# پژوهشی پیرامون دو نمایشنامهٔ *در انتظار گودو* و *پایان بازی*

**ابوالقاسم پرتوی***
دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران

**مروارید رهبری****
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۶/۱۰/۱۶، تاریخ تصویب: ۸۶/۱۲/۱۵)

**چکیده**

تئاتر قرن بیستم فرانسه، متأثر از دو جنگ جهانی اوّل و دوم، دستخوش تحولاتی شد که بارزترین آن به کنار نهادن و دگرگون کردن اصول نمایشی مرسوم تا به آن زمان بوده است. ساموئل بکت (Samuel Beckett) که بی‌شک از نام‌آوران و مبتکران عرصه تئاترآوانگارد است، در جستجوی تئاتری با قالبی عریان و به دور از قراردادهای نمایشی و مقررات صحنه است. تئاتر بکت را می‌توان مقطع و سرآغاز شیوه نوینی در سبک نوشتاری، شخصیت‌پردازی و گره‌گشایی نهایی در نمایش به شمار آورد. تئاتر بکت که در زمرهٔ تئاتر فلسفی جای می‌گیرد، فلاکت و نگون‌بختی انسان گرفتار در دنیایی پوچ را نشان می‌دهد که با فروپاشی ارزش‌های دیرینه و امکان‌ناپذیر شدن هم کنشی معنادار بین انسان‌ها معنای زندگی در آن رنگ باخته است. بی‌گمان بکت- که یکی از پیام‌آوران انحطاط در عصر حاضر است- با زیرکی خاصی با بر ملا کردن روابط غیر انسانی و حیات معنا باخته آدمیان خود در جستجوی جامعه‌ای انسانی با شالوده‌های معنادار است. بکت سعی دارد مشکلات انسان معاصر را به تصویر بکشد؛ انسانی که می‌کوشد جایگاه خود را در این جهان پیدا و خود را با شرایط آن سازگار کند. این جستار فرصتی است تا بیش از پیش با جهان تئاتری بکت که سرشار از ایهام و مضامینی تکان دهنده است، آشنا شویم.

**واژه‌های کلیدی:** بکت، تئاتر معاصر، انسان معاصر، نمایش، *در انتظار گودو*، *پایان بازی*.

*تلفن: ۸۴۰۱۰۳۴-۰۵۱۱، دورنگار: ۸۴۰۱۰۳۴-۰۵۱۱، E-mail: J.partovi@voila.fr
**تلفن: ۸۴۰۱۰۳۴-۰۵۱۱، دورنگار: ۸۴۰۱۰۳۴-۰۵۱۱، E-mail: morvarid_rahbari@ voila.fr

Archive of SID
www.SID.ir

**مقدمه**

غالباً ادبیات هر دوره، متأثر از حوادثی چون جنگ و یا انقلابی است که آیندهٔ تمدن بشری را در دست می‌گیرد. پس از صدمه روانی ناشی از جنگ دوم جهانی، نمایشنامه‌نویسان جدیدی روش اساسی‌تری را در پیش گرفتند. نوعی احساس پوچی زندگی نزد آنان شدت گرفت آنچنان که نه تنها در محتوا حتی در شکل تئاتر نیز انعکاس یافت. همه آثار نمایشنامه‌نویسان پس از جنگ، به ویژه در سال‌های دههٔ پنجاه، از نوسازی ریشه‌ای در فن نمایشنامه‌نویسی برخوردار شدند، که با قاطعیت می‌توان گفت همگی در زمرهٔ تئاتر پوچی یا تئاتر نو جای دارند (وینی ۱۵). بعد از انقلاب سال ۱۷۸۹ است که جریان‌های ادبی و هنری پدید آمدند. در همین زمینه شاهد آنیم که جریان‌هایی همچون کوبیسم [۱] ( Cubisme)، دادائیسم (Dadaïsme) [۲]، فوتوریسم (Futurisme ) [۳]، تئاتر نو و رمان نو نمود می‌یابند.

