جایگاه «تئاتر جدید» در ادبیات فرانسه

دکتر رؤیا ابراهیمی

نگاهی نه چندان دور به گذشته آدمی، چشم‌اندازی از روند نزولی احساساتی همچون عشق و دوستی و روابط انسانی را آشکار می‌سازد که تنهایی و در خود فرورفتگی را به ارمغان آورده است. انسان محروم از ایمان به خدای خود و در جدال با گناهان و اضطراب‌های درون، به زنجیر زشتی‌ها درآمده و با چشمانی بسته و یا زیاده از حد گشاده، سوار بر مرکب زمان به سوی گور می‌تازد. چیزی برای او نمانده است مگر یک زندگی بی‌معنا و عاری از امید.

از اواخر قرن نوزدهم افکار انسان و عواطف وی تحت تأثیر شرایط سیاسی و اجتماعی روز به ناگاه دستخوش دگرگونی می‌شود. جریان علم‌گرایی[1] یا (scientisme) که در اواخر این قرن نوعی خوش‌بینی را به ارمغان آورده بود مورد انتقاد قرار می‌گیرد و با شروع قرن بیستم و اوج جریاناتی همچون عرفان‌گرایی[2] و بدبینی[3] این واکنش‌ها شدت می‌گیرند.

پایه‌های بنیادین علوم و حتی منطق که به نظر ابدی می‌رسند، درهم می‌شکنند و نظام علوم به نوبه خود زیر سؤال می‌رود. اینشتن تئوری نسبیت را ارائه می‌دهد و اصول علم کلاسیک از جمله رابطه بین فضا و زمان درهم می‌ریزد. از سوی دیگر فروید با ارائه تئوری‌های روانشناسی نوین خود، بر روانشناسی سطحی و فردگرای گذشته که همه چیز را سفید سفید یا سیاه سیاه می‌دید حکم بطلان می‌زند و بالاخره سایر علوم نیز از جمله ادبیات متحول می‌شوند.

آلبر کامو در این باره چنین می‌گوید:

«پیشرفت علوم در اواخر قرن نوزدهم ناباوری و سستی ایمان را نزد آدمیان به ارمغان آورد، در حالی که انسان قرن بیستم نه به دین خود ایمان و نه به علم اتکایی دارد» (آلبر کامو، ۱۹۴۳، ص (۳۱

از سوی دیگر زمینه فرهنگی مساعد برای رشد و نمو این بدبینی‌ها را در هنر و ادبیات، می‌توان در جنگ‌های جهانی نیمه اول قرن بیستم جست‌وجو کرد.

مضمون بدبینی در تئاتر هزل[4] را برخی حاصل ۵ سال اشغال نظامی فرانسه توسط آلمان‌ها می‌دانند. این اشغال شکست و ناکامی و انزجاری توصیف‌نشدنی را به همراه داشت و از درهم‌شکنی اصول کهنه‌ای که این جنگ مهیب بر بیهودگی آنها صحه می‌گذاشت، سخن می‌گفت.

همانطور که «آدامو» در کتاب «اعتراف» (آرتور آدامو، ۱۹۷۴، ص ۱۰۵) خاطرنشان می‌کند: «ارمغانی که دوره ننگ و سرافکندگی اشغال نظامی برای نمایشنامه‌نویسان جوان فرانسه و جامعه معاصر آنها به همراه آورد دلیل واضحی است بر بیهودگی هر چیز.» نه تنها آدامو بلکه یونسکو، بکت، ژنت[5] و چند تن دیگر، جداگانه مسیری را در جهت تحول تئاتر کلاسیک طی می‌کنند. این روشنفکران جوان سال‌های آغازین قرن ۲۰، مضطرب و پریشان نگاه خود را به سوی همدردانی چون نیچه، داستایوفسکی و کیه که گارد متوجه می‌کنند و در گسترش حس «درد قرن»[6] که براساس اضطراب، دلزدگی، پوچ‌گرایی و نگرشی نو به ابعاد فاجعه‌بار زندگی است سهم بسزایی را ایفا می‌نماید. در نهایت اختلاف سلیقه‌های فردی این نمایشنامه‌نویسان محو می‌شود و افکار موافق همسو می‌شوند و انبوه انگیزه‌های آنها در سه مضمون: تنهایی، رنج و پوچی جایگاه انسانی در این دنیا خلاصه می‌شود و عنوان «تئاتر آوانگارد» یا «تئاتر پوچی» و یا «ضدتئاتر» به این تئاتر نو منسوب می‌گردد.

