



سرشناسه: پاتس، لئونارد جیمز، ۱۸۹۷- م.

Potts, Leonard James

عنوان و نام پدیدآور: کمدی در تیاتر / ال. جی. پاتس؛ مترجم ناتالی چوبینه.

مشخصات نشر: تهران: افکار جدید، ۱۳۹۷.

مشخصات ظاهری: ۲۱۴ ص.؛ ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س.م.

فروست: مجموعه‌ی درباره‌ی تیاتر / زیر نظر حسن ملکی؛ ۷.

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۳۷۴-۱۷-۵

وضعیت فهرست نویسی: فیپا

یادداشت: عنوان اصلی: . Comedy

موضوع: کمدی

موضوع: Comedy

موضوع: شوخی‌ها و بذله‌گویی‌های انگلیسی -- تاریخ و نقد

موضوع: English wit and humor -- History and criticism

شناسه افزوده: چوبینه، ناتالی، ۱۳۴۹-، مترجم

شناسه افزوده: ملکی، حسن

رده بندی کنگره: ۹۳۲ VPR ۱۳۹۷ ک۷/۲ پ/

رده بندی دیویی: ۴۳/۱۵۲

شماره کتابشناسی ملی: ۵۵۶۴۱۷۶

کمدی در تئاتر

ال. جی. پاتس

برگردان: ناتالی چوبینه



افکار جدید

کمدی در تئاتر

ال. جی. پاتس

برگردان: ناتالی چوبینه

نمونه خون: شکوفه خلیلی
مدیر تولید: احسان طالبی
چاپ و صحافی: پردیس دانش






نوبت چاپ: دوم، ۱۴۰۲

تیراژ: ۲۰۰ جلد

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۳۷۴-۱۷-۰۰

نشانی: خیابان نواب صفوی شمال، نبش آذربایجان، جنب ایستگاه متروی نواب،
برج گردون، ورودی شمال، طبقه ۹، واحد ۹۰۳
کدپستی ۱۳۱۹۶۵۳۸۸۶ - تلفن دفتر و داورنگان: ۶۶۳۸۳۳۱۸

کلیه حقوق این اثر برای ناشر محفوظ است.

 nashrefkar@gmail.com
 @nashrafkar
 nashrefkar
 Fidibo.com/nashrefkar
 Taaghche.ir/nashrefkar

فهرست مطالب

۶	پیش‌گفتار
۸	مقدمه
۱۵	ذهنیت کم‌دی
۱۵	I
۱۷	II
۲۵	III
۵۲	IV
۵۷	دست‌مایه
۵۷	I
۶۱	II
۷۴	III
۸۱	سبک
۸۱	I
۱۰۶	II
۱۱۱	III
۱۲۵	IV
۱۳۷	شخصیت و پیرنگ
۱۳۷	I
۱۴۹	II
۱۶۸	III
۱۸۴	مرزهای کم‌دی
۱۸۴	I
۱۹۸	II

انسان‌ها به حالت‌های بسیار گوناگونی خرد ورزیده‌اند؛ اما همواره به یک شیوه خندیده‌اند.

سمیوئل جانسن

نزد درام‌نویسان باستانی، و نیز درام‌نویسان قدیم انگلستان و فرانسه، کمدی و تراژدی هر دو از گونه‌های شعر به حساب می‌آمدند. آنان نه در کمدی به دنبال خنداندن صرف بودند - گرفتن خنده به کمک شکلک‌های کج و کوله، زبان چارواداری، عبارات‌های عامیانه روز، یا پوششی از اخلاقیات پیش‌پافتاده در قالب استعاره‌های برگرفته از دکان‌های پیشه‌وری شخصیت‌های اثر که هیچ - و نه در تراژدی چنان تنزل می‌کردند که با نمایش کلیشه‌هایی از میان‌مایگی وجود خود به تماشاگران با تمام میان‌مایگی‌هایشان، یا تحریک هم‌دردی‌های کاهلانه‌شان با احساساتی نه چندان ارزشمندتر از اشک‌های بی‌هوده مستی، تحسین و تمجید آنان را بخرند.