اما در عرصه تئاتر نقش گردانندگان صحنه بسیار حائز اهمیت است. کوشش‌های ژمیه (Gémier)، لوینه پو (Lugné-Poë)، گوردن گرگ ( Gordon Graig) و کوپو(Copeau) به طور قابل توجهی به تجدید حیات تئاتر در فرانسهٔ بین دو جنگ و حتی بعد از آن کمک کرد به طوری که دو نمایشنامهٔ *در انتظار گودو* (En attendant Godot ) (۱۹۵۳) و *پایان بازی* (Fin de partie) (۱۹۵۷) که از جمله نمایشنامه‌های مبهم و غیر قابل درک بودند با استقبال عمومی روبرو می‌شوند و تئاتر خیمه شب بازی یونسکو (Ionesco) و بکت که در آن شخصیت‌ها همچون حشرات و لارو ایفای نقش می‌کنند بر تئاتر روانشناسانه، اخلاقی، تاریخی و تئاتر وودوویل [۴] سبقت می‌گیرد. بنابر گزارش آکادمی سوئد «ساموئل بکت در شکل‌های جدید نمایشی و ادبی خود، بیچارگی و فلاکت انسان را در عصر حاضر افشاء کرده است». (بیانیهٔ آکادمی سوئد، هنگام اعطای جایزه نوبل به بکت در سال ۱۹۶۱).( ناظرزاده کرمانی۸۱) و از نظر یاکوبسن (Roman Jacobsen) و مولر (Mueller) که اظهار می‌دارند بکت نیز مانند

---

۱- مکتب نقاشی که در آن نقاش اشیاء را به شکل‌های هندسی نشان می‌دهد. برای توضیحات بیشتر رجوع کنید به : دهخدا. علی‌اکبر، *لغت نامه*، مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران، ج ۱۲، ص ۱۸۶۶۶.

۲- واژهٔ «دادا» در زبان فرانسه به معنی سرگرمی و مسخرگی است و بیان کنندهٔ مفهوم دوگانه هیچ و همه چیز است. برای اطلاعات بیشتر رک : داد، سیما ، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، انتشارات مروارید، ۱۳۷۱، ص ۱۲۵.

۳- آینده‌گرایی. نهضتی در هنر و سبک ادبی که از گذشته می‌گسلد و بر نیروهای نو تأکید می‌کند. برای توضیحات بیشتر رک: نور احمر، همایون، *فرهنگ اصطلاحات تئاتر*، نشر نقطه، ۱۳۸۱، ص ۸۷ .

۴- درام کوتاه همراه رقص و آواز.

Archive of SID

www.SID.ir

سایر نویسندگان بزرگ قصد دارد انسان را تعریف کند (زرگرزاده ۲۳۴). طبق این اظهار نظر بکت جدای از دیگر نمایشنامه‌نویسان آوانگارد به بررسی موقعیت بشر، سرنوشت او و متزلزل بودن آرزوهای انسان می‌پردازد و آثارش مثال قابل توجهی هستند که در آنها از حل هر گونه مسئله و بیان پیشنهاد برای بهبود وضع بشر اجتناب می‌ورزد.

در مقاله حاضر بر آنیم تا با مطالعهٔ دو اثر برجسته نمایشی از حیث ویژگی‌ها، صحنه‌آرایی و عناصر آن و شخصیت‌پردازی خوانندگان را بیش از بیش با نبوغ تئاتری بکت آشنا سازیم.

**بحث و بررسی**

**۱- ویژگی تئاتر بکت:** در حوزهٔ ادبیات تئاتر بکت همواره سیری به سوی «ضد تئاتر» (Anti-théâtre) دارد. آنجا که سکوت جای کلام، سکون جای حرکت و عدم جای حضور را می‌گیرد. ضد تئاتر بکت به بیان دنیای غیر عقلانی می‌پردازد که در آن اضطراب و ویرانی بشر به دنیایی پوچ و بی‌معنا بدل گشته است. دنیایی که در آن نه راهی برای لذت بردن از امیال و آرزوهاست و نه جوابی برای سؤالاتی که ذهن بشر را به خود مشغول کرده می‌توان یافت. تئاتر بکت به شیوه‌های غیرمستقیم حقایق نه چندان خوشایند موقعیت انسان را یادآور می‌شود.

بکت با نوشتار تئاتری خود سعی بر آن دارد که صدای درون آدمی را به گوش همگان برساند و این امر در حرکاتفردسانان آفریده شده بکت جلوه می‌کند. آنچه در آثار بکت لب به سخن می‌گشاید خود بکت نیست بلکه صدای تمام انسانهاست. خود در کتاب «نام ناپذیر» (L'Innommable) اذعان می‌دارد «مجبورم چیزی بگویم، اما چیزی برای گفتن نیست مگر حرف دیگران.» (اُنیموس ۶۹). بکت با روی آوردن به تئاتر به هنری چنگ می‌زند که گفتار در آن اجتناب‌ناپذیر است. زیرا او در زمینهٔ زندگی و هنر خود نه تنها خاموشی گزیده بلکه سکوت را به مرز« مقاومت» رسانده است (غیاثی ۱۸۳). بکت همچون بازیگران نمایش «لال‌بازی»[1] حرفی به زبان نمی‌آورد بلکه فردسانانی را خلق می‌کند که قادر به بیان ناگفته‌های درون نویسنده باشند. به گفته گی گروسی (Guy Groussy) بکت خویش را در آثارش جسته است (همان ۱۸۳).

