جیمز رابرتس
ترجمهٔ حسین پاینده

انسان در آینهٔ آثار بِکِت

آخر بازی

«کاری نمی‌شود کرد» هم کلمات آغازینِ نمایشنامهٔ بِکِت با عنوان ***در انتظار گودو*** است و هم این‌که ویژگی این نمایش را مشخص می‌کند. نخستین واژه‌هایی که در نمایشنامهٔ ***آخر بازی***[1] ادا می‌شوند ــ «تمام شد، تمام...» ــ نیز به همین ترتیب مضمون این اثر را معیّن می‌کنند. در واقع، این آخرین جمله‌ای است که عیسی مسیح هنگام مصلوب‌شدن زیر لب زمزمه کرد: «تمام شد.» این آخر بازی است. بکت خود در توصیف نمایشنامهٔ ***آخر بازی*** گفته بود که «نسبتاً دشوار و مشحون از ناگفته‌ها» و نیز «غیر انسانی‌تر از ***گودو***» است.

بخشی از دشواری این نمایشنامه ناشی از ایجازِ زبانِ به‌کاررفته در آن است. البته در نمایشنامهٔ ***بازی بدون حرف (۱)***[2] نیز هیچ چیز گفته نمی‌شود، اما در ***آخر بازی*** بکت استفاده از زبان را به حداقل ممکن آن کاهش می‌دهد. بسیاری از خوانندگان و تماشاگران این نمایش حتی در فهم کلیات آن نیز با مشکل روبه‌رو هستند. اولاً نمی‌توانیم با اطمینان بگوییم که وقایع این نمایشنامه در کجا روی می‌دهند. روی صحنه، اتاقی تقریباً تنگ و تاریک می‌بینیم که در بالای دیوارهای آن دو پنجره کوچک قرار دارد. یکی از این دو پنجره رو به‌سوی خشکی باز می‌شود و دیگری رو به‌سوی دریا. دو بشکهٔ زباله و شئ‌ای بزرگ که شمدی روی آن کشیده شده است نیز به چشم می‌خورند. در ابتدای نمایش، روی بشکه‌های زباله هم شمد کشیده شده است و لذا صحنهٔ آغازین، انباری حاوی اسباب و اثاث خانه و عاری از هرگونه نشانهٔ حیات به‌نظر می‌رسد. مکان نمایشنامه به خودیِ خود تحلیل‌های گوناگونی را القا می‌کند. شخصیت‌های نمایش از این اتاقِ تقریباً خالی بیرون نمی‌روند و بدین‌ترتیب این اتاق می‌تواند دلالت‌هایی گوناگون داشته و مثلاً مظهر درون جمجمهٔ انسان باشد و پنجره‌ها هم چشمانی برای نگاه‌کردن به دنیا باشند، یا به‌قول یکی از منتقدان، این اتاق درون زهدان مادر را نشان می‌دهد. بیرون از اتاقِ یادشده هیچ چیز نیست مگر ویرانه‌هایی که هیچ نشانه‌ای از

حیات در آن وجود ندارد (احتمالا به‌استثنای پسربچه‌ای که در اواخر نمایش، یکی از شخصیت‌ها ــ اگر اشتباه نکرده باشد ــ او را می‌بیند). بدین‌ترتیب مکان این نمایشنامه نمونهٔ بارزی از مکان اغلب نمایشنامه‌های بکت است، یعنی مکانی عجیب و غریب و ناآشنا که افکار و تفسیرهای متعددی را به ذهن متبادر می‌کند.

وقایع (یا شاید بهتر است بگوییم «ناوقایع») نمایشنامهٔ ***آخر بازی*** در این مکانِ رو به اضمحلال رُخ می‌دهد. آغاز نمایش عیناً مانند فرجام آن با جملهٔ «تمام شد» همراه است و بقیهٔ آن به پایان بازی می‌پردازد. ***آخر بازی*** برخلاف نمایش‌های سنتی، آغاز و میانه ندارد، بلکه در پایانِ یک بازی شطرنج آغاز می‌شود (بازی‌ای که می‌تواند حاکی از پایان‌یافتن زندگی یا به‌آخررسیدن دنیا باشد) و آنگاه دیگر چیزی در دنیای بیرون باقی نمانده است الاّ «کُپهٔ ناممکن». علاوه بر تکرار آخرین کلمات عیسی مسیح به نقل از کتاب مقدس، در سراسر این نمایشنامه تلمیحات گوناگونی به تاریخ مسیحیت می‌شود. قرینه‌های دیگری نیز بین این نمایشنامه و کتاب مقدس وجود دارد. نویسنده هم‌چنین به آثار شکسپیر تلمیح می‌کند و با واژه‌هایی از زبان‌های مختلف جناس می‌سازد. بکت از حرکت‌های مهره‌های شطرنج نیز در این نمایشنامه بهره گرفته است. مثلاً، در پایان بازی شطرنج فقط معدودی از مهره‌ها روی صحنه باقی می‌مانند. «کلاو» با پاهای شکاف‌برداشته‌اش[۳] [که تداعی‌کننده پاهای اسب است] هم‌چون مهرهٔ اسب در شطرنج به این‌سو و آن‌سوی صحنه می‌جهد و هر بار «شاه» («هَم»[۴]) را به اندازهٔ یک خانهٔ شطرنج جابه‌جا می‌کند، اما هرگاه که بتواند، او را ثابت نگه می‌دارد. پس می‌توانیم نتیجه بگیریم که از جمله دلایل دشواری این نمایشنامه، «ناوقایع» و زبان آن است، زبانی که گرچه عملاً به «نازَبان» تقلیل یافته، اما مشحون از انواع تلمیحات به آثار گوناگون و بسیار متعدد ادبی است.

در ابتدای نمایش، «هم» (که نابیناست) و «کلاو» (که نمی‌تواند بنشیند) در صحبت با یکدیگر سخنان بی‌ربطی دربارهٔ زندگی می‌گویند. از خلال گفت‌وگوی آنان معلوم می‌شود که مدتی مدید با یکدیگر زندگی کرده و هیچ‌یک تاب تحمل دیگری را ندارد. با این‌همه، «کلاو» نمی‌تواند «هم» را ترک کند زیرا «هیچ جای دیگری» وجود ندارد، و در عین‌حال از کشتن او نیز عاجز است زیرا به گفتهٔ خودش «شمارهٔ رمز گنجهٔ غذا» را نمی‌داند. «هم» مقدار غذا و مواد خوراکی را تعیین می‌کند و از این طریق دیگران را به اطاعت از خود وا می‌دارد. «هم» جویای داروی مُسَکنِ خود می‌شود و سئوالاتی ظاهراً نامربوط راجع به چرخ‌های دوچرخه‌ای که وجود ندارد می‌پرسد و سپس «کلاو» صحنه را ترک می‌کند. درپوش یکی از بشکه‌های زباله کنار می‌رود و «نگ» (پدرِ «هم») به بیرون نگاه می‌کند و غذا می‌خواهد. معلوم می‌شود که پاهای «نگ» قطع شده‌اند و او همیشه در یکی از بشکه‌های زباله نگه داشته می‌شود. آنگاه «کلاو» بازمی‌گردد و بیسکویتی به «نگ» می‌دهد و هنگامی که «نگ» شروع به غُرزدن دربارهٔ بیسکویت می‌کند[۵]، «کلاو» او را به‌زور در بشکهٔ زباله فرو می‌کند و درپوش آن را می‌گذارد. پس از گفت‌وگوی کوتاهی دربارهٔ دانه‌های «کلاو» که «جوانه نزده‌اند» (تلمیحی به شعر ***سرزمین هرز*** سرودهٔ الیوت[۶])، «کلاو» صحنه را ترک می‌کند.

«نگ» دوباره در بشکهٔ زباله‌اش ظاهر می‌شود و با انگشت به بشکهٔ زبالهٔ مجاور می‌زند. «نِل»[۷] (همسر «نگ» و مادر «هم») ظاهر می‌شود و آن‌دو مدتی راجع به این صحبت می‌کنند که چگونه در تصادفی که سوار بر دوچرخه‌ای دو نفره در شمال فرانسه کردند پاهایشان را از دست دادند. آنگاه واقعه‌ای دیگر را به‌یاد می‌آورند که سال‌ها قبل در زمان نامزدی‌شان و هنگام پاروزدن در قایقی تفریحی در دریاچهٔ کُمو[۸] برایشان رُخ داده بود. سپس «نگ» داستان خیاطی را تعریف می‌کند که بیش از وقتی که خداوند ظرف آفرینش کائنات کرد برای

آخر بازی، لندن، ۱۹۵۷

دوختن یک شلوارِ راه‌راه وقت لازم داشت ولی مدّعی بود که شلواری که او دوخته از کائنات بهتر است. آن‌گاه «هم» با به‌صدا درآوردن سوتش «کلاو» را فرا می‌خواند؛ «کلاو» به صحنه بازمی‌گردد و «تَنگ» و «نِل» را به‌زور در بشکه‌هایشان فرو می‌کند و درپوش آن‌ها را می‌گذارد.

