ترجمه و تدوین: علی اکبر علیزاد*

بکت و مسئله انکار معنا

ساموئل بکت (۱۹۰۶-۸۹ م) شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی که در سال ۱۹۶۹ به کسب جایزه‌ی نوبل ادبیات نائل گردید، بنیان‌گذار سبک نمایشنامه‌نویسی‌ای معروف به پوچی است. از او نمایشنامه‌های بسیاری چون در انتظار گودو، روزهای خوش، مجموعه نمایشنامه‌های بکت و... به فارسی ترجمه شده است.

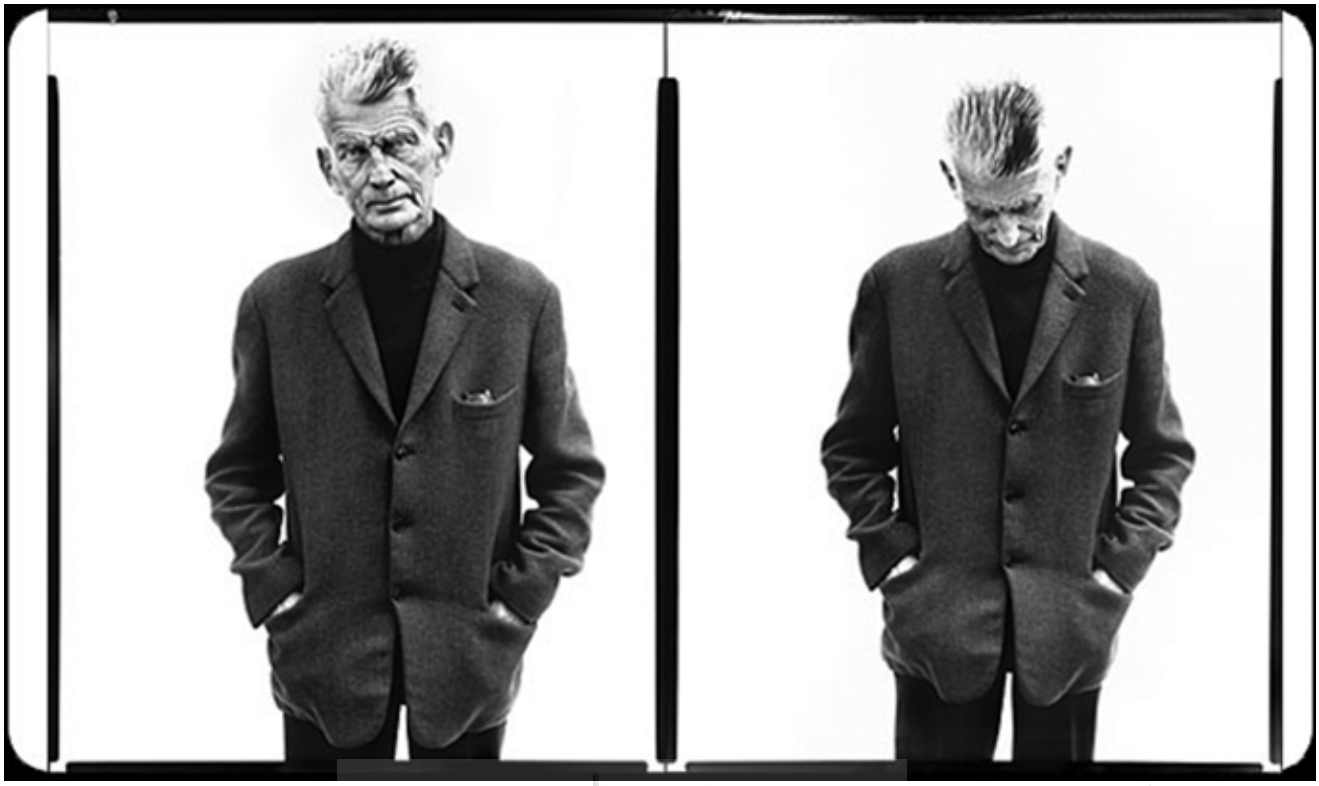
بکت در جایی اشاره می‌کند: «من یک شیء هنری خلق کرده‌ام. اینکه مردم از آن چه استنباطی می‌کنند مورد علاقه‌ی من نیست. من اصلاً نمی‌توانم یک مقدمه‌ی انتقادی در مورد آثار خود بنویسم.» در عین حال هر زمان کارگردان‌ها و منتقدان در مورد «گودو» از وی توضیح خواسته‌اند، بکت کاملاً از زیر بار این سؤال شانه خالی کرده است. مثلاً زمانی که آلن اشنایدر، کارگردان معروف آمریکایی از او پرسید که گودو به چه معنی است، بکت پاسخ داد: «اگر می‌دانستم حتماً در نمایشنامه‌ام به آن اشاره می‌کردم.» در عین حال، بکت در مورد ارجاعات فراوان «گودو» به آثار دانته، سکوت پیشه کرده است. ظاهراً بکت هیچ وقت تمایلی به این نداشته است که در فرایند کدگذاری و تفسیر آثارش شرکت کند و بارها و به کرات به نقدهای کلیشه‌ای که او را برحسب اگزیستانسیالیسم یا ابزورویسم تفسیر کرده‌اند حمله کرده است، آن هم صرفاً با بسنده کردن به این جمله که «واژه‌ی کلیدی در نمایشنامه‌های من «شاید» است.»