در دنیای حزن‌آور بکت فردسانان در سکوتی لاعلاج فرو رفته‌اند. تئاتر او به خلق

۱- شکلی از درام یا نمایش که در آن بازیگران داستانی را با حرکات و اشارات به تصویر بکشند. برای توضیحات بیشتر رک : نور احمر، همایون، *فرهنگ اصطلاحات تئاتر*، نشر نقطه ، ۱۳۸۱ ، ص ۱۳۳ .

Archive of SID

www.SID.ir

فردسانانی می‌پردازد که از هم جدا اما کنار یکدیگرند و تنها وتک تک به روی صحنه می‌آیند تا عدم حضورشان را به اثبات برسانند (سارازاک ۹۳۴). فرد سان بکت خود را با اندوهی مواجه می‌یابد که برای او خستگی روزمره را به دنبال دارد. اندوهی که به نوعی سرگرمی و لذت جلوه می‌کند وآنچه به این وضعیت کسالت بار می‌افزاید وجود حرکاتی به ظاهر بی‌معنا و انتظاری بدون علاقه و از سر اجبار است.

هنر نمایشی بکت در آثاری چون در *انتظار گودو*، *پایان بازی* و *روزهای خوش*! پیوندی بین هزل، تقلید و تأمل در باب تراژیک بودن موقعیت بشر برقرار می‌کند. چنین به نظر می‌رسد جستجوی مداوم معنا و مفهوم زندگی و هستی بشر که در نهایت منجر به انتظاری مقدس می‌شود، تئاتر بکت را با مفهوم عمیق متافیزیکی‌اش به سوی تراژدی مدرن پیش می‌برد. بکت، برشت (Brecht) و یونسکو از پیشگامان تئاتر نو دست به خلق آثاری می‌زنند که آمیخته با طنز و ریشخند از موقعیت متزلزل انسان مدرن پرده بر می‌دارند (ماسه-باربیر ۱۰۳).

**۲- صحنه و عناصر آن:** بنا بر نظر اوژن یونسکو که «در تئاتر همه چیز زبان است.» در حقیقت زبان‌های تئاتری هر آنچه متفاوت باشند الزاماً در دو گروه قرار می‌گیرند: شنیداری یا دیداری (وینی ۱۹). در این بخش به توصیف صحنه اشاره می‌شود که خود یکی از عناصر دیداری نمایش به شمار می‌رود. در تاریخ تئاتر، قرن بیستم با عصر طلایی صحنه‌آرایی در هم می‌آمیزد. به طوری که در تئاتر نو صحنه و عناصر آن به کمک متن آمده و به آن ارزش می‌بخشد. در تئاتر بکت زبان گفتاری جای خود را به زبان صحنه می‌دهد. آنجا که زبان قادر به سخن گفتن نیست صحنه خود کلام می‌شود. تمامی صحنه‌های نمایشنامه‌های بکت غالباً عاری از هر گونه عناصر تئاتری است. *در انتظار گودو* جاده‌ای روستایی با درختی بی‌برگ که در طی نمایش رشد می‌کند، یا اتاقی تیره و تار در *پایان بازی* و یا سرزمینی خشک و بیابانی در *روزهای خوش*! ساکنان این صحنه‌ها- در دنیایی به ظاهر عاری از معنا و مفهوم - ولادیمیر و استراگون، پوتزو و لاکی، هام و کلو، نگ و نل همگی سمبول‌هایی از بشر رنج کشیده هستند. همچنانکه ولادیمیردر نمایشنامهٔ *در انتظار گودو* بر این مسئله تأکید می‌کند: «ما خود بشریت هستیم» (سورر ۴۴۲).

