Stage Metaphor and Stage Conventions in Performing Theatre of the Absurd Regarding *Krapp's Last Tape* and *Endgame*

Maryam Dadkhah Tehrani[*1] iD, **Morteza Mousavi Paknahad**[2] iD

[1] Assistant Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2] Master Student of Theater Directing, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 27 Sep 2023; Received in revised form: 16 Dec 2023; Accepted: 22 Jan 2024)

Numerous scholarly works have explored the absurd theatrical movement and analyzed Beckett's plays. However, there is a noticeable lack of comprehensive analysis of the performative aspects within Beckett's theatrical works, with only isolated cases having been studied. In fact, the performances of Beckett's plays have been neglected and this research seeks to fill this gap by employing a semiotic approach in the analysis of two significant performances: Krapp's Last Tape, directed by Atom Egoyan, and Endgame, directed by Samuel Beckett. Among many performances of Beckett's plays, these two have been chosen due to their importance and significance of the absurd theatrical movement. While semiotics offers a fertile ground for cognitive studies, it has been underrepresented in the domain of drama and theater, despite its significant presence in this literary sphere. Early semioticians in theater primarily focused on dissecting dramatic signs and textual elements. However, starting in the 1980s, newer semioticians began emphasizing the analysis of theatrical performance. Drawing upon semiotic theories by eminent scholars such as Keir Elam and Eli Rozik, this research aims to unravel the intricate process of meaning production and transmission to both directors and the performing ensemble through a meticulous examination of semiotic signs within theatrical performances and a thorough comprehension of how these signs interrelate within the context of the performance. Theatrical metaphor and stage contracts emerge as pivotal components in the analysis of theatrical performances, particularly in absurd plays. According to Peirce's triadic classification of signs, metaphor belongs to the iconic category, with the governing principle hinging upon similarity between the sign and its referent. Rozik introduces another significant facet of metaphor, namely stage metaphor, which invariably involves a fixed entity to which a metaphorical statement refers. Scenic metaphor, at non-verbal levels, encompasses the actor's performance style, gestures, movements, and various other non-verbal forms. Conversely, stage contracts encapsulate a set of theatrical rules and norms that inherently do not elucidate their meanings. Rather, a comprehension of their meanings is derived through a detailed examination and analysis of the relationships of similarity or adjacency between these conventions within the presented domain. In essence, comprehending stage contracts serves as a tool through which a profound understanding of theater is attainable. Using a descriptive-analytical methodology, this research begins with an overview of theater semiotics. Subsequently, various types of metaphor and stage contracts, along with other vital components for analyzing theatrical performances, are meticulously scrutinized in the performances of Krapp's Last Tape and Endgame. This analytical approach aims to facilitate a comprehensive understanding of how directors and performers can grasp the nuances of readings and the intricate process of meaning production within these performances. Additionally, this paper explores the broader implications of semiotics in understanding the evolution of theatrical art and its role in contemporary dramatic performances. The study delves into the interplay of semiotics and theatricality, shedding light on how meaning is constructed and conveyed in theatrical performances, thereby contributing to a deeper comprehension of the artistic and philosophical dimensions of absurd theater.

Keywords
Absurd Theatre, Samuel Beckett, Semiotics of Performance, Performance Analysis, Stage Metaphor

Citation: Dadkhah Tehrani, Maryam; Mousavi Paknahad, Morteza (2024). Stage metaphor and stage conventions in performing theatre of the absurd regarding *Krapp's Last Tape* and *Endgame*, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(1), 7-16. (*in Persian*)
DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.365862.615795

Corresponding Author: Tel: (+98-912) 2024325, E-mail: maryam.dadkhah@ut.ac.ir

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳

بررسی مفاهیم استعاره و قرارداد صحنه‌ای در اجرای تئاترهای ابسورد؛ با مطالعه‌ی موردی اجراهای *آخرین نوار کراپ* و *دستِ آخر*

مریم دادخواه تهرانی[*۱]، مرتضی موسوی پاکنهاد[۲]

[۱] استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۰۵، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۹/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۰/۳۰)

چکیده

تا به امروز نوشته‌های گوناگونی پیرامون جریان تئاتر ابسورد و تحلیل نمایشنامه‌های بکت منتشر شده است؛ اما تاکنون به غیر از مواردی محدود، به بررسی و تحلیل مؤلفه‌های اجراهای تئاتری آثار بکت پرداخته نشده است. به همین علت نگارندگان در این پژوهش بر آن شده‌اند تا با رویکردی نشانه‌شناسانه بر اساس آراء اندیشمندانی چون اِلی روزیک و کر اِلام، به تحلیل اجراهای آخرین نوارِ کراپ به نویسندگی بکت و کارگردانی اتوم ایگویان و دستِ آخر به نویسندگی و کارگردانی ساموئل بکت بپردازد. به باور نگارندگان استعاره‌ی صحنه‌ای و قراردادصحنه‌ای، دومؤلفه‌ی مهم و حیاتی که در تحلیل نشانه‌شناسانه‌ی اجرا و توسط نویسندگانی مثل الی روزیک مطرح شده‌اند، در بررسی و تحلیل اجرای تئاتری، و به ویژه اجراهای ابسورد بسیار کارآمد هستند. با تجزیه و تحلیل انواع این استعاره‌ها و قراردادهای صحنه‌ای، می‌توان چگونگی کارکرد اجزای اجرا در فرآیند تولید و خلق معنا را مورد بررسی قرار داد. در این پژوهش با روشی تحلیلی ابتدا مقدماتی از نشانه‌شناسی تئاتر ارائه شده است و در ادامه، انواع استعاره و قرارداد صحنه‌ای و همچنین سایر مؤلفه‌های تحلیل یک اجرای تئاتری، در دو اجرای *آخرین نوار کراپ* و *دستِ آخر*، مورد بررسی قرار گرفته‌اند تا از این رهگذر فهمِ چگونگیِ خوانش و فرآیند تولید معنا به دست کارگردانان و عوامل اجراییِ این اجراها میسر گردد.

واژه‌های کلیدی

تئاتر ابسورد، ساموئل بکت، نشانه‌شناسی تئاتر، تحلیل اجرا، استعاره صحنه‌ای

استناد: دادخواه تهرانی، مریم؛ موسوی پاکنهاد، مرتضی (۱۴۰۲)، بررسی مفاهیم استعاره و قرارداد صحنه‌ای در اجرای تئاترهای ابسورد؛ با مطالعه‌ی موردی اجراهای *آخرین نوار کراپ* و *دستِ آخر*، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۹(۱)، ۷-۱۶. DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.365862.615795

[*] نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۲۰۲۴۳۲۵، E-mail: maryam.dadkhah@ut.ac.ir.

مقدمه

در تحولات اخیر، حوزهٔ علوم انسانی رشد نشانه‌شناسی نقش اساسی و گسترده‌ای ایفا کرده است. نشانه‌شناسی علم مطالعهٔ چگونگی تولید معناست؛ علمی چند رشته‌ای که مشخصه‌های دقیق آن از لحاظ روش‌شناختی در حوزه‌های گوناگون متفاوت است، در عین حال درک بهتر رفتار معنادار انسان، هدف عام مشترکی میان همهٔ آن حوزه‌هاست. در سال‌های اخیر، نشانه‌شناسی به ویژه در عرصه‌ی شعر، روایت و ادبیات حضوری گسترده داشته است. بر خلاف حوزهٔ ادبیات، در حوزهٔ درام و تئاتر علی‌رغم وجود ارتباط تئاتری که دامنه‌ای غنی برای مطالعات نشانه‌شناختی محسوب می‌شود، حضور نشانه‌شناسی حضوری کم‌رنگ و ناکافی بوده است. نشانه‌شناسان اولیهٔ عرصهٔ تئاتر بیشتر تمرکز خود را به بررسی نشانه‌های درام و متن معطوف کرده‌اند؛ درحالیکه پس از دههٔ ۱۹۸۰ با ظهور نشانه‌شناسان جدیدتر بررسی و تحلیل اجرای تئاتری نیز در این عرصه مورد توجه قرار گرفته است. در مبحث نشانه‌شناسی اجرای تئاتری، اندیشمندان و صاحب‌نظرانی چون کر الام[۱]، الی روزیک[۲]، آلن آستن[۳] و جرج ساوناَ[۴] آرای قابل تأمل و کاربردی ارائه کرده‌اند که با استفاده از شناخت نشانه‌های یک اجرای تئاتری و فهم چگونگی ارتباط این نشانه‌ها با یکدیگر در بستر بافت اجرا می‌توان به چگونگی فرآیند تولید و انتقال معنا به دست گروه اجرایی پی برد.

دو مؤلفه‌ی ویژه و بارز در تحلیل یک اجرای تئاتری مفاهیم استعاره و قرارداد صحنه‌ای است که در ادامهٔ پژوهش به شکلی مبسوط دربارهٔ آن‌ها مطالب و تشریحاتی ارائه خواهد شد. نکته‌ای که علت تأکید و به کارگیری این دو مؤلفه را در تحلیل اجراهای ابسورد آشکار می‌سازد در این است که تئاترهای ابسورد به دلیل دارا بودن ویژگی‌های منحصربه‌فردشان که در ادامه به آن‌ها نیز پرداخته خواهد شد، سرشار از استعاره‌ها و قراردادهای صحنه‌ای هستند و شاید به جرئت بتوان گفت که هیچ گونهٔ تئاتری به اندازهٔ تئاترهای ابسورد از استعاره‌های صحنه‌ای برای تولید معنا بهره نمی‌گیرند.

