

# مرگ باوری در آثار ساموئل بکت

عبدالحسین لاله\*

تاریخ دریافت: ۹۸/۶/۱۸

تاریخ پذیرش: ۹۸/۹/۱

## چکیده

از کنش‌های غالب شخصیت‌های آثار ساموئل بکت «مرگ‌پیشگی» یا «مرگ‌باوری» است. آنها یا در انتظار مرگ هستند و یا خودکشی می‌کنند. این شخصیت‌ها که از ادامه زندگی در جامعه مدرن دلسرد و مایوس گشته‌اند، برای رهایی از بحران عمیق زندگی، مرگ را ترجیح داده‌اند. توجه به مرگ از عصر تراژدی‌های یونان باستان تا به امروز، بن‌مایه آثار بسیاری از نویسندگان، شعرا و فلاسفه بوده است. از جمله آنها می‌توان به مولوی شاعر، فیلسوف و عارف نام‌آشنای ایرانی اشاره داشت. با استفاده از نظام فکری مولوی در خصوص مرگ، ابتدا این مسئله مورد بررسی قرار خواهد گرفت سپس مرگ‌باوری در دو فرهنگ شرق و غرب ارزیابی شده و روشن خواهد شد مرگ باوری در آثار بکت چه کنش و ماهیتی دارد؟ دلیل خودکشی و مرگ‌باوری شخصیت‌های آثار بکت چیست؟ آیا قصد بکت ترویج مرگ و نیستی است یا وی هدفی سازنده‌تر را در زندگی بشر دنبال می‌کند؟ مسلماً توجه به یافته‌ها و باورهای مخاطب در ایران از جمله تأثیری که شخصیت‌هایی چون مولانا در نظم فکری مردم ایران دارند - می‌تواند به درک عمیق آثار بکت در فرهنگ نمایش ایران منجر شود. بر این اساس روش تحقیق این پژوهش تحلیلی - توصیفی<sup>۱</sup> خواهد بود.

**کلیدواژه‌ها:** بکت، تراژدی، مرگ، مولوی، تناثر

## چارچوب نظری

نظریه<sup>۱</sup> یا ذهنیتی مستخرج از یک فرضیه است که پایه تحقیقات همسنخ و یا متناسب دیگری است. در سنت پژوهشی غرب و شرق، شیوه‌های متفاوتی به کار گرفته می‌شود؛ مثلاً اگر نقد و نقادی ریشه در ادبیات کهن فلسفی و ادبی غربی دارد، حاشیه‌نویسی و تفسیر، شیوه‌های رایج و غالب جهان شرق است بر این اساس و بنابر دلائل متعدد تاریخی - بخصوص در پژوهش‌های مربوط به علوم انسانی، بیشترین نظریه‌های ثبت شده متعلق به نظریه‌پردازان غربی هست.<sup>۲</sup> اما آیا همه این نظریه‌ها، برای بکار گرفته شدن در پژوهش‌های مربوط به حوزه‌های فکری بخصوص در جهان شرق مناسب‌اند؟ مثلاً در بررسی مفهوم مرگ، کدام نظام فکری غربی بیش از نظام فکری مولوی و یا علامه طباطبایی کارایی بهتری دارد. عدم توجه به چنین نظام‌های فکری، به بهانه نداشتن قالب نظریه در آنها بیان می‌شود در اینصورت باید پرسید مگر قالب نظریه چیست و چگونه بوجود می‌آید؟ نظریه بکار گرفته شده. در این پژوهش از نظام فکری مولوی اخذ شده است، پس ضروری است توضیح داده شود چگونه چنین نظامی می‌تواند به عنوان یک نظریه بکار رود.<sup>۳</sup> نظریه با نظر متفاوت است. «نظر» دیدگاهی شخصی است عمومیت نیافته است اما «نظریه» با طی مراحل، می‌تواند عمومیت یافته و بکار گرفته شود. جانان‌تاکال در نظریه/ادبی<sup>۴</sup> بطور مفصل به این مسئله پرداخته و ضمن برشماری آفت‌های مطلق انگاری نظریه، راه‌های ساخت نظریه‌های جدید و ضرورت انجام این کار را یادآور شده است. به زعم او، اکثر مواقع نظریه، پرداختن به فعالیت علمی است تا یک موضوع تبیین و تحلیل گردد. نویسنده از جمله آفت‌های نظریه را زیادی آنها و شباهت‌های بیش از حدشان به هم دانسته و این مسائل را تضعیف کیفیت نظریه‌ها می‌داند. او متذکر می‌شود استفاده از نظریات منتسب به لاکان، باتلر، آلتوسر و اسپیواک در متون پیچیده پسیکوانالیز، سیاسی و فلسفی، بواقع نوعی کسب اعتبار برای مقاله است. او به ریچارد رورتی اشاره می‌کند که از ژانر جدید قرن نوزدهمی سخن به میان آورده است؛ برهه‌ای از زمان که نه ارزیابی صفات نسبی

است؛ نه تاریخ نظری است و نه فلسفه اخلاق و یا پیشگویی اجتماعی؛ بلکه نوعی یکپارچگی مابین همه آنهاست. مباحث حوزه‌های مختلف فکری بدین دلیل تبدیل به نظریه می‌شوند که نوع نگرش و استدلال‌های مطرح شده در آنها را برای کسانی که در این حوزه‌ها پژوهش نمی‌کنند جهت بدهند. نظریه‌ها زمینه‌هایی می‌سازند که پژوهشگر بتواند با تکیه بر آنها، درباره حوزه تخصصی خودش بهتر بنویسد. از نظر نویسنده، اصلی‌ترین تأثیر نظریه زیر سؤال بردن روال متعارف تفکر است. نظریه معمولاً انتقاد چالش طلبانه‌ای است از عقاید مبتنی بر خرد متعارف؛ تلاشی برای اثبات آنچه که بعنوان خرد متعارف مرسوم نشده است؛ آنچه از مباحث این کتاب برگرفته می‌شود این مسئله اساسی است که می‌توان از بافت‌های فکری و استنتاجات عقلی یک نظام فکری، نظریه ساخت ولو اگر چنین نظریه‌ای تا بحال ثبت نشده باشد. نظریه جنسیت فوکو، چیزی نیست جز تأویل و تفسیر او از همین موضوع در تاریخ. نظریه اقدام اندیشه‌ورزی است که عقیده‌ای را به چالش کشیده و عقیده دیگری را به کرسی می‌نشانند. نظریات اندیشه نمی‌سازند بلکه اندیشه‌های ساخته شده را تکمیل می‌کنند. پس، نظریه نوعی اندیشه‌ورزی بین حوزه‌های مختلف است؛ گفتمانی با تأثیرات بیرونی و خارج از حوزه مربوط به خود؛ تحلیلی است اندیشه‌ورزانه؛ کوششی جهت درک محتوای یک نوشته و تحلیلی برای بررسی اندیشه‌های یک عقل سلیم که قرار است طبیعی دیده شوند. تمام نظریه‌های شناخته شده، ابتدا یک فرضیه بودند؛ شبیه نگاهی که مولوی به مسئله مرگ دارد.

مولوی در اشعار خویش، با بهره‌گیری از داستانی تمثیلی، به تبیین نگاه خویش پرداخته و حکم به مطلوب و یا نامطلوبی نکته‌ای می‌دهد؛ نگاه مولوی گزاره‌ای است که بر اساس مجموعه‌ای از شرایط زمان و مکان، بر مبنای مشاهده و تجربه تدوین و تعمیم می‌یابد.<sup>۵</sup> مولانا همچون دیگر عرفا بر آن بود که لذت‌جویی مفرط در دنیا، ترس از مرگ را فزون می‌کند. اندیشه مولانا در برابر اندیشه «رولو می»<sup>۶</sup> قرار دارد. وی توصیه می‌کند طوری زندگی کنید که تا جای ممکن از جهان مادی

مرگ بی مرگی بود ما را حلال  
برگ بی برگی بود ما را نوا  
به باور مولانا، ریشه اصلی ترس از مرگ، وابستگی‌های  
بشر به امور دنیوی است. رنج‌هایی که بشر تجربه می‌کند،  
در اصل بخشی از «مرگ» است.

دان که هر رنجی زُردن پاره‌ای است  
جزو مرگ از خود بران گر چاره‌ای است  
چون ز جزو مرگ نتوانی گریخت  
دان که کَلش بر سرت خواهند ریخت  
جزو مرگ گر گشت شیرین مر تو را  
دان که شیرین می‌کند کل را خدا  
کسی که سکینه قلب دارد نیکو سرشت است و  
جانش از اضطراب خالی.

پیش تُرک آینه را خوش رنگی است  
پیش زنگی آینه هم زنگی است  
آنکه می‌ترسی ز مرگ اندر فرار!  
آن زخود ترسانی ای جان هوش‌دار!  
روی زشت توست، نه رخسار مرگ  
جان تو همچون درخت و مرگ برگ  
مرگان‌دیشی نه تنها باعث رکود و رخوت در زندگی  
نمی‌شود که باعث زیبایی حیات بشری است. این تفکر  
متعلق به یک دین نبوده و شامل همه ادیان آسمانی  
است.

زنگیان گویند خود از ماست او  
رومیان گویند بس زیباست او  
چون بزاید در جهان جان وجود  
پس نماید اختلاف بیض و سود  
اگر بکت در ایران به عنوان فردی ملحد یا اقلاتیک  
شناخته می‌شود، مولوی نزد عام و خاص، عارفی معتقد  
به خداست. در این صورت این پرسش مطرح است که  
چرا و چگونه می‌توان با نظام فکری فردی خدا باور و  
مومن به تحلیل آثار فردی ملحد پرداخت؟ آثار بکت ما  
را با سه حوزه روبرو می‌کند؛ جهان شخصیت‌های بکت  
- جهان خود بکت و باورهای او - حقایق تاریخی و  
اجتماعی. دلیل اشتباه برخی از پژوهشگران در این  
خصوص، آن است که ایشان سه مسئله یاد شده را از هم  
تمیز نمی‌دهند. جهانی که بکت می‌آفریند الزاماً جهانی  
نیست که مطلوب وی باشد. آثار او آینه‌ای است از

لذت ببرید؛ زیرا در این صورت است که از مرگ نخواهید  
هراسید. دز نزد وی، تجلی عشق در غرب را می‌توان در  
میل جنسی، اروس، فیلیا، و مهرورزی خلاصه کرد.  
منظور او از میل جنسی اشاره به نوعی کارکرد زیستی  
است که فراتر از کارکرد وظیفه‌گرایانه تولید مثل است.  
وی بر این باور بود که تمایلات جنسی انسان‌های اولیه،  
رجحانی بر دیگر نیازهای طبیعی‌شان ندارد. مولانا معتقد  
بود نزدیکی به خدا، سکینه قلب انسان است و انسان هر  
اندازه بیشتر به سوی او برود، ترس از مرگ کاهش  
می‌یابد. ملکیان در باب مرگان‌دیشی نزد مولانا<sup>۱۰</sup>  
می‌پرسد؛ آیا مرگ در اندیشه مولانا پایان‌بخش زندگی  
است یا ارزش‌بخش زندگی؟ به باور او دو تلقی وجود  
دارد؛ «مرگ کاری نمی‌کند جز اینکه به زندگی پایان  
ببخشد» و «حضور مرگ یعنی غیاب زندگی». تلقی  
دوم، مرگ باوری را مقدم بر زندگی می‌داند. این دو تلقی،  
در سه بیت از مثنوی آمده است:

آن یکی می‌گفت خوش بودی جهان  
گر نبود پای مرگ اندر میان  
آن دگر گفت ار نبود مرگ هیچ  
که نیزیدی جهان پیچ پیچ  
خرمنی بودی به دشت افراشته  
مهمل و ناکوفته بگذاشته  
مرگ همان سكرات و آخرین خودآگاهی موجود  
زنده از سفر بی انتهای خویش است؛ «مردن در عین  
زیستن و زیستن در عین مردن»<sup>۱۱</sup> اندیشیدن به مرگ  
در حین زندگی، آغاز زندگی واقعی است و ناآگاهی به  
مرگ، گذران بی هدف زندگی. پس از بلوغ فکری و  
اندیشیدن به هستی، سه مرحله مرگ عبارتند از: «مرگ  
آگاهی، ترس یا عشق به مرگ و تفکر به مرگ». به باور  
کوبلر راس<sup>۱۱</sup> مراحل پنجگانه مرگ عبارتند از: مرحله  
انکار، مرحله پذیرش مرگ، مرحله چانه‌زنی، مرحله  
افسردگی و در نهایت مرحله تسلیم. با مطالعه مثنوی  
می‌توان نگرش کلی مولانا در نشان دادن راه‌های کاهش  
از مرگ را سراغ گرفت. همچون؛ دل نبستن به هیچ  
چیز، پرهیز از خودشیفتگی، فروتنی، رنج بردن، اخلاق  
مداری، تقویت ارتباط با خدا و عشق‌افزایی به ذات  
خداوندی و باور به وجود جهانی دیگر.



واقعیتی که وی حس‌اش کرده است؛ بکت از بحران‌های عظیمی بحث می‌کند که انسان در جوامع صنعتی با آن روبروست. شخصیت‌هایی که در آثار وی، جهانی فکری و باورمند را بازآفرینی می‌کنند، تابع حقایقی هستند برگرفته از تاریخ و جامعه؛ نه حاصل باورهای نویسنده. ناظرزاده در مقاله کوتاهی<sup>۱۲</sup> می‌نویسد: «آیا بکت که از فیلسوفان مخالف الهی و ضد الهی مایه گرفته است خودش به خدا اعتقاد دارد؟ این سؤال جواب واضحی ندارد. جواب عجیب آن، این سؤال است: آیا مردی که تمام عمرش را صرف تفکر در وجود خدا کرده است و شاید به اندازه هر زاهد و پیشوای مذهبی راجع به خدا خوانده، اندیشیده و نوشته است و سؤال مهم او از زبان آدم‌های داستانش این باشد که آیا خدایی هست، می‌تواند بی‌خدا باشد» (ناظرزاده، ۱۳۵۵:۹۶). وی اضافه می‌کند: «هافمن داستان‌های بکت را کندوکاوی در شناخت‌شناسی<sup>۱۳</sup> و نمایشنامه‌های او را اندیشه‌ورزی در مسئله امکان وجود خدا می‌داند» (همان منبع: ۹۰). باید به یاد سپرد بکت همچون مولانا از انسان و بحران‌هایش سخن می‌گوید و در پی چاره‌جویی برای حل چنین دغدغه‌هایی است. بکت همچون مولانا، بحران‌های انسان را در فضایی داستان‌پردازانه شرح و بسط می‌دهد. پس چرا نتوان آثار بکت را با نظام فکری مولوی تحلیل نمود؟!