۱-مقایسه‌ای مابین برخی پایه‌های زیربنایی در ادبیات سال‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰:

تئاتر نو که با عنوان تئاتر هزل نیز شناخته شده است در مقوله ادبیات بدبینی (Littérature Pessimiste) می‌گنجد.

آیا منظور از کاربرد واژه تئاتر نو ارائه فلسفه بنیادین جدیدی است؟ از نقطه‌نظر برخی از هنرشناسان خمیره هنر در شکل و یا همان دیدگاه هنری هنرمند نهفته است. به‌عنوان مثال رمان‌نویس از خواننده رمان خود انتظار دارد تا با مروری دوباره سعی در درک مطلبی کند که تفهیم آن دشواری خاصی را دربرداشته است. حال آنکه توقع چنین تأملی از جانب یک نمایشنامه‌نویس مطرح نیست. نمایش جریان دراماتیک خود را طی می‌کند و در حین آن منظور نمایشنامه‌نویس یا به تماشاگر منتقل می‌شود و یا نمی‌شود. پس احتمال آن می‌رود که اظهار فضل نویسنده، نمایش اثر وی را به یک شکست مبدل سازد.

شالوده تئاتر هزل غنی و استوار است و اولویت تأثیرگذاری را نه بر عقل و منطق تماشاگر بلکه بر حواس وی بنا می‌نهد و مابقی به عهده خود تماشاگر است که چگونه پیام را تفسیر کند و در الگوهای مفاهیم آن را متجلی سازد.

در جای دیگر یونسکو چنین می‌نویسد: «هیچ چیز مهیب نیست و همه چیز مهیب است، هیچ چیز مسخره نیست و همه چیز مسخره است، هیچ چیز جدی نیست و همه چیز جدی است، همه چیز واقعی است، غیرواقعی است، غیرممکن است، قابل درک است، غیرقابل درک است، همه چیز سنگین است، همه چیز سبک است...» (اوژن یونسکو، ۱۹۷۵، Notes et contre-notes، ص ۸۰)

این نمایشنامه‌نویسان نو و مطلق‌گرا ناامیدانه خود را در دنیایی محصور می‌بینند که از آن

رهایی ندارند، پس در پناه هزل‌گویی یا باید به بازی تن داد و یا در ناامیدی غرق شد. به قول بوفون (Bouffon) چه می‌تواند کرد موشی که در تله به دام افتاده است جز خوردن پنیر؟ (مجله Yale French Studio no. 29 بهار و تابستان ۱۹۶۲)

در حالی‌که اساس تعهد نویسنده نسبت به پیرامون خود، بار اصلی ادبیات سال‌های ۴۰ را به دوش می‌کشد، ادبیات سال‌های ۵۰ به مضامین تنهایی، رنج، پوچی جایگاه انسانی می‌پردازد که با واقعیت‌های به‌ثبت رسیده جامعه آن روز مطابقت دارد، اختلاف سلیقه‌های فردی به‌کار می‌رود و این مضامین در رأس نمایشنامه‌های یونسکو، بکت و آدامو قرار می‌گیرند.

نویسندگان متعهدی همچون ژان پل سارتر و آلبر کامو، راه‌حل مسئله پوچی جایگاه انسانی را در ایجاد تعهد انسان نسبت به جامعه می‌دانند و این در حالی است که نمایشنامه‌نویسان نوپا که همان پریشانی را احساس می‌کردند سپری همچون هزل را به کار گرفتند. آنها رنج می‌کشند خود را در حال رنج کشیدن می‌بینند و پوزخند می‌زنند و همانند مونتنی و پاسکال (Montaigne Pascal) موضوع درد را تشخیص می‌دهند و آگاهی آنها با قضاوتشان توأم می‌شود و در قالب هزل و تراژدی درهم می‌آمیزد. اگر چه در نگاه اول کاربرد این دو شیوه متناقض می‌نماید ولی در واقع این درهم‌آمیزی نشأت گرفته از آگاهی انسان به قدر و منزلت وی می‌باشد و بدین ترتیب تراژیک و هزل دو محور مختصات یک مسئله را به‌وجود می‌آورند.

