افلاطون

دربارهٔ کمدی؛ بررسی چند نظریه کلاسیک

جیمز فایبلمن
ترجمهٔ علاء الدین طباطبایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ـ نظریه واقعگرا: افلاطون

تاریخ نظریه کمدی دقیقاً با فلسفه افلاطون آغاز می‌شود. البته شاید پیش از افلاطون نیز نظریه‌هایی وجود داشته است، لیکن ما از آنها بی‌خبریم. افلاطون واقعگراییِ یونانی را برمبنایی درست بنیاد گذاشت و نظامی فلسفی ابداع کرد که اساس آن بر این فرض استوار بود که تنها چیزهایی امکان وجود دارند که بتوان درباره آنها به‌شناختی مستقل دست یافت. البته امروزه چنین تعبیری از نظریه افلاطون چندان معمول نیست. در عوض امروز نام افلاطون همواره با ایده‌آلیسم[1] ذهنی همراه است و مراد از آن این است که تمامی هستی و از جمله شعور امری ذهنی است. فلسفه افلاطون اغلب به‌کار کسانی می‌آید که فلسفه و روان‌شناسی را یکی می‌پندارند ـ اشتباهی که تنها بخشی از آن برعهده این فلسفه است. افلاطون در غالب آثار خود از جایگاه مستقل مجموعه‌هایی از اندیشه‌ها و ارزش‌ها حمایت می‌کرد که می‌توانند در هر زمان و مکان به‌جهان واقعی وارد شوند و بر آن تأثیر بگذارند و در عین حال از درگیری با این واقعیت تأثیر نپذیرند.

ما برمبنای همین فلسفه واقعگرایانه باید بکوشیم نظریه افلاطون را درباره کمدی درک کنیم، در غیر این‌صورت چه بسا به‌راه خطا برویم. چرا که افلاطون وجود عینی کمدی را می‌پذیرد، اما توجهش عمدتاً به‌تأثیر آن بر تماشاگر معطوف است. آنچه خنده‌آور است در ذات خود متناقض است و احساسات متعارضی که حاصل این تناقض است، تماشاگر را متأثر

می‌سازد. فرض کنید که فردی با سرنوشتی دهشتناک و محتوم که هیچ گریزی از آن نیست روبه‌رو شود. چنین فردی در موقعیتی تراژیک قرار دارد و نگران سلامت خود و دوستانش است. حال اگر او به‌ناگهان دریابد که آن سرنوشت محتوم نیست و تحقق نمی‌یابد در او به‌خاطر ناتوانی سرنوشت احساس شادمانی پدید می‌آید. در نظر افلاطون همین ناتوانی که نقاب سرنوشت را بر چهره می‌زند، ماهیت کمدی را تشکیل می‌دهد. این مسئله در شخصیت‌های کمدی کاملاً هویداست. مثلاً مردی که رجز می‌خواند ترسویی بیش نیست ــ چنانکه در نمایشنامه *قورباغه‌ها* باکوس وانمود می‌کند مارس است.[۱]

اگر کمدی را ناتوانی توصیف کنیم که در هیئت سرنوشت ظاهر می‌شود درکی کاملاً منطقی از کمدی به‌دست داده‌ایم، و در عین‌حال بر این نکته نیز اذعان داشته‌ایم که کمدی تأثیری روان‌شناختی دارد. آنگاه که در می‌یابیم قدرت سرنوشت پوسته‌ای فریبنده بیش نیست نوعی فشار عاطفی خاص بر ما تحمیل می‌شود و همین امر سرانجام ما را به‌خنده می‌اندازد. چنین دیدگاهی از آنجا که با گرایشهای واقعگرایانه در تعارض است، بی‌تردید در تحلیل نهایی به‌تقبیح کمدی می‌پردازد. زیرا کسی که در همه ابعاد به‌عین‌گرایی تمایل دارد (دیدگاهی که افلاطون در برخی موارد اختیار می‌کرد) به‌نگرشی که همه‌چیز را ذهنی می‌داند به‌دیده تردید می‌نگرد.

