www.Ghaemiyeh.com
www.Ghaemiyeh.org
www.Ghaemiyeh.net
www.Ghaemiyeh.ir

کمیک و طنز در نمایشنامه‌های جنگی

(تحلیل و بررسی ده نمایشنامه‌ی منتخب دفاع مقدس)

نویسنده: مریم رحمانی

بسم الله الرحمن الرحیم

کمیک و طنز در نمایشنامه های جنگی

نویسنده:

مریم رحمانی

ناشر چاپی:

موزه انقلاب اسلامی و دفاع مقدس

ناشر دیجیتالی:

مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان

فهرست

فهرست ----- ۵
کمیک و طنز در نمایشنامه های جنگی ----- ۹
مشخصات کتاب ----- ۹
اشاره ----- ۱۰
فهرست مطالب ----- ۱۴
تقدیم ----- ۱۹
سخن ناشر ----- ۲۱
مقدمه ----- ۲۳
بخش اول: کمدی و خنده ----- ۲۹
اشاره ----- ۲۹
فصل اول: کمدی ----- ۳۱
اشاره ----- ۳۱
تراژدی، کمدی و کمدی_تراژدی ----- ۳۹
تعریف کمدی ----- ۴۰
تفکیک تراژدی-کمدی ----- ۴۱
کاربردهای اجتماعی و اخلاقی کمدی ----- ۴۳
واژه شناسی کمدی ----- ۴۵
سنت‌های آریستوفانی و شکسپیری ----- ۴۶
مروری بر تاریخ کمدی ----- ۴۸
۱. کمدی های یونان باستان ----- ۴۸
۲. خنده به طور خلاصه از منظر مسیحیت ----- ۴۹
۳. کمدی در بستر تاریخ اروپا ----- ۵۰
انواع کمدی ----- ۵۳
۱. کمدی رمانتیک ----- ۵۳

۲. کمدی رفتار ---- ۵۳
۳. کمدی خلق وخو ---- ۵۳
۴. کمدی سانتی مانتال ---- ۵۴
۵. کمدی فارس ---- ۵۴
۶. کمدی سیاه ---- ۵۵
کمیک و انواع آن ---- ۵۵
اشاره ---- ۵۵
۱. کمیک موقعیت ---- ۵۶
۲. کمیک شخصیت ---- ۵۶
۳. کمیک زبان ---- ۵۷
طنز ---- ۵۸
آیرونی ---- ۶۱
گروتسک ---- ۶۳
بورلسک ---- ۶۵
پست مدرنیسم و طنز ---- ۶۵
فصل دوم: خنده ---- ۶۷
اشاره ---- ۶۷
ماهیت خنده ---- ۶۸
نظریات پیرامون کمدی و خنده ---- ۷۳
دیدگاه ارسطو ---- ۷۳
دیدگاه افلاطون ---- ۷۴
اشاره ---- ۷۴
تئوری برتری جویی ---- ۷۵
تئوری ناسازگاری ---- ۷۶
تئوری تسکین ---- ۷۷
دیدگاه فروید ---- ۷۸

اشاره ---- ۷۸
تئوری آرامش بخشی ---- ۸۰
فصل سوم: نظریه های ادبی ---- ۸۱
اشاره ---- ۸۱
لزوم نظریه ---- ۸۲
نظریه ادبی ---- ۸۵
ماهیت ادبیات ---- ۸۶
ادبیات به منزله «برجسته سازی»زبان ---- ۸۶
ادبیات به منزله یکپارچه سازی زبان ---- ۸۶
ادبیات به منزله داستان ---- ۸۶
ادبیات به منزله شیء زیباشناختی ---- ۸۷
ادبیات به منزله سازه‌ای بینامتنی یا بازتابنده خود ---- ۸۸
درباره ی هانری برگسون ---- ۸۸
وضعیت کمیک ---- ۹۸
فکاهه ---- ۹۹
سخن کمیک ---- ۱۰۰
شخصیت کمیک ---- ۱۰۳
بخش دوم: تحلیل و بررسی ده نمایشنامه ی منتخب دفاع مقدس ---- ۱۰۹
اشاره ---- ۱۰۹
فصل اول: خیال روی خطوط موازی ---- ۱۱۱
فصل دوم: ابو غُریب تا غربت ---- ۱۲۳
فصل سوم: کانال کمیل (از مجموعه پیراهن هزار یوسف) ---- ۱۳۱
فصل چهارم: نهر فیروزآباد ---- ۱۳۹
فصل پنجم: آقای قاضی صدایم را می شنوید؟ ---- ۱۴۷
فصل ششم: چهار حکایت از چندین حکایت رحمان ---- ۱۵۱
فصل هفتم: شب های بارانی ---- ۱۵۵

فصل هشتم: پچ پچه های پشت خط نبرد ---- ۱۶۱

فصل نهم: دو نمایشنامه طنز کشکاب-گاف ---- ۱۷۱

فصل دهم: نتیجه گیری ---- ۱۷۹

منابع ---- ۱۸۵

ضمیمه: نمایشنامه بالشی از پر قو ---- ۱۹۱

درباره مرکز ---- ۲۲۳

کمیک و طنز در نمایشنامه های جنگی

مشخصات کتاب

سرشناسه : رحمانی، مریم، ۱۳۴۹ -

عنوان و نام پدیدآور : کمیک و طنز در نمایشنامه های جنگی: (تحلیل و بررسی ده نمایشنامه ی منتخب دفاع مقدس)، به همراه نمایشنامه ی بالشی از پر قو/ مریم رحمانی؛ ویراستار مرتضی حیدری.

مشخصات نشر : تهران: موزه انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، انتشارات، ۱۳۹۸.

مشخصات ظاهری : ع، ۱۹۴ ص.؛ ۵/۱۴ × ۵/۲۱ س م.

شابک : ۲۶۰۰۰۰ ریال : ۹۷۸-۶۰۰-۸۰۹۴-۲۹-۶

وضعیت فهرست نویسی : فاپا

یادداشت : پشت جلد به انگلیسی: Maryam Rahmani. Comic and humor in war play.

یادداشت : کتابنامه: ص. [۱۵۷] - ۱۶۲.

عنوان دیگر : تحلیل و بررسی ده نمایشنامه ی منتخب دفاع مقدس، به همراه نمایشنامه ی بالشی از پر قو.

موضوع : جنگ ایران و عراق، ۱۳۵۹-۱۳۶۷ -- نمایشنامه -- تاریخ و نقد

موضوع : Iran-Iraq War, ۱۹۸۰-۱۹۸۸ -- Drama -- History criticism

موضوع : کمدی

موضوع : Comedy

موضوع : نمایشنامه فارسی (کمدی) -- تاریخ و نقد

موضوع : Persian Drama (Comedy) -- History and criticism

موضوع : نمایشنامه فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد

موضوع : Persian drama -- ۲۰th century -- History and Criticism

موضوع : نمایشنامه فارسی -- قرن ۱۴

موضوع : Persian drama -- ۲۰th century

شناسه افزوده : موزه انقلاب اسلامی و دفاع مقدس. انتشارات

رده بندی کنگره : PIR۳۸۲۷ /ج۹ ر۳ ۱۳۹۸

رده بندی دیویی : ۸فا۲/۶۲۰۹

شماره کتابشناسی ملی : ۵۴۸۱۱۲۱

ص: ۱

اشاره

به نام خدا

کمیک و طنز

در نمایشنامه های جنگی

(تحلیل و بررسی ده نمایشنامه ی منتخب دفاع مقدس)

مریم رحمانی

به همراه نمایشنامه ی: بالشی از پرِ قو

نام کتاب: کمیک و طنز در نمایشنامه های جنگی

به کوشش: داود صلاحی

ناشر: انتشارات موزه دفاع مقدس تهران

ویراستار ادبی: شمسی پور

صفحه آرایی و طرح جلد: محمدجواد بابایی

نوبت چاپ: اول، تابستان ۱۳۹۷

شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

قیمت: ۲۰.۰۰۰ تومان

۲۵-۸۰۹۴-۶۰۰-۹۷۸- شابک: ۸

نشانی: بزرگراه همت، خروجی باغ کتاب، باغموزه انقلاب اسلامی و دفاع مقدس

تلفن: ۰۲۱- ۸۸۷۸۵۴۶۵

فهرست مطالب

مقدمه

فصل اول

تراژدی، کمدی، کمدی_تراژدی

تعریف کمدی

تفکیک تراژدی-کمدی

کاربردهای اجتماعی و اخلاقی کمدی

واژه شناسی کمدی

سنت های آریستوفانی و شکسپیری

کمدی های یونان باستان

خنده به طور خلاصه از منظر مسیحیت

کمدی در بستر تاریخ اروپا

انواع کمدی

کمدی رمانتیک

کمدی رفتار

کمدی خلق و خو

کمدی سانتی مانتال

کمدی فارس

کمدی سیاه

کمیک و انواع آن

کمیک موقعیت

کمیک شخصیت

کمیک زبان

طنز (تعریف و انواع آن)

آیرونی

گروتسک

بورلسک

پست مدرنیسم و طنز

فصل دوم

ماهیت خنده

نظریات پیرامون کمدی و خنده

دیدگاه ارسطو

دیدگاه افلاطون

تئوری برتری جویی

تئوری ناسازگاری

تئوری تسکین

دیدگاه فروید

تئوری آرامش بخشی

فصل سوم:

لزوم نظریه

نظریه ادبی

ماهیت ادبیات

ادبیات به منزله برجسته سازی زبان

ادبیات به منزله یکپارچه سازی زبان

ادبیات به منزله داستان

ادبیات به منزله شیء زیباشناختی

ادبیات به منزله سازه ای بینامتنی یا بازتابنده خود

درباره ی هانری برگسون

مهمترین مطالبِ متن کتاب «خنده» به اختصار

درباره ی کمیک به طور کلی، شکل های کمیک و حرکت های کمیک، نیروی گسترش کمیک

وضعیت کمیک

فکاهه

سخن کمیک

شخصیت کمیک

فصل چهارم:

تحلیل نمایشنامه: خیال روی خطوط موازی(حمیدرضا آذرنگ)

تحلیل نمایشنامه: از ابوغریب تا غربت (علیرضا حنیفی)

تحلیل نمایشنامه: کانال کمیل (علیرضا حنیفی)

تحلیل نمایشنامه: نهر فیروزآباد (محمد رحمانیان)

تحلیل نمایشنامه: آقای قاضی صدایم را می شنوید؟(مرتضی شاه کرم)

تحلیل نمایشنامه: چهار حکایت از چندین حکایت رحمان (علیرضا نادری نجف آبادی)

تحلیل نمایشنامه: شب های بارانی(علیرضا حنیفی)

تحلیل نمایشنامه: پچ پچه های پشت خط نبرد(علیرضا نادری نجف آبادی)

تحلیل نمایشنامه های: دو نمایشنامه طنز کشکاب و گاف(محمد جواد صرامی)

تحلیل و نتیجه گیری

منابع

تقدیم

اینجا صفحه ی تقدیم است و تقدیم را مختص فرد یا افراد دانسته اند، افرادی که یا اسم عام دارند مثلِ پدر، مادر، استاد، دوست یا اسم خاص دارند اسمی که تداعی گر خاطراه ای معمولاً خوشایند برای مؤلف است که مجابش می کند تا زحماتش را به او پیشکش کند. اما می شود به جای فرد، یک حالت تداعی گر خاطرات خوب باشد، که خود آن حالت هم بشود نوعی آدم بازیگوش که هر صبح با قلقلکی بیدارت کند و هر شب با نوازشی تو را به دامان خواب بسپارد.

این پایان نامه پیشکشی است واقعی؛ به آقا و خانمِ فرضیِ خنده،همان دو نفری که نوزاد شادمانی را به ما هدیه می دهند.

از آقای دکترحسین فهیمی، سرکار خانم دکتر اکرم قاسمپور،آقای دکتر محمد حسین ناصربخت، آقای فرزاد معافی سپاسگزارم.

سخن ناشر

به نام او

که قلم را به قسم

به تقدس برآورد

انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، مقطعی مهم، اثرگذار و سرنوشت ساز در تاریخ درخشان ایران زمین و سرمایه ای عظیم از میراث فکری، فرهنگی و تمدنی کشور عزیزمان است که باید به درستی معرفی شود و برای نسل های آینده محفوظ و ماندگار بماند آیندگان باید این بازه بی نظیر تاریخ را به خوبی بشناسند و به طور ویژه بدانند که در نیم قرن اخیر چه ماجراهای تلخ و شیرین و چه حادثه هایی بر کشور و ملت ایران گذشته است این آگاهی، تضمین کنندهٔ انتقال فرهنگ و ارزش های پربار این سرزمین به نسلهای بعد و پلی برای انتقال تمدن بی ننسلی به شمار می آید در واقع این آگاهی ضامن حفظ و بقای اهداف و آرمان های انقلاب اسلامی خواهد بود و ارزش هایی را که پاک ترین جوانان وطن، گرانبهاترین دارایی خود را به پای آن نثار کردند، پایدار و جاودانه خواهد نمود

مراکزی همچون موزه انقلاب اسلالمی و دفاع مقدس که ویژگی های کم نظیر و کارکردی فرا ملی، فرا جناحی و فرا دستگاهی دارند می توانند پیشتاز تحقق این رسالت تاریخی و ملی باشند این

مهم مستلزم آن است که موزه از همه ظرفیت های بالقوه و بالفعل خود بهره گیرد و با ایجاد گفتمان نخبگانی و فرهنگ سازی عمومی، زمینهٔ استفاده از تجارب و اندوخته های فکری، فرهنگی و ارزشی پیشکسوتان و ایثارگران عرصه حماسه، مقاومت، استقلال و سربلندی کشور را برای بهره گیری نسل نو فراهم آورد

یکی از ظرفیت های راهبردی موزه انقلاب اسلامی و دفاع مقدس که می تواند این مأموریت خطیر را با ظرافت، هنرمندی و مانایی انجام دهد، حوزه نشر، کتاب و مطالعه است کتاب به عنوان میراث ماندگار فرهنگ بشری و قلم به مثابه بی همتاترین ابزار ثبت و ضبط دستاوردهای فکری و فرهنگی انسان، بهترین شیوه برای به تحریر و تصویر درآوردن گفتمان انقلاب اسلامی و عرضه آن به نسل های آینده است

از این رو، موزه انقلاب اسلامی و دفاع مقدس با درک این مسئولیت گران سنگ و حساسیت های مترتب برآن، به تدوین و انتشار مفاهیم اصیل و ناب انقلاب اسلامی و دفاع مقدس و فرهنگ مقاومت همت گماشته و میکوشد آثاری فاخر و در تراز مخاطبان فهیم و علاقه مند به این راه پر افتخار ارائه نماید امید که در پیشگاه خداوند متعال، اولیا و شهدای راه حق، به ویژه ایثارگران و شهیدان انقلاب اسلامی و دوران پر افتخار پس از آن رو سپید و سرافراز باشیم ان شاءالله

انتشارات موزه انقلاب اسلامی و دفاع مقدس

مقدمه

دشمن بی رحمانه می تازد، ویران می کند و به آتش می کشد. هر ملتی در برابر متجاوز هم با سلاح واقعی و هم با زبان و فرهنگ و اندیشه و هنر می ستیزد. کشور مورد حمله با حفاظت از هویت و غرور ملی مردم خود علاوه بر حفظ روحیه و وحدت مردم، سعی در پیروزی در ابعاد روانی نیز دارد. آثار مبارزه با دشمن، گاه سال ها و قرنها پس از بروز جنگ، در آثار فرهنگی و هنری و ادبی آن کشور ادامه می یابد. مثلاً شاهنامه نبردها و مبارزاتی است که مردم ایران طی قرنها برای پاسداری از سرزمینشان متحمل شده اند. در ایران و یونان قدیم نویسندگان و شاعرانی چون«فردوسی» و«آریستوفان»(۱)در مورد جنگ نوشته اند. بعد از اتمام جنگ جهانی اول و دوم نیز نویسندگانی چون«برشت»(۲)و«آرتور میلر»(۳)و «ژان پل سارتر»(۴)و «آلبر کامو»(۵)به موضوع جنگ پرداخته اند.

حتی هنرمندانی که فقط به مسائل فلسفی و ذهنی تمایل دارند نیز از

۱- Aristophanes.

۲- berecht.

۳- Arthur miller.

۴- jan pol sartr .

۵- albert camus .

جنـگ، این رویـداد بحرانی و تـاریخی تأثیر می پذیرنـدکه باعث آفرینش آثاری می گردد که حاصلِ تجارب خاص آن دوره زمـانی است. ادبیـات و نمایش هم یکی از هنرهایی است که از جنگ می گویـد. در هر مسـئله ی مهم و اساسـی مثل جنگ یا مصـیبت های طبیعی، مثل زلزله، سـیل که شـدت و فوریت بالایی دارد و رابطه ی تنگاتنگی با تهدیـد حیات بشـر دارد، معمولاً آنچه در کلیّت اولین نگـاه به چشم می آیـد مصـیبت و فـاجعه است، برای همین در مقوله ی هنر نیز بیشترین نگـاه ها به جنگ نوعی نگاه تراژیک است چون جنگ، درد، خون، مرگ، تجاوز، جـدایی و خرابی به بار می آورد. خنده باعث شادمانی انسان ها می شود و جنگ با مرگ و خرابی موجبِ اندوه بشر می گردد و جمع این دو به نظر غیرممکن می آید.

اما به راستی چرا و چه چیز جنگ می تواند

خنـده دار تلقی شـود؟ آنجـا که بـا دور شـدن از شـدت مرگ آور جنـگ می توانیم انـدکی بیآسـاییم و به نقـد آنچه رخ داده بپردازیم این کمـدی (comedy) است که می توانـد نوعی انتقاد با چاشـنی خنـده برایمان به ارمغان آورد. کمـدی با عقل و فلسـفه و پرسـش رابطه ای نزدیک دارد، آنجا که عواطف لختی می آسایند و بشـر عاقلانه تر و فارغ از احساسات به جهان می نگرد. البته کمدی این نگریسـتن فلسـفی را به خنده می آراید، آنجا که با قلقلکی سـعی در خوراندن شربتی تلخ به ما را دارد. کمدی و طنز با ذاتِ جزئی نگر و دقیقشان و با ایجاد نوعی بی احساسی و عدم تأثر موقت، موجب دیده شدن

سایر مسائل ناگفته ی جنگ از ابعاد جدیدی می گردند.

مردم نیازمند دیدن و شنیدن جزئیات دیده نشده ی جنگ هستند تا بتوانند به سطح بالاتری از شناخت برسند اما گاهی عمق فجایع رخ داده، مانع از دیدن و شنیدن مطالب ظاهراً بی اهمیت و جزئی اما در باطن مهم، می شود «جنگ هشت ساله بر ساخته ای از واقعیت های بیشمار، گوناگون و بی پایانی است که گاه خارج از قاعده ی آغاز، میانه و پایان شکل گرفته اند.»(اکبر زاده،۲۵۶:۱۳۸۹) و دقیقاً در اینجاست که که کمدی و طنز با آن جلوه ی ظاهری خوش مشربش به امدادِ ما می آید.

تئاتر دفاع مقدس که با حمله ی ناجوانمردانه ی عراق به ایران شکل گرفت و محتوای انقلابی و دفاعی را توامان داشت، با انعکاس مسائل جنگ موجب اطلاع رسانی و تقویت روحیه ی مردم شد و همینطور سبب ضبط وقایع جنگ برای نسل های بعد شد.

به طور مثال نمایش کمدی صدام بازی نوع خاصی از نمایشنامه ی کمدی بود که در بستر تاریخی جنگ ایران ایجاد شد. «در واقع نمایش کمدی صدام بازی، همانند شبیه خوانی مضحک که از بطن تعزیه و قیام خونین عاشورایی با تمام معنویات و مقدسات آن برخاسته بود، از دل جنگ با تمامی ارزش های معنوی دفاع مقدس پدید آمد که ضمن داشتن مشابهت هایی با سایر ژانرهای نمایشی، ویژگی های خاص خودش را در بر داشت.» (سقایان،۱۳۹۰: ۹۴۱) «در نمایش صدام بازی، صدام و طرفداران صدام به باد استهزاء گرفته می شدند

و دارای موضوعات متنوع و نام های مختلفی بود« صدام بازی صدام سردار قادسیه، صدام بازی صدام در خواب، صدام بازی صبح بخیر سردار...»(همان،۹۴۱) در ابتدا نمایش ها بداهه بوده است و شامل مضامینی مثل خوار و زبون نشان دادن نظامیان عراقی در مقابل نیروهای ایرانی، مسخره کردن افکار دشمن مانند فتح سه روزه ی ایران، احمق نشان دادن سربازان عراقی و شجاع نشان دادن رزمندگان ایرانی و پوشالی نشان دادن قدرت صدام بوده است. شخصیت منفی و مضحک از بین افسران عراقی یا وزراء یا خود صدام انتخاب می شدند. گاهی دو شخصیت دیگر به عنوان نمایندگان شوروی سابق و آمریکا نیز برای نشان دادن حمایت ابرقدرت ها در نمایش حضور داشته اند و نزاع آن ها و لهجه و گویش آنها، عناصر خنده ساز دیگری را در نمایش اضافه کرده است. شخصیت مثبت معمولاً رزمنده ای با ایمان و مردانگی می بوده است. دکور و طراحی این نمایش ها بسیار جالب و مضحک بوده مثلاً- دفتر کار صدام را یک اتاق خواب یا آشپزخانه ی مسخره درست می کردند صدام شبکلاه به سر داشت و با پیژامه بود و مدال هایش به طرز مضحکی آویزان بود و به جای مارش نظامی آهنگی کمدی می نواختند، که خود باعث نشاط و خنده ی مخاطبان را فراهم می آورد و از سویی دشمن را پست و حقیر نشان می داد. به دلیل کم توجهی و عدم حمایت مالی و معنوی و نبود متون اصولی، این گونه نمایش ها، کم کم رو به فراموشی نهاد.

به طور کلی موضوعات نمایش های دفاع مقدس یا مستقیماً

مرتبط با جبهه و رزمندگان است یا به مسائل پشت جبهه می پردازد یا مرتبط با وضعیت دشمن است.

به علت پراکنده بودن عناصر کمیک در نمایشنامه های چاپ شده درحوزه دفاع مقدس و عدم وجود دسته بندی موضوعی نمایشنامه های دفاع مقدس، پس از مطالعه ی اکثر نمایشنامه های چاپ شده ی در دسترس، حدود ده نمایشنامه که حاوی عناصر کمیک و طنز بودند انتخاب گردید و بررسی شد. به عنوان مرجع بررسی از هانری برگسون(۱)و نظریه ی خنده ی این فیلسوف، به عنوانِ اساس و الگوی انتخاب عناصر کمیک استفاده شد.

در فصل اول تاریخچه ی پیدایش کمدی به طور خیلی مختصر بررسی شده است و پرکاربردترین انواع کمدی و طنز به طور خلاصه معرفی گردیده است. البته با توجه به منابع محدود در حوزه ی کمدی و طنز و تعاریف گاه متناقض در زمینه ی طنز، سعی بر آن شد تعاریفی که نزدیکترین مفهوم را به اصطلاحات طنز داراست؛ انتخاب شود.

در فصل دوم با معرفی نظراتِ پیرامون خنده و کمدی و طنز به روشن شدن مکانیسم ایجاد خنده اشاره می شود. در فصل سوم به معرفی هانری لویی برگسون و منتخبی از عبارات کلیدی کتاب «خنده» و انواع عناصر کمیک پرداخته می شود. با توجه به اینکه دسته بندی و جمع بندی اجمالی از این کتاب موجود نبود تلاش به عمل آمد تمام نکات حائز اهمیت در خلاصه کتاب منظور

۱- henri bergson .

گردد.

در فصل چهارم، ده نمایشنامه ی منتخب دفاع مقدس پس از معرفی خلاصه اثر، با توجه به نظریه ی برگسون مورد بررسی و تحلیل عناصر کمیک و طنز قرار گرفتند.

و در آخر نتایج پژوهش جمع بندی شده است.همچنین در این فصل پیشنهاداتی برای توسعه نمایشنامه های کمیک جنگی داده شده است.

بخش اول: کمدی و خنده

اشاره

فصل اول: کمدی

اشاره

درست است که مطلب خنـده داری در مورد زنـان و مردانی که به خاطر سـرزمینشان کشـته شـده انـد، وجود نـدارد. اما گاهی شنیـدن و دیـدن حقایقی از جنگ که قابل مطرح شـدن به صورت جدی نیست (به صورت کمدی)باعث مواجهه با آن حقایق ناگفته می شود. در کمدی، با یک تغییر ناگهانی در وضـعیت ذهنی خود روبرو هستیم. یعنی اموری را که در شرایط معمولی، برایمان ناراحت کننـده و عذاب آور است، بازیگوشانه تفسـیر می کنیم و از آن لذت می بریم. کمدی تلاش می کند جهان را دگرگون سازد. کمدی حقایق تلخ مختلف فردی، انسانی و اجتماعی را به صورتی اغراق آمیز، یعنی زشت تر و بدترکیب تر از آنچه هست نمـایش می دهـد و تضـاد عمیق وضع موجود با زنـدگی آرمانی را آشـکار می سازد. در حقیقت کمـدی از طریق خنـده سـعی در نشـان دادن معایب و اصـلاح آن دارد. هانری برگسون نظریه پرداز و فیلسوف فرانسوی در کتاب معروف خود «خنده» به بررسی عناصر خنده ساز در کمدی می پردازد.

بر اساس نظریه ی برگسون مهمترین عنصـر در خنده سازی«بی احساسی» است. «به نظر میآید کمیک موثر واقع نمی شود، مگر آن که بـا آدمی کاملاً ـ آرام و بی تـأثر روبرو باشـیم، بی تفاوتی جولانگاه طبیعی کمیک است.» ما از طریق آرام و بی احساس شـدن می تـوانیم جنبه هـای دیگر موضوعـات جـدی و خطیری مثـل جنـگ را به روشـنی دریـابیم. در امر و موقعیت بحرانی و دردناکی مثل جنگ که عمق صدمات آن مانع از ایجاد وضوح است، کمدی نوعی متفاوت دیدن است.

خنـده همان چیزی که کمـدی آنرا ایجاد می کنـد. نوعی ایجاد شـعور مطلق، برای دیـدن واقعیت هاست که در جمع و با جمع ممکن می شود. خنده با تسـکین و آرامش موقت ما باعث می شود تا بتوانیم به جزئیات و نکات کوچک اما مهم و قابل تأملی که از آن به علت شـرایط خطیر جنگ صـرفه نظر شده است، با دقت و تمرکز بیشتری بنگریم. نمایشنامه نویسان جنگ با تولید متون کمیک که قابلیت نقد جنگ (به عنوان مهمترین کابوس فعلی بشـریت) به شـکلی نمایشی را داشته باشد مهمترین گام را برای ایجـاد این شـعور مطلق جمعی گشوده انـد. کمـدی با ایجاد نوعی بی حسـی موقت در عواطف موجب عـدم تاثیر پـذیری مخاطب توسط عواطف شده که باعث بهتر دیده شدن جزئیات به ظاهر بی اهمیت جنگ می شود؛ جزئیات مهمی که مورد بی توجهی قرار می گیرنـد.بیشترین سوالاتی که در زمینه عناصـر کمـدی و طنز در نمایشـنامه های دفاع مقـدس به ذهن خطور می کند شامل این سوالات است:

مهمترین عناصرکمدی در نمایشنامه های منتخب دفاع مقدس کدامند؟

مهمترین عناصر طنز در نمایشنامه های منتخب دفاع مقدس کدامند؟

آیا استفاده از این عناصر توانسته است منجر به ایجاد نوع خاص و مستقلی از نمایشنامه های کمدی جنگی در ایران شود؟

موقعیت تاریخی، تجربه و علایق و آگاهی ها و اعتقادات مشترک

افراد یک زمان تاریخی، سبب ایجاد نوع دیدگاه خاصِ آن نسل خواهد شد که موجب ایجاد تفکّر و زبانی واحد خواهد گشت که بتواند بیانگر آن تجربیات منحصر بفرد باشد. انقلاب اسلامی به همراه ارزش های آن و به دنبال آن جنگ تحمیلی زبان خاصی را ایجاد نمود که در همهٔ زمینه های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی و هنری نمود پیدا کرد و به تبع آن تئاتر و ادبیات نمایشی نیز از آن تأثیر پذیرفتند. به دلیل شروع جنگ توسط عراق و دفاع متقابل جنگی و ارزشی ایران، به جای کلمه ی جنگ، «دفاع مقدس » مصطلح گردید. نوع و شکل تئاتر جنگ در ایران با تئاتر جنگ در غرب به دلیل تفاوتِ ارزش های دینی و انقلابی ایران، در دو سطح متفاوت قرار دارد و قابل مقایسه نیست.

تئاتر دفاع مقدس به دلیل مشکلات موجود درمتن نمایشنامه ها، مثل ضعف در ایده پردازی و پرداخت داستان، نبود زبان نمایشی و شخصیت پردازی مناسب و ضعف در اجرای نمایشنامه ها و همین طور چاپ نامطلوب کتب در این حوزه و حمایت های مالی و معنوی اندک و عدم روی آوری چهره های شاخص تئاتر کشور به آن و وجود فضاهای تراژیک و کمبود طنز، نتوانسته به جایگاه ویژه ی خود دست یابد.

استفاده از طنز در نمایشنامه های جنگی با ایجاد خنده و جدا کردن مخاطب از موضوع جنگ و نگاه مستقل به آن، باعث افشای حقایق می شود. در حقیقت جنگِ واقعی نوعی مبارزه ی تن به تن و یک دوئل است، اما جنگی که در تئاتر به آن پرداخته می شود مضمونی از روابط بین انسانی دارد. «اگر در

معماری نمایشنامه نویسی مدرن جنگ، جنگ همچون فعلیت یافتن نیروهای بالقوه ی تاریخی، سیاسی، اجتماعی و حتی اقتصادی عمل می کند، برای این است که جنگ خودش را نشان نمی دهد، بلکه چیز دیگری را می سازد و نشان می دهد.» (لسکو، ۱۳۸۳: ۳۹)

برشت(۱) جنگ را به عنوان پدیده ای جدا از مسائل اجتماعی، اقتصادی و سیاسی نمی دید. انسان از ابتدای خلقت با مسئله ای به نام جنگ درگیر بوده است و این سئوال که آیا روزی بالاخره جنگ پایان خواهد یافت یا نه؟ به یکی از مسائل بنیادین اندیشه بشری تبدیل شده است. انسان مجموعه ای از خصائص خوب و بد است و جنگ محصول طبایعِ متضاد آدمی است. جنگ ابعاد گوناگونی دارد و بررسی هر کدام از این ابعاد منظر ویژه ی خود را می طلبد و باعث بیرون آمدن جنگ از سایه ی ابهام می شود. استیون هاوکینک(۲)در کتاب تاریخچه ی زمان اشاره می کند «که ناظرانی که با سرعت های متفاوت در حرکتند فاصله ی زمانی میان دو رخداد یکسان را متفاوت اندازه گیری می کنند.» (هاوکینگ، ۱۳۹۳: ۳) پس شماری جنگ را از دیدگاهی جدی و متأثر کننده یا تراژیک می نگرند وعدّه ای آن را از دیدگاه کمدی وصرفاً با شعور مطلق خویش نظاره می کنند. با توجه به نظریه هاوکینگ می شود این طور برداشت کرد که گویی گذر زمان از منظر ناظرِ کمدی متفاوت از تراژدی است. در نمایشهای کمدی با زمان منقطع و شکسته

۱- ۱ brecht

۲- Stephen hawking

روبرو هستیم اما در تراژدی زمان منحنی وار می گردد.

لسکو معتقد است که احسا س هایی که جنگ و حوادث دهشتناک آن در افراد درگیر جنگ فراهم می کند، به آنان اجازه ی دست یابی به نگرش منطقی نمی دهد.

کمدی نگرشی با دقت در جزئیات است. کمدی رد شدن منقطع از کنار وقایع با سرعت و شدتی غیرمتأثر کننده است. کمدی می خنداند و می رهاند و شتاب می دهد، اما تراژدی درنگ می کند، تأمل می دهد و روی نقطه ی سوزش زخم متوقف می شود. این حالت شتابزدگی و ماشینی وار بودن کمدی موجبات ایجاد شک و شبهه ای در ذهن مخاطب می گردد که حس نیاز به بازبینی و بازنگری حقایق را موجب می شود و موضوع جنگ را از آن حالت کلی بودن بلامنازع خارج می کند و در معرض قضاوت فردی و انسانی و اجتماعی در سطحی جزیی تر و متمایزتر قرار می دهد و اینجاست که کمدی به جنبه ی انسانی ناخودآگاه آدمی نزدیک می شود و این گونه ندا سر می دهد: گویی جهان جای خوبی برای زندگی نیست و چرا نمی توان شادتر زیست؟ اینجاست که تقابل کمدی و تراژدی شکل می گیرد، از دیدگاه و منظر کمدی جهان دارای نسبیتی متناسب با زمان است. کمدی ها برای برانگیختن شادمانی و عقل ساخته می شوند و تراژدی ها برای برانگیختن عواطف و در درجه اول هراس، تأسف و ستایش قهرمان. تراژدی عام نگر است و میل به دیدن جزئیات ندارد و آدم های معمولی معمولاً نقش کمرنگی در آن ایفا می کنند. قهرمانان تراژدی واجد نوعی انجماد ذهنی در برابر عواطف

هستند. آنها دنیا را به خوب یا بد تقسیم می کنند.

از منظر تراژدی زندگی جای غمگینی است و فقط این قهرمان ها هستند که می توانند امکان نجات انسانها وجامعه را فراهم آورند. «در حالی که قهرمانان تراژدی تحمل کمی برای بدعت و اغتشاش دارند، قهرمانان کمیک در این دو شکوفا می شوند. در تراژدی، افراد و تجربه های ناآشنا خطرناک اند، در حالیکه قهرمانان کمیک به ناشناختگی به عنوان فرصت نگاه می کنند. همانطور که ادوارد گالیگان(۱)می گوید، کمدی تجسم «این باور است که ناشناخته هم می تواند به خوبی همان شناخته ای از کار در آید که ما بالاخره یک جوری از پس آن برخواهیم آمد.» (موریل،۱۳۹۳: ۱۴۳)

کمدی می کوشد وقایع جهان را بازیگوشانه تر و بی پرواتر از آنچه به نظر می رسند، نشان دهد. کمدی راز نهفته ای را در خود به شکلی خنده دار پنهان کرده است: تمام قهرمانان نیز به نوعی با نیازهای آدمی دست و پنجه نرم می کنند و شاید هرگز آن قهرمانان اسطوره ای خیالی خالی از عیب نباشند. کمدی تلسکوپش را روی امور غیروالا و نقایص فردی و جمعی متمرکز می کند و از قهرمان پنداری می پرهیزد. اینجاست که تراژدی تخلیه عواطف می کند و کمدی آگاهی می بخشد.

در تراژدی اندوه ناشی از مرگ قهرمان موجب حس خشم و انتقام است اما در کمدی تفکّر جدا شده از احساس، موجب فروکش کردن خشم و تعمق می شود. در تراژدی

۱- Edward galigan

قهرمان و به تبع آن مخاطبینی که با قهرمان همـذات پنـداری کرده انـد، از دسیسه ای پنهانی رنـج می برند و زخم می خورند. زخم، ایجاد درد می کند و درد، ایجاد خشم و خشم، راهی برای انتقام می جوید.

موریل معتقـد است که وقتی تفکر انتقادی روی سیاست یا مـذهب متمرکز است. کمـدی وقعی به سنت و قـدرت نمی دهـد. کمـدی مضـحک بودن قراردادهـا را به رخ می کشـد و نویـد ایجاد جهانی آرمانی را بر پایه ی تفکر معقول و مشترک انسانی فراهم می آورد. کمدی اعلام می دارد که در فراسوی خویهای حیوانیِ انسان، می توان به جهانی اندیشـید که متحدتر و شادتر باشـد. نوعی رسـتگاری خـاص، به معنـا و مفهوم جـامعه ی متحـد جهـانی: جـایی که نقص ها این قـدر کوچک می شونـد که احتیاجی به جنگیـدن ندارنـد و می شودبا خنده تصـحیحشان کرد و در نهایت کمدی به جنبه ای متافیزیک اشاره دارد. کمدی علی رغم ظاهر غیر جـدی، در خود دیـدگاه ها و مفاهیم بسـیار جـدی را نهان دارد. کمدی خواه در اتحّاد با تراژدی و خواه به طور مسـتقل گرایشـی به یزدان شناسـی دارد: «همچنین راه کمـدی، که می کوشـد ما را به یک نوع خاص حقیقت که الدوس هاکسلی(۱)آن

را«کل حقیقت»می نامد هدایت کند- این راه یکی از مشکلترین راه هایی است که از تخیل امروزی می توان طی نمودن آن را طلب کرد. این، به گمان من، بخش اعظم آن چیزی است که

۱- Aldous leonard huxley

منظور کریستوفر فرای(۱)است،

وقتی می گوید که «کمدی فرار است، نه از حقیقت بلکه از یأس: گریزی است از سر استیصال به دامن ایمان.» (مرچنت،۱۳۷۷: ۱۳۲)

کمدی مانند فلسفه با پرسش و سفسطه باعث نوعی گیجی در نحوه ی تفکر توده ی مردم و ایجاد سئوال نسبت به هر مسئله ای که در تیررس انتقادش قرار گیرد، می شود. کمدی و فلسفه مخالف هر نوع باورکورکورانه هستند و شاید بتوان گفت در کمدی و فلسفه ی ناب، امرمقدّسی وجود ندارد. برای همین فلاسفه ای مثل سقراط و بسیاری از کمدین ها بیشتر در معرض سوءتفاهم بوده اند.

برای کسانی که به عمق و جزئیات وقایع و اتفاقات دقت نمی کنند باید تصویری عجیب و بزرگ کشید و برای آنانی که به سختی گوش می دهند باید فریاد کشید. کمدی فریادی است برای شنیده شدن و اجرایی متفاوت، برای دیدن جزئیات نادیده انگاشته شده، است.