۲- مقایسه ساختاری مابین تئاتر هزل و تئاتر سنتی:

منتقدین درباره شکل ظاهری تئاتر هزل اظهارنظر چندانی نکرده‌اند و جنبه‌های مثبت آن را کمتر مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند، زیرا که ظاهراً این آثار، نسبت به آثار ماقبل خود طرح زیربنایی مناسبی نداشته‌اند. در واقع اگر بکت، یونسکو و آدامو از همان اصولی پیروی نمی‌کنند که پیشکسوت‌هایشان بنیانگذار آنها بوده‌اند، نه از روی عدم آگاهی آنان بلکه از این روست که برای این نوآوران، زیربنای اصولی کهنه‌ای که تئاتر سنتی بر آن بنا شده است، دیگر کارساز نیست و آن را وسیله‌ای برای توصیف جهان‌بینی[۷] خود نمی‌بینند.

از آنجا که تلاش این گروه در راه از میان برداشتن فلسفه متافیزیک نهفته در فرمول‌های گذشته است تنها به کنار گذاشتن برخی از فرمول‌های تئاتر سنتی بسنده نمی‌کند و در راه پیگیری هدف خود، خواهان پایه‌گذاری حکمت نوینی است. در تئاتر نو عواملی چون دکور، صحنه، طراحی لباس و لوازم صحنه[۸] در ارتباطی نزدیک عمل می‌کنند و برای ایجاد معنی، گاه همسو گشته، گاه به تکمیل یکدیگر می‌پردازند و یا حتی در تناقض قرار داده می‌شوند تا یک عبارت هنری یا «زبان صحنه»[۹] را به‌وجود آورند تا جایی که ترکیب واحدی از کارگردان و نمایشنامه‌نویس به‌وجود آید. از طرف دیگر نمایشنامه‌نویس به دگرگونی شکل و روند ساختار کنش[۱۰] نمایش می‌پردازد در حالی که پیش از این وی مختصات لازم را از همان صحنه‌های نخست در اختیار تماشاگر قرار می‌داد. مختصاتی همچون موقعیت و هویت شخصیت‌ها و انگیزه آنها. کاربرد این عوامل الزاماً پیگیری جریان نمایشنامه را برای تماشاگر آسان می‌ساخت. علی‌رغم اینکه یونسکو و بکت در طول ۲۰ سال نمایشنامه‌نویسی تمام‌گفتنی‌ها را گفته‌اند اما باز بکت چنین می‌گوید: «در آثار خود به زبان فرانسه احساس می‌کردم که دیگر چیزی برای گفتن ندارم، برای برخی از نویسندگان نوشتن هر روز آسان‌تر می‌شود در حالی که برای من گستره

امکانات مدام تنگ‌تر می‌شود» و این جمله‌ای است که پیر ملز (pierre Mélèse) در کتابی تحت عنوان «ساموئل بکت» از جانب وی نقل می‌کند. در همین مورد یونسکو نیز به Edmond Buchet چنین گلایه می‌کند: دیگر چیزی نمی‌توانم نوشت، خود را در دوباره‌سازی تهی و ناتوان می‌بینم دیگر از سر شوق قلم به کاغذ نمی‌برم. مسلماً معجزه «آوازه‌خوان طاس» دیگر تکرار نخواهد شد. (ادموند بوشه، ۱۹۷۰، ص ۷۴).

به عبارت دیگر می‌توان چنین گفت که تئاتر هزل نوعی anti-théâtre یا ضدتئاتر است و این امر زمانی آشکارتر می‌گردد که ساختار این تئاتر را با تئاتر سنتی مقایسه می‌کنیم:

توالی سیر دراماتیک در تئاتر سنتی از اصل علت و معلول تبعیت می‌کند، تحول جبری وضعیت اولیه و شخصیت‌ها سیر دراماتیک را «منطقی» و به واقعیت نزدیک می‌سازد. در حالی که در تئاتر هزل منطق ارسطویی که به‌گونه‌ای افراطی، ساده‌گرا و تصنعی است کنار گذاشته می‌شود و جای خود را به اشاراتی واگذار می‌کند که ریشه در ساختار روان انسان دارد.

