Research Article Volume 30, No. 1, Spring 2025

The Existentialist Concept of Creative Boredom in the Play *Aramsaysehgah* Written by Bahman Forsi

Abstract

In the years before the revolution of 1979 in Iran, some writers and especially playwrights who were influenced by the feeling of boredom created works that had a senseless atmosphere. It seems that dissatisfaction with the political and cultural conditions of the country at that time prevailed among some writers who had no hope of improving the current situation, and this dissatisfaction was represented in their works with an element of boredom. Boredom, in its existentialist definition, always contains a critical element and there is a sign of dissatisfaction with a specific situation or the whole existence. Boredom in the philosophy of existentialism refers to the fundamental condition of human beings who are always searching for their existential and ontological meaning. This human emotion has a direct relationship with the feeling of emptiness, and at the same time, in the view of existentialism, it is to find meaning from the heart of the same absurdism that Sisyphus reached. By the order of the gods, he had to carry a stone to the top of a hill every day with great pain and suffering. But as soon as he reached the top, the big stone would slide down the slope again and Sisyphus would start again. But Sisyphus was able to give meaning to his life by doing the same repetitive and boring work. What existentialist thinkers also believe is finding meaning from the heart of this Sisyphean life. Bahman Forsi is one of these writers, some of his works with elements of meaninglessness, also contain the element of boredom with critical strains. In this article, the authors try to reach a new understanding of the play by examining the element of boredom in the Aramsayeshgah play and determining the type of boredom that governs this work. The word Aramsayeshgah does not exist in the dictionary and Forsi made it up himself. Maybe it means rest house, but it brings to mind mortuary. It is a combination of the words ``aram", 'rest", ``comfort" and "sanitary house". Also, this word implicitly refers to destruction. A place that people seem to seek refuge in for peace and comfort, but this place brings erosion and insecurity for the residents. In this work, Bahman Forsi has discussed the situation of people who are mad because of dissatisfaction with the existing situation (machine world) and boredom surrounds their lives. At the first encounter with this work, a kind of nihilism is revealed, but a closer analysis shows that the atmosphere governing this play, in addition to reflecting the feeling of boredom, also includes hope and the desire for change. The prevailing atmosphere in this work can be a reflection of the world, society and surrounding environment to which the author belongs. Analytical and descriptive analysis of this play shows that in the Aramsayeshgah boredom is a type of creative boredom and the author has reacted to social restrictions and lack of freedom of expression through the reflection of this type of boredom.

Received: 9 Jul 2024
Received in revised form: 29 Oct 2024
Accepted: 3 Dec 2024

Tahereh Emami[1] iD
Master of Dramatic Literature, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art, Soore International University, Tehran, Iran.
E-mail: taherehemami.1367@gmail.com

Mitra Alavitalab[2] iD (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Cinema, Faculty of Art, Damghan University, Damghan, Iran.
E-mail: m.alavitalab@du.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.373898.615866

Keywords
Existentialism, Creative Boredom, Aramseyeshgah, Play, Bah-man Forsi

Citation: Emami, Tahereh, & Alavitalab, Mitra (2025). The existentialist concept of creative boredom in the play *Aramsaysehgah* written by Bahman Forsi, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music, 30*(1), 19-29. (*In Persian*)

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۳۰، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

مفهوم اگزیستانسیالیستی ملال خلاقانه

در نمایشنامه *آرامسایشگاه* نوشته بهمن فرسی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۱۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۸/۰۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۹/۱۳
طاهره امامی[۱]: کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران.
E-mail: Taherehemami.1367@gmail.com
میترا علوی‌طلب[۲] (نویسنده مسئول): استادیار گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران.
E-mail: m.alavitalab@du.ac.ir
https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.373898.615866

چکیده

در دهۀ پنجاه و سال‌های پیش از انقلاب، برخی نویسندگان دست به خلق آثاری زدند که فضایی معناباخته و متأثر از عاطفۀ ملال در آن‌ها حاکم بود. علت و چرایی این مسأله نیازمند پژوهشی عمیق و متفاوت است اما به نظر می‌رسد نارضایتی از شرایط سیاسی و فرهنگی در میان برخی نویسندگان که امیدی به بهبود وضع موجود نداشتند، در آثارشان با عنصر ملال بازنمایی شده است. بهمن فرسی از جملۀ این نویسندگان است که برخی از آثار او با مؤلفه‌های معناباختگی، واجد عنصر ملال نیز هست. ملال در تعریف اگزیستانسیالیستی خود همواره حاوی عنصری انتقادی است و الزاماً نشان از عدم رضایت از موقعیت مشخص یا کل هستی ندارد. ملال در فلسفۀ اگزیستانسیالیسم، به وضعیتِ بنیادین بشر اشاره دارد که همواره در جست‌وجوی معنای وجودی و هستی شناختی خویش است. ازاین‌رو، در این پژوهش با تحلیل نمایشنامه *آرامسایشگاه* از بهمن فرسی، ریشه‌های ملال بر اساس تعریف اگزیستانسیالیستی آن تحلیل شده است. پژوهش حاضر از نوع کیفی و با روش تحلیلی توصیفی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت می پذیرد. مقاله حاضر نشان داد که بهمن فرسی در این اثر، به وضعیت مردمانی پرداخته است که از نارضایتی وضع موجود (جهان ماشینی) به جنون گرفتار شده‌اند و ملال زندگی آن‌ها را احاطه کرده است. با بررسی کنش شخصیت‌های این نمایشنامه، ملال موجود از نوع خلاقانه ارزیابی می‌شود و افراد برای رهایی از وضعیت بی‌معنایی که در آن گرفتارند، به دنبال راه‌حل می گردند.

واژه‌های کلیدی
اگزیستانسیالیسم، ملال خلاقانه، *آرامسایشگاه*، نمایشنامه، بهمن فرسی

استناد: امامی، طاهره؛ علوی‌طلب، میترا (۱۴۰۴)، مفهوم اگزیستانسیالیستی ملال خلاقانه در نمایشنامه *آرامسایشگاه* نوشته بهمن فرسی، *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۰(۱)، ۱۹-۲۹.

© نگارنده(گان).
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

مقدمه

ملال در تعریف فلسفی خود به وضعیتی اشاره دارد که در آن همه چیز برای انسان پوچ و بی‌معنا می‌نماید و احساس تهی‌بودگی زندگی انسان را فرا می‌گیرد. از سوی دیگر، ملال همواره حاوی عنصری انتقادی است و بیانگر آن است که فرد از موقعیت، شرایط زیست یا کل هستی، عمیقا ناراضی است. در چنین حالتی انسان فردیت خود را از دست رفته می‌داند و همه چیز در نظرش تهی و پوچ می‌نماید (اسونسن، ۱۳۹۴/۲۰۰۵، ۳۳)؛ به عبارت دیگر، روح و زندگی از معنا تهی و انسان در دنیا گم می‌شود و تنها چیزی که واقعی می‌نماید، رنج شدید ناشی از این ملال است. بسیاری از نویسندگان در غرب این وضعیتِ رنج‌آور بشر معاصر را در آثار خود منعکس کرده‌اند. یکی از جنبه‌های مهم کار ابزوردیست‌ها نشان دادن ملال در زندگی بشر و رنج حاصل از آن بوده است. در ایران نیز نویسندگانی چون بهمن فرسی[1] با توجه به شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زمان خود، به این بیهودگی و ملال مرگبار پرداخته اند. در این مقاله به یکی از آثار او که به نام *آرامسایشگاه* از این منظر نگاهی خواهیم داشت.

اندیشه و تأمل در احوال بشر به شکلی ملموس و عینی، با تمام وجوه و صفاتش از ویژگی‌های مکتب اگزیستانسیالیسم است. بشر از ابتدا در پی یافتن پاسخی برای چیستی و چگونگی وجود خود در این جهان بوده است و یکی از دغدغه‌های اصلی انسان از آغاز تاکنون، مسأله‌ی معنا یافتن برای زندگی خویش و معنابخشی به ماهیت خود بوده است. ازاین‌رو برای بشر بی‌معنایی ملال‌انگیز جلوه می‌کند و تمام آرزوها و آمال او را به چالش می‌کشد. در چنین وضعیتی که برای توصیف آن می‌توان از واژه‌ی «عقب‌نشینی معنا» (اسونسن، ۱۳۹۴/۲۰۰۵، ۳۵) بهره گرفت، شاید بتوان گفت که بدون آرزوی معنا، هیچ ملالی وجود نخواهد داشت.

در مورد نسبت معنا و ملال، فیلسوفانی چون هایدگر و اسونسن سویه‌های دیگری را نیز عنوان کرده‌اند. هایدگر به‌عنوان یکی از مهم‌ترین فلاسفهٔ اگزیستانسیال، معناداری زندگی انسان را به سبب زمانمندی او می‌داند. به عقیدهٔ او«اگر آدمی را زمان بسیاری مهلت داده بودند، بی‌تاریخ می‌بود و کار و بارش بی‌معنا می‌شد. هر خطایی را فرصت جبرانی بود و لزومی نداشت هیچ کاری در لحظه اکنون انجام شود. در آن صورت حاصلی برایش نبود، جز ملال» (Heidegger, 1998, p. 358)، همچنین لارس اسونسن[2] در کتاب *فلسفهٔ ملال*، ملال را در تهی‌بودن زمان، معنا می‌کند. اسونسن تهی‌بودن زمان را به معنای تهی بودن از عمل نمی‌داند، بلکه تهی بودن از معناست و معتقد است«جامعه‌ای که خوب عمل می‌کند، توانایی انسان را برای دریافت معنا در جهان تقویت می‌کند و برعکس» (اسونسن، ۱۳۹۴/۲۰۰۵، ۳۳). در وجوه دیگری از ملال، زمان به‌عنوان عنصری عاری از محتوا، لایتناهی و نامحدود، انسان محدود و متناهی را همچون زندان‌بان احاطه کرده است و به عقیدهٔ اسونسن این فرآیند حاصلی جز دلزدگی نخواهد داشت. «ملال زمانی در وجود آدمی پدیدار می‌شود که روح ما از هر گونه محتوایی عاری شده باشد و دنیا به چیزی خنثی بدل شود. در چنین وضعیتی به‌طور طبیعی، روح آدمی در تلاش برای کشف معنایی جدید خواهد بود» (اسونسن، ۱۳۹۴/۲۰۰۵، ۱۶۳).

