تصویر ابو عبد الرحمن الکردي

منتدى إقرأ الثقافي
للكتب (كوردي - عربي - فارسي)
www.iqra.ahlamontada.com

آشنایی با
بکت

پل استراترن
ترجمه‌ی امیر احمدی آریان

آشنایی با

بکت

آشنایی با

بکت

پل استراترن

ترجمه‌ی امیر احمدی آریان

نشر مرکز

Beckett
In 90 Minutes
Paul Strathern

آشنایی با بکت
پل استراترن
ترجمه‌ی امیر احمدی آریان
ویرایش: تحریریه‌ی نشرمرکز
اجرای گرافیک طرح جلد: نشرمرکز
چاپ اول ۱۳۸۷، شماره‌ی نشر ۹۰۵، ۳۰۰۰ نسخه، چاپ علامه‌طباطبائی
شابک: ۵-۹۹۶-۳۰۵-۹۶۴-۹۷۸

نشرمرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸
صندوق پستی ۵۵۴۱ - ۱۴۱۵۵ تلفن: ۳-۸۸۹۷۰۴۶۲ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹
Email:info@nashr-e-markaz.com

حق چاپ و نشر این ترجمه برای نشرمرکز محفوظ است

سرشناسه:	استراترن، پل، ۱۹۴۰- م Strathern, Paul
عنوان و نام پدیدآور:	آشنایی با بکت / پل استراترن؛ ترجمه‌ی امیر احمدی آریان
مشخصات نشر:	تهران: نشرمرکز: ۱۳۸۷
مشخصات ظاهری:	۹۶ ص.
شابک:	۹۷۸-۹۶۴-۳۰۵-۹۹۶-۵
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا
یادداشت:	عنوان اصلی: Beckett in 90 Minutes, c 2005.
موضوع:	بکت، ساموئل، ۱۹۰۶-۱۹۸۹ م
موضوع:	Beckett, Samuel
موضوع:	نویسندگان ایرلندی ــ قرن ۲۰ م. ــ سرگذشتنامه
موضوع:	نویسندگان فرانسوی ــ قرن ۲۰ م. ــ سرگذشتنامه
شناسه افزوده:	احمدی آریان، امیر، ۱۳۵۸- ، مترجم
رده‌بندی کنگره:	PR
رده‌بندی دیویی:	۸۲۸/ ۹۱۴۰۹۲
شماره کتابشناسی ملی:	۱۳۰۸۷۱۹

قیمت ۲۲۰۰ تومان

فهرست

یادداشت ناشر ۷

درآمد ۹

زندگی و آثار بکت ۱۲

سخن پایانی ۸۳

آثار عمده‌ی بکت به زبان انگلیسی ۸۵

گاه‌شمار زندگی و زمانه‌ی بکت ۸۷

متون پیشنهادی برای مطالعه‌ی بیشتر ۹۲

نمایه ۹۵

یادداشت ناشر

آشنایی با نویسندگان مجموعه‌ای است برای آگاهی از اندیشه و زندگی نویسندگان بزرگ و تأثیری که بر جهان ادب و چالش آدمی برای درک جایگاه خود در جهان هستی گذاشتند. هر کتاب در کنار اطلاعات زندگی‌نامه‌ای، افکار و عقاید نویسنده را به‌ویژه در مواجهه با جریان‌ها و تحولات ادبی و فرهنگی عصر او بازگو می‌کند. کتاب‌های مجموعه بدون ورود به حاشیه، به شیوه‌ای روشن و سرراست، مستند و سنجیده به مهم‌ترین نکته‌ها می‌پردازند. اساس کار را بر سادگی و اختصار می‌گذارند تا طیف هرچه گسترده‌تری از علاقه‌مندان بتوانند از آنها بهره بگیرند و چه بسا همین متن مختصر که با لحنی جذاب و زنده ارائه شده انگیزه‌ای شود برای پی‌جویی تیزبینانه‌تر آثار نویسنده و نقدها و پژوهش‌های مربوط به آن.

هر کتاب، علاوه بر مقدمه و مؤخره‌ای که موقعیت تاریخی و اجتماعی نویسنده و جایگاه او را در تاریخ ادبیات باز می‌نمایاند، شامل گاه‌شماری است

که رخدادهای مهم زندگی و دوران نویسنده را نیز در بر دارد. گزیده‌ای از مهم‌ترین نوشته‌ها و آثار نویسنده نکته‌های اصلی اندیشه‌ی او را از زبان خود او بیان می‌کنند. پل استراترن، ویراستار این مجموعه که پیش از این مجموعه‌ی آشنایی با فیلسوفان او با موفقیتی مثال‌زدنی مواجه شده است، در انتخاب این گزیده‌ها نیز تسلط خود را نشان داده و بر قطعه‌هایی کلیدی و راهگشا انگشت گذاشته است. در شرح احوال و آثار نویسندگان به تحلیل روحیات و شخصیت آنان بسیار توجه کرده طوری که خواننده در پایان کتاب به راستی احساس می‌کند که نویسنده‌ی مطرح شده برای او دیگر نه فقط یک نام مشهور که شخصیتی آشنا است.

کتاب‌های دیگر این مجموعه که عنوانشان در پشت جلد کتاب آمده در دست ترجمه و انتشاراند و به تدریج عرضه خواهند شد.

درآمد

بکت در ۱۹۴۶ به ایرلند برگشت و همخانه‌ی مادر مخالف‌خوانش شد. پاریس را ترک کرد به این دلیل که پول کافی برای اقامت در شهر مورد علاقه‌اش را نداشت. کم‌کم به چهل‌سالگی می‌رسید و مجبور بود شکست را بپذیرد. تمام امیدهای جوانی درخشان او بدل به هیچ و پوچ شده بود. جز چند متن پراکنده، که بیشتر در مجله‌های کوچک چاپ شده بودند، فقط یک رمان منتشر کرده بود. خوانندگان از کنار رمانش کمابیش بی‌اعتنا گذشته بودند و بیشتر نسخه‌های آن در انبار خاک می‌خورد. در دوران جنگ رمان دیگری نوشت و بالاخره حس کرد به جایی رسیده است. اما این یکی هم در نهایت ناشری پیدا نکرد و درباره‌ی آن تعابیری نظیر «بسیار آشفته» و «خام و ناپرورده» گفته شد. از دید ناشران به هیچ وجه امکان انتشار نداشت.

بکت با این که از این بی‌مهری به شدت ضربه خورد، خودش هم از کار خودش راضی نبود. با برخورد ناشران موافق نبود، اما از سوی دیگر خودش

هم شک داشت که در راه درست گام نهاده باشد. چیزی کم بود، چیزی از اختیار او خارج بود، و همین مانع می‌شد به جایگاهی که شایستگی‌اش را داشت برسد. استعدادی که از خودش نشان داده بود، استعدادی که مردی به بزرگی جیمز جویس به آن پی برده بود، هیچگاه تحقق نیافته بود.

بکت نمی‌دانست چه باید بکند، و وقتش را در میخانه‌های دابلین به نوشیدن می‌گذراند. شب‌ها گیج و منگ در خیابان‌ها پرسه می‌زد و در افکارش غرق می‌شد. یک شب خود را در انتهای اسکله‌ی سنگی لنگرگاه دان لِری[1] یافت و سال‌ها بعد، آن شب را در یک نسخه‌ی اولیه‌ی نمایشنامه‌ی *آخرین نوار کراپ*[2] به یاد آورد، جایی که صدای ضبط شده‌ی کراپ پراکنده می‌گوید:

یک سال تمام غمی سنگین و فکری خالی و فقیر، تا آن شب به یادماندنیِ ماه مارس، در انتهای اسکله، که باد زوزه می‌کشید، شبی که فراموشم نمی‌شود، وقتی که ناگهان همه چیز را دیدم. بالاخره نقطه‌ی عطف فرارسید. تصور می‌کنم این همان کاری است که می‌توانم انجامش بدهم، و زمانی که کارم تمام شد شاید دیگر در حافظه‌ام جایی نباشد برای سپاسگزاری از معجزه، و از آتشی که این معجزه برافروخت. چیزی که آن‌جا دیدم این بود که فرضی که براساس آن کل زندگی‌ام پیش آمده بود، به این معنی که... بالاخره برایم روشن شد آن تاریکی که این مدت با آن مبارزه کرده‌ام در واقع

1. Dun Laoghaire
2. *Krapp's Last Tape*

بیشترین... ارتباط گسست‌ناپذیر من تا روز مرگ قصه‌ام و شب با نور ادراک و...

بکت فهمیده بود که تا آن لحظه جای اشتباه و راه اشتباهی را می‌گشته است. او به جای تلاش برای کنار آمدن با جهان پیرامون خود باید بر جهان درونش تمرکز می‌کرد، بر «تاریکی‌ای که سعی کرده بود پنهانش کند.» جویس تا جایی که ممکن بود «در جهت بیشتر دانستن، و داشته‌های خود را تحت اختیار گرفتن» پیش رفته بود. اما بکت فهمید که «چارهٔ من فقر بود، نداشتن دانش و از دست دادن، کم کردن به جای افزودن.» دست‌مایه‌ی او نه دستاوردهای فکری بزرگ برای وضعیت بشر، بلکه ناامیدی و دل‌سردی بشر بود، مؤلفه‌ی کمدی بی‌رحمانه‌ی شکست اجتناب‌ناپذیر بشر، تمام چیزهایی که خود او به خوبی می‌دانست. از آن لحظه به بعد، دیگر برای بکت مهم نبود آن‌چه می‌نویسد «خام و ناپرورده» باشد. او بیانگر خفگی صدای درونی خود بود، صدایی که تا این جا در سفر طولانی زندگی‌اش با او آمده بود.

زندگی و آثار بکت

ساموئل بکت روز جمعه‌ی نیک[1]، سیزده آوریل ۱۹۰۶، در فاکس‌راک به دنیا آمد، حومه‌ی طبقه‌ی متوسطنشینی که در جنوب دابلین بین کوه‌های ویکلُو و دریای ایرلند قرار دارد. خانواده‌ی او از هوگنوها[2] بودند، پروتستان‌هایی که مجبور شدند برای فرار از جور و جفای کاتولیک‌ها در فرانسه‌ی اواخر قرن هجده به آن منطقه بیایند. اما بکت هیچ تصور غیرایرلندی‌ای از خانواده‌ی خود نداشت. خانواده جزو اقلیت مرفه پروتستان‌های ایرلند بودند، که در آن زمان هنوز بخشی از بریتانیای کبیر به شمار می‌رفت. نشانه‌های اندکی از خلاقیت در نیاکان بکت وجود داشت، شاید فقط به استثنای مادربزرگ پدری‌اش فانی، که در تحقق ذوقش کار او را به الکل کشاند. افسانه‌ای خانوادگی می‌گفت او روزهای آخر زندگی‌اش خود را در اتاقش حبس کرده بود.

---

۱. Good Friday، جمعه‌ی پیش از عید پاک

2. Huguenots

در حکایتی دیگر او مدتی با طوطی‌ای روی شانه‌اش زندگی می‌کرد، جانوری که وقتی کسی فانی را می‌بوسید از حسادت جیغ می‌کشید.

ویلیام بکت، پدر نویسنده، مرد بی‌فرهنگ سرخوشی بود که با بنگاه‌داری و پیمانکاری ساختمان به پول و پله‌ای رسیده بود. بکت خاطرات شیرینی از پدرش داشت؛ با او ساعت‌ها در زمین‌های خشک و بی‌درخت نزدیک کوه‌های ویکلو قدم زده بود. اما مهم‌ترین نقش را در زندگی او مادرش مِی ایفا کرد، زنی سخت‌گیر و بلندقامت با صورتی دراز که از خانوادهٔ زمین‌دار مفلسی بود. تمام کسانی که او را می‌دیدند تصدیق می‌کردند که چیزی عجیب در وجود این زن بود، چیزی که با زندگی عادی حومه‌ی شهر جور درنمی‌آمد. او بی‌خوابی داشت، و داد تمام فرش‌ها را از طبقه‌ی بالا جمع کردند تا شب‌ها صدای پای هر جنبنده‌ای را بشنود. با وجود این، در ظاهر چیز عجیب و غریبی در آن زن وجود نداشت، جز یکدندگی‌اش. به نظر می‌رسید در این مورد جفت پسر دومش ساموئل بود. پسر بزرگ‌تر، فرانک، به پدرش رفت، اما مشخص بود که سام به لحاظ روانی شخصیت پیچیده‌تری است، و این برای خود او هم مثل دیگران آزاردهنده بود. در نتیجه او کودک تنهایی شد، هم به علت گرایش‌های درونی‌اش و هم به خاطر شرایط محیط.

اما در کمال تعجب، ساموئل بکت خردسال منزوی در مدرسه موفق بود؛ هم در درس‌ها تشویق می‌شد و هم در ورزش، به رغم چشم‌های ضعیفش، خودش را نشان می‌داد. از همان سال‌های کودکی عینک قاب‌فلزی گردی به چشم می‌زد، که در تمام طول زندگی‌اش آن را عوض نکرد. سال ۱۹۲۰، در

چهارده سالگی، به مدرسه‌ی شبانه‌روزی پورتورا رویال رفت، مدرسه‌ی پروتستان خصوصی‌ای در منطقه‌ی آلستر، که بعدها بخشی از ایرلند شمالی شد. در ۱۹۲۲ ایرلند اعلام استقلال کرد، ولی ایرلند شمالی بخشی از بریتانیا باقی ماند. سپس بین دو جناح کاتولیک ایرلند آزاد جنگ داخلی درگرفت. بکت جوان هرچند در این وقایع دخالت نداشت، مسلماً از آشوب جهان اطرافش بی‌خبر نبود. نمی‌شود درباره‌ی تأثیر این پیش‌زمینه‌ی تاریخی ناگوار با دقت قضاوت کرد؛ به طور قطع تأثیر عمیقی بر پروتستان‌های ایرلندی معاصر او، همچون فرانسیس بیکن نقاش، داشت.

ایرلند مستقل کشوری پر از مشکلات و بسیار فقیر بود. کلیسای کاتولیک با قدرت بر آن حکم می‌راند و پیشگیری از بارداری را منع می‌کرد. در نتیجه، خانواده‌های بزرگ به فقر اکثریت کاتولیک جمعیت کشور دامن می‌زدند. بسیاری از سر بلندپروازی یا ناچاری به بریتانیا و امریکا مهاجرت می‌کردند و خانواده‌های خود را غمگین و تنها رها می‌کردند. اگرچه بکت در سرزمین مادری‌اش هیچ‌گاه طعم فقر را نچشید، شخصیت‌های درمانده و رنج کشیده‌ی داستان‌های او را می‌توان در هر خیابانی در دابلین پیدا کرد. هرچند بستری که بکت آنان را در آن قرار می‌داد بیشتر یادآور کوهستان ویکلو بود. شخصیت‌های بی‌پناه بکت می‌توانستند نیای ادبی خود را در آن «حیوان پرکنده‌ی شکم دریده» بیابند که شاه لیر شکسپیر روی زغال گداخته دیده بودش. اما شخصیت‌های بکت انسان‌های واقعی را نیز نمایش می‌دادند، انسان‌هایی که طبع مستأصل و طنز سیاه آنها نتیجه‌ی یأسی واقعی بود.

بکت در هفده سالگی به کالج ترینیتی دابلین رفت و درس زبان‌های مدرن (انگلیسی، فرانسه، و ایتالیایی) خواند. آن جا میل شدید ظاهراً الزام‌آوری به پر کردن شکمش از آبجو سیاه گینس[1] و همین‌طور اشتیاقی مهارناشدنی به ادبیات و فلسفه پیدا کرد. سال چهارم و آخر، عضو تیم کریکت دانشگاه شد، و در تور تابستانی کوتاهی مقابل تیم‌های انگلیسی بازی کرد. (آمار این مسابقات در ویزدن، کتاب بالینی کریکت‌بازان، ثبت شده و او تنها برنده‌ی نوبلی است که نامش در این کتاب مستطاب آمده است).

بکت در امتحانات نهایی‌اش به عنوان شاگرد اول مدال طلا گرفت. از دانشگاه مرد جوان بی‌تجربه‌ای بیرون آمد، از همان‌ها که به قول دابلینی‌ها «بیشتر از عقلش درس خوانده» بود. بکت مثل قهرمان فلسفی‌اش دکارت لنگ ظهر از خواب بیدار می‌شد و به همین دلیل نمی‌توانست خود را با شغل تدریس در کالج کمپل، مدرسه‌ی طبقه‌ی متوسطی در آلستر که مشابه پورتورا بود، در بلفاست وفق دهد. او مثل هر دانشجوی باهوش دیگری به سرعت از پخمه‌های مهربانی که اولیا و شاگردان مدرسه را تشکیل می‌دادند زده شد؛ و او هم از دید آنان جوان مغرور و خودپسندی بود. ضربه‌ی آخر زمانی بود که مدیر مدرسه با عصبانیت او را احضار کرد و با لحنی تند به او یادآوری کرد شاگردانی که بکت آن‌طور تحقیرآمیز با آنان رفتار می‌کند «گل‌های سرسبد[2] آلستر»اند. بکت جواب می‌دهد «بله، خشک و پژمرده.» کمی بعد، او سوار

1. Guinness

۲. «گل سرسبد» از معانی مجازی واژه‌ی انگلیسی Cream به معنی خامه و سرشیر است.

قطاری به مقصد دابلین بود. همین که دو ترم در آن مدرسه دوام آورد عجیب بود.

بخت یارش بود که به خاطر موفقیت‌هایش در زبان‌شناسی در کالج ترینیتی به عنوان استاد مدعو در اکول نرمال سوپریور[1] دعوت شد، تا در مؤسسه‌ی معتبر فرانسوی، سخنرانی کند. به این ترتیب، فرصت یافت دو سال در پاریس زندگی کند. برای بکت هیچ چیز بهتر از این نبود. ماه‌های متمادی در اتاقی اجاره‌ای در کرانه‌ی چپ [رود سِن] زندگی می‌کرد، کلاه بِره به سر می‌گذاشت، انگشتانش از فرط استعمال توتون قوی گالوآ[2] قهوه‌ای شده بود، و در بارهای کارتیه لاتَن تا می‌توانست شراب قرمز ارزان می‌نوشید. اگرچه کار سبک تدریس‌اش را در اکول چنان که باید و شاید انجام می‌داد، گویا چندان روابطی با دانشجویان برقرار نکرد. در آن بین ژان پل سارتر[3] و سیمون دو بووار[4] هم بودند که در زمان تدریس بکت نفرات اول رشته‌ی فلسفه به شمار می‌رفتند. اما در عوض بکت با جیمز جویس ملاقات کرد که *یولیسیز*[5] (*اولیس*) را شش سال پیش از آن منتشر کرده و در حلقه‌ی نویسندگان مدرن ایرلندی اعتباری دست و پا کرده بود. بکت مستعد و حساس، به سرعت تحت تأثیر جویس باهوش و بانفوذ قرار گرفت، و مدتی نگذشت که بکت حکم پادو و منشی او را پیدا کرد.

1. École Normals Supérieure
2. Galois
3. Jean-Paul Sartre
4. Simone de Beauvoir
5. *Ulysses*

بکت در ۱۹۲۹ مقاله‌ای نوشت برای کتابی که در ستایش کار جویس منتشر می‌شد، و در ترجمه‌ی بخشی از کتاب ***بیداری فینگان‌ها***[1]، کتابِ در آن زمان ناتمام جویس، به فرانسه مشارکت کرد. بکت حتی در نوشتن این کار مدرن دشوار به جویس کمک کرد؛ جویس دیکته می‌کرد و او می‌نوشت. این همکاری به یک واقعه‌ی ضمنی هم منجر شد. یک بار که بکت برای جویس بخشی از کتاب را می‌خواند که نویسنده همان موقع دیکته کرده بود، در آن سیلان نثر جویسی عبارت «بیا تو» به گوش جویس خورد که یادش نمی‌آمد دیکته کرده باشد. بعد از چند دقیقه گفتگوی حیرت‌زده، جویس یادش آمد که وسط دیکته کسی در زده بود و حتماً او با «بیا تو» جوابش را داده بود. این ماجرا آن قدر بر او تأثیر گذاشت که تصمیم گرفت کار بکت را دست‌نخورده باقی بگذارد. این گونه اتفاق‌ها جای خود را در نثر ***بیداری فینگان‌ها*** به سادگی پیدا می‌کردند:

> صدایی نیست. گوش کن! نه بادی، نه حرفی. فقط یک برگ، فقط یک برگ، و برگ‌ها. درختان همیشه مهربان‌اند. انگار که ما نوزادان آنهاییم. و سینه‌سرخ‌ها هم دسته‌جمعی. کوچی طلایی است برای من. مگر؟ هی! برخیز مردک! خواب تا کی!

آن زمان، دوران اوج نثر مدرن بود. بکت، جوانِ زیادی روشنفکر، مسحور

1. *Finnegens Wake*

غنای اشارات ادبی آن شد. در این نثر چیزی بود که او نمی‌توانست ستایشش نکند، چیزی که شاید او روزی دست به تقلید از آن می‌زد.

بکت اکنون، علی‌رغم خجالتی بودنش، جوان جذابی بود. دختر جویس، لوسیا، که چندان ثبات عاطفی نداشت، عاشق جوان بلندقامت کم‌حرف شد که مرتباً به آپارتمان پدرش می‌آمد. بکت تمام تلاشش را کرد تا او را از سر باز کند، اما گویا این ماجرای دردناک چند سال بعد موجب فروپاشی روانی دختر شد. قضیه مدتی موجب فاصله گرفتن بکت از جویس شد، هرچند که تأثیر او بر بکت به قوت خود باقی ماند. بکت حالا آرزوی نویسندگی داشت، و شروع کرد به نوشتن شعر. شعرهای او به سبک جویس پر از تلمیح بود، و در آن‌ها ارجاعات مبهمی به سبک نویسندگانی از زبان‌های گوناگون دیده می‌شد.

سال ۱۹۳۰ نانسی کونارد[1] که وارث کشتی‌دار ثروتمندی بود جایزه‌ای تعیین کرد برای شعری کمتر از صد سطر با مضمون زمان. بکت شبِ قبل از پایان مهلت باخبر شد، تا سه صبح بیدار ماند و شعری نوشت به نام *هوروسکوپ*[2]، که تا حدودی بر مبنای زندگی دکارت بود. شعر این طور شروع می‌شد:

این چیست؟

تخم‌مرغ؟

1. Nancy Cunard
2. *Whoroscope*

در دست برادران بوت بوی گندش تازه است.

بدهیدش به ژیلو.

