پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یادداشتهایی در باره کارگردانی نمایش «نیرنگهای اسکاپن»

مولیر یا کمدیا دل آرته؟ هر دو یا هیچ کدام؟

قطب‌الدین صادقی

این مقاله صورت نسبتاً انسجام‌یافته ـ و چکیده ـ توضیحات و بحثهای فنی پراکنده‌ای است پیرامون مفهوم کمدی و شیوه بازیگری آن که در طول تمرینات نمایش *نیرنگهای اسکاپن* به مناسبتهای مختلف آورده شده و برای بازیگران در حکم راهنمای عمل یا منبع الهام بوده‌اند. بنابراین هر بخش این مقاله می‌تواند به‌طور بالقوه توضیحی باشد در باره دلایل یا چگونگی نحوه «انتخاب» شکل و عناصر متعدد این نمایش. لازم به یادآوری است که بازیگران *نیرنگهای اسکاپن* گروهی از دانشجویان تئاتر بوده‌اند و کار اساساً دارای دو بُعد تجربی و آموزشی بوده است.

الف ــ خنده، کمیک، کمدی

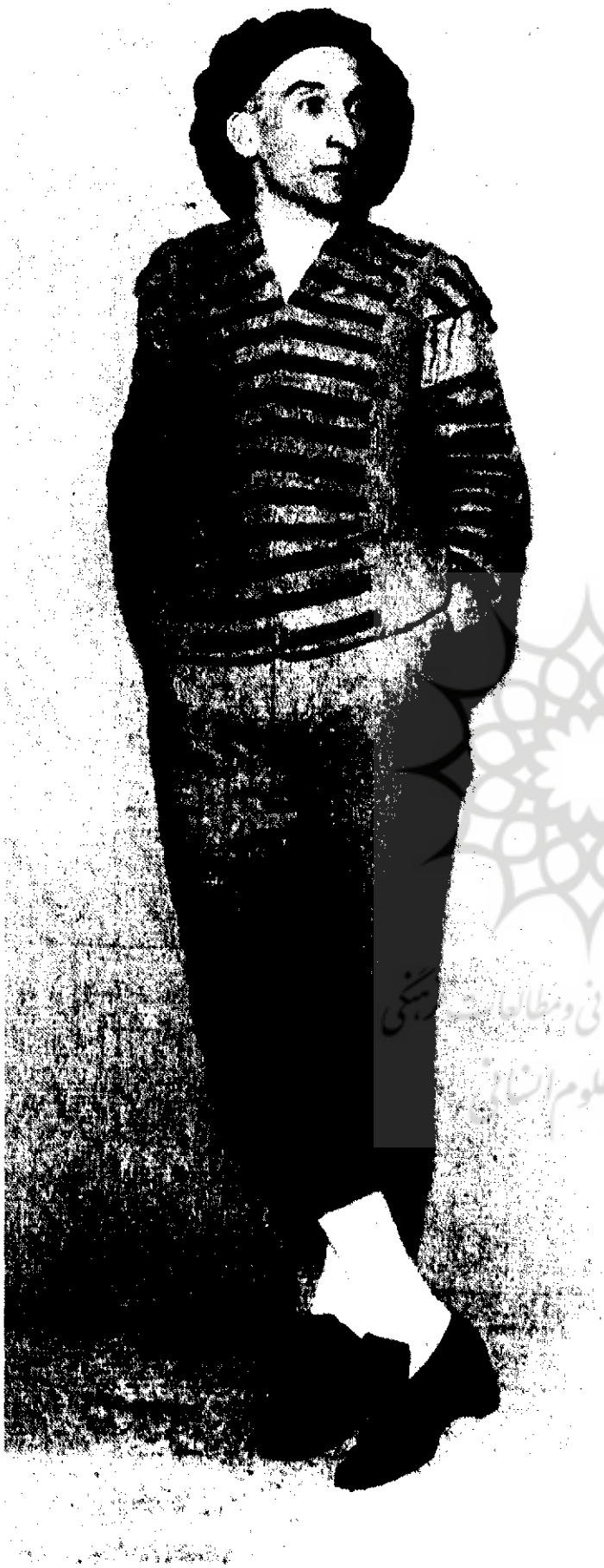
شارل مورون در کتاب *نقد روانی ژانر کمیک*[1] می‌گوید: خنده پیش از هر چیز پدیده‌ای اقتصادی است و از گونه‌ای تخلیه روانی ناشی از تفاوتهای بالقوه دو نمود حاصل می‌شود. خنده در نزد کودکان نشانه پیروزی است. اما به‌طور کلی ناشی از حس رهایی انسان از چنگال ترس، و نشانه دستیابی ما به یک آزادی برتر است.

هانری برگسون در خنده یک عملکرد اجتماعی می‌بیند. برای او خنده در حکم نوعی واکنش اجتماعی است برای رام کردن یا تنبیه کردن عناصر منفرد و حاشیه‌ای اجتماع که خود را با محیط تطبیق نمی‌دهند.[2]

شارل مورون در صفحات ۲۱ و ۲۲ همان کتاب یادشده می‌افزاید: اگر خنده کودکان ناشی از حس پیروزی است، در عوض خنده بزرگسالان در ذات خود استهزاءآمیز است. و برای داشتن خنده استهزاءآمیز باید پیش از هر چیز اندیشه‌ای پیشرفته داشت.

کمیک عموماً به آن چیزی گفته می‌شود که در زندگانی و هنر، خنده می‌آفریند. هنر کمیک به مجموعه تکنیکها و فنونی اطلاق می‌گردد که به این منظور به‌کار گرفته می‌شوند و دارای سه شکل اساسی و متفاوت: تجسمی، ادبی و موسیقیایی است. این شکلها گاه از هم متمایزند و گاه به حکم ضرورت و برای تأثیر بیشتر با هم ترکیب می‌شوند.

کمیک دو گونه است: سطحی و عالی. «کمیک سطحی» غالباً خنده‌ای رها و بلند می‌آفریند در حالی که «کمیک عالی» اکثراً جز لبخندی کمرنگ که به‌سوی «جدیت» گرایش دارد و سپس هولناک می‌شود، چیزی نمی‌آفریند. در هرحال یادآوری می‌کنیم که هنر کمیک اندیشه‌ای «اخلاقگرایانه» نیست بلکه اندیشه «انتقادی» هنرمند در پاسخ به محیط و اجتماع و دوره خود است.



ژان کوبو در نقش اسکاپن

در همین راستا «تالا دوار» در صفحه ۱۳ کتاب *درباره کمیک پلوتوس*[۳] می‌نویسد: در کمیک تنها ایجاد خنده مهم نیست؛ مهم دستیابی به «اندازه» آن، و مهمتر از همه «هدایت کردن» آن با هوشیاری است. باید بدانیم مراد از این کمیک چیست و از خنده چه می‌خواهیم. ارسطو نیز در کتاب «هنر شاعری» می‌گوید: «کمدی تقلید انسانی است که از حد متعارف بدتر باشد. ولی نه از حیث ... هرگونه عیب و نقص، بلکه فقط از حیث زشتیهای خنده‌آور. و عیب یا خطایی را خنده‌آور می‌گوییم که دیگران را از آن درد و گزندی نرسد.»[۴]

در هرحال نمایش کمدی از نقطه‌نظر انتقاد و افشاگری «بدون خشونت» از سایر ژانرهای نمایشی کاملتر و از هر حیث جذابتر است.

بد نیست بدانیم برای شاعر بزرگ فرانسه «شارل بودلر»، طبیعت هر اثر کمیک، پرداخت به زشتی است. زیرا کمیک همواره از زشتی اثری هنری می‌آفریند. به‌عبارت دیگر کمیک از رنجی حاصل می‌شود که زشتی می‌آفریند و بی‌شک در اینجا زشتی به‌اندازه زیبایی بی‌ضرر است.

در تکمیل نظر بودلر باید افزود کمدی زمانی اتفاق می‌افتد که تماشاگران همبستگی عاطفی با قهرمان نمایش پیدا نکنند و تنها با شعور خود با او ارتباط یابند. به‌همین منظور برای جلوگیری از این یکی شدن باید عیوب و ویژگیهای شخصیت کاملاً با وجود او یکی شده و در هویت او مستحیل گردد. تمامی شخصیتهای کمیک «تیپ» هستند، در حالی‌که در تراژدیها با هارمونی زندهٔ شخصیتهای انسانی سروکار داریم. شاید از همین‌روست که عنوان اغلب نمایشهای کمیک عیوب و نقایص انسانی است: *حسود*، *خسیس*، *گیج*، *سرباز لاف‌زن*، *مردم‌گریز* و... در حالی‌که تراژدیها برعکس اغلب با یک نام خاص عنوان می‌شوند: *هملت*، *دون‌کارلوس*، *اتللو*، *فاوست*، *فدر*، *آژاکس*، *آنتیگون* و... تراژدی در موقعیتهای مختلف یک شخصیت اتفاق می‌افتد. و این شخصیت هر بار دگرگونی می‌پذیرد. در صورتیکه در کمدی برعکس، شخصیت همواره تا پایان نمایش ثابت باقی می‌ماند.

در کمدی سنگینی جامعه و قواعد اجتماعی بر نوجوانان و جوانان بسیار وحشتناک است. شاید به همین دلیل است که دو رکن اصلی کمدی، عشق و دسیسه است. از درونمایه‌های جاودانی نمایش کمیک، بازی عشق و موانع بیرونی آن است. طرحها و دسیسه‌های پیچیدهٔ مخالفان علیه عشاق همیشه وجود دارد. اما سرانجام بنا به «قانون عشق» و بنا به «ضرورتهای طبیعت» و «حکمهای جامعه» و «قانون کمدی» عاشق سرانجام به معشوق خود می‌رسد.

