کمدی دل‌آرته و شخصیت‌های نمایشی آن

سمانه عشقی[۱]، احمد حیدری[۲]

۱- کارشناس ارشد پژوهش هنر از دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران غرب

۲- استادیار و عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بیرجند

چکیده

کمدیا دل‌آرته یکی از نمایش‌های کمیک اروپایی است که از مشخصه اصلی آن بدیهه سازی، ماسکره(شخصیت‌های نمایشی) و استفاده از صورتک است. این هنر که در ریشه در یونان و روم باستان داشته از سده ۱۶ تا ۱۸.م در ایتالیا و سپس فرانسه و دیگر نقاط دنیا منتشر شد و مورد استقبال جمع کثیری از مردم طبقات پایین جامعه و حتا اشراف گردید. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که هنر کمدیا دل آرته دارای چه شخصیت های نمایشی است و چه تاثیری بر نمایش‌های کمدی مناطق دیگر به خصوص ایران داشته است؟ روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است. این پژوهش به این نتیجه کمدی دل آرته ریشه در یونان باستان داشته، ولی پیدایش شخصیت های نمایشی بستگی به جامعه زمان خود داشته و بداهه سازی گرچه به متن صدمه می زند ولی بیان احساس و عواطف و هوشمندی بازیگر رکن اصلی زنده بودن این نمایش بوده و بعدها با ورود صحنه سازی به این نمایش محدودیت‌هایی در اجرا ایجاد می کند که در نهایت منجر به نابودی این هنر می شود. این هنر در دوره صفوی به شکل تخته روحوضی و یا سیاه بازی بروز می‌کند.

واژگان کلیدی: دل‌آرته، ماسکره، صورتک، تخته روحوضی

۱- مقدمه

کمدیا دل‌آرته را «کمدیا ال ایمپرو ویزو»[۱] (کمدی بدیهه سازی)[۲] و «کمدیا آسوجه نو» (کمدی دارای یک داستان یا موضوع) نیز می گفتند. کمدیا در زبان ایتالیایی به معنای کمدی است و کمدیا دل آرته به معنای کمدی هنری است یا کمدی که توسط هنرمندان اجرا شود. به گفته جورج هنسل، کمدیا دل‌آرته تئاتر بدیهه‌سازی ایتالیا است که دویست سال تمام از سال ۱۵۴۵.م تا اواسط قرن هجدهم بر صحنه های در اروپا مسلط بوده است(هنسل، ۱۳۶۵: ۷۱). جاکومو اورلیا، کمدیا دل آرته را به سه دلیل مرتبط با نمایش های مضحکه آتلانا می‌داند: یکی شخصیت‌های آن است، دوم بدیهه سازی آن و دلیل سوم صورتک-هاست(اورلیا، ۱۳۸۳: ۲۴).

کمدیا دل آرته از میانه سده شانزدهم پا گرفت. می توان گفت موفقیت آن تقریبا در تمامی اروپا و به ویژه فرانسه و ایتالیا، کشور خاستگاهش، تا حوالی نیمه دوم سده هیجدهم پایدار ماند. یعنی حدود ۲۰۰ سال بازیگران و گروه های کمدیا دل آرته حرفه ای بودند و با گروه های آماتور فرق داشتند آن ها دارای گروه های منظمی بودند. درباره خاستگاه کمدیا دل‌آرته نمی‌توان قطعی و صددرصد صحبت کرد، اما محققان نظرات متفاوتی دارند. یکی از این مکاتب، سرچشمه کمدیا دل آرته را در فارس های آتلان در روم می جوید که در قرون وسطی به وسیله گروه های سیار میم حفظ شده بودند. دلیل اصلی بر این نظر وجود شخصیت های ثابت (تیپ سازی) در هر دوی این نمایش هاست. (براکت: ۱۳۸۳: ۳۱۸). نظریه دیگری وجود دارد مبنی بر این که، کمدیا دل آرته از گروه های میم بیزانس منشاء گرفته است، که پس از سقوط قسطنطنیه در ۱۴۵۳ م به غرب مهاجرت کردند (همان). جاکومو اورلیا در کتاب خود کمدیا دل آرته می گوید: «سده هاست که ذهنیت معتقد به استمرار بی وقفه میم مسخره، دیگر کنار رفته است» (خدادادی، ۱۳۸۵: ۲۳).

1- Comedia all Improviso

2- Improvise

وقتی سخن از یک مکتب یا یک سبک و یا یک نوع نمایش به میان می آید باید به مطالعه دوره تاریخی آن مسئله پرداخت. به همین دلیل وقتی از خواستگاه و ریشه کمدیا دل‌آرته سخن به میان می آید باید درباره رنسانس سخن گفت. چون اینگونه نمایشی با رنسانس شروع و در تمامی اروپا از فرانسه و انگلستان و غیره گسترش یافت. کمدیا دل آرته از ایتالیا برخواست (اورلیا، ۱۳۸۳: ۱۱). ریشه «کمدیا دل آرته» را در نمایش های کمدی دوران باستان در یونان و رم، دوران بیزانس و قرون وسطی می توان جست. آنچه مسلم است این سبک تئاتر از اواسط قرن شانزدهم میلادی در کشور ایتالیا شکل گرفت و به دیگر کشورهای اروپا کشیده شد و تا آخر قرن هجدهم رونق داشت. نمایش هایش همراه با لودگی و به صورت بدیهه سازی اجرا می شد و زبان عامیانه ای داشت. ممکن است منشاء اصلی نمایش‌های بازیگران با صورتک در مصر باستان باشد (بنگرید به : تصویر۱).