#### مقدمه

در بررسی ادبیات کلاسیک یونانی، قرون وسطی و عصر حاضر، دریافته‌های متعددی از مقوله «مرگ» به چشم می‌خورد؛ که مضامین بسیاری از نمایشنامه‌ها را بوجود آورده است. در این پژوهش ضمن اشاره به جایگاه مرگ در تراژدی‌های یونان باستان و قرون وسطی، به مقوله مرگ در آثار مدرن نمایشی خواهیم پرداخت. با بررسی جایگاه مرگ در آثار ساموئل بکت و تطبیق آن با آثار کلاسیک، این آثار از حیث محتوی مورد ارزیابی قرار خواهند گرفت تا خواننده بتواند سیر استکمالی نقطه آغاز مقوله «مرگ» تا پایان آن را به لحاظ تاریخی در یابد. این بررسی تفاوت نگرش انسان به مقوله مرگ در عصر باستان با نگرش انسان در عصر حاضر را نشان

خواهد داد. هدف اصلی پژوهش، بیان همین مسئله است.

«مرگ»، بزرگ‌ترین دغدغه بشری است که روشنگری در خصوص آن به تغییرات اساسی حرکت جوامع در تاریخ منجر شده است. *اردویرافنامه* و *کمدی الهی دانته*<sup>۱۴</sup>، دو اثر بزرگ تاریخ هستند که قهرمانان آن، دست به سفری خیالی می‌زنند تا از آنسوی حیات، از دوزخ و برزخ و بهشت، اخباری را گرد آورده و به بشر هدیه دهند؛ تا بشر تکلیف خود در زندگی این جهانی را نیک بداند. هدف از نگارش این دو اثر، تبدیل شکاکیت بشر نسبت به مرگ و تبدیل آن به یقین است. یادآوری مرگ در ادیان و کتب مقدس آسمانی، بزرگ‌ترین تذکر به بشر است تا وی این جهان را پایدار و جاودانه نپندارد. اگرچه مرگ در علمی چون زیست‌شناسی و فیزیولوژی، صرفاً یک رخداد فیزیکی و فعل و انفعالات و تجزیه عناصر حیاتی بشر است اما این مسئله در سیستم فکری بشر آن گونه نیست. نگاه غالب در نظام‌های فکری، ترس از مرگ به معنای اتمام اهمیت حیات مادی است. «مرگ» مخوف‌ترین حادثه حیات بشری در این گونه نگرش‌هاست. بزعم فروید، اگر اوج ارووس<sup>۱۵</sup> یا علاقه به زندگی، لذت جنسی است، اوج دیگر بال حیات بشری یعنی تاناتوس<sup>۱۶</sup>، خشم و مرگ است. در ادبیات دنیا، مرگ، حادثه شادی‌آوری نیست. بشر، حاضر نیست حتی مرگ یک برگ درخت را با شادی بیان کند! فعل «کشتن» میراثی قابیلی است و از سوی کسانی که به حیات بشر نگرشی نوع دوستانه دارند، تقبیح شده است. این نگرش تمایلی جهان شمول است. در بینش یونانی، انسان اسیر تقدیر خویش است. انسانی که با چنین تقدیری مبارزه کند، دچار موقعیتی تراژیک می‌شود، اما انسانی که آن را بپذیرد، به فضایی عرفانی نزدیک می‌شود. تسلیم، راه انسان عارف و مبارزه، راه انسان تراژدی است. اولی در پایان راهش جذب کل می‌گردد و دومی در برخورد با کل خرد می‌شود و درهم می‌شکند. «عارف از حالت بیگانگی و وحدت با همه چیز به جهان عمیقاً شخصی جذبه‌های خویش می‌گریزد. اما انسان تراژدی حقیقت نفس خود را در لحظه ستایش و رفعت راستین آن از کف می‌دهد؛ که می‌تواند بگوید کجا قلمرو

زندگی است و کجا قلمرو مرگ؟» (رکنی، ۱۳۸۵: ۴۳). سنکا، شاعر رومی، در ملامت انسان‌هایی که به مبارزه با تقدیر خویش برخاسته‌اند، می‌گوید: «بر فرض که حال را طولانی کردید، تا کجا پیش خواهید رفت؟ زاری چرا؟ مسالت چرا؟ رنجی تحمل می‌کنید که حاصلی ندارد. از فکر استجابت دعاها تان دست بردارید. امر الهی از پیش مقدر است. فرمان الهی ثابت و تغییر ناپذیر است و اجباری ابدی و نیرومند اعمالش می‌کند. سرنوشت شما سرنوشت کل مخلوقات است، خلق گشته‌اید تا مقهور این قانون باشید. این سرنوشت برای پدر، مادر، اجداد و هر که قبل از شما می‌زیست نیز به همین گونه بود و برای آن کس که زین پس بیاید نیز جز این نخواهد بود» (احمدی و مهرگان: ۶۵). گاهی بشر آنجا که از درک هستی عالم مستأصل می‌شود، همچون نیچه آرزوی مرگ می‌کند. این تمنا در مقابل شوق به هستی است؛ شوقی که نزد چنین انسان‌هایی سخت بی‌اعتبار و بی‌معناست. نیچه برای انسان آرزوی مرگ می‌کند، چرا که در نظر او، انسان فاقد نیروی مبارزه با حقایق لخت و عریان هستی است؛ حقیقتی که بزعم او تلخ و یأس‌آور است. در نگاه او: «تراژدی به آوازی گوش فرامی‌دهد که گویای توهمی که فرد در آن، وراء خود پرتاب می‌شود. به همسرایان دیونیزی که بدون استفاده از تصاویر، مفاکی را نمایان می‌کنند که افراد کماکان از آن زاده می‌شوند. مادران، وجود گویای هسته درونی موجودات‌اند. نیچه مادران وجودی را با نام‌های توهم<sup>۱۷</sup> اراده یا میل<sup>۱۸</sup> و اندوه<sup>۱۹</sup> یکی می‌انگارد؛ که در واقع، سه نام برای سه مفاک تراژدی است. رویارویی با مفاک دیونیزی، خود، خطر بدبینی را به همراه دارد، یعنی همان منفی‌بافی خرد در برابر زندگی: «بهترین، آن است که خارج از دسترس ماست». «به دنیا نیامدن، نبودن، هیچ بودن» و بعد از آن، بهترین آن است که «مرگ زود فرا می‌رسد». این بدبینی یا خطری که در نتیجه خیره شدن در ژرفنای دیونیزی شکل می‌گیرد، این تخطی که خود را به منزله حقیقت نمایان می‌کند، این وحشت از پوچی هستی، همان چیزی است که تراژدی بر آن چیره می‌شود. «هنر به منزله نیروی منجی و التیام‌بخش، از طریق تراژدی، قدرت مطلق اراده را نمایان می‌کند:

زندگی ابدی که علی‌رغم مرگ و نیستی، قدرت زایش دوباره را از دست نمی‌دهد» (رکنی، ۱۳۸۵: ۱۰۱). ادبیات عرفانی شرق، آغوش خود را برای دردمندی باز کرده و آماده پذیرش مرگ می‌شود. انسان شرقی مایل نیست دل به این دنیا ببندد، چرا که جهان را پایدار نمی‌داند. بر این اساس آرزوی درد و فقر آرزویی پسندیده است. به قول فضولی:

یارب بلای عشقیله قیل آشنا منی

بیر دم بلای عشقندن ائتمه جدا منی.<sup>۲۰</sup>

این همان شوقی است که در نگرش شرقی؛ در طلب مرگ و حتی نوعی دیگر از مرگ یعنی شهادت، موج است. فقر در نگرش عرفانی شرق، نوعی درجه تعالی‌بخش است. بی‌نیازی و استغنا، نه به معنای آرزوی داشتن، که به معنای تمنای نداشتن است. «مسئله رنج‌بردن و معمای رنج بردن تا پای مرگ گریبان‌گیر نیچه بود، همان سان که قبلاً ذهن یونانی‌ها را فراگرفته بود. نیچه از تجربه وحشت و ارعاب وجود عارضی‌مان خوب آگاه بود و در گنجینه‌های فرهنگ هلنی در پی توجیه و راه حل ممکن می‌گشت که راه‌گشای این معمای شگفت‌انگیز انسانی باشد» (مورنو، ۱۳۸۴: ۲۷۶). در نزد اروپیدس، زندگی آدمی از تولد تا مرگ، سراسر رنج و اندوه است و انسان یک لحظه هم در این جهان آسوده و بی‌غم نمی‌تواند زیست. به عقیده وی، هنگامی که مرگ سراغ آدمی می‌آید، مگر دنیایی فرخنده‌تر و سعادت‌مندتر در انتظار او خواهد بود؟

آثار ادبی اولیه بشر دست کم در عرصه نمایشی، نه در تحسین طبیعت و زیبایی‌های فراوان و خدادادی آن، که در ناراحتی و غم از دست دادن داشته‌ای گرانبهاست. نخستین قالب جدی تذکار بشر به اندوه مرگ، غمنامه‌ها و تراژدی‌هاست. مرگ قهرمان تراژدی انسان را آماده پذیرش هر نوع پند پسینی قرار داده و دعوت به تحول شخصیتی می‌کند. در بینش یونانی، هیچ چیز به اندازه مرگ، انسان را متوجه ناپایداری جهان نمی‌کند. سوی اخلاق‌گرایی، می‌توان نشانه‌هایی از حساسگری سیاست‌مداران را ملاحظه نمود. صاحبان قدرت یاد گرفته‌اند چگونه از ترس بشر بهره برند و وی را مطیع خود سازند. حسن صباح با خوراندن تریاک، پیش‌قراولان

خویش را به کام مرگ می فرستاد و به آنها وعده بهشت می داد. تراژدی، واقعه‌ای ساختگی است که می خواهد جدی بودن مرگ را گوشزد کند. در تراژدی، مرگ از آن رو مهم است که می خواهد انسان تزکیه شود. تراژدی با مرگ قهرمان پایان می پذیرد؛ اما طی مسیری که در آن کم‌ترین سهم را خود دارد، به مرگ طبیعی نمی میرد، بلکه کشته می شود. کشته شدن قهرمان تراژدی گاهی بقدری فجیع است که بطور کامل بازگو نمی شود. در تراژدی‌های یونان، هیچکس به اندازه خود قهرمان، مقصر نیست، اما حيله و مکر خدایان نیز از نظرها پنهان نیست. نویسنده یونانی، انسان را در فهم کشمکش انسان و خدایان کوه المپ، معلق نگه می دارد. از سویی اذعان می دارد خدایان المپی بخیل و حسودند و از سوی دیگر، همیشه آنها را پیروز میدان می کند.

سناک این مسئله را به چالش کشیده و به انسان گوشزد می کند مبارزه او با مرگ عبث و بی ثمر است: «گایس سزار از ویلاتینا می گذشت که مردی از دسته زندانیان بیرون آمد، مردی که ریش خاکستری اش تا سینه می رسید و به تمنا می خواست مرگ را به او ارزانی دارند. سزار گفت: چه می بینم! مگر تو اینک زنده‌ای؟ این پاسخ آن کس است که مرگ نزد او آرامش باشد. تو از مرگ می هراسی. مرد می گوید: می خواهم زندگی کنم، چرا که هنوز سودای انجام بسیاری کارهای گرانقدر در سر دارم. از پشت سر انداختن وظایف زندگی بیزارم، وظایفی که با اشتیاق و صداقت انجامشان می دهم. حتماً شما بهتر از من می دانید مرگ نیز از جمله وظایف زندگی است. از انجام این وظیفه سرباز می زنید، چرا که آنچه مجبور به انجامش هستید به محاسبه در نمی آید. زندگی هرچه باشد باز کوتاه است» (امیراحمدی و مهرگان، ۱۳۸۴: ۷۰). مرگ، گاهی برای غلبه بر چیزی و نابودی چیز دیگری است. رستم فرزندش را می کشد تا اراده مردم در تقابل با اقتدار پادشاهی پایدار بماند. اسفندیار کشته می شود تا دین بهی جاودان بماند. هیپولیت<sup>۲۱</sup> خودکشی می کند تا انتقام بی توجهی پدر را بگیرد. مده آ<sup>۲۲</sup> بچه‌های خود را می کشد تا خیانت شوهر بی وفایش را پاسخ گوید. بشر، برای آرمانی دست نیافتنی می میرد؛ هر اندازه کوچک و بزرگ باشند، هدف مرگ

نیز کوچک و بزرگ می شود. مرگ با شکوه دلیری برای حفاظت مرزهای یقین و ایمانش کجا و خودکشی‌های برخاسته از دغدغه‌های فردی امروزین کجا؟! هیلن در کتاب تراژدی و ملودرام می گوید: «انسان تراژدیک ذاتاً «منقسم» است و انسان ملودراماتیک ذاتاً کامل. آنتی‌گونه نمی تواند بدون تخطی از قانون مدنی برادرش را به خاک بسپارد. اورستس و هاملت نمی توانند بدون ارتکاب قتل، انتقام مرگ پدر خویش را بگیرند. مکبث نمی تواند بدون نقض آن قیود اخلاقی که برایش محترم‌اند، به تاج و تخت دست یابد» (اسمیت، ۱۳۷۷: ۲۰۶). تقدیر در بینش یونانی به قدری بی رحم است که حتی پدر را به دست پدر، بچه را به دست مادر و شوهر را به دست همسر به هلاکت می رساند. «جفری بررتون وضعیت تراژیک ازلی را به صورت فرد یا جامعه‌ای که در سراسیب سقوط و انهدام قرار دارد، تعریف می کند. بررتون تأکید می کند مرگ انسانی بزرگ در حادثه سقوط هواپیما به یقین تراژدی محسوب می شود، اما اگر او در حادثه مسابقه اتومبیل‌رانی کشته شود، کیفیت تراژدیک مشکوک به نظر می رسد. تصور کنیم همین آدم از روی دوچرخه پرت شده باشد؛ کل مفهوم تراژدی بر باد می رود. بررتون درباره نقص تراژدیک می نویسد: «مفهومی متفاوت که برای آن نمی توان واژه‌ای دقیق تعیین کرد. جامعه یا یک نوع، بر اثر نقص خاصی که مانع تطبیق آن با تغییرات پیش آمده می شود، منقرض می گردد. عیب یا نقص ارثی یا ضعف شخصیت یا معمول‌ترین مورد در تراژدی به حساب می آید، فرد را به مرز فاجعه نزدیک می کند» (کورمن، ۱۳۸۵: ۱۰۷). زایش دوباره تراژدی اواخر قرون وسطی است؛ گویی تراژدی یونانی حرف‌های ناتمامی داشته است که شکسپیر، مارلو، جانسون و کرنی می بایست آن را بازگویند. این بار قهرمان تراژدی نه به دست دشمن، که به دست خود کشته می شود. او درصدد است خود را کشته و یا در موقعیت مرگ قرار دهد؛ تا همه معماها را یکجا با خود دفن کند. شکسپیر در آنتونیوس و کلئوپاترا نگاهی تراژدیک به مرگ دارد:

پروکولوس: دست نگه دارید، بانوی والا مقام! به یک چنین دیوانگی دست نزنید، که منظور ما نجات شماس،



نه گزند.

(مارلو، ۱۳۸۸: ۲۹).