«شاید» در اینجا اشاره دارد به اصل احتمال و اتفاق. شاید در عین حال اشاره دارد به عدم قطعیت معنا. متون بکت، همچنان که آلن بدیو اشاره می‌کند، در مقابل هر تفسیری که منتقدان از آن ارائه می‌کنند، مقاومت می‌کنند. درواقع، هر اظهارنظر ممکنی، پیشاپیش نقیض خود را در درون اثر بکت پیدا می‌کند. بکت برای منتقدان خود هیچ چیزی باقی نمی‌گذارد تا به آن بپردازند.

در عین حال، بکت در مورد متنی شبیه *دست آخر* گفته است: «باید متوجه باشید که هام و کلاو همان دی‌دی و گوگو در اواخر عمرشان هستند. آنها در واقع خود من و سوزان هستند.» در اینجا اشاره‌ی بکت به رابطه‌ی خودش و سوزان دومزنیل است که بکت نهایتاً در سال ۱۹۶۴ با او ازدواج کرد. همینطور اشاره‌ای دارد به این امر که آن دو در دهه‌ی ۱۹۵۰ دیگر نه می‌توانستند با هم باشند و نه همدیگر را ترک کنند. این اظهارنظر، نمایانگر واکنش او به جایگاه خود به عنوان نمایشنامه‌نویس است. بکت در ابتدا، ظاهراً آزادی کاملی به کارگردان‌ها، بازیگران و منتقدان خویش می‌دهد، ولی در عین حال دائماً در حال تصحیح تفاسیر آنهاست. نامه‌ها و برخی مصاحبه‌های بکت نمایانگر میل روزافزون او به کنترل اجراهای نمایشنامه‌های خویش است. ژان مارتین، دوست نزدیک او که نقش لاکی را در اولین اجرای گودو در سال ۱۹۵۳ بازی می‌کرد، می‌گوید: «بکت نمی‌خواست بازیگرانش بازی کنند، او صرفاً می‌خواست آنها همان کاری را انجام دهند که وی از آنها می‌خواست. و وقتی آنها سعی می‌کردند بازی کنند او عصبانی می‌شد.» اما متناقض‌ترین جنبه‌ی فکری بکت این است که هر وقت خود یکی از نمایشنامه‌هایش را کار می‌کرد یا از نزدیک شاهد اجرای آن بود، هر بار بر جنبه‌ی متفاوتی از متن متمرکز می‌شد. مثلاً اجرای سال ۱۹۷۵ تاتر شیلر برلین تلخ و جدی‌تر از اجرای دانشگاه موسیقی بروکلین در سال ۱۹۷۸ بود که آشکارا کمیک اجرا شد.

بنابراین تأکید بر «شاید» موردنظر بکت می‌تواند امیدی باشد برای ارائه‌ی تفاسیر مختلف از آثار او. همان طور که مایکل ورتون می‌گوید: «آنچه بکت در مورد کارهایش می‌گوید کاملاً ارزش بررسی دارد، ولی وقتی او یک متن یا اجرایی خاص را تفسیر می‌کند صرفاً منتقد دیگری است». بکت در اواخر عمر آرزوی تاتری را داشت که به گفته‌ی خودش «هیچ بازیگری در آن وجود نداشته و صرفاً متن باشد.» اما تأکید بر متن در اینجا، بدان معنی است که ما می‌توانیم صرفاً بر خود متن تمرکز کنیم و به گفته‌های درام‌نویس در مورد آن اعتنایی نکنیم.

* عضو هیأت علمی دانشکده سینما – تئاتر، دانشگاه هنر



بکت، عکس از ریچارد اَوِدُن

بکت در جایی اشاره کرده است که موفقیت اولیه‌ی گودو، بر مبنای نوعی سوءتفاهم اساسی بوده است، و اینکه منتقدان و مردم نمایشنامه‌ای را که از هرگونه تعریفی سر باز می‌زند به شیوه‌ای تمثیلی یا نمادین تفسیر کرده‌اند. بازهم در این مورد حق کاملاً با بکت است، ولی ما به عنوان خواننده یا تماشاگر مجبوریم آثار او را در زمینه‌ای متفاوت از آنچه که به نگارش درآمده‌اند تفسیر کنیم. شروع و پایان نمایشنامه *اوهیو ایمپرمتو* با این جملات است: «چیز کمی برای گفتن باقی مانده.» یا «هیچ چیز برای گفتن باقی نمانده.» تناقض بکت، تناقض بیان و عدم بیان است. تناقض عدم بیان و اجبار در بیان. این تناقض، همان تناقضی است که ما به عنوان مفسر / خواننده با آن رودررو‌ییم.

