



گفتاری دربارهٔ

ادبیات دراماتیک

جلال نورانی



About the Author:

Jalal Noorani was born on 22 July, 1948 in Kabul. He started his education at Estiqlal as finished high school in Amany Lyce. In 1971 he graduated from the Law and Political Science Faculty of Kabul University. Soon after that he started working officially for the Ministry of Information and Culture of Afghanistan. After completing his Master degree in Journalism from St. Petersburg University in Russia, he returned to Afghanistan.



— \ ,)



گفتاری در باره ادبیات دراماتیک



جلال نورانی

انتشارات سعید

آدرس: ابتدای جاده یی آسمایی، مقابل پلازا هوتل، کابل - افغانستان

شماره های تماس: ۰۷۰۵۸۱۴۶۴۲ و ۰۷۹۹۳۱۲۷۶۳

E-mail: s_p2009@ymail.com

گفتاری در باره ادبیات دراماتیک

جلال نورانی

نوبت چاپ: اول، خزان ۱۳۸۹ هجری خورشیدی

ناشر: انتشارات سعید

طراحی و برگ آرای: خدمات کامپیوتری نگارش (عبدالرحیم یزدان پناه)

چاپ و صحافی: فرش پرس و فرانتیر بوک بایندنگ

شماره گان: هزار نسخه

قیمت: ۸۰ افغانی

همه حقوق چاپ و نشر به ناشر محفوظ است

فهرست مندرجات

پیش در آمد	۱
اندکی در بارهٔ پیشینهٔ ادبیات دراماتیک	۱۹
تراژیدی Tragedy	۵۲
کمیدی Comidy	۶۸
فارس Farce	۸۶
ملو درام Melodrama	۹۷
طنز دراماتیک (درامهٔ طنزآمیز) Dramatic Satire	۱۰۰
کمیدی تراژیک: Comedy tragic Tragicomedy	۱۰۵
کمیدی گروتسک grotesque comidy	۱۰۹
رویکردها	۱۳۷

پیش در آمد

در عرف عامه حتا يك آدم عادی كه هیچگونه رابطه یی با ادبیات به خصوص ادبیات خلاقانه و داستانی هم ندارد، هرگاه يك حادثه یا قضیه اتفاق افتاده را پریچ تر و جنجالی تر قصه كند، به او اعتراض كرده می گویند: برادر چرا این واقعه ساده و عادی را دراماتيك می سازی؟ در این بیان ساده و روز مره مردمان عادی يك اصل اساسی بخشی از ادبیات، كه ما آنرا به نام «ادبیات دراماتيك» **Dramatic** **Literatur** می شناسیم، نهفته است.

ایرانیان برای این نوع ادبی اصطلاح ادبیات نمایشی را نیز به كار می گیرند كه به هیچ وجه نادرست نیست. اما واژه های درام، درامه،

دراماتیک، در اماتیزه کردن، ملودرام، دراماتور و دراماتورگی نیز آن چنان برای دری زبانان آشنا و قابل درک است که می توان آنها را نیز کلمات خودی و پذیرفته زبان ما دانست، هر چند ریشه در زبانهای لاتین و یونانی قدیم دارد. در این گفتار من هردو واژه را به کار خواهم برد.

مردم ما با درام و نمایش بعد از رواج شدن تیاتر و بازیگری به روی صحنه تیاتر و نمایش فلم ها به روی پرده سفید سینما آشنا شدند. امروز نمایش های رادیویی و تلویزیونی نیز ملیونها شنونده و بیننده دارند. تصور امروزی از ادبیات دراماتیک این است که تمام نوشته هایی که از طریق سینما، تیاتر، تلویزیون و رادیو به وسیله تمثیل باز یگران به مخاطبان رسانده می شوند را می توان شامل کته گوری «ادبیات نمایشی» دانست. در این جا سؤالی که فوراً به ذهن می رسد این است که آیا اعلانها، اشتهاها و برخی از تبلیغات (صحی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی) را که رسانه ها به گونه تمثیلی و غالباً با استفاده از هنر مندان (بازیگران) عرضه میدارند و یا برخی از آهنگ های موسیقی را در سینما و تلویزیون به گونه نمایشی و قسمأ داستانی واکشن دار ارائه می نمایند، نیز می توان شامل کته گوری «ادبیات دراماتیک» ساخت یا نه؟

در این جا نمی خواهم به این سؤال پاسخی ارائه نمایم. روشن کردن گونه های ادبیات نمایشی، خصوصیات و هدفهای این نوع ادبی و نگاهی به پیشینه آن در این گفتار، شاید بتواند جوابی را در برابر خواننده قرار بدهد.

یاد کردن از رادیو، تلویزیون و سینما نباید این تصور را به میان آورد که «ادبیات در اماتیک» یک نوع جدید ادبی است و پدیده‌ی امروزی. ما ادبیات نمایشی یونان قدیم را در دسترس داریم، که برخی از آنان حتا امروز بار دیگر به نمایش گذاشته می‌شوند. به اثبات رسیده است که در مصر قدیم، چین قدیم و هند قدیم، حتا پیشتر از عصر ارسطو در یونان، ادبیات نمایشی وجود داشته است. نویسنده‌ی کتاب «عوامل نمایش» می‌نویسد:

«متون نمایشی از زمانه‌های دور بدین سو به عنوان یکی از بارزترین جلوه‌های ادبی، در تاریخ ادبیات جهان مقامی بس والا داشته است. وجود مقوله‌یی به نام ادبیات در اماتیک، دربین وجوه گوناگون ادب، مبین این حقیقت می‌تواند باشد که کلام چه به صورت گفتار اشخاص بازی و چه در قالب دستور العمل‌های صحنه در آثار نمایشی از اهمیتی ویژه برخوردار است.» (۱)

در ادبیات در اماتیک مقدم بر همه دو مفهوم اولتر از همه ذهن آدم را پر می‌سازد. یکی نوشته، که از یک بخش این نام ترکیبی (Literatur) به ذهن میرسد و دیگر بازی یا تمثیل یا روایت قصه از سوی یک آدم زنده (بازیگر) که از بخش دیگر Drama و Dramatic برخاسته است. اما باید گفت که در آغاز حتمی نبود که برای یک تمثیل یا «روایت» حتماً باید یک متن «مکتوب» وجود داشته باشد. اورلی هولتن مولف کتاب «مقدمه‌یی بر تیاتر» معتقد است که

روایت کننده گان، قصه گویان و تمثیل کننده گان حادثه ها و مقلدان، پیش از هر نوع متن و یا نوشته داستانی، وجود داشته اند. او می گوید که حتا انسانهای مغاره نشین برای همدیگر قصه می گفتند حتا بعدها که قصه های نوشته شده به میان آمدند، باز هم راویان این قصه ها و یا قصه گویان صرفاً به خواندن قصه بسنده نمی کردند. آنان وقتی متنی را قصه می کردند، چیز دیگری را نیز بر آن می افزودند و آن «بازی» بود. در یونان قدیم گروهی قصه گوی حرفه یی به نام راپسودها **rhapsodes** وجود داشتند که داستانهای هومر (ایلیاد و اودیسه) را در ملاء عام روایت می کردند. بدون شک آنان صرفاً قصه نمی کردند. این وضعیت را می توان پیش نظر مجسم کرد که قصه گوی ناگهان بگوید: «گوش کنید، برای تان قصه می کنم... این طور بود... بگذارید برای تان نشان بدهم...»

در مشرق زمین سادو ها و راویان قصه ها هنگام قصه گویی حرکتهایی را هم انجام می دادند. پژوهشگران می گویند می توان در ملاء عام نمایشی را به وسیله عده بازیگران به راه انداخت که در آن از متن نوشته شده (نمایشنامه) خبری نباشد.

در ایتالیای قرون وسطی نوعی از تیاتر بدون نمایشنامه (بدیهه گویی محض هنر پیشه گان) وجود داشت که آنرا کمید یا دل آرته **Commedia dell Arte** می نامیدند. (۲)

غیر از سادو ها و قصه گویان که پیرمردان امروزی کابل از زمان کودکی خود، خاطره هایی از آنان در ذهن دارند، در هرات گروه هایی به نام «مقلدان» و در برخی از مناطق دیگر افغانستان و ایران گروه هایی به نام « مسخره بازان » « کاکا سیاه ها » و باز یگران « سرخوض » و امثالهم، نمایش هایی دایر می کردند که ظاهراً متن نوشته شده (نمایشنامه) نداشتند. اما مولف کتاب **Drama and the Dramatic** می نویسد: « زمانی که از درام، در اماتیک، نمایش و نمایشنامه صحبت می کنیم، در معنای تجریدی، این کلمه ها بار معنایی محدود و مشخص دارند. اما زمانی که در اماتیک یا ادبیات در اماتیک را در یک معنای وسیع هنری- ادبی مدنظر داریم طیف و سיעی از آثار در این مقوله می گنجند. ادیبان و ادبیات شناسانی چون چاوسر (1343-1400) **Geoffrey Chaucer** از طنز در اماتیک و مقوله های دیگری چون کمیدی و تراژیدی سخن گفته است. همین طور جان دن **John Donne (1572-1631)** از زبان در اماتیک و شعر در اماتیک هم سخن به میان آورده است. (۳)

به نظر من جان دن کاملاً حق به جانب است. ما در زبان دری در ادبیات کلاسیک خود زبان در اماتیک و شعر در اماتیک کم نداریم. در قصه های سنایی، عطار و مولانا هم زبان را بسیار در اماتیک (تمثیلی) می یا بیم و هم متن قصه را که به نظم است. بسیاری از این قصه ها را امروزیان (نمایشنامه نویسان) بسیار به ساده گی می توانند در تلویزیون و

سینما در کسوت «نمایش» پیاده کنند. وقتی می بینم که از میان تمام شهنامه فردوسی فقط «تراژیدی» رستم و سهراب و چند داستان در اماتیک دیگر آن در افغانستان، ایران، تاجکستان و هند به روی صحنه تیاتر و پرده سینما آمده است، وقتی می بینم که از صد ها قصه «در اماتیک» دیوان سنایی، انوری، عطار، و مولانا و به خصوص «تاریخ بیهقی» که پر از حادثه های هیجان انگیز در اماتیک و پر از کشمکش واقع های عینی یک امپراتوری عظیم است، ما برای «نمایش» استفاده نکرده ایم، با شگفتی در می یابم که ما وارثان چنین یک گنجینه عظیم «ادبیات نمایشی» چقدر بی استعداد، بی عرضه، تنبل، بی اعتنا ولی بسیار پر ادعا هستیم. به نظر من، ما وارثان گنجینه عظیم ادبیات دری فقط با نشخوار کردن بیت های شاعران و سخنوران خود و هی هی وها ها گفتن به بافت کلمات و به به گفتن ها به قافیه پردازی ها و به کارگیری بسیار زیبای کنایه ها، ایهام ها، تجنیس ها، لف و نشرها، ترصیع ها، مراعات نظیر ها، حسن تعلیل ها، و... بزرگان خود تنبلانه محدود شده ایم و از بخش عظیم جنبه داستانی و دراماتیک خلاقیت آنان غافل مانده ایم و نتوانسته ایم درساختن «نمایش» از تراوش ذهن و خلاقیت بی مثال شان استفاده کنیم، درحالی که چندان استعداد دراماتایز کردن وقایع عصر خود را هم آن گونه که آنها داشتند، نداشته ایم.

داوسن Dawson مؤلف کتاب «درامه و دراماتیک» می نویسد:
«انواع دیگر ادبی، بیشتر و همیشه در هیأت نوشتاری خود مطرح هستند و

«خوانده» می شوند. ولی ستایش از یک نمایشنامه ولدت بردن از آن بیشتر در یک جایگاه «تماشاخانه» (حتا امروز از تلویزیون درخانه خود) و در یک وقت معین (با امکاناتی امروز از طریق **Dvd** هرگاهی که بخواهیم) از طریق تماشا بیشتر صورت می گیرد. درحالیکه «خواندن» زیاد مورد علاقه نیست. صرفاً کسانی می توانند از خواندن یک نمایشنامه، شعر یا داستان لذت ببرند که توانایی درک آنرا داشته باشند. ساموئل جانسن گفته است: نمایش دراماتیک عبارت است از باز خوانی یک نوشته همراه با متفرعاتی که جلوه آن را افزایش یا کاهش دهند. (۴) بسیاری از مولانا دوستانی که سنگ ارادت به آن حضرت وارز شمندی ادبیات پر بار ادبیات کلاسیک دری رابه سینه می زنند نسل امروز رابه بی اعتنایی با این گنجینه ارزشناک متهم می کنند اما هرگز به فکر این نیستند که کسانی باید «پیام» ها وارزشهای رسیده به ذهن حضرت مولانا را که قسمت اعظم آن «نمایشی» نیز است، به زبان امروزیان، با استفاده از وسایل مورد دسترس نسل امروز (رادیو، تلویزیون، سینما و تیاتر) برای امروزیان قابل دسترسی بسازد.

طی سال گذشته در شب های معین هفته باتنی چند از یاران همدل که همه تحصیلات عالی و سالهای جوانی را پشت سر گذاشته اند در منزل جناب نعیم خوژمن به مثنوی خوانی پرداختیم. از دفتر اول تا پایان دفتر ششم مثنوی شریف رابه صورت دوره یی به اصطلاح «ختم» کردیم. در جریان این خوانش همه متوجه شدیم که حتا خواندن ساده مثنوی نیز

کارچندان آسانی نیست. پیوسته ناچار می شدیم که واژه های عربی، ترکی و واژه های فعلاً متروک مثنوی را برای همدیگر معنا کنیم و حتا از لغتنامه مثنوی در کمپیوتر مدد می جستیم. به روشنی درک کردم که خواندن و فهمیدن مثنوی برای یک جوان امروزی و کسانی که تحصیلات درحد متوسط دارند مقدور نیست و اگر خود را وادار به خواندن صفحه یی از مثنوی نیز بسازند، زود خسته خواهند شد. درعین حال این را نیز درک نمودم که مثنوی شریف پراست از قصه ها و تمثیل ها که یک نمایشنامه نویس آگاه امروزی می تواند از آن بهره ها گیرد و «نمایش» های زیبایی را بر مبنای آن « سامان» دهد. هولتن نیز به صراحت به این نکته اشارتی دارد: « نمایشنامه نویس می تواند از منابع گوناگونی الهام گیرد. هر آنچه تصور نمایشنامه نویس را به خود جذب کرده و نیروی تخیل او را برانگیزد، بالقوه می تواند به صورت نمایش درآید.» (۵)

باز تاکید می کنم که ادبیات کلاسیک دری از رودکی تا جامی پراست از قصه ها و روایتهای دراماتیک. از خوانش ادبیات کلاسیک، درس خوانده ها (اقلیت مطلق) لذت می برند. اما رسالت امروزیان این است که بخش های نمایشی و دراماتیک این «گنجینه» را از طریق وسایل «نمایش» امروزی در اختیار اکثریت بگذارند.

در اینجا باید به تفاوت میان ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی اشاره نمود. ادبیات داستانی (منظوم و منثور) برای خواندن آفریده می شوند. یک نمایش نامه چاپ شده را نیز می توان خواند و بخشی از ادبیات

داستانی به حساب آورد، اما این متن چاپ شده را وقتی می توانیم « نمایشنامه » به حساب آوریم که قابلیت اجرا و به نمایش در آمدن را نیز داشته باشد .

هولتن می گوید: « یک داستان نویس ممکن است صفحه های بسیاری را به کند و کا و ظریف و دقیق در حالتهای ذهنی شخصیتهای داستان اختصاص دهد و صرفاً مقید به این شرط باشد که خواننده را خسته نسازد. ولی درون نگری هایی را که نمایشنامه نویس خواستار القای آن است، باید از طریق آنچه شخصیت های نمایش اجرا می کنند و از طریق آنچه دیگران درباره این شخصیت ها می گویند، منتقل شود... داستان نویس می تواند صحنه را با شرح مبسوطی در باره محیطی که عمل در آن واقع می شود مجسم سازد، آنچه را که نمایشنامه نویس می خواهد درباره محیط پیرامون یک عمل القا کند، در تیاتر باید قابل تجسم بوسیله بازیگران و هنرمندان صحنه باشد. (۶)

در این جا اضافه می کنم که در این « تجسم » بخشیدن ، داستان نویس صرفاً با کلمه ها ناچار است از عهده همه کارها برآید و جز هنرمندی خود، قوت قلم و ذهن خیال پرداز خواننده اش دیگر یابوری ندارد. اما برای « تجسم » وضعیت، با نمایشنامه نویس، گروهی از هنرمندان تمثیل، کارگردان، موسیقی سازان، نورپردازان، صحنه آرایان، لباس سازان و چهره آرایان که در اصطلاحهای تیاتری به ترتیب

اکتوران، دایرکتر، منتظم موسیقی، نور پرداز، دیکورساز، منتظم لباس، و میکایزر نامیده می شوند، همراهی و همکاری می نمایند.

هر شکلی از ادبیات نمایشی (نمایشنامه، سناریوی فلم، متن سریال های تلویزیونی، رادیو درام ها و ...) در مجموع از خانواده ادبیات بیرون نیستند. اما درباره تفاوت ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، داوسن Dawson نیز اشاره هایی دارد. او می گوید: «من در بررسی ماهیت ادبیات نمایشی، عمده تأ آن را به چشم ادبیات می نگرم». او اضافه می کند: «داستان نمی تواند هرگز به طور خالص در اماتیک باشد. باید توصیف های روایی و استدلالی هم داشته باشد. هر چه بخواهید می توانید در داستان جای دهید... یک داستان نویس دو منبع در اختیار دارد که برای نمایشنامه نویس قابل دسترسی نیست: اظهار نظر متفکرانه با صدای خودش و آگاهی داشتن از حالتهای درونی یک یا چند شخصیتش. به علاوه داستان نویس بخشی از کار بازیگر (اداها، حرکتهای، حالت های چهره و...) را که نمایشنامه نویس امروزی با دستور صحنه نشان می دهد و بازیگر به نمایش میگذارد، خود به عهده می گیرد.» (۷)

داوسن تفاوت های دیگری را هم نشان می دهد: «تفاوت بین داستان نویس و نمایشنامه نویس به قدر کفایت روشن است. هر چند نمایشنامه نویس به نسبت داستان نویس مجبور است توجه مخاطبان خود را به طور پیوسته تری جلب و حفظ کند، این کار را باید در مدت کوتاه

تری انجام دهد. داستان نویس و نمایشنامه نویس را ضرورت های متفاوت کار هنری شان و راه های مختلف که باید هر کدام ببیناید از هم جدا می کند.

داوسن سؤال جالبی را مطرح می کند: اگر شکسپیر (فرض کنیم) در سال ۱۸۲۰ به دنیا آمده بود، آیا نمایشنامه نویس می شد یا داستان نویس؟ او خودش پاسخ می دهد: حتماً داستان نویس می شد.

داوسن گپ مهم دیگری هم دارد: توضیح کردن گسترده کامل ادبیات در اماتیک غیر ممکن است. با تغییر اندکی، چیزهای مهمی را که می توان در باره داستان گفت، در باره نمایشنامه نیز می توان گفت. (۸)

داستان نویسان قادر اند صحنه های در اماتیک بیافرینند و این صحنه ها را با روایت گره بزنند. اما با این هم هر داستانی را نمی توان به روی صحنه به نمایش گذاشت. هنری جیمز که شیفته درام بود، داستان «عصر نابهنجار» خود را بیشتر به وسیله گفتگوها (دیالوگها) شکل داده است. اما با این هم این داستان قابلیت نمایشنامه شدن را ندارد و هنری جیمز هرگز یک نمایشنامه نویس نشد. هر چند اقتباس داستان پر دیالوگ او، تصویر یک زن **Portrait of lady** از سوی تلویزیون یک درامه موفق بود (۹)

شکی وجود ندارد که شخصیت ها در داستان با خود و با دیگران سخن می گویند. اما کاربرد مکالمه (دیالوگ ها) در داستان و درام با هم فرق می کند. باید گفت که درام یک داستان مطلقاً متکی بر مکالمه

هم نیست به همین گونه داستان نویس می تواند صحنه های فوق العاده در اماتیک را بدون مکالمه هم بیافریند. اما با این وصف مکالمه توأم با اکشن ها از شاخص های اساسی درام است. در قرون شانزده و هفده درام مطرح ترین نوع ادبیات بود که در درون خود داستان را داشت اما در قرون هژده و نوزده داستان به عنوان مردم پسند ترین شکل ادبی جای درام را گرفت. شکی وجود ندارد که داستان از درام تکامل یافت و این امر ناشی از تغییرات اجتماعی بود. داستان به مراتب انعطاف پذیر و پر تنوع تر از درام عرض وجود کرد و نویسنده گان بیشتر از طریق داستان خواستند خود را بیان کنند. اما این هم واقعیت دارد که تیاتر نه تنها به حیات خود ادامه داده، بلکه تا حدودی حیات مجدد یافته است. امروز حتا تلویزیون تیاتر را به درون خانه های مردم برده است و میلیونها انسانی که توان، امکان و فرصت رفتن به تالار های مجلل تیاتر را ندارند، در گوشه اتاق منزل شان لمیده و بدون اینکه « هیچ ترتیبی و آدابی » بجویند درامه را تماشا می کنند. در عصر ما بار دیگر صنعت فلمسازی و درامه های تلویزیونی و رادیویی اهمیت نمایشنامه نویسان و دیالوگ نویسان را بالا برده است و ادبیات دراماتیک رونق یافته است. بسیاری از رومانهای نویسنده گان گذشته و معاصر که قابلیت نمایشی شدن را دارند به وسیله نمایشنامه نویسان، سناریو نویسان و دیالوگ نویسان به ادبیات نمایشی بازسازی و باز نویسی می شوند و برای « نمایش » آماده ساخته می شوند. من در یک نوشته دیگر در باب « نمایشنامه نویسی و

شخصیت پردازی در ادبیات نمایشی « از شیوه های کار برد زبان در نمایشنامه مشرح تر بحث کرده ام . در این جا به اختصار به تفاوت میان به کار گیری زبان از سوی نمایشنامه نویس و داستان نویس اشاره می کنم.

در داستان غیر از گفتگو، سایر وضعیت ها، حرکات، رفتارها، حالتهای درونی و حتی خصوصیات فیزیکی و بدنی شخصیت ها را نویسنده مستقیماً برای خواننده می نویسد و شرح می دهد. اما در نمایشنامه، نمایشنامه نویس گفتگو ها را برای بیان از سوی بازیگر می نویسد و سایر مسایل را به عنوان «**دستور العملهای صحنه**» برای بازیگر، دایرکتر، دیکور ساز، چهره آرا و ... می نویسد تا ایشان مطابق این دستور ها، زمان، مکان، خصوصیات فیزیکی و فضای داستان را با کار خود شان تجسم بدهند و «دیداری» بسازند.

داستان نویس می تواند حتی گفتگو های شخصیت های داستان را ادبی و به گونه « زبان نوشتاری » بنویسد. اما نمایشنامه نویس به رعایت زبان گفتاری و در مواردی حتی به رعایت لهجه اشخاص بازی مکلف است. به ویژه که در زبان دری، زبان گفتاری و زبان نوشتاری با هم بسیار تفاوت دارند. گفتگوی دوشخص بازی در فلم و نمایشنامه با همدیگر شان در زبان ما اگر به زبان نوشتاری باشد نمایش را غیر طبیعی و ساختگی جلو میدهد (البته نمایشنامه های تاریخی مستثنی است)

خواننده یک داستان فرصت این را دارد که در صورت نفهمیدن جملات دراز و یا واژه های غامض مکث کند، سطرها یا پاراگراف ها را دوباره بخواند. اما بیننده تیاتر و سینما، جملات اشخاص بازی را فقط یک بار می شنوند و با اندک غفلت امکان دارد، گفته ای را نا درست درک کنند. پس نمایشنامه نویس مکلف به ساده نویسی است و جملات گفتگو ها را حتی الامکان باید کوتاه و ساده بنویسد تا مشکلی برای تماشاگر ایجاد نشود. اما داستان نویس چنین مجبوریتی ندارد.

ابراهیم مکی نیز در رابطه به کار برد زبان از سوی داستان نویس و نمایشنامه نویس گپ های جالبی دارد. او می گوید: در ادبیات نمایشی، نمایشنامه نویس می تواند در ضمن « توضیحات دستوری » لحن معین و مورد نظر خود را به بازیگر بفهماند و یا دایر کتر به بازیگر کمک نماید تا ادای جمله را به بازیگر به گونه مطلوب صورت دهد و همان معنای عاطفی نویسنده را به مخاطب القاع کند. اما در ادبیات غیر نمایشی (مثلاً در داستان و رومان) نویسنده این مشکل را با توضیحات اضافی به خواننده منتقل می نماید. کلام در اماتیک برای گفتن و به اجرا در آمدن نوشته می شود نه برای خواندن. کلام در اماتیک زبان اشخاصی است که خود حرف می زنند نه کسانی که از ایشان نقل قول می شود. در کلام در اماتیک اجزای کلام عادی ولی ترکیب آن به گونه ایست که بر شنونده بسیار اثر می گذارد.

در ادبیات در اماتیک نه تنها کلام ، یعنی جمله ها و مکالمه اشخاص بازی ، بلکه سکوت های شان همراه با ژست ها و حرکتهای می توانند بسیار گویا باشند و القاح کننده مفاهیم و مقاصدی که تماشاگر آنرا درک می کند. اما در ادبیات داستانی چنین سکوت های معنا دار به دشوار از سوی نویسنده معنا پیدا کند. داستان نویس مجبور است با شرح و بسطی به وسیله جمله ها این سکوت ها را تبیین کند. نمایشنامه نویس سکوت های پر معنی را بسیار آسان با گذاشتن نقطه ها (...) و یا نوشتن یک کلمه بین قوسین - (سکوت کوتاه) ، (اندکی مکث) ، (یک لحظه خاموشی) ... بیان می کند. و بازیگر با حرکتهای (یا بی حرکتی) با میمیک و... ، مفاهیم این سکوت ها را به مخاطب انتقال می دهد . و اما داستان نویس این امکان را ندارد . او مجبور است مفهوم « سکوت های » مقطعی و معنی دار را با جملات اضافی برای خواننده بیان کند. به صورت عموم مکالمه (دیالوگها) در ادبیات نمایشی مقاصد ذیل را برآورده می سازد:

داستان را بسط می دهد و وقایع را جلو می برد .

خصوصیات اشخاص بازی را توضیح می کند .

فکر و اندیشه اشخاص بازی را بیان می کند .

روابط اشخاص بازی را با همدیگر روشن می سازد .

تصویر سازی می کند، یعنی وقایعی را که خارج از صحنه اتفاق

افتاده یا اتفاق خواهد افتاد روشن می سازد .

مکان، زمان و شرایط محیط و پیرامون را توضیح می نماید.

