وام‌گیری بکت از *کمدی الهی* دانته در *گم‌گشتگان*

مه‌زاد شیخ‌الاسلامی (مربی گروه زبان و ادبیات ایتالیایی دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران)[1]

چکیده

شاهکار ادبی دانته، *کمدی الهی*، تا به اکنون الهام‌بخش نویسندگان بسیاری در نقاط مختلف جهان بوده است. در این مقاله بر آن هستیم تا ضمن یادآوری تأثیر مستقیم و بدون‌واسطهٔ دانته و اثر ماندگار وی، *کمدی الهی*، بر نوشته‌های گوناگون ساموئل بکت، به تحلیل مضمونیِ این تأثیرپذیری در یکی از آثار متأخر بکت به نام *گم‌گشتگان* بپردازیم و جلوه‌های مختلف *کمدی الهی* را در این اثر نشان دهیم. بر پایهٔ تحلیل انجام‌شده می‌توان گفت استوانه‌ای که در اثر بکت به توصیف در می‌آید، نمونه‌ای کوچک از برزخ دانته است، یا واژهٔ «هارمونی» که پیوسته در متن بکت تکرار می‌شود، می‌تواند به شکل‌های مختلف یادآور دوزخ و برزخ دانته باشد. البته با وجود شباهت محتوایی *گم‌گشتگان* به «دوزخ» و «برزخ»، این اثر از نظر زبانی بیشتر به «بهشت» شباهت دارد.

کلیدواژه‌ها: *کمدی الهی*، *گم‌گشتگان*، بکت، دانته، تأثیرپذیری.

---

1. Email: msheikholislami@ut.ac.ir

۱. تأثیرپذیری بکت از دانته

بکت تحصیلات خویش را در رشتهٔ زبان‌های مدرن در ترینیتی کالج در سال ۱۹۲۸ به پایان رساند. «با در نظرگرفتن تقویم سال تحصیلی دانشگاه دوبلین در آن زمان، وی در سال سوم تحصیل یعنی ۱۹۲۵–۱۹۲۶ در دورهٔ ادبیات ایتالیا با *کمدی الهی* آشنا شد» (فلچر ۴۱). بنابراین با توجه به آشنایی و تسلط بکت به زبان ایتالیایی تأثیرپذیری بکت از دانته را می‌توان از نوع مستقیم و بدون واسطه دانست: «تأثیرات ادبی ممکن است مستقیم و بدون واسطه یا غیرمستقیم و از طریق واسطه‌های مختلف صورت گیرد. تأثیر مستقیم آن گاه صورت می‌گیرد که نویسنده‌ای از طریق مطالعه و آشنایی با آثار نویسندهٔ دیگری به زبان اصلی تحت تأثیر وی قرار گیرد» (انوشیروانی ۲۲).

در سال ۱۹۲۹ آشنایی، ارادت و دوستی میان بکت و جیمز جویس[1] او را به نگارش مقاله‌ای کوتاه با عنوان «دانته... برونو. ویکو... جویس» تشویق می‌کند. در نظر بکت سه نقطهٔ میان اسامی کاربرد سجاوندی ندارد، بلکه به فاصلهٔ زمانی میان این بزرگان ادب اشاره می‌کند؛ از سویی دیگر، سه نام نخستین کسانی هستند که بر اثری هنری که جویس در آن زمان مشغول نگارش آن بود و بعدها *شب‌زنده‌داری فینیگان‌ها* نام گرفت، تأثیر گذاشتند.

علاقهٔ بکت به دانته تا پایان زندگی او ادامه داشت. مل گوسُوْ[2]، منتقد امریکایی تئاتر و سینما، در توصیف یکی از ملاقات‌هایش با بکت در سال آخر زندگی او در خانهٔ سالمندان نوشته است:

> اتاق کوچک و ساده بود، برهنه همانند یک سلول. قابی بر دیوارها نبود، امکانات خاصی به چشم نمی‌خورد. تنها یک تخت باریک که با دقت مرتب شده بود، یک میز تحریر و یک میز که بر روی آن چند کتاب بود. ما بین این‌ها یک لغت‌نامه و کتاب *کمدی الهی* دوران تحصیل بکت با یادداشت‌هایی به قلم او دیده می‌شدند: در آخرین سال زندگیش بکت دانته را به زبان ایتالیایی بازخوانی می‌کرد (گوسُوْ ۵۸).

اقتباس محتوایی و تأثیر شاهکار ادبی دانته بر بکت در یکایک آثار بعدی او موضوع تحقیق و مقالات پژوهشگران بسیار بوده است که در اینجا به مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود:

1. James Joyce
2. Mel Gussow

نام گابریل فراسکا[1]، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه سالرنو و برگزینندهٔ کنونی جایزهٔ ادبی ناپل، از سال ۱۹۷۷ و با ترجمهٔ ایتالیایی از رمان شناخته‌شدهٔ *وات* پیوند خورده است. در سال ۲۰۱۴ فراسکا مجموعهٔ مقالات و فعالیت‌های آموزشی- پژوهشی خویش را در کتابی با عنوان *گم‌گشتگان. بکت با دانته و کانتور* به چاپ رساند. ایدهٔ آغازین این جستار نیز مرهون دورهٔ ادبیات تطبیقی پروفسور فراسکا در دانشکدهٔ ادبیات سِینا در سال تحصیلی ۲۰۰۵-۲۰۰۶ است.

دانیلا کزلّی[2]، استاد ادبیات مدرن دانشگاه منچستر، در سال ۲۰۰۶ کتاب ارزشمندی با عنوان *رد پای دانته بر بکت، پیوندهای بینامتنی در عرصهٔ خیال و نقد* منتشر کرده است که شاید نخستین مطالعهٔ جامع به زبان انگلیسی دربارهٔ ارتباط میان بکت و دانته باشد.