فردسانان آفریده شده بکت در جستجوی آرامشی هستند که روزگاری در زهدان مادر از آن بر خوردار بودند. آنان ساکن اتاقی در بسته حفره‌ای تنگ و یا سرزمینی دور افتاده‌اند که بدون نگرانی به زندگی خود ادامه می‌دهند و این یادآور آرزوی دیرینه انسان برای رسیدن به همان آرامشی است که روزگاری در بطن مادر از آن بهره مند بوده‌اند. بکت بسیار هنرمندانه

Archive of SID

www.SID.ir

حالت جنین بودن انسان را در بطن مادر به تصویر می‌کشاند آنجا کـه از هـر گونـه گزنـدی در امان هستند. «به پهلو خوابیده (...) چنبر زده، زانوها به بغل جمع شده، پشت تا خـورده.» (چـه *طور است*، ص۲۹) (دوروزوا ۴۴۲). زبان حاکم بر تئاتر بکت زبان نشـانه‌هـا و سمبولهاسـت و این اجازه را به ما می‌دهد تا با نگاهی نو وارد گستره اندیشه نویسنده شویم. سـمبول‌هـایی کـه درک آنها بسیار ساده است. استراگون تمام مدت با پوتین‌هایش ور می‌رود، ولادیمیر سـرش را می‌خاراند، پوتزو و هام هر دو نابینا هستند، لاکی لال و کلو می‌لنگد. تمامی ایـن شخصـیت‌هـا تصاویری از دنیای ملال‌آور و بدون آرامش هستند آنجایی که انسان درمانده همچون خر خاکی بر زمین چسبیده و هیچ راه نجاتی ندارد. ولادیمیر از پروستات رنج می‌برد و لنگ لنگان قدم بر می‌دارد. استراگون و کلو هر دو به خاطر پای آسیب دیدهٔ خود عذاب می‌کشـند، هـام فلـج بـر روی صندلی چرخدارش دستمال آغشته به خونی را مرتباً باز و بسـته مـی‌کنـد، نـگ و نـل در درون سطل آشغال روزگارشان را سپری می‌کنند، لاکی برده پوتزو تمام مدت مجبور است یک سری وسایل را با خود حمل کند و طنابی به گردن و چمدانی پر از شن در دست داشته باشـد (سورر ۳۵۷). در تئاتر بکت گاه یک فرد مصداق چندین نشـانه اسـت و یـا بـالعکس چنـدین سمبول بیانگر ایده‌ای واحدند. گودو همان ناجی انسان که بشـریت بـه آمـدنش دلخـوش دارد بیانگر رابطه کاپیتالیسم و یا ارباب و فرودست است. در *پایان بازی*، سطل آشـغال‌هـای نـگ و نل، صندلی چرخ‌دار هام و دستمال آغشته به خـون او حکایـت ازمحرومیـت جسـمانی فـزون یابنده انسان را دارد (قویمی/ شاهین ۱۶۲).

درخت که سمبول محور مرکزی جهان و در مرکـز جهـان کاشـته شـده ارتبـاط زمـین و آسمان را بر قرار می‌کند. درخت کـه از دیـر بـاز نـزد یونانیـان باسـتان سـمبولی آیینـی بـوده، واسطه‌ای است بین عالم بالا و عالم پایین. در نمایشنامهٔ *در انتظار گودو* دو ولگرد پای درختـی خشک و بی برگ در جاده‌ای روستایی منتظر آمدن گودو هستند. لازم به ذکر است که نزد گلها درخت بلوط (chêne)، زیزفون (frêne) نزد ژرمنها، درخت زبان گنجشک (tilleul) نـزد مـردم اسکاندیناوی و درخت غان (توس) (bouleau) در سیبری از قداست خاصی برخوردارند. (بنوا ۵۵) دو ولگرد کنار درخت در مرکز دنیا گویا از میوه ممنوعه درخـت سـیب بـاغ عـدن تنـاول کرده و از بهشت رانده شده‌اند و اکنون از خود می‌پرسند: «ما که هستیم؟ از کجا آمده‌ایم؟» هـر چه آنها به انتظار می‌نشینند درخت بیشتر برگ می‌دهد گویـا درخـت از سـوی آسـمان تغذیـه می‌شود. درخت در مرکز جهان قرار دارد. جهان همچون سـرزمینی مقـدس در میـان اقیـانوس کیهانی واقع شده، همچون جزیره‌ای که در مرکز آن کوهی قد برافراشته، همان درخت مقدسـی

Archive of SID

www.SID.ir

که به سان معبدی پابرجا تمناهای دل دو ولگرد در مانده را به گوش آسمان‌ها می‌رساند:

ولادیمیر– خوب...چیزی مشخص نیست.

استراگون– تمنا و خواهش.

ولادیمیر– درسته، خوبه.

استراگون– تمنا و خواهشی مبهم. ( پرده اول ۲۵)

اما دو ولگرد خسته و در مانده در مرکز جهان به دنبال تکه طنابی برای حلق‌آویز کردن خودشان هستند.

استراگون– یه تکه طناب داری؟

ولادیمیر– نه.

