

## ❖ کمدی (نمایش سرور انگیز)\* ❖

□ دکتر منصور ثروت □

گروه زبان و ادبیات فارسی

شاید دکتر جانسن<sup>۱</sup> تشخیص درست تری داده بود آنگاه که گفت: «کمدی در تعریف نمی‌گنجد».

در پایان «رساله مهمانی»<sup>۲</sup> افلاطون، از سقراط بحثی منقول است بدین منوال که: «فوق نوشتن کمدی عین فن تحریر تراژدی است. گرچه افلاطون در جمهوریّت<sup>۳</sup>، سخن سقراط را اشراف منشانه می‌شمارد و کمدی را امری کم‌ارزش و برای نمایشنامه مسخره می‌داند، اما کلاسیسم به‌انحاء مختلف از این تعریف ناخرسند است. حال آن‌که در فن شعر ارسطو (بخشهای چهارم و پنجم) تعریف کمدی چنین آمده است:

«با توجه به اینکه تراژدی دست به نمایش شخصیت نجیب در عملی شریف می‌زند، کمدی نیز نمایشی است از اعمال وضع».

کمدی، اول بار مختص پرخاش (دشنام) یا چیزی که مسخره‌آمیز باشد بوده است. مسخره‌آمیز از نظر ارسطو چنین است:

گونه‌هایی از کراهت، یعنی اشتباه یا بدنمایی، که اندوه یا آزاری به دیگران نمی‌رساند. همچنین همو اضافه می‌کند: کمدی نظیر تراژدی، از بدیهه‌سازها نشأت

• این مقاله ترجمه‌ایست از منبع زیر ذیل ماده

• Reader's Encyclopedia of world Drama, John Gassner, Edward Quinn, London, 1970.

گرفته است. در واقع تراژدی از دینی رامپ<sup>۴</sup> و کمدی از آوازهای فالیک<sup>۵</sup> مشتق شده است.

ارسطو در علم الاخلاق خویش (ج ۲، ص ۷، ج ۵ ص ۸۷) در نهایت سه نوع از شخصیت کمدی را معین و ارائه می‌کند: آلازون<sup>۶</sup> - مرد لافزن یا هرزه‌درای - ایرون<sup>۷</sup>، مرد مضحک - محبوب که کمتر به حساب می‌آید یا تحقیر می‌شود. و بومولوکس<sup>۸</sup> که فردی لوده یا بدآلی بی‌نزاکت است.

حال تا چه حدودی سندیت داشته باشد، قطعه‌ای به نام tractatus Coislinianus باقی مانده که از قرار معلوم مابین سده چهارم تا دوم پیش از میلاد نوشته شده است. در این اثر، تعریف فرموله شده‌ای که از کمدی وجود دارد، بوضوح با تعریف تراژدی ارسطو در فن شعر مطابقت می‌کند آن تعریف چنین است:

«کمدی تقلید از عملی است مضحک و نافص، دارای عمقی کافی، با زبانی آراسته به انواع زینتها و منتشر در بخشهای مختلف نمایشنامه که توسط عمل اشخاص به نمایش در می‌آید. این عمل نه از درون نقل و روایت، بلکه از مسیر شادی و خنده برترکیه احساسات مؤثر می‌افتد. خنده مادر اوست.»

گرفتاری این نوع ترجمه و تفسیرها از روایات ارسطو، در این است که سخن شکافته نشده است. نقل قول مذکور حاکی از این است که: اصطلاح کمدی Komedia از کومه Komos (دهکده، یا یک چهارم شهر) مشتق نشده، بلکه از ریشه کوموس Komos (یک جشن دسته‌جمعی) می‌باشد. حال آنکه مقصود ارسطو را از «بداهه‌سازی»ها و آوازهای فالیک نمی‌دانیم چیست.

برپایه سنت و تواتر، گمان می‌رود ابی‌کارم<sup>۹</sup> اهل سیراکیوس<sup>۱۰</sup> (م. ۴۸۰ ق. م) شکل اساسی را به کمدی یونان داده باشد. آرتور پیکارد کامبریج<sup>۱۱</sup> حدس می‌زند که رد پای کمدی ممکن است به فستیوالهایی (جشن) برگردد که در آن عیاشان با شعری شهوانی<sup>۱۲</sup> و نقابی از حیوانات همراه با نواختن موزیک می‌رقصیدند و چنین وانمود می‌کردند که در مسابقه‌ای شرکت دارند. این فستیوال، متضمن دسته‌های کُر طنزآفرین، غولواره‌ها، چاقالوها یا بازیگرانی ملبس به خرقه‌ها و در حال ترتیب کوموس<sup>۱۳</sup> بودند. چیزی بود مترادف با

Parodos-agon-Parabasis (یعنی جشنی عمومی همراه با آواز یا رقص به هنگام ورود، و مناظره یا مجادله، و خطابه‌ای به تماشاگر).

به هر حال روشن است که برپاکنندگان کمدی یونان با شخصیت‌هایی مضحک که هیأتی مزخرف و نفرت‌انگیز را به نمایش می‌گذاشتند و نفرتی که از کمدی کهن<sup>۱۳</sup> در نمایشنامه‌های اریستوفان نظیر ابرها<sup>۱۵</sup> (۴۲۳ ق. م) دریافت می‌شود، هیچ ابایی از این نداشته‌اند که به سقراط حمله‌ور شوند و وی را به عنوان بدترین نوع سوفسطایی، ضد خدا و دغلكار به نمایش درآورند.

کمدی کهن، طنزی بود موضعی که علیه فردیتها نظیر یوری پید، هدایت می‌شد. مدت کوتاهی پس از ارسطو، کمدی جدیدی از مناندر<sup>۱۶</sup> (۲۹۱-۳۴۲ ق. م) به وجود آمد که نمونه‌های تازه‌ای از شخصیت‌های مضحک را جایگزین افراد مشهور می‌کرد. این نوع نوین از کمدی منشها<sup>۱۷</sup>، الگوی نمایشنامه‌نویسان رمی نظیر ترنس<sup>۱۸</sup> و پلوتوس<sup>۱۹</sup> شد که در تجدید حیات نمایش تأثیر بسیاری گذاشتند.

در قرون وسطی، کمدی از میان داستانهای انجیلی کلیسا، توسط کشیشان و سپس از طریق انجمنهای گوناگون ظاهر شد و به نمایش درآمد. در این مقطع، بیشترین سهم از آن نمایشنامه‌های مربوط به میراکل<sup>۲۰</sup> و میستر<sup>۲۱</sup> بود. میان - پرده‌های اخلاقی برآن بود تا تقدس و روحانیت و امور دنیوی و روحانی را با یکدیگر عجین کند. مثلاً در دوّمین نمایشنامه شفرد<sup>۲۲</sup>، از چرخه ویکفیلد<sup>۲۳</sup>، (۱۴۰۰ م) شمایل محقر و مضحک «مک»<sup>۲۴</sup> گوسفند دزد، همراه مسیح با کودک تازه مولود ظاهر می‌شود.<sup>۲۵</sup>

داستانهای میستر با شیطان به عنوان یک گناهکار برخورد می‌کرد. شخصیتی مضحک که مثلاً با نیروی اهریمنی خویش، نیای «یاگو»<sup>۲۶</sup>ی شرّیر شکسپیر است. نمایش قرون وسطی، در برداشت مکتب برشت، یعنی درامی تام یا حماسی. تلفیق همین انواع (ژانرها) شکسپیر را نیز امکان آن بخشید تا احمق را در کینگ لیر<sup>۲۷</sup> (۱۶۰۵ م) گورکن را در هاملت (۱۶۰۱ م) و دلقک<sup>۲۸</sup> را در مرگ کلتوپاترا<sup>۲۹</sup> معرفی کند.

علاوه براین، بیشترین کمدیهای قرون وسطی، از جشنواره ماننددی به نام جشن حمفا<sup>۳۰</sup> که در واقع دنباله جشن خدای زحل<sup>۳۱</sup> رمی‌ها بود متأثر شد. جشنی سنتی

از جشنهای افسارگسیخته ماقبل تاریخ، که ارسطو بایستی وقتی از ریشه‌های کمدی سخن می‌گفت بدان رجوع می‌کرد.

همانگونه که میر نوروزی<sup>۳۲</sup> فالستاف<sup>۳۳</sup>، کرسی ریاست عیاشی‌ها را در نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر اشغال کرد، کمدی روحوضی<sup>۳۴</sup> یا بدیهه‌سازیهایی که فی‌المجلس توسط نوع شخصیت‌هایی همچون هارلکوئین<sup>۳۵</sup> و بوسینلا<sup>۳۶</sup> به‌نمایش درآمدند، از آن سنت پابرجای تئاتر عمومی شدند. بنابراین هاملت به بازیگران اصرار می‌کند که در نمایشنامه، به‌دلتک بدان حد اجازه صحبت بدهید که برایشان نوشته شده است نه بیشتر.

با این وجود، رنسانس همچنان از سبک کمدی رم متأثر می‌شد. مثلاً نیکلاس اودال<sup>۳۷</sup> اثر خویش را به‌نام «رالف رویستر دوستر»<sup>۳۸</sup> (۱۵۵۳ م) از دلاور لافرن<sup>۳۹</sup> اثر پلوتوس (۲۰۵ ق. م) نمونه‌برداری کرد.

اما منتقدان رنسانس بازگشتی داشتند سفت و سخت به‌اندیشه آکادمیک کمدی. جیووانی گیورگیو تریزینو<sup>۴۰</sup>، آنتونیو مینتورنو<sup>۴۱</sup>، و لودویکو کاستلوترو<sup>۴۲</sup>، کمدی را دقیقاً از تراژدی تمیز و به‌عنوان نوعی مشخصاً تئوریک، جدای از تراژدی بسط دادند. تریزینو گفت: «کمدی پست‌ترین اعمال را تقلید می‌کند». فرانچسکو روبرتلو<sup>۴۳</sup> براین سخن افزود: «نمایشنامه کمدی باید موضوعات کم بها را نمایش دهد. و مینتورنو، موضوعات کمدی را به‌زندگی پست، محقر و گاه متوسط افراد معمولی نظیر بازرگانان محدود کرد. لودویکو ریکوبونی<sup>۴۴</sup> نیز اظهار داشت: «نه هرآنچه بی‌پایه است مختص کمدی است بل آنچه که خنده‌دار است کمدی می‌باشد».

بدینسان در فرضیه نمایش ایتالیایی و فرانسوی، پیوند شگفت‌آوری میان اندیشه‌های کلاسیک و احساسات طبقه اجتماعی نوین بوجود آمد. طبقه نوینی که ساختار فئودالی را پشت سر می‌نهاد و به‌سوی تسلط بورژوازی پا می‌گذاشت. چنین برداشت محدودگرایانه آکادمیک و انسانی و فرهنگی از کمدی، واکنشی بود در قبال کمدی نوده‌ای قرون وسطی با تمام چهره‌عام‌اش.

در انگلستان، بهترین وجه کمدی آکادمیک در نزدین جانسن<sup>۴۵</sup> بروز می‌کند. کسی که اخلاق‌گرایی عبوس بود و شخصیت‌های نمایشی نظیر ولپونه<sup>۴۶</sup> بوسیله

یکی از «سرشت»<sup>۲۷</sup> های انسان جان می‌گرفت.

... در کالبد هرانسانی، صفرا، سودا، بلغم و خون بنا به علتی که مرتباً در یکی از قسمت‌ها سیلان می‌یابد و اقلیمی نیست، نام سرشت را بر خود می‌گیرد. این سرشتها از طریق کنایه مفهوم مزاج را بر خود می‌پذیرد. به نحوی که گاه برخی کیفیت عجیب و غریب چنان برآدمی استیلا می‌یابد که تمامی احساسات، روحیات و توانمندی‌های او را در بر خورد هایش ترسیم می‌کند و به یک جهت می‌راند. چنین حالتی را برآستی می‌توان یک سرشت نامید. (مقدمه هرکسی سرشتی دارد، ۱۵۹۹ م.)<sup>۲۸</sup>

نمایشنامه‌های شکسپیر پر است از شخصیت‌هایی که سرشت خویش را به نمایش می‌گذارند. لکن او نیز همچون جانسن، تحت فشار انتقادهای دوران رنسانس غربت شگفت‌آوری عرضه می‌دارد. تا جایی که شایلاک، یعنی شخصیتی توانمند، تحقیر شده و آسیب دیده ارائه می‌شود. نظیر بسیاری از بزرگترین نمایشنامه‌نویسان، شکسپیر ترسناکترین درام خویش - به‌عنوان مثال شاه‌لیر - را با معجون‌ی از کم‌دی ممزوج می‌کند و هاملت را با حالتی زنده دمخور می‌سازد.<sup>۲۹</sup>

شخصیتی که نمایش سرشت او، مطمح نظر است، بی‌شبهت به نمایش عقده<sup>۵۰</sup> قهرمانی ترازیک نیست. مثلاً ضعف فالستاف که قادر است اندوه و همدردی را در عین حقارت و شادمانی برانگیزد. همچنین سرشتها ممکن است به صورت طرح‌گونه<sup>۵۱</sup> مورد استفاده قرار گیرد، همان طور که در کم‌دی طنزآلود یا استهزایی خشک ترویلوس و کرسیدا<sup>۵۲</sup> (۱۶۰۱ م.) به سبک پوری پید و برمبنای مکتب کلبتون<sup>۵۳</sup> آمده است.

