

بررسی ویژگی‌های گروتسک در نمایش

با تکیه بر 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 بهره‌چندانی 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 تبیین دقیق عناصر اساسی گروتسک، چگونگی کاربرد این عناصر در دو نمایشنامه از جلال تهرانی، نمایشنامه‌نویس معاصر ایرانی، ردیابی و تحلیل گردد. بدین منظور نخست به بررسی ریشه‌شناختی و تبارشناختی 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 سوبیه‌ها 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 در زمینه‌ی 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

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 به نظر 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 ۱۳۹۴، ۲۲۴). 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 به صورت خنده‌آور یا زنده‌ای 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، به صورت مسخره‌ای نامتجانس و مشخصاً ناهنجار» (Merriam-Webster) می‌دانند. ریشه این لغت به میانه قرن ۱۶ میلادی بازمی‌گردد و از کلمه ایتالیایی گروتسکو^۱ (از غار) و گروتا^۲ به معنای غار می‌آید. گروتسک از واژه کورتکس^۳ در زبان فرانسه میانه (grotesque در فرانسه مدرن) وارد زبان انگلیسی شد (OED Dictionaries). بآنکه آثار گروتسک از زمان اولین روایت‌ها و غار نگاره‌ها وجود داشته‌اند (Fearnow 1997, pp 6)، تولد گروتسک به‌عنوان اصطلاحی انتقادی به حدود سال ۱۴۸۰ میلادی، زمانی که خرابه‌های کاخ طلایی^۴ نرون^۵ (۶۸-۳۷ م.) از حفره‌ای در خیابان‌های روم بیرون آورده شد، بازمی‌گردد. (Pilný 2016, pp 2) این کاخ، بنایی پرزرق‌وبرق بود که برای ارائه تصویر نرون به‌عنوان خدای خورشید ساخته شده و قسمت مسکونی آن مملو از تزئیناتی متشکل از ترکیب آزادانه عناصر جاندار و بی‌جان، گیاهی و انسانی بود. عدم تجانس این ترکیب‌ها واکنشی خاص، ترکیبی از حس انزجار و جذب را در انسان قرن چهاردهمی برمی‌انگیخت. همان‌طور که در ادامه اشاره خواهد شد، این **تضاد و عدم تجانس** چه در خود اثر و چه در واکنش مخاطب به آن، پایه و اساس گروتسک است.

محل غارمانند کشف این تزئینات سبب شد تا با عنوان گروتش^۶ [غارگونه] شناخته شوند. بآنکه این سبک در تضاد مستقیم با زیبایی‌شناسی دوران کلاسیک قرار داشت، به‌شدت در اروپای قرون وسطی محبوب شد و رواج یافت، به‌حدی که نقاشان برجسته‌ای چون پینتوریکو^۷ (۱۴۵۴-۱۵۱۳)، رافائل^۸ (۱۴۸۳-۱۵۲۰) و جیوانی دا اودینه^۹ (۱۴۷۰-۱۵۳۵) اماکن پراهمیتی مانند سقف ایوان‌های واتیکان را به این سبک

^۱ grottesco

^۲ grotta

^۳ crotresque

^۴ Domus Aurea

^۵ Nero

^۶ grottesche

^۷ Pinturicchio

^۸ Raffaello Sanzio da Urbino

آراستند و دربار هیزبرگز^۹ و شاه فرانسیس اول^{۱۱} (۱۵۴۷-۱۴۹۴) آثار گروتسک را مورد حمایت قرار دادند. مفسرین قرون وسطایی به شدت به اصطلاح گروتسک علاقه داشتند و آن را به سرعت از ارجاعی محدود به مجموعه‌ای از تزئینات رومی، به یک «ژانر» یا «گونه» کامل از هنر و در پی آن، به نگرشی فراگیر و انتقادی گسترش دادند (Fearnow 1997, pp 7).

ویژگی‌های گروتسک

مهم‌ترین ویژگی گروتسک وجود **تناقض و ناهماهنگی** است. وجود هم‌زمان **هراس و جذبه، ترس و کمدی و طبیعی و غیرطبیعی** در اثر و واکنش ناشی از **تنفر و همدردی** و یا **سرگرمی و دلهره** از سوی مخاطب (آدامز و یترز ۱۳۹۴) شاخصه‌هایی هستند که در صورت عدم وجود آن‌ها، اثر یا به تراژدی تبدیل می‌شود یا کمدی. به همین دلیل است که تصاویر مرتبط با هیولایی که به‌وضوح به جنایت‌های بشری مربوط می‌شوند، چه به صورت مستند باشند یا در متن صحنه‌های رئالیستی، هیچ‌گاه گروتسک محسوب نمی‌شوند.

منتقدان بارها به این نکته اشاره کرده‌اند که گروتسک در هنر فرهنگ‌هایی که نگرانی و اضطراب اجتماعی شدیدی را تجربه می‌کنند، فراوان است. شکل‌ها یا فرم‌های عادی مانند فرم تراژیک و کمیک می‌توانند به مخاطب کمک کنند تا تجربه‌هایش را پردازش کرده و به آن‌ها معنا بخشد؛ اما تجارب جوامع مضطرب در شکل‌ها و فرم‌های عادی‌ای که هنر و منطق برای پردازش تجارب ارائه می‌دهند، نمی‌گنجند، شکل‌ها و فرم‌هایی که به کمک آن‌ها زندگی خویش را سامان می‌دهیم و تجربه را به معنا تبدیل می‌کنیم. فرم تراژیک، ساختاری برای یافت معنا در لحظات رنج و وجد ارائه می‌دهد؛ فرم کمیک، ساختاری برای یافتن معنا از تجربیات مبتنی بر احساس رهایی و بصیرت ارائه می‌دهد؛ اما بزنگاه‌های تاریخی‌ای چون عصر رنسانس یا دوران رکود اقتصادی، مملو از تجربیاتی هستند که در هیچ‌کدام از این ساختارها نمی‌گنجند. باین‌حال، آدمیان همواره آن نیاز کهن برای بازنمایی تجربیات آزاردهنده و پیدا کردن احساس تسلط بر آن‌ها از این طریق را حس می‌کنند. نتیجه تلاش افراد در این زمینه معمولاً شکل اختلاط حل‌نشده‌ای را به خود می‌گیرند که به چشم منتقد، گروتسک می‌آیند (Fearnow 1997, pp 8).

بر اساس آن‌چه آمد می‌توان گفت که اثر گروتسک با همه هراس‌انگیز بودنش، خالی از لذت و لحظات کمیک نیست؛ هرچند این لذت به دلیل ترکیب شدنش با وحشت، آزاردهنده باشد. فیرناو در کتاب خود *صحنه آمریکایی و رکود اقتصادی*^{۱۲} لذت ناشی از گروتسک را به این صورت توصیف می‌کند: «لذتی که در بازنمایی تجربه‌ای که گروتسک می‌نامیم وجود دارد، به شدت محدود است. گروتسک از این جهت با مقوله‌های اساطیری کمدی و تراژدی متفاوت است که تجربه را ثبت می‌کنند اما آن را به معنا تبدیل نمی‌کنند. بازنمایی گروتسک تا حدی میان مخاطب و لحظه متضاد فاصله ایجاد می‌کند اما این تضاد را حل و فصل نمی‌کند. گروتسک، جعبه‌ای در اختیار ما می‌گذارد که لحظات غریب را در آن گذاشته و به زندگی عادی خود ادامه دهیم، اما این اجازه را به ما نمی‌دهد که جعبه را تمیز و مرتب ببیچیم و آن را با برچسب **من در اینجا رنج را تجربه کردم** به کناری بگذاریم؛ کاری که گاهی فرم تراژیک انجام می‌دهد و یا با الصاق این برچسب که **من اینجا جلوه و سیمایی از دنیا را دیدم و به آن خندیدم** که ممکن است در تجربه‌ای کمدی رخ دهد. در عوض جعبه گروتسک همیشه جلوی ما، روی طاقچه‌ی هوشیاری‌مان قرار دارد؛ برچسب دارد اما همیشه باز است و چیزهایی داخل و اطرافش می‌لوند» (Fearnow 1997, pp 9-10). او سپس مثال روشنگری را از نمایش *مورمور*^{۱۳} (۱۹۳۹) از هارولد روم^{۱۴} و مارک بلیزاشتاین^{۱۵} می‌آورد. فیرنا به صحنه‌ی تانگوی هیتلر و استالین اشاره می‌کند: «رقص خنده‌آوری است اما هم‌زمان اضطراب نیز برمی‌انگیزد. ما، بینندگان، تظاهر

^۹ Giovanni da Udine

^{۱۰} Habsburgs

^{۱۱} Francis I of France

^{۱۲} The American Stage and the Great Depression

^{۱۳} Pins and Needles

^{۱۴} Harold Rome

^{۱۵} Marc Blitzstein

می‌کنیم که دو دیکتاتور را در بند خود داریم، مانند عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی و دلک‌های رقصان، اما هیتلر واقعی و استالین حقیقی در پشت حرکات خشک و چهره‌های یخ‌زده در خیال‌مان ظاهر می‌شوند، قدرتمند و کشنده، خشمگین بابت این صحنه‌ی مضحک. ما در سالن تاریک می‌خندیم اما رد ترس را اطراف هاله نور مجازات احتمالی می‌بینیم. یک ناسازگاری به نمایش درآمده اما حل‌وفصل نشده است.» (همان، ۱۰).

ناهنجاری یا هنجارستیزی دیگر ویژگی گروتسک است. همان‌طور که از بحث‌های مربوط به تزئینات روم باستان پیدا است، گروتسک همیشه در برابر یک هنجار تعریف می‌شود؛ بدین معنا که گروتسک اگر در رابطه با یک مرز، قرارداد یا انتظار نباشد، وجود ندارد. هرچند گروتسک در تضاد مستقیم با هنجار نیست، بلکه در فضای آستانگی قرار دارد و بیشتر به یک کاتالیزور می‌ماند که مرزهای دو وجود نابرابر را می‌گشاید و واکنشی را آغاز می‌کند. از آنجایی که گروتسک هنجارهای پذیرفته‌شده را به چالش می‌کشد، همیشه نابجا است، ممکن است توهین‌آمیز یا خطرناک محسوب و یا باعث نابودی شود. همان‌طور که کانلی^{۱۶} به‌درستی می‌گوید، گروتسک تجسم «تهدیدی از سوی تصاویر برای وارد آوردن زخمی کشنده بر پیکر آنچه شناخته‌شده، مقرر شده و پذیرفته‌شده است» (Pilný 2016, pp 4-5). جفری گالت هارفام^{۱۷} در مورد **هنجارستیزی** گروتسک می‌گوید: «قالب‌های گروتسک را می‌توان به این واسطه درک کرد که با استاندارد و طبقه‌بندی‌های شناخته‌شده هماهنگ نیستند و درواقع به طبقه‌بندی‌های هستی، طبیعی و منطقی‌ای که برای درک اشیاء کاربرد دارند، بی‌اعتنا شده‌اند. آن‌ها در مرز بین معلوم و مجهول، شناخته و ناشناخته قرار می‌گیرند و شایستگی شیوه‌هایی که ما جهان را به‌واسطه آن‌ها سروشکل داده‌ایم زیر سؤال می‌برند.» (آدامز و یتس: ۱۳۹۴، ۵۳)

عدم تجانس موجود در آثار گروتسک سبب شده است تا برخی هر متنی را که ترکیبی از دو ژانر باشد، گروتسک بدانند اما باید توجه داشت که گروتسک مانند هر دسته‌بندی زیبایی‌شناختی پیچیده دیگری، در معرض خطر کمرنگ شدن به‌واسطه استفاده گسترده قرار دارد. در کل، گروتسک با آمیزش عناصر به‌شدت نامتجانس اثری می‌آفریند که هم‌زمان دفع و جذب می‌کند. گروتسک همچنین از اساس گیج‌کننده است، به حدی که «زبان و ترتیب منطقی را از بین می‌برد» و به مخاطب «جای بازی» می‌دهد تا خودش معنا را بیافریند. خطری که این تعریف کلی در بررسی تأثیری در پی دارد آن است که پژوهشگر را وسوسه می‌کند تا هر آمیزش نامتجانس سبکی در نمایشنامه را گروتسک بپندارد و در نتیجه این اصطلاح را با دیگر اصطلاحاتی چون تجربی و یا *آوانگارد* برابر بداند.

با توجه به عناصر و ویژگی‌های یادشده، تعریف مارک فیرنا از گروتسک تا حد زیادی کارگشا به نظر می‌رسد:

«کلمه گروتسک به هراس ناشی از تناقضی حل‌نشده میان دو عنصر یا بیشتر در یک موضوع اشاره دارد که حس تنش را در انسان برمی‌انگیزد و باین‌همه به لذتی محدود ناشی از دیدن اینکه تناقضات مشابه در زندگی به زبان آورده شده‌اند، تبدیل می‌شود؛ بنابراین گروتسک به‌عنوان ماشینی اجتماعی عمل می‌کند که اضطرابات گنگ ترس‌های ناسازگار از هر فرهنگ را به فرمی تبدیل می‌کند که در آن‌ها در این فرم بازنمایانده شده و با عناصر کمیک آمیخته می‌شوند؛ بنابراین با جسمیت بخشیدن به ترس‌هایی از فرهنگ، از میزان وحشت این کابوس‌ها کاسته می‌شود اما همچنان آزاردهنده و مخرب باقی می‌مانند. گروتسک مخاطبانش را در حالتی از شیفتگی هراس‌انگیز نگه می‌دارد، مانند کودکانی که جمع می‌شوند تا به خفاشی داخل شیشه مایونز نگاه کنند. خفاش که تنها تا چند لحظه پیش با حرکات سریع بالایی سر بچه‌ها منبع وحشتشان بود، به هیولایی خنده‌دار تبدیل شده است و مانند کمدی‌ای درباره پایان جهان و یا فیلمی پیش‌پاافتاده و خنده‌دار درباره گرگینه‌ها، بطری شیشه‌ای ترس را دور نگاه می‌دارد، چیزی قابل مشاهده و

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^{۱۸} در ایتالیا است. داستان تراژیک و رمانتیک این بنا از سال ۱۷۱۵ آغاز شد (Skramstad, 2018). ویلای پالاگونیا (ویلای هیولاها) در سال ۱۷۱۵ به سبک باروک سیسیلی ساخته شد و متعلق به حاکم سیسیلی بود که بعداً به اقامتگاه شاهزاده ایتالیا، فرانچسکو فردیناندو دوم^{۱۹} 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 لوییجی^{۲۰}، ماریا جیوکینا گاوآنی^{۲۱} 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 ۲۰۰ 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 ۱۷۸۸ 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^{۲۲} فرانسیسکو گویا^{۲۳} است. «نقاشی‌های سیاه» مجموعه‌ای شامل ۱۴ نقاشی است که فرانسیسکو گویا در اواخر عمر خود، ۱۸۲۳-۱۸۱۹، هنگامی که ۷۲ سال داشت و پس از سر گذراندن دوره بیماری شنوایی خود را از دست‌داده بود، به تصویر کشیده است (Lubow, 2003). او این نقاشی‌ها بر دیوارهای خانه خارج از شهر خود، به نام کوئینتا دل سوردو^{۲۴} 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»^{۲۵} است که در اتاق ناهارخوری خانه نقاشی شده بوده است. این نقاشی داستانی از اساطیر یونان باستان را روایت می‌کند که در آن کرونوس^{۲۶} یکی از تایتان‌ها^{۲۷}، که بر اساس *دانشنامه اساطیر و بیوگرافی یونانی* و رومی نوشته ویلیام اسمیت^{۲۸}، خدایان مقدم المپی^{۲۹} بودند (Smith, 1849)، از ترس برانداخته شدن به دست فرزندان، تک‌تک آنان را بلافاصله پس از تولدشان

^{۱۸} Villa Palagonia

^{۱۹} Francesco Ferdinando II Gravina

^{۲۰} Duke Luigi

^{۲۱} Maria Giaochina Gaetani

^{۲۲} The Black Paintings

^{۲۳} Francisco Goya

^{۲۴} Quinta del Sordo

^{۲۵} Saturn Devouring His Son

^{۲۶} Cronus یا سترن در روم باستان

^{۲۷} Titans

^{۲۸} William Smith

^{۲۹} pre-Olympian

می‌خورد (Evelyn, 1914). آنچه این نقاشی را از دیگر نقاشی‌ها با مضمون یکسان مانند نقاشی «سترن پسرش را می‌خورد» از روبنس^{۳۰} (۱۵۷۷-۱۶۴۰) 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، تفاوت سن فرزند سترن در دو تصویر است. بزرگ‌سال بودن پسر در اثر گویا بیانگر آن است که قربانی، وحشت، عواقب و درد خورده شدن را کاملاً درک می‌کرده است (Puschak, 2018). موضوع دیگر که به عقیده نگارنده اثر را از یک نقاشی یک وجهی 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 ادبی گروتسک و حتی انتقاد از آن، از همان دوران روم باستان وجود داشته است. برای مثال هوراس^{۳۱} (۶۵-۸ ق.م) در کتاب هنر شاعری^{۳۲}، گروتسک را محکوم می‌کند. او آثار گروتسک را چنین توصیف می‌کند: «روایای فردی بیمار، خالی از معنا که سر و پای هیچ‌یک از اندام‌هایش به هم مربوط نیستند» (Pilný 2016, pp 2). اما میشل دو مونتنی^{۳۳} یکی از اولین متفکرانی است که در اثر خود، مقالات، اصطلاح گروتسک را در زمینه ادبیات به کار می‌برد (Kayser, 1966). از هیولاها و اتفاقات غریب در متون ادبی قدیمی‌تر، از سایکلوپ‌های^{۳۴} تک چشم گرفته تا هیولاها و کتاب دگردیسی‌ها^{۳۵} از اُوید^{۳۶} (۱۷ ب.م-۴۳ ق.م)، اغلب به‌عنوان گروتسک یاد می‌شود. پس‌از آن نیز نمونه گروتسک ادبی را در آثار دانته^{۳۷} (۱۲۶۵-۱۳۲۱)، شکسپیر^{۳۸} (۱۵۶۴-۱۶۱۶)، رابله^{۳۹} (۱۴۹۴-۱۵۵۳)، سروانتس^{۴۰} (۱۵۴۷-۱۶۱۶)، ادگار آلن پو^{۴۱} (۱۸۰۹-۱۸۴۹)، ویکتور هوگو^{۴۲} (۱۸۰۲-۱۸۸۵) و دیگران سراغ کرده‌اند.

گروتسک در تئاتر

در دانشنامه‌ها و مقالات علمی-پژوهشی، آنچه به‌طور رسمی «جنبش تئاتر گروتسک»^{۴۳} خوانده می‌شود، از ۱۹۱۶ در ایتالیا و با نمایشنامه تقاب و چهره^{۴۴} از لوییجی کرلی^{۴۵} (۱۸۸۰-۱۹۴۷) که به «گروتسک در سه پرده» نیز معروف است، آغاز شده است (Calendoli, 1978).

-
- ^{۳۰} Peter Paul Rubens
 - ^{۳۱} Horace
 - ^{۳۲} Ars Poetica
 - ^{۳۳} Michel de Montaigne
 - ^{۳۴} Cyclops
 - ^{۳۵} Metamorphose
 - ^{۳۶} Ovid
 - ^{۳۷} Dante Alighieri
 - ^{۳۸} William Shakespeare
 - ^{۳۹} François Rabelais
 - ^{۴۰} Miguel de Cervantes
 - ^{۴۱} Edgar Allan Poe
 - ^{۴۲} Victor Hugo
 - ^{۴۳} The Theatre of Grotesque

«تئاتر گروتسک» مستقیماً از ایده «اوموریزمو»^{۴۶} پیرآندلو^{۴۷} (۱۸۶۷-۱۹۳۶) سرچشمه می‌گیرد که به معنای خنده دردآور به همراه بهتِ تراژیکِ ناشی از **عدم تجانس** و خشونتِ زندگی است. گروتسک در تئاتر واکنشی به پوزیتیویسم^{۴۸} و تئاتر ناتورالیسم بوده و پیش‌درآمدِ تئاترِ ابزورد نیز محسوب شده است (Longman, 1974). در اینجا نیز مانند موضوع گروتسک در هنرهای بصری، پیشینه آثار از قدمت کاربرد اصطلاح گروتسک در تئاتر بیشتر است. رالف رمزهارت^{۴۹} در کتاب «به صحنه آوردن خدای وحشی: گروتسک در اجرا»^{۵۰}، ریشه نمایش‌های گروتسک را در دیتی‌رامب‌ها^{۵۱}، دیونیزوس^{۵۲} (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^{۵۳} نیز اجرا می‌شده است. ساتیر درامی خشن و پر سروصدا بود که نویسنده سه‌گانه پیشین آن را سروده بود. این نمایش‌ها با همراهی همسرایان ساتیریک-پیروان برهنه و لذت جوی دیونیزوس که مشخصات اسب مانند داشتند- اجرا می‌شده‌اند. تنها ساتیری که به‌طور کامل برجای‌مانده، *سایکلوپس*^{۵۴} اثر اورپید^{۵۵} (۴۰۶-۴۸۴ 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 سوی 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^{۵۶}، 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 دلک).^{۵۷}

میخائیل باختین^{۵۷} (۱۸۹۵-۱۹۷۵) یکی دیگر از چهره‌های تأثیرگذار در تبیین و تعریف مفهوم گروتسک، در کتاب خود *رابله و دنیایش*^{۵۸} به بررسی آثار رابله خصوصاً کتاب *گارگانتوا و پانتاگروئل*^{۵۹} 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»^{۶۰} 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^{۶۱} (۱۹۲۱-۱۹۹۰)، نمایشنامه‌نویس سوئیسی است که کارهایش با گروتسک رابطه تنگاتنگی دارند (Diller 1966, pp 328). سوبه یا عنصری که از میان سوبه‌ها و عناصر گروتسک در نمایشنامه‌های دورنمات حضور پررنگی دارد، ترکیب کمدی و تراژدی است (همان).

^{۴۴} The Mask and the Face

^{۴۵} Luigi Chiarelli

^{۴۶} umorismo

^{۴۷} Luigi Pirandello

^{۴۸} positivism

^{۴۹} Ralf Remshardt

^{۵۰} Staging the Savage God: The Grotesque in Performance

^{۵۱} Dithyramb

^{۵۲} Dionysus

^{۵۳} Satyre

^{۵۴} Cyclops

^{۵۵} Euripides

^{۵۶} Polyphemus

^{۵۷} Mikhail Bakhtin

^{۵۸} Rabelais and His World

^{۵۹} Gargantua and Pantagruel

^{۶۰} Grotesque body

^{۶۱} Friedrich Dürrenmatt

بالین‌همه، 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 تقاب از لوئیجی کرلی که ترکیب تراژدی و کمدی در آن قابل توجه است. نمایشنامه شش شخصیت در جستجوی نویسنده از لوئیجی پیرآندلو، که عنصر ابزورد در آن شاخص است. نمایشنامه پرنده بهشت^{۶۲} از انریکو کاواچیولی^{۶۳} که تکمیل شدن جنبش تئاتر گروتسک ایتالیایی را به آن نسبت می‌دهند (Calendoli, Theatre Of The Grotesque 1978, pp 13) و نمایشنامه عروسک خیمه‌شب‌بازی، چه شوری!^{۶۴} از پی‌یر ماریا روسو^{۶۵}.

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 تحلیل 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 ناائل گردیم. گفتنی است که برای دقیق‌تر شدن بحث و نیز به‌منظور دست‌یافتن به چگونگی عملکرد سویه‌های 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 نمایشنامه **هی مرد گنده گریه نکن** در دهکده‌ای جنگ‌زده می‌گذرد که مردم آن یکی‌یکی در محله‌ای خاص ناپدید می‌شوند. نظم و امنیت در این دهکده از میان رفته است و آشفتگی و فساد هر لحظه بیش‌ازپیش دامن گیر آن می‌شود. تبیین پیرنگ یا پلات این نمایشنامه و پیگیری مستقیم آن دشوار است چراکه سیر زمان به‌صورت خطی و مستقیم نیست و هر کدام 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 در آثار درباره جنگ صحنه‌های نبرد در مرکز درام قرار دارند (Neale 2000, pp 7). اما در این نمایشنامه نه نبردی روی صحنه نمایش داده می‌شود و نه گزارش و روایتی از آن ارائه می‌شود. بالین‌حال شخصیت‌ها و زندگی‌شان درگیر و تحت سلطه جنگ هستند و این موضوع در پیشبرد آن‌ها نقش اساسی دارد. **هی مرد گنده گریه نکن** از سویی دارای ویژگی‌های فانتزی متعددی نیز هست؛ از جمله وجود عناصر ماوراءالطبیعی مانند روح یا هاله اطراف سر شخصیت نینو و ویژگی‌های جادویی مانند توانایی مامازا برای حرکت در زمان و... جایی که نمایشنامه از فانتزی جدا شده و کفه ترازو به نفع گروتسک سنگین می‌شود، نحوه ساخت قوانین جهان نمایشنامه است. در ژانر فانتزی، نویسنده قراردادهایی با مخاطب خود می‌بندد و ذهن او را آماده پذیرش قوانین دنیای خود می‌کند و

^{۶۲} The Bird of Paradise

^{۶۳} Enrico Cavacchioli

^{۶۴} Marionettes, What Passion

^{۶۵} Pier Maria Rosso di San Secondo

مخاطب از این طریق می‌پذیرد در این جهان چه چیزهایی امکان‌پذیر هستند، برای مثال خواننده رمان‌های تری پرچت^{۶۶} می‌پذیرد که «راهبان تاریخ»^{۶۷} توانایی سفر در زمان و دست‌کاری آن را دارند و رفت‌وآمد غول‌ها یا گربه‌های سخنگو در شهر امری عادی است؛ اما چنین قراردادهای و قوانینی در گروتسک با خواننده وضع نمی‌شود و انتظار او از جهان اثر، همان جهان عادی‌ای است که در آن زندگی می‌کند؛ بنابراین وجود عناصر فانتزی و غیرطبیعی در این بستر طبیعی مخاطب را مردد و معذب می‌کند و همان‌طور که گفته جاستین ادواردز^{۶۸} و رون گرانلد^{۶۹} می‌گویند او را با «این پرسش و گمان آزاردهنده درباره آنچه انسان است و آنچه انسان نیست» (Pilný 2016, pp 3) روبه‌رو می‌سازد. در نمایشنامه موردبررسی نیز، تهرانی قوانین و قراردادهای خاصی برای دنیایش وضع نمی‌کند و به همین خاطر است که توصیف «برج شی‌زو»-ساختمانی که به هیولای خزه بسته و پشمالویی می‌ماند که تنفس می‌کند و زوزه می‌کشد- هم‌زمان حس ترس و اشمئزاز و جذب از این وجود غریب را در مخاطب ایجاد می‌کند.

ترکیب عناصر پیش‌پافتاده و وحشت‌زا

تهرانی در این نمایشنامه بارها از ترکیب عناصر پیش‌پافتاده و عادی با مسائل عمیق و وحشت‌زا استفاده می‌کند. برای مثال امر روزمره‌ای چون ساخت عرق را با تصویر هولناک استفاده از بدن انسان (نینو) برای ساختن این نوشیدنی ترکیب می‌کند. هرچند مراحل این امر توصیف نمی‌شوند، ناخودآگاه تصویر له شدن و انداختن این بدن مثله شده و کوفته در دبه‌ای تنگ و پوسیدن این مخلوط در ذهن مخاطب شکل می‌بندد.

شی‌زو: هیچ چی پایدار نیست لامر باور کن هراکلیتوس هم با من موافقه. ما همه در حال گندیدنییم. من

می‌گندم تو می‌گندی بارن می‌گنده نینو می‌گنده باورت می‌شه؟ نینو هم می‌گنده. چی بشه عرق نینو! کجایی لامر؟

لامر: نینو خوشگله عرقشم خوب میشه من مطمئنم. ولی من سال‌هاست جینو ترجیح می‌دم. (تهرانی، ۱۳۸۹،

۲۳-۲۴)

و یا درجایی دیگر که صحبت از اعتماد به بارن می‌شود، شی‌زو می‌گوید:

شی‌زو: شما فکر می‌کنی سوسیس بارن تو خیابون ووفر از گوشت بچه‌های دکتر فارنا درست می‌شه.

زیگرو: من به سوسیس بارن اعتماد دارم آقا. تازه این چه ربطی به شما داره؟ (تهرانی، ۱۳۸۹، ۵۵)

این بار نیز نویسنده مراحل ساخت سوسیس را توصیف نمی‌کند و ساخت این تصاویر را به عهده تخیل مخاطب می‌گذارد که به اعتقاد نگارنده از هر تکنیکی برای ایجاد ترس مؤثرتر است.

ترکیب کمدی و وحشت

با این حال وحشت موجود در نمایشنامه خالی از سویه‌های کمیک نیست که صحنه‌های ذکرشده نمونه آن هستند. با این حال دو مثال بعدی از این لحاظ گویاتر هستند.

در این قطعه *سالینو* به شی‌زو هشدار می‌دهد که مراقب خودش باشد چون بخشدار قصد دارد مراسم لینچ را در مورد او اجرا کند.

^{۶۶} Terry Pratchett

^{۶۷} History Monks

^{۶۸} Justin Edwards

^{۶۹} Rune Graulund

سالی‌نو: به‌هر حال باید سعی شو بکنه حتماً. می‌دونی می‌خوان باهات چی کار کنن.

شی‌زو: من هیچ‌وقت آتیش نمی‌گیرم می‌دونی چرا؟ چون خیلی عرق می‌کنم سالی‌نو؛ همیشه خیس‌م.

(تهرانی ۱۳۸۹، ۸۰-۷۹)

توصیف مراسم لینچ پیش‌از این در نمایشنامه آمده است و مخاطب می‌داند اعمال این مراسم شامل بستن فرد به میله‌ای آهنی و زنده‌زنده سوزاندن او می‌شود. در این قطعه راه‌حل نامتناسب و اغراق‌آمیز شی‌زو، عرق کردن، برای نجاتش از این مراسم هولناک، طنز می‌آفریند.

دیگر نمونه مربوط به صحنه‌ی تنقیه بارن برای بیرون کشیدن روح شیطان‌ی از بدن اوست.

شی‌زو: تنقیه برا چی؟!

پی‌مو: حسابی تو دردسر افتاده. به زمین و زمان فحش می‌ده.

شی‌زو: با چی تنقیه‌ش می‌کنن؟

پی‌مو: قیف آهنی و اودکلن.

شی‌زو: اودکلن؟

...

پی‌مو: تو به بخش‌دار گفته‌ی سرخ پوست این‌طوری روح شیطان‌ی رو از ماتحت ابر سفید بیرون کشیدن.

شی‌زو: ابر سفید چه ربطی به بارن داره؟!

پی‌مو: می‌خوان ازش اعتراف بگیرن. بارن دمر افتاده فحش می‌ده. می‌گه من یه روز از عمرم مونده باشه ابر سفیدو

با شی‌زو جفت می‌کنم. (تهرانی ۱۳۸۹، ۸۶-۸۷)

دو: دراکولا

پیرنگ: نمایشنامه «دراکولا» از دیگر آثار تهرانی است که ویژگی‌های گروتسک در آن دیده می‌شود. دراکولا^{۷۰} در اصل رمانی است در ژانر وحشت که برام استوکر^{۷۱} (۱۸۴۷-۱۹۱۲) آن را در سال ۱۸۹۷ به نگارش درآورده و ماجرای دراکولا، کنت خون‌آشامی را روایت می‌کند که سعی دارد به دنبال یافتن خوراک (خون)، از ترانسیلوانیا^{۷۲} 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^{۷۳} در ۱۸۹۷ و فیلم دراکولای برام استوکر^{۷۴} اقتباس فرانسویس فورد کاپولا^{۷۵} در ۱۹۹۲ از جمله آنان هستند. نمایشنامه دراکولای جلال تهرانی نیز اقتباس غیرمستقیمی از همین رمان است که داستان دراکولا را پس از نوعی بازنشتگی و تغییر مسیر زندگی (کنار گذاشتن خون به‌عنوان منبع تغذیه) روایت می‌-

^{۷۰} Dracula

^{۷۱} Bram Stoker

^{۷۲} Transylvania

^{۷۳} Dracula, or The Undead

^{۷۴} Bram Stoker's Dracula

^{۷۵} Francis Ford Coppola

کند. در این نمایشنامه می‌توان «دراکو» را برابر شخصیت دراکولا، «مانیا» را برابر شخصیت مینا هارکر^{۷۶}، قربانی دراکولا و «لوکارد» را برابر شخصیت آبراهام ون هلسینگ^{۷۷}، دشمن اصلی و شکارچی دراکولا، در رمان اصلی دانست. شخصیت‌های نمایشنامه دراکولا در آینده دور زندگی می‌کنند و باینکه تاریخچه زندگی‌شان با تصویر ذهنی مخاطب یکی است، اکنون رفتار و انگیزه‌های متفاوتی دارند. دراکو عادت خون‌آشامی‌اش را کنار گذاشته و حتی گیاه‌خوار هم شده است. مانیا نیز برخلاف شخصیت مینا، با دراکو دشمنی ندارد و از او مراقبت می‌کند (در نمایشنامه اشاره‌ای به خون‌آشام بودن مانیا نمی‌شود). لوکارد همچنان در پی شکار دراکو است اما اشتیاقش برای این کار نسبت به گذشته کاهش یافته است. در طول نمایشنامه دراکو و لوکارد چندین بار در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند و در انتها دراکو با فرورفتن سازی گوه شکل در سینه‌اش می‌میرد اما مشخص نمی‌شود چه کسی او را کشته است.

چنان که پیداست نویسنده از شخصیت‌های معروف رمان گوتیک برام استوکر برای خلق نمایشنامه‌اش کمک گرفته است. ژانر گوتیک و گروتسک شباهت زیادی به یکدیگر دارند: فانتزی-حضور عناصر ماوراءالطبیعه مانند ارواح، خون‌آشام‌ها و قلعه‌های جن‌زده- به همراه **هنجارستیزی**- تناقض این سبک با هنجارهای اخلاقی زمان (قرن هجدهم م)- نقطه اشتراک گوتیک و گروتسک هستند. هرچند نمایشنامه دراکولا به دلیل زمان و مکان خاص رخدادها از تعدادی ویژگی‌های گوتیک مانند مناظر خاص، خالی است ولی عوامل فانتزی مختص به این سبک (خون‌آشام) را دربر دارد.

ترکیب عناصر پیش‌پافتاده و ترسناک

سؤال و جواب مانیا از دراکو در ابتدای نمایش، نمونه ترکیب مسائل پیش‌پافتاده و عادی با تصاویر هراس‌آور است. در این قطعه مانیا گویی با کودکی که glandانی را شکسته و کارش را انکار می‌کند، از دراکو راجع به حادثه خارج شدن قطار از ریل می‌پرسد؛ حادثه‌ای که در آن هفت‌صد نفر کشته شدند و خون اجسادشان مکیده شده است.

ترکیب وحشت با کمدی

در قطعه‌ای که پیش‌تر ذکر شد، علاوه بر ترکیب عادی و هراس‌آور، شاهد ترکیب عنصر وحشت با کمدی نیز هستیم. توضیح دراکو درباره دست قطع‌شده‌ای که با دستبند پلیس به دستش آویزان است، تصویر وحشت‌آور دست کنده‌شده و خون‌آلود را با کمدی فیزیکیال ترکیب می‌کند.

دراکو: خب... یه نفر... یه پیرمرد خودشو انداخت روی ریل. خواستم بگیرمش نشد. بعد ترن از روش رد شد. خورش پاشید به من... از حال رفتم. (سکوت) نخواستم ناراحت کنم... من گرفتمش. دست پیرمرده رو گرفتم. دستش موند تو دستم. دسته رو دیدی که. دست پیرمرده بود؛ اما خودش پاشید. (سکوت) بعد پلیسه سوت کشید. سه بار.

مانیا: اون دستبند چی بود؟... به اون دسته یه دستبند بود.

دراکو: دستبند پلیسه بود.

مانیا: ...

دراکو: خیل خب اون پلیس منو دید با یه دست. با دست یه پیرمرد که تو دست من بود. مشکوک شد. بهم دستبند زد. اشتباهی زد. دست منو عوضی گرفت... با اون دسته. دیدی که. دستبندو به اون زد.

^{۷۶} Wilhelmina "Mina" Harker
^{۷۷} Abraham Van Helsing

مانیا: به چی؟

دراکو: به دست پیرمرده که تو دست من جامونده بود... (تهرانی ۱۳۸۳، ۴)

دیگر نمونه این ترکیب را می‌توان در توضیح صحنه پذیرایی مانیا و دراکو و لوکارد از مهمانان کافه دید. در این بخش دراکو و مانیا صبورانه از مهمان‌هایی که «لباس رسمی سیاه بر تن و حرکاتی لخت و سنگین» دارند (که می‌تواند به یکی از عناصر بصری گوتیک نسبت داده شود) پذیرایی می‌کنند و بدرفتاری‌های آن‌ها مانند زیرپایی گرفتن و شکستن لیوان‌ها را تحمل می‌کنند. در این صحنه، لوکارد ناگهان از جای خود بلند می‌شود و یکی از مهمانان را که با مانیا بدرفتاری می‌کند را با احترام از دره به پایین می‌اندازد. تضاد شیوه برخورد مؤدبانه با عمل او طنز ایجاد می‌کند.

لوکارد سه بار پیش را به زیرسیگاری می‌کوبد. برای اولین بار به صحنه نگاه می‌کند. نگاه‌ها متوجه او می‌شود. برمی‌خیزد. پیش را توی جیب می‌گذارد و راه می‌افتد. با احترام دست مشتری را از بطری و لباس مانیا آزاد می‌کند. بعد او را با صندلی‌اش بلند می‌کند و از نور به سمت در بیرون می‌رود. صدای سقوط، سکوت طولانی. صدای آژیر خطر از بیرون. لوکارد برمی‌گردد. (تهرانی ۱۳۸۳، ۲۱)

نمونه دیگر مربوط به صحنه مرگ دراکو است. تصویرسازی که در سینه او فرو رفته با صداهایی که در اثر نفس کشیدنش از ساز خارج می‌شود تضاد طنزآمیزی دارد. همین‌طور دراکو درجایی دیگر تصویری از بچه را توصیف می‌کند که بیمار است و زیر روی زمین افتاده است. این تصویر دل‌خراش در کنار تشبیه بچه به جوجه / ردک زشت خیس از بار تراژیک آن می‌کاهد و در ضمن خنده‌آور است.

هنجارستیزی و منطق‌گریزی

لوکارد که اکنون ماهیگیر است، در صحنه‌ای برای مانیا توضیح می‌دهد که چگونه ماهی‌ها را که خوردنشان حرام و غیرقانونی است، دودی کند. او سپس درحالی که مثل بابائوئل از دودکش خانه‌ها پایین می‌رود، ماهی‌ها را به‌عنوان هدیه از دیوار خانه بچه‌ها به‌عنوان هدیه آویزان می‌کند. این تصویر که به خاطر تضاد شغل اصلی (شکارچی) و شغل کنونی لوکارد (بابائوئل ماهیگیر) طنزآمیز نیز هست؛ با هنجارها و تصویر اجتماعی بابائوئل در ذهن مخاطب مغایرت دارد.

نمونه دیگر عدم وجود منطق یا **منطق‌گریزی** را می‌توان در توضیح صحنه‌ای که پیش‌تر نیز راجع به آن صحبت شد، دید. لوکارد پس از آرام شدن اوضاع کافه، بیرون می‌رود و شخصی را که پیش‌تر با صندلی به پایین پرت کرده بود را صحیح و سالم بازمی‌گرداند.

نتیجه‌گیری

در دو نمایشنامه موردبررسی از جلال تهرانی، عناصر گروتسک به‌وفور یافت می‌شوند. اما غلبه اصلی با سویه‌ها یا ویژگی‌های زیر است: ترکیب عناصر پیش‌پاافتاده و وحشت‌زا، ترکیب کمدی با وحشت، ترکیب عناصر پیش‌پاافتاده و ترسناک، و بهره‌گیری از هنجارستیزی و منطق‌گریزی. به نظر می‌رسد که حضور سویه‌های گروتسک در این دو نمایشنامه، به جذابیت آن‌ها برای مخاطب افزوده‌اند، اما نکته مهم‌تر آن است که استفاده از عناصر گروتسک در این دو نمایشنامه، علاوه بر انتقال ترس و اضطراب و وحشت شخصیت‌ها، از طریق افزودن عنصر خنده و کمدی، به پالایش روانی مخاطبین نیز می‌انجامد. به بیان دیگر، نویسنده با استفاده از این عناصر بر جذابیت 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 در نتیجه هولناک رفتار آمده‌اند و برای کنار آمدن با آن رفتارهایی مسخره در پیش گرفته‌اند برای مثال شی‌زو و نینو در نمایشنامه هی مرد گریه‌گنده نکن به‌جای تعمیر پنجره‌های ترکیده خانه، روی خرده‌شیشه‌ها می‌نشینند، می‌می‌نوشند و بحث‌های پوچ فلسفی می‌کنند. لوکارد نیز در نمایشنامه دراکولا پس از بازنشسته شدن دراکو شکارچی هیولا، نقش بابائوئل را بازی می‌کند اما به‌جای هدیه برایشان ماهی‌هایی می‌برد که حتی قابل خوردن 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 از نظر 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 جو کلی حاکم بر جامعه‌ی نمایش، فضایی است پُر اضطراب و هراس‌انگیز و بنابراین، تحمل-ناپذیر؛ فضایی که جز با افزوده شدن سویه‌های کمیک، خنده‌آور و ترکیب آن‌ها با وحشت و هراس حاکم، تبیین آن ناممکن می‌نماید.

منابع

- آدامز، جیمز لوتر؛ یتز، ویلسون (۱۳۹۴). *گروتسک در هنر و ادبیات*، ترجمه آتوسا راستی. تهران: قطره.
- تهرانی، جلال (۱۳۹۶). *دراکولا*. تهران: مکتب تهران.
- تهرانی، جلال (۱۳۸۹). *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 britannica.com*. Retrieved November 29, 2019, from Britannica.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 Youtube: <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 Sicily: <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.