در یادداشت‌های پایین شعر، بکت توضیح داده بود که دکارت «دوست داشت املتش را با تخم‌مرغی درست کند که هشت تا ده روز مانده باشد»، یا این که «سال ۱۶۴۰ برادران بوت در دابلین ارسطو را ابطال کردند» و این که «دکارت حل مسائل ساده‌تر ریاضی را به نوکرش ژیلو واگذار می‌کرد.» **هوروسکوپ** ۹۸ سطر به این ترتیب ادامه پیدا می‌کرد، متنی پر از ارجاع اما بدون انسجام، که از فرط پرمعنایی بی‌معنی شده بود. این ترکیب خلاقیت، دانش وسیع، ابهام، و مدرنیته‌ی باب روز برای او جایزه‌ی نانسی کونارد را به ارمغان آورد و شعر او در هیئت کتابی توسط نشر آورز پرس[1] که متعلق به کونارد بود منتشر شد.

با وجود این موفقیت کوچک، بکت همچنان منزوی ماند؛ و سردرگمی روانی او روز به روز بیشتر شد، تا در نهایت منجر به حمله‌های افسردگی و عذاب شد. در همین دوران بود که او فیلسوف انسان‌گریز قرن نوزده، شوپنهاور، متفکری که بدبینی در آثارش موج می‌زند را کشف کرد. طبق نظر شوپنهاور، جهان جز تصویری نیست، حجابی موهوم از مایا[2] که اراده‌ی شریری آن را به پیش می‌راند. بکت به شدت غرق در آن چیزی شد که خود

---

1. Hours Press

۲. Maya نیروی فوق طبیعی معجزه‌گری در دین برهمن که در فلسفهٔ اروپایی منشأ توهم واقعی بودن دنیا شد. و

«توجیه روشنفکرانه‌ی بدبختی» در کار شوپنهاور نامیدش. رنج معنوی دارایی بشر است؛ باید آن را به همان شکل که هست پذیرفت و به عنوان نقصی روان‌شناختی نفی‌اش نکرد. بعدها بکت نوشت که تجربه‌ی کشف شوپنهاور «مثل گشوده شدن ناگهانی پنجره‌ای در مه» بود.

کار بکت در ۱۹۳۰ در اکول نرمال سوپریور به عنوان استاد مدعو تمام شده بود، و او چاره‌ای جز بازگشت به دابلین نداشت. در دابلین با بی‌میلی سمت استاد را در محل تحصیل خودش، کالج ترینیتی، پذیرفت. در این بین دوستان بکت توجه ناشری در لندن را به او جلب کرده بودند، و ناشر از او خواست کتاب دیگری درباره‌ی زمان بنویسد. این درخواست منجر شد به رساله‌ای انتقادی درباره‌ی مارسل پروست، نویسنده‌ی رمان هفت جلدی ***در جستجوی زمان از دست رفته***[1]. تک‌نگاری بکت را اندوهی شوپنهاوری فراگرفته است: «گریزی از دیروز نیست چرا که دیروز ما را از شکل انداخته است، یا ما آن را از شکل انداخته‌ایم.» در میان این اظهار فضل‌ها و تلاش برای برآمدن از عهده‌ی نویسنده‌ی بزرگ فرانسوی، بکت توانست تعدادی جملات قصار پرمغز خلق کند: «واقعیت، چه تخیلی به آن بنگریم و چه تجربی، سطحی و غامض می‌ماند.» «نزد پروست، مثل نقاشان، سبک بیشتر مسئله‌ی نگاه است تا تکنیک.» پروست همچنین بهانه‌ای بود برای بکت تا بکوشد افکارش را درباره‌ی نوشتن به نگارش درآورد:

1. *Remembrance of Things Past*

تراژدی دغدغه‌ی عدالت بشری را ندارد. تراژدی در باب کفاره پس دادن است، اما نه کفاره‌ی حقیرانه‌ای برای نقص کوچک مشخصی در نظمی محلی، نظمی که دغل‌بازان برای مشتی احمق ترتیب داده‌اند. چهره‌ی تراژیک مظهر کفاره‌ی گناه نخستین است، گناه نخستین و جاودانی... گناه متولد شدن.

بکت پس از چهار ترم تدریس در کالج ترینیتی، دید که دیگر نمی‌تواند ادامه دهد. علی‌رغم معلومات دانشگاهی فراوانش، می‌دانست که دانشگاه جای او نیست. در برابر چشمان متحیر والدین و دوستان نزدیکش استعفا داد. حالا بیست و شش ساله بود، به شدت افسردگی داشت، و مشخص بود که در هیچ شغلی دوام نمی‌آورد. مادرش مرتب غر می‌زد و پدرش به هر ترفندی می‌کوشید او را از بی‌حالی درآورد. بکت شروع کرد به افراط در مشروب‌خواری. والدین‌اش پولی به او دادند و به پاریس برگشت و آن جا نوشتن رمانی را آغاز کرد. در نهایت محصول کار او ***رؤیای زیبایی برای زنان معمولی***[1] بود. قهرمان او بلاکوا[2] نام دارد، که از نام یکی از شخصیت‌های ***کمدی الهی*** دانته[3] گرفته شده، مردی که به جرم تنبلی به برزخ فرستاده می‌شود. رمان تا حدودی بر وقایع گوناگون زندگی خود بکت استوار است، و بلاکوا به وضوح خود بکت است. رمان از چند اپیزود تشکیل شده و پرسه‌زنی‌های فکری بسیاری در آن

1. *A Dream of Fairto Middling Women*
2. Belacqua
3. Dante's *Divine Comedy*

دیده می‌شود. در نهایت، خود بکت اعتراف کرد که رمانش شکست محض است، هرچند که یکی از بخش‌هایش را بعدها تحت عنوان داستان کوتاه «دانته و خرچنگ» منتشر کرد. ضعف جسمانی و پریشانی فکری بلاکوا نطفه‌های اولیه‌ی مضامینی است که بعدها در دیگر کارهای بکت پرورانده شد. همچنین نشانه‌هایی از لودگی و طنز تلخ بکت در داستان دیده می‌شود، در جملاتی نظیر این: «عمه‌اش در باغ بود و به گل‌هایی می‌رسید که در آن فصل سال خشک می‌شدند.»

پدر بکت در ۱۹۳۳ مرد و آب باریکه‌ای برای او باقی گذاشت که برای ادامه‌ی زندگی کافی بود. بکت چندماهی را به سفر در اروپا گذراند، به آلمان و فرانسه رفت و در هتل‌های ارزان اقامت کرد. در این بین چند شعر و داستان کوتاه نوشت. نامه‌های او به دوستانش به طور ادواری حکایت از افسردگی و میل به مبارزه برای زندگی دارد. (حرف‌های او درباره‌ی جهان ادبیات که کارهای او را رد می‌کرد این میل را نشان می‌دهد. او برای مثال از منتقدان با لفظ «نقالان رسمی»[1] یاد می‌کند). به این ترتیب، بکت از قبل هم مطرودتر شد.

بکت در نهایت از لندن سر درآورد و در اتاق ارزان‌قیمتی در محله‌ی چلسی ساکن شد، محله‌ای که به «آخر دنیا» معروف است. در این زمان بود که تحت یک دوره روان‌کاوی قرار گرفت، و به همراه روان‌کاوش به یکی از سخن‌رانی‌های یونگ رفت. در این سخن‌رانی یونگ توضیح داد که چرا آگاهی

۱. chartered recountant جناس لفظی است با chartered accountant به معنی حسابدار رسمی. و

یکپارچه نیست و می‌تواند شکاف بخورد و به چند عقده یا کامپلکس تبدیل شود که هر کدام می‌توانند «من»[1] خاص خود را داشته باشند، تا جایی که این «من»ها «با صداهای گوناگونی سخن می‌گویند، انگار که صدای آدم‌های مختلف باشند.» یونگ ذهن را با مجموعه‌ای از کره‌ها مقایسه کرد که هر کدام در دل دیگری است و هرچه به درون بیشتر فرو می‌رویم فضا تاریک‌تر می‌شود، و تاریک‌ترین کره در مرکز ذهن است و مرکز ناخودآگاه فردی و جمعی است. زمانی که ذهن از استقلال آگاهانه‌اش دست می‌شوید، ناخودآگاه با قدرت رشد می‌کند تا حدی که بر ذهن آگاه تفوق می‌یابد. این‌جاست که فرد تبدیل می‌شود به «قربانی فعالیت مستقل جدیدی که منشأ آن «من» او نیست، بلکه کره‌ی تاریک ذهن اوست.» این تفاسیر تأثیری بسیار عمیق و ماندگار بر بکت گذاشت، به‌ویژه این نظر یونگ که «مشکل بعضی از مردم این است که گویی هرگز واقعاً متولد نشده‌اند.» بکت این تشخیص را در خود نیز صادق دید و سرانجام تبدیل به جزء لاینفکی از عمیق‌ترین آثار او شد.

بکت بعدها می‌گفت «از لندن متنفر بودم.» آن جا احساس بیگانگی و تنهایی می‌کرد. لهجه‌اش به وضوح نشان می‌داد که ایرلندی است، و زمانی که دید نمی‌تواند با محافل ادبی انگلیسی ارتباط برقرار کند، شک نداشت که این واقعیت مؤثر بوده است. در نهایت، پس از «دو سال سختی کشیدن» تصمیم گرفت که «دور لندن را خط بکشد.» به ایرلند برگشت تا با مادرش زندگی کند،

1. ego

همان زنی که اتفاقاً یکی از عوامل اصلی مراجعه‌ی او به روان‌کاو بود. رابطه‌ی آن دو بسیار نزدیک و بسیار آزاردهنده بود. شخصیت مستبد مادر و بی‌توجهی کامل او به آرزوی نویسنده شدن پسرش، بکت را خسته و درمانده می‌کرد، اما در نهایت نتوانست او را منصرف کند.

در این بین بکت به نوشتن شعر و داستان کوتاه ادامه می‌داد. سال ۱۹۳۳ کتاب مجموعه داستان او با عنوان ***بیشتر سنگ تا میخ***[1] را ناشری در لندن منتشر کرد. این کتاب مجموعه‌ای بود از چند داستان مرتبط به هم با شخصیت اصلی بلاکوآ، شخصیتی که میراث رمان ناکام او بود.

> دوست سابق من بلاکوآ در آخرین مرحله‌ی خودمحوری‌اش زندگی می‌کرد، پیش از آن که مرز را رد کند و تجربه‌ی جهان را بیاغازد، با این باور که بهترین کاری که از عهده‌اش برمی‌آید مدام رفتن از جایی به جای دیگر است. او نمی‌دانست چطور به این نتیجه رسیده، ولی مطمئن بود به این خاطر نیست که جایی را به جای دیگر ترجیح می‌دهد.

یک سال بعد، دوستی در پاریس پیشنهاد کرد مجموعه‌ی شعرهای او، ***استخوان‌های اکو و افاضات دیگر***[2]، را منتشر کند به این شرط که بکت هزینه‌ها را متقبل شود. شعر عنوان کتاب این بود:

---

1. *More Pricks Than Kicks*
2. *Echo's Bones and Other Precipitates*

آسایشگاهی زیر قدم‌های من در تمام روز
با جشن‌های بی‌صداشان وقتی که گوشت می‌ریزد
می‌شکند بدون ترس یا باد موافق
ریسمان بامعنا و بی‌معنا کش می‌آید
کرم‌ها می‌گیرند آن‌ها را آن‌چنان که هستند

چنین شعری، که در شمارگان محدودی به انگلیسی در پاریس منتشر شد، توجه چندانی جلب نکرد. بکت حالا تقریباً سی ساله بود، و هنوز باید با ظرافت طبع و مستمری اندکش زندگی را ادامه می‌داد.

عزمش را جزم کرد و شروع کرد به نوشتن رمانی دیگر. نوشتن و بازنویسی آن سه سال وقتش را گرفت، و در نهایت ناشری در لندن در سال ۱۹۳۷ پذیرفت آن را منتشر کند. این کتاب را باید نخستین کار جدی بعد از دوران نوآموزی بکت دانست. شوق نویسنده به نشان دادن وسعت دانش‌اش به خواننده مهار شده است، تا حدی که نحوه‌ی پیشرفت داستان کمابیش به طور کامل قابل درک است. طنز تلخ و تدافعی بکت بر سر پا می‌ایستد، و نتیجه رمانی است که گاه به لودگی می‌زند و گاه بوی فلسفه می‌دهد، نشانگر ذهنی کاملاً اصیل و کنایی که به جای نخوت با اطمینان خود را به نمایش می‌گذارد. کلمات آغازین کتاب نمایانگر این ویژگی است:

خورشید می‌درخشید، بی‌هیچ جانشینی، بر هیچ چیز نو. مورفی دور از نور آن در قفسی در وست برامپتن نشسته بود، انگار چاره‌ی دیگری هم داشت،

در شش ماه اخیر آن جا می‌خورد، می‌خوابید، می‌نوشید، لباس‌ها را درمی‌آورد و به تن می‌کرد، در قفس اندازه‌ی متوسطی در ضلع شمال غربی که از آن جا دیدِ کاملی به قفس‌های اندازه متوسط جنوب شرقی داشت.

مورفی روشنفکر ایرلندی مفلسی است که در همان حین که به دنبال راه رهایی معنوی از جهان اطراف خویش است، به یأسی انسان‌گریزانه می‌رسد. او را در اتاقش، برهنه و بسته شده به صندلی گهواره‌ای می‌بینیم:

فقط موضعی‌ترین حرکات ممکن بود. عرق از سر و بدنش می‌ریخت و تسمه‌ها را محکم‌تر می‌کرد. نفس‌هایش محسوس نبود. چشم‌ها، سرد و بی‌حرکت مثل چشمان مرغ دریایی، بالا را نگاه می‌کردند...

مورفی خود را درگیر این مخمصه کرده به این دلیل که از آن لذت می‌برد:

این وضع ابتدا به او لذت جسمانی می‌داد، تن‌اش را تسکین می‌داد. بعد ذهنش را آزاد می‌کرد. تا وقتی بدنش آسایش نمی‌یافت ذهنش جان نمی‌گرفت.

مورفی شباهت‌هایی با بسیاری از متفکران محبوب بکت دارد. مثل دکارت، اندیشیدن برایش دلیل وجود داشتن‌اش است، و طبق فلسفه‌ی او ذهن از تن جداست. بدبینی شوپنهاوری و تلقی جهان به منزله‌ی حجاب مایا در افکار او هم دیده می‌شود. علاوه بر اشارات ظریفی به فیلسوفان متعدد، اشاراتی مستقیم به یونگ نیز وجود دارد:

ذهن مورفی خود را همچون کره‌ی خالی بزرگی تصور می‌کرد، کره‌ای کاملاً بسته به روی جهان بیرون. این فقر نبود، چون چیزی را بیرون نمی‌گذاشت که خودش نداشت. در جهان بیرون، هیچ چیز نبوده، نیست و نخواهد بود مگر آن که از پیش مانند چیزی مجازی، یا واقعی، یا مجازی‌ای که به مرتبه‌ی واقعی صعود می‌کند، یا واقعی‌ای که به مرتبه‌ی مجازی سقوط می‌کند، در جهان درون آن وجود داشته باشد.

مورفی علی‌رغم خودمحوری فزاینده‌اش نمی‌تواند از گرفتار شدن در جهان بیرون پرهیز کند. در رمان با فاحشه‌ای به نام سیلیا آشنا می‌شویم که تنها حامی مورفی است تا زمانی که کار مورفی به تیمارستانی به نام مگدالن منتال مرسی‌سیت می‌کشد. آن‌جا مورفی به جست‌وجوی نیروانا ادامه می‌دهد، در صندلی‌اش تاب می‌خورد تا وقتی که کسی در دست‌شویی زنجیر اشتباه را می‌کشد و موجب می‌شود گاز به اتاق او نشت کند، که در آن شمعی روشن است. پس از انفجاری مرگ‌بار، از وصیت‌نامه‌ی مورفی آگاه می‌شویم: «در مورد بدن، ذهن، و روحم، میل دارم این‌ها همه سوزانده و در پاکتی کاغذی گذاشته شوند.» بعد باید خاکستر او را به آبی‌تیاتر در دابلین ببرند و در چاه توالت بریزند: «و آن وقت زنجیر را بکشند؛ چه بهتر که در زمان اجرای نمایش باشد.» متأسفانه دوست او کوپر که قرار است وصیت را عملی کند، سر راه در میخانه‌ای مست می‌کند و پاکت کاغذی خاکستر مورفی را با عصبانیت پرت می‌کند «روی سر مردی که به او توهین کرده بود.» پاکت پاره و خاکسترها پخش می‌شود:

زمان تعطیلی مغازه، جسم، ذهن، و روح مورفی روی زمین سالن پخش بود، و پیش از آن که آسمان بار دیگر به نشانه‌ی روز خاکستری شود، به همراه گرد و خاک، آبجو، ته سیگارها، شیشه خرده، کبریت، تف و استفراغ، جارو شد.

عجیب نبود که انتشار چنین کتاب نامتعارفی در جامعه‌ی ادبی لندن چندان توجهی برنینگیخت. اما همان توجه اندکی هم که جلب شد بسیار مهم بود. دیلن تامس نقدی منفی درباره‌اش نوشت، اما تصریح کرد که «مورفی یک شترمرغ تنها در بیابان تولید انبوه است» و طنز بکت را «چرب زبانیِ فرویدی» نامید. بعدها نویسنده‌ی انگلیسی ـ ایرلندی، آیریس مرداک، بیشتر از یک دهه پیش از آن که خود نویسنده‌ی مشهوری شود، رابطه‌ای عمیق با ایرلندی بودن مورفی و اصالت او برقرار کرد. باز بعدتر، نسخه‌ی دست‌نخورده‌ای از کتاب را اولین بار بازیگری تهی‌دست به نام هارولد پینتر از کتابخانه‌ای قرض گرفت و به قدری جذب کتاب شد که دیگر آن را پس نداد.

در این بین، زندگی بکت در ایرلند روبه‌روز بدتر می‌شد. هنوز در همان خانه زندگی می‌کرد و بعد از ظهرها و شب‌هایش را به پرسه زدن در میخانه‌های دابلین می‌گذراند. صبح‌ها مجموعه‌ای بود از خماری و سرکوفت‌های مادر. از سوی دیگر، بکت بیماری‌های روان‌تنی نیز پیدا کرده بود و از کهیرهای پوستی و کیست‌های مقعدی و کورک‌های دردناک رنج می‌برد. تا پاییز ۱۹۳۷ با پرهیزهای غذایی برای درمان بیماری، توانست

بدهی‌هایش به میخانه‌ها را بپردازد؛ و حالا پول کافی داشت تا دوباره به سفر برود. باز راهی پاریس شد، با این تصمیم که تا وقتی که می‌تواند برنگردد.

اما باز بد آورد و برای شهادت در دادگاه برای پرونده‌ی افترایی مجبور شد به دابلین برگردد. پرونده مربوط بود به شکایتی که یکی از هم‌پیاله‌هایش علیه نویسنده‌ای به نام الیور سنت‌جان گوگارتی[1] اقامه کرده بود. بکت به خاطر دوستش برگشت، اما حضور در برابر جمع در دادگاه برایش ضربه‌ی سختی بود. او در نور کم جایگاه شهود به خود می‌پیچید و مجبور بود به سؤالات تحقیرآمیز وکیل گوگارتی درباره‌ی شخصیت خود پاسخ بدهد. وکیل با خشکه‌مقدسی عوام‌فریبانه‌ای بی‌رحمانه افکار حاضران را به بازی گرفته بود. بکت روشنفکری قلابی شناخته شد، نویسنده‌ی شعری هرزه‌نگارانه «با عنوان Horoscope که یک W هم به اولش اضافه شده است.» [whore در انگلیسی به معنای فاحشه است، و نام شعر را می‌توان به ***فاحشه‌بین*** ترجمه کرد، در برابر horoscope که به معنای طالع‌بین است ــ م] روز بعد، گزارشی در ***ایریش تایمز***[2] از بکت به عنوان «قواد و کافری از پاریس» یاد کرد. بکت جرأت نداشت به خانه برگردد و با مادرش روبه‌رو شود. این بار که ایرلند را ترک کرد، قسم خورد که دیگر هرگز برنگردد.

پس از بازگشت به پاریس، بکت دریافت که تمرکز کافی برای کار ادبی جدی ندارد و ترجیح می‌دهد که برای کسب درآمد هرچه پیش آمد بنویسد.

1. Oliver St. John Gogarty
2. *Irish Times*

در پاریس خبر انتشار رمان او بین دوستانش پیچیده بود. بار دیگر با جیمز جویس ارتباط برقرار کرد و از طریق رفقای دیگر به مهمانی‌های پرشوری دعوت شد که پگی گوگنهایم امریکایی ترتیب می‌داد، زن ثروتمندی که به پاریس آمده بود تا آثار هنری مدرن برای نمایشگاه خود در لندن بخرد. گوگنهایم بکت را چنین وصف کرد:

... مرد ایرلندی بلندقامت لاغری تقریباً سی ساله با چشمان سبز درشتی که هرگز به تو خیره نمی‌شدند. عینکی به چشم داشت و همیشه به نظر می‌رسید جایی دور در حال حل مسئله‌ای فکری است. خیلی کم حرف می‌زد و هیچ حرف احمقانه‌ای از دهانش خارج نمی‌شد. بیش از حد مؤدب، و کمی دست و پا چلفتی بود. لباس‌های تنگ فرانسوی به تنش زار می‌زدند و هیچ به سر و وضعش نمی‌بالید.

گوگنهایم زود عاشق بکت شد، و آن دو رابطه‌ی بی‌ثباتی را چند ماه ادامه دادند. اما در نهایت، گوگنهایمِ سرزنده‌ی معاشرتی، که دوست داشت نام‌های مشهور را نیز مثل تابلوهای نقاشی دور خودش جمع کند، نتوانست با بکت تودار آدم‌گریز کنار بیاید، و راه آن دو از هم جدا شد. دهه‌ها بعد، پگی گوگنهایم در خودزندگی‌نامه‌اش، ***اعترافات یک معتاد به هنر***[1]، نوشت در بین چهره‌های هنری بسیاری که در زندگی‌اش دیده بود، فقط سه نفر را آناً نابغه تشخیص

1. *Confessions of an Art Addict*

داده بود: ماکس ارنست سوررئالیست، آلبرتو جاکومتّی مجسمه‌ساز، و ساموئل بکت. این البته نظری نبود که او بعدها پیدا کرده باشد. به بیان خود گوگنهایم، او زمانی با بکت ملاقات کرد که «نویسنده‌ای سرخورده، و روشنفکری ناب» بود؛ اما علی‌رغم مشکلات و اختلاف نظرشان، او در بکت جرقه‌ی خلاقیتی را می‌دید، خلاقیتی که خود بکت در آن زمان به داشتن‌اش اعتقادی نداشت. جویس نیز معتقد بود چنین چیزی در او دیده است. دیگران هم به بکت اعتقاد داشتند، حتی موقعی که خود او به خودش اعتقاد نداشت. سال‌ها باید می‌گذشت تا صحت عقیده‌ی دیگران محرز شود.

