نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

« ۴۹ – ۷۱ »

حقیقت و معنا در آثار ساموئل بکت
(با تاکید بر دیدگاه‌های آلن بدیو و تئودور آدورنو)

ابوالفضل حداد[۱]

چکیده

در میان خیل کثیری از نویسندگان جهان، دو فیلسوف معاصر و صاحب نام، آلن بدیو و تئودور آدورنو، از معدود کسانی هستند که به ساموئل بکت توجه کرده و آثارش را مورد بررسی قرار داده اند. آثار بکت نقطه ای بر پایان مدرنیسم محسوب می شود و دارای آن ویژگی هایی است که آدورنو و بدیو در درون آنها به مباحث فلسفی خود ارجاع می دهند. در این مقاله بحث حقیقت که از مفاهیم کلیدی فلسفه بدیو به شمار می رود و همچنین بحث معنا از نگاه ادورنو، مورد مطالعه قرار خواهد گرفت که نشان دهنده عمق درک این دو فیلسوف نسبت به بکت و آثار او است. از جمله ویژگی های ساموئل بکت که توجه این دو فیلسوف و سایر متفکرین را به خود جلب کرده، عدم پرداختن به بحث و مفهوم بازنمایی و از سویی در هم شکستن ساختار زبان در آثارش است. آن چه در این مقاله بیش از همه حائز اهمیت است، بحث پایان، شکست و رنج خواهد بود که تجلی آن به زیبایی در آثار بکت قابل رویت است، زیرا همان طور که اشاره خواهد شد مسایل اصلی فلسفه ی معاصر با نوعی پایان پذیری گره خورده که کاملا با آن چه در آثار بکت اتفاق می افتد مطابق و هم شکل است.

کلید واژه ها: حقیقت، معنا، بکت.

[۱] کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

مقدمه

این مقاله در پی آن است که با طرح اندیشه‌های دو فیلسوف برجسته‌ی جهان معاصر، یعنی آلن بدیو(۱۹۳۷) و تئودورآدورنو (۱۹۰۳-۱۹۶۹)، به بررسی آثار ساموئل بکت (۱۹۰۶-۱۹۸۹) و مسایلی که در درون آن آثار از حیث حقیقت و معنا وجود دارد، بپردازد و دیدگاه این دو فیلسوف را بر اساس آنچه در فلسفه شان می‌گذرد، در ارتباط با ساموئل بکت مطالعه کند.

لازم به ذکر است، از آنجا که در فلسفه‌ی بدیو؛ سیاست، علم، هنر و عشق چهار مقوله‌ی اساسی و قابل توجه برای تحلیل مبحث حقیقت به شمار می‌روند، نویسنده از این موارد برای بررسی حقیقت موجود در آثار بکت بهره نبرده است؛ زیرا قراردادن اندیشه‌های ساموئل بکت در این چهار مقوله و استخراج تمثیل‌هایی بر اساس آنها، امروزه دیگر ما را به آن عمق و ژرفای موجود در آثار بکت نمی‌تواند نزدیک‌ترکند و یا تنها راه‌های ممکن برای شناخت او محسوب شود. آنچه در این مقاله بیش از همه حائز اهمیت خواهد بود، مواجهه‌ی بکت با مساله‌ی پایان و به شکست رسیدن هنرمند است که بدیو نیز با پیوند زدن این امر به پایان فلسفه، به آن حقیقتی که مدنظر دارد اشاراتی دارد که به فراخور مباحث مقاله به آنها پرداخته خواهد شد.

در سوی دیگر این مطالعات، تئودور آدورنو فیلسوف مطرح مکتب فرانکفورت قرار گرفته که با رویکرد کاملا انتقادی خود - همان گونه که در دیالکتیک منفی اش مطرح ساخته- در پی این امر است که انتقاد، برخلاف گرایش‌های درونی اش، باید درون ابزار مفهوم باقی بماند.

آدورنو به هیچ وجه به دنبال تفسیرهای هرمنوتیکی، که به تدریج به تاویلی از هرچیز دست می‌یابند نیست. او به دنبال معنایی در اثر است که به راحتی تفسیر پذیر نباشد، زیرا از نگاه او تفسیر فلسفی اصیل، هیچ گاه با معنای ثابتی مواجه نمی‌شود. وی آن قدر به معمای نهفته در اثر می‌پردازد که در آن معنا نه تنها مستحیل، بلکه منحل شود. بنابراین، آدورنو معنای موجود در بطن آثار بکت را دریافته و معتقد است معنا در زمینه‌ی آثار ادبی او بی‌معنا شده است. شیوه پژوهش حاضر اسنادی - کتابخانه ای و روش- رویکرد آن توصیفی تحلیلی است.

۱- حقیقت

هنگامی که ساموئل بکت با ژورژ دوتویی (۱۹۲۵) به مصاحبه می‌پردازد، جمله بسیار ارزشمند و حائز اهمیتی را بیان می‌کند که می‌تواند سرآغاز بحث حقیقت باشد و آلوارز نیز در کتابش یعنی بکت آن راباز می‌گوید: «هنرمندبودن یعنی شکست خوردن، آن هم شکستی که هیچ کس دیگر جرات تجربه‌ی آن را ندارد» (آلوارز، ۲۴۲).

این جمله ذکر شده از سوی بکت، از نظر نویسنده، از مهم‌ترین نکات این بخش است. زیرا آنچه وجود دارد، نوع بخصوصی از حیوان است، که در شرایط معین فرا خوانده می‌شود تا به سوژه بدل یا در واقع با سوژه ترکیب شود. این بدان معناست که بگوییم در یک لحظه‌ی مفروض، آنچه هست (از نظر جسمی و توانایی‌ها) فراخوانده می‌شود تا عبور حقیقت را در مسیرش ممکن سازد. بدین ترتیب، جانوری انسانی را فرا می‌خوانند تا بدل به نامیرایی شود که هنوز نیست و آنچه حاصل می‌آید وانهاده بودن سوژه و به بحران رسیدن خالق آن است که عجز و ناتوایی‌هایی را با خود همراه دارد و این یعنی رسیدن به همان بحران بازنمایی که گریبان هنرمند و سوژه اش را می‌گیرد. مبحثی که بکت به شدت می‌کوشید در آن گرفتار نیاید و البته با آثاری که ارائه کرد باعث شد بسیاری از فیلسوفان از جمله تئودور آدورنو و آلن بدیو در مقابل وی کرنش کرده و مباحث فلسفی خود را در آثار وی بجویند.

آلن بدیو مهم‌ترین وخلاق‌ترین فیلسوف معاصر فرانسوی، امکان ظهور و تجلی فلسفه را زیر تاثیر چهار شرط (سیاست، علم، هنر و عشق) محقق می‌شمارد. بدین ترتیب، رویدادهای مزبور، تولیدکننده‌ی حقیقت‌های فلسفی اند. او با تاکید کردن بر سویه‌ی حقیقت، در بسیاری از مقالات و کتاب‌هایش، جایگاه فلسفه را به نوعی مبهم ارزیابی کرده و در همه‌ی نوشته‌هایش پیوسته تاکید می‌ورزد که فلسفه باید از وسوسه‌ی نسبت دادن حقیقت خاص خود به حقیقت هریک از گفتمان‌هایی مانند فلسفه هنر، فلسفه سیاسی و غیره بپرهیزد. همان فرآیندی که از آن با عنوان فاجعه یا بحران‌های فلسفی یاد می‌کند. بدیو اغلب می‌کوشد ویژگی‌های نادر و استثنایی پیوند خوردن حقیقت‌های تولید شده به دست گفتارهای مختلف را کشف کند.

اما پیش از آن که مسئله حقیقت از دیدگاه بدیو را بسط دهیم، لازم به ذکر است که به لحاظ تاریخی حقیقت مقوله ای است که حتی پیش از آغاز فلسفه‌ی یونان واژه ای در خور تامل بوده است. حقیقت پیشاپیش در فلسفه‌ی آغازین یونان معنایی دو گانه داشته. بهترین ترجمه برای اصطلاح aletheia، آن طور که در زبان زندگی یونانیان به کار می‌رفت، آشکارگی