پس از این‌که «کلاو» صندلی چرخدار «هم» را برای گردش به دور اتاق می‌گرداند و او را دقیقاً به مرکز اتاق بازمی‌گرداند، «هم» از «کلاو» می‌خواهد که از یکی از پنجره‌ها به بیرون نگاه کند و بگوید چه می‌بیند. «کلاو» برای این منظور به نردبان و دوربین احتیاج دارد. وی به بیرون می‌نگرد و گزارش می‌دهد: «صفر... (نگاه می‌کند)... صفر... (نگاه می‌کند)... و صفر.»

پس از بحثی دربارهٔ وضعیت کرهٔ زمین (آنان در این بحث می‌پرسند که در صورت بازگشت موجودی عاقل به کرهٔ زمین، چه اتفاقی خواهد افتاد)، «کلاو» یک تُک روی بدن خود می‌یابد و همهٔ حواسش متوجه آن می‌شود. سپس «هم» می‌گوید که می‌خواهد سوار قایقی کوچک شود و به جایی برود، و به «کلاو» یادآور می‌شود که روزی «مثل من خواهی بود. آن‌جا خواهی نشست، نقطه‌ای در خلأ، در ظلمت، تا به ابد.» («پانزو» نیز که شخصیتی نابینا در نمایشنامهٔ ***در انتظار گودو*** است، تقریباً همین حرف را می‌زند: «یک روز کور شدم، روزی همهٔ ماکَر خواهیم شد... روزی خواهیم مُرد... آیا این بس نیست...») آن‌گاه «هم» قول می‌دهد که شمارهٔ رمز قفل گنجهٔ غذا را به «کلاو» بدهد، مشروط به این‌که «کلاو» قول دهد او را «تمام کند». «کلاو» جواب رد می‌دهد و «هم» نخستین مراجعهٔ «کلاو» به خود را در گذشته‌های دور به یاد او می‌آوَرَد و اضافه می‌کند که در

آن زمان حکم «یک پدر» را برای «کلاو» داشت. این فکر باعث می‌شود که «هم» از «کلاو» بخواهد سگ عروسکی‌اش را بیاورد تا «هم» با آن بازی کند.

ناگهان «هم» جویای احوال مادرْ «پگ»[۹] می‌شود و می‌پرسد که آیا چراغ او روشن است، و آیا به خاک سپرده شده است یا نه. اما «کلاو» پاسخ می‌دهد که از مادرْ «پگ» و تدفین او بی‌خبر است. آن‌گاه «هم» می‌خواهد که «چنگک» یا عصایش به او داده شود تا صندلی خود را حرکت دهد. وی هم‌چنین از «کلاو» می‌خواهد که چرخ‌های صندلی‌اش را روغنکاری کند، اما آن چرخ‌ها روز قبل روغن زده شده‌اند و دیروز هیچ فرقی با روزهای دیگر نداشته است: «پوچی‌هایی یکنواخت در سراسر زندگی». سپس «هم» می‌خواهد تا داستانش را تعریف کند. اما وقتی که «کلاو» از گوش‌دادن به آن سرباز می‌زند «هم» اصرار می‌ورزد که او «نَگ» را بیدار کند تا به داستان «هم» گوش فرا دهد.

«هم» در داستانش از مردی صحبت می‌کند که سینه‌خیز به طرف او می‌آید. آن مرد تقاضای «نان برای توله‌اش» می‌کند و «هم» پاسخ می‌دهد که در بساطش نان پیدا نمی‌شود، اما یک قابلمه حلیم دارد. مرد از «هم» می‌خواهد که اگر بچه‌اش هنوز زنده باشد، او را به فرزندی بپذیرد. «هم» اضافه می‌کند که هنوز قیافهٔ آن مرد را می‌تواند مجسّم کند: «با دست‌هایی افتاده بر روی زمین و چشمانی خیره... چشمانی خشمگین.» به‌گفتهٔ «هم»، این داستان به‌زودی تمام خواهد شد، مگر این‌که او «شخصیت‌های دیگری را وارد داستان کند».

«هم» با به‌صدا درآوردن سوتش «کلاو» را فرا می‌خواند و «کلاو» با هیجان فریاد می‌زند که در آشپزخانه یک موش دیده است. به‌رغم این‌که «کلاو» فقط «نیمی از موش» را از بین برده است، «هم» می‌گوید که موشِ نیمه‌جان می‌تواند منتظر بماند و در آن زمان همگی باید «دست به دعا» بردارند. پس از چند بار تلاش بیهوده برای دعاکردن، «هم» نتیجه می‌گیرد که: «حرامزاده! وجود ندارد.»

پدرِ «هم» ناله‌کنان تقاضای آلوچهٔ شِکری می‌کند و به یاد او می‌آورَد که «هم» در طفولیت شب‌ها می‌گریست و «نَگ» و «نِل» او را به حال خود رها می‌کردند تا بگرید، و حتی او را جایی می‌گذاشتند که صدای گریه‌اش به گوش آنان نرسد و بتوانند بی‌دغدغه بخوابند. «نَگ» هشدار می‌دهد که سرانجام روزی «هم» گریه‌کنان پدرش را خواهد طلبید. وی سپس دوباره به داخل بشکهٔ زباله‌اش فرو می‌رود و درپوش آن را می‌گذارد.

«کلاو» با گفتن این‌که «من عاشق نظم هستم»، شروع به جمع و جورکردن اتاق می‌کند و از «هم» می‌پرسد در داستانش (وقایع‌نامه‌اش) چقدر جلو رفته است. «هم» پاسخ می‌دهد که اندکی جلو رفته و به آن‌جا رسیده است که آن مرد می‌خواهد بچه‌ای خردسال را با خود بیاورد تا به باغچهٔ «هم» سر و سامان بدهد؛ اما «هم» اضافه می‌کند که تلاش خلاّقانه‌اش برای نگارشِ این داستان، او را از توان انداخته است.

«هم» سپس جویای احوال پدر و مادرش می‌شود. «کلاو» نگاهی به داخل بشکه‌های زباله می‌اندازد و می‌گوید که ظاهراً «نِل» مُرده است، اما «نَگ» هنوز زنده است و دارد می‌گرید. تنها واکنش «هم» این است که از «کلاو» می‌خواهد صندلی او را به کنار پنجره منتقل کند تا بتواند صدای امواج دریا را بشنود، اما «کلاو» می‌گوید که این کار غیرممکن است. «کلاو» از بوسیدن «هم» و حتی از این‌که دستش را به دست او بدهد امتناع می‌ورزد و پس از این‌که یک‌بار دیگر بشکه‌ای را که «نَگ» در آن است وارسی می‌کند، از اتاق بیرون می‌رود تا ببیند موشِ به‌دام‌افتاده در آشپزخانه در چه وضعی است.

«هم» که اکنون در اتاق تنها مانده است، به زندگی و مرگ احتمالی می‌اندیشد و افکار نامنسجمی به ذهنش هجوم می‌آورند. سپس با به‌صدا درآوردنِ سوتش «کلاو»

آخر بازی، لندن، ۱۹۶۴

را فرا می‌خواند و از او می‌پرسد که آیا موشِ نیمه‌جان توانسته است بگریزد یا نه، و سپس خواهان داروی مَسَکِنِ خود می‌شود و می‌گوید حالا دیگر وقت استفاده از آن فرارسیده است، اما اکنون «هیچ مُسَکِنی وجود ندارد». آنگاه از «کلاو» می‌خواهد که از پنجره‌ها به بیرون نگاه کند و بگوید که چه می‌بیند. «کلاو» از پنجره به «این انبوه کثافت» نگاهی می‌اندازد، اما هوا آن‌قدر صاف نیست که بشود چیزی دید. «هم» از این‌که «چه اتفاقی افتاده» در حیرت است. از نظر «کلاو» مهم نیست که چه اتفاقی افتاده است و او به «هم» یادآور می‌شود که وقتی «هم» به مادرْ «پگ» روغن برای روشن‌کردن چراغ‌هایش نداد، «کلاو» می‌دانست که مادرْ «پگ» از «دلتنگی» خواهد مُرد.