هرچه رنسانس گسترش یافت، مسأله جداسازی تأثیرات حالت کم‌دی از ترازدی ناممکن‌تر شد و بسیاری از ابهامات شعر لاهوتی جان دوآن<sup>۵۴</sup> در نوع متضادی که نوع ترازوی - کمیک‌اش نامیدند و حرکتی علیه ترویلوس و کرسیدا بود طنین افکند. در نمایشنامه‌های جیمز شرلی<sup>۵۵</sup>، بومون<sup>۵۶</sup> و فلچر<sup>۵۷</sup> عمل ملودراماتیک با زمینه ترازیک‌گونه، غالباً به شکلی شاد و مکانیکی پایان گرفت.

فرانسویان، انواع (ژانرهای) خود را به صورت پاکتری نگهداشتند. نشان تفکیک ترازدی پهلوانی از کم‌دی، در کورنی<sup>۵۸</sup> و مولیر<sup>۵۹</sup> نمود یافت. ترازدی به سوی

شکوه ساختگی لوسید،<sup>۶۰</sup> (۱۶۳۷) و رنجهای باریک روحی که در «قدر»<sup>۶۱</sup> راسین<sup>۶۲</sup> ملاحظه می شود راه سپرد و کمدی به طرف طنز اجتماعی و کمدیهای رفتاری<sup>۶۳</sup> به دنبال بیان آنچه که شیادی و نامشروع است رفت.

به قول مولیر: «مردم متوجه شرارت و کج خلقی خویش نیستند ولی با آلت دست شدن نیز مخالفند.» در چنین برخوردی با زندگی، کمدی، تراژدی پهلوانی را عقب می زند و از آن پیشی می گیرد.

سبک کمدی مولیر، به هر حال از کمدی دوران بازگشایی<sup>۶۴</sup> ویلیام ویچرلی<sup>۶۵</sup> و ویلیام کانگریو<sup>۶۶</sup> متفاوت بود. چرا که در کمدی افراد اخیرالذکر، شخصیتها غالباً در پایان بیش از آنکه به سوی تیپهای اجتماعی - نظیر تئاتر فرانسه - روی آورند؛ در جهت فردیت حرکت می کردند. مولیر در جستجوی عقل سلیمی قابل اطمینان بود تا انسان را از تظاهر، سالوس و نادروستی که در هنگام برریاکاری و جاه طلبی در جامعه، چهره نشان می دهد رهایی بخشد.

نمایشنامه نویسان انگلیسی هم، موضوع تظاهرو خودنمایی را آزمودند. گرچه بسان مولیر، نمایش ایشان در احساس به سوی زندگی واقعی راه نمی سپرد، ولی در عوض به طرف آنچه چارلز لمب<sup>۶۷</sup> جهان ساختگی «ماورای قلمرو وجدان آگاه و کامل» می نامید عقب نشینی کرد. کمدی عهد بازگشایی با محدودیتی آنچنانی و در عین حال با روانشناسی حساس خویش، یکی از شکننده ترین پندارهای نادرست در تمامی دوران تئاتر بود.

ل. س. نایتز<sup>۶۸</sup> و دیگران معتقد بودند که: چنین بنای ظریفی از تئاتر، نتیجه منطقی تماشاگری گلچین شده است. حوزه ای است از هوشمندان که مدتهاست تماس خویش را با انسانیت گم کرده اند. در این کمدی، تمایلات جنسی، فقط به عنوان «ایده» تمایلات جنسی مطرح است. ادب و کلام در این کمدی رفتارها در گرو تنها یک عمل شفاهی خالص نهفته است؛ یعنی دریند وازگانی است بی پدر و مادر.

هرزگی کمدی دوران بازگشایی از تکنیک ویژه ای برخوردار است که همانند آن بزودی در اثری از شکسپیر به نام رنج بیهوده عشق<sup>۶۹</sup> (۱۵۹۴) و کمی بعد در نمایشنامه های تالاری<sup>۷۰</sup> اسکاروایلد<sup>۷۱</sup> ملاحظه شد. گرچه خیالی بیش نبود،

این نمایش عکس‌العملی ناب را علیه سبک جهان تحریک کرد. هنوز اخلاق‌گرایانی نظیر جری کالیر<sup>۷۲</sup> بودند که می‌خواستند از چمنزار اندیشه خویش، واقعه‌گرایی کم‌مدی دوران نوگشایی را وانمود کنند. لکن نمایش مذکور دارای آنچنان ساختمان شکننده و ظریفی بود که نتوانست دوام آورد. ویلیام هازلیت<sup>۷۳</sup> درست گفت که: «این نمایش در عیاشی و هرزگی خویش پرورش یافت تا آن زمان که از جهان رخت بریست.»

درخشش کلام، با احساساتی شدن دنبال شد. ریچارد استیل<sup>۷۴</sup> و کم‌مدی گریان<sup>۷۵</sup> که بعداً در قرن هجدهم پدیدار شد، در امتداد اصالت احساس<sup>۷۶</sup> درام بورژوازی که میان‌تهی شده بود، از حسن تأثیر تجاوز کرد. الیورگلد اسمیت<sup>۷۷</sup> توسط کم‌مدی خندان<sup>۷۸</sup> در برابر این کم‌مدی شکننده و ظریف قد علم کرد. در حالی که می‌گفت: نمایشهای پیشین، پرهیزگارهای فردی و بدبختیها را به جای خطا بیان می‌کردند؛ نمایش مذکور نمایشی بود خانوادگی با نتیجه‌گیری بیمزه‌ای از نولهایی نظیر پاملا<sup>۷۹</sup> (۱۷۴۲-۱۷۴۰) اثر ساموئل ریچاردسن<sup>۸۰</sup> که برمحور موقعیتهای فامیلی دور می‌زد و احساس نیکوی مولیر به درکی کاملاً پیش پا افتاده، فارغ از هر نوع لطافت و ظرافت، تنزل پیدا کرده بود.<sup>۸۱</sup>

حتی قبل از گرایش کم‌مدی به سوی احساساتی و عاطفی شدن، جان دریدن<sup>۸۲</sup> در باب وجوه تمایز بذله‌گویی<sup>۸۳</sup> و سرشت بحث کرده بود. طرح پرسشی که انتقادهای بی‌شماری را بیش از یک قرن ادامه داد. دریدن، ضرورتاً سرشت را به عنوان یک امر غریبی از شخصیت، همان طور که در کم‌مدی سبک جانسن وجود داشت در نظر گرفت. کانگریو<sup>۸۴</sup> نیز سرشت را در مفهوم «یک رفتار غیرقابل اجتناب و خارق‌العاده در عمل و گفتار تلقی کرد. سرشتی ویژه و طبیعی از یک انسان که گفتار و کردارش از دیگر مردمان مشخص است.» علی‌رغم نظریات فوق، بذله‌گویی چیزی است که هازلیت مصطلح کرد. به نظر او بذله‌گویی محصولی است از هنر و تفنن.

هنگامی که احساس‌گرایی<sup>۸۵</sup> و درام بورژوازی، تئاتر را در قرن هجدهم تضعیف کرد، کم‌مدی در نوال ظاهر شد. شعر حماسه‌خنده‌آور<sup>۸۶</sup> هنری فیلدینگ<sup>۸۷</sup> در نثر، و قصه عیاشی تویاس اسمولت<sup>۸۸</sup> در روی صحنه، قدرت

حیاتی گمشده‌ای داشت. تریستام شندی<sup>۸۹</sup> (۱۷۶۷-۱۷۵۹) لورنس استرن<sup>۹۰</sup>، کمدی سرشتها را با هنر کلامی کمدی رفتار به هم پیوند داد و به عنوان تقلید مضحکی از نوول ارائه کرد. در آستانه قرن نوزدهم کمدی شکل غنایی (لیبریک) را از اثر گوته به نام فاوست<sup>۹۱</sup> (۱۸۰۸) گرفت. به اعتباری، شد نمایش خانگی<sup>۹۲</sup>.

[در این قرن] کمدی، از گذرگاه فرعی تئاتر، به ژرفترین کورانه‌های ادبیات و تفکر نیز نفوذ یافت: طنز حماسی<sup>۹۳</sup> لرد بایرن<sup>۹۴</sup>، داستان اراذل و اوباش<sup>۹۵</sup> یا ظریف استاندال<sup>۹۶</sup>، صور مضحک و بکتور هوگو<sup>۹۷</sup>، خلق عبوس توماس کارلایل<sup>۹۸</sup>، پوچ‌گرایی مذهبی<sup>۹۹</sup> سورن کیرکه گور<sup>۱۰۰</sup>، ادراک قدرتمند هرمان ملویل<sup>۱۰۱</sup> از بی‌منطقی و اثر تراژی - کمیک سیرانو دو برژه راک<sup>۱۰۲</sup> (۱۸۹۷) آدموند رستان<sup>۱۰۳</sup>، همه و همه بسی پر معنی تر از تئاتر رسمی شدند. خلاصه کمدی موقتاً صحنه (تئاتر) را ترک کرد تا همانگونه که در یادداشت‌های زیرزمینی<sup>۱۰۴</sup> (۱۸۶۴) فنودور داستایوسکی<sup>۱۰۵</sup> و نمونه تند آثار فرانسیس کافکا<sup>۱۰۶</sup> آشکار است، یک آیینی شد از تفکر نوین با تمام آشوب و تشنجی که همراهش بود.

با بسر آمدن قرن نوزدهم، کمدی بار دیگر به اشکال گوناگونی، در تئاتر هویدا شد. کمدی عاطفی جدید آنتوان چخوف<sup>۱۰۷</sup>، نوعی روانشناسی درونی و انعکاسی از بیماری اجتماعی را خلق کرد که برکرانه‌های تراژیک پهلوسایید. اردک وحشی<sup>۱۰۸</sup> (۱۸۸۴) هنریک ایبسن<sup>۱۰۹</sup> به عنوان یک اثر تراژی - کمیک عذاب‌دهنده نامیده شد. اسکار وایلد<sup>۱۱۰</sup> جان تازه‌ای به کمدی رفتار داد و جرج برنارد شاو<sup>۱۱۱</sup> با ایده‌های دیالکتیکی خود، توان نویسی را به کمدی بخشید. سپس کمدی جدید فلسفه وجودی<sup>۱۱۲</sup> بالوثیجی پیر آندالو<sup>۱۱۳</sup>، اوژن یونسکو<sup>۱۱۴</sup> و ساموئل بکت<sup>۱۱۵</sup> ظاهر شد.

در این میان، تماشاگران تئاتر به طبقات<sup>۱۱۶</sup> متفاوت تقسیم شدند. بنابراین علاوه بر مباحثات روشنفکرانه شاو، سنت عامیانه در موسیقی، نمایش خنده‌آور، وارپته<sup>۱۱۷</sup> و تمام نشاط و باروری کمدی نوین، و کل روح اپرای یوفه<sup>۱۱۸</sup>، یعنی در واقع پس - نمایش<sup>۱۱۹</sup> عامیانه، رقص تند و فارس<sup>۱۲۰</sup> در کل هرگز ناپدید نشدند. از سنت وارپته، به زودی فیلم کمدی، با بهره‌برداری اش از زمین خوردن، پانتومیم و مهارت زاده شد - سنتی که چارلی چاپلین و فیلدز<sup>۱۲۱</sup> به وجود آوردند.



هونیودار کیت سرکیت<sup>۱۲۲</sup>، لورل و هاردی و باستر کیتون ذی نفع شد و هارولد لوید نوعی از کمدی روحوضی<sup>۱۲۳</sup> را با سینما وفق داد.

فیلم ناطق، سینما را بیشتر به اشکال سنتی صحنه کمدی سوق داد. این کار، چاپلین را آزرده خاطر ساخت، ولی برادران مارکس<sup>۱۲۴</sup> را به نیپیلیسم تند و می وست<sup>۱۲۵</sup> را به نمایش سینمایی<sup>۱۲۶</sup> بی نهایت زیرکانه رهبری نمود. می وست کسی بود که دنبای ساختگی تئاتر دوران بازگشایی را به لهجه بومی خویش - اما با نقشه‌ای بسیار آگاهانه - دوباره وارد کرد.

در طول قرن حاضر، معانی قراردادی کمدی، در کل مورد تجدید نظر قرار گرفت. کمدی سیاه یا بیمار جدید، تقریباً به طور کل مرزهای مابین آنچه را که مشهور به حالت تراژیک و آنچه را که معروف به حالت کمیک بود هم سطح کرده است. چرا که ما به طور فزاینده‌ای از تهدید و بی معنایی جهانی که در آن زندگی می‌کنیم آگاه می‌شویم. همانطور که فردریک دورنمات<sup>۱۲۷</sup> ذکر می‌کند؛ تراژدی نمی‌تواند برای مدنی طولانی بر این جهان فایق آید. در واقع پس از حل معماست که از این سؤال سقراط: «آیا مهارت و هنر کمدی با تراژدی همسان نیست؟» می‌توانیم استنباط جدیدی بدست آوریم.

کیرکه گور<sup>۱۲۸</sup>، یادآور شد: هر جا زندگی هست، تناقض هم وجود دارد و هر جا تناقض یا ناسازگاری حضور دارد موضوع خنده‌داری نیز هست. به واقع منتقدان دورهٔ رنسانس بودند که بر پایهٔ اصول مدارس قرون وسطایی، بر قرائتهای مشکوکی از فن شعر ارسطو متکی شدند و در نتیجه تناقضاتی را مابین تأثیرات حالت کمیک و تراژیک و همچنین مابین فهرومانان تراژیک و کمیک ایجاد کردند. برداشتی که ما مدّت مدیدی آن را پذیرفته بودیم.