تصویر۱- نمایی از یک فرسک از مصر باستان که نمایشی با صورتک را نشان می دهد که می تواند منشاء پیدایش نمایش‌های بازیگران با صورتک در یونان و اروپا بوده باشد(perrot, 1968: 129)

۲- ماسکره‌ها (شخصیت‌های نمایشی) دل‌آرته

گروه‌های سیاری که از نیمه‌ی ۱۵۴۰.م در ایتالیا و سپس سایر نقاط دیگر اروپا، فعالیت نمایشی داشته‌اند؛ شامل افراد گوناگونی بودند که در میدان‌ها به معاملات و فعالیت‌های مختلفی مشغول می‌شدند؛ کار آن‌ها از فروش دارو، کشیدن دندان یا گرداندن کلاه برای جمع آوری پول تا بنگاه شادمانی بود. بازیگران که هر کدام در نقش یک شخصیت ثابت بازی می کردند، در نمایش‌های بیشماری از عروسی گرفته تا نمایش های خصوصی شرکت می‌کردند. پس از سال ۱۵۷۰.م این بازیگران از ایتالیا به فرانسه، اسپانیا و انگلستان رفتند و کم کم کمدیا دل آرته در گوشه و کنار اروپا به روی صحنه رفت. دنیای دل آرته، از شخصیت های سنخی متعددی تشکیل شده که هر کدام از این شخصیت ها ویژگی های ثابت و کم و بیش تغییر ناپذیر دارد(بنگرید به : تصویر۲). شخصیت های سنخی اصلی شامل خدمتکاران، پیرمردها(ارباب) و عاشق ها[1] هستند که خود به دو بخش تقسیم می شوند: دسته‌ی معمولی و دسته اغراق شده که عاشق ها در دسته‌ی معمولی قرار می گیرند که بدون صورتک ظاهر می شوند و خدمتکاران و پیرمردها در دسته‌ی اغراق شده هستند که صورتک می زنند و هر کدام لباس مخصوص خود را دارند. خدمتکاران در کمدیا دل‌آرته خود به دو بخش تقسیم می شوند: نوکرها(زانی‌ها) و ندیمه ها که معمولاً در حد تیپ باقی می-مانند. اما زانی‌ها شخصیت اصلی نمایش و محبوبترین در میان همه هستند که در مرکز نمایش و سخره‌گری قرار دارند و تعداد آن‌ها در هر نمایش بین یک یا چهار نفر است(Clubb,2002:126-7) .

شخصیت نوکر پس از تکاملی تدریجی که از کمدی آریستوفان داشته، با تأثیر زیاد در کمدی منادر و سپس پلوتوس و ترنس که در آن‌ها شخصیت نوکر از یک شخصیت حاشیه‌ای در کمدی کهن به شخصیتی محوری در کمدی نو تبدیل شد، در

۱- عشاق: یکی از سایر شخصیت های گروه های کمیک ایتالیایی عشاق هستند. عشاق در نیرنگ ها و انجام کارها سهیم بودند. لباس دقیق و مشخصی نداشتند. ولی لباسشان شیک و باب روز بود و هرگز ماسکی با آن همراه نبود.سومیSommi در این باره می گوید: هنگام تهیه لباس برای دو نفر از عشاق تلاش می کردم رنگ و مدل آن ها با هم تفاوت داشته باشد. یکی شنل داشت، دیگری مانتو، کلاه بره‌ی یکی با پر، دیگری با نوارهای طلایی و بدون پر تزیین می شد(میک،۱۳۹۳: ۷۸-۸۲).

کمدیا دل آرته به اوج خود رسید که کامل‌ترین شکل این شخصیت پس از هزارو هشتصد سال(از حدود۴۰۰پ.م تا ۱۴۰۰ .م) در این دوره پدیدار می‌شود. از زانی هایی که در نمایش‌های کمدیا دل آرته حضور دارند، سه زانی محبوب تر بوده اند که به تدریج تبدیل به شخصیت‌های اصلی نمایش‌ها شده اند؛ آرلینکو، پولپینلا و بریگلا (دادشی و دیگران، ۱۳۸۹: ۷۹).

شخصیت دیگر نمایش عبارتند از: ارباب خسیس و پولدار که پانتالونه نام دارد، سرباز لاف زن با نام کاپیتانو، تحصیلکرده‌ای بی سواد و تازه به دورانرسیده به نام دوتوره(دکتر)، و دو جوان عاشق که معمولاً یکی دختر پانتالونه، و دیگری پسر دوتوره یا قاضی پرحرف و ابلهی است. موضوع نمایش‌ها معمولاً عشق میان دو جوان است که با مکر و دانایی آرلینکو در پایان نمایش به هم می‌رسند. آنچه داستان نمایش‌های کمدیا دل آرته را پیش می‌برد، مهارت بازیگران در اجرای نقش‌ها بود و لطیفه‌ها و ترفندهایی که در جریان نمایش به کار می بردند(هنسل، ۱۳۶۵: ۷۲-۷۴).

آنچه مسلم است این سبک تئاتر(دل‌آرته) از اواسط قرن شانزدهم میلادی در کشور ایتالیا شکل گرفت و به دیگر کشورهای اروپا کشیده شد و تا آخر قرن هجدهم رونق داشت. در سال ۱۵۴۵ میلادی گروهی حرفه ای در شهر پادووا[1] در شمال ایتالیا به مخالفت با نمایش های درباری برخواسته که توسط عده ای غیر حرفه ای در باری اجرا می شد. تماشاگران این نمایش ها نیز خود درباریان بودند. گروه پادوانی[2] به عنوان عکس العمل، تئاتری به نام (کمدی دل آرته) را بنیاد نهادند، که نمایش هایش همراه با لودگی[3] و به صورت بدیهه سازی اجرا می شد، زبان عامیانه، لهجه های مختلف و لاتین نادرست، از خصوصیات این سبک نمایش است. شخصیت های نمایش نامه پیرمردان احمق و هوس باز، آدم های کودن و مضحک، سربازان گستاخ، زنان بی بندوبار و معشوق های وفادار را تشکیل می دادند. بطور کلی می توان شخصیت ها را به دو دسته تقسیم نمود: الف - شخصیت های اغراق آمیز و ب - شخصیت های طبیعی. شخصیت های اغراق آمیز برای گفتگوهای آزاد عامیانه و نیز از بین بردن میمیک چهره و بکار گرفتن حرکات بدن صورتک های نیمه بر چهره می نهادند. شخصیت های طبیعی از گریم ساده که شامل مالیدن آرد سفید بر چهره بود و بعدها پودر سفید جایگزین آرد گردید استفاده می کردند. شخصیت های اصلی کمدی دل آرته از این قرارند:

