گفت‌وگویی درمورد بکت

این متن بخشی از گفتگوی مفصلی است که حدوداً ۵ یا ۶ سال پیش با حضور آقایان ابراهیم اقلیدی و حسین پایا در دفتر انتشارات طرح‌نو صورت گرفت. م.ف.

سؤال: نسبت رمان و فلسفه در کار بکت چگونه تعریف می‌شود؟ آیا او رمانش را در مسخره‌کردن فلسفه می‌سازد، یعنی نیت او این است که فلسفه‌های معاصر خودش را یکجور دست بیاندازد، و کاری هم ندارد که نتیجه کار به کجا می‌انجامد. اساساً حرف او به یک مکتب تازه تعبیر می‌شود؟ آیا نفس این دست انداختن مطمح نظر اوست؟ من می‌خواهم بدانم چه چیزی در کار او اولویت دارد، یعنی هنر اوست یا به‌هر تقدیر تفکر او؟

مراد فرهادپور: برداشت بکت از فلسفه را با برخورد او با اگزیستانسیالیسم شروع می‌کنیم. نقد بکت از روشنگری آن‌قدر کلی و سراسری است که همهٔ قیام‌های علیه روشنگری را دربر می‌گیرد، به‌ویژه خود اگزیستانسیالیسم را با تمام ریشه‌های رمانتیکی که در خود اگزیستانسیالیسم هم هست. از دید بکت فرد هم درست به اندازهٔ جهان بیرون در حال هبوط است. هر دو با هم هبوط می‌کنند و هیچ اصالتی در جهان درون هم باقی نمانده که بخواهیم مثلاً مثل **کیرکه‌گور** در تقابل با این جهانِ وحشیِ سرمایه‌داریِ بی‌معنا، یک دنیای درونیِ خیلی قشنگ، شاعرانه و اصیل بسازیم. عین همین وصف در مورد نکته‌ای که شما گفتید هم تکرار می‌شود؛ یعنی می‌شود این طور گفت که بکت رمان نویسی است که فلسفه را دست می‌اندازد؛ ولی در واقع این طور نیست. چون از آن طرف می‌توان نشان داد که او ادبیات را هم دست می‌اندازد، عملاً فرم رمان را از درون منفجر می‌کند، نمایشنامه را منفجر می‌کند. در خیلی از کارهای بکت می‌بینید که خود نمایشنامه، نمایش در نمایش است و اشارات خیلی مستقیمی به ظرافت‌ها و شگردهای نمایشی در آن به چشم می‌خورد. مثلاً در "دست آخر" **هم** (Hamm) می‌آید و صحنه را با این جمله: "نوبت بازی منه" شروع می‌کند، یا **کلو** وقتی می‌خواهد از صحنه بیرون برود، می‌گوید: "به این می‌گویند خروج از صحنه" یا جایی دیگر هم با تماشاگران حرف می‌زند و می‌گوید: "نکند اینجا ما با یک Subplot ـ یک داستان فرعی ـ درگیر شده‌ایم". طرح فرعی یکی از شگردهای نمایشنامه‌نویسی است که در پشت طرح داستان، یک طرح دیگر خوابیده است. نمایشنامه‌های بکت پر از این اشارات است. رمان‌های بکت هم مطالب بسیاری دربارهٔ نوشتن رمان دارد: مثلاً **مالون**، در "مالون می‌میرد" خروارها مطلب راجع به نوشتن می‌نویسد؛ یعنی راجع به اینکه اصلاً مطلب نوشتن یعنی چه؟ و در واقع فرم رمان و فرم نمایش از درون دست انداخته می‌شود و در عین حال به ته می‌رسند، یعنی بکت امکانات درونی رمان و نمایش را ادامه و بسط می‌دهد، به تهِ تهِ که می‌رساند، نشان می‌دهد که چطور رمان و نمایش از درون ویران می‌شوند. ضمناً یک نکتهٔ تئولوژیک هم در آن هست. مسئله تا حدی شبیه این بحث تئولوژیک است که آیا خدا

حد نهایی تفکر بشر است یا چیزی ماورای آن یا چیزی بین این‌دو است؟ آیا نامتناهی تَه تهِ تناهی است یا نه، چیزی آن طرف تناهی است؟ چنین نکته‌ای در بحث رمان نیز می‌شود. در آثار بکت رمان به ته می‌رسد و از آنجا کل قضیه زیر سؤال می‌رود. بنابراین نمی‌توان گفت که بکت فقط فلسفه را دست می‌اندازد. نکتهٔ اساسی دید کلی بکت نسبت به کل فرایند جهان مرده است.

