A Comparative Study of Rafiee Halati's One-Act Plays and Molière's The Miser from the Perspective of Comedic Characteristics

Kazem Nazari[1], **Mohsen Moradi**[2], **Sabah Mohammadi**[3]

Receive Date: Receive Date 21 April 2024, Accept Date: Accept Date 07 July 2024
Doi: 10.22034/theater.2024.453427.1058

Abstract
With the establishment of channels of communication among different cultures, civilizations, and systems of thought, and subsequently the growth of intercultural relations among nations, Iranians took their first step in one of the most important cultural bridges—namely the theatrical bridge—by founding Dar al-Fonun in 1266 AH with the aim of becoming acquainted with Western theater. Through sending students abroad and later staging performances in theatrical halls and venues, theater in Iran entered a phase of adaptation, followed by the influences and feedback of these interactions in dramatic works through the establishment of cultural organizations. Since the earliest plays presented to Iranian audiences were works by French writers—especially the comedies of Molière—the culture of theater in Iran, from the very beginning, engaged in interaction through the translation of French works, particularly Molière's plays. This familiarity with Western theater, which took root during the Qajar period, bore fruit in the works of Iranian playwrights, especially those educated in the West, including Rafiee Halati. Consequently, his comedies and one-act plays emerged. In the genre of comedy, when examining Rafiee Halati's one-act plays, we encounter characteristics that are clearly inherited from the works of Western writers, especially Molière. Although the creativity, artistic taste, and method of adaptation employed by Rafiee Halati—along with his attention to moral issues and social relations of the period—should not be overlooked, the aim of this study is to conduct a comparative analysis between Molière's comedies (with The Miser as a sample) and Rafiee Halati's one-act plays, in order to identify shared comedic characteristics and comic elements. This can be considered a step toward recognizing the defining features of this important genre within the field of dramatic literature.
In this comparative study, with attention to the type of comedy used in these works, the fundamental question posed is: which themes, elements, and dramatic forms highlight these works? In the results section, the most important features of the characters in the aforementioned plays, comic situations, dramatic circumstances, and principal events are examined.

Keywords: comedy, Molière, The Miser, one-act plays, Rafi Hala

1. Assistant Professor, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. Email: nazari@soore.ac.ir
2. M.A. in Dramatic Literature, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: mohsen.moradi529@gmail.com
3. M.A. in Dramatic Literature, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. Email: mohsah081@gmail.com

بررسی تطبیقی نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای رفیع حالتی و خسیس مولیر از منظر شاخصه‌های کمدی

کاظم نظری[۱]، محسن مرادی[۲]، صباح محمدی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۱۷
صفحهٔ ۲۳ تا ۳۵
Doi: 10.22034/theater.2024.453427.1058

چکیده

با راه‌اندازی پل‌های ارتباطی میان فرهنگ‌ها، تمدن‌ها و اندیشه‌های متفاوت و متعاقباً رشد ارتباطات بینافرهنگی ملل مختلف، ایرانیان اولین گام را در یکی از مهم‌ترین پل‌های ارتباطی‌فرهنگی یعنی پل نمایشی، با تأسیس دارالفنون در ۱۲۶۶ هـ.ق من باب آشنایی با تئاتر غربی برمی‌دارند. با اعزام دانشجویان به فرنگ و سپس اجرای نمایش در سالن‌ها و تالارهای نمایشی، نمایش در ایران وارد مرحلهٔ آداپتاسیون و سپس تأثیرات و بازخورد این تعاملات در آثار نمایشی می‌شود. از آنجا که اولین نمایشنامه‌هایی که با ایجاد سازمان‌های فرهنگی، به معرض نمایش گذاشته شد، آثاری از نویسندگان فرانسوی و به‌خصوص کمدی‌های مولیر بود، فرهنگ نمایش در ایران از همان ابتدا، با ترجمهٔ آثار فرانسوی به‌خصوص نمایشنامه‌های مولیر وارد تعامل شده است. این آشنایی با تئاتر غربی که در دوران قاجار ریشه دوانده است، محصولاتش را در آثار نویسندگان ایرانی به‌خصوص نویسندگان تحصیل کرده در غرب، از جمله رفیع حالتی، کمدی‌ها و نمایشنامه‌های تک پرده‌ای او نتیجه داد. چراکه با شاخصه‌هایی از ژانر کمدی در نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای رفیع حالتی روبه‌رو می‌شویم که مشخصاً آنها را از آثار نویسندگان غربی بخصوص مولیر به ودیعه گرفته است، هرچند که نباید خلاقیت و ذوق هنری رفیع حالتی و شیوهٔ درست عمل آداپتاسیون وی را با توجه به اخلاقیات و مناسبات اجتماعی آن دوره، نادیده گرفت اما هدف، بررسی و مقایسه‌ای است میان کمدی‌های مولیر با نمونه‌گیری خسیس و نمایشنامه‌های تک پرده‌ای رفیع حالتی و لذا رسیدن به شاخصه‌های مشترک کمدی و دستمایه‌های کمیک که می‌تواند گام و اقدامی باشد در جهت شناخت مشخصات این ژانر مهم درحوزهٔ ادبیات نمایشی. در این مقایسهٔ تطبیقی با توجه به بررسی نوع کمدی به‌کاررفته در این آثار این سؤال اساسی مطرح می‌شود که چه مضامین، عناصر و فرم‌های نمایشی این آثار را برجسته می‌کنند. در محور نتایج به مهم‌ترین ویژگی‌های شخصیت‌های نمایشنامه‌های مذکور، وضعیت‌های کمیک، موقعیت‌های نمایشی و رخداد اصلی پرداخته می‌شود.

واژگان کلیدی: کمدی، مولیر، نمایشنامه خسیس، نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای، رفیع حالتی

۱. استادیار، گروه نمایش، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران. Email: nazari@soore.ac.ir
۲. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: mohsen.moradi529@gmail.com
۳. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران. Email: mohsah081@gmail.com

Doi: 10.22034/theater.2024.453427.1058

درآمد

کمدی یکی از اصلی‌ترین ژانرها و انواع درام محسوب می‌شود. این اصالت بی‌دلیل نیست. چراکه احساس شادی و فعل، بروز و نمایش آن یعنی خندیدن یکی از مهم‌ترین نیازهای عاطفی و روان آدمی را بیان می‌کند. در ابتدای مقولهٔ طبقه‌بندی درام نیز ژانر کمدی[1] به نوعی در تقابل با تراژدی[2] (از بابت تأکیدات ژانری) بررسی شده است. تأثیر مناسبات اجتماعی، فرایندهای فرهنگی و شرایط دوران در تعریف و بازتعریف ژانرها و انواع ادبی بسیار محسوس است و البته همین تأثیرات، تا حدودی موجبات رسیدن به ادبیات تطبیقی[3] را فراهم می‌کند. مقایسهٔ تطبیقی الگوها و تأکیدات ژانری که ژانر کمدی را در فرهنگ، عصر و شرایط متفاوت دو نویسندهٔ کمدی تبیین می‌کنند، از اهداف این بررسی است. اینکه چگونه الگوهای نمایشنامه‌ای با حفظ اصالت ژانری خود توسط نویسنده‌ای از دوران و فرهنگ دیگر، بازتعریف می‌شود و با توجه به شرایط دوران، چه تغییراتی می‌کند؟ بدین‌منظور تأثیر و مقایسهٔ تطبیقی الگوهای نمایشنامه‌های کمدی مولیر نویسندهٔ فرانسوی به‌خصوص نمایشنامهٔ *خسیس* وی با رفیع حالتی و البته نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای او واجد بررسی است. جرقهٔ میل به این تحقیق با شناسنامهٔ رفیع حالتی زده شد که هنرمند شرکت کمدی ایران، نویسنده و کارگردان دوران مشروطه و پهلوی بوده است. رفیع حالتی، فارغ‌التحصیل از مدرسهٔ فرانسوی سن‌لویی است و شاخصه‌های مشهورترین کمدی‌نویس فرانسوی یعنی مولیر را در نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای خود داراست. البته تأثیر مولیر در نمایش ایران تاحدودی نزدیک به تأثیر لومیرها در سینمای جهان است. چراکه اولین آشنایی ایرانیان با تئاتر غربی با نمایشنامه‌های مولیر بود که با تأسیس دارالفنون همراه شد. لذا در این پژوهش که با روش کیفی توصیفی-تحلیلی مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته، بررسی تطبیقی شاخصه‌های کمدی در نمایشنامه‌های مذکور همچنین ردیابی مضامین، الگوها و طرحواره‌های کمدی که رفیع حالتی در نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای خود به‌کار برده، از اهداف اصلی تحقیق است.

