



- نجف دریابندری
- منوچهر احترامی
- فرهاد آئیش
- حکمت‌الله ملاصالحی
- یوسف‌علی میرشکاک
- سیدعلی میرفتاح
- ابوالفضل زرویی نصرآباد
- رویا صدر
- کامبیز درم‌بخش
- حمیدرضا ایک
- داریوش مؤدیبان
- پیمان قاسم‌خانی
- محسن نامجو
- کورش نریمانی
- اسدالله امیرایی
- اسماعیل امینی
- محمود فرجامی
- جلال سمعی
- رضا ساکی
- هادی حیدری
- سید علی میرافضلی
- سید نعمت‌الله عبدالرحیم‌زاده
- شروین وکیلی

یونیک‌لنز



ویل دورانت نیز بر تاثیر دموکراسی و آزادی بیان بر تکامل کمندی صحنه می گذارد «کمندی از تاثیر دموکراسی و آزادی، رشد و تکامل یافت و در آن وسیله اصلی هجو اخلاقی و سیاسی شد. آزادی بیانی که در کمندی وجود داشت مستی بود که از مراسم فالسیسم جشن های آیینی منشأ گرفته بود. کمندی از لحاظ انتقاد سیاسی، در یونان قدیم همان مقامی را داشته است که امروز مطبوعات آزاد در دموکراسی های جدید دارند»^{۱۰}

کمندی با بهره گیری از خاصیت اجتماعی پدیده «هنده» به سرعت اقدار مختلف جامعه عوام را به هم پیوند زد و وسیله ای شد تا به کمک آن طبقات فرودست جامعه با هجو و روایت قدیمه ها و رفتارهای بزرگان و اشرافزادگان و حتی اندیشمندان آن روزگار، خود را در موقعیت برتری احساس کنند. به این ترتیب کمندی نزد اقدار فرودست جامعه که به دلیل فشارهای اجتماعی بیشتر به داری تسکین خسته خسته و استهزاه نیاز داشتند، مقبول تر افتاد و در عین حال آیینهای شد تا تاملناگران در آن، خلق و خوی انتقاد را نیز در شخصیت های نمایش را کمکمی از نقاط ضعف خود ببینند. در نخستین کمندی های یونانی (کمندی کهن) که دنباله مست پر سر و صفا «کوموس»^{۱۱} و متأثر از مراسم «موت» ریختن نمایش های «ساتیر» بودند، بازیگران به تمسخر و ریشخند بزرگان و مردمان برجسته و پویاندهای روز می پرداختند.

کمندی کهن، به استناد آثار «ارستوفان» (حدود ۴۸۵ - ۴۲۵ ق.م) و «مکسوان اش» امپراتری از تخیل، مسطوره گرایی، واقع گرایی و خردمندی و هجو بود. آن «ستوفان» شناخته شده ترین نویسنده کمندی کهن - هر آثارش با زشت ترین و وقیحانه ترین واژه ها و فعل های آنتی های سرشناسی مانند «سخراف» می تاختند. او در کمندی «هر هاج» فلسفه جدید را در زمین خود به یاد انتقاد می گیرد و اقدار سرشناسی جامعه - حتی تاملناگران را - هدف تیش لحن گزنده و مهان نا پذیر خود قرار می دهد. با انتقال «کمندی کهن» به «کمندی میانه» که در فاصله سقوط امپراتوری یونانی در جنگ پلوپونزی و پیروزی مقدونیه صورت گرفت و زشتی و بی پردگی جای خود را به شوخی و خوشترگی محتاطانه داد و معالیم هسگتی و عمومی به درونمایه های خصوصی تبدیل شد. «کمندی یونان در این دوره خرمندگی از هجو سیاستمداران دوری گزینند و در عوض ریشخند و تمسخرشان را متوجه هدف های بی خطری چون روسپی ها، شکرپرستان و تله هلا روش شکران و فیلسوفان و اهل ادب و موضوعات دیگری مربوط به همین آدم ها کردند»^{۱۲}

این تغییرات علاوه بر اینکه نویسندگان را به نگاهی عمیق تر به شخصیت های انسانی و روزه بره و افکانش متوجه زمینه های خلق آثار واقع گرایانه تری بر گرفته از زندگی روزمره مردم را نیز فراهم آورد. در آخرین سال های سده چهارم پیش از میلاد که کمندی نو با آثار «متیتر» نمایان شد مجددا موضوعات خصوصی و حیوانی جای مضامین عام و همگانی را گرفت و بدین ترتیب مسیر تدریجی توجه به ویژگی های خاص انسانی در آثار کمندی نویسان این دوره نیز ادامه یافت. از زمان شکل گیری «کمندی نو» در یونان است که کمندی با مضمونی زمینی تر و ملموس تر به اجتماع راه پیدا می کند و ویرایش گستر ادب و اخلاقی ناپسند جامعه می شود. «کمندی نو»

