شدهٔ خود را بازی کنند. بهترین نمونهٔ این بازی بکتی/ کافکایی ازپیش‌تعیین‌شده، شاهکارهای بزرگ او، قصر، محاکمه، و آثاری به‌شدت تکیده و زیبا، نظیر جلوی قانون و هنرمند گرسنگی هستند. صحنهٔ ازپیش‌تعیین‌شده، معادل همان معرکه‌گیری تمام‌عیاری است که کافکا در گفت‌وگو با گوستاو یانوش از آن حرف می‌زند. در اینجا نوعی بدبینی به چشم می‌خورد، که ما را مستقیماً به جهان‌های مردهٔ بکت وصل می‌کند. بار دیگر صحنه از پیش، آماده برای اجراست (فاجعه/ دست آخر/ بازی). این سازماندهی اجرای ازپیش‌تعیین‌شده، در کارپینتر (جشن تولد)، مروژک (تانگو)، سارا کین (پاک‌سازی) و مارتین کریمپ (سوءقصدی‌هایی به زندگی آن زن) نیز به‌وفور دیده می‌شود. بنابراین آثار بکت، همان قدر درمورد ارزش (واژهٔ ایگلتون) هستند که درمورد غلبهٔ شر. درست شبیه شکسپیر، بدبینی فیگورهای بکتی (هم)، بیشتر شبیه بدبینی‌های لیر و مکبث است تا بدبینی و انفعال قهرمان کامو در بیگانه. و درست شبیه کافکا، کم‌دی بکت، کم‌دی‌ای است از جنس نمایش مرگ مضحک قهرمان هنرمند گرسنگی در جلوی چشم دیگران.

امروزه بکت هر معنایی که برای ما داشته باشد، قطعاً این نیست که چقدر دنیا پوچ و توخالی و تیره‌وتار است. رفتن به سمت این انگاره که همه چیز پوچ است، به گونه‌ای متناقض یا ختم به یأس و نومیدی سانتیمانتال (مثلاً موریسوی کامو) می‌شود و یا از آن هم بدتر، به نوعی فرصت‌طلبی لیبرالیستی و فلسفهٔ غنیمت‌شمردن دم: نوعی مصرف تمام‌عیار جسم و جان، در جامعه‌ای که عملاً بدترین نمونهٔ مصرف‌گرایی معاصر است.

امروزه بکت باید به ما، در اکنون ما (این لحظه)، این معنا را نشان دهد که چگونه ممکن است منتظر ماند و دست به عمل نزد (گودو)؛ که چگونه ممکن است تا ابد و کورکورانه گیر افتاد و ناله کرد (دست آخر)؛ که حافظه‌ای نداشت و صرفاً با نوشتار لژی دلخوش بود (کراپ)؛ که چگونه می‌توان تن به بازی داد و سرگرم بود (بازی / چی کجا). نیهیلیسم و ابزوردیسم در ارتباط با کافکا و بکت، حق مطلب را ادا نمی‌کنند. هر دوی آنها در آثار خود، سوئه مضحک و در همان حال، شر موقعیت را نشان می‌دهند. صرفاً نشان می‌دهند و نه چیزی بیشتر. قهرمان‌های کافکا و بکت، با طعنه‌ای سقراط‌وار، از شری که در آن گرفتارند آگاهند. آنها دست‌کم منشأ آن «نور ضعیف دوزخی» را دریافته‌اند. و نمایش‌های نیمه‌تمام کافکا، بیش از هر چیز به نمایش‌های نیمه‌تمام بکت نزدیک است. در هر دو بازی تا ابد ادامه می‌یابد. و بیش از هر چیز، برای تماشاگران و گرداندگان تئاتر شر. بکت، کافکایی است آمیخته به شکسپیر، کافکایی ریاضت‌کش، کافکایی که آشویتس را تجربه کرده است.

آثار بکت بیانیه‌هایی مدرنیستی درمورد ابزوردیتة هستی و زندگی نیستند، شبیه اکثر آثار یونسکو، آرابال، و کامو که عمدتاً و به‌گونه‌ای سراسر است و مستقیم، درمورد مقتضیات تیره‌وتار اگزیستانسیالیستی، و ابزوردیسم زبان و مناسبات ابزورد انسانی حرف می‌زنند. این آثار ایده‌هایی به شدت واقع‌گرایانه‌اند در باب حس انسانیت مخروبه‌ای که نگاهی شفقت‌آمیز به آن شکل داده است، ایده‌هایی در باب مقاومت تا لحظه آخر، و همین‌طور در باب نوعی زیبایی‌شناسی زشتی.

