۱. یک تمثیل منحنی

همهٔ صاحبنظران هم‌عقیده‌اند که این نمایشنامه یک اثر تمثیلی است. اما با اینکه بحث بر سر تعبیر این تمثیل با شدت تمام ادامه دارد، حتا یک نفر از آن‌ها، که در مورد ماهیت گودو اظهارنظر می‌کنند و بی‌درنگ (گویا که الفبای نیست‌گرایی را می‌خوانند) حکم می‌دهند که گودو چیزی جز "مرگ" یا "مفهوم زندگی" یا "خدا" نیست، کمترین توجهی به چگونگی عملکرد کلِ تمثیل‌ها و از آن جمله تمثیل بکت ندارند. این عملکرد را "وارونگی" می‌نامیم. منظورمان از وارونگی چیست؟

وقتی ازوپ و لافونتین می‌خواستند بگویند که آدم‌ها مثل حیوان‌ها هستند، آیا واقعاً انسان را در قالب حیوان به تصویر می‌کشیدند؟ مسلماً نه. بلکه جای دوطرف این تساوی یعنی مسند و مسندالیه را عوض می‌کردند و حیوان‌ها را نشان می‌دادند که مثل انسان‌ها رفتار می‌کنند، و این بیگانه‌سازی همان تاثیری است که تمثیل‌ها را این‌همه لذت بخش می‌کند. ربع قرن پیش برشت بر همین اساس در «اپرای سه‌پولی» وقتی می‌خواست نشان دهد که کاسب‌ها دزدند، دزدها را نشان داد که مثل کاسب‌ها رفتار می‌کنند. بیش از تعبیر تمثیل بکت باید کاملاً از زیروبم اینگونه وارونگی‌ها آگاه بود، چون این شگردی است که بکت خیلی زیاد، و به‌گونه‌ای بسیار زیرکانه، در آثار خود آن را به‌کار برده است.

بکت می‌خواهد داستانی ارائه کند که در آن هستی هم اصل و هم صورت خود را از دست داده است، داستانی که چرخ حیات در آن نمی‌چرخد و زندگی دیگر پیش نمی‌رود. به همین دلیل او هم اصل و هم صورت را، که هر دو از ویژگی‌های داستانی مرسوم است، به هم می‌ریزد؛ و حالا این داستان به هم ریخته، که دیگر پیش نمی‌رود، مناسب است که نمایشی از یک زندگی راکد بی‌تغییر باشد. در واقع تمثیل بی‌معنی بکت دربارهٔ انسان، دقیقاً همان تمثیل انسان بی‌معنی است. درست است که این اثر دیگر با آرمان‌های قالبی داستان‌های متعارف هیچ همخوانی ندارد؛ اما از آنجا که این حکایت گونه‌ای از زندگی است که دیگر هیچ چیز آن را نمی‌توان در قالب داستان تصویر کرد؛ تنها نکته گفتنی آن به ناچار، شکست‌ها و ضعف‌های آن است. اگر پیوستگی و انسجام ندارد، برای این است که موضوع آن گسیختگی و ناپیوستگی است. اگر حکایتش حرکت و جنبش ندارد، به خاطر این است که نقلش حکایتِ زندگیِ بی‌حرکت و جنبش است و اگر با روایت داستان بی‌داستانی به جنگ سنت‌ها می‌رود، برای این است که قصه او شرح انسانی است که از تاریخ حذف شده و بی‌نصیب مانده است. اگر پیشامدها و گفتگوهای نمایش بی‌هیجان است یا صرفاً (با موذیگری خاصی دور از چشم خواننده و بیننده) قسمت‌های پیشین را تکرار می‌کند، این یکنواختی زاییدهٔ موضوع اصلی نمایش است؛ یعنی همان زندگی که اساساً هیچگونه انگیزش و هیجانی در آن وجود ندارد.

گرچه باید گفت، این اثر یک تمثیل منفی است؛ اما به هر حال یک تمثیل است. چون گذشته از اینکه هیچ مَثَل یا پندی در آن وجود ندارد، نمایش در سطح انتزاع و تجرید باقی می‌ماند. درصدوپنجاه سال گذشته رمان‌ها صرفاً به روایت گونه‌هایی از زندگی، که اصول قالبی دیگر بر

آن‌ها حکم نمی‌راند، قناعت کرده‌اند، در حالی که آنچه این نمایش به تصویر می‌کشد عینا خود بی‌قالبی است، و نه تنها موضوع اصلی آن، بلکه شخصیت‌های آن نیز انتزاعی هستند. بله. قهرمانان این نمایش، استراگون و ولادیمیر، که شخصاً از همین مردم عادی هستند، به شدیدترین صورت و به معنای دقیق و ادبی کلمه انتزاعی (از جاکنده، بیرون کشیده شده) هستند و از آنجا که آن‌ها را از جهان بیرون کشیده‌اند؛ دیگر هیچ کاری با جهان ندارند و چون دنیا برایشان تهی است، دنیای نمایش نیز از حد انتزاع فراتر نمی‌رود: یک صحنه خالی، خلوتی که برای بیان مفهوم داستان گریزی از آن نیست، و یک درخت در این وسط، که دنیا را یک وسیلهٔ همیشگی برای خودکشی، و زندگی را یک خودکشی انجام نشدنی معرفی می‌کند.

با این اوصاف، قهرمانان داستان زندگانی هستند که دیگر در هیچ دنیایی زندگی نمی‌کنند. و القای این مفهوم چنان تاثیرگذار و بی‌رحمانه صورت گرفته که تلاش‌های دیگری که تا کنون برای تصویرکردن انسان‌هایی که دنیاهای خود را گم کرده‌اند ـ و نمونه‌های آن در ادبیات و فلسفه و هنر معاصر نیز هیچ کم نیست ـ انجام شده در مقابل، پیش پا افتاده می‌نماید. برای مثال فرنز بایبرکف[1] دوبلین(Doeblin) در مرکز جاروجنجال زندگی دنیایی ایستاده که دیگر هیچ اهمیتی برای او ندارد؛ قهرمان کافکا، ک، به امید اینکه راهی به درون قصرش بیابد راه می‌پیماید، و پیش‌قراول همه این‌ها هم قهرمان Kleist میشل کولهاس است که گرچه دنیا را قلمرو اخلاقیات کانت می‌بیند، با آن به جنگ برخاسته است. هر کدام از این‌ها به نوعی سهمی از دنیا دارند. بایرکف آن‌قدر در دنیا غرق شده است که دنیا خودش را گم کرده است؛ ک به امید اینکه به دنیایی برسد در حرکت است، و کولهاس گرچه جهان درنظر او معنایی جز خیانت و نابکاری ندارد و او در برابر آن می‌جنگد، هنوز جهان را می‌شناسد؛ اما هیچکدام از این‌ها هنوز به آن «لامکان» که مخلوقات بکت در آن هستند، نرسیده‌اند. غرش های و هوی دنیا که گوش بایرکف را کر کرده، در گوش این‌ها محو شده است؛ این‌ها حتا فراموش کرده‌اند که چگونه می‌شود برای رخنه در قصر دنیا کوشش کرد، و این‌ها اصلا فکر این را هم نمی‌کنند که جهانشان را با معیارهای دنیایی دیگری بسنجند. پرواضح است که برای ارائه این بی‌جهانی تمام عیار در ادبیات یا بر روی صحنه، شگردهای ویژه‌ای نیاز است. جایی که هیچ جهانی وجود ندارد و دیگر احتمال هیچگونه تضاد و تنافی با جهان نیز وجود نخواهد داشت و بنابراین احتمال استفاده از تراژدی منتفی است؛ یا به بیان دقیق‌تر تراژدی این نوع زندگی آن است که حتا بخت تراژدی بودن را هم ندارد و محکوم است که همیشه سرتاپا خنده‌دار و مسخره باشد (البته نه مثل تراژدی‌های گذشته که صرفا با اداها و اطوارهای مسخره پر شده است) و بنابراین آن را نمی‌توان تصویر کرد، مگر به شکل مسخره‌بازی و لوده‌گری، نه به شیوه کمدی؛ که در قالب یک دلقک بازی هستی شناسانه و این دقیقاً همان کاری است که بکت می‌کند.

یک نمونه رابطه نزدیک تجرید و لوده‌گری را در «دن کیشوت» دیده‌ایم. اما دن کیشوت فقط از شرایط واقعی دنیای خودش جدا شده، نه از تمام جهان. از این جهت دلقک‌بازیِ ساختهٔ بکت «بنیادی»تر است؛ زیرا که بکت آدم‌ها را در فضا و شرایطی نمی‌گذارد که از آن ناراضی باشند و ناهماهنگی خنده‌داری حاصل شود، بلکه آن‌ها را جایی می‌گذارد که اصلاً هیچ جایی نیست و همین است که آن‌ها را دلقک می‌کند؛ چرا که آن واقعیت ماوراءالطبیعی که دلقک‌ها را خنده‌دار جلوه می‌دهد، این است که آن‌ها بودن را از نبودن تشخیص نمی‌دهند، از روی نردبان‌هایی که وجود ندارد زمین می‌خورند و نردبان‌های واقعی را نمی‌بینند؛ برعکسِ برخی دلقک‌ها (مثل چاپلین) که برای ایجاد خنده پیوسته مجبورند، بی‌وقفه در جنب و جوش باشند. آن‌ها دنیا را در تضاد با اصول اخلاقی خود می‌بینند، ولی قهرمانان بکت دلقک‌هایی تنبل و از کار افتاده‌اند، دلقک‌هایی که نه تنها اشیای گوناگون، بلکه اصولاً هیچ گونه جهانی برایشان وجود ندارد، و از این رو آن‌ها هم مطلقاً توجهی به دنیا از خود نشان نمی‌دهند. بنابراین آن شخصیت داستانی که بکت به عنوان نماد انسان امروزی برمی‌گزیند، فقط باید مخلوقات خانه به‌دوشی باشند که از نظام جهان بیرون کشیده شده‌اند و چون ربطی به دنیا ندارند، دیگر هیچ کاری ندارند که بکنند.

۲. یک گزاره: من وجود دارم، پس منتظر چیزی هستم

دوبلین بیش از بیست سال پیش در قالب بایبرکف مردی را توصیف کرد که محکوم شد هیچ کاری نکند و بدین صورت از دنیا محروم بماند. از آن موقع به بعد مفهوم کار هر چه بیش‌تر و بیش‌تر مورد سوظن واقع شد، نه به‌خاطر اینکه بیکاری رو به افزایش بود، که نبود، بلکه به‌خاطر اینکه میلیون‌ها انسان هستند که گرچه واقعاً کار می‌کنند و فعالند؛ اما روزبه روز بیش‌تر احساس می‌کنند که روزبه‌روز تاثیرشان کمتر می‌شود؛ یعنی آن‌ها کار می‌کنند بدون اینکه بتوانند کوچکترین دخالتی در محصول کارشان داشته باشند، و از این هم بدتر حتا نمی‌توانند با چشم خود ببینند آن محصول چه چیزی از آب درمی‌آید؛ یا شاید هم به‌خاطر اینکه می‌دانند حاصل کارشان چیزی نیست جز زیانی که در نهایت به خودشان می‌رسد. در یک کلام، کار و فعالیت آنقدر استقلال خود را از دست داده که خود به نوعی به بیکاری تبدیل شده است و حتا آن کارهای مشقت بار و طاقت فرسا هم دیگر ماهیتی جز بیهودگی و بی‌کاری ندارند. اینکه استراگون و ولادیمیر، که مطلقاً هیچ کاری نمی‌کنند، نمادی از میلیون‌ها انسان هستند، واقعیتی انکارناپذیر است.

اما آنچه آن‌ها را به نمادی تمام و کمال تبدیل می‌کند، این است که علی‌رغم بیکاری‌شان و بیهودگی هستی‌شان، هنوز دوست دارند پیش بروند و هنوز جزو آن دستهٔ غمگین نگون‌بختی نیستند که به خودکشی فکر می‌کنند. آن‌ها از حزن پر های و هوی قهرمانانِ ناامیدِ ادبیات قرن نوزدهم، و از هیجان تشنج‌آمیز شخصیت‌های استریندبرگ بسیار دورند. آن‌ها واقعی‌ترند، درست مثل تودهٔ مردم، همانقدر ساده و بی‌پیرایه و همانقدر ناهماهنگ و بی‌ثبات؛ چرا که عامهٔ مردم هم حتا وقتی زندگی‌شان بیهوده می‌شود، باز به زندگی خود ادامه می‌دهند و حتا نیست‌گرایان هم دوست دارند زنده بمانند، یا دست‌کم اینکه دوست ندارند زنده نباشند و نباید گفت استراگون‌ها و ولادیمیرها علی‌رغم اینکه زندگی‌شان تهی است، دوست دارند زنده باشند، دقیقاً

برعکس، درست همین زندگی بی‌معنی بی‌فایده ـ که عادت آن‌ها به بی‌کاری یا کار بی‌ابتکار آن را تباه کرده است ـ قدرت تصمیم‌گیری آن‌ها را برای ایستادن و پیش‌نرفتن و آزادی آن‌ها را برای پایان دادن به همه چیز، از آن‌ها سلب کرده است و سرانجام می‌توان چنین گفت که آن‌ها زنده‌اند؛ چون قسمت این بوده که زنده باشند، و هستند، چون هستی راه دیگری پیش پای آن‌ها نگذاشته است.

بنابراین در نمایشنامهٔ بکت سروکارمان با زندگی انسانی است که بنا به اتفاق زنده است؛ اما شیوهٔ برخورد با آن در اینجا با همهٔ آثار ادبی پیش که به ناامیدی پرداخته‌اند، تفاوت بنیادی دارد. اگر بتوان از زبان همه شخصیت‌های ناامید و دلسرد کلاسیک از جمله فاوست یک حکم کلی صادر کرد، این است که «ما دیگر انتظار چیزی را نمی‌کشیم، پس دیگر نباید باشیم.» اما در مورد استراگون و ولادیمیر باید این حکم را «وارونه» کرد. گویا این صدای آن‌هاست که می‌گوید: «چون ما هستیم پس حتماً باید منتظر چیزی باشیم.» و «ما منتظریم پس حتماً باید چیزی باشد که ما منتظرش هستیم.»

اگر چه این گفته‌ها خوش‌بینانه‌تر از آن قبلی به نظر می‌آیند، اما این فقط ظاهر ماجراست. چون به هیچ‌وجه نمی‌توان گفت که این دو منتظر چیز خاصی هستند و حتا همین نکتهٔ ساده که منتظرند، این را هم که منتظر چه چیزی هستند باید به هم یادآوری کنند، به همین دلیل هم آن‌ها واقعاً منتظر چیزی نیستند؛ اما وقتی در معرض استمرار هستی‌شان قرار می‌گیرند، نمی‌توانند نتیجه بگیرند که منتظر هستند، و چون با استمرار انتظارشان مواجه می‌شوند، نمی‌توانند تصور نکنند که منتظر چیزی هستند. درست مثل ما، وقتی می‌بینیم مردم در ایستگاه اتوبوس ایستاده‌اند، ناخودآگاه می‌پنداریم که آن‌ها منتظرند، و انتظارشان هم خیلی طول نخواهد کشید. از این‌رو پرسیدن از چیستی یا کیستی گودوی موعود کاملاً بی‌معنی است. گودو هیچ چیز نیست مگر یک اسم برای این حقیقت که زندگی پوچ بی‌فایده، خود را به‌جای "انتظار" یا "انتظار چیزی" جا می‌زند. بنابراین رویکرد به ظاهر خوش‌بینانهٔ دو ولگرد اثر منفی مضاعف پیدا می‌کند؛ زیرا که آن‌ها اساساً از درک بیهودگی‌شان عاجزند. در واقع وقتی بکت می‌گوید آنقدر که به "انتظار" توجه دارد به گودو ندارد، این حرف او نیز تایید دیگری بر این تفسیر است.

۳. آنچه بکت نشان می‌دهد نیست‌گرایی نیست، ناتوانی انسان است در نیست‌گرابودن.

برای توصیف این نوع زندگی که انتظار در آن فقط به‌خاطر این است که دست تقدیر خواسته است انسان وجود داشته باشد، مفسرین فرانسوی اصطلاح Geworfenheit را (حالت کسی که به درون جهان پرتاب شده باشد) از هایدگر اقتباس کرده‌اند، که کاملاً اشتباه است؛ چون هایدگر این کلمه را برای تصادفی بودن وجودِ هر فرد، به‌طور جداگانه به‌کار می‌گیرد. (و می‌گوید هر کس وجود تصادفی خود را در اختیار بگیرد و هدف خود را بر پایهٔ آن استوار کند)؛ در حالی که شخصیت‌های نمایش بکت، و میلیون‌ها انسانی که این دو

نمایندهٔ آن‌ها هستند، هیچکدام از این کارها را نمی‌کنند. آن‌ها نه می‌توانند تشخیص دهند که هستی‌شان یک اتفاق تصادفی است و نه حتا به فکر می‌افتند این اتفاق تصادفی را به پایان برسانند یا اینکه آن را تبدیل به چیزی سازنده کنند تا هویتی برای خود به‌دست آورند. هستی آن‌ها اصلاً آن زندگی قهرمانانه و شکوه که هایدگر درنظر دارد، نیست و بسیار زودباورتر و بسیار «واقع‌گرا»تر است. از آن‌ها اصلاً انتظار نمی‌رود که مثلاً صندلی بودن را از صندلی سلب کنند و درعوض یک واقعیت بی‌هدف بیهوده به آن نسبت بدهند، چه رسد به اینکه خود را از این جهت بنگرند. در واقع آن‌ها دانشمندان ماوراءطبیعت هستند و به بیان دیگر بدون نظریهٔ معنی، کاملاً عاجز از عملند. اصطلاح هایدگر صریحاً نظریه "مفهوم زندگی" را بی‌اعتبار می‌کند. در مقابل ولادیمیر و استراگون از بودنشان نتیجه می‌گیرند که حتماً چیزی وجود دارد که آن‌ها منتظرش هستند. آن‌ها پیشگامان این باورند که زندگی با معنی است حتا در شرایطی که بی‌معنی بودن آن در بارزترین حالت ممکن باشد. بنابراین آنچه بکت می‌خواهد نشان بدهد، نه تنها نیست‌گرایی نیست، بلکه دقیقاً نقطه مقابل آن است. آن‌ها امید خود را از دست نمی‌دهند، اصلاً توانایی این کار را ندارند. آن‌ها خیالبافان ساده‌لوحی هستند که خوش‌بینی‌شان درمان‌ناپذیر است. آنچه بکت ارائه می‌کند نیست‌گرایی نیست، بکت می‌گوید انسان حتا در حالت ناامیدی مطلق نیز قادر نیست، نیست‌گرا باشد. بیش‌ترین اندوه ترحم‌برانگیز این نمایش نه از موقعیت ناامیدکننده آن، بلکه از این حقیقت است که قهرمانان داستان طی انتظارشان نشان می‌دهند که قادر نیستند خود را با این شرایط وفق دهند، درست به دلیل اینکه نیست‌گرا نیستند. و همین ناتوانی است که آن‌ها را به‌طور باورنکردنی خنده‌دار کرده است.

نویسندگان کمدی طی بیش از دو هزار سال بارها و بارها ثابت کرده‌اند که هیچ چیز خنده‌دارتر از بی‌مورد نشان‌دادن یک یقین قطعی نیست. در این مورد می‌توان شخصیت شوهر یک زن بدکار را مثال زد که علی‌رغم اینکه همهٔ شواهد علیه زن شهادت می‌دهند؛ او بر اساس قانون اساسی حق ندارد بدگمان باشد. ولادیمیر و استراگون نیز چنینند. آن‌ها شبیه imaginaires Maris قصه‌های پریان فرانسه هستند که گرچه در یک جزیره متروک زندگی می‌کردند و هرگز هم ازدواج نکرده بودند، اما همیشه منتظر بودند که همسرانشان برگردند. بکت همهٔ ما را این‌طور می‌بیند.

۴. نمایش هستی خدا ورای غیبتش

اینکه گودو وجود دارد و اینکه او خواهد آمد، هیچ‌کدام از این‌ها را نمی‌توان در کلام بکت پیدا کرد. در اینکه نام گودو (Godot) کلمه انگلیسی God (خدا) را در ذهن تداعی می‌کند شکی نیست، اما در این نمایش سروکارمان با خدا نیست، بلکه با مفهوم خداست. بنابراین هیچ عجیب نیست که تصویری مبهم و نامفهوم از خدا ارائه شده است. از خلال بخش‌های خداشناسی نمایش معلوم نیست که خدا چکار می‌کند. گفته می‌شود که اصلاً هیچ کاری نمی‌کند، و تنها چیزی هم که پسرک پیغام‌آور او، همقطار بارناباس کافکا، هر روز می‌گوید این است که، آه،

گودو امروز نمی‌آید. اما فردا حتماً خواهد آمد؛ و بدینسان کاملاً آشکار است که بکت می‌خواهد بگوید دقیقاً همین نیامدن اوست که آن‌ها را در انتظار و ایمانشان به گودو زنده نگه می‌دارد. "بیابرویم" - "نمی‌تونیم" - "چرا؟" - "آخه ما منتظر گودوایم." - "آه."

شباهتش با کافکا مثل روز روشن است، **نمی‌شود یاد "پیغام شاه مرده" نیفتاد، اما** اینکه آیا این مورد یک **نمونه وام‌گیری** ادبی است یا نه، چندان اهمیتی ندارد؛ چرا که هر دو نویسنده پیش‌زمینه‌های ادبی‌شان از یک ریشه آب خورده است (هر دو کودکان یک نسلند) ریلکه، کافکا یا بکت، تجربه‌های دینی‌شان به‌صورت ضد و نقیض، همیشه از سرخوردگی‌های دینی، از این که نمی‌توانند خدا را تجربه کنند، و از تجربه‌هایی مخلوط با ناباوری سرچشمه می‌گیرد. در مورد ریلکه این تجربه، از دست نیافتنی بودن خدا نشات می‌گیرد (اولین سوگسروده دوئینو)؛ در کافکا از بی‌حاصلی یک جستجو (قصر)؛ و در بکت از بیهودگی انتظار. برای همهٔ این‌ها نمود هستی خدا را می‌توان اینطور قانون‌مند کرد: "او نخواهد آمد، پس او هست. چون ظهور نمی کند، پس حتماً وجود دارد" در اینجا آن سلبیت و نیستی "خداشناسی منفی" به نظر به تجربه دینی اثر گذاشته و بر شدت آن افزوده است. در خداشناسی منفی تنها از نبودن نشانه‌ها برای شناساندن خدا استفاده می‌شود، حال آنکه اینجا همین نبودن خدا خود برهانی است بر بودن او. این مطلب دربارهٔ ریلکه و کافکا بی شک درست است. آن جمله هایدگر هم که در اصل گفتهٔ هولدرلین است «هر جا خطری شکل می گیرد، منجی هم بر می‌بالد.» از همین نوع اثبات ورای غیبت است. درباره شخصیت‌های بکت نیز همین موضوع صادق است؛ البته درباره شخصیت‌های بکت، نه خود بکت؛ چون او خود جایگاه خاصی ندارد، مخلوقات او از نیامدن گودو نتیجه می‌گیرند که گودو وجود دارد، اما او نه تنها چنین حکمی صادر نمی‌کند بلکه چنین یاوه‌ای را به تمسخر می‌گرد. بنابراین یقیناً اثر او یک نمایشنامه دینی نیست، نهایتاً می‌توان گفت که با دین سروکار دارد. "نهایتاً" چون آنچه او ارائه می‌کند؛ اساساً فقط یک باور است که به هیچ چیز جز خودش متکی نیست و آن هیچ باوری است.

۵. زندگی در بی‌زمانی

وقتی فکر می‌کنیم که چنین زندگی بی‌هدفی واقعاً چه‌طور می‌تواند پیش برود به موضوع عجیبی پی می‌بریم:

این زندگی گرچه تداوم دارد، اما پیش نمی‌رود؛ یک "زندگی بدون زمان" است. آنچه ما به آن "زمان" می‌گوییم، زاییدهٔ نیازهای انسان و تلاش او برای برآوردن آن‌هاست. زندگی در بند زمان است، برای اینکه یا نیازها هنوز رفع نشده است و یا هنوز هدف‌هایی برای رسیدن وجود دارد. در زندگی استراگون و ولادیمیر دیدیم که دیگر هدفی در کار نیست و به همین دلیل هم در این نمایش نقشی به زمان داده نشده است، و یا به تعبیری "زندگی در جا شنا کردن" است. و دقیقاً به همین دلیل، و بسیار به‌جا است که پیشامدها و گفتگوها در یک دور می‌چرخند (درست مثل عابران که در یک صحنه از طرف چپ بیرون می‌روند و از طرف راست دوباره وارد می‌شوند و تظاهر می‌کنند کسان دیگری هستند.) قبل و بعد هم مثل چپ و راست محکومند، و خاصیت زمانی خود را از دست داده‌اند. پس از مدتی این حرکت چرخشی به القای سکون و ایستایی می‌انجامد و به نظر می‌رسد که زمان ایستاده و (به قیاس "بی نهایت دروغین" هگل) تبدیل به یک "ابدیت دروغین" شده است.

بکت اندیشه خود را با استادی تمام به اجرا می‌گذارد و یکنواختی را چنان به کمال (و احتمالاً بی‌سابقه در تاریخ نمایشنامه نویسی) ارائه می‌کند که پردهٔ اول را با اندکی تغییر به عنوان پردهٔ دوم در برابر چشمان شگفت‌زدهٔ تماشاگر، که هیچ چیز جدید یا شگفت‌انگیزی در آن نمی‌یابد، به تصویر می‌کشد. از آنجا که ما عادت کرده‌ایم در جریان نمایش با موقعیت‌های جدیدی روبرو شویم، وقتی هیچ چیز غافلگیرکننده‌ای نمی‌بینیم و می‌بینیم که صحنه‌ها تکرار یکدیگر هستند، کاملاً شگفت‌زده می‌شویم و از این که خود را برابر کسانی می‌بینیم که حافظهٔ درست و حسابی ندارند، وحشت می‌کنیم. چون غیر از یک‌نفر، هیچکدام از شخصیت‌ها از این تکرار خبر ندارند و حتا وقتی این موضوع به آن‌ها یادآوری می‌شود، نمی‌توانند تشخیص دهند که حرف‌ها و کارهایشان همان پیشامدها و گفتگوهای دیروزی است؛ اما شخصیت‌ها را اینطور قربانی فراموشی کردن هیچ نادرست نیست؛ چون جایی که زمان نیست چگونه می‌شود حافظه وجود داشته باشد. البته باید گفت که زمان اینجا آن صخرهٔ بی‌جنبش آثار کافکا نیست و از آنجا که بکت مقدماتی برای فعالیت فراهم کرده است - که به‌زودی چگونگی آن‌ها را خواهیم دید - ته مانده‌ای از زمان هنوز باقی است. در واقع با اینکه "رود زمان" دیگر جاری نیست، اما "ماده زمان‌ساز" هنوز سنگ نشده است و هنوز به هر جان کندنی که شده، می‌توان آن را عقب یا کنار زد تا چیزی شبیه "گذشته" پدیدار شود. این‌جا زمان، به‌جای یک نهر جاری، چیزی شبیه به یک خمیر بی‌حرکت است. مسلم است که این خمیر را بیش‌تر از چندثانیه یا در نهایت چند دقیقه نمی‌توان حرکت داد و ابزاری که زمان را حرکت می‌دهد، اگر لحظه‌ای از کار بیفتد، همه چیز دوباره سرجای خودش برمی‌گردد. انگار نه انگار که اتفاقی افتاده است. اما هر چه باشد همان چند لحظه‌ای هم که زمان ایجاد شده، شادی‌بخش است.

آن فعالیت مقدماتی که می‌تواند برای مدتی خمیر زمان را به حرکت درآورد؛ دیگر "کار" به آن معنای واقعی نیست، زیرا که هدف این کار فقط حرکت دادن زمان است. در صورتی که در زندگی پویای عادی حرکت زمان هدف کار نیست؛ بلکه پیامد کار است. گرچه ممکن است این قاعده ضدونقیض به نظر آید، اما اگر می‌بینیم که زمان هنوز وجود دارد، وجودش صرفاً مدیون این حقیقت است که "وقت‌گذرانی" هنوز از بین نرفته است. به همین دلیل آنچه دو ولگردِ داستان سعی می‌کنند به‌وجود بیاورند، دیگر "نتیجه" نیست بلکه "تسلسل زمانی" است، چون آن‌ها غیر از این، معنای دیگری برای نتیجه نمی‌شناسند. وقتی می‌خواهند "بروند" می‌مانند و وقتی می‌خواهند "کمک کنند" به زحمت یک انگشتشان را تکان می‌دهند. حتا حالت‌های خوشی و خشم شدید آن‌ها نیز چنان ناگهانی از بین می‌رود که اثر نوعی انفجار معکوس احساس می‌شود. با همهٔ این تفاسیر، اگر این دو "فعالیتشان" را بارها و بارها تکرار می‌کنند، برای این است که همین نوع کار هم زمان را در حرکت نگه می‌دارد و می‌توان زمان را چند سانتی‌متر پس بزنند و آن‌ها را چند سانتی‌متر به گودوی موعود نزدیک‌تر کند.

ماجرا پیش می‌رود تا اینکه آن دو حتا به اظهار عواطف و احساساتشان روی می‌آورند و حتا یکدیگر را در آغوش می‌گیرند؛ چرا که بیان احساسات هم به هر حال نوعی حرکت است و شاید بتواند خمیر بی‌حرکت زمان را پس بزند. اگر ولادیمیر و استراگون بارها و بارها به مغز خود فشار می‌آورند که ببینند دیگر چه می‌توانند بکنند، برای این است که این کار هم به گذشتن زمان کمک می‌کند. چون آن‌ها هر کاری که بکنند تا وقتی سرشان گرم باشد، فاصله‌ای که آن‌ها را از گودو جدا کرده است، کم‌تر و کم‌تر می‌شود. بهترین راه برای غلبه بر این سکون این است که از با هم بودنشان استفاده کنند و این بخت را که در تحمل این وجودِ بی‌معنی تنها نیستند، غنیمت بشمارند. اگر آن‌ها ناامیدانه همدیگر را در آغوش نمی‌گرفتند، اگر کلنجار رفتن‌های بی‌پایانشان نبود، اگر مشاجره نمی‌کردند، اگر قهر نمی‌کردند و اگر دوباره آشتی نمی‌کردند، دیگر واقعاً هیچ اثری از آن‌ها وجود نمی‌داشت، علاوه بر اینکه انجام هیچکدام از این کارها نیز بدون صرف وقت امکان‌پذیر نیست. بکت یک جفت را پیش چشم ما به تصویر می‌کشد؛ چرا که نه تنها بینش فنی‌اش به او می‌گویدکه نمایشی درباره یک "رابینسون کروزو منتظر" چیزی جز یک نقاشی صرف نخواهد شد، بلکه او می‌خواهد نشان دهد که هر انسانِ سرگرمی انسانی دیگر است؛ که با هم بودن تحمل بیهودگی زندگی را ساده می‌کند و با اینکه هیچ تضمینی نیست، گاهی هم کمک می‌کند که زمان سپری شود. اگر یکی بپرسد: "چیقم را کجا گذاشته‌ام؟" و دیگری جواب دهد: "چه عصر دلپذیری" این اشاره‌ها و پاسخ که به تک‌گویی‌هایی جداگانه می‌مانند، مثل زورزدن دو نابیناست که با هم دوئل می‌کنند، دور از هم تاریکیِ مقابل خود را می‌شکافند و دلشان خوش است که با هم می‌جنگند.

مسلم است که در فاصلهٔ بین هر دو پرده از نمایش "زندگی عادی" که آن را اوقات فراغت می‌نامیم، "گذر زمان اتفاق می‌افتد"، بازی کردن مثال خوبی است. وقتی بازی می‌کنیم ادای کارکردن را درمی‌آوریم و باعث می‌شویم آن زمان که خطر راکدشدنش می‌رود، سپری شود. ممکن است این اشکال مطرح شود که ما این کار را فقط در اوقات فراغت انجام می‌دهیم و "زندگی واقعی" را هم از "بازی" جدا می‌کنیم و ما مثل ولادیمیر و استراگون نیستیم که بی‌درنگ تقلا کنیم تا زمان را بگذرانیم و مهمترین ویژگی زندگی‌مان همین تلاش باشد، همین تلاش که اندوه و پوچی خاص زندگی در آن موج می‌زند. اما آیا به راستی می‌توان چنین تفاوتی بین ما و آن دو قایل شد؟ و آیا واقعاً بین "زندگی واقعی" و "بازی کردن" ما هیچ فرقی هست؟ بعید است. مشاجرهٔ رقت‌انگیزی که آن دو راه می‌اندازند تا صورت ظاهری فعالیت از حرکت نایستد احتمالاً به این علت این‌قدر تاثیرگذار است که آیینهٔ سرنوشت خود ما انسان‌های نوین است. در اثر ماشینی شدن کار، کارگران دیگر این موقعیت را پیدا نمی‌کنند که حاصل کارشان را ببینند و واقعاً بفهمند که چه‌کار می‌کنند. بنابراین کارکردن به نوعی فعالیت دروغین تبدیل شده است و کارهای واقعی و پوچ‌ترین کارهای مجازی[۲] دیگر هم از جهت ساختار و هم به لحاظ روانشناختی

هیچ تفاوتی با هم ندارند. در ثانی، اینگونه کار، انسان را چنان نامتعادل کرده است که ناگزیر در اوقات فراغتش به فعالیت‌ها و سرگرمی‌های دیگر و اختراع برخی اشیای کاذب، که آرزوی آن‌ها را دارد، روی می‌آورد تا هویتی برای خود دست و پا کند و تعادل از دست رفته را بازیابد. بنابراین چنین به نظر می‌رسد که دقیقاً همین اوقات فراغت و بازی است که کار انسان واقعی است. و این هنوز همهٔ ماجرا نیست. چون انسان امروز به قدری قدرت ابتکار و توان تصمیم‌گیری در مورد زمان فراغت خود را از دست داده، که حالا دیگر نقاله‌های بی‌توقف رادیو و تلویزیون باید زمان را برای او پیش ببرند. امروزه اوقات کار و بی‌کاری بسیار به هم شبیه شده‌اند و بهترین اثبات برای این ادعا آن است که در خیلی موارد این دو همزمان با هم اتفاق می‌افتند. برای مثال در میلیون‌ها خانه و کارخانه، هر روزه جریان کار و موج‌های رادیو به هم می‌پیوندند و یک جریان واحد شکل می‌گیرد. اگر جدیت احمقانه‌ای که استراگون و ولادیمیر برای حفظ استمرار کار در ظاهری‌ترین صورت آن به خرج می‌دهند، در نظر ما این همه مهم جلوه می‌کند و اگر نشانهٔ شومی از زمانهٔ ماست، فقط برای این است که کار و بی‌کاری فعالیت و استراحت و زندگی و بازی، امروزه چنان درهم پیچیده‌اند که دیگر امیدی به بازگردنشان نیست.

درست است که هر کاری هر چند دروغی و کاذب، از پس گذراندن زمان برمی‌آید؛ اما دست و پاکردن همین کارهای مجازی نیز بسیار دشوار است؛ زیرا اگر کسی فقط برای گذراندن زمان دنبال کاری می‌گردد، باید دقیقاً همان‌قدر که استراگون و ولادیمیر تاکنون آزاد بوده‌اند، آزاد باشند. همان آزادی که قربانی رکورد و سکون زندگی آن‌ها شده است. بنابراین وقتی بکت تلاش‌های آن‌ها را برای بازی‌کردن بی‌نتیجه می‌گذارد و آن‌ها را در گذراندن اوقات فراغتشان ناموفق نشان می‌دهد، کاملاً واقع‌گرایانه عمل می‌کند؛ زیرا آن‌ها سرگرمی اوقات فراغتشان مثل ما کلیشه‌ای نشده است. آن‌ها نه می‌توانند ورزش کنند و نه سونات‌های موتزارت را گوش بدهند، آن‌ها باید بازی‌هایشان را خودشان برای خودشان درست کنند، مجبورند همان فعالیت‌های بسیار گستردهٔ روزانهٔ خود را به‌جای بازی استفاده کنند. در شرایطی که ما خوشبخت‌ترین انسان‌ها هستیم و می‌توانیم فوتبال بازی کنیم و وقتی تمام شد دوباره از اول بازی کنیم، بازی تکراری استراگون «پوتینو بپوش، پوتینو درآر» است. نه که خود را احمق جلوه دهد که نادانی ما را به تصویر بکشد، که با استفاده از اصل وارونگی به ما بگوید بازی‌های شما هم همین‌قدر بی‌معنی است و اگر دست جمعی به آن نمی‌پرداختید بیهودگی آن را می‌دیدید، در واقع این صحنه طعنه‌ای است که باید آن را این‌طور تفسیر کرد: «بازی‌های ما هم درست مثل همین «پوتینو بپوش، پوتینو درآر» است و سوءتفاهمی است که ما آن را فعالیت می‌نامیم.» و نهایتاً اینکه «پوتینو بپوش، پوتینو درآر» دقیقاً وقایع همین زندگی روزانه ماست. یک بازی، یک دلقک‌بازی بی‌نتیجه، به امید این که زمان قدری پیش برود. و ما هم مثل آن‌ها هستیم. با این تفاوت که دلقک‌ها می‌دانند که دارند بازی می‌کنند؛ ولی ما نمی‌دانیم؛ پس بازیگران این دلقک‌بازی آن‌ها نیستند، که ما هستیم. و این همان چیزی است که بکت وارونه به ما عرضه می‌کند.

۶. ورود متضادها

مسلماً هر دوی آن‌ها به سرنوشت کسانی که مجبور نیستند "خمیر زمان" را خودشان به حرکت درآورند، و یا کسانی که این کار را از روی عادت و فقط به‌خاطر این که انتخاب دیگری ندارند انجام می‌دهند، حسرت می‌خورند. این‌ها پوتزو و لاکی هستند.

این که این دو کیستند و سعی دارند چه چیزی را به زبان رمز بیان کنند، موضوعی است که برای مفسران هیچ کم‌اهمیت‌تر از شناختن ماهیت گودو نیست، اما همهٔ تلاش‌ها به بی‌راهه رفته است و خواهد رفت، چرا که این‌ها رمز نیستند، بلکه اصلاً نقششان رمزگشایی است.

مقصودم این است که این دو از همان اول هم وجود داشته‌اند و تا به حال در قالب نظریه بوده‌اند و نقششان را در فلسفهٔ نظری بازی می‌کرده‌اند؛ اما حالا بکت این شخصیت‌های انتزاعی را به دو تصویر عینی تبدیل کرده و پیش چشم ما فرستاده است.

از اوایل دههٔ ۳۰ که دیالکتیک هگل و نظریهٔ طبقات مارکس کم کم بر نسل جوان فرانسه تاثیر گذاشت، تصویر مشهور "خدایگان و برده" که هگل در "پدیدارشناسی روح" ارائه داد، چنان در ضمیر روشنفکران متولد حوالی سال ۱۹۰۰ حک شد که امروزه جای تصویر پرومته در قرن نوزدهم را گرفته و تصویرکلی انسان معاصر شده است. سارتر سرآمد شاهدان این تغییر است. درست است که در شخصیت اورست نمایشنامهٔ مگس‌ها (همانند گوته) شلی، بایرون، و ایبسن او هنوز ویژگی‌های

شخصیتی پرومته را تصویر می‌کند، اما او بعدها نماد هگلی را به جای این شخصیت برمی‌گزیند. آنچه در این نماد نقش تعیین‌کننده دارد "کثرت‌گرایی" آن و "تعارض" جدانشدنی آن است. یعنی دیگر "انسان" یک جفت انسان در نظر گرفته می‌شود، یعنی به‌جای آن یک نفر (که به عنوان انسانِ خودساخته ماوراالطبیعی، مثل پرومته رودرروی خدایان ایستاده بود) حالا آدم‌هایی هستند که بر سرقدرت با هم می‌جنگند. حالا این‌ها هستند که واقعی تلقی می‌شوند؛ چون حالا دیگر بودن یعنی چیره شدن و تقلا کردن برای غلبه یافتن. دیگر این‌ها هستند که "موتور زمان" به حساب می‌آیند، چرا که زمان همان تاریخ است و فلسفهٔ دیالکتیکی می‌گوید که حرکت تاریخ فقط و فقط وابسته به تعارض (بین انسان‌ها یا گروه‌ها) است؛ چنان‌که هرگاه تضادها به پایان برسند، تاریخ نیز به سرانجام خود خواهد رسید. حالا این سمبل همگی "موتور تاریخ" در قالب شخصیت‌هایی به نام پوتزو و لاکی قدم به صحنه می‌گذارد، روی صحنه‌ای که تا به حال هیچ چیز جز "زندگی بدون زمان" بر قلمرو آن نرانده است ـ البته اگر بتوان چنان سکونی را حکمرانی نامید. کاملاً روشن است که ورود این جفت جدید کنجکاوی تماشاگر را برمی‌انگیزد و اولین دلیل آن نیز بُعد زیباشناختی دارد. آن بی حرکتی و رخوتی که در ابتدا هیچ قابل قبول نبود و کم کم به عنوان "قانون دنیای گودو" پذیرفته شده بود؛ ناگهان با ورود دو شخصیت که فعال‌بودنشان به هیچ وجه قابل انکار نیست، از بین می‌رود. درست مثل اینکه جلوی چشمان ما یک عکس به فیلم سینمایی تبدیل شود.

اگر چه استراگون و ولادیمیر، در برخورد اول با جفت جدید، احساس خجالت می‌کنند، یک چیز را نمی‌توانند پنهان کنند: آن‌ها حسودی‌شان می‌شود. واضح است، آن‌ها که محکوم به "زندگی بدون زمان" هستند، قهرمانان زمان، حتا پست‌ترین و دوزخی‌ترین‌شان، را هم موجودات برتر به‌حساب می‌آورند. ارباب پوتزو حسادت‌برانگیز است؛ چون مجبور نیست خودش "زمان بسازد" و خودش پیش برود، انتظار کشیدن برای گودو برای او بی‌معناست؛ چون هر جا که بخواهد برود لاکی او را می‌شناسد. لاکی هم حسرت‌انگیز است چون او نه تنها می‌تواند قدم بردارد و پیش برود بلکه اصلاً مجبور است چنین بکند. و پوتزو هم پشت اوست تا مطمئن شود که او کاری غیر از این نکند و با اینکه از جلوی دو ولگرد رد می‌شوند و اصلا نمی‌دانند که دیروز هم دقیقاً همین کار را کرده‌اند ـ چیزی شبیه به تاریخ کور که هنوز از تاریخ بودن خودش خبر ندارد ـ اما آن‌ها هر چه باشد، در حرکتند و به همین دلیل استراگون و ولادیمیر آن‌ها را موجودات خوشبختی می‌دانند؛ پس اصلاً عجیب نیست که آن‌ها پوتزو را (که تاکنون اسم گودو را هم نشنیده و حتا تلفظ آن را هم درست بلد نیست) با گودو اشتباه می‌گیرند. چون احساس می‌کنند در پس شلاق پوتزو ممکن است انتظارشان به پایان برسد. اسم لاکی بارکش (لاکی به معنی خوش اقبال) هم تصادفی انتخاب نشده است؛ زیرا اگر چه او باید همه چیز را تحمل کند و تمام زندگی‌اش به حمل کردن چمدان‌های پر از سُن می‌گذرد، مجبور نیست بار سنگین خلاقیت را به دوش بکشد و اگر آن‌ها می‌توانستند جای او باشند دیگر مجبور نبودند یک جا بمانند و انتظار بکشند، می‌توانستند حرکت کنند، چون مجبور می‌شدند حرکت کنند، هم سوزش زخمشان را از یاد می‌بردند و هم این بخت را داشتند که هرازچندگاهی استخوانی نصیبشان شود.

همان‌طور که گفته شد هر تلاشی برای پیداکردن چهره‌ای مثبت و امیدوارکننده در این تصویر انسان و دنیا، کاری بیهوده است. علاوه بر این نمایشنامهٔ بکت از یک جهت با همه نوشته‌های نیست‌گرایانه‌ای که دوران ما را تصویر می‌کنند، فرق دارد: از جهت لحن. لحن آن نوشته‌ها معمولاً (از آنجا که اشتیاق انسان به شوخی و مزاح را نمی‌شناسند) یا بسیار خشک و جدی، و شاید بتوان گفت ناخوشایند و زننده است، و یا (از آنجا که دیگر توجهی به انسان ندارند) بسیار منفی‌باف و بدگمان و در نتیجه غیرانسانی. اما دلقک‌ها ـ همان‌طور که نشان دادیم این نمایش یک دلقک بازی است ـ نه زننده و خشکندو نه بدگمان. دلقک‌ها غمگینند، و غمشان که غم سرنوشت بشریت است، بین همهٔ انسان‌ها یکپارچگی ایجاد می‌کند و ممکن است تحمل این سرنوشت را اندکی دشوارتر کند. بیهوده نیست که در قرن حاضر بیش‌ترین قدردانی‌ها نصیب شخصیت ترحم‌انگیز چاپلین می‌شود. به نظر می‌رسد دلقک‌بازی آخرین پناهگاه برای همدردی و شریک آخرین اندوهِ راحتی ماست. آوای تنهایی انسانیت که از این زمین بایر بی‌معنا برمی‌خیزد، ممکن است آسایش بسیار کوچکی باشد، و اگر چه صدایی که ما را آرام می‌کند، نمی‌داند که چرا آرام‌بخش است و چه کسی را آرام می‌کند و گودو را هم نمی‌شناسد؛ اما ثابت می‌کند که اشتیاق چیزی فراتر از معناست، و اینکه ماوراءالطبیعه‌بافان حرف آخر را نمی‌زنند. ■

پانوشت:

۱. قهرمان رمان (۱۹۲۹) Berlin Alexanderplatz که وقتی بیکار می‌شود، ارتباطش با دنیای اطراف قطع می‌شود.

۲. مثلاً در زمان پیش از هیتلر که بی‌کاری به اوج خود رسیده بود، به برخی کارگرها دستور می‌دادند که چاله‌هایی در زمین بکنند و دوباره آن‌ها را پر کنند، فقط برای اینکه سرگرم باشند.