اومانیسم و عقل‌گرایی فلسفی، دو نظام بازنمایی (Representation) هستند که به موازات هم در غرب تحول پیدا کرده‌اند و هر دو بر این باور استوارند که ذهن و عینی هست، سیستمی از بازنمایی هست، حقیقتی هست که می‌شود بر اساس آن، این عین و ذهن را با هم تطبیق داد و واقعیت را سنجید؛ چه رئالیسم در رُمان، چه عقل‌گرایی و اومانیسم در فلسفه. به واقع هردو تصور بنیانی جامعه و تمدن غربی را که اساسش همین بازنمایی عقلانی است دنبال می‌کنند؛ و بکت هر دوی آن‌ها را با هم زیر سؤال می‌برد. بنابراین در آن واحد هم فلسفه را دست می‌اندازد و هم رمان را، اما نشان می‌دهد که این دو پیش فرض‌های بنیانی‌شان یکی است. هم در رمان رئالیستی و هم در فلسفهٔ عقل‌گرا ایده‌آل‌های تمدن جدید را می‌بینیم. استقلال فرد و اینکه فرد می‌تواند واقعیت را بر اساس نظامی از بازنمایی و تسلطی که از طریق این سیستم بازنمایی بر جهان عینی پیدا می‌کند، تسلطی که نهایت آن غلبهٔ تکنولوژی بر تمامی جهان و عقلانی ساختن آن است.

رمان رئالیستی هم به نوعی نشانهٔ همین امر است؛ از این رو می‌توان گفت آثار بکت نقطهٔ فرجامین فلسفه و ادبیات غرب، هر دو، است. تحول فلسفه از **دکارت** تا پوزیتیویسم و تحول رمان از **سروانتس** تا **جویس**، هر دو، در آثار بکت به معنای واقعی کلمه واسازی (Deconstruction) می‌شوند. زیرا برخلافِ تصور رایج، جویس اوج رمان رئالیستی است، در آثار جویس زندگی روزمره و واقعیت به طور مفصل بازنمایی می‌شود. حتی می‌توان گفت ادعای جویس این است که توانسته رئالیسم را به اوج خود برساند و همهٔ ابعاد آشکار و پنهان زندگی را دقیقاً بازنمایی کند. و البته این به اوج رساندن نیز همان احساس مهارت و استادی و سلطه را، که در فلسفه و تکنولوژی حضور دارد، شامل می‌شود. بکت در جایی می‌گوید که جویس اساساً دست به هر کاری می‌زد، موفق بود و او برعکسِ جویس از اول مسألهٔ اصلی‌اش عجز و سترونی بود. پس به نکتهٔ جالبی اشاره کرده و می‌گوید که به اعتقاد او در ادبیات غرب به اندازهٔ کافی در مورد امکانات نهفته در سترونی کار نشده است. کار روی سترونی یعنی کار روی کار نکردن. در نتیجه اگر بپذیریم که جویس اوج رئالیسم است و رئالیسم هم تلاشی است برای بازنمایی حقیقتِ زندگی بر اساس نوعی نظام بازنماییِ همراه با احساس مهارت و سلطه، در این صورت در آن نوعی تأیید زندگی هم نهفته است: عبارت: "Yes, yes"، بله، بله" که در آخر "اولیس" می‌آید، چیزی نیست جز تأیید زندگی و در واقع تأیید زندگی خرده بورژوایی. در واقع **بلوم**(Bloom) و زنش خیلی با زندگی و مدرنیسم اخت هستند و مسئله‌ای هم با آن ندارند و البته غنای زندگی اتفاقاً در مقابلِ نگرش آدم خودخور بدبین روشنفکری مثل **استفان ددالوس** (Stephen Dedalus) تأیید می‌شود. استفان ددالوس در تقابل با زندگی روزمره، خواستار یک سیستم انتزاعی است. با پول، سرمایه‌داری و زندگی روزمره مسئله دارد و دچار ملال است. و البته روشن است که در نهایت پیروزی با بلوم است. در اینجا کل سیستم بازنمایی چه در فلسفه و چه در رمان، به حد اعلای خود می‌رسد و به همین علت هم در رمان‌های جویس این دو روندِ موازی کم‌کم به هم نزدیک می‌شوند؛ پیش‌زمینه‌های مشترک رُمان رئالیستی و فلسفهٔ عقل‌گرا آشکار می‌شود و به همین علت هم نقد رمان جویس، به یک معنا، نقد هم‌زمان هر دوی آن‌هاست.