«کلاو» متحیر است که چرا دستورات مختلف «هم» را همیشه اجرا می‌کند و «هم» می‌گوید که چه‌بسا «کلاو» از سرِ دلسوزی فرمانبردار اوست. «کلاو» به طرف دوربین می‌رود تا به بیرون نگاه کند و در همین زمان «هم» از او می‌خواهد که سگِ عروسکی‌اش را بیاورد. وقتی «کلاو» سگِ عروسکی را به طرفش می‌اندازد، «هم» به «کلاو» می‌گوید که اگر می‌خواهد او را بزند می‌تواند از تبر یا عصای «هم» استفاده کند اما نه از سگِ عروسکی‌اش. «هم» آرزو می‌کند که کاش در تابوتِ خود بود، اما «دیگر تابوتی وجود ندارد». «کلاو» از پنجره به «کثافت» بیرون نگاه می‌کند و می‌گوید که این دیگر آخرین مرتبه و آخر بازی خواهد بود. ناگهان «کلاو» چیزی «شبیه به یک پسربچه» می‌بیند و تصمیم می‌گیرد از اتاق بیرون برود تا از آنچه می‌بیند مطمئن شود، اما «هم» با بیرون‌رفتن او مخالفت می‌کند و سپس می‌گوید: «دیگر آخرش است، کلاو؛ دیگر به آخرش رسیده‌ایم.» «هم» می‌گوید که دیگر نیازی به «کلاو» ندارد و «کلاو» نیز آماده می‌شود که برود. در این هنگام، «کلاو» برای آخرین مرتبه با «هم» صحبت می‌کند و چنین می‌گوید: «اگر می‌خواهی از مجازات‌کردن تو خسته شوند... باید یاد بگیری که درد را بهتر تحمل کنی.» آنگاه «هم» آخرین خواهش خود را به «کلاو» می‌گوید، ولی «کلاو» بی‌اعتنا به او صحنه را ترک می‌کند. چند لحظه‌ای نمی‌گذرد که «کلاو» پس از پوشیدن لباس‌هایی که نشان‌دهندهٔ عزم او به سفر است، مجدداً وارد صحنه می‌شود. «هم» وقایع‌نامه‌اش را دربارهٔ مردی که به او مراجعه کرد و می‌خواست کودکی را به او بدهد از سر می‌گیرد و «کلاو» خونسرد و آرام بر جای خود می‌ایستد. در پایان، «هم» ابتدا «نگ» و سپس «کلاو» را صدا می‌زند، اما چون کسی به او پاسخ نمی‌دهد صورت خود را با دستمال می‌پوشاند و در همین‌حال، پردهٔ نمایش پایین می‌آید.

از آنچه فوقاً در شرح این نمایشنامه گفته شد به سهولت می‌توان نتیجه گرفت که هیچ اتفاقی در آن نمی‌افتد و این خود یکی از اهداف بکت است. به‌قول ت.س. الیوت، دنیا نه با صدای انفجاری مهیب بلکه با ناله و هق‌هق به آخر خواهد رسید. در این نمایش به‌نظر می‌رسد که بخش اعظم مبانی تمدن غرب اهمیت خود را از دست می‌دهد؛ خدا، علایق خانوادگی، احترام به والدین، عشق، دعا، وفاداری و دین دیگر هیچ‌کدام مهم نیستند بلکه در آخر بازی همگی بی‌معنا شده‌اند. در دنیای بیرون، همه چیز، به «**صفر**» تنزل یافته است. آدمیانِ معدودی هم که باقی مانده‌اند، همگی سترون و ناامیدند (و یکی از آن‌ها در حال گندیدن است). آنان «دیگر برایشان بس است».

بکت در ***آخر بازی*** هم‌چون بسیاری دیگر از نمایشنامه‌هایش از مجموعه قطب‌هایی استفاده می‌کند که مشخصهٔ اغلب نمایش‌های اوست (نمایشنامهٔ ***بازی بدون حرف (۱)*** استثنایی بر این قاعده است). برخی از بدیهی‌ترین قطب‌بندی‌های این نمایشنامه عبارت‌اند از: ۱ ـ «هم» در تقابل با «کلاو»: وقتی شمد از روی «هم» برداشته می‌شود، بلافاصله آشکار می‌گردد که او توده‌ای از گوشت در حال گندیدن است، درست برخلاف «کلاو»

که نامش برگرفته از نام ماده‌ای است که برای جلوگیری از فاسدشدن مواد غذایی استفاده می‌شود. از این‌جا به قطب‌بندی دوم می‌رسیم: ۲ـفساد در تقابل با عامل جلوگیری از فساد. ۳ـایستادن در تقابل با نشستن: «کلاو» برای حفظ وضع موجود دایماً باید به این‌سو و آن‌سوی صحنه برود، و از این‌جا قطب‌بندی چهارم نتیجه می‌شود: ۴ـحرکت («کلاو») در تقابل با توقف («هم»). ۵ـبینایی در تقابل با نابینایی: «هم» نه فقط در حال گندیدن، بلکه هم‌چنین کور است و برای دیدنِ همه‌چیز ناچار به «کلاو» متوسل می‌شود. ۶ـارباب در تقابل با غلام: مشابه این تقابل در روابط پاتزو و لاکی در نمایشنامهٔ ***در انتظار گودو*** وجود دارد؛ «هم» و پاتزو اربابانی نابینا هستند که محتاج‌اند غلامانشان «کلاو» و لاکی آن‌ها را راهنمایی (یا مواظبت) کنند. ۷ـدرون در تقابل با بیرون، که قطب‌بندی بعدی آن را بارز می‌کند: ۸ـپنجرهٔ سمت چپ در تقابل با پنجرهٔ سمت راست، پنجره‌هایی که «کلاو» رخدادهای بیرون را به واسطهٔ آن‌ها می‌تواند مشاهده و تعریف کند. ۹ـ«نگ» در تقابل با «نِل»؛ والدینِ «هم» ظاهراً مظهر همان «انبوه کثافت» هستند که بکت بشر را همسنگ آن می‌داند. و سرانجام، ۱۰ـمفهوم زندگی در تقابل با مرگ، بخش اعظم محتوای این نمایش را تشکیل می‌دهد. در نمایشنامهٔ ***در انتظار گودو*** فقط دو بار ولادیمیر و استراگون به این فکر می‌افتند که با حلق‌آویزکردن خویش مبادرت به خودکشی کنند، حال آن‌که مفهوم مرگ بر سرتاسر این نمایش سایه افکنده است، از عنوان آن (آخر بازی) تا مرگ «نِل» در میانهٔ نمایش. در واقع، ***آخر بازی*** مشحون از تصاویر مرگ است، تصاویری که همگی از مرگ احتمالی و فروپاشی تمدنی که ما می‌شناسیم حکایت دارند. این تقابل‌ها دست‌کم بخشی از قطب‌بندی‌ها و تصاویر پیچیده‌ای هستند که بکت برای کاوش دربارهٔ هستیِ معناباختهٔ[۱۰] انسان در جهانی معناباخته به‌کار می‌بَرَد.

همهٔ افتادگان

برخلاف دیگر آثار بکت، نمایشنامهٔ ***همهٔ افتادگان***[۱۱] را بنگاه سخن‌پراکنی بریتانیا برای پخش از رادیو به وی سفارش داد. این نمایشنامه را می‌توان قرینهٔ متباینِ ***بازی بدون حرف (۱)*** دانست. در نمایشنامهٔ اخیر هیچ‌گونه گفت‌وگویی وجود ندارد، هیچ حرفی زده نمی‌شود و از هیچ‌گونه آثار صوتی[۱۲] استفاده نمی‌شود مگر صدای یک سوت. به‌عبارت دیگر، ***بازی بدون حرف (۱)*** کاملاً مبتنی بر لال‌بازی است. متقابلاً تأثیر نمایشنامهٔ ***همهٔ افتادگان*** به‌میزان زیادی از آثار صوتی، توجه دقیق به کلماتی که شخصیت‌ها ادا می‌کنند و نیز از تصاویر گوناگون مرگ ناشی می‌شود که سرتاسر این نمایشنامه مشحون از آن‌هاست.