کلئوپاترا: چه؟ مرا از مرگ هم محروم می‌دارید که حتی به سگ‌های جان‌کننده ارزانی داشته می‌شود؟ ... ای مرگ کجایی؟! بیا و مرا در بر گیر! بیا، بیا. ملکه‌ای را بجوی که به تنهایی معادل است با یک فوج گدا و کودک نوزاد (شکسپیر، ۱۳۶۳: ۱۸۴ - ۱۸۵).

کلئوپاترا: اگر جان و تن به این آسانی از هم جدا شوند، پس آغوش تو، ای مرگ همانند معشوق است که می‌فشرد و با این حال، آرزو کردنی است. ایراس، چه خوب آرمیده‌ای. این گونه رفتن به ما می‌گوید دنیا ارزش وداع هم ندارد (شکسپیر، ۱۳۶۳: ۱۹۶).

گاهی خبر مرگ آنقدر دردناک است که انسان را به هذیان‌گویی وامی‌دارد:

اتللو: امیلیا هم این دم مرده. (اشاره به دزدمونا که کشته است). شاید آمده خبر مرگ کاسیو را بدهد. داد و فریاد بلند بود. های! دیگر نمی‌جنبید؟ آرام مانند گور. بگذارم امیلیا تو بیاید؟ آیا خواب است؟ گویا باز می‌جنبید. نه! چه کنم که بهتر باشد؟ اگر امیلیا داخل نشود با زخم حرف خواهد زد. زخم! زخم! کدام زن؟ من زن ندارم. آه! تحمل کردنی نیست. ای ساعت نحس! اکنون باید قرص ماه و آفتاب با هم گرفته تمام در سیاهی شود و زمین از هرزه این هول بر شکافد (شکسپیر، ۱۳۶۴: ۱۱۲).

انسان هر چه پیش می‌رود، بر فزون‌خواهی این جهانی‌اش افزوده و تا آنجا پیش می‌رود که روح خود را می‌فروشد تا جاودانه بماند؛ غافل از آنکه او بدون روح، موجودی عبث است. هر چه توجه او از آسمان گرفته شود، نگاهش به زمین بیشتر می‌گردد. مارلو از جمله کسانی است که متوجه این مسئله شده و هشدار می‌دهد:

فاستوس: ... آری فاستوس برو طبیب باش و از برکت هنر خویش بر ثروت مادی خویش بیفزای و دارویی برای یکی از این همه دردهای آدمی یافته و نام خود را جاودانی ساز... اما آیا توانسته‌ای به آدمی زندگانی جاودان بخشی یا مرده‌ای را دوباره به عالم حیات برگردانی؟ پس تا چنین توانایی در تو نباشد، در این پزشکی عظمت و افتخاری نباشد و از این رو، از طب نیز چشم‌پوش و این همه سخن را جزو اباطیل بشمار!

اقتدار کلیسایی که به جای اقتدار خدایان کوه المپ در عرصه حیات بشری نشست بود، وجه تمایز قرون وسطی با دوره یونانی است. شکاکیت و معماهای پیشینی که از دوره یونانی آغاز و جریان فکری هومری را توسعه داده بود، در دوره نوزایی، تفکر مسیحیت را نیز در کنار خود حس کرد. به چالش کشاندن معمای مرگ تنها با اتمسفر هومری میسور نبود، بلکه این بار رأس مثلثی محسوب می‌شد که در آن بینش هومری، سنت مسیحیت و فردانیت یا عقلانیت سه رأس آن را شکل می‌دادند؛ این نگاه تثلیثی، توسط جیمز جویس ایرلندی آفریده شد؛ ترکیبی از قهرمانان اسطوره‌ای یونان و اسوه‌های مسیحیت:

فاستوس: قدری انجیل رژم را به دقت مطالعه کنیم. پاداش گناه مرگ است. عجب! و اگر بگوییم در ما هیچگونه گناهی نیست، خود را گول زده‌ایم. اگر چنین باشد به ارتکاب گناه مجبوریم و مرگ ما حتمی است (مارلو، ۱۳۸۸).

کاپولت: آه خدایا! بدنش سرد است. خون در بدن ندارد. دست و پایش خشک شده، او مدتی است که مرده، لب‌هایش کبود شده. مرگ مثل یک تیکه یخ سراسر بدنش را احاطه کرده (همان: ۱۹۳).

رومئو: (در گورستان پس از مرگ ژولیت) ای بدبخت در اینجا بخواب! بسیاری از مردان در حال مردن احساس خوشبختی کرده‌اند. همیشه در حال مرگ برقی از خوشبختی می‌زند و خاموش می‌شود (شکسپیر: ۲۱۲۱۳۵۶).

رومئو: آه ژولیت عزیز! برای چه هنوز آنقدر زیبایی! هیولای مرگ هم عاشق توست. می‌خواهم کنارت باشم و از این شب تاریک بیرون نخواهم رفت. می‌خواهم برای همیشه در کنار تو باشم. (شکسپیر، ۲۵۳۶: ۲۳۱).

آرمان‌های انسان عصر تراژدی‌ها فرا جهانی‌اند؛ بر سر این آرمان‌ها می‌میرند، اما بیش از آنکه خود از آن نفع برند، دغدغه‌های جهانی‌شان (هدیه آتش به بشر، عدالت، فانی‌بودن جهان، شرف ملی، اصالت عشق و...) پیروز می‌شوند. با گذشت زمان این آرمان‌ها خصوصی‌تر و در مقایسه با آرمان‌های قبلی بی‌معنی‌تر (تنهایی، حسادت،

از مرگ است. «نظامی در خسرو و شیرین، جلوه‌هایی از دوران زندگی خویش با همسر «آفاق قیچاقی» را به نمایش در آورده و در بخش مربوط به خودکشی و مرگ‌شیرین در دخمه خسرو، از آفاق خویش چنین یاد می‌کند:

به‌حکم آنکه آن کم زندگانی  
چو گل بر باد شد روز جوانی  
سبک رو چون بت قیچاق من بود  
گمان افتاد خود کافاق من بود  
مرگ پندآمیز و تذکر است اما در شرق برای آن  
نیست که زندگی و حیات مادی را ارزشی فزون بخشد.  
مولوی در بیانی شاعرانه، به مرگ نگاهی مینیاتوری دارد:

چشم بگشا حشر را پیدا بین  
تا نماند شبهات در یوم دین  
تا بینی جامعیم را تمام  
تا نلرزی وقت مردن ز اهتمام  
در نگرش‌هایی از این دست، مرگ سرآغاز حیاتی  
دوباره است. گرچه مرگ را شیون و سوزی است، اما  
سروری از پس آن هویداست که دل بصیر شرقی می‌تواند  
آن را دریابد. مولانا در جایی دیگر چنین می‌سراید:

از جمادی مُردم و نامی شدم  
و زنما مردم به‌حیوان بر زدم  
مردم از حیوانی و آدم شدم  
پس چه ترسم کی زمردن کم شدم  
حمله دیگر بمیرم از بشر  
تا بر آرم از ملائک پر و سر  
پس عدم گردم چون ارغنون  
گویدم کانا الیه راجعون  
مرگ دان آنک اتفاق امت است  
کآب حیوانی نهان در ظلمت است  
همچو نیلوفر برو زاین طرف جو  
همچو مستسقی حریص و مرگ جو

چنین نگرش‌هایی نه فقط در عرصه تعلقات درونی  
که در همه هستی انسان شرقی است. عارف قزوینی با  
تصنیف‌های سیاسی خود راهی تازه در پیش گرفت. وی  
بسیاری از مسائل اجتماعی زمان خود را در قالب غزلیات  
و تصنیف‌ها چنین سرود:

از دست عدو ناله من از سر درد است

ناتوانی و... می‌شوند. انسان معاصر بر سر چیزی می‌میرد  
که مضحک است. هر چه مرگ‌های پیشین با شکوه و  
فاخرند، مرگ‌های معاصر ملال‌آور، مضحک و حقیرند.  
صحنه مرگ هکوپ کجا و صحنه خودکشی‌های رایج در  
دوره معاصر کجا؟ آیا می‌توان گفت با گذشت زمان،  
زندگی بشر از حماسه به مضحکه تبدیل شده است؟ آیا  
با مرگ آرمان‌های بزرگ، مرگ‌های حماسی نیز مرده‌اند؟  
از زمان یونان باستان به بعد، وجود هستی انسان به‌عنوان  
«وجودی از قافله عقب مانده»، به دلیل متوجه بودن به  
زمان و زمان‌گرایی، مرگ را به آگاهی بدل کرده و چنان  
که هایدگر اذعان می‌دارد، آن را در افق‌های وجودی  
خود جای داده است زیرا به باور ایشان: «مرگ مطلقاً  
امکان‌گرا است. مرگ نمی‌تواند فهمی به زندگی دهد و  
اگر بخواهیم واقعیت و حقیقت امر را بیان کنیم،  
نمی‌توانیم منتظرش بمانیم. برعکس، مرگ آینده‌ای را  
که نشان گذشته‌ای است در حالی که به‌صورت سوزناک  
و تلخی نابود می‌کند، هرگونه درکی را که برای زندگی  
لازم است از میان می‌برد» (Mournier, 1999: 112).

«مرگ‌شناسی»<sup>۲۳</sup> شاخه‌ای از حوزه مطالعاتی غربی  
است. جنتنسن<sup>۲۴</sup> در کتاب بنیادهای خشونت می‌نویسد:  
«گزینش مرگ، عشق به مرگ و آنچه برای مرگ است  
در نوشتار هومری و افلاطونی و در تمامی قرن‌های  
حکومت مسیحی، مشخصه غرب بوده و بخصوص در  
دوران پست مدرنیته، اشکال مرگ‌باری پیدا کرده است»  
(صنعتی، ۱۳۸۴: ۵). در فاصله دو جنگ جهانی، نظر  
اندیشمندان غربی بیش از پیش به مقوله مرگ جلب  
شده و مقالاتی منتشر کرده‌اند. تفاوت بارز اندیشه‌مرگ  
در غرب با شرق، در نوع نگرش انسان به مرگ است؛ از  
وجه بارز آن، می‌توان به هراسناکی مرگ در فضاهای  
داستانی اشاره داشت. دراکولا و مجموعه‌ای از داستان‌های  
مربوط به این نوع فضاها، بیانگر آن است که احتمالاً  
مرگ در تقابل با زندگی است. مرگ در ادبیات و باور  
مشرق زمین، جایگاه ویژه‌ای داشته و تفاسیر مختلفی را  
طرح نموده است؛ هم می‌توان برای آن معادل عرفانی  
یافت، هم تمام‌کنندگی و پایان. قصه‌هایی چون شیرین  
و فرهاد، لیلی و مجنون، اصلی و کرم، نمونه‌ای از این  
نگرش آن جهانی‌اند؛ که نشان می‌دهد وصال واقعی پس



اندیشه هر آن‌کس کند از مرگ نه مرد است  
 ریشه دیگر مرگ طلبی را باید در بینش هندی  
 جستجو کرد: «معمولاً رابطه میان نظام کاست‌ها و  
 بی‌علاقگی سیاسی به شیوه زیر بیان می‌گردد. براساس  
 نظریه حلول ارواح کسی که در زندگی فعلی خود از  
 دستوره‌های مربوط به آداب کاست پیروی می‌کند، در  
 زندگی بعدی درون کاستی برتر زاده خواهد شد. پاداش  
 اطاعت و تسلیم‌پذیری در این زندگی بوسیله ارتقاء در  
 مراتب اجتماعی زندگی پس از مرگ داده می‌شود (مور،  
 ۱۳۶۹: ۳۰۳). خردار شدن از صحت و سقم، کیفیت، با  
 ذکر مثال‌های صوری، شیوه و اعتبار حیات آن‌جهانی  
 برای غلبه بر ترس بشر از مرگ بوده است. «این تخیل  
 فعال به روح قدرت، خلاقیت بی‌سابقه‌ای می‌دهد و آن را  
 در ایجاد تصویر و تمثیل توانا می‌کند. به علاوه، این  
 خلاقیت به روح، قدرت مشاهده پیشاپیش تصاویر پس  
 از مرگ را عطا می‌کند» (شایگان، ۱۳۸۱: ۳۳۶). حقیر  
 شمردن مرگ و بی‌اهمیت جلوه دادن آن در سایه اعتقاد  
 به شهادت نیز میراثی شرقی است. در نگاه عرفای بزرگ  
 شرقی هم وضعیت همین است؛ عمری فناپذیر که «پنج  
 روز و شش باشد» و مرگی جاودانه:

مرگ اگر مرد است گو نزد من آی  
 تا در آغوشش بگیرم تنگ تنگ  
 من از او عمری ستانم جاودان  
 او زمن دلتی بگیرد رنگ رنگ  
 «در نگاه مولوی، هستی انسان از آغاز تا انجام در  
 معرض ولادت و مرگی مستمر قرار دارد و در نگاه غزالی  
 با مرگ‌بودن و زیستن «اصل همه سعادت‌هاست» و  
 برای حکیم سنایی زندگی، همه «سفر مرگ» است.  
 سوی مرگ است خلق را آهنگ  
 دم زدن گام و روز و شب فرسنگ  
 جان پذیران چه بینوا، چه به برگ  
 همه در کشتی‌اند و ساحل مرگ»  
 (صنعتی، ۱۳۸۳: ۴).