از سایر مقالات ارزشمندی که پیشتر از این دو اثر جامع، در ابعاد بسیار کوچک‌تر، به این مطلب پرداخته‌اند می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

«وامگیری بکت از دانته» به قلم جان فلچر[3] (۱۹۶۵)، «و بنابراین خارج شدیم تا ستارگان را باز ببینیم ـ ولیکن در آنجا هیچ ستاره‌ای نبود: دانته در انتهای بازی بکت» به قلم سی. اس. لانوگان (۱۹۷۷)، «از برزخ تا به دوزخ: بازبینی بکت و دانته» نوشتهٔ مایکل رابینسون[4] (۱۹۷۹)، «دانته و بکت» به قلم والاس فولیه[5] (۱۹۸۵)، «هیچ ستاره بدون شیار: بکت و دانته» به قلم ماری برایدن[6].

۲. معرفی داستان *گم‌گشتگان*

ساموئل بکت نگارش *گم‌گشتگان* را در اواخر اکتبر ۱۹۶۵ به زبان فرانسه آغاز کرد. پیرایش نسخهٔ نهایی آن برای وی آسان نبود. در مه ۱۹۶۶ بار دیگر اثر را در دست گرفت. در این دوره اختلالاتی در بینایی او را به شدت مشوش کرده بود، زیرا نمی‌دانست دیدگانش تا چه مدت او را یاری خواهند کرد. در ۱۹۶۷ دو صفحه از اثر با عنوان «درون سیلندر» در مجلهٔ *Livres de France* به چاپ رسید. سرانجام در ۱۹۷۰ اثر به پایان رسید. ترجمهٔ انگلیسی آن که توسط خود بکت صورت پذیرفت در ۱۹۷۲ در لندن منتشر شد. در ۱۹۷۶ یک گروه تئاتر

1. Gabriele Frasca
2. Daniela Caselli
3. John Fletcher
4. Michael Robinson
5. Wallace Fowlie
6. Mary Bryden

نیویورکی پیشتاز با نام مابو ماینز[1]، پس از کسب نظر مساعد بکت، این متن را به شیوه‌ای خاص به نمایش در آورد: تماشاگران در فضایی استوانه‌ای می‌نشستند که از آن می‌توانستند استوانه‌ای را، در ابعاد مینیاتوری، کاملاً مطابق با آن‌چه در متن توصیف شده بود، مشاهده کنند. در سال ۱۳۸۸ سیامک بهرام‌پرور *گم‌گشتگان* را به زبان فارسی برگردانده است. بهرام‌پرور ترجمه‌ای تحت‌الفظی از متن انگلیسی ارائه داده که در آن تمرکز بر وفاداری تمام و کمال به متن مبدأ گنگ و نامفهوم بودن بسیاری از بندها و بخش‌ها را سبب شده است.

در *گم‌گشتگان* بکت استوانه‌ای را به محیط ۵۰ متر و ارتفاع ۱۶ متر به تصویر می‌کشد. سرتاسر این استوانه با کائوچوی سخت یا چیزی شبیه به آن پوشانده شده است. در نیمهٔ بالایی استوانه بیست حفره به شکل پنج تاس به قطر حدود ده متر طراحی شده است که برخی از آنها از طریق تونل‌هایی به هم مرتبط هستند. نور صحنه از تمامی نقاط ساطع می‌شود و کل مکان و حتی ذرات هوای آن را نیز شامل می‌شود. دما، در بازهٔ زمانی چهار ثانیه از حداقل خود یعنی پنج درجه به حداکثر خود یعنی بیست و پنج درجه در نوسان است. هرازگاه جریان نور و دما به صورت هم‌زمان متوقف می‌شود و سکونی مطلق را در استوانه به وجود می‌آورد.

ساکنان این استوانه دویست کالبد[2] در سنین گوناگون، از خردسال تا سالخورده هستند. این دویست کالبد خویشاوند دور، نزدیک یا دوست هستند و به‌طور کلی اغلبشان یکدیگر را می‌شناسند. آنها مدام در حال جست‌وجو هستند. شاید «هر یک به مانند نیمه‌های جداشدهٔ آدمیان نخستین افلاطون، زوج خود را جستجو می‌کنند» (آلوارز ۱۸۰).

تنها اشیای موجود در استوانه حدود پانزده نردبان در اندازه‌های متفاوت هستند، که همچنان که بکت تأکید دارد، بدون در نظر گرفتن هارمونی به دیوار تکیه داده شده‌اند. نردبان‌ها علاوه بر این‌که دسترسی به حفره‌ها و تونل‌ها را ممکن می‌کنند، برای آنان که تنها درصدد دور شدن از سطح زمین هستند نیز کاربرد دارند.

زبان پرطمطراق اثر شرایط و قوانین زندگی در استوانه را گزارش‌وار بازگو می‌کند:

> [..] ورود به حلقهٔ مخصوص نردبانی‌ها تنها زمانی امکان‌پذیر است که یکی از ایشان این حلقه را برای ورود به یکی از دو حلقهٔ دیگر رها کند. گذر از درونی‌ترین حلقه به سایر حلقه‌ها نیز

1. Mabou Mines

۲. بکت تنها در آخرین سطور متن از واژهٔ انسان برای ایشان استفاده می‌کند.