می‌توان گفت طرح کلّی این نمایشنامه بسیار به ساختار ***دون‌کیشوت***[۱۳] شباهت دارد و به‌عبارت دیگر، قلاشی[۱۴] است. درست مثل دون‌کیشوت فرتوت که در سفرِ خود مجموعه‌ای از وقایعِ غالباً بی‌معنا را از سر می‌گذراند، در نمایشنامهٔ ***همهٔ افتادگان*** نیز شخصیتی هفتادساله به‌نام خانم مَدی رونی[۱۵] را می‌بینیم که برای استقبال از همسر نابینایش عازم ایستگاه قطار شده است و بین راه ماجراهای مضحک یا بی‌معنایی را از سر می‌گذراند. ابتدا به پیرمرد گاریچی برمی‌خورَد که در محلهٔ آنان کود حیوانی می‌فروشد. وی سعی می‌کند خانم رونی را به خرید مقداری پِهِن ترغیب کند، اما خانم رونی پاسخ می‌دهد که نیازی به پِهِن ندارد. پس از این‌که پیرمرد خرِ پوزکیِ «عذاب‌کشیده از خرمگس»اش را به‌راه می‌اندازد (خرِ پوزکی همان قاطر است) و با گاری‌اش دور می‌شود، صدای زنگ دوچرخه به‌گوش می‌رسد و آقای تایلر[۱۶] (کارگزار بازنشستهٔ اوراق بهادار) که سوار دوچرخه است محکم ترمز می‌کند. وی تعریف می‌کند که دخترش بعد از عمل جراحی عقیم شده است و در همین‌حین وانتی از کنارشان عبور می‌کند که کم مانده است آنسان را زیر بگیرد. بر اثر عبور این وانت

در انتظار گودو، لندن، ۱۹۶۴

«سر تا پایشان با خاکْ سفید» می‌شود و آن‌ها به‌ناچار از حرکت بازمی‌ایستند تا «این خاک پست دوباره بر کِپّه‌های پست‌تر فرو نشیند». وقتی این‌دو مجدداً راه می‌افتند، خانم رونی در غم یگانه‌دخترش که مرده است (مینی[۱۷]) شروع به گریستن می‌کند.

آقای تایلر رکاب‌زدنش را تند می‌کند و با دوچرخه‌اش دور می‌شود و در همین هنگام آقای اسلوکام[۱۸] (کارمند مسیر مسابقه) در اتومبیل خود کنار او توقف می‌کند و پیشنهاد می‌کند که او را برساند. خانم رونی سالخورده‌تر و چاق‌تر از آن است که بتواند به‌تنهایی سوار ماشین شود و لذا آقای اسلوکام او را به داخل ماشین هُل می‌دهد. آقای اسلوکام تلاش می‌کند ماشین را روشن کند اما ظاهراً موتور آن خفه کرده است. پس از این‌که سرانجام ماشین را روشن می‌کند و راه می‌افتد، در راه یک مرغ را زیر می‌گیرد و می‌کُشد. وقتی به ایستگاه قطار می‌رسند، تامی[۱۹] (باربر ایستگاه) می‌کوشد خانم رونی را که در داخل ماشین گیر کرده است بیرون آوَرَد. عاقبت تامی و آقای اسلوکام با تلاش فراوان او را از داخل ماشین بیرون می‌کِشند و آقای اسلوکام با «مصلوب‌کردن جعبه‌دندهٔ» ماشین‌اش، دور می‌شود.

آقای بَرِل[۲۰] (رئیس ایستگاه قطار) احوال خانم رونی را می‌پرسد و او جواب می‌دهد که می‌بایست در رختخواب باشد: «کاش در رختخواب بودم، آقای بَرِل. کاش در رختخواب راحتم دراز کشیده بودم، آقای بَرِل، و آرام‌آرام و بدون دردْ تحلیل می‌رفتم...». سپس از ادامهٔ گفت‌وگوی این دو شخصیت معلوم می‌شود که پدر آقای بَرِل مرده است و خانم رونی هم به یاد غم و غصه‌های بی‌شمار خود می‌افتد. آن‌گاه دوشیزه فیت[۲۱] به طرف آن‌ها می‌آید، اما وی چنان با شور و حرارت مشغول زمزمه‌کردن سرودی مذهبی است که در بدو امر متوجه خانم رونی نمی‌شود. خانم رونی به او یادآوری می‌کند که یکشنبهٔ قبل آن‌ها هر دو در کنار هم در مراسم نیایش در کلیسا شرکت کرده بودند. خانم فیت که وصله‌ای ناجور در آن محیط است[۲۲]، موکداً اعلام می‌کند که به مظاهر این دنیا بی‌اعتناست و به خانم رونی برای

بالارفتن از پله‌های ایستگاه کمک نمی‌کند.

قطار حامل آقای رونی تأخیر دارد و همهٔ شخصیت‌های حاضر می‌گویند که اصلاً به‌یاد ندارند که در گذشته قطاری تأخیر داشته باشد. از رئیس ایستگاه قطار (آقای بَرِل) در این باره توضیح خواسته می‌شود: «لطفاً چیزی بگویید... حتی آهسته‌ترین قطار هم نمی‌شود که بی‌دلیل ده دقیقه یا بیش‌تر از برنامهٔ زمان‌بندی‌شده عقب باشد.» عاقبت قطار به ایستگاه می‌رسد و آقای رونی (دَن[۲۳]) که نابیناست به کمک پسربچه‌ای به‌نام جِری[۲۴] از قطار پیاده می‌شود. خانم رونی انعام کوچکی به جِری می‌دهد تا او برود. آن‌گاه آقا و خانم رونی با احتیاط فراوان از پله‌های ایستگاه پایین می‌آیند تا با هزار و یک مشکل خود را به خانه برسانند. خانم رونی می‌خواهد برگردد و علت تأخیر قطار را بپرسد، اما شوهرش می‌گوید که حاضر به صحبت‌کردن در این باره نیست و بدین‌ترتیب آن‌ها به راه خود ادامه می‌دهند.

در این هنگام آقا و خانم رونی متوجه دو کودک می‌شوند که پنهان شده‌اند و با خندیدن آن‌ها را مسخره می‌کنند. این موضوع باعث هراس آنان می‌شود و آقای رونی از همسرش می‌پرسد که آیا تابه‌حال دلش خواسته است که «بچه‌ای را بکُشد». وی در ادامه می‌گوید که آرزو دارد زندگی ساده و بی‌دغدغه یا بی‌غم و غصه‌ای داشته باشد. در بین راه، او هم‌چنین برای خانم رونی تعریف می‌کند که چگونه سوار قطار شد و قطار به‌راه افتاد و سپس ایستاد. وی می‌گوید به علت کوربودنش تصور می‌کرده که توقف قطار حتماً به دلیل رسیدن به ایستگاه است، اما بعد فهمیده است که اشتباه می‌کرده است. قطار بعد از توقفی چند دقیقه‌ای دوباره به‌راه افتاده و به این‌ترتیب او به ایستگاه مقصد رسیده است.

سپس آقای رونی از همسرش می‌خواهد که: «حرفی بزن، مَدی. حرفی بزن.» خانم رونی هم صرفاً برای این‌که گذشتِ زمان را حس نکنند تعریف می‌کند که یک متخصصِ «اذهان آشفته» چگونه دخترکِ «بسیار عجیب و غریب و غمگینی» را درمان کرد: «به‌نظر آن متخصص، تنها مشکل دخترک این بود که داشت می‌مرد. و در واقع مدت کوتاهی پس از این‌که آن متخصص از درمان دخترک دست برداشت، دخترک مُرد.» خانم رونی اضافه می‌کند که خودِ او نیز به آن متخصص مراجعه کرده زیرا «یک عمر فکر و ذکرم متوجه لُمبر اسب‌ها بوده است». دست‌آخر معلوم شده بود که مشکل او ارتباطی مستقیم با خصلت جنسیِ الاغ یا خرِ پوزکی‌ای داشته است که مسیح سوار بر آن وارد بیت‌المقدس شد.

نوای خفیف ترانهٔ شوبرت[۲۵] با عنوان «مرگ و دوشیزه» از دوردست به‌گوش می‌رسد و این باعث می‌شود که آقای رونی بپرسد موعظهٔ روز یکشنبه راجع به چه خواهد بود. خانم رونی پاسخ می‌دهد که راجع به این که «خداوند همهٔ افتادگان را حمایت می‌کند و خم‌شدگان را برمی‌خیزاند.»[۲۶]

در این هنگام جِری از پشت‌سر به آن‌ها نزدیک می‌شود تا شیء‌ای را که آقای رونی در ایستگاه قطار انداخته بوده است به او بازگرداند. در همان‌حال که جِری آمادهٔ رفتن می‌شود، خانم رونی از او می‌پرسد که: «فهمیدی که چه اِشکالی پیش آمده بود؟ فهمیدی که چرا قطار این‌قدر دیر کرد؟» جِری هم توضیح می‌دهد که: «به‌علت بچهٔ کوچکی که از واگن بیرون افتاد، خانم. روی خط، خانم. زیر چرخ‌های قطار، خانم.»