ارسطو گفته بود: کمدی و تراژدی هر دو از بدیهه‌پردازی ناشی شده است و خوبشاوند هم می‌باشند. فردریک شیلر<sup>۱۲۹</sup> نیز یک بار خاطر نشان کرد: یک کار نمایشی نه به استدلال درونمایه‌اش بلکه از اثری که نتیجهٔ نوعی پیشداوری است، کمدی یا تراژدی محسوب می‌شود. اینکه آیا یک عمل، تراژیک است یا کمیک، بستگی دارد به نقش و دست کم در گرو برداشت است تا ارائه. همچنین هوراس والپول<sup>۱۳۰</sup> عبارتی کلیشه‌ای دارد که می‌گوید: «جهان برای کسانی که با او

برخوردی عاطفی دارند غم‌انگیز و برآنان که اهل تفکرند مضحک است. مفهوم این بیان می‌گوید: قهرمان فاجعه، دنیای خویش را نظارت می‌کند و قهرمان کمدی جهانی را که انسان ساخته است رسیدگی می‌نماید. لکن قهرمان تراژیک نمی‌تواند به جهان خویشتن خدمت کند، چرا که او درمانده است و بی‌یاور. چنین تمایزی نمی‌تواند در درازمدت ثباتی داشته باشد. ما جهانی را که ساخته‌ایم و ما را می‌ترساند شکسته‌ایم. بنابراین مورس رنو<sup>۱۳۱</sup> برخلاف باور عمومی ما می‌نویسد: «... غیبت تراژدی از یک دنیای تراژیک، فرجه تولد را به کمدی می‌دهد. برتولد برشت<sup>۱۳۲</sup> این حالت را توضیح داده است.

یکی از نتایج اصلی نقد و نمایش نوین، عقیده نو و مبهوت‌کننده‌ای از کمدی است. ل. س. ناتینر<sup>۱۳۳</sup> در عصر ما، با بیانی این چنین سخن می‌گوید: «... کمدی ذاتاً یک تلاش جدی است.» و توماس مان<sup>۱۳۴</sup> این چشم‌انداز را چنین ترسیم می‌کند: «کمدی عموماً و ذاتاً کاریست بزرگ از هنر نوین که موقوف است به شناخت مقوله‌های حالت تراژیک و کمیک، یا طبقه‌بندیهای نمایشی تراژدی، کمدی و چشم‌اندازهای حیات به عنوان تراژی - کمیک.» یونسکو نیز تکرار می‌کند: «من هرگز نتوانسته‌ام تفاوت بین حالت کمیک و تراژیک را بفهمم.»

یکی از نتایج چنان‌تردیدی، تفسیر مجددی است از آثار شکسپیر. نمایشنامه‌نویسی که یک سر و گردن از دیگران بالاتر است و عدم تمایلش در تفکیک حالت تراژدی از کمدی تازه به نظر می‌رسد. - شاهدهی روشن و ساده برمشکل ما در هاملت. لیرشاه و شایلاک.

در واقع، حالت کمیک برای ما مسأله‌ای بس بیواسطه‌تر از حالت تراژیک است. نورتراب فرای<sup>۱۳۵</sup> به جرات در تفسیر تراژدی بیان داشته است که تراژدی یعنی کمدی ناکامل. از آنجا که چرخه کامل کمدی، در برخی نمونه‌های مثالی<sup>۱۳۶</sup> از آیینهای عبادی بارور داخل شده است، نه تنها مرگ بلکه رستاخیز را نیز در بر می‌گیرد. تراژدی شده است اسطوره پاییز و کمدی اسطوره بهار. یکی از مشکلات در تعریف «نوع اغفال‌کننده‌ای» که ما کمدی‌اش نامیده‌ایم این است که بدون ارائه ویژگی قهرمان کمیک، او را با قهرمان تراژدی همانند ساخته‌اند. اگر قهرمان تراژیک ارسطویی، مردی است بزرگ و نیک اما بالاخره قربانی نقص [خطا] خویش

می‌شود.

قهرمان کمدی، می‌تواند آلازون<sup>۱۳۷</sup>، ایرون<sup>۱۳۸</sup>، دلقک یا هرکدام از انواع احتمها باشد. کسی که می‌تواند در نقشهای فردی بی‌گناه، مقدس، ابله، مدعی من غیر حق، ریاکار، اغواگر یا معلم دینی<sup>۱۳۹</sup> ظاهر شود. خود شیطان یا دیگری باشد، بلاگردان<sup>۱۴۰</sup> یا خداوند مقتول - که برای نجات عالمیان از گناه، قربانی می‌شود - باشد. قهرمان کمدی نقابهای متعددی بر چهره می‌زند و به نظر می‌رسد تمام آدمیان، واجد یک یا چند نقش از نقشهای کمدی هستند، ولی در مورد پذیرش نقش قهرمان تراژیک، این مقدار بسیار اندک است. بعضی اوقات، قهرمان تراژیک نظیر ادیپ<sup>۱۴۱</sup> و اتللو<sup>۱۴۲</sup>، شخصاً انواعی از آدمهای نادان هستند. آدمیانی احمق، مدعی من غیر حق و قربانی. آلن بوسوئه<sup>۱۴۳</sup> شش مورد از این موارد را در کمدی فرموله کرده است.

بدینسان تناقضات موجود در کمدی، دست کم به همان اندازه متعدد و محرکند که در تراژدی هستند. پیش از این ادعا می‌شد که کمدی از ناسازگاری پدید آمده است. اکنون ناسازگاری به همان میزانی ذاتی تراژدی شده است که در کمدی هست. همچنین زمانی در مورد نشاط توضیح داده می‌شد که به مثابه پاسخ ماست علیه احساس و مشاهده ناسازگاری. یعنی استنباط ما از کمدی در حد یک محرک برای خنده بود. لکن، خنده یکی از تردیدآمیزترین عکس‌العملهای آدمی است، خنده عواقیبی است از احساس بهبودگی، همچنین، کمدی نتایجی است از غلیان بیرحمی، حمله عصبی، یا ترس، یا رهایی و درک ناگهانی - همانطور که تامس هابز<sup>۱۴۴</sup> دارد - که از برتری جویی یا از شرم زاده می‌شود. در مقابل، گریه واکنشی ساده محسوب می‌شود. آنچنان که داستایوسکی می‌گوید: ما می‌توانیم از میان دندانهای کلید شده نیز بخندیم. شاید یکی از تفاوتهای مابین کمدی و فارس<sup>۱۴۵</sup> در این باشد که خنده ما در برابر فارس از سادگی و ساده‌لوحی مان برمی‌خیزد، در حالیکه در مقابل کمدی از حالاتی ژرفتر برخورداریم.

اگر کمدی خندان گاهی شادی آور است، در عین حال آشوبگر نیز می‌باشد. زیرا کمدی غالباً هنری آشوبگر یا حتی مخرب محسوب می‌شود. جیمز فیلمن<sup>۱۴۶</sup> فرضیه‌ای دارد که می‌گوید: کمدی خندان وقتی ظاهر می‌شود که واقعیت تا کجا از

بیان جهان آرمانی قاصر می آید. یعنی به بیانی دیگر، کمدی سرخوردگی ما را نسبت به مسایل همانگونه که هست بازگو می کند. در واقع ما به غیر قابل تحمل ترین وضعیت هستی مان می خندیم. بعکس، فروید<sup>۱۴۷</sup> مایل بود کمدی را به عنوان باز یافتی از خنده گمشده دوران کودکی تلقی کند. کمدی، کام گرایی است که تمامی جهان را دوست دارد و خویشتر را به حقیقت سپرده است یا به عبارت دیگر صرف نیرویی است که به وسیله موازن اخلاقی روزانه، سرکوب شده است. وقتی من برتر<sup>۱۴۸</sup> با جنون قرار ملاقات می نهد، در کمدی تمام موانع محو می شود. روح کمدی اساساً بی احترامی کردن است. کمدی آرمانهای گرامسی ما را به طور خنده آوری دست می اندازد. چیزی وجود ندارد که کمدی بی حرمتش نکند، حال می خواهد این چیزها باورهای نیک یا حس ایمنی ما باشد یا اندیشه استوار و حرکتهای کلیشه وارمان.

در واقع، بیشتر ارزشهایی که به تراژدی منسوب است، در کمدی زیر پوشش دیگری دوباره ظاهر می شود. همان طنزی که در کمدی هست در تراژدی نیز وجود دارد و همان قضایای مربوط به تراژدی از قبیل: سرنوشت، پالایش، حسن تأثیر، واژگون سازی و اعتراف در کمدی هم وجود دارد. منتهی دیدگاه تراژدی، موقعیت ما را نسبت به نجابت و اصالت، زیر ذره بین می گذارد و چشم انداز کمدی، به نحو دیگری از تغییر شکل - بوسیله تنزیل موقعیت، کاریکاتور - تعیین هویت می کند. همانگونه که در «رؤیای شبانه وسط تابستان»<sup>۱۴۹</sup>، کافکا<sup>۱۵۰</sup> توانسته است تکنیک کمدی را چنین تعریف کند: «ما مسایل را به وسیله اغراق توضیح می دهیم. از سوی دیگر کاریکاتور و مسأله مضحک ممکن است از نفرت یا طرد ظهور کند و پشت سر حمله کمدی، آن نوع از بیرحمی که خودآزارگونه<sup>۱۵۱</sup> است نهفته باشد. همان طور که در نمایشهای هارولد پینتر<sup>۱۵۲</sup> مأخوذ از فصلهای کتاب جانانان سویفت<sup>۱۵۳</sup> در حالت و کیفیت انسان به چشم می خورد. در تراژدی نیز قطعاً انگیزه های پنهان و شدید خودآزاری مثل بدبختی بیکران که آدمی را به سوی خودکشی می کشد وجود دارد. این مردم گریزی، گاهی فهرمان را مضحک می سازد همانگونه که حماقت لیر<sup>۱۵۴</sup> کینگ لیر را یک قربانی بیچاره قلمداد می شود. اگرچه کمدی، انقلابی و ش یا ویرانگرگونه<sup>۱۵۵</sup> است، در عین حال حکمی

مثبت نیز می باشد. حکمی که ما را به مناسبت ابلهی هایمان رسوا می سازد. و پس از نمایش اشتباهات بزرگمان دست به اصلاح و نظم می زند. کمدی، پرهیزگاری و پیورتیانیم<sup>۱۵۶</sup> خاص خود را دارد؛ حتی اگر موانع پیورتین هرآن نفرت انگیز باشد. کمدی مانند تراژدی آدم مغرور، کور، نه خوب و نه بد و از خودراضی را تظہیر و تادیب می کند. درستی سلامت عقل کمدی همین است. تمایلی است در جستجوی حالت متواضعانه بدون اغفال. هنرپیشه کمدی، دارای احساس ویژه ای است از شرمساری بر آنچه انسان از انسان ساخته است. کمدی ممکن است احساس گناه نیز بکند، همان طور که در کمدی آشفته اخلاقی بکت<sup>۱۵۷</sup> یا دورنمات<sup>۱۵۸</sup> وجود دارد. جورج سانتایانو<sup>۱۵۹</sup> دریافته است که انسان متمدّن انتخابی دارد مابین نقاب و برگ انجیر. در مقابل، هنرپیشه کمدی یک انتخاب این چنینی نیست. او به ما می گوید هر دو حجاب نقاب و برگ انجیر<sup>۱۶۰</sup> را فروافکن. نظیر نمایشنامه ای از نوع تارتوف<sup>۱۶۱</sup> مولیر<sup>۱۶۲</sup> که نوعی انتخاب از پیورتیانیم را در برابر دیگری رو می کند. یعنی کذب را به جای راستی، ریاکاری را به جای درستی. کمدی به واسطه استهزا و خنده، ریاکار را تادیب و تصحیح می کند. جانسن می گوید: کمدی همچون تراژدی آموزش می دهد. بدگویی کمدی به خاطر دوستی، صرفاً یک بدگویی قراردادی است. بدینسان بغایت محافظه کارانه است. نمایشنامه ابراهای اریستوفان که نامنصفانه سقراط را ریشخند می کند. ریشه ای است، ولی از این دید محافظه کارانه است. بی مسئولیتی کمدی، وسیله ای است برای رسیدن به مسئولیت.

علی رغم چنان ابهاماتی، به نظر می رسد کمدی با توجه به دو ملاحظه قابل تفکیک از تراژدی است: اولاً کمدی اغلب با درونمایه ای منسجم تر و موضوعی تر از تراژدی است و به دقت و شدیداً بر رقص خویش تمرکز یافته است. درونمایه اتلئو در ذهن آدمی آنقدر منسجم تر نیست که نمایشنامه های اریستوفان، مولیر یا شاو. اگرچه ایسن و ژان پل سارتر زمینه دارتر هستند لیکن تراژدیهای فکری نسبتاً کمتری در آن وجود دارد. مگر اینکه ما مابل باشیم نرویلوس و کرسیدای شکسپیر را از این دست بشماریم. ثانیاً، کمدی - که در حقیقت با طنز پیوند خورده است - معمولاً محلی تر، مقطعی تر یا موضوعی تر از تراژدی است. کمدی محتمل است از یک موقعیت

جاری بهره برداری کند و اگر آن موقعیت پس از زمان خویش هم زندگی کند می‌تواند، زیرا آن موقعیت از برخی موضوعاتی متولد می‌شود که جاودانه جالبند. برعکس، تراژدی «بی‌زمان» است.