آزاد نیست. اگرچه هر کالبد در بالارفتن یا نرفتن از نردبان مختار است، اما رها کردن صف اختیاری نیست. بنابراین هر کالبد که در صدد رها کردن حلقهٔ نردبانی‌ها است باید ابتدا در صف بالارفتن از نردبان منتظر بماند و تنها هنگامی که نوبت به او رسید این اجازه را دارد که به حلقهٔ میانی و درونی ورود کند. بنابراین این کالبدها که در ابتدای صف قرار می‌گیرند به طور ویژه از سوی مشاهده‌کنندگان حلقهٔ دوم زیر نظر گرفته می‌شوند، چرا که تنها اینان هستند که با انصراف خود امکان گذر را برای مشاهده‌کنندگان فراهم می‌سازند... (بکت ۲۱۶)

همچنین در صفحات پایانی اثر در توصیف نشانه‌ای که ساکنان استوانه برای جهت شمال در نظر گرفته‌اند، این‌گونه می‌خوانیم:

جهت شمالی وجود دارد که بازنمایی آن بر عهدهٔ یک مغلوب، یا بهتر بگوییم یک زن مغلوب، یا بهتر بگوییم آن زن مغلوب است. او به دیوار تکیه زده، زانوان خود را در آغوش گرفته و صورت خود را در میان زانوان پایین نگه داشته است. دست چپش پای سمت راست را نگه داشته و دست راستش مچ پای چپ را گرفته است. موهای قرمزش که بر اثر نور تار می‌نمایند، تا به زمین می‌رسند و چهرهٔ وی و جلو بدن وی را پوشش می‌دهند. پای چپ او بر پای راستش گره خورده است. او جهت شمال است... (بکت ۲۲۱)

دغدغهٔ همیشگی بکت در باب ریاضیات، در این اثر، به وفور و با توصیف سطح استوانه، بیان جزئیات تغییرات دما و تعداد و طول نردبان‌ها و همچنین شمار ساکنان استوانه که به چهار دستهٔ متفاوت تقسیم شده‌اند، مشاهده می‌شود:

درون سیلندری با محیط ۵۰ و ارتفاع ۱۶ متر به‌خاطر حفظ هارمونی یا به‌طور کلی با مساحتی در حدود هزار و دویست متر مربع که هشتصد متر آن دیوارها هستند (بکت ۲۰۵).

[...] هم اکنون گروه اول دو برابر گروه دوم عضو دارد و گروه دوم سه برابر گروه سوم و این گروه چهار برابر گروه چهارم که تعدادشان پنج تن است (بکت ۲۱۳).

همچنان که آلفرد آلوارز[1] اشاره می‌کند، ایجاز و دشواری از ویژگی‌های اساسی آثار بکت محسوب می‌شوند. این دو کیفیت با هر اثر جدید وی افزایش می‌یابند. در *گم‌گشتگان* نبود نشانه‌های سجاوندی، جز نقطه‌هایی که در پایان جملات قرار گرفته‌اند یا فقط چند علامت پرسش، از عواملی است که به دشوار شدن اثر و بازسازی تصویر گنگ، مبهم و پیچیدهٔ مورد نظر بکت کمک می‌کند.

1. Alfred Alvarez

نبود گفت‌وگو و سکوت مطلق حاکم بر ساکنان استوانه در این اثر یادآور سخنان بکت در گفت‌وگو با ژرژ دوتویی[1] است:

> این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن (آلوارز ۱۲۳).

آثار متأخر بکت بیش از دست‌نوشته‌های آغازین او نزدیکی انسان به قلمرو سکوت را به تصویر می‌کشند. در این میان *گم‌گشتگان* را می‌توان یکی از پرچم‌داران این ویژگی دانست. می‌توان گفت سکوت و وقفه در این اثر فرصت تأمل و تفکر را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد، زیرا تصویر نامنسجم، ناآشنا و هراس‌آوری که به قلم بکت بناگاه در برابر او نقش می‌گیرد، همچون سایر آثار او از ارائهٔ داده‌هایی منظم به مخاطب و در نهایت درک روابط منطقی میان عناصری چون زمان، مکان، شخصیت‌ها و رویدادها رویگردان است.

۳. بررسی تأثیرپذیری‌های بکت از دانته در *گم‌گشتگان*

۳.۱ عنوان اثر

همان‌طور که دانیلا کزلّی اشاره می‌کند، حضور دانته در این اثر از همان گزینش عنوان نسخهٔ انگلیسی آن، یعنی The Lost Ones مشهود است (کزلّی ۱۸۳). این واژه در بخش آغازین سرود سوم «دوزخ» دانته به چشم می‌خورد، هنگامی که ویرژیل و دانته از دروازهٔ دوزخ، که بر سردر آن کتیبهٔ معروف دوزخ نگاشته شده است، عبور می‌کنند:

> از من داخل شهر آلام می‌شوند.
> از من به‌سوی رنج ابد می‌روند.
> از من پا به جرگهٔ گم‌گشتگان می‌گذارند (دانته ۱۰۹).

۳.۲ تقسیم‌بندی مکان

در استوانه سه منطقه وجود دارند که با نواری ذهنی و نهان از چشم بدن از یکدیگر بازشناخته می‌شوند. حلقهٔ بیرونی در حدود یک متر به افرادی که از نردبان بالا می‌روند

1. Georges Duthuit

و همچنین اکثریت برجای‌نشستگان و مغلوبان اختصاص یافته است. حلقهٔ بعدی که کمی تنگ‌تر است به آنان‌که از جست‌وجو خسته شده‌اند و به حاشیه رفته‌اند و جست‌وجوگر ـ مشاهده‌کننده یا در یک کلام مشاهده‌کنندگان هستند، تخصیص یافته و سرانجام درونی‌ترین حلقه مخصوص سایر جست‌وجوگران است.
فرانچسکا دل مورو[1] این تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ فضا را به دسته‌بندی ارواح گنه‌کار در سرودهای دوازدهم تا شانزدهم «دوزخ» تشبیه کرده است:

> برای آنکه این مشهودات تازه را چنانکه باید شرح دهم، می‌گویم که ما به زمینی بایر رسیدیم که هر گونه رویندهای را از بستر خود طرد کرده بود.
> جنگل محنت‌زا این زمین را چون تاجی در میان گرفته بود، همچنانکه گودال شوم، خود جنگل را در میان داشت... (دانته ۲۶۷)

۳. ۳ ساکنان سیلندر

گابریل فراسکا تقسیم‌بندی ساکنان استوانه را به حلقهٔ سوم طبقهٔ هفتم دوزخ تشبیه می‌کند (فراسکا ۱۷۳). طبقهٔ هفتم دوزخ در کل به سه منطقه دسته‌بندی شده است: منطقهٔ اول محل استقرار متجاوزان به دیگران است. این دوزخیان با آدمکشی به حیات دیگران یا با دزدی و راهزنی به اموال دیگران دست‌درازی کرده‌اند. منطقهٔ دوم این طبقه محل کیفر متعدیان به نفس است. اینان خود به دو گروه متجاوزان به هستی خویش، یعنی افرادی که دست به خودکشی زده‌اند، و متجاوزان به دارایی خویشتن تقسیم می‌شوند. و اما منطقهٔ سوم طبقهٔ هفتم که در مد نظر ماست، به متجاوزان به خداوند اختصاص یافته است. این دوزخیان خود به سه گروه تقسیم می‌شوند: کفرگویان یا متعدیان به ذات خداوند، لواط‌کاران که متعدیان به طبیعت محسوب می‌شوند و رباخواران که متعدیان به فن و صنعت هستند.

> گله‌هایی بی‌شمار از ارواح برهنه‌تن را دیدم که با تلخی بسیار می‌گریستند و هر جمعی از آنان پیرو قانونی خاص می‌نمودند:
> برخی از پشت بر زمین افتاده بودند و برخی چندک زده بودند؛ بعضی نیز بی‌وقفه و آرامشی راه می‌رفتند (دانته ۲۶۸).

حالت جسمانی ساکنان استوانه نیز به سه دسته تقسیم می‌شود: جست‌وجوگران مدام در حرکتند؛ نشستگان که معمولاً بر دیوار تکیه زده‌اند، بی‌حرکتند و بی‌نهایت خطرناک

1. Francesca Del Moro

هستند، زیرا هر لحظه امکان دارد میل به جست‌وجو در ایشان قوت گیرد؛ گروه سوم مغلوبان هستند، تنها افرادی که به طور قطع از جست‌وجو دست کشیده‌اند و تعدادشان پنج نفر است. آنان «اکثراً نشسته‌اند و به دیوار تکیه زده‌اند، همانند حالتی که یکی از نادرترین لبخندهای کمرنگ را بر لبان دانته آورد» (بکت ۲۰۵).

۳.۴ بلاکّوآ

دانته در برزخ، لبخندزنان، ویرژیل را بر آن می‌دارد تا به روحی بنگرد که با حالتی غریب زیر «تخته‌سنگی عظیم» لمیده است و همانند جنین بازوان خود را در اطراف زانوان و سر خویش را در میان زانوان نهاده است.

این اتفاق در طبقهٔ مقدماتی برزخ می‌افتد، مکانی که «سهل‌انگاران» در آن سکونت دارند، یعنی افرادی که توبهٔ خود را تا آخرین ساعات زندگی به تعویق انداخته‌اند. ایشان باید پیش از ورود به برزخ اصلی و آغاز دورهٔ تطهیر روح، زمانی معادل با دوران زندگی خویش را در طبقهٔ مقدماتی برزخ در انتظار بمانند.

بلاکّوآ فلورانسی یکی از دوستان دانته بود که با ساخت و تعمیر چنگ و سه‌تار روزگار می‌گذراند. وی که به رخوت و تنبلی معروف بود در پاسخ آنان که او را به سبب این رفتار مؤاخذه می‌کردند با استفاده از کلمات ارسطو می‌گفت:

> نشستن و آرام کردن روح و روان سبب خردمندی می‌شود (فراسکا ۲۲).

رخوت و سستی بلاکّوآ نه تنها از حالت جسمانی وی پدیدار است، بلکه در کلمات کوتاه و مقطعی که از آنها استفاده می‌کند نیز مشاهده می‌شود. همچنین نام او که به معنای نوشندهٔ آب است از آرایهٔ ادبی مجاز با علاقهٔ تضاد پیروی می‌کند که بر اساس آن کلمه یا جمله عنوانی متضاد با معنای خویش را دارد و در اصل این تن‌آسایی و رخوت در بلاکّوآ ناشی از نوشیدن شراب بوده است.

از بلاکّوآ با عنوان یار دیرین بکت یاد می‌شود، زیرا او شخصیت اول داستان‌های بکت در مجموعهٔ *های بیش از هوی*[1] (۱۹۳۴) است. در روایت نخست با عنوان *دانته و خرچنگ*[2] بلاکّوآ شوآ دانشجویی است که روزش را با تأمل درخصوص یکی از مسائل

1. *More Pricks Than Kicks*
2. *Dante and the Lobster*

کمدی الهی آغاز می‌کند، درطول روز در این باب با معلم ایتالیایی خود به بحث می‌پردازد و در پایان روز با این حقیقت ساده و در عین حال دهشتناک روبه‌رو می‌شود که پخت خرچنگ در حالی صورت می‌پذیرد که حیوان هنوز زنده است. بدین‌ترتیب داستان با تصویری مشابه، هرچند در مقیاسی به مراتب کوچک‌تر، از «دوزخ» دانته تمام می‌شود. این شخصیت در دیگر آثار بکت نیز ظاهر می‌شود و یکی از موارد اقتباس آشکار بکت از دانته است. البته بدیهی است که بکت با تناسب محتوای آثار و هدف نگارش آن‌ها به او کاربردی متفاوت از آنچه دانته برای او درنظرگرفته بود، می‌دهد.

