✧ کمدی (نمایش سرورانگیز)* ✧

□ دکتر منصور ثروت □

گروه زبان و ادبیات فارسی

شاید دکتر جانسن[1] تشخیص درست‌تری داده بود آنگاه که گفت: «کمدی در تعریف نمی‌گنجد.»

در پایان «رسالهٔ مهمانی»[2] افلاطون، از سقراط بحثی منقول است بدین منوال که: فنّ نوشتن کمدی عین فنّ تحریر تراژدی است. گرچه افلاطون در جمهوریّت[3]، سخن سقراط را اشراف منشانه می‌شمارد و کمدی را امری کم‌ارزش و برای نمایشنامه مسخره می‌داند، اما کلاسیسم به‌انحاء مختلف از این تعریف ناخرسند است. حال آن‌که در فنّ شعر ارسطو (بخشهای چهارم و پنجم) تعریف کمدی چنین آمده است:

«با توجه به‌اینکه تراژدی دست به‌نمایش شخصیّت نجیب در عملی شریف می‌زند، کمدی نیز نمایشی است از اعمال وضیع.»

کمدی، اوّل بار مختصّ برخاش (دشنام) یا چیزی که مسخره‌آمیز باشد بوده است. مسخره‌آمیز از نظر ارسطو چنین است:

گونه‌هایی از کراهت، یعنی اشتباه یا بدنمایی، که اندوه یا آزاری به‌دیگران نمی‌رساند. همچنین همو اضافه می‌کند: کمدی نظیر تراژدی، از بدیهه‌سازیها نشأت

---

*این مقاله ترجمه‌ایست از منبع زیر ذیل مادهٔ

ne Reader's Encyclopedia of world Drama, johna Gassner, Edward Quinn, London, 1970.

گرفته است. در واقع تراژدی از دیتی رامپ[۴] و کمدی از آوازهای فالیک[۵] مشتقّ شده است.

ارسطو در علم‌الاخلاق خویش (ج ۲، ص ۷ و ج ۵ ص ۷-۸) در نهایت سه نوع از شخصیّت کمدی را معیّن و ارائه می‌کند: آلازون[۶] ـ مرد لافزن یا هرزه‌درای ـ ایرون[۷]، مرد مضحک ـ محجوب که کمتر به‌حساب می‌آید یا تحقیر می‌شود. و بومولوکس[۸] که فردی لوده یا بذّالی بی‌نزاکت است.

حال تا چه حدودی سندیّت داشته باشد، قطعه‌ای به‌نام tractatus Coislinianus باقی مانده که از قرار معلوم مابین سدهٔ چهارم تا دوّم پیش از میلاد نوشته شده است. در این اثر، تعریف فرموله شده‌ای که از کمدی وجود دارد، بوضوح با تعریف تراژدی ارسطو در فنّ شعر مطابقت می‌کند آن تعریف چنین است:

«کمدی تقلید از عملی است مضحک و ناقص، دارای عمقی کافی، با زبانی آراسته به‌انواع زینتها و منتشر در بخشهای مختلف نمایشنامه که توسّط عمل اشخاص به‌نمایش در می‌آید. این عمل نه از درون نقل و روایت، بلکه از مسیر شادی و خنده برتزکیهٔ احساسات مؤثر می‌افتد. خنده مادر اوست.»

گرفتاری این نوع ترجمه و تفسیرها از روایات ارسطو، در این است که سخن شکافته نشده است. نقل قول مذکور حاکی از این است که: اصطلاح کمدی Komedia از کومه Komos (دهکده، یا یک چهارم شهر) مشتق نشده، بلکه از ریشهٔ کوموس Komos (یک جشن دسته‌جمعی) می‌باشد. حال آنکه مقصود ارسطو را از «بداهه‌سازی»ها و آوازهای فالیک نمی‌دانیم چیست.

برپایهٔ سنّت و تواتر، گمان می‌رود اپی‌کارم[۹] اهل سیراکیوس[۱۰] (م. ۴۸۰ ق. م) شکل اساسی را به‌کمدی یونان داده باشد. آرتور پیکارد کامبریج[۱۱] حدس می‌زند که ردّ پای کمدی ممکن است به‌فستیوالهایی (جشن) برگردد که در آن عیّاشان با شعری شهوانی[۱۲] و نقابی از حیوانات همراه با نواختن موزیک می‌رقصیدند و چنین وانمود می‌کردند که در مسابقه‌ای شرکت دارند. این فستیوال، متضمّن دسته‌های کُر طنزآفرین، غولواره‌ها، چاقالوها یا بازیگرانی ملبّس به‌خرقه‌ها و در حال ترتیب کوموس[۱۳] بودند. چیزی بود مترادف با

Parodos-agon-Parabasis (یعنی جشنی عمومی همراه با آواز یا رقص به‌هنگام ورود، و مناظره یا مجادله، و خطابه‌ای به‌تماشاگر).

به‌هرحال روشن است که برپاکنندگان کمدی یونان با شخصیّتهایی مضحک که هیأتی مزخرف و نفرت‌انگیز را به‌نمایش می‌گذاشتند و نفرتی که از کمدی کهن[۱۴] در نمایشنامه‌های اریستوفان نظیر ابرها[۱۵] (۴۲۳ ق. م) دریافت می‌شود، هیچ ابایی از این نداشته‌اند که به‌سقراط حمله‌ور شوند و وی را به‌عنوان بدترین نوع سوفسطایی، ضدّ خدا و دغلکار به‌نمایش درآورند.

کمدی کهن، طنزی بود موضعی که علیه فردیّتها نظیر بوری پید، هدایت می‌شد. مدّت کوتاهی پس از ارسطو، کمدی جدیدی از مناندر[۱۶] (۲۹۱- ۳۴۲ ق.م) به‌وجود آمد که نمونه‌های تازه‌ای از شخصیّتهای مضحک را جایگزین افراد مشهور می‌کرد. این نوع نوین از کمدی منشها[۱۷]، الگوی نمایشنامه‌نویسان رمی نظیر ترنس[۱۸] و پلوتوس[۱۹] شد که در تجدید حیات نمایش تأثیر بسیاری گذاشتند.

در قرون وسطی، کمدی از میان داستانهای انجیلی کلیسا، توسّط کشیشان و سپس از طریق انجمنهای گوناگون ظاهرشد و به‌نمایش درآمد. در این مقطع، بیشترین سهم از آن نمایشنامه‌های مربوط به‌میراکل[۲۰] و میستر[۲۱] بود. میان ـ پرده‌های اخلاقی برآن بود تا تقدّس و روحانیّت و امور دنیوی و روحانی را با یکدیگر عجین کند. مثلاً در دوّمین نمایشنامهٔ شفرد[۲۲]، از چرخهٔ ویکفیلد[۲۳]، (۱۴۰۰ م.) شمایل محقّر و مضحک «مک»[۲۴] گوسفند دزد، همراه مسیح با کودک تازه مولود ظاهر می‌شود.[۲۵]

داستانهای میستر با شیطان به‌عنوان یک گناهکار برخورد می‌کرد. شخصیّتی مضحک که مثلاً با نیروی اهریمنی خویش، نیای «یاگو»[۲۶]ی شرّیر شکسپیر است.

نمایش قرون وسطی، در برداشت مکتب برشت، یعنی درامی‌تامّ یا حماسی. تلفیق همین انواع (ژانرها) شکسپیر را نیز امکان آن بخشید تا احمق را در کینگ‌لیر[۲۷] (۱۶۰۵ م) گورکن را در هاملت (۱۶۰۱ م.) و دلقک[۲۸] را در مرگ کلئوپاترا[۲۹] معرّفی کند.

علاوه براین، بیشترین کمدیهای قرون وسطی، از جشنواره مانندی به‌نام جشن حمقا[۳۰] که در واقع دنبالهٔ جشن خدای زحل[۳۱] رمی‌ها بود متأثر شد. جشنی سنّتی

از جشنهای افسارگسیختهٔ ماقبل تاریخ، که ارسطو بایستی وقتی از ریشه‌های کمدی سخن می‌گفت بدان رجوع می‌کرد.

همانگونه که میر نوروزی[۳۲] فالستاف[۳۳]، کرسی ریاست عیّاشی‌ها را در نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر اشغال کرد، کمدی روحوضی[۳۴] یا بدیهه‌سازیهایی که فی‌المجلس توسّط نوع شخصیّتهایی همچون هارلکوئین[۳۵] و پوسینلا[۳۶] به‌نمایش درآمدند، از آنِ سنّت پابرجای تئاتر عمومی شدند. بنابراین هاملت به‌بازیگران اصرار می‌کند که در نمایشنامه، به‌دلقک بدان حدّ اجازهٔ صحبت بدهید که برایشان نوشته شده است نه بیشتر.

با این وجود، رنسانس همچنان از سبک کمدی رم متأثر می‌شد. مثلاً نیکلاس اودال[۳۷] اثر خویش را به‌نام «رالف رویستر دویستر»[۳۸] (۱۵۵۳ م) از دلاور لافزن[۳۹] اثر پلوتوس (۲۰۵ ق. م) نمونه‌برداری کرد.

اما منتقدان رنسانس بازگشتی داشتند سفت و سخت به‌اندیشهٔ آکادمیک کمدی. جیووانی گیورگیو تریزینو[۴۰]، آنتونیو مینتورنو[۴۱]، و لودویکو کاستلوترو[۴۲]، کمدی را دقیقاً از تراژدی تمیز و به‌عنوان نوعی مشخّصاً تئوریک، جدای از تراژدی بسط دادند. تریزینو گفت: «کمدی پست‌ترین اعمال را تقلید می‌کند.» فرانچسکو روبرتلو[۴۳] براین سخن افزود: «نمایشنامهٔ کمدی باید موضوعات کم بها را نمایش دهد. و مینتورنو، موضوعات کمدی را به‌زندگی پست، محقّر و گاه متوسّط افراد معمولی نظیر بازرگانان محدود کرد. لودویکو ریکوبونی[۴۴] نیز اظهار داشت: «نه هرآنچه بی‌پایه است مختصّ کمدی است بل آنچه که خنده‌دار است کمدی می‌باشد.»

بدینسان در فرضیّهٔ نمایش ایتالیایی و فرانسوی، پیوند شگفت‌آوری میان اندیشه‌های کلاسیک و احساسات طبقهٔ اجتماعی نوین بوجود آمد. طبقهٔ نوینی که ساختار فئودالی را پشت سر می‌نهاد و به‌سوی تسلّط بورژوازی پا می‌گذاشت. چنین برداشت محدودگرایانهٔ آکادمیک و انسانی و فرهنگی از کمدی، واکنشی بود در قبال کمدی توده‌ای قرون وسطی با تمام چهرهٔ عام‌اش.

در انگلستان، بهترین وجه کمدی آکادمیک در نزد بن جانسن[۴۵] بروز می‌کند. کسی که اخلاق گرایی عبوس بود و شخصیتهای نمایشی نظیر ولپونه[۴۶] بوسیلهٔ

یکی از «سرشت»[۴۷]های انسان جان می‌گرفت.

... در کالبد هرانسانی، صفرا، سودا، بلغم و خون بنا به‌علّتی که مرتّبا در یکی از قسمتها سیلان می‌یابد و اقلیمی نیست، نام سرشت را برخود می‌گیرد. این سرشتها از طریق کنایه مفهوم مزاج را برخود می‌پذیرد. به‌نحوی که گاه برخی کیفیّت عجیب و غریب چنان برآدمی استیلا می‌یابد که تمامی احساسات، روحیّات و توانمندی‌های او را در برخوردهایش ترسیم می‌کند و به‌یک جهت می‌راند. چنین حالتی را براستی می‌توان یک سرشت نامید. (مقدمهٔ هرکسی سرشتی دارد، ۱۵۹۹ م.)[۴۸]

نمایشنامه‌های شکسپیر پر است از شخصیتهایی که سرشت خویش را به‌نمایش می‌گذارند. لکن او نیز همچون جانسن، تحت فشار انتقادهای دوران رنسانس غرابت شگفت‌آوری عرضه می‌دارد. تا جایی که شایلاک، یعنی شخصیّتی توانمند، تحقیر شده و آسیب دیده ارائه می‌شود. نظیر بسیاری از بزرگترین نمایشنامه‌نویسان، شکسپیر ترسناکترین درام خویش ـ به‌عنوان مثال شاه‌لیر ـ را با معجونی از کمدی ممزوج می‌کند و هاملت را با حالتی زننده دمخور می‌سازد.[۴۹]

شخصیتی که نمایش سرشت او، مطمح نظر است، بی‌شباهت به‌نمایش عفدهٔ[۵۰] قهرمانی تراژیک نیست. مثلاً ضعف فالستاف که قادر است اندوه و همدردی را در عین حقارت و شادمانی برانگیزد. همچنین سرشتها ممکن است به‌صورت طرح گونه[۵۱] مورد استفاده قرار گیرد، همان طور که در کمدی طنزآلود یا استهزایی خشک تروبلوس و کرسیدا[۵۲] (۱۶۰۱ م.) به‌سبک یوری پید و برمبنای مکتب کلبیّون[۵۳] آمده است.

هرچه رنسانس گسترش یافت، مسأله جداسازی تأثیرات حالت کمدی از تراژدی ناممکن‌تر شد و بسیاری از ابهامات شعر لاهوتی جان دوآن[۵۴] در نوع متضادّی که نوع تراژی ـ کمیک‌اش نامیدند و حرکتی علیه تروبلوس و کرسیدا بود طنین افکند. در نمایشنامه‌های جیمز شرلی[۵۵]، بومون[۵۶] و فلچر[۵۷] عمل ملودراماتیک با زمینهٔ تراژیک گونه، غالباً به‌شکلی شاد و مکانیکی پایان گرفت.