در انتظار گودو همراه با نمایشنامه *دست آخر*، نمایانگر چرخشی عظیم در تحول تاتر مدرن غربی است. در تضاد با رئالیسم روانشناسانه‌ی چخوف، ایبسن، و استریندبرگ، آثار بکت مرکز توجه را به زبان و بازنمایی منتقل می‌کند. زبان، دیگر ابزاری برای ارتباط مستقیم یا صفحه‌ای برای نمایش حرکات روانی شخصیت‌ها محسوب نمی‌شود. زبان در آثار بکت به شیوه‌ای متقارن، نحوی و بینامتنی در خدمت بیان این تناقض است که ما چگونه به عنوان خواننده / تماشاگر وابسته به زبان و در عین حال ناتوان از درک آنیم.

عطف توجه به مسئله‌ی بازنمایی به معنی در هم ریختن ساختار تقلیدی در درام ارسطویی است. مسئله‌ی اصلی در درام بکت این است که در پایان عملاً هیچ اتفاقی نمی‌افتد. آقای گودو نمی‌آید. مالوی مادرش را نمی‌بیند. موران، مالوی را پیدا نمی‌کند. به قول استراگون: «نه کسی می‌ره نه کسی می‌آد.» فقدان اتفاق به معنی حذف نظام تک خطی و رشته‌ای مبتنی بر طرح داستانی است. در عین حال تأکید بر اینکه «هیچ کاری نمی‌شود کرد» و «چیزی برای گفتن باقی نمانده»، به معنای به ته رسیدن امکانات درام به معنای اخص کلمه است. بکت، امکانات درام را تا ته مصرف می‌کند و در واقع از درخت پرشاخ و برگ درام ارسطویی، در انتها چیزی جز تنه‌ای لخت و عور باقی نمی‌گذارد. در گودو بارها و بارها به این فقدان اتفاق اشاره می‌شود:

ولادیمیر: واقعاً دیگه داره بی‌معنی می‌شه.

استراگون: نه به اندازه‌ی کافی.

ولادیمیر: حداقل امتحان‌شان می‌کردی.

استراگون: من همه چیز رو امتحان کرده‌ام.

ولادیمیر: منظورم پوتین‌هاست.

استراگون: فایده‌ای داره.

ولادیمیر: واسه‌ی وقت گذرانی خوبه.

بنابراین از هم پاشیدن ساختار زبانی یا الگوی ارتباطی با فقدان اتفاق و سکون همراه شده است. سکون موجود در *گودو* به دلیل ماهیت دایره‌وار خودنمایشنامه هم هست. نمایشنامه به دور خود می‌چرخد و همانجایی پایان می‌گیرد که شروع شده است. سکون موجود در ساختار با سکون شخصیت‌ها همراه شده است. در *گودو*، استراگون با پای برهنه و خسته‌اش چندان نمی‌تواند راه برود. دی‌دی و گودو عملاً در صحنه حبس شده‌اند و به ندرت از آن خارج می‌شوند. به تدریج از نمایشنامه‌ی *دست آخر* به بعد، بکت شخصیت‌های خود را در سطل زباله، خاک و یا کوزه فرومی‌برد.

بکت در توضیح اینکه چرا به تاتر روی آورده است می‌گوید: «وقتی روی وات کار می‌کردم، نیاز به داشتن فضایی کوچک‌تر را حس می‌کردم، فضایی که در آن می‌توانستم کنترل بیشتری بر حرکت و ایست آدم‌ها داشته باشم و بنابراین *گودو* را نوشتم.» میل به کنترل، شکل آخرین آثار تاتری بکت را مشخص می‌کند. این کنترل با توسل به دستور صحنه‌های دقیق و جزء به جزء در متن مؤکد شده است. بکت در مصاحبه‌ای گفته است. از گودو به بعد هنگام نوشتن نمایشنامه‌هایش، تمام حرکات و میزانسن‌های شخصیت‌ها را کاملاً می‌دیده است و کاملاً آنها را مشخص

اجرایی از *در انتظار گودو*

می‌کرده است. بنابراین کلیه دستور صحنه‌ها، مشخص، مقطعی و حتی برای کارگردان الزام‌آور است.