لازم به‌ذکر است در این پژوهش، نگارندگان دو اجرا از آثار بکت را مورد نظر قرار داده‌اند. از دو نمایشنامه‌ی *آخرین نوار کراپ* و *دستِ آخر*، به جز اجرای علی‌اکبر علیزاد در سال ۱۳۹۱ از نمایشنامه‌ی اول، اجرای شاخصی در ایران انجام نشده است. متأسفانه و با وجود تمایل نگارندگان به مقایسه‌ی چگونگی کاربست این مفاهیم در اجرای بومی، و اجراهای خارج از ایران، به دلیل عدم دسترسی به اجرای سال ۱۳۹۱، این امکان فراهم نشد؛ اما خوشبختانه اجراهای مورد بحث در این مقاله، در فضای مجازی به راحتی در دسترس هستند.

روش پژوهش

پژوهندگان در این پژوهش بر آن هستند که در چارچوب نشانه‌شناسی اجرای تئاتری، به روش توصیفی ـ تحلیلی، دو اجرای *آخرین نوار کراپ* و *دستِ آخر* را مورد تحلیل اجرایی قرار دهد تا از این طریق چگونگی روند تولید و انتقال معنا را مورد بررسی قرار گیرد. این پژوهش از نظر هدف، از نوع پژوهش‌های کاربردی به شمار می‌رود، همچنین از نظر نحوهٔ گردآوری داده‌ها، از نوع پژوهش‌های کیفی است که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

پیشینه پژوهش

نگارندگان در ارتباط با زمینهٔ تحقیق، مقالات و پایان‌نامه‌های گوناگونی را مورد مطالعه قرار داده داده‌اند که غالباً این مقالات با رویکردی نشانه‌شناسانه به تحلیل نمایشنامه و متن دراماتیک پرداخته‌اند و کم‌تر مقالاتی یافت شد که به صورت ویژه بر تحلیل اجرای نمایشنامه‌های بکت تمرکز نمایند. این نکته لزوم و ضرورت پژوهش حاضر را بیش از پیش خاطرنشان می‌نماید. آثار نمایشی بکت در دام جهان‌های تفسیر گرفتار شده است و در میان مقالات و پژوهش‌هایی که پیرامون آثار بکت به نگارش درآمده‌اند، دو گرایش کلی و مسلط قابل شناسایی است: تفاسیر زبان‌شناسانه و تفاسیر پدیدارشناسانه. گرایش نخست، تحت تأثیر نظریات صاحب‌نظرانی چون دوسوسور[۵]، ویتگنشتاین[۶]، فوکو[۷]، دریدا[۸] و دیگران، شباهت‌هایی با دل‌مشغولی‌های اخیر در رابطه با زبان دارد؛ گرایشی خاص به ماهیت ویژه و متمایز زبان و روش‌های گوناگون دلالت در انواع متفاوت گفتمان نظیر گفتمان شعر و گفتمان دراماتیک (بسبس[۹]، ۲۰۰۷، ۱۴۳). از این دست مقالات می‌توان به مقالات مونته‌آنو[۱۰] (۲۰۱۷)، افخمی‌نیا و کریم‌لو (۱۳۹۴) و لطفی (۱۳۹۵) اشاره کرد. افخمی‌نیا و کریملو (۱۳۹۴)، در پژوهش خود به بررسی مکانیسم‌های زبانی‌ای می‌پردازند که در ایجاد عدم ارتباط کلامی در نمایشنامهٔ *آخر بازی* نقش بسزایی ایفا می‌کنند. لطفی (۱۳۹۵)، در مطالعهٔ خود مسئله محوریِ نمایشنامهٔ *آخر بازی* را توانایی‌ها و ناتوانی‌های زبانی عنوان می‌کند و نقش عوامل زبانشناختی را در تحلیل گفتمان‌های انتقادی نمایشنامه مورد بررسی قرار می‌دهد.

گرایش دوم یعنی تفاسیر پدیدارشناسانه، ماهیتی فلسفی دارد و شامل مطالعاتی بر مقاصد فکری و معرفت‌شناسانهٔ تئاتر است که مسائلی بنیادی در باب تصورات پدیدارشناسانه و وجودگرایانه را بررسی می‌کند. این گرایش بیشتر بر پایهٔ متفکرانی چون هایدگر[۱۱] و سارتر[۱۲] استوار است (همانجا). از این نوع پژوهش‌ها می‌توان به مقالات آندرس[۱۳] (۱۹۶۵)، کوزینو[۱۴] (۲۰۱۲) و فورتیه[۱۵] (۱۹۹۷) اشاره کرد. نوشتهٔ فورتیه در باب *آخرین نوار کراپ* علی‌رغم اینکه نه تنها به تحلیل نمایشنامه و یا اجرای *آخرین نوار کراپ* نمی‌پردازد بلکه سمت‌وسوی مشخصی نیز در باب پدیدارشناسی ارائه نمی‌کند و با اغماض تنها می‌توان این مطلب را گزارشی از داستانِ نمایشنامه قلمداد کرد!

علاوه بر این دو گرایش کلی و غالب بر آثار نمایش بکت، مقالات فراوان دیگری نیز برای پژوهش حاضر مورد مطالعه قرار گرفت که غالب این مطالعات موضوع خود را بر تحلیل نمایشنامه‌های بکت معطوف کرده‌اند. از این نوع پژوهش‌ها می‌توان به مقالات کات[۱۶] (۱۹۶۸)، زرگرزاده (۱۳۸۳)، عسکرزاده طرقبه (۱۳۹۸)، منتخبی بخت‌آور (۱۳۹۹) و همچنین *پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد* محمدی (۱۳۹۰) و رحیمیان شیرمرد (۱۳۹۲) اشاره کرد.

یکی از سودمندترین مقالاتی که در پژوهش حاضر مورد استفادهٔ پژوهنده قرار گرفت، مقالهٔ بسبس (۲۰۰۷) است. این مقاله پس از ارائهٔ تشریحاتی سودمند از روند نشانه‌شناسی در تئاتر، نشانه‌های کلامیِ برخی از آثار نمایشی بکت را مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد. در نهایت، همان‌طور که اشاره شد اساساً هدف و دیدگاه نگارندگان با هدف و دیدگاه غالب پژوهشگران

و پژوهش‌های نام‌برده مغایرت دارد، چراکه در این مقاله تأکید بر این است که چگونه شناخت و استفاده از مؤلفه‌هایی نظیر استعاره‌ی صحنه‌ای، به انتقال معنای مورد نظر مؤلف یاری می‌رساند.

در این راستا به این پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود که انواع و کارکرد استعاره و قراردادهای صحنه‌ای در اجراهای *آخرین نوار کراپ* و *دستِ آخر* کدام‌اند؟ ارتباط استعاره‌ها و قراردادهای صحنه‌ای در دو اجرای آخرین نوار کراپ و دستِ آخر با سایر اجزا، نشانه‌ها و بافت اجرا در چیست؟ و درنهایت فرآیند تولید و انتقال معنا به دست کارگردان و گروه اجرایی در دو اجرای *آخرین نوار کراپ* و *دستِ آخر* به چه شکل صورت می‌گیرد؟

مبانی نظری پژوهش

با گسترش روزافزون علم نشانه‌شناسی[۱۷] در اواخر قرن بیستم، کر الام کتاب *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*[۱۸] را منتشر کرد. این مطالعه نخستین نمونه در نوع خود به زبان انگلیسی است که نشان می‌دهد که چگونه این علم بدیع (نشانه‌شناسی) می‌تواند تغییر اساسی در درک ما از عملکرد تئاتر، یکی از پیچیده‌ترین و غنی‌ترین اشکال ارتباطی ما ایجاد کند. کر الام تاریخ رویکردهای نشانه شناختی به اجرا را از پراگ در دهه ۱۹۳۰ به بعد دنبال می‌کند و مدلی از ارتباطات نمایشی را ارائه می‌دهد. کتاب الام را می‌توان از نخستین کتاب‌هایی به‌شمار آورد که به‌طور ویژه در باب تحلیل و نشانه‌شناسی اجرای تئاتری به انتشار رسیده است. در پژوهش حاضر مباحثی همچون نشانه‌ها در تئاتر، استعاره، مجاز، برجسته‌سازی، سلسله‌مراتب اجرا و ارتباطات تئاتری شامل رمزگان، نظام‌ها به‌عنوان مؤلفه‌هایی از تحلیل اجرا، برای تحلیل موارد مطالعهٔ پژوهش به کار رفته‌اند.

از سوی دیگر الی روزیک نویسندهٔ آثاری همچون ریشه‌های *تئاتر*[۱۹]، زبان تئاتر[۲۰]، *مولد معنای تئاتر: نظریه و روش‌شناسی تحلیل اجرا*[۲۱] است. کتاب *مولد معنای تئاتر: نظریه و روش شناسی تحلیل اجرای* روزیک در سال ۲۰۱۰ به انتشار رسیده است و مباحثی چون استعاره‌ها و قراردادهای صحنه‌ای و انواع و کارکرد آن‌ها در این کتاب، مورد استفادهٔ پژوهش حاضر قرار گرفته است تا بر این اساس تحلیل دو اجرای مذکور صورت گیرد.

از منظر بررسیِ کنشِ گفتاری، پژوهنده نظریات آلن آستین و جرج ساوانا را مورد نظر قرار داده است. این دو نظریه‌پرداز در کتابی تحت عنوان *نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری*[۲۲] چگونگی بررسی و تحلیل متن نمایشنامه و اجرای تئاتری را تشریح می‌نمایند.

