# Fin de partie/Endgame: “การแสดง/การเล่น” จุดจบที่ไม่สิ้นสุด
# Fin de partie/Endgame: “Playing” the Endless End

*วันรัก สุวรรณวัฒนา* [1]
*Wanrug Suwanwattana*

## บทคัดย่อ

บทความนี้เสนอการตีความบทละครเรื่อง *แฟง เดอ ปาร์ตี* ของแซมวล เบกเกตต์ ในมุมมองที่แตกต่างจากขนบ “ละครแปลกวิสัย/ละครแอบเซิร์ด” (absurde/absurd) ตามจารีตประวัติวรรณคดี ซึ่งมุ่งผลิตซ้ำวาทกรรมที่ว่างานของเบกเกตต์เสนอภาพแทนของสภาวะความเป็นมนุษย์ที่เต็มไปด้วยความโหดร้าย ความทรมาน และท้ายที่สุดไร้ความหมายใดๆ โดยสิ้นเชิง จากการวิเคราะห์เชิงศิลปะการประพันธ์ละคร เราจะเห็นว่าเบกเกตต์เสนอ “โครงแบบการอ่าน” ที่ดูว่ามีลักษณะซับซ้อนยุ่งเหยิง แต่ในความเป็นจริงแล้วมีการจัดวางเชิงโครงสร้างที่มีระเบียบและรัดกุม ทั้งนี้เพื่อทดลอง “เล่น” กับ “ความเป็นไปได้” ภายใต้ข้อจำกัดต่างๆ ที่นักประพันธ์ได้จัดวางในตอนต้นเรื่อง กล่าวโดยสรุปแล้ว สิ่งที่บทละครเรื่องนี้เสนอหาใช่ “คำตอบ” สำเร็จรูปที่ตายตัวไม่ ทว่าเป็นความพยายามในการหาคำตอบที่ “อาจจะ” มีอยู่หรือไม่ก็ตาม

## Abstract

This paper challenges the traditional interpretation of Samuel Beckett’s play Fin de Partie as an “absurd” play. Following this view offered by the traditional study of literary history, one usually comes to a repetitive assumption that Beckett’s oeuvre offers a representation of human condition as cruel, suffering, thus, nihilistic. Analyzing the play from its dramaturgy, I found that Beckett proposes an apparently chaotic yet rigidly structured “Program of Reading” in order to “play” with all possible “potentialities”, under certain conditions set from the beginning. Finally, what the play offers us is not a fixed “answer” but rather an attempt in finding an answer, if there is one.

> *“Tout véritable écrivain fournit un effort semblable.*
> *C’est un destructeur qui ajoute à l’existence, qui l’enrichit en la sapant.”*
> *“นักเขียนที่แท้จริงทุกคนใช้ความอุตสาหะแบบเดียวกัน*
> *เขาคือผู้ทำลายเสริมเติมให้กับการมีอยู่ เขาคือผู้ที่สรรค์สร้างโดยบ่อนทำลายมันไปพร้อมๆ กัน”*
> *— ซิโยรอง (Cioran) เขียนถึงเบกเกตต์*

---

[1] *อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาฝรั่งเศส คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์*

## บทนำ

ข้อความในหน้าแรกของหนังสือ *แซมวล เบกเกตต์ (Samuel Beckett)* ที่จัดพิมพ์ขึ้นโดย บรูโน เกลมองต์ (Bruno Clément) และฟรองซัวส์ นูเดลมานน์ (François Noudelmann) นักวิจารณ์เบกเกตต์ที่เป็นที่รู้จักดี ในโอกาสครบรอบ 100 ปีชาตกาลของนักเขียนรางวัลโนเบลผู้นี้กล่าวว่า “Il est temps de changer d’éclairage et de sortir Beckett de la glose humaniste sur l’absude, le désespoir et l’incommunicabilité.” “ถึงเวลาแล้วที่เราต้องเปลี่ยนการจัดมุมมอง[แก่งานของเบกเกตต์] และแยกเขาออกจากการอธิบายตีความแนวมนุษยนิยม ซึ่งว่าด้วยความแปลกวิสัย[2] (absurd/absurde) ความสิ้นหวัง และความไม่สามารถสื่อสารได้” (Clément & Noudelmann, 2006: 9)

ทั้งนี้เพราะการตีความงานของเบกเกตต์ภายใต้กรอบความแปลกวิสัยเพียงอย่างเดียวนี้ เป็นปฏิบัติการให้ความหมายที่ทำลายทำร้ายและลดทอนความซับซ้อนและความคลุมเครือของตัวบทให้หดลงจนเหลือเพียง “ความชัดเจน” (clarité/clarity) และ “ความสามารถในการอ่านได้/เข้าใจได้” (lisibilité/readability) ขององค์ประกอบบางส่วนในตัวบทเท่านั้น เท่ากับว่าเป็นความพยายามที่จะให้ความหมายตายตัวแก่ตัวบทที่สามารถหลุดออกจากตรรกะของการตีความแนวนี้ได้ทุกเมื่อ ในเชิงเนื้อหาการตีความแนวนี้ทำให้เกิดการผลิตซ้ำวาทกรรมที่ว่า งานเขียนของเบกเกตต์ “โหดร้าย” “ไร้ความหมาย” และต้องการเสนอแต่ภาพของมนุษย์ใน “แง่ร้าย” และทำให้ผู้วิจารณ์ต่างก็มุ่งพิสูจน์ข้อสันนิษฐานนี้แต่เพียงประการเดียว ส่วนใดหรือตอนใดที่ไม่สามารถดึงเข้ากรอบนี้ได้ก็จะถูกละเลย มองข้าม หรือจะมีการตีความแบบ “ถูๆ ไถๆ” อย่างไร้เดียงสา โดยที่นักวิจารณ์ไม่สนใจที่จะตั้งคำถามว่าทำไมจึงมีส่วนประกอบเช่นนี้ในงานนั้นๆ

ในโลกตะวันตก ความเข้าใจที่มีต่องานของเบกเกตต์ในลักษณะนี้ได้กลายเป็น “ลัทธิ” (dogme/dogma) ที่บรรดานักวิจารณ์นำเสนอมาตลอดตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษที่ 1950-60[3] แต่ก็ไม่สามารถช่วยให้เข้าใจงานของเบกเกตต์ได้อย่างกระจ่างขึ้น ยิ่งไปกว่านั้น แนวคิดเรื่องแปลกวิสัยนี้ยังไม่สามารถตอบคำถามที่ว่า ทำไมจวบจนต้นศตวรรษที่ 21 งานของเขายังคงเต็มไปด้วยเสน่ห์และพลังดึงดูดนักอ่าน ผู้ชมและนักวิจารณ์ และยังคงมีความพยายามที่จะ “อ่าน/เข้าใจใหม่” โดยใช้ทฤษฎีร่วมสมัยต่างๆ มาเป็นเครื่องมือในการ “จับ” งานเขียนของเขาในแง่มุมใหม่ๆ ด้วยความเห็นที่ตรงกันว่าบทประพันธ์ของเบกเกตต์ไม่ใช่งานที่เสนอแต่แง่มุมสุญนิยม (nihilisme/nihilism) การมองโลกในแง่ร้ายหรือความว่างเปล่าไร้แก่นสารใดๆ หาก

---

[2] *ในบทความนี้ หากมีการใช้คำศัพท์ภาษาไทยที่แปลมาจากภาษาต่างประเทศ ผู้เขียนจะระบุคำศัพท์เดิมทั้งในภาษาฝรั่งเศสและอังกฤษไว้ในวงเล็บ ยกเว้นเมื่อคำศัพท์ในภาษาต่างประเทศทั้งสองเขียนเหมือนกัน.*

[3] *หากย้อนกลับไปดูที่มาของ “ชื่อสำนัก” (étiquette, école/school) “แปลกวิสัย” นี้ จะพบว่าท่ามกลางบรรยากาศหลังสงครามที่ปรัชญาอัตถิภาวนิยม (existentialisme/existentialism) และกระแส “นวนิยายใหม่” (le Nouveau Roman) เป็นที่นิยมในหมู่นักคิดนักเขียนตะวันตก มาร์ติน เอสลิน (Martin Esslin) นักวิจารณ์ละครชาวฮังกาเรียน-อังกฤษ ได้ตีพิมพ์หนังสือ The Theatre of the Absurd (1962) โดยจัดให้งานละครร่วมสมัยของเบกเกตต์เป็น “ละครแปลกวิสัย” เช่นเดียวกับงานของเชอเน่ (Genet) โยเนสโก (Ionesco) และอะดามอฟ (Adamov) และทำให้ “ชื่อสำนัก” นี้ยังคงติดอยู่กับนักเขียนเหล่านี้ แม้ว่าพวกเขาจะมีศิลปะการประพันธ์ที่แตกต่างกันก็ตาม.*

แต่เป็นงานที่มีพลวัต เป็น “การทดลองและค้นหา” (recherche/search) ที่เข้มงวดและดื้อรั้น (obstinée/persistent) หลุดพ้นจากการตีกรอบเชิงสัญลักษณ์หรือการจัดเข้าไปอยู่ในสำนักใด ๆ ทั้งสิ้น

บทความนี้ถือเป็นความพยายามหนึ่งในการมองและอ่านงานประพันธ์ของเบกเกตต์ในมุมมองที่ต่อต้านและสวนทางกับการตีความตามขนบประวัติวรรณคดีโดยการวิเคราะห์บทละคร *แฟง เดอ ปาร์ตี (Fin de partie/Endgame)* ทั้งนี้จะใช้การวิเคราะห์ศิลปะการประพันธ์ละครเวที (dramaturgie/dramaturgy) เพื่อพยายามแกะและถอดโครงสร้างการเรียงร้อยองค์ประกอบต่าง ๆ (ไม่ว่าจะเป็นในระดับโครงเรื่อง ตัวละคร บทกำกับเวที การใช้พื้นที่ ตลอดจนภาษาและการกระทำ) โดยมุ่งศึกษาว่าตัวบทมีการนำทุกส่วนมาประกอบสร้างให้เกิดเป็น “นาฏกรรม” (drame/drama[4] ซึ่งเป็นสารัตถะของความเป็นบทละคร) ได้อย่างไร จากการวิพากษ์บทละครในแง่นี้ เราจะเห็นว่าเบกเกตต์เสนอ “โครงแบบการอ่าน” ที่มีลักษณะ “ตรงตัว” (littéral/literal) มิใช่ “ภาพแทนความจริง” (représentation/representation) และเป็นความพยายามในการทดลอง “เล่น” กับ “ความเป็นไปได้” ภายใต้พื้นที่ปิด ข้อจำกัดทางสภาพร่างกายของตัวละคร ข้อจำกัดเชิงความสัมพันธ์ของตัวละครและข้อจำกัดทาง “ภาษา” ของมนุษย์

การวิเคราะห์ศิลปะการประพันธ์ละครเวทีนี้จะนำเราไปสู่คำถามเชิงการตีความ (herméneutique/hermeneutics) ที่ว่านาฏกรรมนี้มีปฏิบัติการในการ “สื่อ” ความหมายอย่างไร และอาจจะช่วยตอบคำถามว่าบทละครเรื่องนี้ต้องการสื่อ “อะไร” หรือ อย่างน้อยที่สุด ก็ทำให้เข้าใจว่าตัวบทมีความคลุมเครือ ความซับซ้อนและความหลากหลายของปฏิบัติการสื่อความหมายมากน้อยเพียงใด

## เผชิญหน้ากับทางตัน: จากความสำเร็จสู่การตั้งคำถาม

บทละครองก์เดียวเรื่อง *แฟง เดอ ปาร์ตี* จัดแสดงครั้งแรกเป็นภาษาฝรั่งเศสที่โรงละคร Royal Court Theatre กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ในวันที่ 3 เมษายน ค.ศ.1957 ในเทศกาล “สองสัปดาห์ฝรั่งเศส” (La Quinzaine française) (Knowlson, 1999: 553) โดยมีโรเฌ แบลง (Roger Blin) เป็นผู้กำกับการแสดงและรับบท แฮมม์ (Hamm) และ ฌอง มาร์แตง (Jean Martin) รับบทโกลฟ (Clov) ต่อมาในเดือนมิถุนายน 1957 เบกเกตต์ได้แปลบทละครเรื่องนี้เป็นภาษาอังกฤษโดยเปลี่ยนแปลงรายละเอียดในหลาย ๆ จุด และได้มีการตีพิมพ์ *Endgame* ฉบับภาษาอังกฤษในปี 1958 โดยสำนักพิมพ์ Faber and Faber ในประเทศอังกฤษและ Grove Press ในสหรัฐอเมริกา

---

[4] *ผู้เขียนใช้คำนี้ในความหมายที่นักทฤษฎีศิลปะการประพันธ์บทละครใช้โดยทั่วไปในปัจจุบันเมื่อต้องการศึกษา “ความเป็นนาฏกรรม” (théâtralité/theatricality) ของบทละคร ความหมายนี้ได้รับการพัฒนามาจากงาน Poétique/Poetics ของอริสโตเติลโดยหมายถึงกรรมหรือการกระทำใด ๆ ที่เป็นองค์ประกอบสำคัญสำหรับการมีอยู่ของบทละคร ดังที่อองรี กูอิเยร์ (Henri Gouhier) นักทฤษฎีที่มีชื่อเสียงของฝรั่งเศสขยายความไว้ว่า “L'essence du théâtre tient en deux mots : (drama) ou l'action, (théatron), le lieu où l'on voit” “สารัตถะของละครเวทีอยู่ในคำสองคำ: drama หรือการกระทำและ théatron หรือสถานที่ที่เราเข้าชม” (Gouhier, 1952: 13).*

นักวิจารณ์เห็นพ้องกันว่าผลงานของเบกเกตต์สามารถแบ่งออกเป็นสองช่วงใหญ่ๆ (Badiou, 1995: 11-12) ประกอบด้วย ช่วงแรก ตั้งแต่งานในยุคบุกเบิกถึงปีค.ศ. 1950 ซึ่งเป็นช่วงหลังจากที่เบกเกตต์เขียนบทร้อยแก้วชื่อ *Texte pour rien (Text for Nothing)* จบและเขาก็ตกอยู่ในช่วงไร้พลังในการสร้างสรรค์ผลงานซึ่งกินเวลายาวนานถึง 10 ปี จนกระทั่งนวนิยายเรื่อง *Comment c'est (How it is)* ถือกำเนิดขึ้นในปีค.ศ. 1960 (ตีพิมพ์ปีค.ศ. 1961) และถือว่าเป็นจุดหักเหที่สำคัญทั้งในแง่ประเด็นของแก่นเรื่องและศิลปะการเล่าเรื่อง นวนิยายเรื่องนี้ถือเป็นจุดเริ่มต้นของช่วงที่สองบนเส้นทางการประพันธ์ของเขา

*แฟง เดอ ปาร์ตี* รังสรรค์ขึ้นในช่วงเวลาที่เบกเกตต์ตั้งคำถามและเผชิญหน้ากับทางตันในเชิงวรรณศิลป์และความคิด ก่อนหน้านั้น หลังจากช่วงของการผลิตงานอย่างบ้าคลั่งที่ปิดตัวลงด้วยความสำเร็จของนวนิยายไตรภาค (trilogie) คือ *Molloy, Malone meurt (Malone dies), L'Innommable (The Unnamable)* และละครเวที *En attendant Godot* (Knowlson, 1999: 503) เขาก็เริ่มเขียน *Texte pour rien* ซึ่งไม่ใช่ทั้งนวนิยายหรือเรื่องสั้น แต่เป็นเพียงบทร้อยแก้ว 13 ตอนที่ยากจะจัดเข้าประเภทได้ ในงานเขียนชิ้นนี้ "ผู้เล่าเรื่อง" (narrateur/narrator) กลายเป็นเพียง "ผู้พูด" (parleur/speaker) กลายเป็นแค่ "สิ่งที่มีอยู่-คำพูด" (être-mot/word-beingness) (Federman, 2006: 143) กล่าวคือ สิ่งมีชีวิตที่มีตัวตนอยู่ได้ก็เพราะภาษา ไร้สถานะหรืออัตลักษณ์ใดๆ ที่จะมานิยามความเป็นตัวละคร ความมีตัวตนหรือแม้กระทั่งการมีอยู่ของเขาได้นอกเหนือไปจากภาษา *Texte pour rien* เป็นความพยายามที่จะพังทลายกำแพงสูงที่เบกเกตต์เผชิญหน้าอยู่ เขาไม่ได้เพียงแค่เขียนถึง "ความไม่มีอะไร" ในความหมายความว่างเปล่า ไร้แก่นสารแต่เขียนถึง "ความไม่มีอะไรที่ไม่สามารถระบุ/ชี้ชัด/จำกัดความได้" (rien/no-thing) เพราะความไม่มีอะไรก็เป็น "อะไร" บางอย่างเช่นเดียวกัน

> Où irais-je, si je pouvais aller, que serais-je, si je pouvais être,
> que dirais-je, si j'avais une voix, qui parle ainsi, se disant moi? (Beckett, 1958: 139)
> ฉันจะไปที่ไหนเล่า ถ้าฉันสามารถไปได้ ฉันจะเป็นอะไรเล่า ถ้าฉันสามารถเป็นได้
> ฉันจะพูดอะไรเล่า ถ้าฉันมีเสียงเปล่ง ใครเล่าเป็นผู้พูดสิ่งเหล่านี้ที่บอกกับตัวเองว่าฉัน?

ประเด็นเรื่อง "ความไม่มีอะไร" นี้นำเบกเกตต์สู่ประเด็นของภาษา ("พูด") ตัวตน ("เป็น") และการเคลื่อนไหว ("ไป") หรือนำสู่คำถาม "อะไร" "ใคร"และ "ที่ไหน" และทั้งหมดนี้ถูกนำเสนอภายใต้สภาวะ "เงื่อนไข" ของสมมติฐาน "ถ้า"[5] หรือภายใต้สภาวะ "เปิด" ของความเป็นไปได้ *แฟง เดอ ปาร์ตี* ถือกำเนิดขึ้นด้วยความพยายามตีโจทย์เหล่านี้

---

*[5] ในภาษาฝรั่งเศส เบกเกตต์เลือกใช้ประโยค si (if) แบบที่สอง คือตามด้วยกริยาในมาลา (mode) conditionnel และ imparfait (ในภาษาอังกฤษตรงกับ would และ could) ซึ่งในความเข้าใจทั่วไปบอกถึง สมมติฐานที่เป็นไปไม่ได้ในปัจจุบัน แต่ทั้งนี้ทั้งนั้น ความเป็นไปได้ไม่ได้ถูกปิดทั้งหมด.*

## พื้นที่ของ "การแสดง/การเล่น"

ภายใต้ตรรกะการตีความแบบ "แปลกวิสัย" *แฟง เดอ ปาร์ตี* ถูกมองว่าเป็นละครที่สะท้อน "ภาพแทนสภาวะความเป็นมนุษย์" ที่โหดร้ายและรุนแรง ตัวละครทั้งสี่ (แฮมม์ โกลฟ แน็กและเนลล์) คือ "แม่แบบของสภาวะอันไม่มั่นคงของมนุษย์" ความพิกลพิการของเหล่าตัวละครแสดงให้เห็นถึงความเสื่อมถอยของสภาวะทางธรรมชาติของร่างกายมนุษย์ พฤติกรรมและความสัมพันธ์ของตัวละครจะถ่ายทอดความรุนแรงโหดร้ายที่มนุษย์กระทำต่อกัน ละครทั้งเรื่องจะสื่อนัยของ "ทุกขภาวะแห่งความเป็นมนุษย์" บทวิจารณ์จะจบลงด้วยการสรุปว่า ทั้งหมดที่เบกเกตต์เสนอคือ "ภาพความจริง" ของสภาวะความเป็นมนุษย์ตามธรรมชาติ และ "จุดจบ" ที่ละครทั้งเรื่องนำเสนอก็คือ "ความตาย" อันเป็นอีกด้านหนึ่งของ "การเกิด" หรือ "จุดเริ่มต้น"

การมองงานของเบกเกตต์เช่นนี้ใช่ว่าจะไม่น่าสนใจหรือใช่ว่าจะไม่สร้างความหมายให้กับงานของเขา แต่ที่น่าเสียดายคือ การตีความเช่นนี้ทำให้เกิดการผลิตซ้ำ "ถ้อยคำซ้ำซาก" (cliché) และ "ภาพประทับดาด ๆ" (stéréotype/stereotype) จนอาจกล่าวได้ว่า วาทกรรมเช่นนี้สามารถจะถูกแปะบนงานของเบกเกตต์ได้แทบทุกชิ้นโดยนัยเดียวกันอย่างไม่มีการวิเคราะห์คุณลักษณะเฉพาะของตัวบทแต่ละชิ้น ในแง่กระบวนทัศน์ (paradigme/paradigm) มุมมองเช่นนี้สะท้อนว่าผู้วิจารณ์มองว่างานของเบกเกตต์ทั้งหมดมีคำตอบเบ็ดเสร็จอยู่แล้ว และภาษาที่ร้อยเรียงกันอยู่นั้นสะท้อนภาพ "ความจริง" ของมนุษย์เสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สำหรับตัวบทที่เป็นละครนั้นพื้นที่บนเวทีจะถูก "ตีความ" ว่าเป็นพื้นที่ของโลกความเป็นจริง ท่าทางและคำพูดของตัวละครที่เปล่งออกมาล้วนสะท้อนความจริงของความคิดของเขา เฉกเช่นที่คำพูดสะท้อนตัวตนของเราในโลกแห่งความเป็นจริง

หากแต่วรรณกรรมนั้น ไม่ว่าจะอยู่ในรูปแบบของบทกวี นวนิยาย เรื่องสั้นหรือบทละคร ล้วนเป็นเรื่องของภาษา เป็นเรื่องของ "คำ" ที่ถูกกลั่นกรองผ่านกระบวนการทางความคิด เป็นสิ่งที่ "ประกอบสร้าง" (artifice/artifact) ขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับเบกเกตต์ งานประพันธ์คือการสรรค์สร้าง "ภาพ" หรือ "รูปแบบ" (forme/shape) ขึ้นมาโดยใช้เครื่องมือเดียวที่เหลืออยู่เมื่อมนุษย์ไม่เหลืออะไรอีกแล้ว นั่นคือภาษา

> I take no sides. I am interested in the shape of the ideas. There is a wonderful sentence in Augustine : "Do not despair : one of the thieves was saved. Do not presume: one of the thieves was damned." That sentence has a wonderful shape. It is the shape that matters.[6]
>
> "ผมไม่ได้เลือกข้าง ผมสนใจในรูปแบบของความคิด ออกุสตินได้กล่าวประโยคที่งดงามไว้ประโยคหนึ่ง : "จงอย่าสิ้นหวัง หนึ่งในขโมยสองคนนั้นได้รับการไถ่บาป จงอย่าทึกทักเชื่อ หนึ่งในขโมยสองคนนั้นถูกลงโทษ" ประโยคนี้มีรูปแบบที่งดงาม รูปแบบคือสิ่งที่สำคัญ"

---

[6] *เซ็นต์ออกุสติน (Saint Augustine) กล่าวถึงขโมยสองคนในพระคัมภีร์ที่ถูกตรึงกางเขนข้างพระเยซู โดยคนหนึ่งยืนยันความศรัทธาที่เขามีต่อพระเยซู ส่วนอีกคนกล่าวผรุสวาท คนหนึ่งจึงได้รับการต้อนรับในดินแดนของพระเจ้า ส่วนอีกคนต้องลงนรก เบกเกตต์กล่าวประโยคนี้กับอแลง ชไนเดอร์ (Alain Scheider) ในการแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับละคร En attendant Godot/Waiting for Godot (Clément & Noudelmann, 2006: 1).*

งานของเบกเกตต์เป็นความพยายามค้นหาอะไรบางอย่างที่อยู่นอกเหนือขอบเขตของภาษา แต่ "โดย" และ "ผ่าน" เครื่องมือเดียวคือ "ภาษา" เท่านั้น เป็นปฏิทรรศน์[7] (paradoxe/paradox) ที่เก่าแก่แต่ยังคงดำรงอยู่ ดังข้อความที่วนเวียนในงานเขียนต่างๆ ของเบกเกตต์อยู่เสมอในรูปของ "สัมพันธบท" (intertextualité/intertextuality)

> Ah les vieilles questions, les vieilles réponses, il n'y a que ça ! (Beckett, 1957: 56)
> โอ้ คำถามเดิมๆ คำตอบเดิมๆ มีเพียงสิ่งเหล่านี้อย่างเดียว!

เบกเกตต์ไม่ได้ต้องการหาคำตอบให้แก่ปฏิทรรศน์ทางภาษานี้ แต่มุ่งสำรวจ "พื้นที่" ของความเป็นไปได้ตามปฏิทรรศน์นี้ งานประพันธ์ของเขาไม่ใช่งานที่สะท้อนหรือแสดงภาพที่เป็นตัวแทนความจริงของมนุษยชาติ หากเป็น "โครงแบบ" (programme) ของการทดลองและเล่นกับ "พื้นที่ของการมีอยู่" (l'espace de l'être/the space of being) โดยผ่านพื้นที่จำลองในงานวรรณกรรม

อแลง บาดิยู (Alain Badiou) นักปรัชญาร่วมสมัยคนสำคัญเสนอการตีความผลงานของเบกเกตต์ไว้ในหนังสือเล่มบางแต่งดงามที่เขาได้เขียนถึงนักประพันธ์ผู้นี้ว่า งานของเบกเกตต์ไม่ได้เป็นอุปมานิทัศน์ (allégorie/allegory) ของความทุกข์ระทมแห่งสภาวะความเป็นมนุษย์ แต่เป็นการเสนอ "รูปแบบ/กฎเกณฑ์ของการมีอยู่" (le protocole d'une existence/the protocol of an existence) (Badiou, 1995: 19) ซึ่งมีกระบวนทัศน์เช่นเดียวกับ "ความสงสัย" (doute/doubt) ของเดส์การตส์ (Descartes) และ "épochè" ของฮุสเสิร์ล (Husserl) ซึ่งมีลักษณะร่วมทางญาณวิทยาคือ เมื่อเราต้องการสำรวจมนุษย์ที่คิด เราต้องแยกทุกอย่างที่ไม่เป็นสารัตถะหรือน่าสงสัยออกไป โดยให้เหลืออยู่เพียง "หน้าที่ที่ไม่สามารถจะถูกทำลายได้" ("ses fonctions indestructibles") (Badiou, 1995: 19) ของมนุษย์เท่านั้น ในทำนองเดียวกันนี้เอง บทความนี้จะพยายามเสนอให้เห็นว่า "พื้นที่" บนเวทีเป็นพื้นที่ของการ "เล่น" และเป็น "การทดลองเล่น" กับ "รูปแบบของการมีอยู่" โดยผ่านกระบวนการทางวรรณศิลป์แห่ง "การลดทอน" ซึ่งขอเรียกว่า "ศิลปะแห่งความล้มเหลว"

ใน *แฟง เดอ ปาร์ตี* พื้นที่บนเวทีคือพื้นที่สำหรับการแสดง (spectacle) และตัวละครทั้งสี่ก็คือส่วนต่างๆ (fragments) ของ "รูปแบบของการมีอยู่" ที่ต้องร่วม "แสดง" ในมหรสพเรื่องนี้ด้วย

> HAMM. — A — (bâillement) — à moi. (Un temps.) De jouer. (Beckett, 1957: 16)
> แฮมม์ — ถึง — (หาว) — ตาฉัน (หยุดครู่หนึ่ง) เล่นแล้ว

---

[7] *อาจกล่าวได้ว่า เบกเกตต์มองว่าปฏิทรรศน์เรื่องภาษาเป็นความขัดแย้งภายในของการมีอยู่ของมนุษย์ เราทุกคนล้วนกำลัง "ใช้ชีวิตอยู่" กับความขัดแย้งของภาษา ในงานประพันธ์ของเขา เบกเกตต์พยายามเสนออะไรบางอย่างที่ไม่สามารถสื่อสารได้ด้วยภาษา แต่เขาก็ตระหนักดีว่าเขาไม่สามารถ "สื่อ" โดยปราศจากภาษาได้ แนวคิดว่าด้วยปฏิทรรศน์ของภาษานี้ได้รับการถกเถียงและวิเคราะห์โดยนักปรัชญายุคหลังสมัยใหม่อย่างเช่น แดร์ริดา (Derrida) โดยเฉพาะในงาน Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine/Monolingualism of the Other or The Prosthesis of Origin.*

นี่คือคำพูดแรกของแฮมม์ในตอนต้นเรื่อง แฮมม์จะพูดประโยคนี้อีกครั้งตอนท้ายในหน้า 91 และในบทพูดสุดท้ายของเขาก่อนละครจบในหน้า 110 ยิ่งไปกว่านั้น ตลอดทั้งเรื่อง ตัวละครตระหนักถึงความเป็นตัวละครของพวกเขาและตระหนักถึงการเป็นเวทีละครของพื้นที่ที่พวกเขากำลังดำเนินชีวิตอยู่

CLOV. — A quoi est-ce que je sers?
HAMM. — A me donner la réplique. (Beckett, 1957: 79-80)
โกลฟ — ฉันมีไว้เพื่ออะไร?
แฮมม์ — ไว้ส่งบทให้ฉันไง

หรือ

NELL. — Pourquoi cette comédie, tous les jours ? (Beckett, 1957: 29, 49)
เนลล์ — ทำไมต้องเป็นละครสุขนาฏกรรมเรื่องนี้ด้วย ทุกวันๆ ?

หรือในตอนท้ายของเรื่องโกลฟขอร้องแฮมม์ให้หยุด "เล่น/แสดง"

CLOV (implorant). — Cessons de jouer ! (Beckett, 1957: 102)
โกลฟ (ขอร้อง) — หยุดเล่นเถอะ !

หลังจากการที่โกลฟขอร้อง แฮมม์ก็เริ่มพูดคนเดียวแต่ถูกโกลฟขัดจังหวะ

HAMM (avec colère). — Un aparté ! Con ! C'est la première fois que tu entends un aparté ? (Un temps.) J'amorce mon dernier soliloque. (Beckett, 1957: 102)
แฮมม์ (โมโห) — บทพูดกับตัวเองไง ! ไอ้งี่เง่า ! แกไม่เคยได้ยินบทพูดกับตัวเองหรือไง ? (หยุดครู่หนึ่ง) ฉันกำลังเริ่มบทรำพึงอยู่

ในระหว่างที่เรื่องราวบนเวทีดูเหมือนว่าไม่ก้าวไปข้างหน้าและมีแต่บทพูดเดิมๆ ซ้ำๆ เราจะได้ยินตัวละครพูดว่า

HAMM. — Ça avance. (Beckett, 1957: 29, 57, 91)
แฮมม์ — มันขยับไปข้างหน้า

นอกจากนี้ แฮมม์และโกลฟมักจะถามว่า "เราจะไม่หัวเราะหรือ?" ("On ne rit pas?") (Beckett, 1957: 25,45) การใช้สรรพนาม "on" ในภาษาฝรั่งเศสหมายความได้ถึง "เรา" คือผู้พูดและผู้ฟัง ซึ่งก็คือคู่แฮมม์โกลฟ หรืออาจหมายถึง "พวกเขา" ในความหมายคนอื่นๆ ทั่วไป ซึ่งในฐานะผู้ชมที่กำลังดูอยู่ เราก็สามารถเข้าใจได้ว่า "on" ในที่นี่ก็คือผู้ชมละครเรื่องนี้ด้วยนั่นเอง[8]

---

[8] *ในตอนหนึ่ง หลังจากที่ใช้กล้องส่องทางไกลมองออกไปนอกหน้าต่าง โกลฟก็หันกล้องมาทางผู้ชมและพูดว่า "Je vois... une foule en délire." (Beckett, 1957: 45) "ฉันเห็นผู้คนกำลังขำกลิ้ง".*

การทำลาย "กำแพงด้านที่สี่"[9] ระหว่างเวทีและผู้ชมด้วยการตอกย้ำให้เห็นว่าสิ่งที่เรากำลังดูอยู่บนเวทีคือการแสดงนั้นทำให้ "กระบวนการเลียนแบบ" (identification) ระหว่างผู้ชมและตัวละครถูกทำลายในขณะเดียวกัน ในแง่การตีความ การเสนอให้ดูละครแบบตรงตัวนี้ (littéral/literal) ก็คือการเสนอ "โครงแบบการอ่าน" (programme de lecture/reading program) ชุดใหม่ขึ้นมา ซึ่งเน้นที่รูปแบบมากกว่าเนื้อหา ซึ่งเน้น "การสื่อ" (énonciation/enunciation) มากกว่า "สารที่ต้องการสื่อ" (énoncé/utterance)

ชื่อของบทละครเรื่องนี้บอกอะไรเราได้มากเกี่ยวกับสิ่งที่เบกเกตต์ต้องการนำเสนอบนเวที Fin de partie/Endgame เป็นคำศัพท์เฉพาะในเกมหมากรุก[10] หมายถึงช่วงสุดท้ายที่เหลือหมากเพียงไม่กี่ตัว เป็นช่วงวิกฤตที่อาจพลิกผันผลแพ้-ชนะได้ การเดินแต่ละครั้งจึงต้องทำอย่างระมัดระวังและต้องคำนึงถึงรูปแบบต่างๆ ที่เป็นไปได้ (combinatoires/variations) ของการวางหมาก เมื่อพินิจละครเรื่องนี้จากชื่อเรื่องแล้ว เราจะเห็นว่าการเดินหมากคือ "เดิมพัน" (enjeu/stake) ที่สำคัญ และรูปแบบที่หลากหลายได้ค่อยๆ ถูกคลี่ออกลงบนกระดานของเวทีการแสดง

เกลมองต์และนูเดลมานน์ เรียกกลยุทธ์การประพันธ์ของเบกเกตต์ว่าเป็น "คณิตศาสตร์ของภาวะยุ่งเหยิง" ("la mathématique du chaos") ที่อยู่ระหว่าง "ความแม่นยำอย่างสุดขีด" ("l'extrême précision") และ "ความยุ่งเหยิงที่ปรากฏอย่างผิวเผิน" ("l'apparent désordre") และเสนอว่า *แฟง เดอ ปาร์ตี* คือ "การพยายามค้นหารูปแบบการผสมที่ดีที่สุด โดยเริ่มจากข้อจำกัดที่กำหนดไว้ตั้งแต่ต้นว่าโกลฟจะสามารถแยกทางจากแฮมม์ได้ยังไง ?"[11]

ในแง่นี้ เราสามารถกล่าวได้ว่า "โครงแบบการอ่าน" ที่เบกเกตต์เสนอไม่ได้เป็น ภาพแทนความจริงของทุกขสภาวะมนุษย์ แต่เป็นภาพแทนของเกมการ "เล่น" หมากรุกที่ค่อยๆ คลี่กระบวนภาพออกมาปรากฏสู่สายตา ผ่านการเคลื่อนไหวและการหยุดนิ่ง ผ่านคำพูดและความเงียบ เป็น "การทดลอง" ค้นหาเพื่อให้ได้รูปแบบที่เหมาะเจาะลงตัวที่สุด ภายใต้ความเป็นไปได้ที่เปิดกว้างที่สุดเท่าที่ข้อจำกัดในตอนต้นจะอำนวยให้ได้ (ข้อจำกัดที่ว่าแฮมม์กับโกลฟจะจากกันได้อย่างไรภายในอาณาบริเวณที่ปิดของฉากละคร) ดังนั้นคำว่า "เล่น" (jouer/play) ที่ถูกเปล่งออกมาจากตัวละคร จึงไม่ได้มีนัยเพียงแค่ "การแสดง" เท่านั้น หากแต่ยังแฝงนัยของการเล่นเกม การละเล่น และการทดลองอีกด้วย

---

[9] *เบกเกตต์นิยมชมชอบกีฬาทางปัญญาชนิดนี้มากและอ่านหนังสือประเภทเทคนิคการพิชิตกระดานหมากรุกอยู่เสมอๆ.*

[10] *"la recherche de la meilleure combinaison à partir d'une contrainte de départ. Comment Clov pourra-t-il se séparer de Hamm?". (Clément & Noudelmann, 2006: 70-71).*

[11] *"la recherche de la meilleure combinaison à partir d'une contrainte de départ. Comment Clov pourra-t-il se séparer de Hamm?". (Clément & Noudelmann, 2006: 70-71).*

## ในเงื่อนไขของสมการ: ความหลากหลายผันแปรของผลลัพธ์

เมื่อมองว่าตัวละครทั้งสี่กำลัง "แสดง/เล่น" ก็ต้องมองว่าในการแสดง/การละเล่นนี้ นักแสดงคือ "ตัวละคร" ที่ไม่ได้เป็น "แม่แบบ" (archétypes/archetype) ให้แก่มนุษยชาติและความสัมพันธ์ของพวกเขาไม่สามารถสรุปให้เหลือเพียงแค่ความรุนแรง ทารุณและโหดร้ายของสัมพันธภาพมนุษย์ ดังนั้น เราจึงต้องพิจารณาตัวละครเหล่านี้โดยไม่อาจมองข้ามมิติอื่นๆ ที่พวกเขาถูกนำเสนอออกมา (นอกเหนือไปจากมิติของความเสื่อมถอยของร่างกายมนุษย์)

ความทุพพลภาพที่แตกต่างกันของแต่ละตัวละคร (แฮมม์มองไม่เห็น เดินไม่ได้ โกลฟนั่งไม่ได้ นักก์และเนลล์เหลือแต่ท่อนบน) เป็นภาพที่แตกต่างกันของ "รูปแบบของการมีอยู่" เป็นการ "ลดทอน" หน้าที่ต่างๆ ของมนุษย์ภายใต้สภาวะของ "เงื่อนไข" ที่จำกัด: "ถ้า" ตัวละครที่นั่งไม่ได้แต่มองเห็น (โกลฟ) ต้องดูแลตัวละครที่นั่งได้แต่ยืนไม่ได้และมองไม่เห็น (แฮมม์) รูปแบบของความสัมพันธ์ของเขาจะออกมาเป็นอย่างไร? "ถ้า" ตัวละครละทิ้งทุกสิ่งซึ่งไม่จำเป็นสำหรับ "การมีอยู่" พวกเขาจะอยู่ร่วมกันอย่างไร? บทละครทั้งเรื่องจึงเป็นการพยายามตอบโจทย์เงื่อนไขเหล่านี้ในรูปแบบที่แตกต่างกันไป ภายใต้กรอบสภาวะจำกัดที่ถูกกำหนดมาก่อนทั้งในแง่ของพื้นที่และสภาพทางกายภาพของตัวละคร

ความทุพพลภาพจึงไม่ได้เป็นสารัตถะของตัวละครเท่ากับการที่เขาเหล่านี้ต้องอยู่ร่วมกันภายใต้สภาพร่างกายเช่นนี้ สภาพร่างกายเป็นเพียง "เงื่อนไข" หนึ่งก่อนการเริ่มเล่น/แสดง ในลักษณะเดียวกับโจทย์ทางเลขคณิต (arithmétique/arithmetic) ที่มีการกำหนดเซตต่างๆ ของจำนวนไว้แล้ว สิ่งที่น่าสนใจจึงอยู่ที่รูปแบบของความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร จะสังเกตได้ว่าตัวละครของเบกเกตต์จะ "ทำงาน" (fonctionner/function) กันเป็น "คู่" ภาวะการอยู่เป็นคู่นี้เปิดโอกาสให้เบกเกตต์ได้สำรวจและทดลองรูปแบบที่หลากหลายของการอยู่ร่วมกัน แฮมม์กับโกลฟคือพ่อกับลูก นักก์กับเนลล์คือสามีภรรยา แฮมม์กับนักก์และเนลล์คือลูกกับพ่อแม่ ทำให้เห็นสัมพันธภาพเชิงอำนาจระหว่างกันที่คลุมเครือของตัวละครทั้งสี่

ความสัมพันธ์ระหว่างแฮมม์ที่ดูเหมือนเป็น "ฆาตกร" และโกลฟเป็น "เหยื่อ" ก็ไม่ได้มีลักษณะชัดเจนอย่างที่มีการตีความแบบภาวะวิสัย ในความพยายามที่จะ "จบ" เกม/การแสดงด้วยการ "จากกัน" นั้น เราจะเห็นว่าแฮมม์ต้องการโกลฟเท่ากับที่โกลฟต้องการแฮมม์ และในทางกลับกัน แฮมม์ก็ไม่ต้องการโกลฟเท่ากับที่โกลฟไม่ต้องการแฮมม์ ดังนั้น ความสัมพันธ์ของทั้งคู่จึงมักจะมีการสลับขั้วอำนาจไปมาตลอดทั้งเรื่อง

HAMM. — Tu me quittes quand même.

CLOV. — J'essaie.

HAMM. — Tu ne m'aimes pas.

CLOV.— Non.

HAMM. — Autrefois tu m'aimais.

CLOV.— Autrefois !

HAMM. — Je t'ai trop fait souffrir. (Un temps.) N'est-ce pas?

CLOV.— Ce n'est pas ça.

HAMM (outré). — Je ne t'ai pas trop fait souffrir?

CLOV.— Si.

HAMM (soulagé). — Ah ! Quand même ! (Un temps. Froidement.) Pardon. (Un temps. Plus fort.) J'ai dit, Pardon.

CLOV.— Je t'entends. (Un temps.) Tu as saigné ?

HAMM. — Moins. (Un temps.) Ce n'est pas l'heure de mon calmant?

CLOV.— Non. (Beckett, 1957: 20-21)

แฮมม์ — ยังไงก็ตามแกจะไปจากฉันหรือ ?

โกลฟ — ฉันพยายามอยู่

แฮมม์ — แกไม่รักฉันหรือ ?

โกลฟ — ไม่

แฮมม์ — แต่ก่อน แกเคยรักฉัน

โกลฟ — แต่ก่อน !

แฮมม์ — ฉันทรมานแกมากเกินไป (หยุดครู่หนึ่ง) ใช่ไหม ?

โกลฟ — ไม่ใช่อย่างนั้น

แฮมม์ (บันดาลโทสะ) — ฉันไม่ได้ทำให้แกทรมานมากเกินไปใช่ไหม ?

โกลฟ — ทรมานซิ

แฮมม์ (โล่งอก) — เออ ! อย่างน้อยที่สุด ! (หยุดครู่หนึ่ง กล่าวอย่างเย็นชา) ขอโทษ (หยุดครู่หนึ่ง ดังกว่าเดิม) ฉันพูดว่า ขอโทษ

โกลฟ — ฉันได้ยินแล้ว (หยุดครู่หนึ่ง) เลือดแกออกอีกหรือ ?

แฮมม์ — น้อยลง (หยุดครู่หนึ่ง) ยังไม่ถึงเวลายาของฉันอีกหรือ ?

โกลฟ — ยัง

ในฉากนี้ เราจะเห็นว่าบทสนทนาเรื่อง "ความรัก" นี้มีทั้งความอ่อนโยนและความรุนแรง ("ทรมาน") และดูเหมือนว่าโกลฟจะเป็นผู้อยู่เหนือกว่า (โกลฟดูไม่ใส่ใจกับคำถามเรื่องความรักและแฮมม์พยายาม "ขอโทษ") แต่เราก็ไม่สามารถสรุปได้อย่างชัดเจนเพราะแฮมม์ต่างหากที่เป็นผู้ตั้งคำถาม เขาจึงเป็นผู้ช่วงชิงอำนาจในการ "กำหนด" บทสนทนา แต่ในทางกลับกัน การตอบคำถามของโกลฟก็ดูเหมือนเป็นเพียงแค่การ "เล่น" ตามเกมที่แฮมม์กำหนดอย่างเสียไม่ได้ ในแง่นี้ อำนาจในการ "ดำเนิน" บทสนทนาจึงตกมาอยู่ในมือของโกลฟ

อย่างไรก็ตาม จะสังเกตได้ว่า "บทสนทนาสั้น" (mini-dialogues) ที่ดูเหมือนจะจริงจังใน *แฟงเดอ ปาร์ตี* (และในบทละครเรื่องอื่นๆ ในยุคเดียวกันด้วย ไม่ว่าจะเป็น *En attendant Godot/ Waiting for Godot* หรือ *Oh les beaux jours/Happy Days*) มักจะจบลงด้วยคำพูดที่ไม่จริงจังซึ่งจะเป็นคำพูด

ซ้ำๆ ที่ตัวละครจะพูดตลอดทั้งเรื่อง (“ยังไม่ถึงเวลายาของฉันอีกหรือ?” เป็นต้น) เหมือนกับเป็นการหักมุมเพื่อจะตอกย้ำว่าความสัมพันธ์ระหว่าง “เรา” กับ “เขา” นั้นไม่แน่นอน และเราไม่สามารถจะยึดถือได้ว่ารูปแบบความสัมพันธ์ที่เห็น (ไม่ว่าเราจะอยู่เหนือคนอื่นหรือคนอื่นอยู่เหนือเรา) เป็นรูปแบบเดียวหรือรูปแบบสุดท้ายของภาวะการอยู่ร่วมกับคนอื่น เพราะมันจะเปลี่ยนไปเรื่อยๆ ใน “บทสนทนาสั้น” บทอื่น ดังนั้น เราจะเห็นว่าบทละครทั้งบทเป็นความพยายามในการ “ปรับ” รูปแบบความสัมพันธ์ของตัวละครหลักทั้งสองตัว เหมือนกับการจับวางหมากที่เหลืออยู่ในตำแหน่งต่างๆ กันไป แล้วดูว่าผลจะออกมาเป็นยังไง

สิ่งของและวัตถุต่างๆ (นาฬิกาปลุก ตุ๊กตาสุนัข กล้องส่องทางไกล ไม้เท้า) รวมไปถึงหนูและหมัด จึงเข้ามามีบทบาทในการปรับเปลี่ยนรูปแบบความสัมพันธ์นี้ เป็นการเพิ่มตัวแปรเข้าไปในเซตสมการในแง่ของศิลปะการประพันธ์ละคร ส่วนประกอบเหล่านี้เป็นหมุดปักที่ทำหน้าที่เหมือนกระดานไม้ ซึ่งเมื่อเรื่องที่กำลังแสดงอยู่ก้าวมาถึงจุดอิ่มตัวก็ทำหน้าที่ผลักออกไปข้างหน้าในลักษณะของแนววิถี (trajectoire/trajectory) หากแต่ไม่ใช่แนววิถีที่พุ่งไปตกข้างหน้า แต่กลับเป็นแนววิถีที่ย้อนกลับมาตกลงตรงจุด “ใกล้ๆ” กับจุดเริ่มต้น (แต่ไม่ใช่ที่จุดเดิม) ประโยคที่ถูกเปล่งออกมาซ้ำแล้วซ้ำเล่าตลอดเรื่อง “Je te quitte/ฉัน(จะ)ไปจากแก” ของโกลฟเป็นการย้ำถึงเงื่อนไขจุดเริ่มต้นของการแสดง/เล่นครั้งนี้

การที่ละครของเบกเกตต์เรื่องนี้ดูว่าไม่มีเนื้อเรื่อง ไม่มีการผูกปมและไม่มีความก้าวหน้าของเรื่องเล่าตามขนบละครแบบดั้งเดิมทำให้มี “กระบวนการสร้างนาฏกรรม” (dramatisation/dramatization) ที่แตกต่างออกไป กล่าวคือ ความเป็นนาฏกรรมไม่ได้เป็นผลจากการที่เรื่องดำเนินไป ตั้งแต่มีการผูกปมเรื่องจนกระทั่งการคลี่คลายปมในตอนจบ หากแต่เป็นผลของกระบวนการสร้างความตึงเครียด (tension) ที่เกิดขึ้นระหว่างการปรับเปลี่ยนสมการใหม่แต่ละครั้ง

พื้นที่บนเวทีก็เป็นหนึ่งในกรอบสภาวะสำคัญที่มีบทบาทในกระบวนการปรับเปลี่ยนรูปแบบนี้ด้วย เวทีเสนอภาพของ “ห้องที่ปราศจากเครื่องเรือน” (Beckett, 1957: 13) ที่มีประตูหนึ่งบานด้านขวามือของฉากและหน้าต่างสองบานบนผนังด้านขวาและซ้ายที่ลึกเข้าไปด้านในของเวที โครงแบบ (configuration) ของ “กระต๊อบ” (cabanon/cell), “หลุม” (trou/hole) หรือ “ที่หลบภัย” (refuge/refuge) (Beckett, 1957: 109, 56, 92) นี้ทำหน้าที่เป็น “พื้นที่” ที่เปิดรับการปะทะกันของคู่ตรงข้าม กล่าวคือ เป็นพื้นที่ปะทะระหว่างข้างในและข้างนอก (ห้องที่ปิดกับหน้าต่างที่เปิดออกสู่ภายนอก) ระหว่างที่นี่และที่อื่น (“Au-delà c'est... l'autre enfer”/“นอกเหนือจากที่นี่... คือ นรกอีกนรกหนึ่ง”) (Beckett, 1957: 41) ระหว่างการอยู่และการจาก (ซึ่งก็คือ “ทวิบถ”[12] dilemme/dilemma ของความสัมพันธ์ระหว่างโกลฟและแฮมม์)

---

*[12] พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายของ “ทวิบถ” ว่าหมายถึง “สถานที่ที่ทางทั้งสองผ่านกัน, สี่แยก” ในความหมายที่แคบลงมา “ทวิบถ” หมายถึงทางเลือกสองทางซึ่งขัดแย้งกันและทำให้ผู้ที่เลือกต้องอยู่ในสถานการณ์ที่กลืนไม่เข้าคายไม่ออก สำหรับบทละครเรื่องนี้ “ทวิบถ” ระหว่างการอยู่และการจากของโกลฟและแฮมม์นี้ถือเป็นหัวใจสำคัญของการสร้างความตึงเครียดในกระบวนการสร้างนาฏกรรม.*

ระหว่างการเคลื่อนไหวและการหยุดนิ่ง (ประโยค "Ça avance" ของแฮมม์ที่ขัดแย้งกับความรู้สึกของผู้ชม) ระหว่างเวลา (อดีต/ปัจจุบัน/อนาคต) และสภาพไร้เวลาที่ตัวละครดำเนินชีวิตอยู่

จะเห็นได้ว่าลักษณะ "ปิด" ของพื้นที่นี้ยิ่งตอกย้ำขั้วตรงข้ามของมัน (ลักษณะเปิด) อย่างสวนทางกับตรรกะทั่วไป กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ พื้นที่ "ปิด" นี้กลับเป็นพื้นที่ที่ "เปิด" รับ "ความเป็นไปได้" ในหลากหลายรูปแบบ เป็นพื้นที่ที่เบกเกตต์สามารถ "เล่น" กับ "ความเป็นไปได้" และเมื่อมองในมิติของกระบวนการสร้างความหมาย พื้นที่นี้ไม่ได้ "เสนอ" ความหมายที่ตายตัว หากแต่เปิดโอกาสให้ "ค้นหา" ความหมาย

ในเง่ของกลยุทธ์เกมหมากรุก ในช่วงสุดท้ายของการเล่น (Fin de partie/Endgame) หมากพระราชา/ขุน มักจะถูกจัดวางไว้ตรงกลางและเป็นตัวชูโรงที่สำคัญในการปรับเปลี่ยนรูปแบบของหน้ากระดาน ในแง่ของการสร้างบทละคร เราจะเห็นว่าพระราชา/ขุนคือแฮมม์ เขาเป็นตัวละครหลักที่ "เล่น" กับพื้นที่ปิดนี้อย่างชัดเจนที่สุด ในฉากเปิดและปิดของละคร แฮมม์อยู่ "ตรงกลาง" (Beckett, 1957: 13) ของห้องนี้และตลอดทั้งเรื่อง ความวิตกจริตเรื่อง "ตำแหน่ง" ของเขาเป็นหัวใจสำคัญของความสัมพันธ์ระหว่างเขากับโกลฟ ตั้งแต่ต้นเรื่องจนกระทั่งฉากสุดท้าย

> HAMM. — Fais-moi faire un petit tour. (Clov se met derrière le fauteuil et le fait avancer.) Pas trop vite ! (Clov fait avancer le fauteuil.) Fais-moi faire le tour du monde ! (Clov fait avancer le fauteuil.) Rase les murs. Puis amène-moi au centre. (Clov fait avancer le fauteuil.) J'étais bien au centre, n'est-ce pas ? (Beckett, 1957: 41)
> แฮมม์ — พาฉันไปเดินเล่นรอบๆ (โกลฟเดินไปอยู่ด้านหลังรถเข็นและเข็นไปข้างหน้า) อย่าเร็วเกิน ! (โกลฟเข็นรถไปข้างหน้า) พาฉันเดินทางไปรอบโลกเลย ! (โกลฟเข็นรถไปข้างหน้า) เข้าไปเลียบกำแพง แล้วพาฉันกลับมาตรงกลาง (โกลฟเข็นรถไปข้างหน้า) ฉันอยู่ตรงกลางมาตลอด ใช่ไหม?

ในขณะที่แฮมม์วิตกเรื่องการอยู่ตรงกลาง เราจะเห็นว่าตำแหน่งของโกลฟตลอดทั้งเรื่องคือ "ข้างเก้าอี้รถเข็น" ("près du fauteuil") ของแฮมม์ (ในเกมหมากรุก "เบี้ย" ซึ่งเป็นหมากที่ไม่มีความสำคัญจะกลายมาเป็นตัวหลักที่ต้องประกบพระราชาในช่วงเวลาวิกฤต) การเคลื่อนไหวเปลี่ยนตำแหน่งของตัวละครทั้งสองตลอดทั้งเรื่องจะเกิดขึ้นอย่างเชื่อมโยงกับตำแหน่ง ณ จุดเริ่มต้นนี้ ซึ่งทำหน้าที่เป็นเหมือน "จุดอ้างอิง" (point de référence/point of reference) ในทำนองเดียวกัน ตำแหน่งของนักก์กับเนลล์จึงมีอยู่ได้ตำแหน่งเดียวคือที่ "หน้าเวทีด้านซ้าย"[13] เท่านั้น เพื่อเปิดให้การเคลื่อนไหวของแฮมม์กับโกลฟเป็นไปได้มากที่สุด

ละครของเบกเกตต์เป็นละครที่เปิดพื้นที่ให้การตีความจากผู้กำกับละครน้อยมาก เนื่องจาก "บทกำกับการแสดง" (didascalies/stage direction) จะระบุท่าทางและการเคลื่อนไหว รวมถึงตำแหน่งของตัวละครไว้อย่างละเอียดทุกกระเบียดนิ้ว การเคลื่อนไหว (หรือหยุดนิ่งกับที่ ในกรณีของนักก์กับเนลล์) และ

---

[13] *"À l'avant-scène à gauche, recouvertes d'un vieux drap, deux poubelles l'une contre l'autre." "ที่ด้านหน้าของเวทีทางฝั่งซ้าย ปรากฏถังขยะสองใบตั้งประชันกัน ทั้งคู่ต่างถูกปกคลุมด้วยผ้าเก่าผืนหนึ่ง" (Beckett, 1957: 13).*

ตำแหน่งตัวละครนี้เป็นส่วนหนึ่งของปฏิบัติการทดลองสลับสับเปลี่ยนรูปแบบ (combinatoires/variations) เพื่อที่จะลดทอน (épuiser/exhaust) ความเป็นไปได้ทุกสถานการณ์ให้ค่อย ๆ หมดไป[14]

"พื้นที่" ทางกายภาพจึงมีบทบาทสำคัญในโครงสร้างของละครและเป็นกรอบเงื่อนไขที่จำเป็นสำหรับการปรับเปลี่ยนผลลัพธ์ของสมการความเป็นไปได้ แต่ในขณะเดียวกัน ลักษณะ "ปิด" ทางกายภาพของพื้นที่การแสดงนี้เองถูกทำให้เลือนรางลงจนเผยให้เห็นลักษณะ "เปิด" ของตัวมันเอง ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ในแง่นี้ ผู้ชมละคร *แฟง เดอ ปาร์ตี* จึงเข้าไปร่วมชม "การคลี่ออก"[15] ของพื้นที่ด้วยกระบวนการที่ย้อนแย้งซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของกฎเกณฑ์เริ่มต้นของ "โครงแบบ" ของเบกเกตต์

## คำพูด ภาษา เรื่องเล่า: การลดทอนหรือ "ศิลปะแห่งความล้มเหลว"

ในฐานะผู้ชม เราจะรู้สึกว่าละครเรื่องนี้มีบทพูดที่ซ้ำซาก จำเจ ไม่เคลื่อนไปข้างหน้า เหมือนกับว่าเป็นการก้าวย่ำอยู่กับที่ ประโยคและคำเดิม ๆ จะถูกเปล่งออกมาจากตัวละครทั้งสี่สลับกันไปมา ราวกับว่าเป็นคำพูดของใครก็ได้ ดังนั้น เราอาจมองว่าเบกเกตต์ต้องการนำเสนอ "ความเคลือบแคลงใจสงสัยเกี่ยวกับภาษาในฐานะที่เป็นเครื่องมือที่ใช้ในการสื่อสารของนุษย์" เพื่อชี้ให้เห็นว่า "คำต่าง ๆ ที่มีอยู่ในภาษานั้นไม่สามารถใช้สื่อความหมายที่ละเอียดลึกซึ้งได้ อีกทั้งภาษาที่ใช้กันมาแต่ดั้งเดิมยังเป็นตัวกีดขวางและขีดกั้นไม่ให้มนุษย์เข้าไปสัมผัสโลกที่แท้จริงได้" (ยุวพาส์ (ประทีปะเสน) ชัยศิลป์วัฒนา, 2552: 159) ซึ่งเป็นมุมมองลักษณะเดียวกับที่เรามองงานของเออแฌน โยเนสโก (Eugène Ionesco)

เพราะฉะนั้น การนำเสนอภาษาผ่านคำพูดของตัวละครในงานของเบกเกตต์จึงเป็นการนำเสนอความล้มเหลวของการสื่อสารระหว่างกันของมนุษย์ ซึ่งก็สะท้อน "ภาวะแปลกวิสัย" ไร้ความหมายไร้ประโยชน์ของการมีชีวิตอยู่ของมนุษย์ การตีความเพื่อให้ความหมายเช่นนี้กับภาษาในงานของเบกเกตต์อาจไม่ใช่การตีความที่ผิด แต่เป็นการละเลยที่จะ "สำรวจ" และตั้งคำถามกับมุมมองด้านอื่น ๆ ที่ตัวบทนำเสนอ อีกทั้งยังเป็นการกระโดดไปสู่ข้อสรุปง่าย ๆ ที่เป็นสูตรสำเร็จสำหรับใช้กับบทละครทุกเรื่องที่ถูกจัดอยู่ในแนวแปลกวิสัย

ใน *แฟง เดอ ปาร์ตี* เราจะเห็นว่าจะมีประโยคซ้ำ ๆ บางประโยคที่กลับไปมาตลอดทั้งเรื่อง เช่น "ฉัน(จะ)ไปจากแก" ของโกลฟ, "ยังไม่ถึงเวลายาของฉันอีกหรือ?" หรือ "มันขยับไปข้างหน้า" ของแฮมม์, "บางสิ่งบางอย่างเดินไปตามทางของมัน" ของโกลฟเพื่อตอบคำถามของแฮมม์ที่ว่า "เกิดอะไรขึ้น" (Beckett,

---

[14] *ในบทละครสำหรับโทรทัศน์เรื่อง Quad (เขียนในปี 1980 สำหรับสถานีโทรทัศน์เยอรมัน Süddeutscher Rundfunk) เบกเกตต์ได้ทดลองปฏิบัติการเปลี่ยนรูปแบบและลดทอนความเป็นไปได้นี้อย่างมีนัยสำคัญที่สุด กล่าวคือตัวละครทั้งสี่มีลักษณะเหมือนกัน ไม่มีบทพูดแต่จะเคลื่อนไหวย้ายตำแหน่งตลอดเวลา โดยจะเดินสลับไปมาเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส เป็นบทละครที่ใกล้เคียงกับ "การเต้น" (chorégraphie/choreography) อย่างมาก ก้าวแต่ละก้าวจะถูกกำหนดทั้งทิศทางและระยะเวลาไว้อย่างละเอียด.*

[15] *"(...) l'espace est devenu un élément essentiel de la construction. Le spectateur assiste pendant le spectacle à son étalonnage, qui fait partie du protocole." "พื้นที่ได้กลายเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของการประกอบสร้างบทละคร ระหว่างการแสดง ผู้ชมจะได้เห็นการคลี่ออกของพื้นที่ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของกฎเกณฑ์เริ่มต้น" (Clément & Noudelmann, 2006: 73).*

1957: 28,49) ประโยคเหล่านี้จะทำหน้าที่คล้ายกับ "บทสร้อย" ในเพลงหรือบทกวีที่เปิดพื้นที่ให้กับการกำหนด "เนื้อเพลง" ที่มีเนื้อหาในแต่ละช่วงที่ไม่เหมือนกัน ถ้าเรามองว่าส่วนประกอบทุกส่วนในบทละครเรื่องนี้ ไม่ว่าจะเป็นตัวละครหรือพื้นที่ทางกายภาพของเวทีเป็นส่วนประกอบสำคัญในสมการของการทดลองแสดง/เล่นกับผลลัพธ์แล้ว คำพูดที่ถูกเปล่งออกมาบนเวทีก็มีส่วนสำคัญในปฏิบัติการครั้งนี้ด้วยเช่นกัน

คำพูดของตัวละครใน *แฟง เดอ ปาร์ตี* ที่ดูเหมือนสะเปะสะปะและไร้ระเบียบ แท้จริงแล้วเป็นสิ่งที่ถูกกำหนดและจัดวางอย่างมีระเบียบและแม่นยำที่สุด ดังที่เบกเกตต์พูดกับนักแสดงระหว่างการซ้อมเตรียมการแสดงละครเรื่องนี้ว่า "ไม่มีเรื่องบังเอิญใน *แฟง เดอ ปาร์ตี*" ("there are no accidents in Endgame") (Macmillan & Fehsenfeld, 1998: 212) ดังนั้น ในกระบวนการลดทอนสิ่งที่ไม่สำคัญสำหรับการมีอยู่ให้เหลือเพียงสารัตถะของการมีอยู่ มนุษย์จึงต้องกลายเป็น "สิ่งที่มีอยู่-คำพูด" อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ("มีอยู่" ได้ภายใต้เงื่อนไขที่จำกัดของสภาพร่างกาย ภาวะการอยู่เป็นคู่และในพื้นที่ปิดดังที่กล่าวไปแล้ว)

ตัวละครสองตัวคือนักก์และเนลล์สะท้อนมโนทัศน์ของ "สิ่งที่มีอยู่-คำพูด" ได้อย่างมีนัยสำคัญในทางกายภาพ พวกเขาไม่สามารถเคลื่อนไหวเองได้และถูกจับให้อยู่ในถังขยะ, "บทบาท" (fonction/function) ที่เหลืออยู่สำหรับตัวละครสองตัวนี้คือ กิน นอนและเล่าเรื่อง

NAGG. — J'ai perdu ma dent.
NELL. — Quand cela ?
NAGG. — Je l'avais hier.
NELL (élégiaque). — Ah hier !
Ils se tournent péniblement l'un vers l'autre.
NAGG. — Tu me vois ?
NELL. — Mal. Et toi ?
NAGG. — Quoi ?
NELL. — Tu me vois ?
NAGG. — Mal.
NELL. — Tant mieux, tant mieux.
NAGG. — Ne dis pas ça. (Un temps.) Notre vue a baissé.
NELL. — Oui. (Beckett, 1957: 30)
นักก์ — ฟันฉันร่วง
เนลล์ — เมื่อไหร่หรือ ?
นักก์ — เมื่อวานฉันยังมีฟันอยู่เลย
เนลล์ (น้ำเสียงเศร้า)— อา เมื่อวาน !
พวกเขาหันเข้าหากันอย่างยากลำบาก

นักก์ — เธอมองเห็นฉันไหม ?

เนลล์ — ไม่ค่อยชัด แล้วเธอล่ะ ?

นักก์ — อะไรนะ

เนลล์ — เธอมองเห็นฉันไหม ?

นักก์ — ไม่ค่อยชัด

เนลล์ — ดีแล้วล่ะ ดีแล้ว

นักก์ — อย่าพูดอย่างนั้นซิ (หยุดครู่หนึ่ง) สายตาเราแย่ลง

เนลล์ — ใช่

เราจะเห็นว่าบทสนทนาบทแรกระหว่างนักก์และแนลล์ในตอนต้นเรื่องนี้เสนอ “ปฏิบัติการลดทอน” ในรูปของ “ความล้มเหลว/การพลาดเป้า”[16] โดยผ่านบทสนทนาที่ลักลั่น จากการที่ไม่มีฟัน (ซึ่งเราก็ไม่แน่ใจว่าจริงๆ แล้ว “เมื่อวาน” นักก์ยังมีฟันอยู่หรือไม่) ไปสู่เรื่องสายตาที่ “แย่ลง” แต่กลับเป็นสิ่งที่ “ดี” คำว่า mal (เป็นคำวิเศษณ์ที่สามารถแปลโดยทั่วไปได้ว่า “แย่” หรือ “ไม่ดี”) เป็นคำที่เราจะพบมากเป็นพิเศษในงานช่วงหลังของเบกเกตต์ โดยเฉพาะในบทร้อยแก้วสำคัญที่ชื่อว่า *Mal vu mal dit (Ill Seen Ill Said)* ในงานชิ้นนี้ ความล้มเหลวของการมองและการพูดจะเป็นโจทย์สำคัญที่ผู้เล่าเรื่องพยายามสำรวจในทุกแง่มุม ดังนั้น จะเห็นได้ว่า คำว่า mal นี้จึงเป็นคำที่เป็นประเด็นสำคัญในกระบวนการหักลบหรือลดทอน ซึ่งเราสามารถเรียกได้ว่า “ศิลปะแห่งความล้มเหลว”[17] (la poétique de l’échec/the poetics of the failure)

“กระบวนการลดทอน” (ในความหมายของการค่อยๆ เอาออกมาใช้ให้หมดไปทีละส่วน — épuiser/exhaust) ในรูปของ “ความล้มเหลว/การพลาดเป้า” นี้ไม่ได้เป็นไปเพียงเพื่อจะสื่อว่าภาษาล้มเหลวหรือการสื่อสารล้มเหลว หากเป็นส่วนหนึ่งของปฏิบัติการทดลองค้นหาผลลัพธ์ในรูปแบบที่หลากหลาย ดังจะเห็นได้จากบทพูดที่ตามมาทันทีหลังจากบทพูดเรื่อง “ความเสื่อมถอยของการมองเห็น” ดังที่ได้ยกเป็นตัวอย่างไปแล้ว

NAGG. — Tu m’entends ?

NELL. — Oui. Et toi ?

NAGG. — Oui. (Un temps.) Notre ouïe n’a pas baissé.

NELL. — Notre quoi ?

---

*[16] นักก์และเนลล์สายตาแย่ลง แต่เนลล์กลับบอกว่า “ดีแล้วล่ะ ดีแล้ว” เบกเกตต์จงใจเล่นกับคู่คำที่ขัดแย้งคือ “mal” (ไม่ดี,แย่) และ “mieux” (ดีขึ้น) ทำให้ความหมายที่ต้องการสื่อ “ล้มเหลว” เป็นการตั้งใจให้การสนทนา “พลาดเป้า” ผลก็คือความไม่ลงรอยของบทสนทนาซึ่งทำให้ “วิถี” ของความหมายกลับมาตกใกล้ๆ กับจุดเริ่มต้น แทนที่จะไปตกข้างหน้าในรูปของ “ความก้าวหน้า” ของการดำเนินเรื่อง.*

*[17] ในบทความนี้ “ศิลปะแห่งความล้มเหลว” คือกลยุทธ์การประพันธ์ของเบกเกตต์ที่มีเป้าหมายคือ “ความล้มเหลว/การพลาดเป้า” ในการสื่อสาร โดยผ่าน “กระบวนการหักลบหรือลดทอน” ซึ่งเลือกใช้คำ/กลุ่มคำคู่ตรงข้ามหรือคำ/กลุ่มคำที่ลักลั่นในเชิงความหมายต่อเนื่องกันไปในบทสนทนา นี่คือปฏิบัติการในระดับของประโยคและในระดับของโครงสร้างส่วนต่างๆ ของบทประพันธ์ นอกเหนือจากนั้น ในระดับของการเล่าเรื่อง กระบวนการนี้จะมุ่งไปที่การพยายามใช้เรื่องเล่าให้หมด (โดยเฉพาะในกรณีของแฮมม์) ดังจะเห็นได้จากบทวิเคราะห์ที่ตามมานี้.*

NAGG. — Notre ouïe.

NELL. — Non. (Un temps.) As-tu autre chose à me dire ?

NAGG. — Tu te rappelles ?

NELL. — Non.

NAGG. — L'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles.

Ils rient.

NELL. — C'était dans les Ardennes. (Beckett, 1957: 30-31)

นักก์ — เธอได้ยินฉันไหม ?

เนลล์ — ได้ยิน แล้วเธอล่ะ ?

นักก์ — ได้ยิน (หยุดครู่หนึ่ง) หูของเราแย่ลง

เนลล์ — อะไรของเรานะ ?

นักก์ — หูของเรา

เนลล์ — ไม่หรอก (หยุดครู่หนึ่ง) เธอมีอะไรพูดกับฉันอีกไหม ?

นักก์ — เธอจำ...

เนลล์ — ไม่ได้

นักก์ — อุบัติเหตุทางจักรยานที่เราต้องเสียขา

ทั้งคู่หัวเราะ

เนลล์ — มันเกิดขึ้นที่อาร์แดนน์[18]

การทดลองเปลี่ยนส่วนประกอบต่างๆ ของสมการในระดับของ "คำ" (โดยคงโครงสร้างเดิมไว้และการใช้สำนวนที่ดูเผินๆ เหมือนซ้ำไปซ้ำมา) ทำให้ผลลัพธ์ของ "กระบวนการลดทอน" ค่อยๆ ขยับจากเรื่อง "ฟันที่ร่วงไป" และ "การมองเห็น" ไปสู่ "การได้ยิน" ซึ่งนำไปสู่ "การเล่าเรื่อง" ในท้ายที่สุด เมื่อส่วนประกอบต่างๆ ของการมีอยู่ค่อยๆ ถูกลดทอนลงเรื่อยๆ ตัวละครจึงต้องเผชิญหน้ากับสิ่งเดียวที่พวกเขามีนั่นคือ "การเล่าเรื่อง" โดยผ่าน "ภาษา"

สำหรับนักก์กับเนลล์ เรื่องที่พวกเขาเล่าคือเรื่องราวในอดีต (ตอนที่เสียขา, มุขตลกเรื่องช่างตัดเสื้อที่นักก์เคยเล่าให้เนลล์ฟังที่ทะเลสาบเดอโกม — lac de Côme) แต่เป็นเรื่องราวที่พร่ามัวลงเรื่อยๆ และจะถูกคั่นด้วยหัวข้อสนทนาที่เป็น "เรื่องนอกเรื่อง" ไม่ว่าจะเป็นเรื่องขี้เลื่อยหรือทรายที่อยู่ในถังขยะ เรื่องขนม เรื่องการเกาหลัง ฯลฯ เป็นเรื่องราวที่ค่อยๆ เลือนรางจนเหลือเพียงเศษเสี้ยว ดังประโยคของเนลล์ที่ว่า

(...) Tu peux le croire ? (...) Que nous nous sommes promenés sur le lac de Côme. (Beckett, 1957: 36)

(...) เธอเชื่อไหม (...) ว่าเราเคยไปเดินเล่นกันที่ทะเลสาปเดอโกม

---

[18] *เล อาร์แดนน์ (les Ardennes) เป็นชื่อเรียกของจังหวัด (département) หนึ่งซึ่งตั้งอยู่ในแคว้นช็องปาญ-อาร์แดนน์ (Champagne-Ardennes) ทางตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศฝรั่งเศสติดกับพรมแดนประเทศเบลเยี่ยม.*

หรือประโยคของนักก์ที่ว่า

Je la raconte mal (Un temps. Morne.) Je raconte cette histoire de plus en plus mal. (Beckett, 1957: 37)
ฉันเล่าเรื่องนี้ได้แย่มาก (หยุดครู่หนึ่ง ท่าทางเศร้า) ฉันเล่าเรื่องนี้แย่ขึ้นเรื่อยๆ

ความลักลั่นระหว่างเรื่องที่เล่า เรื่องนอกเรื่องและการวิพากษ์สงสัยสิ่งที่ตัวเองกำลังเล่าอยู่นี้เอง ที่เป็นส่วนสำคัญของ “ศิลปะแห่งความล้มเหลว”

สำหรับตัวละครพระราชาอย่างแฮมม์ การเล่าเรื่องหาใช่การฆ่าเวลาที่เหลืออยู่ไม่ แต่เป็นความพยายาม “ก้าวไปข้างหน้า” (avancer/ในภาษาอังกฤษเบกเกต์ใช้คำว่า get on) ภายใต้คำที่มีอยู่อย่างจำกัด เรื่องเล่าของแฮมม์ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของจิตรกรบ้าหรือเรื่องของชายคนหนึ่งที่เดินทางไกลมาขอให้แฮมม์รับเลี้ยงลูกของเขา (ซึ่งเราสามารถเข้าใจได้ว่าเด็กคนนั้นคือโกลฟ) (Beckett, 1957: 62, 70-75) เป็นความพยายามทดลองกับความเป็นไปได้ทั้งหมดของคำในภาษา เป็นความพยายามใช้เรื่องเล่าให้หมดไป (épuiser l'histoire/exhaust the story) ซึ่งเขาเองก็ตระหนักถึงข้อนี้ดี

HAMM. — Je n'en ai plus pour longtemps avec cette histoire. (Un temps.) A moins d'introduire d'autres personnages. (Un temps.)
Mais où les trouver ? (Un temps.) Où les chercher ?
แฮมม์ — ฉันใกล้จะจบเรื่องนี้ในอีกไม่นานแล้ว (หยุดครู่หนึ่ง) นอกเสียจากเพิ่มตัวละครอื่น (หยุดครู่หนึ่ง) แต่จะไปหาที่ไหน ? (หยุดครู่หนึ่ง) หาพวกมันได้ที่ไหน ?
เมื่อเรื่องเล่าซึ่งเป็น “สมบัติ” สุดท้ายกำลังจะหมดไป สิ่งที่ตามมาคือ “การหยุด” (หยุดการเคลื่อนไหว/หยุดพูด)
HAMM. — Un jour tu te diras, Je suis fatigué, je vais m'arrêter. Qu'importe la posture! (Beckett, 1957: 54)
แฮมม์ — วันหนึ่ง เธอจะบอกกับตัวเองว่า ฉันเหนื่อยแล้ว ฉันจะหยุด ไม่ว่าจะอยู่ในท่าใดก็ตาม!

หรือ

CLOV. (se redressant.) — J'aime l'ordre. C'est mon rêve. Un monde où tout serait silencieux et immobile
et chaque chose à sa place dernière, sous la dernière poussière. (Beckett, 1957: 78)
โกลฟ (ยืดตัวขึ้นอีกที) — ฉันชอบความเป็นระเบียบ มันคือความฝันของฉัน โลกใบหนึ่งซึ่งทุกอย่างจะเงียบและหยุดเคลื่อนไหว และสิ่งแต่ละสิ่งจะอยู่ที่ตำแหน่งสุดท้ายของมัน ใต้ฝุ่นกองสุดท้าย

เมื่อ “คำ” ได้ถูกใช้ไปกับการทดลองปรับเปลี่ยนบทสนทนาและความหมายของคำถูกตั้งคำถาม

CLOV. — Je le demande aux mots qui restent — sommeil, réveil, soir, matin. Ils ne savent rien dire. (Beckett, 1957: 108)
โกลฟ — ฉันถามสิ่งนี้กับคำที่เหลืออยู่ — การนอน การตื่น กลางคืน ตอนเช้า คำเหล่านี้ไม่รู้จะสื่อความหมายอะไร

เพราะฉะนั้น สิ่งเดียวที่ต้องตามมาคือ “ความเงียบ”

HAMM. — Hier ! Qu’est-ce que ça veut dire. Hier !

CLOV. (avec violence.) — Ça veut dire il y a un foutu bout de misère. J’emploie les mots que tu m’as appris.

S’ils ne veulent plus rien dire apprends-m’en d’autres. Ou laisse-moi me taire. (Beckett, 1957: 62

แฮมม์ — เมื่อวาน ! หมายความว่าไง เมื่อวาน !

โกลฟ (ด้วยความรุนแรง) — ก็หมายความว่ามีความทุกข์ยากเลวๆ อยู่ก้อนหนึ่ง ฉันใช้คำที่แกสอน

ถ้าคำพวกนี้ไม่มีความหมายอะไรแล้ว แกก็สอนคำอื่นให้ฉันซิ หรือไม่ก็ปล่อยให้ฉันเงียบซะ

แต่ก็เป็นแฮมม์อีกที่ถามว่า “Mais de quoi peuvent-ils parler, de quoi peut-on parler encore?” (Beckett, 1957: 62) “พวกเขาจะพูดเรื่องอะไรได้อีกล่ะ เรายังจะพูดถึงอะไรได้อีกบ้าง?” จะเห็นว่าจากสรรพนาม “พวกเขา” (ซึ่งคือนักก์กับเนลล์) แฮมม์เปลี่ยนสรรพนามเป็น “เรา” ซึ่งก็คือแฮมม์ โกลฟ หรืออาจจะหมายถึงเราทุกคนที่ต้อง “พูด”

ตลอดเรื่อง *แฟง เดอ ปาร์ตี* เราได้เข้าไปร่วม “ชม” ความพยายามในการจัดวาง การลองสลับปรับเปลี่ยนรูปแบบและการค่อยๆ ลดทอนทุกสิ่งทุกอย่างที่สามารถทำได้ โดยผ่าน “ศิลปะการล้มเหลว” ที่ทำหน้าที่ขับเคลื่อนเรื่องเล่าที่ดูเหมือนอยู่กับที่ให้ไปข้างหน้าทีละนิด อย่างไรก็ตาม โจทย์สุดท้ายยังคงเหลืออยู่: เมื่อสุดท้ายแล้วเราเป็นได้เพียงแค่ “สิ่งที่มีอยู่-คำพูด” เราจะเหลืออะไรให้พูดได้อีกในเมื่อเราพูด “ใกล้” จะหมดทุกเรื่องแล้ว? หรือในอีกนัยหนึ่ง เราจะล้มเหลวในการเล่าเรื่องได้อย่างไร ถ้าเรายังมีเสียงอยู่? และท้ายที่สุดแล้ว ภาษาจะนำไปสู่ความเงียบได้อย่างไร?

HAMM. — C’est cassé, nous sommes cassés. (Un temps.) Ça va casser. (Un temps.) Il n’y aura plus de voix. (Beckett, 1957: 70)

แฮมม์ — มันพังแล้ว เราพังแล้ว (หยุดครู่หนึ่ง) มันจะพังแล้ว (หยุดครู่หนึ่ง) จะไม่มีเสียงอีกต่อไปแล้ว

## “จุดจบ” ที่ไม่สิ้นสุด: ความเป็นไปได้และความเงียบ

โจทย์สุดท้ายนี้จะนำเรากลับมาที่ประโยคเปิดของละครคือ

CLOV. (regard fixe, voix blanche.) — Fini, c’est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. (Beckett, 1957: 15)

โกลฟ (สายตานิ่ง น้ำเสียงว่างเปล่า) — จบแล้ว มันได้จบแล้ว มันจะจบ มันอาจจะจบ

“การจบ” หรือ “จุดจบ” เป็นประเด็นหลักของละครเรื่องนี้และเป็น “แนวเรื่องนำ” หรือ leitmotif ที่จะกระจายออกตั้งแต่ต้นจนจบ (ในรูปแบบของโครงสร้างประโยคเดิมแต่ส่วนประกอบภายในของประโยค

จะเปลี่ยนไป) ตั้งแต่เรื่องเปิด เรารู้สึกได้ว่าเรื่องต้องไม่ "จบ" ง่าย ๆ แน่ เหมือนกับที่แฮมม์ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับการเล่าเรื่องว่า แม้ว่า "จุดจบอยู่ที่จุดเริ่มต้น แต่จะอย่างไรก็ตาม เราก็ต้องเล่าต่อไป" และต่อด้วยประโยคที่ว่า "ฉันอาจจะเล่าเรื่องต่อ เล่ามันให้จบและเริ่มต้นเรื่องใหม่อีกเรื่องหนึ่ง"[19]

ดังนั้น ท้ายที่สุดแล้ว เราจึงสามารถมองละครเรื่องนี้ว่าเป็นความพยายามในการ "สำรวจ" และการ "ทดลอง" หลากหลายรูปแบบของ "การจบ" เพื่อให้ได้ "ตอนจบ" ของเรื่องที่ลงตัวที่สุด ในแง่นี้ คำถามที่ว่าเรื่องจะจบหรือไม่จบจึงไม่สำคัญเท่ากับว่าจะจบอย่างไรหรือจะมี "ความเป็นไปได้" ในการจบอย่างไร ดังประโยคของแฮมม์ที่ตอบโต้โกลฟซึ่งพูดว่า "ตอนจบเจ๋งมาก" ว่า "ฉันชอบตรงกลางมากกว่า"[20]

คำว่า "อาจจะ" (peut-être/nearly) ที่ปรากฏอยู่ในประโยคเปิดละครจึงมีความสำคัญมาก เนื่องจากเป็นคำที่เปลี่ยนแปลงความหมายที่ตายตัวของ "จบแล้ว มันได้จบแล้ว" ให้เปิดกว้างออกสู่ความไม่แน่นอน (incertitude/uncertainty) "มันอาจจะจบ" ในแง่นี้ "อาจจะ" จึงเป็นคำที่เปิดพื้นที่ให้กับ "ความเป็นไปได้"

เมื่อความเป็นไปได้ของการจบได้ถูกเปิดกว้างไว้ตั้งแต่ต้น แล้วเราจะเข้าใจ "ตอนจบ" ของละครเรื่องนี้ได้อย่างไร ?

ในท้ายสุดของละคร เราจะเห็นโกลฟในชุดพร้อมออกเดินทาง ใส่หมวกปานามา ถือร่มและเสื้อกันฝนพร้อมกับกระเป๋าเดินทาง โกลฟย้ายตำแหน่งจากการยืนอยู่ "ข้างเก้าอี้รถเข็น" ไปยืนอยู่ใกล้กับประตู และละครก็จบลงด้วยภาพที่แฮมม์นั่งบนเก้าอี้รถเข็น "ตรงกลาง" เวทีและโกลฟยืนใกล้กับประตูแต่ "ไม่ขยับเขยื้อน" (Beckett, 1957: 110) ไปไหน

อีวาน โฮโรวิตซ์ (Horowitz, 2004: 127) เสนอว่า เราควรจะมองฉากจบของเรื่องนี้ในแง่ของความเป็นไปได้หรือ "ทั้งคู่/อาจจะ" ("both/peut-être") คือ ไม่ใช่ทางเลือกใดทางเลือกหนึ่ง (โกลฟจากไป "หรือ" ไม่จาก) แต่เป็นไปได้ว่าโกลฟจากไป "และ" เป็นไปได้ว่าโกลฟไม่ไป (คือเป็นไปได้ทั้งสองทางนั่นเอง)

ดังนั้น ตอนจบของละครเรื่องนี้จึงไม่อาจมองว่าเป็น "จุดจบแห่งการเริ่มต้น" (บัณฑูร ราชมณี, 2552: 72-87) ได้ แต่ต้องมองว่าเป็น "การเริ่มต้นของจุดจบที่ไม่สิ้นสุด" ดังคำพูดของแฮมม์ในบทพูดสุดท้ายของเขาว่า

> HAMM. — A moi. (Un temps.) De jouer. (Un temps. Avec lassitude.)
> Vieille fin de partie perdue, finir de perdre.
> แฮมม์ — ตาฉัน (หยุดครู่หนึ่ง) เล่น (หยุดครู่หนึ่ง ด้วยความเมื่อยล้า)
> ตอนจบแบบเก่าของเกมที่แพ้ไปแล้ว ทำให้การแพ้จบสิ้นลงเสียที"

---

[19] *"La fin est dans le commencement et cependant on continue (Un temps.) Je pourrais peut-être continuer mon histoire, la finir et en commencer une autre." (Beckett, 1957: 91).*

[20] *"CLOV. — La fin est inouïe. HAMM. — Je préfère le milieu." (Beckett, 1957: 67).*

ละครเรื่องนี้คือ "การเล่น" จุดจบซ้ำแล้วซ้ำเล่าอย่าง "ไม่สิ้นสุด", คือ การเล่น "ความล้มเหลว" ("แพ้") ในทุกๆ แง่มุมของความเป็นไปได้ ในแง่นี้ เราจึงไม่สามารถมอง *แฟง เดอ ปาร์ตี* ว่าเป็นวงกลม (cercle/circle) ในลักษณะเดียวกับข้อเสนอของแฮมม์ที่ว่า "จุดจบอยู่ที่จุดเริ่มต้น" ได้ หากแต่เป็นวงกลมที่หมุนเวียนปรับได้หลากหลายองศา (spirale/spiral) และแตกแขนงออกได้ในทุกทิศทาง เช่นดัง "เสียงสะท้อน" ที่โต้ตอบกัน

> The Play is full of echoes. They answer each other.[21]
> ละครนี้เต็มไปด้วยเสียงสะท้อนที่ตอบโต้ระหว่างกัน

สิ่งที่ละครเรื่องนี้หยิบยื่นให้กับเราจึงไม่ใช่ "คำตอบ" แต่เป็น "ความพยายาม" ในการ "หา" คำตอบที่อาจจะมีและอาจจะไม่มีอยู่ก็ได้ เป็นการเสนอ "ความเป็นไปได้" ของ "รูปแบบของการมีอยู่" โดยผ่าน "ศิลปะแห่งความล้มเหลว/การพลาดเป้า" ดังคำของเบกเกตต์ที่ว่า "to make of failure a howling success" (Federman, 2006: 90) "เพื่อทำให้ความล้มเหลวกลายเป็นความสำเร็จที่ก้องกังวาน" หรือ "Essayer encore. Rater encore. Rater mieux." (Beckett, 1991: 8) "พยายามอีกหน พลาดอีกหน พลาดให้ดีกว่าเดิม" เป็นความพยายามหาคำตอบภายใต้เงื่อนไขที่จำกัดของศิลปะการประพันธ์ที่เชื่อมระหว่างความละเอียดถี่ถ้วนทุกกระเบียดนิ้วกับความวุ่นวายยุ่งเหยิง ระหว่างความเข้มงวดกับความยืดหยุ่น ระหว่างเสียงหัวเราะกับตลกร้าย ระหว่างความอ่อนโยนและความรุนแรง

จะเห็นได้ว่าภายใต้ "สภาพปรากฏ" (apparence/appearance) ของละครที่ย่ำอยู่กับที่เป็นวงกลม *แฟง เดอ ปาร์ตี* เป็นละครที่มีพลวัตและเปิดรับ "ความเป็นไปได้" โดยอาศัยการสำรวจและทดลองกับ "รูปแบบ" ที่หลากหลาย เบกเกตต์ได้บ่อนเซาะความเป็นละครเวทีและตั้งคำถามกับศาสตร์การประพันธ์ละคร (dramaturgie/dramaturgy) เขาแทนที่การดำเนินเรื่องด้วยการเสนอสภาวะหยุดนิ่ง (immobilité/immobility) ที่ดูผิวเผินว่าเป็นการนิ่งอยู่กับที่ (statique/static) โดยใช้เทคนิคของการลดทอนและสลับโครงสร้างอย่างซ้ำไปซ้ำมาเพื่อสร้าง "ความตึงเครียด" (tension) ที่กลายมาเป็นหัวใจของนาฏกรรม

ในฐานะผู้ชม ความรู้สึกที่มักจะเกิดกับเราระหว่างชมละครของเบกเกตต์ก็คือความกระอักกระอ่วนใจระคนความอึดอัด เนื่องจากสิ่งที่เราเห็นบนเวทีคือความยุ่งเหยิงอลหม่านของสัญญะ[22] เราไม่สามารถยึดกับ "ความหมาย" ใดความหมายหนึ่งได้ เนื่องจากสัญญะเหล่านี้ที่สลับเปลี่ยนไปมาจะ

---

[21] *หนึ่งในประโยคที่โด่งดังของเบกเกตต์ (Gontarski, 1992: xxi).*

[22] *"สัญญะ" (signe/sign) เป็นมโนทัศน์ (concept) สำคัญสำหรับภาษาศาสตร์โครงสร้างและสัญวิทยาที่มีแฟร์ดิน็อง เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) เป็นผู้บุกเบิก "สัญญะ" คือ "อะไรก็ได้ที่ก่อให้เกิดความหมายโดยการเทียบเคียงให้เห็นถึงความแตกต่างไปจากสิ่งอื่นและคนในสังคมยอมรับหรือเข้าใจ" (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545: 17-30) ภาษาเป็นระบบของสัญญะไม่ต่างจากตัวอักษรของคนหูหนวก พิธีกรรมต่างๆ กฎเกณฑ์มารยาทในสังคม แม้กระทั่งช่องว่างระหว่างบรรทัดในงานวรรณกรรม ฯลฯ ในแง่นี้ ทุกสิ่งที่เกิดขึ้นบนเวทีละคร ไม่ว่าจะเป็นคำพูดหรือความเงียบ การกระทำหรือการนิ่งเฉย การเคลื่อนไหวหรือการหยุดนิ่ง ล้วนแต่เป็นสัญญะย่อยของระบบสัญญะใหญ่ซึ่งก็คือการแสดงหรือบทละครทั้งบทนั่นเอง*

ทำลายความหมายของตัวมันเองผ่าน “ศิลปะแห่งความล้มเหลว” การพยายามตีความและให้ความหมายกับสิ่งที่ถูกนำเสนอในบทละครของเหล่านักวิจารณ์จึงเป็นสิ่งสั่นคลอนเนื่องจากไม่สามารถวิจารณ์ได้ตามขนบการชมละครเวทีทั่วไป นี่คือเหตุผลว่า ทำไมงานของนักเขียนชาวไอริชคนนี้ยังคงขึ้นชื่อว่าเข้าใจยาก คลุมเครือ และยากจะหาคำจำกัดความได้และทำไมผู้คนทั่วโลกในวงการวรรณกรรมจึงยกย่องให้เขาเป็นหนึ่งในนักเขียนที่สำคัญ เพราะเราไม่อาจ “ประพันธ์” และ “อ่าน” งานวรรณกรรมในแบบเดิมได้อีกต่อไปแล้วหลังจากที่ได้รู้จักกับงานของเบกเกตต์

แล้วเบกเกตต์ค้นหาอะไร? คำตอบสำหรับคำถามนี้ “อาจจะ” อยู่ในคำพูดของแฮมม์ในหน้าสุดท้ายของบทละครเรื่องนี้

> HAMM. — (...) Puisque ça se joue comme ça... (il déplie le mouchoir) jouons ça comme ça... (il déplie)...
>
> et n’en parlons plus... (il finit de déplier)... ne parlons plus. (Beckett, 1957: 112)
>
> แฮมม์ — (...) ในเมื่อต้องเล่นกันแบบนี้... (เขาคลี่ผ้าเช็ดหน้าออก) ก็จงเล่นกันแบบนี้เถอะ... (เขายังคลี่อยู่)... และก็ไม่ต้องพูดกันอีกต่อไปแล้ว... (เขาคลี่ผ้าเช็ดหน้าเสร็จ)...ไม่ต้องพูดกันอีกต่อไปแล้ว...

ในการสำรวจ “ความเป็นไปได้” นี้ สิ่งที่สำคัญที่สุดอาจจะไม่ได้อยู่ใน “คำพูด” “เรื่องเล่า” หรือแม้กระทั่ง “ภาษา” ก็เป็นได้ แต่ “อาจจะ” เป็น “อะไรบางอย่าง” ที่ผู้ดู/ผู้อ่านสามารถสัมผัสได้เบาๆ ในสภาวะ “ระหว่าง” หรือ “ก้ำกึ่ง” (au seuil/in between) อะไรบางอย่างนั้น “อาจจะ” อยู่ระหว่างบรรทัด ระหว่างเสียงพูดหรือ “อาจจะ” อยู่ในบทกำกับเวที “(หยุดครู่หนึ่ง)” ที่มีดาษดื่นบนหน้ากระดาษก็เป็นได้

ท้ายที่สุดแล้ว อะไรบางอย่างนั้นอาจจะอยู่ในพื้นที่ ”ระหว่าง” ณ ช่วงเวลาเพียงอึดใจเดียวเท่านั้น ช่วงอึดใจที่ “ภาษา” จะ “ล้มเหลว” ?

ตามที่อแลง บาดิยู (Badiou, 1995: 30,69) ได้กล่าวไว้ว่างานของเบกเกตต์เป็น “การให้พื้นที่กับการมีอยู่” (“l’assignation du lieu de l’être”) เป็นความพยายาม “ตรึง/เหนี่ยวเวทีของการมีอยู่” (“fixer la scène de l’être”) พื้นที่/เวทีนั้นอาจไม่ใช่พื้นที่ของ “ภาษา” แต่ “อาจจะ” เป็นพื้นที่ของ “ความเงียบ” และ “การหยุดเคลื่อนไหว” ก็เป็นได้?

> HAMM. — (...) Je serai là, dans le vieux refuge, seul contre le silence et... (Il hésite) ...l’inertie. Si je peux me taire, et rester tranquille, c’en sera fait, du son, et du mouvement. (Beckett, 1957: 92)
>
> แฮมม์ — (...) ฉันจะยังอยู่ที่นี่ ในที่หลบภัยเก่าๆ แห่งนี้ คนเดียวกับความเงียบและ... (เขาลังเล) ...ความเฉื่อยชา ถ้าฉันสามารถเงียบได้และอยู่เฉยๆ มันก็จะจบ ทั้งเสียงและการเคลื่อนไหว.

ในปี 1968 เมื่อชาร์ลส์ จูเลียต (Charles Juliet) ถามเบกเกตต์เกี่ยวกับการเขียน เขาตอบว่า

> L'écriture m'a conduit au silence (...) Cependant, je dois continuer... Je suis face à une falaise et il me faut avancer. C'est impossible n'est-ce pas. Pourtant, on peut avancer. Gagner quelques misérables millimètres... (Juliet, 1999, 21)
>
> การเขียนนำผมไปสู่ความเงียบ (...) แต่อย่างไรก็ตาม ผมต้องทำต่อไป... ผมกำลังเผชิญหน้ากับหน้าผาและผมต้องก้าวไปข้างหน้า มันเป็นสิ่งที่ไปไม่ได้ ใช่ไหม แต่เราสามารถก้าวไปข้างหน้าได้ แม้จะเพียงไม่กี่มิลลิเมตรที่ยากลำบากแต่เราก็ยังต้องไปต่อ...

มันเป็นไปไม่ได้ที่จะ "จบ" แต่เราก็ต้อง "จบ" มันเป็นไปไม่ได้ที่จะ "เขียน" แต่เขาก็ต้อง "เขียน"

การให้ความสำคัญแก่โครงสร้างในการรังสรรค์งานวรรณกรรมของเบกเกตต์นั้นไม่ได้ปรากฏแต่เฉพาะในงานเขียนประเภทบทละครดังตัวอย่างของ แฟง เดอ ปาร์ตี เท่านั้น หากแต่ปรากฏอยู่ในงานทั้งหมดของเขา ไม่ว่าจะเป็นงานร้อยแก้ว บทวิทยุ บทโทรทัศน์หรือบทภาพยนตร์ เมื่อดูเผินๆ แล้ว เราอาจจะมองได้ว่างานของเขามีแนวโน้มใกล้เคียงกับงานประเภทที่ให้ความสำคัญกับรูปแบบมากกว่าเนื้อหาหรือที่เรียกกันว่างานแนว "รูปลักษณ์นิยม" (formalisme/formalism) แต่หากเมื่อพิจารณาอย่างชัดแจ้งแล้ว เราจะพบว่าเบกเกตต์ไม่เคยละทิ้งประเด็นของ "ความหมาย" "มนุษย์" หรือ "การมีอยู่" เลย

ผ่านกระบวนการลดทอนให้ความเป็นไปได้เหลือน้อยลงที่สุด "ศิลปะแห่งความล้มเหลว" ที่เขากระทำผ่านตัวอักษรนั้น ท้ายที่สุดแล้วกลับเผยให้เห็นความกล้าหาญและความอดทนไม่ลดละของคนตัวเล็กๆ ที่ต่อสู้กับชะตากรรมที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ของมนุษยชาติ นั่นก็คือความตาย ด้วยเหตุนี้เองจึงไม่น่าแปลกใจว่าทำไมงานของเบกเกตต์จึงได้รับการยกย่องจากนักคิดและนักเขียนอย่าง แดร์ริดา (Derrida) เดอเลอซ์ (Deleuze) บลองโชต์ (Blonchot) บาดิยู (Badiou) และอีกหลายคนนับไม่ถ้วน

# บรรณานุกรม


*ภาษาไทย*

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. 2545. **สัญวิทยา, โครงสร้างนิยม, หลังโครงสร้างนิยมกับการศึกษารัฐศาสตร์**. กรุงเทพฯ: วิภาษา.

บัณฑูร ราชมณี. 2552. "จุดจบแห่งการเริ่มต้น: สภาวะความเป็นมนุษย์ใน Fin de Partie ของ แซมวล เบกเกตต์." ใน นัทธนัย ประสานนาม, บรรณาธิการ. **ละคร ระคน ตัวตน มนุษย์: วรรณกรรมกับนาฏกรรมศึกษา**, หน้า 72-87. กรุงเทพฯ: ภาควิชาวรรณคดี และคณะกรรมการฝ่ายวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ร่วมกับ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน).

ยุวพาส์ (ประทีปะเสน) ชัยศิลป์วัฒนา. 2552. "บทละครแนวแอบเสิร์ด." **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับวรรณคดี II**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2525. **พจนานุกรมฉบับบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525**. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2540. **พจนานุกรมศัพท์ปรัชญา อังกฤษ-ไทย**. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

*ภาษาต่างประเทศ*

ผลงานของเบกเกตต์

Beckett, Samuel. 1991. **Cap au pire**. Paris: Éditions de Minuit.

Beckett, Samuel. 1986. **Endgame. The Complete Dramatic Works**. London: Faber and Faber.

Beckett, Samuel. 1957. **Fin de partie**. Paris: Éditions de Minuit.

Beckett, Samuel. 1958. **Nouvelles et texte pour rien**. Paris: Éditions de Minuit.

*งานวิจารณ์อื่น ๆ*

Badiou, Alain. 1995. **Beckett**. L'Increvable désir. Paris: Hachette.

Clément, Bruno & François Noudelmann. 2006. **Samuel Beckett**. Paris: ADPF.

Gontarski, S. E. 1992. The No Against the Nothingness. **Endgame : With a Revised Text. The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett**. Vol. 2. New York: Grove Press.

Gouhier, Henri. 1952. **Le Théâtre et l'Existence**. Paris: Aubier.

Horowitz, Evan. 2004. "Endgame: Beginning to End." **Journal of Modern Literature**. 27(4) (Summer): 121-128.

Juliet, Charles. 1999. **Rencontres avec Samuel Beckett**. Paris: POL.

Knowlson, James. 1999. **Beckett**. Paris: Actes Sud.

Macmillan, Dougald & Martha Fehsenfeld. 1998. **Beckett in the Theatre: The Author as Practical Playwright and Director**. London: J. Calder.

Raymond, Federman. 2006. **Le Livre de Sam ou des pierres à sucer plein les poches**. Paris: Al Dante.