پیشینهٔ پژوهش

آثار نمایشی مولیر همواره مورد توجه پژوهندگان و محققان حوزهٔ ادبیات نمایشی خصوصاً با رویکرد تطبیقی پژوهشی قرار گرفته است. در این راستا می‌توان به مقالات «بررسی تطبیقی مضمون و ساختار نمایشنامه خسیس مولیر و نمایشنامه حکایت مرد خسیس آخوندزاده» نوشتهٔ مهناز رضایی چاپ شده در نشریهٔ ادبیات تطبیقی سال پانزدهم شمارهٔ بیست و هشتم اشاره کرد که ضمن بررسی کارکرد مضمون خساست در دو اثر، به‌کارگیری مضامین و ساختار کمدی نمایشنامهٔ آخوندزاده را با الهام از مولیر مورد بررسی قرار می‌دهد. همچنین مقالهٔ «شرکت کمدی ایران» نوشتهٔ نیایش پورحسن که چگونگی تأسیس شرکت کمدی ایران و اشخاص مؤثر در شکل‌گیری تئاتر کمدی ازجمله رفیع حالتی را مورد پژوهش قرار می‌دهد.

روش تحقیق

روش پژوهش در این تحقیق کیفی از نوع توصیفی ـ تحلیلی است که از داده‌های کتابخانه‌ای برای مجموعهٔ توصیف‌ها، ارجاعات، تحلیل‌ها و نقد خود بهره جسته است.

نویسندگان ایرانی در ابتدا با ترجمهٔ آثار فرانسوی و نویسندگانی مانند مولیر با نمایش غربی آشنا شدند.

«در ایران فن نمایشنامه‌نویسی به مفهوم اروپایی آن در اواسط همان قرن متداول گشت و اولین نمایشنامه‌ها نیز، مثل مصر، ترجمهٔ آثار مولیر بود. مولیر فرانسوی با آثارش دنیای شرق را متوجه دنیای غرب و یا بهتر فرانسه نمود و کاری را به انجام رسانید که هزار و یک شب در اروپا انجام داده بود» (ساجدی، ۱۳۸۶: ۲۴).

پذیرش کمدی‌های مولیر در ایران به‌راحتی صورت گرفت چراکه در بستر سرگرم‌کنندگی، امکان انتقاد از دستگاه‌های دولتی و اشخاصی که در عمل و صراحتاً، انتقاد از آنها امکان‌پذیر نبود را فراهم می‌ساختند و در لباس خنده و شادی، خصلت‌ها و عادات زشت مراتب انسانی را به‌باد انتقاد می‌گرفتند.

این تأثیر و بازخورد آن از ادبیات فرانسه و ترجمان فرهنگی و اقتباس با اصل ادبیات تطبیقی پیوندخورده است.

«ادبیات تطبیقی، علمی است اساساً فرانسوی که در اوایل قرن نوزدهم و در کنار سایر رشته‌های تطبیقی نوپا شکل گرفت. در این ایام کلاسیسیسم فرانسه در مقابل فشار رمانتیسم آلمان و انگلیس مهجور شد و در غایت، فرانسه نیز با تأنی به رمانتیسم متمایل شد، در عین حال که به دستاورد خود در دو قرن گذشته، که در طول آن زبان و ادبیات فرانسه پرچم دار فرهنگ بعد از رُنسانس در اروپا بود، با تعمق می‌نگریست. این دستاورد مورد توجه فرانسوا ویلمن و چند تن از ادبای فرانسوی آشنا به زبان‌های بیگانه از جمله زبان‌های شرقی، قرار گرفت و در نتیجه، آثار تطبیقی چندی که جنبه‌های تأثیر و تأثر نویسندگان فرانسوی در آثار خارجی و بالعکس را در بر داشت ارائه شد، آثاری که مبانی تاریخی ادبیات تطبیقی را برای همیشه ثبت کرد» (ساجدی، ۱۳۸۶: ۸۸).

البته این تأثیر متقابل بوده و مناسبات و مراودات فرهنگی فرانسوی‌ایرانی صبغه‌ای کهن دارد. «تأثیر متقابل زبان و ادبیات فارسی و زبان و ادبیات فرانسه بسیار گسترده بوده است و خاصه تأثیر ادبیات فارسی در ادبیات فرانسه سابقهٔ دیرینه‌تری دارد» (ساجدی، ۱۳۸۶: ۱۰۷). رفته‌رفته با گسترده‌تر شدن روابط و مناسبات و تعاملات فرهنگی، به‌خصوص اعزام دانشجویان به فرنگ این تأثیر و متعاقباً تطبیق آثار نمایشی بیشتر شد و پس از ترجمه، آداپتاسیون[۴] و اقتباس، فرایند تولید آثار نمایشی در گونه‌های مختلف رونق گرفت.

«از دوران حکومت صفوی میان فرانسه و ایران مراوداتی برقرار بود و در عصر قاجار بسیاری از واژه‌های زبان فرانسه به زبان فارسی راه پیدا کرد. اما تأثیر ادبیات فرانسه در ادبیات فارسی تقریباً از اوایل قرن بیستم، هم‌زمان با نهضت مشروطیت، آغاز شد. [...] در اواخر قرن نوزدهم میلادی، در پی رونق ترجمهٔ آثار اروپایی، اندک اندک نویسندگان برجستهٔ ایرانی، خود به آفرینش آثار ادبی مشابه و نشر آنها پرداختند و چون خوانندگان داستان‌های مهیج و پرماجرا این آثار را موافق ذوق و شوق خود یافتند، از آن استقبال کردند و بسیاری از آنها به چاپ مجدد رسید» (ساجدی، ۱۳۸۶: ۱۱۱و۱۱۲).

ادبیات تطبیقی و همچنین فرایند نقد تطبیقی به همهٔ عوامل و ویژگی‌های تأثیرگذار و تأثیرپذیر ادبیات می‌پردازد.

«نقد تطبیقی به دامنهٔ وسیعی از میراث فرهنگی بشر توجه دارد. گسترهٔ نقد تطبیقی، ادب باستانی تا معاصر را شامل می‌شود. این شاخه از نقد ادبی به سنجش آثار، عناصر، انواع، سبک‌ها، دوره‌ها، جنبش‌ها و چهره‌های ادبی و به‌طور مقایسهٔ ادبیات در دو یا چند فرهنگ و زبان می‌پردازد» (فضیلت، ۱۳۹۰: ۲۸۶).

در ابتدای این بررسی تطبیقی، به معرفی مختصری از دو کمدی‌نویس می‌پردازیم. نام اصلی مولیر، «ژان باتیست پوکلن»[۵] بود که وقتی به نمایش روی آورد نام مولیر را از دهکده‌ای در ایالت لانگدوک برای خود برگزید. مولیر در پانزدهم ژانویهٔ ۱۶۲۲ میلادی در پاریس به دنیا آمد و در کنار ژان راسین[۶] و پی‌یر کورنی[۷] وی را از بزرگ‌ترین درام‌نویسان قرن هفدهم فرانسه و البته برترین کمدی نویس تئاتر اروپا می‌دانند. بسیاری از نمایشنامه‌های مولیر «در ردیف بهترین شاهکارهای تئاتری عالم به شمار می‌آید و از آن جمله است همان *زن‌های فضل‌فروش* *بیمزه* و *مریض خیالی* و *طبیب اجباری* و همین نمایشنامهٔ *خسیس*. نمایشنامه‌هایی که مولیر

Doi: 10.22034/theater.2024.453427.1058

نوشته درست آینهٔ روح و ضمیر اوست» (مولیر به نقل از جمال‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۰).

