وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده هنرهای کاربردی

پایان‌نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی‌ارشد

رشته‌ی فلسفه‌ی هنر

عنوان

مطالعه‌ی ژانری تئاتر ابزورد با نگاهی به نظریه‌ی کمدی هگل

استاد راهنما

دکتر علی مرادخانی

نگارش و تحقیق

سینا فرحزادی

شهریور ۱۳۹۰

چکیده

تئاتر ابزورد مثل کمدی، به بیان هگلی حاوی عامل نفی‌کننده است. اگر کمدی کهن به نفی ارزش‌های سنّتی جامعه می‌پرداخت، عنصر نفی شونده در کمدی مدرن می‌بایست ارزش‌های دنیای مدرن یا به بیان بهتر دنیای ارزش‌زدوده‌ی مدرن و وضعیت انسان در آن باشد. در این محتوا، کمدی و تئاتر ابزورد به هم نزدیک می‌شوند. هم تئاتر ابزورد و هم کمدی موررد نکوهش‌های فراوانی قرار گرفته‌اند که عمدتاً از شناخت ناصحیح آن‌ها و تأکید بر ارزش‌های پیشین ناشی می‌شود. کمدی در طول تاریخ ادبیات نمایشی همواره پست‌تر از تراژدی دانسته شده است. نظریه‌ی کمدی هگل این قضاوت را معکوس می‌کند. مارک روخه با تحلیل انتقادی نظریه‌ی کمدی هگل ارتباطی میان آن و تئاتر مدرن برقرار می‌سازد که می‌تواند در تحلیل تئاتر ابزورد از آن استفاده کرد. در دنیایی که ارزش‌های عینی فاقد هرگونه ارزشی قلمداد می‌شوند، سخن از تراژدی به شکل ژانری نمایشی معنایی ندارد؛ زیستن در این دنیای ابزورد خود بزرگترین تراژدی است.

کلید واژه‌ها: تئاتر ابزورد- کمدی- تراژدی- هگل- سوبژکتیویته- ژانر- آیرونی

فهرست مطالب

مقدمه ۱

فصل نخست: کمدی ٦

مقدمه ۷

گفتار نخست: مسئله‌ی ژانر ۸

گفتار دوم: کمدی چیست؟: کمدی در آکادمی ۱۱

گفتار سوم: نظریه‌ی کمدی هگل در بستر اندیشه‌های هگلی و مدرن کمدی ۱۵

گفتار چهارم: مفهوم آیرونی ۲۹

نتیجه‌گیری ۳۲

فصل دوم: تئاتر ابزورد ۳٤

مقدمه ۳۵

گفتار نخست: سرچشمه‌های فلسفی، اجتماعی و نمایشی تئاتر ابزورد ۳٦

گفتار دوم: تئاتر ابزورد ٤۳

گفتار سوم: ساموئل بکت ۵۲

گفتار چهارم: هرولد پینتر ٦۲

فصل سوم: یونسکو و ضد تئاتر: بازگشت به تئاتر ناب ٦٨

.مقدمه ٦٩

گفتار نخست: تئاتر و ضدتئاتر ٧٠

گفتار دوم: ایده‌ی آغازین: ناتوانی زبان: آوازه‌خوان طاس و درس ٧٦

گفتار سوم: صندلی‌ها ٨٣

گفتار چهارم: کرگدن: جذابیت سازگار شدن ٨٥

نتیجه‌گیری نهایی ٨٨

پی‌نوشت‌ها ٩٢

فهرست منابع ٩٤

Index

Introduction

Chapter One: Comedy

Part One: The Problem of Genre

Part Two: What is Comedy? Comedy in Academy

Part Three: Hegel's Theory of Comedy in the Context of Hegelian and Modern Reflections on Comedy

Part Four: The Meaning of Irony

Conclusion

Chapter Two: Absurd Theater

Introduction

Part One: Philosophical, Social and Dramatic Origins of Absurd Theater

Part Two: Absurd Theater

Part Three: Samuel Beckett

Part Four: Harold Pinter

Chapter Three: Ionesco and Anti-Theater: Return to Pure Theater

Introduction

Chapter One: Theater and Anti-Theater

Chapter Two: First Idea: Inadequacies of Language: *The Bald Prima Donna* and *The Lesson*