چنین تفکری را در نقل قول دیگری از افلاطون می‌توان یافت. افلاطون به‌شیوه اسپینوزا خواستار سرکوب شهوت و هیجان است و آن را تنها طریق دست‌یابی به «سعادت و فضیلت» می‌داند و به‌همین دلیل تأثیر کمدی را نوعی فریب ارزیابی می‌کند. او در این‌باره می‌گوید: «حرکاتی وجود دارد که شما خود از انجام آنها شرم دارید، اما هنگامی‌که آنها را در نمایش‌های کمدی می‌بینید بسیار سرگرم می‌شوید. این حرکات در چنین موقعیتی هیچ‌گاه به‌واسطه ناشایست بودن تنفر شما را برنمی‌انگیزند. بار دیگر با مسئله‌ای تأسف‌آور روبه‌رو هستیم: در سرشت انسان اصلی وجود دارد که او را به‌خنداندن وامی‌دارد و این تمایل که گاهی شما با منطق برآن لگام می‌زنید ــ چرا که می‌ترسید دیگران شما را فردی لوده و مسخره تصور کنند ــ در تئاتر در حین تماشای کمدی بار دیگر بیدار می‌شود؛ به‌این طریق شما ناخودآگاه به‌خود خیانت می‌کنید و از شاعر طنزپرداز تأثیر می‌پذیرید.»[۲]

این سخن از آنِ افلاطون عبوس و تنزه‌طلبی است که به‌روزگار بعد تعلق دارد. اما در اینجا نیز همچون همیشه ناگزیریم از این جنبه از اندیشه‌های او درگذریم، تا حقایق منطقی را که از اخلاقیات مستقل هستند کشف کنیم. درتمامی بحث‌های انگشت‌شماری که افلاطون درباره کمدی دارد گرایش روان‌شناختی همراه با تعصبات مرتاضانه را شاهدیم؛ و این جنبه از دیدگاه او با نظریه نبوغ‌آمیز و عینی‌گرایانه‌اش درباره کمدی در تعارض است ــ منظورمان آن نظریه‌ای است که کمدی را ناتوانی توصیف می‌کند که در هیئت سرنوشت ظاهر می‌شود.

افلاطون در آثار خود تنها چند بار به‌کمدی اشاره می‌کند و در همه آنها کمدی را نمایش ناتوانی می‌داند که در پس قدرت نهفته است. قطعه‌ای که افلاطون در فیلبوس[۳] به‌کمدی اختصاص داده در حقیقت مجموعه مثال‌هایی است که این مفهوم از کمدی را به‌تصویر می‌کشد. ما در اینجا توصیفی را شاهد مثال می‌آوریم که به‌نوعی ناتوانی می‌پردازدکه به‌شکل نادانی ظاهر می‌شود. «کسانی‌که ضعیف‌اند و توان انتقام گرفتن ندارند هنگامی‌که به‌مسخره گرفته می‌شوند ممکن است واقعاً مسخره جلوه کنند .... نادانی در انسان توانمند نفرت‌آور و دهشتناک است، زیرا او، هم در عالم خیال و هم در واقعیت، می‌تواند به‌دیگران صدمه بزند. اما نادانی در افراد ناتوان ممکن است خنده‌آور جلوه کند، و چنین نیز می‌شود.» افلاطون در آثار بعدی خود کمدی را به‌دیده تحقیر می‌نگریست و بر آن بود که کمدی تنها درخور بردگان و بیگانگان است[۴] ــ عقیده‌ای که ظاهراً بیشتر از الزامات سیاسی مایه می‌گیرد تا عوامل دیگر. افلاطون برای قدرت به‌مفهوم فیزیکی آن اهمیت زیادی قائل بود و این اعتقادی قابل درک است، زیرا او در جایی دیگر بودن را با قدرت مترادف دانسته است. و از آنجا که کمدی می‌بایست تجلیِ ناتوانی باشد که در هیئت قدرت ظاهر شده، در نتیجه، این هنر بی‌تردید نمی‌بایست در نزد رهبران

دولت مقامی داشته و به‌جد گرفته شود ــ مگر در آشکارترین صورتش، آن‌هم تنها از جانب فرودستان.