از کمندی تا تراژدی

نگاهی به سیر تحول کمندی

کننده نفس اینکه با دیدن این صحنه ها تا حد زیادی میزان اندوه و التهاب و هیجان ناشی از تماشا ای صحنه های رفتن گریز تراژدی نیز در آنها فروکش می کرد. در هر حال نفوذ کد پدیده های زمینی در تسوچ باورهای آنتی، نشان از نوعی تمایل به انسان گرایی نزد مردم آن زمان داشت که این اندیشه در تراژدی های واقع گرایانه «اورپید» که حوادث درگیری ها و فجاجی در آنها منشأ طبیعی انسانی تری دارند نیز کاملاً مشهود است. به نحوی که در تراژدی های «اورپید» نزاع یا تقدیر به تدریج جای خود را به شرح حالات و روحیات شخصیت های انسانی می سپارد و به قول ویل دورانت «تراژدی های او از لحاظ تاثیر فراز دیگر بر قدرت تر می شود. ظهور کمندی که بنا بر آنچه از مسطوره می گوید از نمایش بدیه سازی های سرخوآن آوازهای آیینی فالیک»^{۱۳} سرچشمه گرفته است با این نگرش انسانی و زمینی همراه شد و هر چه از تعاملات و رفتار های اجتماعی مردم در تفکر و آثار اندیشمندان یونان باستان بیشتر شکل گرفت هنر کمندی نیز رشد سریع تری یافت. از سوی دیگر آزادی و دموکراسی به مساعدترین شرایط را برای رشد هنر کمندی از راه تحمل گزنده ترین شکل تمسخر به وجود آورد. یوری بوروف «استاد مؤسسه ادبیات جهانی در فرهنگستان علوم شوروی - در این زمینه می نویسد «هر مسطوره یادآور می شود که ظهور کمندی در یونان، مقارن با استقرار دموکراسی به مثقال تمیبه تداونی خونخوار بود. تنها یک دموکراسی می تواند است سرعت کمندی های قدیم را تحمل کند»^{۱۴}

است. در کتاب تاریخ تئاتر می خوانیم: «ساتیر، به نوعی تقلید مسخرآمیزی بود که اسطوره که پادهن کچی نشیت به خدایان یا قهرمانان و به ماجراهای انسان و نیز حرکات نامنجم و رقص های پر هیجان و اسرار و لهجه های بی قراری همراه شد»^{۱۵} ساتیرها، این موجودات نیمه انسان، نیمه حیوان - در مقابل خدایان قرار می گیرند و به سبب آنکه از ویژگی های زمینی برخوردارند، خنده برانگیز می شوند. در جشن های دیونیزی، پس از اجرای ۲ تراژدی، یک نمایش ساتیر، اندوه و التهاب تاملناگران را تا حدودی تعدیل می کرد و آنان را به باور موقعیت برتر و مطمئن تر خود، نسبت به اسطوره های انسانی می رساند.

زبان و وزن هجو آمیز نمایش های ساتیر، زمانی روزمره و محاوره ای بود و موضوعات مسخرآمیز این نمایش ها، پانسی مفرح و آراش بخش برای تراژدی های اجراننده محسوب می شد. در کنار شکل گوناگونی که زمینه ساز اجرای نمایش های ساتیر در یونان باستان می شده می توان به عامل ایجاد آرایش و شکل خاطر تاملناگران نیز اشاره کرد. اینکه نمایش های ساتیر همواره پس از اجرای ۲ تراژدی - و نه پیش از آن - اجرا می شد، خود می تواند دلیلی بر این ادعا باشد. اجرای نمایش ساتیر سبب می شد تا تاملناگران با خندیدن به کردار و رفتار قهرمانان و اسطوره های مسخره این گونه نمایش ها، با غلبه انونتهای هجو شده قهرمانان و اسطوره های جدی تراژدی های مقابل شان، به حساب می آمدند. نسبت به این اسطوره های تیر و متد انسانی حاصلی بر تری

کوروش نوبختی

است. آن به عنوان حیوان متفکر، عمل انسانی به وجود آوردی خنده است. هر گسون» در رساله جامه ش در موضوع خنده می گویند: «انسان موجودی خند عمار است» و نتیجه می گیرد که در هیچ موردی تا پای انسان در میان نیاک خنده امکان خنده نیست. «تراژدی حیوانات مختلف زمینی که به رفتارهای انسانی شباهت پیدا می کند - خنده دار به نظر می رسد و حیوانی نظیر میمون و شامپانزه به همین دلیل خنده دار ترین حرکات و رفتارها را انجام می دهند.

«کمندی زمینی به وجود آمد که نوعی تفکر زمینی و نگاه انسانی به جهان، جایگزین رابطه هجوایی» پسر با محیط پیرامونش شد. پسر در آغاز به سبب عدم تسلط و آگاهی بر پدیده ها و دیگر گویی های جهان، حتی علل و انگیزه های تحولات طبیعی را به نیروهای ماوراء الطبیعه وابسته می دانست و در این مورد کمتر نقشی را برای خود و موجوداتی که در این وادی می زیستند، قائل می شد. این شیوه نگرش تا حدودی در تراژدی های یونان باستان - که در آنها آرازه خدایشان و تقدیر و سر نوشت بر علل واقعی حوادث می چرد - مشهود است. زمانی که تفکر است. آن ها به تدریج به مسأله اخلاقیات، روابط و رفتارهای انسانی متمایل شده موقعیتی فراهم آمد تا پسر از دیدگاه خود به این قضایا بیندیشد و نتیجه بگیرد انسان هم حتی به خود اجازه ندادن تا رفتار و کردار خدایان و اسطوره های انسانی را نیز پادیده تمسخر و انتقاد بنگرد. نمایش «ساتیر»، دربرگیرنده این نوع نگاه مقیدرانه انسان ها به اساطیر و خدایان



در واقع ریشه نخستین «کمدی رفتار» است که بعدها در سده هفدهم میلادی بر صحنه تئاتر آختم‌های انگلیسی و فرانسوی چیره می‌شود.