اما نویسندهٔ طرف دیگر بررسی، رفیع حالتی ملقب به ر. حجار متولد ۱۲۷۶ هـ.ش از پیشگامان عرصهٔ کارگردانی و بازیگری تئاتر، که فعالیت خود را از ۱۲۷۹ با شرکت کمدی ایران آغاز کرده است، قرار دارد.

«ر. حجار، نقاش، مجسمه‌ساز، هنرپیشه، رژیسور، نویسنده تئاتر، کالبد شناس، دکوراتور، گریمور، استاد تاریخ لباس، مدیرفنی تاتر، کارگردان و هنرپیشهٔ سینما؛ مردی بسیار فروتن و متواضع، کمی تندخو و عصبانی اما به‌طور کلی در مقابل دوست و دشمن قابل احترام. حالتی به دلیل آن‌که زمانی قدم به صحنهٔ تئاتر گذاشت به کار تدریس هم اشتغال داشت، مثل بسیاری از هنرمندانِ هم‌دورهٔ خود، به خاطر حفظ آبرو، اسم مستعار (ر. حجار) را برای خود برگزید» (حالتی، ۱۳۸۴: ۱۳).

در ادامه با بررسی شاخصه‌های کمدی در نمایشنامهٔ خسیس مولیر و نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای رفیع حالتی به مقایسهٔ تطبیقی آنها خواهیم پرداخت.

کمدی و شاخصه‌های آن

کمدی به همراه تراژدی از اولین گونه‌های درام است (گرچه کهن‌ترین: حماسه است) که شاید به خاطر وجود کشمکش کهن و ذاتی تقابل‌های دوتایی[۸] در سرشت انسان، همچنین تقابل‌های حسی آدمی در مفاهیم اساسی وجود (زندگی/ مرگ) و کنش‌های او (خندیدن و گریستن)، انواع درام هم از این تقابل تراژیک/کمیک نشأت گرفته و شکل گرفته‌اند. ارسطو که از اولین نظریه‌پردازان درام محسوب می‌شود با دو شاخصهٔ زشتی و نقص، کمدی را تعریف می‌کند.

«اما کمدی، چنانکه گفتیم، تقلید[۹] است از اطوار و اخلاق زشت، نه اینکه تقلید بدترین صفات انسان باشد، بلکه فقط تقلید اطوار شرم‌آوری است که موجب ریشخند و استهزاء[۱۰] می‌شود. آنچه موجب ریشخند و استهزاء می‌شود نیز امری است که در آن عیب و زشتی هست اما از آن عیب و زشتی[۱۱] گزندی به کسی نمی‌رسد. چنانکه آن نقاب‌ها که بازیگران از روی هزل و شوخی بر چهره می‌گذارند، زشت و ناهنجار هست اما به کسی آزار نمی‌رساند» (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۲۰).

در این تعریف ارسطویی، با تقلید اشخاصی مواجهیم که از لحاظ ویژگی‌های اخلاقی در سطوح پایینی قرار دارند و با توجهی که ارسطو به مخاطب دارد این تقلید صفات زشت انسانی موجب ریشخند و عمل خندیدن شده و از طرفی قرار نیست گزندی به اشخاص برسد، عموماً پایانی خوش انتظار شخصیت‌های نمایشی را می‌کشد. برخلاف فاجعه و پایان تلخی که در تراژدی تعریف می‌شود.

«تقابل مفروض بین تراژدی و کمدی اصولاً موازنهٔ صِرف بین دو نوع ادبی نیست و ادبا و منتقدان در هر عصری تقابل‌هایی را مطرح کرده‌اند که به موجب آن تفاوت بین این دو بیش از تفاوت صوری است. بایرون[۱۲] تمایز بنیادی بین آنها را تضادی آیینی و تشریفاتی توصیف می‌کند: همهٔ تراژدی‌ها به مرگی ختم می‌شوند، همهٔ کمدیها به ازدواجی می‌انجامند» (مرچنت، ۱۳۷۷: ۱۴).

کمدی به عقیدهٔ نورتروپ فرای طبق میتوس‌های چهارگانه، بهار ژانری است چراکه از زمستان محاکاتی اشخاص شروع شده و به تابستان و پیروزی ختم می‌شود و در طی این مسیر موجبات ریشخند و استهزاء بدون رسیدن به فاجعه، خطرات، بحران‌ها و زخم‌های کاری، فراهم می‌شود.

«در کمدی متأخر معمول بر این است که رابطهٔ عاشقانهٔ مرد و زن جوانی عرضه شود. رابطهٔ این دو اغلب با مخالفت روبه‌رو می‌شود و شخص مخالف، که معمولاً مقام پدری دارد، مانع وصال آن‌هاست و گره کور به سبب چرخشی در طرح داستان گشوده می‌شود. این همان چیزی است

که ارسطو در تراژدی «تعرف» می‌نامد با این تفاوت که در عرصهٔ کمدی بیشتر از تراژدی دستکاری می‌شود. در ابتدای نمایشنامه نیروهای بازدارندهٔ قهرمان اختیار جامعهٔ نمایشنامه را در دست دارند، ولی پس از تعرف یا بازشناخت، که قهرمان مذکر ثروتمند و قهرمان مونث از احترام برخوردار می‌گردد، جامعهٔ جدیدی بر گرد این عروس و داماد روی صحنه شکل می‌گیرد. بنابراین، حوادث کمدی در جهتی سیر می‌کند که قهرمان را در تاروپود جامعه‌ای قرار می‌دهد که طبیعتاً با آن دمساز است. خود قهرمان معمولاً آدم چندان جالبی نیست، یعنی به اقتضای اسلوبِ وجه محاکات فروتر، فضایل او معمولی است ولی جاذبهٔ اجتماعی دارد» (فرای، ۱۳۷۷: ۶۰).

کمدی که درمقابل تراژدی (به فارسی: غم‌نامه) قرار می‌گیرد که اصالتاً واژه‌ای یونانی است و به شادی‌نامه ترجمه می‌شود. کمدی نیز از آیین‌های دیونیزوسی سرچشمه می‌گیرد. در کمدی بیشتر مسائل و دغدغه‌های روزمره با برجستگی زشتی‌های اخلاقی ملاحظه می‌شود. عموماً همین برجسته‌شدن عیب و زشتی اخلاقی موجب می‌شود تا اغلب شخصیت‌های کمدی از طبقهٔ پایین اجتماع انتخاب شوند. کمدی خود به انواع و زیرژانرهایی[۱۳] تقسیم می‌شود و همان‌گونه که مطرح شد مناسبات اجتماعی و دوره‌ای، در این تقسیم‌بندی‌ها بسیار مهم هستند.

مثل کمدی رمانتیک، کمدی سیاه، فارس، کمدی طنز که افرادی که قوانین اجتماعی و اخلاقی را رعایت نمی‌کنند مورد ریشخند و استهزاء واقع می‌شوند. اما مهم‌ترین کمدی که به تطبیق دو کمدی‌نویس فرانسوی و ایرانی کمک شایانی می‌کند، کمدی شخصیت است که در آن ویژگی‌های اخلاقی، الگویی و رفتاری قهرمان که خلاف عرف اجتماع است، برجسته و بزرگنمایی شده و مورد انتقاد قرار می‌گیرد. مانفرد فیستر در جامعه‌شناسی دریافت مطرح می‌کند که:

«کمدی‌ها با آرمانی‌سازی پوشیده در واقع‌گراییِ هنجارهای لذت‌پرستانه و مدِ روز وقار، طنز سخره‌گرانه و نوعی لذت‌بردن ظریف از زندگی در عصر بازگشت به شیوه‌های خاص خود مبین جانبداری و گزینشگری اجتماعی هستند. [...] حتی در کمدی‌های مولیر نیز که دربارهٔ آنها سخت بتوان از پرهیز مولیر از دست‌انداختن شخصیت‌های طبقات فرهیخته سخن گفت، عوام‌الناس تنها در قالب «شخصیت‌های مضحک» جدا از شهر و دربار ظاهر می‌شوند» (فیستر، ۱۳۹۵: ۴۷).

