**بررسی ویژگی­های گروتسک در نمایش**

**با تکیه‌بر نمایشنامه­های *هی مرد گنده گریه نکن* و *دراکولا* نوشته جلال تهرانی**

مینا رحیمی

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی/ دانشگاه هنر تهران

بهره‌گیری از اصطلاح "گروتسک" به‌ویژه در دو دهه اخیر، در دو عرصه نقد و پژوهش روندی فزاینده یافته است. بااین‌همه، مطالعات و بررسی‌های نگارنده مبین این نکته است که در نقدها و پژوهش‌های موجود در ایران، از مفهوم گروتسک در هنر بهره چندانی گرفته نشده و این خلأ در زمینه­ی تئاتر و ادبیات نمایشی با وضوح بیشتری احساس می‌شود. بر همین بنیاد، در پژوهش حاضر تلاش شده است این کمبود تا حدی جبران شده و افزون بر تبیینِ دقیقِ عناصرِ اساسی گروتسک، چندی و چگونگی کاربرد این عناصر در دو نمایشنامه از جلال تهرانی، نمایشنامه‌نویس معاصر ایرانی، ردیابی و تحلیل گردد. بدین منظور نخست به بررسی ریشه‌شناختی و تبارشناختیِ این اصطلاح و چگونگی ورود آن به دنیای نقد هنری و ادبی خواهیم پرداخت و سپس نمونه‌های برجسته گروتسک در آثار بصری و ادبی و ادبیات نمایشی را مورد بررسی قرار خواهیم داد تا از آن طریق بتوان به عناصر اساسی گروتسک دست‌یافت. درنهایت به بررسی جنبه‌های گروتسک در دو نمایشنامه *هی مرد گنده گریه نکن* و *دراکولا* نوشته جلال تهرانی خواهیم پرداخت تا پس از طرح چگونگی به‌کارگیری سویه‌ها و جلوه‌های گروتسک در این دو نمایشنامه، به تحلیل دستاوردهای احتمالی نویسنده و نتایج آن نائل گردیم. لازم به یادآوری است که در ایران نیز پژوهش­هایی درباره گروتسک انجام شده­اند که پژوهش­های محسن محمدی فشارکی و دیگران درزمینه‌ی گروتسک در آثار ایرانی و پژوهش شراره افتخاری یکتا و امیر نصیری بر آثار محمد سیاه­قلم از آن جمله هستند. بااین­همه پژوهش در زمینه­ی گروتسک در ایران ضرورت دارد و نگارنده در این مقاله به بررسی این موضوع در حوزه تئاتر خواهد پرداخت.

**کلیدواژه­گان**: **عناصر گروتسک**، **نمایش، جلال تهرانی**، ***دراکولا*، *هی مرد گنده گریه نکن***

**مقدمه**

گروتسک اصطلاحی در هنر و ادبیات است که معمولاً برای توصیف آثاری که دارای عناصر عجیب، غریب، ابزورد، نامأنوس، وهمی، خوفناک و نامتجانس هستند، به کار می­رود (Edwards & Graulund, 2013, pp 1). این تعریف با آنکه بسیار کلی و گنگ به­نظر می­رسد، در توضیح وضعیت کاربرد اصطلاح گروتسک در عرصه نقد و پژوهش در ایران بسیار گویا است. عدم وجود تعریف جامع از این اصطلاح و عناصر و ویژگی­های آن باعث شده تا اصطلاح گروتسک در بسیاری از موارد به صورت نادرست و نابجا به کار گرفته شود. اهمیت این اصطلاح بدان حد است که گفته­اند عناصر و ویژگی­های گروتسک می­توانند «به عنوان ابزاری برجسته برای بیان پیچیدگی­ها و ابعاد زندگی مدرن به کار روند» (آدامز و یتز 1394, 224). بنابراین شناخت این مفاهیم می­تواند برای پژوهشگران و هنرمندان این دوران بسیار راه­گشا باشد. در این مقاله تلاش بر آن بوده است تا ویژگی­های گروتسک در حد قابل قبولی تبیین شده و با تمرکز بر شماری از آن­ها که در تئاتر و به­خصوص در نمایشنامه­های جلال تهرانی حضور پررنگی دارند به چگونگی عملکرد گروتسک در نمایشنامه­های او دست یابیم.

**تعریف**

واژه گروتسک در فرهنگ لغات *آکسفورد* به «آنچه به‌صورت خنده­آور یا زننده­ای زشت یا بدریخت باشد» و «آنچه به‌طور تکان­دهنده­ای نامتجانس و نامتناسب باشد» (Grotesque: Definition of Grotesque by Lexico) تعریف شده است. دیگر منابع، گروتسک را «آنچه به صورتی مسخره یا وحشت­آور، غریب و ناخوشایند باشد» (Cambridge University Press)یا «وهمی، نامأنوس، به‌صورت مسخره­ای نامتجانس و مشخصاً ناهنجار» (Merriam-Webster)می­دانند. ریشه این لغت به میانه قرن 16 میلادی بازمی‌گردد و از کلمه ایتالیایی *گروتسکو*[[1]](#footnote-1) (از غار) و *گروتا[[2]](#footnote-2)* به معنای غار می­آید. گروتسک از واژه *کورتکس[[3]](#footnote-3)* در زبان فرانسه میانه (grotesque در فرانسه مدرن) وارد زبان انگلیسی شد (OED Dictionaries). ﺑﺎآﻧﻜﻪ آثار ﮔﺮوﺗﺴﻚ از زﻣﺎن اوﻟﻴﻦ روایت‌ها و ﻏﺎر نگاره‌ها وﺟﻮد داﺷﺘﻪ­اند (Fearnow 1997, pp 6) ، ﺗﻮﻟﺪ گروتسک به‌عنوان اﺻﻄﻼﺣﻲ اﻧﺘﻘﺎدي ﺑﻪ ﺣﺪود ﺳﺎل ١٤٨٠ ﻣﻴﻼدي، زﻣﺎﻧﻲ ﻛﻪ خرابه‌های ﻛﺎخ ﻃﻼﻳﻲ[[4]](#footnote-4) ﻧﺮون[[5]](#footnote-5) (68-37 ب.م) از ﺣﻔﺮه­اي در خیابان‌های روم ﺑﻴﺮون آورده ﺷﺪ، بازمی‌گردد. (Pilný 2016, pp 2) اﻳﻦ ﻛﺎخ، ﺑﻨﺎﻳﻲ ﭘﺮزرق­وﺑﺮق ﺑﻮد ﻛﻪ ﺑﺮاي اراﺋﻪ ﺗﺼﻮﻳﺮ ﻧﺮون به‌عنوان ﺧﺪاي ﺧﻮرﺷﻴﺪ ساخته ‌شده و ﻗﺴﻤﺖ ﻣﺴﻜﻮﻧﻲ آن ﻣﻤﻠﻮ از ﺗﺰﺋﻴﻨﺎﺗﻲ ﻣﺘﺸﻜﻞ از ﺗﺮﻛﻴﺐ آزاداﻧﻪ ﻋﻨﺎﺻﺮ ﺟﺎﻧﺪار و ﺑﻲﺟﺎن، ﮔﻴﺎﻫﻲ و اﻧﺴﺎﻧﻲ ﺑﻮد. ﻋﺪم ﺗﺠﺎﻧﺲ اﻳﻦ ترکیب‌ها واﻛﻨﺸﻲ ﺧﺎص، ترکیبی از حس انزجار و جذبه را در اﻧﺴﺎن ﻗﺮن ﭼﻬﺎردﻫﻤﻲ برمی­انگیخت. همان‌طور ﻛﻪ در ادامه اﺷﺎره ﺧﻮاﻫﺪ ﺷﺪ، اﻳﻦ **ﺗﻀﺎد** و **ﻋﺪم ﺗﺠﺎﻧﺲ** ﭼﻪ در ﺧﻮد اﺛﺮ و ﭼﻪ در واﻛﻨﺶ ﻣﺨﺎﻃﺐ ﺑﻪ آن، ﭘﺎﻳﻪ و اﺳﺎس ﮔﺮوﺗﺴﻚ اﺳﺖ.

ﻣﺤﻞ ﻏﺎرﻣﺎﻧﻨﺪ ﻛﺸﻒ اﻳﻦ ﺗﺰﺋﻴﻨﺎت سبب شد تا با ﻋﻨﻮان ﮔﺮوﺗﺶ[[6]](#footnote-6) [ﻏﺎرﮔﻮﻧﻪ] شناخته شوند. ﺑﺎآﻧﻜﻪ اﻳﻦ ﺳﺒﻚ در ﺗﻀﺎد ﻣﺴﺘﻘﻴﻢ ﺑﺎ زیبایی‌شناسی دوران ﻛﻼﺳﻴﻚ ﻗﺮار داﺷﺖ، به‌شدت در اروﭘﺎي ﻗﺮون­وﺳﻄﻲ ﻣﺤﺒﻮب ﺷﺪ و رواج ﻳﺎﻓﺖ، ﺑﻪ­ﺣﺪي ﻛﻪ ﻧﻘﺎﺷﺎن برجسته‌ای ﭼﻮن ﭘﻴﻨﺘﻮرﻳﻜﻴﻮ[[7]](#footnote-7) (١٥١٣-١٤٥٤)، راﻓﺎﺋﻞ[[8]](#footnote-8) (١٥٢٠-١٤٨٣) و ﺟﻴﻮاﻧﻲ دا اودﻳﻨﻪ[[9]](#footnote-9) (١٥٣٥-١٤٧٠) اماکن ﭘﺮاﻫﻤﻴﺘﻲ ﻣﺎﻧﻨﺪ ﺳﻘﻒ ایوان‌های واﺗﻴﻜﺎن را ﺑﻪ اﻳﻦ ﺳﺒﻚ آراستند و درﺑﺎر *ﻫﺒﺰﺑﺮﮔﺰ*[[10]](#footnote-10) و ﺷﺎه ﻓﺮاﻧﺴﻴﺲ اول[[11]](#footnote-11) (1547-1494) آثار ﮔﺮوﺗﺴﻚ را ﻣﻮردﺣﻤﺎﻳﺖ ﻗﺮاردادﻧﺪ. ﻣﻔﺴﺮﻳﻦ ﻗﺮون­وﺳﻄﺎﻳﻲ به‌شدت ﺑﻪ اﺻﻄﻼح ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﻋﻼﻗﻪ داﺷﺘﻨﺪ و آن را به‌سرعت از ارﺟﺎﻋﻲ ﻣﺤﺪود ﺑﻪ مجموعه­ای از ﺗﺰﺋﻴﻨﺎت روﻣﻲ، ﺑﻪ ﻳﻚ «ژانر» یا «ﮔﻮﻧﻪ» ﻛﺎﻣﻞ از ﻫﻨﺮ و در ﭘﻲ آن، ﺑﻪ ﻧﮕﺮﺷﻲ ﻓﺮاﮔﻴﺮ و اﻧﺘﻘﺎدي ﮔﺴﺘﺮش دادﻧﺪ (Fearnow 1997, pp 7).

**ویژگی­های گروتسک**

ﻣﻬﻢ­ﺗﺮﻳﻦ وﻳﮋﮔﻲ ﮔﺮوﺗﺴﻚ وﺟﻮد **ﺗﻨﺎﻗﺾ** و **ﻧﺎﻫﻤﺎﻫﻨﮕﻲ** اﺳﺖ. وﺟﻮد هم‌زمانِ **ﻫﺮاس و ﺟﺬﺑﻪ**، **ﺗﺮس و ﻛﻤﺪي** و **ﻃﺒﻴﻌﻲ و ﻏﻴﺮﻃﺒﻴﻌﻲ** در اﺛﺮ و واﻛﻨﺶ ﻧﺎﺷﻲ از **ﺗﻨﻔﺮ و ﻫﻤﺪردي** و ﻳﺎ **ﺳﺮﮔﺮﻣﻲ و دﻟﻬﺮه** از ﺳﻮي ﻣﺨﺎﻃﺐ (آدامز و یتز 1394) شاخصه­هایی هستند ﻛﻪ در ﺻﻮرت ﻋﺪم وﺟﻮد آن­ها، اﺛﺮ ﻳﺎ ﺑﻪ ﺗﺮاژدي ﺗﺒﺪﻳﻞ می‌شود ﻳﺎ ﻛﻤﺪي. ﺑﻪ ﻫﻤﻴﻦ دﻟﻴﻞ اﺳﺖ ﻛﻪ ﺗﺼﺎوﻳﺮ مرتبط با ﻫﻴﻮﻻﻳﻲ ﻛﻪ به‌وضوح ﺑﻪ جنایت‌های ﺑﺸﺮي ﻣﺮﺑﻮط می‌شوند، ﭼﻪ به‌صورت ﻣﺴﺘﻨﺪ ﺑﺎﺷﻨﺪ ﻳﺎ در ﻣﺘﻦ صحنه‌های رﺋﺎﻟﻴﺴﺘﻲ، هیچ‌گاه ﮔﺮوﺗﺴﻚ محسوب نمی­شوند.