تشیکل مختلف کمدی قرن هجدهم پس از ظهور «کمدی نو» در کشورهای اروپایی دنبال می‌شوند و به شیوه‌های متنوع و مختلفی نظیر «کمدی دل‌زده» و «کمدی رفتار» در قرون پانزدهم و شانزدهم میلادی یا «کمدی موزیکال» و «کمدی سیاه» - در قرون معاصر رخ می‌نمایند.

در این دوران، کمدی تحت‌تأثیر اوضاع سیاسی، مذهبی و اجتماعی ممالک در انوار مختلفه چهره‌های متفاوتی بی‌خود می‌گردد که تحت‌تأثیر و در نهان ظهور می‌یابد و گاه در لوی ازادی و دموکراسی بیش از پیش رونق و رواج پیدا می‌کند.

در سده ششم میلادی، کمدی توسط کلیسا تحت فشار قرار گرفت اما کاپلانت‌نویست خنده و هجو را یکسره از میان بردارد و سهل است که رفتار خنده یا نفوذ مضامین طنزی به درون کلیسه کمدی این‌بار یا نمایش‌های «رمز و رمز» سده‌های میانه رخ نمایند یا گسترده شدن دوران نوزایی در اروپا تشکیلات مختلف کمدی هم نمود و جلوه بیشتری یافتند.

در انگلستان نمایشی که به شکل کلاسیک میان تراژدی و کمدی وجود داشت با ترکیبی که «ویلیام شکسپیر» (۱۶۱۶-۱۵۶۴م) اثر عناصر این دو به وجود آورد از میان رفت و نیز در اسپانیا «لوپ دووگا» (۱۶۲۵-۱۵۶۲م) از عناصر کمدی نظیر عدم طرح خسوت و پایان‌های خوش، در نگارش آثارش بهره گرفته در همان زمان «جین جاسن» (۱۶۲۷-۱۵۷۲) بازگشتی به محتوای کمدی رومی کرد که نمایشی خوشایند و خنده‌آور به‌شمار می‌آمد و این خود نوعی توجه به نمایش «کمدی رفتار» بود همین «کمدی رفتار» با نمایش بلاغت آسان، خنده‌را به‌رمان می‌آورد.

از این پس «کمدی رفتار» با آثار «پیر کرنی» (۱۶۸۲-۱۶۰۷م) و «مولیر» (۱۶۷۳-۱۶۲۲م) به بالاترین حد کیفیت خود رسید. در سده نوزدهم، مکتب «برابری انسان» و گرایش به طبیعت‌گرایی در هنر، موجب پیدایش کمدی اجتماعی، کمدی اندیشه و کمدی کتبی و تراژیک در آثار نمایشنامه‌نویسانی چون «الکساندر دوما پسر» (۱۸۹۵-۱۸۰۰م)، «جورج برنارد شو» (۱۹۵۰-۱۸۵۶م) و «انتوان چخوف» (۱۹۰۴-۱۸۶۰م) شد.

با آغاز قرن بیستم، نوع تکراری از آثار نمایشنامه‌نویسان مکتب «یوج اکازی» نظیر «ساموئل بکت» (۱۹۹۰-۱۹۰۶م) و «وزن پونسکو» (۱۹۹۴-۱۹۱۲) تجلی یافت که این کمدی تازه، بویی زندگی اجتماعی انسان‌ها را باطنی تلخ و غم‌انگیزی تصویر می‌کرد.

در میانه سده بیستم اما چشم‌انداز انسان به جهان هستی، آن‌چنان دگرگون شده است که دیگر نمی‌توان مرز میان تراژدی و کمدی قائل شد. در نوع نگارش امروزین، چه بسیار مسائل فاجعه‌آمیز و غم‌انگیزی که خنده‌دار به‌نظر می‌رسند و چه خنده‌های زودگذری که در پس ظاهر خود، دنیای بی‌امان و غم‌آلود را آجای نشانده‌اند.

کمدی در مقابل تراژدی

ارسطو در مقایسه تراژدی و کمدی به نگرش متفاوت این دو به انسان اشاره می‌کند و می‌گوید «این یکی (کمدی)، مردم را فروتر از آنچه هستند نشان می‌دهد و آن یکی (تراژدی)، برتر و بالاتر».

بنابراین می‌توان این گونه نتیجه گرفت که در کمدی، تماشاگران همواره در موقعیتی فراتر و برتر از اشخاص نمایش قرار گرفته‌اند و بالعکس در تراژدی، مخاطبان غالباً فروتر از قهرمان نمایش در نظر گرفته شده‌اند.

این شیوه نگرش متفاوت بنا بر آنچه پیشتر آورده شد، حاصل رشد انسان‌گرایی در جامعه یونان باستان و چرخش دیدگاه‌های اسطوره‌ای به سمت اندیشه‌های فلسفی و زمینی است. مخاطبان نمایش تراژدی، روحیات و اخلاقیات خود را بر مجموعه‌های از خصایص و رفتارهای قهرمانان نمایش حس می‌کنند و هر اقدام انسان را اثر فتمندانه‌ترین، موجه‌ترین و در اغلب موارد برترین عمل به حساب می‌آورند. از این لحاظ تماشای نمایش تراژدی در واقع نگاهی از فرودست به فرادست است. اما در کمدی، تماشاگران با مده گرفتن از قدرت اندیشه و موقعیت آرام و برتر خود، دیدگاهی بهتر و استوارتر به ماجراها و احوال و رفتار شخصیت‌های نمایش می‌نگرند و احساسات غیر متعارف شخصیت‌های نمایش آنان را به خنده وامی‌دارد.