تعاریف

استعاره[۲۳]

طبق طبقه‌بندی پیرس[۲۴]، نشانه‌ها به سه طبقهٔ شمایلی[۲۵]، نمایه‌ای[۲۶] و نمادین[۲۷] طبقه‌بندی می‌شوند. نشانه‌های شمایلی نشانه‌هایی هستند که اصل حاکم میان رابطهٔ دال و مدلول مبتنی بر شباهت است. در طبقهٔ دیگر طبقه‌بندیِ پیرسی یعنی نشانه‌های نمایه‌ای، ارتباط اصلی بین دال و مدلول بر حسب مجاورت و عوامل علی و معلولی ارزیابی می‌شود. رابطهٔ محوری در طبقهٔ نشانه‌های نمادین نیز مبتنی بر قرارداد است. پیرس نشانه‌های شمایلی را به سه گروه فرعی دسته‌بندی می‌کند که عبارتند از: تصویر، نمودار و استعاره. بنابراین استعاره نیز متعلق به طبقهٔ شمایلی است و اصل حاکم بر رابطهٔ میان دال و مدلولِ یک استعاره بر پایهٔ شباهت استوار است. الام در (۲۰۰۲، ۴۱) می‌گوید:

> در جمله‌ای مانند او یک گل خیری (*wallflower*)؛ این کلمه هم به معنای گل خیری است و هم به معنای زن خجالتی که در مجالس رقص نمی‌رقصد) است، شباهت مفروض بین دال گل خیری و مدلول دختری که در مجالس رقص نمی‌رقصد، کاملاً دل‌بخواهی و خیال‌پردازانه است- این دو دست کم این مشخصهٔ معنایی مشترک را دارند که هر دو به دیوار می چسبند.

از سوی دیگر روزیک (۲۰۱۰) مضاف بر رابطهٔ شباهتی که میان دال و مدلول وجود دارد، ویژگی دیگری برای استعاره ذکر می‌کند، مفهومی تحت عنوان عدم تناسب یا نامناسب بودن. در استعاره همواره یک نهاد ثابت وجود دارد که توسط یک گزارهٔ استعاری به چیز دیگری ارجاع داده می‌شود. اما مفهوم عدم تناسب یا نامناسب‌بودن در این است که ما نمی‌توانیم به یک انسان چیزی را نسبت دهیم که صرفاً قابل نسبت دادن به یک گل است و این موضوع عدم تناسب را در این جمله به همراه دارد. بنابراین در استعاره همواره یک گزارهٔ نامناسب با نهاد در ادامهٔ نهاد می‌آید و آن را تعریف می‌کند؛ این عدم تناسب و نامناسب‌بودن در قیاس با بافت و زمینهٔ اثر قابل تشخیص و شناسایی است (Rozik, 2010, 52).

استعارهٔ صحنه‌ای

استعارهٔ صحنه‌ای نیز دقیقا همان ویژگی‌های استعارهٔ کلامی را داراست؛ یعنی هم نسبت مشابهت میان دال و مدلولش وجود دارد و هم یک مرجع نامناسب را برای یک نهاد می‌سازد. به طبع تفاوت میان استعارهٔ کلامی و استعارهٔ صحنه‌ای در سطح رخ دادن آن‌هاست؛ استعارهٔ کلامی در سطح کلام و زبان روی می‌دهد و استعارهٔ صحنه‌ای در سطوح غیرکلامی همانند شیوهٔ بازیِ بازیگر، ژست‌ها[۲۸] و حرکات وی و سایر طریقه‌های غیرکلامی (Ibid., 53). تمثیل نیز گونه‌ای استعاره به حساب می‌آید و ویژگی‌های استعاره را نیز داراست. در تمثیل انسان و در حقیقت شخصیت نمایش به چیزی غیر از انسان بدل می‌شود؛ به طوری که این گونه از استعاره نیز دارای ویژگی رابطهٔ شباهت و عدم تناسب است. به طور مثال بدل شدنِ شخصیت‌های نمایشنامهٔ *کرگدن* یونسکو[۲۹] به کرگدن از نوع استعاره‌های تمثیلی است. نمونه‌های فراوان تمثیل را می‌توان در نمایشنامه‌های قرون وسطی‌یی یافت که در آن‌ها برخی خصلت‌ها و ویژگی‌های انسانی مثل صداقت، دروغگویی و غیره در قالب یک شخصیت ارائه می‌شود (Ibid., 59).

نماد نیز یکی از انواع استعاره است که بیش از هرچیز بر مبنای قراردادهای از پیش تثبیت شده دلالتش را انجام می‌دهد. نمادها همواره از قبل معانیِ از پیش تعیین شده‌ای را با خود حمل می‌کنند اما لازم به ذکر است که در تئاتر گاه از نمادها نیز آشنایی‌زدایی می‌شود و در یک اجرای تئاتری، نمادها معانی تازه‌ای به دست می‌دهند. کبوتر سفید به‌عنوان نماد صلح شاید رایج‌ترین مثال برای نماد باشد؛ به عبارت دیگر نماد، قرارداد فرهنگی است (Ibid., 61).

قرارداد صحنه‌ای

در تئاتر با مجموعه‌ای از قواعد و قراردادها رو به رو هستیم که این قراردادها به خودی خود ما را در فهم معنای‌شان یاری نمی‌کنند؛ بلکه ما با استفاده از بررسی و تحلیل روابط مشابهت یا مجاورتِ میان این قراردادها در زمینه‌ای که ارائه می‌شوند می‌توانیم به خوانش و معنا دست یابیم. در حقیقت فهم قراردادهای صحنه‌ای همچون ابزاری است که با فهم آن‌ها

می‌توان به فهم تئاتر نائل آمد (Ibid, 65). قراردادهای صحنه‌ای را می‌توان بر اساس کارکرد و نقشی که در اجرا ایفا می‌کنند به دو گروه طبقه‌بندی کرد:

الف) قراردادهای صحنه‌ایِ نشانه‌شناختی: این قراردادها از محدودیت‌های مدیوم تئاتر ناشی می‌شوند. به طور مثال گروه اجرایی بر آن هستند تا در اجرای‌شان نشان دهند که شخصیت‌ها برهنه هستند؛ اما به دلیل محدودیت‌های اجرا لباس بر تن شخصیت‌ها می‌پوشانند اما با مخاطبین خود قرارداد می‌کنند که این شخصیت‌ها برهنه هستند. مثال دیگر برای قراردادهای نشانه‌شناختی در ارتباط با بحث زمان مطرح است؛ به این شکل که گذر زمان واقعی بر صحنهٔ اجرا ممکن نیست و گروه اجرایی با استفاده از رفت و برگشت نور، گذر زمان را به مخاطبین نشان می‌دهند و از طریق قراردادهای نور با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنند. بنابراین قراردادهای صحنه‌ایِ نشانه‌شناختی بر روی محدودیت‌های موجود در مدیوم تئاتر مانور می‌دهند.

ب) قراردادهای صحنه‌ایِ بوطیقایی[۳۰]: این قراردادها همان قرارداد-های درونی و زیباشناسانهٔ مدیوم تئاتر هستند. به‌عنوان مثال مؤلف برای انتقال اطلاعات به مخاطب می‌تواند بنا بر ضرورت‌های زیبایی‌شناسانه و هدف‌مند خود از قراردادهای متفاوتی نظیر: مونولوگ[۳۱]، سولی‌لوکی[۳۲]، دیالوگ[۳۳]، همسرایان، محرم‌راز و غیره بهره گیرد. به عبارت دیگر هر آنچه که در جهان ساختگیِ اجرا موجود نیست و گروه اجرایی آن‌ها را در صحنه ایجاد می‌کند تا مخاطب چیزی را بفهمد؛ قراردادهای صحنه‌ایِ بوطیقایی به‌شمار می‌روند. قراردادهای بوطیقایی در واقع بخش معنایی را شامل می‌شوند و چیزهایی هستند که سبب می‌شوند مخاطب معنای یک اثر را در تمامیت خودبفهمد.

تحلیل داده‌ها

الف) تحلیل اجرای آخرین نوار کراپ به نویسندگی ساموئل بکت و کارگردانی آتوم اگویان[۳۴]

آتوم اگویان این نمایش را در سال ۲۰۰۰ با بازیِ جان هارت[۳۵] و تهیه‌کنندگی الن مولونی[۳۶] در *Gate Theatre* در دوبلین[۳۷] اجرا کرده است. این اجرا از این جهت که یکی از آثار ضبط‌شده‌ی بکت در قالب *DVD* است، اجرایی مشهور محسوب می‌شود که در دسترس بسیاری از علاقمندان قرار دارد. تحلیلی که در ادامه ارائه خواهد شد بر اساس فیلم تئاتری است که به کارگردانی اگویان در *Arsmore Studios Ireland* ساخته و پرداخته شده است.

اگویان در این اجرا به شدت به متنِ نمایشنامه و توضیح‌صحنه‌های بکت وفادار است. در آغاز نمایش هارت به‌عنوان بازیگرِ نقش کراپ پشت میز، رو به نوری که از پنجرهٔ مقابل به او می‌تابد، بدون حرکت و بِت نشسته است. صدای افکت بارش باران به گوش می‌رسد و انعکاس بارش باران روی بخشی از میز و صورت کراپ افتاده است. پشت سرِ کراپ کتابخانه‌مانندی به چشم می‌آید که کتاب‌ها و نوشته‌ها و نوارهایی را در دل خود جا داده است. جلوی کتابخانه میز کوچک دیگری قرار دارد که بر آن کتاب و چراغ مطالعه قرار دارد. بر میزِ جلوتر که پشت و رو است و کراپ پشت آن نشسته چند کتاب، چند نوشته و یک دستگاه ضبط صوت قرار دارد. نورِ محدود صحنه از طریق نوری که از پنجره می‌تابد و همچنین لامپ آویزان بر روی میز جلویی تامین شده است. در همین آغاز نمایش دو قراردادِ صحنه‌ای از نوع قرارداد صحنه‌ایِ نشانه‌شناختی مشاهده می‌شود؛ این نوع قراردادها بر حسب محدودیت‌های مدیوم تئاتر به وجود می‌آیند و به عبارت دیگر این قراردادها تمهیداتی از سوی گروه اجرایی و کارگردان هستند که برای رفع محدودیت‌های مدیوم تئاتر و چیره شدن بر آن‌ها شکل می‌گیرند. نخستین قرارداد، افکت بارش باران و انعکاس آن بر میز و چهرهٔ کراپ است. گروه اجرایی برای نشان دادن بارش باران با استفاده از افکت صوتی و نورپردازی آن را القا می‌کنند. قرارداد بعدی نحوهٔ قرارگیری و جهت میز است. این میز به صورت پشت و رو در صحنه قرارداده شده تا تماشاگران بتوانند کشوهای قسمتِ داخلیِ آن را مشاهده کنند. به‌صورت منطقی با توجه به موقعیت کتابخانهٔ پشت سر کراپ و همین‌طور موقعیت پنجره و نوری که از آن ساطع می‌شود، می‌بایست میز برعکس قرار داده می‌شد اما در آن صورت تماشاگران نمی‌توانستند قسمت درونی میز که در ادامه کراپ از داخل کشو موز برمی‌دارد را ببینند؛ بنابراین این نحوهٔ قرارگیریِ غیرمنطقیِ میز به نفع دید تماشاگر و برحسب رفع این محدودیت مدیوم تئاتر در این مدل صحنه که تماشاگر رو به روی صحنه نشسته است، جز قراردادهای صحنه‌ایِ نشانه‌شناختی به شمار می‌رود.

با آغاز نمایش با شخصیتی رو به رو هستیم که بدون حرکت، بِت و خیره به نور مقابل پشت میز نشسته است. ژست نشستنِ وی به همراه میمیکی[۳۸] که بازیگر اتخاذ کرده است این‌طور می‌نماید که این شخصیت با آغاز نمایش به جهان نمایش پرتاب شده است. بعد از مدت کوتاهی بازیگر به آرامی و به سختی سرش را می‌چرخاند، اطراف را می‌پاید و بازوهایش را لمس می‌کند طوری که گویا از جهانی ساکن و ایستا و بی‌حرکت ناگهان پا در جهانی دیگر گذاشته که در آن جریان وجود دارد؛ گویی شخصیت تازه متولد شده است. مفاهیمی چون به وجود آمدن کاسموس[۳۹] (نظم و هماهنگی) از دل خائوس[۴۰] (آشوبناکی و بی‌نظمی) در ذهن متبادر می‌شود. با آغاز نمایش است که زندگی و جریان به زندگیِ او بازگشته است. بازیگر به سختی از صندلی برمی‌خیزد که نشان می‌دهد گویی چندین سال بی‌حرکت بر صندلی نشسته بوده است. کراپ به سختی و به آرامی قدم برمی‌دارد و سمت جلوی میز می‌آید و موزی را از داخل کشو برمی‌دارد. در جلوی صحنه بدون اینکه به موز نگاه کند به شکلی غیرمرسوم و غیرانسانی پوست موز را کامل می‌کند و زمین می‌اندازد. این کنش استعاره‌ای صحنه‌ای است؛ به این شکل که بازیگر به شکلی موز را پوست می‌کند و سپس آن را درسته در دهان می‌گذارد و می‌بلعد که شیوهٔ موز خوردن یک میمون را تقلید و بازنمایی می‌کند و این امر هر دو ویژگی بارز در استعاره را داراست: نخست ویژگی شمایلی استعاره و دوم عدم تناسب و نامناسب بودن. کراپ یک انسان است اما شیوهٔ موز خوردن او همانند یک میمون است و این شیوهٔ خوردن برای یک انسان نامناسب است و این عدم تناسب در رابطه با بافت و زمینهٔ اجرا نیز مشهود است. کراپ بعد از خوردن موز دور میز می‌چرخد و هنگام قدم زدن پایش بر پوست موزی که خودش بر زمین انداخته بود می‌رود و سُر می‌خورد و بر زمین می‌افتد. سپس برمی‌خیزد و از کشو موز دیگری برمی‌دارد و بعد از اینکه پوستش را گرفت بر اساس تجربهٔ قبلی که از آزمون و خطا حاصل کرده پوست موز را در جایی به دور از مسیر رفت و آمدش پرتاب می‌کند. اما دلالت ضمنی و ارتباط این استعارهٔ صحنه‌ای در تناسب و ارتباطش با سایر نشانه‌ها قابل تحلیل است: همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، نوع بازی، ژست، میمیک و حرکات بازیگر القاگر این مفهوم است که با آغاز نمایش وی از جهانی ایستا و ساکن به یک جهان زنده و جریان‌دار وارد شده، گویی تازه متولد شده است؛ بر این اساس این شخصیتِ تازه به جهان زنده آمده فردیت

خود را به طور نسبی از دست می‌دهد و همچون نماینده‌ای از بشریت پا به عرصهٔ جهان می‌گذارد که این امر نیز استعارهٔ صحنه‌ای دیگری خواهد بود که بر اساس رابطهٔ شمایلیِ میان این شخصیت و سایر انسان‌ها و نخستین بشر قابل فهم است. این نمایندهٔ بشر اولیه در چند دقیقهٔ نخست نمایش به سرعت یک روند تکاملیِ خطی را آغاز می‌کند. در ادامه استعارهٔ موز خوردن در ارتباط با استعارهٔ بشر اولیه، بر دوره‌ای از زیست بشر تحت عنوان عصر میمون[۴۱] دلالت می‌کند و به فرآیند این تکامل را با کمینه‌گراییِ قابل تحسین به نمایش می‌گذارد: طبق نظریات یادگیری و شرطی‌سازی پاولوف[۴۲]، بشر در سیری تکاملی با آزمون و خطاکردن بر تجربیات زیستهٔ خود می‌افزاید و پیشرفت می‌کند. در این اجرا به خوبی این فرآیند یادگیری به هنگام پرتاب‌کردن پوست موز دوم در دوردست قابل ادراک است. پس آغاز نمایش، یا یک روند تکاملیِ خطی به لحاظ تاریخی رو به رو هستیم که در زمانی بسیار کوتاه روند تکامل انسان القا می‌شود.

در همین صحنهٔ اولیهٔ نمایش، خود صحنهٔ نمایش نیز استعارهٔ دیگری از جهان است که بر اساس اصل حاکمِ شباهت قابل تشخیص است. استعارهٔ دیگر نوری است که از پنجره بر کراپ تابیده است. این نور، نوری مقدس است که به هنگام خلقت بر مخلوق تابیده و ارتباطِ مخلوق با خالق مقدس و به تعبیر دیگر حتی طبیعت را برقرار ساخته است. اما مخلوق پس از طی‌کردن دورهٔ تکامل، ارتباط خود با خالق و طبیعت را از طریق کشیدن پرده قطع می‌کند و حتی در جایی از نمایش هم از طریق صدای ضبط شده به این مسئله اشاره می‌شود؛ مسئلهٔ تغییر نور، به این شکل که کراپ سی و نه ساله ابراز می‌کند که با تهیهٔ لامپ آویزان از سقف که بر میز می‌تابد، تغییر ایجاد کرده است و با نور مصنوعی که خودش خریده است زندگی می‌کند. پس به این صورت، هنگامی که کراپ به‌عنوانی نماینده‌ای از بشریت به تکامل می‌رسد به خود غره می‌شود و ارتباطش را با نیروهای طبیعی و مقدس قطع می‌کند. این مفاهیم از طریق دیگر نشانه‌ها همانند حرکات و میزانسن‌ها و کنش‌های بعدی کراپ تقویت می‌گردد. به شکلی که کراپ بلافاصله پس از قطع ارتباط با نورِ بیرونی و تکاملش، پشت میز می‌رود و مشغول خواندن و مطالعهٔ دفترش (نمادی از علم دانش) و همچنین کار با دستگاه ضبط صوت (نمادی از مدرنیته[۴۳] و تکنولوژی[۴۴] در دههٔ ۶۰ میلادی و زمان نگارش این نمایشنامه) می‌شود و با این نشانه‌ها گذر زمان از بشر اولیه تا انسان معاصر در کوتاه‌ترین زمان ممکن منتقل و در ذهن متبادر می‌شود. این نشانه‌ها و همین طور قطع نورِ این رویداد، همچون قراردادهای صحنه‌ای نشانه‌شناختی در خدمت کارگردان هستند؛ به این صورت که کارگردان با استفاده از این تمهیدات توانسته بر مفهوم زمان که از مهم‌ترین محدودیت‌های مدیوم تئاتر است فائق آید و گذر چندین سده را در چند دقیقه به نمایش بگذارد. قطع نورِ پنجره در این قسمت از نمایش بسیار با اهمیت و کلیدی است؛ به طوری که این قطع نور در حکم یک قرارداد صحنه‌ای نشانه‌شناختی مضاف بر غلبه‌کردن بر مفهوم گذر زمان، به هنگام رخ دادن، صحنه را نیز تغییر می‌دهد. هنگامی که نور پنجره قطع می‌شود، صحنهٔ نمایش که تا آن لحظه استعاره‌ای از جهان بود، با استفاده از برجسته‌سازیِ نورِ بالای میز، به استعاره‌ای از ذهنِ آشفتهٔ کراپ که خاطرات و گذشتهٔ بسیاری را در آن ذخیره و طبقه‌بندی کرده است بدل می‌شود. با مشاهدهٔ دست‌نوشته‌های پراکنده، کتب متعدد و نوارهای ضبط کنندهٔ گذشتهٔ کراپ، مکان صحنه همچون استعاره‌ای از ذهن کراپ به نظر خواهید رسید که غیر از خاطرات و گذشتهٔ گاه ناقص و پاره‌پارهٔ خود او چیزی در ذهنش نبوده و نیست.