«سوزان لانگر» می‌گوید: حس خالص زندگی یا زنده بودن بنای احساس کمدی است. چیزی که به کمدی نیرو و توان می‌بخشد، تلاش هر چه بیشتر بشر برای زندگی کردن بین دو مرحله تولد و مرگ است. زیرا اگر موضوع تراژدی «روح» است و پایان آن اغلب به مرگ منتهی می‌شود، در عوض موضوع کمدی «جسم» است و پایان آن اغلب به «ازدواج» خاتمه می‌پذیرد. چون ازدواج به‌گونه‌ای نمادین اهمیت دادن به «زندگی» و استمرار آن است و به معنای صریح خوشبینی، امید و شادمانی می‌آید. به همین سبب آینده هولناک و پر از خطر (تقدیر) نمایش تراژیک، در نمایشهای کمدی تبدیل به «شانس» یا آینده‌ای نامشخص اما سرشار از امکانات مثبت می‌شود؛ امکاناتی برای حل مشکل و یافتن راه‌حل عملی و خوشبینانه برای مشکلات زندگی.

در هر حال نباید فراموش کرد که در اغلب کمدیهای بزرگ ارزش «عشق» با ارزش «پول» در تضاد قرار می‌گیرد. به‌عبارت دیگر فضای عشق در تناقض آشکار با فضای پول ترسیم می‌شود. اگر چه در این آثار غالباً تصویر بزرگ و عمیقی از «عشق» وجود ندارد، اما هر نوع دروغ، تمرد، جسارت و دسیسه قهرمان آن به خاطر عشق بخشوده می‌شود. چون در چارچوب ارزشهای

نمایش کمدی عشق بالاترین ارزشها و قانون است.

در یک کمدی خوب دسیسه باید زود گره بخورد تا بعد به سرعت گسترش یابد. از این نظر طرح *نیرنگهای اسکاپن* دارای یکی از پیچیده‌ترین دسیسه‌ها است و گسترش آن سریع و کاملاً حساب‌شده صورت می‌گیرد.

کمدی از ترفندهای «قدیمی» و «جدید»، داستانهای کهن و نو، از کلیشه‌های تخیلی و برشهایی از زندگی یکجا استفاده می‌کند. تردید نمی‌توان کرد که برای ایجاد کمدی باید تمامی جامعه را چون چشم‌انداز یا دکوری مناسب در نظر گرفت. و نیز تجربه ثابت کرده است که به رغم ابداعات جدید و تجربیات تازه، تا به امروز تیپهای سنتی همواره بهترین محملهای کمیک بوده‌اند.

با بررسی همه‌جانبه انواع نمایشنامه‌های کمدی می‌توان چنین نتیجه گرفت که از نظر واقع‌گرایی سه‌گونه بیشتر کمدی نداریم و اساس این سه‌گونه بر ترکیبی ظریف از «قرارداد» و «واقع‌گرایی» استوار است:

۱ ــ تخیّلی، که دارای یک ساختار دراماتیک تخیّلی است.

۲ ــ روزمره، که آینه جامعه است.

۳ ــ تخیّلی ـ روزمره، که ترکیب و تلفیقی از این دو است.

بی‌شک *نیرنگهای اسکاپن* به دسته دوم تعلق داشته و هر جزء آن ریشه در واقعیاتْ جامعه دارد. هرچند که نویسنده در ساختار فشرده و حساب‌شدهٔ نمایشنامهٔ خود قراردادهای نمایش کمدی را با تخیل به خوبی در هم آمیخته است.

آخرین نکته آن که از نقطه‌نظر تیپ‌شناسی، کمدی کلاسیک با «فارس» کاملاً متفاوت است زیرا در کمدی کلاسیک، شخصیتهای اصلی از طریق عیوب و ضعفهایشان مشخص می‌شوند در حالی که در یک «فارس» آنها از طریق شغلی که دارند، یا از طریق موقعیت خانوادگی و یا هر دو قابل شناسایی‌اند. در هر حال این دو دسته تیپ ریشه در مسایل و واقعیتهای

طرح صحنه «نیرنگهای اسکاپن» اثر کریستیان برار

«نیرنگهای اسکاپن» با بازی رودبرهبرش

اجتماعی دارند و جنبه تجریدی آنها ضعیف است.

ب ــ مولیر

مولیر (با نام اصلی ژان باپتیست پوکلن) در تئاتر فرانسه یک اسطوره است. او همچون شکسپیر هم مدیر تئاتر بود و هم کارگردان، نویسنده و بازیگر.

ناکامیهای ابتدای فعالیت نمایشی‌اش، او را وادار کرد تا به اتفاق گروه خود پاریس را به جا گذارد و از ۱۶۴۶ تا ۱۶۵۸ به مدت سیزده سال به اطراف و اکناف فرانسه سفر کند. مولیر که به جستجوی تماشاگران تازه رفته بود با کوله‌باری از تکنیک و تجربه و مهارت بازگشت. اگر مولیر در ابتدای کارنامه هنریش زیر نفوذ «پیر کرنی» و تراژدیهای او قرار داشت ــ و این یکی از علل ناکامیهای اولیه‌اش بود ــ در طی این سفر سیزده‌ساله با بکارگیری فنون نمایش کمیک و مردمی و در برخورد با اقشار و تماشاگران مختلف دریافت که می‌توان کمدی را ــ که می‌گفتند پست‌ترین هنرها است ــ با هنر و خلاقیت به برترین مراتب رساند. او نمایش کمدی آنروز را از لودگی به نقادی تعالی داد و در نمایشهای خود از تیپ لودهٔ سبک و همیشگی، منتقدی پرتوان و بیرحم پرداخت که کارش افشای حقایق کتمان‌شده و برگرفتن نقاب از چهره ریاکاران جامعه بود. مولیر در نمایشنامه‌های متعددش از احدی درنگذشت: در *آمفی تریون* او به دربار و شاه تاخت، در *تارتوف* به کشیشان مزوّر حمله برد، در خسیس نوکیسه‌گان مال‌اندوز و در *ژرژ داندن* بورژواهای تازه به دوران رسیده را رسوا کرد. در *زنان دانشمند* تظاهرمآبی زنان اشراف و در *مکتب زنان* استبداد پیران را برملا ساخت. در *مردم‌گریز* به دروغ و تملق و چاپلوسی که آیین زمانه و بخصوص منطق قدرت دربار بود یورش برد و در *دون‌ژوان* تظاهر، ریا و بی‌اعتقادی را به نقد و تحلیل کشید. و سرانجام در *نیرنگهای اسکاپن* به دفاع از طبقات فرودست برخاست.

آثار مولیر را در یک دسته‌بندی کلی می‌توان چهار بخش کرد، هرچند که در بسیاری از نمایشنامه‌های خود، مولیر آگاهانه این انواع را در هم آمیخته و مرزها را از بین برده است:

الف: «فارس»ها یا نمایشهای ساده کمیک براساس تیپ‌سازی سنتی چون «طبیب اجباری».

ب: «کمدی ـ باله»ها یا نمایشهای ماشینی توأم با رقص و موسیقی و تشریفات که صرفاً در مراسم رسمی و یا برای سرگرمی درباریان اجرا می‌شد. مانند *بورژوای نجیب‌زاده* و *پسیشه*.

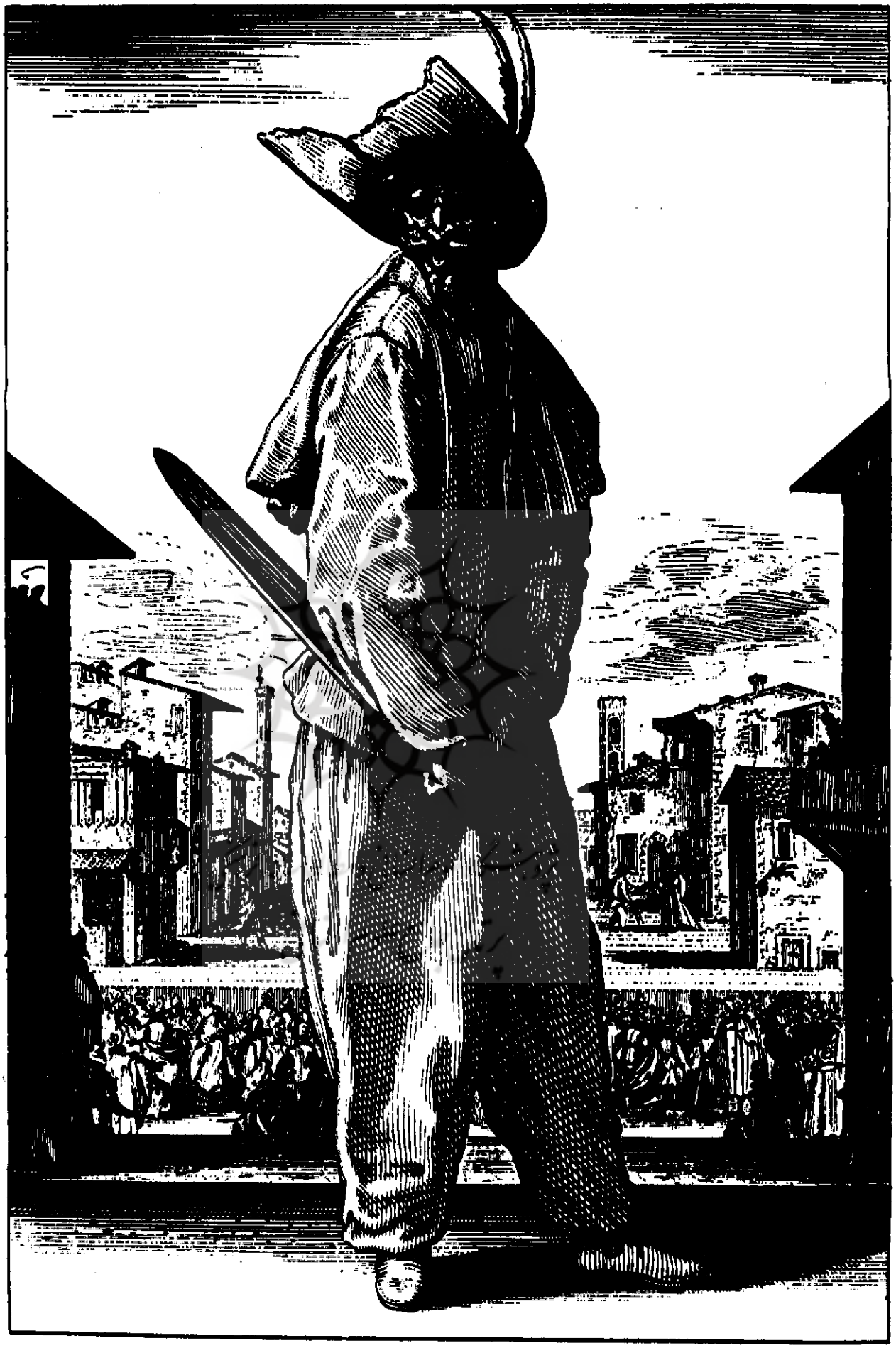
ج: «کمدی شخصیت» یا مهمترین نمایشنامه‌های مولیر. در این دسته آثار مولیر از تیپ‌سازی سنتی نمایش کمیک دور می‌شود و به آدمهای خود هویت و ژرفای یک شخصیت تمام‌عیار را می‌بخشد. لحن مولیر در این آثار به‌شدت انتقادی، تحلیلی و حتی تلخ است: *تارتوف*، *مردم‌گریز*، *دون‌ژوان* و *مریض خیالی* از آن جمله است.