ﻣﻨﺘﻘﺪان ﺑﺎرﻫﺎ ﺑﻪ اﻳﻦ ﻧﻜﺘﻪ اشاره‌کرده‌اند ﻛﻪ ﮔﺮوﺗﺴﻚ در ﻫﻨﺮِ فرهنگ‌هایی ﻛﻪ نگرانی و اﺿﻄﺮاب اﺟﺘﻤﺎﻋﻲ ﺷﺪﻳﺪي را ﺗﺠﺮﺑﻪ می‌کنند، ﻓﺮاوان اﺳﺖ. شکل­ها یا ﻓﺮمﻫﺎي ﻋﺎدي ﻣﺎﻧﻨﺪ ﻓﺮم ﺗﺮاژﻳﻚ و ﻛﻤﻴﻚ می‌توانند ﺑﻪ ﻣﺨﺎﻃﺐ ﻛﻤﻚ ﻛﻨﻨﺪ ﺗﺎ تجربه‌هایش را ﭘﺮدازش ﻛﺮده و ﺑﻪ آن‌ها ﻣﻌﻨﺎ ﺒﺨﺸﺪ؛ اﻣﺎ ﺗﺠﺎرب ﺟﻮامع ﻣﻀﻄﺮب در شکل­ها و ﻓﺮمﻫﺎي ﻋﺎدي­اي ﻛﻪ ﻫﻨﺮ و ﻣﻨﻄﻖ ﺑﺮاي ﭘﺮدازش ﺗﺠﺎرب اراﺋﻪ می‌دهند، نمی‌گنجند، شکل­ها و فرم‌هایی ﻛﻪ ﺑﻪ ﻛﻤﻚ آن‌ها زﻧﺪﮔﻲ ﺧﻮﻳﺶ را ﺳﺎﻣﺎن می­دهیم و ﺗﺠﺮﺑﻪ را ﺑﻪ ﻣﻌﻨﺎ ﺗﺒﺪﻳﻞ می‌کنیم. ﻓﺮم ﺗﺮاژﻳﻚ، ﺳﺎﺧﺘﺎري ﺑﺮاي ﻳﺎﻓﺖ ﻣﻌﻨﺎ در ﻟﺤﻈﺎت رﻧﺞ و وﺟﺪ اراﺋﻪ می‌دهد؛ ﻓﺮم ﻛﻤﻴﻚ، ﺳﺎﺧﺘﺎري ﺑﺮاي ﻳﺎﻓﺘﻦ ﻣﻌﻨﺎ از ﺗﺠﺮﺑﻴﺎت مبتنی بر احساسِ رﻫﺎﻳﻲ و ﺑﺼﻴﺮت اراﺋﻪ می‌دهد؛ اﻣﺎ بزنگاه­های تاریخی‌ای ﭼﻮن عصر رﻧﺴﺎﻧﺲ ﻳﺎ دورانِ رﻛﻮد اﻗﺘﺼﺎدي، ﻣﻤﻠﻮ از ﺗﺠﺮﺑﻴﺎﺗﻲ ﻫﺴﺘﻨﺪ ﻛﻪ در هیچ‌کدام از اﻳﻦ ﺳﺎﺧﺘﺎرﻫﺎ نمی‌گنجند. بااین‌حال، آدمیان ﻫﻤﻮاره آن ﻧﻴﺎز ﻛﻬﻦ ﺑﺮاي ﺑﺎزﻧﻤﺎﻳﻲ ﺗﺠﺮﺑﻴﺎت آزاردﻫﻨﺪه و پیدا کردنِ اﺣﺴﺎس ﺗﺴﻠﻂ ﺑﺮ آن‌ها از اﻳﻦ ﻃﺮﻳﻖ را ﺣﺲ می‌کنند. ﻧﺘﻴﺠﻪ ﺗﻼش اﻓﺮاد در اﻳﻦ زمینه معمولاً ﺷﻜﻞ اﺧﺘﻼط حل‌نشده‌ای را ﺑﻪ ﺧﻮد می‌گیرند ﻛﻪ ﺑﻪ ﭼﺸﻢ ﻣﻨﺘﻘﺪ، ﮔﺮوﺗﺴﻚ می‌آیند (Fearnow 1997, pp 8).

بر اساس آن­چه آمد می­توان گفت که اثر ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﺑﺎ ﻫﻤﻪ ﻫﺮاس­اﻧﮕﻴﺰ ﺑﻮدﻧﺶ، ﺧﺎﻟﻲ از ﻟﺬت و ﻟﺤﻈﺎت ﻛﻤﻴﻚ ﻧﻴﺴﺖ؛ ﻫﺮﭼﻨﺪ اﻳﻦ ﻟﺬت ﺑﻪ دﻟﻴﻞ ﺗﺮﻛﻴﺐ ﺷﺪﻧﺶ ﺑﺎ وﺣﺸﺖ، آزاردﻫﻨﺪه ﺑﺎﺷﺪ. ﻓﻴﺮﻧﺎو در ﻛﺘﺎب ﺧﻮد *ﺻﺤﻨﻪ آﻣﺮﻳﻜﺎﻳﻲ و رﻛﻮد اﻗﺘﺼﺎدي*[[12]](#footnote-12) ﻟﺬت ﻧﺎﺷﻲ از ﮔﺮوﺗﺴﻚ را ﺑﻪ اﻳﻦ ﺻﻮرت ﺗﻮﺻﻴﻒ می‌کند: «ﻟﺬﺗﻲ ﻛﻪ در ﺑﺎزﻧﻤﺎﻳﻲ تجربه‌ای ﻛﻪ ﮔﺮوﺗﺴﻚ می‌نامیم وﺟﻮد دارد، به‌شدت ﻣﺤﺪود اﺳﺖ. ﮔﺮوﺗﺴﻚ ازاین‌جهت ﺑﺎ مقوله‌های اﺳﺎﻃﻴﺮي ﻛﻤﺪي و ﺗﺮاژدي ﻣﺘﻔﺎوت اﺳﺖ ﻛﻪ ﺗﺠﺮﺑﻪ را ﺛﺒﺖ می‌کنند اﻣﺎ آن را ﺑﻪ ﻣﻌﻨﺎ ﺗﺒﺪﻳﻞ نمی‌کنند. ﺑﺎزﻧﻤﺎﻳﻲ ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﺗﺎ ﺣﺪي ﻣﻴﺎن ﻣﺨﺎﻃﺐ و ﻟﺤﻈﻪ ﻣﺘﻀﺎد ﻓﺎﺻﻠﻪ اﻳﺠﺎد می‌کند اﻣﺎ اﻳﻦ ﺗﻀﺎد را حل‌وفصل نمی‌کند. ﮔﺮوﺗﺴﻚ، جعبه‌ای در اﺧﺘﻴﺎر ﻣﺎ می‌گذارد ﻛﻪ ﻟﺤﻈﺎت ﻏﺮﻳﺐ را در آن ﮔﺬاﺷﺘﻪ و ﺑﻪ زﻧﺪﮔﻲ ﻋﺎدي ﺧﻮد اداﻣﻪ دﻫﻴﻢ، اﻣﺎ اﻳﻦ اﺟﺎزه را ﺑﻪ ﻣﺎ نمی‌دهد ﻛﻪ ﺟﻌﺒﻪ را ﺗﻤﻴﺰ و ﻣﺮﺗﺐ ﺑﭙﻴﭽﻴﻢ و آن را ﺑﺎ ﺑﺮﭼﺴﺐ ***ﻣﻦ در اﻳﻨﺠﺎ رﻧﺞ را ﺗﺠﺮﺑﻪ ﻛﺮدم***ﺑﻪ ﻛﻨﺎري ﺑﮕﺬارﻳﻢ؛ ﻛﺎري ﻛﻪ ﮔﺎﻫﻲ ﻓﺮم ﺗﺮاژﻳﻚ اﻧﺠﺎم می‌دهد و ﻳﺎ با اﻟﺼﺎق اﻳﻦ ﺑﺮﭼﺴﺐ ﻛﻪ ***ﻣﻦ اﻳﻨﺠﺎ جلوه و سیمایی از دﻧﻴﺎ را دﻳﺪم و ﺑﻪ آن ﺧﻨﺪﻳﺪم*** ﻛﻪ ﻣﻤﻜﻦ اﺳﺖ در تجربه‌ای ﻛﻤﺪي رخ دﻫﺪ. در ﻋﻮض ﺟﻌﺒﻪ ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﻫﻤﻴﺸﻪ ﺟﻠﻮي ﻣﺎ، روي طاقچه‌ی هوشیاری‌مان ﻗﺮار دارد؛ ﺑﺮﭼﺴﺐ دارد اﻣﺎ ﻫﻤﻴﺸﻪ ﺑﺎز اﺳﺖ و ﭼﻴﺰﻫﺎﻳﻲ داﺧﻞ و اﻃﺮاﻓﺶ می‌لولند» (Fearnow 1997,pp 9-10). او ﺳﭙﺲ ﻣﺜﺎل روﺷﻨﮕﺮي را از ﻧﻤﺎﻳﺶ *مورمور*[[13]](#footnote-13) (١٩٣٩) از هارولد روم[[14]](#footnote-14) و مارک بلیزاشتاین[[15]](#footnote-15) می‌آورد. ﻓﻴﺮﻧﺎ ﺑﻪ صحنه‌ی ﺗﺎﻧﮕﻮي ﻫﻴﺘﻠﺮ و اﺳﺘﺎﻟﻴﻦ اﺷﺎره می‌کند: «رﻗﺺ ﺧﻨﺪه­آوری اﺳﺖ اﻣﺎ هم‌زمان اﺿﻄﺮاب نیز ﺑﺮمی­اﻧﮕﻴﺰد. ﻣﺎ، ﺑﻴﻨﻨﺪﮔﺎن، ﺗﻈﺎﻫﺮ می‌کنیم ﻛﻪ دو دﻳﻜﺘﺎﺗﻮر را در ﺑﻨﺪ خود دارﻳﻢ، مانند عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی و دلقک‌های رﻗﺼﺎن، اﻣﺎ ﻫﻴﺘﻠﺮ واﻗﻌﻲ و اﺳﺘﺎﻟﻴﻦ ﺣﻘﻴﻘﻲ در ﭘﺸﺖ ﺣﺮﻛﺎتِ ﺧﺸﻚ و چهره‌های ﻳﺦزده در ﺧﻴﺎلﻤﺎن ﻇﺎﻫﺮ می‌شوند، ﻗﺪرﺗﻤﻨﺪ و ﻛﺸﻨﺪه، ﺧﺸﻤﮕﻴﻦ ﺑﺎﺑﺖ اﻳﻦ صحنه‌ی ﻣﻀﺤﻚ. ﻣﺎ در ﺳﺎﻟﻦ ﺗﺎرﻳﻚ می‌خندیم اﻣﺎ رد ﺗﺮس را اﻃﺮاف ﻫﺎﻟﻪ ﻧﻮر ﻣﺠﺎزات اﺣﺘﻤﺎﻟﻲ می‌بینیم. ﻳﻚ ﻧﺎﺳﺎزﮔﺎري ﺑﻪ ﻧﻤﺎﻳﺶ درآﻣﺪه اﻣﺎ حل‌وفصل ﻧﺸﺪه اﺳﺖ.» (ﻫﻤﺎن، ١٠).

**ﻧﺎﻫﻨﺠﺎري** یا **ﻫﻨﺠﺎرﺳﺘﻴﺰي** دﻳﮕﺮ وﻳﮋﮔﻲ ﮔﺮوﺗﺴﻚ اﺳﺖ. همان‌طور ﻛﻪ از بحث‌های ﻣﺮﺑﻮط ﺑﻪ ﺗﺰﺋﻴﻨﺎت روم ﺑﺎﺳﺘﺎن ﭘﻴﺪا اﺳﺖ، ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﻫﻤﻴﺸﻪ در ﺑﺮاﺑﺮ ﻳﻚ ﻫﻨﺠﺎر ﺗﻌﺮﻳﻒ می‌شود؛ بدین معنا که ﮔﺮوﺗﺴﻚ اﮔﺮ در راﺑﻄﻪ ﺑﺎ ﻳﻚ ﻣﺮز، ﻗﺮارداد ﻳﺎ اﻧﺘﻈﺎر ﻧﺒﺎﺷﺪ، وﺟﻮد ﻧﺪارد. ﻫﺮﭼﻨﺪ ﮔﺮوﺗﺴﻚ در ﺗﻀﺎد ﻣﺴﺘﻘﻴﻢ ﺑﺎ ﻫﻨﺠﺎر نیست، بلکه در ﻓﻀﺎي آﺳﺘﺎﻧﮕﻲ ﻗﺮار دارد و ﺑﻴﺸﺘﺮ ﺑﻪ ﻳﻚ ﻛﺎﺗﺎﻟﻴﺰور می‌ماند ﻛﻪ ﻣﺮزﻫﺎي دو وﺟﻮد ﻧﺎﺑﺮاﺑﺮ را می‌گشاید و واﻛﻨﺸﻲ را آﻏﺎز می‌کند. ازآنجایی‌که ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﻫﻨﺠﺎرﻫﺎي پذیرفته‌شده را ﺑﻪ ﭼﺎﻟﺶ می‌کشد، ﻫﻤﻴﺸﻪ ﻧﺎﺑﺠﺎ اﺳﺖ، ﻣﻤﻜﻦ اﺳﺖ توهین‌آمیز ﻳﺎ ﺧﻄﺮﻧﺎك ﻣﺤﺴﻮب و ﻳﺎ ﺑﺎﻋﺚ ﻧﺎﺑﻮدي ﺷﻮد. همان‌طور ﻛﻪ ﻛﺎﻧﻠﻲ[[16]](#footnote-16) به‌درستی می‌گوید، ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﺗﺠﺴﻢ «ﺗﻬﺪﻳﺪي از ﺳﻮي ﺗﺼﺎوﻳﺮ ﺑﺮای وارد آوردن زخمی ﻛﺸﻨﺪه ﺑﺮ ﭘﻴﻜﺮ آﻧﭽﻪ شناخته‌شده، ﻣﻘﺮرﺷﺪه و پذیرفته‌شده اﺳﺖ» (2016, pp 4-5 Pilný). ﺟﻔﺮي ﮔﺎﻟﺖ ﻫﺎرﻓﺎم[[17]](#footnote-17) در مورد **ﻫﻨﺠﺎرﺳﺘﻴﺰي** ﮔﺮوﺗﺴﻚ می‌گوید: «قالب‌های ﮔﺮوﺗﺴﻚ را می‌توان ﺑﻪ اﻳﻦ واﺳﻄﻪ درك ﻛﺮد ﻛﻪ ﺑﺎ اﺳﺘﺎﻧﺪارد و طبقه‌بندی‌های شناخته‌شده ﻫﻤﺎﻫﻨﮓ ﻧﻴﺴﺘﻨﺪ و درواﻗﻊ ﺑﻪ طبقه‌بندی‌های ﻫﺴﺘﻲ، ﻃﺒﻴﻌﻲ و ﻣﻨﻄﻘﻲ­ای ﻛﻪ ﺑﺮاي درک اﺷﻴﺎ ﻛﺎرﺑﺮد دارﻧﺪ، بی‌اعتنا ﺷﺪه­اﻧﺪ. آن‌ها در ﻣﺮز ﺑﻴﻦ ﻣﻌﻠﻮم و ﻣﺠﻬﻮل، شناخته و ﻧﺎﺷﻨﺎﺧﺘﻪ ﻗﺮار می‌گیرند و ﺷﺎﻳﺴﺘﮕﻲ شیوه‌هایی ﻛﻪ ﻣﺎ ﺟﻬﺎن را به‌واسطه آن‌ها ﺳﺮوﺷﻜﻞ دادهاﻳﻢ زﻳﺮ ﺳﺆال می‌برند.» (آداﻣﺰ و ﻳﺘﺲ: 13٩٤، ٥٣)