تصویر ۲- نقاشی از نمایش دل‌آرته در ایتالیا(سده۱۶، نقاشی سبک باروک فِلِمیش(https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte)

۲-۱- آرلکّینو[4]

«لوده» که خدمتکار چابک، زرنگ و ماهر است، او اغلب سر حال، تندو تیز و سالم است(میهن، ۱۳۶۹: ۴۹). اسم آرلکن از شیطان مسخره قرون وسطی که هرلوکن۵، هلکن۶ و هنکن۷ بوده گرفته شده است. این شخصیت صورتکی با رنگ قهوه ای تیره متمایل به قرمز به چهره می زند. ابروانی به حالت متعجب با چشمانی سربالا به شکل گربه، بینی کوتاه با سوراخ های گرد، لب بالا فراخ، گوشه های لب تا روی گونه، روی پیشانی خطوطی به حالت تعجب و خالی گوشتی بزرگ در کنار آن از مشخصات صورتک این شخصیت می باشد.

1 Padova
2 Pado Vanie
3 Farc
4 Arlequin
5 Herlequin
6 Hellequin
7 Hennequin

این صورتک به وسیله کش یا نخ به پشت سر بازیگر بسته می شود. گاهی نیز بازیگر از چانه بند به رنگ سیاه استفاده می کند. بر لباس آرلکّینو تکه پارچه های رنگی به شکل وصله کار می شود. شخصیت های مشابه او در نمایشنامه عبارتند از: آرلو چینو۱ گوزتو[۲] باگاتی نو[۳] – تروفالدینو[۴] . از میان تمامی ماسکره‌های کمدیا دل‌آرته آرلینکو محبوترین خیال انگیزترین و هیجان بخشترین آن‌هاست. (بنگرید به : تصویر۳).

خاستگاه دور آرلکّینو را باید در شبح‌ها/شیطان‌ها و دلقک‌های اوایل سده های میانه جست، که سنت انگلیسی، فرانسوی، آلمانی انباشته از آن هاست. ولی درباره خاستگاه نام آرلکّینو ممکن است از نام آرله Harle نام پرنده ئی با پروبال رنگارنگ یا از نام "ارل کونیگ"، شاه غولان در یک داستان پهلوانی باستان آلمانی گرفته شده باشد(اورلیا، ۱۳۸۳: ۹۱).

تصویر۳- آرلکینو
(https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte)

۲-۲- زانی‌ها[۵]

دو خدمتکار مسن (زن- مرد). آن ها سی تا چهل سال از آرلکّینو بزرگتر می باشند. از اهالی شمال ایتالیا هستند و هردو بدجنس، بی ادب و خبیسند. این دو شخصیت از صورتک استفاده می کنند. پیشانی بلند برجسته، چشمانی ریز و موذی و بطورکلی خطوطی تا حدودی غیر انسانی از مشخصات این صورتک هاست، زانی زن به نام فرانچسکینا[۶] نیز نامیده می شود. (بنگرید به : تصویر۴). صورتک ها به رنگ قهوه ای خیلی تیره است. دو زانی از محبوبترین و نیز خاص ترین تیپ ها در کمدیا دل آرته محسوب می شدند. زانی های گوناگون از قرن ۱۶.م به بعد با شوخی ها و حقه هایشان مردم را می خنداندند(میک،۱۳۹۳: ۵۳). دو زانی ابتدایی "لودی زانچی" بودند که به علت عدم وجود دستور نمایشی معمول دو لوده انعطاف بدن و تیزهوشی خود را در گفت گوهای طنزآمیز شوخی‌های کاملاً مردمی نمایش می دادند. (میک،۱۳۹۳: ۵۳).

تصویر۴-سمت چپ تصویر یک زانی (https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte)

1 Arlechino
2 Guazeto
3 Bagatino
4 Truffaldino
5 Zani
6 Frances China

۲-۳- پانتالونه

پیرمرد ثروتمند بازرگانی از اهل ونیز است. او لهجه ونیزی دارد. اغلب با نوکرش زانی وارد ماجراهای عاشقانه مسخره می شود. این شخصیت از صورتک نیمه استفاده می کند. ابروان و چشمانی با خطوطی افتاده و بینی قوزدار، از مشخصات این صورتک است. همچنین برای این صورتک گاهی از ابروان و ریش سه گوش با موی به رنگ سفید یا دودی استفاده می شود. در گذشته صورتک این شخصیت به رنگ کرم روشن بود که بعدها تبدیل به رنگ قهوه ای گشت. این ماسکره تاجر ونیزی پیری را تصویر می کند که گاهی ورشکسته، گاهی ثروتمند و اشرافی و اغلب از مشاوران حاکم شهر یا پادشاه است. (بنگرید به : تصویر۵).

صفت های طنزآمیز پانتالونه بیش از هر چیز برخاسته از تضادهای سالخوردگی‌اند: خسیس و سخت آزمند است؛ عاشق زرق و برق و تجمل هم حیله گر است(اورلیا، ۱۳۸۳: ۱۱۸). رنگ غالب در پوشاک وی قرمز است، کلاه پشمی سبک یونانی و کت تنگ و چسب دارد. (اورلیا، ۱۳۸۳: ۱۲۰).

تصویر۵-پانتالونه
(https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte)

۲-۴- دوتوره(دکتر)

این شخصیت دکتر در طب یا حقوق است. اهل شهر بولونی می باشد و لهجه بولونی دارد. از لغات لاتین به غلط استفاده می کند و اغلب اظهار فضل و معلوماتی می کند که فاقد آن است. او دوست پانتالونه است در دسیسه های او نیز شریک است و روی هم رفته شخصیتی ساده لوح دارد که اغلب گول می خورد. این شخصیت از صورتک نیمه که روی پیشانی و بینی را می پوشاند استفاده می کند. بینی نسبتا بزرگ از مختصات این صورتک است(بنگرید به : تصویر۶). رنگ صورتک به رنگ بنفش تیره است. این شخصیت قبلا از ریش سبیل قرمز استفاده می کرده است. پرحرفترین ماسکره است ولی به علت فربهی کم تحرک‌ترین آن‌هاست. پوشاک او سرتاپا سیاه به جزء یک یقه پهن سفید، سرآستین های سفید و دست مال سفیدی که از کمربند چرمی اش آویخته؛ کلاه نمدی او هم سیاه است و لبه‌ی آن به شیوه‌ی دون بازیلیو رو به بالا برگشته است(اورلیا، ۱۳۸۳: ۱۲۷).