د: «کمدیهای دسیسه». در این آثار همه چیز تحت شعاع دسیسه نمایش قرار دارد. یعنی جریان یک عمل نمایشی فشرده که پیوستگی و زیر و بم دایمی آن لحظه‌ای تماشاگر را آسوده نمی‌گذارد و همه صحنه‌های عاشقانه یا فارس‌گونهٔ آن در اوج خنده اجرا می‌شود.

نمایش *نیرنگهای اسکاپن* که مولیر آن را در ۱۶۷۱ ــ دو سال پیش از مرگش ــ نوشته است جزو دسته چهارم نمایشنامه‌های مولیر یا «کمدیهای دسیسه» به‌حساب می‌آید.

یکی از پژوهشگران تئاتر فرانسه به نام «*برای*» دربارهٔ این نمایشنامه نوشته است: اگر تئاتر پیش از هر چیز «آکسیون» یا «عمل نمایشی» باشد، باید گفت *نیرنگهای اسکاپن* یک «تئاتر ناب» است.[۵]

مولیر طرح اصلی این اثر را از نمایشنامه فورمیون[۶] اثر ترنس کمدی‌نویس روم قدیم گرفته است و خود ترنس هم آن را از نوشتهٔ نویسنده‌ای یونانی به نام



اسکاپن

آپولودور دوکاریستوس[7] به وام گرفته است. اما سادگی، قدرت و حیات شادی‌بخش آن بی‌تردید ملهم از *کمدیا دل‌آرته* است. تیپ *اسکاپن* از تیپ *زانی*[8] *کمدیا دل‌آرته* و بخصوص *اسکاپینو* می‌آید که نام نوکری در یکی از نمایشنامه‌های باربیه‌ری[9] نوشته شده در سال ۱۶۲۹ است. زربینت، نه‌رین و کارل هم نام تیپهای معمولی کمدیا دل‌آرته هستند.

بی‌شک عناصری از نمایش «فارس» قدرتمند و بشاش قرون وسطی فرانسه جنبه‌های خنده‌آور و شادی‌بخش نمایش را سخت تقویت می‌کند. صحنه بسیار مهم «درگونی کتک زدن ژرونت» توسط اسکاپن، ابداع بازیگر بزرگ نمایشهای فارس فرانسه «تابارن»[10] (۱۶۲۶-۱۵۸۴) است؛ و صحنه «کشتی» نیز از نمایشنامه *فضل‌فروش بازی‌خورده* اثر *سیرانو دو برژراک* (نوشته شده در سال ۱۶۴۵) اقتباس شده است.

بنابر این ریشه این نمایش از یکسو در «فارس»های قرون وسطی و از سوی دیگر در نمایشنامه‌های روم قدیم است. اما مهمتر از این دو مرجع، بی‌تردید آشنایی مولیر با فنون، تیپها، و ارزشهای زیبایی‌شناختی نمایش *کمدیا دل‌آرته* ایتالیایی است. بخصوص که به علت حضور زیاد و مستمر گروههای *کمدیا دل‌آرته* در فرانسه، این کشور را همه تاریخ‌نویسان تئاتر خانه دوم *کمدیا دل آرته* می‌نامند. مطلب اساسی این است که بدانیم مولیر گلی نیست که در کویر روییده باشد. در پشت سر او یک سنت قوی کمیک و تیپها و موضوعات کمیک قرار دارد، و مولیر همه شخصیتها و موضوعاتش را از آنجا گرفته و پس از تغییر و تحول و ژرف کردن، آنها را به‌شدت گسترش داده و تکامل بخشیده است. او در سالهای آوارگیش در شهر و روستاهای مختلف و اجرای نمایش برای اقشار گوناگون عملاً دریافته بود که اساس هنر نمایش کار بازیگر و تحرک و خلاقیت او است. بنابراین دکور، لباس و اشیاء چندان مهم نیستند، و کلام ادبی تنها زمینه‌ای برای اعمال صحنه‌ای است.

ج ــ ساختار و معنای «نیرنگهای اسکاپن»

درگیری و موقعیت کلی نمایش نسبتاً کلاسیک است: در این اثر دو «جبهه» و یک «طراح» وجود دارد. در این درگیری بی‌هیچ شک و شبهه طراح جانب جبهه ضعیفان را می‌گیرد. ضعیفها در این نمایش جوانان و عشاقند و قوی‌ها پدران. هر دو پدر، پیر، خشمگین، خسیس، نفرت‌انگیز و کلاً بسیار شبیه به همند. اما «آرگانت» در عمل حضور ذهن و ظرافت فکری بیشتری نشان می‌دهد در حالی که «ژرونت» ساده‌لوحتر و نسبتاً از خودراضی است.

در کنار «نه‌رین» و «کارل» که بیشتر شخصیتهای «واسطه» و «لولایی»اند، «سیلوستر» ترسو و فداکار از همه جذابتر است. به ویژه که در «سایه دیگری» و در نهایت ساده‌لوحی، او نیز قادر به نیرنگ زدن و به‌کار بستن ترفندها است. وگر چه جوانان عاشق به نیروی عشق در برابر پدران خود مقاومت می‌کنند، اما طراح، مغز متفکر، مجری عمل، مرد شهامت و سرعت و صدای اعتراض نمایش تنها «اسکاپن» است.

اسکاپن با آنکه بُعد قراردادی‌اش بر بُعد طبیعی او برتری دارد، اما به تنهایی همچون یک مرد ـ ارکستر توانا عمل می‌کند و در طول نمایش از خود سیمای مردی کاردان و ماهر را نشان می‌دهد. هیچ شکی باقی نیست که مولیر با عمق بخشیدن به شخصیتها و تکامل ساختار دراماتیک آن از یک فارس ساده اثری بزرگ آفریده و به دلیل شباهتهای فراوانش با نمایش کمدی ایتالیایی، خواسته است تا ادای دین به *کمدیا دل‌آرته* کرده باشد.

شخصیت محوری *نیرنگهای اسکاپن*، مانند همهٔ قهرمانان نمایشنامه‌های کمدی تاریخ تئاتر، هرگز در طول نمایش تحول پیدا نمی‌کند. او پیش از هر چیز به جهان ویژهٔ تئاتر تعلق دارد و در زیر ماسک، لباس و نامش برای همیشه ثابت و منجمد است. او ذاتاً برای حادثه آفریده شده است و برخورد با افراد گوناگون، هیجان کار او به حساب می‌آید. همچنین او نشان

می‌دهد که هیچ جاه‌طلبی مالی ندارد و شرایط زیست یک دوره‌گرد عین ایده‌آل یا آرمان اوست.

اسکاپن در نمایش سه عملکرد دارد[۱۱]:

۱ ــ نوکر

۲ ــ نیرنگ‌باز

۳ ــ رهبر و طراح

به عنوان نوکر باید گفت او ذهنیت بردگان رومی را تا حدود بسیار زیادی همچنان حفظ کرده است. گرچه باید یادآوری کرد با *مولیر* و *ماری‌وو* اصولاً نوکر در صحنه‌های نمایش به آگاهیهای بیشتری دست یافته و با *فیگاروی* «بومارشه» به مرحله اعتراض بر علیه امتیازات اربابش رسیده است.

اسکاپن در روند کلی حوادث نمایش، همهٔ شخصیتهای مانع راهش را له می‌کند. اما هرگز قصد نزدیک شدن به هیچ زنی را ندارد. زیرا او ترجیح می‌دهد همچون مولیر تنها خدمتگزار هنر نمایش باقی بماند تا بتواند با نیرنگهای نمایشی دیگران را دست بیندازد یا به باد کتک بگیرد.

در *نیرنگهای اسکاپن*، اسکاپن همه‌جا با اربابان سروکار دارد: اربابهای پیر سراپا عیب و اربابان جوان سرشار از تکبر و خودخواهی. و اسکاپن به یاری بخت و نمایش، و با یاری عشق و پول این اربابان را یکی پس از دیگری به دام می‌اندازد و از آنها بازیچه می‌سازد. او با سهولت هر چه تمامتر تئاتر و زندگی، و نمایش و کوچه را بهم می‌پیوندد. او با بازی بیرحمانه، پرگوییهای ماهرانه، و طراحیهای دقیق و پیچیده، از خود برترین چهره جهانیِ تیپ کمدی را ساخته است. به همین سبب این عنوان که وی «هملت» نمایشهای کمیک فارس است چندان هم مبالغه‌آمیز نیست.