در این بین، بدمستی ادامه داشت. نوشیدن یک پیک **بالون روژ**[1] پشت پیشخوان فلزی یکی از کافه‌های کوچک پاریس از خریدن یک بسته کبریت ارزان‌تر تمام می‌شد، و بکت معمولاً هر شب یک دور همه‌ی کافه‌های مون‌پارناس را، که حالا محل زندگی‌اش بود، می‌گشت. علی‌رغم این زندگی شبانه‌ی پرجنب‌وجوش، بکت برای ورزش و بازی گاه‌گاه تنیس با رفقای هم‌وطن‌اش که او را به باشگاهی خصوصی در حومه‌ی پاریس دعوت می‌کردند زمان کافی داشت. جاهایی که باید به همراه کسی می‌رفت، پیانیست با استعداد فرانسوی سوزان دِشوو دومِنیل[2]، همراهش بود. در همین دوران بود که رابطه‌ی نزدیکی با آلبرتو جاکومتّی مجسمه‌ساز سوئیسی ـ ایتالیایی برقرار کرد، مردی که شریک تنهایی بکت و همراه او در می‌گساری‌های شبانه و

1. Ballon Rouge
2. Suzanne Deschevaux-Dumesnil

موافق او در نگاه کنایه‌آمیزش به جهان شد. این دو مرد بی‌خواب در کنار هم سکوت‌های تفاهم‌آمیز طولانی را در کافه‌ها تجربه می‌کردند و بین نوشیدن دو پیک به شرهای موجود در جهان می‌اندیشیدند. جاکومتی علاقه‌ی مهارناپذیری به فواحش داشت، و بکت هم گویا در این وادی همراه او می‌شد و خود نیز در این حوزه به اکتشاف می‌پرداخت. شاید به همین دلیل بود که در یکی از شب‌های ژانویه‌ی ۱۹۳۸ در مون‌پارناس آن اتفاق برای بکت افتاد. در جدل با پااندازی که بکت را شناخته بود و از او پول می‌خواست، چاقویی به سینه‌اش خورد. نقش زمین شد و به سرعت او را به بیمارستان رساندند. چیزی نمانده بود چاقو ریه و قلب او را سوراخ کند. این اقبال را داشت که زنده ماند.

بکت سابقه طولانی هیپوکوندریا (خود بیمارانگاری) داشت، اما در این مورد که ضایعه سخت و واقعی بود از خود بردباری نشان داد. وقتی خبر زخم خوردن او به دابلین رسید، مادر و برادرش سریع‌ترین راه‌ها را برای رسیدن به پاریس انتخاب کردند، که در آن زمان بیست‌وچهار ساعت تمام وقت می‌گرفت؛ باید سه قطار و دو کشتی عوض می‌کردند. نگرانی شدید مادرْ بکت را تکان داد، و آن دو به نوعی با هم آشتی کردند. این وقایع تأثیر ماندگاری در بکت بر جای گذاشت و حتی قفل قلم او را شکست. روی تخت بیمارستان، شعر نوشتن را از نو آغاز کرد.

یکی دیگر از ملاقات‌کنندگان بیمارستانْ هم‌بازی تنیس بکت سوزان بود. اگرچه او سی‌وهشت‌ساله و بنابراین شش سال از بکت بزرگتر بود، به زودی مشخص شد که به او علاقه‌مند است. وقتی بکت از بیمارستان مرخص شد،

گردش رفتن با هم را شروع کردند. زوج نامتناسبی به نظر می‌رسیدند: بکت مشروبخور بود و دختر لب به مشروب نمی‌زد؛ بکت مثل کولی‌ها زندگی می‌کرد و سوزان زندگی منظم و مرتب را دوست داشت. اما زود علاقه‌ی مشترکی به هنرها و موسیقی کلاسیک بین خود یافتند. حالا دیگر عاشق هم شده بودند. برخلاف پگی گوگنهایم، سوزان تأثیر آرام‌بخشی بر بکت گذاشت. پگی گوگنهایم موذیانه درباره‌ی سوزان نوشت «او پرده می‌ساخت، من صحنه می‌ساختم.»

بکت تابستان ۱۹۳۹ حق تألیفی را که از ناشر ***مورفی*** طلب داشت گرفت و به ایرلند به دیدن مادرش رفت. در طول همین ملاقات بود که فرانسه و انگلیس به آلمان اعلان جنگ کردند و اروپا درگیر جنگ جهانی دوم شد. ایرلند بی‌طرف ماند، اما در برابر بهت مادر، بکت اصرار کرد که می‌خواهد به پاریس برگردد؛ گفت «به دوستانم قول داده‌ام برگردم.»

آن زمان بکت و سوزان با هم در آپارتمان کوچکی در خیابان فاووریت زندگی می‌کردند، خیابانی دلگیر و خلوت در جنوب مون‌پارناس. بهار ۱۹۴۰ آلمان به فرانسه حمله کرد و به سرعت به پاریس نزدیک شد. بکت و سوزان به همراه هزاران پناهنده‌ی دیگر به جنوب گریختند، اما بعد به پاریس تحت اشغال آلمان‌ها برگشتند. بکت علاقه‌ای به بازگشت به ایرلند نداشت، سوزان هم نمی‌خواست با والدینش در تروآ زندگی کند. در پاریس، بکت به نهضت مقاومت پیوست. با همان عدم اعتماد به نفس همیشگی، و با بیان عین حقیقت، بکت اعمالش را در آن دوره «کارهای بچه‌پیشاهنگی» نامید؛ اما

واقعیت این بود که خطر جانش را تهدید می‌کرد. (پس از جنگ، بکت نشان کرواَ دو گِر[1] را به خاطر تلاش‌هایش دریافت کرد، هرچند که تا سال‌ها به هیچ‌کس درباره‌ی آن چیزی نگفت). در ۱۹۴۲ آلمان‌ها به هسته‌ی مقاومتی که بکت عضو آن بود نفوذ کردند. او و سوزان آپارتمانشان را ترک کردند و گریختند. پس از زندگی در چند نشانی پنهانی در پاریس، با اوراق هویت جعلی به فرانسه‌ی ویشی که اشغال نشده بود رفتند، منطقه‌ای که تحت حکومت ژنرال پِتَن وطن‌فروش بود. آن دو روزها بلاتکلیف و گاه مأیوس در خیابان‌ها پرسه می‌زدند، و گاه مشاجره‌های شدیدی با هم داشتند. تکه‌هایی از این گفت‌وگوها بعدها در صحبت‌های عبث ولادیمیر و استراگون در ***در انتظار گودو***[2] ظاهر شد.

استراگون: نمی‌تونم این طور ادامه بدم.

ولادیمیر: خیال می‌کنی.

....

ولادیمیر: خب، بریم؟

استراگون: آره، بریم.

تکان نمی‌خورند.

در نهایت بکت و سوزان به دهکده‌ی آرام روسیون در تپه‌های سنگلاخ

۱. Croix de Guerre، صلیب جنگ

2. *Waiting for Godot*

مشرف به دلتای رود رون رسیدند، جایی در چهارصد مایلی جنوب پاریس. آن جا تا پایان جنگ پنهان بودند، و برای گذران زندگی گاهی در مزرعه‌ها کار می‌کردند. بکت مدتی در گشت‌های شبانه‌ی هسته‌ی مقاومت محلی شرکت کرد. کار بیهوده‌ای بود، گشت‌های شبانه به مسافت بیست مایل در خلنگ‌زارهای ناهموار، فقط برای تقویت روحیه. طولی نکشید که افسردگی دوباره بر بکت چیره شد، و تصمیم گرفت برای سرحال نگه داشتن خود کار روی رمانی را آغاز کند که در نهایت ***وات***[1] نام گرفت، نخستین کار نویسندگی پیگیرانه‌ی او پس از پنج سال.

این کتاب گسستی از کار قبلی بکت است. آن روشنفکربازی آگاهانه و گرایش به تظاهر به برتری وجود ندارد. به جای آن، حس عصبی بیهودگی دیده می‌شود. بکت تلاش می‌کند پرسش‌های فلسفی گوناگونی را به شیوه‌ای انضمامی طرح کند. این دستاورد از شیوه‌ای به دست می‌آید که نوعی تقلیل‌گرایی بکتی است، شیوه‌ای که علاوه بر تقلیل روایت به یک مشت استخوان خالی، همچنین مترادف احاله به محال[2] کل رمان‌نویسی است.

به یک معنا، ***وات*** نوعی عمق بخشیدن به تمایلات روان‌شناختی بکت است. پیش از آن، مورفی همدلی تمام‌عیاری را با اسکیزوفرن‌ها در آسایشگاه مرسی‌سیت به نمایش گذاشته بود. در مورد ***وات***، قهرمان همنام اثر مشخصاً اسکیزوفرن است، هم در اعمالش و هم در شیوه‌ی وسواس‌گونه‌ای که برای

1. *Watt*
2. reductio ad absurdum

گفتن قصه‌اش برمی‌گزینند. ما با وات به شیوه‌ای اسلپ‌استیک[1] آشنا می‌شویم:

وات با باربری برخورد کرد که بشکه‌ی شیری را با چرخ می‌برد. افتاد و کلاه و بسته‌هایش هر کدام یک طرف رفت. باربر نیفتاد، اما بشکه رها شد و گرمب روی لبه‌ی خمیده‌اش افتاد و روی تهش تاب خورد و لرزید تا بالاخره ایستاد. شانس آورده بودند؛ اگر از پهلو می‌افتاد...

داستان در بنیان‌هایش از سادگی کافکایی نمادینی برخوردار است. پس از مجموعه‌ای از بدبیاری‌های تراژی ـ کمیک، وات گل‌آلود به خانه‌ی آقای نات می‌رسد، جایی که قرار است به عنوان پیشخدمت کار کند. پس از شنیدن زخم زبان‌های بسیار از پیشخدمتی که جایش را گرفته، وات کارش را در طبقه‌ی همکف آغاز می‌کند. بعد به طبقه‌ی بالا می‌رود تا به اتاق‌خواب‌ها برسد؛ و جای ارسکین را می‌گیرد که عذرش را خواسته‌اند. در خانه، زندگی وات حول شخصیت مرموز و مبهم آقای نات شکل می‌گیرد. «تا آن جا که وات می‌دید، آقای نات هیچ‌کس را نمی‌دید و با هیچ کس حرف نمی‌زد. اما وات آن‌قدر احمق نبود که از این نتیجه‌گیری کند.» این نکته کلید درک رویکرد فلسفی غالب وات به جهان است. وات چند بار به کارهای آقای نات توجه می‌کند، که مهم‌ترین آنها قدم زدن و فکر کردن او در باغ است. به غیر از آن آقای نات کاملاً ناشناخته می‌ماند، گویی تعریفش صرفاً سلبی است.

---

۱. Slap stick = کمدی بزن و بکوب

مشخصه‌ی روایت این داستانْ وسواسی عصبی در مورد جزییات و تکرار است. بسته به تلقی ما از وقایع تکرارشونده‌ای که وات در آن‌ها گرفتار می‌شود، این ویژگی در قالب‌های لجوجانه، روان‌پریشانه، یا طنزآمیز ظهور می‌کند. در نگاه اول، این وقایع تا حد ملال‌انگیزی پیش‌پاافتاده‌اند، اما کمی بعد تبدیل می‌شوند به دریچه‌هایی برای درک معانی عمیق‌تر:

> آنچه در این واقعه و دیگر وقایع مشابه وات را تحت تأثیر قرار می‌داد، این نبود که او نمی‌دانست چه اتفاقی افتاده است، چون برایش مهم نبود، این بود که هیچ اتفاقی نیفتاده بود، اتفاقی افتاده بود که اتفاق مهمی نبود، با همه‌ی تمایز صوری‌اش، و این که مدام اتفاق می‌افتاد، و او فکر می‌کرد شاید در ذهن‌اش اتفاق می‌افتاد، هرچند که نمی‌دانست معنایش چیست، هرچند که به نظر می‌رسید خارج از اوست، در برابر او، در اطراف او، و الی آخر...

این ممکن است نگاهی وسواسی و تلویحی به ماهیت تجربه جلوه کند، ولی نمی‌توان در ذکاوت فلسفی نهفته در آن شک کرد. این بخش‌ها برای سرسری خواندن نوشته نشده‌اند، و حتی گاه دنبال کردنشان ناممکن است مگر آن که ذهن در حالت نوعی اسکیزوفرنی خودخواسته قرار گیرد. اما نمی‌توان عمق بصیرت فلسفی آنها را انکار کرد. هیچ نویسنده‌ای پیش از بکت از این طریق به چنین حوزه‌هایی وارد نشده بود. این رویکرد کاملاً ضد رویکرد جویس است، که پیش‌تر چنان تأثیری بر بکت گذاشته بود. به جای افزایش فراوان

معنا، نوعی برهنه کردن تجربه تا مغز استخوان معنا در این رویکرد دیده می‌شود. *وات* شاید شبیه نوعی جنون به نظر آمده باشد، همان‌طور که خود بکت تا فروپاشی کامل روانی فاصله‌ای نداشت، اما دقیقاً می‌دانست چه می‌کند. کار او بیان ناخواسته‌ی پوچی و حد نهایی انسان نبود، تفحصی آگاهانه بود در پوچی وضعیت بشری، در بنیادی‌ترین وجوه آن، آنچه در این کتاب بیان می‌شد دقیقاً وضعیتی بود که بکت در آن دوران احساس می‌کرد؛ و نشان دادن این فروپاشی روانی از شاهکارهای مکاشفه‌ی هستی‌شناختی (اگزیستانسیالیستی) شناخته شد.

وات در آن قلمرو دور از دسترس قرار می‌گیرد که هنر و فلسفه به هم می‌رسند. اشتغال به این، می‌شود اشتغال به آن؛ و تعمق در تشدیدهای ناشی از این هم‌پوشانی به عهده‌ی ما گذاشته می‌شود جلوه‌های سطحی را آسان‌تر می‌توان تشخیص داد. شواهد آشکاری وجود دارد که آقای نات حضور سلبی دارد (not؛ و knott همچون گرهی ناگشودنی و نسخه‌ای مخفی از خداست. وات سرنوشت روزمره‌ی تکرار شونده‌اش را مکرراً تجربه می‌کند، ابتدا با توجه بسیار و بعد با کمی آزردگی، «و نتیجه روی هم رفته چنگی به دل نمی‌زد». نفس وجود او یک سؤال است (چی؟) و مهم است که او «چرا» نامیده نمی‌شود. کارکرد او بیش از آن که علّی باشد، معرفت‌شناختی است. او جهانی را می‌آزماید و مورد سؤال قرار می‌دهد که خود را در آن یافته است. اما علی‌رغم ارجاعات نمادین نام‌ها، بکت در پایان تأکید می‌کند که «نمادی وجود ندارد مگر به عمد.» چند سرنخ به ما داده می‌شود، و برای باقی مختاریم که خود تأمل

کنیم، و بسته به حال و هوا برای خود مشخص‌شان کنیم یا به سادگی از کنارشان بگذریم، درست مثل زندگی. به این ترتیب، ***وات*** را می‌توان هم کمدی بی‌مزه‌ای دانست و هم دلقک‌بازی پررمز و راز (هرچند که نوع واکنش هر خواننده‌ای را نباید نشان‌دهنده‌ی شخصیت او گرفت).

آگوست ۱۹۴۴، سربازان امریکایی روسیون را آزاد کردند، اما پس از آن نیز هشت ماه طول کشید تا بکت و سوزان توانستند به پاریس برگردند. نفس راحتی کشیدند وقتی دیدند آپارتمان خیابان فاووریت دست‌نخورده باقی مانده است، سرنوشتی که نصیب خیلی از خانه‌های متروکه در پاریس شده بود.

بکت آن‌گاه راهی ایرلند شد. سر راه به لندن رفت، و از ناشرش شنید که ***مورفی*** مدت‌هاست فراموش شده و حق تألیف پس‌انداز شده‌ای که انتظار داشت از آن کتاب نصیبش شود، وجود ندارد. سپس او دست‌نویس ***وات*** را تحویل داد.

پس از بازگشت به دابلین، دید که مادرش در آن شش سالی که از هم دور بوده‌اند بسیار پیر شده است. آن زن بلندقامت مغروری که می‌شناخت و همیشه با او دعوا داشت، تبدیل شده بود به پیرزن خمیده‌ای که هیچ از هفتادوچهار سالش کمتر نشان نمی‌داد. بکت خود بسیار لاغر، و چهره‌اش از تحمل سختی‌ها پرچین و چروک شده بود. دندان‌هایش وضع بدی داشتند، و بار دیگر از جوش‌ها و کورک‌هایش رنج می‌کشید. بیشتر زمان اقامتش به مراجعه به دندان‌پزشک و دکتر خانوادگی گذشت. در این بین، نامه‌ای از ناشرش دریافت که گفته بود درباره‌ی ***وات*** «حسی مبهم دارم و کاملاً گیج

شده‌ام. راستش را بخواهید، به قدری آشفته و نامفهوم است که شانسی برای انتشار موفق در حال حاضر ندارد.» اصالت حقیقی به ندرت مقبول می‌افتد، اما رد شدن آن حاصلی نداشت جز افزودن به دل‌تنگی بکت.

سپس ضربه‌ی بعدی فرود آمد. بکت در نهایت حیرت دریافت که راه بازگشت‌اش به پاریس، به سبب محدودیت‌های پس از جنگ، مسدود شده است. پس از تلاش‌های بی‌حاصل، بالاخره توانست شغلی به عنوان مترجم در صلیب سرخ ایرلند دست‌وپا کند، در گروهی که برای دایر کردن بیمارستانی به سن‌لو در نورماندی می‌رفت. آنجا بکت دید که شهر در جریان فرود متفقین در پایان جنگ با خاک یکسان شده و از آن زمان به بعد هیچ چیز عوض نشده است. بکت، مثل همیشه با تمام وجود، خودش را وقف مصیبت کرد و وقتی کار پایان گرفت به پاریس بازگشت.

حالا به چهل سالگی رسیده بود، و آثار شکست در چهره‌اش مشهود بود. نمی‌دانست چه کند. از آن‌جا که نوشتن تنها کاری بود که از دست‌اش برمی‌آمد، شروع کرد به نوشتن چند متن پراکنده. برای تنوع، این بار نوشتن به فرانسه را امتحان کرد. سپس پولش ته کشید، و مجبور شد دوباره به دابلین برگردد. به علت محدودیت‌های ارزی پس از جنگ، دارایی شخصی اندک او را نمی‌شد به خارج فرستاد. پس از بازگشت به دابلین، در برابر بهت مادر و برادرش، نوشیدن را از سر گرفت، و در نهایت استیصال و ناامیدی شب‌ها در خیابان پرسه می‌زد.

یکی از همین شب‌ها خود را در انتهای اسکله‌ی سنگی یافت، و آن‌جا در

میان زوزه‌ی باد و تازیانه‌ی امواج به او مکاشفه‌ای دست داد و بـه اشـتباه و حماقت خود در تمام آثار پیشین‌اش پی برد: «از حماقتم آگاه شدم.» تمام این مـدت او سـعی در دانسـتن و انـتقال دانسـته‌هایش بـه دیگـران کـرده بـود. نوشته‌های اولیه‌ی او را این دانستگی روشن‌فکرانه خفه کرده بود، هرچند که در نوشته‌های بعدی او نیز تلاش برای تعیین تکلیف با جهان و ادراک فلسفی آن وجود داشت. اما همین اشتباه اصلی او بود. او به جای تلاش برای نوشتن درباره‌ی جهان بیرون باید بر آن چیزی تمرکز می‌کرد که خـود **واقـعاً** حس می‌کرد، بر آنچه فقط او می‌دانست، بر احساساتش، تاریکی جهان درونش که پر بود از بلاتکلیفی و ناامیدی‌ای که هـمیشه آزارش مـی‌داد. آنـچه بـاید در نوشته‌هایش می‌گنجاند نه آگاهی، که ناآگاهی بود. آنچه که خود نمی‌دانست، تاریکی ذهن خودش، ماده‌ی خام کارش بود.

فهمیدن این و دست یافتن به آن دو چیز متفاوت بود. بکت به پـاریس برگشت و تلاش کرد آنچه را که در لحظه‌ای کشف کرده بود، به کار بندد. او دریافت که نوشتن به فرانسه نوعی آزادی به او می‌دهد؛ اجازه می‌دهد تمام آن شیوایی فکری را که در انگلیسی دارد کنار بگذارد. او توانست در زبان فرانسه سبکی پایه‌ای بیابد، نحوی ساده و زبانی بی‌پیرایه که با هدف او جور درمی‌آمد. اما این زبان را چطور باید به کار می‌گرفت؟ او رمانی آغاز کرد با دو شخصیت ابله ایرلندی به نام‌های مرسیه و کامیه (که مثل نام خودش از اسامی هوگنوها هستند). رمان در وصف اشتباهات احمقانه‌ی آنان است، از بلاهای مضحکی که بر سرشان می‌آید تا دلقک‌بازی‌هاشان در حین مستی، به هـمراه حـجم

زیادی گفتگوهای خشک خنده‌دار در بین اشتباهاتشان. این همان استیصالی بود که بکت به دنبالش بود، اما هنوز چیزی در این بین می‌لنگید.