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی و با روش تحلیلی‌توصیفی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت می پذیرد. متغیر اصلی مورد بحث وضعیت و کیفیت ملال در زندگیِ شخصیت‌های نمایشنامه *آرامسایشگاه* از بهمن فرسی است.

پیشینه پژوهش

تعدادی مقاله با رویکردهایی فلسفی در مورد ملال به چاپ رسیده است که شرح مختصری از آن‌ها ارائه می‌شود. همچنین دو مقاله نیز در مورد نمایشنامه *آرامسایشگاه* نیز یافت شد. ستوده و صیاد (۱۳۹۹) در مقاله «زیبایی‌شناسی ملال و دلزدگی در سینما از منظر اندیشه‌های گئورک زیمل[3] و والتربنیامین[4] (مطالعه موردی فیلم *گاوخونی*)» به شیوه‌های مختلفی توانسته است پدیدهٔ ملال را در شخصیت اصلی قصهٔ خود ترسیم نماید و با استفاده از عناصر گوناگون سینمایی آن را بازنمایی کند. همچنین این پژوهش از منظر زیمل به‌عنوان نظریه‌پرداز و اولین جامعه‌شناس فضا، به بررسی تفاوت‌های بنیادین میان شهر با ضرباهنگ کلان شهری و سریع، در قیاس با روستا با ضرباهنگی آهسته، بپردازد. محمدرضایی و مهریان‌پور (۱۳۹۹)، در مقاله «*نقد و بررسی نسبت جاودانگی و معنای زندگی از منظر برنارد ویلیامز*»؛ با رویکردی عمل گرایانه استدلال می کنند که چون زندگیِ جاودانه، نامطلوب است، تمنّا و طلبِ جاودانگی نیز معقول و موّجه نخواهد بود. ازاین‌رو ویلیامز (۱۹۹۴/۱۴۰۱) نه‌تنها جاودانگی را برای معناداری زندگی غیرضروری می‌داند، بلکه از نظر وی، جاودانگی برای معنای زندگی مضّر نیز هست و مرگ، در واقع چیزی است که به زندگی معنا می‌دهد. مقاله «جلوه‌های ساختاری و مضمونی تئاتر ابزورد در نمایشنامه‌های بهمن فرسی» نوشتهٔ رمشکی، شاکری و فغفوری (۱۳۹۴)، با تأکید بر جلوه‌های ساختاری و مضمونی تئاتر ابزورد به مثابه شکل نوینی از پردازش نمایشی، مجموعه‌ای از اصول نمایشی وام گرفته از این تئاتر، در نمایشنامه‌های دههٔ چهل بهمن فرسی را مطالعه می کند و مسأله اصلی آن، کشف و شناسایی حدود تأثیرهایی است که این گونهٔ متفاوت نمایشی، بر نمایشنامه‌های بهمن فرسی داشته است. «تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه آرامسایشگاه بهمن فرسی» (۱۳۹۳) نیز از همین سه پژوهشگر، به الگوی روایی و محتوای مضمونی نمایشنامه پرداخته است تا نشان دهد ساختار این اثر از چه الگو و مدلی بهره جسته است. همچنین عناصر پیرامتنی و درون‌متنی آن مرود کاوش قرار گرفته است و به نقد مضمونی و ساختار روایی اثر نیز پرداخته شده است.

در مقاله «نقد و بررسی نسبت جاودانگی و معنای زندگی از منظر برنارد ویلیامز» (۱۳۹۳)، که به نظر به پژوهش حاضر نزدیک می‌آید، تمرکز نویسندگان بر مسألهٔ مرگ است. در مقالات «تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه *آرامسایشگاه* بهمن فرسی» (۲۰۱۴) و «جلوه‌های ساختاری و مضمونی تئاتر ابزورد در نمایشنامه‌های بهمن فرسی» (۲۰۱۵) نیز موضوع مورد بحث سبک و شیوه تئاتر ابزورد در آثار فرسی است. در حالی که پژوهش حاضر سبک نگارشی فرسی را چندان مورد واکاوی قرار نمی‌دهد و صرفاً مسأله ملال به‌عنوان یکی از حالات بشر در نمایشنامه فرسی مورد تحلیل قرار می گیرد و وضعیت اگزیستانسیالیستی شخصیت‌های نمایشنامه را در رویارویی با ملال نشانه می رود.

مبانی نظری پژوهش

مفهوم اگزیستانسیالیستی ملال

weariness و *boredom* معادل‌هایی انگلیسی برای واژهٔ ملال است.

weariness در *لغت‌نامه*،[۵] به معنای اشباع‌شدن از چیزی و دلزدگی است. *boredom* نیز به معنای خستگی و ملالت و ملولی به کار رفته است. واژه‌ای که در این پژوهش مورد استفاده قرار می‌گیرد. همان واژه‌ی *boredom* است که اسونسن به نقل از مارتین دالمن[۶] در کتاب خود از آن استفاده کرد است. کتاب دالمن با عنوان *Langeweile: Deutung eines verbreiteten phanomens* به زبان آلمانی نوشته شده است.

در اندیشهٔ اگزیستانسیالیسم، فیلسوفان علاوه و مفهوم ملال به راه‌رهایی از ملال نیز پرداخته‌اند.

> *به عقیدهٔ آن‌ها، ملال همواره حاوی آگاهی از گرفتارشدن در موقعیتی خاص، یا به‌طورکلی گرفتارشدن در دنیاست. به نظر آن‌ها، حال را نمی‌توان با اراده تغییر داد، بلکه تنها باید حال دیگری را جانشین آن کرد. ملال چیزها را از متن معمول خود بیرون می‌کشد و می‌تواند راه‌هایی را برای پیکربندی جدید چیزها و بنابراین معنای جدید بگشاید، چون چیزها را از معنا تهی کرده است.* (اسونسن، ۲۰۰۵/ ۱۳۹۴، ۱۰۸)

معنا با تجربه و اطلاعات متفاوت است و انسان تنها موجودی است که می‌تواند ملول شود. از سوی دیگر، ملال غیر انسانی نیز هست. به دلیل آنکه معنا را از زندگی انسان می‌رباید و یا اینکه جلوه‌ای از این واقعیت است که چنین معنایی حضور ندارد. یکی دیگر از مهم‌ترین ویژگی‌های ملال این است که جلوه‌ای از هستی را برابر دیدگان ما به تصویر می‌کشد و سپس جایگاه بسیار بی‌اهمیت ما را در این تصویر عظیم به ما می‌فهماند. در واقع ملال به زبان امروز با ما سخن می‌گوید و درسی از زندگی به ما می‌آموزد که در آن هیچ اهمیتی نداریم.

همچنین گفته می‌شود که ملال با نیازهای واقعی سروکار ندارد بلکه با امیال ما مرتبط است. به عقیده‌ی رولان بارت[۷] «ملال، همان میل است که از ساحل لذت به آن می‌نگریم» (Barthes, 1996, p. 12)، برعکس عقیده‌ی رولان بارت، نظر شوپنهاور است که تعریف مثبتی از ملال ارائه نمی‌دهد. تعریف او همان تعریفی است که ملال را در حیطهٔ امیال قرار می‌دهد اما با واژهٔ[هوس] به تعریف آن می‌پردازد. به نظر او«ملال مانند هوس‌های بی‌مزه‌ی بی‌هدف است» (Schopenhauer, 1989, p. 241). به موازات این تعاریف، گاربورگ[۸]، ملال را سرمای ذهنی تعبیر کرده است که انسان در این سرما کاملاً به حال خود رها می‌شود و این به معنای رهاشدن در چنگال هیچی و پوچی است. ازاین‌رو، ملال در مفهوم سرگرمی قرار می‌گیرد.

با تعریف این نظریه‌پردازان پی می‌بریم که ملال یکی از صفات وجود آدمی است که به عقیدهٔ پاسکال هیچ وجه اجتماعی‌ندارد. فارغ از این تعاریف و دیدگاه‌هایی که ملال را ویژگی ذاتی بشر می‌داند، برخی از فلاسفه، ملال را به‌عنوان پدیده‌ای در حیطهٔ معنابخشی به زندگی بشر که هم روح و هم وجود جسمانی او را در بر خواهد گرفت، می‌دانند.

ملال از منظر فرناندوپسوآ[۹] وضعیتی است که در آن «همه چیز تهی است، حتی اندیشه تهی‌بودن. همه چیز به زبانی بیان می‌شود که نمی‌فهمیم. جریانی از هجاهایی که در درک ما بازتابی نمی‌یابند. زندگی تهی است. روح تهی است و دنیا تهی است. تنها چیزی که واقعی است رنجی است شدید و نامرئی» (Pessoa, 1382, p. 164). همچنین داستایفسکی ملال را رنجی بی‌رحمانه و وصف‌ناپذیر می‌داند که این توصیف به ظاهر مبهم اما به واقع، بسیار دقیق است. به گفتهٔ کانت؛

> *انسان در ملال احساس بیزاری و انزجار می‌کند. و ترس از تهی‌بودن و خلأ است که به انسان مزهٔ مرگ تدریجی را می‌چشاند. هر چه بیشتر متوجه زمان باشیم، بیشتر احساس پوچی و تهی‌بودگی می‌کنیم. تنها درمان ملال، کار است نه لذت. بدون کار تا سر حد مرگ ملول می‌شویم.* (Kant, 1980, pp. 151- 153)

تا به اینجا تمام تعاریف، حالتی از ملال را بازگو و نمایان ساخته است که وضعیتی ناخوشایند و احساسی و سرشار از نارضایتی برای بشر به همراه دارد. اما کانت نه تنها به تعریف ملال که به فکر رهایی از آن نیز بوده است. او کار و فعالیت را درمانی برای گریز از وضعیت پوچی که با ملال به سراغ آدمی می‌آید، می‌داند و ادعا می‌کند که«انسان زندگی خود را با کارهایش احساس می‌کند نه با لذت؛ و بیکاری باعث می‌شود که احساس فقدان‌زندگی کنیم» (Kant, 1980, p. 154). همچنین می‌گوید:«زندگی دقیقاً برای همان کسی ملال‌انگیز است که هیچ کاری نمی‌کند و می‌پندارد که گویی اصلا هرگز نزیسته است.» یا به قول آدورنو «هر چه کم‌تر زندگی کنیم مرگ ترسناک‌تر است» (Adorno, 1984, p. 370).

فارغ از اینکه ملال با خود احساسی ناخوشایند به همراه دارد و یا اینکه درمانی چون کار برایش در نظر گرفته شده است، برخی از نظریه‌پردازان چون کی‌یرکگور ملال را قبل از آنکه تعریف نماید به طبقهٔ خاصی از مردم جامعه اختصاص می‌دهد. «کی‌یرکگور، ملال را متعلق به بلندمرتبگان می‌داند. ملال بر پیش‌فرض عنصری از خود اندیشی یا تعمق دربارهٔ جایگاه خود، در جهان استوار است که زمان می‌طلبد و این زمان معمولا چیزی نبود که در دوران کی‌یرکگور در دسترس مردمان عادی باشد» (اسونسن، ۲۰۰۵/ ۱۳۹۴، ۶۷). در این تعریف پدیدهٔ زمان نیز در کنار ملال قرار می‌گیرد. اما کی‌یرکگور در ادامهٔ تعاریف خود، ملال را وحدت وجود شیطانی نیز می‌نامد و به عقیدهٔ او امر شیطانی چیزی تهی است و ملال و هیچی در هر واقعیتی می‌تواند نفوذ می‌کند.

علاوه بر کی‌یرکگور، وارهول نیز در زمرهٔ نظریه‌پردازانی بوده است که ملال را با زمان تعریف می‌کند و می‌گوید: «این طول زمان است که زندگی را ملال‌انگیز می‌کند و تنها با چیزی جدید می‌توان این ملال را در هم شکست. چیزی جدید می‌تواند همان فرار از روزمرگی خواهد بود که عدم تکرار را گوشزد می‌کند. او اشاره به خلاقیتی دارد که سهم آدمی را در رهایی از چنگال ملال تعیین کند» (Warhol, 1975, p. 112).

در ادامهٔ تعاریف فلاسفه و نظریه‌پردازان در باب ملال، مارتین‌هایدگر[۱۰] سخنرانی‌هایی بین سال‌های ۱۹۲۹–۱۹۳۰ دربارهٔ سه مفهوم دنیا، تناهی و تنهایی داشته است که ملال را از منظر پدیدارشناسانه مورد بررسی قرار داده است. هایدگر معتقد است؛

> *ملال در معنای رایج با ذهن و عین، هر دو به صورت همزمان سروکار دارد. دقیقاً این واقعیت که ما از حالات مختلف تأثیر می‌پذیریم، نشان می‌دهد که این حالات صرفاً حالت‌هایی درونی نیستند که در دنیای بی‌معنا جلوه‌گر شوند. نمی‌توانیم بگوییم که آیا منشأ آن [درون] ذهن است یا [بیرون] آن. چون حالات را فراتر از چنین تمایزاتی می‌دانست.* (هایدگر، بی‌تا؛ به نقل از خاتمی، ۱۳۸۴، ۱۳۳)

از نظر او هنگامی که چیز خاصی باعث ملال بشود، ملال یک [احساس] است و هنگامی که دنیا در نظر آدمی ملال‌انگیز می‌شود، ملال یک [حال] است. در اینجا طبق تعریف هایدگر، با ملال وجودی سروکار خواهیم داشت. او ملال را حال بنیادی و ویژه‌ای می‌داند که چون مستقیماً

ما را به سویهٔ دشوار و پیچیدهٔ هستی و زمان هدایت می‌کند. به عقیدهٔ هایدگر، چیز ملال‌انگیز، چیزی است که به موقعیتی ملال‌انگیز تعلق دارد و تنها دلیل ملال این است که هر چیزی زمان مناسب خود را دارد. اگر چیزی وقتی نداشت، خبری از ملال نبود. بنابراین ملال زمانی ایجاد می‌شود که بین زمان خود و زمانی که آن چیز را در آن می‌بینیم، تعارضی جدی وجود داشته است. همچنین او ملال را همچون [مهی‌خاموش] تعبیر می‌کند که همه چیز افراد را به بی‌تفاوتی شگفت‌انگیزی می‌کشاند. ملال در بسیاری از موارد از دل تکرار برمی‌خیزد ولی شکل ناشناخته‌ای از ملال نیز هست که بی هیچ دلیل مشخصی بر ما مستولی می‌شود. در این مورد شاید بهتر و درست‌تر باشد که مانند هایدگر بگوییم: "ملال خودِ ملول شده است» (Heidegger, 1996, p. 240) همچنین استاندال[۱۱] در کتاب *در باب عشق* نوشته است «کسالت همه چیز مرا از من گرفته است، حتی میل به خاتمه‌دادن به زندگی‌ام را» (Stendhal, 1915, p. 288). با چنین تفسیری، ملال را می‌توان در مرتبه‌ای بالاتر از خودکشی و مرگ تعبیر کرد و در اینجا می‌توانیم بگوییم ملال- مرگ را زیستن- است.

راه عبور از ملال، مرزشکنی است. «ملال و مرزشکنی با یکدیگر ارتباط نزدیکی دارند. چون مرزشکنی، ما را با چیزی جدید، یعنی چیزی غیر از همان چیزهایی که می‌تواند خویشتن ما را در ملال غرق کند، آشنا خواهد کرد. در دنیای تهی، دنیایی که کاملا شی‌واره شده است و از هر گونه کیفیتی عاری است، چیزی جز ملال نمی‌تواند آن را فراگیرد. برای در هم شکستن این ملال، انسان به دنبال مرزشکنی‌های افراطی رفته است و به ناچار از شیوه رمانتیک زندگی پیروی خواهد کرد» (Ellis, 2020, p. 358)، در این حالت است که مرزشکنی خود را به‌عنوان درمان ملال عرضه می‌کند. مرزشکنی را می‌توان خلق موقعیتی تازه در ایجاد رفع ملال دانست. فرد ملول برای بیرون آمدن از وضعیت ملال‌انگیز دست به اقدامی خلاقانه خواهد زد که در ادامه انواع ملال به تفصیل بدان پراخته می‌شود.

در تعریف نیچه، ملال را آرامش نامطبوع روح می‌داند که طلایه‌دار خلاقیت است و این در حالی است که انسان‌های پست‌تر از آن می‌گریزند. فرهنگ ماشینی، ملال نومیدانه‌ای را ایجاد می‌کند که سبب می‌شود تشنه بیکاری تغییرپذیر شویم (Nietzsche, 1910, p. 79-80) شاید نزدیکترین تعریفِ که از ملال ارائه شده است و در تحلیل نمایشنامه *آرامسایشگاه* قابل بررسی خواهد بود همین تعریف نیچه از ملال به‌عنوان امری خلاقانه باشد.

ملال خلاقانه[۱۲]

ملال خلاقانه وضعیتی است که فرد برای عبور از احساس تهی بودگی ناگزیر است کار جدیدی انجام دهد. معنایی که در این نوع ملال انسان را به جست‌وجوی خود می‌کشاند، گونه‌ای از خود شکوفایی است، اما معلوم نیست چه نوع خویشتنی باید شکوفا شود و یا اینکه حاصل این خود شکوفایی چه چیزی می‌تواند باشد. در واقع شخصی که درباره خویشتن مطمئن است، نمی‌پرسد کیست. طبیعی است که در چنین وضعیتی، انسان نقشی فاعلی به خود می‌گیرد و فاعلیت بشر یکی از شرایط لازم این نوع از ملال خواهد شد، اما کافی نخواهد بود. این نوع ملال بر پیش فرض فاعلیت یعنی خود آگاهی انسان، استوار است. در واقع فاعلی می‌تواند ملول باشد که خود را به‌عنوان فردی بازشناسد که می‌تواند در متن‌های معنایی مختلف قرار گیرد و چنین فاعلی در جست و جوی معنای جهان و خویش است. نیچه می‌گوید: «دل زدگی و بازی. نیاز ما را وادار می‌کند که کار کنیم و حاصل کار فرونشاندن نیاز است اما نیاز دوباره ایجاد می‌شود و دلزدگی به ما حمله‌ور می‌شود» (Nietzsche, 1980, p. 220). دل زدگی چیست؟ نیچه دلزدگی را عادت به[کار] تعبیر می‌کند که برای فرار از آن انسان بازی یا کار را اختراع می‌کند که تنها هدفش تسکین نیاز به کار است. کسی که از بازی هم دلزده می‌شود، آرزوی حالت سومی را دارد. حرکتی آرامش بخش و سعادتمندانه. این تصویری است که هنرمندان و فیلسوفان از سعادت ترسیم می‌کنند. به تعبیر شلگل «هر آنکه در آرزوی بی نهایت است نمی‌داند چه می‌خواهد.» شلگل، این خواست بشر را به معنای والایی تعبیر می‌کند.

ملال خلاقانه که ویژگی بارز آن نتیجه‌ای است که ایجاد می‌کند نه محتوای آن. یعنی فرد مجبور به انجام کار جدیدی شود. در اینجا به تعبیر جدیدی از ملال که مرزشکنی است نزدیک می‌شویم. به گفتهٔ فیخته «ملال و مرزشکنی ارتباط نزدیکی با یکدیگر دارند» گویی که تنها درمان ملال در هم شکستن مرزهای خویشتن است. چون مرزشکنی، خویشتنِ ما را با چیزی جدید یعنی چیزی غیر ازهمان چیزهایی که می‌تواند خویشتن ما را در ملال غرق کند، آشنا می‌کند. در اینجا مرزشکنی خود را به‌عنوان درمان ملال عرضه می‌کند. دنیایی که کاملا شی‌واره شده و از هر گونه کیفیتی تهی است، نمی‌تواند چیزی جز ملال‌انگیز باشد. برای در هم شکستن این ملال، انسان به دنبال مرزشکنی‌هایی افراطی خواهد رفت. در اینجا تقابل انسان و دنیا یا همان جهان بیرون افزایش پیدا خواهد کرد و عدم این تقابل ویژگی این نوع ملال نیز هست.

بررسی عنصر ملال در نمایشنامه *آرامسایشگاه*

آرامسایشگاه نامی ابداعی و ترکیبی است از کلماتی همچون، آرام، آرامگاه، آسایش، آسایشگاه که ضمن اینکه معنای همه این کلمات را در بر دارد، کلمهٔ سایش از مصدر ساییدن و فرسایش را نیز القاء می‌کند. چنانچه از نام نمایشنامه نیز بر می‌آید، بیهودگی، ملال و فرسودگی از عناصر اصلی در فضای نمایشنامه هستند. برای تحلیل این نمایشنامه از منظر ملال رویکرد اگزیستانسیالیسم را برگزیده‌ایم، چرا که پرسش اصلی در فلسفهٔ اگزیستانس، پرسش از چیستی آدمی است.

بهمن فرسی در این نمایشنامه، از یک آسایشگاه روانی به قصهٔ بیمارانی اجتماعی می‌پردازد که همه‌گی سعی در مداوای شخصیتی به نام خسرو دارند در حالی که خود نیز بیمار و نیازمند معالجه هستند. به ظاهر امر تنها خسرو درگیر یافتن کلید زندگی خویش است اما به واقع تمام کاراکترها در جست‌وجوی حل مشکل خویش و به نوعی، کلید گم‌شدهٔ زندگی‌شان هستند. طواف دیوانه‌وار و گاه‌به‌گاهِ شخصیت‌های بازی به دور سندانی که در مرکز صحنه قرار داده شده، رقصی جنون‌آمیز را به ذهن متبادر می‌کند و بازی‌های شخصیت‌های نمایشنامه گاه طعنه‌آمیز به پوچ‌گرایی نزدیک می‌شود. در آخر بازی، ورق‌ها همه برمی‌گردد و غافلگیری نهایی رخ می‌دهد. آنان که دیوانه‌اند عاقل می‌نمایند و آنان که عاقل‌اند، به توهم جنون مبتلا می‌شوند.

نمایشنامه با شخصیت‌هایی چون دکتر توما به‌عنوان پزشک معالج این آسایشگاه که تازه به جمع بیماران پیوسته است، کاملتر شده است. دکتر توما خود، ریشهٔ همهٔ مشکلات را در دروغ می‌بیند که کلید حل آن راستی است. خوشه شخصیت دیگر قصه است که چیزی می‌خواهد اما هیچ‌کس، حتی خودش نیز نمی‌داند خواسته‌اش چیست. پسرک روزنامه فروشی که واژهٔ فوق‌العاده را بی‌آنکه اسم روزنامه را بداند، فریاد می‌زند و مردِ ماشین

که مدام در حال تعمیر و استارت‌زدن است، از شخصیت‌های دیگر این نمایشنامه هستند. شخصیت‌های کلیدی دیگر این آسایشگاه زنی است میان‌سال به نام خانوم بزرگ در نقش پرستاری مهربان و از همان ابتدا او را اصل آرامسایشگاه و پیش‌تر او را کلید اصلی قصه خطاب می‌کنند. خسرو شهریاریِ بیمار، دائم به دنبال کلیدی می‌گردد که کسی نمی‌داند کجاست. او، نه همسرش را می‌خواهد و نه پسرش را. تنها به دنبال کلید است. کلیدی که ماهیّت مشخصی ندارد. خوشه همسر خسرو شهریاری نیز برای مداوای همسرش به این مکان آمده است. به این ترتیب می توان گفت نویسنده با نامگذاری آرامسایشگاه برای این مکان در ذهن مخاطب ساییدن آرامشی را تداعی می‌کند که بر خلاف انتظار است. آسایشگاه که انتظار می‌رود مکانی برای آسایش بیماران باشد، گویی خبر از سایشی دارد که آنجا را به آرامگاهی برای ساکنانش تبدیل کرده است و به هیچ روی جای آرامش و آسایش نیست.

فضایی که فرسی در نمایشنامه خود طراحی نموده در آغاز با داربست‌هایی فلزی که محیط آن‌ها را محاصره کرده است تشریح می‌شود. چنین چیدمانی گویای وضعیتی از انسان خواهد بود که با قراردادن وسایل الکترونیک در دست بیماران، ورود تکنولوژی و جهان صنعتی را نمایان ساخته است. در اولین حضور بازیگرانِ نمایش، خوشه را می‌بینیم که با شتاب به سمت تلفنی می‌رود که کسی پشت خط آن نیست و جمله‌ای که از زبان خوشه می‌شنویم «تو کی هستی؟» است. گویی انتظار خوشه ناکام می‌ماند و با خشم تلفن را قطع می‌کند. سپس دست خوشه آویزان از لبهٔ سندان به صورت پاندول در نوسان مانده و صدای تیک تیک ساعت از بلندگو به گوش می‌رسد. بهمن فرسی، عصارهٔ تمام آن‌چه که در طول نمایش بدان پرداخته و به تحلیل آن خواهیم پرداخت را در همین ابتدای امر به شکلی نمادین، مطرح می‌کند. در ادامه، بیمارانی را شاهدیم که با اشاراتی پراکنده به تکنولوژی عصر حاضر به ظاهر جملاتی گزاف و بیهوده می‌گویند اما آن‌چه از همین سخنان بیهوده برون می‌آید التهابی است که ریشه در بستری اجتماعی دارد. گویی که پراکنده و بی‌هدف چیزی را ادا می‌کنند، اما این پراکندگی ناشی از همان التهابی است که گریبان‌گیرشان شده و آن‌ها را راهی آرامسایشگاه نموده است. فرسی در شرح صحنه این صحبت‌های به ظاهر پوچ بیماران اشاره‌ای مستقیم به مسألهٔ زمان دارد و این‌گونه نوشته است که «طرح گفت‌وگوی بیماران در حال حاضر (متناسب با زمان برای بیماران می‌توان گفت‌و گوهای دیگری هم نوشت).

بیمار یک
سوسیالیسم بر دو نوع است.

بیمار مرد دو
تمام مقاومت‌ها رو درجه بذار، نه نه، زیر زبان نه، در ماتحت!

بیمار مرد یک
کمونیسم هم هنوز بر هیچ نوعی نیست.

خسرو
توی سلام، توی قهر، توی قباله ازدواجت.

بیمار مرد یک
در واقع کاپیتالیسم پخته و در واقع کاپیتالیسم خام.

بیمار مرد یک
کاپستالیسم خام، آزادی بی آزادی. کاپیتالیسم پخته، آزادی با آزادی. و البته به علاوه و منهای اما.

بیمار مرد یک
در کاپیتالیسم خام اعتراض ممنوع است. در کاپیتالیسم پخته به واقع در حقیقت اعتراض در اماکن مخصوص اعتراض آزاد است. در سوسیالیسم هرگونه اعتراض از بیخ ممنوع است.

خسرو
کلید کلید کلید! کلیدساز

بیمار مرد دو
نه نه، دست کج ممکنه! اساسا کج امکان پذیر است. چون سوسیالیسم در کار ساختمان کمونیسم است. و در حین ساختمان اعتراض باعث رکود کار است.

