شیرازه

برقرار باد قدرت تخیل

● **شرق:** ریموند ویلیامز دو تعریف ناهمخوان از فرهنگ را رایج‌ترین تعاریف آن می‌داند. نخست معنایی محدود از فرهنگ که به «تجلیات فرهیختگی ذهن» نظیر هنرها و آثار فکری انسان مربوط است. این تلقی از فرهنگ، آن را به مفهوم زیبایی‌شناسانه نزدیک می‌کند. تلقی دیگر اما دارای چشم‌اندازی گسترده است و در انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی ریشه دارد. در این تعریف، فرهنگ «شیوه زیست» خاص و متمایز یک گروه یا طبقه است و به عبارتی شکل تمایزبخشی است که سازمان مادی و اجتماعی زندگی را بیان می‌کند.

سابینه فون‌دیرکه در کتابی با عنوان «مبارزه علیه وضع موجود» که مدتی پیش با ترجمه محمد قائد در نشر نو منتشر شد، با اشاره به این دو تعریف از فرهنگ و نیز مفهوم هژمونی یا تسلط که ریشه در «یادداشت‌های زندان» گرامشی دارد، تحلیلی از جنبش‌های دانشجویی در دهه ۶۰ و نیز جنبش‌های جدید اجتماعی در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۸۰ ارائه داده است. یکی از بخش‌های خواندنی کتاب، فصلی است با عنوان «ترانه‌های غمگنانه پس از ۱۹۶۸» که در بخشی از آن به دو تلقی متفاوت از ادبیات پرداخته شده است. نویسنده می‌گوید از نمایشگاه کتاب فرانکفورت در سال ۱۹۷۵، منتقدان ادبی سنتی در صف مقدم دفاع از مفهومی بودند که باربارا کوستا «تغییر جهت از ادبیات متعهد سیاسی مبتنی‌بر قالب‌های مستند... به قالب تأمل در خویش با دوباره روی‌آوردن به روایت‌نویسی» می‌نامد. او به نقدی نوشته مارسل رایش-رانیکی اشاره می‌کند که در آن از بازگشت به ادبیات زیبا و شیوا صحبت شده است. رایش رانیکی برای نسل نویسندگان دهه ۱۹۶۸ آینده‌ای می‌بیند به شرط اینکه «درک کنند زیادی دنبال زیبایی‌شناسی ماتریالیستی و نوع‌های کارآمدشان رفتند و پرت افتادند. به نظر او، آن نویسنده‌ها فقط احتیاج دارند که به سنت ادبی بورژوایی برگردند، یعنی به رمان جدیدی که فلوبر پایه‌گذاری کرد و شعری که با بودلر شروع شد». او مثلا از ماکس فریش، زیگفرید لنتس، اریش نوساک و توماس برنهارد به عنوان نمونه‌های ادبیات مثبت معاصر نام می‌برد. «ارجی که برای آنان قائل می‌شود به این سبب است که این نویسندگان ورای مدهای ادبی‌اند؛ به سیاسی کردن ادبیات که جنبش دانشجویی خواستارش بود تن ندادند و به جای این کار به سنت راستین ادبیات پایبند ماندند؛ سنتی که

مبارزه علیه وضع موجود
سابینه فون دیرکه
ترجمه محمد قائد
نشر نو

رایش-رانیکی آن را نشان‌دادن رنج انسان در جهان معاصر تعریف می‌کند. مدافعان این موضع منکر بودند که این رنج را بتوان با واژگان عظیم ادبی و همبستگی‌هایی بی‌نام‌ونشان میان تاریخ، سرمایه‌داری متأخر و رعایای بورژوازی به مضامینی سیاسی بدل کرد. به جای این کارها، ادبیات می‌تواند مضمون رنج را فقط با واژگانی فردی و هستی‌شناسانه بیان کند».