استراگون– پس نمی‌توانیم. (پرده دوم ۱۸۹)

ریسمان سمبولی است که از دیر باز بیانگر معراج (Ascension) است و مفهومی پیچیده‌تر از محور مرکزی جهان را دارد. گره‌های آن بیانگر درجات مختلف نردبان همان نردبانی که کلو ازآن بالا می‌رود تا از آنچه که در آنسوی دو پنجره در جریان است به گوش هام برساند. ولادیمیر و استراگون منتظر آمدن گودو هستند که برای آنها آرامش جسمانی را به همراه می‌آورد. آنها نه قادرند که خود را دار بزنند و نه از آنجا بروند. آنها محکوم به انتظار هستند.

استراگون– از اینجا برویم.

ولادیمیر– نمی‌توانیم.

استراگون– چرا؟

ولادیمیر– ما منتظر گودو هستیم. (پرده اول ۸۳)

در پایان *بازی* هام، پیرمرد فلج و مفلوک با ملافه‌ای کهنه پوشانده شده است. دنیای پر شور در *انتظار گودو* به اتاقی در بسته و محصور شده پشت دریایی سربی در *پایان بازی* بدل می‌شود. در واقع این نمایشنامه مثال بارزی از اتاق در بسته‌ای است که در نمایشنامه‌های بکت به چشم می‌خورد .Chambre close et fermée (chambre beckettienne). هام نمی‌تواند حرکت کند و تنها در این میان کلو است که با نگاه کردن از خلال دو پنجره می‌تواند اطلاعاتی مبهم راجع به دنیای بیرون اتاق به اطلاع هام برساند. گرچه این دو پنجره به یک سو باز می‌شوند ولی هر کدام دنیای متفاوتی را نشان می‌دهند، یکی خشکی و دیگری دریایی بیکران. حرکات کلو که ملافه را از روی هام به کناری می‌زند خود سمبول شناخت (Connaissance)

Archive of SID

www.SID.ir

است. در *پایان بازی* دو پنجره فوقانی گویا دو چشم از کاسه سری هستند که دریایی خاکستری بدون امواج را نشان می‌دهند. چنین اتاقی یادآور دنیای پس از انفجار اتمی است که هام از اتاق خود به عنوان پناهگاه یاد می‌کند و اضافه می‌کند که «بیرون از آن فنا و نیستی است» (بکت ۳۴). باز ماندگان این انفجار به زندگی خود ادامه می‌دهند و شخصیت‌های سر صحنه هم در این وادی افسردگی به زندگی ادامه داده حتی اگر به اقامت در آنجا راغب نباشند.

***هام*** (با خستگی)- «در جنگل‌ها گردش می‌کنم. آسمان، زمین... را خواهم دید. خواهم دوید. آنها در پی ام می‌دوند. من فرار می‌کنم (مکث) طبیعت! (مکث)...» (همان ۳۳).

در دنیای تئاتری بکت وجود عناصر چهار گانه آب، باد، خاک و آتش و نشانه‌های مربوط به هر کدام نقش اساسی را ایفا می‌کنند. عنصر هوا در *آخرین نوار کراپ*( La dernière bande ) همان فضایی است که درآن صدای خاطرات گذشته شنیده می‌شود و یا همین عنصر جنبه‌ای متافیزیکی پیدا می‌کند. آن زمان که در غروب آفتاب ولادیمیر و استراگون دستهایشان را رو به آسمان بلند می‌کنند تا بدانند «خدای هوهوهو» کجا پنهان است و یا همچون بادی که در لابه لای شاخه‌ها می‌وزد.

استراگون: آه، باد در لابه‌لای شاخه‌ها[1] (پرده اول ۲۹)

آثار بکت ریشه در زمینی دارند که یا سرزمین موعودی است که ولادیمیر و استراگون به محض رسیدن به آنجا کفش‌ها را از پای در می‌آورند و یا تپه‌ای است که وینی در آن مدفون است و یا شن و ماسه‌ای که لاکی آن را حمل می‌کند. عنصر آتش می‌تواند آتش مقدسی باشد که در *کراپ* شعله‌ور می‌شود و یا گرما و حرارتی در *گم شدگان* (Le Dépeupleur) که پیکرها را می‌سوزاند و از آن چیزی جز نگ و نل باقی نمی‌ماند و آخر عنصر آب، جریان خاطرات و گذشته‌ها، آبی که جریان می‌یابد، موج می‌زند و تصاویر گذشته را به یاد می‌آورد همچون خاطرات نگ و نل و یا دریای خاکستری رنگی که از آن دو پنجره پیداست. تمام فردسانان *پایان بازی* به گونه‌ای در پشت دریا که سمبول زایش و تولد است محصور شده‌اند.