با این وجود، کمدی می‌تواند بدان سوی زمان حال نیز پیوند خورد. زیرا دارای آنچنان طیف کافی و گسترده‌ای است که می‌تواند یک رشته ممتد از تجربه انسان را از لاهوتی تا ناسوتی، از مسایل زشت، جزیی یا مکانیکی حوادث ناگوار که در فارس مطرح است، تا پریشانیها و تنگناهای بشری که در «انتظار گودو»<sup>۱۶۳</sup> ی بکت طرح شده و کتاب ایوب<sup>۱۶۴</sup> معاصر بشمار می‌رود در برگیرد. در چنین کندوکاو بیرحمانه، کمدی بر قلمرو معمولاً مدعا به تراژدی تجاوز می‌کند. تا جاییکه می‌توان شاه‌لیر را به عنوان گشت‌زدنی از روح تراژیک به اندرون حیطه‌ای از کمدی تلقی کرد که توصیفگر تسلیم و رضاست.

بدین ترتیب ما با نوعی کمدی فلسفی رویاروی می‌شویم که اندیشه را تکان می‌دهد. پس این خطاست که تصوّرات خویش را از کمدی، تنها منحصر کنیم به جنبه نمایشی آن. سروانتس<sup>۱۶۵</sup> با توجه به حسن اثر آرمانهای ما، ما را لمس می‌کند. سویفت<sup>۱۶۶</sup> کمدی وحشتناکی می‌نویسد از انسان با عنوان «یاهو»<sup>۱۶۷</sup>، استرن<sup>۱۶۸</sup> بلهوسانه، نوسانات حساسیتهای ما را مطالعه می‌کند، نیچه<sup>۱۶۹</sup> در «جانور بور»<sup>۱۷۰</sup> یک لاهوتی ترسناکی از کمدی است و شخصیتهای متروک ژان ژنه<sup>۱۷۱</sup> پناهندگان فرومایه‌ای از دنیای مضحک ما هستند. ما دیگر قادر نیستیم بیش از این همچون ارسطو یا منتقدان دوره رنسانس، شخصیتهای پست و حقیر را خوار کنیم. اکنون دامنه کمدی، همواره تا بدانجا گسترش یافته است که مقوله آن مشارالیه تجربیات ما از هر آن چیزی است که در احساس قدیمی‌تر ممکن بود تراژدی مصطلح شده باشد. کمدی، حقیقتاً در جهانی که لودویک ویتگنشتاین<sup>۱۷۲</sup> می‌تواند ادعا کند که زبان و فرمولهای علمی ما فی حد ذاته چرند هستند، یک امر فلسفی شده است. اکنون از بی‌معنایی سخنانمان و بی‌ارجی زندگیمان آگاه هستیم و نیازمند نگرستی خنده‌دار برای هستی خویش می‌باشیم. تفاوت بین کمدی نوین و دیگر گونه‌های کمدی کهن، در قالب توهین‌آمیز و بیچاره‌بیهودگی خودمان است. بنابراین تفاوت‌های گذشته مابین کمدی دانی و عالی نیز کدر

شده است. این تغییر شاید با نمایشنامه «ابو - روی»<sup>۱۷۳</sup> (۱۸۹۶) اثر آلفرد جری<sup>۱۷۴</sup> شروع می شود. نمایشنامه ای که حالت هرج و مرج در کمدهای ما را بیشتر نشان می دهد. همراه جری، استریندبرگ<sup>۱۷۵</sup> سر می رسد. کسی که ترازوی را به شکلی از جنون همراه با نیهیلیسم تغییر داد. در واقع آرتور آداموف<sup>۱۷۶</sup>، یونسکو<sup>۱۷۷</sup>، دورنمات<sup>۱۷۸</sup>، ژنه<sup>۱۷۹</sup>، بکت<sup>۱۸۰</sup> و پستتر<sup>۱۸۱</sup> آن پیشگویی را که یک قرن پیش توسط ویلیام هازلیت<sup>۱۸۲</sup> پرداخته شده بود، تصدیق کردند. هازلیت گفته بود: «کمدی، طبیعتاً خود را خسته می کند. همان غذایی را که موجب حیات اوست پایمال می نماید - و پیوسته پیروزمندان، با پرده دری از روی حماقتها و ضعفهای بنی نوع آدم، او را به باد استهزا می گیرد و در پایان وی را بدون آنکه چیزی برای خندیدن داشته باشد ترک می گوید.»

غلیان پیروزی کمدی که در کارناوال برآن تأکید می شد، از دست رفته است. خنده ما، دیگر طغیان «مزاج زهرآلود شادمانی» که فروید به روح کمدی می بست نیست. ولی هنوز هم کمدی نیهیلیستی ما، نشانی است از اوج هوشیاریمان - هوشیاری براینکه تا عاجز از طغیانیم در رنجیم. - کمدی، همواره ما را در برابر خودپرستی<sup>۱۸۳</sup> یا وهم گرایی<sup>۱۸۴</sup> حفاظت می کند و به ما نشان می دهد آنچه را که نیستیم. مهم نیست چگونه از منظر خودمان ممکن است دلتنگی حاصل کنیم؛ منظره کمدی، بوسیله ناسازگاری ثابت است. کمدی سیاه ما، به هر حال دژنده خوی است. یا به عبارت دیگر هر قدر هم که بی رحم باشد، به عنوان تضمینی باقی می ماند تا نشان دهد که هنوز هم قادر به راهی خویشتن از قید و بند تا جایی هستیم که می توانیم خود را رؤیت کنیم یا دست کم جایی را که هستیم بشناسیم.

این گفتنی است که کمدی بی روح ما، بقایای شکلی از نمایش است. زیرا که نمایش یک روشی است از دو جنبه جذب و دفع خودمان که در بعد وسیعی تجربه می دهد. از ارسطو بدین سوی، هیچکس شک نکرده است کمدی که سرگرفته از جهان خوشایندی است یکی از راههای نمایش است. بنابراین بی توجه به نومیدی ما از کمدی و بی آنکه دیگر چیزی ارزش خندیدن داشته باشد، باز هم آن را حفظ می کنیم. باشد که در لحظاتی و در احتمالی کم نظیر، خنده بیماری بکند. ترازوی نیز چنین است.

بررسی وسیعی در حوزه نقد تراژدی به عمل آمد و نسبتاً مقدار اندکی در باب کمدی گفته شد. بحث مستند اساسی در مورد تاریخ و طبیعت کمدی را می‌توانید در اثر ممتّع پل لوتر<sup>۱۸۵</sup> به نام فرضیه‌های کمدی<sup>۱۸۶</sup> (۱۹۶۴) و همچنین در نوشته با ارزش رابرت. و. گوریگان<sup>۱۸۷</sup> به نام معنا و شکل کمدی<sup>۱۸۸</sup> (۱۹۶۵) ملاحظه کنید.

در موضوع تاریخ اشکال کمدی، شرح مختصری از آلاردیس نیکل<sup>۱۸۹</sup> تحت عنوان فرضیه نمایش<sup>۱۹۰</sup> (۱۹۳۱) و اثری از ل. ج. پاتز<sup>۱۹۱</sup> به نام کمدی و شکل و طبیعت آن<sup>۱۹۲</sup>، از دیدگاه‌های کاملاً متفاوتی مورد بحث قرار گرفته است که در آثار آرتور پیکارد کامبریج<sup>۱۹۳</sup> به نام دینی رامب، تراژدی و کمدی (چاپ دوم با تجدید نظر توسط ت. ب. ل. وبستر<sup>۱۹۴</sup>) (۱۹۱۴) آمده است. لین کوپر<sup>۱۹۵</sup> هم اثر انتشار داده است تحت عنوان فرضیه ارسطویی کمدی<sup>۱۹۶</sup> (۱۹۲۲) مبنی براین که اثر معروف به Tractatus coislinianus، تقلیدی است از ارسطو. وی اثر دیگری نیز در مورد طبیعت طنز ج. ا. ک. نامسون<sup>۱۹۷</sup> (۱۹۲۶) دارد.

از آثاری که استنباط‌های وسیع انسان‌شناسانه<sup>۱۹۸</sup> و افسانه‌ای از کمدی را در بر دارد چهار کتاب پر معنی زیر است که موضوع به‌طور عمیق مورد تأمل قرار گرفته است: استخوان‌بندی نقد<sup>۱۹۹</sup> (۱۹۵۷) از نورنراب فرای<sup>۲۰۰</sup>، سفر تاریک و انسان طلایی<sup>۲۰۱</sup> (۱۹۴۹) از آلبرت. اس. کوک<sup>۲۰۲</sup>، هومولدوز<sup>۲۰۳</sup> (۱۹۴۴-۱۹۵۰) از جان هویزینگا<sup>۲۰۴</sup> و احمق<sup>۲۰۵</sup> (۱۹۳۵) از ایدولز فورده<sup>۲۰۶</sup>.

همچنین روشنگر راه، اثر آرتور کستلر<sup>۲۰۷</sup> است به نام بصیرت و دورنما<sup>۲۰۸</sup> (۱۹۴۹). برخی از ابهامات و تناقضات در خنده، در مقاله زیگموند فروید به نام اشوخی و ارتباط آن با ضمیر ناخودآگاه<sup>۲۰۹</sup> (۱۹۰۵) معین شده است. موضوعی که پیشتر توسط ارنست کریز<sup>۲۱۰</sup> تحت عنوان کاوش‌های روانشناسانه در هنر و جی. وای. تی. گریک<sup>۲۱۱</sup> به نام روانشناسی خنده و کمدی<sup>۲۱۲</sup> (۱۹۲۳) بررسی شده بود. همچنین در این زمینه، قابل تذکر است اثر «در تمجید از کمدی»<sup>۲۱۳</sup> (۱۹۳۹) نوشته جیمز فیلمن<sup>۲۱۴</sup>، خنده کمیک<sup>۲۱۵</sup> (۱۹۶۱) نوشته ماری کولینز سوآبی<sup>۲۱۶</sup>. ریشخند خشک<sup>۲۱۷</sup>، نوشته آلان رینولدز نامپسون<sup>۲۱۸</sup> نیز به زمینه طعنه و استهزا در کمدی می‌پردازد.



در باب کمدی دوران بازگشایی و تجزیه و تحلیل آن کاتلین. م. لینچ<sup>۲۱۹</sup> اثری دارد به نام روش اجتماعی کمدی دوران بازگشایی<sup>۲۲۰</sup> (۱۹۲۶)

بسیاری از پیچیدگیهای کمدی معاصر در اثر تراژی - کمیک نوین<sup>۲۲۱</sup> (۱۹۶۶) نوشته کارل بی. گوته<sup>۲۲۲</sup> و تئاتر پوچی<sup>۲۲۳</sup> (۱۹۶۱) اثر مارتین اسلین<sup>۲۲۴</sup> آمده است. در این اثر به مشکلات تجزیه و تحلیل نشده در راه رسیدن به فرضیه‌ای درست از کمدی معاصر توجه شده است. بحثهای کوتاه‌تری از طبیعت مشکوک کمدی<sup>۲۲۵</sup> نیز در (۱۹۵۶) نوشته ویلی سیفر<sup>۲۲۶</sup> آمده است.

### پی‌نوشتها

۱. Dr. Johnson ساموئل جانسون (۱۷۰۹ - ۱۷۸۴) نویسنده فرهنگ لغت و مطالب گوناگون از مردم انگلیس (سیری در ادبیات غرب، ص ۶۶).
۲. Symposium این واژه در اصل به معنی اختلاط پس از شام در یونان قدیم، همچنین به معنی نظریات مختلف، فرهنگ انگلیسی - فارسی، حییم.
۳. Republic یکی از آثار مهم افلاطون.
۴. Dithyromb سرور درهم و برهم و مستانه مردم یونان باستان. تصنیف و اشعار شورانگیز و عیاشانه که عده‌ای در حال مستی و عیش با هم می‌خوانند. (فرهنگ دانشگاهی، آریانپور) یونانیها Dithyrombos می‌گفته‌اند و آن آوازی بوده است که در اعیاد باکوس، پروردگار شراب بدان تغنی می‌کرده‌اند. بعدها این آواز توسعه و تکامل پیدا کرد و نوعی شعر به همین نام پدید آمد. شاید بتوان آن را با خمیریات شعرای خودمان از بعضی جهات شبیه دانست. (ارسطو و فن شعر، زرین‌کوب، ص ۱۲۶).
۵. Phallic songs، سرودهایی هجوآمیز و خنده‌آور بود که در اعیاد باکوس می‌خوانده‌اند. (ارسطو فن شعر، تعلیقات، ص ۱۳۴) فالیک در اصل سرودهای هجوآمیز و خنده‌آور بود که در اعیاد باکوس به افتخار فالیس Phallis پروردگار تناسل و باروری که رفیق و مصاحب دیونیزوس بوده است می‌خواندند و کلمه فالیک منسوب است به فالوس Phallos به معنی آلت تناسل مرد، که پرستش آن در یونان مثل بعضی سرزمینهای دیگر انتشار داشته است و در اعیاد مربوط به پریاپوس Priapos پروردگار باروری مخصوصاً با مراسم مضحک اجرا می‌شده است. در یک نمایشنامه از اریستوفانس موسوم به آخارنیان Acharnians اشارتی به این مراسم فالیک است، سرایندگان این ترانه‌ها ظاهراً این را نیز همواره اعلام می‌کردند که ترانه‌های متنوع آنها شنیدنش مناسب احوال دوشیزگان نیست. (همان منبع ص ۱۸۸)
۶. Aalason در کمدیهای یونانی، eiron شخصیت ضعیف ولی زیرکی است که بر شخصیت ابله و لافزنی موسوم به alazon پیروز می‌شود. در رسالات افلاطون، سقراط نقش eiron را بازی می‌کند. پرستشهای ساده‌دلانه و غالباً نامربوط و حتی ابلهانه به نظر می‌آیند. ولی سرانجام طرف

مقابل است که شکست می خورد. تعبیر طنز سقراط aocratic irony از همین ناشی است (تاریخ نقد جدید، ترجمه ارباب شیرانی، سعید، ج ۱، بخش تعلیقات ج اول ص ۴۲۳)

7. eiron

8. bomolochos

9. Epicharmus

10. Syracuse

11. Arthur pickard combridge

12. Ithyphallic را در لغتنامه چندین معنی آورده‌اند از قبیل: دارای وزنی ویژه سرودهای باکوس خدای شراب، شعری که به وزن سرودهای ویژه باکوس سازند، شعر هرزه. (ر.ک فرهنگ انگلیسی - فارسی دانشگاهی آریانپور)

13. Komos

14. old comedy

15. Clouds یکی از یازده کمدی آرسه ستوفان است متعلق به کمدی قدیم old comedy آریستوفان غالباً در این نمایشنامه دشمنان سیاسی و ادبی خود را مورد انتقاد قرار می دهد.