تصویر۶-دوتوره (دکتر)
https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte)

۲-۵- کاپیتان

این شخصیت شجاع و جسور کاذب می باشد، در واقع کاریکاتوری از شجاعت است. او اغلب از دلاوری هایش در جنگ های گذشته سخن می گوید. دروغ پرداز است. به وسیله اشک هایش اغلب فاتح است. این شخصیت از صورتک نیمه استفاده می کند، بینی بزرگ با حالتی تهدیدآمیز و گاهی همراه با سبیل بلند مجعد از مشخصات این صورتک می باشد. صورتک در اوایل به رنگ کرم روشن بوده است، بعدها تبدیل به رنگ تیره شده است(بنگرید به : تصویر۷).

«همراه کاپیتان، نوکری همراهی می کند که نقش گماشته او را دارد، وی به صورت رندانه ارباب خود را وا می دارد تا شاه-کارهای هراس انگیز خود را بازگو کند؛ وی معمولاً سخنانی غلنبه سُلُنبه به اسپانیایی می‌گوید. زبانی گزافه گو با عجیب ترین و اغراق آمیز تشبیهات بی تناسب دارد. رجزخوان و خودستا است»(اورلیا، ۱۳۸۳: ۱۴۹-۱۵۰).

۲-۶- پولچینلّا[1]

خدمتکار مسنی از اهالی ناپل است. این شخصیت نیز از صورتک استفاده می کند. بینی عقابی بزرگ، خطوط پیشانی، ابروان افتاده و چشم های گرد از خصوصیات این صورتک است. برای این شخصیت از خال های متعدد درشت و برجسته روی بینی، گونه و پیشانی استفاده می گردد. این شخصیت در کشورهای فرانسه با نام پلی شی نل۲ در انگلستان پانچ۳ و در اسپانیا دُن کریستو بال پولچینلا۴ معروف است (بنگرید به : تصویر۸).

ماسکره شاخص ناپلی است، در ابتدا پولچینلا گوژپشت بود، بینی سرپایین، سبیل دراز، و ریشی نوک تیز داشت. در سال های پایانی سده‌ی هفدهم ریش و سبیل او حذف شد و به جایش نیم صورتکی سیاه یا قهوه ای آمد که چین و چروک داشت و زگیل یا خالی درشت بر پیشانی، بینی اومنقار مانند شد و کلاه قندی درازی پیدا کرد. زمانی رسید که خنجر ناپدید شد و پولچینلا گاهی شیپوری صدف شکل یا کاسه‌ئی پر از ماکارونی به دست می‌گرفت(اورلیا، ۱۳۸۳: ۱۳۶). وی در شغل هایی همانند خدمتکار، کشاورز، دندان ساز، پزشک،سرباز ساده. این ماسکره ناپلی هم خانواده آرلینکو، شخصیتی ضد و نقیض همانند: کندذهن یا باهوش، ابله نما یا روشنفکر، کتک زن کبیر یا کتک خور بزرگ، ترسو و بیباک(اورلیا، ۱۳۸۳: ۱۳۶). وی یک لحظه آرام نمی گیرد و اطوارهای برجسته و پردامنه‌اش بی تردید جلوه‌ئی سرگرم کننده دارند؛ او اغلب آواز می خواند و گیتار و ماندولین هم می تواند بنوازد(اورلیا، ۱۳۸۳: ۱۳۸).

تصویر۷-کاپیتان
(https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte)

تصویر۸- پولچینلا
(https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte)

۲-۷- بریگِلّا[5]

خدمتکاری است مسن، بسیار حیله گر، مکار و مردم آزار. این شخصیت نیز از صورتک استفاده می کند، بینی پهن، گاهی ابروان از موی رنگ روشن، یک رشته مو در زیر لب تحتانی از مشخصات این صورتک است. رنگ صورتک تیره متمایل به سیاه است. «نوکر زیرک شخصیت او یادآور شخصیت اِپیدیکوس در کمدی‌ئی به همین نام اثر پلاوتوس است» (اورلیا، ۱۳۸۳: ۱۰۹). شخصیت‌های مشابه او در نمایشنامه ها: بل ترام[6]، اسکاپن[7]، اسبریگانی[8]، ماسکاریل[9]، فیگارو[10] را می توان نام برد.شخصیت های طبیعی با مالیدن آرد بر چهره، چهره را روشن می کردند و بازیگر زن گونه ها و لب ها را قرمز می نمود(همان: ۵۰-۵۶).

1 Pul canella
2 Polichinelle
3 Ponch
4 Docristobal pulchinella
5 Brigella
6 Beltrame
7 Scapin
8 Sbrigani
9 Mascarille
10 Figaro

۳- تکنیک نمایش

بازیگران می بایستی بر پایه توضیحاتی که در سناریو بود گفتگوها و لاتسی(ماجرای نمایشی) را بداهه پردازی می کردند. پیش از بالا رفتن پرده، یکی از بازیگران مرد پیش گفتار را می گفت که معمولاً هیچ ربط مستقیم به مضمون اجرا نداشت؛ در فاصله‌ی پرده ها رسم بود اینترمتسوهائی(میان‌پرده‌هایی) کوتاه به نمایش در می آمد، که اسکچ‌های هجوآمیزی از نوع تیپ مخصوص بودند. در آغاز صحنه پردازی نسبتاً ساده بود، یک پشت آویز نقاشی شده یا دو خانه‌ی رو بروی هم در طول صحنه اما بعدها مفصلتر شد و جلوه‌های صحنه‌ای کار ماشین کارهای ماهر، نمودی آشکار یافت. (اورلیا، ۱۳۸۳: ۳۶). پیش از اجرا، بازیگران و کارگردان گروه که به استاد(مایسترو) یا حرکت نگار(کوراگوس) معروف بود، در مورد نحوه‌ی پیاده کردن سناریوها برنامه ریزی و توافق می‌کردند. کارگردان ماهیت شخصیت ها، حوادث و خطوط اصلی پی‌رنگ را تعیین می‌کرد و راه نمایی هایی درباره‌ی ماجرای نمایشی(لاتسو)مناسب برای موقعیت های گوناگون به دست می داد. (اورلیا، ۱۳۸۳: ۳۷).

۴- نمونه هایی از ماجراهای نمایشی(لاتسوها)

لاتسوی نیکی پولچینلّا: وقتی از کاپیتانو یا دیگران می شنود که قصد کشتن‌اش را دارند، اما نمی دانند که او می داند، با این کلمات آزادانه از خودش تعریف می‌کند: «پولچینلا مرد بی اندازه هوشیاریست، مرد فروتنی‌ست، مرد نیکی‌ست» (اورلیا، ۱۳۸۳: ۳۸).

ماجرای نمایشی(لاتسوی مگس): پولچینلّا که ارباب اش او را گذاشته تا از خانه نگهبانی کند، وقتی می پرسند کسی خانه هست، پاسخ می دهد یک مگس هم پیدا نمی کنید. ارباب سه مرد را در آن جا پیدا می کند و پولچینلا در پاسخ توبیخ های او می گوید: «شما که مگس پیدا نکردید، آدم پیدا کردید»(اورلیا، ۱۳۸۳: ۳۹).

۵- مقایسه تطبیقی نمایش دل‌آرته با نمایش‌های دیگر

کمدیا دل آرته در دوران رنسانس همان نقشی را داشت که فیلم داستان های تصویری کمدی های موقعیت تلویزیونی و بورلسک در سده ی بیستم داشته است؛ سرگرمی برای مردمان فرادست و فرودست، ترکیبی از موقعیت های تجربی و حقیقی با تنوع بی نهایت،(اورلیا، ۱۳۸۳: ۱۱) هم واره دارای نعی روشن فکری نا خواسته و اغلب ساده و عامیانه و در بهترین حالت آن گونه که تنها از هنری مردمی برمی آید پرخون و با روح است. اجراکنندگان بزرگ گروه های نمایشی کمدیا مانند بازی گران سینما شهرت جهانی می یافتند. مانند شخصیت های داستان های تصویری غیر واقعی و بی سن و سال به نظر می رسیدند، صورتک هایی بدون روح و حس مثل لوده های بورلسک هم خشن بوده اند. هم نرم خو، برده ی اشتهائی سیری ناپذیر به زندگی، با مهارتی سترگ که برآمده از سال ها بازی در برابر انواع و اقسام تماشاگران بود و چنان بی قید در بی شرمی که با یک چرخش کمر تمام معیارهای ادب و آداب را تهی می کردند (اورلیا، ۱۳۸۳: ۱۲).

بنیان وجودی کمدیا یکی این واقعیت است که هر گروه نمایشی آن شامل صورت فلکی از شخصیت ها بود که بدون قید و بستگی به پی رنگ داستانی هم واره ثابت بودند. برادران مارکس را در نظر بگیرید و هم کار همیشگی آن ها، بیوه زن تنومند، مارگرت دومُن را اضافه کنید، می شود هم تای امروزین یک گروه کوچک کمدیا دل آرته، در هر مکانی بودند، در میدان مسابقه، سیرک، یا اپرا، همان نقش را بازی می کردند.

دومین عنصر بنیانی کمدیا کار بداهه است. در حد و مرز بداهه کاری اجراهای بازی گران ایتالیایی بحث بسیار است، اما دیدگاه مورد توافق همگان می گوید چون نمایش های موجود در رپرتوار یک گروه نمایشی گاه دست خوش دگرگونی های ناگهانی می‌شد. بازی گران خود را با این دگرگونی ها هم آهنگ می کردند.

در پایان سده شانزدهم تراژدی کارهای ایتالیایی چنان تیز هوش بودند که با یک ساعت تمرکز و تعمق هر ماجرایی را به نمایش در می آوردند؛ هر اجرا کننده ذخیره ی بزرگی از چند گفتار و کلی چشمه های کاری در اختیار داشته که درست مانند اجراگران امروزِ کمدی سرپایی[1] می توانسته برای هر مبحثی، هر موقعیتی، یا هر پیش آمد ناگهانی لطیفه یا جواب‌ئی از آستین

1 -stand-up comedy

درآورد. بازی گران و کارها و عادت‌هاشان همانند قطعه هایی قابل تعویض بودند که طوری ساخته شده بودند که به انواع و اقسام دستگاه‌ها می‌خورند(اسپرینکورن، ۱۳۸۳: ۱۳)

بخش عمده‌ی نبوغ کمدیا در خودبه خود بودن آن نهفته است. البته این قدرت بسته به هوش بازی بازی‌گر و پاسخ‌های تماشاگر در هر اجرا فرق می‌کرد. اجراهای کمدیا را می توان با برنامه های جاز مقایسه کرد که هیچ دو اجرائی مشابه نمی شوند.حتی اگر در هر دو یک ترانه اجرا شود. با گذشت زمان، بر دکور صحنه بیشتر تکیه شدو عنصر بداهه کاهش یافت. با این جریان زوال کمدیا نیز آغاز شد(اورلیا، ۱۳۸۳: ۱۳). این زوال با روند تکاملی که به تئاتر واقع گرای سده ی نوزدهم راه برد درآمیخت. جنبش واقع‌گرایی در تئاتر فرصت بیشتری برای تمرین می خواست، زیرا به متن وفادار بود، البته متنی که ریزترین جزئیات ان به دقت ساخته و پرداخته شده بود. اوج جنبش واقع گرایی پدید آمدن کتابچه هایی بود که استانیسلاوسکی برای نمایش نامه چخوف فراهم کرد و در آن‌ها دستورات دقیق اجرا آمده بود، در این هنگام بداهه کاری در کاباره ها و باشگاه های شبانه گوشه ی عزلت گرفته بود (اسپرینکورن، ۱۳۸۳: ۱۳)

اوج تکامل و غنای نمایش طبیعت گرایانه در آستانه ی جنگ جهانی اول بود، که بارها سرتاپا تمرین و جزء به جزء کارگردانی می شد. در پی این اوج واکنشی مخالف شکل می گرفت و کارگردانان جهان کمدیا را از نو کشف کردند، با آن رنگ های پرزرق و برق اش آن ماسکره ها یا شخصیت های ثابت و اغلب گروتسک اما به راستی تئاتری اش، حضور پرشور بازی گرش و نبود حقیقی هر گونه نمایش نامه نویس مزاحمی . کمدیا تئاتری جامع فراهم می کرد که در آن رنگ (پدانته [=فضل فروش] سیاه، پانتالونه سرخ، بریگِلا سبز و سفید، آرلکینو رنگارنگ)، موسیقی و کارهای آکروباتی دست به دست هم می دادند و جلوه‌ئی همه جانبه فراهم می‌آوردند. کمدیا سیرکی بود که پی رنگ داستانی داشت. تئاتر واقع گرا در مقایسه با آن پس مانده ی رنگ باخته ی هنری از دست رفته می نماید. (اورلیا، ۱۳۸۳: ۱۴).

با کشف دوباره‌ی ارزش های کمدیا دامنه ی دانش ما از شکل و ماهیت واقعی تئاتر الیزابتی نیز گسترده تر شد. منتقدان رومانتیک انگلیسی و آلمانی شکسپیر را در فلسفه دفن کرده بودند؛ کارگردانان سده ی نوزدهمی نیز با صحنه پردازی های واقع گرایانه‌ئی که تعویضشان ساعت ها طول می کشید، دست و پای اورا بسته بودند. پس از این وظیفه بر شانه‌ی نویسندگان تاریخ تئاتر افتاد که، با بهره گرفتن از دانش خود از تئاتر اروپا، از لابه لای اقدامات گمراه کننده‌ی چهار نسل از شکسپیر پرستانی که می کوشیدند، بنا به تصورات ذهنی خود از شکسپیر بت بسازند، چهره ی حقیقی شکسپیر را بیرون بکشند. تئاتر الیزابتی، همانند کمدیا دل‌آرته، در وهله نخست تئاتر بازی گر بود. خانم کَتلین‌ام.لِی در کتابی درباره‌ی نمایش مردمی ایتالیایی با قاطعیت ابراز می دارد که محبوبیت هملت یا توفان در میان مردم به احتمال قوی بیشتر به خاطر جنبه های پرشور دراماتیک و ویژگی های تماشایی آن ها بوده تا شاعرانه بودن صور و تعبیرات.

مطالعه و بررسی شمایل‌های کمدیا که با گشاده دستی فراوان در کتاب اورلیا ارائه شده بیش از خواندن ده دوازده نمایش نامه‌ی الیزابتی گوهر بنیانی درام شکسپیر را به ما می شناساند. هر چند نام های پانتالونه، آرلکّینو، بریگِلّا و کولومبینه در میان شخصیت های نمایشی انگلیس جائی ندارند، اما همین چهره‌های استانده چنان برای تماشاگران الیزابتی آشنا بودند که شکسپیر می توانست هر از گاهی به پانتالونه‌ی خمیده و نزار اشاره‌ئی بنماید. نمایش‌هایی مانند "تاجر ونیزی" و " وُلپُن از کمدی مردمی ایتالیایی الهام گرفته اند. آنتونیو شاید تاجر ونیزی باشد، اما شایلاک که دخترش را از دست می دهد، پاک هم تیپ پانتالونه است.از همین دست است برابانتیو در اوتلّو ؛ برابانتیو، سناتور ونیز هم دخترش را از دست می دهد. کوروینو در ولپن همباز تاجری ونیزی است که وقتی متوجه می شود که فریب موسکا و ولپن را خورده است. خود را پانتولونه می خواند. کوروینو تقریباً بی تردید، و شایلاک به احتمال زیاد و حتی یهودی مالِت مارلو، گرته‌ی پانتالونه‌ئی هستند که تصویرش در دیوارنگاره‌هائی تراوسنیتس دیده می شود. کاپیتانو اسپاونتو، سرباز لاف زن کمدیا، در "جوجه را آخر پاییز می شمارند"، به صورت کاپیتان پارولس و در تلاش بی‌هوده‌ی عشق به صورت دون آدریانو در آمادو درآمده است پدانته‌ی مضحک با لباس سیاه، در کمدی شکسپیر در قالب هولوفرنس رخ می نماید و شکی نیست که گراتیو در تاجرونیزی که بی اندازه درباره‌ی هیچ حرف می زند از روی دوتوره گراتسیانوی کمدیا الگوبرداری شده است(اسپرینکورن، ۱۳۸۳: ۱۳)

وقتی تیپ‌های کمدیا به انگلستان منتقل شدند، صورتک های خود را از دست دادند، خود به خودی بودنشان نیز تا حدود زیادی کاسته شد. اما با توجه به نفوذ فراگیر بازی گران کمدیا در سراسر اروپا، به نظر من به جاست اگر فرض کنیم در اجرای نمایش نامه های شکسپیر بداهه کاری کم نبوده است، دست کم بیش از آن بوده که آنان که نوشته های او را وحی منزل می دانند و به وجود یک متن ثابت و قطعی ایمان دارند، حاضر به تاییدش هستند. بازیگران کمیک همیشه دوست داشتند نقش را

شیرین کنند، و می دانیم که بازیگران انگلیسی هم جز این نبوده اند.منظور از بداهه کاری صرفاً این است که بازی‌گر آزاد باشد اندکی از متن جدا شود، در برخی صحنه ها نقطه‌ی تاکید را تغییر دهد، و حرکت‌های کاری متنوع بیافریند. بداهه کاری مسئولیت خطرناکی‌ست مگر آن که بازی گران مدتی طولانی با هم کار کرده باشند و توانایی ها و محدودیت‌های یکدیگر را بشناسند. گروه‌های نمایشی کمدیا چنین تیم‌های به هم فشرده ئی بودند، بازی‌گران انگلیسی هم همین طور؛ در نتیجه اجرای آن‌ها می توانست رنگ و بوئی از بداهه نیز داشته باشد، هر اجرا بی‌مانند از کار در می‌آمد. چون به بازی‌گران آزادی داده می‌شد. فکر و ذکرشان نه وفاداری به متن، بلکه حفظ توجه تماشاگران بی‌نظم، در هم برهم، و پرهیاهوئی بود که با یکدیگر حرف می زدند، سربازیگران داد می‌کشیدند و جلوه های خوب و دیالوگ‌های خوب را تشویق می‌کردند. تماشاگرانی که بیشتر شبیه تماشاگران مسابقات ورزشی بودند تا نمایش ایپسن یا رسیتال برامس حتی ترکیب بندی نمایش‌نامه های شکسپیر ماهیت بداهه کارانه‌ی سرگرمی او را فاش می‌کند. واگنر شکسپیر را بداهه کاری بزرگ خوانده و با این کار خود، بیش از صدها قد دانشگاهی، ماهیت نبوغ او را آشکار ساخت. به گمان من، اگر هر دانشجوئی وادار می‌شد پیش از خواندن یک کلمه از درام الیزابتی با کمدیا آشنایی پیدا کند، روند آموزش شکسپیر پاک دگرگون می‌شد.

«تاثیر کمدی ایتالیایی بر درام فرانسوی و به خصوص مولیر حتی از مورد انگلیسی هم بارزتر است. محبوبیت بازیگران ایتالیایی در فرانسه که اقامت‌هائی دراز در این کشور داشتند، دوره‌ئی پدید آورد که در آن نثر جای نظم نشست و پی رنگ های ایتالیایی به تئاتر فرانسه معرفی شدند. وقتی بازیگران فرانسوی نقش‌های اصلی را عهده دار شدند، بریگِلّا تبدیل به تورلوپَن شد. نوکر صورتک‌دار رند و کلک و دوتوره (دکتر) ایتالیایی گوتیه –گارگی گشت-وکیل فرانسوی قد بلند، لاغر صورتک دار و عینکی، مولیر در بازی گری، اسکاراموتچای بزرگ را سرمشق خود قرار داد، و درست به دلیل خارجی بودن فوت و فن کار صحنه‌ای اش بود که به تازیانه‌ی منتقدان فرانسوی گرفتار شد»(اورلیا، ۱۳۸۳: ۱۳).

«هنر خودجوش بازیگران قرون وسطی و گولیاردها بی تردید در تکوین پیچیده ی آن نقش داشته و سیر تکامل آن در موارد زیر ادامه یافته است؛ اجراها و آیین های کارناوالی، فارس‌های نتراشیده و قصه گویی های مردمی با نویسندگان ناشناس و تئاترهای واقع گرای لهجه ای که بازیگر نمایش نویسانی چون جانجورجو آلیونه، آنجلو بِئولکو معروف به ایل روتسانته(روستایی) در آن تیپ هائی ثابت آفریدند. روند تکامل ایمپرووِیزا خلاف کمدی فرهیخته یا کمدی مکتوب رنسانس بود، زیرا به شخصیت‌ها و پی‌رنگ های خود رنگی مردمی می بخشید، به خصوص که بازیگران حرفه ای آن می بایستی برای جمع گسترده‌ئی از مردم قابل فهم می بودند»(اورلیا، ۱۳۸۳: ۲۳).

خدمتکاران، پیرمردان و عاشق ها سه ستون اصلی کمدیا دل‌آرته هستند و شخصیت های دیگر مکمل آنان به شمار می-آیند. هر ماسکره سبک اجرایی مشخص و متمایز خود را دارد. ماسکره‌ها به انواع و اقسام گویش‌ها، ایتالیایی مخلوطی از گویش-ها و اصطلاحات صحبت می‌کنند. پرده‌ی پر نقش و نگار هزار رنگ و فریبایی‌ست، پوشاک مخصوص این ماسکره‌ها در تقابل با کنتراست های ادا و صدا قرار می گیرد و کل کار با کنترپوان اجرای عملی متوازن و هم آهنگ می شود(خدادادی، ۱۳۸۵: ۳۲)

کمدیا دل آرته در اصل حرف اصلی است میان بد بینی و خوش بینی که به تئاتر (باروک) تحرک بخشید ولی سرانجام در زمان روشنفکری از بین رفت. تخت حوضی نیز با ورود تئاتر های فرنگی و ورود جامعه ما به تجدد طلبی و روشنفکری رو به افول نهاد و روشنفکران ما حتی دیدن اینگونه نمایش ها را نیز کسر شأن خود دانستند. از نظر دیگر اگر بخواهیم به تفاوت میان دو گونه از نظر تاریخی و خاستگاهشان نگاهی داشته باشیم، باید بگوییم تفاوت میان آن ها تقریبا کم است. ابتدا از نظر زمان تاریخی است که کمدی دل آرته در قرن شانزدهم یعنی از حدود ۱۵۵۰ م شروع و تا ۱۷۵۰ ادامه داشت اما نمایش های تخت حوضی ما از اواخر سلطنت قاجاریه شکل گرفت و تا دهه ۱۳۴۰ ه.ش با موفقیت ادامه داشت. همچنین می بینیم که کمدیا دل آرته کاملا پیشرفت نمود و گسترش یافت و به کشورهای دیگر اروپایی مانند فرانسه، انگلستان و آلمان نفوذ پیدا کرد و تازه بعد از افولش نویسندگانی مانند «گولدونی» و «مولیر» از داستان ها و تیپ های کمدیا دل آرتا به شکلی زنده تر و مدرن تر در آثارشان استفاده کردند. مثل نمایشنامه های (طبیب اجباری)، (حلقه های اسکاپن) در آثار مولیر و (خدمتکار و ارباب) در اثر گولدونی. همچنین در قرن بیستم در آستانه جنگ اول جهانی کارگردانان تئاتر دوباره به قدرت کمدیا دل آرته پی برده و آن را کشف کردند. اما نمایش تخت حوضی ما به غیر از ایران به کشورهای دیگر حتی کشورهای مجاور خود نیز منتقل نشد و تمام قدرتش در داخل کشور خاستگاهش ایران بود. همچنین به غیر از تعداد اندکی نمایشنامه که نگاه جدید و مدرنی در داستان ها و تیپ های نمایش رو حوضی آنچنان که باید ایجاد نگردیده است. تنها در چند نمایشنامه آقای بهرام بیضایی مانند نمایش (سلطان مار) ایشان و نیز نمایشنامه های (بنگاه تئاترال) و (سیاه) از آقای علی نصیریان و چندین نمایشنامه از آثار داود فتحعلی

