

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۰۲/۱۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۳/۰۵/۲۳

قطب‌الدین صادقی<sup>۱</sup>، زهرا باقرشاهی<sup>۲</sup>

## ریخت‌شناسی کهن‌الگویی شخصیت‌های کمدی معاصر ایرانی بر اساس نظریات نورتروپ فرای<sup>۳</sup>

### چکیده

نورتروپ فرای منتقد ساختارگرایی معاصر، در نقدهای کهن‌الگویی خود علاوه بر این که ژانرهای ادبی تراژدی، کمدی، رمانس و هزل را به چهار میتوس پایین بهار، تابستان و زمستان تقسیم می‌کند و الگوهای ساختاری و شخصیتی ویژه‌ای برای هر یک قائل می‌شود؛ خود را یک منتقد «ادیسه» یعنی منتقد علاقه‌مند به ژانر کمدی دانسته است. این مقاله با واکاوی الگوهای شخصیت کمدی معاصر ایرانی، آن‌ها را با الگوی ارائه شده توسط فرای در خصوص کمدی غرب، مقایسه و به شکل ساختاری شناسایی و معرفی نموده است. فرای شخصیت‌های کمدی را در چهار گروه بی‌ادب و آداب، آلازون، لوده و آیرون تقسیم می‌کند که به دلیل گستردگی مبحث آیرون، در این نوشتار به سه شخصیت دیگر پرداخته شده است. در راستای اعتبار، پایایی و استانداردسازی نتایج، این مقایسه توسط آزمون یک سویه‌ی<sup>۲</sup> انجام گرفته است. روش پژوهش ارزیابی و ریخت‌شناسی است که با بررسی ۷ نمایش کمدی معاصر ایرانی که در سال‌های ۱۳۶۰-۱۳۹۰ خورشیدی نگاشته، اجرا و منتشر شده‌اند، از طریق روش نمونه‌گیری سهمیه‌ای انجام شده است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که (۱) با الگوی نقد کهن‌الگویی فرای می‌توان به ریخت‌شناسی شخصیت‌های تئاتر معاصر ایرانی پرداخت (۲) میان الگوی کاراکترهای کمدی سنتی، مدرن و لاله‌زاری ایرانی با آنچه که فرای از کمدی غرب ارائه می‌دهد عدم تطابق جزئی مشاهده می‌شود.

**کلیدواژه‌ها:** اسطوره، کمدی، آرکتایپ (کهن‌الگو)، آیرون، آلازون.

<sup>۱</sup> دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری. (نویسنده مسئول)

E-mail: ghotbedinsadeghi@gmail.com

<sup>۲</sup> کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری.

E-mail: zbaqersshahi@yahoo.com

<sup>۳</sup> این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد زهرا باقرشاهی با عنوان «ریخت‌شناسی اسطوره‌ای کمدی معاصر ایرانی بر اساس نظریات نورتروپ فرای» به راهنمایی قطب‌الدین صادقی است.

## ۱. مقدمه

کمتر پژوهشی بطور ویژه به کمدی ایرانی به‌ویژه کمدی معاصر ایرانی پرداخته است، در حوزه‌ی تئاتر غرب نیز اغلب پژوهشگران ایرانی به تراژدی گرایش دارند و نه به کمدی. علی‌رغم گرایش کمتر محققان غربی به پژوهش در حوزه‌ی کمدی، «نورتروپ فرای»، منتقد کانادایی، علاوه بر آن که به خاستگاه اسطوره‌ای ادبیات پرداخته، بطور ویژه پیرامون ریشه‌های اسطوره‌ای و کهن‌الگویی تمامی ژانرهای نمایشی از جمله کمدی پژوهش کرده، برای کمدی ریشه‌ای اساطیری در جشن‌های باستانی پیروزی بهار بر زمستان قائل شده و نظرات مختلفی درخصوص میتوس بهار و کمدی ارائه داده است.

این پژوهش با بررسی نظریه‌های فرای پیرامون شخصیت‌های کمدی بر آن است که نشان دهد آیا نمایشنامه‌های کمدی معاصر ایرانی مبتنی بر دیدگاه فرای هستند یا خیر؟ اهداف این پژوهش عبارتند از:

الف) شناخت الگوی فرای برای شخصیت‌های کمدی با تحلیل نظریه‌های وی.  
ب) آگاهی از میزان تطبیق الگوهای «فرای» در خصوص شخصیت‌های کمدی غرب و ریخت‌شناسی آن‌ها داده است با آن‌چه در کمدی‌های معاصر ایرانی شاهد هستیم. به همین سبب برای دست‌یافتن به آگاهی نزدیک به واقعیت، نمایشنامه‌های کمدی «معاصر» مورد بررسی قرار می‌گیرند.  
ج) هدف دیگر پژوهش ارتباط مستقیم با محتوای آن ندارد و به روش پژوهش و تحلیل داده‌ها بازمی‌گردد. و آن هدف این است که چگونه باید آرا و نظرات افراد شاخص حوزه‌ی هنر نمایش را تئوریزه نماییم و پس از دسته‌بندی نظرات، با استخراج الگویی از آن‌ها به روشی برای تحلیل نمایشنامه‌های ایرانی دست یابیم و در نهایت بتوانیم بر اساس آزمون‌های استاندارد آماری به نتایج مستند علمی دست یابیم.

در اینجا ارائه‌ی تعریف نظری درباره‌ی مفاهیم اصلی این پژوهش ضروری به نظر می‌رسد.<sup>۱</sup> اسطوره<sup>۲</sup> روایتی نمادین معمولاً از ریشه‌ای ناشناخته و دست‌کم تا اندازه‌ای وابسته به آداب و رسوم<sup>۳</sup> که در ظاهر به رخدادهایی واقعی مربوط می‌شود که بطور خاص با اعتقادات دینی در ارتباط‌اند.

کمدی<sup>۴</sup> نوعی از درام یا شکل دیگر هنر که بر اساس نظریه‌های مدرن موضوع اصلی آن خندانند است. کمدی از یک سو با تراژدی و از سوی دیگر با فارس<sup>۵</sup>، برلسک<sup>۶</sup> و سایر سرگرمی‌های خنده‌آور، مقایسه می‌شود.

آرکتایپ<sup>۷</sup> (کهن‌الگو): از ریشه‌ی Archetypes است و در نقد ادبی به معنی تصویر، شخصیت، یا الگوهای زندگی ازلی<sup>۸</sup> تکرارشونده‌ای است از موقعیت‌ها، که در تمام دوره‌های ادبیات و تفکر به صورت مداوم مطرح می‌شوند به‌گونه‌ای که مفهوم یا وضعیتی جهانی به حساب می‌آیند.  
آیرون<sup>۹</sup>: اصطلاح irony ریشه در شخصیت کمیک یونانی، آیرون، دارد. آیرون یک شخصیت ستم‌دیده‌ی باهوش است که با شوخ‌طبعی همیشگی خود، بر شخصیت مغرور آلازون پیروز می‌شود. کنایه‌ی سقراطی که در گفتگوهای افلاطونی به کار رفته است از همین ریشه‌ی کمیک سرچشمه می‌گیرد.

آلازون<sup>۱۰</sup>: شخصیت فرعی لافزن<sup>۱۱</sup> در کمدی‌های یونان باستان که نظیر همین تیپ کمیک در سنت‌های نمایشی بعدتر هم ظاهر می‌شود.

تعاریف عملیاتی این واژگان نیز به فراخور در متن آورده شده است.

## ۲. روش پژوهش

روش پژوهش ارزیابی و ریخت‌شناسی با تحلیل و بررسی چند نمونه از نمایشنامه‌های کمدی معاصر است که در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۶۰-۱۳۹۰ خورشیدی منتشر و در کتابخانه‌ی تئاتر شهر ثبت شده‌اند.

### ۱.۲. جامعه آماری و حجم نمونه

نمایشنامه‌های با شرایط مذکور در بخش روش پژوهش، جامعه‌ی آماری مورد بررسی را تشکیل می‌دهند، اما جامعه‌ی نمونه بر اساس نمونه‌گیری سهمیه‌ای از سه گروه کمدی‌های مدرن، کمدی سنتی و کمدی لاله‌زاری (بولوار) ایرانی انتخاب شده‌اند. بر این اساس، ۷ نمایشنامه‌ی کمدی که در طول ۳۰ سال مورد بررسی نگاشته، اجرا و به چاپ رسیده‌اند، انتخاب شدند که شامل نمایشنامه‌های: *جنگنامه‌ی غلامان* نوشته‌ی بهرام بیضایی، *پستوخانه* نوشته‌ی حمید امجد، *باغ شکرپاره* نوشته‌ی قطب‌الدین صادقی (در گروه کمدی سنتی)؛ *شب‌های آوینیون* نوشته‌ی کورش نریمانی، *شب نشینی در جهنم* نوشته‌ی مهرداد رایانی مخصوص و *همسایه آقا* نوشته‌ی حسین کیانی (در گروه کمدی مدرن)؛ و *هیل/یران* نوشته‌ی افشین هاشمی (به عنوان تنها نمایشنامه‌ی چاپ‌شده‌ی کمدی لاله‌زاری یا همان کمدی بولوار) هستند.