اما از لحاظ شاخصه‌ها و جنبه‌های کارکردی، کمدی هم مانند تراژدی، کارکردهای اجتماعی، فرهنگی و روان‌شناختی دارد. «کمدی ژانری است که قرار است یک کارکرد اجتماعی و روان‌شناختیِ مفید داشته باشد، به دلیل اینکه کمدی عرصه‌ای است یا عرصه‌ای را فراهم می‌کند که در آن تنش‌های واپس رانده شده می‌توانند به نحوی بی‌خطر آزاد شوند» (هیوارد، ۱۳۸۱: ۲۷۲). کمدی از منظر خاستگاه‌های اولیه خود به‌مانند تراژدی اصیل و دیرینه است. کمدی می‌تواند به عمیق‌ترین لایه‌های درونی احساسی و عاطفی آدمی نفوذ کرده و عمیق‌ترین مسائل انسانی را به سطوح روایت بکشاند. فروید معتقد است: «لطیفه به ما اجازه می‌دهد چیزی مسخره را در دشمن‌مان برجسته کنیم که به‌خاطر موانع سرراهمان نمی‌توانیم آزادانه یا آگاهانه بیانش کنیم» (فروید، ۱۳۸۹: ۱۱۰). همچنین فروید بر این باور است که از طریق کمدی «شنونده پیام‌های انتقادی را طوری می‌پذیرد که هرگز در شکلی غیر از آن نمی‌پذیرفت» (فروید، ۱۳۸۹: ۱۱۲). با بررسی کمدی از زمان آریستوفان تا عصر حاضر مشخص می‌شود که کمدی هم به‌سان تراژدی با توجه ویژه‌اش به پالایش روان و تزکیه نفس مولف و مخاطب، در مفاهیم عمیق خود کاوشی‌ست در جهان ذهن و دنیای روان.

در کمدی مفاهیم اساسی و جنبه‌های دراماتیک دنیای درام یعنی همدلی، شرم، بازشناخت و نیشخند بسیار حائز اهمیت است. «کمدی متقدم[۱۴] آریستوفان آشکارترین

Doi: 10.22034/theater.2024.453427.1058

نمونهٔ کمدیِ متعلق به وجه محاکات برتر است. کمدی متأخر مانند به وجه محاکات فروتر نزدیک‌تر است، و پلوتوس و ترس قواعد آن را به رنسانس منتقل کردند و برای همین است که در نوشتنِ کمدی اجتماعی همیشه نوعی تعصب سخت به اصول محاکات فروتر را مرعی داشته‌اند. در نمایشنامه‌های آریستوفان معمولاً پای قهرمان اصلی در کار است و این قهرمان (خواه مرد و خواه زن) جامعه‌اش را به‌رغم مخالفت شدید، بنا می‌کند و جملگی کسانی را که به قصد بازداشتن او یا بهره‌کشیدن از او می‌آیند یکی پس از دیگری بیرون می‌راند و در نهایت به پیروزی قهرمان نایل می‌شود؛ معشوقه‌ها هم این پیروزی را کامل می‌کنند و گاهی هم قهرمان از افتخارات یکی از ایزدانِ تجدید حیات‌یافته بهره‌مند می‌شود. به این نکته هم پی می‌بریم درست بدان‌سان که پالایش شفقت و ترحم در تراژدی هست، پالایش عواطف متناسبِ دنیای کمیک هم در کار است و این عواطف در کمدی متقدم عبارت است از همدلی و تمسخر. قهرمان کمدی به پیروزی دست می‌یابد، خواه کردارش معقول باشد یا احمقانه و خواه صادقانه باشد یا رذیلانه. بنابراین کمدی متقدم، مانند تراژدی هم‌زمان با آن، آمیزه‌ای از قهرمانی و طنزآلود است» (فرای، ۱۳۷۷: ۶۰).

کمدی معمولاً به این نکته اشاره می‌کند که انسان‌ها چه در بهترین شرایط و چه در موقعیت‌های حساس و بحرانی، همیشه راهی برای خراب کردن همه‌چیز پیدا می‌کنند. زبان و گفتار در نمایش کمدی عادی و محاوره‌ای[۱۵] است. در کمدی، خنده هر بحث و جدلی را فرومی‌نشاند. کمدی‌نویس عموماً تیر نقد خود را به سمت زندگی اجتماعی و زشتی‌های اخلاقی عام هدف می‌گیرد. کمدی‌نویس مخصوصاً در انواع کمدیِ طنز و کمدیِ رفتار، نهاد اجتماعی خاصی را که احساس می‌کند دچار زنگار حماقت یا توهم خودبزرگ‌بینی شده، نشانه می‌رود. در کمدی معمولاً غافل‌گیری خندهٔ مخاطب را در پی دارد. کمدی در عالی‌ترین شکل خود در سطح حرکت می‌کند و در نهایت یک نقد عامه‌پسندانه بر ویژگی‌های ناپسند افراد و رسوم غلط جامعه است. در کمدی متأخر بیشتر بر چرخش و تغییر انتظارات و روابط تأکید می‌شود، اصل غافل‌گیری بر برملاشدن روابط، به لباس دیگری درآمدن و بازی‌های آگاهی و انتظارات چیده شده است.

«در کمدی متأخر معمول بر این است که رابطهٔ عاشقانهٔ مرد و زن جوانی عرضه شود. رابطهٔ این دو اغلب با مخالفت روبه‌رو می‌شود و شخص مخالف، که معمولاً مقام پدری دارد، مانع وصال آن‌هاست و گره کور به سبب چرخشی در طرح داستان گشوده می‌شود. این همان چیزی است که ارسطو در تراژدی «تعرف» می‌نامد با این تفاوت که در عرصهٔ کمدی بیشتر از تراژدی دستکاری می‌شود. در ابتدای نمایشنامه نیروهای بازدارندهٔ قهرمان اختیار جامعهٔ نمایشنامه را در دست دارند، ولی پس از تعرف یا بازشناخت، که قهرمان مذکر ثروتمند و قهرمان مونث از احترام برخوردار می‌گردد، جامعهٔ جدیدی بر گرد این عروس و داماد روی صحنه شکل می‌گیرد. بنابراین، حوادث کمدی در جهتی سیر می‌کند که قهرمان را در تاروپود جامعه‌ای قرار می‌دهد که طبیعتاً با آن دمساز است. خود قهرمان معمولاً آدم چندان جالبی نیست، یعنی به اقتضای اسلوبِ وجه محاکات فروتر، فضایل او معمولی است ولی جاذبهٔ اجتماعی دارد» (فرای، ۱۳۷۷: ۶۰).

کمدی با برادر ژانری خود یعنی طنز[۱۶] دارای تفاوت‌هایی است که مهم‌ترین تفاوت این است که طنز معمولاً در لایه‌ای از استعارات[۱۷] مطرح می‌شود که عنصر تفکر را می‌طلبد و تیغ نقدش عموماً برّنده‌تر است. «در واقع معنای نشانه‌های طنزآمیز[۱۸] متضاد با آن چیزی است که ظاهراً می‌گویند. به همین دلیل این نشانه‌ها بر اساس تقابل‌های دوتایی عمل می‌کنند. بنابراین طنز بازتابی از فکر یا احساسی متضاد با فکر یا احساس گوینده یا نویسنده است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰۲). به همین دلیل طنز در اساس

خود، کارکردی آیرونیک دارد. در کمدی اغلب همین مقابله با حماقت‌ها و توهم خودبزرگ‌بینی و برجستگی‌رذایل اخلاقی و ویژه‌سازی آن‌هاست که باعث می‌شود کمدی عموماً در موقعیت‌های داستانی و دراماتیک خود، در سطح حرکت کند.

«اما کمدی و کنایهٔ غیرطنز هم داریم، کمدیی سخی‌تر و کنایه‌ای جدی‌تر از طنز، این‌گونه کمدی مهربان است . در عین حال که مسخره می‌کند می‌پذیرد، در حالی که انتقاد می‌کند قدر می‌داند، در عین حال که به موضوعش می‌خندد همراه او نیز می‌خندد» (پُلارد، ۱۳۸۳: ۹).

در کل این ژانر مهم از مؤثرترین و مهم‌ترین گونه‌های ادبی انتقادی، تفکربرانگیز و تأثیرگذاری‌است. «کمدی‌های توانمند هیچ‌وقت دربارهٔ سوءاستفاده از قدرت موعظه نمی‌کنند؛ درعوض با خنده و شوخی عمق شکایت‌شان را از صاحبان قدرت به مخاطبان‌شان نشان می‌دهند» (دوباتن، ۱۳۹۸: ۱۰۹).

در ادامه ارائه طرح‌های داستانی نمایشنامهٔ *خسیس* مولیر و نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای رفیع حالتی، ترتیب سلسله وقایع و وضعیت‌های نمایشی کمدی دو نویسنده را نشان می‌دهد.

طرح نمایشنامهٔ *خسیس*

والر، دلباختهٔ الیز در لباس مستخدم در صف نوکرهای پدر والر یعنی هارپاگون درآمده تا نظر هارپاگون را برای موافقت با ازدواج او و الیز جلب کند. کلئانت پسرِ هارپاگون به خواهرش الیز، از عشق خود به ماریان می‌گوید. هارپاگون که فرد بسیار خسیسی است همواره نگران اموال و پول‌هایش در صندوقچهٔ پنهان در باغچه است و لافلش نوکر کلئانت همواره از خساست او شاکی است و به او متلک می‌اندازد. هارپاگون به کلئانت و الیز از اقدامش به ازدواج با ماریان می‌گوید و همچنین قصد دارد الیز را به آنسلم مرد مسن و پولدار بدهد که بدون جهیزیه الیز را بفرستد برود. کلئانت برای زندگی با ماریان و به دلیل مخالفت و کمک نکردن پدرش مجبور به قرض و تقاضای پول از رباخواری می‌کند که لافلش نوکرش با واسطه جور کرده است. و متوجه می‌شود نزول دهندهٔ اصلی پدرش هارپاگون است.

لافلش از خساست هارپاگون به فروزین، زن رمّال می‌گوید که بی‌خود شکمش را صابون نزند. زن رمال فروزین قول جور کردن ازدواج هارپاگون با ماریان را می‌دهد اما همچنان خسّت هارپاگون مانع دستمزد رمالی‌اش است. هارپاگون دستورات لازم را برای خرج نکردن و کم‌خرج کردن مهمانی شب می‌دهد. ماریان به فروزین از علاقه‌اش به کلئانت و بیزاری از هارپاگون می‌گوید. کلئانت و هارپاگون با ماریان و فروزین رودررو می‌شوند و کلئانت انگشتر الماس پدرش را به زور درآورده و در دست ماریان می‌کند و هارپاگون را بسیار غضبناک می‌کند. مجادلهٔ هارپاگون و کلئانت بر سر ماریان بیشتر شده و هیچکدام کوتاه نمی‌آیند. استاد ژاک آشپز و کالسکه‌چی هارپاگون، بین پدر و پسر قاضی می‌شود اما از ترسش حق را به هر دو می‌دهد و اختلاف را بیشتر می‌کند. لافلش صندوقچهٔ هارپاگون را از باغ می‌دزدد و کلئانت او را همراهی می‌کند. هارپاگون با دزدیده شدن دفینه‌اش دیگر به جنون رسیده و به همه مظنون است حتی به خود. داروغه و دستیارش را خبر می‌کند. استاد ژاک به‌منظور انتقام از والر سرقت را کار او گزارش می‌کند اما والر در پی اعترافات، عشقش به الیز و به لباس نوکر درآمدنش را لو می‌دهد. در شب مهمانی، خواجه آنسلم درمی‌یابد که پدر والر و ماریان است. خواجه آنسلم تمام مخارج ازدواج کلئانت و ماریان را که هارپاگون برعهده نگرفت، برعهده می‌گیرد. کلئانت به ماریان، الیز به والر و هارپاگون به صندوقچهٔ خود می‌رسند و هارپاگون از تلفیق خسّت و جنونش به پول پای صندوقچه‌اش از حال می‌رود.

طرح نمایشنامهٔ *افتضاح*

خانم لی‌لی (صاحب‌خانه) و دکتر ج (جیم) در خانهٔ لی‌لی تنها هستند، دکتر ج نگرانی خود را از بو

Doi: 10.22034/theater.2024.453427.1058

بردن زنش (خانم لالا) به رابطه‌شان اظهار می‌کند. لی‌لی با این نقشه که جوجو (نوکر منزل لی‌لی)، نقش عموی بیمار او را بازی می‌کند، نگرانی دکتر ج را برطرف می‌کند. دکتر ج می‌رود، بوبی (کلفت منزل لی‌لی) با دفتر حساب خودش و جوجو وارد می‌شود، لی‌لی خارج شده و جوجو وارد می‌شود و از خساست لی‌لی شاکی‌ست و به بوبی غرغر می‌کند، لی‌لی وارد شده و جوجو بابت ایفای نقش مریض و صمغ عربی برای ساختن حُب سرفه از لی‌لی تقاضای دستمزد دارد، لی‌لی زیربار نمی‌رود و جوجو لباس‌های بیماری را از تن درمی‌آورد که برود که لالا سرمی‌رسد و مصرانه قصد زیارت آقای دادا (عموی فرضی لی‌لی) را دارد. لی‌لی تسلیم خواسته جوجو می‌شود و جوجو در نقش دادا روی تختخواب می‌رود. در حین ملاقات، لی‌لی بخاطر کنایه‌های جوجو، ادوکلن به‌خورد جوجو می‌دهد. لالا خارج شده. بخاطرکنایه‌ها و پررویی‌های جوجو، لی‌لی او را اخراج می‌کند و البسه بیماری را هم از او می‌گیرد. بوبی اظهار ترس از دسته گل به آب دادن جوجو می‌کند و لی‌لی اظهار بی‌اعتنایی. نی‌نا می‌رسد. لی‌لی از نی‌نا درخواست پانصدوسی‌وهفت ریال می‌کند، نی‌نا پانصدریال به او می‌دهد. زنگ خانه به‌صدا در می‌آید، لی‌لی، نی‌نا را در اطاقی مخفی می‌کند و نی‌نا نباید زیاد معطل شود و بایستی به میعادگاه برود، تونی وارد می‌شود. لی‌لی از تونی درخواست سی‌وهفت ریال می‌کند، تونی سی‌وپنج ریال به او می‌دهد، سیلا می‌رسد، لی‌لی، تونی را در اطاق دیگری مخفی می‌کند و تونی هم نباید زیاد معطل شود و کار مهمی دارد، سیلا وارد می‌شود و به لی‌لی از سفرش می‌گوید که در ولایتش عاشق زن شوهرداری (لالا) شده که آن زن منتظر آتویی از شوهرش است تا از او طلاق گرفته و نصیب سیلا شود، دکتر ج سر می‌رسد، لی‌لی، سیلا را در دولابچه مخفی می‌کند، لی‌لی به دکتر ج اطمینان می‌دهد که زنش با اطمینان از دکتر، منزل او را ترک کرده، سیلا نفسش بند آمده و درحال خفگی از دولابچه، بیرون می‌آید، لالا برگشته و سرمی‌رسد، لی‌لی، عرقچین و روبدوشامبر را بر تن سیلا می‌کند و سیلا را روی تختخواب می‌خوابانند. سیلا با دیدن لالا پرت و پلا می‌گوید و لالا را بیاد می‌آورد، دکتر ادوکلن را به خورد سیلا می‌دهد و سیلا تمام ماجرا را لو می‌دهد. لالا با حرف‌های کنایی، خارج می‌شود، دکتر ج به سیلا شک می‌کند و سیلا و لی‌لی ترفندی و دروغی به کار می‌برند و سیلا بدنبال لالا خارج می‌شود، دکتر از صداقت لی‌لی مطمئن می‌شود، نی‌نا از اطاق خارج می‌شود و باید به کار مهمی برسد، لی‌لی می‌گوید که نی‌نا عاشق بوبی است بعد از اطمینان قوی‌تر دکتر ج به لی‌لی، تونی از اطاق دیگر بیرون می‌آید و باید به میعادگاه برسد و خارج می‌شود و اینبار لی‌لی ترفند حسادت عشق را می‌زند و دکتر ج مطمئن‌تر. باز هم لالا به‌قصد زیارت دادا با معروف‌ترین طبیب شهر (سیلا در لباس دکتری) برای ادای محبت، وارد میشوند. سیلا، ادوکلن را به‌خورد بیمار (دکتر ج) می‌دهد، دواساز (جوجو با لباس داروساز) وارد می‌شود و افتضاح می‌شود. دکتر، لالا و سیلا خارج می‌شوند و بقیه هم به جای اولیه‌شان بازمی‌گردند.

طرح نمایشنامهٔ *عشاق پریشان*

نیم‌تاج (کلفت)، سه بشقاب لب تخت را می‌شکند، تاج‌الملوک (خانم خانه) صدای اعتراضش از بیرون مطبخ، در می‌آید. چاپلوس، قول خریدن یک دست کاسه‌بشقاب را به کلفت می‌دهد و می‌رود. خنزل با سبزی که برای کلفت گرفته غرغر کنان، وارد می‌شود و کلفت هم از کلفتی در این مطبخ می‌نالد. ورمال (پسر تاج‌الملوک) با پودر آرایشی که از فروختن انگشتر مادرش برای کلفت خریده، وارد می‌شود. کلفت لقمه‌ای به ورمال می‌دهد. خانم از گم شدن انگشتر شاکی‌ست و کلفت را به کم کردن مواجبش تهدید می‌کند، ورمال از کلفت دفاع می‌کند، خانم می‌رود، لالی‌الادب (معلم سرخانه ورمال)، ورمال را پی درسش می‌فرستد و خود، قربان‌صدقه کلفت می‌رود که بعد از شام با

هم باشند. کلفت، لالی را دست به‌سر می‌کند. قمپز (آقای خانه) غرغرکنان از نبود تاج‌الملوک درخانه و عدم تربیت پسرش، وارد می‌شود. قمپز قربان‌صدقه کلفت می‌رود و درخیالش اگر کلفت، زنش شود، وعده‌های سرخرمن آتی می‌دهد و خارج می‌شود. کلفت غرغرکنان با صغری (دخترش) وارد می‌شود. چاپلوس، قربان‌صدقه صغری و کلفت می‌رود، صغری نسبت به چاپلوس، اظهار تنفر می‌کند. قمپز وارد می‌شود، ورمال هم قربان صدقه می‌رود و با یک پیراهن رنگارنگ می‌رسد، کلفت با مکری پیراهن را قرض داده شده به کلفت دیگری نسبت می‌دهد. قمپز و چاپلوس خارج می‌شوند. و رمال از کلفت درخواست با هم بودن بعد از شام را دارد، کلفت او را دست‌به‌سر می‌کند. خنزل با نیم‌مَن گلابی و شاکی از حرف‌های چاپلوس، وارد می‌شود. خانم، خسته وارد شده درخواست شام می‌کند و با دیدن گلابی‌ها مشکوک شده، کلفت ترفندی می‌زند و خانم خارج می‌شود. کلفت، خنزلِ غرغرو را با وعده بعد از شام، دست به‌سر می‌کند. قمپز می‌رسد و به کلفت نزدیک می‌شود، لالی‌الادب با یک چارقد تور وارد شده، کلفت در این روبه‌رویی، کلکی سوار کرده و آنها را با بشقاب‌های شام، دست به‌سر می‌کند، قمپز درحین رفتن به نیم‌تاج قرار بعد از شام را تأکید می‌کند و لالی هم همین‌طور که در این حین، ظرف غذایش را می‌شکند. تاج‌الملوک، شاکی از قضایا، وارد شده و با قمپز مجادله می‌کند و لالی و کلفت وساطت می‌کنند. بعد از شام، خنزل لحاف بسر وار می‌شود و کلفت غرغرکنان، او را دست به‌سر می‌کند. لالی از کلفت درخواست با هم بودن را دارد، خانم، کلفت را صدا می‌زند. کلفت، لالی را در آب‌چلو مخفی می‌کند و خانم، شاکی از عدم رسیدگی کلفت به امورات است و می‌رود. قمپز برای موعد می‌رسد، صدای ورود خنزل می‌آید، کلفت، قمپز را در دودکش مطبخ، مخفی می‌کند. خنزل، غرغرکنان و با توهین به قمپز از بی‌توجهی به خواست‌هایش شاکی‌است. صدای چاپلوس می‌آید، کلفت، خنزل را در پیت آرد مخفی می‌کند. چاپلوس، قربان‌صدقه نیم‌تاج می‌رود، ورمال سر می‌رسد، کلفت چاپلوس را در گنجه مخفی می‌کند. ورمال به کلفت نزدیک می‌شود، خانم سر می‌رسد، ورمال خور را در رختخواب کلفت کنار صغری مخفی می‌کند. خانم از نبودن اعضای خانه شاکی‌ست. یکی یکی آقایان از جایشان توسط خانم خارج می‌شوند. خانم شاکی با هیزم به دنبال ن کلفت می‌دود. کلاه‌گیس نیم‌تاج می‌افتد و سرکچلش نمایان می‌شود و نیم‌تاج درنهایت، تقصیرها را به نبودن تاج‌الملوک در خانه مرتبط می‌داند.

بحث و بررسی

نمایشنامهٔ *خسیس* مولیر که در گونی کمدی شخصیت جای می‌گیرد و به نثر نوشته شده است، قهرمانش هارپاگون: مرد خسیس و مال‌پرستی است که اسیر سرپنجهٔ خسّت و لئامت است و این صفت زشت او را به سرحد جنون رسانده است. از طرفی نمایشنامهٔ کمدی خسیس جنبهٔ تراژیک هم دارد زیرا نشان می‌دهد خسّت، محبت و رابطه بین پدر و فرزند را از بین می‌برد. و این مبحث از لحاظ روان‌تحلیلی نیز حائز اهمیت و بررسی است. در کمدی خسیس هم مانند نمایشنامه‌های کمدی دیگر مولیر (از قبیل: *بیمارخیالی*، *زنان فضل‌فروش*، *طبیب اجباری*، *نیرنگ‌های اسکاپن*) اغلب اشخاص نمایشنامه همانا اشخاص ساده و خرده‌پا از قبیل نوکر و خدمتکار و کسبه و بازاری‌ها هستند. عموماً در کمدی‌های مولیر به لباس دیگری درآمدن، مخصوصاً به لباس خدمتکار و بیمار درآمدن یک شیوه برای نمایش سادگی اشخاص نمایش مخصوصاً قهرمان اصلی و حرکت در سطح رخداد اصلی نمایش و موقعیت‌های داستانی است. از طرفی اشخاص نمایش به‌شدت به هم گره‌خورده‌اند: پدر و پسر قصد ازدواج با یک دختر را دارند یا رباخوار اصلی پدر است، یا مرد مسن ثروتمندی که هارپاگون به مال او با وصال

Doi: 10.22034/theater.2024.453427.1058

او با دخترش چشم دوخته، همانا پدر داماد و عروس آیندهٔ اوست. این غافل‌گیری‌هایی که حاصل گره‌های اولیه است، معمولاً باعث خنده و استهزاء می‌شود. نمایش با جمع شدن تمامی اشخاص نمایش و وصال و برملا شدن به پایان می‌رسد. و در پایان رخداد اصلی، با مسیر حرکتی از ویژگی‌های فردی و اخلاقی شخصیت با تجمع اشخاص به نوعی از بار فاجعه و ترس و شوک بحران کاسته می‌شود.

در نمایشنامهٔ *افتضاح* اثر رفیع حالتی محوریت نمایشنامه با لی‌لی: زن صاحبخانه خسیس و فریبکاری است که مردان بوالهوس را تلکه می‌کند (لی‌لی: نامی که در اولین ترجمه ایرانیان از متون غرب که با آثار مولیر است، آشناست). در این نمایشنامه لی‌لی یک نوکر (جوجو) و یک کلفت (بوبی) دارد که همواره جوجو از خساست لی‌لی شاکی است. در این نمایش دکتر ج که از اطبای معروف شهر است از ترس لالا (زنش) به همراه باقی مردان بوالهوس نمایشنامه (سیلا، نی‌نا و تونی) در لباس بیمار درمی‌آیند و هرکدام از این مردان بوالهوس در انتظار طلب هوسشان هستند و همین بوالهوس بودنشان آنها را با وجود کارهای مهم داشتن در منزل لی‌لی جمع کرده و لی‌لی آنها را با آمدن دیگری پنهان می‌کند لی‌لی به دنبال تلکه کردن مردان است. لالا، در انتظار رو شدن دست دکتر ج و گرفتن انتقام از لی‌لی است. رخداد اصلی نمایش، در یک جا جمع شدن چند مرد بوالهوس و عیاش (دکتر ج، سیلا، نی‌نا و تونی) و پنهان کردن آنها توسط معشوقه و در آخر روبه‌رو شدن آنها با هم! مسبب ایجاد موقعیت اصلی نمایشی‌ست که لی‌لیِ مال‌پرست و فریبکار و خسیس، با مکر خود مردان بوالهوس را تلکه می‌کند. اساساً همین حضور نوکر و کلفت در خدمت یک مکار و خسیس و دکتری که از بزرگ‌ترین اطبای عهد خود است، در نهایت به خاطر هوس‌بازیش، بیماری بیش نیست، می‌تواند اشاره‌ای به ناعدالتی‌های اجتماعی، طبقه‌ای و جعل هویتی فرهنگی در آن دوران باشد.

در نمایشنامهٔ تک‌پرده‌ای عشاق پریشان نیز رفیع حالتی به صورت‌بندی اخلاقیات اجتماعی فرهنگی پرداخته است. در این نمایش محوریت با کلفت و مستخدمه‌ای است که همهٔ مردان خانه از نوکرخانه (خنزل) تا پسر نوجوان خانه (ورمال آقا) و پدرش (قمپزدیوان) به او نظر دارند. حالتی در این نمایش نقدهایی را متوجه سکان‌دار اصلی خانه می‌کند. پیام‌هایی مانند وظیفه‌شناسی یک خانم در مقابل خانواده‌اش، که در صورت غفلت از همسر و فرزند و حتی خدمهٔ منزل، چه اتفاقات ناگواری پیش می‌آید و مدیریت و درایت خانه تا چه حد در حفظ آرامش و سلامت خانواده اهمیت دارد. اینکه عدم درایت خانم خانه (تاج الملوک) در خانه داری و شانه خالی کردن از مسئولیت‌هایش در امور خانه چه عواقبی دارد. رخداد اصلی نمایشنامه هم، مخفی شدن تمام مردان خانه در یکجا، به خاطر هوسشان به یک کلفت زشت و کچل و نهایتِ آبروریزی است. حالتی، در عین حال مردهای بوالهوس را به باد انتقاد می‌گیرد و از نیم‌تاج که کلفت بی‌پناهی است که به خاطر تأمین معاش خود و فرزندش، مجبور به سکوت در مقابل تقاضاهای نابه‌جای اهالی خانه، از پسر نوجوان تا نوکر گردیده، به عنوان الگوی روایتی برای نشان دادن پستی و رذایل فردی و اجتماعی زمان خود استفاده کرده است. حالتی حتی کچل بودن نیم‌تاج در انتهای نمایش را به نمادی از چشم‌بسته عمل کردن افراد خانه بدل کرده و ظاهربینی، کژاندیشی و کوته‌بینی اشخاص جامعهٔ نمایشی را نشان می‌دهد. همچنین یکی از مسائل مشابه نمایشنامهٔ *خسیس* مسئلهٔ انگشتر است که پسرخانه (ورمال آقا) آن را برداشته است تا دل معشوقهٔ خود را به دست آورد. در این نمایش اسامی‌ای که به اشخاص نمایشی داده شده، در جهت شخصیت‌پردازی و بیان خصوصیات اخلاقی و رفتاری است و از طرفی توهم خودبزرگ‌بینی آنها را نشانه رفته است.

یکی دیگر از عوامل مؤثر که اساساً در گفتمان ژانری مطرح می‌شود، افق انتظارات مخاطب است که مثلاً در کمدی پایانی خوش را برای نقشواره‌ها پیش‌بینی می‌کند. همین‌طور سطوح آگاهی بالاتر مخاطب؛ در کمدی‌های فوق مخاطب می‌داند صندوقچه کجاست، انگشتر دست کیست، بیمار کیست، چه کسانی در صحنه حضور دارند و در نهایت چه می‌شود. در این کمدی‌ها همواره سطوح آگاهی و اطلاعات مخاطب بیشتر از نقشواره‌هاست و عموماً همین موقعیت کمیک را به غافلگیری‌های ناشی از استهزا، می‌رساند تا به رسیدن به یک عنصر فکری و دریافت پاسخ سؤالی.

از طرفی رابطهٔ ارباب ـ نوکری همچون یک سنت در این نمایشنامه‌ها کاربرد دارد. همواره همین سنتِ تضاد طبقاتی، خود دستمایه‌ای برای درون‌مایه‌های نمایشی خصوصاً نمایشنامه‌های کمدی می‌شود. در این نمایشنامه‌ها تقابل ارباب ـ نوکری خود به برجسته کردن صفاتی مثل خساست، مال‌پرستی، ترس، ریا، نیرنگ و فریب می‌انجامد. عنصر فریب و پنهان‌کاری در این کمدی‌ها به شدت برجسته می‌شود.

در نمایشنامه‌های مولیر غیر از رابطهٔ ارباب ـ نوکری، به لباس دیگری درآمدن (یعنی نقشواره‌ای به لباس دیگری درمی‌آید) خود موجب کنایهٔ نمایشی و خندهٔ غافلگیرانه می‌شود که این هم در نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای رفیع حالتی نمود پیدا می‌کند. از طرفی این دگرجامه‌ای و در دیگری پنهان شدن، کنایه‌ها و نیش‌هایش را به جامعه هم می‌زند که هر آن ممکن است در موقعیت‌های مشابه، مخاطب این لباس‌ها را به تن کند و یا اشاراتش به مقامات و جایگاهشان. در این کمدی‌ها خصوصیت زشت و نقص اخلاقی شخصیت اصلی را می‌بلعد، و معمولاً باقی نقشواره‌ها برای مراوده با شخصیت محوری تمهید زشتی دیگر اخلاقی را به کار می‌برند. برای همین غیر از صفت خساست و یا بوالهوسی با صفات پایین و پست اخلاقی دیگر نقشواره‌ها مواجهیم: دروغ، نیرنگ، ترس، ریا، مال‌پرستی، خیانت و خباثت لباسی است که دیگر اشخاص به تن می‌کنند. معمولاً این کمدی‌ها با کنایاتی که به کار می‌برند، کارکرد فرامتنی و جنبهٔ نقد اجتماعی پیدا می‌کنند.

کارکرد دیگری که در این بررسی و البته در ژانر کمدی (یا بهتر بگوییم کلان‌ژانر کمدی) واجد بررسی است کارکرد زبانی است. عموماً زبان کمدی زبان محاوره است و از تعبیرات و اصطلاحات عامیانه استفاده می‌شود (همان‌طور که در نمونه‌های این تحقیق این‌گونه است). کلمات و اسامی شخصیت‌ها برای روانی و کم‌کردن بار متنی گاهی شکسته می‌شوند. طوری که تصور می‌شود نویسندگان این ژانر بیشتر به اجراپذیری و البته بازیگران توجه داشته‌اند؛ ارائه زبانی روان و در واقع متنی روان تا بازیگران بتوانند مقصودات نمایشی را به‌راحتی بیان کنند. درجدول۱، مهم‌ترین شاخصه‌های کمدی از ویژگی‌ها تا وضعیت‌های کمیک اساسی در این مقایسهٔ تطبیقی، صورت‌بندی شده است.

جدول۱. بررسی مهم‌ترین ویژگی‌های کمدی.

نمایشنامه	مهم‌ترین ویژگی‌های اشخاص جامعهٔ نمایشی	وضعیت‌های کمیک و موقعیت‌های اصلی کمدی
۱.خسیس ۲.افتضاح ۳.عشاق پریشان	خسّت و لئامت مکر، فریب و ریاکاری آگاهی پایین اشخاص نمایش خودبزرگ بینی و درعین حال کوته‌بینی پنهان‌کاری، دروغ، بالهوسی و طمع‌کاری	به لباس دیگری درآمدن برملاشدن زوایای پنهان روابط تغییرات انتظارات و تصورات اشخاص نمایش جمع شدن اشخاص در انتها و پایان خوش تقابل دائمی ارباب ـ نوکری

Doi: 10.22034/theater.2024.453427.1058

نتیجه‌گیری

در ابتدای مباحث به مقولهٔ ژانر پرداخته شد. بررسی و نقد تطبیقی احتیاج به گذرگاه ژانری دارد. چراکه ادبیات تطبیقی به حوزهٔ گسترده‌ای از آثار و میراث فرهنگی بشر توجه دارد. ژانرها به ارث می‌رسند و گاهی جهش‌هایی را می‌پذیرند. چرخ جریانات فرهنگی اغلب شاخصه‌های یک دوره، سبک، جنبش و فرهنگ دیگری را وارد زمین خودی می‌کند. در ابتدا با بررسی شاخصه‌های کمدی، به اساسی‌ترین ویژگی‌های این ژانر اصیل پرداخته شده است. همان‌طور که ژانرها به ارث می‌رسند و بازتعریف می‌شوند، شاخصه‌های کمدی نیز با تطبیق فرهنگی و دوره‌ای بازتعریف می‌شوند. در این تطبیق و ترجمان ژانری شباهت‌ها ما را به گذشته و البته فرایند تقلید و محاکات ارسطویی می‌رساند و تفاوت‌ها، ویژگی‌هایی را برای آیندهٔ ادبیات به ارث می‌گذارند. در بررسی کمدی *خسیس* مولیر با دو نمایشنامهٔ تک‌پرده‌ای افتضاح و عشاق پریشان رفیع حالتی مستقیم و غیرمستقیم به این مقایسه پرداخته شد. اینکه چگونه مضامین با تلبیس زشتی‌های اخلاقی از قبیل خساست، مکر و حیله، پول‌پرستی و مال‌دوستی، در نقشوارهٔ اصلی برجسته می‌شود. رابطهٔ ارباب ـ نوکری چگونه مثل یک سنت در ژانر کمدی حیات می‌یابد و رویداد اصلی نمایشنامه را تغذیه می‌کند. روبه‌رو شدن نقشواره‌ها با یکدیگر و برملاشدن عمل ناشی از زشتی اخلاقی نقشوارهٔ اصلی اصولاً به غافلگیری نقشواره‌ها می‌انجامد و در این کمدی‌ها سطح آگاهی مخاطب همواره بالاتر از نقشواره‌ها است. اصولاً همدلی، بازشناخت و ریشخند ماحصل کمدی‌های مطروحه همچون دستاورد روان‌شناختی اغلب کمدی‌هاست. در کمدی‌های شخصیت به دلیل تمرکز روی زشتی‌های اخلاقی و رفتاری نقشوارهٔ اصلی، رذایل اخلاقی در نقشواره‌های دیگر تعریف می‌شود که البته همچون آینه‌ای برای مقابله و نشان دادن زشتی شخصیت اصلی است. در بررسی این کمدی‌ها به لباس دیگری درآمدن، عدم درایت مسئول و رئیس خانه، شکاکی به یکدیگر، پنهان‌کاری، توطئه، مکر و فریبکاری، رابطه ارباب ـ نوکری همچون سنتی با توجه به دوران اثر، کارکردی اجتماعی، فرامتنی و نقدی کنایی دارند و مضامین و فروم نمایشی مشترک نمایشی را باتوجه به سؤال اصلی پژوهش، صورت‌بندی می‌کنند. در نهایت عدالت در این نوع کمدی‌ها در دستان مولف است و همهٔ شخصیت‌ها به آنچه سزاوارشان است می‌رسند. مسئله اجراپذیری که البته می‌تواند توجه ویژه نویسنده به نقشواره‌ها، بازیگران و مخاطب باشد در این نمونه‌گیری وجود دارد. مولیر و رفیع حالتی، زبان و درکل متنی روان را ارائه می‌دهند. تعبیرات و اصطلاحات عامیانه، کلمات شکسته، اسامی اشخاص برجسته شده و تیپیکال که نشانگر ضعف اخلاقی، پستی رفتاری و جایگاهی آن‌هاست، از دیگر نشانه‌های زبان و روایتی متون مطروحه است.

پی‌نوشت‌ها

1. Comedy genre
2. tragedy
3. Comparative literature
4. adaptation
5. Jean Baptiste Poquelin
6. Jean Racine
7. Piere Corneille
8. binery oppositions
9. mimesis
10. ridicule
11. uginess
12. George Byron
13. Subgenres
14. Old comedy
15. colloquial
16. irony
17. metaphors
18. ironic

فهرست منابع

- ارسطو (۱۳۸۷)، *ارسطو و فن شعر*، عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر.
- پُلارد، آرتور (۱۳۸۳)، *طنز*، سعید سعیدپور، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.
- پورحسن، نیایش (۱۳۸۸)، مقاله شرکت کمدی ایران؛ موسس و نخستین گروه حرفه‌ای تئاتر پایتخت، شماره۱۱۵و۱۱۶.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه شناسی*، مهدی پارسا، چاپ سوم، تهران، سوره‌مهر.
- حالتی، رفیع (۱۳۸۴)، *نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای رفیع حالتی*، به کوشش معصومه تقی‌پور، تهران، روزبهان.
- دوباتن، آلن (۱۳۹۸)، اضطراب موقعیت، چاپ یازدهم، تهران، نشر میلکان.
- رضایی، مهناز (۱۴۰۲)، مقاله بررسی تطبیقی مضمون و ساختار نمایشنامه خسیسی مولیر و نمایشنامه حکایت مرد خسیس، نشریه ادبیات تطبیقی، شماره۲۸.
- ساجدی، طهمورث (۱۳۸۶)، *از ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی*، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷)، *تحلیل نقد*، صالح حسینی، تهران، نیلوفر.
- فروید، زیگموند (۱۳۸۹)، *لطیفه و ارتباطش با ناخودآگاه*، تهران، نسل فردا.
- فضیلت، محمود (۱۳۹۰)، *اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی*، تهران، زوّار.
- فیستر، مانفرد (۱۳۹۵)، *نظریه و تحلیل درام*، مهدی نصراله زاده.، چاپ دوم، تهران، مینوی خرد.
- مرچنت، و. ملوین (۱۳۷۷)، *کمدی*، فیروزه مهاجر، تهران، نشر مرکز.
- مولیر، ژان باتیست پوکلن (۱۳۸۹)، *خسیس*، محمد علی جمال‌زاده، چاپ هشتم، تهران، علمی و فرهنگی.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، فتاح محمدی، زنجان، هزارهٔ سوم.