سمیوئل تیلور کولریج

تنها با کوشش بی‌امان می‌توانیم حضور فردی خود را در جامعه برقرار نگه داریم، و تبدیل به عضوی از اعضای یک جماعت نظم‌زده نشویم. باین حال همچنان عضوی از جماعت می‌مانیم، حتا وقتی موفق به حضور فردی شده‌ایم.

تی. اس. الیوت

پیش‌گفتار

این کتاب تاریخ کمدی، حتا تاریخ کمدی انگلیسی، نیست؛ اما من سعی کرده‌ام به کمک یک ضمیمه کتاب‌شناسی به آن جنبه‌ای تاریخی ببخشم، و آن را سراپا و سراسر با نقل قول‌هایی از کمدی‌نویسان انگلیسی تصویرپردازی کنم. طرز هجا و نقطه‌گذاری نویسندگان قدیمی، به‌جز چاوسر، را امروزین کرده‌ام. چاوسر را نمی‌توان امروزین کرد، و من نیز میلی به ترجمه او نداشتم؛ به‌گمان من هر یک از خوانندگان کتاب بدون هیچ‌گونه آشنایی قبلی با نثر او، از روی متن مفهوم نقل قول مرا به‌اندازه کافی در خواهد یافت. گاه‌به‌گاه بخشی از یک نقل قول را بی‌عذری تأکیدار کرده‌ام.

تا جایی که می‌دانم نظریه‌های موجود در این کتاب بخشی از ابزارکار نقد امروز هستند، و به‌طور عمده از ارسطو و کولریج سرچشمه گرفته‌اند. من روش کار خود را در ابتدای فصل ۶ توضیح داده‌ام. نوشتن این کتاب خاص را مدیون دعوت ناشر بخش ادبیات انگلیسی این مجموعه هستم؛ و از او و رئیس کالج جیزز در این دانشگاه به‌خاطر توصیه‌های ارزشمندشان و روشنگری و انگیزش فراوان نوشته‌های‌شان سپاسگزارم. دوشیزه ژزمری برس‌فورد از سر لطفی بزرگ نسبت به من دست‌نوشته

این کتاب را فصل به فصل مطالعه کرد و انتقادهای هوشمندانه و سازنده‌ی او مرا قادر ساختند تا چندین اشتباه خود در داوری را تصحیح کنم. همسرم نیز دست‌نوشته‌ی کتاب را خواند، و بسیاری از اندیشه‌های موجود در آن شکل کنونی خود را از بحث با او یافته‌اند.

با دورنمای تقاضای مستمر این کتاب، ناشران و مؤلف بهترین کار را در انتشار مجدد آن به صورت دست‌نخورده و بی‌تغییر دیدند، فقط مرگ برنارد شاو و ماکس پرپوم افزودن دو تاریخ را به ضمیمه‌ی کتاب‌شناسی ضروری ساخت. مؤلف این را فرصتی می‌بیند تا نسبت به خاطره‌ی این دو ادای احترام کند.

کوینز کالج، کمبریج

اوت ۱۹۵۷

از میان تمامی گونه‌های ادبی، کمدی گسترده‌ترین جاذبه را دارد. شوخی و طنز (humour) می‌توانند عمیق‌ترین شکستگی‌های اندیشه و حتا عاطفه را پیوند بزنند؛ می‌توانند برای یک لحظه هم که شده، کامل‌ترین هماهنگی را بین کسانی ایجاد کنند که با خشم و خشونت در عرصه‌ای سیاسی، اخلاقی، و حتا شخصیتی در برابر هم قد برافراشته‌اند. در عین حال این نکته نیز حقیقت دارد که حس طنز، هم از لحاظ مقدار و هم از نظر نوع، در وجود هر فرد بسیار متفاوت است. با کمی بردباری می‌توان این قابلیت ذهنی را در وجود بیشتر افراد، و شاید همگان، یافت؛ اما این نیز همچون سایر قابلیت‌های انسانی هنگام تولد رشد چندانی نکرده، و نمی‌توان بدون کوشش تخیل (imagination) آن را در وجود خود فعال نگه داشت، یا به آن در وجود دیگران پاسخ داد. طنز نوعی شعر است. به صورت آنی و کامل از ذهن بیرون می‌جهد و در آن رسوخ می‌کند؛ اما در ذهن‌های کُند یا احساسات سامان‌نیافته پیشرفتی ندارد. در پاراگراف قبلی با طنز و شوخی تعریف مبهمی از کمدی به دست دادم. این کار خطرهایی دربر دارد. کمدی را باید یک قالب هنری در نظر گرفت: یک شیوه نوشتن یا، چون به ادبیات منحصر نمی‌شود، شیوه‌ای در