پیرامه توشار، با اشاره به تفاوت موقعیتی که تماشاگر کمدی نسبت به تماشاگر تراژدی در جریان تماشای نمایش دارد می‌نویسد: «در تراژدی، جای شاهان روی صحنه است و هر کمدی‌ای که از جایگاه مخصوص گرفته تا بالکن‌های زیر سقف همه تماشاگران به مثابه شاهان قدم و این تعبیر همان پدیدهای است که در فلسفه و روان‌شناسی «فراق» می‌نامند؛ کیفیتی که از ابتدای تاریخ تئاتر تاکنون درباره تماشاگر کمدی صادق بوده است».

در فضای تیره و غم‌انگیز تراژدی که تماشاگران تحت‌تأثیر «هیجان» اضطراب و آلوده ناشی از بروز وقایع گوناگون نمایش، نفس در سینه حبس کرده و با نگرانی چشم‌به‌صحنه نمایش دوخته‌اند، بی‌تردید مجال اندیشیدن ناچار زدی از آنان گرفته می‌شود. یک تماشاگر نمایش تراژدی در ایس وضعیت تنها با قهرمان نمایش هم‌اندیشداری می‌کند و در یک ارتباط یکجانبه خود را با شریک غم و اندوه او می‌داند ناخداستی که در طول مدت نمایش با فضای پیرامون خود قطع ارتباط می‌کند. اما تماشاگر کمدی در حالی که احساسی حاکی از برتری و اطمینان نسبت به شخص نمایش در درون او شکل می‌گیرد، در فضای امن و پرده‌ای که با نیروی خنده به وجود آمده است - مجال تعقل و حتی هم‌فکری با سایر تماشاگران را به دست می‌آورد. نمایی از ناظرانی که تماشاگر کمدی از فضای کلی نمایش می‌گیرند، معلول همین تأثیرات مابین و خنده‌های جمعی آنان است. چرا که خنده به خودی خود ماهیتی جمعی دارد و کمتر در تنهایی به سراغ کسی می‌رود.

جورجی چیتو (۱۶۰۴-۱۵۷۲) در رساله «گفت‌وگو در باب کمدی» در تعریف کمدی و تراژدی و شباهت و تفاوت این دو می‌نویسد: «موقعیت کمدی و تراژدی در یک رابطه شبیه به هم هستند. سعی در تلقین اخلاقیات پسندیده، هدف مشترکی میان آنهاست هر چند که هدف کمدی بدون وحشت و بدون ترحم به حیات خوداندیشه می‌دهد زیرا تعلیق‌هایی از قبیل مرگ یا حوادث وحشتناک در آن وجود ندارد و بالعکس سعی می‌کند پایلی خوش داشته‌باشد

با مقدری حوادث مضحک تراژدی، بدون توجه به اینکه پایان خوشی داشته یا نداشته باشد از طریق نشان دادن رنج‌های زیاده و حوادث وحشتناک تماشاگر را از گناهان تطهیر کرده و اخلاقیات پسندیده را به او تلقین می‌کند».

در واقع، کمدی سهم بیشتری از تفکر و تعقل برای مخاطب خود قائل است. در حالی که تراژدی بیشتر بر انگیزش احساسات و عواطف تماشاگران تأکید دارد. حتی می‌توان گفت که در تراژدی، تماشاگر در تطهیر و تذهیب نفس خود نقش چندانی ندارد و در این خصوص تنها از نیروی احساسات و عواطف او بهره گرفته می‌شود.

هر کمدی اما این توانایی اندیشه مخاطب است که مجال احساس برتری و امنیت نسبت به شخصیت‌های نمایش و موقعیت‌شان را برای او فراهم می‌کند و تماشاگر از این احساس برتری است که خنده برایش می‌نشیند. جان دراین (۱۲۰۰-۱۶۲۱) در مقدمه یکی از آثارش به نام «عشق سرشعب» می‌نویسد: «کمدی ما را با معایب طبیعت بشری آشنا می‌کند، در حالی که وظیفه تراژدی آموختن است».

می‌توان این گفته در این گونه تحلیل کرد که کمدی بیشتر از تراژدی اختیار اندیشیدن در مورد آنچه بر صحنه می‌گذرد را به تماشاگر خود می‌دهد و بیشتر مخاطب خود را با وضعیتی آشنا می‌کند تا در قبال آن بریندیشد و نتیجه بگیرد در تراژدی، سعی بر این است که چیزی به تماشاگر آموخته یا احساسی در او برانگیزد و این «آموختن» به جای آشناساختن خود نشانه‌های مثبتی است بر اینکه نگاه تراژدی به مخاطبان، نگاهی از موضع پادشاه است.

مسئله درد و لذت در کمدی نیز همچون تراژدی مطرح است. چون خنده و استهزاه به خودی خود سلاحی خطرناک به‌شمار می‌رود. مولیر - چهاره خندان کمدی جهان - می‌گوید: «هردم حاضرند سنگدل معرفی شوند ولی هرگز حاضر نیستند مورد تمسخر واقع شوند».

در واقع کمدی و تراژدی، هر یک به طریقی آرایش خاصی را برای ماهی از عقل می‌آورند و روان ما را می‌بالانند. پیرامه توشار در کتاب «تئاتر و اضطراب» پیشتر به عملکرد متفاوت این دو را در جهت تسکین و آرامش تماشاگران، این گونه بیان می‌کند: «تراژدی از این نظر به ما تسکین و آرامش می‌دهد که ما در آن، سر نوشت فردی و مصیبت‌های خویش را با سر نوشت کل بشریت پیوند می‌زنیم. کمدی نیز ما را تسکین می‌دهد چه از زوای آن خویشتر را در موقعیتی بالاتر از هم‌وعانمان احساس می‌کنیم».