در *گم‌گشتگان* نیز بکت بار دیگر به سراغ این شخصیت دانته رفته و از حالت جسمانی وی در توصیف کالبدهای مغلوبان استفاده می‌کند، با این تفاوت فاحش که بلاکُوآ در نظر بکت تصویری از انسان هم عصر وی را مجسم می‌کند، یعنی انسانی منزوی و مأیوس. انسانی که خویش را به زندگی بی‌معنا، مکانیکی و تکراری واسپرده و از ابتدایی‌ترین گونهٔ مراوده که به‌کارگیری زبان است بازمانده است، انسانی بی‌نام که قادر به اعمال هیچ‌گونه تغییری در شرایطی که او را در برگرفته نیست و تنها در دَوَرانی از انتظار و پوچی محکوم به گذر زمان است. از جمله دلایل اساسی پیدایش این‌گونه شخصیت‌ها و پیرنگ‌ها در آثار بکت و سایر نمایشنامه‌نویسان تئاتر معناباختگی می‌توان به وقایع دهشتناکی همچون وقوع دو جنگ جهانی، پیدایش فاشیسم، به بیراهه رفتن انقلاب ۱۹۱۷ در کشور روسیه و ظهور رژیم‌های دیکتاتوری کمونیستی اشاره کرد. در حقیقت، تمامی این وقایع ناگوار سیاسی بر عجز انسان در تعیین سرنوشت و تأثیرگذاری وی در روند زندگی تأکید دارند و در نهایت متفکری ژرف‌بین همچون بکت را، که در تطابق با روح زمان خود قلم می‌زند، به باور هرچه بیشتر این امر سوق می‌دهد که دنیای واقعی به صورتی تهدیدکننده و ویرانگر انسان عاجز را احاطه کرده است. در حقیقت حالت فیزیکی بلاکُوآ بیانگر این عجز و یأس لایتناهی انسان است.

۳.۵ تصویر و جهت حرکت

حمل‌کنندگان نردبان در جهانی که تشویش را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند، به فاصلهٔ صد متری از دیوار، به سمت راست حرکت می‌کنند و جست‌وجوگران در جهت مخالف ایشان در پیست دومی درحرکتند، بدین ترتیب ایشان دو حلقهٔ باریک را رسم

می‌کنند که در جهت مخالف یکدیگر در اطراف هیاهوی مرکزی می‌لغزند. این صحنه‌ای است که دانیلا کزلّی آن را به سرود هجدهم «دوزخ» تشبیه می‌کند. در آنجا نیز دو گروه قوادان، آنان که زنان را با هدف برآورده ساختن هوای نفس دیگران به انحراف کشیده‌اند و دزدان ناموس، آنان که زنان را برای هوای نفس خویش به گمراهی کشیده‌اند، در صحنه‌ای مشابه درحرکتند.

در نیمه‌ای از عرض گودال که در جانب ما بود ایشان از روبه‌رو به سوی ما می‌آمدند. و در آن نیمهٔ دیگر در جهت ما منتها با قدم‌هایی تندتر از ما راه می‌پیمودند (دانته ۳۱۶).

حرکت این دو صف در دو جهت مخالف یکدیگر یادآور صحنهٔ عبور ارواح نفس‌پرستان و شهوت‌رانان در سرود بیست و ششم «برزخ» نیز هست.

این ارواح را از دو جانب دیدم که با شتاب بسیار و بی‌آن‌که برجای ایستند، روی یکدیگر را می‌بوسیدند و ازین جشن کوتاه بسی خرسند می‌نمودند؛
و چنان می‌کردند که مورچگان، در آن هنگام به‌صورت صفوفی تیره در حرکتند... (دانته ۹۱۱)

بنابه اشارات بسیار در سرودهای متفاوت دوزخ حرکت دانته و راهنمایش ویرژیل در این مکان به سمت چپ بود:

این بگفت و به دست چپ چرخید؛ من و او حصار را ترک گفتیم ...(دانته ۲۲۵)

و او به من گفت: «می‌دانی که این مکان شکلی مدور دارد، و تو با آن‌که در سیر نزولی خویش، پیوسته رو به جانب چپ راهی بس دراز پیموده‌ای، ... (دانته ۲۷۷)

آن‌جا شاعر راه سمت چپ را در پیش گرفت و من در دنبالش به راه افتادم (دانته ۳۱۵).

از این پل دراز همچنان به دست چپ پیچیدیم... (دانته ۴۵۴)

لاجرم راه خود بازگرفتیم و پیش‌تر رفتیم و به جانب چپ چرخیدیم... (دانته ۴۸۵)

ولی در «برزخ» حرکت دانته و ویرژیل به سمت راست است، یعنی همان جهت حرکت حمل‌کنندگان نردبان‌ها، که در حلقهٔ بیرونی محیط در تکاپو هستند. دانته در سرود اول «برزخ» چنین می‌گوید:

به‌دست راست چرخیدم و به سوی آن قطب دیگر نگریستم... (دانته ۵۸۰)

بکت نیز در متن خود این‌گونه حرکت به سمت راست را تشریح می‌کند:

> برای آن کس که به این منطقه وارد می‌شود نزدیک‌ترین صف در سمت راست است و اگر مورد پسند وی نبود برای جست‌وجوی صف دیگر تنها در جهت راست است که باید حرکت کند (بکت ۲۱۸).