### ۲.۲. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها

نظر به اینکه در این پژوهش با یک الگو -نظریه‌ی شخصیت‌های کمدی فرای- به عنوان مدل انتظار<sup>۱۲</sup>؛ و نمایش‌های کمدی معاصر ایرانی، به عنوان مدل مورد مشاهده<sup>۱۳</sup> مواجه هستیم، برای تحلیل نتایج و برای پایایی و نیز اعتبار آن‌ها، از روش تحلیل کیفی-کمی استفاده شده است. کیفی به این سبب که ابتدا تحلیل محتوای نمایشنامه‌ها انجام شده است و کمی به این سبب که از آزمون یک سویه‌ی  $\chi^2$  استفاده شده است. آزمون  $\chi^2$  از معتبرترین آزمون‌های تحلیلی است که در سراسر جهان برای حصول اطمینان از صحت نتایج یک پژوهش در رشته‌های علوم انسانی به کار می‌رود و معناداری داده‌های پژوهش را در مقایسه با یک نظریه می‌سنجد. با توجه به این که در این پژوهش جامعه‌ی آماری و جامعه‌ی نمونه فاقد توزیع نرمال بودند، باید از آزمون‌های غیرپارامتریک استفاده شود. آزمون  $\chi^2$  قدرتمندترین آزمون غیرپارامتریک و با ضریب اطمینان بیش از ۹۵٪ است. استفاده از این روش موجب می‌شود که نتایج این پژوهش از یک تحلیل و اظهار نظر شخصی و سلیقه‌ای فراتر رفته و بواسطه‌ی یک آزمون علمی معتبر جهانی، در سطوح بین‌المللی قابل ارائه و ارجاع باشد. بنابراین تجزیه و تحلیل ابتدا به شکل توصیفی انجام شده است و سپس بر اساس آزمون یک سویه‌ی  $\chi^2$  با ضریب خطای ۵ درصد، یکسان بودن و یا ناهمسانی محتوای تحلیل‌شده با آرای فرای، به منظور پاسخ گفتن به پرسش اصلی پژوهش، ارزیابی می‌گردد.

### ۳. نورتروپ فرای و نظریه‌ی میتوس

فرای بطور قطع یک ساختارگراست چرا که به دنبال یافتن قوانینی کلی در ساخت ادبیات و ژانرهای گوناگون آن است و تقسیم‌بندی‌های او که خود، آن‌ها را میتوس<sup>۱۴</sup> می‌نامد بر اساس طرح ژانر بوده است. میتوس‌ها روایت‌های آرکتایپی هستند که با چرخه‌ی طبیعت هماهنگ‌اند و هر یک با فصلی از سال تطابق دارند: میتوس بهار: کمدی، میتوس تابستان: رمانس، میتوس پاییز: تراژدی و میتوس زمستان: طنز و هزل.

فرای در کتاب رمز کل این پرسش را مطرح می‌سازد که «مراد ما از اسطوره در این کتاب چیست؟» و در پاسخ می‌نویسد: «قبل از هر چیز دیگری اسطوره به معنای میتوس است: طرح، روایت یا بطور اعم، آرایش توالی‌دار الفاظ. همچنان که جملگی ساختارهای کلامی نصیبه‌ای از توالی دارد، جملگی ساختارهای کلامی در این معنای اولیه اسطوره‌ای است. معنایی که در واقع تکرار معلوم است» (فرای، ۱۳۸۸، ۵۹). فرای واژه‌ی «میتوس» را از ارسطو وام گرفته است و تعریفی مشابه ارسطو از آن ارائه می‌کند: طرح.

اما اینکه هر میتوسی اسطوره باشد کار را برای منتقد دشوار می‌سازد. او این تعریف بسیار کلی را کمی محدودتر می‌سازد:

در فرهنگ ما بعضی از روایات با شخصیت‌هایی سرو کار دارد که با توالی رویدادهایی توازی می‌یابد که از بیرون از خود آن رویدادهاست. بعضی از روایات هم مبتنی بر توالی رویدادهایی است که به نظر می‌آید به خاطر خود توالی ساخته شده است... معنای اولیه‌ای که برای اسطوره قائل شده‌ایم و گفته‌ایم الفاظ توالی‌دار است، ساختار اسطوره‌ای یا ساختار روایت - خواه حامل «صدق» باشد یا نباشد - همچنان بر سر جای خود قرار دارد. (همان: ۶۰)

بنابراین فرای ضمن رد تعریف «داستان دروغین» از اسطوره، آن را شامل روایت‌هایی می‌داند که علت استمرار آن‌ها و ظهور شخصیت‌های‌شان در بیرون از خود آنهاست و نه چون تاریخ، علت حضور ماهویش در خودش مستقر باشد. پس با چنین نگاه ساختاری، پر بیراه نیست که فرای در تعاریف خود از اسطوره، از فرهنگ واژگان یک اسطوره‌شناس ساختارگرا یعنی کلود لوی اشتراوس<sup>۱۵</sup> بهره می‌گیرد: «ادبیات سنت اسطوره‌سازی را در جامعه ادامه می‌دهد و اسطوره‌سازی واجد کیفیتی است که لوی اشتروس بریکولاژ<sup>۱۶</sup> می‌نامد، یعنی تلفیق تکه‌پاره‌های به دست آمده از هر چیزی» (همان: ۱۷).

به نظر می‌رسد که در این تعریف فرای ادبیات را عامل رشد اسطوره می‌داند. فرای علی‌رغم انتقاداتی که بارها به یونگ وارد کرده، در تمامی تحلیل‌های خود بارها از اصطلاح آرکتایپ بهره برده است و آن را «نماد مکرر» می‌داند، اما می‌نویسد که در به کار بردن این اصطلاح نسبت به نظرات یونگ بی‌توجه بوده است:

یکی از نخستین چیزهایی که درباره‌ی ادبیات ذکر کردم، ثبات واحدهای ساختاری آن بود، به این معنی که مضامین و اوضاع و احوال و سنخ آدم‌ها، مثلاً بگوئیم در کمدی، از دوران آریستوفان تا دوران ما بی‌تغییر دوام آورده است. لفظ «آرکتایپ» را، با در نظر گرفتن مفهوم سنتی آن، در وصف این پای‌بست‌ها آورده‌ام، بی‌آنکه متوجه باشم استفاده‌ی خاص و شاد «یونگ» از همین لفظ مایه‌ی انحصاری شدن کامل آن شده است. این کیفیت تکرار لازمه‌ی اسطوره، در جملگی بافت‌های آن، است. مردم جامعه‌ای، حتی مردمی که به نوشتن مجهزند، جز باز نمود دمام اساطیر مورد علاقه‌شان نمی‌توانند آن‌ها را مدام در ذهن نگه دارند. (همان: ۸۱-۸۰)

بنابراین ادعان می‌دارد که ادامه‌ی تکرار مضمون و نوع کاراکتر در کمدی یکی از زمینه‌هایی است که به استفاده از لفظ آرکتایپ در نزد فرای منجر شده است. اما کاربرد بسیار اصطلاحات یونگ، همچون *خاطره‌ی ازلی* و نیز *ناخودگاه جمعی*، در تفسیرهای فرای آنچنان است که نمی‌شود منکر تأثیر یونگ بر او شد. تقریباً مسجل شده است که تأثیرپذیری فرای از مکتب روانکاوی به میزان زیادی در شکل‌گیری روش نقد او تأثیر داشته است.