در این‌جا دوره‌ای از زندگی بکت آغاز شد که خود او «محاصره در اتاق» می‌نامیدش. این دوره از ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۸ به طول کشید، و در این دوران او بهترین آثارش را نوشت. او بیشتر اوقات را دور از دنیا در اتاقش می‌گذراند، با شیاطین درونش رودررو می‌شد، و تلاش می‌کرد زوایای پنهان ذهن‌اش را بگردد. زندگی‌اش به ساده‌ترین شکل ممکن بود. ظهر از خواب بیدار می‌شد، نیمرو درست می‌کرد، به اتاقش می‌رفت و ساعت‌ها، تا زمانی که توانش را داشت، آن جا می‌ماند. سپس بیرون می‌رفت و گردش شبانه‌اش را در میخانه‌های مون‌پارناس آغاز می‌کرد؛ حجم بسیار زیادی شراب قرمز ارزان می‌نوشید، سپیده نزده برمی‌گشت، و مدت‌ها غلت می‌زد تا خوابش می‌برد. تمام زندگی‌اش در وسواس روان‌پریشانه‌اش برای نوشتن خلاصه می‌شد. نوشتن هم به‌خودی‌خود برایش رنج‌آور بود، به خصوص زمانی که مطابق میلش پیش نمی‌رفت. ابتدا نومیدانه سعی کرد یک نمایش‌نامه‌ی پیچیده‌ی سه‌پرده‌ای به نام *اِلوتریا*[1] بنویسد، که در یونانی به معنی آزادی است. نمایش‌نامه درباره‌ی تلاش‌های مرد جوانی به نام ویکتور کراپ برای خلاص شدن از شر خانواده‌ی طبقه‌ی متوسطش بود. نام قهرمان از خودباوری بکت در این دوران خبر می‌داد. نمایش در صحنه‌ای اتفاق می‌افتاد که به دو

1. *Eleutheria*

قسمت تقسیم شده بود، اتاق نشیمن یک خانه‌ی بورژوایی و اتاق خالی ویکتور، و شخصیت‌های زیادی داشت با نام‌های اسکانک[1]، پیوک[2] (استفراغ)، و مِک[3] (در فرانسه mec به معنی پاانداز). اما نتیجه رضایت‌بخش نبود و بکت آن را کنار گذاشت. (هرچند خود او در آن زمان نمی‌دانست، هم نام‌ها و هم شخصیت‌ها ذهنش را مشغول کرده بودند، و بعدها در ذهنش رشد کردند و در کارهای او پخته‌تر ظاهر شدند). سپس چند داستان نوشت، و حین نوشتن این‌ها بود که راهی برای مشکلش پیدا کرد. برای رسیدن به حقیقت تجربه‌ی درونی‌اش، نیاز به نوشتن تک‌گویی داشت. رمانی را این گونه آغاز کرد:

> در اتاق مادرم هستم. من‌ام که حالا این‌جا زندگی می‌کنم. نمی‌دانم چطور این‌جا رسیدم. شاید با آمبولانس، یا وسیله‌ای مثل آن. کمکم کردند. تنها نمی‌توانستم این‌جا برسم. مردی هست که هر هفته می‌آید. شاید به لطف او این‌جایم. او چیزی نمی‌گوید...

بکت لحن و موقعیتش را پیدا کرده بود: شخصیتی درمانده، منزوی، با افکاری پریشان. بنیادی‌ترین شکل وضعیت بشری.

بکت پیش‌تر در *وات* بسیار به این وضعیت نزدیک شده بود. آن‌جا به لحاظ فلسفی می‌دانست می‌خواهد به چه چیز برسد، اما وجه ادبی لازم برای

---

۱. Skunk دله (حیوان) و مجازاً به معنی بدجنس.

2. Piouk (Puke)

3. Meck

آن را نیافته بود. صدا را نداشت. اما حالا صدا را در اختیار داشت، و دیگر اجازه نمی‌داد از دست‌اش بگریزد. آزادی لازم برای پرسه زدن و پیدا کردن غرایب و مهملات ذهن بشر، فراز و فرودهای اندیشه، و قیقاج‌های ناگهانی آگاهی کلامی را به دست آورده بود. در این قطعه، مالوی به دیدن شخصیت بی‌نامی فکر می‌کند که به نظر می‌رسد می‌شناسدش:

... تمام آن فضای درونی که هیچ کس نمی‌بیند، آن ذهن و قلب و دیگر دخمه‌ها که فکر و احساس رقص روز سبت[1] شان را در آن برگزار می‌کنند... او پیر به نظر می‌رسد و دیدن او که پس از آن همه سال تنهاست تأسف‌انگیز است، آن همه روزها و شب‌ها که از سر بی‌فکری وقف این شایعه می‌شود که از لحظه‌ی تولد و حتی پیش از آن آغاز شده است، این که چه باید بکنم؟ چه باید بکنم؟ صدا حالا آرام است، نجوایی است دقیق مثل این پرسش سرپیشخدمت که «دسر؟» و اغلب به فریادی ختم می‌شود. و آخر سر، یا تقریباً آخر سر، به تنهایی بیرون رفتن، از راه‌های ناشناخته، در شب سیاه، با یک عصا.

خواندن چنین نثری دشوار است، اما اغلب در واندن مجدد معنایش را تسلیم می‌کند، در صورتی که خواننده در بستر و پرش‌های فکری مالوی تعمق کند. صدا شتاب خود را دارد، و پیرو تنفس راوی است. در این صدا بکت خود را آزاد

۱. Sabbath، شنبه، روز تعطیل و عبادت یهودیان

می‌بیند که تأمل، شعر، و غور فلسفی را وارد کند و همه را از صافی طنز تلخ و عبوس خود عبور دهد. پیرنگی در کار نیست؛ چیزی نیست جز قصه‌ای جسته گریخته یا خاطراتی آشفته. خواننده، مثل نویسنده، باید خود را در صدای پرسه‌زننده‌ی ذهن غرق کند. دست یافتن به این صدا ساده نبود، اما وقتی به دست می‌آمد، نتایج ارزشمندی در پی داشت، و سرگرم‌کننده، شادی‌بخش، و تفکربرانگیز بود. در این فقدان ظاهری زندگی، همه‌ی زندگی بشر نهفته بود.

بکت به طور غیرمنتظره‌ای در نیمه‌ی دوم کتاب به صدای ذهن سنتی آشناتری برمی‌گردد. این موران است، کسی که داستان مالوی را از زاویه‌ی دید «عینی»تر خود روایت می‌کند. موران همه‌ی آن چیزی است که مالوی نیست، و این دو از بسیاری جنبه‌ها دو روی یک سکه‌اند. بین آن دو، می‌توان گفت حلقه‌ی انسانیت کامل می‌شود. برخلاف مالوی، موران به قدرت اراده، عمل، و عقل اعتقاد دارد. او دیوانه‌ی عادت است، در خانه مستبد است، و وسواس مهار دیگران را دارد. به جای هرج و مرج ذهن مالوی، در موران با پارانویا، سادیسم، و وسواس مواجهیم. هم مالوی و هم موران نامتعادل‌اند، اما هر یک به شیوه‌ی خاص خود. اگر به اصطلاحات فرویدی برگردیم، می‌توان گفت مالوی در ناخودآگاهش فرورفته، حال آن که موران غرق در اَبَرمن خود شده است. مأموریت موران یافتن مالوی است. صدای او تقلید تمسخرآمیزی از ذهن منضبط است:

باید با موتور بروم؟ با این پرسش شروع کردم. من ذهن روشمندی داشتم و

هرگز مأموریتی را آغاز نمی‌کردم بی‌آن که به بهترین راه آغازش فکر کرده باشم. این اولین مسأله‌ای بود که در آغاز هر جستجویی باید حل می‌شد، و تا از حل آن راضی نمی‌شدم جنب نمی‌خوردم. گاه با موتورسیکلتم شبانه می‌رفتم، گاه با قطار، گاه با اتوبوس، گاه پای پیاده، یا با دوچرخه‌ام، در سکوت شبانه.

وقتی بکت ***مالوی*** را تمام کرد، دید که برنامه‌اش هنوز ناتمام است. باید جلوتر می‌رفت، بیشتر می‌گفت. رمان دوم، مجموعه‌ای که تبدیل به یک سه‌گانه شد، ***مالون می‌میرد***[1] نام داشت. این رمان ادامه‌ی دو صدای رمان اول (به خصوص مالوی) بود، و حکم گامی جلوتر در تاریکی ذهن را داشت. شخصیت‌محوری، مالون، بیش از مالوی از واقعیت روزمره فاصله دارد. و این امر را در سطرهای آغازین رمان به وضوح می‌توان دید: «آخر سر، به رغم همه چیز، به زودی خواهم مرد. شاید ماه آینده». مالون موجودی پیر، ناتوان و زمین‌گیر، در آستانه‌ی مرگ و مشتاق مرگ، به شیوه‌ی خاص خودش، است. صدای رمان، صدای کسی است که به سوی مرگ خویش می‌رود. دیگر چه اهمیتی دارد؟ وضعیت گاه غم‌انگیز و گاه نشاط‌آور است، همان‌طور که مالون خود درباره‌ی پایان بی‌خاصیت زندگی‌اش می‌اندیشد:

می‌توانستم امروز بمیرم، اگر می‌خواستم، فقط با کمی تلاش. اما بهتر است

1. *Malone Dies*

اجازه دهم خودم بمیرم، به آرامی، بدون عجله. حتماً چیزی عوض شده است. دیگر غصه‌ی تعادل را نخواهم خورد؛ هرچه خواست، بشود. باید خنثا و کرخت باشم. مشکل نیست. مشکل فقط درد احتضار است. باید درد را تحمل کنم. اما از وقتی آمده‌ام این جا، کم‌تر فکرش را می‌کنم. البته هنوز، بعضی وقت‌ها، دچار حمله‌های بی‌صبری می‌شوم.

مالون علاقه‌اش را به گذشته‌اش تا حد زیادی از دست داده، و به جای مرور خاطرات (مثل مالوی) گاهی با قصه سرهم کردن وقت را می‌گذراند و ملالش را از بین می‌برد. یک نمونه از آنها قصه‌ی بی‌معنی و غم‌انگیز لامبرت و خانواده‌اش است که در مزرعه‌ی مخروبه‌شان زندگی فقیرانه‌ای دارند. مزرعه‌شان «در گودالی است که زمستان سیل می‌گیرد و تابستان مثل کوره داغ است. راهی که به آن ختم می‌شود از بیشه‌ی زیبایی می‌گذرد. اما این بیشه مال لامبرت‌ها نیست.» تنها لذت لامبرت در زندگی سلاخی خوک‌هاست. یک قصه‌ی دیگر درباره‌ی عشق مسخره‌ی بین هِری مک[1] و ساکی مال[2] است. این رابطه برای مالون حتی الهام‌بخش شعری است:

به سوی ارض موعود ابدیِ
نزدیک‌ترین قبرستان
دست در دست ساکی
عشق به هری روی می‌آورد

1. Hairy Mac مک پشمالو
2. Sucky Moll مالِ خوره

مالون درباره‌ی هری مک پیر و ناتوان و بی‌عرضه فکر می‌کند:

فقط می‌شود حدس زد که او چه به دست می‌آورد اگر در سنی پایین‌تر با رابطه‌ی جنسی حقیقی آشنا می‌شد.
من گم شده‌ام. همین.

رمان در نهایت با صدای مالون به پایان می‌رسد که وسط قصه‌ای به لکنت می‌افتد و نجواهای پایانی نامشخصی سر می‌دهد که به سکوت مرگ ختم می‌شوند:

یا نور نور یعنی
هیچ وقت او آن‌جا هیچ وقت
هیچ وقت هیچ چیز
آن‌جا
دیگر

آخرین رمان سه‌گانه ***نام‌ناپذیر***[1] است. شکی نیست که خواندن این رمان از خواندن دو رمان دیگر سه‌گانه‌ی دیگر بکت دشوارتر است، تا حدی که منتقد نامهربانی آن را «خواندن‌ناپذیر» نامید. در ادامه‌ی برهنه‌سازی گام به گام انسانیت، که دامن‌گیر صداهای سه‌گانه‌ی بکت است، صدای نام‌ناپذیر (که

1. *Unnamable*

می‌توان او را ماهود[1] نامید) صدای کسی است که به نظر می‌رسد در برزخ فاصله‌ی پس از مرگ و پیش از نابودی کامل ذهن سخن می‌گوید. این‌جا بکت جست‌وجوی فلسفی‌اش را برای درک آنچه هستیم، و این که چگونه آن را برای خود توجیه می‌کنیم، تا رسیدن به نتیجه‌ی نهایی ادامه می‌دهد. جویس در ***بیداری فینگان‌ها*** اتم کلمات را شکافته و انرژی تلمیحی بی‌نظیری را آزاد کرده بود. بکت به پس‌مانده‌های آن پرداخت تا این مرحله، خود زبان از هم پاشیده بود.

> حالا کجا؟ حالا کی؟ حالا کِی؟ سؤال نکردن. من، می‌گویم من. باور نکردن. پرسش‌ها، پیش‌فرض‌ها، این طور بنامیدشان. ادامه دادن، ادامه دادن، اسمش را ادامه دادن گذاشتن، همین اسم را ادامه دادن. ممکن است یک روز، ادامه دادن تمام شود، یک روز من فقط بمانم، در جایی که، به جای بیرون رفتن، به شیوه‌ی قدیمی، بیرون رفتن برای گذراندن شب و روز در دورترین جا، جایی که دور نبود. شاید این طور آغاز می‌شود.

به این ترتیب یکی از سخت‌ترین حمله‌ها به بنیان‌های آگاهی وجودی ما، که تا به حال نوشته شده، آغاز می‌شود. این بخش آغازین از ***نام‌ناپذیر*** مسلماً از زیباترین تأملات فلسفی قرن بیستم است. همچنان که صدای نام‌ناپذیر بین وجود و عدم نوسان می‌کند، این قطعه را می‌توان نوسانی بین فلسفه و ادبیات

1. Mahood

دانست. این متن نه ادبیات است و نه فلسفه. بیش از آن نازیباشناختی و پاره پاره است که ادبیات باشد و بیش از آن شخصی (حتی در این وضعیت تقلیل‌یافته) است که فلسفه باشد. اما بکت به ما می‌گوید این وضعیتی است که می‌توان کل فلسفه و ادبیات را به آن تقلیل داد. این خاکی است که هر دوی این مقولات در آن روییده‌اند. از این مبانی تکه تکه است که کل بنای تفکر و بیان بشری ساخته می‌شود. بر روی این شن‌های روان است که ساختار کل انسانیت ما بالا رفته است.

در این رمان نیز مثل دو رمان دیگر سه‌گانه، ارجاعاتی به دیگر شخصیت‌های آثار بکت دیده می‌شود. اما این‌جا مسأله فقط ارجاع نیست، بازگشت به نقاطی که در طول سفر از آن‌ها گذشته‌ایم؛ مسأله از بین بردن آن‌هاست:

> هیچ‌کدام از این مورفی‌ها، مالوی‌ها، مالون‌ها گولم نمی‌زنند. آن‌ها کاری کردند وقتم را تلف کنم، به خاطر هیچ رنج بکشم، درباره‌شان حرف بزنم درحالی که باید از خودم و تنها خودم حرف می‌زدم تا از آنها حرف نزنم.

تلاش‌های قبلی صرفاً گریزهایی بوده‌اند از آنچه باید خود او باشد. صداهایی بوده‌اند که آن صدایی را خفه کرده‌اند که «باید از خودم حرف زده باشد.» اما نتیجه این می‌شود که این صدای بیان‌نشده‌ی نهایی، در نهایت، سکوت است. صدای ***نام‌ناپذیر*** نیز مشخص می‌شود که نوعی گریز و طفره است. با این حال، بیش از هر صدای پیش از خود به آن صدای بیان‌ناپذیر نزدیک می‌شود.

... چطور می‌توانم بدانم، نمی‌توانم بدانم، آیا از او حرف زده‌ام، فقط می‌توانم از خودم حرف بزنم، نه، نمی‌توانم از هیچ چیز حرف بزنم، با این حال حرف می‌زنم، شاید از او باشد، هرگز نخواهم دانست، چطور بدانم، چه کسی ممکن است بداند...

و به همین ترتیب، در جریانی بی‌وقفه از کلمات، بیش از صد صفحه متن بدون پاراگراف ادامه می‌یابد. این بزرگ‌ترین دستاورد بکت است، هرچند نمی‌توان انکار کرد که به عنوان اثر هنری چیز چندانی ندارد. زمینی کاملاً لم‌یزرع است. شاید برای بکت گذر از این منطقه ضروری بوده است ــ «اسمش را ادامه گذاشتن، همین اسم را ادامه دادن». اما آیا طی این مسیر برای ما خوانندگان بی‌تقصیر هم ضروری است؟ آیا باید تمام این‌ها را تحمل کنیم؟ اگر می‌خواهیم در تفألات عمیق بکت مشارکت کنیم، پاسخ مثبت است. اما بسیاری ترجیح می‌دهند با آلوارز[1] همراه باشند، یکی از مهم‌ترین منتقدان بکت، که معتقد بود:

نام‌ناپذیر سست و سطحی به نظر می‌رسد. به نظر من این رمان نمونه‌ی عالی کاری است که ضروری، اما ناکافی است؛ به عبارت دیگر، این رمان برای شخص بکت ضروری است تا جست‌وجویش را برای نفی نامحدود پی بگیرد، ولی به لحاظ هنری کافی نیست به خاطر طول آن، تکراری بودنش، و هراس از فضای بسته به آن شکل خاص.

1. A. Alvarez

بکت از این تمایز فلسفی بین سبب ضروری و سبب کافی که ریشه‌ی آن به فیلسوفان عقل‌گرایی نظیر دکارت و لایب‌نیتس برمی‌گشت حظ می‌برد. اگر سه‌گانه‌ی بکت را آزمونی گسترده درباره‌ی کوگیتو اِرگوشوم مشهور دکارت (می‌اندیشم پس هستم)[1] بدانیم، بدون شک ***نامناپذیر*** را باید آزمونی در بخش «هستم» (وجود) این جمله دانست. اما هرگونه پاسخی به گفته‌ی آلوارز باید به این پرسش نیز پاسخ دهد: آیا تجربه‌ای که در ***نامناپذیر*** خلق می‌شود صرفاً ذهنی است یا صبغه‌ای جهان‌شمول نیز دارد؟ پاسخ این است که چنین توصیف‌هایی را باید در روان‌شناسی بحران‌زده‌ی بکت جست. اگر نه همه، مسلماً اکثر ما، هرگز موجوداتی بی‌نام در برزخ در آستانه‌ی عدم نبوده‌ایم. اما این حرف مثل این است که بگوییم هیچ یک از ما شبی پرستاره را به آن شکل که ون‌گوگ نقاشی کرده ندیده‌ایم. فروپاشی روان‌شناختی در نهایت ربطی به اثر ندارد (چه در حوزه‌ی هنر باشد، چه ادبیات، چه فلسفه، یا حتی تجربه‌ی شبه دینی.) با ورود به جهان ***نامناپذیر***، ما به سمت آگاهی فلسفی شدیدی از وجود خود هدایت می‌شویم. شاید این تجربه نمود حیرت‌انگیزی نداشته باشد، چنان که در مورد شب پرستاره‌ی ون‌گوگ دارد. اما کلمه‌ی کلیدی در این میان «نمود» است، چرا که جهان ***نامناپذیر*** بکت به راستی جهان حیرت‌انگیزی است پر از بصیرت‌هایی که در آن‌ها، ماهیت وضعیت ما به تقلیل‌یافته‌ترین شکل ممکن نمود پیدا می‌کند. همان‌طور که افلاطون

1. Cogito ergo sum

می‌گوید، «فلسفه با حیرت آغاز می‌شود». ***نام‌ناپذیر*** نیز کتابی در باب حیرت است و به همان اندازه‌ی تابلوی ون‌گوگ، هرچند به شیوه‌ای کاملاً متفاوت، حیرت‌انگیز است. آن‌جا که ون‌گوگ تصور می‌کند، بکت حیرت می‌کند. او به تمام معنی حیرت می‌کند: سؤال می‌کند و حیرت می‌کند. این که آگاهی نهایی او سرشار از حس پوچی وجود است، به هیچ وجه از قدرت کار او کم نمی‌کند.

> پس آنان فرض‌هایی می‌سازند که یکی روی سر دیگری ویران می‌شود، این کار بشر است، از خرچنگ برنمی‌آید. ما در چه خنس قشنگی افتاده‌ایم، مجموعه‌ی همه‌ی ما، آیا ممکن است همه سوار یک قایق باشیم، نه، ما در خنس قشنگی افتاده‌ایم، هر یک به شیوه‌ی خاص خود. خود من شرم‌آورانه سرهم‌بندی شده‌ام، وقتش شده که این را بفهمند...

تا این که صدای نام‌ناپذیر سرانجام در میان نجواها محو می‌شود، و نتیجه‌ای در بر ندارد جز این واقعیت که نتیجه‌ای در کار نیست جز سکوت ابدی:

> ... من خواهم بود، سکوت خواهد بود، آن‌جا که من‌ام، نمی‌دانم، هرگز نخواهم دانست، در سکوت هیچ‌کس نمی‌داند، باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه خواهم داد.

هرچند ممکن است عجیب به نظر برسد، صراحت بکت در این نقطه‌ی پایانی و قسمت‌های دیگری از ***نام‌ناپذیر*** بخش عمده‌ای از بار را بر دوش خواننده گذاشته است. این‌ها آخرین کلمات و آخرین نفسِ آگاهی‌اند. آنها را همچون

تنفسی آرام، محو شونده، نجواگونه بخوانید، تنفسی که پیش از مرگ محو می‌شود، و آنها تسلیم سکوت و نیستی می‌گردند. آنها را همچون آخرین تلاش مذبوحانه‌ی صدایی بخوانید که در نهایت خود را درمی‌یابد و به شکلی از ادراک می‌رسد، و به این ترتیب سراپا چیزی دیگر می‌شود. آنها شاید کل ترس بشر از مرگ را در بر دارند، شاید نوعی طغیان نهایی باشند، واکنشی علیه نسیان ناگزیر، یا حتی پوچی غایی، احتضار نهایی. خواندن *نام‌ناپذیر* در یک نشست کار دشواری است، اما این کتاب خود را با عادت هر ذهنی تطبیق می‌دهد. هر بخش از آن ممکن است نثر موزون ظریفی در باب تجربه‌ی شخصی ما باشد.

بکت با زبانی پوست کنده کار می‌کند، با واژگانی تقلیل‌گرایانه که او از آنِ خود ساخته است. او بر کنترل شدید کلمات و عبارات مصر است، تا حدی که نحوه‌ی ادای آنها را نیز در نظر می‌گیرد و برایش مهم است که ما چگونه هضمشان می‌کنیم. سیلی ممتد جاری است، سیلی از نفس‌های منقطع که ما را به درون ضرباهنگ صدا و افکار او می‌کشاند. اما درست همین کنترل کلمات است که به ما آزادی کامل تجربه کردن آنها را می‌دهد. صراحت در این یک زمینه آزادی را در زمینه‌های دیگر به ما هدیه می‌کند. بخشی که یک روز به نظرمان غم‌انگیز می‌آید، ممکن است روز دیگری به نظرمان بسیار مفرح باشد. بکت شاید نتوانسته باشد ناممکن را به چنگ آورد، اما خوب می‌داند که چه راه‌هایی را برای امر ممکن گشوده است. سه‌گانه از تک‌گویی‌هایی تشکیل شده، بدون این که دستورالعمل کارگردان درباره‌ی طرز خواندن آن‌ها موجود

باشد. کارگردان خود ماییم. هر یک از ما به شیوه‌ی خود از بکت می‌آموزیم. صداها از طریق آنچه ما خود به آنها می‌افزاییم زنده می‌شوند.