اما این نظرخام‌اندیشانه درباره کمدی، خوشبختانه در دیگر سخنان افلاطون به‌تلویح اصلاح شد. *میهمانی* (سمپوزیوم) خود نوعی کمدی عظیم است، کمدی به‌عالی‌ترین مفهوم کلمه، کمدیی که در آن کمترین تحقیر و تنگ نظری به‌چشم نمی‌خورد. در آثار بعدی افلاطون این مفهوم جای خود را به‌مفهومی شایسته‌تر داد. اینکه افلاطون کمدی را در جایگاهی شایسته قرار می‌دهد، در دو جا کاملاً آشکار است: یکی در *دفاعیه*[۵]، آنجا که سقراط به‌مدعیان خود هجونامه‌ای را یادآوری می‌کند که آریستوفانس در *ابرها* برعلیه او ساخته و پرداخته بود؛ و دیگری در *میهمانی*[۶]، آنجا که آلکیبیادس[۲] با کلمات سقراط سخنانی را برزبان می‌آورد که اول‌بار آریستوفانس برزبان آورده است: «او در خیابانهای ما، همچون غاز پاورچین پاورچین گام برمی‌دارد و به‌این‌سو و آن‌سو می‌رود و دیگران را به‌چشم حقارت می‌نگرد.»

در نظریه افلاطون، کمدی هیچ‌گاه چندان از تراژدی دور نیست، زیرا کمدی و تراژدی هر دو در آغاز رویداد همانند یکدیگرند، اما تغییرناپذیری سرنوشت در تراژدی آنچنان توانمند است که تحقق آن حتمی است، حال آنکه در کمدی چنین نیست. بنابراین کمدی در حقیقت اجتناب از نتیجه وحشتناکی است که در تراژدی پیش می‌آید. از همین‌رو، چنانکه افلاطون می‌گوید: «هنرمند واقعیِ تراژدی در کمدی نیز هنرمند است.»[۷] تفاوت میان کمدی و تراژدی تنها در چگونگی نمایش این حقیقت است که قدرت آن چیزی نیست که در نگاه اول می‌نماید.

نظریه افلاطون در عمل به‌آشکار ساختنِ تناقض‌هایی می‌انجامد که در واقعیت وجود دارند، و از همین‌رو به‌نحو غیرمستقیم خواستار بهبود وضع موجود است. در حالی‌که تراژدی با گوهر قدرت سر و کار دارد، کمدی عمدتاً با تناقض‌هایی درگیر است که در شکل نبودِ قدرت آشکار می‌شوند. بنابراین تراژدی عمدتاً به‌احساس مربوط می‌شود، احساس قدرت سرنوشت غیرقابل تغییر. حال آنکه کمدی عمدتاً مسئله‌ای ذهنی است که با تناقض‌های منطقی سر و کار دارد. چنین می‌نماید که افلاطون سرانجام نوعی نظریه مستقل و کاملاً عینی از کمدی به‌دست داده است. اما بایددانست که ذهن افلاطون را نه این نظریه بلکه تأثیر عاطفی کمدی به‌خود مشغول ساخته بود. او می‌خواست بداند تماشای کمدی بر بیننده چه تأثیری دارد؟ این تأثیر در مرحله نخست ترسی عظیم است؛ سپس احساس رهایی از خطر به‌تماشاگر دست می‌دهد؛ و سرانجام بیهوده بودن ترس او را به‌خنده می‌اندازد. برای مثال، اگر موضوع کمدی مردی خودستاست، نخست حسادت و تحسین ما را برمی‌انگیزد و هنگامی‌که در می‌یابیم او بیهوده لاف می‌زند، به‌خاطر حسادت و تحسین بی‌اساسمان به‌خنده می‌افتیم.