فرانسویان، انواع (ژانرهای) خود را به‌صورت پاکتری نگهداشتند. نشان تفکیک تراژدی پهلوانی از کمدی، در کورنی[۵۸] و مولیر[۵۹] نمود یافت. تراژدی به‌سوی

شکوه ساختگی لوسید،[۶۰] (۱۶۳۷) و رنجهای باریک روحی که در «فدر»[۶۱] راسین[۶۲] ملاحظه می‌شود راه سپرد و کمدی به‌طرف طنز اجتماعی و کمدیهای رفتاری[۶۳] به‌دنبال بیان آنچه که شیّادی و نامشروع است رفت.

به‌قول مولیر: «مردم متوجّه شرارت و کج‌خلقی خویش نیستند ولی با آلت دست شدن نیز مخالفند.» در چنین برخوردی با زندگی، کمدی، تراژدی پهلوانی را عقب می‌زند و از آن پیشی می‌گیرد.

سبک کمدی مولیر، به‌هرحال از کمدی دوران بازگشایی[۶۴] ویلیام ویچرلی[۶۵] و ویلیام کانگریو[۶۶] متفاوت بود. چراکه در کمدی افراد اخیرالذّکر، شخصیتها غالباً در پایان بیش از آنکه به‌سوی تیپهای اجتماعی ـ نظیر تئاتر فرانسه ـ روی آورند؛ در جهت فردیّت حرکت می‌کردند. مولیر در جستجوی عقل سلیمی قابل اطمینان بود تا انسان را از تظاهر، سالوس و نادرستی که در هنگام تأکید بر ریاکاری و جاه‌طلبی در جامعه، چهره نشان می‌دهد رهایی بخشد.

نمایشنامه نویسان انگلیسی هم، موضوع تظاهرو خودنمایی را آزمودند. گرچه بسان مولیر، نمایش ایشان در احساس به‌سوی زندگی واقعی راه نمی‌سپرد، ولی در عوض به‌طرف آنچه چارلز لمب[۶۷] جهان ساختگی «ماورای قلمرو وجدان آگاه و کامل» می‌نامید عقب‌نشینی کرد. کمدی عهد بازگشایی با محدودیتی آنچنانی و در عین حال با روانشناسی حسّاس خویش، یکی از شکننده‌ترین پندارهای نادرست در تمامی دوران تئاتر بود.

ل. س. نایتز[۶۸] و دیگران معتقد بودند که: چنین بنای ظریفی از تئاتر، نتیجهٔ منطقی تماشاگری گلچین شده است. حوزه‌ای است از هوشمندان که مدّتهاست تماس خویش را با انسانیت گم کرده‌اند. در این کمدی، تمایلات جنسی، فقط به‌عنوان «ایدهٔ» تمایلات جنسی مطرح است. ادب و کلام در این کمدی رفتارها در گرو تنها یک عمل شفاهی خالص نهفته است؛ یعنی دربند واژگانی است بی‌پدر و مادر.

هرزگی کمدی دوران بازگشایی از تکنیک ویژه‌ای برخوردار است که همانند آن بزودی در اثری از شکسپیر به‌نام رنج بیهودهٔ عشق[۶۹] (۱۵۹۴) و کمی بعد در نمایشنامه‌های تالاری[۷۰] اسکاروایلد[۷۱] ملاحظه شد. گرچه خیالی بیش نبود،

این نمایش عکس‌العملی ناب را علیه سبک جهان تحریک کرد. هنوز اخلاق‌گرایانی نظیر جری کالیر[۷۲] بودند که می‌خواستند از چمنزار اندیشهٔ خویش، واقعگرایی کمدی دوران نوگشایی را وانمود کنند. لکن نمایش مذکور دارای آنچنان ساختمان شکننده و ظریفی بود که نتوانست دوام آورد. ویلیام هازلیت[۷۳] درست گفت که: «این نمایش در عیّاشی و هرزگی خویش پرورش یافت تا آن زمان که از جهان رخت بربست.»

درخشش کلام، با احساساتی شدن دنبال شد. ریچارد استیل[۷۴] و کمدی گریان[۷۵] که بعداً در قرن هجدهم پدیدار شد، در امتداد اصالت احساس[۷۶] درام بورژوازی که میان‌تهی شده بود، از حسن تأثیر تجاوز کرد. الیورگلد اسمیت[۷۷] توسّط کمدی خندان[۷۸] در برابر این کمدی شکننده و ظریف قد علم کرد. در حالی که می‌گفت: نمایشهای پیشین، پرهیزگاریهای فردی و بدبختیها را به‌جای خطا بیان می‌کردند؛ نمایش مذکور نمایشی بود خانوادگی با نتیجه‌گیری بیمزه‌ای از نوولهایی نظیر پاملا[۷۹] (۱۷۴۲-۱۷۴۰) اثر ساموئل ریچاردسن[۸۰] که برمحور موقعیّتهای فامیلی دور می‌زد و احساس نیکوی مولیر به‌درکی کاملاً پیش پا افتاده، فارغ از هرنوع لطافت و ظرافت، تنزّل پیدا کرده بود.[۸۱]

حتّی قبل از گرایش کمدی به‌سوی احساساتی و عاطفی شدن، جان دریدن[۸۲] در باب وجوه تمایز بذله‌گویی[۸۳] و سرشت بحث کرده بود. طرح پرسشی که انتقادهای بی‌ثمری را بیش از یک قرن ادامه داد. دریدن، ضرورتاً سرشت را به‌عنوان یک امر غریبی از شخصیّت، همان طور که در کمدی سبک جانسن وجود داشت در نظر گرفت. کانگریو[۸۴] نیز سرشت را در مفهوم «یک رفتار غیرقابل اجتناب و خارق‌العاده در عمل و گفتار تلقّی کرد. سرشتی ویژه و طبیعی از یک انسان که گفتار و کردارش از دیگر مردمان مشخص است.» علی‌رغم نظریّات فوق، بذله‌گویی چیزی است که هازلیت مصطلح کرد. به‌نظر او بذله‌گویی محصولی است از هنر و تفنّن.

هنگامی که احساس‌گرایی[۸۵] و درام بورژوازی، تئاتر را در قرن هجدهم تضعیف کرد، کمدی در نوول ظاهرشد. شعر حماسهٔ خنده‌آور[۸۶] هنری فیلدینگ[۸۷] در نثر، و قصّهٔ عیاشی توبیاس اسمولت[۸۸] در روی صحنه، قدرت

حیاتی گمشده‌ای داشت. تریستام شندی[۸۹] (۱۷۶۷-۱۷۵۹) لورنس استرن[۹۰]، کمدی سرشتها را با هنر کلامی کمدی رفتار به‌هم پیوند داد و به‌عنوان تقلید مضحکی از نوول ارائه کرد. در آستانهٔ قرن نوزدهم کمدی شکل غنایی (لیریک) را از اثر گوته به‌نام فاوست[۹۱] (۱۸۰۸) گرفت. به‌اعتباری، شد نمایش خانگی[۹۲].

[در این قرن] کمدی، از گذرگاه فرعی تئاتر، به‌ژرفترین کورانهای ادبیّات و تفکّر نیز نفوذ یافت: طنز حماسی[۹۳] لرد بایرن[۹۴]، داستان اراذل و اوباش[۹۵] یا ظریف استاندال[۹۶]، صور مضحک ویکتورهوگو[۹۷]، خلق عبوس توماس کارلایل[۹۸]، پوچ‌گرایی مذهبی[۹۹] سورن کیرکه گور[۱۰۰]، ادراک قدرتمند هرمان ملویل[۱۰۱] از بی‌منطقی و اثر تراژی ـ کمیک سیرانو دوبرژه راک[۱۰۲] (۱۸۹۷) ادموند رستان[۱۰۳]، همه و همه بسی پرمعنی‌تر از تئاتر رسمی شدند. خلاصه کمدی موقتاً صحنهٔ (تئاتر) را ترک کرد تا همانگونه که در یادداشتهای زیرزمینی[۱۰۴] (۱۸۶۴) فئودور داستایوسکی[۱۰۵] و نمونهٔ تند آثار فرانتس کافکا[۱۰۶] آشکار است، یک آیینی شد از تفکّر نوین با تمام آشوب و تشنّجی که همراهش بود.

با بسر آمدن قرن نوزدهم، کمدی بار دیگر به‌اشکال گوناگونی، در تئاتر هویدا شد. کمدی عاطفی جدید آنتوان چخوف[۱۰۷]، نوعی روانشناسی درونی و انعکاسی از بیماری اجتماعی را خلق کرد که برکرانه‌های تراژیک پهلو سایید. اردک وحشی[۱۰۸] (۱۸۸۴) هنریک ایبسن[۱۰۹] به‌عنوان یک اثر تراژی ـ کمیک عذاب‌دهنده نامیده شد. اسکاروایلد[۱۱۰] جان تازه‌ای به کمدی رفتار داد و جرج برنارد شاو[۱۱۱] با ایده‌های دیالکتیکی خود، توان نوینی را به کمدی بخشید. سپس کمدی جدید فلسفهٔ وجودی[۱۱۲] با لوئیجی پیر آندللو[۱۱۳]، اوژن یونسکو[۱۱۴] و ساموئل بکت[۱۱۵] ظاهر شد.

در این میان، تماشاگران تئاتر به‌طبقات[۱۱۶] متفاوت تقسیم شدند. بنابراین علاوه بر مباحثات روشنفکرانهٔ شاو، سنّت عامیانه در موسیقی، نمایش خنده‌آور، واریته[۱۱۷] و تمام نشاط و باروری کمدی نوین، و کلّ روح اپرای بوفه[۱۱۸]، یعنی در واقع پس ـ نمایش[۱۱۹] عامیانه، رقص تند و فارس[۱۲۰] در کلّ هرگز ناپدید نشدند. از سنت واریته، به‌زودی فیلم کمدی، با بهره‌برداری‌اش از زمین خوردن، پانتومیم و مهارت زاده شد ـ سنتی که چارلی چاپلین و فیلدز[۱۲۱] به‌وجود آوردند.

هولیود ارکیت سرکیت[۱۲۲]، لورل و هاردی و باستر کیتون ذی‌نفع شد و هارولد لوید نوعی از کمدی روحوضی[۱۲۳] را با سینما وفق داد.

فیلم ناطق، سینما را بیشتر به‌اشکال سنتی صحنهٔ کمدی سوق داد. این کار، چاپلین را آزرده خاطر ساخت، ولی برادران مارکس[۱۲۴] را به‌نیهیلیسم تند و می‌وست[۱۲۵] را به‌نمایش سینمایی[۱۲۶] بی‌نهایت زیرکانه رهبری نمود. می‌وست کسی بود که دنیای ساختگی تئاتر دوران بازگشایی را به‌لهجهٔ بومی خویش ـ اما با نقشه‌ای بسیار آگاهانه ـ دوباره وارد کرد.

در طول قرن حاضر، معانی قراردادی کمدی، درکلّ مورد تجدید نظر قرارگرفت. کمدی سیاه یا بیمار جدید، تقریباً به‌طور کلّ مرزهای مابین آنچه را که مشهور به‌حالت تراژیک و آنچه راکه معروف به‌حالت کمیک بود هم سطح کرده است. چرا که ما به‌طور فزاینده‌ای از تهدید و بی‌معنایی جهانی که در آن زندگی می‌کنیم آگاه می‌شویم. همانطور که فردریک دورنمات[۱۲۷] ذکر می‌کند؛ تراژدی نمی‌تواند برای مدتی طولانی براین جهان فایق آید. در واقع پس از حلّ معمّاست که از این سئوال سقراط: «آیا مهارت و هنر کمدی با تراژدی همسان نیست؟» می‌توانیم استنباط جدیدی بدست آوریم.

کیرکه‌گور[۱۲۸]، یادآور شد: هرجا زندگی هست، تناقض هم وجود دارد و هرجا تناقض یا ناسازگاری حضور دارد موضوع خنده‌داری نیز هست. به‌واقع منتقدان دورهٔ رنسانس بودند که برپایهٔ اصول مدارس قرون وسطایی، برقرائتهای مشکوکی از فنّ شعر ارسطو متّکی شدند و در نتیجه تناقضاتی را مابین تأثیرات حالت کمیک و تراژیک و همچنین مابین قهرمانان تراژیک و کمیک ایجاد کردند. برداشتی که ما مدّت مدیدی آن را پذیرفته بودیم.

ارسطو گفته بود: کمدی و تراژدی هردو از بدیهه‌پردازی ناشی شده است و خویشاوند هم می‌باشند. فردریک شیللر[۱۲۹] نیز یک بار خاطرنشان کرد: یک کار نمایشی نه به‌استدلال درونمایه‌اش بلکه از اثری که نتیجهٔ نوعی پیشداوری است، کمدی یا تراژدی محسوب می‌شود. اینکه آیا یک عمل، تراژیک است یا کمیک، بستگی دارد به‌نقش و دست کم در گرو برداشت است تا ارائه. همچنین هوراس والپول[۱۳۰] عبارتی کلیشه‌ای دارد که می‌گوید: «جهان برای کسانی که با او

برخوردی عاطفی دارند غم‌انگیز و برآنان که اهل تفکّرند مضحک است.» مفهوم این بیان می‌گوید: قهرمان فاجعه، دنیای خویش را نظارت می‌کند و قهرمان کمدی جهانی را که انسان ساخته است رسیدگی می‌نماید. لکن قهرمان تراژیک نمی‌تواند به‌جهان خویشتن خدمت کند، چرا که او درمانده است و بی‌یاور. چنین تمایزی نمی‌تواند در درازمدّت ثباتی داشته باشد. ما جهانی را که ساخته‌ایم و ما را می‌ترساند شکسته‌ایم. بنابراین موریس رنو[۱۳۱] برخلاف باور عمومی ما می‌نویسد: «.. غیبت تراژدی از یک دنیای تراژیک، فرجهٔ تولّد را به‌کمدی می‌دهد.» برتولد برشت[۱۳۲] این حالت را توضیح داده است.