نیرنگهای اسکاپن از لحاظ ساختاری یک فارس بی‌نظیر است. فارس یک فرمول همیشگی دارد، «گول‌زننده سرانجام خود گول می‌خورد!». «گول زدن» موضوع اصلی نمایشهای فارس است. آدمهای کاملاً مکار و زرنگ همواره ساده‌لوحان را فریب می‌دهند. در این ژانر برای اینکه مردم زودتر بخندند معمولاً موقعیتهای نمایش و شخصیتها را تا حد افراط مضحک می‌کنند. به همین دلیل موضوعات مضحک فارس اغلب تصاویری بی‌ریخت و گروتسک از زندگانی روزمره ارائه می‌دهند. ریتم تند، حرکت پیوسته، شوخیهای جسورانه و استهزاءآمیز، بزن و بکوب و کتک‌کاری، و جست‌وخیز و مهارت بدنی بازیگران از ویژگیهای همیشگی این شکل نمایش کمیک است.[۱۲]

حرکات خشک، زبان پر از کلیشه و ماسک ثابت از ویژگی پیرمردان *نیرنگهای اسکاپن* است. همچنین خسّت، ترس و ساده‌لوحی سه عیب بزرگ آنها بشمار می‌رود. در مورد آرگانت مثلاً ترس حتی از خست هم بزرگتر است. بی‌گمان شادی و لذت نمایش *نیرنگهای اسکاپن* در گرو بلایایی است که اسکاپن بر سر پیرمردان می‌آورد. زیرا توفیق بزرگ اسکاپن بر اساس ساده‌لوحی آنهاست. در مورد ژرونت باید گفت این ته‌مانده «احساس پدری» است که سرانجام بر خست پیروز می‌شود.

نیرنگهای اسکاپن با سه درونمایهٔ بزرگ:

۱ ــ انتقام زیردستان از فرادستان، یا چگونه نوکران از اربابان خود انتقام می‌کشند؛

۲ ــ نقد نظام دادگستری و شیوه‌های قضاوت، که طی نمایش مولیر سیستم فاسد و دست و پا گیر عدلیه آن روز فرانسه را افشا می‌کند؛

۳ ــ اختناق جوانان توسط پیران، یا عشق و آینده جوانان محروم در گرو تصمیم پیرمردان ثروتمند است؛

نشان می‌دهد که این نمایشنامه دارای ظرفیتهای وسیع دراماتیکی است که می‌تواند در هر دوره و سرزمینی زنده و مطرح باشد. بی‌شک در یک اجرای جامع و هوشمندانه می‌توان هر سه درونمایهٔ این اثر را برجسته ساخت.

در نمایش *نیرنگهای اسکاپن*، همچون نمایشهای کمدیا *دل‌آرته*، عشاق جوان آخرین دسته‌ای هستند که دسیسه به وجود می‌آورند. زیرا آنان اغلب «مجری» طرحهای دیگران هستند و عملکردشان تنها ستایش جوانی و زیبایی است. آنها طراوت، زیبایی و عشق دارند، اما در عوض فاقد هرگونه امکانات مادی و اجتماعی‌اند. در حالی که پیرمردان به حکم طبیعت هیچ‌یک از مواهب فوق را ندارند اما دارای همه‌گونه قدرت و ثروتند. از این‌رو شگفت‌آور نیست اگر بگوییم که همواره این استبداد بزرگترها است که مانع عشق و کامیابی جوانترها می‌شود. و در *نیرنگهای اسکاپن*، تنها ترفندهای ماهرانه اسکاپن است که این موانع را از پیش پای جوانان برمی‌دارد.

در این نمایش همچون همه «فارس»ها تیپ ساده‌لوح نقشی بسیار اساسی و گسترده دارد. جالب توجه است که پیرمردان ــ بخصوص پیرمردان عاشق ــ از همه ساده‌لوحترند. زیرا جایی در جهان عشق ندارند، قانون طبیعت آنها را نمی‌پذیرد، و آنان سن و سال و بینوایی جسمی خود را فراموش می‌کنند.

د ــ کمدیا دل‌آرته

تقریباً همهٔ مولیرشناسان بر این عقیده‌اند که برای بازگرداندن شادابی نمایشهای مولیر و خصوصاً *نیرنگهای اسکاپن* باید با همه تلاش به شکل کمدیا *دل‌آرته* برگشت و ساختار نمایشنامه را با ویژگی و ابعاد اجرایی این شکل نمایشی وفق داد. کمدیا *دل‌آرته* که به آن کمدیا *آل امپرویزو*[۱۳]، کمدیا *آسوجتو*[۱۴] و کمدیا *دی‌زانی*[۱۵] هم می‌گویند یکی از مهمترین شکلهای نمایشهای مردمی جهان است که در دوره رنسانس در ایتالیا پدیدار گشت. این نمایش کمیک و پویا که به‌مدت دو قرن از ۱۵۵۰ تا ۱۷۵۰ میلادی در سرتاسر صحنه‌های نمایش فرانسه، انگلیس، آلمان، اسپانیا و اتریش حکمروایی می‌کرد، به‌طور خلق‌الساعه به‌وجود نیامده است. با پژوهشی دقیق می‌توان ریشه‌های آن را تا کمدیهای «اتلانی» روم قدیم، میمهای قرون وسطی، میم بیزانس، نمایشهای کمیک مذهبی و فارسهای اوایل قرن شانزدهم پی‌گیری‌کرد.

دو ویژگی عمده کمدیا *دل‌آرته* عبارت است از:

۱ ــ استفاده از تیپهای ثابت

۲ ــ بداهه‌سازی

هرچند که گروههای مجری خلاصه متنهایی داشتند که به آن «سناریو»[۱۶] می‌گفتند. تیپهای کمدیا *دل‌آرته* به دو دسته تقسیم می‌شوند:

۱ ــ بدون صورتک (یا جدی).

۲ ــ با صورتک (یا مضحک).

تیپهای بدون صورتک را جوان‌پوشها یا عشاق جوان تشکیل می‌دهند: آموروزو (مرد) و آموروزا (زن). آنان خوش‌سیما، تحصیلکرده، و دارای بیان شعرگونه و فاخر بودند، و عمدهٔ ماجرای نمایش بر سر عشق و ازدواج آنها است.

تیپهای با صورتک نیز دو دسته‌اند:

۱ ــ اربابها

۲ ــ خدمتگزاران و خدمتکاران (نوکران و کلفتها)

تیپهای اصلی اربابان سه دسته‌اند:

۱ ــ ال کاپیتانو، که پهلوان پنبه‌ای گزافه‌گو است. او کلاه و شمشیر با خود دارد و با لهجه اسپانیایی سخن می‌گوید (یادآور حمله اسپانیا به ایتالیا).

۲ ــ پانتالونه، بازرگانی با لهجه ونیزی، میانسال و عاشق ضرب‌المثل، که از جمله ویژگیهای او بینی عقابی او است.

۳ ــ دو توره، فضل‌فروشی است بالهجه بولونیایی، معمولاً پزشک یا دکتر در حقوق است که پیوسته لغات لاتین به‌کار می‌برد و لباس فرهنگستانی در بر دارد.

خدمتگزاران یا تیپ نوکران نمایش نیز «زانی» نام دارند و معمولاً زانی دو تیپ کاملاً متفاوت دارد: یا بسیار باهوش است (مانند آرلوکینو یا آرلکن) و یا احمق

کاپیتان

و ابله است (چون بریگلا). تیپ خدمتکار یا کلفت نمایش به‌نام «فانتسکا» هم معمولاً همتای نوکرِ همبازی خود است. این را هم اضافه کنیم که اصولاً شناسایی تیپها در *کمدیا دل‌آرته* از پنج راه صورت می‌گیرد:

۱ ــ لباس

۲ ــ ظاهر جسمانی

۳ ــ زبان

۴ ــ ژست یا حالت

۵ ــ وسایلی که تیپ همراه دارد

در *نیرنگهای اسکاپن* تیپهای دو پدر نمایش، پسران این دو پدر، نامزدهای آنان و نوکرهای در خدمت ایشان را می‌توان با تقسیم‌بندی تیپهای *کمدیا دل‌آرته* کاملاً هماهنگ و منطبق دانست. گرچه با تحلیل هوشمندانه مولیر و پروردن درونمایه‌های بزرگ و اجتماعی نمایشنامه در چارچوب دسیسه‌ای محکم و خوش‌ریخت، می‌توان ادعا کرد این اثر تألیفی یگانه در این ژانر بشمار می‌رود.

گرچه محبوبیت *کمدیا دل‌آرته* اساساً متکی به نمایشهای کمیک بود، اما باید گفت که این نمایش آثار متفاوت دیگری هم داشته است. در مجموعه «اسکالا» علاوه بر چهل کمدی، یک تراژدی، یک تراژی ـ کمیک، سه نمایش درباری، یک نمایش قهرمانی، یک نمایش پاستورال، و یک تریلوژی (سه نمایش به‌هم پیوسته) دیده می‌شود.[۱۷]

با انقراض تدریجی و در اثر اخراج تدریجی گروههای *کمدیا دل‌آرته* از فرانسه ــ که دو بار صورت گرفت ــ و نیز در اثر فشار تماشاگران فرانسوی، بازیگران *کمدیا دل‌آرته* کم‌کم به زبان فرانسه بازی کردند و همین موجب شد تا این شکل نمایشی به سوی «کمدی زبانی» گرایش پیدا کند. ریکوبونی[۱۸] اصلاحاتی در این زمینه انجام داد و پس از آن اصلاحات راه برای تئاتر کمیک، ادبی ـ عاشقانه اما سرشار از دسیسه و آزمون ماری وو باز شد. به گفته یک مسافر بولونیایی که در سال ۶۵-۱۶۶۴ از فرانسه بازدید کرده است، بازیگران *کمدیا دل‌آرته* در برابر تماشاگرانِ بازی می‌کردند که زبان ایتالیایی را نمی‌فهمیدند. پس حرکات و حالات بدن را غلیظتر کردند تا آنها بیشتر بفهمند. با رفتن این بازیگران از فرانسه، شیوه بازی، حرکت و حالاتشان باز هم باقی می‌ماند.[۱۹]

موتور نمایش *کمدیا دل‌آرته* تیپ نوکرِ دلقک یا ارلکن است که ویژگی عمده او لباس چهل تکهٔ لوزی ـ لوزی اوست. در قرن شانزده با پدیدار شدن *کمدیا دل‌آرته* در فرانسه، آرلکن «زانی دوم» شد: آدمی گیج و گول و دست و پاچلفتی، در برابر «زانی اول» که فردی مکار و حیله‌گر بود. دومینیکو بیانکوللی[۲۰] یا «دومینیک»[۲۱] در ۱۶۶۱ زانی را مکارتر، هوشیارتر و حاضرجوابتر کردو «گراردی»[۲۲] راه او را ادامه داد. با همهٔ اینها آرلکن ریشه‌های ساده‌لوحی خود را دارد. او همچنین دزد، نامرد، خودستا و دارای زبانی سرشار از واژه‌های زننده است.