اما افلاطون از این نکته نیز غافل نبود که این موقعیت می‌تواند معکوس شود. آن آدم ساده‌لوح و نادان ممکن است ناگهان برافرادی که به‌او می‌خندند همچون فردی ظاهر شود که هدفش تلاشی منطقی برای دست یافتن به‌حقیقت و نیکی و زیبایی است. آلکیبیادس در هنگام سخن گفتن درباره فضایلی که در پس ظاهر خشن و ناخوشایند سقراط پنهان است چنین می‌گوید: «سخنان او همچون پیشگویی‌های سیلنوس[۳] است که رازها را برملا می‌کند؛ آنگاه که اول بار سخنان او را می‌شنوید خنده‌آور می‌نمایند؛ او خود را در پس زبانی فرو پنهان کرده که همچون پوست ساتر[۴] فریبنده می‌نماید ــ زیرا سخنانش درباره چرمسازان و آهنگران و پینه‌دوزان و قشوزنان است؛ و او همواره یک مطلب را با کلمات واحدی تکرار می‌کند، به‌طوری‌که آدمهای نادان و بی‌تجربه ممکن است به‌او بخندند؛ اما کسانی‌که نگاهی موشکافانه و درون نگرانه دارند در خواهند یافت که در سخنان او معنایی نهفته است، معنایی ملکوتی که سرشار از فضیلت است و از فرزانگی بسیار حکایت دارد.»[۸]

کمدی که نمایشی خردمندانه است باید آگاهانه از تفریح و سرگرمی دوری جوید. زیرا ما هرگز نمی‌دانیم تناقض‌ها در چه زمانی خود را به‌صورت واقعیت جلوه‌گر می‌سازند و چه زمانی چنین نمی‌کنند. ما سیلنوس رامردی فربه و شاد و مست و بی‌نزاکت تصور می‌کنیم و یادش را از خاطر خود زدوده‌ایم؛ اما بنابر

روایت‌های یونانی او اغلب در خواب بود و در همین حال به‌اوج قدرت خود دست می‌یافت و همچون پیامبران به‌او الهام می‌شد و دقیقاً در همین حال بود که عامه مردم به‌او روی می‌آوردند. در اینجاست که پیشگویی به‌عنصری جدایی‌ناپذیر از کمدی تبدیل می‌شود.

۲ـ نظریه واقعگرا: ارسطو

برای توضیح نظریه ارسطو درباره کمدی چندان تلاشی لازم نیست، زیرا نظریه او آن چنان تفاوتی با نظریه افلاطون ندارد و حاوی نکاتی بکر و تازه نیست و بالطبع چندان جای بحث ندارد. اینک رفته رفته این اعتقاد کهن که اندیشه‌های ارسطو براساس مخالفت با افلاطون بنیاد گذاشته شده است، به‌کنار نهاده می‌شود و عقیده‌ای درست‌تر جای آن را می‌گیرد. براساس این نظریه جدید، ارسطو، خود افلاطون‌گرایی بود که می‌خواست اندیشه‌های او را مقوله‌بندی کند؛ و در عین حال به‌خود نیز اجازه می‌داد که برخی از افراط کاری های او را تصحیح کند واندیشه‌های جدیدی را جایگزین آنها سازد.[۹] از همین رو آرای ارسطو در زمینه کمدی چندان با آرای افلاطون تفاوت ندارد، اما ارسطو می‌خواست این تهمت افلاطون را که کمدی تنها درخور بردگان و بیگانگان است از دامن آن بزداید.

ارسطو برای این‌کار بعد ننگین کمدی را از بازیگران به‌موضوع کمدی انتقال داد. در نظر ارسطو چیزهای خنده‌آور چاشنی‌هایی از نوع پست و ناخوشایندند. «کمدی تقلید از افرادی است که دارای گرایش های اخلاقی پست هستند ... کمدی شامل خطاها و زشتی هایی است که به‌رنج و فاجعه منتهی نمی‌شوند. مثال بارز این ویژگی را در ماسک‌های کمدی می‌توان دید: این ماسک‌هادر عین‌حال که زشت و بدقواره‌اند، رنج‌آور نیستند.»[۱۰] این سخن ارسطو، چنانکه به‌راحتی می‌توان دریافت، در حقیقت همان نظر افلاطون است که به‌گونه‌ای دیگر بیان شده است. یادمان هست که افلاطون در توصیف کمدی از سرنوشتی سخن به‌میان می‌آورد که قادر نبرد تهدید خود را به‌موقع اجرا درآورد؛ و از همین‌رو خنده‌آور می‌نمود. ارسطو می‌گوید: «لذت به‌کمدی تعلق دارد؛ در کمدی است که سرسخت‌ترین دشمنان، مانند اورستس[۵] و اینجستوس[۶]، به‌دوست تبدیل می‌شوند و صحنه را ترک می‌کنند بی‌آنکه کسی را بکشند و یا کشته شوند.»[۱۱] در کمدی به‌جای مرگ فاجعه‌آمیز، که شاعران تراژدی‌پرداز اغلب به‌ستایش آن زبان گشوده‌اند، پایانی بودن رنج و تعب تماشاگر را به‌تعجب وامی‌دارد و ضمن آنکه به‌او لذت می‌بخشد به‌واسطه مضحک بودن مایه سرگرمی او می‌شود.

برداشتی که ارسطو از تأثیرات روان‌شناختی کمدی دارد با برداشت امروزین سازگار نیست. در حالی‌که منتقدین عصر حاضر تأثیر کمدی (از جمله خنده) را با نفس کمدی یگانه می‌پندارند، از سخنان ارسطو در جاهای گوناگون چنین برمی‌آید که او به‌طور ضمنی میان سرشت منطقی کمدی و تأثیرات روان‌شناختی آن تمایز قایل می‌شود. همان‌طور که کوپر نشان داده است «همین حقیقت که نمایشی خنده‌آور و نیز فاجعه‌آمیز وجود دارد، دال بر این است که پالایش (تخلیه عاطفی) نیز می‌تواند وجود داشته باشد.»[۱۲] این استنتاج عمدتاً متکی بر قطعه کوتاهی است در کتاب سیاست، ج ۷ و ۸. اما ارسطو بی‌تردید با آن سخنی از افلاطون که پیش از این آوردیم[۱۳] و عملاً به‌نوعی نظریه پالایشی درباره کمدی منجر می‌شد آشنا بوده است. اما کوپر در جای دیگری چنین می‌گوید:[۱۴] «ارسطو چندین‌بار به‌این کارکرد کمدی تعلیق ــ که انتظاری بیهوده در تماشاگر پدید می‌آورد و پایان آن چنان است که انرژی روانی تماشاگر را آزاد می‌کند ــ اشاره کرده است.» علاقه ارسطو به‌تأثیر روان‌شناختی کمدی در حقیقت از کیفیتی بسیار علمی برخوردار است. چنانکه در نقل قول های پراکنده‌ای که کوپر آورده[۱۵] نمایان است ارسطو از خنده کودکان[۱۶] در مراحل مختلف زندگی و تحت شرایط گوناگون، از جمله قلقلک دادن، کاملاً آگاه بوده است. افزون بر این، ارسطو خندیدن بزرگسالان را بر اثر قلقلک[۱۷] و نیز نقاط حساس بدن را که در اثر قلقلک فرد را به‌خنده می‌اندازد مدنظر داشته است. در هر حال ارسطو کوشیده است علت مسائل بالا را حدس بزند.