یکی از نتایج اصلی نقد و نمایش نوین، عقیدهٔ نو و مبهوت‌کننده‌ای از کمدی است. ل. س. ناتینر[۱۳۳] در عصر ما، با بیانی این چنین سخن می‌گوید: «.. کمدی ذاتاً یک تلاش جدّی است.» و توماس‌مان[۱۳۴] این چشم‌انداز را چنین ترسیم می‌کند: «کمدی عموماً و ذاتاً کاریست بزرگ از هنر نوین که موقوف است به‌شناخت مقوله‌های حالت تراژیک و کمیک، یا طبقه‌بندیهای نمایشی تراژدی، کمدی و چشم‌اندازهای حیات به‌عنوان تراژی ـ کمیک.» یونسکو نیز تکرار می‌کند: «من هرگز نتوانسته‌ام تفاوت بین حالت کمیک و تراژیک را بفهمم.»

یکی از نتایج چنان تردیدی، تفسیر مجدّدی است از آثار شکسپیر. نمایشنامه‌نویسی که یک سر و گردن از دیگران بالاتر است و عدم تمایلش در تفکیک حالت تراژدی از کمدی تازه به‌نظر می‌رسد. ـ شاهدی روشن و ساده برمشکل ما در هاملت. لیرشاه و شایلاک.

در واقع، حالت کمیک برای ما مسأله‌ای بس بیواسطه‌تر از حالت تراژیک است. نورتراپ فرای[۱۳۵] به‌جرأت در تفسیر تراژدی بیان داشته است که تراژدی یعنی کمدی ناکامل. از آنجا که چرخهٔ کامل کمدی، در برخی نمونه‌های مثالی[۱۳۶] از آیینهای عبادی بارور داخل شده است، نه تنها مرگ بلکه رستاخیز را نیز در بر می‌گیرد. تراژدی شده است اسطورهٔ پاییز و کمدی اسطورهٔ بهار. یکی از مشکلات در تعریف «نوع اغفال‌کننده‌ای» که ما کمدی‌اش نامیده‌ایم این است که بدون ارائهٔ ویژگی قهرمان کمیک، او را با قهرمان تراژدی همانند ساخته‌اند. اگر قهرمان تراژیک ارسطویی، مردی است بزرگ و نیک امّا بالاخره قربانی نقص [خطا] خویش

می‌شود.

قهرمان کمدی، می‌تواند آلازون[۱۳۷]، ایرون[۱۳۸]، دلقک یا هرکدام از انواع احمقها باشد. کسی که می‌تواند در نقشهای فردی بی‌گناه، مقدس، ابله، مدعی من غیر حق، ریاکار، اغواگر یا معلّم دینی[۱۳۹] ظاهرشود. خود شیطان یا دیگری باشد، بلاگردان[۱۴۰] یا خداوند مقتول ـ که برای نجات عالمیان از گناه، قربانی می‌شود ـ باشد. قهرمان کمدی نقابهای متعدّدی برچهره می‌زند و به‌نظر می‌رسد تمام آدمیان، واجد یک یا چند نقش از نقشهای کمدی هستند، ولی در مورد پذیرش نقش قهرمان تراژیک، این مقدار بسیار اندک است. بعضی اوقات، قهرمان تراژیک نظیر ادیپ[۱۴۱] و اتللو[۱۴۲]، شخصاً انواعی از آدمهای نادان هستند. آدمیانی احمق، مدعی من غیر حق و قربانی. آلن بوسوئه[۱۴۳] شش مورد از این موارد را درکمدی فرموله کرده است.

بدینسان تناقضات موجود درکمدی، دست کم به‌همان اندازه متعدد و محرکند که در تراژدی هستند. پیش از این ادّعا می‌شد که کمدی از ناسازگاری پدید آمده است. اکنون ناسازگاری به‌همان میزانی ذاتی تراژدی شده است که درکمدی هست. همچنین زمانی در مورد نشاط توضیح داده می‌شد که به‌مثابهٔ پاسخ ماست علیه احساس و مشاهدهٔ ناسازگاری. یعنی استنباط ما ازکمدی در حدّ یک محرّک برای خنده بود. لکن، خنده یکی از تردیدآمیزترین عکس العملهای آدمی‌است، خنده عوافبی است از احساس بیهودگی، همچنین، کمدی نتایجی است از غلیان بیرحمی، حملهٔ عصبی، یا ترس، یا رهایی و درک ناگهانی ـ همانطورکه تامس هابز[۱۴۴] دارد ـ که از برتری‌جویی یا از شرم زاده می‌شود. در مقابل، گریه واکنشی ساده محسوب می‌شود. آنچنان که داستایوسکی می‌گوید: ما می‌توانیم از میان دندانهای کلید شده نیز بخندیم. شاید یکی از تفاوتهای مابین کمدی و فارس[۱۴۵] در این باشد که خندهٔ ما در برابر فارس از سادگی و ساده‌لوحی‌مان برمی‌خیزد، در حالیکه در مقابل کمدی از حالاتی ژرفتر برخورداریم.

اگرکمدی خندان گاهی شادی‌آور است، در عین حال آشوبگر نیز می‌باشد. زیرا کمدی غالباً هنری آشوبگر یا حتّی مخرّب محسوب می‌شود. جیمز فیبلمن[۱۴۶] فرضیّه‌ای دارد که می‌گوید: کمدی خندان وقتی ظاهرمی‌شود که واقعیّت تاکجا از

بیان جهان آرمانی قاصر می‌آید. یعنی به‌بیانی دیگر، کمدی سرخوردگی ما را نسبت به‌مسایل همانگونه که هست بازگو می‌کند. در واقع ما به‌غیر قابل تحمّل‌ترین وضعیت هستی‌مان می‌خندیم. بعکس، فروید[۱۴۷] مایل بود کمدی را به‌عنوان بازیافتی از خندهٔ گمشدهٔ دوران کودکی تلقّی کند. کمدی، کام گرایی است که تمامی جهان را دوست دارد و خویشتن را به‌حقیقت سپرده است یا به‌عبارت دیگر صرف نیرویی است که به‌وسیلهٔ موازین اخلاقی روزانه، سرکوب شده است. وقتی من برتر[۱۴۸] با جنون قرار ملاقات می‌نهد، در کمدی تمام موانع محو می‌شود. روح کمدی اساساً بی‌احترامی کردن است. کمدی آرمانهای گرامی ما را به‌طور خنده‌آوری دست می‌اندازد. چیزی وجود ندارد که کمدی بی‌حرمتش نکند، حال می‌خواهد این چیزها باورهای نیک یا حس ایمنی ما باشد یا اندیشهٔ استوار و حرکتهای کلیشه‌وارمان.

در واقع، بیشتر ارزشهایی که به‌تراژدی منسوب است، در کمدی زیر پوشش دیگری دوباره ظاهر می‌شود. همان طنزی که در کمدی هست در تراژدی نیز وجود دارد و همان قضایای مربوط به‌تراژدی از قبیل: سرنوشت، پالایش، حسن تأثیر، وازگون‌سازی و اعتراف در کمدی هم وجود دارد. منتهی دیدگاه تراژدی، موقعیت ما را نسبت به‌نجابت و اصالت، زیر ذرّه‌بین می‌گذارد و چشم‌انداز کمدی، به‌نحو دیگری از تغییر شکل ـ بوسیلهٔ تنزیل موقعیّت، کاریکاتور ـ تعیین هویّت می‌کند. همانگونه که در «رؤیای شبانه وسط تابستان»[۱۴۹]، کافکا[۱۵۰] توانسته است تکنیک کمدی را چنین تعریف کند: «ما مسایل را به‌وسیلهٔ اغراق توضیح می‌دهیم. از سوی دیگر کاریکاتور و مسألهٔ مضحک ممکن است از نفرت یا طرد ظهور کند و پشت سر حملهٔ کمدی، آن نوع از بیرحمی که خودآزارگونه[۱۵۱] است نهفته باشد». همان‌طور که در نمایشهای هارولد پینتر[۱۵۲] مأخوذ از فصلهای کتاب جاناتان سویفت[۱۵۳] در حالت و کیفیت انسان به‌چشم می‌خورد. در تراژدی نیز قطعاً انگیزه‌های پنهان و شدید خودآزاری مثل بدبختی بیکران که آدمی را به‌سوی خودکشی می‌کشد وجود دارد. این مردم گریزی، گاهی قهرمان را مضحک می‌سازد همانگونه که حماقت لیر[۱۵۴] کینگ لیر را یک قربانی بیچاره قلمداد می‌شود.

اگرچه کمدی، انقلابی‌وش یا ویرانگرگونه[۱۵۵] است، در عین حال حکمی

مثبت نیز می‌باشد. حکمی که ما را به‌مناسبت ابلهی‌هایمان رسوا می‌سازد. و پس از نمایش اشتباهات بزرگمان دست به‌اصلاح و نظم می‌زند. کمدی، پرهیزگاری و پیورتیانیسم[۱۵۶] خاصّ خود را دارد؛ حتّی اگر موانع پیورتین هرآن نفرت‌انگیز باشد. کمدی مانند تراژدی آدم مغرور، کور، نه خوب و نه بد و از خودراضی را تطهیر و تأدیب می‌کند. درستی سلامت عقل کمدی همین است. تمایلی است در جستجوی حالت متواضعانهٔ بدون اغفال. هنرپیشهٔ کمدی، دارای احساس ویژه‌ای است از شرمساری برآنچه انسان از انسان ساخته است. کمدی ممکن است احساس گناه نیز بکند، همان طور که در کمدی آشفتهٔ اخلاقی بکت[۱۵۷] با دورنمات[۱۵۸] وجود دارد. جورج سانتایانو[۱۵۹] دریافته است که انسان متمدّن انتخابی دارد مابین نقاب و برگ انجیر. در مقابل، هنرپیشهٔ کمدی یک انتخاب این چنینی نیست. او به‌ما می‌گوید هردو حجاب نقاب و برگ انجیر[۱۶۰] را فروافکن. نظیر نمایشنامه‌ای از نوع تارتوف[۱۶۱] مولیر[۱۶۲] که نوعی انتخاب از پیورتیانیسم را در برابر دیگری رو می‌کند. یعنی کذب را به‌جای راستی، ریاکاری را به‌جای درستی. کمدی به‌واسطهٔ استهزا و خنده، ریاکار را تأدیب و تصحیح می‌کند. جانسن می‌گوید: کمدی همچون تراژدی آموزش می‌دهد. بدگویی کمدی به‌خاطر دوستی، صرفاً یک بدگویی قراردادی است. بدینسان بغایت محافظه‌کارانه است. نمایشنامهٔ «ابرها»ی اریستوفان که نامنصفانه سقراط را ریشخند می‌کند. ریشه‌ای است، ولی از این دید محافظه‌کارانه است. بی‌مسئولیّتی کمدی، وسیله‌ای است برای رسیدن به‌مسئولیّت.

علی‌رغم چنان ابهاماتی، به‌نظر می‌رسد کمدی با توجّه به‌دو ملاحظه قابل تفکیک از تراژدی است: اولاً کمدی اغلب با درونمایه‌ای منسجم‌تر و موضوعی‌تر از تراژدی است و به‌دقّت و شدیداً بر رفتار خویش تمرکز یافته است. درونمایه اتللّو در ذهن آدمی آنقدر منسجم‌تر نیست که نمایشنامه‌های اریستوفان، مولیر یا شاو. اگرچه ایبسن و ژان‌پل سارتر زمینه‌دارتر هستند لیکن تراژدیهای فکری نسبتاً کمتری در آن وجود دارد. مگر اینکه ما مایل باشیم تروئیلوس و کرسیدای شکسپیر را از این دست بشماریم. ثانیاً، کمدی ـ که در حقیقت با طنز پیوند خورده است ـ معمولاً محلّی‌تر، مقطعی‌تر یا موضوعی‌تر از تراژدی است. کمدی محتمل است از یک موقعیّت

جاری بهره برداری کند و اگر آن موقعیّت پس از زمان خویش هم زندگی کند می‌تواند، زیرا آن موقعیّت از برخی موضوعاتی متولد می‌شود که جاودانه جالبند. برعکس، تراژدی «بی زمان» است.

با این وجود، کمدی می‌تواند بدان سوی زمان حال نیز پیوند خورد. زیرا دارای آنچنان طیف کافی و گسترده‌ای است که می‌تواند یک رشتهٔ ممتد از تجربهٔ انسان را از لاهوتی تا ناسوتی، از مسایل زشت، جزیی یا مکانیکی حوادث ناگوار که در فارس مطرح است، تا پریشانیها و تنگناهای بشری که در «انتظار گودو»[۱۶۳]ی بکت طرح شده و کتاب ایوب[۱۶۴] معاصر بشمار می‌رود در بر گیرد. در چنین کندوکاو بیرحمانه، کمدی برقلمرو معمولاً مدعا به‌تراژدی تجاوز می‌کند. تا جاییکه می‌توان شاه‌لیر را به‌عنوان گشت‌زدنی از روح تراژیک به‌اندرون حیطه‌ای از کمدی تلقّی کرد که توصیفگر تسلیم و رضاست.