طراحی، رقص و مانند آن‌ها. در زندگی واقعی اغلب شخص یا فصلی (episode) را کمیک توصیف می‌کنیم که اتفاقاً با حس طنز ما جور درآمده. ولی هیچ چیز در طبیعت به طور قطعی کمیک طبقه‌بندی نمی‌شود؛ وجود این صفت به چگونگی نگاه شخص و یا به طور دقیق‌تر به برداشت شخص از آن بستگی دارد. (ماکس بریوم در کتاب *باز هم با این حال* مقاله‌ای روشنگر به نام «طنز مردم» در این باب دارد). البته استنباط کمدی از زندگی هیچ مشکلی پیش نمی‌آورد؛ اما اشتباه گرفتن استنباط شخصی با واقعیت مشکل‌ساز است. آنچه می‌بینیم شاید کمیک باشد، ولی ما هرگز کل یک چیز را نمی‌بینیم؛ با مشاهده بیشتر، یا دقیق‌تر، کمدی ممکن است به تراژدی تبدیل شود؛ و حتا در آن هنگام نیز اصل مطلب تراژیک نباشد. این تمایزگذاری کم‌و‌بیش دانشورانه اهمیتی دوگانه دارد. یکی از اصول انسانیت و منش صحیح به حساب می‌آید، که هر کس شتابزده (حتا به خودش) خندیده باشد آن را درک کرده است. اما از اصول تعیین‌کننده زیبایی‌شناسی هم هست: چون مرحله نخست در هر هنری دریافت، یا بینش، یا تخیل است و هرگاه فردی دریابد یا تخیل کند هنرمندی بالقوه خواهد بود، حتا اگر برای انتقال بینش خود به سایرین از آنچه هنر خلاق نام دارد استفاده نکند.

برای رده‌بندی کمدی به‌عنوان یک قالب هنری باید تمایز دیگری را هم مشخص کنم. برخی قالب‌های ادبی، مثل سرود (lyric)، رمان، یا درام، به شکل یا اندازه ظاهری خود وابسته‌اند: مثلاً سرود شعر کوتاهی است که بر مبنای الگوی یک ترانه شکل گرفته. تفاوت میان داستان کوتاه و رمان را می‌توان با تفاوت میان، مثلاً، کلبه و هتل مقایسه کرد. اما در تضاد بین یک کلیسای جامع و یک تالار عمومی نوع دیگری از تفاوت معماری مشاهده می‌شود: تفاوت بین معماری کلیسایی و شهری، که تفاوتی است در عملکرد، نیت، یا دیدگاه. کمدی یکی از معدود قالب‌های هنری است

که با این نوع تمایز تعریف می‌شود. شکل ظاهری آن تغییرپذیر است؛ می‌تواند روایی، دراماتیک، یا توصیفی باشد؛ بی‌چارچوب‌ترین محمل ادبی، یعنی مقاله، به طرز تحسین‌انگیزی برای آن مناسب است؛ کمدی می‌تواند اصلاً بی‌کلام باشد - به صورت تصویر، مجسمه یا رقص. با این حال به طور سنتی و طبیعی بیش‌ترین نزدیکی را با ادبیات دارد؛ و من نیز با آن به عنوان یک قالب ادبی برخورد خواهم کرد. اما چون وجه تمایز آن با بیش‌تر قالب‌های ادبی فلسفه آن است و نه ساختارش، من آن را یک حالت اندیشه خواهم خواند؛ و منظوم این است که شخصیت آن بستگی به روی‌کرد نویسنده نسبت به زندگی دارد.

در ادبیات تنها دو حالت اندیشه وجود دارد: تراژدی و کمدی. نزدیک‌ترین گونه ادبی دیگر به این دو حماسه (epic) است؛ اما حماسه هیچ‌گاه شخصیت فلسفی چنان روشنی نداشته که مثل مورد تراژدی و کمدی قابل تعریف باشد. به نظر می‌رسد این گونه در یک رده بینابینی میان حالت‌های اندیشه و قالب‌های ساختاری خالص قرار دارد. صحبت از حماسه تراژیک یا حماسه کمیک یک تناقض کلامی تمام‌عیار نیست، و اگر بتوان چنین کرد، آن‌گاه حماسه نه در کنار بلکه بین این دو حالت قرار می‌گیرد. با وجود یک احساس دائمی بین نویسندگان مبنی بر این‌که چیزی به اسم حالت اندیشه حماسی یا قهرمانی هم وجود دارد، حماسه تکامل نیافته و هم‌چنان ابتدایی و پیش‌بینی‌ناپذیر باقی مانده است. هجو (satire) نیز یک گونه قانون‌دار مثل تراژدی و کمدی به حساب نمی‌آید: فقط می‌توان از کمدی هجوآمیز سخن گفت. ظاهراً یک اثر به خاطر مقصود عملی‌اش هجوآمیز رده‌بندی می‌شود، نه کیفیت اندیشه یا احساسش. با این حال تراژدی و کمدی هم از لحاظ تاریخ خود و هم از نظر شخصیت‌شان به عنوان قراردادهای هنری کاملاً تکامل‌یافته، دقیقاً هم‌پایه یکدیگرند؛ و کوشش برای توضیح یکی مدام به مقایسه و مقابله آن با دیگری می‌کشد.

قصه (fiction) یک قالب گل‌چین شده دارد که از عاریت‌گرفتن برخی خصوصیت‌های سطحی یا اتفاقی تراژدی و کمدی درست شده، اما جوهره‌ی هیچ‌یک را در خود ندارد و فاقد نژادنامه‌ی آن‌ها و توجیه‌پذیری فلسفی‌شان است: تراژدی کمدی. درآیدن از آن دفاع می‌کرد؛ این قالب جاذبه‌ئی مردم‌پسند داشت و محبوب درام‌نویسانی بود که دوست دارند مخاطب را راضی کنند. نمایش‌نامه یا رمانی که ظاهر دردناک یا ترس‌آور داشته باشد و کاملاً هم جدی نباشد، اما باز با یک ضربه‌ی ناشایست بخت خوش در پرده یا فصل آخر تکان دیگری - از خوشی مصنوعی - ایجاد کند خیلی زیان‌آور نیست. ولی پایان خوش کمدی به‌وجود نمی‌آورد؛ احساس تأسف و ترس هم به‌تنهایی تراژدی نمی‌سازد. بنابر این، باوجود این استثنای آشکار بر قاعده، من پیش‌نهاد می‌کنم با تراژدی و کمدی به‌عنوان حالت‌هائی متمایز و متقابلاً انحصاری برخورد کنیم.

من دو استعاره از زیست‌شناسی را به‌کار برده‌ام: «تکامل» و «نژادنامه». چنین استعاره‌هائی همواره شبهه‌انگیز اند. اما من با به‌کاربردن آن‌ها میل داشتم به این نکته اشاره کنم که ادبیات و قالب‌های ادبی نیز، هم‌چون زبان و قالب‌های زبان‌شناختی، نه‌تنها بسط و گسترش می‌یابند (که این کاملاً معلوم است)، بل‌که شیوه‌ی رشد آن‌ها نیز نظیر تکامل زیست‌شناختی است. تاریخ علم دست‌آوردهای انباشته‌ی ذهن بشر را ثبت و ضبط کرده؛ اما در عرصه‌ی زبان و ادبیات، هم‌چون شکل‌های فسیلی قدیم، پیش‌رفت ذهن خود صرفاً نه هزاره‌به‌هزاره، بل‌که قرن‌به‌قرن یا حتا نسل‌به‌نسل صورت می‌گیرد. در حقیقت، زبان و ادبیات را می‌توان به‌سادگی یکی از فرآورده‌های انسان دانست؛ بخشی از ابزارسازی ابتکاری ما برای آن‌که زندگی آسان‌تر، امن‌تر، دل‌پذیرتر و راحت‌تر شود. مطابق این نگرش (view) فرآورده‌ها را باید خیلی ساده از روی سودمندی‌شان به‌عنوان وسایلی در خدمت انواع هدف‌ها محک زد: و

قالب‌های ادبی کهن‌تری که خدمت خود را به‌انجام رسانده‌اند، باید جای به فرآورده‌های قدرت‌مندتر حاصل از کاردانی مبتکرانه بدهند، مثل دلیران‌ها که جای به قطارهای سریع‌السیر دادند. تاریخ نقد ادبی از روایت‌های گوناگون این حکم تأثیری گسترده پذیرفته است: مشهورترین نمونه‌ی این مطلب در انگلستان شاید **چهار عصر شعر** پیکاک باشد، که این حکم را در مورد کل شعر مصداق داده است. بسیاری بر این باور اند که رشد رمان موجب شده حماسه دیگر خواندنی نباشد؛ و هنرهای پرتفصیل تراژدی یونان و تمثیل (allegory) قرون وسطایی برای قرن بیستم اهمیت خاصی نداشته باشند. آلدوس هاکسلی در رساله‌ی بسیار جالب خود، **تراژدی و حقیقت محض**، می‌گوید که تراژدی احتمالاً خارج از رده به حساب می‌آید؛ اما در آخرین لحظه برایش مجالی بر پایه‌ی این مطلب فراهم می‌کند که تراژدی ارزش‌مندتر از آن است که بگذاریم بمیرد.

نگرش ابزاری نسبت به ادبیات برای بقای کمدی نیز همین قدر نامطلوب است؛ و صرفاً با اثبات ارزش‌ها نمی‌توان با آن مقابله کرد. اما این نگرش غیرعلمی است. در واقع ادبیات همواره با الهام‌گرفتن از قالب‌های کهن‌تر خود تجدید قوا می‌کند: ادبیات ما (انگلیس) در هر یک از قرن‌های شانزدهم تا بیستم این کار را کرده است. و البته ذهن انسان به‌خودی‌خود نمی‌تواند، مثل ابتکارات‌اش، پی‌وسته جای‌گزین شود؛ هم‌چون تنهی درخت که بالندگی‌های جدیدش مراحل قبلی رشد آن را از بین نمی‌برند بل که دربر می‌گیرند. و به گمان من اکنون بر همگان آشکار شده که هنر هر سرانجامی داشته باشد، قالب‌های آن ساخته نمی‌شوند بل که رشد می‌کنند. کمدی و تراژدی بایستی در مرحله‌ئی کاملاً پیش‌رفته از تمدن (شاید به دست ارسطو یا سوفوکلس یا آریستوفانس) ابداع شده باشند؛ اما در واقع چنین نبوده است. آن‌ها به تدریج از چیزی بسیار ابتدایی‌تر بالیده‌اند: و نکته‌ی قابل‌توجه این است که آن‌ها از دو فعالیت