Part Three: *The Chairs*

Part Four: Rhinoceros: Charm of Accommodation

Final Conclusion

Notes

Sources

مقدمه

نمایش به دو ژانر(Genre) اصلی تراژدی(Tragedy) و کمدی(Comedy) تقسیم شده است. باور مرسوم درباره‌ی تراژدی این است که تراژدی با امور مهم سر کار دارد، جدی است و ما را به فکر وامی‌دارد. این باور مرسوم در مقابل، از کمدی طلب خنده‌ای دارد و بس. کمدی در این باور غیر جدی، مسخره، دلقک‌مآبانه یا آنگاه که مقبول افتد، بامزه است. اساس این باور جدیت است. گاهی هنر در خدمت امری است که باید جدی گرفته شود؛ هنر اجتماعی، ایدئولوژیک و تعلیمی از جمله‌ی آنند. جدی نگرفتن این امور و هنر مرتبط با آن‌ها مستحق هر نکوهشی است. تمام این هنرها حاوی سویه‌ای ایجابی از آن امور جدی‌اند. خنده دودمان تمام جدیت‌ها را بر باد می‌دهد. شاید گناه آن‌چه کمیک(Comic) است همین باشد. به نظر می‌رسد کمدی حاوی چیزی است که با وجود تمام نکوهش‌ها، حتی دلقک‌بازی‌هایش هنوز بخش مهمی از عرف نمایشی به شمار می‌آیند. کمدی، جدیت را به مسخره می‌گیرد، از پذیرش سلطه سر باز می‌زند و تصویری از جهانی نو ترسیم می‌کند.

هدف کلی این پژوهش ارائه‌ی مفهوم کمدی به واسطه‌ی گستره‌ای از مفاهیم کمیک با توجه به نظریه کمدی هگل[1] است. سپس با تأکید بر این مفهومِ کمدی، تئاتر ابزورد(Absurd) را مورد بررسی قرار می‌دهیم و عناصر کمیک، تراژیک(Tragic) و آیرونیک(Ironic) را در این شکل نمایشی بررسی می‌کنیم.

هرگونه مطالعه درباره‌ی یک ژانر مشخص باید از بحث درباره‌ی مفهوم ژانر آغاز شود. مشخص شدن این مفهوم شالوده‌ی بحث را پی‌می‌ریزد. هر سخنی از ژانر بحث را به مقوله‌بندی[2] وسپس بحث کل و جزء می‌کشاند. بحثِ مقوله‌بندی و کل و جزء نیازمند مطالعه‌ای عمیق در منطق و فلسفه‌ی منطق است. در این مقاله مطالعه‌ی ژانری(Genric) منطقاً ممکن فرض می‌شود و سپس به توضیح پیرامون مفهوم مورد نظر از ژانر در چارچوب نظریه‌ی ادبی می‌پردازیم.

در فصل اول به کمدی هگل و ویژگی‌های آن خواهیم پرداخت. نظریه کمدی هگل از تقابل تراژدی و کمدی آغاز می‌شود. هگل کمدی را حاصل بسط یک‌سونگری[3] مستتر در تراژدی می‌داند. کمدی در *زیباشناسی*[4] هگل همان نقش هنر رمانتیک(Romantic) در سیر تکامل هنرها را

[1]. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
[2]. Categorization
[3]. Onesidedness
[4]. Aesthetics

بر عهده دارد. تأکید کمدی بر سوبژکتیویته(Subjectivity) است. کنش کمیک از ویژگی‌های فردی سرچشمه می‌گیرد و نه از اصول عینی. سپس، با توجه به مفهوم ارائه‌شده از ژانر و نظریه‌ی کمدی هگل به تبیین گستره‌ای از مفاهیم کمیک می‌پردازیم. مضامین اندوه و یأس در تئاتر مدرن را مورد بررسی قرار می‌دهیم و ویژگی کمیک تئاتر ابزورد و ارتباط کمدی و ابزورد را شرح می‌دهیم.

در این فصل تمامی نوشته‌هایی که به صورت نقل قول مستقیم از *زیباشناسی* و *درس‌گفتارهایی پیرامون فلسفه‌ی تاریخِ* هگل آمده‌اند، همگی ترجمه‌ی پژوهشگر از کتاب‌های

Hegel, G. W. F.*, Aesthetics: Lectures on Fine Arts.* Trans. T. M. Knox. Oxford: Clarendon, 1975

Hegel, G. W. F.*, Lectures on the History of Philosophy.* Trans. E. S. Hadane and Frances H. Simson. 3 vols. New York: Humanities P, 1955.