بدین ترتیب ما با نوعی کمدی فلسفی رویاروی می‌شویم که اندیشه را تکان می‌دهد. پس این خطاست که تصوّرات خویش را از کمدی، تنها منحصر کنیم به‌جنبهٔ نمایشی آن. سروانتس[۱۶۵] با توجه به‌حسن اثر آرمانهای ما، ما را لمس می‌کند. سویفت[۱۶۶] کمدی وحشتناکی می‌نویسد از انسان با عنوان یاهو[۱۶۷]، استرن[۱۶۸] بلهوسانه، نوسانات حساسیتهای ما را مطالعه می‌کند، نیچه[۱۶۹] در «جانور بور»[۱۷۰] یک لاهوتی ترسناکی از کمدی است و شخصیّتهای متروک ژان ژنه[۱۷۱] پناهندگان فرومایه‌ای از دنیای مضحک ما هستند. ما دیگر قادر نیستیم بیش از این همچون ارسطو یا منتقدان دورهٔ رنسانس، شخصیتهای پست و حقیر را خوار کنیم. اکنون دامنهٔ کمدی، همواره تا بدانجا گسترش یافته است که مقولهٔ آن مشارالیه تجربیات ما از هرآن چیزی است که در احساس قدیمی‌تر ممکن بود تراژدی مصطلح شده باشد. کمدی، حقیقتاً در جهانی که لودویک ویتگنشتاین[۱۷۲] می‌تواند ادّعا کند که زبان و فرمولهای علمی ما فی‌حد ذاته چرند هستند، یک امر فلسفی شده است. اکنون از بی‌معنایی سخنانمان و بی‌ارجی زندگیمان آگاه هستیم و نیازمند نگریستنی خنده‌دار براین هستی خویش می‌باشیم. تفاوت بین کمدی نوین و دیگرگونه‌های کمدی کهن، در قالب توهین‌آمیز و بیچارهٔ بیهودگی خودمان است. بنابراین تفاوتهای گذشتهٔ مابین کمدی دانی و عالی نیز کدر

شده است. این تغییر شاید با نمایشنامهٔ «ابو ـ روی»[۱۷۳] (۱۸۹۶) اثر آلفرد جری[۱۷۴] شروع می‌شود. نمایشنامه‌ای که حالت هرج و مرج در کمدیهای ما را بیشتر نشان می‌دهد. همراه جری، استریندبرگ[۱۷۵] سر می‌رسد. کسی که تراژدی را به‌شکلی از جنون همراه با نیهیلیسم تغییر داد. در واقع آرتور آداموف[۱۷۶]، یونسکو[۱۷۷]، دورنمات[۱۷۸]، ژنه[۱۷۹]، بکت[۱۸۰] و پینتر[۱۸۱] آن پیشگویی را که یک قرن پیش توسط ویلیام هازلیت[۱۸۲] پرداخته شده بود، تصدیق کردند. هازلیت گفته بود: «کمدی، طبیعتاً خود را خسته می‌کند. همان غذایی را که موجب حیات اوست پایمال می‌نماید ـ و پیوسته پیروزمندانه، با پرده‌دری از روی حماقتها و ضعفهای بنی نوع آدم، او را به‌باد استهزا می‌گیرد و در پایان وی را بدون آنکه چیزی برای خندیدن داشته باشد ترک می‌گوید.»

غلیان پیروزی کمدی که در کارناوال برآن تأکید می‌شد، از دست رفته است. خندهٔ ما، دیگر طغیان «مزاج زهرآلود شادمانی» که فروید به‌روح کمدی می‌بست نیست. ولی هنوز هم کمدی نیهیلیستی ما، نشانی است از اوج هوشیاریمان ـ هوشیاری براینکه تا عاجز از طغیانیم در رنجیم. ـ کمدی، همواره ما را در برابر خودپرستی[۱۸۳] یا وهم‌گرایی[۱۸۴] حفاظت می‌کند و به‌ما نشان می‌دهد آنچه را که نیستیم. مهم نیست چگونه از منظر خودمان ممکن است دلتنگی حاصل کنیم؛ منظرهٔ کمدی، بوسیلهٔ ناسازگاری ثابت است. کمدی سیاه ما، به‌هرحال درّنده خوی است. یا به‌عبارت دیگر هرقدر هم که بی‌رحم باشد، به‌عنوان تضمینی باقی می‌ماند تا نشان دهد که هنوز هم قادر به‌رهایی خویش از قید وبند تا جایی هستیم که می‌توانیم خود را رؤیت کنیم یا دست کم جایی را که هستیم بشناسیم.

این گفتنی است که کمدی بی‌روح ما، بقایای شکلی از نمایش است. زیرا که نمایش یک روشی است از دو جنبهٔ جذب و دفع خودمان که در بعد وسیعی تجربه می‌دهد. از ارسطو بدین سوی، هیچکس شک نکرده است کمدی که سرگرفته از جهان خوشایندی است یکی از راههای نمایش است. بنابراین بی‌توجّه به‌نومیدی ما از کمدی و بی‌آنکه دیگر چیزی ارزش خندیدن داشته باشد، باز هم آن را حفظ می‌کنیم. باشد که در لحظاتی و در احتمالی کم‌نظیر، خندهٔ بیماری بکند. تراژدی نیز چنین است.

بررسی وسیعی در حوزهٔ نقد تراژدی به‌عمل آمد و نسبتاً مقدار اندکی در باب کمدی گفته شد. بحث مستند اساسی در مورد تاریخ و طبیعت کمدی را می‌توانید در اثر ممتّع پل لوتر[۱۸۵] به‌نام فرضیه‌های کمدی[۱۸۶] (۱۹۶۴) و همچنین در نوشتهٔ با ارزش رابرت. و. گوریگان[۱۸۷] به‌نام معنا و شکل کمدی[۱۸۸] (۱۹۶۵) ملاحظه کنید.

در موضوع تاریخ اشکال کمدی، شرح مختصری از آلاردیس نیکل[۱۸۹] تحت عنوان فرضیهٔ نمایش[۱۹۰] (۱۹۳۱) و اثری از ل. ج. پاتز[۱۹۱] به‌نام کمدی و شکل و طبیعت آن[۱۹۲]، از دیدگاههای کاملاً متفاوتی مورد بحث قرار گرفته است که در آثار آرتور پیکارد کامبریج[۱۹۳] به‌نام دیتی رامب، تراژدی و کمدی (چاپ دوّم با تجدید نظر توسط ت. ب. ل وبستر[۱۹۴]) (۱۹۱۴) آمده است. لین کوپر[۱۹۵] هم اثر انتشار داده است تحت عنوان فرضیهٔ ارسطویی کمدی[۱۹۶] (۱۹۲۲) مبنی براین که اثر معروف به Tractatus coislinianus، تقلیدی است از ارسطو. وی اثر دیگری نیز در مورد طبیعت طنز ج.ا.ک. تامسون[۱۹۷] (۱۹۲۶) دارد.

از آثاری که استنباطهای وسیع انسان‌شناسانه[۱۹۸] و افسانه‌ای از کمدی را در بر دارد چهار کتاب پرمعنی زیر است که موضوع به‌طور عمیق مورد تأمّل قرار گرفته است: استخوان‌بندی نقد[۱۹۹] (۱۹۵۷) از نورتراپ فرای[۲۰۰]، سفر تاریک و انسان طلایی[۲۰۱] (۱۹۴۹) از آلبرت. اس. کوک[۲۰۲]، هومولودنز[۲۰۳] (۱۹۵۰-۱۹۴۴) ازجان هویزینگا[۲۰۴] و احمق[۲۰۵] (۱۹۳۵) از انیدولز فورد[۲۰۶].

همچنین روشنگر راه، اثر آرتور کستلر[۲۰۷] است به‌نام بصیرت و دورنما[۲۰۸] (۱۹۴۹). برخی از ابهامات و تناقضات در خنده، در مقالهٔ زیگموند فروید به‌نام «شوخی و ارتباط آن با ضمیر ناخودآگاه[۲۰۹] (۱۹۰۵) معیّن شده است. موضوعی که پیشتر توسّط ارنست کریز[۲۱۰] تحت عنوان کاوشهای روانشناسانه در هنر و جی. وای. تی. گریک[۲۱۱] به‌نام روانشناسی خنده و کمدی[۲۱۲] (۱۹۲۳) بررسی شده بود. همچنین در این زمینه، قابل تذکّر است اثر «در تمجید از کمدی»[۲۱۳] (۱۹۳۹) نوشتهٔ جیمز فیبلمن[۲۱۴]، خندهٔ کمیک[۲۱۵] (۱۹۶۱) نوشتهٔ ماری کولینز سوآبی[۲۱۶]. ریشخند خشک[۲۱۷]، نوشتهٔ آلان رینولدز تامپسون[۲۱۸] نیز به‌زمینهٔ طعنه و استهزا در کمدی می‌پردازد.

در باب کمدی دوران بازگشایی و تجزیه و تحلیل آن کانلین. م. لینچ[۲۱۹] اثری دارد به‌نام روش اجتماعی کمدی دوران بازگشایی[۲۲۰] (۱۹۲۶)

بسیاری از پیچیدگیهای کمدی معاصر در اثر تراژی ـ کمیک نوین[۲۲۱] (۱۹۶۶) نوشتهٔ کارل بی. گوته[۲۲۲] و تئاتر پوچی[۲۲۳] (۱۹۶۱) اثر مارتین اسلین[۲۲۴] آمده است. در این اثر به‌مشکلات تجزیه و تحلیل نشده در راه رسیدن به‌فرضیه‌ای درست از کمدی معاصر توجه شده است. بحثهای کوتاه‌تری از طبیعت مشکوک کمدی[۲۲۵] نیز در (۱۹۵۶) نوشتهٔ ویلی سیفر[۲۲۶] آمده است.

پی‌نوشتها

۱. Dr. Johnson ساموئل جانسون (۱۷۰۹ ـ ۱۷۸۴) نویسندهٔ فرهنگ لغت و مطالب گوناگون از مردم انگلیس (سیری در ادبیات غرب، ص ۶۶).

۲. Symposium این واژه در اصل به‌معنی اختلاط پس از شام در یونان قدیم، همچنین به‌معنی نظریّات مختلف. «فرهنگ انگلیسی ـ فارسی، حبیم».

۳. Republic یکی از آثار مهم افلاطون.

۴. Dithyromb سرور درهم و برهم و مستانهٔ مردم یونان باستان. تصنیف و اشعار شورانگیز و عیّاشانه که عدّه‌ای در حال مستی و عیش با هم می‌خوانند. (فرهنگ دانشگاهی، آریانپور) یونانیها Dithyrombos می‌گفته‌اند و آن آوازی بوده است که در اعیاد باکوس، پروردگار شراب بدان تغنّی می‌کرده‌اند. بعدها این آواز توسعه و تکامل پیدا کرد و نوعی شعر به‌همین نام پدید آمد. شاید بتوان آن را با خمریّات شعرای خودمان از بعضی جهات شبیه دانست. (ارسطو و فن شعر، زرین‌کوب، ص ۱۲۶).

۵. Phallic songs، سرودهایی هجوآمیز و خنده‌آور بود که در اعیاد باکوس می‌خوانده‌اند. (ارسطو فن شعر، تعلیقات، ص ۱۳۴) فالیک در اصل سرودهای هجوآمیز و خنده‌آور بود که در اعیاد باکوس به‌افتخار فالیس Phallis پروردگار تناسل و باروری که رفیق و مصاحب دیونیزوس بوده است می‌خواندند و کلمهٔ فالیک منسوب است به‌فالوس Phallos به‌معنی آلت تناسل مرد، که پرستش آن در یونان مثل بعضی سرزمینهای دیگر انتشار داشته است و در اعیاد مربوط به‌پریاپوس Priapos پروردگار باروری مخصوصاً با مراسم مضحک اجرا می‌شده است. در یک نمایشنامه از اریستوفانس موسوم به‌آخارنیان Acharnians اشارتی به‌این مراسم فالیک است، سرایندگان این ترانه‌ها ظاهراً این را نیز همواره اعلام می‌کردند که ترانه‌های متنوّع آنها شنیدنش مناسب احوال دوشیزگان نیست. (همان منبع ص ۱۸۸)

۶. Aalason در کمدیهای یونانی، eiron شخصیت ضعیف ولی زیرکی است که برشخصیت ابله و لافزنی موسوم به alazon پیروز می‌شود. در رسالات افلاطون، سقراط نقش eiron را بازی می‌کند. پرسشهایش ساده‌دلانه و غالباً نامربوط و حتی ابلهانه به‌نظر می‌آیند. ولی سرانجام طرف

مقابل است که شکست می‌خورد. تعبیر طنز سقراط socratic irony از همین ناشی است (تاریخ نقد جدید، ترجمه ارباب شیرانی، سعید، ج ۱، بخش تعلیقات ج اوّل ص ۴۲۳)

۷. eiron

۸. bomolochos

۹. Epicharmus

۱۰. Syracuse

۱۱. Arthur pickard combridge

۱۲. Ithyphallic را در لغتنامه چندین معنی آورده‌اند از قبیل: دارای وزنی ویژه سرودهای باکوس خدای شراب، شعری که به‌وزن سرودهای ویژهٔ باکوس سازند، شعر هرزه. (ر.ک فرهنگ انگلیسی ـ فارسی دانشگاهی آریانپور)

۱۳. Komos

۱۴. old comedy

۱۵. Clouds یکی از یازده کمدی آریه ستوفان است متعلّق به‌کمدی قدیم old comedy. آریستوفان غالباً در این نمایشنامه دشمنان سیاسی و ادبی خود را مورد انتقاد قرار می‌دهد.