تولد تیپ دلقک «پیرو»[۲۳] در تئاتر فرانسه ناشی از تحول آرلکن است که به مرور از تیپی گول و گیج به شخصیتی مکار و زرنگ تغییر پیدا می‌کند. از آن پس تیپ «پیرو» دقیقاً جانشین شخصیت آرلکن گول و گیج اولیه شد. «پیرو» یک «روستایی» است که تبدیل به «نوکر» شده است، همچنان که آرلکن نیز که با لهجه «برگامو»یی‌اش یک روستایی بیش نیست که از منطقه فقیر کوهستانیش ــ که محل استخراج ذغال‌سنگ (و دلیل سیاهی ماسک او) ــ پایین آمده تا در ونیز نوکری کند.

«پیرو» مانند آرلکن از بزرگترین تیپهای دست و پاچلفتی در به‌کارگیری زبان است. و نیز همچون آرلکن، «پیرو» به کسی زیاد احترام نمی‌گذارد. او خودمانی، گستاخ و فحاش است، و از هر نوع قواعد رفتاری بین ارباب و نوکر بی‌خبر.

سنتهای کمیک همیشه براساس دو تیپ «نوکر

زرنگ» و «روستایی گول و گیج» استوار بوده‌اند. این دو تیپ از ارکان همیشگی نمایش *کمدیا دل‌آرته* نیز هست. ترکیب و هماهنگی این دو تیپ ــ که مولیر نیز در نیرنگهای *اسکاپن* با ترکیب اسکاپن و سیلوستر آنرا رعایت کرده است ــ بعدها در قرن نوزدهم در سیرکها هم معمول گشت. یعنی دامنهٔ این سنت به نمایشهای کوتاه دلقکهای سیرک کشید. در آنجا نیز دو دلقک متفاوت در کنار هم ظاهر شدند:

۱ ــ «کلون»[۲۴] که همان آرلکن ماهر و رند را بازی می‌کرد که لوده‌ای تمام‌عیار، باهوش، ماهر و بسیار دانا و بازیگر است. از مشخصات ظاهریش لباس تغییرناپذیر، تمیز، استیلیزه و رنگارنگ اوست. صورتش را نیز تماماً سفید می‌کنند، البته به اضافه یکی دو خط سیاه و سرخ.

۲ ــ «اوگوست»[۲۵] لودهٔ دیگری است که برعکس «کلون»، دست و پاچلفتی، فراموشکار و ساده‌لوح است. او از هوش کافی برخوردار نیست و همه چیز را وارونه می‌فهمد. لباس او بسیار گل و گشاد، اغلب ناهمگون و مندرس، و دارای رنگها و طرحهای خنده‌آور است. آرایش صورت او نیز متفاوت است: دور چشمان و دهان او سفید می‌شود و نوک بینی او را معمولاً سرخ می‌کنند (که نمادی از مستی است).

با پیدایش هنر سینما، همکاری و ترکیب همیشگی دو دلقک کمیک بر پرده سینمای صامت هم ظاهر شد. در این مورد کافی است زوج *لورل و هاردی* را مثال زد. در اشکال جدید نمایشنامه‌نویسی نیز این دو دلقک یکبار دیگر در هیاتی تازه ظاهر می‌شوند. برای نمونه *ساموئل بکت* در نمایشنامه *در انتظار گودو* اساس شخصیت‌پردازی و آکسیون صحنه‌ای خود را بر اعمال دو دلقک متفاوت باهوش و گیج سنتی گذاشته است. درواقع ولادیمیر و *استراگون* جز تصور مدرن آن دو دلقک سنتی دارای تحلیل روانی یا هویت دیگری نیستند.

به‌هرحال در دوره خود و در چارچوب نمایشنامه‌نویسی کلاسیک، هیچ‌کس مانند مولیر شخصیتهای کمیکِ ماهر و رند را نپرداخته است.

در *کمدیا دل‌آرته*، همچون سایر سبکهای کمیک دیگر، نحوهٔ عمل تیپ «ساده‌لوح» در این است که «خود» و «نقشی» را که طبیعت یا جامعه به عهده او گذاشته است، انکار یا فراموش می‌کند. اغلب شخصیتهای مولیر نیز برای ارضای حس خودخواهی خود به «انکار دیگری» برمی‌خیزند. این‌گونه تحقیر کردن دیگران، اوج ساده‌لوحی است.

حضور زنان در صحنه‌های نمایش قرون وسطی، استثنایی، درجه دو و اغلب تزیینی بود. حضور زنان بازیگر و نقش آنها، یکی از اهمیتهای فرهنگی *کمدیا دل‌آرته* محسوب می‌شود که موجب «رهایی» و «آزادی» زن شد. دقیقاً در اواسط قرن شانزدهم بود که زنان به صحنه نمایش راه یافتند. تا این تاریخ نقش زنان توسط نوجوانان بازی می‌شد و چه‌بسا این ترفند موجب برخی زیاده‌رویها هم می‌شد. در فرانسه نیز نقش زنان تا سال ۱۶۵۶ توسط مردان جوان بازی می‌شد. اما زمانی که زنان به صحنه راه یافتند، در مواردی حتی نقش مردان را هم بازی می‌کردند. در ایتالیا برعکس نقش زنان همچنان توسط مردان بازی می‌شد ــ خصوصاً تیپ زن خدمتکار که زنی بود تیز، هوشیار و مکار ــ حتی زمانی هم که در سراسر اروپا نقش زنان را خود زنان بازی می‌کردند، این نقش مانند سابق توسط مردان بازی می‌شد.

لازم است این را هم یادآوری کنیم که از نظر موقعیت اجتماعی، بازیگران *کمدیا دل‌آرته* به‌طور ابدی سرگردان بودند. بدبختانه آنها از نظر کاری موقعیت ثابتی نداشتند. کار فصلی بود و گروه به معنای درستش وجود نداشت. اغلب بازیگری معروف عده‌ای را به دور خود جمع می‌کرد تا برای یک رشته نمایش (معمولاً در فصل کارناوال) و گاه برای یک فصل با همدیگر کار کنند. به‌هرحال موقعیت و رفاه مادی و ارزش و احترام بازیگران بستگی تمام و مستقیم به روابطی داشت که

آنها با حکام یا شاهزادگان برقرار می‌کردند. روابط بد بازیگران و گروهها با یکدیگر نیز ناشی از حس رقابت سخت آنها بود. در مواردی مردم نیز با طرفداری از این یا آن گروه در این جنگ خانگی دخالت می‌کردند.

حال که صحبت از موقعیت اقتصادی آنها پیش آمد، بد نیست اضافه کنیم که چهار عامل عمده درآمد آنها به ترتیب عبارت بودند از:

۱ ــ پایگاه اجتماعی تماشاگران و میزان رفاه آنها

۲ ــ شهرت گروه

۳ ــ محبوبیت بازیگران

۴ ــ مهارت اجرا

با این وصف درآمد گروهها نامنظم بود و اغلب شامل: لباس، مدال، پارچه و پول بود. ضمناً به مناسبتهای مختلف هدایایی نیز دریافت می‌کردند.

هـ ــ فنون اجرایی

علل اصلی توفیق *کمدیا دل‌آرته* در مقایسه با تئاتر کلاسیک در چند نکته اساسی است:

۱ ــ روح این نمایش از هرگونه قید و بند رها و آزاد بود.

۲ ــ به‌طور طبیعی ساده بود.

۳ ــ با مردم ارتباط کامل داشت. در حالی‌که در آن زمان تئاتر کلاسیک و ادبی در قصرها محبوس بود.

۴ ــ بخشهای عاشقانه، رقص، موسیقی و آکروباسی، و همهٔ بخشهای آن برای جلب رضایت مردم بود.

۵ ــ درونمایه‌های آن را می‌شد تجلی خواست مردم دانست. به‌همین سبب نفرت از اسپانیا، تمسخر اسکولاستیک و انتقاد از پولداران از تمهای همیشگی آن است. بنابراین گرچه *کمدیا دل‌آرته* تنها یک تئاتر تفریحی و سرگرم‌کننده بود اما در زیر ظاهر شاد آن عناصر ایدئولوژیک خاصی نهفته بود که نمی‌توان تأثیر اجتماعی آنها را نادیده گرفت. به‌عبارت دیگر در *کمدیا دل‌آرته* تماشاگران ضمن دیدن نمایشی کمدی، مطالب اجتماعی و اخلاقی هم می‌شنیدند.