باید خاطر نشان کرد که نظریه‌ی ادبی کهن‌الگو از یکسو تحت تأثیر مکتب انسان‌شناسی تطبیقی، بر اساس پژوهش‌های فریزر<sup>۱۷</sup> و از سوی دیگر، برگرفته از روان‌شناسی یونگ است که اصطلاح کهن‌الگو را برای ته‌نشست‌های روانی از تصویرهای ازلی به کار گرفته بود. فرای مطرح می‌کند که ساختار کل ادبیات، در برابر جهان طبیعی، «عالم ادبی مستقل»ی است که طی اعصار به وسیله‌ی تخیل انسانی آفریده شده است تا جهان بیگانه و بی‌اعتنای طبیعی را در شکل‌های مکرر کهن‌الگویی بگنجانند که در خدمت ارضای اشتیاق‌ها و نیازهای ماندگار انسانی قرار دارند. (مختاریان، ۱۳۸۸، ۵۹)

فرای صرفاً به بهره‌گیری از آرای یونگ و فریزر اکتفا نکرده است و بطور مشخص، در خصوص ارتباط میان ادبیات و اسطوره به عنوان یک مناسک‌گرا شناخته می‌شود. یعنی کمتر به خود اسطوره پرداخته و بیشتر بر آن بوده است که ارتباط میان اسطوره و ادبیات را مشخص کند و در این زمینه قائل به خاستگاه اسطوره‌ای ادبیات است. او معتقد است:

«ژانرهای ادبی صرفاً در تناظر با اسطوره‌ی قهرمانی نیستند، بلکه برآمده از آنند. خود این اسطوره ریشه در آیین و مناسک دارد، آن هم ریشه در روایت اسطوره-مناسک‌گرایی فریزر که در آن پادشاهان مقدس کشته می‌شوند و افراد دیگری به جای آن‌ها می‌نشینند. فرای بر خلاف بسیاری از اسطوره-مناسک‌گرایان، ادبیات را به اسطوره تقلیل نمی‌دهد. بلکه او، قاطع‌تر از همه، بر استقلال ادبیات تأکید می‌کند. فرای همانند فرگسن<sup>۱۸</sup>، ماری<sup>۱۹</sup> و کورنفورد<sup>۲۰</sup> را ملامت می‌کند، اما ملامت او به دلیل تأمل در باب خاستگاه اسطوره-مناسک‌گرای تراژدی (ماری) و کمدی (کورنفورد) نیست -که اساساً موضوعی غیر ادبی است- بلکه دلیل واقعی ملامت او این است که ماری و کورنفورد معنای تراژدی و کمدی را به اجرای آیینی روایت شاه‌کشی فریزر، تفسیر کرده‌اند.»

با وجود این، فرای هم به فریزر و هم به یونگ استناد می‌کند تا معنای ادبیات و نه فقط خاستگاه آن را نجات دهد. (سگال، ۱۳۸۹، ۱۴۲)

سگال<sup>۲۱</sup> به نقل از فرای درباره‌ی فریزر و یونگ می‌نویسد:

جذابیتی که شاخه‌ی زرین<sup>۲۲</sup> و کتاب یونگ در باب نمادهای لیبیدو<sup>۲۳</sup> / یعنی کتاب نمادهای گشتاری / برای نقادان ادبی دارد، ... مبتنی ... بر این واقعیت است که این کتاب‌ها مطالعات اولیه در نقد ادبی هستند ... موضوع شاخه‌ی زرین بواقع به آنچه که مردم در گذشته دور و بدوی انجام می‌دادند، نمی‌پردازد، بلکه درباره‌ی آن عملی است که تخیل انسانی، زمانی که می‌کوشید تا درباره‌ی بزرگترین رازها، رازهای زندگی و مرگ و زندگی پس از مرگ چیزی بگوید، انجام می‌داد. (همان: ۱۴۳)

بنابراین فرای فریزر را به عنوان یک منتقد ادبی معرفی می‌کند. هرچند او را دچار آفت «تب خردگرایی» می‌داند.

فرای در کتابی که درباره‌ی کمدی‌های شکسپیر نوشته است، منتقدین را به دو دسته‌ی منتقدین ایلید و منتقدین ادیسه تقسیم می‌کند و منتقدین ایلید را اینگونه شرح می‌دهد:

بسیاری از بهترین و منطقی‌ترین منتقدین ما به تفکر ادبی یا تفکر در ادبیات به عنوان نخستین آموزنده تمایل دارند ... آن‌ها کارکرد ضروری این نقد را در روشن ساختن برخی چیزها درباره‌ی زندگی، واقعیت، تجربه یا هر چیزی که ما آن را ادبیات بخش خارجی جهان فوری و بی‌درنگ می‌خوانیم، می‌دانند. بنابراین آن‌ها صرفاً تمایل دارند که بگویند بله یا خیر. در تفکر ادبی به مثابه‌ی یک کل، و به

عنوان یک تمثیل سراسر تخیلی، پایان [نمایش] فهم عمیق‌تری از یک تجربه است. آن‌ها مجذوب تراژدی، رئالیسم، یا کنایه<sup>۲۴</sup> هستند، به این علت که در این ژانرها، آشکارترین نتیجه را از آن‌چه که فروید معیار واقعی می‌خواند پیدا می‌کنند. آن‌ها مشخصه‌ی واقعی بودن رویدادهای نزدیک به تجربه‌ی واقعی را به دلیل قابل تفسیر بودنشان ارج می‌نهند و بالاتر از همه این که جدیت بالا و عالی در موضوع را گرامی می‌دارند. یعنی هرچقدر یک نمایش واقع‌گرایانه‌تر باشد، به نقد واقعی برگرفته از تجربه‌ی مستقیم ما از نمایش نزدیک‌تر است. (فرای، ۱۹۶۵، ۲)

بنابراین منتقدین ایلیاد به دلیل پایان نزدیک به واقعیت و تجربه‌ی مخاطب به ژانرهای رئالی چون تراژدی و کنایه علاقه دارند و کمدی یا رمانس را به دلیل پایان خوش آن‌ها غیرواقعی و دور از تجربه می‌دانند و به نقد این ژانرها علاقه‌ای ندارند. اما فرای در ادامه می‌نویسد: «من خودم همیشه بطور مزاجی یک منتقد ادیسه‌ای بوده‌ام: مجذوب کمدی و رمانس. اما من خودم را ظاهراً در یک گروه اقلیت، در یک گروه مختصر پنهان و بی‌نام یافته‌ام که برای نگاه داشتن این علاقه از تئوری، ضمنی بودن، و صراحت بهره‌ای نداشته است» (همان).

شاید همین انگیزه است که فرای را بر آن می‌دارد که تئوری و قواعد منسجم و مفصلی پیرامون کمدی ارائه دهد. او معتقد است: «فراخنای کمدی از تلخ‌ترین نوع طنز تا رویایی‌ترین و دل‌انگیزترین نوع رمانس را در بر می‌گیرد، اما الگوها و شخصیت‌پردازی ساختاری آن در عرصه این فراخنا یکی است» (فرای، ۱۳۷۷، ۲۱۵). او می‌خواهد ساختاری از کمدی که از آریستوفان تا به امروز ادامه داشته است را در قالب طرحی کلی ارائه دهد.

او الگوی کمدی را مانند شکل یک ل می‌بیند که شخصیت قهرمان در تلاش برای رسیدن به هویت از موانع مختلف بر سر راه می‌گذرد.

کمدی، مانند همه‌ی فرم‌های هنر که در زمان ارائه می‌شوند، اصولاً نیرویی محرک به سوی کامل‌کردن نوع مسلمی از جنبش<sup>۲۵</sup> است. ما سعی می‌کنیم ماهیت نیروی محرک کمدی<sup>۲۶</sup> را مشخص کنیم و آن را چرخشی به سمت هویت بنامیم.

این امر به شکلی ضروری یک هویت اجتماعی<sup>۲۷</sup> است، و زمانی پدیدار می‌شود که رأس جامعه، قسمت ابتدایی بازی، با قوانین مبهم، شهوات و هوس و ظالمانه‌اش، منحل می‌شود و جامعه‌ای جدید پیرامون ازدواج (اتحاد) کاراکترهای اصلی متبلور می‌شود. (فرای، ۱۹۶۵، ۱۱۸)

#### ۴. نظریه‌ی انواع شخصیت در میتوس کمدی و تحلیل نمایشنامه‌ها

رساله‌ی مختصری به نام *تراکتاتوس کویسلینیانوس*<sup>۲۸</sup> که با بوطیقای ارسطو ارتباط نزدیکی دارد، از سه نوع شخصیت در کمدی نام می‌برد که فرای به این تقسیم‌بندی *تراکتاتوس* توجه ویژه داشته است:

آلازون‌ها یا خودفریب‌ها، آیرون‌ها یا خودبازدارنده‌ها و لوده<sup>۲۹</sup>‌ها. این فهرست با آن قسمت از اخلاقیات ارتباط نزدیک دارد که ارسطو دو تای اولی را در برابر هم می‌گذارد و سپس لوده را با شخصیتی مقابله می‌کند که نام آگروئیکوس<sup>۳۰</sup> یا بی‌ادب و آداب - لفظاً یعنی دهاتی - به وی می‌دهد. می‌توانیم آدم بی‌ادب و آداب را هم به عنوان نوع چهارم شخصیت بپذیریم که معقول می‌نماید و به این ترتیب دو جفت شخصیت مقابل هم خواهیم داشت. مصاف آیرون و آلازون مبنای سیر وقایع کمدی را می‌سازد و لوده و آدم بی‌ادب و آداب هم دو قطب فضای کمیک را تشکیل می‌دهند. (فرای، ۱۳۷۷، ۲۰۸)

فرای در جایی دیگر هنگامی که از تراژدی سخن می‌گوید شخصیت خودبازدارنده<sup>۳۱</sup> (آیرون) را اینگونه شرح می‌دهد:

آیرون بر خلاف آلازون شکسته نفسی می‌کند و ارزش خود را از آن‌چه که هست کمتر نشان می‌دهد. چنین فردی خود را آسیب‌ناپذیر می‌سازد و اگرچه ارسطو او را تأیید نمی‌کند، شکی نیست که یک هنرمند از پیش تعیین‌شده است درست مانند آنکه آلازون از قربانیان از پیش تعیین‌شده‌ی او است. (فرای، ۱۳۸۸، ۲۴)

شرح و تطبیق شخصیت آیرون به دلیل اهمیت و گستردگی مطالب نیازمند مطالعه‌ای جداگانه در نوشتاری دیگر است، بنابراین در این مجال به شرح و انطباق سایر شخصیت‌ها خواهیم پرداخت.