۳.۶ چشم

چشم تنها عضوی است که در متن بکت به وفور بدان اشاره می‌شود واز آن همچون اندامی کاوشگر یا اندامی که تحت کاوش قرار می‌گیرد یاد می‌شود. چشمان همچنین ابزاری هستند که تشخیص دسته‌ای که یک کالبد به آن تعلق دارد، به وسیلهٔ آن‌ها امکان‌پذیر است:

> (جست‌وجوگران حلقهٔ میانی) آن زمان که از جست‌وجوی بی‌حاصل در ازدحام فرومانده‌اند به سمت پیست می‌روند و درحالی‌که به آرامی مرز فرضی را دنبال می‌کنند با چشمان‌شان هر آن کس را که در آنجا است می‌درند (بکت ۲۱۰).
>
> چشمانِ به پایین دوخته‌شده یا بسته به معنای تسلیم و مشخصهٔ مغلوبین هستند (بکت ۲۱۱).
>
> جست‌وجوگران نشسته بدون هیچ حرکت سر با چشمان‌شان هر کالبدی را که عبور می‌کند می‌درند (بکت ۲۱۱).

واژهٔ چشم در *کمدی الهی* نیز در ترکیب با صفات گوناگون بارها تکرار شده است. در بسیاری از این موارد کاربرد آن‌ها همانند استفاده‌ای است که بکت در *گم‌گشتگان* از این اندام می‌کند، یعنی تشریح و توصیف حالات روحی شخصیت‌ها.

> با دیدگان شرمگین و به پایین دوخته‌شده (دانته ۱۱۴)، شیطان آتشین‌چشم (دانته ۱۱۷)، با نگاه‌های خاموش و سخت (دانته ۱۳۲)، دیدگانی خون‌فام (دانته ۱۵۷) و...

چشمان بی‌رمق[1]، چشمان بی‌وقفه[2] از جمله ترکیباتی هستند که در *گم‌گشتگان* برای توصیف حالات این کالبدها به کار رفته‌اند. صفاتی که در *گم‌گشتگان* بیش از یک بار در ترکیب با واژهٔ چشم دیده می‌شوند از این قرارند: چشمان جست‌وجوگر[3]، چشمان

1. Spent eyes
2. Unceasing eyes
3. Searching eyes, Questing eyes

به پایین دوخته‌شده یا بسته[1]. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، چشمان به گونه‌ای حریصانه چشمان و کالبدهای دیگر را کاوش و جست‌وجو می‌کنند. این کاربرد استفادهٔ دانته از صفت Grifagno به معنای درنده‌خو و حریص در سرود چهارم «دوزخ» برای توصیف نگاه سزار را به خاطر می‌آورد:

و «سزار» را که غرق در سلاح بود و نگاهی تذروآسا داشت... (دانته ۱۳۲)

۳.۷ تشبیه تأثیر دما بر پوست به برگ

اشاره‌ای که در متن به تأثیر دما و نوسان آن بر پوست، و درنهایت خشکیدگی و چروکیدگی آن همانند برگ می‌شود یادآور سرود سوم «دوزخ» است (کزلّی ۱۹۳). در این سرود دانته به توصیف طبقهٔ ماقبل اول دوزخ می‌پردازد، جایگاه «ابن‌الوقت‌ها» و «ضعیف‌النفس‌ها»؛ در حقیقت افرادی که در زندگی دنیوی خویش خنثی بوده‌اند و میان نیکی و پلیدی انتخابی نکرده‌اند. در بخش پایانی این سرود دانته هم‌مسیر گناهکارانی می‌شود که باید در پی زورقی که هدایت آن را کارون[2] بر عهده دارد از رودخانهٔ آکرونته[3] عبور کنند تا به طبقهٔ اول دوزخ برسند. دانته این دوزخیان را به هنگام شنیدن بانگ خشمگین کارون بدین‌سان توصیف می‌کند:

همچنان که در فصل خزان برگ‌ها یکی در دنبال دیگری از درخت جدا می‌شوند تا آنکه شاخهٔ درخت برگ و بار خویش را یکسره بر زمین نهد، زادگان تبهکار آدم نیز، چون پرنده‌ای که بسوی همنوای خود روی آورد، هریک به دنبال آن دیگری خویشتن را از کرانه به درون رود افکندند... (دانته ۱۱۸)

و اما بکت در توصیف تأثیرپذیری پوست بدن از دما اینگونه می‌نویسد:

دما. ضرباتی معین آن را میان گرما و سرما در نوسان نگاه می‌دارد. در بازهٔ زمانی چهار ثانیه از یک سرحد تا به دیگری می‌گذرد. دقایقی از سکون، کمابیش گرم یا سرد، تجربه می‌شوند. این دقایق با دقایق قطع نور مصادف می‌شوند. در آن زمان همگان خشک می‌شوند. شاید همه چیز به سوی پایان می‌رود. در عرض چند ثانیه همه چیز از سر گرفته می‌شود. نتیجهٔ این اقلیم بر پوست. خشک می‌شود. کالبدها با صدای خش‌خش برگ‌های خشک بر هم ساییده می‌شوند (بکت ۲۰۲).

1. Eyes cast down or closed
2. Caron
3. Acheronte

۳.۸ خشونت

صحنه‌های خشونتی که ارواح گنه‌کار در دوزخ و برزخ گاه بر خویش و گاه بر دیگری روا می‌دارند بسیار است. رفتار خشونت‌آمیز کالبدهای بکت نیز می‌تواند برخی از این صحنه‌ها را در نظر خواننده زنده کند (کزلّی ۱۹۳). بخش‌هایی که به خشونتی می‌پردازد که کالبدها بر خویش روا می‌دارند، به شرح ذیل هستند:

> تنها صداهایی که شایستهٔ این واژه هستند از جابه‌جایی نردبان‌ها یا برخورد کالبدها با یکدیگر یا تنها یک کالبد با خودش ناشی می‌شوند، زمانی‌که به عنوان مثال این کالبد بر اثر خشمی ناگهانی شروع به کوفتن بر سینهٔ خویش می‌کند (بکت ۲۰۳).