۱۶. Menander

۱۷. Cormedy of manners نوعی از کمدی که در آن رفتارها، عادات و چشم‌انداز یک گروه ویژه نمایش داده می‌شود. این چشم‌انداز غالباً طنزآلود و دیالوگ آن اغلب کنایه‌دار است. این نوع از نمایش کمدی در انگلستان در دوران بازگشایی و به‌همت نویسندگانی چون دریدن، سرجرج اترجی و ویلیام کانگریو شکفته شد. (ر.ک:

The Reader's Encyclopedia of World Drama, p. 145

۱۸. terence (۱۵۹ـ۱۸۰ یا ۱۹۰ ق.م) شاعر کمدی رمی. وی برده‌ای افریقایی بود که بعداً توسط اربابش آزاد شد. ر.ک:

The onfont companionto English literature

۱۹. Plautus

۲۰. Miracle ر.ک: توضیح ذیل میستر.

۲۱. Myster شبیه‌خوانی. نمایشهای مذهبی را از قرون پانزدهم به‌نام میستر می‌خوانند. تا آن زمان این نمایش به‌نام میراکل خوانده می‌شد. این نمایشهای مذهبی نخست به‌صورت شبیه‌سازی، برای نشان دادن اهمیت و جلال بعضی شخصیّتهای دینی به‌کار می‌رفت و به‌زودی رواج بسیار یافت. در هرشهر «هیأت»هایی جهت ایجاد این گونه نمایشها تشکیل می‌یافت و بعضی از این هیأتها جنبهٔ دائمی گرفت. داستانهای کتاب مقدّس و گاه بعضی از صحنه‌های تاریخ کشور، چون نجات شهر تئواورلئان بدست ژاندارک موضوع این نوع نمایش قرار گرفت. (لاروس قرن بیستم، به‌نقل از فنّ صحنه‌سازی تئاتر، ص ۲۱۰ـ۲۱۱) میستری را صورتگر شبیه «کتل»هایی می‌داند که در ایام سوگواری در ایران به‌نمایش درمی‌آید و میراکل را نمایش معجزات ترجمه می‌کند. (ر.ک: تاریخ ادبیّات انگلیس، ص ۲۰۵ـ۲۰۶)

۲۲. Shepherd

۲۳. Wakefield cycle ر.ک: توضیح ذیل شمارهٔ ۲۵

۲۴. Mak

۲۵. تعزیه‌های مذهبی که از قرن دوازدهم حدّاقل در انگلستان وجود داشته است، توسّط

هرصنفی متناسب با شغل و حرفهٔ آنان به‌روی صحنه می‌آمد. مثلاً صنف کشتی‌سازان، نمایش توفان نوح را می‌داد. این نمایشها به‌روی سکویی دو طبقه که طبقهٔ اوّل آن نمایانگر جهنّم و طبقهٔ دوّم آن بهشت بود انجام می‌گرفت و در میادین و زمینهای روباز به‌اجرا در می‌آمد. برای آنکه ازدحامی‌از سوی مردم نباشد و در ضمن همه بتوانند نمایشها را ببینند، نمایشگران هرنمایش را در نقاط مختلف شهر عیناً به‌روی صحنه می‌آوردند.

تعداد تعزیه‌ها در شهرهای مختلف، تفاوت داشت. مثلاً در یورک، چهل و هشت فقره و در ویکفیلد، سی فقره بوده است. پس از گذشت چندی از عمر تعزیه، جهت رفع ملال تماشاگران میان ـ پرده‌هایی طنزآمیز برآن افزوده شد. لابد میان‌پردهٔ «شفرده» نیز از این نوع هست که در دوّمین تعزیهٔ خویش از مجموعه تعزیه‌های ویکفیلد آورده است. (برای اطلاع بیشتر ر.ک: تاریخ ادبیّات انگلیسی، ص ۲۰۴ـ۲۰۹)

۲۶. Iago شخصیّتی فتّان و شریر که بافتنه‌گری او دزدمونا به‌دست اتللّو در نمایشنامهٔ شکسپیر به‌همین نام کشته می‌شود.

۲۷. King Lear شخصیت نمایشنامه‌ای به‌همین نام از شکسپیر. که در پایان به‌جنون دچار شد.

۲۸. Clown آن طور که امروز می‌شناسیم ابتدا در تئاتر انگلیسی به‌کار رفته است. انگلیسیها هم دلقک را از نقش گراسیوزو Gracioso تئاتر اسپانیایی اقتباس کرده‌اند. در تئاتر انگلستان بخصوص در نمایشنامه‌های شکسپیر، دلقک معمولاً نوکر قهرمان داستان است و با کلمات طنز و شوخی‌های نمکین خود تماشاگران را سرگرم می‌سازد. تقریباً از یک قرن پیش به‌این طرف این نوع دلقکها را فقط در سیرک مورد استفاده قرار می‌دهند. (لاروس قرن بیستم، به‌نقل از فن صحنه‌سازی تئاتر، ص ۲۱۰).

۲۹. Cleopatra's death

۳۰. Feast Fools

۳۱. Roman Saturnalia ساتورن یکی از خدایان بسیار قدیم ایتالیایی است که با Cronos تطبیق شده و چنین عقیده داشتند که وی در ازمنهٔ قدیم، یعنی موقعی که ژوپیتر (زئوس) سلطنت را از او گرفت و او را از فراز المپ به‌زیر افکند، از یونان به‌ایتالیا رفته در کاپیتول، در محلّی که بعدها رم در آنجا به‌وجود آمد مستقر شد و دهکده‌ای راکه به‌نام Saturna معروف بود بنا کرد... روزهای مخصوص ساتورن را Saturnales می‌خواندند. این روزها در آخر ماه دسامبر، و پایان سال قرار داشتند و در آن ایام جشنهای کم و بیش مخالف ادب و نزاکت برپا می‌شد و طبقات اجتماعی به‌وضعی مغشوش و مشوش در آن شرکت می‌کردند. غلامان به‌ارباب خود فرمان می‌دادند و ارباب نیز برسر میز غذا آنها را خدمت می‌کردند. (فرهنگ اساطیر یونان و روم، ج ۲، ص ۸۱۶ـ۸۱۷)

۳۲. Lord of Misrule در نمایشهای باستانی، کمدی که به‌صورت کارناوال اجرا می‌شد، شخصیّتی نیز حضور داشت که کل نمایش را اداره می‌کرد و در نقش رئیس بازیگران ظاهر می‌شد. وی فرمانهایی را صادر می‌کرد. کاری در ردیف میر نوروزی در ادبیات عامیانهٔ ما. در ادبیات انگلیسی Lord of misrule را با اصطلاحات دیگری نظیر: unreason misrule, Abbot of misrule نامیده‌اند.

لفظ میر نوروزی را چنین گفته‌اند: «پادشاهی یا امیری یا حاکمی موقّتی که سابق در ایران رسم بوده در ایّام عید نوروز، محض تفریح عمومی و خنده و مضحکه او را برتخت می‌نشانیده‌اند و پس از انقضای ایّام جشن، سلطنت او نیز به‌پایان می‌رسید...» (مجلهٔ یادگار، س ۱، ش ۳، آبان

۱۳۲۳، ص ۱۴) برای تفصیل بیشتر ر.ک به‌همین منبع.
۳۳. Falstaff شخصیت مضحک در همسران شاد ویندسور و هنری چهارم از آثار شکسپیر است. پریستلی آن را شخصیت کمیک غول‌آسا می‌داند. (سیری در ادبیات غرب، ص ۷۸)
۳۴. Comedia dell'arte این نوع بخصوصی از نمایش بوده که غالباً با ماسک (بالماسکه مانند) انجام می‌گرفته و نمایشگران به‌صورت فی‌البداهه دست به‌نمایش خنده‌دار می‌زدند. تعداد آنها بالغ بر هشت یا نه مرد و سه یا چهار زن می‌شد که مابین‌شان تعدادی به‌عنوان مثال دو یا سه تن پیرمرد، دو تا سه تن جوان عاشق‌پیشه، دو تا سه تن دلقک، دو کاپیتان و چند سرباز طنزپرداز اسپانیایی، کاراکتر وجود داشتند. تقریباً چیزی مشابه نمایشهای روحوضی و سیاه‌بازی ما. به‌همین جهت به‌کمدی روحوضی ترجمه شد. برای تفصیل ر.ک:
ictionary of world Literary Terms, p. 71-72
۳۵. Har leqruin از کلمهٔ ایتالیائی arlecchino و فرانسوی Arleqwin در اصل شخصیتی است در کمدی ایتالیایی (Commedia dell'arte) معجونی از جهالتها و خوشمزگیهای کودکانه.
he onford companion to English Literature
۳۶. pulcinella
۳۷. Nicholas udall (۱۵۰۴-۱۵۵۶) دانشمند و نمایشنامه‌نویس تحصیلکرده در وینچستر و اکسفورد. وی مؤلف رالف رویتر رویتر قدیمی‌ترین کمدی انگلیسی است.
he onford companion to English Literature
۳۸. Ralph Roister Doister قهرمان خنده‌دار نیکولاس اودال است. وی شخصیتی است نادان و پرهیاهو که به‌دیگر شخصیتهای نمایش ضربه می‌زند. این نمایش احتمالاً زمانی بازی شده است که اودال مدیر اتون (Eton نام تئاتر) بوده است. (۴۱-۱۵۳۴) لیکن تا ۱۵۶۶ چاپ نشده بود. این کمدی انگلیسی اخیراً شناخته شده است. ر.ک ذیل واژهٔ مذکور در webster, 2'th Ed. 1948
۳۹. Miles Glorious (the Braggart warrior)
۴۰. Giovanni giorgio Trissino
۴۱. Antonio Minturno ایتالیایی، وی معتقد است شعر سوای وظیفهٔ تعلیم و ایجاد سرور روحانی وظیفهٔ دیگری دارد و آن اینکه شعر باید احساسات را در خواننده به‌هیجان آورد و روح آدمی را به‌تعجب و تحسین نسبت به‌اعمال نیک وادارد. (سخن‌سنجی، ص ۱۳۷)
۴۲. Ladovico castelvetro ایتالیایی شارح کتاب پوئتیکای ارسطو.
۴۳. Francesco Robertello
۴۴. Lodovico Riccoboni
۴۵. Ben johnson یا در اصل بن‌جامین BenJamin هنرپیشه و شاعر و نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی، در سال ۱۵۷۲ در لندن یا حوالی آن زاده شد و در ۱۶۳۷ درگذشت. در وست‌مینستر به‌تحصیل ادبیات یونان و روم پرداخت. در ۱۵۸۹ به‌شاگردی نزد بنایی رفت و در حوالی سالهای بین ۱۵۹۱ و ۱۵۹۷ در فلاندر جنگید، سپس در گروهی دوره‌گرد بازیگر شد. وی دوبار به‌زندان افتاد. بار دوّم به‌جرم آدمکشی، و سرانجام در حوالی ۱۶۱۴ در مقام نمایشنامه‌نویس و ادیب پا گرفت.
باری، مساعدت چارلز اوّل، از سنگینی فشار یک رشته مصایبی نظیر سوختن کتابخانه‌اش و فلج و عدم توفیق آخرین نمایشنامه‌اش کاست. بن‌جامین گرچه برخی اشعار غنایی دل‌انگیز سرود و در زمینهٔ نقد ادبی چیزهایی نگاشت با وجود این، کمدیهای او بویژه ولپونه و کیمیاگر است که

نامش را زنده می‌دارد. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۱۳-۵۱۴) متأسفانه همزمانی این نویسنده با شکسپیر باعث شد که چندان در عصر خود مورد عنایت قرار نگیرد. به‌قول مرحوم صورتگر «هنگامی‌که ستاره‌ای فروزان مانند شکسپیر در آسمان ادبیات کشوری درخشندگی کند دیگر اختران نورپاش چنانکه باید فروغ و جلوه‌ای ندارند. امّا بن‌جانسون از آن کسان نبود که شهرتش ریزه‌خوار خوان شهرت محتشمان روزگار خویش باشد و یا آنکه رونق دستگاه همکار بزرگ و معاصر وی برآن شهرت لطمه‌ای وارد تواند ساخت.» (تاریخ ادبیات انگلیس، ص ۳۶۱)

۴۶. Volpone نام نمایشنامه‌ای از بن جانسن.

۴۷. اشاره است به‌دو نمایشنامه از جانسن به‌نامهای «هرکسی سرشتی دارد» و «هرکسی خارج از سرشت خویشتن.»

۴۸. جانسن معتقد است که در بدن انسانی، چهار طبع مخالف سرکش که می‌توان آن را به‌مزاج خاکی و آبی و بادی و آتشین تعبیر کرد وجود دارد که اگر همه به‌حدّ اعتدال موجود باشند آدمی از نعمت سلامت روحانی و جسمانی بهره‌مند خواهد بود. ولی اگر یکی از آن چهار، طغیان کرد آدمی از حال طبیعی خارج می‌شود...