در تئاتر سنتی به منظور ایجاد نظم و همسازی خواسته یاناخواسته از زیباشناسی یونان و روم باستان الهام گرفته می‌شود و در صورتی که تئاتر هزل از نوعی زیباشناسی نامنسجم و اتفاقی بهره می‌گیرد که ثمره آن مجاورت‌های ناهمگن و برش‌های بی‌موقع و ایجاد تناقض می‌باشد. در تئاتر سنتی از قواعد ترکیبی برای «عرضه نمایش و ایجاد گره در جریان آن و باز کردن گره»[11] در خاتمه نمایش استفاده می‌شود. در حالی که تئاتر هزل دستورالعمل‌های تغییرناپذیر را طرد کرده است: هر قطعه نمایش مورد خاصی است و خواهان راه‌حل مناسب مربوط به خود می‌باشد. در تئاتر هزل تقلید و آسان‌پنداری منسوخ است. تفاوت دیگر مابین تئاتر سنتی و تئاتر هزل در شکل آنها است. در تئاتر سنتی مابین شکل یا forme و اصول ساختاری آن تناسبی برقرار است. توالی و سیر دراماتیک جریان دارد و منطق نمایشنامه باور جهانی را منعکس می‌سازد که در آن قوانین منطقی حاکم هستند. دنیایی که خود انسان پذیرای آن است و جایی برای عوالم‌ناشناخته و نامعین باقی نمی‌گذارد.

در تئاتر هزل نیز میان شکل و اصول هماهنگی برقرار است و اگر سیر و جریان نمایشنامه کاملاً خردگرا به‌نظر نمی‌رسد و حتی گاهی غیرمنطقی نیز جلوه می‌کند به این دلیل است که منطق جایگاه آدمی را در این دنیا تعیین نمی‌کند و پوچی حکم‌فرماست. همانطور که می‌بینیم تضاد ریشه‌ای در بیان مسائل اساسی، منطقی، زیباشناسی حرفه‌ای و جهان‌بینی، این دو دیدگاه را از یکدیگر جدا می‌سازد تا جایی که این دو سیستم دراماتیک در دو قطب مخالف قرار می‌گیرند.

از نظر ارسطو روح یک نمایش در کنش (action) آن جا دارد که شامل سه قسمت شروع، میان و خاتمه کنش می‌باشد. از این رو کنش، توالی و سیر دراماتیک را پایه‌گذاری می‌کند.

سیر دراماتیک الزاماً تقلیدی از طبیعت نیست. هنرمند آن را به‌وجود می‌آورد و خط سیر وقایع را به ترسیم درآورده و تغییرات را جهت می‌دهد.

اریک بنتلی (Eric Bently) در گفت‌وگوی اختصاصی با یونسکو و از زبان وی چنین می‌نویسد: اگر کنش یک نمایش تصنعی نباشد نمی‌توان بر آن نام کنش نهاد. کنش یک نمایش ساخته ذهن خلاق هنرمند است که از رویدادهایی که طبیعت آنها را در بی‌نظمی رها ساخته است، عالمی می‌آفریند. (اریک بنتلی، ۱۹۷۰، ص ۹۰)

نمایشنامه‌نویس سنت‌گرا از نظر ژاکار به تصنعی بودن نمایش خوگرفته است ولی می‌داند که بنابر تعریف، بازی نمایش مصنوعی است و حمل موضوعی افکار و احساسات را به عهده دارد. نمایشنامه‌نویسان تئاتر نو کنش تصنعی را در تئاتر سنتی به انتقاد می‌گیرند و تا اوایل سال‌های ۱۹۵۰ آن را رد می‌کردند ولی با گذشت سال‌ها یونسکو خود به این موضوع اعتراف کرد، نمایشنامه‌ای مانند «درس» (la lecon) نیز ساختاری سنتی دارد (امانوئل ژاکار، ۱۹۷۴، ص ۲۰۰).

در یادداشت‌هایش یونسکو از زبان اسکار براکت منتقد تئاتر، توالی و سیر دراماتیک را چنین توصیف می‌کند: لازمه به پرده درآمدن یک نمایش، توالی و سیر دراماتیک کنش در آن اثر می‌باشد. صحنه‌های پیوسته و متوالی توجه تماشاگر را به خود جلب می‌کنند و جدال درونی اثر در مرحله دوم قرار می‌گیرد. از سوی دیگر کاربرد ترفندهای روانشناختی شدت هیجان و یا دلهره نزدیک‌شدن آخرین لحظات را در تماشاچی به اوج می‌رساند. (اوژن یونسکو، ۱۹۷۵، ص ۲۹۸).

۳- تئاتر هزل و تصویر ایده‌آل «هنر ناب»:

با اینکه چنین ادعا می‌شود که سه نکته مهم: تغییرات تدریجی در جدال درونی اثر و کاربرد ترفندهای روانشناختی و ایجاد دلهره یا تعلیق راستین در تئاتر هزل به کنار گذاشته شده است، با این همه این نکات در این نوع تئاتر نیز به کار گرفته می‌شود.

تئاتر هزل جایگاه خاصی را برای ادراک و ایجاد هیجان برای تماشاچی درنظر می‌گیرد و از این نظر هنر ناب را تداعی می‌کند. پوششی ساختگی معانی را دربرمی‌گیرد و با کنارزدن آن مفهوم شکوفا می‌شود.

هر چند که از نظر زیباشناسی آثار بکت، یونسکو و آدامو یکسان نیستند ولی از بسیاری جهات این آثار با یکدیگر همخوانی دارند و اهداف مشترکی را دنبال می‌کنند. دیدگاه‌های مشترک این نویسندگان شالوده تئاتر نو را پایه‌ریزی می‌کند و در این باب به ذکر بریده‌هایی از اظهارنظرهای این نمایشنامه‌نویسان می‌پردازیم. یونسکو در یادداشت‌هایش درباره نوآوری در کنش نمایش چنین اظهار نظر می‌کند: «می‌خواستم تا گاهی کنش (action) نمایش را از ویژگی‌های خاص آن برهانم: از ویژگی‌هایی همچون انگیزه‌ای که تماشاچی را به تماشای اثر ترغیب می‌کند (intrigue) خطوط بارز شخصیت‌ها، نام آنها، مناسبات اجتماعی آنها، چارچوب تاریخی که در آن قرارگرفته‌اند، دلایل ظاهری کشمکش‌های دراماتیک، استدلال‌ها، توضیحات و منطق حاکم بر کشمکش دراماتیک...» و باز در همان کتاب یونسکو تئاتر را به شعر نزدیک می‌کند و در عین حال به وجود نقص ساختاری در آن اعتراف می‌کند. (اوژن یونسکو، ۱۹۷۵، ص ۲۹۹).

در جای دیگر در کتابی به اسم «ساموئل بکت»، کلود موریاک (Claude Mauriac) چنین می‌گوید: «دسترسی به هویت انسانی ناممکن است ولی تضاد وجود دارد. بالا، پایین است، سیاه، سفید است، بله، نه است و براین اساس رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس دیالوگی را آغاز و دنبال می‌کند که تمامی ندارد.» (کلود موریاک، ۱۹۷۵، ص ۲۵)

برخی دیگر، شباهت‌هایی مابین تئاتر نو و موسیقی مدرن می‌بینند.

از طرف دیگر آنچه که تئاتر نو را با موسیقی و نقاشی پیوند می‌دهد پژوهش مشترک آنها درباره دستیابی به نتیجه واحد و خصوصاً تلاش برای دستیابی به «درام ناب» و خالص است.

مبحث خلوص بسیار جاه‌طلبانه و دستیابی به آن بسیار دشوار است. یونسکو در یادداشت‌هایش در این باره چنین می‌گوید: «هنگامی که می‌نویسم سعی می‌کنم افکار پراکنده و ذهن آگاه را کنار بزنم تا تصاویر تجلی یابند و این عمل خالصانه نیست. (اوژن یونسکو، ۱۹۷۵، ص ۹۰) همانگونه که در هندسه رسم یک دایره و یا یک خط واقعی غیرممکن است، به اجرا درآوردن تئاتر هزل و تبدیل ایده‌آل انتزاعی آن به ذات عینی غیرقابل تصور است.

خلوصی که تئاترنو نویسان در جست‌وجوی آن هستند از سه راه میسر است:

۱- کاربرد هنر انتزاعی که احتمالات و ناخالصی‌ها را از میان برمی‌دارد. در این مسیر تئاتر هزل از بعضی از اصول و یا تکنیک‌های موسیقی و نقاشی انتزاعی بهره می‌گیرد.

۲- دنبال کردن هدفی خاص و تلاش برای دستیابی به تئاتر ناب که ممکن نیست ولی می‌توان به آن نزدیک شد.

۳- بیان آنچه تاکنون ناگفته مانده است مانند به صحنه درآوردن یک رویاکه سوررئالیست‌ها نیز در تجسم آن چندان موفق نبوده‌اند.

در هر سه مورد بالا نکته مشترک عبارت است از ترک سنت‌های گذشته و فرار از آنچه تاکنون به رسمیت شناخته شده و تثبیت شده است تا جایی که اولویت در ایجاد حداکثر گسستگی و فاصله با سنت‌های پیشین قرار می‌گیرد.

بدیهی است که تئاتر همواره در شکل ظاهر خود و در اساس تابعی از زمان و دورانی است که در آن رشد می‌کند و منعکس‌کننده مسائل اجتماعی، سیاسی و فلسفی و یا زیباشناسی زمان خود است. تئاتر هزل در جست‌وجوی ساختار معانی است و در این راه از وسایل ارتباطی همچون رادیو، سینما و ضبط‌صوت استفاده می‌کند.

تازه‌های روانشناسی همچون تعبیر رویا نیز در تئاتر هزل به‌کار می‌آیند. پیشرفت‌های علم روانشناسی نوآوری‌های ادبی را به همراه داشته است. از جمله این نوآوری‌ها و کاربرد آن در تئاتر نو می‌توان از تکنیک گفت‌وگوی درونی شخصیت‌های تئاتری و یا جابه‌جا شدن زمان‌ها در ذهن آدمی نام برد.

بنابراین تئاتر هزل آنگونه که بعضی از منتقدین آن را وصف کرده‌اند، بی‌شکل نیست. چارچوب طرح نمایشنامه‌های تئاتر نو از انعطاف خاصی برخوردار است و همچون رهبر یک ارکستر مابین عناصری که در سیر دراماتیک نمایشی نقشی را به عهده دارد در پیام‌رسانی به تماشاگر ایجاد هماهنگی می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱- جریان علم‌گرایی یا scientismeکه اصول آن بنا بر علوم مادی است.

۲- عرفان‌گرایی یا mysticismeکه اصول حقیقت را بر عرفان و فلسفه اشراف بنا گذاشته است.

۳- بدبینی یا Pessimisme جریان منفی‌نگری که شاخص تئاتر فرانسه پس از جنگ جهانی دوم است.

۴- تئاتر هزل یا Le Théatre de Dérision مفهوم پوچی را با هزل درمی‌آمیزد.

5- Genet, Adamov, Beckett, Ionesco

۶- "le mal du siècle" یکی از عواملی بود که در ابتدای قرن ۱۹ باعث شد تا مکتب رومانتیسم در

فرانسه شکوفا گردد. همین عامل یا احساس «درد قرن» بار دیگر تحت تأثیر شرایط جنگ جهانی دوم «تئاتر جدید» را به ارمغان آورد.

۷- Beckett اثت جهان‌بینی را با لفظ آلمانی Weltaschauung در متن فرانسه به کار می‌برد.

۸- accessories یا لوازمی که دکور را تزیین می‌کنند.

9- Langage soénique

۱۰- کنش که همان action است و مجموع اتفاقاتی است که روایتی را به‌وجود می‌آورند.

۱۱- عرضه نمایش، ایجاد گره و گشایش گره مراحل سیر دراماتیک یک نمایش کلاسیک هستند و این exposition, noeud, dénouement می‌نامیند.

منابع:

- Adamov Arthur, 1974, L'Aveu, Gallimard, Paris.
- Buchet Edmond, 1970, Les auteurs de ma vie, Gallimard, Paris.
- Camus Albert, 1943, Portrait d'um élu, Les cahiers du sud, no. 255, Gallimard, Paris.
- Ionesco Eugéne, 1975, Notes et Contre-notes, Gallimard, Paris.
- Jacquart Emmanuel, 1974, Le théâtre de dérision, Gallimard, Paris.
- Mauriac Claude, 1974, Samuel Beckett, Prix nobel de littérature, Gallimard, Paris.
- Mélèse Pierre, 1970, Samuel Beckett, Gallimard, Paris.
- Yale French Studios no.29, Printemps-été 1962.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی