سکس،

آنارشیسم

و

شقاوت

در تئاتر پانیک آقای آرابال

Hamburg 2015

سکس، آنارشیسم و تئاتر

در تئاتر پانیک آقای آرابال

خشایار مصطفوی

Verlag P.S.

سکس، آنارشیسم و شقاوت
در تئاتر پانیک آقای آرابال

نوشته‌ی خشایار مصطفوی

انتشارات پست‌اسکریپت P.S. Verlag
چاپ یکم، تابستان ۱۳۹۴
تیراژ: ۵۰۰ نسخه
همه‌ی حقوق این کتاب محفوظ است.
استفاده از این کتاب به هر شکل و در هر کجا منوط به اجازه‌ی کتبی از نویسنده است.

ISBN: 978-600-122-028-9

18€

Sex, Anarchism and Cruelty In Panic Theater of Mr. Arrabal,
By Khashayar Mostafavi (taatr2@gmail.com)

سرشناسه : مصطفوی، خشایار، ۱۳۶۱ –
عنوان و نام پدیدآور : سکس، آنارشیسم و شقاوت در تئاتر پانیک آقای آرابال، نوشته‌ی خشایار مصطفوی
مشخصات نشر : هامبورگ: پست اسکریپت ، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری : ۱۸۸ص.
شابک : ۹–۰۲۸–۱۲۲–۶۰۰–۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : کتابنامه.
موضوع : فرناندو آرابال، تئاتر پیشتاز، تئاتر فرانسه، قرن ۲۰م.
شماره کتابشناسی ملی (ایران) : ۲۲۶۴۲۵۸
رده بندی دیویی : ۸۴۲/۹۱۴
رده بندی کنگره : PQ ۲۶۰۱ / ر ۱۲ ب ۲ ۱۳۸۹

سکس، آنارشیسم و شقاوت

در تئاتر پانیکِ آقای آرابال

نوشته‌ی

فشحی

Verlag Post Scriptum

Hamburg 2015

"ترس همیشه پابرجاست. آدمی می‌تواند هر چیزی را در درون خویش بکشد، عشق، نفرت و اعتقاد و ایمان و حتی تردید را؛ اما تا زمانی که آویخته به زندگی است نمی‌تواند ترس را بکشد، ترسی که نرم و آرام، از میان نرفتنی و وحشتناک است و بر وجود آدمی مستولی می‌شود؛ این ترس بر افکار ما سایه می‌افکند، در دل ما لانه می‌کند و بر لب‌های ما تلاشمان برای کشیدن آخرین نفس را نظاره می‌کند."

جوزف کنراد

فهرست:

پیش‌گفتار ۱۰

فصل اول

اسپانیای فرانکو و فرناندو آرابال، کودک مضطرب ۱۹
اسپانیای فرانکو ۱۹
فرناندو آرابال، کودک مضطرب ۲۵
پدر ۲۶
مادر ۲۹

فصل دوم

جنبش ترس و اضطراب (پانیک) ۳۴
ترس و اضطراب ۳۴
خشونت ۳۷
نگاهی گذرا به ترس و خشونت در ادبیات نمایشی ۴۰
ترس و خشونت در تئاتر ۴۷
مطرود جامعه‌ی اخلاقی متمدن، مارکی دوساد ۵۰
آنارشیسم آلفرد ژاری و ویران‌گری مفهوم قدرت متمرکز در تئاتر ... ۵۸
آرتو و مقوله‌ی شقاوت ۶۷
جنبش ترس و اضطراب (پانیک) ۷۴
آلخاندرو خودوروفسکی ۷۸

رونالد توپور ۸۸
آراء آرابال پیرامون تئاتر ترس و اضطراب ۹۲

فصل سوم
بررسی ویژگی‌های فرمی و محتوایی آثار آرابال ۱۰۰
درون‌مایه‌ها ۱۰۰
سکس بی‌هنجار ۱۰۰
آنارشیسم و ویران‌سازی جهان مدرن ۱۰۵
ترس، خشونت و بازتاب شقاوت ۱۲۳
ساختار در آثار آرابال ۱۲۸
نقش زبان ۱۳۲
مسأله‌ی زمان ۱۳۷
موسیقی و سر و صدا ۱۴۰
بازتاب شخصیت کودک ۱۴۴
شکل‌های القاء ترس و اضطراب در تئاتر پانیک ۱۴۸
تاثیر تئاتر پانیک بر مخاطب ۱۵۲

فهرست منابع پارسی ۱۶۱
فهرست منابع لاتین ۱۶۴

گاه‌شمار زندگی فرناندو آرابال ۱۶۸
نمایه ۱۸۵

پیش‌گفتار

بشر در نگارش تاریخ دیرین خویش همواره به شکلی غلوآمیز به فرایند تکاملی و پیشرفت‌مداراش، افتخار کرده است. انسان این به ظاهر اشرف مخلوقات، توانسته به واسطه‌ی هوش‌اش طبیعت را به بند بکشد و با گذر هر لحظه، شرایط را به نفع خویش بهبود ببخشد. ایده‌ی تکامل و بهتر شدنِ مداوم فردای انسان نسبت به دیروز، قضاوت غالب انسان از خویش است. قضاوتی که با نگاه به صفحات تاریخ قرن بیستم بیشتر به یک توهم می‌ماند.

به واقع تاریخ قرن بیستم نیز به مانند باقی برگ‌های تاریخ بشریت سرشار از شرح جنگ‌ها، روایت شقاوت‌ها، خون‌ها و مرگ‌ها، خواست‌ها و نامرادی‌ها و در کل داستان ناخوشایند انسان و بربریت‌اش است. انسان این ابرقهرمان خودشیفته و سرگشته‌ی همه‌ی دوران همچنان در جستجوی بنای دنیایی بهتر،

تراژدی نوتری آفریده است. از همین روی است که انسان قرن بیستمی به واسطه‌ی دست‌یابی به فن و تکنولوژی بیشتر، در مسیر ساخت آرمان‌شهرهایش هزینه‌های بیشتری به خود و محیط اطراف‌اش وارد کرده است. از سوی دیگر همزمان با پیشرفت مادی و فکری بشر؛ او دچار فقدان‌های جدیدی شده است که مدام با ایده‌ی اصلی تکامل رو به جلو[۱] به تعارض برمی‌خیزد. به طور مثال گسترش نامتناهی اطلاعات غیرضروری در عصری موسوم به عصر اطلاعات موجب بی‌معنایی معناها شد. بدین صورت که مفاهیم و باورهای گذشته‌ی انسان دچار انشقاق و تردید شدند و انسان در حالتی سرگشته جهان‌اش را بیهوده و خالی از معنا یافت. به واقع هم‌زمان با تولد انسانی جدید در قرن بیستم، چند عامل به سرگشتگی‌های او دامن زدند. معنویات خودساخته‌اش همچون مذاهب و اعتقادات، و یا ایدئولوژی‌های جهان‌شمول‌اش یک به یک ارزش و بهای خویش را از کف دادند و فضایی بی‌مفهوم و خلاءگون جهان‌اش را پر کرد.

---

[۱]- تکامل مثبت.

بدین ترتیب است که انسان جدید که زاده و در عین حال قربانی دست‌ساخته‌هایش که حاصل رشد تکوینی تکنولوژی در طول قرن‌هاست به‌تدریج چشم بروی خویش می‌گشاید و جهان و هستی پیرامون‌اش را عاری از ارزش و فاقد معنایی برای زیست می‌یابد. او که خواهان آرمان‌شهری خیالی و رؤیای فردای بهتر بوده است چیزی جز دنیایی آغشته به بی‌رحمی و شقاوت، نصیب‌اش نشده است. سهم این انسان درمانده، پندار عشق، ناشناختگی مرگ و ناامیدی و بیهودگی‌وارگی‌ای است که مدام بر اضطراب بودن‌اش می‌افزاید. همه‌ی این موارد در نهایت انسان جدید را به موضع تردید می‌رساند. قرار گرفتن در همین موقعیت تردید است که چرخ تغییر را می‌چرخاند و یکی از کارآمدترین شکل‌های تغییر به واسطه‌ی فرهنگ[۲] صورت می‌پذیرد.

---

[۲]- درباره‌ی فرهنگ (Culture) تعاریفی متعددی ارائه شده است، در تعریفی جامع، به اعتقاد تایلور "فرهنگ کلیتی در هم تافته‌ای است شامل دین، هنر، قانون، اخلاقیات، آداب و رسوم و هر گونه توانایی و عادتی که آدمی همچون عضوی از جامعه به دست آورد" (آشوری، ۱۳۵۷، ص ۳۹) و در تعریفی روانشناختی به اعتقاد مورداک " فرهنگ یعنی الگوهای قراردادی کردار که بخش عمده‌ای از عادت‌های جاافتاده‌ای را که فرد با آن‌ها به هر موقعیت اجتماعی گام می‌نهد را تشکیل می‌دهد" (همان، ص ۶۰) و در تعریف ساختی به‌نظر ویلی " فرهنگ سیستمی است از الگوهای عادتی پاسخگویی که با یکدیگر همبسته و همپشت هستند" (همان، ص ۶۱) و در تعریف تکوینی به اعتقاد کلاکن " فرهنگ را می‌توان آن بخش از محیط دانست که آفریده دست انسان است" (همان، ص ۶۶) می‌باشد.

به عبارت دیگر در شرایطی که بشر در توهم بهترشدگی با دنیای اسف‌باراش مواجه می‌شود دست به آفرینش مقوله‌های فرهنگی نوین همچون هنر جدید می‌زند. هنری متحول شده با مضامین، شکل‌ها و دغدغه‌هایی امروزی که یکی از کارکردهایش تردید به همین توهم انسان و بازنمایی حقایق پیرامون‌اش است. در همین راستا هنر تئاتر نیز به‌عنوان یکی از ارکان فرهنگ، در تلاش برای بازیابی دوباره‌ی مفهوم انسان از میان کثرت مفاهیم مجازی و حقیقی متحول گشت. هر چند تئاتر در طول تاریخ پر فراز و نشیب خویش، گاه تا سرحد نابودی هم پیش رفت، اما سرانجام توانست با توجه به تغییر پدیده‌ها و تحولات جوامع، خود را دگرگون کند و به شرح و طرح مصائب و مشکلات انسان در عصراش بپردازد. در فرایند دگردیسی همیشگی تئاتر، تابوها، قوانین و اصول خدشه‌ناپذیر گذشته، توسط پیشروان، یکی پس از دیگری در هم شکسته شدند؛ و هنرمند هر عصر، تعریف نوینی از انسان، به‌عنوان یگانه سوژه‌ی تئاتر ارائه داد. در قرن بیستم نیز ملودرام‌های سرگرم‌کننده، درام‌های کلیشه‌ای و حتی نمایش‌های کلاسیک و داستان‌پرداز، با هنرمند و مخاطب معاصر، تا حدی بیگانه شدند که این قبیل نمایش‌ها فقط در صحنه‌های تخدیری و بازاری قدرت بروز و نمایش یافتند و تئاتر جدی با جنبش‌های پویای تئاتری‌ای پی

گرفته شد که با دنیای ملموس ارتباط نزدیک‌تری برقرار می‌کردند؛ دنیایی که گاه، به باور برخی از هنرمندان، آکنده از ترس، اضطراب و خشونت است. آنتونن آرتو یکی از پیشگامان این جریان معتقد است:

"تئاتر نیز به مانند طاعون بازتاب وقایع خون‌بار و جدایی ازلی است، بنابراین گره از کشمکش‌ها و اختلافات می‌گشاید، نیروها را آزاد می‌کند و امکانات را برمی‌انگیزد و اگر این نیروها و امکانات به دنیای سیاهی و تباهی تعلق دارند، مسئولیت‌اش نه با تئاتر است و نه با طاعون، بلکه بر عهده‌ی زندگی است."(آرتو، ۱۳۸۴، ص ۵۴).

اما یکی از این تلاش‌های هنرمندان تئاتر قرن بیستم، در ارتباط با مخاطب متحول شده، آفرینش جنبشی به نام تئاتر ترس و اضطراب و یا جنبش پانیک است که نگارنده در این نوشتار به بررسی آثار و ریشه‌های یکی از مهم‌ترین هنرمندان آن، یعنی فرناندو آرابال می‌پردازد. نظریه‌ی پانیک در دهه‌ی ششم قرن بیستم توسط چند تن از مهاجران و پیشروان فضای فرهنگی- هنری فرانسه طرح شد و در زمینه‌های گوناگون توانست تأثیرات به‌سزایی بر جامعه بگذارد. از منظر پیشروان این جنبش، دنیای معاصر دنیایی آغشته به ظلم، نفرت، نابرابری و در نهایت سرگشتگی انسان است. انسانی که در لحظه‌ی تفکر

از سویی دچار کابوس تلخ تاریخ است و از سوی دیگر بـا تـوهم آینـده مواجـه است. این احاطه شدن انسان در فضایی یأس‌آور از او موجود ویـژه‌ای می‌سـازد که "انسان پانیک" نامیده می‌شود. انسانی بی‌گذشته و آینده که به نوعی مسخ شده است و تئاتر آرابال متأثر از همین نظریه، تصویرگر دنیایی مملو از تـرس و اضطراب است. در همین راستا هنجـارگریزی در زبـان مرسـوم نمایشـنامه‌های رسـمی، پرداخـت بـه اضـمحلال انسـان، گریـز از سـاختارهای معمـول تئـاتر کلاسیک، سود بردن از زمانی بی‌زمان، اصوات آزاردهنـده و بـر صـحنه آوردن شخصیتی چون کودکی معصـوم و در عـین حـال گنـاه‌کـار همگـی ریشـه در نظریه‌ی پانیک در تئاتر و نوع نگرش آن به دنیا دارند.

یکی از فرضیه‌های اصلی این کتاب در تحلیل آثار آرابال، بازیابی ریشه‌های پدیداری فرم و محتوی بر اساس سه ایده‌ی سکس، آنارشیسم و شقاوت اسـت. بدون شک آرابال چون هر هنرمند مدرن دیگر دوران معاصر از جریان‌ها فکری و ساختارهای فرمی متفاوت و گونه‌گونی در هنر پیش از خویش سود برده است اما به اعتقاد نگارنده، آرابال در ساخت سبک فردی خویش که به تئـاتر پانیـک ختم می‌شود متاثر از سه جریان عمده‌ی فکری و هنری بوده است. جریان‌های فکری‌ای که پیش از آرابال توسط سـه هنرمنـد شـاخص فرانسـوی همچـون،

مارکی دوساد، آلفرد ژاری و آنتونن آرتو به صحنه‌ی تئاتر راه یافته‌اند. با همین زمینه است که در این رساله حضور و چرایی نمایش سکس هنجارگریز[۳]، بروز اندیشه‌های آنارشیست[۴] در مفاهیم فکری و شکلی و بازتاب ایده‌ی شقاوت در صحنه به عنوان یک تئوری طرح می‌شود. تئوری‌ای که ادعای جهان‌شمول بودن بر همه‌ی آثار آرابال را ندارد بلکه هدف‌اش افزودن یک افق معنایی تازه بر جهان تحلیلی این آثار است. از همین رهگذر شکل‌های پیدایی ترس و اضطراب بر صحنه و به تبع آن نوع تأثیر این گونه‌ی تئاتر بر مخاطب بررسی می‌گردد.

---

[۳]- آنگونه که ذکر خواهد شکل بازنمایی سکس در صحنه به صورت نرمال و پذیرفته شده صورت نمی‌گیرد و هدف‌اش تحریک یا پورنوگرافی نیست. بلکه بیشتر با خودآزاری و دگرآزاری همراه است و تولیدگر اضطراب و ترس است.

[۴]- آنارشیسم واژه‌ای است که بیشتر در ادبیات سیاسی بکار برده شده است و معنای آن نظام اجتماعی و سیاسی بی‌دولت است. اما فلسفه‌ی آنارشیسم و نگرش‌اش به جهان، مبتنی بر نفی سلطه‌ی قدرت (در شکل‌های دولت، جامعه، خانواده) و ستایش آزادی فردی است. همین اندیشه در اعصار گوناگون تاریخ، در هنر هم تجلی یافته است. در بحث‌های پیش رو به بازتاب کارکردی آنارشیسم در آثار آرابال به عنوان پدیده‌ای فکری و فرمی پرداخته می‌شود. و ظهور درون‌مایه‌های چون خداناباوری، نقد مدرنیته و پایبندی به صلح جهانی و یا مقوله‌ی ویرانگری هنر مسلط و همچنین تعریف هنرمند از خویش، بر اساس این اندیشه بررسی می‌گردد.

لازم به ذکر است نگارش نسخه‌ی اولیه‌ی این کتاب به دوران تحصیل‌ام در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران تا سال هزار و سیصد و هشتاد و شش باز می‌گردد. لذا جا دارد همین‌جا از استاد راهنمای پایان‌نامه‌ام، پرفسور احمد کامیابی‌مسک تشکر ویژه‌ای بنمایم که بی‌حضور، لطف و دانش ایشان این پژوهش آغاز نمی‌شد.

همچنین نگارنده از سال هزار و سیصد و هشتاد و هشت، هم‌زمان با بسط و گسترش ایده‌های متن، تلاش کرد توسط دو ناشر، این کتاب و همچنین ترجمه‌ی یکی از نمایشنامه‌های مهم آرابال به نام "*بازنگری به قرن بیستم*" را در ایران منتشر کند که متاسفانه کتاب‌ها هرگز موفق نشدند از سد سانسور وزارت ارشاد عبور کنند و تا به امروز همچنان به انتظار مجوز نشر، در بایگانی وزارت مذکور خاک می‌خورند. به هر تقدیر خوشبختانه اکنون این پژوهش به واسطه‌ی ناشری در خارج از کشور راه طولانی و پرفراز و نشیب خویش، برای رسیدن به دست علاقمندان را به اتمام می‌رساند. باشد که خوانده شود.

خشایار مصطفوی
به تاریخ هزار و سیصد و نود و چهار
هامبورگ – آلمان

فصل اول:
اسپانیای فرانکو و فرناندو آرابال، کودک مضطرب

اسپانیای فرانکو

اروپای قرن بیستم را می‌توان مکان اتفاقات و حوادثی دانست که نقطه‌ی عطفی در تاریخ بشریت بوده است. چه از لحاظ پیشرفت‌های سریع در زمینه‌های مختلف فرهنگی مانند هنر، ادبیات، موسیقی، فلسفه و چه در قلمرو توسعه‌ی سیاسی و اجتماعی. کشور اسپانیا واقع در جنوب قاره‌ی اروپا از دیرباز دارای موقعیت تاریخی قابل توجهی بوده است. این کشور با داشتن بنادر وسیع

و همچنین نیروی دریایی منسجم توانست به اکتشاف سرزمین‌های ناشناخته، مانند قاره‌ی امریکا دست زند. هر چند اسپانیا اولین کشوری بود که دست به استعمار کشورهای دیگر زد اما قدرت و نفوذ اسپانیا در قرن نوزدهم نسبت به همسایگان شمالی‌اش رو به افول گذاشت؛ در این سال‌ها اسپانیا، از لحاظ اقتصادی و سیاسی دچار ضعف گردید و در جنگ دوم جهانی به کشوری تسلیم و بی‌قدرت در مقابل همسایگان‌اش بدل گشت. در نیمه‌ی اول قرن بیستم، اسپانیا شاهد درگیری‌های خونین حزب‌های داخلی اسپانیا برای دستیابی به قدرت بود. در همین احوال، ایجاد خواست‌های منطقه‌ای و طبقاتی در کاتالونیا[۵] و ایالت باسک[۶] گسترش یافت. درسال ۱۹۳۲ ائتلاف جمهوری‌خواهان سوسیالیست به علت مشکلات اقتصادی در هم شکست و سال ۱۹۳۴ مصادف با انقلاب و سرکوب چپ‌ها بود؛ به گونه‌ای که اوضاع کشور را بحرانی‌تر کرد و کشمکش دامنه‌دار میان جمهوری‌خواهان، سلطنت‌طلبان، حزب فالانژها (با گرایش به فاشیست)، حزب سدا[۷] (وابسته به کلیسای کاتولیک) و آنارشیست‌ها،

---

5 - Catalonia

6 - Basque

7- Ceda

اسپانیا را بیش از پیش به ورطه‌ی نابودی کشاند. در همین اوضاع، نظامیان به تدریج وارد عرصه‌ی سیاست شدند و قتل یکی از جمهوری‌خواهان در ۱۷ ژولای ۱۹۳۶ بهانه‌ای برای جنگ داخلی اسپانیا به دست آن‌ها داد. در طول جنگ داخلی سه ساله، کشور به دو اردوگاه نیروهای مردمی جمهوری‌خواه از طرفی و ناسیونالیست‌های ارتش در طرف دیگر، تقسیم شد. در واقع قیام ارتش، عکس‌العمل طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی اسپانیا به تندروی‌های حزب‌های آن زمان بود.

فرانسیسیکو فرانکو، در سال ۱۸۹۲ در پایگاه دریایی ال‌فرول در شمال غربی سواحل اسپانیا به دنیا آمد. پدرش افسر نیروی دریایی بود که به انحرافات اخلاقی شهرت داشت. اما فرانکو تحت‌تاثیر اخلاق سخت کاتولیکی مادرش پرورش یافت. او از نوجوانی به ارتش پیوست و در حالی که کمتر از هجده سال داشت با درجه‌ی ستوان دومی فارغ‌التحصیل شد. در طول خدمت‌اش در ارتش، با سرعت خیره کننده‌ای توانست به مدارج بالای نظامی برسد؛ به‌طوری که در سن ۳۳ سالگی، به یکی از جوان‌ترین ژنرال‌های همه‌ی اروپا بدل شد. میل او به انضباط، جاه‌طلبی و همچنین خدمت او در شمال مراکش، یعنی تنها جایی که ارتش فعالیت چشمگیری داشت، از مقدمات پیشرفت او بود. در طول

آشوب‌های داخلی اسپانیا تـا قبـل از جنـگ داخلـی ۱۹۳۶، فرانکـو بـا دوری از مسائل سیاسی و سیاستِ "عدم اقدام" توانست موقعیت ارتشـی‌اش را در میـان سیاستمداران جناح‌های مختلف تثبیت کند. اولـین فعالیـت سیاسـی او درسـال ۱۹۳۵ بود که به حزب "سدا" پیوست و در ۱۹۳۶ در کودتای ارتش، او بیسـت هزار سرباز زبده‌ی اسپانیایی در مراکش را بـه کمـک دول فاشیسـتی آلمـان و ایتالیا به نزدیک پایتخت برد و فرماندهی ارتـش را بـه دسـت گرفـت. بـا ورود فرانکو به سیاست آن افسر خجالتی و منزوی متحول شد و در گذر سـال‌ها بـه دیکتاتوری ظالم تبدیل شد. در اول اکتبر ۱۹۳۶ هنگامی که همه‌ی سران ارتش خیال می‌کردند جنگ داخلی به زودی پایان می‌یابد، شورایی به نام "خوانتوی" نظامی تشکیل شد، شورایی که فرانکو را به‌عنوان رهبر اسپانیا معرفی کرد. امـا جنگ داخلی دو سال و نیم دیگر به طول انجامید و فرانکـو توانسـت پایـه‌های قدرت خویش را مستحکم کند. هنگامی‌که در سال ۱۹۳۹، جنگ داخلی پایـان گرفت؛ بالغ بر دویست هزار نفر کشته شده بودند و فرانکو تا سـی و سـه سـال بعد، یعنی تا سال ۱۹۷۵دیکتاتور اسپانیا باقی ماند. البته در سـال ۱۹۴۷، تحـت فشارهای داخلی و خارجی، قانونی تحت عنوان "جانشینی" به تصـویب رسـاند که حکومت اسپانیا را پادشاهی اعلام می‌کرد و فرانکو سمت نیابـت سـلطنت را احراز کرد؛ بر اساس این قانون، جانشـین فرانکـو بایـد یکـی از افـراد خانـدان

سلطنتی باشد که توسط خود فرانکو انتخاب شود و در صورت مرگ یا بیماری فرانکو، زمام امور را در دست گیرد. اما فرانکو تا سال ۱۹۶۲ اقدام به تعیین ولیعهد نکرد، تا بالاخر در این سال، اگوستین مونوز گرانداس[۸]، پیرترین افسر ارتش به ولیعهدی انتخاب شد.

در حقیقت رژیم فرانکو، یک دیکتاتوری انعطاف‌پذیر سوسیالیستی مصلحت‌گرا، فرصت‌طلب و طرفدار اصالت سود بود؛ هر چند در دهه‌ی شصت فشار پنجه‌ی آهنین بر مردم کمتر شد، اما در طول سال‌های سیاه سلطه‌ی فرانکو، همیشه فضای اختناق و عوام‌فریبی وجود داشت و مخالفان اعدام، زندانی و یا تبعید می‌شدند. به گواهی محققان در بین سال‌های ۱۹۳۹ تا۱۹۴۴ تعداد اعدام‌های سیاسی به رقم ۱۹۲۶۴۸ نفر رسیده است. در این سال‌ها، حزب‌ها به نهادهای دولتی و فرمایشی تبدیل شدند که در جهت تبلیغات رژیم پیش می‌رفتند. روزنامه‌ها زیر تیغ سانسور، در غالب کاتولیسیسم محافظه‌کارانه، یکی پس از دیگری بسته می‌شدند. تا سال ۱۹۵۰، فقر و گرسنگی در اسپانیا بیداد می‌کرد و بی‌سوادی در حال گسترش بود. از سوی دیگر در این دوران فضای فرهنگی

---

[۸] - Agustin Munoz Grandes

اسپانیا نیز هدف‌دار شد. صحنه‌های تئاتر تنها اجازه‌ی اجرای کمدی‌های سرگرم‌کننده (بی‌خطر) را داشتند. ادبیات عامیانه، شامل داستان‌سرایی کنترل شده از طبقه‌ی متوسط بود و سینما به تولید انبوه ملودرام‌های مفرح می‌پرداخت (در ۱۹۶۵ برای هر ۵۱۰۰ نفر یک فیلم ساخته شد). و این چنین بود که هنرمندان، دانشمندان و نخبگان اسپانیا، جلای وطن کردند. کسانی نظیر خوان رامون خیمنز[۹] (شاعر برنده‌ی جایزه نوبل)، سیور واخواء (بیوشیمیست برنده‌ی جایزه نوبل)، رامون سندر[۱۰] (رمان‌نویس)، پاو کاسالز[۱۱] (موسیقی‌دان)، لوییس بونوئل[۱۲] (فیلم‌ساز) و فرناندو آرابال[۱۳](نمایشنامه‌نویس) از این جمله‌اند. فرناندو آرابال در بازگشت به وطن در سال ۱۹۶۷، به علت نوشتن نامه‌ی توهین‌آمیزی به حکومت فرانکو، به جرم اهانت به وطن، محاکمه و زندانی شد اما چندی بعد با هم یاری روشنفکران و نویسندگان اروپایی و به‌خصوص فرانسوی آزاد شد.

---

9 - Jimenez Juan Ramon

10 - Ramon Sender

11- Pau Casals

12 - luis Bunuel

13 - Fernando Arrabal

فرناندو آرابال، کودک مضطرب

"... بسیاری از من می‌پرسند، چه کسی بیشترین تاثیر را بـر من گذاشته و چه چیز بیشـترین سـتایش‌ام را برانگیختـه؟ و من آنگاه کافکا و لوییز کارول یعنـی چشـم‌انداز دهشـت‌زا و کاخ ، و گراثیان و داستایوفسکی، یعنی سرحدهای جهـان و رؤیای ملعون را از یاد می‌برم. می‌گـویم: آن‌کـس کـه تنهـا دست‌های او بر پاهـای بچگانـه‌ام بـه یـادم مانـده: پـدرم... "(آرابال،۱۳۷۹، ص ۱۳)

فرناندو آرابال، نمایشنامه‌نویس، رمان نـویس، نقـاش و فیلمسـاز اسـپانیایی تبعه‌ی فرانسه، در یازدهم اوت سال ۱۹۳۲ در ملیلای[۱۴] اسپانیا متولد شد.

پدر

پدرش فرناندو آرابال روئیث[۱۵]، در سال ۱۹۰۳ در کوردوا بـه دنیـا آمـد و بعـدها افسر ارتش اسپانیا، در مراکش شد. او در دوران آشفتگی سیاسی اسپانیا، قبل از جنگ داخلی سال ۱۹۳۶، گرایش به حزب جمهوری‌خواه داشت.

"... یک روز قبل از کودتا، تماس ملیلا با دولـت قطـع شـد. کودتاگران بر علیه یاغیان اعلام جرم کردند. در روز هفدهم، یـک گـروه کوچـک قـدرت را در دسـت می‌گیرنـد و شخصیت‌های متمایل به چپ را که پدر من هم در بین آنان بود، توقیف می‌کنند ..." (Schiffres, 1969, p13)

بدین‌ترتیب، پدر آرابال مانند دیگر افسران وفادار به دولت، دو ساعت بعد در خانه‌اش دستگیر شد. در میان دستگیرشدگان، دو برادر آرابـال پـدر هـم وجـود داشتند که یکی از آن‌ها در فاصله‌ی کمی اعدام شد و دیگری در ابتدا محکـوم

14- Melilla

15 - Fernando Arrabal Ruiz

به مرگ شد اما بعد از گذراندن چندین سال زندان بخشیده شد. در سال ۱۹۵۹ آرابال او را در یک کارخانه فندک‌سازی یافت و از طریق او توانست اطلاعاتی از پدرش بدست آورد.

اما آرابال پدر، مدتی بعد از دستگیری به جرم خیانت به وطن و شرکت در شورش نظامی، به مرگ محکوم شد. پس از نه ماه قاضی نظامی او را به سی سال و یک روز زندان محکوم کرد. او در زندان‌های ملیلا، ثئوتا، سیوداد، رودریگو و بورگس زندانی شد. درزندان ثئوتا، سعی کرد با بریدن رگ‌های دست‌اش به زندگی‌اش خاتمه دهد و در زندان بورگس در چهارم نوامبر۱۹۴۱ به دلیل مشکلات روانی به آسایشگاه روانی زندان منتقل شد. در بیست و هشت ژانویه ۱۹۴۲ او از زندان گریخت و دیگر هیچ خبری از او بدست نیامد و برای همیشه ناپدید شد.

"...در آن روزی که ناپدید شد یک متر برف بر زمین شهر بورگس نشسته بود، در پرونده‌ها نوشته‌اند که برگ شناسایی نداشت و تنها بیژامه‌ای به تن پوشیده بود ولی من در خیال دست در دست او می‌گذاشتم ..." (آرابال، ۱۳۷۹، ص۱۴).

برای آرابال جوان، پدر در همان سال ۱۹۳۶ از دست رفته بود. خاطرات مبهم و گنگ آرابال از پدرش باعث جستجوی بی‌وقفه‌ی او پیرامون هویت پدر در همه‌ی سال‌های زندگی‌اش می‌شود. مادر و باقی اعضاء خانواده، پدر را موجودی فراموش شده می‌دانستند و سعی داشتند خاطرات پدر را به هر شکلی حذف کنند.

"در خانه‌ام، هر چند او نبود، کینه‌ی همگانی از او وجود داشت. در آلبوم عکس‌ها، عکس‌اش نبود یا در آلبوم خانوادگی تصویر او را بریده بودند اما ناسزا، سکوت، آتش و قیچی نتوانستند آوای خون را که از کوه‌ها گذر کرده و مرا با نور خود می‌شست، خاموش کنند." (همان، ص۱۵)

آرابال در هفده سالگی، چمدانی را در انباری کشف کرد که نامه‌های پدرش از زندان، در آن بود. کشف معماگونه‌ی چگونگی زندگی پدر و اعترافات مادر نزد قاضی، که پدرش آن را خیانت خوانده بود، نگرش او به حوادث را متحول کرد.

مادر

" هیچ‌کدام‌شان مثل تو نبودند مامان، من خوب نگاه کـردم مامان، ولی هیچ کدامشان مثـل تـو نبودنـد، هیچ‌کدام‌شـان زبانشان مثل زبان تو تر، و زانوهایشان مثل زانوهای تو سفید نبود، هیچ‌کدام." (همان، ص ۸۸).

کارمن تران گونزالس[۱۶] مادر آرابال، زنی با گرایشات مذهبی بود کـه سـعی داشت کودکان‌اش را با تربیت کاتولیکی بزرگ کند. در هنگام دسـتگیری پـدر، کارمن او را وادار به اعتراف کرد تا بخشیده شود اما پدر اعترافی بـه رابطـه بـا جمهوری‌خواهان نکرد اما مادر آرابال نزد قاضی اقرار کرد و در نتیجه شـوهرش محکوم شد:

"به قاضی فقط حقیقت را گفـتم. چیـزی کـه از همـان اول می‌باید خودش می‌گفت تا جرم‌اش سـنگین‌تر نشـود. ماننـد همیشه و مانند هر زنی که شوهر خود را دوسـت دارد، فکـر

16 - Carmen Teran Gonzalez

کردم و بهترین کـاری کـه بـه نفـع او بـود انجـام دادم ..."

(همان، ص ۷۲).

مادر آرابال پس از ناپدید شدن شوهرش، دیگر ازدواج نکرد و به تنهایی بـه تربیت کودکان‌اش پرداخت. او از فرناندو خواست که افسر نیروی هـوایی شـود. فرناندو پذیرفت، اما او هر روز مادر را ناامیدتر می‌کرد یکی از مدرسین نظامی در دفتر نمره‌اش نوشت:

"... روحیه نظامی صفر ..." (همان، ص ۷۵).

اما در کودکی آرابال، فقط مادر که با نامه‌هایش موجب خودکشی پدر شده بود، تاثیرگذار نبود؛ بلکه خاله کلارا نیز در تربیت او نقش مهمـی را ایفـا کـرد. خاله کلارا زنی بود با تناقضات عمیق:

"... او منحصرا خود را وقف خدا کرده بود اما ناگهان یک روز احساس می‌کرد باید برای زیبایی صورت‌اش کاری کند یا شروع می‌کرد به خواندن آهنگ‌های مبتذل برای من..."

(Mundschau, 1972, p10)

خاله کلارا، قوانین سخت و متعصبانه‌ی مذهبی را برای فرناندو وضع کرد کـه گاهی این امور به سرحد خشونت بیمارگونـه‌ی مـذهبی، ماننـد شـلاق خـوردن و

گرسنگی کشیدن در راه مسیح می‌رسید. در چنین فضایی، خاله کلارا سعی داشت عقده‌های پنهان شده‌ی زنانگی‌اش را با آزار روحی و جسمی فرناندو تسکین دهد.

"... اول آن اتفاق با خاله کلارا افتاد، بعد بـه کلیسـا رفـتم و بعد برای اعترف پشت صف ایستادم..." (همان، ص ۱۰۷).

آسیب‌دیدگی روحی فرناندو در دوران کـودکی، خاصـه محرومیـت از پـدر و عواطف خانوادگی و همچنین زندگی دشـوار و بیمـاری جسـمانی، در او چنـان جوهر و دیدگاهی تلخ و ناسازگار با دنیای برون پدید آورد که بعـدها در آثـارش به شکل شک، نفرت و ریشخند به جهان تجلی یافت. آرابال همچنان تا آخرین نمایشنامه‌هایش سعی دارد نقاب از بیهودگی، دروغ، زشتی، شناعت انسان و نیز فریب‌های خلسه‌آمیز عرفانی و مذهبی بردارد و چنین طریقتی او را به سادیسـم نزدیک می‌کند. به واقع آرابال با مخالف‌خوانی و عدم احترام به همه‌ی قوانین و ارزش‌های تثبیت شده‌ی اجتماعی، به ویژه خـانواده، مـذهب، نظـام سیاسـی و قدرت و با ستیز و کفرگویی به جهان، با روشی طنزآمیز و کاریکاتورگونه، دنیا را چنان تصویر می‌کند کـه رگـه‌های درخشـانی از سوررئالیسـم در آثـارش مـوج می‌زند. ایرج زهری منتقد تئاتر در گفتگویی که سال‌ها پیش در ایران با آرابـال داشته در کتاب خود چنین می‌نویسد:

"... آرابال از رنج‌های دوران جوانی، از مدرسه‌ی شبانه‌روزی کاتولیک‌ها، از همکاری کلیسا با فالانژیست‌ها می‌گفت و این که این همه رنج و ستم در یک کشور دیکتاتوری روح‌اش را شکنجه و در عین حال صیقل داده است، او تصویری از درد آفرینش نشان داد که هیچوقت از یاد نبرده‌ام. گفت، صدف، در شکم خود سنگریزه‌ای می‌پروراند و آن را به مروارید دگرگون می‌کند. این آفرینش دردناک است، هرچه سنگریزه بزرگ‌تر دردِ صدف بیشتر، گران‌بارتر مروارید، دُر غلطان صدف را جان به لب می‌آورد." (زهری، ۱۳۸۲، ص ۲۰۱).

فصل دوم:

جنبش ترس و اضطراب (پانیک)

ترس و اضطراب

ترس[۱۷] ، واکنشی عاطفی به تهدید یا خطر است که توسط یک رشته عکس‌العمل‌های طبیعی، در مغز به وجود می‌آید که با محرکی استرس‌زا شروع شده و با آزاد شدن مواد شیمیایی باعث تند شدن ضربان قلب، تنفس سریع، پر انرژی شدن ماهیچه‌ها و ... می‌شود. نظریه‌پردازی، چون جان برودس واتسن، معتقد است، ترس یکی از چند احساس بنیادین و فطری بشر مانند شادمانی و

---

[۱۷] - Fear، ترس از نظر ریشه‌شناسی، کلمه‌ای «آوِستایی» از پارسی باستان است که معنای «خوف و بیم» را می‌رساند.(لغت‌نامه دهخدا)

خشم است. از سوی دیگر اضطراب[۱۸]، دلهره‌ای مداوم و مزمن از چیـزی اسـت که شناخته شده و قابل تعبیر نیست و عموما باعث عدم اطمینـان، درمانـدگی و برانگیختگی بیرونی (تنگی قفسه‌ی سینه، تپش قلب، تعـرق، سـردرد، افـزایش فشار خون و...) در فرد می‌شود. برای اضطراب، سه معنا وجود دارد:

۱- ترس مبهم ۲ - ترس ناشی از ناامنی ۳- نگرانی از رفتار خود.

باید توجه داشته باشیم که ترس واضطراب دو مقوله‌ی متفاوت‌اند:

"هنگامی که خطر را تجربه می‌کنـیم، دسـتخوش تغییـرات بدنی و هیجـانی گونـاگونی مـی‌شـویم کـه پاسـخ تـرس را تشکیل می‌دهند. پاسـخ تـرس، دارای چهـار عنصـر اسـت: عنصر شناختی، مثل: انتظار آسیب قریب الوقوع؛ عنصر بدنی، مثل: تغییرات موجود در ظاهر فـرد؛ عنصـر هیجـانی، مثـل: احساس دلهره و وحشت؛ عنصر رفتاری، مثل: جنگ و گریز. اضطراب نیز همان چهار مولفه‌ی ترس را دارد، ولی با یـک

---

[۱۸] - Anxiety . بررسی پدیده‌ی اضطراب در بشر، نخستین بار توسط الهی‌دان دانمارکی کیرکگور صورت گرفت، او با انتشار کتاب *مقوله‌ی اضطراب* (۱۸۸۴) این واژه را به فلسفه وارد کرد. بعدها فروید در کتاب *علایم بیماری، ترس و اضطراب* برای اضطراب تعریفی علمی در قلمرو روانشناسی ارائه نمود.

تفاوت مهم؛ مولفه‌ی شناختیِ ترس انتظارِ خطـری واضـح و بخصوص است، در حالیکه مولفه‌ی شناختی اضطراب، انتظار خطری مبهم است. در ترس، فکر معمول، این است که مثلا سگ ممکن اسـت مـرا گـاز بگیـرد. در مقابـل، در اخـتلال اضطراب، فکر معمول، این است که: اتفاق وحشتناکی ممکن است برای فرزندم بیفتد. بنابراین، ترس بر پایه‌ی واقعیت، یا مبالغه‌ی خطر واقعی قرار دارد، حال آن‌که اضطراب بر اساس خطر مبهم استوار است." (سلیگمن، ۱۳۸۰، ص ۳۰۱).

اضطراب، یکی از عوامل اصلی ایجاد ترس است که باعث عکس‌العمل‌هایی حیاتی در انسان می‌گردد و او را از خطـر دور نگـاه مـی‌دارد، گـاه باعـث فـرار می‌شود و گاه باعث سنگر گرفتن و یا مقابله کردن. غالبا عوامل زیر باعث ایجاد ترس و اضطراب می‌شوند:

ناتوانی فرد در مقابله با فشارهای محیطی، احساس جدایی یا طـرد شـدگی، احساس فقدان و یا از دست دادن حمایت‌های عاطفی، تغییرات ناگهانی محیطی یا حوادث غیرمنتظره، افکـار و عقایـد غیرمنطقـی غلـط و اغراق‌آمیـز در مـورد خطرات موجود و ...

خشونت

هرعمل و رفتاری که به قصد تحمیل امری بر کسی صورت گیرد و آسیب و عارضه‌ی جسمی یا روانی بر جای گذارد، خشونت[1] شمرده می‌شود. بدین ترتیب ترتیب هرگونه تجاوز رفتاری و گفتاری به خود و یا دیگری، نوعی خشونت است. فروید و لورنز معتقدند که خشونت و پرخاشگری رفتاری است که ریشه در ذات و فطرت انسان دارد. از نظر این دو، خشونت به‌عنوان یک نیروی نهفته در انسان، دارای حالت هیدرولیکی است،که به تدریج در شخص متراکم و فشرده می‌شود و سرانجام نیاز به تخلیه پیدا می‌کند. از منظر لورنز، اگر چنین انرژی‌ای به‌شکل مطلوب و صحیح، مثلا از طریق ورزش‌ها، بازی‌ها و یا حتی

---

1 - Violence

تجربه‌ی مجازی خشونت بر صحنه‌ی تئاتر و یا تماشای آن تخلیه شود جنبه‌ی سازندگی خواهد داشت؛ در غیر این‌صورت به گونه‌ای تخلیه می‌شود که مخرب خواهد بود و ممکن است موجب اعمالی از قبیل قتل، ضرب و شتم، تخریب و نظایر آن شود. فروید خشونت در انسان را نماینده‌ی غریزه‌ی مرگ می‌داند که در مقابل غریزه‌ی زندگی در فعالیت است. به اعتقاد فروید همچنان که غریزه‌ی زندگی، ما را در جهت ارضاء نیازها هدایت می‌کند، غریزه‌ی مرگ به صورت پرخاش‌گری می‌کوشد به نابودی و تخریب بپردازد. این غریزه چنان‌چه بتواند، دیگران را نابود می‌کند و از بین می‌برد و اگر قدرت‌اش را نداشته باشد، دیگران را هدف پرخاش‌گری و تخریب خود قرار دهد، به جانب خود متوجه شده و به صورت خودآزاری و خودکشی جلوه‌گر می‌شود. عوامل آفریننده‌ی خشونت، به چند عامل اساسی برمی‌گردند که یکی از مهم‌ترین عوامل به نظر روان‌شناسان، ترس است. به واقع ترس در اشکال متنوع آن، چه در مقیاس فرد و چه در مقیاس جنس، صنف، طبقه و گروه، یکی از عوامل بارز در ایجاد خشونت می‌باشد.

خشونت انواع مختلفی دارد همچون خشونت روانی (به صورت انتقاد ناروا، تحقیر، فحاشی، تمسخر، توهین)، خشونت جنسیتی (عمل خشونت‌آمیز مبتنی بر جنسیت)، خشونت اقتصادی (اعمال و دریافت خشونت براساس نیاز مالی)،

خشونت اجتماعی (ممانعت از برقراری روابط اجتماعی و انزوای اجتماعی)، خشونت جنسی (اعمال خشونت برای دستیابی به نیازهای جنسی).

اما به‌طور کلی انواع خشونت، به دو شکل اصلی دیگرآزاری (سادیسم) و خودآزاری (مازوخیسم) بروز می‌کند. هنگامی که تمایلات قهرآمیز غریزه‌ی مرگ در عوامل روانی انسان حادث شد از دو حال خارج نیست، یا انسان به پیروی از این غریزه، به تخریب و شکستن اشیاء و آزار دیگران می‌پردازد و به این ترتیب غریزه‌ی خود را ارضا می‌کند یا اینکه محدودیت‌های طبیعی و اجتماعی، به او اجازه‌ی این کار را نمی‌دهند. برای مثال طفل، به دلخواه خود نمی‌تواند آنچه را که در دسترس‌اش قرار می‌گیرد، بشکند و یا مثلاً سر گربه را از تنش جدا سازد. در این صورت غریزه‌ی تخریب و مرگ به‌جای اینکه متوجه دنیای بیرون انسان شود، به درون‌اش راه می‌یابد و خود انسان را هدف قرار می‌دهد و به این ترتیب، تمایلات قهرآمیز انسان به‌جای دیگران روی خود او پیاده می‌شود.

نگاهی گذرا به ترس، اضطراب و خشونت در ادبیات نمایشی

قبل از ورود به بحث بروز ترس و خشونت در ادبیات نمایشی باید به سرمنشأهای این متون و نیروهای عمده‌ی شقاوت توجه کنیم. نورتوپ فرای[۱] تاریخ تمدن بشر را به عصر ادبیات و پیش از آن، یعنی عصر اساطیر تقسیم می‌نماید. از منظر او عصر اساطیر، تلاش انسان بدوی برای هماهنگ کردن خود با جهان غیرانسانی است که در دوره‌ی ادبیات نیز ادامه می‌یابد. در این

---

۱ - Northrop Frye (۱۹۹۱- ۱۹۱۲) منتقد و ادیب کانادایی.

دوره، اسطوره‌های گذشته تبدیل به داستان‌های عصر می‌شوند[۲]. در ادبیات یونان باستان، هومر یکی از اولین بروزهای اضطراب بشری را در حماسه‌ی ایلیاد به تصویر می‌کشد:

"ایلیاد تابلوی قهرمانی، دربرگیرنده‌ی اولین تعاریف ظهور اضطراب همچون تپش قلب هکتور، پریشانی و آشفتگی موی پاریس و لرزش آندورماک است. اگر قهرمان احساس اضطراب می‌کند باید با شجاعت بر آن فائق آید زیرا اضطراب امتحان و پیام الهی است. هومر به مدد استعاره به بیان اضطراب می‌پردازد زیرا واژه‌ای برای بیان آن ندارد. فوبوس واژه‌ی لاتینی است که معنای فرار می‌دهد." (ماری، ۱۳۸۵، ص ۲۵)

اما یکی از کهن‌الگوهای عصر اساطیر، آیین‌های قربانی و باروری است که در طی آن، جهت جلب حمایت نیروهای ناشناخته و یا باروری زمین، موجودی

---

[۲]- بازنمایی اسطوره‌ها در ادبیات صرفا مختص به ادبیات کهن نبوده بلکه اسطوره‌ها مدام در ادبیات اعصار گوناگون بازتولید شده‌اند. به طور مثال برخی از منتقدین کتاب *ماجراهای هاکلبری فین* اثر مارک توآین و سفر قهرمان داستان در رود می‌سی‌سی‌پی را یادآور ماجراهای *ادیسه‌ی* همر دانسته‌اند.

جاندار (انسان یا حیوان) در طی مراسمی، بی‌رحمانه کشته می‌شود. گستره‌ی این مراسم به تمدن‌های بین‌النهرین، مصر، یا تمدن اقوام مایا[۳] و آدم‌خواران اویتوتو[۴] می‌رسد. این مراسم خونین در جامعه‌ی یونانی به‌شکل خدایان و به‌خصوص، دیونیزوس، خدای شراب، تجلی می‌یابد که آیین پرستش او مستلزم نیایشی خشونت‌بار است. در جشن آرکادی[۵] که هر دو سال یک‌بار، برای ستایش از دیونیزوس برگزار می‌شد، زنان را شلاق می‌زدند یا آنان را تعقیب می‌کردند و آزار می‌دادند، در آیین پرستش دیونیزوس در جاهای دیگر، پیش‌کش قربانی و همچنین تکه‌تکه کردن بدن قربانی زنده، امری همیشگی بوده است.

اما از سوی دیگر، خود دیونیزوس نیز مصائبی بی‌رحمانه را از سر گذرانده است[۶]. پیر برونل در زمینه می‌گوید:

---

[۳] - Maya اقوام سرخپوست در جنوب شرقی مکزیک و آمریکای مرکزی.

[4] - Uitoto

[5] - Arcadie

[۶] - ربوده شدن از بدو تولد، دیونیزوس خدایی است که دیگر خدایان در تعقیبش هستند تا نابودش کنند. او توسط تیتان‌ها و به دستور هرا قطعه‌قطعه می‌شود و بقایای‌اش در دیگی می‌جوشد.

" شقاوتی که در آیین نیایش دیونیزوس وجود دارد، همان شقاوتی است که بر خود او اعمال شده است." (برونل، ۱۳۸۴، ص ۸۰)

دیونیزوس، به‌عنوان یکی از نیروهای خشونت در دنیای قدیم، که بعدها پای در ادبیات و تئاتر نیز می‌گذارد، هم نقش جلاد را بر عهده دارد و هم نقش قربانی، شکل مستقیم ظهور این نیرو در ادبیات، نمایشنامه‌ی *کاهنه‌های باکوس* اثر اوریپید[۷] است که به‌قول یان کات:

" آدم‌خواری آیینی، قسی‌ترین و نمایشی‌ترین بیان خود را در اسطوره‌های دیونیزوسی یافت." (یان کات، ۱۳۷۷، ص۱۹۶)

در این نمایشنامه هم‌سرایان (کاهنه‌ها) در حالتی جنون‌آمیز و با عقلی زایل شده، رنج‌های دیونیزوس را تقلید می‌کنند، رقص‌ها به تشنج بدل می‌شود، قاصد از پاره‌پاره شدن بدن گاوها توسط کاهنه‌ها می‌گوید، پنتئوس توسط مادر و خواهران‌اش دریده و خورده می‌شود، حضور بی‌واسطه‌ی سر بریده، اجساد

---

7 - Euripides

قطعه‌قطعه شده و خون بر صحنه، همه و همه تصاویر بی‌رحمانه‌ای است که در صحنه‌ی تئاتر با بازگشت به ریشه‌ی آیینی به نمایش در می‌آید.

تصویر خشونت در ادبیات نمایشی بی‌شک گستره‌ی عظیمی را در بر می‌گیرد که نمونه‌های شاخص آن عبارتند از:

– *آژاکس*[8] اثر سوفوکل[9]، آنتونن آرتو نمایشنامه‌ی *آژاکس* را پیش‌نمونه‌ی تئاتر شقاوت خوانده است. آژاکس سردار یونانی در حالتی از خلسه و جنون، گوسفندانی را به‌جای سرداران رقیب، بر صحنه تکه‌تکه می‌کند و دست آخر جلوی چشم تماشاگران خودش را می‌کشد. همچنین جسد آژاکس تا پایان تراژدی، بر صحنه باقی می‌ماند. یان کات پیرامون این نمایشنامه می‌گوید:

> " اگر ما به‌جای در نظر گرفتن رقص شیوه‌مند هم‌سرایان با جبه‌های کوتاه، بازیگرانی را در نظر آوریم که تربیت یافته تئاتر گروتوفسکی هستند در آن صورت به تئاتر قساوت سوفوکل نزدیک شده‌ایم." (همان، ص ۵۹)

---

8 - *Ajax*

9 - Soohocles

– *تی‌اس تیز*[10] اثر سنه‌کا[11]، یکی دیگر از این گونه نمایشنامه‌ها است. کنش پیش‌آغازین نمایشنامه، مملو از خشونت و آدم‌کشی است و بر صحنه نیز گوشت کودکان پخته و بر سر میز غذا صرف می‌شود.

– *مکبث*[12] اثر شکسپیر با حضور جادوگران و ارواح آغاز می‌گردد. پیش‌بینی حوادث شوم، ترفندهای نمایشی شکسپیر چون تعلیق و کشش، تاکید بر عناصر وحشت‌زا چون خون و حضور غالب خشونت، حتی به صورت مستتر در زیرساخت روابط آدم‌های نمایشنامه، همگی منتقل کننده‌ی هول و هراس به مخاطب است.

در کنار بازنمایی خشونت، اضطراب نیز در بطن آثار نمایشی و شخصیت‌های نمایشی رشد یافته و بروز کرد:

"در پایان قرن شانزدهم و پس از شوک اومانیست، سه اسطوره‌ی بزرگ مدرنیته‌ی ما؛ فاوست، هملت و دون‌ژوآن پدید می‌آیند ... بر مبنای این سه اسطوره، هزار اثر به سرعت

---

10 - *Thyestes*

11 - Seneca

12 - *Macbeths*

در تمام کشورهای اروپایی نوشته شدند. اگرچه اثر گوته برای اولی، شکسپیر برای دومی و مولیر برای سومی معروف‌ترین‌ها هستند. موضوع آنها اضطراب ناشی از محدودیت‌های دانش، وظیفه در قبال پدر و توانایی اغواگری است. موضوعاتی که اگر بدان‌ها بیاندیشیم سه شکل بزرگ اختلال روانی یعنی وسواس فکری، ترس و تشنج را می‌یابیم." (ماری، ۱۳۸۵، ص ۳۰)

ترس و خشونت در تئاتر

موضوع خشونت، ترس و اضطراب انسان که نمود خود را از گذشته‌ای آکنده از جنگ و نیستی و آینده‌ای تیره و ناشناخته می‌گیرد یکی از بن‌مایه‌های هنرمندان تئاتر معاصر است که نتیجه‌ی ملموس شدن تضادهای وحشت‌انگیز حاکم بر عصر حاضر، یعنی عصر اکتشافات و اوج نبوغ علمی انسان است. جهان امروز به‌عنوان پیشرفته‌ترین دوران تاریخ بشریت به لحاظ پیشرفت علمی و تکنیکی، در تغییر لحظه به لحظه‌اش، انسان را بیشتر و بیشتر دچار سردرگمی و بحران‌های فلسفی و اخلاقی می‌کند. در همین دوران معاصر است که ده‌ها هزار یهودی به اتاق‌های گاز فرستاده می‌شوند، بمب اتمی هیروشیما و ده‌ها

هزار انسان را نابود می‌کند، ویتنامی‌ها به سادگی قتل‌عام می‌شوند، تجاوزهای سیستماتیک به زنان در جنگ‌ها، به‌عنوان ابزار جنگ‌روانی مورد استفاده قرار می‌گیرد. علاوه بر این‌ها پول و بازار آزاد اقتصاد، به‌عنوان معیار ارزش جهانی، روز به روز، قدرت‌ها را درنده‌خوتر می‌کند. به‌طوری که ارزش جان حیوانات در جهان صنعتی بسیار بیشتر از ارزش جان هزاران انسان در جهان سوم است.

در واکنش به این جهان وحشت‌آور، تئاتر به شیوه‌های بیانی جدیدی روی می‌آورد، مثلا در ژاپن رقص آوانگارد بوتو[۱۳] پس از فاجعه‌ی بمب‌های هیروشیما به وجود آمد. معنای رقص بوتو، رقص خشونت یا رقص تاریکی است. در این رقص، بدن به‌عنوان ابزاری برای به تصویر کشیدن خشونت موجود بکار می‌رود. کار طاقت‌فرسای تن و حرکت تا جایی که بدن بازیگر توان دارد، ادامه می‌یابد و سرعت در حرکت آنقدر زیاد می‌گردد که گاه به‌نظر می‌رسد هر لحظه ممکن است اجراکننده بیهوش بر زمین بیافتد. در نگاه اول شاید این رقص نوعی خودآزاری هنرمندانه بنظر برسد، اما هنرمند بوتو یک هنرمند معترض است؛ بوتو رقص جنون‌آمیز، واکنش و فریادی خاموش است. فریادی رو به به دنیایی دیوانه، که هنرمند تئاتر را به طغیان وادار کرده است.

---

[۱۳] - از هنرمندان این جنبش می‌توان به شوجی ترایاما (۱۹۸۳– ۱۹۳۸) اشاره نمود.

در قرن هجدهم مارکی دوساد، تئوری خشونت جنسی را در نوشته‌ها و اجراهای خصوصی تئاتراش نهادینه کرد. در سال‌های بعد آلفرد ژاری نمایش‌های مملو از آشوب‌گری و آنارشیسم را برروی صحنه برد و آنتونن آرتو، شقاوت را همزاد تئاتر نامید و به‌عنوان یک عامل مهم نمایشی دست به بازشناسی آن زد. از همین رهگذر است که در دهه‌ی شصت میلادی، آرابال با تکیه بر ایده‌های تن‌نگارانه‌ی دوساد، آنارشیسم ژاری بر صحنه و شقاوت آرتو، مفهوم ترس و اضطراب فراگیر ناشی از خشونت را با عنوان "جنبش تئاتر پانیک" برروی صحنه برد. با این حساب برای شناخت بهتر سرچشمه‌های جنبش ترس و اضطراب، به سراغ سه تن از اندیشه‌مندانی می‌رویم که به اعتقاد نگارنده تاثیرات عمده‌ای را بر روی آرابال برجای گذاشته‌اند.

مطرود جامعه‌ی اخلاقی متمدن،

مارکی دوساد

مارکی آلفونس فرانسواز دوساد[۱۴]، نویسنده و فیلسوف فرانسوی، در دوازده ژوئن سال ۱۷۴۰ از خانواده‌ای اشرافی در پاریس به دنیا آمد. در چهارده سالگی، وارد مدرسه‌ی نظام شد که فرزندان خانواده‌های اشراف در آنجا ثبت‌نام می‌کردند. در هفده سالگی، در جنگ شرکت کرد و در سال ۱۷۶۳ درجه‌ی سروانی گرفت. او با بازیگران تئاتر رابطه داشت و پدرش برای پایان دادن به این ارتباط، او را وادار به ازدواج کرد. مارکی ازدواج کرد اما تئاتر برای او جذابیت ناشناخته باقی ماند. به‌طوری که در سال ۱۷۶۶ در کاخ‌اش یک تئاتر خصوصی

---

14 - Marquis de Sad (1740-1814)

ساخت و به اجرای نمایش دست زد. دوساد در زندگی، فراز و نشیب‌های زیادی را گذراند. زمانی به مصادر دولتی و حتی مسند قضاوت دست یافت و زمانی در اوج رسوایی به اتهام زنا و تجاوز به زندان افتاد. او حتی دو بار از اعدام با گیوتین به جرم اهانت به مقدسات نجات یافت. روی هم رفته، دوساد، سی و دو سال از زندگی‌اش را در زندان گذراند و در اول دسامبر سال ۱۸۱۴ در سن ۷۴ سالگی درگذشت.

کلمه‌ی سادیسم از نام این نویسنده گرفته شده است. فلسفه‌ی دوساد در داشتن روابط آزاد سکسی، میل به آزار و خشونت جنسی است. خشونتی که با تعریف بی‌حدوحصر آزادی از نظر او نمود می‌یابد و بازتاب منطق طبیعت انسان است و میان درد و لذت یک رابطه‌ی دوسویه برقرار می‌کند. دوساد با نگاهی معکوس به ارزش‌های جامعه‌اش معتقد بود فضیلت رذیلت است و رذیلت فضیلت. دیدگاه‌های دوساد در فرانسه‌ی آن‌زمان مورد انتقاد و مطرود اعلام شد اما او از متحول‌کنندگان فلسفه، در قرن هجدهم میلادی و تاثیرگذار بر دانشمندان متأخری چون فروید، که روی مسأله‌ی جنسی تمرکز کرد، بود. دوساد ارائه‌ی بی‌قید و شرط انحراف را جایگزین قلمرو اخلاقی کانتی کرد و بدین ترتیب او به یکی از جدی‌ترین منتقدان کانت و فلسفه‌ی عقلانیت‌گرا

تبدیل شد. از نظر دوساد، سرشت اصلی عقلانیت، خشونت و سکس است و این میراثی است که از او بـه نظریـه‌پردازان ادبیـات پسـامدرن، منتقـدان مدرنیتـه، گروه‌های آنارشیسـت و هـواداران نظریـه‌ی اخـتلال[۱۵] و همچنـین بسـیاری از هنرمندان حوزه‌ی تجسمی[۱۶] و سینما[۱۷] رسیده است.

اگر بتوانیم از قضاوت اخلاقی پیرامون اندیشه‌ی دوساد دور شویم مـی‌بینیم که شورش دوساد در برابر امور قدسی و الهی و بها دادن به تن و امیال انسـانی بخشی از فرایند رنسانس و انقلاب فکری انسان در برابر فکر آسمانی و کیهانی قرون وسطی است. پدیده‌ای به نام خدا و نماینـدگان‌اش[۱۸] در زمـین از انسـان خواسته‌اند که برای وصول به رستگاری ابدی (بهشت) امیال‌اش را در این دنیـا سرکوب کند و به تعویق اندازد. غالـب اندیشـگرانی کـه بـا پشـتوانه‌ی ایـده‌ی

---

[۱۵] – queer، این واژه به کسانی اطلاق می‌شود که از هنجار عمومی سکس یعنی میل زن به مرد و یا بالعکس پیروی نمی‌کنند بلکه یا داری تمایلات همجنس‌گرایانه هستند و یا به هر دو جنس تمایل جنسی دارند.

[۱۶]– آثار نقاشی همچون: *خواب* (۱۸۶۶) اثر گوستاو کوربه، *مخلوق اسطوره‌ای* (۱۹۰۴) اثر آلفرد کوبین، نقاشی‌های ژان ژاک لگو از آلت‌های تناسلی و یا تابلوی *کنیبال* اثر فرانسیس گویا.

[۱۷] – مهمترین این آثار عبارتند از فیلم *سالو* اثر پازولینی (که بر اساس رمان ۱۲۰ روز سودوم ساخته شده است.) *خاطرات یک مستخدم* اثر لوییس بونوئل، *چشمان بدون صورت* اثر ژرژ فرانژو و یا فیلم *امپراطوری هوس* اثر ناگیسا اوشیما.

[۱۸]– مثلا کشیشان، شاهان و یا مردمان مذهبی.

رنسانسی[۱۹] با این نظر به مخالفت بر می‌خیزند اساسا رویکردی محافظه کارانه دارند. اما دوساد در نقش یک انقلابی درون‌مایه‌ی آتئیستی و بی‌خدایانه‌اش را با دست‌مایه قرار دادن سخت‌ترین تابوها هویدا می‌کند.

پیر کلوزسکی[۲۰] در کتاب خود، *ساد همسایه‌ی من*[۲۱] فلسفه‌ی دوساد را پیش‌درآمد ظهور پوچ‌گرایی می‌داند زیرا دوساد جز اولین کسانی است که با نفی ارزش‌های مسیحیت راه را برای ماتریالیسم عصر روشنگری هموار می‌کند. سخن گفتن درباره‌ی دوساد، نیاز به پژوهش بیشتر دارد تا این که بگوییم او گناه را بر پاک‌دامنی ترجیح می‌داد. برای رسیدن به این منظور باید به سده‌ی هجدهم بازگردیم. در آن زمان بازگشت به طبیعت و گریز از قراردادهای اجتماعی، گونه‌ای نحله‌ی فلسفی بود که این تمایل در ژان ژاک روسو به گونه‌ای ملایم و در مارکی دوساد، به گونه‌ی افراطی نمود یافت. میشل فوکو در این‌باره می‌نویسد:

---

[۱۹]– ارزش دادن به انسان به جای آسمان

[20] - Pierre Klossowski

[21] - *Sade Mon Prochain* (1947)

" در تفکر ساد، توجیه استهزاآمیز عقلانی و در عین حال تغزلی روسو و گرته‌برداری عظیم از کار او هنوز مرحله‌ی اول است. قهرمانان ساد، با اثبات پوچی فلسفه‌ی معاصر و درازگویی آن درباره‌ی انسان و طبیعت، بر اساس برهان خلف، تصمیماتی حقیقی گرفتند تصمیماتی که در واقع انفصال و گسستگی است و نتیجه‌ی آن قطع پیوند میان انسان و وجود طبیعی اوست." (فوکو،۱۳۸۷، ص ۲۸۱)

دوساد در مخالفت با مذهب، به دستورات بازدارنده‌ی آن برای انسان و مفاهیمی چون عفت و نجابت حمله کرد. نمونه‌ی این امر در کتاب *فلسفه در اتاق خواب*[۲۲] که در سال ۱۷۹۵ نوشته شد، به خوبی آشکار می‌گردد. دوساد در این کتاب با ابزار خشونت به ستیز با تعریف مذهبی عشق می‌پردازد. در همین راستا، دوساد در رمان *ژوستین*[۲۳] نیروهای سازنده‌ی جهان را به‌عنوان چهره‌هایی شیطانی ترسیم می‌کند و ژوستین به محض درک این حقیقت، محکوم به رنج می‌شود و خواهر او، ژولیت، که به شکل بی‌شرمانه‌ای از همه‌ی

---

22 - *La Philosophie dans le boudoir*

23 - *Justine*

خوشی‌ها و لذت‌های شیطانی بهره می‌برد، در کمال راحتی و آرامش روزگار می‌گذراند. محکوم و محتوم حقیقی از نگاه دوساد، ژوستین است که بدنبال فضیلت رفته است. دوساد در این رمان از توهمات عجیب و غریب با تاکید بر خشونت جنسی، جرم و جنایت و توهین آشکار به مقدسات کلیسای کاتولیک سخن گفته است و ایده‌ی آزادی مطلق جنسیو سکس‌گرایی را در برابر اخلاق مرسوم طرح می‌کند. به طور کلی عدم اعتقاد به قانون و عرف‌های پذیرفته شده‌ی اجتماعی، دشمنی با مذهب و همچنین اعتقاد به اصالت لذت جنسی از درون‌مایه‌های اصلی فکری دوساد هستند.

پیرامون مسأله‌ی زبان در آثار دوساد نیز تحقیقات گسترده‌ای انجام شده است، به اعتقاد رولان بارت زبان در آثار دوساد زبانی شفاف است. به‌گونه‌ای که بر خلاف شیوه‌ی نگارش کلاسیک زبان فرانسه که بر منطق بیان‌گری و دلالت‌گری استوار است، در زبان دوساد عقاید بر اساس خویش استوارند بدین وسیله عنصر معنا در دایره‌ی زبان خویش تعریف می‌گردد. رولان بارت در این‌باره می‌گوید:

"از آنجا که دوساد نویسنده بود و نه مولفی رئالیست، همواره سخن را بر موضوع و بر مدلول ترجیح می‌داد. او از سویه‌ی

نشانه‌شناسیک می‌نوشت و نه از خواستگاه تقلید. هـر چـه او بیان می‌کرد به گونه‌ای مداوم بـا معـانی از شـکل می‌افتـاد؛ پس آثار دوسـاد را بایـد در گسـتره‌ی معنـا خوانـد و نـه در گستره‌ی مصداق." (احمدی، ۱۳۸۰، ص۲۲۹)

از منظر دیگر برخی از پژوهش‌گـران بـا زمینـه‌ی نقـد اجتمـاعی زبـان پورنوگرافی‌گونه و گفتارهای بی‌پرده‌ی جنسی دوساد پیرامون امیال سکسی را واکنشی در برابر سانسور و ریاکاری طبقه‌ی اشرافی زمانه‌اش دانسته‌اند و تابو شکنی او را سمبلی برای آزادی بیان قلمداد کرده‌اند.

اما فوکو در مورد معنای حاصله از زبان آثـار دوسـاد یـک گـام جلـوتر می‌رود. او زبان دوساد را نه بیان بیان‌گر علمی (دکارتی) قرن نوزدهم بلکـه گونه‌ای معما و ناسازه‌ی اندیشـه می‌شناسـد و آن را "سـخن دیـوانگی" و "بیان بی‌نظمی آگاهی" می‌نامد و معتقد است:

"زبان ساد دیگر به آن معنای ساده و آشنا بیان یک اندیشـه نیست و با از کف رفتن مبنای معناشناسیک زبان، هر گـزاره به فاش‌کننده‌ی مرگ و جنون (به گونه‌ای هم‌زمان) تبـدیل می‌شود." (همان، ص ۱۹۵)

مارکی دوساد، نمایشنامه‌های زیادی نیز به نگارش در آورد که تنها یکی از آن‌ها با عنوان *بداقبالی‌های هرزگی* به روی صحنه‌ی رسمی رفت که بلافاصله به خاطر مسائل توهین‌آمیز تعطیل شد. دوساد چهارده سال پایانی زندگی‌اش را در تیمارستان شارنتون زندانی شد و در همان جا با محکومین به اجراهای نمایشی می‌پرداخت؛ پیتر وایس[۲۴] نویسنده نمایشنامه‌ی *مارا ساد*[۲۵]، تماشای اجراهای آثار نمایشی دوساد در مخفی‌گاه مطرودان جامعه‌ی اخلاقی متمدن را لذتی کمیاب برای پاریسی‌های آن دوره دانسته است.

---

24 - Peter Weiss

25 - *Marat Sade*

آنارشیسم آلفرد ژاری و ویران‌گری مفهوم قدرت متمرکز در تئاتر

آلفرد ژاری[۲۶]، نویسنده‌ی سمبولیست فرانسوی متولد شهر لاوال را شاید بتوان به‌عنوان اولین نمایشنامه‌نویس تئاتر ابزورد در غرب شناخت. علامت مشخصه‌ی نمایشنامه‌های آلفرد ژاری، همچون آثار داستایفسکی، هجو توهین‌آمیز و هتاک و تمرکز بر زشتی فیزیکی و هیولاوارگی اخلاقی انسان است. عمر ژاری اما بر خلاف ماندگاری آثارش کوتاه بود و در سی و

26- Alfred Jarry (1873 – 1907)

چهارسالگی (۱۹۰۷) بر اثر بیماری سل که با مصرف الکل و موادمخدر، وخیم‌تر شده بود، در شهر پاریس درگذشت.

یکی از مهم‌ترین آثار تأثیرگذار ژاری، *سه گانه‌ی اوبو*[۱] است؛ ژاری در پانزده پانزده سالگی، به کمک یکی از همکلاسی‌هایش به نام هنری مورین نمایشنامه‌ای به نام "*لهستانی*" را با هدف تمسخر و ریشخند معلم فیزیک‌اش نوشت که آن را در خانه‌ی یکی از دوستان‌اش با کمک عروسک‌های بندی اجرا کرد. شخصیت اصلی این نمایشنامه‌ی اولیه، مردی فربه با سه دندان از جنس سنگ، چوب و آهن بود که بدنی استوانه‌ای داشت. او بعدها با پیگیری همین شخصیت غریب، نمایش *سه‌گانه‌ی ابو* را به نگارش درآورد. ژاری در هفده سالگی برای ادامه تحصیل به پاریس نقل مکان کرد اما به جای تحصیل به سرودن شعر پرداخت و توانست توجه محافل ادبی را به خود جلب کند و موفق شد نخستین مجموعه شعراش به نام *دقایق یادبود ثنی* را در سال ۱۸۹۳ در پاریس چاپ کند. در همان سال والدین او درگذشتند و ژاری به سرعت ارثیه‌اش را خرج کرد. یک سال بعد او به ارتش فراخوانده شد اما بعد به علل پزشکی و

---

[۱]– این سه‌گانه شامل نمایش‌های *ابو شاه* ۱۸۸۸، *ابو پرنده* ۱۸۹۷و *ابو در زنجیر* ۱۸۹۹ است.

ناتوانی بدنی از ارتش خارج شد. ژاری در رمان *روزها و شب‌ها* از تجربه‌ی همین دوران زندگی‌اش سود برد. در سال ۱۸۹۵ ژاری نمایشنامه‌ی *سزار ضدمسیح* را در سه صحنه نوشت که هم‌زمان با پرداخت سمبولیستی به مضامین کتاب مقدس، نخستین رگه‌های بروز ایده‌های پوچ‌گرایی انتقادی نیز در آثارش ظاهر شد. در این نمایشنامه که در عین رویکرد تاریخی نگاهی نیز به دوران معاصرش دارد، مسیح نه تنها عامل معنویت و متافیزیک نیست بلکه به عنوان بخشی از سیستم امپراطور رم معرفی می‌گردد.

نخستین اثر از *سه‌گانه‌ی اوبو* موسوم به *شاه اوبو*[1] در پنج پرده نوشته شد که در بهار سال ۱۸۹۶ به روی صحنه رفت اما در اولین شب اجرا توقیف شد. در حقیقت نمایش ژاری برخلاف تمام دستاوردها و سنت‌های تئاتر در فرانسه بود و باعث خشم و انزجار مردم نسبت به او شد. شخصیت اصلی این نمایشنامه با نام "پدر اوبو" مردی فربه، خشن و احمق است که فرمانده‌ی یک هنگ نظامی است و به دور از قید و بندهای اخلاقی و بی‌توجه به مناسبات اجتماعی با تحریک همسرش (مادر ابو)، شاه ونسلاس[2] را می‌کشد و خود را به پادشاهی

---

1 - *Ubu Roi*

2 -Vencelas

لهستان می‌رساند و با کشتار و شکنجه، نجیب‌زادگان، قضات و سایر مخالفان و همچنین با افزایش مالیات لهستانی‌ها را غارت می‌کند. اما شاهزاده بورگرلاس به کمک سزار روسیه، برای انتقام از او لشکری فراهم می‌کند. ابو شکست می‌خورد اما جان سالم به در می‌برد، از سوی دیگر همسراش که طلاهای ابو را دزدیده هم متواری می‌شود. در پرده‌ی پایانی نمایش، ابو و همسراش سوار بر کشتی‌ای دوباره به هم پیوسته‌اند و نقشه‌ی غارت سرزمین‌های دیگر را در سر می‌کشند.

اجرای این نمایشنامه یک شوک فرهنگی در زمانه‌ی خودش است به گونه‌ای که در میان همهمه و سر و صدای اعتراضی تماشاگران، در وضعیتی آشوب‌ناک و با وقفه‌های پی‌درپی، به اجرا درآمد[1]. *شاه اوبو* عناصری را شامل می‌شد که قصد آن‌ها توهین آشکار به حساسیت‌های تماشاگران بود[2]. به

---

[1]– ژاری در زمانی *شاه ابو* را بر روی صحنه برد که واقع‌گرایی با هنرمندانی چون مونتینی و دومای پسر جریان اصلی تئاتر فرانسه بود. در سال ۱۸۷۳ زولا مقدمه‌ای بر طبیعت‌گرایی (ناتوریالیسم) نوشت و در سال‌های بعد آندره آنتوآن سعی کرد در فرانسه ناتوریالیسم را جایگزین رئالیست کند. در چنین شرایطی است که مخاطبین فرانسوی با تئاتر ژاری مواجه گشتند. تئاتری که گویی متعلق به زمانه‌ی دیگری بود.

[2]– یکی از این حساسیت‌ها مذهب است، ابو و همسراش در کل زبانی مذهبی هم دارند، به طوری که در راه جنایت مدام از خدا و قدیسین کمک می‌خواهند.

تمسخر گرفتن تابوهای اخلاقی، استفاده از زبانی هتاک[۱]، حمله به نهادهای قدرت اجتماعی و هجو آن‌ها، کودکانه بودن طرح و شخصیت‌پردازی و ظاهر شدن بازیگران همچون عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی، از دیگر ویژگی‌های برجسته‌ی این اثر بود. در این نمایش، اوبو در قامت پادشاهی ظاهر می‌شود که با ماسک‌ها و لباس‌های مضحک، زشت و عجیب و غریب و صفات نکوهیده‌اش، خود مظهر و اساس واقعی جامعه‌ی بورژوایی می‌شود. همچنین ژاری از نمایش خشونت و شقاوت روی صحنه هیچ ابایی نداشت. خشونت و شوخی‌های وحشیانه مانند صحنه‌ی بیرون آوردن مغز از سر، روی تماشاگران آن زمان و بعدها روی هنرمندان زیادی تاثیرات غیر قابل‌انکاری گذاشته است.

اما یکی از موارد قابل پیگیری در این نمایش، ظهور اندیشه‌ی آنارشیسم[۲] بر صحنه‌ی تئاتر است. نمایشنامه *شاه ابو* را در تاریخ تئاتر از لحاظ اجرا یکی از

---

[۱]– ژاری در این نمایشنامه بیشتر از سی بار، فقط از لغت Merdre به معنای گه استفاده می‌کند.

[۲]– واژه‌ی آنارشیسم Anarchism به نقل از نوآم چامسکی واژگانی است که در دوره‌ی معاصر بارها توسط قدرت بدنام شده است. در ایران نیز این واژه به غلط به هرج و مرج تعبیر شده است. آنارشیست اما فلسفه‌ی ارج نهادن به آزادی فردی و نافی نظام‌های اقتدارگرا، سلسله مراتبی و سلطه‌گرا است. به اعتقاد آرتور لنینگ اندیشه‌ی آنارشیست را می‌توان در بسیاری از فلاسفه‌ی قدیم همچون زنون و افلاطون یافت اما:

"نخستین نمود نظام یافته‌ی نظریه‌ی آنارشیسم در رساله‌ی ویلیام گادوین به نام تحقیق درباره‌ی عدالت سیاسی و تاثیر آن بر فضیلت و سعادت عمومی(۱۷۹۳) نمود

نخستین نمایش‌های ابزورد می‌شناسند اما این همه‌ی ماجرا نیست، *شاه ابو* که در انتهای قرن نوزدهم بر صحنه می‌آید واکنشی است به رشد و قدرت گرفتن ارزش‌های جامعه‌ی بورژوا در اروپا، طبقه‌ای که قدرت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را به دست گرفته و در توالی‌های بی‌پایان، به واسطه‌ی جنون قدرت، طمع‌ورزی و حماقت‌اش جامعه را به سوی انحطاط‌های تکرار شونده می‌کشاند و در عین حال ارزش‌های طبقه‌ی خویش را بر کل طبقات حاکم می‌کند. تا اینجای کار می‌توان ادعا کرد که ژاری در پی افشاگری قدرت است و نمایش *شاه ابو* به نحوی پارودی داستان‌های شاهانه پیرامون قدرت است[۱].

می‌یابد، عنوان خود خلاصه‌ای از محتوی است. ادعای اصلی گادوین به عنوان بنیان‌گذار آنارشیسم جدید این است که بنیادهای سیاسی مسبب همه‌ی پلیدی‌های اخلاقی‌اند." (لنینگ، ۱۳۶۷، ص ۱۹)

آنارشیسم دارای شاخه‌ها و جریان‌های گوناگونی است و از متفکران آن می‌توان به ویلیام تامپسون، ژوزف پرودون، میخائیل باکونین، اما گلدمن و نوآم چامسکی نام برد.

[۱]– *شاه ابو* به مانند مکبث سرداری جنگی است که شاه را با تحریک همسراش و کمک سربازان‌اش به قتل می‌رساند و دچار جنون قدرت می‌شود. حضور روح شاه مقتول در صحنه و صحبت با پسراش بورگرلاس برای انتقام‌گیری یادآور *هملت* است. همچنین نام این نمایشنامه ارجاعی است به نمایش *ادیپ شاه* اثر سوفوکل.

در تاریخ تئاتر سیاسی، بارها و بارها بنیان قدرت به چالش گرفته شده است. اما تفاوت عمده‌ی کار ژاری و معدود هنرمندانی[۱] از جنس او، نگاه نوتری به قدرت است، نگاهی که از لحاظ فکری می‌توان به نوعی آن را در دسته‌ی اندیشه‌ی آنارشیسم[۲] قرار داد. به واقع نهاد قدرتی که ژاری در سه‌گانه‌ی ابو آن را به چالش می‌کشد یک قدرت مرکزی با تعاریف محدود شده‌ای چون شاه، حکمران، دولت و یا حکومت نیست بلکه ژاری با نمایش فساد و سودجویی همه‌ی شخصیت‌ها، از قهرمان داستان تا یک پیغام‌آور، جهان قدرتی که تقسیم شده است را به استهزا می‌گیرد. اگر به تاریخ ادبیات قبل از ژاری نظری بیافکنیم می‌بینیم که نقد قدرت همیشه با مولفه‌های چون اشخاص، دسته‌ها و نژادها محدود شده‌اند، همیشه آدم بدهایی وجود داشته‌اند و در مقابل‌شان نیروهای خوبی ایستاده‌اند (و یا بالعکس) اما ژاری در نمایش‌اش این اصل بنیادی یعنی کشمکش نیروی مثبت و منفی را رها می‌کند و همه‌ی یک جامعه

---

[۱]– به مانند گئورگ بوشنر درام نویس آلمانی با نمایشنامه‌ی *وتسک*.

[۲]– آنچه که ما با عنوان اندیشه‌ی آنارشیسم می‌شناسیم در میانه‌ی قرن نوزدهم (بخصوص دهه‌های ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰)و در سراسر اروپا با انجمن‌ها و همایش‌های گوناگون توسط اندیشمندانی چون میخائیل باکونین و اریکو مالاتستا در حال نشر و بسط بوده است. بدون اینکه وارد این بحث شوم که آیا ژاری با این اندیشه‌ها برخورد مستقیم داشته است یا خیر، باید به این نکته اشاره کنم که در واقع چهارچوب فکری آنارشیسم و نفی نظام‌های اقتدارگرا در طول تاریخ پیش از ژاری به شکل‌های گوناگون طرح شده است.

را که در کل یک قدرت را می‌سازند به نقد می‌کشد. در همین راستا است که حتی اگر سعی کنیم به دنبال شخصیت‌های مثبت در نمایشنامه *شاه ابو* بگردیم، در نهایت به شاه مقتول و یا ملکه می‌رسیم که بیشتر شبیه مجسمه‌هایی از حماقت و جهالت هستند و اگر فرض کنیم که آنها جز دسته‌ی شخصیت‌های منفی قرار نمی‌گیرند، فقط به یک دلیل واضح است و آن اینکه فرصت‌اش را در نمایش ندارند. هر چند در بیشتر نمایش طبقه‌ی اشراف و نجیب‌زادگان به نمایش در می‌آیند اما بازتاب مردم نیز در نقش‌های گونه‌گون چون سربازان و نامه‌برها و ... به صورتی توده‌ای احمق، سودطلب و فرصت‌طلب نشان داده می‌شوند که فقط در پی منافع‌شان فریاد می‌کشند. ژاری پدیده‌ی قدرت را به صورت قدرت متکثر در جامعه نفی می‌کند و از همین رو است که امر مسلط آن جامعه یعنی طلا و پول که ارزش در جامعه‌ی بورژوا و هنجار پذیرفته شده توسط باقی طبقات هم هست در جای جای نمایش حضور دارد و عامل قدرت معرفی می‌گردد.

از سوی دیگر تفاوت ژاری با بیشتر هنرمندان پیش از خویش که به مساله‌ی قدرت پرداخته‌اند در این موضوع است که ژاری درصدد یافتن چاره و

ارائه‌ی نسخه در برابر قدرت منفی نیست. از نظر او حاکم خوب یا حاکم بد[1] و یا مردم شایسته وجود ندارند بلکه او بیشتر درصدد فروپاشی نظم عمومی و ویرانگری مفهوم قدرت متکثر است. نظم عمومی و قدرت متکثری که شالوده‌ی یک جامعه‌ی معمول را می‌سازند. نکاتی که در عین نیاز هر جامعه‌ای به آن، باعث بروز پدیده‌هایی چون نظام سلطه، ظلم، بی‌عدالتی و فساد نیز می‌شوند. و این همان نقطه‌ای است که یک آنارشیست به آن حمله می‌برد.

[1]- اشاره به واژگان ماکیاولی در کتاب *شهریار*، ماکیاولی نمایشنامه *مهر گیاه* را هم به نگارش درآورده که نمونه‌ی واضحی است از نگاه به قدرت در ادب نمایشی و می‌توان اندیشه‌ی سیاسی و نگاه فلسفی ماکیاول به حکمرانی را به خوبی در آن پی‌گیری کرد.

آرتو و مقوله‌ی شقاوت

آنتونن آرتو[۲]، نویسنده، کارگردان و بازیگر تئاتر، یکی از مهم‌ترین پیشگامان جنبش تئاتر پیشتاز در قرن بیستم و تئوریسین اصلی تئاتر قساوت و تئاتر آیینی، است. آرتو تئوری خود را در دو بیانیه، در سال ۱۹۳۲ به رشته‌ی تحریر در آورد؛ که در سال ۱۹۳۸ به همراه نامه‌هایی درباره‌ی خشونت و تئاتر خشونت، در مجموعه‌ای بنام *تئاتر و همزادش*[۳] به چاپ رسید. وی حتی اجرای ناموفق نمایش *چن‌چی‌ها*[۴] را که خود در سال ۱۹۳۵ بر اساس تئوری‌هایش کارگردانی کرد را بخشی از پروژه‌ی اجرایی تئوری‌هایش می‌دانست. آرتو در تبیین

---

2 - Antonin Artaud (1896 – 1948)

3 - *Le Théâtre et son double*

4 - *Les Cenci*

نظریه‌اش واژه‌ی قساوت[5] را مطرح می‌کند که ظاهرا از آنچه او سرنوشت بی‌رحمانه‌ی خود می‌خواند، جدا نیست. کودکی آرتو مملو از دردهایی بود که منشأیی عصبی داشت. بعدها او مجبور شد به توصیه‌ی پزشکان و برای تسکین درد به مصرف تریاک روی بیاورد؛ اما رنج‌های بدنی‌اش به روح او نیز منتقل شد. از نظر او خندیدن، آفریدن، مرگ، عشق و گریستن، همه و همه یک جور وحشی‌گری در انسان به بار می‌آورد که گنجایشی است برای زیستن و ادامه زندگی. تئاتر قساوت آرتو از دل همین نگاه بی‌رحمانه به زندگی زاده شد. بی‌رحمی این تئاتر الزاما رنج جسمی، خونریزی و یا به صلیب‌کشی نیست بلکه:

"تئاتر قساوت در حقیقت نشان می‌دهد که چگونه، سرنوشت انسان را از پا در می‌آورد و لگدکوب می‌کند." (برونل، ۱۳۷۸،ص ۱۹۸)

آرتو در نوشته‌هایش، تصویری از یک جریان تئاتری خشونت‌گرا و تحریک‌کننده‌ی اذهان عمومی، ارائه می‌دهد که هدف اساسی آن تاثیر بروی نظام عصبی تماشاگر و بیدار کردن قلب و اعصاب او است.

---

[5] - Le Cruauté

" هر آنچه اثر می‌گذارد خشونت بـار اسـت و همـین عمـل خشن و افراطی است که شالوده‌ی تئاتر را بنا می‌دهد و روح تازه‌ای به کالبد آن می‌بخشد. تئاتر شقاوت بر این باور اسـت که تماشاگر ابتدا از طریق حس خود می‌اندیشد، پس بیهوده است که مانند تئـاتر روانشـناختی ابتـدا منطـق و درک او را مخاطب قرار دهیم." (آرتو،۱۳۸۴، ص۱۲۴)

از منظر آرتو، تئاتر یک روایت جادویی است که بازیگر و تماشاگر را به یک میزان در جریان وقایع شوک‌برانگیز قرار می‌دهد و زیبـایی و وحشـت‌زایی، بـه شکل غیرقابل انکاری در این واقعه با یکدیگر تلاقی پیدا می‌کنند. نتیجه، یـک تئوری غیرعقلایی است کـه هـدف نهـایی‌اش دوری جسـتن از تئـاتر بیـانی و ادبیات متن است؛ در حقیقت تئاتر آرتو، محمل یک رویدادی ادبی نیست بلکـه یک تجربه‌ی حسی برای تماشاگر به ارمغان می‌آورد که زایده‌ی فضا است کـه می‌توان آن را تئاتر ناب نامید. از منظر آرتو، ادبیت با اصل پیدایش نمایش یعنی آیین، ضدیت دارد. بدین ترتیب او در تئوری خود، به نقـد مبـانی خردگرایانـه‌ی عصر روشنگری در غرب می‌پردازد و بنام تئـاتر قسـاوت، بـه جسـتجوی نقـاط تاریک و تعریف نشده‌ی یک‌سونگری انسان‌گرایانه (اومانیستی) و تصویر ناقصی

که این بینش از انسان بدست می‌دهد، می‌پردازد. این گرایش در نامه‌ها و نوشته‌های وی بیش از هر چیز در توجه او به وقایع غیرقابل پیش‌بینی و غیرمنتظره و متوجه ساختن به کیفیت آفرینش به‌عنوان نتیجه‌ی آنارشیسم و هرج و مرج در خلقت، خود را نمایان می‌سازد.

آرتو در فرم، بدین باور رسیده بود که تئاتر دیگر نمی‌بایست به تنهایی و همچنان بر سنت زبان متکی باشد، بلکه به زبان جدیدی (زبان بدن) برای بیان نیازهای انسان معاصر نیازمند است. از نظر او، باید در کنار زبان شنیداری، به سراغ حرکت، ژست‌های طبیعی و یا استفاده از ابزارهای هنری دیگری نظیر فیلم، رادیو، نقاشی، موسیقی نیز رفت.

زبان بیان آرتو، زبان مشخص و عینی، از طریق استفاده از حس‌های بیان شرقی[۶] و دور شدن از فرم‌های بیان غربی است که کلمات را دگرگون کرده و گاه آن را بدل به ورد می‌کند یا کاربرد صدا را گسترش می‌دهد و از خصوصیات و امکانات تغییرات صدا استفاده می‌کند. ریتم‌های سریع بکار می‌گیرد، حس و حساسیت را در جاهایی تحریک می‌کند و در جایی متوقف می‌سازد. این زبان به

---

[۶] - آرتو شیفته‌ی رقص‌های بالینه(balinais) بود که مردم جزیره‌ی بالی در اندونزی آن را با موسیقی اجرا می‌کردند.

نوعی تحرک شاعرانه، امکان بروز می‌دهد و به دلیل خصلت متغیر و زیر و بم‌هایش بر شاعرانگی کلمه چیره می‌گردد و حس‌ها را بسوی یک روان‌گرایی عمیق‌تر سوق می‌دهد. تعمقی که از پس حرکات و اشارات آشکار می‌شود. به همین دلیل آرتو، تئاتر مورد نظر خود را با فاجعه‌ای همچون طاعون مقایسه می‌کند که می‌تواند پایه‌های یک اجتماع را متزلزل سازد:

" طاعون ابتدا تصاویر نهفته را بر می‌گزیند، مانند یک آشفتگی مخفی و درونی و سپس ناگهان آن‌ها را به صورت حرکات و اشارات اغراق‌آمیز به پیش می‌راند؛ تئاتر نیز در مورد حرکات روی صحنه به همین نحو عمل می‌کند و مانند طاعون زنجیرهایی میان آنچه هست و نیست، میان آنچه بالقوه امکان دارد و آنچه در مادیت طبیعت بالفعل وجود دارد برقرار می‌سازد." (همان،ص۴۹)

آرتو معتقد به استفاده از کارکردهای آیینی در تئاتر امروز است. از دیدگاه او بازگشت به آیین‌ها می‌تواند روح را در کالبد نیمه‌جان تئاتر معاصر بدمد. ایجاد ترس و وحشت مذهبی در مخاطب همان تاثیر آیین‌های قدیم را در تماشاگر امروزی دارد.

"جستجو در گذشته، ظاهرا در تضاد با جستجو در آینده قرار می‌گیرد، یعنی نوعی بازگشت به عهد باستان به بدویت، به اصلیت به همراه ارتقاء به آنچه امروزی و نوین محسوب می‌شود." (برونل، ۱۳۸۴، ص۷۱)

آرتو در نامه‌ای به مدرسه‌ای بودایی، منطق و خرد را به‌عنوان زنجیرهایی که ما را به بلاهت فلج‌کننده‌ی ذهن می‌بندند نفی می‌کند و به‌جای آن‌ها ارزش‌های مثبت توهم و خودانگیختگی غیرعقلانی را پیشنهاد می‌کند که طی تصفیه‌ای عاطفی گرایش‌های فروخفته را مشابه با تأثیر تراژدی کلاسیک یعنی مقوله‌ی کاتارسیس می‌داند. آرتو در تئاتر به دنبال ساختن زبانی آیینی از طریق کشف نشانه‌های فیزیکی جهان، یا هیروگلیف‌ها[۷] بود، کشفی که از همزاد واقعی تئاتر یعنی شقاوت منشعب می‌گردید.

به رغم ابهام در معنای خشونت، این واژه نهایتا به معنای بازگشتی به حیات بدوی و آگاهی پیشامنطقی است. در اندیشه‌ی آرتو، شقاوت، گاه ناشی از واکنش نسبت به سرکوب است و گاه در معنای داروینی کلمه از طریق تخریب

---

[۷]– هیروگریف یا نگاره‌نویسی، زبانی بصری است که تصاویر اشیاء را مکتوب می‌کند.

در کار خلق و آفرینش جلوه‌گر می‌شود و گاه نیز مصداق شقاوت درونی فرهنگ اروپایی در مقابل ایده‌ی وحشی نجیب، روسو است.

جنبش ترس و اضطراب (پانیک)

پیش از هر چیز، باید به این نکته توجه کرد که آنچه جنبش پانیک[8] با عنوان تئاتر ترس و اضطراب پیشنهاد می‌کند، اغلب فصل مشترک‌های زیادی با خشونت و شقاوتی که آنتونن آرتو و اسلافش طرح نموده‌اند پیدا می‌کند، در بیشتر موارد، ترس با خشونت اجین می‌گردد، در حقیقت هول و اضطراب پیامد منطقی خشونت و شقاوت است که نتیجه‌ی آن آزادسازی و تخلیه‌ی نیروهای شر در آفرینش‌گر و مخاطب با استفاده از رویکردهای آیینی تئاتر است.

8 - Mouvement Panique

واژه‌ی پانیک در قرن شانزدهم از زبان لاتین وارد زبان فرانسه شده است. در *فرهنگ روبر*[۹] واژه‌ی پانیک این گونه تعریف شده است:

"ترس، تب و وحشت، ترور ناگهانی و وحشتناک، غیرعقلایی و اغلب دسته‌جمعی، هول‌آور، وحشت‌زده شدن."

در سال ۱۹۶۲، آرابال به همراه دو هنرمند دیگر به نام‌های رونالد توپور (کاریکاتوریست، طراح، نقاش و نویسنده) و همچنین آلخاندرو خودوروفسکی (نویسنده، کارگردان تئاتر و فیلم ساز) بیانیه‌ی جنبش پانیک را اعلام کرد[۱۰]. هر کدام از این هنرمندان سعی کردند با ارائه‌ی آثار هنری، نوشتن مقاله و کتاب،

---

[9] - Robert

[۱۰] – شایان ذکر است در اوایل دهه‌ی شصت میلادی گرایشی با ایده‌هایی مشابه جنبش پانیک در هنر تجسمی آمریکا به‌وجود آمد که احتمال دارد بر هنرمندان فرانسوی جنبش پانیک تأثیر گذاشته باشد.

"یکی از گرایش‌های جنبش پاپ (آمریکا) که بعضا از آن به عنوان "وحشت آفرینی" در هنر یا "هنر وحشت" یاد می‌شود تمایلی غریب در جنبش پاپ بود. ادوارد کین هولز نخستین جرقه‌های این گرایش را در اثر بزرگ‌اش "راسکیز"، با تمایل عجیب به پیچیدگی، انسان مریض و ژنده‌پوش، تصاویری غریب و شریرانه، مواد فاسد و پارچه‌های پوسیده عیان ساخت. (در سال ۱۹۶۱) پس از او بروس کونر در اثری تحت عنوان نیمکت یک جسد مثله شده را بروی یک مبل یا نیمکت دوره‌ی ویکتورین را به تصویر کشید. (در سال ۱۹۶۳) فراتر از این دو پل تک در اثرش "مرگ هیپی" پیکر رقت‌انگیز و مشمئزکننده‌ی مرده‌ای منحوس را نمایش می‌داد. (در سال۱۹۶۷)" (لوسی- اسمیت، ۱۳۸۰، ص ۱۳۶)

فیلم‌سازی، برپایی نمایشگاه و همایش در سال‌های بعد، پایگاه این جنبش را مستحکم نمایند. جهت اولیه‌ی این جنبش بیشتر متوجه، نحوه‌ی نگریستن به زندگی و دنیایی بود که در اسپانیا و بخش‌هایی از اروپای شرقی خصوصا رومانی، چک اسلواکی و لهستان حاکم بوده است.

انتخاب نام پانیک، توسط هنرمندان جنبش هول و اضطراب، اشاره‌ای تلویحی به خدای اسطوره‌ای "پان" دارد؛ خدایی که خود را از طریق سه عنصر اساسی وحشت، طنز و تقارن نشان می‌دهد. در اساطیر یونان پان پسر هرمس و پنلوپه است. او را خدای امور توضیح‌ناپذیر و غرایز حیوانی، چوپانی و گله‌داری می‌دانستند که نیمه انسان و نیمه بز بود. چهره‌ای پر چین و چروک و ریش درازی داشت و در شب در جنگل صداهای عجیب در می‌آورد تا مسافران را بترساند. دیگران به خاطر هوس‌رانی پان، از او هراس داشتند.

در علم روانشناسی نیز، واژه‌ی پانیک دارای معنا و مفهوم خاصی است که به حمله‌ی پانیک مشهور است. بررسی این بیماری که اتفاقا در بعضی از اجراهای آرابال مانند اجرای نمایشنامه‌ی *لابیرنت* در تئاتر مرکوری[11] حمله‌ی آن گزارش شده، ضروری می‌نماید.

---

11 - Mercury Theatre

حملات پانیک در نگاه اول نوعی پاسخ به شرایط استرس‌زا است؛ اما در نگاهی دقیق‌تر حمله‌ی پانیک یک دوره‌ی احساس ترس شدید است که به‌طور موقت فعالیت‌های عادی فرد را مختل می‌سازد. در هنگام حمله‌ی پانیک، مقادیر زیادی آدرنالین در خون ترشح می‌گردد که موجب توقف فعالیت‌های عقلانی می‌گردد. بسیاری از افراد که برای اولین بار دچار این حملات می‌گردند، فکر می‌کنند که دچار حمله‌ی قلبی شده‌اند یا در حال از دست دادن عقل خود هستند و یا دارند می‌میرند. بسیاری می‌گویند این حملات دلهره‌آورترین وقایع زندگی آن‌ها بوده است. اگر این حملات بصورت مکرر و غیرمنتظره اتفاق افتند، شخص مبتلا به بیماری پانیک شناخته خواهد شد. به‌طور معمول حملات پانیک در جریان دیگر بیماری‌های اضطرابی نیز اتفاق می‌افتد. به‌عنوان مثال کسانی که دچار فوبیا یا فووبی (ترس از مکان‌های سربسته، ارتفاع، جاهای پرازدحام) هستند، ممکن است حملات پانیک را با قرار گرفتن در شرایط اضطراب‌آور تجربه کنند.

در این بخش نظری می‌کنیم به زندگی، آراء و آثار مهم‌ترین اعضاء جنبش ترس و اضطراب.

آلخاندرو خودوروفسکی

در سال ۱۹۲۹ میلادی، آلخاندرو خودوروفسکی[۱۲]، فرزند یک مهاجر یهودی روس، در روستایی به نام توکوپیا در شمال شیلی، در منطقه‌ی مشترک با پرو و بولیوی زاده شد. دوران کودکی او، با سختی و درگیری با خانواده گذشت. او برای فرار از مشکلات خانوادگی، خود را غرق در خواندن و نوشتن کرد تا در شانزده سالگی توانست نخستین شعر خود را چاپ کند. چند سال بعد، او مشغول تحصیل در رشته‌های روانشناسی و فلسفه شد که البته هر دو را نیمه کاره رها

12 - Alexandro Jodorowsky

کرد و مجذوب تئاتر شد و در یک سیرک کاری به‌عنوان دلقک پیدا کـرد و بـه تدریج مشغول بازی و کارگردانی تئاتر شد به گونه‌ای کـه در اواخـر کـارش در شیلی گروهی شصت نفره را هدایت می‌کـرد. خودروفسـکی از سـال ۱۹۵۳ بـه فرانسه رفت و به آموزش پانتومیم زیر نظر مارسـل مارسـیو[۱۳] مشـغول شـد. در سال ۱۹۵۷ او نخستین فیلم کوتاه خود به نام کراوات[۱۴] را با اقتباسـی از رمـان توماس مان و به صورت صامت و در فضای استدیویی ساخت که تا سال ۲۰۰۶ فیلمی گمشده بود. خودروفسکی در سال ۱۹۶۰ به مکزیک رفت به کـارگردانی نمایش‌هایی چون *پایان بازی* نوشته‌ی ساموئل بکت و *شـاه می‌میـرد* نوشـته‌ی اوژن یونسـکو پرداخـت. او در سـال ۱۹۶۲ بـه جنـبش پانیـک پیوسـت، او در مصاحبه‌ای با خودش در مورد جنبش ترس و وحشت می‌گوید:

"آن وقت‌ها می‌خواستیم به فلسفه‌ی فرانسـوی کـه دنیـا را اینقدر جدی می‌گرفت بخندیم. اما حالا دیگـر همـه‌ی دنیـا خیلی جدی شده است و باید به تمام آن بخنـدیم، در واقـع، باید به فلسفه‌ی جهانی خندید که به هیچ دردی نمی‌خورد."

---

13 - Marcel Marceau

۱۴ – این فیلم به نام *سرهای بریده Les têtes interverties* نیز شناخته می‌شود.

خودوروفسکی در سال ۱۹۶۶ نخستین مجموعه‌ی کمیک استریپ خود را با نام آنیبال ۵ را بر اساس ایده‌های جنبش پانیک تولید کرد. او علی‌رغم فعالیت‌های هنری یک روان‌جادوگر هم هست. به‌طوری که از طریق روان‌درمانی با شیوه‌های متافیزیکی سعی دارد بیماران را شفا دهد. همچنین آثار خودروفسکی، به علت خاطرات کودکی، هرگز از جادو جدا نبوده‌اند؛ در یک نگاه کلی، زندگی و فعالیت‌های او پر فراز و نشیب و گوناگون است او قهرمان ورزش کاراته بوده، هدایت یک گروه موسیقی پاپ را بر عهده داشته، بیشتر از صد نمایشنامه را به صحنه برده، همچنین نگارش ده‌ها نمایشنامه و کتاب را نیز در پرونده کاری خود دارد. نام برخی از کتاب‌های او عبارتند از:

قصه‌های هول‌آور[1]، آواز تاروت[2]، انگشت و ماه[3]، گفتن کافی نیست[4]، فرشته فرشته گوژپشت[5]، رقص حقیقت[1]، البینا و سگ مردها[2] ، خداحافظ پدر[3]، اپرای اپرای پانیک[4]

---

1 - *Contes paniques (2006)*

2 - *Le Chant du tarot (2004)*

3 - *El dedo y la luna (2004)*

4 - *Dire ne suffit pas (2003)*

5 - *L'ange Bossu* (2002)

اما یکی از مهم‌ترین فعالیت‌های خودوروفسکی در جنبش پانیک، فیلم‌سازی بوده است[۵]. او نخستین فیلم بلند سینمایی خود به نام *فاندو و لیز*[۶] را در سال ۱۹۶۷ بر اساس نمایشنامه‌ای از آرابال کارگردانی نمود. پیش از فیلم‌برداری، خودروفسکی این اثر را بر صحنه‌ی تئاتر کارگردانی کرده بود که ادامه‌ی اجرای آن به علت مشکلات مادی متوقف شده بود. به‌هر صورت فیلم که رگه‌های سورئالیست در آن به خوبی مشهود است با هزینه‌ی اندک و بدون فیلم‌نامه ساخته شد. *فاندو و لیز* روایت زن و مرد جوانی است که در جستجوی شهر اسرارآمیزی به نام، تار، به جنون می‌رسند. فاندو، لیز را که دختری فلج است گاه با چرخ‌دستی و گاه روی شانه‌هایش به سفری به سمت شهر تار می‌برد شهری بهشت‌گونه اما نایافتنی. فاندو در عین عشق به لیز او را چون برده‌ای آزار

---

1 - *La danse de la réalité (2001)*

2 - *Albina et les hommes-chiens (2001)*

3 - *Adieu le père (1988)*

4 - *Opéra Panique (1965)*

۵- خودروفسکی به اعتراف خودش در آثار اولیه اش متاثر از فیلم‌ساز ایتالیایی فدریکو فلینی بود اما به تدریج خودروفسکی به سبک سینمایی خاص خود رسید؛ سبکی که سال‌ها بعد بر کارگردانانی چون مرلین منسون و دیوید لینچ تاثیر گذاشت.

۶ - *Fando et Lis*

می‌دهد و در انتها در حالتی جنون‌وار خسته از جستجویی بی‌پایان، او را به قتل می‌رساند. از مشخصات قابل توجه فیلم خلق تصاویری به سبک و سیاق توصیفات دانته در کمدی الهی[۱]، تعریف دنیا به عنوان برهوتی متروکه با ساکنانی هیولاوار و همچنین سیالیت زمان میان گذشته، حال و آینده است. اکران این فیلم یک سال بعد در مکزیک موجی از تنفر و انزجار را در بین تماشاگران بر انگیخت. فیلم توقیف و موجب به وجود آمدن بحث‌هایی مبنی بر اخراج خودروفسکی از مکزیک شد. اما چهار سال بعد خودروفسکی فیلم *ال توپو*[۲] را بازی و کارگردانی کرد که این‌بار از نمایش آن در مکزیک چشم‌پوشی کرد اما با کمک و حمایت جان لنون، ستاره‌ی موسیقی راک، موفق به نمایش جهانی آن شد. این فیلم شامل دو بخش جداگانه است که در هر بخش خشونت و سبعیت در کنار مذهب به نمایش درآمده است. بخش اول بینشی فلینی‌وار از زندگی را طرح می‌کند و بخش دوم تمثیلی از عهد جدید است، پروتاگونیست فیلم کاراکترها و موقعیت‌های مختلف است که تک تک آنها به نحوی با مذهب مرتبط هستند. استفاده از تم خشونت در کنار نمایش استحاله شده‌ی

---

[۱] – هم‌چون سکانس عبور فاندو و لیز از کنار باتلاق گلی‌ای که انسان‌ها در آن چون کرم‌ها زیست می‌کنند.

[۲] – *El Topo* این فیلم در انگلیسی به نام *The Mole* شناخته می‌شود.

مذهب در فیلم‌های بعدی خودروفسکی به نام *کوه مقدس*[۱] و *خون مقدس*[۲] نیز پی گرفته شدند. *کوه مقدس*، با کمک کمپانی‌های آمریکایی و با بودجه‌ای قابل ملاحظه، تحت‌تأثیر رمان سوررئال رنه دومال ساخته شد. فیلم که آغازی چون افسانه‌های شاه پریان دارد؛ مسیح را در کنار هفت انسان به ظاهر موفق از هفت سیاره نشان می‌دهد که برای جاودانگی به کوه مقدس راهی می‌شوند. روایت همین داستان ساده، نه به صورت خطی، بلکه به گونه‌ای کلاژگونه و در هم فرورفته نشان داده می‌شود تا انسان به‌عنوان سوژه‌ی مورد مطالعه‌ی فیلم، ابعاد دردآور و در عین حال مضحک خویش را هویدا کند. تصویر گروتسک عیسی مسیح و گم شدن او در میان مجسمه‌هایی شبیه خود که همگی به صلیب کشیده شده‌اند و یا تصاویر حضور نظامیان و فاحشه‌ها در موقعیت‌هایی خلاف‌آمد ماهیت وجودی‌شان، یا تاکید مداوم بر بی‌زمانی و بی‌مکانی؛ فیلم را به یک اثر جهان‌شمول پیرامون انسان و جستجوی ناموفق‌اش تبدیل می‌کند و در این رهگذر مفاهیمی چون انسانیت، سیاست، مذهب و قدرت را دوباره برای مخاطب تعریف می‌کند. آغاز افسانه‌وار فیلم با پیش‌برد داستان و نزدیک شدن

---

[۱] – *The Holy Mountain* – که در ۱۹۷۳ و در مکزیک ساخته شد.

[۲] – *Holy Blood* – که در سال ۱۹۸۹ در ایتالیا و مکزیک ساخته شد.

به انتها به تدریج وجهی رئالیستی می‌گیرد و بـه دنیـای معاصـر شـباهت پیـدا می‌کند حتی کارگردان از دوربین روی دست و شگردهای سینما حقیقـت سـود می‌برد. اما نگاهش همچنان استهزاگر و تحقیرکننده است.

در سال ۱۹۸۰ خودروفسکی برای ساخت فیلم عاج [۱] به هند مـی‌رود. فـیلم داستان فیلی هندی و دختری انگلیسی را روایت می‌کند که هر دو در یـک روز به دنیا آمده‌اند. فیلم بعدی خودروفسکی *خون مقدس* است که پلاتی شبیه فیلم *روانی* آلفرد هیچکـاک دارد، خشـونت، مـذهب، خـانواده و انسـان مضـطرب و پریشان محورهای اصلی فیلم را می‌سازند. خودروفسکی فیلم *دزد رنگین کمان*[۲] را در سال ۱۹۹۰ و با بازی ستارگان هالیوود عمر شریف[۳] و پیتر اتول[۴] می‌سازد، فیلمی که به اعتقاد خودروفسکی تحمیل نظام هالیوود به خودش بوده است. او در همان سال مکزیک را به مقصد فرانسه ترک کرد و تا امروز نیز در همان‌جـا

---

1 - *TUSK*

2 -*The Rainbow Thief*

3 - Omar Sharif

4 - Peter O'Toole

ماندگار است. در یکی از مصاحبه‌های[۱] خودروفسکی هنگامی که به حضور بیش از حد خشونت در فیلم‌هایش متهم می‌شود می‌گوید:

" انفجار بزرگ کیهان هم یک خشونت است، به دنیا آمدن یک کودک هم مملو از خشونت است، حتی وقتی کسی به آرامی می‌میرد هم سطحی از خشونت وجود دارد، تپش قلب هم خشونت دارد اصلا همه‌ی زندگی آغشته به خشونت است."

خودروفسکی بعد از سکوتی بیست و سه ساله، در سال ۲۰۱۳ با فیلمی به نام *رقص واقعیت*[۲] به سینما بازگشت. این فیلم که ساختاری زندگی‌نامه‌ای[۳] دارد به دوران کودکی خودروفسکی در شهر توکوپیای شیلی می‌پردازد. فیلم *رقص واقعیت* در امتداد سبک فیلم‌سازی خودروفسکی قرار می‌گیرد و ترکیبی از اسطوره‌ها و سمبولیست، ارائه‌ی معنای نهایی از فیلم را دشوار می‌کند. هرچند

---

[۱] – در فیلم مستند la constellation Jodorowsky ساخته‌ی لوییس موشت (Louis Mouchet) در سال ۱۹۹۴.

[2] - The Dance of Reality

[۳]– اتوبیوگرافیکال.

مذهب، ایدئولوژی؛ برهنگی و مرگ، درون‌مایه‌های اصلی فیلم را تشکیل می‌دهند؛ اما می‌توان ادعا نمود که بعضی از رگه‌های خشونت عریان که در فیلم‌های قبلی او وجود داشت در این فیلم تعدیل شده و جای خود را به زیبایی‌شناسی قاب، تکنیک‌های بصری ظریف، شاعرانگی زبان و رنگ‌های درخشان داده است. در همین راستا به نظر نگارنده هر چند *رقص واقعیت* در چهارچوبه‌ی آثار گذشته‌ی خودروفسکی جا می‌شود اما بیشتر از آنکه به جهان و سبک و سیاق پانیک نزدیک باشد، بیشتر به دنیای رئالیسم جادویی تعلق دارد.

در نگاه اول داستان فیلم حول شخصیت پدر خودروفسکی و سرگردانی او میان کومونیست و مذهب می‌چرخد. در واقع عدم پایبندی کارگردان به تعریف یک داستان خطی در این فیلم موجب در کنار هم قرار دادن چندین و چند داستانک فرعی می‌شود که توجه به هر کدام همچون کلیدی برای فهم و ارائه دریافتی از فیلم است. داستان‌های فرعی‌ای همچون عشق پدر به استالین و تلاش برای شبیه او شدن، فعالیت او در حزب کومونیست که اعضاءاش فاحشگان و پااندازها هستند، مواجه با جماعت طاعونی، کمک به آنها و مبتلا شدن خود به طاعون، مبارزه او با دیکتاتور شیلی، فلج شدن او در هنگام مبارزه و اقدام به نابودی دیکتاتور، فراموشی گرفتن پدر، از سوی دیگر مادری که حرف نمی‌زند و فقط آواز می‌خواند، بیشتر اوقات برهنه است و ظاهرا از نیرو و دریافتی ماورایی از

جهان برخوردار است همگی اجزا گسسته از داستان کلی فیلم هستند که بیشتر از آنکه معنایی نهایی به اثر بدهند. شمایی از تاثیر بر روی مخاطب می‌گذارند. تاثیری که از جنس سورائالیستی تصاویر حاصل می‌شود.

به هر تقدیر پیشتر از آنکه سینما و آثار خودروفسکی را دوست بداریم و یا آن را سخیف و نازل بدانیم. به قول راجر ایبرت منتقد فیلم باید در وهله‌ی نخست متوجه باشیم که جنس آثار او با تعریف پذیرفته شده و رسمی سینما متفاوت است.

رونالد توپور

رونالد توپور[1] در سال ۱۹۳۸ در خانواده‌ی لهستانی – یهودی مهاجری، در پاریس به دنیا آمد. فعالیت اصلی او تصویرگری، کاریکاتور، نقاشی، طراحی آفیش و در مجموع فعالیت‌های او به هنرهای تجسمی مربوط است. از توپور چندین کتاب و مقاله نیز چاپ شده است، او با انتشار مجموعه‌هایی از کاریکوتورهای‌اش که عنوان *دفترهای سکوت* را داشتند، مشهور و جهانی شد. توپور در ادبیات داستانی و نگارش نمایشنامه نیز قلم زده است که معروف‌ترین اثراش رمان *مستاجر*[2] شناخته می‌شود که رومان پولانسکی در سال ۱۹۷۶ بر

---

1 - Roland Topor

2 - The Tenant (1964)

اساس آن فیلمی ساخته است[۳]. درون‌مایه‌ی رمان مستاجر به‌مانند بیشتر آثار توپور از دست رفتن هویت انسان و وحشت از مسخ‌شدگی است. توپور در تاریخ شانزدهم آوریل ۱۹۹۷ درگذشت.

توپور با تکیه بر ضمیر ناخودآگاه خود، دست به خلق تصاویری می‌زد که ناخواسته دنیای ناشناخته و تمثیلی سوررئالیست‌ها را تداعی می کرد. تصاویری وهم‌آلود و گنگ که ساخته‌ی ذهن و دست این طراح تلخ‌اندیش بود. آثار تصویری توپور جایگاه نمایش وضعیت‌های دهشت‌بار و چندش‌آوری بود که کمتر نشریه‌ای حاضر به انتشار آن‌ها می‌شد. آثار او به یک شوک تصویری و کابوس‌های غم‌افزای ناشی از بازتاب‌های جنگ جهانی دوم می‌ماندند تا کاریکاتور. خودش معتقد بود در آثارش با هیچ کس شوخی ندارد، چون آنچه را که خواستار تغییرش است به تصویر می‌کشد.

---

[۳]- در سال‌های بعد توپور با قلمرو فیلم ارتباط بیشتری برقرار کرد، که نگارش فیلم‌نامه‌ی *سیاره‌ی شگفت‌آور* (*Fantastic Planet 1973*)، نقش‌آفرینی در فیلم *نوسفراتو خون‌آشام* (*Nosferatu the Vampyre1979*) اثر ورنر هرتزوگ، و همچنین تهیه کنندگی یک سریال تلویزیونی به نام تله‌چت (Téléchat) از آن جمله‌اند. تله‌چت که بین سال‌های ۱۹۸۲ تا ۱۹۸۶ از تلویزیون‌های فرانسه و بلژیک پخش می‌شد پارودی و هجویه‌ای بود بر رسانه‌ها در دنیای امروز.

توپور در سال ۱۹۶۵ در نوشته‌ای به نام *یادداشت کوچک پانیک* پنجاه و یک مورد را در شناخت بیشتر از جنبش ترس و اضطراب در هنر طرح می‌کند که چند مورد از آن عبارتند از:

۱- نمایش یک جنایت یا قساوت در اثر هنری باید همراه با شگفت‌آوری و ابداع باشد.

۲- برای نشان دادن ترس و اضطراب بهتر است از ژست‌های انسان‌های عادی و روزمره دور نشد.

۳- درک ترس و اضطراب، زیبایی ترس‌آوری دارد که به فهم زیبایی‌شناسی مخاطب کمک می‌کند.

۴- تکنیک‌هایی که به کار می‌روند باید منحصر به فرد باشند و در این تکنیک‌ها بهتر است از انسان بیچاره (نه صرفا ناامید) سود برد.

۵- برای انسانی ضد اجتماع که روابط بی‌عمق و سریعی با دیگران دارد بهتر است مرگ سریع و ناگهانی پیش‌بینی شود.

۶- ناهنجاری‌های اجتماعی چون جنگ، فقر، مرگ و ... وجوه زیبایی شناسی‌ای دارند که پانیک از دل آن‌ها زاده می‌شود.

۷- حقیقت این است که مرگ شخص برای جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند همیشه سودمند است.

۸- در دنیای وحشت، یک انسان خوب یک انسان مرده است.

۹- زیبایی و عشق یا بر خلاف آن زشتی و نفرت عواملی نیستند که انسان واقعا اسیر آن‌ها باشد بلکه اسارت در خود آزادی است.

۱۰- انسان از همان بدو تولدش آماده‌ی پذیرش مرگ می‌شود.

آراء آرابال پیرامون تئاتر ترس و اضطراب

"از نظر من، شعر در تئـاتر بایـد در مکانیسـم کـابوس قـرار گیرد، من تئاتری می‌خواهم با مرزهای عدم تحمل. تئـاتری که در آن عشق، طنز، اروتیسم، اضطراب و وحشـت در هـم آمیخته شوند، اشتباه این است که فکر شود ما تئـاتری تـازه داریم، یا تئاتر آوانگارد یا تئـاتر پـوچ. نـه، مـا در جسـتجوی تئاتری بی‌نهایت آزاد هستیم، تئاتری کـه امیـدوارم بهتـرین باشد..." (آرابال، ۱۳۵۱، شماره‌ی ۱۴)

آرابال در سال ۱۹۶۳ مقاله‌ای با نام *انسان پانیک*[۴] نوشت که در آن به چیستایی و تحلیل مقوله‌ی وحشت و خشونت در انسان پرداخت. آرابال با طرح ایده‌ی انسان پانیک چه در زندگی واقعی و چه در عرصه‌ی هنر، وحشت و خشونت را همراه ناگزیر انسان و یکی از دغدغه‌های همیشگی او می‌داند. او در ابتدای مقاله‌اش به اسطوره‌های یونانی و رابطه‌ی انسان با خدایان باز می‌گردد که این رابطه منجر به مراسمی آیینی می‌شود، این مراسم آیینی همان نقطه‌ای است که تئاتر از آن متولد شده است. آرابال با ارائه‌ی خط سیر زندگی انسان به صورت یک خط افقی که به دو بخش اساسی خاطرات دهشتناک در گذشته و سرنوشت تصادفی آینده تقسیم می‌شود، زندگی انسان را بررسی می‌کند. او به دوران کودکی و خاطرات خود اشاره می‌کند و معتقد است انسان در زمان حال در نقطه‌ی صفر است و هنگام تعمق، تفکر و مواجهه با دنیا با دو منظر گذشته و آینده روبرو می‌گردد؛ گذشته عموما مملو از درد است و آینده آکنده از رویاها و امور محتمل. از منظر آرابال برخورد انسان با دو موضوع همیشگی سرنوشت و

---

[۴] – l' Homme Panique این مقاله در کتاب *Les Paniques* (پانیک‌ها) در انتشارات union generale d'editions در سال ۱۹۷۳ و در پاریس چاپ شده است.

خاطرات، انسانی با جهان‌بینی پانیک به وجود می‌آورد، انسانی که در نقطه‌ی صفر یا حال، وحشت‌زده، مضطرب و ناراحت است، او معتقد است:

"تحمل خاطرات، تحمل زندگی است... زندگی خاطره است و انسان سرنوشت" (arrabal, 1973, p47)

آرابال برای شناخت بهتر مشخصات انسان پانیک موارد زیر را طرح می‌کند:

۱- سرچشمه و منشاء انسان پانیک تمثیل‌ها و سمبل‌ها، رمز و رازها، سکس، تصورات خیال‌انگیز، خاطرات مغشوش، غوطه‌وری در سرنوشت و خاطره و دست آخر آشفتگی است.

۲- شخصیت انسان پانیک مشخصات خاصی مانند: مستعد برای دیوانگی، امتناع از حادثه‌جویی و خطر، دوری از وقار و متانت و نیروی فعالیت زیاد دارد.

۳- مریضی‌های انسان پانیک عبارت است از پارانویا[5]، خودبزرگ‌بینی، یأس و دل‌سردی، بیماری‌های جسمی و زودرنجی و حساسیت.

۴- شکل‌های ظهور انسان پانیک در آثار هنری بدین گونه است: دوری از قهرمان‌پروری، نمایش تناقضات آشکار انسان، سود بردن از

---

5 - Paranoia

روابط ریاضی‌گونه، اقتباس و برداشت از فرم‌های کلاسیکی که با عصر حاضر ارتباط برقرار می‌کنند.

انسان پانیک، انسان عصرش است، عصری که بـه مشخصـات تـاریخی او ابعاد و زوایای تازه‌ای می‌بخشد. از منظر آرابال همـین انسـان پانیـک می‌توانـد قهرمان آیین معاصر باشد؛ آرابال در مقاله‌ی دیگرش *تئاتر مانند آیین (پانیـک)*[۶] تئاترش را مملو از عناصر زیر معرفی می‌کند:

" ... ما تئاتر را در یک موقعیـت آیینـی قـرار مـی‌دهیم، بـا ترتیب دشواری که تراژدی و خیمه‌شب‌بازی، شعر و ابتـذال، کمـدی و ملـودرام، عشـق و اروتیسـم، اتفـاق و تئـوری، کج‌سلیقگی و ظرافت زیبایی‌شناسـانه، بی‌حرمتـی و تقـدس، مرگ و هیجان زندگی، پستی و والایی به صورت طبیعی در این مراسم جای می‌گیرند، مراسمی که به آن آیـین پانیـک می‌گوییم ... " (Ibid, p98)

---

6 - *Le Théâtre Comme cérémonie (Panique)*

آیینی که آرابال از آن دم می‌زند نه یک آیین یونانی یا بومی، بلکه مراسم عصری است که در آن زندگی می‌کنیم، مراسمی که همچنان در تئاتر به زندگی خود ادامه می‌دهد و انسان پانیک همچنان قهرمان آن است، بدین ترتیب، قهرمان پانیک با ایجاد ترس و وحشت بر صحنه، در مخاطب همان تاثیر آیین‌های قدیمی را بر جای می‌گذارد.

تئاتر ترس و اضطراب از سال‌های ۱۹۶۲ تا ۱۹۸۰ در آثار آرابال به بهترین شکل ظاهر می‌شود. در این سال‌ها، همین الگوی انسان پانیک، به وفور در آثار آرابال یافت می‌شود. خشونت منتهی به هراس، (و یا بالعکس) در جهان ذهنی آرابال در گستره‌ای وسیع نهادینه شده است؛ او به خوبی آگاه است که همین خشونت از طریق گردانندگان آن بگونه‌ای هوشمندانه و پنهان تئوریزه شده است، قدرت‌ها تا جایی که موفق شده‌اند آن را جزء مسائل صرفا پیش پا افتاده و بدیهی روزگار جلوه داده‌اند؛ فاجعه‌ای که به صورت مداوم و بدون انقطاع در طول تاریخ در جریان بوده و هست و به نقل از آرابال، حجم قساوت‌اش آن‌قدر عظیم است که فقط فریاد قابلیت بازگویی آن را دارد. آرابال می‌گوید: "بی‌فریاد، هیچ اثری ماندگار نمی‌شود؛ فریادهایی که سرها را از بدن جدا می‌کند." بدین ترتیب تئاتر ترس و اضطراب با بازسازی خشونت موجود و نشان

دادن ابتذال نهفته در پس آن، به چالش با قدرت خشونت‌گستر برمی‌خیزد و این تنها یکی از دلایل سیاسی بودن این‌گونه‌ی تئاتر است[۷].