ترجمه‌های انگلیسی کتاب‌های مذکور می‌باشند. ترجمه‌ی این نوشته‌ها با ترجمه‌ی فارسی *زیباشناسی* هگل، تحت عنوان *درسگفتارهایی پیرامون زیبایی‌شناسی* ترجمه‌ی زیبا جبلی مطابقت داده شده‌اند، و از *فرهنگ فلسفی هگل* نوشته‌ی مایکل اینوود و ترجمه‌ی حسن مرتضوی نیز استفاده شده است که ارجاعات لازم در مورد آن در متن و پانوشت‌ها آمده است.

در فصل دوم تئاتر ابزورد را با توجه به خاستگاه‌های اجتماعی، فلسفی و هنری آن بررسی می‌کنیم. آن‌چه ما تئاتر ابزورد می‌نامیم‌اش، نامی که شاید چندان برای آن مناسب نباشد، امروزه تبدیل به بخشی از سنّت نمایشی شده است. در آغاز، این شکل نمایشی با اقبال چندانی همراه نشد. اجرای *آوازه‌خوانِ طاس*[5] یونسکو[6] گرچه تحسین برخی از منتقدان و نویسندگان آوانگارد آن دوره را در پی داشت، شکستی تمام‌عیار بود. ولی تنها سه سال بعد، هنگام اجرای مجدد آن، یونسکو چهره‌ای شناخته‌شده در تئاتر بود. این نمایش‌ها گرچه از این منظر که توصیف دهشتناکی از وضعیت انسان مدرن(Modern) ارائه می‌کردند، آزاردهنده بودند، لیکن مخاطبان

5. *The Bald Prima Donna*
6. Ionesco, Eugene

غربی آن روزگار، بازتابی از حقیقت زندگی خود را در آن نمایش‌ها می‌دیدند. سپس آثاری از بکت[۷] و پینتر[۸] را در این فصل بررسی می‌کنیم.

در فصل سوم تئاترِ یونسکو را به عنوان یکی از مهم‌ترین نویسندگان تئاتر ابزورد و همچنین فعال‌ترین آن‌ها در معرفی این ژانر و پاسخ به منتقدان آن بررسی می‌کنیم. یونسکو عناصری از کمدی‌های کلاسیک را در تئاتر خود به کار می‌گیرد. یونسکو باور مرسوم درباره‌ی شاد بودن کمدی و حزن‌انگیز بودن تراژدی را رد می‌کند. امر تراژیک در آثار یونسکو در قالب حضور همیشگی مرگ ظاهر می‌شود تا در قالب یک فرم نمایشی.

سوالات کلیدی این پژوهش به شرح زیر است:

۱- اهمیت مطالعه‌ی ژانری و ویژگی‌های چنین مطالعه‌ای چیست؟ پاسخ به این پرسش با فرض امکان منطقی مقوله‌بندی وبنابراین مطالعه‌ی ژانری انجام می‌شود.

۲- مؤلفه‌های مهم نظریه‌ی کمدی هگل چیست؟

نظریه کمدی بر سویه‌ی برابرنهاد[آنتی‌تز]گونه‌ی کمدی تأکید دارد و کمدی را سوبژکتیو می‌داند.

۳- مشخصه‌های ژانر کمدی چیست؟

٤- مشخصه‌های ژانر ابزورد چیست؟

۵- جنبه‌های مشترک بین ژانر کمدی و ابزورد چیست؟

کمدی و ابزورد هر یک به عنوان ژانری برابرنهاد [آنتی‌تز]گونه و سوبژکتیو، در برابر ارزش‌ها و باورهای پیشین جامعه موضعی انتقادی اتخاذ می‌کنند.

٦- آیا در شرایط جهان امروز جایگاهی برای ظهور تراژدی قابل تصور است؟

[7]. Beckett, Samuel
[8]. Pinter, Harold

فقدان ارزش‌های عینی اخلاقی در دنیای مدرن، تأکید بر سوبژکتیویته و همچنین پیروی نکردن تئاتر مدرن از الگوی تقابل دو امر مساویاً خیر و گره‌گشایی توسط یک فاجعه، ظهور تراژدی در قالب یک ژانر نمایشی را غیرممکن ساخته است.