در عصر «مدرنیته»، مراد از مرگ، حادثه تلخی است  
 که رخ می‌دهد. اگر پاسخی به سؤال «انسان مدرن چه  
 نوع انسانی است؟» داده شود، باز خواهیم یافت که  
 «مرگ مدرن چیست؟» خودکشی در جوامع سنتی چه

نوع پدیده‌ای است؟ مقبول است یا مذموم؟ چه تفاوتی با  
 خودکشی در جوامع مدرن دارد؟ به موازات تحولات  
 بیشتر در زندگی بشر، بر تنوع برداشت‌ها و تفاسیر از  
 مرگ افزوده شده است؛ مرگ تدریجی، تظاهر به  
 خودکشی و به تأخیر انداختن مرگ با انجماد جسم<sup>۲۵</sup>  
 بخشی از ادبیات واژگانی دوره معاصر را نشان می‌دهد.  
 تعریف ویژگی‌های شیوه مدرنیستی، کاری سخت و  
 شاید بی‌ثمر است. مدرنیسم هم تابع شکل و شیوه است  
 و هم تابع مضمون و ساختار. گاهی نیز ظرف زمانی و  
 تاریخ، ابتدا و انتهای آن را تشکیل می‌دهد. چایلدز،  
 مدرنیسم را این‌گونه تشریح می‌کند: «عناصر شک  
 مذهبی، درون‌نگری عمیق، آزمایشگری فنی و فرمی،  
 بازی کردن‌های ذهنی، نوآوری‌های زبانی، یأس  
 خودمحو‌رانه و مردم‌گریزانه‌ای آغشته به طنز و کنایه،  
 نظریه‌پردازی‌های فلسفی، از دست دادن ایمان و  
 تهی‌شدن فرهنگی، همه و همه مشغله‌های نگارش  
 مدرنیستی را نشان می‌دهند» (چایلدز، ۱۳۸۳: ۱۵).  
 تقابل عقل و احساس از ویژگی‌های عصر مدرن است. در  
 این کشاکش، گاه این پیروز می‌شود و گاه آن، اما  
 «سرانجام فکر غالب می‌شود و احساس می‌میرد»  
 (سیگال، ۱۰۵-۱۰۶). ژاری منتقد، آپولینر تصویرشناس،  
 کوکتو نمایشنامه نویس، یونسکوی نمایشنامه‌نویس و... از  
 جمله نویسندگانی هستند که آگاهانه خودپیرانگری  
 کردند؛ نوعی عصیان لذتبخش. «در آثار ایشان، شاهد  
 زوال تدریجی توانایی‌های بشر هستیم، از «عدم بلوغ»  
 شخصیت‌های ژاری گرفته تا «رشد نیافتگی» آدم‌های  
 آپولینر و بالاخره مشکل «ناتوانی برقراری ارتباط» در  
 آثار یونسکو. پیشینه همه واژه‌های مذکور در «صحبت  
 کردن»<sup>۲۶</sup> نهفته است. نتوان، این واژه را به کلمه «خود»  
 یا «نفس»<sup>۲۷</sup> تعبیر کرد، چرا که زوال و تباهی مورد نظر  
 از «خودبنیادی» قهرمان کلاسیک آغاز می‌شود و تا  
 عملکرد اوبو<sup>۲۸</sup> ادامه می‌یابد» (همان). ترسیم چنین  
 فضایی از انسان نشان می‌دهد در عصر مدرنیته، هم فضا  
 مرده است و هم انسان. چنین ترسیمی، نشان مهبای  
 نیستی است و نشانه‌های امیدواری در آن وجود ندارد.  
 چرا نویسنده عصر مدرنیته دوست ندارد ذوق‌انگیز و  
 شورانگیز بنویسد؟ بقول سیگال: «کل تئاتر افسورد را

می‌توان از طریق تفسیری از تئودور آدورنو درک کرد. او ادعا می‌کند که «پس از آشویتس، نوشتن حتی یک سطر شعر، بی‌رحمی است.» کافکا هشدار می‌داد که «اکنون، سیرن‌ها سلاحی مرگ بارتر از آوازشان دارند که همانا سکوت آنهاست» (همان). به یاد می‌آوریم در این فضای شادی و شوق‌گریز، سکوت، عین کلام می‌شود. مثلاً شخصیت‌های بکت، با سکوتشان عملی دراماتیکی را پیش می‌برند. آنها حتی در سکوت فلسفه می‌یافتند. ولادیمیر: خوب؟ بریم؟

استراگون: آره، بیا بریم. (حرکت نمی‌کنند)

«بار دیگر، به علت ناتوانی در عمل، قصد عزیمت در حد حرف باقی می‌ماند. از طرفی، آنها کشمکش انسان مدرن را به نمایش می‌گذارند، مردد میان اشتیاق و عذاب، ناتوان از آمیزش «کلام» و «کنش» (سیگال، ۱۰۵-۱۰۶).

خودکشی پدیده عصر حاضر است که انسان بخاطر خودش انتحار می‌کند نه بخاطر دیگران. «مفهوم مرگ، مجادله انسان با زمان را آشکار می‌سازد. اگر بخواهیم همچون «اونامونو»<sup>۲۹</sup> بیانش کنیم، «احساس تراژیک زندگی» را بوجود آورده و آن را قاعده‌مند کرده است. جزایی که به «سیسیفوس»<sup>۳۰</sup> داده می‌شود، برای انسانی که به میرابودن خود آگاه است، به معنی آن است که وی مجاز است به زندگی خود پایان دهد. سیسیفوس همانند همه قهرمانان اسطوره‌ای که انسان را تمثیل می‌کنند، سرگذشت انسانی را بیان می‌کند که همه چیز، او را احاطه کرده و مجبورش می‌کند اعمال و افعالی انجام دهد که خود هیچ اراده‌ای در بود و وجودش نداشته است. چنین انسانی هیچ راه بازگشتی از لباس جبری که بر تن دارد، پیش روی خود نمی‌بیند» (Güçbilmez, 2006:19).

هوس خودکشی نه تنها در عصر حاضر منفور نیست، که گاهی در بین طبقاتی از جامعه مرفه، پز است. خودکشی در عرصه ادبیات معاصر بقدری برجسته است که از یک حد و شکل فراتر رفته و خلاقیت بشر را به خدمت می‌گیرد. آلبی، نمایشنامه‌نویس آمریکایی، در «ماجرای باغ وحش» انسانی را به تصویر می‌کشد که آرزوی مرگی نمایشی در دل دارد. او صحنه خودکشی‌اش

را با مدد از خشم و عصیان فردی ناراضی از جامعه محقق می‌سازد. دلایل انتحار، بسته به نوع استیصال انسان بستگی دارد. هیوم می‌گوید: «شکی نیست خودکشی، گاه با مصلحت فرد و تعهد او به نفس خود نیز سازگار است و آن، هنگامی است که کهن‌سالی و مرضی، یا بداقبالی چنان بر او چیره شود که زیستن به عذابی بدل شود؛ که بارها از عدم بدتر باشد. در باور من هیچکس از زندگی دست نمی‌کشد، اگر هنوز ارزش زیستن داشته باشد» (هیوم، ۱۳۸۴: ۹۴).

نخستین کسی که بحث خودکشی را بطور جدی مطرح کرد، امیل دورکیم بود. اما «از نگاه هابس، اجتماع، جنگ همگان علیه همگان است، زیرا هر کس دارای حق تخصیص نامحدود است. ترس از مرگ که نتیجه این کینه‌توزی عام بین افراد است، باعث می‌شود تا هر کس برای تحقق صلح از حقوق خود به نفع یک قدرت مطلق چشم‌پوشی کند» (شایگان، ۱۳۸۱: ۴۱). بین رضایت از زندگی و نارضایتی از آن در انتحارکنندگان، رابطه‌ای روشن حاکم است. در ایام قدیم، کسی می‌زیست که ارزش زندگی داشت و کسی خودش را می‌کشت که زندگی‌اش ارزش زیست نداشت، اما در دوره معاصر این معادله معکوس می‌شود. حتی کسانی که زندگی مرفه‌ی دارند، گاهی دست به خودکشی می‌زنند. هر چه دانش اجتماعی پیش می‌رود، بیشتر مشخص می‌شود که انسان منزوی و فاقد ارتباط با دیگران، در معرض آسیب‌های اجتماعی از جمله خودکشی است. «دورکیم در اثرش خودکشی، به همین نتیجه دست می‌یابد و از این رو، از دیدگاه او، خودکشی بیش از آنکه منبعث از تنگدستی، مرض یا حتی نقض عضو باشد، از خلأ بین فرد و جامعه یا کاستی در روابط انسانی منشأ می‌گیرد» (ساروخانی، ۱۳۷۲: ۲۵). کسی که خود را می‌کشد، از دو چیز نامطمئن است؟ فلسفه زندگی! فلسفه مرگ! چنین کسی یا زندگی این‌جهانی را مطلوب نمی‌یابد یا برعکس چیزی در زندگی آن‌جهانی. نیچه نه تنها موافق خودکشی است که آن را تشویق می‌کند؛ و اتفاقاً از کسانی که چنین طلبیدنی را ناروا می‌پندارند، انتقاد می‌کند: «واعظان مرگ هستند و زمین پر است از آنانی که بایدشان ترک زندگی را موعظه کرد. زمین پر است

از زایدان. بس - بسیاریان زندگی را تباه کرده‌اند. بادا که به طمع «زندگی جاوید» از این زندگی درگذرند! واعظان مرگ را «زردان» یا «سیاهان» می‌نامند، اما می‌خواهم آنان را به رنگ‌های دیگر نیز به شما نشان دهم. اینان هنوز انسان نیز نشده‌اند. این هولناکان: بهل تا ترک زندگی را وعظ گویند و خود رخت بر بندند! آنگاه هستند آنانی که روان مسلول دارند. اینان به دنیا نیامده رو به مرگ‌اند! و شیفته آموزه‌های خستگی و گوشه‌گیری. آرزوی مرگ دارند و بر ماست که آرزوی‌شان را روا شمریم! زنهار از بیدار کردن این مردگان و شکستن این تابوت‌های زنده!» (نیچه، ۱۳۸۴: ۱۲۳). اکنون باید دید منظور ما از «مرگ‌باوری» چه نوع مرگی است و نقش آن در آثار ساموئل بکت چگونه است؟ آیا مرگ‌باوری راه گریزی است که پیش پای انسان‌های به بن‌بست رسیده از زندگی مدرنیا ترجیحی خودخواهانه و از روی آگاهی.

### روش تحقیق

روش تحقیق این پژوهش بنیادی، تحلیلی - توصیفی است. هدف اصلی پژوهش، تحلیل نگاه شخصیت‌های آثار بکت به مقوله مرگ با تکیه بر سیستم فکری مولوی به همین مسئله است. دریافت اطلاعات پایه شامل نظریه مرگ مولوی، اطلاعات مربوط به نمایشنامه‌های ساموئل بکت و تاریخ حضور مقوله مرگ در تاریخ ادبیات مکتوب، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مجازی انجام شده است. در انجام این پژوهش، کلیه منابعی که مستقیم و یا غیرمستقیم به موضوع پرداخته‌اند مورد توجه قرار گرفته و حوزه‌های مختلف فکری - فلسفی که می‌توانستند زمینه‌های بحث را روشن‌تر کنند نیز بررسی شده‌اند. از آنجا که دقت در پیشینه تحقیق بر کیفیت این پژوهش می‌افزاید، دستیابی به پژوهش‌هایی با همین مضمون از اولویت خاصی برخوردار گردیده و آراء موجود در این منابع مورد استفاده واقع گردید. نگرش‌ها و نظریاتی که به بررسی تأثیر مرگ‌اندیشی در حیات بشری و اندیشه فردی پرداخته‌اند، می‌توانند در قیاس با نظریه مولانا در مثنوی، زمینه تحلیل درست کنش‌های حسی، بدنی و فکری شخصیت‌های آثار بکت را فراهم آورد فلذا از فرضیات یا نظریات موجود برای درک و

کشف حقایق بیشتر استفاده شده است. در اثنای پژوهش، می‌باید با حذف روابط تصادفی، به روابط ذاتی و اساسی میان نظریات مطروحه دقت می‌گردید چرا که این رویه می‌تواند یافته‌های پژوهش را تعمیم داده و نتیجه متقن و واحدی پیرامون موضوع آن ارائه نماید. مطالعه موردی این پژوهش تحلیل شخصیت آثار ساموئل بکت است.

### پیشینه تحقیق

غالب پژوهش‌های انجام شده پیرامون این موضوع، در برگرنده زمینه‌هایی چون رسوم ادبی، زبان‌شناسی، نگرش‌های پست مدرنیستی و فلسفی، نشانه‌شناسی و روانشناسی است. آثار کمی مستقیماً به این موضوع پرداخته‌اند. مثلاً مصطفی احمد محمد در مقاله‌ای تحت عنوان لغزش‌ها مرگ‌آوری و از خودبیگانگی در «همه افتادگان» بکت،<sup>۳۱</sup> ضمن اشاره به فعالیت‌های رادیویی، تلویزیونی و سینمایی بکت، از مفهوم «رنج انسان» در آثار وی بحث می‌کند. به باور بکت، انسان - نسبت به موقعیت خود - عکس‌العمل‌های متفاوتی نسبت به رنج، غم و اندوه عمیقی که دچارش شده است، نشان می‌دهد. به عنوان مثال، بر خلاف تلاش‌های مصرانه هام برای از بین بردن تمام زندگی، دن بیهودگی چنین تلاشی را درک می‌کند و از تسلیم شدن در برابر آن نوع انگیزه‌ها به‌طور طعنه‌آمیزی سخن می‌گوید. بر این اساس باید پرسید آیا مرگ و بیگانگی راه حل مناسبی برای غلبه بر مشکلات زندگی هست یا نه؟ حوری کسمایی در پایان نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان مرگ و انتظار در کوران مترلینگ و در انتظار گودو<sup>۳۲</sup> می‌نویسد: «در این پایان‌نامه می‌پرسد چه رابطه‌ای بین ویژگی‌های نوعی تأثیر در این دو اثر و تم مرگ و انتظار وجود دارد؟ آیا مرگ و انتظار در دو نمایشنامه فوق به طور یکسان پردازش شده‌اند؟ نقش نمادها در انتقال مفاهیم القا شده توسط مرگ و انتظار چیست؟» پیتر بروستل در کتاب خود با عنوان مرگ و آخرالزمان در «آخر بازی» بکت و «شاه می‌میرد» یونسکو،<sup>۳۳</sup> از سرنوشت یک پادشاه و یک ارباب افلیج بحث می‌کند که در نهایت به دام مرگ می‌افتند. او اشاره می‌کند در حالی که هام و کلاو به

کرده و این بحث را پیش کشیده است که آیا مرگ، واقعاً آخرین مرحله برای خاتمه دادن به بحران‌های بشری است؟

### یافته‌های تحقیق

گرایش‌های تازه اجرای نمایش در قرن بیستم، نمایانگر مفاهیم جدیدی از هنرهای نمایشی است. یکی از برجسته‌ترین این مفاهیم ظهور مکتب تراژدی-کمدی است؛ آثاری از این دست نه تنها ترحم و ترس ما را برمی‌انگیزاند، که ما را به خنده وامی‌دارد. البته این مفهوم علی‌رغم آنکه مدرن پنداشته می‌شود اما می‌توان رد پای آن را در ادبیات یونان باستان پی گرفت. این واژه را نویسنده رومی آثار کمدی کلاتوس (۱۸۵ ق.م) نخستین بار به شوخی بکار برد اما بعدها منتقدان آن را به نمایشنامه‌های کلاسیک یونانی چون آثار اورپیدس اطلاق کردند؛ که در آنها ظاهراً حوادث تراژیک با نکته‌های خنده‌آور و پایان خوش رو دررو می‌شوند. در باب پیوند کمدی و تراژدی نیچه می‌گوید «تراژدی با دردهای درمان‌ناپذیر و کمدی با دردهای درمان‌پذیر سروکار دارد (کافمن، ۱۶۹: ۱۳۸۰). و یا ایگلتون معتقد است: «تراژدی و کمدی را می‌توان به بسیار تقلیدی، کمتر تقلیدی و طنز تقسیم کرد» (ایگلتون، ۱۲۶: ۱۳۸۰). بکت که پاهایش را در دو سوی حصار تراژدی و کمدی گذراده است، آدم‌هایی را تصویر می‌کند که درد و رنج‌شان مضحک بنظر می‌رسند. برخی می‌گویند دلیل این کار آن است که وی به تئاتر پوچی<sup>۳۶</sup> تعلق دارد و کاراکترها، متعلق به حال حاضر و حتی آینده‌اند؛ آنها هیچ نشانی از وابستگی‌های گذشته ندارند. دغدغه‌شان نه اجتماعی است نه فردی؛ معلول وضعیتی بی‌وزن و معلق در فضای زمان و تاریخ‌اند. آنها به تکراری مضحک رسیده‌اند. نه حوصله استدلال دارند نه حوصله تکذیب. حتی گاه در حد یک شیء، یک وسیله، کفش، بشکه، شن و عینک پایین آورده می‌شوند. «آدم‌های بکت به این پنجاه درصد شانس امیدوارند. این یک طنز بکتی است. آدم‌های بکت می‌پرسند چطور می‌توان امیدوار بود و چطور می‌توان نا امید ماند؟ (ناظرزاده، ۱۳۵۵: ۹۰). با این همه، بکت درصدد نوعی هشدار است نه صدور مانیفستی از وضعیت موجود بشر.