چنان‌که از شرح فوق پیداست، سایهٔ مرگ یا نشانه‌ها، نمادها و تمام آن چیزهایی که یادآور مرگ‌اند در سراسر این نمایشنامه بر معمولی‌ترین وقایع سنگینی می‌کند. معناباختگی این نمایش از جمله به دلیل طبع خنده‌آور و عجیب و غریب خانم رونی و سایر شخصیت‌های آن است. با این‌حال، حتی در عجیب و غریب‌ترین [شخصیت‌ها و وقایع] عنصری معمولی، و در عادی‌ترین و مبتذل‌ترین [شخصیت‌ها و وقایع]،

عنصری فرامعمولی وجود دارد. گفتار خانم رونی که عادی و معمولی است، مملو از عبارات نامعمول و جمله‌بندی‌های عجیب و غریب است. در اوایل نمایشنامه، او به کریستی[۲۷] [پیرمرد پِهن‌فروش] می‌گوید: «برو بالای قلهٔ کودهایت تا تو هم [روی گاریِ کودها] حمل شوی.» در بخش دیگری از نمایشنامه، آقای رونی دربارهٔ نحوهٔ صحبت‌کردن همسرش چنین اظهارنظر می‌کند:

آقای رونی: من صحبت می‌کنم ــ و تو به صدای باد گوش می‌کنی.

خانم رونی: نه نه، من بی‌تاب هستم، همه چیز را بگو، ما هم‌چنان ادامه خواهیم داد و هرگز مکث نخواهیم کرد، هرگز مکث نخواهیم کرد تا سالم به پناهگاه برسیم.

آقای رونی: هرگز مکث نخواهیم کرد... سالم به پناهگاه... می‌دانی مَدی، آدم گهگاه فکر می‌کند که داری با زبانی مرده تقلا می‌کنی.

به همین ترتیب زیرگرفته‌شدن مرغ توسط ماشین‌های عبوری و مرگ آن، اتفاقی پیش‌پاافتاده است که در جاده‌های بیرون شهر به کرّات رُخ می‌دهد. اما همین اتفاق با زبانی که خانم رونی برای توصیف آن به‌کار می‌بَرَد، به مدیحه‌ای ادبی در گرامیداشت خاطرهٔ مرغِ تلف‌شده تبدیل می‌گردد:

چه مرگی! یک دقیقه دانه برچیدن به شادمانی در میان تودهٔ کود حیوانی، روی جاده، در آفتاب، هر از چندگاه یک‌بار حمام آفتاب، و حالا ــ شَتَرَق! ــ دیگر از همهٔ مصائبش راحت شده است. [مکث.] از آن‌همه زحمت تخم‌گذاری و نشستن روی تخم. [مکث.] فقط یک جیغ بلند و بعد... آرامش. [مکث.] به‌هرحال، روزی گلویش را جِر می‌دادند. [مکث.]

بدین‌ترتیب، از یک‌سو عامی‌ترین و احساساتی‌ترین آدم‌ها ــ شخصیت‌هایی که در هر کمدیِ مبتذل به‌چشم می‌خورند ــ در این نمایشنامه وجود دارند، و از سوی دیگر همین شخصیت‌ها دایماً با مرگ روبه‌رو می‌شوند. بکت دایماً تصاویری از دنیایی بایر، سترون و مرگ‌زده را به ذهن خواننده یا تماشاگر این نمایش متبادر می‌کند. ویژگی برجستهٔ این شخصیت‌ها آن است که آن‌ها در دنیای معناباخته‌اشان هم‌چنان به زندگی و تحمل مصائب ادامه می‌دهند (درست مثل ولادیمیر و استراگون در نمایشنامهٔ ***در انتظار گودو***). وجود این شخصیت‌ها با طبع ناآگاه و عامی‌شان در دنیایی که مرگ پیش‌پاافتاده‌ترین اتفاق است، معناباختگی را در این نمایش بارزتر می‌کند.

برخی از تصاویرِ حاکی از دنیایی بایر، سترون و مرگ‌زده که یا تداعی می‌شوند و یا برای برجسته‌کردن مضمون نمایشنامه مورد استفاده قرار می‌گیرند، به‌شرح زیرند:

۱ ـ این نمایش با ترانهٔ «مرگ و دوشیزه» شوبرت آغاز می‌شود و پایان می‌گیرد، و بدین‌وسیله فضای مرگ در سرتاسر نمایشنامه محسوس می‌گردد.

۲ ـ از آن‌جا که ***همهٔ افتادگان*** برای اجرای رادیویی نوشته شده است، در طول نمایش صداهای دیگری نیز به‌گوش می‌رسند [مثل صدای حرکت آدم‌ها یا صدای باد و باران]، اما همهٔ این صداها آرام‌آرام به سکوت منتهی می‌شوند.

۳ ـ در ابتدای نمایشنامه، خانم رونی به پیرمرد پِهن‌فروش (کریستی[۲۷]) برمی‌خورَد که گاری‌اش را یک خرِ پوزکی به‌دنبال می‌کِشد. خرِ پوزکی در نتیجهٔ جفتگیری اسب و الاغ به‌وجود می‌آید و عقیم است. چون این حیوان قدرت زاد و ولد ندارد، با مرگش هیچ آثاری از آن باقی نمی‌ماند.

۴ ـ با دیدن خرِ پوزکیِ عقیم، خانم رونی به‌یاد می‌آوَرَد که دختر خودِ او (مینی) هم نازا مُرد و هیچ بچه‌ای از او باقی نمانده است.

۵ ـ آقای تایلر از راه می‌رسد و از خلال گفت‌وگوی او با خانم رونی معلوم می‌شود که دختر آقای تایلر نیز عقیم است و لذا وی هیچ‌وقت نوه نخواهد داشت.

۶ ـ لاستیک پنجرشدهٔ دوچرخهٔ آقای تایلر در دنیای بابری که او را احاطه کرده است، معنا و دلالت خاصی دارد.

۷ ـ وقتی خانم رونی با آقای اسلوکام («کُندگام») صحبت می‌کند، باخبر می‌شود که مادر او در شرف مرگ است و دایماً از دردِ فراوان رنج می‌برد.

۸ ـ ماشین آقای اسلوکام خفه می‌کند و او با زحمتِ بسیار زیاد موفق می‌شود آن را دوباره روشن کند.

۹ ـ سپس آقای اسلوکام یک مرغ را زیر می‌گیرد و می‌کُشد و این باعث مدیحه‌سرایی خانم رونی دربارهٔ مرغِ تلف‌شده می‌شود. این مرثیه با تقلید تمسخرآمیزی از صناعات ادبی همراه است.

۱۰ ـ وقتی که خانم رونی به ایستگاه قطار می‌رسد، [در پاسخ به رئیس ایستگاه که احوال او را پرسیده است] وضع خود را چنان توصیف می‌کند که گویا مرده‌ای کفن‌شده و آماده برای تدفین است: «کاش در رختخوابِ راحتم دراز کشیده بودم...».

۱۱ ـ آن‌گاه خانم رونی باخبر می‌شود که پدر آقای بَرِل مدت کوتاهی پس از انتصاب به ریاست ایستگاه قطار، مرده است.

۱۲ ـ دوشیزه فیت ــ که وصله‌ای ناجور در این دنیاست ــ معتقد است که به دنیایی ملکوتی تعلق دارد و «اگر او را به حال خود واگذارند، خیلی زود به موطن خویش پرواز خواهد کرد».

۱۳ ـ وقتی دوشیزه فیت دست خانم رونی را می‌گیرد تا او را در بالارفتن از پله‌های ایستگاه کمک کند، سرود مذهبیِ جان هنری نیومن[۲۸] با عنوان «راهبرم باش، ای فروغ مهربان» را زیرلب زمزمه می‌کند و این همان سرودی است که مسافران کشتی معروف «تای‌تنیک»[۲۹] به هنگام غرق‌شدن، آن را می‌خواندند.

۱۴ ـ صدای یک زن به دالی[۳۰] که دختربچه‌ای کوچک است هشدار می‌دهد که به خط‌آهن نزدیک نشود زیرا «آدم ممکن است فرو برود». این جمله در واقع پیش‌بینی مرگ این دختربچه در پایان نمایش است.

۱۵ ـ آقای تایلر فکر می‌کند که دوشیزه فیت مادرش را گُم کرده است، اما متعاقباً معلوم می‌شود که دوشیزه فیت صرفاً به این دلیل نمی‌تواند مادر خود را بیابد که قرار بوده است وی با آخرین قطار بیاید و دوشیزه فیت هنوز خبر ندارد که حرکت آخرین قطار به تعویق افتاده است. بدین‌ترتیب، از آن‌جا که مادر او گفته است که ماهی حلوای تازه (روح تازه[۳۱]) با خود همراه خواهد آورد، هنوز امید می‌رود که وی مفقود نشده باشد.

۱۶ ـ آقای رونی با قطار می‌رسد، وی علاوه بر کوربودن، از زخمی قدیمی و نیز بیماریِ قلبی رنج می‌بَرَد.

۱۷ ـ هنگام بازگشت به خانه، پیرمرد [آقای رونی] از همسر سالخورده‌اش می‌پرسد که آیا هرگز خواسته است بچه‌ای را بکُشد.