در متن شماره‌هایی که داخل گیومه(«») قرار گرفته‌اند مربوط به کلماتی است که در بخش پی-نوشت‌ها در پایان مقاله توضیح داده شده‌اند.

فصل نخست

کمدی

مقدمه

تهیه‌ی تعریفی ساده و روشن از کمدی با چالش‌های بسیاری روبروست. کمدی به عنوان یک ژانر ادبی که بیش از هر جای دیگر در نمایش ظاهر شده است در گونه‌ای تقابل با تراژدی قرار می‌گیرد. امروزه تلقیِ رایج از کمدی‌ها این است که پایانی شاد دارند و اغلب با جشن و سرور به پایان می‌رسند. لذا از کمدی توقع می‌رود خنده‌دار باشد. اما این برداشت از کمدی و امر کمیک طی فرایندی تاریخی شکل گرفته است. کمدی بارها ژانری پست و بی‌مایه خوانده شده و به کرّات هم ژانری مقبول یا حتی ژانری تحسین برانگیز دانسته شده است.

در این فصل ابتدا مفهوم ژانر را بررسی می‌کنیم. سپس به مسائلی اشاره می‌شود که بررسی ویژگی‌های ژانری کمدی را دشوار می‌سازد. سپس نظریه‌ی کمدی هگل و ارتباط آن با کمدی مدرن مورد بررسی قرار می‌گیرد. پس از آن، آیرونی(Irony) را به عنوان یکی از مفاهیم نزدیک و مرتبط با کمدی مورد بررسی قرار می‌دهیم. در پایان، با ارائه‌ی گستره‌ای از مفاهیم کمیک بحث کمدی به‌عنوان یک ژانر را جمع‌بندی می‌کنیم.

گفتار نخست

مسئله‌ی ژانر

برای مطرح کردن مسئله‌ی ژانر در متن آثار نمایشی و ادبیِ مدرن دشواری‌هایی پیش روی ما قرار می‌گیرد. پیچیدگی متون مدرن، امروزه اجازه‌ی محدود کردن اثر در ژانری خاص را نمی-دهد. ژانرها در طول تاریخ دچار تغییر و تحول می‌شوند. اثر، رابطه‌ای دوسویه با ژانر برقرار می-کند. یک اثر هم از ژانر تأثیر می‌پذیرد و هم ژانر را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ به این معنا که اثر با توجه به ویژگی‌هایی که داراست تحت‌تأثیر ژانر خاصی قرار می‌گیرد. و در عین تأثیرپذیری از ژانر، اثر مرزهای ژانر را می‌شکند و آن را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد.

تودوروف[9] با تأکید بر بحث رمانتیک‌ها درباره‌ی ژانر معتقد است که هر اثر ادبی، ژانرِ خود را دگرگون می‌کند. زبان ادبی چنان است که هرگفتاری در آن غیردستوری است. اثر ادبی قالب انواع و ژانرها را می‌شکند، همان‌طور که فرآورده‌ی پیش‌شرایط یا مجموعه‌ای از امکانات است که در تحقق خود آن پیش‌شرایط را دگرگون می‌کند. ژانر در حکم نسبت اثر و جهان ادبی است. مناسبت هر اثر با متون دیگر را بیان می‌کند اما آن را تعیین نمی‌کند. (احمدی، ۱۳۸۰، ص. ۲۸۹)

به گمان گیلن[10] «پابه‌پای دگرگون شدن ژانرها، آن‌ها بر یکدیگر اثر می‌گذارند و نظریه‌ی ادبی یا نظامی را (که در درونش وجود داشتند) نیز دگرگون می‌کنند.» ژانرها از یک سو به نظر کامل و قانع کننده می‌آیند و از سوی دیگر به نظر مبهم و نادقیق می‌آیند.(Cf: Guillen, 1971, p. 376) برای مثال *اولیس*[11] اثر جیمز جویس[12]، در حکم مبارزه‌ای با ژانرهای بیان ادبی است. وسوسه‌ی جویس که هر فصل کتاب را به‌گونه‌ای بیان ادبی نزدیک کند و در همین حال قالب اصلی آن را درهم بشکند از همین منش برخاسته است.

مسئله‌ی دیگری که قائل بودن به هرشکل از تعیُّن ژانر درپی دارد، زیر سؤال رفتن یگانگی اثر هنری است. هنگامی که قائل به تعیُّنِ ژانر باشیم، می‌پذیریم که میان دسته‌ای آثار هنری شباهت‌ها

---

9. Todorov, Tzvetan
10. Guillen, Claudio
11. Ulysses
12. Joyce, James

و یکسانی‌هایی وجود دارد که این مسئله با ذات یکّه‌ی هنر در تناقض است. «اگر منش اصلی اثر هنری را گوهر یکّه‌ی آن بدانیم (گونه‌ای تشخّص که اثر را از هرپدیده‌ی دیگری جدا می‌کند) اساساً مسئله‌ی ژانر که استوار به شباهت میان آثار است از میان می‌رود.» (احمدی، ۱۳۸۰، ص. ۲۸٦) این نظریه در دو سده‌ی اخیر به اشکال گوناگون بارها مطرح شده است. برای مثال رمانتیک‌هایی نظیر کروچه[۱۳] نیز قائل بودن به تعیُّن ژانر را نافیِ ارزش تبدیل‌ناپذیر اثر می‌دانند. کروچه در کتاب *نظریه‌ی زیبایی‌شناسی* خود می‌گوید هنر را نمی‌توان به‌شماری از ژانرها تقسیم کرد که هریک مفهوم حدودی خاص و قوانینی ویژه را دارا باشند. (کروچه، ۱۳۷۹، ص. ۱۱۵)

بنابراین نمی‌توان معنایی قطعی برای ژانر در نظر گرفت. تودوروف در کتاب *درآمدی به ادبیات شگرف*[۱٤] در بخش ژانرهای سخن، بیان می‌کند که تلاش برای تعیین ژانری ادبی به معنی ارائه‌ی تعریفی نهایی، کلی، قطعی و دقیق نیست. (نک: احمدی، ۱۳۸۰، ص. ۲۸۰)

ژانر مفهومی تجریدی است و هر اثر مشخص، می‌تواند با آن همراه باشد یا نباشد. ضرورتی وجود ندارد که یک اثر ادبی وفادارانه در گستره‌ی یک ژانر خاص باقی بماند. نظریه‌ی ژانرها دو جنبه دارد: جنبه‌ی نخست را استنتاجی می‌نامیم که در آن اثر هنری خاصی به چند ژانر آرمانی نسبت داده می‌شود تا سرانجام دریابیم که با گوهر و توان‌های نهانی کدام ژانر خواناست و جنبه‌ی دوم را قیاسی می‌نامیم که در آن ژانرهایی کلی از بررسی تجربی یعنی از نسبت میان آثار خاص و سنت‌هایی که قابل شناخت هستند به دست می‌آیند. نظریه‌ی ژانر با این هردو کار دارد. (نک: همان، ص. ۲۸۹)

نظریه‌ها عموماً پس از پیشینه‌ی تاریخی‌شان شکل می‌گیرند. نسبت نظریه و تاریخچه‌اش نمی‌تواند نسبت قطعی مشخص کردن قواعد آثار بعدی باشد و صرفاً می‌تواند به بررسی ویژگی‌های آثار بعدی بپردازد. تودوروف با فرمالیست‌های روسی در مورد ژانر هم‌عقیده است. او معتقد است یکی از مهم‌ترین درس‌هایی که از فرمالیست‌های روسی آموخته‌ایم این است که نمی‌توان عناصری از یک اثر ادبی را که تنها در چارچوب آن اثر نیرویِ دلالت‌گونه‌ی خود را می‌یابند با عناصر اثر دیگر مقایسه کرد.(نک: همان، ص. ٤٥) برای مثال جداییِ عناصر تراژدی‌های

---

13. Croce, Benedetto
14. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre.*

راسین[۱۵] و عناصر تراژدی‌های کُرنی[۱۶] اهمیت زیادی دارد، چراکه هر عنصر در هر یک از این دو دسته آثار دلالت معنایی ویژه‌ی خود را داراست.

یاس[۱۷] نیز در عدم تعیُّن ژانر با کروچه، فرمالیست‌های روسی، تودوروف و گیلن موافق است. او معتقد است ژانرهای ادبی صرفاً گونه‌ی تعمیم یافته‌ی اشکال همانند در آثاری خاص نیستند، از این‌رو هرگز نمی‌توان در آثار ادبی برجسته، یکی از گونه‌ها یا انواع ادبی را شکل یکتای بیان دانست. (نک: همان، ص. ۵۷۰)

بنابراین در ادامه‌ی این مطالعه هرجا سخن از ژانر به‌میان می‌آید، منظور گستره‌ای نامتعیِّن از ویژگی‌های ژانر است و هرجا صحبت از ژانری خاص می‌شود منظور گستره‌ی نامتعیِّن ویژگی-های ژانریِ آن است. برای مثال هنگامی که صحبت از کمدی می‌شود منظور ویژگی‌های کمیک است.

15. Racine, Jean
16. Corneille, Pierre
17. Jauss, Hans Robert

گفتار دوم

کمدی چیست؟: کمدی در آکادمی(Academy)

کمدی غالباً بی‌دوام و فاقد ارزش اندیشمندانه تعبیر شده است. برای توضیح این جایگاهِ درجه‌ی دو کمدی و طرد آن به عنوان فرمی – ظاهراً – عامه‌پسند لازم است جایگاه کمدی در مطالعات آکادمیک(Academic) بررسی شود.

تنظیم قواعد کلی نمایش در یونان باستان پایه‌های تحقیر کمدی در قیاس با تراژدی را گذاشت. در فلسفه‌ی هلنی(Hellenic Philosophy) تصور بر این بود که کمدی متعلق به غرایز پست‌تر آدمی است و باید از آن دوری کرد. اولین بار در *جمهور* افلاطون[18] این کیفیت مخرب به کمدی نسبت داده شد(استات، ۲۰۰۵، ص. ٤٤):

> **اگر امور خنده داری وجود داشته باشد که شما از این‌که خودتان انجام‌شان دهید شرم داشته باشید، ولی وقتی در یک بازنمایی کمیک می‌بینیدشان یا در گفتگویی خصوصی درباره‌شان می‌شنوید، لذت بسیار از آنها می‌برید – مواقعی که به نظرتان نفرت‌انگیز و مشمئزکننده نمی‌آیند – پس آیا این دقیقاً همان نوع رفتاری نیست ما هنگام صحبت از اندوه پرده از آن برداشتیم؟ بخشی از شما می‌خواهند مردم را بخندانند، ولی عقل‌تان جلویش را می‌گیرد، چون می‌ترسید مبادا فکر کنند شما یک دلقک مبتذل هستید. با این وجود، اجازه می‌دهید که در آن دیگر موقعیت‌ها، این بخش از وجودتان به راه خود برود، و نمی‌فهمید که نتیجه‌ی گریزناپذیرِ انرژی دادن به آن، این است که شما در زندگی خودتان تبدیل به یک کمدین می‌شوید.**
>
> **(Plato, 1994, 472؛ *جمهور*، کتاب هفتم، در بخش قانون‌گذاری درباره‌ی کمدی. ترجمه‌ی بابک تبرایی در کتاب *کمدیِ* اندرو استات)**

به نظر می‌رسد که به اعتقاد افلاطون امر کمیک چیزی غیر سوبژکتیو(Subjective) و خارج از اوست. سوژه(Subject)ی انسانی موجودی اساساً جدی است و امر کمیک هویتی موقتی برای اوست که بیش از حد در معرض آن بودن موجب استحاله‌ی سوژه به یک کمدین(comedian) می‌شود که نزد افلاطون مفهومی پست است. در مقابل ارسطو[19] در *فن‌شعر* کمدی را در کنار

[18]. Plato
[19]. Aristotle

تراژدی گونه‌ای از شعر نمایشی ذکر می‌کند که هر دو به دنبال بازنمایی جهان به شکل تقلیدی-اند. هر دو قواعد، شخصیت‌ها و نتیجه‌گیری‌های خاص خود را دارند ولی تراژدی تقلید از اعمال بی‌عیب و نقص و واجد اهمیت است و در جهان آدم‌های با ارزش رخ می‌دهد در حالی که کمدی به آدم‌هایی می‌پردازد که ذاتاً پست هستند:

«کمدی تقلیدی از مردمان فرومایه است – اما همه‌ی انواع نقص را لحاظ نمی‌کند. ... امر خندیدنی اشتباه یا مایه‌ی خفتی است که درد یا تباهی را شامل نمی‌شود: مثلاً یک ماسک کمیک، زشت و کج‌ومعوج است، ولی متضمن درد نیست.»

(نک: ارسطو، ۱۳۸۷، ص. ۱۲۰؛ با تغییر و تصرف در ترجمه.)

آن‌چه از *فن شعر* ارسطو به کوتاه باقی مانده است گویای آن است که گرچه نظریات او قضاوت‌های ارزشی افلاطون را بازتاب می‌دهد ولی بحث او به قصد طرد کمدی نیست بلکه در تقابل میان ژانرها، تراژدی آرمان‌های والا را نمایندگی می‌کند و کمدی پستی‌ها و مردمان فرومایه را بازتاب می‌دهد. با توجه به تأثیر ارسطو در تاریخ عقاید، بسیار ممکن است که اگر معتبرسازی ضمنی کمدی توسط ارسطو در بخش کمدی فن‌شعر، که از بین رفته است، به دست ما می‌رسید بی‌شک می‌توانست جایگاه کمدی را در مطالعات آکادمیک بسیار ارتقا دهد.

کمدی همواره اصطلاحی مبهم بوده است – گرچه در دوره‌ای حد و مرزهای ژانری‌اش کاملاً مشخص بوده است. به دلیل همین ابهام، مفهوم آن طی دوران مختلف دستخوش تغییرات بسیار زیادی شده است. کمدیِ رومی پلوتوس[۲۰] (حدود ۲۵٤ تا ۱۸٤ پیش از میلاد) و ترنس[۲۱] (حدود ۱۹۰ الی ۱۸۰ تا ۱۵۹ پیش از میلاد) که به «کمدیِ نو» معروف است، شامل ۲٦ نمایش‌نامه است که عموماً اقتباس از آثار یونانی بوده‌اند. پی‌رنگ‌ها و کارکترهای این نمایش‌نامه‌ها آنقدر به هم شبیه هستند که این ژانر را بسیار قالبی و محدود ساخته است. اما از سویی نشان‌گر این مسئله است که در این دوره مفهوم کمدی به خوبی تعریف شده بوده است. مرزبندی‌های کمدی دیگر هرگز تا این اندازه مشخص نبوده‌اند. (نک: استات، ۲۰۰۵، ص. ٤۸)

[20]. Plautus, Titus Maccius

[۲۱]. Publius Terentius Afer معروف به Terence

در طول قرون وسطی هویت کمدی مغشوش و مرزهایش آشفته شد. با سقوط امپراتوری روم نمایش‌هایی که از قالب‌های ارسطویی پیروی می‌کردند و آثار نویسندگان کلاسیک، از فرهنگ ادبی ناپدید شدند و تا قرن پانزدهم غایب ماندند. به تدریج کمدی از یک ژانر انعطاف ناپذیر درآمده و به شیوه و لحن در نثر و نظم اطلاق شد. کمدی درآن واحد می‌توانست یک ژانر نمایشی، یک شیوه‌ی ادبی و نمونه‌های داستانی و واقعیِ طنز باشد. واضح‌ترین مثال از گسترش معنای کمدی عنوان کتاب مشهور دانته[۲۲] است: *کمدی الهی*[۲۳]. این اثر شعری است که بهره‌ی چندانی از چیزی که بتوان آن‌را کمیک دانست نمی‌برد ولی با این حال این اثر به مانند کمدی-های یونانی حرکت از جهل به سوی آگاهی و به سوی پایانی خوش است.

با شروع رنسانس(Renaissance) آثار نویسندگان کلاسیک و پیگیری سبک‌های ناب ادبی دوباره مورد توجه قرار گرفت. معیارهای تفاوت ژانری ارسطویی بار دیگر در ادبیات تبیین یافتند. تقلید از متون یونانی و رومی چه از جهت پی‌رنگ و چه از جهت ساختار آغاز شد. نخستین پژوهشگران مدرن به الگوهای کلاسیک به خاطر خلوص فرم و سبک‌شان نظر مساعدی داشتند. از همین رو هر گونه بی‌اعتنایی فعالان تئاتر به مرزهای ژانری مورد نکوهش این پژوهشگران قرار می‌گرفت. برای مثال سِر فیلیپ سیدنی[۲۴] در اثرش *دفاع از شعر* از چنین بی-اعتنایی‌هایی شکوه می‌کند:

> **در همه‌ی نمایش‌نامه‌هاشان نه تراژدی درستی می‌بینید و نه کمدی درستی؛ شاهان و دلقک‌ها را با هم آمیخته‌اند، نه به خاطر آن‌که دستمایه‌ی کارشان چنین می‌طلبد، بلکه به زور و ضرب دلقک را وامی‌دارند تا بی‌اعتنا به آداب و مصلحت در مسائل شاهانه نقشی بازی کند، و این چنین است که پیوند تراژیک و کمدی‌شان نه ستایش و دلسوزی را برمی‌انگیزد، و نه آن‌چنان که باید خنده‌دار و سرگرم‌کننده است. (Sidney, 1991, p. 28)**

این آشفتگی سیدنی از میل او به یکسان‌سازی تئاتر عصر الیزابت[۱۶۰۳-۱۵۵۸] ناشی می‌شد. البته کمدی در این دوره صرفاً متضاد تراژدی نبود بلکه بزرگترین پایگاه نمایش هم محسوب می‌شد. جنبه‌های کمیک تئاتر دوره‌ی رنسانس برای مخاطبان‌اش بارزترین ویژگی آن به حساب می‌آمده است.

---

۲۲. Durante Degli Alighieri معروف به Dante.

23. *Divine Comedy*

۲۴. Sidney, Sir Philip؛ يكي از مهمترين چهره‌هاي عصر اليزابت، اثر مهم او دفاع از شعر مي‌باشد.

به نظر می‌رسد در دوره‌ی رنسانس فاصله‌ای بین نمایش‌های عامه‌پسند و نظریه‌پردازی‌های آکادمیک به وجود آمد این فاصله در قرن‌های ۱۹ و ۲۰ بیشتر شد. مسئله‌ی کارکردهای اجتماعی ادبیات از اواخر قرن ۱۹ شدیداً کمدی را مورد حمله قرار داد و کمدی صفات جدیدی چون غیرمسئولانه، زننده و پیش‌پاافتاده را دریافت کرد. کریس بالدیک[۲۵] می‌گوید که عقیده‌ی نقادانه آن بوده است که «کیفیت ذهنی نویسنده در کیفیت ادبی آثارش بازتاب دارد: سخن گفتن از پختگی یا انسجام یکی، برابر با تعریف از دیگری است.» (Baldick, 1996, p. 43)

درونمایه‌های کمیک، برخلاف تراژدی، محلی و مبتذل شمرده می‌شدند که متضاد با آن هنری است که قادر به برقراری ارتباط در خارج از حیطه‌ی زمانی خلقش است. دیدگاه حاکم ادبی این بود که کمدی به این دسته‌ی فرهنگی و عمیق تعلق ندارد. کمدی و هجو[۲۶] همچون آن معیارهای اخلاقی و طبقات اجتماعی که ازشان نمادسازی می‌کنند، باید در مکان مناسب خودشان نگه داشته شوند.

هگل، پس از ارسطو اولین فیلسوفی است که به کمدی توجه جدی می‌کند و جایگاه معتبری برای آن قائل می‌شود. هگل هنر را نخستین مرحله از سیر دیالکتیکی روح مطلق به سوی خودآگاهی می‌داند. کمدی که به عنوان یکی از انواع شعر نمایشی در *زیباشناسی* هگل حائز ارزش بالایی می‌باشد، در فلسفه‌ی هگل شأن اپیستمولوژیک(Epistemologic) می‌یابد. گرچه بحث کمدی هگل کوتاه‌تر از بحث تراژدی اوست، ولی به تعبیری هگلی وضعیت نفی‌کننده‌ی کمدی در تقابل با وضعیت ایجابیِ تراژدی به نوعی حاکی از برتری کمدی نسبت به تراژدی است.

[25]. Baldick, Chris

[۲۶]. Satire، فرمی ادبی که قصدش نقد یا عیب‌جویی افراد و عقاید از طریق به کارگیری طنز است. هجو می‌تواند فرم‌های بسیار به خود بگیرد، ولی عموماً بر مبنای شدت و حدتش فهم می‌شود.