در ارتباط با صحنه‌پردازی این نمایش می‌توان به لایهٔ دیگری از نوع صحنه‌پردازیِ این اجرا اشاره کرد که همچون ابزاری در اختیاری کارگردان بوده است تا علاوه بر سایر قراردادهای بوطیقایی که در ادامه به آن‌ها اشاره خواهد شد، از صحنه پردازی نیز به‌عنوان ابزاری برای دادن اطلاعات به تماشاگران استفاده کند. به این صورت که در صحنه‌پردازی از مجاز مرسل[۴۵] استفاده شده است و به جای ارائهٔ یک کلیت، یک جز یا اجزایی از آن ارائه می‌شوند که نشانگر همان کلیت هستند. مجاز جز به کل بر پایهٔ رابطهٔ مجاورت شکل می‌گیرد و در این نمایش نیز رابطه‌ای که میان آکسسوار[۴۶] صحنه همچون میزِتحریر، کتب متعدد، دست‌نوشته، چراغِ مطالعه و سایر اشیا حاکم است، رابطهٔ مجاورت نمایه‌ای است که اطلاعِ نویسنده بودنِ شخصیت کراپ را پیش از آنکه نمایش و نمایشنامه با استفاده از نشانه‌های زبانی و کلامی به تماشاگر منتقل کنند، به تماشاگر می‌رساند.

ضبط صوت در این اجرا یک تمثیل است. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد تمثیل عبارت است از گونه‌ای استعاره که در آن انسان و در حقیقت شخصیت نمایش به چیزی غیر از انسان بدل می‌شود؛ به طوری که این گونه از استعاره نیز دارای ویژگی رابطهٔ شباهت و عدم تناسب است. در این اجرا نیز، این بخشی از شخصیت کراپ است که با تجلی به صورت صدای ضبط شده در نوار ضبط صوت درآمده است. علاوه بر این که این ضبط صوت تمثیلی است، یکی از بهترین و بدیع‌ترین تکنیک‌ها و شیوه‌های نویسنده یعنی بکت در زمان خود بوده است؛ به این شکل که مؤلف از طریق این ضبط صوت اطلاعات فراوانی را کاملاً دراماتیزه[۴۷]شده به مخاطب منتقل می‌کند و از این رو این شیوهٔ اطلاع‌دهی به مخاطب خود یکی از قراردادهایِ بوطیقایی مهم این نمایش به شمار می‌رود. کراپ از طریق این ضبط صوت با خودهای دیگرش ارتباط برقرار می‌کند و کشمکش اصلی این نمایش هم کشمکش کراپ است با خودهای دیگرش. از طریق همین شیوه است که اطلاعت مهمی از کراپ به تماشاگر منتقل می‌شود؛ از دست دادن مادر، جدایی از معشوق و مکاشفه‌ای که در نهایت جهت هنری کراپ را تعیین کرده از جمله اطلاعاتی هستند که از طریق ضبط صوت به مخاطب می‌رسد. به عبارت دیگر تمام نشانه‌های کلامی و زبانی این نمایشنامه را می‌توان یک سولیلوگ بلند تعبیر کرد. این اطلاعات و سایر اطلاعات دیگری که توسط صداهای ضبط شدهٔ ضبط صوت به مخاطب داده می‌شود همگی جز نشانه‌های کلامی و زبانی این اجرا محسوب می‌شوند. مخاطب از طریق این نشانه‌های کلامی و سولیلوگ است که با ویژگی‌ها و عادات شخصیتی کراپ آشنا می‌شود و درمی‌یابد که این شخصیت، فردی‌ست که زندگی رو به افول را طی کرده و رو به زوال است؛ مردی که زندگی را به جای زندگی کردن، ثبت و طبقه‌بندی کرده است و از همین رو او محکوم است به از دست دادن؛ از دست دادن مادر، از دست دادن معشوق و در کل از دست دادن زندگی.

از استعاره‌های کلامی اجرا نیز می‌توان به عباراتی نظیر: ای وروجک، ای پدرسوخته، پرنده ارمل و چه چشم‌هایی عینِ یاقوت، اشاره کرد که در این استعاره‌ها نهاد با گزارهٔ استعاریِ نامناسبی تعریف شده است. در استعارهٔ اول کراپ، ای وروجک را خطاب به نوار شماره سه می‌گوید؛ ویژگی نخست استعاره شباهت است، در اینجا شباهت میان وروجک با نواری که گویا خود را از نظر پنهان کرده است، عدم تناسب هم استفاده از این صفتِ انسانی برای یک شیِ بی‌جان است. در نمونه‌های دیگر نیز این دو ویژگی اصلی

استعاره صادق است.

در تئاتر بکت و در این اجرا نیز، نشانه‌های کلامی قابل تفسیر در سطوح مختلف هستند. نشانه‌های زبانی، بیانگر مشخصه‌های روانی شخصیت‌ها، مصائب‌شان و ضعف تدریجی‌شان است. در این اجرا نیز، نشانه‌های کلامی، بی‌واسطگی و تأثیر متقابل‌شان و تکرار آن‌ها به صورت صداهایی مقطع، مخاطب را قادر می‌سازد تا توجه ویژه‌ای را به واژه‌ها معطوف نماید. کراپ در غیاب مخاطبان واقعی خود را در معرض خود دیگرش در ضبط صوت می‌بیند و پیرامون خودش به تفکر می‌نشیند . کلیت ساختار دیالوگ‌ها با تردید و تکرار مشخص شده است. تکرار هیستریک[۴۸] واژگان از سوی کراپ و همین‌طور تردید در گفتارش، دیالکتیک[۴۹] عواطف درونی وی را روشن می‌سازد. ابهام واژگان کراپ، ترجمانی از اوضاع درونی ذهن و احساسات او است (بِسبِس، ۲۰۰۷، ۱۷۱).

به طور قطع یکی از نقاط قوت اجرای اگویان، جان هارت؛ بازیگر توانمند اوست. همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره شد، جان هارت با بهره‌گیری مناسب از بدنش به‌عنوان یکی از ابزارهای بیانی بازیگر به خوبی توانسته معنای مورد نظر را به تماشاگر منتقل کند. حرکات محاکات‌محور او در بازنمود میمون در اجرا حاکی از توانایی این بازیگر دارد. ری‌اکشن‌هایی[۵۰] که در هنگام گوش سپردن به صدای ضبط شده دارد بیانگر احساسات درونی اوست. به طور مثال در بخش‌هایی که واژگان ادا شده توسط صدای ضبط شده را با خاطر نمی‌آورد، ری‌اکشنش به خوبی چنین مفهومی را القا می‌نماید. جان هارت تماما با ترکیب‌شدن با سایر عناصر اجرا معنا مورد نظر گروه اجرایی را مو به مو منتقل می‌کند. شیوهٔ بازیِ او به هنگام مطالعهٔ کتاب و یا دیدن ساعت، ضعف چشم‌های کراپ و همچنین ضعف حافظهٔ او را به خوبی می‌نمایاند و لازم به ذکر است که ژست‌ها و بازیِ بازیگر نیز در این اجرا همچون قراردادهای بوطیقایی در خدمت کارگردان در انتقال اطلاعات به مخاطب عمل می‌کند. در قسمتی از اجرا که صدای ضبط صوت هم‌آغوشی و عشق‌بازیِ کراپ جوان و معشوقه‌اش را روایت می‌کند، بازیگر با نزدیک‌شدن و لمس کردن ضبط صوت و به نوعی با در آغوش گرفتن آن، بر این خاطره در زندگی کراپ تأکید کرده و آن را برای تماشاگر برجسته‌سازی[۵۱] می‌کند. کراپ حتی در زمان حاضر نیز نسبت به معشوقه از دست‌رفته‌اش و رابطهٔ جسمانی، تمایلی شدید دارد؛ بحث تمایل کراپ به رابطه جسمانی، در دیالوگ‌ها نیز مورد اشاره قرار می‌گیرد.

یکی از قراردادهای بوطیقایی دیگر در این اجرا، استفادهٔ مؤلف از تکنیکی به نام اسم‌پردازی[۵۲] در راستای انتقال اطلاعات به مخاطب است. اسم‌پردازی تکنیکی‌ست شامل ردیف کردن اسامی به شکل خطی و پشت سر هم که معمولا در قالب تک‌گویانه توسط بازیگر ادا می‌شود (کاستانیو، ۱۳۸۷، ۳۲). هر یک از این کلمات و عبارات حجمی زیاد از مفاهیم و معانی را در ذهن شنونده متبادر می‌کنند.