فرای در تعریف شخصیت آلازون می‌گوید:

به معنی حقه‌باز است و به مفهوم شخصی است که سعی می‌کند و یا تظاهر می‌کند خود را بیش از آن چیزی که هست نشان دهد. به عنوان مثال معمول‌ترین انواع آلازون؛ پهلوان پنبه<sup>۳۲</sup>، دانشمند عبوس تحصیل‌کرده<sup>۳۳</sup> یا فیلسوف با وسواسی جنون‌آمیز<sup>۳۴</sup> است. (همان، ۳۳)

و در ادامه‌ی همین مقاله می‌نویسد: «قهرمان تراژیک معمولاً به گروه آلازون تعلق دارد که در آن شخص غلط‌انداز چنان خودفریفته است که نقطه ضعف لغزش‌هایش سبب سردرگمی و گمراهی خود او شده است» (همان: ۵۱). فرای در میحث میتوس کم‌دی نقش این کاراکتر را اینگونه شرح می‌دهد:

«شخصیت‌های مزاجی و سد راه کم‌دی تقریباً همیشه خودفریب‌اند، گو این‌که وجه مشخصه‌ی آن‌ها بسیاری اوقات فقدان خودشناسی است و ریاکاری خشک و خالی نیست ... سردسته‌ی آلازون‌ها سنکسایر/توس<sup>۳۵</sup> یا پدر ظالم است که خشم و تهدید و سوسه دائمی ذهن و ساده لوحی‌اش با بعضی از شخصیت‌های دوزخی رمانس از قبیل پولیفموس، بسیار مرتبط است. گاهی چنین پیش می‌آید که شخصیت، نقش نمایشی چنین آدمی را دارد بی آن‌که صفات او را داشته باشد. (فرای، ۱۳۷۷، ۲۰۸)

او شخصیت آدم فضل‌فروش و نیز شخصیت آدم شیک‌پوش و ادا و اطواری را از جمله آدم‌های مزاجی و آلازون معرفی می‌کند. همچنین درخصوص آدم مزاجی مؤنث می‌گوید:

آلازون مؤنث از نوادر است ... [شخصیت] مکش‌مرگ‌ما<sup>۳۶</sup> هم نمودگار زن فضل‌فروش است، اما اغلب اوقات معلوم می‌شود عفریته‌ای است که راه را بر قهرمان مؤنث واقعی می‌گیرد. شخصیت مشئوم عرصه‌ی ملودرام یا رمانس است و شخصیت مضحک عرصه‌ی کم‌دی نیست. (همان: ۲۰۹)

#### ۱.۴. آلازون

فرای معتقد است در تراژدی، قهرمان همان آلازون است. لیکن در کم‌دی، آلازون شخصیت مزاجی کم‌دی است. «آدم مزاجی در کم‌دی معمولاً کسی است که در جامعه صاحب منزلت و قدرت است و می‌تواند جامعه‌ی کم‌دی را به زور با وسوسه‌ی دائمی ذهنش دمساز کند و بنابراین با مضمون قانون غیرمنطقی یا ابلهانه‌ای که سیر وقایع کم‌دی در جهت نقض آن است ارتباط بسیار نزدیک

دارد» (همان: ۲۰۴). وسوسه‌ی دائمی ذهن آلازون همان ویژگی‌ها یا اهداف منفی اوست که موجب می‌شود وی به عنوان منبع قدرت در جامعه، دیگران را با قوانین دلبخواهی خود به کارهایی وادار کند که او را به هدفش نزدیکتر کنند. بنابراین در این جامعه قوانین ابلهانه‌ای وجود دارد که تنها کسی که در مقابل آن‌ها قد علم می‌کند قهرمان و سایر شخصیت‌های آبرون همدست او هستند. در *شب‌های آوینیون*، قهرمان عاشق‌پیشه (مبارک) در پی وصال معشوقه‌اش (طیاره)، به سبب قانونی که اوستا در نمایش‌ها مطرح ساخته است، قصد فرار دارد. قاعده‌ی عروسک خیمه‌شب‌بازی بودن و قوانین محدودکننده و غیرمنطقی اوستا - به پایان بردن نمایش همواره پیش از آن که مبارک به وصال طیاره دست یابد - قهرمان را ناگزیر از مبارزه می‌کند. در *جامعه‌ی جنگنامه‌ی غلامان*، توافق غیرمنطقی میان سه پهلوان برای ازدواج خواهر یکی از آن‌ها با پهلوان اژدر؛ در *همسایه آقا*، قانون ابلهانه‌ی *قافله* که حتماً یکی از فرزندان باید شهید شود و در آن دنیا شفاعت‌ش را بکند؛ در *هتل ایران*، اصرار بر این که حاج عبدالغنی باید همسر آینده‌ی دختر را تعیین کند؛ در *پستوخانه*، این که سه برادر ازدواج با دختر عموی‌شان را تنها حق خود می‌دانند؛ و در *باغ شکرپاره*، رسومات مسموم دربار قوانین ابلهانه‌ای هستند که قهرمانان بر علیه آن‌ها می‌شورند.

پس سیر اصلی از نظر<sup>۳۷</sup> به دلیل<sup>۳۸</sup>، از جامعه‌ای که زیر نگی‌ن عادت و اسارت آیینی و قانون دلبخواهی و اشخاص بزرگسال است به جامعه‌ای که در اختیار جوانان و آزادی عمل است، در اساس... سیری است از پندار به واقعیت. پندار هر آن چیزی است که ثابت است و به تعریف می‌آید و واقعیت در صورتی بیشتر به فهم می‌آید که نفی آن در نظر گرفته شود، به این معنی که هر چیزی واقعیت باشد، آن نیست و اهمیت مضمون ایجاب پندار و از بین بردن آن در کم‌دی از همین است. پندارهایی که مایه‌ی آن‌ها هیئت مبطل، وسوسه‌ی دائمی ذهن، ریاکاری یا اصل و نسب نامعلوم است. (همان: ۲۰۵)

در تمامی نمایشنامه‌های نامبرده شخصیت‌های واضح قواعد سلیقه‌ای و بی‌منطق و همگی از پیران یا بزرگان جامعه هستند که همواره مدافع سرسخت عرف سنت، قانون و مذهب‌اند. این‌ها جامعه‌ی مزاجی و آلازون‌های کم‌دی هستند و قهرمان جوان است، نگاهی نو و تازه به مسائل دارد و خواهان تغییر است. اما قدرت در دست پیران است و آنان حاکمان جامعه‌اند: «در آغاز نمایشنامه، شخصیت‌های سد راه اختیاردار جامعه‌ی نمایشنامه‌اند و تماشاچیان متوجه می‌شوند که آن‌ها غاصب‌اند» (همان: ۱۹۷).

گفتیم که سردسته آلازون‌ها *سنکس ایراتوس* یا پدر ظالم است. این سنکس پدر دختری است که قهرمان خواهان آن است، و سنکس معمولاً با بهانه‌ها، ایرادات یا وضع شرایط نامعقول برای ازدواج آنها، مانع این ازدواج می‌شود. همانگونه که در *شب‌نشینی در جهنم*، پدر دختر به دلیل فقر *کمال* مانع ازدواج‌شان می‌شود و به ازدواج دخترش با مردی مرفه رضایت می‌دهد. همان‌گونه که پدر *کبوتر* در *همسایه آقا*، می‌خواهد برای رضایت دادن به ازدواج *علی محمد* و دخترش، از علی محمد سوء استفاده کند.

در سایر نمایشنامه‌ها دختر خوشبختانه یا متأسفانه پدر ندارد! اما باز هم شرایط بهتر نیست. کسانی که به جای پدر دختر، سد راه قهرمان‌ها شده‌اند، وضعیت را برای آن‌ها بسیار سخت‌تر کرده‌اند!