ﻋﺪم ﺗﺠﺎﻧﺲ ﻣﻮﺟﻮد در آﺛﺎر ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﺳﺒﺐ ﺷﺪه اﺳﺖ ﺗﺎ ﺑﺮﺧﻲ ﻫﺮ ﻣﺘﻨﻲ را ﻛﻪ ﺗﺮﻛﻴﺒﻲ از دو ژاﻧﺮ ﺑﺎﺷﺪ، ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﺑﺪاﻧﻨﺪ اﻣﺎ ﺑﺎﻳﺪ ﺗﻮﺟﻪ داﺷﺖ ﻛﻪ ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﻣﺎﻧﻨﺪ ﻫﺮ دسته‌بندی زیبایی‌شناختی ﭘﻴﭽﻴﺪه دﻳﮕﺮي، در ﻣﻌﺮض ﺧﻄﺮ ﻛﻤﺮﻧﮓ ﺷﺪن ﺑﻪ­واسطه اﺳﺘﻔﺎده گسترده ﻗﺮار دارد. در ﻛﻞ، ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﺑﺎ آﻣﻴﺰش ﻋﻨﺎﺻﺮ به‌شدت ﻧﺎﻣﺘﺠﺎﻧﺲ اﺛﺮي می‌آفریند ﻛﻪ هم‌زمان دﻓﻊ و ﺟﺬب می‌کند. ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﻫﻤﭽﻨﻴﻦ از اﺳﺎس گیج‌کننده اﺳﺖ، ﺑﻪ ﺣﺪي ﻛﻪ «زﺑﺎن و ﺗﺮﺗﻴﺐ ﻣﻨﻄﻘﻲ را از ﺑﻴﻦ می‌برد» و ﺑﻪ ﻣﺨﺎﻃﺐ «ﺟﺎي ﺑﺎزي» می‌دهد ﺗﺎ ﺧﻮدش ﻣﻌﻨﺎ را ﺑﻴﺎﻓﺮﻳﻨﺪ. ﺧﻄﺮي ﻛﻪ اﻳﻦ ﺗﻌﺮﻳﻒ ﻛﻠﻲ در ﺑﺮرﺳﻲ ﺗﺌﺎﺗﺮي در ﭘﻲ دارد آن اﺳﺖ ﻛﻪ ﭘﮋوﻫﺸﮕﺮ را وﺳﻮﺳﻪ می‌کند ﺗﺎ ﻫﺮ آﻣﻴﺰش ﻧﺎﻣﺘﺠﺎﻧﺲ ﺳﺒﻜﻲ در ﻧﻤﺎﻳﺸﻨﺎﻣﻪ را گروﺗﺴﻚ ﺑﭙﻨﺪارد و درﻧﺘﻴﺠﻪ اﻳﻦ اﺻﻄﻼح را ﺑﺎ دﻳﮕﺮ اﺻﻄﻼﺣﺎﺗﻲ ﭼﻮن *ﺗﺠﺮﺑﻲ* و ﻳﺎ *آواﻧﮕﺎرد* برابر بداند.

ﺑﺎ ﺗﻮﺟﻪ ﺑﻪ ﻋﻨﺎﺻﺮ و ویژگی‌های ﻳﺎدﺷﺪه، ﺗﻌﺮﻳﻒ ﻣﺎرك ﻓﻴﺮﻧﺎ از ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﺗﺎ ﺣﺪ زﻳﺎدي ﻛﺎرﮔﺸﺎ ﺑﻪ ﻧﻈﺮ ﻣﻲرﺳﺪ:

«ﻛﻠﻤﻪ ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﺑﻪ ﻫﺮاس ﻧﺎﺷﻲ از ﺗﻨﺎﻗﻀﻲ حل‌نشده ﻣﻴﺎن دو ﻋﻨﺼﺮ ﻳﺎ ﺑﻴﺸﺘﺮ در ﻳﻚ ﻣﻮﺿﻮع اﺷﺎره دارد ﻛﻪ ﺣﺲ ﺗﻨﺶ را در اﻧﺴﺎن برمی‌انگیزد و بااین‌همه ﺑﻪ ﻟﺬﺗﻲ ﻣﺤﺪود ﻧﺎﺷﻲ از دﻳﺪن اﻳﻨﻜﻪ ﺗﻨﺎﻗﻀﺎت ﻣﺸﺎﺑﻪ در زﻧﺪﮔﻲ ﺑﻪ زﺑﺎن آورده ﺷﺪه­اﻧﺪ، ﺗﺒﺪﻳﻞ می‌شود؛ ﺑﻨﺎﺑﺮاﻳﻦ ﮔﺮوﺗﺴﻚ به‌عنوان ﻣﺎﺷﻴﻨﻲ اﺟﺘﻤﺎﻋﻲ ﻋﻤﻞ می‌کند ﻛﻪ اﺿﻄﺮاﺑﺎت ﮔﻨﮓ ترس‌های ﻧﺎﺳﺎزﮔﺎر از ﻫﺮ ﻓﺮﻫﻨﮓ را ﺑﻪ ﻓﺮﻣﻲ ﺗﺒﺪﻳﻞ می‌کند ﻛﻪ در آن‌ها در اﻳﻦ ﻓﺮم ﺑﺎزﻧﻤﺎﻳﺎﻧﺪه ﺷﺪه و ﺑﺎ ﻋﻨﺎﺻﺮ ﻛﻤﻴﻚ آﻣﻴﺨﺘﻪ می‌شوند؛ ﺑﻨﺎﺑﺮاﻳﻦ ﺑﺎ ﺟﺴﻤﻴﺖ ﺑﺨﺸﻴﺪن ﺑﻪ ترس‌هایی از ﻓﺮﻫﻨﮓ، از ﻣﻴﺰان وﺣﺸﺖ اﻳﻦ کابوس‌ها ﻛﺎﺳﺘﻪ می‌شود اﻣﺎ ﻫﻤﭽﻨﺎن آزاردﻫﻨﺪه و ﻣﺨﺮب ﺑﺎﻗﻲ می‌مانند. ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﻣﺨﺎﻃﺒﺎﻧﺶ را در ﺣﺎﻟﺘﻲ از ﺷﻴﻔﺘﮕﻲ ﻫﺮاس­اﻧﮕﻴﺰ ﻧﮕﻪ می‌دارد، ﻣﺎﻧﻨﺪ ﻛﻮدﻛﺎﻧﻲ ﻛﻪ ﺟﻤﻊ می‌شوند ﺗﺎ ﺑﻪ ﺧﻔﺎﺷﻲ داﺧﻞ ﺷﻴﺸﻪ ﻣﺎﻳﻮﻧﺰ ﻧﮕﺎه ﻛﻨﻨﺪ. ﺧﻔﺎش ﻛﻪ ﺗﻨﻬﺎ ﺗﺎ ﭼﻨﺪ ﻟﺤﻈﻪ ﭘﻴﺶ ﺑﺎ ﺣﺮﻛﺎت ﺳﺮﻳﻌﺶ ﺑﺎﻻي ﺳﺮ بچه‌ها ﻣﻨﺒﻊ وﺣﺸﺘﺸﺎن ﺑﻮد، ﺑﻪ ﻫﻴﻮﻻﻳﻲ ﺧﻨﺪه­دار تبدیل‌شده اﺳﺖ و ﻣﺎﻧﻨﺪ ﻛﻤﺪي­اي درﺑﺎره ﭘﺎﻳﺎن ﺟﻬﺎن و ﻳﺎ ﻓﻴﻠﻤﻲ پیش‌پاافتاده و ﺧﻨﺪه­دار درﺑﺎره ﮔﺮﮔﻴﻨﻪﻫﺎ، ﺑﻄﺮي شیشه‌ای ﺗﺮس را دور ﻧﮕﺎه می‌دارد، ﭼﻴﺰي قابل‌مشاهده و اﺳﻴﺮ ﻛﻪ دندان‌هایش را ﺑﻪ ﺑﻴﻨﻨﺪﮔﺎن ﻧﺸﺎن می‌دهد و ﺑﻴﻬﻮده ﻫﻴﺲ می‌کشد» (Fearnow 1977,pp 12-13)

**گروتسک در هنرهای تجسمی**

همان‌طور که اشاره شد الهام گرفتن از آثار گروتسک و تولید آگاهانه آن­ها پس از کشف خرابه­های کاخ نرون و با الهام از تزئینات اسلیمی و ترکیبی گیاه و انسان و جاندار و بی­جان آن آغاز شد. در ادامه دو نمونه بارز از آثار گروتسک در نقاشی و معماری را بررسی می‌کنیم تا از آن طریق به عناصر اساسی و مشترک میان این آثار که از اهمیت بسیاری در سبک گروتسک برخوردارند، دست‌یابیم.

نمونه مورد بررسی نخست، بنای ویلای پالاگونیا[[18]](#footnote-18) در ایتالیا است. داستان تراژیک و رمانتیک این بنا از سال 1715 آغاز شد.(Skramstad, 2018) ویلای پالاگونیا (ویلای هیولاها) در سال 1715 به سبک باروک سیسیلی ساخته شد و متعلق به حاکم سیسلی بود که بعداً به اقامتگاه شاهزاده ایتالیا، فرانچسکو فردیناندو دوم[[19]](#footnote-19) تبدیل شد. او از کودکی چهره و ظاهری زشت داشت، طاس بوده و صورتی شبیه به موش کور داشت. این موضوع سبب کناره‌گیری و افسردگی شاهزاده و دوری جستن خانواده و حتی زیردستان از او شد. شاهزاده پس از چندین سال گوشه‌نشینی با دختر زیبای دوک لوئیجی[[20]](#footnote-20)، ماریا جیوکینا گاوتانی[[21]](#footnote-21) ازدواج کرد و چندین سال را به خوشی گذراند تا متوجه خیانت همسرش شد. فرانچسکو سپس درهای ویلا را به روی همه بست و برای جلوگیری از خروج همسرش و ورود دیگران، ویلایش را بیش از 200 مجسمه گروتسک آراست. این مجسمه­ها ترکیبی از انسان و حیوان، انسان و گیاه به اشکال دفرمه و وحشتناک بودند. بعضی از این مجسمه­ها به معشوق­های همسرش می­مانستند و به‌منظور هجو و تحقیر آنان به اشکال دفرمه و زشت و به‌صورت ترکیبی از انسان و حیوان ساخته‌شده­ بودند. شاهزاده سرانجام در 1788 و به‌دوراز چشم دیگران از دنیا رفت (Rowan 1950, 21-24). مجسمه­های این بنا از عناصر بارز گروتسک همچون ترکیب وحشت با هجو و ترکیب عناصر نامتجانس برخوردار هستند.

دیگر نمونه مشهور گروتسک در نقاشی مربوط به نقاشی­های سیاه[[22]](#footnote-22) فرانسیسکو گویا[[23]](#footnote-23) است. «نقاشی­های سیاه» مجموعه­ای شامل 14 نقاشی است که فرانسیسکو گویا در اواخر عمر خود، 1823-1819، هنگامی‌که 72 سال داشت و پس از سر گذراندن دوره بیماری شنوایی خود را ازدست‌داده بود، به تصویر کشیده است (Lubow, 2003). او این نقاشی­ها بر دیوارهای خانه خارج از شهر خود، به نام کوئینتا دل سوردو[[24]](#footnote-24) اجرا کرده است. این نقاشی­ها معاصر با هجوم ناپلئون به اسپانیا و تغییر حکومت آن کشور هستند. فرانسیسکو گویا این مجموعه را از همگان پنهان نگاه داشته بود و دیگران تنها پس از مرگش از وجودشان باخبر شدند (Wilson, 1996). شاخص­ترین اثر این مجموعه، نقاشی «*سترن پسرش را می­بلعد*»[[25]](#footnote-25) است که در اتاق ناهارخوری خانه نقاشی شده بوده است. این نقاشی داستانی از اساطیر یونان باستان را روایت می­کند که در آن کرونوس[[26]](#footnote-26) یکی از تایتان­ها[[27]](#footnote-27)، که بر اساس *دانشنامه اساطیر و بیوگرافی یونانی و رومی* نوشته ویلیام اسمیت[[28]](#footnote-28)، خدایانِ مقدم المپی[[29]](#footnote-29) بودند (Smith, 1849)، از ترس برانداخته شدن به دست فرزندانش، تک‌تک آنان را بلافاصله پس از تولدشان می‌خورد (Evelyn, 1914). آنچه این نقاشی را از دیگر نقاشی­ها با مضمون یکسان مانند نقاشی «*سترن پسرش را می‌خورد*» از روبنس[[30]](#footnote-30) (1577-1640) جدا می­کند، جنبه­های گروتسک آن است. اثر فرانسیسکو گویا به‌وضوح تصویری وحشتناک­تر و خشن­تر از این داستان ارائه می­دهد: سر و دست پسر سترن از جا کنده شده و کُنده­ای خون‌آلود از آن به‌جای مانده. خود تایتان چهره و بدنی از شکل افتاده (دفرمه) با چشم­های از حدقه بیرون زده دارد. او جسد فرزندش (بزرگ‌سالش) را چنگ زده و می­فشارد و به حیوانی درنده می­ماند که طعمه خویش را از هم می­درد. حالت جنون در چهره او مشخص است. این تصویر در تضاد با نقاشی روبنس قرار دارد که در آن، سترن، باوجود کهن‌سالی، ظاهری زیبا، قوی و اندامی متناسب دارد. او فرزندش را قطعه‌قطعه نکرده و خونی در نقاشی دیده نمی­شود. نکته قابل‌توجه دیگر، تفاوتِ سنِ فرزندِ سترن در دو تصویر است. بزرگ‌سال بودن پسر در اثر گویا بیانگر آن است که قربانی، وحشت، عواقب و دردِ خورده شدن را کاملاً درک می‌کرده است (Puschak , 2018). موضوع دیگر که به عقیده نگارنده اثر را از یک نقاشی یک وجهیِ وحشت­آور متمایز می­سازد، حالتِ شلخته و خنده‌آور فیگور سترن است که به بچه­ای می‌ماند که مادرش مچ او را هنگام خوردن خوراکی ممنوعی در خلوت گرفته باشد. موضوع قابل‌توجه دیگر بستر اجتماعی و احساسی پراضطراب زمان خلق اثر است. در این برهه از تاریخ، اسپانیای جنگ­زده به تصرف ناپلئون درآمده و انقلابیون زیادی به دست نیروهای او کشته می­شدند (تابلوی *سوم ماه می* و مجموعه *فجایع جنگ* از فرانسیسکو گویا) همچنین خود فرانسیسکو گویا در این زمان به‌شدت بیمار و گوشه­گیر بوده و احساس می‌کرده است که به سمت جنون کشیده می­شود (Klein, 1998).

**گروتسک در ادبیات**

ﺳﺨﻦ از آﺛﺎر ادﺑﻲ ﮔﺮوﺗﺴﻚ و حتی اﻧﺘﻘﺎد از آن، از ﻫﻤﺎن دوران روم ﺑﺎﺳﺘﺎن وﺟﻮد داﺷﺘﻪ اﺳﺖ. ﺑﺮاي ﻣﺜﺎل ﻫﻮراس[[31]](#footnote-31) (٦٥-٨ ق.م) در ﻛﺘﺎب *ﻫﻨﺮ ﺷا*عری[[32]](#footnote-32)، گروتسک را محکوم می‌کند. او آﺛﺎر ﮔﺮوﺗﺴﻚ را چنین توصیف می­کند: «رؤﻳﺎي ﻓﺮدي ﺑﻴﻤﺎر، ﺧﺎﻟﻲ از ﻣﻌﻨﺎ ﻛﻪ ﺳﺮ و ﭘﺎي هیچ‌یک از اندام­هایش ﺑﻪ ﻫﻢ ﻣﺮﺑﻮط ﻧﻴﺴﺘﻨﺪ»(Pilný 2016, pp 2). اﻣﺎ ﻣﻴﺸﻞ دو ﻣﻮﻧﺘﻨﻲ[[33]](#footnote-33) ﻳﻜﻲ از اوﻟﻴﻦ ﻣﺘﻔﻜﺮاﻧﻲ اﺳﺖ ﻛﻪ در اﺛﺮ ﺧﻮد*، ﻣﻘﺎﻻت*، اﺻﻄﻼح ﮔﺮوﺗﺴﻚ را در زﻣﻴﻨﻪ ادﺑﻴﺎت ﺑﻪ ﻛﺎر می‌برد (Kayser, 1966). از ﻫﻴﻮﻻﻫﺎ و اﺗﻔﺎﻗﺎت ﻏﺮﻳﺐ در ﻣﺘﻮن ادﺑﻲ قدیمی‌تر، از ﺳﺎﻳﻜﻠﻮپﻫﺎي[[34]](#footnote-34) ﺗﻚ ﭼﺸﻢ ﮔﺮﻓﺘﻪ ﺗﺎ ﻫﻴﻮﻻﻫﺎي ﻛﺘﺎب *دگردیسی‌ها*[[35]](#footnote-35) از اُوﻳﺪ[[36]](#footnote-36) (١٧ ب.م-٤٣ ق.م)، اﻏﻠﺐ به‌عنوان ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﻳﺎد می‌شود. پس‌ازآن ﻧﻴﺰ ﻧﻤﻮﻧﻪ ﮔﺮوﺗﺴﻚ ادﺑﻲ را در آﺛﺎر داﻧﺘﻪ[[37]](#footnote-37) (1321-1265)، ﺷﻜﺴﭙﻴﺮ[[38]](#footnote-38) (1616-1564)، راﺑﻠﻪ[[39]](#footnote-39) (1553-1494)، ﺳﺮواﻧﺘﺲ[[40]](#footnote-40) (1616-1547)، ادﮔﺎر آلن‌پو[[41]](#footnote-41) (1809-1849)، وﻳﻜﺘﻮر ﻫﻮﮔﻮ[[42]](#footnote-42) (1885-1802) و دﻳﮕﺮان سراغ کرده­اند.

**گروتسک در تئاتر**

در دانشنامه­ها و مقالاتِ علمی-پژوهشی، آنچه به‌طور رسمی «ﺟﻨﺒﺶ ﺗﺌﺎﺗﺮ ﮔﺮوﺗﺴﻚ»[[43]](#footnote-43) خوانده می­شود، از ١٩١٦ در اﻳﺘﺎﻟﻴﺎ و ﺑﺎ ﻧﻤﺎﻳﺸﻨﺎﻣﻪ *ﻧﻘﺎب و ﭼﻬﺮه*[[44]](#footnote-44) از ﻟﻮﻳﻴﺠﻲ ﻛﺮﻟﻲ[[45]](#footnote-45) (1947-1880) ﻛﻪ ﺑﻪ «ﮔﺮوﺗﺴﻚ در ﺳﻪ ﭘﺮده» نیز ﻣﻌﺮوف اﺳﺖ، آﻏﺎز ﺷﺪه است(Calendoli, 1978). «ﺗﺌﺎﺗﺮ ﮔﺮوﺗﺴﻚ» ﻣﺴﺘﻘﻴﻤﺎً از اﻳﺪه «اوﻣﻮرﻳﺰﻣﻮ»[[46]](#footnote-46) ﭘﻴﺮآﻧﺪﻟو[[47]](#footnote-47) (1936-1867) سرچشمه می­گیرد که ﺑﻪ ﻣﻌﻨﺎي ﺧﻨﺪه دردآور ﺑﻪ ﻫﻤﺮاه ﺑﻬﺖِ ﺗﺮاژﻳﻚِ ﻧﺎﺷﻲ از **ﻋﺪم ﺗﺠﺎﻧﺲ** و ﺧﺸﻮﻧﺖ زﻧﺪﮔﻲ اﺳﺖ. ﮔﺮوﺗﺴﻚ در ﺗﺌﺎﺗﺮ واﻛﻨﺸﻲ ﺑﻪ پوزیتیویسم[[48]](#footnote-48) و ﺗﺌﺎﺗﺮ ﻧﺎﺗﻮراﻟﻴﺴﻢ بوده و پیش‌درآمد ﺗﺌﺎﺗﺮ اﺑﺰورد ﻧﻴﺰ ﻣﺤﺴﻮب شده است­(Longman, 1974). در اینجا نیز مانند موضوعِ گروتسک در هنرهای بصری، پیشینه آثار از قدمت کاربرد اصطلاح گروتسک در تئاتر بیشتر است. رالف رمزهارت[[49]](#footnote-49) در کتاب «*به صحنه آوردن خدای وحشی: گروتسک در اجرا*»[[50]](#footnote-50)، ریشه نمایش­های گروتسک را در دیتی­رامب­ها[[51]](#footnote-51)، دیونیزوس[[52]](#footnote-52) (خدای وحشی) و کارناوال‌ها می­داند(Remshardt, 2016). دیتی­رامب­ها سرودهایی بودند که در بزم­های خاص در مدح دیونیزوس،خدای شراب یونان باستان، خوانده می­شدند (Encyclopaedia Britannica). بر اساس سنت، همواره پس از هر دیتی­رامب و بعدها پس از هر سه­گانه تراژیک، یک ساتیر[[53]](#footnote-53) نیز اجرا می­شده است. ساتیر درامی خشن و پر سروصدا بود که نویسنده سه‌گانه پیشین آن را سروده بود. این نمایش‌ها با همراهی همسرایانِ ساتیریک -پیروان برهنه و لذت جوی دیونیزوس که مشخصات اسب مانند داشتند- اجرا می‌شده‌اند. تنها ساتیری که به‌طور کامل برجای‌مانده، *سایکلوپس*[[54]](#footnote-54) اثر اوریپید[[55]](#footnote-55) (406-484 ق.م) است. دیتی­رامب ستایشی از دیونیزوس و شامل نمایش فی‌البداهه فردی بوده است که با همراهی همسرایان -مردانی که خود را به‌صورت ساتیر آراسته بودند- اجرا می‌شده است. این افراد، دسته‌ای را تشکیل می‌دادند که حرکت دیونیزوس به سویِ شهر را همراهی می­کردند(Bushnell 2009, pp 25). ویژگی­های دیتی­رامب­ها و ساتیرها، چون مردان و پسران در لباس حیوانات (ترکیبات انسانی-حیوانی)، شادخواری، رفتارها و لباس­ها و گریم­های اغراق‌شده، مضامین خنده­آور و وحشتناک ساتیر (داستان پولیفیمس[[56]](#footnote-56)، غول تک چشم و آدم‌خوار در ادیسه) همگی به‌روشنی عناصر گروتسک هستند. گفته می­شود که این عناصر در نمایش­های دوران الیزابت، به­خصوص در آثار شکسپیر نیز حضور دارند (برای مثال صحنه­ی مشهور هملت و جمجمه یوریک دلقک).

میخائیل باختین[[57]](#footnote-57) (1975-1895) یکی دیگر از چهره­های تأثیرگذار در تبیین و تعریف مفهوم گروتسک، در کتاب خود *رابله و دنیایش*[[58]](#footnote-58) به بررسی آثار رابله خصوصاً کتاب *گارگانتوا و پانتاگروئل*[[59]](#footnote-59) که رمانی است هجو­آمیز و عجیب و سرشار از خشونت و توهین درباره ماجراهای یک غول (گارگانتوا) و پسرش گانتاگروئل، پرداخته و به ایده «بدن گروتسک»[[60]](#footnote-60) دست یافته است. «بدن گروتسک» که از دل ایده «رئالیسم گروتسک» بیرون آمده به معنای تقلیل تمامی چیزهای انتزاعی، معنوی و شریف به حد مادی است (The Grotesque Corpus). نظریات باختین به تبیین گروتسک در دنیای نمایش کمک بسیاری کرده است.(Pechy 2007, pp 95) فردریش دورنمات[[61]](#footnote-61) (1990-1921)، نمایشنامه‌نویس سوئیسی است که کارهایش با گروتسک رابطه تنگاتنگی دارند.(Diller 1966, pp 328) سویه یا عنصری که از میان سویه­ها و عناصر گروتسک در نمایشنامه­های دورنمات حضور پررنگی دارد، ترکیب کمدی و تراژدی است (همان).

بااین‌همه، نقش جنبش «تئاتر گروتسک»ِ ایتالیا، در شناخته و پذیرفته شدن این سبک غیرقابل‌انکار است. چهار نمایشنامه مهم در این جنبش عبارت‌اند از: نمایشنامه *چهره و نقاب* از لوئیجی کرلی که ترکیب تراژدی و کمدی در آن قابل‌توجه است. نمایشنامه *شش شخصیت در جستجوی نویسنده* از لوئیجی پیرآندلو، که عنصر ابزورد در آن شاخص است. نمایشنامه *پرنده بهشت*[[62]](#footnote-62) از انریکو کاواچیولی[[63]](#footnote-63) که تکمیل شدنِ جنبش تئاتر گروتسک ایتالیایی را به آن نسبت می­دهند (Calendoli, Theatre Of The Grotesque 1978, pp 13)و نمایشنامه *عروسک خیمه‌شب‌بازی، چه شوری*![[64]](#footnote-64) از پی­یر ماریا روسو[[65]](#footnote-65).

**بررسی ویژگی­های گروتسک در نمایشنامه­های جلال تهرانی**

اکنون پس از بررسی واژه­شناختی و اصطلاحی گروتسک و نیز پس از پیگیری تاریخی و سبک­شناختی آن در هنرهای تجسمی، ادبیات و تئاتر، به ردیابی و تحلیلِ سویه­ها و ویژگی­های گروتسک در دو نمایشنامه *هی مرد گنده گریه نکن* و *دراکولا* نوشته جلال تهرانی خواهیم پرداخت تا پس از طرح چگونگی به‌کارگیری سویه‌ها و جلوه‌های گروتسک در این دو نمایشنامه، چنان که گفته شد، به تحلیل دستاوردهای احتمالی این نویسنده و نتایج کار او نائل گردیم. گفتنی است که برای دقیق­تر شدن بحث و نیز به­منظور دست­یافتن به چگونگی عملکرد سویه­هایِ گروتسک در نمایشنامه­های جلال تهرانی، تمرکز نگارنده بر آن دسته از عناصر گروتسک است که در تئاتر و به­خصوص در دو نمایشنامه یاد شده حضور پررنگ­تر و شاخص­تری دارند.