16. Menander

17. Cormedy of manners نوعی از کمدی که در آن رفتارها، عادات و چشم انداز یک گروه ویژه نمایش داده می شود. این چشم انداز غالباً طنزآلود و دیالوگ آن اغلب کنایه دار است. این نوع از نمایش کمدی در انگلستان در دوران بازگشایی و به همت نویسندگانی چون دریدن، سرجرج اترجی و ویلیام کانگریو شکفته شد. (ر.ک:

The Reader's Encyclopedia of World Drama, p. 145

18. terence (۱۵۹-۱۸۰ یا ۱۹۰ ق.م) شاعر کمدی رمی. وی برده‌ای افریقایی بود که بعداً توسط اربابش آزاد شد. ر.ک:

The onfont companionto English literature

19. Plautus

20. Miracle ر.ک: توضیح ذیل میستر.

21. Myster شبیه خوانی. نمایشهای مذهبی را از قرون پانزدهم به نام میستر می خوانند. تا آن زمان این نمایش به نام میراکل خوانده می شد. این نمایشهای مذهبی نخست به صورت شبیه سازی، برای نشان دادن اهمیت و جلال بعضی شخصیت‌های دینی به کار می رفت و به زودی رواج بسیار یافت. در هر شهر هیأت‌هایی جهت ایجاد این گونه نمایشها تشکیل می یافت و بعضی از این هیأتها جنبه دائمی گرفت. داستانهای کتاب مقدس و گاه بعضی از صحنه‌های تاریخ کشور، چون نجات شهر تئو اورلثان بدست ژاندارک موضوع این نوع نمایش قرار گرفت. (لاروس قرن بیستم، به نقل از فن صحنه سازی تئاتر، ص ۲۱۰-۲۱۱) میستری را صورتگر شبیه و کتل‌هایی می داند که در ایام سوگواری در ایران به نمایش درمی آید و میراکل را نمایش معجزات ترجمه می کند. (ر.ک: تاریخ ادبیات انگلیس، ص ۲۰۵-۲۰۶)

22. Shepherd

23. Wakefield cycle ر.ک: توضیح ذیل شماره ۲۵

24. Mak

25. تعزیه‌های مذهبی که از قرن دوازدهم حداقل در انگلستان وجود داشته است، توسط

هر صنفی متناسب با شغل و حرفه آنان به روی صحنه می‌آمد. مثلاً صنف کشتی‌سازان، نمایش توفان نوح را می‌داد. این نمایشها به روی سکویی دو طبقه که طبقه اول آن نمایانگر جهنم و طبقه دوم آن بهشت بود انجام می‌گرفت و در میادین و زمینهای روباز به اجرا در می‌آمد. برای آنکه ازدحامی از سوی مردم نباشد و در ضمن همه بتوانند نمایشها را ببینند، نمایشگران هر نمایش را در نقاط مختلف شهر عیناً به روی صحنه می‌آوردند.

تعداد تعزیه‌ها در شهرهای مختلف، تفاوت داشت. مثلاً در یورک، چهل و هشت فقره و در ویگفیلد، سی فقره بوده است. پس از گذشت چندی از عمر تعزیه، جهت رفع ملال تماشاگران میان - پرده‌هایی طنزآمیز بر آن افزوده شد. لابد میان پردهٔ «شفرده» نیز از این نوع هست که در دومین تعزیهٔ خویش از مجموعه تعزیه‌های ویگفیلد آورده است. (برای اطلاع بیشتر ر. ک: تاریخ ادبیات انگلیسی، ص ۲۰۴-۲۰۹)

۲۶. Iago شخصیتی فتنان و شریر که بافته‌گری او دزد مونا به دست اتللو در نمایشنامهٔ شکسپیر به همین نام کشته می‌شود.

۲۷. King Lear شخصیت نمایشنامه‌ای به همین نام از شکسپیر. که در پایان به جنون دچار شد.  
 ۲۸. Clown آن طور که امروز می‌شناسیم ابتدا در تئاتر انگلیسی به کار رفته است. انگلیسیها هم دلقک را از نقش گراسیوزو Gracioso تئاتر اسپانیایی اقتباس کرده‌اند. در تئاتر انگلستان بخصوص در نمایشنامه‌های شکسپیر، دلقک معمولاً نوکر قهرمان داستان است و با کلمات طنز و شوخی‌های نمکین خود تماشاگران را سرگرم می‌سازد. تقریباً از یک قرن پیش به این طرف این نوع دلقکها را فقط در سیرک مورد استفاده قرار می‌دهند. (لاروس قرن بیستم، به نقل از فن صحنه‌سازی تئاتر، ص ۲۱۰).

۲۹. Cleopatra's death

۳۰. Feast Fools

۳۱. Roman Saturnalia ساتورن یکی از خدایان بسیار قدیم ایتالیایی است که با Cronos تطبیق شده و چنین عقیده داشتند که وی در ازمئهٔ قدیم، یعنی موقعی که ژوپیتر (زنوس) سلطنت را از او گرفت و او را از فراز المپ به زیر افکند، از یونان به ایتالیا رفته در کاپیتول، در محلی که بعدها رم در آنجا به وجود آمد مستقر شد و دهکده‌ای را که به نام Saturna معروف بود بنا کرد... روزهای مخصوص ساتورن را Saturnales می‌خواندند. این روزها در آخر ماه دسامبر، و پایان سال قرار داشتند و در آن ایام جشنهای کم و بیش مخالف ادب و نزاکت برپا می‌شد و طبقات اجتماعی به وضعی مفسوس و مشوش در آن شرکت می‌کردند. غلامان به ارباب خود فرمان می‌دادند و ارباب نیز بر سر میز غذا آنها را خدمت می‌کردند. (فرهنگ اساطیر یونان و روم، ج ۲، ص ۸۱۶-۸۱۷)

۳۲. Lord of Misrule در نمایشهای باستانی، کمدی که به صورت کارناوال اجرا می‌شد، شخصیتی نیز حضور داشت که کل نمایش را اداره می‌کرد و در نقش رئیس بازیگران ظاهر می‌شد. وی فرمانهایی را صادر می‌کرد. کاری در ردیف میر نوروزی در ادبیات هامپانهٔ ما. در ادبیات انگلیسی Lord of misrule را با اصطلاحات دیگری نظیر: unreason misrule, Abbot of misrule نامیده‌اند.

لفظ میر نوروزی را چنین گفته‌اند: «پادشاهی یا امیری یا حاکمی موقتی که سابق در ایران رسم بوده در ایام عید نوروز، محض تفریح عمومی و خنده و مضحکه او را بر تخت می‌نشاندند و پس از انقضای ایام جشن، سلطنت او نیز به پایان می‌رسید...» (مجلهٔ یادگار، س ۱، ش ۳، آبان

۱۳۲۳، ص ۱۴) برای تفصیل بیشتر ر. ک به همین منبع.

۳۳. Falstaff شخصیت مضحک در همسران شاد ویندسور و هنری چهارم از آثار شکسپیر است.

پرستلی آن را شخصیت کمیک غول‌آسامی داند. (سیری در ادبیات غرب، ص ۷۸)

۳۴. Comedia dell'arte این نوع بخصوصی از نمایش بوده که غالباً با ماسک (بالماسکه مانند) انجام می‌گرفته و نمایشگران به صورت فی‌البداهه دست به نمایش خنده‌دار می‌زدند. تعداد آنها بالغ بر هشت یا نه مرد و سه یا چهار زن می‌شد که مابین‌شان تعدادی به‌هنوان مثال دو یا سه تن پیرمرد، دو تا سه تن جوان هاشق‌پیشه، دو تا سه تن دل‌فک، دو کاپیتان و چند سرباز طنزپرداز اسپانیایی، کاراکتر وجود داشتند. تقریباً چیزی مشابه نمایشهای روحوضی و سیاه‌بازی ما. به‌همین جهت به کمدی روحوضی ترجمه شد. برای تفصیل ر. ک:

dictionary of world Literary Terms, p. 71-72

۳۵. Har lequin از کلمه ایتالیائی artechino و فرانسوی Arlequin. در اصل شخصیتی است در

کمدی ایتالیایی (Commedia dell'arte) همچونى از جهالتها و خوشمزگیهای کودکانه.

the oxford companion to English Literature

۳۶. pulcinella

۳۷. Nicholas udall (۱۵۰۴-۱۵۵۶) دانشمند و نمایشنامه‌نویس تحصیل‌کرده در وینچستر و

اکسفورد. وی مؤلف رالف رویتر و ریتر قدیمی‌ترین کمدی انگلیسی است.

the oxford companion to English Literature

۳۸. Ralph Roister Doister قهرمان خنده‌دار نیکولاس اودال است. وی شخصیتی است نادان و

پریهاو که به‌دیگر شخصیت‌های نمایش ضربه می‌زند. این نمایش احتمالاً زمانی بازی شده است

که اودال مدیر اتون (Eton نام تاتر) بوده است. (۴۱-۱۵۳۴) لیکن تا ۱۵۶۶ چاپ نشده بود. این

کمدی انگلیسی اخیراً شناخته شده است. ر. ک ذیل واژه مذکور در Webster, 2<sup>th</sup> Ed. 1948

۳۹. Miles Glorious (the Braggart warrior)

۴۰. Giovanni giorgio Trissino

۴۱. Antonio Minturno ایتالیایی، وی معتقد است شعر سواى وظیفه تعلیم و ایجاد سرور

روحانی وظیفه دیگری دارد و آن اینکه شعر باید احساسات را در خواننده به‌هیجان آورد و روح

آدمی را به تعجب و تحسین نسبت به اعمال نیک وادارد. (سخن‌سنجی، ص ۱۳۷)

۴۲. Ludovico castelvetro ایتالیایی شارح کتاب پوئیکای ارسطو.

۴۳. Francesco Robertello

۴۴. Lodovico Riccoboni

۴۵. Ben johnson یا در اصل بن‌جامین Benjamin هنرپیشه و شاعر و نمایشنامه‌نویس و منتقد

انگلیسی، در سال ۱۵۷۲ در لندن یا حوالی آن زاده شد و در ۱۶۳۷ درگذشت. در وست‌مینستر

به تحصیل ادبیات یونان و روم پرداخت. در ۱۵۸۹ به شاگردی نزد بنایی رفت و در حوالی سالهای

بین ۱۵۹۱ و ۱۵۹۷ در فلاندر جنگید، سپس در گروهی دوره‌گرد بازیگر شد. وی دوبار به زندان

افتاد. بار دوم به جرم آدم‌کشی، و سرانجام در حوالی ۱۶۱۴ در مقام نمایشنامه‌نویس و ادیب پا

گرفت.

باری، مساعدت چارلز اول، از سنگینی فشار یک رشته مصابتی نظیر سوختن کتابخانه‌اش و فلج

و عدم توفیق آخرین نمایشنامه‌اش کاست. بن‌جامین گرچه برخی اشعار غنایی دل‌انگیز سرود و

در زمینه نقد ادبی چیزهایی نگاشت با وجود این، کمدیهای او بویزه و لپونه و کیمیاگر است که

نامش را زنده می‌دارد. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۱۳-۵۱۴) متأسفانه همزمانی این نویسنده با شکسپیر باعث شد که چندان در عصر خود مورد عنایت قرار نگیرد. به قول مرحوم صورتگر و هنگامی که ستاره‌های فروزان مانند شکسپیر در آسمان ادبیات کشوری درخشندگی کند دیگر اختران نورپاش چنانکه باید فروغ و جلوه‌های ندارند. اما بن جانسون از آن کسان نبود که شهرتش ریزه‌خوار خوان شهرت محتشمان روزگار خویش باشد و یا آنکه رونق دستگاه همکار بزرگ و معاصر وی بر آن شهرت لطمه‌ای وارد تواند ساخت. (تاریخ ادبیات انگلیس، ص ۳۶۱)

۴۶. *Volpone* نام نمایشنامه‌ای از بن جانسن.