وقتی که سد راه خواسته‌های قهرمان پدر نباشد، معمولاً کسی است که مانند پدر با جامعه‌ی مستقر مربوط است، یعنی رقیبی که سنش از قهرمان بیشتر است و



پول بیشتری دارد. این آدم در کمدهای پلوتوس و ترنس معمولاً یا پاندازی است که مالک دختری است یا سرباز سرگردانی است که وجه نقد دارد. آزاری که این شخصیت‌ها بر روی صحنه می‌بینند و خشمی که با آن مواجه می‌شوند معلوم می‌دارد که پدراندر<sup>۲۹</sup> هستند و اگر نباشند باز هم غاصب به حساب می‌آیند و لازم است ادعای آن‌ها مبنی بر تصاحب دختر شیادانه جلوه کند. خلاصه اینکه آن‌ها شیادند و به همان میزانی که قدرت دارند انتقاد از جامعه‌ای که چنین قدرتی به آن‌ها داده است مستفاد می‌شود. (همان: ۱۹۹)

در *هتل ایران*، حاج عبدالغنی که پیرمرد مال دوستی است این حق را برای خود مسلم می‌داند که باید داماد دوست مرحومش را او تعیین کند، و به دلیل طمعی که برای به چنگ آوردن هتل دارد، فردی را در نظر دارد که همدست خودش در این راه باشد و اهمیتی به عشق گلی و کیان نمی‌دهد. او پول، سن و قدرت بیشتری نسبت به کیان دارد و مورد اعتماد کامل مادر گلی است. رابطه‌ی فاسد مادر گلی و حاج عبدالغنی که سبب شده است چنین اختیار و قدرت عملی را به حاج عبدالغنی بدهد موجب می‌شود انتقادهای بسیاری متوجه مادر گلی باشد. شاید نتوان او را آلازون مؤنث نامید، اما شخصیت قافله در *همسایه آقا* با وجود این که بیشترین بار کمدهی را بر دوش دارد، به دلیل تصورات و قوانین ابلهانه‌اش می‌تواند آلازون مؤنث نمایش باشد.

در *شب‌های آوینیون* اوستا همان پدر ظالم (سنکس) و آدم مزاجی است: همانکه قدرت را در جامعه در اختیار دارد و شخصیت سد راه وصال دو جوان است. در اینجا موضوع دیگری مطرح می‌شود و آن این که اوستا همان نقش پدری را که به عنوان سازنده‌ی طیاره برای او دارد، برای مبارک نیز داراست. به عبارت دیگر اوستا پدر مبارک نیز هست.

این که پدر و پسر اکثر اوقات با هم تعارض دارند معنایش این است که بر سر یک دختر با هم رقابت می‌کنند، و یگانگی روانی عروس و مادر قهرمان نیز اغلب اوقات به بیان می‌آید یا مستفاد می‌شود و مثلاً اگر در دوران بازگشت<sup>۳۰</sup> هم «ناقلا بودن» کمدهی نویسان گاهگاهی گل می‌کند، برای این است که علاوه بر پرداختن به غدر و خیانت، اوضاع و احوالی پیش می‌آورد که شبیه اوضاع و احوال اودیپ است، به این معنی که قهرمان در مقام عاشق جای پدرش را می‌گیرد. (همان: ۲۲۰-۲۱۹)

این اوضاع و احوال ادیبی زمانی که در نمایشنامه بارها اوستا با طیاره آنگونه سخن می‌گوید که عاشقی با معشوقش، بیشتر در ذهن مخاطب ته‌نشین می‌شود. بر اساس نمایشنامه، بی شک تلاش اوستا برای بازگرداندن طیاره به نزد خود تنها به دلیل نیازش به او نیست. آنچه در پس‌زمینه‌ی دیالوگ‌های اوستا و طیاره خودنمایی می‌کند و البته گویا نویسنده به عمد آن را در لفافه عرضه می‌نماید، عشق ممنوع اوستا به طیاره است. فرای می‌گوید: «مضمون زنا با محارم یکی از مضامین فرعی کمدهی است. ... مضمون اودیپی زنا با محارم دال بر این است که روابط عشقی در اصل غیر متبدل یا اسطوره‌ای آن صورت‌های فراوان‌تری دارد» (همان: ۲۲۰).

بنابراین ارتباط عجیبی میان شخصیت اسطوره‌ای کمدهی سنتی ایران یعنی مبارک و شخصیت اسطوره‌ای تراژیک یونان باستان (ادیپ) در *شب‌های آوینیون* شکل می‌گیرد. مخالفت اوستا با مبارک از جنبه‌ی شخصیت مزاجی صرف خارج می‌شود و رنگ و بوی یک رقابت عشقی می‌یابد. رقابت عشقی دیگر میان آنان که خود را مالک دختر و در نقش پدر او می‌بینند و قهرمان عاشق پیشه، در *پستوخانه* رخ می‌دهد. در ابتدا جامعه‌ای مزاجی را می‌بینیم: سه برادر که یکی به شدت خسیس، دیگری داروغه‌ای فاسد و آن یکی شاعری بی‌استعداد است. وجه مشترک هر

سه طمع‌ورزی و خساست آنهاست. در نتیجه به جای پرداخت پول، *الماس* را به بیگاری نزد طلبکار می‌فرستند! *الماس* فرصت خواب و غذایی برای خوردن نمی‌یابد و این قوانین دلبخواهی و غیرمنطقی سه برادر است که عرصه را بر قهرمان (*الماس*) تنگ می‌کند. در عین حال آنها با خواستگاری از *آزاده*، هم رقبای لافزن‌اند و هم به عنوان پسر عموی آزاده، در غیبت پدر و عموی‌شان، خود را مالک او نیز می‌دانند. همانگونه که در میانه‌ی نمایش هنگامی که *الماس* در ظاهر خواستگار آزاده وارد می‌شود آنها خود را محق می‌دانند که همانند یک پدر در خصوص ازدواج آزاده تصمیم بگیرند و نظر خود را نظر آزاده می‌دانند! همانطور که در ادامه نمایش می‌بینیم، آزار و رنجی که این سه برادر بر اثر حماقت‌های خود متحمل می‌شوند کمتر از قهرمان نیست، ولی رنج آنها برخلاف *الماس*، هیچ‌گونه حس همدلی یا ترحمی را در مخاطب بر نمی‌انگیزد و این خود گواه غاصب و شیاد بودن آنهاست زیرا تماشاگر آن رنج را نتیجه‌ی مستقیم اعمال آنها می‌داند. هر سه پهلوان *جنگنامه‌ی غلامان* نسبت به دختر حس مالکیت دارند و او را ناموس خود می‌دانند. با این که هیچ‌یک پدرش نیستند و به جز برادرش، هیچ‌یک نسبتی با او ندارند، جز آن که پهلوان اژدر سودای ازدواج با دختر را در سر می‌پروراند. بنابراین، او نیز آلازونی از نوع رقیب عشقی لافزن است. نوع دیگر رقیب لافزن را در وجود پهلوان ابی و پهلوان اسی شب‌های *آوینیون* می‌بینیم که بعدها بیشتر در موردشان خواهیم گفت. سیبیل خان در *هتل ایران* و منصور *همسایه آقا* دو رقیب عشقی لافزن دیگری هستند که می‌توان در اینجا برشمرد.

فرای دو سنخ آدم فضل‌فروش و آدم تنبک‌پوش را به عنوان دیگر انواع آلازون و آدم مزاجی نام می‌برد. به نظر می‌رسد که هر دوی این‌ها، به علاوه‌ی تمامی دیگر ویژگی‌های منفی *سنکس*، در وجود درباریان *باغ شکرپاره* جمع است. این نوع از آلازون هیچ ارتباطی با دختر ندارند و برای آن که سد راه شخصیت باشند دلایل دیگری دارند که مهمترین این دلایل منافع آنهاست. به همین دلیل اشخاص شیاد و غاصب نمایش‌اند که با وجود رنج و آزاری که بر ایشان تحمیل می‌شود و از مناصب‌شان عزل می‌شوند و رفاه سابق آنها به فلاکت مبدل می‌گردد، همدردی مخاطب را بر نمی‌انگیزند. قافله باجی در *همسایه آقا* نیز نمونه‌ی دیگری از آلازون فضل‌فروش است که خود را کاملاً برتر و داناتر از دیگران می‌داند و انتظار دارد تمامی فرامینش بلافاصله اطاعت شوند!

شخصیت کامبیز در *شب‌نشینی در جهنم* و پهلوان شیرباش و پهلوان *ببراز جنگنامه‌ی غلامان* نیز از جمله آلازون‌های فضل‌فروش‌اند که مدام برتری خود را در قدرت و ثروت به رخ قهرمان می‌کشند. البته در میان این آلازون‌ها، برخی نیز به انگاره‌ی کهن‌الگویی سایه بسیار نزدیک می‌شوند. حاج عبدالغنی *هتل ایران* و وزیر *باغ شکرپاره* و تنبکی *شب‌های آوینیون* از آن جمله‌اند. سایه به عنوان یک تیپ، در درام و ادبیات بسیار تکرار می‌شود و از این جهت شناخت آن حائز اهمیت است. «سایه بخش تاریک‌تر خود ناهشیار ماست که می‌خواهیم سرکوبش کنیم ... معمول‌ترین گونه‌ی این کهن‌الگو در زمانی که فرافکنی می‌شود، شیطان است که به قول خود یونگ در *دو جستار در روان‌شناسی تحلیلی*، معرف جنبه‌ی خطرناک نیمه‌ناشناخته و تاریک شخصیت است» (گرین و همکاران، ۱۳۸۵، ۱۸۲).