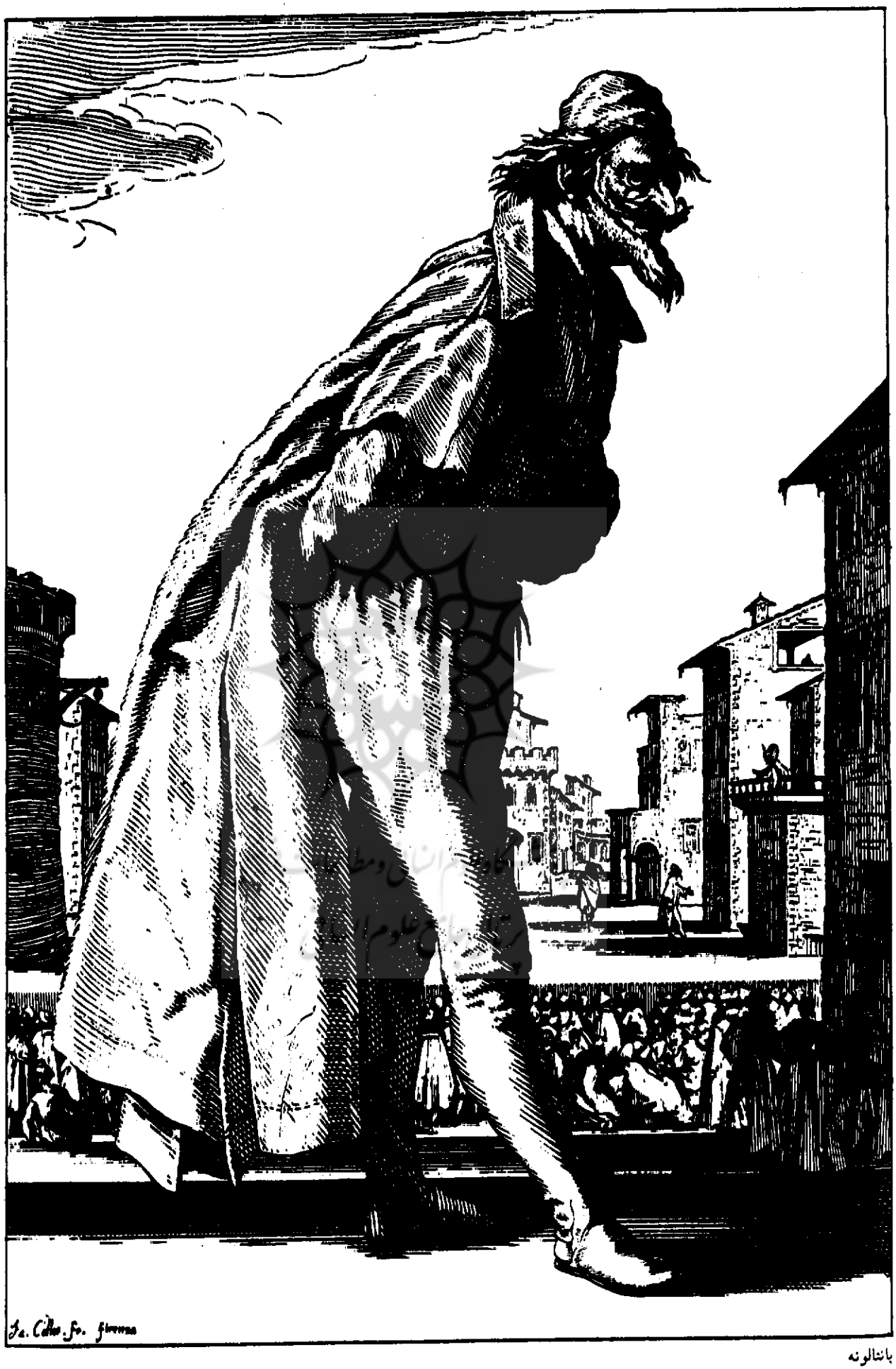
شکل اجرایی نمایش *کمدیا دل‌آرته* ــ و حتی تجربه شخصی خود مولیر با گروه *ایلوستر* در سالهای گشت و گذار در فرانسه ــ به‌سهولت نشان می‌دهد که شکل اجرایی کار آنها تابع موقعیت اقتصادی و اجتماعی ایشان است. تأثیر این سرگردانی ــ هر اندازه هم که گروه مشهور و در کار خود مسلط باشد ــ بر شیوهٔ اجرا و زیبایی‌شناسی صحنه و بازی آنها آشکار است. مثلاً آنان به محض ورود به شهری تازه می‌بایست حضور خود را با صدای طبل و دو سه عمل نمایشی چشمگیر اعلام می‌کردند. سپس سایر مراحل اجرایی آنان آغاز می‌شد:

۱ ــ یافتن محلی چون خانه، مهمانسرا و غیره برای اجرای نمایش به‌گونه‌ای که بتوان ورودیه دریافت کرد. در غیر این‌صورت بازیگران به‌گوشه‌ای در میدان عمومی یا بازار مکاره بسنده می‌کردند.

۲ ــ برپا داشتن خرکها و سکوی نمایش، و سپس نصب دکور ذغالی. این دکور ساده معمولاً سفره یا پرده یا ملافه‌ای بود که با ذغال نقاشی کرده بودند و در عمق سکو نصب می‌شد.

۳ ــ اجرای کنسرت و خواندن ترانه‌هایی بارب و بی‌ربط برای تبلیغ نمایش و جلب توجه مردم. این ترانه‌ها معمولاً نوعی به‌هم بافتن آسمان ریسمان بود. این را هم اضافه کنیم مجلس گرمی بازیگران برای گردآوردن تماشاگران با ظاهر کمیک، صدای کمیک، رفتار کمیک و گریم کمیک بود.

۴ ــ پرولوگ یا تک‌گویی ابتدای نمایش که معمولاً با لحنی مضحک و ابلهانه اجرا می‌شد. این تک‌گوییهای نمایشی به نوعی تقلید و استهزاء واقعیت توسط فردی بود که به تنهایی واقعه‌ای را روایت می‌کرد. ماجرا آکسیون ندارد اما کمابیش دارای خطوط روانشناختی است. شخصیت مرکزی ماجرا غالباً یک ساده‌لوح است و ماجرای عشاق، پهلوان پنبه‌ها و روستاییان را روایت



پانتالونه

می‌کنند. پرولوگ معمولا هیچ ربطی به نمایش اصلی نداشت و هدف آن آماده کردن محیط اجرا، برقراری سکوت و جلب‌توجه تماشاگران بود. مجری آن گذشت و چشمپوشی تماشاگران در برابر خطاها را می‌طلبید، دعای خیر در حق نویسنده می‌کرد و به شخصیتهای مهم حاضر در میان تماشاگران خوش‌آمد می‌گفت. برای افزودن بار کمیک بیشتر، حتی بازیگری از پشت پرده به وسط سخنان کسی که مجری پرولوگ بود می‌پرید. معمولاً در پایان نمایش نیز یکی از بازیگران مردم را تشویق می‌کرد با کف زدن ابراز احساسات نمایند.

۵ ــ نمایش اصلی.

۶ ــ و سرانجام «اینترمد» یا میان‌پرده، که شامل رقص، ترانه، یا آکروباسی در فواصل صحنه‌ها یا پایان نمایش بود. در *کمدیا دل‌آرته* تمامی بازیگران ــ بازیگران هر تیپی ــ می‌توانستند برقصند. تقریباً تمام سناریوها جایی برای موسیقی و طراحیهای رقص گروهی به شیوه نمایشهای دربار باقی می‌گذاشتند تا بدینوسیله نمایش را جذابتر کنند. و اصلاً زیر نفوذ این طراحیها است که نوعی هنر باله ـ پانتومیم با شیرین‌کاری و حرکات کمیک در آغاز قرن هفدهم بوجود آمد. اما فراموش نشود که نوعی دیگر اینترمد نیز اجرا می‌شد که عبارت از نمایشی کوتاه بود. اینترمد که خاستگاه آن قرون وسطی است به مرور در تئاتر غیرمذهبی نیز به‌کار گرفته شد و تا بدانجا پیش رفت که جای نمایش اصلی را اشغال کرد.

اینترمد نمایشی است کوتاه با کلام و موسیقی و رقص. گروهها معمولاً در پایان هر پرده برای سرگرم کردن تماشاگران و رفع خستگی بازیگران آن را اجرا می‌کردند. برخی از این اینترمدها دارای ارزش هنری فوق‌العاده بوده و در دوره خود بر تحول باله و اپرا تاثیر شگرفی داشته‌اند. پاره‌ای از آنها «فارس»های بسیار شیرینی بودند که در پایان هر پرده برای تقویت بار کمیک نمایش اصلی گنجانده می‌شدند.

با توجه به فضای باز محل اجرا و طبیعت موضوعاتی که آنها نشان می‌دادند، هرگونه اجرای بد و کُند و لَخت، به‌شدت محکوم بود. از این‌رو باید بازیگر بسیار ماهر و بازیش گویا و صریح باشد. اصل «بیان بدنی» هم کافی نبود، بلکه مهارت، سرعت و قدرت کار بازیگر را هم در نظر می‌گرفتند و دقیقاً به همین دلیل است که کار بازیگر تا حد اجرای آکروباسی پیش می‌رفت. بنابراین بی‌سبب نیست اگر «آکسیون» مهمترین ویژگی یا خصلت *کمدیا دل‌آرته* بشمار می‌رود.

از آنجا که موضوعات *کمدیا دل‌آرته* برگرفته از ادبیات و تیپهای مردمی است، نمایش همواره به نقشهای ثابت تکیه می‌کند و در نتیجه نوآوری موضوعی یا شخصیتی خاص در آن دیده نمی‌شود. بنابراین «مهارت در اجرای یک نقش» و «کارگروهی» دو ویژگی مهم *کمدیا دل‌آرته* در چارچوب خلاقیت صحنه‌ای است. یعنی هر بازیگر باید به بهترین شکل ممکن نخست بر ریزه‌کاریهای کار خود مسلط باشد و اصطلاحات، حرکات، طنز، حاضرجوابی، و سایر قراردادهای نقش خود را بداند و سپس اینرا دریابد که همهٔ این ترفندها و فنون در یک هماهنگی و بده ـ بستان گروهی است که شکل می‌گیرد. بنابراین در اینجا هیچ‌کس بطور فردی بازی نمی‌کند، بلکه به‌صورت دسته‌جمعی اثری را می‌آفرینند. از یاد نبریم که این ارتباط و همبستگی برای خلق اثری واحد، تنها رابطه‌ای نمایشی و حرفه‌ای نیست، بلکه قبل از هر چیز رابطه‌ای روانی است.