زمانی که بکت دومین بخش سه‌گانه، ***مالون می‌میرد***، را تمام کرد، خود را سرگردان یافت. برای این که ذهنش را مدتی استراحت دهد تا پس از آن بتواند با دشواری‌های روان‌شناختی ***نام‌ناپذیر*** مواجه شود، شروع کرد به نوشتن نمایشنامه‌ای که در نهایت ***در انتظار گودو*** نام گرفت. همان طور که خود بکت نیز گفته است، «نوشتن ***گودو*** نوعی تمرین آرامش بود، فاصله گرفتن از نثر مزخرفی که در آن زمان می‌نوشتم.» («مزخرف» در این‌جا ارجاع به تجربه‌ی نوشتن سه‌گانه است، نه قضاوتی کیفی درباره‌ی سبک آن. بکت کاملاً از دستاوردهایش آگاه بود، هرچند مثل هر هنرمندی که به قلمرو تازه‌ای گام می‌گذارد، باید با این چشم‌انداز زندگی می‌کرد که منتقدان شاید تلاش‌های او را با صفت «مزخرف» حقیر بشمارند).

طنز قضیه این بود که این «انحراف» از کار اصلی، که بکت نوشتن‌اش را آغاز کرده بود، بعدها مشهورترین کار او شد. ***در انتظار گودو*** امروزه رکورد بیشترین اجرا را در جهان در بین نمایشنامه‌های قرن بیستم به خود اختصاص داده است. کل نمایشنامه بر محور دو شخصیت ولگرد استوار است که کاری نمی‌کنند جز وقت‌گذرانی «در انتظار گودو». از این رو قضاوت در باب محبوبیت اثر کار دشواری است. این درام دو پرده‌ای را، نسبتاً به درستی، نمایشنامه‌ای توصیف کرده‌اند که در آن «هیچ اتفاقی ــ دو بار ــ نمی‌افتد.» گروهی دیگر معتقدند این متن در ذات خود فلسفه‌ای نیهیلیستی را ارائه می‌کند که بهترین

مشخصه‌ی قرن بیستم است. دیگران بر این باورند که این متن بیانگر مرحله‌ای خاص از تکامل ذهن بشری است، آن‌جا که انسانیت متمدن به قدری تکامل یافته است که بتواند با دشواری‌ها و دودلی‌ها، وحشت‌ها و دگرگونی‌هایی کنار بیاید که لایه‌ی زیرین راحتی‌ها و یقین‌های ظاهری زندگی امروزی را تشکیل می‌دهند. همچنین، نمی‌توان انکار کرد که ***در انتظار گودو*** را می‌توان همچون تعزیه‌ای قرون وسطایی به صحنه برد، و تماشاگران قرون وسطایی می‌توانستند بسیاری از مضامین آن را درک کنند. مخاطب روستایی آن دوران که «مرگ سیاه» را به چشم دیده بود نمی‌توانست با دو ولگردی که در آن چشم‌انداز مصیبت‌زده رنج می‌کشند، در انتظاری بی‌پایان برای رسیدن «گودو»اند، دغدغه‌ی رهایی دارند، و پوچی جهانی که در آن «گودو» غایب است، همدلی کنند، و این‌ها غیر از مجادلات فلسفی عبث و طنز اسلپ‌استیک وسیع موقعیت آن‌هاست. ***در انتظار گودو*** هم نمونه‌ی نوعیِ قرن بیستم است و هم به اندازه‌ی شخصیت‌های تقلیل‌یافته‌اش در آن چشم‌انداز تهی، بی‌زمان. انسان تمام دوران‌ها، هرچند موقتاً، خود را در جهانی می‌یابد که «گودو» در آن غایب است، جهانی که درک آن به همان اندازه ناممکن است که بکت به تصویر کشیده است. این گویا غایت «هیاهوی بسیار برای هیچ» است، هرچند این هیاهو بی‌گمان باید برای چیزی باشد.

اما ***در انتظار گودو*** دقیقاً درباره‌ی چیست؟ اگر این پرسش را با صراحت تمام بیان کنیم؛ آیا گودو (Godot) همان خدا (God) است؟ آیا دو شخصیت اصلی، ولادیمیر و استراگون، در انتظار نوعی مکاشفه‌ی الهی‌اند؟ بکت همیشه

قاطعانه انکار کرده است که گودو همان خداست؛ و این یکی از معدود نقاطی است که او با صراحت و سماجت درباره‌ی کارش نظر می‌دهد. اما این واقعیت باقی می‌ماند که گودو ــ حداقل از دید مخاطب انگلیسی زبان ــ کلمه‌ی خدا را در خود دارد. از سوی دیگر، برای مخاطب آلمانی، این کلمه به نظر می‌رسد ترکیبی باشد از Gott و Tod («خدا» و «مرگ»: «خدا مرده است»). برای کسانی که به این گونه ساده‌سازی‌های ساده‌لوحانه علاقه‌مندند، توضیح دوم قابل قبول‌تر به نظر می‌رسد. بکت به شدت با این گونه فشرده‌سازی کارش مخالف بود، و به همین میزان علاقه‌ای نداشت تفسیرهای تحت‌اللفظی به کارش اعمال شود.

دلیلی ندارد به دنبال کلیدی برای حل معمای ذاتی باشیم. این دقیقاً همان چیزی است که به کار بکت ربطی ندارد. معما جواب مشخصی ندارد: چنین موقعیتی غیرقابل حل است. اگر به جواب نیاز داریم، باید درون خود به دنبالش بگردیم، و همان جا نگهش داریم. هدف نمایشنامه، اگر بتوان هدفی برایش قائل شد، یادآوری موقعیت بنیادینی است که ما خود را در آن می‌یابیم. *در انتظار گودو* بیشتر یک تراژدی ـ کمدی درباره‌ی فضا، موقعیت، و شرایط است تا درباره‌ی معنا. معنای آن را می‌توان غیاب معنا توصیف کرد. رویدادش پاسخ شخصیت‌هاست به موقعیت عبثی که خود را در آن می‌یابند، موقعیتی که هم دل‌خراش است و هم مسرت‌بخش.

ولادیمیر به سمت استراگون می‌رود، لحظه‌ای نگاهش می‌کند، و تکانش می‌دهد تا بیدار شود.

استراگون: (حرکات بی‌معنی، کلمات بی‌ربط). چرا تو هیچ وقت نمی‌ذاری من بخوابم؟

ولادیمیر: احساس تنهایی کردم.

استراگون: خواب می‌دیدم خوشبختم.

ولادیمیر: برای وقت گذروندن خوبه.

استراگون: خواب می‌دیدم...

ولادیمیر: (با خشونت) به من نگو!

باید در خاطر داشته باشیم که بکت ***در انتظار گودو*** را برای رفع خستگی مواجهه با نثر «مزخرف» خود نوشت. کمدی در اغلب موارد به شیوه‌ی لودگی و دلقک‌بازی[1] است، مثل کارهای اولیه‌ی چاپلین. عناصر کار، به خصوص سر و وضع ولگردانه‌ی ولادیمیر و استراگون، عامدانه به سبک چاپلین پرداخت شده‌اند، حتی حرکات آنان، پایین افتادن شلوار، و دیگر وقایع مضحک به همان شیوه است. در عین حال، رابطه‌ی دو شخصیت اصلی شباهت زیادی به رابطه‌ی لورل و هاردی دارد. آن دو هم به یکدیگر علاقمندند و هم یکدیگر را آزار می‌دهند. علی‌رغم اختلافاتشان، آن‌ها به شیوه‌ی خاص خود به یکدیگر وابسته‌اند، و هیچ‌کدام به تنهایی زنده نمی‌مانند. گفتگوهای آنها هم تحریک‌کننده و هم تشویق‌کننده است. همین اجازه می‌دهد زمان را بگذرانند

1. Farce

و موقعیت خود را فراموش کنند. مکالمات بی‌پایان آنها پر است از حاضرجوابی‌های خوش‌پرداخت و محبت‌آمیز. به گفته‌ی دوستان بکت، بگومگوهای او با سوزان همیشه با همین کیفیت یکی به‌دوی تخت حوضیِ[1] آگاهانه همراه بود. این شکل نخستین بار در طول سفر طولانی‌شان به جنوب در فرانسه‌ی جنگ‌زده پدید آمد، که در واقع وسیله‌ای بود برای غلبه بر ملالت و رنج سفر.

ولادیمیر: (با حالتی ناصحانه) هر مردی صلیب کوچک خود را دارد (آه می‌کشد). تا روزی که بمیرد. (فکر می‌کند.) و فراموش شود.

استراگون: حالا بگذار سعی کنیم آرام حرف بزنیم؛ ما که نمی‌توانیم ساکت بمانیم.

ولادیمیر: راست می‌گی، ما خسته نمی‌شیم.

استراگون: همینه که فکر نمی‌کنیم.

ولادیمیر: بهانه‌اش رو داریم.

استراگون: همینه که نمی‌شنویم.

ولادیمیر: اون هم علت داره.

صحنه، یا بهتر است بگوییم فقدان آن («جاده‌ی بیرون شهر. یک درخت.») به نظر می‌رسد جایی بدون ویژگی خاص در فرانسه باشد، هرچند می‌تواند

1. Music Hall

منطقه‌ی دورافتاده‌ای در کوهستان ویکلو نیز باشد، جایی که بکت مدت‌ها در تنهایی پیاده‌روی کرد، به صداهای ذهنش گوش داد، و با خودش جدل کرد. ولادیمیر بلند، لاغر، و روشنفکر است و به نظر می‌رسد روزگار بهتری هم داشته است. استراگون چاق و کوتاه است، با شخصیتی که ویژگی‌های زنانه‌ای هم دارد.

ولادیمیر: اناجیل یادت هست؟

استراگون: نقشه‌های ارض مقدس یادم هست. رنگی بودند. خیلی خوشگل. بحرالمیت آبی کم‌رنگ. نگاه کردنش تشنه‌م می‌کرد. ما می‌ریم اون‌جا. باید بگم برای ماه عسلمون می‌ریم اون‌جا. شنا می‌کنیم. خوشبخت می‌شیم.

ولادیمیر: تو باید شاعر می‌شدی.

استراگون: بودم. (به لباس مندرس‌اش اشاره می‌کند.) مگه معلوم نیست. (سکوت)

ولادیمیر: کجا بودم... پات چطوره؟

استراگون: ورم کرده.

در کنار فلاکت، ملال نیز به وضوح دیده می‌شود. همان‌طور که استراگون می‌گوید «هیچ اتفاقی نمی‌افته. هیچ کس نمیاد. هیچ کس نمی‌ره، وحشتناکه.»

جایی در آن خلنگ‌زار بی‌سر و ته، ولادیمیر و استراگون با زوج عجیب دیگری مواجه می‌شوند: پوزو و لاکی. پوزو با غرور شلاقی به دست دارد و نوکرش لاکی را با طنابی که دور گردنش انداخته است می‌برد. لاکی نحیف و

نزار وسایل اربابش را شامل زنبیل پیک‌نیک و یک چارپایه با خود حمل می‌کند. پوزو و لاکی به نوعی تقلید تمسخرآمیز رابطه‌ی ارباب و نوکرند. اما عناصری از استعاره‌های روان‌شناختی نیز در این بین دیده می‌شود، پوزو به منزله‌ی «من»، یا حتی «ابرمن» حکم‌ران، و لاکی به منزله‌ی ضمیر ناخودآگاه. پیش از رفتن، پوزو لاکی را مجبور می‌کند نمایشی اجرا کند که در آن لاکی «بلند بلند فکر می‌کند.» لاکی صرفاً دهانش را باز و بسته می‌کند و سیلی از کلمات بیرون می‌ریزد، مجموعه‌ای بی‌وقفه از کلمات بی‌معنی یا کلیشه‌ای که بی‌ارتباط با هم ادامه پیدا می‌کنند:

> لاکی: ... فولام کلافام در یک کلمه مرده ضایعه به فقره از زمان مرگ اسقف برکلی بوده با ریتم یک اینچ چهار اونس تقریباً و کم و بیش بزرگ نزدیک به نظام دهدهی اعداد مقیاس خوب دور چهره‌ها سرد و محکم می‌چرخد با پاهای پوشیده در جوراب زنانه در کونمارا...

پوزو و لاکی به راهشان ادامه می‌دهند اما در پرده‌ی دوم دوباره ظاهر می‌شوند. این بار پوزو کور و لاکی لال است. لاکی هنوز حمال وسایل پوزو است، اما این بار او پوزو را هدایت می‌کند، و پوزو با گرفتن طنابی که به گردن لاکی است به دنبالش می‌رود. با وجود این، پوزو هنوز تا حد زیادی صاحب اختیار است. این بار نیز رابطه‌شان بستر مناسبی برای تأویل‌های سیاسی یا روان‌شناختی است، اما بهترین تفسیرش همان موقعیت شخصی تمسخرآمیزی است که به نمایش می‌گذارد. لورل و هاردی در این‌جا یک گام

به پیش نهاده‌اند: به جای رابطه‌ی شخصی سست و خنده‌داری که مثلاً بین ولادیمیر و استراگون وجود داشت، این جا شاهد رابطه‌ی قدرت انعطاف‌ناپذیری هستیم.

هنگامی که پوزو آماده‌ی رفتن می‌شود، استراگون از او می‌پرسد «از این‌جا کجا می‌ری؟» پوزو به سادگی جواب می‌دهد: «جلو.» این استقامت بی‌معنا مضمونی است که در تمام نمایشنامه جریان دارد. پرده‌ی اول این‌طور تمام می‌شود:

سکوت.

استراگون: خب، بریم؟

ولادیمیر: آره، بریم.

تکان نمی‌خورند.

پرده‌ی دوم نیز به همین صورت تمام می‌شود. مخاطبِ حیرت کرده، تزکیه شده، یا سرگرم شده نهایتاً سکوت بعدش را با تشویق‌های پراکنده و سپس فزاینده می‌شکند، که هو کردن و سوت کشیدن نیز بین آنها هست. ***در انتظار گودو*** از همان آغاز برانگیزاننده‌ی واکنش‌های متفاوتی بوده است. چیزی در صمیمیت چالش‌برانگیز و بی‌شکلی ظاهری آن هست که مخاطب را از قیدهایش رها می‌سازد. کمتر کسی سالن تئاتر را ترک می‌کند بی‌آن که عقاید خاصی در او برانگیخته شده باشد. هیچ‌کس نمی‌خواهد تصور کند که او را به سخره گرفته‌اند، چه در صحنه‌ی تئاتر و چه در زندگی روزمره. زندگی، یا درام،

به شکل بکتی آن را می‌توان چیزی جز باری از زباله ندید. یا برعکس، می‌توان گفت چیزی یکسره رها از پیش‌فرض‌های آرام‌بخش است. بی‌اعتنایی رواقی بین تماشاگران نمایشنامه‌های بکت پدیده‌ی نادری است.

زمانی که بکت هم ***در انتظار گودو*** و هم سه‌گانه‌ی خود را تمام کرد، خستگی و دلزدگی او را فرا گرفت. بار روانی درگیری با خودکاوی ژرف سه‌گانه بسیار سنگین بود. در این بین، مادر بکت به شدت مریض شد، و مسلم شد که دیگر زیاد زنده نخواهد ماند. بکت به دابلین بازگشت و تمام گناهان و اضطرابی که او در کنار مادرش احساس می‌کرد، زمانی که بر بالین او نشسته بود و مرگش را نظاره می‌کرد، دوباره به سراغش آمد. پس از خاک‌سپاری به پاریس بازگشت، و یأس مدام او دوباره با باده‌نوشی‌های شبانه پیوند خورد. شکست او، چه به عنوان انسان و چه به عنوان هنرمند، دیگر کامل به نظر می‌رسید. عکسی از این دوران او مردی به شدت لاغر را نشان می‌دهد که حیرت و شکست از سر و رویش می‌بارد. اما کاری را که احساس کرده بود باید انجام بدهد، به سرانجام رسانده بود. هنرمند درون او به شیوه‌ی دلخواهش خود را محقق ساخته بود. بی‌شک او در نامتعارفی به یگانگی دست یافته بود. اما انسان خودآزار درون او می‌دانست آنچه که او نوشته جز خودش برای هیچ کس دیگری مفهوم نیست. هرگز کسی چنین نثر غیر قابل خواندنی را نمی‌خواند، چه رسد به اجرای چنین نمایش‌های غیرقابل نمایشی.

هرچند به نظر می‌آمد که بکت دیگر به خود ایمان نداشت، هنوز دست‌کم یک نفر بود که به کار گیج‌کننده‌ی او اعتقاد داشت: سوزان. سوزان بکت را

سرزنش کرد که چرا دست‌نوشته‌اش را نمی‌فرستد. بکت شانه‌ای بالا انداخت و گفت «خودت هر کار دلت می‌خواهد با این‌ها بکن.» سوزان تصمیم گرفت خودش ترتیب کار را بدهد. اگر بکت برای انتشار یا اجرای نمایشنامه‌اش تلاشی نمی‌کرد، پس این وظیفه‌ی او بود. سوزان سرسختانه متن را از دفتر یک ناشر در پاریس به دفتر دیگری می‌برد و ***در انتظار گودو*** را هر بار به یک سرایدار سالن‌های کوچک تئاتر پاریس می‌سپرد. با اصرار او و مقاومت در برابر جواب‌های حیرت‌آلود منفی بود که کار بکت بالاخره توانست روشنایی روز را ببیند.

سرانجام در ۱۹۵۱ کوشش‌های سوزان به نتیجه رسید و ویراستاری فرانسوی که علاقه‌ای به ایرلند و کلاً سلتیک‌ها داشت، فکر کرد که بکت به نمونه‌ای عالی از طنز کلاسیک ایرلندی دست یافته است، چیزی که در ترجمه‌های فرانسوی گم شده بود. به این ترتیب انتشارات مینویی[1] (نیمه شب)، که در دوران اشغال ناشر زیرزمینی نهضت مقاومت بود، ابتدا ***مالوی*** و سپس ***مالون می‌میرد*** را به زبان فرانسه در شمارگان محدود منتشر کرد. این دو رمان دشوار مورد توجه اندک چند مجله‌ی آوانگارد فرانسوی قرار گرفت، اما هیچ خبری از توجه عام و موفقیت تجاری نبود ــ از این رو ناشر از انتشار ***نام‌ناپذیر*** سر باز زد. در عوض آنان متن ***در انتظار گودو*** را پذیرفتند، که در ۱۹۵۲ منتشر شد. چند ماه بعد، صاحب تئاتر کوچک بابیلون در کرانه‌ی چپ با

1. Minuit

اجرای نمایش موافقت کرد. بکت و سوزان نمی‌دانستند ولی او پیش‌تر تصمیم گرفته بود تئاتر را تعطیل کند. به روژه‌بلّن کارگردان آوانگاردی که دوست بکت بود و قبول کرد نمایش را به روی صحنه ببرد گفت «دارم سالن را می‌بندم؛ شاید آخرین کارم یک شاهکار باشد.»

به این ترتیب تمرین‌ها شروع شد. بکت علی‌رغم خجالتش مجبور شد کم‌کم نقشی مداخله‌گر و سلطه‌جو در این جلسات ایفا کند. یکی از بازیگران می‌گفت «بکت از بازیگرانش بازی نمی‌خواهد. او می‌خواهد آنها هر کاری را که او می‌گوید بکنند. وقتی بازی می‌کنند، عصبانی می‌شود.» بکت دقیقاً می‌دانست که چه می‌خواهد. او به شکلی پرمعنی می‌گفت: «هیچ چیز گروتسک‌تر از تراژدی نیست.» نمایشنامه‌های او به هیچ وجه نمی‌خواستند ناتورالیستی باشند؛ بیشتر آیینی بودند و به تفاسیری نیاز داشتند بیشتر استیلیزه تا روان‌شناختی. با این حال علی‌رغم درگیری فزاینده‌اش، بکت هیچ علاقه‌ای نداشت به بازیگران سر نخی بدهد درباره‌ی «معنا»ی آن چه بر صحنه رخ می‌دهد.

بکت همیشه بر ایفای نقش همه‌کاره در اجرای نمایشنامه‌هایش اصرار داشت. این نکته را تا حدودی می‌توان چنین توجیه کرد که کار اصلی او نوشتن رمان بود، رسانه‌اش صرفاً از کلمات تشکیل می‌شد، و کلمات تحت اختیار کامل نویسنده‌اند. البته نمی‌توان انکار کرد که نمایشنامه‌های بکت دست‌کم در ابتدا نیاز به اجرایی شیوه‌مندانه داشتند تا بتوانند قابلیت خود را نشان بدهند. آخر، مخاطبان هرگز پیش از آن چنین چیزی ندیده بودند. بعدها جنون بکت

برای کنترلْ تأثیر منفی بر نمایش‌نامه‌هایش گذاشت. حتی امروزه نیز امنای او، که حقوق اجرای آثار او را دارند، کنترلی شدید و محدودکننده بر تولید آثارش اعمال می‌کنند. نمایشنامه‌های بکت، اگر از قید این کنترل آزاد شوند، بی‌تردید عمر دوباره‌ی پیش‌بینی ناپذیری خواهند یافت.

اولین اجرای ***در انتظار گودو*** ۵ ژانویه‌ی ۱۹۵۳ به روی صحنه رفت. بکت به سالن نیامد؛ تحمل دیدن شب اول اجرای کارش را نداشت. مخاطبان، که هر ۲۳۰ صندلی تاشو سالن کوچک را اشغال کرده بودند، گیج شده بودند، اما چند منتقد فهیم بلافاصله ارزش و اصالت نمایشنامه را دریافتند. بکت «یکی از بهترین نمایشنامه‌نویسان امروز» معرفی شد، و پیش‌بینی کردند که نمایش‌نامه‌ی او «مدت‌ها موضوع بحث خواهد بود.» ***در انتظار گودو*** هماهنگی خوبی داشت با نیهیلیسم پس از جنگ پاریس اگزیستانسیالیستی، شهری که شاه فیلسوفانش ژان پل سارتر بود و ترانه‌های تقدیرگرایانه‌ی ژولیت گرکو[1] از تمام کافه‌های کارتیه‌لاتن به گوش می‌رسید. مخاطبان ***در انتظار گودو*** گیج شده بودند، اما هر شب صندلی‌های سالن کوچک را پر می‌کردند. طولی نکشید که تمام پاریس خبردار شد اتفاق عجیبی در تئاتر بابیلون در حال وقوع است. بالاخره ورق برگشته و بکت در راه رسیدن به شهرتی بود که سال‌ها دزدانه رؤیایش را می‌دید.