سؤال: ببینید ما نقدی داریم که از طریق افرادی مثل **آدورنو** ابراز شده است. آن‌ها اشاراتی به خِرَد ابزاری و نتایجی، که این خرد به‌بار می‌آورد، دارند که در زمانهٔ ما به صنعتِ فرهنگ‌سازی هم می‌انجامد، آن‌ها نشان می‌دهند که فرد چگونه از فردیتی که قرار است ساخته بشود، دور می‌افتد و گونه‌ای بی‌شکل پیش می‌آید. البته این شکل بیان آن‌هاست. بکت با آن بیان این حرف‌ها را نمی‌زند. من می‌خواهم ببینم قالبی که بکت انتخاب می‌کند که با محتوای آن هم درآمیخته است، با آرای منتقدینی که ذکر شده چه تفاوت اساسی دارد؟

فرهادپور: بکت از طریق به ته رساندن فرم رمان است که رمان را زیر سؤال می‌برد؛ یعنی نقدش کاملاً یک نقد درونی است.

سؤال: خود این به ته رساندن باید نشان داده شود که به چه نحوی است. یعنی یک‌بار شما این به ته رساندن را منطقاً یا با استدلال ویژه‌ای، با نشان دادن شواهدی، ارائه می‌کنید که بالاخره یک نتیجهٔ کلی بر آن مترتب است.

فرهادپور: شما آن ساختار بنیادی رمان رئالیستی را در آثار بکت نیز می‌بینید. قهرمانی هست که دنبال رسیدن به چیزی است و ماجراهایی را در این فاصله تجربه می‌کند و البته دنیای درونی خاص خود را دارد. حالا کاری که بکت می‌کند این است که تمام حشو و زوائد را کنار می‌گذارد و آن جوهر درونی را ارائه می‌دهد که اتفاقاً این تجربه را رمان رئالیستی به انواع مختلف تکرار کرده است. جوهر رمان را جلوی شما می‌گذارد، و بدین ترتیب وضعیت واقعی قهرمان و نگارنده روشن می‌شود: فردی تنها که در اتاقی نشسته و دارد با خودش

حرف می‌زند. یعنی شما تمام مسائل و نکات فلسفهٔ متافیزیکی را در رمان نیز مشاهده می‌کنید. مثلاً عصای مالون، در "مالون می‌میرد" گویای قضیهٔ تسلط بر طبیعت و عطش آدمی برای تسلط بر محیط اطرافش است، در حالی که آدمی خود چیزی نیست جز یک ذهنِ ساکنِ دکارتی. در حقیقت تمام تکنولوژی و علم ما در این عصا نهفته است و به همین علت هم هست که وقتی این عصا از دست مالون می‌افتد، حالت ترسناکی ایجاد شده، بدبختی و فلاکت او آشکار می‌شود. این عطشِ تسلط بر جهان و این عصایی که واقعاً آدمی را به جایی نمی‌رساند، بیانگر همان مسئله خرد ابزاری است.