علی اکبر علیزاد

| پیش نویسِ تئاتر ۱ |

گوشه خیابان. ویرانه‌ها.

الف، نابینا، روی یک چهارپایه تاشو نشسته است و ویولن می‌نوازد. کنارش کیف نیمه‌باز ویولن و روی آن هم کاسه‌ای قرار دارد. از نواختن دست می‌کشد. به طرف راست صحنه برمی‌گردد. گوش می‌کند. مکث.

الف: یه سکه برای پیرمرد بیچاره، یه سکه برای پیرمرد بیچاره. (سکوت. نواختن را از سر می‌گیرد. دوباره دست می‌کشد. به طرف راست صحنه برمی‌گردد. در همین لحظه ب از راست وارد می‌شود. او روی یک صندلی چرخ‌دار نشسته است و با یک چوب‌دستی آن را هدایت می‌کند. می‌ایستد. آشفته.) یه سکه برای پیرمرد بیچاره.

مکث

ب: موزیک! پس این خواب و خیال نیست. بالاخره! رؤیا نیست. (جلو می‌رود، می‌ایستد، داخل کاسه را نگاه می‌کند. بی‌احساس.) بدبخت بیچاره. (مکث) حالا می‌تونم برگردم،

معما تموم شد. (به عقب برمی گردد. می ایستد.) مگه اینکه متحد بشیم، و باهم زندگی کنیم، تا موقعی که مرگ به سراغمون بیاد. (مکث) خب نظرت در این مورد چیه بیلی، می تونم مثل پسر بیلی صدات کنم؟ (مکث) دوست داری باهم همراه بشیم، بیلی؟ (مکث) کنسرو دوست داری، بیلی؟

الف: چه کنسروی؟

ب: گوشت گاو نمک سود، بیلی، فقط گوشت گاو. طوری که جسم و روح رو تا تابستون سالم نگه داره، بی دغدغه. (مکث) نه؟ (مکث) یه کمی هم سیب زمینی، یه کمی هم سیب زمینی. (مکث) سیب زمینی دوست داری، بیلی؟ (مکث) حتی می تونیم بذاریم سبزشن و بعد وقتی زمانش رسید، توی زمین بکاریمشون، می تونیم حتی امتحان کنیم. (مکث) من جاش رو انتخاب می کنم و تو اونا رو تو زمین می کاری. (مکث) نه؟ (مکث)

الف: درخت ها در چه وضع ان؟

ب: سخت بشه گفت. زمستونه. می دونی که.

مکث

الف: روز شده یا شب؟

ب: ها... (به آسمان نگاه می کند.) ... روز، آگه دوست داری. البته بدون خورشید، وگرنه نمی پرسیدی. (مکث) فحواى کلام رو گرفتی؟ (مکث) عقلت که سر جاشه، بیلی، هنوز یه خرده از عقلت سر جاشه؟

الف: ولی نور چی؟

ب: آره. (به آسمان نگاه می‌کند). آره، نور، درواقع کلمه دیگه‌ای

براش نیست. (مکث) می‌خوای برات توضیح بدم؟

(مکث) می‌خوای به تصویری از این نور بهت بدم؟

الف: بعضی وقت‌ها فکر می‌کنم دارم شب رو اینجاسرمی‌کنم،

در حال ساززدن و گوش کردن. عادت کرده‌م به اینکه

تاریک روشن صبح رو حس کنم و آماده بشم. ویولن و کاسه رو

بندازم کنار و وقتی اون منو با دستاش گرفت، روپاهام بایستم.

مکث

ب: اون؟

الف: زنم. (مکث) زن. (مکث) ولی الان...

مکث

ب: الان چی؟

الف: کی از اینجاسرمی‌رم، نمی‌دونم، کی می‌رسم اینجا، نمی‌دونم،

چقدر اینجام، نمی‌دونم، حالا چه شب باشه چه روز.

ب: تو همیشه اینی که هستی نبودی. چی به این روزت

انداخت؟ زن‌ها؟ قمار؟ خدا؟

الف: من همیشه همین بودم که هستم.

ب: نه بابا!

الف: (باتندی) من همیشه همین بودم که هستم، غرق در تاریکی،

با اون صدای جیغ و ویغ قدیمی که باد رو می‌خراشه!

ب: (باتندی) مازن‌های خودمون رو داشتیم، نه؟ تو مال خودت رو

که دستت رو می‌گرفت و راه می‌برد و منم مال خودم که شب

از صندلی بیرونم می‌آورد و صبح دوباره برم می‌گردوند.

وقتی هم که مخم عیب پیدا کرد، انداختم به گوشه.

الف: چاقی؟ (بی احساس) بدبخت بیچاره.

ب: فقط یه مشکل هست: عقب‌گرد. بیشتر وقت‌ها می‌افتادم، بعد تقلا می‌کردم، که سریع‌تر پیش برم، دور تا دور دنیا. تا یه روز باورم بشه می‌تونم رو به عقب برگردم خونه. (مکث) مثلاً، من تو نقطه الف هستم. (خودش را به جلو می‌کشد. می‌ایستد.) می‌رم به نقطه ب. (خودش را به عقب می‌کشد. می‌ایستد.) و برمی‌گردم به نقطه الف. (با اشتیاق) خط مستقیم! فضای خالی! (مکث) حرکتت بدم؟

الف: یه وقت‌هایی صدای پاهایی رو می‌شنوم. صداها. به خودم می‌گم، اونا دارن برمی‌گردن، یه عده شون برمی‌گردن، تا سعی کنن دوباره جا و مکان بگیرن، یا دنبال یه چیزی بگردن که پشت سر جا گذاشته‌ن، یا دنبال کسی‌ان که پشت سر جا گذاشته‌ن.

ب: برمی‌گردن! (مکث) کی می‌خواد برگرده اینجا؟ (مکث) تو هیچ وقت صدا نکردی؟ (مکث) داد نزدی؟ (مکث) نه؟

الف: تو هیچی مشاهده نکردی؟

ب: اوه، من می‌دونم، مشاهده... من اینجا نشستم، تولونه‌م، تو صندلیم، توتاریکی، بیست و سه ساعت از بیست و چهار ساعت رو. (با خشونت) می‌خوای چی رو مشاهده کنم؟ (مکث) به نظرتو، حالا که کم‌کم داری منو می‌شناسی، می‌تونیم باهم جور کنیم؟

الف: گفתי گوشت گاو نمک‌سود؟

ب: دقیقاً. تو چطور این همه مدت زنده موندی؟ باید همه‌ش گرسنگی کشیده باشی.

الف: این وراون وریه چیزایی پیدا می‌شه.

ب: خوردنی؟

الف: بعضی وقت‌ها.

ب: چرا سرت رونمی‌ذاری بمیری؟

الف: چون توکل زندگیم خوش بخت بوده‌م. چند روز پیش یه

کیسه آجیل پیدا کردم.

ب: نه!

الف: یه کیسه کوچک، پُر آجیل، درست وسط راه.

ب: آره، باشه، ولی چرا سرت رونمی‌ذاری بمیری؟

الف: بهش فکر کرده‌م.

ب: (ناراحت) ولی انجامش ندادی!

الف: هنوز به اندازه کافی بدبخت نیستم. (مکث) بدبختیم

همیشه بوده، ولی به اندازه کافی بدبخت نیستم.

مکث

ب: ولی بالاخره باید هرروز یه خرده بیشتر شده باشی یا نه!

الف: (با خشونت) هنوز به اندازه کافی بدبخت نیستم.

مکث

ب: آگه از من پرسی می‌گم ما برای هم ساخته شده‌یم.

الف: (با اطوار قابل فهم) الان چطور به نظر می‌آد؟

ب: خب من می‌دونم... من هیچ وقت زیاد جای دور نمی‌رم،

فقط جلوی درم یه کم بالا پایین می‌کنم. تابه حال این ورا

کشیده نشده بودم.

الف: ولی حواست به خودت هست؟

ب: نه نه.