تراژدی، کمدی و کمدی_تراژدی

فرافکنی درد و لذت به سایر انسان ها و موجودات زنده و غیر زنده و تقلید از اعمال و حالات آن ها و تلفیق آن با مسائل اجتماعی انسان، بنیان نمایش را تشکیل می دهد. از نظر ارسطو، تراژدی عملی جدی و کامل است، به صورتی نمایشی. این عمل در انتها به موقعیتی ناگوار منتهی می شود که موجب حسِ ترحّم و ترس در مخاطب می شود. تراژدی کلاسیک غالبا

۱- Christopher fry

با سه وحدت توصیف می شود: وحدت عمل، وحدت زمان، وحدت مکان. در تراژدی نتایج پیروی از هواهای نفسانی مثل قدرت طلبی یا حسادت قهرمان را به نابودی می کشاند. به تعبیر دیگری، واژه ی تراژیک، بر نیروهایی که انسان قادر به تغییر و کنترلشان نیست و سبب نابودی یا سیه روزی انسان می شوند متمرکز است، این نیروها مفهومی چون سرنوشت و مقدّرات دارند.

تراژدی بعد از قرن نوزدهم با گسترش علم و خردورزی، بیشتر بر بیماری های وراثتی و نقائص مادرزادی به عنوان تقدیر تراژیک تأکید می کند مثل نمایشنامه« اشباح» اثر هنری ایبسن(۱). در تراژیک جدید هر چیزی که به انسان نشان می دهد که نمی تواند کنترل زندگیش را در دست خود بگیرد تراژدی محسوب می شود مثل: زمان، ارث، قراردادهای اجتماعی. کافکا(۲)در داستان«محاکمه» مبارزه ی انسان با نیروهای پوچ را نشان می دهد و کامو(۳)در بعضی ازنمایشنامه هایش پرده از ناآگاهی و طماعی بشر که موجب نابودیش است، بر می دارد.

تعریف کمدی

به طور کلی کمدی نمایشی است که معمولاً ـ دارای موضوع و نتیجه ای شادی بخش و خنده آور باشد و مقصود اصلی آن تفریح تماشاکنندگان است. کمدی مخالف تراژدی و از طرف

۱- Henrik john ibsen

۲- kafka

۳- camus

دیگر مخالف لودگی و مسخرگی است. کمدی ناشی از تفکر انتزاعی انسان است و به نظر ارسطو تقلیدی از اعمال مذموم اجتماعی است که از طریق سرگرمی دست به اصلاح و انتقاد می زند. به طور ساده کمدی نمایشی است شاد و سرگرم کننده که معمولاً به خوبی و خوشی تمام می شود و یا حداقل آخرش به فاجعه ختم نمی شود. عمق یک کمدی را مضمون انتخابی و میزان هماهنگی قالب با محتوا می سازد.

تفکیک تراژدی–کمدی

از آغاز و در ابتدا بشر برای هر چیزی نوعی ثنویت قائل بود. برای همین تراژدی و کمدی به عنوان دو جهان و جنس متفاوت تلقی می شدند. تراژدی مخصوص توصیف زندگی قهرمانان و بزرگان و شاهزادگان بود و کمدی به طبقات فرودست و روستائیان و بردگان و فروشندگان می پرداخت. تا پایان قرن هفدهم هنوز این جداسازی در فرانسه ادامه داشت و تفاوت این دو در جنبه های مختلف مراعات می شد: موضوع، لحن وآهنگ. موضوع تراژدی خطیر و جدی و مخصوص بزرگان بود و موضوع کمدی امور کوچک زندگی های خصوصی بود که پایانی خوش داشت. لحن تراژدی جدی، و لحن کمدی بیشتر اوقات عامیانه و با زبانی مضحک بود.

تفکیک کمدی از تراژدی بطور کامل ممکن نیست. شاید بتوان گفت تقریباً همه تراژدی‌ها به مرگی ختم می‌شوند و همه کمدی‌ها به ازدواجی می‌انجامند. اجزاء کمدی و تراژدی

مشابهت دارند. تراژدی با کاتارسیس و کمدی با خنده نشاط می افزایند: کمدی نویسان را دیداسکالوی (۱) (مدرسان، فضلا) یونانیان می‌خوانند. هدف کمدی فقط ایجاد خنده نیست، همان طور که ارسطو برانگیختن خنده در کمدی را نقص و نوعی فساد می داندکه اجزایی از سرشت انسان را بی عارضه‌ای تباه می گرداند. کمدی به بی خردی هایِ اجتماعی توجه دارد، ولی مسئله اصلی در تراژدی اغلب«جنایات»و مسائل مهم اخلاقی است. متافیزیک کمدی والاتر از آن است که فقط وظیفه اش خندیدن به نقص ها باشد.

«کریستوفرفرای اعتراف می کند که وقتی دست به کار نوشتن یک کمدی می‌شود تصویر ذهنی آن اوّل از همه به صورت تراژدی ظاهر می‌شود. معمولاً ـ اگر شخصیت ها برای تراژدی صلاحیت نداشته باشند کمدی هم در کار نخواهد بود. تئاتر یونانی اغلب کاملاً در تلفیق تراژدی و کمدی موفق است. سه حالت کمدی یعنی فارس(۲) ، شوخ‌طبعی دراماتیک و هجو، به قلمرو تراژدی وارد می‌شود. این سه در عمل به ندرت کاملاً جدایی‌پذیرند و اغلب تداخل دارند؛ فارس، وقتی با اوج گرفتن تنش تراژدی همراه باشد، به ندرت از هجو طعنه‌آمیز عاری است؛ شوخ طبعی(به ویژه در شکل«وقفه کمیک») هرگز بدون چاشنی طنز انتقادی نیست.»(مرچنت،۱۳۷۷: ۳۵)

تراژی-کمدی نوعی نمایشنامه ی تراژدی با پایان خوش

۱- Didascaloi

۲- farce

است. «در اوایل سده ی هفدهم نوعی نمایش وجود داشته است به نام تراژی-کمدی: این نوع نمایشنامه ها مخلوطی از تراژدی و کمـدی نبود، بلکه تراژدی بـا پایـان خوش بود. بنابراین لازم به نظر می رسـیده که کلمه ی متفاوتی برای نامیـدن این نوع دو رگه به وجود آید»(وینی، ۱۳۹۰: ۸۱)

همـهٔ هنرها مثل سـینما، تئاتر، نقاشـی و حتی موسـیقی می تواننـد واجـدابعادی کمیک باشـند. اوج کمیک را می توان در تئاتر مشاهـده کرد آنجا که متن با حضور فیزیکی بازیگران و نور و موسـیقی و هـدایت کارگردان در هم می آمیزد. تعریف کمدی به تنهـایی و افتراق آن از سایر حالت‌های کمیک، یعنی گروتسک grotesk، پوچی، طنز و فارس مشکل است. در تراژدی-کمدی یا گاهی در صـحنه هایی تراژیک، شوخی و طنز فضا را دگرگون می سازد. با کمرنگ شدن تراژدی، کمدی نیز غنای کمتری دارد.

کاربردهای اجتماعی و اخلاقی کمدی

«همیشه از ما خواسـته انـد آرمان هایی برگزینیم و خودمان، یعنی خانواده، ملیت، نژاد وفرهنگ و جهان را با عینک هایی ببینیم که نشانی از ارزشهای موروثی دارد.»(کلاک،۱۳۹۲: ۱۶۹) خواسـته های جامعه با انواع آموزه های آن در ما تبدیل به خواسته های درونی می شود و آنها تبدیل به هنجار ذهنی می شود و داوریهای ما را می سازد. داوری هایی که نگرش و ارزشی مطابق با نظر مرجع قدرت دارد. پس خندیدن به رفتارها

و کسانی که در حد متوسط ارزش های جامعه نیستند، نوعی همسان سازی است، البته در کمدی هایی که هدفشان اصلاح ارزش های پذیرفته شده و مطلق جامعه است. اما کمدی هایی که با مسائل فلسفی عمیق انسانی در رابطه هستند قصد و نیّت دیگری دارند و داوریهای ناظر به واقع هستند، داوری هایی که به جایگاه بشر می پردازد و با خنده ی تلخ موجب پرسش از نوع جایگاه انسان در هستی می گردد.

آن نوع کمدی که با خندیدن به شخصیت هایی که از هنجارهای مورد تأیید جامعه به دور هستند، سعی در اصلاح آنان دارد نوعی داوری ارزشی است که البته این ارزش ها و هنجارها در هر جامعه و کشوری متفاوت است اما چون همه ی انسانها مشترکاتی با هم دارند، اگر کمدی حاوی موضوعی جهان شمول باشد می تواند در جوامع دیگر هم اثرگذار باشد. تماشاگران با خندیدن به شخصیت هایی که از قاعده های مورد تأیید جامعه به دورند بستگی خود به ارزشها را به رسمیّت می شناسند. البته گاهی خنده ناشی از پیش داوری ذهن ما نسبت به اتفاقی است که خواهد افتاد و عکس آن رخ می دهد. هانری برگسون هم معتقد است جامعه برای تشویق اعضایش به هماهنگی با دیگران از کمیک بهره می گیرد. البته خنده همیشه هم ناشی از خیرخواهی یا عملی عادلانه نمی باشد و گاهی نیّت دیگری دارد.

در میان نظریه پردازان و با توجه به زاویه دید هر کدام نسبت به خنده نظرات موافق و مخالفی نسبت به خنده و

کمدی دیده می شود. به نظر بعضی، عدم تأثر در خنده، رقت قلب را از انسان می گیرد. بودلر(۱)خنده را فسادآمیز و شیطانی می شمرد، زیرا می پنداشت خنده انسان را از ترحّم دور می کند. پاسکال(۲)معتقد است زیان بخش ترین سرگرمی ها برای جامعه کمدی است. عده ای از رهبران مسیحی خنده را عملی بی فایده می دانند و معتقدند خنده تسلط بر خود را کاهش می دهد.

درست است که گاهی خنده وقتی به سمت هجو و ریشخند و استهزا می رود شروع به ویرانگری می کند، اما جامعهٔ بدون خنده هم شفای درونش را از دست می دهد.

واژه شناسی کمدی

کمدی و تراژدی هر دو در یونان پدید آمدند. «طبق فرهنگ انگلیسی آکسفورد این نام از Comoedia مشتق شده که به نوبه خود برگرفته ازkωμῳδια یونانی است که آن هم یا از kῶμος، خوشگذرانی، شادخواری، یا از منشأ محتمل آن kώμη، روستا،ἀοιδός، نغمه‌سرا، خنیاگر مشتق شده به این ترتیب kωμωζός در اصل یا«رامشگر جشن ها» و یا «رامشگر روستا» بود» (مرچنت ،۱۳۷۷: ۱۹)

همین طور در این فرهنگ نامه کمدی را نوعی بازی شاد و سرگرم کننده که پایانی خوش دارد نیز تعریف کرده است. البته نظرات دیگری هم در مورد معنای این لغت وجود دارد. «این

۱- baudelaire

۲- pascal

واژه احتمالاً ـ از کلمه ای به معنی«جشن گرفتن»، «دلقک بازی کردن» و یا باز به معنی«دهکده» گرفته شده است. در هر دو مورد، واژه شناسی کلمه نشان می دهد که اغاز کمدی به عنوان شکلی نمایشی از جشن های روستایی و دهقانی سرچشمه گرفته است. این جشن ها عنصری آیینی و دینی را با ذوق زیاده روی های خنده آور درهم می آمیزد. کارناوال ها، در همه دنیا، چیزی از این رسوم عامیانه(۱)را نگاه داشته است. در یونان، غالباً این شادیها با مراسمی که به افتخار خدایان حاصلخیزی و باروری به پا می شد همزمان بوده است: در این مراسم دیونیزوس(۲)(یا باکوس bacchus برای رومیها)، خدای تاک و مستی، همچنین پریاپ(۳)مورد تکریم قرار می گرفتند. این جشن ها، جشن های زندگی و لذت ها بود که در آنها مردم دوست داشتند ممنوعیت ها را بشکنند: نقاب های مضحک به چهره می زدند و سخنانی بر خلاف عفت و ادب و به صورت تقلیدی مسخره آمیز از امور بر زبان می آوردند، و بدین گونه اولیای امور را به ریشخند می گرفتند.»(ویینی،۱۳۹۰: ۸۸)

بنیانگذار کمدی ادبی در یونان آریستوفان(۳۸۶-۴۵۰ق.م) است. بین کمدی ادبی و کمدی عامیانه تفاوت هایی است.

سنت‌های آریستوفانی و شکسپیری

۱- folklorique

۲- dionysos

۳- priape

کمدی آریستوفانی، شکلی عقلانی، تحلیلی و استدلالی دارد، مصمم به قبولاندن نظر خود به مخاطب با حداکثر وضوح ممکن است. «اگر بخواهید کارتون‌هایی دراماتیک به سبک آریستوفانه بسازید، ناچار خواهید بود استعاره‌هایی بیابید که بصری یا سمعی باشند، و آن هم استعاره‌هایی ملازم با اعمالی که بتوان روی صحنه تئاتر به اجرا درآورد. این استعاره‌ها باید— به حد افراط— مضحک باشند: می‌توانید با انتخاب استعاره‌هایی که تا حد ممکن تحقیر کننده‌اند (نوعی گزافه‌گویی معکوس) و با گنجاندن پوچی، این کار را بدون برانگیختن انزجار یا هر احساس جدی دیگر انجام دهید، همه چیز را حقیر جلوه دهید و پوچ کنید مگر شباهتی را که خود استعاره با آن چیز مورد نظرتان دارد؛ زیرا اگر این یکی را هم تغییر دهید، کل استراتژی تان با شکست مواجه می‌شود. این توصیفی است از شکل و یک استراتژی هجایی است و منوط است به وضوح کامل هدف در نمایشنامه‌های اریستوفانه، یعنی باد جنگ، فمینیسم، پر مدعایی ادبی را خالی کردن.»(مرچنت،۱۳۷۷: ۱۱۷-۱۱۸)

در«سنت شکسپیری» وارد جهانی می شویم که محل بررسی مناسبات شکننده ی انسانی است و این کمدی همیشه نمی تواند تسلی بخش باشد و گاه در حضور لودگی فرساینده می نماید.

مروری بر تاریخ کمدی

۱. کمدی های یونان باستان

کمدی های یونان باستان به سه دوره تقسیم می شوند:

۱ – کمدی کهن (old comedy)

۲ – کمدی میانه(middle comedy)

۳ – کمدی نو (new comedy)

کمدی کهن، در حدود ۳۸۸ پیش از میلاد قرار دارد. شاخص ترین کمدی نویس این دوران آریستوفان است که آثارش آمیزه ای از تخیل و اسطوره و واقع گرایی و خوشمزگی است و دارای گروه همسرایان بزرگ بوده است. در کمدی کهن، قهرمان اصلی بر همه ی نیروهای بازدارنده پیروز می شود و به هدف خود می رسد.

کمدی میانه، از حدود ۳۸۸ تا ۳۳۶ پیش از میلاد را در بر می گیرد. در این کمدی خدایان از مقام الوهیت به مقام بشری تنزل پیدا می کنند و برای آنها اعمال انسانی فرض می شود. در آن زمان مقدونی ها بر یونانی ها حاکم بودند و کمدی ها جنبه ی انتقادی کمتری داشتند و شوخی ها محتاطانه تر بود. در این کمدی ها تعداد زیادی از تیپ ها مثل طفیلی، سورچران، لافزن و چاپلوس حضور فعالی دارند.

کمدی نو، از حدود ۳۳۶تا ۲۶۰ پیش از میلاد انجام

شدند. مناندر(۱)از مشهورترین کمدی نویسان این دوره است. در این نوع کمدی موضوعات خانوادگی و خصوصی بیشتر مطرح بود و به ویژگی خاص انسان ها توجه ویژه ای شد. این کمدی دسته ی کوچکی از رقصندگان و نوازندگان را به همراه داشت.

۲. خنده به طور خلاصه از منظر مسیحیت

«متفکران مسیحی، عدم خویشتنداری انسان در زمان خنده را مورد نکوهش قرارداده اند و لرزش وقفه ناپذیر بدن را در هنگام خنده در شأن وقار انسانی ندانسته اند. عده ای از علمای صدر مسیحیت خنده را نوعی خشونت ورزی پنداشته و مسیحیان رااز خنده ی بیجا برحذر داشته اند. در انجیل نیز خنده معمولاً نشانه ای برای خصومت معرفی شده است. (امثال سلیمان باب ۲۶ آیه ی ۱۸و ۱۹) هشدار می دهد: «آنکس که دیگری را می فریبد و سپس می گوید«فقط مزاح کردم»، همچون دیوانه ای است که تیرهای مرگ بارش را بی هدف پرتاب می کند.» (موریل،۱۳۹۳:۳۶)در صومعه ها لطیفه گویی و خنده ممنوع بود و بر خویشتنداری تأکید می شده است. بعضی از فِرق مسیحی بر علیه خنده رساله نوشته اند. در دوره کرامول(۲)در انگلستان خنده غیر قانونی اعلام شد. در کل مسیحیت نظر مثبتی نسبت به خنده و کمدی نداشته است.

۱- menander

۲- cromwell.

۳. کمدی در بستر تاریخ اروپا

در اروپای قرون وسطا عید احمق ها و عید الاغ ها رواج داشته که کشیش های رده پایین پس از کریسمس تدارک می دیدند. اسقف سرنگون می شد و جایش را پسرکی می گرفت. «امروزه در ماردی گرا و کارناوال mardigras and carnival))، مردم لباس های غریب می پوشند و کارهایی را انجام می دهند که در مابقی سال ممنوع است، کارهایی که گاهی به خشونت می انجامد.»(موریل،۱۳۹۳: ۳۳)

در قرن هفدهم، نویسندگان کلاسیک فرانسه، شکسپیر را به دلیل آمیزش تراژدی با کمدی در شاه لیر و هملت تحقیر می کردند. البته آمیزش تراژدی با کمدی تصویر واقعی تری از زندگی جاری مردم به دست می دهد. مردم بیشتر شخصیت های تراژیک را به دلیل این که پیشینه ای در اساطیر یا تاریخ دارند، می شناسند. اما شخصیت های کمدی به خاطر پرداختن به زندگی مردم عادی بیشتر تبدیل به تیپ های قالبی شدند. مثل سرباز لافزنی که از شجاعتش می گوید اما فرد ترسویی است، خسیس یا پیرمرد عاشق، یا زن دلال محبت ویا خدمتکار فریبکاری که از ارباب خود پول بیرون می کشد.

شخصیت قالبی خسیس با هارپاگون(۱)، پیرمرد عاشق با آرنولف(۲)در مکتب زنان، و خدمتکار حیله گر را در

۱- harpagon

۲- arnulf

حقه های اسکاپن(۱)، مولیر(۲)شخصیت سازی کرده است. همچنین در«طبیب اجباری»در برداشتی آزاد، از شخصیت طبیب شارلاتان استفاده کرده است.

« اما منبع الهام اساسی مولیر، در آغاز کارش، کمدیا دلآرته(۳)بود. بازیگران کمدی ایتالیایی، با وجود مانع زبان، بسیار مورد علاقه ی فرانسویان بودند. تماشاگران فرانسوی، بدون آنکه حاضرجوابی های آنها را بفهمند، به بازی های صحنه ای و مسخره گی های خنده آور(لاتزی) و شیرینکاری های آنان می خندیدند.»(وینی،۱۳۹۰، ۹۲) مولیر سنت های کمدی را پذیرفته و مهر شخصی خود را به آنها می زند. مولیر تمامِ زندگی خود را صرف کمدی کرده است. مولیر با کمدی مثل آیینه ی

۱- scapin۳

۲- mollere

۳- -کمدیا دلآرته(commsdia dellarte)«به موازات کمدی ادبی، کمدی عامیانه تری به نام«آتلان»در میان رومیان گسترش یافت. این کمدی به وسیله ی گروههای سیار اجرا می شد که نیاکان خنیاگران و معرکه گیران قرون وسطی و بازیگران کمدیا دلآرته در دوره ی رنسانس به شمار رفته اند.»(وینی،۱۳۹۰: ۸۸) کمدیا دلآرته در قرن ۱۶ میلادی در ایتالیا رواج یافت. بدیهه گویی و تیپ سازی دو عنصر مهم کمدیا دلآرته است. موفقیت نمایش بستگی تامی با مهارت و هوشیاری کمیک بازیگران دارد. تیپ شخصیتها شامل دو دسته ی معمولی و اغراق شده تقریباً تقسیم بندی می شده است. نقش های معمولی معمولاً ـ عشاق جوان و اقوام آنها بودند و نقش های اغراق شده بیشتر شامل دو شخصیت«ارباب»و«نوکر»تقسیم می شدند.«در اجرا از شکلک (میم)، لطیفه، تقلیدگری(فارس) و موسیقی استفاده می شد. شخصیت ها نیز تیپ هایی کلی بودند که عمده ترینشان عبارت بود از مردها: لوده، افسر، دکتر، عاشق، پیشخدمت ها، دلقک،«بریگلا» و«اسکاپینو»و زنها: معشوقه و ندیمه ی محرم رازش- که احتمال داشت او نیز معشوقه یکی از نوکرها باشد و یا نباشد- به اضافهٔ«کاترینا»و«بالرینا»(آوازه خوان و رقاص)که در طول نمایش میان پرده ها را اجرا می کردند.»(انصاری،۱۳۸۷: ۳۸)

جامعه اش را باز می تابانـد. با«تارتوف(۱)»به جامعه ی دو رو می تازد و با «آلسـست»(۲)به عـدم بلوغ می پردازد. با نبوغ مولیر کمـدی مقـام تراژدی را یافت. پس از مولیر در قرن هیجـدهم نویسـندگانی مثل بومارشـه(۳) از کمـدی برای مخـالفت با نظام سیاسی جامعه ی زمان خود بهره برده اند.

در قرن نوزدهم «تئاترهای بولوار» که به دلیل قرار داشـتن در بولوارهای بزرگ به این نام خوانده می شدند نقش مسخره کردن بورژواهای معاصر را با استفاده از برخی شیوه های مولیر به عهده گرفتند.

در قرن بیسـتم کمدی به سـمت خنده ی تلخ و شوم می رود.«در نمایشنامه های بکت، یونسکو(۴)و گلدرود(۵)، دیگر کمیک مطرح نیست، بلکه بیشتر ناهنجـار مطرح است.»(همـان،۱۳۹۰: ۹۶)گروتسـک ترکیبی از کمیـک و دهشـتناکی است. اگر چیز مسـخره ای به حد ناهنجاری برسد تراژیک می شود. اساساً کمدی با ساختار کلاسـیک معمولاً باید پایان خوشـی داشـته باشد. در تئاتر پوچی که کاملاً کمدی نیست پایان دو پهلو تمام می شود.

۱- tartuffe

۲- alceste

۳- beaumarchais

۴- ionesco

۵- ghelderode

انواع کمدی

۱. کمدی رمانتیک

کمدی رمانتیک(۱)

نوعی کمدی سطحی مشتمل بر حوادث و ماجراهای عاشقانه است. معمولاً داستان به این شکل شروع می شود که پسری یک دختر را می بیند و طی اتفاقات احمقانه ای عاشق هم می شوند و پس از طی مصیبت ها و بلایای نه چندان پر اهمیتی، بالاخره پسر و دختر با هم ازدواج می کنند و پس از آن زندگی شادی را خواهند داشت و البته این نوع کمدی در سینما کاربرد بیشتری داشته است.

۲. کمدی رفتار

کمدی رفتار(۲)

«کمدی رفتار و یا به تعبیری کمدی آداب، به طور کلی سبکی از نمایش است که هدفش ریشخند کردن رفتارهای ساختگی و سطحی یک گروه و یا قشر اجتماعی است که البته عموماً بر اصول و آداب طبقه ی متوسط و بالا می پردازد»(انصاری،۱۳۸۷: ۳۵)

۳. کمدی خلق وخو

کمدی خلق وخو(۳)

کمدی است که درآن هر کدام از شخصیت ها دارای مزاجی (سودا، صفرا، خون، بلغم) هستند.«بن جانسون(۴)، نخستین کسی است که این ایده را در حدود و معیار معینی ساخت و پرداخت. دو اثر برجسته ی وی در این نوع کمدی،«هرکس

۱- ((romantic comedy

۲- (comedy of manners)

۳- (comedy of humors)

۴- Ben jonson

به حال خود»(۱۵۹۸)و«هیچکس سرحال نیست»(۱۵۹۹) می باشد.»(انصاری، ۱۳۸۷: ۳۴)

۴. کمدی سانتی مانتال

کمدی سانتی مانتال(۱)

کمدی پایان قرن ۱۷ در انگلستان که هدفش این بود که بیننده را با خنده، به گریه بیندازند و این شیوه بعدها در فرانسه هم معمول شد. این کمدی ها بیشتر بر روی مردم معمولی و شرافتمند و مهربان متمرکز بود که با تمام پریشانی و درماندگی ها با پرهیزگاری بر مشکلات پیروز می شوند.

۵. کمدی فارس

فارس(۲)

نوعی کمدی سبک و کاملاً سرگرم کننده، که از شخصیت های اغراق شده و موقعیت های نامعقول و عناصر بزن و بکوب (اسلپ استیک)(۳)برای ایجاد تفریح و سرگرمی استفاده می کند. فارس از آغاز به صورت شکلی نمایشی بود که در فاصله ی بین نمایش های جدی و اصلی اجرا می شد. تئاتر پوچی و تئاتر فارس مشابهت هایی با یکدیگر دارند. یونسکو درام نویس آلمانی کمدی هایش را فارس های تراژیک می نامد زیرا که به نظرش کمیک، تراژیک هم هست، تراژدی انسان خنده دار. انسان در حال حاضر هیچ چیز را نمی تواند به طور مطلق جدی یا شوخی بینگارد.«فارس منشأ و هدفی جدی دارد: ریشه واژه فارس«انباشتن» یا «قیمه‌ریزه» است، یعنی آن چیزی که مواد با ارزش تر یا مهمتر را تکمیل و حفظ می‌کند، همانطور که

۱- (sentimental comedy)

۲- (farce)

۳- slapstick

بوقلمون جشن میلاد مسیح را با دلمه گوشت‌ریزه «فارس»می کنند، یعنی پر و تکمیل می‌کنند.» (مرچنت،۱۳۷۷: ۱۱۱)در سینما هم کارهای چاپلین(۱)، برادران مارکس(۲)جزء

کارهای فارس محسوب می شوند.

۶. کمدی سیاه

کمدی سیاه(۳)

کمدی سیاه بیشتر سرخوردگی ها و بدبینی را به نمایش می گذارد. انسان ها در این نوع نمایش دستخوش بازیِ سرنوشت و نیروهای طبیعت که قابل تغییر نیستند، قرار دارند و گاه درگیر پوچی می شوند. بیشتر خنده ی حاصل از این نوع کمدی ها از این منشأ می گیرد که چون کاری نمی شود کرد پس باید خندید.این نوع از فیلمها یا نمایشها حس تلخ و سیاهی از طنز دارد ومعمولاً ـ مسائلی جدی چون بیماری، جنگ یا مرگ را دستمایه قرار می دهد. کمدی سیاه معمولا سرشتی افشاگر دارد و رفتارها و واکنش های به ظاهر مخفی آدم ها را نسبت به این دسته از واقعیت های نا مطلوب آشکار می سازد.

کمیک و انواع آن

اشاره

کمیک (۴) و انواع آن

Comic: معنایی نزدیک به«خنده دار» و«مضحک»دارد و اصطلاح اصلی نظریه برگسون، فیلسوف فرانسوی درباره ی

۱- Charlie chaplin
۲- Marx brothers
۳- black comedy
۴- comic

خنده است.

۱. کمیک موقعیت

کمیک موقعیت(۱)

کمیکی که در اثر گرفتار شـدن شخصـیت در یک موقعیت ناخواسـته و گاهی متضاد با شخصـیت ایجاد می شود ممکن اسـت شخصیت در یک موقعیت مضحک رفتار کاملاً طبیعی بروز دهد یا در موقعیتی بسیار سخت به طرز راحت و آسانی به موفقیت دست یابد و یا برعکس یک موقعیت ساده را پیچیده کند و گاه ایجاد موقعیت مضـحک با رفتار مضحکتر از شخصیت نمایش توأم می شود«همواره باید به این نکته توجه داشت که نباید در طراحی حوادث و هم چنین رفتار شخصـیت ها اغراق کرد. بهتر است برای شـکل گیری طنزِ مطلوب در داسـتان، موقعیت یـا عکس العمـل کـاراکتر را (رفتارش را) مضـحک نمود و نه هر دو را.»(پورمحبی،۱۳۹۲: ۵۹)

دو منبع اصـلی در ایجادکمدی مهم هستند یکی کاراکتر است چون موقعیتی ممکن است برای یک کاراکتر کمیک به حساب بیایـد ولی برای کـاراکتر دیگری کمیـک نباشـد و دیگری سَـبک نمایشـنامه و ترتیب و نظم وقـایع و کلمات و اطلاعات باعث ایجاد نوع خاص کمیک می شود.

۲. کمیک شخصیت

که در آن خصوصـیات اخلاـقی و یـا رفتـاری قهرمـان که خلاف عرف جامعه است معمولاً به شـیوه ای اغراق آمیز بزرگنمایی شده و مورد توجه ونقد قرار می گیرد. در حقیقت کمدی

۱- (situation comic)

شخصیت خندیدن به ضعف ها و اشتباهات و تناقض های انسانی است. خصوصا وقتی که تصوری که فرد از خودش دارد با حقیقت تفاوت فاحشی داشته باشد. مثل قاضی ای که خود را یکه تاز در امر قضاوت می داند اما کاملاً بی کفایت است. یکی از عناصری که باعث کمدی شدن شخصیت می شود همانطور که برگسون توضیح می دهد رفتار ماشینی و غیر ارادی و تکراری است. رفتار ماشینی می تواند با حرکات بدنی یا گفتار صورت پذیرد. مثل تکرار یک کلمه که فکری که شخصیت به طور مداوم با آن درگیر است را مشخص می کند. از نمونه های درخشان این نوع کمدی میتوان خسیس مولیر را با محوریت شخصیتی بسیار مال پرست به نام هارپاگون نام برد. هارپاگون در خسیس مدام کلمهٔ«صندوقچه ام»را فریاد می زند که ناشی از درگیری فکر و ذهن او با پول و حراست از آن است.

۳. کمیک زبان

استفاده از زبان جهت ایجاد فضای کمیک بسیار متنوع است و می تواند از طنز و شوخی و بازی با کلمات و همچنین صنایع گوناگون ادبی را در بر بگیرد:

اغراق : یکی از بازی های زبانی بسیار خنده آور در کمدی است. آنجا که هارپاگون می خواهد همهٔ شهر برای گم شدن صندوقچه اش دستگیر شوند نوعی اغراق خنده ساز است.

تصرف در ساخت و شکل زبان : سخن گفتن خارج از

قاعـده و قوانین و عرف اجتماعی باعث خنده می شود مثل داشـتن لهجه یا اشـتباه در تلفظ یا داشـتن لحنی غریب موجب خنده می شود.

بـازی بـا کلمات: برخی از بازی ها با کلمات از هم آوایی منشأ می گیرد و بعضـی بر اساس ایهام معنایی و دو پهلویی در معنی لغت یـا معنی دوراز ادب دادن به جمله یـا کلمه ای. گـاهی هم بـا سـاختن عبـارات و کلمات بی معنی و ترکیب آنها با هم می توان کلمات جدید کمیکی ساخت.

طنز

طنز(۱)

در زمینه پژوهش و نظریه پردازی در حوزه ی کمیـک و طنز تعـداد کتابهـای درخور تأمـل انـدک است و در همین کتابهـا هم بسته به سلیقه ی مترجمان، واژگان مرتبط با طنز هر کدام به شیوه ای متفاوت و گاه متضاد با هم ترجمه شده اند. واژه ی ساتیر در کشورهای اروپایی سابقه ی تاریخی طولانی و ریشه در اساطیر یونان و روم دارد و در طول زمان به معناهای مختلفی به کار رفته و هم اکنون در کشورهـای مختلف مصـادیق مختلفی دارد. در ادبیـات انگلیسـی آثـار وزین و ادبی کنـایه آمیز مثـل آثـار سویفیت(۲)و پوپ(۳)و بن جانسون را تداعی می کند و اما در آمریکا بیشتر شوهای تلویزیونی را مد نظر دارد. ریشه ی

۱- satire

۲- swift

۳- pope

satire(۱) از زبان یونانی و به هنر نمایشی آیینی مرتبط با اساطیر خوشگذران به نام satyr برمی گردد.

طنز نشان دادن نقص ها و ایرادات در فرد، عقیده یا سازمان توسط شوخ طبعی و خنده است. در طنز مؤلفه های زبانی و درونی بسیار مهم است. به نظر جان موریل طنز شناس معروف آمریکایی، طنز یک تغییر ناگهانی در وضعیت ذهنی ما ایجاد می کند که موریل آن را انتقال شناختی می نامد و می گوید این تغییر باعث می شود از مطلبی که در حالت معمولی ناراحت کننده و جدیبه نظر می رسد، بتوانیم لذت ببریم.

طنز نوشته ای منظوم یا منثور است که معایب و یا آنچه مخالف معیارهای مشترک جامعه است را هدف خود قرار می دهد و به مسخره می گیرد و هدفی اخلاقی دارد. طنز معمولاً بر غافلگیری و دیدگاه های غیرمعمول تأکید دارد، اما حتماً باید بازیگوشانه بوده و تمایل به خنده را ایجاد کند. شادمانی طنز آمیز یک وضعیت مثبت بدون عواطف منفی است.

طنز به این معنا در فارسی معاصر و عربی سابقه زیادی نداشته و سابقاً در فارسی هجو به کار برده می شد؛ که بیشتر جنبه انتقاد مستقیم و شخصی داشته و جنبه غیرمستقیم و طنزآمیز بودن (Satire) را نداشته و اغلب هم آموزنده و اجتماعی نبوده است. واژه«طنز»در اصل واژه ای عربی است

۱- ۳.satyr paly یا ساتیر بازی، اساسش ساتیر خدای جنگل، از جمله خدایان زمینی و شخصیت نخستین نمایش نامه های یونانی است و نمایشواره های آیرونیک که برای او اجرا میشد بعدها تغییر شکل داد، همانطور که ظاهر واژه satyr هم به satire، هجو یا هجویه تغییر شکل داد.

که در لغت نامه های عربی به معنای سخریه و مسخره کردن و در فرهنگ های فارسی به معنای ناز، سخریه، سخن به رمز گفتن، طعنه و فسوس کردن، عیب کردن، لقب کردن و بر کسی خندیدن آمده است.در فارسی نیز استفاده از کلمه ی طنز کاربرد جدیدی دارد. در حال حاضر satire معنای خاص تر و هدفمندتری دارد و ادبی تر است و humor(شوخ طبعی)بیشتر روی لحن تاکید دارد.

Humor : هومر یا شوخ طبعی، سرگرمی، سخنان یا اعمالی یا شیوه هایی که موجب خنده و وجد و سرور شود.

: Jokeجوک لطیفه ی کوتاهی که اوج خنده ی آن در آخر لطیفه نهفته است و خواننده یا شنونده را بهت زده می کند. جوک در انگلیسی هم شوخی های کلامی را در بر می گیرد هم شوخی های بدنی را.

Parody: پارودی تقلید شوخ طبعانه از یک اثر جدی است که در فارسی به آن نقیضه هم می گویند. نقیضه می تواند در محتوا، لحن و ساختار یا موضوع اثر اصلی تصرف کند اما حفظ وحدت زبانی اثر اصلی و به کار گیری حداکثر واژگان آن اهمیت دارد.

:Wit ویت یا بذله گویی و شوخ طبعی همراه با تخریب. در حقیقت حاضر جوابی و متلک گویی است و شوخی گزنده است ولی در فارسی بیشتر معنی سخن خوش و لطیف می دهد.

Amusement : خندیدن به کسی یا چیزی و شادمانی از شوخی کسی یا اتفاقی خنده دار و سرگرم شدن.

طعن:sarcasm سارکازِم عیب جویی و سرزنش و ملامت کسی یا چیزی با تمسخر.

هجو lampoon: لمپُون نکوهیدن، شمردن معایب کسی با تمسخر و استهزا با مقاصد تخریب شخصی.

هزل :dirty jokeدِرتی جوک سخن بیهوده و دارای مضامین خلاف اخلاق و ادب که خنده سازد.

:Cartoon/caricature کارتن/ کاریکاتور ریشه اش کلمه ای فرانسوی است. نوعی خاص از کارتون است که روی برجسته کردن نقایص افراد و هجو افکار به کار می رود و گستره ی وسیعی از طرحها و تصاویر را می تواند شامل شود.

آیرونی

آیرونی (۱)

آیرونی واجد نوعی کنایه و دوپهلویی و تناقض مفهومی در خود است. در حقیقت استفاده از یک مفهوم ظاهری برای القای مفهوم مهم دیگری نوعی دوپهلویی ایجاد می کند که موقع کشف توسط مخاطب لذّت آفرین می شود. محمد رضا اصلانی در فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز برای آیرونی «وارونه سازی»را پیشنهاد می کند:«صناعتی ادبی است که انواع گوناگون دارد و برای بیان معنایی مغایر با منظور اصلی نویسنده استفاده می شود. وارونه سازی لحنی دوگانه دارد،

۱- irony

چنـان که آن چه دیـده یا گفته می شود، از جنبه ای دیگر نامعقول، نامفهوم، متضاد یا خلاف انتظار می نمایـد.»(موریل،۱۳۹۲: ۱۹) آیرونی تنها تضاد نیست و گاه بایـد تناقضـی شـکل گیرد که در آن امکان جمع اضداد نباشد. در آیرونی نوعی دوپهلویی نهفته است در ظاهر و به نظر قهرمان همه چیز بر وفق مراد است اما تقـدیر چیز دیگری برایش ساخته است. انواع آیرونی بسـیار متنوع است. ایجـاد تضاد و تناقض و دو پهلویی میان آنچه گفته می شود و آنچه مقصود واقعی است با هـدف به فکر واداشـتن مخـاطب انجـام می شود. آیرونی گـاه موجب خنـده است و گـاه موجب زهرخنـد. آیرونی تضـاد ظـاهر بـا واقعیت است. نقش آیرونی ایجاد نوعی تنش در متن است که البته متن را در نهایت به یکپارچگی می رسانـد. مثلا در داسـتان رسـتم وسـهراب، با این که خواننـده از نسـبت پسـر و پـدری آنهـا آگاه است اما خود شخصـیت ها نسـبت به این مسـئله ناآگاه هسـتند. در حقیقت آیرونی مخاطب را در سـمت آگاهی بالاتری نسـبت به شخصـیت های نمایش قرار می دهد. وجود آیرونی در نمایشـنامه های تراژیـک تاثیرگـذاری خیلی عمیقی دارد. آیرونی در تمـام گـونه هـای نمایشـی اعم از تراژدی، کمـدی، ملـودرام وجود دارد. مفهوم آیرونی نمایشـی، به معنـای موقعیتی آیرونیـک است که در نمـایش رخ می دهـد. یعنی اتفاقـاتی در نمـایش که خلاف انتظـار و گـاه خلاـف عقـل و طبیعت است. پایـان آیرونی به تعبیری نوعی پارادوکس و تناقض گویی و دوگانگی دارد که در عین حال هر دو معنی می توانند نقیض یکدیگر باشند، یعنی

هر دو راه می توانند به یک اندازه نامطلوب و الزامی باشند. انواع مختلفی از آیرونی وجود دارد مثل: آیرونی کلامی، آیرونی موقعیت، آیرونی ساختاری و....در آیرونی موقعیت، واقعیتی از پس موقعیت به ظاهر مطلوب نمایان می شود و فقط مخاطب است که می تواند به آن واقعیت معنا و مفهوم بدهد، بنابراین وضعیت آیرونیک می تواند به تعداد مخاطبین واجد معنا و مفاهیم متعددی باشد.

گروتسک

گروتسک(۱) گروتسک، نوعی بیگانه سازی است. گروتسک حقیقت را از شکل می اندازد وآن را هیولاگونه و برجسته می سازد. عجیب و غریب است چون به گونه ای غافل گیرکننده از مرز آنچه عادی است، درمی گذرد و درعین خنده داربودن، وحشت آفرین است. احساسات منفی مثل نفرت، اشمئزاز و ترس و زمختی و غرابت و طنز و خنده و تمسخر در کنار هم به نمایش در می آید ولی بیشتر بعد ترسناک دارد و حتی گاهی امری بی معناست. خنده دار بودن و اغراق آمیز بودن، گروتسک را به کاریکاتور نزدیک می کند، طنز و کاریکاتور به سمت نقد و اصلاح می رود. ولی گروتسک جهانی را به نمایش می گذارد که در حال ازهم پاشیدن است. سورئالیسم(۲) و دادایسم(۳)

نیز از گروتسک بهره برده اند. گروتسک با ساختارهای زمانی و علت و معلول های منطقی نوعی بازی غیر منطقی می کند. گروتسک نظم موجود

۱- grotesk

۲- sorealism

۳- dadaisme

را بهم می ریزد. در داستان «مسخ» کافکا، گرگور سامسا همان قدر ترحّم برانگیز است که دهشتناک، تجسم آدمی که نه سوسک است و نه آدم و در عین حال، هم سوسک است و هم آدم، صورت ِعینی گریه خند است. همین طور «درانتظار گودو»ی بکت نیز نوعی گروتسک را در خود پنهان دارد، انتظار برای نجات دهنده همانقدر که پوچ و خنده دار است می تواند دهشت آور نیز باشد.

میخائیل باختین(۱)در مورد «فرو کاستن» و «رئالیسم گروتسک» معتقد است:«در رئالیسم گروتسک، فرو کاستن و پست کردن مقولات برتر ماهیت صوری و نسبی ندارند. در اینجا «فرازین» و «فرودین» کاملاً و مطلقاً معانی توپوگرافیک(۲) دارند.«فرودین»زمین است و«فرازین»آسمان. زمین عاملی است که در کام خود فرو می برد و می بلعد (قبر، رحم)و همزمان عامل تولد و نوزایی است (اندام های شیردهی مادر). این معنای«فرازین»و«فرودین» از منظر کیهانی است و از منظر کاملاً جسمانی-که البته از وجه کیهانی جدا نیست- فرازین صورت یا سر است و اندام های جنسی، شکم و کپلها بخش های پایینتر محسوب می شوند. رئالیسم گروتسک و از جمله تقلیدهای تمسخر آمیز قرون وسطا از این معانی ضمنی کاملاً توپوگرافیک استفاده می کنند.»(باختین،۱۳۹۱: ۴۶-۴۵)

۱- Mikhail bakhtin

۲- topography

بورلسک

بورلسک (۱)

«واژه ی بورلسک Burlesque از کلمه ایتالیایی burla به معنی شوخی و مزاح، اغراق مسخره آمیز در زبان است.»(حری، ۱۳۸۷: ۶۷) مثلاً وقتی شخصیت ها در موقعیتی جدی به طور مسخره یا نامناسب حرف بزنند، مضحکه ایجاد می شود. گاهی سبکی فخیم، مسخره آمیز ارائه می شود یا مثلاً کارگری مثل پادشاهان حرف می زند. بورلسک در تقلید مسخره آمیز اثری جدی یا جدی کردن موضوعی عامیانه نیز مصداق می یابد.

پست مدرنیسم و طنز

پست مدرنیسم اولین بار در ۱۹۸۰ مطرح شد. پست مدرنیسم

انعطاف پذیری زیادی دارد و معناهای گوناگونی به آن می دهند اما مهمترین محوری که اشکال مختلف پست مدرنیسم روی آن تمرکز دارد این است که معنای زندگی در عصر حاضر چیست و چگونه می شود آن را به بهترین وجه توصیف کرد. اما پست مدرنیسم معانی ضمنی دیگری مثل ابهام و پیچیدگی و نخبه گرایی هم دارد. مدرنیته به معنی هماهنگی یا به روز کردن یک چیز با نیازها یا شیوه های امروزی است. پست مدرنیته بیشتر محصول فکر بشر برای جدا کردن حال و گذشته است. «به لحاظ فنی، پست مدرنیسم به تحولات فرهنگی و هنری (از قبیل موسیقی، ادبیات، هنر، فیلم، معماری و غیره) مربوط می شود. در حالی که پست مدرنیته به شرایط اجتماعی و حال

۱- Burlesque

و هوای حاصل از این شـرایط ارتباط دارد.»(وارد،۱۳۹۳: ۲۷) پست مدرنیست ها دست از جسـتجوی حقیقت مطلق برداشته اند و چیزهای موقتی، ظاهری و واضـح را ترجیـح می دهنـد. بر اساس این دیـدگاه واقعیت بیش از پیش توسط نشانه ها ساخته می شود. یکی از ویژگی های شـکل های هنری پست مدرنیستی پرس و جو در مورد شـرایط هستی خودشان است که باعث ایجاد طنز می گردد. پست مدرنیسم از قوانین اسـتفاده و سوءاسـتفاده می کند، آنها را ابقا و سپس متزلزل می کند. پست مدرن دنبال یـک تجربه ی واحـد و کامل نیست. بلکه دنبال تفسـیرهای متعـدد است و به ابهام و دو پهلویی متمایل است. انـدیشه ی پسـت مدرن این ایده را که اشیاء معنایی واحد و بنیادی دارند رد می کند.

فصل دوم: خنده

اشاره

ماهیت خنده

بعضی از نظریه پردازان اعتقاددارند خنده فقط منحصر به انسان است اما تا به حال مرکز خنده در مغز پیدا نشده است. نظریه ی دیگری اعتقاد دارد که خنـده فقط منحصـر به بشـر نیست. به نظر داروین خنـده از«نشان دادن دنـدان ها» توسط میمون ها منشأ گرفتـه است. میمـون هـا از این طریـق خطر را از خـود دفـع می کننـد و ابنـای بشـر به طـور مشـابهی زمـانی که لبخنـد می زنند پرخاشـگری را فرو می نشاننـد. همین طور«هـا،هـا،ها»آدمها به«وو،وو»میمو ن ها ارتباط داده می شود. خنـده در سـگها با تکان دادن دمشان و در گربه ها با در آوردن صدای خُرخُر و خرگوشـها با جنباندن گوش هایشان نمایش داده می شود. هر کدام از ما آدمها هم کمی متفاوت تر از بقیه می خندیم.

خنـده تعریف مطلقی ندارد. خنده را هر کس به شـیوه ی خاص خودش تجربه می کند. ما در موقعیت های مختلف می خندیم و گاهی در نگرانی و شـکست ها هم لبخند می زنیم. خنده اگر با قلقک باشد صـرفاً امری فیزیکی است. گاه پدیده ای عاطفی است و گاهی پدیده ای اجتماعی است.

اما در نهایت خنـده چیزعجیبی است. موقع خنـده صورتمان جمع و چروک می شود و دنـدانهایمان بیرون می زنـد ریه هایمان هوا را به طور منقطع بیرون می دهـد. گاهی مواقع از شدت خنده به روی زمین در می غلتیم و یا اشک از چشـممان جاری می شود و یا غذا و نوشیدنی از دهانمان به بیرون پرتاب

می شود و حتی گاهی خود را خیس می کنیم و خنـده بـدن ما را تسـخیر می کنـد. این حالات بسـیار شبیه وضـعیت بیماریهای اعصـاب است امـا برعکس بیماری های روحی که عـذاب آور است خنـده برایمان لـذت بخش است.گاهی برای ایجاد خنـده عرف اجتمـاعی را زیرپـا می گـذاریم، به دوسـتانمان دروغ می گوییم و آنها را دست می انـدازیم و به کسانی که علاقه داریم حرفهای بد می زنیم.

«لبخنـد صـرفه جویـانه»را کسـانی می زننـد که فقـط بـا لبهایشـان تبسم می کننـد. عـده ی دیگری با نشان دادن دنـدانهایشان و «چشـمک زن ها» با چشم و ابروانشان لبخند می زنند. «لبخند شـیرین و بانمک» از آن کسانی است که با گونه های گرد و تپل می خندند. لبخند زورکی، تمسـخر آمیز یا شیطنت آمیز را کسانی می زنند که چیزی می دانند که شما نمی دانید. لبخند گشاد ناحیه ی گردن را هم در بر می گیرد. آن هایی که «نیمچه تبسمی»بر لب دارند فقط پنجاه درصد با شما هستند. «سرتا پا لبخند» حالت کسانی است که با تمام قلب و تنشان به شما تبسم می کنند. انواع دیگر خنده، «خنده ی خرکی»، شلیک خنده، خنده ی نخودی، کرکر خندیـدن، هوم هوم (با دهان بسـته) خندیـدن، هو کردن، قاه قاه خندیـدن، هرهر خندیـدن و چه چه زدن. خنده واقعا زبان پیچیده ای است.»(هولدن،۱۳۹۳: ۱۰۶)

اگر بتوانیم کمی بخندیم، خندیدن آسانتر می شود. خنده غریزه ای برای بقاء انسانهاست. خنده ی خودجوش جزء

شادی بخشترین تجربیات انسانی است. در شمال شرق آسیا، اولین وظیفه ی پزشکان عهد قدیم این بود که بیمارانشان را به«خنده در برابر بد اقبالی»تشویق کنند. حکیمان قبایل آفریقایی قدیم برای فراری دادن ارواح بدشگون مصیبت و بیماری، جامه ی دلقک ها، رقاص ها و بازیگران کمدی را به تن می کردند. در یونان قدیم، آمفی تئاترها معمولاً در کنار معبدهای شفابخش ساخته می شد و به عنوان محلی برای گذراندن دوره های نقاهت استفاده می گردید. پیندار(۱)، شاعر یونانی قرن پنجم، معتقد است بهترین درمان از ته دل خندیدن است. خنده جزء موهبتهای بزرگ زندگیست. زندگی شکلی تراژدی- کمدی دارد یعنی هم سرشار از لذت است و هم سرشار از غم.

لبخند زدن نوعی زبان بدن است که در طبیعت انسان وجود دارد. کودکان کور وکر و نابینا هم لبخند می زنند. سرچشمه ی خنده کجاست و چطور به وجود می آید و چطور گسترش می یابد؟اغلب روانشناسان در این زمینه نظر یکسانی ندارند. روانشناسان رفتاری معتقدند که لبخند کودک یک حرکت عضلانی تصادفی چهره در آغاز زندگی است. اولین لبخند تصادفی به خاطر واکنش مثبت و مطبوع آن در مادر یا هرکس دیگری که در آن لحظه پیرامون طفل حضور دارد، باعث تکرار آن درکودک می شود. بعضی از روانشناسان معتقدند که لبخند در ابتدا از گریه ناشی می شود. نظریه ی دیگری لبخند را به حرکت های عضلانی لب و دهان در موقع شیر خوردن،

۱- pindaros

شبیه می دانـد. کودک چون می خواهد حرکات مطبوع موقع شیر خوردن را ادامه دهد لبخند می زند. نظریه ی دیگری لبخند را به عنوان واکنش غیر ارادی به ویژه در برابر قلقلـک توصـیف می کنـد تحریـک نقاطی مثل زیر بغل، کف پاها، دور گردن، دنده ها، زیرچانه موجب خنده می شود. نظریه«باد مقعدی»می گوید که در ابتدا کودک از عمل«صدا در آوردن از مقعد»لذت می برد و لبخند می زند.

بیشـتر نظریـه هـا لبخنـد را در ابتـدا امری فیزیکی می داننـد که بعـدها فرم عـاطفی و رفتـاری و روانی به خـود می گیرد. خنـده طولانی تر از لبخنـد است و اولین نشانه های خنده کودک بین هفته چهارم و دهم زندگی ظاهر می شود. کودکان بسـیار شبیه کمدین ها هستند و دارای پرت و پلاگویی، حرف ها و حرکات نابهنجار و لودگی هستند.

خنـده نوعی ماسـاژ درونی آرامبخش است. کمـدی و خنـده آنـدورفین را آزاد می کننـد که آسـتانه تحمّل در برابر درد را در انسـان بالا ـ می برد. در بعضـی از بیمارسـتان هـای آمریکا «اتاق کمـدی» وجود دارد. اسـباب بازی و کتاب طنز موجود است و «دلقک های بیمارسـتانی» نمایش های زنـده کمدی و شـعبده بازی اجرا می شود. گاهی هم از رادیو کمدی برای ایجاد شادی استفاده می شود. هر پزشکی باید قدری کمدین باشد.

«جانیس آندرسن در کتاب بسـیار جالبش، «تاریخ کمدی سـینمایی» شرح می دهد که چگونه خنده و طنز به مردم فرصت دور شدن از غم وغصه های شخصی را برای لحظه ای

فراهم می آورد. وی می گوید: کمدی بزرگ بیش از آن که نیروی تخیل مردم را قلقلک بدهد، نقاط تاریک روح انسانها را نورانی می سازد و بدین سان این واقعیت را مورد توجه قرار می دهد که سرشت انسان ذاتاً بد نیست، بلکه احتمالاً به کجراه رفته و به جهالت و گمراهی کشانده شده است.»(همان، ۷۶)

خنده از تنش های درونمان می کاهد. در موقعیت های شوک آور و ناگهانی و در یک موقعیت ناهنجار و مضحک خنده باعث رها شدن از آن فضا می شود. بعضی از شوخ طبعی و طنزها نوعی انتقاد بدون خشونت فیزیکی برای ابراز خشم و نارضایتی نسبت به والدین، آموزگارها، رؤسا و دولت ها و مذاهب تلقی می شوند.

خیلی از کمدیها و شوخی ها از عنصر غافلگیری برای ایجاد خنده بهره می گیرند. با تغییر نگرش ها و دیدگاه های رایج، می شود کمدی آفرید. مثلاً یک موضوع پیش پا افتاده را انتخاب و وارونه کردن آن، پتانسیل زیادی برای ایجاد کمدی و طنز دارد. گاهی شوخ طبعی با تأکید بر اختلاف ها، فاصله های قومیتی و نژادی، مورد سوءاستفاده قرار می گیرد که نتیجه ای مخرب به همراه دارد و بسیار مذموم است.

بسیاری از کمدین های معروف جهان با انتخاب یک وضعیت پایین تر نسبت به ما، باعث ایجاد حس برتری در ما می شوند. گاهی دو کمدین با هم هستند یکی شخصیت کم هوش تر و دیگری شخصیت باهوشتر مثل لورل و هاردی یا ابوت و کاستلو، که در نهایت هر دو شخصیت باز از ما حقیرترند.

در انگلیس در عصر ویکتوریا خنده ممنوع اعلام شد و اثرات آن هنوز در رفتار«خویشتن دار انگلیسی ها» مشاهده می شود. در قرون وسطا بزه کاران را با ریشخند و استهزا و هویج گندیده و گوجه فاسد مجازات می کردند. هر قدر مال و ثروت شخص کمتر باشد ظاهراً بیشتر می خندد.

در سال ۱۹۶۳در یکی از روستاهای آفریقایی دو نفر از شاگردان مدرسه ای دخترانه شروع به خندیدن کردند که این کار باعث اپیدمی خنده به مدت دو هفته در کل روستا شد و مدارس و کارگاه ها تعطیل شد. خیلی ها به خاطر خستگی و از پا افتادگی در اثر خنده تحت مداوا قرار گرفتند. در موارد دیگری گاهی ساعت ها یا حتی دو روز این پدیده ی واگیر به طول انجامیده بود. نوع خنده متناسب با آدمهاست و نوع و ریتم و بلندی و شدت خاص خود را داراست.

نظریات پیرامون کمدی و خنده

دیدگاه ارسطو

« کمدی تقلید است از اطوار و اخلاق زشت، نه این که تقلید بدترین صفات انسان باشد، بلکه فقط تقلید اطوار شرم آوری است که موجب ریشخند و استهزا می شود. آنچه موجب ریشخند و استهزا می شود نیز امری است که در آن عیب و زشتی هست اما از آن عیب و زشتی گزندی به کسی نمی رسد. چنان که آن نقاب ها که بازیگران از روی هزل و شوخی بر چهره می گذارند، زشت و ناهنجار هست اما به

کسی آزار نمی رساند.» (ارسطو ، ۱۳۵۷: ۱۲۰)

کمدی تقلید آن جنبه از فعل یا صفت ناپسند است که مضحک باشد، به سایر جنبه های افعال و صفات زشت کاری ندارد. مخصوصاً که آنچه در زبان یونانی زشت خوانده می شود با آنچه بد شناخته می شود مرادف است اما کمدی فقط به جنبه امور زشتی نظر دارد که مضحک و قابل تحقیر باشد نویسنده ی کمدی تأثیری که در تماشاچیان می گذارد احساس رحم و شفقت که مخصوص تراژدی است، نیست، بلکه این احساس است که بعضی از مردم نقائصی دارند که می شود به آنها خندید.

شخصیت کمدی هر چقدر هم تأثیر گذار باشد قابل ستایش نیست و کمدی انسان ها را بدتر از آنچه هستند نشان می دهد. ارسطو کلاً با نشاط و شوخ طبعی متعادل موافق است و آنرا نشانه تطبیق پذیری مناسب و داشتن شخصیت سالم می داند.

دیدگاه افلاطون

اشاره

« افلاطون جدی ترین منتقد باستانی خنده، آن را به مثابه عاطفه ای می دید که باطل کننده ی خویشتن داری عقلی است. درجمهور، مسئولان حکومت را به پرهیز از خندیدن توصیه می کند: « بعید نیست وقتی کسی خود را به خنده ی بی قید می سپارد، واکنشی بی قید هم نشان بدهد» افلاطون بخصوص از بخش هایی از ایلیاد و اودیسه برآشفته بود، آنجا که از«لرزیدن کوه المپ از خنده ی خدایان»سخن می رود. با اعتراض می گفت: «حتی پذیرفتنی نیست که مردان شریف به گونه ای تصویر

شونـد که مغلوب خنـده شده اند، چه رسد به خدایان»(موریل،۱۳۹۲: ۳۵) افلاطون هم معتقـد است جهل وقتی سـبب خنده می شود که برای دیگران موجب آزار نشـده باشـد. وی تحقیر یا خصومت موجود در طنز و ایجاد خنـده ای که موجب لـذت شود ولی آمیخته با بدجنسـی را نکوهش می کرد. در حقیقت به نظر افلاطون خنـده نوعی احساسات برتری جویانه و لـذت بردن از ضعف های دیگران است و تقریباً جزء تئوری برتری جویی قرار می گیرد. در آرمانشـهر افلاطون کمـدی شدیداً محدود است. افلاطون معتقد بود که نمایش های کمدی باید به برده ها و اجنبی های اجاره ای سپرده شود.

تئوری برتری جویی

تئوری برتری جویی(۱)

عـده ای از نظریه پردازان از جمله توماس هابز(۲)در سـده ی هفتم میلادی با نظر افلاطون تا حـدی موافق بود. به نظر او خنـده نوعی فخر ناگهـانی و تحسـین خود است زمانی که پی به نواقص دیگران می بریم و نوعی احساس لـذت از پیروزی خودمان و شکست دیگری را در بر دارد. به نظر هابز خنده نوعی برتری جویی است و نشانه ی بزدلی است.

راجرز اسکروتن(۳)معتقد است خنده نوعی تخریب است و اگر مردم دوست ندارند کسـی به آنها بخندد به دلیل این است که خنده موضوعش را در نگاه ناظر بی ارزش می کند.

۱- superiority theory

۲- Thomas hobbes

۳- roger scruton.۲

به نظر افلاطون و هابز و اسکروتن وقتی چیزی عامل خنده می شود بیانگر دون پایه بودنش در نزد فرد خندان است. طبق این تئوری، خنده در یک جامعه ی مطلوب جایگاهی ندارد و خنده و طنز امری ضد اجتماعی محسوب می شود.

تئوری ناسازگاری

تئوری ناسازگاری(۱)(incongruity theory)

به عقیده ی تئوری ناسازگاری عامل خنده«حس ناسازگاری»است. کانت، آرتور شوپنهاور و جیمز بیتی(۲)و بسیاری از فلاسفه از این نظر حمایت کرده اند. در حال حاضر این تئوری غالب در فلسفه و روانشناسی است. در حقیقت وجود داشتن اعضایی که با هم جور نمی شوند. این پدیده ها و رخدادها در الگوی ذهنی ما تعریف نشده اند. ارسطو معتقد است یکی از راه های ایجاد خنده، ایجاد انتظار وقوع عملی و سپس نقض آن است.

«معنای اصلی ناسازگاری درتئوری های مرسوم ناسازگاری این است که پدیده یا رخدادی که ما فهم می کنیم یا به آن می اندیشیم الگوی ذهنی معمول و انتظارات طبیعی ما را بر هم می زند.»(موریل،۱۳۹۲: ۴۵)

امانوئل کانت معتقد است که آنچه محرّک خنده ای سرخوشانه است باید چیز پوچی باشد. یعنی تبدیل ناگهانی یک انتظار طولانی برای هیچ. جیمز بیتی، اولین کسی است که از لفظ ناسازگاری برای تحلیل طنز استفاده کرده است. به

۱-

۲- james Beattie

نظر او وقتی دو یا چند شیء یا رخداد ناسازگار یا بی ثبات در مجموعه ای گرد هم باشند موجب خنده است. اما ظاهراً برای تعریف خنده این تئوری کافی نیست چون گاهی گرد آمدن چیزهای ناسازگار، ترسناک یا منزجر کننده یا خشم آور است.

مایکل کلارک (۱)سه ویژگی برای ایجاد طنز را برمی شمرد:

۱- فرد موضوعی را به صورت ناسازگار درک کند.

۲- از درک این موضوع لذت ببرد.

۳- لذت حاصل آمده از درک ناسازگاری به دلیل خود ناسازگاری موجود لذت بخش باشد.

تئوری تسکین

تئوری تسکین(۲)

تئوری تسکین در قرن هجدهم شکل گرفت. تمرکز اصلی آن بر خنده به عنوان امری فیزیکی است. به دلیل عدم تکامل علم در آن زمان تا این حد می دانستند که رشته های عصبی میان مغز، بین ارگان های حسی و عضلات ارتباط بر قرار می کند ولی توصیفشان از سامانه ی عصبی، شبکه ای از لوله ها بود که داخلشان ارواح حیوانی (برانگیختگی عاطفی) جمع شده است و خنده تخلیه آن بود، درست مثل سوپاپ اطمینان دیگ های بخار. فروید و هربرت اسپنسر(۳)پشتوانه ی زیست شناختی این تئوری را تقویت کرده اند و عناصر جدیدی به آن اضافه

۱- Michael Clarke

۲- relief theory

۳- Herbert spencer

کرده انـد. اسپنسـر معتقـد است که انرژی عصبی میـل به تولیـد حرکت عضـلات دارد و وقتی شـدت کـافی پیـدا کنـد منجر به حرکت می شود. خنـده نوعی تخلیه انرژی محسوب می شود البته انرژی عواطفی که نامناسب و مازاد تشـخیص داده شـده اند. «به گفته ی جان دیوئی(۱)،«خنـده» نشان دهنده تخلیه ی پایان یک دوره ی تعلیق یا انتظار است. «خنده» آسودگی ناگهانی از فشار است که از مجرای تنفس و تکلم رخ می دهد، بنابراین خنده از جنس همان پدیده های معمولی چون آه از سر آسودگی است.» (موریل،۱۳۹۲: ۵۴) این تئوری نظر موافقی نسبت به کمیک و خنده دارد.

دیدگاه فروید

اشاره

دیدگاه فروید(۲)

«نظریه ی فرویـدی، انگیزه ی بنیادین تمامی رفتار انسان را پرهیز از رنـج و کسب لـذّت قلمداد می کند»(ایگلتون،۱۳۹۲، ۲۶۲) اگر تمـام خواسـته هـا و نیازهای بشـری به راحتی ارضاء می شـد و دیگر در زنـدگی چیزی به نام مشـکل وجود نـداشت شاید بسـیاری از واکنش هـای تطبیقی و سازگارسـازی در انسـان اتفاق نمی افتـد. کمـدی و طنز هم که جز هنرها محسوب می شود یکی از شیوه های مکانیزم برتری در مؤلف و ایجاد مکانیسم تسکین در مخاطب است. دیدگاه فروید نسبت به خنده و کمیک نزدیک به نظریه تسکین است و تا حدی موافق نظریه ناسازگاری است. فروید در کتاب«لطیفه و ارتباطش

۱- John dewey

۲- freud

با ناخودآگاه»خنده و طنز را نوعی تخلیه خشم و شهوت می داند. در این کتاب به سه وضعیت خنده می پردازد: لطیفه، کمیک و طنز. در این سه حالت انرژی پدید آمده برای فعالیتی روانشناختی که غیرضروری تشخیص داده شده با خنده خارج می شود. این انرژی در لطیفه نوعی انرژی سرکوب شده ی ناشی از احساسات، در کمیک، انرژی فکر کردن و در طنز انرژی احساس عواطف است. به نظر فروید چون جامعه باعث سرکوب نیازهای جنسی و بروز خشم در ما می شود انرژی سرکوبگر این احساسات توسط خنده آزاد می شود. در لطیفه گویی که بیشترین محتوایش را امور جنسی یا تحقیر دیگران تشکیل می دهد ما بر سانسورچی درونمان غلبه می کنیم و انرژی مازاد برای سرکوب توسط خنده تخلیه می شود.

در کمیک به نظر فروید انرژی تفکر است که با خنده آزاد می شود موقع دقت به حرکات یک دلقک سیرک انرژی زیادی صرف تحلیل حرکات او می شود و انرژی مازاد توسط خنده تخلیه می شود. در طنز فروید معتقد است که ابتدا به ساکن باید خلقی ناخوشایند در ما تحریک شود و سعی در سرکوب آن داشته باشیم ولی در آخر نیازی نباشد که آن خلق را بروز دهیم. فروید معتقد است که: «نیروی محرک برای لطیفه های بی غرض اغلب نیازی جاه طلبانه برای نشان دادن هوشمندی فرد است.»(فروید، ۱۳۹۰: ۱۴۸) به نظر فروید به خنده افتادن از طنز می تواند انفرادی باشد اما لذت از لطیفه ای

که خود ساخته ایم در تنهایی خود فرد می تواند رخ بدهد ولی خنده به آن در صورتی امکان پذیر است که برای کسی دیگر تعریف شود. البته تئوری فروید سئوالات نقض کننده و نقدهای زیادی را برانگیخته است.

تئوری آرامش بخشی

تئوری آرامش بخشی(۱)

رابرت لتا(۲)معتقد است که حتی در سطوح پایینی مثل توجه، آمادگی و تقلا و یا گفتگوی ناشی از معاشرت های معمولی و حتی دیدن مناظر خاصی در زمان بیداری موجب ایجاد ناآرامی می شود سپس در مواجه با یک رخداد محرک ممکن است در تفسیر یا گرایش یا انتظار یا موضوع توجه، دچار انتقال شناختی شوند و تلاششان بلاموضوع گردد و به خنده بیافتند. لتا طنز و خنده را نوعی آرامش بخشی می داند.

۱- relaxation theory

۲- Robert latta

فصل سوم: نظریه های ادبی

اشاره

لزوم نظریه

متفکران به دو دسته تقسیم می شوند عده ای رشته ای علمی را بنیان می نهند و عده ای دیگر اندیشه ای تازه را نمایان می کنند و دراین بین بازخوانی و گشایش اندیشه های این متفکران و نویسندگان راه را بر نقدها و استفاده های مفید از متون می گشاید.

«عصر ما، عصر تحویل گرایی(۱)است، یعنی وقتی می خواهیم چیزی را به طور علمی فهم کنیم، آن را بر حسب چیز دیگری توضیح می دهیم که از جنس دیگری است، و در سطح پایین تری قرار گرفته است.»(کلاـک، ۱۳۹۲: ۱۱۳)اگرچه این نظام تحویل گرایی روش بسیار موفقی در تجزیه و تحلیل بوده است و باعث افزایش فهم عقلانی ما نسبت به امور شده است اما مسبب تغییر شکل موضوع بر اساس تغییر نوع زاویه دید ما شده است. نظریه تلاشی است برای درک و آنالیز نظام موجود، در یک شکل علمی یا فرهنگی نظیر زبان، هنر و... که ابتدایش به یونان و دوران ارسطو و افلاطون باز می گردد و از قرن نوزدهم با فیلسوفانی مثل مارکس، نیچه، هگل شروع به تغییرات واضح کرد و درآغاز قرن بیستم با زیگموند فرویدروانکاو، یونگ و فردینان دوسوسور رو به گسترش نهاد و در اواخر قرن بیستم با کسانی مثل باختین روسی، بنیامین آلمانی و شماری

۱- . reductionistic age

زیادی از روشنفکران ادامه پیدا کرد. بخش زیادی از نظریه بر اهمیت زبان به عنوان شالوده ی اساسی کنش های آدمی تأکید می کند. اما در تئاترعلاوه بر زبان، بازیگر و نشانه ها و کنش های فیزیکی و حسی و نور و صدا و موسیقی، طراحی های صحنه و حضور مخاطب نیز دارای اهمیت به سزایی است. در حقیقت تئاتر اجراست. واژه ی«درام»(۱)از فعل یونانی«انجام دادن» مشتق شده است. تئاتر محل ایجاد تفکر است.«درام اغلب زبانی نوشتاری است،کلام منسوب به شخصیت هاست که در اجرا توسط بازیگران بیان می شود. درام، به عنوان فرمی نوشتاری، به سهولت با نظریه ادبی تناسب دارد و در حوزه های مشابهی چون قصه، شعر یا هر فرم دیگر ادبیات قابل درک است.»(فورتیه،۱۳۸۷: ۳)

«کلمات و عبارات- از خلال ریتم و آهنگشان- می توانند احساسات و شخصیتِ نهفته را توضیح دهند»(گریگ، ۲۳۰،۱۳۹۰) زبان شناسان عموماً زبان را به صورت مجموعه ی پیچیده ای از نظام های مجرد و ذهنی تعریف می کنند که جزء توانش های مغز انسان به شمار می آید و برای ایجاد ارتباط بین افراد بشر به کار می آید. زبان یک پدیده ی مجرد و غیرمادی است. اما آوا که امواج هوا و صورت مادی زبان است رابطه ای مانند نت موسیقی به صورت اجرا شده ی آن دارد. خط نیز به عنوان ماده ای که نظام

زبانی را منعکس می کند با زبان در ارتباط است. نسبت خط به زبان مثل نسبت طرح با یک

۱- . drama

قالی بافته شده است. بنابراین زبان یک پدیده ی ذهنی واحد با دو تظاهر مادی متفاوت است که یکی نوشتاری و دیگری گفتاری است و در پایان نامه ی حاضر روی متن نوشتاری تجزیه و تحلیل صورت می پذیرد. رابطه ی زبان و آوا رابطه ای مستقیم و ذاتی است اما رابطه ی زبان و نوشتار رابطه ای غیرمستقیم و با واسطه است. پیش از اختراع خط، زبان ها هزاران سال از نشانه های آوایی استفاده کرده اند و نوشتار یک پدیده ی نسبتاً جدید است. خط به منظور مشخص کردن و تمایز آواها اختراع شده است و برای نشان خطی علاوه بر به کارگیری بدن باید از کاغذ و قلم و ابزار نیز کمک بگیرند. نشانه های آوایی در انتقال نظام و حس زبان دقیق ترند و اصلاً قابل مقایسه با نشانه های خطی نیستند. یک جمله نوشته شده در هر زبانی را می توان با لحن های متفاوت خواند و تعبیری متفاوتی داشت، اما صورت نوشتاری یکسانی داشته باشند برای همین خواندن متن و انتصاب شیوه ی خاصی به آن نسبی تر و مشکلتر خواهد بود. گفتار در انتقال زبان و حس دقیقتر از نوشتار است.« کلمات ماده ای شکل پذیر هستند که با آنها می توان همه گونه کاری انجام داد. کلماتی هستند که وقتی در ارتباط خاصی به کار می روند معنی کامل اصلی خود را از دست داده اما در ارتباطات دیگری آن را به دست می آورند.»(فروید، ۱۳۹۰: ۳۴) به همین علت بررسی متن بدون اجرا و بدون دریافت نوع لحن و آوا و سایر جنبه های فیزیکی که بازیگر آن را به اجرا می گذارد متضمن ایجاد معنایی ذهنی در

مخاطب خواهد بود.

«نوشـتار تبـدیل خط به گفتاری ذهنی است. ساخت گرایی در گام نخست متکی بر این درک است که اگر رفتارها و تولیدات انسان معنایی داشـته باشند، باید نظامی زیر بنایی از تمایزات و قراردادها و جود داشته باشد که بتواند تحقق این معنی را ممکن سازد»(کالر،۱۳۸۸:۲۱)

نظریه ادبی

هرتبیینی، برای آنکه نظریه به حساب بیایـد، نبایـد بـدیهی باشـد و در ضـمن بایـد در آن روابطی پیچیـده و نظام‌مند، میان چند عامل وجود داشـته باشد؛ و نتوان آن را به سـهولت تأیید یا رد کرد. آثاری که نظریه تلقی می‌شوند، در ورای عرصه اصلی کار خود نیز تأثیر می‌گذارند. تأثیر اصـلی نظریه چون و چرا در«عقل سـلیم» است. نظریه غالباً منتقد سرسـخت تصورات رایج است. متزلزل کردن هر آنچه احتمالاً مسـلم فرض می‌شده است. نوشـتار و گفتار مکمل هم هسـتند. نوشـتار نوعی نشانه گذاری اشـیا است.

"II n’s pas de hors-texte"«چیزی بیرون متن وجود ندارد.»(دریدا)

نظریه چیست و چه خصوصیاتی دارد؟

نظریه تحلیل و فرض و تلاشی است برای کشف این که سوژه ی انتخابی(زبان، نوشتار و...)چه چیزی را در برمی گیرد. نظریه مفاهیمی که بدیهی به نظر می رسد را در معرض نقد

قرار می دهد. نظریه نوعی تأمل و تفکر برای سر درآوردن از چیزها در ادبیات و سایر گفتمان ها استفاده می شود. در حقیقت ادبیات نوعی کنش کلامی است یا رخدادی است متنی، که انواع خاصی از توجه را بر می انگیزاند.

ماهیت ادبیات

ادبیات به منزله «برجسته سازی»زبان

«اغلب گفته‌اند که «ادبیت» بیش از همه در سازماندهی زبان نهفته است به گونه‌ای که ادبیات را از زبانی که به مقاصد دیگر به کار می‌رود تمیزپذیر کند. ادبیات زبانی است که خودِ زبان را «برجسته» می‌کند: سبب می‌شود غریب شود، آن را به رخ می‌کشد.»(کالر،۱۳۸۹: ۴۱)وقتی متن در چهارچوب ادبیات قرار می‌گیرد، به انگاره‌های آوایی یا انواع دیگر سازماندهی زبان نیز توجه می‌کنیم.

ادبیات به منزله یکپارچه سازی زبان

عناصر و اجزا گوناگون متن رابطه ای پیچیده با هم دارند و سطوح متفاوت زبانی با یکدیگر روابط تقویت کننده دارند و گاه با هم متباین و ناسازگارند. آوا با معنا و ساختارهای جملات با مضمون در ارتباط هستند.نظریه تلاشی برای درک سهم هر عنصر در ساختار کل متن، نوع هماهنگی، تنش، یا ناهمخوانی آنهاست و در نظریه بررسی شکل سازماندهی زبان مهم است.

ادبیات به منزله داستان

آثار ادبی راجع به افرادی خیالی‌اند و نه تاریخی.«اما

زمینه داستان به صراحت جای آن را باقی می گذارد تا تفسیر کنیم داستان واقعاً از چه حرف می‌زند. ارجاع به جهان واقع در آثار ادبی در واقع بیشتر کارکردی است که تفسیر به آنها می‌بخشد نه آنکه ویژگی خود آنها باشد.»(همان، ۴۵)

برساخته بودن ادبیات زبان را از دیگر زمینه های کاربردی زبان جدا می کند و رابطه اثر را با جهان قابل تفسیر باقی می گذارد.

ادبیات به منزله شیء زیباشناختی

آیا زیبایی مختصه عینی آثار هنری است یا پاسخ ذهنی بینندگان است؟ از منظر امانوئل کانت زیباشناسی تلاشی برای ارتباط بین جهان مادی و روانی، جهان نیروها و اندازه ها و جهان مفاهیم است. به طور مثال تابلوهای نقاشی یا آثار ادبی، با ترکیب فرمِ حسی(رنگها، آواها) و محتوای معنوی(افکار)، امکان آشتی مادیات را با معنویات ایجاد می کنند. یک اثر ادبی یک شیء زیباشناختی است زیرا از ابتدا سایر کارکردهای ارتباطی را کنار می گذارد یا به حال تعلیق درمی‌آورد تا خوانندگان را به تفکر درباره رابطه متقابل فرم و محتوا مشغول کند.