۱۸ ـ آقای رونی حتی فکر می‌کند که زندگی او و همسرش به زندگی پائلو[۳۲] و فرنچسکا[۳۳] (عاشق و معشوق اثر معروف دانته[۳۴]) شباهت دارد که مقدّر بود به جرم زنا به جهنم افکنده شوند و دایماً یکدیگر را در آغوش داشتند. بدین‌ترتیب، آقای رونی که نابیناست دایماً دست در دست خانم رونی دارد که از فرط سالخوردگی به زحمت می‌تواند خود را حرکت دهد. این وارونهٔ طنزآمیزی از **دوزخ**[۳۵] دانته و در عین‌حال یادآور سترونیِ کل این اثر است.

۱۹ ـ آقای رونی در اظهارنظر دربارهٔ طرز عجیب و غریب صحبت‌کردن همسرش می‌گوید که گهگاه فکر می‌کند که زنش «با زبانی مرده تقلا می‌کند».

خانم رونی نیز با شوهرش موافق است و اعتقاد دارد که زبان مورد استفادهٔ او «به مرورِ زمان خواهد مُرد، درست مثل زبان عزیز و بینوای گیلیکِ[۳۶] ما» که دیگر مرده است.

۲۰ ـ خانم رونی به یاد می‌آوَرَد که چون «یک عمر فکر و ذکرش متوجه لُمبر اسب‌ها بوده است» زمانی برای درمان به سخنرانی‌ای در همین زمینه رفته بود، اما در آن سخنرانی در عوضِ داستانی راجع به دختر جوانی شنیده بود که فقط از یک مشکل رنج می‌بُرد: «تنها مشکل دخترک این بود که داشت می‌مرد.» این خاطره حکم پیش‌بینی مرگ دختر کوچکی را دارد که در پایان نمایشنامه زیر چرخ‌های قطار می‌مانَد.

۲۱ ـ هرچقدر به پایان نمایش نزدیک می‌شویم، تصاویر بیش‌تری از مرگ با هم تلفیق می‌شوند: تصویر برگ‌های درختان که فرو می‌افتند و می‌پوسند، سگ مرده‌ای که در جوی در حال گندیدن است، توجه به این‌که آیا واقعاً مسیح سوار بر خرِ پوزکیِ عقیم وارد بیت‌المقدس شد، باد و باران، و تکرار ترانهٔ شوبرت با عنوان «مرگ و دوشیزه».

۲۲ ـ و سرانجام معلوم می‌شود که عنوان این نمایشنامه از موضوع موعظهٔ روز یکشنبه گرفته شده است: «خداوند **همهٔ افتادگان** را حمایت می‌کند»، و اندکی بعد علت تأخیر قطار هم معلوم می‌شود: «به‌علت بچهٔ کوچکی که از واگن بیرون افتاد، خانم. روی خط، خانم. زیر چرخ‌های قطار، خانم.»

فهرست فوق برخی از موارد مهم عطف توجه به تصاویر مرگ یا مرگ‌زدگی در نمایشنامهٔ ***همهٔ افتادگان*** را شامل می‌شود. کلّ این نمایشنامه، از مدیحهٔ خنده‌آور خانم رونی دربارهٔ مرغِ تلف‌شده تا وحشت ناشی از مرگ کودک معصوم در زیر چرخ‌های قطار، مشحون از نوایی هم‌آهنگ دربارهٔ مضمون مرگ است. این نوا گهگاه مضحک و گهگاه باشکوه به‌نظر می‌آید. صداهای مختلفی که در حین نمایش به‌گوش می‌رسند، تأثیر خوف‌انگیز آن را تشدید می‌کنند و هم‌چنین به ما یادآور می‌شوند که در همهمهٔ صداهای آشنا، مرگ هم‌چون زیرگرفته‌شدن مرغی که از عرض جاده می‌گذرد رویدادی معمولی و پیش‌پاافتاده است.

بازی بدون حرف (۱)

برخلاف اغلب نمایشنامه‌های بکت که شخصیت‌هایی جفت ـ جفت دارند، در ***بازی بدون حرف (۱)*** فقط یک شخصیت در بیابانی ناآشنا ایفای نقش می‌کند. مکان این نمایشنامه موجب شباهت آن به ***در انتظار گودو*** است که وقایع‌اش در مکانی بایر رُخ می‌دهد که صرفاً یک درخت خشک در آن وجود دارد. در ***بازی بدون حرف (۱)*** از جمله چیزهایی که بر روی صحنه نازل می‌شود، تک‌درختی است با «یک شاخهٔ واحد که حدود دو متر و نیم از زمین فاصله دارد و در نوک این درخت معدودی برگ نخل» به‌چشم می‌خورَد. در چشم‌اندازی از بیابانی بایر با نوری که چشم را می‌زند، یک نفر («انسان») از پشت به صحنه پرت می‌شود. بقیهٔ این نمایش فقط از اَعمال (یا **بازی**) این شخص تشکیل شده است و هیچ حرفی در آن زده نمی‌شود. البته خواننده یا تماشاگر نمایش حضور کسی دیگر (گودو یا خدایی[۳۷] در دوردست‌ها) که اَعمال «انسان» را زیر سلطهٔ خود دارد حس می‌کند، اما هرگز نمی‌فهمیم که این چگونه حضوری است.

می‌توان گفت از نظر فنونِ نمایشیِ صرف، ***بازی بدون حرف (۱)*** در نقطهٔ مقابل ***همهٔ افتادگان*** قرار دارد. معنای نمایشنامهٔ ***همهٔ افتادگان*** از هر حیث ناشی از کاربرد انواع صدا و آثار صوتی در آن است، حال آن‌که ***بازی بدون حرف (۱)*** صرفاً جنبه‌ای بصری دارد. هیچ حرفی در این نمایش زده نمی‌شود و به‌غیر از صدای یک سوت، هیچ‌گونه آثار صوتی در آن به‌گوش نمی‌رسد. برخی از منتقدان دربارهٔ نمایش‌بودن یا نبودنِ این اثر مناقشه کرده‌اند. از دیدگاهی سنتی، ***بازی بدون***

بازی بدون حرف (۱)، لندن، ۱۹۶۲

حرف (۱) را نباید نمایش تلقی کرد، اما این اثر را یقیناً می‌توان در زمرهٔ تئاتر معناباختگی دانست. از آن‌جا که بسیاری از نمایشنامه‌های این سنت نمایشی بر عجز انسان‌ها در مراوده با یکدیگر تأکید گذارده‌اند، بکت یک گام فراتر نهاده و نمایشنامه‌ای نوشته است که هیچ‌گونه گفت‌وگویی در آن صورت نمی‌گیرد اما در عین‌حال، آعمالی که ما در این نمایش می‌بینیم، حکایت از مسایل روشنفکرانهٔ مهمی دارند.

در آغاز نمایش، «انسان» **از پشت** به صحنه پرت می‌شود. این عمل دو بار دیگر همراه با صدای سوت صورت می‌گیرد و با تکرارهای بعدی، دفعاتِ رُخ‌دادن آن به چهار می‌رسد. چیزی را در صحنه نمی‌توان دید که دال بر محبوس‌بودن «انسان» باشد، هم‌چنین هیچ نشانه‌ای از این‌که شخصی او را به عقب پرت می‌کند وجود ندارد؛ با این‌حال، وی نمی‌تواند صحنه را ترک کند. سپس چیزهای دیگر در صحنه ظاهر می‌شوند: یک درخت و یک کوزهٔ آب. دست «انسان» به کوزهٔ آب نمی‌رسد. چند مکعب ظاهر می‌شوند. «انسان» می‌کوشد تا با روی‌هم‌گذاشتن مکعب‌ها دست خود را به کوزهٔ آب برساند، اما مکعب‌ها از زیر پایش کشیده می‌شوند و او ناکام می‌ماند. سپس طنابی را که بر روی صحنه نازل شده است برمی‌دارد و پیش از آن‌که «دودل شود و از این کار منصرف گردد» یکی از مکعب‌ها را کنار درخت قرار می‌دهد و بدین‌ترتیب لوازم خودکشی را آماده می‌کند. هر بار که «انسان» عملی را انجام می‌دهد، صدای یک سوت یا او را هدایت می‌کند و یا توجه را به جنبه‌ای از صحنه معطوف می‌نماید. عاقبت «انسان» دیگر به صدای سوت گوش نمی‌سپُرَد و به محرک‌های خارج از صحنه نیز واکنش نشان نمی‌دهد. مثل ولادیمیر و استراگون که مرتکب خودکشی نمی‌شوند و در پایان نمایشنامهٔ ***در انتظار گودو*** می‌نشینند و هیچ حرکتی از خود نشان نمی‌دهند، «انسان» نیز در پایان ***بازی بدون حرف (۱)*** کاملاً بی‌حرکت می‌شود.