به‌حساب جانسن، وظیفهٔ آثار خنده‌انگیز این است که به‌وسیلهٔ تولید بهجت و سرور در دل تماشاگران این طغیان طبع را برطرف نماید و آدمی را به‌اعتدال طبیعی برگرداند.

پس کسانی راکه جانسن در درامهای خنده‌انگیز خویش می‌شناساند، انسان نیستند بلکه طبایع و سرشتهایی هستند که در نتیجهٔ آمیزش غیرمتناسب سایر سرشتها بوجود آمده‌اند و از همان جهت که مولود این سوء تناسب‌اند غریب و سبک مغز و خنده‌آور جلوه می‌کنند. (تاریخ ادبیات انگلیسی، ص ۳۶۵)

۴۹. حقیقت این است که شکسپیر خود بخوبی می‌دانست در یک اثر تراژیک نظیر لیر شاه جایی برای کمدی نیست. ولی سطح فکر و معلومات و توقّع تماشاگران آن عهد انگلیس ایجاب می‌کرد نمایشنامه‌نویسان حتماً عنصر شوخی و خنده را در ضمن نمایش بیاورند وگرنه با مخالفت شدید و احتمالاً تعطیلی نمایش روبرو می‌شدند. چنین تماشاگر بی‌ذوق، بسیاری از استعدادهای زمان راکور کرد. بسیار اتفاق می‌افتاد که تماشاگر وقتی با یک نمایش جدّی و بدون شوخی مواجه می‌شد با جار و جنجال و شلوغی و احیاناً زد و خورد با هنرپیشگان آن را به‌تعطیلی می‌کشاند. برای بن جانسن این اتفاق بسیار افتاد. (برای اطلاع بیشتر از وضع تماشاگران این دوران ر.ک: تاریخ ادبیات انگلیس، ص ۳۰۰ به‌بعد)

۵۰. Complex

۵۱. Schematically

۵۲. troilus and cressida یکی از نمایشنامه‌های کمدی شکسپیر

۵۳. Cynicism کلبیون گروهی از فلاسفهٔ یونانی که ترک لذّات را وسیلهٔ درک سعادت می‌پنداشتند و به‌ریاست آنتیستنس نحلهٔ کلبیان را تشکیل دادند. فلسفهٔ آنان را می‌توان در این بیت خلاصه کرد:

اگر لذّتِ ترک لذّت بدانی دگر لذّت نفس لذّت نخوانی

برای اینکه از مردم برکنار باشند مخصوصاً تندخویی می‌کردند و همه را از خود می‌رنجانیدند. یکی از کلبیان «معروف دیو جانس (دیوژن) است که در خم مسکن داشت. بعضی گویند چون محل درس ایشان در جایی در شهر آتن معروف به‌«سگ سفید» بود به‌کلبیان معروف شدند. گروه دیگر به‌علت رفتار خشن‌شان با مردم آنان را بدین نام نامیدند. (فرهنگ فارسی، معین، ج ۶)

۵۴. John Donne (۱۵۷۲-۱۶۳۱) وی از سوی مادری به‌سر توماس مور برمی‌گشت و از خانوادهٔ زاهد کاتولیک بود. تا جائیکه عمویش رهبر فرقهٔ ژزوئیت انگلیس بود. وقتی دان چهارساله بود پدرش درگذشت و شش ماه بعد ادرش ازدواج کرد. پس از تحصیل در کامبریج و جاهای دیگر از ۱۵۸۹-۱۸۹۱ مسافرتهایی به‌ایتالیا و اسپانیا رفت. بعضی از اشعار او نظیر «توفان» و «سکوت» مربوط به‌سفر دریایی او به‌سواحل آزور است. در ۱۶۱۲ ساکن لندن شد.
he onford companion to English Literature

۵۵. James shirley شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی. (۱۵۹۶-۱۶۶۶)

۵۶. Beaumont فرانسیس بومونت نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۵۸۴-۱۶۱۶) که با فلچر همکاری داشت.

۵۷. Fletcher جان فلچر شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۵۷۹-۱۶۲۵)

۵۸. Corneille نمایشنامه‌نویس فرانسوی متولد ۱۶۰۶ در روئن و متوفّی در ۱۶۸۴ در پاریس. وی پس از تحصیلات حقوق، امین صلح شد. نخستین نمایشنامه‌اش در ۱۶۳۰ به‌اجرا درآمد و کمدیها و تراژدیهای معروف خود از جمله «سید» را در طی پانزده سال بعدی نگاشت. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۳۱)

۵۹. Moliere نام اصلی او ژان باپتیست پوکلن بود Jean Baptiste Poquelin در سال ۱۶۲۲ در پاریس زاده شد و در ۱۶۷۳ همانجا فوت کرد. تحصیلاتش در پاریس بود. سپس به‌تئاتر نوبنیاد ایلوستر illustre پیوست و در ۱۶۵۲ راهبر آن شد. از آثار او متأدّبان مضحک، مکتب زنان، تارتوف، دون‌ژوان، مردم‌گریز، خسیس، بیمار خیالی، زنان فضل فروش، بورژوای والاتبار است. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۴۱)

۶۰. Le cid یکی از نمایشنامه‌های کورنی، همچنین ر.ک: شمارهٔ ۵۸

۶۱. Phédre اثر راسین شاعر فرانسوی (۱۶۳۹-۱۶۹۹)، همچنین ر.ک: شمارهٔ ۶۲

۶۲. Racine ژان باپتیست راسین شاعر نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۳۹-۱۶۹۹) در خردی یتیم ماند و مادربزرگش که سخت مذهبی بود او را تربیت کرد. اوّل قرار بود کشیش شود ولی بعداً نمایشنامه‌نویس شد و نخستین نمایشنامه‌اش را توسّط مولیر در ۱۶۶۴ به‌نمایش درآورد. در ۱۶۷۷ تئاتر را ترک کرد و وقایع‌نگار در بار شد. راسین محبوبیّت چندانی نداشت و در مواردی چند متهم به‌فساد شخصیت نیز بود. با این همه مدتها در مقام استاد عالیقدر تراژدی نئوکلاسیک فرانسه موقعیّتی استوار داشت. (سیری در ادبیات، غرب، ص ۵۱۷-۵۱۸)

۶۳. Comedy of manners آن نوع از کمدی است که رفتار هرمرد و زنی را در اندرون رسومها و زیر سلطهٔ یک قرارداد اجتماعی معین بررسی می‌کند. در اینجا رفتار صیقلی خورده و جلا یافته دارای نفوذی بالاتر از بنیادهای اخلاقی است. (ر.ک: Dictionary of world literary terms, p.71)

۶۴. Restoration Comedy

۶۵. William wycherley نمایشنامه‌نویس انگلیسی (؟ ۱۶۴۰-۱۷۱۶)

۶۶. William Congreve معاصر ویچرلی نمایشنامه‌نویس انگلیسی که تمام نمایشنامه‌اش را در سنین بیست تا سی سالگی نوشت. ولتر او را ترجیح می‌داد به‌جای نمایشنامه‌نویس جنتلمن انگلیسی بنامد. نمایشنامهٔ راه و رسم جهان The way of the world او فوق‌العاده و شاید بی‌نظیر است. به‌هرحال کانگریو از ویچرلی خشن درخشانتر است. (سیری در ادبیات غرب، ص ۸۶)

۶۷. Charles lamb شاعر و منتقد و مقاله‌نویس انگلیس (۱۷۸۴ - ۱۸۵۹)

۶۸. L.C. Knights

۶۹. Love's Labour's lost

۷۰. Drawing - room Theater اعیان و اشراف قدیم اروپا، تالار بزرگی نیز داشتند که اغلب در آنجا پس از مهمانیهای مجلّل، نمایشنامه‌ای روی صحنه می‌آمد که آن را تئاتر تالاری می‌نامند.

۷۱. Oscar wilde نمایشنامه‌نویس شاعر و منتقد ایرلندی (۱۸۵۴-۱۹۰۰) در کالج ترینی‌تی و اکسفورد تحصیل کرد و در ۱۸۷۹ در لندن اقامت گزید. از ۱۸۹۲-۱۸۹۵ نمایشنامه‌هایی نوشت که درخشش بی‌نظیری پیدا کرد. اتّهام انحراف جنسی و زندانی شدن، وی را به‌زوال کشید. پس از آزادی به‌فرانسه پناهنده شد. وی مبشّر نظریهٔ هنر برای هنر بود. نمایشنامه‌های کمدی او ارمغان گرانبهایی به‌انگلستان بود. سالومه، بادبزن خانم ویندرمیر، زن بی‌اهمیت، شوهردلخواه و اهمیت ارنست بودن از جمله نمایشنامه‌های اوست. (فرهنگ فارسی، ج ۶)

۷۲. Jerey Collier

۷۳. William Hazlitt منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۷۷۸- ۱۸۳۰)

۷۴. Richard Steele مقاله‌نویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۶۷۲-۱۷۲۹)

۷۵. weeping comedy

۷۶. emotionalism

۷۷. Oliver goldsmith شاعر و نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس و مقاله‌نویس از مردم ایرلند، در سال ۱۷۲۸ زاده شد و در ۱۷۷۴ در لندن فوت کرد. وی اول طب خواند و هنگام اقامت در لندن یکی از اعضای انجمن ادبی جانسن شد. رمان کشیش ویکفیلد و نمایشنامه مشهورش «تمکین می‌کند تا سوار شود» از کمدی‌های اوست. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۳۳-۵۳۴)

۷۸. Laughing comedy

۷۹. Pamela

۸۰. Samuel Richardson رمان‌نویس انگلیسی در سال ۱۶۸۹ زاده شد و در ۱۷۶۱ در لندن فوت کرد. شاهکار وی کلاریسا است. او در داخل و در خارج از انگلیس در تاریخ ادب بیمانند بود. رقّت احساس و عفّت آمیخته به‌خودبینی و محیط داستانی رقیق و مرطوب و اشارهٔ ناآگاهانه‌اش برسادیسم و مازوخیسم، سخت موافق و پسند ذوق زمان که وی را به‌عنوان بزرگترین رمان‌نویس خویش پذیرفت، آمد. این تأثیر کار وی مدتی قریب به‌یک سال دوام یافت. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۱۹-۵۲۰)

۸۱. مقصود تنزّل درونمایهٔ نمایشنامه‌ها به‌موضوعات مسایل خانوادگی بود از قبیل: اختلاف زن و شوهر، مدیریت خانوادگی و تضادّ والدین با فرزندان، برخوردهای فامیلی از قبیل حسادتهای فامیلی نسبت به‌یکدیگر.

۸۲. John Dryden شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۶۳۱-۱۷۰۰)

۸۳. wit

۸۴. Congreve ر.ک: ذیل شمارهٔ ۶۶

۸۵. semtimantalism

۸۶. Comic Epic

۸۷. Henry Fielding نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس و رساله‌نویس انگلیسی متولد گلاستن‌بری در ۱۷۰۷ و متوفی در ۱۷۵۴ در لیسبون. در رشتهٔ حقوق تحصیل کرد. سپس به‌تئاتر روی آورد. از رمانهای وی می‌توان جوزف اندروز، سرگذشت تام جونز، آملیا را نام برد. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۲۷)

۸۸. Tobias smollet رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۲۱-۱۷۷۱)
۸۹. Tristam shandy ر.ک: ذیل شمارهٔ ۱۶۸.
۹۰. Laurenc sterne ر.ک: ذیل شمارهٔ ۱۶۸
۹۱. Faust اثری از گوتهٔ آلمانی.
۹۲. Closet Drama نمایشنامهٔ خواندنی در خانه (فرهنگ انگلیسی فارسی آریانپور)
۹۳. Mock-Epic ظاهراً کمدیهایی که در عین حماسی بودن خنده دارند. مانند دن‌کیشوت. به‌اعتبار دیگر، حماسهٔ پهلوان پنبه‌ها.
۹۴. Lord Byron جرج گوردون بایرون شاعر معروف انگلیسی (۱۷۸۸-۱۸۲۴) وی مصنّف چایلد هارلد Child Harold دون ژوان Don Juan و غیره است. آثار او و مثل سجایای خود وی سرکش است، شدید و سخت انتقادآمیز است. وی برای شرکت در مبارزهٔ استقلال طلبانهٔ یونانیان ضد عثمانی به‌یونان رفت و در آن مبارزه کشته شد. (فرهنگ فارسی، ج ۵) جسد وی را که برای خاکسپاری به‌کلیسای وستمینستر آوردند، کشیشان از پذیرفتن‌اش سرباز زدند. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۰۴)
۹۵. Picaresque وابسته به‌نثرنویسی و سبک داستان‌نگاری ادبیات جدید اسپانیا که قهرمان رمان شخصی اوباش است و یک سلسله وقایع به‌صورت تسلسل تاریخی، بدون هدف و منظور معیّنی ذکر می‌شود. نخستین نمونهٔ این سبک در ۱۵۵۴ م. نوشته شد. (فرهنگ دانشگاهی انگلیسی ـ فارسی، آریانپور).
۹۶. Stendal نام اصلی او ماری ـ هانری بیل بود. رمان‌نویس فرانسوی (۱۷۸۳-۱۸۴۲) وی در جوانی باعنوان سرباز در جنگ دوم ناپلئون علیه ایتالیا شرکت جست و بعد در جنگ روسیه به‌عنوان افسر غیر رزمی‌شرکت کرد. از ۱۸۳۰ تا پایان عمر کنسول فرانسه در چیوتیاوکیا بود. آرمانس، سرخ و سیاه، صومعهٔ پارم از آثار اوست. (سیری در ادبیات غرب، ص ۴۹۹).
۹۷. Victor Marie Hugo شاعر و رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۸۰۲-۱۸۸۵) وی فرزند امیر ارتش بود. نخستین نمایشنامه وی به‌نام کرومول و دیگری ارنانی، نتردام دوپاری است. وی اشعار زیادی نیز سروده است. از رمانهای اوست: بینوایان، کارگران دریا، مردی که می‌خندد. نمایشنامه‌هاش هیچکدام طراز اوّل نیست. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۴۹)
۹۸. Thomas Carlyle نویسندهٔ اسکاتلندی (۱۷۹۵-۱۸۸۱) در دانشگاه ادینبرو تحصیل کرد و به‌تدریس ریاضیات پرداخت. با مطالعهٔ ادبیّات آلمان زندگی شیلیر را انتشار داد. در ۱۸۴۱ قهرمانان و قهرمان‌پرستی را انتشار داد. او اکنون در مقام فیلسوف، مورخ دیگر اعتبار زمان خویش را ندارد اما شاعری است نثرنویس با بینش پیامبرانه. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۲۸)
۹۹. religious absurdism
۱۰۰. Soren kierkegard فیلسوف و مقاله‌نویس دانمارکی (۱۸۱۳-۱۸۵۵) وی در محیط مذهبی بیمارگونه‌ای پرورش یافت. تحصیل فلسفه و زیبایی‌شناسی کرد و سرانجام در علوم الهی صاحب عنوان شد. کی‌یرکه‌گور برای کسانی‌که طبیعتی چون وی دارند و چون او خویشتن را در پنجهٔ گناه می‌یابند جاذبه‌ای خاص دارد و این نیرو در عهد ما بیش از زمان خود اوست. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۳۲-۵۳۳)
۱۰۱. Herman Melville رمان‌نویس و شاعر و نویسندهٔ داستانهای کوتاه از آمریکا (۱۸۱۹-۱۸۹۱) پیوندش با دریا و سفرهای دریایی موضوعهایی برای نگارش رمان به‌او داد. رمان موبی دیک که در سال ۱۸۵۱ منتشر شد و کلارل (۱۸۷۶) که از سفر وی به‌فلسطین الهام شد و رمان بیلی بد از

آثار اوست (سیری در ادبیات غرب ص ۵۴۰)

۱۰۲. Cyrano de Bergerac نام نمایشنامهٔ مهم رستان است. ر.ک: شماره ۱۰۳

۱۰۳. Edmond Rostand شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۸۶۸ـ۱۹۱۸)، برای اطلاع او و اثرش ر.ک: سیری در ادبیات غرب ص ۳۱۵ـ۳۱۶

۱۰۴. Notes from underground

۱۰۵. Fedor mikhailovich Dostoyevsky رمان‌نویس روسی (۱۸۲۱ـ۱۸۸۱) وی فرزند یک جراح بود. در پترزبورگ درجهٔ مهندسی گرفت و به‌خدمت دولت درآمد. در ۱۸۴۹ به‌عنوان عضو گروه انقلابی بازداشت و به‌مرگ محکوم شد. سپس به‌سیبری تبعید شد و چهار سال در اردوگاه کار با اعمال شاقه بود و چهار سال دیگر در یکی از واحدهای نظامی متشکل از محکومان. در بازگشت به‌پترزبورگ مجلهٔ ورمیا را منتشر کرد که در ۱۸۶۳ توقیف شد. رمان جنایت و کیفر را در ۱۸۶۶، ابله را در ۱۸۶۸ منتشر کرد. در ۱۸۷۳ و ۱۸۸۰ یادداشتهای یک نویسنده را منتشر کرد و با برادران کارامازوف در ۱۸۸۰ به‌اوج شهرت رسید. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۱۴ ـ ۵۱۵)

۱۰۶. Franz Kafka نویسندهٔ اتریشی در ۱۸۸۳ در پراگ‌زاده شد و در ۱۹۲۴ در حوالی وین فوت کرد. وی مبتلا به‌بیماری سل بود. آثار معروف او به‌نام محاکمه و قصر پس از مرگ‌اش منتشر شد. وی استاد رمانهای عجیب و بسیار سمبولیک قابل تعبیر در مقامها و مراتب مختلف است. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۲۸)

۱۰۷. Anton pavlovich Chehov نویسندهٔ روسی (۱۸۶۰ـ۱۹۰۴) وی از خانواده‌ای تهیدست بود. در مسکو طبّ خواند ولی درجهٔ دکتری نگرفت. از نمایشنامه‌های مشهور وی مرغ نوروزی، دائی وانیا، سه خواهران و باغ آلبالو است. او داستانهای کوتاه دارد اما استادی نمونه در زمینهٔ تئاتر است. شیوهٔ تسلّط او بر تماشاگر با درونگرایی خاص مورد تقلید بسیار شده است. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۱۴)

۱۰۸. Wild Duck

۱۰۹. Henrik Ibsen شاعر و نمایشنامه‌نویس نروژی (۱۸۲۸ـ۱۹۰۶) فرزند بازرگانی ورشکسته بود. نمایشنامهٔ مدعیان بلاحق در ۱۸۶۳ برای وی فرصتی پدید آورد تا به‌رم برود. در آنجا دو نمایشنامهٔ براند و پیر گینت را نوشت. خانهٔ عروسک، هدا گابلر، بنای استادکار، جان گابریل بروکمن از نمایشنامه‌های دیگر اوست. وی استاد درام مدرن رئالیستی است. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۰۳)

۱۱۰. Oscar wilde ر.ک ذیل شمارهٔ ۷۱

۱۱۱. George Bernard Show نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس و مبلغ ایرلندی (۱۸۵۶ـ۱۹۵۰) وی پس از تحصیل به‌نقد موسیقی و نمایش و تبلیغ سوسیالیسم پرداخت. نمایشنامه‌هایش از ۱۹۱۰ برصحنهٔ تماشاخانه‌های جهان پدیدار شد. در ۱۹۲۵ جایزهٔ نوبل گرفت. او به‌عنوان استاد کمدی‌نویس همچنان باقیست. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۲۴)

۱۱۲. Existential

۱۱۳. Luigi pirandello نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس و نویسندهٔ داستانهای کوتاه ایتالیایی (۱۸۶۷ـ۱۹۳۶) نخستین بار با رمان مرحوم ماتیا پاسکال (۱۹۰۴) به‌موفقیت رسید. با نمایشنامهٔ شش شخصیّت در جستجوی یک نویسنده به‌شهرت رسید. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۰۸ـ۵۰۹)

۱۱۴. Eugene Ionesco از نمایشنامه‌نویسان تئاتر پوچی.

۱۱۵. Samuel Beket از نمایشنامه‌نویسان تئاتر پوچی.

۱۱۶. Classes

۱۱۷. Vaudeville درام کوچک در امریکا و واریته در زبان فرانسه (فرهنگ حییم) در قرن پانزدهم کارگری به‌نام اولیویه باسلن Olivier Basselin آوازهای پرگوشه و کنایه‌ای ساخت که در اندک مدتی شهرت و رواجی فراوان یافت. او در ناحیهٔ نرماندی در محلی به‌نام «وو ـ دو ـ ویره» Vau de Vire سکونت داشت و به‌همین مناسبت آوازهای او به«وو ـ دو ـ ویره» Vaux de Vire خوانده شد که بعدها به‌صورت کلمهٔ Vaudeville درآمد...
این آوازها کم‌کم وارد تئاتر شد. به‌طوری که در سال ۱۷۱۲ لوساژ Lesage و فوزلی‌یه Fuzelier بعضی از نمایشنامه‌های خود را به‌این آوازها آمیختند و کارشان مورد توجّه مردم قرار گرفت. این سبک نمایش را هنرمندانی چون واده Vadé و سودن Sedaine به‌کار بردند و با آمیختن آن با موسیقی، اپرا کمیک را به‌وجود آوردند. ولی کمدی نوع وودویل محفوظ ماند و در تئاترهای «بولوآره» رواج بسیار گرفت. امروز دیگر نمایشنامه به‌سبک وودویل نوشته نمی‌شود اما در زبان کنونی تئاتر، هرکمدی مفرح و جالب و ساده‌ای را که از تشریح اصول اخلاقی خالی باشد به‌این نام می‌خوانند. (فن صحنه‌سازی تئاتر، ص ۲۱۵)

۱۱۸. Opera bouffe اپرایی که عمل کمیک در آن هست. (ر.ک: Pétit Larousse).

۱۱۹. afterpiece نمایش کوتاه خنده‌دار پس از نمایش بزرگ. (فرهنگ انگلیسی ـ فارسی دانشگاهی آریان‌پور)

۱۲۰. Sotie, Farce شکل اساسی کمدی در قرون وسطی است. فرق بین فارس و سوتی در این است که سوتی از اشارات سیاسی خالی نبود و توسط عده‌ای نابخرد نما و کسانیکه خُل بازی در می‌آوردند، نمایش داده می‌شد. در حالی که هدف فارس فقط این بود که تماشاگران را بخنداند. موضوع فارس حکایات ساده و دلنشین است که در آنها صحنه‌هایی از زندگی روزمرّه وصف شده... بدجنسی زنان شوخ و شنگ و پرحرف، یکی از موضوعاتی است که در بیشتر فارس‌ها می‌توان دید. انتقام شوهران اینگونه زنان نیز موضوع دیگری برای فارس است. قدیمی‌ترین فارس مشهور، «پسر بچه و کوره» نام دارد که در نیمهٔ دوم قرن سیزدهم بوجود آمد، ولی بقیهٔ فارس‌ها که تعداد آنها بیشتر از صد تا می‌شود در قرن پانزدهم و شانزدهم پیدا شد. (فن صحنه‌سازی تئاتر، ص ۲۱۱)

۱۲۱. Feilds

۱۲۲. Keith Circuit

۱۲۳. Comedia dell'arte ر.ک: ذیل شمارهٔ ۳۴

۱۲۴. Marx Brothers

۱۲۵. Mae West

۱۲۶. Performance

۱۲۷. Fredrik Ourenmat (۱۹۲۱ـ) نویسنده و نمایشنامه‌نویس سوئیسی از پیشتازان کمدی سیاه.

۱۲۸. Kierkegaard soren Aabye ر.ک: ذیل شماره ۱۰۰

۱۲۹. Friedrich schiller (یوهان کریستف) نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۷۵۹ـ۱۸۰۵) وی به‌جای ورود به‌کلیسا به‌مدرسهٔ نظام رفت و پزشک هنگ شد. از آثار او دن کارلوس دی راوبر است. در ۱۷۹۴ با گوته دوست شد و درامهای تاریخی‌اش را پس از آن دوستی نگاشت. وی مردی آزاده،

شریف و غیرتمند بود. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۲۶)
۱۳۰. Horace walpole نویسندهٔ انگلیسی (۱۷۱۷-۱۷۹۷)
۱۳۱. Maurice Regnault
۱۳۲. Brecht برتولت برشت شاعر و نمایشنامه‌نویس و کارگردان آلمانی (۱۸۹۸-۱۹۵۶)
۱۳۳. L.C.Knights
۱۳۴. Thomas Mann رمان‌نویس آلمانی، (۱۸۷۵-۱۹۵۵) در زوریخ مرد. فرزند بازرگان بود. نخستین رمان او «دی بودن بروکس» و معروفترین ساوبر برگ بود که پنج سال پس از آن جایزهٔ نوبل نصیب او شد. از رمانهای بعدی او ژوزف و دکتر فاستوس بود (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۳۹)
۱۳۵. Northrop Frye
۱۳۶. Archtypal
۱۳۷. alason ر.ک: ذیل شمارهٔ ۶
۱۳۸. eiron ر.ک: ذیل شماره ۶
۱۳۹. Catechist
۱۴۰. Scapegoat بزطلیعه (فرهنگ انگلیسی ـ فارسی، آریانپور) این واژه برمی‌گردد به‌اعتقاد اسرائیلیان که معتقد بودند با کشتن یک بز به‌مثابهٔ گناه مجسم انسانی، بشر را از گناه رهایی می‌دهند. اعتقادی که در برداشت مسیحیان از به‌صلیب کشیدن عیسی مسیح، به‌عنوان تقبّل این رنج در جهت شستشوی گناه آدمیان نیز دیده می‌شود. در فرهنگ اسرائیلیان هم بز برای قربانی، پاک و طاهر محسوب می‌شود.
گذرانیدن قربانی از برای خطاهای عامّه، به‌عهدهٔ کاهن بزرگ بود. در روز کفّاره دست خود را برسر بز می‌گذارده خطاهای مسطورهٔ فوق را اعتراف می‌نمود و از آن پس آن بز را به‌دست شخصی داده در دشت می‌برد. (ر.ک: قاموس کتاب مقدّس، ذیل واژهٔ بز قربان یا هدیه) در ترجمهٔ حاضر به‌جای «بزطلیعه» که ناروشن می‌نمود، بلاگردان نهاده شد.
۱۴۱. odip پادشاه تب. در اساطیر یونان آمده است: «لایوس چون به‌سبب پیشگویی آگاه شد که به‌دست پسرش کشته خواهد شد، ادیپ را به‌محض تولّد، برفراز کوه سیترون Cithéron گذاشت. وی را چوپانان گرفتند و سپس او را نزد پادشاه کرنت corinthe بردند. پادشاه مذکور او را تربیت کرد. ادیپ بزرگ شد و با غیبگو مشورت نمود. او به‌ادیپ توصیه کرد که هرگز به‌وطنش باز نگردد چه سرنوشت وی در صورت بازگشت قتل پدر و تزویج مادر است. چون ادیپ وطنی برای خود جز کرنت نمی‌شناخت، از آنجا دور شد و در راه به‌لایوس ـ که نمی‌شناخت ـ برخورد و وی را در نزاع کشت. در این زمان اسفنکس حوالی تب را بایر کرده بود و هرشخص مقتدری را که نمی‌توانست معماهای او را حل کند می‌بلعید. کرئون Créon جانشین لایوس، وعدهٔ تاج و تخت و ازدواج با ژوکاستس را به‌کسی که اسفنکس را بکشد داده بود. ادیپ که معما را حل کرده بود، پادشاه شد و با مادرش ازدواج کرد ـ بدون آنکه او را بشناسد ـ غیبگو این وقایع را آشکار کرد. ژوکاستس خود را به‌دار آویخت و ادیپ پس از آنکه چشمهای خود را درآورد ـ تب را به‌همراهی دختر خویش آنتیگون ترک گفت: «افسانهٔ ادیپ به‌سوفوکل دو تراژدی زیبا را الهام کرد: ادیپ پادشاه (۴۱۵ ق.م) و ادیپ درکلون Colone (۴۰۱ ق.م) (فرهنگ فارسی، ج ۵)
۱۴۲. نام یکی از تراژدیهای شکسپیر.
۱۴۳. Alian Bosquet

