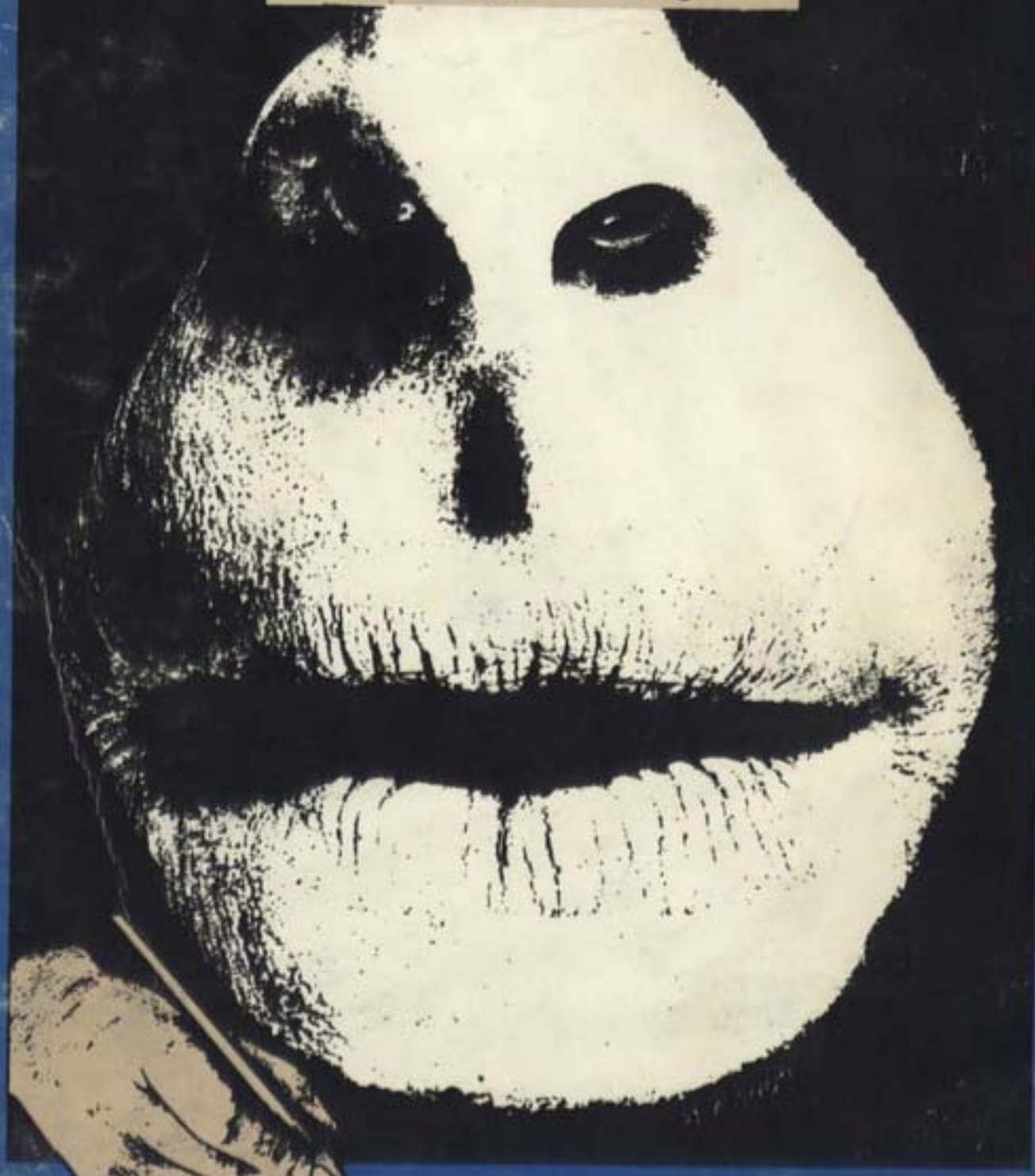
گروتسک
در ادبیات

فیلیپ تامپسون
ترجمهٔ غلامرضا امامی



بهاء ٧٠٠ ريال

فیلیپ تامپسن

گروتسک
(در ادبیات)

مترجم
غلامرضا امامی

گروتسک

فیلیپ تامپسن

غلامرضا امامی

ویراسته‌ی مهرداد وفا

طرح روی جلد : مرتضی ممیز

حروفچینی لیزری عبدی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی پویا

چاپ اول ۱۳۶۹

تیراژ ۳۰۰۰ نسخه

نشر شیوا، شیراز، قصرالدشت، اول پوستچی، کتاب اسفند

طرح آرم: مریم خزاعی

فهرست

تشکر	۸
مقدمه	۹
اصطلاح و مفهوم کلی گروتسک: تاریخچه مختصر	۲۲
در جستجوی تعریف	۳۸
گروتسک: اصطلاح‌ها و سبک‌های مشابه	۵۳
عملکردها و هدف‌های گروتسک	۹۸
نمایه	۱۱۸
واژه نامه	۱۲۸

تشکر

لازم می‌دانم از کلیه‌ی دوستانی که با رهنمودهایشان مرا در این ترجمه یاری کردند تشکر کنم. به ویژه از آقای دکتر منوچهر امیری استاد دانشگاه و مترجم توانا که با توضیحات ارزشمند خود مرا مدیون ساخت.

ویرایش این کتاب را آقای مهرداد وفا، ویراستار مرکز نشر دانشگاه شیراز، عهده‌دار بوده‌است. روانی متن حاصل زحمت و دقت نظر اوست. تلاش وی در امر واژه گزینی و دیگر مسایل شایان قدردانی است. آقای مهندس ابوطالب فنایی، ویراستار مرکز نشر دانشگاه شیراز، نیز با صمیمیت و موشکافی در این مورد مرا یاری داد. از او نیز ممنونم.

آقای احمد بروجردی شاعر جوان و خوش ذوق لطف کرد و ترجمه بعضی از اشعار این کتاب را در قالب شعر آزاد پارسی ریخت. از او متشکرم.

سرانجام باید از آقای غلامحسین امامی ناشر و صاحب نشر شیوا تشکر کنم که همواره به چاپ آثار هنری فرهنگی عشق ورزیده و حوصله و سرمایه بر سر این کار گذاشته‌است.

غلامرضا امامی

اسفند ماه ۶۸

مقدمه

ساموئل بِکِت داستانی دارد به نام وات و در آن خانواده‌یی عجیب به نام لینْچ را توصیف می کند. آنچه می‌خوانیم قسمتی از این داستان است:

تام لینچ زن مرده، مردی هشتاد و پنج ساله و زمین گیر بود که دردی دایم و ناشناخته در روده‌ی خود حس می کرد. سه پسر برایش باقی مانده بود: جو، شصت و پنج ساله، چلاقی رماتیسمی؛ جیم، شصت و چهار ساله، گوژپشتی دایم الخمر؛ بیل، زن‌مرده‌یی شصت و سه ساله که به زحمت حرکت می کرد، زیرا دو پایش را بر اثر لغزشی و بعد سقوطی از دست داده بود. تنها دختر باقی مانده‌اش، می‌شارپ، بیوه‌یی شصت و دو ساله بود، مالک مطلق‌العنان تمام استعدادهای خداداده‌اش بجز قوه‌ی بینایی. همسر شصت و پنج ساله‌ی جو، نواده‌ی دویلی بایرن، فقط فلج رعشه‌یی بود، ولی از دیگر لحاظ کاملاً خوب و سرحال می‌نمود. کیت، همسر شصت و چهار ساله‌ی جیم، نواده‌ی شارپ، سراسر تنش از دملهای چرکی جاری مجهول‌الهویه‌یی پر بود، ولی از دیگر لحاظ کاملاً

خوب و سرحال می‌نمود. تام، پسر جو، چهل و یک ساله بود. گاهی چنان دستخوش خود بزرگ بینی می‌شد که کمترین تکانی به خود نمی‌داد و گاهی نیز چنان اسیر افسردگی می‌شد که نمی‌توانست کمترین تکانی به خود دهد. سام، پسر بیل، چهل ساله بود که بر اثر مشیت الهی از زانو به پایین و از کمر به بالا فلج بود. آن، دختر سی و نه ساله و ترشیده‌ی می‌شارپ، بر اثر نوع غیر قابل ذکری از یک مرض دردناک موروثی جسماً و روحاً بسیار تحلیل رفته بود. جک، پسرک سی و هشت ساله‌ی جیم، مغزی ضعیف داشت. قَدِ ارث و کان، دوقلوهای شاد و بشاش سی و هفت ساله، بی کفش یک متر و وزنشان بی لباس، پی و استخوان، سی و دو کیلو و سیصد و پنجاه گرم می‌شد. چنان شباهتی به هم داشتند که حتی کسانی که آن‌ها را می‌شناختند و دوست می‌داشتند (و تعدادشان نیز کم نبود) ارث را کان و کان را ارث صدا می‌زدند، و این اشتباه را، اگر نه بیش‌تر، همانقدر مرتکب می‌شدند که ارث را ارث صدا می‌زدند و کان را کان. مگ، همسر تام جوان، نواده‌ی شارپ، چهل و یک ساله بود و بر اثر حمله‌های شبه غشی که ماهانه دچارش می‌شد، هیچ کاری چه داخل خانه و چه خارج از خانه از دستش ساخته نبود. در اثنای این حمله‌ها با دهان کف‌کرده کف اتاق یا در صحن حیاط یا در چمن باغچه یا لب حوضچه به خود می‌پیچید و به ندرت می‌شد بلایی بر سر خودش نیاورد. پس مجبور بود هر ماهه مدتی در رختخواب بماند تا خطر رفع شود. لیز، همسر سام، نواده‌ی شارپ، سی و هشت ساله بود و بیش‌تر به مرده می‌مانست، زیرا در عرض بیست سال، نوزده بچه به سام تقدیم کرده بود که از آن‌ها

فقط چهار تا زنده بودند و باز حامله بود. جک هم که گفتیم، مغزی ضعیف داشت. لیل، زن سی و هشت ساله‌اش، نواده‌ی شار، ریه‌اش تعریفی نداشت[1].

حال این سئوال مطرح است: پاسخ فکری و واکنش روحی ما در برخورد با همچو مطلبی چیست یا چگونه باید باشد؟ سئوالی است اجتناب ناپذیر، زیرا پاسخ فکری و واکنش روحی خواننده چیزی آشفته یا حداقل چندگانه است. محتملاً خواننده به ماهیت تراژیک، مشمئزکننده و غیرطبیعی این خانواده بدبخت با وحشت، ترحم یا حتی تهوع می‌نگرد. از طرفی بدون شک در توصیف این خانواده جنبه‌یی خنده‌آور وجود دارد که باعث تفریح یا نشاط فکری او می‌شود. به راستی که آشتی این دو جریان فکری متضاد مشکل است. خواندن دوباره‌ی همین مطلب، برخورد بین این دو واکنش آشتی‌ناپذیر را تشدید می‌کند: خنده از یک‌سو و وحشت یا اشمئزاز از سوی دیگر. در توصیف این آشفتگی ذهنی، می‌توان به تضادی مشابه در خود متن اشاره کرد، در واضح‌ترین سطح می‌توان به محتوای وحشت زا یا مشمئزکننده‌ی اثر نظر داشت و در عین حال به نحوه‌ی خنده‌آور ارائه‌ی مطلب نیز توجه کرد. در جستجوی کلمه‌یی که توصیف کننده‌ی این گسیختگی ذهنی باشد و در میان کلماتی که این معنا را کم و بیش می‌رسانند، به کلمه و اصطلاح گروتسک[2] می‌رسیم که در عبارتی نظیر صحنه‌یی گروتسکی همزمان مفهوم خنده، وحشت یا اشمئزاز را در بردارد. به عبارت دیگر، قولی که جملگی بر آنند این است که گروتسک در وجود

---

1. Samuel Beckett, *Watt*, Grove press edition, New York, 1959, pp. 101-20.
2. grotesque

دو گانه‌ی خویش قابلیت خنده و آنچه را که با خنده دمساز نیست، یکجا جمع دارد.

در مورد واکنش ما نسبت به نوشته‌ی بکت نکته‌یی ناگفته ماند. بعد از واکنش اولیه‌ی ذاتاً و اساساً چندگانه، خواننده ممکن است در برابر این متن، یکی دو واکنش دیگر هم از خود نشان دهد. ممکن است این مطلب به نظرش بیش‌تر مضحک باشد تا وحشت‌آور و برآن بخندد و آن را شوخی تلقی کند یا عصبانی شود و چنین کاری را زخم و جراحتی بر احساسات اخلاقی خویش به حساب آورد و اعتراض کند که چرا همچو موضوع مهمی به مضحکه گرفته شده است. هر دو این عکس‌العملهای ثانوی، اگر بتوانم ثانویشان بنامم، هنگامی که از دیدی روان شناختی بررسی شود بسیار جالب است و ما بازگشتی بدین مطلب خواهیم داشت. فعلاً به همین بسنده کنیم که این دو با بحث منطق تراشی[1] و بحث مکانیسم دفاعی[2] سر و کار دارد. این نکته بیانگر این است که پذیرش و هضم گروتسک (هنگامی که عملاً با آن روبرو می‌شویم) بسیار مشکل است و ما همواره سعی می کنیم که از ناراحتی‌های ناشی از آن اجتناب کنیم.

خواننده‌یی که در همان واکنش اولیه گرفتار آید و تفکرات ثانویه نتواند پاسخ ذهنی او را رنگی دیگر بزند، ممکن است بگوید که بررسی مطلب بالا، جدا از متن اصلی، کاری عبث و بی‌ثمر است و اگر این بررسی در متن داستان انجام شود، حال و هوای مطلب و در نتیجه واکنش شخص، صریح و روشن خواهد بود.

---

1. rationalization
2. defence-mechanism

کسانی که تا حدودی با این داستان یا به طور کلی با آثار بکت آشنا باشند، می‌دانند که قضیه این نیست بلکه، بر عکس، به هر مقدار که به مطلب افزوده شود، شخص بیش‌تر دچار گیجی و تشتت فکری می‌شود.

در این مرحله لازم است یک سوءتعبیر احتمالی را مدنظر قرار دهیم. ممکن است در رابطه با قطعه‌ی بالا یا در کل احساس شود که گروتسک چیز بیخودی است و فقط برای این که چیزی به وجود آید، کسی آمده و می‌خواهد عناصری متضاد را به زور آشتی دهد یا می‌خواهد خواننده را بی‌جهت گیج کند و جز این منظوری ندارد.

ممکن است در بعضی موارد این حرف صحت داشته باشد، اما تعمیم این نظر کار غلطی است. موارد برجسته‌یی از کاربرد گروتسک را از جمله می‌توان در آثار سویفت دید و کاملاً مشخص است که این سبک، بسیار حساب شده و در خدمت منظور معینی به کار گرفته شده است. برای نمونه، سویفت همین کار را در یکی از کتابهای خود به اسم یک پیشنهاد کوچک کرده است. در این نوشته، گوینده خیلی معصومانه و در کمال صمیمیت از وضع نابسامان و بیکاری کودکان بی‌سرپرست در ایرلند اظهار تاسف عمیق می‌کند و به شیوه‌ی یک ریاضی‌دان یا یک عالم اقتصاد، محاسباتی جهت بهتر کردن این وضع اسف‌بار ارائه می‌دهد. خواننده‌ی آگاه بلافاصله متوجه می‌شود که چرا سویفت به قالب یک اقتصاددان می‌رود. او قادر است این روش خشک و مغلطه‌آمیز را در مقابل این اوضاع و احوال دهشتناک قرار دهد و از برخورد این دو بهره ببرد. با وجود تمام این مقدمه‌چینی‌ها،

پیشنهاد با چنان سرعت تکان دهنده‌یی ارائه می‌شود که خواننده کاملاً غافلگیر می‌شود:

هم اکنون با کمال خضوع نظر خود را تقدیم می‌دارم و امیدوارم که با آن کم‌ترین مخالفتی نفرمایید. یکی از دوستان امریکایی بنده که شخص بسیار مطلعی است و در لندن زندگی می‌کند، مرا متقاعد ساخته است که کودک سالم و خوب تغذیه شده، در یک سالگی خوشمزه‌ترین، مغذی‌ترین و کامل‌ترین غذاهاست و آب‌پز و خورشتی و سرخ کرده و کبابی‌اش معرکه است. من شک ندارم که قرمه و قلیه آن نیز به همان میزان عالی است.

پس با کمال فروتنی نظر حقیر خود را در اختیار افکار عمومی قرار می‌دهم. از صد و بیست هزار کودک ــ طبق آخرین سرشماری ــ بیست هزار تا را جهت تولید مثل کنار می‌گذاریم و از این عده، یک چهارم را به جنس نر اختصاص می‌دهیم، این خود بیش از تعداد نرهایی است که برای گوسفند و گاو و خوک در نظر می‌گیریم. دلیل بنده این است که چون این کودکان به ندرت ثمره‌ی ازدواج اند ــ آیینی که چندان مورد توجه بردگان عزیز ما نیست ــ، بنابراین یک نر برای چهار ماده کافی است. صد هزارتای بقیه را می‌توان در یک سالگی به بازار فروش اشراف و اغنیا، در سراسر این امپراتوری، عرضه داشت و همیشه به مادران توصیه کرد بگذارند بچه‌ها ماه آخر را خوب مک بزنند تا چاق و چله شده سر سفره پرگوشت باشند. در میهمانی از یک بچه برای دوستان دو نوع غذا می‌توان درست کرد. وقتی میهمانی در کار نیست، دست و ران یک کودک به تنهایی غذای کاملی است. فلفل‌سود یا نمک‌سود آن را می‌توان جهت آب پز کردن تا چهار

روز هم نگه داشت، مخصوصاً در زمستان[1].

در این‌جا نیز پاسخ خواننده چیز مغشوشی است. ترس و تنفر مسلماً وجود دارد، اما مطمئناً از درایت وحشیانه‌ی سویفت و از واکنش توام با خوشی که معلول این ناجوری و ناسازگاری مطلق بین ماهیت دهشتناک این پیشنهاد و روش ارائه‌ی معقول و متین آن است، لذتی فکری به ما دست می‌دهد. می‌توان گفت که پاسخ صحیح آن است که عامل ترس و تنفر در این متن بر جنبه‌ی نشاط- آفرین آن غلبه نکند و عکس این هم صادق باشد. هر دو باید، در تنش کامل با یکدیگر، وجود داشته باشند. می‌توان به این اندیشید که وجود عامل مضحکه در این متن پشت انسان را می‌لرزاند. نکته‌ی جالب این‌جاست که خواننده می‌داند که سویفت در پیشنهاد خود جدی نیست، ولی نمی‌تواند ذره‌یی از حالت ناراحت- کننده‌یی که به او دست می‌دهد بکاهد، بدین معنا که صرف اطلاع و آگاهی عقلانی از منظور سویفت نمی‌تواند مهار کننده‌ی حالت عاطفی‌یی باشد که از این پیشنهاد به وجود می‌آید. پس اثر گروتسک همان قدر که عقلانی است احساسی نیز هست. لازم به تذکر است که حالت ناجوری و ناسازگاری فوق ــ که گفتیم عامل مضحکه است ــ، منبع و سرچشمه‌ی ترس و نفرت بیش‌تری نیز می‌شود. بدین معنا که ماهیت ترسناک و منزجر کننده‌ی پیشنهاد به خودی خود بد است. اما لحن ملایم و روش معقول ارائه‌ی آن، بدی آن را دو چندان می‌کند. این، خیلی مهم است، زیرا بیانگر این است که ناسازگاری مفرطی که در گروتسک وجود دارد، خود چهره‌یی دوگانه دارد: به خود جذب

---

1. Jonathan Swift, *A Modest Proposal*.

می‌کند و از خود می‌راند، مضحکه صورت است و در عین حال دیوسیرت است.

ممکن است بر ما خرده بگیرند که چرا مفهوم گروتسک در این مرحله‌ی پیشرفته به جنبه‌ی خاصی از آن که از نظر عده‌یی جنبه‌ی اساسی و ضروری آن است، یعنی جنبه‌ی دهشت‌زای آن، اعتنای چندانی ندارد. من چندان مطمئن نیستم که این تنها عنصر کلی و اصلی گروتسک باشد. به جاست که در این‌جا قطعه‌یی را که آغازکننده‌ی کتاب مسخ کافکا است بیاوریم.

یک روز صبح هنگامی که گرگور سامسا سر از بستر رویاهای آشفته برداشت، دریافت که در بستر خویش به حشره‌یی غول پیکر بدل شده است. بر پشت سخت و زره‌دار خود دراز کشیده بود و هنگامی که اندکی سرش را بلند کرد، شکم دوکی شکل و قهوه‌یی رنگ خود را که با چند خط به قطعاتی محدب و سفت تقسیم شده بود، مشاهده کرد. لحاف بر این شکم گنبدی شکل به زحمت بند بود و کم مانده بود که لیز بخورد و کاملاً از رویش کنار برود. پاهای متعددش در مقابل هیکل گنده‌اش به وضعی ترحم‌انگیز لاغر می‌نمود و در مقابل چشمانش بی‌اراده تکان می‌خوردند.

با خود اندیشید، چه بلایی به سرم آمده؟ خواب نمی‌دید. بین همان چهار دیواری آشنا قرار داشت. اتاقش، اتاق خوابی مرتب و منظم و انسانی بود، فقط از حد معمول کوچک‌تر بود. بالای میزی که بر آن مقداری از نمونه‌های پارچه پخش و پلا بود ــ سامسا تاجری دوره‌گرد بود ــ عکسی آویزان بود که وی از مجله‌ی مصوری چیده و در قاب مطلای قشنگی قرار داده بود.

عکس بانویی که کلاه و جامه به تن داشت، با قامتی راست نشسته بود و دست‌پوش خز بسیار بزرگش را که دستانش تا آرنج در آن فرو رفته بود، به سوی تماشاچی حواله می‌داد.

چشمان گرگور به سمت پنجره چرخید و آسمان ابری دلتنگش کرد. می‌شد صدای قطره‌های باران را بر روی شیروانی شنید. با خود اندیشید: خوب است کمی بیش‌تر بخوابم و این مزخرفات را فراموش کنم، اما نتوانست، زیرا عادت داشت به پهلوی راست بخوابد و در حال حاضر این کار برایش محال بود. هرچه می کوشید به راست بچرخد باز می‌غلتید و بر پشت خود قرار می گرفت. حداقل صد بار تقلا کرد. در اثنای این کوشش چشم‌های خود را می‌بست تا پاهای لرزان خود را نبیند. عاقبت هنگامی از این کار دست کشید که دردی خفیف و ناشناخته در پهلوی خود حس کرد.

با خود اندیشید که ای خدا چه شغل خسته کننده‌یی نصیبم شده! شب و روز باید در این جاده‌ها جان بکنم. صد رحمت به حمالی در انبار! این به جهنم، این همه مسافرت کردن پدر آدم را در می‌آورد، دایم باید مضطرب بود که قطار بعدی در فلان ایستگاه از دست نرود، رختخواب‌های ناجور و غذاهای بی‌موقع، اشخاصی که همین‌طوری با آدم آشنا می‌شوند و هیچ‌گاه به مرز دوستی و رفاقت نمی‌رسند. مرده شور همه‌تان! خارش خفیفی در شکم خود حس کرد. آهسته خود را به طرف بالای تخت کشید تا بهتر بتواند سر خود را بالا نگه دارد. محل خارش را پیدا کرد و دید که نقطه‌های سفید بی‌شماری آن را احاطه کرده است. تاکنون همچو چیزی

ندیده بود. خواست که با یکی از پاهایش آن نقطه را لمس کند ولی به سرعت پا را عقب کشید، زیرا بر اثر این تماس لرزه‌ی سردی تمام هیکلش را در نوردید[1].

این که این قطعه چیز وحشتناکی است یا نه، خود مطلبی جداگانه است، اما باز تاکید می‌کنم که عنصر قطعی در واکنش خواننده همان تداخل مضحکه است با چیزی که با مضحکه ناسازگاری دارد: انزجار، وحشت، ترس. در این‌جا نیز این تداخلِ احساس‌ها به ترکیب کامل عناصر متضاد در متن مربوط می‌شود. گرگور هم انسان است و هم حشره‌یی غول پیکر، مثل انسان فکر می‌کند ولی در عین حال حشره‌یی است نفرت انگیز به بزرگی یک انسان.

افکار روزمره و نظرات عامیانه‌ی گرگور در تقابل خنده‌آور و مسخره‌یی با جانورگونگی اوست و در عین حال چنین وضعی باعث ترس و ناراحتی است. بین دلمشغولی‌های حقیر گرگور درباره‌ی روزمره‌هایش و اشاره‌هایی که به وضع بدنی نابهنجار او می‌شود، درگیری دو جانبه‌ی ممتد و مداومی برقراراست که شرح آن تا چندین صفحه ادامه می‌یابد.

بعد از این پاراگراف حیرت‌آور، کافکا ناگهان گرگور را رها می‌کند و به توصیف بی‌موردی از اتاق کسل کننده‌ی او می‌پردازد. لحن سرد، آرام و خالی از قوه‌ی تخیل این قسمت از حکایت، آن هم بلافاصله بعد از بیان انقلابی احوال گرگور، خیلی نامناسب است و همجواری آن‌ها ناجور می‌نماید.

ترکیبی که می‌توان در وصف قطعه‌ی بالا به کار برد ترس

---

1. Kafka, *Metamorphosis*.

موهومی[1] است، چرا که به همراه خود مفاهیم غیرطبیعی، ترسناک، مرموز و مانند آن رابه ذهن می‌آورد. اما در کلمه‌ی موهوم هیچ اثری از شوخی و مضحکه دیده نمی‌شود. وجود همین نقص، برهانی است برای اعتراض به کسانی که از میان ویژگی‌های مختلف گروتسک، فقط به غیر طبیعی و رمزآلود بودنش می‌اندیشند. خطر دیگر آن است که گروتسک را با خیال پردازی[2] اشتباه بگیریم. رابطه‌ی این دو اندکی پیچیده است و ما را در آینده مجبور به تامل بیش‌تر خواهد کرد، اما نکته‌یی در این متن جالب توجه است: هرچند این مسخی که کافکا از آن سخن می‌گوید غیرممکن است، ولی با لحنی کاملا واقع گرایانه و خیلی عادی بیان می‌شود، گویی اتفاقی است که در عالم واقع رخ داده است. کافکا خیلی زحمت کشیده است تا ما داستانش را در زمره‌ی افسانه‌ی پریان، داستانهای مخوف یا داستانهای تخیلی و شگفت‌انگیز نیاوریم. صریحاً می‌گوید: این رویا نبود. زمینه‌ی این داستان در عالم خیال و پندار قرار ندارد و خواننده نیز چنین برداشتی ندارد بلکه حتی به عکس آن را کاملا واقعی می‌بیند. پس می‌توان گفت که گروتسک حداقل قسمتی از تاثیرات خود را به این دلیل به دست می‌آورد که نحوه‌ی بیانش بر اساس واقع گرایی (رئالیسم) استوار است. باید دانست که گروتسک ضرورتاً پیوندی با خیال‌پردازی ندارد.

به نظر من در آغاز داستان مسخ، جنبه‌ی کمدی و مضحکه فعال است. ولی این بدان معنا نیست که جنبه‌ی نفرت‌آفرینی

---

1. eerie
2. fantastic

داستان کافکا را انکار کنیم. برعکس، همان‌طور که قبلاً گفتیم، نفوذ و تجاوز عنصر مضحکه ــ که کاملاً نابجا و نامناسب صورت می‌گیرد ــ، احساسی را که از ماهیت وحشتناک این صحنه‌ها به خواننده القا می‌شود، قوت می‌بخشد. احساس می‌کنیم آمیختگی وحشت و خنده غیر ممکن است و ذهن ما با این معجون سازگاری ندارد و پذیرای آن نمی‌شود، حتی ممکن است باور کنیم که کار بی‌شرمانه‌یی، زاییده ذهنی کج اندیش، صورت گرفته است. ولی قادر نیستیم تکانی به خود داده، بار سنگین احساس عذاب آوری را که بر دوش ماست به دور افکنیم.

عامل دیگری نیز وجود دارد که در هر سه مثالی که آوردیم، نقشی یکسان بازی می‌کند و آن ماهیت فیزیکی وقایع و توصیف‌هایی است که عرضه می‌شود و در هر سه مورد به طریقی مستقیم و در کمال روشنی صورت می‌گیرد. خانواده‌ی مریض و از ریخت افتاده‌یی که بکت می‌سازد، جزییات واقعی و ملموس پیشنهاد سویفت برای پختن کودکان، و مسخ گرگور، همگی مستقیماً با بدن انسان مربوط می‌شود. اگر بگوییم که این قطعات، میزان تاثیر خود را به واسطه‌ی توصیف روشن و قابل لمس جزییات خود به دست آورده‌اند، سخنی به گزاف نگفته‌ایم. این‌جا، مسایل دیگری نیز باید مورد توجه قرار گیرند، مهم‌ترین مسئله این است که در بعضی از انواع گروتسک، خنده و ضد خنده‌های آمیخته شده با آن، مثل نفرت و ترس، هر دو واکنش‌هایی در قبال شکنجه‌ها، نابهنجاری‌ها وقاحت‌های جسمی موجود است. به عبارت دیگر، همگام با احساسات لطیف و رقیق، چیز دیگری هم درون ما و در قشر ناخودآگاه ماست و آن انگیزه‌یی است پنهان،

اما فعال و سادیستی که ما را وادار می کند با مشاهده‌ی معلولیت جسمی دیگران از خود نشاطی شرربار و لذتی وحشیانه بروز دهیم. حال این جنبه‌ی گروتسک را تا کجا و تا چه حد می‌توان دنبال کرد، مسئله‌یی است قابل بحث، اما به همین بسنده می کنیم که گروتسک پیوندی نزدیک با نابهنجاری جسمی[1] دارد.

1. physically abnormality

اصطلاح و مفهوم کلی گرونسک
تاریخچه مختصر

نمونه‌های گروتسکی که در فصل پیش آمد و بحثی که درباره‌ی آن‌ها صورت گرفت، گویای این است که برداشت ما از این سبک، برداشتی امروزین و معاصر است. هر چند کار ساده‌یی نبود، اما، سعی کرده‌ام مثال‌هایی بیاورم و نکاتی را ذکر کنم که عموماً مورد قبول نویسندگان این زمان باشد. در این‌جا لازم است تحول تاریخی کلمه‌ی گروتسک، کاربرد آن و همچنین مفاهیم مختلفی را که از این اصطلاح در گذشته فهمیده می‌شد، مورد بررسی قرار دهیم، زیرا پاره‌یی از این مفاهیم قدیمی ــ درست یا نادرست ــ هنوز مورد قبول‌اند. کاربرد این اصطلاح در سده‌ی ۱۸، با کاربرد آن در سده‌ی ۱۹ کاملاً متفاوت است و انتظار می‌رود که هر دو این مفاهیم، با تصویری که امروزه از این اصطلاح داریم، فرق داشته باشد. مع‌الوصف، کاربردهای قدیمی این کلمه، حتی اگر چندان هم مورد قبول ما قرار نگیرد، می‌تواند برای درک ما از مفهوم گروتسک بسیار مفید باشد. حتی آن دسته از مفاهیم پیشین که ما آن‌ها را کاملاً مردود می‌دانیم، ممکن است

برای شناخت گروتسک چشم اندازهایی ارزشمند پدید آورند. پس فعلاً بحث درباره‌ی سه نمونه‌ی یاد شده را رها می کنیم و به تاریخچه‌ی مختصری از اصطلاح و مفهوم کلی گروتسک می‌پردازیم.

اصطلاح‌های ادبی، به ویژه آن‌هایی که به انواع ادبی وسبک‌های مختلف نگارشی مربوط می‌شوند، احتیاج به اصلاح و احیا دایمی دارند. این اصطلاح‌ها به تدریج کهنه و کم اثر می‌شوند و کاربردشان محل و موقعیت دقیق خود را از دست می‌دهد یا بر اثر عواملی ــ از ذهنیت گرایی حاد فردی گرفته تا تمایلات و پسندهای یک دوره‌ی معین تاریخی ــ، چهره‌یی جدید می‌یابند. گروتسک در میان این اصطلاح‌ها بیش از همه متحمل این تطورهای گریزناپذیر شده است و شاید این به خاطر ماهیت زیاده‌خواه و افراطی آن باشد. در حقیقت گروتسک به عنوان یک اصطلاح معتبر و پر معنا جدیداً مورد قبول واقع شده است. هرچند کوشش‌هایی مهم ــ ولی پراکنده ــ در سده‌ی ۱۹ در تعریف ماهیت گروتسک به عمل آمده، اما تنها در سال ۱۹۵۷ و باانتشار کتاب گروتسک در هنر و ادبیات اثر ولفگانگ کیزر[1]، ناقد آلمانی، گروتسک هدف بسیاری از تحلیل‌های زیبایی‌شناختی وسنجش ناقدان قرار گرفت. در سال‌های پیشین تنها نکته‌یی که در گروتسک می‌دیدند این بود که در آن ناهماهنگی به سرحد جنون کشیده شده است یا آن را نوعی کمدی خشن می‌پنداشتند، ولی اکنون، معاصران تمایل دارند (و این خود گام بلندی است) که گروتسک را اساساً با ماهیتی دوگانه ببینند، آن را حاصل تقابل تضادها بدانند و گروتسک را، حداقل در برخی از شکل‌هایش،

---

1. Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature.*

تعبیر به‌جا و درستی از ماهیت پیچیده‌ی زندگی به‌حساب آورند. پس اتفاقی نیست که سبک گروتسک در ادبیات و هنر بیش‌تر در عصری شایع و بر جامعه‌یی حاکم بوده است که بارزترین صفت‌هایش، جنگ و ستیزه، تغییرات انقلابی و بنیادی، بی‌جهتی و سردرگمی بود. اگر بگوییم که در چهل پنجاه سال گذشته، دنیا شاهد تحولات شگرفی در زمینه‌های اجتماعی و فکری بود و ارکان آن لرزیده است، می‌گویند حرف‌های تکراری می‌زنید. ولی می‌توان به جرئت گفت که همین تحولات، عامل مهم خلق این وضع هنری است و در این میان چهره‌ی گروتسک بسیار هویداست. حتی یک نمونه‌گیری سردستی و اتفاقی از آثار این عصر و برخورد با نامهایی نظیر هَرلْد پینْتِر[1] و جو اورتن[2] در انگلستان ج. پ. دانلیوی[3] و جان بارْث[4] در امریکا، ساموئل بکت و اوژن یونسکو[5] در فرانسه گونتر گراس[6] در آلمان و فریدریش دورنمات[7] در سویس ــ شاهد این مدعاست که گروتسک در جهان ادبیات سبکی دلخواه و مورد پسند شده است. در دیگر زمینه‌های هنری نیز وضع بدین منوال است.

گروتسک البته پدیده‌یی نیست که در سده‌ی ۲۰ یا حتی در تمدن جدید ظهور کرده باشد. در غرب گروتسک به عنوان یک سبک هنری، حداقل از ابتدای دوره‌ی مسیحیت در فرهنگ رومی،

---

1. Harold Pinter
2. Joe Orton
3. J.P.Donleavy
4. John Barth
5. Eugene Ionesco
6. Gunter Grass
7. Friedrich Durrenmatt

پیشینه دارد: آن هنگام که در یک نقاشی واحد، انسان و حیوان و گیاه رابه هم در می‌آمیختند. لودویگ کورتیوس[1] آلمانی، مورخ هنر، نظر مارکوس ویتروویوس پولیو[2] نویسنده‌ی رومی دوره‌ی حکومت اوگوستوس[3] را در مورد این سبک جدید چنین نقل می‌کند

... هنرمندان ما به جای این‌که تصاویر روشن و مشخصی از این دنیای آشنا خلق کنند، در و دیوار را باشکل‌های عجیب و غریب تزیین می‌کنند: به جای ستون، ساقه‌ی درخت می‌کشند و به آن برگهای عجیبِ پیچ در پیچ، مثل طومار، می‌بخشند؛ به جای سه گوش‌های اسلیمی گل و بته و خطوط درهم رسم می‌کنند و همین بلا را به سر شمعدان و ساختمان می‌آورند، از پایه‌های آن‌ها گلهای ظریفی می‌رویانند و بی هیچ دلیل موجهی بر فرقشان شکلهای کوچکی نقش می‌کنند. و بالاخره ساقه‌های کوچک، نیم‌تنه‌هایی را روی خود نگه می‌دارند که دارای کله‌ی انسان یا حیوان است. خوب، این چیزها هرگز وجود نداشته، ندارد و نخواهد داشت.

... آخر چطور ممکن است ساقه‌ی گل، پایه‌ی سقف باشد و شمعدان، ساختمانی را بر بالای خود نگه دارد؟ شاخه‌ی ظریف چگونه می‌تواند تنه‌ی انسانی را حمل کند و شکل‌های نامانوس و درهم آمیخته‌ی گل‌ها و بدن انسان‌ها چگونه از ریشه‌ها و پیچک‌ها می‌رویند؟

از گفته‌ی بالا دو مطلب دستگیرمان می‌شود: اول این‌که

---

1. Ludwig Curtius
2. Marcus Vitruvius Pollio
3. Augustus

صفت بارز این سبک، آمیزش عناصر نامتجانس است، درهم آمیختگی گیاه، حیوان، انسان و شکل‌های ساختمانی. به طور ضمنی می‌توان فهمید که ویتروویوس این آمیزه را منزجر کننده و در عین حال مسخره می‌یابد. دیگر این که ویتروویوس بزرگ چنین چیزی را با کمال عصبانیت طرد می‌کند. این ناقد پیرو اصول کلاسیسیم از بی‌توجهی به قواعد میمسیس[1] (یعنی تصویر حقیقی دنیای آشنا) و تجاوز به قوانین طبیعت و اصول تناسب سخت غضبناک است. چنین نظری در باره‌ی گروتسک از آن زمان تا کنون معمول شد و به خصوص در دوره‌هایی که اصول کلاسیسیم بر هنر و ادبیات حاکم شد، به مرحله‌ی حاد خود رسید.

دیواره‌های نقاشی شده‌یی، از آن نوع که ویتروویوس وصف می‌کند، برای اولین بار حدود سال ۱۵۰۰ میلادی در اثنای حفاریهایی که در رم صورت گرفت کشف شد. از کلمه‌ی گروت[2] (کلمه‌ی ایتالیایی به معنای حفره که با بسط معنا می‌شود حفاری‌ها)، صفت گروتسکو[3] و اسم گروتسکا[4] مشتق شدند و همگی اشاره به نوع نقاشی یاد شده دارند. کلمه‌ی گروتسک حدود سال ۱۵۳۲ در زبان فرانسه ظاهر شد. تا حدود سال ۱٦٤۰ که کلمه‌ی گروتسک جایگزین آن شد، در زبان انگلیسی نیز با همان املا به کار برده می‌شد. کاربردهای اولیه‌ی این کلمه در زبان انگلیسی به نقاشی‌های عتیقه و تقلیدهایی از این سبک که در سده‌ی ۱٦، به ویژه در ایتالیا، مورد پسند عامه بود محدود می‌شد (مثلاً

---

1. mimesis
2. grotte
3. grottesco
4. grotesque

گروتسک‌های رافائل[1]). گسترش کاربرد کلمه‌ی گروتسک به ادبیات و موضوع‌های غیر هنری در سده‌ی ۱۶ در فرانسه صورت گرفت (رابله[2] آن را در اشاره به اجزا بدن به کار می‌برد). اما دیرتر، یعنی در سده‌ی ۱۸، به کارگیری این گسترش معنایی، در انگلستان و آلمان رایج شد. با این کاربرد جدید، معنای این کلمه نیز وسعت یافت و تداعی آن با کاریکاتور ــ موضوع بحث زیبایی شناسان سده‌ی ۱۸ ــ باعث شد که جوهر کلمه ضایع شود و به گفته‌ی کیزر «کسر ماهیتی» در این کلمه پیدا شود، یعنی کیفیت ترسناک و منزجر کننده‌ی گروتسک تخفیف یابد و در مقابل، عنصرهای مضحکه و خارق‌العاده تشدید شوند. ارثر کلیبرو نیز در کتاب گروتسک در ادبیات انگلستان[3] (۱۹۶۵) این گسترش معنایی رابیان می کند:

> کلمه‌ی گروتسک در عصر خرد[4] و عصر کلاسیسم جدید[5] معنای وسیع‌تری می‌یابد. ویژگی‌های این سبک هنری ــ افراط، خیال پردازی، سلیقه‌ی شخصی و طرد

---

1. Raphael
2. François Rabelais
3. Arthur Clayborough, *The Grotesque in English Literature.*

۴. عصر خرد: اشاره دارد به جریان فلسفی سده‌های ۱۷ و ۱۸ فرانسه که بعد به بقیه‌ی اروپا و آمریکا راه یافت. عصر کشف‌های جدید علمی و حاکمیت تعقل و تجربه. خردگرایان سلطنت و مسیحیت را مردود شناختند. به گفته‌ی دیدرو: «انسان آن‌گاه آزاد خواهد شد که آخرین شاه را با روده‌های آخرین کشیش به دار آویزد».

۵. نئوکلاسیسم: نهضتی ادبی در سده‌های ۱۷ و ۱۸ که اصول کلاسیک را که در آثار ادبی و فلسفی یونان و روم باستان باز یافته بودند، احیا کرد و با تعریفی جدید، به ویژه در فرانسه، بر تعقل‌گرایی و پرهیز از احساسات عقل سلیم و حقیقت و منطق و صحیح بودن و تقارن ساختاری کلام و فخامت و رعایت مراتب طبقاتی تاکید داشت.

شرایط طبیعی نظم و تشکیلات مردود شناخته می‌شود. بنابراین معنای کلی مسخره که در اوایل سده‌ی ۱۸ از گروتسک فهمیده می‌شود در حالت صفتی، تحریف شده و غیرطبیعی است و در حالت اسمی، به معنای پوچی و قلب ماهیت است.

این اشاره‌های ضمنی تحقیر آمیز مربوط به مفهوم گروتسک، به همراه معنای تکنیکی اولیه‌ی آن، که در مورد یک نوع نقاشی به‌خصوص به کار برده می‌شد، در سده‌ی ۱۹ ادامه یافت و قسمت‌های زیادی از آن هنوز در سده‌ی ۲۰ رواج دارد. حتی نویسندگانی که از گروتسک خوششان می‌آمد، آن را نوعی شوخی مبتذل، در سطح بورلسک [۱] و کاریکاتور به حساب می‌آوردند. در آلمان، یوستوس موزر در کتاب دلقک یا دفاع از مضحکه‌ی گروتسکی [۲] (۱۷۶۱)، و ف. ت. فیشر در کتاب زیبایی شناسی [۳] (۱۸۵۷)، هر دو با این کار گروتسک را از کیفیات جدی آن محروم می‌کنند. این حرف در مورد جان ادینگتن سیموندز در کتاب کاریکاتور، فانتزی و گروتسک [۴] (۱۸۹۰)، و تامس رایت در

---

۱. بورلسک: نوعی تقلید در ادبیات انگلیسی به منظور سرگرمی و تفریح، در این نوع تقلید سعی می‌شود عیبی را بزرگ جلوه دهند و برای این کار از کلمه‌های پر معنا و سنگین استفاده می‌کنند، قهرمانان و بزرگان را به خاطر خودنمایی‌شان مسخره می‌کنند و در عوض اشخاص خرده پا را بزرگ جلوه می‌دهند و درباره‌ی آن‌ها اغراق گویی می‌کنند.

2. Justus Moser,

3. F.Th.Vischer, *Aesthetics.*

4. John Addington Symonds, *Caricature the Fantastic, the Grotesque.*

کتاب تاریخ کاریکاتور و گروتسک در ادبیات و هنر[1] (۱۸۶۵)، نیز صادق است ــ هر چند رایت وجود جنبه‌های ترس‌آور و چندش‌آور را در گروتسک کاملا انکار نمی‌کند.

آلمانی دیگری نیز به نام‌هاینریش شنگانز در کتابش تاریخ طنز گروتسکی[2] (۱۸۹٤)، که بیش‌تر به رابله می‌پردازد، گروتسک را با لحنی اغراق‌آمیز و مسخره نشان می‌دهد.

کیزر و دیگران با این نظر که گروتسک، دلقک بازی اغراق‌آمیز یا فانتزی مسخره است و نه حضور دوگانه‌ی حالتی مسخره و مشمئزکننده و ترسناک، خیلی به جا و درست مخالفت کرده‌اند. اما این که، این حضور دوگانه در نقاشی‌های بوش[3] و بروگل[4] یا در مجموعه نقاشی‌های مصایب جنگ گویا[5]، یا در نوشته‌های سویفت، بلیک[6]، هوفمان[7] و حتی در قطعات خشن‌تر رابله که معمولاً فرحبخش نیز هست، یافت می‌شود یا نه، مسئله‌یی است که تنها با اشاره به جنبه‌ی اغراق مفرط گروتسک قابل توضیح و درک کردن نیست. برای ما که در نیمه‌ی دوم سده‌ی ۲۰ زندگی می‌کنیم، خرده گرفتن بر نظر پیشینیان و اصرار بر این که گروتسک، علاوه بر کمدی، شامل عنصر دهشت و انزجار یا چیزی مشابه آن نیز هست، آسان است، زیرا تحت تاثیر نمونه‌های

---

1. Thomas Wright, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art.*
2. Heinrich Schneegans, *History of Grotesque Satire.*
3. Bosch
4. Brueghel
5. Goya, *Disasters of War.*
6. Blake
7. E.A. Hoffman

بیشماری از این سبک در ادبیات کمیک معاصر قرار داریم که به نحوی بیان ناپذیر با عنصر ترس و اشمئزاز ترکیب شده‌اند و درهم‌بافتگی عنصرهای ناهمخوان در آن‌ها مشهود است. در نتیجه، برخوردی عجیب و ناخوش آیند و غامض از احساسات را در آن‌ها می‌بینیم. با وجود این، درسده‌های ۱۸ و ۱۹ نویسندگانی بودند که بر جنبه‌ی جدی و ماهیت مطایبه آمیز گروتسک تاکید داشتند. این نویسندگان هر کدام بینشی ویژه‌ی خویش داشتند و هیچ تشابهی در کارشان نبود. جان راسکین، ویکتور هوگو[1]، فریدریش شْلِگِل و والتر بجت همگی متفق‌القول بودند که گروتسک چیزی ورای اغراق‌های شاخ‌دار یا کمدی سبک و به اصطلاح روحوضی[2] است. حتی بجت، ویکتوریایی پیرو اصول کلاسیسم، در مقاله‌ی وردزورث، تِنیسن و براونینگ یا هنر محض، مصنوع و گروتسک در شعر انگلیسی[3]، آن‌جا که هنر محض را بر مصنوع و هر دو را بر گروتسک ترجیح می‌دهد، حقانیت گروتسک را در التزام این هنر به ارائه‌ی نقش‌های منفی و در تضاد قرار گرفتن با مفهوم‌هایی همچون زیبایی و والایی می‌داند. راسکین آن انواع گروتسک را که چکیده‌ی خامه‌ی بزرگمردانی با بصیرت‌های روحانی مانند دانته[4] است، شاهکار می‌داند و آن‌ها را در کنار نمونه‌های عالی هنر جای می‌دهد. وی در کتاب سنگ‌های ونیز[5] (۳-۱۸۵۱) در گروتسک

---

1. Victor Hugo
2. burlesque
3. Walter Bagehot, *Wordswarth, tennyson, and Browning; or, Pure, Ornate, and Grotesque Art in English Poetry.*
4. Dante
5. Id, *The Stones of Venice*

در عصر رنسانس[1] ، فرق بین گروتسک راستین و گروتسک دروغین را این گونه بیان می کند: «گروتسک راستین آن است که ماهیت ناقص و مصیبت بار انسان رابه ما می‌شناساند در حالی که گروتسک دروغین، بازی پلیدی بیش نیست». ممکن است کسی این طرز تلقی راسکین را به دلیل رنگ و بوی اخلاقی آن نپذیرد ولی از آن‌جا که بر عنصر شوخی و بذله گویی در گروتسک تأکید دارد، اثر او برای ما با ارزش است. به عقیده‌ی او، گروتسک تا حدی معلول میلی مفرط به شوخی، اختراع و انگولک است و اگر بخواهیم دقیق‌تر گفته باشیم، اشتیاقی است برای تجربه کردن. دو نکته‌ی جالب دیگر در مقاله‌ی راسکین قابل ذکر است. او بر ترکیب مضحکه و وحشت در گروتسک تاکید دارد و در متن زندگی انسان، وحشت را با اشمئزاز، خشم و بهت مربوط می‌بیند. حال به درستی روشن نیست که این دو عنصر ــ وحشت و مضحکه ــ چگونه ترکیب می‌شوند، اما ظهور ناگهانی عنصر وحشت، به خصوص وحشت ماوراطبیعی (ترس از ناشناخته‌های خلقت و هستی) در تصور کیزر از مفهوم گروتسک جالب توجه است. به هر حال راسکین اولین کسی نیست که بر عنصر شوخی و تفریح در گروتسک تاکید دارد. فریدریش شلگل، نظریه پرداز رمانتیک آلمانی، در کتاب گفتگویی پیرامون شعر[2] (۱۸۰۰) از تخیل پربار در گروتسک سخن می گوید و به طور کلی از نوشته‌های نظری او چنین بر می‌آید که در هر آنچه رمانتیک‌ها به آن ارج می‌نهند، عامل شوخی و تفریح جزء عمده است، یعنی از دو عامل

---

1. John Ruskin, *Grotesque Renaissance*
2. Friedrich Schlegel, *Conversation on Poetry*

گروتسک و آرابسک[1] (فرق این دو هیچ گاه مشخص نشده است)، طعنه، تضاد و فانتزی. به عقیده‌ی شلگل تمام این سبکها ــ اگر بتوان آن‌ها را سبک نامید ــ با هم تلاقی دارند و وجه اشتراکشان زیاد است. کیزر به قطعات آغازین شلگل در اولین دوره‌ی مجله‌ی آتیوم[2] اشاره کرده و به اختصار چنین می گوید:

> مطابق قطعه‌های ۷۵، ۳۰۵، ۳۹۸، گروتسک از برخورد وتقابل شکل و محتوا متولد می‌شود، آمیزه‌یی ناپایدار از عناصری ناهمگون است، نقطه‌ی انفجار تضادهاست که مسخره و در عین حال دهشتناک است (ص ۵۳).

فریدریش شلگل، ژان پل (فریدریش ریشتر)[3]، رمان نویس آلمانی، را به عنوان یک گروتسک نویس قبول دارد. در اثر تئوریک او اصول زیبایی شناسی[4] (۱۸۰۴) قسمتی به بحث درباره‌ی آن چیزی می‌پردازد که خود وی آن را بُعد مخرب مضحکه[5] می‌نامد. منظور، مضحکه‌ی دردناک و مهیب است، مضحکه‌یی که از بدی‌ها و ورطه‌ها سخن می گوید. بنابر این ژان پل مشخصه‌ی دیگری به تجزیه و تحلیل شلگل از گروتسک می‌افزاید و بدین ترتیب بر ماهیت تیره و تار و وحشتناک بعضی از انواع مضحکه و بذله تاکید می کند. رمان‌ها و همچنین نوشته‌های تئوریک ژان پل او را در زمره‌ی نویسندگانی قرار می‌دهد که طنزی سیاه یا شیطانی دارند، سنتی که هنوز بهترین نمونه‌های گروتسک را به وجود

---

1. arabesque
2. *Athenäeum*
3. Jean-Paul (Friedrich Richter)
4. F. Schlegel, *Primer of Aesthetics.*
5. annihilating idea of humor

می‌آورد.

بحث مفصل در مورد گروتسک نه در آلمان بلکه در فرانسه صورت می‌گیرد. ویکتورهوگو در مقدمه‌ی نمایشنامه‌ی کرامول[1] (۱۸۲۷) ــ که به اعتقاد وی به منزله‌ی برنامه‌یی برای نوع جدیدی از ادبیات است (منظور رمانتیسیم است)ــ، بحث مفصلی درباره‌ی گروتسک دارد و آن را سبک و بیان ویژه‌ی هنر نوین ــ در مقابل هنر دوره‌ی پیش از رمانتیک ــ می‌داند. بسیاری از گفته‌های هوگو را نویسندگان دیگری نیز گفته‌اند اما تاکید و اصرار وی درباره‌ی گروتسک (که به وسیله‌ی نمایشنامه‌ی کمیک عرضه می‌شود) این است که گروتسک، دیگر صفت بارز و نشان ویژه‌ی ادبیات است. بدین ترتیب هوگو به گروتسک اهمیت می‌بخشد و آن را از حاشیه به متن آفرینش هنری می‌آورد و بر تنوع و گوناگونی بسیار در کمدی اصرار می‌ورزد: انزجار و زشتی و در مقابل، محدوده‌ی کوچک زیبایی و والایی (انزجار و زشتی برای او اهمیت ویژه‌یی دارد). همچنین بیان این نکته جالب است که هوگو، گروتسک را نه با فانتزی بلکه با حقیقت واقع مربوط می‌داند و می‌گوید که گروتسک تنها یک سبک و یا طبقه‌بندی هنری نیست، بلکه در طبیعت و در جهان اطراف ما، یعنی در عالم واقع، وجود دارد.[2]

این نکته بسیار حایز اهمیت است، زیرا گروتسک را از عالم خیال هنری به قلمرو رئالیسم می‌کشاند. در این مورد چسترتن نیز در کتاب رابرت براونینگ[2] می‌گوید: «گروتسک را می‌توان

---

1. V. Hugo, *Cromwell*
2. G.K. Chesterton, *Robert Browning*

دریچه‌یی تازه برای تماشای دنیا دانست بی‌آن‌که به حقیقت آن (دنیا) لطمه‌یی وارد آید، یعنی عمل گروتسک آن است که برای تماشای دنیای حقیقیِ اطرافمان، دیدی تازه به ما می‌دهد» ـ دیدی که هر چند عجیب و اضطراب آور می‌نماید، واقعی و معتبر است. این نکته اهمیت واقعی خود را در سده‌ی ۲۰ به دست می‌آورد و هنگامی که به مبحث ازخودبیگانگی و گمگشتگی[1] برسیم، صحت آن اثبات می‌گردد.»

چسترتن با سه دید مختلف به گروتسک نگاه می‌کند: یک بار آن را انعکاس دنیای حقیقی می‌بیند، زمانی آن را به عنوان یک سبک هنری بررسی می‌کند و بالاخره آن را محصول مزاج و طبع افراد بخصوصی می‌داند. سومین دیدگاه ما را با تجزیه و تحلیل‌های روان‌شناختی درگیر می‌کند. در این‌جا امکان اشتباه زیاد است چون باید از طریق ساخت فکری و طبع هنری خالق اثر به گروتسک دست یافت و بدان اعتماد کرد. با این وجود بارها از این طریق کوشش‌هایی به عمل آمده است. مشهورترین آن‌ها کار کلیبرو است که برای یافتن عناصر گروتسک در آثار نویسندگانی مانند سویفت، کولریج[2] و دیکنز[3] از روان‌شناسی یونگ[4] کمک می‌گیرد. کلیبرو با دو جفت تضاد مواجه است: پیش‌رو و پس‌رو، مثبت و منفی. هنر پیش‌رو حاصل غلبه‌ی ذهن خودآگاه در جریان خلق اثر هنری است و هنر پس‌رو حاصل غلبه‌ی ذهن ناخودآگاه. هنر مثبت آن است که در جریان آن هیچ کشمکش درونی

---

1. alienation
2. S.T. Coleridge
3. Ch. Dickens
4. Jungian Psychology

احساس نشود و بیان واقعیت یاحقیقت هماهنگ و بهنجار باشد. هنر منفی عکس این است. به نظر کلیبرو، دو نوع از این دسته‌بندی که با گروتسک بستگی نزدیک دارند، عبارت‌اند از پس‌رو منفی و پیش‌رو منفی. از این دو، اولی با گروتسک ذهنی و سازمان نیافته مربوط است (سورئالیسم) و دومی با گروتسکی که آگاهانه در خدمت طنز قرار می گیرد یا به عنوان تاکتیک و تدبیری جهت وارد آوردن ضربه به کار می آید. شاید گفتن این سخن که حرف‌های کلیبرو واصطلاح‌های او، گیج کننده است، کم لطفی به او باشد. ولی در واقع، او فقط با کلمات بازی می کند و حرف تازه‌یی برای گفتن ندارد و به زبانی دیگر این حقیقت مسجل را بازگو می کند که گروتسک ماهیتاً از ناهماهنگی و ناسازگاری حاصل از برخورد ناهمگون‌هاست و ممکن است بیان احساس عمیق از خودبیگانگی و حس وطن آوارگی یا تنها اسلحه‌یی در دست طنز نویس باشد.

در بیان ماهیت گروتسک، بیش‌ترین کوشش‌ها از سوی ولفگانگ کیزر انجام گرفته است که در کتابش بدین نتایج دست می‌یابد.

> گروتسک تجلی این دنیای پریشان و از خود بیگانه است، یعنی دیدن دنیای آشناست، از چشم اندازی که آن را بس عجیب می‌نمایاند (و این عجیب بودن ممکن است آن را مضحک یا ترسناک جلوه دهد یا همزمان هر دو این کیفیت‌ها را بدان ببخشد).
>
> گروتسک، بازی با پوچی‌هاست. به این مفهوم که هنرمند گروتسک‌پرداز در حالی که اضطراب خاطر را با خنده‌ی ظاهر پنهان می کند، پوچی‌های عمیق هستی را به

بازی می گیرد. گروتسک حرکتی است در جهت تسلط بر عنصرهای پلید و شیطانی دنیا و طرد آن‌ها.

بدین ترتیب کیزر جز سیاهه‌یی از صفت‌ها و خصوصیت‌های مشترک گروتسک، تعریف چندانی از آن به دست نمی‌دهد. همچنین می‌توان بر تاکید احساسی و بی‌اندازه‌ی او بر کلمه‌ی «شیطانی» اعتراض داشت، زیرا با بیان این کلمه جنبه‌ی وحشت آفرینی گروتسک را به قلمرو محال‌ها و حتی به ماوراطبیعه می کشاند. اما ارزش واقعی کتاب کیزر در جایی دیگر است. وی اولین کسی است که به اصرار می‌خواهد گروتسک به عنوان اصلی نظام یافته و جامع پذیرفته شود، زیرا تنها در این صورت است که در مبحث زیبایی شناسی معنا و مفهوم خواهد داشت. عبارت بالا اشاره بدین نکته دارد که گروتسک الگو خطوطی مخصوص به خود دارد (نکته‌یی که خود کیزر هم همیشه بدان پای‌بند نیست)؛ بنایی است که بر استخوان بندی خاص خود استوار است و این استخوان بندی در یک اثر هنری گروتسک مشهود و تاثیر آن مثلاً در دلقکانه[1] و اگر بخواهیم مثال بغرنج‌تری بیاوریم، در طعنه کاملاً معلوم است.

---

1. parody

در جستجوی تعریف

در فصل پیش متذکر شدیم که گروتسک ساختمان و الگوی خاص خود را دارد. حال، پیش از آن‌که بیش‌تر در تعریف این ساختمان و الگوی خاص سخن بگوییم، خوب است نکته‌های مهم فصل‌های پیش را مرور کنیم. هر چند گروتسک معنای مشخص و جمع بندی شده‌یی ندارد، می‌توان در یک اثر گروتسک عناصر بارزی را تشخیص داد که همچون رشته‌یی در تار و پود این بافته تنیده شده است.

ناهماهنگی[1]

بارزترین خصیصه‌ی گروتسک، عنصر اساسی ناهماهنگی است. این ناهماهنگی می‌تواند از کشمکش، برخورد، آمیختگی ناهمگونها یا تلفیق شدن ناجورها ناشی شود. نکته‌ی مهم این است که ناهماهنگی‌ها را نه تنها در آثار هنری، بلکه در واکنش‌های ناشی از آن و همچنین (با قید احتیاط) در طبیعت و روح خلاقه، ساخت

---

1. disharmony

فکری و شخصیت روانی هنرمند نیز می‌توان یافت.

خنده‌آور و خوف‌ناک[1]

همه‌ی کسانی که درباره‌ی گروتسک مطلب نوشته‌اند، آن را با مضحکه و هراس در آمیخته‌اند. عده‌یی که گروتسک را نوعی کمدی می‌دانند، آن را در رده‌ی بورلسک و انواع مضحکه عامیانه طبقه بندی می کنند. دیگران که بر کیفیت وحشت‌انگیز گروتسک تکیه دارند، آن را به مرز دنیای رازها و خارق‌العاده‌ها و حتی دنیای ماوراطبیعه سوق می‌دهند. طبعاً میان این دو نوع طرز تلقی، نقطه‌های عطف فراوان است. اما گذشته از چند استثنا، در آثار قدما، این فکر که گروتسک ماهیتاً آمیزه‌یی مسئله ساز از دو عنصر متضاد مضحکه و ترس (یا انزجار و نفرت) است، حرفی تازه است: منظور از مسئله ساز این است که متن گروتسک نباید به گونه‌یی باشد که سرانجام اثری مضحک و تفریحی از کار در آید یا از ابتدا خواننده به غلط بپندارد که سرانجام اثری مضحک و تفریحی از کار در خواهد آمد و با مضحکه روبروست و اثر را که نفس وحشت و نفرت مجسم است، جدی نگیرد. در غیر این صورت، یعنی اگر کشاکشی بین عنصرهای متضاد نداشته باشیم، تاثیر ویژه‌ی گروتسک از دست می‌رود. عامل کشمکش در گروتسک بسیار مهم است و کمکی است به تشخیص آن از سایر سبک‌های ادبی. لازم به تذکر است که هرچند کشمکش بین متضادها و ناجورها در گروتسک اصلی اساسی است ولی گروتسک تنها به آن منحصر نمی‌شود. طعنه و تضاد نیز وجودشان

---

1. comic and terrifyingy

بر پایه‌ی چنین کشمکش و تقابلی استوار است. تمام نظریه‌های ادبی کمیک بر اساس نوعی ناهماهنگی، کشمکش، مجالست متضادها و از این قبیل شکل گرفته است. بعدها بیش‌تر راجع به این انواع و فرق آن‌ها با گروتسک سخن خواهیم گفت. عجالتاً بگوییم که صفت مشخصه‌ی گروتسک، سرگردانی و تردید در تعیین این است که بالاخره یک اثر مضحک است یا چندش آور.

ممکن است آمیزش مضحکه و انزجار به یک نسبت نباشد، مثلاً در یک مورد اثر صرفاً مضحکه شود ولی لعاب نازکی از وحشت ظاهری دور و بر آن را گرفته باشد و در مورد دیگری عکس این اتفاق افتد. در این گونه موارد اطلاق اصطلاح گروتسک به اثر با شک و شبهه همراه است. در کتاب دیلن تامس، زیر درخت زهرآلود[1]، توصیفی از قاتل بالقوه آقای پیو را می‌خوانیم که در صدد مسموم کردن زن غرغروی خود است تا از شر وی راحت شود:

> آقای پیو تنها در آزمایشگاه پر سروصدای آرزوهایش بین قرع و انبیق‌های پلید می‌خرامد، با احتیاط بر پنجه‌ی پا در میان بیشه‌یی از گیاهان و بوته‌های قتاله گام بر می‌دارد، در بوته‌های آزمایشش درد و رنج پیچ و تاب می‌خورد. وی مشغول ساختن معجونی زهرآگین برای خانم پیو است، زهری که بر تمامی زهرشناسان ناشناخته است، زهری که درونش را آتش زند و پاره پاره کند تا گوش‌هایش همچو انجیر فروافتد و پنجه‌های پایش مثل بادکنک باد کند و سیاه شود و بخاری سوت زنان از نافش خارج شود.

---

1. Dylan Thomas, *Under Milk Wood*, J.M. Dent, .Paperback edition, London, 1962, p. 63.

آیا در قطعه‌ی بالا عنصر وحشت وجود دارد؟ اگر وجود دارد حضورش آنقدر بارز است که با جو مضحک موجود، به کشمکش برخیزد؟ برعکس، آیا در صحنه‌ی زیر در کتاب تبصره‌ی ۲۲[1] نوشته‌ی جوزف هلر[2] از مضحکه و شوخی خبری هست؟ صحنه به خلبان مک وات و پرواز کم ارتفاعش بر پلاژ ساحلی مربوط می‌شود.

هر شیئی شناوری را، با ترس و لرز، در پی یافتن اثری چندش آور از کلوینجر و اور برانداز می‌کرد و منتظر هر حادثه‌ی ناخوشایندی بود. اما شوکی که مک وات روزی به او وارد ساخت، چیز دیگری بود. ناگهان از دوردست‌ها هواپیمای پر قیل و قال مک وات سر رسید، چون صاعقه طول ساحل را پیمود و بر فراز کلک شناور سامپسن رسید. پسرک زردنبو که هیکل برهنه و استخوانی‌اش از دور نیز مشخص بود، چون دلقکی برای لمس هواپیما به بالا جست و در همان لحظه تند بادی خودسر یا محاسبه‌ی غلطی در هوش و حواس مک وات هواپیمای پرشتاب را فرو کشید. ملخ هواپیما پسرک را در هوا دو شقه کرد.

حتی کسانی که در صحنه حضور نداشتند نیز دقیقاً می‌توانند به خاطر بیاورند که بعد چه شد. صدای نرم چرخ شدن گوشت و آسیاب شدن استخوان از میان نعره‌ی کرکننده‌ی موتور هواپیما به گوش رسید و بعد فقط دو لنگ لاغر و زرد پسرک باقی ماند که هنوز با پاره پوستی به لگن خونینش متصل بود. یکی دو دقیقه به نظر رسید که استوار بر کلک ایستاده است، اما سرانجام با صدایی خفه

---

1. Joseph Heller, *Catch 22*.

در آب افتاد و کاملاً واژگون قرار گرفت، طوری که تنها پنجه‌های مسخره و کف پای چون گچ سفیدش در معرض دید باقی ماند.

سئوال بالا را می‌توان محدودتر کرد و طور دیگری پرسید: منظور هلر از «پنجه‌های مسخره»، فقط بیان وحشتی غیر طبیعی است یا اضافه بر آن می‌خواهد کمی هم شوخی کند؟ شوخی! این شوخی آنقدر دهشت‌انگیز است که به زحمت می‌توان همچو عنوانی بدان بخشید.

افراط و اغراق[1]

به طور کلی بارها این مطلب مورد قبول قرار گرفته که گروتسک دارای طبعی افراطی است و عنصر اغراق و زیاده‌روی در آن بارز است، بدین جهت اغلب به اشتباه با فانتزی و خیال‌پردازی هم‌ردیف قرار داده می‌شود: توجه داشته باشید که لازم نیست آنچه را که ویتروویوس و دیگر نویسندگان کلاسیک‌گرای (و کسل‌کننده‌ی) بعد از او، فانتزی می‌نامند، حتماً با برداشت امروزی از این مفهوم مطابقت داشته باشد. همان‌طور که قبلاً هم گفتیم، اگر خیلی ساده فانتزی را انحراف آشکار از قوانین طبیعی تعریف کنیم، بدون تردید گروتسک هم فانتزی است. اما اگر اصرار داشته باشیم که برای ما نحوه‌ی بیان مطلب و این نکته مهم است که آیا واقعه در دنیای خیال اتفاق می‌افتد یا در دنیای حقیقی اطرافمان، آن‌گاه به احتمال زیاد به این نتیجه خواهیم رسید که دنیای گروتسک، با همه‌ی عجایبش، نه تنها از خیال- پردازی

---

1. extravagance and exaggeration

بسیار دور است، بلکه دقیقاً دنیای آشنای ماست، حقیقی و مستقیم و بی‌پرده است و همین باعث قدرتمندی و صلابتش است. حتی داستان مسخ که واقعه‌ی مرکزی و محور اصلی‌اش بر «ناممکن» استوار است بر صدق گفته‌ی بالا شهادت دارد. برعکس، اگر نویسنده‌یی متن ادبی‌اش را در دنیایی خیالی بسازد و اشاره‌یی به دنیای حقیقی و واقعی نداشته باشد، دیگر گروتسکی وجود نخواهد داشت. زیرا در دنیای بسته‌ی خیال‌پردازی و فانتزی هر چیزی امکان‌پذیر است و خواننده نیز، همین که بفهمد در چنین دنیایی سیر می‌کند، هر چیز عجیبی را دربست قبول می‌کند زیرا ما از همان ابتدا از او نخواسته‌ایم که موضوع‌ها را حقیقی بداند و جدی تلقی کند. گرهارت منشینگ در رساله‌یی با عنوان گروتسک در تئاتر امروز[1] به درستی بر این تمایز تاکید می‌ورزد:

> نویسنده‌ی داستانهای فانتزی هر چند از خلاقیت برخوردار باشد باز از عالم واقع به دور است. دنیای فانتزی ممکن است به آسانی با اضافه یا حذف مطلبی در آغاز متن شکل بگیرد، ولی بین نویسنده و خواننده تا به آخر تفاهم متقابلی برقرار می‌شود که هر چیز را همان‌گونه که هست بپذیرند. کافی است تصور کنیم آدم‌هایی هستند که در هوا بال می‌زنند: همین می‌تواند نقطه‌ی شروع داستانی خیال پردازانه با ماهیتی کمیک، وحشت‌آور یا از نوع سرزمین پریان باشد. داستان، تا زمانی که نظرگاه و زاویه‌ی نگرش به موضوع‌ها تغییر نکند، فانتزی صرف باقی خواهد ماند. چنین داستانی می‌تواند «گروتسک» شود، نه بدین جهت که حادثه‌یی

---

1. Gerhard Menshing, *The Grotesque in Modern Drama.*

بس عجیب می‌آفرینیم، بلکه از آن رو که نظرگاه ما تغییر می‌یابد و یا مجموعه‌یی از نظرگاهها درهم می‌آمیزد. وجه تمایز گروتسک از دنیای فانتزی و عالم خیال‌پردازی، همین تداخل آگاهانه خیال پردازی و واقع گرایی است.

منشینگ در این‌جا بر خاستگاه جالبی از گروتسک انگشت می‌نهد و آن، تداخل گیج کننده، وحشتناک و در عین حال مضحک حقیقت با خیال است. برای درک این معنا، کافی است به نقاشی‌های گروتسک بوش، بروگل و، در سده‌ی ۲۰، سورئالیست‌هایی مانند ماکس ارنست[1] و سالوادور دالی[2] نظر بیفکنیم.

نابهنجاری[3]

در کیفیت نابهنجاری و غیرطبیعی بودن گروتسک سخن بسیار می‌توان گفت. همین کیفیت نابهنجار است که مفسران پیشین، بدان گونه که شرحش رفت، آن را به فانتزی تعبیر می‌کردند. تاکنون باید روشن شده باشد که واکنشهای معمول که نسبت به گروتسک نشان داده می‌شود ــ مانند احساس نشاط و انزجار، خنده و ترس، جاذبه و دافعه‌ی همزمان ــ، واکنش‌های ناشی از برخورد نابهنجاری شدید است. نابهنجاری ممکن است به معنای مسخرگی باشد (انعکاسی از کاربرد روزمره‌ایِ «مسخره»)، که هم به معنای سرگرم کننده است هم به معنای عجیب و در عین حال وحشت و انزجار را به یاد آورد. همین که لذت ناشی از نوآوری و

---

1. Max Ernst
2. Salvador Dali
3. abnormality

خوشی حاصل از زیر پا نهادن قوانین طبیعی از حد معینی از نابهنجاری بگذرد، به ترس ناشی از ناشناخته‌ها و مجهول‌ها بدل می‌شود. به محض این که معیارها و میزان‌های شناخته شده در معرض تهدید و تجاوز قرارگیرد، شادی از جریانی که با این معیارها مغایرت داشته باشد، بلافاصله به ترس بدل می‌شود. بله جریانی ضد و نقیض است. مثال دیگری می‌زنیم: بچه‌های کوچولو (که واکنش‌هایشان همیشه طبیعی، خودجوش و ساده است) از شکلک خوششان می‌آید. بچه به خطوط کج و معوج صورت می‌خندد، اما به محض این که این کجی و اعواج، صورت آشنای طرف را ناآشنا کند، بچه از ترس به گریه می‌افتد. همین مرز باریک بین این دو نوع واکنش است که مورد نظر محقق گروتسک است، دقیق‌تر بگوییم: لحظه‌یی جالب است که این دو نوع واکنش، همزمان برانگیخته شوند و جنبه‌ی مضحک و مفرح نابهنجاری همراه با جنبه‌ی دهشتناک و انزجارآور آن یکسان احساس شود. اگر به سه قطعه‌یی که قبلا اشاره شد برگردیم، در هر یک از آن‌ها نابهنجاری‌ها را در مقیاسی وسیع می‌بینیم و در هر سه مورد، نابهنجاری منشاء مضحکه و وحشت وانزجار است. در داستان وات تشخیص نابهنجاری آسان است، چون با نابهنجاری بدنی اشخاص داستان روبرو می‌شویم.

مثالی دیگر می‌آوریم تا نابهنجاری را که از اجزاء اساسی گروتسک است، بهتر بشناسیم. در داستان همفری کلینکر نوشته‌ی سمالِت[1]، در جریان کار «دکتر ل-ن مشهور» قرار می‌گیریم. او موقعی که اطلاع حاصل می‌کند که بوی گندی از گل و لای

---

1. T. Smollet, *Humphry Clinker*.

رودخانه بر می‌خیزد، فی‌الفور به تحقیق فاضلانه‌یی درباره‌ی ماهیت پدیده‌ی تعفن می‌پردازد.

دکتر ل-ن می‌گفت: باید خاطر نشان ساخت که بوی گند و متعفن به معنای یک تاثیر قوی بر اعصاب شامه است و مفهوم دیگری ندارد. می‌توان این کلمه را درباره‌ی کیفیت‌های کاملا متضاد هم به کار برد، مثلا در زبان آلمانی همین لغت Stinken به معنای مطبوع‌ترین بوها و در عین حال بویناک‌ترین بوهاست...

برای نمونه، فرانسویان از بو گند غذای حیوانات کیف می‌کنند. هوتنتوت‌های افریقا و وحشیان گرینلند نیز همین طورند. سیاهان ساحل سنگال ماهی را می‌گذارند تا بگندد و بعد آن را می‌خورند و مثل ملت‌هایی که هنوز تجملات و حرص و هوس فریفته و گمراهشان نساخته، به آنچه ما بوی بد می‌دانیم، نظر لطف دارند.

وی سپس افزود حق دارد بوی گه را که عده‌یی متعصب، به بدی از آن یاد می‌کنند، مطبوع‌ترین بوها برای اندام بویایی بداند، زیرا هر شخصی که از بوی گه شخص دیگری تظاهر به دل آشوبگی می‌کند، با طیب خاطر گه خود را بو می‌کشد.

وی برای اثبات این مدعا از تمام خانم‌ها و آقایان حاضران، استشهاد طلبید. گفت اهالی مادرید و ادینبرو از استشمام هوای اطراف خود، که همیشه هم از بوی فضولات آکنده است، رضایت خاطر دارند و حظ وافر می‌برند. گفت که دکتر ب، در رساله‌اش با عنوان «هضم رابع» توضیح می‌دهد که چگونه گازهای متصاعد از روده می‌توانند اقتصاد زندگی حیوانی را بچرخانند. سپس با تاکید گفت مرحوم دوک بزرگ توسکانی، از خانواده‌ی

مشهور مدیچی، که با روحیه‌ی خستگی ناپذیر یک فیلسوف موضوع حواس را مورد مداقه قرار می‌داد، چنان مدهوش این بو بود که دستور داد عرق آن را بگیرند و آن را همچون بهترین عطرها به کار می‌برد.

آن گاه این را هم افزود که خود وی (دکتر ل-ن) نیز هنگام احساس دلتنگی و خستگی از کار، بر لگن پر از گهی که نوکرش زیر دماغش می‌جنباند، خم می‌شود و بلافاصله دلتنگی از دلش و خستگی از تنش می‌رود.

می‌توانیم این قطعه را افراطی، خارق‌العاده و قبیح (و متصف به تمام صفت‌های دیگر گروتسک) بخوانیم، اما اگر اصطلاح نابهنجار را که ملموس‌تر و جامع‌تراست به کار بریم، کیفیت ویژه‌ی قطعه‌ی بالا و قطعه‌های مشابه را بهتر خواهیم شناخت. عقاید عجیب و غریب این دکتر مجنون چنان از هنجارهای زندگی به دور است که هم خنده‌مان می‌گیرد و هم حالت تنفر و انزجار شدیدی به ما دست می‌دهد.

ماهیت نابهنجار گروتسک و نحوه‌ی عرضهٔ مستقیم و افراطی این نابهنجاری، شاید بیش از هر چیز عامل محکومیت گروتسک به عنوان مطلبی عذاب دهنده و نفرت‌انگیز، توهینی به عفاف و طغیانی علیه حقیقت و هنجار باشد یا از دیدگاه نقد زیبایی شناسی که ظاهراً نمی‌خواهد پای اخلاقیات را به میان بکشد، عوامل مذکور بیش از هر چیز باعث شده است که ناقدان، گروتسک را تحریفی بی‌مزه و غیر لازم یا اغراقی اجباری و بی‌معنا بدانند. واکنش افراد در مقابل نابهنجاری به طرز فاحشی متفاوت است: آدم‌های معتدل و محافظه کار فوری آن را طرد می‌کنند، اما آدم‌هایی که عاشق نوآوری‌اند و از معمولی بودن خسته شده‌اند،

بلافاصله مجذوب آن می‌شوند. این یکی از دلایلی است که چرا عده‌یی نمونه‌های بالا را خیلی ساده و راحت به عنوان چیزی دهشت‌آور و منزجرکننده رد می‌کنند و عده‌یی دیگر آن را مضحک و مسخره می‌دانند. گروه سومی نیز (که به نظر من تعدادشان باید بیش‌تر باشد) هردو این کیفیت‌ها را می‌بینند.

یک تعریف

بحث بالا در اهمیت نقش نابهنجاری در گروتسک نباید تمامی این پدیده را تحت‌الشعاع قرار دهد. نابهنجاری یک عامل ثانویه است، مهم است اما نسبت به شکلی که به عنوان تعریف اولیه رسم کرده‌ام، یعنی برخورد گشایش‌ناپذیر عوامل متضاد در عمل و پاسخ عمل، از اهمیت کم‌تری برخورداراست، زیرا ماهیت نابهنجاری با خصوصیت دوگانه‌ی خویش (دفع و جذب)، به موازات برخورد گشایش ناپذیر به پیش می‌رود. در این‌جا می‌توانیم تعریف ثانویه‌یی هم از گروتسک داشته باشیم، گروتسک یعنی نابهنجاری دو چهره[1].

گروتسک طنزی و گروتسک تفریحی[2]

بارها گروتسک را به انواع مختلف تقسیم کرده‌اند، به ویژه گروتسک طنزی را از گروتسک تفریحی صرف و بی‌هدف و یا گروتسک تزیینی و مصنوع جدا کرده‌اند. سئوالی که در این‌جا پیش می‌آید آن است که هدف و منظور از گروتسک چیست؟ واضح است که بین کاربرد گروتسک، تنها به عنوان سلاح و

---

1. ambivalently abnormality
2. satiric and playful grotesque

وسیله‌یی در خدمت طنز و کاربرد آن در تزیینات فانتزی (به شکل گروتسک‌های اولیه که در سال ۱۵۰۰ پیدا شد)، دامنه‌ی تغییر و گستره‌ی عملکرد وسیعی وجود دارد تا به آن‌جا که گروتسک می‌تواند در نقش‌های گوناگونی ظاهر شود. علاوه بر این، همیشه نمی‌توان به راحتی انگیزه‌ی اولیه‌ی آفرینش یک قطعه‌ی گروتسک را تعیین کرد. مثلاً در قطعه‌ی بالا از کتاب همفری کلینکر، آیا گروتسک تنها به مسخره و انتقاد از این دکتر و همقطارانش می‌پردازد یا مطلب دیگری هم دستگیرمان می‌شود؟ آیا تنها علاقه‌ی شخصی هنرمند به مسخرگی یا انزجار است که گروتسک را به وجود می‌آورد؟ از طرفی آیا قطعه‌ی زیر از شعرِ کالیبان خطاب به ستبوس[1] اثر براونینگ ــ که بحث آن را به عنوان نمونه‌یی از گروتسک نقل می‌کند ــ، فقط جولان ذهن است برای خلق زشتی‌های مضحک یا (اگر تمامی شعر در نظر گرفته شود) دورنمایی از انسان و طبیعت رنجور و بلادیده است؟

در گرمای مطبوع روز
روی شکم
بر لجنِ مَشت گودال
دراز می کشد
با دو آرنج دور از هم
و ستون مشت‌های بسته
زیر چانه
مادام که بر خنکای گل و لای
پا می کوبد

---

1. R. Browning, *Caliban upon Setebos*

و حس خَزِش حشراتی بر مهره‌های پشتش
به خلجانی
به خنده‌اش می‌افکند
و مادام که بر فراز سرش
منگوله‌ی گل‌های داوودی
چشمان غاری را
ابرو می‌شود
و پایین‌تر نخزیده
ریش و مویش را
به بازی می گیرد
و گاه که
گلی
با زنبور درونش
فرو می‌افتد
و گاه که
میوه‌یی قاپیده را
پر صدا گاز می‌زند...[1]

در مورد قطعه‌ی بالا این سئوال مطرح است که آیا این مطلب اصلاً گروتسک است یا نه؟ با معیار و میزانی که ما از گروتسک در دست داریم. جای شک و تردید بسیار است. وقتی می‌بینیم بجت و عده‌یی از ناقدین هم‌عصر او، آن چیزی را گروتسک می‌خوانند که در حقیقت فقط مطلبی‌فراشگفت[1] و عامیانه و زمخت است، این شک و تردید بیش از پیش تقویت می‌شود.

---

1. bizarre

در مورد ماهیت اغراقی و افراطی گروتسک لازم است نکته‌یی بیان شود. مدت‌هاست ناقدان بر این جنبه‌ی گروتسک شرح نوشته‌اند. بعضی‌ها مذمت کرده‌اند (به خصوص کلاسیک گرایان که گروتسک ارزش‌های معیاریشان مثل تناسب و فخامت رابی‌ارزش می کرد) و بعضی آشکارا علاقه نشان داده‌اند (به ویژه هوگو، چسترتن و بختین[1]). همین اغراق و افراط است که گروتسک را از مقوله‌های مشابهی نظیر فراشگفت جدا می کند. واضح است که این جنبه‌ی گروتسک در قوت تاثیر آن نقش مهمی بازی می کند. در ضمن باید توجه داشت که این اغراق و افراط هم در محتوا هست و هم در شکل، یعنی هم خود مطلب فی‌نفسه اغراق آمیز است و هم نحوه‌ی عرضه‌ی آن مبالغه آمیز است.

---

1. M. Bakhtin

گرونسک: اصطلاح‌ها و سبک‌های مشابه

گفتیم که گروتسک حاصل کشاکش تضادهای ناگشوده است. یکی از تضادها ناشی از نوعی مضحکه است و دیگری ناشی از نابهنجاریِ دو چهره. مورد اول تعریفی مجمل از الگوها و ساختارهای اساسی گروتسک است. ولی دومین مورد بیش‌تر درگیر محتوا و درون‌مایه‌ی گروتسک است. با این وجود، هر دو راه به یک مقصد می‌رسد. در این مرحله لازم است که گروتسک را در پرتو اصطلاح‌ها و مقوله‌های مشابه برانداز کنیم تا اولاً حد و مرز مشخص شود و ثانیاً بتوان تغییرها و نوسان‌هایی را که در طرح اصلی گروتسک پیش می‌آید، بررسی کنیم.

پوچی[1]

پوچی هم مانند گروتسک به علت کثرت استعمال نابجا، معانی مختلفی پیدا کرده است. هر دو کلمه را اغلب به معنای مسخره و نامتعادل و احمقانه به کار برده‌اند. اگر بگوییم که پوچ دقیقاً به

---

1. absurd

معنای نامعقول و غیرمنطقی است، پس معلوم می‌شود که همیشه هم با گروتسک هم معنا نیست. مشکل از زمان کامو[1] آغاز شد. پس از کامو، این اصطلاح معناها و کاربردهای مختلف پیدا کرد. مخصوصاً عبارت تئاتر پوچی بیش از پیش بر وسعت معنای این کلمه افزود. هینچْلیف[2] (در مبحث پوچی از سری کتابهای نقد ادبی، که کتاب حاضر نیز از همان سری است) در این موضوع موشکافی می‌کند و به جزییات امر می‌پردازد. در این‌جا در می‌یابیم که کاربرد جدید پوچی در متن ادبی (به ویژه در نمایشنامه) آن را به گروتسک بسیار نزدیک می‌کند، به طوری که، تئاتر پوچی را می‌توان خیلی راحت تئاتر گروتسک نامید. مطمئناً می‌توان نمایشنامه‌های بکت، یونسکو، آداموف[3]، ژنه، پینتر و مانند آن‌ها را گنجینه‌یی از ادبیات گروتسک دانست. در توصیف اشخاصی چون لاکی و پوزو در نمایشنامه‌ی در انتظار گودو[4]، خطیب در نمایشنامه‌ی صندلی‌ها[5] ی یونسکو و مادام در کلفت‌ها[6] ی ژنه یا در توصیف صحنه‌هایی چون ظهور نگ و نل از سطل زباله در آخر بازی[7] بکت یا واقعه‌ی شستشوی مغزی در صحنه‌ی دوم نمایشنامه‌ی جشن تولد[8] پینتر، مشکل بتوان تصمیم گرفت که باید اصطلاح گروتسک را به کار برد یا اصطلاح پوچ را. در صحنه‌ی دوم نمایشنامه‌ی جشن تولد

---

1. A. Camus
2. A.P. Hinchliffe
3. Adamov
4. S. Beckett, *Waiting for Godot*
5. E. Ionesco, *The Chairs*
6. J. Genet, *The Maids*
7. S. Beckett, *Endgame*
8. H. Pinter, *The Birthday Party*

، گلدبرگ و مک کان، ستنلی را استنطاق می کنند.

گلدبرگ: نیروی خارجی را قبول داری؟

ستنلی: چی؟

گلدبرگ: نیروی خارجی را قبول داری؟

مک کان: جواب بده!

گلدبرگ: نیروی خارجی که به خاطر تو مسئول است، که وجود تو را تحمل می کند، آن را قبول داری

ستنلی: دیر شد!

گلدبرگ: دیر شد! خیلی هم دیر شد! دفعه‌ی آخر کی نماز خوانده‌یی؟

مک کان: عرق کرده!

گلدبرگ: دفعه‌ی آخر کی نماز خوانده‌یی؟

مک کان: عرق کرده!

گلدبرگ: عدد ۸۴۶ ممکن است یا لازم؟

ستنلی: هیچکدام.

گلدبرگ: غلط است! عدد ۸۴۶ ممکن است یا لازم؟

ستنلی: هر دو.

گلدبرگ: غلط است! لازم است و ممکن نیست.

ستنلی: هردو.

گلدبرگ: غلط است! چرا فکر می کنید که عدد ۸۴۶ الزاماً ممکن است؟

ستنلی: باید باشد.

گلدبرگ: غلط است! چرا فکر می کنید که عدد ۸۴۶ الزاماً ممکن است؟

ستنلی: باید باشد.

گلدبرگ: غلط است! فقط الزاماً لازم است! امکان

بعد از الزام است. ممکن است، چون که لازم است، اما به هیچ وجه بدین دلیل که ممکن است، لازم نیست. امکان بعد از اثبات الزام قابل تصور است.

مک کان: صحیح است!

گلدبرگ: صحیح است؟ البته که صحیح است! ما صحیح می گوییم و تو غلط، وبر، همه‌اش غلط!

مک کان: همه‌اش غلط!

گلدبرگ: ببین شهوترانی ترا به کجا کشانده‌است؟

مک کان: برایت گران تمام می‌شود.

گلدبرگ: بالاخره خودت را با نان خشک خفه می کنی؟

مک کان: تو نسل زن را فاسد می کنی.

گلدبرگ: چرا اجاره را نمی‌دهی؟

مک کان: مادر به خطا!

گلدبرگ: چرا دماغت را می گیری؟

مک کان: من حقم را می‌خواهم!

گلدبرگ: شغلت چیست؟

مک کان: ایرلند چطور؟

گلدبرگ: شغلت چیست؟

ستنلی: پیانو می‌زنم.

گلدبرگ: با چند انگشت؟

ستنلی: بی دست!

گلدبرگ: جامعه راهت نمی‌دهد، حتی یک جامعه‌ی در حال توسعه.

مک کان: تو خائن به لباسی!

گلدبرگ: پیژاما چی می‌پوشی؟

ستنلی: هیچی.

گلدبرگ: تو قنداقت را هم شپشی می کردی!
مک کان: الحاد تزکیون چطور؟
گلدبرگ: چه کسی دریچه را تو ملبورن آب داد؟
مک کان: الیور پلانکت عاقبت به خیر چطور؟
گلدبرگ: حرف بزن وبر. چرا جوجه از جاده رد شد؟
ستنلی: می خواست... می خواست... می خواست...
مک کان: نمی داند!
گلدبرگ: چرا جوجه از جاده رد شد؟

در مورد صحنه‌هایی چون صحنه‌ی بالا، انتخاب یکی از دو اصطلاح گروتسک و پوچ انتخاب صحیح و درستی نیست، زیرا دلیلی در دست نداریم که این مطلب پوچ (به معنای معمول آن) و در عین حال گروتسک نباشد. البته این دو با هم فرق اساسی دارند. می‌دانیم که گروتسک را می‌توان در الگو و طرح مشخصی به قالب در آورد، اما شکل خاص و ویژگی ساختاری معینی برای پوچی متصور نیست و تنها می‌توان آن را به صورت محتوا دریافت، به صورت یک کیفیت، یک احساس، یک جوّ، یک نگرش یا یک نوع جهان بینی. نحوه‌ی ارائه‌ی آن متعدد و متنوع است، پوچی را می‌توان از طریق طنز، مباحثه‌های فلسفی یا از طریق خود گروتسک بیان داشت. درباره‌ی این امکان آخر باید گفت که تجسم مداوم و پایداری از گروتسک یا تجسم گروتسک در مقیاسی عظیم می‌تواند به تصور پوچی عالمگیر منجر شود.

فراشگفت

فرق بین گروتسک و فراشگفت عمدتاً مربوط به درجه‌ی شدت و

ضعف است. گروتسک، افراطی‌تر و معمولاً خصمانه‌تر است و به قول کیزر، خطرناک‌تر است. فراشگفت می‌تواند به معنای خیلی عجیب و غریب باشد، ولی بدون کیفیت ناراحت‌کننده و عذاب دهنده‌ی گروتسک. دوباره این‌جا با مسئله‌ی سلیقه‌ی شخصی روبرو می‌شویم. ممکن است از نظر کسی، مطلبی، گروتسک و به عقیده‌ی دیگری فراشگفت باشد. پس درجه‌ی شدت و ضعف را می‌توان در بیان فرق بین گروتسک و فراشگفت به عنوان یک اصل معتبر و مسلم پذیرفت، گفته‌ی کیزر در این مورد پذیرفتنی است. در شعر زیر از رابرت گریوز[1] به زحمت می‌توان چیز عذاب دهنده و ناراحت کننده‌یی پیدا کرد:

دکتر نیومن
با آن عینک پنسی خمیده‌اش
در وین و شیکاگو
درس خوانده بود.
تنهاراحتی‌اش
شطرنج بود
و دکتر نیومن
همچنان بی‌خیال چهره‌ی کریه
تمدن دموکراتیک اشرافی بود
درب مخفی خانه‌اش،
ورای پوستری در ایستگاه مترو بود
ــحدوداً نیمه راه پله برقیــ
هر آشغال و پا اندازی

---

1. Robert Graves

هر بی‌وجود و عیاشی
بی اذن دخول
به داخل خانه می‌خزید
هل می‌خورد و
میان سوهان‌های چارگوش و صندلی‌های پایه فولادی
چمباتمه می‌زد
او
یک بار در سالن فیلارمونیک
دیده شد که از واکنش‌های دو بیمار
که جنون موسیقی آلمانی داشتند
یادداشت برمی‌داشت
یادش آمد
که در جیب بغل
قوطی لوزینه‌یی دارد
با طیب خاطر
دست به جیب برد
و یک بچه جن سیاه نیم وجبی
با گوشی وارونه
بیرون کشید
که بستنی وانیلی لیس می‌زد
بعد
دوباره آن را با اندکی اخم
در جیب گذاشت.

به نظر من اکثریت مردم قطعه‌ی بالا را بیش‌تر فراشگفت می‌دانند تا گروتسک. اما برای این که نشان دهم چگونه یک مطلب واحد از نظر کسی گروتسک است و از نظر دیگری فراگشت، باید بگویم که این شعر یکی از شش شعری است که گریوز ذیل عنوان گروتسک قرار می‌دهد. یادآوری می کنم که کشف حد فاصل این دو به آسانی میسر نیست. می‌توان در این زمینه آثار متعددی را نام برد که در آن‌ها برای چند لحظه‌یی فراگشت به گروتسک بدل می‌شود. این جریان را به زبان تکنیک ادبی به این صورت می‌توان بیان داشت: چیزی که خیلی عجیب و شاید هم مسخره باشد، چنان راه افراط می‌پیماید و چنان نابهنجار می‌شود که خنده‌ی ما، در نیمه راه، از عجیب و مسخره بودن موضوع، با انزجار ودلهره همراه می‌شود یا این که صحنه‌یی یا شخصیتی که به طور مضحکی روال دیوانه بازی دارد، ناگهان مسئله را جدی می کند و ما نمی‌دانیم بخندیم یا بترسیم. این پدیده را در نمونه‌یی از کتاب سترن به نام تریسترام شاندی[1] می‌توان ملاحظه کرد.

> این امبروز پاروئز، جراح و دماغ‌ساز مهم فرانسیس نهم، پادشاه فرانسه بود و نزد او و دو تا پادشاه قبلی (یا دوتای بعدی؟ درست نمی‌دانم) اعتبار فراوان داشت و صرف‌نظر از اشتباهی که در واقعه‌ی دماغ‌های خانواده‌ی تالیکوتیوس و روش نصب دماغ‌های این خانواده مرتکب شد، در نظر تمامی پزشکان آن زمان در امر دماغ کاری از همه‌ی آن‌هایی که دستی در دماغ داشتند، برتر بود.
>
> حالِ امبروز پاروئز پدرم را متقاعد ساخت که علت

---

1. Sterne, *Tristram Shandy*, Every man editioln, London, 1956, pp.169–170

اساسی جلب توجه جهانیان که بر سر آن پرگینتز و اسکوردروس این همه دانش و اعضای ظریف هدر دادند، نه این بود و نه آن، بلکه درازی و خوبی دماغ به نرمی و شل و ولی پستان دایه بستگی دارد، همان‌طور که پهنی و کوتاهی دماغ‌های نوع پست‌تر هم به سفتی و فنری بودن همین عضو تغذیه در دایه‌های جوان و سرحال مربوط است، صفتی که هرچند به نفع بانوست، طفل را خانه خراب می‌کند، یعنی دماغش را آن قدر پهن و توسری خورده و بی‌نوک و بل‌مآل یخزده می‌کند که هیچ‌گاه نمی‌تواند گرد زنان بگردد. در حالی که نرمی و شل و ولی پستان دایه یا مادر، هنگامی که دماغ در آن فرو رود، مثل این‌که در کره فراوان فرو رفته باشد، دماغ را راحتی می‌بخشد، غذا می‌دهد، چاق می‌کند، سرزنده می‌کند، احیا می‌کند و باعث رشد روز افزون آن می‌شود.

دو مطلب درباره‌ی پاروئز ناگفته ماند، یکی این‌که او تمام این مطالب را در کمال پاکی و عفت کلام توضیح می‌دهد و اثبات می‌کند، که بدین خاطر اجرش ماجور و روحش قرین آرامش باد...

مطلبی که صرفاً یک نظریه‌ی عجیب و غریب و مجنونانه پیرامون شکل و اندازه‌ی بینی است، با ذکر این نکته که تشبیه فرود بینی طفل در پستان به فرود در کره‌ی فراوان، کمی ناخوش‌آیند و ناراحت کننده است. اغراق است اگر بگوییم همچو تصویری شیطان صفتی و دیو سیرتی است، اما نمی‌توان از همجواری و تداخل یک چیز جاندار با یک چیز بیجان ــ پستان زن و کره و گذشته از این از رابطه‌ی شیر و کره ــ به سادگی گذشت. اما این احساس ناخوش‌آیند، بی دوام است و پیش از این که صحنه کاملاً

گروتسک شود ــ کاری که بی شک به سادگی از عهده‌ی سترن بر می آمد ــ، وی دوباره به سبک خیال‌پردازانه‌ی خود رو می آورد و اطمینان می‌دهد که پاروئز، تئوری خود را «در کمال پاکی و عفت کلام» بیان می کند.

دو مطلب دیگر ناگفته ماند. یکی این که هر نویسنده‌یی که حوزه‌ی طبیعی فعالیتش، دنیای تخیلات و اوهام غیرمعمول و دور از عقل باشد، ناگزیر گهگاه در دام گروتسک اسیر می‌شود (دیدرو نویسنده‌یی است که فوراً به ذهن می‌آید: شخصیت‌های دو کتاب برادر زاده‌ی رامو[1] و ژاک دهری[2] کارهای بس عجیبی انجام می‌دهند و گهگاه نیز کاملا گروتسک می‌شوند). یک بار دیگر تکرار می کنیم که حد فاصل بین گروتسک و دیگر نحوه‌های بیان کاملا روشن نیست و به طرز تلقی و سلیقه‌ی خواننده بستگی دارد. هستند کسانی که کل این آثار سترن و دیدرو را گروتسک می‌دانند و نه بعضی از قطعات آن‌ها را[3]. دوم این که، اختلاط جان‌دار با بی‌جان که در بالا ذکر آن رفت یادآور خصوصیت مهمی است که ویتروویوس در گروتسک‌های اولیه شرح داد و مورد تقلید نقاشان دوره‌ی رنسانس نیز قرار گرفت: در هم پیچیدن گیاه و حیوان و انسان و شکل‌های معماری است به طوری که مثلاً یک پایه‌ی سنگی به شکل تنه‌ی انسان است، انسانی که به جای دست، گیاهان پیچکی و به جای سر، کله‌ی حیوان دارد. چنین مخلوطی همچنین یادآور تئوری‌هایی است در بیان کمدی. مثلاً در خنده‌ی هانری برگسون[3]، سعی بر این است که سرچشمه‌ی

---

1. Diderot, *Le neveu de Rameau*
2. Id, *Jacque le Fataliste*
3. Henri Bergson, *Le Rire.*

خنده در حوزه‌ی درک موجودات زنده (به خصوص انسان) با این تصور که بی‌جان‌اند و در اشیا با این تصور که جان دارند، محل‌یابی شود. تعریفی که برگسون از کمدی دارد، تعریفی محدود و یک جانبه است. اما کیزر به هدف نزدیک‌تر می‌شود، زیرا این نوع اغتشاش را یکی از تکنیک‌های اصلی گروتسک می‌داند و در این مورد عروسک خیمه شب بازی را مثال می‌زند. به راستی که عروسک خیمه شب بازی و آدم آهنی و از این قبیل اشیاء گروتسک را در خود پنهان دارند. شبه انسان زنده‌یی که در حقیقت شیئی بی‌جان است، این قدرت را دارد که در عین مضحک بودن، وحشت‌آور نیز باشد: مضحک است زیرا نزدیکی و شباهتی ناقص با شکل و رفتار آدمی دارد، وحشت‌آور است شاید بدین جهت که از قدیم‌الایام، ترسی عمیق از اشیاء انسان نما و جان یافته در دل انسان رخنه کرده است. عکس این نیز صادق است: انسانی که به شمایل عروسک یا آدم آهنی در آید، گروتسک می‌شود. بله شاید مضحک باشد ولی در عین حال به طریقی ناآشنا و عجیب باعث ترس و عذاب نیز می‌شود.[1] این گفته در توصیف بدن مردگان نیز صادق است. اگر بگوییم جنازه به شکل گروتسکی افتاده بود، بدین معناست که جنازه به وضعی قرار داشت که فقط در مورد عروسک خیمه شب بازی قابل تصور است: با سر و اعضایی در وضعیت‌های غیرطبیعی و غیرمعمول.

مرگینگی[1]

از آنچه تاکنون گفته شد، پیداست که گروتسک و مرگینگی وجوه

---

1. macabre

اشتراک زیادی با هم دارند. مثلاً در توصیف صحنه‌ی مرگ، در داستان طبل حلبیِ گونتر گراس[1]، بسیار مشکل بتوان بین گروتسک و مرگینگی انتخاب صحیح کرد. قهرمان کوتوله‌ی داستان، اوسکار و والدینش در زیرزمین خانه‌یی به محاصره‌ی روس‌ها در آمده‌اند. اوسکار نشان حزب نازی را به پدرش می‌دهد. نشان از نوعی است که با سوزن به لباس وصل می‌شود:

به هر حال گرفت. از شرش خلاص شدم. از این که نشان حزب نازی را بین انگشتان خود داشت، ترس کم کم سراپایش را فرا گرفت. راحت شده بودم و اصلاً نمی‌خواستم بدانم که با نشان چه خواهد کرد. [پیش از آن ذهن اوسکار را حرکت شپش‌ها به خود مشغول کرده بود. پس سعی کرد حواسش را روی مورچه‌ها تمرکز دهد، ولی بالاخره حرکت سریع دست ماتزرات را دید.] درست به خاطر ندارم که در آن لحظه چه احساسی داشتم، فقط باید بگویم که اگر این لوزی کوچک رنگی را همان‌طور در دست نگه می‌داشت، بسی عاقل‌تر می‌بود.

به هر حال در نهایت یاس و استیصال مصمم بود که از شر آن خلاص شود ولی علی‌رغم سلیقه‌یی که در آشپزی و چیدن اشیاء ویترین از خود نشان می‌داد، مخفیگاهی بهتر از دهان خود نیافت.

یک حرکت ساده چقدر می‌تواند مهم باشد! این حرکت کوچک از دست تا دهان، دو روس را که با خیال راحت در دو طرف ماریا نشسته بودند، سراسیمه کرد و از روی تخت پراند. مسلسل‌هایشان را در شکم ماتزارت فشردند. برای همه کاملاً روشن بود که ماتزرات سعی

---

1. G. Grass, *The Tin Drum*

دارد چیزی را ببلعد. ای کاش قبلاً با یک حرکت ماهرانه‌ی انگشت، سوزن نشان را بسته بود. خناق گرفت، صورتش کبود شد، چشم‌هایش از کاسه بیرون زد، به سرفه افتاد، گریه کرد، خنده کرد و تمام این‌ها باعث شد که نتواند دست‌ها را به نشانه‌ی تسلیم بالا بگیرد. اما روس‌ها ول کن نبودند. سرش داد کشیدند، می‌خواستند کف دستش را ببینند ــ که البته به گلویش چسبیده بود. حتی نمی‌توانست درست سرفه کند. به رقص افتاد، پایکوبی کرد و دست افشاند و یک قوطی کنسرو آبگوشت لایپتسیگی را از روی قفسه پراند. کلموک که تا آن لحظه با آرامش شاهد ماجرا بود، با کمال دقت مرا زمین گذاشت، دست به عقب خود برد و چیزی را به حالت اغما در آورد و از کمر شلیک کرد و پیش از این که خفقان ماتزرات به پایان رسد، یک خشاب کامل به پایان رسید.

چندین عامل باعث شده است که قطعه‌ی بالا ــ و قطعه‌های دیگری از این داستان ــ نتواند صرفاً وحشتناک باشد (اما در عوض، این عوامل بر شومی این صحنه‌ها افزوده‌اند!). غیر از بلعیدن نشان حزب نازی که طعنه‌آمیز است (در ارتباط با این گفته که «مدارک را بلعید»، و «از خجالت خفه‌خون گرفت») بارها سعی شده که عامل مضحکه به نمایش گذاشته شود، مضحکه‌یی که با وحشتناکی صحنه‌ی مزبور کاملاً در تضاد است. مثلاً آمده است: «علی‌رغم سلیقه‌یی که در آشپزی و چیدن اشیاء ویترین از خود نشان داده بود». و مخصوصاً این جمله: «به رقص افتاد، پایکوبی کرد و دست افشاند و یک قوطی کنسرو آبگوشت لایپتسیگی را از روی قفسه پراند».

آیا این بیش‌تر مرگینگی است یا گروتسک؟ می‌توان گفت که هر دو آن‌هاست و اگر تعریف مرگینگی، وحشت آمیخته با مضحکه باشد، پس مرگینگی در اندازه‌های کوچک‌تر، نوعی گروتسک است. مرگینگی، اگر بخواهیم دقیق بیان کرده باشیم، به معنای مرگ مداری است و دیرزمانی نیست که معنای جدید و ضمنیِ مخوف ولی مسخره را پیدا کرده است (در کاربرد عبارت‌هایی مانند هزل مرگینه یا جوک مرگینه). البته باید گفت که جنبه‌ی دهشت‌زایی و خوف‌انگیزی مرگینگی بر جنبه‌ی هزل و مضحکه‌ی آن می‌چربد. حضور مضحکه در مرگینگی کیفیتی گیج کننده نیست، بلکه به منظور تشدید و عمق بخشیدن به خوف و انزجار است. بدین معنا که این لعاب مضحکه‌ی عجیب، حساسیت و قدرت گیرندگی ما را در دریافت خوف و انزجار افزایش می‌بخشد. در حالی که خوف و انزجار خالص و طولانی باعث یکنواختی و ملال انگیزی می‌شود و در نتیجه واکنش و پاسخ خواننده محکم و جاندار نمی‌شود. خلاصه کنیم، به نظر می‌رسد که مرگینگی آمیختگی تعادل یافته‌ی میان دو تضاد را، که صفت ویژه‌ی گروتسک است، فاقد است. آیا این گفته مته به خشخاش گذاشتن نیست؟ در این‌صورت تکلیف ما، مثلاً با صحنه‌ی طولانی قتل در پایان داستان لولیتا ی ناباکوف[1] چیست؟

کاریکاتور

گروتسک همواره قویاً با کاریکاتور همگام بوده‌است. حتی نظریه‌پردازانی که درهم ریختگی ساده و تحریف جزیی از حقیقت را پایه

---

1. Nabakov, *Lolita*.

و اساس اصلی گروتسک می‌دانند، کاریکاتور و گروتسک را در یک ردیف قرار می‌دهند. در تعریف کاریکاتور می‌توان به اختصار گفت که کاریکاتور یعنی اغراق‌آمیز جلوه دادن خصوصیت‌هایی معین و مشخص به وجهی مسخره. فرق عمده‌یی که گروتسک با کاریکاتور دارد این است که در کاریکاتور عوامل متضاد و ناهمگون به هم در نمی‌آمیزند و احساس تجاوز عناصر ناجور در قلمرو یکدیگر وجود ندارد. این فرق را می‌توان به وضوح در نوع واکنش فرد مشاهده کرد. ما به این دلیل به یک کاریکاتور می‌خندیم که می‌بینیم شخصیتی مشهور یا تیپی به‌خصوص به طریقی مضحک چهره عوض کرده است و این باعث تفریح خاطر ما می‌شود. در مورد خصوصیت یا کیفیت معینی اغراق شده و این اغراق تا مرز نابهنجاری کشانیده شده است. خنده در کاریکاتور نوعی واکنش مستقیم و غیر پیچیده نسبت به عملکردی مستقیم و غیر پیچیده با هدف مشخص است[1]. در حالی که در گروتسک واکنش اساساً متشتت و مسئله‌ساز است. فقط در یک مورد، مشکل بتوان بین کاریکاتور و گروتسک فرق گذاشت و آن هنگامی است که اغراق در کاریکاتور به سر حد افراط برسد یا هنگامی که توسعه‌ی اغراق برای تبیین کاریکاتور باشد (که البته معمولاً این بحث راه به جایی نمی‌برد و مسئله همچنان ناگشوده می‌ماند). فرض کنیم تصویری از ژنرال دوگل[1] داریم که در آن بینی او بیش از اندازه‌ی معمولی‌اش بزرگ ترسیم شده باشد. این کاریکاتور است. اما اگر این بینی آنقدر بزرگ باشد که بقیه‌ی صورت را تحت سیطره در آورد، تابع خود کند، (و مثلاً، خدا را

---

1. General de Gaulle

به شما و شما را به دست بچه بسپارد یا دم سگ را بجنباند[1]) این دیگر صرفاً کاریکاتور نیست، بلکه کاریکاتور گروتسک است. در این حال، نسبت صورت به بینی نه تنها معکوس شده بلکه بینی به تنهایی کیفیت و وجودی مستقل و مجزا برای خود یافته است. به عبارت دیگر باید گفت که کاریکاتور برای خود معیار و میزانی دارد و آن حد معینی است از نابهنجاری. وقتی کاریکاتور از این حد بگذرد دیگر تنها باعث بهجت خاطر نیست، بلکه احساس انزجار و وحشت را هم در وجود ما می‌دواند، زیرا به مرز و قلمرو اهریمن و شیطان نزدیک می‌شود. تعداد زیادی از کاریکاتورهای دومیه[2]، گرانْویل[3] و جورج گروس[4] از این نوع‌اند.

درجه‌ی تحریف و اغراق که کاریکاتور را مضحک یا وحشتناک نمایش می‌دهد، نمی‌تواند، به ویژه در ادبیات، تنها عامل تعیین کننده باشد. ظاهراً نحوه‌ی عرضه‌ی شخص یا خصوصیت کاریکاتورشده نیز عامل مهمی به شمار می‌رود. عالیجناب اندرو آگیوچیکِ ساخته‌ی ذهن شکسپیر فقط مضحک و مسخره است: از این ژیگولو ترس و انزجاری بر نمی‌خیزد. بر عکس مالْوُلیو با گروتسک جور در می‌آید (حداقل بعضی وقت‌ها) زیرا تنها آدم مسخره‌یی نیست، بلکه جرقه‌یی از شرارت نیز در او هست. کلیبرو پاره‌یی از شخصیت‌های داستان‌های دیکنز را که دارای خصوصیت‌های کاریکاتوری‌اند، کاملاً گروتسک می‌داند (وی آن‌ها را غیر عادی و حواس پرت می‌نامد). هر چند

---

1. the tail wagging the dog
2. Daumier
3. Grandville
4. George Grosz

می‌توان در برداشت کلیبرو از گروتسک تا حدی شک کرد ولی به راحتی می‌توان دید که بسیاری از شخصیت‌های دیکنز حداقل در بعضی مواقع گروتسک‌اند. کلیبرو از خانم کامپ، فاگین، اوریا هیپ، کویلپ، میکابر و تعدادی دیگر نام می برد. کسی را که اسم نمی‌برد خانم پاپچین در رمان دامبی و پسرش است. او خانم پاپچین را این گونه وصف می کند:

> خانم پاپچین مشهور پیرزن بدبخت و بداحوالی بود که قامتی خمیده داشت و صورتی که پر از خال‌های رنگی بود، درست مثل سنگ مرمر تجارتی. دماغش مثل قلاب خمیده بود، چشمان سرد و خاکستری‌اش چنان می‌نمود که گویی بر سندان چکش کاری شده است. چهل سال از زمانی که آقای پاپچین در معادن پرو مرده بود می گذشت، با این وجود یادگار سیاهپوش او همچنان عزادار بود. سیاهی لباسش چنان تاریک و دل‌مرده و عمیق بود که روشن‌ترین چراغ‌ها هم نمی‌توانست نوری به تنش بتاباند. حضورش برای فسردگی شمع‌های روشن کافی بود. چنان تند و بدخلق بود که آدم خیال می کرد در عملکرد ماشین آلات معادن پرو اشتباهی رخ داده‌است و به جای مواد معدنی، نشاط و مهربانی را از وجود این پیرزن مکیده و شیره‌ی جانش را خشکانده‌اند[1].

اگر قبول کنیم که تصویر خانم پاپچین یک کاریکاتور گروتسک است، پس سالن پذیرایی او نیز به طرز گروتسکی بایستی یادآور آشیان هیولا باشد.

طبیعتاً خانه‌یی نبود که بوی تازگی از آن به مشام

---

1. Ch. Dikens, *Domby and Son*Penguin. Harmondsworth, 1970, p. 160.

برسد. خانم پاپچین در پنجره‌ی سالن پذیرایی، که هیچ گاه گشوده نمی‌شد، کلکسیونی از گیاهان گلدانی داشت که طعم و بوی خاک را در سرتاسر ساختمان پراکنده بود. گرچه این گیاهان در نوع خود بی‌نظیر بودند، اما به طرز غیر قابل باوری خود را با آلاچیق خانم پاپچین سازگاری داده بودند. نیم دو جین نمونه‌های کاکتوس با رشته‌هایی به هم پیچیده، مثل مارهای مومینه وجود داشت. نوع دیگری از کاکتوس بود که چنگال‌های پهنی از آن بیرون زده بود، مثل خرچنگ سبز. چند نمونه پیچک بود که برگ‌هایی لزج و چسبناک داشت و گلدانی بی‌قرار از سقف آویزان بود که به نظر می‌رسید استفراغ کرده باشد. این گیاه با نوک نوارهای دراز و سبز خود کسانی را که زیرش می‌ایستادند قلقلک می‌داد و انسان را به یاد عنکبوت می‌انداخت ــ که البته مأوای خانم پاپچین از این حشره پر بود و در فصل زاد و ولد گوی سبقت را از ساکنان دیگر یعنی گوش‌خیزک‌ها می‌ربود[1].

دلقکانه

دلقکانه اغلب با گروتسک در یک رابطه‌ی دوجانبه و درونی درهم می‌آمیزد، به طوری که مشکل بتوان گفت که مورد در اصل دلقکانه است و از آن به عنوان سلاحی گروتسکی و آزاردهنده استفاده شده یا برعکس گروتسک به لباس دلقکانه در آمده است. وقتی دلقکانه به افراط می‌رسد و کشاکش بین متن تقلیدی و متن تقلید شده یا شکل و محتوای تقلید، تحمل ناپذیر می‌شود، دلقکانه‌ی گروتسک به وجود می‌آید ــ و ممکن است گروتسکِ به وجود آمده، هدف

1. Id, *Ibid.*

و منظور دلقکانه را مختل کند. به همین منوال، عناصر گروتسک هم اکثراً در ضمن دلقکانه به کار می‌روند، به ویژه وقتی مقصود نیش زدن خصمانه باشد. از طرفی دلقکانه عصای دست و سلاح برنده‌ی نویسنده‌ی گروتسک است. ولی باید در نظر داشت که رابطه‌ی بین این دو رابطه‌ی بین اصل و فرع است. دلقکانه در مواقع مخصوص به کار برده می‌شود تا یک تاثیر کلی گروتسکی به دست آید. شعرِ قصه‌ی سرباز مرده‌ی برتولت برشت[1]، نمونه‌ی خوبی از این رابطه‌ی دوجانبه میان دلقکانه و گروتسک است. این شعر به روال تصنیف سنتی است و حکایت اعجاب‌انگیز سربازی است در جنگ اول جهانی. سرباز کشته شده است اما چون قیصر آلمان به افراد بیش‌تری نیاز دارد، نبش قبر و به میان زندگان برگردانده می‌شود. یک راهبه‌ی پرستار از او پرستاری می‌کند و کشیشی برایش مراسم مذهبی به‌جا می‌آورد و دو کمک بهیار سرپا نگهش می‌دارند. امعا و احشا و بقایای متعفنش را در پرچم آلمان می‌پیچند (یک کار گروتسک عالی) و در رژه‌ی با شکوهی، در میان هلهله و شادی مردم محل، رهسپار جبهه‌اش می‌کنند. شاید بهترین اصطلاح، برای بیان سبک این شعر، طنز گروتسک باشد، اما آنچه استخوانبندی تمام شعر را می‌سازد، دلقکانه است. بدین ترتیب، تصنیف سنتی، که بیش‌تر برای نقل حکایت‌های ماجراجویانه و هیجان‌آور به کار می‌آید، با محتوای وحشتناک و دردناک این شعر، در تقابل مسخره‌یی قرار می‌گیرد. در ضمن، اشاره‌های بی‌شمار دلقکانه که در عین حال گروتسک نیز هست این تقابل مسخره را تشدید می‌کند و به آن عمق بیش‌تری می‌بخشد.

---

1. Bertholt Brecht, *Legend of the Dead Soldier.*

تصنیف سنتی که بیش‌تر با مضمون‌های میهن‌پرستانه و حماسی سر و کار دارد با این عمل، لجن‌مال و خیلی نابه‌جا گروتسک می‌شود، مضافاً این که طنز بی‌رحمانه‌ی برشت از ماشین جنگ و میل روز افزونش به سیر کردن شکم توپ‌ها و تفنگ‌ها، با قطعات جاودانه‌ی گروتسکی که به کار می‌برد، درخشان‌تر جلوه‌گر می‌شود.

طنز[1]

بین گروتسک و طنز نیز یک رابطه‌ی دوجانبه، از همان نوعی که بین دلقکانه و گروتسک وجود داشت، برقرار است. هرگاه طنزنویس بخواهد، برای ایجاد حداکثر حس ریشخند و انزجار در خواننده یا تماشاچی، قربانی خود را به صورت گروتسک به نمایش در می‌آورد. از طرفی، یک متن گروتسک غالباً یک جریان فرعی طنز یا یک سری نکته‌های طنز در بر دارد، زیرا اگر به ماهیت خصمانه‌ی گروتسک درست بنگریم متوجه خواهیم شد که هدف گروتسک نیز برهم زدن، رنجاندن و دفع کردن است. اما آن عامل اساسی که گروتسک را از طنز متمایز می‌کند، آمیزش بین تضادها در عمل و تاثیر است. گروتسک برخلاف طنز نویسی، درست و غلط و راست و دروغ را معین نمی‌کند و به درس اخلاق نمی‌پردازد، بلکه سعی دارد آمیزه‌ی تفکیک‌ناپذیری از آن‌ها را ارائه دهد. طنز (طنز استاندارد در تعریف کلی) سعی دارد که دو نوع واکنش یا پاسخ از خواننده بیرون بکشد: او را بخنداند و عصبانی کند یا حس انزجاری در او تولید کند، ولی

---

1. satire

این‌ها را مجزا از هم می‌خواهد. گروتسک چنانچه به کرات گفتیم، میل دارد که خواننده را درگیر پاسخ‌ها و واکنش‌های مختلف کند و برایش گیجی و تشتت فکری به همراه آورد. معمولاً در طنز تغییر و تحولی، افت و خیزی یا حداقل نقطه‌ی تمایزی بین خرده‌گیری‌های سطحی و مسخره که خنده را سبب می‌شود و شرارت آشکار که باعث خشم می‌شود، به چشم می‌خورد. گروتسک نویس هر دو این‌ها را با هم عرضه می کند و سعی دارد واکنشی تولید کند که خنده و خشم در یک زمان و هم‌اندازه‌ی هم بروز کنند.

شاید درباره‌ی تفاوت گروتسک و طنز، حق مطلب ادا نشده باشد و توضیحات بالا روشنگری کافی در این مورد ارائه ندهد، اما این مطلب باید روشن باشد که طنز نویسی که از گروتسک بهره می گیرد، باید دقت کافی مبذول دارد. این خطر هست که نکات آموزشی مورد نظر او بر اثر تاثیر گیج کننده و عذاب‌آور گروتسک، برای خواننده مبهم و غیر قابل دسترس شود. گروتسک در این معنا، مقوله‌یی غیرعقلاتی است و در دریافت نکته‌های طنز هیچ‌گونه یاری و مساعدتی به ما نمی‌کند. اگر در یک طنز، گروتسک را طوری به کار ببریم که از خود طنز و هدف‌های آن قابل تمیز نباشد، ممکن است جهت فکری و توجه خواننده از اصل طنز به گروتسک که در این‌جا فرع است معطوف شود و وی را دچار تشتت فکر کند. هاینریش شنگانز امکان این حالت را که گروتسک یک متن را زیر نفوذ خود قرار دهد، بررسی می کند و در این بررسی بیش‌تر رابله مورد نظر اوست:

طنزنویسی که میل دارد اثرش رنگ و بویی از گروتسک داشته باشد، ابتدا به خاطر مقاصد طنزی دست

به اغراق می‌زند. اما ماهیت این طنز قوی و افراطی طوری است که به زودی تمامی مرزها را درهم می‌شکند.

نویسنده‌ی طنز گروتسکی کم‌کم مفتون ساخته‌ی خود می‌شود و به تدریج پا را از مرزهای طنز فراتر می‌گذارد. اغراقی که در ابتدا در اختیارش بود و آگاهانه از آن سود می‌جست، کم‌کم وحشی و لجام گسیخته می‌شود و چون رودی خروشان، بستر خود را زیر و رو می‌کند.[1]

برای درک صحیح از این روند تغییر حالت، به یک مثال طولانی‌تر احتیاج داریم. اما به همین بسنده کنیم که قطعه‌ی پیشین از داستان همفری کلینکر نمونه‌ی خوبی برای این انحراف از معیار است. خوانندگان آثار رابله بی‌شک صحنه‌های بی‌شماری را به یاد خواهند آورد که با طنز صریح و بی‌پرده شروع و به سرعت به بازی خشن و شرربازی بدل می‌شود ــ محسوس است که رابله با لذت تمام این پیچیدگیهای غیر معمول و شگفت آور را خلق می‌کند ــ و بالاخره کار به جایی می‌رسد که نقطه نظر اصلی خیلی زود از نظر محو می‌شود. قطعه‌ی ذیل از شعر سویفت ممکن است بتواند روشنی بخش قدرت گروتسک در فراگیر کردن خود و زیر فشار بردن طنز باشد.

فرشته‌ی زیبا و جوان به بستر می‌رود

برای کورینا

ــ غرور خیابان‌های شهر ــ

---

1. H. Schnegans, *Geschichte der grotesken Satire*, p. 248.
[ترجمه‌ی فلیپ تامپسن]

چشم انداز دوست داشتن
بیهوده نیست

باغ ملی
از وجود درخشان چنین دلبری پرسه زن
هیچ گاه
تا این اندازه
مفتخر نبوده است
هیچ لات هرزه‌یی بلندش نمی کند
و هیچ پستویی
قرضانه
شامش نمی‌دهد
شب از نیمه گذشته
به خانه باز می گردد
و برای رسیدن به اتاقکش
پله‌های چهار طبقه را در می‌نوردد
آن گاه
بر سه پایه‌یی می‌نشیند
و کلاه گیسش را بر می‌دارد
چشم شیشه‌یی‌اش را
از حدقه بیرون آورده
تمیز می کند
ابروی پوست موشی‌اش را
که هنرمندانه جاسازی شده است

ماهرانه
برداشته
و لای نمایشنامه‌یی می گذارد
پُر کننده‌ی گونه‌های فرورفته‌اش را
با دقت تمام
بیرون می کشد
بندی را می گشاید
و یک دست دندان کامل
از لثه‌های صورتی‌اش آزاد می‌شود
لثه‌های کهنه
تکیه گاه پستان‌های وارفته‌اش را
بیرون می کشد
و سینه‌ها فرو می‌ریزند
کورینا
این الاهه‌ی زیبایی
بسنده نمی‌کند
دست می‌برد
دلسوزانه
زخمهای سیفیلیسی‌اش را پاک می‌کند
و بر هر کدام مرهمی می‌نهد
... و پیش از آن که در بستر
آوار شود
سرخ و سفید چهره را
می‌زداید

و با کاغذی چرب
چین و چروک پیشانی را
برای فردایی دیگر
صاف می‌کند
و پیش از خواب
قرصی بزرگ می‌خورد

هنوز هم
برای کورینا ...[1]

افشاگری سویفت خیلی وحشیانه و بی‌رحمانه است. اشتیاقش به زخم کردن و ایجاد انزجار و به مسخره گرفتن آن‌قدر شدید است که به جای واکنش و پاسخ به نکات طنزی که موردنظر اوست، خواننده در دام گروتسک گرفتار می‌آید. بعد از اتمام شعر، آنچه در ذهن خواننده می‌ماند، آگاهی از ماهیت حقیقی دوشیزگان زیبارو نیست، بلکه تاثیر قوی جزییات گروتسکی است که به توصیف در آمده است. البته در این مورد که طنز به صورت ساده و روشنی ارائه شده است، دریافت پیام سویفت حداقل با اندکی تامل امکان پذیر است. اما در مواردی که طنز بغرنج و ظریف باشد و به راحتی درک نشود، گروتسک مسلط می‌شود و ذهن را از مسیر طنز به بیراهه می‌کشاند. در آثار رابله وضع بدین صورت است که طنز حقیقی و راستین جای خود را به قباحت گروتسک گونه‌یی می‌دهد. مثلاً در فصل سیزدهم از دفتر اول کتاب گارگانتوا و پانتاگروئل[1]، رابله سعی دارد یکی از مباحث جدی

---

1. Rabelais, *Gargantua and Pantagruel*

پزشکی درباره‌ی شیوه‌های شستشوی مقعد را به مسخره گیرد. اما با ابداع شیوه‌های شیطانی و در عین حال مضحک شستشو، متن را از حالت طنز خارج کند و به گروتسک نزدیک می‌کند. یا در فصل بیست و یک و بیست و دو از دفتر دوم همین کتاب نیز یک بانوی پاریسی را وصف می‌کند که پانورژ[1] دوروبرش می‌پلکد. رابله به ندرت عفاف (ظاهری) این بانو را مذمت می‌کند. وی ترجیح می‌دهد در پی موضوع مورد علاقه‌اش، یعنی قبیح‌گرایی و گروتسک باشد.

می‌توان چنین گفت که مفهوم طنز گروتسکی، بدان گونه که عده‌یی از ناقدان به کار می‌برند، چندان هم ساده و مشخص نیست. اگر در بحث بالا بر ماهیت بالقوه مخرب گروتسک تأکید بسیار شد، بدین خاطر بود که مشکلات کاربرد گروتسک را به عنوان یک سلاح در خدمت طنز بهتر بشناسیم و آن را با طنز اشتباه نکنیم، زیرا گروتسک در طنزنویسی فراوان به کار می‌رود. البته طنزنویسان زبردست ــ که سویفت خود سرآمد آنان است ــ با کاربرد گروتسک بیش‌ترین تاثیر را بر خواننده می‌گذارند، بی آن که ذره‌یی از قدرت طنزشان کاسته شود. در کتاب اولین وا[2] به اسم عزیز نمونه‌های بیشماری از گروتسکِ در خدمت طنز دیده می‌شود.[3] در صحنه‌ی زیر، قهرمان داستان شرکت ویسپرینگ گلیدز[3] رفته است تا «عزیز»ش را برای «خداحافظی» آماده کنند.

---

1. Panurge
2. Evelyn Waugh *The Loved One*
3. Whispering Glades

خب حالا ببینیم جعبه باید چگونه باشد.

به داخل نمایشگاه وارد شدند. انواع و اقسام تابوت‌ها را در آن‌جا به نمایش گذاشته بودند: بلبل هنوز در گوشه‌یی چه‌چه می‌زد.

درهای دو لنگه را برای آقایان عزیز بیش‌تر می‌پسندند. فقط بالاتنه در معرض دید قرار می‌گیرد.

ــدر معرض دید ؟!ــ

ــبله، در معرض دید منتظران[1] که برای خداحافظی، تشریف می‌آورند.ــ

ــولی ببینید، من فکر نمی‌کنم همچو کاری صلاح باشد، من او را دیده‌ام، اصلاً صورت ندارد، ملتفتید.ــ

ــاگر مشکل خاصی وجود دارد، لطفاً با آرایشگران ما در میان بگذارید. پیش از رفتن با یکی از آن‌ها تماس بگیرید. به کارشان واردند. ماه گذشته عزیزی داشتیم که غرق شده بود و یک ماه تمام در اقیانوس سرگردان بود، از روی ساعت مچی‌اش هویتش کشف شد. ولی خوب درستش کردیم،ــ

لحن زنک که تاکنون رسمی و مودبانه بود به طرز ناراحت کننده‌یی تغییر کرد:

ــبه طوری که عین شب دامادی‌ش شد. بچه‌ها بالا خوب به کارشون واردند اگر رو بمب اتم هم نشسته بود، باز هم درستش می‌کردند.ــ

ــعالی است.ــ

ــبله عالی است.ــ

و دوباره لحن کاسب‌کارانه‌اش برگشت، گویی صفحه‌ی گرامافون است. و چنین ادامه داد:

---

1. Waiting Ones Penquin. Harmondsworth, 1969. pp/39-40/

«عزیز چگونه لباسی داشته باشد؟ ما بخش خیاطی هم داریم. بعضی اوقات بعد از یک ناخوشی طولانی ممکن است که لباس مناسبی نداشته باشد، یا گاهی اوقات منتظران عقیده دارند که لباس شخصی عزیز حیف است. التفات می‌فرمایید که ما می‌توانیم عزیز را به طرز معقولی بیاراییم، زیرا لازم نیست لباس جعبه از جنس بادوام باشد: فقط بالاتنه در معرض دید است، فقط کت و جلیقه کافی است. رنگ تیره با گل‌ها مناسبت بیش‌تری خواهد داشت.»

وا در القا منظور طنزی خود موفق است (مسخره کردن و از طمطراق انداختن «نوع مرگ کالیفرنیایی» و تمام اصطلاح‌های کنایه‌آمیزی که در این مورد به کار می‌برند) و تاثیر مخربی هم به‌جای می‌گذارد، زیرا گروتسک را هم در نظر دارد. شرکت ویسپرینگ گلیدز با کارمندان و رسوم معمولش در یک زمان هم مضحک است و هم چندش‌آور. وا این دو جنبه را به سرحد کمال می‌رساند، اما نه به صورتی که به منظور و موضوع طنز وی لطمه‌یی وارد آید.

طعنه[1]

جنبه‌هایی چند از رابطه بین گروتسک و طعنه را تاکنون ذکر کرده‌ایم. طعنه نویس نیز، مثل طنز نویس، گاهی از گروتسک به عنوان وسیله‌یی در میان مقاصد کنایه‌آمیز خود سود می‌برد. او نیز باید، مانند طنزنویس گروتسک را با دقت و احتیاط به کار برد، زیرا ممکن است دوباره این فرع جای اصل را بگیرد و طعنه را در

---

1. Irony

حاشیه قرار دهد. طعنه در عمل و بازتاب عمل اصولاً جنبه‌یی عقلانی دارد، در حالی که گروتسک بیش‌تر با احساس سر و کار دارد. شاید این گفته حرف جالبی به نظر نرسد، اما اساساً صحیح است. تأثیر گروتسک به شکل یک ضربه‌ی ناگهانی است، ضربه‌یی گیج کننده که سر درگمی می‌آفریند و چند لحظه وقت لازم است که ذهن عملکرد عقلانی خود را از نو از سر گیرد. در مقابل، برای دریافت تأثیر طعنه، نویسنده باید موقعیتی فراهم آورد که خواننده بتواند، در یک زمینه‌ی عقلانی، تمایزها را مشخص و رابطه‌ها را برقرار کند. نویسنده‌ی گروتسک، در موارد افراطی، به عمد سعی می‌کند که در ارائه‌ی اهداف خود روشی غیرمنطقی و غیرعقلانی اتخاذ کند تا نشان دهد که آمیزه‌ی تجزیه ناپذیر و غیرقابل تحمل عوامل متضاد نه تنها یک حقیقت محض که عاملی سرنوشت ساز در زندگی است. طعنه‌نویس سعی می‌کند میان این عوامل متضاد روابطی هم پیدا کند. این روابط به طریقی است که با تجسس و تفحص خواننده چهره می‌نماید. به هر حال می‌دانیم که آنچه در طعنه باعث لذت فکر می‌شود همین ردیابی و کاوش است.

گفتن این موضوع ضروری است (به همان گونه که در مورد طنز ضروری بود) که خط کشی بین گروتسک و طعنه نامطمئن و متغیر است. پس می‌توانیم چیزی به نام طعنه‌ی گروتسک هم داشته باشیم. یک پیشنهاد کوچک سویفت از این نوع است. این اثر به طور کلی یک طنز است از مجرای طعنه و این چیز عجیبی نیست. اما این نوشته نوع به‌خصوصی از طعنه‌ی وحشیانه را دارد. این طعنه چنان وحشیانه و افراطی عرضه می‌شود که ناگزیر به مرز گروتسک می‌رسد. قسمتهایی از این اثر، اگر قایم به ذات و در حکم یک

واحد کامل فرض شود، بی شک گروتسک تمام عیار است. قسمت ابتدایی این اثر را دوباره نقل می‌کنیم. چگونگی توصیف این پیشنهاد، گروتسکی دیوصفتانه است:

(...) یکی از دوستان امریکایی بنده که شخص بسیار مطلعی است و در لندن زندگی می‌کند، مرا متقاعد ساخته است که کودک سالم و خوب تغذیه شده، در یک سالگی خوشمزه‌ترین، مغذی‌ترین و کامل‌ترین غذاهاست و خورشتی، سرخ کرده، کبابی و آب پزش معرکه است. من شک ندارم که قرمه و قلیه آن نیز به همان میزان عالی است.

تا این مرحله خواننده از طعنه‌ی سویفت لذت فکری برده است ولی در عین حال شرایط غیر انسانی حاکم بر ایرلند، از نظر اخلاقی او را رنجیده خاطر کرده است. با این وجود، این دو نوع واکنش با هم برخوردی پیدا نمی‌کنند. در طنز (این قطعه نیز در واقع طنزی از مجرای طعنه بود)، شخص از زبردستی و مهارتی که در امر افشاگری می‌بیند، لذت می‌برد و در عین حال از خباثت و پلشتی این افشاگری به خشم می‌آید، در حالی که هر دو این واکنش‌ها، بر خلاف گروتسک، با هم سازگاری دارند. نقش سویفت به عنوان یک متخصص اقتصاددان که از صمیم قلب می‌خواهد از طریق ارائه‌ی آمار و ارقام دقیق مشکل را حل کند، بسیار سرگرم‌کننده و تفریحی است، زیرا طرح‌های خالی از عاطفه را که در حل مشکلات تاسف‌انگیز انسانی ارائه می‌شوند، به مسخره می‌گیرد. او این‌جا معلم اخلاق است، زیرا غیرانسانی بودن و بی‌عاطفگی این طرح‌ها و طراحان آن‌ها را هویدا می‌سازد. اما هنگامی که این اقتصاد دان، آدمخواری را تا حد راه حل یک مشکل اقتصادی ارتقا

می‌بخشد و عزیز می‌دارد، ذهن ما با واکنش سومی روبه‌رو می‌شود. ذهن قبلاً از نیش حمله لذت برده و قلباً آن را تایید کرده است، اما در این مرحله احساس تازه‌یی پیدا می‌کند و آن حس انزجار و وحشت است. عامل اساسی در اینجا، ناچار عنصر اغراق و افراط گرایی ناگهانی است اگر چه می‌دانیم که «من» در این اثر، یک شخص خیالی و فرضی است و سویفت فقط به طعنه سخن می‌گوید، ولی صرفاً دیوسیرتی پیشنهاد آدمخواری کافی است که اشمئزاز و وحشت خاطر ما را فراهم کند، به طوری که تا مدتی نمی‌دانیم تکلیف ما با این پیشنهاد چیست و نوع واکنش برای خود ما نیز مبهم و گنگ است. احتمال بسیار دارد که آگاهی‌مان از این «منِ» نوعی و طعنه آمیز در این لحظه محو یا فراموش شود و به نحوی واکنش نشان دهیم که گویی این پیشنهاد با این درجه از درندهِ خویی و با این راحتی و سهولتی که ارائه می‌شود، کاملاً جدی است. با این کار یک تأثیر عمیق احساسی خلق می‌شود که با واکنش معمول و متعارفی که نسبت به طعنه در خواننده انتظار بروزش می‌رود، کاملاً در تضاد است. منظور سویفت نیز همین است. این پیشنهاد به خاطر این است که خواننده را تکان دهد، متوحش و منزجر کند تا نپندارد که مزاح و شوخی در کار است. البته این شگرد سویفت است. طعنه و طنز را چنان می‌پیچد که خندهٔ تماشاچی کم‌کم با اضطراب و ناراحتی عجین می‌شود. همین که میزان اغراق و افراط از حد معینی گذشت، یکباره در مقابل خود طعنه‌یی می‌یابیم که به گروتسک بدل شده است. اما در طول متن مرتباً ماهیت طعنه آمیز اثر گوش‌زد می‌شود تا از عنان گسیختگی گروتسک، که به گفته‌ی کیزر اصل مطلب را لوث می‌کند،

جلوگیری شود. در این معنا یک پیشنهاد کوچک نمونهٔ خوبی از گروتسکی است که در قالب طنز-طعنه به کار رفته است. در میان ضربه‌هایی که سویفت مشت‌زن وارد می‌کند، گروتسک مشتی است به شکم.

در این اثر، سویفت فقط یک نوع از طعنه را به کار گرفته است: ولی طعنه‌ی به کار رفته از نوعی است که با گروتسک مشابهت نزدیک دارد. غیر از این، آن نوع از طعنه آسان به هیئت گروتسک در می‌آید که معمولاً جهان شمول و همگانی است. جهان بینی و بینشی که براساس طعنه‌ی مداوم[1] باشد (ب به الف طعنه می‌زند، پ به ب، ت به) و یا بر پایه‌ی طعنه‌ی مشترک[2] در یک مقیاس عظیم استوار باشد (ب به الف طعنه می‌زند، ولی طعنهٔ پ قضیه را واژگون می‌کند)، به ناچار متضمن پوچی و گروتسکی فراگیر است. در این سطح از فراگیری، تمایز طعنه، گروتسک و پوچی از همدیگر موشکافی است و فایده‌یی در بر نخواهد داشت و مانند این است که بخواهیم جنبه‌های مختلف هرج و مرج را از هم تمیز دهیم.

مضحکه[3]

در مورد رابطه‌ی بین گروتسک و مضحکه بحث و جدل فراوان صورت گرفته است. به طوری که قبلاً گفتیم، نویسندگان معاصری که درباره‌ی گروتسک مطلب نوشته‌اند، همگی بر این عقیده‌اند که عامل خنده در گروتسک جنبه‌ی ضروری و اساسی دارد. کلی‌برو

---

1. infinite irony
2. mutual irony
3. the comic

یک مورد استثناست، ولی از آن‌جا که وی مطلب را در سطوح مختلف آن از دیدگاه یونگ[1] بررسی می‌کند، مشکل بتوان نظرش را در مورد مضحکه به یقین دریافت. کیزر نیز سعی می‌کند با این مسئله روبه‌رو نشود، اما سرانجام چنین به نظر می‌رسد که وجود لازم مضحکه را در گروتسک پذیرا شده است. در این تحقیق همواره نظرم این بوده است که عامل خنده تقریباً همیشه در یک مطلب گروتسک وجود دارد (اگر چه ممکن است در بعضی موارد مبهم باشد یا بعد از اندکی تأمل و تعمق به کلی انکار شود) و این با سرگذشت تاریخی و تکامل این اصطلاح همخوانی دارد و با تعریف منتقدان و کاربرد روزانه و غیر تخصصی مردم از این اصطلاح منطبق است. وقتی با متن و اصطلاح‌های هنری سر و کار پیدا کنیم، کاربرد روزانهٔ مردم از این اصطلاح باعث سردرگمی و اختلال در معنا می‌شود، ولی نکته‌ی جالب این است که در همین کاربرد روزمره نیز گوینده در مورد چیزی صحبت می‌کند که در نظرش همزمان مضحک و اکراه‌آور است، حال فرقی نمی‌کند که او درباره‌ی سخنرانی یک سیاستمدار صحبت می‌کند یا درباره‌ی اجرای بسیار بد یک نمایشنامه، از یک رسوایی عمومی یاد می‌کند یا فقط درباره‌ی قسمتی از تزیینات منزل نظر می‌دهد. اگر واژه‌ی گروتسک را همچون یک صفت در این موارد به کار بریم، منظور این است که سخنرانی سیاستمدار نه تنها باعث برانگیختن حس نفرت و عصیان می‌شود بلکه در عین حال حالتی از تمسخر نیز به انسان دست می‌دهد. اجرای بد، آنقدر بد است که آدم خنده‌اش می‌گیرد و خشمی که از این افتضاح به انسان دست

---

1. Jung

می‌دهد به علت ماهیت خنده‌آور واقعه تسکین می‌یابد. تزیینات نیز به علت بی‌سلیقگی که در ترکیب آن به کار رفته تهوع‌آور می‌شود ولی در عین حال به خاطر حماقتی که در کاربرد آن اعمال شده، مضحک هم است. پس بی‌دلیل نمی‌گوییم که این کلمه فقط در اشاره به حالت‌ها و موقعیت‌های افراطی به کار می‌رود. وقتی کلمه‌هایی مانند ترسناک و انزجارآور نمی‌تواند حق مطلب را ادا کند، می‌توان از این اصطلاح سود جست و کیفیت دیگری را که از مطلب مستفاد می‌شود القا کرد. این کیفیت جنبه‌ی کمیک مسئله است که در تضاد و کشمکش با عناصری است که با آن جمع نمی‌شود.

ممکن است این نظر مورد استفاده قرار گیرد و گفته شود که تأکید بر این موضوع که جنبه‌ی مضحکه و کمیک خود نیمی از ترکیب گروتسک است، معنای گروتسک و کاربرد آن را محدود می‌کند و در تعریف کشمکش، که اساس گروتسک است، کافی است از تضاد، جذب/دفع، سخن به میان آوریم. مسلماً چنین تضادی در اغلب یا شاید در تمامی موارد گروتسکی مصداق دارد، ولی یک تعریف صرف از این تضاد نمی‌تواند ما را قانع کند. باید در موضوع دقیق‌تر شد و مشخص کرد که چه عاملی جذب و چه عاملی دفع می‌شود. باید گفت که بالاخره تمام راهها به مضحکه ختم می‌شود، مثلاً اگر بخواهیم به جای مضحکه چیزی مثل «سحرآمیز» را جانشین کنیم، با ردیابی این سحر، باز هم به نظر من به آمیزه‌ی خنده و ضدخنده در گروتسک می‌رسیم. همان طوری که پیش‌تر گفتیم این حالت ویژه‌ی گروتسک است. می‌توان این مسئله را با مراجعه به قطعات مناسبی از قصه‌های سحرآمیز

ادگار الن پو[1] و هوفمان آزمایش کرد، قصه‌های شگفت‌آوری که به طرز غریبی عذاب‌آور و ناراحت کننده‌اند. در کتاب مرد شنی[2] هوفمان قطعات بی‌شماری برای نمونه گروتسک وارند، اما محتوای کمیک و خنده‌آوری ندارند. یک قطعه را بادقت بیش‌تری بررسی می‌کنیم. ناثانیل[3] عاشق المپیا[4]، آدم ماشینی ساخته‌ی دست پروفسور سپالانزانی[5] است. وی مفتون کمال زیبایی و خوش‌اخلاقی المپیا شده است. روزی به خانه‌ی پروفسور وارد می‌شود و سر و صدای ترسناکی را از اتاق مطالعه می‌شنود:

> ترسی گنگ ناثانیل را به حرکت در آورد، به داخل اتاق مطالعه دوید. پروفسور و کاپولای ایتالیایی را دید که برای تصاحب هیکل زنانه‌یی می‌جنگیدند. پروفسور کتف‌های زن را چسبیده بود و از آن طرف، کاپولا پاهایش را می‌کشید.
>
> ناثانیل یکه‌یی خورد و لرزه‌یی بر اندامش افتاد زیرا متوجه شد که زن، المپیا است. عضبناک شد و خواست محبوبه‌اش را از دست این دیوانگان به در آورد که کاپولا با نیرویی فوق‌العاده هیکل را چرخاند و از چنگ پروفسور بیرون کشید و چنان ضربهٔ وحشتناکی با او به پروفسور زد که پروفسور به عقب پرتاب شد و به میز و بطری و استوانه‌های شیشه‌یی خورد و این اشیاء را خرد و خاکشیر کرد. کاپولا هیکل را به روی دوش انداخت و در حالی که خنده‌ی پر جیغ و داد وحشتناکی راه انداخته بود با عجله

---

1. Edgar Allan Poe
2. *The Sandman*
3. Nathanael
4. Olimpia
5. Spalanzani

از پله‌ها سرازیر شد. پاهای زشت زن آویزان بود و در برخورد با پله‌ها ترق و تروق می‌کرد.

ناثانیل گیج و منگ بر جای ماند. به وضوح دیده بود که در صورت مومی و بی‌رنگ المپیا چشمی وجود نداشت، فقط دو سوراخ بزرگ بود. او عروسک بی‌جانی بیش نبود.

هرچند در این مرحله از داستان معلوم شد که المپیا یک ماشین است و نه انسان، ولی دعوا و کشمکش بر سر یک عروسک و به ویژه عمل کاپولا (در رابطه با نقشش در این داستان خیالی)، وقتی عروسک را از پله‌ها پایین می‌کشد و سروصدای پاهای عروسک که روی پله‌ها می‌پیچد، صحنه‌ی بسیار ناراحت کننده و ناخوش‌آیندی به وجود می‌آورد. و اگر بتوان به ذهن ناثانیل راه یافت و از دریچهٔ چشم او جریان را دید، این صحنه نه تنها ناخوش‌آیند که وحشتناک و تهوع‌آور است. اما در عین حال باید اقرار کرد که این صحنه مضحک و کمیک هم است و این تنها به خاطر دعوای پر سروصدایی نیست که ماهیت نمایشنامه‌های دلقکی و روحوضی را دارد. بلکه می‌توان پا فراتر گذاشت و گفت که سقوط ناثانیل به دامان جنون و دیوانه شدنش، که بلافاصله بعد از مشاهده‌ی این صحنه اتفاق می‌افتد و مجدداً در پایان قصه نیز رخ می‌دهد، حالت گروتسک دارد. زیرا حس خنده و خوشی، توأم با احساسی از انزجار و تأسف در خواننده برانگیخته می‌شود. علایم دیوانگی، به ویژه خنده‌ی عصبی و هیستریک، اغلب گروتسک است. بدین جهت که رفتار دیوانه‌وار، به صورتی که قبلاً ذکر آن رفت، نابهنجار است. رفتار آدم دیوانه، همزمان مضحک و

ترسناک و تأسف انگیز است. این کلماتی است که ویلسن نایت[1] در مقالهٔ مشهور شاه لیر و کمدی گروتسک، از کتاب چرخ آتش، در توصیف دیوانگی لیر به کار می‌برد. وی این نکته را نیز متذکر می‌شود که بدون حضور این حالت کمیک خشن و ظالمانه، تأثیر تراژیک این نمایشنامه بر خواننده و تماشاچی به شدت تقلیل می‌یابد.

گرچه اطمینان داریم که در تمام نمونه‌های گروتسک عنصر مضحکه را بالاخره می توان در گوشه‌یی یافت، ولی نمونه‌هایی وجود دارد که ظاهراً مانع تعمیم این نظر و قبول آن به صورت یک اصل کلی است. در کتاب لوئیس به اسم قدرت عظیم[2] توضیحی مختصر از یک نقاشی وجود دارد:

> پرتره‌ی زن جوانی بود که دهانش را کاملاً باز کرده بود تا نشان دهد که تمامی درون دهانش مو روییده است. این تصویر چنان با مهارت نقاشی شده بود که شخص وجود مو را واقعاً در آن دهان حس می کرد.

گمان می‌کنم که اکثر مردم چنین چیزی را گروتسک بدانند. ولی از شما می‌پرسم به راستی چیز خنده‌آوری در تصور چنین تصویری وجود دارد؟ اجازه دهید به جای شما من جواب دهم. معمولاً جواب چنین سئوالی این گونه آغاز می‌شود: «این بستگی دارد به ...» شاید در چنین مرحله‌یی باید ماهیت و چگونگی خنده را، ــ اگر اصولاً خنده‌یی وجود داشته باشد ــ، به عنوان واکنشی نسبت به گروتسک روشن کنیم. فرضیه‌هایی که درباره‌ی خنده و

---

1. G. Wilson Night King Lear and the Comedy of the Grotesque *The Wheel of Fire*
2. *That Hideous Strenght* C. S. Lewis

موارد کمیک بیان شده است، بی‌شمارند و این موضوع نه تنها مورد علاقه و تحقیق زیبایی شناسان و فیلسوفان، بلکه از زمان کتاب تحقیقی فروید به اسم لطیفه و رابطه‌ی آن با ناخودآگاه[1]، موردنظر روان‌شناسان نیز واقع شده است.

این مسئله، وقتی پای گروتسک در میان باشد، بغرنج و پیچیده می‌شود. خواننده با خنده‌یی روبروست که می‌داند منشاء آن چیز خنده‌آور و مضحکی نیست. این خنده، خنده‌ی دفع است و بدین وسیله شخص ضربهٔ روحی و تشویش و پریشانی را از خود دور می‌کند. در حالت حاد آن، چنین خنده‌یی شکل و رنگی از هیستری دارد، ولی حتی در حالت ملایم‌تر آن، یعنی خنده‌ی عصبی، باز نمی‌توان منشاء آن را یک مطلب خنده‌آور تصور کرد. به طور خلاصه می‌توان گفت که خنده‌ی دفع واکنشی نسبت به کمدی و مضحکه نیست. این مسئله که شخص آگاهانه می‌خواهد با خنده از مطلبی که عمیقاً باعث پریشانی او شده است بگذرد یا این که خنده او یک واکنش غیر ارادی روانی است به ما مربوط نیست. ما می‌گوییم که خندهٔ شخص از یک مطلب گروتسک یک خنده‌ی «طبیعی» است، زیرا منشاء آن یک چیز کمیک و مضحک است. اما حتی این نوع خنده نیز از ته دل نشأت نمی‌گیرد، زیرا جنبه‌ی دیگر گروتسک، یعنی دهشتناکی و انزجار آوری آن که همزمان با این خنده به وجود می‌آید، خنده را در مسیر خود آلوده می‌کند.

پس شخص از یک موضوع گروتسک می‌خندد، ولی نه از ته دل، زیرا ادراک وی از جنبه‌ی مضحک موضوع با ادراکی دیگر،

---

1. *Freud, The Joke and its Relationship to the Unconscious*

چیزی که با این مضحک بودن مناسب و سازگار نیست، پیوسته خنثی می‌شود. تکلیف آدم معلوم نیست: بخندد یا نخندد، ولی همین بلاتکلیفی امکان وجود یک مطلب کمیک را ثابت می‌کند.

گفته‌ی بالا بدین معناست که هرگاه بخواهیم گروتسک بودن متن را ثابت کنیم و برای آن دلیلی بیاوریم، بایستی الگوها و ساختارهای کمیک را کشف کنیم و بشناسانیم. لازم است که شخص بداند چرا یک قطعه‌ی ادبی صرفاً ترس و انزجار القا نمی‌کند، بلکه همراه و همزمان با این دو، حالتی از شوخی و خنده نیز به او دست می‌دهد. معمولاً دلایل کیفیت وحشت‌زایی و انزجار آوری یک متن گروتسک روشن‌تر و مشخص‌تر از عامل به وجود آورنده‌ی جنبه‌ی مضحک است. این امر به ویژه در نمونه‌های وحشیانه‌ی گروتسک قابل مشاهده است. بعضی از خوانندگان گروتسک، واکنش سومی نیز از خود بروز می‌دهند و آن حالتی از عصبانیت و خشم است. گوتفرید بن[1]، شاعر آلمانی، در عصیان دوره‌ی جوانی، چند شعر بسیار کثیف و تهوع آور ساخت که سالن تشریح سردخانه را نشان می‌داد. یکی از آن‌ها مینای کوچک است.

مینای کوچک
آبجو فروش غرق شده را
روی میز کشیدند
کسی
یا ناکسی
گل مینای پر رنگی را

---

1. Gottfried Benn *Little Aster*

لای دندان‌هایش فرو کرده بود
برای گشودن سینه
هنگام که چاقوی بلند را
زیر پوست کشیدم
زبان و کام را دریدم
بی‌گمان
ضربه‌ام کاری بود
چرا که در انتهای برش
تیغه‌ی چاقو در مغز نشست
سینه را که می‌دوختیم
گل را در آن نهادیم
و به دورش
خاک اره ریختیم
مینای کوچک!
پیاله‌یی بنوش و
در گلدانت
آسوده بخواب

می‌توان این کار را عملی شیطانی و دیوگونه توصیف کرد. ولی در ضمن این ماجرا یک شوخی نیز صورت گرفته است. شوخی کجاست؟ عنوان مینای کوچک باعث می‌شود که خواننده منتظر یک شعر غنایی و عاشقانه باشد. انتظار خواننده با اولین بیت فرو می‌پاشد، اما به تدریج فضایی خلق می‌شود که در انتها عنوان شعر را توجیه می‌کند و این یک توجیه گروتسکی است. آسوده بخواب، جمله‌یی است که معمولاً در رثای مردگان و آسودگی آنان

به کار می‌رود، اما در اینجا درباره‌ی یک گل به کار رفته است (در حالی که پیاله‌یی بنوش فضایی وحشتناک خلق می‌کند). وجود این احساسات متظاهرانه در سالن تشریح گروتسک است. هر واکنشی نسبت به این شعر که شامل جنبه‌ی شوخی آن نشود، به نظر من، واکنش کاملی نیست. بدتر این است که نخواهیم عنصر شوخی و مضحکه را در این شعر ببینیم و تأیید کنیم یا اگر می‌بینیم، تأثیر آن را، به عنوان شوخی و یک مطلب مضحک، بر آگاهی خود پذیرا نباشیم. شق دوم ــ که خود همان حس مستقیم کمیک اولیه است که به وسیله‌ی شعور اخلاقی و اجتماعی سرکوب شده ــ شاید قابل فهم باشد ولی باید متوجه ماهیت واقعی آن بود.

بار دیگر مسئله را از دید روان‌شناسی بررسی کردیم. با این کار متوجه شدیم که برداشت تقریباً بغرنج خواننده از گروتسک که بر احساسات او تأثیری بس قوی می‌بخشد، باعث تولید یک مکانیسم دفاعی در خواننده می‌شود به طوری که پاسخ خودجوش اولیه را پس می‌زند و جلو بروز آن را می‌گیرد. در ادامه‌ی این موضوع می‌توان سئوالی مطرح کرد: در پاسخ‌های کلاسیک و پذیرفته شده نسبت به گروتسک، یعنی در تجربه‌ی این حالت که ترس (یا انزجار یا خشم) و تفریح (یا شادی یا لذت) همزمان به وجود آیند، عوامل روانی کدام است؟ خنده‌یی که در گلو می‌شکند و به اخم بدل می‌شود یا خنده‌ی آشفته‌یی که کمی هیستریک است، تحت تأثیر کدام عامل روانی است؟ دو حالت ترس و انزجار از نظر روان‌شناسی دو واکنش ساده است، ولی اطلاق خنده به یک شوخی ترسناک به صورتی که در مینای کوچک آمد ــ یا به یکی از این لطیفه‌های سادیستی قوی ــ که شکل مدون

و معاصر گروتسک است ــ چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ وقتی که می‌بینیم تابوها به مسخره گرفته می‌شوند لذت می‌بریم، یک لحظه رهایی و آزادی از قیود را غنیمت می‌شماریم، از این که متوجه مفهوم شده‌ایم و شوخی را دریافته‌ایم کیف می‌کنیم. در عین حال، حداقل در بعضی از موارد گروتسک، از یک امر ظالمانه، انزجارآور و ترسناک هم لذتی سادیستی می‌بریم. میخایل بختین[1] منتقد روس که راجع به گروتسک عقاید جالبی دارد، این لذت ابتدایی را در مطالعات گروتسک اساس کار خود قرار می‌دهد. از نظر وی (که به سادگی نمی‌توان با آن مخالفت کرد)، گروتسک یک امر فیزیکی و جسمی است و مستقیماً در رابطه با بدن و افراط‌های جسمی عمل می‌کند و نحوه‌ی عمل آن حاکی از رهایی از قید و بندهاست، بی‌محابا رفتار می‌کند ولی الزاماً شادمانه در حرکت است. کارنوال که فرصتی مناسب برای بروز این افراط‌های جسمی است، در نظر بختین نمونه‌ی عالی گروتسک است: کارنوال جایی است که عامه‌ی مردم خود را در بست در اختیار افراطهای تند و زننده‌ی فیزیکی قرار می‌دهند. در این محل زنجیره‌ی کامل گروتسک را می‌توان تماشا کرد. در کارنوال از نمایشنامه‌های ساتیری[2] قدیمی تا کمدی‌های ماسکی[3] یافت می‌شود. نمایشنامه‌نویسان بزرگی به قدمت آریستوفانس[4] و پاتافیزیسیستی[5]

---

1. Michail Bakhtin
2. satyr-plays
3. commedia dell'arte
4. Aristophanes
5. Pataphysicist

مثل آلفرد ژاری[1]، خالق اوبو[2]، یک هیولای گروتسک، حلقه‌های این زنجیر را تشکیل می‌دهند. ممکن است گفته شود که نظر بختین خیلی شخصی و در ضمن بسیار محدود است (چون وی نظرهایش خودرا بر روی آثار رابله متمرکز ساخته است و حرف وی بیش‌تر در مورد این نویسنده صادق است)، اما اصرار وی بر ماهیت فیزیکی گروتسک و تأکید بر لذت بدوی و خشنی که از اعمال زننده و ظالمانه حاصل می‌شود، کاملاً معقول و موجه است. باید افزود که این لذت بدوی و خشن تنها یک جنبه‌ی پاسخ نسبت به گروتسک است.

هنگامی که به اصل و منشاء گروتسک بر می‌گردیم و می‌بینیم که این اصطلاح در ابتدا به هنرهای بصری (نقاشی، معماری....) اطلاق می‌شده، در می‌یابیم که پافشاری بر ماهیت فیزیکی گروتسک بسیار منطقی است. اگرچه این اصطلاح در همان اوایل بسط و تعمیم معنا یافت و در مورد هنرهای لفظی هم به کار رفت، ولی همواره کاربرد آن بیش‌تر متوجه هنرهای بصری بوده است تا هنرهای لفظی محض. گروتسک همیشه یک کیفیت ملموس و مجسم بوده است و از تجرد و انتزاع دوری جسته است. شخصاً هیچگاه نتوانسته‌ام یک قطعه‌ی موسیقی را گروتسک بدانم. محتمل هم به نظر نمی‌رسد کاربرد این اصطلاح در مورد موسیقی مجاز و موجه باشد، مگر معنای وسیعی مورد نظر باشد. ولی در فیلم، که احتمالاً بصری‌ترین شکل هنر است، نمونه‌های گروتسک

---

1. Alfred Jarry
2. Ubu

بی‌شمار است. در میان فیلم‌سازان مشهور معاصر فدریکو فلینی[1] شاید چهره‌ی بارزی باشد: مثلاً فیلم ساتی‌ریکون او بدون شک یک اثر گروتسک است.

1. Federico Fellini Satyricon

عملکردها و اهداف گروتسک

گروتسک عملکردها و هدف‌های متنوعی دارد و مسلماً دامنهٔ اعمال و اهداف آن به چند موردی که ذکر می‌کنیم، محدود نمی‌شود. در واقع نمونه‌هایی از گروتسک وجود دارد که بجز ایفای یک نقش صرفاً تزیینی و ارضای خواست‌های فردی، هدف مشخصی را دنبال نمی‌کند. آن شعرهای رابرت گریوز که گروتسک‌ها نام دارند و قبلاً نمونه‌ای از آنها نقل شد، فقط به منظور ارضای میلی بلهوسانه برای اختراع چیزی فراشگفت و خارق‌العاده ساخته شده است و هدف دیگری ندارد. اگرچه، سترن گهگاه از طریق گروتسک می‌خواهد نکات طنزی مورد نظرش را انتقال دهد، بسیاری از قطعات گروتسک تریسترام شاندی را می‌توانیم از این مقوله بدانیم. این گفته، به طوری که ملاحظه شد، در مورد رابله نیز صادق است، زیرا گروتسک‌پردازی او گاهی جنبهٔ طنز دارد و گاهی روح اغراق‌گویی محض و عشق به افراط و قبیح نگاری او را ارضا می‌کند.

پرخاشگری و از خود بیگانگی[1]

تأثیر ویژهٔ گروتسک، همچنانکه گفتیم از طریق یک ضربهٔ ناگهانی اعمال می‌شود. به همین دلیل می‌توان از گروتسک به عنوان سلاحی جهت حمله و پرخاش استفاده کرد. گروتسک در متون طنزی و دلقکانه و همچنین در قبیح نگاریِ محض، فراوان به چشم می‌خورد. می‌توان از این تأثیر گروتسک برای گیج کردن خواننده استفاده کرد و مسیر عادی و معتاد جهان بینی او را تغییر داد و بدین طریق او را با محیطی کاملاً متفاوت و نامأنوس رو به رو کرد. چنین خاصیتی در تمام نمونه‌های گروتسک وجود دارد، اما در بعضی نمونه‌ها بارزتر است. عملکرد کاربردهای زیادی از گروتسک در ادبیات معاصر چنین است. این تأثیر گروتسک را می‌توان تحت عنوان از خود بیگانگی، بیان داشت. آنچه قبلاً آشنا و مورد اعتماد بود، ناگهان غریب و نامأنوس می‌شود. بخش عمده‌ای از این کیفیت به علت ماهیت جنگ‌طلبانهٔ گروتسک و آمیزش تضادها در آن است.[2] هنگامی که ابعاد حقیقت ناگهان در معرض تابش نوری عجیب و نامأنوس قرار گیرد، به نظر می‌رسد که اضلاع و ابعاد و پستی و بلندی این حقیقت هیچ گاه با هم موزون و متناسب نبوده‌اند، در حالی که این موارد به خودی خود هیچ گاه توجه ما را جلب نمی کرد و کنجکاوی ما را بر نمی‌انگیخت. نمونهٔ ساده و در عین حال جالب این حالت ابداع لوترئامون[2] است:

ترکیب یک چرخ خیاطی و چتر بارانی روی یک میز جراحی.

---

1. agressiveness and alienation
2. Lautreamont

تاثیر روانی

هنگامی که دقت خود را معطوف تأثیر روانی گروتسک می کنیم و به ویژه هنگامی که این سئوال مطرح می‌شود که گروتسک تأثیری رهایی‌بخش و آزاد کننده دارد یا اثری محبوس کننده و عذاب‌آور، عملکرد گروتسک مسئله‌ساز و نامعین می‌شود. در بحث قبل گفتیم که نقش کمیک در گروتسک نقش دشواری است و اشاره شد که خنده در گروتسک، خنده‌ای از ته دل نیست و جنبهٔ ترسناک و انزجار آفرین گروتسک خنده را بر لب می‌خشکاند. عکس این قضیه نیز صادق است و می‌توان گفت که واکنش کامل ما نسبت به انزجار موجود، با دریافت جنبهٔ مضحک گروتسک درهم فرو می‌ریزد. این بدین معناست که هدف گروتسک بیش‌تر این است که ترس و انزجار را از عمق به سطح بکشد و ظاهر کند تا در سطح با لعابی از خنده بی‌ضرر کند... نظر کیزر و عقیده‌اش در مورد گروتسک که به بیان وی «خارج کردن ارواح پلید» است، اشاره به همین مطلب دارد. به همین طریق ل. ب. جنینگز، در دیو مسخره[1] (۱۹۶۳) از یک «مکانیسم خلع سلاح فعال» سخن می‌دارد. مایکل ستیگ در مقاله‌ای با عنوان «تعریف گروتسک: کوششی در ترکیب» (مجله زیبایی شناسی و نقد هنر، تابستان ۱۹۷۰)[2] سعی می کند فرمولی و تعریفی برای تضاد موجود در گروتسک،[3] یعنی تضاد بین آزاد سازی یا خلع سلاح و ایجاد اضطراب بیابد. ستیگ با تعریفی که تامس کرامر[3] در مورد گروتسک دارد، سخن خود را آغاز

---

1. L. ,B. Jennings *The Ludicrous Demon*
2. Michael Steig "Defining the Grotesque: An Attemp at Synthesis" *Journal of Aesthetics and Art Criticism*
3. Thomas Cramer

می‌کند: «گروتسک احساس اضطراب ناشی از مضحکه‌ای است که به افراط کشیده شده باشد» و برعکس، «گروتسک شکست و طرد اضطراب ناشی از جهل و معضلات توضیح ناپذیر، توسط مضحکه و خنده است. اندیشه‌های ستیگ با توسل به فروید دربارهٔ تابو، بازگشت و ترس‌های دورهٔ طفولیت، به تعریف روان‌شناختیِ گروتسک دست می‌یابد:

گروتسک یعنی اداره کردن خارق‌العاده به وسیلهٔ مضحکه. دقیق‌تر بگوییم:

الف) هنگامی که خاطره‌های کودکی ابتدا تهدیدکننده باشد، تکنیک‌های کمدی نظیر کاریکاتور، تهدید را به وسیلهٔ تحقیر و استهزا تخفیف می‌دهند و در مقابل، به خاطر لحن خصمانه‌ای که دارند و با غرابتی که به موضوع می‌بخشند، اضطراب را تشدید می‌کنند.[1]

ب) در حالتی که معمولاً به آن کمیک ـ گروتسک می‌گویند، مضحکه به شکل‌های مختلف خطر بازگشت به دورهٔ طفولیت را تضعیف می‌کند و همزمان با آن، قید و بندها را سست می‌سازد و در سطح پیش‌آگاه، بازگشت به کودکی را که وجدان آگاه یا من برتر از آن جلوگیری می‌کردند، ممکن می‌سازد. به اختصار، هردو نوع افراطی گروتسک (یعنی هنگامی که تهدید غالب است یا هنگامی که جنبهٔ کمیک تسلط دارد) ما را به دورهٔ کودکی سوق می‌دهد. یکی ما را از ترس‌ها می‌رهاند و دیگری از قیود، اما در هر دو حالت معمولاً نتیجه یکسان است: تنشی لاینحل زیرا برخوردی بین روانی[1] در کار است.

---

1. intrapsychic

تنش و گشایش ناپذیری[1]

توضیحی که ستیگ دربارهٔ عملکرد روانی گروتسک می‌دهد، توضیحی قابل قبول به نظر می‌آید، هرچند می‌توان با بعضی از جزییات آن موافق نبود، مثلاً با کلمهٔ خارق‌العاده. توضیح وی قابل قبول است، زیرا تضاد ذاتی گروتسک را با زبان روان‌شناسی تشریح می‌کند: «گروتسک در یک زمان هم آزادی بخش است و هم تنش‌زا. به علاوه، عنصر کمیک در گروتسک به تنهایی دو حالت می‌تواند به وجود آورد: هم خنده‌ای از ته دل بر انگیزد و هم خنده‌ای مقید یا دفاعی تولید کند». شاید توضیحات بالا، جواب مشکل قبلی ما دربارهٔ ماهیت دقیق خنده در گروتسک باشد و همچنین توصیفی هم از عنصر تکرار شوندهٔ هیستری باشد، هنگامی که این عنصر به صورت واکنشی خودجوش نسبت به گروتسک حاد ارائه می‌شود. بالاخره تعریف روان‌شناختی ستیگ از گروتسک نه تنها با تعریف قبلی گروتسک (یعنی برخورد لاینحل بین عنصرهای متضاد، هم در عمل و هم در بازده عمل) ــ که فقط نشانگر ساختار گروتسک بود ــ، منطبق است، بلکه آن را وسعت بیش‌تری نیز می‌بخشد.

شاید برای درک نسبی تمام نمونه‌های گروتسک، به این مفاهیم تکنیکی روان‌شناختی احتیاجی نباشد. غالباً ماهیت دقیق عنصرهای متضاد در یک اثر هنری و ماهیت پاسخ مغشوش ما به آن، در مرحله‌ای سطحی کاملاً مشهود و قابل فهم است. البته در چنین مواردی نیز گروتسک همچنان گیج کننده و عذاب‌دهنده

---

1. Tension and Unresolvability

است (و گفتهٔ بالا بدین معنا نیست که چون راحت آن را درک می‌کنیم، تاثیر کم‌تری دارد). مثلاً ما هم ماهیت تراژیک و حتی ترسناک صحنهٔ تدفین، در هملت و صحنهٔ دربان را در مکبث متوجه می‌شویم هم خنده‌دار بودن این صحنه‌ها را و بدین ترتیب عمیقاً تحت تأثیر ترکیب تجزیه‌ناپذیری قرار می‌گیریم که مانع انتخاب راحت و آسودهٔ یکی از دو کیفیت بالا و در نتیجه مانع از آن است که احساس اقناع و رضایت کنیم. احتمالاً هر آنچه معین و مشخص است ما را راضی و قانع می‌کند و این طبیعت بشر است. گویاتر از مثال‌های بالا، آمیزهٔ مشابه تراژیک و ترسناک با کمیک در صحنه‌های بی‌شماری از شاه لیر است. در مقالهٔ، شاه لیر و کمدی گروتسکِ، ویلسن نایت آمده است که نه تنها کیفیتی تراژیک با مزخرفاتی مسخره به هم در آمیخته است (به ویژه در صحنه‌های طوفان که شاه لیر و ادگار در نقش تام مفلوک و دلقک با همند)، بلکه حتی وقایع ظالمانهٔ نمایش نیز از نوع کمدی‌ای که امروزه به آن «کمدی سیاه» می‌توان گفت خالی نیست: «برو از دروازه بیرونش کن تا راه خود را به دوور بو بکشد». ریگان[1] این حرف را بعد از کور شدن گلاچستر[2] می‌گوید. تاثیر گروتسک در اینجا این است که ظلم و تراژدی را تشدید می‌کند: واکنش خواننده نسبت به گفتهٔ ریگان، به خاطر نازک اندیشی و قوت کلام او شدتی مضاعف می‌یابد. واکنش ما نسبت به مرگ خیالی گلاچستر، اگر در نهایت تأسف و احساس خنده ــ که خود تأسف را بزرگ‌تر و تحمل ناپذیرتر می‌سازد ــ، نباشد، پس چه می‌تواند باشد؟ ویلسن

---

1. Regan
2. Glouccster

نایت توضیح می‌دهد:

تلوتلو خوران، مرد دیوانه و مرد کور گام بر می‌دارند، ادگار زمزمه می‌کند: ... پنج دیو همزمان در تام مفلوک حلول کرده‌اند: دیو شهرت، ابیدی کات؛ سلطان گنگی و بی‌زبانی، هابیدی دانس؛ دیو دزدی، ماهو؛ دیو قتل، مودو؛ و فلیبرتی جیبت، دیو جاروکشی و دروگری. چون که به جان کلفت‌ها و ندیمه‌ها افتاده است... (پردهٔ ۱٤ صحنهٔ ۱، بیت ۵۸).

آنها نزدیک دوور رسیده‌اند. ادگار، پدرش را متقاعد می‌کند که از شیب تندی بالا می‌روند، در حالی که روی زمین صاف و مسطح قرار دارند و صدای امواج دریا در پایین شنیده می‌شود:

گلاچستر: به نظرم زمین مسطح است.

ادگار: سراشیبی وحشتناکی است.

بشنو! صدای دریا را می‌شنوی؟

گلاچستر: اصلاً نمی‌شنوم.

ادگار: آوخ که سایر حواست به واسطهٔ رنج چشمانت مختل شده‌اند.

(پردهٔ ٤، صحنهٔ ٦، بیت ۳).

گلاچستر متوجه تعقلی که در گفتار ادگار به وجود آمده است می‌شود. این نکته را به او تذکر می‌دهد. ادگار پدرش را با عجله به سوی پرتگاه خیالی می‌برد و خیلی روشن درهٔ گیج کننده را، که گلاچستر می‌پندارد بر فراز آن ایستاده‌اند، توصیف می‌کند.

چه سرگیجه‌آور است، هنگامی که چشم آن پایین را می‌بیند! زغن‌ها و زاغان که در نیمه راه

چرخ می‌خورند به کوچکی سوسک می‌نمایند. در کمرکش کوه، کسی آویزان است و رازیانه می‌چیند. چه پیشهٔ وحشتناکی.
(پردهٔ ٤، صحنهٔ ٦، بیت ١١).

گلاچستر از او سپاسگزاری می‌کند و به او پاداش می‌دهد و او را روانه می‌کند. بعد زانو می‌زند و دعای تسلیم باشکوهی را می‌خواند. این رضا و تسلیمی است که فلسفهٔ تحمل رنج در این نمایشنامه را به وجود می‌آورد.

آه... ای خدایان قدرتمند!
این دنیا را ترک می‌گویم
و در برابر دیدگان شما
بار غم را از شانه فرو می‌نهم
... اگر تحملی بود این بار گران را
و نمی‌جنگیدم
با ارادهٔ عظیم و مقاومت ناپذیر شما
به راستی که ناپاکی‌ها و پلیدی‌های درونم
زدوده می‌شدند
(پردهٔ ٤، صحنهٔ ٦، بیت ٣٤)

گلاچستر پایانی باشکوه برای خویش تهیه دیده است. این خطابه‌های فلسفی، ذهن ما را آمادهٔ پذیرش قربان کردنی تأسف‌بار و بهت‌آور می‌سازد. اما در عوض چه می‌شود؟ پیرمرد که زانو زده است، چند سانتیمتری، با صورت، به جلو می‌افتد. فقط همین. از چرخ زدن‌های گیج کننده که بایستی این بدن را روی صخره‌های درهٔ پایین خرد و خاکشیر

کند، خبری نیست. گروتسک در مسخره محو شده است. در این تراژدی ابتذال به کمال و نهایت خود می‌رسد.[1]

این تداخل و درهم‌آمیختگی کمدی و اندوه است که در چنین صحنه‌هایی نقش اصلی را ایفا می‌کند. در اینجا با نمایشنامه‌های تراژدی ـ کمدی معمول سر و کار نداریم. زیرا در آنها تمایز بین کمیک و تراژیک کاملاً روشن است و هر یک از این دو حالت در داخل مرزهای خود قرار گرفته است، در حالی که در گروتسک تجاوز این دو به یکدیگر اساس کار است.

تراژدی ـ کمدی فقط بدین اشاره دارد که زندگی، به تناوب، زمانی غم بار و زمانی خنده‌آور است، دنیا گاهی دریای اشک است و گاهی یک سیرک بزرگ. گروتسک با شکلی که در نمایشنامه‌ای چون شاه لیر به خود می‌گیرد، پیامی قوی و حقیقی‌تر دارد. این پیام این است که این دریای اشک و این سیرک بزرگ هر دو یکی است، تراژدی به طریقی کمیک و خنده‌آور است و تمام کمدی‌ها به طریقی تراژیک و غم‌بار. شاید این عمیق‌ترین معنای گروتسک باشد، این نوع از گروتسک، در شاه لیر و، به طور ویژه، در آثار نویسندگان متفاوتی چون کافکا و بکت آمده است.

تفریح و بلهوسی

اگر نوع خشن گروتسک را پر ارزش‌ترین نوع گروتسک بپنداریم، اشتباه کرده‌ایم. در نقطهٔ مقابل و در گوشه‌ای دیگر، ممکن است نوع دیگری از گروتسک همین ارزش و بها را به خود

---

1. *The Wheel of fire*, pp. 170–10

اختصاص دهد و آن، گروتسک تفریحی و بلهوسانه است. احتمالاً اشتیاق به بازی، یعنی میل به آفرینش و تجربه، عاملی است که در تمام ساخته‌های هنری وجود دارد، اما این عامل در هنر و ادبیات گروتسک که هدفش فروپاشی و بازسازی حقیقت آشنا و عادت مألوف است، بارزتر و قوی‌تر است. به علاوه، ظاهراً ادبیاتی که قویاً تجربی است و عامل تخیل و اختراع نقش عمده‌ای در آن بازی می‌کند، که بیش‌تر به سوی گروتسک میل می‌کند. نام رابله و سترن را می‌توان به عنوان نمونه تکرار کرد. ادبیات تجربی نوین مشحون از آثار گروتسک است: صحنهٔ فاحشه خانه در کتاب اولیس جیمز جویس[1] یک نمونهٔ عالی از این نوع است. در رابطه با ادبیات تجربی، مسئله‌ای که مطرح می‌شود میزان تأثیر تکنیک‌های تجربی معاصر ــ مانند جریان سیال ذهن، دیدگاه، استفاده از تکنیک‌های سینمایی، ایجاد و تکثیر سبک‌های ناهمگون و غیره ــ در آفرینش آثار گروتسک است. تنها اثر جویس باعث مطرح شدن این مسئله نیست، بلکه در رمان معاصر امریکا ــ از فالکنر[2] گرفته تا جان بارث[3] ــ نیز با این سئوال رو به رو می‌شویم. برای این که این فهرست ویژه را با رمانی بهت انگیز (نه تنها به خاطر فنون سبکی آن بلکه به خاطر تجسس و کاویدن عمیق ذهن انسان) کامل کنیم، جا دارد از رمان الیاس کانتی با عنوان اتودافه[4] نام ببریم که یکی از بزرگ‌ترین نمونه‌هایی است که در ادب معاصر می‌توان نام گروتسک جنون آمیز بر آن نهاد.

---

1. *Ulysses* James Joyce
2. Faulkner
3. John Barth
4. Elias Canetti *Auto-da-fe*

یافتن نمونه‌ای از گروتسک صرفاً تفریحی، مشکل است. و تعجبی هم ندارد: برای درک حضور گروتسک واقعی لازم است یک جنبهٔ افراطی و شدید وجود داشته باشد. اما حتی نویسندگانی که در پی خلق موضوع‌های تفریحی تخیلی شاد و بی‌ضررند نیز گاهی عنصرهای خشن و مسئله ساز در آثار خود وارد می‌کنند. خوانندگانی که کتابهای کودکان، مانند آلیس در سرزمین عجایب[1] را با دقت و امعان نظر بیشتری مطالعه می‌کنند، شاید نمونه‌هایی از گروتسک را گهگاه در آنها دیده باشند. در حقیقت، ادبیات یاوه[2] یا ادبیات شبچره حوزه‌ای است که بارقه‌های غیر منتظرهٔ گروتسک گاه در آن چهره می‌نماید. ما معمولاً این نمونه‌ها را به زودی فراموش می‌کنیم، زیرا در متنی قرار گرفته‌اند که بسیار تفریحی و کم شرر است. اشعار ادوارد لیر[3] به نظر بی‌مزه می‌آیند، اما نگاهی به مجموعه قطعات هزلی جدید بیانگر این واقعیت است که این نوع آفرینش یاوه (و البته بی‌رنگ) که بسیار هم عامه‌پسند است، معدن و منبع گروتسک است. آلمانی‌ها، که همیشه در تصورشان از گروتسک جنبهٔ تفریحی و بلهوسانه آن را در نظر داشته‌اند (چیزی که ویتروویوس در گروتسک‌های اولیه همیشه از آن انتقاد می‌کرده است)، کریستیان مورگنشترن[4]، شاعر یاوه‌سرا و مشهور را نویسنده‌ای گروتسکی می‌داند. مورگنشترن نیز مثل کارول[5] و لیر مسحور زبان و بازی با آن است، اما این بازی یک جنبهٔ جدی

---

1. *Alice in Wonderland*
2. Nonsense literature
3. Edward Lear
4. Christian Morgenstern
5. Carrol

نیز دارد. وی ادعا دارد که انسان با همنوعش و با جامعه‌اش ناآشناست و رابطهٔ او با دنیای اطرافش رابطه‌ای ارضاکننده و آرمانی نیست، چرا که اسیر و زندانی زبان است و زبان غیرقابل اعتماد، دروغین و خطرناک است. انسان باید نظام حاکم بر زبان را متلاشی کند و اعتماد کورکورانهٔ خود را از این آشناترین و در عین حال مسکوت گذاشته شده‌ترین بخش زندگی‌اش سلب کند تا بتواند صحیح اندیشیدن را بیاموزد. از این دیدگاه، ظرافت درخشان مورگنشترن در بازی با کلمات، تکنیکی پنهانی است که خواننده را به گمگشتگی می‌کشاند و در او احساسی غریب تولید می‌کند. خواننده ناگهان به رابطهٔ راحت و بی‌دردسری که با زبان دارد شک می‌کند ـ که البته این احساس، به حالت سردرگمی و از خود بیگانگی گروتسک بی‌شباهت نیست. این احساس ممکن است مکرراً به دست نیاید، اما آن اندازه هست که فرصت بازاندیشی و تأمل در مورد اصطلاح گروتسکِ بی‌هدف (یا تفریحی محض) را بدهد.

گروتسک ناخواسته

گروتسک می‌تواند بی‌هدف شود و در ساختن آن هیچ قصد و عمدی در کار نباشد. نمونه‌های گروتسک ناخواسته یا غیرارادی در ادبیات و هنر و همچنین در زندگی فراوان است. حتی نویسندگان بزرگ نیز گاهی مرتکب این اشتباه شده‌اند و حساب‌هایشان غلط از آب درآمده است و بیان نادرستی در پیش گرفته‌اند. ولی تعداد نویسندگانی که دوست داشته‌اند به خاطر شیطنت و شرارت و در نتیجه، گروتسک در آثار خود مشهور

شوند، اندک است. یکی از این عده، شاعرهٔ آلمانی، فردریکه کمپنر [1] است. در فوسکارا یا زنبور خطاکار،[2] وقتی جان کلیولند، دست برهنهٔ بانویی را «لطیف همچون ژله‌ای در دستکش» توصیف می‌کند، به کژراهه می‌رود. شخصی بزرگ و مشهور چون راینر ماریا ریلکه[3] در پنجمین مرثیهٔ دینوی، آکروبات باز جوانی را بدین گونه توصیف می‌کند:

اما آن جوان
آن مرد
گویی فرزند گردن و راهبه است
انباشته از عضلات
و از عصمت [4]

معنای سخن ریلکه را می‌فهمیم و از فحوای کلام درمی‌یابیم که منظور از عبارت بالا، وحدت قدرت عضلانی و پاکی بی‌شائبه است. ولی عبارت «فرزند گردن و راهبه»، اگر نگوییم شیطانی، تصویری است بس افراطی. ما قادر به پذیرش و هضم این بیان تصویری نیستیم. همجواری این دو چیز ناجور و ترکیب آنها چنان غیرممکن است که از عالم شعر بیرون رانده می‌شویم و این تصویر را قبیح و مسخره می‌یابیم. این ابیات، هرگاه در ذهن تجسم یابد (همان‌طور که در تمام استعاره‌های بد، معنای تحت‌الفظی معنای استعاری را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد)، جزییات گروتسک هزاره[4] بوش را به خاطر می‌آورد. این سخن دربارهٔ دست گروتسکی

---

1. Friedcrike Kempner
2. *"Fuscora; or the Bee Errant" John Clevelond*
3. *Rainer Maria Rilke Duino Elegy*
4. "Millennium" Bosch

کلیولند نیز صادق است: این تصویر ظاهراً خلاف تأثیر مورد نظر را تولید می‌کند، زیرا تصور ژله در دستکش که خود به اندازه کافی زننده و فراشگفت است و وقتی دست لطیف بانویی نیز به آن تشبیه شود، باعث مسخره و دل آشوبگی می‌شود. احتمالاً شاعران بیش از دیگران مهیای این نوع انحراف‌هایند، چرا که شعر بیش از انواع دیگر با بیان احساس و زبان استعاره سر و کار دارد و شعرای زیادی در پی یافتن عبارتی قوی و تصویری بدیع، اسیر دام مسخره‌سرایی و فاحش گویی می‌شوند.

ثابت قدم‌ترین خالقی که در زمینهٔ گروتسکِ ناخواسته می‌شناسیم، شاعر معروفی نیست: جوزف تیشلر[1] با نام مستعار بِلْریوْ[2] . وی در نیمهٔ اول قرن حاضر با روزنامهٔ سیدنی بولتن[3] همکاری می‌کرد و شعرهایش در ستون پاسخ‌ها چاپ می‌شد. د گلاس، ستوارت در مقدمهٔ کتاب بلریو[4] این ستون را نوعی کلاه بوقی شعری[5] نام‌گذاری کرده است، زیرا جفنگ‌ترین مطالب ادبی رسیده را در این ستون چاپ می‌کردند. گوهر شب چراغ بلریو، «تاتلیندا»[6] نام دارد:

تاتلیندا!

تاتلیندا!

بزرگ بانوی دروغین قلب من

---

1. Joseph Tishler
2. Bellerive
3. *Sydney Bulletin*
4. Douglas Stewart *The Book of Bellerive*
5. a Kind of poetic pillory
6. "Totlinda"

به یاد آر
پیمانی که زیر چشم ستارگان بستی
تا هرگز رهایم نسازی

آن سوی پنجره
وقتی که ترا فریاد کشیدم
بوسه‌ای برایم حواله کردی
آه
آه تاتلیندای پیمان شکن

هرگاه که آرایشگرانت
مزد می‌طلبیدند
و بر سفره
شام و شرابت
فراهم نبود
شادمانه صدایم می کردی
و در خیل گنهکاران
پرهیزگارم می‌خواندی
خدای من
حال باور کنم که ترکم کرده است؟
یا این
به تمامی
خوابی است کز آن بر خواهم خاست

سرشارم از هیجان
و قلبم
پرصدا می کوبد
بسان پت پت یک فانوس
خدا نگهدارت تاتلیندا
من
خواهم پرید به اقیانوس

«فانوس» و «اقیانوس»، بی‌شک، بارها با هم قافیه شده‌اند، ولی به نظر من هیچگاه چنین تأثیر مخربی نداشته‌اند. به نظر می‌رسد که نمایشنامه‌های ملودرام که در زمان بلریو بسیار عامه‌پسند و مد روز بوده است منبع بزرگ الهام او بوده باشد. می‌توان گفت که ملودرام با تئاترهای روحوضی نزدیکی‌های مشخص بسیار دارد (حداقل از دید تماشاچیان معاصر که این گونه است). در نتیجه نمونه‌های بسیار از گروتسک را در ملودرام می‌توان یافت. مطمئناً ملودرام ساختهٔ بلریو از این گونه ملودرامهاست:

وقتی که آبی چشمانش را
به نگاه نقاش
دوخته بود
ملتمسانه
پرسشی بر لب داشت
- چرا
پرهیز می کنی
ویلفرد ؟

هنرمند
فریاد کشید
ـ عشق من پرنده‌ای گریخته است
برو آیلین
برو
آن گاه
همانند تندیسی از تنفر
به سوی سه‌پایهٔ رنگینش باز گشت
ناگاه
دشنهٔ ناخرسندی زن
آنچنان در پهلویش نشست
که ابروانش جهید
تاوانی برای تباهی یک زندگی
انتقامی
به هیئت
برکه‌ای از خون
با روده‌هایی شناور در آن

هر چند تمام نمونه‌های عالی و فراموش نشدنی گروتسکِ ناخواسته فقط در شعر جمع نشده است، ولی گذشته از تئاتر که نحوهٔ اجرایش خود مسایلی تازه به بار می‌آورد، داستان قادر نیست نمونه‌های خوبی از گروتسکِ ناخواسته ارائه دهد، زیرا اگر موردی که قرار است حالت گروتسک به خود بگیرد در متن بزرگی واقع می‌شود، ماهیت گروتسکی خود را به تدریج از دست می‌دهد.

هنگامی که از غیرارادی و ناخواسته صحبت می کنیم با مشکل

عمومیت بخشیدن به قصد و اراده رو به رو می‌شویم. البته با نمونه‌هایی که از گروتسک ناخواسته ذکر کردیم، دردسر چندانی نداریم. ولی وقتی به نمونه‌هایی از روزگارهای پیشین یا از فرهنگ‌های بیگانه می‌رسیم که به نظر ما گروتسک می‌نماید، مسئله حاد می‌شود. آیا حق داریم چوبهای توتم[1] را گروتسک بدانیم، حال این که به احتمال زیاد و در بعضی موارد مطمئناً، منظور خالق آنها اصلاً این نبوده است که آنها را گروتسک از کار در بیاورد؟ شکل‌های سنگی مشهور جزیرهٔ ایستر[2]، که با معیارها و ارزش‌های تمدن غربی شکل‌های گروتسک جلوه می‌کند، چه عملکرد و چه تأثیری بر روی تماشاگران اولیه داشته است، یعنی بر کسانی که این سنگها برای آنان ساخته شد؟ حتی ناودان‌های سنگیِ هیولا هیبت سده‌های میانی، این سئوال را مطرح می‌سازند. این هیولاهای سنگی که امروزه به نظر ما، هم زشت و مشمئزکننده‌اند و هم مسخره، شاید در نظر انسان قرون وسطایی، که درک متفاوتی از دنیا داشت، فقط مشمئزکننده (یا شاید فقط مسخره) بود. ناقدان و مورخان هنر بر این اتفاق دارند که شکل‌ها و منظره‌های گروتسک نقاشی‌های هیرانیموس بوش[3]، همگی سمبولیک است و نباید سطحی به آنها نگریست. ولی آیا این حرف به این معناست که اگر این شکل‌ها و منظره‌ها را گروتسک ببینیم، پاسخ غلطی در ذهن ما شکل گرفته است؟ ساده‌ترین و شاید مفیدترین پاسخ به این سئوالات این است که باید با دید انسان معاصر بدین مسایل نگریست و طبق آن واکنش نشان داد.

---

1. Totem-Poles
2. Easter Island
3. Hieronymus Bosch

اما خوب می‌دانیم که در زمینهٔ مقوله‌های هنری، طبقه‌بندی را بیش‌تر دید تماشاچی انجام می‌دهد، هرچند ممکن است بتوان با مقایسه و بحث نیز، به اتفاق آرا، به رسم خطوط کلی معینی رسید.

نمایه

آ

آتنیوم ۲۹

اتودافه، ۱۰۸

آداموف، آرتور، ۵۵

ارنست، ماکس ۴۵

آرسیتوقانس ۹۵

اصول زیبایی شناسی ۲۹

آلیس در سرزمین عجایب ۱۰۹

اوبو ۹۶

اورتن، جو ۲۵

اوگوستوس ۲۲

اولیس ۱۰۸

لوئیس کارول ۶۵

ا

الیاس کانتی / اتودافه ۱۰۸

استرن، لارنس / ۶۳ / ۹۹ / ۱۰۸

استوارت، دوگلاس / کتاب بلریو ۶۷

استیک، مایکل / تعریف گروتسک: کوششی در ترکیب ۱۰۴ / ۱۰۳ / ۱۰۱

اسمالت، توبیاس / ۴۶

اشلگل، فردریک / گفتگو پیرامون شعر ۱۵، ۱۴

اشنیگانز، هانریش / تاریخ طنز گروتسکی ۷۴

اورتن، جو ۱۰

اولیس / ۱۰۸

ب

بارث، جان ۱۰۸ / ۲۵

بازی آخر / ۵۵

بجئوت، والتر / ۳۱ / ۵۱

محض، مصنوع و گروتسک در شعر انگلیسی» ۱۴

بختن، میخایل ۵۲ / ۹۵

برادر زادهٔ رامو / دنیس دیدرو ۶۳

براونینگ ، رابرت / ۳۴ /

برشت، برتولت / ۷۲ /

برگسون، هانری / ۶۳ / ۶۴

بروگل، پیتر ۳۰ / ۴۵

بکت، ساموئل / ۹ / ۲۵ / ۵۵ / ۱۰۷ / ۱۱۲

بلریو (جوزف تیشلر) / «تاتلیندا» ۱۰۸ / ۱۱۰

بلیک، ویلیام / ۳۰

بن، گوتفرید / ۹۲

بوش، هیرونیموس / ۳۰ / ۴۵ / ۱۱۱ /

پ

پنجمین مرتبهٔ دینوی / ۱۰۷

پو، ادگار الن ۸۸

پینتر، هرلد / جشن تولد ۵۵ /

ت

تامس، دیلن ۳۷
«تاتلیندا» / جوزف تیشلر (بلریو) ۱۱۲
تاریخ طنز گروتسکی / هانریش اشنیکانز ۳۰
تاریخ کاریکاتور و گروتسک در ادبیات و هنر / توماس رایت ۳۰
تامس، دیلن ۳۷
تبصرهٔ ۲۲ / جوزف هلر ۴۲
تریسترام شاندی / لارنس استرن ۵۶
تعریف گروتسک: کوششی در ترکیب / مایکل استیگ ۱۰۱
تیشلر، جوزف (بلریو) / «تاتلیندا» ۱۰۸ / ۱۱۰

ج

جشن تولد / ۵۵
جنینگز، ل. ب، / دیو مسخره ۱۰۱
جویس، جیمز / ۱۰۸

چ

چرخ آتش / جی ویلسون نایت ۹۰
چسترتن ج. ک / رابرت براونینگ ۳۴ / ۳۵ / ۵۲

خ

خنده / هانری برگسون ۶۳

د

دالی، سالوادور ۴۵

دامبی و پسرش / ۷۰

دانته ۳۱

دان لیوی، ۲۵

در انتظار گودو / ۵۵

دلقک یا دفاع از مضحکهٔ گروتسکی / ۲۹

دورن مات، فردریش ۲۵

دو گل، ژنرال دو

دومیه، انوره ۶۹

دیدرو، دنیس / ۶۳

دیکنز، چارلز / ۳۵ / ۷۰

دیو مسخره / ۹۷

ر

رابرت براونینگ / ۳۰

رابله، فرانسوا / ۲۸ / ۲۵ / ۷۰ / ۷۴ / ۷۵ / ۷۸ / ۹۶ / ۹۹ / ۱۰۸

راسکین، جان / ۳۱

رافائل ۲۸

رایت، تامس / ۲۹

ریشتر، فردریک (ژان پل) / اصول زیبایی شناسی ۲۸

ریلکه، راینر ماریا / مرثیهٔ دینوی ۲۵ / ۱۱۱

ز

زیبایی شناسی / اف. ث. ویجر ۲۹
زیبایی شناسی و نقد هنر، ۱۰۱
زیر درخت زهر آلود / ٤۱

ژ

ژاری، آلفرد ۹٦
ژاک دهری / دنیس دیدرو ٦۳
ژان پل / ۵۸
ژنه، ژان ۵۵

س

ساتی ریکون / ۹۷
سترن، لارسن ۵٦ / ۵۸ / ۱۰٤
ستوارت، د گلاس ۱۰۸
ستیگ، مایکل ۹۷ / ۹۹
سمالت، توبیاس ٤۲
سنگهای ونیز ۳۱ / ۳۹
سویفت، جاناتان / ۱۳ / ۲۰ / ۳۰ / ۳۵ / ۷۵ / ۷۸ / ۸۲ / ۸۳ / ۸۵
سیدنی بولتن ۱۰۸
سیموندز، جان ادینگتن / ۲۹

ش
شاه لیر ۱۰۰ / ۱۰۳
شاه لیر و کمدی گروتسک / جی. ویلسون نایت ۱۰۴
شکسپیر، ویلیام ۶۹
شلگل، فریدریش، ۳۱ / ۳۲ / ۳۳
شنگانز، هاینریش ۲۵ / ۷۰

ص
صندلی‌ها / ۵۰

ط
طبل حلبی / ۶۵

ع
عزیز / ۷۹

ف
فالکنز، ویلیام ۱۰۸
فرشتهٔ زیبا و جوان به بستر می‌رود / ۷۱
فروید، زیگموند / ۹۱ /
فلینی، فدریکو / ۹۷
فوسکارا یا زنبور خطاکار / ۱۱۱
فیشر، و. ت ۲۹

ق

قدرت عظیم / ۹۰
«قصهٔ سرباز مرده» / ۷۲

ک

کارول، لوئیس / ۱۰۹
کاریکاتور، فانتزی و گروتسک / ۲۹
کافکا، فرانتس / ۱٦ / ۱۰۷
کالوت، ژاک
کالیبان خطاب به ستوس / رابرت براونینگ ۵۰
کامو، آلبر ۵۵
کانتی، الیاس / ۱۰۸
کتاب بلریو / ۱۰۸
کرامر، تامس ۱۰۱
کرامول / ۲۹
کلفت‌ها / ۵۵
کلی‌برو، آرثر / ۲۸ / ۳۵ / ۳٦ / ۷۰
کلیولند، جان / ۱۱۲
کمپنر، فردریکه ۱۱۱
کوریتوس، ۲٦ /
کولریج، ساموئل تیلر ۳۵
کیزر، ولفگانگ / ۲۵ / ۲۸ / ۳۱ / ۳۳ / ۳٦ / ۳۷ / ۵۹ / ۸٤
/ ۸٦ /

گ

گارگانیوا و پانتاگرونل، ۷۸
گراس، گونتر / ۲۵ / ۶۰ / ۶۵
گرانویل ۶۹
گروتسک در ادبیات انگلیس / ۲۸
گروتسک در تئاتر امروز / ۴۴
گروتسک در عصر رنسانس ۲۷
گروتسک در هنر و ادبیات / ۲۴
گروتسک‌ها ۹۵
گروس، جورج ۶۹
گریوز، رابرت ۵۹ / ۶۱ / ۹۹
گفتگو پیرامون شعر ۳۲
گویا، فرانشیسکو / ۳۰

ل

لطیفه و رابطهٔ آن با ناخودآگاه / ۹۱
لوئیس ۸۷
لوترئامون ۹۶
لولیتا / ۶۷
لوئیس. سی. اس / ۹۰
لیر، ادوارد ۱۰۹

م

مرثیهٔ دنیوی / ۲۵

مرد شنی / ۸۸
مسخ / ۱۶ / ۱۹ / ٤٤
مصایب جنگ / ۲٦
مکبث / ۱۰۰
منشینگ، گرهارت / ٤٤ / ٤٥
مورگنشترن، کریستیان ۱۰۹ / ۱۱۰
موزر، یوستوس / ۲۵
مینای کوچک / ۹۲ /

ن
ناباکوف، ولادیمیر / ٦۲
نایت، جی.. ویلسن / ۹۰

و
وا، اولین / ۷٦
وات / ۷ / ٤٦
«وردزورث، تنیسون و براونینگ؛ یا هنر محض، مصنوع و گروتسک در شعر انگلیسی» / ۲۷
ویتروویوس پولیو، مارکوس ۲٦ / ۲۷ / ٤۳ / ٦۳ / ۱۰۹

ه
هوفمان، ارنست تئودور ویلهلم آمادئوس. تی. الف / ۳۰ / ۸۸
«هزاره» / ۱۰۷
هلر، جوزف / ٤۲

همفری کلینکر /
هملت ۱۰۰
هوگو، ویکتور / ۳۱ / ۳٤ / ۵۲
هینچ لیف، ۵۵

ی
یک پیشنهاد کوچک / ۱۳ / ۷۹ / ۸۱
یونسکو، اوژن / ۲۵ / ۵۵
یونگ / کارل گوستاو ۳۵ / ۵۰ / ۸٦

واژه نامه ا

ا. واژه‌هایی که با علامت * مشخص شده‌اند پیشنهادی مرکز نشر دانشگاه شیراز است.

A

abnormality	نابهنجاری
absurd	پوچی
age of reason	عصر خرد
aggressiveness	پرخاشگری
alienation	از خودبیگانگی، گمگشتگی
ambivalently abnormality	نابهنجاری دوچهره
arabesque	آرابسک

B

bizzare	فراشگفت *
burlesque	بورلسک، نمایشنامهٔ روحوضی / نوسکانه * نوس [تقلید حرف زدن و گفتگوی شخصی را کردن (برهان قاطع)] ک [اسم آلت ساز] + انه [پسوند قید و صفت ساز]

C

comic	مضحکه
comic and terrifying	خنده آور و خوف ناک
commedia dell' arte	کمدی ماسکی
complex	بغرنج، پیچیده / همتافت *

D

defence-mechanism مکانیسم دفاعی / ساز و کار دفاعی

disharmony ناهماهنگی

E

ecric ترس موهومی

extravagance and exaggeration افراط و اغراق

F

fantastic فانتزی، خیال پردازی

G

grotesque گروتسک

I

impulse انگیزه / تکانه *

infinite irony طعنهٔ مداوم

irony طعنه

M

macabre مرگین گی *

مرگین گی مرگ + ینه [از جنس مرگ] + گی [پسوند نسبت]

managment اداره کردن، مدیریت / رامکرد *

mutual irony طعنهٔ مشترک / طعنهٔ دوسویه *

N

neo-classicism کلاسیسم جدید

nonsense literature ادبیات یاوه، ادبیات شبچره / ادبیات ژاژ *

P

paradox تضاد، باطل نما/ ژاژنما *

parody دلقکانه *

physical abnormality نابهنجاری جسمی

R

random تصادفی/ کاتوره‌ای *

«کاتوره‌ای [که تلفظ ادبی واژهٔ عامیانهٔ «کتره‌ای» (الکی، الله بختکی)] در اغلب کتاب‌های فیزیک و ریاضی استفاده می‌شود. گاهی در مقابل آن واژهٔ تصادفی را به کار می‌برند، اما تصادفی به معنی accidental است.

rationalization منطق تراشی

reaction واکنش

realistic رئالیستی / واقع گرایانه

response پاسخ / پدواژ *

[از پدواژ = (پدواج [در فارسی میانه)، پاسخ]

S

sadistic	سادیستی / دیگر آزارانه
satire	طنز
satiric and playful grotesque	گروتسک طنزی و گروتسک تفریحی
satyr-play	نمایشنامهٔ ساتیری
spontaneous	خودجوش *
structure	ساختار
surrealism	سوررئالیسم / فرا واقع گرا

T

tention and unresolvability	تنش و گشایش ناپذیری
totem-pole	چوب توتم

U

unintentional grotesque	گروتسک ناخواسته

نشر شیوا منتشر کرده است:

در زمینه‌ی داستان و رمان:

سیاسنبو	مجموعه داستان	محمد رضا صفدری
محاق	رمان	منصور کوشان
دل فولاد	رمان	منیرو روانی‌پور

در زمینه‌ی ادبیات و سینما:

سونات پاییزی	فیلمنامه	انیگمار برگمن، بهروز تورانی

در زمینه‌ی شعر:

ابر شلوار پوش	ولادیمر مایاکوفسکی، مدیا کاشیگر

نشر شیوا