در این ژانر با اهمیتی که بازی تخصصی و کار گروهی پیدا می‌کند، متقابلاً دکور و لباس و کارگردانی تضعیف می‌شوند یا به تعبیر دیگر جای کشف و ابداعی برایشان باقی نمی‌ماند.

به حکم سنت هر بازیگر لباس خود را دارد. و ادامه سنتهای *کمدیا دل‌آرته* چنان بود که همه گمان می‌کردند غیر از لباس همیشگی، یک زمینه ساده، و چند شیء

کوچک و سبک به چیز دیگری نیاز نیست. اما اگر فرصتی دست می‌داد مایل بودند در صحنه‌های روشن و دکورهای زیبا نمایش دهند. بد نیست یادآوری کنیم تا ربع اول قرن هفدهم دکور تراژدی عموماً یک میدان، و یا چهارراهی با قصر و معبد، و دکور کمدی معبری در کوچه و خیابان و یا فضای منزلی خصوصی بود. در عوض دکور نمایشهای روستایی.(یا پاستورال) را عموماً دورنمایی از جنگل و یا یک کلبه می‌گرفتند. دکور مختصر *کمدیا دل‌آرته* نیز البته مراحلی را از سر گذرانیده است:

۱ ــ ابتدا تنها تصویری بود دوبُعدی اما دارای پرسپکتیو.

۲ ــ بعدها سه بُعدی شد که آن را از چوب و گچ می‌ساختند.

۳ ــ سرانجام به شکل پرده درآمد؛ پرده‌ای ثابت و مطابق سبک نمایش که تقاطع دو کوچه را نشان می‌داد.

حال که سخن از دکور گفتیم خوب است مکانهای چهارگانه و همیشگی اجرای *کمدیا دل‌آرته* را نیز برشمریم:

۱ ــ سالن قصرها ــ هنگامی که برای اجرا نزد اشراف و حکام دعوت می‌شدند.

۲ ــ سالن خصوصی ــ مهمانسرا و غیره، که خود اجاره می‌کردند.

۳ ــ در هوای آزاد ــ گوشه میدان، بازار مکاره و غیره.

۴ ــ منازل خصوصی ــ هنگامی که به مناسبتی خاص برای اجرایی در یک منزل بساط می‌گسترانیدند.

کاربرد اشیا نیز چون دکور بود و از هر چیز مانند دکور استفاده همیشگی می‌شد، تغییر وجود نداشت: شمشیر، کیسه پول، شلاق یا بادبزن و غیره. با این‌حال سناریوها (یا خلاصه نمایشنامه‌ها)ی باقی‌مانده نشان می‌دهد که لیست اشیا را همواره در کنار این سناریوها یادداشت می‌کرده‌اند.

در مورد «گریم» یا آرایش صورت نیز پیشتر گفتیم که تیپها دو دسته بودند؛ بدون ماسک (یا سیماچه) و با ماسک. علت وجودی ماسک علاوه بر جنبه زیبایی‌شناسی ژانر، در ضمن نشانگر «جنبه حیوانی» شخصیتها هم بود. و آنان که *کمدیا دل‌آرته* دیده‌اند می‌دانند پوشاندن صورت ــ که به نوعی پوشاندن خطوط ریز روانشناسی شخصیتها است ــ تا چه اندازه موجد نوعی بازی بیرونی براساس کثرت حرکات، حالات و میمیک است.

موسیقی در *کمدیا دل‌آرته* نقش تعیین‌کننده‌ای داشت: به محض حضور همهٔ بازیگران در صحنه، موسیقی آغاز می‌شد. غالباً موسیقی «سازی» بود یا «آوازی» و یا با هم. نقش موسیقی «اعلام» یا «مقدمه» آن چیزی بود که گروه قصد داشت به نمایش بگذارد. این موسیقی در ذات خود کمیک بود. اغلب آوازهای *کمدیا دل‌آرته* چون سایر نمایشهای بازار مکاره:

۱ ــ یا تقلید صدای حیوانات مثلاً سگ یا گربه بود؛

۲ ــ یا خواندن آواز با «اصوات نامفهوم» (آن‌گونه که چارلی چاپلین مثلاً در فیلم عصر جدید ترانه‌ای به تقلید از موسیقی سیرک و *کمدیا دل‌آرته* خوانده است)؛

۳ ــ یا چون برخی از خوانندگان گروهها که همراه با گربه، سگ و طوطی آواز می‌خواندند.

بسیاری از گروههها سگِ تربیت‌شده‌ای داشتند که آواز می‌خواند و ساز مورد استفاده گاهی کوبیدن بر لیوان آب با دو قطعه چوب بود. علاوه بر اینها، زانی یا «نوکر ـ دلقکِ» نمایش همیشه گیتار یا سازی در دست داشت و «پانتالونه» پسیر را در گشت و گذارهای عاشقانه‌اش همراهی می‌کرد. از تکنیکهای همیشگی «زانی» یکی این بود که او با ساز یا ملودی آوازی، عیش پانتالونه را خراب می‌کرد و با بهم زدن صحنه، دختر را می‌ربود. صحنه‌های دیگری نیز هست که در آن برخی از تیپها سرنادهایی را زیر پنجره معشوق می‌خوانده‌اند. هر گروه خوانندهٔ مخصوصی داشت. از دیگر کاربردهای

همیشگی موسیقی در کمدیا *دل‌آرته* این بود که در فواصل نمایش، موسیقی سازی یا آوازی اجرا می‌شد.

یکی از مهمترین ویژگیهای کمدیا *دل‌آرته* «شکل» آن است. به عبارت روشنتر در این ژانر نمایشی مهم آن چیزی نیست که می‌گویند یا انجام می‌دهند، بلکه مهم «نحوه» یا «چگونگی» انجام دادن آن است. با کلمات آشناتر می‌توان گفت در اینجا «شکل» بر «محتوا» تماماً غالب آمده است. به‌همین سبب بازیگری کمدیا *دل‌آرته* دارای «سبک» و «فن» (تکنیک) جداگانه‌ای است. مبنای این سبک و فن بر سه عنصر: «موسیقی»، «بازی» و «رقص» قرار دارد. برای دستیابی به آن باید بازیگر یکبار برای همیشه نزد خود روشن کند که در این ژانر «عمل» مهمتر از «کلام» است. این فکر که به‌نوبهٔ خود گونه‌ای ستایش تن انسان محسوب می‌شود، دقیقاً بازتاب فلسفه اومانیستی رنسانس در این ژانر نمایشی است. به هر صورت بازیگر باید دارای بدنی ماهر و فنی و کاملاً مسلط باشد. شناخت ریتم و تحرک صورت و بدن او (مثلاً برای نشان دادن یک عمل آکروباتیک، بازی با کلاه، و خوردن یک بشقاب ماکارونی با سرعت) یا تقلید صدای حیوانات و خواندن آوازی با اصوات نامفهوم حرف اول را می‌زنند. وگرچه کلام عملاً در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد اما اغلب دیالوگها دارای معنی دوگانه است و سرشار از «سوءتفاهم» و اغراق.

نقشها هیچ‌گونه عمق فلسفی یا اجتماعی ندارند و تمام قدرت و جذابیت آنها بر پایه تحرک بدن و صورت و ریتم و ترفند بازیگران است. به‌عبارت دیگر «درون» یا روح تیپها ضعیف و در عوض «بیرون» یا بدن آنها توانا است. از اینرو هرگونه حس شجاعت، ترس، مهر، کین، دوستی یا نفرت را به وسیله «کل بدن» نمایش می‌دهند. باید تأکید کرد که میمیک بدن به دلیل مجسمه‌وار بودنش از همه جای محل نمایش دیده می‌شود، اما میمیک صورت نه.

هنر بدنی بازیگر تنها به صورت ختم نمی‌شود بلکه تمام پیکر او و حالات و حرکاتش مهم‌اند. وانگهی امروزه همه می‌دانند که توجه به صورت، بدن بازیگر را به فراموشی سپرده است. به‌همین دلیل بازیگران با کمال میل ماسک می‌زدند، چون می‌دانستند سرزندگی، شوخ و شنگی، نرمش و مهارت بدنهای پویایشان تماشاگران را مجذوبتر می‌کند.

اگر چه کمدیا *دل‌آرته* کلاً بر پایهٔ بداهه‌سازی قرار دارد ولی برخی از قسمتهای آن از پیش به دقت آماده شده و بازیگران جزئیات گفتاری و حرکتی آن را به‌خاطر می‌سپردند. بنابراین «بداهه‌سازی» تنها خصوصیت کمدیا *دل‌آرته* نیست. به همین منظور بازیگران برای تهیه مطالب و گفتار نقشها در بخشهای مختلف نمایش بر روی متون و منابع مختلفی کار می‌کردند و مطالب گوناگونی دربارهٔ فرامین و احکام، اندیشه‌ها، مطالب عاشقانه، سرزنش، ناامیدی و پشیمانی را چنان از بر می‌کردند که بتوانند در هر موقعیتی آنها را بی‌درنگ بر زبان آورند. بنابراین هر بازیگر بنا به ضرورت تیپش، داستانها، حکایات، اشعار و نثرهای گوناگونی را مطالعه می‌کرد و نهایت تلاش خود را به‌کار می‌بست تا در کار خود ابتکاری بیافریند. به همین سبب به بازیگران سفارش می‌شد تا هر کدام دفترچهٔ مخصوصی تدارک ببینند که در آن گفتار فردی، گفتگوهای خنده‌دار برای موقعیتهای گوناگون، هر نوع حاضرجوابی، ترانه، اشعار کمیک، ضرب‌المثل، لطیفه، طنز، متلک، اصطلاح، جناس، لُغز، جملات از پیش ساخته‌شده و غیره را یادداشت کرده و سپس در موارد مناسب نمایش به‌کار گیرند. به این ترتیب بازیگران این‌طور وانمود می‌کردند که همه چیز در لحظه خلق می‌شود، در حالی‌که همه چیز از پیش آماده و اندیشیده شده بود. حتی براساس یادداشتهای یک خانوادهٔ معروف بازیگر کمدیا *دل‌آرته* به نام «آندره اینی»[۲۶] می‌دانیم که بازیگران بزرگ چنین دفترچه‌هایی را که به آن «زیبالدونه»[۲۷] (به معنای یادداشتهای درهم) می‌گفتند، تألیف می‌کردند. برخی

حتی این دفترچه‌ها را ــ که قهرمان اصلی آن «زانی» است ــ چاپ کرده و به تماشاگران می‌فروختند و بازیگران اولین خریداران و رونوشت‌برداران آن بودند. بسیاری از این دفترچه‌های چاپ شده ــ که پس از چاپ آنها را «جنه‌ریچی»[۲۸] می‌نامیدند ــ فاقد نام نویسنده است.