۱۴۴. Thomas Hobbes حکیم انگلیسی (۱۵۸۸-۱۶۷۹) معاصر دکارت. فلسفهٔ سیاسی هابز بیشتر در عصر وی نفوذ داشت. همانطور که فلسفهٔ اولای دکارت مؤثر بود.
۱۴۵. Farce ر.ک: یادداشت شماره ۱۲۰
۱۴۶. James k. Feibleman
۱۴۷. Sigmund Freud روانپزشک اتریشی (۱۸۵۶-۱۹۳۹) از جمله کارهای مهم او بررسی بیماری حمله (هیستری) بود. وی به‌وسیلهٔ خواب، بیماران خود را مداوا می‌کرد. او پس از نشر کتاب خود به‌نام پژوهشهایی دربارهٔ مرض حمله (هیستری) سخت به‌کار دانش نوین روانکاوی پرداخت. وی سرچشمهٔ اندیشه‌ها و رفتار انسان را ضمیر ناخودآگاه وی می‌داند و ریشهٔ بسیاری از دردها و عقده‌ها را در واپس‌زدگیهای دوران کودکی می‌شمارد. مکتب او به‌فرویدیسم معروف است. (ر.ک: فرهنگ فارسی، ج ۶)
۱۴۸. Superego
۱۴۹. A midsummer night's Dream جزو آثار کافکار ملاحظه نشد.
۱۵۰. ر.ک به‌ذیل شمارهٔ ۱۰۶
۱۵۱. Sadistic
۱۵۲. Harold Painter
۱۵۳. Jonathan Swift طنزنویس، شاعر و رساله‌نویس انگلیسی (۱۶۶۷-۱۷۴۵) وی سرپرست کلیسایی در حوالی بلفاست بود. در ۱۷۱۳ در منتهای تلخکامی‌مقام اسقفی از او دریغ شد. شاهکارش سفرهای گالیور است. این اثر یک هجو کامل است. داستان خمره، بز و کتابها، رفتار متحدان، از آثار دیگر اوست. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۲۲).
۱۵۴. Lear's Fool
۱۵۵. nihilistic
۱۵۶. Puritanism اصول فرقهٔ پیورتین، شاخه‌ای از فرقهٔ پروتستان در قرن ۱۶ و ۱۷ در انگلستان و نیوانگلند در برابر عرف رسمی کلیسای انگلستان. ر.ک ذیل Puritan در The Merriam webster Dictionary آنان به‌ظاهر انجیل عمل می‌کنند و متعصب و متعبّداند. غالباً پس از آزار خاندان استوارت به‌امریکا مهاجرت کردند. (فرهنگ فارسی، ج ۵)
۱۵۷. Beckett
۱۵۸. Durenmat ر.ک: ذیل شماره ۱۲۷
۱۵۹. George santayano شاعر و فیلسوف اسپانیایی (۱۸۶۳-۱۹۵۲) منتقد نهضت «ضد اصالت عقل» در پنج مجلد باعنوان زندگی عقل، رمان آخرین پارسا از آثار اوست. (سیری در ادبیات غرب، ص ۲۵۳ و ۳۴۰)
۱۶۰. اشاره است به‌شرمساری حضرت آدم (ع) پس از گناهی که مرتکب شد.
۱۶۱. tartuffe نام شخصیّت و نمایشنامه‌ای به‌همین نام از مولیر.
۱۶۲. Jean Baotiste poquelin molière ر.ک: ذیل شمارهٔ ۵۹
۱۶۳. Waiting for Godet
۱۶۴. Book of job
۱۶۵. Cervantes saavedera Miguel رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و شاعر اسپانیایی (۱۵۴۷-۱۶۱۶) در مادرید تحصیل کرد و در کسوت نظامیان در ایتالیا زخمی شد و در ۱۵۷۵ در راه وطن به‌دست مغربیان اسیر شد و پس از پنج سال اسارت به‌اسپانیا بازگشت. با مقامات

کشوری و کلیسایی درافتاد و به‌زندان رفت. زندگیش سخت و پرمشقّت بود. وقتی جلد نخست دن‌کیشوت را منتشر ساخت آنقدر موفقیّت‌آمیز بود که بخشهای دروغینی به‌عنوان متمّم آن انتشار دادند. ناگزیر سروانتس بخش دوم را منتشر کرد. از آن زمان حامیانی ممتاز پیدا کرد و پایان عمر را در رفاه بیشتری به‌سر آورد. این اثر معجونی است از رمانس، هجو، رئالیسم و اساطیر (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۱۲-۵۲۲).

۱۶۶. Swift, Jonathan ر.ک: یادداشت شمارهٔ ۱۵۳

۱۶۷. Yahoo آخرین سفر گالیور اثر سویفت، سفر به‌میان جزیره‌نشینان «هواین هوم» (Houyhnhnms) و «یاهویی» (Yahoos) است. این بخش نمایشگر تقریباً کابوسی است از بیزاری از جامعه و باز آمدن به‌خانه. (سیری در ادبیات غرب، ص ۶۶). «یاهو» انسانی است خام و خشن که گوهر آدمی تلقی شده است. ر.ک ذیل همین واژه در:

The American Heritage Dictionary

۱۶۸. Laurence Stern رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۱۳-۱۷۶۸) در کمبریج تحصیل کرد. بعداً کشیش شد و در این ایام نه بخش از «تریسترام شندی» را نگاشت. سفر به‌فرانسه اثر «سفر احساساتی» را الهام داد. (سیری در ادبیات غرب، ص ۴۹۹)

۱۶۹. Nietzsche (۱۹۰۰-۱۸۴۴) فیلسوف آلمانی.

۱۷۰. Blond Beast

۱۷۱. Jean Genet (۱۹۱۰-) داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی. وی اغلب عمرش به‌اصلاح‌گرایی و در زندان گذشت.

The Oxford Companion to English Literature

۱۷۲. Ludwig Wittgenstein فیلسوف انگلیسی ـ اتریشی (۱۸۸۹-۱۹۵۱)

۱۷۳. Ubu Roi

۱۷۴. Alfred Jarry از پیروان تئاتر پوچی.

۱۷۵. Strindberg (اگوست) معاصر ایبسن. کسی که ایبسن در حق او گفت: «یکی از من بزرگتر». در سوئد وی را در تمام زمینه‌های ادب بلندپایه می‌دانند. در خارج از سوئد شهرت او بیشتر از راه نمایشنامه‌هایش است. رقص مرگ، نمایش رؤیا، سونات روح از جمله نمایشنامه‌های اوست. تریلوژی عظیم «راه دمشق» نیز از نمایشنامه‌های وی بشمار می‌رود. وی در ۱۸۴۹ زاده شد و در ۱۹۱۲ در استکهلم فوت کرد. وی در مدت اقامت در پاریس آشفتگی روانی پیدا کرد و همین موجب شد در آثار بعدی او سمبولیسم بیشتری به‌کار رود. سه بار ازدواج کرد و در سه مورد کامیاب نبود. (سیری در ادبیات غرب، ص ۴۹۹-۵۰۰)

۱۷۶. Arthur Adamof

۱۷۷. Unesco

۱۷۸. Durenmat ر.ک: ذیل شمارهٔ ۱۲۷

۱۷۹. Gene ر.ک: ذیل شماره ۱۷۱

۱۸۰. Beckett

۱۸۱. Painter

۱۸۲. William Hazlitt منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۷۷۸-۱۸۳۰)

۱۸۳. egoism (خودمحوری)

۱۸۴. romanticism

۱۸۵. Paul Louter

۱۸۶. Theories of Comedy

۱۸۷. Robert W. Corrigan

۱۸۸. Comedy Meaning and Form

۱۸۹. Allardyce Nicoll

۱۹۰. the Theory of Drama

۱۹۱. L.J. Potts

۱۹۲. The originolattic comedy

۱۹۳. Arnthur Pickard Combridge

۱۹۴. T.B.L.Webster

۱۹۵. Lane Cooper

۱۹۶. Aristotlan Theory of Comedy

۱۹۷. J.A.K. Thomson

۱۹۸. Anthropological

۱۹۹. Anatomy of Criticism

۲۰۰. Northrop Frye

۲۰۱. Dark Voyage and the Golden man

۲۰۲. Albert S. Cook

۲۰۳. Homo Ludens

۲۰۴. Johon Huizinga

۲۰۵. The Fool

۲۰۶. Enid Welsford

۲۰۷. Arthur Koestler

۲۰۸. Insight and Outlook

۲۰۹. Jokes and Their Relation to the Inconcious

۲۱۰. Ernest Kris

۲۱۱. J.Y.t. Greig

۲۱۲. The Psychology of Laughter and Comedy

۲۱۳. In Praise of Comedy

۲۱۴. James Feibleman

۲۱۵. Comic Lowghter

۲۱۶. Marie Collins Swabey

۲۱۷. The Dry Mock

۲۱۸. Alan Reynolds Thompson

۲۱۹. Kathleen M. Lynch

۲۲۰. The Social Mode of Restoration Comedy

۲۲۱. Modern tragicomedy

۲۲۲. Karl. B. Guthe

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲۲۳. The Theatre of The Absurd
۲۲۴. Martin Esslin
۲۲۵. Notes on Comedy
۲۲۶. Wylie Sypher

فهرست منابع حواشی

ارسطو و فن شعر، تألیف و ترجمهٔ زرین‌کوب، عبدالحسین، انتشارات امیرکبیر، چاپ اوّل، تهران ۱۳۵۷.
تاریخ ادبیات انگلیسی، صورتگر، لطفعلی، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۴۸.
تاریخ نقد جدید، رنه ولک، ترجمه ارباب شیرانی، سعید، ج اوّل، انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۷۴.
سخن‌سنجی، صورتگر لطفعلی، انتشارات ابن‌سینا، تهران، ۱۳۴۶.
سیری در ادبیات غرب، تألیف جی. بی. پریستلی، ترجمهٔ یونس ابراهیمی، انتشارات حبیبی، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۵۲.
فرهنگ اساطیر یونان و روم، پیر گریمال، ترجمهٔ بهمنش احمد، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۷.
فرهنگ انگلیسی به‌فارسی بزرگ، حییم.
فرهنگ‌انگلیسی ـ فارسی، دانشگاهی، آریانپور کاشانی، عباس، چ دوّم، انتشارات امیرکبیر. تهران، ۱۳۶۳
فرهنگ فارسی، معین، محمد، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۶۰.
فنّ صحنه‌سازی تئاتر، لئون موسیناک، ترجمهٔ جهانبگلو، امیرحسین، انتشارات اشرافی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۷.
قاموس کتاب مقدس، جیمز هاکی، انتشارات طهوری، چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۹.
هنرپیشه کیست، دیدرو، سمیعی احمد، انتشارات حبیبی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۱.

منابع خارجی

Dictionary of Litrature in the English Language, Robin Myers.

Dictionary of World Literary Terms, Josef T. Shipley, London, edition, 1955.

Eneyclopedia Americana, Ed. 1963.

Eneyclopedia Britanica, Ed. 1957.

Eneyclopedia International, New York, Ed. 1971.

Longman Companion English Literature, C. Gillio Fetit Larousse, Paris, 1977.

The American Heritage Dictionary, Edited loy william morris, New York, 1976

The Merriam Webster Dictionary, 6, th Printing, New York 1975.

The Oxford Companion to English Literature, Edited loy Margaret Dralle, fifth edition, oxford university, 1985.

The Reader, s Encyclopedia of World Drama, Johin Gassner, Edward Quinn, London, 1970.

Webster Dictionary, 2 th Edition, 1948

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نشریه و مجله

مجلهٔ یادگار، سال اوّل، شمارهٔ سوم، آبان ۱۳۲۳.

نشریهٔ زمان، کتاب سوم، ویژه تئاتر، سال ۱۳۴۸.

کتاب بهشت، اردیبهشت ۱۳۴۸.