

■ اشاره
بخشیده‌ای
و ۱۷۳ چاپ

دیوانه وار را پر می‌انگیزد، کمیک نیست، موسیقی کمیک سبب خنده نمی‌شود و با این حال وقتی ما به مقدمه ستاره L'Etoile گوش می‌دهیم، سلسله‌ای از بازتابهای کمیک پیر لذت ما پرتو می‌افکنند. حتی ممکن است امر کمیک از سخنگویی دوری جوید یا دست کم شکل آن را تغییر دهد: مولیر تصمیم می‌گیرد "تجیب زادگان را بخنداند" بی که ایاتان ناجا شونده با خاطر خنده از تعجب زادگان خود دست بدارند.

"من نمی خواهم و سالهای در باب کاریکاتور بنویسم؛ فقط من خواهم اندیشه های را که غالباً در مورد این گونه هنری عجیب به دشمن خطر کوده اند با خواننده در میان بگذارم." از این عبارات می توان فهمید که چرا بودلر عنوان کامپی همچون در باره جوهره خنده و به طور کلی جوهره کمیک در هنرهای تجسمی را که بعدها در کچکا و پیهای زیبائناختی گنجانده شد برای اثر خود برگزیرde است. در واقع، نظریات بودلر امر کمیک را هر آنچه که باشد دنیا می کند و در این خصوص مثالهای برگرفته از تئاتر کم نیستند. بودلر نظریات خود را به ترتیب زیر مطرح می کند:

- "کلام الهی متجمس، هیچگاه تختنده است." خنده بلافضله از شادمانی، جدا و به احساسات موجده و شدم که این دو امر کمیک، هیچگاه تختنده نیستند."

و ب این احساساتی شکوه می شود که با یکدیگر تجییت بیرون می شوند. روانی خردمند واقعی "را با این احساسات کاری نیست.

۷- ابوپیغمبر پیش از نده چیر بی سکت با این احساسات پیکاره بوده است. پس «هبوط بشر و زوال جسمی و روحی او از پدیده خنده، بدایا ناپذیرند». به بیان دقیقتر، رابطه هبوط و زوال با خنده، رابطه معلول و علت است. «کمیک، عنصری است مستوجب عقوبات با خاستگاهی شیطانی؟» کمیک یکی از بازترین نشانه‌های شیطانی بشر و یکی از تخصمه‌های پرسنلداری است که در سبب نمادین حا دارد.

تئاتر و وجود (۵)

سُلَيْمَان

■ نہ سیندھ: ہائی کوئٹہ

مکتبہ ملک

■ ترجمه: مازیار مهیمنی

۳- بزرگترین گناه چیست؟ نخوت. آیا خنده دقیقاً نخوت نیست که به یکباره می‌ترکد؟ "خنده از باور به برتری خویش؛ یعنی شیطانی ترین باور ممکن، نشأت می‌گیرد!" مثال کلاسیک این موضوع، مثال فردی است که زمین می‌خورد. آین بیچاره دست است که چهره‌اش از درد به هم آمده است، شاید عضوی از بدنش شکسته باشد. باین حال خنده رها می‌شود: مقاومت ناپذیر و ناگهانی. شکی نیست که اگر بخواهیم بنی موقعیت را موشکافی کنیم در اعماق اندیشه فرد خنداش به نوعی نخوت تا خود آگاهی خوریم. همه چیز از همینجا شروع می‌شود: من زمین نمی‌خورم؛ من درست راه می‌روم؛ من یا هایم استوار و مطمئن‌اند. ممکن نیست من انقدر احمق باشم که جاله پیاده رو یا سنتی را که حلوي باست، نیشم؟!

خلاصه همگی خانن اند. در صفحات بعدی کتاب و نیز در گفتاری با عنوان «چند کاریکاتوریست فرانسوی»، افکار و عقاید بودر دقت و طراحت بیشتری پیدا می‌کنند. من برای تفسیر مثال انتخابی خود، تنها روی یک نکته مهم تأکید می‌کنم: «کسی که زمین خوردن خود می‌خندد، به هیچ روش همان کسی نیست که زمین خورد، مگر اینکه کفیلیسوف باشد. انسانی باشد که بنا بر عادت، این قدرت را به دست آورده تا خود ای سرعت دو نیمه کند و همچون تماشاگری بی طرف به پدیدارهای من خود بینگرد.» یلیسووف زمین خورد را رها کیمی؛ زیرا در لحظه‌ای که او زمین می‌خورد، فلسفه‌اش هم با او زمین می‌خورد. آنچه شایان توجه است، شرط کمیک است که از «بی طرفی» زاید: آنکه مم خندد، ماجراست که او ای خنده انداخته، سدد و زبان نداش.

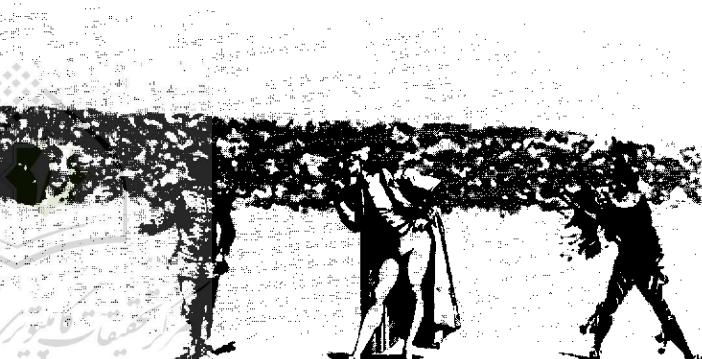
شرط خنده این است که فتح شخصی من وارد بازی شود: عشق به خویشتن
طمثمن ترین بادوزه امر کمیک است: اما آیا فتح شخصی فقط در همین عنصر خلاصه
می شود؟ نه، محبت هم بست که من به واسطه آن در احساسات دیگری شریک
شوم، همراه با او رنج می کشم، همراه ما او لذت می برم؛ یعنی نمی توانم در ارتباط
امسایل او بی تفاوت بمانم. من اگر خودم زمین پخورم، نمی خدم. اگر محبت من
للافصله به من القا کند که: «این بیچاره چهراهش از درد به هم آمده است، شاید

■ اشاره به بخش‌های پیشین مقاله حاضر در شماره‌های گذشته مجله نمایشن، یعنی شماره‌های ۷۱-۷۰ و ۷۳ جا پنهان است.

۱۔ شروط کمیک

وقتی از کمیک حرف می‌زنیم، واژهٔ خنده به شکل خود انجیخته در ذهن جان می‌گیرد. باری، این واژه تیز مهچون "درام" یا "دراما تیک" اسیر نوعی دوپهلوی است که شاید کمتر مشهود باشد. "خندیدن" پیش از هر چیز شیوه‌ای است برای بیان هیجانات مختلف و در مرحلهٔ بعد، تنشانگر چیزی است که کی از این هیجانات را پدید می‌آورد تا آنچا که معنای آن با معنای کمیک خلط نم شود.

خنده مجموعه‌ای است از رفتارهای چهره انسان. نخستین و آشکارترین این رفتارها، عملکرد ساز و کاری چهراهای است که خود، شکل اغراق‌آور دارد. چهراهای دیگر؛ یعنی لبخند است. این پدیده مبتنی است بر انتباش حدود پانزده ماهیجه صورت و ممکن است در خنده‌های شدید و طولانی با جاری شدن اشک نیز همراه شود. اگر بخواهیم توصیف دقیق‌تر از این دهیم باید همچنین از یک ساز و کار تتفصیل سخن بگوییم که اصطلاحات را بیچاره، چون "از خنده ترکیدن" و "از خنده خفه شدن" اشاره به آن دارند و نیز از یک ساز و کار اوایی (phonétique) که اصوات زیر یا به تولید می‌کند. "سراتجام، وقتی جنشهای خنده فراگیر می‌شوند، شاهد نوسانات مستون فقرات بر روی باسن، خم و راست شدنها، یا به زمین کوبیدنها... و خواهیم بود. تمام ماهیجه‌های ارادی در گیر می‌شوند و حتی ماهیجه‌های ابدانها نیز به شکل غیر



اوادی منقبض می‌گردند.^۱ خنده بیانگر چیست؟ نوعی از خنده هیچ چیز را بیان نمی‌کند. چنین اند بحراوهای خنده تشنیج الودی که به روان پژوهانکاران مجال داده‌اند مراکز انعکاسی این پدیده را جیزیابینند. خنده‌ای هست که با لذتی مطلقاً جسمانی در ارتباط است، خواه این لذت ناشی از تحریریکی سطحی و بیرونی باشد مثل قلقلک، خواه تحریریکی باشد بر اثر نوشیدن جیزی مثل... نوعی از خنده، زایدۀ کیف و سروخوشی است؛ خنده‌ای است که کودک ووار که بزرگسالان بازش نمی‌یابند مگر زمانی که الک خود را اویخته باشند و خود را رها از بزرگسالی خویش احساس نکنند. خنده‌ای وجود دارد که ناشی از شادمانی است و می‌تواند اتفاقیاری یا خودداری باشد و نیز خنده‌ای هست که در بی ادرارک مر کمیک می‌آید. تمام این خنده‌ها از نظر جسمانی یکی هستند؛ اما از نظر روانی، گوینی از رشته‌های متفاوت نشأت می‌گیرند؛ امر کمیک، تنها و تنها یکی از این

از سوی دیگر، هیچ رابطه روانی - جسمانی ای وجود ندارد که نسبت و تناسب خنده و امر کمیک را دقیقا تعیین کند. برخی افراد کم می خندند و برخی دیگر به سبب موضوعی بی اهمیت "به قوهقهه می افتدند". این بدان معنا نیست که گروه نخست کمتر از قوهقهه به امر کمیک حساسند. مگویند زریز فدو G.Feydeal بدرت می خندهد. به علاوه، خنده با محیط‌های اجتماعی مرتبط است: تربیت سخت، بروز احساسات را متعادل می کند. حتی نوعی خنده در روانی هست که تنها در چشمها متجلی می شود.