---

[۷]– پیرامون طرح مساله‌ی اندیشه در هنر و ارزش‌گذاری آثار هنری بر اساس درون‌مایه‌شان، بحث‌های دنباله‌دار و بی‌پایانی صورت گرفته است. در سویی جماعتی که غالبا پیروان اندیشه‌ی سیاسی و مقلدان اندیشه‌ی مارکسیست بوده‌اند ایستاده‌اند و معتقداند هر اثر هنری رسالتی در راستای آمال ایدئولوژیک‌شان دارد و در سوی دیگر جریانی به مقابله، نظریه‌ی هنر برای هنر را طرح کرده‌اند. اما عقلانی و کاربردی (کاربرد فکری مثلا) کردن هنر و یا به عبارت دیگر استفاده‌ی ابزاری کردن از آن به واسطه‌ی دو ایدئولوژی مهم قرن بیستمی، هنر را به قهقرا برد:

"مارکسیست و فاشیسم فرزندان آتشین‌مزاج و وظیفه‌شناس هگل به هم می‌رسند و ناگزیر مصالحه خواهند کرد. بین هنر روسیه مارکسیستی و هنر آلمان فاشیستی، سرسوزنی تفاوت وجود ندارد، چه به لحاظ قصد و نیت، یا کنترل و چه به لحاظ محصول نهایی. درست است یکی مجبور است دستاوردهای سوسیالیزم را بستاید و دیگری باید آرمان‌های ملی‌گرایی را تجلیل کند. ولی روش ضروری برای هر دو یکی است. واقع‌گرایی جدلی، بی‌بهره از ابداع و ابتکار، فاقد تخیل و دست شسته از ظرافت و ریزه‌کاری و تاکید بر شفافیت." (رید، ،ص۹۳)

تقابل این دو اندیشه در ایران نیز سال‌ها محل نزاع بوده است. اما در سال‌های اخیر به علت گسترش حوزه‌ی عملکرد قدرت در فضای هنر و اعمال پدیده‌ی سانسور در ایران، و همچنین افول اندیشه‌ی چپ سنتی، نظریه‌ی دوم یعنی هنر برای هنر، فرصت فراگیر شدن یافته است به طوری‌که توسل افراطی و بی‌پایه به فرم، گاه هنر را به یک ژست و فیگور تهی تبدیل کرده است. نمونه‌ی این امر در هنر تئاتر ایران نیز به خوبی قابل پیگیری است. ما یا با نمایش‌های حکومتی، مذهبی و ایدئولوژیکی مواجه‌ایم که هنرمند را تبدیل به کارمند اداره‌ی تبلیغات (و یا مبلغ مذهبی) می‌کنند و یا با خیل اجراهای فورمالیستی، گرته‌برداری و سرقت شده و هنرمندان معناگریز که به واسطه‌ی اختگی‌شان سانسوری بر کارهایشان اعمال نمی‌گردد. بدین صورت است که این دو دسته از هنرمندان که با عنوان "هنرمندان رسمی و پذیرفته شده" شناخته و معرفی می‌شوند ارتباط مخاطب ایرانی با تئاتر را گسسته‌اند و آنان که نگاه ویژه و یا حرفی برای گفتن داشته‌اند یا مهاجرت کرده‌اند و یا خانه‌نشین و بی‌صدا شده‌اند. و همه‌ی این‌ها در شرایطی رخ می‌دهد که ایران سال‌های اخیر، یکی از

بحرانی‌ترین و منحط‌ترین شرایط فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی را تجربه می‌کند، اما صدایی برای بازتاب آن وجود ندارد. در شماتت این دست هنرمندان جوج اورول در مقاله‌ی "*هنر برای هنر و یا ریاکاری فکری؟*" اشاره می‌کند که:

> "نویسندگانی که از دهه‌ی ۱۹۳۰ به بعد پا به عرصه می‌گذارند در دنیای زندگی می‌کنند که نه تنها زندگی، بلکه ارزش‌هایی که بدان معتقدند نیز پیوسته تهدید می‌شود. در این اوضاع مگر می‌شود به مرضی که دارد شما را از پا در می‌آورد با دید زیبایی‌شناختی نگاه کرد؟" (اورول، ۱۳۸۳، ص۱۶)

آری مگر می‌شود در جامعه‌ی خفقان‌زده‌ای زیست که به هر شکل درصدد حذف هنر و هنرمند است آنگاه در برابر انحطاط و نابودی؛ پدیده‌ی هنری را با شعار اینکه "نه، من سیاسی نیستم" به پدیده‌ای خنثی و بی‌مفهوم تبدیل کرد؟ به هر روی به نظر می‌رسد که برخی از هنرمندان ایرانی حضور اندیشه در هنر و واکنش به عصراش (چه به شکل هنر فرمالیست و چه به صورت هنر معناگرا) را با حضور یک ایدئولوژی سیاسی در هنر را، اشتباه گرفته‌اند و با علم به اینکه هنر محفل اهداف حزبی و ایدئولوژیک نیست به کل مقوله‌ی فکر را از آثاراشان حذف نموده‌اند به‌طوری‌که تنها معنایی که می‌توان از هنرشان دریافت کرد مقوله‌ی بی‌معنایی است.

فصل سوم:

بررسی ویژگی‌های فرمی و محتوایی آثار آرابال

درون‌مایه‌ها

سکس بی‌هنجار

یکی از درون‌مایه‌های آثار آرابال نگاه ویژه به تن آدمی، امیال‌اش و همچنین پدیده‌ی سکس است. در نگاه نخست، سکس در آثار آرابال از چهارچوب تعریف رسمی یعنی "تک‌همسری" خارج می‌شود و نمودهایی از انسان‌هایی که گرایشات جنسی‌شان غالبا با تعریف "منحرف" نفی شده، بروز می‌کند. بدین معنا که مقوله‌هایی چون همجنس‌گرایی، فانتزی‌های جنسی[۸] و یا

---

[۸]– بسیاری از فانتزی‌های جنسی در عمل کنش‌هایی تئاتریکال و نمایشی هستند.

تخیلات هولناک اروتیک (که سادومازوخیستی هستند)، بر صحنه حضور می‌یابند. به واقع بروز غیرمحافظه‌کارانه‌ی نگاه به تن و سکس به عنوان سوژه‌ای پنهان نگاه داشته شده[۹] و مگو نوعی دهن‌کجی به جامعه‌ای ریاکار و طغیان در برابر آن است و این همان کارکردی است که دوساد به عنوان پیشرو در آثارش سعی داشت به آن برسد.

اما تن برهنه و یا نمایش سکس در صحنه[۱۰]، در آثار آرابال فاقد آن مشخصات والایی یا زیباشناختی‌ای است که پیش از خویش در هنر اجازه‌ی حضور داشته است. به طور مثال کافیست نظری بیاندازیم به آثار بصری دوران رنسانس از تن انسان، در این آثار به خصوص تجسمی، هنرمند تمام تلاش

---

[۹]– میشل فوکو، در این رابطه، با طرح نظریه‌ی سرکوب سکس در جامعه قرن هفدهم به مبحث بروز گفتمان سکسوآلیته با جامعه (در غرب) می‌پردازد. از منظر فوکو از قرن هفدهم به بعد، سکسولالیته به شکل‌های گوناگون در مقابل سرکوب درصدد گفتمان با جامعه بوده است.

> "آنچه مختص جوامع مدرن است این نیست که این جوامع روابط جنسی سکس را محکوم به در سایه ماندن کرده‌اند، بلکه این است که این جوامع با بهره‌برداری از روابط جنسی سکس همچون یک راز، خودشان را موظف به سخن گفتن همیشگی درباره‌ی آن کرده‌اند." (فوکو، ۱۳۸۸، ص۴۴)

[۱۰]– شایان ذکر است نمایش سکس بر صحنه، تنها شامل بدن بازیگران نمی‌شود، بلکه اشیاء و دکور صحنه‌ای هم نقش مهمی را در دلالت بر قضیه‌ی سکس بازی می‌کنند.

خویش را نموده که عناصر زیبایی‌شناختی را با القای حس معصومیت و والایی به مخاطب ارائه دهد. حال اگر برهنه‌نگاری دوران رنسانس را در برابر عریان‌نمایی و میل جنسی در آثار آرابال بگذاریم متوجه یک تفاوت عمده در نگاه می‌شویم. آرابال نگاهی زیباشناسانه به انسان برهنه و امیال شهوانی‌اش ندارد در این راستا سوژه‌های جنسی بر صحنه[۱۱] از منظر زیباشناختی، معیوب و یا دفرمه شناخته می‌شوند و تحریک جنسی شخصیت‌ها در صحنه که با دگرآزاری و یا خودآزاری همراه است، مردود اعلام می‌شود.

به نقل از فوکو، منطق هر نظام سلطه، منطق هنجارآفرینی است و مدام برای تسلط خویش، قانون و استانداردی معین تعریف می‌کند. در نظام سلطه، بدن غیراستاندارد و ناقص نه تنها بدنی زیبا، پذیرفتنی و لذت‌برانگیز نیست بلکه باید پنهان و طرد شود و به بیمارستان، آسایشگاه و یا زندان منتقل شود تا به خاطر غیرمعمول بودن‌اش از آن مراقبت شود. اما آرابال بدن‌های ناقص و احساسات جنسی ویژه‌شان[۱۲] را بر صحنه می‌آورد تا در برابر مفهوم سکس رایج و زیبایی‌شناسی سلطه‌گر آن طغیان کند. در این راستا، دیگر مفاهیم جانبی

---

[۱۱]– همچون حضور کوتوله‌ها، معلولین جسمی و افلیجین و یا بدن‌ها فربه.

[۱۲]– که نظام سلطه آن‌ها را گرایشات بیمارگون جنسی می‌خواند.

سکس هم مورد تردید قرار می‌گیرد بدین صورت که دیگر عشقی الهی و یا حتی زمینی در سکس در میان نیست بلکه هر چه هست میلی وحشی به ارضاء شدن، ارگاسم و انزال است. میلی اروتیک اما آغشته به اضطراب و ترس. در حقیقت در نزد آرابال، پرداخت به تنانگی انسان به صورت امر نازیبا و نگاه به اعمال جنسی او در سطح حیوانی برهنه و شهوت‌ران، مقابله‌ای با تعریف رسمی اومانیست است که ارزش و والایی را به انسان منتسب می‌کند.

آنگونه که ذکر شد بازنمایی سکس بر صحنه غالبا در آثار آرابال با خودآزاری، دگرآزاری، تنش‌های عصبی و خشونت عجین است. هر چند تماشای چنین صحنه‌هایی بر صحنه ممکن است باعث لذت بصری برخی از مخاطبین تئاتر شود اما این لذت با لذت پورنوگرافیک که غالبا با عناصر زیباشناختی تن به تحریک جنسی می‌پردازد متفاوت است. به بیان دیگر لذت تماشای سکس پانیک بر صحنه‌ی تئاتر، تولیدگر هول و هراس و اضطرابی است که در روح مخاطب بازتاب می‌یابد، مخاطبی که به همراه جمعی دیگر (تماشاگران و اجراکنندگان) شاهد فروریزی منطق شرم اجتماعی بر صحنه است.

نکته‌ی دیگری که نباید از نظر دور داشت این است که آرابال در زمانه‌ای این‌چنین صحنه‌هایی می‌نویسد که انقلاب جنسی[۱۳] به عنوان یک جنبش اجتماعی در غرب در حال وقوع است و رفتارهای جنسی پیش از خویش در جامعه را به چالش می‌کشد و به تدریج مقوله‌ی سکس که تا پیش از آن طرح صریح آن در فرهنگ و اجتماع تابو شناخته می‌شد وارد عرصه‌های گوناگون می‌شود.

[۱۳]- انقلاب جنسی (Sexual revolution) پدیده‌ای بود که بین دهه‌های شصت تا هشتاد میلادی باعث بحث‌های فراوان در زمینه‌ی آزادی گرایش‌های جنسی و نقش اجتماعی آن شد و باعث بحث در تصویب قوانینی چون سقط جنین، ازدواج همجنس‌گرایان و همچنین پذیرش روابط آزاد جنسی و رواج قرص‌های ضدبارداری شد.

آنارشیسم و ویران‌سازی جهان مدرن

به نظر می‌رسد آرابال در انتخاب درون‌مایه‌های آثارش، تحت تاثیر فلسفه‌ی آنارشیسم است. نگاه مشکوک به قدرت و محفل‌های بروز آن یعنی خانواده، حکومت، زندان و همچنین ارزش نهادن به اصل آزادی انسان و اینکه هیچ چیز نمی‌تواند آن را مغشوش کند. نگاهی خداناباورانه و تردید به ماهیت مذاهب، اهمیت عدول از مفهوم معقول و قابل ارائه در هنر[۱۴] ، نقد مدرنیته و همچنین

[۱۴]– ارائه‌ی مفهوم معقول در هنر توسط مارکسیست‌ها و فاشیست‌ها مطرح می‌شود، و هر هنری که فاقد معنایی مناسب در راستای خواست‌های طبقاتی و یا ملی‌گرایانه نباشد مطرود و ارتجاعی خوانده می‌شود.

پایبندی‌اش به مبحث صلح جهانی، همگی خواستگاه‌های فکری‌ای دارند که از اندیشه‌ی آنارشیسم منبعث می‌شوند.

بروز آنارشیسم در هنر آرابال، به نوعی فرایندی تخریب‌گر برای مفهوم هنر غالب است. این تخریب‌گری هنر مسلط و رسمی در دو جهت فرم و محتوی صورت می‌گیرد. بدین‌صورت که نخست آرابال با ارائه‌ی صحنه‌ای که مقرارات عمومی زیباشناسی درام را به چالش می‌کشد تصور تئاتر رسمی را به هم می‌ریزد و این کار را توسط استفاده از آلتارناتیوهای معنایی برای عناصر نمایش انجام می‌دهد. همانطور که در مباحث پیش‌رو اشاره خواهد شد مثلا کارکرد موسیقی و صدا به کل با آنچه که به عنوان عنصر دراماتیک تئاتر می‌شناسیم متفاوت است. اما در کنار ویران‌سازی فرم تئاتر رسمی، محتوای بیشتر تئاتر آرابال حامل نقد اقتدارگرایی قدرت در زندگی مادی و معنوی انسان است. بدین صورت است که هر پدیده‌ی فکری و عینی دارای اتوریته، بر صحنه‌ی تئاتر آرابال به شیوه‌های گوناگون که مهم‌ترین‌اش تحقیر است ویران می‌شود و یا مورد تردید قرار می‌گیرد. برای مثال یکی از این محتوی‌ها طرح مساله‌ی

آتئیست در مقابل اتوریته‌ی خدا است. میخائیل باکونین[۱۵] پدر معنوی آنارشیست‌ها در کتاب‌اش به نام *خدا و دولت* یکی از پیشروترین نظریه‌های آتئیست جدید را تحت لوای نظریه‌ی آنارشیست طرح می‌کند. نگاه باکونین به مذهب تند و گزنده است و در جای جای کتاب‌اش مفهوم خدا را زاییده‌ی ناآگاهی و عقب‌ماندگی بشر و باعث تحمیق مردم می‌داند.

"همه‌ی ادیان با خدایان، الاهگان، پیامبران و قدیسانشان به واسطه‌ی فانتزی و تخیل مردمانی آفریده شده‌اند که به حد بلوغ توسعه‌ی توانایی‌هایشان نرسیده‌اند. از این روست که بهشت مذهبی‌شان که با ایمان و نادیده‌انگاری‌شان از حقایق پدید آمده، چیزی جز سرابی الهی شده از تصور خویش از حد کمال نیست. پس در تاریخ ادیان؛ به ناگزیر تولد، اوج و سقوط یک دین به فرایند تکمیل‌شدگی‌اش (در طول تاریخ) وابسته است که با پیشرفت خرد و خودآگاهی انسان انکار خواهد شد." (Bakunin, 1970, p23)

---

15 - Mikhail Alexandrovich Bakunin (1814 – 1876)

از منظر باکونین در طول تاریخ[۱۶] دو عامل کلیسا و دولت در یک نظام بده‌بستانی و با اتحادی دوجانبه، زمینه‌ی تباه کردن و منحرف کردن اندیشه‌ی مردم و در نتیجه استثمار آنان را پدید آورده‌اند. در فیلم *درخت گرنیکا*[۱۷]، اثر آرابال هم همین فکر، به مضمون اثر تبدیل می‌گردد و شاخه‌ی کاتولیک مذهب مسیحیت و وابستگی‌اش به قدرت هجو می‌شود. همچنین پرداختن به مسأله‌ی متافیزیک و کشمکش انسان با مفهوم خویش‌ساخته‌ی خدا در نمایشنامه‌ی *معمار و پادشاه آشور*[۱۸] درون‌مایه‌ی اصلی اثر را می‌سازد.

---

[۱۶]– به نظر باکونین، دین مسیح ده قرن به واسطه‌ی قدرت بلامنازع خویش ابزار اندیشه را در اروپا دست داشته، چون اساسا اجازه‌ی رشد فکر را بیرون از کلیسا نمی‌داده. اما در قرن هجده و نوزده با هم‌دستی طبقه‌ی بورژوازی (مثال باکونین در مورد بورژوازی فرانسه است.) مذهب و حکومت با هم پیوندی می‌یابند که باعث پایداری اندیشه دینی در برابر خردورزی شده است. باکونین این بورژوازی را جایگزین اشرافیتی می‌دانست که که پا حکومت اجین بود.

[۱۷] – فیلم مذکور که روایتی تاریخی از جنگ‌های داخلی اسپانیا و مقاومت جمهوری‌خواهان در شهر ویلارامیرا است، سیر به قدرت رسیدن ژنرال فرانکو به یاری نظامیان و کشیشان را به نمایش می‌گذارد. آرابال در این اثر در چندین سکانس به استهزاء فرامین دین مسیحیت و ماهیت کشیشان پرداخته است. نمونه‌ی این سکانس‌ها شلیک انقلابیون به مجسمه‌ی مسیح و جایگزینی آن با بیل، فلوت نوازی کشیش و دستیارش در بهبهه‌ی جنایت و همچنین هتک‌حرمت به مجسمه‌های کلیسا توسط کوتوله‌های انقلابی است. از سوی دیگر این اثر که در سال ۱۹۷۵ ساخته شده است به صورت صریح به ستایش از ایده‌ی انقلاب و ویران‌سازی قدرت می‌بپردازد.

[۱۸] – در جزیره‌ای متروک که تنها ساکن آن یک انسان بدوی و وحشی است فرد دیگری که خود را پادشاه می‌نامد و تنها بازمانده‌ی یک سانحه‌ی هوایی است که با چتر فرود آمده، ظاهر می‌شود. پادشاه، فیلسوفی از آسمان افتاده است که پس از دو سال آموزش به انسان وحشی، به او حرف زدن و تمدن می‌آموزد و او را معمار

وجود اندیشه‌ی انتقادی در جهان‌بینی آنارشیست و نقد مذهب، قانون، قدرت و سیاست دنیای حاضر، به نحوی زیر سوال بردن ارزش‌هایی است که جامعه‌ی مدرن بر آن بنا شده است. مدرنیته ابعاد و نمودهای گوناگونی دارد اما در یک تعریف ابتدایی به جهان نو و متفاوت نسبت به دنیای کهنه و سنتی اطلاق می‌شود. جهانی با ارزش‌های فلسفی‌ای چون علم‌گرایی، خردگرایی، مادی‌گرایی و پیشرفت‌گرایی تبیین می‌گردد و در اجتماع و سیاست جامعه‌ی مدرن مورد نقد

می‌خواند، معمار دارای قدرت فرمان دادن به کوه‌ها، شب و روز و حیوانات است. پادشاه که متخصص تربیت است تجربیات زندگی خود را به معمار از طریق بازی کردن در نقش‌های متفاوت می‌آموزد. آن‌دو در نقش‌های متفاوت مانند ارباب و برده، مرد و زن، قاضی و مجرم، مادر و بچه، خودآزار و دگرآزار، فیل و زائر، بیمار و دکتر، توبه‌دهنده و اعتراف‌گیرنده، و حتی در نقش سربازهایی در جبهه‌هایی مخالف ظاهر می‌شوند. معمار که سوالات بی‌پاسخ زیادی از جهان دارد برای ترک جزیره، زورقی می‌سازد تا با آن بتواند جهان را ببیند اما پادشاه سعی دارد به هر وسیله‌ای به خصوص با توسل به بازی، جلوی او را بگیرد. تاثیر بازی‌ها هر لحظه در آن‌ها بیشتر نفوذ می‌کند و نقش‌ها جدی‌تر می‌شوند تا اینکه معمار دادگاهی بر علیه پادشاه با اتهام قتل مادرش برپا می‌کند و خود، قاضی محکمه می‌شود و پادشاه نقش اطرافیان خود و مادرش مانند: برادر، همسر، همکلاسی و مادر را بازی می‌کند، سرانجام پادشاه در بازی، اعتراف می‌کند که هم عاشق مادرش بوده (با تمایلات جنسی) و هم از او تنفر داشته است و او پس از سوءقصد به مادرش سرانجام او را با چکش کشته است و جسداش را به سگ گرگی‌اش داده تا بخورد و بقایای مادرش را در سطل آشغال‌های دانشکده‌ی پزشکی ریخته است. پادشاه پس از اعتراف، با احساس گناه تصمیم به مجازات خود می‌گیرد. معمار به او یادآور می‌شود که این فقط یک بازی بوده، ولی با این وجود پادشاه از معمار می‌خواهد او را به همان شیوه‌ای که مادرش را کشته، بکشد و بخورد. درنهایت معمار لباس‌های مادر را می‌پوشد و با خونسردی چنین می‌کند حتی جمجمه‌ی او را می‌شکافد و عصاره‌ی مغزاش را می‌نوشد. در این میان صدا و اندام او در حال تبدیل شدن به هیبت پادشاه است و هنگامی که به زیر میز می‌رود تا استخوانی را بردارد با ورود فردی به شکل گذشته‌ی خودش یعنی معمار مواجه می‌شود او خودش تبدیل به پادشاه شده است. معمار جدید از سقوط هواپیما می‌گوید و اینکه او تنها بازمانده‌ی سانحه است، پادشاه هراسان فرار می‌کند.

آنارشیست تاثیرات ملموس می‌گذارد. همین نگاه نقاد به مدرنیته در برخی از آثار آرابال نمود می‌یابد و نمونه‌ی عینی آن که در این بخش به آن می‌پردازم نمایشنامه‌ی *بازنگری به قرن بیستم*[۱۹] است. شایان ذکر است آرابال، در دوره‌ای[۲۰] اصول دنیای مدرن را به چالش می‌کشد که مقوله‌ی مدرنیته توسط هنرمندان و منتقدان با رویکرد به پست‌مدرنیسم به چالش کشیده شده و مورد تردید واقع می‌شود.

آرابال در نمایشنامه‌ی *بازنگری به قرن بیستم* سفر رویاگون ماری ساتاناس، دختری جوان، در بزنگاه‌های تاریخی قرن بیستم را نشان می‌دهد. ماری در خانواده‌ای زندگی می‌کند که برای دوری از "عوارض تمدن مدرن" خود را از جامعه دور کرده‌اند. آرابال در هفت تابلو نگاه نقادانه‌ای به تمدن غرب، عوارض تاریخی‌اش و شخصیت‌های کلیدی سازنده‌ی آن می‌اندازد. و به راستی ما در بازنگری به قرن بیستم با چه چیزهایی مواجه می‌شویم؟ نظریه‌ی علمی انیشتن و نابود شدن هیروشیما توسط بمب اتم، جنایت و قاتلین زنجیره‌ای، بازی‌های

---

[۱۹]– این نمایشنامه توسط نگارنده به پارسی ترجمه شده است و همزمان با این کتاب، در مجلدی دیگر به نام "*بازنگری به قرن بیستم*" منتشر می‌شود.

[۲۰]– دهه‌ی هفتاد و هشتاد میلادی.

تخدیری المپیک، جنگ‌های جهانی، هیتلر و فاشیست، شیادان دینی و قهرمان‌های پوشالی سیاسی. و همه‌ی این‌ها در زمانه‌ای رخ می‌دهد که بشر به توانایی سفر به ماه دست یافته اما زندگی‌ای که برای خویش روی زمین ساخته نفرت‌آور و اسف‌بار است. آرابال در این نمایشنامه با نمایش و نقد همراه با ریشخند تابوهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی غرب، مخاطب را به تجدید نظر پیرامون دستاوردهای نظام مدرنیته دعوت می‌کند. در این راستا باید بدانیم منطق فکری مدرنیته در جدال با منطق فکری گذشته، که آن را پیشامدرن می‌نامیم، چیست و آرابال چگونه آن را مورد هجوم قرار داده است؟

مدرنیته در وهله‌ی اول به سراغ علم‌گرایی (پوزیویتیسم) می‌رود و گسترش آن را به‌عنوان یک ارزش طرح می‌کند که نتیجه‌ای جز پیشرفت تکنولوژیک و آسایش بشر ندارد؛ اما به ناگاه همین پیشرفت، بر ضد خود و انسان مدرن به کار می‌رود. در همین راستا، تجزیه‌ی اتم و نظریه‌ی نسبیت انیشتین، دستاوری بزرگ ولی ویرانگر بشر است و گویی هزینه‌ی این پیشرفت علمی چیزی جز مرگی دسته‌جمعی نخواهد بود. خردگرایی صرف نیز گاه به فاجعه می‌انجامد، در کشتی عظیم تایتانیک مستحکم است پس هیچ چیز در دریا جلودارش نیست، با

همین منطق است که کاپیتان تایتانیک در نمایش، یخ‌ها را نـه بـه‌عنوان خطـر بلکه یک شوخی می‌پندارد و در پایان غرور عقل، فاجعه می‌آفریند.

همچنین در دوران مدرنیته، خردگرایی قائل به مقصـود اسـت و هـر کـاری برای رسیدن به آن را توجیه و تفسیر می‌کند و درست از همین رهگذر است که هیولاهایی چون فاشیسم آلمانی، کومونیست روسی و یا لیبرالیسم آمریکایی، بر سرنوشت انسان سایه می‌افکنند و بر صحنه نمودهای آن‌ها در شخصـیت‌هایی چون هیتلـر یـا هنـری تـرومن ظـاهر می‌شـوند. همچنـین آرابـال در نگـرش انتقادی‌اش تنها به نمادهای منفی مدرنیته بسنده نمی‌کنـد بلکـه پامـدهای بـه ظاهر مثبت آن همچون کنش شخصیت‌هایی چون گاندی و یا چه گوآرا هم به صورتی موجوداتی کمیک و خنده‌آور بر صحنه نمایش داده می‌شوند.

از سوی دیگر مدرنیته منادی مادی‌گرایی نیز هست که باعث قرائت پذیری و تبدیل مذهب به ابزاری برای در بند کـردن انسـان شـده اسـت. اگـر نجـات یافتگان کشتی تایتانیک به‌هم کمک نمی‌کنند برای ایـن اسـت کـه از اصـول انسانی خالی گشته‌اند. آنچه که از روستای فاتیما در نمایشنامه تصویر می‌شـود، نتیجـه‌ی نگـاه مـادی‌گرا و جهـت‌دار بـه دیـن اسـت کـه آن را بـه وسـیله‌ای سهل‌الوصول برای مقاصد سیاسی و یا اقتصادی تبدیل می‌کند. به همه‌ی ایـن

موارد می‌توان مفاد دیگری نیز اضافه نمود که همگی نمایانگر منظر بدبینانـه و خودآگاه آرابال نسبت به مدرنیته‌ی معاصر و دستاوردهای آن است.

اما سوالی دیگری هم پیش می‌آید، خانواده‌ی ماری ساتاناس در نمایشنامه به‌عنوان گروهی خودمختار که بگفته‌ی خودشان از تمدن، مدرنیته و ابزارش دور شده‌اند و قید و بندهای جامعه‌ی بزرگتر را رها کرده‌اند و نظام ارزشی خود را بنا گذاشته‌اند، ظاهرا با جامعه‌ی بزرگتر و به ظاهر متمدن هیچ وجه افتراقی ندارند. اولین برخورد ما با خانواده، عمل تکه‌تکه کردن بی‌منطق و وحشیانه‌ی بدن راننده‌ای است که تنها جرم‌اش آن بوده که از کنار آن‌ها عبور کرده است. در همین نقطه است که آرابال سوال دیگری را طرح می‌کند؛ آیا خشونت، ذاتی و در فطرت انسان است و ربطی به مدرنیته ندارد؟ در پایان نمایشنامه هنگامی که که ماری ساتاناس توسط پلیس‌ها دستگیر می‌شود، آن‌ها به او نوید می‌دهند که او را به تمدنی خواهند برد که از وحشی‌گری دور باشد، در عین حال ما در همه‌ی زمان نمایش، وحشی‌گری همان تمدن را شاهد بوده‌ایم، پس اینجا ما با یک تضاد در نظریه‌ها مواجهیم. از سویی خشونت در ذات انسان است و از سوی دیگر زاده‌ی اجتماع و مدرنیته است. از برهم‌کنش این دو است که آرابال خشونت را زاده‌ی هر دو می‌داند، خشونت به‌عنوان امری بالقوه در انسان به

همراه مدرنیته به‌عنوان زمینه‌ساز آن، در قرن بیستم به اوج تحمل ناپذیر خویش رسیده است.

نقد دنیایی ملموس و خودساخته‌ی انسان در عصر حاضر در دیگر آثار آرابال هم قابل پیگیری است. او با زیر سوال بردن نظام‌های توتالیتر و سلطه‌جو، ستیز با ستم ایدئولوژیک[۲۱]، نظامی‌گری، سرمایه‌داری جهانی و مذهب سخت‌گیرانه کاتولیک؛ دنیای مدرن را به چالش می‌کشد[۲۲].

از سوی دیگر آرابال با کنکاش در مسائل روانی انسان عصر حاضر، مخاطب را با خویشتن واقعی خویش (انسان مدرن) مواجه می‌کند. خویشتنی که درگیر مسائلی چون عقده‌ی عظمت، عقده‌ی حقارت، میل به قتل و جنایت، جنون، تبهکاری، شرم و احساس پشیمانی است. مواردی که موجب بی‌معنایی مضحک و موقعیت رو به زوال انسان در دنیای معاصر شده است؛ دنیایی که از مفاهیم انسانی چون عشق، دوستی و صلح تهی شده و جنگ و نفرت به صورت جبری برای زندگی در آن درآمده است. به همین ترتیب آرابال با نمایش همزیستی ناگزیر دو موجود نامتجانس با یکدیگر (سیمبیوسیس) سازگاری

---

[۲۱]– بخصوص رژیم توتالیتر فرانکو در اسپانیا و نظام فاشیستی هیتلر در آلمان.

[۲۲]– این دورن‌مایه‌ها در دو اثر همه‌ی *عطرهای عربستان* و *جنگ‌های هزار ساله* مشاهده می‌شوند.

انسان با محیط آلوده، رنج‌آور و رو به انحطاط پیرامون‌اش را زیر سوال می‌برد که در نمایش‌هایی چون *دوجلاد*، *پیک نیک در میدان جنگ*، *برج بابل*[۲۳]، *دوچرخه مرد محکوم* بازتاب می‌یابند. در کنار همه‌ی این موارد، آرابال همچنان انسان را به هنگام ارتکاب به جنایات و قساوت دارای معصومیتی کودکانه می‌داند؛ کودکی بی‌گناه و نادان که بی‌وقفه مرتکب جنایات وحشیانه و ویران‌گر می‌شود. از همین روی است که او با کنار هم قرار دادن مفاهیم متضادی مانند بی‌گناهی و بی‌رحمی، عشق و هوس، خیر و شر سرانجام پیروزی نهایی در جهان مدرن را بدی‌ها و نیروهای شر می‌داند.

اما یک سوال مهم اینجا رخ می‌دهد. اینکه، چطور می‌شود که آرابال نسبت به هر پدیده‌ی انسانی‌ای و اجتماعی‌ای با عینک بدبینی و استهزاء نگاه می‌کند؟

---

[۲۳] – نمایشنامه‌ی برج‌بابل، یادآور یکی از تمثیل‌های عبرانی است که می‌گوید، بشر برجی ساخت که تا افلاک سر کشید اما چون خشم آسمانی را برانگیخت ویران گردید. آرابال، *برج بابل* را نمادی از اسپانیای پس از فرانکو و شاید در نگاهی گسترده‌تر نمادی از تمدن بشری می‌گیرد. برج بابل، برجی موریانه‌خورده و در حال فروپاشی است که با تلاش عده‌ای بازسازی می‌شود و پایدار می‌ماند، اما باز به دست عده‌ای قدرت‌مدار فاسد می‌افتد و رو به انحطاط می‌گذارد. تماشاگر نسبت به پایداری این برج، در پایان تردید می‌کند و سوالی که در ذهن را درگیر می‌کند این است که آیا این برج پایدار می‌ماند و یا به علت بی‌لیاقتی و فساد صاحبان‌اش از هم فرو می‌پاشد؟ از طرف دیگر برج بابل نماد عدم تفاهم انسان‌ها از طریق زبان است. در افسانه‌ها آمده است هنگامی که انسان‌های اولیه همه با یک زبان حرف می‌زدند و زبان هم را می‌فهمند همه در کنار هم در برج بابل زندگی می‌کردند، ولی از وقتی از برج خارج و پراکنده شدند، هر کس به زبانی سخن گفت، مرزها بر افراشته شدند و آنچه امروز می‌بینیم به وجود آمد.

به عبارت دیگر این شکل از برخورد و نگاه آرابال به عنوان یک هنرمند معاصر، به جهان مدرن حاصل از چیست؟ جواب را می‌توانیم از بازتعریف مفهوم هنرمند در عصر حاضر بیابیم. از دیدگاهی، دنیای معاصر باعث مرگ مفهوم هنرمند و نابودی ماهیت‌اش شده است. در جهان دو قطبی (کومونیستی و سرمایه‌داری) زمانه‌ی آرابال، هنرمند یا باید دنباله‌رو ایده‌های ایدئولوژیک و حزبی اندیشه‌ی چپ شود و یا در جهان تولید محور سرمایه‌داری به ابزاری برای پر کردن اوقات فراغت و سرگرمی مردمان جامعه‌ی سرمایه‌دار تبدیل شود. اما این فقط یک روی سکه است روی دیگر، خود پدیده‌ی هنر است که در جهان مدرن و مصرفی روح‌اش را از دست داده است. مدرنیته بر تولید چیزها، کالاها و محصولات متمرکز است. اشیایی که به علت مصرف‌گرایی به تولید انبوه می‌رسند و اصل "تقلید و طبیعی ساختن‌شان[۱]" نشانه‌های قطعی و ثابت را در آنها از بین برد. در حقیقت این چیزها وانمود[۲] می‌کنند که دارای اصالت هستند و و بر جنس واقعی دلالت دارند. به همین دلیل است که در یک جهان شی شده

---

[۱]– در این راستا اعتبار هر چیز مصنوعی‌ای به طبیعی بودن آن است.

[۲]– وانمود و یا Simulation از واژگان ژان بودریار فیلسوف معاصر فرانسوی است که در مباحث‌اش پیرامون پیرامون جامعه‌ی مصرفی و رسانه‌ها بدان اشاره کرده است.

و متکثر از اشیایی که مدعی اصالت هستند (اما در واقع به علت تولید انبوه تنها وانمودی از اصالت هستند) هنر نیز که یکی از ارزش‌هایش را اصالت می‌سازد در میانه‌ی جهان وانمودها، معنای خویش را از دست می‌دهد و به یک کالا چون هر کالای دیگری تبدیل می‌گردد چون نظام نشانه‌ای‌اش فاقد قطعیت تمام و کمال است.

"در این نظام کامل وانمودها که در مدرنیته زاده شد، دیگر نوستالوژی مورد طبیعی نقش مهمی نداشت. برعکس طبیعت ابژه‌ای شد که می‌توان بر آن تسلط یافت. بازتولید اصل اجتماعی مهم و مسلط شد و هم‌ارز با قوانین بازار شکل گرفت. اکنون "قانون تجاری ارزش" حاکم شده بود یعنی برابری صوری نقش گرفته بود." (احمدی، ۱۳۹۱، ص۴۷۰)

در همین راستا است که امروزه هنر برای مردم جامعه‌ی صنعتی (چه در شرق و یا غرب) مقوله‌ای خنثی است، و تبدیل به محصولی چون باقی محصولات یک جامعه شده است. از سوی دیگر در دنیای معاصر روح مستقل و خلاق هنرمند از او ربوده شده است. هربرت رید معتقد است:

"هنرمند قدیم متعلق به جامعه بود، او شاید دربه‌در و سرگردان می‌شد، شاید او را نمی‌فهمیدند و نادیده می‌گذاشتند، اما در این صورت او فقط احساس بداقبالی می‌کرد. اما هنرمند مدرن بخت و اقبالی ندارد که از دست دهد چون او هیچ سهمی از ذخایر مشترک اجتماعی ندارد. او یک مطرود است. ابزار زنگارگرفته‌ای است که دیگر به کار جامعه‌ی مدرن نمی‌آید." (رید، ۱۳۸۵،ص۲۹۹)

به واقع بروز اندیشه‌ی آنارشیست در هنر، واکنش هنرمند، به جهانی است که هیچ نقش خلاقی برای او و یا فضایی سالم برای کار هنری‌اش قائل نشده است.

مورد نهایی که می‌توان پیدایی اندیشه‌ی آنارشیست در آثار آرابال را به واسطه‌ی آن شناخت، مساله‌ی التزام به صلح‌جهانی به مصابه‌ی یک تم نمایشی است. قبل از شروع بحث باید یادآور شد که بنا به تصور اکثریت، اندیشه‌ی آنارشیست به نادرست با تروریست اجین شده است:

"بمب‌گذاری‌های سندیکالیست‌ها (در فرانسه قرن نوزدهم) باعث شد که در اذهان عمومی، تروریسم و آنارشیست با یکدیگر پیوند یابند. اعمال آنان معمولا در حکم انتقام بود تا

از طرف حکومت مورد آزار و اذیت قرار نگیرند. آن‌ها به سازمان‌دهی اجتماعی طبقه‌ی کاگر و یا تبلیغات اعتقادی نداشتند و عمل آن‌ها به نحوی شورشی در برابر جامعه بود. به هر حال اعمال شورشگرانه‌ی آنان امری بود علی‌حده، و تعداد آنارشیست‌هایی که در آن شرکت می‌کردند بسیار کم بود. اغلب تروریست‌های زمان ما آنارشیست نبوده‌اند."
(لنینگ، ۱۳۶۷، ص۱۹)

بر خلاف اعتقاد عمومی به اینکه آنارشیست‌ها با توسل به تروریست درصدد نابودی یک نظام قدرت‌مدار هستند، صلح جهانی یکی از آمال و دستاورد ایدآل اندیشه‌ی آنارشیست است، که با آگاهی عمومی به دست می‌آید. هربرت رید معتقد است اینکه آنارشیست‌ها را جنگ‌طلب دانسته‌اند، نمونه‌ی بارزی از تحریف این اندیشه در برابر پدیده‌ای است که با آن سر ناسازگاری دارد.

"صلح یعنی آنارشی، حکومت یعنی زور، زور یعنی سرکوب و سرکوب منجر به واکنش و یا منتهی به مرض روانی قدرت می‌شود، که به نوبه‌ی خود فرد را به نابودی و ملت‌ها را به جنگ می‌کشاند. مادامی که دولت وجود دارد، جنگ وجود

خواهد داشت. فقط یک جامعه‌ی آنارشیستی می‌تواند آن شرایط اقتصاد اخلاقی و روان‌شناختی را عرضه کند که ظهور ذهنیت صلح‌طلب را امکان‌پذیر می‌کند."(رید، ۱۳۸۵، ص۱۶۷)

نمایش *پیک نیک در میدان جنگ*[1] نمونه‌ی بارزی از این نگاه به قدرت و پیامد آن یعنی جنگ است. در اینجا بد نیست برای درک بهتر تم این نمایشنامه، با جزئیات ببینیم چه روایتی بر صحنه نمایش داده می‌شود.

در روز یکشنبه آقا و خانم تپان، پدر و مادر زاپو، سربازی که در جبهه‌ی جنگ است، با موتورسیکلت به خط مقدم جبهه و به دیدار پسرشان می‌روند و او را به صرف صبحانه‌ی مختصری در میدان جنگ، یعنی در چمن‌زاری در اطراف سنگرها دعوت می‌کنند. مادر با دلواپسی نگران بهداشت پسرش در جبهه است و پدر از او می‌پرسد آیا در طول جنگ تا به حال به هدف زده است یا خیر؟ در این فاصله یک سرباز دشمن به نام زپو، که به استثنای رنگ لباس‌اش عینا شبیه زاپو است، وارد می‌شود. آن‌ها فورا او را به اسارت می‌گیرند و با کسب اجازه از خود او، دست‌ها و پاهایش را می‌بندند ولی پس از چندی او را آزاد و به

---

1 - *Pique- Nique En Campagne*

شرکت در پیک نیک دعوت می‌کنند. زپو بـه علـت افـراط در آداب‌دانـی ابتـدا نمی‌پذیرد، ولی بعد از مدتی قبول می‌کند. خانم و آقای تپان به همراه فرزندشان زاپو، با اسیر عکس می‌گیرند، می‌خورند و می‌نوشند، دو سرباز می‌فهمند کـه در رفتار نظامی و خصوصی مشترکات زیادی دارند یکی از آن‌ها قبـل از چکانـدن ماشه، برای دشمن دعای "اشای ربانی" می‌خواند و دیگری دعای "سلام بر تو ای مریم مقدس" را. هر دو نامزد دارند، یکی بافتنی می‌بافد و دیگری گل‌های پارچه‌ای درست می‌کند. در این فاصله حمله‌ی هـوایی رخ می‌دهـد، سـپس دو امدادگر با برانکارد وارد می‌شوند آن‌ها به دنبال جسد و یا زخمی هسـتند کـه از بدشانسی چیزی نیافته‌اند، خانواده‌ی تپان و زپو می‌خواهند به آن‌ها به هر نحوی کمک کنند و قول می‌دهند اگر کسی زخمی یا کشته شد برای آن‌هـا نگـه‌اش دارند. سرانجام دو سرباز تصمیم می‌گیرند به ابتکار خود به این جنـگ بی‌معنـی که حدس می‌زنند سرنخ آن به دست شخصی دسیسه‌باز باشد خاتمه دهند. خانم و آقای تپان ایـن فکـر را عاقلانـه می‌بیننـد و بـرای تجلیـل از ایـن تصـمیم، صفحه‌ای بروی گرامافون می‌گذارند اما در هنگامـه‌ی صـلح و رقـص، ناگهـان رگبار مسلسلی، هر چهار نفر را به کام مرگ می‌فرستد.

تم جنگ در هنر تئاتر بارها و بارها دستمایه‌ی خلق آثار نمایشی بوده است، اما نزد هنرمندان به ازای هر اثر درون‌مایه‌های متفاوتی نیز آفریده شده است. هنرمندانی بوده‌اند که با باورهای ناسیونالیستی در جنگ و دفاع از میهن یا عقیده را ستوده‌اند. کسانی در هنرشان برای قربانیان افسوس خورده‌اند یا مرثیه سر داده‌اند و یا کسانی به فرصت‌هایی که جنگ در اختیار آدمیان نهاده پرداخته‌اند. اما آرابال با نمایش یک روایت سرخوشانه که با عنصر حماقت شخصیت‌هایش پدید می‌آید مساله‌ی قدرت سلطه‌گر و عواقب‌اش را مورد هدف قرار می‌دهد. قدرتی ناپیدا و دسیسه‌باز که پدیدآور جنگ است. به عبارت دیگر از منظر آرابال جنگ یک بازی کودکانه از سوی خیمه‌شب‌بازی به نام قدرت است. که با القای باورهای نادرست، عروسک‌هایش را به بازی می‌گیرد. سوالی که نمایش در ذهن مخاطب طرح می‌کند ساده است. چرا می‌جنگیم؟ دو سرباز که می‌توانند در زمان و مکان دیگر رفیق هم باشند همین سوال را مطرح می‌کنند و به جوابی منطقی نمی‌رسند. دیگر نمی‌جنگند اما عاقبت چیست؟ در حقیقت این قدرت است که به خاطر ماهیت‌اش یعنی زور و سرکوب، صلح در آن به یک رویا تبدیل شده است. و قدرت همان نقطه‌ای است که آرابال به آن نگاهی انتقادی دارد. نگاهی که زاییده و پرورده‌ی جهان‌بینی آنارشیسم است.

ترس، خشونت و بازتاب شقاوت

باور آرتو به نمایش شقاوت بر صحنه و ارتباطاش با مفهوم انسان معاصر در آثار آرابال نیز با پیدایی ترس، خشونت و اضطراب پی گرفته می‌شود. در این بخش با بررسی نمونه‌ای دو نمایش *دو جلاد*[۲] و *پیک‌نیک در میدان جنگ* به تحلیل پدیداری آن بر صحنه می‌پردازیم. نخست به طرح نمایشنامه دو جلاد دقت کنیم:

---

2 - *Deux Bourreaux*

فرانسواز، مادر خانواده به همراه دو پسرش به محل کار دو جلاد می‌روند. مادر، پدر را به گناه نامشخصی به آن‌ها معرفی می‌کند و آدرس‌اش را به آن‌ها می‌دهد. جلادها پس از مدتی پدر را دست بسته می‌آورند و او را به شکنجه‌گاه می‌برند؛ میان دو پسر بر سر حمایت از پدر اختلاف به وجود می‌آید. بونوآ طرف مادر است و موریس با اینکه از پدر جانب‌داری می‌کند کاری از دست‌اش برای جلوگیری از شکنجه بر نمی‌آید. مادر، در حالی که صدای زجه‌های پدر در اتاق مجاور به گوش می‌رسد، به زحمات شبانه‌روزی خود اشاره می‌کند و خود را قربانی معرفی می‌نماید. او می‌کوشد نظر موریس را به سمت خویش جلب کند. مادر حتی به شکنجه‌گران کمک می‌کند و روی زخم‌های پدر نمک و سرکه می‌ریزد. سرانجام پدر از شکنجه می‌میرد و موریس شرمنده از رفتار خشونت‌آمیزاش نسبت به مادر از او می‌خواهد او را عفو کند. مادر او را می‌بخشد و او را در آغوش می‌گیرد.

آرابال در این نمایشنامه صحنه‌ی خشونت را به بنیان خانواده می‌برد. برخورد مخاطب با نقش‌های خانوادگی‌ای که جایگاه و مفهوم معمول خود را از دست داده‌اند و بدل به موجوداتی مسخ شده شده‌اند، در مخاطب ایجاد شوک و شگفتی می‌کند. این شگفتی به استعاره‌ی کلی نمایشنامه یعنی محفلی بزرگتر به نام جامعه می‌انجامد. آن‌گاه است که مخاطب حس می‌کند حوادث عجیب و

نامتعارف نمایش، همان اتفاقات معمولی و روزمره‌ی جامعه است؛ رسیدن به این عقیده، ضربه‌ی بعدی را به مخاطب وارد می‌کند و به ترس او معنای جدیدی می‌دهد.

آرابال در این نمایش، بر خلاف دیگر آثاراش، نمایش خون‌ریزی، قتل، شکنجه و مرگ را نه دقیقا بروی صحنه، بلکه در خارج محیط دید تماشاگران قرار می‌دهد و با ابزار صدا به‌شکل زجه و فریاد و زبان به‌شکل توصیف، تخیل تماشاگر را نسبت به حوادثی که نمی‌بیند تحریک می‌کند؛ با این شگرد، تکیه‌ی اصلی بیشتر بر ایجاد ترس و به تبع آن اضطراب است تا خشونت، هنگامی که فرانسواز از ریختن نمک و سرکه روی زخم‌های ژان صحبت می‌کند و به زخم‌های او ناخن می‌کشد، تماشاگر همان رنج و مشقت ژان در اتاق دیگر را تصویر و تجربه می‌کند. بازتولید ترس و خشونت در تماشاگری که آرام و با خیال راحت بروی صندلی تئاتر نشسته در وجود او تولید نوعی احساس وحشت بی‌دردسر می‌کند. این مواجه با خشونتی که بی‌واسطه از زندگی حقیقی وام گرفته شده، برای بعضی از مخاطبین همراه تجربه‌ی نوعی لذت شرم‌آگین است، لذتی که از عناصر شرور فطرت انسان بر می‌خیزد.

اما پیرامون نمایش *پیک‌نیک در میدان جنگ* نخست باید توجه کنیم که آرابال این نمایشنامه را قبل از اعلام بیانه‌اش با عنوان پانیک در سال ۱۹۶۲ نوشته است. به شیوه‌ی ساختارگرایان اگر مفاهیم و عناصر ارائه شده در نمایشنامه را به متضادهای خود تبدیل کنیم با موجودیت واقعی آن‌ها بیشتر آشنا می‌شویم این موارد را می‌توان این‌گونه تفسیر کرد:

خوش برخوردی شخصیت‌ها، نقطه‌ی مقابل خشونت انسانی است. احساساتی بودن روی دیگر پرخاش‌گری است و گرامافون به‌جای اسلحه در میدان جنگ، نمود معکوس شدن عناصر در راستای نگاهی طنزآلود به خشونت است. آرابال از این مواجهه‌ی واقعی با حقیقت زندگی، که به زعم آرتو شقاوت است، اجتناب نمی‌کند او در طول نمایش با معکوس‌انگاری، ما را به خنده و در عین حال ترس وا می‌دارد:

" ترس از جهانی موهوم، سرنوشتی ناشناخته و تقدیر شوم که بر زندگانی انسان عصر ما سایه افکنده است." (آرابال، ۱۳۷۶،ص ۵۶)

این ترس در پایان، برای مخاطب با کشته شدن هر چهار شخصیت به نقطه‌ی اوج می‌رسد. صفحه‌ی گرامافون همچنان، یک قطعه را همچون صفحه‌ای خط افتاده تکرار می‌کند، امدادگران به دنبال جسد وارد صحنه

می‌شوند. نمایش برانکاردهای خالی که با سرعت از مقابل تماشاگران می‌گذرد و تکرار مداوم یک قطعه‌ی موسیقی، این سوال را در مخاطب بـر می‌انگیـزد کـه قربانی بعدی کیست؟ انتخاب این تصاویر گروتسک، که هم مضحک اسـت و هم هول‌آور، نمایش‌گر وضعیت انسانی است که نه توان جنگیدن دارد و نه توان نجنگیدن. مارتین اسلین، منتقد تئاتر، معتقد است، آثار آرابـال آمیختـه‌ای از دو مفهوم بی‌رحمی و بی‌گناهی است. همان‌گونه که در *دو جلاد* و *پیـک نیـک در میدان جنگ*، می‌بینیم در کشـمکش میـان بی‌رحمـی و بی‌گنـاهی، خشـونت و بی‌رحمی که به جزء تفکیک‌ناپذیر دنیای امروز تبدیل شده، برنده و پیروز است. آرابال به‌عنوان نویسنده‌ای پیشتاز از سرنوشت محتوم بی‌گناهان در دنیای امروز، به دست جنایتکاران، گلایه‌مند اسـت. او مخاطـب‌اش را بـا شـکل و سـلطه‌ی بی‌رحمی در صحنه‌های تئاتر آشنا می‌کنـد و آنـان را وا مـی‌دارد کـه دلـواپس حضور خشونت در زندگی باشند.

ساختار در آثار آرابال

غالبا ساختار در آثار آرابال از مدل کلاسیک و معمول تئاتر پیروی نمی‌کند، بلکه در صدد ارائه‌ی محتوا در ظرفی دگرگونه است. همین استراتژی در انتخاب ساختار موجب پدید آمدن دنیایی شگرف و غریب می‌گردد.

آرابال، ساختار آثار خود را از گونه‌های مختلف نمایشی اقتباس کرده است. به طور مثال گونه‌های نمایش حرکتی چون باله، رقص و شگردهای نمایش بی‌کلام (پانتومیم، میم) که با استفاده از حرکات بدن و چهره‌ی بازیگر سعی در القای معنا دارند و یا سود بردن از ساختار نمایش‌های طرب‌انگیز مانند سیرک، کارناوال‌های عمومی، کمدی‌های موقعیت و شیوه‌ی نمایش عامه‌پسند (که سارا

برنارد ستاره‌ی بازیگری آن بوده است). این موارد در نمایشنامه‌ی *بازنگری به قرن بیستم* که اصولا بر مبنای ساختاری سیرک‌گونه بنا شده مشهود است.

آرابال از اپراها، شکل کلام خطابی، رسمی و سرودگونه که نیازمند موسیقی است و اصطلاحا لیبرتو[۳] خوانده می‌شود برداشت می‌کند. همچنین استفاده از ساختار نمایش آیینی که شامل بازی در بازی، پیش‌بینی‌پذیر بودن پایان و روابط قراردادی بر مبنای اسطوره و آیین است، در آثار آرابال مشهود است. به عنوان مثال در نمایشنامه‌ی *معمار و پادشاه آشور*، وجود بازی‌ها، استفاده از نقاب و لباس‌های خاص و حتی بازی بازیگران در نقش حیوانات که مخاطب را به یاد اعمالی آیینی می‌اندازد، بازتاب همبن نکته است. از سوی دیگر پدیداری نمادهای مذهبی، نگاهی به آیین‌های دوره‌ی تاریخ‌مندی انسان دارد. بطور مثال در نمایشنامه‌ی *گورستان اتومبیل‌ها*[۴] نمایش اعمال و نشانه‌های مسیحیت

---

[3] - Libretto

[۴] – مکان نمایشنامه، در گورستان اتومبیل‌های اسقاط می‌گذرد. در فضای متروکی که حتی فلز اتومبیل‌های زنگ‌زده در حال تجزیه هستند. آرابال در توضیح صحنه، اتومبیل‌های قراضه کثیف و آلوده‌ای را تصویر می‌کند که در گوشه و کنار محوطه انباشته شده‌اند. داستان نمایشنامه پیرامون وضع و حال ایمانو (سن و نام او تداعی‌گر مسیح است) ترومپت نواز سی و سه ساله و سرآهنگ گروه موسیقی سه نفره‌اش است. دیگر اعضاء گروه، دو دوست او، توپه (نوازنده کلارنت) و فادر (نوازنده ساکسفون، سی ساله، لال) سال‌هاست با نواختن آهنگ در جمع‌های شبانه‌ی مطرودینی که در گورستان ماشین‌ها جمع می شوند، روزگار می‌گذرانند. ایمانو که شخصیتی معصوم و پاک دارد تحت تعقیب پلیس قرار می‌گیرد، اعضای گروه در میان لاشه‌های انبوه اتومبیل

تداعی‌گر نگاهی دوباره به اسطوره‌ی مسیح است. همچنین آرابال ساختار مکتب رمان نو و نویسندگان ادبیات عصر کلاسیک اسپانیا را مورد توجه قرار داده است. احمد کامیابی مسک در مصاحبه‌ای که با آرابال انجام داده است در مورد ساختار نمایشنامه‌ها از آرابال این‌گونه می‌پرسد:

"کامیابی مسک: در نمایشنامه‌های شما همواره یک دایره یا دور بسته وجود دارد، آیا شما تحت تأثیر مکتب رمان نو بوده‌اید که در آنها حرکت و تحول داستان حرکت و تحولی دایره‌وار است و همیشه پایان داستان به ابتدای آن ختم می‌شود؟

آرابال: بله چنین است من تحت تأثیر ادبیات کلاسیک عصر طلایی اسپانیا بوده‌ام. تحت تأثیر نویسندگان این عصر مثل،

به جستجوی گوشه‌ی آرامی می‌روند تا بتوانند بنوازند، آنها در گشت و گذار خود به انسان‌های نامعقولی برمی‌خورند مثل میلوس خدمتکار مغرور و خشکی که در خدمت یک صدای مردانه است و یا دیلا زن جوان زیبایی که ایمانو عاشق اوست و در رثای او آواز میخواند. از طرف دیگر صدای مردانه از خدمتکارش، یک زن می خواهد در اینجا تضاد میان هوس و عشق نمایش داده می‌شود اما ماموران پلیس در هیأت دو ورزشکار در جمع بی‌خانمان‌ها نفوذ می‌کنند و چون ایمانو را نمی‌شناسند به یکی از هواداران او رشوه می‌دهند و او ایمانو را لو می‌دهد. دو پلیس پس از ضرب و شتم و کشتن ایمانو وی را بر دسته دوچرخه که بی‌شباهت به صلیب نیست آویخته و از صحنه خارج می‌کنند.

کالدرون و دولادارک بوده‌ام که نمایشنامه‌های دورانی نوشته‌اند. مثل بعضی از نویسندگان پیرو مکتب رمان نو که من آنها را خیلی دوست دارم. آنها داستان‌های دورانی نوشته‌اند همانطور که در زندگی همه چیز دورانی است."

(نمایش،۱۳۸۱، ص ۳۷)

نقش زبان

آرابال نویسنده‌ای اسپانیایی است که به کشور فرانسه مهاجرت کرده است. او نمایشنامه‌هایش را ابتدا به زبان اسپانیایی می‌نویسد سپس به کمک همسرش که استاد زبان اسپانیایی در دانشگاه است آنها را به زبان فرانسوی ترجمه می‌کند. باید توجه داشته باشیم که بیشتر نویسندگان آثار پیشتاز همچون ساموئل بکت (ایرلندی)، اوژن یونسکو (رومانی)، ناتالی ساروت (روسی) و آرتور آداموف (قفقازی) از کشورهای دیگر به فرانسه مهاجرت کرده‌اند و زبان در آثار آنها به صورت ساده و خالی از هر گونه اغواگری و پیچیدگی است. این نویسندگان معمولا از کهن‌نویسی و فاخرنویسی اجتناب کرده‌اند. هرچند در آثار

آرابال ما شاهد بازی‌های زبانی با واژه‌ها هستیم اما باید توجه داشته باشیم که عناصر سازنده‌ی زبان آرابال رک‌گویی، بی‌پروایی و استفاده از لغات عامیانه است.

گفتار عادی و معمولی، استفاده از کلمات نامتعارف، ناسزاها و گاهی به کار بردن کلمات مبتذل که در عرف جامعه جایی ندارند، در مخاطب ایجاد تعجب و تاثر (هر چند گذرا) می‌کنند. آرابال در ساخت زبانی نمایشنامه‌ی *خداحافظ خوشگل یا جنگ‌های هزار ساله*، به سراغ زبانی می‌رود که به کرات در مطبوعات و رسانه‌ها در حال تکرار است. در این اثر، زبان نمایش از کارکردهای اصلی خود یعنی ارتباط میان شخصیت‌ها، بازشناسی آنها و پیش بردن داستان عدول می‌کند و در مقابل به شناساگری تبدیل می‌گردد که بیشتر از هر چیز سعی در نمایش زبان شعاری و بی‌مصرف دوره‌ی معاصر دارد که ماهیت اصلی خود یعنی انتقال معنا را از دست داده است. زبان آرابال در مجموع ترکیبی از موارد زیر است:

زبانی ساده، رک‌گو و بی‌پیرایه. گاهی مشحون از اصطلاحات عامیانه و مبتذل و گاه رسمی و پر طمطراق و یا مملو از تصاویر فراواقعی. گاهی یک کلمه یا جمله، شاعرانه و رمانتیک است ولی پس از آن کلمه یا جمله‌ای خشن و

وقیح در پی می‌آید. کنار هم قرارگرفتن کلمات با بارهای معنایی متناقض، سبب نوعی آشنازدایی از کلام می‌گردد؛ نمونه این امر در نمایشنامه‌ی *گرنیکا*[۵] به خوبی به نمایش در آمده است:

" فانشو: عزیز من، جوجه کوچولوی من، کجایی؟

صدای لیرا: (دردمندانه): عزیزم.

فانشو: جیشتو تموم کردی؟

صدای لیرا: دیگه نمی‌تونم بیام بیرون. گیر کردم همه چی ریخته روم ..." (آرابال، ۱۳۷۶، ص۱۰۱)

زبان در آثار آرابال گاه بی‌معنا به نظر می‌رسد که البته بی‌معنایی تصادفی نیست بلکه از روی عمد نویسنده و به منظور رسیدن به معنایی عمیق‌تر و یا در

---

[۵] – گرنیکا، یکی از شهرهای اسپانیا و روزگاری مقر مجلس ایالت باسک بود که در سال ۱۹۳۷ آلمان‌ها آنجا را بمباران کردند. تخریب شهر گرنیکا، موضوع چند اثر هنری و از جمله نقاشی معروف پابلو پیکاسو، نقاش اسپانیایی، شعر معروف پل الوآر و همچنین فیلمی از آندره مالرو وزیر فرهنگ ژنرال دوگل در فرانسه است. در نمایشنامه‌ی *گرنیکا*، فانشو و لیرا پیرمرد و پیرزنی با ذهنیات کودکانه و عشقی که از کلمات تجاوز نمی‌کند در میان خرابه‌های خانه‌ی خویش زمین‌گیر شده‌اند. لیرا در میان آوار گیر کرده است، با وجود این شرایط اضطراری آنها هنوز به مشاجره، ابراز عشق و عیب‌جویی از همدیگر مشغول‌اند که عادت هر روزه‌ی آنها بوده است، سربازها و مردمی که از آن‌ها می‌ترسند و در کالسکه بچه اسلحه حمل می‌کنند، بی‌تفاوت از کنار آوارها می‌گذرند. همه چیز تا بمباران بعدی ادامه می‌یابد و سرانجام پیرمرد و پیرزن در زیر آوارها دفن می‌شوند. نمایش نمایان‌گر تصویر سیاه و در عین حال خنده‌آور زنده‌به‌گوری انسان در فضای جنگ دوم جهانی است.

راستای اهداف نمایشی به‌کار برده می‌شود. این مورد را می‌توان در نمایشنامه‌ی *مناجات*[۶] مشاهده کرد:

"لیبیه: اونوقت از صبح تا شب چی کار کنیم؟

فیدیو: کارهای خوب.

لیلبه: از صبح تا شب؟

---

[۶] – زن و مردی کنار تابوتی نشسته‌اند و مشغول توبه هستند. آنها می خواهند تصمیم بگیرند که خوب باشند:

" لیلبه: دیگه هم برای گردش نمی‌تونیم بریم قبرستون؟

فیدیو: چرا نتونیم؟ می‌تونیم.

لیلبه: اون وقت باز هم می‌تونیم چشم مرده‌ها رو در بیاریم *(ذوق معصومانه)*

فیدیو: نه نه این یکی دیگه نه.

لیلبه: آدم چی؟ می‌شه کشت؟

فیدیو: نه

لیلبه: منظورت اینه که می‌ذاریم زنده بمونن؟

فیدیو: خب معلومه دیگه

لیلبه: بیچاره‌ها پس باید با زندگی‌شون بسازن." (آرابال،۸۸،۱۳۷۶)

همین‌طور که بحث درباره طبیعت خوبی و بدی جریان دارد، به تدریج فاش می‌گردد که این دو در کنار تابوت فرزند خود نشسته‌اند که خودشان او را کشته‌اند. آنها ساده‌لوحانه در باره‌ی خوبی مسیح با یکدیگر بحث می‌کنند و بدین نتیجه می‌رسند که باید کوششی در جهت خوب بودن بکنند، اگر چه لیلبه پیش‌بینی می‌کند که آنها از خوبی هم خسته خواهند شد.

فیدیو: خب نه همه‌ی از صبح تا شب رو.

لیلبه: پس باقی شو چی کار کنیم؟

فیدیو: می‌تونیم بریم باغ وحش ..." (همان،ص ۹۶)

همچنین به نظر می‌رسد کارکرد هنجارگریز زبان در آثار دوساد که به نوعی طغیان‌گری در برابر تابوهای اجتماعی است در آثار آرابال هم دنبال می‌شود. به واقع سود بردن از کلمات مگو که در عرف اجتماعی زشت و قبیح شمرده می‌شوند در یک محیط اجتماعی مانند تماشاگان تئاتر، پیامدهایی برای مخاطب همچون بی‌قراری و نابود کردن آرامش معمول‌اش را دارد که در راستای اهداف تئوری پانیک در صحنه صورت می‌گیرد.

در کنار این موارد استفاده از زبان غیرآوایی و رمزگانی در اجرای نمایش‌های آرابال نیز مشاهده شده است که ریشه در تئاتر آیینی و نگاه آرتو به زبان صحنه‌ای و تعریف آن دارد. زبانی که اساس‌اش را نظام نشانه‌ای حرکات و اشارات بدنی بازیگر و یا زبان اشیاء، نور و آواهایی نامفهوم می‌سازد.

مسأله‌ی زمان

زمان در آثار آرابال به چند دسته‌ی عمده تقسیم می‌گردد. گونه‌ی اول زمان واقعی است که بیشتر در نمایشنامه‌هایی با ساختار تک‌پرده‌ای مشاهده می‌شود. در این نوع، زمان نمایشی به زمان واقعی نزدیک می‌شود. گویی طول مدت اجرای اثر از نظر زمانی برشی از زندگی است، برای مثال در نمایشنامه‌ی *دوجلاد*، مدت زمانی که مخاطب صرف می‌کند تا نمایش را از ابتدا تا پایان ببیند، برابر مدت زمانی است که اتفاقات در زمان حقیقی رخ می‌دهند. آرابال با نمایش اتفاقات هولناک، مضحک و در عین حال دردآور، در یک بازه‌ی زمانی کوتاه قصد دارد سرعت وقوع حوادث را بیان کند. یعنی می‌توان در این روزگار، در زمانی بس کوتاه یک انسان را محکوم، شکنجه، اعدام و دفن کرد و سپس

به راحتی از اتهام قتل مبرا شد. با این تفسیر، مرگ در آثار آرابال رابطه‌ی مستقیمی با زمان نمایش دارد. سرنوشت شخصیت‌های آثار آرابال که غالبا در یک دنیای وحشی به مرگ و نیستی محکوم‌امند بسیار زود و بی‌وقفه رقم می‌خورد. گویی انسان در برابر خشونت ذاتی هم‌نوع‌اش بی‌پناه و بی‌فرصت دفاع است و یا به سرعت و سادگی در زیر آوارها دفن می‌شود (*گرنیکا*) و یا در میانه‌ی رقص و جشن و آواز، با شلیک کوتاه مسلسلی در عرض چند ثانیه به خاک می‌افتد (*پیک نیک در میدان جنگ*).