شدت در انتظار مرگ به عنوان تنها راه برون رفت از چرخه تکراری و ابدی زندگی هستند، برنگر یک ساعت و نیم فرصت دارد تا تصمیم بگیرد آیا حقیقت مرگ را می‌پذیرد یا نه. آنها در مواجهه با دنیایی که به آرامی در سکوت و «بی‌اهمیتی» محو می‌شود، به پوچ بودن زندگی آگاه می‌شوند و اکنون زمان آن است که باید با عدم امکان معنای وجود خویش نیز روبرو شوند.

آنچه در این پژوهش‌ها به آن پرداخته نشده است چیستی و یا ماهیت مرگ است. مرگی که در این سه نمونه پژوهشی از آن سخن به میان آمده است، رویدادی بیرونی و پذیرفته شده است. سعید سرشار در پایان‌نامه خود با عنوان تنزل جسم و بیان آن در انتظار گودو و آخر بازی ساموئل بکت،<sup>۳۴</sup> مقوله مرگ را شکافته و چرایی طالب بودن شخصیت‌های بکت به این مسئله را به شکلی متفاوت و جدی مطرح کرده است. در چکیده این پژوهش چنین آمده است: «در نمایشنامه‌های بکت هر پدیده‌ای که نشانگر زندگی است نشانی از مرگ در بر دارد و مرگ فرا خوانده می‌شود تا شخصیت‌های او به زوال نزدیک‌تر باشند. این شخصیت‌ها، امید زنده ماندن‌شان بیشتر است و بر مبنای هیچ می‌توانند هستی اندکی برای خود فراهم آورند. حرکات آنها به معنای دقیق کلمه بیانگر فرسایش و تنزل است، روندی قهقراپی به سوی هیچ. سقوط آنها ابتدا حادثه‌ای جسمانی است که انسان را به بدنش، و بدن را به ماده‌ای سست و ساکن تبدیل می‌کند. به نظر می‌رسد مرگ مطلوب در نگاه شخصیت‌های بکتی، به بیانی دیگر، سیر شدن از جهانی است که انواع لذت‌ها در آن شناور است و انسان را فقط از جنبه‌های حیوانی فربه می‌کند. محمد آدک که از بعد روان‌شناسانه به همین موضوع نگاه کرده است، در پژوهش خود با عنوان اندیشه طلب مرگ در نمایشنامه‌های در انتظار گودو و آخر بازی بکت؛ بیوگرافی روان‌شناسانه<sup>۳۵</sup> به بررسی ریشه‌های روان‌کاوانه انگیزه‌های نویسنده در ترسیم فضایی یاس‌آور نسبت به انسان عصر حاضر پرداخته است. آدک در بخش‌هایی از این مقاله ضمن اشاره به دلائل بحران‌های فکری و زیستی بشر در عصر حاضر - از منظر بکت-، به صورت گذرا به مقوله مرگ نیز اشاره

بکت معتقد است دلقک‌ها، انسان‌های کاملی هستند نه بندباز. او می‌گوید: «بندباز، متخصصی است که جز بخشی از توانایی خود را بکار نمی‌گیرد. در حالی که دلقک، انسان کاملی است که بدون داشتن تخصصی خاص، بسیار آگاهانه می‌تواند ادای یک بندباز را هم درآورد. بکت در دوچرخه‌ها و نمادهایی از بیهودگی تخصص‌گرایی را در دوران امروزی الکتریسیته، یعنی عصری که همگی باید در آن کنش‌ها و واکنش‌های متفاوتی را نشان دهند و از تمامی توانایی‌های خود به یکباره استفاده کنند، مشاهده می‌کند» (لوهان، ۱۳۷۷: ۲۱۱-۲۱۲). انسان دکارتی که دوچرخه‌اش را از دست داده است، چیزی نیست مگر آگاهی یا شعوری که به حیوانی در حال مرگ، طناب پیچ شده است. در جهان بکت، حرکت برای آنانی که قادر به حرکت‌اند، مسئله‌ای شایسته توصیف دقیق و چه بسا تعمقی طولانی است. اساساً فضای سکون و سکوت بیش از آنکه جلوه‌ای از ایستایی و بی‌حرکتی باشد، زمینه‌ساز نوعی بیهودگی و بی‌انگیزشی است. اینجاست که اشیاء بجای آدم‌ها حرکت می‌کنند. تصور چنین فضایی ما را متمایل به پذیرش سکون و سکوت و سپس غیر فعال بودن می‌کند. نقطه‌ای که «بودن یا نبودن» شکسپیری از مسئله بودن خارج و «چگونه بودن و چگونه نبودن» مسئله ما می‌شود. در آغاز آخر بازی، «کلاو» با تعداد قدم‌هایی که در رفت و برگشت خویش دارد، به متر کردن طول صحنه اشاره می‌کند:

کلاو: تمومه، تقریباً تمومه [مکت] دونه روی دونه، یکی‌یکی، و یه روز، یه مرتبه، یه کپه، یه کپه کوچک یه کپه ناممکن [مکت] دیگه من رو نمی‌شه تنبیه کرد، [مکت] حالا می‌رم به آشپزخونه‌ام، یه متر در سه متر در سه متر، و منتظرش می‌مونم تا با سوت صدام بزنه. [مکت] ابعاد عالی، نسبت‌های عالی، روی میز لم می‌دم و به دیوار نگاه می‌کنم، منتظرش می‌مونم تا با سوت صدام بزنه (بکت، ۱۳۸۱: ۴۸).

فردیت که ره آورد و میراث عصر نوین است، قابل اتکا نیست، چرا که ریشه بسیاری از اضطراب‌ها و تنهایی‌ها در همین مسئله است. فردیت تعبیری است که بنابه دلائل مختلفی در اصل فردیت نیست؛ تابع

شدن یک فرد به یک جمع با چارچوب‌های مشخص است؛ انضمامی که خارج از اراده او انجام شده است. والتر بنجامین در نظریه هاله‌زدایی هنر در دوره تکثیر مکانیکی، از ارزش‌های نمایشی بحث می‌کند که به جای ارزش‌های آئینی می‌نشیند و هنر را به حقیقت عریان زندگی انسان وصل می‌کند. وی وجود چنین نگرشی در هنر را اصیل می‌داند. این هنر نباید با مسئله هنر برای هنر اشتباه گرفته شود زیرا منظور بنجامین این مسئله نیست. «هنر خود آئین و هنر مستقل، باید با ناسازهای سرکند، هنری که آدورنو نموده‌های برجسته‌اش را در موسیقی مدرن شوئنبرگ و ادبیات معاصر خود، کافکا و بکت می‌یابد (یزدانجو، ۱۳۸۳: ۸۸). فردیتی که بکت از آن بحث می‌کند، احاله به بخشی از زمان و حتی مکان نبوده و غیرقابل اتکا است. وقتی دلالت‌گری اثر هنری حذف شود و به جهان بعید نسبت داده شود، تنها بخشی از صنعت فرهنگی مورد اشاره مکتب فرانکفورت خواهد بود که نهایت آمالش، مصرف‌کنندگی است. فردیت فرد، پس از آنکه در قراردادهای اجتماعی یا اخلاق اجتماعی خلاصه شود، در طول زمان تثبیت گردیده و از پوسته خود خارج می‌شود. چنین معنایی در طول مسیر حرکتی خود مستحیل شده، به بحران تبدیل می‌شود. آنجا دیگر فرد ایزاری بیش نیست؛ ایزاری که قرار است سوخت دستگاه «مصرف» را تأمین کند. «بحران هویت و زوال فردیت نیز از نگاه بکت، از دیدی فیلسوفانه و برای درک و دانستن چیرستی بررسی می‌شود. عدم امکان مراوده در جامعه مدرن که باعث از خود بیگانگی شخصیت‌ها می‌شود، به فقدان هویت فردی منجر می‌گردد. نمایشنامه «بازی بدون حرف» نوشته بکت، نخستین نمایشنامه این جنبش است که در آن هیچ گفتگویی وجود ندارد، ولی حتی بدون گفتگو نیز تمام اعمالی که روی صحنه اجرا می‌شود، دلالت بر عجز انسان‌ها در مراوده با یکدیگر دارند» (رابرتس، ۱۳۸۵: ۳۰۴). کاراکترهای بکت، خانه بدوش‌هایی هستند که بدون مقصدی در حرکتی صرف می‌کوشند، انسان‌هایی که معمولاً صاحب چیزی نیستند و تمامی مالکیت آنها محدود به برطرف کردن نیازهای اولیه آنهاست که در سراچه‌ای کور، فقط از یک مسئله هراس دارند و آن



بدین ترتیب، هویت‌بخشیدن به آنها نیز به‌نظر بیهوده می‌آید» (پرونر، ۱۳۸۵: ۱۲۶).

اما برآستی آیا ساموئل بکت یک پوچ‌گراست؟ اگر بله، دلیل‌اش چیست؟ «سبک و سیاقی که بکت به جهان‌تاثیر عرضه کرد، مبتنی بر تفکری است که در اروپای بعد از جنگ جهانی دوم و مبتنی بر انواع نگرش‌های فلسفی، مفاهیمی خاصی را منتقل و معانی جدیدی از حیات بشری را مطرح می‌کند» (تقیان، ۱۳۶۸). بکت، جویس را بخوبی می‌شناسد، بر مبانی فلسفی عصر خویش وقوف کامل دارد، تاریخ را بخوبی می‌داند و نیز با گستره ادبیات فرانسه آشناست. از این رو شخصیت‌های آثارش در ارتباطی مناسب با شرایط زمان خویش، در افولی روانی غوطه‌ورند. «مالوی پس از مرگ مادرش، در اتاق او زندانی شده است و به‌طرزی آرام و یکنواخت سرگرم نوشتن است. از قضا، آنچه او نوشته است مقدمه‌ای است بر وضع کنونی‌اش، توصیفی است از سیر و سلوک طولانی بی‌ثمر او برای رسیدن به مادرش» (آلوارز، ۱۳۸۱: ۹۱). نمایش «در انتظار گودو»، با ورود پسر بچه‌ای خاتمه می‌یابد. وقتی که پسر بچه فکر می‌کند نخستین باری است که آنها در انتظار گودو هستند، ولادیمیر سخت پریشان می‌شود اما مهم نیست؛ چیزی که اهمیت دارد، خبری است که آورده: گودو امروز نمی‌آید، ولی فردا می‌آید. این، نشانی از انتظاری مقدس است.<sup>۳۷</sup> می‌توان این انتظار را به امید نیز تعبیر کرد. زمانی که پیغام‌رسان جوان صحنه را ترک می‌کند، بار دیگر دی دی و گوگو تصمیم می‌گیرند خود را از درخت بید حلق‌آویز کنند. مطمئناً بکت این نکته را از کتاب مقدس الهام گرفته است، آنجا که قوم بنی‌اسرائیل در تبعید به یاد سرزمین موعودشان نوحه‌سرای می‌کنند؛ «کنار نهرهای بابل نشستیم و اورشلیم را به یاد آوردیم و گریستیم... اما بربط‌های خود را به درختان بید آویختیم» (سیگال: ۱۰۵-۱۰۶).

در انتظار گودو، زندگی را بصورت یک حضور کمیک اما بی‌هدف نشان می‌داد که جز اعمال بیهوده، فلسفه‌های نومیدانه و مرگ‌ناگزیر، چیزی در آن دیده نمی‌شد. در منظره‌ای بایر، دو دوست به‌نام‌های ولادیمیر و استراگون، منتظر پیغام یک نفرند که هرگز نمی‌آید. تنها چیزی که

تنهایی تمام عیارشان است. به همین دلیل، آنان تا آخرین بارقه‌های امید برای برقراری مرآده با شخصیت‌های جفت یا خود درونی‌شان دل بسته‌اند. در نمایش «در انتظار گودو، این دو، احتمالاً منتظر کسی هستند که انگیزه‌ای برای ادامه زندگی به آنان بدهد؛ یا دست کم منتظر چیزی که معنا و جهتی به زندگی آنان بدهد. همانطور که بکت بوضوح نشان می‌دهد، آنان که در جستجوی معنا سخت تلاش می‌ورزند، زودتر از کسانی که منفعلانه منتظر پیداشدن معنا هستند به آن دست نمی‌یابند» (همان: ۳۰۸).

شیء‌شدگی، عقوبت تمامی تلاش‌های بیهوده شخصیت‌های بکت است و تناقض آنها، با رفتار معمولی انسانی، آنها را به بیگانگانی بدل ساخته است. حالت ماشینی گفتار آنها و بی‌مخاطب بودن گفتگوهایشان شکلی قراردادی پیدا کرده است که به نشانه بازگشت بیش از پیش آنان و گره‌خوردن در نظام تسلسلی جهان در هیئتی انکارناپذیر است و تسلیم‌شدن بی‌چون و چرای آنها بواسطه عدم‌گریز از عامل منحط زیستی است که جبر حاکم بی‌محبا در هر جا که انسان حضور داشته باشد، دستوره‌های خویش را بر او می‌رانند. شاید او رمز شعور و آفرینش درونی را در سکوت می‌دید و بمثابة آن، زندگی‌اش تماماً در سکوتی ژرف می‌گذشت که بر خود و محیط پیرامونش سلطه داشت؛ و در پهنای این سکوت نشانه‌هایی از بازگشت به خویش دیده می‌شد. پس بکت دست به خلق انسان‌هایی می‌زند که بواسطه تعقلشان، شخصیت‌هایی از چرخنده مکانیزم‌تاثیر نیستند، بلکه موجوداتی انسانی هستند؛ که وجود دارند. آنها در بستر قرن واپس زده از واپس‌زدگی‌های فردی، ارتباطی توأماً با سایه خویش دارند و عمدتاً به داستان‌پردازی و با رونوشت کشف خویش می‌کوشند. نویسندگان پوچ‌گرا، شخصیت‌های پیش‌بینی‌ناپذیری را ارائه می‌کنند مثلاً «ضدقهرمان در آثار یونسکو فاقد ویژگی روانشناختی و اجتماعی است تا به طرزی غیرعادی و نامشخص اهل ناکجا آباد شود. شخصیت‌های بکت در حد

تکرار زبانی که روبه اضمحلال است، کاهش می‌یابند و به‌عنوان هرگونه تشخیص، نشانه‌هایی از دنیایی که آنها را علیل و متلاشی می‌کند، از خودشان بروز می‌دهند.



توجه آنها را جلب می‌کند یک زوج مسافر است، پوزو و لاکی که با طناب به هم وصل شده‌اند و تنزل مقام متقابل ارباب و برده را نشان می‌دهند. آنها تنها بخش ممکن را در مقابل سکون بیهوده دیدی و گوگو نشان می‌دهند. کارهای بعدی بکت چون روزهای خوش (۱۹۶۱) و *آخر بازی* (۱۹۵۷) این دریافت را تقویت می‌کنند که از نظر بکت، تجربهٔ انسانی فاقد معناست. «کارهای آخرش با ایجاز هر چه بیشتری زندگی رادر آستانه تهی‌شدن و از دست دادن خوراک فکری یا امید تولد دوباره نشان می‌داد» (چایلدز، ۱۳۸۳: ۱۲۱). در آثار بکت، جدلی که میان ارباب و برده وجود دارد، با دو شخصیت پوزو و لاکی، بعدی استعاری می‌یابد و طنابی که آنها را به هم وصل می‌کند، از دید نمایشی، این نکته را بخوبی آشکار می‌سازد. «جبرگرایی اجتماعی، حتی اگر به شیوه‌ایی انتزاعی با آن برخورد شود، کشمکش نمایشی را بوجود می‌آورد. به هر ترتیب، تئاتر به ما یادآور می‌شود که همچنان به‌عنوان آدابی اجتماعی باقی می‌ماند» (بکت، ۱۳۸۳: ۱۲۴). زمانی که «آخر بازی» بکت توسط پروانه مژده روی صحنه رفت،<sup>۳۸</sup> لاله تقیان نوشت: «دکور نمایش آخر بازی به کارگردانی پروانه مژده چهرهٔ مردی را نشان می‌دهد که سر اسکلتی است و مفهوم مرگ را با خود دارد و کاسهٔ چشمان او در پنجرهٔ اتافی است که نمایش در آن می‌گذرد» (تقیان، ۱۳۶۸). تقیان دلیل پرداختن به مقولهٔ مرگ در «پایان بازی» را در تقدیس زندگی می‌داند نه مرگ. وی می‌نویسد: «آیا بکت در نمایشنامهٔ «آخر بازی» انسان را پس از مرگ تصویر کرده است؟ از ماورای مرگ می‌گوید؟ هیچ‌کدام. بکت از زندگی می‌گوید» (تقیان، ۱۳۶۸). دلمردگی آدم‌ها، بی‌انگیزه بودنشان برای ادامهٔ حیات، ترسیم فضایی مرده، سرگشتگی و بی‌هدفی، سکون و سکوت، عدم تمایلات جنسی در آدم‌ها از سر یأس و ناتوانی، همه و همه ما را با فضا و آدم‌هایی روبرو می‌سازد که گرچه بظاهر زنده‌اند، اما در واقع مرده‌اند؛ ولی متوجه مرگ خویش نشده‌اند.

ولادیمیر: یه پا این ور، یه پا اونور. گور و یک زایمان سخت. یه سره توی گودال، گورکن فس فس کنان، گور شپش‌ها رو در می‌یاره. برای پیرشدن وقت داریم. فضا پر

است از فریادهای ما. اما عادت مخدر نیرومندی است. با چنین دیالوگی «بار دیگر، به یاد کالدرون می‌افتیم؛ که می‌گوید: به محض اینکه متولد می‌شوید، مردن آغاز می‌شود» (سیگال: ۱۰۵-۱۰۶). بکت مرگ را چنین توصیف می‌کند: «ولایت انباشته از ویرانه، تاریکی از دیده‌ها دور می‌شود. او به راه ادامه می‌دهد، او خود را خواهد کشت. به خاطر من، من ناظرش خواهم بود، من ناظر مرگ او خواهم بود، پایان زندگی و سرانجام مرگش را، یکی بعد از دیگری، در زمان حال، همانطور که می‌اندیشد، این غیر قابل تصور است که من این را نمی‌دانم، من این را خواهم دانست، یکی پس از دیگری، او خواهد مرد، من نخواهم مرد، از او هیچ چیز باقی نخواهد ماند، جز استخوان‌هایش، من آنجا خواهم بود. از او به جز شن، چیزی باقی نخواهد ماند، من آنجا خواهم بود، جز این راهی وجود ندارد» (بکت، مجله نمایش خرداد۱۳۶۸). می‌توان در این فضا، کس دیگری را تصویر کرد که یکی شاهد مرگ اوست. یکی که از مردنش خوشحال نیست، اما از بودنش خوشحال است. در تاروپود این نوشته، جمله و یا کلمه‌ای وجود ندارد که نشان دهد بکت «مرگ پسند» است. او تنها در تلاقی افسوسی است که به گذشته دارد؛ افسوس بخاطر مجهول‌ماندن معمای مرگ. چنین مرگی نوعی پیروزی برای حل معادلات چند مجهوله است. بقول آقای احمدزاده می‌نویسد؛ «در آثار بکت، انسان، یتیمی روحانی است که در فضا و زمان ره‌اشده و در حال تجزیه‌شدن است» (احمدزاده).<sup>۳۹</sup> در افراطی‌ترین شکل قضاوت، می‌توان مرگ را به معنای «رهایی» نیز یافت. بکت سکوت مرگ را نوشته و منتظرانه می‌گرید. «بکت، تهی نیستی را با رقص واژه‌ها می‌آمیزد. دیگر از رقص هستی خبری نیست؛ از زندگی رازآمیز. همه چیز نشانهٔ کم‌ترین پس ماندهٔ زندگی است. فقط «در سکوت و در جنبش، درد بودن حس می‌شود». ما به پایان رسیده‌ایم، به پایان جهان، به اپوکالیپس! به نسیان، به نیروانا! ما به تابوی دیگری رسیده‌ایم. شاید در غرب نیز به مانند شرق مرگ‌اندیشی چیره شده است» (صنعتی، ۱۳۸۴: ۸). بکت متعلق به نسل مدرن، تاریخ را بخوبی می‌داند. برخی او را متهم کرده‌اند سیاه‌اندیش بوده و از سر یأس

و درماندگی، راهی غیر از مرگ پیش روی انسان مدرن نمی‌گذارد. به‌زعم ایشان، قهرمانان بکت در مسیری تدریجی گام برمی‌دارند که روبه افول است؛ افولی که ناشی از برگشت انسان به اصل خویش و ذات حقیقت‌پرست اوست. آنها در رشد و روند متضادی میل به خاک شدن دارند. در خاک غلتیدن، روی خاک دراز کشیدن، در تلی از خاک مدفون شدن. «بکت در این طور است، پاراگراف‌ها را حفظ می‌کند، ولی از هرگونه علامت‌گذاری صرف نظر می‌نماید. هر تکه از نثر به تشنج و تلاش کوری بدل می‌شود که نهایتاً در دام خستگی و فرسودگی گرفتار می‌آید» (آلوارز، ۱۳۸۱: ۱۲۲). بکت از زبان موجودی ناآشنا نیز سخن می‌گوید: «این طور است، جهان پس از مرگ را توصیف می‌کند. موجودی دمرو خوابیده و در جهانی انباشته از گل و تاریکی به پیش می‌خزد. او با درد و رنج بسیار همواره به جلو می‌خزد، هر بار ده پانزده قدم و یک گونی پر از کنسروهای ساردین و یک در بازکن را به دنبال خویش می‌کشد و همچنان که پیش می‌رود با خود زمزمه می‌کند «چون چون» «چون چون» می‌گویم آن طور که می‌شنوم» (همان: ۱۲۵).

شخصیت‌های بکت از قابلیت تمثیل‌گری بالایی برخوردارند. او در خلق و چینش آدم‌ها و نیز تعریف نوع ارتباط آنها با هم، کمال ظرافت و دقت را بکار برده است. «دنیای نمایشنامه‌های بکت، دنیای پیران، بیماران یا بی‌کسان در مکان‌های خارج از فعالیت‌های معمولی جامعه است، دنیایی که در آن نور زنده و روشن، نفوذ ندارد. دنیای سکون یا کم تحرک است: مورفی روی صندلی نشسته و بطور دائم می‌جنبد. مالون روی تخت دراز کشیده و منتظر مرگ است. ناگ، نل، و هام در پایان بازی ملول‌اند و در حال مرگ. ویلی در آه ای روزهای خوش در سینه زمین فرو می‌رود (کامیابی، ۱۳۸۶). آدم‌های بکت، نه تنها شوقی برای زیستن ندارند که بیش از آن، حسرت روزهای خوش را در دل نگه داشته‌اند؛ آنها فاقد تحرک کافی برای ایجاد شوق زندگی‌اند. شاید به‌همین دلیل باشد که فکر می‌کنیم آنها برای مردن خلق شده‌اند؛ بکت با نشان دادن خلق و خوی انسان‌ها، از ما دعوت نمی‌کند مثل آنها باشیم.

اگر مقایسه‌ای بین قهرمانان تراژدی‌های یونان باستان با قهرمانان آثار نمایشی بکت به عمل آوریم، متوجه دو نوع جهان‌بینی متفاوت خواهیم بود. شخصیت‌های بکت از جنس شخصیت‌های دوران کلاسیک نیستند. پس انتظارات عصر کلاسیک را برآورده نمی‌سازند. «این فرد مانده‌ها، در مقایسه با شخصیت‌های تراژدی‌های یونان و تئاتر کلاسیک قرن هفده اروپا که نیمه خدا، پادشاه، شاهزاده، درباری و قهرمان هستند، ساده، ضعیف، رنج کشیده و در پایان خط زندگی هستند که ما آنها را ناقهرمان نامیده‌ایم» (همان). در نمایشنامه مالون می‌میرد، یک راوی برای نخستین بار توفیق می‌یابد سرگذشت خود را نقل کند و نوشتار و حادثه خویش را برهم منطبق سازد. او خواستار مرگ است اما نمی‌داند چگونه به این اتاق رسیده و در آن مدفون شده است. همان طور که از عنوان اثر نیز برمی‌آید، یگانه عامل پیوستگی اثر، مردن مالون است. او با رنج و مصیبت بسیار در بستر خویش دراز کشیده، هر از گاهی با خرت و پرت‌هایش ور می‌رود و آنها را به کمک عصایی قلاب‌وار دور خود جمع می‌کند. او در عین حال می‌نویسد؛ نوشتن، یگانه سرگرمی و تنها روش او برای کشتن وقت و رفع ملال ناشی از انتظار برای پایان است. «اثر در حالی به پایان می‌رسد که لیدی پدال نیکوکار، سموئل و بیماران تحت مراقبت، وی را برای سفر تفریحی به جزیره‌ای می‌برند. در آنجا سموئل پرستار، مشاعرش را از دست می‌دهد و با یک گزلیک دو مرد را به قتل می‌رساند و لیدی پدال را مجروح می‌کند. سپس سموئل با بیماران دیوانه اما مطیع خویش به جانب دریا روانه می‌شود. همچنان که قایق به درون تاریکی شب می‌لغزد، مک من و خالقش مالون همراه با هم می‌میرند» (آلوارز، ۱۳۸۱: ۱۰۱). «مالون نمونه شخصیتی است که در اغما به سر می‌برد، دایره واژگان او و فلسفه وجودی‌اش به نگاهی تیزبینانه در لحظه مرگ می‌ماند. در پایان اثر در یک هم‌آغوشی با تجسم‌های خویش در انحطاطی والا به کام مرگ فرو می‌رود و «اما» در اثر، «نام ناپذیر» حتی این ریسمان نیز گسسته می‌شود» (آلوارز، ۱۳۸۱: ۱۱۳).

در نمایشنامه الوتیریا روشن می‌شود بکت با انواع

رویکردهای ادبی اروپایی - یونانی، هلنی و کلیسایی - آشناسنت؛ او در این اثر، فضایی عاریتی را به خدمت می‌گیرد؛ «ویکتور کراپ، بریده از خانواده و نامزد، بریده از زندگی، بی‌شغل، بی‌آرزو، بی‌منش، و حتی بی‌نقش، وارث قهرمان اولیه بکت است. او بلکو را به یاد می‌آورد؛ شخصیتی «عاطل» وام‌گرفته از تصنیف چهارم برزخ از کمدی الهی که اندیشه‌اش از نوارواطوار (نوعی رقص اسپانیایی) تا همراهی، هیچگاه بکت را رها نکرده است» (استاژه، ۱۳۷۷). قهرمان اثر یک ضد قهرمان است؛ نشانه‌ای از قهرمانان دوره کلاسیک ندارد اما ظاهرش فراتر از انسان عادی است. عاجزی که خود را در اتاقی حبس می‌کند؛ فاقد اراده برای یک تصمیم؛ او مرده بی‌حرکی است. در نمایشنامه در انتظار گودو: «پرده بالا می‌رود. صحنه، ویرانه‌ای است با یک درخت بدون برگ در انتهای آن. درخت، تنها چیزی است که در این برهوت وجود دارد. زمان معین نیست، ممکن است دیروز یا صد سال آینده باشد. از بین دو ولگرد، اولی را می‌بینیم، استراگون یا گوگو سعی دارد پایش را از چکمه بیرون بیاورد. در حالی که ولادیمیر یا دی دی دومین ولگرد و دوست او وارد می‌شود. اولین جمله او: هیچکاری برای انجام دادن نداریم... استراگون شب گذشته را در گودالی گذرانده و افراد ناشناسی او را کتک زده‌اند. صحبت درباره کتک خوردن، آنها را به یاد خشونت مردم می‌اندازد و تأسف می‌خورند که چرا آنها در سال ۱۹۰۰، آنگاه که هنوز زیبا بودند و آب و رنگی داشتند، خودشان را از بالای برج ایفل به زیر نینداخته‌اند و... گوگو و دی دی آماده رفتن می‌شوند. یک لحظه هر دو به فکر می‌افتند خودشان را به درخت حلق‌آویز کنند، اما پشیمان می‌شوند. بی‌حرکت می‌مانند... گوگو پیشنهاد می‌کند برای همیشه دست از انتظار بردارند یا خودکشی کنند» (کامیابی، ۱۳۸۶). در رویکردی روان‌شناسانه، چنین اظهار نظر می‌شود که: «گودوی بکت همانند پدر نمادین لاکان فاقد احلیل به‌عنوان قدرت اصلی و مقصود نهایی است. در عوض او مالک قانون جهانی کسترسیون است، که معنای آن انفراد، عزلت و ناکامی در تمایلات و خواهش‌هاست» (همان منبع). «چشم‌انداز انتخابی بکت اتفاقی نیست. برج ایفل که در سال ۱۸۸۹ کامل شد،

گواه نمادینی از توانایی و اقتدار مرد قرن بیستم است. اگر دو ولگرد دال آن مدلول فرض شوند، سیر و حرکت نافرجام آنها در ابتدای سال‌های جوانی می‌تواند نماد مرگ و انحطاط قرن بیستم باشد» (همان). آیا گودو پایان زندگی ژانر کمدی را نشان می‌دهد؟

از قوانینی که آریستوفانس<sup>۴۰</sup> در آثارش رعایت می‌کند، پایان کمدی برگرفته از خواسته‌های تماشاگر، خصوصاً لذت‌های پیش پا افتاده آنهاست. برعکس، بکت با آنکه نویسنده‌ای پیش‌تاز است، آگاهانه انتظارهای متداول مخاطب‌هایش را نقش بر آب می‌کند. بکت دلیلی برای خندیدن نمی‌بیند چون همه چیز در حال سکون است. تنها چیز عجیب آن است که فکر کنیم همه چیز جدی است! نمایش آخر بازیدر سکوت و سکون آغاز می‌شود. «با یک سمفونی سکوت و پژواکی از گودو در جایی که دو شخصیت اصلی نمایش (هم و کلو، یک جفت مشابه دیگر) سعی می‌کنند تا از یکدیگر جدا شوند. قهرمان نمایش پیر و از کار افتاده است. همان طور که نل در پایان نمایش می‌گوید؛ هیچ چیز مسخره‌تر از اندوه نیست...» (سیگال، مجله نمایش: ۱۰۵ - ۱۰۶). بکت در آخربازی، استعاره با شکوهی از وضعیت ناب‌تثاتی ارائه می‌دهد. هام از خود می‌پرسد: «هام: چه می‌گذرد؟ چه می‌گذرد؟ کلو: چیزی در جریان است. بهتر از این نمی‌توان واقعیت زمان تثاتی را بنا کرد که هم دال و هم مدلول باشد. در حال گذر و سپری شده، ناملموس و گریزناپذیر» (پرونر، ۱۳۸۵: ۱۱۵). بکت در آخر بازی، موقعیت امروز بشری را نشان می‌دهد. شخصیت اصلی نمایشنامه کور و افلیج است و پدر و مادر او نیز که فاقد پا هستند، در دو بشکه حمل زباله زندگی می‌کنند. عجیب است که تأثیر این نمایشنامه تماماً نومیدانه نیست. حاصل این نمایش احساس کیف و بی‌کیفی است. نمایش آخرین نوار کراپ، «سکون و بی‌حرکی شخصیت سالخورده‌ای را به نمایش می‌گذارد که در حال مرور نوارهای ضبط شده قدیمی است. بحث بکت پایان زندگی است، اما در نسخه فرانسوی اثر، تأکید بر مرگ «نیاز جنسی» است. دختری جوان با موهای مشکی، در لباسی سفید... اما دختر پس از آنکه کراپ، گستاخانه با او صحبت می‌کند، شرمگین و منزجر

می‌شود. اگر این پرشورترین خاطرات باشد، زندگی گذشته‌اش خالی از هر شور و امیدی بوده است. این شکل از واپس‌نگری مبهم، تصویری نادر از یک زن، در همه آثار نمایشی بکت است: خاطره‌ای بسیار قدیم که محو شده است» (سیگال، مجله نمایش: ۱۰۵-۱۰۶). در نمایش روزهای خوش زندگی، وینی از کمر به پایین دفن شده و جنسیت وی پنهان شده است. این نمونه انسانی است که نمی‌تواند لذت ببرد. این موضوع بی‌نهایت اندوه‌بار است. در پایان خوش، «نگرش کمیک موقتاً این چشم‌انداز ناامیدکننده را مردود می‌سازد. پایان خوش، به‌عنوان واقعیتی ساختگی، نه تنها شادی تولد را جشن می‌گیرد، بلکه با لذت از تولدی دوباره، موقتاً بر حقیقت مرگ و مشقت زندگی غلبه می‌یابد» (همان).

هر کدام از شخصیت‌های بکت، بخشی از حقیقت بیرون از ذهنیت فردی است. در نمایش همه افتادگان، شاهد دنیای انسان‌های دست‌سومی هستیم که نمی‌دانند فرق انسان زنده با مرده چیست؟! آنها که سیر نشده‌اند، خود و پیرامون‌شان را در جهنمی شبیه جهنم دانته می‌یابند. هیچ امیدی به فردا ندارند. آنها از ریا، دو رویی و سکوت کشیشان می‌نالند که چگونه آنها را از جهنمی می‌ترسانند که برای آنها، این دنیا جهنم‌تر از جهنم آنهاست و تمسخرکنان به تفاسیر کشیش‌ها مبنی بر نجات بشر از ظلم گوش می‌سپارند. بکت انسان‌ها را مایوس از خدا معرفی می‌کند. هر که قوی‌تر باشد، پیروز دنیا و هر که ضعیف‌تر باشد فناء در دنیا است؛ و البته او چنین دنیایی را با همه زرق و برقش نمی‌پسندد. در نمایش خلواره، گفتگوی مردی با زن خویش و نیز پدر خود که سال‌ها پیش مرده است را می‌شنویم. انگار می‌خواهد چیزی از او بپرسد اما نمی‌تواند. این مرد دوست دارد ایده‌ها، نفرت و محبت خود را در داستانی خیالی عینیت بخشد و از آن قصه الهام گیرد! اما هیچگاه موفق نمی‌شود داستان را تمام کند. بکت در این نمایشنامه و احتمالاً در سایر آثارش، همچنان به اصول خاصی وفادار است. او بجای آنکه از کلمه و جمله برای بیان مقاصد خویش مدد جوید، از حالات، اشیا، خیال و حتی طبیعت کمک می‌گیرد. در نمایش آره جو،

پیرمردی را می‌بینیم که در اتاق خود محبوس است. او در حال رفتن به جایی است؛ متحیر از واقعه‌ای متفکرانه بر تختخواب خود تکیه زده اما زخم زبان زنش آرامش‌اش را از او سلب کرده است. زنش یکریز حرف می‌زند و جو را متهم می‌کند آدم خیال‌بافی است حتی در باورش به خدا. زن جو، که معشوق دیگری دارد، فکر می‌کند جوان‌سازی است که چون دائم در خیال خویش سیر می‌کند، بی‌خاصیت است. او از دختر جوانی سخن می‌گوید که خود را کشته و در آخرین لحظات زندگی‌اش، شن‌های ساحل را مشت کرده است. خاصیت قرص‌هایی که خورده است، در صورت‌اش هویدا می‌شود تا دیگر هیچ ساحل نجاتی برای او وجود نداشته باشد. جو، مردی است که در برابر معضلات جامعه چیزی جز دعا خواندن نمی‌داند. شاید جو برای این کار دلیلی دارد که زنش آن را درک نمی‌کند. جو یک قدم از زن خویش در حسابرسی اعمالش جلوتر است. شاید دلیل دعا خواندنش آن است که هیچ توجیهی برای اعمال گذشته‌اش نمی‌یابد. زن جو با حرارت حرف می‌زند اما وقتی جو در مقابل حرف‌های او سکوت می‌کند، می‌خواهد بگوید نه تنها این حرف‌ها تکراری است، که پاسخ به آنها نیز تکراری است.

در نمایش متن‌هایی برای هیچ، داستان از این قرار است: پیشروی شخصیت در تن و تن در زنجیر. زنجیر در حرکت. من آگاه مبهوت از شمارش مهرهای زنجیر و برآورد مکانیزم قطعه به قطعه آن است که در نهایت خسته از این تکرار بیهوش می‌شود و در بستری روانه می‌شود که بازگشتنش حتمی و جزئی از امور تلقی می‌شود. «این تغییرات که دائماً نیز در حال تکاپو می‌باشند، به دلیل تقابل با هم در کشاکش، کنش و واکنش بیدادهای یکسره درهم تنیده را سرمی‌دهند و گرفتار از اینک واژگانی مختص به حال و روز خود پیدا نمی‌کنند و این، از آن روست که برای من روحی نما، پیوست مناسبی در طی قرون ساخته نشده است و ما یکسره در ابداع مدفونیم» (نجفی، ۱۳۸۷). کاراکترهای بکت از زندگی یکنواخت غربی خسته‌اند. بکت می‌خواهد با فرار از قواعد شناخته شده بازی، به انسان‌ها هشدار دهد آنچه اکنون برای خود ساخته‌اید تفاوتی با مرگ

ندارد.

مرگ شخصیت‌های بکت پایان یک چیز و آغاز هیچ چیز است؛ پایان یک بدبختی و بس. پاک شدن پیش و پس از زندگی، باورهای انسان مدرن و بهم ریختگی ریخت زندگی و عدم پاسخ تام و کامل به نیازهای مادی و معنوی به شکلی پایدار، بحران‌های زندگی بشر در عصر حاضر را رقم زده است. انسان مدرن در بحران‌های مختلفی گرفتار آمده است. تخریب طبیعت انسان و طبیعت طبیعت، هماهنگی زیست کامل را از میان برده و انسان را به ناکجا آباد روانه کرده است. انضمام انسان به ماشین و بتون، وی را به معنای پیشین از هدف‌هایی چون جاودانگی، سعادت، تکامل و عقلانیت دور کرده و وی را غریبانه در وادی بی انتهای بی نام نامیدی رها کرده است. تقریباً همه شخصیت‌های بکت محصول چنین وضعیتی هستند و مگر چنین انسانی جز مرگ و خودکشی چاره دیگری نیز دارد؟ در اندیشه مولانا، مرگ واقعیت زندگی است نه پایان حیات؛ خودآگاهی موجود زنده از سفر بی‌انتهای خویش؛ سفری جاودانه. اساطیر یونانی که به اسطوره‌های مسیحی تبدیل شده بودند پس از رنسانس، از حیات عینی و ذهنی بشر نیز زدوده شدند. پیش از عصر ماشینیسیم، «مردن در عین زیستن و زیستن در عین مردن» واقعیت زندگی بشر بود. تفکر پیرامون مرگ در حین زندگی، آغاز زندگی واقعی بشر بود و نا آگاهی به مرگ، گذران بی‌هدف زندگی. در چنین آوردگاهی، سه مرحله مرگ عبارت بود از «مرگ آگاهی، ترس یا عشق به مرگ و تفکر به مرگ». ظهور این سه مرحله در انسان، وی را در حرکتی رو به جلو به سمت یک زندگی با نظم و تعریف شده هدایت می‌کرد. این مراحل در انتها به آرامشی ابدی می‌انجامید. وقتی این نظم بر هم خورد و ماشین جای انسان و انسان در مرکز هستی قرار گرفت، عصر اضطراب آغاز گردید و انسان مضطرب بکتی زاده شد.

با اجتماعی شدن رو به رشد زندگی بشر پس از انقلاب صنعتی و جایگزینی ارزش‌ها و خلق و خوی بورژوازی بجای فئودالیسم، تکنوکراسی<sup>۴۱</sup> و ماشین، مراحل پنجگانه‌ای که چارچوب ذهنی بشر را شکل می‌داد عبارت شدند از: انکار، پذیرش مرگ، شکوه از

زندگی و چانه‌زنی. شخصیت‌های بکت در مرحله پذیرش مرگ متوقف می‌شوند و دیگر نمی‌توانند به مرحله نهایی برسند. دلیل عمده آن بی‌معنایی و معنا باختگی تدریجی بشر است. اما نگاه غالب فرهنگ شرقی به مرگ، ترساننده، رماننده، مضطرب کننده و نومیدانه نیست. مرگ پایان هیچ چیز نیست. جهان پیش و پس از مرگ روشن است. مثلاً انسان مولوی به چیز فناپذیری دل نمی‌بندد. از خود شیفتگی پرهیز می‌کند؛ فروتن است و رنج را آغاز اخلاق‌مداری می‌پندارد. تقویت ارتباط با خدا و عشق‌افزایی به ذات خداوندی و باور به وجود جهانی دیگر از شاخصه‌های همین انسان است. البته همین انسان، چون آرزویی بر دل مولانا می‌نشیند و وی در حسرت رسیدن به آن می‌سوزد. آنچنان که اعتراف می‌کند:

دی شیخ با چراغ همی‌گشت گرد شهر  
کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست  
گفتند یافت می‌نشود جسته‌ایم ما  
گفت آنک یافت می‌نشود آنم آرزوست

۷۱

«رولو می» ندا سر می‌دهد زندگی کنید و از جهان مادی لذت ببرید زیرا در این صورت است که از مرگ نخواهید هراسید. چیزی که شخصیت‌های بکت خواسته‌اند آن کنند اما چون ناکام گشته‌اند، ناامید شده و به پوچی رسیده‌اند. اگر انسان آواره و غریب شرقی به هیچی می‌رسد انسان بکت به پوچی می‌رسد. رولو می بر این باور است که تجلی عشق در غرب را می‌توان در میل جنسی، اروس، فیلیا، و مهرورزی خلاصه کرد. اما مولوی عشق را جور دیگر می‌دید. اگر شخصیت‌های مولوی را با شخصیت‌های بکت مقایسه کنیم متوجه خواهیم شد در حیات زیستی هر دو نوع انسان تفاوتی وجود ندارد. آنچه آنها را از هم جدا می‌کند دغدغه‌هایشان است. در جهان مولانا، زندگی و مرگ همچون «بهار در پاییز» یگانه گشته‌اند اما در جهان بکت، زندگی و مرگ همچون «زمستان در تابستان». به باور مولوی، علت اصلی ترس از مرگ، وابستگی‌های بشر به لذات دنیوی است. قهرمانان بکت در زندگی مادی هم در اوج نیستند اما طالبان شکست خورده همین وادی‌اند. رنج‌هایی که بشر در زندگی خویش تجربه می‌کند، در اصل بخشی از



«مرگ» است و چنین انسانی هرگز به پوچی نمی‌رسد. باید علت پریشان احوالی و حسرت انسان‌های بکت را در جنس دغدغه‌های‌شان جستجو کرد. به باور مولوی کسی که آرامش و حضور دارد، جانش به کل از اضطراب خالی می‌شود. مدرنیته می‌خواست منابع الهام آرامش را از خطاهای کبرآمیز کلیسایی منزه کند اما سر از ناکجا آباد درآورد. انسان بکت زایش چنین دوره‌ای است.