«اشیاء زیباشناختی، از منظر کانت و نظریه پردازان دیگر، دارای «هدفمندی بی‌هدف»اند. ساخت آنها هدفمند است: طوری ساخته شده اند که اجزاء آنها برای نیل به غایتی با هم کار کنند. اما غایت خود اثر هنری، لذت در خود اثر یا لذتی است که اثر موجب آن می‌شود، و نه هدفی بیرونی،

در عمل، معنایش این است که در نظر گرفتن یک متن به منزله ادبیات یعنی پرسش درباره سهم اجزاء آن در تأثیرکل نه اینکه بپنداریم در اصل رقم خورده تا هدفی را برآورد، مثلاً اطلاعاتی به ما بدهد یا ما را متقاعد کند.»(همان،۴۷)

ادبیات به منزله سازه‌ای بینامتنی یا بازتابنده خود

«هر اثر به واسطه آثار پیشینی خود ممکن می‌شود؛ این اثر دنباله آثار پیشین خود را می‌گیرد، آنها را تکرار می‌کند، به چالش می‌خواند، متحول می‌کند. این تلقی را گاه به نام غریبِ «بینامتنیت» می نامند. هر اثر بین و میان متون دیگر وجود می‌یابد، یعنی به واسطه روابطش بامتون دیگر.»(همان، ۴۸)زبان در مقابل انسجام مقاومت می‌کند و ادبیات قادر است هر چیز معقول را جلوه ای نامعقول نشان دهد و مشروعیت و کفایت آن را در معرض تردید قرار دهد.

درباره ی هانری برگسون

هانری لویی برگسون فیلسوف نامدار فرانسوی به سال ۱۸۵۹ در پاریس چشم به جهان گشود. در سال ۱۹۲۸ جایزه نوبل ادبیات را در یافت کرد و به سال ۱۹۴۱در همان شهر در گذشت. در زمان او اندیشه ی فلسفی آگوست کنت، فیلسوف پر آوازه ی قرن نوزدهم در جامعه ی اندیشمند و روشنفکری اروپا حاکمیت داشت. فلسفه ی برگسون در جهت مخالف آن بود. کنت اعتقادی ایمان وار به علم داشت و آن را راه حل

همه چیز و پاسخگوی تمامی پرسشهای فلسفی و مشکلات زندگی انسان ها می دانست. برگسون برعکس، با آن که علم را می پذیرفت و نقش مهم آن را در امر شناخت و نیز زندگانی عملی انسان قبول داشت، اما معتقد بود که قضایایی وجود دارد که بیرون از قلمرو دانش است، و دانش نمی تواند به قلمرو آنها نزدیک هم شود و اگر چنین کند به نتیجه ای نیز نمی انجامد. برگسون به شهود و مکاشفه و شناخت از راه مکاشفه در این گونه قضایا معتقد بود.

آثار مهم برگسون عبارت است از:

رساله ای درباره ی داده های بی واسطه ی ضمیر آگاه

تحوّل خلاق

ماده و حافظه

دو سرچشمه ی اخلاق و مذهب

اندیشه و حرکت

زمان و همزمانی

خنده

خنده یک اثر فلسفی به معنای اخص آن نیست. در آن از هستی، واقعیت، حقیقت و سایر قضایای فلسفی خاص گفت و گو نمی شود.تتبعی است درباره ی خنده و خندیدن: چرا می خندیم؟ به چه می خندیم؟ چراچیزی، حرکتی، شکلی، وضعیتی ما را به خنده می اندازد؟ وجوه مشترک اینها چیست؟ آیا خنده هدف اجتماعی دارد؟بسیاری از منتقدان و

صاحب نظران این کتاب کوچک را جالب ترین و بدیع ترین کار برگسون می دانند اگر چه بسیاری از فیلسوفان و اندیشمندان درباره ی خنده پژوهش کرده اند و مطالبی هم نگاشته اند، اما نه پیش از او و نه پس از او یک اثر مستقل، آن هم با این دید عمیق و فیلسوفانه دراین باره نوشته نشده است. مأخذ این ترجمه نسخه ی چاپ اول سال ۱۹۹۰ است. حدود صد سال از چاپ نخستین این کتاب می گذرد.

مقدمه کتاب

این کتاب شامل سه مقاله درباره ی خنده (به ویژه درباره ی خنده ی ناشی از کمیکِ) است، که مجله ی "revue de paris" توسط برگسون منتشر شده بوده است.

مهمترین مطالبِ متن کتاب«خنده» به اختصار

درباره ی کمیک به طور کلی، شکل های کمیک و حرکت های کمیک، نیروی گسترش کمیک.

خنده چیست؟ و چه چیزهایی ما را می خنداند؟ چه خصوصیاتی در طنز و نمایش کمدی و سایر عناصر خنده ساز وجود دارد؟

مکانی که در آن کمیک را می توان یافت:

مهمترین عنصر خنده ساز در کمدی وجه انسانی آن است.هر شئی یا موجود و یا منظره ی خنده دار، واجد حالت یاوجه یارفتاری شبه انسانی در آن است.

انسان موجودی است که قدرت خندیدن و خندان دارد، برای خندان دیگران ابزاری لازم است که کمیک نامیده

می شود و وقتی کمیک می تواند کسی را بخنداند که آن آدم کاملاً- آرام و بی تأثر باشد. بی تفاوتیاصل مهم برای تاثیر کمیک است، متأثر شدن مانع خندیدن است. غم و ترحّم و مهر و محبّت مانع از خنده می شود پس باید«برای چند لحظه مهر و محبت را کنارگذاشت، یا احساس ترحّم را فراموش کرد.»(ص۲۳)

بسیاری از درامها وقتی با بی تفاوتی نظاره شوند به کمدی تبدیل می شوند. اگر همراه رقص موسیقی نباشد حرکات آنها مضحک به نظر می رسد. همین طور اگر از اعمال جدی، مثلِ غم، درد، خشم، احساسات را بگیریم واجد جنبه هایی خنده دار می شوند.« چیزی مانند یک نوع بیهوشی موقت قلب(دل) لازم است تا کمیک تأثیر کامل داشته باشد. کمیک با شعور مطلق طرف است.»(ص۲۳)

برای خندیدن به یک موضوع، پیش فرض وتجربیات مشترک نیاز است. خنده سابقه ی ذهنی و فهمی مشترکبا سایر آدمها می خواهد. به همین دلیل بسیاری از دیالوگ های دارای عناصر کمیک، موقع ترجمه به یک زبان دیگر ممکن است دیگر خنده دار نباشند.خنده یک معنای اجتماعی دارد. کمیک وقتی شکل می گیرد که گروهی از آدم ها حساسیت‌هایشان را کنار بگذارند.

غیر ارادی بودن و سر به هوایی اعمال افراد موجب خنده می شود. مثل ناگهانی زمین خوردن کسی. انعطاف ناپذیری در حرکت، در جایی که نرمش و انعطاف برای سازگاری لازم

است خنـده می آفرینـد. اختلاف بین اتفاقات خنده دار طبیعی(مثل زمین خوردن ناگهانی خنده دار یک نفر) با نمایش کمدی در این است که اوّلی خود به خود رخ می دهـد ولی دوّمی به عمـد ایجاد می شود. پس کمیک امری تصادفی است. اما جالب است که نمایش مکرر آن در اجرای کمـدی باعث خنـده ی چندباره می شود. این انعطاف ناپذیری مکرر در کمدی ناشـی از مشغله ی مدام فکری شخصیت کمیک نمایش است.

«نوعی انعطـاف ناپـذیری مـادرزادی در حواس و شـعور را مجسم کنیم که باعث شود شـخص به دیـدن چیزی که دیگر وجود نـدارد، شـنیدن صدایی که دیگر در نمی آید، گفتن چیزی که دیگر لزومی به گفتن ندارد و سـرانجام رفتار بر اساس وضـعیت گذشـته و تخیلی، در زمـانی که بایـد خود را با وضع کنونی سازگار کنـد، ادامه دهـد. در این صورت کمیک درخود شـخص است. شخص، خود و شکل و محتوای کمیک، علت و امکان آن و خلاصه تمامی آن را فراهم می آورد.»(ص۲۶)

گیجی خنـده ساز است شایـد خود گیجی تنها دلیل خنـده نباشـد اما مشـغولیت فکری که باعث گیجی و عـدم سازگاری شده است طوری که تظاهر بیرونی فکر در عمل ماشینی و مکرری رخ می دهد، خنده دار است.

« هنگامی که کمیک علتی داشـته باشد، هر اندازه آن علت به نظر ما طبیعی تر بیاید، معلول، یعنی اثر آن بیشتر برای ما کمیک خواهد بود. هرگاه گیجی را به

صورت یک امر طبیعی و ساده به ما نشان دهند، طبعاً می خندیم. اما اگر خود شاهد پدید آمدن و شدت یافتن گنجی باشیم و سرچشمه‌ی آن را هم بشناسیم، به گونه ای که خود نیز بتوانیم همان کار را تکرار کنیم، بیشتر خواهیم خندید.»(ص۲۷-۲۶)

آدمهای خیالباف شخصیتی کمیک دارند گیجی وجه مشترک بین خیالباف ها و بی توجه هاست. کمیک های پرمعنا با سطحی ترین کمیک ها اشتراکاتی دارند. دون کیشوت خیالبافی است که از ایمان به یک اندیشه ی خیالی، به گیجی افتاده است.اینان چون یک گیجی مداوم و منظم حول محور یک خیال مرکزی، بر روحشان سایه انداخته، دچار بدبیاری های مکرر می شوند. یعنی چون از این بدبیاری ها درس عبرت نمی گیرند واقعیت دوباره با بی رحمی دست به تصحیح آنها می زند. برخی از عیب های انسان در همان خشکی و عدم انعطاف بعضی از اندیشه های ثابت ذهنی است.

یک عیب یا عادت بد وقتی که عمیقاً با شخصیت کسی یکی شود تراژدی می سازد. برای همین معمولاً در تراژدیها اسم شخصیت را روی نمایشنامه می گذارند مثل اتللو. اما عیب هایی که انسان را مضحک می کند، عیبی است تحمیلی از بیرون که با شخصیت یکی نمی شود و مستقل باقی می ماند و شخصیت را سطحی، عروسکی و کاریکاتورگونه می کند. به همین دلیل بسیای از کمدی ها اسم عام دارند، مانند: خسیس، قمار باز و از این قبیل. شخصیت کمیک به وضع خودش آگاه

نیست و اعمـالش غیر ارادی است. ولی شخصـیت تراژیک با آگاهی از وجود نقص و عیبی درونی دست به اصـلاح خود نمی زند.

جـامعه سازگـاری و انعطـاف پـذیری جسـمی و روانی و تطـابق با رسوم اجتماعی را از اعضایش می خواهـد. بنابراین جامعه به ناسـازی هـای جسم، روان و منش بعضـی آدمیـان که بـا جـامعه متفاوت هسـتند عکس العمل نشان داده و با کمـدی سـعی در اصلاح آنان دارد. البته کمیک اهداف پیچیده دیگری هم دارد.

اغراق در زشتی تا حد یک عیب جسـمی یا یک علیلی می تواند به مضحک بودن بیانجامد. « هر گونه علیلی که شخص کاملاً سالم و طبیعی هم بتواند به طور مصـنوعی خود را به آن شـکل درآورد، می تواند کمیک باشد.»(ص۳۲)این زشتی نوعی عدم انعطاف پذیری است.

چهره هـای خنـده دار، چیزی ثـابت و نـا منعطف درقیـافه دارنـد: یـک حرکت کوچـک غیرارادی که عادت پایـداری باشـد و منعکس کننده یک منش خاص شخصیت باشد، به نظر کمیک خواهد آمد.

چهره هـای همیشه گریـان یا خنـدان یا عصـبانی اینها قابلیت کمیک شـدن دارنـد. «حرکت های غیرارادی، انعطاف ناپـذیری و خمیـدگی ثابت، اگر در قیافه ای وجود داشـته باشـد، ما را به خنـده می اندازد. این تأثیر هنگامی تشدید خواهد شد که بتوانیم تمام ویژگی ها را به یک علت عمیق مانند گیجی ذاتی شخص منسوب کنیم.»(ص۳۳)

کاریکاتوریست ها با اغراق حرکات ناهنجار و نامحسوس در چهره و یا اندام سوژه، آنرادر معرض دید قرار می دهد. اغراق در صورتی کمیک است که یک ناهنجاری طبیعی چهره را که حاصل تلاش روان است نمایان سازد.«هر گاه ماده موفق شود مانع حیات برونی روان شود و آن را از تحرک بازدارد، جسم را به حالت کمیک در می آورد. بنابراین، کمیک بیشتر نقطه ی مقابل لطف و حال است تا زیبایی.»(ص۳۵)کمیک، بیشتر بی انعطافی است تا زشتی.

وقتی جسم انسان همچون دستگاه ماشینی و خودکار ساده ای دیده شود، انسان کمیک می شود هر چقدر شخص شبیه تر به ماشین شود کمیک تر خواهد بود. تکرار بی دلیل و ماشینی یک حرکت مداوم کمیک می سازد چون زندگی و حرکات آدمی تحت تأثیر نوسانات ذهنی مدام در حال تغییر است و تکرار حالتی مکرر خنده می آفریند.

ادای کسی را درآوردن به معنای در معرض دید قرار دادن حرکت های غیرارادی و غیرقابل انعطاف اوست که باعث نفوذ در شخصیت وی می شود و او را کمیک می کند. اعمال تکراری مثل ارّه کردن چوب، کوبیدن بر سندان یا کشیدن مداوم طناب یک زنگ تخیلی کمیک است به این دلیل که ماشینی و غیرارادی به نظر می رسد. زندگی عادی عملی ارادی است. اگر تعدادی آدم های دارای حرکات غیرارادی و شبیه به هم زیادتر شود خنده ی بیشتری ایجاد خواهد شد. از « ترفندهای رایج در کمدی، تکرار مکرّر یک کلمه یا یک صحنه،

جابه جا شدن متقابل نقش ها، فزونی یافتن اشتباه کاری ها، و نیز بسیاری بازی های دیگر است.»(ص۳۸)

اگر لباس و پوشنده‌ی لباس تضاد شدیدی داشته باشند نیز ایجاد کمیک می کند، مثلاً آدمی امروزی لباس مدل قدیمی بپوشد و معنای آن تغییر ریخت و قیافه است. تغییر قیافه می تواند ما را بخنداند مثل رنگ قرمز مالیدن روی بینی و یا سیاه و سرخ کردن صورت. در رنگ آمیزی چهره، ساختگی به نظر آمدن موجب غافلگیری است. منطق تخیل شبیه منطق رویا است، اما تخیل، رویای مشترک اجتماعی است. تغییر جامعه و طبیعت هم خنده ساز است. اینها کسانی را که صورتک زده باشند به خاطر می آورند. تمام امور تشریفاتی و مراسم اجتماعی جنبه‌ی کمیکی در نهان دارند. ما همیشه تشریفات را با یک موضوع جدی مرتبط می کنیم اما به محض آن که نیروی تخیل آنها را جدا کند و ما فقط به جنبه‌ی تشریفاتی قضیه توجه کنیم،کمیک می شود. خودکاری اعمال طبیعت و خودکاری مقررات بی چون و چرای جامعه دارای پتانسیل سرگرمی و شوخی‌اند. موقعی که روان تحت تأثیر شدید نیازهای جسمانی قرار می گیرد بار کمیک به خود می گیرد و هر چه نیازهای جسمی حقیرتر باشد و تکرار شود، اثر کمیک بیشتری خواهد داشت.«هر رخدادی که ما را متوجه جسم شخصی کند که خلق و خوی او مورد بحث است، کمیک خواهدبود.»(ص۴۶)مثل شخصی که هر وقت می آید حرف بزند کفش تنگ یا کمربندِسفتش رشته ی کلام را از دستش می رباید.

آدم بسیار چاق به این دلیل آزار دیدن از جسم خنده دار است. دلیل آن که کمرویی نیز گاه خنده آور می شود، همین است. آدم کمرو همان اثری را در ما القاء می کند که شخص آزار دیده از جسم. او به دنبال مکانی می گردد که خودش را قایم بکند. «تراژدی نویس دقت می کند تا از هر چیز که احتمالاً ذهن ما را متوجه مادیات(جسمانیت) قهرمان هایش کند، پرهیز نماید. وقتی دل مشغولی جسم پیش آید، خطر ایجاد وضعیت کمیک جدی می شود. به همین دلیل قهرمانان تراژدی چیزی نمی نوشند، چیزی نمی خورند، خود را گرم نمی کنند، حتی اگر ممکن باشد نمی نشیند. نشستن در بین یک تک گفتار طولانی، یادآور جسم است ناپوله اون که یکی از روان‌شناسان زمان خود محسوب می شد، این نکته را دریافته بود که نشستن، خود به تنهایی تبدل تراژدی به کمدی است.»(ص۴۷-۴۶)

وقتی جسم بر روان برتری می جوید، و یا

شکل می خواهد بر محتوا پیشی جوید و لفظ با معنا به ستیزه بر می خیزد کمدی ساخته می شود. مثلاً قاضی و پزشک طوری وانمود کنند که تندرستی و عدالت مهم نیستند و فقط خودشان مهم هستند. وسیله وشکل جایگزین هدف و محتوا می شود. یعنی این حرفه ها دیگر برای مردم نیست، بلکه مردم برای آن‌اند.

«هر گاه یک شخص، احساس یک شیء را در ما ایجاد کند، می خندیم.»(ص۴۹) دستگاه خودکار شبیه یک شیء است.تغییر شکل موقت یک فرد به یک شیء خنده ایجاد می کند.

وضعیت کمیک

کمـدی یک بازی است، بازی تقلیـد زنـدگی.«اگر نظم و ترتیب اعمال و رخدادها به گونه‌ای باشد که ترکیب آن ها با هم، از زندگی یک توهّم، اما از یک نظام خودکار و ماشینی یک احساس روشن به ما بدهد، کمیک است.»(ص۵۸)

تکرار یکی از ترفنـدهای کمـدی کلاسـیک است. تکرار هیـچ حرفی، به تنهایی خنـده دار نیست بلکه وقتی نماینده و نشانه ی یک بازی ذهنی باشد که از یک بازی فیزیکی سرچشمه می گیرد، خنده می آفریند. علت اصلی کمیک بودن تکرار سخن در تئـاتر دو جنبه است :۱- احساس فشـرده شـده ای که مانند فنر رها می شود و۲- فکری که بـا دوباره به هم فشـردن آن می‌توان تفریـح کرد. صـحنه هایی زیادی در کمـدی ها وجود دارد که یکی از شخصـیت ها وسـیله ی سـرگرمی شـخص دیگری شده است. آدم هـا ترجیـح می دهنـد فریب دهنـده باشـد تـا فریب خورده، بنـابراین مخاطب، با فریب دهنـده ها همسو می شود و با شخصیت مثل عروسکی بازی می کند. کمیک نوعی تجدید خاطره های کودکی است.

گلوله‌ی برفی وقتی می غلتد همین طور بزرگتر می شود. در کمدی هم علت بی اهمیت اولیه، بر اثر گسترش مداوم و اجباری، به اتفاق مهم و غیرمنتظره و ناهنجار و غیرقابل برگشتی منجر می شود.

«خنده ناشی از انتظاری است که ناگهان بر باد می رود.»

(ص۶۷) در حقیقت معلول بزرگی که محصول علت کوچکی است. انسان به عدم تناسبی که همراه با وضعیت ماشینی و خودکار باشد، می خندد چون یادآور گیجی است. در کمیک انسان مانند یک شیء انعطاف ناپذیر می شود. اعمال ساده، غیرارادی و ماشینی می شود که بیانگر نقصی فردی یا اجتماعی است که باید سریعاً اصلاح شود. خنده حرکتی اجتماعی برای منکوب و تصحیح آن نقص محسوب می شود.

فکاهه

فکاهه سه فرآیند مختلف دارد : تکرار، جابجایی نقش ها،

تداخل امور

تکرار: در اینجا مقصود تکرار یک کلمه یا جمله نیست، بلکه تکرار یک وضعیت خاص است. «یکی از شناخته ترین صور این فرآیند آن است که در هر پرده از نمایش چند شخصیت به محیطهای بسیار مختلفی برده می شوند، به نحوی که هر بار یک رشته رخداد یا حادثه ی ناگوار، دراوضاع و احوالی کاملاً متفاوت، تکرار می گردد، ضمن آن که حالت تقارنی بین آنها برقرار است.»(ص ۷۰)

جابجایی نقش ها (وارونه کردن): جابجایی نقش شخصیت ها باعث ایجاد صحنه ی کمیک خواهد شد. مثل صحنه ای که متهم به قاضی درس اخلاق بدهد، یا کودکی چیزی را به پدر ومادرش بیاموزد.

تداخل رخدادها: اشکال بسیار گوناگونی در تئاتر دارد.

«هر وضعیتی که در آن واحد وابسته به دو رشته رخداد کاملاً مستقل از هم باشد و بتوان دو معنای گوناگون از آن برداشت کرد، همیشه کمیک است.»(ص۷۳)

مشتبه شدن (اشتباه گرفتن) موجب تداخل چند رخداد همزمان می شود با دو معنای مختلف: یکی معنایی که هنرپیشه ها به نمایشنامه می دهند و یکی معنایی که تماشاگران متوجه می شوند. معنای واقعی را مخاطب می فهمد چون در جریان کل ماجراست، اما هنرپیشه ها در نمایش عوضی می گیرند یا عوضی می فهمند. به همین دلیل دچار خطا و اشتباه می شوند. «همین نوسان بین دو تعبیر متعارض است که بیش از هر چیز موجب تفریح ما می شود.»(ص۷۴)

درجریان عوضی گرفتن، هر کدام از شخصیت ها درگیر حوادث مربوط به خودش است اما، در یک لحظه ی خاص تمام شخصیت ها با هم روبرو می شوند و کارها و سخنان هر کدام می تواند با دیگران جور در بیاید و همدیگر را اشتباهی بگیرند. در مدت نمایش همه چیز در حال به هم ریختن و دوباره روبه راه شدن است.

سخن کمیک

کمیکی که بر زبان می آید و کمیکی که زبان آن را می آفرینند با هم تفاوت دارند. اولی از یک زبان به زبان دیگر قابل ترجمه است اگرچه از بار کمیک آن به علت تفاوت فرهنگ و زبان کم می شود. اما دوّمی که حاصل نفس زبان

است غیر قابل ترجمه باقی می ماند.«تأثیر این دسته از آثار کمیک محصول ساختارهای جمله یا واژه های گزیده شده می باشد. این کمیک به یاری زبان، یا به دلیل گیجی آدم ها یا رخدادها پدید نمی آید، بلکه گیجی هایی ناشی از نفس زبان است. خود زبان است که کمیک می شود.»(ص۷۷)

بذله یا شوخی روش نمایشی کردن تفکر است. تصوّرات و اندیشه ها به شکل اشخاص در می آیند. شوخ بودن، دیدن هر چیز از بعد نمایشی است و گرایش آن به کمدی بیشتر است. با این که شوخی شکل گفتاری دارد اما تصویر تیره یا روشنی از یک صحنه ی کمیک به ذهن می آورد. « این نکته به آن معنا است که گفتار کمیک باید کلمه به کلمه با اعمال و اوضاع کمیک منطبق باشد.»(ص۸۱)

اشکال گوناگون سخنان کمیک و شوخی

انعطاف ناپذیری یکی از اصلی ترین جنبه های کمیک است. گفتن مطلبی که نمی خواسته ایم بر زبان آوریم یا انجام دادن کاری که نمی خواسته ایم انجام بدهیم. گیجی خنده دار است. هر حالت غیرارادی و ماشینی چه در رفتار و چه در گفتار کمیک است. جمله های یکنواخت موجب کمیک گفتار می شود. «اما باید بی اراده و خودبخود بر زبان جاری شود و باید محتوای جمله مطلب پوچی باشد، یا خطایی ناهنجار و واژه هایی متناقض در عبارت دیده شود. سخن هنگامی کمیک خواهد بود که مطلبی پوچ در قالب

جمله بندی درست و شناخته شده ای قرار بگیرد.»(ص۸۲)

مثل: تنها خداست که می تواند همنوع خود را بکشد.

هر سخن هم معنای مادی دارد و هم معنای معنوی.«هر گاه عبارتی در معنای مجازی به کار رود، ولی ما آن را به معنای اصلی بگیریم، نتیجه ای کمیک به دست می آید. یا: هنگامی که به واقعیت سخن مجازی دقیق شویم، اندیشه ای که با آن بیان شده، کمیک می شود.»(ص۸۳)

مثلا جمله ی : « تمام هنرها برادرند»را تبدیل کنیم به :«تمام هنرها خواهرند»

شوخی ادامه ی فکر مخاطب است تا جایی که خلاف اندیشه ی او بر زبان آورده شود. مثال: اولی: آیا این کاری که ما می کنیم قانونی است؟ سرانجام پول این سهامدارهای بدبخت را به جیب می زنیم. دومی: پس می خواستی به کجا بزنیم؟

در زبان نیز سه عنصر: تکرار، وارونه کردن یا تداخل کمیک ایجاد می کند.

درتداخل کمیک یک جمله ایهام دارد و دو معنای مستقل پیدا می کند.

از بازی با کلمات یک نوع گیجی موقت حاصل می شود.« اگر طرز بیان طبیعی اندیشه ای را به لحن و شیوه ای دیگر تغییر دهیم، کمیک حاصل می شود.»(ص۸۷)تقابل لحن رسمی و لحن خودمانی بیشترین نتیجه ی کمیک را می دهد. مبتذل نشان دادن موردی جدی باعث کمیک شدن آن می شود. جابجایی بدترین با بهترین ها و برعکس آنهم کمیک ایجاد

می کنـد. اغراق و پراهمیت کردن چیزهای کوچک بسیار کمیک است. لافزنی هم روش قهرمانی-کمیکی است و خنـده آور اسـت. رفتـار غیرشـرافتمندانه را سـتودن، حرفـه ای پسـت را برگزیـدن و سـتایش کردن از آن. تعـارض بین واقعیت و رویـا نیز کمیک است. وانمود کردن این که همه چی سـرجایش است ریشـخند است. بـذله عکس ریشـخند است بـذله جنبه ی عالمانه دارد. ریشـخند خوبی ها را اغراق گونه می کنـد و بـذله بـدی ها را اغراق گونه می کند.«بذله با عبارات عینی، جزئیات فنی، و واقعیات مشخص سرو کار دارد.»(ص ۹۰) بذله گویی نوعی اخلاق گرایی است.

به کـار گیری زبـان اداری یا بعضـی مشاغل، در زنـدگی همگانی جنبه ای کمیک پیـدا می کنـد. وقتی این کلمات از صورت یک عادت حرفه ای خارج و نشانگر ایرادی در خلق و خو می شونـد عمق بیشتری می یابنـد. مثلاً در ازدواج از کلمات تجاری استفاده شود.

شخصیت کمیک

«بـا ایمـان به این که خنـده معنـایی و کاربردی اجتماعی دارد، و کمیک بیش از هر چیز نمایانگر ناسازگاری شـخص با جامعه است،و جز انسان، هیچ چیز کمیک نیست، نخست انسان یا شخصیت را هدف قرار دادیم.»(ص۹۵)

عواطف و عیب هـایی وجود دارد که بـاعث رنـج، ترس یا ترحم ناظر می شود. سـرانجام، حسّیاتی وجود دارد که در نتیجه ی بازتاب احساسات از یک روان به روانی دیگر انتقال می یابد. این حس ها هنگامی که دیگر بر ما تأثیری نگذارند،

ممکن است کمدی آغاز شود.« شخصیتی کمیک است که خود به خود و بی اراده راه خود را برود و دغدغه‌ی خاطر تلاقی با دیگران را نداشته باشد. خنده در این هنگام پدید می آید تا گیجی و بی خیالی چنین شخصی را اصلاح و او را از خواب بیدار کند.»(ص۹۶)خنده همیشه برای کسی که به او می خندند تحقیرآمیز و به راستی نوعی تنبیه اجتماعی است. شخصیت کمیک نه کاملاً وابسته به هنر است، نه به زندگی.

« از سوی دیگر حتی در تئاتر لذت خنده یک لذت ناب، یعنی یک لذت زیباشناختی و دور از ذهن نیست. این لذت سابقه ذهنی دارد و این سابقه ی ذهنی اگر از آن خود ما هم نباشد، جامعه آن را به وجود آورده است.»(ص۹۷) به این دلیل کمدی بیشتر به زندگی واقعی نزدیک است هر چقدر کمدی والاتر شود به زندگی واقعی نزدیک می شود و هر چقدر که کمیک فروتر رود مثل فکاهه و لطیفه از همگونی با واقعیت کاسته می شود.

از این جا نتیجه می گیریم که ارکان شخصیت کمیک در زندگی و تئاتر یکی است. ما تنها به عیب همنوعان خود نمی خندیم، بلکه گاه به محاسن آنها هم می خندیم. اجتماعی نبودن دلیل کمیک است. «تمسخر عیبی که انعطاف پذیر باشد، دشوارتر است تا فضیلت انعطاف ناپذیر، انعطاف ناپذیری جامعه را به شک می اندازد.»(۹۸) اگر چه این انعطاف ناپذیری در شرافت باشد. هر کس جدایی از دیگران را پیش گیرد، خود را خنده دار می کند،

زیرا بخش مهم کمیک، ناشی از همین جدایی است.

« به طور کلی عیوب دیگران ما را می خندانـد، فارغ از این که بایـد گفت این عیوب نه به دلیل غیراخلاقی بودن بلکه بیشتر به دلیل غیراجتماعی بودن ما را به خنده می اندازند.» (ص۹۸)

انسـان با شـعورش می خنـدد. خنـده با احساسات رابطه نـدارد. اگر همراه آن محبت، ترس یا ترحم و هر گونه احساسـی باشـد خنـده ایجـاد نمی شود. عیب بزرگی، حتی عمـل بی شـرمانه ای را اگر بـا ترفنـدهای مناسب کاری کنیم دربرابر آن بی تفاوت بمـانیم، می توانیم آن را کمیک کنیم. «عیب نبایـد احساسات ما را برانگیزد، و این تنها شـرط به راستی ضـروری است، اگرچه مسلماً کافی نیست.»(ص۹۸)

دو فرایندی که هنرمند کمیک به کار می گیرد تا کمدی ایجاد شود:

«نخسـتین فرآینـد جـدا کردن آن احسـاس از دیگر احسـاس هـای شخصـی اسـت کـه بـه داشـتن آن احسـاس شـناخته شـده است.»(ص۹۹)یعنی آن احساس انعطاف پـذیر نیست پس می تواند کمیک شود و دوّمی : کمدی به جای توجه به اعمال بیشتر به حالتها دقت می کنـد.« منظور از حالت ها (ژست ها)، وضـعیت ها، جنب وجوشـها و حتی گفتارهایی است که یک احساس درونی، بدون داشـتن هدف یا سودی، تنها به سبب آن که نیشی به درون انسان زده باشد، به وسیله ی آنها نشان داده می شود. حالت،

بـا این تعریف، به کلی بـا عمل فرق دارد. عمل، ارادی و آگاهانه است. حالت، اختیاری نیست، غیرارادی است. در عمل وجود شخص به تمامی متجلی است. در حالت، جزء مجزایی از شـخص، بدون آگاهی او، و دست کم دور از کل شخصـیت او نشان داده می شود.»(ص۱۰۰)«پس هر گـاه به حـالت دقیق شویم نه به عمل، در برابر کمـدی قرار گرفته ایم.»(ص۱۰۱)مثل تارتوف اعمالش درام است اما حالت هایش کمدی است.

عمل در درام اصل و در کمدی فرع است. شخصیت و وضعیت در درام کاملاً درهم آمیخته اند، یا بهتر بگوییم، رخدادها جزء مکمل و جـدایی ناپـذیر اشـخاص‌انـد. شخصـیت چه خوب باشـد چه بد وقتی غیراجتماعی باشد و بی تأثر، موجب ایجاد خنده است در ضمن اعمال ماشینی و خودکار باید باشند.

اگر ترتیب کار آن گونه داده شود که ما احساساتی نشویم، خواهیم خندید.

« حرف های کاملاً کمیک حرفهای ساده ای است که عیوب به شـکل عریان در آن آشکار می شوند.»(ص۱۰۲) هر شخصیتی کمیـک است به شـرط آن که توجه مـا در آن شخصـیت به ویژگی های پیش ساخته‌ی او باشـد، یعنی حالت هایی که جنبه ی ماشـینی و ناخودآگاه دارد. عیبش آزاردهنـده باشـد تا مورد سـرزنش قرار گیرد اما به سادگی اصـلاح پـذیر باشـد و این عیب نوعی جدایی از اجتماع را برایش به همراه آورد و این عیب همه ی شخصیت او را در بر بگیرد. خودپسندی عیبی

است که جنبه ی بالایی جهت کمیک شدن دارد و خنده درمان خاص خودپسندی است. خودپسندی یکی از عیوب فراگیر انسانی است .

خودپسندی حرفه ای در مشاغل رخ می دهد و باعث می شود احساس جدایی از جامعه بکنند. مثلاً در پزشکان مولیر، پزشکان طوری با بیماران رفتار می کنند که انگار بیمار برای پزشک آفریده شده است. جمود حرفه ای هم جنبه ی کمیک دارد. قاضی که از شکنجه ی بینوایان ناراحت نمی شود. استفاده از زبان و یا استدلال یک حرفه ی خاص و تعمیم آن حالت ها به زندگی معمولی.

«تیوفیل گوتیه»(۱)کمیک نامتعارف را منطق پوچی می نامد. بسیاری از فیلسوفان که درباره ی خنده فلسفه گویی کرده اند، گرد همین نظر می گردند. هر اثر کمیکی مستلزم تضاد است در حقیقت وقتی امر پوچی عینیت می یابد ما را می خنداند. پوچی آفریننده ی کمیک نیست، بلکه این کمیک است که پوچی را می آفریند. هر شخصیت کمیک دچار توهّمی است که سایر امور را با آن منطبق می سازد مثل دون کیشوت. جالب است که ماهیت و منطق رویا حالتی مثل جنون دارد و طبق نظر برگسون ماهیت پوچی کمیک و پوچی رویا یکی است. اصولاً نوعی بی عقلی وجود دارد که ویژه ی رویاست.

در آثار کمیک تیپ هایی یافت می شود که آثار بینابینی هم خاصیت کمیک خود را از این نمونه ها به دست می آورند و

۱- Theophile gautier

این هر دو نیز از جامعه الگو می گیرد و جامعه پاسخ این گستاخی ها را با خنده می دهد. خنده چندان هم خوشایند نیست. خنده در واقع بدی را با بدی پاسخ می دهد.

کمیک شباهت به رویا و بازی دارد و زیاد دنبال منطق و عقل و سازگاری با جامعه نمی گردد. خنده همیشه نیک خواهانه و عادلانه نیست. چون هدف از آن تحقیر است و رنج آور است جامعه با خندیدن انتقام خود را از آزادی به دست آمده می گیرد. خنده بدی را به قصد اصلاح جامعه به کار می گیرد.

بخش دوم: تحلیل و بررسی ده نمایشنامه ی منتخب دفاع مقدس

اشاره

فصل اول: خیال روی خطوط موازی

حمید رضا آذرنگ

خلاصه نمایشنامه ی خیال روی خطوط موازی

خلیل، مالک و احمد سه نوجوان دستفروش هستند که ظاهراً داخل قطار هستند و در حال رفتن به مشهد هستند. سعیده مادر خلیل هم در آرزوی رفتن به پابوس امام رضا می سوزد و به شوهرش ابوخلیل می گوید که پسرش خلیل برایش بلیط مشهد خریده است. اما در میانه ی نمایش متوجه می شویم که اینجا ایستگاه متروکه ی قطار است و این جمع فقیرتر از آن است که بتواند مسافرت برود و همه ی اعمال سه نوجوان در خیال بوده است. خلیل برادر عقب افتاده ای به نام جلیل دارد و مادرش هم دچار مشکل اعصاب است. سمیره خواهر مالک هم به دلیل پدری که دست بزن دارد از خانه خارج شده و از سرناچاری پیش سعیده مادر خلیل مانده است. در نهایت جنگ شروع می شود پدر خلیل می میرد. احمد در اثر بمب گذاری کشته می شود و نیروهای عراقی در حال پیشروی اند.

تحلیل

تکرار بی دلیل و ماشینی یک حرکت مداوم ایجاد کمیک می کند چون زندگی شامل قراردادی مبتنی بر تغییر مداوم بر اساس دگرگونی های ذهنی است و آوردن نشانه ای تکراری خارج از قراردادهای جاری و تکرار آن خنده می آفریند.

یکی از فرآیندهای رایج کمدی کلاسیک، تکرار است. تکرار هیچ حرفی، به خودی خود خنده دار نیست. هیچ حرفی ما را به خنده نمی اندازد مگر به دلیل آن که نمایانگر یک بازی ذهنی باشد که خود از یک بازی کاملاً ساده‌ی فیزیکی

سرچشمه می گیرد.

کمدی، بازی تقلید زندگی است. اگر نظم و ترتیب اعمال و رخدادها طوری باشد که ترکیب آنها با هم، از زندگی یک توهّم، اما از یک نظام خودکار و ماشینی یک احساس روشن باشد، کمیک ایجاد می شود. بر اساس این قسمت نظریه برگسون ما درنمایشنامه«خیال روی خطوط موازی»در یک وضعیت خیالی قرار گرفته ایم و کمیک ما از آنجا ناشی می شود که ابتدا می پنداریم که یک مسافرت واقعی در جریان است اما در میانه راه می فهمیم که همه ی اینها فقط در خیال چند نوجوان می گذشته است و از زندگی واقعی یک توهّم ساخته می شود. قطار نماد آرزوی مسافرت می شود و جایی و مکانی تخیّلی برای زندگی این سه نوجوان. در این نمایشنامه نظم و توالی رخدادها و ترکیب بین آنها توهّم مسافرت را ایجاد می کند توهّم این که هر سه تای این نوجوانان در حال سفر هستند. حتی سعیده؛ مادر خلیل هم در خیال خود، خلیل را می بیند و تا آنجا پیش می رود که باورمان می شود خلیل واقعاً دیده می شود اما وقتی متوجه می شویم ابوخلیل(پدر خلیل) از دیدن خلیل ناتوان است، تازه می فهمیم ایرادی در کار است و اصلاً یا فعلاً ـ خلیلی در کار نیست. در این نمایشنامه ما با موقعیتی گیج کننده روبرو هستیم زمان بین گذشته و حال و آینده و توهّمات شخصیت ها در نوسان است. شخصیت ها از یک نوعگیجی مداوم و کل موقعیت داستانی از یک نوع بهم ریختگی و سردرگمی بغرنج رنج می برد و شاید بشود

گفت که کل روایت داستان گیج کننده است این گیجی کلی نوعی ابزار کمیک است همانطور که برگسون معتقد است.