چیزهای کمیک همگی به یک سیاق، کمیک نیستند. کمیک بودن یک واژه با کمیک

وون یک حرکت یا حتی یک واژه دیگر هم سخن نیست. کمیک بودن یک شخصیت اکامیک بودن یک موقیعه متفاوت است. بازی، تفاوت‌هایی که از نظر بروز احساسات بین افراد مختلف دیده می‌شوند، نمی‌توانند چگالی کمیک را تعین کنند و بیشتر کیفیت طرح است تا کمیک. سکوتی که موجب لبخند می‌شود، کمتر از "سوتی" ای که خنداده

کمیک نیست.
کنی که زمین می خورد، پیش است که از آشنايان نزدیک من است. من به زمین خوردن او نمی خدم، بل به یاری اش می شتابم تا باز برخیزد. از او می پرسم که آیا درد دارد یا کجاش درد می کند و ... چرا اینطور عمل می کنم؟ خواهید گفت چون او را می شناسی؛ اما شناختن او؛ یعنی چه؟ یعنی اینکه بدانم او کیست. به بیان دیگر در جریان رویدادهای اصلی زندگی اش باشم و چند سرگذشت را که در مجموع، خلاصه سرگذشت اویند، زیر نامش بگذارم. اسمش پیش است، وکیل است، در سال ۱۹۲۰ به این شهر آمد و ساکن فلان خیابان است، من در خانه ۱۹۲۲ در ترتیب، زمین خوردن پیش مرا تخدانده، بل حتی قدری نگرانم کرده است؛ زیرا این حادثه در یک لحظه به دیگر حادثی پیوسته که خطوط درشت زندگینامه او را ترسیم کرده‌اند. این زمینه‌ها راه را بر کمیک من بندند.

بدین ترتیب، غیاب شخصی که اگر بتوان گفت از زندگینامه اش جدایی ناپذیر باشد.

اینجا نیز، همچنانکه در مورد استحلاط شخص را نباید تحت یک تحلیل مواراء الطیعی موشکافه قرار داد، ما تا حد امکان خواهیم کوشید انگاره مورد بحث را در زمینه واقعیت‌هایی ببروسی کنیم که حتی تفسیرهای فلسفی کمابیش و اگر نیز در مورد آنها توافق دارند.

اگر زندگینامه من می توانست به راستی رستاخیزی بی کم و کاست از لحظه لحظه زندگی من باشد، ایا قادر می بود مرآ بی کم و کاست عرفی کند؟ منی که من اندیشد و عمل من کند، ایا فقط برای این اندیشیده‌ها و کرده‌های خویش است؟ این پرسش جای بحث دارد. آنچه قابل بحث نیست، این است که من پیش از هر چیز و دست کم، انسانیست که این حرفة را انتخاب کرده، فلان مشفقات را از سر گفرانده به برخ حقیق باور داشته... و پاید در عین حال اذاعان داشت که من عامل اعمال خوشنام و اعمال من مرآ می‌افربنم. این جرخه ای بینایین بروای سکل گیری شخصیت است، حتی اگر خودش بنیان شخصیت شناسد. چرخه ای است که دست کم ضربه‌اند، جالب ملموس و روزمره شخصیت را نشان من دهد، حتی اگر خود در فروضت سر مواراء الطیعی آن باقی بماند.

تمایز میان بودن و داشتن، سرنوشت شخص را رقم می‌زنند. من گویند انسان نه تنها سرگذشتی دارد، بل خود این یک سرگذشت است. سگ، سرگذشت دارد که صناحتی می‌تواند آن را تعریف کند: خود سگ نیعنی تواند این سرگذشت را تعریف کند؛ زیرا خودش این سرگذشت نیست.

شخصی که هیچگاه کمیک نیست، همین وجود تاریخی است. به بیان دیگران بی شک یکی از خنده دارترین صحنه‌های خسیس مولیر جانی است که هاریاگون پی برد صندوقچه اش را بوده شده است. پس در حالیکه همچون دیوانه ای فریاد می‌کند و بر صحنه ظاهر می‌شود: "... پولهایم! پولهایم! بیچاره ام! بیاران نازینیم... من دیگر در این دنیا کاری ندارم... هلاک شدم...". بیاید یالا قصه زندگینامه هاریاگون را مجسم کنیم، پولهای او از کجا آمده اند؟ مردی را تصور کنیم که در آغاز راه، سختیهای فراوان کشیده است. او اندک به مدد کار و صرفه جویی، ثروتی اندوخته است... محبت، رفته رفته سر بر می اورد. نه اینکه قهرمان دوست داشتنی شود: خست او همواره همان خست است. حتی بعید نیست بینندیشیم که سرقت پولهای او مجازاتی است درخور. رنج او به متابه یک رنج در نظر ما جلوه گر می شود و دیگر نمی‌تواند کمیک باشد. ممکن است بگویید که اینجا ما مدارا پیشه کرده ایم و در نتیجه، فرض ما با اغ�性 زیاد از حد همراه بوده است. پاش. فرض کنیم هاریاگون بورژواست نازیپورده که همه ثروتش را مدیون والدین خویش است. حتی بیندیریم که بخت با او بار بوده و میراثش از طریق رباخواری چند برایور شده است. باری، واژه‌های "هلاک شدم" از زمینه خود جدا می شوند و ناگاه در نوعی تسلسل افکار که دقیقاً در خلاف چهت قبل عمل می کند به یاد ما می اورند که واقعاً همچنین آدمی باید هلاک شود. این زمان حال مضمون از آینده ای کاملاً جدی خبر می دهد. در سرگذشت این فرد هیچ چیز نیست که ترحم ما را برانگزید. با این حال کافی است که به این سرگذشت بینندیشیم - و اتفاقاً ایزود آخر این مجال را به ما می دهد - تا اشکار شود که ظالم ظلم دیده، بی‌نوابی بیش نیست.

مولیر زیر کانه از معرفی دقیق گذشته این شخصیت شانه‌های خالی می کند. کافی است شخص از روزنه ای به درون شخصیت رخنه کند تا فاتحه کمدی خوانده شود.

سربه‌هایی، گریز منش شخص است از واقعیت. شکلک، گریز منش است از چهره. خشکی و بی انعطافی حرکات، گریز منش است از بدن. لباس مبدل، گریز منش است از لباس. عوضی گرفتن، محو شدن شخصیت است در پشت پیرنگ (intrigue) ... در دو مرغابی Les deux canards اثر تریستان برنا، روزنامه نگاری را می بینیم که با دو اسم مستعار در دو صفحه جداگانه روزنامه، دو مطلب می نویسد که کاملاً بیکدیگر مخالفاند. هنگامی که این شخصیت، تحت تأثیر خشونت جنگ قلم قرار می گیرد و

عضوی از بدن شکسته باشد...، باز هم نمی خدم.

پس شرط کمیک این است که اولاً من سود و زیانی در ماجرا نداشته باشم در ثانی جریان الکتریکی ایجاد شده توسط محبت قطع شود.

تنها یک مسئله باقی می‌ماند: آیا شرط دوم، متغیری از شرط اول نیست؟ یعنی آیا محبت، خود شکل از عشق به خویشن نیست؟

اگر موضع آقای پی‌بر - امه توشار M.-P. Touchard را درست فهمیده باشیم، عشق به خویشن را نباید به خودخواهی تعییر کرد. در نتیجه نباید واگان بحث را

دارای دلالت اخلاقی دانسته، بگذاریم تسلیل عقاید ما را به دام اندرزهای اخلاقی لاروش‌فروکوبی^۵ بکشاند. من، برای حفظ جسم خود، می‌خورم و می‌اشتم؛ برای پرورش ذهن ام خود را تحت تعییم و تربیت قرار می‌دهم؛ در بند سلامتی روح و روان خویشن ام.

من به طور طبیعی خیر و صلاح خویش را می‌جویم و این عشق طبیعی به خویشن عیناً شرط حیات من است. این عشق به هیچ روغیر اخلاقی نیست و حتی خود مقتله مقابل خودخواهی می‌داند.

اقای پی‌بر - امه توشار خاستگاه محبت را در همین میل می‌پند. محبت عبارت است از قوار دادن خود به جای دیگری. حالاً دیگری کاملاً دیگری نیست و آن کس که من از خلال دیگری دوست دارم، خود من ام. بدین ترتیب، هم عشق به خویشن و هم محبت به وسیله‌ای که من دیگر خود را دون بازی احسان نکنم؟ یعنی من نه شخصاً و نه به واسطه وجود شخصیت، خود را در آنچه روی می‌دهد، ذی نفع نیینم.

من اگر خودم زمین بخورم، نمی خدم. اگر خود را به جای فردی بگذارم که زمین خود را در ووهه ژرژ داند⁶ نمی‌بینم، خود را بپرون از بازی احسان می‌کنم؛ ژرژ داند همچنان که خود را در ووهه ژرژ دارد؛ زیرا حتی به واسطه وجود شخصیت نمایش نمایش نمی‌شود. پس می‌توانم به او بخندم. اگر بزیارتیهای او برای من جالب باید، جالب بودن شان مغلایی ساخت و بیع دارد؛ حتی بین طرفانه‌ترین گنجایش‌ها نیز شناس از تعلق خاطر دارد. "ما به شکل خودانگیخته جز خویشن را دوست نداریم و نمی‌توانیم دیگران را جز به همان شکل که خود را دوست داریم، دوست داشته باشیم. کافی است این همچنان که سبب شود من خود را جای دیگری بگذارم تا نتوانم او را دوست داشته باشم - صورت نکیرد. اینکه تنها شرط پیداواری چو کمیک فراهم آمده است"

شکی نیست که محبت، ما را به جای دیگری قوار می‌دهد و با جلب توجه من به ابعادی از وجود دیگری که می‌توانستد از آن من باشند، سر راه کمیک می‌شود؛ آماً ایا

محبت همین است و بس؟ تحلیل آن شاید ما را به تعریف وسیعتر رهمنون شود؛ می‌تواند چیزی است که به من مجال می‌دهد دیگری را همنوع خود بنام؛ یعنی کمیک متولد نمی‌شود، مگر آنکه من دیگر احسان نکنم که دیگری همنوع من است.

نکته‌ای ظریف وجود دارد؛ اما کجا؟

اگر من خودم را جای پی‌بر بگذارم، میان من و پی‌بر بیشتر همدادات پنداری وجود خواهد داشت تا تشابه. به بیان دقیقر از انجا که واژه "همدادات پنداری" شاید به شکل

ضمنی، به عشقی اشاره دارد که هم از دوست دارند فراتر می‌رود و هم از محظوظ، رابطه من و پی‌بر دو سرحد دارد؛ اما اگر بتوان گفت دو سرحد نا هم سطح، پی‌بر دیگر به عنوان پی‌بر وجود ندارد، بل به عنوان فردی وجود دارد که مسایل من به نام او تمام می‌شوند. دو من حضور دارند؛ ولی یکی از این من ها بیشتر آینه دیگری است

تا تصویر او.

پی‌بر هم نوع من است؛ یعنی یک من است همان طور که من هم هستم. من او را دوست دارم، نه بدین عنوان که او خود من است، بل بدین سبب که او یک من است

و هر وجودی که به منزلت یک من، دست یافته باشد، شایسته عشق است. محبت به هیچ رو من را او وام نمی‌دهد. برخلاف، من او را تایید می‌کنم. اگر محبت به دوست

بنیجامد، او را دوست خواهم داشت؛ زیرا اوست. تیز شاید او را دوست بدارم؛ زیرا او من است، نه اینا از این رو که او خود من است. این ناسازه کمیک است که ممنوع من

است؛ اما همچنان دیگری است، حتی تفاوت‌های ما نیز شرط این تشابه عمیق‌اند. پی‌بر برای اینکه هم نوع و شبیه من باشد باید همچون خود من، شخصیت یگانه و بی همتا باشد؛ یعنی متمایز از دیگران... و از خود من.

اهمیت این نکته ظریف برای جوهره کمیک چیست؟

"در کمدی، همواره حکایت از یک دیگری در بیان است". آری؛ اما ممکن است من به "دیگری" توجه نشان دهم و با این وجود کمیک ای در کار نباشد. آنچه برای بودلر جالب بوده، این است که من آن کس که می‌خندد، بپرون از منطقه کمیک قرار دارد. آنچه قرار گرفته این است که من های ممکن و خیالی نیز باشد از این محدوده بپرون از نده سووند. جا دارد بیفرازیم؛ هیچ منی، هر قدر هم با من فردی که می‌خندد بیگانه باشد، نمی تواند در این محدوده دوام اورد. شخصیت یگانه و بی همتا



دارد. شاید تا حدودی به خشونت جمله آخر نیز اغشته شده باشد؛ اما همین جمله، موقعیتی ممتاز را برای چنگ انداختن به کمیک فراهم می‌آورد؛ زیرا در این لحظه یک نکته ظریف و فزار، راز زایش خود را برملا می‌کند.

کمیک در لحظه‌ای به درون این صفحه زندگی جدی رخنه می‌کند که پزشک دیگر "دکتر فلانی" نیست، بل سرایا به یک "مشاور" بدل می‌شود. اینک تیپ بر شخصیت سایه انداده است.

آنکه کمیک است، مسیو هارپاگون نیست، "خسیس" است.

از اینجا معلوم می‌شود که چوا برخی در آمها ما را می‌خنداند. کافی است درام نویس از سطح ادمها فراتر نرود تا تبیه شکل بگیرند: "قهرمان جوان"؛ "زن متول"؛ "خافن ملهه‌هام" و... مجموعه‌ای غنی از این تبیه را در رمانها و تئاتر ژرژ آنه G.Ohnet می‌پاییم که سینما تصویری به یاد ماندنی از آنها را به دست ما داده است.

بسته، ژول لومنتر J. Lemaitre برای نوشتن مقاله مشهور خود به هزینه چندانی نیاز ندارد. تنها کاری که باید انجام دهد این است که هر شخصیت را در زیر یک تیپ له کند. "این قهرمان جوان ماست، همان گذاراده زیرک و دلبر. پسری خوش تیپ و

موشمکی، گندمگون با موهای کوتاه و ریش پریشت، چشمها کشیده، شانه‌های پهین و صدای زنگدار که با رتبه اول از مدرسه پلی تکنیک فارغ التحصیل شده است...".

"هیچ شخصیتی نیست که مطابق با این فرمولهای همیشگی ساخته شده باشد؟" حتی سیاهی لشکرها. "اگر یک محضدار را نشان می‌دهن، هتماً یا تجملاتی است یا شوخ طبع و ملتک گو... اگر یای یک مغلطه کار در میان باشد، نگاهی گرانه خواهد داشت و لهایی نازک...". این تبیه بیشتر از این جهت کمیک اند که خالق شان نخواسته کمیک باشند. تخلی نتوانسته است همراه با زندگی ای که به این شخصیتها پخشیده، منشی نیز به آنها بپخشند. این تخلی به اندیشه ای می‌ماند که متور می‌شود و می‌ترکد؛ اما جز به افکاری مبتذل و پیش با افتاده حیات نمی‌بخشد.

با این همه، آیا اصولاً نمی‌توان تصور کرد که تبیهای دراماتیک یا حتی ترازیک نیز وجود داشته باشند؟ مگر شنیده ایم که گویند "فلانی یک همایش است؟" چرا، شنیده ایم؛ اما "یک هملت" هم را می‌شنیدیم به سوی "حکایت افسانه ای" "لوفوگ" Laforgue راهبر می‌شود که دیگر کاملاً یک سرگذشت ترازیک نیست.

آنچه شایسته است، اینکه دو رفاقت کاملاً متفاوت را با یکدیگر خلط نکنیم. سرگذشت رومتو می‌تواند پیش چشمیان ما نگار شود. خاطره او بر ذهن ما سایه افکنده است و دهن به شکل طبیعی گرایش دارد هنگام مواجه شدن با موضوع تاریخی پیشتهایها را برای اندیشیدن در باره آن به یاری بخواند؛ اما در این مقایسه، شخصیت افریده سکسیسیر همراه با منش خویش و ماجراهی اصلیش در نظر گرفته می‌شود. باری، من اگر به تفاوتی‌ای طریف حساس باشم، شخصیت هم روزگار خود را نیز به عنوان موردی یگانه و تقلیل تاپیدر در نظر خواهم گرفت. اگر هنگام اندیشیدن به شخصیت اخیر، من نام رومتو و بر زبان من اورم، تنها برای تأثید بر یک نشایه است، به برای وارد کردن این دو شخصیت در شتاب‌هایی که منشهاشان را تضمیف می‌کند، وقتی گفته می‌شود "او یک رومتو است" یا "این رومتو ایست"؛ حالت صدا تغییر می‌کند: من با لبخندی از سر تفریغ یا دلزدگی، نمونه کوچکی را باز می‌شناسم که تکوینی بیوسته از آن فاصله می‌گیرد. این دیگر همان سرگذشت ابدی نیست که

نگار می‌شود؛ بل سرگذشتی از لی است که از نو آغاز می‌گردد! مشخصه‌تیپ، نه غایب فردیت، بل ناپدیدی شخصیت در گیر در یک ماجراست.

واضح است که تیپ نیز فردیتی دارد: "خسیس" همان "مردم گویز" نیست. "زن فاضله" (Femme savante) (Précieuse ridicule) (Femme savante) (Décieuse)؛ اما تاریخ، پای خود را از محدوده این فردیت کنار کشیده است به نحوی که

تبیه، درجه‌ای از فردیت را حفظ می‌کند که برای شخصیت (personnage) بودنش کافی است، بدون تاریخیتی که او را به یک شخصیت بدل می‌کند.

این ناسازه، مصداق بارز خود را در دو نقطه متقابل حرکتی می‌باید که تیپ را از تاریخ دور و به آن نزدیک می‌کند.

تبیه کمیک اتفاق را زندگینامه تهی ایست که در نهایت می‌تواند به بیان اندیشه ای زندگی نامه‌های متعدد شود.