و اما در سرود نهم «دوزخ» که جایگاه ملحدان و بدعت‌گذاران در دین است، دانته در توصیف سه شیطانهٔ زن که نماد وجدان معذب گنه‌کاران هستند از عبارات زیر استفاده می‌کند و بدین‌سان خشونتی را که ایشان بر خویش رو می‌دارند به تصویر می‌کشد:

> هر یک ازین سه با ناخن سینهٔ خویش را پاره می‌کرد و با کف دست به خویش سیلی می‌زد، و هر سه چنان سخت فریاد می‌کشیدند که من خود را از پریشانی به شاعر چسباندم (دانته ۲۰۲).

سرود هجدهم «دوزخ» به دو گروه قوادان (دزدان ناموس) و چاپلوسان پرداخته است. این چاپلوسان در مدفوع خویش غوطه‌ورند:

> از آنجا صدای مردمانی را شنیدم که در آن بلجا[۱]ی دیگر ندبه می‌کردند و نفس‌های سخت بر می‌کشیدند و با کف‌های دست به خویشتن سیلی می‌زنند (دانته ۳۲۱).

صحنهٔ ضرب و شتم خویشتن در «برزخ»، سرود دهم، نیز تکرار می‌شود. این سرود جایگاه اهل غروری است که با توسل به امر توبه از دوزخ رهایی یافته و در برزخ جای گرفته‌اند. ایشان به سبب بار سنگینی که بر پشت‌شان حمل می‌کنند تا سطح زمین خم شده‌اند.

> اما هشیارانه بنگر تا آنچه را که در زیر این تخته سنگ‌ها به جانب ما می‌آید خوب تشخیص دهی؛ از هم اکنون می‌توانی دید که چگونه هر یک از اینان بر سینهٔ خویش می‌کوبد (دانته ۷۰۸–۷۰۹).

---

۱. Bolgia، نام هر یک از ده دره و یا گودالی است که طبقهٔ هشتم دوزخ را تشکیل می‌دهند. در لغت به معنای خورجین یا توبره است. بنابر آنچه شفا در مقدمهٔ سرود هجدهم «دوزخ» آورده، در اکثر ترجمه‌های *کمدی الهی* معادلی برای این واژه آورده نشده و صورت ایتالیایی آن حفظ شده است.

در متن مواردی از خشونت کالبدها نسبت به یکدیگر نیز دیده می‌شود. تخطی از قوانین استفاده از نردبان‌ها موجب بروز این خشونت علیه خاطی می‌شود.

دسته‌ای از تخلفات فرد خاطی را در معرض آنچنان خشم دسته‌جمعی‌ای قرار می‌دهد که از موجوداتی این‌چنین صلح‌دوست بعید است... (بکت ۲۰۷)

این خطای نادر (رعایت نکردن زمان معین) خواه از سوی آنان که به صورت مداوم برای بالارفتن تا حفره‌ها و تونل‌ها فشار می‌آورند و خواه از سوی آنان که بر روی نردبان‌ها متوقف می‌شوند هرگز به بروز خشمی منجر نمی‌شود که برای نگون‌بختانی منظور شده که جرأت آن را دارند تا پیش از پایان یافتن بازهٔ زمانی (کالبد دیگر) از نردبان‌ها بالا روند (بکت ۲۰۹).

عدم دقت لازم در عبور از جست‌وجوگران نشسته نیز صحنه‌هایی از خشونت دسته‌جمعی را رقم می‌زند:

آن جست‌وجوگر نشسته که به جای آن‌که از روی او با دقت عبور شود لگد شود می‌تواند آنچنان از خشم منفجر گردد که تمام استوانه را به اغتشاش بکشاند (بکت ۲۱۰).

از جمله مواردی که دانته به امر خشونت دسته‌جمعی می‌پردازد، می‌توان به سرود هفتم «دوزخ» یا جایگاه خسیسان و اسرافکاران و همچنین به ارباب غضب اشاره داشت. غضبناکان سرود هفتم که زیر مرداب از شدت خشم کلماتی نامفهوم ادا می‌کنند، این‌گونه به تصویر کشیده می‌شوند:

و من که می‌کوشیدم تا هرچه نیکوتر ببینم، در این منجلاب مردمانی سراپا برهنه را دیدم که از گل و لجن پوشیده بودند و چهره‌هایی دژم داشتند. و نه تنها با دست خود، بلکه با سر و سینه و پاهای خویش با هم در زدوخورد بودند و با دندان یکدیگر را پاره پاره می‌کردند (دانته ۱۸۱).

۳.۹ ستارگان

اندیشهٔ امکان خروج از استوانه درمیان کالبدها گسترده است و همچنان‌که خواهیم دید در این باب دو باور وجود دارد:

از مدت‌ها پیش خبر وجود راه خروج پیچیده است یا بهتر بگوییم این اندیشه گسترده شده است.... درخصوص حقیقت وجود راه خروج و مکان آن، دو فرضیهٔ اصلی وجود دارد که تضادی فاحش را مابین آنان‌که بر این باور قدیمی وفادار هستند سبب نمی‌شود. دسته‌ای

سرسختانه بر وجود گذرگاهی پنهان باور دارند، گذرگاهی که در یکی از تونل‌ها است و از آن با استدلال به کلام شاعر می‌توان به مأمن‌های طبیعت راه یافت. دستهٔ دیگر در مورد حفره‌ای پنهان خیال‌پردازی می‌کنند، حفره‌ای که در مرکز سقف است و به هواکشی می‌انجامد که بر سر آن هنوز خورشید و دیگر ستارگان می‌درخشند (بکت ۲۰۶).