حضور تنبکی در *شب‌های آوینیون* - به عنوان توطئه‌گر اصلی - بسیار شبیه به کلیه کاراکترهای دسیسه‌گر در تاریخ ادبیات دراماتیک است. شخصیتی که همه به او اعتماد کامل کرده و او را به عنوان منجی خود می‌شناسند و در نهایت ساده دلی، با وی همراه می‌شوند. بواقع همانطور که در صحنه پایانی دیده می‌شود تمامی کاراکترهای نمایش را بدل به عروسک‌های خیمه شب بازی خود می‌کند. اعمال شیطانیش او را تجسم «سایه» می‌سازد. همان جنبه‌ی خطرناک نیمه‌ناشناخته و تاریک.

علاوه بر این، نقشه‌های مکرر حاج عبدالغنی برای به دست آوردن هتل ایران حتی به قیمت سیاه‌بختی گلی، و توطئه‌هایی که وزیر باغ شکرپاره برای حفظ قدرت خود یکی پس از دیگری طرح می‌ریزد و دیگر درباریان را نیز با خود همسو می‌سازد نیز نمونه‌های دیگری از سیاهی سایه است که بر سر قهرمانان نمایش سایه افکنده است. این است که به نظر می‌آید سرنوشت تمامی افراد توسط همین نیمه‌ی تاریک یا سایه رقم می‌خورد.

فرای برای تکامل کمدی دو شیوه قائل است: «یکی عبارت است از گذاشتن تأکید اصلی بر شخصیت‌های سدّ راه و دیگری هم گذاشتن تأکید اصلی بر صحنه‌های کشف و تعرّف<sup>۱</sup> و سازش. یکی شیوه‌ی معمول طنز کمیک و هزل و رئالیسم و کمدی‌های هزل‌آمیز است، و دیگری هم شیوه‌ی کمدی‌های شکسپیر و دیگر انواع کمدی رمانسی» (فرای، ۱۳۷۷، ۲۰۱). به این ترتیب، به جز شب‌های آوینیون، جنگ‌نامه‌ی غلامان و شب‌نشینی در جهنم، دیگر نمایشنامه‌ها به دسته‌ی اول تعلق دارند. در پست‌وخانه شیوه‌ی اول به کار رفته است، یعنی بیش از آن که درباره‌ی شخصیت الماس اطلاعاتی به دست آوریم، در همان ابتدا معرفی کاملی از ویژگی‌های شخصیتی این سه برادر به عمل می‌آید. ظلم و حساست مشخسه‌ی بارز آن‌هاست و از این روی شباهت بسیاری به شخصیت‌های سدّ راه در کمدی‌های مولیر<sup>۲</sup> دارند. همین ویژگی را در خصوص آدم‌های مزاجی باغ شکرپاره نیز می‌بینیم. نمایشنامه در ابتدا بنا را بر معرفی جامعه‌ی سودایی و آلازون‌ها می‌گذارد و بطور کلی، ما نسبت به آن‌ها شناخت بیشتری به دست می‌آوریم تا نسبت به هزار. هتل ایران شاید اوج این مسئله است. تقریباً تا پایان نیز چیز زیادی درباره‌ی کیان و گلی دستگیرمان نمی‌شود و اطلاعات‌مان درباره‌ی گذشته و علایق خواستگار از فرنگ برگشته بیشتر است تا درباره‌ی آن‌ها. در همسایه آقا، گاه محوریت شخصیت قافله باجی تا اندازه‌ای است که امکان دارد در نقدهای دیگر، به جای آدم مزاجی، او را قهرمان بشمار آورند.

## ۲.۴. سنخ لوده‌ها

در تراکتاتوس از این سنخ به عنوان آخرین سنخ از شخصیت‌های کمدی نام برده می‌شود اما در طبقه‌بندی فرای آن‌ها تنها سومین دسته‌اند و نه آخرین‌شان. فرای در تعریف لوده‌ها می‌نویسد:

یعنی آن‌هایی که نقش‌شان قوت دادن به فضای جشن و شادی است و سهمی در سیر وقایع ندارند. برخلاف کمدی روم، در کمدی‌های دوره‌ی رنسانس انواع و اقسام چنین شخصیت‌هایی یافت می‌شوند که از آن جمله‌اند: ابله حرفه‌ای، دلک، پادو، آوازخوان و شخصیت‌های گذری که عادات کمیک جا افتاده‌ای دارند و به لهجه‌ی غلیظ حرف می‌زنند. قدیمی‌ترین نوع این شخصیت، طفیلی است که چه بسا کاری هم به او بدهند. (همان: ۲۱۲)

در شب‌های آوینیون چند نمونه از این شخصیت داریم: کارگردان فرنگی که تنها در صحنه‌ای می‌آید و جز تعمیم مسئله‌ی نمایش به مسئله‌ای برای تمام انسان‌ها، فارغ از تفاوت فرهنگ‌ها و قومیت‌ها، نقش دیگری بر عهده ندارد؛ کمانچه‌کش که تنها صحنه‌های جدش با تنبکی بر بار کمیک نمایش می‌افزاید؛ و در نهایت پهلوان ابی و اسی، به عنوان دو تیپ رقیب عشقی لاف‌زن - تیبی که به عنوان سنخ در بسیاری از کمدی‌های عاشقانه همچون کمدی‌های مناندر تکرار شده است. پهلوان اسی و پهلوان ابی برای اثبات آن که در هیئت جدید همچنان انسان‌واره‌ای عروسکی هستند، علاوه بر حرکات و میزانشن‌های اغراق‌آمیز و درشت عروسکی‌شان، به لحاظ کاراکتر نیز در حدّ یک تیپ ساده یعنی تیپ رقیب عشقی لاف‌زن برای مبارک باقی می‌مانند که سعی دارند به هر نحو ممکن

طیاره را از آن خود سازند. اما همانطور که لازمه‌ی این تیپ است، این خاطرخواهی در حدّ حرف نگاه داشته و در عمل -بر خلاف مبارک- برای رسیدن به خواسته‌ی خود تلاش یا اقدامی انجام نمی‌دهند. عشق آن‌ها نیز مانند هر کردار دیگرشان کاملاً سطحی است و نماد بی‌خردی محض‌اند و همین بی‌خردی اسباب مضحکه و خنده را فراهم می‌سازد. بیشترین بار کمدی را در نمایش بر عهده دارند و این، همانطور که فرای می‌گوید، موضع‌گیری کمدی نسبت به این تیپ است: «عرف کمدی بر این است که آدم لاف‌زن را باید برملا کنند، مسخره کنند، مغبون سازند و کتکش بزنند» (همان: ۲۰۰).

استفاده‌ی ابزاری همه‌ی آدم‌ها بخصوص اوستا از این دو گاه حس ترحم مخاطب را بر می‌انگیزد، اما هرآنچه بر سرشان می‌رود نتیجه‌ی مستقیم حماقت خود آن‌هاست، تا جایی که در صحنه‌ی پایانی بدون هیچ مقاومتی تسلیم اوستا می‌شوند تا با طیب خاطر همچون گذشته به اسارت او درآیند و زندگی عروسکی خویش را ادامه دهند. و بنابراین، تماشاگر آن‌ها را مستحق تمسخر و آزار می‌بیند.

سه نوکر بی‌خرد پستوخانه: ترقه، براق و براق نیز از دسته‌ی لوده و طفیلی هستند که جز مزه ریختن و تلاش‌های احمقانه برای پرکردن شکم، کار دیگری ندارند. لودگی آن‌ها خنده بر لبان مخاطب می‌آورد و در عین حال برای حماقت‌شان تأسف می‌خورند و در پایان نمایش نیز علی‌رغم اصرار آن‌ها کسی اهمیتی برای‌شان قائل نیست اما خود را به زور به زندگی آینده‌ی آزاده پیوند می‌زنند و به دنبال او و تاجر به راه می‌افتند. «اینجا یک اصل اساسی کمدی در کار است. اهمیت سنتی طفیلی به این سبب است که بنای جامعه‌ی کمدی بر جذب است نه بر دفع و طفیلی هم کسی است که در جشن پایانی محلی از اعراب ندارد ولی با وجود این آنجا هست» (همان).

در باغ شکرپاره نیز دو سرباز وجود دارند که کاملاً نقش طفیلی دارند بویژه سرباز ۲ که در برخی صحنه‌ها به‌تنهایی نقش ابله حرفه‌ای، دلکک، پادو و آوازخوان یعنی تمامی نقش‌های شخصیت لوده را ایفا می‌کند. اما فرای در ادامه‌ی صحبت از لوده‌ها به شخصیت دیگری از این سنخ اشاره می‌کند:

آشپز هم یکی از همین سنخ جاافتاده است و سرزده وارد می‌شود و مدام این طرف و آن طرف می‌رود و دستور می‌دهد و درباره‌ی رموز آشپزی نطق‌های مفصلی ایراد می‌کند. اگر که لوده یا سرگرم‌کننده در نقش آشپز ظاهر می‌شود، به این سبب نیست که مانند طفیلی وجودش زائد باشد، بلکه به این سبب است که میر مجلس جشن و سرور باشد و چون نگینی در وسط فضای کمیک قرار گیرد. در کمدی‌های شکسپیر از آشپز خبری نیست، هرچند که وصف فوق‌العاده‌ای از او در کمدی /شتباهات آمده است. اما اغلب اوقات نقش مشابه به عهده‌ی میزبان آمیزگاری پر قیل و قال است .... سنخ میزبان دیوانه در وجود [شخصیت نمایشی] ردیلت<sup>۴۲</sup> جمع آمده است. اگر نقش این سرگرم‌کننده یا میزبان را به دقت بررسی کنیم، به زودی درمی‌یابیم که تکامل همان چیزی است که هم‌اوازن در کمدی‌های آریستوفان معرف آنند. (همان: ۲۱۳)

چنین شخصیتی در میان هیچکدام از کاراکترهای نمایشنامه‌های مورد بررسی دیده نمی‌شود به جز در یک مورد که بطور عجیبی با تمامی ویژگی‌های این شخصیت سازگاری دارد. آن هم کاراکتر کله‌پز در باغ شکرپاره است. او هم آشپز است و هم در مغازه‌ی کله‌پزی‌اش از سلیم و هزار پذیرایی می‌کند و مرتب در حال نطق و حتی بحر طویل خواندن است. علاوه بر این‌ها، نمونه‌ی تمام عیار میزبان پر قیل و قال نیز هست. او ناگهان و بی‌مقدمه و تنها در یک صحنه دیده

می‌شود. علاوه بر مباحث سیاسی، درباره‌ی غذا و خوراکی‌های گوناگون گفت‌وگوهایی دارد و در صحنه‌ای تبدیل به میر مجلس می‌شود و در نهایت چون به لحاظ موضع‌گیری نزدیک به هژار است و پیشنهاد ریختن مشروبات به دریا را نیز می‌دهد، در نقش یک کاراکتر آبرون به قهرمان کمک می‌کند.

### ۳،۴. سنخ بی‌ادب و آداب

دست آخر گروه چهارمی هم هست که لفظ *اگرئیکوس* را به آن اطلاق کرده‌ایم و معنایش هم می‌شود بی‌ادب و آداب یا دهاتی. می‌توانیم آدم ساده‌لوح کمدهای دوره‌ی الیزابت را مشمول همین سنخ سازیم و همینطور آدمی را که در نمایشواره‌ی رقص و آواز، *صاف و ساده*<sup>۴۰</sup> می‌نامیده‌اند، یعنی شخصیت موقر و زبان در کامی که می‌گذارد شخصیت سودایی، به اصطلاح، از سر و کولش بالا برود. این اشخاص را در وجود شخصیت‌های خسیس و متفاضل و خودپسندی می‌یابیم که نقش‌شان این است که عیش دیگران را منغص کنند ... بیشتر اوقات شخصیت بی‌ادب و آداب یا روستایی به دسته‌ی آلازون‌ها متعلق است. (همان)

این شخصیت ویژگی‌هایی منفی دارد اما ساده‌دل‌اش باعث می‌شود که ابزار دست دیگر آلازون‌ها شود. این شخصیت در واقع همان کسی است که فریب سایه را می‌خورد و با او همدست می‌شود. او را از آن رو منغص‌کننده‌ی عیش می‌نامند که چنانچه همه‌ی رخدادها به خوبی و مطابق با خواست قهرمان پایان پذیرد؛ بودنش در جشن پایانی کمدهی موجب ملال قهرمان است و کسی از حضورش در آن جشن خوشحال نیست حتی خودش.

مادر گلی، مامی، در هتل *ایران* نمونه‌ای از این سنخ است. او خودپسندی است که علی‌رغم خودبرتربینی‌اش به سادگی فریب حاج عبدالغنی را می‌خورد و با او همکاری می‌کند. همین گونه است شخصیت کمانچه‌کش *شب‌های آوینیون* که تقریباً تا انتهای نمایش به دلیل رقابت شدید با تنبکی نه تنها از او متنفر است بلکه مدام فضل‌فروشی می‌کند و مهارت خود را به رخ او می‌کشد، شخصیت و رذائل اخلاقی‌اش نمونه‌ی کامل فرد بی‌ادب و دهاتی است. لیکن در پایان به مومی نرم در دستان تنبکی تبدیل می‌شود و ضمن خیانت به اوستا با او همگام می‌شود.

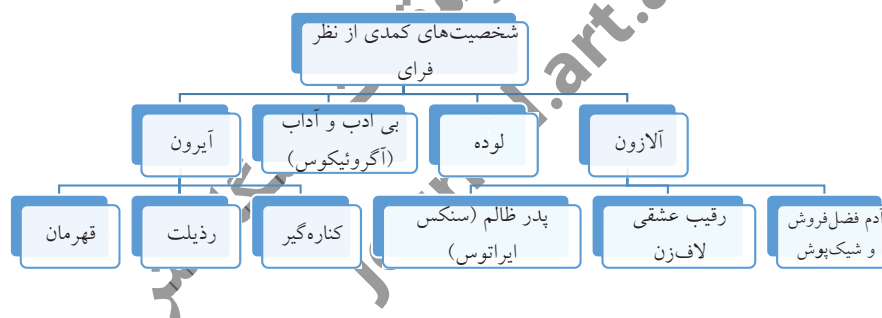
در *همسایه آقا* شخصیت‌های بی‌ادب و آداب، حجت و محرم هستند. آن‌ها از سویی توان مقابله با دستورات مادرشان را ندارند و از سوی دیگر ملعبه‌ی دست منصور می‌شوند. هر یک از آن‌ها خود را برتر و محق‌تر از دیگری می‌داند. در این نمایش، حبیب‌الله نیز می‌تواند مصداق دیگری برای شخصیت بی‌ادب و آداب باشد. او که تنها به منافع خود فکر می‌کند و همواره فکر می‌کند که حقش پایمال شده است، به سادگی اسیر دست قافله است و هیچ مقاومتی در مقابل اقدامات عجیب و نابخردانه‌ی او انجام نمی‌دهد.

در دیگر نمایشنامه، *کامبیز آنچنان* به *کمال* و *محسن* توهین می‌کند که شب‌نشینی‌شان جهنم می‌شود. کاراکتر این دو آنقدر پست است که نمود کامل بی‌ادب و آداب‌اند و با این وجود همچنان هر دو و حتی هر سه برای آن دوی دیگر، مدعی و فضل‌فروش‌اند. حتی سلطان سلیم باغ شکرپاره نیز گهگاه خام درباریان می‌شود و اگر ترفندهای به موقع هژار نباشد او نیز به ورطه‌ی سقوط در جامعه‌ی سودایی می‌افتد.

فرای از کاراکتر دیگری نیز که می‌تواند در این دسته جای گیرد نام می‌برد. او آدم بی‌تکلف است:

در کمدی بسیار طنزآمیز، چه بسا که شخصیتی از نوع متفاوت، نقش منغص‌کننده‌ی عیش را بازی کند. کمدی هر قدر که طنزآمیز باشد، جامعه نیز به همان نسبت ابلهانه‌تر خواهد بود و جامعه‌ی مضحک و ابلهانه را چه بسا شخصیتی محکوم کند که نامش را شاید بتوانیم *آدم بی‌تکلف* بگذاریم. اگر هم این شخصیت چنان جامعه‌ای را محکوم نکند دست‌کم در مقابل آن قرار داده می‌شود. وی طرفدار سرسخت نوعی هنجار اخلاقی است و تماشاگر نسبت به او همدلی می‌کند ... چنین شخصیتی وقتی مناسب است که لحن به قدری طنزآمیز باشد که تماشاگر را درباره‌ی مفهومی که از هنجار اجتماعی در ذهن دارد دچار خطا کند. وی تا اندازه‌ای با هم‌آوزان در تراژدی، که به دلیل مشابهی حضور دارند، مطابقت می‌کند. وقتی که لحن تشدید می‌شود و از طنزآمیز به تلخ می‌گراید، چه بسا که آدم بی‌تکلف در جامعه ننگد یا ملامت‌گو شود. (همان: ۲۱۴)