۴۷. اشاره است به دو نمایشنامه از جانسن به نامهای «هرکسی سرشتی دارد» و «هرکسی خارج از سرشت خویشتن».

۴۸. جانسن معتقد است که در بدن انسانی، چهار طبع مخالف سرکش که می‌توان آن را به مزاج خاکی و آبی و بادی و آتشین تعبیر کرد وجود دارد که اگر همه به حد اعتدال موجود باشند آدمی از نعمت سلامت روحانی و جسمانی بهره‌مند خواهد بود. ولی اگر یکی از آن چهار، طغیان کرد آدمی از حال طبیعی خارج می‌شود...

به حساب جانسن، وظیفه آثار خنده‌انگیز این است که به وسیله تولید بهجت و سرور در دل تماشاگران این طغیان طبع را بر طرف نماید و آدمی را به اعتدال طبیعی برگرداند.

پس کسانی را که جانسن در درامهای خنده‌انگیز خویش می‌شناساند، انسان نیستند بلکه طبایع سرشتهایی هستند که در نتیجه آمیزش غیرمتناسب سایر سرشتها بوجود آمده‌اند و از همان جهت که مولود این سوء تناسباند فریب و سبک مغز و خنده‌آور جلوه می‌کنند. (تاریخ ادبیات انگلیسی، ص ۳۶۵)

۴۹. حقیقت این است که شکسپیر خود بخوبی می‌دانست در یک اثر تراژیک نظیر لیر شاه جایی برای کمدی نیست. ولی سطح فکر و معلومات و توقع تماشاگران آن عهد انگلیس ایجاب می‌کرد نمایشنامه‌نویسان حتماً عنصر شوخی و خنده را در ضمن نمایش بیاورند و گرنه با مخالفت شدید و احتمالاً تعطیلی نمایش روبرو می‌شدند. چنین تماشاگر بی‌ذوق، بسیاری از استعدادهای زمان را کور کرد. بسیار اتفاق می‌افتاد که تماشاگر وقتی با یک نمایش جدی و بدون شوخی مواجه می‌شد با جار و جنجال و شلوغی و احیاناً زد و خورد با هنرپیشگان آن را به تعطیلی می‌کشاند. برای بن جانسن این اتفاق بسیار افتاد. (برای اطلاع بیشتر از وضع تماشاگران این دوران ر. ک: تاریخ ادبیات انگلیس، ص ۳۰۰ به بعد)

۵۰. *Complex*

۵۱. *Schematically*

۵۲. *troilus and cressida* یکی از نمایشنامه‌های کمدی شکسپیر

۵۳. *Cynicism* کلیون گروهی از فلاسفه یونانی که ترک لذات را وسیله درک سعادت می‌پنداشتند و به ریاست آنتیستنس نحله کلیان را تشکیل دادند. فلسفه آنان را می‌توان در این بیت خلاصه کرد:

اگر لذت ترک لذت بدانی دگر لذت نفس لذت نخوانی

برای اینکه از مردم برکنار باشند مخصوصاً تندخویی می‌کردند و همه را از خود می‌رنجانیدند. یکی از کلیان معروف دیو جانس (دیوژن) است که در خم مسکن داشت. بعضی گویند چون محل درس ایشان در جایی در شهر آتن معروف به سنگ سفیده بود به کلیان معروف شدند. گروه دیگر به علت رفتار خشن‌شان با مردم آنان را بدین نام نامیدند. (فرهنگ فارسی، معین، ج ۶)

۵۴. John Donne (۱۵۷۲-۱۶۳۱) وی از سوی مادری به‌سر توماس مور برمی‌گشت و از خانواده زاهد کاتولیک بود. تا جائیکه عمویش رهبر فرقه زوئیت انگلیس بود. وقتی دان چهارساله بود پدرش درگذشت و شش ماه بعد ادرش ازدواج کرد. پس از تحصیل در کامبریج و جاهای دیگر از ۱۵۸۹-۱۸۹۱ مسافرت‌هایی به ایتالیا و اسپانیا رفت. بعضی از اشعار او نظیر «توفان» و «سکوت» مربوط به سفر دریایی او به سواحل آزر است. در ۱۶۱۲ ساکن لندن شد.
- the onford companion to English Literature
۵۵. James shirley شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی. (۱۵۹۶-۱۶۶۶)
۵۶. Beaumont فرانسویس بومونت نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۵۸۴-۱۶۱۶) که با فلچر همکاری داشت.
۵۷. Fletcher جان فلچر شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۵۷۹-۱۶۲۵)
۵۸. Corneille نمایشنامه‌نویس فرانسوی متولد ۱۶۰۶ در روئن و متوفی در ۱۶۸۴ در پاریس. وی پس از تحصیلات حقوق، امین صلح شد. نخستین نمایشنامه‌اش در ۱۶۳۰ به اجرا درآمد و کمدیها و تراژدیهای معروف خود از جمله «سید» را در طی پانزده سال بعدی نگاشت. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۳۱)
۵۹. Moliere نام اصلی او ژان باپتیست پوفکلن بود Jean Baptiste Poquelin در سال ۱۶۲۲ در پاریس زاده شد و در ۱۶۷۳ همانجا فوت کرد. تحصیلاتش در پاریس بود. سپس به تئاتر نوین ایلوستر illustre پیوست و در ۱۶۵۲ راهبر آن شد. از آثار او متأذبان مضحک، مکتب زمان، تارتوف، دون‌ژوان، مردم‌گریز، خسیس، بیمار خیالی، زنان فضل فروش، بورژوازی و لاتبار است. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۴۱)
۶۰. Le cid یکی از نمایشنامه‌های کورنی، همچنین ر.ک: شماره ۵۸
۶۱. Phédre اثر راسین شاعر فرانسوی (۱۶۳۹-۱۶۹۹)، همچنین ر.ک: شماره ۶۲
۶۲. Raciné ژان باپتیست راسین شاعر نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۳۹-۱۶۹۹) در خردی یتیم ماند و مادر بزرگش که سخت مذهبی بود او را تربیت کرد. اول قرار بود کشیش شود ولی بعداً نمایشنامه‌نویس شد و نخستین نمایشنامه‌اش را توسط مولیر در ۱۶۶۴ به نمایش درآورد. در ۱۶۷۷ تئاتر را ترک کرد و وقایع‌نگار در بار شد. راسین محبوبیت چندانی نداشت و در مواردی چند متهم به فساد شخصیت نیز بود. با این همه مدتها در مقام استاد هالیقدر تراژدی شوکلاسیک فرانسه موقعیتی استوار داشت. (سیری در ادبیات، غرب، ص ۵۱۷-۵۱۸)
۶۳. Comedy of manners آن نوع از کمدی است که رفتار هر مرد و زنی را در اندرون رسومها و زیر سلطه یک قرارداد اجتماعی معین بررسی می‌کند. در اینجا رفتار صیقلی خورده و جلا یافته دارای نفوذی بالاتر از بنیادهای اخلاقی است. (ر.ک: Dictionary of world literary terms, p.71)
۶۴. Restoration Comedy
۶۵. William wycherley نمایشنامه‌نویس انگلیسی (? ۱۶۲۰-۱۷۱۶)
۶۶. William Congreve معاصر ویچرلی نمایشنامه‌نویس انگلیسی که تمام نمایشنامه‌اش را در سنین بیست تا سی سالگی نوشت. ولتر او را ترجیح می‌داد به جای نمایشنامه‌نویس جستلمن انگلیسی بنامد. نمایشنامه راه و رسم جهان The way of the world او فوق‌العاده و شاید بی نظیر است. به‌رحال کانگریو از ویچرلی خشن‌تر درخشانتر است. (سیری در ادبیات غرب، ص ۸۶)
۶۷. Charles lamb شاعر و منتقد و مقاله‌نویس انگلیس (۱۷۸۴ - ۱۸۵۹)
۶۸. L.C. Knights

۶۹. Love's Labour's lost

۷۰. Drawing - room Theater و اشرف قدیم اروپا، تالار بزرگی نیز داشتند که اغلب در آنجا پس از مهمانیهای مجلل، نمایشنامه‌ای روی صحنه می‌آمد که آن را تئاتر تالاری می‌نامند.

۷۱. Oscar wilde نمایشنامه‌نویس شاعر و منتقد ایرلندی (۱۸۵۴-۱۹۰۰) در کالج ترینیتی و اگسفورد تحصیل کرد و در ۱۸۷۹ در لندن اقامت گزید. از ۱۸۹۲-۱۸۹۵ نمایشنامه‌هایی نوشت که درخشش بی نظیری پیدا کرد. اتهام انحراف جنسی و زندانی شدن، وی را به زوال کشید. پس از آزادی به فرانسه پناهنده شد. وی بیشتر نظریه هنر برای هنر بود. نمایشنامه‌های کمندی او ارمغان گرانبهایی به انگلستان بود. سالومه، بادبزن خانم و بندرمیر، زن بی‌اهمیت، شوهر دلخواه و اهمیت ارنست بودن از جمله نمایشنامه‌های اوست. (فرهنگ فارسی، ج ۶)

۷۲. Jerrey Collier

۷۳. William Hazlitt منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۷۷۸-۱۸۳۰)

۷۴. Richard Steele مقاله‌نویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۶۷۲-۱۷۲۹)

۷۵. weeping comedy

۷۶. emotionalism

۷۷. Oliver goldsmith شاعر و نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس و مقاله‌نویس از مردم ایرلند، در سال ۱۷۲۸ زاده شد و در ۱۷۷۴ در لندن فوت کرد. وی اول طب خواند و هنگام اقامت در لندن یکی از اعضای انجمن ادبی جانسن شد. رمان کشیش ویکفیلد و نمایشنامه مشهورش و تمکین می‌کند تا سوار شده از کمندی‌های اوست. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۳۳-۵۳۴)

۷۸. Laughing comedy

۷۹. Pamela

۸۰. Samuel Richardson رمان‌نویس انگلیسی در سال ۱۶۸۹ زاده شد و در ۱۷۶۱ در لندن فوت کرد. شاهکار وی کلاریسا است. او در داخل و در خارج از انگلیس در تاریخ ادب بمانند بود. رفت احساس و عفت آمیخته به خودبینی و محیط داستانی رقیق و مرطوب و اشاره ناآگاهانه‌اش برسادیسم و مازوخیسیم، سخت موافق و پسند ذوق زمان که وی را به‌هنوان بزرگترین رمان‌نویس خویش پذیرفت، آمد. این تأثیر کار وی مدتی قریب به یک سال دوام یافت. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۱۹-۵۲۰)

۸۱. مقصود تنزل درونمایه نمایشنامه‌ها به موضوعات مسایل خانوادگی بود از قبیل: اختلاف زن و شوهر، مدیریت خانوادگی و تضاد والدین با فرزندان، برخوردهای فامیلی از قبیل حسادتهای فامیلی نسبت به یکدیگر.

۸۲. John Dryden شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۶۳۱-۱۷۰۰)

۸۳. wit

۸۴. Congreve ر.ک: ذیل شماره ۶۶

۸۵. semtimentalism

۸۶. Comic Epic

۸۷. Henry Fielding نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس و رساله‌نویس انگلیسی متولد گلاستن‌بری در ۱۷۰۷ و متوفی در ۱۷۵۴ در لیسبون. در رشته حقوق تحصیل کرد. سپس به تئاتر روی آورد. از رمانهای وی می‌توان جوزف اندروز، سرگذشت تام جونز، آملیا را نام برد. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۲۷)