سابینه فون دیرکه می‌گوید مدافعان این موضع در تلاش بودند تا خود را از کسانی که رمان‌های فونتانه و توماس مان را بهتر از آثار امروزی می‌دانستند، متمایز کنند. او البته اضافه می‌کند که منتقدانی نظیر رایش-رانیکی و همفکرانش، خواستار ادبیاتی غیرانتقادی و بی‌توجه به مسائل اجتماعی نبودند. اکثریت آنها با عقب‌نشینی ادبیات در برابر چالش‌های جامعه معاصر مخالفت می‌ورزیدند و حتی از گرایش واپسگرای بخش‌هایی از ادبیات معاصر انتقاد می‌کردند و جانبدار این نظر بودند که ادبیات باید در برابر جامعه موضعی انتقادی بگیرد، اما در حد و حدودی که «مقوله فرد» تجویز می‌کند. ادبیات باید به نام نهادها و قدرت‌هایی سخن بگوید که می‌کوشند از فرد استفاده یا سوءاستفاده کنند. نویسنده می‌گوید: «رایش-رانیکی، همچنان‌که مشخصه مدافعان این موضع است، از این نهادها و قدرت با بیانی بسیار کلی صحبت می‌کرد و هر تحلیل اجتماعی عمیق‌تری را که ممکن بود به ترسیم ساختار سلطه منتهی شود نادیده می‌گرفت. اما بحث او عمدا طوری طراحی شده بود که ادبیات را چیزی ورای ایدئولوژی و جانبداری تصویر کند که در عین‌حال، دست‌کم در ظاهر لبه‌ای انتقادی دارد. منتقدان ادبی سنتی با زیبایی‌شناسی کارآمد مخالف بودند و هدفشان احیای ایدئولوژی خودمختاری ادبیات بود که ادبیات را به جایگاه وجدان اجتماعی، یعنی اندرزگو اما همواره بی‌طرف، تنزل می‌داد». او در ادامه از کسانی مانند پیتر ام. اشتفان نام می‌برد که در این بحث کار را به جایی رساندند که حتی نقش ادبیات به عنوان وجدان اجتماعی را رد می‌کنند. اشتفان هنز متعهد از نظر سیاسی را به شدت تخطئه می‌کند زیرا سیاست ذاتا به مبارزه برای قدرت مرتبط است. او سیاست را در موضعی مقابل شاعرانگی می‌بیند که «نزد او نمایانگر ناتوانی زبانی و آرمان چیزی است هنوز به وجود نیامده. به نظر اشتفان، بعد آرمانی شعر اگر برای زندگی روزمره یا اهداف سیاسی به کار رود تباه می‌شود. او با استفاده از کلیشه قدیمی سیاست کثیف در مقابل شاعرانگی خالص به موضع دهه ۱۹۵۰ پس می‌نشیند، موضعی که با تقلیل ادبیات به حد تمامیتی هستی‌شناسانه و ادبی و بالاتر از زندگی اجتماعی و سیاسی به ادبیات تأثیری پایدار اعطا می‌کند».

مقاله‌ای از جُورج اِستاینِر

کم‌ترین حَد

آیا زندگی‌نامه می‌تواند هنر خشک بی‌پیرایه ساموئل بکت را توضیح بدهد؟

ترجمه پیمان چهرازی

در ۱۹۴۵، بعد از تجربه‌های سخت بکت، ابتدا در نهضت مقاومت فرانسه و مخفی‌شدن، و سپس دوره درمان در سَن-لو [در فرانسه]، آتشی درگرفت. ایده‌ای، خیلی نزدیک به سبک و سیاق دانته، روح نگهبان بکت، در ذهن او جرقه زد که «آخرین نوار کراپ» برداشتی از آن را به ثبت می‌رساند که چندان پوشیده نیست:

«چیزی که آن‌موقع به‌یکباره دیدم این بود که باوری که در تمام زندگی‌ام در پیش گرفته بودم، یعنی... صخره‌های عظیم خارا کَفی که در نور فانوس دریایی در هوا پخش می‌شد و بادنماهایی که مثل ملخ هواپیما می‌چرخیدند، عاقبت برای من روشن کردند که آن تاریکی‌ای که همیشه سعی کرده‌ام بر آن غلبه کنم در عالَم واقع ... فناناپذیرترین تداعی من است تا وقت از هم پاشیدن‌ام از طوفان و شب به‌همراه نور فهم و آتش».

آن زمان این باور، گستره تیره‌وتاری داشت: «این بیان که هیچ‌چیزی برای بیان‌کردن وجود ندارد، هیچ‌چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ‌چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان‌کردن، هیچ مِیلی به بیان‌کردن، همراه با اجبار به بیان‌کردن» [برگرفته از مصاحبه با ژُرژ دو تویی]. بعد از آن دهشت و کشتار عظیم، «حداقلّی از فصاحت تحمل‌ناپذیر می‌شود» [برگرفته از گفت‌وگویی با لاورنس هاروی]. جویس، تا آن زمان استاد، سبب‌ساز جاه‌طلبی‌های بکت، دیگر الگو نبود. چینش دوباره کلمات در دلِ بلاغتی مُسرفانه دیگر حاصلی نداشت. کلمات از واقعیتِ غیرانسانی، از «نقصان اساسی بودن» به‌شدت فاصله گرفته بودند. فقط لیر [در شاه لیَر] آن را درست دریافت: «از هیچْ هیچ بر خواهد آمد». و قطعا نه در قالب زبان تسخیرگر جویس، یا موسیقی ییتس و سویفت، یا دیگر بزرگان هنر خارج از سرزمین مادریِ بکت، ایرلند. او برای اَدای آن «هیچ» زبان را عوض می‌کند. بین مِی ۱۹۴۷ و ژانویه ۱۹۵۰ سه رمان کوتاه به فرانسوی نوشته شد: «مُولُوی»، «مالون می‌میرد» و «نام‌ناپذیر». از دو کتاب جدیدی که درباره بکت درآمده -وقایع‌نگاریِ جامع جیمز نُولسُون؛ «نفرینیِ شهرت: زندگی ساموئل بکت» (نشر سیمون اَند شوستر) و «دنیای ساموئل بکت، ۱۹۴۶-۱۹۰۶» (نشر دانشگاه ییل)، اثر لوئیس گُوردُون، که به‌ناگزیر گفته‌های نُولسُون درباره دوره مذکور را تکرار می‌کند- هیچ‌یک ایده مورد بحث را به‌درستی درنمی‌یابند.

تا وقتی زبانِ لاتین رسانه تفکر و شناخت بود، شاعرانی دوزبانه - مثل میلتون- وجود داشتند. این حاشیه‌ای بودنِ نسبیِ زبان لهستانی بود که باعث برآمدنِ جوزف کُنراد شد؛ و در مورد زبان ایرلندی برآمدن اُسکار وایلْد («سالُومه» در ابتدا به فرانسوی نوشته شد). ولی این تغییر در بکت از منبع متفاوتی نیرو می‌گرفت. در مورد او زبانی که زبان بومی نویسنده نیست رسانه بی‌واسطه نبوغ درونیِ او می‌شود. سه‌گانه «مُولُوی»، در کنار «در انتظار گودو»، که بین اکتبر ۱۹۴۸ و ژانویه ۱۹۴۹ نوشته شد، جزو شاهکارهای ادبیات مدرن فرانسوی‌زبان‌اند. البته همین متن‌ها در ادبیات انگلیسی‌زبانِ قرن بیستم هم سر بر می‌آورند. این یک معماست. مطالعه دقیقِ ترجمه‌های بکت از آثارِ خود، این کلافِ گهواره گربه‌ی (cat's cradle)[1] انتقال و تطبیق، که او میان فرانسوی و انگلیسی، و میان انگلیسی و فرانسوی در سی‌ویک نمایش‌نامه خود، در داستان‌های خود، و در تمثیلاتِ خود می‌بافد، نشان می‌دهد که هر دو زبان برای او ضروری و گریزناپذیر بوده‌اند. بکت، به‌نحو غریبی، در زبانی استقرار می‌یابد و درون آن گونه‌ای دگردیسی را از سر می‌گذرانَد، که دقیقاً در حُکم شوخی است، یک‌جور زبانِ شخصی و اختصاصی (argot)، حرکت رنگ‌وبوی خارجی بر یک زمینه از پیش موجود. البته «زمینه از پیش موجود» می‌تواند عبارت کاملاً غلطی باشد که حاکی از یکدستیِ زمینه مذکور است. چه‌بسا بکت، کنشی اجرائی را در اعماق، در لایه‌هایی که از دیدِ ما پنهان است، ترتیب می‌دهد، در قالب گونه‌ای گدازه آتشفشانی، که در دلِ آن فرانسوی و انگلیسی (احتمالاً همراه با پاره‌هایی به‌زبان ایتالیایی، که او در دانشکده ترینیتیِ دابلین، آن را کاملاً فرا گرفته بود، در کنار زبان جویس،) در دلِ «چیزی غَنی و غریب» درآمیخته می‌شوند. ماجرا به‌گونه‌ای بود که گویی او به حالتِ پیش‌آگاهیِ تفکیک‌ناشده‌ای از کلمات و دستور زبانِ پیش از بابِل دست یافته است.

در اینجا تناقضی وجود دارد: در جویس، در ناباکُوف، محرک‌های چندزبانه منجر به وفورِ ابداعاتِ سبْکی می‌شود؛ صداها هرچه متراکم‌تر و انبوه‌تر می‌شوند. در بکت، دقیقاً عکسِ این اتفاق می‌افتد؛ رها از بارِ مُفرطِ شگردهای زبانی-سبْکی، گونه‌ای عریانی خلق می‌شود، هنرمند برهنه و برهنه‌تر و برهنه‌تر می‌شود، در مرحله اول تا رسیدن به انتها، و در مرحله بعد تا سایه انتها. کلّ ماجرا «کمتریّت» (۱۹۶۹) است:

نه صدایی نه جنبشِ خاکسترِ آسمانِ خاکستری که زمینی را انعکاس می‌داد که آسمان را انعکاس می‌داد. زمینْ آسمانْ بی‌زمان با هوای خاکستریْ یکی‌شده با خاکستریِ یکدستِ بی‌انتهای ویرانه‌ها. در شن‌زار بی‌امتناع از آن قدمی که در بی‌کرانگی بر خواهد داشت. باز روز و شبی خواهد بود بر فرازِ سر او بی‌کرانگیْ هوا باز قلبِ خواهد تپید.