نمایش تراژدی به تماشاگر این اندیشه را القا می‌کند که تنها او نیست که در ایمن هیارنج می‌کشد بلکه قهرمانان و اسطوره‌های والایتری نیز یازنج‌های گران‌تر و مشکلات پیچیده‌تری هست و پنجه نرم می‌کنند. اما نمایش کمدی، تماشاگر را مطمئن می‌کند که آسایش و تنعمی که از آن برخوردار است حق مشروع اوست و نتیجه برتری وی نسبت به اشخاص، «خبر و پست نمایش است».

قهرمانان تراژدی و کمدی نیز در شیوه برخوردشان با مسائل و پیچیدگی‌های موجود در داستان نمایش، با یکدیگر تفاوت اساسی

دارند. قهرمان تراژدی همواره ناسر حد نبودی خویش در طلب آزادی، آگاهی، انتقام، قدرت یا عشق بر می‌آید و در جهت رهایی از بند گرفتاری و ناپسندیدگی بی‌محلیا به هر کاری دست می‌زند. استیگرون، لودیپ و هملت نمونه‌هایی از این

قهرمانان چشم پوشیده از هستی خویش‌اند. در مقابل قهرمان کمدی در عین حالی که با مساجت در پی دست‌یافتن به اهداف و امیال و آرزوهای خویش است هیچ‌گاه حاضر نیست به خاطر این اهداف زندگی خود را تباه کند. این شیوه برخورد کمدی، در واقع نوعی تجلیل از زندگی است. «هزارگون» اگر چه پاسمی تمام در طلب پول است اما زمانی که هستی وجود خود را در خطر بینداید ای‌سا که از تسلیم امیال خود چشم‌پوشد.

این نوع نگرش واقع‌گرایانه اشخاص نمایش کمدی به مسائل پیرامون، نمایش کمدی را همواره رئالیستی‌تر از تراژدی نشان می‌دهد. قهرمان کمدی، موضوع و احوال را می‌سنجد به واقعیت توجه دارد و کمتر بلند پروازی می‌کند. هگل (۱۸۲۹-۱۷۷۰م) در باب معرفی قهرمان تراژدی و کمدی می‌گوید: «صحنه رستین قهرمان نمایش تراژیک کسی است که به رغم وجود حقیقی و خصایص گوناگون روحی فرعی خویش، ذاتاً مظهر آرمانی اخلاقی باشد و همه هستی خویش را در راه آن وقف کند و تا پایان کار، بی‌لنزش و گذشت به آن وفادار بماند. ولی قهرمان کمدی هیچ‌گاه نباید بر اثر ناکامی زبون و آسوده شود بلکه با شوخ طبعی خاصی که هیچ‌گونه احساس تلخ و شکایت از نگون‌بختی در آن راه ندارد باید خود را از ورطه ناکامی بیرون بکشد. وی باید آگاه باشد که آنچه در طلبش می‌کوشد واقعا چندان لژی ندارد یا نشانی دهد که لاف‌زدن‌هایش را نباید جدی گرفت تا نشاند با خوشمزگی بر ناکامی خود پیروز شود».

می‌تواند بزرگ‌ترین نقطه تقابل کمدی با تراژدی، همانا نگرش متفاوت این دو نسبت به جایگاه و موقعیت انسان و نیز شیوه‌های متفاوت ارتباط و برخورد و تأثیر گذاری بر مخاطبان است. که از آن سخن را قدیم نسکی نیست که دانند تقابل تراژدی و کمدی و تفاوت‌های این دو که شامل ویژگی‌های ساختاری و محتوایی هر کدام از این اشکال نمایشی می‌شود. گسترده‌تر از آن است که در این مقاله بکنجد بنابراین تنها اشاراتی هر چند کوتاه در مورد جایگاه و موقعیت انسان‌ها از دیدگاه این دو شکل نمایشی - به نحوی که با مطالب فصل‌های پیشین بی‌ارتباط نباشد - را بر گردیم.

کمدی در کنار تراژدی زمانی که لوریپید (حدود ۴۸۰-۶۰۴ ق.م) در نمایشنامه‌های «الکست» (۴۲۸ ق.م) و «هلن» (۴۱۱ ق.م) با در نظر گرفتن پایان خوش و آمیختن عناصر تراژدی و کمدی در این نمایشنامه‌ها، در واقع گونه‌ای غنیمانه شان‌پایان را بنا نهاد. در عرصه هنرهای نمایشی آن زمان طرحی نو ریخته شد، هر چند که این دو نمایشنامه برای مدت ۵ قرن در آن، به عنوان تنها نمایشنامه‌های در هم آمیخته باقی ماندند. در آن زمان، پایان فاجعه‌آمیز و درخناکه یک