یکی از مهمترین فنون کمیک و ویژگیهای اجرایی کمدیا دل‌آرته «لاتزی»[۲۹] است، و در اصطلاح به ترفندهای «میم»های روم قدیم، و شیرین‌کاریهای بازیگران کمدیا دل‌آرته گفته می‌شود. مثلاً اگر در مواردی احساس می‌شد که حوصله تماشاگران سر رفته است، یا یکی از بازیگران نقشش را فراموش کرده، یا به موقع از صحنه بیرون نرفته است، یکی از بازیگران ــ و معمولاً زانی ــ بنا به تجربه و تخیل خود، به «لاتزی» متوسل می‌شد. بنابراین «لاتزی» یک شیرین‌کاری خصوصی در دل نمایش است و اجرای آن عملاً جریان نمایش را قطع کرده یا نگه می‌دارد تا تماشاگران را بخنداند.[۳۰]

نمونه‌های «لاتزی» اینها هستند:

۱ ــ تکرار یک جمله به انحاء مختلف.

۲ ــ یک حرکت خنده‌دار بدنی مانند پاک کردن بشقاب ارباب با ماتحت.

۳ ــ لمس کردن دکمه‌ها و جادکمه‌ایها به تناوب و گفتن: دوستم دارد، دوستم ندارد، دوستم دارد، دوستم ندارد... .

۴ ــ قطع کلام و پریدن در گفتار جدی دیگران با جملات مضحک و بی‌ربط.

۵ ــ در صورتی که نمایش در حضور تماشاگران عامی اجرا می‌شد، تیپ نوکر هرگز خجالت نمی‌کشید، مگسی می‌گرفت، یا پشه‌ای گرفته و می‌خورد!

مطلب دیگر آن است که پیش از اجرای نمایش «پرولوگ» و «آرگومانتو»[۳۱] اجرا می‌شد. «آرگومانتو» معرفی محتوای نمایش و اهداف اخلاقی ـ آموزشی اثر توسط یکی از بازیگران بود. او حتی چکیدهٔ حوادث را نیز بیان می‌کرد. این اقدام شاید از آن‌رو صورت می‌گرفت که اساساً پایه این ژانر را بر بازی صحنه‌ای می‌دانسته‌اند، و هیچگاه نگران عمق بخشیدن به روانشناسی شخصیتها نبودند. شاید هم این ترفندی بوده است برای آگاه کردن کسانی که احتمالاً دور یا بیرون از مکان تماشاگران نشسته‌اند و نمی‌فهمیده‌اند چه دارد می‌گذرد.

یکی از مهمترین عوامل خنده‌آورِ کمدیا دل‌آرته مانند همهٔ تئاترهای کمدی مدرن هجو و «ساتیر» به شکل خام و خشن آن یعنی «دلقک‌بازی» و یا «مسخره‌بازی» است. شاید علت اصلی گسترش این شیوه آن است که در دورهٔ رنسانس ــ به دلیل نگاه خوشبینانه‌ای که بر زندگی و ماهیت انسان داشتند ــ دلقکها ناگهان و در همه جا زیاد شده و خنده و شادی در دربار و میان مردم رواج یافت. از آن پس کار آرلکن آفرینش خنده در تمامی ابعاد کلام، حالت و راه رفتن بود. حال که سخن به اینجا کشید بد نیست سیاهه‌ای از دلقک‌بازیهای مورداستفاده کمدیا دل‌آرته را معرفی کنیم:

ــ برداشتن کلاه، قدم زدن، دویدن، کند یا تند شدن حرکات. (حرکت)

ــ صدای عصبی، جعلی یا گرفته درآوردن (صدا).

ــ ادای شاعر، عاشق، شاه، شاهزاده یا کاپیتان را درآوردن (تقلید شخصیت).

ــ جدال با سایه، جدال با باد.

ــ نشناختن لباس و آگاهی نداشتن از نحوه پوشیدن آن.

ــ استفاده نابجا از اشیاء (مثلاً شمشیر را به جای اسب گرفتن).

ــ انجام عملی مهم و جدی به‌طرزی مسخره (هجو).

در هر حال به‌طور کلی می‌توان گفت هفت شکل مهم ایجاد خنده در کمدیا دل‌آرته به‌صورت زیر است:

۱ ــ عیوب روانی (مانند خودستایی) و بدنی (چون لنگیدن) افراد را نشان دادن.

۲ ــ تقلید جسمی یک شخصیت (شامل تقلید صدایی و کلامی).

۳ ــ ادای خارجی یا لهجه خارجی درآوردن.

(باید یادآوری کنم که در واقع لهجه در حکم روح شخصیت است و وجود آن در بیان کسی به معنای تحریف یا دگرگونی «زبان اصلی» است. به همین سبب لهجهٔ نزدیک به زبان مادری همیشه خنده‌برانگیز است. به‌هرصورت در *کمدیا دل‌آرته* این لهجه‌ها را زیاد غلیظ انتخاب نمی‌کنند تا اصل مطلب همواره فهمیده شود).

۴ ــ بی‌موقع حرف زدن، خندیدن یا سوت زدن.

۵ ــ بر زبان آوردن کلمات زشت، رکیک و ناسزا.

۶ ــ به‌کارگیری زبان عامیانه و فاقد ادب خاص نوکران.

۷ ــ گفتگو کردن به زبان روستاییان، بردگان و غیره.

«براستی، بهر دردمندان چه‌ها که نکرده‌ام؛ اما از آن زمان که آموخته‌ام خود را بهتر شاد کنم این کار همیشه در نظرم کار بهتری آمده است.

انسان از آغاز وجود، خود را بسی کم شاد کرده است. برادران، تنها این «گناه اصلی» ماست!

چون بیاموزیم که خود را بهتر شاد کنیم، آزار دادنِ دیگران و در فکرِ آزار بودن را بهتر از یاد می‌بریم.»[۳۲]

نه بازیگران *کمدیا دل‌آرته* این کلام نیچه را می‌شناخته‌اند و نه مولیر آنرا در جایی خوانده است؛ با این وصف هم آن بازیگران خنده‌آفرین و شیرین، و هم آن نویسندهٔ توانا و طنزپرداز، در عمل و با همهٔ هستی پرتلاش و دردمند خویش نشان داده‌اند که با شادی‌آفرینیهای منتقدانهٔ خود صوابکارانی بزرگند؛ چون هرگز در فکر آزار دیگران نبوده‌اند، و با انگشت نهادن بر کژیها جز در راه خدمت به انسانها نکوشیده‌اند. آنان آفرینندگان راستین‌اند و بی‌گمان بهترین کارها از آنِ ایشان است؛ چون موجب نجات از رنج و مایهٔ آسایش و شادی دیگران بوده‌اند.

پی‌نویسها :

1. Charles Mauron: *Pyschocritique du Genre Comique*, Paris, Librairie Jose-Corti, 1964. pp 23-19.
2. Henri Bergson: *Le Rire*, P.U.F., Paris, 1940, p.15.
3. B. Tala Doire: *Essai Sur Le Comique De Plaute*, Ed De L,Imprimerie Nationale De Monaco, 1956.

۴. ارسطو: هنر شاعری، بوطیقا، تهران، بنگاه نشر اندیشه، ترجمه دکتر فتح‌الله مجتبایی، ۱۳۳۷ ـ صفحه ۹۱.

5. Jean Lombard: *Les Fourberies De Scapin De Moliere*, Pris, Librairie Hachette, 1969, p.9.
6. Phormion 7. Apollodore De Carystos 8. Zanni
9. Barbieri 10. Tabarin
11. Alfred Simon: *Moliere Par Luimême*, Paris, Ed, Du Seurl, 1957, P140.
12. Raymond Lebegue: *Le Theatre Comique En France*, Paris, Ed Hatier 1972.
13. Commedia All'Improviso
14. Commedia A Soggetto
15. Commedia Di Zanni
16. Scénario
17. Constant Mic: *La Commedia Dell, Arte*, Paris, Librirle Theatrales, 1980, p.72.
18. Luigi Riccoboni
19. Charles Mazouer: *Le Personnage Du Naif*, Paris, Librairie Klincksieck, 1979, p.276.
20. Domenico Biancolelli 21. Dominique 22. Gherardi
23. Pierrot 24. Clown 25. Auguste 26. Andreini
27. Zibaldone 28. Generici 29. Lazzi
30. Norbert Jonard: *La Commedia Dell, Arte*, Lyon, Ed L'Hermés, 1982, pp. 77-79.
31. Argomento

۳۲. فردریش نیچه: چنین گفت زرتشت، ترجمه داریوش آشوری، مؤسسهٔ انتشارات آگاه، تهران، چاپ هفتم، ۱۳۷۰، صفحه ۱۲۴.