- ۸۸ Tobias smollet رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۲۱-۱۷۷۱)
- ۸۹ Tristram shandy ر.ک: ذیل شماره ۱۶۸.
- ۹۰ Laurenc sterne ر.ک: ذیل شماره ۱۶۸
- ۹۱ Faust اثری از گوته آلمانی.
- ۹۲ Closet Drama نمایشنامه خواندنی در خانه (فرهنگ انگلیسی فارسی آریانپور)
- ۹۳ Mock-Epic ظاهرآ کمدیهایی که در عین حماسی بودن خنده دارند. مانند دن‌کیشوت. به‌اعتبار دیگر، حماسه پهلوان پنبه‌ها.
- ۹۴ Lord Byron جرج گوردون بایرون شاعر معروف انگلیسی (۱۷۸۸-۱۸۲۴) وی مصنف چایلد هارلد Child Harold دون ژوان Don Juan و غیره است. آثار او مثل سجایای خود وی سرکش است، شدید و سخت انتقادآمیز است. وی برای شرکت در مبارزه استقلال طلبانه یونانیان ضد عثمانی به یونان رفت و در آن مبارزه کشته شد. (فرهنگ فارسی، ج ۵) جسد وی را که برای خاکسپاری به کلیسای وست‌مینستر آوردند، کشیشان از پذیرفتن اش سرباز زدند. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۰۴)
- ۹۵ Picaresque وابسته به‌نثرنویسی و سبک داستان‌نگاری ادبیات جدید اسپانیا که قهرمان رمان شخصی اوباش است و یک سلسله وقایع به‌صورت تسلسل تاریخی، بدون هدف و منظور معینی ذکر می‌شود. نخستین نمونه این سبک در ۱۵۵۴ م. نوشته شد. (فرهنگ دانشگاهی انگلیسی - فارسی، آریانپور).
- ۹۶ Siendal نام اصلی او ماری - هانری بیل بود. رمان‌نویس فرانسوی (۱۷۸۳-۱۸۴۲) وی در جوانی با‌عنوان سرباز در جنگ دوم ناپلئون علیه ایتالیا شرکت جست و بعد در جنگ روسیه به‌عنوان افسر غیر رزمی شرکت کرد. از ۱۸۳۰ تا پایان عمر کنسول فرانسه در چیتوآوکیا بود. آرمانس، سرخ و سیاه، صومعه پام از آثار اوست. (سیری در ادبیات غرب، ص ۴۹۹).
- ۹۷ Victor Marie Hugo شاعر و رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۸۰۲-۱۸۸۵) وی فرزند امیر ارتش بود. نخستین نمایشنامه وی به‌نام کرومول و دیگری ازنانی، نتردام دوپاری است. وی اشعار زیادی نیز سروده است. از رمانهای اوست: بینوایان، کارگران دریا، مردی که می‌خندد. نمایشنامه‌های هیچکدام طراز اول نیست. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۴۹)
- ۹۸ Thomas Carlyle نویسنده اسکاتلندی (۱۷۹۵-۱۸۸۱) در دانشگاه ادینبرو تحصیل کرد و به‌تدریس ریاضیات پرداخت. با مطالعه ادبیات آلمان زندگی شیلیر را انتشار داد. در ۱۸۴۱ قهرمانان و قهرمان‌پرستی را انتشار داد. او اکنون در مقام فیلسوف، مورخ دیگر اعتبار زمان خویش را ندارد اما شاعری است نثرنویس با پیش پیامبرانه. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۲۸)
- religious absurdism ۹۹
- ۱۰۰ Soren kierkegard فیلسوف و مقاله‌نویس دانمارکی (۱۸۱۳-۱۸۵۵) وی در محیط مذهبی بیمارگونه‌ای پرورش یافت. تحصیل فلسفه و زیبایی‌شناسی کرد و سرانجام در علوم الهی صاحب عنوان شد. کی‌یرکه‌گور برای کسانی‌که طبیعتی چون وی دارند و چون او خویشان را در پنجه گناه می‌یابند جاذبه‌ای خاص دارد و این نیرو در عهد ما بیش از زمان خود اوست. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۳۲-۵۳۳)
- ۱۰۱ Herman Melville رمان‌نویس و شاعر و نویسنده داستانهای کوتاه از آمریکا (۱۸۱۹-۱۸۹۱) پیوندش با دریا و سفرهای دریایی موضوعهایی برای نگارش رمان به‌او داد. رمان موبی دیک که در سال ۱۸۵۱ منتشر شد و کلارل (۱۸۷۶) که از سفر وی به فلسطین الهام شد و رمان بیلی بد از



- آثار اوست (سیری در ادبیات غرب ص ۵۴۰)
۱۰۲. Yrano de Bergerac نام نمایشنامه مهم رستان است. ر.ک: شماره ۱۰۳
۱۰۳. Edmond Rosland شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۸۶۸-۱۹۱۸)، برای اطلاع او و اثرش ر.ک: سیری در ادبیات غرب ص ۳۱۵-۳۱۶
۱۰۴. Notes from underground
۱۰۵. Fedor mikhailovich Dostoyevsky رمان‌نویس روسی (۱۸۲۱-۱۸۸۱) وی فرزند یک جراح بود. در پترزبورگ درجه مهندسی گرفت و به خدمت دولت درآمد. در ۱۸۴۹ به عنوان عضو گروه انقلابی بازداشت و به مرگ محکوم شد. سپس به سیبری تبعید شد و چهار سال در اردوگاه کار با اعمال شاقه بود و چهار سال دیگر در یکی از واحدهای نظامی متشکل از محکومان. در بازگشت به پترزبورگ مجله ورمیاریا منتشر کرد که در ۱۸۶۳ توقیف شد. رمان جنایت و کیفر را در ۱۸۶۶، ابله را در ۱۸۶۸ منتشر کرد. در ۱۸۷۳ و ۱۸۸۰ یادداشتهای یک نویسنده را منتشر کرد و با برادران کارامازوف در ۱۸۸۰ به اوج شهرت رسید. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۱۲-۵۱۵)
۱۰۶. Franz Kafka نویسنده اتریشی در ۱۸۸۳ در پراگ زاده شد و در ۱۹۲۴ در حوالی وین فوت کرد. وی مبتلا به بیماری سل بود. آثار معروف او به نام محاکمه و قصر پس از مرگش منتشر شد. وی استاد رمانهای عجیب و بسیار سمبولیک قابل تعبیر در مقامها و مراتب مختلف است. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۲۸)
۱۰۷. Anton pavlovich Chehov نویسنده روسی (۱۸۶۰-۱۹۰۴) وی از خانواده‌ای تهیدست بود. در مسکو طب خواند ولی درجه دکتری نگرفت. از نمایشنامه‌های مشهور وی مرغ نوروزی، دانی و انیا، سه خواهران و باغ آلبانو است. او داستانهای کوتاه دارد اما اسنادی نمونه در زمینه تئاتر است. شیوه تسلط او بر تماشاگر با درونگرایی خاص مورد تقلید بسیار شده است. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۱۴)
۱۰۸. Wild Duck
۱۰۹. Henrik Ibsen شاعر و نمایشنامه‌نویس نروژی (۱۸۲۸-۱۹۰۶) فرزند بازرگانی ورشکسته بود. نمایشنامه مدعیان بلاحق در ۱۸۶۳ برای وی فرصتی پدید آورد تا به‌رم برود. در آنجا دو نمایشنامه براند و پیروگیت را نوشت. خانه عروسک، هدا گابلر، بنای استادکار، جان گابریل بروکمن از نمایشنامه‌های دیگر اوست. وی استاد درام مدرن رئالیستی است. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۰۳)
۱۱۰. Oscar wilde ر.ک ذیل شماره ۷۱
۱۱۱. George Bernard Show نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس و مبلغ ایرلندی (۱۸۵۶-۱۹۵۰) وی پس از تحصیل به نقد موسیقی و نمایش و تبلیغ سوسیالیسم پرداخت. نمایشنامه‌هایش از ۱۹۱۰ بر صحنه تماشاخانه‌های جهان پدیدار شد. در ۱۹۲۵ جایزه نوبل گرفت. او به عنوان استاد کمندی نویس همچنان باقیست. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۲۴)
۱۱۲. Existential
۱۱۳. Luigi pirandello نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس و نویسنده داستانهای کوتاه ایتالیایی (۱۸۶۷-۱۹۳۶) نخستین بار با رمان مرحوم ماتیا پاسکال (۱۹۰۴) به موفقیت رسید. با نمایشنامه شش شخصیت در جستجوی یک نویسنده به شهرت رسید. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۰۸-۵۰۹)
۱۱۴. Eugene Ionesco از نمایشنامه‌نویسان تئاتر پوچی.

۱۱۵. Samuel Becket از نمایشنامه‌نویسان تئاتر پوچی.

Classes . ۱۱۶

۱۱۷. Vaudeville درام کوچک در امریکا و واریته در زبان فرانسه (فرهنگ حییم) در قرن پانزدهم کارگری به نام اولیویه باسلن Olivier Basselin آوازهای پرگوشه و کنایه‌ای ساخت که در اندک مدتی شهرت و رواجی فراوان یافت. او در ناحیه نورماندی در محلی به نام «وو - دو - ویره» Vau de Vire سکونت داشت و به همین مناسبت آوازهای او به «وو - دو - ویره» Vaux de Vire خوانده شد که بعدها به صورت کلمه Vaudeville درآمد...

این آوازاها کم‌کم وارد تئاتر شد. به طوری که در سال ۱۷۱۲ لوساژ Lesage و فوزلی به Fuzelier بعضی از نمایشنامه‌های خود را به این آوازاها آمیختند و کارشان مورد توجه مردم قرار گرفت. این سبک نمایش را هنرمندانی چون واده Vade و سودن Sedaine به کار بردند و با آمیختن آن با موسیقی، اپرا کمیک را به وجود آوردند. ولی کمدی نوع وودویل محفوظ ماند و در تئاترهای «بولوار» رواج بسیار گرفت. امروز دیگر نمایشنامه به سبک وودویل نوشته نمی‌شود اما در زبان کنونی تئاتر، هرکمدی مفرح و جالب و ساده‌ای را که از تشریح اصول اخلاقی خالی باشد به این نام می‌خوانند. (فن صحنه‌سازی تئاتر، ص ۲۱۵)

۱۱۸. Opera bouffe اپرایی که عمل کمیک در آن هست. (ر.ک: Pétit Larousse)

۱۱۹. afterpiece نمایش کوتاه خنده‌دار پس از نمایش بزرگ. (فرهنگ انگلیسی - فارسی دانشگاهی آریان‌پور)

۱۲۰. Sotie, Farce شکل اساسی کمدی در قرون وسطی است. فرق بین فارس و سوتی در این است که سوتی از اشارات سیاسی خالی نبود و توسط عده‌ای نابخرد نما و کسانیکه خُل بازی در می‌آوردند، نمایش داده می‌شد. در حالی که هدف فارس فقط این بود که تماشاگران را بخنداند. موضوع فارس حکایات ساده و دلنشین است که در آنها صحنه‌هایی از زندگی روزمره وصف شده... بدجنسی زنان شوخ و شنگ و پرحرف، یکی از موضوعاتی است که در بیشتر فارس‌ها می‌توان دید. انتقام شوهران اینگونه زنان نیز موضوع دیگری برای فارس است. قدیمی‌ترین فارس مشهور، «پسر بچه و کوره» نام دارد که در نیمه دوم قرن سیزدهم بوجود آمد، ولی بقیه فارس‌ها که تعداد آن‌ها بیشتر از صد تا می‌شود در قرن پانزدهم و شانزدهم پیدا شد. (فن صحنه‌سازی تئاتر، ص ۲۱۱)

Fields . ۱۲۱

Keith Circuit . ۱۲۲

Comedia dell'arte . ر.ک: ذیل شماره ۳۴

Marx Brothers . ۱۲۳

Mac West . ۱۲۵

Performance . ۱۲۶

۱۲۷. Fredrik Ourenmat (۱۹۲۱ - ) نویسنده و نمایشنامه‌نویس سوئیدی از پیشتانان کمدی سیاه.

Kierkegaard soren Aabye . ر.ک: ذیل شماره ۱۰۰

۱۲۹. Friedrich schiller (یوهان کریستف) نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۷۵۹-۱۸۰۵) وی به جای ورود به کلیسا به مدرسه نظام رفت و پزشک هنگ شد. از آثار او دن کارلوس دی راوبر است. در ۱۷۹۴ با گوته دوست شد و درامهای تاریخی اش را پس از آن دوستی نگاشت. وی مردی آزاده،

شریف و غیرتمند بود. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۲۶)

۱۳۰. Horace walpole نویسنده انگلیسی (۱۷۱۷-۱۷۹۷)

۱۳۱. Maurice Regnault

۱۳۲. Brecht برتولت برشت شاعر و نمایشنامه‌نویس و کارگردان آلمانی (۱۸۹۸-۱۹۵۶)

۱۳۳. I.C.Knights

۱۳۴. Thomas Mann رمان‌نویس آلمانی، (۱۸۷۵-۱۹۵۵) در زوربخ مرد. فرزند بازرگان بود.

نخستین رمان او «دی بودن بروکس» و معروفترین ساوبر برگ بود که پنج سال پس از آن جایزه نوبل نصیب او شد. از رمانهای بعدی او ژوزف و دکتر فاستوس بود (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۳۹)

۱۳۵. Northrop Frye

۱۳۶. Archtypal

۱۳۷. alason ر.ک: ذیل شماره ۶

۱۳۸. eiron ر.ک: ذیل شماره ۶

۱۳۹. Catechist

۱۴۰. Scapegoat بزطلیمه (فرهنگ انگلیسی - فارسی، آریانپور) این واژه برمی‌گردد به اعتقاد اسرائیلیان که معتقد بودند با کشتن یک بز به‌مثابه گناه مجسم انسانی، بشر را از گناه رهایی می‌دهند. اعتقادی که در برداشت مسیحیان از به‌صلیب کشیدن عیسی مسیح، به‌عنوان تقبّل این رنج در جهت شستشوی گناه آدمیان نیز دیده می‌شود. در فرهنگ اسرائیلیان هم بز برای قربانی، پاک و طاهر محسوب می‌شود.

گذرانیدن قربانی از برای خطاهای عامه، به‌عهده کاهن بزرگ بود. در روز کفاره دست خود را بر سر بز می‌گذارد خطاهای مسطوره فوق را اعتراف می‌نمود و از آن پس آن بز را به دست شخصی داده در دشت می‌برد. (ر.ک: قاموس کتاب مقدس، ذیل واژه بز قربان یا هدیه) در ترجمه حاضر به جای بزطلیمه که ناروشن می‌نمود، بلاگردان نهاده شد.

۱۴۱. odip پادشاه تب. در اساطیر یونان آمده است: لایوس چون به سبب پیشگویی آگاه شد که به دست پسرش کشته خواهد شد، ادیپ را به محض تولد، برفراز کوه سینترون Cithéron گذاشت. وی را چوپانان گرفتند و سپس او را نزد پادشاه کرت corinthe بردند. پادشاه مذکور او را تربیت کرد. ادیپ بزرگ شد و با غیبگو مشورت نمود. او به ادیپ توصیه کرد که هرگز به وطنش باز نگردد چه سرنوشت وی در صورت بازگشت قتل پدر و تزویج مادر است. چون ادیپ وطنی برای خود جز کرت نمی‌شناخت، از آنجا دور شد و در راه به لایوس - که نمی‌شناخت - برخورد و وی را در نزاع کشت. در این زمان اسفنکس حوالی تب را بایر کرده بود و هر شخص مقتدری را که نمی‌توانست معماهای او را حل کند می‌بلعید. کرتون Creon جانشین لایوس، وعده تاج و تخت و ازدواج با ژوکاستس را به کسی که اسفنکس را بکشد داده بود. ادیپ که معما را حل کرده بود، پادشاه شد و با مادرش ازدواج کرد - بدون آنکه او را بشناسد - غیبگو این وقایع را آشکار کرد. ژوکاستس خود را به دار آویخت و ادیپ پس از آنکه چشمهای خود را درآورد - تب را به‌همراهی دختر خویش آنتیگون ترک گفت: «افسانه ادیپ به سوفوکل دو تراژدی زیبا را الهام کرد: ادیپ پادشاه (۴۱۵ ق. م) و ادیپ درکلون (۴۰۱ ق. م)» (فرهنگ فارسی، ج ۵)

۱۴۲. نام یکی از تراژدیهای شکسپیر.

۱۴۳. Alian Bosquet

۱۴۴. Thomas Hobbes حکیم انگلیسی (۱۵۸۸-۱۶۷۹) معاصر دکارت. فلسفه سیاسی هابز بیشتر در عصر وی نفوذ داشت. همانطور که فلسفه اولای دکارت مؤثر بود.

۱۴۵. Farce ر.ک: یادداشت شماره ۱۲۰

James k. Feibleman ۱۴۶

۱۴۷. Sigmund Freud روانپزشک اتریشی (۱۸۵۶-۱۹۳۹) از جمله کارهای مهم او بررسی بیماری حمله (هیستری) بود. وی به وسیله خواب، بیماران خود را مداوا می‌کرد. او پس از نشر کتاب خود به نام پژوهشهایی دربارهٔ مرض حمله (هیستری) سخت به کار دانش نوین روانکاوی پرداخت. وی سرچشمهٔ اندیشه‌ها و رفتار انسان را ضمیر ناخودآگاه وی می‌داند و ریشهٔ بسیاری از دردها و عقده‌ها را در واپس‌زدگیهای دوران کودکی می‌شمارد. مکتب او به فرویدیسم معروف است. (ر.ک: فرهنگ فارسی، ج ۶)

Superego ۱۴۸

۱۴۹. A midsummer night's Dream جزو آثار کافکار ملاحظه نشد.

۱۵۰. ر.ک به ذیل شمارهٔ ۱۰۶

Sadistic ۱۵۱

Harold Painter ۱۵۲

۱۵۳. Jonathan Swift طنزنویس، شاعر و رساله‌نویس انگلیسی (۱۶۶۷-۱۷۴۵) وی سرپرست کلیسایی در حوالی بلفاست بود. در ۱۷۱۳ در متتهای تلخکامی مقام اسقفی از او دریغ شد. شاهکارش سفرهای گالیور است. این اثر یک هجو کامل است. داستان خمره، بز و کتابها، رفتار متحدان، از آثار دیگر اوست. (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۲۲).

Lear's Fool ۱۵۴

nihilistic ۱۵۵

۱۵۶. Puritanism اصول فرقهٔ پیورترین، شاخه‌ای از فرقهٔ پروتستان در قرن ۱۶ و ۱۷ در انگلستان و نیوانگلند در برابر عرف رسمی کلیسای انگلستان. ر.ک ذیل Puritan در The Merriam webster Dictionary آنان به‌ظاهر انجیل عمل می‌کنند و متعصب و متعبداند. غالباً پس از آزار خاندان استوارت به آمریکا مهاجرت کردند. (فرهنگ فارسی، ج ۵)

Beckett ۱۵۷

۱۵۸. Durenmat ر.ک: ذیل شماره ۱۲۷

۱۵۹. George santayano شاعر و فیلسوف اسپانیایی (۱۸۶۳-۱۹۵۲) منتقد نهضت ضد اصالت عقل در پنج مجلد با عنوان زندگی عقل، رمان آخرین پارسا از آثار اوست. (سیری در ادبیات غرب، ص ۲۵۳ و ۳۴۰)

۱۶۰ اشاره است به شرمساری حضرت آدم (ع) پس از گناهی که مرتکب شد.

۱۶۱. tartuffe نام شخصیت و نمایشنامه‌ای به همین نام از مولیر.

۱۶۲. Jean Baouiste poquelin molière ر.ک: ذیل شمارهٔ ۵۹

Waiting for Godet ۱۶۳

Book of job ۱۶۴

۱۶۵. Cervantes saavedera Miguel رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و شاعر اسپانیایی (۱۵۴۷-۱۶۱۶) در مادرید تحصیل کرد و در کسوت نظامیان در ایتالیا زخمی شد و در ۱۵۷۵ در راه وطن به‌دست مغربیان اسیر شد و پس از پنج سال اسارت به اسپانیا بازگشت. با مقامات

کشوری و کلیسایی درافتاد و به زندان رفت. زندگیش سخت و پر مشقت بود. وقتی جلد نخست دن کیشوت را منتشر ساخت آنقدر موفقیت آمیز بود که بخشهای دروغین به عنوان متمم آن انتشار دادند. ناگزیر سروانتس بخش دوم را منتشر کرد. از آن زمان حامیانی ممتاز پیدا کرد و پایان عمر را در رفاه بیشتری به سر آورد. این اثر معجونی است از رمانس، هجو، رئالیسم و اساطیر (سیری در ادبیات غرب، ص ۵۱۲-۵۲۲).

۱۶۶. Swift, Jonathan. ر.ک: یادداشت شماره ۱۵۳

۱۶۷. Yahoo آخرین سفر گالیور اثر سویفت، سفر به میان جزیره نشینان هوائن هوم (Houyhnm) و هیاهویی (Yahoos) است. این بخش نمایشگر تقریباً کابوسی است از بیزاری از جامعه و باز آمدن به خانه. (سیری در ادبیات غرب، ص ۶۶). «یاوه» انسانی است خام و خشن که گوهر آدمی تلقی شده است. ر.ک ذیل همین واژه در:

The American Heritage Dictionary

۱۶۸. Laurence Stern رمان نویس انگلیسی (۱۷۱۳-۱۷۶۸) در کمبریج تحصیل کرد. بعداً کشیش شد و در این ایام نه بخش از «تریسترام شندی» را نگاشت. سفر به فرانسه اثر سفر احساساتی، را الهام داد. (سیری در ادبیات غرب، ص ۴۹۹)

۱۶۹. Nietzsche (۱۸۴۴-۱۹۰۰) فیلسوف آلمانی.

Blond Beast. ۱۷۰

۱۷۱. Jean Genet (۱۹۱۰-) داستان نویس و نمایشنامه نویس فرانسوی. وی اغلب عمرش به اصلاح گرایان و در زندان گذشت.

the oxford companion to English Literature

۱۷۲. Ludwig Wittgenstein فیلسوف انگلیسی - اتریشی (۱۸۸۹-۱۹۵۱)

Ubu Roi. ۱۷۳

۱۷۴. Alfred Jarry از پیروان تئاتر پوچی.

۱۷۵. Strindberg (اگوست) معاصر ایسن. کسی که ایسن در حق او گفت: «یکی از من بزرگتر». در سوئد وی را در تمام زمینه های ادب بلند پایه می دانند. در خارج از سوئد شهرت او بیشتر از راه نمایشنامه هایش است. رقص مرگ، نمایش رؤیا، سونات روح از جمله نمایشنامه های اوست. تریلوژی عظیم «راه دمشق» نیز از نمایشنامه های وی بشمار می رود. وی در ۱۸۴۹ زاده شد و در ۱۹۱۲ در استکهلم فوت کرد. وی در مدت اقامت در پاریس آشفتگی روانی پیدا کرد و همین موجب شد در آثار بعدی او سمبولیسم بیشتری به کار رود. سه بار ازدواج کرد و در سه مورد کامیاب نبود. (سیری در ادبیات غرب، ص ۴۹۹-۵۰۰)

Arthur Adamof. ۱۷۶

Unesco. ۱۷۷

۱۷۸. Durenmat. ر.ک: ذیل شماره ۱۲۷

Gene. ۱۷۹. ر.ک: ذیل شماره ۱۷۱

Beckett. ۱۸۰

Painter. ۱۸۱

۱۸۲. William Hazlitt منتقد و مقاله نویس انگلیسی (۱۷۷۸-۱۸۳۰)

egoism (خودمحوری). ۱۸۳

romanticism. ۱۸۴

- Paul Louter .۱۸۵  
 Theories of Comedy .۱۸۶  
 Robert W. Corrigan .۱۸۷  
 Comedy Meaning and Form .۱۸۸  
 Allardyce Nicoll .۱۸۹  
 the Theory of Drama .۱۹۰  
 L.J. Potts .۱۹۱  
 The originolattic comedy .۱۹۲  
 Arnthur Pickard Combridge .۱۹۳  
 T.B.L.Webster .۱۹۴  
 Lane Cooper .۱۹۵  
 Aristotian Theory of Comedy .۱۹۶  
 J.A.K. Thomson .۱۹۷  
 Anthropological .۱۹۸  
 Anatomy of Criticism .۱۹۹  
 Northrop Frye .۲۰۰  
 Dark Voyage and the Golden man .۲۰۱  
 Albert S. Cook .۲۰۲  
 Homo Ludens .۲۰۳  
 Johon Hutzinga .۲۰۴  
 The Fool .۲۰۵  
 Enid Welsford .۲۰۶  
 Arthur Kocster .۲۰۷  
 Insight and Outlook .۲۰۸  
 Jokes and Their Relation to the Inconciuous .۲۰۹  
 Ernest Kris .۲۱۰  
 J.Y.L. Greig .۲۱۱  
 The Psychology of Laughter and Comedy .۲۱۲  
 In Praise of Comedy .۲۱۳  
 James Feibleman .۲۱۴  
 Comic Lowghter .۲۱۵  
 Marie Collins Swabey .۲۱۶  
 The Dry Mock .۲۱۷  
 Alan Reynolds Thompson .۲۱۸  
 Kathleen M. Lynch .۲۱۹  
 The Social Mode of Restoration Comedy .۲۲۰  
 Modern tragicomedy .۲۲۱  
 Karl. B. Guthe .۲۲۲

The Theatre of The Absurd .۲۲۳

Martin Eastin .۲۲۴

Notes on Comedy .۲۲۵

Wylie Sypher .۲۲۶

### فهرست منابع حواشی

- ارسطو و فن شعر، تألیف و ترجمه زرین کوب، عبدالحسین، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، تهران ۱۳۵۷.
- تاریخ ادبیات انگلیسی، صورتگر، لطفعلی، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول، تهران، ۱۳۴۸.
- تاریخ نقد جدید، رنه ولک، ترجمه اریاب شیرانی، سعید، ج اول، انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۷۴.
- سخن سنجی، صورتگر لطفعلی، انتشارات ابن سینا، تهران، ۱۳۴۶.
- سیری در ادبیات غرب، تألیف جی. بی. پرستلی، ترجمه بونس ابراهیمی، انتشارات حبیبی، چاپ اول، تهران، ۱۳۵۲.
- فرهنگ اساطیر یونان و روم، پیرگریمال، ترجمه بهمنش احمد، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۷.
- فرهنگ انگلیسی به فارسی بزرگ، حبیب.
- فرهنگ انگلیسی - فارسی، دانشگاهی، آریانپور کاشانی، عباس، ج دوم، انتشارات امیرکبیر. تهران، ۱۳۶۳
- فرهنگ فارسی، معین، محمد، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۶۰.
- فن صحنه سازی تئاتر، لئون موسیناک، ترجمه جهانگیرلو، امیرحسین، انتشارات اشرفی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۷.
- قاموس کتاب مقدس، جیمز هاکی، انتشارات طهوری، چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۹.
- هنرپیشه کیست، دیدرو، سمیعی احمد، انتشارات حبیبی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۱.

### منابع خارجی

- Dictionary of Literature in the English Language, Robin Myers.  
Dictionary of World Literary Terms, Josef T. Shipley, London, edition, 1955.  
Encyclopedia Americana, Ed. 1963.  
Encyclopedia Britanica, Ed. 1957.  
Encyclopedia International, New York, Ed. 1971.  
Longman Companion English Literature, C. Gillio Fetit Larousse, Paris, 1977.  
The American Heritage Dictionary, Edited by William Morris, New York, 1976  
The Merriam Webster Dictionary, 6, th Printing, New York 1975.  
The Oxford Companion to English Literature, Edited by Margaret Dralle, fifth edition, Oxford University, 1985.  
The Reader, s Encyclopedia of World Drama, John Gassner, Edward Quinn, London, 1970.  
Webster Dictionary, 2 th Edition, 1948

### نشریه و مجله

- مجله یادگار، سال اول، شماره سوم، آبان ۱۳۲۳.  
نشریه زمان، کتاب سوم، ویژه تئاتر، سال ۱۳۴۸.  
کتاب بهشت، اردیبهشت ۱۳۴۸.