اجرای ***در انتظار گودو*** زود به لندن (۱۹۵۵) و امریکا (۱۹۵۶) و پس از آن

1. Juliet Greco

دیگر نقاط جهان راه یافت. همه جا واکنش‌ها یک جور بود. مخاطبان عادی گیج می‌شدند، و بسیار پیش می‌آمد که سالن‌ها در آغاز پرده‌ی دوم نیمی از حضار را از دست داده بود. اما بسیاری از منتقدان بر این باور بودند که این نمایشنامه به نوعی زبان عصر ماست. نمایش دو ولگردی که هیچ کاری نمی‌کنند، ضرب در دو، تازه مساوی با انعکاسی از بیم و امید پاریس آلامر بود. این درام بر چیزی در جان انسان معاصر انگشت می‌نهاد. مخاطبان هر شب سالن‌ها را پر می‌کردند تا گیج شوند و هو کنند، یا چشمانشان باز شود و تشویق کنند. موفقیت بکت در ابتدا بیشتر ناشی از بحث‌ها بود تا پذیرش و توافق، و چیزی نگذشت که ***در انتظار گودو*** سالن‌های تئاتر کوچک و آوانگارد را از سانتیاگو تا استکهلم تسخیر کرد. در فرایند تبدیل شدن به شاهکاری زیرزمینی، این اثر تدریجاً خود را به عنوان یکی از آثار کلاسیک تئاتر تثبیت کرد.

در این بین، بکت به پشت میز کارش برگشت. پس از پایان سه گانه، او سیزده متن کوتاه به اسم ***متن‌هایی برای هیچ***[1] نوشت، که خود از آن‌ها با عنوان «بند ناف» سه‌گانه یاد کرد. نثر تک‌گویانه به همان سیاق است، و به همان میزان دشوار و ستایش‌انگیز است که نثر ***نامرناپذیر***. صدا وضعیت خود را به پرسش می‌کشد، و تلاش می‌کند حقیقت گریزپای وجودش را به چنگ آورد. این جست‌وجوی فلسفی مشابه تلاش ماری برای بلعیدن دم خود است:

1. *Texts For Nothing*

«می‌گوید، صدایی نیست جز در زندگی من، اگر با گفتن از من بتوان از زندگی گفت، و بتوان...» مثل همیشه، کلمات بکت، حتی در نفوذناپذیرترین شکل، رگه‌هایی از طنز سیاه را در خود دارند.

آیا همه کار کردم، در هر سوراخی انگشت کردم، دزدانه، ساکت، صبور، گوش به زنگ؟ من جدی‌ام، مثل همیشه، می‌خواهم مطمئن باشم تمام سنگ‌ها را وارونه کرده‌ام پیش از آن که گزارش گم شدن و تسلیم شدنم را بدهند.

و تلاش مثل همیشه بلندپروازانه است:

من منشی‌ام، کاتب‌ام، در محاکمه‌ی کدام آرمان، نمی‌دانم. چرا بخواهد مال من باشد، من نمی‌خواهم.

یا:

کجا می‌رفتم، اگر می‌توانستم بروم، کی بودم، اگر می‌توانستم باشم، چه می‌گفتم، اگر صدا داشتم، کی این را می‌گوید، می‌گوید من‌ام؟

پس از این *متن‌ها* بکت دوباره به تئاتر برگشت و دومین نمایشنامه‌ی بزرگش، *آخر بازی*، را نوشت. هَم که فاصله‌ای تا مرگ ندارد با عینک سیاه بر ویلچرش نشسته است و خدمتکار سرکش‌اش کلاو به او می‌رسد. در صحنه همچنین مادر و پدرِ هم، نگ و نل، حضور دارند که در دو سطل زباله‌اند و ظاهراً سال‌ها پیش در تصادف دوچرخه‌ای پاهایشان را از دست داده‌اند. نقش‌های

شخصیت‌ها با نامشان مربوط است: هَم (چکش Hammer)، کلاو (Clou در زبان فرانسه به معنای میخ است)، نَگ (Nagel در آلمانی به معنای میخ است)، و نِل (در گویش ایرلندی به معنای میخ است). البته اشارات بسیار دیگری هم وجود دارند: هم (ham actor به معنای بازیگر ناشی)، نگ (to nag به معنای نق زدن)، و حتی نل (Death Knell به معنای ناقوس مرگ). تمام رویداد در فضای کروی بسته‌ای رخ می‌دهد که دو پنجره‌ی بلند دارد، و شبیه درون یک جمجمه است. بیرون جمجمه منظره‌ای دارد شبیه صحنه‌ی بعد از یک انفجار هسته‌ای. بنابراین، شخصیت‌ها را می‌توان بخش‌هایی از یک ذهن دانست که با مرگ و انقراض نهایی روبه‌روست.

عنوان *آخر بازی* به آخرین حرکات در بازی شطرنج ارجاع دارد، و «هم» مانند شاهی است که مذبوحانه تلاش می‌کند از کیش و مات بگریزد. همه چیز به شکلی بی‌رحمانه تیره است، و اگرچه در نمایشنامه لحظات طنزآمیز هم وجود دارد، فضا، اگر افسرده‌کننده نباشد، به شدت خفقان‌آور است. برخلاف *در انتظار گودو*، این جا هیچ حسی از رهایی و ول‌شدگی دیده نمی‌شود؛ نه عملی هست و نه بی‌عملی، نه تشدیدی دیده می‌شود و نه حاضرجوابی‌ای در کار است. مؤلف بیش از قبل دست به کنترل می‌زند، و جملات آن خصلت به یاد ماندنی را که در *گودو* می‌بینیم ندارند. اما به هر حال در متن از این دست لحظات نیز وجود دارد:

کلاو: (با تأسف) آه...!

هم: یه چیزی... از ته دلت.

کلاو: دلم!

هم: چند کلمه... از ته دلت.

مکث

کلاو: (نگاه خیره، بی‌حالت، رو به حاضران) به من گفتند، عشق همینه، آره آره، شکی نیست، حالا می‌بینی چه قدر...

هم: درست بگو!

کلاو: (مثل قبل) چه قدر ساده است. به من گفتند، دوستی همینه، آره آره، شکی نیست. تو پیداش کردی. بهم گفتند، همین‌جاست، بایست، سرت رو بالا بیار و به این همه زیبایی نگاه کن. این دستور! بهم گفتند، حالا بیا، تو یه حیوون وحشی نیستی، به این چیزها فکر کن تا ببینی چطور واضح می‌شه. و ساده! بهم گفتند، چه توجهی بهشون می‌شه، همه دارن از زخم‌هاشون می‌میرن.

هم: بسه!

ملالت بی‌امان *آخر بازی* چندان مورد استقبال قرار نگرفت، اما امروزه شاهکاری در نوع خود شناخته می‌شود، و مقام دوم را ــ هرچند با فاصله‌ی زیاد ــ از *در انتظار گودو* به خود اختصاص می‌دهد.

سپس بکت، انگار که می‌خواست ثابت کند چندان هم غرق در افسردگی نیست، کار نمایشی کوتاهی نوشت با عنوان *آخرین نوار کراپ*. این متن به

انگلیسی نوشته شد، و راحت بودن بکت با زبان مادری‌اش این‌جا به تخیلش اجازه‌ی پرواز بیشتری داد. ***آخرین نوار کراپ*** کوتاه‌تر از آن است که بتوان شاهکار نامیدش (کل متن، به همراه شرح مفصل صحنه، نه صفحه می‌شود)، اما از بسیاری جهات قابل مقایسه با ***در انتظار گودو*** است. این اثر همچنین راحت‌خوان‌ترین و شخصی‌ترین کار بکت (به معنای رئالیستی حقیقی آن) است. تنها شخصیتی که بر صحنه ظاهر می‌شود کراپ است ــ نامی که پیش‌تر بکت در نمایشنامه‌ی شکست‌خورده‌اش، ***الوتریا***، به یکی از شخصیت‌ها که مشابه خودش بود بخشیده بود. اما این‌جا کراپ زندگی خودش را دارد. او دیگر هجوی از خودزندگی‌نامه‌ی بکت نیست، بلکه به طور جدی چنین نقشی دارد، و در این راه از خصوصیات ویژه‌ی خود به حدی فراتر می‌رود که در نهایت تبدیل به یکی از بزرگ‌ترین شخصیت‌های نوعی در تئاتر معاصر شود. او در مواقع گوناگون مضحک، رقت‌انگیز، دلقک، و عمیقاً تأثرآور می‌شود، و این همه در طول همان زندگی کوتاه روی صحنه اتفاق می‌افتد.

پرده بالا می‌رود و کراپ در گوشه‌ی دنج مخروبه‌اش ظاهر می‌شود. او پیرمردی است که نوارهایی را بارها و بارها برای خود پخش می‌کند که در طول زندگی‌اش ضبط کرده است. نوارها نوعی دفترچه‌ی خاطرات‌اند که در آن‌ها او اتفاق‌هایی را که در زندگی‌اش افتاده ثبت کرده و خلاصه‌ای از نظراتش درباره‌ی زندگی را نیز ارائه کرده است. ما تصمیم‌های او، نقدهایش بر شخصیت پیشین خود، و افسوس‌هایش را می‌شنویم. شاهد کراپ پیر هستیم

که به کراپ جوان گوش می‌دهد و تلخ‌ترین خاطراتش را مرور می‌کند: مرگ مادرش، عشقش، لحظه‌ی بزرگ الهامش.

این دقایق کوتاه بر صحنه گویی چند جلد کتاب را در بر می‌گیرند؛ و کل یک زندگی را به خاطر می‌آورند و ناکامی و تباهی آن را نشان می‌دهند. کراپ پیر و کراپ جوان هر دو حرف می‌زنند. آن‌ها دو انسان متفاوت‌اند، یکی صدای دیگری را نمی‌شنود، و یکی برای دیگری غریبه است. ما صداهای جداگانه‌ی آنها را می‌شنویم، اما گفتگویی در کار نیست. آن دو نمی‌توانند با هم حرف بزنند، گذشته را نمی‌شود جبران کرد. کراپ قرقره‌های نوار را با دستگاه پخش کهنه‌اش پخش می‌کند یا به عقب برمی‌گرداند، در فکر به موزش گاز می‌زند، و گاه به تاریکی می‌خزد تا بطری عرقش را سر بکشد. او یکی از تاثیرگذارترین چهره‌های تئاتر معاصر است. هرچند زندگی‌اش بر صحنه بسیار کوتاه است، مدت زمانی طولانی در ذهن بیننده می‌ماند. آخر سر کراپ پیر را با «معده‌ی ترش‌کرده و چارپایه‌ی فلزی»اش تنها می‌گذاریم و به امیدها و آرزوهای خام صدای کراپ جوان بر نوار گوش می‌دهیم:

نوار: ... شاید بهترین سال‌های زندگی‌ام رفته‌اند. سال‌هایی که امکان خوشبختی هنوز وجود داشت. اما نمی‌خواهم برگردند، نه با این آتشی که اکنون در درونم است. نه، نمی‌خواهم برگردند.

[کراپ بی‌حرکت به روبه‌رو خیره شده است. نوار در سکوت می‌چرخد].

بکت در ۱۹۶۰ رمان دیگری را آغاز کرد که در نهایت

Comment C'est (***کومان سه***) نام گرفت. در انگلیسی آن را به ***این طور است***[1] ترجمه کرده‌اند، که برخی دلالت‌های عنوان فرانسه را ندارد ــ Commencer به معنای آغاز کردن و Comme on sait به معنای چطور می‌دانیم. این‌جا بکت با مسأله‌ای در ظاهر غیرقابل حل دست به گریبان بود: او چطور می‌توانست از بن‌بست ظاهری ***نامرئاپذیر*** فراتر برود؟ چطور باید از آن تک‌گویی پایانی فراتر می‌رفت بی‌آن که به خود بازگردد؟ چطور می‌توانست رمانی بنویسد در حالی که برای دل خودش عملاً این نوع ادبی را نابود کرده بود؟

بکت سرنخ را از نمایشنامه‌هایش گرفت و برای صدای اصلی صحنه‌ای تعریف کرد ــ هرچند که به سبک نمایش‌نامه‌هایش صحنه بی‌نهایت ملالت‌بار است. راوی که در ابتدا بی‌نام است، در دریایی از لجن می‌خزد و با اشخاص مشابهی روبه‌رو می‌شود. آنان دارایی‌های حقیرشان را که در کیسه‌هایی گذاشته‌اند به دنبال خود می‌کشند. در بخش دوم رمان، راوی با پیم مواجه می‌شود، و این‌جاست که نام خود او بُم معلوم می‌شود. زمانی که این دو گلاویز می‌شوند و در لجن‌ها می‌غلتند، مواجهه‌شان مضحکه‌ای است از آمیزش انسان‌ها (به هر معنای کلمه). بُم خود را چنین وصف می‌کند: «کسی که با چنگ و دندان به وضعیتش چسبیده است»، و در این جمله هیچ اغراقی نیست. در زمان پیش‌روی در لجن، او خاطراتی از یک زندگی واقعی‌تر را نیز به

1. *How It Is*

یاد می‌آورد. برخی از این خاطرات مشخصاً خودزندگی‌نامه‌ای‌اند، هرچند که خودکشی زن بُم ترکیبی از احساس گناه و تحقق آرزو به نظر می‌رسد. (حالا رابطه‌ی بکت با سوزان هم تعریفی نداشت.)

این رمان، اگر بشود چنین نامی به آن داد، از مجموعه‌ای پاراگراف کوتاه بدون نقطه‌گذاری تشکیل شده که هر کدام آهنگ نفس خود را، ولو بی‌معنی، به اشتراک می‌گذارند:

> این صدا این صداها نه دانستن نه معنی همسرایان نه نه فقط یک ولی هر کجا معنی در همه طرف بلندگوها ممکن فن چیزی اشتباه این جا اشتباه برای هرگز دو بار مثل هم تا زمانی که زمان مسافت‌های طولانی آن قدر که خارج از ادراک نه این که اکثراً تازه‌تر قوی‌تر بهتر از قبل تا وقتی که بیماری حسرت گاهی می‌گذرند آن وقت احساس نابودی کمتری هست نسبت به قبل

برخلاف ***نام‌ناپذیر*** که خواندن آن هم دشوار بود، ***این طور است*** برای خواننده‌ای که راوی را در سفرش در این لجن‌زار ادبی تنها نگذارد چندان پاداشی ندارد.

> از این یاد می‌گیرم از این یاد گرفتم چه قدر کم می‌ماند یاد می‌گیرم چه قدر کم می‌ماند از آن‌چه قبل از پیم یا پیم بعد از پیم بود و این طور است برای آن هم کلمات پیدا شده است

و به همین ترتیب، بدون توقف، ماجرا تا صفحه‌ی آخر ادامه دارد. منتقدان گیج شدند، و حتی تعدادی از پروپا قرص‌ترین طرفداران بکت هم اعتراف کردند که کم آورده‌اند. در روند تخریب رمان، بکت این بار دست به تخریب نوشتار خود زده بود.

اکنون زندگی مشترک بکت و سوزان خود نیز تبدیل به مضحکه‌ای تمام عیار شده بود. رفتار و نظر کلی او نسبت به جهان، حتی اگر باده‌گساری‌ها و روابط گاه‌گدارش را کنار بگذاریم، زندگی با او را ناممکن می‌کرد (به هر حال، خود او نیز زندگی با خودش را ناممکن می‌دانست.) او و سوزان هنوز در یک خانه بودند، اما هر کس زندگی خودش را می‌کرد. پس از در ورودی، آپارتمان دو در داشت که هر کدام به قسمتی مجزا باز می‌شد، یکی به محل زندگی سوزان. وقتی بکت با سوزان کار داشت، به او تلفن می‌زد. اما علی‌رغم این جدایی ظاهری ارتباط آن دو قوی ماند. نقاط اشتراک آن دو بیشتر از آن بود که به کل از هم جدا شوند. بکت هرگز محبت‌هایی را که سوزان در حقش کرده بود فراموش نمی‌کرد؛ تلاش‌های خستگی‌ناپذیر او را برای تحمیل نوشته‌های بکت به خوانندگان بی‌علاقه از یاد نمی‌برد. سوزان تنها کسی بود که در سخت‌ترین دوران با بکت زندگی کرد و کنارش ماند. سوزان شاهد و شریک بدبختی‌های او بود. سال ۱۹۶۱ بکت تصمیم گرفت با سوزان ازدواج کند، البته برای ابراز حسن نیت و قدردانی از محبت‌های او و اطمینان بخشیدن به سوزان که اگر او زودتر مُرد می‌تواند از ثروت قابل توجهی بهره‌مند شود که حقوق جهانی آثار بکت فراهم می‌آورد. آن دو مخفیانه به انگلیس

سفر کردند و در شهرک ساحلی دورافتاده‌ی فولکستون بدون هیاهو و حضور دوستانشان پیمان زناشویی بستند. تنها اشاره‌ی بکت به محل اقامتش یا به کاری که می‌کرد، کارت‌پستالِ مثل همیشه مرموزی بود که برای دوستی در پاریس فرستاد و نوشت «در شهر هاروی خون آرام‌تر جریان دارد» (ویلیام هاروی، کاشف جریان خون در بدن، سال ۱۵۷۸ در فولکستون به دنیا آمده بود.)

از آن پس بکت خود را درگیر ترجمه‌ی آثارش از فرانسه به انگلیسی کرد، و بر اجرای نمایشنامه‌هایش به انگلیسی، فرانسه و آلمانی (سه زبانی که به آنها تسلط داشت) «نظارت» کرد. در این بین، گاه و بی‌گاه قطعه‌های نمایشی[1] و تکه‌های منثور کوتاه می‌نوشت، و در بین آنها فیلم‌نامه‌ی کوتاهی که *فیلم*[2] نام داشت نیز دیده می‌شد. قرار بود هنرپیشه‌اش بازیگر بزرگ سینمای صامت باستر کیتون[3] باشد، مردی که «صورت سنگی» بی‌حالتش تبدیل به نام مستعار او شده بود. بکت از ستایندگان کیتون بود، و در ۱۹۶۴ به نیویورک سفر کرد تا برای ساختن *فیلم* همکاری کند. کیتونِ پا به سن گذاشته پذیرفت پوکربازی شبانه‌روزی دوران بازنشستگی‌اش را رها کند و در این فیلم ظاهر شود، فقط به این دلیل که به پول نیاز داشت. واکنش اولیه‌اش این بود که فیلم‌نامه‌ی به ظاهر ساده، اما به لحاظ فلسفی عمیق، فراتر از توانایی‌های اوست. پس از چند بار اشتباه، بالاخره با دل‌خوری توانست بدون بازی کردن در برابر دوربین

1. darmaticules
2. *Film*
3. Buster Keaton

ظاهر شود. بکت راضی بود؛ این دقیقاً همان چیزی بود که می‌خواست. اما پشت دوربین متأسفانه کیتون باز حرف خودش را می‌زد، و در نهایت این دو «صورت سنگی» بزرگ قرن بیستم نتوانستند با هم کنار بیایند.

قطعه‌های منثور کوتاه بکت برگرفته از سبکی دیگر بود. آنها گاه تلمیحی و گاه مبهم‌اند، اما علی‌رغم دشواری‌ها ارزش صرف وقت را دارند. هر خواننده‌ای دلخواه خود را در میان این متن‌های کمابیش نفوذناپذیر یکی از موفق‌ترین آنها قطعه‌ی *خیال تخیل مرده*[1] است که در ۱۹۶۳ منتشر شد، متنی که در آن صدای محوری دقیقاً به دنبال چنین شکلی از خیال است: «نه، زندگی تمام می‌شود و نه، چیزی جای دیگر نیست، و دیگر محال است باز یافتن آن لکه‌ی سفیدِ گم شده سفیدی.»

سال ۱۹۶۹ بکت دانست که برنده‌ی نوبل ادبیات شده است. در حال گذراندن تعطیلاتش در استراحتگاه ساحلی دورافتاده‌ای در تونس بود. وحشت‌زده مواجه شد با خبرنگارانی که به هتل هجوم آوردند و او در اتاقش محاصره شد. با همه‌ی کم‌رویی و گوشه‌گیری بیمارگونه‌اش عاقبت وا داد و در برابر خبرنگاران نشست و ده‌ها دوربین در مقابل خود دید. اما بیش از آن مرعوب شده بود که بتواند به سؤال‌ها پاسخ بدهد؛ فقط نشست و مثل بچه‌ای خجالتی سرش را پایین انداخت. بنیه‌اش، که همیشه ضعیف بود، مدتی گذشت تا این شوک را پشت سر گذاشت.

1. *Imagination Dead Imagine*

پس از بازگشت به پاریس، دوباره ترجمه را آغاز کرد، و به نوشتن نثرها و قطعات نمایشی کوتاه ادامه داد. این قطعات نمایشی تجربی‌ترین کارهای او نیز بودند. به عنوان مثال، *نفس*[1] جز یک صفحه شرح صحنه نیست، درحالی که صحنه فقط پر از آشغال است: «هیچ چیز ایستاده نیست؛ همه چیز پراکنده و روی زمین افتاده است.» رویداد صحنه یک فریاد است، که بعد تکرار می‌شود، و بعد صدای تقویت‌شده‌ی نفسی عمیق، که ابتدا دم است و سپس بازدم، و نور صحنه به آرامی زیاد و سپس به آرامی کم می‌شود. کل «نمایش» کمتر از یک دقیقه طول می‌کشد. با این حال با اجرای صحیح، تأثیر خود را می‌گذارد، و لحظه‌ای فرصت برای فکر کردن فراهم می‌کند. نفس ما همان زندگی ماست، ظهور و انقضای ماست. چه چیز ساده‌تر از این است؟ ما اساساً جز این نفس نیستیم.

برخی از این قطعه‌ها جواب می‌دهند و بعضی دیگر به طور عجیبی نه، به این معنا که در آن واحد هم سطحی و هم عمیق به نظر می‌رسند. اما حتی در این قالب نیز بکت توانسته است گاه شاهکاری خلق کند. یکی از شاهکارها *من نه*[2] نام دارد. در آن تقلیل‌گرایی به حد نهایت رسیده است. صحنه تاریک است؛ فقط یک باریکه‌ی نور هست تابیده به دهانی که در سوراخی کنده در پارچه‌ی سیاه پس پرده حرف می‌زند. جلو صحنه کسی هست که در تاریکی گوش می‌دهد. از دهان زنانه سیلی از کلمات بی‌معنا بی‌وقفه جاری است. تأثیر

1. *Breath*
2. *Not I*

دهان تنها و کلمات و عباراتی که می‌شنویم، معنای قوی مسحورکننده‌ای خاص خود پیدا می‌کند.

... این قدر نامربوط... هیچ وقت پیام را نفهمید... یا ضعیف بود و پاسخ نداد... آن قدر کرخت... صدایی درنیامد... هیچ صدایی... نه فریادی برای کمک مثلاً... اگر این قدر بخواهد... فریاد ... [فریاد می‌کشد] بعد گوش می‌دهد... [سکوت]... دوباره فریاد... [فریاد دوباره]... دوباره گوش می‌دهد... [سکوت]... نه... بدون این...

تأثیر آن هم وحشت‌زاست و هم غم‌انگیز، و گویی بیان انسانیت در بنیادین‌ترین شکل آن است. بدوی و گنگ است، اما گویی کورمالی‌کنان به سوی نهایت روشنی می‌رود.

... معلوم نبود... چه می‌گفت... تصور کن!... معلوم نبود چه می‌گفت!... تا این که تلاش کرد... خودش را گول بزند... اصلاً مال او نبود... صدای او نبود... شکی نبود که باید... حتماً باید...

پس از پانزده دقیقه، مخاطب متوجه می‌شود که تجربه‌ای بدوی و عمیق را از سر گذرانده است. ماهیت دقیق تجربه ناشناخته می‌ماند، و همین وادارمان می‌کند تا مدتی پس از دیدن اجرا به آن فکر کنیم. در بعضی اجراها، *نه من* پس از میان پرده‌ای مجدداً اجرا می‌شود. جالب آن که این کار همیشه جواب نمی‌دهد. *نه من* متنی است که باید جداگانه آن را دید و شنید و سپس رهایش

کرد. منظره‌ی دهان تنهای تقریباً هرزه‌ای که کلمات را ادا می‌کند، زندگی جهنمی خاص خود را پیدا می‌کند.

... حالا نمی‌تواند توقف کند... تصور کن!... نمی‌تواند سیل را متوقف کند... و مغز التماس می‌کند... چیزی در مغز التماس می‌کند... به دهان التماس می‌کند که بایستد...

این است سیل، فریاد، جریان توقف‌ناپذیر و تحمل‌ناپذیر ذهن، صدای بی‌انتها و بی‌وقفه که بی‌توجه به معنا، حس، و رنج ادامه می‌دهد. زندگی مَا این حرافی بی‌پایان است که در مغزمان ادامه دارد... اما از جهتی، در نهایت، این همه‌ی چیزی است که ما داریم.

قطعات نثر کوتاهی که بکت می‌نوشت چندان موفق نبودند. اما در آن‌ها نیز رگه‌های نبوغ را می‌شد پیدا کرد، و به گونه‌ای بودند که نوشتنشان جز او از هیچ کس دیگر برنمی‌آمد. بکت مصمم بود به ادامه دادن، مهم نبود چه چیز را ادامه می‌داد. خود او شجاعانه می‌گفت: «دوباره شکست، شکست بهتر.» موفق‌ترین این قطعات عبارت‌اند از «کم‌تری[1]» و «کافی[2]»، و «زمین پیرسو[3]».

این قطعات به نیت دست یافتن به عمق تجربه‌ی بشری، به هستی ذاتی ما، به این که تجربه در نهایت چیست نوشته شده‌اند. این‌جا ادبیات به قدری به فلسفه نزدیک می‌شود که از آن جدایی‌ناپذیر می‌شود. این متون را می‌توان

1. Lessness
2. Enough
3. Old Earth

نوعی فلسفه‌ی خلاق، و بازگشتی به دکارت دانست: «می‌اندیشم، پس هستم.» یکی از مشهورترین آثار دکارت *تأملات*[1] نام دارد، و این دقیقاً کاری بود که او در هنگام فلسفیدن می‌کرد: تأمل در آن چیزی که خود فلسفه‌ی اولی، یا غایی، می‌نامیدش. این قطعات منثور متأخر بکت را می‌توان تأملاتی در فرایند زندگی و تفکر دانست، تلاش‌هایی برای پذیرش و درک تمام نتایجی که از گزاره‌ی مشهور دکارت به دست می‌آید. تأملات بکت نسبت به تأملات دکارت بهره‌ی هم بیشتر و هم کمتری از انسانیت ما دارد. او آرامش عقلانی دکارت و نسخه‌ی متمدنانه‌ی روشنگری را به کناری می‌نهد. صداها و موجودات بکت بیانگر تمام ترس‌های غیرعقلانی ما هستند و در عین حال عنصری از عقلانیت را در خود دارند. حتی زمانی که عقل از دست رفته است، در نهایت قابل بازیابی است، و به این ترتیب می‌توان غیابش را نیز عقلانی سنجید و استقامت را ادامه داد. خود فرایند پایداری («باید ادامه دهم») اصراری است به مراتب فراتر از عقلانیت؛ اصرار خود زندگی است. بدین ترتیب است که هستی ما تکامل می‌یابد؛ چنین است که از لای و لجن بدوی بیرون می‌آییم تا بدل شویم به چیزی که هستیم.

تصور بکت به روی هر نوع غیرعقلانیتی گشوده است. «ما همه دیوانه زاده شده‌ایم، و بعضی دیوانه می‌مانیم.» اما در همین حین، تقلیل‌گرایی بکت وارد کار می‌شود: «از دل قبری متولد می‌شویم، نور لحظه‌ای می‌درخشد، و بار دیگر

1. *Meditation*

شب از راه می‌رسد.» اما هیچ کس مثل بکت در آن لحظه‌ی درخشش تامل نکرده است.

بکت در اواخر هفتمین دهه از زندگی‌اش سخت بیمار شد و می‌گساری را از سر گرفت. در ۱۹۸۶ مرتب دچار سرگیجه‌های طولانی می‌شد، که موجب شد هم در خانه و هم در خیابان چند بار به شدت زمین بخورد. سوزان نیز هشتاد سالگی را گذرانده بود و او هم بیمار بود. کهولت سن از بردباری سوزان کاسته بود؛ از هر چیز کوچکی عصبانی می‌شد، و آن را بیشتر بر سر بکت خالی می‌کرد. بکت از این تغییرات بسیار ناراضی بود.

در ۱۹۸۷ بکت به خانه‌ی سالمندان رفت. آسایشگاه کوچکی بود و بکت آن‌جا در اتاقی جداگانه با چند کتاب و بطری ویسکی ایرلندیش زندگی می‌کرد. بیرون باغی بود که فقط یک درخت، مثل صحنه‌ی گودو، در آن دیده می‌شد. دوستانی که به ملاقاتش می‌آمدند از زندگی فقیرانه‌اش حیرت می‌کردند، اما او حاضر نبود پول هنگفتش را خرج چیزهای بهتری کند. هر آنچه نیاز داشت در اختیارش بود. جولای ۱۹۸۹ سوزان درگذشت، و بکت هشتاد و سه ساله پنج ماه بعد، در ۲۲ دسامبر ۱۹۸۹، به او پیوست.

سخن پایانی

سخن پایانی، پس از آن کلمات غایی بکت، جسارت می‌خواهد. با این حال، بد نیست که به زندگی پس از مرگ کلمات او اشاره‌ای کنیم. کارهای بکت همیشه تماشاگران و خوانندگانش را به دو قسمت کرده است، و احساساتی که برانگیخته همیشه پر حرارت بوده است. او، یا «سَم» شخصیتی محبوب است که بسیاری به عنوان قهرمان او را می‌ستایند، یا «بکت» است که مشتی کلمات نامفهوم دهن پرکن گفته و در آثارش به اندازه‌ی روی صحنه‌های نمایشنامه‌هایش آشغال دیده می‌شود.

از دید ستایندگان، بکت از ستون‌های «ادبیات ممتاز» است. دست یافتن به چنین منزلتی به غایت دشوار است، اما کسی که این عنوان را به دست آورد تا ابد آن را در اختیار خواهد داشت. جای شک است که مخالفان بکت، حتی فرهیخته‌ترین، معقول‌ترین، و معتبرترین آنها، بتوانند جایگاه بکت را از او بازپس گیرند، درحالی که نسل‌های جدید خوانندگان جوان همواره با کار او

احساس هم‌دلی کرده‌اند. بدبینی، آن هم در حد بکت، هـمیشه جـذاب بـوده است. بکت تجربه، حجیت، و موفقیت را دست می‌اندازد، چیزهایی که سد راه جوانان‌اند. اما جذابیت این نوعِ مصمم و لجوجانه‌ی بـدبینی فـقط در مـیان جوانان نیست. این بدبینی توان مقاومت در برابر حملات خشونت‌آمیز بخت یاغی را دارد، که شاید جوانان آماده‌ی پذیرش‌اش باشند، اما در دوران پیری وضعیتی دایمی است. فلسفه‌ی این بدبینی حـباب‌های رنگـارنگ صـابون را می‌ترکاند، و رهامان می‌کند تا با سوزش چشم به واقعیت بی‌رحم بنگریم. اما این یأس گزینه‌ی آسانی نیست. گویی جان بکت از آهن بـود؛ طـنز تـلخ او پوزخندی به بردباران بود، کسانی که بداقبالی‌ها را تحمل می‌کنند. صداهای او شاید متعلق به حنجره‌ی شکست‌خوردگان باشد، هر آن که امید از کـف داده است، امـا واقـعیت ایـن است کـه هـیچ کـدامشـان هـرگز شکست نـهایی را نپذیرفته‌اند: «در سکوت هیچ کس نمی‌داند، باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه خواهم داد.»

آثار عمده‌ی بکت به زبان انگلیسی

بکت تقریباً همه‌ی آثار متأخرش را خود از فرانسه به انگلیسی برگرداند. برگردان‌ها اغلب اندکی با اصل آثار اختلاف دارند؛ و برخلاف بسیاری از ترجمه‌ها برای خودْ آثار ادبی مستقلی‌اند، کاملاً هم‌تراز اصل آثار.

هوروسکوپ (۱۹۳۰)[+]

بیشتر سنگ تا میخ (۱۹۳۴)[+]

استخوان‌های اکو و افاضات دیگر (۱۹۳۵)[+]

مورفی (۱۹۳۸)[*+]

در انتظار گودو (۱۹۵۳)[*+]

وات (۱۹۵۳)[*+]

مالوی (۱۹۵۵)[*+]

مالون می‌میرد (۱۹۵۶)[*+]

نام‌ناپذیر (۱۹۵۸)*+

آخر بازی (۱۹۵۸)*+

آخرین نوار کراپ (۱۹۵۸)*+

نیم‌سوزها (۱۹۵۹)

این طور است (۱۹۶۴)+

فیلم (۱۹۶۴)+

خیال تخیل مرده (۱۹۶۵)+

متن‌هایی برای هیچ (۱۹۶۷)*+

نفس (۱۹۶۹)+

من نه (۱۹۷۲)*+

مرسیه و کامیه (۱۹۷۴)+

زمین پیرسو (۱۹۷۴)+

هر چه می‌افتد (۱۹۷۹)

+ آثار مهم.

* آثاری که در کتاب از آنها سخن رفته.

گاه‌شمار زندگی و زمانه‌ی بکت

۱۹۰۶	روز سیزده آوریل، جمعه‌ی نیک، ساموئل بکت، دومین فرزند ویلیام و می بکت، در فاکس‌راک واقع در جنوب دابلین، پایتخت ایرلند، متولد شد.
۱۸-۱۹۱۴	جنگ جهانی اول.
۱۹۱۶	شورش ایرلندی‌های وطن‌پرست در دابلین علیه سلطه‌ی بریتانیا.
۱۹۲۲	ایرلند از بریتانیا مستقل می‌شود، اما منطقه‌ی آلستر (ایرلند شمالی) بریتانیایی باقی می‌ماند.
۲۳-۱۹۲۲	جنگ داخلی در ایرلند.
۲۳-۱۹۲۰	بکت در مدرسه‌ی شبانه‌روزی پورتورا رویال در آلستر تحصیل می‌کند.

۱۹۲۳-۲۷	زبان‌های مدرن (انگلیسی، فرانسه، ایتالیایی) را در کالج ترینیتی دابلین فرا می‌گیرد.
۱۹۲۷	برنده‌ی مدال طلای بهترین دانشجو در امتحانات نهایی می‌شود.
۱۹۲۷-۲۸	بکت دو ترم در کالج کمپل بلفاست تدریس می‌کند.
۱۹۲۸	به پاریس می‌رود و دانشیار اکول نرمال سوپریر می‌شود. با جیمز جویس ملاقات می‌کند.
۱۹۲۹	سقوط وال‌استریت از رکود اقتصاد جهانی خبر می‌دهد. اولین مقاله‌ی بکت با عنوان «دانته... برونو. ویکو... جویس» منتشر می‌شود.
۱۹۳۰	شعر هوروسکوپ بکت برنده‌ی جایزه‌ی کونارد در پاریس می‌شود.
۱۹۳۰-۳۲	در ترینیتی کالج دابلین به فرانسه تدریس می‌کند. پس از چهار ترم استعفا می‌دهد.
۱۹۳۱	در لندن *پروست* را منتشر می‌کند.
۱۹۳۲	پنج سال دوره‌گردی بکت در آلمان، فرانسه، انگلیس، و ایرلند آغاز می‌شود.
۱۹۳۳	هیتلر در آلمان به قدرت می‌رسد. پدر بکت می‌میرد و مقرری اندکی برایش باقی می‌گذارد. دو سال در چلسی لندن ساکن می‌شود.

۱۹۳۴ تحت یک دوره روان‌کاوی قرار می‌گیرد. مجموعه داستان‌های کوتاهش را با عنوان ***بیشتر سنگ تا میخ*** در لندن منتشر می‌کند.

۱۹۳۵ روان‌کاوی را رها می‌کند و در پاریس دفتر شعری منتشر می‌کند با عنوان ***استخوان‌های اکو و افاضات دیگر***.

۱۹۳۷ ساکن همیشگی پاریس می‌شود.

۱۹۳۸ با ضربه‌ی چاقویی در مون‌پارناس به شدت زخمی می‌شود. با سوزان دشوو-دومنیل زندگی می‌کند. اولین رمان او، ***مورفی***، در لندن منتشر می‌شود.

۱۹۳۹ آغاز جنگ جهانی دوم، که ایرلند در آن بی‌طرف می‌ماند.

۱۹۴۰ حمله‌ی آلمان‌ها و اشغال فرانسه. بکت اسم خود را به عنوان شهروند بی‌طرف پاریس رد می‌کند.

۱۹۴۱ بکت به یک هسته‌ی نهضت مقاومت فرانسه می‌پیوندد.

۱۹۴۲ آلمان‌ها موفق می‌شوند در هسته‌ای که بکت عضو آن است نفوذ کنند. بکت و سوزان از پاریس فرار می‌کنند و به جنوب فرانسه می‌روند و سرانجام در روسیون در ویشی اشغال نشده ساکن می‌شوند. بکت در مزرعه کار می‌کند و نوشتن ***وات*** را آغاز می‌کند.

۱۹۴۴ متفقین پاریس را آزاد می‌کنند. بکت و سوزان به پاریس برمی‌گردند.

۱۹۴۵ پایان جنگ جهانی دوم. بکت به ایرلند برمی‌گردد و نوشتن *وات* را تمام می‌کند. بازگشت به فرانسه و مدتی کار برای صلیب سرخ ایرلند در نورماندی. برای فعالیت‌هایش در نهضت مقاومت نشان کروآ دو گر (صلیب جنگ) می‌گیرد. نوشتن به زبان فرانسه را آغاز می‌کند.

۱۹۴۶-۴۷ پربارترین دوران نوشتن او به فرانسه، که چند رمان، داستان و نمایشنامه می‌نویسد و هیچ کدام منتشر نمی‌شوند.

۱۹۴۷ «محاصره در اتاق» آغاز می‌شود. ***مالوی*** را می‌نویسد.

۱۹۴۷-۴۸ ***مالون می‌میرد*** را می‌نویسد.

۱۹۴۸-۴۹ ***در انتظار گودو*** را می‌نویسد.

۱۹۴۹-۵۰ ***نام‌ناپذیر*** را می‌نویسد.

۱۹۵۰ مادر بکت می‌میرد.

۱۹۵۰-۵۲ ***متن‌هایی برای هیچ*** را می‌نویسد.

۱۹۵۱ ***مالوی و مالون می‌میرد***، دو رمان اول سه گانه‌ی او، در پاریس منتشر می‌شوند.

۱۹۵۲	***در انتظار گودو*** در پاریس منتشر می‌شود.
۱۹۵۳	اولین اجرای ***در انتظار گودو*** در تئاتر بابیلون در کرانه‌ی چپ سن در پاریس.
۱۹۵۵–۵۶	***آخر بازی*** را می‌نویسد.
۱۹۵۸	***آخرین نوار کراپ*** را می‌نویسد.
۱۹۶۰	***این طور است*** را می‌نویسد.
۱۹۶۱	با سوزان دشوودومنیل در فولکستون انگلیس ازدواج می‌کند.
۱۹۶۴	به نیویورک می‌رود تا ***فیلم*** را با باستر کیتون بسازد.
۱۹۶۹	برنده‌ی جایزه نوبل ادبیات می‌شود.
۱۹۷۲	اولین اجرای ***من نه***.
۱۹۷۴	***زمین پیرسو*** را می‌نویسد.
۱۹۸۹	مرگ بکت در هشتادوسه سالگی.

متون پیشنهادی برای مطالعه‌ی بیشتر

Deirdre Bair, ***Samuel Beckett*** (Harcourt Brace Jonavich, 1978)

نخستین زندگی‌نامه‌ی قابل اعتنای بکت که در زمان حیاتش منتشر شد. کتاب تصویری کامل از بکت ارائه می‌دهد و مشحون از جزییات جذاب است، جزییاتی که تعداد اندکی از آن‌ها غلط از آب درآمده است. برخلاف زندگی‌نامه‌های طولانی‌تری که پس از مرگ نویسنده منتشر شد، این کتاب همیشه خواندنی و چنان جذاب است که از ابتدا تا انتهای کتاب بدون هیچ مشکلی پیش می‌رود.

Samuel Beckett, ***Collected Shorter Plays*** (Grove Press, 1984)

تمام آثار نمایشی کمتر شناخته شده، که بکت در آن‌ها تجربی‌ترین چهره‌ی خود را دارد. برخی‌شان فوق‌العاده خوب‌اند، بعضی کمتر، اما در همه‌ی آنها بدون استثنا نوعی گرایش تغییرناپذیر به حتی غیرقابل فهم‌ترین آثار دراماتیک بکت وجود دارد.

John Calder, ***The philosophy of Samuel Beckett*** (Calder Publication, 2002)

این کتاب نامتعارف که نویسنده‌اش، ناشر وفادار آثار منثور بکت به انگلیسی است، از موهبت دوستی طولانی مدت با نویسنده که سوژه‌ی کتابش هم هست، بهره‌مند شده است. همچنین از توضیحات بسیاری ــ همراه با مثال و روشنگر ــ بهره برده که بکت در مکالماتشان می‌گفته است. بعضی از دیدگاه‌های کتاب به شدت محل بحث است، اما در عین حال این دیدگاه‌ها همچون تفکرات اصیل درباره‌ی کاری که بکت می‌کرد، برانگیزاننده نیز هست.

John Calder, ***A Samuel Beckett Reader*** (Calder and Boyars, 1967)

گزیده‌ای خوب از نثرهای بکت. گستره‌ی این متون از ***های بیشتر از هوی*** تا قطعات کوتاه آخر کار او را در بر می‌گیرد. قطعات هوشمندانه انتخاب شده‌اند، و هر کدام مقدمه‌ای کوتاه دارند. بهترین راه برای خواندن گزیده‌ای از آثار بکت پیش از غرق شدن در کتابی خاص از او.

Ruby Cohen, Samuel Beckett: ***The Comic Gamut*** (Rutgers, 1962)

یک اثر کلاسیک انتقادی دیگر، که هم سرگرم‌کننده است و هم سرشار از بینش. در ادامه‌ی سوتیتر کتاب، اسم فصل‌ها نیز چنین انتخاب شده: از «چهره‌ی هنرمند همچون ولگردی پیر» تا «عقده‌ی کمیک و کمیک عقده‌ای».

Anthony Cronin, ***Samuel Beckett: the Last Modernist*** (Da Capo, 1999)

این کار سنگین از سر عشق، کوچک‌ترین جزییات زندگی طولانی و بی‌ثبات سوژه‌اش را ثبت کرده است. جایگاه کرونین به عنوان یکی از چهره‌های محوری در ادبیات ایرلند در دورانی طولانی از زندگی بکت، موجب شده است او دقیقاً بداند که بکت از پیشینه‌ی ایرلندی‌اش چه کسب کرده، و از چه چیزهای این پیشینه می‌گریزد.

Hugh Kennet, ***A Reader's Guide to Samuel Beckett*** (Syracuse University Press, 1996)

یک اثر انتقادی کلاسیک درباره‌ی آثار بکت، که تمام شاهکارهای اصلی او را پوشش می‌دهد. هیو کنت بکت را از نزدیک می‌شناخت و یکی از تأثیرگذارترین و خلاق‌ترین منتقدان او بود. کتاب شامل جزییات و بحث‌های جذاب متعدد است.

James Knoelson, ***Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*** (Simon and Schuster, 1996)

این کتاب طولانی و گاه خسته‌کننده بیش از ۸۵۰ صفحه است. نتیجه‌ی سال‌ها کار علمی (آکادمیک) است و تقریباً تمام حقایق را لحاظ کرده است. جدا از مطول بودن کتاب، تنها نقطه ضعف آن نویسنده‌ی امریکایی‌اش است که گاه تفاوت‌های ظریفی را که نتیجه زندگی اروپایی ــ ایرلندی و فرانسوی ــ بکت است، فراموش می‌کند.

نمایه

آخر بازی، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۸۶، ۹۱
آخرین نوار کراپ، ۱۰، ۷۰، ۷۱، ۸۶، ۹۱
استخوان‌های اکو و افاضات دیگر، ۲۴، ۸۵، ۸۹
اکول نرمال سوپریور، ۱۶، ۲۰
الوتریا، ۷۱
این طور است، ۷۳، ۷۴
بیشتر سنگ تا میخ، ۲۴، ۸۵، ۸۹
بیکن، فرانسیس، ۱۴
پرس، آورز، ۱۹
پروست، ۸۸
پروست، مارسل، ۲۰
پینتر، هارولد، ۲۸
تئاتر بابیلون، ۶۴، ۶۶، ۹۱
جاکومتّی، آلبرتو، ۳۱
جایزه نوبل ادبیات، ۷۷، ۹۱
جویس، جیمز، ۱۰-۱۸، ۳۰، ۳۱، ۳۷، ۴۹، ۸۸
خیال تخیل مرده، ۷۷، ۸۶
در انتظار گودو، ۳۴، ۵۵-۷۱، ۸۵، ۹۰، ۹۱
دشوو-دومنیل، سوزان، ۳۱-۳۴، ۳۹، ۵۹-۶۵، ۷۴، ۷۵، ۸۲-۹۱
دکارت، رنه، ۱۵، ۱۸، ۱۹، ۲۶، ۵۲، ۸۱
دو بووار، سیمون، ۱۶
رؤیای زیبایی برای زنان معمولی، ۲۱
سارتر، ژان پل، ۱۶، ۶۶
شکسپیر، ویلیام ۱۴
شوپنهاور، آرتور، ۱۹، ۲۰، ۲۶
فیلم، ۷۶، ۸۶، ۹۱

کالج ترینیتی دابلین، ۱۵–۲۱، ۸۸
کالج کمپل، ۱۵، ۸۸
کونارد، نانسی، ۱۸، ۱۹
گرکو، ژولیت، ۶۶
گودو، ۵۵
گوگارتی، الیور سنت‌جان، ۲۹
گوگنهایم، پگی، ۳۰، ۳۳
مالون می‌میرد، ۴۶، ۵۵، ۶۴، ۸۵، ۹۰
مالوی، ۴۶، ۶۴، ۸۵، ۹۰
متن‌هایی برای هیچ، ۶۷، ۸۶، ۹۰
مدرسه‌ی پورتورا رویال، ۱۴، ۸۷
مرداک، آیریس، ۲۸
من نه، ۷۸، ۸۶، ۹۱
مورفی، ۳۳، ۳۹، ۸۵، ۸۹
نام‌ناپذیر، ۴۹–۶۴، ۶۷، ۷۳، ۷۴، ۸۶، ۹۰
وات، ۳۵–۴۳، ۸۵–۹۰
ویراستاران نیمه شب، ۶۴
هوروسکوپ، ۱۸، ۱۹، ۸۵، ۸۸

نوعی فلسفه‌ی خلاق، و بازگشتی به دکارت دانست: «می‌اندیشم، پس هستم.» یکی از مشهورترین آثار دکارت ***تأملات***[1] نام دارد، و این دقیقاً کاری بود که او در هنگام فلسفیدن می‌کرد: تأمل در آن چیزی که خود فلسفه‌ی اولی، یا غایی، می‌نامیدش. این قطعات منثور متأخر بکت را می‌توان تأملاتی در فرایند زندگی و تفکر دانست، تلاش‌هایی برای پذیرش و درک تمام نتایجی که از گزاره‌ی مشهور دکارت به دست می‌آید. تأملات بکت نسبت به تأملات دکارت بهره‌ی هم بیشتر و هم کمتری از انسانیت ما دارد. او آرامش عقلانی دکارت و نسخه‌ی متمدنانه‌ی روشنگری را به کناری می‌نهد. صداها و موجودات بکت بیانگر تمام ترس‌های غیرعقلانی ما هستند و در عین حال عنصری از عقلانیت را در خود دارند. حتی زمانی که عقل از دست رفته است، در نهایت قابل بازیابی است، و به این ترتیب می‌توان غیابش را نیز عقلانی سنجید و استقامت را ادامه داد. خود فرایند پایداری («باید ادامه دهم») اصراری است به مراتب فراتر از عقلانیت؛ اصرار خود زندگی است. بدین ترتیب است که هستی ما تکامل می‌یابد؛ چنین است که از لای و لجن بدوی بیرون می‌آییم تا بدل شویم به چیزی که هستیم.

تصور بکت به روی هر نوع غیرعقلانیتی گشوده است. «ما همه دیوانه زاده شده‌ایم، و بعضی دیوانه می‌مانیم.» اما در همین حین، تقلیل‌گرایی بکت وارد کار می‌شود: «از دل قبری متولد می‌شویم، نور لحظه‌ای می‌درخشد، و بار دیگر

1. *Meditation*

شب از راه می‌رسد.» اما هیچ کس مثل بکت در آن لحظه‌ی درخشش تامل نکرده است.

بکت در اواخر هفتمین دهه از زندگی‌اش سخت بیمار شد و می‌گساری را از سر گرفت. در ۱۹۸۶ مرتب دچار سرگیجه‌های طولانی می‌شد، که موجب شد هم در خانه و هم در خیابان چند بار به شدت زمین بخورد. سوزان نیز هشتاد سالگی را گذرانده بود و او هم بیمار بود. کهولت سن از بردباری سوزان کاسته بود؛ از هر چیز کوچکی عصبانی می‌شد، و آن را بیشتر بر سر بکت خالی می‌کرد. بکت از این تغییرات بسیار ناراضی بود.

در ۱۹۸۷ بکت به خانه‌ی سالمندان رفت. آسایشگاه کوچکی بود و بکت آن‌جا در اتاقی جداگانه با چند کتاب و بطری ویسکی ایرلندیش زندگی می‌کرد. بیرون باغی بود که فقط یک درخت، مثل صحنه‌ی گودو، در آن دیده می‌شد. دوستانی که به ملاقاتش می‌آمدند از زندگی فقیرانه‌اش حیرت می‌کردند، اما او حاضر نبود پول هنگفتش را خرج چیزهای بهتری کند. هر آنچه نیاز داشت در اختیارش بود. جولای ۱۹۸۹ سوزان درگذشت، و بکت هشتاد و سه ساله پنج ماه بعد، در ۲۲ دسامبر ۱۹۸۹، به او پیوست.

سخن پایانی

سخن پایانی، پس از آن کلمات غایی بکت، جسارت می‌خواهد. با این حال، بد نیست که به زندگی پس از مرگ کلمات او اشاره‌ای کنیم. کارهای بکت همیشه تماشاگران و خوانندگانش را به دو قسمت کرده است، و احساساتی که برانگیخته همیشه پر حرارت بوده است. او، یا «سَم» شخصیتی محبوب است که بسیاری به عنوان قهرمان او را می‌ستایند، یا «بکت» است که مشتی کلمات نامفهوم دهن پرکن گفته و در آثارش به اندازه‌ی روی صحنه‌های نمایشنامه‌هایش آشغال دیده می‌شود.

از دید ستایندگان، بکت از ستون‌های «ادبیات ممتاز» است. دست یافتن به چنین منزلتی به غایت دشوار است، اما کسی که این عنوان را به دست آورد تا ابد آن را در اختیار خواهد داشت. جای شک است که مخالفان بکت، حتی فرهیخته‌ترین، معقول‌ترین، و معتبرترین آنها، بتوانند جایگاه بکت را از او بازپس گیرند، درحالی که نسل‌های جدید خوانندگان جوان همواره با کار او

احساس هم‌دلی کرده‌اند. بدبینی، آن هم در حد بکت، همیشه جذاب بوده است. بکت تجربه، حجیت، و موفقیت را دست می‌اندازد، چیزهایی که سد راه جوانان‌اند. اما جذابیت این نوعِ مصمم و لجوجانه‌ی بدبینی فقط در میان جوانان نیست. این بدبینی توان مقاومت در برابر حملات خشونت‌آمیز بخت یاغی را دارد، که شاید جوانان آماده‌ی پذیرش‌اش باشند، اما در دوران پیری وضعیتی دایمی است. فلسفه‌ی این بدبینی حباب‌های رنگارنگ صابون را می‌ترکاند، و رهامان می‌کند تا با سوزش چشم به واقعیت بی‌رحم بنگریم. اما این یأس گزینه‌ی آسانی نیست. گویی جان بکت از آهن بود؛ طنز تلخ او پوزخندی به بردباران بود، کسانی که بداقبالی‌ها را تحمل می‌کنند. صداهای او شاید متعلق به حنجره‌ی شکست‌خوردگان باشد، هر آن که امید از کف داده است، اما واقعیت این است که هیچ کدامشان هرگز شکست نهایی را نپذیرفته‌اند: «در سکوت هیچ کس نمی‌داند، باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه خواهم داد.»

آثار عمده‌ی بکت به زبان انگلیسی

بکت تقریباً همه‌ی آثار متأخرش را خود از فرانسه به انگلیسی برگرداند. برگردان‌ها اغلب اندکی با اصل آثار اختلاف دارند؛ و برخلاف بسیاری از ترجمه‌ها برای خودْ آثار ادبی مستقلی‌اند، کاملاً هم‌تراز اصل آثار.

هوروسکوپ (۱۹۳۰)+

بیشتر سنگ تا میخ (۱۹۳۴)+

استخوان‌های اکو و افاضات دیگر (۱۹۳۵)+

مورفی (۱۹۳۸)*+

در انتظار گودو (۱۹۵۳)*+

وات (۱۹۵۳)*+

مالوی (۱۹۵۵)*+

مالون می‌میرد (۱۹۵۶)*+

نام‌ناپذیر (۱۹۵۸)*+

آخر بازی (۱۹۵۸)*+

آخرین نوار کراپ (۱۹۵۸)*+

نیم‌سوزها (۱۹۵۹)

این طور است (۱۹۶۴)+

فیلم (۱۹۶۴)+

خیال تخیل مرده (۱۹۶۵)+

متن‌هایی برای هیچ (۱۹۶۷)*+

نفس (۱۹۶۹)+

من نه (۱۹۷۲)*+

مرسیه و کامیه (۱۹۷۴)+

زمین پیرسو (۱۹۷۴)+

هر چه می‌افتد (۱۹۷۹)

+ آثار مهم.

* آثاری که در کتاب از آنها سخن رفته.

گاه‌شمار زندگی و زمانه‌ی بکت

۱۹۰۶	روز سیزده آوریل، جمعه‌ی نیک، ساموئل بکت، دومین فرزند ویلیام و می بکت، در فاکس‌راک واقع در جنوب دابلین، پایتخت ایرلند، متولد شد.
۱۹۱۴-۱۸	جنگ جهانی اول.
۱۹۱۶	شورش ایرلندی‌های وطن‌پرست در دابلین علیه سلطه‌ی بریتانیا.
۱۹۲۲	ایرلند از بریتانیا مستقل می‌شود، اما منطقه‌ی آلستر (ایرلند شمالی) بریتانیایی باقی می‌ماند.
۱۹۲۲-۲۳	جنگ داخلی در ایرلند.
۱۹۲۰-۲۳	بکت در مدرسه‌ی شبانه‌روزی پورتورا رویال در آلستر تحصیل می‌کند.

۱۹۲۳-۲۷	زبان‌های مدرن (انگلیسی، فرانسه، ایتالیایی) را در کالج ترینیتی دابلین فرا می‌گیرد.
۱۹۲۷	برنده‌ی مدال طلای بهترین دانشجو در امتحانات نهایی می‌شود.
۱۹۲۷-۲۸	بکت دو ترم در کالج کمپل بلفاست تدریس می‌کند.
۱۹۲۸	به پاریس می‌رود و دانشیار اکول نرمال سوپریر می‌شود. با جیمز جویس ملاقات می‌کند.
۱۹۲۹	سقوط وال‌استریت از رکود اقتصاد جهانی خبر می‌دهد. اولین مقاله‌ی بکت با عنوان «دانته... برونو. ویکو... جویس» منتشر می‌شود.
۱۹۳۰	شعر هوروسکوپ بکت برنده‌ی جایزه‌ی کونارد در پاریس می‌شود.
۱۹۳۰-۳۲	در ترینیتی کالج دابلین به فرانسه تدریس می‌کند. پس از چهار ترم استعفا می‌دهد.
۱۹۳۱	در لندن *پروست* را منتشر می‌کند.
۱۹۳۲	پنج سال دوره‌گردی بکت در آلمان، فرانسه، انگلیس، و ایرلند آغاز می‌شود.
۱۹۳۳	هیتلر در آلمان به قدرت می‌رسد. پدر بکت می‌میرد و مقرری اندکی برایش باقی می‌گذارد. دو سال در چلسی لندن ساکن می‌شود.

۱۹۳۴ تحت یک دوره روان‌کاوی قرار می‌گیرد. مجموعه داستان‌های کوتاهش را با عنوان ***بیشتر سنگ تا میخ*** در لندن منتشر می‌کند.

۱۹۳۵ روان‌کاوی را رها می‌کند و در پاریس دفتر شعری منتشر می‌کند با عنوان ***استخوان‌های اکو و افاضات دیگر.***

۱۹۳۷ ساکن همیشگی پاریس می‌شود.

۱۹۳۸ با ضربه‌ی چاقویی در مون‌پارناس به شدت زخمی می‌شود. با سوزان دشوو-دومنیل زندگی می‌کند. اولین رمان او، ***مورفی***، در لندن منتشر می‌شود.

۱۹۳۹ آغاز جنگ جهانی دوم، که ایرلند در آن بی‌طرف می‌ماند.

۱۹۴۰ حمله‌ی آلمان‌ها و اشغال فرانسه. بکت اسم خود را به عنوان شهروند بی‌طرف پاریس رد می‌کند.

۱۹۴۱ بکت به یک هسته‌ی نهضت مقاومت فرانسه می‌پیوندد.

۱۹۴۲ آلمان‌ها موفق می‌شوند در هسته‌ای که بکت عضو آن است نفوذ کنند. بکت و سوزان از پاریس فرار می‌کنند و به جنوب فرانسه می‌روند و سرانجام در روسیون در ویشی اشغال نشده ساکن می‌شوند. بکت در مزرعه کار می‌کند و نوشتن ***وات*** را آغاز می‌کند.

۱۹۴۴ متفقین پاریس را آزاد می‌کنند. بکت و سوزان به پاریس برمی‌گردند.

۱۹۴۵ پایان جنگ جهانی دوم. بکت به ایرلند برمی‌گردد و نوشتن ***وات*** را تمام می‌کند. بازگشت به فرانسه و مدتی کار برای صلیب سرخ ایرلند در نورماندی. برای فعالیت‌هایش در نهضت مقاومت نشان کروآ دو گر (صلیب جنگ) می‌گیرد. نوشتن به زبان فرانسه را آغاز می‌کند.

۱۹۴۶-۴۷ پربارترین دوران نوشتن او به فرانسه، که چند رمان، داستان و نمایشنامه می‌نویسد و هیچ کدام منتشر نمی‌شوند.

۱۹۴۷ «محاصره در اتاق» آغاز می‌شود. ***مالوی*** را می‌نویسد.

۱۹۴۷-۴۸ ***مالون می‌میرد*** را می‌نویسد.

۱۹۴۸-۴۹ ***در انتظار گودو*** را می‌نویسد.

۱۹۴۹-۵۰ ***نام‌ناپذیر*** را می‌نویسد.

۱۹۵۰ مادر بکت می‌میرد.

۱۹۵۰-۵۲ ***متن‌هایی برای هیچ*** را می‌نویسد.

۱۹۵۱ ***مالوی و مالون می‌میرد***، دو رمان اول سه گانه‌ی او، در پاریس منتشر می‌شوند.

۱۹۵۲	***در انتظار گودو*** در پاریس منتشر می‌شود.
۱۹۵۳	اولین اجرای ***در انتظار گودو*** در تئاتر بابیلون در کرانه‌ی چپ سن در پاریس.
۱۹۵۵–۵۶	***آخر بازی*** را می‌نویسد.
۱۹۵۸	***آخرین نوار کراپ*** را می‌نویسد.
۱۹۶۰	***این طور است*** را می‌نویسد.
۱۹۶۱	با سوزان دشوودومنیل در فولکستون انگلیس ازدواج می‌کند.
۱۹۶۴	به نیویورک می‌رود تا ***فیلم*** را با باستر کیتون بسازد.
۱۹۶۹	برنده‌ی جایزه نوبل ادبیات می‌شود.
۱۹۷۲	اولین اجرای ***من نه***.
۱۹۷۴	***زمین پیرسو*** را می‌نویسد.
۱۹۸۹	مرگ بکت در هشتادوسه سالگی.

متون پیشنهادی برای مطالعه‌ی بیشتر

Deirdre Bair, ***Samuel Beckett*** (Harcourt Brace Jonavich, 1978)

نخستین زندگی‌نامه‌ی قابل اعتنای بکت که در زمان حیاتش منتشر شد. کتاب تصویری کامل از بکت ارائه می‌دهد و مشحون از جزییات جذاب است، جزییاتی که تعداد اندکی از آن‌ها غلط از آب درآمده است. برخلاف زندگی‌نامه‌های طولانی‌تری که پس از مرگ نویسنده منتشر شد، این کتاب همیشه خواندنی و چنان جذاب است که از ابتدا تا انتهای کتاب بدون هیچ مشکلی پیش می‌رود.

Samuel Beckett, ***Collected Shorter Plays*** (Grove Press, 1984)

تمام آثار نمایشی کمتر شناخته شده، که بکت در آن‌ها تجربی‌ترین چهره‌ی خود را دارد. برخی‌شان فوق‌العاده خوب‌اند، بعضی کمتر، اما در همه‌ی آنها بدون استثنا نوعی گرایش تغییرناپذیر به حتی غیرقابل فهم‌ترین آثار دراماتیک بکت وجود دارد.

John Calder, ***The philosophy of Samuel Beckett*** (Calder Publication, 2002)

این کتاب نامتعارف که نویسنده‌اش، ناشر وفادار آثار منثور بکت به انگلیسی است، از موهبت دوستی طولانی مدت با نویسنده که سوژه‌ی کتابش هم هست، بهره‌مند شده است. همچنین از توضیحات بسیاری ــ همراه با مثال و روشنگر ــ بهره برده که بکت در مکالماتشان می‌گفته است. بعضی از دیدگاه‌های کتاب به شدت محل بحث است، اما در عین حال این دیدگاه‌ها همچون تفکرات اصیل درباره‌ی کاری که بکت می‌کرد، برانگیزاننده نیز هست.

John Calder, ***A Samuel Beckett Reader*** (Calder and Boyars, 1967)

گزیده‌ای خوب از نثرهای بکت. گستره‌ی این متون از ***های بیشتر از هوی*** تا قطعات کوتاه آخر کار او را در بر می‌گیرد. قطعات هوشمندانه انتخاب شده‌اند، و هر کدام مقدمه‌ای کوتاه دارند. بهترین راه برای خواندن گزیده‌ای از آثار بکت پیش از غرق شدن در کتابی خاص از او.

Ruby Cohen, Samuel Beckett: ***The Comic Gamut*** (Rutgers, 1962)

یک اثر کلاسیک انتقادی دیگر، که هم سرگرم‌کننده است و هم سرشار از بینش. در ادامه‌ی سوتیتر کتاب، اسم فصل‌ها نیز چنین انتخاب شده: از «چهره‌ی هنرمند همچون ولگردی پیر» تا «عقده‌ی کمیک و کمیک عقده‌ای».

Anthony Cronin, ***Samuel Beckett: the Last Modernist*** (Da Capo, 1999)

این کار سنگین از سر عشق، کوچک‌ترین جزییات زندگی طولانی و بی‌ثبات سوژه‌اش را ثبت کرده است. جایگاه کرونین به عنوان یکی از چهره‌های محوری در ادبیات ایرلند در دورانی طولانی از زندگی بکت، موجب شده است او دقیقاً بداند که بکت از پیشینه‌ی ایرلندی‌اش چه کسب کرده، و از چه چیزهای این پیشینه می‌گریزد.

Hugh Kennet, ***A Reader's Guide to Samuel Beckett*** (Syracuse University Press, 1996)

یک اثر انتقادی کلاسیک درباره‌ی آثار بکت، که تمام شاهکارهای اصلی او را پوشش می‌دهد. هیو کنت بکت را از نزدیک می‌شناخت و یکی از تأثیرگذارترین و خلاق‌ترین منتقدان او بود. کتاب شامل جزییات و بحث‌های جذاب متعدد است.

James Knoelson, ***Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*** (Simon and Schuster, 1996)

این کتاب طولانی و گاه خسته‌کننده بیش از ۸۵۰ صفحه است. نتیجه‌ی سال‌ها کار علمی (آکادمیک) است و تقریباً تمام حقایق را لحاظ کرده است. جدا از مطول بودن کتاب، تنها نقطه ضعف آن نویسنده‌ی امریکایی‌اش است که گاه تفاوت‌های ظریفی را که نتیجه زندگی اروپایی ـ ایرلندی و فرانسوی ـ بکت است، فراموش می‌کند.

نمایه

آخر بازی، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۸۶، ۹۱
آخرین نوار کراپ، ۱۰، ۷۰، ۷۱، ۸۶، ۹۱
استخوان‌های اکو و افاضات دیگر، ۲۴، ۸۵، ۸۹
اکول نرمال سوپریور، ۱۶، ۲۰
الوتریا، ۷۱
این طور است، ۷۳، ۷۴
بیشتر سنگ تا میخ، ۲۴، ۸۵، ۸۹
بیکن، فرانسیس، ۱۴
پرس، آورز، ۱۹
پروست، ۸۸
پروست، مارسل، ۲۰
پینتر، هارولد، ۲۸
تئاتر بابیلون، ۶۴، ۶۶، ۹۱
جاکومتّی، آلبرتو، ۳۱
جایزه نوبل ادبیات، ۷۷، ۹۱
جویس، جیمز، ۱۰–۱۸، ۳۰، ۳۱، ۳۷، ۴۹، ۸۸
خیال تخیل مرده، ۷۷، ۸۶
در انتظار گودو، ۳۴، ۵۵–۷۱، ۸۵، ۹۰، ۹۱
دشوو-دومنیل، سوزان، ۳۱–۳۴، ۳۹، ۵۹–۶۵، ۷۴، ۷۵، ۸۲–۹۱
دکارت، رنه، ۱۵، ۱۸، ۱۹، ۲۶، ۵۲، ۸۱
دو بووار، سیمون، ۱۶
رؤیای زیبایی برای زنان معمولی، ۲۱
سارتر، ژان پل، ۱۶، ۶۶
شکسپیر، ویلیام ۱۴
شوپنهاور، آرتور، ۱۹، ۲۰، ۲۶
فیلم، ۷۶، ۸۶، ۹۱

کالج ترینیتی دابلین، ۱۵–۲۱، ۸۸
کالج کمپل، ۱۵، ۸۸
کونارد، نانسی، ۱۸، ۱۹
گرکو، ژولیت، ۶۶
گودو، ۵۵
گوگارتی، الیور سنت‌جان، ۲۹
گوگنهایم، پگی، ۳۰، ۳۳
مالون می‌میرد، ۴۶، ۵۵، ۶۴، ۸۵، ۹۰
مالوی، ۴۶، ۶۴، ۸۵، ۹۰
متن‌هایی برای هیچ، ۶۷، ۸۶، ۹۰
مدرسه‌ی پورتورا رویال، ۱۴، ۸۷
مرداک، آیریس، ۲۸
من نه، ۷۸، ۸۶، ۹۱
مورفی، ۳۳، ۳۹، ۸۵، ۸۹
نام‌ناپذیر، ۴۹–۶۴، ۶۷، ۷۳، ۷۴، ۸۶، ۹۰
وات، ۳۵–۴۳، ۸۵–۹۰
ویراستاران نیمه شب، ۶۴
هوروسکوپ، ۱۸، ۱۹، ۸۵، ۸۸