بکت با نگارش متن‌هایش به زبان فرانسه، در عین حال می‌کوشد از وسوسه شاعرانگی زبان انگلیسی و سنت رئالیسم کمیک و کنایی نویسندگانی چون سینگ، وایلد و شاو اجتناب کند. در زمینه‌ی تاتر قرن بیستم، اولین نمایشنامه‌های بکت، نوعی گذر از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم را با تأکید بر التقاط، هجو و ساختار قطعه قطعه به نمایش می‌گذارد. نمایشنامه‌های بکت در تقابل با ساختارهای دراماتیک مبتنی بر مقدمه چینی، اوج و حل و فصل، دارای ساختاری دایره‌وار یا مارپیچ هستند. در این ساختار مارپیچ یا حلزونی شکل که فاقد پایان‌بندی مشخص است. شخصیت‌ها در پس تکرار کنش‌ها و واژه‌های یکدیگر پناه می‌گیرند و هدف چیزی نیست جز گذراندن وقت.

دو نمایشنامه‌ی *گودو* و *دست آخر* در عین حال بسیاری از درونمایه‌هایی را به نمایش می‌گذارند که قبلاً در رمان‌هایش نمود پیدا کرده بودند. مسئله مرگ و میرایی یکی از همین درونمایه‌هاست. اما مرگ در اینجا به معنی غایت کار و اتمام سرنوشت شخصیت‌ها نیست، بلکه بیشتر نوعی تمایل یا وسوسه‌ی شدید اما غیرقابل دسترس است. در نمایشنامه‌های بکت شخصیت‌ها فقط پیر می‌شوند اما نمی‌میرند:

ولادیمیر: ما به اندازه‌ی کافی وقت داریم که پیر بشیم. هوا پر از ناله‌های ماست، ولی عادت بدجوری گوش ما را سنگین می‌کند.

در عین حال، در *گودو*، دی‌دی و گوگو می‌خواهند از تولدشان توبه کنند. گناهی که پوتزو هم در پرده‌ی دوم به آن اشاره می‌کند.

– «یه روزی به دنیا آمدیم، یه روزی هم می‌میریم، همان روز، همان ثانیه... آدم‌ها روی قبر به دنیا می‌آیند. لحظه‌ای نور سوسو می‌زند و بعد دوباره شب سر می‌رسد.»

مرگ به عنوان پایان نهایی، به عنوان سکوت نهایی در نمایشنامه‌های بکت غایب است. شخصیت‌ها در نوعی انتظار توانفرسا حتی برای رسیدن مرگ به سر می‌برند اما باز هم هیچ اتفاقی نمی‌افتد، گودو نمی‌آید.

بحث درباره‌ی شخصیت گودو اکنون به یک کلیشه بدل شده است. خود بکت از توضیح این شخصیت و اینکه چه کسی است کاملاً اجتناب می‌کند اما واضح است که هرگونه تفسیر تمثیلی یا نمادین از این نام اشتباه است.

او می‌تواند هرچیزی باشد که ما فکر می‌کنیم و در عین حال آنچه که ما فکر می‌کنیم هم نباشد: او غایب است. گودو بیشتر دارای کارکرد است تا معنا. زمانی که سوزان سونتاگ، *در انتظار گودو* را در سارایوو اجرا می‌کرد، گودو به گفته‌ی خود او چیزی نبود جز اشتیاق مردم بوسنی برای سررسیدن نیروهای ائتلاف و نجات آنها از وضعیتی که ظاهراً غیرقابل تغییر می‌نمود.

شاید به خاطر ترس از همین تفاسیر غیربسنده بود که بکت عنوان اولیه نمایشنامه را فقط «در انتظار» گذاشته بود. عنوان ترجمه‌ی آلمانی نمایشنامه که تبدیل شده بود به «ما منتظر گودوایم»، واکنش اعتراضی بکت را در پی داشت، چرا که این عنوان به واقع تفسیری بود از درونمایه‌ی نمایشنامه.

مسئله‌ی انکار معنا و شکستن معنا، بدین ترتیب مسئله‌ای است که بن‌مایه‌ی اصلی درام‌های بکت را تعین می‌بخشد. درواقع، همانطور که آلن بدیو اشاره می‌کند، در داخل این متون، هر تفسیری که منتقدان انجام می‌دهند نقیض خود را می‌یابد. به عبارت دیگر نمایشنامه‌های بکت، سازوکارهای تفسیر را با اختلال فراوان مواجه می‌کند یا از کار می‌اندازد. «هیچ کاری نمی‌شود کرد» حد اعلای سکون، تسلیم، و انکار معنا را نشان می‌دهد.

منابع:

1. “Waiting for Godot and Endgame: Theater as text” in Beckett, Edited by John Pilling, Cambridge, 1994.

.2. On Beckett, Alain Badiou, Clinamen Press, 2003

۳. در انتظار گودو، ساموئل بکت، ترجمه‌ی علی‌اکبر علیزاد، تهران، ماکان، چاپ سوم. ۱۳۸۵.