مطالعات زبان و ترجمه دورهٔ پنجاه و چهارم، شمارهٔ چهارم (زمستان ۱٤۰۰)، صص ۱۳۱-۱۵۵

DOI: 10.22067/lts.v54i4.85850
مقالهٔ پژوهشی

بررسی نمایشنامهٔ *بهترین بابای دنیا* نوشتهٔ غلامحسین ساعدی و *در انتظار گودو* نوشتهٔ ساموئل بکت بر اساس فلسفهٔ پوچی آلبر کامو

رجبعلی عسکرزاده طرقبه * (گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)
فاطمه بیگلری (گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)

چکیده

این مقاله به بررسی دو نمایشنامهٔ *در انتظار گودو* (۱۹۵۳) نوشتهٔ ساموئل بکت (۱۹۸۹-۱۹۰٦) و *بهترین بابای دنیا* (۱۳٤۹) اثر غلامحسین ساعدی (۱۳٦٤-۱۳۱٤) پرداخته است. با توجّه به پایهٔ نظری این مقاله که دیدگاهِ پوچی آلبر کامو و مؤلفه‌های مربوط به آن است، شخصیت‌های این دو اثر مورد واکاوی و بررسی قرار گرفته‌اند. در این دو نمایشنامه مفاهیمی همچون انتظار، نیاز، درد و رنج و مرگ با توجّه به نظرات کامو واکاوی شده‌اند. نویسندگان در ادامه به تحلیل مفهوم «انسان پوچ» آلبر کامو پرداخته‌اند و در پایان، مسألهٔ مرگ و بازتاب آن را در نگرش انسان پوچ کامو، در این دو اثر نشان داده‌اند. بر این اساس، یافته‌ها این تحقیق نشان می‌دهد که مفهوم نیاز انسان برای داشتن امید در زندگی، بی‌فایده است و درد و رنج ناشی از به سرانجام نرسیدن انتظار در سرتاسر این دو نمایشنامه دیده می‌شود. شخصیت‌های این دو اثر، پوچی زندگی را آنچنان که انسان پوچ کامو درمی‌یابد، درک نکرده‌اند و در پوستهٔ جهل و نادانی دنیای پوچ خود باقی‌مانده‌اند. این شخصیت‌ها از انتظاری پوچ و امیدی واهی رنج می‌برند.

کلیدواژه‌ها: انسان پوچ، امید واهی، انتظار، مرگ، نیاز، درد و رنج، اگزیستانسیالیسم

* نویسنده مسئول asgar@um.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۱۰

۱- مقدّمه

شروع جریان «پوچ‌گرایی»[1] به سال‌های جنگ جهانی دوم و پس‌ازآن برمی‌گردد. گرچه معیارهای زندگی و امید به ادامهٔ آن در دوران جنگ جهانی اوّل و پس‌ازآن تغییر چندانی نکرده بود، ولی در جنگ جهانی دوم همه‌چیز ناگهان دگرگون شد. می‌توان اعتراف کرد پایان دنیا فرارسیده و زمینه برای تولد دنیایی دیگر با ارزش‌هایی خلاف آنچه در قبل مورد قبول بوده، فراهم شد. مردم مدّعی بودند چگونه می‌توان خدایی را باور داشت که شاهد جنایات عظیم و دهشتناک جنگ جهانی دوم باشد و کاری از پیش نبرد؟ بدین ترتیب مردم کوشش خود را برای اصلاح امور و مرمت خرابی‌های ناشی از جنگ، عبث و بیهوده پنداشتند (علی‌آبادی، ۱۳٦۸).

یونسکو[2] (۱۹۹٤-۱۹۰۹) در مقاله‌ای راجع به کافکا[3] (۱۹۲٤-۱۸۸۳)، درک خود از پوچ‌گرایی را این‌چنین بیان می‌کند: «ابسورد چیزی است عاری از منظور، انسان از ریشه‌های مذهبی، متافیزیکی و فوق طبیعی خود جدا شده، انسان گم شده است. همهٔ کنش‌های او بی‌معنا، عبث و بی‌فایده شده‌اند» (نقل شده در: اسلین، ۱۳۸۸، ص. ۲٦). انسان خود را با دنیایی بی‌معنی روبه‌رو می‌بیند که سعی در شناخت و بازیابی آن دارد. عبث بودن وضعیت بشری در دنیایی که انسان اعتقاد خود را به وجود نیرویی ماورائی از دست داده است، موجب بروز تشویش و نگرانی متافیزیکی می‌شود. ظهور و بروز این احساس در مفهومی گسترده درون‌مایهٔ اصلی نمایشنامه‌های بکت[4] (۱۹۰٦-۱۹۸۹)، آدامف[5] (۱۹۷۰-۱۹۰۸)، یونسکو و دیگر نویسندگان ابسورد است. نمایشنامه‌نویسانی چون ژیرودو[6] (۱۹٤٤-۱۸۸۸)، آنوئی[7] (۱۹۱۰-۱۹۸۷)، سالاکرو[8]

1. absurd
2. Eugène Ionesco
3. Kafka
4. Beckett
5. Adamov
6. Giraudoux
7. Anouilh
8. Salacrou

(۱۸۹۹-۱۹۸۹)، پل سارتر[1] (۱۹۰۵-۱۹۸۰) و کامو[2] (۱۹۱۳-۱۹۶۰) نیز در آثار خود به‌تفصیل از بی‌معنایی زندگی و بی‌اعتباری اجتناب‌ناپذیر از آرمان‌های گذشته، سخن گفته‌اند (اسلین،۱۳۸۸، ص. ۲۶).

۱-۱- تئاتر پوچی

در تئاتر پوچی و معنا باخته، هیچ اتّفاق خاصّی نمی‌افتد و هدف خاصّی دنبال نمی‌شود. داستان‌ها شروع و پایان دایره‌مانندی دارند و نقطهٔ اوج در آنها یافت نمی‌شود و گاه ممکن است مخاطبان نسبت به بیهودگی آنچه تماشا کرده‌اند به اعتراض برآیند. این نوع تئاتر در تلاش است ابسورد بودن زندگی را در قالب تصاویری ملموس، بر روی صحنه به نمایش بگذارد (اسلین، ۱۳۸۸). این موارد همان ویژگی‌های تئاتر و هنر مدرن است. بکت ویژگی اصلی و اساسی هنر مدرن را غیر بیانی بودن آن می‌داند. هنرمند مدرن می‌داند که هیچ‌چیزِ بیان کردنی وجود ندارد و درعین‌حال در تلاش است همین مفهوم را بیان کند (رحیمیان، ۱۳۹۲). در دنیای مدرن، انسان می‌داند که به چه چیز شک دارد، ولی از یافتن راه‌حلی منطقی برای برطرف نمودن آن عاجز است و زمانی که به هدف خود نمی‌رسد احساس پوچی می‌کند. تئاتر ابسورد در پی نشان دادن همین پوچی و بی‌هدف بودن است.

متفکران پوچ‌گرایی همواره بر آن بوده‌اند که باید برای نفس زندگی تلاش کرد و نه برای پاداشی وعده داده شده در دنیایی دیگر و ناشناخته. یونسکو دربارهٔ مفهوم تئاتر معنا باخته معتقد است که تئاتر ابسورد، پوچ نبوده بلکه حیرت‌آور است. در این دنیا پوچی وجود نداشته و همه‌چیز منطقی به نظر می‌آید، به‌عبارت‌دیگر، موجودیّت و وجود «بودن» حیرت‌انگیز است (علی‌آبادی، ۱۳۶۸). به‌این‌ترتیب، اصطلاح درست دربارهٔ تئاتر معنا باخته تئاتر پوچی است، نه تئاتر پوچ و بی‌محتوا، چنانکه کامو و سارتر دربارهٔ فلسفهٔ پوچی سخن می‌گویند و نه فلسفهٔ پوچ.

1. Jean-Paul Sartre
2. Camus

می‌توان گفت *محاکمه*[1] اثر فرانتس کافکا اوّلین اثر در تئاتر ابسورد بود که در سال ۱۹٤۷ اجرا شد. البتّه در آن زمان تئاتر نو و یا معنا باخته جایگاه خود را نیافته بود. اوّلین تئاتر نو به‌صورت رسمی در سال ۱۹۵۰ منتشر شد. اوژن یونسکو، *آوازخوان طاس*[2] (۱۹۵۰) و آرتور آداموف دو اثر با نام‌های *مانور بزرگ و کوچک*[3] (۱۹۵۰) و *حمله*[4] (۱۹۵۰) را منتشر کردند (علی‌آبادی، ۱۳٦۸).

در تئاتر پوچ‌گرا، معنای پوچی به‌عناوین‌مختلف به تصویر کشیده می‌شود. گاهی این پوچی به‌صورت انتظار نشان داده شده مانند نمایشنامه‌های *در انتظار گودو* (۱۹۵۳) اثر بکت، *دعوت* (۱۳٤۵) و *رگ و ریشهٔ دربه‌دری* (۱۳۵٤) نوشته ساعدی (۱۳٦٤-۱۳۱٤). در نمایشنامه‌های *کرگدن*[5] (۱۹۵۹) اثر یونسکو، (۱۹۸۸-۱۹۵۳) و *گاو* (۱۳۵۰) اثر ساعدی، پوچی به صورت مسخ‌شدگی و بی‌هویّتی معرفی شده است. گاهی نیز پوچی در قالب ترس، اضطراب و ناامیدی، بیماری‌های روانی، ناهنجاری‌های اخلاقی، خودکشی و مانند اینها نشان داده شده است مانند *چوب به دست‌های ورزیل* (۱۳٤٤)، *شبان فریبک* (۱۳٤۰) و *دست بالای دست* (۱۳٤٦) اثر ساعدی (صالحی و گپانچی، ۱۳۹۰، ص. ۱۰۷).

۱-۲- غلامحسین ساعدی و *بهترین بابای دنیا*

ظهور و بروز فلسفهٔ پوچی در ایران از سبقه‌ای چندان طولانی ندارد. نویسندگان ایرانی در اوایل قرن بیستم و هم‌زمان با تولد فلسفهٔ پوچی در اروپا، کمتر به این جنبش توجّه داشتند. ساعدی (۱۳٦٤-۱۳۱٤) نویسندهٔ ایرانی صاحب سبک، تحت تأثیر جنبش اگزیستانسیالیسم و پوچی قرار گرفت و سعی کرد درماندگی و آسیب‌های روانی موجود در جامعهٔ وقت را در آثار خود منعکس کند. ساعدی از

1. *The Trial*
2. *The Bald Soprano*
3. *La Grande et la Petite Manoeuvre (The Grand and Small Manoeuvre)*
4. *L'Invasion (The Invasion)*
5. *Rhinoceros*

نویسندگان و متفکران پیشین خود همچون کامو، کافکا و هدایت ایده می‌گیرد و درون‌مایهٔ بی‌ایمانی و ناباوری را به آثارش اضافه می‌کند (صالحی و گپانچی، ۱۳۹۰).

ساعدی در *بهترین بابای دنیا* (۱۳٤۹) از امیدها و دلخوشی‌های واهی در زندگی سخن می‌گوید، زمانی که انسان بی‌خیالی را به خودآگاهی ترجیح می‌دهد و با انتظاری بیهوده خود را مشغول می‌سازد تا از درک واقعیت تلخ زندگی فرار کند. ساعدی این انتظار را در قالب دنیایی کودکانه و مکالمهٔ بین دو کودک نشان می‌دهد. دو شخصیت این نمایشنامه به نام‌های «هادی» و «هودی»، همراه با دایی مادرشان در روستایی زندگی می‌کنند. هر دو منتظر پدر خود هستند تا از سفر برگردد. دایی، که او را «بابا علی» صدا می‌کنند، از پدر آنها یک قهرمان رؤیایی ساخته است که در شهر دیگری کار می‌کند. این دو کودک در انتظار چنین پدری روزها و شب‌ها را با قصّه‌هایی ساختگی از بابا علی می‌گذرانند، غافل از اینکه پدر آنها فردی مجرم است که در زندان به سر می‌برد. بابا علی برای اینکه کودکان بهانهٔ پدر را نگیرند آنها را با قصّه‌هایش سرگرم کرده است.

پدر بعد از مدّتی برمی‌گردد و بچّه‌ها باور نمی‌کنند که او پدرشان باشد. با او دشمن می‌شوند و حتّی تصوّر می‌کند که این مرد قصد کشتن پدر واقعی آنها را دارد. هادی و هودی دوباره در قصّه‌پردازی‌های کودکانه خود غرق می‌شوند و از بابا علی می‌خواهند که این مرد را از خانه بیرون کند. بابا علی باز با قصّه‌ای سر بچّه‌ها را گرم می‌کند. او که متوجّه شده است بچّه‌ها نمی‌توانند و نمی‌خواهند حقیقت را درک کنند، با قصّه‌ای دیگر به آنها القا می‌کند که او پدر واقعی‌شان نیست و در اصل خدمتکار پدر است. بدین ترتیب، بچّه‌ها حقیقتی را که دوست دارند، باور می‌کنند و باز در دنیای کودکانه و خلاف واقعیت فرو می‌روند. این نمایشنامه نیز مانند *در انتظار گودو*، از موعودی سخن می‌گوید که هیچ‌گاه نخواهد آمد و شخصیت‌ها در دریای عمیق انتظار واهی تا به ابد غرق شده‌اند.

۱-۳- بکت و در انتظار گودو

ساموئل بکت (۱۹۸۹-۱۹۲۹) از چهره‌های مشهور تئاتر پوچی محسوب می‌شود. ویژگی‌های موجود در آثار وی را می‌توان جزو مؤلفه‌های تئاتر نو فرانسه و یا همان تئاتر معنا باخته دانست (رحیمیان، ۱۳۹۲). او با نوشتن نمایشنامه‌هایی چون *آخرین نوار کراپ*[1] (۱۹۵۸)، *آخر بازی*[2] (۱۹۵۷) و *در انتظار گودو*[3] (۱۹۵۳) تحوّلی نوین در جنبش پوچی و تئاتر ابسورد ایجاد کرد. سهم بکت در این نوع خاصّ ادبی به‌اندازه‌ای است که او را پدر تئاتر معنا باخته معرفی کرده‌اند (رحیمیان، ۱۳۹۲).

بکت در نمایشنامه *در انتظار گودو*، پوچی را در قالب مفهوم انتظار نشان داده است. دو شخصیت اصلی نمایشنامه، «ولادیمیر»[4] و «استراگون»[5] منتظر فردی به نام «گودو»[6] هستند که او را نمی‌شناسند و در مورد زمان آمدن او اطّلاعی ندارند. در ادامه نمایش، آنها به «پوتزو»[7] و «لاکی»[8] برمی‌خورند. این آشنایی منجر به پیشرفت خاصّی در داستان نمایشنامه نمی‌شود و شخصیت‌ها خود را با افعالی عبث و بیهوده مشغول می‌سازند، گویا عادت دارند که بی‌جهت با انجام کارهایی بی‌نتیجه و بی‌فایده، وقت‌گذرانی کنند و بی‌هدف به انتظار فردی ناشناس نشسته‌اند که مشخص نیست چه زمانی خواهد آمد. در پایان هر صحنه از نمایشنامه، پسری خبر می‌آورد که گودو امروز نخواهد آمد و فردا می‌آید. روشن است که این وعده‌ای صادق نیست، ولی استراگون و ولادیمیر به همین دروغ دلبسته و اوقات خود را در انتظاری بی‌پایان به سر می‌برند. در این مقاله، با توجّه به نسخهٔ زبان اصلی نمایشنامه در انتظار گودو (۱۹٥٤)، از ترجمهٔ فارسی آن (۲٥۳٦) استفاده شده است.

1. *Krapp's Last Tape*
2. *End Game*
3. *Waiting for Godot*
4. Vladimir
5. Estragon
6. Godot
7. Pozzo
8. Lucky

تابه‌حال محقّقان بسیاری آثار ساعدی را مورد بررسی قرار داده‌اند و برخی نیز ویژگی‌های آثار بکت و ساعدی را بیان نموده‌اند که در بخش پیشینه پژوهش به آن اشاره شده است؛ اما مسأله‌ای که در این مقاله به آن پرداخته شده است این است که نمایشنامهٔ *بهترین بابای دنیا* از نظر مؤلفه‌های فلسفهٔ پوچی آلبرکامو مورد بررسی قرار می‌گیرد. از طرف دیگر، این اثر، بر پایهٔ نظرات کامو، با نمایشنامهٔ *در انتظار گودو* بررسی می‌شود. به‌این‌ترتیب، مؤلفه‌های فلسفهٔ آلبر کامو در این دو اثر واکاوی شده‌اند و مؤلفین مقاله به تبیین مفهوم انتظار در این دو اثر پرداخته‌اند. همچنین، مفاهیم مرگ، تفاوت واقعیت با تخیل، نیاز، درد و رنج در این دو اثر بررسی شده‌اند.

۲- پیشینهٔ پژوهش

در این قسمت به بررسی برخی مقالات پرداخته‌ایم که تعدادی از آثار بکت و ساعدی را از مناظر گوناگون مورد واکاوی قرار داده‌اند. این مقالات و بررسی‌ها مستقیم و یا غیر مستقیم در این مقاله مورد استفاده قرار گرفته‌اند. ورقائیان (۱۳۸۸) به‌عنوان‌مثال، به مقایسهٔ پانتومیم و یا لال‌بازی در آثار بکت و ساعدی پرداخته و یادآور شده است که «مؤلفه‌های معنا باختگی، نبود فردیت، درماندگی، نیاز، درد و رنج، شناخت و امتناع از ارتباط جزو مشترکات آثار این دو نویسنده است» (ص. ۸۸). شخصیت‌ها نمی‌دانند که چرا باید در وضعی نابسامان به سر ببرند و درنتیجه، در سردرگمی خاصّی غوطه‌ور می‌شوند. شخصیت‌ها نمی‌توانند نیازهای خود را رفع کنند. همه‌چیز غیر ممکن شده و آنها درمانده می‌شوند (ورقائیان، ۱۳۸۸).

محمّدی فشارکی و هاشمی‌زاده (۱۳۹۳) داستان *گدا* نوشتهٔ ساعدی را با توجّه به ویژگی‌های مکتب اگزیستانسالیسم مورد نقد قرار داده و عنوان کرده‌اند که ساعدی «تمامی مسائل مطرح شده در این مکتب را در قالب شخصیت خانم بزرگ ارائه داده است» (ص. ۱۰۶). در داستان *گدا* انسان هرچه بیشتر برای به دست آوردن زندگی تلاش می‌کند، بیشتر آن را از دست داده و گریزان می‌شود. کوثری (۱۳۷۷) در قسمتی از مقالهٔ خود، به نقد *بهترین بابای دنیا* از منظر تفاوت روایی نمایشنامه و داستان پرداخته و می‌نویسد هادی و هودی با توجّه به تصویری ساختگی از پدر، نمی‌توانند

واقعیت را با تخیل تطبیق دهند. به‌این‌ترتیب، در قسمتی از نمایشنامه، این تضاد روانی در شکل خواب هادی فرافکنده می‌شود و کودکان تصمیم به قتل آن مرد ناشناس، که همان پدر واقعی آنهاست، می‌گیرند.

صالحی و گپانچی (۱۳۹۷) به تطبیق گفتگوی نمایشی در سه اثر *صندلی‌ها* اثر یونسکو، *زاویه* نوشتهٔ ساعدی و *یا طالع‌الشجره* از توفیق الحکیم پرداخته و نوشته‌اند: «گفتگو در نمایشنامهٔ *زاویه* بر پایهٔ پوچی و گزافه‌گویی بنیان نهاده شده و نوعی مرگ روانی شخصیت‌ها را در برگرفته است» (ص. ۱۲۹). صالحی و گپانچی (۱۳۹۰) غلامحسین ساعدی را ابسورد نویس معرّفی کرده و در ادامه برخی آثار او را به‌طور اجمالی با سایر نویسندگان معاصر مقایسه کرده‌اند و می‌نویسند: «فضای اسرارآمیز و شگفت‌انگیز داستان‌های او حس سرگشتگی خاصّی را می‌آفرینند. بی‌ایمانی و ناباوری در آثار ساعدی موج می‌زند» (ص. ۱۱۰).

۳- روش پژوهش

پژوهش حاضر فلسفهٔ پوچی آلبر کامو را مبنای اصلی بررسی و روش کار قرار داده است. فلسفهٔ پوچی از اگزیستانسیالیسم نشأت می‌گیرد و ارتباط مستقیمی با مفهوم پوچی دارد. هر دو، ماهیّت و فلسفهٔ وجود انسانی را در دنیا به چالش می‌کشند. اگزیستانسیالیسم و پوچی هر دو به درمانده بودن انسان در این دنیا اذعان دارند و بیان می‌کنند که راه گریزی از این استیصال وجود ندارد. ژان پل سارتر -از شاخص‌ترین چهره‌های این مکتب- می‌نویسد: «آدمی برای زندگی خود نیازمند شالوده‌ای عقلانی است، اما چون از دستیابی به آن عاجز است زندگی‌اش چیزی جز سودایی بی‌ثمر نیست» (پیک، ۱۳۸۲، ص. ٦٦).

به عقیدهٔ کامو، آنچه پوچ است پذیرش این جهان بی‌قانون است که در آن مجرم و بی‌گناه و درست و نادرست به‌طور تصادفی در چرخش‌اند. پوچی نه در انسان و نه در کائنات بلکه در هم‌زیستی این دو باهم است. انسان باید به این حس پوچی فائق آید که البتّه این غلبه هیچ فایده‌ای را برای عمل القا نمی‌کند، بلکه عصیان را برمی‌انگیزد (اشرفی، ۱۳۸۳). کامو در بیان نظراتش، مفاهیمی چون انتظار، نیاز، درد،

رنج و مرگ را مطرح می‌کند، از این میان، مرگ در فلسفهٔ پوچی کامو اهمّیّتی قابل توجّه دارد. کامو معتقد است خودکشی زمانی رخ می‌دهد که انسان جهان پوچ را پذیرفته باشد (پاینه، ۱۹۹۲، ص. ۷) و به‌طورکلّی حس پوچی زمانی ظاهر که «انسان فاصله‌ای بین خودش و خود (ازخودبیگانگی)، بین خود و دیگران (بیگانه در میان دیگران) و بین خود و جهان حس می‌کند. بر این اساس، فاصله و جدایی علّت این حس پوچی است و بدترین نوع این فاصله‌ها مرگ است» (رضایی و صافیان، ۱۳۹۲، ص. ۲۵).

۳-۱- کامو و پوچ‌گرایی

کامو را مروج فلسفهٔ پوچی دانسته‌اند. از نظر کامو، مهم‌ترین سؤال موجود در تاریخ تفکر بشریت این است که آیا زندگی ارزش سپری کردن دارد؟ او پاسخ این سؤال در یافتن معنای حقیقی زندگی می‌داند. او معتقد است که معنایی ورای این دنیا و این زندگی وجود ندارد و جستجوی چنین معنایی نیز پوچ است (پاینه، ۱۹۹۲). حتّی تصوّر اهدافی خارج از قلمرو این جهان نیز چیزی جز خودفریبی نیست. انسان به‌عنوان تنها موجود دارای شعور، قادر است این پوچی را بپذیرد و با آگاهی از بی‌اعتنایی جهان نسبت به اهداف خود، به زندگی معنا ببخشد (رضایی و صافیان، ۱۳۹۲، ص. ٦٧). انسان پوچ از نظر کامو، انسانی است که به شرایط محتوم زندگی یعنی مرگ و سرنوشت مقدر، احاطهٔ کامل دارد (عبّاسی، ۱۳۹۳)

از نظر کامو، علّت پوچی، خاموشی و بی‌تفاوتی جهان نسبت به فریاد و استیصال آدمی است. به‌عبارت‌دیگر انسان می‌خواهد این دنیا معنایی داشته باشد، اما این جهان توان پذیرش فهم او را ندارد، به‌این‌ترتیب انسان به تضاد می‌رسد و پوچی رخ می‌دهد. کامو معتقد است که هرچه هست همین‌جاست و امید به ماوراء توهینی به زندگی است (رضایی و صافیان، ۱۳۹۲). «انسان پوچ، هرلحظه به پوچی آری می‌گوید و در دل آن را به تمسخر می‌گیرد و خود را وقف زندگی توأم با لذّت می‌کند» (رضایی و صافیان، ۱۳۹۲، ص. ٧٤)؛ بنابراین پوچی نه‌تنها پایان راه نبوده

بلکـه آغـازی شـادی‌بخش اسـت. انسـان بایـد از ایـن دنیـا لـذّت ببـرد و در لحظـه زنـدگی کند.[1]

در *افسـانهٔ سـیزیف*[2]، کـامو می‌نویسـد درک پـوچی، بـه تسـلیم و مـرگ خلاصـه نشـده، بلکـه بـه عصـیان می‌انجامـد. سـیزیف در برابـر نـامعقولی و بی‌منطقـی جهـان سـرکش شـده و با انکـار افسـردگی و سـرخوردگی در زنـدگی، بـه شـکوفایی زنـدگی می‌اندیشـد. در ایـن دنیـا تنهـا انسـان اسـت کـه دارای ماهیّـت و اهمّیّـت اسـت، سـیزیف بـا سـماجت هرچه‌تمام‌تر، بهشـت و جهـنم خـود را از همـین جهـان می‌طلبـد و بـه نمـاد سـتیز آدمـی در برابر خوشبختی تبدیل می‌شود (کامو، ۱۹۵۵).

وجـدانی کـه کـامو بـه آن التفـات دارد، وجـدانی اسـت کـه هیچ‌گونـه گنـاهی را نمی‌شناسـد، بلکـه نسـبت بـه درد جهـانی آگـاهی دارد. سـیزیف خوشـبخت اسـت زیـرا بـا تحقیر آگاهانـه‌اش بـر سرنوشـت ظالمانـهٔ خـود غالـب شـده اسـت (پـولیتزر، ۱۳۵۷، صـص. ۲۵-۲٤). «او درحالی‌کـه از اختیـار، عصـیان بی‌آتیـه و آگـاهی فناناپـذیر خـویش مطمـئن است، سرنوشت خود را در دوران زندگی دنبال می‌کند» (کامو، ۱۹۵۵، ص. ۷۲).

٤- یافته‌های پژوهش

در این بخش بـا توجّـه بـه تعریـف انتظـار در فلسـفهٔ پـوچی، بـه بررسـی همـین مفهـوم در نمایشنامه *بهتـرین بـابـای دنیـا* و *در انتظـار گـودو* می‌پـردازیم، سـپس بـر اسـاس یافتـه‌ها، مفاهیم نیاز، درد، رنج و مرگ را نیز واکاوی خواهیم کرد.

٤-۱- انتظار

سـاعدی و بکـت، در ایـن دو نمایشـنامه از انتظـار بشـر بـرای آمـدن موعـود سـخن می‌گوینـد. انتظـاری همـراه بـا امیـد واهـی کـه جـز درمانـدگی چیـزی در پـی نـدارد و خـودفریبی‌ای بـیش نیسـت، زیـرا ایـن موعـود هیچ‌گـاه نمی‌آیـد. تفـاوت انتظـار در *بهتـرین بـابـای دنیـا* و *در انتظـار گـودو* در ایـن اسـت کـه سـاعدی از انتظـاری شیرین‌سـخن می‌گویـد. هـادی و هـودی بـا قصّـه‌های بابـا علـی سـرگرم شـده و در ذهـن از پـدر خـود

1. Carpe diem
2. *The Myth of Sisyphus*

قهرمانی بی‌همتا ساخته‌اند و تصّور می‌کنند با آمدن پدر، تمام کمبودهای زندگی، غم‌ها و دردها درمان می‌شود.

- بابا علی: چرا حتماً برگشته، برای شما دو تا قصر می‌سازه که یه خشتش از طلاس یکیشم از نقره، چهل تا کنیز و غلام صبح تا غروب خدمت شماها رو می‌کنن (ساعدی، ۱۳٤٤، ص. ۱۵).

هادی و هودی به انتظار خود برای پدر آگاه‌اند و از بابا علی در مورد زمان آمدن پدر می‌پرسند:

- هادی: تو میگی بابا کی برمی‌گرده؟

- بابا علی: خدا می‌دونه!

- هادی: کاش مام می‌دونستیم (ساعدی، ۱۳٤٤، ص. ۱۵).

کودکان به دلیل سن کم خود متوجّه نمی‌شوند که این‌چنین پدری هیچ‌گاه نخواهد آمد و بابا علی تنها آنها را سرگرم کرده است. هادی و هودی با امیدی واهی روزها را یکی پس از دیگری سپری می‌کنند و بابا علی هیچ‌گاه حقیقت را به آنها نمی‌گوید و به پوچی انتظار واقف است. او با آگاهی به این موضوع قصّه‌پردازی می‌کند و سعی دارد از این راه زندگی را برای خود و هادی و هودی شیرین کند.

از نظر کامو، بابا علی انسانی پوچ است که «آگاه به شرایط انسانی‌اش یعنی مرگ و سرنوشت محتوم است» (عبّاسی، ۱۳۹۳، ص. ۳۷). بابا علی بر سرنوشت خود و بچّه‌ها چیره شده است و به همین دلیل می‌تواند از زندگی لذّت ببرد، درست مانند سیزیف، زمانی که غلتیدن سنگ از صخره را می‌دید و بر پوچی زندگی خودآگاه بود. کامو معتقد است که باید سیزیف را خوشبخت دانست و او را در شمار داناترین و با جزم‌ترین افراد قرار داد (پولیتزر، ۱۳۵۷، صص. ۲۵-۲٤). بابا علی نیز به دلیل همین آگاهی توانست در آخر نمایش مشکل به وجود آمده را حل کند و دشمنی بین هادی و هودی و پدر را از بین ببرد:

- بابا علی: تو می‌تونی بگی باباشون تو رو فرستاده اینجا که بهشون خبر بدی و مواظبشون باشی تا اون بیاد.

- پدر: اگه بعد از مدّتی باباشون نیومد چی؟
- بابا علی: معلومه نمیاد، بابائی در کار نیس.
- پدر: منظورم اینه وقتی به دروغ من پی ببرن چی؟ هی بگم فردا میاد؟ پس‌فردا میاد؟ آخرش که چی؟
- بابا علی: اما اونا نمی‌دونن که فردا و پس‌فردا چه موقعیه؛ فقط می‌دونن نزدیکه. بهشون بگو این عروسک‌ها رو باباشون فرستاده... واسه هرکودوم یه قصّه بساز اما طوری که باورشون بشه (ساعدی، ۱۳٤٤، ص. ۷۳-۷۲).

به همین ترتیب بچّه‌ها با قصّه‌هایی ساختگی مشغول شده و پی به حقیقت زندگی نمی‌برند. زمان برای هادی و هودی موقعیت ایستا دارد و متوجّه گذر آن نمی‌شوند. آنها در دنیای پوچ و عبث و بیهوده خود زندگی می‌کنند، دنیایی که معنایی خارج از خود ندارد و به قول کامو «جستجوی چنین معنایی نیز پوچ است» (رضایی و صافیان، ۱۳۹۲، ص. ٦۷). بابا علی سعی دارد زندگی را همان‌گونه که هست، شیرین جلوه دهد تا خود و دیگران از اکنون لذّت ببرند. کامو نیز راه لذّت‌جویی از این دنیا را، زندگی در لحظه می‌دید و به آن اعتقاد داشت؛ به‌عبارت‌دیگر «زندگی کردن نه‌تنها کام‌جویی بلکه مبارزه علیه بیهودگی، آشفتگی و ستمگری است» (رضایی و صافیان، ۱۳۹۲، ص. ۷۳).

ولادیمیر و استراگون گاهی منتظر بودن را فراموش می‌کنند، ولی باز آن را به یاد می‌آورند و البتّه دوباره فراموش می‌کنند. ولادیمیر و استراگون، از این انتظار خسته نمی‌شوند و گویی تمام زندگی را در انتظار خلاصه می‌بینند.

- استراگون: آخر الان بایست آمده باشد.
- ولادیمیر: او که نگفت حتماً می‌آید.
- استراگون: حالا اگر نیامد چی؟
- ولادیمیر: خوب، فردا می‌آییم.
- استراگون: پس‌فردا هم می‌آییم.
- ولادیمیر: ممکن است ...

- استراگون: همین‌جور پس آن فردا... (بکت، ۲۵۳۶، ص. ۸).

شخصیت‌ها به‌طور ناخودآگاه گودو را مانند رهبری می‌دانند که بدون وجود او زندگی را به بیهودگی خواهند گذراند. در این نمایشنامه، «موضوع نمایش، گودو نیست بلکه انتظار است» (اسلین، ۱۳۸۸، ص. ٥٦). چه شخصیت‌ها او را به‌عنوان انسانی اسطوره‌ای بشناسند و چه او را عاملی ماوراء الطبیعی بدانند، همگی منتظرند تا بیاید و اوضاع را تغییر دهد. «کنش انتظار به‌عنوان جنبه‌ای خاص و اساسی از وضعیت بشر است. ما همیشه منتظریم و گودو نشانگر غایت انتظار ما» (اسلین، ۱۳۸۸، ص. ٥٦).

- ولادیمیر: صبر کنیم ببینیم او چه می‌گوید.
- استراگون: کی؟
- ولادیمیر: گودو
- استراگون: خوب فکری است (بکت، ۲۵۳٦، ص. ١٦).

هادی و هودی نیز به همین ترتیب، در *بهترین بابای دنیا* منتظر پدر قهرمان خود هستند تا شرایط را آن‌طور که باب میلشان است تغییر دهد. البتّه بر خلاف شخصیت‌های *در انتظار گودو*، آنها هیچ‌گاه انتظار خود را از یاد نمی‌برند و آینده را با پدر می‌بینند و در مورد تمام جزئیات خیال‌بافی می‌کنند:

- هودی: یه خونهٔ گندهٔ گنده اونجا ندیدی که از همهٔ خونه‌ها بزرگتره؟
- هادی: آها! اونجا خونهٔ بابای ماس.
- هودی: یه باغ بزرگم ندیدی؟
- پدر: خب؟
- هودی: درختاش قد هواس؟
- هادی: پر از سیب و گلابی و انگور؟
- هودی: اونم مال بابای ماس (ساعدی، ١٣٤٤، ص. ٣٦).

آن‌طور که مشاهده شد، *بهترین بابای دنیا* همانند *در انتظار گودو* «نماد والاترین امیدها به زندگی و نمایانگر آرزوی بشریت برای وصال است» (جهاندیده، ۱۳۸۸،

ص. ۹۰). در هر دو اثر، موعود و منجی وعده داده شده نیامده و نخواهد آمد. می‌توان گفت ساعدی در *بهترین بابای دنیا* انتظاری فریبنده را به تصویر کشیده است. بکت نیز جامعه‌ای را نشان داده که مردم، ناآگاه‌تر از آن‌اند که به حقیقت انتظار واقف باشند، گویی در بازی کودکانه‌ای وقت‌گذرانی می‌کنند. در نمایشنامهٔ *در انتظار گودو*، شخصیت‌ها در خودفریبی عمیقی فرورفته‌اند، ولی از این خودفریبی آگاهی ندارند، درواقع نمی‌دانند که منتظر هیچ هستند. آنها نمی‌دانند گودو کیست و بی‌هدف فقط منتظر او می‌مانند.

- پوتزو: گودو کیست؟
- استراگون: گودو؟
- پوتزو: شما مرا به‌جای گودو گرفتید.
- استراگون: نخیر قربان، نخیر، ابداً قربان.
- پوتزو: کی هست این شخص؟
- ولادیمیر: چیز است... تقریباً آشناست.
- استراگون: این‌طور نیست قربان ما نمی‌شناسیمش
- ولادیمیر: درست است... اما خوب نمی‌شناسیمش... اما خوب (بکت، ۲۵۳٦، ص. ۲۱).

با توجّه به نظریات کامو، شخصیت‌های *در انتظار گودو* نمی‌توانند انسان پوچ باشند، این شخصیت‌ها با آگاهی از پوچی زندگی کرده، از آن لذّت برده و آن را هدفمند می‌سازد. استراگون و ولادیمیر، پوتزو و لاکی هیچ‌کدام نسبت به وضعیت حقیقی خود واقف نبوده و با افعالی بیهوده مشغول‌اند. هادی و هودی نیز با قصّه‌های ساختگی بابا علی سرگرم شده‌اند. گفت‌وگوهای بی‌سروته، وارسی‌های مکرّر و بی‌نتیجه کلاه و بررسی کردن پوتین توسط شخصیت‌ها، همگی نشان از بیهودگی و اتلاف وقت بی‌نتیجه دارند. به همین ترتیب، زمان برای شخصیت‌های این دو نمایشنامه معنایی ندارد و فاقد ارزش است. گویی آن‌ها مفهوم گذر عمر را درک نمی‌کنند.

بابـا علـی بـه هـادی و هـودی می‌گویـد، زمـانی کـه مثـل شـاخ شمشـاد قـد کشـیدید پـدرتان می‌آیـد (سـاعدی، ۱۳٤٤، ص. ۳۸). بابـا علـی می‌دانـد کـه کودکـان مفهـوم بـزرگ شـدن را درک نمی‌کننـد، بـه همـین دلیـل می‌توانـد آنهـا را مشـغول کنـد. آن‌گونـه کـه میرمحمّـدی (۱۳۹۰) می‌گویـد: «ایـن کیفیّـت از زمـان، بـه تعبیـر بکـت، زمـان مسـلّط بـر انسان امـروز اسـت. زمـان در هـر دو اثـر موقعیـت سـاکن و بـاز ایسـتاده دارد. در زمـان بـاز ایسـتاده، انسـان نیـز بـاز ایسـتاده و سـاکن می‌شـود. ازایـن‌رو فقـدان حرکـت و عمـل در ولـادیمیر و اسـتراگون، ریشـه در فقـدان حرکـت در زمـان دارد» (ص. ۱۰۷). ولـادیمیر و اسـتراگون از انجـام هرگونـه عمـل ثمربخشـی عاجزنـد و توانـایی انجـام بحـث و گفتگـویی منطقـی را ندارنـد و گـاه حتـی در میانـه، موضـوع صـحبت خـود را فرامـوش می‌کننـد و از دل موضوع قبلی، موضوعی جدید خلق می‌شود و قبلی بی‌نتیجه می‌ماند:

- استراگون: معمولش همین است.
- ولادیمیر: غیر از این است؟
- استراگون: گمان کنم همین است.
- ولادیمیر: من هم گمان کنم.
- استراگون: (نگران) ماچی؟
- ولادیمیر: چی؟
- استراگون: گفتم ما چی؟
- ولادیمیر: نفهمیدم.
- استراگون: تکلیف ما چه می‌شود؟ (بکت، ۲۵۳٦، صص. ۱٦-۱۵).

در *بهتـرین بابـای دنیـا* نیـز، بابـا علـی کودکـان را بـا قصّـه‌های گونـاگون سـرگرم کـرده است، طـوری کـه هـادی و هـدی بـه‌طور کـل مسـأله آمـدن پـدر را فرامـوش کـرده و ماننـد شخصـیت‌های *در انتظـار گـودو*، تنهـا در انتظـار بـه سـر می‌برنـد و نسـبت بـه آن نیـز اعتراضـی ندارنـد: «انتظـار در ظـاهر بـه خـاطر چیـزی ظـاهری ولـی در بـاطن، انتظـار بـرای انتظار آغاز می‌شود» (براهنی، ۱۳٤۷، ص. ٦).

- بابا علی: و اونا بهت می‌گن چرا، شنفتیم! بعد خودشون یه قصّهٔ دیگه از حرفای تو می‌سازن که از مال تو خیلی هم قشنگ‌تره. بعد همین‌جوری قدم‌به‌قدم برو جلو. یه وقت می‌بینی از سر و کولت بالا میرن، غیر از تو هیچ چی نمی‌بینن، هیچ چی نمی‌خوان، اونوقت بهترین بابای دنیا هم یادشون میره، خیلی ساده و هی میان سراغ تو که مثلاً فیروز و قنبر باهم قهرن، چکارشون بکنیم؟ (ساعدی، ۱۳٤٤، ص. ۷۳).

اگر در این قسمت به افعال دقّت کنیم، درمی‌یابیم که آنها را می‌توان «نوعی نماد جست‌وجوی بیهوده بشر در خلأ هستی به‌منظور یافتن پاسخ برای سؤالات بی‌جواب دانست» (پیک، ۱۳۸۲، ص. ٦۷). گویی ناخودآگاه شخصیت‌ها، ناممکن بودن ظهور موعود را می‌دانند، ولی در ظاهر حاضر به پذیرش این حقیقت تلخ نیست و دستاویزی می‌خواهد تا به‌وسیلهٔ آن خود را به فراموشی بزنند و از رنج و درد انتظار بکاهد.

٤-۱-۱- نیاز، درد و رنج

واضح است انتظاری که به وصل نیانجامد، موجب درد و ناراحتی می‌شود و انسان را دچار افسردگی روحی می‌سازد. زیستن برای انسان دردآور است، زیرا امیدهای خود را واهی می‌بیند و گاه زندگی را بی‌هدف می‌پندارد: «بکت معتقد است که انسان درد وجود زیستن را که مهم‌ترین بخش اگزیستانسیالیسم هم هست از طریق عادت تسکین می‌دهند» (عابدینی‌فرد، ۱۳۸۲، ص. ٦۷). شخصیت‌ها در *بهترین بابای دنیا* و *در انتظار گودو*، چاره‌ای جز عادت ندارند تا بر درد و رنج فراق از موعود خیالی خود فائق آیند. در *بهترین بابای دنیا*، هادی و هودی به قصّه‌های بابا علی و رؤیای پدر قهرمان خیالی خود عادت کرده‌اند و زمانی که ناگهان با واقعیت روبه‌رو می‌شوند نمی‌توانند آن را بپذیرند. زمانی که پدر به هادی و هودی می‌گوید که قصّه‌های بابا علی حقیقت ندارد و پدر آنها تبهکار و فقیر است نه یک قهرمان، بچّه‌ها به انکار حقیقت برمی‌آیند و حتّی سعی دارند پدر را از خانه بیرون کنند. درد و رنج رویارویی با واقعیت برای آنها قابل تحمل نیست:

- پدر:... گوش کنین بچّه‌های من!

- هادی: ما بچّه‌های تو نیستیم.

- پدر: خیلـه خـب بچّـه‌ها... مـی خـوام یـه چیـزی بهتـون بگـم. بابـا علـی بهتـون دروغ گفته.

- هادی: چی چی رو دروغ گفته؟

- پدر: اون بابائی که بهتون گفته دروغه... بابای شما یه آدم بدبخت و معمولیه.

- هادی: بدبخت خودتی.

- پدر: ... اون یه دزد بوده.

- هودی: دزد خودتی، خودتی.

- هادی: دروغگو، دروغگو بابای خودت دزد بوده.

- هودی: از خونهٔ ما برو بیرون! (ساعدی، ۱۳٤٤، صص. ٤۳-٤۲).

اگر هـادی و هـودی واقعیـت زنـدگی خـود را قبـول کننـد، بـر بیهـودگی آن مُهـر تأییـد زده‌اند. در منطق آنهـا قبـول چنـین پـدری بی‌معنـی بـه نظـر می‌رسـد. ژان پـل سـارتر معتقـد است که «آدمی برای زنـدگی خـود نیازمنـد شـالوده‌ای عقلـانی اسـت، امـا چـون از دسـتیابی بـه آن عـاجز اسـت زنـدگی‌اش چیـزی جـز سـودایی بی‌ثمـر نیسـت» (پیـک، ۱۳۸۲، ص. ٦۷)؛ بـه‌این‌ترتیب از قبـول آن سـر بـاز می‌زننـد و از طرفـی نیـز بابـا علـی آنهـا را بـه قصّه‌های خود عـادت داده اسـت تـا از رنـج داشـتن پـدری فقیـر و مجـرم بکاهـد. در پایـان نمایشنامه نیـز، بابـا علـی بـا آگـاهی از واقعیـت موجـود، آنهـا را بازیچـهٔ دسـتان خـود قـرار می‌دهـد. کـامو (۱۳٤۹) می‌گویـد: «معتقـدم کـه انسـان در راه آگـاهی سرنوشـت خـود، هـر روز گامی بـه پـیش برداشـته اسـت. بـر مشـکلات زنـدگی فـائق نشـده‌ایم ولـی آنهـا را بهتـر می‌شناسـیم. مـی‌دانیم کـه گرفتـار تناقضـیم ولـی بایـد از تنـاقض بپرهیـزیم و در کـاهش آن بکوشیم» (ص. ۹۰).

بابـا علـی بـازهم بـا قصّـه‌ای دیگـر بچّـه‌ها را مشـغول سـاخته و واقعیـت را بـرای آنهـا انکار می‌کند تا بتوانند حضور پـدر را در خانـه تحمـل کننـد. بکـت بـر ایـن بـاور اسـت کـه «عـادت عامـل سازشـی اسـت میـان فـرد و محـیطش و یـا میـان فـرد و عادت‌هـای

عجیب‌وغریب خود و ضمانتی است بر مصونیتی نه‌چندان پایدار» (پیک، ۱۳۸۲، ص. ٦٧).

استراگون و ولادیمیر نیز در نمایشنامه *در انتظار گودو* مانند هادی و هودی در *بهترین بابای دنیا*، به هر دستاویزی متوسّل می‌شوند تا خود را سرگرم کنند و از سختی انتظار بکاهند. رابطهٔ بین ولادیمیر و استراگون گویای این است که هرکدام از آنها از قبل باهم در ارتباط بوده و قدرت جدایی از یکدیگر را ندارند و به حضور هم عادت کرده‌اند. «عادت چون دارویی مخدر فرد را کرخ و بی‌حس می‌کند» (پیک، ۱۳۸۲، ص. ٦٧) و به‌این‌ترتیب از درد انتظار می‌کاهد.

- ولادیمیر: ... خوب، که برگشتی.
- استراگون: من؟
- ولادیمیر: از دیدنت خوشحالم. فکر کردم رفته‌ای که دیگر نیایی.
- استراگون: خودم هم همین فکر را می‌کردم.
- ولادیمیر: بالاخره بازهم به هم رسیدیم! باید جشنش را بگیریم اما چجوری؟ ... (بکت، ۲۵۳٦، ص. ۱).

«عادت برای وجود آدمی امری است واجب و ضروری، درواقع تأییدی است بر همان نظریّهٔ سارتر که می‌گوید زندگی انسان نیازمند بنیانی عقلانی است» (پیک، ۱۳۸۲، ص. ٦٧)؛ شخصیت‌ها با عادت به حضور یکدیگر و مشغول شدن به کارهای بی‌سرانجام، سعی دارند خود را از تفکر عمیق نسبت به وضعیت کنونی بازدارند. از همان ابتدای نمایشنامه، شخصیت‌ها پس از تأکید بر استیصال آدمی در این دنیا، و عدم وجود راه حلی روشن برای آن، دربارهٔ گردهمایی دوبارهٔ خود، اظهار خوشحالی می‌کنند. سپس سعی دارند با گفتگو، زمان را سپری کنند. آنها دربارهٔ گودو و زمان آمدن وی سخن چندانی نمی‌گویند و تنها گاهی یادآور می‌شوند که منتظر او هستند.

- استراگون: بیا برویم.
- ولادیمیر: نمی‌توانیم.
- استراگون: چرا نمی‌توانیم؟

- ولادیمیر: منتظر گودو هستیم (بکت، ۲۵۳۶، ص. ۵۳).

درک حقیقت برای شخصیت‌ها آسان نیست و سعی دارند با گفتگو و یا هر کاری که قادر به انجام آن باشند مانند دار زدن و خودکشی، کتک زدن شخصیت دیگر به نام لاکی و یا مجبور کردن او به رقصیدن، و یا حتّی ساکت ماندن، خود را مشغول سازند: «سکوت‌های پی‌درپی لابه‌لای گفتگوی شخصیت‌ها را می‌توان نمادی از خلأ، پوچی و تنهایی انسان‌ها دانست» (پیک، ۱۳۸۲، ص. ۷۰). همهٔ این موارد، علاوه بر درد تنهایی و احساس بیهودگی، ناشی از عدم ظهور گودو به‌عنوان یک منجی است: «تفکّر و تأمل در باب سؤالات بی‌جواب که زاییدهٔ انتظارند، مسبب درد و رنج، تشویش خاطر و رخوت و رکود است و انسان را از درون ویران می‌سازد» (پیک، ۱۳۸۲، ص. ٦٧). در پایان نمایشنامه، رنج انتظار غالب می‌شود و ولادیمیر و استراگون، خسته و مستأصل از نیامدن گودو، به‌ظاهر تصمیم به خودکشی می‌گیرند.

- استراگون: من دیگر نمی‌توانم ادامه بدهم.

- ولادیمیر: خیال می‌کنی.

- استراگون: چطور است جدا شویم؟ شاید برامان بهتر باشد.

- ولادیمیر: فردا خودمان را دار می‌زنیم مگر اینکه گودو بیاید (بکت، ۲۵۳٦، ص. ۱۱۵).

آنها شهامت انجام این کار را نیز ندارند و باز به احتمال آمدن گودو دل‌خوش می‌کنند. ولادیمیر و استراگون حتّی عاجز از ترک مکان هستند، به عبارتی می‌توان گفت رفتن و ماندن را یکی می‌بینند زیرا هدف خود از زندگی را از دست داده‌اند: «فردا، او آرزوی فردا را دارد درصورتی‌که همهٔ وجودش آن را رد می‌کند. این عصیان طبیعت انسانی، پوچی است» (کامو، ۱۳۸۲، ص. ٦٢).

٤-۱-۲- مرگ

مرگ در نظریّات کامو جایگاه ویژه‌ای دارد. مورسو[1] در *بیگانه*[2]، نوشتهٔ کامو، با مرگ به خودآگاهی می‌رسد. او پس از قتل متوجّه می‌شود که فرقی بین زندگی گذشته و آینده وجود نداشته و همه‌چیز برای او فراهم است تا از حس پوچی نسبت به دنیا آگاه شود (عبّاسی، ۱۳۹۳، ص. ۳۰). به عقیدهٔ کامو، خودکشی تنها «اعتراف به این است که زندگی به زحمت زیستن نمی‌ارزد» (کامو، ۱۳٤۹، ص. ۹۵). زندگی در دنیایی که انسان را وادار می‌کند تا تمام امیدهای خود را واهمه‌ای بیش نبیند، غیر قابل تحمل است. انسان بین آنچه روح نیاز دارد و آنچه واقعیت است، فرسنگ‌ها فاصله می‌یابد: «درجهانی که ناگهان از آرزوها و نور محروم شده است، آدمی احساس بیگانگی می‌کند. این شکاف بین انسان و زندگی او همان احساس پوچی و بیهودگی است» (کامو، ۱۳٤۹، ص. ۹٦). با توجّه به نظریّات کامو، انسان ناگزیر از این احساس پوچی در زندگی است: «مردی آن است که تا سرحدّ امکان از این اندیشه‌ها دل نکنیم و رویش شگفت‌انگیز گیاهان این نواحی دوردست را دقیقاً بررسی کنیم» (کامو، ۱۳٤۹، ص. ۱۰۰)؛ ولی هنر آن است که انسان با وجود تمام بیهودگی‌ها، با شورونشاط به زندگی ادامه دهد که در آن «پوچی و مرگ و امید گفتگو می‌کنند» (کامو، ۱۳٤۹، ص ۱۰۰). ولادیمیر و استراگون، دو جا تصمیم به خودکشی می‌گیرند. بار اوّل در آغاز نمایشنامه است:

- استراگون: بیا همین الان خودمان را دار بزنیم.

- ولادیمیر: به درخت؟ من از این درخته خاطرجمع نیستم (بکت، ۲۵۳٦، ص. ۱۲).

روشن است که در این بخش، خودکشی آنها صرفاً تفریحی بیش نیست. آنها برای گذراندن وقت به خودکشی روی آوردند و سپس به‌راحتی نیز آن فراموش می‌کنند. ولی در انتهای نمایشنامه و پس از خبر نیامدن گودو، از این بیهودگی و بطالت عمر

1. Meursault
2. *The Stranger (L'Étranger)*

خسته شده و رو به‌سوی چنین تصمیمی می‌آورند. البتّه این بار نیز تصمیم آنها از روی آگاهی و پختگی نیست زیرا همچنان به آمدن گودو امید دارند و از درک واقعیت عاجز هستند.

- ولادیمیر: فردا خودمان را دار می‌زنیم مگر اینکه گودو بیاید (بکت، ۲۵۳۶، ص. ۱۱۵).

ولادیمیر و استراگون در این قسمت دچار بیگانگی بین خود و جهان شده‌اند. کامو معتقد است «فاصله و جدایی باعث تمام اضطراب‌های وجودی است. فاصله‌ای که در رابطهٔ بین انسان، دیگران و جهان ایجاد می‌شود» (عبّاسی، ۱۳۹۳، ص. ۳۷). آنها دلیل انتظار را درنمی‌یابند و به‌این‌ترتیب دچار سرخوردگی شده و احساس درماندگی، آنها را به تصمیم برای پایان دادن به زندگی خود فرامی‌خواند. می‌توان گفت که واقعیت موجود با آنچه آنها در ذهن داشته و تصوّر می‌کردند مطابقت نداشته است، به همین دلیل ولادیمیر و استراگون از درک آن ناتوان‌اند و یا به عبارتی امید خود را از دیدار گودو و سامان گرفتن زندگی، از دست رفته می‌یابند. آن‌گونه که رحیمیان (۱۳۹۲) می‌گوید: «نمایشنامهٔ *در انتظار گودو*، با تبیین فلسفی و وضعیت بحران‌زده انسان مدرن، می‌کوشد وانهادگی، سردرگمی و بلاتکلیفی او را نشان دهد» (ص. ۳۶).

برخلاف *در انتظار گودو*، در *بهترین بابای دنیا*، قصد خودکشی نمی‌بینیم. هادی و هودی به تصوّر اینکه مهمان می‌خواهد پدر قهرمان آنها را بکشد، تصمیم می‌گیرند او را به قتل برسانند. «آنها با توجّه به تصویری ساختگی از پدر در ذهن خود، نمی‌توانند واقعیت را با تخیل تطبیق دهند» (کوثری، ۱۳۷۷، ص. ۱۱۶). هادی و هودی باهم بازی خود، فتاح، که ناتوانی ذهنی دارد، از تنفر خود نسبت به مرد تازه‌وارد که پدر واقعی آنهاست، سخن می‌گویند، درحالی‌که از حقیقت آگاه نیستند. گویی برای آنها دشوار است تا واقعیت را آن‌گونه که هست بپذیرند و به همین دلیل سعی در پاک کردن صورت‌مسأله دارند؛ اما این قضیه نیز مانند تصمیم ولادیمیر و استراگون تنها به‌اندازه یک تصمیم باقی می‌ماند و عملی نمی‌شود:

- هودی: اگه نخواس بره بیرون چیکارش می‌کنی؟
- فتاح: می‌کشمش
- هودی: مگه بلدی؟
- فتاح: بلدم (ساعدی، ۱۳٤٤، صص. ۸۸-۸۷).

هادی و هودی با پدر احساس بیگانگی می‌کنند. طبق نظریّات کامو، بیگانگی بین خود و دیگران، منجر به پوچی می‌شود. کودکان سعی دارند به‌گونه‌ای بر این حس پوچی فائق آیند و تصمیم می‌گیرند پدر را از میان بردارند.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

در این مقاله نمایشنامه *بهترین بابای دنیا* و *در انتظارگودو*، بر اساس فلسفهٔ پوچی کامو مورد نقد و بررسی قرار گرفت و مفاهیم انتظار، نیاز، درد، رنج و مرگ، تحلیل شد. در این دو اثر، شخصیت‌ها منتظر موعودی هستند که او را نمی‌شناسند و حتّی نسبت به زمان ظهور او آگاهی ندارند. شخصیت‌های این دو نمایشنامه در احساس بیهودگی به سر می‌برند، اما هیچ‌کدام را نمی‌توان از نظر کامو انسان پوچ دانست. انسان پوچ کامو با آگاهی، پوچی زندگی را می‌پذیرد و با نشاطی مضاعف به زندگی خود ادامه می‌دهد.

تنها شخصیتی که می‌توان از آن به‌عنوان انسانی پوچ یاد کرد، بابا علی در *بهترین بابای دنیا* است. او حقیقت پوچ زندگی را درک کرده و سعی دارد به هر وسیله‌ای زندگی را به کام خود و اطرافیان شیرین کند. انتظار در هر دو نمایشنامه هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد و این انتظار ناتمام، منجر به درد و رنج شخصیت‌ها می‌شود، زیرا نیاز خود را درآمدن موعود، برطرف شده نمی‌یابند. در فلسفه اصالت وجود که رابطهٔ مستقیمی با فلسفهٔ پوچی دارد، اعتقاد بر این است که انسان در دنیا رها شده است و درد و رنج او در زندگی جزئی از وجود اوست. رنج دوری از قهرمان وعده داده شده، همواره روح هادی و هودی، ولادیمیر و استراگون را می‌آزارد ولی آنها باز به کارهای بیهوده سرگرم می‌شوند و انتظار را فراموش می‌کنند.

به نظر کامو، پوچی در زندگی به دلیل بیگانگی انسان با خود، دیگران و یا جهان اتّفاق می‌افتد. ولی انسان پوچ کامو، به دلیل پوچی زندگی رو به‌سوی خودکشی و مرگ نمی‌رود و حتّی این احساس بیگانگی موجود را به تمسخر می‌گیرد. در *بهترین بابای دنیا*، هادی و هودی برای مدّتی کوتاه به دلیل بیگانگی با پدر، تصمیم به قتل او می‌گیرند ولی این تصمیم از حدّ تفکّر کودکانه آن‌ها بالاتر نمی‌رود. در نمایشنامهٔ *در انتظار گودو*، ولادیمیر و استراگون دو بار تصمیم به خودکشی می‌گیرند ولی هر بار از آن منصرف می‌شوند زیرا نمی‌توانند از دنیای جهالت خود بیرون آیند و با تصمیمی آگاهانه به تکامل زندگی خود ادامه دهند. تصمیم آنها تنها به جهت وقت‌گذرانی و در راستای بیهوده‌کاری است.

در *بهترین بابای دنیا*، برخلاف *در انتظار گودو*، قصد خودکشی حتّی به‌عنوان تفریح و وقت‌گذرانی وجود ندارد. هادی و هودی، در افکار بچگانهٔ خود، به گمان اینکه مهمان تازه‌وارد قصد کشتن پدر قهرمان آنان را دارد، تصمیم به قتل او می‌گیرند. از طرفی، بحث قهرمان، آن‌گونه که در *بهترین بابای دنیادیده* می‌شود، در نمایشنامهٔ *در انتظار گودو* نیز نمایان است. شخصیت‌های نمایشنامهٔ بکت، گودو را قهرمان یا موعودی می‌دانند که می‌آید و زندگی آنها را هدفمند می‌کند.

درنهایت می‌توان گفت که شخصیت‌های این دو اثر، پوچی زندگی را آن‌چنان‌که انسان پوچ کامو درمی‌یابد، درک نکرده و در پوسته جهل و نادانی جهان پوچ خود باقی‌مانده‌اند. با توجّه به دیدگاه کامو، هادی و هودی را نمی‌توان مانند ولادیمیر و استراگون، انسان‌هایی پوچ دانست. آنها افرادی ضعیف و ناآگاه‌اند که از درک پوچی جهان برنمی‌آیند. انسان پوچ کامو بر پوچی زندگی غالب شده است و با آگاهی گام برمی‌دارد، او درنهایت در جهت تکامل خود رشد می‌کند و بر آن مسلط می‌شود. در هر دو نمایشنامه، شخصیت‌ها از رفتن به‌سوی مرگ صرف‌نظر می‌کنند ولی این انصراف از روی آگاهی نیست، آنها صرفاً در دنیایی از جهالت باقی می‌مانند، حقیقت انتظار را فراموش می‌کنند و در راستای ادامهٔ زندگی و اهداف پوچ و بیهوده خود از مرگ و خودکشی دست می‌کشند.

کتاب‌نامه

اسلین، م. (۱۳۸۸). *تئاتر آبسورد* (م. کلانتری، و م. وفایی، مترجم). تهران، ایران: انتشارات کتاب آمه.

اشرفی، ف. (۱۳۸۳). رمآن‌های فلسفی آلبرکامو. *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، *۷۲*، ۲۵-۲۳.

براهنی، ر. (۱۳٤۷). سه یادداشت درباره چشم براه گودو. *آرش فروردین*، ۳(۳). ۱٦-۵

بکت، س. (۱۳۵٦). *در انتظار گودو* (ن. دریابندری، مترجم). تهران، ایران: انتشارات فرانکلین.

پولیتزر، ه. (۱۳۵۷). فرانتس کافکا و آلبرکامو (ص. حسینی، مترجم). *نگین*. *۱٦۲*، ۲٦-۲٤.

پیک، ژ. (۱۳۸۲). تحلیلی بر نمایشنامه ی در انتظار گودو (م. عابدینی فرد، مترجم). *کارنامه*، ۳٦، ۷۱-٦٦

جهاندیده، م. (۱۳۸۸). نقد کتاب نقش امپریالیسم و فلسفهٔ پوچی در نمایشنامه در انتظارگودو. *گلستانه*. *۱۰۲*، ۹۱-۹۰

رحیمیان شیرمرد، م. (۱۳۹۲). معمای تفسیر در آثار ساموئل بکت بر اساس رهیافت های تئودور آدورنو مبنی بر تفسیر هنری. *کیمیای هنر*، ٦، ۵۰-۳۵.

رضایی، ق. و صافیان، م. ج. (۱۳۹۲). مطالعه و تاملی بر رویکرد آلبرکامو به معنای زندگی. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ٦۹، ۷۸-٦۳

ساعدی، غ. ح. (۱۳٤٤). *بهترین بابای دنیا*. تهران، ایران: انتشارات نیل.

صالحی مازندرانی، م. ر. و گپانچی، ن. (۱۳۹۷). پژوهشی در تطبیق گفتاشنود نمایشی «صندلی»های اوژن یونسکو، «زاویه» غلامحسین ساعدی و «یا طالع الشجره» توفیق الحکیم. *کاوش نامهٔ ادبیات تطبیقی*، *۲۹*، ۱۲۵-۱٤۷

صالحی مازندرانی، م. ر، و گپانچی، ن. (۱۳۹۰). واکاوی مفهوم تئاتر پوچی اروپا در نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی. *نقد ادبی*، ۱٦، ۱۲٦- ۱۰۵

عباسی، ع. (۱۳۹۳). پژوهشی بر چگونگی زایش معنا از خلال ساختار روایی در بیگانه. *مطالعات زبان و ترجمه*، *۱۸*، ۳۹-۲۵.

علی آبادی، ه. (۱۳٦۸). تئاتر، سیری در زندگی و آثار آلبر کامو، درام‌نویس معاصر فرانسوی. *هنر*، *۱۷*، ۲٤۲-۲٦۳.

کامو، آ. (۱۳٤۹). *فلسفهٔ پوچی* (م. ح. غیاثی، مترجم). تهران، ایران: انتشارات پیام.

کامو، آ. (۱۳۸۲). *افسانهٔ سیزیف* (ع. صدوقی، م.ع. سپانلو و ا. افسری، مترجم). تهران، ایران: نشر دنیای نو.

کوثری. م. (۱۳۷۷). جامعه‌شناسی گونه های ادبی. *علوم اجتماعی*، *۱۰*، ۱۳۸-۱۰۹.

محمدی فشارکی، م. و هاشمی زاده، ر. (۱۳۹۳). تحلیل داستان گدای ساعدی بر اساس اصول و ویژگی های مکتب اگزیستانسیالیسم. *متن پژوهی ادبی*، ۶۰، ۱۲٤-۱۰۵

میرمحمدی، ک. (۱۳۹۰). زمان‌شناسی نمایشنامهٔ در انتظارگودو. *تئاتر*، ٤٦، ۱۲۲-۱۰۵.

ورقائیان، ن. (۱۳۸۸). کتاب: پانتومیم‌های ساموئل بکت و غلامحسین ساعدی. *گلستانه*، ۹۰ , ۸۸-۱۰۳ .

Beckett, S. (1954). *Waiting for Godot: Tragicomedy in 2 acts*. New York, NY: Grove Press.

Camus. A, (1955). *The myth of Sisyphus and other essays.* London, England: H. Hamilton

Payne. M. (1992). *Discussion of the absurd in Albert Camus's novels essays and journals*. (Unpublished master' thesis), University of Tennessee, Tennessee, TN.

دربارهٔ نویسندگان

رجبعلی عسکرزاده طرقبه دانشیار ادبیّات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد است. حوزهٔ پژوهشی مورد علاقهٔ ایشان ادبیّات نمایشی، ادبیّات تطبیقی، ادبیّات آمریکا و ادبیّات انگلیسی می‌باشد.

فاطمه بیگلری دانشجوی کارشناسی ارشد در دانشگاه فردوسی مشهد است. حوزهٔ پژوهشی مورد علاقهٔ ایشان ادبیّات نمایشی، ادبیّات تطبیقی وادبیّات انگلیسی می‌باشد.