**۳- شخصیت‌پردازی:** از آنجایی که شخصیت یکی از کانونی‌ترین عناصر نمایش است (ناظرزاده کرمانی ۱۰۳). در این راستا بکت با ایجاد فضای خالی یا تقریباً خالی به وسیله تضاد،

---

۱- *The Wind among the Reeds* ، شاعر ایرلندی دبلیو.بی.یتس (۱۹۳۹-۱۸۷۵) مجموعه‌ای شعر به همین نام سروده است.

Archive of SID

www.SID.ir

حضور فیزیکی بازیگران را بیشتر جلوه‌گر می‌سازد (وینی ۲۸). در این صحنه‌آرایی فردسانان آفریده شده بکت به گونه‌ای با زوال جسمانی دست و پنجه نرم می‌کنند. هام که بر روی صندلی چرخدارش میخکوب شده، نگ و نل که هر دو پای خود را از دست داده‌اند و در سطل آشغال زندگی می‌کنند، ولادیمیر قادر به نشستن نیست، استراگون با پوتین‌هایش ور می‌رود تا شاید در درونشان چیزی را بیابد که به گمان او پاهایش را می‌آزارانند. پوتزو کور است و لاکی ناشنوا و گنگ، وینی در *روزهای خوش* تا گردن در تلی از خاک فرو رفته است. انزوا و گوشه‌نشینی تمام فردسانان حاضر در صحنه گویای سکوت و مرگی است که در آن غوطه ورند (مینیون ۷۸۵). در دنیای بکت افراد یا در گل و لای فرو رفته‌اند یا بر روی صندلی چرخداری زندانیند و یا در سرزمینی ناشناخته گم و سرگردان و هر آنچه در اطرافشان است تهدیدی برایشان به شمار می‌رود حفره‌های پر آب، شاخه‌های شکسته و پنجره‌هایی بلند. آنها همواره از جسم خود در رنج و عذابند. جسم ناتوان فردسانان بکت هر آن قادر است تا رنج داشتن جسمی ناقص را اعلان بدارد. اما آنچه در کنار جسم درمانده‌شان خودنمایی می‌کند حرکات و ژست‌های آنهاست که بر کلام تقدم می‌یابند. تکرار حرکات همراه با القای مفهوم و اندیشه‌ای نو به ذهن همراه است زیرا بین فرم ظاهری حرکات، درک یک پدیده و زایش سمبولی خاص رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد (بنوا ۱۴). تکرار حرکات و قدرت سمبولیکی عناصر صحنه زبان نویی را خلق می‌کنند. یونسکو در این باره می‌گوید : «تئاتر به همان اندازه که شنیداری است بصری نیز هست...لازم است تا تمامی ضمائم را به بازی گرفت، به عناصر صحنه و دکور جان داد، سمبول‌ها را عینیت بخشید...و زبان از ژست‌ها، حرکات و پانتومیم (لال بازی) زاده می‌شود» (یونسکو ۶۳). ژست‌های منحصر به فرد هر یک از فردسانان بکت او را در زمرهٔ نمایشنامه‌نویس زبر دستی قرار می‌دهد که به خوبی از ایده آنتونن آرتو (Antonin Artaud) که همانا قدرت افسونگری حرکات و برتری آن بر کلام و دیالوگ .Envoûtement supérieur des gestes sur la parole است پیروی می‌کند. در نمایشنامهٔ در *انتظار گودو* حرکات ولادیمیر و استراگون گویای تمرینات خاص یوگاست.

استراگون- درخت؟

ولادیمیر- نوبت توست؟

استراگون- تو فکر می‌کنی خدا منو می‌بینه؟

ولادیمیر- باید چشمها رو بست. (پرده دوم ۱۵۳)

Archive of SID

www.SID.ir

در این گفتگو زمانیکه استراگون به صورت درخت می‌ایستد به گفته خود بکت بیانگر تمرین شمارهٔ ۵۲ یوگاست (بکت ۱۵۳).