### نتیجه‌گیری

بکت با نگاهی نقادانه به زندگی و دریافت کنه بحران‌های بشر، دوری از زندگی را برای شخصیت‌هایش تجویز می‌کند. او اصرار دارد شخصیت‌هایش بیش از این به زحمت نیفتند؛ زیرا از این نوع زندگی، چیزی عایدشان نخواهد شد. واقعیت‌هایی که برآمده از دل تاریخ انسان غربی است در ایران نیز قابل تعمیم است؟ این بهانه که آثار بکت پیامی جهانی داشته و مختص یک مکان نیست، بیشتر به یک شوخی شبیه است. بکت رهیافت‌ها و دریافت‌های خود را یکسره از تاریخ، تحولات اجتماعی، نظام سیاسی و فکری غرب می‌گیرد. در این صورت، این مسئله چگونه می‌تواند در جوامع دیگر تعمیم داده شود؛ جوامعی که در تاریخ و دیگر عرصه‌های فکری، علیرغم داشتن زمینه‌های مشترک انسانی، کاملاً متفاوت است؟! کدامیک از تحولات اجتماعی ایران، عمیقاً شبیه تحولات اجتماعی فرانسه است و یا کدام کارکرد نهادهای فکری و دینی ایران، شبیه همین مسئله در فرانسه است؟ هنرمندانی که تلاش می‌کنند بدون توجه به این مباحث اساسی و صرفاً با این دلیل که «مصادیق، جوهر مباحث هستی‌شناسانه نیست بلکه تفسیر و تبیین آن است»، به تکرار تحلیل‌های شبه فرانسوی و غربی ادامه دهند، راه به خطا می‌برند. نقیض ادعای یاد شده در این است که؛ بیایید انسان‌های بکت را از مکان و زمان‌شان جدا کنیم. در آن صورت آثار بکت چه وضعیتی خواهند داشت؟ ایضا خطاهای ترجمه آثار بکت بر این مغلطه‌نویسی پرطمطراق می‌افزاید. بعضی از مترجمان تأکید دارند آثار بکت ترجمه ناپذیرند؛ به دلیل آنکه زبان و شیوه منحصر به فرد بکت در بکارگیری

ظرفیت‌های زبانی، حرف اول و آخر را در تکمیل معانی و مفاهیم می‌زند؛ نه قصه کتاب. برای بکت تغییر زبان حیاتی است و اصلاً چنین تغییری، در زندگی قهرمانان آثارش بسیار بارز است؛ بازی زبانی. در نمایشنامه مالوی، آنچه واگویه می‌شود مهم‌تر از خود روایت است؛ در روند داستان، طرح داستانی محو می‌شود. در آثار بکت، مرگ از اولین جملات بیان شده آغاز می‌شود؛ وی به روند طبیعی وقوع مرگ‌ها اعتقادی ندارد. مرگ را آن گونه که اقتضاء فضای داستانی است باز آفرینی می‌کند. دلیل این کار آن است که وی مجال بیشتری برای طرح دغدغه‌هایش بدست آورد. وقوع مرگ پیش از هر نوع کنش دیگری، وضعیت بحرانی بشر در قرن بیستم را حلاجی خواهد کرد. دلیل ترجیح مرگ بر زندگی، نه پسندیده شدن مرگ بر زندگی است بلکه به این خاطر است که زندگی دست نیافتنی‌تر و مرگ دست یافتنی‌تر شده است. وی معتقد است بزرگ‌ترین قربانی بشر در تراژدی نوین، هویت انسانی است؛ و زندگی برای انسان بی‌هویت چه معنای خاصی دارد؟ هیچ چیز.

هم چنان که نویسندگان یونانی در خلق تراژدی‌های تاثیرگذار، هدفی فراتر از یک روایت داشته و به دنبال تحول شخصیتی بودند، بکت نیز از تصویرپرا روایت قصه مرگ انسان‌ها، قصدی فراتر از صرفاً به تصویر کشیدن مرگ خواهی انسان‌ها دارد. اگر قرار است جهان بکت در ایران خوب دریافت و درک گردد باید به الزامات تاریخی، فکری و فرهنگی ایران دقت شود. آنچه چارچوب فکری و ذهنی ایرانی را شکل می‌دهد معانی برآمده از دل تفکر تاریخی خصوص در نظرگاه‌های دینی - عرفانی است. حتی رویکردهای نقادانه نیز در نهایت در کنار چنین جریاناتی هست شده‌اند. بدون توجه به این جایگاه‌ها، شبیه گردانی مرثیه‌های بکت در ایران، بی‌ثمر و صرفاً عادت‌ی از روی پز مدرن خواهی است. مرگ‌باوری در فرهنگ ایرانی، نقطه‌رهایی از بحران‌های زندگی نیست بلکه آغاز مبارزه برای غلبه بر آن است و در فرهنگ نمایش ایرانی، آنکه کشته می‌شود متولد می‌گردد نه مرده. روشن شدن این مفاهیم، می‌تواند به فهم بیشتر آثار بکت، بخصوص در ایران منجر شود.



### بی‌نوشت

۲۰. خدایا مرا با بلای عشق آشنا کن / یک لحظه نیز مرا بی درد مگذار

۲۱. یکی از اساطیر یونانی. Hippolyte

۲۲. از اساطیر یونانی Medea

23. Thanatology

Jantzen Grace, (2004) Foundation of violence, ۲۴  
Routledge, London. pp.IX (ترجمه صنعتی)

25. frize

26. FpFari

27. Aut

28. Ubu

29. Unamono

30. Sisypnos

31. Mustafa Ahmad Mohammed (2017) Trips of  
Death and Alienation in Beckett's All That Fall.  
Department of English and Literature, Faculty of  
Arts, Isra University, Amman, Jordan

۳۲. استاد راهنما: مریم شیانیان و افضل وثوقی، دانشگاه  
فردوسی مشهد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دکتر علی  
شریعتی: ۱۳۹۴

33. Peter Brüstle (2003) Death and the End of Time  
in Beckett's Endgame and Ionesco's Exit the  
King. University of British Columbia. Drama  
301

۳۴. استاد راهنما: محمد محمدی آغداش، دانشگاه پیام نور  
استان تهران، ۱۳۹۷

35. Adek, Muhammad (2014) Preoccupation with  
Death Wish in Samuel Beckett's Plays Waiting  
for Godot and Endgame: A Psychobiography.  
English Department, Andalas University

۳۶. تئاتر پوچی نامی است برای مجموعه نمایشنامه‌هایی که در  
دهه ۱۹۵۰ در پاریس روی صحنه آمد.

۳۷. بکت در دیداری با آقای دکتر کامیاب بر این مسئله تأکید  
کرده و قبول کرده است که انتظار نوعی تقدیس مدرن است.

۳۸. این نمایش در سال ۱۳۶۸ روی صحنه رفت. مرحوم پروانه  
مژده در آن سال این اثر را کارگردانی کرده است. جالب است  
بدانیم کارگردان یادشده در زندگی خویش چندین بار اقدام  
به خودکشی کرده بود!

۳۹. نمایش فروردین ۱۳۷۹

۴۰. اولین کمدی نویسنده تاریخ ادبیات یونانی. وی مسیری غیر  
مسیر سوفوکل، اشیل و اوروپیدس رفت.

41. Technocracy

1. Descriptive Research

2. Theory

۳. چندین مرکز از جمله شورای عالی انقلاب فرهنگی برای  
ساختن و پدید آوردن نظریه‌های متناسب با فرهنگ ایران و  
اسلام، کارگروه‌هایی تحت عنوان «گروه نظریه پردازی»  
تشکیل داده‌اند.

۴. برای مطالعه بیشتر مراجعه شود به: چیستی نظریه و چگونگی  
ساخت نظریه و تدوین آن، پایان نامه کارشناسی ارشد رضا  
علی محسنی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرگان - ۱۳۸۷ و  
مدلی مفهومی برای ساخت نظریه‌های کاربردی در علوم  
اجتماعی: چگونه دنیای معنابخشی کارورزان و اندیشمندان را  
به هم پیوند دهید، حسن دانایی فرد، روش شناسی علوم  
انسانی، سال شانزدهم، پاییز و زمستان ۱۳۸۹

5. Culler, Jonathan (1977) Literary Theory. Oxford  
University Press

۶. گرچه «نظریه» اندیشمندانی چون مولوی با تعریف امروزی  
«نظریه» سازگار نیست اما دقیقاً در چارچوب نظریه قابل  
طرح است. مولانا به مساله کاهش ترس از مرگ اندیشیده  
است اما آن را ساخت مند نکرده است. او در مثنوی به عواملی  
اشاره می‌کند که باعث تقلیل ترس می‌شود.

۷. Rollo May پدر روانی‌اگزیستانسیالیست‌ها

۸. <https://fararu.com/fa/news/192135> /مرگ-از-منظر-  
مولانا-به-روایت-مصطفی-ملکیان

۹. برای مطالعه بیشتر: مرگ از نگاه مولوی - شهباز محسنی -  
فصلنامه علمی پژوهشی زبان. دانشگاه آزاد سنندج. زمستان  
۹۱

10. Dying

11. Kübler-Ross

۱۲. زمینه‌های فلسفی آثار ساموئل بکت - فرهاد ناظرزاده  
کرمانی، مجله دانشکده، شماره ۵ سال ۱۳۵۵

13. Epistemology

۱۴. آرداوبرافنامه متعلق به پیش از اسلام است. باور عامه  
ایرانیان پیش از اسلام درباره روز قیامت و حیات آخری.  
ویراف، یکی از موبدان زمان ساسانیان است که سفری به  
جهان باقی کرده و از آن گزارشی ارائه می‌دهد. شبیه کمدی  
الهی دانته آلیگیری (Dante Alighieri: 1265-1321)

15. Eros

16. Thanatos

17. Delusion

18. Will

19. Woe



**کتابنامه**

- آلوارز، آ (۱۳۸۱) بکت، مراد فرهادپور، تهران: طرح نو
- احمدزاده، علیرضا (۱۳۷۹) جنگ عبث با تاریکی، مجله نمایش، شماره فروردین
- استاژه، آلن (۱۳۷۹) تئاتر یا تجربه‌ای برون، مازیار مهیمنی، مجله نمایش آذر ماه
- اسمیت، جیمزال (۱۳۷۷) ماهیت و انواع ملودرام، منصور براهیمی، انتشارات فارابی
- ارویدس، (۱۳۵۹) هیپولیت و فدر، محمد سعیدی، بنگاه نشر و ترجمه
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰) نظریه ادبی - عباس مخبر - نشر مرکز
- برشت، برتولت (۱۳۵۷) درباره تئاتر، فرامرز بهزاد، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی
- بکت، ساموئل (۱۳۸۱) آخر بازی در انتظار گودو: تئاتر بمثابه متن، مایکل وارثون/بهرروز حاجی محمدی، ققنوس
- بکت، ساموئل (۱۳۶۸) در دور دستها یک پرنده، جاهد جهانشاهی، مجله نمایش، خرداد ماه
- پرونر، میشل (۱۳۸۵) تحلیل متون نمایشی، شهناز شاهین، نشر قطره
- تقیان، لاله (۱۳۶۸) آخر بازی، مجله نمایش، خرداد ماه
- چایلدز، پیتتر (۱۳۸۳) مدرنیسم، رضا رضایی، نشر ماهی
- رابرتس، جیمز (۱۳۸۵) بکت و تئاتر معنا باختگی، حسین پاینده، فصلنامه هنر، شماره ۳
- به «اهتمام توفیق سبحانی، هاشم، روزنه ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۵۵) زمینه‌های فلسفی آثار ساموئل بکت، فرهاد ناظرزاده کرمانی، مجله دانشکده، شماره ۵
- نجفی، سمیه (۱۳۸۷) معمای بکت هولناک‌ترین فاجعه معنوی بشر (پایان نامه: استاد راهنما: عبدالحسین لاله)
- نیچه، فردریش (۱۳۸۴) درباره مرگ و مرگ‌اندیشان، داریوش آشوری، ارغنون. ۲۶ و ۲۷
- هیوم، دیوید (۱۳۸۴) رساله‌هایی در باب خودکشی و بی‌مرگی روح، مهیار آقایی، ارغنون. ۲۶ و ۲۷
- یزدانجو، پیام (۱۳۸۳) اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفه سینما، نشر مرکز
- رکنی، میترا (۱۳۸۵) تراژدی - نیچه و تراژدی، نشر سروش
- ساروخانی، باقر (۱۳۷۲) جامعه‌شناسی ارتباطات، نشر اطلاعات
- شایگان، داریوش (۱۳۸۱) افسون‌زدگی جدید، فاطمه ولیانی، نشر فرزانه
- شایگان، داریوش (۱۳۸۳) «بت‌های ذهنی و خاطره ازلی» انتشارات امیر کبیر
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۶۳) آنتونیوس و کلئوپاترا، محمد علی اسلامی‌ندوشن، انتشارات ایزدان
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۶۴) اتللو، ابوالقاسم خان ناصرالملک، اصفهان: انتشارات نیما
- شکسپیر، ویلیام. (۱۳۵۶) رومئو و ژولیت، هدایت کاظمی، تهران: انتشارات هنر
- سنکا (۱۳۸۴) دو قطعه از سنکا در باب مرگ، امیراحمدی آریان و امید مهرگان، ارغنون. ۲۶ و ۲۷.
- سیگال، اریک (۰۰۰۰) مرگ کم‌دی، پروانه پزشکی، مجله نمایش شماره ۱۰۵ - ۱۰۶
- صنعتی، محمد (۱۳۸۴) درآمدی به مرگ در اندیشه غرب، ارغنون. ۲۶ و ۲۷.
- کافمن، والتر (۱۳۸۵) تراژدی، شکسپیر و فلاسفه، اکرم جوانرود
- کامیابی مسک، احمد (۱۳۸۶) بکت و چشم به راه گودو، نشریه هنرهای زیبا. شماره پاییز
- کورمن، جورج (۱۳۸۵) تراژدی - آنتروپی و مرگ تراژدی، اسدالله امرایی، تهران: نشر سروش
- لوهان، مک (۱۳۷۷) برای درک رسانه‌ها، سعید آذری، تهران: صدا و سیما
- مارلو، کریستوفر (۱۳۸۸) دکتر فاستوس، لطفعلی صورتگر، تهران: علمی و فرهنگی
- مور، برینگتن (۱۳۶۹) دیکتاتور و دموکراسی، حسین بشیریه، تهران: مرکز نشر دانشگاهی

- مورنو، آنتونیو (۱۳۸۴) یونگ، خدایان و انسان  
مدرن، داریوش مهرجویی، تهران: نشر مرکز  
مولوی، جلال «الدین محمد (۱۳۷۸) مثنوی معنوی،  
Adek, Muhammad (2014) Preoccupation with  
Death Wish in Samuel Beckett's Plays  
Waiting for Godot and Endgame: A Psy-  
chobiography. English Department, Anda-  
las University  
Brüstle, Peter (2003) Death and the End of  
Time in Beckett's Endgame and Ionesco's  
Exit the King. University of British Colom-  
bia. Drama 301  
Culler, Jonathan (1977) Literary Theory. Ox-  
ford University Press  
Jantzen, Grace (2004) Foundation of violence,  
Routledge, London.pp.IX  
Güçbilmez, Beliz (2006) Dramatik ve ontolo-  
jik bir koşul: Geç kalma, Ankara, Yayınevi.  
Mohammed, Mustafa Ahmad (2017) Trips of  
Death and Alienation in Beckett's All That  
Fall. Department of English and Literature,  
Faculty of Arts, Isra University, Amman,  
Jordan  
Mournier, Emmanuel.1999. Varoluş Felsefel-  
erinde Giriş. Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu.  
(İstanbul: Mitos Boyut) .112