بیگی (مانند انسانم آرزوست و...)، در مابقی نمایشنامه ها هیچ نوع تحول و نگاهی جدید دیده نمی شود. و تماما همان تیپ ها را به شکلی ابتدایی تکرار کرده اند(خدادادی، ۱۳۸۵: ۴۱).

نتیجه گیری

دل‌آرته عالی‌ترین شکل تئاتر کمیک است. ماجرای نمایشی اغلب مهمتر از کلام است و گاه جسورانه‌ترین و خطرناک‌ترین حرکات آکروبات را دارد. نیز می توان آن را نمایشی انقلابی البته در گسترده ترین معنا شمرد.زیرا توانست خود را به تمام دنیا تحمیل کند. دل آرته آفریده بازیگران حرفه‌ای بود. این بازیگران در دفاع از شأن خود؛ به صورتی تجاوزمآبانه و غیر معمول به نظر مردم پناه می بردند و انفجاری از هجو تلخ و تباه کننده را می انداختند و بدون گوشه وکنایه ها و لطیفه‌ها و پی‌رنگ‌های پر از ناسزاشان هم سهمی عظیم، اگر نه کاملاً آگاهانه در شکستن مرزهای طبقات داشتند. محدویت هایی که کمدیا دل‌آرته برای خود تعیین کرد، بداهه کاری استادانه و بی اعتنائی به متن مکتوب علت اصلی بزرگی آن بود همه‌ی قدرت ای قالب پرشرو شور بیانی انسان نیز، که جسورانه ترین و به یاد ماندنی ترین وجوه فرهنگ ایتالیا و اروپاست، در همین پارادوکس است.

در مورد وجوه اشتراک و افتراق دو گونه نمایشی (کمدی دل آرته و تخت حوضی) باید گفت که هر دو از ژانرهای شهری اند. در اروپا و در ایران در پایان دوران فئودالیته و آغاز مدنیت و شهرنشینی بوجود آمده و هیچکدام قبل از این دوران نمی توانست شکل بگیرد. در واقع هر دو گونه در دوره گذرا بوجود آمده اند. دل آرته بین قرون وسطی و رنسانس و تخت حوضی بین صفویه و قاجاریه. در ایران با شروع شهر نشین و تشکیل قهوه خانه ها و کافه ها نیاز به این نمایش دیده شد و تخت حوضی روز به روز گسترش یافت. همچنین از نظر خاستگاه این دو گونه از ژانرهای نمایشی قبل از خود نشأت گرفته اند. مثلا یکی از ریشه های کمدی دل آرته از فارس های آتلان که در روم باستان بوده و بعدها در قرون وسطی نیز ادامه داشت. دلیلش هم شباهت زیاد تیپ های ثابت نمایشی در هر دوی آن ها است. از طرفی نمایش تخت حوضی ما هم از بازی های دلقکی تک نفره که در گذشته بود و بعدها همان طور که گفتیم تبدیل به بقال بازی شده سرچشمه گرفته است و مانند کمدیا دل آرته دلیلش را باید در تیپ های مشابه آن ها دید، مثلا تیپ های بقال و دزد که بعدها در تخت حوضی به (حاجی ارباب) و (نوکرسیاه) تبدیل شد.

منابع

۱- اورلیا، جاکومو.، ۱۳۸۳،"*کمدیا دل آرته*"، ترجمه ناتالی چوبینه، چاپ اول، نشر افکار و نشر تجربه.

۲- براکت. اسکار، (۱۳۸۳)، *تاریخچه تئاتر جهان (جلد اول)*، ترجمه هوشنگ آزادی و، چاپ دوم، تهران: انتشارات مروارید

۳- خدادادی،حسین.، ۱۳۸۵، *ریشه های آیینی نمایش در ایران*، پایان نامه کارشناسی ارشد نمایش گرایش کارگردانی، استاد راهنما ابوالفضل (امیر) دژاکام، استاد مشاور محمود عزیزی، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری، گروه نمایشی.

۴- داداشی، نوشین.ناظرزاده کرمانی، فرهاد. موسوی لر، اشرف السادات.، مظاهری، مهرانگیز.، ۱۳۸۹، پژوهش تطبیقی گونه های کلان کمدی غربی و کمدی سنتی ایرانی، نشریه هنرهای زیبا(هنرهای نمایشی و موسیقی)، شماره ۴۰: ۸۴-۷۳.

۵- میهن.مهین.، ۱۳۶۹، *گریم برای تئاتر*، انتشارات جهاد دانشگاهی

۶- میک، کنستان.، ۱۳۹۳، "کمدیا دل آرته"، ترجمه: معصومه زواریان، چاپ نخست، نشر قطره.

۷- هنسل، جورج.، ۱۳۶۵، کمدیا دل آرته و ریشه های تئاتر کمدی، ترجمه‌ی رضا کرم‌رضائی، مجموعه مقالات، کتاب تئاتر، دفتر اول.

8- *Clubb, Louise George.,2001, Italian Renaissance, from the Oxford Illustrated History of the Theatre , Oxford,Oxford University Press.*

9- *PERROT, GEORGES., 1968," A History of Art in Ancient Egypt" , Vol. 1 (of 2).*

10- *https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte.*