نقطه تقابل کمدی با تراژدی، نگرش متفاوت به جایگاه انسان و نیز شیوه‌های متفاوت ارتباط و برخورد و تأثیر گذاری بر مخاطبان است. این نوع نگرش واقع‌گرایانه اشخاص نمایش کمدی به مسائل پیرامون، نمایش کمدی را همواره رئالیستی‌تر از تراژدی نشان می‌دهد. قهرمان کمدی، موضوع و احوال را می‌سنجد به واقعیت توجه دارد و کمتر بلند پروازی می‌کند. هگل (۱۸۲۹-۱۷۷۰م) در باب معرفی قهرمان تراژدی و کمدی می‌گوید: «صحنه رستین قهرمان نمایش تراژیک کسی است که به رغم وجود حقیقی و خصایص گوناگون روحی فرعی خویش، ذاتاً مظهر آرمانی اخلاقی باشد و همه هستی خویش را در راه آن وقف کند و تا پایان کار، بی‌لنزش و گذشت به آن وفادار بماند. ولی قهرمان کمدی هیچ‌گاه نباید بر اثر ناکامی زبون و آسوده شود بلکه با شوخ طبعی خاصی که هیچ‌گونه احساس تلخ و شکایت از نگون‌بختی در آن راه ندارد باید خود را از ورطه ناکامی بیرون بکشد. وی باید آگاه باشد که آنچه در طلبش می‌کوشد واقعا چندان لژی ندارد یا نشانی دهد که لاف‌زدن‌هایش را نباید جدی گرفت تا نشاند با خوشمزگی بر ناکامی خود پیروز شود».



ویژگی اساسی و لازم برای ترازوی به حساب می‌آید و از این رو به بحث گذاری او بر می‌رسد. آن چنان که باید در آن رسای مورد توجه واقع نشد.

نمایشنامه «الاست» دست‌نقشی است که در آن خدایان برای ادامه بخشیدن به عمر «ادموس» «شاه فرای» در تئالی گفتند که باید کسی دیگری به جای وی بسیر در آن «الاست» می‌پذیرد که در این راه قربانی شود. زمانی که الاست با شوی خود وداع می‌کند و از دنیا می‌رود «هر آنکس» به یاقی مهمان نوازی ادموس را می‌رک جلال می‌کند و همسرش را به دنیای زندگان می‌بازد می‌گردد و نمایش با این بر انجام خوش به پایان می‌رسد.

ویسل دوراست در مورد این نمایشنامه می‌نویسد: هر ای قسم این نمایشنامه باید داشت که او بر پرده زیر کانه کوشیده است که مضحک بودن این فلسفه را جلوه گر سازد.^{۱۰۰} او بر پرده یا نگرش این نمایشنامه شان پاپان، در واقع علاوه بر حفظ ساختار ترازوی، از ترکیب امور جدی و غمناکیز با امور شوخی و نشاط انگیز، فصای را می‌آفریند که همزمان نقش نمایش‌های سطحی و مضحک ساتیر را نیز که همدار کلمتی از تئالی و سه‌گیتی ترازوی هستند، به بهترین شکل ممکن ایفا می‌کند.

در آثار دیگر گوربید نیز گونه‌هایی از واقع گرایی جلوه می‌کند که زمینه را برای گسترش هر چه بیشتر نقد پندش‌های زلیبی و فلسفی و بروز رویدادهای خفوادگی و روزمره در فضای استالینی، و در نتیجه آمیزش عناصر کمدی و ترازوی در گرفته از روزمرگی زندگی فراهم آورده است.

فهرن‌ها می‌گذرد و در این میان در برخی نمایشنامه‌های روسی و جداگانه نمایشنامه‌های مذهبی سده‌های میانه نمایش‌های تپاشی و نمایش‌های رمز و راز، شادی و غم هر دو با یکدیگر مطرح می‌شوند در عصر نوزایی، عناصر ترازوی و کمدی با هم ترکیب شده و با هدف بر روی نمایش زندگی واقعی انسان‌ها در یک نمایش واحد به کار گرفته می‌شوند.

در اتموسسایر عصر الهیزات از آوردن لحظه‌های خنده‌آور در دل ترازوی‌ها بهره فراوان بردند که در این میان نامه‌های چون شکسپیر، به توفیق پایدار نائل آمد.

همزمان با پیروی فرانسویان از قواعد کلاسیک نگارش نمایشنامه‌ها انتظار می‌رفت که در انگلستان نیز قالب‌های کلاسیک که از بوم قدیم به ارث رسیده بود، در آثار درام‌نویسان عهد الهیزات به کار گرفته شوند. اصول ۳ وحدت و نیز اصل دیگر آن که می‌دان آن را «وحدهت لحن» نامید، به گفته ویسل دوراست، در انگلستان نخستین بار توسط «کاستلوترو» در سال ۱۵۲۰ در بسیاری بر کتاب «صناعت شعر از سطو» عنوان شد. این حال درام‌نویسان انگلیسی دوره الهیزات در رعایت قید و بند قوانین کلاسیک پایدار ماندند و آثار خود را با اصول طبیعی زندگی همراه کردند.

ویل دورانت در این زمینه می‌نویسد: خرافه از قوانین کلاسیک پیروی کرد و راسین راه وجود آورده انگلستان آنها را پذیرفت. در امل‌های ترازویک خود را مطابق با اصول طبیعی ساخت و شکسپیر راه وجود آورد. غایت مطلوب رئالیسم در فرانسه، نظم، دلیل، تناسب و آلف‌جانی بوده و در انگلستان، آزادی، لراده، پندگویی و زندگی.^{۱۰۱}

از سوی دیگر توجه تماشاگران عصر الهیزات به مضامین متنوع یا صحنه‌های جذاب، محرک

و تا حد امکان بر گرفته از زندگی طبیعی مردم، خود از عوامل اصلی خروج نویسنده‌گان این دوره از دایره به سته قواعد کلاسیک بود که دست‌نقشی به اهداف فوق را مشکل می‌ساخت.