در ارتباط با شخصیت کراپ می‌توان چنین تحلیل کرد که این شخصیت نه شخصیت خوبی است و نه شخصیتی بد؛ البته می‌توان این شخصیت را متمایل به شخصیتی بد تعبیر کرد. کراپ در طول زندگی مشغول میگساری و ضبط و طبقه‌بندی روزها و گذشته‌اش بوده است و در سیر زندگی مسیری رو به زوال را از سر گذرانیده است. فرجام این شخصیت قطعاً فرجام خوبی نیست و علی‌رغم اینکه نمی‌توان فرجام مشخصی غیر از زوال برای وی متصور شد، می‌توان فرجام او را فرجامی بد و نامطلوب در نظر آورد که خود مسبب آن است و برخلاف شخصیت‌ها و قهرمانان کلاسیک در شخصیت وی چیزی مثل هامارتیا به چشم نمی‌خورد. در نتیجهٔ نوع شخصیت کراپ و فرجام‌وی، تأثیری که شخصیت او بر مخاطب می‌گذارد، تأثیر کاتارسیس گونهٔ ارسطویی نخواهد بود زیرا که این نمایشنامه و اجرا نیز درامی از نوع ارسطویی و کلاسیک نیست و به عبارت دیگر بنای کارگردان هم ایجاد تزکیه نیست. او در این اجرا با استفاده از تمام ابزار و عناصر اجرا، رویکرد تأثیرگذارانه‌ای چون زوال، تکرار و عبث‌بودن را می‌نمایاند.

لایهٔ ساختاریِ اجرا نیز از زوایای مختلف قابل بررسی است. لایهٔ اسطوره‌ای اجرا را می‌توان چنین تعبیر کرد: شخصیت رو به زوالی که سراسر زندگی و عمرش را به فنا داده و اکنون در اوج زوال در پی واکاوی هویت پاره‌پارهٔ خود است. در لایهٔ آیرونیک اجرا، بر خلاف آثار کلاسیک که تماشاگر دستِ پیش را دارد و با استفاده از لایهٔ ساده در باب اثر اطلاعات و آگاهی بالاتری نسبت به شخصیت دارد، آگاهی تماشاگر بیشتر از بازیگران و گروه اجرایی نیست و همین امر موجب می‌شود که احساس رضایت ناشی از آگاهی بیشتر در تماشاگر شکل نگیرد و وی احساس آزردگی کند. در این اجرا نیز به طور مشخص، آگاهی تماشاگر بیشتر از بازیگران نیست و همین امر مسبب ایجاد احساس آزردگی و عدم رضایت در اوست. از لحاظ بُعد و لایهٔ زیبایی‌شناسی، همهٔ مؤلفه‌های این لایه نظیر ریتم، تمپو، گام، ضرباهنگ و سایرِ مؤلفه‌های زیبایی‌شناسانهٔ اجرا در خدمت رویکرد تأثیرگذارانهٔ اجرا قرار دارند و در یک هارمونی بر مفاهیمی چون زوال، تکرار و عبث‌بودن تأکید می‌نمایند.

در انتهای اجرا طی یک فرم دایره‌ای شکل و دوار، به همان میزانسن و حالت نقطهٔ آغاز نمایش بازمی‌گردیم؛ کراپ بدون حرکت و بِت پشت میز نشسته است و این فرم کلی اجرا بار دیگر بر مفاهیمی چون ایستا بودن، عدم تغییر و معنا باختگی تأکید می‌گذارد.

ب) تحلیل اجرایِ دستِ آخر به نویسندگی و کارگردانی ساموئل بکت

در سال ۱۹۸۵ بکت نمایشنامه‌های در *انتظار گودو*، *آخرین نوار کراپ* و *دستِ آخر* را به‌عنوان رپرتواری[۵۳] صحنه‌ای در ورکشاپ‌های *San Quentin Drama* کارگردانی کرد. این سه اجرا تحت عنوان *بکت، بکت را کارگردانی می‌کند* در کنار هم قرار گرفتند و این تولید تئاتری به اروپا و بخش‌هایی از آسیا سفر کرد. این اجرا از *دستِ آخر* به کارگردانی بکت اساسا برای صحنهٔ تئاتر کارگردانی شده است. فیلمبرداری از این اجرا در استودیو رادیو و تلویزیون دانشگاه مریلند در کالج پارک[۵۴] انجام گرفته است. تحلیلی که در این پژوهش ارائه می‌گردد بر اساس این فیلم‌تئاتر است.

مفهوم نزاکت[۵۵] در آثار تئاتری کلاسیک از اهمیت بالایی برخوردار بود. در دورهٔ نئوکلاسیک[۵۶] این امر بار دیگر مورد تأکید قرار گرفت و مفهوم معیارها در شخصیت‌پردازی نیز دخالت کرد زیرا درام‌نویس می‌بایست جنبه‌های پایدارِ طبیعتِ انسان را جایگزین جنبه‌های عجیب و غریب و نامتعارف کند که ویژهٔ یک زمان و مکان مشخص هستند. برای گزینش معیارها یا دکوروم مناسب برای شخصیت‌ها، همهٔ انسان‌ها برحسب سن، جنس، طبقهٔ اجتماعی و شغل خود طبقه‌بندی می‌شدند و نشانه‌های هر یک توضیح داده می‌شد. در نتیجه درام نئوکلاسیک[۵۷] متمایل به تجسم تیپ‌هایی شد که اگر دکوروم مناسبی را برمی‌گزیدند کامیاب، واگر از آن انحراف می‌جستند طرد می‌شدند (براکت، ۱۹۶۸، ج. ۱، ۲۹۳). در این آثار کلاسیک به هیچ وجه جایز و قابل

توجیه نبود که فرضاً یک پیرمرد رفتاری خلاف رفتار عرفیِ یک پیرمرد داشته باشد. حال در تئاترهای آوانگارد[۵۸] و ابسورد یک خط بطلان کامل بر مفهوم نزاکت کشیده شد و این تئاترها برخلاف شیوه‌های کلاسیک، از عناصر و ویژگی‌هایی کاملاً نامناسب و نامتعارف بهره می‌جویند و از همین رو است که آثار ابسورد، آثاری سرشار از استعاره هستند؛ چرا که یکی از ویژگی‌های برجستهٔ استعاره عدم تناسب است. این استعاره‌های موجود در تئاترهای ابسورد بسیار با مفاهیمی چون آشنایی‌زداییِ فرمالیستی هم‌پوشانی دارند و به نوعی به عرف آثار ابسورد بدل شده‌اند. در این اجرا نیز انواع استعاره را در شکل‌های گوناگون می‌توان مشاهده کرد. به غیر از استعاره‌های کلامی که دل متن نمایشنامه برمی‌آیند می‌توان چندین مورد از تمثیل‌های این اجرا را برشمرد: شخصیت‌های هَم[۵۹] و کلاو[۶۰] هر دو تمثیل هستند. همان‌طور که در بخش تعاریف شرح داده شد، تمثیل نیز گونه‌ای استعاره به حساب می‌آید و ویژگی‌های استعاره را نیز داراست. در تمثیل انسان و در حقیقت شخصیت نمایش به چیزی غیر از انسان بدل می‌شود. در این اجرا هم بر اساس ویژگی‌های دو شخصیت هَم و کلاو که در ادامه بیشتر به آن پرداخته خواهد شد، هَم تمثیلی از خودِ عاطفی یک انسان و کلاو، تمثیلی از خود عقلانی وی می‌باشند. هَم، شخصیتی تمثیلی است که نامرتب، خوش‌بین، امیدوار و احساسی است و در مقابل او کلاو شخصیتی منظم و مرتب، بدبین، واقع‌بین، ناامید و منطقی است. این دو شخصیت همانند بسیاری از کاراکترهای آثار بکت، شخصیت‌هایی ترکیبی و مکمل یکدیگر به حساب می‌آیند، همانند کاراکترهایی نظیر لاکی[۶۱] و پوتزو[۶۲] در نمایشنامهٔ *در انتظار گودو*. در این اجرا عقلانیت که در شخصیت کلاو متجلی شده در خدمتِ احساس (هَم) است و در طول اجرا مخاطب با کشمکش میان عقل و احساس یک انسان مواجه است که همواره در جدال با یکدیگر هستند. از سوی دیگر تأکید بر تضادهای میان شخصیت هَم و کلاو مُهر تأیید دیگری بر این مسئله است: هَم نمی‌تواند بر روی پاهایش بایستد و همواره بر صندلی چرخ‌دار نشسته و از سوی دیگر کلاو نیز نمی‌تواند بنشیند و همواره ایستاده است. هَم کورسوی امیدی در دلش دارد و هنوز از طبیعت بیرونی سؤال می‌پرسد و حتی از کلاو پرسش می‌کند که دانه‌هایت جوانه نزده‌اند؟ اما در مقابل او کلاو معتقد است که دیگر طبیعتی باقی نمانده و در پاسخ به سؤال هَم می‌گوید اگر می‌خواستند جوانه بزنند تا الآن زده بودند. هَم، نابیناست و همین نابینایی خود استعاره‌ای می‌شود از کور بودنِ احساس و عاطفه. یکی از دلایل برای استفاده از چنین کاراکترهای ترکیبی دونفره که کاملاً مکمل یکدیگر هستند، ارجاع به مفهوم تنهایی و عدم ارتباط انسانی‌ست. این مفهوم به طور آشکار در نمایش *آخرین نوار کراپ* هم مشهود بود و در آن اجرا ترفند بکت، استفاده از ضبط صوت بود تا از آن طریق کشمکش فرد با خودش را نشان دهد و درام از طریق آن کشمکش شکل بگیرد. ترفند بکت در این اجرا، ایجاد کشمکش میان دو وجه روانی یک انسان یعنی خود عاطفی و خود عقلانی است و از طریق همین کشمکش است که درام به وجود آمده است. این ابعاد شخصیتی یک انسان را می‌توان بر اساس نظریات فروید[۶۳] به خوبی تشریح کرد. فروید توضیح می‌دهد که هر انسان از سه وجه و عنصر شخصیتی شکل می‌گیرد: نهاد[۶۴]، خود[۶۵] و فراخود[۶۶]. نهاد آن وجه شخصیت است که از هنگام تولد انسان حضور دارد، خود، آن وجه از شخصیت است که مسئولیت برخورد با واقعیت را عهده‌دار است (خودِ عقلانی = شخصیت کلاو) و فراخود، آن بُعد از شخصیت است که دربردارندهٔ آرمان‌ها و عواطفِ درونی انسان است که از سوی پدر و مادر و جامعه اکتساب می‌گردد (خودِ عاطفی = شخصیت هَم). از آن‌جا که پژوهنده در این پژوهش صرفاً بر آن است تا اجرا را از منظر نشانه‌شناسی تحلیل نماید، ذکر توضیحات بیشتر پیرامون نظریات فروید در این مبحث، رویکرد نوشتار را به سمت رویکرد نقد روانشناسانه خواهد برد و به این خاطر از تشریح بیشتر اجتناب و به همان اشارهٔ مختصر بسنده می‌شود.

شخصیت‌های تمثیلی هَم و کلاو، در ارتباط با طراحی صحنه نیز سطح دیگری از معنا را می‌آفرینند. در ارتباط با این تمثیل‌ها، صحنهٔ اجرا نیز به استعاره‌ای از ذهن یک انسان بدل می‌شود و در این ذهن است که کشمکش میان خود عقلانی و خود عاطفی را می‌توان شاهد بود. دو شخصیت دیگر این نمایش یعنی نگ[۶۷] و نل[۶۸] نیز تمثیلی از مسائل سرکوب‌شدهٔ ناخودآگاه انسانی هستند که گاه از ناخودآگاه به بخش خودآگاه و نیمه آگاهِ ذهن نفوذ کرده و موجب آزار می‌شوند. علاوه بر این از آن جهت که شخصیت نگ و نل با عدم تناسب عجین هستند، جز استعاره‌های صحنه‌ای این اجرا نیز به شمار می‌روند. این دو شخصیت انسان هستند اما در مکانی نامناسب یعنی سطل زباله قرار دارند و همین امر ویژگی نامناسب‌بودن را نشان می‌دهد.

تولید معنا با توجه به عبارات اشاره‌ای، فرآیندی چندگانه از دلالت است. نشانه‌های زبانی موجود در نمایش *دستِ آخر*، از آنرو که نقاط مفصل‌بندی گفتمان دراماتیک را آشکار می‌سازند، و همچون راهنمایی در جهان دراماتیک عمل می‌کنند، نقش نمایه‌ای را می‌پذیرند. از سوی دیگر این نشانه‌های زبانی از آن سو که به تفسیر خود از دیگر نشانه‌ها نیز می‌پردازند، نمادین نیز هستند. در دیالوگی چون - بیرون از اینجا مرگ است، قید مکانِ «اینجا»، به طور مستقیم به صحنه اشاره می‌کند و همین امر نشانگر نمایه‌ای بودن است و به همین میزان به علت معانی ضمنی که به ذهن مخاطب متبادر می‌کند، از جمله سلب ذهنیت در جهان تهدیدگر بیرون و وابستگی کامل هَم به کلاو و غیره، عملکردی نمادین نیز به خود می‌گیرد (بسبس، ۲۰۰۷، ۱۷۶).

زبان در *دستِ آخر* به ابزاری ذهنی بدل می‌گردد که نل و نگ را به یاد لحظات خوش‌شان در دریاچهٔ کومو[۶۹] می‌اندازد، در همین حال، هَم از قدرت کلام به‌عنوان سپری برای فراتر رفتن از رنج فعلی و ادامهٔ مکالمه‌اش با کلاو بهره می‌جوید (همان، ۱۷۷). در ارتباط با نکته‌ای که در باب یادآوری نل و نگ از گذشته‌شان مطرح شد، می‌توان چنین ادامه داد؛ انسان معاصر به دلیل از سر گذراندن مسائل و مفاهیم متعدد برخاسته از مدرنیته همانند مشکلات روحی و روانی، عدم ارتباط انسانی، بحران هویت و غیره دچار فشار روانی فراوانی است. یکی از راه‌های گریز از این شرایط و فشار شدید، در هنگامی که امید و نقاط دست‌گیری مطلوبی از آینده برای انسان در دسترس نیست، غرق‌شدن در روزها و خاطرات گذشته است. امروزه مفهومی مثل نوستالژی[۷۰] که اخیرا به یک صنعت بزرگ نیز بدل شده است، از همین نکته سود می‌برد. انسان معاصر در شرایطی که به آینده خود خوش‌بین نیست، صرفاً با رجوع به گذشته اندک تسکینی برای خود ایجاد می‌کند. مفهوم نوستالژی امروزی نه تنها در صنعت بلکه در همهٔ زمینه‌های سیاسی و اجتماعی، کارکردی تأثیرگذار دارد. در این اجرا هم به شکلی آشکار میل به گذشته در شخصیت‌ها موج می‌زند. هَم از زمانی صحبت می‌کند که حیات وجود داشت، جنگل‌ها و طبیعت حاضر بودند؛ او اکنون با ذکر خاطرات و حتی داستان‌هایش از گذشته در تمنای گذشته است و در شرایط کنونی‌اش تنها خواب دیدن را راهی برای تسکین معرفی می‌کند

زیرا در خواب دیدن است که همان‌گونه که در دیالوگش می‌گوید او می‌تواند عشق‌بازی کند، می‌تواند به جنگل برود، چشمانش می‌توانند زمین و آسمان را ببینند. این رجوع به گذشته بیشتر از هم در دیالوگ‌های نل هویداست؛ طریقهٔ دیالوگ‌گویی و بیان بازیگر نقش نل نیز، به خوبی بر این میل و حسرت به گذشته تأکید می‌گذارد.

یکی از ویژگی‌های بارز این اجرا به دست بکت، تأکید فراوان بر جنبه‌های تئاتریکالیته[۷۱] است. غالب میزانسن‌ها[۷۲] و حرکات طوری معین شده که بازیگر رو به تماشاگر دیالوگ می‌گوید. این شیوهٔ تئاتریکالیته از متن نمایشنامه آغاز شده و به اجرا نیز سرایت می‌کند. هَم چندین بار در سولیلوگ‌هایش به این امر اشاره می‌کند که الآن نوبت بازیِ منه و در جایی دیگر خطاب به کلاو پیرامون صحنه صحبت می‌کند. این ویژگی‌ها به این مفهوم استعاری که کل زندگی و جهان یک بازی است دلالت می‌کنند.

انتخاب بازیگران به دست کارگردان در این اجرا کاملاً هوشمندانه و در راستای اهداف اجرایی بوده است. بِد ثورپ[۷۳] بازیگر نقش کلاو، بازیگر با قد بلند و استخوانی و کشیده به خوبی در کنار ریک کِلاچی[۷۴]؛ بازیگر توپُرِ نقش هَم نقش‌آفرینی می‌کنند و بر حسب ویژگی‌های ظاهری متضادشان به خوبی آن ترکیبات دوتایی و مکمل شخصیت‌های بکتی را می‌سازند. نل و نگ نیز با بهره‌گیری از ژست و میمیک و بیان مناسب‌شان در انتقال مفاهیم و اطلاعات مورد نیاز مخاطبان به خوبی ایفای نقش می‌کنند.

یکی از مهم‌ترین تکنیک‌ها و شیوه‌های اطلاعادت‌دهی به مخاطبان در این اجرا توسط کلام و دیالوگ روی می‌دهد. در این قرارداد بوطیقایی، مؤلف برای انتقال اطلاعات مختلف در باب اجرا و داستان اجرا، از دیالوگ و سولیلوگ‌های شخصیت‌ها بهره می‌گیرد و بسیاری از نقاط داستان با استفاده از دیالوگ‌ها و سولیلوگ‌ها برای مخاطب قابل فهم می‌گردد. علاوه بر کلام، کارگردان همان‌طور که پیش‌تر نیز ذکر کردیم از انواع استعاره‌ها نیز برای انتقال معنا به مخاطب سود می‌برد و در ترکیب این استعاره‌ها و قراردادها با یکدیگر و سایر نشانه‌های غیر کلامی همچون طراحی لباس و صحنه و نورپردازی، در بستر اجرا، مفاهیم فراوانی را منتقل می‌کند.

در بررسی لایه‌های ساختاری بوطیقایی این اجرا می‌توان لایهٔ اسطوره‌ای را چنین در نظر گرفت که در انتهای دنیا و درحالیکه تنها چهار انسان زنده مانده‌اند؛ کلاو اربابش هَم و نل و نگ پدر و مادر هَم، کلاو بر آن است تا هَم را ترک کند. در لایهٔ عملی این اجرا درمی‌یابیم که علی‌رغم خستگی کلاو از شرایط هم‌زیستی با هَم اما آن‌ها نمی‌توانند از یکدیگر جدا شوند؛ چرا که زنده ماندن هر کدام وابسته با حضور دیگری‌ست. کلاو اگر هَم را ترک کند از گرسنگی می‌میرد چون تنها آذوقه‌های باقی‌مانده در جهان در گنجهٔ هَم قرار دارند. از سوی دیگر هَم نیز نمی‌تواند تنهایی دوام بیاورد زیرا وی نابینا و فلج است و به تنهایی زنده نمی‌ماند. از لحاظ بُعد آیرونیک، در این اجرا هم این تماشاگر است که در سطح اطلاعاتی و آگاهی پایین‌تری نسبت به شخصیت‌ها و مؤلف قرار دارد و همین امر موجب احساس آزردگی احتمالی وی می‌شود. در لایهٔ زیبایی‌شناختی این اجرا نیز همانند اجرای *آخرین نوار کراپ* در راستای محتوای ساکن و مفاهیمی چون عدم تغییر و رکود، از ریتم، تمپو و سایر عناصر زیبایی‌شناسانه بهره می‌گیرد.

در این اجرا هم طی یک فرم روایی دوار، نوع میزانسن و نحوهٔ قرارگیری بازیگران در انتهای نمایش، همانند فرم قرارگیری آن‌ها در ابتدا و آغاز نمایش است که بار دیگر انتخاب این فرم روایی به دست کارگردان برای تأکید گذاشتن بر مفاهیم مورد نظر وی همانند عدم تغییر، تکرار و غیره است.

نتیجه

پژوهش حاضر در پی پاسخ‌دادن به پرسش‌های پژوهشی خود، پس از ارائهٔ مقدماتی پیرامون تئاترهای ابسورد و نشانه‌شناسی تئاتر، تعاریفی را مطرح ساخت که با استفاده از این مؤلفه‌ها با رویکردی تطبیقی به بررسی آن‌ها در دو اجرای *آخرین نوار کراپ* به نویسندگی بکت و کارگردانی اگویان و اجرای *دستِ آخر* به نویسندگی و کارگردانی بکت بپردازد. پس از بررسی‌ها و تحلیل‌های صورت گرفته از این دو اجرا، چگونگی فرآیند تولید و انتقال معنا توسط گروه اجرایی مورد واکاوی قرار گرفت و نشان داده شد که چگونه مفاهیم نشانه‌شناسی در اجرا می‌توانند معنای متن مکتوب را نه تنها به طور کامل و به شکلی وفادارانه انتقال دهند بلکه همچنین آن را بسط داده و در شبکه‌ای از دلالت‌ها با مخاطبان ارتباطی ارگانیک و پیچیده برقرار کنند. در این پژوهش نشان داده شد که چگونه کارگردان می‌تواند به واسطه‌ی علم خود از نشانه‌شناسی اجرا و همچنین قراردادها و استعاره‌های صحنه‌ای به خوانش خود از متن دست پیدا کرده و در پی تولید معناهای دلالت‌گر روی صحنه و در تقابل با نظام‌های نشانه‌شناختی مخاطبان، شبکه‌ای از نشانه‌ها خلق کنند تا اجرایی کامل و بسنده از دل آن‌ها خلق شود. از این رهگذر پژوهشگران در پژوهش حاضر کوشیده‌اند تا با ارائه‌ی مفاهیمی نو در تحلیل نشانه‌شناسانه‌ی اجرای تئاتری، و ضمن استفاده از این مفاهیم در تحلیل دو اجرا، دریچه‌ای نو را به تحلیل اجرا بگشایند. با توجه به محدودبودن مقالات و پژوهش‌های حوزهٔ نشانه‌شناسی اجرا، این تحلیل می‌تواند الهام‌بخش مقالات جدیدی باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Keir Elam.
2. Eli Rozik.
3. Elaine Astone.
4. George Savana.
5. Ferdinand de Saussure.
6. Johann Wittgenstein.
7. Michel Foucault.
8. Jacques Derrida.
9. Khaled Besbes.
10. Alexandra Munteanu.
11. Martin Heidegger.
12. Jean-Paul Charles Aymard Sartre.
13. Giunther Andres.
14. Thomas Cousineau.
15. Mark Fortier.
16. Jan Kott.
17. Semiotics.
18. The Semiotics of Theatre and Drama.
19. The Roots Theatre.
20. The Language of the Theatre.
21. Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance Analysis.
22. Theatre as a Sign-System.
23. Metaphor.
24. Charles Sanders Pierce.
25. Iconic.
26. Index.
27. Symbolic.
28. Gestures.

29. Eugène Ionesco.
30. Boutique.
31. Monologue.
32. Soliloquy.
33. Dialogue.
34. Atom Egoyan.
35. John Hurt.
36. Michael Colgan Alan Moloney.
37. Dublin.
38. Mimic.
39. Cosmos.
40. Ghamos.
41. Age of Apes.
42. Ivan Pavlov.
43. Modernity.
44. Technology.
45. Synecdoche.
46. Accessory.
47. Dramatized.
48. Hysterical.
49. Dialectic.
50. Reactions.
51. Foregrounding.
52. Nouning.
53. Repertoire.
54. University of Maryland at Collage Park.
55. Decorum.
56. Neoclassic.
57. Neoclassical Drama.
58. Avantgarde.
59. Hamm.
60. Clov.
61. Lucky.
62. Pozzo.
63. Sigmund Freud.
64. Id.
65. Ego.
66. Super Ego.
67. Nagg.
68. Nell.
69. Lake Como.
70. Nostalgia.
71. Theatricality.
72. Mise en Scène.
73. Bud Thorpe.
74. Rick Cluchey.

فهرست منابع

آستن، آلن؛ جرج ساونا (۱۹۹۱)، *نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری*، ترجمه داود زینلو (۱۳۸۶)، تهران: سوره مهر.

ارسطو (۳۳۵ پ.م)، *ارسطو و فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین کوب (۱۳۹۲)، چاپ هشتم، تهران: امیرکبیر.

اسلین، مارتین (۱۹۶۱)، *تئاتر ابسورد*، ترجمه مهتاب کلانتری و منصوره وفایی (۱۳۸۸)، تهران: نشر کتاب آمه.

افخمی‌نیا، مهدی و نعیمه کریملو (۱۳۹۴)، ناتوانی ارتباط کلامی در آخر بازی ساموئل بکت، نشریه *مطالعات زبان و ادبیات فرانسه*، ۶ (۲)، ۵-۲۰.

الام، کر (۲۰۰۲)، *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، ترجمه فرزان سجودی (۱۴۰۱)، چاپ نهم، تهران: قطره.

اندرس، گونتر (۱۹۶۵)، هستی بدون زمان: دربارهٔ در انتظار گودوی بکت، ترجمه مهدی پارسا (۱۳۹۵)، *بوطیقای صحنه: مقالاتی در مطالعات تئاتر* (جلد دوم)، گردآورنده علی تدین، تهران: آگاه.

براکت، اسکار (۱۹۶۸)، *تاریخ تئاتر جهان* (جلد اول)، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور (۱۳۹۶)، چاپ نهم، تهران: مروارید.

براکت، اسکار (۱۹۶۸)، *تاریخ تئاتر جهان* (جلد سوم)، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور (۱۳۹۶)، چاپ نهم، تهران: مروارید.

بسبس، خالد (۲۰۰۷)، نشانه‌شناسی تئاتر بکت، ترجمه مهرناز شیرازی عدل (۱۳۹۵)، *بوطیقای صحنه: مقالاتی در مطالعات تئاتر* (جلد دوم)، گردآورنده علی تدین، تهران: آگاه.

رحیمیان شیرمرد، محمد (۱۳۹۲)، تحلیل نمایشنامه‌های *در انتظار گودو* و *آخر بازی* ساموئل بکت با تأکید بر دیدگاه تئودور آدورنو، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبایی تهران.

زرگرزاده، هاله (۱۳۸۳)، ذن بوداییسم و *آخر بازی* ساموئل بکت، نشریه *ادبیات و علوم انسانی تبریز*، ۴۷ (۱۹۲)، ۲۳۳-۲۶۲.

عسکرزاده طرقبه، رجبعلی (۱۳۹۸)، ژان پل سارتر و باور غلط در نمایشنامه *آخرین نوار کراپ* اثر ساموئل بکت، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۳(۱)، ۲۲۱-۲۳۲.

فورتیه، مارک (۱۹۹۷)، *نظریه در تئاتر*، ترجمه فرزان سجودی و نریمان افشاری (۱۳۹۴)، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

کات، یان (۱۹۶۸)، *یادداشتی دربارهٔ رئالیسم بکت*، *تنفس در هوای تئاتر: مقالاتی در باب درام مدرن*، ترجمه علی‌اکبر علیزاد و رضا سرور (۱۳۹۸)، چاپ سوم، تهران: بیدگل.

کاستانیو، پل (۲۰۱۲)، *راهبردهای نمایشنامه‌نویس جدید: رویکردی زبان‌بنیاد به نمایشنامه‌نویسی*، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده (۱۳۸۷)، چاپ دوم، تهران: سمت.

کوزینو، توماس (۲۰۱۲)، دلوز و بکت: تکرارهای دگرنما در دست آخر، ترجمه لیلا کوچک‌منش (۱۳۹۵)، *بوطیقای صحنه: مقالاتی در مطالعات تئاتر* (جلد دوم)، گردآورنده علی تدین، تهران: آگاه.

محمدی، منیژه (۱۳۹۰)، مطالعه نشانه‌شناسی آخر بازی ساموئل بکت، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* ادبیات فرانسه، دانشگاه اصفهان.

مدرسی، بهرام؛ لطفی، مرضیه (۱۳۹۵)، نقش عوامل زبان‌شناختی در تحلیل گفتمان انتقادی نمایشنامه *آخر بازی* اثر ساموئل بکت، *چهارمین همایش ملی تحلیل گفتمان و کاربردشناسی*، دی ۱۳۹۵، انجمن زبان‌شناسی تهران، ۲۳-۴۶.

منتخبی بخت‌آور، نرگس (۱۳۹۹)، بررسی تنیت انعکاسی و سیاسی در آخرین نوار کراپ و فاجعهٔ ساموئل بکت، *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۱۲(۲۳)، ۲۱-۳۶.

مونته‌آنو، الکساندرا (۲۰۱۷)، تحلیلی ویتگنشتاینی بر درام ساموئل بکت، ترجمه همایون کاکاسلطانی (۱۳۹۵)، *بوطیقای صحنه: مقالاتی در مطالعات تئاتر* (جلد دوم)، گردآورنده علی تدین، تهران: آگاه.

Rozik, Eli (2010). *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance Analysis*. Chicago: Sussex Academic Press.