ابتدایی متفاوت بر آمده‌اند. خاستگاه‌های شعر، درام، و قصه‌ی منشور به یک منبع منفرد راه نمی‌برند؛ اما تمایز آشکار بین کمدی و تراژدی از آتن باستان سرچشمه می‌گیرد، که محل پیدایش اولیه‌ی آنان به شکل دو قالب هنری سراپا سازمان‌یافته بوده است. در آتن یک تماشاخانه‌ی دولتی رسمی وجود داشت که پربارترین شکل‌های بیان احساسات و تصورات بومی را در چارچوب جشن‌واره‌های ملی گرد هم می‌آورد؛ و در قرن پنجم ق.م. بخش بزرگ نیرو و اصالت ذهن آتنی به قالب هنر و به‌خصوص درام انتقال می‌یافت. رشد تراژدی را می‌توان در نمایش‌نامه‌های سه درام‌نویس بزرگ در سه ربع یک قرن مشاهده کرد؛ و این مشاهده صرفاً یا حتی به‌طور عمده به فعالیت خلاق سه نویسنده‌ی نابغه محدود نمی‌شود، بل که صورت پیش‌رفت یک اندیشه‌ی ملی در تمامی دل‌مشغولی‌هایش را پیدا می‌کند: مذهب، فلسفه، سیاست، و امور داخلی، و نیز زیبایی‌شناسی. دوهزار سال بعد، در یک جو عاطفی و اندیش‌مندانه‌ی خیلی متفاوت، و تحت شرایطی بسیار نامطلوب‌تر برای هنرمند درام‌پرداز، شکسپیر خودمان و تا حد کم‌تری سایر درام‌نویسان دوره‌ی او اندیشه‌ی ملی انگلیسی را در همان شاه‌رگ تراژدی جاری کردند: شاه‌رگی که در اساس همان بود، اما ظاهری بسیار متفاوت داشت. تراژدی انگلیسی نوعی بالندگی بومی بود، ولی ابتکاری بومی به حساب نمی‌آمد؛ نمایش‌نامه‌های فیلسوف لاتین، سنکا، که خود از قالب تراژدی یونانی الگو گرفته بودند، نزد الیزابتی‌ها شهرت زیادی داشتند و به‌نوبه‌ی خود الگوئی شدند برای شکل دادن به تراژدی ما در نخستین مراحل خود. بدین ترتیب تراژدی هم‌گام با رشد و دگرگونی اندیشه‌ی انسان بالید و دگرگون شد: و آن‌قدر به رشد خود ادامه داد تا تراژدی‌های بزرگ راسین در فرانسه‌ی قرن هفدهم و آثار ایپسن و استریندبرگ در اسکاندیناوی قرن نوزدهم را در بر گرفت.

دوام و بقای کمدی اولیه این همه غنی یا ملموس نیست. آتنی‌ها تراژدی را برای بیان حیات ملی خود نابسنده دیدند و در گذر زمان نوعی قالب هنری مکمل را در جشن‌واره‌های دراماتیک‌شان گنجانده‌اند. کمدی از نظر خاستگاه‌های ابتدایی خود به اندازه‌ی تراژدی دیرینه و ژرف است؛ اما بی‌حرمت‌تر از آن به حساب می‌آید و با کندی بیش‌تری توانست به پذیرش رسمی دست یابد. به لطف آتنی‌ها کمدی در میانه‌ی قرن پنجم در کنار تراژدی جای گرفت. دامنه‌ی (آثار) آریستوفانس به اندازه‌ی دامنه‌ی آیسخولوس وسعت داشت، ولی روحیه و گرایش او بی‌نهایت متفاوت بود، هرچند آشکارا همان عصر و همان مکان را به بیان در می‌آورد. کمدی یونانی تا مدت‌ها پس از کامل شدن پیش‌رفت تراژدی یونانی به پیش‌رفت خود ادامه داد؛ و باز به عنوان الگوئی برای رومی‌ها (پلاوتوس و ترنس) به کار رفت، و آن‌ها نیز به نوبه‌ی خود الگوی درام‌نویسان الیزابتی ما شدند. و به همین ترتیب تا مولیر و برنارد شا پیش رفتند.

در این سرزمین، که هیچ تماشاخانه‌ی دولتی سازمان‌یافته‌ئی نداشت، تکامل کمدی به ناچار با بهره‌گیری از اصالت و ابتکار نویسندگان منفرد صورت گرفت. اما مدت‌ها پیش از زمان شکسپیر یک سنت کمیک انگلیسی پرشور وجود داشت. این سنت با درخششی که تا امروز هم‌تائی نیافته، در آثار چاوسر شکوفا شد؛ و ما با نمایش چوپان دوم از مجموعه نمایش‌نامه‌های معجزه‌ای تاونلی صاحب نمونه‌ئی ابتدایی اما از لحاظ هنری بی‌نظیر از سنت کمیک قرون وسطایی (بیش‌تر شفاهی) شدیم. کمدی، هم‌چون تراژدی، کلمه‌ئی یونانی است، و از نظر ادعای ابداع، افتخار ابداع آن را باید به آتنی‌ها نسبت داد؛ ولی این دو به روشنی فعالیت‌های طبیعی انسان‌اند، که کسی آن‌ها را ابداع نکرده است، بل که از کیفیت اندیشه‌ی انسان بر آمده‌اند.