تنبودن سی هائل، تاثیر تماشاگران عهد الهیزات بر تنوع آثار نویسندگان این دوره را چنین بازگو می‌کند: «تمشیاگران دوره الهیزات از تناثر غنی زمان خود به فراخور حرکت خود چرزی موردعلاقه خویش می‌یافتند. علاقه و سلیقه تماشاکر دوره الهیزات، محدود گسترده‌ای را در بر می‌گیرد بنابراین نمایشنامه‌نویس هم کمدی می‌نوشت و هم نمایشنامه‌های جدی و در هر دو، تصویر کفلی و بی‌الایشی از دورگی بی شکوفا و مهیج را ارائه می‌داد.^{۱۰۲}»

همزمان با این دوره، در اسپانیای لوب دوو گاه نمایشنامه‌نویس لندار عصر طلایی اسپانیا، در آرمیختن عناصر کمدیک در آثار خود، علاوه بر تمارینار، طوبی، در باب کمدی و ترازوی در آثار نویسندگان معاصر وی و ویژگی‌های این شکل از درام می‌نویسد: «ترازوی با کمدی آمیخته شده است، با وجود این مانند مینواتوری است، بخشی غمناک به بخش دیگر خنده‌دار و به خاطر همین تنوع، شادمانی بیشتری ایجاد می‌کند. طبیعت بهترین مثال است، زیرا برای همین جور واجوری زیباتر است.^{۱۰۳}»

آمیزش ترازوی و کمدی، در نمایشنامه‌های رمانتیک آلمانی آغاز سده نوزدهم، به ایجاد نمایش‌های سبک منجر شد. در این نمایشنامه‌ها حتی عناصر غمناکیز و فاجعه‌آمیز در ترازوی نادیده گرفته شد و عنصر مرنوشت و نقد بر پدیده‌های به حساب آمد که می‌شد بر آن غلبه کرد.

تسا پس از پاپان، سده نوزدهم، در آثار نویسندگان واقع گرایی نظیر «هنریک ایبسن» (۱۸۲۸-۱۹۰۶)، «آوینیچی پیراندلو» (۱۸۳۶-۱۸۶۴) و «سرنجام پوچین لونیل» (۱۸۵۲-۱۸۸۸) که تصویری ژنده و واقعی از زندگی همراه با حال و هوایل و تشریح این واقعیت‌ها ارائه می‌دادند، زمینه‌هایی مسلم و منطقی برای به کارگیری عناصر ترازوی و کمدی که از خواص جدایی‌ناپذیر زندگی بودند، فراهم آمد. با این حال تا پیش از آنکه شتاب عقربه زمان، ما را به قرن بیستم، قرن خشونت و فاجعه و جنگ و دگرگونی، بکشاند، هنرورمان آن نرسیده بود که ترازوی انسان و زندگی و هستی او به خودی خود در قالب طنز و کتایه و مضحکه جلوه‌گری کند. استراخ هوان ترازویک و کمدیک در آثار نمایشنامه‌نویسان سده بیستم به شکلی گسترده صورت گرفته است. به نحوی که اختلاف این گونه نمایشی را به که عموماً در درون‌مایه این آثار نهفته است، به وضوح می‌توان دید. در جریان تماشای اجرای این آثار، گاه به چه‌تری می‌خندیم که در همان حال یا مدتی پس از آن، ما را از هراس و فوبه می‌گردد.

قرن بیستم که در آن، ۲ جنگ بزرگ جهانی، ظهور وحشت‌آفرین نیروی مرکب از اتمی، تحولات و انقلاب‌های کوچک و بزرگ و جنگ‌های داخلی و خارجی فراوان کشورهای مختلف مترامک شده است، اثراتی کاری بر ارزش‌ها و شیوه‌های تفکر مردم گذاشته یکی از این اثرات، نامتی یا عدم اطمینان پر دامنه بود.

انسان‌ها در عصر کنونی، در میان درانی از دست‌یافته‌های علمی و تجربی خود غرق شده و حیران و بی‌مناک از نتایج زیبار بسیاری از این دست‌یافته‌ها، در بی‌اعتدالی و نامتی و ضعف

لراده و ایمان بهسر می‌برند و ضعی چنگداز تر از خنده و جوده و هوش خود نمی‌یابند. علاوه بر این به بی‌بسیار می‌توانیم گفتن بسیاری از قد پش‌های فلسفی و اخلاقی، پند‌های یاسی و نامیدی و بی‌تفاوتی را در وجود بسیاری از انسان‌های عصر کنونی بروز کرده است.

فردی‌ش دورنمای اظهار نظر کرده است: هر سده بیستم آن چنان از هراس‌های واقعی کزخت و بی‌حس شده‌ایم که ترازوی چندین اثری بر ما وارد و فقط از راه برخورد کمدی می‌توان ترازوی را بازیافت.^{۱۰۴}

توضیح یونسکو بر نمایشنامه «پاپان» خوان طلس، به موقعیت در خشاک و در عین حال مضحک انسان را در آثار پوچی، همین می‌سازد. او می‌گوید: «گر انسان غمناکیز نیست، مضحک و در ناگامی واقع خنده‌آور است. با آتش کار ساختن پوچی انسان می‌شود به گونه‌ای ترازوی دست یافت.^{۱۰۵}»