فضا سازی می کند. هر نمایشنامه فضای مخصوص خود را دارد:

فضای شاد، غم انگیز، پر مخاطره، هول انگیز یا (۱۰)

وقتی که می گوئیم « ادبیات دراماتیک »، چیزی که اولتر از همه به ذهن ما میرسد، « نمایش » است. انتظار ما این است که یک متن نوشته شده حتماً باید در « جایی » به نمایش در آید. در قرون گذشته که از سینما، رادیو و تلویزیون خبری نبود، محلی را که نمایش در آن اجرا می شد، تماشا خانه می نامیدند. یونانی ها اولین قومی بودند که جایگاه معینی را برای نمایش ابداع کردند و آنرا تیاتر نامیدند کلمه تیاتر Theatre مشتق شده از کلمه theatron است که جزء اول آن thea به معنای تماشا کردن یا محل تماشا است. وقتی می گوئیم تیاتر، دومفهوم کلی در ذهن متجلی میشود. هولتن می گوید:

برای به اجرا درآمدن یک نمایش یکی از عناصر مهم تیاتر، یک محل یا فضایی برای نمایشی است. این محل را نمایش خانه، تیاتر، سٹیج، سن، محل بازی، تماشا خانه و... می نامند. هرچند می توان یک نمایش را در یک فضای باز، در یک پارک، روی جاده، یک میدان، در یک اتاق و... هم به راه انداخت. اما در تمام شهرهای عمده جهان محل مخصوص به نام تیاتر با وسایل لازمه آن وجود دارد. هر نمایش یک مربی دارد که بازیگران را راهنمایی می نماید. این مربی را دایرکتر، رژیور یا کارگردان می نامند. ظاهراً همین شخص است که نمایشنامه را برای

نمایش انتخاب می کند. نقش های هنرپیشه ها را تعیین می نماید. در تیاتر امروز جهان، « فن کارگردانی » اهمیت بسیار زیاد دارد و غالباً پر استعداد ترین آدمها برای این کار تربیه می شوند. ادبیات شناسان معتقد اند که مخاطبان یابیننده گان نمایش یکی از اجزا و عناصر نمایش هستند. این عنصر نمایش را **audience Spectator** می گویند. هولتن اضافه می کند: هر هنرمند وقتی یک اثر هنری می آفریند، لابد برای کسی یا کسانی این اثر رامی سازد. یا مخاطبانی را در نظر دارد. خریداران، خواننده گان، شنونده گان یا مشتاقانی برای فراورده هنری او وجود دارند. یا حداقل کسانی رامی خواهد شاد سازد، تکان بدهد، تغییر بدهد، غمگین کند و متحسرس گرداند.

تیاتر هم مخاطبان خود را دارد. یک داستان نویس، یک شاعر، موسیقیدان، نقاش، مجسمه ساز یک آواز خوان و... بدون عکس العمل از سوی مخاطب، نخواهد بود. اما در عرصه های فوق الذکر نه همه وقت مخاطب می تواند عکس العمل خود را در برابر آفرینشگر تبارز بدهد. شاید بسیاری از هوا خواهان و دوستان را یک داستان نویس، مؤفق نشوند در تمام طول عمر شان نویسنده را ملاقات کنند. اما مخاطبان تیاتر بابازیگران رودر رو قرار دارند(نمایش های سینمایی و تلویزیونی شامل این امر نیستند) در تیاتر عکس العمل مخاطب آنی وفی المجلس است. ما در تیاتر به نمایش زنده چشم دوخته و گوش می سپاریم. در همانجا عکس العمل خود را با کف زدن، گریستن، قه قه خندیدن، آه کشیدن،

به پاخاستن حتا فریاد کشیدن ودشنام دادن نشان میدهم. می گویند درتوکیو تماشاگران تیاتر « کابوکی زا » حتا بابه پاخاستن ودشنام دادن به بازیگران عکس العمل خود را نشان می دهند. در آمفی تیاثرهای یونان باستان تماشاگران عدم رضایت خود را باکوبیدن پا به روی سنگفرش تبارز می دادند. (۱۱)

اندکی در بارهٔ پیشینهٔ ادبیات دراماتیک

از عهد باستان دو چیز عمده را در اختیار داریم:
نمایشنامه های نوشته شده به وسیلهٔ تس پس **Thespis** آشیل
Aechylus ، سوفوکل **Sophocles** ، اورپید **Eoripdes** ،
اریستوفان **Aristophanes** ، و مناندر **Menander** . من از این
نویسنده گان و آثار شان به تفصیل صحبت نمی کنم.
کتاب بسیار معروف ارسطو به نام **Poeteca** که به « بوطیقای
ارسطو » هم معروف است، به زبان فارسی چهار بار از سوی چهار مترجم
زیر عنوان « فن شعر » ترجمه شده است. در این کتاب گونه های عمده
و اساسی ادبیات دراماتیک چون تراژیدی ، کمیدی و توضیح شده

است. من این گونه های ادبیات نمایشی را در پایان گفتار خواهم آورد. ابراهیم مکی می گوید : ارسطو نخستین حکیمی است که از تیاتر و ادبیات نمایشی به تفصیل سخن گفته است. ارسطو منشه تمام هنرها و به ویژه تیاتر را تقلید می داند ... به عقیده ارسطو تقلید کردن گزینه ای است که از کودکی در انسان ظاهر می شود و یکی از امتیازات بشر بر سایر حیوانات در آن است که وی مقلد ترین مخلوقات جهان است و نخستین دانسته های خود را از راه تقلید فرا میگیرد. همچنین همه مردم طبیعتاً از کارهای تقلیدی لذت می برند (۱۲)

تحلیل ارسطو از نمایشنامه بر اساس شش عنصر بود :

شخصیت، داستان، زبان (گفتار) ، ایده (اندیشه) ، ریتم و منظر نمایش. به نظر ارسطو نمایش یعنی :

نمایش در مورد کسی، یا کسانی - شخصیت (کراکتر ها)

در یک موقعیت معین - داستان (کنش ها)

روایت - زبان گفتاری و پانتومیم.

چیزی را - ایده ، اندیشه یا طرح .

به شیوه ای - ریتم و پویایی

در جایی - صحنه تیاتر ، محل بازی ، فضای باز یا هر جای دیگر

که امکان به نمایش گذاشتن موجود باشد. (۱۳)

تراژیدی ها و کمیدی های یونان باستان هنوز هم به زبان های مختلف جهان در دسترس هستند. گاهی برای آموزش و یا تفریح و بعضاً

به گونه مدرن باز سازی می شوند. مؤلفین کتاب « دوران طلایی تیاتر» در باره گونه های نمایشی یونان باستان می نویسند: « تیاتر یونانی سه نوع نمایش نامه عرضه می داشت، تراژیدی ها که در رابطه به افسانه های قهرمانی بودند و اغلب خدایان را برای حسن ختام ها به کار می گرفتند، ساتیرها که نمایشنامه های تراژیدی را به مسخره می گرفتند و آزادی بیش از حد داشتند و کمیدی ها که به شیوه فارس گونه، زنده گی روز مره را مورد بحث قرار میدادند. هر سه نوع فوق الذکر به شعر نوشته می شدند و غالباً با ماسک بازی می شدند. (۱۴)

روم قدیم نیز تیاتر خود را داشت. هر چند گفته می شود که رومی ها هنر و ادبیات را از یونانیان گرفته اند، اما مدتها پیش از دوران امپراطوری در ایتالیا، تیاتر ساده و عامه پسند وجود داشت. این نمایش ها غالباً کمیدی بودند و قسماً از سر چشمه های یونانی و قسماً از سرچشمه های بومی بهره می گرفتند. در روم نیز مانند یونان و ارسطوی حکیمش، نظریه پردازی قبل از میلاد ظهور کرد که هوراس خوانده می شد. **Quintus Horatius Flacus (65BC)** هوراس مانند ارسطو بوطیقای خود را نوشت که به « هنر شاعری **Ars Poetica** معروف است.

هوراس تداخل تراژیدی و کمیدی را در یک دیگر مجاز نمی داند و معتقد به رعایت وحدت های سه گانه زمان، مکان و کار پرداخت میباشد، اما وی برعکس ارسطو بر ارشادی بودن و آموزشی بودن

نمایش تاکید دارد. او در بوطیقای خود می گوید: تصور کنید نقاشی بخواهد بر گردن اسپه سر آدمی را نقاشی کند و پره‌های رنگارنگ بردست و پای آن رنگ زند، آیا کسی می تواند از دیدن چنین تصویری نخندد؟... چنین تصویری چون کابوس بیماران و دیوانگان است و چنین حیوانی، نه از سرونه از پا به هیچ حیوان دیگری مانند نمی شود. نقاشان و شاعران حق دارند که درباره امور تخیل خود را به کار گیرند... اما آیا سختی بانر می، ماربا پرنده، گوسفند باگرگ در می آمیزد؟ هوراس ادامه می دهد.

«اگر عقل و منطق مبدا و منشأ اثر شاعر نباشد، ممکن نیست آن اثر زیبا و دلپسند افتد. نظم و ترتیب در تألیف و وحدت و یکپارگی در موضوع، بایستی همواره ملحوظ نظر شاعر باشد. اگر وحدت و ساده گی در موضوع، مورد نظر قرار نگیرد، به هیچوجه آن موضوع نمی تواند چنان که باید به خوبی بیان گردد.» (۱۵).

رومی هابه جای **Dram** در زبان لاتین خود، برای داستان وقصه کلمه فابیولا **Fabulae** را به کار گرفتند. در ادبیات نمایش، آنان با ترکیب این کلمه باواژه های دیگر چند گونه ادبیات نمایشی خود را مشخص کردند. این گونه های نمایشی عبارتند از:

فابیولا آته لانا- این مضحکه ها چهار شخصیت داشتند:

مردی لاف زن و خود نمابه نام «بوکو»

پیر مردی مضحک و احمق به نام «پاپوس»

مرد آزمند و پرخور به نام «ماکاس»
 گوژپشت زشت رو به نام «دسنوس»
 فابیولا آته لانا نمایش های بازاری و عوام پسند بودند.
 فابیولا کره پیداتا- مجازاً به معنای تراژیدی باموضوعات یونانی
 بودند.

فابیولا پالیاتا - کمیدی هایی باموضوعات اقتباسی از کمیدی های
 یونانی. مناندر بیشتر اینگونه می نوشت.
 فابیولا پریکتستا- تراژیدی هایی بودند باموضوعات رومی - بالهام
 ازافسانه ها و رویداد های خود روم.
 فابیولا ریسی نیا تا - این نمایشواره ها بارقص و آواز و بدیهه
 پردازی صورت داده می شد.

فابیولا سالتیکا - نام دیگر آن پانتومیم است، اما نباید آنرا بانمایش
 بی کلام امروزی اشتباه کرد. این نوع نمایش بیشتر در کاخهای
 امپراطوران و اشراف رومی اجرا میشد. میگویند نرون امپراطور روم آنرا
 بسیار خوش داشت. در این نمایش ها زنان هم شرکت می کردند. در این
 نمایش ها از آلات موسیقی استفاده می شد.

فابیولاتوگاتا- نوعی از نمایش های خنده آور بود که شخصیت
 های آن شهر وندان عادی روم بودند. (۱۵)

پس از مرگ تیاتر کلاسیک (یونان و روم باستان) هزاران نمایش
 مذهبی (کاتردال) یعنی میراکل ها Miracle و میستری ها Mystery

از بازار مکاره های قرون وسطی سربر آوردند. تنها در سال های آغازین عصر رنسانس بود که تیاتر جدید اروپا زاده شد. ایتالیایی ها تیاتر مدرن رنسانس را پی ریختند. دانتی، بوکاچیو و پیتراک باشعر و نثر نامیرایی تیاتر را رنگ تازه بخشیدند. در حوالی سالهای ۱۵۵۰ بود که در کنار سه تیاتر دایمی ایتالیا یک تیاتر مردمی روی خرمک، با فرش تخته چوبها پدیدار شد که در یک میدان عمومی آنرا عیار می کردند. بازیگرانش کلاه دردست میان تماشاگران می گشتند و پول جمع می کردند و بعد مردم را با کمیدی های بدیهه سرایی خود، در حالی که متن نمایشی نوشته شده نداشتند، سرگرم می ساختند. این بازیگران بامغز درخشان و بدن چالاک شان، هنر کومیک خود را به حدی محبوب ساختند که حتا پای شان به هسپانیا و فرانسه و انگلستان رسید. این تیاتر نامی نداشت و فقط در قرن هجده هنگامی که در حال مرگ بود، آن را کمیدی دل آرته **Comidia dell Arte** نام گذاشتند. در هسپانیای قرن سیزدهم مانند فرانسه کمیدی های خشن و بی ادبانه وجود داشت. مردم اسپانیابه تیاتر باتمام فرم هایش عشق می ورزیدند. زمانی که « چارلز سوم » نمایشنامه های مذهبی را منع قرار داد. در آن وقت چیزی به نام « کمیدیادوسانتوس » به وجود آمد. هر چند نامش کمیدی بود اما نوعی ملودرام و تراژیدی نیز در خود داشت. (۱۶)

نمایشنامه نویسان پرتگالی و هسپانیایی بین ۱۵۰۰ تا ۱۵۵۰ میلادی نوعی درام بومی را توسعه دادند. نخستین نمایشنامه نوین این دوره

«خوان دل انسینا» بود. نمایشنامه نویسان بعدی چون کالدرون، لوپه دووگا و سروانتس ده ها نمایشنامه نوشتند. از سال ۱۶۰۰ تا ۱۹۰۰ میلادی انگلستان یک امپراطوری بزرگ رادرجهان تاسیس کرد. معلومات مادر بارهٔ درام انگلیسی در اوایل رنسانس بسیار محدود است، چون هیچ یک از آنان چاپ نشده است و بسیاری به کلی مفقود اند. اما در نیمهٔ آخر سلطنت ملکه الیزابت چیزهای شگفت انگیزی در تیاتر انگلستان روی داد. در سال ۱۵۷۶ جیمز بوربیچ نوع جدیدی از تماشاخانه راطراحی کرد. هم زمان با آن کریستوفر مارلو نمایشنامه تیمورلنگ را نوشت و نمایشنامه های - ریچارد سوم - رام کردن زن سرکش - رومیو و ژولیت - رویای نیمه شب تابستان - ژولیوس سزار - و هاملت شکسپیر به نمایش گذاشته شدند. قبل از اینکه ملکه الیزابت بمیرد نمایشنامه های ده دراما تیست برجسته به روی صحنه آمده بود. عصر این درامه نویسان و قلمزنان دیگری که در عرصه های دیگر ادبی اثر آفرینی کرده بودند در تاریخ ادبیات انگلیس به نام «الیزابتین» معروف گردید. به زودی اعجوبهٔ دیگری به نام **بن جانسن** پدید آمد که نمایشنامه هایش عالمگیر شدند. در فرانسه بعد از دورهٔ نمایشنامه های میراکل و میستیری تیاتر جدید ظهور کرد. نخستین نمایشنامه نویس مدرن فرانسه دارانسانس **الکساندر هاردی** بود. سپس **کرنی** دنیا آمد که بعد از وتاجهانی شدن **مولیر**، **راسین** کار نمایشنامه نویسی فرانسه را به تعالی رسانده بود. مولیر بهترین

نمایشنامه خود را در پاریس نوشت و تئاتری را بنیانگذاری کرد. بزرگترین جنجال برای مولیر بر سر نمایشنامه «**تارتوف**» به وجود آمد. (۱۶۶۴ - ۱۶۶۹) لویی چهاردهم از ترس روحانیت جرأت نکرد اجازه نمایش آنرا بدهد. تنها در قصر خود آنرا تماشا کرد. اسقف اعظم پاریس، مولیر را شیطنانی در شمایل انسان خواند و نمایش او را کفرآمیز تلقی کرد. مولیر کمیدی های زیاد و یک تراژیدی - دون گارس میا - را نوشت.

در قرن نهم بعد از انقلابات زیاد در اروپا، تئاتر وارد عرصه جدیدی شد. نمایشنامه نویسان طی چند قرن از کلاسیسم به رومانتیسم و سرانجام به ریالیزم رسیدند. رومانتیسم سیم در اوایل قرن نهم در آلمان ظهور کرد. **یوهان ولفگانگ گوته** به حیث دراماتیکست و عرصه های دیگر ادبی رفعت کسب کرد. در سال ۱۷۸۱ وقتی که **شیلر** فقط بیست و دو سال داشت نخستین نمایشنامه خود را نوشت (۱۷)

شیلر و گوته هر دو کوشیدند به یک زیبایی ایده ال دست یابند. در دهه ۱۸۲۰ زمانی که فرانسه هنوز در ملودرامهای قرون وسطایی و رنسانسی غرق بود. **ویکتور هوگو** نمایشنامه «**هرنان**» را عرضه کرد. **الفرد موسسه و الکساندر دوما و ژرژ ساند** همه را رومانتیک می دانند، امانه به معنای متعارف. پیش از سال ۱۸۵۰ که ریالیزم فرانسوی پایه بگیرد. این مکتب در روسیه و آلمان رشد کرده بود.

استبداد و سانسور تعدادی از نمایشنامه نویسان روسیه رابه سوی ساتیر **Satire** و کمیدی راند، جایی که ریالیزم با فانتاستیک و گروتسک **Grotesque** متحد می شود. در این وقت نمایشنامه گریبایدوف «رنج دانایی» و «مفتش» **گوگول** و نمایشنامه های **استروفسکی** به میدان آمده بودند. به زودی نمایشنامه های تورگنیف، ایسن و چخوف آمدند. انوره دوبالداک شاید نخستین ریالیست در میان نمایشنامه نویسان فرانسه باشد، هرچند «زولا» اورانخستین ناتوریالیست خوانده است.

پیش از آنکه تیاتر ریالیستیک و بازیگرانی که با این شیوه بازی کنند به میان بیایند، نمایشنامه نویسان ریالیست چون برادران گنکور- زولا و ایسن و استریندبرگ وجود داشتند. برای چنان نمایشاتی ابتدا تماشاگران هم اندک بودند. بابه میان آمدن استانیسلاوسکی و دانچنکو و نمایشنامه های تولستوی، چخوف و گورکی، برنارد شاو و دیگران ریالیزم در پایان قرن نوزدهم جان تازه یافت.

بزرگترین نیرو در تیاتر فرانسه قرن بیستم **ژاک کوپو** بود. سرانجام در اواسط قرن بیستم تیاتر جهان از استیلای ریالیزم هم رهایی یافت و مکاتب جدید و سرانجام تیاتر مدرن امروزی جاگزین شیوه های قدیمی شد. در این یادکرد مختصر، از تیاتر در کشورهای معروف و قدیمی آسیا سخن نمی گویم. اما تا جاییکه میدانیم نمایشنامه و تیاتر در ایران

و افغانستان پیشینه دراز ندارد و بیشتر تحفه مغرب زمین محسوب می شود. هرچند ادبیات کلاسیک فارسی دری خالی از خصوصیات دراماتیک نیست و چند نوع نمایش از قدیم داشته ایم، اما نمایشنامه و تیاتر به معنای غربی آن در آغاز قرن بیستم به ایران و افغانستان رسید. مصطفی اسکویی کارگردان، بازیگر و داکتر هنرشناس معاصر ایران در کتابش «پژوهشی در تاریخ تیاتر ایران» میرزا فتحعلی آخوندزاده تبریزی را نخستین نمایشنامه نویس ایران و قفقازیه می داند. اومی نویسد: «میرزا فتحعلی آخوندزاده نمایشنامه نویس، داستان پرداز، منتقد، مبتکر اصلاح خط و الفبا، نخستین نمایشنامه نویس تیاتر جدید در مشرق زمین بوده است. او به علت جدایی از والدین خود به قفقاز افتاد و تا آخر عمر در تفلیس بسر برد. او بعد از آشنایی با متفکران روس چون گوگول چرنیشفسکی، گریبایدوف، پوشکین، کارامزین، دبرولیووف، هر تسن و نیز نویسنده گان اروپا، چشم او را به مشاهده خواب غفلت مردم شرق به خصوص ایران، گشود... آخوندزاده در تفلیس با محیط تیاتر به طور عملی آشنا و بر آن شد که نمایشنامه های روس را برای اجرای اجرا به زبان آذربایجانی برگرداند... آشنایی او با همه جوانب کار تیاتر موجب دلیستگی وی به نوشتن نمایشنامه در موضوعات بکر ایران شد. آخوندزاده بانوشتن «تمثیلات» یا شش نمایشنامه کمیدی پیشاپیش همه نمایشنامه نویسان به «نوع اروپایی» در آسیا قرار گرفت (۱۸)

فریدون آدمیت نیز در کتابش «اندیشه های میرزا فتحعلی آخوند زاده» اشاراتی به این شخصیت بزرگ دارد:

«... از عثمانی گرفته تا جاپان، هر کس در این رشته ادبیات جدید غربی (ادبیات دراماتیک) گام نهاده - دقیقاً پس از او بوده است. ... ادبیات جدید هندوستان تحت تاثیر فرهنگ انگلیس پدید آمد. «دات» نخستین نمایشنامه های هندی رابه نامهای «رانتاوالی» و «سارمیشها» به ترتیب در ۱۸۵۸ و ۱۸۵۹ نگاشت. و «چترجی بنگالی اولین رومان هندی رابه اسم «آنانداماتها» در ۱۸۸۲ به وجود آورد. در جاپان داستان نویسی و پس از آن تیاتر نویسی در ربع آخر سده نوزدهم تحت تاثیر مستقیم ادبیات روسی ایجاد گشت.

بنیانگذار داستان پردازی جدید جاپان «فوتاباتی شیمأ» اثرش رابه نام «اوکی کومو» بالهام از تورگنیف در ۱۸۸۵ نوشت. و در چین فن نمایشنامه نویسی را «تسائویو» در دهه آخر قرن گذشته (قرن ۱۹) آغاز نهاد. (۱۹)

جمشید ملک پور به مجموع آثار داستانی و نمایشی آخوند زاده پرداخته است. او داستان «حکایت یوسف شاه سراج» او را نقد کرده و درباره شش نمایشنامه او هم نظرهایی دارد که از آن می گذرم. صرف تذکرمی دهم که شش نمایشنامه آخوندزاده اینها هستند:

ملاابراهیم خلیل کیمیاگر

حکایت موسی ژردان حکیم نباتات

و مستعلی شاه مشهور به جادوگر

- وزیر خان لنگران.

- خرس قلدور باسان (دزدافکن)

- سرگذشت مرد خسیس.

- حکایت و کلای مرافعه.

پروفسور کمیساروف مستشرق ایرانشناس شوروی نوشته است: « نمایشنامه های آخوند زاده فقط یک بار در سال ۱۲۸۵ ش توسط گروهی قفقازی و بار دیگر در سال ۱۳۲۵ توسط هنر پیشگانی که از شوروی به ایران رفته بودند به معرض تماشاگران ایرانی گذارده شد. اما مصطفی اسکویی اضافه می کند که نمایشنامه « وزیر خان لنگران » در سال ۱۳۲۴ ش به وسیله « نوشین » در « تیاتر فرهنگ » [در ایران] به روی صحنه آمد نمایشنامه « خسیس » آخوند زاده نیز به سال ۱۳۶۳ در تیاتر سنگلیج تهران به روی صحنه رفت . آخوند زاده به سال ۱۸۷۸ میلادی به سن شصت و شش سالگی در تفلیس در گذشت.

آخوند زاده با اینکه زبان فارسی را نیکو می دانست ، آثار خود را ، از جمله درامه هایش را به روسی و آذری نوشته بود . نمایشنامه های او را به سفارش یک شهزاده قاجار که ارادتمند و دوستدار آخوند زاده بود . میرزا جعفر قراچه داغی ، در حیات آخوند زاده به فارسی ترجمه نمود و این ترجمه ها به دست خود آخوند زاده هم رسیده بود . آخوند زاده نمایشنامه های خود را به شخصیت مهم دیگر در تاریخ تیاتر ایران ،

میرزا آقا خان تبریزی هم فرستاده بود . میرزا آقا خان تبریزی به جای این که نمایشنامه های آخوند زاده را ترجمه کند ، به الهام از نمایشنامه های او خودش چند نمایشنامه نوشت و به آخوند زاده ارسال نمود . او در نامه اش به آخوند زاده نوشته بود : « از ملاحظه کتاب ترکی تصنیف آن سرور معظوظ و از نوشتجات نزهت آیات سایره نیز مندرجاً مشعوف بوده از نکات شیرین و عبارات دلنشین آنها که موجب انواع عبرت و تربیت است بصیرت حاصل کرده ام . بر خود لازم شمردم که در این شیوه خجسته و سبک و سیاق پسندیده بآن سرور معظم تقلید و پیروی نمایم و مرید اسباط ارادت بیارایم . اول خواستم کتاب طیاتر را چنانکه خواسته بودید بزبان فارسی ترجمه بکنم . دیدم که ترجمه لفظ به لفظ حسن استعمال الفاظ را می برد و ملاحظت کلام را می پوشاند . در حقیقت حیفم آمد و ترجمه را موقوف داشتم و چون راد و مرادم پیروی واردات بود لهذا مختصری به همان سبک و سیاق در زبان فارسی جداگانه نوشتم و این رسم تازه را در میان قوم سر مشق گذاشتم که انشاء الله بعد ها صاحبان عقل و تمیز در تکمیل و تزئین آن بکوشند . التماس دیگر اینکه چند وقتی این کتاب از بعضی نظر ها پوشیده بماند تا وقت اشتهار آن برسد و این فقی منوط بر حسن اعتماد آن سرور است .

زیاده چه زحمت . » (۲۰)

به نظر می رسد که میرزا آقا خان تبریزی از ترس شاه قاجار و دستگاه حکومت استبدادی، خواهش کرده که نامش به حیث نویسنده درامه ها افشاء نشود. نمایشنامه های میرزا آقا خان تبریزی اینها هستند:

سرگذشت اشرف خان

سرگذشت شاه قلی میرزا در کرمان شاهان

طریقه حکومت زمانخان در بروجرد

قصه عشق بازی آقای هاشم خلخالی و سرگذشت آن ایام.

حاجی مرشد کیمیا گر

شرحی از بدبختی ملت ایران و مجملی از سختی و زبونی خلق این ممالک ویران به جهت عبرت و اطلاع مطالعه کننده گان در لباس قصه و طرز تیاتر فرنگیان.

بسیاری از محققان ایرانی، چون رشید یاسمی و حتا یحیا آربن پور از تعلق درامه ها به میرزا آقا خان آگاهی نداشته برخی از این درامه ها را با حدس و گمان متعلق به کسان دیگر دانسته اند. مصطفی اسکویی با تلاشهای فراوان وزیر و رو کردن آرشیف های گرجستان و آذربایجان، ما سکو و سنت پیتر بورک تاریخ دقیق تیاتر ایران روشن ساخت. آخوند زاده در نامه ای به میرزا آقا خان تبریزی در باره نمایشنامه او نوشته بود: «برادر مهربان من میرزا آقا اطلال الله عمر کم. نامه شیرین شما رسید. تصنیف شما را سرا پا خواندم و شما را هزار تحسین و آفرین میفرستم و از غیرت و ذوق شما وجد میکنم و امیدوارم که درین فن

شریف که با اصطلاح فرنگیان فن دراما می نامند همیشه صرف اوقات خواهید کرد و ترقیات زیاد خواهید نمود و بدیگر هم و طنان و هم زبانان و هم کیشان خود تان درین فن رهنما خواهید شد. اما چون هنوز اول کار شماست لهذا مرا لازم است که پاره قصورات آنرا برای شما نشان بدهم که بعد از این با بصیرت بوده باشید تا به تصنیف شما درین فن از هیچ کس جای ایراد نشود و تصنیف شما مقبول خاص و عام گردد.

قبل از شروع به تعداد قصورات باید دانسته باشید که تیاتر چه چیز است. تیاتر عبارت است از « (۲۱)

اسکویی می نویسد که نخستین تیاتر به سبک اروپا در ایران بعد از سفر ناصر الدین شاه قا جار در قسمت شمال شرقی کاخ طبق یک نقشه فرانسوی زیر نظر « نقاشباشی » در سال ۱۲۶۲ شمسی احداث شد. تیاتر مذکور به قول حسن مقدم گنجایش سیصد نفر تماشاچی را داشت.

رشید یاسمی در کتابش « ادبیات معاصر » می نویسد :

« گویند ناصر الدین شاه در سفرهای فرنگستان ترتیب تیاتر آن ممالک را پسندیده و مزین الدوله معلم دارالفنون را مامور کرد در تالار دارالفنون نمایشهایی بدهد و او نخستین کسی است که تیاتر را از صورت تعزیه یا تقلید خارج کرد و بعضی از آثار مولیر را بقدری که در آن زمان میسر بود به معرض نمایش گذاشت. » (۲۲)

در تالار دارالفنون ، نخستین تیاتر ایران ، به قول اسکویی این نمایشنامه ها به نمایش گذاشته شده بودند : عروسی اجباری ، طیب اجباری ، تنفر از مردم | احتمالاً همان نمایشنامه میزان تروپ یا مردم گریز مولیر است . [، خر ، ترش علی بیگ و هانس پینه دوز . به قول محققان ایرانی نمایشنامه های اروپایی نه با ترجمه دقیق بل با « محیطی سازی » آن - « ادپتاسیون » به معرض نمایش گذاشته می شدند . طوریکه بعداً خواهیم گفت این شیوه در افغانستان نیز در رابطه به درامه های خارجی مرسوم بود .

بعد از تالار دارالفنون چند نهاد فرهنگی روشنفکرانه دیگر نیز در اواخر دوره قاجار ها بنیاد های نمایشی متعددی در ایران ایجاد شد مانند « انجمن اخوت » - « شرکت علمیه فرهنگ » - « تالار مسعودیه » اسکویی نوشته است : « سید علی خان ، در جزوه « تاریخ تیاتر ایران » که برای تدریس تهیه کرده بود نوشته است ، مقارن جنبش مشروطه عده یی از جوانان آزاد یخواه به خصوص عده یی از کارمندان وزارت خارجه و دادگستری ، دور هم جمع شدند و به فکر نمایش های وطن پرستانه افتادند ، وقتی که مشروطه خواهان قیام کرده بودند و صدای توپ در شهر شنیده می شد ، در « پارک امین الدوله » نمایش های ملی و ضد استبدادی می دادند » (۲۳)

سر انجام در سال ۱۲۸۸ شمسی تیاتر ملی ایران با نمایش « باز رس » اثر گوگول رسماً افتتاح شد . در تیاتر ملی ایران نمایشنامه های گوگول ،

بومارشه و سایر نویسندگان اروپا و نمایشنامه نویسان ایرانی - نریمان نریمانف، عزیز حاجی بگف، جلیل محمد قلی زاده، افراسیاب آزاد مرتضی قلی خان فکری و میرزا احمد خان محمودی به نمایش گذاشته می شدند. از میان این نمایشنامه نویسان جلیل محمد قلی زاده چهره بسیار شاخص در ادبیات کومیک و انتقادی است. او با بنیانگذاری جریده طنز و فکاهی «ملا نصر الدین» با شاه ایران، سلطان عثمانی، امیر بخارا و سایر اعیان و اشراف دست و پنجه نرم می کرد و قوانین ظالمانه را به باد طنز می گرفت.

شخصیت های مهم در نمایشنامه نویسی را که قبلاً نام بردم بنیان گذاران تیاتر مدرن ایران هستند. اینان نه تنها تراژیدی ها و کمیدی های وطنی نوشتند، هر چند بسیار تحت تاثیر گوگول و مولیر و سایر نویسندگان اروپایی بودند، بل نوع نمایش هایی را که اپرا و اپرت و تیاتر موزیکال خوانده می شوند، نیز با محتوا و مضمون ایرانی باب کردند. بیشتر آنان گرجستانی، آذربایجانی و ارمنی بودند و یا از ایران سالهای طولانی در قفقاز، ترکیه، مصر و روسیه مجبور به مهاجرت شده بودند. اسکویی همه آنها را نمایشنامه نویسان ملی ایران خوانده است. بد نیست روی شناسنامه مختصر و نمایشنامه های این پیشکسوتان مکتبی داشته باشیم.

نریمان نریمانف در سال ۱۸۷۰ م در تفلیس به دنیا آمد. وی نویسنده توانا بود و مقالات او در قفقاز و ایران به چاپ می رسیدند و

نخستین کسی است که نمایشنامه های تاریخی در باره ایران نوشته است .
مهمترین نمایشنامه های او - « جهل ۱۸۹۴ » ، « شامدان بیگ ۱۸۹۵ » ،
« نادر شاه ۱۸۹۹ » است .

نمایشنامه ها و بیشتر آثار نریمانف به زبان فارسی ترجمه
، اجرا و چاپ گردیده است . بعد از انقلاب اکتوبر در روسیه نریمانف
ابتدا « کمیسار شهر باکو » سپس « رئیس شعبه خاور میانه وزارت امور
خارج » و سرانجام رئیس جمهور، جمهوری سوسیالیستی آذربایجان
شد . بنابر گزارش خروشچف، وطنپرستی ، دانش ، کاردانی ، لیاقت و
محبوبیت او مورد رشک و غبطه قرار گرفت و به گونه مرموز ، به دستور
استالین به حیات پربارش خاتمه داده شد، لیکن برای راه گم کردن
جسدش را در میدان سرخ ماسکو دفن کردند . عزیر حاجی بگف
(۱۸۸۰-۱۹۴۸) هوا خواه مشروطه خواهان ایران بود . مقالات طنز آمیز
او در روزنامه های ارشاد ، ترقی ، حقیقت و اقبال در آذربایجان به چاپ
می رسیدند و در سر تا سر ایران منتشر می شدند . او بنیانگزار « اپرا » در
آذربایجان و ایران است . او موسیقی دان هم بود و کنسرواتوار را در
سن پترزبورگ به پایان رسانده بود .

اوپراهای معروف او اینها هستند :

لیلی و مجنون ۱۹۰۷

شیخ صنعان ۱۹۰۹

زن و شوهر ۱۹۰۹

مشهدی عباد ۱۹۱۰

رستم و سهراب ۱۹۱۰

آرشین مالالان ۱۹۱۲

خورشید بانو ۱۹۱۲

اصلی و کرم ۱۹۱۲

هارون و لیلی ۱۹۱۵

کور اوغلی ۱۹۳۷

مصطفی اسکویی می نویسد: « تقریباً همهٔ اپراهای حاجی بگف در ایران به وسیلهٔ ایرانیان مهاجر به معرض نمایش در آمده و غالباً چاپ و منتشر شده است. نگارنده خود لیلی و مجنون، شیخ صنعان، اصلی و کرم و مشهدی عباد را در سالهای ۲۲-۱۳۲۱ به کارگردانی علی کنعانی در « تماشاخانه هنر » شهر تهران تماشا کرده است. » (۲۴)

جلیل محمد قلی زاده (۱۹۳۲ - ۱۸۶۶) در قصبهٔ جلفا بدنیا آمد و به قول خودش جد وی ایرانی بوده است. طوریکه قبلاً دیدیم، بی بنیانگزار جریده طنز و فکاهی « ملا نصر الدین » است. نمایشنامه معروف او تحت عنوان « مرده ها » در سال ۱۹۲۰ توسط هما ناطق ترجمه و کارگردانی شد و در تبریز به نمایش گذاشته شد **افراسیاب** آزاد نویسنده و وکیل داد گستری بود. او دبیر کمیتهٔ « جوانان آزادیخواه ایران » و بنیانگزار « نمایش اخلاقی » است. می

گویند بیش از چهل نمایشنامه نوشته و از جمله از این نمایشنامه هایش
نام می بریم :

دیوانگان عاقل

عاقلان دیوانه نما

هر که زور ندارد کتک می خورد

تاکی خود را شناسیم

قضا و قدر

نامه آذریان یا سر بازی و وطن افتخار است .

احساسات جوانان ایرانی

دو منزلی مسافرت در ایران

گدای معقول

دسته گل

گل و بلبل

مرتضی قلی خان فکری (مؤید الممالک) (۱۳۳۸-۱۲۸۸)

این مرد روشنفکر، آزادیخواه، مشروطه خواه و مبارز بود . بعد از
تحصیل در دارالفنون و آشنایی با زبان فرانسه روزنامه « صبح صادق » را
تأسیس کرد . بعد از توقیف روز نامه و تاراج دفترش از ایران برآمد و
در بادکوبه ، بخارا ، سمرقند و بالاخره در مصر اقامت گزید . بعد از باز
گشت به ایران بار دیگر روز نامه « ارشاد » را تأسیس کرد . او برای « تیاتر

ملی «کمیدی ایران» و «انجمن اخوت» نمایشنامه های زیادی نوشت. معروف ترین نمایشنامه های او اینهاست:

سیروس کبیر

سرگذشت یک روز نامه نگار

عشق پیری

حکام قدیم و جدید

سه روز در مالیه

میرزا احمد خان محمودی - کمال الوزاره (۱۳۰۹-۱۲۵۱)

دارالفنون را خواند و فرانسوی یاد گرفت. او مدتی در وزارت خارجه ایران، گمرکخانه و خزانه داری کار کرد. او با دیدن چپاولگری های صاحبان نفوذ به مبارزه علیه فساد اداری آغاز کرد و مدتی زندانی شد. وی پنج نمایشنامه، دوداستان و مقداری ترجمه ها از خود به جا گذاشته است.

حتا گوته ستاینده سترگ ادبیات فارسی، نیز بر این باور است که در ایران نمایشی وجود ندارد که با حماسه ها و تغزلهای فارسی دم از برابری بزند.

اما تعزیه خوانی ایران را هم نباید به چنان پایگاه مغفولی فرو کشید که مشمول این داوری شود... نمایش تعزیه ایران توانسته مخاطبان زیادی

را برای نمایش مدرن ایران فراهم سازد... روحوضی نوعی از نمایش عامیانه است که در مهمانی های خصوصی و جشنواره ها برگزار می شود... رواج و رونق برنامه ها و نمایشنامه های رادیویی در دهه پنجاه (قرن بیستم میلادی) بعد تازه یی به هنر های نمایشی ایران بخشید... رادیو و بعد ها تلویزیون از جذابیت و رونق وسیعی برخوردار شد. از این رو تیاتر در دهه. ۱۳۴۰ (۱۹۶۰) با ایجاد مدارس هنر های دراماتیک توسط وزارت فرهنگ و هنر و برگزاری جشن هنر شیراز جهت خاص خود را پیدا کرد.

شیوه نمایشنامه نویسی ایران یکی از بدیع ترین سبکهای نویسنده گی ایران بر شمرده می شود. نمایشنامه ایران در بهره گیری از زبان عامیانه و پدید آوردن بیان ادبی از لابلای کلمه های محاوره یی پیشتاز بود. کمیدیهای اصیل ایرانی که از اواخر دهه بیست (قرن بیستم) شروع شده در پی آنست که مردم را به همان صورتی که در زنده گی روز مره صحبت می کنند، تصویر کند...

در مقاله دیگری از همین کتاب داکتر آرژند، به قلم «منصور شکی»

چنین می خوانیم:

نمایشنامه نویسی به مفهوم امروزی کلمه، اول بار در سده نوزدهم در ادبیات فارسی ظاهر شد. فقدان سنت تاریخی نمایشنامه نویسی موجب شد تا این سنخ از هنر نویسنده گی چندان عنایتی را به خود وا ندارد. مردم ایران بازی در صحنه را نوعی لوده گی و مسخره گی می

دانند. حتا آنها یی که در تعزیه نقش اتقیارا دارند از نظر اجتماعی چندان برتر از لوده ها و مطربان نیستند. رشد و تحول ادبیات نمایشی ایران نیز وامدار نمایشنامه نویسی اروپایی است. (انواع ادبی در ایران امروز ص ۹۶ و ۱۶۰)

در افغانستان در رابطه به تاریخ تیاتر کشور کار مهم و اکادمیک صورت نگرفته است. زمینه ها، کار کردها و شخصیت های زیادی در این هنر، هر چند آغازش (البته تیاتر مدرن) دوره سلطنت امیر امان الله خان است، نا روشن و گمنام مانده است. نخستین بار مرحوم غلام حضرت کوشان در رابطه به تاریخچه هنر نمایش تألیفی ترتیب داد که بخشهایی از آن در مجله «هنر» به چاپ رسیدند. مهدی دعاگوی نیز کتابی تدوین نمود و خان آقا سرور هم بخشی از تاریخ تیاتر را در کتابش روشن ساخت. کتاب غنیمت دیگر در این زمینه از آن نصر الدین سلجوقی است.

داکتر نجیب یوسفی کتابی در دهه هشتاد میلادی منتشر نمود زیر عنوان «پیرامون تیاتر» که مقاله های مهم و ارزشمندی را در آن گرد آورده است.

پوهندوی محمد عظیم حسین زاده «بررسی وضع تیاتر در افغانستان» را برای پوهنتون کابل تألیف نمود. در دهه پنجاه و دهه شصت ش داکتر محمد نعیم فرحان، غنی نیک سیر، مسعود رجایی،

جلال نورانی، رووف راصع، احمد شاه بهمنش، توکلی وردگ، پوهنیار زلیخا اکرم، استاد محمد یوسف کهزاد، سمیع الله تازه، احمد شاه علم در مورد تیاتر در افغانستان و جهان مقاله هایی منتشر نمودند.

دو کتاب در باره تاریخ تیاتر جهان ترجمه عبدالحق واله وف مجید نیز در دهه شصت ش به چاپ رسیدند. در کتاب های کوشان، دعاگوی، حسین زاده و سلجوقی از نمایشهای عنعنوی افغانستان قبل از «تیاتر مدرن عصر امانیه» و کاروایی های سادوها، مقلدان، صحنه آرایان، مداحان، قصه گوین و مسخره بازان و گروه های شان یاد آوری شده است.

محمد نعیم فرحان در یک مقاله - « تیاتر در افغانستان » در سال ۱۳۶۲ نوشت: « مقارن حصول استقلال افغانستان یک دسته از همین بازیگران (محلی) به رهنمایی جبار رسام معروف به رنگمال دور هم جمع شدند و بعضی داستانهای عشقی و کارنامه های جنگ آوران را در چند پرده به روی ستیج آوردند... در سال پنجم جشن استقلال در دوره سلطنت غازی امان الله خان به وسیله متعلمان و معلمان و دسته ای از نورین خوش ذوق به سر پرستی علی افندی ترکی بعضی درامها به روی ستیج آورده شد. اما در سال هفتم جشن استقلال ترتیبات خاصی برای نمایشات گرفته شد و تیاتر مدرن در پغمان اعمار گردید. بعد از آن درامها در آن تیاتر نشان داده می شد.» (۲۸)

در کتاب « بررسی و وضع تیاتر در افغانستان » تالیف حسین زاده می خوانیم: « در سال ۱۳۰۲ تعمیر سینما تیاتر پغمان تکمیل گردید و در همان سال نمایشنامه خواب و بیداری در سه پرده نمایش داده شد. همچنان نمایشنامه فتح و سقوط اندلس توسط اهل معارف آن وقت در تیاتر پغمان نمایش داده شده بود. (۲۹)

طوری که میدانیم حکومت مترقی ده ساله غازی امان الله خان به وسیله امیر حبیب الله کلکانی سقوط داده شد و دامنه اصلاحات امانی برجیده شد. بعد از آن سالیان زیادی تیاتر و هنر نمایش به فراموشی سپرده شد. بیست سال دیگر از هنر تیاتر نشانی نبود تا اینکه صلاح الدین سلجوقی رئیس مستقل مطبوعات در سال ۱۳۲۲ در تشکیل ریاست مستقل مطبوعات اداره کوچکی را تاسیس کرد تا به فن تیاتر مشغول باشند. این اداره به سرپرستی استاد عبدالرشید لطیفی و به همکاری استاد برشنا و استاد غوث الدین رسام در پوهنی ننداری جوار لیس استقلال به کار آغاز کرد. اولین نمایشنامه این تیاتر « میراث » اثر عبدالرشید لطیفی بود. نخستین کارمندان و بازیگران تیاتر « پوهنی ننداری » اینها بودند: عبدالرشید جلیا، عبدالرحمان بینا، عبد الطیف نشاط ملک خیل، استاد بیسد، غلام عمر شاکر، محمد اکرم نقاش، محمد یعقوب مسعود، احمد ضیا، نیک محمد قایل، غلام علی امید، غفور خزانی و دیگران. (۳۰)

نمایشنامه های معروف که در دهه بیست به روی صحنه آمد عبارت بودند از: « میراث »، « عاطفه »، « اشتباه »، « کاربر اصل » و چند

نمایشنامه دیگر. در همین دهه بیست هنر مندان تیاتر هرات نیز به سرپرستی علی دزه وارد کابل شدند و نمایشنامه های « ندامت » ، « استقلال » و « قربانی ناموس » را در کابل نمایش دادند. در سال ۱۳۲۶ زمانی که استاد لطیفی رئیس مرستون شد، در آن مؤسسه تیاتر دیگری را به نام « مرستون ننداری » تاسیس نمود. در سال ۱۳۲۷ محمد علی رونق با اخذ امتیازی از ریاست مستقل مطبوعات تیاتر « بلدیة » را به وجود آورد. اولین نمایشنامه این تیاتر- « جمادار » نوشته وزیر محمد نگهت بود. باید گفت که قبل از تیاتر در کابل در سال ۱۳۱۹ رادیو هم به نشرات آغاز نموده بود. تعدادی از هنر مندان درامه های رادیویی را نیز از طریق امواج رادیو بخش می کردند. به قول حسین زاده در ۱۳۳۴ تحت سرپرستی و رهنمایی انجنیر رونق، عبدالحکیم ضیایی، روان فرهادی، ضیا قاریزاده و استاد فرخ افندی، کورسهای آرت دراماتیک به وجود آمد در سال ۱۳۳۶ ابتدا در باغ زنانه و بعداً در مؤسسه نسوان تیاتر مخصوص زنان به وجود آمد. این تیاتر بعد از مرگ مؤسس آن زینب سراج، به نام « زینب ننداری » مسمی شد. آمر اولی آن سید مقدس نگاه بود و بعداً استاد بیسد سرپرستی آنها را به عهده گرفت. نخستین دختران و بانوانی که به تیاتر روی آوردند اینها بودند: نسرین، صوفیا، ساجده نگاه، زلیخا نگاه، نجیبه دینا، حبیبه عسکر و مستوره اصیل وزیری بعد ها نورتن و زلیخا نورانی، مقدسه مخفی، میرمن مخفی، صایمه

مقصودی، سایره اعظم، پروین صنعتگر و ده ها خانم دیگر راه خود را به سوی تیاتر باز کردند.

در سال ۱۳۳۸ برای نخستین بار شمسی قیاموف و بعد مهربان نظراوف به حیث دایرکتر وارد کابل شدند و تیاتر رشد و ارتقای کیفی پیدا کرد. تیاتر در اکثر ولایتهای کشور تاسیس گردید. اعمار تیاتر مدرن « کابل ننداری » بزرگترین دستاورد تیاتر افغانستان بود و کورس های آرت و دراماتیک یکی پی دیگر به تربیه کادرها برای تیاتر مدرن افغانستان خدمات ارزنده انجام دادند.

در کتابهای نوشته شده به وسیله کوشان، دعا گوی، سلجوقی، خان آقا سرور و حسین زاده می توان تا حدودی سیر انکشافی و نیز افت و خیز های تیاتر افغانستان را از دهه بیست تا هشتاد هجری شمسی مطالعه نمود. همچنان از نمایشنامه های داخلی و خارجی و نویسنده گان و مترجمان آن و دایرکتران و بازیگران این چند دهه می توان آگاهی یافت. چون این جستار بیشتر در باره « ادبیات دراماتیک » است، نه مطالعه تاریخ تیاتر، بنابر این به همین یاد کرد بسنده می کنم.

وقتی « ادبیات دراماتیک » می گوئیم، برعکس « ادبیات داستانی » ذهن ما محدود به نویسنده، کتاب، نگاه نشراتی، نقد ادبی و پژوهشهای ادبی و سبک های ادبی نمی ماند. چیزهای دیگری، چون تیاتر، صحنه و صحنه آرایان، کارگردان و به خصوص بازیگر (اکتور) هم به ذهن می رسد. نویسندگانی که ادبیات دراماتیک می آفرینند، بدون شک با تمام

عوامل نمایش در تیاتر سرو کار دارند. هر گاه نمایشنامه نویس هر یک از بازیگران را می شناسد، آسانتر می تواند نمایشنامه خود را شکل بدهد. به قول موسنیاک بازیگر عاملی است زنده که حرکات و صفاتش و توانمندی او در بازی از خوب تا بد، برای نمایشنامه نویس روشنتر و محسوس تر جلوه می کند. از نظر نمایشنامه نویس، نشان دادن ارزش نمایشنامه اش و تضمین موفقیت آن به عهده بازیگر است. به همین جهت است که گاه می بینیم نویسنده ای نقشی را تنها برای یک بازیگر معین می نویسد. گرچه این کار از لحاظ تنوریک درست نیست. (۳۱)

نگارنده این تجربه را از کارخودم دارم. زمانی که بین سالهای ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۲ برای رادیو افغانستان نمایشنامه های رادیویی می نوشتم، برای کرکتهای اصلی نمایش (هنگام نوشتن) غالباً هنرپیشه معینی پیش نظر می بود. مثلاً هنگام نوشتن از قبل برایم معلوم می بود که مثلاً - شهلا را «محبوبه جباری» و یاکبوتر خانم، یامادر را «حبیبه عسکر» بازی می کند. همین گونه برای هر نقشی (کراکترها) حشمت امید، ف عبادی، مشعل هنریار، استاد رفیق صادق، زرغونه رفاه، احد عزیززاده یاامان اشکریزو.... پیش نظر می بودند. به نظر می رسد که مرحوم استاد رفیق صادق (دایرکتر و مدیر برنامه های نمایشی در آن زمان) به این مهم آشنا بوده است، زیرا در تقسیم نقشها برای هنرپیشه ها، به گونه ای که من می خواستم، بیدرنگ موافقت می کرد.

ژاک کوپو منتقد و تیاترشناس معروف فرانسوی که در رابطه به ادبیات دراماتیک نظریه پردازی هایش حایز اهمیت است، معتقد بود که از قوه به فعل درآوردن یک نوشته بادر نظر گرفتن «نوع دراماتیک» آن، و تبدیل کردن آن از صورت غیر مرئی به شکل مادی و مرئی کاربرگی است که آن را «صحنه سازی» نام نهاده است. این کار غالباً در تیاتر و در سینما به وسیله دایرکتر (کارگردان) انجام می پذیرد. لئون موسنیاک در رابطه به ارزش هنری کار (صحنه ساز) می گوید:

صحنه سازی را هنگامی می توان هنر آفرینی محسوب داشت که ارزش نوشته و حوادث نمایشنامه را، آن طوری که نویسنده نگاشته و تنظیم کرده، از لحاظ تیاتری بیافزاید به قسمی که نتیجه کارش در تماشاگر حداکثر تاثیر را بگذارد. (۳۲)

در این جامی خواهم مثالهایی از کشور خود مان بیاورم.

زمانی دو محقق وطن ما، داکتر اسدالله حبیب و اکادمیسین اعظم سیستانی که بیشتر به تحقیقات ادبی، داستان نویسی و شعر علاقه داشتند، شوق کردند نمایشنامه بنویسند و نوشتند. اما این نمایشنامه ها زمانی توانستند به روی صحنه «پیاده» شوند که استاد بیسد، استاد حمید جلیا و دیگر بازیگران تیاتر ما بر آنها از خود «مایه ها» بگذارند.

روی برخی از درامه های نمایشنامه نویسان غیر حرفه یی دیگر نیز، استاد بیسد، حمید جلیا، داکتر محمد نعیم فرحان، استاد قادر فرخ و دیگر کارگردانان زحمات فراوان کشیدند. داستان «دختری با پیراهن سپید»

اسدالله حبیب، «اخترمسخره» رهنورد زریاب داستانهای اکرم عثمان، دوداستان نگارنده (جلال نورانی) داستان دکوندی زوی نوشته منان ملگری و کاتب پاخون، طرحها و سناریوهای احمد بشیر رویگر، رفیق یحیایی، داوود فارانی، طرحهای هارون یوسفی برای سریالهای تلویزیونی، زمانی به ادبیات دراماتیک مبدل شدند (نمایشی) رابه خود گرفتند که بزرگ مردان هنرنمایش وطن ما (درعرصه سینما) چون فقیر نبی، سعید ورکزی، انجنیر لطیف، صدیق برمک، واحد نظری، موسی رادمنش و دیگران، باکارشاق هنرمندانه و آگاهی از هنر سینما توگرافی، بر آنها مایه گذاشتند و زحمت کشیدند. (۳۳)

حتی یک نمایشنامه نگارنده - جادوگر سبز- زمانی که به روی پرده سینما آمد، معلوم شد که جوانشیر حیدری به حیث صحنه ساز و دایر کتر فلم چقدر زیاد در «نمایشی تر» کردن آن از خود هنرمندی نشان داده است.

گونه های ادبیات نمایشی:

این رسم قدیم که فلان نمایشنامه یادراره «چگونه» یک نمایش است، تاامروز رعایت می شود. مثلاً می گویند فلان دراره کمیدی است یا تراژیدی است یا ملودرام. بسیاری از نویسندگان زیرعنوان نمایشنامه خود می نویسند، کمیدی یا تراژیدی. یا مثلاً میگویند: «کمیدی خسیس

مولیر در فلان جانمایش داده شد. چخوف زیر عنوان نمایشنامه «چایکا» (پرنده در یایی) نوشته بود: «کمیدی در چهارپرده».

حال باید دید که این واژه ها که «گونه» ادبیات نمایشی رامعین می کنند چه معنا دارند. داوسن می نویسد: «رشته بندی نمایشنامه ها به کمیدی، تراژیدی، فارس و غیره در. واقع پاسخ مابه «جهانی» است که درام نویس ها آفریده اند. اما این گونه دسته بندی ها رانباید درست و کلیشه وار مد نظر داشت. هریک از این گونه ها در بطن خود «درون گونه های» دارند. به گونه مثال سه کمیدی معروف رامثال می آوریم کمیدی «هرطور که میل دارید **As You Like It** از شکسپیر، کمیدی «کیمیاگر» **The Alchemist** از بن جانسن و کمیدی «مردم گریز» **Misanthrope** از مولیر، همه را کمیدی نامیده اند اما این سه کمیدی باهم دیگر بسیار متفاوت هستند.» (۳۴)

الکساندر دین نیز می گوید: «کنترول نمایشنامه نویس بر عناصر، ساختار و حال و هوای یک نمایشنامه از طریق نگرش اصلی بر رویداد های زنده گی شکل می گیرد. گونه یا ژانر **Jaenre** نمایش این نگرش را تعریف می کند. نویسنده ممکن است به وقایع از دیدگاه طنز، کمیک، تراژیک، ملودرام نگاه کند و یا نگرش اوترکیبی از چند تای اینها باشد.» (۳۵)

نخستین بار گونه های نمایشی را ارسطو تبیین کرد. قرن ها این نقطه نظر های ارسطو مورد قبول و تائید بود. اما از عصر ارسطو تا امروز درباره

هر کدام از این مفاهیم ده ها تئوری جدید به میان آمده است و برخی از نظریه های ارسطو امروز با دید انتقادی نگریسته می شوند.

این که وقایع و شرایط هر عصر تعیین کننده « گونه » نگرش نویسنده است، چیزی است، که بیشتر ادبیات شناسان به آن اعتقاد دارند. مؤلف کتاب « مقدمه ای بر تئاتر » می نویسد: هر نمایشنامه بازتاب یک نگرش خاص به زنده گی است. بسیاری از نمایشنامه ها و نمایشنامه نویسان سر آن داشته اند که برداشتی از حیات را ادامه دهند، نظری را که نمایشنامه نویس به پیش می کشد، ناشی از طبیعت و شخصیت او، در عین حال فراخور عصرش است. نمایشنامه نویسی که طبعاً خوشبین و امیدوار باشد این خصلت او حتماً در نمایشنامه هایش تجلی می یابد. نگرشهای اعتقادات یا ساخت های سیاسی اجتماعی هر عصر در نمایشنامه های همان عصر بازتاب می یابند. (۳۶)

گاه نمایشنامه نویس قدرت خلاقه اینرا دارد که واقعیاتی را که بعداً از لحاظ اجتماعی، سیاسی و اعتقادی در جامعه اش شکل خواهد گرفت پیش بینی کند. شکل های اساسی تئاتر ناشی از اعتقادات حاکم بر عصر، پیش و تفکر نمایشنامه نویس است. **عمده ترین گونه های نمایش کدام اند؟**

برخی از پژوهشگران اشکال عمده و اساسی نمایش را در چهار مقوله محدود کرده اند: تراژیدی، کمیدی، ملودرام و فارس. دومقوله نخست را گویا یونانیان ابداع کرده اند.

ارسطو تراژیدی را بیشتر و مشرح تر و کمیدی را به اختصار توضیح کرده است. شکل دیگر نمایش که به نام های « مضحکه، لوده بازی یا فارس **Farce** » معروف است، هم در گذشته های دور تبیین شده است. یک نوع دیگر کومیزم که مانند فارس میتواند در خانواده کمیدی بگنجد (گرچه باید آنرا مستقل دانست) طنز است. البته ملودرام نیز سابقه چند قرنه دارد. امروز گونه های مخلوط نمایش را نیز داریم. همین گونه نمایش های سیاسی، پولیسی و... هم وجود دارند.

این گونه های نمایش را اندکی مشرح تر بررسی میکنم.

تراژیدی Tragedy

هم نام تراژیدی وهم شکل نمایشی آن از یونانیان باستان به ما رسیده است. دقیقاً کسی نمیداند که تراژیدی چگونه پیدا شد. یک نظریه آنست که تراژیدی زاده مناسک مذهبی و جشن مرگ است و با نام دیونوسوس پیوند دارد که یکی از الهه یونان قدیم بود (خدای شراب و زنده گی). به نظر آنان چون در فصولی از سال زمین می میرد و می پژمرد و در بهار دوباره زنده میشد، پس برای شان آسان بود که بگویند خدای حاکم بر زنده گی و رویش به دست دشمنان کشته شده و بعد از چندی دوباره زنده میشود.

اصطلاح یونانی تراژیدی به معنای «آوای بُز» است.

به اعتقاد معتقدان نظریهٔ مناسک و به اساس مراسم دیونو سوسیا افرادی به هیأت ساتیر *Satyrs* یعنی مردانی که نیم بدن شان مثل انسان و نیمهٔ آن مثل بُز بود در نمایشات شرکت میکردند. بنا بر تعریف ارسطو و به گونهٔ یی که قرن‌ها از این نظریه پیروی شد، تراژیدی باید جنبه‌های جدی حیات را نشان بدهد. تراژیدی باید بازی شود نه این که نقل شود. هدف تراژیدی بیدار کردن احساس ترس و ترحم است و در این راه باید به ترکیهٔ نفس پرداخت. (۳۷)

کار کرد تراژیدی غالباً این است که انسان در جهانی ناآرام می‌زید. در تراژیدی یونانی خدایان کم و بیش در اعمال انسانها دخالت دارند. منتقدان میگویند که نوشتن تراژیدی در عصر جدید اگر محال نباشد، بسیار دشوار است. در عصر ما مصیبت‌ها و بدی‌ها و خوبی‌ها و اعمال زشت و زیبا را ناشی از تقدیر و ارادهٔ خدایان نمی‌دانند، بلکه برای شرارت و بدی و اعمال زشت انسانی دلایلی از قبیل تربیت نادرست، مرض، اختلال حواس، محرومیت‌های اجتماعی یا اقتصادی را می‌آورند.

پژوهشگر دیگر ادبیات دراماتیک، **هاج** در مورد تراژیدی چنین میگوید: تراژیدی دربارهٔ خشونت ورنج است. این دو جنبه همان وجوهی است که تراژیدی را درتیا تر این چنین جذاب میسازد. زیرا این دو وجه می‌تواند ما را به حاشیه، و در واقع به آستانهٔ تجربه و آزمون زنده‌گی برساند. ماهمه در طول زنده‌گی خود حدی از رنج را تجربه

کرده می‌آزماییم و حتماً ممکن است تجربه‌ی بی‌را که به خشونت نزدیک میشود از سربگذرانیم، اما فقط معدودی از ما زنده گی را در سطحی نزدیک به سطح تجربه‌ی قهرمان تراژیک تجربه کرده می‌آزماییم. ولی تصدیق می‌کنیم که چنین تجربه‌ی بی‌می‌تواند روی دهد و ممکن الوقوع است. دقیقاً همین امکان است که تراژیدی را باور پذیر میسازد. (۳۸)

امروزه ما برای تراژیدی نامیدن آثار نمایشی خود با مشکلات فراوانی مواجه هستیم، زیرا تأکیدهای ما متفاوت از تأکیدهای موجود در فرمهای کلاسیک است. نمایشنامه‌جدی یا نمایشنامه به مفهوم اعم توصیف مناسب‌تری به نظر میرسد، زیرا در آنها هیچ نوع ادعایی در مورد محتوا، که ممکن است طنز را هم در برگیرد، وجود ندارد. آثار نمایشی امروز شخصیت اصلی را فقط در حال کشمکش با انسانهای دیگری با گروه‌های جامعه نشان میدهد، نه آن چنان که در آثار یونانی شاهدیم، در کشمکش با نیروهای فراسوی برخورد ها و تماسهای انسان خاکی. (۳۹)

ما میدانیم که از میان چهار گونه اساسی ادبیات نمایشی و چند گونه فرعی، همیشه تراژیدی و کمیدی دو گونه بحث‌انگیزتر از گونه‌های دیگر است. **بایرون** تمایز بنیادی بین کمیدی و تراژیدی را تضاد آیین و تشریفاتی توصیف میکند.

همه تراژیدی‌ها به مرگی ختم میشوند

همه کمیدیها به ازدواجی می‌انجامند

هوراس والپول **Horace Walpole** (۱۷۱۷-۱۷۹۷) شاعر و ادیب انگلیسی به فرجام آیینی نه بلکه به میزان و کیفیت دریافت مستتر در تجربه کومیک و تراژیک نظر دارد:

« جهان برای آنانی که میاندیشند کمیدی است و برای آنانی که احساس می کنند، تراژیدی.

واما بن جانسن **Ben Jonson** (۱۵۷۲-۱۶۳۷) نمایشنامه نویس و محقق انگلیسی معتقد است که کمیدی با حماقت ها و تراژیدی با جنایت ها به وجود می آیند. یعنی کمیدی به بیخردی و ضلالت های اجتماعی نظر دارد، حالان که مسأله تراژیدی «جنایت» یا طغیان علیه اخلاقیات ژرفتر است. به نظر او متانت کمیدی حتا در صورت خود داری از خنده های مهمل، از حیث اهداف غایی اخلاقی به مراتب از تراژیدی کمتر است. (۴۰)

تراژیدی را به گونه های متفاوت تعریف کرده اند. به راستی هم تفاوت های که در شکل و درونمایه تراژیدیها دیده شده اند اجازه نمیدهد که یک تعریف واحد از آن داشته باشیم. تراژیدی به مفهوم کلی آن نمایشی است در باره حرمان ها و مشقات انسان.

انسانی که در چنگال جبر و تقدیر گیرمانده و در میان حادثه سهمگین چنان تخته بند شده که امکان خروج از آن موقعیت و وضعیت وجود ندارد و امکان ماندن در آن نیز ممتنع است.

تراژیدی نویس لحظات و موقعیت های سهمگین و اندیشه سازی را ترسیم میکند و در برابر تماشاگر قرار میدهد.

موضوع و داستان تراژیدی ساخت های گونه گونه را مورد نظر دارد. در گذشته بیشتر نمایشنامه نویسان طرح نمایشنامه خود را از اسطوره ها، افسانه ها و رویداد های تاریخی انتخاب میکردند.

داکتر فرهاد ناظر زاده کرمانی در کتاب «ادبیات نمایشی دررم» چندین زمینه فراگیر تراژیدی را با نمونه های معروف آن که به وسیله تراژیدی نویسان نوشته شده اند این گونه توضیح می نماید:

پدر کشی **Patricide** - «ادیپ شهریار»

زنا و عشق های ممنوع - «سیاوش»، «فدر»

برادر کشی، دوست کشی **Fratericide** - «هابیل وقابیل»، «رستم

و اسفندیار»

- مادر کشی **Matricide** - (ارستیز)

۵- پسر کشی - (رستم و سهراب) (تزیوس)

۶- آدمخواری **Cannibalism** (تی اس تیز)

۷- شوهر کشی - (اگاه ممنون)

۸- زن کشی (اکتاویا)

۹- جاه طلبی - (آژاکس)، (مکبث)

۱۰- غرور - (رستم و اسفندیار)، (آشیل)

۱۱- انتقام - (تی اس تیز) ، (مه دیا)

۱۲- حسادت - (اتللو) ، (مه دیا) ، (آژاکس) (۴۱)

داکتر کرمانی همچنان گونه های تراژیدی را از آغاز آن دریونان

تا روزگار ما به پنج گونه تقسیم کرده است به این شرح :

۱- تراژیدی یونانی

۲- تراژیدی رومی

۳- تراژیدی نئو کلاسیک

۴ تراژیدی رومانیک

۵- تراژیدی نوگرای

داکتر عبدالحسین زرینکوب نیز از جمله کسانیست که (بوطیقای)
ارسطو را ترجمه کرده است و در کتاب نقد ادبی خویش نیز دید گاه
های ارسطو را در زمینه های مختلف ادبیات آورده است . نظر ارسطو را
به نقل از زرینکوب می آورم : (موضوع تراژیدی باید چنان تالیف
گردد که هرچند کسی نمایش آن را نبیند ، همین که نقل وروایت آن را
بشنود از وقایع آن بلرزد و او را بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت
آید چنانکه این حال برای هرکس که قصه ادیپوس را بروی نقل
کنند دست می دهد واجب است که تراژیدی از وقایعی تقلید کند
که موجب انگیختن ترس و شفقت گردد ، به جهت آنکه غرض وهدف
از تقلیدی که در این نوع مورد نظر است همین مطلب است . واضح است
که نباید هرگز در چنین افسانه یی (نیکان) از (سعادت) به (شقاوت)

بیفتند. این امر ترس و شفقت را در تماشایی بر نمی انگیزد، بلکه نفرت و رمیدگی را در وی سبب می شود. و همچنین نباید (بدکاران) از (شقاوت) به (سعادت) نایل آیند زیرا که این امر نیز از طبیعت و اقتضای تراژیدی بعید است و هیچ یک از شروطی را که در تراژیدی مطلوب است تحقق نمی بخشد، نه عواطف انسانی را بیدار می کند نه حس شفقت و نه حس ترس را برمی انگیزد. هم چنین نباید آن کس که فرومایه و بدنهاد است از (سعادت) به (شقاوت) دچار آید، چون این امر البته حس انسانیت را برمی انگیزد، اما دیگر نه شفقت را برمی انگیزد و نه ترس را (۴۲)

به نظر ارسطو قهرمان تراژیدی انسان شریری نیست، آدم فوق العاده هم نیست، اما به سبب اشتباه در قضاوت {و یا به خاطر بدچانسی یا قسمت و تقدیر} در مهلکه می افتد. همه قهرمانان تراژیدی متحمل مشقت و حرمان می شوند و پس از تحمل آن، خرد و بصیرت تازه یی می یابند.

در تراژیدی مسأله جبر و تقدیر استیلا دارد، اما تناقض و غرابت آن در این است که شخصیت (تراژیک) وضعیت موجود را نپذیرفته و در برابر آن دست به عمل می زند تا حریت خود را به اثبات برساند. نمونه خوب آن نمایشنامه (ادیب شهریار) است که به جنگ سرنوشت می رود و می خواهد خود را از اراده ایزدان برهاند. در غمنامه

(ها ملت) اثر شکسپیر می بینیم که قهرمان نمایش در برابر شبکه هایی از توطئه و دسیسه گرفتار آمده است، اما تسلیم نمی شود.

ویلی لومان **Willyloman** درنمایشنامه (مرگ فروشنده) اثر آرتور میلر، به جبر اجتماعی تن در نمی دهد، بلکه در برابر آن مقاومت می کند و به زعم خود چاره می اندیشد. اما همه قهرمانان تراژیدی ها یکسان عمل نمی کنند. بعضی شان تسلیم سرنوشت می شوند و یا در شرایط متفاوت تصمیم های دیگری می گیرند.

هر تراژیدی براساس ریخت (Form) و درونمایه (Content) و گونه (genre) خود، شرایط و مقتضیات خود را دارد، که باید جداگانه تجزیه و تحلیل و درک و فهم شود.

هر تراژیدی برای خود طرح و توطئه (Plote)، شخصیت، حال و فضای ویژه ای دارد. هر کدام تعبیر و تفاسیر خاص خود را نیازمند است. (۴۳)

شخصیت های تراژیدی یونان باستان عمدتاً سه گونه بودند: اند: شخصیتی که از زمان خود پیش است و می خواهد علیرغم نیروهای سهمگین و باز دارنده، خود و دیگران را به پیش ببرد
شخصیت ساده، ضعیف و فرودست که در تکاپوی حفظ موقعیت متزلزل خویش با نیروی بزرگتر از خود به ستیزه برخاسته است.
۳ - یاغی و متمرّدیکه در تعقیب مطالبات و خواسته های خویش، خود و دیگران را ویران و تباہ می سازد.

داکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی می گوید: قهرمان تراژیدی قهرمانی است که در شرایط دشواری می آزماید و دست به عمل می زند، می آزماید و می بازد. اما در باختن او نیز بُردی نهفته است و آن بُرد در همان دست یازیدن به کاری بزرگ و آزمودن آن کار است.

شکست قهرمان تراژیدی بازهم پیروزی است. اگرچه قهرمان تراژیدی شکست می خورد، اما نابود نمی شود و این پیروزی اوست. (۴۴)

تراژیدی های روم باستان اما دارای این خصوصیات بود:

- ۱- سهمگینی مضمون و طرح داستان نمایش.
- ۲- واژه گان والای نمایشی - کلام خطابی.
- ۳- درج اندیشه های فلسفی و اخلاقی در نمایشنامه.
- ۴- یاد آوری ها و اشارات تاریخی.
- ۵- حالت و فضا سازی و ایجاد جو نمایشی قوی و فراگیر.
- ۶- تقسیم نمایشنامه به پنج پرده.
- ۷- استفاده از شخصیت محرم راز.
- ۸- نمایش خونریزی و قساوت.
- ۹- استفاده از موجودات فوق طبیعی: ابلیس، ارواح، موجودات مرموز مریی و نامریی.
- ۱۰- پرداخت شخصیت های روان پریش، خود آزار و دیگر آزار.

۱۱- کار برد شگرد های کلامی چون دیالوگ، مونولوگ، تنها گویی (سولی لوکی) و کناره گویی (اساید)

تراژید نیوکلاسیک New classical Tragedy از پایان

قرن شانزده میلادی تا پایان قرن هفدهم نوع دیگر تراژیدی باب روز شد. همان گونه که برای تراژیدی کلاسیک ارسطو نظریه پردازی کرده بود. برای این نوع جدید تراژیدی نیز کسانی چون جولیوس سزار اسکالیگر (۱۵۵۸-۱۴۸۴) و لود ویکو کاسل ورتو (۱۵۸۱-۱۴۰۵) قواعدی وضع کردند. نیو کلاسیک ها مدعی و امیدوار بودند که برای اروپای جدید، سنت نمایشی جدیدی به میان آمده است که با مجموعه تراژیدی های یونانی و لاتینی باید برابری کند. برای تحقق چنین هدفی، آنها ضوابط و اصولی را که براساس فهم خود از آثار و آرای ارسطو و هوارس تهیه و تنظیم نموده بودند در برابر نمایشنامه نویسان قرار دادند.

روح هنری تراژیدی نیو کلاسیکی بر مبنای احترام به نظم، عقل و قانون قرار دارد. نظریه پردازان نیو کلاسیک گمان میگردند که با پیروی از روم و یونان باستان قادر خواهند بود ادبیات نمایشی مطلوب خود را ایجاد نمایند. ادبیاتی که در آن اصول نظم منطق، احساسات، صحت، ذوق سلیم و آداب دانی رعایت شده باشد. (۴۵)

تراژیدی نیو کلاسیک براساس موازین هنری و فلسفی عصر خود

شان، برای تراژیدی این باید ها را قایل بودند:

زیبایی در شکل

تناسب

توازن

تقارن

نظم

در دوره رنسانس نیو کلاسیک های ایتالوی و فرانسوی بار دیگر متوجه فلسفه و هنر یونان شدند. ادیبان این دوره به ارسطو روی آوردند و از جمله اصول او، به وحدت های سه گانه خود را مقید ساختند و عدول از آن را خطای هنری پنداشتند.

آنان این اصول را برای تراژیدی قبول کرده بودند:

ساختمان نمایش باید دقیق و حساب شده باشد.

درونمایه آن مسایل بزرگ و والا باشد.

زبان آن خطابی و منظوم باشد.

مضمون آن شامل عشق، افتخار، وفاداری و استواری اراده باشد

نمایشنامه نویسان مهم تراژیدی نیو کلاسیک اینها ستند:

پیر کرنی (۱۶۸۴-۱۶۰۶)

جان درایدن (۱۷۰۰-۱۶۳۱)

توماس اوتوی (۱۶۸۵-۱۶۵۲)

ژان راسین (۱۶۹۹-۱۶۳۹)

تراژیدی رومانتیک Romantic Tragedy تراژیدی

رومانتیک که آنرا تراژیدی غیر کلاسیک هم می خوانند، به آن گونه تراژیدی گفته می شود که به آزادی، تخیل، ابتکار، و انعطاف بیشتری در ساختمان نمایشی، طرح و توطئه و شخصیت پردازی گرایش دارد. قانون وحدت های سه گانه که در تراژیدی کلاسیک و نیوکلاسیک حتمی بود در تراژیدی رومانتیک حتمی نیست. در تراژیدی رومانتیک شمار شخصیت ها فراوانتر است و شخصیتهای اصلی باید جذاب و چشمگیر باشند و تخیلات و آرمانهای بلند داشته باشند. در ادبیات نمایشی رومانتیک گاهی شخصیت سازی و قهرمان پروری به صورت یک هدف در می آید، تا اندازه ای که حتا صحت و انسجام و طرح داستانی نمایشنامه فدای آن می شود. از همین روست که بسا اوقات نمایشنامه بر شخصیت ها و عناصر ساختگی و خیالبافانه استوار می گردد. زبان نمایشنامه رومانتیک هم به نثر است هم به شعر آزاد. اما این زبان پرشور، خیال انگیز، هیجان انگیز، عاطفی، شنیدنی و خواندنی است. شخصیت های رومانتیک بازبان آراسته و مزین به صفات، استعارات، ترصیع ها و تشبیهات گپ می زنند، گویی شعر یا ترانه می خوانند و هنگام گفتگو و یا تبارز احساسات گویی عنان عقل و اختیار را، که چندان هم محکم و استوار نیست، از دست می دهند. تراژیدی رومانتیک مانند تراژیدی های کلاسیک و نیو کلاسیک از شخصیت

های مرموز، مریی و نامریی چون شیطان، اجنه، ارواح و موجودات رمز آلود هم استفاده می کند. (۴۶)

آغاز تراژیدی رومانتیک در انگلستان نیز پایان قرن شانزدهم بود. در این دوره ملکه الیزابت اول (۱۶۰۳-۱۵۳۳) حکومت می کرد. نویسندگان عصر الیزابت را الیزابتی ها **Elizabethan** می خوانند. اما نباید همه الیزابتی ها را پیرو رومانتیسم دانست. مکتب رومانتیسم بعد از دوره الیزابت هم ادامه یافت و در قرن نوزدهم بود که به اوج خود رسید. به گونه مثال این نمایشنامه های معروف رومانتیک بسیار پساتر از عصر الیزابت آفریده شدند:

هرنانی اثر ویکتور هوگو (۱۸۳۰)

فاوست از گوته (۱۸۰۸)

رهزنان از شیلر (۱۸۰۵)

تراژیدی نوگرا یا مدرن **Modern Tragedy** بعد از

پیدایش مدرنیسم در هنرهای نمایشی در پایان قرن نوزده، گونه دیگری از تراژیدی را به میان آورد که آنرا تراژیدی مدرن می خوانند.

گرچه شماری از منتقدان و نظریه پردازان پایان قرن نوزدهم گفتند که دیگر عصر تراژیدی و تراژیدی نویسی پایان یافته است، اما واقعیت چنین نیست. در عصر ما با آن که تراژیدی آن ابهت و عظمت دوران گذشته را از دست داده است، امروز هم تراژیدی داریم. جورج اشتاینر در کتابش «مرگ تراژیدی» پرسید: آیا در دوران معاصر که بشر در

بحران علمی و فلسفی، مطلقیت و اصالت خود را از دست داده است، باز هم قهرمان و قهرمانگرایی به شیوه باستان امکان پذیر و یا مطلوب است؟ دوران ما دوران مصالحه، تسلیم و همرنگ جماعت شدن است. بیشتر انسانها از طرح مسایل بزرگ عاطفی و فلسفی رو گردانده اند و به علم گرایش یافته اند. انسان امروزی نیاز مندی های بسیار کوچک مادی خود را در برابر علوم و فنون می گذارند و حل آنرا مطالبه می کنند. انسان امروز از قلمرو ترانسندانتال یا والاگرایی **Trancendental** تراژیدی دور شده است.

گرچه نظر اشتاینر ظاهراً معقول به نظر می رسد اما همین اکنون نیز تراژیدی های کلاسیک، نیوکلاسیک و رومانتیک به روی صحنه های تیاتر جهان پیاده می شوند و ارزشهای هنری، فلسفی، و زیبا شناسانه آنها درک و فهم می گردند. این خود می نمایاند که هنوز ارتباط بشر با سنتهای ارجمند و والا گرایانه قطع نشده است. برعکس شرایط و اوضاع ماشین زده عصر ما نیاز انسان را به جستجو و یافتن آن سنتها گسترده تر ساخته است. در سالیان پسین ماحتا شاهد عرفان گرایی غربیان هم بودیم که به دامان مولانای ما چنگ انداختند. باز نویسی متون قدیم و در موارد معین اندکی مدرنیزه کردن تراژیدی های کلاسیک و نمایش آن، نشان می دهد که انسان عصر ما حاضر نیست با گذشته فرهنگی خود یکسره قطع را بطنه کند.

اگر بپذیریم که در تراژیدی ها کلاسیک، نیوکلاسیک و رومانیتیک، قربانی ها نخبه گان و بالا داستان نگون بخت بوده اند که به حکم تقدیر، یا اشتباه خود شان و یا بدشانسی ها برای شان سرنوشت غمبار رقم خورده است، آیا در عصر ما سرشت عصر و تقابلهای خواسته و ناخواسته ملیونها انسان از طبقه متوسط و یا پایان جامعه را، دچار نگون بختی نمی سازد؟

و آیا حق نداریم تراژیدی های شان را روی صحنه نشان بدهیم؟ آری تراژیدی نویسان نوگرا این سوالها را به میان کشیده اند. در عصر ما این «مذبوحه ها» کیانند و قربانگاه شان در کجاست؟ چه جبری آنان را به قربانگاه می برد؟ نمایشنامه نویسانی که این سوالها را طرح کرده اند، کوشیده اند به آن پاسخ هم بدهند.

چند نمونه معروف تراژیدی مدرن را ذکر می کنیم:

«اشباح» **Ghosts** (۱۸۸۱) اثر هنریک ایبسن.

«پدر» **The Father** (۱۸۸۷) اثر اگوست استریند برگ.

«دریایی ها» **Ridersto the sea** اثر جان میلینکتون سینگ

«میمون پشمالو» **The Hairy Ape** (۱۹۲۱) اثر یوجین اونیل

مرگ فروشنده **Death of A Salesman** (۱۹۱۰) اثر آرتور

میلر.

قهرمانان تراژیدی مردمانی از طبقه متوسط و فرو دستان جامعه بوده، نه تقدیر آسمانی، بل جبر جسمانی و روانی و اجتماعی و اقتصادی آنان را در هم می کوبد یا آزار میدهد.

تی اس الیوت می گوید:

الگو و طرح زنده گی را، که در عهد باستان سرنوشت می گفتند و مسیحیت آن را چون رشته های ظریف و معماگونه در هم بافت و خداشناسی نامیدش، یک بار دیگر در دنیای جدید مطرح گردید، این بار به ضروریات و مقتضیات اسفل روانی یا اقتصادی معطوف و منسوب گردید و معنای آن نزول یافت. (۴۷)

کمیدی Comidy

در بوطیقای ارسطو از تراژیدی بسیار سخن گفته شده و از کمیدی بسیار اندک. ظاهراً تصور می شود که کمیدی و تراژیدی متضاد همدیگر اند. اما طوری که بعداً خواهیم دید چنین نیست. گاهی این دو مفهوم را در یک نمایش چنان آمیخته به هم می بینیم که نمیدانیم در کجا از همدیگر جدای شان کنیم. طبق فرهنگ انگلیسی اکسفورد، کمیدی از لغت **Comoedia** گرفته شده که مشتق از یک لغت یونانی به معنی خوشگذرانی، شاد خواری، خنیا گر، نغمه سراو... است. بعد این فرهنگ توضیح بیشتر میدهد: « بازی روی صحنه ای که خصلتی شاد و سرگرم کننده با حسن ختامی برای پیرنگ دارد. »

فلیپ سیدنی در اثر خود «دفاع از شعر» می گوید: کمیدی تقلیدی است از خطاهای معمول زنده گی ما، آن حماقتهایی که به قول جانسن به مراتب کمتر از جنایت ها سزاوار سرزنش است.

اما در باره کمیدی دید گاه های دیگری هم است که بر ارزش کمیدی تاکید بیشتر دارد و بر نقش در مانگرانه و یا صرفاً سرزنش حماقت ها بسنده نمی کند و حتا آنرا نمی توان به «اصلاح جامعه» محدود بسازیم.

نمایشنامه جدی یا تراژیدی ها بیشتر موضوع احساس است، اما کمیدی بیشتر موضوع عقل است تا احساس. پرداختن به کمیدی دشوار تر از تراژیدی است. کمیدی نیاز مند بلوغ و پختگی بیشتری است. نه تنها بلوغ و پختگی نمایشنامه نویس، کار گردان و هنر پیشه که حتا بلوغ و پختگی تماشاگر را نیز لازم دارد.

کمیدی اشکال، سطوح و ابعاد متعدد دارد و دامنه آن از هومور **Homor** یا ظرافت (که در آن تماشاگر شخصیت به دام افتاده را دوست دارد و با او یک جا می خندد) تا ساتیر **satire** یا طنز (که در آن تماشاگر از نزدیک و با دیدی عینی شخصیت به دام افتاده را دنبال می کند و معمولاً از او خوشش نمی آید و بر او می خندد) گسترده است. اما کمیدی به گونه ترکیبی و در چهار چوب عناصر اصلی فرم نمایشی از تاکید های قابل تشخیص و خاصی برخوردار است. تاکید یک کمیدی خوب بر شخصیتی اعمال می شود که به نحوی ساده شده

باشد که بتوان با تحریقاتی او را چون دلقک در برابر تماشاگر قرار دارد. یعنی اگر بفهمیم در جامعه‌ی که در نمایشنامه باز تاب یافته، چه چیز رفتار بهنجار محسوب می‌شود، بعد ناهنجاری (خلاف نورم) را در وجود کسی به نمایش بگذاریم حاصل آن آفریدن آدم کمیک است. خنده و شوخ طبعی حاصل از کمیدی در واقع نمایش و اکنشهای شخصیت‌های دیگر در برابر حماقت‌های مستمر شخصیت اصلی نمایش است. کمیدی‌ها غالباً بر این اصل استوار اند که هیچ انسانی بر چیستی خود آگاه نیست و نمی‌تواند تصویر آینه‌وار و واقعی خود را ببیند، بلکه فقط چیزی را می‌بیند که خود می‌خواهد.

کمیدی خنده را بر مبنای تحریف و از شکل افتاده گئی منش و شخصیت ایجاد می‌کند. یعنی بر اساس نقطه کوری که در دید شخصیت نسبت به اعمالش پدید می‌آید. (۴۸)

به تعقیب بحث کمیدی از فارس هم سخن خواهیم گفت. هم کمیدی و هم فارس روی خنده بنا می‌شوند. وقتی که کمیدی می‌گوییم بی‌درنگ خنده به یادمان می‌آید. در حالیکه در فارس (مضحکه یا لوده بازی) خنده بیشتر است. پس باید دید که خنده چیست. برای زیگموند فروید خنده و شوخی روان‌پلاست. رهاسازی است نه محرک. اما بنتلی می‌گوید که این شروع ساده نظریه فروید در باره خنده است. تمایزهای بیشتری هم که به کمیدی و فارس در تیاتر مربوط

می شوند، مطرح هستند. ما آگاهی داریم که فروید در سال ۱۹۰۵ کتاب جالبی در باره خنده و ارتباط آن با «نا خود آگاه» نوشت.

فروید دو نوع شوخی را تمیز می دهد. یکی آنکه معصومانه است و بی آزار و دیگر غرض آلود و هدفمند. او بلا فاصله غرض را هم تفکیک می نماید: ویران کردن و نشان دادن. و یا در هم شکستن و عریان کردن.

شوخی های ویرانگر زیر عناوینی مانند ریشخند، نیشخند، رسواگری و طنز قرار می گیرند. شوخی های عریان ساز زیرعنوان های هومور، وقاحت، هرزگی و ... البته این گپهای فروید از لحاظ تئوریک اهمیت دارند. اما در نقد تیاتر گاهی درهم و برهم می شوند. فروید خود به تاثیر کومیک عدم تجانس در اجرای تیاتری واقف بود. او می گفت: هر کس وقتی به نظر مان کمیک می آید که در مقایسه با خود مان برای اعمال جسمانی اش خیلی مایه بگذارد و برای اعمال ذهنی اش بسیار کم. و نمی توان انکار کرد که در هر دوی این موارد خنده مانشان دهنده درک لذت بخشی از این برتری است که نسبت به او احساس می کنیم. از این روست خندیدن ما به اداهای مضحک یک دلچسب که به نظر مان «گزاف و نامقتضی» می رسد. از زمان هانری برگسون روانشناسی کمیک اساس بررسی تیاتر کمیک شد. او در مقاله اش «خنده، مقاله یی در باب کمیک» چاپ سال ۱۹۱۱ می نویسد: در ذهن تان شخصیت های معینی را در موقعیت های معین تصور کنید. اگر موقعیت را وارونه

و نقش ها را پس و پیش کنید یک صحنه کمیک حاصل می شود... پیرنگ آدم شروری که قربانی شرارت خود شده است، فریبکار فریب خورده و ... اسباب کار بسیاری از نمایشنامه ها بوده است... در همه این موارد اندیشه اصلی متضمن وارونه سازی نقش هاست، و موقعیتی است که به ذهن مؤلف بر می گردد و آزارش می دهد... (۴۹)

تعریف برگسون به شایستگی برای تغییر وضع ناگهانی در درام که سر منشأ دردناک ترین فرجامهاست، کار برد یافته است. ممکن است یک بخش از ذهن ما با تفسیری ریشخند آمیز از بازی سرنوشت که گویی برای ختم شدن به فاجعه تمام و کمال، باعث چنین واژگون سازی می شود، خود را عقب بکشد - اما لبخند طنز آلود در فاصله دور از خنده کمیدی قرار دارد. آیا ما به طنز های تراژیک ادیب هم لبخند می زنیم؟ (۵۰)

خاستگاه های کلاسیک کمیدی در نمایشنامه های یونانی و نظریه های ادبی - انتقادی آنان، که اسلوب های کمیدی و تراژیدی را متمایز می سازند در اختیار مان قرار دارد. هر چند طبقه بندی این دو مفهوم (کمیدی و تراژیدی) روشن بود، اما با آن هم به لحظه هایی مواجه می شویم که به قول ویلسن نایت، این دو جهان یک دیگر را تعدیل می کنند.

کریستوفر فرای نمایشنامه نویس آغاز قرن بیستم که منتقد ادبی و معروف انگلیس هم است می گوید: وقتی که دست به کار نوشتن یک

کمیدی می شوم تصویر ذهنی آن اول به صورت تراژیدی ظاهر می شود.

تلفیق کمیدی و تراژیدی را در یونان باستان می بینیم. با وجود آنکه ارسطو بین شان خط فاصل می کشد. اورپید در ایجاد تعادل میان شان (کمیدی و تراژیدی) استادی به خرج داده، مخصوصاً در نمایشنامه الست **Alcestes**.

در کارهای اشیل و سوفکل هم می توان این تلفیق را دید. البته با این هم خط فاصل میان تراژیدی و کمیدی بسیار قابل دید است، اما به قول نویسنده کتاب « مقدمه یی بر تیاتر » تفکیک میان کمیدی و فارس بسیار دشوار است. بین کمیدی و فارس برخی تفاوت‌های کلی وجود دارد. مثلاً کمیدی قوت و تاکید را بیشتر بر شخصیت نمایش می گذارد، ولی در فارس و لوده بازی تاکید بیشتر بر طرح و موقعیت است. کمیدی بیشتر باور کردنی است در حالیکه در فارس بستگی شدیدی بر تصادف ها و حادثه ها دارد. کمیدی هر چند هدفش خنداندن است، اما مقاصد مهمی را می توانیم با « خنده » ناشی از کمیدی به دست آوریم. هولتن می گوید:

لازم نیست عمر طولانی کرده باشیم تا ناکامی های زنده گی را چشیده باشیم. برخی از تلخ ترین این ناکامی ها حاصل همزیستی مداوم با دیگران، نظیر پدر، مادر، آموزگار، زن، شوهر، مادر اندر، رئیس و آمر و مانند آن است. ما به انحای بی شمار می بینیم که خواستهای مان

سرخورده و آرزوهای مان ناکام می شوند. تمامی این ناکامی ها را می توان جدی گرفت. می توان گریه و فغان سرداد، لعن و نفرین کرد، به جوش آمد و کف به لب آورد و بالاخره زخم معده شد. اما راه دیگری هم هست: به مسخره گرفتن تمام این ناکامیها و یا اکثر آنها. آدمی تنها حیوانی است که از زبان استفاده می کند و می خندد. (۵۱)

مایکل والنیتن اسمت می گوید: خنده و سیله ایست نه تنها برای غلبه بر بسیاری از ناکامیهای کوچک و جزئی، بلکه بر بزرگترین آنها، یعنی اصول اخلاقی ما.

لذا کمیدی مقدم بر هر چیز، تجلیل زنده گی است. بسیاری از کمیدنها در باره زناشویی، مسایل جنسی وزاد و ولد دور می زنند. احتمالاً ازدواج و مسایل جنسی قویترین و زنده ترین تصدیقات حیات و لذا محکمترین منکرات مرگ هستند.

تراژیدی به مرگ و بدبختی و هلاکت انسان ناآگاه تاکید می کند درحالیکه کمیدی انسانی را به مانشان می دهد دوستدار زنده گی، قدری سردرگم و حتماً علیرغم بدبختیها یش کمی هم شاد و خوشحال.

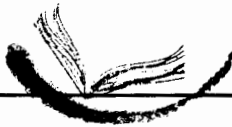
مادر تراژیدی باقهرمان داستان همدردی داریم و درد ورنج او را جدی تلقی می کنیم. درکمیدی همین درد ورنج را به مسخره گرفته باجماعه همدرد می شویم.

به عنوان مثال، خسیس **The Miser** اثر مولیر، سرگذشت پیرمرد ثروتمندی است که عاشق پول است. اعمال او به گونه است که او خود،

خانواده و همگان رابه خاطر پول نادیده می گیرد. هارپاگون قهرمان داستان یا همان مرد خسیس، در مهمانی به نوکرش که گفته شلوارم پاره شده، می گوید: پشت به دیوار راه برو، پاره گی شلوارت دیده نمی شود، در کمیدی دیگری از مولیر، مردم گریز **The Misan thrope** قهرمان داستان السست از ریب و ریای جامعه آداب دان متنفر است. این آدم چنان به گونه افراطی معتقد به راستگویی است که در نتیجه همه دوستان خود به جز وفادارترین شانرا از دست می دهد. او بالاخره سر به بیابان می زند. هر دو نمایشنامه متذکره کمیدی است. اما خسیس کمیدی تراست. در صورتی که همدردی خود را متوجه خسیس و مردم گریز بسازیم، نه جامعه، هردونمایش رامی توانیم به تراژیدی مبدل نماییم. (۵۲)

لیو شوارتس مؤلف کتاب «هنرنگارش کمیدی تلویزیونی» می نویسد: نوشتن کمیدی آن چنان که به نظر می رسد، آسان و ساده نیست...

نگارش متن کمیدی، مانند مثبت کاری یا سفال گری، صنعتی ظریف است... برای نگارش کمیدی قریحه و ذوق اساس کار است. اما بدون شناخت دستمایه ها و بدون اشراف بر ابزار، موفقیت، توهمی بیش نیست. کمیدی هنر خنداندن مردم است. رابله **Robelais** می گفت: خصیصه طبیعی انسان خنده است... (۵۳)



شوخی هایی را که فی نفسه ، ممکن است ، طرح واره باشند می توان گسترش داد تاخنده بیشتری تولیدشود . این گسترش اطلاع بیشتری از ساختمان صحنه به دست می دهد. دورویکرد اساسی وجود دارد. رویکرد واقع نما و رویکرد لوده نما. در رویکرد واقع نما، موقعیتی واقعی و آشنا را در نظر می گیریم و کمیدی خود را با شخصیت هایی که خلق می کنیم، می سازیم . اما اگر به گونه دیگری عمل کنیم و خنده را بر بنای تضادها، خیالبافی ها و... بگذاریم ، فارس یا مضحکه خواهیم آفرید که شیگرد های آنرا زیر عنوان فارس توضیح خواهیم کرد.

البته خنده آفرینی های نوع دیگر ، مانند فارس و طنز را برخی از ادبیات شناسان ساده ساخته همه را زیر عنوان عمومی « کمیدی » قرار داده اند . بعضی ها میان طنز، کمیدی و فارس بسیار فرق گذاشته هر کدام را یک نوع ادبی مستقل می دانند . درین گفتار من نیز طنز و فارس را از کمیدی جدا کرده ام . فعلاً به دونوع کمیدی می پردازم . **کمیدی شخصیت و کمیدی موقعیت.**

لؤسوارتس معتقد است که هرنوع کمیدی محصول « موقعیت » است. به نظر او « شخصیت » هانیز در « موقعیت » های مفروض کمیک می شوند. اومی گوید: به کمیدی ها نگاه کنید. چه تعداد آن کمیدی شخصیت و چه تعداد کمیدی موقعیت اند. باز شناسی کمیدی شخصیت ندکی آسانتر است. در کمیدی شخصیت، غالباً موقعیت محیطی است که شخصیت ها در آن حضور دارند. متداول ترین نوع کمیدی، کمیدی

نانگی است که براساس مسایل مربوط به افراد خانواده ساخته می شوند. کمیدی خانگی یکی از قدیمی ترین اشکال کمیدی بوده و هنوز هم بسیار رایج است. زمانی که دردها شصت خورشیدی **هارون یوسفی** و همکارانش سریال کمیدی «شیر آغا و شیرین گل» را ساختند، شخصیت های مرکزی سریال، پدر و مادر خانواده (حمیده عبدالله و حاجی محمد کامران) با سایر مربوطین خانواده در موقعیت های متفاوت خنده آفرینی کردند. سریال بیست و نه قسمت داشت. سالها بعد در یک موقعیت دیگر، شیرین گل و شیر آغا در مهاجرت (در ماسکو) هم «شرینکاری» کردند. **ظاهر هویدا** در برنامه کمیدی رادیویی خود که ده ها بخش داشت، ابتداء شخصیت های کمیدی خود، شیر آغا فریدون، گل آغا یوسف، جک، دل آغا و... را آفرید. این شخصیت ها هر هفته در یک «موقعیت» معین خنده می آفریدند. در دهه پنجاه خورشیدی **نبی پاکطین** شخصیت کمیک مرکزی «میرزا قلم» و چند شخصیت فرعی، میرزا کاپی، دلدار، کلباش و رئیس اداره را آفرید. همین شخصیت ها در ده ها قسمت به هنرمندی استاد امان اشکر (میرزا قلم) شرینکاری ها کردند. حتا بعد از سی سال هارون یوسفی در رادیو بی بی سی زمینه را مساعد ساخت تا بار دیگر «میرزا قلم» درده موقعیت دیگر هموطنان ما را در سراسر دنیا بخنداند. مؤلف کتاب «مقدمه یی بر تیاتر اورلی هولتن می نویسد: در کمیدی شخصیت خنده آفرینی عمدتاً زاده کارهای عجیب

و غریب یک شخصیت ویاتعدادی از شخصیت ها است. احتمالاً بن جانسن را که معاصر شکسپیر بود می توان کمیدی نویسی دانست که کمیدی هایش را بر بنای شخصیت استوار کرده است. کمیدی های بن جانسن بر «**تیوری اخلاط**» استوار است. به موجب این نظریه در وجود انسان چهار مایع است که این چهار باید در یک تعادل از لحاظ مقدار باشند. گمان می رود که کمی و یا زیاد ی یکی از این « اخلاط » سبب آن می شود که انسان « دگر گونه » یا غیر طبیعی شود. آدم های « غیر طبیعی » (ترسو، دمدمی مزاج، لافوک، کله شخ، لوده، شاید، خسیس و...) بهترین « شکار » برای کمیدی نویس است. هریک از « شخصیت » های آفریده بن جانسن نمایش متحرکی از غلبه یکی از این « اخلاط » بود. به قهرمان نمایشنامه **ولپون** اودقت نماید.

کمیدی وضعیت: به کمیدی وضعیت که می رسیم دیگر فاصله چندانی بالوده بازی (مضحکه یا Farce) نداریم. خنده ناشی از این نوع کمیدی زاده گروهی از شخصیت های عجیب و غریب نبوده بلکه ناشی از مردمی است نسبتاً عادی و معمولی که با وضعیتی پوچ و بی معنی و یا خطر بر خورد می کنند. در حقیقت ممکن است شخصیت های این نوع نمایش نیز قالبی و تکراری باشند. اکثر کمیدی های نمایشی تلویزیونها از این نوع است که هفته های متوالی در وجود گروهی از شخصیت های اصلی و فرعی، نویسنده با آفرینش « موقعیت » های تازه آنان راجان می

بخشند. نمونه های بارز آن « شخصیت » متخصص و مربوطین اودر تلویزیون آریانا وقهرمان های سریال « هیچ لند » تلویزیون طلوع وقهرمان های « عشق پیری » تلویزیون ملی هستند. دراین سریالهای کمیدی پیوسته « کمیدی شخصیت » ، « کمیدی موقعیت » ، « فارس » و « کمیدی طنز » جلوه می نمایند.

برخی از پژوهشگران ومنتقدان می نویسند که کمیدی رده بندی ها وعنوان هایی دارد. اما دراین رده بندی ها اختلاف نظر دارند. بعضی ها می گویند که باید یک خط افقی رادر نظر گرفت و کمیدی راز « بالایی » تا « پایین » درجه بندی کرد. اما مقصد این نیست که کمیدی بالایی خوب و کمیدی پایین یعنی بد . بلکه این اشاره یی است به نوع شخصیت های نمایش ، نوع طنز، نوع خنده ونوع تماشاگر. کمیدی بالا شامل افراد طبقه بالا ویا طبقه متوسط روبه بالا ومردمی است که داعیه جاه ومقام اجتماعی دارند. کمیدی پایین باشخاص مراتب پایین اجتماع سروکار دارد. کمیدی بالا طنز فکری بیشتر دارد وهدف آن ذهن تماشاگرو مستلزم آگاهی ودقت نظر بیشتر تماشاگر است. اما کمیدی پایین شدیداً بدنی است. قفاق زدن، قفاق خوردن، کیک پرانی، افتادن ها ولغزیدن ها . کمیدی بالا ممکن است جویای یک تبسم وخنده درون دل باشد.

یک خنده آرام . اما هدف کمیدی پایین، روده بر شدن است (خنده گرده کفانک - خنده قاه قاه) اما دراین میان انواع دیگر کمیدی هم می گنجند. برخی از اوقات در کمیدی بالا عناصری از کمیدی پایین

ویابرعکس، موجود است. در این رده بندی کمیدی بالا یا کمیدی **Homor** است یا طنز و کمیدی پایین - فارس.

یک نوع کمیدی را که مربوط به کمیدی بالا می شود، کمیدی آداب می نامند. طنز حاصل از این کمیدی در واقع مسخره کردن آداب و رسوم قراردادی اجتماع است. با اغراق آمیز کردن برخی از آداب اجتماعی - احترام کردن های بیجا، توصیف های اغراق آمیز، تشریفات بی جا، باتریه گی و نزاکت های مصنوعی، آنرا مسخره می کنند. بهترین نمونه این نوع کمیدی صحبت ها و دیالوگهای «آقای مردمی و آقای فهمیده» در تلویزیون آریانا است ورگه هایی از آن گاهی «درزنگ خطر» طلوع و برنامه «تلک» نورین نیز به مشاهده می رسد، درحالی که آهنگ های کمیک برنامه های طلوع و نورین از نوع مخصوص طنز است که آنرا پرودی **Parody** می نامند.

ملوین مرچنت در کتابش «کمیدی» می نویسد:

تعریف کردن کمیدی به طور انتزاعی به شدت دشوار است و به همان میزان نیز تمیز دادن آن از سایر حالت های کمیک مانند گروتسک، پوچی، فارس، طنز، آبرونی، برلسک و غیره دشوار است. اما به طور مشخص، در لحظه های خاص در ادبیات، که تعریف کنار نهاده می شود، یافتن کمیک دشوار نیست. به راستی نیز کمیک مارا با دیدگاه خاص خودش از زنده گی، شدت مخصوص خودش در کنار شدت بینش تراژیک، مواجه می کند. و در حالت های مختلط، در تراژیدی -

کمیدی، یا آن لحظاتی که پرتوافشانی شوخی های طنز آمیز کمیدی، صحنه تراژیک رادگرگون می کند یا عقب می زند، تعریف ما چیست؟ اگر آثاری ادبی موجود باشند که ظاهراً زیر بارین که تراژیدی یا کمیدی توصیف شوند، نروند، علی الظاهر ماموقتماً دونوع «روش آزمون آزمایشگاهی» قابل استفاده در اختیار داریم.

نخست مسأله شدت عاطفی و عقلی است و در اینجا تمیز دادن تفاوت شدت تراژیک یا کمیک منوط می شود به قدری حضور ذهن انتقادی و تجربه. یا اینکه در مرحله بعدی، می توانیم کاملاً به تکیه سنتی بر فرجام نمایشنامه بسنده کنیم، و در اینجا می توانیم به یک تعریف متواضعانه از کمیدی - چون احتمال همیشه پابرجای «عاقبتی خوش» توسل جویم. (۵۴)

اوژن یونسکو (۱۹۹۵-۱۹۱۲) نمایشنامه نویس آلمانی می گوید:

« من اسم کومیدی هایم را گذاشته ام - ضد نمایشنامه - درامهای کومیک، واسم درام هایم را - درامهای کاذب - یافارسهای تراژیک، زیرابه نظرم چنین می رسد که کمیک تراژیک است، و تراژیدی انسان خنده دار. روحیه انتقادی امروزی نمی تواند هیچ چیز رایکسره جدی یا یک سره شوخی تلقی کند. » (یونسکو، «کشف تیاتر» ۸۶)

«سندلی ها» نمایشنامه یونسکو، بایادداشتی درباره موسیقی آن به پایان می رسد و صحنه نهایی به شیوه ای که کاملاً بازتاب آشفستگی طنز آمیز بینش، در این کمیدی است باموسیقی همراه است. «یک موسیقی به

نحو ریشخند آمیز پیروز مندانه، به شیوه بازار مکاره ها، باتاکید بر بازی طنز آمیز دوبازیگر، که هم گروتسک است و هم تراژیک. (۵۵)

نمایشنامه های «مردم گریز» و «طیب اجباری» مولیر در سال ۱۶۶۶ و «خسیس» او در سال ۱۶۶۸ به روی صحنه رفتند. نخستین نمایشنامه های مولیر طبع طنز پرداز و بهره مندی او را از سنت کمیدی های «دل آрте» به نمایش گذاشت و مولیر به تدریج به پختگی رسید و شوخی هایش پررنگ تر شدند. در آثار او مانند همتای انگلیسی اش بن جانسن، طیف اریستوفانی طنزهای اجتماعی و اماجهای متنوع آنرا تشخیص می دهیم. دعوا های اجتماعی و عقلی، ریاکاری مذهبی، طمعکاری و انبوهی از ضعف های اخلاقی. اما شاید هنر مولیر هفت سال پیش از مرگش با «مردم گریز» به اوج پیچیده گی خود رسید. مردم گریز مولیر در درون مرزهای کمیدی حقیقی، به کنه ژرفاهای پیچیده ای میرسد که به ندرت این شکل کمیدی بسیار اندیشمندانه میسر گشته است. مترجم آثار او «جان وود» درباره نمایشنامه مزبور می نویسد: این نمایشنامه بینش کمیک از واقعیت را تا حد اکثر ممکن بسط میدهد. یاطبق نظر برخی، فراتر از حد خود و به درون حیطه هایی که منحصرأ به تراژیدی تعلق دارد می کشاند. این از شهکار های آن تیاتر نابی است که در آن احساس و اندیشه در شغف، خرد، شفقت و شادی به هم آمیخته اند، یکی از آن آثاری که، به گفته «دونودوویزه» - از ته دل می خنداند.

مولیر در مقدمه اش بر «تارتوف» توضیح می دهد: «ریاکاران شوخی و کنایه سرشان نمی شود. آنها فوراً عصبانی می شوند، و به نظر شان عجیب می آید که من تا این حد جسارت ورزیده باشم که اعمال آنها را به نمایش بگذارم و در اندیشه تشریح حرفه ای باشم که اینهمه اشخاص شریف به آن اشتغال دارند... این جنایتی است که آنان مرا به خاطر ارتکابش نمی توانند ببخشند و علیه کمیدی من باخشی هولناک سلاح برداشته اند... در مورد نقد زیاد سخت نمی گیرند، اما کسی طنز را تحمل نخواهد کرد. (۵۶)

برشت بارها اعلام داشت که لحن درام باید همواره متأثر از تفنن، مزاح، مطایبه یا خوشمزه گی باشد. «نمایشنامه همواره باید پراز بازیگوشی باشد» - او دریاد داشتی برنمایشنامه «گالیله» توضیح می دهد: هرچه جدیت تاریخی یک اثر با عمق بیشتری جافتاده باشد آزادانه ترمی توان عنان شوخ طبعی را راها کرد و این قابلیت «عنان شوخ طبعی را راها کردن» در هر موقعیت دراماتیک، شاید راز «کمیدی شکسپیری» باشد. در هر آنچه پایانش خوب است. در کمتر هنری غیر از تیاتر خوی کمیدی با چنین تنوع و تراکمی دیده شده است. در درون مرزهای یک درام می توان موقعیت های بامزه و نامتجانس را به طور اجمالی با همه طنز اریستوفانیکی یا مولیر گونه کشف و جستجو کرد. در طول دو ساعت آمد و شد روی صحنه می توان آن بعد اغلب دراماتیک را که، در آن بینش

تراژیک به واسطه تجربه کمیدی منور و تشدید شده است، تجربه کرد، چندان که هنر کمیک واداشتن بیمار و رنجور را به لبخند امتداد دهد. کمیدی دیدگاه ها و مفاهیم جدی خود را دارد، خواه در اتحاد با تراژیدی و در درون مرزهای آن، یا در حیطه مستقل خودش.

برخی از منتقدان مانند ناتان اسکات (به نقل از فرای) از گرایش یزدان شناسانه کمیدی سخن می گویند: «همچنین راه کمیدی که می کوشد مارا به یک نوع خاص حقیقت که الدوس ها کسلی آن را» کل حقیقت» می نامد، هدایت کند - این راه یکی از مشکل ترین راه ها است که از تخیل امروزی می توان طی نمودن آنرا طلب کرد... این به گمان من بخش اعظم آن چیزی است که منظور نظر کریستوفر فرای است، وقتی می گوید که «کمیدی فرار است، امانه از حقیقت، بلکه از یأس: گریزی است از سراسر اتصال به دامن ایمان.» (۵۷)

و سرانجام مؤلف کتاب «کمیدی» ملوین مرچنت نتیجه می گیرد که ممکن است در طول تاریخ هر کس برداشتی از کمیدی داشته باشد و برخی ادعاها حتی تا سرحد میثافزیزی برسند. اما با این حال انواع کمیدی چون: مضحکه، گروتسک، طنز، پوچی، فارس، شوخی زیر کانه و خنده شفقت متمدنانه، جملگی زاده هنر واحدی اند. تراوشهایی هستند بر گوهر کمیدی و به قدر کافی متنوع - تا دانش ماوراء طبیعت را نیز شامل کردند.

وسرانجام از راپاوند **Ezra Pound** (۱۸۸۵-۱۹۷۲) شاعر
امریکایی در (الفبای قرائت) می گوید: « حتی در جدی ترین بررسی ها
از هنر که در اصل مقصود از آن شاد کردن دل انسان بوده است اندوه
و وقار محلی از اعراب ندارد » (۵۸)

فارس Farce

فارس منشا وهدف جدی دارد . ریشه واژه فارس به معنی (انباشتن) یا (قیمه ریزه) است . یعنی آن چیزی که مواد با ارزش تر یا مهمتر را تکمیل و حفظ می کند ، همانطور که بوقلمون جشن میلاد مسیح را با دلمه گوشت ریزه (فارس) می کنند ، یعنی پر و تکمیل می کنند .

از همان آغاز که فارس به تیاتر راه یافت ، چون به شکل نمایشی بود که فاصله نمایش های اصلی و جدی را پرمی کرد، دامنه ارتباطات آن بسیار گسترده بود.

فارس در هنرقرینه های نیرومند خود را داشت . در هنرمقدس ، در کمیدی تلخ شخصیت ها ، در هنردنیوی هرزه نگاری ها ، کمیدی های (دل آرته) فارس می تواند مشمنز کننده (گروتسک وار) هم

باشد. در چنین حالت برای آن نه واژه تراژیدی مناسب است و نه کمیدی. در کتاب (کمیدی : معنی و شکل) چنین می خوانیم : کمیدی به دلیل توجهش به نیاز اجتماعی و مهارتش در حفظ و نگهداری خود ، بنا به طبیعت خود ، محافظه کار است.

اما فارس بی باک است . مؤلف کتاب (هنرنگارش کمیدی تلویزیونی) می گوید: در رویکرد لوده نما (فارس) جهان در ید قدرت شماست . زمان و مکان در اختیار قلم شماست و تخیل فرمانروایی می کند اگر فکر خنده داری دارید که در قله ایورست (بلندترین نقطه کوه همالیا) توسط گروهی لختی اتفاق می افتد ، آنرا بنویسید . جولوس سزار (امپراتور روم) را در میدان هوایی لندن در گمرک نشان بدهید . هانری هشتم ودلالی محبت ؟ چرا که نه .

چیزی که ما در پی آن هستیم ایجاد خنده است . در این حیطه فقط یک قاعده مهم وجود دارد . می خواهیم موقعیت غیر ممکن یا حداقل دور از ذهن بسازیم . اما به مجردی که این موقعیت جسورانه معرفی شد و مخاطبان آن را پذیرفتند ، همه چیز باید از منطق (فکراولیه) تبعیت کند.

درباره پارچه های کوتاه و پارچه های بلند تلویزیونی می گوید: در طرح واره کوتاه - خنده باید فوراً بارسیدن به نقطه اوج انفجار خود را داشته باشد . اما در طرح های بلند خنده ممکن است در چندین جا بیاید . در هر سطر باید گفتگوها متناسب و متعلق به شخصیتی باشد که

دیالوگ برای او نوشته می شود . جملات باید واضح و حیاتی باشد اما چنان باشد که بیانش بسیار سطحی به نظر برسد .

وقتی که دیالوگ می نویسید (برای کمیدی ها و فارسیها) هر سطر گفتگو را بررسی کنید . دیالوگ را با ویژه گی های شخصیت هایی که خلق کرده اید ، مقایسه کنید . (۵۹)

برای فارس ایرانی ها واژه های - لوده بازی ، خل بازی ، مضحکه و غیره را به کار می برند . برای اینکه پژوهشگران جوان (هنرپایان) سردرگم و دچار اشتباه نشوند ، من بیشتر همان واژه (فارس) را که در سراسر جهان ، در اکثر زبانهای اروپایی معمول و مروج است به کار می گیرم . فارس بیشتر کمیدی (وضعیت) است . این وضعیت هر قدر اغراق آمیز تر و غیر معقول تر باشد ، نمایش خنده دارتر می گردد .

این نوع نمایش بستگی شدیدی با تصادف ها ، سوء تفاهم ها و هویت های عوضی به عمد یا به سهو دارد . در فارس گرچه شخصیت ها اغراق آمیز می شوند ، اما تماشاگر با آنان احساس یکی بودن می کند ، یا حد اقل با وصف مبالغه در حرکات و گفتار شان ، آنان را واقعی تلقی می کنند . در کارکردهای این شخصیت ها ما غالباً خودمان و یا آدمهای واقعی دوروبرمانرا می بینیم . این شخصیت ها گویی گرفتار مشکل هایی می شوند (وضعیت) و تقلادارند از این مخمصه ها خود را بیرون بکشند . و این وضعیت ها نیز گاهی پر جنجال ، سخت و خطرناک اند . برای رهایی از مشکل ، شخصیت های نمایشی فارس ، خلاف انتظار ما که راه حل

معقول را در ذهن خود سنجیده ایم ، به راه حل های مضحک و خلاف انتظار ما متصل می شوند. که همین وضعیت با ایجاد عناصر (متناقض) ویا (غیرمنتظره) در ما موجد (خنده) می گردد.

سعی در پرداختن به یک مساله به کمک وسایل تخیلی ولی غیرمنطقی و مسخره ویژه گوی فارس است ولی گاه پیش می آید که گره افگنی ها در فارس تماماً معلول عملکرد شخصیت ها نیستند .

در فارس نیز مانند کمیدی ها و ملو درام می توان از شخصیت های قالبی و تکراری و فورمولها و طرح های معمول در درامه استفاده کرد. مانند :

شوهر بدگمان ، زن حسود ، رفیق چتاق و دغلباز ، نوکر ابله ، همسایه فضول و کنجکاو و.... از روم باستان تا زمان ما این شخصیت های قالبی در درامه ها جلوه های خنده آفرین داشته اند .

فارس علاوه بر آنکه مبتنی بر تصادف ها و سوء تفاهم ها است ، اغلب شوخی های بدنی را نیز شامل می شود ... کتک کاریها ، قفاق زدن (و خوردن) دنبال هم دویدن ، لغزیدن روی پوست کیله ، کله معلق شدن ، با کفل به زمین خوردن ، افتادن ها ، مرد در لباس زن (یا برعکس) غافلگیر شدن ها ، درگیر شدن با حیوانات و...

جورج کرنادل Kernodle گفته است : فارس ما را خاطر جمع می سازد که در واقع نیازی به وحشت از ارباب زور وجود ندارد . (همه را می توان مسخره کرد) چه می بینیم که اغلب احمق ، ندانم کار

ونالایق اند . اگر خود شان وسیله شکست خود نشوند غالباً از کسانی روی دست می خورند که جسارت و فراست کافی دارند. (۶۰)

فارس یک جهان آشفته را در برابر ما می گذارد که در آن چیزها نظم وقاعده یی ندارند و هرنوع پیشامد غیرمحمولی می تواند روی دهد و روی می دهد . ولی فارس بدبینانه نیست . در فارس برخی از شخصیت های نمایش به عمد خود را به لوده گی می زنند . وسیله موثری در طول تاریخ دلچک های دربار با استفاده از آن زورمندان را مسخره کرده اند .

درنمایش های کمیک (زنگ خطر) در تلویزیون طلوع و (تلک) در تلویزیون نورین و سایر تلویزیونها از شیوه فارس بسیار استفاده می شود . به قول ملوین مرچنت لورل و هاردی و برادران مارکس (و در این اواخر مسترین) در این نوع کمیدی مهارت کامل یافتند .

یکی دیگر از شیوه ها یا شگردهای ساختن فارس - برلسک **Burlesque** است . در مضحکه سازی از طریق برلسک می توانیم از دو طریقه استفاده کنیم . برلسک عالی و برلسک نازل . یعنی گپ زدن یک آدم عامی به شیوه یک پروفیسور ادبیات . یا شیوه گفتار بسیار بازاری از سوی یک دانشمند . بهترین نمونه برلسک عالی **High Burlesque** (بیان نامه وارثان زمین) اثر استاد واصف باختری است . در گفتگوهای (آقای فهمیده) و (آقای مردمی) در تلویزیون آریانا از شیوه برلسک نازل استفاده می شود . در (بازی های روشن

وعابد) در تلویزیون طلوع نیز بعضاً شگرد برلسک به کار گرفته می شود.

ادگار جانسون در مقدمه کتابش (گنجینه طنز) می نویسد :

برلسک و ملودرام دو روی سکه (مبالغه) هستند . اما ملو درام خود را جدی می گیرد ولی برلسک نه . هردو ما را به خنده می اندازند منتهی ملودرام وانمود می کند که چنین قصدی ندارد . (۶۱)

در بسیاری از نمایشنامه های امروزی ، نمایشنامه نویس قصدی وعامدانه در میان شخصیت های نمایش یک کرکتردیگر را به نام (دلکک) وارد صحنه می کند . دلکک که خود را به دیوانگی میزند باحرکات و گفتار ظاهراً (لوده مآب) حتا مفاهیم سیاسی را القاح می کند . در نمایشنامه (دوچهره) نوشته جناب **اسد تاجزی** بعد از اینکه دلکک می رقصد ، شاه می پرسد :

- این چگونه رقص بود ، نه به رقص زنهای می ماند و نه به رقص

مردان . معلوم نشد مرد هستی یا زن ؟

دلکک جواب میدهد !

از وقتی که با شما در دربار به سرمی برم خود هم فراموش

کرده ام که زن هستم یا مرد .

این گونه فارسها را در گذشته به نام سوتی **Sotie** هم یاد می کردند که در آن ها گفتار های شخصیت های لوده نما چاشنی اشارات سیاسی را هم می داشت .

در فرهنگ لاروس (ص ۲۱۱) در باره فارس و سوتی چنین آمده است: فارس و سوتی شکل اساسی کمیدی در قرون وسطی است. فرق بین « فارس » و « سوتی » در این است که « سوتی » از اشارات سیاسی خالی نبود و توسط عده یی نابخردنما (که خود را به لوده گی زده اند) نمایش داده می شد. در حالیکه فارس فقط هدف خندانند مردم دارد.

موضوع فارس غالباً حکایات ساده و دلنشین است که در آنها صحنه هایی از زنده گی روز مره وصف شده است. بنابر آن فارس داستان است که به صورت گفتگو در آمده است... بدجنسی زنان شوخ و شنگ و پرحرف، یکی از موضوعات است که در بیشتر فارس ها می توان دید. انتقام شوهران نیز موضوع دیگری برای فارس است. قدیمی ترین فارس مشهور « بچه و کور » نام دارد که در نیمه دوم قرن سیزدهم به وجود آمد. ولی بقیه فارسها که تعداد آن ها بیشتر از صد می شود در قرن ۱۵ و ۱۶ پیدا شده است.

اما فرانسیس هاج در کتاب « کار گردانی نمایشنامه » در مورد فارس می نویسد: همان گونه که ملو درام شکل رقیق شده نمایشنامه جدی است مضحکه (فارس) نیز فرم رقیق شده کمیدی محسوب می شود. کمیدی ممکن است حاوی صحنه هایی باشد که در آنها برای تقویت

ین نوع تصویر سازیها از مضحکه استفاده شود... فارس معمولاً سرشار از موقعیت ها و گرفتار یهای خنده آور است، زیرا بر شخصیت های ساده شده، در گیری های استادانه، تصویر سازیهای جسمانی تاکید می کند... شخصیت های نمایشی فکاهی به دلیل انحراف شان از تصویر زنده گی وارد به قلمرو کمیدی نزدیک می شوند. اما فرودست، سطحی تر و عروسک وار ترند. از جمله نمونه های درخشان مضحکه می توان از فلم های لورل و هاردی را نام برد که در آنها دو شخصیت از هوشی پایین تر از حد متوسط برخوردارند. مضحکه نیاز مندی اجرا و باز یگری است، زیرا ممکن است خنده دار ترین لحظات آن مستلزم در گیری با اشیا و وسایل اطراف بازیگر می باشد. مضحکه هایی هم وجود دارند که تاکید اصلی آن بر زبان است. در این مورد نیز خنده همچنان بر بازیگری وابسته است، زیرا هنگام اجرای متن حس بازیگر از زمان سنجی آن است که موجب خنده می شود. مضحکه با کشاندن تماشاگران به قلمرو و استثنایی خیال پردازی (فانیتزی) که یک لحظه مضحکه وار را احاطه می کند، قابلیت بیشتری برای انگیختن خنده صریح و بی پرده تماشاگران دارد. تماشاگر به آسانی از احساس واقع گرایی خود فراتر می رود و دنیای بسته و استثنایی مضحکه را که شخصیت های مضحک در آن زیست می کنند حتا اگر چند لحظه باشد، باور کرده می پذیرند.

کمیدی شناسان می دانند که یک موقعیت خنده دار خوب همیشه قبل از انفجار خنده، حواس بیننده را شدیداً به مساله یی متوجه می گرداند و او را پیوسته در بیم و امید وقوع یک حادثه معلق نگه میدارد. یعنی مقداری از انرژی رها نشده را در سینه تماشاگر انبار می کند تا بعداً در یک موقع مناسب با حرکات دیگر و یا جملاتی (دیالوگی) این انرژی را شلیک گونه با خنده مهار ناشدنی از سینه تماشاگر بیرون بکشد. یکی از دشواری های نوشتن دیالوگها و منولوگهای کمیک نیز در همین امر است که نویسنده باید تمهید های هنر مندانه را فراهم کند تا بعداً با صحنه دیگر یا مکالمه دیگر تماشاگر را که در یک هیجان ناشی از « تردید » قرار دارد، غافلگیر کند. نتیجه این غافلگیری چیزی نیست جز یک شلیک خنده.

من در یک نوشته دیگر- «گفتاری در باب نمایشنامه نویسی» از مکالمه در درامه مفصل تر بحث کرده ام. اضافه می کنم که در فارسه های موفق شگرد یا تکنیک «تکرار» چه در اکشن ها و چه در جملات نمایش بسیار اهمیت دارد. کمیدین های ما در برنامه های تلویزیونی مخصوصاً «زنگ خطر» از این شگرد بسیار استفاده می کنند. تکرار یکی از موثر ترین تمهید ها برای دست یافتن بر موقعیت های خنده دار در مکالمه و بالابردن سطح این کیفیت است. مهم ترین نکته در این مورد، انتخاب درست و به جای یک مطلب و تکرار آن در موقعیت های مناسب است. برای تکرار احسن بار دیگر به پیشینه فارس

برمی‌گردم نمایشنامه‌های فارس گونه از یونان باستان آغاز شد. حتا بسیاری از نمایشنامه‌های اریستوفانس و پلاتوس فارس هستند. در نمایش‌های قرون وسطی جلوه‌های از فارس را مشاهده می‌کنیم. اما اولین نمونه از یک نمایشنامه «فارس واقعی» مربوط به اواخر قرون وسطی است. از قرون گذشته در حدود صد و پنجاه نمایشنامه تک پرده‌ی فارس هنوز موجود است. بعد ها در فرانسه به بداهه‌گویی‌هایی که در نمایش در میان می‌آمد فارس می‌گفتند. می‌گویند یک نمایش فارس به نام ارباب پاتلن که نام نویسنده آن معلوم نیست بر مولیر بسیار اثر گذار بوده است. در ادبیات انگلیسی جان هیود اولین کسی بود که در قرن ۱۶ میلادی به تقلید از فارسیهای فرانسوی نمایشنامه‌های فارس گونه نوشت. در نمایشنامه‌های شکسپیر - خطاها - رام کردن زن سرکش - و شب دوازدهم و در نمایشنامه‌های ولپون و کیمیا گربن جانسن، عناصری از فارس به مشاهده می‌رسد. از فارسیهای معاصر می‌توان به چند نمایشنامه تک پرده‌ی یی انتون چخوف مانند - «خرس» «پیشنهاد» و «عروسی» اشاره کرد.

جورج تست مولف کتاب «طنز - نیروی روانی و هنر، می‌گوید:

در فارس قضاوتی وجود ندارد، اما حمله ممکن است باشد، همچنان بازی و عمده تأخنده لازمه فارس است... در درامه‌های جدی، فارس با مسایل جدی همراه است (هرچند در کسوت مسخره بازی) مانند کمیدی **Erros** شکسپیر و یا زن خاموش اثر بن جانسن (۶۲) این که

فارس در کمیدی های مولیر، بن جانسن چخوف و بسیاری از کمیدی نویسان خود را به زور جامی کند ناشی از آن است که گاهی خنده آفرینی از این طریق لابدی می شود. **گیلبرت هایت** مولف کتاب «اناتومی طنز» می گوید که فارس در طنز هم حلول می کند. یعنی طنز پرداز هم گاهی مجبور می شود عنصر «خنده» را از فارس وام بگیرد... فارس پروای این را ندارد که چی می کند، فقط سعی دارد خنده نشاط و شادمانی بیافریند، و لوبی هدف باشد... اما با استفاده از فارس طنز پرداز «خنده» را برای هدف خود استخدام می کند. (۶۳)

ملو درام Melodrama

ملو درام شکل سنتی نمایش است که حوادث زنده گی را به طور جدی مطرح می کند، رویداد های تلخ را باز تاب می دهد و در پی خندان تماشاگر نیست. مولف کتاب «مقدمه یی بر تیاتر» می نویسد: «ملودرام به عنوان شکل مجزا، نزدیک به سالهای انقلاب فرانسه پیداشد و از آن پس دیرزمانی بر صحنه های تیاتر اروپا و امریکا غالب بود. اما جلوه هایی از ملو درام را می توان در یونان باستان در نمایشنامه های اورپید و نمایشنامه های شکسپیر و عصر الیزایت هم یافت.» محور اصلی ملو درام خطر شر است. شخصیت های خوب باید دستخوش خطر تبهکاری قرار گیرند و این خطر هم باید تقریباً مرتفع ناشدنی باشد. فرار و یا شکست نهایی باید تادقایق آخر نمایش واقع نشود و غالباً پیش از

شکست نهایی تبهکار، اوضاع و احوال باید مطلقاً نا امید کننده به نظر برسد. ولی این خطر، لزوماً جسمانی نیست.

جهان بینی ملو درام تا حدودی با جهان بینی تراژیدی تفاوت دارد. در ملو درام نیز مانند تراژیدی، جهان یقیناً پرمخاطره است. اما با این وصف این خطر همواره خارجی است. اگر قهرمان زن یا مرد نمایش نابود و یا تهدید به نابودی می شود، مقصر اصلی خودش نیست. هلاک و یا صدمه او ناشی از یک نیروی خارجی - جانی، جاسوس یا کدام هیولا است. ولی جهان هر قدر غم انگیز هم باشد، ملو درام در ذات خود خوش بینانه است. شرارت هر قدر هم مهلک و یا بسیار پیروز به نظر برسد سر انجام محکوم به شکست است. همین گونه ارزشها و اخلاقیات پذیرفته شده معمولاً در ملو درام حمایه و تایید می شود. خوبی همیشه پیروز است. همیشه باید خباثت و رذالت افشاء، محکوم و نا کام شود. در مجموع ملو درام تایید کننده ارزشهای پذیرفته شده چون وطن، خانواده، وطنپرستی، شرافت و شجاعت است. ملو درام بدی را هراس انگیز تر از آنچه در تراژیدی می بینیم، نشان می دهد. ولی با وجود آن ملو درام به دو دلیل با ملایمت بیشتر همراه است: اول این که مرز روشنی میان «آدمهای بد» و «آدمهای خوب» ترسیم می کند. دیگر آنکه تبهکار، همیشه شکست می خورد. ترس در ملو درام مثل ترس در تراژیدی نیست. ملو درام باید همواره ریشه هایی در واقعیت داشته باشد. (۶۴)

ممکن است ملو درام ارضا کنندۀ برخی از نیاز های نهفته آدمی باشد که ولو در وغین و خوش بینانه به نظر برسد ولی باز هم وسیله ایست برای آگاهی بشر به شرو بدی که در زنده گی آدمیان آشکارا وجود دارد.

طنز در اماتیک (درامه طنز آمیز) Dramatic Satire

طنز های نمایشی از عصر اریستوفان در یونان باستان مروج بوده است. **رونالد پاولسون** مولف کتاب «طنز داستانی» اگر چه طنز را بیشتر در ژانر های ادبی (داستان کوتاه و رمان) مورد مطالعه قرار داده اما به طنز های نمایشی - درامه های طنز هم گوشه چشمی داشته است. اومی گوید: در رومان های طنز بدون اینکه عنوان کنیم این «شکلی» از طنز است، شاید کافی باشد که بگوییم رومان لحن طنز دارد... مانند کمیدی و تراژیدی طنز نوع مستقل ادبی است که به نظم و نثر میتواند برخی از گوشه های معین تجربه ها (اعمال) آدمی را روشن سازد. مجازات

معمولا عمده ترین نتیجه عمومی طنز است. طنز نویس میتواند نشان بدهد که چگونه آدم بیعقل صدمه می بیند، یا از صدمه او دیگران را نجات می دهد. ویا صدمه وارده او را تکان میدهد... در طنز داستانی رابطه های انسانها تصویر میگردد- رابطه های متضاد بیگناهان در برابر گنهکاران- احمقان در برابر هوشمندان- بد ها در برابر نیکان... ولی باید دانست که در یک داستان طنز یک احمق شاید به تنهایی عمل نماید، اما در درامه طنزیک تیپ (یک شخصیت) به تنهایی کمتر کارایی دارد. اگر «یاگویی» مطرح می شود که خبیث است، باید «اتلویی» هم باشد تا نمایشنامه به وجود آید.» (۶۵)

لیو نارد فین برگ مولف کتاب «مقدمه یی بر طنز» می نویسد:

کرکتر های طنز بیشتر «تیپ» هستند تا آدمهای منفرد. به همین علت در کمیدی های طنز بیشتر تیپ ها جا داده می شوند و در تراژیدی ها شخص منفرد. طنز پرداز بیشتر به «آدمها» سرو کار دارد تا «کی ها». طنز نویس خصوصیات را جستجو می کند تا به وسیله آن «کرکتر» را شکل بدهد. طنز نویس خصلت ها و رفتار ها را نشان می دهد. آنچه را که به وسیله «ولپون» نشان می دهد در مورد هزاران «ولپون» صدق می کند. این کرکتر «یونیک» نیست. بلکه تیپ است. (۶۶)

الیوین کرنان ادعای می کند که کرکتر های طنز نویسان کراکتر

هم نی بلکه «کاریکاتور» هاستند.

جورج مردیت در کتابش «مقاله‌یی در باب کمیدی» می‌

نویسد:

مناندر، مولیر، بن جانسن و دیگران چنان تیپ‌های خاص کمیدی آفریده‌اند که تازمان ما به حیث تیپ ماندگار هستند. تارتوف خدای ریا کاری است و اورگون خدای ساده لوحی، آریاگون خدای خست و تراس قهرمان لاف زنی. السست قهرمان مردانگی! (البته درمعنای معکوس) است و داوس و سیروس نوکرانیکه در دسیسه سازی و پشت هم اندازی دست شیطان را از پشت بسته‌اند. (۶۷)

نظر رونالد پاولسون در مورد طنز داستانی و طنز نمایشی دقیق است. واقعیت اینست که برای نمایش، عنصر بازی **Play** بسیار حتمی است. بدون وجود حداقل دو «شخصیت» نمی‌توان نمایشی را به وجود آورد. در یک طنز داستانی می‌توان فقط روی یک شخصیت اتکا کرد و داستان را کاملاً «روایتی» نوشت. اما اگر یک داستان طنز «شخصیت»‌های زیاد داشته و این شخصیت‌ها در داستان با هم در تضاد و «کشمکش» باشند، بدون شک عنصر «بازی» در این داستان وجود دارد. چنین داستانی می‌تواند به نمایشنامه مبدل شود. در دهه پنجاه خورشیدی تعدادی از محصلان پوهنتون از من خواستند تا نمایشنامه‌یی برای شان بنویسم. من یک طنز داستانی ام را که در «ترجمان» چاپ شده بود- **وقت بلی گفتن**- به نمایشنامه تبدیل کردم. محصلان مذکور به سر

کرده گی استاد عزیز **الله هدف** که نمایشنامه را کار گردانی نمود، یک هفته این درامه در ادیتوریم پوهنتون نمایش دادند. استقبال بیش از تصور از این نمایشنامه سبب آن شد که یک ماه تمام این نمایشنامه را در تالار «زینب ننداری» به نمایش بگذارند. در این نمایشنامه **جوانشیر حیدری، عمر ننگیار، عبدالمنان، یار محمد یاور، شمس سینا و قدیر دانش** بازی کردند. جوانشیر حیدری به من گفت که این گروه محصلان حتا نمایشنامه متذکره را در چندین ولایت کشور هم نمایش دادند. در پایان همین دهه یک داستان طنز عزیز نسین را **داکتر نعیم فرحان** نمایشنامه ساخت که در کابل ننداری نمایش آن سخت طرف توجه تماشاگران قرار گرفت. **هولتن** در باره طنز در اماتیک می نویسد: این هم یک شکلی از کمیدی است. و هدف آن هجو ملایم و گاهی بر انداختن خشونت بار ارزشهای اجتماعی است، تاتقویت این ارزشها. از این وسیله می توان به عنوان راهی مطمئن برای حمله به مردم یا نیروهایی که ما را سرکوب یا سر خورده می کنند، سود جست. غالباً محرومان و گروه های اقلیت، طنزی غنی دارند. بخش اعظم طنز گویی های جهان غرب خاستگاه یهودی دارد و سیاه پوستان نیز از طنز غنی برخوردارند که غالب سفید پوستان را غافلگیر می کنند.

به نظر می رسد که هولتن درک محدودی از طنز دارد و صرف
عناصر «**حمله**» و «**خافلگیری**» را که شگرد های نه همیشه ضروری
در طنز هستند بارزتر یافته است.

کمیدی تراژیک: Comedy tragic Tragicomedy

علاوه بر چند شکل یا گونه اصلی نمایش، شکل مخلوطی از تراژیدی و کومیدی نیز در نمایشنامه های تیاتری هست که شاید با اورپیدو یا احتمالاً با رنسانس در ایتالیا شروع شد. امروز این گونه نمایش را فراوان داریم. هرگاه در نمایشی کمیدی و تراژیدی باهم آمیخته باشد، طبعاً مشکل است آنرا یکسره کمیدی و یا تنها تراژیدی بخوانیم. شکسپیر در تراژیدی های خود صحنه های کمیک تسکین دهنده یی را گنجانیده است، مانند صحنه بار بر در «مکبث» یا گور کن در «هاملت». در بسیاری از نمایش های تراژیک برای کم کردن ثقلت

تراژیدی، نویسنده گان صحنه های کوتاه و مقطعی کومیک را می گنجانند که «چاشنی کمیک» **Comic relief** خوانده می شود. ولی کمیدی تراژیک در امتزاج مواد تراژیک و کومیک در نمایشی واحد فراتر از این می رود، به طوری که اختلاف آن دو را آشکارا نمی توان دید. ممکن است متوجه شویم که به چیزی می خندیم و در آن واحد منزجر شده یا بعداً تشخیص می دهیم چیزی که به آن خندیده ایم در واقع اندوه بار، یا هولناک بوده است. یا امکان دارد همزمان با خنده به وحشت افتیم.

مایکل والتین **اسمت** می گوید: چیز مسخره هیچگاه برای کسی که برایش پیش می آید مسخره نیست. فقط تغییر مختصری در نظر گاه لازم است تا چیزی تراژیک یا کمیک به نظر برسد. «کمیدی تراژیک» آنچنان تراژیدی و کمیدی را در زنده گی واقعی در هم آمیخته می بیند که تمایز این دو غالباً محال است. این نوع نمایش ممکن است حین بازی وضعیتی را عرضه کند که در نظر اول کمیدی به نظر برسد، اما ناگهان با چرخشی، نمایش شکل تراژیک را به خود می گیرد. شاید در نمایشنامه های امروزی، نمایشنامه «چه کسی از ویر جینا ولف می ترسد»، بهترین نمونه کمیدی تراژیک باشد. نمایشنامه متذکره از **ادوارد البی** است. در این نمایش خنده فراوان است، ولی بسیاری مردم از تماشای آن عمیقاً احساس اندوه می کنند و در پایان صحنه سوم

نمایش حالتی جدی و حتا غمناک پیدا می کنند. **دور نemat** می گوید: در قرن بیستم چنان از هراسهای واقعی کرخت و بی حس شده ایم که تراژیدی چندان اثری برماندard و فقط از راه بر خورد کمیدی می توان تراژیدی را باز یافت. (۶۸)

الکساندر دین نیز گپ جالبی در باره نمایشنامه «باغ آلبالو» اثر **چخوف** دارد: باغ آلو بالوی چخوف بافتی از تراژیدی و کمیدی دارد و حتا برخی از کار گردان ها آنرا از تراژیدی تا فارس تعبیر کرده به صحنه گذاشته اند... آگاهی نسبت به لحن نمایش که نگرش اساسی آن را پی ریزی می کند، رویکرد و کیفیت بازیگر را تعیین می کند. به طور خلاصه باید گفت- گونه نمایش یاژانر ، رهنمایی است برای کنترل احساسات در نمایش و ازطریق آن به وحدت لحن در تمامی جنبه های تولید، دست پیدا می کنیم.

انتون چخوف نمایشنامه دیگر بنام چایکا (پرندۀ دریایی) دارد. چخوف در پیشانی این نمایشنامه نوشته است: « کمیدی در چهار پرده». نگارنده پنج بار این نمایشنامه را خوانده ام، هر پنج بار باختم آخرین جمله نمایشنامه اشکهایم سرازیر شده است.

واقعیت این است که تعیین مرز میان کمیدی و تراژیدی چندان آسان نیست. گاهی کمیدی نه به طور مستقل بلکه در همراهی باینش

های تیره تر تراژیدی آفریده شده و رشد کرده است. **ساموئیل جانسن** باری گفته بود:

«... و نمایشنامه هایی تصنیف می شدند که با تغییر فاجعه نهایی تراژیک، امروز تراژیدی بودند و فردا کمیدی.»

یکی از تیاتر شناسان مغرب زمین – (Wimsatt.w.k) دیده گاه های داکتر جانسون در باره شکسپیر را تدوین کرده است. درین کتاب میخوانیم:

«نمایشنامه ها شکسپیر به مفهوم دقیق و انتقادی نه تراژیدی و نه کمیدی، بلکه مصنفاتی از نوع دیگر اند. با نمایش وضع واقعی طبیعت این جهان، که بهره مساوی از نیک و بد، شادی و اندوه دارد و آمیخته از تلفیق های بیشمار، انواع سبب ها و نسبت ها و برخورد ها و واقعات است، وی آثاری پدید آورده که نمی توان آنان را یکسره کمیدی و یا تراژیدی خواند. آثار شکسپیر بیانگر راه ها و روشهای دنیایی است که در آن نفع کسی، زیان آن دیگری است. در آن لحظه یی که خوشگذران برای خوردن شراب خود درشتاب است، عزا دار دوستش را به خاک می سپارد.

جهانی که کینه ورزی یکی مغلوب شوخ و شنگی دیگر می شود. در این دنیا بسیار گزنده ها و بسیار نفع بردنها، گاهی به گونه شگفت انگیز در هم می آمیزند. (۶۹)

کمیدی گروتسک grotesque comidy

به درستی نمی توان گروتسک را شکلی از یک اثر ادبی یا هنری خواند و یا تکنیکی برای آفرینش اثر هنری یا ادبی. گروتسک مأخوذ از یک لغت ایتالیایی (grotta) است که غار یا مغاره معنی می دهد. من در کتاب «هنرطنز پردازی» گروتسک را در شمار تکنیک ها برای طنز پردازی توضیح کرده ام و در اینجا به یک توضیح بسیار مختصر بسنده می کنم. گروتسک آن نوع اثر خنده ناک است که قویاً دو حالت دیگر- ترس و وحشت- یا انزجار و تنفر را به همراه داشته باشد. شرط دیگر گروتسک این است که بنای آن برخیالپردازی (فانتیزی) حتا تا سرحد «غیر باور کردنی» استوار باشد. در مغرب زمین گروتسک را در

شعر و نثر و کارتون و طنز و همچنان در تیاتر و سینما بسیار می یابیم و درهند در مجسمه ها. اما ادبیات کلاسیک دری و ادبیات امروز مان (هم در افغانستان و هم در ایران) از این شیوه یا شگرد نمونه های بسیار کم دارند.

من برخی از هجویه های بسیار خنده بر انگیز و در عین حال بسیار تند، زننده، تکان دهنده و در عین حال ایروتیک و پورنو گرافیک کلاسیک و امروزی زبان دری را «گروتسک» می نامم، امانمی دانم که پژوهشگران ادبی و هنری ایران و افغانستان چه مقدار بامن همنا خواهند بود. در عین حال تعداد از کارتونهای هژبر شینواری، از نظر من، گروتسک است. در عرصه نمایشنامه و درام نیز حوزه ادبی ما گروتسک ندارد، تنها چند دهه قبل که من در سنین بین کودکی و نوجوانی بودم، در «پوهنی ننداری» یک نمایشنامه را به نام «شب هولناک» دیده بودم. برخی از صحنه های آن نمایشنامه را که ترجمه شده بود، به خاطر می آورم. احتمالاً آن نمایشنامه تا حدودی رگه های از گروتسک داشت. ما میدانیم که تولید چیزهایی مانند- خشم، ترس، نفرت، هیجان، تکان خوردن و بهت زده گی، فقط به وسیله درامه های جدی و تراژیدی در ذهن مان به میان می آیند. چگونه ممکن است که خنده یی توام با ترس و یا نفرت وجود دارد- و این گروتسک است. **ملومین مرچنت** می گوید: آیا تعدی هایی که از طریق سه حالت کمیدی- طنز، شوخ طبعی و فارس به قلمرو تراژیدی صورت می گیرد چگونه باید تفسیر شود؟

مرچنت نمایشنامه «ریچارد سوم» شکسپیر را مثال می آورد: روال میزان مشمئز کننده گی **کمیدی گروتسک** «ریچارد سوم» نیز دقیقاً در همان حدی است که انگیزش از تراژیک ریشه گرفته و شخصیت ریچارد سوم و شرایط نام معلوم او را تشخیص می دهد.

در مورد نمایشنامه «تراژیدی انتقام جو» اثر **تور نور**، درامه نویس انگلیسی، **الیوت** داوری جالبی دارد: «چشم انداز قوی و منحصر به فرد و هولناک از زنده گی می سازد و در ذهن اکثر خواننده گان جای درستی یافته است.» اما در مورد همین نمایشنامه پروفیسور راس (L.T.ROSS) می گوید:

«... و چنین احساس شده که طنزهای کوبنده و مهیب لحظه مرگ ورقص مرگ... که در آن مرگ، واقعیت جمجمه زیر پوست، دنیا دوست کور از اباطیل فانی را به سخره می گیرد، در نماد محوری نمایش، یک جمجمه، منشأ تأثیر است... سر انجام، بخش اعظم روح کمیک قرون وسطی به راحتی در مضحکه خود آگاهی طنزهای نقیضه مانند، نیروی مسخره گی و گزافه گروتسک نمایش به حیاتش ادامه می دهد. (۷۰)

وحشت و هراس تنها بر فرازیک خوابگاه یا خانه به کمین نه نشسته است.

ذهن دالانهایی دارد هر اسناکتر از جاده های مادی...

خویشتن پنهان شده در پس خویشتن مان، بیش از هر چیز هراس می انگیزد، قاتل پنهان شده در سرای ما، ناچیز ترین موجب دهشت است. (۱۷)

گفتم یکی از لازمه های گروتسک سازی، خیال انگیزی و فانتیزی است. از ماخذ بالا چند نقل و قول دیگر می آورم:

جولین گرین نویسنده امریکایی درباره یک رویا می نویسد:

عمیقاً واقعی بود، بسیار واقعی تر از زنده گی روزانه... این رویا اعتقاد مرا راسختر کرد که انسانی که رویا می بیند، گاهی هنر مندی به مراتب با قریحه ترا از کسی است که بیدار است. کلمات نمی توانند درازای زمان طی شده در یک « دید » را، که فقط چند ثانیه طول می کشد، بیان کند.

و درباره یک رویای تکراری می گوید:

چنان احساس شادمانی بی به همراه آورد که کلام انسانی نمی تواند کمترین نشانی از آن بدهد.

فرانس مارک می گوید: باید زبانی آفرید که آینه زنده گی را

چنان بشکند که بتوانیم مستقیم به چهره هستی بنگریم.

کاندینسکی می گوید: چشم هنر مند باید همیشه برای آوای نیاز

درونی **بینا** باشد.

در داستان «گرگ بیابان» اثر هرمان هسه، مدیر تیاتر جادویی برای قهرمان داستان خود می گوید:

این دنیای روح خود تو است که در پی آن هستی. واقعیت دیگر که مشتاق آنی در درون خودت جا دارد. من نمی توانم به توجیزی را بدهم که از هم اکنون در درون خودت موجود نباشد. نمی توانم چشمت را به روی هیچ نگارخانه بی مگر روح خودت بگشایم. همه آنچه می توانم به تو بدهم، فرصت، انگیزه و کلید است. من به تو کمک می کنم تا دنیای خود را آشکار سازی. همین.

در نمایشنامه های گروتسک که در مغرب زمین سابقه چندین قرنه دارد، ترس وحشت و یا نفرت و انزجار با خنده خمیر می شود. ظاهر باور نکردنی، هولناک و خیالافانه آن هرگز نمی تواند «واقعی بودن» آنرا کلاً نفی کند. می گویند **فرون** امپراتور روم یک رفیق درامه نویس به نام پترونیوس داشت. این پترونیوس درامه یی نوشته بود به نام «بیوه افه سوس». خلاصه نمایشنامه او چنین است: زنی شوهر خود را بسیار زیاد دوست دارد. از قضا شوهر میمیرد. بیوه او که جدایی از شوهر را تحمل ندارد، جسد شوهر را در سردابی می گذارد و تصمیم می گیرد باقی عمر خو را در همان سرداب در کنار شوهر مرده خود سرکند. در بیرون سرداب سه نفر جنایت کار را به دار آویخته اند و یک سر باز جوان را شب موظف می سازند که در کنار آدمهای بردار شده پهره کند تا

رفقای جنایتکاران اجساد شانرا که برای عبرت دیگران باید مدتی به سر دار باشند دزدی نکنند. نیمه شب سرباز جوان از ترس سرما خوردن داخل سرداب می شود و کنار بیهوش سوگوار می نشیند. با هم گپ می زنند و قصه می کنند. دم دم صبح بیهوش سوگوار که به سرباز دل باخته با سرباز عشق بازی می کند. سرباز وقتی که از سرداب بیرون می شود می بیند که جسد یکی از جنایتکاران را از بالای دار دزدیده با خود برده اند. سرباز هراسناک و پریشان دوباره به سرداب می آید و به زن بیهوش می گوید، یک جسد را از بالای دار دزدیده اند، به خاطر این سهل انگاری او را به دار خواهند آویخت. بیهوش می گوید:

حیف تو که بردار شوی، اینک بگیر، جسد شوهر مرا به جای آن جسد دزدی شده، بردار بیاویز.

فکر می کنم طرح این نمایشنامه که از آن پترونیوس است، از لحاظ شگرد گروتسک، هیچ کم و کاستی ندارد. ما به روشنی می بینیم که خنده اش در کجاست و هولناکی و نفرت انگیزی آن در کجا.

اما در سال ۱۶۱۲ **جورج چاپمن** (۱۵۵۹ - ۱۶۳۴) این نمایشنامه را زیر عنوان (اشکهای بیهوش) **The Widows Tears** بست می دهد و به گونه دیگری می نویسد. در نمایشنامه چاپمن **سیتیا** قبل از مرگ شوهر، تصمیم خود را به شوهر بازگو کرده است. شوهر یک زمینه سازی می کند که گویا مرده است. بعد بیهوش او در سرداب به راستی

درکنار تابوت شوهراشک ریزان می نشیند . نیمه شب شوهر او در قیافه سربازی که گویا برای پاسداری اجساد سه جنایتکار پهره دار است وارد سرداب می شود و زن خود را می فریبد و با او درکنار تابوت خودش عشقبازی می کند .

در طرح چاپمن نیز می بینیم که داستان برمبنای یک گروتسک تمام و کمال است ، با این تفاوت که **کمیزم** آن بیشتر شده است .

و اما در (کتاب سرخ هرگست) در جمله قصه های هفت حکیم رومی ، این داستان تا نیمه اول ، عیناً مانند نمایشنامه پترونیوس است . ولی در اخیر چرخشی استهزا آمیز دارد . صاحب منصب موظف به نگهداری از اجساد بردار شده گان که از مفقودی جسد جنایتکار سراسیمه است به زن بیوه می گوید ، مرا عوض آن جنایتکار به دار خواهند آویخت . زن به او می گوید :

- اگر به من قول می دادید که با من ازدواج کنید ، از این محنت شما را می رهاندم .

- من به شما قول میدهم که با شما ازدواج کنم .

- پس چنین کنید ... جسد شوهرم را برهنه کنید و به جای آن مرد به دار بیاویزید .

- معهذا ... از این چه حاصل ... آن جانی بردار شده بی دندان بود.

زن گفت : من این را بی دندان می کنم . و سنگی صیقل یافته برداشت و آنقدر زد که دهن و دندان مرد { شوهر مرده اش } له شد .

صاحب منصب گفت :

- این قبول ... اما آن مرد یاغی بردار شده تاس بود .

زن گفت : مشکل نیست ... من این یکی تاس می سازم .

وسر شوهر را میان دو زانو گرفت و شروع کرد به کندن موهایش ...

در آخر صاحب منصب به زن گفت :

- به ایمانم قسم ، نه من او را به صلیب می آویزم و نه شما . واگر شما یگانه زن جهان هم بودید من با شما ازدواج نمی کردم . زیرا شما به شوهری که در وقت جوانی خود به عقدش درآمده اید و به کسی که زنده گی خود را فدای عشق شما کرد چنین بی وفایی می کنید ، به من که تا امشب هرگز در زنده گی خود ندیده اید چقدر بی وفا خواهید بود ... پس به راه خود بروید که من هرگز خواستار شما نخواهم بود . (۷۲)

نمایشنامه های گروتسک در قرن بیست بسیار پدید آمدند . همین

گونه سینما این نوع کمیدی را بسیار تجربه کرده است .

همان گونه که گفتم در طنز پردازی ایرانیها و افغانان شگرد

گروتسک کاربرد چشمگیر ندارد . در نوشته یی از اکرم عثمان -

دراکولا و همزادش، و برخی از طنز های نجیب الله دهنزاد رگه هایی

از گروتسک دیده می شوند.

به نظر من یک طنز احسان الله سلام - چاک نظر تیزدندان - را می توان بهترین نمونه (طنز گروتسکی) به حساب آورد . برخی از طنز های منظوم داکتر سمیع حامد و **یما ناشریکمنش** را من به دلایلی که قبلاً ذکر کردم (گروتسک وار) به حساب آورده ام . در آثاری که (ریالیزم جادویی) خوانده شده اند نیز رگه های از گروتسک گاهی دیده می شوند و در خیال انگیری ها (ریالیزم جادویی) وجه مشترک با گروتسک دارد . اما رومان (گلنار و آینه) **رهنورد زریاب** که در خط ریالیزم جادویی است به علت نداشتن (عنصر خنده) نمی تواند گروتسک وار باشد .

من فکر می کنم که مانند هژبرشینواری کارتونیست های مان می توانند از شگرد (گروتسک) بیشتر از طنز پردازان استفاده کنند .

ج . ویلسن نایت در کتابش (شاه لیر و کمیدی گروتسک) چاپ سال ۱۹۳۰ می نویسد : این منطقه خاص هم مرز شدن هولناک با خیالی و پوچ ، دقیقاً جولانگاه جنون است ... در آوردن چشم های گلوستر (در نمایشنامه شاه لیر شکسپیر) چیزی غیر ضروری ، ناهنجار و متزجر کننده است . به عمد چنین است . این کمک می کند تا در آن ، اشمئزازی که جنون (لیر) را شکل می دهد ، از یک عنصر - یعنی قساوت - مبالغه الزامی فراهم آید . فقط اشمئزاز نیست : حتا باز هم چیزی به گونه شیطنانی کمیک در عمق دل آن جای دارد . برای شخص **نافر هیخته** ،

منظره عذاب جسمانی خنده آور است. انگلستان عصر شکسپیر از تماشای عذاب جسمانی و دیوانه بازی به ادای جنون واقعی تفریح می کرد.

رقص مردان دیوانه در (دوشش مالفی **Duchess of Malfi**) نوشته **جان وبستر** (۱۶۳۲ - ۱۵۷۸) از نوع همان شوخ طبعی های چندش آور است. (۷۳)

من به تأکید (خیالپردازی) و کاربرد آن در گروتسک قبلاً اشاره کردم . در ادوار گذشته هربخشی از ادبیات و هنرها با خیالپردازی سروکار داشت . با طرد رومانتیزم از هنر و ادبیات در قرون پسین و رواج یافتن ریالیزم و حتا ناتورالیزم، و در اواخر قرن نهم و آغاز قرن بیستم رواج یافتن اصطلاح (ریالیزم سوسیالیستی) که بهتر است آنرا (گلچین کردن واقعیت های اجتماعی) خواند ، تصور می شد که (تخیل) وفانتیزی از هنر و ادبیات به کلی رخت بر خواهند بست . اما در آغاز قرن بیستم (به علل معلوم) ترویج سورریالیزم، داداءیزم و تیاتر پوچی نشان داد که خیالپردازی بار دیگر بر هنرها هجوم خواهند آورد . قبل از پرداختن به این (بازگشت به خیالپردازی) می خواهم گفته هایی چند را یاد آوری کنم :

ساموئیل جانسن گفته است : آدمی که چیزی را به عنوان **حقیقت مطلق** عرضه می کند ، آدم دانا نیست .

توماس جفرسن می گوید: اگر می خواهید جستجوگر واقعی حقیقت باشید، ضرورت است که حتا برای یکبار هم که شده همه چیز را به دیده **شک** بنگرید.

یک محقق روسی به نام (فرولوف) به آمیختگی گروتسک با فانتیزی اشاره هایی دارد:

« نویسنده به وسیله گروتسک یک تخیل مضحک را با واقعیت گره می زند. غیر واقعی را با واقعی، زمان حال را با گذشته و یا آینده. **وختانگف** می گفت: گروتسک آمیزشی از ریالیزم و خیالپردازی است. یکی از بزرگترین نظریه پردازان در رابطه به « گروتسک » در عصر ما و **لفنگک کایزر** است. یونیورستی اندیانا در امریکا کتاب کایزر زیر عنوان « گروتسک در هنر و ادبیات » را در سال ۱۹۶۳ منتشر کرد. کایزر در این کتاب از گروتسک در نقاشی، مجسمه سازی، ادبیات داستانی و سایر هنر ها به تفصیل بحث کرده است. من در اینجا صرف بخش کوچکی از یاد کردهای او را در رابطه به « درامه » می آورم:

« اگر در قرن ۱۶ گروتسک تا حدودی در بند هنر های تزینی باقی ماند، در قرن بیستم ابعاد آن هرچه بیشتر گسترده شد. از سال ۱۸۹۱ تا آغاز جنگ جهانی اول در آلمان و سایر کشور های اروپایی هنر و ادبیات (به خصوص ادبیات دراماتیک) شیوه های جدیدی چون سورریالیزم، ناتورالیزم و سپس پوچی و گروتسک را تجربه نمود. مثلاً در

یک درامه ویدکیند **Wedekind** به نام «بهار بیدار کننده» مامی بینیم که قهرمان داستان مورسیس ستایفل در حالیکه سرش را زیر بغل خود گرفته است، به روی گور خود با یک رفیق خود که ماسک به چهره دارد، قصه می کند...

کایزر ادامه می دهد:

در نمایشنامه های لنز **Lenz**، بوشنر و ویکند ما شخصیت های گدی ماندی را می یابیم که در واقع استعاره یی از آدمها هستند. به گفته های یکی از این آدمها توجه کنید:

تمام آنچه ما به روی زمین انجام می دهیم، بازی است.
فرقی نمی کند که این کرده ها چقدر عمیق است.
و یا چقدر با عظمت جلوه کنند، تخیل و رفتار باهم اند،
حقیقت و غیر واقعی باهم اند،
ایقان و اطمینان در هیچ جایی نیست،
درباره دیگران هیچ میدانیم،
و درباره خود هیچ نیز،
همیشه بازی می کنیم،
و دانا کسی است که،
اینرا می داند،

کایزر به برخی از درامه نویسان و گروه های تئاتری هم اشاره می کند که با «گروتسک» سروکار داشته اند. او می نویسد:

بین سالهای ۱۹۱۶ و ۱۹۵۵ گروهی از نمایشنامه نویسان ایتالوی به سرگرد گی **لویجی چیرلی**، تیاتر خود را زیر نام **Teatro del grottesco** به وجود آوردند. رهبر گروه زیر عنوان نمایشنامه خود، «نقاب و چهره» نوشته بود- گروتسک. در این گروه تیاتر بهترین درامه نویس لویجی پیراندیلو **Lvigi Pirandello** بود.

گروهی از نویسنده گان آلمانی بین سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۵ که خود را «سخنوران گروتسک» می خواندند، با اهداف شبیه نمایشنامه نویسان ایتالیا- نوشته های خود را با استفاده از تکنیک گروتسک منتشر می کردند. (۷۴)

مولف دیگری به نام **فلیپ تامسون** نیز کتابی زیر عنوان «گروتسک» در ۱۹۷۲ منتشر کرد. او نیز گروتسک را در عرصه های مختلف از جمله هنرهای نمایشی توضیح کرد. او می نویسد:

هم گروتسک و هم پوچی در بند زمان نیستند. هردو تقریباً نوعی از مضحکه و گاهی حماقت را به نمایش می گذارند. هرگاه ما این خصلت پوچی یعنی بی دلیل- را برجسته کنیم، می توانیم حلول پوچی را در گروتسک و گروتسک را در پوچی دستیاب نماییم. بعد از کامو «تیاتر پوچی» معنای گسترده تر یافت. حالا بعضی ها تیاتر پوچی را تیاتر گروتسک هم می نامند. آثار بکت، یونسکو، آداموف، جنت، پیتتر و دیگران، جواهر خزینه گروتسک هستند.

در همان کتاب باز هم می خوانیم:

با آن نگاهی که هنر مند گروتسک به جهان می نگرد، شرایط ماحول اوست که اندیشه گروتسک او را شکل می دهد (ترسناکی یا نفرت انگیزی، خنده پر از شوک، یا خیالیافی دور از تصور) پیراندیلو درامه نویس، فیلسوف و عضو «تئاتر گروتسک» ایتالیا قبل از جنگ جهانی اول گفته بود: گروتسک بیان کمیک و هنرمندانه جهان است. (۷۵)

در این جستار کوتاه من به همان گونه های نمایش اشارت کردم که بسیار معمول و مروج است. در حالیکه «میان گونه ها» و نمایشات مخلوط از چند گونه نمایشی در تئاتر های جهان بسیار تجربه شده اند. امروز نوع دیگری از بازی و نمایش، همراه با موسیقی و تقلید آهنگ های معروف با یک متن کمیک و طنز آمیز که پرودی **Parody** نامیده می شود، در تمام جهان رواج دارد. در این نوع کمیدیوگرافی کار های حنیف همگام و همراهانش در تلویزیون طلوع و به زبان پشتو توسط هنر مندان خوب در تلویزیون شمشاد طرفداران زیاد دارد.

من فکر می کنم به عوض توضیح و تشریح سبک های قرار دادی که امروز هیچ کسی خود را در میان چوکات ها و فورمولهای جز می آن محصور نمی کند، در پایان این گفتار اشاره های کوتاه به دیدگاه های تنی چند از نوابغ هنر و ادبیات دراماتیک مانند پیتر بروک، ژاک کاپو،

استانیسلاوسکی، دا نچنکو و برتولد برشت برای خواننده عادی این کتاب دلچسپ تر است و برای دانشجویان رشته تیاتر پوهنتو نها مفید تر. زیرا اگر به تیاتر (در مجموع برای نمایش) در عصر ما به عنوان یک « نیاز درونی» نگاه نکنیم و به اهداف و آرمانها بچسبیم و از هنر نمایش توقعاتی چون «آموزش»، «تزکیه نفس» «تربیت اخلاقی» و «تحول جامعه» را مراد کنیم در بندلیسم های کهنه و تجربه شده در ادوار گذشته دوباره محصور خواهیم ماند. **کاندینسکی** گفته است: چشم هنرمند باید همیشه برای **آوای نیاز درونی** بینا باشد. در آغاز قرن بیستم این «نیاز درونی» را بهتر از هرکس دیگر استانیسلاوسکی درک کرد. **یرژی گر و توفسکی** نظریه پرداز تیاتر در قرن بیستم درباره استانیسلاوسکی گفته بود: «مطالعه پیگیر او، حیات تازه بخشیدن سیستمایک او به روشهای مشاهده و ارتباط دیالکتیکی او با کارهای پیشینش، استانیسلاوسکی را برای من ایده ال ساخته است.» واقعیت اینست که استانیسلاوسکی بسیاری از تحولات عمده تیاتر را به درستی پیش بینی کرد. او در باره قدرت آفریننده بازیگر تاکید نمود و دریافت که «کارگردان» نیز وقتی «ماموریت فرهنگی» عظیمی را به انجام رسانده می تواند که دانش استادانه و دست اول را در تمام عناصر نمایش داشته باشد. به نظر او کارگردان باید نمایش را از نقطه دید درامه نویس، بازیگر و حتا بیننده عالمانه مشاهده کرده بتواند. اما چنین خصوصیتی به

ندرت می تواند در وجود کسی جمع شود. سر انجام او در وجود **دانچنکو** چنین خصوصیتی را مشاهده کرد. استانیسلاوسکی به چخوف نیز علاقه عظیم داشت. دانچنکو بار اول در سال ۱۸۹۶ با استانیسلاوسکی آشنا شد. در آن وقت وی را بهترین درامه نویس و وارث **استروفسکی** به حساب می آوردند، در همان وقت که چخوف نیز درامه هایش و از جمله نمایشنامه چایکا (پرنده دریایی) را نوشته بود. به آنها مشترکاً جایزه ادبی گریبایدوف را دادند، اما دانچنکو که چخوف را برتر از خود می دانست به نفع او از گرفتن نیم جایزه خود داری کرد. با به وجود آمدن تیاتر هنری ماسکو، دانچنکو نمایشنامه چخوف را برای نمایش انتخاب کرد و از استانیسلاوسکی خواست کار گردانی نمایشنامه را به عهده بگیرد. تیاتر هنری ماسکو در آن سالها به وجود چخوف افتخار می کرد. استانیسلاوسکی می گفت: «چخوف به صحنه آن حقیقت درونی را بخشید که اساس و پایه چیزی شد که بعد ها به سیستم استانیسلاوسکی معروف شد. دست یافتن به این سیستم باید از طریق چخوف باشد.» در این هنگام نابغه دیگری به نام «**میرهولد**» هم ظهور کرد. استانیسلاوسکی برای میرهولد و بازیگران جوانش «کارگاه تیاتر» را تأسیس کرد تا او بتواند به راحتی اندیشه های خود را عملی کند. اصل حاکم به این کارگاه جدید این بود که واقعگرایی و پرداختن به جزئیات صحنه یی، خاصیتش را از دست داده و دیگر برای

مردم گیرایی ندارد. « زمان حضور غیر واقع در صحنه فرارسیده بود. لازم بود که زنده گی نه آن چنان که در واقعیت اتفاق می افتد، بل آن طور که به شکل مبهم در رویاها، دید ها و لحظات اعتلای روحی مان احساس می کنیم تصویر شود.» (۷۶)

ما آگاهی داریم که ریالیزم یا واقعیت گرایی دید گاه بسیار پذیرفتنی و حاکم بر هنر و ادبیات در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بود و مخصوصاً در روسیه بسیار هوا خواه پیدا کرد. حرکت به سوی حقیقت و الاثر به روی صحنه که به مثابه «گرفتن آینه ای در برابر طبیعت» تعبیر شد، اما نه از روسیه بلکه از اروپا ریشه گرفته و نخستین تعریف روشن آن از ویکتور هوگو است. در سال ۱۸۲۷ و ویکتور هوگو که هنوز بیست و پنج سال داشت، بیانیه معروفش را انتشار داد و اعلام کرد که زنده گی، و فقط زنده گی به همه گوناگونی هایش تنها الگو برای صحنه است. صحنه باید برای عرضه کردن هر موضوع و به کار بردن هر شکل یا سبک آزاد باشد. **هوگو** تقسیم بندی کمیدی و تراژیدی را به دلیل غیر طبیعی بودنش رد کرد و وحدت های کلاسیک زمان، مکان و عمل را پذیرفت. مقدمه هوگو بر نمایشنامه «کرامول» به صورت مهمترین بیانیه مکتب واقعگرایی تازه در آمد. (۷۷)

هنر مندان واقعگرای عرصه تیاتر در روسیه نیز در عین توجه به واقعگرایی سعی می کردند با نو آوری ها ریالیزم خشک قرن نوزده را

با نوآوری‌ها بیارایند. در سال ۱۹۴۳ زمانیکه **دانچنکو** نمایشنامه «رستاخیز» اثر تولستوی را روی صحنه تیاتر هنری ماسکو پیاده کرد، یک کار انقلابی جالبی انجام داد. او در این نمایشنامه یک «**شخصیت**» اضافی را وارد کرد که خود تولستوی بود. بازیگر این نقش کچالوف، در هیات تولستوی در کنار صحنه، نزدیک محل ارکستر میان تماشاگران و بازیگران، در فواصل معین میان صحنه‌ها ظاهر می‌شد، فاصله‌ها را پر می‌کرد، بعضی شخصیت‌ها و یا افکار شانرا توضیح می‌کرد و در باره حوادث اظهار نظر می‌نمود. در اثنای صحبت این شخصیت - تولستوی - سایر شخصیت‌های نمایش - بازیگران نقش‌ها - ساکت می‌ماندند و به اصطلاح معمول در هنر بازیگری «فریز» می‌شدند.

مانند میرهولد، دانچنکو و سر آمد شان استانیسلاوسکی، چهره بسیار اثر گذار هنر تیاتر در فرانسه - **ژاک کاپو** - نظریه پرداز بسیار معروف این عرصه است. کاپو در آغاز منتقد تیاتر بود، او در سی و پنج سالگی به کارگردانی در تیاتر روی آورد. در سال ۱۹۰۵ **اندیره ژید** در مورد کاپو چنین نوشت: «کاپو در بیست و هفت سالگی ده سال پیرتر به نظر می‌رسید. چهره گویا و پرحالتش از هم اکنون بر اثر رنج بسیار شکسته می‌نماید. شانه‌های بلند و استوارش به شانه‌های کسانی می‌ماند که باری بیش از تحمل خود را بر دوش می‌کشند.»

ژاک کوپو تیاتر «ویو کولومبیه» را بنیان نهاد. او قصد داشت صحنه را از شر ماشین های سنگین و تاثیر های ظاهر فریب برهاند. او همچنان علیه اجراهای اغراق آمیز، تصنعی و کلاسیک در «کمیدی فرانسر» و طبیعت گرایی افراطی انتوان در تیاتر آزاد **theatre libre** طغیان کرد. کوپو در بیانیه معروفش گفت: ما نماینده مکتب خاصی نیستیم، فورمولی با خود نیاورده ایم که بگوییم بر مبنای آن تیاتر فردا باید ساخته شود. اما با این وصف بین ما و کار های ما قبل ما تفاوتی وجود دارد. ما نمی دانیم که تیاتر فردا چگونه باید باشد ولی با ایجاد تیاتر «ویو کولومبیه» ما مکان و ما وایی تدارک دیده ایم تا در آن برای «الهام» آینده کار کنیم. (۷۸)

اما در تیاتر قرن بیستم اروپا ما به چهره بسیار قابل توجه دیگری هم بر می خوریم که انقلابی در عرصه ادبیات دراماتیک و فن صحنه سازی و بازیگری آورد. این چهره پر سروصدا **برتولد برشت** است. برخی از دیدگاه های این شخصیت سنت شکن را نیز مرور میکنیم بویژه طرح بسیار عجیب او در باره «**تیاتر داستانی**» قابل توجه است. ابتدا نظر او را در باره بهترین نمایشنامه نویس معاصر انگلیس مطالعه می کنیم. برشت می گوید: **برنارد شاو** رعب بر می انگیزد. رعب او رعبی است خارق العاده، و برنارد شاو برای ایجاد آن سلاحی خارق العاده را به کار می گیرد - شوخ طبعی **Homour** را. **شاو** ظاهراً به این عقیده است که

در جهان، فقط و فقط از نگاه آرام و نفوذ ناپذیر مردم عادی باید ترسید. و برای این ترس ضرورت تامی قایل است... رعب **شاو** در این است که هر انسانی را محق می داند در هر مورد، رفتار صادقانه و منطقی و شوخ طبعانه داشته باشد، حتی اگر این رفتار رنجش و اعتراض برانگیزد. شاو درست می داند که چقدر جرأت می خواهد تا بتوان در باره چیزهای مضحک خندید و چقدر **جدی** بودن لازم است تا بتوان چیزهای **مضحک** را تشخیص داد. شاو مانند تمام کسانی که هدف مشخصی دارند، می داند که، آنچه بیش از همه وقت را تلف می کند و مانع تمرکز ذهن می شود، آن نوع **جدی** بودنی است که در حال حاضر در ادبیات متداول است. او می داند که نوشتن برای تیاتر باید با پاکدلی و پاک لوحی توأم باشد و تمایلی هم ندارد که در این مورد ظاهر سازی کند. شاو تا جایی که ظرفیت تیاتر اجازه می دهد، می خواهد آنرا انباشته از شوخی و تفریح کند. و تیاتر این ظرفیت را به حد اعلی دارد. به نظر شاو در آینده مردم، دیگر برای آنکه چیزی بفهمد یا بیاموزد به تیاتر نخواهد رفت.

برگردان صرف واقعیت، این تاثیر را در تماشاگر نمی گذارد که گویی در برابر حقیقت قرار گرفته است. (۷۹)

بوشت برای انسان قرن بیست، نمایشنامه قرن بیستم تقاضا می کند. به نظر او تا زمانی که تیاتر قادر نباشد نمایشنامه های معاصران را به طرز

موثری به روی صحنه بیاورد، اجرای اثری از شکسپیر سربه سر بی معنی است. طفره رفتن بی فایده است. برشت می گوید: در این هم نویدی نینید که فقط و فقط نظر ها را از نمایشنامه های جدید بگیرید و در نمایشنامه های قدیم بگنجانید. من آینده کسانی را که می خواهند از مشکلات محتوم این عصر بی صبر بگریزند تاریک می بینم.

در قرن بیستم در جهان اصطلاح جدیدی در رابطه به تیاتر و هنر نمایش به میان آمد که عبارت بود از «تیاتر نو». پیش قراول تیاتر نو در جهان تیاتر ماسکو، تیاتر نیویارک و تیاتر برلین بود. لفظ «نو» برای تیاتر واقعاً هم به همین سه تیاتر سه شهر بزرگ و مهم جهان اطلاق می شد. اما تیاتر های روس، امریکا و آلمان به کلی همسان نبودند و تفاوت های بزرگی هم داشتند. اما وجه شباهت شان در «نو» بودن شان بود. این سه تیاتر در نمایش و نحوه اجرا و در تکنیک ها به نو آوریهایی دست میزدند. از حیث سبک نیز با هم شباهت هایی داشتند. اما تیاتر برلین در نو آوریها، از آن دوی دیگر دست بالاتر داشت. به نظر برشت تیاتر برلین با به میان آوردن «تیاتر داستانی» آخرین مرحله را ایجاد کرد. تمامی آنچه که به نامهای «نمایشنامه زمان» یا «تیاتر پیسکاتوری» یا «نمایشنامه آموزشی» نام گرفته بود، به تیاتر داستانی تعلق داشت.

برای این که به «تیاتر داستانی» بهتر نزدیک شویم، نقطه نظر های برشت را درین زمینه مرور می کنیم.

اصطلاح «تئاتر داستانی» به نظر بسیاری مردم متناقض می آمد، زیرا به پیروی از ارسطو، میان قالب داستانی و قالب نمایشی نقل یک مضمون تفاوت اساسی میدیدند. مردم فرق این دو قالب را که یکی از طریق کتاب و دیگر از طریق انسانهای زنده ارائه می شد به درستی نمی دانستند. (آثار داستانی چون آثار هومرو منظومه خوانی های منظومه خوانان قرون وسطی کار های نمایشی به شمار می آمدند و نمایشنامه های نظیر «فاوست» از گویته و «مانفرد» از بایرون گسترده ترین تاثیر خود را به صورت کتاب به دست می آوردند).

فرق میان قالب نمایشی و قالب داستانی از همان زمان ارسطو در انواع متفاوت ساختمان اثر هنری دیده می شد و قوانین آن ها در دو شاخه متفاوت زیبایی شناسی مورد بحث قرار می گرفت. این دونوع ساختمان، البته به دو نوع متفاوت ارائه اثر هنری به مردم، از طریق کتاب و دیگر از طریق نمایش، تفسیر می شدند. ولی با این هم در آثار باستانی از وجود «عنصر داستانی» در نمایش و «عنصر دراماتیک یا نمایشی» در آثار داستانی کسی انکار نمی کرد. نویسندگان رومان بورژوازی در قرن نهم، در آثار خود به «عنصر نمایشی» به نحو بسیار گسترده میدان دادند. به نظر آنان عنصر «نمایشی» عاملی بود که به مضمون داستان شان تمرکز هر چه بیشتر می داد. شاخص «عنصر نمایشی» وجود نوعی شور در نحوه حکایت و ایجاد برخورد میان نیرو های سازنده حکایت بود.

همچنان دستاورد های تخنیک نیز عواملی بودند که توانستند ورود عناصر **داستانی** را در عرضه داشتهای نمایشی ممکن بسازند.

به نظر **جاناتان کالر** ادبیات بیشتر وابسته به صنایع بیانی است، اما ادبیات داستانی به ساختارهای دیگری هم ضرورت دارد. در این ساختار های «**دیگر**»، نمایش هم میتواند شامل باشد (۸۰)

به نظر برشت عوامل تازه چون فیلم، نوپردازی بسیار پیشرفته، استفاده از صدا ها و افکت ها و موسیقی به وسیله وسایل تخنیکی مدرن، ستیج های چرخی و استفاده از موتور که تعویض صحنه و آرایش دیکور را بسیار آسان ساخته است، تجهیزات تیاتر را کامل ساختند.... و از اینجا به بعد صحنه شروع کرد به **حکایت** کردن به گونه گسترده. دیگر با از میان رفتن دیوار چهارم (مقصود بالا رفتن یا باز شدن پرده تیاتر است) که با تماشاگر امکان می دهد داخل چهار دیواری محل واقعه شود، راوی از میان نمی رود. امروز امکان پذیر است که رویداد های همزمان دیگری که در مکانهای دیگر واقع شده بودند، به روی عین صحنه به نمایش در آیند و پیشروی تماشاگر قرار داده شوند. از طرف دیگر بازیگران هم عمل استحاله را به طور کامل صورت نمی دادند، بلکه از نقش خود فاصله می گرفتند و به وضوح از تماشاگر انتقاد می طلبیدند.... دیگر به هیچوجه به تماشاگر امکان داده نمی شد با استغراق صرف در آدمهای نمایش، بدون نقد، خود را به دست تجربه های

عاطفی روی صحنه بسپارد. نمایش، موضوعها و رویدادها را در معرض «بیگانه سازی» قرار می داد و همین «بیگانه سازی» است که لازمه فهمیدن است، چون ما در برابر «**بدیهات**» معمولاً **فهمیدن** را به کنار می گذاریم. آنچه «طبیعی» بود می بایست چشمگیر شود. تنها از این راه بود که امکان آشکار کردن قوانین علت و معلول به میان می آمد.

وقتی که برشت تیاتر برلین را ستایش می کند و ایجاد «تیاتر داستانی» را نوآوری این تیاتر در قرن بیستم می داند، این بدان معنی نیست که در برلین تیاتر به گذشته روی آورده و «درس اخلاق» دادن را از سوی تیاتر «تازه» کرده است. البته در گذشته **شیلر** گفته بود که، لازم است تیاتر «نهادی اخلاقی» باشد. در عهد شیلر شاید مردم فکر نمی کردند که درس اخلاق دادن به مردم در تیاتر، مردم را از تیاتر می گریزند. طوریکه بعد ها **فدیوریش نیچه** شیلر را با استهزا، «شیپورچی اخلاق» نامید. نیچه سروکار داشتن با اخلاقیات را کاری سخیف می دانست.

اما ایجاد «تیاتر داستانی» در برلین قرن بیستم به معنای «اخلاق بار کردن» مردم نبود. هر چند عده زیادی ادعا کردند که «تیاتر داستانی» درس اخلاق می دهد، در حالیکه کار تیاتر داستانی بیشتر مطالعه بود تا درس اخلاق دادن.

برشت قالب های «تئاتر نمایشی» و «تئاتر داستانی» را جدا جدا و جز به جز توضیح می کند. از خواننده می خواهم تا هر جز هر کدام ازین دو نوع تئاتر را با هم مقایسه کند.

قالب نمایشی تیاتر:

صحنه، رویدادی را «مجسم» می کند. بیننده را درگیر عملی می کند و فعالیت او را کاهش می دهد.

برای بیننده امکان احساسهایی را فراهم می آورد.

به بیننده تجربه های عاطفی می دهد.

بیننده در بحبوحه واقعه ای قرار میگیرد.

القا در میان است.

احساسها محافظت می شوند.

انسان، آشنا فرض می شود.

انسان تغییر ناپذیر.

هیجان در پایان واقعه.

وجود هر صحنه به خاطر صحنه بعدی

وقایع برخط مستقیم می گذرند

جهان، آنچنان که هست.

آنچه انسان از روی عرف باید انجام بدهد.

اندیشه، وجود را معین می کند.

قالب داستانی تیاتر:

صحنه، رویدادی را حکایت می کند
 بیننده را به یک شاهد تبدیل می کند، اما او را به فعالیت وامیدارد.
 بیننده را به اخذ تصمیم وامیدارد
 به او معلومات می دهد
 بیننده در برابر آن قرار میگیرد
 استدلال در میان است
 بیننده تا به حد معرفت کشانده می شود
 انسان، موضوع بررسی است
 انسان تغییر پذیر و تغییر دهنده است
 هیجان در مسیر واقعه
 وجود هر صحنه به خاطر خود صحنه
 برخشی پیچا پیچ
 جهان، آنچنان که باید باشد
 آنچه انسان مجبور است انجام دهد
 انگیزه ها و وجود اجتماعی، اندیشه را معین می کند
 برشت بعد از توضیح هر دو نوع تیاتر، خود را یک بار به حیث
 بیننده تیاتر نمایشی و بعد به حیث بیننده تیاتر داستانی تصور کرده هر دو
 احساس و برداشت را توضیح می دهد.

بیننده تیاتر نمایشی می گوید:

بلی، این را من هم احساس کرده ام - من نیز چنین هستم - طبیعی است - همواره چنین بوده است - رنج این انسان تکانم می دهد، چون چاره یی ندارد - اینست هنر طراز اول - همه چیز در آن بدیهی است - من به همراه آن که می گرید، می گریم، و به همراه آن که می خندد، می خندم.

بیننده تیاتر داستانی می گوید:

تصورش را هم نمی کردم - این راهش نیست - خارق عادت است - مشکل است باورش کرد - باید جلوش را گرفت - رنج این انسان تکانم میدهد چون باید برای او چاره ای باشد - این است هنر طراز اول: هیچ چیزی در آن بدیهی نیست - من به آن که می گرید می خندم، و به آن که می خندد می گریم. (۸۱)

در پایان این گفتار می خواهم به این نکته اشاره کنم که اگر وضع ادبیات داستانی در کشور ما بسیار نا قناعت بخش است و تا کنون رومانهای چشمگیر بسیار اندک داشته ایم، وضع ادبیات نمایشی ما به کلی اسف انگیز است. حتی جنبشی که در دهه سی و چهل خورشیدی داشتیم و نمایشنامه های نوشته و یا ترجمه می شدند، در چند دهه بعدی رشد نیافت. تنها در شش سال اخیر تدویر فستیوال های ملی تیاتر از سوی دیپارتمنت تیاتر پوهنزی هنر های زیبا در پوهنتون کابل توانسته است تکانه بالنسبه امیدوار کننده در این راستا باشد. تاکید می کنم که

برای ایجاد نمایشنامه های جدید هنوز هم می توان به منابع سرشار و بسیار غنی ادبیات کلاسیک مراجعه کرد و همچنین باید برای تربیه سناریو نویسان و نمایشنامه نویسان تدابیر بسیار جدی و اساسی گرفته شود، در غیر آن چندین دهه دیگر محتاج نمایش ها، فلم ها و سریالهای کشور های دیگر خواهیم بود.

پایان

قوس ۱۳۸۸

رویکردها

- ۱- ابراهیم مکی، شناخت عوامل نمایش، تهران، ۱۳۸۳، ص ۱۲۵
- ۲- اورلی هولتن، مقدمه بر تیاتر، ترجمه محبوبه مهاجر، تهران، ۱۳۸۷، چاپ چهارم، ص ۲۹.
- ۳- داوسن. س.و. درام، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران، ۱۳۷۷، ص ۵
- ۴- همانجا، ص ۸
- ۵- اورلی هولتن، ص ۸۲
- ۶- همانجا، ص ۸۳
- ۷- داوسن، ص ۱۱۶.
- ۸- همانجا، ص ۱۱۸.
- ۹- همانجا، ص ۱۱۹.

- ۱۰- ابراهیم مکی، ص ص ۱۲۶-۱۵۴.
- ۱۱- اورلی هولتن، ص ۳۳.
- ۱۲- ابراهیم مکی، ص ۱۹
- ۱۳- الکساندر دین و پروفیسور لارنس کارا، اصول کار گردانی نمایش، تهران، ۱۳۸۳، ص ص ۵۶-۵۷.
- ۱۴- کنت مک کوئین و ویلیام ملنتر، دوران طلایی تیاتر، ترجمه ف مجید، کابل، ۱۳۶۵، ص ۵.
- ۱۵- ناظر زاده کرمانی، ادبیات نمایشی دررُم، تهران ۱۳۶۹، ص ص ۷۲-۸۸
- ۱۶- کنت مک کوئین و... ص ص ۷۰-۸۰
- ۱۷- همانجا، ص ص ۱۸۰-۱۹۰.
- ۱۸- مصطفی اسکویی، پژوهشی در تاریخ تیاتر ایران، ماسکو، ۱۳۷۰، ص ۷۲.
- ۱۹- فریدون آدمیت، اندیشه های میرزا فتحعلی آخوند زاده، تهران، ۱۳۴۹، ص ص ۳۲-۳۳.
- ۲۰- مصطفی اسکویی، ص ۸۵
- ۲۱- همان جا، ص ۸۳
- ۲۲- رشید یاسمی، ادبیات معاصر، تهران ۱۳۱۶، ص ۱۲۵.
- ۲۳- مصطفی اسکویی، ص ۱۰۰.
- ۲۴- همانجا، ص ۱۰۷.

- ۲۵- همانجا، ص ص ۱۱۹-۱۲۲.
- ۲۶- همانجا، ص ۱۳۴.
- ۲۷- همانجا، ص ص ۱۵۰-۱۵۵.
- ۲۸- محمد عظیم حسین زاده، بررسی وضع تیاتر در افغانستان، تهران، ۱۳۸۲، ص ۲۰.
- ۲۹- همانجا، ص ۲۱.
- ۳۰- همانجا، ص ۲۵.
- ۳۱- لیون موسنیاک، فن صحنه سازی تیاتر، ترجمه امیر حسین جهانبنگلو، تهران، ۱۳۳۵، ص ۶.
- ۳۲- همانجا، ص ۱۳.
- ۳۳- جناب کاتب پاخون به نگارنده تذکر داد که محترم واحد نظری علاوه بر کارگردانی فلم هنری « دکوندی زوی » در نوشتن تعدادی از صحنه های فلم هم دست داشت.
- ۳۴- داوسن، ص ۴۲.
- ۳۵- الکساندر دین، ص ۶۲.
- ۳۶- اورلی هولتن، ص ۱۵۴.
- ۳۷- همانجا، ص ۱۵۸.
- ۳۸- فرانسیس هاج، کارگردانی نمایشنامه، ترجمه منصور براهیمی، علی اکبر علیزاده تهران، ۱۳۸۲، ص ۴۹۰.
- ۳۹- همانجا، ص ۴۹۱.

- ۴۰- ملوین مرچنت، کمیدی، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران، ۱۳۸۴، ص ۱۴-۱۷.
- ۴۱- ناظر زاده کرمانی، ص ص ۹۸-۹۹.
- ۴۲- همانجا، ص ص ۱۰۴-۱۰۵.
- ۴۳- همانجا، ص ۱۰۵.
- ۴۴- همانجا، ص ۱۰۶.
- ۴۵- همانجا، ص ۱۰۹.
- ۴۶- همانجا، ص ۱۱۳.
- ۴۷- همانجا، ص ۱۲۰.
- ۴۸- فرانسیس هاج، ص ۴۹۶.
- ۴۹- ملوین مرچنت، ص ۲۹.
- ۵۰- همانجا، ص ۵۰.
- ۵۱- اورلی هولتن، ص ۱۶۹.
- ۵۲- همانجا، ص ۱۷۱.
- ۵۳- شوارتزلو، هنر نگارش کمیدی تلویزیونی، ترجمه جمال آل احمد، تهران، ۱۳۸۰، ص ص ۸-۹.
- ۵۴- ملوین مرچنت، ص ۸۸.
- ۵۵- همانجا، ص ۱۰۹.
- ۵۶- همانجا، ۱۳۲.
- ۵۷- همانجا، ص ۱۳۲.

- ۵۸- همانجا، ص ۱۳۴.
- ۵۹- سوار تزلو- ص ۶۳.
- ۶۰- اورلی هولتن، ص ۱۸۰.
- 61- G.A Test, Satire- Spirit and Art, university of south florida press, 1991 p, 27
- ۶۲- ماخذ بالا، ص ۱۸.
- 63- GILBERT HIGHET. The Anatomy of Satire, Princeton university press, 1962. P, 231
- 64- Ronald Paulson, the fiction of satire, the Johns Hopkins press, 1967.p, p, 20-21
- 65- Leonard Feinberg, Introduction to Satire, the Iowa state university press, 1967. P, 232
- 66- George Meredith, An essay on comedy (London: Scribner's sons 1931-P, 53.
- ۶۷- اورلی هولتن، ص ۱۸۲.
- 68- Wimsatt. W.k., Dr Johnson on Shakespeare, Penguin Shakespeare library, 1969, p. 22.
- ۶۹- ملوین مرچنت، ص ۷۹.
- ۷۰- جیمز روز- اونز، تیاتر تجربی- از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک، ترجمه مصطفی اسلامی، تهران ۱۳۸۲، ص ۸
- ۷۱- ملوین مرچنت، ص ۸۴
- ۷۲- همانجا، ص ۳۲.

73- Wolfgang Kayser, The grotesque in Art and Literature, Indiana University press, Bloomington, 1963, pp 132-139

74- Philips Thomson, the grotesque, Methuen and coltd 1972, p.8, p.30.

۷۵- جیمز روز و... ص ۱۷.

۷۶- همانجا، ص ص ۱۷-۲۲.

۷۷- همانجا، ص ۷۱.

۷۸- برتولت برشت، درباره تیاتر، ترجمه فرامرز بهزاد، تهران، ۱۳۷۸، ص ۴۰.

۷۹- جانائاتان کالر، نظریه ادبی - معرفی بسیار مختصر، ترجمه فرزانه طاهری، ۱۳۸۵، تهران، ص ۹۸.

۸۰- برتولت برشت، ص ص ۱۳۱-۱۳۵.