سعیده مادر خلیل می گوید که خلیل به خوابش آمده و قصد دارد او را به زیارت امام رضا ببرد.

سعیده: ...اومد لباسا منه جمع کرد، چمدونمه بست و گفت می خوام ببرمت امام رضا ننه.

خنده ناشی از انتظاری است که ناگهان بر باد می رود و در حقیقت معلول بزرگی که محصول علت کوچکی است. اما چند گام آن طرف تر متوجه می شویم که بلیط مشهدی وجود ندارد. حتی بعد از مرگ ابوخلیل، سعیده فکر می کند که ابوخلیل بلیط های خیالی را برداشته و به مسافرت رفته است. دزدیدن بلیط های خیالی یک نوع تخیل و پیچیدگی جذاب می آفریند. تخیل و خیالی بودن یکی از عناصر خنده ساز برگسون است. البته با تصور این گیجی ما نمی خندیم فقط لذت غافلگیری را احساس می کنیم اما در مجموع، موقعیت ویژه ی شخصیت های این نمایش بیشتر باعث تأثر می شود و همین امر مانع از ایجاد خنده ای از سر شادمانی محض است چون متأثر شدن دشمن کمدی است. اما گیجی حاصل از موقعیتی جدید نوعی جذابیت و لذت را می آفریند.

هر گاه به حالت شخصیت ها دقیق شویم نه به عمل آنها، در برابر کمدی قرار گرفته ایم در این نمایشنامه شخصیتی که بیشتر به حالت هایش دقیق می شویم تا به اعمالش« احمد»است. احمد کمیکترین شخصیت موجود در نمایشنامه است

و بعـد از او مالـک است که نقش کمیکی دارد و از تقابـل این دو معمولاًـ کمیـک ها و طنزهای نمایشـنامه ایجاد می شود، که موجب پدید آمدن خنده است. در بحث حالت ها چون در اینجا با متن نوشـتاری روبرو هستیم و اجرا را بررسـی نمی کنیم می توان گفت که بـا خوانـدن دیالوگ هایی که بین شخصـیت ها مبادله می شود می توان تا حـدودی حالت های آنها را در ذهن تـداعی کرد.احمـد پسـر مرد عربی است که پنج همسـر دارد و دارای هیجده بچه است. احمد میان این همه بچه مثل یک نقطه گم است. برای همین احمـد بیشترین بار طنز را در طول نمایشـنامه به دوش می کشـد. زاویه دید احمد نوعی طنزِ دیوانه وار به همه چیز می دهد. احمد به نوارهای(کاستهای) کوچه بازاری گوش می دهد. احمد با تغییر آواها نوعی طنز می سازد:

احمـد: نه خو، هویش فرق می کرد...ولـک هرکی هوی خودش، مثلاًـ به من می گفت هووی]کشـیده[به برادر کوچیکم می گفت هوی]کوتاه[ولی انصافاً به هیچ کدوممون از هوی بالاتر نمی گفت.

حـالت هـایی که احمـد می توانـد موقع ادای کلمه ی«هوی»به خود بگیرد یکی از عناصـر خنـده ساز است و آنجا که از پشـت کوپه های قطار با شیطنت برای دیدن سمیره سرک می کشد. یا آنجا که دشداشه می پوشد و در نقش پدرش این بار به مشهد می رود. آنجا که با مسافران خیالی احوالپرسی می کند و یا جایش را به آنها تعارف می کند و یا به خاطر اشتباهی

گرفتن کوپه از آنها عذر می خواهد، همچنین در نوع نگاه کردنش به مالک نوعی حالت خنده دار و کمیک موج می زند.

احمد:] می آید و می نشیند.در نگاه مالک[متأسفم برات!

و یا آنجا که با دشداشه می رقصد. همه ی اینها در مجموع از احمد موفقترین کمدین این نمایشنامه را می سازد. حتی مرگ احمد هم، چنان غیرمستقیم بازگو می شود که چیزی از نقش کمیکش نمی کاهد. به غیر از احمد، دومین شخصیتی که بیشترین کارکرد کمیک و طنز را داراست، مالک است. خصوصاً وقتی در تقابل و در نقش مکمل احمد قرار می گیرد. البته بیشتر این حالت کمیک و طنز را در جلوه های زبانی و شوخی های کلامی نشان می دهد تا نشان دادن حالت. اما مالک هرگز بطور انفرادی نمی تواند شخصیتی کمیک باشد مالک از وضعیت خانوادگیش نگران و ناراضی است و مسافرت خیالی با قطار را برای فراموش کردن مشکلاتش انتخاب کرده است اما احمد ذاتاً کودک است و دارد بازی تخیلی می کند و بازی را کاملاً ناخودآگاه و معصومانه انجام می دهد.

اما خلیل شخصیتی جدی دارد و همانند مرکز و ستونی است که می تواند مالک و احمد را در این بازی خیالی نگه دارد. بازی برای خلیل که شخص با هوش و جدی ای هست نوعی جایگزینی برای واقعیت است. خلیل نقش مدیر این دستگاه خیالی را دارد. خلیل به این بازی احتیاج دارد برای همین کمیک در شخصیتش رسوخ کمی دارد اما بدون حضور او امکان جمع شدن همزمان مالک و احمد هم ممکن نیست خلیل مثل ریسمانی

احمد و مالک و واقعیت و خیال را به هم پیوند می دهد.

شخصیت کمیک دیگر در این نمایشنامه ابوخلیل است که دربعضی از قسمت های نمایشنامه پیدایش می شود و گاهی لبخندی برلب مخاطب می آورد. در ابتدای نمایشنامه آنجا که سعیده را نصیحت می کند که دست از اوهامش بکشد، با یادآوری و تقلید حرکات غیر طبیعی فرزندش جلیل، که عقب مانده ی ذهنی است تبسّم را به روی لبان مخاطبان می نشاند.

ابوخلیل:... پریروز پریده بود جلو منصوره دخترخلج و یه کاره گفته بود تو زن منی،]زن می خندد[دختر مردم از حال رفته بود...

و آنجا که سعیده از خواب جدیدش به خلیل می گوید، ابوخلیل حرف سعیده را قطع می کند وپیش دستی می کند و خواب سعیده را نشنیده، پیشگویی می کند، نوعی کمیک و آرزوی پنهانی را در خودنهان دارد.ابوخلیل:]حرف سعیده را می برد[ها...می دونم...فرق می کرد...دیشب با شبای دیگه فرق می کرد...رو دستشه حنا بسته بود، چشاش برق می زد، قدش بلندتر شده بود، کت و شلوار دومادی تنش کرده بود و دست یه دختر بینوای دیگه نه گرفته بود و می گفت ننه سعیده این عروسته، نه؟! می خی تا پاشو بریم خواستگاریش اگه نشونیشم داده...ها؟! د یالله..

ابوخلیل آنجا که به ایستگاه قطار می آید و با خلیلی که می داند آنجا نیست به درد دل می پردازد و اذعان می کند که خودش کاری را انجام می دهد که سعیده را از آن منع می کرده

و وقتی صـدایی از کوپه ی قطار می شـنود با ترس بسم الله می گویـد وضـعیتی کمیک همراه با ترس و نوعی گروتسک ایجاد می کند.

سعیـده مادر خلیل نیز آنجا که کاملاً گیج و اسـیر واقعیت پنداری توهّمات و خوابهایش است کمیک به نظر می آید. آنجا که سعیده می خواهد خوابش را که سراسر وهم است برای ابوخلیل تعریف کند کمیک می شود :

سعیده : می خی تا نگم عبد!

ابوخلیل:]کلافه[سعیده...بگو تا بریم.

سعیده : خو اگه ایجوری بخی ناراحتی کنی خو نمی شه، مو گفتم خوشحالت کنم!

ابوخلیل: بگو خوشحال می شم...نگا دارم می خندم.]به خندیدن وانمود می کند[ها..د بگو.

و جلیل برادر عقب مانـده ی خلیل آنجا که خبر مرگ پـدرش را به خلیل اعلام می کنـد و زیر خنـده می زنـد ایجاد نوعی طنز می کند. طنزی که از تضاد بین موقعیت و رفتار شخصیت حاصل می شود.

شخصـیت های دیگر نمایش مثل سمیره و خلیل دارای حداقل عناصر کمیک هستند و به نظر می رسد صدای نویسنده از طریق خلیل در متن به گوش ما می رسد.

عناصر کمیک در گفتار

در دیالوگ هایی که در متن نمایشنامه رد و بدل می شود ما اکثراً با طنز گفتاری سر و کار داریم تا کمدی کلامی.

شخصیت های نمایش در حال گفتگوهایی هستند که جنبه ی نمایشی ندارد و بیشتر طنزها، گفتاری و ناشی از بازیهای زبانی اند. به نظر هانری برگسون: بذله یا شوخی در گسترده ترین معنا ظاهراً به روشهای نمایشی(دراماتیک)تفکر اطلاق می شود. آدم بذله گو تصورات و اندیشه های خود را به شکل اشخاص در می آورد و از نظر عقلی هنرمند است. شوخ بودن دیدن هر چیز از بعد نمایشی است و گرایش آن به کمدی بیشتر است. با این که شوخی شکل گفتاری دارد اما تصویر تیره یا روشنی از یک صحنه ی کمیک به ذهن می آورد. این نکته به آن معنا است که گفتار کمیک باید کلمه به کلمه با اعمال و اوضاع کمیک منطبق باشد.کمدی کلامی در حقیقت ایجاد تصویر توسط کلام است.

بازی های زبانی مثل :

صدای احمد : آخ ...ببخشین عرذ می خوام عامو.

صدای مالک : قربونت دایی...حالا درست شد؟!

یا

احمد: هم می خوای مسخره کنی؟ها؟!ببندش خو!

مالک: خدا رو کولت مو خو هنو وازش نکردم!

احمد: اونه نمی گم، نیشتو می گم!

این شوخی های گفتاری صرفاً در جهت خندان مخاطب عمل می کند تا در خدمت ساختار کلی و موقعیت گروتسک وار نمایش. شوخی هایی که بین سه شخصیت جلیل و مالک و احمد رخ می دهد بیشتر جنبه ی بازی برای شخصیت ها را دارد

که البته نامرتبط با فضای کلی نمایشنامه و جنگ باقی می ماند و گاهی فقط نقش انتقال اطلاعات به مخاطب را به عهده دارد، البته اطلاعاتی که گاه خنده را نیز بر لب مخاطب می نشاند.

احمـد:ها، والله چه کار کرد مگه این طوری می گی؟! پنـج تا زن حروم کرد تا هیجده تا بچه حلال بیاره، بد کرده؟![خلیل می خندد[

این شوخی ها با این که واجـد طنز گفتاری است اما نقش برجسته ای در ایجاد حال و هوای کمیک موقعیتی که شخصـیت ها در آن دست و پا می زنند را ارائه نمی دهد.

طنزی که بر زبان شخصـیت ها می آید از نوع کمیک قابل ترجمه است اما کمتر در متن نمایشنامه اتفاق می افتد که خود زبان کمیک بیافرینـد. هر گاه خود نفس زبان شـروع به ایجاد کمیک کند زبان دچار نوعی گیجی می شود که خنده می آفریند اما در متن این نمایشـنامه بیشترین عناصـر خنـده سـاز در دیـالوگ های شخصـیت ها را، شوخی های دو نفره تشـکیل می دهـد. با توجه به نظریه برگسون شوخی ادامه ی فکر مخـاطب است تـا جایی که خلاف انـدیشه ی او بر زبان آورده شود، چنـد مثال از متن آورده می شود:

احمـد: ببخشـین آقا، عرذ می خوام]به خلیل[شـما تا حالا با یه عرب بـدون لهجه مشـهد رفتی؟![خلیل، بی توجه[با عرب لهجه دار چطور؟!...

در اینجا ناگهان خلاف اندیشه ی مخاطب جمله ای آورده می شود و خنده ساز می شود. البته گاهی این شوخی ها سر

از لودگی و نوعی مسخره بازی در می آورد که فضای کلی نمایشنامه را تحت الشعاع خود قرار می دهد.

خلیل: شلوارش گرفت به قطار پاره شد!

سعیده: آخی، خو بده ببرم براش بدوزم ننه!

صدای احمد: کار منافقان ننه خلیل، این جاشه بدوزم فردا یه جا دیگه شه پاره می کنن!

استفاده از شوخی های قدیمی و دستمالی شده که دیگر خنده سازی اش را از دست داد روی کلیت فضای نمایشنامه تاثیر گذاشته است.

مالک : پَ کِرم از خودته. بفرما.

مالک فقط دو بار این جمله«مو رئیس راه آهن بین المللم»را تکرار می کند که اگر بیشتر تکرار می شد شاید به علت خاصیت تکرار، اثربخشی طنز بیشتری می یافت. با توجه به این کهطنز شکلی گفتاری دارد و کمدی شکلی نمایشی. بیشترین عناصر به کار رفته در این نمایشنامه شکلی طنز آمیز دارد تا ساختاری شبیه کمدی. به دلیل این که در جای جای نمایشنامه عواطف ما تحریک می شود و دچار حس های مختلف از قبیل ترس و ترحم و خشم و...می شویم، نمایشنامه از شکل کمدی خارج می شود. با توجه به نظریه برگسون چون کمدی با بی تأثری سرو کار دارد با توجه به فضاهای جدی و متأثر کننده ی ایجاد شده در این نمایشنامه و چند روایتی و منقطع بودن روایت می توان این طور برداشت نمود که ما با متن جدی ای روبرو هستیم که به

کمک عناصر طنز و کمیک مفرح تر شده است اما قابل دسته بندی در ژانر کمدی نمی باشد.

فصل دوم: ابو غُریب تا غربت

علیرضا حنیفی

خلاصه نمایشنامه

مهدی جانباز شیمیایی، دراتاق یک بیمارستان مخصوص مجروحین جنگی بستری است. محسن فرمانده و همرزم سابق مهدی به ملاقاتش می آید ظاهر محسن تغییر کرده و امروزی شده و کت و شلوار شیکی پوشیده است. مهدی شدیداً بیمار است و از محسن می خواهد که او را به ابو غریب باز گرداند. محسن لباس های رزم مهدی را تنش می کند اما چند دقیقه بعد مهدی روی دست محسن جان می سپارد و محسن هم که جانباز موجی است از پنجره ی اتاق که در ارتفاع زیادی قرار دارد برای رفتن به ابو غریب به بیرون می پرد.

تحلیل

نمایشنامه ی ابوغریب تا غربت نمایشنامه ی کوتاهی است که موقعیتی آیرونیک را به نمایش می گذارد. محسن (فرمانده ی سابق) به ملاقات مهدی که جانبازی شیمیایی و مشرف به مرگ است، می رود. در ابتدا این طور به نظر می رسد که بین ظاهر جدیدِ شسته و رُفته ی محسن که حالا برای خودش کسی شده است و مهدی که از شدت بیماری دچار اوهام گشته، تضادی سخت برقرار است. محسن کت و شلواری شیک به تن کرده و آماده برای رفتن به کنفرانسی در مورد مواد بازیافتی است. ظاهراً محسن جانبازِ مدرن شده ای است که به دنبال زندگی روزمره ی خود است؛ اما مخاطب به مرور شاهد دگرگونی وتغییر شرایط روحی محسن می شود.

در بـدو امر ایـن مهـدی است که به نظر می رسـد درون دایره ی بسـته ی گذشـته و جنـگ اسـیر گشـته است. امـا بـا گسـترش نمایشـنامه و روشن شـدن دنیـای درونی محسن متوجه می شویم علی رغم تغییر ظاهر، محسن از درون رنـج می برد. در دوران جنـگ که محسن فرمانـده ی مهـدی بوده است محسن بوده که فرمان می داده است ولی حالا این مهـدی است که می خواهد دستور بدهد. در گذشته مهدی دو بار جان محسن را نجات داده است و محسن احساس دینی نسبت به مهدی دارد. و در پایان آنجـا که مهـدی روی دسـتهای محسن جـان می سـپارد برخلاـف انتظـارِ مخـاطب؛ این محسن است که از پنجره به مکـانی در گذشـته باز می گردد. مفهوم آیرونی نمایشـی به معنای موقعیتی آیرونیک که در نمایش اتفاق می افتد یعنی رخ دادن اتفاقاتی در نمایش که خلاف انتظار و گاهی خلاف عقل و طبیعت است. آیرونی موجود در این نمایشنامه چون تأثرات و احساسات ما را برمی انگیزد باعث می شود که از حالت کمـدی خارج شود چون شـرط اول کمـدی عـدم ایجاد تأثر و عواطف است. اما از طرفی این گیجی مـوقعیت و این وارونگی نقش هـا(آنجـا که به جـای مهـدی، این محسن است که از پنجره بیرون می پرد) در مخاطب نوعی لذت ناشـی از گیجی ایجاد می کند این گیجی محصول موقعیتی است وارونه.آن کسـی را که می پنداریم شـفا یـافته، خود بیمـار است. در این جـا بـا نوعی کمـدی پنهان روبرو هستیم که از بطن تضاد برمی خیزدو از تعویض موقعیت های شخصیت هاایجاد شده است . محسن که نماینده ی جانبازی

است که در زنـدگی حـال و روزمره غرق گشـته فقـط به تلنگری بنـد است تا گذشـته را نه به عنوان زمان بلکه به عنوان مکان بینگارد و به آن باز گردد. زهرخنـد یا خنـده ی تلخی که از این موقعیت دراماتیک بر روی لبان مخاطب می آید از سـر یأسـی فلسـفی است. چه چیز در این جهـان واقعی است؟ گذشـته یـا آینـده؟ و آیـا امکـان دارد پنجره ای مسـتقیم مـا را به مکـانی در گذشته متصل کند؟

کمدی سـیاه بیشتر با مضـمونهایی مثل جنگ و بلایای طبیعی سرو کار دارد و البته با توجه به حداقل عناصر کمیک موجود در متن شایـد بتوان گفت این نمایشـنامه بیشتر یـک تراژدی است که حـاوی عناصـر کمیک دردناک است. عناصـری که در بطن خودشان مایه هایی از کمیک دارنـد اما قبل از اینکه این بن مایه های کمیک به بار بنشـیند و خنـده تولید کنند تبدیل به خنده ی تلـخ یـا زهرخنـد می گردنـد. به طور مثال در اوایل نمایشـنامه پرتقالی روی در ورودی آویزان است و سـرنخ آن در دسـت مهدی است که نوعی نمایش طنزآمیز نارنجک را تداعی می کند و همچنین آنجا که با علایم مورس که رمزی بین آن دو نفر است با هم مبادله ی اطلاعات می کنند و برای هم طنازی می کنند.

صدای محسن: ما را ببین که خودمونو بستیم به دُم کی؟

مهدی: مگه قراره بری جهنم که خودت رو وصل کردی به ما؟زود استغفار کن، شاید بخشیده بشی، در ضمن دُم ما خیلی وقته بریده شده.

صدای محسن: تکلیف؟

مهدی: دو مرتبه از روی دهقان فداکار.

ورود محسن با تقلید صدای خمپاره توسط مهدی، و شیرجه رفتن صوری محسن و رها کردن پرتقال همراه می شود که تبسمی را به لب مخاطب می آورد. گویی مخاطب با یک بازی طرف است در اینجا جنگ از عناصر جدی اش خالی شده و تبدیل به بازی لذت آفرین دو کودک شده است. به نظر برگسون تکرار هیچ حرفی، به خودی خود خنده دار نیست. هیچ حرفی ما را به خنده نمی اندازد مگر به دلیل آن که نمایانگر یک بازی ذهنی باشد که خود از یک بازی کاملاً ساده‌ی فیزیکی سرچشمه می گیرد. در این قسمت از نمایشنامه بایک بازی ذهنی دو طرفه ی مهدی و محسن روبرو هستیم که از بازی جدی جنگ الگو می گیرد. آنجا که محسن کلاغ پر به سمت مهدی می رود کمیک در رفتار ایجاد می کند و یا آنجا که ادای اسرای عراقی را با دستی در پشت گردن به نشانه ی تسلیم بازی می کند. اما در طی این بازی ها آنجا که سرفه باعث قطع شدن این بازی می شود و مخاطب را متوجه بیماری مهدی می کند و باعث تأثر ما می شود ناگهان از حالت کمدی خود خارج می شود. تا زمانی که بازی بین دو شخصیت ادامه دارد ما شاهد کمدی هستیم اما بعد از این که بازی ها تمام می شود و دیالوگ های جدی بین شخصیت ها صورت می پذیرد نمایشنامه از حالت کمیک خود خارج می گردد.

اغلب دیالوگ هایی که بین محسن و مهدی برقرار می شود،

رنگ و بوی شوخی های معمولی را دارد که فقط برای خود شخصیت های نمایشنامه لذت و مفهوم دارد و خنده سازی مختصری برای مخاطب به همراه دارد.مهدی: اژدها دیدی زبون بستی؟ یا محسن]با تمسخر[: طرف تا گردن کلفت نباشه قبول نمی کنم. یا محسن:...الحق که هنوز یه بار مصرف هستی. و یا مهدی:...اگه بی خیال جنازه های ته رودخانه باشی محل خوبیه برای برنزه شدن... مهدی: خوب کت و شلواری، بیا... و یا مهدی:ها، ماشالله! پس ما اون مدت توی جبهه ها جولان می دادیم و خودمون بی خبر بودیم؟ چرا زودتر رمز نزدی با معرفت که لااقل دست زن و بچه، خواهرمون، مادرمون، فک وفامیلمون را بگیریم و ببریم جولان و سیاحت.

البته این مثالها، شوخی هایی هستند که لبخند کمرنگی روی لبان مخاطب می نشاند و بُعد نمایشی کمی دارد و نوعی شوخی دو نفره با پیش زمینه های ذهنی شخصیت های داخل نمایشنامه است.

در نهایت عناصر کمیکی که در متن نمایشنامه موجود است حکایت از نوعی فضای طنزآمیز سیاه دارد. موقعیت آیرونیک موجود در این نمایشنامه مهمترین عنصر کمیک متن را شامل می شود. طنزهای گفتاری در اکثر موارد نتوانسته نقش کمیک یا طنزِ خود را به طور کامل ادا نماید و گاه با ایجاد حس تأثر در مخاطب، نمایشنامه را از ساختار کمدی خارج کرده است. اما در مجموع می توان این نمایشنامه را، نمایشنامه ای با موقعیتی

آیرونیک با دیالوگ هایی مبتنی بر شوخی های دو نفره که حاوی طنز ملایمی است تقسیم بندی کرد.

فصل سوم: کانال کمیل (از مجموعه پیراهن هزار یوسف)

علیرضا حنیفی

خلاصه نمایشنامه

درون کانال عمیقی در یکی از مناطق جنگی، منصور در حال تفحص شهدا است که با رضا که در کار تفحّصش مداخله می کند، روبرو می شود. رضا قصد منحرف کردن منصور را از محل تفحص دارد. منصور به دلیل ترک کانال در بحبوحه ی جنگ و محاصره و شهادت دوستانش دچار عذاب وجدان است و رضا که آخرین لحظات را با آن شهدا گذرانده و به آنها قول داده که پیکی باشد برای رساندن پیام شهدایی که می خواهند در همان محلی بمانند که به شهادت رسیده اند، قصد منصرف کردن منصور از حفر کانال را دارد.

تحلیل

کانال کمیل نمایشنامه ای با موضوعی جدی است که واجد لحن و گفتگوهایی بسیار جذاب و اغلب حاوی عناصر کمیک است. فضای وهم آور کانال که بین دو زمان گذشته و حال در نوسان است گذشته و حال یک بار از منظر منصور و یک بار از منظر رضا. در شروع نمایشنامه آنجا که رضا در پی یافتن منصور سر در یکی از تونل ها می کند اما منصور از تونل مقابل خارج می شود نوعی شکل کمیک به خود می گیرد. در طول نمایشنامه منصور و رضا شخصیت های مکملی می شوند که با اعمال و دیالوگ هایشان تبّسم را بر لبان مخاطب می آورند. به نظر برگسون از ترفندهای رایج در کمدی، تکرار مکرر یک کلمه یا یک صحنه، جابه جا شدن

متقابل نقشها، فزونی یافتن اشتباه کاریها، و نیز بسیاری بازی های دیگر است. و در این نمایشنامه این نکات را به وفور دیده می شود؛ مخصوصا دیالوگ های طنز بسیاری در متن وجود دارد که حاصل تقابل دو شخصیت رضا و منصور است. در ابتدای متن وقتی که رضا با لحن خاصی کلمه ی مهندس را صدا می زند که وجهی ایهام گونه دارد هم مقصود مهندس به عنوان شخص است و هم بیانگر هندسه ی خاص صحنه است. تعدادی از شهدا در پس زمینه ی صحنه درون تونل کانال غنوده اند. از همین ابتدای امر کلمه ی مهندس چندین بار تکرار می شود و نقش کمیک خود را از این تکرار به وام می گیرد که البته به عقیده ی برگسون علت اصلی کمیک بودن تکرار سخن در تآتر دو جنبه است:۱- احساس فشرده شده ای که مانند فنر رها می شود. و ۲- فکری که با دوباره به هم فشردن آن می‌توان تفریح کرد و تکرار هیچ حرفی، به خودی خود خنده دار نیست. هیچ حرفی ما را به خنده نمی اندازد مگر به دلیل آن که نمایانگر یک بازی ذهنی باشد که خود از یک بازی کاملاً ـ ساده‌ی فیزیکی سرچشمه می گیرد. در اینجا مهندس در حال بیل و کلنگ زدن است نه ساختن که در معنایی مخالف و در جهت تخریب به کار رفته است.

مثال هایی از متن:

صدای منصور: تو چیکار به کار من داری؟

رضا: هیچی، ولی خب دیر وقته. می گن شب شگون

نداره آدم میون استخوان و اسکلت و جمجمه و این چیزا باشه...من واسه خودت می گم. وگرنه که...

موی دماغ شدن های مکرر شخصیتی به اسم رضا که در ابتدا نمی دانیم برای چه به منصور گیر می دهد و تقابل بین او و منصور موقعیت های کمیکی در نمایشنامه می آفرینند که البته این موقعیت ها موجب ایجاد دیالوگ های دلپذیری می شوند که نوعی لذت حاصل از شوخ طبعی را برای مخاطب به همراه دارد اما کمتر مخاطبی را ممکن است دچار قهقه های مکّرر گرداند. کانال کمیل هم عناصر جدی و هم عناصر کمیک را بطور مناسبی در خود جای داده است. این عناصر به قدری با ظرافت در کنار هم قرار گرفته اند که مخاطب حس می کند با یک متن کامل روبرو شده است و شاید این در همان حالی که حُسن کار محسوب می شودموجب کم شدن چند روایتی گشتن متن و کمتر نزدیک شدن به عناصر پست مدرن شده باشد. همین طور قطعیتی که در انتهای نمایشنامه با اعتراف منصور به اشتباهش برای ادامه ی تفحص دوستانش در کانال و تصمیم او برای رفتن و اعتراف به دیگران و دست کشیدن از تفحص رخ می دهد، باعث کمرنگ شدن جنبه ی کمیک نمایشنامه گردیده و نمایشنامه را بیشتر به سمت و سویی جدی و تک ساحتی سوق داده است. اگر منصور علیرغم فهمیدن خواست قلبی دوستانش باز به کندن حفره ها ادامه می داد و هر بار به شکلی از شهدای تفحص رکب می خورد و ناامید از پیدا کردن دوستانش می شد اما بیل و کلنگش را زمین نمی گذاشت؛ ما

با رفتاری ماشینی طرف بودیم و حس و حال کمیک تری به خود می گرفت. اما در مجموع نویسنده به جنبه های جدی کار نظر بیشتری داشته است.

داشتن نوعی حس شوخ طبعی و طنز و بازی با لحن و کلمات یکی از مهمترین عناصر کمیک به کار رفته در دیالوگ های متن است. هرگاه سخن گفتن طوری باشد که خارج از قاعده و قوانین و عرف اجتماعی باشد موجب خنده می شود مثل داشتن لهجه یا اشتباه در تلفظ یا داشتن لحنی غریب. در متن نمایشنامه ی کانال کمیل داشتن لحن شوخ و غریب موجب انبساط خاطر را فراهم می آورد و مفرّح است.

کلمات و عبارات یک شخص را به نوعی به خودش بازگرداندن و حاضرجوابی طنز آفریده است. مثل: صدای منصور: پس مرض داری داد میزنی؟

رضا: خب خودت هم که داری داد می زنی!

تقابل دو شخصیت رضا و منصور و حاضر جوابی های رضا و به قول منصور موی دماغ شدنهایش نوعی طنز و شوخ طبعی را در متن آفریده است. اساس شوخ‌طبعی، تضاد میان آنچه مورد انتظار شنونده است و آنچه در شوخی اتفاق می‌افتد. این تضاد به واسطه ابهام ایجاد می‌شود. شوخی ادامه ی فکر مخاطب است تا جایی که خلاف اندیشه ی او بر زبان آورده شود. شوخی هایی که رد و بدل می شود ناشی از شوخی ها و کمیکی است که بر زبان می آید. این نوع کمیک از یک زبان به زبان دیگر قابل ترجمه است چون از نفس

زبان نیست. در این متن هم ما با این نوع شوخی که قابل ترجمه است مواجه هستیم.

رضا: باشه تو هم قول بده، دوباره توش غرق نشی.

منصور: چی؟

رضا: خیالات رو می گم.

یا

عباس: جان رحیم شوخی کردم، بخون. باور کن داشت یه سیم هایی وصل می شد.

رحیم: برق رفت آقا جون، بلندگو قطع شد!

عباس: می بینی مهندس؟جرأت نداری از صدای کسی تعریف کنی. فکر می کنه نوه کوچیکه ی عبدالباسطه.

یا

رضا: از کسی گرفتم. حاج ناصر توئی؟

عباس: نه من مشابهش هستم. بچه کجائی تو؟

یا

...

عباس: پس بگیم سرنیزه هاشون هم بفرستن تیز کنیم. واسه جنگ تن به تن]می زند زیر آواز[آی چاقو، قیچی، قندشکن، سرنیزه تیز می کنیم...

یا

منصور: شوخی نکن عباس حالم خوش نیست.

]رحیم قمقمه اش را از کمر باز می کند و آن را سر و ته می گیرد[

رحیم: بی خود دعوا نکنین فعلاً آب قطع شده.

]قمقمه را برای عباس پرتاب می کند. عباس هم قمقمه را پرتاب می کند برای منصور[

عباس: بفرما، شلوغش کردی، برق رفت. آب سردکن از کار افتاد.

لجبازی های بین منصور و رضا آنجا که آب تگری برای منصور می آورد اما منصور لج می کند و آب نمی خورد و یا آنجا که رضا می خواهد چیزی بگوید اما منصور نمی گذارد اما باز رضا حرفش را می زند نوعی کمیک متقابل بین دو شخصیت را ایجاد کرده است. برای مثال آنجا که رضا می خواهد منصور را از کندن آن یک تکّه جا منصرف کند و منصور با کنایه پیشنهاد رضا را رد می کند.

رضا: یادت باشه که نخواستی حقیقت رو ببینی.

منصور: اگر دیدیش سلام من رو بهش برسون.

یا آنجا که واژه ی مهندس تبدیل به امری ماشینی می شود و ایجاد خنده می کند.

رضا: نیومدی مهندس!

منصور: تو چته که به من می گی مهندس؟

رضا: ناراحت می شی؟ خب دیگه بهت نمی گم مهندس، خوب شد؟

منصور: نه، می خوام بدونم چی گیرِ تو میاد که به من میگی مهندس.

منصور: همه غلط می کنن، تو هم باید بکنی.

رضا: خیلی خب، حالا چرا جوش می کنی. عوضش دیگه

تا آخر عمر بهت نمی گم مهندس.

منصور: یعنی تا آخر عمر تو می خوای دنبالم باشی؟

در این قسمت از نمایشنامه دیالوگ ها ساختار و شکل نوعی از لطیفه یا جوک را به خود گرفته است که البته خودِ واژه ی مهندس حاوی نوعی کنایه به منصور است کنایه از ترک کردن همرزمانش. و آنجا که وقتی رضا کارت حاج ناصر را رو می کند منصور یقه اش را می گیرد، نوعی کمیک فیزیکی پدید می آید. این عناصر کمیک به متن و اجرا نوعی جذابیت و کشش و تعلیق داده که مخاطب را تا انتهای نمایشنامه مشتاق وضعیت قهرمانها می کند. در مجموع این نمایشنامه تأثرات عاطفی کمتری در مخاطب ایجاد می کند و حاوی طنز گفتاری بیشتری است.

فصل چهارم: نهر فیروزآباد

محمد رحمانیان

خلاصه نمایشنامه

در اتـاق سـی سـی یو یـک بیمارسـتان نظامی بیمار بـدحالی که توسط سـیم به دسـتگاه الکتروکاردیوگرام متصل است. سـرباز جوانی وظیفه ی مراقبت از بیمار را به عهده دارد. سـرباز پست نگهبانی خود را عمداً تعویض کرده تا از مصاحبت پرسـتار زنی به نـام اختر بهره منـد گردد. سـرباز با یک پرسـتار که ظاهر و لهجه اش شـباهتی با اختر نـدارد روبرو می شود. در حالی که در حقیقت اختر هم اوست؛ در این رویارویی که سرباز از آن بی اطلاع است نوعی تقابل طنزگونه و آیرونیک شکل می گیرد.

تحلیل

نهر فیروزآباد نمایشـنامه ی است که بر پایه ی سوءتفاهم شـکل می گیرد سوءتفاهمی که به گیجی ممتـد و گاه کمیکی مبـدل می شود که در بطن کمیکش پوچی می آفرینـد به نظر هانری برگسون این کمیک است که پوچی می آفرینـد و نه این پوچی است که کمیک می آفریند. سـربازی که با هزاران امید پُست اش را برای پیدا کردن و تمتّع از پرسـتار زنی تعویض می کند و شرایط پاسبانی از بیماری بدحال را به امید پیدا کردن پرستاری به نام اختر که دوستانش نوید کامیابی از او را داده اند؛ به جان می خرد. سـرباز در توهّم و آرزوی وصـال اختر، تمنّیات و درونیّات خویش را به نمـایش می گـذارد. تماشاگر و مخاطب در مقام دانسـتن این موضوع که همین پرستار مرتب و جوان، در حقیقت همان اختر رشتی است در مقام و جایگاه برتری نسبت به شخصیت

سرباز قرار می گیرد و از همین حس برتری لـذت کمیکی حاصل می آیـد. موقعیت سـرباز و گیجی ناشـی از نشـناختن اختر و دیالوگ های طنزی که بین این دو شخصـیت برقرار می شود جـدا از خطوط پایانی نمایشـنامه که به گروتسک و کمدی سـیاه نزدیک می گردد، فضای کمیک بسیار زیادی ایجاد می کند.

در ابتـدای نمایشـنامه آنجـا که بیمار با لهجه ی غلیظِ عجیب و غریب برای سـرباز چیزهای نامفهومی بر زبان می آورد ما شاهد تأثیر اولین عناصر کمیک متن هستیم.

بیمار: اختر دوخن...اونه خیم.

انگار بیگانه ای با زبانی دیگر با ما سخن می گوید.

سرباز پرستار را صدا می زند. زنی جوان با لباس های پاکیزه به ندایش پاسخ می دهد.

پرستار: چته هوار می کشی؟

سرباز:]بیمار را نشان می دهد[این بابا داره می میره!

پرستار: می میره که می میره. مگه چاله میدونه عربده می کشی؟

سرباز: چاله میدونم که نباشه وقتی این بابا داره می میره من باس عربده بکشم!

در ابتدای نمایشـنامه ما با پرسـتاری روبرو هستیم که به جای رسـیدگی به بیمار و تلاش برای حفظ جان بیمار با سرباز به بحث می نشیند. سرباز هم عربده کشیدن، در هر مکانی را مجاز می داند. گویی تنها چیزی که مهم نیست خود بیمار است.

پرستار: عوضی اومدی جونم ...این جا بیمارستانه نه چارراه سوسکی![به بالای سر بیمار رسیده[این که خوابیده.

سرباز: پیش پای شما داشت جون می کند...تموم نکرده باشه؟

پرستار:]دستگاه را نشان می دهد[نمی بینی؟

سرباز:چیو؟...این خط خطیا؟

پرستار: همین خط خطیا جریان قلب مریضو نشون می ده...تا وقتی صاف نشده یعنی که زنده س..

سرباز: پس چرا همچی می کرد نکبت؟...این کله ماهی خورا از جهودام بدترن...از دم ترسو!

پرستار: رنگ خودتو ندیدی؟ شدی عینهو میت!

سرباز: من محض خاطر این بابا ترسیدم...

پرستار: تو گفتی و من باور کردم!

سرباز: باور نمی کنی؟...]شانه اش را نشان می دهد[آر پی جی می ذاشتم این جام، به مولا! شب ظلمات! می رفتم رو پشته. منوّرا بالا سرم قیامت! اصلا چراغونی! به این سویِ چراغ! تانک می زدم می شد اِنقدر![نوک انگشتش را نشان می دهد[انقد چیه؟! می شد گرد ته خزینه! به این روی قبله!

لافزنی یکی از شگردهایی است که به نظر برگسون ایجاد کمدی می کند شخصیت سرباز در این قسمت از شجاعت های خودش لاف می زند و آنها را بزرگنمایی می کند. اما پرستار که لاف زدن های او را باور نکرده از او می پرسد که اگر سرباز خوبیست چرا پشت خط مانده اما سرباز دو پهلو پاسخ

می دهد دوپهلویی و ایهامی که خودش باعث طنز می شود.

سرباز: سربازیه دیگه...عین اتوبوس واحده...یه وقت تو خط شوشی، یه وقت سرپل تجریش...

پرستار: اینجا چی؟ شوشه یا تجریش؟

سرباز: بستگی داره..

پرستار: به چی؟

سرباز: به این که این جا لبو پخت می کنن یا بلال!