در آثار بکت فردسانان اغلب با بی‌حرکتی جسمشان مواجه‌اند، استراگون با پایی زخمی، لاکی در درون توری گرفتار شده، هام فلج، کلو می‌لنگد، نگ و نل که پاهایشان را در حادثه دوچرخه سواری از دست داده‌اند، وینی تا گردن در گل فرو رفته و ویلی هم در حفره‌ای حبس است. گویا همه آنها به نوعی سکون محکوم شده‌اند. اما زبان سکون، نگاه، ژست و اشارات در کنار واژه‌ها خود پیچیدگی زبان تئاتری را موجب می‌شوند. فردسانان بکت با وجود نیازهای جسمانی از هر آنچه که در اطرافش است بی‌نیاز است. از نظر بکت بین *بودن* و *داشتن* تفاوتی اساسی را می‌توان یافت. آنچه که فردسانان بکت از آن برخوردارند هرگز نمی‌توانند گویای بودنشان باشد. زیرا بکت داشتن را به منزله اصلی می‌داند که قادر نیست چگونگی فرد را توجیه کند (دوروزوا ۱۷۰). بکت علیرغم متون نمایشنامه‌نویسان آوانگارد هم عصرش، از احساسات و عواطف انسانی دوری نجسته و همچنان این مسأله در کانون نوشته‌های وی وجود دارد و فردسانان بکت همواره مملو از احساسات و وابستگی به یکدیگر هستند (ناظرزاده کرمانی ۱۵). این وابستگی فردسانان به یکدیگر منشأ پیدایش نظام زوجی در نمایشنامه‌های بکت است.

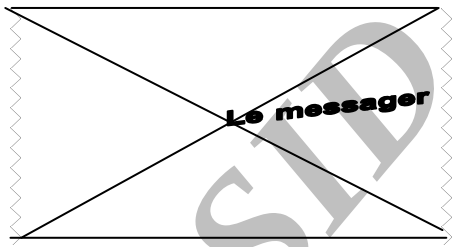
در این دو نمایشنامه با توجه به نمایش مورب شخصیت‌ها از موقعیت چهار گوش که ویژگی آن وجود چهار شخصیت که غالباً به صورت جفت جفت در کنار یکدیگر حضور دارند می‌توان بهره جست. در ابتدا این وضعیت به واسطه برخورداری از چهار شخصیت دراماتیک در مقایسه با حالت سه گوش که متشکل از سه شخصیت است منسجم جلوه می‌کند اما بارزترین ضعف آن تهی بودن مرکز هندسی آن از شخصیت است که بکت شخصیت پیام آور را در آن جایگزین می‌کند (ژینستیه ۱۳).

Archive of SID

www.SID.ir

**نمایش مورب فردسانان (La diagonalisation )**

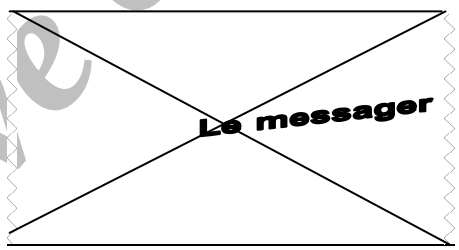
Didi Pozzo




Gogo Lucky

**(نمایش مورب فردسانان نمایشنامه *در انتظار گودو*)**

Hamm Nagg




Clov Nell

**(نمایش مورب فردسانان نمایشنامه *پایان بازی*)**

ارتباط بین فردسانان (جفت بودن آنها)

عدم ارتباط به صورت جفت جفت

Archive of SID

www.SID.ir

فردسانان آفریده شده بکت به صورت جفت جفت بر روی صحنه ظاهر می‌شوند. جفت‌هایی که به واسطه تفاوت‌هایشان با هم یکی شده‌اند. اگر هام نمی‌تواند از جایش بلند شود در عوض کلو قادر به نشستن نیست. پوتزو ارباب و لاکی بردهٔ اوست. تمامی این تفاوت‌ها بیانگر آنست که انسان همواره تابع دوگانگی وجودش است. در واقع می‌توان گفت تئاتر بکت حول محور دوگانگی اجتناب‌ناپذیر موجودی واحد در گردش است و این موجود واحد تلفیقی از خود و دیگری است. یکی بودن رویایی است که فردسانان بکت هرگز آن را فراموش نمی‌کنند اما این امر برای آنها تحقق نمی‌یابد. رویایی که گویای این مطلب است: یکی بودن همانا نبودن است.