پاتاللون و ارلنک کمیدا دلارته، پی بیو^{۱۰} و کلمبین لال بازی، پولیشیتلن تئاتر عروسکی فرانسوی، گینیول و گنارون تئاتر عروسکی لیون، همه این شخصیتها از خلال ماجراهای متعدد عبور می‌کنند بنابراین هیچ شناسنامه‌ای دست و پاشان را بینند. هیچ تاریخ تولدی آنها را اسپیر زمان نمی‌کند و بنابراین به هیچ زندگی واحدی که در طول تقویم و بر اساس شماره‌گذاری سه گانه سال و ماه و روز امتداد می‌باید، محکوم نیستند. اگر سرنی برای شان در نظر گرفته می‌شود، بیشتر برای توجیه کارآیی شان است تا تعیین دقیق جایگاه تاریخی شان. پاتاللون پیر است؛ زیرا نقشش با جوان بودن منافات دارد، همچنانکه نقش کلمبین به یک بیر نمی‌خورد.

وقتی زندگینامه حذف شود چه باقی می‌ماند؟ باهه‌ای از منشها که معرفه شخصیت اند در بیرون از هر الزام تاریخی و به مثابه یک جوهره، یک ذات،

خودش را به دولت دعوت می‌کند، هیچکس به گاظر این موقعیتی که سبب ناپدید شدن منش او در زیر دو شخصیت نمایشی شده است، دلش به رحم نمی‌اید.

درام و ترازدی در حوزه وجود ملموس تازی می‌شوند. درست است که درام هنگامی پسیدید می‌اید که موگر زندگی سایه بیندازد؛ اما درام همراه از وجود

یافق، خود به تنها، امری ناگوار به سمار می‌آید. ماجرا را بیان^{۱۱}، اگر پایان زندگیش در میان نبود، تنها یک بداقبالی پیش با افتاده بود. به همین ترتیب، شکی نیست که امو ترازیک با حضور استعلا در بیوند است؛ اما استعلا همراه شیوه ای

است برای بیان معنای عیق و وجود. اولی، سرتوشت در قیاس با وجود ادیب از حالتی استعلای برخوردار است؛ اما همین سرتوشت، قانونی است که حکم می‌کند تا از نظر

تاریخی، خاندانی وجود داشته باشد که هیچ اراده ای نمی‌تواند هیچیک از اعضایش را از آن جدا کند.

حال و هوای دراماتیک وجود تاریخی در گرو پایانی است که هر لحظه آن را تهدید می‌کند و اینجا است که طبیعت زوف دلات ترازیک را می‌شتوی، بدین ترتیب بیانی ذهنی که به واقعیت چشم دوخته و غریم کرده است آن را تا انتهای یا تا قدر تاریخی بودنش دنبال کند، یک رویداد یا دراماتیک به نظر مرسد و یا ترازیک اموری همچو رویکردی متفاوت را طلب می‌کند؛ مساله، اینجا نه یک رجی و وجود عربان شده، بل وجودی است تن سپرده به رویکردی که آن را از تاریخهای زیاده شخصیت تهی می‌کند.

بررسی موشکافانه تقیصه ای چون سنگین گوش در تئاتر فرانسه به این نتیجه گیری می‌اجداد: "به شکل کلی، گوش سنگین در قاعده کمیک چاکو قله است...

قضایت عمومی این است که آدم که درد نمی‌کشد، پس تئاتر نیز همچون جامعه، این حالت را بیشتر یک عیب می‌داند تا یک معلولیت. باری تکرر به یک کار اکثر بدل شده است و دیگر یک معلول به شمار نمی‌اید..." کری، کمیک است؛ زیرا بی ده و رنج قلمداد می‌شود. بر عکس، اگر تصور کنیم که این نقصه، رنجی عقلیم را به صاحب خود تحمیل می‌کند، محبت و دلسوزی ما نسبت به شخص محکوم برانگیخته می‌شود و کمیک از میان می‌رود. برای وجود کمیک، لازم است که این شخص ناپدید گردد و شخصیتی بی نام و بی تاریخ؛ یعنی "کری"؛ جای او را بگیرد. نویسنده کتاب در بازنگیری نهایی اندیشه‌های خود، با این مسئله مواجه می‌شود که چرا در قرن بیست کری نوعی "تقلیل دراماتیک" پیدا می‌کند و در وهله نخست بی می‌برد که "پژوهش‌های زندگینامه ای که بسیاری شان به بهنوون اختصاص یافته اند"، نقش مهمی را در این میان ایفا کرده‌اند.^{۱۲}

۲- تیپ یک شخصیت به همان میزان که از زندگینامه - زندگینامه - زندگینامه ای که او را بدل به شخصیتی بی همتأ می‌کند - فاصله می‌گیرد، کمیک می‌شود. اندیشه تیپ را از شخصیت جدا می‌کند این است که شخصیت در تاریخی شکل می‌گیرد که تنها یکبار به وقوع می‌پیوندد. کافی است محبت که ما را به شخص تاریخی دلیسته می‌سازد، همراه با خود شخص از میان بروند تا کمیک بتواند زاده شود.

صحنه در مطب یک پزشک بیمارستان روی مدهد که از او خواسته اند به عنوان

مشاور در موردی خاص نظر دهد. این شرایط مسلمانه هیچ جنبه مضمکی نیست.

چار چوب، هر چه باشد، فرقی نمی‌کند. یک پزشک با وجдан در هنگام به کار بستن هنر، هیچ چیز خنده اوری ندارد. باری، هنگامی که با گفتگو باز می‌شود، یکی از واژه‌ها به شکلی نامحسوس، راه را برای کمیک باز می‌کند: "هنگامی که به یک مشاور

مرا جاعه می‌کنند..."، "حق الزحمة یک مشاور را باید فوراً پرداخت..." باری اینجا کسی در پی خنده‌نید نیست و انسان مضمکی هم وجود ندارد. موضوع خنده دار، ابعادی ناچیز

را تداعی می‌کند؛ ولی از نظر مورخان ناپلئون، او بدون رودنگوت و کلاه نیز همان ناپلئون است. ارلکن؛ اما بدون نیازی که هر تکه‌اش یک رنگ است، وجود ندارد. بی‌برو و لباسش چنان با یکدیگر عجین‌اند که برای نامیدن هر دو از واژه‌ای واحد استفاده می‌کنیم. نشانه‌های فیزیکی به شکل طبیعی، مشخصه تیپ‌اند. به دماغ سرکج پولچینلای ناپلئی و قوزهای پولیشیتل فرانسوی نگاه کنید. یک تمایه شخصیتی کافی است تا تیپ کامل شود. پاتالون، خسیس است؛ گینیول، بد ذات نیست؛ اما سر به سر ارباب می‌گذارد. توشههای دکارت و مولیر، پهلوان و پهلوان پنه را به واژه‌هایی متارف بدل کرده‌اند.

آنچه گفتیم، دقیقاً همان چیزی است که آقای گاستون باتی می‌گوید: "تیپ ثابت، نه تنها یک قالب دست و پا گیر نیست، بل به متابه یک شگرد تکنیکی رخ می‌نماید که بازی ازادرتر را مجاز می‌دارد"^{۱۷}. هنرپیشگر ششان خود را بر آن می‌گذارد. کمدیا دلارته و عروسکهای پویا نما (animé) با دنیای کهن‌الکوهای افلاتون، رابطه‌ای از شون مساعدت (participation) است. در هر قوچان، ماهیت بر وجود مقدم، است وجود، هیچ چیز را به ماهیت نمی‌افزاید. موجوداتی که قرداشت زیبایی دنیا کمدها دلارته و عروسکهای پویا نما (animé) با دنیای کهن‌الکوهای شریک‌اند، زیبایی خود را از او می‌گیرند؛ اما ذات زیبایی از آنها هیچ فایده‌ای نمی‌پید. به همین ترتیب پی‌برو وارد هزار سرگذشت متفاوت می‌شود؛ اما این سرگذشتها وارد او نمی‌شوند؛ چیستی او از اعمال او مستقل باقی می‌ماند.

با همه این اوصاف، ماهیت این پی‌برو از گونه‌ای خاص است: این ماهیت، معروف یک شخصیت بازی است. برای او، متفاوت؛ یعنی پی‌بریزی یک پیرنگ. کهن‌الکوه بر صحنه فروند می‌آید و به شخصیتی دل می‌شود که در مانعهای گوناگونی مثل عاشقی ارلکن و ادم شدن او *Confidences et confidences* و یا شزاده‌ای با لباس عوضی *Le Prince travesti* ایضاً نقش من گذارد. همچنانکه در بسیاری از نمایش‌های ایتالیایی نیز حضور داشت؛ خواهیه قصد اجای طرحهای نمایشی قدیمی، خواه برای ظهور دل‌منعهای جدید^{۱۸}.

اگر یه *لاد* داشته باشیم که درام یعنی تنش، تیپ دقیقاً یک ماهیت در اماتیک است. ماهیتی که به صورت کنشهای مختلف بسط و گسترش می‌پاید از همین رو است که در تعریف تیپ باید از پی‌گیهای سخن بگوییم که نمی‌توانند به تعریف یک انگاره (dec) متعلق داشته باشند. بنابراین تعریف ارسطوبیان، انسان، جوان خرد ورز است. انسان و خودهای ایست که از نوع حیوان نیشات می‌غیرد؛ اما به سبب عمل او پی‌گیر گونه‌ها متمایز می‌شود. در قیاس با آنچه که جوهره انسانیت را می‌سازد، شکم جوان بودن یا گوزش بودن فلان انسان، اموری عارضی‌اند. بر عکس اگر پولیشیتل گوزشیت نمایشی دیگر پولیشیتل نیست. پی‌برو اگر شکم باره نشاید، پی‌برو تیپست.

در تیپ، پی‌گیهای بیرونی دقیقاً ماهیت فرد را تشکیل می‌هند و دیگر عارضی جلوه نمی‌کنند. از لباس ضروری کنیم. در موزه ایتالیان Epina، نمایلی از ناپلئون بازگشت خاکستری و کلاه کوچک می‌بینیم که افسانه‌اش دقیقاً یک فهرمان تکان‌

یک ماهیت (essence). وقتی تیپ، دیگر کسی نباشد که این یا آن کار را انجام داده به فردی بدل می‌شود که خود این است یا آن. به میزانی که شخص به همراه رویدادهای آیند که به او قوام یک وجود را می‌بخشیدند، ناپلئون می‌شود؛ ویزگهای پایه در تعريفی گرد آیند که شخصیت را از قوام یک ماهیت بهره‌مند می‌سازد.

دنیای کمدیا دلارته و عروسکهای پویا نما (animé) با دنیای کهن‌الکوهای افلاتون، رابطه‌ای از شون مساعدت (participation) است. در هر قوچان، ماهیت بر وجود مقدم، است وجود، هیچ چیز را به ماهیت نمی‌افزاید. موجوداتی که قرداشت زیبایی شریک‌اند، زیبایی خود را از او می‌گیرند؛ اما ذات زیبایی از آنها هیچ فایده‌ای نمی‌پید.

او همین ترتیب پی‌برو وارد هزار سرگذشت متفاوت می‌شود؛ اما این سرگذشتها وارد

با همه این اوصاف، ماهیت این پی‌برو از گونه‌ای خاص است: این ماهیت، معروف یک شخصیت بازی است. برای او، متفاوت؛ یعنی پی‌بریزی یک پیرنگ. کهن‌الکوه بر صحنه فروند می‌آید و به شخصیتی دل می‌شود که در مانعهای گوناگونی مثل عاشقی ارلکن و ادم شدن او *Arlequin poli par l'amour* ایضاً نقش

من گذارد. همچنانکه در بسیاری از نمایش‌های ایتالیایی نیز حضور داشت؛ خواهیه قصد اجای طرحهای نمایشی قدیمی، خواه برای ظهور دل‌منعهای جدید^{۱۹}.

اگر یه *لاد* داشته باشیم که درام یعنی تنش، تیپ دقیقاً یک ماهیت در اماتیک است.

ماهیتی که به صورت کنشهای مختلف بسط و گسترش می‌پاید از همین رو است که در تعریف تیپ باید از پی‌گیهای سخن بگوییم که نمی‌توانند به تعریف یک انگاره (dec) متعلق داشته باشند. بنابراین تعریف ارسطوبیان، انسان، جوان خرد ورز است.

انسان و خودهای ایست که از نوع حیوان نیشات می‌غیرد؛ اما به سبب عمل او پی‌گیر گونه‌ها متمایز می‌شود. در قیاس با آنچه که جوهره انسانیت را می‌سازد، شکم جوان بودن یا گوزش بودن فلان انسان، اموری عارضی‌اند. بر عکس اگر پولیشیتل گوزشیت نمایشی

در تیپ، پی‌گیهای بیرونی دقیقاً ماهیت فرد را تشکیل می‌هند و دیگر عارضی

جلوه نمی‌کنند. از لباس ضروری کنیم. در موزه ایتالیان Epina، نمایلی از ناپلئون بازگشت خاکستری و کلاه کوچک می‌بینیم که افسانه‌اش دقیقاً یک فهرمان تکان



اما دوچار. ما نیز این امتیاز را داشته که شاهد خلق یک تیپ باشیم: چارلی. پس قدری به او پیرهایی و قشنگ او نیم‌تنه بیش از حد کوتاه و کفشهای بیش از حد بزرگ خود را توک می‌کنند. دیگر چارلی نیست و آقای چارلز چاپلین است. او این ازایدی را دارد که به آقای وردو *Verdoux* تبدیل شود. سبیل چارلی برای این همان قدر حیاتی است که معصومیت زوال نایابدیر نگاهش. لباس و چهره، هم تشکیل دهنده تیپ‌اند و هم پیدید اورنده سرنوشتی که خود نشانه‌هایش به شمار می‌روند؛ نوعی ناسازگاری اصلاح نایابدیر و در تیجه دایمی سبب می‌شود که چارلی *هیواوار* در حاشیه و از همین رو در بالادست هر آن چیزی باشد که او را به بیش مردانه‌ترین جامعه، چیزها و ماستیها، از این استعلای غیر ارادی که به عقایلیتی سرگشته تعلق دارد. کمدی با صد فیلم مختلف بیرون می‌آید که هر یک تحمل مواجه و نایوسه‌تر از آن‌اند. چارلی پیش نمی‌شود، آنچه سن او را تثیت کرده، تیپ اوست، نه زمانی که بستز عاجراهای او به شمار می‌رود. چارلی به رغم تحریرهای پوشیده‌شده، بی‌یکانه عشق، هر عشق، همواره شخصیتین عشق خواهد بود و یکانه عشق، چارلی قلبی است برای یک عشق واحد در زندگی‌ای بی شمار.

در ذهن آقای چارلز چاپلین، این فیلمها بر اساس تاریخ خلق شان پشت سر هم قرار می‌گیرند. در زندگی چارلی چنین نیست. چارلی یک زندگی واحد ندارد. "چارلی اتش نشان" با "چارلی پلیس" در عین حال یکی است و یکی نیست. مفسران می‌توانند در مهاجر L'Emigrant از جمههای کمیک و نیز الهامی را بیانند که پیشایش از جویندگان طلا خیر می‌دهند. این رابطه، نوعی تداوم را در سرگذشت خود شاعر وارد می‌کند و ته در سرگذشتهایی که او تعریف می‌کند. کسی که می‌خواهد خالق این آثار را بشناسد باید مهاجر را قبل از جویندگان طلا بینند. بر عکس، کسی که می‌خواهد چارلی را بینند با این گونه قید و بندها کاری ندارد. او چارلی را تمام و کمال در هریک از جلوه‌های ظهورش خواهد یافت.

چارلی همیشه کمیک نیست. گفته‌اند: "بینندگانی او که بین تهای اندوهگین‌اند و تقریباً بلافصله پس زده می‌شوند، کیفیتی انتقال نایابدیر دارند". در "مولودی خاموش"، تهایی بیم وجود دارد. بداقابیهای انسانی که نگاهش تاهای کوچک را به تعدادی بالقوی تسدیل می‌کند، دیدن دارد. این بداقابیهای از فقری مرموز پرده برمی‌دارند. شاید قدر فرشته‌ای زمین خورده است که دیگر از انسانها هیچ چیز به خاطر نمی‌ورد. گاه ممکن است که تیپ جان بگیرد و در قالب یک روح فرو رود.

کمیک هنگامی بروز می‌کند که یک شخصیت از وجود تاریخی که او را به

یک شخصیت بدل می‌سازد، تهی شود و به این ترتیب حرمسر تبدیل به کام بردارد. نخستین چیزی که این ادعا را ثابت می‌کند، بوسیلی که ناب یا کمایش ناب کمدی دلارته و نیز برخی چهره‌های تئاتر عروسکی است ازان سویمکن است با حرکتی معکوس، تیپ از وجود تاریخی پر شوید یعنی شخصیت بازی همیای پذیرش یک شخص گردد. بی‌شک این بروسی دوگانه مساوی خواهد بود با تاریخ کمده.

ترادف کمک و کمی اندک است که بروخی کمدیها را گیره اور نامیده‌اند، با

این حال از انجا که کمی اعماقی بسیار وسیع و مبهم بینا من کنده تا هجر می‌شود که این ادعا را ثابت می‌کند. بروخی که ناب یا

بار دیگر به هم نزدیک شوند. نخست باید گفت که کمی همیای است که نه درام است، نه تراژدی و نه بروی بازی ناب. پس دوباره سر از تئاتر کمیک درمی‌آید اور بین اینها همه تئاترهای کمیک؛ مثلاً نه مضمونه (farce). بوالو حتی داشت مالتر Térence Tabarin و خلق

در مقابله آریستوفان قرار دهد، ترانس در برابر نویسنده نبرانگ بازیهای اسکائیان Meandre را

مردم گریز را در برابر نویسنده نبرانگ بازیهای اسکائیان اسکائیان امانت. اصطلاحاتی که واژه کمی در آنها وارد شده است، تکلیف ما را دقیقاً روشن

می‌کند. در ترکیبیهای چون کمی- باله، کمی سپک و کمی- وودول، واژه نوش

نشان می‌دهد که کمی به سمت مضمونه حرکت کرده است. اصطلاحاتی مثل کمی

شخصیت و کمی ادب که کمی وزین یا کمی بزرگ به فیلم از اینجا می‌شوند، در اینجا گفتگوی را از مساعده اینجا که

تئاتر کمیک را یا ببررسی دقیق شخصیت و ادب همراه می‌شوند. از مساعده

از همین رو مولیر در یکی از مشهورترین صحنه‌های خود می‌گوید که کمی الدوی

از تراژدی دشوار تو است: "وقتی شما بعد از هرگز را ترسیم من کنید هر کاری

دو چیز است که اینکه عمل کرد... اما وقتی اینها معمول را ترسیم من کنید پایان طلاقی

با طبیعت عمل کرد"!^{۲۰} چنان هم نیست که مولیر در اینجا تراژدی را با بروی بازی

خطط گردید با واقع گرامی عکاسانه - که با اندیشه و اثار او ملاقات خواهد - از "برنورد"

سعن می‌گوید. آنچه در تک گویی طولانی دوران Dorante مهربانی دارد از

و بازیگرها متعاف است به حقیقت کمیک و والیت بشتری که همکر کمی است.

اینچه مساله‌ای مطرح می‌شود که بین اینها معمولی است و امورگاران و کارگردانان

را کمکی وار بازی گردیده اند. آیا باید اینها شناخته‌داری همان تاریخ و مردم گریز

یک دلیل محکم به شمار آینه زیرا بیشتر نشانگر استعداد نقش افریان خواهد بود تا

از این سیاست یک راهکار درخت و انسان از روی میوه‌هایش ارزیابی کرد؛ زیرا من و هم‌در

عن حال دستی بروزد بالغین اند و بحصول درخت.

هر چند، مساله بد مطرح شده است: بعض راه حاشی نیز هر چه پایاندهای

وازه‌های سطحی خواهد بود که نهای های دراما تک را به عنوان مبنای در نظر گرفته‌اند در

حال که سخن از مقولات دراما تک در میان است. اینکه، "فر اهل" مردم گریز یک

کمی که در عالم عیار باشد و تاریخ، یک درافت، پس شک می‌گال من دهد که اینها را در عاره

و ناشناس می‌کشند. گویند طلاقی که همراه تا حدودی بیرون از آثار باقی می‌ماند ویرا

اثار پیچیده تر از آن اله که پرچمی در دفاعت کنند.

السیست، مادام که صرفاً یک تزدهم گریز باشد و می‌توان او را یک تیپ

دانست، شخصیتی کمیک اسما و ای چون او است: چون مردم سینما جوان

است که به دام عشق افتاده و جو معمقی را هی کشید؛ چون صادقانه از ادا و اطوار

ادمها عذاب من کشد و سعادتش را فریانی شرافتن من دند، دیگر ما را نمی‌خواهند.

تاریخ، مادام که صرفاً یک "شیاد" باشد، شخصیتی کمیک است و به عنوان ای چون

نموده همه عابدان دروغین به شمار می‌رود. هم او، وقتی از شدت بد ذاتی به شخصی

منحصر به فرد بدل من شود و در سوی لذتی پیکانه شرکت من گوید، دیگر نمی‌توان

کمیک باشد.

در صحنه پنجم - صحنه‌ای بسیار معروف - از پوچه دوم مردم گریز، شاهد کمی

ناب هست، هر کس نقش خود را به مثابه یک توبی، بازی می‌کند. سینم Célimène

تیپ زن طلاق را نمایش من دهد بدگوینهای او "دقیق" نیستند مگر تا آن حد که برای

خنداندن تماساگر عام لازم است. آنچه برای تماساگران او گوییک است، الکوگانی

شناخته شده‌اند که به مینما در شرطی، مسحک جلوه من کنند؛ اما برای ما ناقاش است

که حالت می‌گیرد و ترسیت به واسطه حالتی به تیپ بدل می‌شود که مخفتهای قیلت

معرف دیدگاه‌های فراله مردمی هستند که من خواهد در عین حال شرافتمند

و مردم دارایی بمانند. السیست بکسره مردم گریز است، خوده تعجب زادگان خرده

تعجب زاده نیستند و نامهایشان: گلستاندر Clitandre و الکاست Alcaste، به زحمت

تمایزی را می‌دان اینها بروار می‌کنند.

اما هیچ چیز با عشق می‌کوای من قابل قیاس نیست...

دلالت می‌کنند...”。 یعنی برگسون تبیه‌ها را گونه‌می‌داند: انگاره‌هایی که “از راه مقایسه موارد مشابهی که ما عصارة مشترک آنها را کشف می‌کنیم” به دست می‌آیند. به تعییر دقیقت، “دو رفتار در این میان این‌ای قفس می‌کنند: یکی تحریر (abstraction) و دیگری تعمیم (généralisation). این رفتارها به عملکرد فیزیکدانی شباخته دارند که روی وقایع کار می‌کند تا از میان آنها قوانین را بیرون بکشد”.^{۲۳} برگسون پیوسته تکرار می‌کند که تمایز میان کمدی و درام یا تراژدی بر تقابل واقیت فردی و انگاره عمومی^{۲۴} استوار است.

اما پس از این از قلمی چنین ریزبین، ملاحظاتی حیرت انگیز بیرون می‌تراوند: آن گونه از مشاهده که به زایش کمدی می‌انجامد... مشاهده‌ای است بیرونی... که در سطح مستقر می‌شود...“ جلوه کمیک ”مین حد وسط است از بشریت“^{۲۵}. عجبا! کمیک مولیر و شکسپیر آیا از مشاهده‌ای سطحی ریشه می‌گیرند؟ شخصیت‌هایی غلو آلود مثل فالستاف و سنسیو ژوردن را آیا می‌توان تا جایگاه ”حد وسط“‌هایی صرف فرواد اورد؟ اگر کلیت تبیه، همان کلیت انگاره عمومی باشد، رسیدن به چنین نتایجی اجتناب ناپذیر است.

بنابراین برگسون پسر، موجودی است محکوم به گریز از خویش. طبیعت و جامعه، او را از خود بیرون می‌کشند. اولی او را به میان چیزهایی می‌گذارد که برای حیات جسم مغاینه و دومنی او را زیر بار شباخته باشد و درگران له می‌کند. شباخته که سبب می‌شود ما ”همنوع“ یکدیگر باشیم. شرط همبستگی این است که ما با گروه در امیزیم و در دون آن، همچون باخته‌های یک اندام در کنار یکدیگر به سر بریم، پس وجود دو سطح دارد: یکی این من زرف است، من راستین، درست به سبب ژرف بودنش. دیگری، آن موجودی که به خاطر ارضای نیازهای زیست شناختی و اجتماعیش در جامعه هضم شده است. درام و تراژدی از آنجا که داغدغه فرد را دارند، من نخست را مد نظر قوار می‌دهند. فردیت و زرقا با هم در آینه‌خانه‌اند. حال چگونه ممکن است کمدی که با فردیت کاری ندارد از ژرف دور نشود؟

چیزی که درام به جستجوی آن می‌رود و از ظلمت بیرون‌نش می‌کشد، واقعیت است زرف که ضرور تهای زندگی، غالباً در راستای خیر و صلاح خود می‌از ما پنهانش می‌کند. “[درام] گاه مستقیم به سوی هدف می‌رود و سودهایی را که همه چیز را متلاشی می‌کنند از عمق به سطح فرا می‌خواند. گدام سودهای؟“ سودهای فردی“ که عقل و جامعه ”تش درونی شان“ را زیر زندگی آسوده و بورزوایی ”خفه می‌کند“. گاه همچنانکه در تناصر معاصیر می‌ینیم؛ کمیک می‌رود و با مهارتی گاه سفسطه‌الود، تناقضهای درونی پاجمعه را بر ما آشکار می‌کند؛ تیرنگاهی فلان قانون اجتماعی را به شکل اغراق آمیزیه ما نشان می‌دهد و به این ترتیب از راهی مخفی و این بار با زائل گردن لفاف، باز هم امکان دستیابی به حقیقت را برای ما فراهم می‌کند^{۲۶}؛ اما کمدی به خاطر وابستگیش به تبیه، دست به مشاهده‌ای می‌زنند که در سطح همین ”لفاف انساخی“ -لفافی که درام انش فشانی (volcanique) متلاشی اش می‌کند و درام خورنده (corrosif) نابودش می‌سازد- متوقف می‌شود و باید هم متوقف شود^{۲۷}.

بی شک، انگاره ”زرقا“ و رواپوش با فردیت، مشکلاتی خاصه فلسفی را پدید می‌آورند که ما فعلاً با آنها کاری نداریم. صرفما می‌خواهیم بدانیم که آیا در رساله خنده، حرکت از تعریف درام به تعریف کمدی از منطقی مستحکم پیروی می‌کند یا از پیش فرضی است نا استوار؟

همه برهانها همان پیش‌می‌روند که گویی این پیش فرض که تبیه، ”حد وسطی“ است از پیش‌یاری، ”مثل همه“ حد وسطه‌های دیگر؛ ”شباخته را جمع و تفاوتها را منها کنم... باری یا بد خاطر نشان گرد که تبیه یک انگاره عام نیست: خسیس همان خست نیست.

همه خسیسها را در نظر بگیریم: هارپاون، گرانده و غیره. نشانهای فردی را حذف کنیم و فقط ویژگیهای مخصوص را بگاه داریم. اینچه باقی می‌تواند قالب یک تعریف را بهبودیر، مثل تعریف گه مثلاً در فرهنگ لیتره امده است: ”میل افراطی به جمع کردن“، انگاره عالم که اینگونه پرداخته شده به هر شکل که بسط و گسترش یابد، همچگاه یک خسیس را به شکل ملعوس پیش‌شمان ما حاضر نمی‌کند، بل صرفما به اوصاف جدیدی راه می‌برد که تعریف ما را دقیق‌تر یا طبقی‌تر می‌سازند. لاروس از نقیصه‌ای صحبت می‌کند که مبتنی است بر لذت جستن از جم جم اوری ثروتها“ بدون استفاده از آنها؛ اخلاقیون این تعاریف را صیقل می‌دهند؛ اسپینوزا عدم نتافات این ”یماری“ با دیگر صورتهای حرص و آر را نشان می‌دهد^{۲۸}؛ لاپروپر طبیعی ترین علت آن را ”در بالا رفتن سن و خلق و خوی سالخوردگان“ می‌یابد^{۲۹}. تحریر به شکل قطعی، ماهیت را از وجود گستته است تا کلیت آن را تضمین کند. باری در ته این ماهیت، هیچ وجودی یافت نخواهد شد.

ماهیت دراماتیک یک مکسر متفاوت است. اگر همچنان به شیوه برگسون صحبت کیم، خواهیم گفت که این ماهیت، شاکله‌ای است پویا^{۳۰} و در انتظار کشش. گسترش آن نه به معنای تبدیلش به انگاره‌ای دقیق و دقیقت، بل به منزله جان گرفتن اوست در هیأت

نیونگ بازی نامی که با نامی دیگر به شهریار معرفی شده بود و این یکی است از هزاران عمل نگین که در باره آنها کتابها می‌توان نوشت.

برای تعریف زندگی یک تبیه، نیازی به ”کتابها“ وجود ندارد. آن کس که در کتاب معرفی می‌شود، شخصیت است. حتی اگر ما توانیم لای یکی از این کتابها را هم باز کنیم، کافی است آنها وجود داشته باشند تا از تاریخ نامی بیساند، شاید نامی جعلی، اما به هر حال نامی خاص. همین وضعیت، راه را بر کمیک می‌بنند. گذاز از شخصیت به تبیه یا از تبیه به شخصیت، الزاماً با تعویض صحنه یا منظر مصادف نمی‌شود. نوسانها ممکن است بسیار سریع باشند و حتی درون یک بند شعر و به کمک یک واژه، یک سکوت یا یک نگاه را دهنند. بهترین نمونه در این ارتباط شاید آرنولف Arnolphe لویی زوجه باشد که بازیش میان تبیه کمیک؛ یعنی ”پیر عاشق“ و مرد دل شکسته نوسان می‌کند. بازیگر نه در پی خنداندن است و گاه ترجم انگیز و گهگاه جلب ترحم، بل در پی حقیقت است که گاه مضحک است و گاه ترجم انگیز و گهگاه هر دو در یک آن.

و با این حال دوستش دارم
و با این حال هرگز او را چنین زیبا ندیده ام...^{۳۱}

و با این حال زمینه جدیدی از وجود را گشته می‌کند. جایی که حسادت، رنج است، جایی که شخص، توان حمایت تبیه را می‌پردازد. جایی که رحم، عدالت را فراموش می‌کند. پیرمرد به زمین می‌افتد. همه می‌خندند؛ اما آن کس که باز بر می‌خیزد، انسانی است بینوا و مفلاک درام، جوانه می‌زند:

و من در این میان، احساس می‌کنم که باید سقط شوم...^{۳۲}

اما اینک، سر و کله محضردار بیدا می‌شود و مضحكه ناب از تو آغاز می‌گردد... و همینطور تا آخر با هنر دوگونگی و دوگانگی که تمام ندت گندی را می‌سازد.

۳- تحریر کمیک
برگسون در رساله خنده این نگرشها را به زیباترین شکل بیان کرده است. او به روشش هر چه تماضر بر شرط کمیک تأکید می‌ورزد. ”برای من کوچکترین عیوب را که می‌خواهید، ترسیم کنید، اگر آن را طوری به من نشان دهید که محبت، وحشت و یا ترحم من برانگیخته شود، کار تمام است. دیگر نمی‌توانم به آن پختم^{۳۳}.“ این یک هنر است که کسی بتواند، درست در لحظه‌ای که ممکن است محبت ما برانگیخته شود، آن را چنان سرکوب کند که موقوفیت، حتی اگر جدی باشد، جدی گرفته ننمود^{۳۴}.“

شخصیت کمدی می‌گوید: ”شخصیت کمیک، هو قدر هم بر گفتار و گردار خویش تنسلط داشته باشد، بی شک از جنبه‌ای از وجود خود بی خبر است. گویی او در این نقطه خود را از خویش پنهان می‌کند. تنها در مینیون نقطه است که او مارا من هنداز^{۳۵}.“ هر شخصیت کمیک یک تبیه است. از آن سو هر شباخته به یکه تبیه، بعدی کمیک پیدا می‌کند. ”برگسون ادامه من دهد: ممکن است ما مدتها با شخصلی رفت و آمد کرده و هیچ خنده داری در او گشته باشیم. کافی است او لحظه‌ای به قهرمان فلان نمایش یا فلان رمان شباخته بیدا کند و ما پلافلسله او را به آن قهرمان تشبیه کنیم. دست کم در همین نظر هیچ جنبه کمیکی نداشته باشد؛ ولی دوست ما حتماً کمیک است؛ زیرا به او شباخته دارد^{۳۶}.“ باز در جای دیگر؛ ”حتی عنوان کمدیهای بزرگ نیز معنادار است. مردم گزیر، خسیس، قماریاز، سر به هوا و غیره، عنایونی هستند که بر یک گونه دلالت می‌کنند و اتفاقاً وقتی عنوان فلان کمدی، منش یک اساس خاص باشد، این اسم به سبب بار محظوظ خود، خلی زود به جریان اسامی عام کشانده می‌شود. می‌گوییم؛ غولانی یک تاریخ است، اما نمی‌گوییم یک فدر است یا یک پولیوکت^{۳۷}.“

رشته‌ای است زنده از احساسات و رویدادها. جیزی است که یک بار روحی داده و دیگر هچگاه دوباره روحی نخواهد داد^{۳۸}. ”قهرمان تراژدی، فردیت است در نوع خود بی نظری... هیچکس به او شباخته ندارد؛ زیرا او شیوه هیچکس نیست^{۳۹}.“

ما اینجا نمی‌توانیم این نکات طریف را دقیقاً در همان معنایی به کار گیریم که در رساله خنده مطرح شده است.

مردم گزیر، خسیس، قماریاز، سر به هوا و غیره، عنایونی هستند که بر یک گونه



بنا بر فلسفه ای که در کتاب خنده مطرح شده است، محبت باید از میان برود اما وقتی محبت از میان رفت چه باقی می‌ماند؟ "بی تفاوتی". "به نظر می‌رسد که کمیک نمی‌تواند دگرگونی خاص خود را اعمال کند، مگر به این شرط که بر سطحی ساخت آرام و یک پارچه از روان بشتر فرود آید. بی تفاوتی، محیط طبیعی کمیک است. بزرگترین دشمن خنده، هیجان است." باری، روان بی تفاوت چیست جز هشیاری ناب؟ برگسون به شکل کاملاً منطقی می‌افزاید: "کمیک برای انکه بتواند تمام جلوه خود را نشان دهد، مستلزم چیزی است شبیه به نوعی بیهوشی مقطعي دل. او هوش ناب را مخاطب قرار می‌دهد".^{۲۰}

کمیک با تسبیب در پیوند است؛ اما تیپ انگاره‌ای است عام. کمیک محبت را طرد می‌کند؛ اما محبت به سود هوش ناب از میان می‌رود. این دو برترهاد به یکدیگر می‌پیووندند؛ زیرا هوش و انگاره‌های عام، هر دو به دنیا وحد تعلق دارند.

اینجا نیز پیش فرضی میان واقعیتها و نظریه برگسون حاصل شده و منطقی ظاهروی را تشکیل داده است که می‌کوشد آن واقعیتها را به یاری این نظریه توجیه کند. "در تخلی خوبیش، همه‌ها با کسانی که عمل می‌کنند، عمل کنند و همراه با کسانی که احساس می‌کنند، احساس کنید. در یک کلام، بگذرید صحبت تان به وسیعت‌ترین شکل شکوفا شود. خواهید دید که سبک‌ترین اشیا، گویی تحت تأثیر ترکه‌ای جادوی، وزن پیدا می‌کنند و همه چیزها به رنگی سرخ‌ست رنگ امیزی می‌شوند".^{۲۱} اینها مشاهداتی دقیق و ظریفند؛ اما هنگامی که محبت تا پیدید می‌شود چه تضمینی هست که هنما بی تفاوتی جای آن را بگیرد و نه نفرت؟

نبرد خط اهن La Bataille du rail روی پرده سینماها بود (فیلم خوبی درباره مقاومت فرانسه): یک سرباز آلمانی کشته شده است و دو کارگر راه اهن جسد او را با پیل، زیر توهد ای از زغال سنگ پنهان می‌کنند. خنده ناگهانی و همگانی تماشاگران. آیا اینجا باید از "تماشاگر بی تفاوت" سخن گفت؟ آیا این خنده از "هشیاری ناب" ریشه می‌گیرد؟ بی شک اینجا محبتی در کار نیست؛ اما آنچه سر برآورده، نفرتی خودانگیخته است. این نفرت سبب می‌شود تا همه چندهای زندگی مقول از ذهن زدوده شوند. ممکن است او زنی داشته باشد، پدر خانواده ای بوده باشد، پسر خوبی بوده باشد...؛ اما نفرت، او را به یک تیپ، فرو کاسته است: اشغالگر. اینک مرده چیزی نیست جزو توهدهای دست و پا گیر که گم و گور کردن اش خنده می‌آورد. چه چیز خنده‌دارتر از بیل زدن یاعیان وار در بالای یک قطار؟

از آن سو، همین وضعیت را در یکی از سالنهای برلین می‌بینیم؛ ولی اینبار خنده زمانی رها می‌شود که تانک عظیم ورماخت Wehrmacht سربازان کم سلاح مقاومت فرانسه را زیر چرخهایش لم می‌کند.

فشاری که تیپ وا جوان عصاره‌ای از شخصیت تاریخی استخراج می‌کند بیشتر ناشی از احساساتی است که به خاطر تا پیدید شدن محبت آزاد می‌شوند تا معلوم هشیاری که از شدت بی تفاوتی به خلوص رسیده باشد. اولی، این تحریید است؛ اما نه تحریید شعوری که ماهیت‌های جهانشمول را می‌سازد و می‌پردازد، بل تحریید سودابی که هر آنچه را اساسی می‌انگارد، ساده و درشت می‌کند.

هر نگرش سودابی، اگر نگوییم جانبدارانه، دست کم ناقص است. این است این تحریید، واقعیت تاریخی را از شخصی که محبت و رحم و عشق را بر می‌انگیرد، دور می‌کند؛ اما آیا این تحریید برای احساساتی که دقیقاً در هنگام سرکوب محبت و رحم و عشق گسترش می‌باشد، طبیعی نیست؟ نفرت، کینه و حسادت به شکل خودانگیخته،

وجودی بیش از پیش ملموس. روی یوم نقاشی، طرح اسپی که روی دو یا بلند شده است، هر قدر هم میهم باشد از همان ایندا اسپی است که روی دو یا بلند شده است. چندان اهمیتی ندارد که در تابلوی نهایی، این اسپ سیاه باشد یا سفید، حرکتش دقیقاً مشابه حرکت اولیه باشد یا نه. پس طرح اسپ در حد فاصل دو انگاره قرار می‌گیرد؛ انگاره عام اسپ و اسپ خاصی که روی یوم پدیدار می‌شود. به رغم تفاوت‌های جوهروی که میان نقاشی و تئاتر وجود دارد، خسیس را می‌توان به طرح اسپ تشبیه کرد. او نیز میان دو قطب در نوسان است؛ از یک سو انگاره حست از سوی دیگر هارپاگون آفریده مولیر.

پس تیپ، شاکله‌ای است که تنها می‌تواند در سرگذشتهای متعدد ظاهر شود و لازم است که ساختارش در طبیعت چیزی که وجود او پر می‌کند، شرکت تاریخی قرار است سروچشمۀ دوگانگی که تیپ را مابین ماهیت غیر زمانمند و وجود تاریخی قرار می‌دهد. تیپ، همچون ماهیت از وجود تاریخی جدا است؛ اما از آنجا که به روی وجود تاریخی گشوده است، اگر از بدو امر همان چیزی نباشد که دو اینده خواهد شد، می‌توان گفت هیچ معنایی ندارد. تیپ، غرچه یک شخص نیست اما یک شخصیت بازی است:

باید در همانچایی که برگسون گذار از امر فردی به امر عام را می‌بیند به مشاهده حرکتی بنشینیم که شخص را از زندگینامه اش دور و به شخصیت بازی تزدیک می‌کند. هر انگاره، حاصل تعمیمی است که آن را از محدوده فردیت به یرون پرتاب می‌کند. تیپ، محصول تنشی است که آن را در سرحد فردیت ترسیم می‌کند. هارپاگون یک تیپ است، نه از این رو که یک خسیس متوسط است، بل از این نظر که خسیسی است تمام عیار.

مبتدلترين زندگی نیز همواره پیچیده است. یک فرد چنین است و سپس چنان می‌شود یا حتی چنین است و چنان، همزمان. فرض کنیم ویزگی که از آن سخن می‌گوییم، آنقدر محکم باشد که تغییر نایابی به نظر برسد، آنقدر قوی باشد که دیگر ویزگیها به چشم نیابند یا به نظر برسد که ضبورشان صرف برای بر جسته ساختن همان یک ویزگی است. اینجا یک تحریید وجود دارد؛ اما تحرییدی در بطن فردیت. ما از فردیت نمی‌گیریم، فشرده‌اش می‌گردیم و فردیت اگر خلاصه شود، تضعیف می‌شود. هارپاگون می‌تواند با خدمتکارانش خسیس باشد، با زنی دست و دلباز، با فرزندانش ولخرج؛ ولی چنین نیست. او یک شوهر خسیس، یک پدر خسیس، و یک ارباب خسیس است. به نحوی که خستش مجال نمی‌دهد که یک شوهر واقعی و یک پدر واقعی باشد. وجود او چنان از خستش اشیاع شده است که او جز خسیس، هیچ چیز دیگر نمی‌تواند باشد. پس او بیشتر خسیس است تا یک خسیس و به همین خاطر بیشتر خسیس است تا مسیو هارپاگون.

فرد به تیپ تبدیل می‌شود و اگر نهایتاً فردیتش نایاب شود از این رو است که نمی‌تواند ای البد جوهرة تاریخی خود را از دست بدهد و باز قوام شخصی خود را حفظ کند. ما در جستجوی ویزگیهای هستیم که یک انسان را از دیگران متمایز می‌کند، نه ویزگیهایی که میان او و دیگران مشترکاند. پس این فرد، بیرون از وجود ملموس قرار می‌گیرد و تنها عامل این وضعیت، ساده شدن بیوسته او است، بیرون از هر قیاس و هر استقراری.

شکی نیست که تحریید از راه ساده‌سازی و تنش با تحریید از راه قیاس و تعمیم، تفاوت فراوان دارد. پس باید نظریات برگسون درباره شرط کمیک را به شکل جدی مورد بازنگری قرار دهیم.



۱۰- برده بیتم، صحنه آخر.

۱۱- قهرمان ویکتور هوگو در نمایشنامه‌ای به همین نام.

۱۲. René Bernard, *Surdité, surdi-mutité et mutisme dans le théâtre français*, Paris, Rodstein, ۱۹۴۱ [thèse de la Faculté des Lettres de Rennes], p. ۳۵۱-۳۵۲.

۱۳. Ibidem, p. ۳۵۲; cf. p. ۱۱۳ sq.

۱۴. Jules Lemaître, *Les Contemporains*, ۱^{ère} série, ۱۸۹۰, p. ۲۴۵-۲۴۶.

۱۵. Pierrot : شخصیت متعلق به کمدیا دلازه که نخستین بار در قرن شانزدهم با نام بدرولسو در پاریس ظاهر شد. در قرن هجدهم، این شخصیت توفیق فراوانی کسب کرد و بعدها در اواسط قرن نوزدهم در لال بازی‌های گاسپار دوبور و پرسش شارل به شخصیتی صامت بدل شد. در قرن بیستم، زان-لوپی بارو در لال بازی با عنوان باسیست نقش او را بازی کرد و مارسل کارنه با فیلمی به نام بجههای پیشست، از او شخصیت سینمایی ساخت.

۱۶. Voir, par exemple, Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle*, Luigi Riccoboni, dit Lélio, t. II, ۱۷۱۶-۱۷۳۱, *L'Expérience française*, Paris, Droz, ۱۹۴۵, ch. IV.

۱۷. Gaston Baty, *Vie de l'art théâtral*, p. ۱۸۱.

۱۸. Ibidem, p. ۱۸۰.

۱۹. Watteau : نقاش فرانسوی (۱۷۲۱-۱۶۸۴)، صاحب اثری به نام بی برو.

۲۰. René Schwob, *Une mélodie silencieuse*, Grasset, ۱۹۲۹, p. ۴۶.

۲۱. La Critique de l'École des femmes, scène VII.

۲۲- برده نخست، صحنه اول.
۲۳- مدرسه زنان، برده سوم، صحنه بیتم و برده چهارم، صحنه اول.
۲۴- همان. برده چهارم، صحنه اول.

۲۵. Le Rire, ۱۶ème éd., ۱۹۱۷, p. ۱۴۲.

۲۶. Ibidem, p. ۱۴۲.

۲۷. Ibidem, p. ۱۵۰.

۲۸. Ibidem, p. ۱۵۲.

۲۹. Ibidem, p. ۱۵۷-۱۵۸.

۳۰. Ibidem, p. ۱۵۷.

۳۱. Ibidem, p. ۱۵۸.

۳۲. Ibidem, p. ۱۵۹.

۳۳. Par exemple ibidem, p. ۱۵۹.

۳۴. Ibidem, p. ۱۷۷-۱۷۸.

۳۵. Ibidem, p. ۱۷۲-۱۷۴.

۳۶. Ibidem, p. ۱۷۴.

۳۷. Éthique, livre III, Définitions des affections, ۴۸.

۳۸. Les Caractères ou les mœurs de ce siècle, ch. XI.

۳۹. L'Effort intellectuel, dans L'Énergie spirituelle, Alcan, ۱۹۲۲, notamment p. ۱۷۷ et ۱۹۹.

۴۰. Ibidem, p. ۴-۵.

۴۱. Ibidem, p. ۵.

///

(Endnotes)

۱. Dr Georges Dumas, *Traité de psychologie*, Alcan, ۱۹۲۳, p. ۹۹۷ sq.

۲. Molière, *La Critique de l'École des femmes*, scène VII

۳. Curiosités esthétiques, Baudelaire, *Oeuvres*, Édition de La Pléiade, t. II, p. ۱۷۵.

۴. Ibidem, p. ۱۷۷.

۵- اخلاقی نویسنده فرانسوی (۱۶۱۳-۱۶۸۰) : La Rochefoucauld

۶. Dionysos, p. ۵۱; voir le chapitre IV tout entier : L'atmosphère comique.

۷- قهرمان نمایشنامه‌ای به همین نام از مولیر : نمایشنامه‌ای مشور، با سه پرده، نوشته سال ۱۶۶۸.

۸. Ibidem, p. ۴۷.

۹. P.- A. Touchard, ouvr.cit., p. ۴۸.

۴۲- ابرها، اشعار ۲۲۷-۲۲۲.