مخاطب باید نسبت به موضوع طنز و کمیک یک پیش فرض و سابقه ی مشترک داشته باشد تا برایش خنده دار باشد. با توجه به کلمات استفاده شده لبو یا بلال ما متوجه می شویم که این جا برای سرباز نوعی تفریحگاه یا به نوعی پارک برای بچه هاست. جایی که بلال یا لبو پخت میکنند، هدف سرباز از آمدن به بیمارستان تفریح و سرگرمی است. رد و بدل کردن کلماتی که در عین ابهام و کلی گویی واجد معنای ثانوی دیگری هستند در نقاط مختلف متن منجر به ایجاد کمیک در کلام شده است البته طنزهای گفتاری بیشتر دیده می شود چه اینکه کلام در کمدی باید با نوعی تصویر نمایشی در ذهن هم همراه باشد. پرستار و سرباز با این شوخی های لفظی نوعی مبادله ی عشقی نیز با یکدیگردارند. گویی سرباز و پرستار نسبت به هم تمایلی دارند که در پس زمینه ی اصطلاحات و شوخی های مکرر و دست انداختن های پیاپی پنهان است.

بازی های کلامی که گاهی از نفسِ خود زبان ساخته می شود نیز گاهی به کار برده می شود.

سرباز: بعله، شما این جایین، اگه به تِرتِر و خِرخر بیفته یه آمپول بهش می زنین حالش جا می آد، ولی اگه خواست پاشه و فلنگو ببنده چی؟ زورتون می رسه با قنداق تفنگ بخوابونین تو گیجگاهش ربُّ و رُبِّ شو یاد کنه؟

شخصیت سرباز با استفاده از اصطلاحات رایج در منطقه ی شوش و جنوب شهر تهران که نوعی بار کمیک دارد به ایجاد لبخند در مخاطب سرعت بخشیده است. گاهی استفاده از ادبیات کوچه بازاری که واجد نوعی بی ادبی خفیف و رک گویی است موجب ایجاد خنده شده است. آنجا که سرباز از مجروح شدنش و لگن گذاشتن زنِ بهیاری به نام سلیمه می گوید و اضافه می کند که سلیمه بابت دستشویی کردن ازش تشکر می کرده و اضافه می کند... انگار واسه ش نقل و نبات می ذاشتم!....با تشبیه مدفوع به نقل و نبات موجبات شوخی را فراهم می کند.

ولی آنجا که سرباز از مهدی مقدم و دروغهایش می گوید و تا آنجا پیش می رود که می گوید، مهدی مقدم با قول ازدواج اخی رشتی را گول زده و به تمام پادگان این موضوع را گفته است، نمایشنامه رنگ و بوی جدی به خود می گیرد.

یا آنجا که حقّه ها و کَلک های پسرها را برای پرستارِ جوان رو می کند که چگونه برای آشنایی با دخترها به دروغ متوسل می شوند و می گویند چشمهایت من را یاد یکی می اندازد و بعد با همین ترفند پرستار را گیج می کند و فریفته ی خود می کند؛ بسیار زیبا و کمیک است. استفاده از اصطلاحات کوچه

بازاری مناسب حال و هوای نمایشنامه؛ اغلب موجب تعلیق و جذب مخاطب برای پیگیری نمایش شده است.

سرباز: پس بفرما رسماً لاس دو قبضه می زنه ناکس!

یا

سربـاز:...این حرفـا به درد محمود مقـدم می خوره که می خواد دس یکی مث اختر رشتی رو بگیره و تو خر تو خری بمبـارون ببردش بغل نعش سر گروهبان روزی طلب و رام دام دارام!...

بـازی هـا و اصـطلاحاتی که معنـایی دوگـانه و کنـایی دارنـد در همه ی قسـمت هـای نمایشـنامه دیـده می شونـد. امـا موقعیت آیرونیکی که در خـود نمایشـنامه وجـود دارد و ناآگـاهی ممتـد شخصـیت سـرباز، که علی رغم وجود آیتم هـای متعـدد برای شناخت اختر رشتی، تا انتهای نمایشـنامه از شـناختن اختر رشتی درمانـده می مانـد، ناسازگاری را به اوج خود می رسانـد و در نهـایت بـا تعویض لبـاس پرسـتار به اختر رشتی ؛آیرونی کامـل می شود و گروتسـکی عیـان می شود که ترس؛ عـدم تجانس و لبخند تلخی به همراه خود دارد و نمایشـنامه را به سوی نوعی کمدی سیاه سوق می دهد. انگار قرار نیست همه چیز به خوبی و خوشـی به پایان برسـد و حیرت و هراس بر کار سایه می افکند و نمایشـنامه با این تفکر که ما در توهّم به سـر می بریم و یا در واقعیت، به پایان می رسد.

فصل پنجم: آقای قاضی صدایم را می شنوید؟

مرتضی شاه کرم

خلاصه نمایشنامه

مردی در دادگاه در حال اعتراف به نحوه ی مرگ همسرش در جنگ است دادگاهی که فقط چند صندلی خالی فضای صحنه را اشغال کرده است با آدم هایی شبح گونه.

تحلیل

نمایشنامه ی آقای قاضی صدایم را می شنوید؟ در سه پرده نوشته شده است در سه پرده ای که شخصیت اصلی(قاسم) مونولوگی رو به قاضی و حاضرین ذهنی دارد و به دفاع از خود می پردازد. وجود پنج صندلی که هر کدام نماینده ی شخص خاصی است و قاسم تنها شخصیتی است که در نمایشنامه حضور فیزیکی دارد. تقریباً سراسر نمایشنامه به غیر از چند پاراگراف پایانی واجد نوعی لحن طنزآمیز است. در این نمایشنامه لحن شخصیت و ناباوری و گیجی وی از وضعیت موجود؛ کمک بسیاری به طنزآمیز کردن فضای نمایشنامه کرده است. به طور مثال آنجا که به قاضی می گوید وقتی چای شیرین می خورد دوست ندارد به قاشقش فکر کند، این طور به نظر می رسد که حواسش نیست در دادگاه حضور دارد. اصطلاحات و جملاتی که به کار می برد همگی نشان می دهد حواسش به جایگاهی که در آن ایستاده و نحوه ی سخن گفتنش نیست؛ که این مسئله نوعی آیرونی زبانی برای شخصیت ایجاد کرده است.

....اون دماغش شکست بنده خدا.

یا

آقای قاضی وقتی چای شیرین می خورم دوست ندارم به قاشقش فکر کنم.

و یا آنجا که نمی خواهد جلوی دیگران حرف بزند و از قاضی درخواست می کند در گوشی حرف بزند نوعی شوخی ظریف ایجاد می کند.

- می شه دلیلش رو در گوشتون بگم]جلو می رود[بقیه عرایضم رو بعد خدمتتون عرض می کنم...

قاسم وقتی با شخصیت های فرضی روی صندلی ها درگیر می شود یا از دستشان عصبانی می شود و بیرونشان می اندازد، توهّم و خیال ایجاد می کند که می تواند کمیک باشد. شخصیت قاسم اینقدر در افکار خودش غرق است که متوجه اطرافش نیست.

مثلا: آقای قاضی اصلاً مشکل من به خودم ربط داره.

یا

: هیچکس هیچ جا نمیره اون که میره بیرون جابره.

شخصیت در حقیقت در حال نوعی بازی کودکانه است و دادگاه و قاضی شکل واقعی خودش را از دست داده و قاسم هم شاکی است هم قاضی و هم محکوم .

یا آنجا که به دلیل شرکت نکردن پدرش در دعوای فامیلی، طایفه خانوده اش را طرد کرده اند ابتدا به فامیل حق می دهد و بعد در انتهای جمله با خلاف گویی ما را غافلگیر می کند و نوعی لطیفه ایجاد می کند.

: می بینی آقای قاضی ننه داره تو زنا شیرینی پخش می کنه و دعواشون می شه..]مکث[آقام نمی ره کمکشون

کنه..آقای قاضی من نمی دونم چرا نرفت. می گن ترسید ولی ننم می گه آقات می گفت یه عرب اصیل نه بیخودی خون می ریزه و نه حق رو ناحق می کنه به هر حال آقام نرفت که به پسرعموهاش کمک کنه به نظر شما کار درستی کرد؟ من نمی دونم ولی ای کاش می رفت شاید اونا هم حق دارن آخه چه قدر حق دارن اصلاً هر کسی چقدر می تونه حق داشته باشه اصلاً تمام این قضایا به من چه...ها.

و یا آنجا که بعد از گفتن سختی هایی که برای رسیدن به احلام کشیده می خواهد زنش را به علت نرفتن به شهر دیگری در موقع بمباران طلاق دهد نوعی کمیک ایجاد نموده است که حاصل ناسازگاری این دو وضعیت است.

در قسمت سوم آنجا که از خودش شکایت دارد نیز کمیک شکل گرفته است.

:...من یه شکایت دارم.نه. نه. اشتباه نکنید من از خودم شکایت دارم اصلاً شما باید منو حبس کنید.

و یا آنجا که از اوس عباس می خواهد با موتورش مادرش را به آبادان برساند می گوید:.. اوس عباس خواهشاً فاصله شرعی رو حفظ کن قربونت حوصله شر ندارم...

لحن قاسم که فاقد ایجاد عاطفه و تأثر در مخاطب است موجب ایجاد کمیک و طنز در این نمایشنامه شده است اما در پایان با چرخش ناگهانی داستان و دانستنِ این که احلام زنِ قاسم در جنگ کشته شده، نمایشنامه تبدیل به نوعی کمدی تراژدی معصومانه می گردد.

فصل ششم: چهار حکایت از چندین حکایت رحمان

علیرضا نادری نجف آبادی

خلاصه نمایشنامه

در ابتدای نمایش در قهوه خانه ای هستیم که چهار شخصیت نمایش، مطیر و حسون و خالو و عباسو در حال روایت بخشی از جنگ هستند. حسون و مطیر برای شاگرد قهوه چی از رشادت و شجاعتهای خودشان در جنگ می گویند و رحمان را متهم می کنند که از جنگ فرار کرده است. حسون و مطیر در حال اجرای لوده آمیز وقایع روزی هستند که آبادان مورد حمله ی عراقی ها واقع شده است و در واقع در حال نوعی لافزنی از رشادت های خودشان هستند اما با حرکات سبُک و جلفی که برای مخاطب لبخندی همراه با تعجب و اشمئزاز به همراه می آورد : اینان کیستند که این چنین با تمسخر از مبارزاتشان در جنگ سخن می رانند.

تحلیل

مطیر: بع، بع، بُزم، بُزم!

حسون: مع، مع!(هر سه می خندند)

حسون با لبانش به طرز مضحکی صدای تفنگ در می آورد و به هوا شلیک می کند و چند سطر بعد مطیر کفشهایش را در میآورد و به حسون می دهد و می گوید: اینا که دستت دادم کوکتلن، مال تانکا. حسون و مطیر با حرکات نمایشی و گره زدن لُنگ هایشان بهم، با شیوه ای مضحک و اغراق آمیز در حرکات نمایشی، منهدم کردن تانک ها را به تصویر می کشند که باعث خنده ی مخاطب می شود اما در عین حال مخاطب

حس می کند، یک جایی از کار ایراد دارد.

حسون: ریدن به خودشون...

مطیر: ...ها جاکشا، کشا، کشا.

حسون: مطیر، تانکه. تانکه آتیش گرفت..کوکتل آبادانی.(بندری می رقصد)

مطیر: پ کوکتلانو چرا نینداختی؟

حسون: کبریت ندارم.

همچنین حسون و مطیر با ادامه ی لافزنی هایشان به نوعی موجب سرگرمی مخاطب می شوند.

مطیر: (شیشکی می بند) کوکتل می ساختم، بمب اتم...

مطیر و حسون دو شخصیت مکمل هستند که در خیلی از قسمت های نمایشنامه نقش طنز آمیز را با هم تکمیل می کنند.

حسون: (گریه می کند) ما موندیم مطیر، ما و بدریه و بچه ها و بُزش، با این نعش.

مطیر: (بالای سر جنازه می نشیند) مردا اینجوری تنها می شن حسون.

خالو: چه جوری.

مطیر:ای جوری(سیگار آتش زده، کبریتش را روی زبان خاموش می کند. خالو می خندد).

حرکات حسون و مطیر بی شباهت به دلقک ها نیست. دلقک هایی که اعمالشان از بی خردی و گیجی اشان نشأت گرفته است و از جنگ روایتی همراه با اجرایی مضحک ارائه می دهند بدریه و بچه ها و بز و یک نعش. همه ی عناصر

زنـده در جملاتشـان تبـدیل به شـئی شـده است و از حـالت عاطفه برانگیز خالی شـده است. اما با اینهمه تـداوم لاف زنی های مشابه و تکرار مکرّارت باعث یکنواختی و خسـته کننـدگی متن شـده است. تکرار مجدد حرکات دروغین حمله به تانکا نوعی دلزدگی نسبی نسبت به این حرکات تکراری ایجاد می کند و انگیزه مخاطب را برای دنبال کردن وقایع نمایش کم می کند.

تقریبـاً اکثر عناصـر کمیـک در حکایت اول نمایشـنامه دیـده می شود و فقط گاه گاهی رگه هایی از طنزهای گفتاری در سایر حکـایت های نمایشـنامه دیـده می شود. در مجموع چهار حکایت از چنـدین حکایت رحمان نمایشـنامه ای است که با عناصـر کمیک شروع می شود اما از حکایت دوم، شیوه ی روایت متن تغییر کرده و به سمت و سوی سبکی جدی می رود.

فصل هفتم: شب های بارانی

علیرضا حنیفی

خلاصه نمایشنامه

شب های بارانی نمایشنامه ای است جدی، با شخصیت هایی که با زبانی که لحن و آهنگ شوخی دارد سعی می کنند با هم ارتباط برقرار کنند. مجتبی پسر یک گمشده یا مفقودالاثر جنگ است که به دنبال پدر می گردد و کلید حل این معما در دست حاج رسول است حاج رسولی که خودش را در یک اتاق زندانی کرده و حاضر نیست در مورد یازده غواصی که به همراهش بوده اند و ناپدید شده اند چیزی بگوید. دوست شدن و رابطه ای صمیمی، تنها راه باز کردن قفل زبان حاج رسول است؛ حاج رسولی که از شرم و گناهی پنهانی رنج می برد.

تحلیل

حاج رسول لجباز است و تنها راه رخنه در دل راه بسته ی او متوسل شدن به لبخند است لبخندی که هرچقدر هم اندک یا هر چقدر هم زهرخندی باشد بهتر از رنج مکالمه ای دردآور و جدی است.

صدای مجتبی: می شه بیام داخل؟

رسول: بهتر نیست که برین خونه خودتون.

صدای مجتبی: فاصله زیاده...]رسول می خواهد پنجره را ببندد[راستش من تو این شهر غریبم غریب.

رسول: پس غریب؟! خوب غریب اون پایین سمت راست یه مسجد هست...تازه یه صد متر پایین ترش هم یه مسافرخونه ارزان قیمت.

صدای مجتبی: تا برسم ذات الریه می گیرم.

رسول: شرمنده منم از دکتری هیچی یادم ندادن.

بین مجتبی و رسول نوعی بازی و سرگرمی ایجاد می شود؛ نوعی بازی که تنها لبخندی مختصر بر لب رسول می آورد و مخاطب اثر نیز سعی برای خندیدن را در درون خود احساس می کند. اما مخاطب تئاتر هم در پی اندیشیدن به این رابطه سرگرم می شود.

شوخی در حقیقت از این منظر، کلام و درِ ورودی به دنیای شخصیت ها می باشد سفسطه ای که مجتبی برای نفوذ در دل ِحاج رسول ابداع می کند و زبان بازیهای او موجب توجه تماشاگر به این رابطه ی دو نفره می شود و به نظر می رسد این دو شخصیت توسط نشانه هایی چند، مثل«ستاره غریب» و یا تماشای ستاره ها با هم گفتگویی رمزآلود دارند. شوخی و طنزهای گفتاری در این وضعیت نوعی نوازش و دلجویی برای شخصیت شکسته و زخم خورده ی حاج رسول محسوب می شود.

رسول:]با بی تفاوتی[این لطف تا قطع باران شامل حال غریبه می شه.

مجتبی: این هم کلی غنیمتیه.

رسول:]جدی[غنیمته یا غنیمتیه؟ این دو تا کلی با هم فرق دارن.

این بازی با کلمات اگرچه از یک جایی به بعد خسته کننده و تکراری و فاقد جذابیت می شود اما عملاً تنها راه نفوذ به

شخصیت حاج رسول باقی می ماند. البته نویسنده می توانسته شوخی های جذابتری برای شخصیت ها تدارک ببیند که علاوه بر شخصیت های داستانی، مخاطب را نیز به خنده وا دارد. شوخی های دم دستی که چیزی به جذابیت و اطلاعات شخصیت ها نمی افزاید و آنها را در همان سطح شوخیهای معمولی و عوامانه نگه می دارد مثل:

رسول: نه، بلغور فرمودیم.ثانیاً کم به من بگو آقا...مفت کلمه خرج نکن.

یا

مجتبی]با خنده [آخه به من می آد که تنها باشم؟ خوب مسلمه که تنها هستم،، چیه؟ شک داری تا قسم بخورم.

یا

رسول: چرا به دل می گیری،ای آقا ما کجا و این حرفا کجا، راستیتش درسمون که رسید به اردک دیدم بابا بالا سرمون نیست یه راست زدیم تو گاراژ.

رسول: شما چقدر زود خودمونی می شید.

مجتبی: چرا نباشیم، آخه ما یه آق معلمی داشتیم که خدا با رفتگان شما بیامرزه می گفت: همه ما فرزندان بابا آدم و ننه حوا هستیم. طبق معادله اون خدا بیامرز...الان بنده حقیر یعنی آقا مجتبی، برادر کوچیک شما هستم. خوب داداش نگفتی اسمت چیه؟

در شوخی باید خاطره ی و فهم مشترکی از خنده وجود داشته باشد اماشماری از شوخی های این متن مستعمل و تکراری

شده اند و جذابت و کارکردشان را برای ایجاد خنده از دست داده اند و فقط در حد دلبری و دلجویی کردن از شخصیت نمایش باقی مانده اند. شاید اگر آب و رنگ تازه ای می یافتند جنبه کمیک قویتری داشتند.

رسول:]عصبی[آسمون هر وقت دلش بخواد ستاره هاشو نشون میده. در ضمن فکر نمی کنم با این ریخت و قیافه ای که برای خودت ساختی با کسی که اسمش ستاره باشه، توی این کوچه قرار و مداری گذاشته باشی که این همه ستاره ستاره می کنی.

شوخی های دو شخصیت که در ابتدا رنگ نوازشگرانه ای از جانب مجتبی برای رام کردن حاج رسول دارد در انتها که با مقاومت حاج رسول مواجه می شود رنگ خصمانه ای به خود می گیرد. مجتبی آمده که آدرس محل غرق شدن پدرش را بگیرد اما حاج رسول مقاومت و انکار می کند و برای انکارش دست به شوخی های بی معنی و تلخ می زند.

مجتبی: ولی بابام عمرش را جلو چشت داد به شما.

رسول: اگه عمر بابات به دنیا بود که خیر و خیرات نمی کرد.

یا

رسول:]سکوت[ها نقطه صفر؟ چرا زودتر نگفتی، ببین پسر جان بعد از نقطه ی صفر، یک و بعد دو...سه.چهار.پنج.شش.هفت.هشت.حالیته؟

یا

رسول:]می خندد[تلخ؟! خوب بچه، موقع اومدن یه جعبه شیرینی می آوردی تا بخورم و حرفهام شیرین بشه.گوش کن شیرین زبون!!!

یا

مجتبی: آقا رسول هر سازی که زدی رقصیدم ولی رقص این یکی رو بلد نیستم.

رسول: رقص این یکی را هم باید یاد بگیری...

هر چه به انتهای نمایشنامه می رسیم شوخی های گفتاری که در ابتدا نوعی دلجویی و نوازش بود تبدیل به نوعی کنایه و اعلام جنگ و تخلیه خشم می شود. این شوخی ها به دلیل این که عواطف مخاطب را به غلیان درمی آورد مانع ایجاد خنده می شود. مخاطب نسبت به مجتبی حساسیت عاطفی پیدا می کند و به دلیل تأثر و همذات پنداری با او، عنصر خنده به طور فزاینده ای تبدیل به خشم نسبت به حاج رسول می شود مجتبی باید محل شهادت پدرش را بداند. و در نهایت این خشم تبدیل به امری جدی می شود و مجتبی از وضعیت شهادت پدرش با خبر می شود.

در مجموع این نمایشنامه از گفتارهای طنز جهت تطمیع شخصیت حاج رسول استفاده کرده است نه برای ایجاد فضایی کمیک برای مخاطب. بیشتر شوخی ها، شوخی های عوامانه ای است که از نفس زبان سرچشمه نگرفته است.

فصل هشتم: پچ پچه های پشت خط نبرد

علیرضا نادری نجف آبادی

خلاصه نمایشنامه

علیرضا شخصیت بذله گو و لوده ای است که با این استدلال که بعد از ماه رمضان حمله شروع می شود، تاریخ مرخصی اش را با پرویز عوض می کند، پرویز به مرخصی می رود و علی رغم تمام نشدن ماه رمضان حمله اتفاق می افتد.

تحلیل

پچ پچه های پشت خط نبرد روایت انسانهایی است که با همه ی دغدغه های فکری و به ظاهر سیاسی متفاوتشان آمده اند که برای دفاع از میهنشان مبارزه کنند آدمهایی که در عین شجاع بودن واجد ترسهای یگانه ی خود نیز هستند. در این نمایشنامه تک تک شخصیت ها واجد نوعی عنصر کمیک در خود هستند حتی طراحی صحنه با آن تانکرِ آب و آفتابه ی معروفِ سرگروهبان، نیز نوعی کمیک را در پس خود پنهان دارد. تقریباً تا اواخر نمایشنامه ما با عناصر کمیک و طنز بسیاری چه در دیالوگ های شخصیت ها و چه در حالت هایشان مواجه هستیم. علیرضا که مهمترین شخصیت کمیک این جمع است خود محرّک خاصی برای ایجاد خنده و طنزهای کلامی و رفتاری در سایر همرزمان و فرمانده هانش است. از همان ابتدای نمایشنامه با نوع لحن و کاربرد زبان و حالتهای شخصیت ها حال و هوای طنز ایجاد می گردد؛ طنز و کلام کمیک بر همه چیز سایه می افکند حتی در حرفهای جدی شخصیت ها هم رگه هایی از شوخی و طنز پدیدار می شود.

فرخنـده سـرگروهبانِ شـکست خورده در ارتقاء شـغلی، با آن لحن مشـهدی غلیظش و ضـرب المثل هایش لبخنـد به روی لب مخاطب می آورد و پرویز با ادا و اطوارهایی که همراه با علیرضا انجام می دهد؛ فضایی جذاب و خودمانی و دوست داشتنی را تداعی می کنند، گویی اینجا میدان بازی است.

پرویز: سام علیکم.

فرخنده: کی ای؟

پرویز: پرویز دولابی ام خوابتون نبرد هان؟

فرخنـده: می شـد؛ اگه عین روبـاه می رفتی تو آب و پوزه ات رو می ذاشتی بیرون شایـد می شـد یه دقیقه خوابیـد...پف]سـر و صورتش را می شوید[

آنجا که پرویز با بی سیم با محلی که علیرضا رفته تماس می گیرد و هر کسی را که گوشی را بر می دارد طلا خطاب می کند مثـل:«سـام علیـک...چه طوری طلا؟» یا «چی کار می کنی اونجا طلا؟...هان؟» و یا آنجا که با شـهریار بالای سـر دوسـتعلی که دارد خواب می بینـد می رود و می خندنـد. تفسـیر نوع حرکات دوسـتعلی موقع خواب دیـدن و تشبیه آن به پسـتونک خوردن توسـط شـهریار و اشـاره به حالتهـا و رفتـار کمیـک ناآگاهانه در خواب، نوعی گیجی و خیال پردازی مضـحک ایجاد می کند نوعی رفتار ماشینی که تأثری در ما به وجود نمی آورد.

در صحنه ی دوم که شهریار از دوستانش رو دست می خورد و پرویز با شماتت او مبنی بر این که همه اش با رادیو ور می رود نوعی حالت کمیک بین شهریار و رادیویش برقرار می شود.

پرویز با بدبخت و آنگولایی خطاب کردن شهریار به نوعی تصویر کمیکی از او به مخاطب ارائه می کند.

حقّه ای که علیرضا به باقر می زند و شیفت های خواب را به نفع خودش جابجا می کند و اصطلاحات خنده دار و جذابی که برای هر وضعیتی می سازد از او شخصیتی کمیک می سازد. علیرضا نسبت به محیطش آگاه نیست و اعمالش دچار نوعی گیجی و بی توجهی مفرط است و این ناآگاهی موجب دردسرهای خنده ساز می شود. توجه مفرط علیرضا به عیبهای اطرافیانش و تبدیل آنها به موضوعی برای شوخی و تفریح، موجب ایجاد فضایی صمیمی شده است طوری که بیشتر دیالوگها مثل لطیفه، با پایانی غافلگیر کننده تمام می شوند.

علیرضا: اینا رو باید ریشه شونو سوزوند.

دوستعلی: کیا رو؟

علیرضا: جوشاشو می گم آقا دوستی.

علیرضا و پرویز زوج کمیکی را تشکیل می دهند که علاوه بر طنز گفتاری و کمیک کلامی نوعی کشش و جذابیت نیز به نمایشنامه داده اند. در حقیقت علیرضا و پرویز در عین مکمل بودن از نوعی آیرونی موقعیت هم با هم برخوردارند، آنجا که علیرضا با زرنگی می خواهد در ماه رمضان مرخصی نرود و مرخصی اش را به پرویز می دهد و در آخر نمایشنامه علیرضا متوجه می شود که شب نبرد نزدیک است و اشتباه کرده که مرخصی اش را با پرویز جابجا کرده، آیرونی ترسناک و

گروتسک تأسف باری شکل می گیرد هیچ یک از ما قادر به پیشگویی آینده نیستیم و صلاح خود را صد در صد نمی دانیم و تا حد زیادی بازیچه ی دست سرنوشت هستیم. پرویز نماینده ی شانس و اقبال علیرضاست که از او روی برمی گرداند و علیرضا می ماند و بداقبالی اش برای شرکت در عملیات و احتمالاً مرگ قریب الوقوعش.

در میانه ی نمایشنامه آنجا که باقر و دوستعلی در مورد روزنامه و مسائل سیاسی واسرائیل و اعراب و آمریکا بحث می کنند نمایشنامه رویکردی جدی به خود می گیرد گویی نویسنده دغدغه ی گفتن ضرب المثل ها و داستانهای کمترگفته شده را برای مخاطب دارد. ولی آنجا که قربانِ سر طاس لنین می رود و یا در تعبیر سبیلهای استالین می گوید:« دنیا رو با همین ها می خواست قاچ قاچ کنه »شور و حالی طنزگونه به تصاویر ارائه شده می بخشد. تصویری که علیرضا از عشق شهریار شرقی و نحوه ی غیبتش در مدت سربازی ارائه می دهد و در تمِ تکرارِی نیامدنِ دختر و انتظار کشیدن ِشهریار اغراق می کند و عمل منتظر بودن شهریار را عملی ماشینی و خودکار جلوه می دهد؛ موجب خنداندن شخصیت های نمایش به همراه مخاطبان می شود. اغراق و بزرگ نمایی اتفاق عشقی شهریار و نتایج بی ربط و معکوس دادن به آن(زندانی شدن شهریار به اشتباه و سیاسی شدنش) باعث کمیک شدن ماجرا می شود. حرکات ساختگی علیرضا در کتک زدن شهریار نوعی کمدی فیزیکی در نمایشنامه ایجاد کرده است. علیرضا با

تلفیق و مرتبط کردن چیزهای بی ربط به هم به نوعی پوچی و پست مدرنیسم در گفتارش رسیده است و در حقیقت کمیک موجود در شخصیت او ایجاد پوچی کرده است همانطورکه برگسون معنقد است که این کمدی است که پوچی می آفریند.

علیرضا:...بله تو آزادی؛ ولی آزادی یعنی چه ؟یعنی رولت؟یعنی شیرینی خامه ای؟ یعنی شکم،هان؟ پرویز؟پرویز! ما چقدر خوشحالیم که در غرب به دنیا نیومدیم. دکتر الکسیس کارل هم میگه در غرب آزادی نیست اصلاً در هیچ دموکراسی آزادی وجود نداره...

شوخی بر سر آب شدن یخ با سرگروهبان فرخنده که حواسش به دست انداختن های علیرضا نیست یا خودش می خواهد که حواسش نباشد هم کمیک می آفریند.

فرخنده هم که همیشه دنبال آفتابه می گردد باعث ایجاد کمیک در رفتار و اعمال می شود؛ فرخنده ی آفتابه به دست جز عناصر تکرار شونده ی خنده ساز است.

صدای فرخنده: ای آفتابه رو کجا می ذارین مدام گم و گوره؟ با ای چرا بازی می کنین؟ دیپلمه این شما؟ ای سگ رید به ای دیپلم!

آنجا که علیرضا ماجرای اخراج فرخنده از دانشگاه افسری و جریان تعقیب سرهنگ را توسط فرخنده و زل زدن فرخنده به سرهنگ را در دستشویی به دوستانش با آب و تاب فراوان و اغراق تعریف می کند. ایجاد آیرونی و ناسازگاری موقعیتی کمیک می کند. علیرضا با تقلید لهجه ی عبدالنوری در تعریف

قضیه ی فرخنده به ایجاد بار مضاعفی در ابعاد کمیک دست می یابد. لحن و لهجه ای که برای توصیف ماجرای فرخنده استفاده می کند؛ نوعی دستکاری و تقلید زبانی را ایجاد می کند که بسیار شیرین است.

علیرضا:]با ادای عبدالنوری[هی، پیف! ای فرخنده ی بیچاره العون باس افسر باشه، نه گروهبان.....

یا

علیرضا:]با ادای مظفر[اوا ! چه حرفای قلمبه سلمبه ای می زنه!

لحن ها و لهجه هایی که مرتب تغییر می کند موجب بر هم زدن فضای یکنواخت شده و موجب سرگرمی و تفریح مخاطب می گردد و از طرفی به ساخت و پرداخت شخصیت های نمایشنامه کمک زیادی می کند. مظفر شخصیت مرفهی است که از عبارات شبه زنانه استفاده می کند و شخصیت خود فرخنده نیز حاوی بار کمیک فراوانی است فرخنده یا به دنبال آفتابه است یا با تبر برای زدن سروان اقدام می کند یا به دلیل توهین می خواهد جبهه را ترک کند اما در نهایت با تبدیل شدن به یک شخصیت کارتونی مجدداً با سروان رفیق می شود و خوش و بش می کند. فرخنده شخصیتی کاریکاتورگونه است که معمولا تأثر را برنمی انگیزد (مگر در یک بخش که از دست سروان اشکش در می آید) و خود کمدین است. ناسزاهای ساخته و پرداخته ی فرخنده مثل«تف به گور پدرت» یا «آدم جلمبر سوسول» حاوی طنز پنهانی است.

همچنین بازی های زبانی علیرضا با لغات و ایجاد طنز زبانی نشانه ی درگیری شدید علیرضا با اطرافش است.

علیرضا: بله، آقا مظفر رفتن ستاد. خدمت جناب دایی جان بناپارتی باز.

باقر نیز مایه هایی از کمیک در خود دارد و تمایلی ماشین وار به توجه به فقر دارد. آنجا که علیرضا از توجه پدر مظفر به حمیرا می گوید او فوراً و بی دلیل این مسئله را با فقر مرتبط می کند.

باقر: تعجب نداره! عقده های سرکوب شده ی آدمای فقیر همین طوری خودنمایی می کنن دیگه....

قاپ زدن آفتابه و دست رشته بازی کردن با آفتابه یکی دیگر از کمدی های فیزیکی در این نمایشنامه ی است.

در صحنه ی سوم آنجا که باقر به گیجی و سادگی شهریار می خندد یکی از صحنه هایی است که علی رغم غیبت علیرضا، بار کمیک زیادی در خود دارد.

شهریار: چرا این طوری خندیدی؟ چشم ماهی مگه چطوریه؟

باقر]از شدت خنده به سرفه می افتد[: چه تشبیهی کرده شهریار!

شهریار: چشم ماهی مگه چه طوریه؟

باقر: ولش کن بابا!

]از فرط گرما خود را باد می زند. با رخوت[ول کن بابا نصف شبی!

سکوت کوتاه

شهریـار]با حالتی رویایی[: وقتی بهم می گفت چشـمات مثل چشـمای ماهیه...]باقر می زنـد زیر خنـده[نخنـد! بگو چشم ماهی چطوریه؟

بـاقر: چشم مـاهی ...]دنبـال کلمه هـای منـاسب برای توضـیح می گردد[نه نافـذه، نه کنجکـاو. ورقلمبیـده و بی نوره!]صورت شهریار را می گرداند طرف خودش[ببینم...]نگاهش می کند[نه، دختر نکته سنجی بوده!] می خندد[

شهریار هم با تکرار و تأکید بر کلمه ی میکرو مینیاتوریزاسـیون که تلفظ سـختی دارد به ایجاد کمیک زبانی کمک می کند یا آنجا که با تهدید علیرضای اسـلحه به دست مواجه می شود و از سیستم خود تطبیقی حرف می زند بار طنزآمیزی دارد. شهریار همچون آهویی در دست علیرضاست که نوعی ایهام و دوپهلویی در خود دارد. شـهریار با همه ی سادگی اش واجد شخصیتی دوست داشتنی است با همه ی اغراقش نسبت به ترس، پسر شجاعی به نظر می رسد که از اسلحه ی علیرضا نمی هراسد.

در انتهای نمایشـنامه که علیرضا به دلیل ترس از عملیات؛ حشـیش مصـرف کرده و دچار پرت و پلاگویی شـده باز هم عناصـر کمیک به چشم می خورد آنجا که سـروان به باقر می گویـد علیرضا با تقلیـد صـدای او یک قابلمه عـدس از آشپزخانه تحویل گرفته است.

در آخرین صفحات نمایشنامه که علیرضا تک و تنها در نور شمع کنار سفره نشسته و داستان مسافرخانه چی و پنج

مسافری که قصد خاموش کردن شمع را دارند با اداها و میمک صورت و صداهای مختلف تقلید می کند علاوه بر ایجاد کمیک آوایی و فیزیکی، به طنز سیاه و کمدی تراژدی نزدیک می شود و در نهایت عکس دسته جمعی بچه ها که در گوشه ی صحنه، در نور اندکی می پایند و سپس صحنه در تاریکی فرو می رود کمدی را با تراژدی مرگ در جنگ، به پایان می رساند. در حقیقت کمیک بودن جنگ در ناهمسانی و متفاوت بودن و در عین حال گرد هم آمدن شخصیت هایی است که از هر گوشه ی کشور می آیند این ناهمخوانی و تفاوت در ظاهر و شخصیت و تحصیلات و عقاید نوعی گروتسک و توهّم ایجاد می کند که علاوه بر کمیک بودن نوعی هراس را القا می کند. علی رغم همه تفاوتها مرگ با یک چشم به همه می نگرد این است مفهوم جنگ. برابری در مرگ و نقش گریزناپذیر تقدیر.

فصل نهم: دو نمایشنامه طنز کشکاب–گاف

محمد جواد صرامی

خلاصه نمایشنامه

در خط مرزی یک کشور یک فرمانده و یک سرباز، در مورد نحوه ی زخمی شدنِ یک مرغابی اختلاف نظر دارند که ناگهان با مردی زخمی و خونآلود مواجه می شوند که ادعا می کند که توسط آنها گلوله خورده و زخمی شده است اما در واقع دشمن مخفی است و فرمانده را با زهر می کشد.

تحلیل

کشکاب نمایشنامه ای با عنوان طنز است که متشکل از دو کلمه ی کشک به علاوه ی آب است که تداعی کننده ی نوعی پوچی است. همه چیز یا کشک است یا به روی آب است.

فرمانده و سرباز دو شخصیت اصلی این نمایش، مخاطب را به یاد نوکر و ارباب در نمایش های سیاه بازی ایرانی می اندازند. از همان ابتدای متن که سرباز و فرمانده با هم دیالوگ دارند ما با فضایی کمیک روبرو هستیم گویی دو شخصیت کمدی برای هیچ و پوچ با هم اختلاط می کنند.

فرمانده به همراه سربازش بالای سر لاشه ی یک مرغابی نشسته اند.

فرمانده: سرباز.

سرباز: بله قربان.

فرمانده: عرقم.

سرباز با لنگش عرقش را پاک می کند.

ترفندی که نویسنده برای ایجاد طنز استفاده کرده واجد

ایجاد وارونه گویی است و شباهت بسیاری به ساختار جوک یا لطیفه دارد در ابتدا فکر می کنیم فرمانده؛ سرباز را برای رسیدگی به وضعیت مرغابی مورد خطاب قرار می دهد اما وقتی می گوید که عرقش را پاک کند ما را غافلگیر می کند. پایه و اساس بیشتر شوخی هایی که در این نمایشنامه اتفاق می افتد بر غافلگیری بنا نهاده شده است.

فرمانده: مطمئنی فقط یه تیر زدی؟ این زبون بسته همه جاش خونیه؟

سرباز: قربان؟

فرمانده: بله.

سرباز: اگه یادتون باشه سهمیه هر روز من فقط یه فشنگه.

فرمانده: از روزای قبل فشنگ نمونده بود؟

سرباز: قربان اگه بمونه همون شب پاسبخش تحویل می گیره. اما کاش می موند تا بتونم بزنمش!

فرمانده: کی رو؟

سرباز: ماه رو. خیلی وقته دوس دارم قلب ماه رو بزنم.

تصوری که فرمانده از فشنگ به مخاطب می دهد:از روزای قبل فشنگ نمونده بود؟ مثل سئوال کردن این است که از شب قبل غذا نمونده بود را تداعی می کند و یا غافلگیری مبتنی بر شلیک به ماه.

یا آنجا که سرباز به خاطر اشتباه گفتن اسم شب توسط مرغابی به او تیراندازی می کند واجد جنبه های طنزآمیزی هست. البته در نمایشنامه ی کشکاب ما بیشتر با طنزهایی روبرو هستیم که شکلی گفتاری دارد برعکس

کمدی که کلام شکلی اجرایی می یابد. بیشترین طنز ناشی از غافلگیری مخاطب با دیالوگ های لطیفه وار این دو شخصیت ساخته می شود.

فرمانده:]با حرص[سرباز، سرباز پس چه جوری می خوای دشمن رو تشخیص بدی؟

سرباز: از چشم هاش. کسی که دروغ می گه چشماش جای ثابتی رو نگاه نمی کنه.

فرمانده: حالا اومدیم و کور بود؟

سرباز: یه کور چه جوری می تونه تا این نقطه مرزی بیاد؟!

فرمانده : اگه خودش رو به کوری زده بود چی؟

سرباز:]با تعجب[قربان این نکته توی اون دفترچه ذکر نشده.

دفترچه ی شرح وظایفی که سرباز از جیبش بیرون می آورد و قانون های من در آوردی داخل آنها که جنبه های ضد و نقیضی دارد هم یکی از عناصر کمیک درون متن است. و آنجا که صدای مشکوکی به گوش می رسد و سرباز فشنگ ندارد و دست به لافزنی می زند؛کمیکی ایجاد می کند مبتنی بر لافزنی و اغراق.

سرباز: هی با توأم، هرجا هستی بیا بیرون والا همه ی اینجا رو به رگبار می بندم.

و یا

سرباز : بیا بیرون والا مجبورم اینجا رو بمباران شیمیایی کنم.

فرمانده: آفرین.آفرین سرباز. اما سرباز؟

سرباز: بله قربان.

فرمانده: ما اینجا ماسک نداریم!

در این قسمت این فرمانده است که قربانی اغراق گویی سرباز می شود و تا آنجا کار بیخ پیدا می-کند که از یک توهم و تهدید پوشالی موقعیتی واقعی می سازد و از نداشتن ماسک می هراسد.

فرمانده هم در جایگاه خودش دچار نوعی خنگی و گیجی و بی سوادی است که خود اشراف به آن ندارد آنجا که می خواهد دشمن را با هواپیمای توپولوف که هواپیمایی مسافربری است، به آتش بکشد. فرمانده نسبت به سربازش هوش پایین تری دارد و ترسوتر هست.

در همانحالی که سرباز و فرمانده به صدای مشکوک ناسزا می گویند، ورود ناگهانی مردِ زخمی موجب غافلگیری می شود و آنجا که فرمانده به غلط کردن می افتد ترسو بودن فرمانده بیشتر به رخ کشیده می شود. وقتی مرد تازه وارد بیهوش می شود و سرباز قصد خالی کردن تیر توی مغز مرد را دارد بحث مفصلی در مورد واجب بودن آدم کشی توسط فرمانده ها می شود و بحث در نهایت به بیراهه کشیده می شود.

سرباز: مگه شما آدم نکشتین؟

فرمانده: نه.

سرباز: ولی توی بند شش، صفحه یازده دفترچه نوشته بود بر فرمانده هان جنگی واجب است در دوران قبل از فرماندهی حداقل دویست موجود را هلاک کرده باشند.

فرمانده: پس کشتم.

سرباز: اما الان گفتین که نکشتین!

فرمانده: من چهل و سه پشه، صد و یک سوسک بالدار و پنجاه مورچه ی زهردار رو هلاک کردم.

این گریزها و غافلگیری موجب ایجاد عباراتی لطیفه وار در متن شده است. یا جایی که فرمانده برای آب دادن به مرد لوله آفتابه را داخل دهان مرد زخمی می کند؛ رگه هایی از خنده سازی شکل می گیرد.

مرد زخمی وقتی مورد باز خواست میشود که چرا در جنگ شرکت نکرده، با سفسطه بحث را به بیراهه می کشاند که اگر در میدان جنگ داروخانه بود حتماً می آمد و با گریز زدن به مسائل فرعی از جواب فرار می کند و در نهایت با چاپلوسی و تعریف از فرمانده، از مهلکه می گریزد.

مرد: قیافه و هیکلتون خیلی به فرمانده ها می خوره.

فرمانده: جدی می گی؟

مرد: اوهوم.

فرمانده: البته خیلی ها بهم گفتن!

گفتن اسرار نظامی توسط فرمانده به غریبه و گوشزد کردن رعایت حفظ اسرار نظامی به سرباز، که جابجایی و وارونگی نقش ها را تداعی می کند در ایجاد کمیک مؤثر بوده است. شوخی های دم دستی تری مثل پیدا کردن دستمال زخم بندی کف توالت، استفاده از کلمه ی کلوخ در شکل های متفاوت و خواندن آواز توسط سرباز در دستشویی هم به ایجاد فضای کمیک می انجامد.

نمایشنامه ی کشکاب نمایشنامه ای حاوی عناصر کمیکی

است که بـا ایجـاد کمـدی به پوچی منتهی می شود بـا این که اغلب شوخی هـای داخـل متن پیشـینه ی قبلی داشـته و تا حـدی تکراری است؛ اما در مجموع قابلیت جذب مخاطب را به عنوان سرگرمی دارد و مثل اکثر نمایشنامه های طنز با مضمونِ جنگی در پایان با مسئله ای جدی خاتمه می یابد آنجا که فرمانده مسموم می شود و غواصّان دشمن پیشروی می کنند.

خلاصه نمایشنامه گاف و بررسی آن

فرمانـده و سـرباز در جسـتجوی مردی هسـتند کـه از سـربازی فرار کرده است. فرمانـده و سـرباز بـا موتورِگروگـانی جـوان، به تعمیرگاهی وارد می شوند که پیرمردی در آن مشـغول به کار است. در انتها گروگان به عنوان دسـتمزد تعمیر موتور به پیرمرد داده می شود و پس از رفتنِ فرمانده و سرباز از آنجا، مشخص می شود که پیرمرد، همان سرباز فراری و پدر گروگان است که تغییر چهره داده است.

در نمایشـنامه ی گاف، بازیهایی که با زبان می شود نقش چشمگیرتری در ایجاد طنز زبانی ایفا می کنند، دو پهلویی و استفاده از دومعنایی کلمات بیشتر است و جابجایی بخش هایی از یک واژه ی مرکب نیز دیده می شود.

صدای فرمانده: سرباز آروم تر، کلاهم رو باد برد.

صدای سرباز: قربان من گاز رو ول کردم، نمی دونم چرا خودش گاز میده.

یا

فرمانده: پنج بار پشت هم بگو دوغ گاز دار، گاز دوغ دار.

ایجاد وزن و قافیه های مضحک هم نوع دیگری از ایجاد طنز های گفتاری در این نمایشنامه است مثل:

سرباز: جیمبو اون به فرمانده توهین کرد، بنام فرمانده، ماشین های بی راننده، تیر رو بزن تو دنده.

استفاده از توضیحات مضحک فضا را سرگرم کننده کرده است. مثل گذاشتن انگشتان فرمانده برای سوت زدن در دهان اسیر.

سرباز: قربان یه جرم دیگه هم داره، موقعی که داشتم دنبالش می کردم بگیرمش با دندون هاش پشت من رو گاز گرفت؛ ببینید هنوز جاش هست.

از اواسط نمایشنامه رنگ و بوی طنز و شوخی بسیار کمرنگ می شود و در پایان پسر با پدرش مواجه می شود که به دلیل فرار از جنگ تغییر قیافه داده است.

فصل دهم: نتیجه گیری

طبق نظریه برگسون اولین و مهمترین عنصری که باعث ایجاد خنده در مخاطب می شود بی احساسی و عدم تأثر موقت است با توجه به این نکته در گام نخست می توان این طور برداشت کرد که تعداد زیادی از نمایشنامه های مورد مطالعه، به دلیل تحت تأثیر قرار دادن مخاطب و ایجاد عواطفی مثل ترحّم، غم، اندوه، خشم نتوانسته اند کمدی کامل و کم نقصی را تولید نمایند. اما با توجه به ساختار نمایشنامه ها و میزان و نوع درگیر کردن عواطف مختلف مخاطب خود به دو دسته قابل تقسیم بندی هستند. تعدادی از این نمایشنامه ها با درگیری حسی زیاد مخاطب تقریباً از ژانر کمدی خارج شده اند و تنها می توان گفت که دارای بعضی از عناصر خنده ساز و کمیک و طنز می باشند، اما به طور کلی در گروه نمایشنامه های جدی قرار می گیرند،از میان این دسته می توان به نمایشنامه های آقای قاضی صدایم را می شنوید؟ و ابو غُریب تا غربت و شب های بارانی و چهار حکایت از چندین حکایتِ رحمان نام برد که با توجه به حس و حالِ جدی و تأثیر گذاری عاطفی بر مخاطب، فقط دارا و واجد عناصر طنز و کمیک هستند. در بعضی از این نمایشنامه ها وجود نوعی آیرونی در ساختار طرح داستانی به آنها وجهی ابهام گونه داده است. مثلاً در نمایشنامه ی ابوغریب تا غربت ما شاهد آیرونی در سرنوشت شخصیت ها هستیم، ظاهراً قرار است مهدی از پنجره به سمتِ ابوغریب خارج شود اما این محسن است که در انتهای نمایشنامه از پنجره به بیرون می پرد. و همین طور

در آقای قاضی صدایم را می شنوید، قاسم که به دادگاه احضار شده و در حال دفاع از خود است، در حقیقت در دادگاهی تخیلی و با آدمهایی که هاله هایی از گذشته ی وی هستند درگیر است و در نهایت قاسم که با عشق و به سختی همسرش را به دست آورده، از قاضی تقاضای طلاق می کند و در آخر مخاطب نسبت به سلامت روانی و عقلی قاسم مشکوک می شود. گویی قاسم علاوه بر این که زنش را از دست داده دچار موج گرفتگی و از هم گسیختگی روانی هم شده است.

در شب های بارانی و چهار حکایت از چندین حکایت رحمان بازیها و طنزهای گفتاری، فضای طنزآمیز متوسطی در نمایشنامه پدید آورده است. و اما در نهایت هر چهار نمایشنامه فوق، دارای اثرگذاری مستقیم بر عواطف مخاطب هستند که از بارِ کمیک متون کاسته است.

دسته ی دوّم نمایشنامه هایی شامل: خیال روی خطوط موازی، کانال کمیل، پچ پچه های پشت خط نبرد، نهر فیروز آباد، کشکاب و گاف هستند که تأثیر حداقلی بر روی عواطف مخاطب در طی روند روایتی نمایشنامه می گذارند و واجد عناصر کمیک بیشتری هستند. دو نمایشنامه پیچ پچه های پشت خط نبرد و نهر فیروز آباد دارای عناصر خنده ساز و کمیک و طنزهای بسیار زیاد و لطیفی هستند که تقریباً تا اواخر نمایشنامه که ما با تغییر موقعیت حاد آیرونیک در پچ پچه های پشت خط نبرد و تغییر لباس در نهر فیروز آباد روبرو می شویم این تحریک عواطف در حداقل ممکن است و

در انتهای نمایش مخاطب با واقعیتی که وارونه گشته، به طرز هولناکی روبرو می شود و نوعی کمدی تراژدی یا کمدی سیاه رقم می خورد.

اما در کانال کمیل تحریک عواطف تا حدی بیشتر از چهار نمایشنامه ی دیگر است اما موقعیت شخصیت اصلی داستان و نوع ارتباطش با همرزمانی که هم در تونل در کنارش غنوده اند و هم او در جستجویشان است، نوعی ابهام را ایجاد کرده و در عین حال دیالوگ های سرگرم کننده و کنایه آمیز دو شخصیت اصلی نمایش هم به ایجاد فضای کمیک کمک کرده است اما در مجموع عواطفی مثل غم و ترحم و اندوه در پسِ مضمون نمایشنامه وجود دارد.

دو نمایشنامه ی کشکاب و گاف اگرچه تأثیر مختصری بر عواطف مخاطب می گذارند و به سمت و سویی کاریکاتورگونه سوق می یابد و تقریباً اولین شرط مهم برگسون را به طور کلی رعایت می کنند اما شاید بتوان به عنوان یک نتیجه گیری کلی اذعان داشت که این دو نمایشنامه نسبت به نمایشنامه های دیگر دسته بندی شده در مجموعه دوم این تحقیق، واجد عمق کمتر در پرداخت مضمون و همینطور عناصر کمیک کمتری هستند. از سویی کشکاب با ساختار و ترفند پیچیده تر در طرح داستانی و ایجاد دیالوگهای طنز آمیز بین سرباز و فرمانده موفق تر از نمایشنامه ی گاف عمل می کند.

در میانِ این ده نمایشنامه، پچ پچه های پشت خط نبرد و پس از آن نهر فیروزآباد علی رغم پایان تقریباً تراژیک خود،

واجد بیشترین عناصر کمیک، طبق نظر یه برگسون هستند و همچنین عناصر طنزآمیز افزونتر ی هم دارند. این دو نمایشنامه واجد آیرونی موقعیت در ساختار طرح، دیالوگ های کمیک و طنز و سرگرم کننده هستند. شخصیت های نمایشنامه ی پچ پچه های پشت خط نبرد هم از لحاظ تعداد و تنوع شخصیتی و هم از لحاظ شخصیت پردازی های کمیک، اکثراً موفق عمل می کنند و با دیالوگ های طنزآمیزشان، این نمایشنامه را بدل به یکی از موفق ترین نمایشنامه های این مجموعه می کنند. نهر فیروزآباد در طرح، دیالوگ و شخصیت پردازی توانسته است عناصر طنز و کمیک را به بهترین وجه در کنار هم قرار دهد.

در مجموع به نظر می رسد بیشترین عنصر کمیک به کار رفته در مجموعه ی این ده نمایشنامه ی منتخب دفاع مقدس، دیالوگ ها و گفتارهای طنز آمیزی است که بین شخصیت های نمایشی مبادله می شود و بیشترین کمیک در زبان اتفاق افتاده است. البته کمیکی که ازنفس زبان منشأ می گیرد و زبان خاص هر کشور آنرا می سازد و غیرقابل ترجمه است، کمتر استفاده شده است. آیرونی موقعیت هم یکی از ترفندهای موفق در این نمایشنامه ها بوده است. در مجموع به نظر می رسد؛ اگر چه تعداد این گونه نمایشنامه ها اندک، محدود و پراکنده است و هنوز نتوانسته است جایگاه مستقلی برای تئاتر کمدیِ دفاع مقدس ایجاد کند با اینهمه گام و تلاشی مؤثر و جدی برای رویارویی مخاطبین با مسائل متفاوت و کمتر دیده شده ی جنگ برداشته شده است. با توجه به ضرورت توجه و بازنگری در

جزئیات مهم و نادیـده انگاشـته ی جنگ، توصـیه می شود با برگزاری جشـنواره هایی مختصِ کمدی و جنگ، به گسترش این گونه نمایشـنامه ها مساعـدت شود تا مخاطبین تئاتر، علاوه بر مواجهه و کسب اطلاعات در مورد جنگ و دفاع مقـدس، بتوانند در فضـای سـرگرم کننـده و لـذت بخش(که لازمه ی هر اثر نمایشـی است) به تجزیه و تحلیـل جنگی که هشت سال بر آنان تحمیل گشته، بپردازند.

منابع

۱.ارسطو (۱۳۵۷)، ارسطو و فن شعر،ترجمه عبدالحسینزرین کوب، چاپ اول،انتشارات امیرکبیر، تهران.

۲.اگری، لاجوس(۱۳۶۷)، فن نمایشنامه نویسی، ترجمه دکتر مهدی فروغ، چاپ سوم، انتشارات نگاه، تهران.

۳.اکبرزاده تقی(۱۳۸۵)، نشانی نشانه مجموعه مقالات سومین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت، چاپ اول، انتشارات انجمن تئاتر، تهران.

۴.انصاری، محمدباقر(۱۳۸۷)، نمایش روحوضی(زمینه، زمانه، عناصر خنده ساز)، چاپ اول، انتشارات سوره مهر، تهران.

۵.ایگلتون، تری(۱۳۹۲)، پیش درآمدی بر نظریه ی ادبی، ترجمه ی عباس مخبر، چاپ هفتم، نشر مرکز، تهران.

۶.احمدی، بابک(۱۳۸۳)، ساختار و هرمنوتیک، انتشارات گام نو،تهران.

۷.آذرنگ، حمیدرضا(۱۳۸۶)، خیال روی خطوط موازی، چاپ اول، انتشارات نمایش، تهران.

۸.برگسون، هانری لویی(۱۳۷۹)،خنده، ترجمه عباس باقری، چاپ اول، نشر شباویز، تهران.

۹.بارت، رولان(۱۳۹۲)، امپراتوری نشانه ها، ترجمه ی ناصر فکوهی،چاپ پنجم، انتشارات نشر نی، تهران.

۱۰.بارت، رولان(۱۳۵۲)، نقد تفسیری، ترجمه محمد تقی غیاثی، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، تهران.

۱۱.بیضایی، بهرام(۱۳۹۰)؛،نمایش در ایران، چاپ هفتم، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران.

۱۲.پورمحبی،فرزین(۱۳۹۲)، فنون نگارش طنز، نشر ساقی، تهران.

۱۳.پلارد، آرتور(۱۳۹۵)، طنز، ترجمه سعید سعیدپور، چاپ ششم، نشر مرکز، تهران.

۱۴.پرونه، میشل(۱۳۹۰)، تحلیل متن نمایشی، ترجمه غلامحسین دولت آبادی، نشر افراز،چاپ اول، تهران.

۱۵.پرین، لارنس(۱۳۷۱)، شعر و عناصر شعری، ترجمه غلامرضا سلگی، چاپ اول، چاپ سعید نو، تهران.

۱۶.تودورف، تزنان(۱۳۹۲)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، نشر آگه، تهران.

۱۷.حنیفی، علیرضا(۱۳۸۴)، پیراهن هزار یوسف، چاپ اول، انتشارات صریر، تهران.

۱۸.حنیفی، علیرضا(۱۳۸۳)، ابوغریب تا غربت، چاپ اول، انتشارات عابد، تهران.

۱۹.حنیفی، علیرضا(۱۳۸۳)، شب های بارانی، انتشارات عابد، تهران.

۲۰.حافظ نیا، محمدرضا(۱۳۹۲)، مقدمه ای بر روش تحقیق در علوم انسانی، چاپ نوزدهم،سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها(سمت)، تهران.

۲۱.حری، ابوالفضل(۱۳۸۷)، درباره ی طنز(رویکردهای نوین به طنز و شوخ طبعی)، چاپ اول، انتشارات سورهٔ مهر، تهران.

۲۲.حق شناس، محمدعلی(۱۳۷۶)، آواشناسی(فونتیک)، چاپ پنجم، انتشارات آگه،تهران.

۲۳.دوسوسور، فردینان(۱۳۹۲)، دوره ی زبان شناسی عمومی، ترجمه ی کورش صفوی، چاپ چهارم، انتشارات هرمس، تهران.

۲۴.رحمانیان، محمد(۱۳۸۲)، نهر فیروز آباد، چاپ اول،

انتشارات نیلا، تهران.

۲۵.سینگر، لیندا(۱۳۸۸)، خلق شخصیت، مترجم مسعود مدنی، انتشارات رهروان پویش، تهران.

۲۶.سقائیان، مهدی حامد(۱۳۹۰)، فرهنگ جامع دفاع مقدس، بنیاد حفظ آثار و ارزش های دفاع مقدس، تهران.

۲۷.شاه کرم، مرتضی(۱۳۸۸)، آقای قاضی صدایم را می شنوید؟، بنیاد حفظ آثار و ارزش های دفاع مقدس، تهران.

۲۸.صرامی، محمدجواد(۱۳۹۴)، دو نمایشنامه طنز:کشکاب و گاف، تهران، چاپ اول، انتشارات هزاره ققنوس،تهران.

۲۹.علیرضا، نادری(۱۳۸۴)، پچ پچه های پشت خط نبرد، چاپ اول، موسسه فرهنگی-انتشاراتی اندیشه سازان. تهران.

۳۰.فهیمی، سیدمهدی و محسن مهرآبادی(۱۳۹۰)، فرهنگ جبهه شوخ طبعی ها، جلد سوم چاپ سوم، نشر فرهنگ گستر، تهران.

۳۱.فروید، زیگموند(۱۳۹۰)، مکانیزمهای دفاع روانی، مترجمان سیدحبیب گوهری راد و محمد جوادی، مجموعه انتشاراتی رادمهر، تهران.

۳۲.فروید، زیگموند(۱۳۹۰)، مکانیزم های دفاع روانی، مترجمان سید حبیب گوهری راد و محمد جوادی، چاپ پنجم، مجموعه انتشاراتی رادمهر، تهران.

۳۳.فروید، زیگموند(۱۳۹۰)، لطیفه و ارتباطش با ناخودآگاه، ترجمه ی دکتر آرش امینی، چاپ دوم، انتشارات نسل فردا، تهران.

۳۴.فورتیه، مارک(۱۳۸۷)، مقدمه ای بر تئوری/تئاتر، ترجمه ی علی ظفر قهرمانی نژاد، انتشارات سمت، تهران.

۳۵.قاضی زاده، علی اکبر(۱۳۸۷)، گزارش نگاری، دفتر مطالعات و توسعه ی رسانه ها وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

۳۶.کالر، جاناتان(۱۳۸۹)، نظریه ادبی، ترجمه ی فرزانه طاهری، چاپ سوم، نشرمرکز، تهران.

۳۷.کالر، جاناتان(۱۳۸۸)، بوطیقای ساخت گرا، ترجمه ی کورش صفوی، چاپ اول، انتشارات مینوی خرد، تهران.

۳۸.کلاک،دنیل و ریموند مارتین(۱۳۹۲)، پرسیدن مهمتر از پاسخ دادن است،ترجمه حمیده بحرینی، چاپ هشتم، انتشارات هرمس، تهران.

۳۹.کاستانیو، پل(۱۳۸۷)، راهبردهای نمایشنامه نویس جدید، ترجمه ی مهدی نصراله زاده، سازمان مطالعه و تدوین(سمت)، تهران.

۴۰.گریگ، نوئل(۱۳۹۰)، راهنمای عملی نمایشنامه نویسی، مترجم مصطفی امینی، چاپ چهارم، انتشارات افراز. تهران.

۴۱.لوتمن، یوری(۱۳۷۰)، نشانه شناسی و زیباشناسی سینما، ترجمه مسعود اوحدی، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران.

۴۲.لاج، دیوید(۱۳۸۸)، هنر داستان نویسی، ترجمه رضا رضایی، چاپ اول، نشر نی، تهران.

۴۳.لسکو، داوید (۱۳۸۳)، هنر نمایشنامه نویسی جنگ، ترجمه نادعلی همدانی، نشر قطره،تهران.

۴۴.لتوین، دیوید و جو استاک دیل و رابین استاک دیل(۱۳۹۱)، معماری نمایشنامه، مترجم دکتر پدرام لعل بخش، چاپ اول، نشر افراز، تهران.

۴۵.مرچنت، ملوین(۱۳۸۸)، کمدی، ترجمه ی فیروز مهاجر،

انتشارات مرکز، تهران.

۴۶.مکی، ابراهیم(۱۳۹۰)، شناخت عوامل نمایش، انتشارات سروش، تهران.

۴۷.موریل، جان(۱۳۹۲)، فلسفه ی طنز(بررسی طنز از منظر دانش، هنر، و اخلاق)، ترجمه ی محمود فرجامی و دانیال جعفری، چاپ دوم، نشر نی، تهران.

۴۸.موحد،ضیاء(۱۳۹۳)، البته واضح و مبرهن است که، چاپ پنجم، انتشارات نیلوفر، تهران.

۴۹.نولز، رونلد(۱۳۹۱)، شکسپیر و کارناوال پس از باختین، ترجمه رویا پور آذر، چاپ اول، انتشارات هرمس، تهران.

۵۰.نادری نجف آبادی ،علیرضا(۱۳۸۲)، چهار حکایت از چندین حکایت رحمان، چاپ اول، انتشارات نمایش، تهران.

۵۱.نوبل، ویلیام(۱۳۸۵)، راهنمای نگارش گفتگو، ترجمه ی عباس اکبری، چاپ سوم، انتشارات سروش و اداره کل پژوهشهای سیما، تهران.

۵۲.ویینی، میشلی(۱۳۹۰)، تئاتر و مسائل اساسی آن، ترجمه دکتر سهیلا فتاح، چاپ دوم، انتشارات سمت، تهران.

۵۳.وارد، گلن(۱۳۹۳)، پست مدرنیسم، ترجمه ی قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، چاپ پنجم، نشر ماهی، تهران.

۵۴.هاوکینگ، استیون (۱۳۹۳)، تاریخچه ی زمان، ترجمه ی محمد رضا محجوب، چاپ نوزدهم، شرکت سهامی انتشار، تهران.

ضمیمه: نمایشنامه بالشی از پر قو

توضیحاتی در مورد نمایشنامه: بالشی از پر قو

Cartoon/caricature ریشه اش کلمه ای فرانسوی است. نوعی خاص از کارتون است که روی برجسته کردن نقایص افراد و هجو افکار به کار می رود و گستره ی وسیعی از طرحها و تصاویر را می تواند شامل شود. با توجه به این تعریف در نمایشنامه« بالشی از پرِ قو» سعی شده است از تکنیک کارتون جهت طنز سازی استفاده گردد.

نمایشنامه : بالشی از پرِ قو

مریم رحمانی

شخصیت های نمایش

صادق مرد ۳۸ ساله چاق و موجی شده در اثر انفجار

میثم سرباز جوان

شهاب مرد چهل ساله، لاغر و رنگ پریده(استاد فلسفه)

مرجان دختر بیست ساله شهری

گلبهار دختر پانزده ساله روستایی

مادر میثم شصت ساله روستایی

پدر گلبهار هفتاد ساله روستایی

پدر صادق شصت و پنج ساله

یک بسیجی ناشناس

صحنه: منطقه ی مین گذاری شده و محصور توسط سیم خار دار در مرز ایران و عراق حوالی سال ۱۳۶۰ خورشیدی.

۱

قسمتی از سمت چپِ صحنه با چند متر سیم خاردار احاطه شده است، در وسط سیم ها چند مین خنثی نشده به چشم می خورد. یک پوتین و یک پای مصنوعی و یک کلاه آهنی سوراخ و مقداری خرده لباس در وسط میدان مین پراکنده است. سنگری کوچک با کیسه های شنی در سمت راست دیده می شود. میثم از سمت راست وارد می شود و صادق را که در سایه سنگر، پشت به مخاطبین مچاله شده از خواب بیدار می کند.

میثم: پاشو، داره برامون مهمون میاد!

صادق کش و قوسی به بدنش می دهد و یک چشمی به دور دست خیره میشود.

صادق: اون سیاهی رو می گی؟]غلت می زند [از تخریب چی، حالا حالاها خبری نیس شاید برامون آب و دون آوردن .

میثم: فکر کردن ما مرغ و جوجه ایم، کاش چلو گوشت می آوردن.

صادق: تو که مرغِ عشقی، منم که غذام قدّهِ یه کفتره، نمیشه به مهمونی اوسّا کریم با شیکم پر رفت باید شیکمت خالی باشه تا بتونی دلتو با نعمتای بهشتی پر کنی.

میثم: دلم از گشنگی قیقاچ می ره.

صادق: دلِ منم ویراژ میره.

شهاب رنگ پریده با موهای جوگندمی از سمت چپ وارد می شود. کوله ی سنگینی به دوش دارد.] نفیر ناگهانی سوت

موشکی که چند متر آنطرفتر به زمین اثابت می کند.[میثم و شهاب و صادق خودشان را روی زمین پرت می کنند.

صدای صادق:]رو به میثم[اون کلّه اتو بگیر پایین.

صدای میثم: مث این که چاله بزرگه رو زدن!

صدای صادق: خیلی خوش شانسی، وگرنه تیکه بزرگمون الان شستمون بود]بلند می خندد[

شهاب می ایستد ، خاک لباسهایش را می تکاند. میثم و صادق هنوز روی زمین دراز کشیده اند.

شهاب] :با شک و تردید [آقایون تخریب چی شما هستید ؟

صادق: دُرس اومدی، ما خودِ خودِ آقایون تخریب چی هستیم.

میثم: واسمون چی آوردی؟

صادق: خورجینتو بنداز و برو، پشت سرتم درو ببند.

شهاب کوله را روی زمین می اندازد و به سمت سنگر می رود.

صادق: کجا بچه خوشگل؟ گفتم خورجینتو...

شهاب عصبانی برمی گردد و به صادق که حالا یک پایی ایستاده چشم می دوزد.

صادق: نگفتین، آقا کی باشن؟!

شهاب: تخریب چی!

صادق: فک نکنم از پسش بر بیای... میثم نیگاش کن رنگش عین میّتِ سه روز مرده س...]قاه قاه می خندد، میثم هم با خنده ی صادق به خنده می افتد[...تخریب چی؟! ها]چانه اش را می خاراند[...سه ماهه هیشکی جرأت نکرده این وَرا پیداش

بشه... از وقتی سهیل تیکه بزرگش شستش شد...]چشمکی به میثم می زند[

شهاب سراغ کوله می رود، سیم چین را بیرون می کشد و به سمت مین ها می رود .

صادق: گفتم جیزه جییز...

میثم:]با لحنی مضحک[اوف می شی!

میثم گوشهایش را می گیرد. شهاب سیم اول و دوم را قطع می کند. سپس سیم چین را داخل کوله می اندازد.

صادق: که همین؟

شهاب: که همین ...

صادق افتان و خیزان به طرف شهاب می رود و با او دست می دهد.

صادق: خوش اومدی بچه خوشگل! قدمت رو مین.

میثم با دست راست با صادق و با دست چپ به شهاب دست می دهد .

میثم: پس هوس نقل و نبات و آب نبات چوبی کردی؟

شهاب: شهاب هستم.

صادق: دِ؟ ... همین...فقط آق شهابِ خالی ؟ شهاب هستی که هستی... خب منم صادقم، اینم میثمه ...اونم مینه، اونم سیمه، اونم سیم چین ...اینم شد معرفی شخصیّت؟

شهاب: فلسفه درس میدم.

صادق: پس استادی!... واه واه.... حالا پای از ما بهترون اینجا باز شده؟ اینجا رو با دفتر و مقش اشتب گرفتی، اونی که قطع

کردی روبانِ افتتاحیه کتابخونه نبود.

شهاب: شیش ماهه تخریب چیم، فقط سه تا خراش جزئی رو گونمِه اونم باعثش سیم خاردارای لعنتی شدن!

صادق: من دو ساله تخریب چی ام، یه پا از زانو نـدارم، نصف انگشـتای دست چپم پریده، چشم راسـتمم مصـنوعیه، کلیه چپ هم ندارم، دل و روده‌مم سه بار بیرون ریخته، اون پوتین هم وسط مین ها واسه خوشگلی گذاشتم]قاه قاه می خندد[

صادق محکم به پهلوی میثم می زند.

صادق: این مرغِ عشـقو که می بینی دو دفه دل و روده شو با دستای خودم ریختم توشیکمش با چفیه بستم فرستادم عقبِ جبهه، اما از رو نرفته عینهو مرغِ پا کوتاه باز برگشته به لونش.

شهاب داخل سنگر می شود. صادق عربده می کشد.

صادق: کجا؟...رفتی تخم بذاری؟ ... مرغِ عشق، برو بِکشش بیرون.

شهاب از سنگر بیرون می آید.

صادق: نامه مأموریتت کو؟]عصبی[گفتم نامه مأموریتت کو؟ اسم شب؟ اسم شب چی شد؟

شهاب تکّه کاغذی را روی زمین پرت میکند. صادق یقه اش را می چسبد.

صادق: کجا؟ اسم شب چی شد؟ زبونتو گربه هاپولی کرده؟

صـدای انفجـار مهیبی به گوش می رسـد. محلّی در فاصـله ی پنجـاه متری آنجـا را بـا موشک زده انـد، خاک و شن ریزه های مختصری به

سمتشان پاشیده می شود.

صدای صادق: گفتم اسم شب؟؟

شهاب:]سرش را به چپ و راست تکان می دهد[تو دیوونه ای!

صادق: دیوونه بودن من، تو اسمِ شب تأثیری نداره، گفتم اسم شب؟

شهاب: سیما و مینا دو خواهرند.

صادق:]انگشت نشانه اش را به نشانه تأیید بالا می برد[این شد، حالا کدومشو تو می گیری کدومشو من؟

شهاب: هر دو تاش ارزونی خودت!

صادق چشم غرّه می رود.

صادق: باید مچ بندازیم!

میثم:]روبه شهاب[عادتشه ناقلا ! برای این که با غریبه ها اخت بشه اولش با همشون مچ میندازه!

میثم گونی پر از شن را در وسط صحنه می گذارد. صادق و شهاب مچ می اندازند. چندبار دست هر کدام به نوبت تا نزدیک خم شدن پیش می رود امّا کاملاً خم نمی شود، اما همین که شهاب می خواهد دست صادق را بخواباند صادق پیش دستی می کند، شهاب به عمد و جوری که صادق متوجه نشود، دستش را شل می گیرد، صادق دست شهاب را می خواباند. صادق از خوشحالی می ایستد و یک پایی دور صحنه می چرخد و دور پیروزی می زند.

صادق:]دندانهایش را به روی هم می ساید[حالا فهمیدی اینجا کی رئیسه؟؟

شهاب به سمت سنگر می رود.

صادق:]رو به میثم[تو کُلِ هیکلش نیم لیتر خون پیدا نمیشه اونوخ می خواد دستِ منو زمین بزنه ناکس]با حالت دهن کجی[دستاشو نیگا کن معلومه با دستکش ظرف میشوره!

میثم می نشیند و عصبی آدامس می جود. شهاب از سنگر بیرون می آید.کوله پشتی اش را بهم می ریزد، یک بسته شکلات پیدا می کند، جلوی میثم می گیرد.

شهاب: مالِ تو.

میثم شکلات را می گیرد.

صادق]:ابرویش را بالا می اندازد [واسه فرمانده چی آوردی؟

شهاب از کوله اش چند تخم مرغ آب پز بیرون می آورد.

صادق: از جبهه، فقط کادوی پیرِ زنه نصیبِ ما میشه ای ی ی ی..

شهاب به سنگر تکیه می دهد، تکه نانی را می جود و به دور دست ها خیره می شود.

]نور می رود[

۲

صدای روشن کردن آتش به گوش می رسد. صادق و میثم با چند تکه چوب آتش درست می کنند، صحنه روشن می شود. یک قوطی حلبی که حاوی آب جوش برای چایی است روی آتش است.

صادق:]رو به شهاب[حالا که ریفیق شدیم، یه سئوال؟ یه استاد دانشگاه شیک و پیک وسط این برّ و بیابون چی کار می کنه؟

شهاب: یه قل دوقل بازی می کنه!

صادق: از تهرون کوبیدی اومدی اینجا چیو نیگا کنی؟ دست و پاهایی که رو هوا شیلنگ و تخته میندازن یا سرت به تنت زیادی کرده؟

شهاب: یه جورایی جونم زیادیم کرده، تو چرا اومدی؟

صادق:این یه جور معامله س] چشمکی به شهاب می زند.[

شهاب ابرویش را بالا می اندازد.

شهاب: مثلاً چه جور معامله ای؟

صادق: یه دست میدم یه حوری بلوری میگیرم یه پا میدم می کُنمش دو تا.

میثم:]رو به شهاب[تا حالا یه حرمسرا جمع کرده رویِ ناصرالدین شاه رو سفید کرده، بابا بذاریه چیزی هم به ما فقیر و فقرا برسه ناقلا!

شهاب: به ما هم چیزی می ماسه؟

صادق: اون عقب مونده هاش مالِ شما، ته دیگ زغال اخته ترشیده وامونده هاش،]مکث می کند[... باورت شد؟؟ ...نچ چ چ ... راستیتش یه مدت بدجور به پیسی خورده بودم شبا با خدا درگیر بودم و ازش می پرسیدم چرا هیچوقت با من راه نمیاد، بابام می گفت این فکرا مالِ اینه که یالغوزی، بعدش زد به سرم بیام جبهه ... خب حالا هر چی اوسّا کریم کفِ دست بنده ی ناچیزش بذاره، مین باشه، خمپاره، تخم مرغ آب پز یا نارنجک، میگم ایول دمت گرم خداجون...خب نگفتی بالاخره چرا سر از این درِ بهشت درآوردی؟

شهاب: می خوام ببینم مرگ چه جونوریه.

صادق: یه خرسِ پشمالوی گنده س که درِ گوشت لالایی می خونه.

شهاب: واسه تزِ دکترام لازمش دارم.

صادق: آها حالا این شد یه حرفی .

شهاب: یه جوری می خوام باهاش سلام علیک داشته باشم.

صادق: اونم خدمتت سلام ویژه داره.

صدای چند منوّر و روشن شدن صحنه.

صادق: آتیشو خاموش کنین.

تاریکی

۳

نور.

شب است. هر سه کنار سنگر روی زمین دراز کشیده اند. میثم به بالش پهن و بزرگی تکیه داده است.

میثم: نَنم برام یه بالش پشمی درس کرده، اون دفعه که رفتم خونه، موقع برگشتن زورکی چپوندش تو کوله م.

صحنه تاریک می شود. نور روی قسمتی متمرکز می شود که مادر میثم کنار کوله پشتی نشسته و بسته هایی کوچک و بزرگ را با دقت داخل کوله جا می دهد. میثم وارد قسمت روشن می شود.

مادر میثم: ننه،این بالشتو میذارم توکولَه ت با خودت ببر اونجا بذار زیر سرت، از پشم بُز برات دُرُس کردم.

میثم: ننه ما اونجا بالشت زیاد داریم همَش از پرِ قوئه، نرم

و لطیف، دیگه احتیاجی به اینا نیس.

ناگهان دردی در کمر میثم می پیچد و دستش را به کمرش می گیرد.

میثم:آخ خ خ ...

مادر میثم: صد دفه گفتم مواظب کمرت باش وقتی تانک بلند می کنی حواست باشه کمرت رگ به رگ نشه پسرم.

میثم: چشم، حواسم هس ننه.

مادر میثم: این کشکا رو هم برات میذارم بیکار شدی فکر کن آب نباته بِمیک کامت تلخ نشه. عباس آقا واسکِ خوب از شهر آورده یه دونه ازش اِستوندم واسَت گذاشتم تو کولهَ ت، خب خیلی بَده یکی یه دونه پسر، کفشش خاکی باشه فردا نه پس فردا در و همسایان تو رو شلخته ببینن دختر بهت نمی دن. یه عطر مشدی هم برات گذاشتم. اون موقع که من جوون بودم دوازده سیزده سالُوم بیشتر نبود.

بابُوی خدا بیامرزت از این عطر مَشدیا میزد هوش از سرِ آدم می رف. اون وقتا من با نَنم می رفتم سرِ زمینا جُوکاری، یه طرفش شبدر کاشته بودن نه فکر کنی الکی میگم بو عطر شُودر که خودت شنیدی آدمو مست می کنه ولی اون موقع که بابات اومد یکی از همین عطرا زده بود هوش از سرِ آدم می برد؛ نه فکر کنی بابام منو زورکی داد به بُوات، نه؛ من خُوم همو موقع خاطرخواش شدم. کریم بزّاز تو محل معروف بود طاقه پارچه از بندر میآورد، زنا براش سر و دس میشکستن، هر دختری از خدا می خواس بیاد زنش شه، بابام بهم گفت

محبوبه،این مَردِ زن مُرده س، بیست و هفت سالم از تو بزرگتره می خوای زنِ بُوات بشی؟ یه دونه خوابونـد درِ گوشم یکی از چشام شرق می چرخید یکی بندری می رقصید. اما من از بُوات خوشم میومد همچی پیراهن چیت سفید مردونه یقه آهاری می پوشید سیبیلاشو تاب می داد و کفش پوزه سوسماری می پوشید که دلِ دخترای ده واسش غنج می زد ... از همین عطرِ که دادم دستت سه دور سیبیلاشو چرب می کرد عطرش تو کُلِ ده می پیچید اما خب تنها عیبش ای بود که حموم نمی رفت از وقتی به دنیا اومده بود غیر از او موقعی که ننه خاتونش شُسته بودش دیگه حموم نرفته بود به منم می گفت سمیرا حموم برا تن آدم ضرر داره همین لباسارو بشوری کافیه خودش تنتو کیسه می کشه اینقده بوی خوب می داد موهاش عینهو سِریش چسبیده بود به سرش انگار کتیرا مالیده بود، خب حالا جوونا کتیرا میزنن مگه بَیدِه؟ سی سال طول کشید تا تو رو از بابُویِ خدا بیامرزت آبستن شدم؛ همه می گفتن نذار پسرت بره سربازی اما بُوات از همون موقع که دنیا اومدی می گفت باید یه روزی رخت سربازی تنِ پسرم باشه تا تو همه ی ولایت بهش افتخار کنم، پنجاه ساله ای عطره رو از همون موقع عروسیم برات قایم کردم مالِ جوونیای بُواته، بیا بزن دختر دوازده ساله همچی خاطرخوات بشه که خودتم نفهمی ...

نور از مادر میثم در مسیر ورود دختری نوجوانی منحرف می شود. صدای رودخانه و چهچه پرندگان شنیده می شود. دختری پانزده ساله با چادر گل منگلی، کوزه ای بر دوش از سمت راست وارد

می شود. میثم با لباس سربازی سدّ راهش می شود. دخترک غافلگیر می شود و جا می خورد.

میثم: واستا گلبهار، میگم واستا.

گلبهار:]با ترس این طرف و آن طرف را می پاید[چی شده؟ الان بابام ببینه غلغله ی محشر کبرا میشه.

میثم دسته گلی را به گلبهار می دهد. گلبهار دور و اطراف را می پاید و گلها را می گیرد.

میثم: ایناروبرا تو چیدم دیگه از اون عطر مشدیا که از بوش خوشت نمی یاد نمی زنم، پیراهنمم تا قبلِ اینکه بیام اینجا سه دور تو آب چشمه شستم، حالا مُنو به غلامی قبول می کنی؟

گلبهار: من که از خُدامه یه غلومی داشته باشم اما این بابامه که...

پدر گلبهار بیل به دست از راه می رسد.

پدر گلبهار:]نوک بیل را رو به میثم نشانه رفته[حرومزاده با دختر من چی کار داری؟]با بیل تهدیدش می کند[ها..

میثم:]عقب عقب می رود [داشتم از دخترتون خواستگاری می کردم.

پدر گلبهار: مگه دخترم بی صاحابه، که وسط دشت و بیابون مث ویلونا ازش خواستگاری می کنی؟!

پدر گلبهار:] با بیل دنبال میثم می کند [حالا یه خواستگاری نشونت بدم او سرش ناپیداست.

میثم و پدر گلبهار از صحنه خارج می شوند. نور دوباره روی میثم

و شهاب و صادق که دراز کشیده اند متمرکز می شود. میثم سرش روی بالش است و به ستاره ها زل زده.

میثم: این دفعه آخری دیگه بالشتو آوردم]بالش را از زیر سرش بیرون می کشد و به شهاب نشان می دهد[شیش ماهه با گلبهار حرف نزدم، هر وقت میرم ده فوری شَستِ باباش خبردار میشه گلبهارو قایم می کنه. میگه من دختر به پسرِ کریم چیت فروش نمی دم، بو عطر مشدیشون سرمو می ترکونه!

نَنَم میگه این همه دخترای خوشگل،حوری خانوم بلورخانوم، از اونا که میگی دوستت صادق می خواد بگیره یکی سی خودت پیدا کن. پریروز حلقه شو در آورده داده بدم به بلور خانوم ...]انگشتر طلای نازکی را از جیبش بیرون می آورد نشان صادق و شهاب می دهد و پقی می زند زیرخنده[ننم میگه همیشه فقط تیمّم کن واسه خانواده ی ما آب ضرر داره، بیچاره نمی دونه واسه خاطر گلبهار هفته ای سه دفه حموم میکنم.

میثم داخل سه شیشه ی خالیِ مربّا، چای می ریزد. این بار صادق رشته ی سخن را به دست می گیرد.

صادق: من و بابام با هم اومدیم جبهه، بابام سرِ چهارراه مولوی یه قهوه خونه ی توپ داره؛ رو درش کاغذ چسبونده]مکث می کند[ورود افراد زیر هیجده سال و معتاد ممنوع اما خودش روزی یه حب تریاک میندازه بالا، فک نکنین معتاده ها، نه واسه درد زانوهاش می خوره یه عدس حل می کنه تو نلبکیش نَموره نموره هورت می کشه نماز شبشم قضا نمیشه. جنگ که شروع شد گفت منم می خوام برم جبهه!

نور می رود و می آیـد و روی پیرمردی با لباس بسـیجی با کوله و پرچم سبز ثابت می شود. پیرمردی لاغر و تکیـده با دسـتمال یزدی به سرعت وارد صحنه می شود و کنار صادق که منتظر اتوبوس ایستاده، می ایستد.

پدر صادق: قهوه خونه رو سپردم دست پرویز منم با اتوبوس شما میام.

صادق:]عصبانی[آخه پدرِ من اونجا جای...استغفرالله ...جای پیرِ مردایی مث شما نیس.

پـدر صـادق: جـای من نیست!]بـا تعجب[من جوونیـام گنـده تر از تو رو حریف بودم، یه فوت می کردم سه تا گیلاس از سـرِ درخت هولوپی می افتـاد تو دهنم؛ هورتی همه رو یه جـا قورت می دادم، میخوام بیـام بشم سـاقی، آب بـدم دست رزمنـده ها، چایی درس کنم مَشتی، سرحال بیان.

صادق: همین تو قهوه خونه ساقی هستی بسّه، نمی خواد شغل شریفتو بیاری تو جبهه.

پدر صادق:] می گرید[حالا بم تیکه میندازی]سرش را تکان می دهد[به ابوالفضل منو نبری با سر میرم تو شیشه.

پدر صادق سرش را به شیشه ی مغازه ی کناری می کوبد. پیشانی اش درد می گیرد با دست فشار می دهد.

پدرصادق: آخ آخ سرم داره می ترکه خدا لعنتت کنه صادق.

کمی آنطرفتر صادق در حال سوار شدن به اتوبوس است. پدرصادق شتابزده از راه می رسد.

پدرصادق: می خواستی منو بپیچونی؟ تا فهمیدم خودمو رسوندم.

صادق:] با سر اشاره می کند [بپّر بالا برادر.

پدرصادق: من پدرتم چرا قاطی کردی برادر کجا بود؟

یک بسیجی از راه می رسد.

صادق: این برادر اکبره با ما میاد جبهه حواست بهش باشه .

بسیجی: چشم صادق خان.

بسیجی:]رو به پدر صادق[بفرمایین بالا برادر بفرمایین.

صادق: بفرما بالا برادر ... برو بالا برادر.

پدرصادق: حالا من شدم برادر! ... ها... یه برادری نشونت بدم پدرسوخته.

نور می رود و می آید و دوباره روی جمع سه نفره ثابت می شود. صادق مکثی می کند و ادامه ی سخن را از سر می گیرد.

صادق: آقام خیلی بدش میاد که برادر صداش میزنم حالا هم رفته واسه خودش تو مِیمک قهوه خونه زده یه سماور گذاشته این هوا، از صُب تا شب چایی قند پهلو میده به این و اون. هفته پیش بهش سرزدم استکان ناصرالدین شاهی آورده از قهوه خونه تهرونش، بهش گفتم برادر از اون جوجوهات یه موقع ندی به این برادرای ما... از اون موقع باهام قهر کرده تازه رفته بهداری نامه ی سلامت هم گرفته رونوشتش رو هم با پیک داده برام آوردن...گفته یه باره دیگه بهم بگی برادر...به مادرت میگم شیرشو حلالت نکنه، منم براش نوشتم آخه برادرِ من شیر مادرِ من چه دَخلی به تو داره.

صدای خنده و قهقهه ی ناگهانی صادق و شهاب و میثم در صحنه می پیچد.

شهاب:]به صادق[زن نداری؟

صادق: می خواستم نشد]آهی می کشد[جوونی هام یکی از این شهین مهین ها رو می خواستم، بابام رفت تحقیق؛ معلوم شد از این دخترای محله ی جمشید ممشید بوده، بدمالی نبود خوشگل، ترگل مرگل، هیچی از این حوری بلوری ها کم نداشت فقط لامصب چندتا صاحب داشت ... به بابام گفتم اونش با من، همچی آب توبه می ریزم سرش که از انگشت شست پاش چیکه کنه. بابام گفت مگه از رو نعش من رد شی که بذارم مرجانو بگیری، ننه م گفت به خدا میرم امام رضا ساکن میشم تا آخر عمر، اگه پای این دختره رو تو این خونه وا کنی...اما من باز خر شدم دختره رو می خواستم قرار گذاشتیم باهم فرار کنیم بریم یه شهر دیگه اما دختره نیومد اولش فکر کردم رئیس رؤسایش ترسوندنش رفتم کتک کاری کلّ کافه رو ریختم بهم، اما نشد. وقتی یه بغل اسکناس از تو دخل بابام برداشتم بردم کوبیدم رو میز رئیسش، رئیسش مردونگی کرد پولارو نگرفت،گفت این پول از سرِ مرجان هم زیادیه اما مرجان خودش دوستت نداره...اولش باورم نشد ... رفتم تعقیبش کردم خاطرخواه یه روزنومه نگار سیاسی شده بود...هی هی ... منم که تا پنجم ابتدایی بیشتر درس نخونده بودم از اون جمله های قلنبه سلنبه ی اطفاری بلد نبودم ....]به شهاب سقلمه می زند[مث تو...من فقط گنده لات بازی بلد بودم و هر کی رو حرفم حرف میزد خط خطیش می کردم... هر چی به مرجان گفتم دست از این اطفاری قرطی بردار گفتم خودم از

رئیست می خرمت، تو اون کلّه ی پوکش فرو نرفت که نرفت گفت تو هیچی حالیت نیست، یه بار دنبالشون کردم یارو رو تو یه کوچه بن بست گیر انداختم با چاقو یه خط انداختم رو بازوش]شهاب جا می خورد با دقت چهره ی صادق را برانداز می کند گویی به چیزی شک کرده [یارو عینهو بید می لرزید قول داد دیگه دور و بر مرجان نپره اما مرجان مگه ول کُنش بود؟ شیش ماه بعد ساواک دو تایی شونو گرفت، بعدشم دیگه هیچ وقت پیداشون نکردم رئیسش می گفت شک داره زنده مونده باشن. منم دیگه زن نگرفتم و حالا هم که دلم به این حوری بلوری ها خوشه]اشاره مضحکی به فضای خالی بالای سرش می کند[تو چی شهاب؟

نور می رود و می آید و روی شهاب ثابت می شود.

شهاب: هفت تا زن طلاق دادم ولی هشتمی رو دارم!

صادق و میثم دهانشان از تعجب باز مانده.

صادق: من با این هیکلِ گنده یه دونه زنم نگرفتم اونوخ تو با این جثهٔ مُردنیت واسه خودت حرمسرا دُرس کردی، مصصبتو شکر خدا جون.

میثم: ای ناقلا!

شهاب:]چانه اش را با دست می خاراند[از کفگیر چندتاشون جون سالم بدر برده باشم خوبه؟

صادق: تو دیگه کی هستی؟ آخرِ کفگیر خورا.

شهاب: خودمم تو کفّ خودم موندم، فکر می کردم یه روز نیمه گمشدمو پیدا می کنم، اما نشد!

صادق: حالا هم فکر کردی عزرائیل زنه اومدی جبهه؟

شهاب: سه سال پیش دکتر گفت سرطان دارم سر لوزالمعده ام قده یه گردو ورم داشت گفت یه ماه دیگه می میری.

صادق: پس اومدی هدر نشی؟ یا اومدی بَعدِ مرگت حقوقی، مساعده ای چیزی به زنات برسه آخه نفله هفت تا زن و هشت تا بچه چه جوری می تونن با حقوق آدمِ نصف نیمه ای مثِ تو سر کنن والا چه عرض کنم!

شهاب: اومدم ترس از مرگم بریزه اما نمردم، بعدش عاشق مینا شدم و موندنی شدم.

هر سه بلند می خندند.

صادق: این که تازگی نداره منم عاشق مینا شدم میثمم عاشق مینا شده اصن این مینا و سیما مثِ مرجان می مونن هر روز یکی عاشقشون میشه پتیاره ها!

میثم: زنت کجاست؟ ببخشید بانوان سابقت کجان ناقلا؟

شهاب: یکیشون اونور آب با بچه هاشه]سکوت[یکی شهرستانه، دو تاشون تهرانن]مکث می کند [تا اینجا شد چهارتا، از دو تاشونم خبر ندارم، آخری رو هم سه ماهه ندیدم یعنی سه ماهه خونه نرفتم]مکث [از وقتی اومدم اینجا یه جورایی پابند این خاک و خُل شدم همین که خاکی میشم و بوی گندِ عرقمو کسی به روم نمیاره یه جورایی پاگیرم کرده.

صادق: اینجا ادکلنِ ما بوی خاکه، یه ذره اشو بمالی بو گلاب می گیری.

میثم: تو که روی بابایِ منو سفید کردی ناقلا!

شهـاب: همین که به حسـاب رزمنـده بودن به روم نمیـارین یا تحمّلم می کنن غنیمته، اینجا اونقـد آب نیست که هر روز سـر و رومو بشورم یـا مجبور بشم از اون ادکلنـا بزنم که بوش از این سـر دانشـگاه تـا اون سـر دانشـگاه بپیچه تـا دخترا بیان یواشـکی درِگوشم بگن: اسـتاد ما عاشق بوی ادکلن شـما شـدیم، خودش موهبتیه، حالا عاشق اینجا شـدم زمینگیر شـدم بدجوری، انگار زمان رفته عقب، همه یه شکل شدیم پیراهن ها و شلوارای خاکی با بوی عرق ترشیده و ریشای نتراشیده، اما همشو دوس دارم، باور می کنی هر وقت می خوام یه سیمو قطع کنم دلم یه جوری مالش میره انگار دارم موهای معشوقمو ناز می کنم.

صادق: اَه ...گندت بزنن که به همه چی گند می زنی! ... حالا سیمای مینا هم شده موی دلبر!

] به روی زمین تف می اندازد[

صادق: اینجا اسم زن بیاری تیکه بزرگت شسته، دوزاریت افتاد یا بندازمش؟

میثم:]با اصرار[بذار بگه، بازم بگو آقا شهاب تازه داره جالب میشه، بگو ناقلا!

شهاب:]به دوردست خیره شده و در افکارش غوطه ور می خورد[با مرگ سلام علیک می کنم. مث پریدن دو نفره از یه دّره می مونه ... می تونی دسـتای مرگو بگیری و باهـاش بپری تـا ته درّه، مثـل شـنا کردن، بـدونِ این که به آخرش فکر کنی همین جور تو هوا معلّق...

شهاب دستهایش را رو به بالا می گیرد و در حالتی بین خواب

و بیـداری پیراهنش را برای شـنا از تن در می آورد. جای زخمی روی بازوی چپش نمایان می شود ناگهان دردی در معده اش حس می کند دستش را به دلش می گیرد و از درد خودش را جمع می کند اما صادق با تعجب به جای زخم خیره شده است.

صـادق: زپرتی، زرشـک! یـه بـار گفتـم کـه من دّره مّره حـالیم نیست شادومـادِ مـادام العمر! من یه مرجـان دوس داشـتم که تا حالاشم دوسـش دارم تو مرامم دور زدن و پریـدن تو درّه نیست از هرچی سـیم و میمه هم بـدم میاد ... تو هم مث اون روزنامه نگاری که مرجانو گول زد حرف میزنی اینا همش ماست و کشکه...

صادق با دقت به چهره شهاب خیره می شود.

صادق: ببینم نکنه تو اون... اون روزنامه نگارِ باشی!

شهاب:]سکوت[

صادق: مصصبتو شکرخدا جون ... خودِ خودشه، با مرجان چی کار کردی؟

صادق با شهاب گلاویز می شود.

شهاب:]دهان خونی اش را پاک می کند[به تو هیچ ربطی نداره.

صادق:]مشت محکمتری به دهان شهاب می کوبد[پس خودتی؟! مادرتو به عزات میشونم!

یقه ی شهاب را می گیرد.

میثم: ولش کن کُشتیش.

صادق: باید بُکشمش، گفتم مرجان کجاست؟

میثم:]شهاب را از زیر مشت و لگد صادق بیرون می کشد، رو به

شهاب[دِ بگو راحتش کن!

شهاب: این مثلاً چی کاره ی مرجانه؟

صادق: فضولو بردن جهنم، به هیزمی هم قبولش نکردن.

دوباره گلاویز می شوند. شهاب انگشتانش را دور گلوی صادق چفت می کند و قصد خفه کردنش را دارد، صدای ِخر و خِر خفگی بلند می شود. میثم شهاب را از روی صادق بلند می کند هر سه خسته و کوفته در گوشه ای نفس زنان می افتند.

میثم: چرا مث سگ و گربه به جون هم افتادین؟]رو به شهاب[خب ناقلا تو که دیگه طلاقش دادی به صادق بگو مرجان جان کجاست!

شهاب دهانش را پاک می کند و با نفرت صادق را می پاید.

شهاب: باید بگه غلط کردم تا بهش بگم مرجان کجاست.

صادق:]به شهاب حمله می کند، میثم جلویش را می گیرد.[اگه نگی کجاست، مطمئن باش قبل از این که خودت بمیری دارت زدم!

شهاب:]با غرولند[فقط به خاطر گلِ روی میثم میگم حواست باشه، اولین زنم بود یه روز که رفتم محلّه ی جمشید واسه مصاحبه، پیداش کردم چشای مشکی گیرایی داشت اما از اونای دیگه ارزونتر بود خانم رئیسش می گفت چموشه، باید رامش کنه.

صادق به روی زمین تف می اندازد. شهاب می ایستد صحنه تاریک می شود. زنی بزک کرده از سمت چپ به داخل هل داده می شود.

]نور می آید[

مرجان: هُلم نده نامرد خودم دارم میرم تُو.

شهاب:خانم لطفاً مراعات کنید، خودشون دارن تشریف میارن.

مرجان: شما هستین؟ فکر نمی کردم آدم با کلاسی مث شما منتظرم باشه!

شهاب: خانم من اصلاً قصد بدی ندارم و به اصول انسانی سخت پایبندم.

مرجان لبخند می زند.

صادق:]با لباس جنگی به سمت مرجان می رود، مرجان او را نمی بیند[تو رو خدا مرجان گولشو نخور...تو رو خدا اون فقط قصد خودنمایی داره]برمی گردد و شهاب را نشان می دهد [تو چشاش نگاه کن یه روده ی راست توشیکمش نیست.

شهاب: الان بعدِ بیست سال اعتراف می کنم، عاشقش نبودم، اون چشای شهلاش هر در بسته ای رو می تونست باز کنه.

صادق:]با مشت به شانه ی شهاب می کوبد[اون عاشقت بود!

شهاب: یه بار می خواستم برم دیدنِ وزیر، اون جلوتر رفت نمی دونم چه وردی خوند که اجازه ی مصاحبه رو همون روز گرفت!

صادق: تو حق نداشتی ازش ...

نور می رود و می آید و مرجان از سمت راست وارد می شود.

مرجان:]رو به صادق[من عاشق یه روزنامه نگار شدم می خوام باهاش ازدواج کنم.

صادق: هر چی بخوای به پات می ریزم.

مرجان از نور خارج می شود.

صادق:]با غیظ به شهاب [حالا کجاست؟؟

شهاب: یه بار ساواک زنـدانیم کرد اونم به خاطر یه مقاله ی تنـد انتقادی، پشت بنـدش مرجان رو هم زنـدانی کردن اما سه ماه بعد آزاد شدیم. بعد یواش یواش بهونه گیریاش شروع شد، بچه می خواست اما من نمی خواستم.

صادق: که بچه نمی خواستی؟

شهاب: یه روز صبح وکالت نامه ی طلاقم با خودش برده بود.

صادق پیشانی اش را می مالد و تند و تند قدم می زند.

صادق: دیگه ندیدیش؟

شهاب: سه سال پیش دیدمش، رنگ موهاش عوض شده بود.

مرجان یک قدم به سمت شهاب جلو می آید.

مرجان: تویی شهاب، خودتی؟

شهاب: نمی خواستم پاگیرم بشه .

شهاب:] سکوت[

مرجان:]به دنبال شهاب می دود[حالا دیگه منو نمی شناسی؟

شهاب:]سکوت[

مرجان: تو یه تولیدی کار می کنم صاحب کارم یه زن خیلی مهربونه، تو این سالها همش به فکر تو بودم.

شهاب سرش را پایین می اندازد.

مرجان: فقط می خوام یه سایه بالاسرم باشه.

شهاب آماده رفتن می شود.

شهاب: من زن و بچه دارم.

صادق:]رو به شهاب[کجا دیدیش؟]شهاب را به باد کتک می گیرد[

شهاب:]سرش را میان دو دست می گیرد و فریاد می زند[تقصیر من نبود!]میزند زیر گریه[

صادق: از همون دیقه اوّل ازت نفرت داشتم اصن می خواستم سر به تنت نباشه. حالا می فهمم چرا. یعنی مرجان الان چی کار می کنه ؟ بیست سال قبل بود، اون موقع سرباز بودم یه بار که از سرباز خونه فرار کردم، دیدمش. طرفای مولوی بود دو تا لُپش عینهو گلِ سرخ بود کنار خیابون واساده بود یه روسری قرمز حریر انداخته بود سرش، اینقد نجیب بود که کسی بهش شک نمی کرد گفتم سلام.

صادق

] می ایستد[: جواب سلاممو نداد.

صادق:]می رود و بر می گردد[دوباره گفتم : سلام

مرجان ترس خورده سلام می دهد.

صادق: می خوام ببینمت بچه ی این طرفایی؟

مرجان این سو و آن سو را می پاید و سرش را به علامت تأییدتکان می دهد.

صادق: دیگه از اون روز به بعد هر روز همون ساعتا همون جا کشیک می دادم هر روز براش یه گل از باغچه ی خونه مون می چیدم ...]دستش را به پیشانی اش می کشد گویی خاطره ای آزارش می دهد[

ناگهان صدای بیسیم با صدای خِرخِر بلند می شود.

صدای بیسیم: صادق صادق.

صادق: به گوشم.

صدای بی سیم: علف های هرز رو پاک سازی کنید

هر چه سریعتر مفهوم شد؟

صادق: مفهوم شد.

صادق:]به سرعت بلند می شود[بلند شید تنبلا، زود باشین همه ی مین ها رو باید خنثی کنیم، امشب نیروهای خودی قصد پیشروی دارن، شهاب]به شهاب لگد می زند[دِ...یالا .

شهاب قصد گلاویزشدن دارد، میثم جلویش را می گیرد.

میثم: ولش کن موجیه.

صادق] :عصبی[گفتم زودباشین زود!

صادق گیج دور خودش می چرخد. شهاب سیم چین و چاقویش را برمی دارد. میثم به سمت میدان مین می رود. میثم و شهاب و صادق رو به صحنه در حال خنثی کردن مین هستند.

صادق:]رو به شهاب[امیدوارم این آخرین عشق و حالت باشه یه خطای کوچولو بوم...ته درّه، توی گند و گه خودت قاطیشی.

شهاب: نمی ترسی؟

صادق: از چی؟

شهاب: از مردن!

صادق: واسه چی باید بترسم من پای عشقم همه چیزمو میذارم .

صدای خمپاره ای که در چند متری آنجا به زمین می خورد و سپس صادق دست مصنوعی اش را در می آورد و وسط مین ها پرتاب می کند صدای انفجار و پرتاب خرده خاک و شن.

صادق: امروز می خوام بترکونم.

شهاب: اما من می ترسم.

صادق: بایدم بترسی، وقت مُردن چی داری که بهش آویزون بشی؟ اومدی اینجا که حقوق واسه ضعیفه هات باقی بزاری زکی!

شهاب: من به خدا ایمان ندارم.

صادق: من دارم خیلی ام دارم.

شهاب: زندگی یه بازیه، من هیچ وقت نفهمیدم خدا طرف کیه!

صادق: طرف هر کی می خواد باشه من فقط بهش اعتماد می کنم.

شهاب: انسان برگزیده ای وجود نداره، من فقط می خوام خلاص بشم.

صادق: منم جای تو بودم فقط می خواستم خلاص بشم شاید یه مین گنده مغزتو پاره کنه تا تاوان کاراتو پس بدی!

شهاب: من عذاب وجدان ندارم مرجان می تونست دنبال من نیاد!

صادق: تو بهش قول دادی بهش گفتی تا آخر عمر ازش مراقبت می کنی؟ نگفتی؟

شهاب: من حتی بهش نگفتم عاشقشم![شهاب از درد به خود می پیچد]

صادق: بقیه اش؟

شهاب: دیگه از موقع این حرفا گذشته، درد کلافه ام کرده امونمو بریده.

صادق: [سکوت]

شهاب دو عدد مین را خنثی کرده، میثم یک مین و صادق سه مین.

میثم بلنـد می شود و برای برداشـتن چیزی به داخـل سـنگر می رود. همراه بـا صـدای انفجـار موشـکی در اطراف، صـادق پـای مصنوعیش را هم وسط مین ها پرت می کند دومین انفجار و خاک و شن که به هوا بلند می شود. صادق خودش را روی زمین می کشد.

صادق: آدم چیزی رو که واسه خدا میده پس نمی گیره .

شهاب: به نظرت خدا هست؟

صادق: چه جورم !

شهاب: پس کجاس؟ چرا نمی بینمش؟ جز چند تا مین و سه تا آدم کودن و یه لوزالمعدهٔ پر از غدهٔ لعنتی چیزی نمی بینم!

صادق: راه حلّش سادَس!

شهاب:] سراپا گوش[

صادق: اگه نبودی یعنی اونم نیس، فقط باید حسش کنی اینجا]با انگشت اشاره قلبش را نشان می دهد[

شهاب: نمی خواستم به دنیا بیام.

صادق: اونم زیاد از قیافه ت خوشش نمیاد.

شهاب: خب، بعد.

صادق: حالا فقط دو راه داری یکی با ایمان بمیری یکی بی ایمان!

شهاب: فرقی ام داره؟

صادق: یه جورایی.

شهاب: چه جورایی؟

صادق: می تونی ازش معذرت بخوای!

شهاب: از چی معذرت بخوام؟

صادق: از همون.

شهاب: من که بهش ایمان ندارم.

صادق: اگه ازش معذرت نخوای و بمیری و بعدش ببینی هستش چی کار می کنی؟

شهاب :]سکوت[

شهاب دستش را به شکمش می گیرد و روی زمین می غلتد و فریاد می زند.

شهاب: درد داره منو می کشه خداااا

صادق: دیدی صداش کردی؟

شهاب: دارم می میرم.

صادق: ازش معذرت بخواه!

شهاب: نمی تونم.

صادق: بخواه.

درد شهاب ساکت می شود.

شهاب: مشخصات من جعلیه، می خواستم یه جوری ناپدید بشم که هیچکس ردّمو پیدا نکنه نه این که واسه کفّاره گناهام این کارو می کنم نه، فقط واسه اینه که حوصله اون دنیا رو ندارم می خوام هیچ ردّی از خودم به جا نذارم...

صادق: آروم باش!

شهاب سراغ مین دیگری می رود و مشغول خنثی کردن آن می شود.

شهاب: یه موضوعی رو باید بهت بگم.

صادق: چی؟

شهاب: مرجان تو یه تولیدی تو خیابون منوچهری کار می کنه اسمش سالار .....

صدای انفجار ناگهانی و پرتاب شهاب به کنار صحنه و پرتاب خرده های آهن و سنگریزه و گرد و خاک و خون در فضا، صحنه با نورهای قرمز و چرخنده پوشیده می شود. جنازه شهاب روی زمین افتاده،صادق روی زمین به شکم دراز کشیده، یک دقیقه سکوت و بعد.

میثم هراسان و ترس خورده وارد می شود .

میثم: فقط رفتم یه سر و گوش آب بدم، یهو چی شد؟

صادق:]به جسد شهاب اشاره می کند[ته درّه ای شد.

میثم: عین خیالت نیس؟

صادق: سرطان امونشو بریده بود!

میثم خون روی صورت صادق راپاک می کند.

میثم: یادته یه بار دل و روده مو همچین تر و فرز ریختی تو شیکمم و با چفیه بستی که دکترا انگشت به دهن مونده بودن؟

صادق: اوهوم.

میثم لباسش را بالا می زند وشکمش را با انگشت نشان می دهد.

میثم:]ذوق زده[اصلاً جاش معلوم نیس!

صادق:]انگار با خودش حرف می زند[همشون خنثی شدن.

میثم: آدرسی نشونه ای چیزی ازش نداری؟

صادق: خودش نمی خواست نشونه ای ازش بمونه.

میثم و صادق جنازه ی شهاب را روی برزنتی می گذارند و خارج می شوند. نور می رود.

۴

نور می آید.

پشت جبهه ، مردم و نیروهای خودی در حال رفت و آمد وکمک به زخمی ها و مجروحان هستند. صادق و میثم کناری ایستاده و گفتگو می کنند.صدای همهمه، صداها نزدیکتر و واضح تر می شود.صدای پیرزن و پیرمردیبه گوش می رسد.مادر میثم و پدر گلبهار وارد می شوند.

مادر میثم: سلام ایرج تو اینجایی؟]برایش آغوش می گشاید[بیا بغلم ننه!

میثم:]به صادق لبخند می زند[اسم واقعیم ایرجه !

صادق:]سری تکان می دهد[ای نالوطی!

میثم: بچه ها تو جبهه میثم صِدام میزنن.

مادر میثم: پس این میدون فوتبال که می گفتی اینجاست؟

میثم لبخند می زند.

مادر میثم: پریروز رفتم پیش بابای گلبهار بهش گفتم پس چرا گلبهارو به پسر مو نمی دیدی گفت واسه چی بدم سربازه! گفتم سربازه که سربازه قد داره تا سر دیوار خونه ی شما، هر روز هم تو جبهه توپ بازی می کنه نه گذاشت و نه ور داشت گفت توپ بازی؟ گفتم آره یا داره توپ بازی می کنه یا داره تانک قدرتی خدا بلند می کنه، یک کاره بهم خندید و گفت: خوبه نادونی ننه همین جوری ادامه بدی جوون می مونی.

بعدش دعوام کرد وگفت حتمی یه جای خوش آب و هوا

ستادنش که این کار را رو می کنه.منم نامه ی تو رو دادم بِش، آدرستو که خوند دو بامبی زد تو سرش که چه نشسته ای زن؟ پسرت وسط میدونِ مینه، منم چه می دونستم مین چیه؟ ازش پرسیدم این آدرس کجا میشه؟ گفت خودم می برمت گفت اگه واقعاً این ایرجِ تو، مین خنثی کنه و جون سالم به در ببره بعد از سربازی گلبهارو عقدش می کنم، گفت باور نمی کنم از عمو کریم یه همچین شیر پسری دربیاد ، الآنم اومده اون پشت، منتظره تو رو ببینه، بیا بریم یه دست بوسی از بابای گلبهار کن!

میثم و مادرش از صحنه خارج می شوند.

نور می رود.

۵

روشنایی. نور روی هیکل صادق می افتد که گویی در حال پرس و جوی آدرسی است.

صادق: ببخشید عمو یه تولیدی به اسم سالار اینجا می شناسین؟

صدای مردی خارج از قاب: صد و پنجاه متر جلوتر یه کوچه بن بسته انتهای کوچه یه درِ زرد رنگه روش نوشته تولیدیِ سالار.

نور می رود.

پایان

درباره مرکز

بسمه تعالی

هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ

آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند یکسانند ؟

سوره زمر/ ۹

مقدمه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان، از سال ۱۳۸۵ هـ .ش تحت اشراف حضرت آیت الله حاج سید حسن فقیه امامی (قدس سره الشریف)، با فعالیت خالصانه و شبانه روزی گروهی از نخبگان و فرهیختگان حوزه و دانشگاه، فعالیت خود را در زمینه های مذهبی، فرهنگی و علمی آغاز نموده است.

مرامنامه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان در راستای تسهیل و تسریع دسترسی محققین به آثار و ابزار تحقیقاتی در حوزه علوم اسلامی، و با توجه به تعدد و پراکندگی مراکز فعال در این عرصه و منابع متعدد و صعب الوصول، و با نگاهی صرفا علمی و به دور از تعصبات و جریانات اجتماعی، سیاسی، قومی و فردی، بر مبنای اجرای طرحی در قالب « مدیریت آثار تولید شده و انتشار یافته از سوی تمامی مراکز شیعه» تلاش می نماید تا مجموعه ای غنی و سرشار از کتب و مقالات پژوهشی برای متخصصین، و مطالب و مباحثی راهگشا برای فرهیختگان و عموم طبقات مردمی به زبان های مختلف و با فرمت های گوناگون تولید و در فضای مجازی به صورت رایگان در اختیار علاقمندان قرار دهد.

اهداف:

۱.بسط فرهنگ و معارف ناب ثقلین (کتاب الله و اهل البیت علیهم السلام)

۲.تقویت انگیزه عامه مردم بخصوص جوانان نسبت به بررسی دقیق تر مسائل دینی

۳.جایگزین کردن محتوای سودمند به جای مطالب بی محتوا در تلفن های همراه ، تبلت ها، رایانه ها و ...

۴.سرویس دهی به محققین طلاب و دانشجو

۵.گسترش فرهنگ عمومی مطالعه

۶.زمینه سازی جهت تشویق انتشارات و مؤلفین برای دیجیتالی نمودن آثار خود.

سیاست ها:

۱.عمل بر مبنای مجوز های قانونی

۲.ارتباط با مراکز هم سو

۳.پرهیز از موازی کاری

۴.صرفا ارائه محتوای علمی

۵.ذکر منابع نشر

بدیهی است مسئولیت تمامی آثار به عهده ی نویسنده ی آن می باشد .

فعالیت های موسسه :

۱.چاپ و نشر کتاب، جزوه و ماهنامه

۲.برگزاری مسابقات کتابخوانی

۳.تولید نمایشگاه های مجازی: سه بعدی، پانوراما در اماکن مذهبی، گردشگری و...

۴.تولید انیمیشن، بازی های رایانه ای و ...

۵.ایجاد سایت اینترنتی قائمیه به آدرس: www.ghaemiyeh.com

۶.تولید محصولات نمایشی، سخنرانی و...

۷.راه اندازی و پشتیبانی علمی سامانه پاسخ گویی به سوالات شرعی، اخلاقی و اعتقادی

۸.طراحی سیستم های حسابداری، رسانه ساز، موبایل ساز، سامانه خودکار و دستی بلوتوث، وب کیوسک، SMS و...

۹.برگزاری دوره های آموزشی ویژه عموم (مجازی)

۱۰.برگزاری دوره های تربیت مربی (مجازی)

۱۱. تولید هزاران نرم افزار تحقیقاتی قابل اجرا در انواع رایانه، تبلت، تلفن همراه و... در ۸ فرمت جهانی:

۱.JAVA

۲.ANDROID

۳.EPUB

۴.CHM

۵.PDF

۶.HTML

۷.CHM

۸.GHB

و ۴ عدد مارکت با نام بازار کتاب قائمیه نسخه :

۱.ANDROID

۲.IOS

۳.WINDOWS PHONE

۴.WINDOWS

به سه زبان فارسی ، عربی و انگلیسی و قرار دادن بر روی وب سایت موسسه به صورت رایگان .

درپایان :

از مراکز و نهادهایی همچون دفاتر مراجع معظم تقلید و همچنین سازمان ها، نهادها، انتشارات، موسسات، مؤلفین و همه

بزرگوارانی که مـا را در دستیـابی به این هـدف یـاری نموده و یا دیتا های خود را در اختیار ما قرار دادنـد تقـدیر و تشـکر می نماییم.

آدرس دفتر مرکزی:

اصـفهان -خیابان عبـدالرزاق - بازارچه حاج محمد جعفر آباده ای - کوچه شـهید محمد حسن توکلی -پلاک ۱۲۹/۳۴- طبقه اول

وب سایت: www.ghbook.ir

ایمیل: Info@ghbook.ir

تلفن دفتر مرکزی: ۰۳۱۳۴۴۹۰۱۲۵

دفتر تهران: ۸۸۳۱۸۷۲۲ ـ ۰۲۱

بازرگانی و فروش: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

امور کاربران: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

مرکز تحقیقات رایانه‌ای
قائمیه
اصفهان
www
برای داشتن کتابخانه های‌تخصصی
دیگر به سایت این مرکز به نشانی
www.Ghaemiyeh.com
www.Ghaemiyeh.net
www.Ghaemiyeh.org
www.Ghaemiyeh.ir
مراجعه و برای سفارش با ما تماس بگیرید.
۰۹۱۳ ۲۰۰۰ ۱۰۹