اشاره به درخشش خورشید و دیگر ستارگان را می‌توان برگرفته از آخرین واژگان دانته در «بهشت» دانست. درحقیقت «ستارگان» واژه‌ای است که هر سه مجموعه سرود *کمدی الهی* به آن ختم می‌شوند.

من و راهنمایم پای بدین راه پنهان نهادیم تا به دنیای روشنایی بازگردیم، و بی‌آنکه نفسی تازه کنیم، او از پیش و من از پس به جانب بالا رفتیم، چنان‌که عاقبت در آن سوی روزنه‌ای مدور زادگان زیبای آسمان را دیدم؛ و در آن جا سر بر آوردیم تا ستارگان را باز بینیم (دانته ۵۳۹-۵۴۰).

دانته در سفر به اعماق «دوزخ» پلیدی‌ها را مشاهده می‌کند و بر اهمیت توسل به نور الهی برای رهایی از زشتی‌ها واقف می‌شود. در بیت پایانی «برزخ» این واژه مقصد نهایی مسافر را در خود نهفته است:

و پاک و مجرد، آمادهٔ آن شدم که به ستارگان بالا روم (دانته ۱۰۱۲).

و اما در «بهشت» بیت پایانی خدا را توصیف می‌کند. دانته بیان می‌کند که به هارمونی‌ای که از سوی عشق الهی هدایت می‌شود، پیوسته است. بدین ترتیب طی مسیر تزکیهٔ روح تنها زمانی امکان‌پذیر است که به خدا، آن مظهر عشقی که گردش ستارگان را هدایت می‌کند، پیوست.

و در این‌جا بود که خیال بالانشینم از فرط جذبه از پای درافتاد؛ اما پیش از آن‌که چنین شود، شوق و اراده‌ام چون چرخی که با حرکتی یکسان در گردش باشد، هماهنگ شده بودند.

و این کار عشق بود که خورشید و دیگر اختران را در گردش دارد (دانته ۱۶۳۵).

۴. نتیجه‌گیری

مشابهت‌های مضمونی بسیار و ارجاعاتی که به وفور در *گم‌گشتگان* دیده می‌شوند بر اقتباس هنرمندانه و آگاهانهٔ بکت از *کمدی الهی*، نه تنها در زمینهٔ طرح اسکلت اولیهٔ اثر، بلکه همچنین در پردازش آن دلالت دارد. درحقیقت، استوانه‌ای که بکت توصیف

می‌کند نوعی برزخ در اندازه‌های کوچک است. واژهٔ هارمونی که به کرات در متن در ارتباط با توصیف عواملی گوناگون همچون نور، دما، صدا و ساکنان استوانه به کار برده می‌شود، یادآور دوزخ و برزخ دانته است که با وجود خیل عظیم ارواح در هر دو نظم و قوانین خاصی در آن‌ها حکمفرما است. لیکن اقتباس بکت از *کمدی الهی* در تطابق با روح زمان و عصر وی صورت گرفته است، بدین ترتیب با وجود آن‌که ذهن خواننده از همان آغاز و در واقع با همان عنوان اثر به سوی *کمدی الهی* سوق داده می‌شود، وقایع و غایت شخصیت‌ها از نظر او پنهان هستند. لازم به یادآوری است که هرچند گم‌گشتگان از نظر محتوا به دو سرود «دوزخ» و «برزخ» *کمدی الهی* نزدیک است، از نظر کاربرد زبان به سرود سوم، «بهشت»، شباهت دارد که از نظر سطح زبانی دشوارترین سرود *کمدی الهی* است. پرواضح است که تأثیرپذیری و اقتباس بکت از دانته سبب استحال فردیت وی در ابعاد ساختاری و مفهومی نگارش وی نشده و در حقیقت این وام‌گیری‌ها به طرح الگو، زمینه و خلاقیت‌های نوین و در نهایت آفرینش آثاری با کلیت مستقل و اصیل انجامیده‌اند.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ۶–۳۸.

آلوارز، آلفرد. بکت. ترجمهٔ مراد فرهادپور. تهران: طرح نو، ۱۳۷۴.

دانته، آلیگیری. *کمدی الهی*. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. چاپ ششم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۸.

یوست، فرانسوا. «فلسفه و نظریه‌های جدید در ادبیات». ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی. *مطالعات ادبیّات تطبیقی*. ۸/۲ (زمستان ۱۳۸۷): ۳۷–۵۶.

Beckett, Samuel. *The Complete Short Prose of Samuel Beckett, 1929-1989*. Edited by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1997.

Bryden, Mary. "No Stars Without Stripes: Beckett and Dante". *The Romanic Review*. 87/4 (1996): 541-556.

Caselli, Daniela. *Beckett's Dantes. Intertextuality in the Fiction and Criticism*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

Del Moro, Francesca. "The Divine Florentine: Dante nell'opera di Samuel Beckett". Pisa: University of Pisa, 1996.

Fletcher, John. “Beckett’s Debt to Dante”. *Nottingham French Studies*. 4/1 (1965): 41-52.
Fowlie, Wallace. “Dante and Beckett.”. In Stuart Y. McDougal, *Dante among the moderns*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985. pp. 128-152.
Frasca, Gabriele. *Lo spopolatoio. Beckett con Dante e Cantor*. Napoli: d’if, 2014.
Gussow, Mel. *Conversazioni con (e su) Beckett*. Traduzione di Manlio Benigni. Milano: Ubublibri, 1998.
Robinson, Michael. “From purgatory to inferno: Beckett and Dante revisited.”, *Journal of Beckett Studies*. 5 (Autumn 1979): 69-82.
Salvadori Lonergan, Corinna. “E quindi uscimmo a rivedere le stelle: But There Are No Stars. Dante in Beckett’s Endgame”. *Journal of Anglo-Italian Studies*. 5 (1997): 277-291.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی