

کمدی سنتی و مردم پسند : مطالعه تطبیقی میان کمدیادلارته و نمایش کمدی سنتی ایرانی (تقلید)

فرهاد ناظرزاده کرمانی^۱، امیر شجاع حیدری^۲

^۱ هیئت علمی دانشگاه تهران

^۲ کارشناسی ارشد رشته کارگردانی نمایش دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز

چکیده

دو نوع نمایش کمدی بومی - سنتی و عام پسند تقلید (مضحکه ، خندستان) در ایران و نمایش (کمدیادلارته) در ایتالیا که ریشه در تاریخ و فرهنگ عظیم این دو کشور داشته اند دارای مشابهت هایی در فرم ، محتوا و اجرا بوده اند . در این پژوهش پس از معرفی نمایش کمدی به عنوان یکی از ژانرهای اصلی نمایش و سیر تحول و نظور آن در طول تاریخ به مطالعه و واکاوی دو نوع نمایش کمدی (تقلید) و (کمدیادلارته) پرداخته شد . پژوهشگر به معرفی و بررسی مشابهت ها و تفاوت های این دو نوع نمایش کمدی از دیدگاه عوامل نمایش پرداخته و علت این تفاوت ها و مشابهت ها را یافته است این پژوهش تطبیقی بوده و پس از مقایسه این دو نوع نمایش، علت شکوفایی و ماندگاری (کمدیادلارته) را نسبت به نمایش تقلید واکاوی کرده و به نتایجی رسید سپس برای باروری متقابل فرهنگی حاصل از تقابل این دو نوع نمایش و استفاده از شگردها و شیوه های آفرینش (کمدیادلارته) در جهت شکوفایی و معرفی کندی بومی - سنتی ایرانی (تقلید) به جهانیان پیشنهاداتی ارائه کرده است

واژه های کلیدی: نمایش کمدی، کمدی بومی، سنتی و عامه پسند ، کمدیادلارته ، صنعت - فرهنگ، تقلید، نظریه فرهنگی.

۱- مقدمه

بهترین نمونه از هنرهایی که بشر در فرهنگ های گوناگون برای خندیدن آفریده است نمایش های کمدی می باشند هنر کمدی نه فقط در میان نخبگان بلکه در میان مردم عادی از گیرایی و جاذبه های خاصی برخوردار بوده است. نمایشگران کمدی علاوه بر خندان، نهادهای اجتماعی فرهنگی و سیاسی را از رهگذر طنز و فکاهه انتقاد کرده اند. دو کشور ایران و ایتالیا با گذشته فرهنگی و تاریخی بسیار عظیم دارای دو نوع نمایش کمدی سنتی (تقلید) و کمدیادارته هستند که ریشه در فرهنگ این دو کشور دارند.

مطالعه تطبیقی دو ژانر کمدی مردم پسند در حوزه جغرافیایی فرهنگی ایران و حوزه جغرافیایی فرهنگی ایتالیا نه فقط سبب می گردد که شگردها و شیوه های اجرایی کمدی مردم پسند بهتر شناخته شود و دلیل خنده آوری هر کدام روشن تر شود، بلکه از طریق مطالعه فرهنگی می توان بر غنای شگردها و شیوه های خندان و انتقاد کردن از فرهنگ دیگری استفاده نموده و از این رهگذر بر غنای اجرایی و زیباشناسی نمایش کمدی سنتی- بومی در ایران افزود. آدمی به عنوان حیوان متفکر و دارای قدرت تصمیم گیری عاملی به وجود آوردن خنده است و نیازمند خنده تا بتواند در مقابل غم ها و مصائبی که از جانب طبیعت به او می رسد مقابله کند و آنها را فراموش کند. لذا در کنار آئین ها و مراسمی که به منظور پرستش قدرت های جادویی زندگی اش، نمایش کمدی را خلق کرد.

کمدی؛ گونه های اصلی ادبیات نمایشی

ادبیات نمایشی را به پنج گونه ی اصلی تقسیم کرده اند:

۱- «تراژدی» TRAGEDY (محنت نامه)

۲- «کمدی» COMEDY (مسرت نامه)

۳- «فارس» FARCE (مضحکه نامه)

۴- «ملودرام» MELODERAM (هیجان نامه)

۵- «تراژیکمدی» TRAGEICOMEDY (محنت - مسرت نامه)

برخی از منتقدین ادبیات نمایشی معتقدند که «گونه های اصلی» ادبیات نمایشی فقط «تراژدی» و «کمدی» هستند و بقیه گونه ها و نسخ ها از دگرگونی و آمیختگی و پس و پیش این دو گونه ی اصلی، فرآورده شده اند [ناظرزاده، ۱۳۸۷، ۱۱۳]

ارسطو در کتاب «فن شعر» در تعریف کمدی و تراژدی می نویسد:

(در تراژدی انسان بهتر از آن چه هست و در کمدی بدتر از آنچه هست نشان داده می شوند)

ارسطوگفته است: همانطور که تراژدی از طریق ترس و شفقت تطهیر و تزکیه را سبب می شود، کمدی نیز به کمک هجو، لطیفه، کلام دو پهلو و غیره موجب می شود تا انسان پیوسته از نقاط ضعف انسانی خود آگاه شود و از سلامت فکری و توازن دور نیفتد. می توان گفت کمدی انسان را نه آنگونه که دوست دارد بلکه آنچنان که هست به نمایش می گذارد.

سوالات یا فرضیه های تحقیق:

فرضیه: شرایط ذهنی تقریباً مشابه زمان شروع کمدیادارته ایتالیا و کمدی سنتی ایرانی موجب شباهت ساختار این دو نمایش نوع شده است که از طریق مطالعه تطبیقی می توان آنها را یافت و این رویارویی و تطابق باعث غنا و شکوفایی کمدی سنتی ایران و باروری متقابل فرهنگی می شود.

۱- شگردها و شیوه های اجرایی کمدی سنتی ایران و ایتالیا چه شباهت ها و چه تفاوت هایی دارند؟ و این شباهت ها و تفاوت ها در صورت مقایسه چه مسائل جدیدی را مطرح می سازند؟

۲- چه عوامل جغرافیایی، انسانی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی باعث غنا و ماندگاری کمدیادارته در تقابل با نمایش های کمدی بومی-سنتی ایرانی شده اند؟

۳- آیا برخورد و مقایسه این دو نوع نمایش کمدی باعث باروری متقابل و یا یکسویه به نفع نمایش کمدی بومی - سنتی ایرانی می شود؟ چگونه؟

واژه شناسی «کمدی»

اصطلاح «کمدی» (COMEDY) از لاتین «کمدیا» (COMEDYA) گرفته شده است و آن نیز از واژه یونانی «کمیدیا» (COMEDYA) اصل این واژه یونانی نیز «کمس» به معنای شادخواری و خنده سازی در جشنواره های روستایی و دسته های سیار جشنواره ای و نیز چکامه هایی که در این دسته ها خوانده می شده به کار رفته است.

«کمدی» در اصطلاح ادبیات نمایشی دلالت دارد بر: نمایشنامه ای سبک، شخصیت های سرگرم کننده و پایانی خوش. در قرون وسطی - دوره ای در اروپا از تاریخ حدود ۵۰۰ تا ۱۵۰۰ میلادی - به هرگونه ادبیات روایتی (NARRATIVE) که به پایان خوشی می انجامید «کمدی» می گفتند، به ویژه اگر این متن روایتی، به زبان ملی بومی و مادری (VERNACULAR) آن کشور، تصنیف می شد و نه به زبان لاتین، که زبان حکومتی مذهبی و علمی و رسمی بوده است. کمدی به زبان فرانسه (COMEDIE) و به زبان انگلیسی (COMEDY) نوشته می شود. اما در زبان انگلیسی «کمدی» با املائی فرانسوی آن معنای دیگر دارد.

در «فرهنگ معین» این واژه ها را اینگونه تعریف شده اند. کمدی با این املاء (KOMEDI) اثری نمایشی که دارای موضوع و نتیجه ای شادی بخش و خنده آور باشد، مقابل تراژدی کمدی اصطلاحی است که برای بیان نوعی از درام به کار می رود که مقصود اصلی آن تفریح تماشاکنندگان است، کمدی از طرفی مخالف تراژدی و از طرف دیگر مخالف لودگی و مسخرگی و تقلید است. کمدی به جهت آنکه به پایانی خوش ختم می گردد. از تراژدی متمایز می شود و به جهت آنکه از هرگونه حرکات فقهقهه آور و سخنان بسیار مضحک برکنار است، از هزل و مسخرگی مشخص می باشد» [فرهنگ معین، ۳۰۶۶]

کمدی با این املاء (COMEDIE) از زبان فرانسه به زبان انگلیسی وارد شده، و در این زبان معنایی خاص دارد. این اصطلاح فرانسوی است و لزوماً دلالت بر نمایش نامه هایی نمی کند که «فکاهی» - COMIC - باشند بلکه نمودار نمایش نامه هایی است که تژادی نیستند.

ویژگی های یک نمایش کمدی ارزشمند

نمایش در طول تاریخ از تولد خود در میان انسانهای اولیه تا قرن معاصر که در آن زندگی می کنیم فراز و نشیب زیادی را به خود دیده و تاثیر آنها باعث تغییر و تحول در آن شده است. لذا برشمردن چند ویژگی که بتوانند ویژگی های یک کمدی ارزشمند در طول این مدت باشد کار آسانی نیست. در ادامه چند ویژگی را که (ادوارد. ای. رایت) آنها را ویژگی های یک کمدی ارزشمند در قرن حاضر است می آوریم.

ادوارد. ای. رایت (ADWARD. A. WRIGHT) درباره ویژگی های یک کمدی از نوع ارزشمند آن - چنین نوشته است.

۱- موضوع (سوژه، SUBJECT) کمدی، با سبکی و نشاط مطرح می شود، هرچند امری جدی و تلخ.

۲- در تماشاگران سبب بروز «خنده ای اندیشمندانه» می شود.

۳- نظیر و مشابه واقعی نمایش نامه کمدی دردنیای واقعی نه برصحنه تئاترهم محتمل است و هم ممکن.

۴- «کمدی» بیشتر از ویژگی ها و چگونگی های «شخصیت» زاییده می شود و نه از «موقعیت و وضعیت»

۵- «کمدی» در نمودار سازی، زندگی، صداقت و صمیمیت دارد.

واژه شناسی طنز

طنز در لغت به معنای طعنه زدن ولی معنای اصلی که در قبل به کار می رفته است به معنای تیغ جراحی است. معادل انگلیسی طنز (satir) است که از satira گرفته شده که ریشه ی satyros یونانی است satira نام ظرفی پر از میوه های متنوع بود که به یکی از خدایان کشاورزی هدیه داده شده بود و به معنای واژگانی «غذای کامل» یا «آمیخته ای از هر چیز» بود.

تفاوت طنز با هجو و کمدی

همه انواعی که درواژه شناسی بیان شد دردسته مطایبه و شوخ طبعی قرار می گیرند. هجو به قصد مسخره کردن، ریشخند یا تخریب شخصیت کسی نگاشته می شود هجو قصه اصلاح ندارد و هدف اصلی اش نابودی شخصیت کسی می باشد اما در طنز معمولاً مقاصد اصلاح طلبانه و اجتماعی مطرح است. طنز با بیان ظریف مشکلات و کاستی ها با زبانی شیرین سعی در اصلاح آنها دارد کمدی اما گونه ای بیان مطایبه آمیز به صورت تصویری است (مجله تئاتر و سینما) و درواقع کمدی می تواند از همه شاخه های شوخ طبعی و مطایبه (طنز، هزل، هجو) استفاده کند و دراین پژوهش یکی از معیارهای مقایسه دو نوع نمایش کمدی تقلید و کمدیا دلارته میباشد.

کمدی بومی سنتی ایران - ریشه ها

مجسمه های کوچک مسی که در کاوش های باستانی جنوبی غربی ایران کشف شده اند متعلق به چهارهزار سال پیش از میلاد و دارای تصویر مردی لخت با شاخ های بزکوهی و دو بال پرند که چوبی را در دست دارد بودند کفش های این مرد دراز و دارای نوک برگشته بودند. باستان شناسان معتقدند که این مجسمه ها «جادوگر نقش حیوان» یا «آدمهای حیوان نما» یا «شمن» بوده اند.

همین آدمک در مهره های آن زمان نیز با صورتک بز و تنی پشم آلود دیده می شود و از آن زمان تا امروز به ما رسیده است و در طرح های مینیاتوری ایرانی نیز به چشم می خورد.

به اعتقاد گروهی دیگر از صاحب نظران این ها نوازندگان و رقاصان دوره گرد بوده اند و عده ای دیگر نیز مجسمه ها را متعلق به «دراویش سیار و قلندر و ملامتی» می دانستند که جامه های مضحک می پوشیدند تا مردم آنها را سرزنش کنند. مجالس سماع و خلسه درویشان بازمانده مراسم «شمنی» است که از قبل تاریخ به ما رسیده اند.

در نمایش های «شمنی» پیش از تاریخ مسخره بازی و دین با هم می آمیختند، بازیگران مسخره به حد بازیگران نمایش های امروزی می رسیده و خنده های دیوانه وار چهره تقدس می یابند.

این گونه نمایش ها تا به امروز در روستاها به جا مانده است و نمایش های آنها به «عروسی در جنگل» در گیلان و «کوسه برنشین» در ده های ترک زبان غرب ایران بدل شده است آیین کوسه برنشین مراسمی بوده که با هدف نشان دادن گذران فصول از زمستان به بهار اجرا می شده است، نمایشی خنده آور که امروز نیز گاهها با تغییرات کمی اجرا می شود و انگار که «کوسه» با کوله پشتی و چوبش همان آدمک روی ظرف های مسی چهار هزار سال پیش از میلاد می باشد. این نشان دهنده پایداری این رسوم و نمایش ها در بین مردم ایران زمین است.

جایگاه طنز و کمدی در نمایش های ایرانی

در یکی از تقسیم بندی ها نمایش های ایرانی به پنج شاخه اصلی تقسیم شده اند. حضور یا عدم طنز و کمدی و سرگرمی در آنها اینگونه می باشد.

۱- مراسم و آیین ها

علاوه بر اینکه بعضی از این مراسم و آیین‌ها طنزگونه بوده اند در کنار آن مراسم و آیین‌های معمولاً به صورت جداگانه مراسم طنزگونه ای اجرا می شده است.

۲- معرکه :

نمایش معرکه خود به منظور سرگرمی و شادی لحظه ای فارغ از تفکر هدفمند اجرا می شده است.

۳- تعزیه:

در کنار مراسم اصلی تعزیه بخش‌هایی اجرا می شده که «گوشه» نام داشتند داستانهایی که ارتباطی با وقایع کربلا نداشته است مثل «عروسی دختر قریش» که در روزهای آخر محرم و اوایل صفر اجرا می شدند. افزودن مضامین خنده آور به تعزیه از بطن نمایش‌های تعزیه مذهبی اما خنده آور زاده شد و نوعی تعزیه کمیک بودند. در این تعزیه‌ها گاه مقلدان که رقیبان حرفه ای تعزیه خوان‌ها محسوب می شدند یکی از آنها را به سخره می گرفتند.

۴- خیمه شب بازی:

خیمه شب بازی که نوعی نمایش عروسکی بود غالباً دارای داستانی کمیک و با درونمایه‌های طنزگونه بوده که خود نوعی کمدی به حساب می آید. خیمه شب بازی یا شب بازی، شب‌ها و در خیمه‌ای که دوطرفش دو چراغ روشن بود نمایش داده می شد.

صحنه صندوقی بود که به درازای ۳ زرع و بلندی

نیم زرع، یک طرف صندوق به طرف تماشاچیان باز بود و سه طرف دیگرش اتاقی را نشان می داد.

صندوق در خیمه بود و نمایشگردان پشت صندوق مخفی می شد و عروسک‌ها را با نخ یا بالهای نازک تکان می داد.

۵- تقلید (مضحکه، خندستان)

تاریخچه نمایش کمدی «تقلید»

از زمان قبل از اسلام، شاهان ایرانی همیشه دلک‌ها و افرادی را برای سرگرم شدن خود در خدمت داشتند. بعدها شاه عباس (۱۵۸۸-۱۶۲۸م) هنرمند مشهوری را در خدمت داشت به نام کل عنایت (عنایت کچل). که دلک با استعدادی بود و برای جلب نظرشاه از شگردهای مختلفی استفاده می کرد.

در قرن هفده گروه‌های نوازندگان و رقاصان (مطرب) لباس‌ها و لوازشان را در صندوق‌هایی می گذاشتند و برای اجرای نمایش‌های عاشقانه و ترانه‌های خنده دار که به مشاجره و فرار منتهی می شد، به خانه ثروتمندان می رفتند. تقلید که شامل مجموع نمایش‌های کمدی بومی- سنتی ایران می شود از دل اجرای این مطربان زاده و رواج یافت.

ژان شاردن، تاجر و سیاح فرانسوی (بین سالهای ۱۶۶۴ تا ۱۶۷۷ م در ایران بوده است) ضمن تحسین استعداد آکروباتیستها و شعبده‌بازها به بازیگران ماسک‌داری اشاره می کند که نمایش‌های مضحک و رقص‌های سرشار از «بی‌حیایی» اجرا می کنند. در آغاز قرن هجده، زمانی که مسلمانان شیعه بازیگری و رقص را برای زنان ممنوع کردند پسران جوان در «لباس مبدل» جای آنها را گرفتند البته اشکال دیگری نیز از تقلید وجود داشته است مانند کچلک بازی «بقال بازی» و «روبند بازی» در روبند بازی بازیگران با لباس بلند روی چوب راه می رفتند. این نمایش‌ها در چاپخانه‌ها و در منازل شخصی به مناسبت‌های ازدواج، تولد و ختنه اجرا می شدند.

صحنه‌ی این نمایش‌ها که معمولاً فضای حوض وسط حیاط که تخته‌هایی بر روی آنها قرار داشت

بود به شکلی که مردم دور تا دور آن می نشستند و به این علت این نمایش‌ها را به نام «تخته حوضی»

می شناختند و کم‌کم شخصیت سیاه تبدیل به اصلی‌ترین شخصیت این نوع نمایش شد و لیکن تاریخ‌پیداشدن این شخصیت مشخص نیست. او صورت و دستهای خود را با دوده و روغن سیاه کرده و با لهجه بردگان قدیمی ایران صحبت می کرد. و بدیهه‌گویی مهمترین ویژگی او بود.

در حوالی سال ۱۹۱۷ تماشاخانه هایی برای اجرای نمایش های مردمی در تهران گشوده شد و نمایش های مردمی - سنتی در رقابت با تئاتر غربی به تماشاخانه ها رفتند. در آغاز صحنه چهارگوش بود و حضار در اطراف آن قرار می گرفتند سپس صحنه به شکل سه گوش درآمد با پرده ای به عنوان دکور که منظره ای طبیعی از یک باغ بزرگ به آن نقاشی شده بود. بازیگران مشهور تقلید در سالهای دهه ی ۲۰ عبارت بودند از اکبر سرشار، احمد موید، ببر از سلطانی و دو سیاه ترسناک: ذبیح الله ماهری و مهدی مصری .

بازیگران تقلید با تماشاگران شوخی می کردند و هرازچند گاهی از سوی نوازندگان همراهی می شدند. شخصیت جدیدی که بعدها در کمدی سنتی ایران پدیدار شد شخصیتی بود که ایرانیان غرب زده را مسخره می کرد و «فوکولی» نام داشت.

زنان نیز نمایش مخصوص خود داشتند که در آن تمامی شخصیت ها توسط زنان ایفا می شد (از جمله نقش های مردانه) کمدی های گستاخانه، نظیر خاله رورو، در حرمسراها اجرا می شد.

در حوالی ۱۹۳۰ متون نمایش های تقلید مورد سانسور قرار گرفت و این امر بافی البداهه بودن اجرا در مغایرت قرار داشت و ضمناً از جنبه انتقادی بودن آن نیز می کاست در پایان سالهای ۱۹۳۰ بسیاری از بازیگران، نوازندگان و عروسک بازان که در میهمانی های خصوصی نمایش اجرا می کردند در مغازه های خیابان سیروس تهران متمرکز شدند. در سال ۱۹۶۳ بعضی از این مغازه ها (به خصوص مغازه یهودیان) مورد غارت قرار گرفت اما کاملاً نابود نشد.

هنگامی که در سال ۱۹۶۴ آخرین تماشاخانه نمایش های مردمی «تماشاخانه ایران» به علت فقدان اعانات نقدی تعطیل شد. تماشاخانه «حافظ نو» که در جنوب شهر تهران بود با هنرمندی سعدی افشار در نقش «سیاه» جای آن را گرفت.

در سال ۱۹۷۷ در جشن هنر شیراز گروههای مختلف تقلید از تمام ایران برنامه اجرا کردند و به این ترتیب تقلید ارج نهاده شد. [دلفک ها و کمدی سنتی، سوره، ۱۳۷۱، ۱۰۵]

اگر بخواهیم یک تعریف کلی و کامل از نمایش تقلید داشته باشیم طبق معیارهای جهانی نمایش «تقلید» می تواند معادل اصطلاح انگلیسی (Nativity tradition comedies) به معنای کمدی های بومی - سنتی) باشد و همانطور که در مقدمه نیز اشاره کردیم واژه های مضحکه و خندستان نیز برابر نهاد این اصطلاح انگلیسی هستند ولی به جهت جلوگیری از تکرار به جای هر سه نام از واژه تقلید به تنهایی استفاده می شود.

از آنجا که در زمان شروع و اجرای این نمایش ها معادل خاصی که گویای (کمدی های بومی - سنتی) باشد از طرف صاحب نظران معرفی نشده بود لذا کل این نوع نمایش ها را به نام «تقلید» می شناختند.

نمایش های تقلید را یا براساس نام شخصیت اصلی شان نام گذاری می کردند مانند «کچلک بازی» «سیاه بازی» «بقال بازی» «رویندبازی» یا براساس محل بازی مانند «تخت حوضی» «خیمه شب بازی» و یا براساس نوع بازی مانند «لوده بازی» و «مچلک بازی» در ادامه پژوهشگر به گردآوری سرمنشا نمایش های تقلید و توضیح عوامل این نوع نمایش پرداخته است.

به گفته دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی نمایش های خنده آور و طنزآمیز سنتی که توسط مطربان و لوده ها و دلقکان و لوتیان در کوی و برزن و خانه های مردم به مناسبت عیدها و جشن ها اجرا می شدند. گاهی به روی حوض ها (میان حیاط خانه ها) که برای اجرای نمایش تخته پوش و مفروش می شده اند اجرا شده از این رو آنها را تخته حوضی و روحوضی نیز خوانده اند. تقلید یا خندستان های نمایشی به سبب نام شخصیت سخنی کانونی آن کچلک بازی، بقال بازی و سیاه بازی نامیده اند که از آن میان سیاه بازی از همه مشهورتر و پررواج تر بوده است. (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳)

نمایش تقلید یا خندستان براساس نردبان شش گانه «تامسپون» دربردارنده ی عناصر یک تا شش این نردبان است که عبارتند از: رکاکت و استهجان، رویدادهای ناگوارتنی و بدنی شگردها و شیوه های طرح داستانی، نغز و ظریف گویی، ناهماهنگی شخصیت، این گونه ی نمایشی در برابر کمدی والا قرار می گیرد که همان پله ی ششم نردبان تامسپون است که کمدی اندیشه ها و طنزهاست.

(ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۷)

به گفته بهرام بیضایی در کتاب «نمایش در ایران»، نمایش های شادی آور از معرکه ها و کارهای بازیگران منفرد موسوم به دلچک و مسخره بازی و کارهای نوروزی خوانی و دسته ی تمسخر (کوسه برنشین یا کوسه گردی)، دسته ی تمسخر میرنوروزی (یا پادشاه نوروزی که مانند نمایش های کوسه برنشین به تدریج جای خود را به نوروزی خوان ها دادند)، دسته ی تمسخر عمر و خصوصا بازیهای مطربان مجلسی و دوره گرد بیرون آمده است نمایش های داستان دار تقلید و مضحکه در دوران صفویه از حرکات موزون و آواز مطربان جدا شد (بیضایی، نمایش در ایران، ۱۳۸۵)

نمایش های روحوسی (تقلید) از سال ۱۲۹۵ ه. ش شکل و بافتی متفاوت پیدا کرد. تحولات جامعه آن را به راه دیگری کشید و از سوی دیگر چون ریشه در بین مردم داشت از اقبال عامه برخوردار شد. بدیهه سازی و بدیهه سرایی محور اصلی این نوع نمایش بود، حرکات موزون و آواز هم چاشنی آن شده. بازیگران اغلب صدای خوشی داشتند و در جای خود از آن استفاده می کردند. پایان خوش و نتیجه گیری اخلاقی از خصوصیات نمایش های روحوسی به شمار می رفت. (آژند، ۱۳۷۳، ۱۷)

نوشین داداشی در پژوهش خود این نوع نمایش ها را به چهار دسته تقسیم کرده است.

۱- نمایش هایی با داستان تخیلی

۲- نمایش هایی با داستانهای تاریخی، حماسی، اساطیری

۳- نمایش هایی با داستان زندگی روزمره

۴- نمایش هایی با داستان اخلاقی

کمدی های تقلید حاصل مضحکه های بازیگران دوره گردی مشهور به لوتی بوده است. لوتی ها معمولا دنبال بهانه ای برای دست انداختن دیگران، تقلید لهجه ها، مسخره کردن عادات برجسته کردن نقاط ضعف مردمان شهرهای دیگر یا روستائیان آشنا بودند. مثلا چند نفر از چند شهر مختلف را نمایش می دادند که با هم برخورد می کنند و پس از احوال پرسی کوتاهی به زودی اختلافاتی در میانشان پیدا می شد. آن وقت حرفشان به دعوا و دعویشان به روکردن ضعف های خود و همشهریانشان می کشید. و عاقبت با زد و خورد یا فرار و تعقیب به پایان می رسید.

زمان رونق حضور اینگونه نمایش ها را به دوران صفویه منتسب می دادند. در حدود میانه دوران سلسله صفویه (۹۰۷ تا ۱۱۳۲/ ۱۵۰۱ تا ۱۷۲۲ میلادی) اخباری از این گونه نمایش های کمیک وجود دارد و برهمن اساس سالهای پایان حکومت صفویه را به آغازی برای شکل گیری و انسجام گروههای تقلید می توان تصور کرد. (ملک پور، ۱۳۶۳)

بازیگران این نمایش ها غالبا از کلیمیان بودند و موانع مذهبی برای بازیگری نداشتند. گروهها غالبا به عروسی ها و جشن های نام گذاری، ختنه سوران و... دعوت می شدند. بازیگران تقلید عموما فی البداهه بازی می کردند و پس از تجارب مختلف و اینکه تماشاگران از صدا و کلام کدام نقش بیشتر خوششان آمد، نقش ثابتی را انتخاب می کردند.

نقش های مهم نمایش تقلید شامل حاج آقا یا ارباب، نوکر (غلام سیاه)، هوشنگ خان (عاشق)،

منیژه خانم (معشوق)، نوکر خوب، نوکر ساده، نوکر زرنگ بوده اند. بعد از مدتی اندک اندک نقش غلام سیاه محوریت اصلی نمایش های تقلید شد. او با ویژگی هایی مثل لهجه خنده آورش و به علت عدم تسلط به لهجه فارسی و جابجا گفتن حروف «ش» و «ر» و اینکه دستورات ارباب را عمدا درست دریافت نمی کرد و مضحکه می آفرید و با این ویژگی ها محبوبیت خاصی بین تماشاگران پیدا کرد و عاملی شد برای دست انداختن و مسخره کردن عالم و آدم. او غالبا با تکرار نادرست دستورها با ارباب درگیر می شد و او را به مسخره می گرفت. بنابراین برخلاف واقعیت که سیاهان نوکر و مزدور و گوش به فرمان اربابان و صاحبان خود بودند، در صحنه حاکم بلامنازع بودند و هر کسی را به شیوه ای دست می انداختند سیاه به تدریج از چنان محبوبیتی برخوردار شد که نام

تقلیدهای ایرانی به «سیاه بازی» معروف شد. سیاه رقبایی چون «شلی» داشت: جوانکی دست و پا چلفتی که ماجراهای خنده آوری به وجود می آورد ولی این سیاه بود که برتری خود را به اثبات رسانیده است و ماندگار شد. گروههای تقلید غالباً در عروسی ها و سایر مجالس شادمانی در حیاط های بزرگ برنامه اجرا می کردند و جمعیت به دور آنها حلقه می زد و بازیگران به وسط حیاط کشیده می شدند ولی در وسط اکثر حیاطهای بزرگ حوضی قرار داشت و گروه با قرار دادن تخته هایی بر روی حوض آنرا تبدیل به صحنه نمایش می کردند لذا این نوع نمایش ها به (روحوضی) یا (تخته حوضی) مشهور شدند. این نمایش ها نیز تیپ های ثابت خود را یافتند حاجی (ارباب)، نوکر (غلام سیاه = مبارک)، زن حاجی (بی بی) کلفت، و پسر حاجی (شلی) حاجی بسیار طماع و حریص بود و به از دست دادن دیناری ریشه به بدنش می افتاد و اگر دنیا را به او می دادند از خودخواهی راضی نمی شد. (غلام) نقطه مقابل حاجی و یک لاقبا اما دلرحم بود. . . (شلی) پسر حاجی با اینکه دست پا چلفتی بود و یک سر دماغش را بالا می کشید اما درانه ارباب و بی بی محسوب می شد. سیاه رقص بسیار جالبی داشت که ولوله ای در جمعیت به پا می کرد رقص شکسته او که با لوچ کردن چشم بیرون آوردن زبان برگرداندن پلک ها و سایر ظرافت ها موجی از شادی می آفرید. نمایش های تقلید معمولاً توسط گروههای سیار و خانه به دوش اجرا می شدند که در بعضی مواقع سیاه بازی گاهی نمایش عروسکی اجرا می کردند و یا همراه زن پوشان به رقص می پرداختند و این گروه خانه به خانه و یا شهر به شهر جابجا می شدند بعدها در دوره احمدشاه نخستین تماشاخانه تقلید به وجود آمد که عنصر جدیدی که یک پرده نقاشی بود و هیچ تاثیر دراماتیکی در پیشبرد نمایش هم نداشت اضافه شد. تماشاگران روبروی صحنه بر روی نیمکت ها نشسته نمایش را تماشا می کردند.

زنان به علت اعتقادات مذهبی و بددهنی تقلید بازان کمتر به تماشاخانه می آمدند و نقش های زن پوش را هم جوانان زیبای نقش پوش را بازی می کردند.

در سالهای ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰ ه. ش چند کاروانسرا و درشکه قهوه خانه تبدیل به تماشاخانه شدند و تئاتر سعادت یکی از همین تماشاخانه ها بود که نخستین بار زنی به نام «شالمانی گل» را در جمع بازیگران مرد وارد کرد و به همین دلیل نیز تماشاخانه به آتش کشیده شد.

ایرانیان به دلیل اعتقادات مذهبی رابطه خوبی با نمایشگران تقلید نداشتند و این گروهها مرارت زیادی را برای، برای هنرشان کشیدند مردم از این بازی گران برای شاد کردن مجالسشان استفاده می کردند اما در شهر از آنها همچنین تعدادی به کمدی سنتی ایرانی می پرداختند.

در اوایل سلطنت ناصرالدین شاه، «معیرالممالک» که مردی اهل فرهنگ و فرهنگ ساز بود به غنی شدن کمدی ایرانی (تقلید) کمک شایانی کرد. او که خود مسئول یکی از گروهها بود در نقالی و قصه گوئی نیز تبحر داشت. در این دوران گروههایی از تقلید خود را به سطح بالای اجتماعی رساندند و در هنگام افتتاح دارالفنون به لطف اسماعیل بزار «طیب اجباری» را اجرا کردند.

نمایش تقلید و سعدی افشار

سعدی افشار از اساتید بنام سیاه بازی ایران بوده و در خاطراتش در مورد تقلید (تخت حوضی) این چنین گفته است. «ما شب تا صبح کاری کردیم، قبل از ما آکروبات و ساز و آواز بود که به آن «پیش پرده» می گفتند. از ساعت ۱۲ نمایش شروع می شد و تا ۵ یا ۶ صبح ادامه داشت. اگر صاحبخانه می خواست مراسم تا ۱۲ نیمه شب باشد دیگر نمایش تخت حوضی نبود. کار ما، کار مشکلی بود بازیگرها روی تخت حوض می رفتند و نمایش را اجرا می کردند. مردها در حیاط می نشستند و زن ها در اتاق یا در جایی بالاتر مثل پشت بام می نشستند و اجرا را می دیدند. حیاط با چراغ زنبوری روشن می شد اما بعد از این که برق آمد ریشه هایی کشیدند و حیاط را چراغانی می کردند روی حوض را معمولاً چهار پنج تا الوار می زدند و بعد روی آنها فرش می انداختند و مردم دور می نشستند و نمایش را می دیدند. یک اتاق را هم آماده می کردند برای صورخانه یا همان اتاق گریم که برای تعویض لباسها بود. من صورتم را با چوب پنبه ی سوخته سیاه می کردم آن را با آب قاطی می کردم و به صورتم می مالیدم. در آن زمان هر کس گروهی

داشت. البته چهار یا پنج گروه بیشتر نبودند و هر گروه لباس خاص خود را داشتند مثلا لباس حاکم زرق و برق زیادی داشت و لباس سیاه هم قرمز بود چون سیاهی در قرمز بهتر دیده می شود مرحوم ببرزخان (سلطانی) همه ی لباس ها را داشت و من نمی دانم بعد از مرگش این لباسها چطور شدند. لباس ها در صندوقی بودند که یک مسئول داشت و در موقع عروسی و ختنه سوران و جشن تولد برگزار می شد و بیشتر در خانه های آدم های معمولی بود. اصلا این کار از جنوب شهر آغاز شد بعد راه پیدا کرد به میان اعیان و اشراف،... در هر نمایش بسته به برنامه، تعداد بازیگرها مشخص می شد. صاحبخانه می گفت کدام نمایش را و بعد تعداد بازیگر و وسایل معلوم می شد. البته صاحبخانه خود همه چیز را می دانست و همه ی کارها را روبه راه می کرد. جاهایی که بازیگر زن لازم بود، مردها به جای زن بازی می کردند ولی بعدها زن ها هم روی صحنه آمد. تماشاگران مرد و زن جداگانه می نشستند و اینگونه نبود که برای هر کدام نمایش جداگانه اجرا شود اما بعدها در اولین تالار تهران در خیابان ری، زن ها و مردها با هم می نشستند و نمایش را می دیدند. در صحنه زنگ کوچکی بود که مدیر برنامه آن را به صدا درمی آورد و برنامه را اعلام می کرد.

صحنه آرایی در تقلید

اصولا در تقلید، این قدرت تخیل بازیگر است که تماشاگر را وارد یک فضای جدید و یا از آن فضا خارج می کند بازیگران با مکالمات مستقیم و یا غیر مستقیم خود فضای بازی را صحنه پردازی میکنند اصول صحنه پردازی نمایش تقلید شباهت دارد با اصول صحنه پردازی در نمایش عصر حاضر مخصوصا ویژگی های صحنه پردازی در نظره های نمادگرایانه نمادگرایان نیز می گویند که دکور تخیل بازیگر را محدود می کند مثلا وقتی بایگر می گوید اینجا یک قصر زیباست، تماشاگر هر قصر زیبایی که خودش بپسندد تصور میکند در حالیکه اگر قصری دکور بسیازیم جلوی خیالپردازی آزادانه تماشاگر را گرفته ایم. دکور نمایش تقلید نقش اساسی ندارد، غالبا یک دکور است که در همه ی پرده ها به کار می آید صحنه های خارج، به طور کلی وقتی نقش ها به جایی بی نام و نشان سفر می کنند جلوی پرده بازی می شود (زهری، تناثر خصوصی، مجله تماشا، ۱۳۵۴)

لباس در تقلید

درنمایش تقلید لباس ها از واقع نمایی به دور هستند و به جا و تاریخ خاصی مربوط نیستند و حاصل تخیل عوام در مورد آن تیپ خاصی هستند مثلا حاجی، عرقچین و عب و گیوه دارد و روحانی، عمامه و تسبیح و نعلین و دهاتی، کلاه نمدی و تنبان و عرب، چپیه و دسداشه معمولا تقلید چی ها برای هر تیپ مهمترین نشانه های لباسی را که اشاره مستقیم در تفکر عوام به آن تیپ را داشته باشد را انتخاب می کرده است. لباس شخصیت های خیالی نیز براساس پندارها عامیانه که معمولا از نقاشی های قهوه خانه گرفته می شد طراحی شده است. مثلا لباس دیو لباسی چهل تیکه، چهل رنگ بوده است. لباس های تاریخی نیز قابل استناد نبوده اند معمولا براساس نقش کاشی ها و نقاشی های قهوه خانه ای طراحی می شده است. حتی بعضی از نشانه های عصر خود را نیز به لباس های تاریخی اضافه می کرده اند مثلا نقش زن های جوان با دامن ترمه و آویزهای از زری و گیسوی مروارید بند گلابتون و غیره، لباس ها زینت های درخشان داشت.

کمدی عامه پسند و سنتی ایتالیایی (کمدیادارته)

کمدی مهارت یا «کمدیادارته» (Commedia dell'arte) نوعی از نمایش های مبتنی بر بدیهه سازی است که در سده ۱۶ در ایتالیا شکل گرفت. نام کامل این نمایش ایتالیایی «Commedia dell'arte all improvviso» است به معنی «کمدی مهارت بداهه پردازی» این شکل از نمایش بیشتر توسط هنرمندان چیره دستی که به فنون «پانتومیم» و بداهه پردازی آشنا بودند و توانایی های فراوانی برای انجام حرکات آکروباتیک داشتند، توسط بازیگران دوره گرد از شهری به شهری دیگر اجرا می شد. کمدیادارته عمده توجه خود را به خلق تیپ های نمایشی مبذول می ساخت و معمولا ده بازیگر تیپ های مختلف را به نمایش می گذاشتند.

دلیل مهم فراگیر شدن این شکل از نمایش امکان سفر گروه هنرمندان به نقاط مختلف و سبک بودن وسایل لازم صحنه بود که شامل لباس بازیگران ماسک ها و شمشیرهای چوبی بود. پویایی و ریتم سریع اجراها و امکان بداهه سازی بازیگران با توجه به محل و شرایط اجرا گسترش آن را در ایتالیا، فرانسه، انگلیس و روسیه و آلمان فراهم کرد.

ریشه های نمایش کمیدالارته

کمدی دلارته را به دو ریشه نسبت می دهد.

۱- چهار تیپ در کمدی های ایتالیایی روح قدیم دیده شده که عبارتند از:

Maccus تیپ احمق پرخور

Baccus تیپ احمق ابله

Pappus تیپ پیرمرد ساده لوح

Dossenus تیپ فیلسوف احمق

نویسندگان نمایش های روستایی از این تیپ ها در نمایش های خود استفاده کرده اند چون بعضی از خصوصیات این نمایش ها را در کمدی دلارته می بینیم این طور به نظر می رسد که کمدیدالارته ریشه ای از این دو نمایش دارد.

ریشه دوم مربوط به شرق می شود.

وقتی سلطان محمود وارد قسطنطنیه می شود او که در حقیقت خلیفه و حاکم اسلامی است و در اسلام تثاتر را حرام می دانند. دسته ای از هنرپیشه های مسیحی از آنجا فرار می کنند و عده ای هم کشت می شوند. ریشه دوم از این جا منشعب می شود که عده ای از هنرپیشه های فراری از قسطنطنیه به ونیز می آیند و شروع به اجرای نمایش هایی می کند که پایه کمدی دلارته است. کمدی دلارته در اواسط قرن شانزدهم در سرتاسر اروپا به خصوص در فرانسه و ایتالیا رواج داشت و تا این قرن با موفقیت روبرو بود. لیکن این کمدی در سرزمین اصلی خود یعنی ایتالیا تا نیمه دوم قرن هجدهم مورد استقبال عموم بود. از آنجا که این نمایش نامه ها ادبی نیستند بلکه براساس بداهه سازی پیش می روند، ضمن اینکه این نمایش ها شخصیت ندارند. بلکه با تیپ ها سروکار دارند و از قرن ۱۶ تا ۱۸ کمدی دلارته از ایتالیا به شهرها و کشورهای مختلف معرفی می شوند. از طرف دیگر (جاکومو اولیا) کمدیا دلارته را به سه دلیل مرتبط با نمایش های مضحکه آتلان می داند.

یکی شخصیت های آن است دوم بدیهه سازی آن سوم صورتک ها (اولیا، ۱۳۸۳، ۲۴)

گروههای سیار از نیمه ۱۵۴۰ میلادی شاهد افراد گوناگونی بودند که در میدان ها به معاملات و فعالیت های مختلفی مشغول می شدند. کار آنها از فروش دارو و کشیدن دندان یا گرداندن کلاه برای

جمع آوری پول یا بنگاه شادمانی بود بازیگران که هر کدام در نقش یک شخصیت ثابت بازی می کردند. در نمایش های بشماره از عروسی گرفته تا نمایش های خصوصی شرکت می کردند. پس سال ۱۵۷۰ این بازیگران از ایتالیا به فرانسه، اسپانیا و انگلستان رفتند و کم کم کمدیدالارته در گوشه و کنار اروپا به صحنه رفت، دنیای (کمدیدالارته) از شخصیت های سنخی (تیپیک) متعددی تشکیل شده که هر کدام از این شخصیت ها ویژگی های ثابت و کم و بیش تغییر ناپذیر دارند.

شخصیت های دیگر نمایش عبارتند از: ارباب خسیس پولدار (پانتالونه) - سرباز لاف زن (کاپیتانو) - تحصیل کرده بی سواد (دوتوره) - دو جوان عاشق دختر و پسر که معمولاً دختر پانتالونه و پسر دو توره قاضی بی سواد شهر هستند.

شخصیت های سنخی اصلی شامل خدمتکاران، پیرمردها (ارباب) و عاشق ها هستند که خود به دو بخش تقسیم می شوند: دسته های معمولی و دسته ی اغراق شده که عاشق ها جزو دسته معمولی هستند که بدون صورتک ظاهر می شوند و خدمتکاران و پیرمردها در دسته ی اغراق شده هستند که صورتک می زنند و هر کدام لباس مخصوص خود را دارند.

نوکرها یا زانی ها و ندیم ها: ندیمه ها معمولاً در حد تیپ باقی می ماند اما زانی ها شخصیت اصلی نمایش و محبوب ترین در میان همه هستند که در مرکز نمایش و مسخرگی و توطئه ها قرار دارند و تعداد آنها در هر نمایش بین یک تا چهار نفر است.

شخصیت نوکر پس از تکامل تدریجی که از کمدی آریستوفان داشته با تاثیر زیاد در کمدی مناندر و پس پلوتوس و ترنس که در آنها شخصیت نوکر از یک شخصیت حاشیه ای در کمدی کهن به شخصیت محوری در کمدی نو تبدیل شد. در (کمدیادلارته) به اوج خود رسید که کامل ترین شکل این شخصیت پس از هزار و هشتصد سال در این دوره پدیدار می شود. کمدیا در زبان ایتالیایی به معنای کمدی و (کمدیادلارته) به معنای کمدی هنری یا کمدی که توسط هنرمندان اجرا شود. به گفته ی جرج هنسل (کمدیادلارته) تئاتر بدیهه سازی ایتالیا است که دویست سال تمام از ۱۵۴۵ تا اواسط قرن هجدهم بر صحنه های ایتالیا و در قسمت های وسیعی از دیگر صحنه های اروپا مسلط بوده است (هنسل، ۱۳۶۵، ۷۱)

ویژگی های اجرا در کمدیادلارته

در (کمدیادلارته) سوژه و تیپ ها مشخص است و چارچوب داستان هم از قبل معلوم است، هنرپیشه ها با هم قرار می گذارند و روی صحنه می روند و بدیهه سازی می کنند. بعد از این که کمدی دلارته اوج گرفت نقش ها را در دفترچه هایی که (Canevas) نام داشتند می نوشتند و به دست هنرپیشه ها میدادند. (Canevas) راهنمای بازی کمدی دلارته بود و تخته اصلی نمایش را به هنرپیشه می دادند. این سبک به عنوان کمدی بدیهه سازی شناخته شد و کمدین های آن لطیفه ها و کلمات ظریف را براساس سناریو ادامه می کردند. و چون به علت اینکه شخصیت ها آن بیشتر با ماسک روی صحنه ظاهر می شدند. به آن «کمدی ماسک» نیز می گویند و بالاخره سبکی خاص را در فن تئاتر به وجود آورده است. که به آن کمدی ایتالیایی می گویند چون تنها سبکی است که منحصر توسط کمدین های ایتالیایی به وجود آمده و توسعه یافته است. در هر حال می توان گفت فن بدیهه سازی بازیکنان قرون وسطی در تکوین و توسعه خود در مراسم و جشن ها و کارنوال ها نفوذ کرد.

بدیهه سازی های کمدیادلارته برخلاف نمایش های کمدی ادیبانه دوره رنسانس و نمایش هایی که دارای متن بودند گسترش یافت به خاطر اینکه بازیگران و طرح های این نمایشنامه ها مورد استقبال عموم قرار گرفت. گذشته از آن بازیگران حرفه ای نیاز داشته که به مردم معرفی بشوند و این سبک نمایش راهکار جدی برایشان محسوب می شد.

در کمدیادلارته عشاق مستخدمین، مردان مسن نقش های اصلی را به عهده داشتند و شخصیت های دیگر هم در تکمیل آن کمک می کنند. در این کمدی هر ماسکی نماینده شخصیتی مربوط به خود است. این کمدی بیشتر با لهجه های متنوع ایتالیایی و یا اصطلاحات آمیخته به این زبان صحبت می شد. و از این نظر که نوع لباس و طرز تقلید و صدای آنها با یکدیگر تطابق و هماهنگی دارد به یک نمایش واقعی بیشتر شبیه است. در کمدیادلارته اغلب عمل نقش مهمتری از کلمات دارد و گاهی اتفاق می افتد که حرکات بازیگران شبیه آکروبات است و بازیگران در مقابل عملیات ریسک دار مقاومت می کند.

کمدی دلارته از آکتورهای زن و مرد حرفه ای به وجود آمد و در بیان آنان از اعمال نفوذ و اجحاف هایی که به تلخی و تباهی منجر می شود صحبت می کنند و از مقام خود دفاع می کنند که در پس این لطائف و فحش ها کمک بزرگی برای از بین بردن سدهای بین طبقات اجتماعی است.

در این نمایش نامه ها بیانات صحیح و شورانگیز نهفته است و به همین دلیل جنبه هایی از فرهنگ ایتالیا به خود اختصاص می دهد.

کمدیادلارته در قرن شانزدهم

کمدیادلارته شهرت و تکاملش را مرهون دو برادر به نام های «دوراسیانو» و «تریستانو»، دروسیا برادر بزرگتر بود و تریستانو بسیاری از ابداعات خود را از جنبه های هوش و بلدی او الهام گرفت. نام این دو برادر در تاریخ کمدی «ماسکره» یا (کمدیادلارته) ایتالیا برای اولین بار در تاریخ ۱۵۷۶ ظاهر می شود. این دو نفر ابتدایی ترین آرلکینوهای تاریخ «کمدیادلارته» بودند.

تیپ ها در «کمدیادلارته»

(کمدیادلارته)، به این دلیل که متن ندارد لذا نمی تواند شخصیت های عمیق و گوناگونی را خلق کند. و به همین دلیل تیپ ها به وجود آمدند.

تیپ های (کمدیادلارته)

Pantalone: آدم پیر ثروتمند که طرفدار دختران جوان است.

Dottore: دکتر یا فیلسوف و ادیب و دانشمندی که غالبا یک دختر دارد.

Zanni: نوکر یک آدم ثروتمند است و معروف ترین تیپ (کمدیادلارته) است او فوق العاده زرنگ و حاضر جواب و پول دوست است.

Harlekin: همان هارلکین است که بزرگ و طرفدار ارباب شده است.

Colombina: پیشخدمت زن است و غالبا زن هارلکین و همدست اوست.

Capitano: تیپ پهلوان است معمولا مثل پهلوان پنبه است که معمولا به عنوان خواستگار دختر دکتر می آید ولی هارلکین او را خیط می کند.

AMOROSA: دختر عاشق که دختر مرد ثروتمند است.

AMOROSO: جوانی که عاشق **AMOROSA** است.

همه نقش ها ماسک های مخصوص خود را دارند ولی عشاق بدون ماسک بازی می کرده اند.

زانی ها به دو دسته نوکر باهوش و نوکر احمق تقسیم می شدند در هر نمایش نامه تعداد آنها از یک تا چهار تا بود. اکثر نوکرها مرد بوده اند ولی گاهی کلفتی به نام «فانتسکایا» که بیشتر در خدمت ایناموراتا بود.

فانتسکایا معمولا جوان، بذله گو، زمخت و خیلی مراقبند که گول نخورند. برخی از فانتسکایاها پیر بودند و برخی خدمتکار یک قهوه خانه یا همسر یکی از نوکرها یا معشوقه ی یک پیرمرد نمایش بودند.

از میان زانی ها آرلکن محبوب ترین تیپ سده هفدهم بود. آرلکن ترکیب زیرکی، بلاهت و یک رقاص و آکروبات باز ماهر است. وی عموما در مرکز همه ی توطئه ها قرار دارد.

لباس «آرلکن» در طول زمان تغییرات زیادی به خود دیده است. لباس آرلکن در اصل لباسی پر از وصله های رنگارنگ و ناجور بود. اما به تدریج به صورت پارچه ای با طرح های لوزی شکل به رنگ های سرخ و آبی و سبز درآمد. بر سر تراشیده ی آرلکن کلاهی جلف قرار داشت که آن را بر روی یک صورتک می پوشید. که آن را بر روی یک صورتک می پوشید بر دو جانب کمرش شمشیر چوبی یا «اسلپ استیک» می بست.

«بریگلا» دوست و رفیق آرلکن بود که نوکری چموش شهوت پرست بذله گو و مردم آزار بود.

لباس: صورتکی با بینی عقابی و سیبل داشت، کت و شلواری می پوشید که قیطانی سبزرنگ بر کمر داشت.

«اسکارموچا» تنوع زیادی در شخصیت داشت گاهی آرلکن و گاه به بریگلا یا کاپیتانو شباهت داشت.

«پولچینللو» اهل فاپل بود و شخصیتش نیز متنوع بود گاهی نوکر، گاهی شاگرد کافه و گاه تاجر بود.

پولچینللو ترکیبی از حماقت، مودبگری، زالت، عشق، لطافت و کندی است.

لباس: وی بینی عقابی شکل و پشتی قوز کرده داشت، کلاه دراز نوک تیزی نیز بر سر می نهاد و شاید فرزند خلف عروسک انگلیسی پانچ بود.

علاوه بر این تیپ های رایج، مستخدمه ها و شخصیت های تصادفی دیگری نیز در متون موجود (کمدیادلارته) دیده می شوند زیرا هر گروه مایل بود با حفظ اصول تیپ های ویژه خود بسازد.

اعضای هر گروه نمایش (کمدیادلارته) ده تا دوازده نفر بودند که هفت تا هشت نفر مرد و سه تا چهار زن داشت.

هر نمایش زیر نظر یک رهبر یا محترم ترین عضو گروه اداره می شد مسئولیت این شخص شرح چگونگی شخصیت ها برای اعضا، حرکت صحنه، تعیین تعداد لاتری (مسخرگی هر شخصیت) و تامین وسایل مورد نیاز نمایش بود. در مورد وجود تمرین اطلاعات

زیادی به دست ما نرسیده اما مسلماً تفهیم شخصیت‌ها به هر بازیگر وقت زیادی را اشغال کرده است. یکی از منابع اطلاعاتی ما در باب (کمدیادلارته) توصیف «په روجی» از صحنه‌های گوناگون (کمدیادلارته) است. در ادامه گزیده‌ای از گزارش «په روجی» را از یک تمرین نقل می‌شود.

سناریو (نمایشنامه‌های کمدیادلارته) همچون پارچه‌ای است که صحنه‌هایی از داستان را بر آن بافته باشند و در آن اشاره‌هایی کوچک به حرکت و تقسیماتی به پرده‌های متعدد صورت گرفته باشد و بازیگران تنها طراحی از داستان را اجرا کنند. در حاشیه این طرح (سناریو) شرح مختصری از ورود و خروج شخصیت‌های (کمدیادلارته) نوشته می‌شود. مدیر نمایش با تجربه‌ترین بازیگر نمایش نامه را پیش از اجرا می‌خواند و محتوای نمایش را به بازیگران دیگر می‌آموزد، اینکه دیالوگ را چگونه آغاز کنند و در کجا تمام کنند. چگونه یک لاتزی (لطیفه) را در آن بگنجانند (مدیر نمایش است که لاتزی و تعداد آن را مشخص می‌کند) و نیازهای نمایش از جمله نامه‌ها، کیف‌ها و سایر وسایل مورد نیاز را تهیه می‌کند پس از آنکه بازیگران کار خود را یاد گرفتند... .

آنگاه طرح نمایش نامه را از نو مرور می‌کنند و لاتزی‌ها و ابداعات ویژه تیپ خود را تعیین می‌کنند. بازیگران بهتر است از موضوع داستان زیاد دور نشود تا رشته‌ی داستان از دست تماشاگر خارج نشود. پس بازیگران باید بکوشند تا آنچه که در نمایش‌های بیشمار به خاطر سپرده‌اند چیزهایی به نمایش بیفزایند. (آپه روجی، هنر نمایش و تمرین بدیهه‌سازی، ۱۶۹۹).

عشاق که به ۲ دسته تقسیم می‌شدند یک (ایناموراتو یا آموروزو) که عاشق مرد بود و (ایناموراتا یا آموروزا) که عاشق زن بود. لباس: لباس باب روز که شباهتی به لباس شخصیت‌های دیگر نداشت و ماسک هم نداشته است.

کاپیتانو: ابتدا ابتدا جزو عشاق است اما به تدریج به واسطه دروغ و لاف زدن و کلک عوض می‌شود و اینقدر لاف می‌زند که سرانجام مشتت‌ش باز می‌شود.

لباس: شمشیر، کلاه، پرکلاه از ویژگی‌های لباس کاپیتانو است.

پانتالونه: میانسال، بازرگان، لجه و ونیزی و عاشق ضرب‌المثل است. به رغم سن زیاد خودش را جوان می‌داند و خواستگار زنان جوان.

لباس: کت چسبان سرخ رنگ با نیم شلوار و جوراب‌های به رنگ سرخ کفشهایی نرم، یک ردای سیاه، و کلاه نرم بی لبه که یک دسته مواز زیر کلاهش آویخته بود. صورتی قهوه‌ای رنگ و بینی عقابی دارد.

دوتوره: معمولاً دوست پانتالونه و همپالکی او بود ولی مردی فضل فروش غالباً دکتر دادگستری یا طب بود. لهجه بولونیایی و چپ و راست لغات و جملات لاتینی وارد کلامش می‌شود.

اصرار داشت معلومات جعل خود را به رخ بکشد ولی معمولاً گول می‌خورد. لباس او فرقه و کلاه فرهنگیان بود. ولی شوهری حسود بود و غالباً زنش به او خیانت می‌کرد.

دو ویژگی اصلی کمدیادلارته

نمایش‌های قبل از شروع (کمدیادلارته) قرون شانزدهم معمولاً نمایش‌های درباری بودند که برای اشراف در موقعیت‌های ویژه برپا می‌گردید که توسط شاعران دربار نوشته می‌شدند و تمامی مدیریت امور نمایش را معماران و نقاشان دربار شامل طراحی صحنه - طراحی لباس و... انجام می‌دادند این نمایش‌ها علی‌رغم کیفیت بالای بصری توسط افراد غیرحرفه‌ای و برای تماشاگران خاص انجام می‌شد.

اما (کمدیادلارته) (کمدی بازیگران حرفه‌ای) کمدیال ای‌مپرو ویزو (کمدی بدیهه‌سازی) و کمدی اسوجه تو (کمدی دارای یک داستان یا موضوع) اصطلاحهایی هستند که گروه‌های حرفه‌ای را از گروه‌های غیرحرفه‌ای درباری و فرهنگستانی متمایز می‌سازد (گروه‌های اخیر نمایش‌های خود را کمدیارودیتا یعنی کمدی فرزندان می‌خواندند) [براکت، تاریخ تئاتر جهان، ۱۳۷۵]

اسکار، گ، براکت می‌نویسد:

اولین سند رسمی روشن مبنی بر وجود (کمدیادلارته) مربوط به ۱۵۵۰ است. اما بی‌شک جلوتر از آن نیز وجود داشته است. یکی دیگر از ریشه‌های (کمدیادلارته) را به بدیهه‌سازی‌های که با نمایش‌های پلوتوس و ترنس انجام می‌گرفت نسبت می‌دهند و عده

ای دیگر نیز ریشه‌ی آن را در فارسی‌های ایتالیایی در اوایل سده شانزدهم جستجو می‌کنند. هیچ یک از نظریه‌های مربوط به خاستگاه (کمدی‌دلارته) قابل اثبات یا انکار نیست اما به احتمال زیاد منابع مختلفی در تحول آن نقش داشته‌اند. (براکت، تاریخ تئاتر جهان، ۱۳۷۵)

دو ویژگی اصلی (کمدی‌دلارته) شامل بدیهه‌سازی و تیپ‌سازی بوده‌اند. بدیهه‌سازی یعنی بازیگران براساس یک موضوع کلی نمایش را شروع می‌کنند و در جزئیات و دیالوگ‌ها را بدیهه‌سازی می‌کنند. تیپ‌سازی: هر بازیگر همواره یک نقش را با ویژگی‌های رفتار و گفتار و لباس‌های آن تیپ اجرا می‌کرده‌است. اولین سند روشن مبنی بر بدیهه‌سازی متعلق به ۱۵۶۸ است. بدیهه‌سازی در آن زمان تبدیل به شیوه‌ای رایج شد. مورخان در حدود بدیهه‌سازی توافق نکرده‌اند. و مسلمانان چندی موجب می‌شد که بدیهه‌سازی کاهش یابد. اگر هر بازیگری در دوران کار خود تنها یک نقش را ایفا می‌کرد لذا بایستی سخنان و رفتاری که بیشتر مورد توجه تماشاگران قرار می‌گرفت را بیشتر تکرار می‌کرد.

بسیاری از لطیفه‌ها احتمالاً در خلاصه داستان می‌آمد. از جمله کمدی ترسو، کمدی کشیش و غیره. دوبیتی‌های قافیه‌داری که در پایان هر صحنه خوانده می‌شد باید به خاطر سپرده می‌شد و بازیگر نقش جوانان عاشق پیشه مجبور بود و دفترچه شعری با خود داشته باشد که در آن اشعار عاشقانه‌ای از آثار ادبی و اشعار روز درج شده بود. در نتیجه غالب بازیگران احتمالاً حافظه‌ای خود را با سطرها و حرکاتی که بارها تکرار کرده بودند می‌انباشتند. از طرف دیگر اگر فرض کنیم همه‌ی نمایش بدیهه‌سازی می‌شد در این صورت هیچ بازیگری مطمئن نبود که بازیگران دیگر چه خواهند گفت و یا چه خواهد کرد. از این رو ناچار بود دائماً حواسش به ادامه‌ی داستان باشد و از بازی کردن باز می‌ماند. طرح کلی نمایش‌های بدیهه‌سازی در طول سالها تکرار تجربه و تکلیف یافته و در بین گروه‌های بدیهه‌سازی دست به دست می‌گردید تاکنون ۷۰۰ نمایش نامه از این نوع به دست ما رسیده است و در ۱۶۰۰ پنجاه نمایشنامه توسط فلامینیو اسکالا (۱۶۰۰-۱۶۲۱) چاپ شده است غالب این متنها کمدی و تعداد کمی از آنها نمایش‌های جدی و تعدادی نیز ملودراماتیک می‌باشند.

کالاهای فرهنگی - صنایع فرهنگی

در اصطلاح علم اقتصاد محصولات و مواد مختلفی که توسط تولیدکننده به بازار عرضه می‌شود و در برابر دریافت پول یکی از نیازهای انسان را تامین و رفع می‌کند کالا نام دارد.

اگر در تعریف بالا به جای تولیدکننده «هنرمند» و به جای «مواد مختلف»، «آثار هنری» را جایگزین کنیم کالای فرهنگی را تعریف کرده‌ایم.

براساس تعریف «یونسکو» صنایع فرهنگی به صنایعی گفته می‌شود که خروجی‌های خلاق و هنری ملموس و ناملموس تولید کند که دارای پتانسیل تولید ثروت و ایجاد درآمد از طریق بهره‌برداری از دارایی‌های فرهنگی و تولید خدمات و کالاهای دانش بنیان هستند.

بی‌شک همه‌ی تمدن‌ها و فرهنگ‌های جهان تمایل دارند که فرهنگ خود را به تمام دنیا معرفی کنند و یکی از جنبه‌های اصالت و ریشه‌داری جوامع هنر و فرهنگ آنهاست لذا فارغ از سود مالی همیشه ملت‌ها علاقه داشته‌اند که از طریق ارائه کالای هنریشان را به جهان عرضه کنند. همانگونه که ایتالیایی‌ها به هر کشوری از جمله آلمان و لهستان و فرانسه که رفتند (کمدی‌دلارته) را هم همچون یک کالای هنری انتقال دادند کالایی که از انتقال فراوانی‌اش بیشتر می‌شود و همچون سفیری برای ریشه و کشورش تبلیغ می‌کند.

تولید کالای هنری در نظریه (صنعت_فرهنگ)

تولید کالای هنری یکسان به تعداد زیاد و ارائه به مشتری تولید و ارائه‌ی یکسان کالا به تعداد زیاد در مورد نمایش را می‌توان با اجرای نمایش به تعداد شبهای زیاد و برای تعداد زیاد تماشاگر معادل دانست.

در مورد نمایش کمدی تقلید به خودی خود که دارای تعداد نمایش زیاد در آن اندازه که بتواند معادل واژه تولید انبوه باشد کمتر اتفاق افتاده است ولی نوعی از کمدی تقلید به نام لوده بازی که به مرور زمان نام آن به تئاتر کمدی آزاد در ایران تبدیل شده است و شامل کمدی های پیش پا افتاده و لوده است تا حدودی دارای مشخصه های صنعت _ فرهنگ می باشد زیرا همواره دارای تعداد اجرای بیش از سی شب و مورد استقبال مخاطب عام و توده بوده است و خواص کمتر به تماشای آن می نشینند. اما در مورد (کمدیادارته) هم تعداد اجراها زیاد بوده و هم اینکه صندلی ها معمولا پر هستند که این خود از هوشمندی تهیه کنندگان این نوع نمایش در دوران سرمایه داری برای بقای این نوع کمدی بوده است. هنرها را می توان به دو گروه تقسیم کرد که این تقسیم بندی به نوعی ریشه در نظریه (فرهنگ _ صنعت) دارد.

۱- هنر های فرهنگ فرازین (High cultural arts)

۲- هنر های فرهنگ فرودین (low cultural arts)

هنرهایی که در گروه فرهنگ فرودین قرار می گیرند با تعداد انبوه و ویژه مخاطب عام (توده) تولید می شوند لذا طبق ذوق عمومی جامعه که نازل است (کوچکترین مخرج مشترک ذوق و فهم انسانی) و هدف تولید آن سود مالی می باشد. مانند سریال های تلویزیونی، داستانهای پاورقی مجله ها، موسیقی پاپ، سینما.

ویژگی های هنرهای فرهنگ فرودین همان ویژگی های نظریه صنعت فرهنگ است.

این هنرها از مخاطبان عامه خود افرادی راضی و منفعل در مقابل سختی ها و مشکلات جامعه و بی طرف و خنثی می سازد که هیچ اعتراض و نقدی به دولت ها ندارد از مخاطبان عامه در صنعت فرهنگ هیچگاه نمی توان توقع انقلاب و اعتراض داشت. اما آثار هنری در فرهنگ فرازین به تعداد محدود و ویژه مخاطب خاص تولید می شوند این آثار در نفس هنر خود نقد و تازگی و زیبایی را به معنای اصلی خود دارند و نخبه گرا و انقلابی هستند. هنرهایی مانند اپرا، موسیقی اصیل، نقاشی.

(کمدیادارته) دارای ویژگی های هنر فرودین می باشد پیرو تعریف کمدی برای کمدی می باشد لذا هدف آن تفریح و نشاط و خط آنی می باشد تماشاگر عام با هدف لذت و تفریح آنی به سراغ آن می رود لذا مورد استقبال توده قرار گرفته است و تماشاگر حین اجرای آن هیچگاه از نقش ها فاصله نمی گیرد تا بتواند اندیشه کند موضوعات (کمدیادارته) به نوعی انتخاب می شوند که از حیطه اخلاقیات و مسائل خانوادگی و عاشقانه بیرون نرود اگر نقدی است آن نقد به شخص خاص و تیپ انتخاب شده از عامه مردم وارد می شود و نه دولت ها و حاکمان کمدی سنتی ایرانی (تقلید) هم عموما از گروه هنرهای فرهنگ فرودین می باشد و جز در موارد خاصی نقد آن متوجه دولت ها و سیاستمداران می شود و لیکن ویژگی های (کمدیادارته) به نظریه صنعت فرهنگ نزدیک تر است.

بحث و نتیجه گیری

دو نوع نمایش کمدی بومی - سنتی (کمدیادارته) و «تقلید» در فرم و اجرا دارای مشابهت هایی هستند که مهمترین آنها بدیهه سازی بازیگران و تیپ سازی شخصیت ها هستند اما مقایسه دیگر موارد این دو نوع نمایش به شرح زیر است طرح داستانی هر دو نوع نمایش از مسائل جامعه و افراد گرفته میشود اما (کمدیادارته) کمتر به مسائل سیاسی و شخصیت های حاکم و خنده سازی از طریق آنها می پردازد و تیپ های مورد استفاده در آن معمولا افراد عادی هستند که خطر کمتری در اجرای آن تیپ برای موقعیت حاکمان وجود دارد ولی در نمایش «تقلید» علاوه بر شخصیت های عادی اشخاص خاص هم هجو شده و بازی می شوند علاوه بر این مورد مهمی که باید در نظر داشت این است که در (کمدیادارته) شخصیت های برساخته ی هنرمندان آن هستند و به جز نقش «عشاق جوان» همه ی این تیپ ها به سمت شگفت کاری (گروتسک) متمایل هستند یعنی شخصیت هایی که از لحاظ ظاهر و رفتار نا متعارف هستند و نمی توان دقیقا آنها را به کسی نسبت داد و واکنش کمتری را هم از طرف جامعه دریافت می کنند و هنرمندان در خلاقیت و خنده سازی آزادتر هستند ولی در نمایش کمدی بومی - سنتی ایرانی (تقلید) تنها تیپ (گروتسک) موجود تیپ (سیاه) می باشد و دیگر نقش های تقریبا واقع گرا و

متعارف می باشند و به همان نسبت نیز انتقاد و هجو آنها سختتر و خطرناک تر میباشد و واکنش منفی بیشتری به همراه داشته است.

-به لحاظ زمان و مکان هر دو نمایش باز بوده اند و مکان داستانی این دو نوع نمایش توسط بازیگران در ذهن تماشاچی ساخته می شده است .

-از نظر دیالوگ های نمایشی که معمولاً در هر دو نوع نمایش بدیهه پردازانه بوده است زبان کمیدالارته رکیک تر ولی زبان «تقلید» رکاکت کمتری داشته است .

بازی ها در اجراهای تقلید نمادین ولی در(کمیدالارته) معمولاً به دو صورت نمادین (در اجراهای سیار) و واقع گرا(در اجراهای ثابت) بوده است .

طراحی لباس ها در(کمیدالارته) معمولاً با استفاده از طرح لباس های عامی که جامعه استفاده می شده بوده است ولی در «تقلید» طراحی و لباس خاص آن بازیگر و شخصیت بوده است

درچهره پردازی همانطور که قبلاً هم اشاره شد در (کمیدالارته) از ماسک استفاده می شده و در «تقلید» از ماسک استفاده نمی کردند ولی به لحاظ نوع گریم در هر دو نوع گریم اغراق شده استفاده می شده است

-موسیقی و حرکات موزون در هر دو نوع نمایش برگرفته از موسیقی و رقص بومی و محلی جغرافیایی آنها بوده است -یکی از تفاوت های مهم این دو نوع نمایش در فرم و اجرا این است که نمایش (کمیدالارته) بنا به تعریف و هدف خود که « کمیدی برای کمیدی» یا « کمیدی برای خنده » است در اجراهای آن هدف تفریح و لذت آنی تماشاگر است به طوریکه تماشاگر در لحظه ی تماشا بخند در سرگرم شود و پس از نمایش نیز بیشترین نتیجه احساس شادی و نشاط باشد

تا نتایج اخلاقی - اجتماعی و سیاسی ، نوع اجرایی که بعد ها و تا امروز هم در (کمیدالارته)باقی مانده است و مطلوب است طبع دولت هاست زیرا تماشاگر این نمایش همراه بازیگرها درگیر نمایش می شود و می خندد و تفریح می کند و هرگز فرصت فکر کردن به پیام نمایش (اگر هم پیامی وجود داشته باشد که معمولاً پیام خاصی وجود ندارد) در آن وجود ندارد لذا (کمیدالارته) در قرن حاضر تبدیل به کالایی فرهنگی در بسته نظریه صنعت فرهنگ شده است که دارای تماشاگر زیاد ولی منفعلی است که از او هیچ حرکت اعتراضی یا انقلابی بیرون نمی آید در (کمیدالارته) خنده سازی بیشتر از طنز (فکاهی) به منظور نقد فرهنگی از کسانی نقد می کند که در جامعه مورد توجه و حمایت و دارای ریشه های اجتماعی هستند ولی در نمایش کمیدی بومی-سنتی ایرانی از همان ابتدای حضورش بر صحنه ، نقد سیاسی و اجتماعی در بیشتر انواع « تقلید» وجود داشته و تماشاگران با فاصله از آن فرصت فکر کردن به این نقدها و پیام ها را پیدا می کرده است

تفاوت های اقتصادی درگردش های مالی دو نوع کمیدی مورد تحقیق نیز حاصل از همین زاویه نگاه به نقد و خنده سازی بوده است (کمیدالارته) معمولاً فروش بلیط خوبی داشته است و هنرمندانش علاوه بر اینکه از طرف دولت حمایت مالی می شدند در آمد خوبی از اجرای نمایش درست می آورند و دولت بودجه های خاصی را برای تشکیل گروه های نمایش و اجرای عمومی در نظر می گرفته است اتفاقی که در ایران برای نمایش های بومی-سنتی کمتر پیش آمده است.

-یکی دیگر از دلایل ماندگای و شهرت بیشتر کمیدالارته نسبت به « تقلید » حضورنمایشنامه نویسانی چون فلامینیو اسکالا، مولیر، کارلوگولرونی بوده است اسکالا که خود بازیگر بود قدیمی ترین نمایش های کمیدالارته را جمع آوری و چاپ کرد و مولیر درست زمانی که (کمیدالارته) رو به تکرار و از دست تماشاگر بود این گونه نمایش ایتالیایی تبار و ادبی تر و هنری تر کرد و بر میزان گفتا شنود آن افزوده و نقشه های داستانی بدیهه پردازانه را تبدیل به نقشه داستانی دارای ساختار اوج گاهی کرد که مورد استقبال مردم که از تکرار در (کمیدالارته)خسته بودند قرار گرفت کارلوگولرونی هم که اندیشه اصلاح (کمیدالارته)را در نظر داشته و زمانی که (کمیدالارته)از خلاقیت تهی شده بود و به ورطه تکرار و ابتذال کشیده شده بود آن را اصلاح کرد . کارلوگولرونی عامل اصلی افول (کمیدالارته) را بداهه گوئی می دانست لذا به مرور از بداهه گوئی کم کرد و بعد از آن تعداد ماسک هارا هم محدود کرد و زبان صحنه را به گفتگوهای رایج مردم نزدیک کرد . اصلاحاتی که منجر به تازگی و رشد دوباره (کمیدالارته)شد . از طرف دیگر همزمان با اجرای (کمیدالارته)تئاتر نیز در غرب به حدی از رشد و شناخت در تفکر

و فرهنگ مردم رسیده بود که در دامان آن تئوریست‌هایی تربیت کرده باشد و این تئوریست‌ها که به تعدادی از آنها اشاره شد نقش بسیار مهمی در رشد و غنای (کمیدادلارته) داشته اند ولی در ایران در زمانه ی اجرای نمایش های کمیدی بومی - سنتی تئاتر در جغرافیایی این نمایش ها وارد نشده بود . بعدها هم که ایرانیان با تئاتر غربی آشنا شدند آنقدر در شناخت آن نوبا بودند که به فکر حفظ و نگهداری این نمایش ها به صورت مکتوب نبودند و بعد ها که به فکر این کار افتادند دیر شده بود . از طرف دیگر در ایران نظریه پردازان هنر نمایش وجود نداشتند که جنبه های تئوریک این انتقال فرهنگی را انجام دهند بنابراین نمایش های بومی - سنتی ایرانی در چنبره تکرار به تدریج تماشاگر خود را از دست می دادند و زمینه ی نظری انتقالی فرهنگی به جغرافیایی دیگر مهیا نشد.

البته تلاشهای بعد ها و توسط هنرمندانی چون بهرام بیضایی، علی نصریان ، داوود فتحعلی بیگی انجام شد و پژوهشکده هنرهای در اماتیک نیز در این مورد فعالیت هایی داشته است ولی هرگز کافی نبوده است . دلیل دیگر از دلایل رشد و شکوفایی (کمیدادلارته) آشنایی بیشتر مردم ساکن در جغرافیایی آن (اروپا) با نمایش و فرهنگ تئاتر بوده است . از آنجا که تئاتر در اروپا ریشه ی طولانی داشته و حضوری پررنگ در جامعه ، زندگی فرهنگی مردمان این سرزمین داشته است لذا از اقبال و توجه بیشتری هم برخوردار بوده است ولی این توجه و اقبال از سوی مردم و تماشاگران ایرانی کم رنگ تر بوده است. نمایش های کمیدی بومی - سنتی ایران دائم در رویارویی با مذهب و اعتقادات و کماکان ایرانی به انزوا کشیده شده است .

لذا تا زمانی که اصول و مبانی این گونه نمایش ها برای مردم و هنرمندان شناخته شده نیست و فرهنگ تماشای تئاتر و نمایش در ایران جای نیفتاده است اقبال از این نمایش ها کمتر می شود همانطور که می دانیم آثاری که تحت عنوان نمایشنامه در این زمینه چاپ شده کم است . لذا کمتر کسی است به اجرای اینگونه نمایش ها می زند. پس یک حرکت جمعی لازم است اگر ما یک سرمایه گذاری کافی در این مورد داشته باشیم خواهیم دید که امروزه با این نمایش های سنتی کارهای زیادی می شود انجام داد.

نمایش کمیدی بومی - سنتی ایرانی به عنوان یکی از مظاهر فرهنگی ایران برای صیقل و رشد خود نیاز به رویارویی با دیگر کمیدی های بومی-سنتی جهان مانند (کمیدادلارته) دارد و حاصل این رویارویی فرهنگی می تواند شناخت شگردها و شیوه های آفرینش (کمیدادلارته) استفاده از آنها جهت رشد و شکوفایی نمایش کمیدی بومی-سنتی ایرانی بشود.

در پایان پژوهش یافته های نگارنده می تواند چند توصیه به هنرمندان ایران مطرح سازد

۱- پیشنهاد می شود که در این زمینه (مطالعه تطبیقی کمدهای بومی - سنتی حوزه های جغرافیایی - فرهنگی گوناگون) پژوهش های بیشتری انجام پذیرد این پژوهش ها می تواند در راستای ساختن پایه های هفده گانه نمایشی (۱- بازیگری (حرکت، بیان، ریخت سازی (ژست)) ۲- صفحه آرایی ۳- نورپردازی ۴- جامگان نمایش ۵- چهره پردازی و ماسک و ...) بطور جدا گانه انجام شود.

۲- آشنایی هنرمندان بومی - سنتی با گونه های نظیر آن درحوزه های جغرافیایی - فرهنگی که این پیشنهاد از طریق برگزاری جشنواره در ایران امکان تحقیق دارد.

۳- تامین و اختصاص بودجه بیشتر از طریق وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برای تحقیقات ویژه نمایش های بومی-سنتی و کمک مالی به تشکیل گروه های ویژه نمایش های کمیدی بومی -سنتی اجرای بیشتر این گونه نمایش ها برای مردم که بیشتر نسل های جدید با این نمایش ها آشنا شوند.

۴- کمک به نمایشگران کمیدی بومی - سنتی برای شرکت در جشنواره های مختلف (کمیدادلارته) در اروپا و مخصوصا در کشور ایتالیا

۵- برگزاری جشنواره های ملی و بین المللی با عنوان کمیدی بومی-سنتی در ایران

۶- دعوت از گروه های اجرای (کمیدادلارته) به ایران و تشکیل کارگاه جهت اجرای نمایش و آشنایی و رویارویی هنرمندان کمیدی بومی - سنتی ایران و ایتالیا

در پایان نویسنده متذکر می شود که هر چند رویارویی و تطبیق این دو گونه نمایش کمدی اثرات متقابل مثبت دارد ولی برای استفاده ی مناسب، که نتیجه ی مفید برای نمایش های کمدی بومی - سنتی کشورمان داشته باشد ابتدا نیاز به شناخت و درک صحیح از ماهیت هر دو گونه ی نمایشی نیاز است زیرا که هر چند (کمدیا دلارته) و «تقلید» دارای مشابهت هایی در فرم و اجرا هستند ولی دنیای نمایشی این دو با هم متفاوت است به عنوان مثال هر کدام برای خود قرار دادهایی دارند که درک ماهیتشان بسیار حائز اهمیت است. قرار دادهایی که هر هنری برای خودش دارد به عنوان مثال ما نمی توانیم با قرار دادهایی که باعث لذت ما از تابلوی «لبخند ژوکوند» می شود به نقاشی های ونگوگ نگاه کنیم. از جمله این قرار دادها در مورد دو نوع نمایش کمدی مورد پژوهش قرار دادهای صحنه ای هستند می دانیم که صحنه در نمایش کمدی بومی - سنتی ایرانی نمادی از جهان است و وقتی صحنه نمادجهان باشد کاربرد آن هستی شناسانه می شود فارغ از معناهای اولیه خود معناهای ثانویه درخشانی با خود حمل می کند. کار این اشیا و رنگها، جهان را به صورت مختصر و خلاصه تعریف کردن است علاوه بر آنکه صحنه ساده است اشیا و حرکات آن نمادگرایانه هستند. و یا اختلاف در هدف نهایی از اجرا در این دو نوع نمایش کمدی، می دانیم هدف نهایی (کمدیادارته) بیشتر خنده و سرگرمی است تا انتقاد وطنز سیاسی ولی هدف نهایی نمایش های کمدی بومی - سنتی ایرانی علاوه بر خنده و سرگرمی جنبه های انتقاد فرهنگی و سیاسی بیشتری داشته است.

این مسئله طبیعی است که مردم جهان نتوانند بعضی از قراردادهای نمایش کمدی بومی - سنتی ما را نفهمند و این وظیفه ی هنرمندان و پژوهشگران عرصه ی نمایش کمدی بومی - سنتی است که این قراردادها را بدون اینکه به اصل سنتها ضربه بخورد به روح دراماتیک جهانی نزدیک کنند نه اینکه به بهانه اینکه عده ای در جهان قراردادهای ما را متوجه نمی شوند دست از نمایشهای بومی - سنتی خودمان برداریم. در نمایش بومی سنتی ایرانی باید معناهای جدید و عمیقتر جهانی تر به وجود آیند. ما باید سنتها را به عنوان ارکان نمایش ایرانی نگه داریم ولی در وجود آوردن فضاهای جدید که لازمه ی پویایی کمدی بومی - سنتی ایرانی است کوشا باشیم.

منابع و مراجع

۱. -احمدی، بابک، ۱۳۹۳، حقیقت و زیبایی، تهران، نشر مرکز
۲. -افشار، سعدی، تئاتر از این نمایش ها جدا بود، صحنه، شماره ۳
۳. -آقاعباسی، یدالله، ۱۳۸۷، نمایش ایرانی و نسبت آن با نمایش جهان هنر و معماری، شماره ۴۲ و ۴۳ از ۲۳۳ تا ۲۴۵
۴. -احمدی، سعید، ۱۳۸۹، مبانی نظری سینما و تئاتر، تهران، رهروان پویش
۵. -براکت، اسکار، ۱۳۷۵، تاریخ تئاتر جهان، هوشنگ آزادی در جلد اول، تهران، انتشارات مروارید.
۶. -بیضایی، بهرام، ۱۳۴۴، نمایش در ایران، ۱۹۹.
۷. -بیمن، ویلیام او، ۱۳۹۱، چرا ایرانی ها می خندند، علی حاج ملاعلی هنر و معماری، شماره ۱۶۰، از ۴۷ تا ۵۱.
۸. -چینی فروشان، صمد، تقلید و تخیل، نورمگز.
۹. -حریری، محمد، ۱۳۷۵، توسعه فرهنگی و دبستان فرانکفورت نامه پژوهش فرهنگی، پیش شماره ۱، از ۱۲۵ تا ۱۴۰
۱۰. -خبری، محمدعلی، خاکی، محمدرضا، ۱۳۸۱، پژوهشی در روند آدپتاسیون در تئاتر ایران، نورمگز
۱۱. -سراجی، محسن، ۱۳۹۲، نظریه نمایش سیاه بازی، کتاب ماه هنر شماره ۱۷۹، از ۱۹ تا ۱۹
۱۲. -سرسنگی، مجید، ۱۳۷۶، مقدمه ای بر نمایش های سنتی و آئینی در ایران نامه فرهنگ، ۲۶، از ۱۶۲ تا ۱۶۶
۱۳. -سلیمانی، کورش، ۱۳۸۷، کمدیادلارته؟ و چگونه؟
۱۴. هنر و معماری، نمایش، ۱۰۵، از ۵۴ تا ۵۵
۱۵. -داداشی، نوشین، ناظرزاده کرمانی، فرهاد، پژوهش تطبیقی گونه های کلان غربی و کمدی سنتی ایرانی، نورمگز
۱۶. -عقبایی، شیدا، ۱۳۹۳، قیاسی میان تئاتر فیزیکال غربی و نمایش سنتی ایران نمایشی، شماره ۱۷۵ و ۱۷۴
۱۷. -کوپال، عطاالله، ۱۳۸۱، نمایش سنتی، نمایش ۵۴
۱۸. -کاوه، علیرضا، ۱۳۸۱، ژانر، گونه کمدی، هنر و معماری ۳۴، از ۶۴ تا ۷۳
۱۹. -محمدی کله، علیرضا، ۱۳۹۰، کمدی و تاریخ، کتاب ها، هنر ۱۵۷
۲۰. -موسوی، مریم، ۱۳۹۰، صنعت فرهنگ و فرهنگ توده، مدیریت رسانه
۲۱. -میک کنستان، ۱۳۹۴، کمدیادلارته، معصومه زاریان.
۲۲. -ناظرزاده کرمانی، فرهاد، ۱۳۷۶، کمدی نمایشی آزادی بخش، هنر و معماری، فارابی، شماره ۲۷، از ۷ تا ۲۷
۲۳. -ناظرزاده کرمانی، فرهاد، ۱۳۷۱، نکاتی پیرامون تعریف کمدی (۱) نامه فرهنگ ۷، از ۱۱۳ تا ۱۱۷
۲۴. -ناظر زاده کرمانی، فرهاد، ۱۳۷۱، نکاتی پیرامون تعریف کمدی (۲)، نامه فرهنگ ۸، از ۱۱۸ تا ۱۲
۲۵. -ناصربخت، محمد حسین، ۱۳۹۰، صحنه و صحنه پردازی و لباس در نمایشهای سنتی ایران، انتشارات نمایش.
۲۶. -نریمانی، کورش، ۱۳۸۶، پرونده طنز، از کمدی تا تراژدی خردنامه همشهری، شماره ۲۴، از ۲۷ تا ۳۰.
۲۷. -و. ک. سیمات، بروکز، ۱۳۷۶، تاریخچه نقد ادبی، منصور ابراهیمی