نوع دوم زمان در آثار آرابال را می‌توان زمانی دارای نوسان دانست. در این نمونه، زمان به صورت مداوم میان گذشته، حال و آینده در نوسان است و مخاطب در مواجه با آن دچار سردرگمی می‌شود، شخصیت‌ها، در یک لحظه در کودکی خود به سر می‌برند و در لحظه‌ی دیگر پیر شده‌اند، آرابال با ارائه‌ی این نوع زمان در نمایشنامه، قدرت تصویر پیشینه و آینده‌ی یک شخصیت نمایشی را بدست می‌آورد و همچنین زمان را برای شخصیت نمایشی به خاطره و یا رویایی دردناک و هول‌آور تبدیل می‌کند. زمان حال متاثر از گذشته و آینده متوقف می‌شود و تقدیر اهمیت خویش را از دست می‌دهد. در نمایشنامه‌ی *معمار و پادشاه آشور*، یکی از مسائل اساسی، زمان است. پادشاه سعی در اتلاف و پر کردن زمان با فرو رفتن در موقعیت‌های زمانی گذشته و آینده دارد. از

طرف دیگر این زمان که بی‌منطق و ناپیوسته است می‌تواند بازه‌ی گسترده‌تری از عمر یک انسان را نیز شامل شود و به زمانی نامتناهی و ازلی ابدی بشر تبدیل گردد. شاهد این مثال را باز هم در نمایشنامه‌ی *معمار و پادشاه آشور* می‌توان یافت که نقطه‌ی پایان، بازگشت به همان نقطه‌ی صفر آغاز و آفرینش انسان است.

گونه‌ی سوم زمان در آثار آرابال را می‌توان گردش در زمان تاریخی خواند. در این گونه، آرابال با در کنار هم قرار دادن شخصیت‌های تاریخی از لحاظ زمانی، مخاطب را به گردشی در تاریخ دعوت می‌کند. مخاطب همانگونه که یک جنایتکار قرن هجدهمی را در نمایشنامه می‌بیند. با ترومن، رئیس‌جمهور قرن بیستمی آمریکا هم مواجه می‌گردد. این گونه، در نمایشنامه‌ی *بازنگری به قرن بیستم* به خوبی به نمایش درمی‌آید. در حقیقت آرابال با ارائه‌ی این شکل از زمان، سعی در نشان دادن درک تاریخی خود دارد. در این نمایشنامه، او هیتلر را در کنار لاندرو (قاتل قتل‌های زنجیره‌ای زنان) قرار می‌دهد و معتقد است جنایت و قساوت در طول تاریخ بشری یک مفهوم بیشتر ندارد و آدم‌ها در زمان‌های مختلف با ابزار متفاوت توانسته‌اند جنایات بزرگ و کوچکی مرتکب شوند که همگی با هم در اشتراک‌اند.

موسیقی و سر و صدا

نقش موسیقی در تئاتر اروپا به عنوان یک عنصر نمایشی، با توجه به خصوصیات سبکی تئاتر، کارکردهای گوناگونی داشته است. اما در کل سنت موسیقی صحنه‌ای در غرب از قواعد موسیقیایی و هارمونیک بودن بهره برده است. موسیقی‌ای فاخر که در نقش خدمت‌گذاری دراماتیک برای ایجاد حالت و حس در تماشاگر و بازیگر به کار برده می‌شود و هدف‌اش به نوعی درگیر کردن حسی شنوایی مخاطب و هماهنگی‌اش با آنچه که در صحنه می‌بیند یعنی حس دیداری‌اش است، در همین راستا در بسیاری از صحنه‌های رسمی تئاتر موسیقی بار نظم بخشیدن و هماهنگ کردن حرکات را بردوش می‌کشد. این موسیقی عموما هم راستا با روایت درام است و خلق‌خو و یا روحیات شخصیت‌ها را به آهنگ تبدیل می‌کند. اما در آثار آرابال، موسیقی به عنوان یکی از عناصر نمایش، نه تنها از خصایص فاخر، هارمونیک و موسیقیایی پیروی نمی‌کند بلکه

با ترکیب با صداهایی غالبا گوش‌خراش، موسیقی فالش و عدم رعایت قواعد نت‌نویسی در موسیقی، باعث پدید آمدن نوعی اغتشاش و درهم‌ریزی شرایط تماشاگر می‌شود. تماشاگری که پیش‌تر از آنکه بخواهد ارتباط حسی با بازیگران برقرار کند حس و حال ناآرامی و آزردگی به او دست داده است.

صدا در آثار آرابال گاه در راستای تولید و یا تقویت معنا گام بر می‌دارد. به طور مثال فریادهای خشم‌آلود و لاینقطع ژان، پدر خانواده در نمایشنامه‌ی *دو جلاد*، حضور همیشگی و قطعی درد در انسان را یادآوری می‌کند. صداها در حقیقت تصویرگر دنیای ندیده‌ی نمایشنامه هستند، محیط‌های ناشناخته، انسان‌ها و اشیایی که دیده نمی‌شوند و حال و هوای غریب که همگی با صداها برای مخاطب تصویر می‌شوند، صداهایی نامتعارف که نه همیشه بلکه در موقعیت‌های خاص زندگی به گوش می‌رسند. این اصوات را می‌توان به چند گروه تقسیم نمود:

صداهای ماشین‌آلات و دستگاه‌ها یا ابزار جنگی، که شامل صدای کارخانه‌ها، شلیک گلوله‌ی توپ، مسلسل و انفجار بمب می‌شوند.

اصوات انسانی که شامل گریه‌های کودکانه، نجواهای انسان‌های بیمار، قهقه‌های مستانه قدرتمندان، فریادهای سیاسی گنگ و مبهم، همهمه‌ی مردم

سرگردان، فریادهای ناشی از درد و اصوات انسانی حاصل از تحریک شدگی و لذات جنسی است.

صداهای حیوانی مانند صدای پرندگان یا حشرات، حیوانات شکاری، یا اصوات حیوانی عجیب که با هم ترکیب شده‌اند.

اصوات نامشخص سازهای ضربی، زهی یا استفاده از زنگ‌ها که صداهای نامشخصی را در راستای ایجاد فضا به به وجود می‌آورند.

صدای وردها و ذکرهای مذهبی، که غالبا مجوعه‌ای از اصوات هستند و به زبان نامفهومی یا زمزمه می‌شوند و یا بلند خوانده می‌شوند.

صداهای برخورد اشیا، صدای فروریختن یک ساختمان، صدای حاصل از برخورد شلاق به بدن، مشتی آهنی به صورت و یا صدای پوتین سربازها.

آرابال به همه‌ی این موارد در نمایش‌اش موسیقی را نیز اضافه می‌نماید، موسیقی که گاهی توسط بازیگران نواخته می‌شود[۷]. به‌خصوص در نمایش‌های پانیک، آهنگساز و نوازدگان این حس را در مخاطب پدید می‌آورند که گویی کنسرتی توسط دیوانگان، در بیمارستانی روانی در حال برگزاری است. در بعضی

---

[۷]– آرابال در چند دستور صحنه‌ی نمایش‌نامه‌هایش، توصیه‌هایی برای ساخت موسیقی در صحنه، توسط بازیگران و با چند ابزار ساده، همراه با هم آوایی ارائه داده است. موسیقی‌ای که ماهیت‌اش یادآور موسیقی نمایش آیینی است.

از آثار آرابال موسیقی اما شکل و شمایل هارمونیک خود را حفظ می‌کند. اما این موسیقی کامل یا برای مخاطب حالتی غریب و ناآشنا مانند موسیقی‌های شرقی دارد و یا موسیقی‌ای آشنا و فراگیر مانند موسیقی‌های فلکلور، سیاسی (سرود سیاه، آهنگ‌های انقلابی چپ) و یا مارش‌های نظامی است. غالبا موسیقی کامل بر صحنه‌ی آرابال در بزنگاه‌های نمایشی‌ای استفاده می‌شود که ماهیت ارتباط‌ساز موسیقی با مخاطب را دچار اشکال کند، و به جای غرق کردن تماشاگر در کنش‌های صحنه مفهوم سوم را پدید می‌آورد. مثلا تصور کنید شخصتی بر صحنه با ولع در حال دریدن یک جسد است و در همین حین یک موسیقی طرب‌ناک و شاد فلکلور به گوش می‌رسد، پدیده‌ای شنیداری با پدیده‌ی دیداری در تناقض قرار می‌گیرد، برای مخاطب تئاتر تماشای عمل کشتن که به صورت امری معمول می‌تواند آن را در درام‌های جنایی با تعلیق و هراس دنبال کند به عملی دیوانه‌وار و گیج‌کننده تبدیل می‌شود که علی‌رقم ایجاد ترس، تولید اضطراب هم می‌کند و این حس، همان مفهوم تئاتر پانیک است که بر صحنه تولید می‌شود.

بازتاب شخصیت کودک

آرابال کودکی خود را در میان سخت‌گیری مذهبی، انضباط خشک نظامی و محدودیت‌های احساسی گذراند که بعدها در نمایشنامه‌هایش به شکل‌های مختلف نمود پیدا کرد. در حقیقت در بیشتر آثار آرابال ما با کودکی مواجه‌ایم که گویی نمادی از خود نویسنده است. کودکی که در جنگل دهشتناکی گم شده و به تدریج آلوده‌ی سیاهی می‌گردد.

یکی از شگردهای آرابال برای نمایش این مفهوم، اتکا به شخصیت‌هایی است که اگر چه رشد کرده‌اند ولی دنیا را همچنان از دریچه‌ی ساده‌انگارانه‌ی کودکی می‌بینند. مفهوم بی‌گناهی و معصومیت که در آثار آرابال پدیده‌ای تکرارشونده است توسط این نوع از شخصیت‌ها به نمایش در می‌آید. از سوی دیگر حتی شخصیت‌های شریر هم، ابعاد کودکانه‌ای دارند که می‌توان نام آن را

"شقاوت کودکانه" خواند. آرابال آنگونه که در رمان کوتاهش "*بعل بابل*" اشاره می‌کند، در کودکی درگیر مفهوم گناه تلقینی از سوی جامعه بوده است. جامعه‌ای که سعی داشته با القای مفاهیم خود، کودکی گناهکار بیافریند. همین تصویر در نمایشنامه‌ی *جنگ‌های هزار ساله* به خوبی تصویر می‌گردد:

" در جلوی صحنه، کودکی که حرکات مردان نظامی را تقلید می‌کند با فرمان‌های پنج زن بازجو که دامن‌های کوتاهی پوشیده‌اند و روی سرشان صندلی گذاشته‌اند، حرکت می‌کند. او به سختی می‌تواند فرمان‌ها را اجرا کند. زنان از روی کتاب‌هایشان جملاتی به کودک می‌گویند که او باید تکرار کند:

زنان: نباید آرنج‌ها را روی میز تکیه داد. نباید به دستشویی دست زد. خدا داناست، بیناست و شنواست. همه اون‌هایی که می‌خواهند کار کنند امکانات برای تحصیل دارند. همجنس‌بازی، جنایتی نابخشودنی است. عدالت برای همه یکسان است. مالکیت مقدس است.

هنگامی که کودک اشتباه می‌کند برای مثال می‌گوید خدا بیناست، داناست، شنواست، و همه چیز را با هم قاطی می‌کند، زنان کلید بزرگی در دهان او قرار می‌دهند تا حرف او را تصحیح کنند... "(fèv1972 : p12&13، Arrabal)

در نمایشنامه‌ی *پیک نیک در میدان جنگ*، مخاطب با دو کودک سرباز مواجه است، سربازان خود را در اختیار ارتش گذاشته‌اند و حق فکر کردن ندارند و مانند کودکانی بی‌تفکر و تحت تاثیر والدین، که در اینجا می‌توانند ژنرال‌ها و افسران ارتش باشند، شستشوی مغزی داده می‌شوند. در حقیقت این دو سرباز نمادی از کودکان دنیای امروز هستند که قربانی جاه‌طلبی قدرت‌های حاکم شده‌اند.

در انتهای نمایشنامه‌ی *معمار و پادشاه آشور*، زمانی‌که معمار به پادشاه متمدن تبدیل شده است به گذشته‌ی کودک‌گونه و معصوم خود نظری می‌اندازد و با حسرت می‌گوید:

"...این کودکی هنر است..." (آرابال، ۱۳۵۶، ص ۹۴)

آرابال عصاره‌ی ذهنیت‌اش پیرامون کودک دنیای امروز را در نمایشنامه‌ی *مناجات* به خوبی به نمایش در می‌آورد؛ از نظر او کودک دنیای امروز، کودکی است در تابوت.

شکل‌های القاء ترس و اضطراب در تئاتر پانیک

آرابال مواد اولیه‌ی انتقال ترس و اضطراب را از دو مکتب باروک[۸] و سورئالیسم[۹] کسب می‌کند. به اعتقاد ریموند–مونچائو:

"در آثار آرابال، باروک و سورئالیسم به گونه‌ای به هم نزدیک می‌شوند که دست در دست هم اصالت تئاتر آرابال را می‌سازند" (Mundschau, 1972, p120)

---

[۸] – "باروک سبکی است که از اواخر قرن شانزدهم تا اواخر سده‌ی هجدهم میلادی ظهور می‌کند و در اکثر آثار آن انسان، محوریت دارد. باروک به نهادهای غیر دینی و دنیوی توجه دارد و در صدد حفظ تعادل و وحدت آفرینی از میان عناصر گوناگون و متعدد است. تقدم احساس به جای عقل، تجمل‌گرایی، بیان ریزه‌کاری، شکوهمندی، تصنع و تزیین افراطی، از دیگر مؤلفه‌های این سبک است که در ابتدای قرن بیستم دادائیست‌ها و سوررئالیست عوامل زیادی را از آن اخذ می‌کنند." (Yeganeh, 2002: p451- 459)

[۹] – سورئال در لغت به معنای وهم‌آمیز، دور از تصور و همچنین غیرواقعی است. سورئالیسم به وسیله‌ی آندره برتون در سال ۱۹۲۴ پایه‌گذاری شد و سیری مکاشفه‌گونه در ناخودآگاه روحی و روانی و متکی بر حقیقتی عالی‌تر از واقعیت می‌باشد که به مدد اشکال موهوم تداعی می‌شود. (Ibid: p479- 481)

ادبیات باروک در شعر، نمایشنامه‌های تراژدی و کمیک، روستایی و شبانی ظاهر می‌گردد. ابهام، تظاهر و تفاخر، تناسخ و تغییر چهره، مسخ شدن، جسمیت بخشیدن به اشیاء، توجه به مرگ (با در هم آمیختن مرگ و زندگی) از مولفه‌هایی اصلی ادبیات باروک است. در این ادبیات همه چیز حتی خود زندگی، ظاهرسازی و لباس مبدل است، ادبیات باروک مالامال از جادوگران و الهه‌های مسخ شده است.

در تئاتر آرابال نیز سود بردن از عناصر باروک یکی از راه‌های انتقال وحشت و اضطراب است. استفاده از چهره‌های دوگانه و نقاب برای بازیگران، القای فضای سحرآمیز و رمزگونه با تکیه بر قدرت نیروهای خارج از کنترل انسان و قرار دادن تماشاگر در محیط‌های معلق مانند هزارتوها (*لابیرنت*)، ناکجاآبادها (*گورستان اتومبیل‌ها*)، سیاه‌چاله‌ها و تاریکخانه‌ها (*و آنها به گل‌ها دستبند می‌زنند*[1]) و محیط‌های در حال اضمحلال و فروپاشی (*برج بابل*)، آمیختن مرگ مرگ و زندگی با تضادهایی چون عشق و نفرت و محبت و شقاوت و توجه به

---

[1] – در این نمایشنامه، چند زندانی در دوران جنگ‌های اسپانیا خاطره‌ها، خواب‌ها و امیدهای خود را در مواجه با با واقعیت کنونی و در سیاه چال زندان به نمایش در می‌آورند. آرابال نام این نمایش را از شعری از لورکا اقتباس کرده که پیرامون امیدی است که در زندان به مرگ مبدل می‌گردد.

تناسخ، تغییر چهره و استحاله (*معمار و پادشاه آشور*) همه و همه به القای وحشت بر صحنه‌ی تئاتر کمک می‌کنند. ریموند–مونچائو در مورد رابطه‌ی مکتب باروک و تئاتر آرابال می‌گوید:

" مانند تئاتر باروک، آرابال، آیین، مراسم وحشت‌زا و گروتسک، فاجعه و شعر، بازی‌ها و استحاله‌ها را به هم پیوند می‌دهد و از این رهگذر پرسش‌اش را مطرح می‌کند، پرسشی از غریبگی و بیگانگی خودش، پرسشی در قالب اغتشاش، وحشت، ضعف و ترس، پرسشی از انسانی که کاری از دست‌اش بر نمی‌آید" (Ibid, P118)

آرابال از مضامین و فرم‌های آثار سورئالیست‌ها نیز سود می‌برد. توجه به ضمیر ناخودآگاه تماشاگر و هدف قرار دادن آن با استفاده از نمایش خواب و رویا، ظهور و حضور موجودات عجیب و غریب و نمایش صحنه‌های حیرت‌آور که باعث شوک‌های عاطفی و حسی در تماشاگر می‌گردند و القای فضای تب‌آلود و مالیخولیایی که مرز میان رویا و واقعیت را بر هم می‌زنند (*بازنگری به قرن بیستم*)، تکیه بر نمایش سایه‌ها، تاریکی و قرار دادن اجسام و بازیگران و مکان‌ها در موقعیت‌های ناواضح و مبهم (*همه‌ی عطرهای عربستان*)، خروج از مبانی عقلی و طبیعی داستان‌گویی (با نمایش تصاویری که ارتباط منطقی با هم

ندارند)، به کار بردن زبان ناآگاهانه، بیان صادقانه و صریح درباره‌ی مسائل شخصی، استفاده‌ی نابهنجار از موسیقی مانند صدای سازهایی که به صورت فالش و غیرقابل تحمل نواخته می‌شوند (*جنگ‌های هزار ساله*) همگی یادآور شگردهای سورئالیست‌ها هستند.

آرابال با استفاده از تکنیک‌های سبک باروک و سورئالیسم، ترس و اضطراب را به مخاطب‌اش منتقل می‌کند. همچنین وجود سه عنصر سکس، آنارشیسم و شقاوت که به ترتیب از دوساد، ژاری و آرتو، وام گرفته شده‌اند به او کمک می‌کند تا صحنه‌ی تئاترش را با استفاده از همه‌ی ابزارهای دیداری، شنیداری و لامسه‌ای (لمس فیزیکی تماشاگر در نمایش *و آنها به گل‌ها دستبند می‌زنند*) و حتی بویایی (بمب‌های دودزای خوشبو در نمایش *لابیرنت*) به تئاتری تبدیل کند که قابلیت تاثیر درازمدت و ماندگار بر مخاطب را دارد.

تاثیر تئاتر پانیک بر مخاطب

پیش از پرداخت به این مساله که تئاتر پانیک به عنوان یک گونه‌ی هنری تئاتر چه تاثیر بر مخاطب دارد باید ببینیم اساسا کارکرد ترس بر انسان در دنیای معاصر چه بوده است؟ در نگاه نخست به نظر می‌رسد ما در دنیای خطرات بالقوه زیست می‌کنیم؛ اما این همه‌ی ماجرا نیست گویی این خطرات مدام در حال بالفعل شدن هستند. در حقیقت تبلیغات رسانه‌های جهت‌دار مدام به ما هشدار می‌دهند که بقا، آسایش یا شرایط نرمال دوام پذیر نیست. در این الگو گویی ترس از تهدیدات پایان‌ناپذیر تبدیل به یک فرهنگ شده است. فرهنگی که وضعیت عادی را بر نمی‌تابد و همه‌ی زندگی ما را در شرایط فوق‌العاده رقم

می‌زند. اما استقرار فرهنگ ترس در زندگی و در دچار شدن ما به بیمای ترس مزمن، تنها به بهای محدودیت و سلب آزادی ممکن است.

"پراکندن ترس، امنیت هستی‌شناسی ما را تضعیف می‌کند. یعنی آن امنیت پایه‌ای که لازم‌اش داریم تا بتوانیم زندگی روزمره را به خوبی و خوشی سپری کنیم. در فرهنگ ریسک، همه‌ی ما قربانیانی بیش نیستیم. ما بدبخت و بیچاره شده‌ایم به این معنی که آدم‌هایی شده‌ایم که فقط رنج می‌بریم. آدمهای منفعلی که منتظراند ببینند چه بلایی سرشان می‌آید. ترس آزادی را از ما ربوده است." (اسوندسن، ۱۳۹۲، ص۲۲۹)

به وجود آوردن شرایط ویژه و به واسطه‌ی آن محدود کردن آزادی، محفلی است برای قدرت که بتواند نظام کنترلی خویش را مستقر کند. با این حساب القای پارانویا به صورت سیستماتیک یکی از ابزارهای قدرت برای کنترل است[1].

[1]– ماکیاولی معتقد است کسی که زمام ترس را بدست می‌گیرد زمام جامعه را بدست می‌گیرد.

در همین راستا پدیده‌های وحشتناک بیرونی هر جامعه باعث احساس خطر، حذف صدای مخالفان، هم‌نظری اعضاء و در نتیجه برقراری یک نظم در جامعه می‌شود.

"ترس از جمله دستاویزهای خیلی مهم مقامات عمومی، احزاب سیاسی و گروه‌های فشار است. در روزگاری که ایدئولوژی‌های کهنه دیگر آن قدرت انگیزشی را ندارند، ترس بدل به نیرومندترین عامل در گفتمان سیاسی شده است. ترس راه را برای ارسال پیام‌های سیاسی هموار می‌کند و می‌توان با توسل به آن مخالفان را با یادآوری مدام خطر به قدرت رسیدن آنها از میدان به در کرد." (همان، ص ۲۹)

با این حساب این سوال پیش می‌آید که آیا نمایش ترس بر صحنه نیز از همین قاعده‌ی "ابزار کنترل بودن" سود می‌برد یاخیر؟ هنرمندی به مانند آگوستو بوآل معتقد است، برخورد تئاتر کلاسیک با مخاطب برخوردی پندآمیز و در عین حال ترساننده بوده است. برای مثال تماشاگر در مواجه با

نمایش هملت[۲] با قهرمانی مواجه می‌شود که دانستن و جستجوی‌اش برای حقیقت تراژدی‌آفرین است. به بیان ساده هملت شخصیتی است که به واسطه‌ی روح سرکش و دانایی‌اش بر خلاف جریان آب شنا می‌کند، او به آنچه به عنوان حقیقت به خورداش داده شده تردید وارد می‌کند و تردید او باعث سرنوشت غم‌بار خودش و خاندان‌اش می‌شود. بازآفرینی سرنوشت هملت در محیط تئاتر رئالیست باعث القای این حس در مخاطب می‌گردد که اگر در زندگی شخصی خویش چون هملت عمل کند و نسبت به قواعد مرسوم محیط‌اش تردید کند او نیز به سرنوشتی تراژیک دچار می‌شود. از منظر بوآل این تئاتر تخدیری است. بوآل که تحت تاثیر برشت و تکنیک‌های فاصله‌گذاری او برای از بین بردن توهم واقع‌نمایی تئاتر و وادار کردن مخاطب به اندیشه بود به سراغ فرم و سیاقی رفت که تئاتر را از صحنه‌ی واقع‌نما خارج می‌کرد[۳]. این دور شدن هنرمند تئاتر از بازنمایی واقعیت در کار آرابال هم به صورت نمایشی بودن قابل پیگیری است. در

---

[۲]- اثر ویلیام شکسپیر.

[۳]- منظور تئاتر شورایی بوآل است.

حقیقت بروز عناصر "نمایشی بودن" در مقابل تلاش برای ساخت موبه‌موی زندگی، و تاکید بر زیست مخاطب در جهان نمایشی و نه در دنیای واقعی، حالت تخدیری و ترساننده بودن نمایش برای مخاطب را از بین می‌برد.

اما تئاتر پانیک با دوری از واقعیت زندگی هر روزه‌ی مخاطب و همچنین آفرینش امر عجیب بر صحنه از یک اصل ابتدایی تئاتر به نام جلب‌توجه مخاطب سود می‌برد. مارکو دومارنیس در این زمینه می‌نویسد:

"برای جلب و جهت دهی به توجه تماشاگر، لازم است که اجرا پیش از هر چیز موفق به غافلگیری و یا حیرت‌زده کردن مخاطب گردد. یعنی لازم است که اجرا راهبردهای تغییردهنده یا مختل‌کننده‌ای را به کار ببندد تا توقعات تماشاگر – هم توقعات کوتاه مدت و هم توقعات بلند مدت – را برهم بزند و خصوصا روش‌ها و عادت‌های درک و دریافت سریع او را مختل کند. اجرا باید این کار را با میان آوردن خصوصیات نوظهوری، غیرمحتمل بودن و غرابت در زمینه‌هایی که تماشاگر بر حسب عادت، نسبت به خود

احساس اطمینان می‌کند، انجام دهد." (دومارنیس، ۱۳۸۴، ص۸۰)

اما جلب توجه مخاطب در تئاتر پانیک بر خلاف تئاتر واقع‌نما به صورتی رادیکال با خلق جهانی بیگانه از واقعیت و در عین حال اجین و شبیه به آن صورت می‌گیرد.

" تصویر یک جنایت در قالب تئاتر و اجرای آن برروی صحنه برای ذهن انسان از خود جنایت و انجام آن بسیار هراسناک‌تر است" (آرتو، ۱۳۸۴، ص ۱۲۵)

نگاه آرابال به ترس و وحشت به صورت مقوله‌هایی نیست که به دنبال درمان آن‌ها باشد بلکه آن‌ها خود بخشی از ابزارهای درمان روح انسان هستند. معالجه‌ی درد از طریق درد، باعث آزاد شدن نیروهای پیامد آن، مانند خشونت می‌شود. بدین ترتیب تئاتر آرابال متوجه بیدار کردن ضمیر ناخودآگاه تماشاگر است که در اثر فشار عوارض تمدن مورد هجوم واقع شده و جرأت و مجال بروز پیدا نکرده است. با نمایش خشونت و ایجاد هراس در صحنه‌ی نمایشی و قرار دادن مخاطب زیر فشار حسی و عاطفی ناشی از اضطراب، ضمیر ناخودآگاه تحریک و بیدار می‌شود؛ نتیجه‌ی آن آزاد شدن روان انسان از پریشانی‌هاست.

همین مسأله در آراء ارسطو و مورنو[۴] نیز با کارکردهای متفاوت دیده می‌شود، ارسطو معتقد بود تراژدی به خاطر ترس و ترحمی که در تماشاگر ایجاد می‌کند باعث تطهیر روح می‌شود. به عبارت دیگر، تأثیری که از طریق ترس و ترحم بر مخاطب گذاشته می‌شود، هیجان‌های احساسی او را تطهیر و او را در برابر هراس و اضطراب‌های واقعی زندگی، مقاوم نگه می‌دارد، مورنو نیز با طرح مقوله‌ی تئاتردرمانی[۵] در پی درمان بیماران روانی با استفاده از ظرفیت‌های روانشناختی تئاتر است و یکی از راه‌های آن، تولید آگاهی شخص نسبت به خویشتن خویش و رویارویی با آن است. بدین‌وسیله بیمار می‌تواند با شناخت کافی از مشکل‌اش بر آن غلبه کند. در نهایت تئاتر آرابال هم علی‌رغم تخلیه‌ی نیروهای شر و ایجاد تطهیر، در برابر مخاطب آیینه‌ای از خود، اجتماع و عصراش قرار می‌دهد که به واسطه‌ی آن می‌توان به یک دریافت کلی از انسان معاصر یعنی انسان پانیک رسید؛ دریافتی که فراتر از معناها و گزاره‌های اخلاقی

---

۴ - Jacob. Levy Moreno. (۱۹۴۷-۱۸۹۲) ژاکوب لوی مورنو در سال ۱۹۲۱ در وین با استفاده از مضامین رمزی و اساطیری که نمود سرگذشت و سرنوشت آدمی است و تکنیک‌های بداهه‌سازی، تئاتر درمانی را به مثابه‌ی یک روش روان درمانی طرح نمود.

5 - psychodrama

معمول است و نتیجه‌ای جز شناخت در مخاطب ایجاد نمی‌کند. با این فرض این تئاتر تبدیل به گونه‌ای می‌شود که درصدد تغییر و تحول در شکل و محتوای زندگی انسان و جهان است.

فهرست منابع فارسی

آرابال فرناندو، ۱۳۵۲، *دو جلاد*، ترجمه‌ی محمود مهدیان، تهران، انتشارات متین.

آرابال فرناندو ، ۱۳۷۶، *طنزآوران جهان نمایش*، ترجمه‌ی داریوش مودبیان، تهران، انتشارات دنیای هنر.

آرابال فرناندو، ۱۳۷۹، *زنده باد مرگ – بعل بابل*، ترجمه‌ی م.کاشیگر، اصفهان، انتشارات فردا.

آرابال فرناندو، ۱۳۵۶، *معمار و پادشاه آشور*، ترجمه‌ی احمد کامیابی‌مسک، انتشارات دانشگاه تهران (چاپ نشده)

آرابال فرناندو، ۱۳۵۴، *گئورنیکا*، ترجمه‌ی محمود مهدیان، تهران، انتشارات بامداد.

آرابال فرناندو، ۱۳۵۱، *تئاتر طنز، عشق، شهوت، اضطراب، وحشت، متافیزیک، فلسفه*، جمشید ارجمند، مجله‌ی رودکی، شماره‌ی۱۴.

آرتو آنتونن، ۱۳۸۴، *تئاتر و همزادش*، ترجمه‌ی نسرین خطاط، تهران، انتشارات قطره.

آشوری داریوش، ۱۳۵۷، *تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ*، تهران، انتشارات اسناد فرهنگی آسیا.

استور آنتونی،۱۳۸۰، *ستیزه‌خویی و خشونت*، ترجمه‌ی حسن صالحی، تهران، انتشارات فراگفت.

استنلی جی پاین، ۱۳۶۹، *اسپانیای فرانکو*، ترجمه‌ی ارسطو آذری، تهران، انتشارات امیرکبیر.

اسوندسن لارنس، ۱۳۹۲، فلسفه ترس، ترجمه‌ی خشایار دیهیمی، تهران، انتشارات گمان.

احمدی بابک، ۱۳۹۱، *حقیقت و زیبایی درس‌های فلسفه‌ی هنر*، چاپ بیست و چهارم، تهران، انتشارات مرکز.

احمدی بابک، ۱۳۸۰، *ساختار و تأویل متن*، تهران، انتشارات مرکز.

اورول جورج، خرداد و تیر ۱۳۸۳، *هنر برای هنر یا ریاکاری فکری*، انتشارات سوره، صص ۱۶ – ۱۹

برونل پیر، ۱۳۸۴، *تئاتر و شقاوت یا تقدس‌زدایی از دیونیزوس*، ترجمه‌ی ژاله کهنمویی پور، تهران، انتشارات قطره.

برونل پیر ... (و دیگران)، ۱۳۷۸، *تاریخ ادبیات فرانسه (جلد پنجم)*، ترجمه‌ی نسرین خطاط و مهوش قویمی، تهران، انتشارات سمت.

پاستوری ژان پیر، ۱۳۸۳، *سماع زندگان*، ترجمه‌ی حمیدرضا شعیری، تهران، انتشارات قطره.

توشار پیرامه، ۱۳۶۶، *تئاتر و اضطراب بشر*، تهران، انتشارات جهاد دانشگاهی.

دومارینس مارکو، تابستان ۸۴، *درمارتوژی تماشاگر*، ترجمه‌ی مژگان غفاری شیروان، فصلنامه تئاتر، شماره ۳۹، صص ۶۸ – ۸۳

روز – اونز جیمز، ۱۳۶۹، *تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک*، ترجمه‌ی مصطفی اسلامیه، تهران، انتشارات سروش.

رید هربرت، ۱۳۸۵، *آنارشیسم سیاست شاعرانه*، ترجمه حسن چاوشیان، تهران، نشر اختران.

زهری ایرج، ۱۳۸۲، *یادها و بودها*، تهران، انتشارات معین.

سلیگمن مارتین / روزِنْمان دیوید،۱۳۸۰، *روان‌شناسی نابهنجاری، آسیب‌شناسی روانی (جلد اول)*، ترجمه‌ی یحیی سید محمدی، تهران، انتشارات ساوالان.

سید حسینی رضا (سرپرست گروه)، ۱۳۸۲، *فرهنگ آثار- آثار مکتوب ملل جهان از آغاز تا امروز*، تهران، انتشارات سروش.

ستاری جلال، ۱۳۶۸، *آنتونن آرتو شاعر دیده ور صحنه‌ی تئاتر*، تهران، انتشارات نمایش.

فوکو میشل، ۱۳۸۷، *تاریخ جنون*، ترجمه‌ی فاطمه ولیانی، تهران، انتشارات هرمس.

فوکو میشل، ۱۳۸۸، *اراده به دانستن*، ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران، نشر نی.

کامیابی‌مسک احمد، مهر ۱۳۸۱، *گفتگو با فرناندو آرابال*، مجله نمایش، شماره ۵۶، تهران.

کات یان، ۱۳۷۷، *تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان(تناول خدایان)*، ترجمه‌ی داوود دانشور، منصور ابراهیمی، تهران، انتشارات سمت.

ماری پی‌یر، تابستان ۱۳۸۵، *در باب سرگذشت اضطراب*، ترجمه‌ی زهرا وثوقی، فصلنامه‌ی سمرقند شماره ۱۳ و ۱۴، تهران، صص ۲۵ – ۳۳.

لوسی اسمیت ادوارد، ۱۳۸۰، *مفاهیم رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*، ترجمه‌ی علیرضا سمیع‌آذر، تهران، نشر نظر

لنینگ آرتور، تیر ۱۳۶۷، *آنارشیسم*، مهدی حسینی، کیهان فرهنگی، سال پنجم شماره ۵۲، صص ۱۹ – ۲۲

ناظرزاده کرمانی فرهاد، ۱۳۶۵، *تئاتر پیشتاز- تجربه گرا و عبث نما*، تهران، انتشارات جهاددانشگاهی.

ناظر زاده کرمانی فرهاد، ۱۳۸۳، *درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی*، تهران، انتشارات سمت.

وبینی میشل،۱۳۷۷، *تئاتر و مسائل اساسی آن*، ترجمه‌ی سهیلا فتاح، تهران، انتشارات سمت.

منابع لاتین

Arrabal Fernando, 1968, *Théâtre1 (Oraison, Les Deux Bourreaux, Fando et Lis, Le Cimetière des voitures),* paris, christain Bourgois Editeur.

Arrabal Fernando, 1968, *Théâtre2 (Guernica, Le Labyrinthe, Le Tricycle, – Pique-nique en campagne, La Bicyclette du condamné),* paris, christain Bourgois Editeur**.**

Arrabal Fernando, 1967*, Théâtre5 (L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie),* paris , christain Bourgois Editeur.

Arrabal Fernando, 1969*, Théâtre7 (…Et Ils Passèrent Des Fleurs, L'Auror Rouge Et Noire),* paris, christain Bourgois Editeur.

Arrabal Fernando, 1972*, Théâtre9 (Le ciel Et La Merde, La Grand Revue Du XX° siècle*) , paris, christain Bourgois Editeur.

Arrabal Fernando, fèvrier 1972, *Théâtre10 (Bella ciao- La Guerre De Mille Ans*), paris, christain Bourgois Editeur.

Arrabal Fernando, 1973, *Le Paniques* ,paris , union generale d'editions.

Bakunin Michael, 1970, *God And The State*, New York ,Dover Publications.

Jarry Alfred, 2007, *King Ubu (Ubu Roi)* , Patrick Whittaker, Silent Thunder Publications.

Raymond–Mundschau Francis, 1972, *Classiques Du XX° siècle (arrabal)*, Paris, Editions universitaires.

Schiffres Alain , 1969, *Entretiens Avec Arrabal* , Paris , Pierre Belfond.

Yeganeh Farah, 2002 , *literary schools*, Tehran, Rahnama Publications.

گاه‌شمار زندگی فرناندو آرابال

۱۹۳۲- تولد فرناندو آرابال در یازدهم ماه اوت در ملیلا[۶] جایی که پدرش به‌عنوان افسر ارتش، برای اسپانیا خدمت می‌کرد.

۱۹۳۶- پدر فرناندو آرابال به دلیل مخالفت و عدم شرکت در کودتای نظامی و حمایت از جمهوری‌خواهان، دستگیر و با محکومیت به مرگ، روانه‌ی زندان بورگوس[۷] می‌شود. فرناندو به همراه مادر، خواهر و برادرش، شهر ملیلا را ترک

---

[۶] - Melilla، شهری در شمال مراکش که به اسپانیا تعلق دارد.

[7] - Burgos

کرده و به شهر سیوداد رودریگو[8] نزد پدربزرگ‌اش رفته و از آن جا به شهر مادرید نقل مکان می‌کنند.

۱۹۴۲- گویا پدرش در این سال به شکلی اسرارآمیز از زندان می‌گریزد، اما دیگر هیچ‌گاه رد و نشانی از او باقی نمی‌ماند. آرابال در این سال جایزه‌ی ملی دانش‌آموز تیزهوش را دریافت می‌کند.

۱۹۴۵- فرناندو نوشتن قطعات کوچک نمایشی و سرودن اشعاری به تقلید از شاعران رمانتیک را آغاز می‌کند.

۱۹۴۷- او به شهر تولوسا[9] رفته و در یک کارگاه تولید کاغذ استخدام می‌شود.

۱۹۵۱- تحصیلات متوسطه‌ی خود را در والانس[10] به پایان می‌رساند. آنگاه به مادرید باز می‌گردد و در رشته‌ی حقوق به تحصیل می‌پردازد. در همین ایام

---

8 - Ciudad Rodrigo

9 - Tolosa

10 - Valence

نخستین نمایشنامه‌های خود به نام‌های *سقف*[۱۱]، *گاری علوفه*[۱۲]، *زخم علاج ناپذیر*[۱۳]، و *پیک‌نیک در میدان جنگ*[۱۴] را می‌نویسد.

۱۹۵۳- اولین علائم بیماری سل با تب فراوان در او دیده می‌شود. نمایشنامه‌ی *سه چرخه*[۱۵] را می‌نویسد.

۱۹۵۵- یک بورس تحصیلی سه ماهه در پاریس به او تعلق می‌گیرد. اما چیزی از اقامت‌اش در پاریس نمی‌گذرد که به دلیل حاد شدن بیماری‌اش در بیمارستان بستری می‌شود و از آن پس تصمیم می‌گیرد در فرانسه زندگی کند.

---

11 - *Le toit*

12 - *Le Char de foin*

13 - *La blessure incurable*

14 - *Pique-nique en campagne*

۱۵ - *Le Tricycle*، لوییس آرگوتا (Luis Argueta) از این نمایشنامه اقتباس سینمایی کرده است.

۱۹۵۸- با لوس مورو[۱۶] استاد ادبیات اسپانیایی ازدواج می‌کند. نمایشنامه‌های آرابال به زبان فرانسوی و به همت همسرش ترجمه و منتشر می‌شود: *مناجات*[۱۷]، *دو جلاد*[۱۸]، *فاندو و لیز*[۱۹] و *گورستان اتومبیل‌ها*[۲۰].

۱۹۵۹- در پاریس برای اولین بار نمایشنامه‌ی *پیک‌نیک در میدان جنگ*[۲۱] به صحنه می‌رود. آرابال برنده‌ی بورس بنیاد فورد نیویورک می‌شود و به ایالات متحده‌ی آمریکا سفر می‌کند. نخستین رمان او به نام *بعل‌بابل*[۲۲] در همین سال منتشر می‌شود.

16- Luce Moreau

17 - *Oraison*

18- *Les deux bourreaux*

۱۹ - *Fando et Lis*، آلخاندرو خودروفسکی از این نمایشنامه اقتباس سینمایی کرده است.

۲۰ - *Le Cimetière des voitures*

۲۱ -*Pique-nique en campagne*، لوییس سنشال (Louis Sénéchal) از این نمایشنامه اقتباس سینمایی کرده است.

22- *Baal Babylone*

۱۹۶۱- انتشار نمایشنامه‌های *دوچرخه‌ی مرد محکوم*[۲۳]، *لابیرنت*[۲۴]، *گرنیکا*[۲۵] و چاپ رمان *تدفین ماهی ساردین*[۲۶].

۱۹۶۲- آرابال به اتفاق توپور و خودوروفسکی، جنبش ترس و اضطراب[۲۷] را بنیان می‌گذارد.

۱۹۶۳- در سیدنی استرالیا، مقاله‌ی مشهورش به نام *انسان پانیک* را ارائه می‌دهد. انتشار مجموعه شعر *شیفتگی سنگ*[۲۸].

---

23 - *La Bicyclette du condamné*

24 - *Le labyrinthe*

۲۵ - *Guernica*، پیتر لیلنتال (Peter Lilienthal) از این نمایشنامه اقتباس سینمایی کرده است.

26 - *L'enterrement de la sardine*

27 - Mouvement Panique

28 - *La pierre de la folie*

۱۹۶۵- انتشار نمایشنامه‌های *آیین بزرگ*[۲۹]، *مراسمی برای یک جانی سیاه*[۳۰]، *تشریفاتی برای یک ماده بُز و یک ابر*[۳۱]، انتشار مجموعه شعر *یک‌صد زنگوله*[۳۲].

۱۹۶۶- انتشار *نمایشنامه‌های تاج‌گذاری*[۳۳]، *کنسرت درون یک تخم مرغ*[۳۴] و رمان *آیین و جشن‌های کنفوسیون*[۳۵]. فرناندو در این سال برای دیدن نمایشنامه‌ی ضد فاشیستی با نام *هیتلر حق داشت*[۳۶]، به ژاپن دعوت می‌شود.

۱۹۶۷- آرابال به اسپانیا باز می‌گردد، اما بلافاصله دولت ژنرال فرانکو او را به علت نوشتن آثار کفرآمیز و ناسزاگویی به رژیم و به جرم خیانت به وطن دستگیر و زندانی می‌کند. حمایت و همبستگی جهانی با آرابال سبب می‌شود تا او به زودی آزاد شود. در رأس این حرکت اعتراضی کسانی نظیر ساموئل بکت،

---

[۲۹] - *Le grand cérémonial*، پیر آلن ژولوه (Pierre-Alain Jolivet) از این نمایشنامه اقتباس سینمایی کرده است.

[۳۰] - *Cérémonie pour un noir assassiné*

[۳۱] - *Cérémonie pour une chèvre et un nuage*

[۳۲] - *Cent sonnets*

[۳۳] - *Le couronnement*

[۳۴] - *Concert dans un oeuf*

[۳۵] - *Fêtes et rites de la confusion*

[۳۶] - *Hitler avait raison*

فرانسواز موریاک، اوژن یونسکو، و آرتور میلر قرار داشتند. انتشار نمایشنامه‌های *معمار و امپراتور آشور*[۳۷]، *عشق‌های ناممکن*[۳۸]، *چهار عدد مکعب*[۳۹]، *اتحاد با شکوه*[۴۰]، *جوانی مصوّر*[۴۱]، *خدا دیوانه شده؟*[۴۲]، *استریب‌تیز حسادت*[۴۳]، *باغ شهوات*[۴۴]، *لاک‌پشتی به نام داستایوفسکی*[۴۵]. در این سال، به آرابال جایزه‌ی بزرگ تئاتر فرانسه و نیز جایزه‌ی طنز سیاه اعطاء می‌شود.

۱۹۶۸- نگارش نمایشنامه‌ی *توحش جنسی*[۴۶] و کتاب *انتخاب تئاتر*[۴۷].

---

۳۷ - *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*

۳۸ - *Les amours impossibles*

۳۹ - *Les quatre cubes*

۴۰ - *La communion solennelle*

۴۱- *La jeunesse illustrée*

۴۲ - *Dieu est-il devenu fou ?*

۴۳- *Streap-tease de la jalousie*

۴۴ - *Le Jardin des délices*

۴۵ - *Une tortue nommée Dostoïëwsky*

46 - *Bestialité érotique*

47 - *Théâtre choisi*

۱۹۶۹- انتشار نمایشنامه‌های *آن‌ها به گل‌ها دستبند می‌زنند*[۴۸]، *سپیده‌دم سرخ و سیاه*[۴۹]، *همه‌ی عطرهای عربستان*[۵۰]، *زیر سنگ‌ریزه‌های پلاژ*[۵۱]، *دخترکان*[۵۲]، *منظومه‌ی بارابا*س[۵۳]. در اسپانیا پلیس فرانکویی نشر و اجرای همه‌ی آثار آرابال را ممنوع اعلام می‌کند.

۱۹۷۱- لورنس الیویه[۵۴] بازیگر، کارگردان و مدیر تئاتر ناسیونال لندن نمایشنامه‌ی *معمار و امپراتور آشور* را در برنامه‌ی تئاتر قرار می‌دهد که بر شهرت جهانی آرابال می‌افزاید. آرابال در این سال فیلم داستانی *زنده باد مرگ*[۵۵] را بر اساس رمان‌اش *بعل بابل* می‌سازد.

---

48 - *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*

49 - *L'aurore rouge et noire*

50 - *Tous les parfums d'Arabie*

51 - *Sous les pavés la plage*

52 - *Les fillettes*

53 - *Le lai de Barrabas*

54 - Laurence Olivier

55 - *Viva la muerte*

۱۹۷۲- انتشار نمایشنامه‌های *آسمان و نجاست*[۵۶]، *بازنگری به قرن بیستم*[۵۷] و کتاب *نامه‌هایی به ژنرال فرانکو*[۵۸] و *اپرای پانیک*[۵۹]. سفر آرابال به ایران (شهریور ۱۳۵۱) برای شرکت درجشن هنر شیراز و تماشای نمایش ۱۶۸ ساعته‌ی *کوه کاه* به کارگردانی باب ویلسن[۶۰]. آرابال در ایران از قهوه‌خانه‌ها دیدن می‌کند و با موسیقی ایرانی آشنا می‌شود. او بعدها از موسیقی سنتی ایران در آثارش استفاده می‌کند.

۱۹۷۳- فیلم مشهور خود به نام *مثل اسب دیوانه خواهم تاخت*[۶۱] با بازیگری امانوئل ریوا[۶۲] و کلارک شانون[۶۳] را می‌سازد، انتشار کتاب *پانیک*[۶۴].

---

56 - *Le Ciel et la Merde*

57 - *La Grand Revue Du XX° Siècle*

58 - *Lettre au général Franco*

59- *opéra "Panique*

60 - Bob Wilson

61 - *J'irai comme un cheval fou*

62 - Emmanuelle Riva

63 - Clark Shannon

64 - *Le Panique*

۱۹۷۵- چاپ نمایشنامه‌ی *بربرهای جوان امروزی*[۶۵]، نگارش و کارگردانی فیلم *درخت گرنیکا*[۶۶]. همچنین این سال مصادف با درگذشت ژنرال فرانکو و پایان دوره‌ی رژیم فاشیستی و آغاز حکومت قانون و پارلمان‌تاریسم در اسپانیا است. آرابال و پنج نویسنده‌ی تبعیدی به نام‌های رافائل آلبرتی[۶۷]، سانتیاگو کاریو[۶۸]، لاپاسیوناریا[۶۹]، ال کامپزینو[۷۰]، و لیستر[۷۱] به وطن باز می‌گردند.

۱۹۷۶- نگارش نمایشنامه‌های جنگ *هزار ساله (خداحافظ خوشکل)*[۷۲]، *روی ریسمان یا آواز قطار اشباح*[۷۳]، دریافت جایزه ابی برای تئاتر (نیویورک).

---

65 - *Jeunes barbares d'aujourd'hui*

۶۶- *L'Arbre de Guernica*

67 - Rafael Alberti

68 - Santiago Carrillo

69 - La Rasionaria

70- El Campesino

71 - Lister

72 - *Ans La Guerre De Mille*

73 - *Sur le fil ou la ballade du train fantôme*

۱۹۷۸- انتشار نمایشنامه‌های *برج بابل*[۷۴]، *یک پرتقال بر فراز کوه ونوس*[۷۵]، *مارشِ شاهانه*[۷۶] و ساخت فیلم کوتاه *خون و طلا*[۷۷].

۱۹۷۹- نمایشنامه‌ی *تفتیش عقاید*[۷۸].

۱۹۸۰- انتشار نمایشنامه‌های *پادشاه سدوم*[۷۹] و *آسمان و نجاست* (بخش‌دوم)[۸۰].

---

74 - *La tour de Babel*

75 - *Une orange sur le mont de Vénus*

76 - *La marche royale*

77 - *Sang et or*

78 - *Inquisición*

79- *Le roi de Sodome*

80 - *Le ciel et la merde II*

۱۹۸۲ – انتشار نمایشنامه‌های *افتخار در نقوش، قلمروی دل‌گشای شاهانه‌ی به تاراج رفته‌ام، سرانجام عجیب و غریب مسیح، کارل مارکس و ویلیام شکسپیر*[۸۱]، *از خواب برخیز و خواب ببین*[۸۲]، *مادیان*، و دو کتاب *نامه به مبارزین کمونیست اسپانیا*[۸۳] و *نامه به فیدل کاسترو*[۸۴]. اعتراض و سازماندهی جهانی برای آزادی نویسندگان دربند کوبایی، به ویژه آرماندو والادارس[۸۵] که به فرمان کاسترو زندانی شده بود، ساخت فیلم *امپراطور پرو*[۸۶].

۱۹۸۳– در فرانسه به آرابال نشان "شوالیه هنر و ادبیات[۸۷]" اعطاء می‌شود، ساخت فیلم *گورستان اتومبیل‌ها* برای تلویزیون.

---

81 - *L'extravagante réussite de Jésus-Christ, Karl Marx et William Shakespeare*

82 - *Lève-toi et rêve*

83 - *Lettre aux militants communistes espagnols*

84 - *Lettre à Fidel Castro*

85 - Armando Valladares

86 - *L'Empereur du Perou*

87 - Chevalier des Arts et des Lettres, (France).

۱۹۸۴- نگارش نمایشنامه‌های *شهری که در آن شاهزاده‌اش یک شاه دختر بود*[۸۸] و *لذات تن*[۸۹].

۱۹۸۵- *نمایشنامه‌های آپوکالیپسا*[۹۰] و *زحمت گل‌های گندم*[۹۱].

۱۹۸۶ – انتشار رمان *باکره‌ی سرخ*[۹۲]، سفر به هائیتی برای آشنایی با شیوه‌ی کار نقاشان بومی، جان کارلوس، پادشاه وقت اسپانیا، مدال طلایی هنرهای زیبا را به آرابال اهدا می‌کند. آرابال در اسپانیا چندین سخنرانی در مورد ادبیات برگزار می‌کند.

۱۹۸۸- انتشار نمایشنامه‌های *مادون قرمز*[۹۳]، *عبور از سلطه*[۹۴] و *دوشیزه‌ای برای یک گوریل*[۹۵].

---

88 - *La ville dont le prince était une princesse*

89 - *Les délices de la chair*

90 - *Apokalyptica*

91- *La charge des centaures*

92 - *La vierge rouge*

93 - *La madonne rouge*

94 - *La traversée de l'Empire*

95 - *Une pucelle pour un gorille*

۱۹۸۹- نمایشنامه‌ی *جنگ عجیب و غریب یک انقلابی چاق*[۹۶].

۱۹۹۰- نمایشنامه‌ی *خورشید نیز شب است*[۹۷] و *اپرای باستیل*[۹۸]، ساخت فیلم کوتاه *شطرنج و اسطوره*[۹۹].

۱۹۹۱- ساخت فیلم کوتاه *نیویورک نیویورک*[۱۰۰]، محکوم کردن خشونت و نسل‌کشی کروات‌ها توسط یوگسلاوی سابق. انتشار کتاب *ال گرکو*[۱۰۱] در پنج زبان به صورت هم‌زمان.

۱۹۹۲- ساخت فیلم بلند *خداحافظ بابلیون*[۱۰۲]. برگزاری نمایشگاهی از آثار آرابال در رشته‌های هنری مختلف در مرکز هنر پاریس. چاپ کتاب *فرانسیسکو گویا – سالوادور دالی*[۱۰۳].

96- *L'extravagante croisade d'un révolutionnaire obese*

97 - *La nuit est aussi un soleil*

98 - *L'opéra de la Bastille*

99- *Échecs et Mythe*

100 - *New York. New York!*

101 - *El Greco*

102- *Adieu Babylone*

103 - *Francisco Goya - Salvador Dalí*

۱۹۹۳– انتشار مجموعه شعر *آزادی رنگ زن یا شعرهای سینمایی خدانگهدار بابیلون*[۱۰۴].

۱۹۹۴– نگارش نمایشنامه‌ی *ریز خنده‌ی دلقک*[۱۰۵]، *لولی*[۱۰۶] چاپ رمان *سلاخ باغ زمستانی*[۱۰۷].

۱۹۹۵– دریافت بالاترین نشان هنر و ادبیات فرانسه[۱۰۸].

۱۹۹۷– انتشار کتاب *تئاتر کامل*[۱۰۹] و *چون گل سوسنی میان خارها*[۱۱۰].

۱۹۹۸– ساخت فیلم *ژرژ لوییس بورخس زندگی در شعر*[۱۱۱] انتشار دو رمان دختر *کینگ کونگ*[۱۱۲] و *بند باز خدا*[۱۱۳].

---

104 - *Liberté couleur de femme ou Adieu Babylone, Poèmes cinématographiques*

105 - *Le fou rire des liliputiens*

106 - *Lully*

107 - *La tueuse du jardin d'hiver*

108 - Officier des Arts et des Lettres, (France).

109 - *Théâtre complet*

110 - *Comme un lis entre les épines*

111 - *Jorge Luis Borges* (*Una vida de poesía*)

112 - *La fille de King-Kong*

113 - *Le funambule de Dieu*

۱۹۹۹ – انتشار کتاب‌های *نامه‌ی عاشقانه*[۱۱۴] و *مثل یک شکنجه‌ی چینی*[۱۱۵].

۲۰۰۰– دریافت جایزه‌ی ملی ادبیات اسپانیا[۱۱۶]، مارد آرابال در این سال می‌میرد.

۲۰۰۱– دریافت جایزه‌ی ملی تئاتر اسپانیا[۱۱۷].

۲۰۰۲– دریافت مدال طلایی آوینیون[۱۱۸]، انتشار رمان *شامپاین برای همه*[۱۱۹].

۲۰۰۴– جایزه‌ی فرانسیسکو دی ویتوریای (پورتریکو)[۱۲۰] و جایزه‌ی ویتگنشتاین[۱۲۱]، انتشار کتاب *نامه به استالین*[۱۲۲].

۲۰۰۵– دریافت "نشان لژیون دونور[۱۲۳]".

---

114 - *Lettre d'amour*

115 - *Comme un supplice chinois*

116- Premio Nacional de las Letras (Espagne).

117- Premio Nacional de Teatro 2001 (Espagne)

118 - Avignon

119 - *Champagne pour tous*

120- Francisco de Vitoria (Puerto Rico)

121 - Wittgenstein (Universidad de Murcia)

122- *Lettre à Staline*

123 - La Légion D'Honneur

۲۰۰۸ – فرناندو بلنز[۱۲۴] در فیلم مستند *جشن غول‌ها*[۱۲۵] با فرناندو آرابال پیرامون انسان مدرن، تئاتر، اسطوره و سیاست مصاحبه می‌کند. نگارش رمان *مثل بهشت احمق‌ها*[۱۲۶] به زبان اسپانیایی.

۲۰۰۹– فوریه، نگارش و اجرای *اپرای فاوست*[۱۲۷] با موسیقی لئوناردو بالادا[۱۲۸]، در تئاتر بارسولانا اسپانیا.

۲۰۱۰ – کارگردانان فرانسوی به نام‌های پیر– آلکسیس دو پوتستاد[۱۲۹] و *برنارد لئونارد*[۱۳۰] فیلم مستندی به نام *هنر آرابال بودن*[۱۳۱] را پیرامون اندیشه و زندگی آرابال می‌سازند.

---

124 - Fernando Belens

125 - *Feast of Titans*

126 - *Como un paraíso de locos*

127- *Faustbal*

128 - Leonardo Balada

129 - Pierre-Alexis De Potestad

130 - Bernard Léonard

131 - *L'art d'être Arrabal*

آرابال تا کنون علاوه بر کارگردانی هفت فیلم سینمایی بلند و چندین فیلم کوتاه و برنامه‌ی تلویزیونی، برگزاری نمایشگاه‌های گوناگون از نقاشی‌های خود و تحقیق و فعالیت پیرامون بازی شطرنج، بیش از صد نمایشنامه، چهارده رمان، هفت دفتر شعر و شانزده مجموعه از خیال‌پردازی‌های شاعرانه به چاپ رسانده است.

نمایه

ا

ارسطو, ۱۵۹
اسطوره, ۴۵, ۱۳۰, ۱۷۹, ۱۸۲
اضـــطراب, ۱۲, ۱۴, ۱۵, ۱۶, ۳۴, ۳۵, ۳۶, ۴۰, ۴۱, ۴۵, ۴۶, ۴۷, ۴۹, ۷۴, ۷۶, ۷۷, ۹۰, ۹۲, ۹۶, ۱۰۳, ۱۲۴, ۱۲۶, ۱۴۴, ۱۴۹, ۱۵۰, ۱۵۲, ۱۵۸, ۱۷۱
اومانیست, ۴۵, ۱۰۳

آ

آداموف، آرتور, ۱۳۳
آرتو، آنتـونن, ۱۴, ۱۶, ۴۴, ۴۹, ۶۷, ۶۸, ۶۹, ۷۰, ۷۱, ۷۲, ۷۴, ۱۲۴, ۱۲۷, ۱۳۷, ۱۵۲, ۱۵۸
آشوری، داریوش, ۱۲
آنارشیســم, ۱۵, ۱۶, ۴۹, ۵۸, ۶۲, ۶۳, ۶۴, ۷۰, ۱۰۵, ۱۰۶, ۱۲۲, ۱۵۲

ب

ویلسن، باب, ۱۷۵
بارت، رولان, ۵۵
باکونین، میخائیل, ۶۳, ۶۴, ۱۰۷, ۱۰۸
برشت، برتولت, ۱۵۶
بکت، ساموئل, ۷۹, ۱۳۳
بوآل، آگوستو, ۱۵۵, ۱۵۶
بودریار، ژان, ۱۱۶
بوشنر، گئورگ, ۶۴
بونوئل، لوییس, ۲۴, ۵۲

پ

پانیـــک, ۱۴, ۳۴, ۴۹, ۷۴, ۷۵, ۷۶, ۷۷, ۷۹, ۸۰, ۸۱, ۸۶, ۹۰, ۹۳, ۹۴, ۹۵, ۹۶, ۱۲۶, ۱۴۹, ۱۵۳, ۱۵۷, ۱۵۸, ۱۵۹, ۱۷۲, ۱۷۵

ت

تـــرس, ۱۴, ۱۵, ۱۶, ۳۴, ۳۵, ۳۶, ۳۸, ۴۰, ۴۶, ۴۷, ۴۹, ۷۱, ۷۴, ۷۵, ۷۷, ۷۹, ۹۰, ۹۲, ۹۶, ۱۰۳, ۱۲۴, ۱۲۶, ۱۲۷, ۱۴۴, ۱۴۹, ۱۵۱, ۱۵۲, ۱۵۳, ۱۵۴, ۱۵۵, ۱۵۸, ۱۵۹, ۱۷۱
توپور، رونالد, ۷۵, ۸۸, ۸۹, ۹۰, ۱۷۱

خ

خدا, ۳۰, ۵۲, ۶۱, ۱۰۷, ۱۰۸, ۱۴۶, ۱۴۷, ۱۷۳, ۱۸۱

خشونت, ۱۴, ۳۰, ۳۷, ۳۸, ۳۹, ۴۰, ۴۳, ۴۴, ۴۵, ۴۷, ۴۸, ۴۹, ۵۱, ۵۲, ۵۴, ۵۵, ۶۲, ۶۷, ۶۹, ۷۲, ۷۴, ۸۲, ۸۴, ۸۵, ۸۶, ۹۳, ۹۶, ۱۰۳, ۱۱۳, ۱۲۴, ۱۲۵, ۱۲۶, ۱۲۷, ۱۲۸, ۱۳۹, ۱۵۸, ۱۷۹
خودآزاری, ۱۶, ۳۸, ۳۹, ۴۸, ۱۰۲, ۱۰۳
خودروفسکی، آلخاندرو, ۷۹, ۸۰, ۸۱, ۸۲, ۸۳, ۸۴, ۸۵, ۸۶, ۸۷, ۱۷۱

د

داستایوفسکی, ۲۵
دگرآزاری, ۱۶, ۱۰۲, ۱۰۳
دوساد، مارکی, ۱۶, ۴۹, ۵۰, ۵۱, ۵۲, ۵۳, ۵۴, ۵۵, ۵۶, ۵۷, ۱۰۱, ۱۳۷, ۱۵۲

ر

رنسانس, ۵۲, ۱۰۱, ۱۰۲
رید، هربرت, ۹۷, ۱۱۷, ۱۱۸, ۱۱۹, ۱۲۰

ژ

ژاری، آلفرد, ۱۶, ۴۹, ۵۸, ۵۹, ۶۰, ۶۱, ۶۲, ۶۳, ۶۴, ۶۵, ۱۵۲

س

سکس, ۱۵, ۱۶, ۵۲, ۹۴, ۱۰۰, ۱۰۱, ۱۰۲, ۱۰۳, ۱۰۴, ۱۵۲
سنه‌کا, ۴۵
سوفوکل, ۴۴, ۶۳

ش

شقاوت, ۱۲, ۴۰, ۴۴, ۴۹, ۶۲, ۶۷, ۶۹, ۷۲, ۷۳, ۷۴, ۱۲۷, ۱۴۶, ۱۵۰, ۱۵۲
شکسپیر، ویلیام, ۴۵, ۴۶, ۱۵۶

ف

فرانکو، فرانسیسکو, ۱۹, ۲۱, ۲۲, ۲۳, ۲۴, ۱۰۸, ۱۱۵,
فروید، زیگموند, ۳۵, ۳۷, ۳۸, ۵۱
فوکو، میشل, ۵۳, ۵۴, ۵۶,

ک

کلوزسکی، پیر, ۵۳

گ

گروتسک, ۸۳, ۱۲۸, ۱۵۱

م

مورنو، ژاکوب لوی, ۱۵۹

و

وایس، پیتر, ۵۷

ی

یونسکو، اوژن, ۷۹, ۱۳۳

Sex Anarchism AND Cruelty

In Panic Theater of Mr. ARRABAL

BY
KHASHAYAR MOSTAFAVI

P.S.t. Verlag

Sex, Anarchism and Cruelty

In Panic Theater of Mr. Arrabal

By:

Khashayar Mostafavi

Hamburg 2015