اسطورهٔ تانتالوس[۳۸] در اساطیر یونان باستان آشکارترین شباهت‌ها را با این نمایشنامه دارد. تانتالوس انسانی فانی است که خدایان او را دوست می‌دارند و به او اجازه می‌دهند با آنان همسفره شود و از شهد و مائدهٔ بهشتی تناول کند. ولی تانتالوس از اعتماد خدایان سوءاستفاده می‌کند و از این طعام‌های لاهوتی به دوستان فانی خود نیز می‌دهد. وی سپس به‌قدری خودخواه می‌شود که دست به ارتکاب رذیلانه‌ترین عملِ ممکن می‌زند، یعنی پس از کشتنِ پسرِ خویش، پیکر او را به‌عنوان طعام برای خدایان می‌بَرد. لیکن خدایان از این عمل تانتالوس وحشت‌زده و متنفر می‌شوند و او را به دلیل گناهانش به زجر ابدی محکوم می‌کنند، به این‌ترتیب که وی را در حوضی از آب قرار می‌دهند و هرگاه که تانتالوس می‌کوشد از آن آب بنوشد، آبِ آن حوض فروکش می‌کند. هم‌چنین بالای سرِ او خوشه‌های انگور (یا میوه‌های دیگر) وجود دارد، اما هر بار که او دست خود را برای چیدن آن‌ها دراز می‌کند، میوه‌ها از دسترس او دور می‌شوند.

از آنچه در این نمایش می‌بینیم این سؤال به ذهنمان متبادر می‌شود که آیا «انسان» هم به فرمان نوعی خدا در حال مجازات‌شدن است؟ علت مطرح‌شدن پرسش مذکور این است که هربار «انسان» می‌کوشد تا دست خود را به کوزهٔ آب برساند، کوزه از دسترس او دور می‌شود. لیکن برخلاف تانتالوس که ظاهراً کوشش‌هایش را برای دستیابی به آب و میوه تا ابد ادامه می‌دهد، «انسان» از هرگونه تلاش دست برمی‌دارد و در پایان به این دلشاد است که به پهلو بخوابد و با بی‌اعتنایی کامل به سوتی که اندکی پیش‌تر زندگیِ او را رقم می‌زد، صرفاً به دست‌هایش خیره شود. هم‌چنین برخلاف تانتالوس که از فرمان خدایان سرپیچی کرده بود، «انسان» قاطعانه در برابر خدا نمی‌ایستد، بلکه صِرف نگریستن به دست‌های خود و نادیده‌انگاشتن هر چیزِ دیگر برای او کفایت می‌کند. حتی می‌توان وی

بکت در حال تماشای در انتظار گودو

را خداگونه دانست، زیرا خداشناسانِ تعقلی معمولاً در توصیف خدا می‌گویند یگانه‌ای است که فراسوی دنیا نشسته است و کارِ دیگری به‌جز گرفتن ناخن‌هایش ندارد. می‌توان افزود که منحصربه‌فرد و خاموش‌بودن خداوند، از جمله سایر وجوه شباهت «انسان» با اوست.

در این نمایشنامه نیز هم‌چون ***در انتظار گودو***، شالودهٔ تلاش انسان برای اثبات وجودش در دنیایی معناباخته، نظیره‌سازی[۳۹] است. تمام نمایشنامهٔ **بازی بدون حرف (۱)** را به سهولت می‌توان بخشی از نمایشی نظیره‌سازانه قلمداد کرد. در این نمایشنامه هم‌چون ***در انتظار گودو*** بسیاری فنون نظیرسازانه یا چارلی‌چاپلین‌وار استفاده شده‌اند. «انسان» چهار مرتبه از پشت به صحنه پرت می‌شود و او هر بار که زمین می‌خورَد، شهامت جسورانهٔ انسان کوچکی را دارد که از تسلیم‌شدن سر باز می‌زند و از سقوط حقارت‌آمیزش برمی‌خیزد تا بار دیگر با نیروی متخاصم رویاروی شود. به‌رغم تأکید تراژیک بر هبوط انسان، تلاش‌های مصرّانهٔ او واجد عنصری خنده‌آور است. این حقیقت که انسانِ حقیر، قادر به ایجاد هیچ‌گونه تغییری در وضعیت خویش نیست، هم مضحک و هم ترحم‌انگیز است. این همان احساساتی است که موقع تماشاکردن فیلم‌های چاپلین به بیننده دست می‌دهد. با این‌همه، نه عنصر تراژیک بر این نمایش غالب است و نه عنصر خنده‌آور. صندلی «انسان» از زیر او کشیده می‌شود و طنابی که از آن بالا می‌رود پاره می‌شود و بدین‌ترتیب بار دیگر وجود عنصر خنده‌آور و نظیره‌سازانه را حس می‌کنیم، اما «انسان» را در عین‌حال موجودی گرفتارآمده و درخور ترحم می‌دانیم. پس حرف بکت این است: انسان موجودی مضحک و در عین‌حال گرفتارشده و شایستهٔ ترحم است. با این‌همه، خواننده احساس می‌کند که «انسان» نیز درست مثل ولادیمیر و استراگون، پایدار می‌ماند: وی نهایتاً از ادامهٔ بازی امتناع می‌ورزد و از هرگونه واکنش با تأمل خودداری می‌کند. او موفق به خاموش‌کردن صدای سوت شده است و صِرف بی‌حرکت‌بودن، مایهٔ دلخوشی اوست. بدین‌سان، **بازی بدون حرفِ آدمی در واقع بازی‌نکردن** است،

بازی‌نکردنی که طی آن مطلقاً هیچ کاری صورت نمی‌پذیرد و مطلقاً هیچ حرفی زده نمی‌شود. برطبق فلسفهٔ وجودی، خودداری از انتخاب، خود حکم نوعی انتخاب را دارد. ایضاً در این نمایشنامه نیز، خودداریِ «انسان» از بازی‌کردن، به خودیِ خود نوعی بازی محسوب می‌شود.

آخرین نوار کراپ

بکت در کار نمایشنامه‌نویسی دایماً دست به ابتکار در زمینهٔ شکل‌های جدیدِ بیان می‌زد. پس از ***همهٔ افتادگان*** (نمایشی رادیویی که در آن از آثار صوتی استفادهٔ فراوانی شده است) و ***بازی بدون حرف (۱)***، او ابتکارهای جدیدی در شکلی از نمایش به‌عمل آوَرْد که غالباً «تک‌نمایش» نامیده می‌شود. حاصل این ابتکارها، نمایشنامهٔ منحصربه‌فرد و متفاوتی بود با عنوان ***آخرین نوار کراپ*** [۴۰]. از عنوان این نمایشنامه چنین برمی‌آید که کراپ (پیرمردی سالخورده که گوش‌هایی سنگین و چشمانی کم‌سو دارد) آخرین حدیث نفس خود را به‌صورت نواری ضبط‌شده بیان می‌کند. با خواندن نمایشنامه معلوم می‌شود که وی در تمام طول عمر،

آخرین نوار کراپ، برلین، ۱۹۶۹

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برداشت‌هایش دربارهٔ زندگی خویش را در نوار ضبط کرده است و اکنون در آپارتمان خود که چندان اثاثی ندارد، به نوارهای قدیمی‌اش گوش می‌سپُرَد و نوارهایی جدید ضبط می‌کند. در واقع، در بخش اعظم این نمایشنامه هیچ اتفاقی رُخ نمی‌دهد مگر گوش‌دادن به صدای کراپ که سی سال قبل در نواری ضبط شده است. این هم دستاورد عظیم دیگری در زمینهٔ مفاهیم ساختاری در تئاتر است، زیرا در این‌جا صدای فعلی کراپ که نواری را برای آینده ضبط می‌کند، در تقابل با صدای گذشتهٔ او قرار گرفته که سی سال پیش در نوار ضبط شده است. آنچه این وضعیت را پیچیده‌تر می‌کند این است که صدای فعلی کراپ برای آینده در نظر گرفته شده و بدین‌ترتیب صدای گذشتهٔ او در واقع متعلق به زمان حال است.

هم‌چون بسیاری دیگر از شخصیت‌های آثار بکت، کراپ به دنیای انسان‌های مطرود تعلق دارد. وی شلوار و جلیقه‌ای به‌رنگ «سیاهِ رنگ‌ورفته» و کفش‌هایی سفید و کثیف پوشیده است. قیافهٔ او کم و بیش شبیه انسان‌های فرتوتی است که در سایر نمایشنامه‌های بکت می‌بینیم. تأکید نمایشنامه‌نگار بر سفیدبودن صورت و ارغوانی‌بودن بینی کراپ دلالت بر این دارد که وی یکی دیگر از شخصیت‌های «تالار موسیقی» بکت است. مثل ولادیمیر و استراگون که در نمایشنامهٔ ***در انتظار گودو*** شلغم و هویج را گاز می‌زنند و می‌خورند، در این‌جا کراپ در حین نمایش موز می‌خورَد و از صدای ضبط‌شده در نوار درمی‌یابیم که سی سال قبل نیز وی موز می‌خورده است.