این شخصیت بسیار یادآور قافله باجی - کاراکتر مادر در *همسایه آقا* - است. او آنقدر که موجب شر است، بد نیست، برعکس، در این چند نمایشنامه او از معدود آلازون‌های دوست‌داشتنی است. او در مقابل جامعه می‌ایستد اما همانقدر که او جامعه‌اش را ابله می‌داند، جامعه و مخاطب نیز نسبت به او چنین استنباطی دارند. هنجار اخلاقی که او بر آن پا می‌فشارد اعتقادات مذهبی و انجام مناسک دینی است و بز شهادت فرزندان نیز اصرار دارد. علی‌رغم ملغمه و آشوب و در نهایت فجایی که قافله مسبب آن‌ها می‌شود، باز هم مخاطب دوستش دارد و با او همدلی می‌کند. به دلیل گستردگی مطالب بیان شده و تعدد نمایشنامه‌ها، خلاصه‌ای از آن‌چه که بیان شد در قالب جدول‌هایی ارائه می‌شود:



شخصیت‌ها در نمایشنامه‌های کمدی سنتی

شخصیت	نمایشنامه		
	جنگنامه غلامان	باغ شکرپاره	پستوخانه
آلازون	✓	-	✓
	✓	-	✓
	✓	✓	-
لوده	-	✓	✓
بی‌ادب و آداب	-	✓	-

شخصیت‌ها در نمایشنامه‌های کمدی مدرن

شخصیت	نمایشنامه		
	شب‌نشینی در جهنم	شب‌های آوینیون	همسایه آقا
آلازون	✓	✓	✓
	-	✓	✓
	✓	-	✓
	-	✓	-
	✓	✓	✓

شخصیت‌ها در نمایشنامه‌های کمدی سبک

شخصیت	نمایشنامه	
	هتل ایران	پدر ظالم (سنکس)
آلازون	✓	✓
	✓	✓
	-	✓
	-	✓
	✓	✓

### ۵. نتیجه‌گیری

نتایج تحلیل آزمون یک سویه‌ی  $\chi^2$  (Chi-Square) در خصوص انطباق الگوهای فرای با نمایشنامه‌ها به شرح زیر است:

### کمدی سنتی

	Observed N	Expected N	Residual
reject	6	7.5	-1.5
accept	9	7.5	1.5
Total	15		

همانطورکه در جدول مشخص است از میان ۱۵ داده‌ی بدست آمده بر اساس تحلیل محتوای نمایشنامه‌ها، ۹ مورد با الگوی فرای تطبیق داشته‌اند و ۶ مورد عدم تطبیق مشاهده شده است. بنابراین:

### Test Statistics

	shakhseyat_sonati
Chi-Square(a)	.600
df	1
Asymp. Sig.	.439

با توجه به حجم جامعه‌ی نمونه براساس محاسبات آزمون  $\chi^2$  با ضریب خطای ۵ درصد، نتیجه‌ی Asymp. Sig. برای تشخیص انطباق باید کمتر از ۰,۰۵ باشد. با توجه به این که عدد به دست آمده بزرگتر از ۰,۰۵ است، در نتیجه، نمایش‌های کم‌دی سنتی ایران به لحاظ شخصیت‌پردازی با الگوی شخصیت میتوس کم‌دی که توسط فرای ارائه شده است، تطابق ندارند.

## کم‌دی مدرن

	Observed N	Expected N	Residual
reject	4	7.5	-3.5
accept	11	7.5	3.5
Total	15		

از میان ۱۵ داده‌ی به دست آمده، از منظر تحلیل شخصیت‌های نمایشنامه‌های مدرن کم‌دی ایرانی نیز مانند کم‌دی‌های سنتی، ۱۱ داده با الگو انطباق داشته است و ۴ مورد عدم تطابق مشاهده می‌شود. بنابراین:

## Test Statistics

	shakhseyat_modern
Chi-Square(a)	3.267
df	1
Asymp. Sig.	.071

از آنجا که عدد Asymp. Sig. تنها اندکی بزرگتر از ۰,۰۵ است، و با توجه به حجم جامعه‌ی نمونه و ضریب خطای ۵ درصد، در نمایشنامه‌های کم‌دی مدرن ایرانی، عدم انطباق بسیار جزئی با نظریات فرای در خصوص شخصیت‌های کم‌دی وجود دارد.

## کم‌دی سبک (لاله‌زاری)

## shakhseyat\_sabok

	Observed N	Expected N	Residual
reject	2	2.5	-.5
accept	3	2.5	.5
Total	5		

در جدول مربوط به تنها نمونه‌ی کم‌دی سبک، از میان ۵ شاخص، ۳ مورد مطابقت و ۲ مورد عدم تطابق داشته است. بنابراین:

## Test Statistics

	shakhseyat_sabok
Chi-Square(a)	.200
df	1
Asymp. Sig.	.655



عدد Asymp. Sig.، بزرگتر از ۰,۰۵ در صد است و عدم تطابق مشاهده می‌شود. حال آیا بطور کلی نظریه‌های «فرای» درباره‌ی شخصیت‌های میتوس کمدی با آنچه در نمایشنامه‌های کمدی معاصر ایرانی شاهد هستیم انطباق دارد؟ برای پاسخ به این پرسش و جمع‌بندی نتایج مربوط به شخصیت، به آزمون کلی تمامی داده‌های مربوط به شاخص‌های آن می‌پردازیم.

Total			
	Observed N	Expected N	Residual
reject	12	17.5	-5.5
accept	23	17.5	5.5
Total	35		

در میان ۳۵ داده‌ی موجود، ۲۳ داده حاکی از انطباق و ۱۲ داده نشانگر عدم انطباق نمایشنامه‌ها با الگوی شخصیت فرای برای کمدی‌اند. بنابراین:

Test Statistics

	total
Chi-Square(a)	3.457
df	1
Asymp. Sig.	.063

با توجه به اینکه عدد Asymp. Sig. اندکی بزرگتر از ۰,۰۵ است، عدم انطباق جزئی الگوی شخصیت فرای با نمایشنامه‌های کمدی ایرانی با اندکی انحراف از الگو و با ضریب خطای ۵ درصد ثابت می‌شود. بنابراین اختلاف معناداری میان الگو و نمونه‌های مورد بررسی وجود دارد.

## پی‌نوشت‌ها

- تعریف نظری واژه‌های کلیدی از مدخل‌های مربوط به این کلمات در فرهنگ واژگان Britannica استخراج و ترجمه شده‌اند.
- Myth
- Traditional
- Comedy
- Farce
- Burlesque
- Archetype
- Pirmordial
- Eiron
- Alazon
- Braggart
- Expectation
- Obsevation
- Mythos
- Claude Levi-Strauss
- Bricolage
- James George Frazer
- Francis Fergusson
- Gilbert Murray

نوعی پارودی

20. F. M. Cornford
21. Robert Alan Segal
 

۲۲. عنوان کتاب معروف جرج جیمز فریزر که نتایج تحقیقات گسترده مردم شناسی خود پیرامون مناسک و اسطوره های مشترک میان فرهنگ های مختلف را در آن منتشر ساخته است.
23. Libido
24. Irony
25. Movement
26. Comic Drive
27. Social Identity
28. Tractatus Coislinianus
29. Bomolochoi
30. Agroikos
31. Self-deprecator
32. Miles Gloriosus
33. Educated crank
34. Obsessed philosopher
35. Senex iratus
36. Precieuse ridicule
37. pistis
38. Gnosis
39. Father - surrogate
40. The Restoration period
41. Analogical
42. Jean-Baptiste Poquelin, Molière معروف به
43. Vice
44. Vaudeville
45. Straight man
46. Plain dealer

## منابع

- سگال، رابرت آلن. (۱۳۸۹). *اسطوره*. ترجمه فریده فرنودفر. چاپ دوم. انتشارات بصیرت. تهران.
- فرای، نورتروپ. (۱۳۸۸). *آنتومسی تراژدی*. ترجمه هلن اولیایی نیا. چاپ اول. نشر فردا. اصفهان.
- فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*. ترجمه صالح حسینی. انتشارات نیلوفر. تهران.
- فرای، نورتروپ. (۱۳۸۸). *رمز کل: ادبیات و کتاب مقدس*. ترجمه صالح حسینی. انتشارات نیلوفر. تهران.
- گرین، ویلفرد، مورگان، لی، لیبر، ارل و ویلینگهم، جان. (۱۳۸۵). *مبانی نقد ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. چاپ چهارم. انتشارات نیلوفر. تهران.
- مختاریان، بهار. (۱۳۸۸). «نورتروپ فرای و نقد اسطوره‌ای»، *پژوهشنامه‌ی فرهنگستان هنر*. شماره‌ی ۱۴. صص. ۵۸-۷۳.
- Frye, Northrop, (1965), *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York: Columbia University Press.