بلندگو
به امید که والدهایم بتواند کلیدی

بلندگوی دیگر
رادیو خفه! رادیو نباشه! چن دفه باید گفت. (فرسی،۱۳۹۴، ۵۵)

اینکه این جملات از زبان بیماران گفته می‌شود نه از زبان خوشه یا خانوم بزرگ، می‌تواند بیانگر این نکته باشد که بیماری، حاصل آن رنج اجتماعی است که به شکلی ناخودآگاه و دیوانه‌وار در ذهن بیماران رسوب کرده‌است. بی شک در زمانه‌ای دیگر نمود اجتماعی، جملاتی دیگر خواهد بود اما آنچه ثابت است، پدیدهٔ بیماریِ حاصل از آن است. که اگر چنین بود فرسی کاراکترهای قصه را پیشنهاد تغییر می‌داد نه صرفاً جملات را. فرسی در پانویس این بخش سازمان ملل را جایگزینی برای کلمه والدهایم از زبان بلندگو پیشنهاد کرده است. نکتهٔ دیگری که در این چند سطر دیالوگ به چشم می‌خورد جمله آزادی بی‌آزادی است که از زبان بیمار مرد یک، گفته می‌شود. این جمله می‌تواند در واقع پاسخی باشد برای جمله‌ای که دکتر توما خطاب به خانوم بزرگ می‌گوید هنگامی که خانوم بزرگ در پی شنیدن ادامه آن از توما می‌پرسد که چرا جمله را ناتمام گذاشته است.

دکتر توما
چون درش حرف هست، بعضیا معتقدند این یکی زندگی هم موظف و مقیده. یعنی آدمیزاد در واقع زندگی آزاد نداره. بعدا درباره‌اش حرف می‌زنیم. (فرسی،۱۳۹۴، ۲۶)

مردِ ماشین، مجدداً استارت می‌زند اما ماشین روشن نمی‌شود. فرسی کاراکترِ مردِ ماشین و فعل استارت‌زدن توسط او را همچون موتیفی برای اشاره به جهانِ صنعت به کار برده است. نکتهٔ دیگر در انتخاب نام این کاراکتر است. مردِ ماشین، یعنی مردی که برای ماشین است و در اینجا فرسی به وضوح مرد را به مثابه بشر، در خدمت ماشین که نماد تکنولوژی است گرفته است. مرد از آن خودش نیست، از آنِ ماشین است و او را منسوب و در خدمت شی بی‌جانی چون ماشین نموده است. و اما خسرو بیماری که افراد نمایش سعی در بهبود وضعیتش دارند و او در جست‌وجوی کلید مورد نظر خود است. این جست‌وجوگری خسرو که به نگاه دیگران به ویژه خوشه، کاری عبث و بیهوده می‌نماید در جایی اشاره‌ای مستقیم به مسألهٔ زمان خواهد داشت. زمانی که از نگاه خوشه در حصاری دفن شده است.

***خوشه** (خطاب به دکتر توما با فریادی دیوانه‌وار)*
حدا! حقیقت! واقعیت! (لحظه‌ای سکوت. ناگهان خوشه با شتاب حرف می‌زند) بله، اصلا می‌دونین چیه؟ شوهر من، همین خسرو، همین خسرو خان شهریاری، همین اَبر مرد خیالی، یه گنج داشت. گنج! یه گنج عظیم قیمتی! یه گنج خیره کننده، که برق سنگای قیمتی‌ش چشم ملیون ملیون آدمیزاد رو کور کرده بود. این ابرمرد تمام عجایب دنیا رو، از گذشته و آینده و حال، همه رو تو اون گنج دفن کرده بود و درش رو با شمش‌های فولاد تیغه کرده بود. نه خدایا، ... (فرسی،۱۳۹۴، ۳۸)

در ادامهٔ صحبت‌های دکتر توما به خوشه، اشاراتی به تنهایی خوشه هم در کنار خانواده‌اش و هم در کنار شوهر و فرزندش شنیده می‌شود. گویی که خوشه برای فرار از تنهایی خویش به این آسایشگاه پناه آورده است و توما در ادامه از او می‌خواهد که کلید مخفی خسرو را به او بدهد. در این بخش اولین دخالت‌های دکتر توما به کلیدهایی است که توسط خسرو نگهداری می‌شود و پیش‌تر می‌بینیم که توما برای مداوای خسرو دست به ابتکاری خواهد زد و سعی بر آن دارد که از شیوه‌های مدیریت قبلی آسایشگاه بگریزد. توما، خوشه را در چالشی فرو می‌برد تا ارزش فداکاری‌ها و احساس مادرانه‌اش را انکار و به نوعی خودخواهی تعبیر کند و این رفتار او نیز می‌تواند پیرو مسیر خلاقانه‌ای باشد که برای مداوای بیمارانش در نظر دارد. باید توجه داشت که خوشه بیمار نیست. پس شیوهٔ درمان توما بیش از آنکه مسیری برای درمان بیماران باشد اشاره‌ای است به وضعیت نابسامان خودش. همانطور که از زبان خودش می‌شنویم که می‌گوید فرزندش توسط همسرش از طبقه هفتم به داخل ماشین زباله پرتاب شده است. فروافتادن فرزند توما آن هم از طبقهٔ هفتم به داخل ماشین (نماد تکنولوژی) گواه دیگری بر گریزهای استعاری فرسی در مورد جهان صنعتی شده بیرون است. مهم‌ترین این گریزها اما از زبان خسرو به‌عنوان بیمار اصلی بیان می‌شود.

خسرو
به تو میگم غیرممکنه. از قوه به فعل، از عینیت به ذهنیت، از کلیدیت به فلزیت. (فرسی،۱۳۹۴، ۵۲)

دراین جا خسرو صراحتاً هر آنچه در اندیشهٔ نویسنده تا کنون نهان بوده است را اعلام می‌کند. اندیشه‌ای که در آن فعلیت آدمی غیرممکن می‌نماید و در ادامه فرسی این عدم دخالت آدمی را حتی در امورات شخصی خود بیهوده و قابل تمسخر بیان می‌کند.

خانوم بزرگ به‌عنوان تنها شخصیتی که بیمار نیست اما همچنان در حصار این مکان گرفتار است در جای دیگری خطاب به خوشه از اعتقاداتش می‌گوید. اعتقاد به محبت که شاید بتوان آن را کلید رفع این بیماری و حصاری دانست که بیماران را مداوا می‌کند. کنار خوشه می‌نشیند و با مهربانی او را ماساژ می‌دهد، با او درد دل می‌کند و دل به پریشانی‌های خوشه‌می‌سپارد؛

خوشه
... من شما رو دلگیر کردم؟

خانوم بزرگ
زندگی من از چارده سالگی توی مریض خونه‌ها گذشته. رخت شسته‌ام، نظافت کرده‌ام هر چی دیدم وشنیدم مرض و مریض بوده. بله، چه می‌دونم. حالا دیگه، راستشو بخوای، خیال می‌کنم سلامتی خودش مرض بدتریه. اگرم می‌خوای ته دلمو بدونی، پس بدون که من به این علم و دوا و طبابت، ربونم لال حتی به این خدا و سرنوشت هم اعتقاد ندارم. یعنی اگه یه دقه اعتقاد آوردم، یه دقه دیگه اعتقادمو از دس دادم. من فقط یه اعتقاد دارم: پرستاری و محبت. فقط!
(خوشه بلند می‌شود، چند قدم به سمتی می‌رود، از صورتش پیداست که شیطنتی دارد در درونش می‌روید.)

خانوم بزرگ
آره (نفس می‌کشد) فقط پرستاری. فقط محبت. اصلا هم نمی‌تونم بگم تا کی و کجا و چه جوری. هر جوری و هر رقمی که میشه و ممکنه. آره دخترم. انگار مادرم اصلا تخم منو با این کار تو دلش کاشته بوده. من یه پرستارم. یه پرستار سی ساله. یه زن چل و چند ساله که محبتش رأیی و هوسی و ساعتی نیست. خودمو واسه محبت دادن و مهربون بودن کوک نمی‌کنم. به قول شما اتوماتیکم!

خوشه
(رو به خانوم بزرگ می‌چرخد) خانوم بزرگ؟
(خوشه و خانوم بزرگ لحظه‌یی نگاهشان مستقیم و کنجکاو در یکدیگر ثابت می‌ماند.)

خانوم بزرگ
بیا! بیا بشین! اینجا پهلوی من. انقدر خوب می‌تونم از تو چشات فکراتو بخونم. بیا بشین هر چی دلت می‌خواد بپرس. چی می‌خوای بپرسی؟
(خوشه آرام آرام پیش می‌رود، با احتیاط کنار خانوم بزرگ می‌نشیند. خانوم بزرگ دست به شانه خوشه می‌گذارد و او را می‌خواباند. سر خوشه روی زانوی خانوم بزرگ قرار می‌گیرد.)

خانوم بزرگ
... من خودم هم صب تا غروب غیر از حال احوال مریضا حرف دیگه‌یی ندارم. بپرس! (فرسی،۱۳۹۴، ۵۹)

در ادامه گفت‌وگویشان و پرسش‌های خوشه خانوم بزرگ اشاره به زندگی مشترکی خواهد کرد که تنها ۲۵ روز طول کشیده است و در جواب خوشه که از او می‌پرسد الان چه کسی در زندگی اوست، خانوم بزرگ پس از سکوتی طولانی می‌گوید:

خانوم بزرگ
الان تو زندگی من فقط تو هستی عزیز من. (فرسی،۱۳۹۴، ۶۱)

...

در کنار خانوم بزرگ شخصیت قابل تأمل دیگر، دکتر توماست که با شیوه بدیع خود سعی در مداوای بیمارانش دارد. توما به خانوم بزرگ دستور تعویض و جا به جایی کلیدهای خسرو را داده بود بی‌آنکه خسرو بویی ببرد. همچنین در میان مکالماتش نوید از رفتن خسرو به خانه خودش با کلیدی که توما برایش مقرر کرده، می‌دهد. این در حالی است که یافتن کلید با سپری‌شدن روزها و جابه‌جاکردن کلیدها به‌سان معمایی که در ذهن توماست، انجام خواهد پذیرفت. هر چند که توما در ادامه، خود منکر راهگشا بودن کلیدها می‌شود و در آن لحظه از نمایش است که مخاطب متوجه بیماربودن خود تو ما شده و سرگذشت او را از زبان خودش خواهد شنید.

خانوم بزرگ
... همونطور که دستور داده بودین، هر سه روز یه دفه کلیدها رو عوض

کرده‌ایم.

دکتر توما

نسبت به عوض‌شدن یا کوچیک‌شدن کلیدها عکس‌العملی داره؟

خانوم‌بزرگ

ظاهرانه.

دکتر توما

خیلی از کلمه "ظاهرا" استفاده می‌کنید. انگار چندون اعتقادی به این روش درمانی ندارید.

خانوم‌بزرگ

من سعی می‌کنم با دقت به وظیفه خودم عمل کنم. البته روش شما برای ما...

دکتر توما

به روش من عادت می‌کنین. امیدوارم نتیجه هم بگیریم. راستی کلیدارو چطور عوض می‌کنین؟ (فرسی،۱۳۹۴، ۶۳)

دکتر توما می‌رود. در همین حین خوشه می‌آید و با خانوم بزرگ مشغول صحبت می‌شود که پسرک روزنامه فروش وارد می‌شود. خوشه روزنامه را برمی‌دارد و برخلاف دیگر دفعات در حین ورق‌زدن روزنامه صدایی به گوش نمی‌رسد. تنها موقع خواندن صفحه‌ای با درنگ خوشه، صدای تیراندازی و انفجارهایی که به نوشته نویسنده انفجارهای جنگ جهانی است شنیده می‌شود. در این بخش به اشاره مستقیم فرسی به جنگ جهانی و تأثیرات آن بر زندگی مردم خواهیم رسید. نگرانی خوشه برای فرزندش و التهابی که نتیجه این جنگ و جهان تکنولوژیک حاصل از آن خواهد بود. خانوم بزرگ به رابطه خوشه با دکتر توما در شب گذشته اشاره می‌کند و بی اعتنایی خوشه به نامه‌ای که از پسرش به دستش رسیده را تاب نمی‌آورد. خوشه از لکه دارشدن دامنش در هم‌خوابگی شب گذشته با دکتر توما می‌گوید و نتیجهٔ این رابطه که به زمانی بعدتر موکول شده است. خسرو در حالی که کلیدی در بغل دارد وارد می‌شود و از خوشه می‌پرسد که می‌خواهی این کلیدها را با هم تقسیم کنیم که پردهٔ اول تمام می‌شود.

در شرح صحنه پردهٔ دوم با دکترتومایی مواجه هستیم که ابتدا بدون سر به نظر می‌رسد و سخنانی را به زبان می‌آورد که گویی حاکی از همان اندیشه است که در ابتدا ناپیدا و سپس بر اندام توما نقش بسته است. صحبت از هفت آسمان و زمین است؛ صحبت از هفت مرتبهٔ بهشت، هفت کهکشان، هفت اورنگ. هفت موضوع قرآن و هفت گناه انسان. اژدهای هفت‌سر و هفت‌خان رستم. هفت روز عروسی مردمان افسانه و هفت پردهٔ چشم. هفت سفر سندباد و هفت وادی شهر عشق. هفت کلید و باز هم اشاره فرسی به کلید. توما تمام آنچه در ذهن دارد را از آغاز خلقت تا هر آنچه در آن میسر گشته مرور می‌کند و با حالتی جنون‌آمیز و سپس از خانوم‌بزرگ می‌خواهد که قرص‌هایش را به او بدهد. دکتر توما در این مرحله خود مبدل به بیماری گشته که گویی به مرحله آگاهی رسیده است. آگاهی از هر آنچه در این جهان در گذر است و در هفت مرحلهٔ نزول کرده است. از عشق تا هفت آسمان. از افسانه و اسطوره. در آخر هفت کلید که کسی نمی‌داند چیست و برای کدام قفل به کار خواهد آمد. دکتر توما قصد برچیدن باغ طلایی کلیدها را دارد. و این خانوم بزرگ است که به او می‌گوید این بازی، بازیِ خطرناکی است.

دکتر توما

یعنی باز هم با دروغ! اصلا فرض کنیم که مریض ما به کل شفا پیدا می‌کنه و از اینجا میره بیرون.دقت کن خانوم بزرگ من نگفتم خوب شد یا معالجه شد. گفتم شفا پیدا کرد.(مکث در خود) دین- جادو-علم؛ پیش از دین جادو شفا می‌داد.بعد دین شفا داد. حالا هم علم فی‌الواقع شفا می‌ده. صحبت از معالجه و بهبود و درمان نیست. خب، این موجود شفا یافته خیال می‌کنی در اولین قدم، اون بیرون، با چی روبه‌رو میشه؟ با دروغ! با دروغ رشدکرده‌تر! " بیرون" که شفا پیدا نکرده. "بیرون" که بستری نبوده." بیرون" که تحت نظر علم نبوده. علم اون بیرون هیچ‌کاره‌س! ... (فرسی،۱۳۹۴، ۷۹)

دکتر توما در سخنانی که به خانوم‌بزرگ می‌گوید و جامعه را دروغی به مراتب بدتر و رشدکرده‌تر از علم می‌داند امیدی به بهبود جامعه ندارد و معتقد است اگر خسرو در وضعیتی شفایافته هم به جامعه باز گردد، مجدداً راهی آسایشگاه می‌شود و این‌بار به جای دوره‌ای برای مداوا تا ابد گرفتار این حصار فرسایشی (آرامسایشگاه) خواهد بود. توما در اینجا مواجهه با جهان بیرون را وضعیتی خطرناک‌تر می‌داند و در تلاش است تا درمانی تازه را پیش گیرد. اشاره توما به رابطه‌اش در گذشته با خوشه گریزی است دیگر به مسألهٔ زمان در این نمایشنامه. زمانی که در گذشته سپری شده و اکنون در وضعیت جنون‌آمیز آسایشگاه تکرار و زنده شده است. اما دیگر چنین رابطه‌ای نیز برای وضعیت آدمی راهگشا نخواهد بود. توما راه رهایی از این وضعیت را خودکشی نمی‌داند بلکه راستی را راه رهایی بشر می‌داند. خوشه را سرزنش کرده ازین که حس مادرانه‌اش را در جای نادرست خود خرج نموده سرزنش می‌کند. به عقیدهٔ توما فرستادن فرزند خوشه و خسرو به دیاری دور و بعد ابراز نگرانی از وضعیت او در آن سوی جهان، فداکاری و ابراز نگرانی‌ای بیهوده و نمایشی است. چرا که معتقد است خوشه با خود و با احساسات خود صادق نیست و همین زندانی کردن احساس و شعور به وسیله خود را زندان اصلی برمی‌شمرد. او در حالی که این سخنان را می‌گوید به بالای سر خسرو رفته و تأکید می‌کند که ما خودمان نمی‌خواهیم که آزاد باشیم و تنها برآنیم که فرار کنیم. توما دنیا را به قفلی تشبیه کرده که از غول هم غول‌تر می‌نماید. خانوم بزرگ را مؤاخذه می‌کند که اسم خودش را نیز پنهان کرده و معتقد است خانوم بزرگ با این کارش خود را زنده زنده دفن نموده است.

دکتر توما

... (رسیده بالای سر خسرو) اینطور نیست؟ ما به کلید احتیاج داریم. بله؟ (مکث و سپس فریاد) ولی اینطور نیست! دروغه. این کثیف‌ترین دروغی‌یه که بشر تا امروز تونسته برای پوشوندن ضعف و بی‌عرضگی خودش اختراع کنه. ما در حقیقت دلمون نمی‌خواد از زندون خودمون آزاد بشیم. ما فقط می‌خواهیم فرار کنیم.فقط فرار! فقط دلهره! دلهره می‌خواهیم. ما اگه بیاییم بیرون داغون می‌شیم. ما شجاعت زندگی باز رو نداریم. این شجاعت ممکنه هر لحظه ما رو نابود کنه.اما با دلهره زندگی بسته ما زنده می‌مونیم...(خسرو به آرامی جمع می‌شود و روی تخت رو به مردم می‌نشیند. نگاهش مستقیم و بی تفاوت است). (فرسی،۱۳۹۴، ۹۰-۹۳)

در این بخش مواجهه مستقیم اندیشه دکترتوما و خسرو شهریاری را شاهد هستیم که از زبان توما امید به داشتن کلید در اندیشه خسرو نفی

می‌شود. توما تمام ماجرا را دروغی بزرگ می‌پندارد و مشکل اصلی را در وجود خود بشر می‌داند که با انتخاب خود دست به فرار و زندان‌کردن خود زده‌است. توما صحبت از شجاعت می‌کند. شجاعت برای تغییر زندگی خویش و کشف راه حلی تازه. کلید برای توما بی‌معنی و بیهوده است و عامل اصلی دلهرهٔ آدمی. این درست بر خلاف تلاشی است که خسرو هرچند در قالب فردی بیمار اما برای یافتن کلید از خود نشان می‌دهد. شخصیت‌های این نمایش به جز خانوم بزرگ همگی بیمار محسوب می‌شوند و شاید توما از همه بیمارتر. نداشتن زندگی خصوصی افراد، نبودن تفاوت میان شخصیت‌ها، پنهان کردن اسم خانوم بزرگ توسط خودش، قلمداد کردن شعار و تبلیغات که بی‌شک از جانب جامعه بیرونی به انسان تحمیل می‌شود به‌عنوان درد مشترک میان همه و در آخر درمان کردن مسمومیت از طریق سم، نکات قابل تأمل و پیوند خورده‌ای است با هرآنچه تاکنون در تحلیل نمایشنامه *آرامسایشگاه* ذکر شده است. توما نام «مستانه رهایی» را برای خانوم‌بزرگ برگزیده است و معتقد است سکوت خانوم بزرگ در مقابل صدانکردن اسمش توسط دیگران، نه تنها اثبات بی‌گناهی‌اش نیست، بلکه خود جرمی بزرگ محسوب خواهد شد. چنین سخنی می‌تواند گریزی باشد به سکوت مردمانی که با نام دیگری توسط جامعه خطاب می‌شوند و اعتراضی ندارند. هویت منحصربه‌فرد انسان‌ها در هم شکسته می‌شود و صدای اعتراضی به گوش نمی‌رسد. دکتر توما از مشاهدهٔ این وضع است که مجنون می‌نماید اما راه گریزی برایش در ذهن دارد. در اینجا به وضعیتی از دکتر توما رسیده‌ایم که دلهره و درد و رنج اجتماعی‌اش را در قالبی دیگر و متفاوت از دیگران بروز می‌دهد. او دست به ابتکار و خلاقیتی دیگر خواهد زد. توما با انتخاب شیوهٔ درمان متفاوت، ابتکارش را به‌عنوان درمان اصلی وضعیت همه مطرح می‌کند چرا که علت بیماری را همان وضعیت سکون و سکوتی می‌داند که گریبان همه را گرفته است و در نهایت آسایشگاه را که باید مکانی برای آسایش و آرامش بیماران باشد تا بتوانند در آنجا روان خود را آرام کنند، تبدیل به مکانی کرده بسیار هولناک که آنان را هر چه بیشتر به فرسودگی و سایش و زوال می‌کشاند. آسایشگاه نمادی است از جامعه و بیمارانش مردمانی هستند گرفتار در آسایشگاهی که دیگر آسایشی در آن نیست. هر چه هست زوال است و نابودی.

ملال خلاقانه *آرامسایشگاه*

روح تشنهٔ تازگی است و چیزی جدید باید دائما جایگزین چیزی دیگر شود. در ارتباط با ملال و معنا، همانطور که قبل‌تر نیز اشاره کردیم، باید بگوییم که معنایی که بیشتر مردم می‌پذیرند، خود شکوفایی است، اما معلوم نیست چه نوع خویشتنی باید شکوفا شود یا حاصل این شکوفایی باید چه چیزی باشد. شخصی که درباره خویش مطمئن است نمی‌پرسد که کیست. تنها کسی که گرفتار مشکل است نیازمند تحقیق و شکوفایی است. نیچه «ملال را آرامش مطبوع روح می‌داند که طلایه دار خلاقیت است. در حالی که انسان‌های خلاق ملال را تحمل می‌کنند، انسان‌های پست تر از آن می‌گریزند» (اسونسن، ۱۳۹۴/۲۰۰۵، ۶۵). او ادعا می‌کند که {فرهنگ ماشینی} ملال نومیدانه‌ای را ایجاد کرده که سبب می‌شود تشنه تغییرپذیری شویم. این تشنگی برای تغییرپذیری را در شخصت دکتر توما به‌وضوح می‌توان دید. دکتر توما در تلاش برای کشف راه جدیدی برای گریز از ملالی است که دنیای بیرون از آسایشگاه به او و دیگران تحمیل نموده است. در نمایش آرامسایشگاه شخصیت‌ها همه محصور و درمانده‌اند و تنها خانوم بزرگ است که راه چاره‌ای برای ملال خویش یافته است. «محبت» راهی است که خانوم بزرگ آن را برگزیده. دیگر کاراکترها از وضعیت موجود بیمار گشته‌اند و دکتر توما تنها راه نجات آن‌ها شیوهٔ درمانی جدید می‌داند. در پایان متوجه خواهیم شد که خود دکتر توما نیز به بیماری ملال دچار است و راه درمانش تنها تلاشی بیهوده می‌نماید. عنصر دیگری که ملال نمایش آرامسایشگاه را آشکار می‌نماید، تلاشی است که توسط مردِ ماشین انجام می شود و شاید بتوان او را به‌عنوان نمایندهٔ فرهنگ صنعتی دانست که نیچه از آن سخن می‌گوید. استارت‌های پیاپی و بی‌ثمر، آن هم به شکلی پیوسته در تمام طول نمایش شاهدی است بر این مدعا. این اشاره فرسی به جهان صنعتی‌شده و گرفتاری حاصل از آن اشاره‌ای است به وضعیتی که خود و هم نسلانش به آن دچار بوده‌اند. تقلایی بی حاصل برای رهایی از ملال موجود. در چنین ملالی که فرسی از آن سخن گفته است طول زمان و انتظار برای یافتن راه رهایی زندگی را بیش از پیش ملال‌انگیزتر کرده است و تنها با چیزی جدید است که می‌توان این ملال را در هم شکست. خسرو در پی یافتن کلید است و در میان جمعیت بیماران او نیز، شکوه‌هایی اجتماعی از خود بروز می‌دهد. التهابات دنیای بیرون به صورت واگویه‌هایی پریشان و بیهوده شنیده می‌شود و این التهابات فضای جامعه، گویی همه حتی خود دکتر توما را به روان‌پریشی کشانده است. با توجه به اینکه شخصیت خانوم‌بزرگ در قصه به‌عنوان اصل آسایشگاه خطاب می‌شود، می‌توان چنین برداشت کرد که اندیشه او همان راه نجاتی است که فرسی برای مخاطب اثر خود پیشنهاد می‌کند. شاید محبت تنها راهی باشد که بتوان از التهابات هولناک جامعه صنعتی شده و ماشینی گریخت و به نوعی راه رهایی رسید. اگر بخواهیم نمایشنامه *آرامسایشگاه* را در انواع دسته‌بندی‌های ملال جای دهیم باید بگوییم که ملال در قصه فرسی، ملال‌خلاقانه است. ویژگی بارز این ملال نتیجه‌ایست که ایجاد می‌کند نه محتوایش. یعنی فرد مجبور می‌شود کار جدید انجام دهد. درست مانند شیوهٔ درمان تازه‌ای که توما برای مداوای بیمارانش انتخاب کرده بود. در این حالت است که نیچه معتقد بود که «انسان بازی یا کار را اختراع می‌کند و تنها هدفش تسکین نیاز به کار است» (اسونسن، ۱۳۹۴/۲۰۰۵، ۶۶).

نتیجه‌گیری

ما همه به معنا معتادیم و مشکل بزرگ آن است که زندگی ما باید به نوعی معنا داشته باشد. بی‌معنایی برایمان ملال‌انگیز است. در واقع اگر جامعه‌ای خوب عمل کند توانایی انسان را برای یافتن معنا در جهان تقویت می‌کند و برعکس. معنا در چنین حالتی با فاعلیت حاصل خواهد شد که فاعلیت یکی از ویژگی‌های فرد در مواجهه با جامعه خویش و با جهان بیرون از خود است. آن‌چه از مفهوم ملال در گسترهٔ اگزیستانسیالیستی آن در تحلیل نمایشنامه *آرامسایشگاه* به ذهن می آید، تمایز بارزی است که در گونهٔ ملال خلاقانه با دیگر انواع ملال قابل مشاهده است. در ملال خلاقانه بشر به وضعیتی دچار است که برای رهایی از آن دست به کشف و خلق راه جدیدی می‌زند تا راهی بیابد. حاصل چه رهایی باشد چه گرفتاری مضاعف، آن‌چه در نظر حائز اهمیت است، تلاشی است که آدمی برای نجات خود از وضعیت ملال‌انگیز می‌کند. این تلاش هر چند کوچک باشد اما در نگاهی کلی به این گونهٔ ملال نسبت به سایر گونه‌ها، توانایی بشر را برای کشف راهی تازه به ارمغان می‌آورد. وقتی فرد دچار ملال می‌شود و نارضایتی حاصل از ملالتش به حدی است که نمی‌تواند با آن

دست و پنجه نرم کند، به دنبال محرکی خارجی یا تجربه‌ای بدیع خواهد بود تا بتواند فقدانی که را که احساس می‌کند از میان ببرد. فرد ملول، (با جست‌وجوی خود برای محرک‌های خارجی) ناخواسته مقاومت خود را در برابر تأثیر این محرک‌ها می‌افزاید. در نتیجه فرد در این پارادوکس اسیر می‌شود که هر چه بیشتر تلاش می‌کند از ملال بپرهیزد، بیشتر احتمال ملول‌شدن خود را افزایش می‌دهد. در مقابل برای دستیابی به رضایتمندی در دنیای بیرونی، فردی که انتخاب می‌کند از ملال خود استفاده کند، انگار در ورودی به دنیایی درونی‌ای را باز کرده است که با گذشتن از آن، می‌تواند تجربیات خودش را متحول کند. بدین طریق، فرد دیگر تحت کنترل ملالش نیست بلکه کنترل خود را بروی شرایط بازیافته است. در چنین وضعیتی، ملال می‌تواند فرد را به سمتی سوق دهد که با واقعیات روبه‌رو شود و جایگاه خودش و شرایطش را در جهان مورد سؤال و چالش قرار دهد. اگر این مواجهه و رویارویی باب میل او نباشد، فرد تلاش می‌کند تا برای برون رفت از وضعیت موجود اقدام و تلاشی انجام دهد. در نتیجه، ملال خلاقانه با نتایج آن قابل بررسی است نه محتوایش. نتیجه این گونهٔ ملال، خلق ایده و کاری خلاقانه است. همانند اتفاقاتی که در نمایشنامه *آرامسایشگاه* از دکتر توما، خسرو و خانوم‌بزرگ به‌عنوان اصلی ترین کاراکترهای نمایش می‌توان مشاهده کرد در تقابل با جامعه به‌مثابهٔ جهان بیرونی. در چنین وضعیتی ملال می‌تواند آفریننده باشد، به شرطی که فرد ملول را وادار به انجام کاری جدید کند. همان فاعلیتی که معناساز خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

۱. بهمن فرسی، نویسنده، شاعر، نمایشنامه‌نویس، ترانه‌سرا، کارگردان و بازیگر صاحب‌نام ایرانی در سال ۱۳۱۲ در شهرستان تبریز متولد شده بود که پس از رهاکردن تحصیل و تجربه مشاغل مختلف به استخدام دولت درآمد. از دوران جوانی‌اش داستان نویسی را آغاز کرده بود. او *آرامسایشگاه* را در کنار دیگر آثارش در سال ۱۳۵۶ به چاپ رساند. فرسی از هم‌شاگردی‌های جمشید لایق، از هنرمندان تئاتر و تلویزیون و سینما بود که با تئاتر سعدی همکاری می‌کرد و پیشنهاد تشکیل یک گروه تئاتری با علی نصیریان، فریدون فرخزاد، مهدی فتحی، و چند تن دیگر را داد که خودش مسئول انجمن هنری آن بود تا پایان دوران دبیرستان. فرسی علاوه بر نمایش‌نامه‌نویسی رمانی با نام شب یک، شب دو دارد که در سال ۱۳۵۳ نوشته است و در سال ۵۶ به لندن رفت و همچنان به فعالیت‌های خود در زمینه نمایش‌نامه نویسی و تئاتر ادامه می‌دهد.

۲. Lars Svendsen، فیلسوف آلمانی (۱۹۷۰) میلادی.

۳. Georg Simmel (۱۸۵۸–۱۹۱۸)، جامعه‌شناس آلمانی.

۴. Walter Bendix Schönflies Benjamin (۱۸۹۲-۱۹۴۰)، فیلسوف، مترجم، نویسنده، زیبایی‌شناس مارکسیست آلمانی.

۵. *فرهنگ لغت* آبادیس.

۶. Martin Doehlmann، جامعه‌شناس (۱۹۴۰).

۷. Roland Barthes، فیلسوف، نویسنده نظریه‌پرداز ادبی، منتقد فرهنگی و نشانه‌شناس فرانسوی (۱۹۱۵–۱۹۸۰).

۸. Arne Garborg، نویسنده‌ی نروژی (۱۸۵۱–۱۹۲۴).

۹. Fernando António Nogueira Pessoa، نویسنده، شاعر، مترجم و منتقد پرتغالی (۱۸۸۸).

۱۰. Martin Heidegger، فیلسوف آلمانی (۱۸۸۹–۱۹۷۶).

۱۱. Stendhal، نویسنده‌ی فرانسوی (۱۷۸۳–۱۸۴۲).

12. Creative Boredom.

۱۳. Stendhal، نویسنده‌ی فرانسوی (۱۷۸۳–۱۸۴۲).

14. Creative Boredom.

References

Adorno T. W. (1984). *Gesammelte schriften. bd. 6 negative dialektic; jargon der eigentlichkeit* (3. Auf). Frankfurt, Suhr-kamp.

Barrett, W. (2022). *What is Existentialism?* (9th edition) (Mansour Meshkinpour, Trans.). Tehran: Aghah Publishing. (Original work published 1947) (In Persian)

Ellis, B. E. (2022). *American psycho. Picador*, an imprint of Pan Macmillan.

Farsi, B. (2015). *Aramsayeshgah: A play in two acts* [Ārāmsāye-shgāh: Namāyesh dar do pardeh]. (A. A. Akbari, Ed.). Bidgol Publishing. (In Persian)

Heidegger M. (2012). *The fundamental concepts of metaphysics: World finitude solitude* (6th printing). Bloomington, Indiana University Press.

Heidegger M. McQuarrie J. & Robinson E. S. (1962). *Being and time*. New York, Harper.

Kant I. & Gregor M. J. (1974). *Anthropology from a pragmatic point of view*. The Hague, Nijhoff.

Kant I. & Heath P. (2008). *Lectures on ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Khatami, M. (2005). *The world in Heidegger's thought* (2nd ed.) [Jahān dar andīsheh-ye haydegger]. Cultural Institute of Contemporary Knowledge and Thought.

Mohammad Rezaei, M., & Mehrianpour, S. Z. (2010). A critique of the relationship between immortality and the meaning of life (according to Bernard Williams) [Naqd-e rabete-ye javdānegi bā ma'nā-ye zendegi (bar asās-e bernard viliāmz)]. *Essays on the Philosophy of Religion*, *9*(1), 95-120. https://www.doi.org/10.22059/jfadram.2020.281055.615315 (In Persian)

Nietzsche F. W. & Common T. (1960). *Joyful wisdom*. New York, Ungar.

Pessoa F. & Costa M. J. (2018). *The book of disquiet*. London, Serpent's Tail.

Ramsheki, S., Jalil, S., & Faghfouri, S. (2014). Structural and them-atic analysis of the play "Aramsayeshgah" by Bahman Farsi [Tah-līl-e sāxtārī va mazmūnī-ye namāyesh-e "Ārāmsāyeshgāh" az Bahman Fārsī]. Lite*rary Criticism and Stylistics Research, 18*, 93. https://sanad.iau.ir/Journal/lit/Article/1020795 (In Persian)

Ramsheki, Saeed, Jalil, Shakeri, & Faghfouri, Soheila (2015). Structural and thematic manifestations of the theater of the absurd in the plays of Bahman Farsi. *Research on Contemporary World Literature*, *20*(2). 231-243. https://www.doi.org/10.22059/jor.2015.57084 (In Persian)

Schopenhauer, A. (1891). *The world as will and idea*. K. Paul, Trench, Trübner.

Sotoudeh, S., & Sayyad, A. (2019). The aesthetics of boredom and boredom in cinema from the perspective of Georg Simmel and Walter Benjamin's ideas: A case study of the film Cowherd [Zibāshanāsī-ye delzadeghi va afsordegi dar sinamā az negāh-e andīsheh-hā-ye Georg Simmel va Walter Benjamin: Mored-e motāle'e-ye film-e Gāv]. *Performing Arts and Music, 67*, 5-14. https://www.doi.org/10.22059/jfadram.2020.281055.615315 (In Persian)

Stendhal, S., & Hessel, F. (2012). *Über die Liebe*. Fischer-Taschenbuch-Verl.

Svendsen, L. (2005). *The philosophy of boredom* [Falsafeh-ye delzadeghi]. (A. Pakbaz, Trans.). Nashre No. (Original work published 2015) (In Persian)

Warhol, A. (1977). *The philosophy of Andy Warhol: From A to B and back again*. Harcourt.

اسونسن، لارس (۱۳۹۴). *فلسفه ملال* (افشین پاکباز، مترجم). تهران: نشر نو. (چاپ اصل اثر ۲۰۰۵)

بارت، ویلیام (۱۴۰۱). *اگزیستانسیالیسم چیست؟* (چاپ نهم) (منصور مشکین‌پور ، مترجم). تهران: نشر آگاه. (چاپ اثر اصلی ۱۹۴۷)

خاتمی، محمود (۱۳۸۴). *جهان در اندیشه هایدگر* (چاپ دوم). تهران: نشر مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر.

رمشکی، سعید؛ شاکری، جلیل و فغفوری (۱۳۹۴). تحلیل ساختاری و مضمونی نمایش‌نامه *آرامسایشگاه* بهمن فرسی. *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، ۵(۱۸)، ۹۳-۱۱۶. https://sanad.iau.ir/Journal/lit/Article/1020795

رمشکی، سعید؛ شاکری، جلیل و فغفوری (۱۳۹۵). جلوه‌های ساختاری و مضمونی تئاتر ابزورد در نمایشنامه‌های بهمن فرسی. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۰ (۲)، ۲۳۱-۲۴۳. https://www.doi.org/10.22059/jor.2015.57084

ستوده، سجاد و صیاد، علیرضا (۱۳۹۹). زیبایی‌شناسی ملال و دلزدگی در سینما از منظر اندیشه‌های گئورگ زیمل و والتر بنیامین: مطالعه‌ی موردی فیلم *گاوخونی*. *هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۵ (۳)، ۵-۱۴. https://www.doi.org/10.22059/jfad-ram.2020.281055.615315

فرسی، بهمن (۱۳۹۴). *آرامسایشگاه: یک بازی در دو نقش* (رامین علی‌اکبری، ویراستار). تهران: نشر بیدگل.

محمد رضایی، محمد و مهریان‌پور، سیده زینب (۱۳۹۹). نقد و بررسی نسبت جاودانگی و معنای زندگی (از نظر برنارد ویلیامز). *جستارهای فلسفه دین*، ۹ (۱)، ۹۵-۱۲۰. http://dx.doi.org/10.22034/rs.2020.5715