قهرمان بکت نیز می‌خواهد به نوعی هماهنگی و آشتی با یک جهان برسد، چون همان طور که **لوکاچ** در "نظریهٔ رمان" می‌گوید مسئله و جوهر اصلی رُمان، خانه به دوشیِ متعالیِ بشر است. قهرمان رمان می‌کوشد تا در تناقض با جهان تباه شده، ارزش‌های والای خودش را تحقق بخشد و نتیجهٔ کار هم تباهیِ خود قهرمان است؛ لوکاچ کل سنت رمان را بر اساس همین تلاش دردناک تفسیر می‌کند. خوب شما این را در آثار بکت نیز می‌بینید، با این فرق که در آثار او فرم و محتوایش یکی شده‌اند و اثر چنان از حشو و زوائد پیراسته شده که در نهایت می‌شود گفت رمان خود به ابزاری برای تاءمل در ماهیت تاریخی و سرنوشت رمان بدل شده است و حالتی هملتی پیدا کرده است. به‌نحوی که شما دیگر نمی‌توانید در حالت ناخودآگاهی و بدون چنین تاءملی، رمان رئالیستی بنویسید، تو گویی خبر ندارید قضیه از چه قرار است؛ یا تکنیک‌ها و ماجرا و عطش اصلی رُمان چه چیزی است. این حالت آنقدر تکرار شده و این تلاش برای رسیدن به حقیقت غایی یا همان تسلط بر جهان، که جوهر رئالیسم است، آن قدر پالوده شده است که حالت نیمه شفافی نسبت به خودش پیدا کرده است. بنابراین رمان تبدیل می‌شود به نوشتن دربارهٔ نوشتن و موقعیت قهرمان رمان در واقع همان موقعیت بکت است. تمام شخصیت‌ها قلم و کاغذی به دست گرفته‌اند و به قصد کشف حقیقت وجود خود و جهان می‌نویسند. مثلاً خود مالون سعی می‌کند از طریق نوشتن اولاً ملال خودش را از بین ببرد، دوم آنکه به شکلی تجربهٔ واقعی خودش را با قصه‌ای، که تعریف می‌کند، هماهنگ سازد، آن‌هم به صورتی که در نهایت درست در لحظه‌ای که قصه تمام می‌شود و قهرمان می‌میرد، او هم بمیرد. بکت نویسنده‌ای است که می‌خواهد با قهرمان خودش یکی شود، نویسنده‌ای که می‌خواهد همهٔ وجود خودش را در این رمان بیان کند، یعنی بکت سعی دارد همان قصهٔ نهایی را بگوید که خود همواره یکی از آرزوهای رئالیسم و یکی از آرزوهای عقل‌گرایی دکارتی بوده است: یعنی رسیدن به حقیقت نهایی و یقین مطلق؛ ولی هر بار که به خیال خود قصهٔ آخر را می‌گوید، ذهنیت یا عینیت کاملاً یکی می‌شود: قصه‌ای که من، خود، بازگو می‌کنم، با اتفاقی که برای خودم رخ می‌دهد، یکی می‌شود. می‌بینید که در تمام این به‌اصطلاح حلقه‌های تاءملی یا انعکاسی، جوهر و مکانیزم‌های واقعی رئالیسم و عقل‌گرایی به‌عنوان دو سیستم اصلی بازنمایی در تاریخ غرب شکافته می‌شود و حالتی شفاف و انعکاسی (Self-reflective) پیدا می‌کند. خود همین مکانیزم‌ها بر رئالیسم و بر عقل‌گرایی اعمال می‌شوند و نتیجهٔ این کار همان است که گفتم، یعنی هم امکانات این دو سیستم بازنمایی یا دو شکل حقیقت‌جویی و شناخت نفس به ته می‌رسند و هم به واسطهٔ همین حالت انعکاسی و شفافیت معلوم می‌شود که چقدر خلاء، تناقض و گسست و، بالاتر از همه، چقدر بدبختی و غم و توحش در این زندگی نهفته است، یعنی در این زندگی و تمدن پر از نارضایتی (فروید) که بر جنگ همه با همه و تسلط بر طبیعت مبتنی است. در نتیجه نکته‌ای هم که شما گفتید کاملاً مهم است؛ ولی خوب، آدورنو و دیگران هم از خدایشان بود که بتوانند همچون بکت به نقدی درونی برسند و به همین علت هم اتفاقاً آگاه هستند که به اصطلاح دست و بالشان از بکت خیلی بسته‌تر است. بکت شاید تنها آدمی است که آن‌ها به او از پایین نگاه می‌کنند. این متفکران، که خدا را بنده نیستند، با چنان احترامی از بکت یاد می‌کنند که در آثار آن‌ها تقریباً بی‌نظیر است. آدورنو از "تلاش برای فهم" بکت سخن می‌گوید و یا ،چنانکه می‌گویند، **مارکوزه** در مهمانی تولد خودش مثل بچه‌ها می‌خندید و شادی می‌کرد که بکت برایم شعر گفته، خوب پس حرف شما درست است که دست و بال این‌ها خیلی بسته‌تر از بکتی است که از طریق هنر این قضیه را از درون منفجر می‌کند.

سؤال: بهتر نیست طبق روالی که معمولاً وجود دارد به شعر، نمایش و قصه‌های بکت جداگانه نگریسته شود؟ مثلاً شعر "هورسکوپ" (Whoroscope) که در آن فلسفه را دست می‌اندازد به‌خصوص در بخش اول که دکارت را به مرغی که تخم می‌گذارد و فیلسوفی که فلسفه دفع می‌کند، تشبیه کرده است، که این دفع کردن را به نظر می‌آید از شعر معروف تریستان تزارا گرفته است که شعر را از فضولات آدمی می‌داند و در این شعر بکت شاعر یعنی خودش را هم دست می‌اندازد

فرهادپور: من بیش‌تر با آقای **هیوکنر** موافقم که بکت اگر رمان‌هایش را نتوشته بود، یک آدم دست چهارم بود، یعنی شعرهای بکت بیش‌تر حالت مصنوعی زورزدن داشت. در این اشعار بکت چون به هنر نرسیده بود، به فلسفه ایراد می‌گرفت و یک مقدار بازی هنری درمی‌آورد. هیوکنر می‌گوید در واقع قضیه جایی هنر می‌شود که بکت از این ذهنیت انگلیسیِ خودش ،که تحت‌تأثیر جویس است، کنده می‌شود و شروع

می‌کند به فرانسه نوشتن و تازه آنجاست که اصلاً از شر این نوع شعر اگزیستانسیالیست‌مآب خلاص می‌شود. من کلاً با این تعبیر موافقم تا جایی که بکت تحت‌تأثیر جویس بود، کارهایش پر از همین قرتی بازی‌های روشنفکرانه و اشارات ضمنی و زبان‌بازی و جعل اصطلاح و کارهایی بود که جویس کرده بود. خیلی‌ها هنوز هم به نحو خفیف‌تری همین کارها را ادامه می‌دهند، هیچکس هم نتوانسته از جویس جلوتر برود. همهٔ آن‌ها در نظر داشته و دارند که از ادبیات یک ابزار یا یک سیستم بازنمایی حقیقی و اصیل بسازند، حتا اگر نگوییم در آن حالت صرفاً رئالیستی‌اش که ادبیات فقط و فقط ابزار بازنمایی است؛ بلکه ادبیات به عنوان خانهٔ حقیقت. جویس برای این ادبیات چنان اصالتی قائل است که ستایش از هنرنمایی خودش می‌شود موضوع اثرش، بعد هم از اینکه راجع به زبان‌دانی و زیرکی خودش حرف می‌زند، کلی کیف می‌کند و سه هزار صفحه "بیداری فینگان‌ها" (Finegans wake) می‌نویسد و از این بازی‌های غنای زبان درمی‌آورد.

اتفاقاً تمام کار واقعی بکت لحظه‌ای شروع می‌شود که می‌فهمد ادبیات هم به اندازه دکارت پایش در گِل است و این غنای استادانه هم همان تلاش دکارتی است، برای اینکه باز به یک حقیقت عجیبی برسیم و بر خود و جهان تسلط پیدا کنیم که این نیز باز به تناقض می‌انجامد و به همین علت بکت خیلی صریح می‌گوید که من از قبل می‌دانستم که ادبیات یک چیز بورژوایی است و اینقدر قضیه را برای خودش جدی نمی‌گیرد و غنا و اصالتی برای ادبیات، فی‌نفسه، قائل نمی‌شود؛ بلکه ادبیات را به‌عنوان جزئی از پروسهٔ کلی هبوط که همه، از دکارت بگیر تا خود جویس، در آن هستند ـ از درون ویران می‌کند. اگر این طور نگاه کنیم وضع شعرها تا حدی تغییر می‌کند.

سؤال: در شعرها، در حقیقت شعر و سرودن شعر و ارزش‌های شعری را هم مسخره می‌کند تا آنجا که من یادم می‌آید، تصنع این شعرها فوق‌العاده محسوس است و همین به زیبایی‌شناسی شعر لطمه می‌زند؛ ولی ظاهراً کسانی که pennich Poem جویس را خوانده‌اند فکر می‌کنند که بکت این کار جویس را ادامه داده است. من خودم برای جداشدن بکت از سنت انگلیسی شواهدی جز همان روی آوردن بکت به نوشتن زبان فرانسه ندیدم و دربارهٔ گسستن جویس از بکت چندان تند نمی‌روم، می‌دانیم که بکت در مجموعه مقاله یا جنگی که در ستایش جویس انتشار یافت مقاله‌ای دارد تحت عنوان "Exagamination... Our wake" و در پایان عبارت، Finegans را Work in progess یا "اثر پیش‌رونده" معرفی می‌کند. ضمناً می‌دانیم که خود بکت از آنجا که اهل مصاحبه و تأویل و دفاع و این چیزها نبود، جز آثارش چیزی که مبین گسست او از جویس و سنت انگلیسی باشد، در دست نیست. جویس و بکت هر دو در میان جنبش‌های ادبی پس از جنگ وامدار میراث دادائیست‌ها هستند و اعتقاد و تعهدی به خرد روشنگری و دستاوردهای آن ندارند. هر چند سنت جنبش دادائیسم هم مثل جنبش هیپی‌ها ادامه‌ای نداشت؛ ولی مانند بمبی بود که زیر مفاهیم پذیرفته و نظام اندیشگی برخاسته از روشنگری، عمل کرد و آثار این دو جنبش هنوز هم در مظاهر مختلف اندیشه و عمل به چشم می‌خورد و حتا نویسندهٔ فلسفه گریز و بازاری‌ای همچون **مارکز** مثلاً از این دو میراث، و به‌خصوص از دادائیسم، حداکثر استفاده را می‌کند؛ هر چند برداشت او از هر دو سطحی است. به هر حال می‌خواستم بگویم که در حقیقت بکت در شعرش، هم سرودن شعر و هم ارزش‌های زیبایی‌شناختی را مسخره می‌کند و زیر سؤال می‌برد و در نمایش هم با تئاتر این کار را می‌کند.

فرهادپور: خوب حالا همهٔ قضیه بر سر این است که بکت این کار را در فاصلهٔ بین این دو دوره، در چه شکل هنری انجام می‌دهد وگرنه این دست‌انداختن ادبیات را در جویس و کل نهضت‌های مختلف مدرنیستی هم داریم. منتهی وضع بکت از این نظر واقعاً استثنایی است، به نوعی به تهِ تهِ خط رسیده و در نتیجه بر جنبه‌های نمایشی این قضایا در خودش غلبه کرده است، یعنی واقعاً پنج سال در خانه نشسته و بعد هم به مصاحبه و اینجور چیزها و اگزیستانسیالیسم آبکی نپرداخته که خودش یک جور تبلیغات است و همه‌اش از یاءس و نمی‌دانم وضعیت بشری و مرگ و تنهایی حرف بزند و برای اینکه در واقع یک‌جور تسلای معنوی تازه ارائه کند، در حالی که واقعاً کارکردش در جامعهٔ مافوق صنعتی صرفاً دادوستد تسلای معنوی است و در واقع در آن صورت دارد عکس حرفی که خودش می‌زند، عمل می‌کند. انتقادش از جهان مادیِ "فاقد معنویت" و ناسزایش به جهان در واقع جزئی از آرایش و خودفریبی این جهان شده که پاریس نمونهٔ‌بارز آن است. هر روزی جنبشی راه می‌افتد و در به اصطلاح تخالف با مثلاً زندگی بورژوایی قیام می‌کنند، ولی بعد از چند سال خودشان جزئی از تزئینات این زندگی می‌شوند. علیه سنت قیام می‌کنند و این سنت‌شکنی خود به سنت تبدیل می‌شود. حوزه و نقد ادبی فرهیخته و آکادمیک را به مسخره می‌گیرند، ده سال بعد خودشان در دانشگاه‌ها تدریس می‌شوند. آثارشان فحش به سرمایه‌داری و ماتریالیسم و زندگی کالایی است؛ اما بیست سال بعد، همین آثار در حراج‌های بین‌المللی پانزده میلیون فرانک، پنجاه میلیون فرانک و... فروش می‌رود و هزاران نفر راجع به آن‌ها بحث می‌کنند و صدها رسالهٔ دکترا در مورد این آثار نوشته می‌شود و این جنبش طغیانگر خودش جذب همان جامعه‌ای می‌شود که علیه‌اش طغیان کرده بود. بکت از آن کسانی است که این را می‌داند و می‌داند که نهایتاً هم نمی‌تواند فرضاً جلوی این منطق قیام کند، ولی با یک دیسیپلین (نظم) و خلوص هنریِ خیلی عجیب، که فکر می‌کنم واقعاً به قیمت درد و بدبختی و محروم کردن خود از خیلی از این بازی‌ها و به اصطلاح خودنمایی‌ها و استمناءهای روشنفکرانه کسب کرده، توانسته به چنین خلوصی برسد و البته همواره هم می‌داند که تافتهٔ جدابافته‌ای نیست؛ یعنی آگاه است که می‌تواند به ایده‌ئولوژی، به کالا و هم چنین بکت بازی تبدیل شود. از اول خودش مسأله را طوری توضیح می‌دهد که شما می‌فهمید می‌داند قضیه به کجا خواهد کشید و می‌داند که در این مورد نمی‌تواند کار عجیبی بکند یا اصلاً نباید بنویسد، یا حالا که دارد می‌نویسد، خواه ناخواه پایش در این بازی تا حدی گیر است. منتها بکت چنان عمل کرده که کسانی که

می‌خواهند این بازی را با او بکنند، دیر یا زود به اصطلاح می‌شود گفت به نوعی خودشان خودشان را به دلقک بدل می‌کنند و بعد شاید بتوانیم این بحث را وصل کنیم به اینکه بکت چه طرز تلقی از خودش داشت و بعد این را از طریق رابطه‌اش با جویس ادامه می‌دهیم که خود هیوکنر یک فصل خیلی زیبایی دارد که بعداً اگر بتوانیم، به آن می‌پردازیم.

هیوکنر در مقایسهٔ جویس با بکت تمثیلی به‌کار می‌برد. او جویس را بندبازی می‌داند که همراه با بکت در سیرک مشغول نمایش‌اند، ما هم آمده‌ایم تا سرگرم بشویم، حقیقت و این حرف‌ها هم واقعاً بهانه است. پول بلیت داده‌ایم و سرگرم نمایش در تلویزیون و مصاحبه و پاریس و کافه و همهٔ این قضایا هستیم. منتها جویس آن بندبازی است که هیجان نمایش و زیبایی را خیلی جدی گرفته و با نهایتِ استادی دارد روی بند راه می‌رود و واقعاً هم فکر می‌کند که از بندباز قبلی عملیات محیرالعقول‌تری دارد انجام می‌دهد و جماعت هم برایش بیش‌تر دارند کف می‌زنند و جدی‌اش می‌گیرند. بکت در واقع دلقکی است که ادای این بندبازی را درمی‌آورد و گاه با مهارتی خیلی بیش‌تر از خود بندبازها؛ ولی او کل قضیه یا کل سیرک را دست می‌اندازد. او در آن واحد با مهارتی بیش‌تر از یک بندباز حرفه‌ای خودِ بندبازی روی بند را به مسخره می‌گیرد. او باید مصنوعاً زمین بخورد، مصنوعاً ادای ،به اصطلاح، افتادن را دربیاورد؛ تا فریاد ترس و هیجان تماشاگران به هوا رود، بعد هم معلوم می‌شود که دارد ادا درمی‌آورد و دست می‌اندازد. این کاری است که بکت با رُمان می‌کند، یعنی دقیقاً بالای بند است و باید اوج مهارت و استادی را به کار ببرد، ولی برای مسخره‌کردن بندبازی و این تصور که قهرمانی که آن بالاست دارد کار عجیبی می‌کند و ما هم باید شیفته‌اش بشویم و نگاهش بکنیم و استادی و مهارتش را ستایش کنیم. در واقع این تمثیل خیلی زیبایی است که جویس بندباز ماهری است و بکت دلقکی است که تمام این سیرک را به نوعی به مسخره گرفته و به همین علت هم من جایی گفته‌ام که در جهان بکت، دلقک‌ها تنها آدم‌های جدی هستند و کارشان را هم خیلی جدی انجام می‌دهند. چون در بکت دلقک‌ها چاپلین نیستند که ما را بخندانند، دلقک‌ها بیش‌تر شبیه باستر کیتون هستند که اصلاً لبخند نمی‌زنند. چهره‌های بسیار سرد و بدون لبخند که کار خودشان را جدی گرفته‌اند؛ یعنی چون خودشان کارشان را جدی می‌گیرند، دلقک‌بازی‌شان می‌تواند مؤثر واقع شود. با نهایت استادی زمین می‌خورند و دست و پا چلفتی بودن را در نهایت استادی نشان می‌دهند. هر کسی نمی‌تواند به آنجا برود و نقش یک آدم دست و پا چلفتی را بازی کند. این‌ها با یک نوع مهارتی روی پله‌هایی، که وجود ندارد، راه می‌روند و زمین می‌خورند. یعنی در واقع می‌شود گفت ضعف، دست و پا چلفتی‌بودن و مسخره‌گی این بشر دوپایی را نشان می‌دهند، که مثلاً به عنوان خلیفه و سرور زمین دارد روی زمین راه می‌رود. به عبارت دیگر عجز و شکست و سترونی و دلقک‌بازی را به هنر بدل کرده‌اند. و این همان حرفی است که بکت خودش دربارهٔ سترونی گفته است که روی سترونی آنقدر که باید، کار نشده است. دلقک‌ها کارشان این است که سترونی را به هنر تبدیل کنند و به طرزی هنری دست‌اندازها و چاله چوله‌هایی را که بشر در آن می‌افتد، نشان می‌دهند و در نهایت همین امر را با صداقتی بی‌رحمانه و به واقع کمیک به نمایش می‌گذارند، کمیک بودنش هم از همین جدیت ناشی می‌شود. حالا اگر بپذیریم که در جهان بکت دلقک‌ها تنها آدم‌های جدی هستند، عکسش این می‌شود که آن‌هایی که خودشان را جدی می‌گیرند به دلقک بدل می‌شوند، آن‌هم به مفهوم منفی‌ای که ما از دلقک‌ها داریم. حالا اگر خود بکت را در نظر بگیریم، می‌شود گفت که او هم به نحوی همین سیر را طی کرد. یعنی اینکه می‌گوییم یک جایی از جویس می‌برد، منظورم آن است که او نیز تا مقطع خاصی ادبیات را به معنای منفی کلمه "جدی" می‌گیرد و خیلی دوست دارد استادیش را نشان بدهد که من چقدر زبان

