Received: 2025/04/11
Accepted: 2025/08/18
Published: 2025/12/22

A comparative study of Maurice Maeterlinck's play The Blind and Samuel Beckett's Waiting for Godot, focusing on the theme of waiting and looking at Henri Bergson's theory of time

Mojtaba.ashrafi, Master's degree in Dramatic Literature, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Sahram Zargar, Faculty member of cinema & Theater, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Nahid Shahverdiani, Associate Professor of French Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran.

Abstract

The concept of waiting has undoubtedly been one of the most important concepts that has occupied the human mind since the beginning. Since the beginning of creation, man has always been waiting for a savior. But sometimes these moments of waiting become so long that death comes. Samuel Beckett and Maurice Maeterlinck are thinkers who have addressed this issue in their works. Their famous plays (The Blind and Waiting for Godot) have addressed this eternal concept approximately half a century apart. In this study, we try to first show how similar these two plays are in terms of dramatic plot and content, and also to what extent the concept of waiting has been common and influential in the works of these two. Time and waiting are intertwined concepts, and in this study, the theory of the modern philosopher Henri Bergson (theory of time) is used to some extent to further understand the subject. Bergson proposes another concept of time - the delay and stretching of time - in which time is no longer just the linear and abstract concept of the hour, and a minute may encompass hours or even years. In this research, we have tried to present a comparison between the two plays above, while using a qualitative analytical method, relying on library and documentary studies, and to some extent applying Bergson's theory of time. The research findings indicate that the theme of waiting is common and frequent in these two plays and even in some other works of these two authors. Also, Beckett's Waiting for Godot was greatly influenced by Maeterlinck's play The Blind.

Keywords: Waiting, Henri Bergson, Samuel Beckett, Waiting for Godot, The Blind, Maurice Maeterlinck

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۱/۲۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۵/۲۷
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۴/۱۰/۰۱

مجتبی اشرفی[۱]، شهرام زرگر[۲]، ناهید شاهوردیانی[۳]

بررسی تطبیقی نمایش‌نامه‌ی *کورهای* موریس مترلینک و *در انتظار گودوی* ساموئل بکت با تکیه‌بر مضمون انتظار و با نگاهی به نظریه‌ی زمان آنری برگسون*

چکیده

مفهوم انتظار بی‌تردید از مهم‌ترین مفاهیمی بوده که ذهن بشر را از آغاز تاکنون به‌خود مشغول داشته است. از آغاز آفرینش آدمی همواره چشم‌به‌راه یک منجی بوده است. اما گاه این لحظه‌های انتظار آن‌قدر طولانی می‌شود که مرگ فرامی‌رسد. ساموئل بکت و موریس مترلینک متفکرانی‌اند که در آثار خود به این موضوع پرداخته‌اند. آثار نمایشی معروف آن‌ها (*کورها* و در *انتظار گودو*) به‌فاصله‌ی تقریبی نیم قرن، به این مفهوم ازلی پرداخته است. ما در این پژوهش می‌کوشیم نخست نشان‌دهیم که این دو نمایش‌نامه از نظر پلات نمایشی و محتوا چقدر به یکدیگر شباهت داشته و همچنین مفهوم انتظار تا چه‌اندازه در آثار این دو مشترک و تأثیرگذار بوده است. زمان و انتظار مفاهیمی درهم‌تنیده‌اند و در این مطالعه نظریه‌ی فیلسوف مدرن، آنری برگسون (نظریه‌ی زمان) تا اندازه‌ای برای فهم بیشتر موضوع مورد استفاده قرار می‌گیرد. برگسون مفهوم دیگری از زمان دارد و کش آمدن زمان دیرند مطرح می‌کند که در آن زمان، دیگر تنها مفهوم خطی و انتزاعی ساعت را ندارد و یک دقیقه ممکن است ساعت‌ها و یا چندین‌سال را دربر گیرد. در این پژوهش، کوشیده شده، ضمن بهره‌گیری از روش تحلیلی کیفی، با تکیه‌بر مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی، و تا اندازه‌ای کاربست نظریه‌ی زمان برگسون، تطبیقی میان دو نمایش‌نامه‌ی فوق ارایه دهیم. دستاوردهای پژوهش بیان‌گر این است که مضمون انتظار در این دو نمایش‌نامه و حتی برخی‌دیگر از آثار این دو نویسنده‌ی مشترک بوده و بسامد زیادی داشته است. همچنین بکت در *در انتظار گودو* تا اندازه‌ی زیادی تحت تأثیر نمایش‌نامه‌ی *کورهای* مترلینک بوده است.

واژگان کلیدی: انتظار، آنری برگسون، ساموئل بکت، در انتظار گودو، کورها، موریس مترلینک

[۱] دانش‌آموخته دوره‌ی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

[۲] مربی پایه ۱۴ دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده‌ی مسئول).

Email: Shahram_zargar@yahoo.com

[۳] دانشیار دانشکده‌ی زبان‌های خارجه (زبان و ادبیات فرانسه)، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

* این مقاله مستخرج از پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «بررسی تطبیقی مضمون مرگ و انتظار در تئاتر ساموئل بکت و موریس مترلینک (در انتظار گودو و آخر بازی از بکت - کورها و ناخوانده از مترلینک) با تکیه بر نظریهٔ زمان آنری برگسون» است که در سال ۱۴۰۳ تحت راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره‌ی نویسنده سوم در دانشگاه هنر ایران انجام شده است.

۱. مقدمه

انسان در طول زندگی پُرتنش و دردناک که همواره طعمه‌ی مصائب دایمی است، نمی‌تواند بی‌امید زندگی کند. او کوشیده تا با اندیشیدن در«امید» پناهی بیابد و پناه‌بردن، یعنی منتظر بودن. درکِ هوشمندانه‌ی مفهوم انتظار بدون اندیشیدن در طبیعت انسانی امکان‌پذیر نیست. بنا به گفته‌ی یونانیان باستان: «انسان، حیوانی است که سخن می‌گوید.» یا «انسان، حیوانی است سیاسی». می‌توان گفت: «انسان حیوانی است آرمان‌گرا». دکارت چنین گفته است: «انسان، موجودی است که می‌اندیشد». آلبر کامو با تجسم سیزیف «انسان را حیوانی عصیانگر» می‌داند. برای سارتر «انسان حیوانی است که شخصیتش را در گذر از موقعیت‌ها می‌یابد». او یک آفرینش‌گر است، یک ستیزه‌جوی سرسخت، مضطرب که می‌گرید، می‌خندد، تکامل می‌یابد، تصاویری را می‌آفریند و به‌ویژه، در انتظار جهانی بهتر است، زیرا او نمی‌تواند تنها حلول و ذاتی‌بودن خدا را در خویش بپذیرد، و در شکل و گونه‌ی دیگری در انتظار تعالی است.

نشانه‌های انتظار: امید، عملی که باقی بماند تا زمان رسیدن (آمدن) کسی یا چیزی؛ زمانی که در طی آن بدین‌ترتیب چنین امیدی باقی می‌ماند: بدون توجه به اینکه چه پیش می‌آید یا نمی‌آید، انتظاری است متعالی[۱].

دو نوع انتظار وجود دارد:

انتظار شاد: مثل انتظار برای تولد، ازدواج یا رسیدن (آمدن) یک دوست...

انتظار ناخوشایند: زمانی که خواسته‌ای برآورده نشود و باعث رنجش شود که باعث ایجاد نفرت در انسان شده و سبب خیالاتی تخریب‌کننده می‌شود. برای آنکه این حالت روحی ایجاد نشود، باید در انتظار، به‌دنبال لذتی باشد، آگاه از اینکه اگرچه آنچه می‌خواهد اتفاق نخواهد افتاد، مانند در انتظار خدا بودن، در انتظار یک فرد قدیس بودن، یا به‌طور قطع یک گودو، شخصیتی که غایب است و به‌سختی می‌توان او را شناخت، اما همه در انتظار او هستند. باتوجه به *کتاب مقدس*: انتظارِ به‌تعویق‌افتاده باعث رنجش و بیماری قلب می‌گردد، اما چیزی‌که مورد نظر است، آنگاه که اتفاق افتد (او بیاید)، یک درخت زندگی است (بندهای ۱۲-۱۳) (Kamyabi, 2011-2012, P 68).

۱-۲. پیدایش انتظار:

«در همه‌ی جوامع و از آغاز آفرینش، فردی که به انتظارش هستند، چهره‌ی انسان‌گونه‌ی مردی بوده؛ او همواره یک مَرد است که چشم‌به‌راه اویند. این مَردِ منجی در اشکال و نام‌های گوناگونی بنا به فرهنگ‌های مختلف معرفی می‌گردد. او را سوشیانت، بودا، مسیح، مهدی و... می‌نامند. فردی که در انتظار اویند پیامی را به ارمغان خواهد آورد؛ پیامی که روح باور می‌کند در حال شنیدن به صدای خدایی پنهانی و نامریی است. پیامی که یقینِ در تردید را به ارمغان می‌آورد، خوش‌بینی در ترس و آسودگی در دلهره. پیامی که نشانه‌ی ثابتی در اضطراب و هراس همیشگی روح است، حامل اعتمادبه‌نفس و امید. بنابراین، انسان آرامش خویش را بازمی‌یابد، و تلاش می‌کند تا به چیز دیگری فکر کند. به یک آفرینش. برای ساده‌تر کردن این انتظار. به سفر می‌رود، تلاش می‌کند جهان خویش را گسترش دهد و... او با «آمدورفت» خویش ادامه می‌دهد، درحالی‌که امیدوارانه منتظر است.» (Kamyabi, 2011-2012, P 69).

۱-۳. چرا انتظار؟

«چگونه انتظار می‌کشیم؟ انتظار چه نوع تجربه‌ای است؟ آیا نوعی تجربه زمان است؟ اگر هست هنگام انتظار چه نوع زمانی را تجربه می‌کنیم؟ چرا کسی از انتظارکشیدن خوشش نمی‌آید؟ سن‌آگوستین[۲] در کتاب *اعترافات*

می‌گوید: «زمان چیست؟ مادام که از من نپرسند پاسخش را نیک می‌دانم لیکن اگر درباره‌اش بپرسند دیگر نمی‌دانم.» انتظار، همانند زمان یا ملال به‌سادگی تن به توصیف و تحلیل نمی‌دهد. باوجود این‌که مفهوم انتظار از زمان حماسه‌های هومر تا فیلم‌های هالیوودی امروز جایگاهی کلیدی در ایده‌های روایی اشغال کرده همچنان قلمرویی است که به‌ندرت در کانون توجه بوده است.» (شوایتزر، ۱۴۰۰، ۱۳)

۱-۴. مترلینک، تئاتر سمبولیست و لحظه‌های انتظار

«*برگسون*[۴] فیلسوف معروف فرانسوی معتقد است: اگر بگوییم مترلینک به‌منزله‌ی *سقراط* عصر حاضر است، سقراط را خیلی بزرگ و مترلینک را کوچک کرده‌ایم.» (مترلینک، ۱۴۰۲: ۷) «اکثر نمایش‌نامه‌های مترلینک براساس نظریه عرفانی سمبولیسم به‌وجود آمده است. اگر به‌طور مثال اولین نمایش‌نامه‌ای که برای صحنه نوشته است؛ یعنی شاهدخت *مالن* (۱۸۸۹)[۴] را در نظر بگیریم از ابتدا تا انتهای این نمایش‌نامه همان نیروی مجهولی که انسان‌ها را به لرزه می‌آورد و به‌رغم همه چیز و همه‌کس به‌دنبال خود می‌کشد، جلب نظر می‌کند. نشانه‌ها و سمبل‌های اسرارآمیزی که گه‌گاه تظاهر می‌کنند شعور انسانی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند. صدای جانوران و اشیا اشاره‌ای از این عالم اسرار است. مرگ در هرلحظه در کنار ماست و انتظار ما را می‌کشد. نمی‌توان آشکارا نشانش داد، اما می‌توان گردش او را همچون *ناخوانده‌ای*، و صدایی که هنگام نشستنش از صندلی بلند می‌شود، در نوشته‌ها آورد تا خواننده آن را حس کند. اغلب نمایش‌نامه‌هایی که پس از *شاهدخت مالن* انتشار یافت، تحت تأثیر همین اندیشه و ترس قرار داشت که همه در سرزمین‌های خیالی و مجهول، در دوره‌های نامعلوم، و در قصرهای اسرارآمیز و غارهای عجیب جریان می‌یابد. نویسنده‌ی سمبولیست احتیاجی به نشان‌دادن این زمان و مکان ندارد، زیرا به نظر وی این نیروی مجهول همیشه وجود دارد و در هر زمان و مکانی بر انسان مسلط است.» (مترلینک، ۱۴۰۲:۱۰-۱۱)

۱-۵. تئاتر ایستا:

«در آخرین دهه‌ی قرن نوزدهم (سال‌های ۱۸۹۰) موریس مترلینک و گروهی از نمادگرایان فرانسوی، نظریه‌ای را درباره‌ی کُنش در نمایش‌نامه بیان داشتند که به آن «ایستایی» می‌گویند. این نظریه واکنشی در برابر نمایش‌نامه‌هایی بود که کنش آن‌ها از جنبش، ستیزه، رویداد و تنش سرشار شده بود. اما چگونه می‌توان چنین اضطراب‌های درونی را به وسیله‌ی آرامش و خاموشی بیرونی به نمایش گذاشت؟ مترلینک نیز مانند طبیعت‌گرایان عنصر اصلی «تراژیک» را که از نظر او باید کشف و افشا شود، در امور روزمره‌ی زندگی می‌یافت. اما به‌جای آن‌که این امور را در «ستیزه‌های» مادی و «تقلاهای» روانی بجوید و به نمایش بگذارد، آن‌ها را در لحظات «سکون» و «سکوت» می‌یافت و به نمایش درمی‌آورد.» (مترلینک، ۱۳۹۸: ۱۴)

بنابراین، شاید بتوان تئاتر مترلینک را به‌جز «تئاتر ایستا»، «تئاتر درون» و «تئاتر لحظه‌های انتظار» دانست که کمی بعد بر آثار نویسندگان مدرنی همچون ساموئل بکت و هارولد پینتر تأثیر فراوانی می‌گذارد.

۱-۶. انتظار در نزد بکت:

پروفسور کامیابی مسک در مقاله‌ای می‌نویسد: «زمانی که با اِم. نیکولاس، استاد کالج ترینتی در مورد سرمنشأ تِم انتظار در نزد بکت مصاحبه کردیم، او به ما پاسخ داد: اسطوره‌های گوناگونی در مورد انتظار وجود دارد، یک فرد سیاسی یا شاید شبه عارف که می‌آید تا ایرلند را نجات دهد. در افسانه‌های بانی[۵]، با نام پرنس شارل لُ بو[۶] که در قرن هجدهم، پس از مرگ پارنِل نوشته شده است افسانه‌ای وجود دارد که مدعی است درحقیقت پارنل نمرده و زنده است، و او روزی برای نجات ایرلند بازخواهدگشت... من معتقدم بکت علیه مسیحیت است.

شاید کمی به‌خاطر این‌که سنّتی ملّی است که در ایرلند پایه‌گذاری‌شده.» (Kamyabi, 1999b, T. I, 143)
«برای بکت، این انتظار غیر قابل پذیرش بوده و با نوشتن در *انتظار گودو* رویکرد خود را به فرانسه‌ای که در آن زمان اندیشه‌های اگزیستانسیالیست در آن به‌شدت طرفدار داشته و هیچ فردی در آن انتظار نمی‌کشید، به‌خوبی نشان داده است. بااین‌حال این انتظاری است که به‌صورت پارادوکسیکال، سازنده‌ی کار او است. هستی‌ای که درواقع در همه‌ی کارهای بکت جریان دارد، و در رمان‌هایش نیز مانند نمایش‌نامه‌هایش وجود دارد: به غیر از ولادیمیر و استراگون، خانه‌به‌دوشانی گرسنه و تشنه که همه‌ی عمرشان این‌چنین هستند، و وجود امید برای آمدن گودو که نماد همیشگی انتظار است، فردسان‌های دیگر بکت در *آخر بازی*، *آه! ای روزهای خوش*[۷]، *آخرین نوار*[۸]، *آمدورفت*[۹] و دیگر متن‌هایی که در آن مفهوم انتظار دیده می‌شود، آن‌ها در یک فضای مداوم فروپاشی و نشخواری، در جهانی هستند که نوری روشن و درخشان نمی‌تواند نفوذ کند. جهانی که مخصوصاً ایستا است، و عاری از جنبشی پویاست. بنابراین رفتار خاص *مرفی* به‌سادگیِ نشستن روی یک صندلی و به‌آرامی تکان‌دادن[۱۰] بی‌پایان خویش است؛ *مالون*، روی تخت دراز کشیده، و چشم‌به‌راه مرگ. آخرِ بازی در یک اتاق کم‌نور و بدون اثاثیه اجرا می‌شود، گرچه صحنه‌ی اجرای *در انتظار گودو* در محیطی در خارج از فضای اتاق در فضایی آزاد است، مکان، جاده‌ای است که از لحاظ جغرافیایی به هر مکان دیگری نامربوط است که می‌توان آن را همچنین به‌عنوان یک جهان بسته در نظر گرفت. در این چشم‌انداز که فردسان‌های بکت به‌دنبال یک معنا هستند، آن‌ها در یک اضطراب مبهم ـ که آن‌ها را مجبور به منتظر بودن می‌کند ـ متحد می‌شوند. درمانده، بدون تلاش برای خارج‌شدن از وضعیت خود. به چه دلیل؟ کمی بعد با تحلیل و بررسی نمایش‌نامه‌ی *در انتظار گودو* نشان می‌دهیم که این خودِ «انتظار» است که موضوع نمایش بکت شده است.» (Kamyabi, 2011-2012, p70)

۲. پیشینه‌ی پژوهش

پیش‌ازاین چند مقاله در مورد آثار هریک از این دو نمایش‌نامه‌نویس به‌صورت مجزا و با تکیه بر مفاهیم مختلف به زبان فارسی نوشته شده است. اما تاکنون هیچ مقاله‌ای به بررسی تطبیقی آثار این دو نمایش‌نامه‌نویس به‌خصوص این دو نمایش‌نامه از هیچ منظری نپرداخته است. به‌طور مثال مقاله‌ای با عنوان *زمان هایدگری در نمایش‌نامه‌ی در انتظار گودو* نوشته‌ی محمود صویانی، حسین اصل عبداللهی، محمد فرهمند، ابراهیم دانش در نشریه‌ی *پژوهش‌های فلسفی*، دوره ۱۷، شماره ۴۴، پاییز ۱۴۰۳ نوشته شده است که به بررسی مفهومی متفاوت (زمان) از منظری متفاوت (دیدگاه هایدگر) و به‌صورت مجزا (فقط نمایش‌نامه‌ی *در انتظار گودو*) پرداخته است. تنها مقاله‌ای هم که مفهوم انتظار را در *در انتظار گودو* بررسی می‌کند مقاله‌ای با عنوان *انتظار در تئاتر ساموئل بکت* دوره ۳، شماره ۵ (پاییز و زمستان ۲۰۱۱) از احمد کامیابی مسک است که به زبان فرانسه است و در نشریه مطالعات زبان فرانسه دانشگاه تهران چاپ شده است و از آن در این پژوهش استفاده شده است. همچنین چند کتاب در مورد برگسون و نظریات او ترجمه شده است. اما تنها کتابی که فقط در فصل کوتاهی از آن به بررسی انتظار و زمان در *در انتظار گودو* با استفاده از نظریات برگسون می‌پردازد، کتاب در *باب انتظار* نوشته‌ی هارلود شوایتزر ترجمه‌ی مهیار آقایی، نشر بیدگل است که از آن در این پژوهش استفاده شده است.

۳. پرسش‌های پژوهش

۳-۱. نمایش‌نامه‌ی *کورها* و *در انتظار گودو* در استفاده از مضمون انتظار چقدر همسانی دارند؟
۳-۲. این دو نمایش‌نامه از نظر محتوا و پلات چقدر به یکدیگر شباهت داشته و تا چه‌اندازه‌ای برهم اثر گذاشته‌اند؟

۴. فرضیه‌های پژوهش

۴-۱. به‌نظر می‌رسد نگاه به مضمون انتظار تا اندازه‌ی زیادی در نوشتن آثار دو نمایش‌نامه‌نویس و به‌خصوص این دو نمایش‌نامه مشترک بوده است.

۴-۲. به‌نظر می‌رسد بکت در نوشتن *در انتظار گودو* از نظر محتوا و پلات نمایشی بسیار تحت تأثیر *کورهای* مترلینک بوده است.

۵. نگاهی به نظریه‌ی زمان و آزمایش حبه‌ی قند آنری برگسون[11]

۵-۱. تن دادن به زمان

در معنای عام، زمان درگاه یا راهرویی است که قرار است از درون آن عبور کنیم بی‌آنکه متوجه وجودش شویم. در هنگام انتظار لولای درِ زمان نمی‌چرخد و انتهای راهرو پیدا نیست. یک ساعت، یک عمر به درازا می‌کشد و صف به جلو حرکت نمی‌کند. باید زمان را به‌جای پیمودن تاب آورد. به‌جای اندیشیدن، باید حسش کرد. هنگام انتظار زمان سنگین و کُند می‌شود. چشم‌انتظاری چیزی است ورای تأخیری ناخواسته، اهمیت آن بیش از خود زمانی است که صرف می‌شود. (شوایتزر، ۱۴۰۰: ۱۶)

این‌جاست که فلسفه زمان آنری برگسون (۱۹۱۴-۱۸۵۹) ـ که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی بر سر زبان‌ها بود و امروزه بیش‌ازپیش اهمیت آن شناخته شده است ـ حایز اهمیت است.

برگسون برخلاف نیوتن معتقد است که علم «قادر نیست به زمان و حرکت بپردازد مگر به‌شرط حذف عنصر بنیادی و کیفی زمان یعنی دیرند آن.» برگسون در کتاب اولش به نام *زمان و اراده آزاد*[12] وجود دو نوع متمایز از زمانمندی را مطرح می‌کند: زمان اندیشیده و زمان زیسته، یا به‌عبارتی زمان و دیرند. به‌طور مثال در *در انتظار گودو* بین پرده‌ی اول تا دوم یک روز بیشتر فاصله نیست اما گذر زمان را بر فردسان‌ها می‌بینیم که گویی سال‌ها گذشته است. پوتزو کور می‌شود و لاکی نیز پیر می‌شود. برگسون برای نشان‌دادن وجود زمانی غیر از زمان ریاضی و انتزاعی آزمایش کوچکی را اجرا می‌کند: وقتی‌که می‌خواهم محلول آب و قند درست کنم خواهی‌نخواهی باید منتظر بمانم تا قند در آب حل شود. این نکته جزیی سرشار از معنا است. برای این‌که در این‌جا زمانی که باید انتظار بکشم همان زمان ریاضی نیست که به‌طور برابر در تمام تاریخ جهان مادی جاری است [...] زمان انتظار مطابق است با بی‌صبری من، یا به‌عبارتی پاره‌ای معین از دیرندِ من که قادر نیستم به میل خود طولش بدهم یا کوتاهش کنم. زمان انتظار دیگر چیزی اندیشیده نیست، چیزی است زیسته. (شوایتزر، ۱۴۰۰: ۳۲)

در هنگام انتظار، چیزی که تجربه می‌کنیم زمان است. برگسون می‌نویسد: «خواهی‌نخواهی باید منتظر بمانم تا قند در آب حل شود.». قید «خواهی‌نخواهی» به شیوایی این بی‌میلی و مقاومت را منتقل می‌کند و نشان می‌دهد که فرد منتظر بین «می‌خواهم - نمی‌خواهم» در رفت‌وآمد است. برگسون این رفت‌وآمد را «بی‌صبری» می‌نامد. یعنی ما تنها وقتی زمان را تجربه می‌کنیم که دقیق با خواست و اراده‌ی ما تنظیم نشده باشد. زمان باید [به‌سرعت] بگذرد که به فکر آن نیفتیم. زمان وقتی که به گذر آن آگاه می‌شویم، «منطبق است با پاره‌ای معین از دیرند من». (شوایتزر، ۱۴۰۰: ۳۳)

۵-۲. دیرند:

دیرند یعنی چه؟ گرچه امری زیسته است، به شکلی غریب ورای «اندیشه‌ی» فرد منتظر جای می‌گیرد؛ پس او چطور به آن آگاه است؟ چطور آن را احساس می‌کند؟ به نظر می‌رسد که پاسخ در میل عقیم‌مانده‌ی فرد منتظر در «کاستن و افزودن» مدت‌زمان باشد. او «دلش می‌خواهد» که آن را کوتاه‌تر یا بلندتر کند، تا آن را با میل و خواستش وفق دهد. ولی عقیم بودن این میل او را به وجود آن آگاه می‌کند. این زمانِ محسوس که باید

آگاهانه تاب آورده شود زمانی است کُند، غلیظ و کدر که شباهتی به زمان شفاف ناپیدای جهان عادی که طی آن به قرارهایمان و به امور روزمره می‌رسیم، ندارد. [...] و به قولی بیش از آن‌چیزی است که فکر می‌کنیم هست. (شوایتزر، ۱۴۰۰: ۳۴)

۶. تجزیه‌وتحلیل:

۶-۱-۱. *کورها* یا نقاشی‌ای که نمایش‌نامه‌ی مدرن می‌شود

نخستین اثر موریس مترلینک داستان کوتاهی‌ست که تحت تأثیر تابلویی از پیتر بروگل با عنوان «کشتار بی‌گناهان» نوشته شده است، پس جای تعجب نیست که او کمی بعد نمایش‌نامه‌ای بنویسد که فضای نمایشی آن تا اندازه‌ی زیادی به تابلوی دیگری از این نقاش شباهت داشته باشد. این تابلوی نقاشی نمایش‌گر شش مرد کور است که در مسیری موازی رودخانه در حال عبورند. در سمت دیگر، روستا و کلیسایی نیز دیده می‌شود. عنوان تابلو به تمثیلی با همین نام اشاره می‌کند: «اگر کوری عصاکش کور دگر شود، هر دو به مغاک فرومی‌افتند.» (کتاب مقدس، انجیل متی: ۱۵-۱۴)

پیتر بروگل، کوری عصاکش کور دیگر، ۱۵۶۸، موزه‌ی کوپودی‌مونته، ناپل ایتالیا

۶-۱-۲. شخصیت‌ها در *کورهای* مترلینک

شخصیت‌ها در نمایش‌نامه‌ی *کورها* و برخی دیگر از نمایش‌نامه‌های مترلینک[۱۲] یا هیچ گذشته‌ای ندارند یا آن گذشته بسیار کم‌رنگ و محو است.

تنها چیزی که در بیشتر شخصیت‌های نمایش‌های مترلینک می‌دانیم، اسم آن‌ها است که گاه حتی آن نیز به ملکه یا پادشاه و یا عناوین مبهم دیگری خلاصه می‌شود. شخصیت‌ها در *کورها*، چنین معرفی می‌شوند: کشیش، سه مرد کور مادرزاد، کور چهارمی، کور پنجمی، و کور ششمی، سه زن کور پیر که مشغول دعا هستند، زن کور پیر، دختر کور جوان، زن کور دیوانه. می‌بینیم که در این نمایش‌نامه هم شخصیت‌ها اسمی ندارند. آن‌ها گاه نه‌تنها گذشته بلکه گاه هیچ خاطره‌ای ندارند. برای مثال در *کورها* چنین می‌خوانیم:

کور مادرزاد اول: چی می‌خواین بگین؟

دختر کور جوان: [...] خاطراتی دارم که وقتی به‌شون فکر نکنم واضح‌تر می‌شن...

کور مادرزاد اول: من هیچ خاطراتی ندارم... (کتاب مقدس، انجیل متی: ۳۵)
همچنین چیدمان این شخصیت‌ها طوری طراحی شده که به نظر می‌آید شاید ایده‌ای است از تابلوی «شام آخر» که در آن مسیح در وسط و در هر سوی او شش حواری قرار دارد:

«در وسط صحنه، در انتهای شب، کشیش پیری که خود را در پالتویی سیاه پیچیده نشسته است. [...] در سمت راست صحنه، شش کور پیر، روی سنگ‌ها، کنده‌های بریده شده درختان و برگ‌های خشکیده نشسته‌اند. سمت چپ صحنه [...] شش زن کور، دقیقاً روبه‌روی آن‌ها نشسته‌اند.» (کتاب مقدس، انجیل متی: ۲۲)

شخصیت‌ها در *در انتظار گودو* و برخی دیگر از آثار بکت نیز گذشته‌ی محو و مبهمی دارند و جز خُرده‌خاطراتی که گرد زمان بر آن‌ها پاشیده شده، نیستند.

۵-۱-۳. مکان

[همان درخت، همان نور ماه و همان انتظار.]
همان‌طور که در بخش‌های قبل اشاراتی شد، تمام نمایش‌نامه‌های او، از شاهدخت مالن تا بقیه آثارش، در قصرها و جنگل‌های اسرارآمیزی اتفاق می‌افتند. حتی اگر مکان خانه‌ای عادی باشد، سکوت و شعر درونی کلمات و همچنین فضاسازی‌ای که آن کلمات می‌کنند خودبه‌خود، بی‌هیچ تنش و درگیری پُرجنب‌وجوشی، چنین فضای اسرارآمیزی را ایجاد می‌کند. همچون فرد رؤیابینی که در خواب راه می‌رود.
در نمایش‌نامه‌ی *کورها* نیز چنین است. در این نمایش‌نامه ما با جنگلی رمزآلود مواجه می‌شویم که سرتاسر آن از درختان انبوهی پوشیده شده است. در توضیح صحنه‌ی این نمایش‌نامه چنین آمده:

«جنگل بسیار قدیمی شمالی، با چشم‌اندازی از ابدیتی بکر و دست‌نخورده در زیر پهنای آسمانی که در ژرفای آن ستارگانی فرورفته‌اند. [...] درختان بزرگِ مخصوصِ تدفین (که بر سر قبر می‌کارند)، بیدهای مجنون، سروها[۱۴]، آن‌ها (کورها) را با سایه‌ی پایدار خود پوشش داده و احاطه کرده‌اند.» (کتاب مقدس، انجیل متی: ۲۲)

درختانی که از آن‌ها نام برده می‌شود، تمامشان به‌نوعی علامت عزا هستند. به‌خصوص خود درخت سرو که معنی دیگرش در فرانسه «علامت عزا» است و یا درخت بید مجنون که طبق یک اسطوره‌ای اشک‌هایش را ازدست داده است؛ و ساختار اسمش در فرانسه از دو جزء «بید و گریان» تشکیل شده است.
چنین صحنه‌ای شاید برای خواننده‌ی *در انتظار گودو* آشنا باشد، زیرا حتی به‌صورتی شاعرانه‌تر در این نمایش‌نامه‌ی بکت نیز دیده می‌شود.[۱۵] در نمایش‌نامه‌ی *در انتظار گودو* درختی در وسط صحنه دیده می‌شود که درخت بید است و این درخت در هر دو پرده‌ی این نمایش‌نامه با اندکی تغییر دیده می‌شود.
ولادیمیر: به‌نظر می‌رسه شبیه درخت بیده؟
استراگون: پس برگ‌هاش کو؟
ولادیمیر: باید مرده باشه.
استراگون: دیگه اشکی هم نداره. (Beckett, 1971:17)
حتی نور ماهی که در *کورها* می‌آید نیز در دو پرده‌ی نمایش‌نامه‌ی *در انتظار گودو* تکرار می‌شود:
«باوجود آن‌که نور ماه، این‌جا و آن‌جا، تلاش می‌کند تا لحظه‌ای سیاهی این شاخسار را بشکند، اما نمی‌تواند بر تاریکی بیش از اندازه‌ای که بر این مکان فروافتاده چیره شود.» (مترلینک، ۱۳۹۸: ۲۲)

«در یک‌لحظه هوا گرفته می‌شود، ماه در پس‌زمینه پدیدار می‌شود، از آسمان بالا می‌رود، می‌ایستد، غوطه‌ورشدن صحنه در نوری نقره‌ای.» (Beckett, 1971: 76)

به‌جز تشابه مکانی دو نمایش‌نامه، همچنین از نظر توجه به مسأله‌ی «زمان» باید گفت که آنری برگسون در نظریه‌ی زمان خود از بی‌تابی فرد منتظر در مکانی که حضور دارد نیز می‌گوید.[۱۶] آن‌گاه که او (فرد منتظر) برای دیرند زمانی‌ای که در قرار می‌گیرد، شروع می‌کند به توجه‌کردن به جزییاتی که در آن مکان قرار دارد. برای نمونه همین مثال قبل در *در انتظار گودو* و توجه به درخت و برگ‌های آن و... همچنین گفت‌وگوی *کورها* در مورد مکانی که در آن حضور دارند با آن‌که چیزی را نمی‌بینند، یا از مکانی که آمدند، باز برای کاستن دیرند زمان در مکان است:

مرد کور پیر: می‌دونین که جزیره بزرگ نیست، و تا آدم از محوطه‌ی اقامتگاه بیرون می‌یاد صدای دریا رو می‌شنوه
کور مادرزاد سوم: مثل این‌که امروز درست پیش ما قرار داره؛ من خوشم می‌یاد صداشو از فاصله‌ای به این نزدیکی بشنوم. (مترلینک، ۱۳۹۸: ۲۸)

۵-۱-۴. زمان

زمان در نمایش‌نامه‌ی *کورها* زمانی ازلی است. گویی آن‌ها زمانی را تجربه می‌کنند که با زمان انسان‌های عادی تفاوتی عظیم دارد. در توضیح صحنه تنها به این اشاره شده که شب است. اما نکته‌ی قابل توجه اشارات دیگری است که به‌صورت تلویحی در قسمت پایانی توضیح صحنه می‌آید:

> «یک دسته‌ی بلند از سریشک‌های پُرشکوفه‌ی نحیف و رنجور، نه‌چندان دور از کشیش، در سیاهی این شب روییده‌اند. باوجود آن‌که نور ماه، این‌جا و آن‌جا، تلاش می‌کند تا لحظه‌ای سیاهی این شاخسار را بشکند، اما نمی‌تواند بر تاریکی بیش از اندازه‌ای که بر این مکان فروافتاده چیره شود.» (مترلینک، ۱۳۹۸: ۲۲)

در تعریف گیاه «سیرشک» چنین آمده است: «دو گیاه خویشاوند از تیره‌ی سوسنی‌ها. «سریشک سپید» در ایتالیا و یونان یافت می‌شود. گاهی نواحی وسیعی را می‌پوشاند و چراگاهی برای گوسفندان فراهم می‌آورد. «سریشک زرد» نیز از دیگر سریشک‌ها است. یونانیان باستان گیاه زیبای سریشک زرد را با مردگان مرتبط می‌دانستند و گمان می‌رفت که این گیاه در بهشتی اسطوره‌ای می‌روید...» (مترلینک، ۱۳۹۸: ۵۱) باتوجه به این توضیحات می‌توان گفت که ما در شبی ازلی و مکانی ازلی قرار داریم. همچنین این زمان با انتظار برای آمدن کشیشی که هرگز نمی‌آید. (چیزی شبیه گودو) تبدیل به زمانی برگسونی و با دیرندی پُرکشش شده.

کور مادرزاد اول: بازهم برنمی‌گرده؟
کور مادرزاد دوم: صدای اومدن کسی رو نمی‌شنوم. (مترلینک، ۱۳۹۸: ۲۲)

زمان در *در انتظار گودو* نیز زمانی ازلی است. گویی زمان عادی در هر دو نمایش‌نامه ایستاده و ما در زمانی برگسونی و حتی با دیرندی پُرکشش‌تر قرار داریم. مثلاً با اینکه یک روز از زمانِ بین دو پرده گذشته، اما شاید دیرند این یک روز چندین سال بوده و درخت بید وسط صحنه برگ داده و تغییر کرده است:

ولادیمیر: منتظر گودو می‌شیم. [استراگون ناله می‌کند. سکوت.] از دیروز تا حالا یه چیزهایی تغییر کرده.
استراگون: اگه نیومد چی؟
ولادیمیر: [بعد از لحظه‌ای متوجه می‌شود.] منتظر می‌شیم ببینیم کی وقتش می‌رسه [مکث] گفتم از دیروز تا حالا یه‌چیزهایی تغییر کرده.
استراگون: همه‌چیز نقصان پیدا می‌کنه. (بکت، ۱۳۹۰: ۱۰۸-۱۰۹)

همچنین در پرده‌ی دوم پوتزو ولاکی را می‌بینیم که اولی نابینا و دومی کر شده است.[۱۷]

۵-۱-۵. سکوت

همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم سکوت اهمیت فراوانی برای مترلینک دارد. تا آن‌جا که او جستاری با عنوان

«سکوت» می‌نویسد. همچنین خواستار این بوده که با سکوت آثارش را نقطه‌گذاری کند. در این نمایش‌نامه به‌دفعات از سکوت استفاده شده تا زمان و انتظار و همچنین دلهره و اضطرابی که در مرگ است بیشتر حس و بیان شود.

زن کور پیر: فکر کنم این صدای پای آدمیزاد نباشه!
[یک سگ بزرگ وارد جنگل می‌شود و از مقابل *کورها* عبور می‌کند.]
[سکوت.]
کور مادرزاد اول: کی اون‌جاست؟ شما کی هستین؟ به ما رحم کنین، ما خیلی‌وقته این‌جا منتظریم!... (مترلینک، ۱۳۹۸: ۴۱)

حتی پایان‌بندی این نمایش‌نامه نیز با سکوتی دلهره‌آور همراه است:

زن کور پیر: اون‌ها این‌جان! این‌جا، بینمان!...
دختر کور جوان: شما کی هستین؟
[سکوت.]
زن کور پیر: به ما رحم کنین!
سکوت. [بچه ناامیدانه‌تر گریه می‌کند.] (مترلینک، ۱۳۹۸: ۵۱)

مترلینک در نمایش‌نامه‌ی *کورها* پنج بار از سکوت (در دستور صحنه و متن) استفاده کرده است.

۵-۱-۶. انتظار

«به گفته هیوکنر، منتقد ادبی، پیش از *در انتظار گودو* هیچ نمایشی نوشته نشده که درباره‌ی انتظار باشد.» (شوایتزر، ۱۴۰۰: ۱۳) هرچند از نظر نگارنده‌ی این سطور چنین نیست و شصت سال زودتر از او نویسنده‌ی معروف بلژیکی، موریس مترلینک نمایش‌نامه‌ی *کورها* را نوشته است. ریچارد اس. استو نیز در مورد این نمایش‌نامه چنین می‌گوید: «نمایش‌نامه به لحاظ احساسی بسیار قدرتمند است و کشمکش دراماتیک آن نیز از ساختاری قرص و محکم برخوردار است. این دستاورد بسیار مهمی است، زیرا نمایش‌نامه در اصل هیچ ماجرایی (جز انتظار) در خود ندارد. [...] تنها چیزی که شاید بتوان آن را ماجرا نامید کشف مرگ کشیش است، تازه آن هم در اصل ماجرایی نیست، پی‌بردن به موضوعی است که خیلی پیش از آن رخ داده است. موقعیت شخصیت‌ها از آغاز تا پایان نمایش‌نامه هیچ تغییری نمی‌کند [...] گاه مترلینک را خالق تئاتر استاتیک می‌نامند. این گفته چه درست باشد، چه غلط، درهرحال *کورها* نمایش‌نامه‌ای است که به‌طرزی غریب از نمایش‌نامه‌های «بی‌ماجرای» *در انتظار گودو* و *آخر بازی* خبر می‌دهد، و جالب این است که ساموئل بکت تقریباً شصت سال بعد این نمایش‌نامه‌ها را نوشته است.» (استو، ۱۳۸۳: ۳۰-۳۱) پس از آن‌جایی‌که این نمایش‌نامه و همچنین برخی دیگر از نمایش‌نامه‌های ابزورد پلات داستانی[۱۸] ندارند، نمی‌توان خلاصه‌ای از این نوع پلات تهیه کرد. در این متن، مترلینک سراسر نمایش‌نامه را با تم «انتظار» پیش می‌برد، و می‌توان آن را اولین نمایش‌نامه در تاریخ تئاتر دانست که پلات داستانی در آن حذف شده است. کلمه‌ی «انتظار» به صورت‌های مختلف چندین‌بار در این نمایش‌نامه و سه تک‌پرده‌ای معروف دیگر او (ناخوانده، درون، و هفت شاهدخت) تکرار می‌شود. در نمایش‌نامه‌ی *کورها* هفده بار کلمه‌ی «انتظار» به اَشکال مختلف تکرار شده و این بی‌دلیل نیست. نکته‌ی دیگری که می‌توان اشاره کرد، این است که این انتظار با ته‌مایه‌ای از مرگ آمیخته شده است. «عدم اراده با وضعیتی که در آن یک شخصیت غایب است و دیگران انتظار او را می‌کشند، به‌خوبی تطابق دارد. انتظار کسی، عدم فعالیت افرادی که منتظرند را توجیه می‌کند، افرادی که جز انتظار هیچ کار دیگری نمی‌کنند. این شخصیت‌ها فقط برای لحظه‌ای که غایب باید (باز) ظاهر شود،

زنده‌اند. بین بی‌اراده بودن و انتظار رابطه‌ای معنایی و ساختاری وجود دارد که به‌عنوان یک وضعیت عدم کنش در نظر گرفته می‌شود.» (Dufiet, 2021-2022 : 3) چنین چیزی به‌وضوح در سراسر نمایش‌نامه‌ی *کورها* دیده می‌شود. «شخیصت‌های بی‌اراده در وضعیتی قرار می‌گیرند که آن را می‌توان به ناتوانی در «تصمیم‌گیری» قلمداد کرد.» (Dufiet, 2021-2022 : 3) *کورهای* مترلینک همچون فردسان‌های *در انتظار گودو* راهی جز منتظر بودن ندارند. آن‌ها چون در انتظارند اراده و اجازه‌ی انجام کاری را ندارند و از طرف دیگر تحمل این زمانِ کش آمده در انتظار برایشان طاقت‌فرسا است و به گفته‌ی برگسون باید دیرند آن را با کارهایی کوتاه‌تر کنند. هرچیزی که باعث شود زمان را حس نکنند:

کور مادرزاد سوم: حالا تقریباً چیزی رو که باید می‌فهمیدیم رو فهمیدیم؛ خُب حالا تا موقعی‌که منتظریم کشیش برگرده یه کم باهم صحبت کنیم.

زن کور پیر: کشیش بهمون گفته باید ساکت بشینیم و منتظرش بشیم. (مترلینک، ۱۳۹۸: ۲۴)

چنین انتظارِ مشابهی در *در انتظار گودو* نیز دیده می‌شود و این همان ایستایی یا عدم کنش است که بکت آن را از تئاتر مترلینک ارث برده است.[۱۹] در سراسر نمایش‌نامه هر بار که دو نفر می‌خواهند همدیگر را ترک کنند، و یا از مکان دور شوند، انتظارِ گودو باعث می‌شود آن‌ها همان‌جا، و در کنار همان درخت منتظر باشند.

۵-۲. تجزیه و تحلیل *در انتظار گودو*:

«نمایش‌نامه‌ای مشهور در قرن بیستم که به‌مسأله‌ی ابدی انتظار بشر می‌پردازد. تمثیلی است از زندگی انسان مدرن در برابر جهانی که او دیگر نمی‌تواند روی تکیه‌گاه‌های سنتی زندگی‌اش تکیه کند. او تنها منتظر است. چیز جدیدی را انتظار می‌کشد، حتی با امیدی که مأیوسانه و بی‌روح است. هنوز مطمئن نیست که انتظار چه را می‌کشد، اما حس می‌کند که مجبور به انتظار است؛ ازاین‌رو مسیر زندگی خویش را می‌یابد، مسیری که همه‌ی ما آن را از زمانی که به دنیا می‌آییم تا لحظه‌ای که می‌میریم می‌پیماییم. با آنکه این متن به طور کامل با عمل انتظار مرتبط است (مشتقات فعل انتظار ۶۸ بار در متن نمایان می‌شود، ازجمله ده بار در خود عبارت «*در انتظار گودو*») بی‌هیچ نتیجه‌ای، این متن تنها تعداد زیادی از اجزا و قسمت‌های متوالی را شامل می‌شود که جایگزین یکدیگر شده و برای کمک به‌دنبال کردن نمایش پی‌درپی هم می‌آیند.» (Kamyabi, 2011-2012 : p71)

۵-۲-۱. گودو

«تاکنون تلاش‌های خلاقانه‌ی زیادی برای ریشه‌شناسی نام گودو انجام گرفته تا شاید بتوان منظور آگاهانه یا ناآگاهانه‌ی بکت را از قراردادن او به‌عنوان غایت جست‌وجوی ولادیمیر و استراگون نشان داد. بعضی گفته‌اند که گودو (Godot) شکل مصغر کلمه‌ی (God) است. شکلی تصغیری مشابه با پی‌یِر. پی‌یِرو و شارل. شارلو؛ شخصیت مرد کوچک چارلی چاپلین که در فرانسه شارلو نامیده می‌شد و هر چهار شخصیت نمایش بکت نیز کلاه‌لگنی او را بر سر می‌گذارند، بیشتر این امر را تداعی می‌کند. همچنین گفته شده که عنوان *در انتظار گودو* اشاره دارد به کتابی نوشته‌ی وِیل با عنوان در انتظار خدا که این نیز می‌تواند تأییدی باشد برای این‌که گودو نشان‌دهنده‌ی (God) است از طرف دیگر نام گودو ممکن است دربردارنده‌ی تلمیحی پیچیده‌تر باشد. همان‌طور که اریک بنتلی اشاره کرد، در یکی از نمایش‌نامه‌های بالزاک شخصی هست به‌نام گودو، شخصیتی که خیلی از او حرف می‌زنند اما هیچ‌وقت دیده نمی‌شود. نمایش کمدی حقه‌باز بالزاک که بیشتر با عنوان مرکاده معروف است. مرکاده دلال بورسی است که عادت دارد مشکلات مالی‌اش را به شریک سابق یعنی گودو نسبت دهد، کسی که سال‌ها قبل سرمایه‌ی مشترکشان را برداشته و فرار کرده.» (اسلین، ۱۳۸۸: ۵۵) «شباهت‌ها آن‌قدر زیاد است که نمی‌توان احتمال تصادفی بودن آن‌ها را پذیرفت. در نمایش بکت هم مثل نمایش بالزاک ورود گودو

حادثه‌ای است که مشتاقانه در انتظار آن‌اند، حادثه‌ای که به‌طریقی معجزه‌آسا نجات‌بخش است. به‌هرحال چه گودو اشاره به مداخله‌ی یک عامل ماورای طبیعی داشته باشد و چه او نماینده‌ی انسانیِ اسطوره‌ای باشد که همه در انتظار او هستند تا اوضاع را تغییر دهد و چه هر دو این احتمالات درهم‌آمیخته باشند، ماهیت او در درجه‌ی دوم قرار دارد. موضوع نمایش گودو نیست؛ بلکه انتظار است.» (اسلین، ۱۳۸۸: ۵۶)

۵-۲-۲. فردسان‌ها:

«شش فردسان در این نمایش‌نامه وجود دارد که پنج‌تای آن‌ها عبارت‌اند از: استراگون، ولادیمیر، پوتزو، لاکی و پسربچه که حاضر هستند و یک فردسان غایب (گودو) که فردسان محوری این نمایش‌نامه است. به غیر از پسربچه دیگر فردسان‌ها هریک از چیزی رنج می‌کشد: استراگون دارای مشکلاتی با پاهای خود است. ولادیمیر دارای مشکل ادرار است، و پوتزو ولاکی به‌ترتیب در پایان نمایش کور و لال می‌شوند. تفاوتی در میان جهان‌بینی دو شخصیت اصلی، ولادیمیر و استراگون وجود دارد. ولادیمیر بیشتر حرف می‌زند. او می‌اندیشد، اما استدلال‌های انتقادیِ غیرضروری. در مورد ولادیمیر می‌توان گفت، او به‌راحتی می‌تواند خود را بیان کند اما می‌داند که گرفتار خرده خاطرات و خواسته‌ها است. پشتکارش در «انتظار»، به‌معنای تصور به‌زمان‌مندی است که او آن را در ظلم و خفقان زندگی آشکار می‌سازد. او خستگی از زندگی را می‌شناسد و گاهی اوقات، تردیدش آغاز می‌شود.» (Kamyabi, 2011-2012: P 72)

ولادیمیر: آیا خواب بودم، وقتی دیگران رنج می‌کشیدن؟ آیا الان هم خوابم؟ فردا وقتی فکر کردم که از خواب بیدار شدم، در مورد امروز چی بگم؟ که با دوستم استراگون، در این مکان، تا سر شب، منتظر گودو بودیم. (Beckett, 1971:112)

آن‌ها دو شخصیت بی‌خانمان هستند، و بارهاوبارها از جدایی احتمالی خویش صحبت می‌کنند، بدون آنکه از یکدیگر جدا شوند. آیا این توهم است که آن‌ها را به یکدیگر متصل و باهم در یک تکرار بی‌پایان نگه می‌دارد؟ آن‌ها درواقع هم‌زمان مکمل و مخالف هم به‌نظر می‌رسند، هریک مظهری از کاستن انتظار. آن‌ها توسط بکت به فیگور تضرع‌کنندگان باستان مرتبط هستند. ولادیمیر در پاسخ به سؤال استراگون که می‌گوید: «نقش ما این‌جا چیه؟» می‌گوید: «نقش ما؟ یه تضرع‌کننده». (Beckett, 1971:25)

۵-۲-۳. فضای نمایشی:

مکان به‌طور خیلی ساده جاده‌ای در حومه‌ی شهر با یک درختِ تنها در زیر «یک خورشید رنگ‌پریده و روشن» است. (Beckett, 1971:54)

موقعیت خاص این جاده داده نشده است، اما استراگون با خشم خاص خود توضیح می‌دهد: «همه‌ی زندگی من مثل شاشِ گرم این‌جا جاری شده، همین‌جا! تو همین گُه‌چاله». (Beckett, 1971:88)

«فضا بُعدی نمادین به‌خود می‌گیرد و جاده‌ی حومه‌ی شهر که با حضور یک تک درختِ تنها مشخص‌شده، به‌گونه‌ای فضای اختصاص داده شده به خدایان بوده که در آن هر یک از تضرع‌کنندگان مورد حمایت واقع شده است. همان ایده که یک‌بارِ دیگر در درختی مثل همان پیدا شده‌است[۲۰]، بی‌تردید زیباترین تصویر شاعرانه و سمبلیک نمایش‌نامه است. بحث بر سر درخت بید تنهایی است که اشک‌هایش را ازدست داده است.» (Kamyabi, 2011-2012: P 73)

استراگون: [...] مطمئنی که همین‌جا بود؟

ولادیمیر: چی؟

استراگون: جایی که باید منتظر بمونیم.

ولادیمیر: اون گفته بود کنار درخت. [به درخت نگاه می‌کنند.] تو درخت دیگه‌ای می‌بینی؟
استراگون: این چیه؟
ولادیمیر: به‌نظر می‌رسه شبیه درخت بیده؟
استراگون: پس برگ‌هاش کو؟
ولادیمیر: باید مرده باشه.
استراگون: دیگه اشکی هم نداره. (Beckett, 1971:17)

«اگر افسانه‌ای را در نظر داشته باشیم، بید درختی است که برگور دو عاشق رشد می‌کند و اشک‌های آن‌ها ناکامی عشق و شور آن‌هاست. اما در این‌جا، آن نمادِ مذهبی آشکاری‌ست: می‌تواند به‌عنوان نشان‌دهنده‌ی صلیبی باشد که عیسی ناصری بر آن مصلوب شد، و ولادیمیر و استراگون نیز قابل مقایسه با دو دزدی باشند که در دو گوشه‌ی او مصلوب شدند، و این‌چنین القاکننده‌ی داستانی است که آن‌ها در ابتدای پرده‌ی نخست تعریف می‌کنند. این امر می‌تواند همچنین نمادی از امید در متن، و با رستاخیز در پیوند باشد. در پرده‌ی اول در جایی درخت بید چون مرده‌ای معرفی می‌گردد و چنین چیزی در پایان صحنه‌ی دوم نیز تکرار می‌شود، اما با این تفاوت که این بار، درخت زنده است» (Kamyabi, 2011-2012: P 73)

ولادیمیر: اون ما رو مجازات می‌کنه. [سکوت، به درخت نگاه می‌کند.] تنها این درخت زندهِ.
استراگون: [به درخت نگاه می‌کند.] این چیه؟
ولادیمیر: درختِ.
استراگون: نه، منظورم چه‌گونه‌ایه؟
ولادیمیر: نمی‌دونم. بیده. (Beckett, 1971:136)

۵-۲-۴. زمان:

فردِ منتظر تجسم زمانِ انتظار است. زمان او را در اختیار می‌گیرد و خواهی‌نخواهی درون زمانی که در آن قرار گرفته منتظر می‌ماند. انتظار می‌کشد، از این‌سو به آن‌سو می‌رود، می‌خواهد و نمی‌خواهد، قدم می‌زند و به ساعتش نگاه می‌کند. قدم‌زدن او کشمکشی را نشان می‌دهد که در بی‌تابی‌اش نهفته است. این کار او سرعت بخشیدن ـ یا در اصل پایان دادن ـ به دیرند چیزی است که انتظارش را می‌کشد، قدم‌زدن نیز بروز میلِ فردِ منتظر است برای دور شدن از بدنی که [به انتظار] تن داده است. بدنی که تن دادنش خود همواره یادآور میرایی‌اش است. (شوایتزر، ۱۴۰۰: ۳۵-۳۶)

در نمایش *در انتظار گودو*، وقتی ولادیمیر در ابتدای پرده‌ی دوم وارد صحنه می‌شود همین بی‌تابی را نشان می‌دهد: «ولادیمیر با حالتی آشفته وارد می‌شود، می‌ایستد و مدتی طولانی به درخت نگاه می‌کند، بعد ناگهان تندتند اطراف صحنه حرکت می‌کند، بالا و پایین، جلو و عقب. کنار پوتین‌ها می‌ایستد. یکی از آن‌ها را برمی‌دارد. وارسی می‌کند. بو می‌کشد. حالش به هم می‌خورد. آن را به‌دقت سر جایش می‌گذارد. در انتهای سمت راست می‌ایستد و به دوردست نگاه می‌کند. [...] می‌آید و می‌رود.» (بکت، ۱۳۹۰: ۱۰۳)

تجربیاتی مثل بیماری یا رنج - به‌خصوص که فرد مدت‌زمان زیادی در معرضشان باشد - رویارویی با انتظار عمیق‌تر را اجتناب‌ناپذیر می‌کند و فرد منتظر را وادار می‌سازد تا به شکلی درونی و وجودی با خود رویارو شود. بیماران و رنجوران انتظار عمیق‌تری را در گستره‌ی دیرند تجربه می‌کنند. (شوایتزر، ۱۴۰۰: ۴۳)

چنین‌چیزی ما را به یاد *کورها* در نمایش‌نامه‌ی «*کورها*»ی مترلینک می‌اندازد. در همان ابتدای نمایش‌نامه یکی از *کورها* می‌گوید:

کور مادرزاد سوم: وقتشه دیگه به اقامتگاه برگردیم. (مترلینک، ۱۳۹۸: ۲۲)

«همچنین در هر دو پرده، بسیاری از گفت‌وگوها نشان‌دهنده‌ی بحث‌هایی است که بی‌نتیجه‌اند، و تنها مکالماتی تکراری هستند. آنها صحبت می‌کنند برای آنکه وقت را بگذرانند. در «انتظار» برای لحظه‌ای شادمانی دیده می‌شود، در آنجا که آنها می‌توانند گودو را ببینند، استراگون و ولادیمیر پیش از هرچیزی به‌دنبال «وقت گذراندند». درواقع عبارت «وقت‌گذراندن» در اشکال مختلفی می‌آید، همچون یک تیکه‌کلام در دهان شخصیت‌ها است. استراگون نام‌های دیگری نیز برای نامیدن آن با پوتزو مطرح می‌کند: «اینکه وقت تلف بشه» به‌ویژه، ولادیمیر از این روش درمانگر استفاده می‌کند. با هر چیزی خود را مشغول می‌کند، قصه تعریف می‌کند، پوتین‌هایش را امتحان می‌کند و... اجازه می‌دهند تا وقت بگذرد. در این شرایط، کاری‌کردن مضحک‌ترین کاری است که می‌توان کرد.» (Kamyabi, 2011-2012: P 74)

ولادیمیر: باعث شد وقت بگذره.

استراگون: به‌هرحال می‌گذشت.

ولادیمیر: آره، اما نه به این سرعت. (Beckett, 1971:66)

آن‌ها طاقت کش‌آمدن و دیرند زمان برگسونی را ندارند. نمی‌توانند به موسیقی درونی خود گوش کنند و انتظار برای آن‌ها سخت است و ترجیح می‌دهند با وراجی‌های مدام و یا هر شکل دیگری آن را سپری کنند. صحبت‌کردن یا وراجی‌کردن آن‌ها به‌دلیل ترس از تنهایی و کش‌آمدن بیشتر دیرند زمان و انتظار است. با حرف‌زدن می‌خواهند مطمئن شوند کسی در کنارشان هست. به‌همین‌دلیل، تکراری بودن قصه مهم نیست. به خواب‌رفتن یکی، تنهایی دیگری و تحمل انتظار بیشتر را به‌دنبال دارد.

چنین دیالوگ‌های مشابهی را در *کورهای* مترلینک نیز مشاهده می‌کنیم:

کور مادرزاد سوم: [...] خُب حالا تا موقعی که منتظریم کشیش برگرده، یه‌کم باهم صحبت کنیم.

[...]

کور مادرزاد سوم: من اگه حرف نزنم می‌ترسم. (مترلینک، ۱۳۹۸: ۲۴)

ولادیمیر همچنین می‌تواند آگاهی مسلمی از مفهوم زمان را نشان دهد، چنین حالتی برای پوتزو، با کورشدنش نیست:

پوتزو: از من سؤال نکنید *کورها* هیچ تصوری از مفهوم زمان ندارند. (Beckett, 1971:123)

چنین دیالوگ‌هایی را در *در انتظار گودو* و *کورها* تقریباً به‌طور یکسان می‌بینیم:

کور مادرزاد دوم: ساعت چنده؟

کورهای دیگر: نمی‌دونم.. هیچ‌کس نمی‌دونه. (Maeterlinck, 1890:16)

و در ادامه پوتزو ناگهان فریاد می‌کشد و خشمگینانه می‌گوید:

پوتزو: عذاب‌دادنم رو با داستان این زمان کوفتی‌تون پایان نمی‌دین؟ احمقانه است! کِی! کِی! یک روز، این براتون بس نیست، یک روز اون مثل دیگران لال شد، یک روز من کور شدم، یک روز هم کر می‌شیم، یک روز زاده می‌شیم یک روز هم می‌میریم، همون‌روز، همون‌لحظه، این بس نیست واسه‌تون؟ [آرام‌تر.] اون‌ها با پاهای گشادشون روی قبر به دنیا می‌آند، نور لحظه‌ای می‌درخشه، بعد این شبِ که از نو سر می‌رسه. (Beckett, 1971:131).

نماد زمان سپری‌شده در دو پرده، آن نوری است که به‌طور ناگهانی کاهش می‌یابد، «در یک‌لحظه هوا گرفته می‌شود، ماه در پس‌زمینه پدیدار می‌شود، از آسمان بالا می‌رود، می‌ایستد، غوطه‌ورشدن صحنه در نوری نقره‌ای». (Beckett, 1971:76).

۵-۲-۵. سکوت:

«در تئاتر بکت، اجراکنندگانِ بُعد وسیع بسیار مهمی برای نقشی که بکت برای سکوت تنظیم‌کرده را می‌سازند. در«ناگفتن» که نشانه‌اش... است. بنابراین کار و عمل فرد تبدیل به‌نوعی رخوت و سستی، و مکالمه‌ی معنادار در مورد موضوعات به بی‌انسجامی تنزل پیدا کرده و درنهایت به «سکوت» ختم می‌شود، (۱۱۷ بار در متن به‌صورت دستور صحنه تکرار می‌شود) و گاهی‌اوقات نیز به‌صورتِ «سکوت طولانی» که در جهت موارد متعددی تعیین می‌شود.» (Kamyabi, 2011-2012: P 75)

ولادیمیر: یه‌چیزی بگو! [سکوت طولانی.]

استراگون: دارم دنبال همون می‌گردم! [سکوت طولانی.]

ولادیمیر: مهم نیست که چی بگی! (Beckett, 1971: 88).

موقعیت انتشار ممکن است روی صحنه تنها با رخوت و سستی فردسان‌های اصلی به‌تحقق نپیوندد، بلکه با سکوت و همچنین با آمدورفت و ورودوخروج مکرر برخی از فردسان‌ها مثل پوتزو، لاکی و پسربچه، که به‌طور مشابه، اما با یک تغییر جزیی در دو پرده دخالت پیدا می‌کنند صورت‌گیرد. بنابراین ما حالت‌های مختلف سکوت را در دیالوگ‌هایی که مابین ولادیمیر و پسربچه صورت می‌گیرد را مشاهده می‌کنیم:

ولادیمیر: اون ریش داره، آقای گودو؟

پسر: بله آقا.

ولادیمیر: بِلونده یا... [مردد است.]... یا سیاه؟

پسر: [با تردید.] فکرکنم سفید، آقا... [سکوت.]

ولادیمیر: خدایا رحم‌کن! [سکوت.]

پسر: به آقای گودو چی بگم، آقا؟...

ولادیمیر: به‌ش بگو... [حرفش را ناتمام می‌گذارد.] بهش بگو که منو دیدی و این‌که، [فکر می‌کند.]، و این‌که منو دیدی، [مکث کوتاه، ولادیمیر پیش‌می‌رود، پسر پس‌می‌رود، ولادیمیر می‌ایستد، پسر می‌ایستد.] بگو،...

فردا نیای بهم بگی اصلاً ندیدمت؟ [سکوت.] [ولادیمیر ناگهان به‌جلو می‌پرد، پسربچه مثل تیر می‌گریزد.] [سکوت.] (Beckett, 1971: 130).

۵-۲-۶. انتظار در *در انتظار گودو*:

«به این مثال در پرده‌ی اول توجه کنید. سکوت‌های کوتاه و فراوانی در متن وجود دارد و این مکث‌کوتاه به ولادیمیر اجازه می‌دهد تا اظهارکند: «الان باید چی‌کار کنیم؟» پاسخ استراگون تنها یک کلمه است: «منتظر می‌مونیم» همین دیالوگ نیز پس از مکثی مشابه در پرده دوم صورت می‌گیرد. این نوع تبادل دیالوگ در طول گفت‌وگوها بارها صورت می‌گیرد. هربار که آن‌ها هیچ‌کار دیگری برای گذراندن وقت پیدا نمی‌کنند، به‌فکر ترک کردن یک دیگر می‌افتند، اما آن‌ها از انجام خواسته‌ی خود ناتوانند: این‌که بروند، و همواره نتیجه‌اش یکسان است: باید منتظربمانند؛ منتظر گودو. آنچه آن‌ها از آن مطمئن هستند، این است که زمانی طولانی است در این وضعیت هستند، و باید از آن خارج شوند. زندگی آن‌ها به‌سوی هیچ هدفی پیش نمی‌رود. آنها درانتظار آمدن چیزی هستند، اما فاقد روشن‌بینی‌اند. نماد این انتظار نشان‌دهنده‌ی این اسلوب است که زمان جز دیدگاهی ناچیز، چیزی را پیشکش نمی‌کند. جالب است که در سرتاسر نمایش‌نامه‌ی *کورها* نیز دیالوگ‌هایی وجود دارد که می‌گوید: «باید منتظر کشیش بمونیم». انتظار برای دو شخصیت اصلی *در انتظار گودو* آشکارا به‌نظر می‌رسد، که آن را هر روز در نزدیکی همان درخت جست‌وجو می‌کنند. آن‌جا مکان قرار ملاقات با گودو است و ولادیمیر به استراگون یادآوری می‌کند که این انتظار هدف هر دوی آن‌هاست برای

ملاقاتی دوباره پس از زمانی طولانی. با این داده‌ها گفت‌وگوهای آنها به‌چیز دیگری اشاره نمی‌کنند و جز برای گذراندن وقت مورد استفاده نیستند:

ولادیمیر: امشب، شاید پیشش بخوابیم، تو یه جای گرم و خشک، با شکم پُر، روی کاه‌ها. این ارزش منتظر موندن رو داره، نه؟» (Kamyabi, 2011-2012 : p 76)

اما گودو امشب نمی‌آید و فردا پس از آمدن پسربچه هم نخواهد آمد. هیچ‌چیز دیگری وارد این نمایش‌نامه نمی‌شود تا موقعیت جدیدی را پیشنهاد کند. و پایان آن همچون شروع آن است.

استراگون در موارد متعددی تکرار می‌کند، «بیا از این‌جا بریم». او هرگز نمی‌گوید کجا. با این‌حال آن‌ها هیچ حرکتی نمی‌کنند. بنابراین، ما می‌توانیم فرض‌کنیم که هدف آن‌ها این است - لحظه‌ای ماندن - در این مکان، مقابل درخت. این جایی است که آن‌ها در آن‌جا منتظر هستند.

۶. نتیجه‌گیری

«انتظار» چشیدن طعم کنش زمان است. ما در زندگی همواره منتظر چیزی هستیم، یک حادثه، یک شیء، یک شخص و یا مرگ. و گودو نشان‌گر غایت انتظار ماست. در کنش انتظار است که ما جریان زمان را در ناب‌ترین و واضح‌ترین شکلش تجربه می‌کنیم. وقتی سرگرم کاری هستیم، می‌خواهیم گذشت زمان را ازیاد ببریم، زمان را می‌گذرانیم. اما وقتی منفعلانه انتظار می‌کشیم، با کنشِ خودِ زمان روبه‌رو هستیم. همان‌طور که دیده می‌شود، تِم مهمی که در بیشتر نمایش‌نامه‌های مترلینک و بکت به‌کار گرفته شده، تِم «انتظار» است. عنصر زمان و تم انتظار در نمایش‌نامه‌های مترلینک به‌خصوص در تک‌پرده‌ای‌های او نقشی کلیدی دارد. این انتظار نه به آمدن کسی بلکه همواره با مرگ همراه است. در نمایش‌نامه‌ی *کورها*، چشم به‌راه‌هانِ نابینا، کشیش را مُرده در میان خود می‌یابند. در ناخوانده و درون، جمعِ منتظرِ خانواده نه با شخصی از فامیل بلکه با مرگ روبه‌رو می‌شوند. اما انتظار در *کورها* هولناک‌تر است. در *کورهای* مترلینک شخصیت‌ها در اواخر نمایش، در صحنه‌ای سمبلیک با مرگ یا نیرویی مرموز ملاقات می‌کنند. آن‌ها می‌فهمند که منجی‌شان، کشیش، در میان آن‌ها مدت‌ها است که در زیر درختی افتاده و مرده است. و شاید اکنون دیگر نوبت آن‌هاست. همچنین با کاربست نظریه‌ی زمان برگسون نشان داده شد که در نمایش‌نامه‌ی *کورها* همچون *در انتظار گودو* ما با شخصیت‌هایی مواجه می‌شویم که زمان از آن‌ها عبور کرده و دیگر پیر و فرتوت شده‌اند و تعدادی از آن‌ها کور و کر شده‌اند. شاید ولادیمر و استراگون همچنان که ما از آن‌ها صحبت می‌کنیم در دیرندی پُرکشش و طولانی هنوز درحال انتظار کشیدن باشند. هرچند پیرتر و فرسوده‌تر، روز بعد آن‌ها همچنان منتظرند. در نمایش‌نامه‌ی *در انتظار گودو* ماهیت گودو در درجه‌های بعدی قرار می‌گیرد، و موضوع نمایش، گودو نیست بلکه انتظار است؛ کنش «انتظار» به‌عنوان جنبه‌ای خاص و اساسی از وضعیت بشری. همچنین پلات هر دو نمایش‌نامه برساخته شده از موضوع داستانی نبوده و این «انتظار» است که پلات آن‌ها را می‌سازد. تحلیل تطبیقی نمایش‌نامه‌های *در انتظار گودو* و *کورها* در زمینه‌ی موضوعات مرتبط با انتظار، به ما امکان می‌دهد تا به عمق تفکرات وجودی نویسندگان و تأثیرات متقابلی که بر یکدیگر داشته‌اند، پی‌ببریم. هرچند این نمایش‌نامه‌ها از نظر ساختار و سبک تفاوت‌های مشهودی دارند، اما در دل آن‌ها شباهت‌هایی عمیق از نظر مضمون و بررسی وضعیت وجودی انسان وجود دارد. با تطبیق دو متن با یکدیگر نشان داده شد که بکت در *در انتظار گودو* به‌وضوح از نمایش‌نامه‌ی *کورهای* مترلینک تأثیر گرفته و آن‌را با الگوی مدرن‌تری ساخته و پرداخته است. *کورهای* نمایش *کورها* در انتظار خود برای آمدن منجی خواه کشیش باشد، گودو و یا هرکس دیگری، شباهت زیادی چه از نظر محتوا و چه از نظر نوع پلات نمایشی (تئاتر ایستا) با فردسان‌های *در انتظار گودو* دارند. هرچند از نظر فرمی و محتوایی *در انتظار گودو* اثری مدرن‌تر است. مترلینک نخستین کسی بود

که از سکوت در تئاتر استفاده کرد. با گفت‌وگوهای کوتاه، مکث و سکوت، جریان تازه‌ای در روح تئاتر جهان دمیده شد، و به‌کارگیری آن‌ها در آثار نویسندگانی چون بکت و پینتر جنبه‌های دیگری از وجود انسان و اضطراب هستی او در جهان را در صحنه‌ی تئاتر به نمایش گذاشت. درنهایت می‌توان گفت که درون‌مایه‌ی «انتظار» هرچند با شباهت‌ها و تفاوت‌هایی، در کارهای هر دو نمایش‌نامه‌نویس به‌شدت پربسامد است. اما این درون‌مایه‌ها در کارهای بکت بسیار جهانی‌تر و پررنگ‌تر شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. بندی از شعر عشق دیوانه‌وار از آندره برتون
۲. فیلسوف مسیحی قرن چهارم و پنجم میلادی.
۳. Henri Bergson آنری برگسون، فیلسوف معروف فرانسوی که خطی بودنِ زمان را رد کرد. نویسندگانِ سیال‌ذهن، ازجمله پروست و دیگران تحت تأثیر او بودند.

4. Princess Maleine
5. Bonnie
6. Le Beau Prince Charles
7. Oh! Les beaux jours
8. Dernière bande
9. Va et vient

۱۰. واژه‌ی se bercer در فرانسه دارای معادل هایی ازجمله: به‌آرامی خود را تکان دادن، خویشتن را تسلی‌دادن و خود را فریفتن است.
۱۱. Henri Bergson آنری برگسون، فیلسوف معروف فرانسوی که خطی بودنِ زمان را رد کرد. نویسندگانِ سیال‌ذهن، ازجمله پروست و دیگران تحت تأثیر او بودند.

12. Time and Free Will

۱۳. برای مثال نمایشنامه‌ی ناخوانده.

14. De grands arbres funéraires, des ifs, des saules pleureurs, des cyprès

۱۵. در بخش فضای نمایشی در انتظار گودو توضیحات بیشتری داده می‌شود.
۱۶. در بخش زمان در *در انتظار گودو* بیشتر به این موضوع پرداخته می‌شود.
۱۷. در قسمت زمان در *در انتظار گودو* بیشتر توضیح داده شده است.
۱۸. منظور این است که نمی‌توان برای آن پلات داستانی (پلاتی که در آن ماجرا اتفاق می‌افتد) آن‌طور که در آثار کسانی چون ایبسن و غیره می‌بینیم تعریف کرد
۱۹. برای مطالعه‌ی بیشتر نگاه کنید به مقاله‌ی دوفیه که در چند سطر قبل به آن اشاره شد.
۲۰. چیزی شبیه مکان و زمان‌کورها که در بیشه‌ای با یک درخت بید است.
۲۱. در این دیالوگ مترلینک از واژه‌ی hospice‹1 استفاده می‌کند که معادل اقامتگاه را برایش آوردم و تعریف و ریشه‌ی لغوی آن چنین است: در واژه به‌معنی آسایشگاه یا خانه‌ی بینوایان است. در دوران پیش از مسیح، زمانی‌که یک بیماری مهلک در بین مردم قوم و قبیله پیدا می‌شد، از آن‌جا که مرگ همگان را تهدید می‌کرد همه‌ی افراد قوم دست‌به‌دست هم داده و برای ریشه‌کن‌کردن آن می‌کوشیدند. البته در بعضی از جوامع خرافاتی هنگام شیوع بیماری، شخص بیمار طرد می‌شد تا دور از مردم نابود شود یا اگر کسی بسیار به او وابستگی و علاقه داشت از او به تنهایی نگهداری می‌کرد. در اروپا پس از اشاعه‌ی مسیحیت، راهبان در دیرها و صومعه‌ها این کار را برعهده داشتند. در سده‌های میانه مسافران خسته و از پاافتاده در دیرها و صومعه‌ها مکانی امن برای استراحت می‌یافتند. این مسافران بیمار بودند و آخرین روزهای زندگی را در دیرها می‌گذراندند. کلمه Hospice از ریشه‌ی کلمه‌ی لاتینی hospes به معنی مهمانداری و پذیرایی و نگهداری از یک مهمان و یا شخص غریب گرفته شده است. بیماران در بیمارستان‌ها (Hospitals) پذیرفته می‌شدند. به‌طور کلی می‌توان گفت که کلمه‌ی Hospice در مورد پرستاری و تیمار از بیماران در آستانه‌ی مرگ به کار برده می‌شود. (مترلینک، ۱۳۹۸: ۵۲-۵۱)
۲۲. بکت در برگردان انگلیسی خویش از این متن این دیالوگ را حذف کرده‌است، از این‌رو این دیالوگ جزء تفسیرهای متفاوت در متن انگلیسی و فرانسه است.

فهرست منابع

- -استو، ریچارد اس. (۱۳۸۳). نویسندگان قرن بیستم (موریس مترلینگ). ترجمه لیدا نصرتی. تهران: نشر ماهی

- -اسلین، مارتین. (۱۳۸۸). تئاتر ابسورد. ترجمه‌ی مهتاب کلانتری. منصوره وفایی. تهران: نشر آمه
- -بکت، ساموئل. (۱۳۹۰). در انتظار گودو. ترجمه‌ی علی‌اکبر علیزاد. تهران: نشر بیدگل
- -بکت، ساموئل. (۱۳۸۳). دست آخر. ترجمه‌ی مهدی نوید. تهران: نشر پژوهه
- -شوایتزر، هارولد. (۱۴۰۰). در باب انتظار. ترجمه‌ی مهیار آقایی. تهران: نشر بیدگل
- -کتاب مقدس (عهد جدید). (۱۳۸۷). ترجمه‌ی پیروز سیار. تهران: نشر نی
- -مترلینک، موریس. (۱۳۹۸). کوران و یک تک پرده‌ای دیگر. ترجمه‌ی مجتبی اشرفی. تهران: نشر نگاه معاصر
- -مترلینک، موریس. (۱۴۰۲) هفت شاهدخت و ژویزل و درون. ترجمه‌ی مجتبی اشرفی. تهران: نشر نی

- Beckett, Samuel. (1971). *En attendant Godot*. Paris: Edition de Minuit.
- … (1975). *Fin de partie.* Paris: éd. Minuit.
- ... (1981). *Oh les beaux jours!* Paris: éd. Minuit.
- Breton, André, (1937). *L'amour fou, roman d'amour*. Paris: Gallimard.
- Dufiet, Jean-Paul, (2021-2022). «La dramaturgie sans action: Maeterlinck, Beckett, Lagarce» , *Pratiques* [En ligne] , 191-192 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 03 janvier 2022. URL : http://journals.openedition.org/pratiques/11110
- Kamyabi Mask, Ahmad. (1995). *Dernière rencontre avec Samuel Beckett*. Paris: éd. Kamyabi Mask.
- … (2011-2012). L'attente dans le théâtre de Samuel Beckett En attendant Godot, Revue des Études de la Langue Française, N°5, Automne-Hiver 2011-2012, 68-79.
- … (1999). Entretien avec le Pr. Nicolas Greene. (Dublin, Trinity College, 1987), *L'attente et sa mise en scène dans l'oeuvre de Ionesco et Beckett*. thèse d'Etat, Tom. 1, présentée à l'Université Paul Valéry de Montpellier III, Montpellier, France.
- Maeterlinck, Maurice. (1895). A*lladine et Palomides , Intérieur, et la mort de tintagiles: trois petits drames pour marionnettes.* Troisième édition. Bruxelles Paul Lacomble Editeur.
- … (1890). *Les Aveugles,* (l'intruse — LES aveugles). Troisième édition. Bruxelles Paul Lacomble Editeur.
- … (1891). Les Sept Princesses,TROISIÈME ÉDITION, BRUXELLES PAUL LACOMBLEZ, Editeur 3I , RUE DES PAROISSIENS, 3I