**نتیجه**

آثار بکت سرشار از مفهوم تنهایی است. فردسان بکتی قادر به برقراری ارتباط با همنوع خود نیست. فرد سانان بکت سلامت جسم خود را از دست می‌دهد تا خود را بهتر بشناساند. در آرزوی کلام تنها واژه‌هایی را به زبان می‌آورد که بیانگر سکون و بی‌تحرکی اوست. جسم ناقص سدی است که بر سر راه فردسان بکت قرار دارد و تا آنجا پیش می‌رود که جسمش به مونولوگی[1] بدل می‌شود که گویای سکوت درونی‌اش است. بکت با خلق فردسانانی که چونان صداهایی حبس شده در اتاقی محصور شده‌اند، در تئاتری که گویای ضعف بشر است انسانی را به نمایش می‌گذارد که به آنسوی مفهوم پوچی و مرگ توجه دارد. بکت با مشاهده روزمرگی انسان با زبانی طنزآلود به بیان واقعیت‌ها می‌پردازد. از دید او دنیا صحنه تئاتر است و تئاتر خود دنیایی است که در آن غیر باورها همان باور ما و نبود ارتباط بین انسان‌ها خود ارتباطی پر شور را به همراه دارد. او با به تصویر کشاندن رنج‌ها و دردهای انسان به دنبال یافتن راهی برای پایان دادن دردهای بشر است. پس در واقع در دنیای ساخته ذهن بکت بی‌تفاوت بودن و تنها نظاره‌گر بودن کاری غیر ممکن است. بکت عادت را تنها چاره برای ناامیدی‌های انسان معرفی می‌کند. به عبارت دیگر، عادت همان زره‌ای است که ما را از آسیب هر آنچه پیش‌بینی ناپذیر یا مهار ناپذیر است حفظ می‌کند، یعنی از همان جهان احساسات که در نظر بکت چیزی نیست مگر تضمین رنج: رسالت بنیادین عادت... عبارت است از تلاش

۱- تک‌گویی یا مونولوگ که به آن سولی لوک نیز می‌گویند. در تئاتر سخن یکی از شخصیت‌هاست که در صحنه تنهاست و یا خود را تنها تصور می‌کند. رک: وویینی، میشل، *تئاتر و مسائل آن*، ترجمه سهیلا فتاح، سمت، ۱۳۷۷، ص ۴۴.

Archive of SID

www.SID.ir

دائمی برای ایجاد سازگاری و سازگاری مجدد میان خلق و خوی مزاجی ما با شرایط حاکم بـر جهان (آلوارز ۴۴).

**Bibliography**


Alvarez, A. (1381/2003), *Beckett*. Translated by Morad Farhadpour. Tehran: Tarhe Noo Publications.

Beckett, S. (1957). *Fin de partie suivi* de *Acte sans paroles*. Paris: Minuit.

Benoist, L. (1975). *Signes, Symboles et Mythes*. Paris: PUF.

Durozoi, G. (1972). *Présence Littéraire Beckett*, Paris: bordas.

Ghavimi, M. et Chahin, Ch. (1996). *Le Théâtre en France.* Téhéran: Presse Universitaire d'Iran.

Ghiassi, Mohammad Taghi. (1382/2004). "Nevisandeh va Neveshtar dar Assar-e Beckett (The Author and Writing in the Works of Beckett)". Samarghand Quartely. №. 6. p. 183-198.

Ginestier, P. (1961). *Le Theatre Contemporain dans le Monde*. Paris: PUF.

Ionesco. E. (1966). *Note et Contre-note*. Paris: Gallimard.

Mace-Barbier, N. (1991). *Lire le Drame*. Paris: Dunod.

Mignon, P.-L. (1978). *Le théâtre au XX eme siècle*, Paris: Gallimard.

Nazerzadeh Kermani, Farhad. (1384/2006). *Avalin Vijegieh Beckett Kamitegaraiie ou Boud (The First Property of Beckett is Minimalism)*. Tehran: *Farhange Ashti* Newspaper. №. 640. p.15.

Nazerzadeh Kermani, Farhad. (1365/1989). *Teatre Pishtaz, Tajrobehgar va Abassnama (Avant-gard Theatre, Experimental and Useless)*. Tehran: Jahad Daneshgahi Publications.

Onimus, J. (1968). *Beckett*. Paris: Desclee De Brouwer. Coll. Les écrivains devant Dieu.

Sarrazac, J.-P. (1996). *"Samuel Beckett" (1906-1989)*. Paris: Encyclopedia Universalis, V.3. 933-936.

Surer, P. (1964). *Le Théâtre Français Contemporain*. Paris: socité d'Edition d'Enseignement Supérieur.

Viegnes, Michel. (1377/1998). *Teatre va Massael-e An (Theatre and its Problems)*. Translation by Soheila Fattah. Tehran: Samt Publications.

Zargarzadeh, Haleh. (1383/2006). *Zen Budaiism Va Akharin Bazi-e Samuel Beckett (Zen of Buddhism and Endgame)*. *Scientific Publication of the Faculty of Humanites And Literature*, Tabriz University. №. 192. 233-261.


Archive of SID

www.SID.ir