می‌دانم، لاتین می‌دانم، چه بازی‌های می‌توانم بکنم؛ ولی او سرانجام به اینجا رسید که این کارها واقعاً مسخره است؛ این که بخواهیم با آرایش و بزک ادبیات را جدی بگیریم، آن‌هم در شرایطی که می‌دانیم ادبیات همان‌قدر کارش به فلاکت و مسخره‌گی کشیده که دکارت یا هر چیز دیگری در کل این فرآیند بازنمایی عقلانی؛ و در اینجاست که بکت عملاً به یک دیسیپلین هنری عجیب تن می‌دهد. به سمت ساده کردن کارهاش و حذف حشو و زوائد می‌رود که در اینجا زبان فرانسوی به کمکش می‌آید و بعد آثارش کوتاه‌تر و کوتاه‌تر می‌شود، و آن به اصطلاح پرگویی‌های اولیه کنار گذاشته می‌شود؛ هر چند در تریلوژی هم هدف اصلاً غنابخشیدن به رُمان یا بازسازی واقعیت نیست. پرگویی‌های او ظاهراً از فرط تکرار کلافه‌کننده است، قهرمان اثر در طول سیصد صفحه یک حرف را تکرار می‌کند. ولی بکت در آثار بعدیش از این هم دور می‌شود و به نوعی خلوص و سادگی یا به قول آلوارز به پشت مرز سکوت می‌رسد. البته بکت با هشیاری کامل بر سر این امر می‌ایستد، و طوری که کمی آن‌طرف‌تر از بکت ما واقعاً با شارلاتانیسم عرفانی سروکار داریم، یعنی با کسانی که نان حرف نزدن خود را می‌خورند، کسانی که با چهارتا شطحیات و شایعات و اینگونه مسائل، فضائی می‌سازند که در آن حرف نزدن معنایی مقدس و اسرارآمیز می‌یابد؛ در حالی که بکت دربارهٔ اجبار خود به حرف زدن، حرف می‌زند و از این طریق عذاب و بحران ادبیات و زبان را آشکار می‌کند. عرفا قرن‌هاست که با پررویی تمام دربارهٔ سکوت و ضرورت حرف نزدن، حرف می‌زنند؛ اما بکت در این دام نیفتاد و فقط تا حدی به سکوت نزدیک شد که بتواند به عنوان یک نویسنده حرف بزند. بکت نسبت به صنعت فرهنگسازی و این بساط ادبیات بازی و جنبش‌های مدرن پاریسی نیز همین موضع را دارد؛ از آن‌ها استفاده می‌کند؛ زیرا خودش هم جزئی از مدرنیسم هست، ولی می‌داند که ایراد کار کجا است. می‌داند خواه یا ناخواه نمی‌تواند به صورت فردی اصالت عجیبی از خودش بروز دهد و جلوی سوءاستفاده را بگیرد. او می‌داند که وقتی حرف می‌زند، خواه ناخواه حرفش تعبیر می‌شود و تدریس می‌شود. رساله رویش می‌نویسند، چه می‌دانم "بکت ایسم" از آب درمی‌آید، مرید پیدا می‌کند، به‌خاطرش جایزه به این و آن می‌دهند، منتها این آگاهی را به نوعی با همان دست انداختن خودش و با تله‌هایی که در آثارش کار گذاشته است نشان می‌دهد، یعنی همان حالت تأملی و انعکاسی که هر حرفی را که شما بزنید او از قبل خودش پیش‌بینی کرده است، به نحوی که می‌توان گفت حتا منتقدین خیلی باهوش را هم به دام می‌اندازد. با وجود این هنوز شکی نیست که صنعت فرهنگ سازی و واقعیت قدرتمندتر از بکت بوده و آثار آن را ایران هم می‌بینیم. منظورم تعابیری نظیر "تأثر پوچی" و "آبزوردیته" و "نیهیلیسم" است که ورد زبان‌ها شده و فقط به درد نقل قول کردن در مهمانی‌ها می‌خورد و نشان دادن این که من‌هم بکت خوانده‌ام یا به هر حال بکت را می‌شناسم و آوانگارد هستم. این استفادها و سوءاستفاده نشان می‌دهد، واقعیت قوی‌تر از بکت است. قدرت بکت در این است که این نکته را تشخیص داده و در نتیجه در آثارش این حالت تناقض‌آمیز را ایجاد کرده که اگر کسی جدی‌اش بگیرد، در واقع خودش را به یک دلقک تبدیل کرده است و در نتیجه نمی‌شود از طریق این به اصطلاح بازی‌ها، مصاحبه و سخنرانی و تحلیل به نوعی رضایت از خود رسید، نه‌اینکه نشود بکت را تحلیل کرد، منتها کسی که این کار را می‌کند آخر کار دیگر فکر نمی‌کند که من بکت‌شناس شدم یا رضایت خاطری پیدا کردم. با بکت نمی‌شود این کار را کرد. به محض اینکه واقعاً حرف خودش را بیان بکنید، خوانندهٔ تیزهوش تشخیص می‌دهد که، شما که دارید بکت بازی درمی‌آورید و مسخره‌تر از دلقک‌های خود بکت هستید که تمام این قضایا را پشت سر گذاشته‌اند. ■