**یک: *هی مرد گنده گریه نکن***

پیرنگ: وقایع ﻧﻤﺎﻳﺸﻨﺎﻣﻪ ***هی مرد گنده گریه نکن*** در دهکده­ای جنگ­زده می­گذرد که مردم آن یکی‌یکی در محله­ای خاص ناپدید می­شوند. ﻧﻈﻢ و اﻣﻨﻴﺖ در این دهکده ازمیان‌رفته است و آﺷﻔﺘﮕﻲ و ﻓﺴﺎد ﻫﺮﻟﺤﻈﻪ بیش‌ازپیش دامن‌گیر آن می­شود. تبیینِ پیرنگ یا پلات این نمایشنامه و پیگیری مستقیم آن دشوار است چراکه سیر زمان به‌صورت خطی و مستقیم نیست و هرکدام از شخصیت­ها روایت متفاوتی از گذشته ارائه می­دهند که اعتبار هیچ‌کدام بیشتر از دیگری نیست.

**عدم تجانس**

به نظر می­رسد تهرانی در نمایشنامه ***هی مرد گنده گریه نکن***عناصر دو نوع جنگی و فانتزی را درهم‌آمیخته و درعین‌حال کاملاً به هیچ‌کدام وفادار نیست برای مثال درآثار درباره ﺟﻨﮕ، صحنه‌های ﻧﺒﺮد در ﻣﺮﻛﺰ درام ﻗﺮار دارﻧﺪNeale 2000, pp 7) ). اما در این نمایشنامه ﻧﻪ ﻧﺒﺮدي روي ﺻﺤﻨﻪ ﻧﻤﺎﻳﺶ داده می‌شود و ﻧﻪ ﮔﺰارش و رواﻳﺘﻲ از آن اراﺋﻪ می‌شود. بااین‌حال شخصیت‌ها و زندگی‌شان درﮔﻴﺮ و ﺗﺤﺖ ﺳﻠﻄﻪ ﺟﻨﮓ ﻫﺴﺘﻨﺪ و اﻳﻦ ﻣﻮﺿﻮع در ﭘﻴﺸﺒﺮد آن‌ها ﻧﻘﺶ اﺳﺎﺳﻲ دارد. ***ﻫﻲ ﻣﺮد ﮔﻨﺪه ﮔﺮﻳﻪ ﻧﻜﻦ*** از ﺳﻮﻳﻲ داراي ویژگی‌های ﻓﺎﻧﺘﺰي ﻣﺘﻌﺪدي ﻧﻴﺰ ﻫﺴﺖ: ازﺟﻤﻠﻪ وﺟﻮد ﻋﻨﺎﺻﺮ ﻣﺎورءاﻟﻄﺒﻴﻌﻲ ﻣﺎﻧﻨﺪ روح ﻳﺎ ﻫﺎﻟﻪ اﻃﺮاف ﺳﺮ ﺷﺨﺼﻴﺖ ﻧﻴﻨﻮ و ویژگی‌های ﺟﺎدوﻳﻲ ﻣﺎﻧﻨﺪ ﺗﻮاﻧﺎﻳﻲ ﻣﺎﻣﺎزا ﺑﺮاي ﺣﺮﻛﺖ در زﻣﺎن و... ﺟﺎﻳﻲ ﻛﻪ نمایشنامه از ﻓﺎﻧﺘﺰي ﺟﺪاﺷﺪه و ﻛﻔﻪ ﺗﺮازو ﺑﻪ ﻧﻔﻊ ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﺳﻨﮕﻴﻦ می‌شود، ﻧﺤﻮه ﺳﺎﺧﺖ ﻗﻮاﻧﻴﻦ ﺟﻬﺎن ﻧﻤﺎﻳﺸﻨﺎﻣﻪ اﺳﺖ. در ژاﻧﺮ ﻓﺎﻧﺘﺰي، ﻧﻮﻳﺴﻨﺪه ﻗﺮاردادﻫﺎﻳﻲ ﺑﺎ ﻣﺨﺎﻃﺐ ﺧﻮد می‌بندد و ذﻫﻦ او را آﻣﺎده ﭘﺬﻳﺮش ﻗﻮاﻧﻴﻦ دﻧﻴﺎي ﺧﻮد می‌کند و ﻣﺨﺎﻃﺐ از اﻳﻦ ﻃﺮﻳﻖ می‌پذیرد در اﻳﻦ جهان ﭼﻪ ﭼﻴﺰﻫﺎﻳﻲ امکان­پذیر ﻫﺴﺘﻨﺪ، ﺑﺮاي ﻣﺜﺎل ﺧﻮاﻧﻨﺪه رمان‌های ﺗﺮي ﭘﺮﭼﺖ[[66]](#footnote-66) می‌پذیرد ﻛﻪ «راﻫﺒﺎن ﺗﺎرﻳﺦ»[[67]](#footnote-67) ﺗﻮاﻧﺎﻳﻲ ﺳﻔﺮ در زﻣﺎن و دست‌کاری آن را دارﻧﺪ و رفت‌وآمد غول‌ها ﻳﺎ گربه‌های ﺳﺨﻨﮕﻮ در ﺷﻬﺮ اﻣﺮي ﻋﺎدي اﺳﺖ؛ اﻣﺎ ﭼﻨﻴﻦ ﻗﺮاردادﻫﺎ و ﻗﻮاﻧﻴﻨﻲ در ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﺑﺎ ﺧﻮاﻧﻨﺪه وﺿﻊ نمی‌شود و اﻧﺘﻈﺎر او از ﺟﻬﺎن اﺛﺮ، ﻫﻤﺎن ﺟﻬﺎن ﻋﺎدي­اي اﺳﺖ ﻛﻪ در آن زﻧﺪﮔﻲ می‌کند؛ ﺑﻨﺎﺑﺮاﻳﻦ وﺟﻮد ﻋﻨﺎﺻﺮ ﻓﺎﻧﺘﺰي و ﻏﻴﺮﻃﺒﻴﻌﻲ در اﻳﻦ ﺑﺴﺘﺮ ﻃﺒﻴﻌﻲ ﻣﺨﺎﻃﺐ را ﻣﺮدد و ﻣﻌﺬب می‌کند و همان‌طور ﻛﻪ ﮔﻔﺘﻪ ﺟﺎﺳﺘﻴﻦ ادواردز[[68]](#footnote-68) و رون ﮔﺮاﻟﻨﺪ[[69]](#footnote-69) ﻣﻲﮔﻮﻳﻨﺪ او را ﺑﺎ «اﻳﻦ ﭘﺮﺳﺶ و ﮔﻤﺎن آزاردﻫﻨﺪه درﺑﺎره آﻧﭽﻪ اﻧﺴﺎن اﺳﺖ و آﻧﭽﻪ اﻧﺴﺎن ﻧﻴﺴﺖ»(Pilný 2016, pp 3) روبه‌رو می‌سازد. در ﻧﻤﺎﻳﺸﻨﺎﻣﻪ ﻣﻮردﺑﺮرﺳﻲ ﻧﻴﺰ، ﺗﻬﺮاﻧﻲ ﻗﻮاﻧﻴﻦ و ﻗﺮاردادﻫﺎي ﺧﺎﺻﻲ ﺑﺮاي دﻧﻴﺎﻳﺶ وﺿﻊ نمی‌کند و ﺑﻪ ﻫﻤﻴﻦ ﺧﺎﻃﺮ اﺳﺖ ﻛﻪ ﺗﻮﺻﻴﻒ «برج ﺷﻲزو»-ﺳﺎﺧﺘﻤﺎﻧﻲ ﻛﻪ ﺑﻪ ﻫﻴﻮﻻي ﺧﺰه ﺑﺴﺘﻪ و ﭘﺸﻤﺎﻟﻮﻳﻲ می‌ماند ﻛﻪ ﺗﻨﻔﺲ می‌کند و زوزه می‌کشد- هم‌زمان ﺣﺲ ﺗﺮس و اشمئزاز و جذبه از اﻳﻦ وﺟﻮد ﻏﺮﻳﺐ را در ﻣﺨﺎﻃﺐ اﻳﺠﺎد می‌کند.

ﺗﺮﻛﻴﺐ ﻋﻨﺎﺻﺮ پیش‌پاافتاده و وحشت‌زا

ﺗﻬﺮاﻧﻲ در اﻳﻦ ﻧﻤﺎﻳﺸﻨﺎﻣﻪ ﺑﺎرﻫﺎ از ﺗﺮﻛﻴﺐ ﻋﻨﺎﺻﺮ پیش‌پاافتاده و ﻋﺎدي ﺑﺎ ﻣﺴﺎﺋﻞ ﻋﻤﻴﻖ و وحشت‌زا اﺳﺘﻔﺎده می‌کند. ﺑﺮاي ﻣﺜﺎل اﻣﺮ روزمره‌ای ﭼﻮن ﺳﺎﺧﺖ ﻋﺮق را ﺑﺎ ﺗﺼﻮﻳﺮ ﻫﻮﻟﻨﺎك اﺳﺘﻔﺎده از ﺑﺪن اﻧﺴﺎن (*ﻧﻴﻨﻮ*) ﺑﺮاي ﺳﺎﺧﺘﻦ اﻳﻦ ﻧﻮﺷﻴﺪﻧﻲ ﺗﺮﻛﻴﺐ می‌کند. ﻫﺮﭼﻨﺪ ﻣﺮاﺣﻞ اﻳﻦ اﻣﺮ ﺗﻮﺻﻴﻒ نمی‌شوند، ﻧﺎﺧﻮدآﮔﺎه ﺗﺼﻮﻳﺮ ﻟﻪ ﺷﺪن و اﻧﺪاﺧﺘﻦ اﻳﻦ ﺑﺪن ﻣﺜﻠﻪ ﺷﺪه و ﻛﻮﻓﺘﻪ در دبه‌ای ﺗﻨﮓ و ﭘﻮﺳﻴﺪن اﻳﻦ ﻣﺨﻠﻮط در ذﻫﻦ ﻣﺨﺎﻃﺐ ﺷﻜﻞ می‌بندد.

ﺷﻲ زو: ﻫﻴﭻ ﭼﻲ ﭘﺎﻳﺪار ﻧﻴﺴﺖ ﻻﻣﺮ ﺑﺎور ﻛﻦ ﻫﺮاﻛﻠﻴﺘﻮس ﻫﻢ ﺑﺎ ﻣﻦ ﻣﻮاﻓﻘﻪ. ﻣﺎ ﻫﻤﻪدرﺣﺎلِﮔَﻨﺪﻳﺪﻧﻴﻢ. ﻣﻦ

ﻣﻲﮔﻨﺪم ﺗﻮ ﻣﻲ ﮔﻨﺪي ﺑﺎرن ﻣﻲ ﮔﻨﺪه ﻧﻴﻨﻮ ﻣﻲ ﮔﻨﺪه ﺑﺎورت ﻣﻲ ﺷﻪ؟ ﻧﻴﻨﻮ ﻫﻢ ﻣﻲﮔﻨﺪه. ﭼﻲ ﺑﺸﻪﻋﺮقِ ﻧﻴﻨﻮ! ﻛﺠﺎﻳﻲ ﻻﻣﺮ؟

ﻻﻣﺮ: ﻧﻴﻨﻮ ﺧﻮﺷﮕﻠﻪ ﻋﺮﻗﺸﻢ ﺧﻮب ﻣﻴﺸﻪ ﻣﻦ ﻣﻄﻤﺌﻨﻢ. وﻟﻲ ﻣﻦ ﺳﺎلﻫﺎﺳﺖ ﺟﻴﻨﻮ ﺗﺮﺟﻴﺢ می‌دم. (ﺗﻬﺮاﻧﻲ، ١٣٨٩،

٢٤-٢٣)

و ﻳﺎ درﺟﺎﻳﻲ دﻳﮕﺮ ﻛﻪ ﺻﺤﺒﺖ از اﻋﺘﻤﺎد ﺑﻪ *ﺑﺎرن* می‌شود، ﺷﻲزو می‌گوید:

ﺷﻲزو: ﺷﻤﺎ ﻓﻜﺮ می‌کنی ﺳﻮﺳﻴﺲ ﺑﺎرن ﺗﻮ ﺧﻴﺎﺑﻮن ووﻓﺮ از ﮔﻮﺷﺖ بچه‌های دﻛﺘﺮ ﻓﺎرﻧﺎ درﺳﺖ ﻣﻲﺷﻪ.

زﻳﮕﺮو: ﻣﻦ ﺑﻪ ﺳﻮﺳﻴﺲ ﺑﺎرن اﻋﺘﻤﺎد دارم آﻗﺎ. ﺗﺎزه اﻳﻦ ﭼﻪ رﺑﻄﻲ ﺑﻪ ﺷﻤﺎ داره؟ (ﺗﻬﺮاﻧﻲ،١٣٨٩، ٥٥)

اﻳﻦ ﺑﺎر ﻧﻴﺰ ﻧﻮﻳﺴﻨﺪه ﻣﺮاﺣﻞ ﺳﺎﺧﺖ ﺳﻮﺳﻴﺲ را ﺗﻮﺻﻴﻒ نمی‌کند و ﺳﺎﺧﺖ اﻳﻦ ﺗﺼﺎوﻳﺮ را ﺑﻪ ﻋﻬﺪه ﺗﺨﻴﻞ ﻣﺨﺎﻃﺐ می‌گذارد ﻛﻪ به اعتقاد نگارنده از ﻫﺮ ﺗﻜﻨﻴﻜﻲ ﺑﺮاي اﻳﺠﺎد ﺗﺮس ﻣﺆﺛﺮﺗﺮ اﺳﺖ.

ترکیب ﻛﻤﺪى و وﺣﺸﺖ

بااین‌حال وﺣﺸﺖ ﻣﻮﺟﻮد در ﻧﻤﺎﻳﺸﻨﺎﻣﻪ ﺧﺎﻟﻲ از سویه‌های ﻛﻤﻴﻚ ﻧﻴﺴﺖ ﻛﻪ صحنه‌های ذﻛﺮﺷﺪه ﻧﻤﻮﻧﻪ آن ﻫﺴﺘﻨﺪ. بااین‌حال دو ﻣﺜﺎل ﺑﻌﺪي از اﻳﻦ ﻟﺤﺎظ ﮔﻮﻳﺎﺗﺮ ﻫﺴﺘﻨﺪ.

در اﻳﻦ ﻗﻄﻌﻪ *ﺳﺎﻟﻴﻨﻮ* ﺑﻪ *ﺷﻲزو* ﻫﺸﺪار می‌دهد ﻛﻪ ﻣﺮاﻗﺐ ﺧﻮدش ﺑﺎﺷﺪ ﭼﻮن ﺑﺨﺸﺪار ﻗﺼﺪ دارد ﻣﺮاﺳﻢ ﻟﻴﻨﭻ را در ﻣﻮرد او اﺟﺮا ﻛﻨﺪ.

ﺳﺎﻟﻴﻨﻮ: به‌هرحال ﺑﺎﻳﺪ ﺳﻌﻲ ﺷﻮ ﺑﻜﻨﻪ ﺣﺘﻤﺎً. ﻣﻲ دوﻧﻲ ﻣﻲ ﺧﻮان ﺑﺎﻫﺎت ﭼﻲ ﻛﺎر ﻛﻨﻦ.

ﺷﻲزو: ﻣﻦ هیچ‌وقت آﺗﻴﺶ نمی‌گیرم ﻣﻲ دوﻧﻲ ﭼﺮا؟ ﭼﻮن ﺧﻴﻠﻲ ﻋﺮق می‌کنم ﺳﺎﻟﻴﻨﻮ؛ ﻫﻤﻴﺸﻪ ﺧﻴﺴﻢ.

(ﺗﻬﺮاﻧﻲ ١٣٨٩، ٨٠-٧٩)

ﺗﻮﺻﻴﻒ ﻣﺮاﺳﻢ ﻟﻴﻨﭻ پیش‌ازاین در ﻧﻤﺎﻳﺸﻨﺎﻣﻪ آﻣﺪه اﺳﺖ و ﻣﺨﺎﻃﺐ می‌داند اﻋﻤﺎل اﻳﻦ ﻣﺮاﺳﻢ ﺷﺎﻣﻞ ﺑﺴﺘﻦ ﻓﺮد ﺑﻪ ﻣﻴﻠﻪاي آﻫﻨﻲ و زنده‌زنده ﺳﻮزاﻧﺪن او می‌شود. در اﻳﻦ ﻗﻄﻌﻪ راه‌حل ﻧﺎﻣﺘﻨﺎﺳﺐ و اغراق‌آمیز ﺷﻲزو، ﻋﺮق ﻛﺮدن، ﺑﺮاي ﻧﺠﺎﺗﺶ از اﻳﻦ ﻣﺮاﺳﻢ ﻫﻮﻟﻨﺎك، ﻃﻨﺰ می‌آفریند.

دﻳﮕﺮ ﻧﻤﻮﻧﻪ ﻣﺮﺑﻮط ﺑﻪ صحنه‌ی ﺗﻨﻘﻴﻪ *ﺑﺎرن* ﺑﺮاي ﺑﻴﺮون ﻛﺸﻴﺪن روح ﺷﻴﻄﺎﻧﻲ از ﺑﺪن اوﺳﺖ.

ﺷﻲزو: ﺗﻨﻘﻴﻪ ﺑﺮا ﭼﻲ؟!

ﭘﻲ ﻣﻮ: ﺣﺴﺎﺑﻲ ﺗﻮ دردﺳﺮ اﻓﺘﺎده. ﺑﻪ زﻣﻴﻦ و زﻣﺎن ﻓﺤﺶ ﻣﻲده.

ﺷﻲزو: ﺑﺎ ﭼﻲ ﺗﻨﻘﻴﻪش ﻣﻲﻛﻨﻦ؟

ﭘﻲ ﻣﻮ: ﻗﻴﻒ آﻫﻨﻲ و اودکلن.

ﺷﻲزو:اودکلن؟

...

ﭘﻲ ﻣﻮ: ﺗﻮ ﺑﻪ ﺑﺨﺶدار گفته‌ی ﺳﺮخ ﭘﻮﺳﺘﺎ این‌طوری روحِ ﺷﻴﻄﺎﻧﻲ رو از ﻣﺎﺗﺤﺖ اﺑﺮ ﺳﻔﻴﺪ ﺑﻴﺮون ﻛﺸﻴﺪن.

ﺷﻲزو: اﺑﺮ ﺳﻔﻴﺪ ﭼﻪ رﺑﻄﻲ ﺑﻪ ﺑﺎرن داره؟!

ﭘﻲﻣﻮ: ﻣﻲﺧﻮان ازش اﻋﺘﺮاف ﺑﮕﻴﺮن. ﺑﺎرن دﻣﺮ اﻓﺘﺎده ﻓﺤﺶ ﻣﻲده. ﻣﻲ ﮔﻪ ﻣﻦ ﻳﻪ روز از ﻋﻤﺮم ﻣﻮﻧﺪه ﺑﺎﺷﻪ اﺑﺮِ ﺳﻔﻴﺪو

ﺑﺎ ﺷﻲزو ﺟﻔﺖ می‌کنم. (تهرانی 1389، 86-87)

**دو: *دراﻛﻮﻻ***

پیرنگ: ﻧﻤﺎﻳﺸﻨﺎﻣﻪ «*دراﻛﻮﻻ*» از دﻳﮕﺮ آﺛﺎر ﺗﻬﺮاﻧﻲ اﺳﺖ ﻛﻪ ویژگی‌های ﮔﺮوﺗﺴﻚ در آن دﻳﺪه می‌شود. *دراکولا*[[70]](#footnote-70) در اصل رمانی است در ژانر وحشت که برام استوکر[[71]](#footnote-71) (1912-1847) آن را در سال 1897 به نگارش درآورده و ماجرای دراکولا، کنت خون­آشامی را روایت می­کند که سعی دارد به دنبال یافتن خوراک (خون)، از ترانسیلوانیا[[72]](#footnote-72) به انگلستان سفر کند. اقتباس­های متعددی از رمان دراکولا به صورت فیلم و نمایشنامه وجود دارد که اقتباس خود برام استوکر در نمایشنامه­ای با عنوان *دراکولا، مرده متحرک*[[73]](#footnote-73) در 1897 و فیلم *دراکولای برام استوکر*[[74]](#footnote-74) اقتباس فرانسیس فورد کاپولا[[75]](#footnote-75) در 1992 ازجمله آنان هستند. نمایشنامه *دراکولا*ی جلال تهرانی نیز اقتباس غیرمستقیمی از همین رمان است که داستان دراکولا را پس از نوعی بازنشستگی و تغییر مسیر زندگی (کنار گذاشتن خون به‌عنوان منبع تغذیه) روایت می­کند. در این نمایشنامه می­توان «دراکو» را ﺑﺮاﺑﺮ ﺷﺨﺼﻴﺖ دراﻛﻮﻻ، «ﻣﺎﻧﻴﺎ» را ﺑﺮاﺑﺮ ﺷﺨﺼﻴﺖ ﻣﻴﻨﺎ ﻫﺎرﻛﺮ[[76]](#footnote-76)، ﻗﺮﺑﺎﻧﻲ دراﻛﻮﻻ و «ﻟﻮﻛﺎرد» را ﺑﺮاﺑﺮ ﺷﺨﺼﻴﺖ آﺑﺮاﻫﺎم ون ﻫﻠﺴﻴﻨﮓ[[77]](#footnote-77)، دﺷﻤﻦ اﺻﻠﻲ و ﺷﻜﺎرﭼﻲ دراﻛﻮﻻ، در رﻣﺎن اصلی داﻧﺴﺖ. شخصیت‌های ﻧﻤﺎﻳﺸﻨﺎﻣﻪ *دراﻛﻮﻻ* در آﻳﻨﺪه دور زﻧﺪﮔﻲ می‌کنند و ﺑﺎاﻳﻨﻜﻪ ﺗﺎرﻳﺨﭽﻪ زندگی‌شان ﺑﺎ ﺗﺼﻮﻳﺮ ذﻫﻨﻲ ﻣﺨﺎﻃﺐ ﻳﻜﻲ اﺳﺖ، اﻛﻨﻮن رﻓﺘﺎر و انگیزه‌های ﻣﺘﻔﺎوﺗﻲ دارﻧﺪ. دراﻛﻮ ﻋﺎدت خون‌آشامی‌اش را ﻛﻨﺎر ﮔﺬاﺷﺘﻪ و ﺣﺘﻲ ﮔﻴﺎهﺧﻮار ﻫﻢ ﺷﺪه اﺳﺖ. ﻣﺎﻧﻴﺎ ﻧﻴﺰ ﺑﺮﺧﻼف ﺷﺨﺼﻴﺖ ﻣﻴﻨﺎ، ﺑﺎ دراﻛﻮ دﺷﻤﻨﻲ ﻧﺪارد و از او ﻣﺮاﻗﺒﺖ می‌کند (در ﻧﻤﺎﻳﺸﻨﺎﻣﻪ اﺷﺎره­اي ﺑﻪ ﺧﻮن­آﺷﺎم ﺑﻮدن ﻣﺎﻧﻴﺎ نمی‌شود). ﻟﻮﻛﺎرد ﻫﻤﭽﻨﺎن در ﭘﻲ ﺷﻜﺎر دراﻛﻮ اﺳﺖ اﻣﺎ اﺷﺘﻴﺎﻗﺶ ﺑﺮاي اﻳﻦ ﻛﺎر ﻧﺴﺒﺖ ﺑﻪ ﮔﺬﺷﺘﻪ کاهش ‌یافته اﺳﺖ. در ﻃﻮل ﻧﻤﺎﻳﺸﻨﺎﻣﻪ دراﻛﻮ و ﻟﻮﻛﺎرد ﭼﻨﺪﻳﻦ ﺑﺎر در ﺑﺮاﺑﺮ ﻳﻜﺪﻳﮕﺮ ﻗﺮار می‌گیرند و در اﻧﺘﻬﺎ دراﻛﻮ ﺑﺎ ﻓﺮورﻓﺘﻦِ ﺳﺎزي ﮔﻮه ﺷﻜﻞ در سینه‌اش می‌میرد اﻣﺎ ﻣﺸﺨﺺ نمی‌شود ﭼﻪ ﻛﺴﻲ او را ﻛﺸﺘﻪ اﺳﺖ.

چنان که پیداست نویسنده از شخصیت‌های ﻣﻌﺮوف رﻣﺎن ﮔﻮﺗﻴﻚ ﺑﺮام اﺳﺘﻮﻛﺮ ﺑﺮاي ﺧﻠﻖ نمایشنامه‌اش ﻛﻤﻚ ﮔﺮﻓﺘﻪ اﺳﺖ. ژاﻧﺮ ﮔﻮﺗﻴﻚ و ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﺷﺒﺎﻫﺖ زﻳﺎدي ﺑﻪ ﻳﻜﺪﻳﮕﺮ دارﻧﺪ: ﻓﺎﻧﺘﺰي-ﺣﻀﻮر ﻋﻨﺎﺻﺮ ﻣﺎوراءاﻟﻄﺒﻴﻌﻪ ﻣﺎﻧﻨﺪ ارواح، خون‌آشام‌ها و قلعه‌های جن‌زده- ﺑﻪ ﻫﻤﺮاه **ﻫﻨﺠﺎرﺳﺘﻴﺰي**- ﺗﻨﺎﻗﺾ اﻳﻦ ﺳﺒﻚ ﺑﺎ ﻫﻨﺠﺎرﻫﺎي اﺧﻼﻗﻲ زﻣﺎن (ﻗﺮن ﻫﺠﺪﻫﻢ م.)- ﻧﻘﻄﻪ اﺷﺘﺮاك ﮔﻮﺗﻴﻚ و ﮔﺮوﺗﺴﻚ ﻫﺴﺘﻨﺪ. ﻫﺮﭼﻨﺪ ﻧﻤﺎﻳﺸﻨﺎﻣﻪ *دراﻛﻮﻻ* ﺑﻪ دﻟﻴﻞ زﻣﺎن و ﻣﻜﺎن خاص رﺧﺪادﻫﺎ از ﺗﻌﺪادي ویژگی‌های ﮔﻮﺗﻴﻚ ﻣﺎﻧﻨﺪ ﻣﻨﺎﻇﺮ ﺧﺎص، ﺧﺎﻟﻲ اﺳﺖ وﻟﻲ ﻋﻮاﻣﻞ ﻓﺎﻧﺘﺰي ﻣﺨﺘﺺ ﺑﻪ اﻳﻦ ﺳﺒﻚ (ﺧﻮن­آﺷﺎم) را درﺑﺮ دارد.

**ﺗﺮﻛﻴﺐ عناصر پیش‌پاافتاده و ﺗﺮﺳﻨﺎك**

ﺳﺆال و ﺟﻮاب ﻣﺎﻧﻴﺎ از دراﻛﻮ در اﺑﺘﺪاي ﻧﻤﺎﻳﺶ، ﻧﻤﻮﻧﻪ ﺗﺮﻛﻴﺐ ﻣﺴﺎﺋﻞ پیش‌پاافتاده و ﻋﺎدي ﺑﺎ ﺗﺼﺎوﻳﺮ هراس‌آور اﺳﺖ. در اﻳﻦ ﻗﻄﻌﻪ ﻣﺎﻧﻴﺎ ﮔﻮﻳﻲ ﺑﺎ ﻛﻮدﻛﻲ ﻛﻪ ﮔﻠﺪاﻧﻲ را ﺷﻜﺴﺘﻪ و ﻛﺎرش را اﻧﻜﺎر می‌کند، از دراﻛﻮ راﺟﻊ ﺑﻪ ﺣﺎدﺛﻪ ﺧﺎرج ﺷﺪن ﻗﻄﺎر از رﻳﻞ می‌پرسد؛ حادثه‌ای ﻛﻪ در آن هفت‌صد ﻧﻔﺮ ﻛﺸﺘﻪ ﺷﺪﻧﺪ و ﺧﻮن اﺟﺴﺎدﺷﺎن ﻣﻜﻴﺪه ﺷﺪه اﺳﺖ.

ﺗﺮﻛﻴﺐ وﺣﺸﺖ ﺑﺎ ﻛﻤﺪى

در قطعه‌ای ﻛﻪ پیش‌تر ذﻛﺮ ﺷﺪ، ﻋﻼوه ﺑﺮ ﺗﺮﻛﻴﺐ ﻋﺎدي و هراس‌آور، ﺷﺎﻫﺪ ﺗﺮﻛﻴﺐ ﻋﻨﺼﺮ وﺣﺸﺖ ﺑﺎ ﻛﻤﺪي ﻧﻴﺰ ﻫﺴﺘﻴﻢ. ﺗﻮﺿﻴﺢ دراﻛﻮ درﺑﺎره دﺳﺖ قطع‌شده‌ای ﻛﻪ ﺑﺎ دﺳﺘﺒﻨﺪ ﭘﻠﻴﺲ ﺑﻪ دﺳﺘﺶ آوﻳﺰان اﺳﺖ، ﺗﺼﻮﻳﺮ وحشت‌آور دﺳﺖ کنده‌شده و خون‌آلود را ﺑﺎ ﻛﻤﺪي ﻓﻴﺰﻳﻜﺎل ﺗﺮﻛﻴﺐ می‌کند.

دراﻛﻮ: ﺧﺐ... ﻳﻪ ﻧﻔﺮ... ﻳﻪ ﭘﻴﺮﻣﺮد ﺧﻮدﺷﻮ اﻧﺪاﺧﺖ روي رﻳﻞ. ﺧﻮاﺳﺘﻢ ﺑﮕﻴﺮﻣﺶ ﻧﺸﺪ. ﺑﻌﺪ ﺗﺮن از روش رد ﺷﺪ. ﺧﻮﻧﺶ ﭘﺎﺷﻴﺪ ﺑﻪ ﻣﻦ... از ﺣﺎل رﻓﺘﻢ. (ﺳﻜﻮت) ﻧﺨﻮاﺳﺘﻢ ﻧﺎراﺣﺘﺖ ﻛﻨﻢ... ﻣﻦ ﮔﺮﻓﺘﻤﺶ. دﺳﺖ ﭘﻴﺮﻣﺮده رو ﮔﺮﻓﺘﻢ. دﺳﺘﺶ ﻣﻮﻧﺪ ﺗﻮ دﺳﺘﻢ. دﺳﺘﻪ رو دﻳﺪي ﻛﻪ. دﺳﺖ ﭘﻴﺮﻣﺮده ﺑﻮد؛ اﻣﺎ ﺧﻮدش ﭘﺎﺷﻴﺪ. (ﺳﻜﻮت) ﺑﻌﺪ ﭘﻠﻴﺴﻪ ﺳﻮت ﻛﺸﻴﺪ. ﺳﻪ ﺑﺎر.

ﻣﺎﻧﻴﺎ: اون دﺳﺘﺒﻨﺪ ﭼﻲ ﺑﻮد؟... ﺑﻪ اون دﺳﺘﻪ ﻳﻪ دﺳﺘﺒﻨﺪ ﺑﻮد.

دراﻛﻮ: دﺳﺘﺒﻨﺪ ﭘﻠﻴﺴﻪ ﺑﻮد.

ﻣﺎﻧﻴﺎ: ...

دراﻛﻮ: ﺧﻴﻠﻪ ﺧﺐ اون ﭘﻠﻴﺲ ﻣﻨﻮ دﻳﺪ ﺑﺎ ﻳﻪ دﺳﺖ. ﺑﺎ دﺳﺖ ﻳﻪ ﭘﻴﺮﻣﺮد ﻛﻪ ﺗﻮ دﺳﺖ ﻣﻦ ﺑﻮد. ﻣﺸﻜﻮك ﺷﺪ. ﺑﻬﻢ دﺳﺘﺒﻨﺪ زد. اﺷﺘﺒﺎﻫﻲ زد. دﺳﺖ ﻣﻨﻮ ﻋﻮﺿﻲ ﮔﺮﻓﺖ... ﺑﺎ اون دﺳﺘﻪ. دﻳﺪي ﻛﻪ. دﺳﺘﺒﻨﺪو ﺑﻪ اون زد.

ﻣﺎﻧﻴﺎ: ﺑﻪ ﭼﻲ؟

دراﻛﻮ: ﺑﻪ دﺳﺖ ﭘﻴﺮﻣﺮده ﻛﻪ ﺗﻮ دﺳﺖ ﻣﻦ ﺟﺎﻣﻮﻧﺪه ﺑﻮد... (ﺗﻬﺮاﻧﻲ١٣٨٣، ٤)

دﻳﮕﺮ ﻧﻤﻮﻧﻪ اﻳﻦ ﺗﺮﻛﻴﺐ را می‌توان در ﺗﻮﺿﻴﺢ ﺻﺤﻨﻪ ﭘﺬﻳﺮاﻳﻲ ﻣﺎﻧﻴﺎ و دراﻛﻮ و ﻟﻮﻛﺎرد از ﻣﻬﻤﺎﻧﺎن ﻛﺎﻓﻪ دﻳﺪ. در اﻳﻦ ﺑﺨﺶ دراﻛﻮ و ﻣﺎﻧﻴﺎ ﺻﺒﻮراﻧﻪ از مهمان‌هایی ﻛﻪ »ﻟﺒﺎس رﺳﻤﻲ ﺳﻴﺎه ﺑﺮ ﺗﻦ و ﺣﺮﻛﺎﺗﻲ ﻟﺨﺖ و ﺳﻨﮕﻴﻦ« دارﻧﺪ (ﻛﻪ می‌تواند ﺑﻪ ﻳﻜﻲ از ﻋﻨﺎﺻﺮ ﺑﺼﺮي ﮔﻮﺗﻴﻚ ﻧﺴﺒﺖ داده ﺷﻮد) ﭘﺬﻳﺮاﻳﻲ می‌کنند و ﺑﺪرﻓﺘﺎري-ﻫﺎي آن‌ها ﻣﺎﻧﻨﺪ زﻳﺮﭘﺎﻳﻲ ﮔﺮﻓﺘﻦ و ﺷﻜﺴﺘﻦ لیوان‌ها را ﺗﺤﻤﻞ می‌کنند. در اﻳﻦ ﺻﺤﻨﻪ، ﻟﻮﻛﺎرد ﻧﺎﮔﻬﺎن از ﺟﺎي ﺧﻮد ﺑﻠﻨﺪ می‌شود و ﻳﻜﻲ از ﻣﻬﻤﺎﻧﺎن را ﻛﻪ ﺑﺎ ﻣﺎﻧﻴﺎ ﺑﺪرﻓﺘﺎري می‌کند را ﺑﺎ اﺣﺘﺮام از دره ﺑﻪ ﭘﺎﻳﻴﻦ می‌اندازد. ﺗﻀﺎد ﺷﻴﻮه ﺑﺮﺧﻮرد ﻣﺆدﺑﺎﻧﻪ ﺑﺎ ﻋﻤﻞ او ﻃﻨﺰ اﻳﺠﺎد می‌کند.

ﻟﻮﻛﺎرد ﺳﻪ ﺑﺎر ﭘﻴﭙﺶ را ﺑﻪ زﻳﺮﺳﻴﮕﺎري می‌کوبد. ﺑﺮاي اوﻟﻴﻦ ﺑﺎر ﺑﻪ ﺻﺤﻨﻪ ﻧﮕﺎه می‌کند. نگاه‌ها ﻣﺘﻮﺟﻪ او می‌شود. برمی‌خیزد. ﭘﻴﭙﺶ را ﺗﻮي ﺟﻴﺐ می‌گذارد و راه ﻣﻲاﻓﺘﺪ. ﺑﺎ اﺣﺘﺮام دﺳﺖ ﻣﺸﺘﺮي را از ﺑﻄﺮي و ﻟﺒﺎس ﻣﺎﻧﻴﺎ آزاد می‌کند. ﺑﻌﺪ او را ﺑﺎ صندلی‌اش ﺑﻠﻨﺪ می‌کند و از ﻧﻮر ﺑﻪ ﺳﻤﺖ در ﺑﻴﺮون می‌رود. ﺻﺪاي ﺳﻘﻮط. ﺳﻜﻮت ﻃﻮﻻﻧﻲ. ﺻﺪاي آژﻳﺮ ﺧﻄﺮ از ﺑﻴﺮون. ﻟﻮﻛﺎرد برمی‌گردد. (ﺗﻬﺮاﻧﻲ ١٣٨٣، ٢١)

ﻧﻤﻮﻧﻪ دﻳﮕﺮ ﻣﺮﺑﻮط ﺑﻪ ﺻﺤﻨﻪ ﻣﺮگ دراﻛﻮ اﺳﺖ. ﺗﺼﻮﻳﺮﺳﺎزي ﻛﻪ در ﺳﻴﻨﻪ او ﻓﺮورﻓﺘﻪ ﺑﺎ ﺻﺪاﻫﺎﻳﻲ ﻛﻪ در اﺛﺮ ﻧﻔﺲ ﻛﺸﻴﺪﻧﺶ از ﺳﺎز ﺧﺎرج می‌شود ﺗﻀﺎد ﻃﻨﺰآﻣﻴﺰي دارد. همین‌طور *دراﻛﻮ* درﺟﺎﻳﻲ دﻳﮕﺮ ﺗﺼﻮﻳﺮي از *ﺑﭽﻪ* را ﺗﻮﺻﻴﻒ می‌کند ﻛﻪ ﺑﻴﻤﺎر اﺳﺖ و زﻳﺮ روي زﻣﻴﻦ اﻓﺘﺎده اﺳﺖ. اﻳﻦ ﺗﺼﻮﻳﺮ دل‌خراش در ﻛﻨﺎر ﺗﺸﺒﻴﻪ *بچه* ﺑﻪ *ﺟﻮﺟﻪ اردك زﺷﺖ* ﺧﻴﺲ از ﺑﺎر ﺗﺮاژﻳﻚ آن می‌کاهد و در ﺿﻤﻦ ﺧﻨﺪه­آور اﺳﺖ.

**هنجارستیزی و منطق­گریزی**

ﻟﻮﻛﺎرد ﻛﻪ اﻛﻨﻮن ﻣﺎﻫﻴﮕﻴﺮ اﺳﺖ، در صحنه‌ای ﺑﺮاي ﻣﺎﻧﻴﺎ ﺗﻮﺿﻴﺢ می‌دهد ﻛﻪ ﭼﮕﻮﻧﻪ ماهی‌ها را ﻛﻪ ﺧﻮردﻧﺸﺎن ﺣﺮام و ﻏﻴﺮﻗﺎﻧﻮﻧﻲ اﺳﺖ، دودي ‌کند. او ﺳﭙﺲ درحالی‌که ﻣﺜﻞ ﺑﺎﺑﺎﻧﻮﺋﻞ از دودﻛﺶ خانه‌ها ﭘﺎﻳﻴﻦ می‌رود، ماهی‌ها را به‌عنوان ﻫﺪﻳﻪ از دﻳﻮار ﺧﺎﻧﻪ بچه‌ها به‌عنوان ﻫﺪﻳﻪ آوﻳﺰان می‌کند. اﻳﻦ ﺗﺼﻮﻳﺮ ﻛﻪ ﺑﻪ ﺧﺎﻃﺮ ﺗﻀﺎد ﺷﻐﻞ اﺻﻠﻲ (ﺷﻜﺎرﭼﻲ) و ﺷﻐﻞ ﻛﻨﻮﻧﻲ ﻟﻮﻛﺎرد (ﺑﺎﺑﺎﻧﻮﺋﻞ ﻣﺎﻫﻴﮕﻴﺮ) ﻃﻨﺰآﻣﻴﺰ ﻧﻴﺰ ﻫﺴﺖ؛ ﺑﺎ ﻫﻨﺠﺎرﻫﺎ و ﺗﺼﻮﻳﺮ اﺟﺘﻤﺎﻋﻲ ﺑﺎﺑﺎﻧﻮﺋﻞ در ذﻫﻦ ﻣﺨﺎﻃﺐ ﻣﻐﺎﻳﺮت دارد.

ﻧﻤﻮﻧﻪ دﻳﮕﺮ ﻋﺪم وﺟﻮد ﻣﻨﻄﻖیا **منطق­گریزی** را می‌توان در ﺗﻮﺿﻴﺢ صحنه‌ای ﻛﻪ پیش‌تر ﻧﻴﺰ راﺟﻊ ﺑﻪ آن ﺻﺤﺒﺖ ﺷﺪ، دﻳﺪ. ﻟﻮﻛﺎرد ﭘﺲ از آرام ﺷﺪن اوﺿﺎع ﻛﺎﻓﻪ، ﺑﻴﺮون می‌رود و ﺷﺨﺼﻲ را ﻛﻪ پیش‌تر ﺑﺎ ﺻﻨﺪﻟﻲ ﺑﻪ ﭘﺎﻳﻴﻦ ﭘﺮت ﻛﺮده ﺑﻮد را ﺻﺤﻴﺢ و ﺳﺎﻟﻢ بازمی‌گرداند.

**نتیجه‌گیری**

در دو ﻧﻤﺎﻳﺸﻨﺎﻣﻪ ﻣﻮردﺑﺮرﺳﻲ از ﺟﻼل ﺗﻬﺮاﻧﻲ، ﻋﻨﺎﺻﺮ ﮔﺮوﺗﺴﻚ به‌وفور ﻳﺎﻓﺖ می‌شوند. اما غلبه اصلی با سویه­ها یا ویژگی­های زیر است: ﺗﺮﻛﻴﺐ ﻋﻨﺎﺻﺮ پیش‌پاافتاده و وحشت‌زا، ﺗﺮﻛﻴﺐ ﻛﻤﺪى با وﺣﺸﺖ، ﺗﺮﻛﻴﺐ عناصر پیش‌پاافتاده و ﺗﺮﺳﻨﺎك، و بهره­گیری از هنجارستیزی و منطق­گریزی. به نظر می­رسد که ﺣﻀﻮر سویه­های ﮔﺮوﺗﺴﻚ در اﻳﻦ دو نمایشنامه‌، ﺑﻪ ﺟﺬاﺑﻴﺖ آن­ها برای مخاطب افزوده­اند، اما نکته مهم­تر آن است که اﺳﺘﻔﺎده از ﻋﻨﺎﺻﺮ ﮔﺮوﺗﺴﻚ در این دو نمایشنامه، ﻋﻼوه ﺑﺮ اﻧﺘﻘﺎل ﺗﺮس و اﺿﻄﺮاب و وﺣﺸﺖ شخصیت­ها، از طریقِ اﻓﺰودن ﻋﻨﺼﺮ ﺧﻨﺪه و ﻛﻤﺪي، ﺑﻪ پالایشِ رواﻧﻲ ﻣﺨﺎﻃﺒﻴﻦ نیز می­انجامد. به بیان دیگر، نویسنده با استفاده از این عناصر بر ﺟﺬاﺑﻴﺖ اﺛﺮ افزوده و ﺑﺮ ﺗﺮس و اﺿﻄﺮاب ﻣﻮﺟﻮد در آن‌ها تأکید می­کند. جهان هر دو نمایشنامه در حالت انتقالی و پراضطرابی قرار دارد، نظم حاکم بر آن به‌هم‌ریخته، هنجارها و منطق گذشته برای رویارویی با شرایط جدید کارایی ندارد. شخصیت­ها در این وضعیت ناآشنا و درنتیجه هولناک گرفتار آمده­اند و برای کنار آمدن با آن رفتارهایی مسخره در پیش‌گرفته‌اند برای مثال شی­زوو ­نینو­ در نمایشنامه *هی مرد گریه گنده نکن­* به‌جای تعمیر پنجره­های ترکیده خانه، روی خرده‌شیشه‌ها می­نشینند، می می­نوشند و بحث­های پوچ فلسفی می­کنند. لوکار*د* نیز در نمایشنامه *دراکولا* پس از بازنشسته شدن دراکوشکارچی هیولا، نقش بابانوئل را بازی می­کند اما به‌جای هدیه برایشان ماهی­هایی می­برد که حتی قابل‌خوردن هم نیستند. به نظر می­رسد که به نمایش گذاشتن این عدم تجانس­ها که اغلب با تمسخر نیز همراه‌اند به مخاطبی که اضطراب و درماندگی مشابهی را در زندگی احساس می­کند، مجال رویارویی با ترس­ها و تخلیه روانی می­دهد. در این مقاله به تبیین دقیق­تر ویژگی­های گروتسک و کارکرد آن­ها در نمایشنامه­های جلال تهرانی پرداخته شد و از آن طریق به مسئله­ای مهم که اغلب در دیگر بررسی­های گروتسک ازنظر دور می­ماند نیز پرداخته شد که همان تأثیر ناآرامی و تنش و اضطراب محیط بر شکل­گیری آثار گروتسک است. چکیده آنکه در هر دو نمایشنامه، فضا یا جوّ کلی حاکم بر جامعه­ی نمایش، فضایی است پُر اضطراب و هراس­انگیز و بنابراین، تحمل­ناپذیر؛ فضایی که جز با افزوده شدن سویه­های کمیک، خنده­آور و ترکیب آن­ها با وحشت و هراسِ حاکم، تبیین آن ناممکن می­نماید.

**منابع**

آدامز، جیمز لوتر؛ یتز، ویلسون (1394) *گروتسک در هنر و ادبیات*، ترجمه آتوسا راستی. تهران: قطره.

تهرانی، جلال (1396) *دراکولا.* تهران: مکتب تهران.

تهرانی، جلال (1389) *هی مرد گنده گریه نکن!*. تهران:مکتب تهران.

Bushnell, R. W. (2009). *A Companion to Tragedy.* Wiley-Blackwell.

Calendoli, G. (1978). Theatre Of The Grotesque. *The Drama Review: TDR, 22*, 13-16.

Calendoli, G. (1978). Theatre Of The Grotesque. *The Drama Review*, 13-16.

Cambridge University Press. (n.d.). *GROTESQUE: meaning in the Cambridge English Dictionary*. Retrieved November 26, 2019, from Cambridge Dictionary: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/grotesque

Diller, E. (1966). Aesthetics and the Grotesque: Friedrich Dürrenmatt. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature, 7*(3), 328-335.

Edwards, J. D., & Graulund, R. (2013). *Grotesque.* New York: Routledge.

Encyclopaedia Britannica. (n.d.). *Dithyramb britanica.com*. Retrieved November 29, 2019, from Britanica.com: https://www.britannica.com/art/alliteration

Evelyn, H. G. (1914). *The Theogony of Hesiod*. Retrieved November 30, 2019, from sacred-texts: https://www.sacred-texts.com/cla/hesiod/theogony.htm

Fearnow, M. (1997). *The American Stage and the Great Depression : A Cultural History of the Grotesque Cambridge Studies in American Theatre and Drama.* Cambridge University Press.

*Grotesque: Definition of Grotesque by Lexico*. (n.d.). (Lexico Dictionaries) Retrieved November 25, 2019, from Lexico Dictionaries | English: https://www.lexico.com/en/definition/grotesque

Kayser, W. (1966). *The Grotesque in Art and Literature.* McGraw-Hill.

Klein, P. K. (1998). Insanity and the Sublime: Aesthetics and Theories of Mental Illness in Goya's Yard with Lunatics and Related Works. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 61*, 198-252.

Longman, S. V. (1974, Agust). The Theatre of the Grotesque. Minneapolis.

Lubow, A. (2003, July 27). *The Secret of the Black Paintings*. Retrieved November 30, 2019, from The New York Times Magazine: https://www.nytimes.com/2003/07/27/magazine/the-secret-of-the-black-paintings.html

Merriam-Webster. (n.d.). *GROTESQUE: meaning in Merriam-Webster Dictionary*. Retrieved November 25, 2019, from Merriam-Webster: https://www.merriam-webster.com/dictionary/grotesque

Neale, S. S. (2000). *Genre and Hollywood.* London: Psychology Press.

OED Dictionaries. (n.d.). *OED-Grotesque etymology*. Retrieved November 25, 2019, from etymonline: https://www.etymonline.com/word/grotesque

Pechy, G. (2007). *Mikhail Bakhtin: The Word in the World.* New York: Routledge.

Pilný, O. (2016). *The Grotesque in Contemporary Anglophone Drama.* London: Macmillan Publishers.

Puschak , E. (2018, March 1). *The Most Disturbing Painting*. Retrieved from Youtue: https://www.youtube.com/watch?v=g15-lvmIrcg&t=2s

Remshardt, R. (2016). *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance.* Illinois: Southern Illinois University Press.

Rowan, R. (1950, May 8). The Ugly Prince. *Life, 28*(19), 21-24.

Skramstad, E. (2018). *Villa Palagonia (Bagheria) - The Villa of Monsters*. Retrieved November 30, 2019, from The Wonders of Scily: http://www.wondersofsicily.com/bagheria-villa-palagonia.htm

Smith, W. (1849). *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology.* London: Spottiswoode and Co.

*The Grotesque Corpus*. (n.d.). Retrieved November 30, 2019, from PDG: http://www.pd.org/Perforations/perf3/grotesque\_corpus.html

Wilson, J. (1996). Goya and the X Numbers: The 1812 Inventory and Early Acquisitions of "Goya" Pictures. *Metropolitan Museum Journal*, 159-174.

1. grottesco [↑](#footnote-ref-1)
2. grotta [↑](#footnote-ref-2)
3. crotesque [↑](#footnote-ref-3)
4. Domus Aurea [↑](#footnote-ref-4)
5. Nero [↑](#footnote-ref-5)
6. grottesche [↑](#footnote-ref-6)
7. Pinturicchio [↑](#footnote-ref-7)
8. Raffaello Sanzio da Urbino [↑](#footnote-ref-8)
9. Giovanni da Udine [↑](#footnote-ref-9)
10. Habsburgs [↑](#footnote-ref-10)
11. Francis I of France [↑](#footnote-ref-11)
12. The American Stage and the Great Depression [↑](#footnote-ref-12)
13. Pins and Needles [↑](#footnote-ref-13)
14. Harold Rome [↑](#footnote-ref-14)
15. Marc Blitzstein [↑](#footnote-ref-15)
16. Frances S. Connelly [↑](#footnote-ref-16)
17. Geoffrey Galt Harpham [↑](#footnote-ref-17)
18. Villa Palagonia [↑](#footnote-ref-18)
19. Francesco Ferdinando II Gravina [↑](#footnote-ref-19)
20. Duke Luigi [↑](#footnote-ref-20)
21. Maria Giaochina Gaetani [↑](#footnote-ref-21)
22. The Black Paintings [↑](#footnote-ref-22)
23. Francisco Goya [↑](#footnote-ref-23)
24. Quinta del Sordo [↑](#footnote-ref-24)
25. Saturn Devouring His Son [↑](#footnote-ref-25)
26. Cronus یا سترن در روم باستان [↑](#footnote-ref-26)
27. Titans [↑](#footnote-ref-27)
28. William Smith [↑](#footnote-ref-28)
29. pre-Olympian [↑](#footnote-ref-29)
30. Peter Paul Rubens [↑](#footnote-ref-30)
31. Horace [↑](#footnote-ref-31)
32. Ars Poetica [↑](#footnote-ref-32)
33. Michel de Montaigne [↑](#footnote-ref-33)
34. Cyclops [↑](#footnote-ref-34)
35. Metamorphose [↑](#footnote-ref-35)
36. Ovid [↑](#footnote-ref-36)
37. Dante Alighieri [↑](#footnote-ref-37)
38. William Shakespeare [↑](#footnote-ref-38)
39. François Rabelais [↑](#footnote-ref-39)
40. Miguel de Cervantes [↑](#footnote-ref-40)
41. Edgar Allan Poe [↑](#footnote-ref-41)
42. Victor Hugo [↑](#footnote-ref-42)
43. The Theatre of Grotesque [↑](#footnote-ref-43)
44. The Mask and the Face [↑](#footnote-ref-44)
45. Luigi Chiarelli [↑](#footnote-ref-45)
46. umorismo [↑](#footnote-ref-46)
47. Luigi Pirandello [↑](#footnote-ref-47)
48. positivism [↑](#footnote-ref-48)
49. Ralf Remshardt [↑](#footnote-ref-49)
50. Staging the Savage God: The Grotesque in Performance [↑](#footnote-ref-50)
51. Dithyramb [↑](#footnote-ref-51)
52. Dionysus [↑](#footnote-ref-52)
53. Satyre [↑](#footnote-ref-53)
54. Cyclops [↑](#footnote-ref-54)
55. Euripides [↑](#footnote-ref-55)
56. Polyphemus [↑](#footnote-ref-56)
57. Mikhail Bakhtin [↑](#footnote-ref-57)
58. Rabelais and His World [↑](#footnote-ref-58)
59. Gargantua and Pantagruel [↑](#footnote-ref-59)
60. Grotesque body [↑](#footnote-ref-60)
61. Friedrich Dürrenmatt [↑](#footnote-ref-61)
62. The Bird of Paradise [↑](#footnote-ref-62)
63. Enrico Cavacchioli [↑](#footnote-ref-63)
64. Marionettes, What Passion! [↑](#footnote-ref-64)
65. Pier Maria Rosso di San Secondo [↑](#footnote-ref-65)
66. Terry Pratchett [↑](#footnote-ref-66)
67. History Monks [↑](#footnote-ref-67)
68. Justin Edwards [↑](#footnote-ref-68)
69. Rune Graulund [↑](#footnote-ref-69)
70. Dracula [↑](#footnote-ref-70)
71. Bram Stoker [↑](#footnote-ref-71)
72. Transylvania [↑](#footnote-ref-72)
73. Dracula, or The Undead [↑](#footnote-ref-73)
74. Bram Stoker's Dracula [↑](#footnote-ref-74)
75. Francis Ford Coppola [↑](#footnote-ref-75)
76. Wilhelmina "Mina" Harker [↑](#footnote-ref-76)
77. Abraham Van Helsing [↑](#footnote-ref-77)