ناپنهان است، زیرا همواره با راستی کلمه و گفتار پیوند می‌یافت. حقیقت علی رغم آن که در اندیشه‌های فلسفی افلاطون (۳۴۷-۴۲۷) وجود دارد تا سال‌ها ی خیلی بعدتر در اندیشه‌های رنه دکارت(۱۵۹۶-۱۶۵۰) ،کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۴) وهگل (۱۷۷۰-۱۸۳۰) نیز جلوه کرده ودغدغه‌ی آنها در زمینه‌ی روح مطلق، در دوران «من کی هستم؟»، بوده است. تفسیر حقیقت در دوران سرشار از متافیزیک تا روزگار فردریش نیچه (۱۷۷۰-۱۸۴۳) تفاوت بسیار کرده و فیلسوفان معاصر که هریک به دریافتی از نیچه رسیدند، برای درک حقیقت به سمت و سویی تقریبا بر عکس دوران پیش شتافتند. به طور مثال،آرتور شوپنهاور(۱۷۸۸-۱۸۶۰) بر آن بود که فقط یک نوع حقیقت معین وجود دارد که در آن سوی جهان پدیدارها مستقر است واین گفته باعث شد که نیچه آن را برنتابد و حقیقت را دست نایافتنی یا به کلی افسانه ای بشمارد. وی در *تبارشناسی اخلاق* اذعان دارد: «این خواست حقیقت، این بازمانده یک آرمان، اگر شاخ و برگش را بزنیم، باز همان آرمان است، در جدی‌ترین و معنوی‌ترین صورت بندی و باطنی‌ترین شکل آن» (دلوز،۱۵۸). با این تعریف نیچه، تقریبا مسجل شد که حتی تعریف حقیقت همیشه تا حدی تابع زبان و همین طور تاریخ است. پس با توجه به توضیحی که داده شد بعد از دوران نیچه به خصوص در دوران معاصر، تعاریف ارائه شده در زمینه‌ی حقیقت متفاوت با دوران گذشته می‌باشد زیرا میشل فوکو(۱۹۲۶-۱۹۸۴) که در صدد در هم شکستن طرز تلقی پوزیتیویستی دانش بود قصد داشت خود مفهوم کلی حقیقت را نیز مورد تردید قرار دهد. به گونه ای که موریس بلانشو (۱۹۱۷-۲۰۰۳)، نویسنده و نظریه پرداز فرانسوی، که بیش از هر کس دیگر به ادبیات به عنوان مقوله‌ی جدی فلسفه می‌نگریست در کتاب حکم مرگ خود می‌گوید: «حقیقت را به حال خود بگذاریم، زیرا نامکشوف ماندن آن سودمندتر است» (بلانشو،۱۵). در زمینه‌ی هنر هم مثلا هوارد بارکر(۱۹۴۶)، نمایش نامه نویس مطرح انگلیسی، صادقانه گفتن حقیقت را تظاهر رقت بار تئاتر می‌دانست.

حال پس از داشتن پیش زمینه ای کوتاه درباره‌ی مبحث حقیقت در این دورانی که به قول آلن بدیو سرشار از پایان است، به سوی درک حقیقتی می‌رویم که وی از آن سخن می‌گوید. البته از آنجا که برای توضیح و توصیف حقیقتی که بدیو از آن یاد می‌کند، دست کم نیازمند شناخت چهار شرط ذکر شده از طرف او و رویدادهای موجود در فلسفه‌ی معاصر هستیم و از طرفی با توجه به اینکه در مورد بکت نیز نیازمند گزین گویی‌ها، شرح رویدادها و وضعیت موجود در آثارش هستیم، پس با جمله ای از مالارمه (۱۸۴۲-۱۸۹۸) که بدیو نیز آن را چندین بار در مقاله‌های مختلف به خصوص در *میل فلسفه و جهان معاصر* مطرح می‌کند،

به سوی درک حقیقتی می‌رویم که نیازمند مرتب کردن زمینه‌های کثرت یافته است. به قول مالارمه: «هرفکری پرتاب تاسی است» (بدیو، ۶۹). به نظرمی‌رسد این فرمول معمایی، در عین حال معرف فلسفه هم هست، زیرا فلسفه، فکر امر کلی آنچه برای هر تفکری حقیقی است، پیش می‌کشد. سوژه پرتاب تاسی است که بخت و تصادف را کنار نمی‌زند بلکه آن را به منزله‌ی تائیدی بر اصل موضوعی، که مبنای قوام یافتن سوژه است، به انجام می‌رساند. برای مثال جهان سوفوکل(۴۰۶-۴۹۶) سوژه ای است بر حقیقت هنری که همان تراژدی یونان است. کار سوفوکل سوژه ای متناهی تابع این حقیقت نا متناهی است. به همین قیاس، آن حقیقت علمی که به همت گالیله تعین یافت، تا بی‌نهایت دنبال می‌شود. پس در این راستا برای درک امر نامتناهی نیازمند درک جهت گیری‌های مهم فلسفی در دوران معاصر یم.

سه جهت گیری مهم و اساسی که در دوران معاصر شکل گرفته اند؛ سه گرایش قابل توجه اند که نخستین آنها، مربوط به جهت گیری هرمنوتیکی است و شناخته شده‌ترین فعالان آن مارتین‌هایدگر (۱۹۷۶-۱۸۸۹) وهانس گئورک گادامر(۲۰۰۲-۱۹۰۰) هستند که رسالت رمزگشایی از معنای بودن در جهان را برعهده‌ی فلسفه می‌گذارند. مفهوم مرکزی این گرایش تفسیر یا تأویل است. طبق بررسی ایرما ریما مکاریک (۱۹۵۱) در کتاب *نظریه ادبی*،هایدگر در کتاب *هستی و زمان* (۱۹۲۷) که از آثار اولیه اش به شمار می‌آید، « نوعی هرمنوتیک ضد ذهنی را بنیاد نهاد که بر مکان مندیِ تمام و کمالِ ما در تاریخ و زبان تأکید می‌کند» (مکاریک، ۴۶۳). برپایه الگوی‌هایدگری، ادبیات بیش از آن که نیات فردی به شمار رود، ارتقاء یک جهان یا جهان بینی به ساحت آگاهی است. برای چنین فلسفه ای، تقابل بنیادین، همان تقابل امر بسته و امر گشوده است و هدف تفسیر، خنثی کردن این جستار و واگشودن آن به روی معناست.

در فلسفه‌ی پوزیتیویستی و گرایش تحلیلی، هدف فلسفه، مشخص ساختن دقیق گفته‌های واجد معنا و گفته‌های بدون معناست. ابزار اساسی این فلسفه تجزیه و تحلیل منطقی و دستوری گفته‌ها و در نهایت کل زبان است. این فلسفه درصدد مطالعه‌ی دقیق و موشکافانه مفاهیم است و پیروان این سنت معتقدند که در روش‌ها و شهود متعارف، راه اصلی، کشف حقیقت است. این فلسفه همواره به نوعی دیدگاه رفتارگرایانه در مورد پدیده‌های ذهنی تمایل داشت. بدیو در مقاله‌ی *میل معاصر فلسفه در جهان معاصر* می‌گوید: «برای گرایش تحلیلی ، هدف فلسفه همانا درمان و سنجش است. مساله‌ی فلسفی، درمان ما از بیماری توهمات و کژتابی‌های تفرقه انگیز زبان است» (بدیو، ۷۳). جرج ادوارد مور (۱۸۷۳-۱۹۵۸)، برتراند

راسل (۱۸۷۲–۱۹۷۰) و لودویگ ویتگنشتاین (۱۸۸۹–۱۹۵۱) از میراث داران بزرگ این فلسفه محسوب می‌شوند.

دست آخر، آخرین گرایش، یعنی فلسفه‌ی پسامدرن، هدف فلسفه را واسازی مقولات پذیرفته شده‌ی مدرنیته می‌داند که تصاویری از شاخصه‌های معینی همچون بازتابندگی آیرونی و آمیزه ای از هنر عامه پسند و هنر رسمی را به نمایش می‌گذارند. مکاریک در همان کتاب *نظریه ادبی*اش ذکر می‌گوید: «گفتمان‌های پسامدرن می‌خواهند از قراردادها استفاده و سوء استفاده کنند. آنها را مستقر و در عین حال واژگون سازند» (مکاریک، ۸۲). این فلسفه به ویژه خواستار انحلال سازه‌های کلان قرن نوزدهم است که هنوز اسیرشان هستیم، مانند ایده‌ی سوژه تاریخی، ایده‌ی پیشرفت، ایده‌ی انقلاب، ایده‌ی بشریت و ایده آل علم. به طور خلاصه هدف این گرایش از دیدگاه آلن بدیو، علی رغم اعلام منسوخ شدن سازه‌های کلان پیش گفته، این است که به ما نشان دهد، در کثرتی زندگی می‌کنیم که هیچ حماسه‌ی عظیمی در تاریخ وجود ندارد. هر سه‌ی این گرایش‌ها با این نگرش هم سو هستند که در پایان دوران متافیزیک قرار داریم، زیرا فلسفه دیگر در مقامی نیست که بتواند جایگاه کلاسیک اش را حفظ کند و همان طور که بدیو می‌گوید، این سه گرایش برآنند که فلسفه، خودش در بطن پایان مستقر است، یا آن که فلسفه در حال اعلام شکل خاصی از پایان خویش است و به قول ژان فرانسوا لیوتار(۱۹۲۴–۱۹۹۸)، پایان روایت‌های کلان، که همان پایان پیکربندی سوژه و تاریخ است. بدیو، در مقاله‌ی *میل فلسفه در جهان معاصر* این مضمون را بدین شکل نیز باز می‌تابد: «آرمان حقیقت، حتی آن گونه که فلسفه کلاسیک مطرح می‌کرد، به پایان خود رسیده است و ما باید به جای ایده‌ی حقیقت ایده‌ی کثرت معانی را جایگزین سازیم. از آنجا که در وضع کنونی جهان، مجالی برای شکوفا یا مطرح شدن وجود ندارد، پس تردیدی باقی نمی‌ماند که فلسفه بیمار است و همچون همیشه مساله این است که بدانیم این بیماری مهلک است یا نه، آن را تشخیص دهیم و ببینیم درمان پیشنهادی به واقع همان است که کلک بیماری را خواهد کند» (بدیو، ۸۲).

هر سه گرایش فلسفی، اذعان به پایان متافیزیک دارند و معتقدند که فلسفه خودش در بطن پایان مستقر است. مثلاً در نزدهایدگر مضمون پایان، عنصر مرکزی تفکر او است. و از طرفی خاتمه‌ی کل دورانی که از افلاطون آغاز می‌شود، کل دوران تاریخ وجود و تفکر. این خاتمه یا فروبستگی، نخست در هیات اضطرار و خرابی و بی‌خانمانی ناشی از دستور تکنولوژی تحقق می‌یابد. به قول بدیو: «هیچ فلسفه ای به اندازه‌ی فلسفه‌ی کارناپ (۱۸۹۱–

۱۹۷۰) از فلسفه‌ی‌هایدگر دور نیست. با این حال کارناپ هم پایان هر نوع امکان تحقق متافیزیک را اعلام و متافیزیک در نزد او چیزی نیست مگر گفته‌هایی که بی‌قاعده وتهی از معنایند» (همان: ۷۵). در هر یک از این سه گرایش اصلی، فلسفه‌ی معاصر مقوله‌ی حقیقت و به همراه آن هیات کلاسیک فلسفه را به محاکمه می‌کشد.

حال با توجه به گفته‌های بالا، کاملا مشخص می‌شودکه بکت به دلیل معاصر بودن با این دوران سرشار از پایان به چیز دیگری غیر از همین پایان نمی‌اندیشد و آن را به نحوی در آثارش نمایان می‌سازد و لذا تقریباً تکلیف حقیقت درباره‌ی بکت مشخص است. اما از آنجا که به اجبار، برای رسیدن به عمق فاجعه، پیمودن مسیرهای دیگر ضروری به نظر می‌رسد، دیدگاه بدیو از بکت می‌تواند ما را بیشتر در آن مسیر قرار دهد، مسیری که به تعبیر خود بکت در مصاحبه با ژرژ دوتویی: «همان هنری که خسته از دستاوردهای ناچیز خود است، خسته از تظاهر به قادر بودن، از خود قادر بودن، از انجام کمی بهتر،خسته از همان کار قدیمی، از کمی جلورفتن در مسیرهمان جاده تیره و کسالت بار قدیمی» (آلوارز، ۳۴۲). علاوه بر گفته‌ی بکت این نقل و قول از کتاب *on Beckett* آلن بدیو می‌تواند پر بی‌راه نباشد: «بله البته، اینکه در بکت هیچ اتفاقی نیست. و آن پافشاری‌ها (اصرارها) هیچ اتفاقی محسوب نمی‌شوند، مانند گودو به سان مُلوی در جست و جوی مادرش. و این تکرار همیشگی همسانِ، در یاس ماندن و رنج کشیدن بدن‌هایی است که سرگرم نگریستن به گذشته غلتان جهان اند، اما چرا آغازی در ازای آنچه اتفاق می‌افتد نیست. به همراه این شکل غیرمنتظره ی متوقف ماندن نثر هم در ضرباهنگ و هم در تصویر» (Badiou,113)[1].

این عقیده‌ی بدیو را اگر در کنار توصیف ژیل دلوز(۱۹۲۵-۱۹۹۵) درباره‌ی فرانسیس بیکن(۱۹۲۴-۲۰۰۱) در تفسیرِ کتاب *منطق احساس* قرار دهیم، در می‌یابیم که: «وحدت ضرباهنگ در بی‌نظمی، در شب، سقوط می‌کند. در نقطه ای که تفاوت سطح‌ها برای همیشه و شدیداً در هم می‌ریزند، مارا به ورای ارگانیسم و در عین حال در مرز بدن فیزیکی، بدن بی‌اندامی قرار می‌دهد که آرتوکشف کرد و چنین نام نهاد: بدن بدن است / تنها می‌ایستد / بی‌هیچ نیازی به اندام‌ها / بدن هرگز نوعی ارگانیسم نیست / ارگانیسم‌ها دشمن بدن اند. بدن بی‌اندام بیش از آن که نقطه‌ی مقابل اندام‌ها باشد، در تقابل با چیزی قرار

---

[1]- این بخشی از مقاله ی What Happens (آنچه اتفاق می افتد) است که نگارنده ترجمه کردسه است. برای آگاهی بیش تر می توانید به:

Badiou, Alain. *On Beckett*.London:published by clinamen press,lininted.1992

می‌گیرد که ارگانیسم – سازمان اندام‌ها – می‌نامیم» (دلوز، ۶۹). همانند شخصیت‌های بکت، بدن بی‌اندام را اندام نامعین می‌توان تعریف کرد. زیرا آثار بکت در مقابل ارگانیسم، که مشخصه‌ی اندام‌های معین است، قرار دارد. همانند کلو و هَم در نمایش نامه‌ی *دست آخر*، مالون در *مالون می‌میرد* و البته خانم رونی در نمایش نامه‌ی *همه افتادگان*. بدن بی‌اندام آنها، بی‌زمانی در وضعیت فلج آنها و تمام اینها مجموعه‌ی هیستریک بدن را شکل می‌دهد. زیرا به گفته‌ی دلوز در کتابِ *منطق احساس*: «کاراکترهای بکت و فیگورهای بیکن محیطی مشترک – ایرلندی واحد – دارند: محوطه مدور، منزوی کننده و جمعیت زدا؛ زنجیره فلج‌های مغزی و جسمی درون محوطه مدور» (دلوز، ۷۴). فرم حلزونی، پرتکرار و کش دار آثار بکت گویی ضرب آهنگ یک نواخت و رفت و برگشتی دارند که بدن فرسوده و ویران بشر امروز را گواهی می‌دهند. انگار چیزی جز بدن‌ها و زبان‌ها درکار نیست. برای دریافت بهتر فضا وحال و هوای آن طرح نمایش نامه‌ی بداهه اوهایو از ساموئل بکت بی‌ربط نیست:

«خ[2]: پس قصه‌ی غم انگیزی که بار آخری نقل شد، همان طور نشستند، انگار که سنگ شده باشند. از تک پنجره‌ای سپیده نوری نتاباند. از خیابان صدای جان گرفتن دوباره نیامد. یا نکند غرق در افکاری که کسی نمی‌داند توجهی نکردند/ به روشنای صبح/ به صدای جان گرفتن دوباره. افکاری که کسی نمی‌داند: فکر، نه، فکر که نه. مغاکای عقل. غرق در مغاکای عقل که کس نمی‌داند. مغاکای بی‌عقلی. آنجا که نوری را بدان راه نیست. صدایی را. پس همان طور نشستند انگار که سنگ شده باشند. قصه‌ی غم انگیز بار آخری نقل شد.]مکث[هیچ برای گفتن نمانده» (بکت، ۱۱۱).

انسان دوزخی بکت، حیرت انگیزترین مجموعه وضعیت‌هایی است که بدون تحقق بخشیدن به آن حالت‌ها، موقعیت‌ها، راه رفتن‌ها درگیر با امر ممکنی است که بیشتر و بیشتر محدود است به آنچه همیشه و هنوز اتفاق می‌افتد. آثار بکت همگی مملو از تسلسل‌های تحلیل برنده هستند و همان طور که دلوز در مقاله‌ی فرسودگی اش بیان می‌دارد، فرساینده هستند. نوعی فرسودگی که به فراموشی هم مبتلاست. فراموشی با فلج ذهنی و جسمی که همین طور ژنریک و به همراه کثرت است. وقتی مُلوی درحالی که در گودال دراز کشیده، ناتوان از چگونگی ترک شهرک به خود می‌گوید، گویا پیش از آن که بمیرد چیز کاملی وجود ندارد، از

---

[2]– منظور از خ ، خواننده در نمایشنامه ی بداهه اوهایو از ساموئل بکت است که توسط باربد گلشیری به فارسی در آمده و نشر هرمس آن را به چاپ رسانده است.

این روست که اگر در شهودی ناگهانی نام خود را بتواند به خاطر بیاورد، دلیل دیدار با مادرش را خودبه خود ازیاد می‌برد. دلایلی که به دست فراموشی سپرده و فرآیند تداعی کردن جزئیات، دیگر بار از خاطر می‌روند. بله، فراموشی که نشان می‌دهد هیچ چیزی برای گفتن باقی نمانده و باردیگر بکت در مصاحبه با ژرژ دوتویی در همان کتابِ بکتِ آلوارز، اشاره به پایانی دیگر دارد:

«این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیزی که قابل بیان باشد، هیچ چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن» (آلوارز، ۲۰۳).

اما رخداد، که بارزترین مفهوم فلسفه‌ی بدیو است، نشان دهنده‌ی چیزی است که در عرصه‌ی وجود و در گفتار هستی شناسی متمایز نمی‌شود. مساله‌ی اساسی این است که چگونه می‌توان از آنچه تمیزناپذیر است، بهره گرفت. از نظر بکت رخدادها هیچ شالوده‌ی عینی یا علت روشنی ندارند و از هیچ وضعیت دیگری، بیرون از وضعیت خاص سرچشمه نمی‌گیرند، و از همین روی در قاموس هستی شناسی اش، رخداد به آنچه وجودِ به ما هو نیست تعلق می‌یابد. درمورد بکت، تا آنجا که به مقصد مربوط می‌شود، هیچ مقصدی نه دربردارنده‌ی یک رخداد می‌تواند باشد و نه قاضی آن. هیچ مرجعی در کار نیست که بتوان نتیجه‌ی یک رویه‌ی حقیقت رابه محکمه‌ی او برد. بر اساس نظر بدیو در مقاله‌ی *در باب فرآیند حقیقت* می‌توانیم بفهمیم دیدگاه وی همانند نیچه این است که حقیقت کامل افسانه ای بیش نیست، زیرا حقیقت هرگز کامل نیست و هرگز هم پایان نمی‌پذیرد. به گفته‌ی او: «یک حقیقت هیچ گاه در گرو نقد نیست. حقیقت پشتوانه ای جز خود ندارد و هم بسته‌ی گونه‌ی جدیدی از سوژه است که نه استعلایی و نه جوهری است...». «هر نامه که مبدأ یک حقیقت است نامی است متعلق به بیش از برج بابل. هرچند که باید درون این برج به گردش درآید» (بدیو، ۱۵۹و ۱۵۷).

اما در بکت آنچه شایسته‌ی نام رخداد است، چیزی است که از خلاء وضعیت برآمده باشد. زیرا آن که با رخداد پیوند سلبی دارد، جز تکرار وضعیت ماقبل رخداد کار نمی‌کند و این امر بدان دلیل است که شاید تفکر در زمینه‌ی آثارش، به نفس نفس زدن افتاده و همانند آنچه در نمایش نامه‌ی *دست آخر*، وجود دارد، انگار قطعه ای از برهوت به ناگاه در سرش وارد شده و یا به قول دلوز در کتاب *منطق احساس*، انگار اقیانوسی سر را به دو نیمه شکافته است. همانند فاجعه و فریاد بر بوم بیکن. یعنی آن اتفاق غیر بازنمایانه‌ی بی‌اختیار و

بی‌هدف که نه مدلولی دارد و نه دلالتی و فقط وانهادن و توقف تدریجی برای خروج است. اما به کجا؟ باردیگر به هیچ. به همان پوزخند کلو در *دست آخر*، پس از پایین آمدن از چهارپایه.

به گفته بدیو در کتاب *On Beckett* در این باب بهتر است، چند لحظه سکوت کنیم و به اثر *Worst ward Ho* بکت بیندیشیم. زیرا آنچه بکت از خلاء موجود در آثارش به گونه ای نا محسوس بیان می‌کند، کاملا با آنچه بدیو از تحلیل آثار ش بدست می‌آورد، اشتراک دارد و برای همین است که مثال‌هایی در این راستا از آثار بکت ارائه می‌کند. «–کافی. ناگهان کافی. ناگهان به تمامی دور. بدون جنبش و ناگهان به تمامی دور. به تمامی کوچک. سه میخ، سه سوراخ. در بیشترین تاریکی، در راه‌های بی‌راه خلأ. برای پل زدن بر شکاف میان عدم تناهی وضعیت‌های غیرهستی شناختی؛ وضعیت خاصی است که راجع به خلاء است» (Badiou,115).

در این باره بدیو می‌گوید که دست کم، جرات ادامه دادن چنین وضعیتی، شکست‌هایی را بوجود آورده و منجر به این شده است که احساس همه چیز در خلاء و تاریکی رخ نماید. این خلاء و تاریکی هم چون سوراخی در دل دیوار، حفره ای در عمق وضعیت است، که خود به خود برسازنده‌ی وضعیت نیز هست. به راستی درون این حفره چیست، چه بسا شاید فاجعه آن باشد که هیچ اتفاقی نمی‌افتد.

از نگاه بدیو، در آثار بکت کلمات وظیفه‌ی فراهم کردن ناتوانی موجود را بر عهده دارند. چون خود مخلوق کاستی‌های بودن اند و اساس همه چیز جز در تاریکی و خلاء نیست. یک تلاش و ریاضت است و این تلاش بی‌ثمر نیروی خود را نیز از یک وضعیت زبانی می‌گیرد. به طور مختصر از دید بدیو، مساله‌ی شگفت انگیز این است که زیبایی مسیر واژگان در مسیر مخالف اندیشه است. در حالی که نظام بکت می‌کوشد تأخیری ابدی را ایجاد کند،و بنابراین نیاز به شتاب بخشیدن به سخن دارد، انرژی ی که بی‌وقفه نیازمند تغذیه است. کلمات او همواره به تفکر متضاد تحمیل می‌شوند و بکت با روش عالی خود می‌داند، که سوختن آرامی وجود دارد که از یک سر در خاکسترهای ملایم و شبانه‌ی نثر اتفاق می‌افتد و از سوی دیگر در آتش خشک زهر خنده‌های سوزاننده. مانند نمایش نامه *دست آخر*: «هم: دوستم داشتی یک زمانی کلو:]مکث[یک زمانی» (بکت، ۱۲).

با توجه به آنچه بدیو از آثار مختلف بکت در می‌یابد، این سوال قابل توجه و مطرح شده از سوی وی، در زمینه‌ی مساله‌ی حقیقت می‌تواند سبب ادامه بحث باشد. توانمندی پیش بینانه‌ی امر نامتناهی ژنریک تا کجا پیش می‌رود؟ پاسخ وی این است که همواره در هر وضعیت خاص، نقطه ای واقعی در کار است که در برابر این توان مندی مقاومت می‌کند. بدیو

این نقطه را امر نام ناپذیر وضعیت می‌نامد. این نقطه، همان است که درون وضعیت موجود هرگز به چشم حقیقت نمی‌آید و نامدار نیست.

بدیو در مقاله‌ی دیگرش یعنی تفکر به امر ژنریک و وجود در حقیقت بر این باور است:

«می‌دانیم از آنجا که زبان هیچ سوراخی را درون فضای ارجاعی اش مجاز نمی‌شمرد و از همین رو باید ارزش اصلی تجربه اصل تمیز ناپذیری‌ها را تصدیق کنیم: به بیان دقیق‌تر، هیچ نام ناپذیری در کار نیست. حتی اگر نام گذاری گریزان باشد، یا متعلق قسمی تعین بسیار عام، چیزی مانند این کوه است یا اینکه نبرد دریایی است، هیچ چیز در وضعیت، به شکل ریشه ای از نام‌ها کاسته نمی‌شود، اما کل عرصه‌ی نثر، نظیر نثر بکت، می‌کوشد با تفریق‌های پی در پی زوائد هستی برهنه و وجود عریان بشریتی ژنریک را نام نهد و معین نماید» (بدیو، ۱۲۰).

اکنون پس از بیان این موارد به هر روشی، ناگزیریم بیشتر به بحث حقیقت اشاره کنیم. گرچه نمی‌توان حقیقتی را در بکت شناخت، اما نپرداختن به حقیقت چه بسا نشان دهنده‌ی حضور حقیقت باشد.

حقیقت تطابق شی با عقل نیست. حقیقت به قالب حکم محدود نمی‌شود. هگل نشان خود حقیقت را دریک راه می‌نماید تا یک مسیر.هایدگر نیز حقیقت را تقدیری تاریخی می‌داند، اما بدیو از ایده آغاز می‌کند. یک حقیقت پیش از همه، چیزی نو است. زیرا برای آن که فرآیند حقیقتی آغاز شود، چیزی باید روی دهد. اما در بکت چه روی می‌دهد؟ از بطن آنچه از پیش موجود است، از دل وضعیت ذاتی، چیزی جز تکرار نمی‌زاید. برای آن که یک حقیقت، نو بودن خود را به طور یقین ابراز کند، به قسمتی مکمل نیاز دارد. این مکمل در گرو بحث و تصادف است. پیش بینی نکردنی، محاسبه نکردنی، بیرون از آنچه هست و فراسوی وضع موجود و این دقیقا مصداق چیزی است که در بکت وجود دارد و به واقع همان رخداد است. بدین قرار، یک حقیقت از آن روی در نو بودنش به عرصه‌ی ظهور می‌رسد که مکمل رخداد در فرایند متداوم تکرار، وقفه ایجاد می‌کند. پس یک رخداد، به مفهومی تعمیم ناپذیر گره خورده است و این رخداد به این وضعیت خاص تعلق دارد.

مسیر یک حقیقت در بکت؛ با رخدادی تصمیم ناپذیر آغاز می‌شود رخدادی، که همان طور که گفته شد از خلاء وضعیت برآمده است و یک حقیقت؛ با این فرض که در بکت

وجود دارد با یک بخش نامتناهی وضعیت همراه است. پس هدف بدیو این است که حقیقت را به منزله‌ی بخش نامتناهی وضعیت توصیف کند و مقولاتی چون عشق، هنر، علم و سیاست، به شکلی نامتناهی، حقیقت‌هایی درباره‌ی وضعیت به وجود می‌آورند. زیرا به طور مثال می‌توان از سیاست در رمزگاه نثر بکت با تفریق زواید، هستی برهنه و عریان بشریت را نشان داد. با پیوند چهار ویژگی سلبی یا تفریقی (تصمیم ناپذیر ، تمیزناپذیر ، ژنریک یا بی‌محمول و نام ناپذیر) که معرف آموزه‌ی فلسفی وی راجع به حقیقت است، این شاکله کاملا در بکت قابل رویت است، زیرا خطوط کلی درباره‌ی خلاء را ترسیم می‌کند که بر مبنای آن تفکر، به حقیقت دست می‌یازد. نقطه‌ی نام ناپذیر که اگر به زور نامیده شود، کل حیطه‌ی حقیقت را ویران می‌سازد و بدین سان امکان عدم تناهی را از بین می‌برد. از نگاه جورجو آگامبن (۱۹۴۳) چیزی که برایش هیچ نامی نداریم، خود یک نام است. توضیح بیشتر اینکه وقتی که هیچ واژه ای برای حرف زدن از خود زبان نداریم و وقتی که نقطه ای را نام ناپذیر می‌خوانیم، با نقطه ای عجیب مواجه می‌شویم که در آن زبان و امر واقع، به طریقی برهم منطبق می‌شوند. چیزی که برایش هیچ نامی نداریم، خود زبان است و یک حقیقت از نگاه بدیو چیزی است درون زمان، که از زمان فراتر می‌رود و کنش فلسفی شاهدی فعال برای آن چیز است.

حقیقت‌ها کثیر و ناهمگون اند. و اگر حقیقتی وجود دارد در وضعیت جای دارد و چندان متعالی نیست. پشتوانه‌ی کلیت حقیقت‌ها سوژه‌هایی هستند که نه صورت فردی دارند و نه همگانی. سوژه یک حقیقت است، خود را از تعلق به هر جماعتی می‌پیراید و هر فردیتی را نابود می‌کند و این در نثر معاصر به خصوص در بکت تجلی یافته است. ونثر خود او بر آمده از پایانی است که در فلسفه‌ی تاریخ تجلی یافته و این تحلیلی است که بدیو در مقاله‌ی *فلسفه به منزله تکراری خلاقانه* ارائه می‌دارد: «حتی تمدن ما به ته رسیده و یگانه آینده‌ای که می‌توانیم متصور شویم آینده ای تاریک است» (همان، ۲۰۸). آینده ای از غروب همیشگی که بکت نهیبش را می‌زد و از نگاه بدیو نیز آینده‌ی فلسفه همان مرگ تدریجی اش خواهد بود، مرگ آهسته اش در شب. فلسفه به آن چیزی تقلیل می‌یابد که در آغاز متنی زیبا از ساموئل بکت به نام *بازی بدون کلام* آمده است: «صدایی در تاریکی حرف می‌زند، صدایی بدون معنا، بدون مقصد و شاید بدون حقیقت» (بکت، ۳۵). یا همانند آنچه در داستان‌های کوتاهش به نام هذیان‌ها می‌گوید:

«هورن (شیپوری) شب‌ها سرمی‌رسید. همیشه او را در تاریکی می‌دیدم. ناچار بودم به زحمت چیزهایی را ببینم که در آن تاریکی دیدنش سخت بود. اوایل پس از پنج شش دقیقه عذرش را می‌خواستم. تا اینکه بالأخره خودش یاد گرفت با تمام شدن وقت، از آنجا برود. با استفاده از نور یک چراغ قوه، نت‌های موسیقی را می‌خواند. بعد چراغ قوه را خاموش می‌کرد و در تاریکی با من حرف می‌زد. سکوتی روشن ، گفتاری تاریک» (بکت، ۱۰).

وقتی که در فلسفه عنصری نامتغیر داریم، به نوعی با تکرار اجباری و ناگزیر همراه هم که شبیه بازگشت جاودان امر یکسان است. تکراری که شکست هر نوع رخداد، وضعیت، سوژه و حتی حقیقت را مدام تکرار می‌کند و اگر بکت طبق همان جمله ای که در ابتدای این بخش از او نقل شد، معتقد به درک این شکست از طریق هنرمند است، امروزه چه بسا هنرمند نیز ناتوان از بیان شکست است و این ناتوانی بیانی؛ چه بسا ریشه ای نام ناپذیر و نشان از حقیقت‌های تهی از معنا داشته و حاکی از گسستن نهایت این جهان است.

۲- معنا :

در آغاز این جمله‌ی نیچه در کتاب *اراده معطوف به قدرت* می‌تواند مقدمه خوبی برای بخش حاضر باشد:

«نه روح وجود دارد و نه خرد، نه اندیشه و نه آگاهی، نه جان ،نه خواست، نه حقیقت. اینها همه افسانه‌هایی هستند که به کار نمی‌آیند. مساله‌ی سوژه وابژه وجود ندارد. کل مساله بر سر نوعی جانور خاص است که فقط هنگامی می‌تواند کامیاب شود، که به گونه ای نسبی حق داشته باشد» (نیچه، ۲۲۸).

پس از به بحث معنا، باید اشاره کنیم که بین بدیو و آدورنو اشتراکاتی می‌تواند وجود داشته باشد. همان گونه که بین نیچه و آدورنو وجود داشت و نیچه از او فراتر رفت. اما در این جا شباهت‌ها چندان مطرح نیست. کما اینکه تفاوت همواره برای نگارنده اهمیت بیشتری داشته است.

درباره‌ی آدورنو به نوعی شاهد همان وضعیت بکتی هستیم، یعنی ادامه دادن فلسفه در حین ناممکن بودن آن. وی باور داشت، فلسفه هم از طریق گفت و گوی حقیقت در ویرانه‌ها و هم از طریق پیوند خوردن با امر منفی ایجاد می‌شود و در دیالکتیک منفی او نیز نتیجه ای که به دست می‌آید، نفی بیشتر است.

در زمینه‌ی انحلال فلسفه، پرسش‌های فلسفه و رابطه‌ی فلسفه و زبان مقایسه ای بین ویتگنشتاین و آدورنو می‌توان انجام داد و از این طریق به طور مختصر به حقیقت مدنظر آدورنو رسید و سپس به اندیشه‌های دیگر او و واکنش اش نسبت به بکت و درنهایت به معنا دست یافت.

ویتگنشتاین در کتاب *رساله‌ی منطقی فلسفی* خود جمله‌ی معروفی دارد و می‌گوید :«در برابر آنچه نمی‌شود سخن گفت باید خاموش ماند» (ویتگنشتاین،۱۱۶). وی با این تعریف می‌کوشد مرزهای زبان را روشن کند و به این نتیجه برسد که ما در آن مرزها با ناگفتنی‌ها مواجهیم. ویتگنشتاین اصرار داشت، برای پاسخ غیر قابل بیان لاجرم نمی‌توان پرسشی هم برای آن طرح کرد و اگر پرسشی مجال بیان پیدا کند، پس می‌شود به آن پاسخی هم داد. البته از نظر او پرسش‌هایی که بیان پذیرند و پاسخی دارند، چندان مهم نیستند، زیرا دیگر در درون آنها ما با معما مواجه نیستیم. آدورنو نیز به این بیان پذیر بودن پرسش‌ها و پاسخ‌ها حساس بود و سوالاتی مانند وجود چیست؟ و یا هستی چیست؟ را مسائل و سؤالاتی سطحی می‌دانست که فیزیک و شیمی هم می‌توانند به آنها پاسخ دهند زیرا جواب دادن به آنها تنها مستلزم داشتن اطلاعات است و این گونه سوالات در فلسفه چیزی را از پیش نمی‌برند.

از نظر آدورنو تمام اینها، صداها و پارادوکس‌های بی‌معنا و بی‌پژواک اند و زمانی می‌توانند از آنچه گفته شد، بیرون آیند که در قالب معما طرح شوند. برای آدورنو این پرسش‌ها نوعی علامت و نشانه‌ی درد اند، زیرا وی هم معتقد به نگریستن به این پرسش‌ها در قالب معما ست. آن هم به گونه ای که نه تنها حل بلکه منحل شوند. نکته اساسی این است که ما با کنار نهادن واحدهای مفهومی و نمادین با معماهایی روبه رو می‌شویم و زمانی که به حل آنها می‌رسیم، آن لحظه همان لحظه‌ی حقیقت فلسفی است که برای آدورنو بسیار مهم و اساسی است.

مساله‌ی معنا، خود امر «داده شده»، همان مقوله‌ی بنیادین هرگونه تجربه گرایی است، که پرسش ذهن یا سوژه‌ی همراه با این امر را مطرح می‌کند، پرسشی که به نوبه‌ی خود فقط می‌تواند به صورت تاریخی فلسفی پاسخ داده شود، زیرا موضوع امر مطروحه استعلایی و برخوردار از هویتی تاریخی نیست، بلکه شکل‌هایی متغیر و به لحاظ تاریخی فهم پذیر به خود می‌گیرد.

آدورنو با توجه به تعاریفی که از معنا دارد، معتقد است که ایده‌ی تفسیر به هیچ وجه مطابق با مساله‌ی معنا نیست و این خود نماینده‌ی نپذیرفتن تفسیرها و تاویل‌های

هرمنوتیکی است زیرا آدورنو درعین حال باور دارد که ایده‌ی تفسیر به معنای اشاره به وجود جهانی ثانوی و مخفی نیست که باید از طریق نمودها گشوده شود. او با تأکید بر امر انضمامی از طریق نفی پرسش‌های بزرگی مانند پرسش وجود، منطق کائنات و سؤالاتی که پیش از این هم به آنها اشاره شد، معتقد است که فلسفه باید با کنار گذاشتن این سؤالات به سوی امر خاص برود. از این روست که او به دنبال نفی قطعیت و امر قطعی است. او امر ذهنی را جایز نمی‌داند. از نگاه آدورنو هیچ چیز مانند هنر، قدرت نقد و نفی کلیت را ندارد. در هنر است که ابعاد کلیت نفی می‌شود و ما با نوعی نفی دینامیک روبه رو هستیم. این نفی از این رو دینامیک است که جنبه‌های دروغین کلیت را به ما نشان می‌نمایاند.

در این راستا پایان یافتگی جهان نیز به معنای پیدایی شکلی از همین کلیت است که در جهان یکباره و برای همیشه پایان می‌یابد و از طرفی بدین دلیل است که هنر واقعی دارای بی‌نهایت وجوه تفسیرگرایانه بر واقعیت است. لذا برای درک حقیقت همیشه بهتر است که از هنر یا همان امر خاص و ویژه شروع کرد و درک آن امر خاص، به اصطلاح موجودی است که تصویرش در معما باز تابیده و در بطن آن جای گرفته است. به عقیده‌ی آدورنو در کتاب *علیه ایدئالیسم*: «تفسیر فلسفی اصیل هیچ گاه با معنای ثابتی روبرو نمی‌شود که از قبل در بطن پرسش نهفته است، بلکه به ناگهان و آنی پرسش را فروزان می‌کند، و در همان حال آن را هم چون آتش به کام خود می‌کشد» (آدورنو، ۵۲).

اینک با توجه به موارد مطرح شده، تا حدودی می‌توانیم بدین نکته برسیم که پاسخ معما همان «معنای» معما نیست، بدین صورتی که هر دوی آنها بتوانند وجود داشته باشند. زیرا پاسخ در بطن معما نهفته است و معما فقط نمود خود را به تصویر می‌کشد. و پاسخ را به مثابه قصد، در بطن خود حمل می‌کند. نکته‌ی اساسی این است، که پاسخ در تقابلی قطعی با خود معماست و باید از دل عناصر خود معما برپا شود و در نهایت آن را نابود سازد، معمایی که به محض آن که پاسخی به صورت قطعی به آن داده شود ، دیگر نه معنادار، بلکه بی‌معنا خواهد بود.

آدورنو معتقد بود که هنر و ادبیات و به خصوص هنر مدرن، که بکت را پایانی برای آن می‌انگارد، در متن‌های تجربی و تفکر برانگیز به صورت نوعی نقد نفی کننده یا متضاد جامعه می‌تواند عمل کند. یعنی ناهماهنگی و شکست‌های هنر مدرن نماینده‌ی بی‌اختیاری فرد و عدم محوریت و از بین رفتن‌هارمونی جهان معاصر است.

آدورنو در کتاب *عقل افسرده* می‌گوید: «پس از شکست انقلاب بورژوایی در آلمان، تاریخ درون گرایی، از همان نخستین روز شروعش، به تاریخ سقوط آن بدل گشت» (فرهادپور، ۴۹) نشان می‌دهد که گویی اصول وجود تاریخ به صورت گنگ باقی مانده است. این ابهام یا گنگی و بی‌معنایی بر همان واژه‌ی بد ترجمه شده ABSURD (ابزورد) دارد که تاکید در عمق کارهای بکت ریشه داشته و مسیر بعد از فاجعه را باز می‌تاباند.

«زیرا ABSURD واژه ای است مشتق از SURD (انگلیسی) یا Susurds لاتینی به معنای گنگ، کر، لال، بی‌کلام، بی‌منطق و بی‌عقل . ABSURD، خود ترجمه‌ی لاتینی Alogos یونانی، به معنای آنچه گنگ و بی‌کلام است، یا آنچه به طور کلی با کلام عقلانی (logos) ناسازگار و درنتیجه غیرعقلانی، بی‌منطق و بی‌معناست» (فرهادپور، ۲۸).

در مقابل بکت، نظرات افرادی چون یونسکو(۱۹۱۲–۱۹۸۵)، پینتر(۱۹۳۰–۲۰۱۰) و ... می‌توانند حاشیه ای به صورت امر فرعی، برای گنگی قلمداد شوند و تنها وراجی‌های دلقک واری را به خاطر آورند که به روابط میان شخصیت‌ها شکل آیینی می‌بخشد؛ و به صورت بروز حوادث مسخره و دردناکی چون پایین افتادن شلوارها جلوه می‌کند. اما آنچه در بکت وجود دارد این است که مثلاً در نمایش نامه‌ی *دست آخر* او هم وکلو اصلاً شخصیت (Character) نیستند. اندام‌های از شکل افتاده و کج و کوله‌ی آنها که فاقد این یا آن قابلیت است، نشان دهنده‌ی ناتوانی شان به عنوان انسان‌هایی است که اصلاً نمی‌توانند شخصیت باشند. به علاوه، خود این نمایش نامه را که درست در نخستین سطرش که از زبان کلو است: «تموم، تموم شد، تقریباً تموم شد، باید تقریباً تمام شده باشه» (بکت،۳)را به عنوان رشته ای از رویدادها نمی‌توان شرح داد.

برای آدورنو، این رادیکال کردن فرم زیبایی شناسانه مهم‌ترین ویژگی کار بکت و اساس تضاد و تفاوت آن با کار نمایش نامه نویس و نظریه پردازی چون ژان پل سارتر(۱۹۰۵–۱۹۸۰) است. زیرا نمایش نامه‌های سارتر صرفا روشن گر مجموعه ای از اندیشه‌ها و مفاهیم اند که پیشاپیش درباره شان تصمیم گیری شده. اما، در نوشته‌های بکت، فرم ادبی آنچه بیان شده است را پیش می‌گیرد و آن را دگرگون می‌سازد. به علاوه، سارتر می‌اندیشید که شیوه‌های مرسوم آثار سنتی برای بیان معنا در آثار مدرن هم کاربرد دارند. آن هم در آثاری، که باید نسبت به جهان عاری از هر معنای روشن و مطمئن در سال‌های

پس از جنگ دوم و نسل کشی نازی‌ها واکنش نشان دهند. در کتابی با نام *تئودور آدورنو* ،که راس ویلسون(۱۹۶۹-۱۹۰۳) در باره آدورنو نوشته آمده است:

«سارتر گمان می‌کند که معنای نمایشی (دراماتیک) – یعنی معیارهایی رایج قالب نمایش– می‌تواند به صراحت و به طور مستقیم دربردارنده‌ی اندیشه‌ها و مفاهیمی درباره‌ی معنای واقعیت باشد. او نه به بی‌معنایی واقعی، واقعیت معاصر را درک می‌کند و نه به معنای زیبایی شناسانه دست می‌یابد، چرا که نمایشنامه‌هایش واکنشی درخور، به وضعیت معاصر نشان نمی‌دهند» (ویلسون، ۱۰۳).

بدگمانی آدورنو، نسبت به اگزیستانسیالیسم در گفتارهایش ، در مقاله‌ی *تلاش‌هایی برای فهم دست آخر* و ارج نهادن او بر بکت نشان از مخالفت وی با امر واقعی در هنر است، زیرا به باور وی در همان کتابِ راس ویلسون: «به محض اینکه آثار هنری به خلاصه‌های مفهومی برگردانده شوند، معنایِ راستین شان رنگ می‌بازد» (همان، ۹۷). آدورنو با هگل موافق است که هنر را نه می‌توان صرفا وسیله ای برای آموزش دانست و نه می‌توان آن را به سادگی منبعی برای لذت به شمار آورد.

به طور مثال در رمان *مرفیِ* اثر بکت در سطح ظاهری، مرفی مرد جوانی است با چشم‌هایی شبیه مرغ نوروزی و قیافه ای زرد که حمله‌های قلبی شدیدی به سراغش می‌آید. گرفتاری مرفی این است که کارکترهای رمان باید دنبالش بگردند، درحالی که خودش فقط آرزو دارد از خود بگریزد. مرفی به یک صندلی بسته شده و این دربند بودن به احتمال زیاد تقلیدی از لودویگ ویتگنشتاین فیلسوف است که روی یک صندلی راحتی زیر یک پنکه درون اتاق خالی اش در کمبریج نشسته است و گویی درباره‌ی همان مساله‌ی معما درحال اندیشیدن است. در بخش بعد از کثرتی می‌توان مثال زد که از مهم‌ترین مثال‌ها در زمینه ناتوانی ریاضیات است و آن اینکه مرفی با هفت شال بسته شده است: دوتا به ساق‌هایش، یکی دور ران‌هایش، دوتا دور نیم تنه اش و یکی به مچ‌هایش. او که بیشتر غافل یا خطاکار است تا غیر قابل اطمینان، خواننده را با دو پرسش بی‌جواب به حال خود باقی می‌گذارد: شال هفتم کجاست و چطور مرفی توانسته خودش این وضعیت شعبده بازانه را ایجاد کند که در آن دست‌هایش بسته شده اند و فقط امکان حرکت خیلی جزئی دارد؟ اشاره‌ی بکت در این جا این است که اولاً ریاضیات، این خالص‌ترین علوم، به قدر کافی نمی‌تواند جهان را نمایش دهد و ثانیاً ذهن مرفی همیشه گرفتار است و نمی‌تواند از جسمش بگریزد و به همین خاطر همواره بسته است، زیرا گرفتار رنجی نام ناپذیر است .

مقدار رنج، همان چیزی که در آثار بکت وجود دارد، در جهان ثابت است، هرچند که شکل آن ممکن است تغییر کند. دلیلش این است که زندگی سیستم بسته ای است و مطابق مثال خود وی، که در کتاب *مدرنیسم* پیتر چایلدز (۱۹۶۲) ذکر شده: «هر عارضه ای که تسکین پیدا کند، عارضه‌ی دیگر به وخامت می‌گراید... بشر یک چاه است با دو سطل... یکی پایین می‌رود تا پر شود، دیگری بالا می‌آید تا خالی شود. همه‌ی چیزها همیشه همان اند که همواره بوده اند» (چایلدز، ۲۲).

این رمان بسیار بدبینانه است و کاملاً مناسبت دارد که مرفی در وصیت نامه اش تقاضا کند خاکستر جنازه اش را در مستراح تئاتر ابی دوبلین بریزند، جایی که شادترین ساعاتش را سپری ساخته است. زیرا از مثال‌هایی که بکت در آثارش می‌زند، کم و بیش به ما می‌نمایاند که وی از تئاتر به عنوان ابزاری برای بیان بهره می‌برد و آن طور که در زمینه آثارش بررسی کرده اند بهره‌ی بکت از تئاتر بیشتر به دلیل نفرت او از آن بوده است. اما به هر نحو چه در قالب شعر، رمان، داستان کوتاه یا نمایش نامه، این جمله حائز اهمیت والتر بنیامین (۱۸۹۲–۱۹۴۰) در کتاب *خیابان یک طرفه* در مورد یک نثر خوب و قابل توجه، کاملاً شامل حال وی می‌شود: «مرحله‌ی موسیقیایی که در آن نثر تصنیف می‌شود؛ مرحله معماری که در آن نثر بنا می‌شود؛ و مرحله نساجی که در آن نثر بافته می‌شود» (بنیامین، ۲۵).

آنچه در نثر بکت دیدنی است رنجی است که افراد می‌کشند و این حالت منطقی وقتی از حدی درگذرد، دیگر اوضاع نمی‌تواند ادامه پیدا کند؛ و آن حد نیستی است، اما گویی در بکت تنها چیزی که قرار است تا ابد ادامه پیدا کند، همان رنج است و این رنج با رنجی که آدورنو طرح می‌کند، از یک سنخ است، زیرا نفس بودن خودِ رنج است و آن رنجی که مرفی قرار است زیر آفتاب متحمل شود گواه این مطلب است و کم کم به آن می‌رسد که خود هستی رنج به همراه می‌آورد و البته این درک تاریخی از رنج است که با زبان و هبوط زبان پیوند می‌خورد و به تدریج مراحلی به وجود می‌آورد که بیان رنج با خود رنج در می‌آمیزد و در آثار بکت نفس وجود سوژه‌ی انسانی در برابر همان جهان حیوانی، پس مانده‌هایی از صدای طبیعت دارد و این صدا باز همان صدای رنج است. اما آنچه در اگزیستانسیالیسم شاهد آن هستیم، نوعی کلنجار رفتن با تاریخ است، اما آن گونه که آدورنو در مقاله‌ی *تلاش‌هایی برای فهم دست آخر* می‌گوید این است که تاریخ در آثار بکت بیرون از بحث باقی می‌ماند: «برای بکت بی‌معنایی دیگر نوعی وضعیت اگزیستانسیال نیست که باید با ایده ها رقیق و تصویر شود. در آثار او روش ادبی بی‌هیچ قصد و نیت از قبل طرح شده ای به اسارت گنگی و

بی‌معنایی در می‌آید. بی‌معنایی از دست دادن آن کلیت ودر واقع آموزه ای است که در متن اگزیستانسیالیسم – این کیش تقلیل ناپذیری هستی فردی– آن را به اشتیاق سازش گری بکت]فرهنگ[و ما گره می‌زند» (آدورنو، ۴).

از نگاه آدورنو، واژه‌ی معنا اگر در مورد درام به کار رود، به غایت مبهم است. این واژه موارد گوناگونی چون محتوای متافیزیکی که معنای ذاتی درام است؛ و سرانجام معنای کلمات و جملات شخصیت‌های نمایش یا همان معنای دیالوگی است؛ اما این مبهم گویی‌ها به امر مشترکی اشاره دارند. در این راستا آدورنو بعدها در کتاب زیبایی شناسی اش تا حد زیادی به همان ساختار زیبایی شناسه وفادار است، که بکت در آثارش بیان می‌کند و این بحران بازنمایی که فوران آن مانند سیلی که هیچ سدی توان مقابله با آن را ندارد؛ از نگاه آدورنو در زمینه‌ی آثار بکت پدیدار نمی‌آید. بکت در این جا به عنوان یک مولف کار آزموده تن به بیان این بازنمایی نمی‌دهد. اما چه بسا بسیاری از افرادی که همچون پینتر، توهم ابراز الگو قرار دادن وی را داشتند و تصور می‌کردند که با ملاک قراردادن بعضی از ویژگی‌های بکت می‌توانند به وی نزدیک‌تر شوند، با سر در این سیل هولناک فرو رفتند و در اعماق آن دکان‌هایی برای خود تاسیس و کسبی پررونق را رواج دادند و با قهرمان انگاشتنِ امر متوسط، بخشی از کیش ابتذال را مطرح و گاه صنعت فرهنگ را به جلو هدایت کردند. آنچه بعدها کاملا مسجل شد، این بود که بکت نه تنها نمی‌تواند در ساختار سبک اگزیستانسیالیستی قرار گیرد، بلکه از ابزورد هم فراتر می‌رود و این دقیقا نکته ای است که بسیاری از نویسندگان هم دوره‌ی وی هم چون پینتر آن درنیافتند. در این جا اتفاقا به واسطه‌ی درک همین صنعت فرهنگ سازی آدورنو است که با مفهوم و تفسیر واقعی و به نهایت رسیده‌ی معنا بیشتر آشنا می‌شویم و می‌توانیم درباره‌ی بکت به شناختی نسبی دست یابیم. زیرا آنچه وی ارائه می‌دهد به دست خودش به زباله ای فرهنگی تقلیل می‌یابد، هم چون انبوه بی‌شمار تلمیحات و جایگزین های فرهنگی که ، به پیروی از سنت آوان گارد انگلیسی زبانان و به ویژه جیمز جویس (۱۸۸۲–۱۹۴۱) و تی اس الیوت (۱۸۸۸–۱۹۶۵) به کار می‌گیرد. اما اثر بکت، همان طور که بیشتر گفته شده، در مقابل تفسیر مقاومت می‌کند، ولی در عین حال از درون مثل هر اثر هنری دیگر، طالب تفسیر شدن است و این تفسیر در نوع خود لازم است تا رسیدن به آن عمق معنای نهفته در معمایی باشد که بکت مطرح می‌کند . به طور مثال نمایش نامه *دست آخرِ* وی بهترین نمونه در این باره می‌تواند باشد، زیرا همین ادعای معنادار بودن و از طرف دیگر فرم و ساختار که منعکس کننده‌ی نوعی معناست، نشان دهنده‌ی تنش

آثار مدرن، به ویژه کارهای بکت است. اما یکی از تفاوت‌های اصلی بکت با الگوهای رایج فرانسوی و اطوارهای اگزیستانسیالیستی همین است که بکت به عنوان هنرمندی منضبط، به منطق درونی اثر تن می‌دهد و می‌کوشد بی‌معنایی را در فرم نشان دهد و این ممکن نمی‌شود مگر وقتی که تمام ابعاد اثر بتوانند کنار گذاشتن ادعای معنا را برای ما آشکار سازند؛ رابطه‌ی صحنه‌ها با یکدیگر، رابطه دیالوگ‌ها، خود جملات و حتی کلمات و ژست‌های بازیگران در صحنه و حتی کل ساختار نمایش نامه. البته طرفداران اگزیستانسیالیسم از این بی‌معنایی در آثار خود نیز سخن می‌گویند. اما تمام این بی‌معنایی که آنها ملاک قرار می‌دهند، صرفا مضمون یا نوعی تم فلسفی است و کاربرد عملی همچون آنچه در بکت اتفاق می‌افتد، ندارد.

کار دراماتیک بکت دقیقا به لطف محدود ماندنش به سوی نوعی واقع مندی سرریز می‌شود و به واسطه‌ی خصلت معماگونش ما را به تفسیر فرا می‌خواند. بکت خط سیر سوژه را تا نقطه ای تداوم می‌بخشد که در آن سوژه در یک این جا و اکنون منقبض می‌شود، در یک "همینه که هست" و انتزاعی بودنش، فقدان همه‌ی صفات، عملا انتزاع هستی شناختی را به نقطه‌ی بی‌معنایی مضحک فرو می‌کاهد، همان بی‌معنایی که هستی صرف هرگاه در این همانی عریان با نفس غرقه شود، بدان دچار می‌آید. مراد فرهادپور(۱۹۳۶) از همان مقاله‌ی تلاش‌هایی برای فهم *دست آخر در کتاب ایده نمایش نتیجه می‌گیرد:* «در کار بکت مقوله‌ی اصلی حرکت کردن به سمت خلق تصویری انضمامی و مشخص شدن بی‌معنی شدن تاریخ است، نه نوعی فلسفه بافی درباره‌ی این نوع بی‌معنایی» (فرهاد پور، ۳۷). در این زمینه، بکت حتی از اشاره به نوعی فاجعه سر باز می‌زند و این مساله ای مهم است. او مسیر نه چندان صحیحی را که اگزیستانسیالیسم می‌رود، در پیش نمی‌گیرد و این یکی از همان معماهایی است که اثر هنری مدرن، مانند بکت با آن مواجه است.

کل نمایشنامه‌ی بکت *(دست آخر)* به نحوی می‌خواهد نشان دهد که زبان در مقابل بی‌معنایی خود و نمایش نامه در مقابل بی‌معنایی شدن خود نمایش نامه قرار دارد. کل نمایش نامه‌های بکت این گونه بسط می‌یابد: تم معنا، تم دگرگون شدن زبان، تم بی‌معنی شدن نمایش، و اینکه وجود انسان نیز مانند اجرای یک نمایش چندان پایدار نیست. زیرا کل پروژه‌ی انسان آشکارا چنان خطای بی‌ربطی است که می‌باید مدت‌ها قبل تعطیل شده باشد و این دنیای پس از آشویتس است که همه چیز در آن مبهم و نامعین است. در آثار او به سختی

می‌توان مطمئن بود که چیزی اتفاق می‌افتد، زیرا معلوم نیست در این جهان چه چیز را می‌توان یک واقعه به شمار آورد.

در کار بکت هیچ مرگی نیست و آنچه هست فقط فرآیند پایان ناپذیر تباه شدن است. خشک شدن اندام‌ها، چروک شدن پوست، کدر شدن چشم، سنگین شدن گوش و تباه شدنی که تا ابد ادامه دارد و تمام اینها نشان از رنجی است که در درون نمایشنامه‌های بکت وجود دارد. و معنا نیز فرآیندی پایان نیافته است، نوعی حرکت از نشانه ای به نشانه ای دیگر، و اینکه حتی یک نشانه‌ی بزرگ نمایی وجود ندارد، همان طور که یک عدد یا شخص بزرگ نمایی وجود ندارد.

در دنیای بکت این واقعیت که همواره در سرچشمه، معنای بیشتری هست اغلب به معنای رنج بیشتر است و این خود بدان معنی است که اندیشیدن درباره‌ی معنای رنج و به قول دلوز در مقاله‌ی فرسودگی، همان فرسودگی را به ارمغان می‌آورد که انسان را از درون تهی‌تر و به آن فضای خلأوار بیشتر نزدیک می‌کند. در آن فضای خلاء وار تنها چیزی که لحظه به لحظه در حال تبخیر شدن است، معناست. و چه بسا معما این است که چگونه تمام این چیزها می‌توانند هم زمان تا به این حد ناپایدار و همواره دردناک باشند.

تنها شیء قابل تامل در بین اشیایی که در آثار او وجود دارد، پیکر انسان است که هیچ گونه منزلت ممتازی ندارد و به نظر می‌رسد معنا هرگز به آن نمی‌چسبد. بدن صرفا سازوکاری سنگین و پر سروصدا ست که ما در درون آن نشسته ایم. در آثار او اشیا یا چندان آرام و بی‌سر و صدا هستند که نا گریز مبهم اند و یا به صراحت نفوذ ناپذیرند و از آنجا که شالوده‌ی محکمی وجود ندارد، همه چیز در هوا معلق است. وقتی معنای معناها وجود نداشته باشد، اصولا معنایی وجود نخواهد داشت. در پایان این بخش، به این جمله‌ی *فرانسیس بیکن*، نقاش بزرگ معاصر در کتابی با همین نام تکلیف ما را در زمینه واژه‌ی معنا در زمینه آثار بکت روشن می‌سازد: « زندگی کلا بی‌معناست، ولی ما در طول حیات مان به آن معنا می‌بخشیم. حال و هوای مشخصی را خلق می‌کنیم و در مدتی که وجود داریم، به زندگی معنا می‌بخشیم، با وجوداینکه زندگی به خودی خود، واقعا بی‌معناست» (بیکن، ۱۰۹).

نتیجه گیری :

آن نتیجه ای که از مطالعه آثار بکت حاصل می‌آید به نوعی به نتیجه نرسیدن است زیرا جمله‌ی «ای کلام، کلامی که من ندارم» در پایان صحنه‌ی چهارم از پرده دوم *اپرای موسی* اثر آرنولد شوئنبرگ(۱۸۷۴-۱۹۵۱) شاید بتواند نتیجه‌ی قابل قبولی برای این دو فصل باشد.

شاید فریاد مأیوس و اندوهگین موسی اعتراف خود هنرمند به شمار آید که دیگر نمی‌تواند کلام خویش را بیابد. از این رو که حتی هنرمند هم کلام تازه ای ندارد تا جانشین آنچه که می‌کرده، قرار دهد. در این راستا، در زمره‌ی آثار بکت دیگر نه حقیقتی وجود دارد و نه معنایی و بر پایه آنچه تا کنون آوردیم، چه بسا حتی پایانی برای فلسفه به شمار آید. زیرا اگر یک وضعیت فلسفی خواسته یا نا خواسته لحظه ای را پیش بیاورد که در آن انتخابی اعلام شود، حقیقت و معنا به معنای واقعی خود به راحتی حاصل نمی‌آیند، مگر آن که در نظام یک معرفت، حفره ای ایجاد شود، که بکت با ایجاد آن که خود نوعی خلأ است، به تمام حقیقت‌ها و معناها پایان داده و لذا هرگونه رسیدن به حقیقت و معنا در آثارش، نرسیدن است.

بکت در اثر جاودانه اش یعنی نمایش نامه‌ی *دست آخر* نشان داد که حتی اگر تاریخ پایان نیافته باشد، در وضعی وانمودی به سر می‌برد که در آن تاریخ بی‌معنا شده و دیگر به هیچ چیز– خواه فضای اجتماعی و خواه واقعیت– ارجاع نمی‌دهد. وقتی منطق به واسطه‌ی وسواس بکت به سرخوردگی می‌رسد، نمی‌توانیم از پیمودن راهی دراز، همراه با منفی بافی نهیلیسم، سرباز زنیم. زیرا به قول ژان بودریار (۱۹۲۹) از فلج شدن یا بخار شدن گریزی نیست، زیرا محکوم به تحمل نوعی منگی شده ایم و با فروریزی سوژه دیگر همه چیز در معرض فروپاشی قرار می‌گیرد. که این همان «بحران بازنمایی» معروف است. این بخش از کتاب *متن‌هایی برای هیچ*، از بکت خود گواه همه چیز است: «درست است، تل کلمات، مرا مدفون کن، ای بهمن، بگذار دیگر حرفی از هیچ موجودی نباشد، و از جهانی که باید ترکش کرد، و از جهانی که باید به آن رسید تا همه چیز تمام شود، جهان‌ها، موجودات، کلمات، وبیچارگی .... .»(بکت، ۵۸).

منابع

آدورنو، تئودور. *علیه ایدئالیسم*، ترجمه‌ی مراد فرهادپور. تهران: نشرگام نو، چاپ اول، ۱۳۸۸.

آدورنو، تئودور و هورک‌هایمر، ماکس. *دیالیکتیک روشنگری*، ترجمه‌ی مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: نشر گام نو، چاپ چهارم، ۱۳۸۹.

آدورنو، تئودور و دیگران. *جامعه شناسی هنر*، ترجمه‌ی شهریار وقفی پور، تهران: نشر مروارید، چاپ اول، ۱۳۸۹.

احمدی، بابک. *خاطرات ظلمت*، تهران: نشر مرکز، چاپ چهارم، ۱۳۸۹.

اولریش،هاسه و لارج، ویلیام. *موریس بلانشو*، ترجمه‌ی رضا نوحی، تهران: نشر مرکز، چاپ اول،۱۳۸۴.

آلوارز، آ. بکت، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران: نشر طرح نو، چاپ سوم، ۱۳۸۸.

ایگلتون، تری. *معنای زندگی*، ترجمه‌ی عبای مخبر، تهران: نشر آگه، چاپ اول، ۱۳۸۹.

بارکر،هوارد . *مرگ آن بیگانه و هنر تئاتر*، ترجمه‌ی علیرضا فخر کننده ، تهران: نشر گام نو ، چاپ اول، ۱۳۸۹.

بدیو، آلن. *فلسفه، سیاست، هنر، عشق*، ترجمه‌ی مراد فرهادپور و ... ، تهران: نشر رخداد نو، چاپ اول، ۱۳۸۸.

بدیو، آلن. *بنیاد کلی گرایی (پل قدیس . منطق حقیقت)*، ترجمه‌ی مراد فرهاپور و صالح نجفی، تهران: چاپ اول، ۱۳۸۶.

بدیو، آلن. *اخلاق*، ترجمه‌ی باوند بهپور، تهران: نشر چشمه، چاپ اول، ۱۳۸۷.

بلانشو ، موریس. حکم مرگ ، ترجمه‌ی احمد پرهیزی ، تهران: انتشارات مروارید، چاپ دوم،۱۳۸۶.

بکت، ساموئل. *نمایشنامه دست آخر* ، ترجمه‌ی مهدی نوید، تهران: نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۸.

بکت، ساموئل. *متن‌هایی برای هیچ*، ترجمه‌ی علیرضا طاهری عراقی، تهران: نشر نی ، چاپ چهارم، ۱۳۸۸.

بکت، ساموئل. *هنیان‌ها*، ترجمه‌ی نشمیل مشتاق، تهران: نشر افراز، چاپ دوم، ۱۳۸۹.

بکت، ساموئل. *نانوشتن*، ترجمه‌ی باربد گلشیری، تهران: نشر نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۸۷.

بودریار، ژان. *فوکو را فراموش کن*، ترجمه‌ی پیام یزدان جو، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۹.

دلوز، ژیل. *فرانسیس بیکن: منطق احساس*، ترجمه‌ی حامد علی آقایی، تهران: نشر حرفه هنرمند، چاپ اول، ۱۳۹۰.

دلوز ، ژیل. *نیچه و فلسفه* ، ترجمه‌ی لیلا کوچک منش ،تهران: نشر رخداد نو، چاپ اول ،۱۳۹۰.

دولاکامپانی،کریستان.*تاریخ فلسفه در قرن بیستم*، ترجمه‌ی باقر پرهام، تهران: نشر آگه، چاپ اول، ۱۳۸۰.

فرهادپور، مراد. بادهای *غربی*، تهران: نشر هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۶.

فرهادپور، مراد. *ایده نمایش*، مقالاتی درباره تئاتر، تهران: نشر هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۹.

چایلدز، پیتر. *مدرنیسم*، ترجمه‌ی رضا رضایی، تهران: نشر ماهی، چاپ اول، ۱۳۸۳.

ویلسون، راس. *تئودور آورنو*، ترجمه‌ی پویا ایمانی، تهران: چاپ اول، ۱۳۸۹.

Budiou , Alein. *On Beckett*, London: published by clinamen press lininted, 1992.

Cornin, Anthony. *Samuel Beckett the Last Modernist, London: Flamingo Press, 1997*.

Loura, Cull. Deleuzandperformance, Edinburgh: Edinburgh University Press ltd, 1988.