نواری که او می‌خواهد گوش دهد، زمانی ضبط شد که او سی و نُه سال داشت. کراپ این نوار را با دورِ تند به جلو می‌بَرد و ما در بخش‌های جسته‌گریختهٔ آن اشاره‌هایی می‌شنویم به سه موز که وی اندکی پیش از پرکردن نوار خورده است، به مادرش که پس از مدت‌ها بیوه‌گی مُرده است، به یک سگ، به یک شب توفانی و ظلمانی، و نیز به مراحل مختلف شکل‌گیری و فسخ رابطه‌ای عاشقانه. این رابطهٔ عاشقانه سرانجام پایان می‌پذیرد و پایان آن یکی از مضامین محوری این نوار قدیمی می‌شود.

با گوش‌دادن به صدای نوار قدیمی و شنیدن صدای فعلی کراپ که همان آرزوی گذشته را بیان می‌کند (صدای فعلی کراپ می‌گوید: «تمام آن فلاکتِ دیرینه. یک مرتبه کافی نبود. آرمیدن با او.») درمی‌یابیم که گذشتِ این سی سال چندان واقعهٔ مهمی نبوده است. ذهن کراپ هنوز از این رابطهٔ عاشقانه در تشویش است. سی سال پیش او بیهوده کوشید منکر این تشویش شود، اما هنوز که هنوز است وی پی‌درپی به شرحِ فسخ و شکست آن گوش می‌دهد.

شکست این رابطهٔ عاشقانه در واقع مبیّن شکست انسان‌ها در مراوده با یکدیگر است. کراپ می‌کوشد هویّت خود را در تصویری که در چشمان معشوقش می‌بیند کشف کند، اما با خیره‌شدن به عمق چشمان معشوق چیزی جز انعکاس خویشتن را نمی‌یابد. درخواست مصرّانهٔ او («بگذار وارد شوم») بیش‌تر تقاضایی ماوراءالطبیعی برای راه‌یافتن به دنیای معشوق است تا تمنّایی جنسی. (البته تصویرپردازی جنسی ــ به‌ویژه حرکت آنان به «بالا و پایین» و دیگر حرکاتشان ــ مبرهن است، درست همان‌طور که جناس نام کراپ هم جای تردید ندارد[۴۱]؛ لیکن تصویرهای کلّ این نمایشنامه از جنبهٔ صرفاً جسمانی فراتر می‌رود، درست مانند تصاویر جنسیّتی در اشعار جان دان[۴۲] که هم‌چنین واجد بُعد ماوراءالطبیعی است.) پس از جدایی رُمانتیکِ کراپ از معشوقش، دنیای او با دنیای مادرش پیوند خورده است و هر دوی آنان سال‌ها به‌صورت بیوه زندگی کرده‌اند. اکنون کراپ فقط با نوار قدیمی‌اش مراوده دارد.

درست همان‌طور که طی نمایشنامهٔ ***در انتظار گودو*** هیچ تحولی در زندگی ولادیمیر و استراگون پیش

نمی‌آید، در فاصلهٔ سی‌ساله بین آخرین نوار کراپ و زمان حاضر هیچ تغییری رُخ نداده است. وی هنوز هم موز می‌خورَد، هنوز همان دلواپسی‌های سابق را به زبان می‌آورد، هنوز از دنیا منزوی است، و هنوز از همان امیدها و یأس‌های سابق رنج می‌بَرَد. در پایان نوار، صدای سی سال قبل اظهار می‌دارد که «بهترین سال‌های عمرم فنا شدند...». اما طنز ماجرا در این است که به‌رغم گذشتِ این سی سال، کراپ کماکان به صدای همان نوار گوش می‌دهد، کماکان در همان دنیا زندگی می‌کند و با فروافتادن پرده نیز «نوار در سکوت ادامه می‌یابد». هنگامی که ما سالن تئاتر را ترک می‌کنیم، دیگر نه صدای کراپ به گوشمان می‌رسد و نه صدای نوارِ او. انسان دیگر نمی‌تواند با کسی مراوده داشته باشد، حتی با خویشتن.

پی‌نوشت‌ها:

1. *Endgame*

2. *Act Without Words I*

۳. خواننده باید توجه داشته باشد که اسم مفعول «شکاف‌برداشته» در زبان انگلیسی (Cloven)، شبیه به نام «کلاو» (Clov) تلفظ می‌شود. (م)

4. Hamm

۵. نام «نگ» (Nagg) عیناً مانند کلمهٔ «غُرزدن» (nag) تلفظ می‌شود. (م)

۶. T.S. Eliot (۱۹۶۵-۱۸۸۸)، منتقد و شاعر مدرنیست آمریکایی که تابعیت انگلیسی اختیار کرد. (م)

7. Nell

۸. Como، دریاچه‌ای در ایتالیا. (م)

9. Pegg

10. absurd

11. *All That Fall*

12. sound effects

۱۳. *Don Quixote*، داستانی بلند نوشتهٔ سروانتس (Cervantes، ۱۶۱۶-۱۵۴۷، داستان‌نویس اسپانیایی) که قسمت نخست آن در سال ۱۶۰۵ و قسمت دوم آن در سال ۱۶۱۵ منتشر شد. (م)

۱۴. رمان «قلاشی» (picaresque) از طرحی ساده برخوردار است که هر یک از بخش‌های آن کم و بیش داستانی مستقل محسوب می‌شود و هر بخش آن روایتی (معمولاً با زاویهٔ دید اول شخص) از وقایع زندگی شخصیت اصلی رمان است. شخصیت اصلی چنین رمانی معمولاً دغلباز است و با تیزهوشیِ فریبکارانه‌اش امرار معاش می‌کند. (م)

15. Maddy Rooney

16. Tyler

17. Minnie

۱۸. نام آقای اسلوکام (Slocum) شباهت تلفظی دارد با slow come (به‌معنای «کُندگام»). (م)

19. Tommy

20. Barrell

21. Fitt

۲۲. نام خانم «فیت»، تلفظی مشابه صفت fit (به‌معنای «مناسب» یا «همساز» و «سازگار») دارد. «وصلهٔ ناجور» ترجمه‌ای است از متضاد کلمهٔ fit (unfit) که به اشخاص ناسازگار با افراد دیگر در محیط زندگی خودشان اطلاق می‌شود. (م)

23. Dan

24. Jerry

25. Shubert

۲۶. این نقل‌قول تلمیحی است به تورات، کتاب مزامیر، مزمور ۱۴۵، آیهٔ ۱۵. (م)

27. Christy

۲۸. John Henry Newman (۱۸۹۰-۱۸۰۱)، روحانی و نویسندهٔ انگلیسی. (م)

29. Titanic

30. Dolly

۳۱. تلفظ «ماهی حلوا» (sole) با تلفظ کلمهٔ «روح» (soul) یکسان است و بکت این همسانیِ تلفظ را برای بازی با واژه‌ها و القای معانیِ چندگانه مورد استفاده قرار داده است. (م)

32. Paolo

33. Francesca

۳۴. Dante (۱۳۲۱-۱۲۶۵)، شاعر ایتالیایی. (م)

۳۵. *Inferno*، بخشی از کمدی الهی اثر دانته. (م)

۳۶. Gaelic، نام زبان نژاد کلتیک در ایرلند. زبان انگلیسی در رقابت با زبان گِیلیک، عملاً آن را به زبانی ثانوی و کم‌اهمیت تبدیل کرده است. (م)

۳۷. تلفظ انگلیسی گودو (Godot) به تلفظ کلمهٔ «خدا» (God) شباهت دارد. (م)

38. Tantalus

۳۹. «نظیره‌سازی» (burlesque) به تقلید سخره‌آمیزی گفته می‌شود که در آن، موضوعی مهم با سَبک یا شیوه‌ای هزل‌آمیز بیان می‌شود. (م)

40. *Krapp's Last Tape*

۴۱. نام شخصیت اصلی این نمایش، تلفظی مشابه کلمه crap (به‌معنای «اجابت مزاج») دارد. (م)

۴۲. John Donne (۱۶۳۱-۱۵۷۲)، از جمله شاعرانی که در ادبیات انگلیسی قرن هفدهم به «شعرای ماوراءالطبیعی» شهرت دارند. (م)