ارسطو در زمینه‌هایی که راهش را از افلاطون جدا کرد در فهم کمدی بسیار از او پیش‌تر رفت. برای مثال،

به‌ماهیت کلی هنر نمایش خنده‌آور پی‌برد و بر این نکته نیز تأکید داشت که کمدی به‌امور کلی می‌پردازد نه جزئی.[۱۸] به‌بیان دیگر، در نظر او انتقادی که در کمدی نهفته بود، بسیار فراتر از مسائلی بود که کمدی با آنها ارتباط بلافصل داشت. افزون بر این، علی‌رغم آنکه ارسطو اعتقاد داشت کمدی باعث پالایش روانی است، در نظر او مضمون کمدی امری مستقل به‌شمار می‌رفت. او می‌پنداشت که در تراژدی، پالایش روانی حاصل ترحم و وحشتی است که ایجاد می‌کند، اما کمدی از آنجا که واقعیتی عینی است پالایش روانی را موجب می‌شود. برای مثال، ارسطو همواره پیرنگ (طرح داستانی) کمدی را «عامل وحدت بخش» آن می‌نامد. او در جای دیگری می‌گوید: «اگر کسی بگوید من خودم را بیهوده شسته‌ام، زیرا خورشید نگرفته است، مردم به‌او می‌خندند، زیرا بین دو مسئله بالا رابطه علّی وجود ندارد.»[۱۹] تنها از رهگذر عقل‌گرایی متکی بر تجربه است که فرد می‌تواند هم درباره علت خنده کودکان سخن بگوید و هم درباره ضرورت رابطه منطقی و کاربرد آن در کمدی.

افزون بر این، ارسطو ماهیت آرمانی کمدی را درک کرده بود؛ و به‌این درک از مسیری راه برده بود که بر افلاطون به‌کلی ناشناخته بود. درک ارسطو به‌لحاظ منطقی با درک او از ماهیت آرمانی هنر پیوند داشت. ارسطو با لحنی تأییدآمیز این سخن سوفوکلس را نقل می‌کند که افراد و موقعیت هایی که او در نمایشنامه‌های خود خلق می‌کند واقعی نیستند و بهره جستن از افراد و موقعیت های واقعی شیوهٔ اُئوریپیدس[۷] است. افراد و موقعیت‌هایی که سوفوکلس از آنها بهره می‌گرفت آن‌گونه که در جهان خارج وجود داشتند نبودند، بلکه آن‌گونه‌ای بودند که به‌نظر او می‌بایست باشند. به‌گفته ارسطو، کمدی همواره به‌مردمان فرو دست و شخصیت های بی‌مقدار می‌پردازد؛[۲۰] و فرض بر این است که حقارت های آنان نشان داده می‌شود ــ البته حقارت ها به‌گونه‌ای که باید باشند به‌تصویر درمی‌آیند و نه به‌گونه‌ای که واقعاً هستند. در مقابل تأکید شدیدی که کمدی بر نقایص انسان داشت چه توجیه دیگری می‌شد به‌دست داد؟ ارسطو، سرانجام برای اثبات ماهیت آرمانی کمدی به‌اخلاقیات توسل جست. در نظر او، همان‌طور که توجیه روان‌شناختیِ تراژدی براساس پالایش روانیی بنیاد می‌گرفت که از رهگذر ترحم و وحشت پدید می‌آمد، توجیه روان‌شناختی کمدی نیز بر پایه پالایش روانیی بود که از طریق لذت حاصل می‌آمد.

اما چنانکه معلوم است، اگر هدف کمدی را تنها لذت بدانیم، بخشی از آن را از نظر دور داشته‌ایم. لذت باعث آرامش و تمدد اعصاب می‌شود، اما لذت هدف زندگی نیست و ما برای آن استراحت می‌کنیم که بار دیگر کارهای جدیمان را با توان بیشتری از سر بگیریم. «به‌نظر احمقانه و کاملاً کودکانه می‌نماید که برای تفریح وسرگرمی خود را گرفتار رنج و عذاب واقعی کنیم. اما چنانکه آناکارسیس نیز گفته است، اگر با این قصد خود را سرگرم کنیم که بتوانیم کارهای جدیمان را بهتر انجام دهیم، عاقلانه رفتار کرده‌ایم؛ زیرا سرگرمی نوعی استراحت است و ما نمی‌توانیم بی‌وقفه کار کنیم و به‌استراحت احتیاج داریم. خلاصه کلام اینکه، استراحت هدف نیست. ما از استراحت همچون ابزاری برای فعالیت لذت می‌بریم؛ اما چنین می‌نماید که زندگی سعادتمندانه، زندگیی شرافتمندانه است؛ و چنین زندگیی با جدیت ملازم است نه با تفریح و سرگرمی محض.»[۲۱]

بنابراین می‌توان گفت که کمدی دارای ساختاری منطقی است، ساختاری که پس از حذف تأثیرات روان‌شناختی آن نیز باقی می‌ماند. همین ساختار است که چنانکه ارسطو در جای جای تحلیل خود می‌گوید در خدمت اهداف جدی زندگی قرار دارد و اخلاقی بودن کمدی، که بدون تبیین رها شده است، نیز از آن سرچشمه می‌گیرد. به‌گفته ارسطو کمدی باعث لذت می‌شود که همین به خودی خود امری است جدی، اما کمدی از طریق دیگری نیز در خدمت اهداف جدی قرار می‌گیرد، که ارسطو درباره آن توضیحی نمی‌دهد. در اینجا تنها کافی است که بگوییم ارسطو کاملاً دریافته بود که واقعگرایی کمدی بنا به‌ماهیت خود نمی‌توانند نمادین نباشد و از همین رو کمدی نوعی فراخوان به‌اصلاح و پیشرفت است.

۳ـ مفسران یونانیِ پس از افلاطون و ارسطو:

کمدی و تراژدی و لال‌بازی و نمایش‌های هجوآمیز. بنابراین، کمدی نیز مانند تراژدی یکی از زیر شاخه‌های هنر تقلیدی است.

البته گنجاندن کمدی در نظامی طبقه‌بندی شده، دال بر وجود نظریه‌ای درباره کمدی است. چنانچه از طبقه‌بندی بالا برمی‌آید، کمدی نوعی تقلید از رویداد و کنش است. اما این تعریف به‌تنهایی کمدی را از تراژدی متمایز نمی‌سازد. در ضمن این نکته نیز وجود دارد که تقلید از رویداد اگر بدون هیچ تأکید خاصی صورت پذیرد، نه کمدی خواهد بود نه تراژدی. هیچ‌گاه نمی‌توان موقعیتی واقعی را آن‌گونه‌ای که هست با تمامی جزئیات و با وضوح کامل بازسازی کرد. هنر نمایشی اغلب از آنجا به‌صورت هنری سترگ در می‌آید که از ارائه جزئیات فروماند. تلاش برای بازآفرینی تمامی جزئیاتِ موقعیت‌های واقعی تنها زمانی قرین موفقیت است که بر خودِ جزئیات تأکید کنیم و این تأکیدی است که در خودِ آن واقعیت مشهود نیست. در واقعیت هیچ اثری از تأکید بر جزئیات به‌چشم نمی‌خورد و افزون بر آن، در شرایط واقعی در میان تمامی جزئیات وحدتی مشهود است که معمولاً در تقلید از آن مشهود نیست. فرانسیس بیکن گفته است که هیچ هنر اصیلی به‌وجود نمی‌آید، مگر آنکه در برخی ابعاد آن نوعی غرابت را شاهد باشیم. همین تحریف واقعیت، نقادیی را پدید می‌آورد که کمدی به‌عرضه آن می‌پردازد.