نمایشنامه «هر گفتار گدو» نوشته ساموئل بکت، به عنوان تصویری از پوچی، موقعیت غمناکیز انسان، را با طنز و مرنوشتی از کیفیت جاری شدن همه نمایه نامه‌نویسان پوچی است. دکتر فرهاد نظری زاده کرمانی در کتاب «تئاتر پیش‌تاز، تجربه گر و عبث‌نما» می‌نویسد: هر آثار بکت، انسان به صورت لاکرد زجر کشنده‌ای در آمده است که به امید نجات، به صبری چنگاک خو کرده است و در این لحظات برزخی فرساینده به زندگی خود پوزخند می‌زند زیرا هر چه یکی از شخصیت‌های نمایشنامه «پاپان» بازی از بدبختی هیچ چیز خنده‌دار تر نیست. هر سده بیستم، شیب غمناک شان پاپان، بر که نخستین بار به آستر لوربید اطلاق می‌شد، به فاجعه‌نامه‌های مضحک تبدیل شده که این دگرگونی، نتیجه پیدایش تئاتر پوچی بوده است. چرا که الگوی این گونه نمایشنامه مورد توجه نویسندگان، قرار گرفت که معتقدند زندگی، مجموعه حوادث مضحکی است که به فاجعه می‌انجامد یا برعکس، مجموعه حوادث فاجعه‌آمیزی است که به مضحکه ختم می‌شود.

در آثار لورن یونسکو - که خود یکی از بزرگ‌ترین نماینده‌نویسان تئاتر پوچی است - به نوعی مضحکه تشکیک‌آور، به می‌خوریم که در وهله اول، تماشاکر به فاجعه خندیده است. می‌اندیشد، آنکه زمان گریستن او فرامی‌رسد. شاید چنین تأثیری را بتوان با تأثیر فیلم‌های چارلی چاپلین «نیلد» و «عالم سیمپا» پر تماشاگران بی‌شمارش مقایسه کرد.

در کتاب «تئاتر پیش‌تاز، تجربه گر و عبث‌نما» در خصوص نگارش لورن یونسکو به انسان معاصر، آمده است: «جه عقیده یونسکو، انسان با مغزی معیوب در دنیای غمناکیزی گرفتار آمده است و حماقت و بلاکنایی انسان گرفتار آمده در هنای پوچ و نامفهوم خنده‌دار است. ترازوی

نفوذ اندیشه‌های زمینی در نسوج پاورهای آسمانی، نشان از نوعی تمایل به انسان گرایی نود مردم آن زمان داشت که این اندیشه در ترازوی‌های واقع‌گرایانه «اوربید» که حوادث، درگیری‌ها و فجاجیع در آنها منشأ طبیعی انسانی تری دارند، نیز کاملاً مشهود است. به نحوی که در ترازوی‌های «اوربید» نزاع با تقدیر به تشریح جای خود را به شرح حالات و روحیات شخصیت‌های انسانی می‌سپارد و به قول ویل دورانت، ترازوی‌های او از لحاظ تأثیر ترازویک بر قدرت‌ت می‌شود.

و کمدی هر دو نمایش‌گر از این واقعیت‌شد و آن تصور فهم بشر است در تشخیص میان آنچه واقعیت دارد و آنچه توهم و پندار اوست.^{۱۰۶} هر چه حال بسیاری از نمایشنامه‌نویسان سده بیستم، با نگارش آثار پوچی و ترکیب امور فاجعه‌آمیز و امور مضحک در آثار خود، لحظاتی را خلق کرده‌اند که تماشاگران از تماشای حوادث مضحک آن، معمه و از حوادث فزجیع آن به نشاط در می‌آیند و این چنین است که مرز میان ترازوی و کمدی را در این آثار نمایشی به وضوح از هم جدا می‌کند.

لورن یونسکو معتقد است که بین ترازوی و کمدی مرزی نیست زیرا هر دو، حقیقت به یک

جامع هستند. عبث‌گرایی

این نوشت‌ها:

- ۱- احمد شاملو، بی‌پنهانی به کوچه
- ۲- اسکندر کبیر، اکتان تاریخ تئاتر، ترجمه هوشنگ آزادی‌پور، ج ۱، ص ۲۲
- ۳- آثارهای فاکت منتشر در اندام فاکت، انظار مربوط به نمایش‌های باروی و شلف‌خوانی‌های هیون‌روسی بود که هر دو با کمدی‌های مت جسم مربوط به پرستش فارس و شوخی‌های مرزوموهای فرانسه مرصه می‌شد.
- ۴- خدایت خنده‌ناک سده بیستم، پاپان، شماره ۱۶، سال هشتم بهیشت ۱۳۵۲
- ۵- ویسل دورانت، تاریخ تئاتر، ج ۲، ویل یاستان، ص ۲۷۱
- ۶- نمایش‌های روسی، که روس عبارت است از یک کتب و گوی هر سده با موسیقی که میان ۲ شخصیت با یک شخصیت و هم‌زمان می‌گذرد (کتاب شاملو، خسرو شهنیاری)
- ۷- پیرامه پوشار، تئاتر و نظار و پند، ترجمه فضل دولتی
- ۸- نظار اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک، جیدش، ملکه‌پور، ص ۱۳
- ۹- ویسل دورانت، تاریخ تئاتر، ترجمه حمید عبید، ص ۲۲۱ و ۲۲۲
- ۱۰- تاریخ سخن، ج ۲، ص ۲۵
- ۱۱- همان، ج ۲، ص ۹۲
- ۱۲- تئاتر بدون تماشاگر می‌سازد، کوروسی هائل، ترجمه هاید، جفری، مجله روزگار وصل، شماره هفتم
- ۱۳- نظار اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک، ص ۱۸
- ۱۴- خسرو شهنیاری، کتاب شاملو، ج ۱، ص ۳۳۵
- ۱۵- فرهاد نظری زاده کرمانی، تئاتر پیش‌تاز، تجربه گر و عبث‌نما، ص ۲۲۸