یا زوجِ مشهورِ «در انتظار گودو» را روی قُوسِ زمین در نظر بگیرید. مراوده‌ها مختصر می‌شوند. فرازُوفرودهای یادآوری‌های مداوم با کلمات کوتاه صورت می‌گیرد. این حذفِ اضافات سابقه‌ای در پاسکال داردکه مورد احترامِ بکت بود. در عین حال سابقه در نسخه مُجازِ ترجمه «کتابِ جامعه» [از بخش‌های عهد عتیق] دارد -که یکی از منابعِ مرثیه‌های بکت است. با این حال، این حذفِ اضافات تناظرات مشهودی با موسیقی و هنر دارد. [آنتُون] وِبرن [آهنگ‌ساز اتریشی] با رویکرد مشابهی کار می‌کرد. تجربه‌وَرزی‌هایِ نقاشیِ مینی‌مالیستیِ سفیدبرسفید یا سیاه‌برسیاه هم همین رویکرد را داشتند. البته نزدیک‌ترین همتای بطالتِ پویای «متن‌هایی برای هیچ» بکت، در زیبایی‌شناسیِ انتزاعی‌اش، جاکومتی است. آن دو هم‌دیگر را می‌شناختند. عکس‌هایِ قدیمیِ بکت -سری شبیه جمجمه عقاب، چشم‌هایی مثل خاکسترِ گداخته- به‌نحو نسبتاً گُنگی، طراحی‌های جاکومتی را به ذهن متبادر می‌کنند. «بعد همه‌چیز باز مثلِ قبل. باز و باز به‌همین‌ترتیب. و شکیبایی تا پایانِ حقیقیِ زمان و سوگ و نفْس و نفْسِ دومْ خودش» («جُنب‌وجوش‌هایِ ایستا»، ۱۹۸۸) نفْس دومی که می‌تواند از جنس شمایل‌های مداديِ جاکُومتی باشد که در دلِ بادی نامسموع، با قدرتِ کورِ عظیمی، با گام‌هایِ بلند پیش می‌روند.

بکت به‌نحوی نظام‌مند در دلِ نفی پیش رفت - یکی از نمایش‌نامه‌های کوتاهِ او چهل ثانیه طول می‌کشد- فارغ از زندگی و کمالاتِ شخصیِ پُر و پیمان. این جادوگرِ مینی‌مالیست، مثل بورخس از جنبه‌هایی اهل علم و محقق بود و از جنبه‌هایی نُخبه. نُولسُون سیاهه مفصلی از این موارد ارائه می‌دهد (و گُوردُون هم همین روال را، هرچند با طول‌وتفصیل کم‌تر، در پیش می‌گیرد). بکت در دانشکده ترینیتی در زمینه زبان و ادبیاتِ مدرن محقق و دانشجوی جست‌وجوگر بی‌نظیری بوده. او شناخت چشمگیری از زبانِ آلمانی را به فرانسوی و ایتالیاییِ عالیِ خود اضافه کرده. تفکراتِ فلسفی برای او اهمیتی حیاتی داشتند. سَنتَ آگوستین، اسپینوزا، بِرکلی، و دکارت به‌نحو کم‌وبیش آشکاری در آثار نمایشی و حکایاتِ تأملیِ او به سخن می‌آیند. او سپهرِ کمدی الهی، «شاه لیر»، «تیمُون آتنی»، و دیگر متافیزیک‌دانانِ باده‌نوش، سیرک، سالن موسیقی، و مسابقاتِ دوچرخه‌سواریِ تور دُو فرانْس را، با ابتکارِ استثنائی، و در عین حال عمیقاً ایرلندیِ خود، در راستای خلقِ تضاد به کار می‌گیرد (می‌گویند در یک فصلِ مسابقاتِ تور دُو فرانس کسی به‌نام آقای گُودُو همیشه دیر می‌رسیده.) اگر جاکُومتی یکی از برادران بکت باشد، باستر کیتون هم یکی از آن‌هاست.

«در انتظار گودو» الهامات چندلایه خود را در دل اعجاز فشرده خویشتن‌داری و بذله‌گویی به کار می‌گیرد. ولی این منابع الهام حکم ابزار را دارند. تداخلِ صداها در سالن موسیقی و بزن‌بکوبِ سیرک و سینمای صامت زمینه‌ساز طراحی رقصِ هجاها و حرکت‌ها است. در این اثر طنین‌هایی از دکارت، کانت، شوپنهاور، و هایدگر، بیش‌وکم با بارِ کنایی و به‌طرز موذیانه‌ای رَسا، وجود دارد. همان‌طور که جناب نُولسُون مؤکدا می‌گوید؛ این چهار چهره - استراگون، ولادیمیر، پوتزو، و لاکی- اسم‌هایی دارند که به‌عنوان مواردِ چندزبانه جهان‌وطنْ جست‌وجو و یافته شده‌اند، ولی چشم‌اندازی که آنها در دلِ آن بلاغت خود را به اجرا می‌گذارند چشم‌اندازِ خانه‌به‌دوش‌های ایرلندی، و پرسه‌زن‌هایی است که با خواب در چاله‌ها گذران می‌کنند. بکت به دِینِ خود به تصویر رنج‌کشیده و متروکه غرب ایرلند در آثار [جان میلینگتُون] سینگ [شاعر و نمایش‌نامه‌نویس ایرلندی] اقرار کرده است. به‌نظر من، دیگر موردِ قابل‌ذکر تصویر تک‌درخت و تمثیل گناه نخستین در «برزخ» (۱۹۳۸) اثر ییتس است. (این شاهکار کوتاه -که تماس با آن، مثل لمسِ یخِ خشک، میخکوب‌کننده و سوزنده است - ارزش آن را دارد که به‌عنوانِ پیش‌درآمد «گودو» به صحنه برود).

آیا زندگی‌نامه چیزی درخورِ چنین هنرِ تمثیلیِ خشکِ بی‌پیرایه‌ای است؟ نگرشِ بکت به‌طرز غریبی با زندگی‌نامه مغایرت داشت. وسواسِ او در قبال خلوت و تنهایی بدل به افسانه شده. هم او و هم همسرش، سوزان - «ازدواج ما ازدواج مجردهاست» - جایزه نوبل و عالَمِ شهرت را فاجعه تلقی می‌کردند. بکت بی‌رحمانه تلاش کرد تا هرچه بیشتر از صنعت ژورنالیستی-آکادمیکِ مخرب دور بمانَد، تا در انزوایی پناه بگیرد که برای نوشته‌هایش حیاتی بود. با این حال زندگی‌نامه نوشته نُولسُون مبتنی‌بر مصاحبه‌های مُفصلی با خودِ بکت است و با همکاری او گِردآوری شده. شاید این کندُوکاو بکت را ترغیب کرده تا سعی کند سابقه سَراستی ترتیب بدهد. اسم‌ها، وقایع عادی، مسیرهای سفرهای دائمی، و شایعاتِ تئاتری از صفحات کتابِ نُولسُون سَرریز می‌کنند. در یک چشم به‌هم‌زدن: سلیقه غذاییِ بکت، پوشاک‌اش، هتل‌هایی که در آنها اتاق گرفته. ظاهراً تجربه جنسی برای او مقوله‌ای گذرا و در عین حال مهم بوده. در این مورد هم، حضورِ توأمانِ تنها خودیِ راهبانه او -این عزلت‌گزیده، این جوینده برهوت- با بریزُوپاشِ جنسی در تناقض است. این جویس بوده، این مردِ جامع‌الاطراف، که، برخلاف او، اهل تک‌همسری بوده.

بکت از بابت معلمان، حامیان، و دوستان‌اش خوش‌اقبال بود. ازهمان ابتدا، مردان و زنان برجسته‌ای، از شبکه علما و اُدبای ایرلندی، محفلِ جادوگرانِ سوررئالیست در پاریس، تا قلمروی هنر، تئاتر، و موسیقی، مسحورِ بکت شدند. یکی گوگنهایم شدیداً تحت تأثیر کاریزمای غیرتحمیلیِ این معلم جوانِ گمنام قرار گرفت. این شاهینِ لجام‌گسیخته خاموش، که همچنان کسانی او را در نقل‌مکان‌های پنهانیِ میان پاریس، دابلین، لندن، و برلین می‌دیدند و شناسایی می‌کردند. جناب نُولسُون این مواجهه‌های متعدد را با جدیت به ثبت رسانده. وقتی بکت با شهرت و اقبال روبه‌رو شد، ناشرِ آرمانیِ خود را یافت. آماده‌سازی و آرایشِ آثار او، اطمینانی که به او، هرقدر هم تجربی، به‌عنوان یکی از ضروریاتِ خود در نظر داشت، فوق‌العاده مدیونِ جُرُومُو لیندُون، مدیر انتشارات مینویی است. پیوند میان این‌دو، یکی از برهه‌های مهم تاریخ ادبیات مدرن است. حتی به‌نظر می‌رسد فُرمَتِ مینویی - با امساکِ برازنده پروسواس خود - برای بکت ساخته‌وپرداخته شده. لیندُون تمام توان خود را به کار گرفت تا مترجمان، مدیرانِ گروه‌های تئاتر، هنرپیشه‌ها، و نظریه‌پردازانی را که به خانه بکت هجوم می‌بردند از بکت دور نگه دارد. وقتی، در ۲۳ اکتبر ۱۹۶۹، آن تلگرام [جایزه نوبل] از استکهلم رسید، لیندُون بود که بکت را تا حد امکان از اَنظار دور نگه داشت.

ولی بکت، که به اَنحای مختلف احساس و اِبراز می‌کرد «تنهایی بهشت است»، نتوانست از جلسات تمرین نمایش‌نامه‌هایش دور بماند. هر حرکتِ صحنه، هر تغییر، هر نفَس، به‌خصوص در خُردنگاره‌های «نقطه صفر» متأخر، که مسئله‌شان عمدتاً تنفس باصدا و بی‌صدا است، برای بکت حیاتی بود. او بازیگرانی را تحت آموزش سفت‌وسختِ آوایی، حرکتی و نمایشی قرار می‌داد، و تا رسیدن به خستگی کامل تمرین‌شان می‌داد، که تقریباً به یک اندازه شیفته او و از او متنفر می‌شدند. درگیری‌های حقوقیِ بکت با تهیه‌کننده‌هایی که او را به کنار گذاشتن آموزش‌هایش تهدید می‌کردند یا خطر آن را به جان می‌خریدند -آموزش‌هایی با همان دقت، و جزئیاتِ فنیِ آموزش پیچیده یک پارتیتُورِ موسیقایی- پرونده‌های پرسروصدایی شدند. متن‌هایِ بکت از جنبه تعیین‌کننده‌ای صرفا طرح‌هایی مقدماتی برای اجرای صحنه‌ای‌اند؛ و اجرای دقیق برای تکمیل این آثارْ حیاتی است. به همین دلیل روی صحنه بردنِ «روزهای خوش» و «آخرین نوار کراپ» تحت خط‌کشی‌هایِ بکت برای این متن‌ها مقوله اساسیِ غیرقابل‌جبرانی است. او همین اراده و تسلّط را در تولید نمایش‌نامه‌هایی برای رادیو، از قبیل «همه افتادگان» و «اَخگرها»، به کار گرفت. بکت تولید آثاری برای تلویزیون را هم به عهده گرفت. که در آن امکان ضبط صوتی - و ویدئویی وجود دارد، و صداها و تصاویر در کنار هم وجه اساسیِ این آثار را تشکیل می‌دهند. یا، آن نمایش‌نامه‌هایی کَه به‌منظور ارائه در شکلی متفاوت، با تمهیدات متأخر، در بطلان مطلق خود شکل گرفته‌اند - دهانی که از دلِ تاریکی عقب صحنه نفَس‌نفَس می‌زند و جیغ می‌کشد- قرار نبوده فقط در قالب متن معنا بدهند. امکان اثباتِ اعتبارِ آنها در به تصویر کشیدن‌شان بر روی صحنه، پرده، یا از طریق میکروفون است. بعد از آثار شکسپیر نمایش‌نامه‌های چندانی تا این حد عمیقاً تئاتری نبوده‌اند. روایتِ نُولسُون از این‌قبیل پیچیدگی‌ها، و رابطه تَنانه-خلاقانه بکت با بیلی وایتلاو، و همکاری‌اش با پاتریک مَگی، حاوی نکات ارزش‌مندی است.

در ۱۹۸۶ سلامتی بکت رو به افول نهاد. مرگ به‌سرعت حلقه دوستانِ نزدیک‌اش را از هم می‌گسست. بکت یک خِبره ضعف و پوسیدگی جسمی بود که غالباً آن را به ریشخند می‌کشید. مرگِ رُوژه بِلِن [کارگردان و بازیگر فرانسوی]، که «در انتظار گودو» را او برای اولین‌بار به صحنه بُرد، بکت را بیش از پیش مغموم کرد. روال عادی زندگی او، در یک نقاهت‌خانه ساده بی‌تجمل، بیش‌ازپیش با اِمساک همراه شد. آخرین شعر او، «Comment Dire» - «چه‌طور باید آن را بگوییم؟»، «چه‌چیزی برای گفتن هست؟» [آن کلمه چی ست]- می‌توانسته به‌عنوان یک گورنبشته مورد استفاده قرار بگیرد. سوزان در جولای ۱۹۸۹ مُرد؛ بکت در تعطیلاتِ کریسمسِ متعاقبِ آن. برای آخرین بار، دقت به‌همراهِ امتناع از هر حرکتِ اضافه به اجرا درآمد.

در سبک بکت گونه‌ای تکامل تدریجی آمیخته به تصادف به‌وضوح حضور داشت. این موضوع با خواندنِ مجموعه «دوره کاملِ آثارِ منثورِ کوتاه، ۱۹۸۹-۱۹۲۹»، با گردآوری س. ا. گُونتارسْکی، روشن می‌شود. در داستان کوتاهِ «فرض» (۱۹۲۹) پاره‌های شکوه‌مندی از هنرِ کیچِ جویسی (sub-Joycean kitsch) حضور دارد:

بعد اتفاق افتاد. در حالی که آن زن در بحرِ صورتی فرو رفته بود که خود با مرگ پوشانده بود، با توفانِ عظیم صداها به کناری رانده شده بود، که آن خانه را هم با شدت و حدتِ پُرغرور و دیرگذر خود لرزانده بود، و در حد جوش‌وخروشِ سرسام‌آوری اوج گرفته بود، تا آن‌که، پخش و پراکنده، با نفَسِ جنگل و فَغانِ لرزانِ دریا درآمیخته بود.

تا زمانِ «تخیلِ مُرده خیال» (۱۹۶۵) چقدر این طوفان تغییر کرده بود:

نه، زندگی به پایان می‌رسد و نه، جای دیگری هیچ‌چیزی نیست، و اکنون محال است یافتنِ دوباره نقطه سفیدی که در سفیدی گم شد، که ببینی آیا آنها هم‌چنان بی‌حرکت زیرِ فشارِ آن طوفان، یا طوفانی بدتر هستند، یا در ظُلُماتِ تاریکی در پِیِ سفیدیِ خوب، یا عالیِ بی‌تغییر، و اگرنه آنها دارند چه می‌کنند.

حال اسلوب حاصله در دیدرس قرار دارد («جنب‌وُجوش‌های ایستا»):

اکنون بیارام پیش از آن‌که دوباره از نه‌چندان طولانی تا خیلی طولانی که شاید دیگر هیچ‌وقت یا یک‌وقتی از اعماق درون اُوه چطور و دوباره آن کلامِ مفقوده اینجا داشت به پایان می‌رسید جایی که هرگز تا این‌لحظه نبوده. در هر صورت به هر شکلی می‌توانست به پایان برسد و باقی قضایا.

غرابت این طنز سیاه بریده‌بریده، و بزن‌بکوبِ روان آدمی در درگیری با فنا، در آن «و باقی قضایا» نهفته: در لحن بکت، واضح و سحرآمیز.

ولی همین حس روال روزمره مشخص، حس امر کلیشه‌ای، آزاردهنده می‌شود: حذفِ پاره‌های کلامی رابط، حذف علائم سجاوندی؛ ترفند تکرارهای کِش‌دار؛ تأکید بر عباراتِ کوتاه. آن مسابقه دوچرخه‌سواری برقرار است، با دُورِ باطل و ملالِ جنون‌آمیز نامحسوس‌اش، و آدم‌های ساده‌لوحی که بارهای بار با اصابتِ رگبارِ بی‌وقفه کیک‌های خامه‌ای به‌صورت مبهوت‌شان به زمین می‌افتند. ساموئل بکت نثرِ انگلیسی‌زبان را سبُک و تُنُک کرده.

«در انتظار گودو» مرزهای تئاتر را جابه‌جا کرده، آنها را به درون کشیده، فشرده کرده، با سخت‌گیری و دقتی که با دقتِ راسین قابل قیاس است (که مورد احترام بکت بود). آیا این نگرش تأثیر کلی ماندگاری خواهد داشت؟ آیا این نگرش نهایتا به‌عنوان ضمیمه یأس‌آلودی بر تهی‌شدن دنیا از آدم‌ها در جریان جنگ‌ها، شکنجه‌ها، و نسل‌کُشی‌های قرن بیستم شناخته خواهد شد؟ گفتن‌اش سخت است. ولی از خلال این نگرش انسانیتی بس پربارتر و غنی‌تر، و به همان اندازه مخرب‌تر، اگر مایل‌اید در قالبی تیره‌وتار، فراتر از حتی موجزترین تمثیلاتِ کافکا به بیرون می‌تراود.

۱. cat's cradle؛ بازی‌ای که کودکان با کلافی می‌کنند که دو سرش گره خورده و بین انگشتان دو نفر [در اینجا دو زبان؛ فرانسوی و انگلیسی] دست‌به‌دست می‌شود.

منبع:

https://www.newyorker.com/magazine/1996/09/16/leastness/amp

مرور

فوگ مرگ

● **شرق:** پل سلان، چامه‌سرای مشهور رومانیایی‌تبار آلمانی‌زبان، چامه مشهورش با عنوان «فوگ مرگ» را این‌طور آغاز کرده است: «شیر سیاه سپیده‌دم را شامگاه می‌نوشیم/ نیمروز و بامداد می‌نوشیم، شب می‌نوشیم/ می‌نوشیم و می‌نوشیم/ گوری در گودی ابرها می‌کنیم، آنجا می‌توان به آسودگی خفت...». خورخه سمپرون عنوان مجموعه‌ای از سخنرانی‌هایش را که در قالب کتابی منتشر شده، براساس سطری از همین چامه پل سلان، «گوری در گودی ابرها» نام نهاده است. این کتاب این روزها با ترجمه عبدالوهاب احمدی در نشر آگه منتشر شده است. خورخه سمپرون، نویسنده، سناریونویس، منتقد هنری و نظریه‌پرداز اسپانیایی است که در سال ۱۹۲۳ در مادرید متولد شد. کتابی که به‌تازگی از او به فارسی منتشر شده، درواقع گزیده‌ای از سخنرانی‌های او است که مربوط به دو دهه پایانی قرن بیستم هستند. قرن بیستم قرنی پرآشوب و متلاطم بود و سمپرون در سخنرانی‌هایش به برخی از مهم‌ترین رویدادهای این سده پرداخته است. مترجم کتاب در آغاز یادداشتی که در ابتدای کتاب نوشته، به همین موضوع اشاره کرده است: «گفته‌اند که تاریخ سده بیستم را می‌توان همچون رمانی آکنده از نبردها، جنگ‌های هراسناک و کشاکش‌ها خواند. هرچند دو جنگ جهانی، پیدایش نظام‌های توتالیتر-فاشیستی و کمونیستی، دیکتاتورهای راست و چپ، ایدئولوژی‌های برانگیزنده و برباددهنده، کاربست جنگ‌افزارهای کشتار جمعی و هسته‌ای مهر خود را بر این سده کوبیده‌اند؛ اما این سده برچیدگی نظام استعماری، بیداری و آگاه‌شدگی مردمان بیشتر کشورها، دامن‌گستری آزادی‌ها و به‌رسمیت‌یابی حقوق انسان، افزایش شمار دولت‌های دموکراتیک و پیشرفت‌های چشمگیر در زمینه‌های علمی، فرهنگی، بهداشتی و... را نیز به خود دیده است». مترجم کتاب سمپرون را ازجمله روشنفکرانی می‌داند که گواهی‌دهنده رویدادهای مهم این دوران است. سمپرون دوران نوجوانی و جوانی‌اش را در یکی از بحرانی‌ترین دوره‌های قرن بیستم زیسته است. او در نوجوانی به مبارزه با نازیسم پرداخت و دو سالی در یکی از اردوگاه‌های کار اجباری با سختی‌های بسیار به سر برد و بعد به کمونیسم روی آورد؛ اما این نیز دوامی نداشت. سمپرون در آثارش کوشیده تا تجربه‌هایش از این دوران را در فرم‌های مختلف نوشتاری روایت کند. آن‌طور که مترجم کتاب نیز توضیح داده، سخنرانی‌های گردآمده در «گوری

گوری در گودی ابرها
خورخه سمپرون
ترجمه عبدالوهاب احمدی
نشر آگه

در گودی ابرها»، فاقد ترتیب زمانی و تاریخی‌اند و اگرچه محور اصلی آنها مسائل اروپا در قرن بیستم و وضعیت امروزی و آینده اروپا است؛ اما پرداختن به موضوعات هنری و اجتماعی و فلسفی و سیاسی دیگر سخنرانی‌ها را پربارتر کرده است. سمپرون در آغاز پیشگفتارش درباره سخنرانی‌های گردآمده در کتاب نوشته است: «هنگام بازخوانی مطالب این مجموعه برای چاپ به زبان فرانسه، دریافتم که به رغم گونگی بن‌مایه‌ها و اوضاع و احوال معین هرکدام، گونه‌ای پیوستگی درونی -گاه پایدار و حتی تکرای- در آنها وجود دارد که بی‌گمان ... و پیش از هر چیز به واقعیتی عینی یعنی به واقعیت بافتار تاریخی مربوط می‌شود. همه متن‌های گردآمده در این مجموعه، به جز یک متن، سخنرانی‌هایی هستند که به مناسبت یادبودها، همایش‌های گوناگون یا گردهمایی‌هایی دانشگاهی در آلمان ایراد شده‌اند». سمپرون در ابتدا بیشتر به فعالیت‌های حزبی و سیاسی مشغول بود؛ اما بعد از آنکه به مرور از مارکسیسم دور شد و به سوسیال‌دموکراسی گرایش یافت، کم‌کم از فعالیت‌های مستقیم سیاسی هم فاصله گرفت. زندگی هنری و ادبی سمپرون با نگارش «سفر بزرگ» در سال ۱۹۶۳ آغاز شد و تا پایان زندگی‌اش به این کار ادامه داد. در سال ۱۹۶۶ او به سناریونویسی هم روی آورد و در طول چند دهه برای کارگردانان مطرحی چون آلن رنه، کوستاو گاوراس، جوزف لوزی و... سناریو نوشت. او در سال ۱۹۶۹ نیز برنده جایزه ادبی فمینا برای نوشتن کتاب «مرگ دوم رامون مردکار» شد. او در دهه ۱۹۸۰ به سراغ روایت خاطره‌هایش از دوران زندان و اردوگاه نازی‌ها پرداخت. سمپرون نسبت به آینده اتحادیه اروپا و به طور خاص آینده چپ در اروپا حساس بود و دغدغه‌هایش در این زمینه در دو کتاب «انسان اروپایی» و «چپ به کجا می‌رود» دیده می‌شود. در بخشی از مقاله «شر و مدرنتیه: پویش تاریخ» می‌خوانیم: «بی‌گمان این نکته را رفته‌رفته درمی‌یابند که هرمان بروخ یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان سده بیستم است و نام برخی از رمان‌هایش همچنان در یادها مانده است. ازجمله می‌توان از خواب‌گردها، بی‌مسئولیت‌ها، مرگ ویرژیل نام برد. افزون بر این، نمایش‌نامه او به نام زرلین بانوی خدمتکار، سراسر جهان را درنوردیده است. اما آنچه کمتر می‌دانند این است که بروخ اندیشه‌ورز سیاسی و فیلسوف تاریخ نیز هست که به‌ویژه به پدیده توده‌ای‌شدن و انبوه‌شدگی جامعه‌های مدرن دموکراتیک توجه داشت. در سال ۱۹۴۰، هرمان بروخ به ایالات متحده آمریکا پناه برده است. او دو سال پیش‌تر توانست اتریش نازی‌زده در پی انشلوس را با دشواری و خطرپذیری ترک گوید».