

## Beckett and the Rebel: A Study of Samuel Beckett's *Waiting for Godot* and *Endgame*

Rajabali Askarzadeh Torghabeh <sup>\*1</sup>; Mahdi Qasemi Shandiz <sup>1</sup>

*Ferdowsi University of Mashhad, Iran <sup>1</sup>*

**Abstract** Albert Camus acknowledges absurdity and the only way to rebel against the fundamental emptiness of existence is to reach freedom and self-awareness. This transition would include two types: passive nihilist and active nihilist. The purpose of this paper is to examine the concept of the rebel in Camus' philosophy and its representation in Samuel Beckett's plays. To do so, two of Beckett's plays, *Waiting for Godot* and *Endgame* are examined. The findings reveal a new reading of the 'Camusian Rebel'. Contrary to Camus' philosophy, the characters in these works have the courage to commit suicide and do not even try to create meaning out of their lives. They are castrated in speech and communication with the other, contradicting the Camusian definition of absurdity. They parody all Camus' philosophical assumptions about the meaning of life and nihilism.

**Keywords:** *Albert Camus; Active and Passive Nihilist; Endgame; The Rebel; Waiting for Godot*

### 1. Introduction

Modern man, in search of an answer to the purpose of life, finds that his understanding of the world is inconsistent with the existing data characterizing his world. This is where an individual may come up with the concept of emptiness. This feeling of meaninglessness can be the consequence and at the same time the cause of a mechanical existence. Encountering a world devoid of any rational meaning, one may be categorized under one of these labels: passive nihilist or active nihilist. The concept of passive nihilist from Nietzsche's (1967) point of view refers to someone who is deprived of the creative forces of his existence. On the other hand, if the various aspects of human consciousness (i.e., social, political, individual), in Nietzsche's view, are such that they lead to the re-evaluation of traditional values, then the active nihilist emerges. Albert Camus and his philosophy can be placed into the category of active nihilism, as he does not believe in expediency and fate and acknowledges that one should eagerly embrace life, grasp it and bravely fight against its ugliness

#### Please cite this paper as follows:

Askarzadeh Torghabeh, R., & Qasemi Shandiz, M. (in press). Beckett and the Rebel: A study of Samuel Beckett's *Waiting for Godot* and *Endgame*. *Language and Translation Studies*, <https://doi.org/10.22067/lts.2022.77187.1138>

and filth. He believes that man's confrontation with the unknown and sometimes irrational world can cause the feeling of emptiness. Thus, he chooses the term 'absurd' for this confrontation, which becomes the center of his philosophical discussions (Camus, 2012, pp. 69-70). In most of his works, such concepts as nihilism and absurdism are mixed together, and the author deals with their impacts on the morality of his characters.

Furthermore, Albert Camus is the author of seminal essays, such as *The Myth of Sisyphus* (1942) and *The Rebel* (1951). He is always considered one of the most influential thinkers of the school of existentialism. The existentialism movement, influenced by the experiences after World War II, has always addressed the issue of how an individual is able to adapt himself to his existential nature in an empty and aimless world, which is devoid of divine orders (Crowell, 2004). It emphasizes the uniqueness of each individual's existence in freely making self-defining choices. This means that since there is no external God or supreme force, the only way to confront the emptiness of existence and find meaning in life is to embrace existence itself. Therefore, existentialism believes that people are completely free in their choices and should take responsibility for their actions even though accepting this responsibility may be accompanied by intense anger and fear (Mardani Nokandeh, 2002). Unlike Descartes, who insisted on the primacy of consciousness and thought, existentialism claims that man is thrown into the world and therefore cannot be thought. Therefore, existence (being in the world) precedes consciousness and is the ultimate end. As Sartre puts it, existence precedes nature (Cranston, 1971).

Camus' existential thoughts had a tremendous impact on art, media, and especially modern drama (Gabanchi, 2010). After World War II, a period of deregulation emerged in European societies. In the same period, in 1961, Martin Esslin, as a literary critic, detailed a type of theater called the *Theatre of the Absurd* that attempts to express its understanding of the meaninglessness of the human condition and the shortcomings of rational approaches. (Esslin, 1961)

The most important feature of the theater of the absurd is the dramatic presentation of the concept of 'absurdity'. As mentioned above, this kind of theater is very influenced by Camus' *Myth of Sisyphus* (1942). These dramatic works usually represent feelings such as loss, aimlessness and confusion, lack of communication, inevitable human loneliness and the meaninglessness of life (Hall, 1960). As one of the greatest absurd playwrights, Samuel Beckett reflected on his break from religion and the principles of Catholicism in his works. His famous works include the trilogy—*Malloy*, *Malone Dies* and *The Unnamable*—between 1951-1953 and the plays *Waiting for Godot* (1953) and *Endgame* (1954). The dramatic works of Beckett are driven by the evolution of his interest in different ways of artistic representation. Through an analytical-descriptive approach, this study tries to examine the validity of the concept of 'Camusian Rebel' in the worlds created by Beckett in *Waiting for Godot* and *Endgame*.

## 2. Method

In *The Rebel* (1951), Camus claims that nothing can cure the absurd condition of human existence. The only way to deal with it, to reduce this ontological pain a little, is to achieve freedom and self-awareness. This cannot be achieved but with 'Rebellion' (Camus, 1951). Accordingly, the rebel is someone who says 'no' to everything but himself. The rebel says 'yes' when he thinks about himself, like a slave being freed from his chains. In fact, Camus misreads Descartes' famous statement in this way: 'I rebel, therefore I am'. In *The Myth of Sisyphus* (1942), another work by Camus, he explains the notion of absurdity by comparing it to the Greek myth, Sisyphus. Sisyphus was a Greek myth who was condemned to roll a rock to the top of a mountain for revealing the secret of the gods, but as soon as he reached the top, the rock rolled down and Sisyphus had to do it all over again; this punishment would last forever. At the same time as defining the problem of absurdity, Camus shows that Sisyphus ultimately finds the meaning and purpose of his life by continuously engaging in this work (Camus, 1942).

## 3. Results

The plays *Waiting for Godot* and *Endgame* written by Beckett lack a unified structure, a clear beginning and end, and purposeful dialogues, which itself cause a new reading of the issue of Camusian rebel. Beckett questions the traditional rules of playwriting and always presents an absurd, dark and at the same time comic representation of human life in his works. Beckett's art finds its form in escaping conventional expectations and traditional beliefs. What seems absurd and meaningless is shown to be the only possible meaning in a world where the human subject is enslaved by the material body (object). In this situation, only laughter and self-denial bring a wise victory over material emptiness. Beckett's plays are made of such paradoxes. Through free and varied motifs, in all his works, he portrays passive characters who are always increasingly trying to understand an absurd life and struggle to survive in it. As Norbar Abudarham (2018) also points out, in Beckett's works, the position of objects and subjects has changed, and as a result, objects play an important role in it. These objects do not explain anything, they just exist. With this dramatic tool, Beckett shows a way to waste life and escape from the captivating truth of the concept of absurd. In fact, his works not only express the absurdity and meaninglessness of life and society but also consider art as meaningless. In this respect, Beckett's works are different from other writers of the modernist era. The characters of the plays in this research depict a kind of parody and contradiction of Albert Camus' concept of 'rebellion'. They are characters who are replaced by objects. They neither have the power to commit suicide nor can they respond to their own ego and think freely. They remain only as objects in the environment, wasting their time, and waiting for a savior in *Waiting for Godot* or death as in *Endgame*. For characters in Beckett's works, in general, the only existing truth is waiting in vain. The importance of communication is also diminished by the lack of mutual understanding of the

characters involved. There is no dialogue in its traditional form, because none of the characters are able to communicate with the other. The words they utter is another way by which Beckett wants to show the futile expectation and boredom of their owners in a world where living has the lowest value.

#### **4. Discussion and Conclusion**

Unlike Camus' *The Myth of Sisyphus* wherein the meaning of life for the hero is created by himself, these two plays contend that there is no better option in one's living. Nothing really changes and remains the same. The difference in thinking and finding meaning is nothing more than an illusion. A disillusioned and senseless death is the only savior of its inhabitants. Camus' rebel is also aware of the world's sufferings and oppressions. And he never gives up and always uses his strength to organize this absurdity and rebels against the meaninglessness and chaos of life (Rezaei & Safian, 2013). The characters of Beckett's works, however, take an opposite route to Camusian philosophy. In Camus' philosophy, man uses art to create meaning and uses it as a shield against the emptiness of the world so as not to get lost in the acute aspects of the human condition (Kamber, 2006). In contrast, Beckett always tries to use art against itself, for example by equating his characters with static objects (Mansouri, 2021). As passive subjects, they play a role in representing a kind of existential uncertainty and verbal castration, the purpose of which is not to establish a relationship, but only to waste time and life. For example, Vladimir and Estragon always endure the pain and suffering of life while waiting for a savior. In *Endgame*, there is a similar situation in which Hamm and Clov have destroyed all the traces of life and are desperately waiting for death. Beckett's characters are completely different from Camus' definition of the rebel, they parody all Camus' philosophical assumptions about the active nihilist. The statements of Thomas (2014) also confirm this claim, where he calls Beckett a great artist who used art as a weapon against itself to "shock man with the brutal reality" (Thomas, 2014, p. 36). Therefore, it can be said that according to this study, the field of art can form a large part of the tyrannical territory of the absurd world as far as it relates to the matter of creation, turning into a place for violating its own rules.

## بکت و انسان طاغی: بررسی نمایشنامه‌های در انتظار گودو و دست آخر نوشته ساموئل بکت

رجبعلی عسکرزاده طریقه\*<sup>۱</sup>، مهدی قاسمی شاندیز<sup>۱</sup>  
<sup>۱</sup> دانشگاه فردوسی مشهد، ایران

چکیده آلبر کامو قائل به پوچی و بی‌معنایی است و آن را لازمه‌ی شروعی جدید می‌داند. از دیدگاه او، مقابله‌ی ذهن محدود بشری با جهان ناشناخته و گاه غیرعقلانی، مسئله‌ی پوچی را پدید می‌آورد. تنها راه طغیان علیه پوچی بنیادین هستی رسیدن به آزادی و خودآگاهی با گذر از مسیر همین پوچی است. این گذار دو نوع سوژه را شامل می‌شود: پوچ‌گرای منفعل و پوچ‌گرای فعال. هدف پژوهش حاضر بررسی مفهوم انسان طاغی در فلسفه کامو و چگونگی نمود آن در نمایشنامه‌های بکت است. از این‌رو، دو نمایشنامه در انتظار گودو و دست آخر انتخاب و از نظرگاه طغیان کاموبی بررسی شده‌اند. یافته‌ها نشان‌دهنده خوانش جدیدی از انسان طاغی در این دو اثر است. شخصیت‌های این آثار برخلاف فلسفه کامو، نه تنها توان خودکشی ندارند بلکه برای خلق معنا در ادامه زندگی خویش دست به اقدامی نمی‌زنند. آن‌ها به‌نوعی اختگی در کلام و ارتباط با دیگری مبتلا شده‌اند و با تعریفی که کامو از پوچی ارائه می‌دهد در تضادند. آن‌ها تمام فرضیات فلسفی کامو درباره پوچ‌گرای فعال را به نقیضه بدل می‌سازند.

کلیدواژه‌ها: آلبر کامو؛ انسان طاغی؛ پوچ‌گرای فعال و منفعل؛ در انتظار گودو، دست آخر

### ۱. مقدمه

هر انسانی بر آن است که درکی عمیق و درونی از زندگی خود داشته باشد و فقط مردگان هستند که به مفهومی از معنا نیاز ندارند. در حقیقت، انسان مدرن، به دنبال پاسخ برای هدف زندگی، درمی‌یابد که درک او از جهان با داده‌های موجود که نمایه دنیای اوست ناسازگار

است. اینجا است که مسئله بی‌معنایی و یا افسورد<sup>۱</sup> اتفاق می‌افتد؛ این احساس پوچی می‌تواند معلول و درعین‌حال علت یک هستی مکانیکی باشد.

یکی از مسائلی که سبب پیدایش این امر می‌شود توان «نه» گفتن و رسیدن به مرحله‌ای از عدم باور به هر چیزی است که سعی در ارائه پاسخ نهایی به فرد است. در اینجا فرد به‌عنوان یک سوژه اندیشنده ظهور پیدا می‌کند و دو مفهوم «پوچ‌گرای منفعل»<sup>۲</sup> و «پوچ‌گرای فعال»<sup>۳</sup> به وجود می‌آید. درباره‌ی انواع پوچ‌گرایی (نیهیلیسم)<sup>۴</sup> نیچه<sup>۵</sup> بسیار گفته است؛ اما تا آنجا که به بحث پیش‌رو مربوط می‌شود، می‌توان گفت که مفهوم پوچ‌گرای منفعل از نظرگاه نیچه به کسی گفته می‌شود که از نیروهای سازنده و آفریننده‌ی وجود خویش بی‌نصیب مانده است. در مقابل، اگر جنبه‌های مختلف آگاهی انسان، (اجتماعی، سیاسی، فردی و...)، از نظر او آن‌چنان باشد که به ارزیابی دوباره‌ی ارزش‌های قدیمی شده منجر شده و انسان از این موضوع احساس عجز نکند، آن‌گاه نیهیلیست فعال ظهور پیدا می‌کند (نیچه، ۱۹۶۷). هم‌چنین، نیچه هنر را تنها منبع معناساز و سرچشمه زندگی می‌داند (نیچه، ۱۹۶۷).

در این نوع دسته‌بندی افرادی مثل کی‌یر کگارد<sup>۶</sup> را می‌توان در زمره پوچ‌گرایان منفعل قرار داد، چراکه باور او بر این است که ارزش‌های واقعی تنها در صورتی محقق می‌شوند که به آن‌ها چاشنی «ایمان» و «انتظار» نیز اضافه شود. از نظر او، انسان باید به نیروهای فراانسانی و آسمانی امیدوار باشد (فرمس‌تیدال<sup>۷</sup>، ۲۰۱۶). علاوه بر آن، شوپنهاور<sup>۸</sup> نیز که نیچه از وی به‌عنوان آموزگار بدبینی یاد می‌کند در این دسته قرار می‌گیرد. همان‌طور که نیچه در اراده معطوف به قدرت می‌گوید شوپنهاور از اولین کسانی است که دچار عقب‌گرد شده‌اند و مفاهیمی مثل تاریخ، طبیعت و انسان را بالذات نفی می‌کنند (نیچه، ۱۹۶۷). در مقابل، می‌توان

- 
1. absurd
  2. passive nihilist
  3. active nihilist
  4. nihilism
  5. Friedrich Nietzsche
  6. Søren Aabye Kierkegaard
  7. Fremstedal
  8. Arthur Schopenhauer

آلبر کامو<sup>۱</sup> و فلسفه‌اش را در دسته پوچ‌گرایی فعال و هنرباوری قرار داد. در بیشتر آثار کامو مفاهیمی چون نیهیلیسم و پوچ‌گرایی با هم درآمیخته شده و نویسنده به تأثیر آن‌ها بر میزان اخلاقیات شخصیت‌هایش می‌پردازد. از طرفی دیگر، کامو به مسئله هنر اهمیت ویژه‌ای می‌دهد. به‌خصوص اینکه در *انسان طاغی*<sup>۲</sup> می‌گوید: «هنر ما را به سرچشمه‌های عصیان بازمی‌گرداند تا جایی که می‌کوشد شکل خود را به چیزی گریزان ببخشد. ارزشی که آینده همواره آن را نوید می‌دهد» (کامو، ۱۹۵۴، ص. ۲۲۷).

یکی از مفاهیم فلسفی که باعث پدید آمدن پوچ‌گرایی بوده است، فلسفه اگزیستانسیالیسم<sup>۳</sup> است که در قسمت‌های بعدی به تفصیل به آن پرداخته می‌شود. نویسندگان این مقاله با انتخاب این دو نمایشنامه تلاش کرده‌اند رابطه بین انسان طاغی را در دو نمایشنامه *در انتظار گودو*<sup>۴</sup> و *دست آخر*<sup>۵</sup> نوشته ساموئل بکت<sup>۶</sup> را بررسی کنند. هدف این مقاله این است که با رویکردی تحلیلی-توصیفی و استفاده از ایده‌های آلبر کامو به چگونگی این رابطه بپردازد و هم‌چنین به این سؤال پاسخ دهد که چگونه مسئله طغیان در دنیایی که بکت خلق کرده است امری ممکن و یا غیر ممکن است؟

#### ۱. ۱. اگزیستانسیالیسم

فلسفه اگزیستانسیالیسم بر وجود و انتخاب آزادانه فرد تأکید دارد. این فلسفه اذعان می‌دارد که آدمی خود معنای زندگی خویش را ساخته و تلاش می‌کند تا در جهانی غیر معمول تصمیماتی عاقلانه اتخاذ کند. تمرکز این نوع از فلسفه بر روی مسئله وجود و احساس پوچی حاصله از عدم وجود هدفی مشخص برای خلقت انسان است. این بدان معناست که از آنجایی که هیچ

1. Albert Camus

2. The Rebel

۳. existentialism: جنبشی فلسفی در قرن بیستم با تمرکز و تأکید بر روی آزادی فردی و مسئولیت انسان در

قبال اعمال خویش. (ر.ک. به merriam-webster dictionary)

4. *Waiting for Godot*

۵. مولفین مقاله، ترجمه *Endgame* را از ترجمه همین نمایشنامه از نجف دریابندری گرفته‌اند که آن را دست آخر ترجمه کرده است.

6. Samuel Beckett

خدا و نیروی متعالی دیگر وجود خارجی ندارد، تنها راه مقابله با پوچی هستی و یافتن معنا در زندگی، در آغوش کشیدن وجود است؛ بنابراین، اگزیستانسیالیسم معتقد است که افراد در انتخاب‌های خود کاملاً آزاد بوده و باید مسئولیت کارهای خود را بر عهده بگیرند؛ اگرچه قبول این مسئولیت ممکن است با خشم و ترس شدید همراه باشد (مردانی نوکنده، ۱۳۸۱).

اغلب از اگزیستانسیالیسم به عنوان جنبشی یاد می‌شود که خود را مستقل از هرگونه ارتباط با سیستم و مکتب‌های مختلف فلسفی به دلیل سطحی، غیر عملی و دور بودن آن‌ها از معنای حقیقی وجود می‌داند (کیا دربندسری، ۱۳۹۳). اگرچه اگزیستانسیالیسم رابطه نزدیکی با نیهیلیسم دارد، فلسفه اگزیستانسیالیسم بیشتر نوعی واکنش به اندیشه‌های فلسفی سنتی از قبیل عقل‌گرایی<sup>۱</sup>، عمل‌گرایی<sup>۲</sup> و مطلق‌گرایی<sup>۳</sup> است که به دنبال یافتن نظم و هدفی مشخص برای انسان و جهان می‌باشند. بدین معنا که انسان نه بر اساس آنچه معقول است بلکه بر اساس آنچه به وجود او معنا می‌بخشد، تصمیم‌های سازنده زندگی خود را می‌گیرد. سرآغاز این نوع از فلسفه با آثار فیلسوفان قرن نوزدهم از جمله سورن کی‌یر کگارد و فردریش نیچه - هرچند که این اصطلاح را در کارهای خود استفاده نکرده‌اند - نشأت می‌گیرد (ملکیان، ۱۳۹۴). «در سال‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ فیلسوفان فرانسوی از جمله ژان پل سارتر<sup>۴</sup> و آلبر کامو آثار پژوهشی و داستانی خود را در رابطه با فلسفه اگزیستانسیالیسم و تمایلات وجودی آن از جمله ترس، ملال، بیگانگی، مسئله پوچی و آزادی به تصویر کشیدند» (فخرایی، ۱۳۸۸، صص. ۲۷-۲۶). باورهای اصلی در فلسفه اگزیستانسیالیسم به شرح زیر است:

#### ۱. ۱. ۱. باورهای اصلی

برخلاف دکارت<sup>۵</sup> که بر تقدم آگاهی و اندیشه پایبند بود، اگزیستانسیالیسم ادعا می‌کند که انسان به جهان پرتاب<sup>۶</sup> شده است و از این رو نمی‌توان آن را فکر کرد؛ بنابراین، وجود<sup>۷</sup> (بودن)

1. rationalism
2. pragmatism
3. absolutism
4. Jean-Paul Charles Aymard Sartre
5. René Descartes
6. thrownness
7. existence



در جهان) پیش از آگاهی است و همان غایت نهایی است. هم‌چنین، وجود بر ماهیت<sup>۱</sup> (ماهیت که ممکن است به زندگی اختصاص داده شود) مقدم است (کیا دربندسری، ۱۳۹۳). همان‌گونه که سارتر آن را بیان می‌کند:

در ابتدا [انسان] هیچ‌چیز نیست، فقط پس‌از آن مفهومی خواهد بود که بعد از تحقیق وجود از خود حاصل می‌کند. انسان چیزی نیست جز همان‌که از خویش ساخته است و این نخستین اصل اصالت وجود است (کرنستن<sup>۲</sup>، ۱۳۵۰، ص. ۷۵).

فلسفه اگزیستانسیالیسم انواع مختلفی از جمله مذهبی<sup>۳</sup>، آتئیسم<sup>۴</sup> و ندانم‌گرایی<sup>۵</sup> را در برمی‌گیرد. برخی از اگزیستانسیالیست‌ها مانند نیچه اعلام کردند که «خدا مرده است» و مفهوم خدا دیگر امری کهنه است (کرو<sup>۶</sup>، ۲۰۰۴). از طرفی دیگر، فلسفه افرادی مثل کی‌یرکگار به شدت مذهبی بوده حتی اگر دلیلی برای توجیه فلسفه خود نداشته باشند. مهم‌ترین چیز در فلسفه اگزیستانسیالیسم، آزادی انتخاب در باور و عدم باور است. «فرار از بی‌معنایی زندگی و سرگرم کردن خود با چیزهای دیگر برای فرار از این ملال، توجه این دسته از فیلسوفان را به خود جلب کرد» (اسوندسن<sup>۷</sup>، ۱۳۹۶، ص. ۳۰). آن‌ها نقش انتخاب آزادانه ارزش‌های اساسی را برای تغییر در طبیعت و هویت انتخاب‌کننده امری ضروری دانستند.

کی‌یرکگار عقلانیت را به‌عنوان مکانیزمی در نظر می‌گیرد که انسان در مواجهه با «اضطراب وجود»<sup>۸</sup> و «ترس از بودن در هستی»<sup>۹</sup> از آن استفاده می‌کند. او بر این باور است که هر انسانی باید مسیر خویش را بدون توجه به استانداردهای جهان‌شمول انتخاب کند. کی‌یرکگار در اثر

- 
1. essence
  2. Maurice Cranston
  3. religious
  4. atheism
  5. agnosticism
  6. Steven Crowell
  7. Lars Fredrik Händler Svendsen
  8. existential anxiety
  9. being-in-the-world

خود با نام ترس و لرز<sup>۱</sup> (۱۸۴۳) در باب مسئله «شوالیه ایمان»<sup>۲</sup> اطمینان و ایمان کامل خود را به خویش و خدا اعلام می‌کند (کی‌پرکگارد ۱۹۴۳).

فردریش نیچه نیز در کتاب‌های چنین گفت زرتشت<sup>۳</sup> (۱۸۸۵) و فراسوی نیک و بد<sup>۴</sup> (۱۸۸۷) چنین اذعان می‌دارد که «ایرانسان<sup>۵</sup> می‌تواند بدون وابستگی به مفاهیم «آن دنیایی» آئین مسیحیت به برتری و تعالی دست یابد» (نیچه، ۱۳۵۲، صص. ۳۵۴-۳۵۳). در قرن بیستم، آگزیستانسیالیسم از طریق آثار و زحمات فیلسوفان فرانسوی از جمله سارتر و کامو به اوج خود رسید.

شاید بتوان گفت که سارتر شناخته‌شده‌ترین فیلسوف آگزیستانسیالیست باشد (کیا دربندسری، ۱۳۹۳). کتاب هستی و نیستی<sup>۶</sup> (۱۹۴۳)، مهم‌ترین اثر او، به همراه رمان‌ها و نمایش‌نامه‌هایی از جمله تهوع<sup>۷</sup> (۱۹۳۸) و دوزخ<sup>۸</sup> (۱۹۴۴) به محبوبیت این جنبش افزود (کرول، ۲۰۰۴). او همواره بر این اصل پایبند بود که در هر زمان و هر مکان برای انسان انتخاب‌های گوناگونی وجود دارد. حتی در شرایطی که ظاهراً نتیجه آن از قبل مشخص است فرد می‌تواند آزادی انتخاب داشته باشد و «هیچ وضعیت دشوار بیرونی نیست که آزادی‌گزینش انسان را به‌طور کامل ناممکن کند.» (احمدی، ۱۳۸۳، ص. ۲۲۵) ژان پل سارتر، در طول زندگی فلسفی‌اش، خود را صراحتاً آتئیست اعلام می‌کرد و هم‌چنین طرفدار احزاب چپ‌گرای کمونیست و مارکسیست بود. اگرچه برخی تعهدات و فعالیت‌های سیاسی سارتر را زیر سؤال می‌برند، وی همواره عضو فعال نویسندگان حزب مقاومت فرانسه بود. از طریق این مسئله وی با یک فیلسوف شبیه به خود، آلبر کامو، آشنا شد و تا سال ۱۹۵۱ که در نهایت کامو از کمونیسم روی برگرداند این دوستی ادامه یافت (کرول، ۲۰۰۴).

1. *Fear and Trembling*
2. *Knight of Faith*
3. *Thus Spoke Zarathustra*
4. *Beyond Good and Evil*
5. *Übermensch*
6. *Being and Nothingness*
7. *Nausea*
8. *No Exit*

آلبرکامو، یکی از بزرگ‌ترین فلاسفه و نویسندگان قرن بیستم و خالق مقالات جریان سازی از جمله *افسانه سیزیف*<sup>۱</sup> (۱۹۴۲) و *انسان طاغی* (۱۹۵۱) است. او همواره یکی از تأثیرگذارترین متفکران مکتب اگزیستانسیالیسم به شمار می‌آید. جنبش اگزیستانسیالیسم تحت تأثیر تجربیات پس از جنگ جهانی دوم، همواره به این موضوع پرداخته است که چگونه شخصی قادر است تا خود را در دنیایی پوچ و بی‌هدف و عاری از دستورات الهی با ماهیت وجودی خویش وفق دهد؟ (کرول، ۲۰۰۴).

در اینجا نیز به تأثیر شگرف این نحله فلسفی بر ماهیت و شکل‌گیری تئاتر و به‌طورکلی ادبیات در این برهه از تاریخ و طلایه‌داران این نوع از ژانر ادبی و تأثیر کلی آن در قاره اروپا پس از جنگ جهانی دوم پرداخته می‌شود.

#### ۱.۲. تئاتر پوچی و نویسندگان آن

اندیشه‌های آلبرکامو به‌عنوان یکی از سردمداران پوچی و فلسفه افسورد که در واقع پاسخی به ویرانی‌های برآمده از جنگ جهانی دوم بود، تأثیر شگرفی بر هنر، رسانه و به‌خصوص نمایشنامه‌مدرن داشت (گبانچی، ۱۳۹۰). پس از جنگ جهانی دوم، دوره‌ای از بی‌قیدی در جوامع اروپایی ظهور کرد. در همین دوره، در سال ۱۹۶۲، مارتین اسلین<sup>۲</sup> به‌عنوان یک منتقد ادبی گونه‌ای از تئاتر را با نام «تئاتر افسورد»<sup>۳</sup> به تفصیل معرفی کرد که «تلاش می‌کند تا درک خود از بی‌معنا بودن وضعیت بشری و نقص رهیافت‌های منطقی را با کنار گذاشتن کامل شگردهای عقلانی و اندیشه‌های استدلالی بیان کند» (اسلین، ۱۳۸۸، صص. ۲۶-۲۷).

در تئاتر افسورد یک چرخه تکرارشونده شکل می‌گیرد که در طول آن هیچ اتفاق خاصی نمی‌افتد. در این نوع از نمایش، تعداد شخصیت‌ها و تم داستان محدود است و انسان در آن با شرایط حقیقی و پوچ هستی روبه‌رو می‌شود (عسکرزاده طریقه، ۱۳۹۸). اگرچه برخی از نمایشنامه‌نویسان این لقب را بر نمی‌تابیدند و آن را مخالف جریان پیشرو<sup>۴</sup> ادبیات فرانسه

1. *The Myth of Sisyphus*
2. Martin Esslin
3. theatre of the absurd
4. avantgarde

می‌دانستند، باید توجه داشت که تئاتر ايسورد، به‌هیچ‌وجه محدود به فرانسه نبود. مارتین اسلین از ژان ژنه<sup>۱</sup>، آرتور آداموف<sup>۲</sup>، اوژن یونسکو<sup>۳</sup> و ساموئل بکت که همگی اهل فرانسه‌اند، به‌عنوان نویسندگان پیشروی این مکتب یاد می‌کند. «این نویسندگان برای مدتی تئاتر پاریس را پس از سال ۱۹۴۵ در اختیار گرفتند و به شهرتی جهانی دست یافتند» (اسلین، ۱۳۸۸، صص. ۱۹-۱۷).

ژان ژنه (۱۹۱۰-۱۹۸۶)، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی، پس از گذراندن سال‌های اولیهٔ عمرش در زندان به نوشتن روی آورد. نمایشنامه‌های عمدهٔ او عبارت‌اند از *نظارت عالیه*<sup>۴</sup> (۱۹۴۷)، *کلفت‌ها*<sup>۵</sup> (۱۹۴۷)، *بالکن*<sup>۶</sup> (۱۹۵۷) و *سیاه‌زنگی‌ها*<sup>۷</sup> (۱۹۵۹). نمایشنامهٔ *کلفت‌ها* نخستین بار در پاریس در سال ۱۹۴۷ به کارگردانی لویی ژووه<sup>۸</sup> به روی صحنه رفت.

آرتور آداموف، دیگر نمایندهٔ تئاتر ايسورد، متعلق به یک خانوادهٔ فرانسوی‌زبان و ثروتمند بود. او در اوایل دههٔ بیست به پاریس عزیمت کرد و در اواخر جنگ جهانی دوم، تحت تأثیر استریندبرگ<sup>۹</sup>، شروع به نوشتن نمایشنامه‌های خود کرد. اولین نمایشنامهٔ او، *پارودی*<sup>۱۰</sup> نام دارد که در سال ۱۹۵۲ به اجرای صحنه درآمد.

اوژن یونسکو (۱۹۰۹-۱۹۹۴)، بیش از هرکس دیگری با سنت‌های عصر خود احساس بیگانگی می‌کرد و از این حیث، آثار خود را «ضد تئاتر»<sup>۱۱</sup> می‌نامید (بیر<sup>۱۲</sup>، ۱۹۹۰). آثار او، مانند دیگر نویسندگان، ریشه در بدبینی هنرمندانه‌ای در توجیه وقایع جنگ جهانی دوم و فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی سارتر و کامو دارد. *کرگدن*<sup>۱۳</sup> در سه پرده اثر یونسکو، «یکی از مهم‌ترین آثار

- 
1. Jean Genet
  2. Arthur Adamov
  3. Eugène Ionesco
  4. *Deathwatch*
  5. *The Maids*
  6. *The Balcony*
  7. *The Blacks: A Clown Show*
  8. Louis Jouvet
  9. Strindberg
  10. *The Parody*
  11. anti-theatre
  12. Bair
  13. *Rhinoceros*

قرن بیستم و نقطه آغازین مطرح‌شدن یونسکو به‌عنوان شخصیتی مهم در صحنه نمایشنامه‌نویسی به شمار می‌رود» (اسلین، ۱۳۸۸، ص. ۱۹۸).

ساموئل بکت (۱۹۰۶-۱۹۸۹)، پس از ترک محیط آکادمیک و بازگشت به پاریس، گسست از مذهب و نقدهای خود به اصول کاتولیسیسم<sup>۱</sup> را در آثارش انعکاس داد. او در یک خانواده مذهبی و ثروتمند اهل دوبلین<sup>۲</sup> متولد شد. اولین بار در مدرسه و سپس در ترینیتی کالج<sup>۳</sup> با ادبیات و فرهنگ فرانسه آشنا شد. وی نوشتن را در دو زبان انگلیسی و فرانسه به کار گرفت و معمولاً خودش آثارش را به زبان‌های دیگر ترجمه می‌کرد (بیر، ۱۹۹۰). از آثار وی که توجه جهان را به خود معطوف کرد می‌توان به رمان سه‌گانه (مالوی<sup>۴</sup>، مالون می‌میرد<sup>۵</sup> و نام‌ناپذیر<sup>۶</sup>) بین سال‌های ۱۹۵۱-۱۹۵۳ و نمایشنامه‌های در انتظار گودو (۱۹۵۳) و دست آخر (۱۹۵۴) اشاره کرد. آثار نمایشی ساموئل بکت، سیر تکاملی علاقه وی به شیوه‌های مختلف نمایش هنری را نشان می‌دهد. او هم‌چنین بخش زیادی از استعداد خود را به نمایش‌های تلویزیونی و رادیویی اختصاص داده است و برای صحنه، رادیو، سینما و تلویزیون نمایشنامه نوشته است (بیر، ۱۹۹۰). هدف او از همکاری با رسانه‌ها این بود که به‌وسیله آن محدودیت‌های درک مخاطب از اثر را آزمایش کند. اگرچه درون‌مایه آثار او مفهومی ثابت نیست، اما همواره به سوی یک نیشخند کنایه‌دار از وضعیت انسان مدرن در حال حرکت است.

مهم‌ترین ویژگی تئاتر ابسورد نمایش دراماتیک مفهوم «پوچی» است. همان‌طور که در بالا اشاره شد، این‌گونه از تئاتر بسیار متأثر از کتاب *افسانه سیزیف* نوشته آلبر کامو است. در این آثار، احساساتی از قبیل از دست دادن، بی‌هدفی و سردرگمی، عدم ارتباط، تنهایی گریزناپذیر انسان و بی‌معنایی زندگی به مرحله اجرا درمی‌آید (هال<sup>۷</sup>، ۱۹۶۰). نمایه زندگی انسان مدرن تأکیدی بر ناکارآمد بودن زبان در بیان حقیقت انسانی، معناباختگی هستی و غیرقابل‌پیش‌بینی

1. catholicism
2. Dublin
3. Trinity College
4. Molloy
5. *Malone Dies*
6. *Unnamable*
7. Hall

بودن آینده بشر است. هنرمند پوچی در تلاش برای بیان این مفهوم است که در جهان هیچ چیز بیان کردنی وجود ندارد تا بشود به شکلی منطقی و معنادار به آن استناد کرد (رحیمیان، ۱۳۹۲). نویسندگان تئاتر افسورد برای بیان اندیشه‌های خود به روش‌های متفاوتی روی آورده‌اند. گاهی پوچی در مفهوم «انتظار» و «ملال پس‌از آن» به نمایش در آمده است، گاهی به صورت مسخ‌شدگی و بی‌هویتی خود را نمایان ساخته است. در تئاتر افسورد، انسان با شرایط واقعی روبرو می‌شود تا از او همامی که او را به بیراهه کشانده‌اند رهایی یابد (رحیمیان، ۱۳۹۲). قهرمانان پوچی در این گونه از نمایش، دارای خصایص مشترکی هستند. اکثر آن‌ها اسیر مسائلی از قبیل تنهایی، ناامیدی و بی‌هویتی هستند. این شخصیت‌ها مانند شخصیت‌های انسانی در نمایشنامه «در انتظار گودو» و «دست آخر» نوشته ساموئل بکت، بر اثر بی‌هویتی و بی‌معنایی حتی نسبت به خویشان دچار نوعی بیهودگی و نقیضه در رابطه با جایگاه خود در جهان شده‌اند (بیر، ۱۹۹۰).

## ۲. پیشینه پژوهش

همان‌طور که قبلاً نیز بدان اشاره شد، تمرکز مقاله حاضر بر روی دو نمایشنامه تأثیرگذار ساموئل بکت یعنی *در انتظار گودو* و *دست آخر* از نقطه نظر فلسفه آبر کامو است. این بخش از مقاله به بررسی آثار نزدیک با این تحقیق می‌پردازد.

برنگی (۱۳۹۲) تلاش می‌کند تا نوعی ارتباط میان فلسفه اگزیستانسیالیسم سارتری و مسئله پوچی بیابد. روش این تحقیق بر پایه مفاهیم هرمنوتیک و تأویل متنی بوده که در آن به بررسی آثار ساموئل بکت، اوژن یونسکو و هارولد پینتر<sup>۱</sup> می‌پردازد. در نهایت او نتیجه می‌گیرد که خلق معنا برای انسان از دل شرایط متناقض و جست‌وجوی پیوسته هویت فردی در پی دلهره برآمده از آگاهی به وجود می‌آید. جعفری لنگرودی (۱۳۹۲) نیز در اثر خود با بیانی اگزیستانسیالیستی و معرفت‌شناختی به بررسی رگه‌های افسوردیستی و متافیزیکی شخصیت‌های نمایشنامه می‌پردازد تا به پرسش‌هایی از جمله نقش زبان در ایجاد بحران هویت، مکان و زمان پاسخ

1. Harold Pinter

دهد. سپس نتیجه می‌گیرد که شخصیت‌ها با وجود بی‌اصلاتی، آرزوی رهایی از این روزمرگی را داشته و دنیای گودو میان بی‌اصلاتی و اصلت در حال نوسان است.

افخمی‌نیا (۱۳۹۴) در مقاله خود به بررسی فلسفه پوچی از دیدگاه کامو و دو اثر اصلی نویسنده یعنی *افسانه سیزیف* و *انسان طاغی* می‌پردازد و در انتها با بررسی رفتار انسان طاغی نتیجه‌گیری می‌کند که طغیان چنین افرادی در رفتار آنها بروز می‌کند. از طرفی دیگر، سرداری (۱۳۹۶) با روشی تحلیلی-توصیفی به بررسی عناصر از خودبیگانگی و عدم قطعیت که محصول جنگ هستند پرداخته و چگونگی تأثیر آنها را در آثار بکت نشان می‌دهد.

بازتاب و بررسی مفهوم مرگ به مثابه یکی از اساسی‌ترین مفاهیم هستی در آثار آلبر کامو و صادق هدایت شالوده تحقیق فارسیان و قادری (۱۳۹۸) را تشکیل می‌دهد. نویسندگان برای انجام این تحقیق به بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو نویسنده می‌پردازند و دو نمایشنامه را از زوایای مختلف بررسی می‌کنند. می‌توان گفت که مرگ‌اندیشی، بیهودگی و پوچ‌گرایی از مفاهیم مشترک میان دو نویسنده است. حال آنکه پاسخ هرکدام از این دو اندیشمند به سؤال «آیا زندگی ارزش زیستن دارد؟» متفاوت است. کامو در یک تضاد راندگی و با چشم‌اندازی به آینده می‌میرد و هدایت با گرفتن جان خود در خانه‌ای تنها از دنیا رخت برمی‌بندد (ص. ۱۱۸).

در انتهای این پیشینه به مقاله منصور (۱۴۰۰) اشاره می‌شود که به تحلیل نقادانه آثار بکت و شیء‌گرایی صرف او پرداخته است. نویسنده معتقد است که این نوع جهان‌بینی بکت در حقیقت در راستای نوعی معرفت‌شناسی در فلسفه پسامدرن است که در آن نوای سقوط انسانیت و انسان‌گرایی به گوش می‌رسد. چنین برداشتی از آثار بکت بُعدی ناشناخته از رابطه سوژه انسانی و ابژه را به نمایش می‌گذارد که در آن اشیا ابراز وجود کرده و تبدیل به ابژه‌ای مستقل می‌شوند.

### ۳. روش پژوهش

روش پژوهش این مقاله بر پایه نظریات آلبر کامو استوار است که در زیر به تفصیل آمده است.

## ۳. ۱. کامو و انسان طاغی

کامو معتقد است هنگامی که خواست و داده‌های یک فرد با جهان واقع با فقدان روبه‌رو می‌شود، مسئله «ابسورد» و «پوچی» به میان می‌آید؛ بنابراین، آدمی در یک جهان بی‌قید، مبهم و پوچ قدم نهاده که در آن معنا از طریق نظم طبیعی حاصل نمی‌شود؛ اما می‌توان آن را از طریق اعمال و تعبیر انسانی (هرچند ناپایدار) به وجود آورد. از نظر کامو، «احساس بی‌معنایی جهان ناشی از مقابله انسان و ذهن عقلانی محدود او با جهان ناشناخته و گاه غیرعقلانی است. بدین ترتیب او برای این مواجهه که آن را مرکز مباحثات فلسفی‌اش قرار داده بود، اصطلاح پوچی (ابسورد) را برگزید» (کامو، ۱۳۸۲، صص. ۷۰-۶۹).

کامو در رساله *انسان طاغی* که آن را در سال ۱۹۵۱ عرضه کرد، اذعان می‌دارد که با هیچ چیز نمی‌توان «پوچی بنیادین هستی»<sup>۱</sup> را درمان کرد و تنها راه مقابله با آن که شاید بتوان کمی از این درد هستی‌شناسانه کاست، رسیدن به آزادی و خودآگاهی است. این امر محقق نمی‌شود مگر با «طغیان»<sup>۲</sup> (کامو، ۱۳۷۴، صص. ۱۰). وی در رساله‌اش *انسان طاغی* را فردی معرفی می‌کند که «نه» می‌گوید ولی نه به این دلیل که نفس خود را انکار کرده باشد. در حقیقت، انسان وقتی به نفس خود می‌اندیشد «آری» می‌گوید و به‌مثابه برده‌ای می‌ماند که از زنجیرهای خود رهانیده شده است. در نتیجه می‌توان گفت که او گفته معروف دکارت<sup>۳</sup> را بدین شکل ارائه می‌دهد: «من طغیان می‌کنم، پس هستم» (صص. ۱۰-۱۲). *افسانه سیزیف* (۱۹۴۲) نام رساله‌ای دیگر از کامو است که در آن با قیاس اسطوره یونانی، سیزیف، به بررسی مسئله ابسورد می‌پردازد. سیزیف اسطوره‌ای یونانی است که به خاطر فاش کردن راز خدایان محکوم شد تا تخته‌سنگی را به دوش گرفته و تا قلّه یک کوه حمل کند، اما همین‌که به قلّه می‌رسد، سنگ به پایین می‌غلتد و سیزیف باید دوباره این کار را انجام دهد؛ و این مجازات تا ابدیت ادامه خواهد داشت. کامو هم‌زمان با تعریف مسئله ابسورد نشان می‌دهد که سیزیف در نهایت معنا و غایت زندگی خود را با اشتغال پیوسته به این کار پیدا می‌کند (کامو، ۱۳۸۲).

1. The Absurd Condition of Human Existence

2. rebellion

۳. Cogito ergo sum : من می‌اندیشم، پس هستم.



او در این رساله بنیادی‌ترین پرسش هستی را که همان خودکشی است این‌گونه معرفی می‌کند: «تنها یک مسئله جدی فلسفی وجود دارد: مسئله خودکشی. مهم‌ترین پرسشی که فلسفه باید پاسخ بگوید این است که آیا زندگی ارزش زیستن دارد یا نه» (کامو، ۱۳۸۲، ص. ۶۹)؛ اما تأکید می‌کند که باید به زندگی ادامه داد، چراکه در غیر این صورت یک قهرمان پوچی به هیچ دردی نمی‌خورد. انسان درنهایت، با دریافت عدم وجود معنا در جهان، همواره برای وضوح بیش‌تر زندگی خود و جنبه‌های مختلف آن تلاش می‌کند. زندگی، از نظر او، تنها واقعیت پیش روی انسان است. همچنین در بخشی دیگر اعلام می‌کند که خودکشی پایان منطقی عصیان نیست، چراکه با قبول اندیشه‌های آن در تقابل است. او بر این باور است که خودکشی به شیوه خود پوچ را به سرانجام خود یعنی مرگ می‌رساند. هم‌چنان‌که «پوچ نیز برای حفظ خویش مقاومت کرده و برای مقابله با مرگ به وسیله خودآگاهی از خودکشی می‌گریزد» (کامو، ۱۳۸۲، صص. ۱۱۰-۱۰۹).

کامو به مصلحت و تقدیر معتقد نبود و اذعان می‌داشت که باید با اشتیاق به آغوش زندگی شتافت، از آن کام گرفت و دلیرانه با زشتی‌ها و پلیدی‌های آن پیکار کرد.

#### ۴. یافته‌های پژوهش

ساموئل بکت، اصطلاحاً، به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین شخصیت‌های کلیدی تئاتر افسورد شناخته می‌شود؛ اما مانند دیگر نمایشنامه‌نویسان خلاق این ژانر، آثار وی نیز سبک و ویژگی‌های منحصر به فرد خود را دارد. کارهای بکت همواره مورد بحث محافل ادبی بوده است و این پرسش را با خود به همراه داشته است که آیا باید آنها را در زمره آثار مدرن و یا از اولین آثار پست‌مدرن به شمار آورد؟ مجموع این بحث‌ها، باعث تغییراتی در نگاه منتقدان به معنا و ساختار در ادبیات شد (علیزاد، ۱۳۸۰). بکت استادی برجسته و آوانگارد در خلق دنیایی است که عشق در آن نیشخندوار ایزوله شده است و ساکنان آن از تناقضی نامحسوس برخوردارند. برای او هنر، تحقق امر غیرممکن است. کلمات در آثار او قطعیت خود را از دست داده و مذهب دیگر قدرتی ندارد. روابط انسانی به شکل بی‌رحمانه‌ای به تصویر کشیده شده‌اند و از این حیث، عشق نمایه‌ای پنهان از قدرت است و قدرت بر تنهایی سرپوش گذاشته است. بکت

قواعد سنتی نمایشنامه‌نویسی را زیر سؤال می‌برد و در آثارش همواره تصویری پوچ، تاریک و درعین حال کُمیک از زندگی انسان را ارائه می‌دهد. هنر بکت، شکل خود را در گریز از انتظارات متعارف و باورهای سنتی پیدا می‌کند. آنچه پوچ و بی‌معنا به نظر می‌رسد، تنها معنای ممکن نشان داده می‌شود در جهانی که سوژه<sup>۱</sup> (تجارب انسانی) به اسارت ابژه<sup>۲</sup> (جسم مادی) در آمده است. در این وضعیت، تنها خنده است که پیروزی خردمندان‌ای بر پوچی مادی به ارمغان می‌آورد و انکار نفس، تأیید آن نیز است. نمایشنامه‌های بکت از چنین پارادوکس‌هایی ساخته شده است. از طریق موتیف‌های آزاد و گوناگون، او در تمامی آثارش شخصیت‌های منفعلی را به تصویر می‌کشد که همواره به‌طور فزاینده‌ای در تلاش برای فهم یک زندگانی پوچ و تقلا برای زنده ماندن در آن هستند. او همچنین توانست از طریق خلق شخصیت‌هایی با ویژگی‌ها و رفتارهای دلفک‌مآبانه (در انتظار گودو به‌عنوان مثال) و از طریق مدیوم‌های مختلف و فیلم‌های صامت، یأس مضحک وجود بشری را به نمایش بگذارد.

همان‌طور که نوربر ابودرهم<sup>۳</sup> (۱۳۹۷) نیز بدان اشاره می‌کند، در آثار بکت جایگاه ابژه و سوژه تغییر پیدا کرده است و در نتیجه اشیا نقش مهمی را در آن ایفا می‌کنند. این اشیا چیزی را توضیح نمی‌دهند، بلکه تنها وجود دارند. با این ابزار بکت مسیری برای تلف کردن زندگی و فرار از حقیقت پوچی را به نمایش می‌گذارد. در حقیقت، آثار وی نه تنها بیانگر پوچی و بی‌معنایی زندگی و جامعه هستند، بلکه همچنین هنر را نیز بی‌معنا قلمداد می‌کند. از این حیث آثار بکت با دیگر نویسندگان عصر مدرنیسم تفاوت دارد. شخصیت‌های این دو نمایشنامه نوعی پارودی و نقیضه را از مفهوم «طغیان» آلبر کامو به تصویر می‌کشند. شخصیت‌هایی که جایشان با اشیا عوض شده است. آنها نه قدرت «خودکشی» داشته و نه می‌توانند به نفس خود و آزادانه اندیشیدن پاسخ دهند. تنها به‌مثابه اشیا بی در محیط می‌مانند که وقت‌شان را با انتظار برای یک منجی در «در انتظار گودو» و یا انتظار مرگ در «دست آخر» تلف می‌کنند. برای مثال در جایی از نمایشنامه در انتظار گودو، ولادیمیر<sup>۴</sup> و استراگون<sup>۱</sup> برای گذران وقت در حین انتظار

1. subject

2. object

3. Norber Aboudrham

4. Vladimir

برای آقای گودو، تصمیم می‌گیرند که خود را از درختی در همان نزدیکی دار بزنند؛ اما در نهایت، پس از جروبحث با یکدیگر بر سر این که چه کسی جرئت می‌کند ابتدا خودش را دار بزند، انتظار کشیدن برای آقای گودو را ترجیح می‌دهند.

- [...] -

- ولادیمیر: خب چکار کنیم؟

- استراگون: من می‌گم بیا اصلاً هیچ کاری نکنیم. این جوروی بهتره.

- ولادیمیر: منتظر بمونیم بینیم اون چی می‌گه.

- استراگون: کی؟

- ولادیمیر: گودو.

- استراگون: فکر خوبی است.

- ولادیمیر: منتظر می‌مانیم تا وقتی دقیقاً بدانیم چقدر تاب می‌آریم<sup>۲</sup> (در انتظار گودو، ۱۳۸۰، صص. ۳۵-۳۶).

آنچه از سخنان کامو در *افسانه سیزیف* برمی‌آید این نکته است که تقریباً هیچ اشتیاقی بدون مبارزه وجود ندارد و اشتیاق سیزیف برای ادامه زندگی مجازاتی وصف‌ناشدنی است که انجام دادن هیچ کاری برای او به ارمغان می‌آورد. این همان هزینه‌ای است که باید برای اشتیاق به زندگی پرداخته شود (کامو، ۱۳۸۲، ص. ۱۹۵).

اما برای استراگون و ولادیمیر و به‌طورکلی شخصیت‌های این دو نمایشنامه تنها حقیقت موجود انتظار بیهوده است. وقفه‌ای که در روند انتظار آنها با حضور پوتزو و لاکی به وجود می‌آید جالب توجه است؛ اما با این حال، به دلیل عدم درک متقابل شخصیت‌هایی که در آن مشارکت می‌کنند از اهمیت آن کاسته می‌شود. فرم و چینش گفت‌وگوی میان این چهار نفر به این صورت است: ولادیمیر و استراگون از جملاتی کوتاه استفاده می‌کنند، پوتزو<sup>۳</sup> خود را با

1. Estragon

۲. این خطوط از نمایشنامه *در انتظار گودو*، از ترجمه علی اکبر علیزاد آورده شده است.

3. Pozzo

جملاتی ادبی معرفی می‌کند و لاکِ<sup>۱</sup> نیز به یکباره به شکل جریان سیالی از ذهن<sup>۲</sup> که پوتزو آن را «اندیشیدن» می‌نامد، لب به سخن می‌گشاید.

در این اثر عدم یکپارچگی در زبان کاملاً مشهود است. زبان این شخصیت‌ها غیر رسمی است، اما در عین حال یک مکالمه موفق را شامل نمی‌شود. گفت‌وگو در شیوه سنتی آن وجود ندارد، زیرا هیچ‌کدام از شخصیت‌ها قادر به برقراری ارتباط با دیگری و دادن اطلاعات درباره وضع خود نیست. کلماتی که آنها بر زبان می‌آورند، یکی دیگر از شیوه‌هایی است که بکت به وسیله آن می‌خواهد انتظار بیهوده و ملال‌زدگی صاحبان آنها را در جهانی که ارتباط و مکالمه از کم‌ترین ارزشی برخوردار است، به نمایش بگذارد. به عنوان مثال، آنها در جایی برای گریز از اندیشه‌ای که کامو آغاز آن را «تحلیل رفتن آدمی» می‌داند (کامو، ۱۳۸۲، ص. ۵۱)، تصمیم می‌گیرند که بازی پوتزو-لاکی را انجام دهند:

- استراگون: من باید چکار کنم؟

- ولادیمیر: بهم فحش بده!

- استراگون: [بعد از تأمل] آتیش پاره.

- ولادیمیر: بدتر از این!

- استراگون: سوزاکی! سفلیسی!

- ولادیمیر: بهم بگو فکر کن.

- [...] استراگون: فکر کن خوک! (در انتظار گودو، ۱۳۸۰، ص. ۱۱۰).

به نظر می‌رسد که آنها آگاهانه از این روش برای گذران وقت خود و پایان انتظار برای آقای «گودو» استفاده می‌کنند. بر خلاف آنچه کامو در *انسان طاعی* می‌گوید:

نتیجه نهایی اعتراض قهرمان پوچی، در حقیقت، رد خودکشی و تأکید بر رویارویی

مأیوسانه میان پرسش انسان و سکوت جهان است (کامو، ۱۳۷۴، ص. ۵).

1. Lucky

2. stream of consciousness

آنها نه تنها توان خودکشی نداشته بلکه برای تغییر سرنوشت خود نیز دست به اقدامی نمی‌زنند.

همچنین در نمایشنامه دست آخر هیچ اتفاقی نمی‌افتد. این اثر نمایشنامه‌ای تک‌پرده‌ای با چهار شخصیت است که در اصل به زبان فرانسوی<sup>۱</sup> نوشته شده و توسط خود بکت به انگلیسی ترجمه شده است. محور داستان بر لحظه پیش از انقراض، پیش از خاموش شدن چراغ‌ها و برملا شدن حقیقت در لحظه پایانی استوار است. اگر در انتظار گودو را یک کم‌دی اگزستانسیال در تأیید تداوم و پافشاری (بر یک امید واهی) در نظر بگیریم، پس می‌توان گفت که دست آخر دست شستن از این امید واهی و به‌نوعی دنباله تراژیک اثر پیشین است. به‌عنوان مثال «هم<sup>۲</sup>»، رؤیای آزادی و بازگشت به آغوش طبیعت و عشق‌بازی را تنها در خواب می‌بیند. ایده‌هایی که او در ذهن می‌پروراند بر خلاف واقعیتی است که با آن مواجه است و در آن زندگی می‌کند. از این‌رو این احساس عدم تناسب با داده‌های جهان واقع، احساس ناراضی از وجود (اصطلاحاً اگزستانس) را با خود به همراه می‌آورد. جهان جای خوبی نیست و در پایان کار، فرد را ناراضی و غیرقابل تحمل می‌کند:

- [هم]: (باشدت). می‌گویم: کلمات را به کار بینداز. مگر نمی‌دانی تو هم روی این کره خاکی زندگی می‌کنی؟ این بدبختی چاره‌ای ندارد!<sup>۳</sup> (دست آخر، ۱۳۵۶، ص. ۱۵۸).

برخلاف تمثیل اسطوره سیزیف که در آن معنای زندگی برای قهرمان پوچی توسط خود او شکل می‌گیرد، در نمایشنامه دست آخر دنیای جدید جای بهتری نیست چراکه معنای زندگی در هر حال پوچ است. هیچ‌چیز در واقع تغییر نمی‌کند و همچنان ثابت می‌ماند از جمله: دریا، آسمان و ستارگان. تفاوت در اندیشه و یافتن معنا توهمی بیش نیست. مرگی سرخورده و بی‌معنا تنها منجی ساکنان آن است.

- هم: نکند یک‌وقت حرف‌های ما... معنی پیدا کند؟

1. Fin de partie

2. Hamm

۳. این خطوط از نمایشنامه دست آخر، از ترجمه نجف دریابندری آورده شده است.

- کلاو! معنی پیدا کند؟ حرف‌های من و تو معنی پیدا کند! (خنده کوتاه). این هم از آن حرف‌های خوشمزه بود! (دست آخر، ۱۳۵۶، ص. ۱۴۳).

نقطهٔ اوج داستان، هنگامی است که «کلاو» از پنجره به بیرون نگاه کرده و پسر بچه‌ای را می‌بیند. او اعلان می‌کند که پسر بچه به تخته‌سنگی تکیه داده و به ناف خود خیره شده است. «هم» در پاسخ می‌گوید که پسر بچه احتمالاً مرده است. این بخش از نمایشنامه حائز اهمیت است، چراکه پسر بچه نماد پویایی و ادامهٔ زندگی و آینده بشر است؛ اما این آینده از ابتدا مرده است و کاری از دست کسی بر نمی‌آید. تمام شخصیت‌ها دل در گرو مرگ دارند. مرگ آگاهی در سراسر اثر موج می‌زند و وضعیت درماندهٔ انسان واپسین را به نمایش می‌گذارد. هر کدام از آنها بازنمایی بخشی از یک جامعه هستند، اما به دلیل عدم هماهنگی و تناسب نمی‌توانند زیست درستی در کنار هم داشته باشند. این پیام مهمی دربارهٔ شکست انسان مدرن در بازسازی جامعه و زندگی بهتر است که بکت سعی داشت در آثارش نشان دهد. تنها کاری که این شخصیت‌ها می‌توانند انجام دهند، انتظار کشیدن و امید داشتن به مرگ است.

وقتی کلاو از هم می‌پرسد که در خانه‌اش چه چیزی وجود دارد تا او را از رفتن باز دارد، هم پاسخ می‌دهد: «دیالوگ». دیالوگ و یا گفت‌وگو باعث می‌شود شخصیت‌ها امید واهی خود را حفظ کنند. هم اغلب کسی است که زبان را پیش می‌برد؛ گاهی اوقات، او کلاو را به خاطر عدم همراهی با او سرزنش می‌کند. در جایی دیگر نیز، نیاز به ارتباط و مکالمه، در عین فقدان هم‌بستگی و ارتباط، هم را بر این می‌دارد تا پدر خود را از خواب بیدار کرده و داستان او را در ازای دریافت یک راحت‌الحلقوم بشنود:

- کلاو: می‌گوید نمی‌خواهد گوش کند.

- هم: آب نبات هم بهش می‌دم.

- کلاو: مسقطی می‌خواهد.

- هم: مسقطی به‌اش می‌دهم.

[...]

- نگ: ... مسقطی‌ام را می‌دهی؟

- هم: بعدازآن که گوش کردی.

- نگ: قسم می‌خوری؟

- هم: آره.

- نگ: به چی؟

- هم: به شرفم. [مکث. از ته دل می‌خندند] (دست آخر، ۱۳۵۶، صص. ۱۵۵-۱۵۶).

نتیجه این شرایط این است که زبانی که آنها استفاده می‌کنند غیرطبیعی و نمایشی است، شخصیت‌ها صحبت می‌کنند تا به خود یادآوری کنند که هنوز زنده هستند و می‌توانند ادامه دهند.

در انتهای داستان نیز، باوجوداین که کلاو، هم را با ترک کردن او تهدید کرده و آماده رفتن می‌شود تا هنگامی که پرده نمایش پایین می‌افتد از جایش تکان نمی‌خورد. مشابه این عمل، در پایان هر اکت در نمایشنامه در انتظار گودو، ولادیمیر و استراگون تهدید به ترک یکدیگر کرده و آماده رفتن می‌شوند، اما از جای خود تکان نمی‌خورند. انتظار برای مرگ و یا منجی بخشی از تقدیر آنها است. شخصیت‌های این دو نمایشنامه در واقع، سرنوشتی خلاف انسان طاغی و کامو را هدف می‌گیرند. شخصیت‌هایی که توان «آری» گفتن به نفس خویش را نداشته و همچنان که پایان آن را ممکن است از قبل بدانند، به جای انجام کاری در مسیر خلق معنا برای زندگی خویش با پوچی آن کنار آمده و راهی مخالف را در پیش می‌گیرند. تمام شخصیت‌های ملال‌زده در دست آخر با ناتوانی و درماندگی زندگی خود را در انتظار رسیدن به خط پایان زندگی تلف می‌کنند. به‌عنوان مثال در دست آخر این انتظار که با نمایشنامه در انتظار گودو شکل گرفته است، این‌گونه ادامه می‌یابد:

- کلاو: (التماس می‌کند) بیا بازی را بگذاریم کنار!

- هم: هرگز! (مکث.) مرا بگذار توی تابوتم.

- کلاو: دیگر تابوت نداریم.

- هم: پس بگذار تمام شود برو! (دست آخر، ۱۳۵۶، ص. ۱۷۶).

مفهوم طغیان، در اندیشه آلبر کامو، امتداد چرخه پوچی را تشکیل می‌دهد که در آن فرد با تشخیص محدودیت‌های ضمنی بشری به مبارزه علیه پوچی و خلق معنا می‌پردازد. پیش‌ازاین مفهوم، گزاره دیگری است که در آن فرد باید پوچی وجودی خویش را کامل پذیرفته و با قطع امید از هر نوع نیروی متافیزیکی و مادی به آزادی مطلق دست یابد. این چرخه در نمایشنامه‌های بکت ناقص است، از آنجایی که شخصیت‌ها در آن نه تنها توان پذیرش کامل پوچی را نداشته، بلکه حتی به شخص (آقای گودو) و یا چیز (مرگ) دیگری برای رهایی از بدبختی‌های خود امید بسته‌اند. کامو درباره این قطع امید از خدایان چنین می‌گوید:

[...] همه خوشی خاموش سیزیف آنجاست. سرنوشت او، متعلق به خود اوست. تخته‌سنگ مال اوست. همین‌طور انسان پوچ، وقتی شکنجه خویش را نظاره می‌کند، تمامی اشخاص مورد پرستش خویش را خاموش می‌سازد... اینها پاداش پیروزی است. آفتاب بدون سایه وجود ندارد. باید شب را شناخت. انسان پوچ می‌گوید: «آری» و کوشش او قطع نخواهد شد... سیزیف عالی‌ترین طرز وفاداری را به ما می‌آموزد؛ و خدایان را انکار کرده، تخته‌سنگ‌ها را می‌کند (کامو، ۱۳۸۲، صص. ۱۹۸-۱۹۹).

اما شخصیت‌های بکت چیزی را انکار نمی‌کنند. آنان در زندگی روزمره ثابت و بی‌حرکت ابدی گیر کرده‌اند. آنها از «مضحکه» کنش‌های مجموعه‌ای از زندگی عبور می‌کنند و به این دلیل که در امید مرگ بودن یک راه فرار نهایی است، هیچ کاری انجام نمی‌دهند. شخصیت‌های بکت، تماماً، سایه هستند و هیچ‌گاه نمی‌توانند طلوع فصل جدیدی از زندگی خویش را ببینند. سرنوشت آنها تنها در گرو مرگ است و با مرگ معنا پیدا می‌کند.

## ۵. بحث و نتیجه‌گیری

آلبر کامو به‌عنوان یک فیلسوف اگزیستانسیالیست در قرن بیستم، تأثیر بسیاری بر نویسندگان پس از جنگ جهانی دوم داشته است. کامو راه مقابله با پوچی بنیادین هستی انسان را در رساله *انسان طاعی آزادی* و رسیدن به خودآگاهی معرفی می‌کند (کامو، ۱۹۵۴). اولین قدم در این راه، پذیرفتن پوچی جهان و باور به این مسئله است که تنها حقیقت پیش روی زندگی انسان همان



«زندگی» است. او «هنر را تنها راه فرار از این پوچی و رسیدن به خودآگاهی می‌داند» (کامو، ۱۹۵۴، ص. ۲۲۶)؛ اما در آثار بکت شاهد مسئله‌ای فرارو و در تناقض با اندیشه‌های کامو هستیم. نمایشنامه‌های در انتظار گودو و دست آخر نوشته ساموئل بکت فاقد ساختار یکپارچه، آغاز و پایان مشخص و گفت‌وگوهای هدفمند هستند که این امر خود باعث پدید آمدن خوانش جدیدی از مسئله «طغیان کامویی» می‌شود. طاغی از نظر کامو انسانی است که به تمام ارزش‌های پیش از خود و آنچه ذهن او را برده خویش ساخته «نه» می‌گوید و به آینده‌ای که در پیش رو دارد و چشم‌اندازهای تازه «آری» می‌گوید (کامو، ۱۹۵۴). انسان طاغی کامو به درد و رنج جهان و ستم حاکم بر آن آگاه است؛ اما او «هرگز از پای نمی‌نشیند و همواره نیروی خود را برای سامان دادن به این پوچی و شورش علیه بی‌معنایی و آشفتگی زندگی به کار می‌گیرد» (رضایی و صافیان، ۱۳۹۲، ص. ۷۳). شخصیت‌های آثار بکت به فلسفه کامو نیز رأی منفی نشان می‌دهند و برخلاف آنچه کامو می‌گوید نه تنها توان خودکشی نداشته بلکه حتی برای ادامه زندگی خود دست به اقدامی نمی‌زنند. این گزاره برخلاف آرای است که ریچارد کمبر درباره فلسفه کامو می‌گوید. او توضیح می‌دهد که در فلسفه کامو، انسان هنر را به کار می‌گیرد تا معناهای جعلی ساخته و از آن به‌مثابه‌ی پرده‌ای حائل در مقابل پوچی جهان استفاده کند تا در جنبه‌های حاد وضعیت انسان گمراه نشود (کمبر، ۲۰۰۶)؛ اما همان‌طور که منصوری (۱۴۰۰) نیز در تحلیل خود از بکت آثار او را انسان‌ستیز و در نقد وضعیت همواره رو به نابودی بشری توصیف می‌کند، در طول این مقاله سعی شد تا به جنبه تاریک آثار بکت از حیث هنری و فلسفه کامویی پرداخت. بکت همواره سعی می‌کند تا از هنر علیه خود آن استفاده کند. مثلاً با برابرسازی شخصیت‌هایش با اشیا ساکن (منصوری، ۱۴۰۰)، و نمایش کسانی که درک‌شان از هستی با داده‌های واقعی جهان در تناقض است. آنان به‌مثابه سوژه‌هایی منفعل در بازنمایی نوعی بلا تکلیفی وجودی و اختگی کلامی نقش دارند که هدف آن نه ایجاد ارتباط بلکه تنها اتلاف وقت و زندگی است. به‌عنوان مثال، ولادیمیر و استراگون در انتظار یک ناجی همواره درد و رنج زندگی را تحمل می‌کنند. در دست آخر نیز شرایط به همین منوال است تا آنجا که هم و کلاو نیز تمام آثار زندگی را نابود کرده و عاجزانه در انتظار مرگ به سر

می‌برند. شخصیت‌های بکت تماماً با تعریف کامو از انسان پوچ تفاوت دارند، آنها تمام فرضیات فلسفی کامو را در باب پوچ‌گرایی فعال به نقیضه بدل می‌سازند. این در حالی است که انسان‌های پوچ کامویی دربارهٔ بیهودگی زندگی آگاهی یافته، آن را می‌پذیرند و با نشاطی بیش‌ازپیش برای ادامهٔ زندگی تلاش می‌کنند. گفته‌های توماس<sup>۱</sup> (۲۰۱۴) نیز مظهر تأییدی بر این مدعاست. آنجا که بکت را هنرمندی بزرگ خطاب می‌کند که هنر را به‌مثابهٔ اسلحه‌ای علیه خودش استفاده کرده تا خودآگاهی انسان را از او سلب و «او را با واقعیت موجود شوکه نماید» (توماس، ۲۰۱۴، ص. ۳۶)؛ بنابراین می‌توان گفت از نظر بکت هنر می‌تواند بخش بزرگی از قلمرو استبدادگونه‌ی جهان پوچ و افسورد را تا آنجا که با امر آفرینش و ادامهٔ زندگی مرتبط می‌شود، تشکیل داده و عرصهٔ هنر خود محلی برای نقض قوانین خود می‌شود.

### کتاب‌نامه

- ابودرهم، ن. (۱۳۹۷). *ابسورد در تئاتر* (ه. حسین‌زاده، مترجم). نگاه. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۲۰۱۰)
- احمدی، ب. (۱۳۸۳). *سارتر که می‌نوشت*. نشر مرکز.
- اسلین، م. (۱۳۸۸). *تئاتر/ابزورد* (م. کلاتری و م. وفایی، مترجمان). انتشارات کتاب آمه. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۱۹۶۹)
- اسوندسن، ل. (۱۳۹۶). *فلسفه مالل* (ا. خاکباز، مترجم). نشر نو. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۱۹۹۹)
- افخمی‌نیا، ف. (۱۳۹۴). *بررسی اندیشه کامو از ورای افسانه سیزیف تا انسان طاغی* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه تبریز.
- برنگی، س. (۱۳۹۲). *بررسی بن‌مایه‌های آگزیستانسیالیستی نمایش‌نامه‌های ابزورد با تکیه بر آثار ساموئل بکت، اوژن یونسکو، هارولد پینتر* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- بکت، س. (۱۳۵۶). *در انتظار گودو و دست‌آخِر* (ن. دریابندری، مترجم؛ جلد اول). انتشارات فرانکلین. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۱۹۵۳)
- بکت، س. (۱۳۸۰). *در انتظار گودو/ساموئل بکت و یک مقاله هم‌راه* (ع. ا. علیزاد، مترجم). ماکان. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۱۹۵۳)

1. Thomas

- جعفری لنگرودی، ن. (۱۳۹۲). *بحران شناخت در در انتظار گودوی ساموئل بکت* (پایان‌نامه منتشر نشده کارشناسی ارشد). دانشگاه گیلان.
- رحیمیان شیرمرد، م. (۱۳۹۲). معمای تفسیر در آثار ساموئل بکت براساس رهیافت‌های تئودور آدورنو مبنی بر تفسیر هنری. *کیمیای هنر*، ۶، ۳۵-۵۰.
- رضایی، ق.، و صافیان، م. ج. (۱۳۹۲). مطالعه و تأملی بر رویکرد آلبر کامو به معنای زندگی. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۸ (۲)، ۶۳-۷۷. <https://doi.org/10.22059/jor.2013.52041>
- سرداری، ع. (۱۳۹۶). *تاثیرات دو جنگ جهانی بر نمایشنامه‌های ساموئل بکت: در انتظار گودو و بازی* (آخر پایان‌نامه منتشر نشده کارشناسی ارشد). دانشگاه پیام نور.
- عسکرزاده طرقله، ر. (۱۳۹۸). *نمایشنامه داستان باغ وحش: خوانشی مارکسیستی. مطالعات زبان و ترجمه*، ۵۲ (۴)، ۱۱۳-۱۳۱. <https://doi.org/10.22067/lts.v52i3.73155>
- فارسیان، م.، و قادری، ف. (۱۳۹۸). *بازتاب مفهوم مرگ در اندیشه آلبر کامو و صادق هدایت. مطالعات زبان و ترجمه*، ۵۲ (۳)، ۱۰۱-۱۲۰. <https://doi.org/10.22067/lts.v52i3.81443>
- فخرایی، ی. (۱۳۸۸). *تعهد، آزادی و حقیقت در تئاتر آگزیستانسیالیستی. کتاب صحنه*، ۶۹، ۲۶-۳۵.
- کامو، آ. (۱۳۷۴). *انسان طاغی* (م. ایرانی طلب، مترجم). نشر قطره. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۱۹۵۱)
- کامو، آ. (۱۳۸۲). *افسانه سیزیف* (ع. صدوقی، م. ع. سپانلو و ا. افسری، مترجمان). نشر دنیای نو. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۱۹۴۲)
- کرنتن، م. (۱۳۵۰). *ژان پل سارتر* (م. بزرگمهر، مترجم). نشر خوارزمی. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۱۹۶۲)
- کمبر، ر. (۱۳۸۶). *فلسفه کامو* (خ. دیهیمی، مترجم). نشر نو. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۲۰۰۱)
- کیادربندسری، ع. (۱۳۹۳). *آگزیستانسیالیسم. دانشنامه پژوهش‌ها پژوهش‌شکده باقرالعلوم*. [http://pajoohe.ir/\\_a-37833.aspx](http://pajoohe.ir/_a-37833.aspx)
- گبانچی، ن. (۱۳۹۰). *واکای مفهوم تئاتر پوچی اروپا در نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی. نقد ادبی*، ۱۶ (۴)، ۱۰۵-۱۲۶. <https://doi.org/20.1001.1.20080360.1390.4.16.8.5>
- مردانی نوکنده، م. ح. (۱۳۸۱). *مبانی آگزیستانسیالیسم. نشریه کیهان فرهنگی*، ۱۹۵، ۲۸-۳۱.
- ملکیان، م. (۱۳۹۴). *در رهگذار باد و نگهبان لاله* (جلد دوم). نگاه معاصر.
- منصوری، ش. (۱۴۰۰). *ساموئل بکت و ظهور شیء گرایی: هستی‌شناسی شیء‌گرا در نمایشنامه بازی بدون کلام. مطالعات زبان و ترجمه*، ۵۴ (۲)، ۶۱-۸۸.
- <https://doi.org/10.22067/lts.v54i2.88644>

نیچه، ف. و. (۱۳۵۲). چنین گفت زرتشت (د. آشوری، مترجم؛ ویراست ۵). آگاه. (تاریخ نشر نسخه اصلی ۱۸۸۳)

- Abudarham, N. (2018). *Absurd dar teâtr* [Absurd in theater] (Hosseinzadeh, H. Trans.). Negah (Original work published 2010)
- Bair, D. (1990). *Samuel Beckett: A biography*. Simon and Schuster.
- Beckett, S. (1953). *En Attendant Godot* [Waiting for Godot]. French & European Publications
- Beckett, S. (1954). *Endgame*. Faber & Faber.
- Camus, A. (1942). *Le mythe de Sisyphe* [The myth of Sisyphus]. Adam.
- Camus, A. (1951). *L'Homme révolté* [The rebel]. Adam.
- Camus, A., & Read, H. (1954). *The rebel: With an introduction by Sir Herbert Read*. Hamish Hamilton.
- Crowell, S. (2004). *Existentialism*. Stanford encyclopedia of philosophy archive. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/existentialism/>
- Esslin, M. (1961). *The theatre of the absurd*. Doubleday & Co.
- Fremstedal, R. (2016). Kierkegaard and Nietzsche: Despair and nihilism converge. In K. K. Mikalsen, E. Skjei, & A. Øfsti (Eds.), *Modernity – unity in diversity? Essays in honour of Helge Høibraaten* (pp. 455-477). Novus Press.
- Gapanchi, N. (2010). Vâkâvi-e mafhum-e teâtr-e puchi dar nâmâyeshnâmehâye gholam hosein sâedi [An analysis of the dramatic elements of theater of the absurd in Gholam Hossein Saedi's plays]. *Literary Criticism*, 16(4), 105-126. <https://doi.org/20.1001.1.20080360.1390.4.16.8.5>
- Hall, H. G. (1960). Aspects of the absurd. *Yale French Studies*, 25, 26-32. <https://doi.org/10.2307/2928897>
- Kamber, R. (2006). *Falsâfey-e kâmo* [On Camus' philosophy] (Kh. Deihimi, Trans.). No (Original work published 2001)
- Kierkegaard, S. (1943). *Fear and trembling* (W. Lowrie, Trans.). Everyman.
- Mansouri, S. (2021). Sâmuël beckett va zohur sheygârâi: Hâstishenâsi sheygârâ dar namâyeshnâme bâzi bedune kalam [Samuel Beckett and the dawn of object-oriented ontology in *Act Without Words*]. *Language and Translation Studies*, 54(2), 61-88. <https://doi.org/10.22067/lts.v54i2.88644>
- Mardani Nokandeh, M. H. (2002). Mabâni egzistânsiâlîsem [Fundamentals of existentialism]. *Keyhan Farhangi*, 195, 28-31.
- Nietzsche, F.W. (1967). *The will to power* (W. Kaufmann, & R. J. Hollingdale, Trans.). Vintage Books. (Original work published 1901)
- Rezaei, G., & Safian, M. J. (2013). Motaleh va tamoli bar ruykard âlber kamo be manây-e zendegi [The study of Albert Camus' approach to the meaning of life]. *Research in Contemporary World literature*, 18(2), 63-77. <https://doi.org/10.22059/jor.2013.52041>

Thomas, T. M. (2014). *A study of Samuel Beckett's plays in relation to the theatre of the absurd* (Unpublished doctoral dissertation). University of Calicut.

#### درباره نویسندگان

رجبعلی عسکرزاده طرهبه دانشیار ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد است. حوزه پژوهشی مورد علاقه ایشان ادبیات نمایشی، ادبیات آمریکا و ادبیات انگلیسی می‌باشد.

مهدی قاسمی شاندیز دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی در دانشگاه فردوسی مشهد است. حوزه پژوهشی مورد علاقه ایشان روایت‌شناسی، زبان‌شناسی شناختی، فلسفه، پست‌مدرنیسم، روان‌شناسی و ادبیات انگلیسی می‌باشد.