تراکتاتوس با این بیان که کمدی «تقلید از رویدادی است که خنده‌آور و ناقص است» میان کمدی و تراژدی تفاوت قایل می‌شود. اگر برای تقلید تنها آن رویدادهایی برگزیده شوند که «خنده‌آور و ناقص» هستند، در چنین گزینشی از روشی بسیار نقادانه پیروی شده است. به‌این ترتیب، آشکار است که در *تراکتاتوس* بر ماهیت نقادانه کمدی صحه گذاشته شده است. اگر این نقادی تنها به‌نفی بپردازد، به‌این معنی که تنها نقایص و رسوم و نهادها را تقبیح کند و از جایگزین‌های مناسب‌تر سخنی به‌میان نیاورد، در این صورت، دست‌کم از یک نظر، کمدی با ناسزا برابر و مترادف است. اما *تراکتاتوس* ما را از چنین محدودیتی برحذر می‌دارد. او می‌گوید: «کمدی با ناسزا تفاوت دارد، زیرا ناسزا آشکارا

هنر نمایشی اغلب از آنجا به صورت هنری سترگ در می‌آید که از ارائهٔ جزئیات فرو نماند.

ژامبلیکوس و پروکلس و رساله *تراکتاتوس کوئیسلی نیانوس*

اثر مهم دیگری که به‌نظریه کمدی می‌پردازد رساله‌ای است که با عنوان *تراکتاتوس کوئیسلی نیانوس*[8] شناخته شده است.[۲۲] دانشمندان، تاریخ نگارش این کتاب را که ظاهراً به‌یونانیان تعلق دارد در حدود قرن اول میلادی تخمین زده‌اند. این اثر که نویسنده آن ناشناخته است به‌نحوی موجز به‌طرح نظریه کمدی می‌پردازد و آشکارا متکی بر آرای ارسطو است. اگر به‌محتوای کتاب توجه کنیم درمی‌یابیم که تلاشی است برای تدوین نظریه‌ای درباره کمدی؛ نظریه‌ای همانند آنچه ارسطو در *بوطیقا* برای تراژدی تدوین کرده است. آنچه در این کتاب درباره کمدی می‌خوانیم چنان به‌آرای ارسطو نزدیک است که گمان می‌بریم آنچه می‌خوانیم از قلم خود او تراوش کرده است.

تراکتاتوس این مسئله را که کمدی به‌تئاتر مربوط است بدیهی می‌انگارد و به‌آنچه که می‌توان کمدی غیررسمی یا شوخی و بذله‌گویی خودمانی نامید توجهی نشان نمی‌دهد. یکی از شاخه‌های هنر تقلیدی نمایشی است که «رویداد را بدون واسطه عرضه می‌کند.» این شاخه خود به‌چهار نوع تقسیم می‌شود:

ویژگی های بد را نکوهش می‌کند، حال آنکه کمدی به‌تأکید بر ... نیازمند است» در اینجا متن موجود ناقص است. واقعاً مایهٔ تأسف است که ما هرگز نمی‌توانیم دریابیم منظور تأکید بر چه چیزی است. اما می‌توانیم حدس بزنیم که تأکید بر جنبه‌های مثبت است. این که در متن از تأکید سخن به‌میان آمده و نه از نکوهش ویژگی های منفی، درستی حدس ما را تأیید می‌کند. کمدی، چنانکه از رساله *تراکتاتوس* برمی‌آید، بی‌تردید انتقاد از وضع موجود و تأیید وضعیت دیگری است، وضعیتی که گمان می‌رود بر آنچه موجود است رجحان دارد.

در بُعد روان‌شناختیِ *تراکتاتوس* نگرش ارسطویی تقریباً بدون کم و کاست حاکم است. تأثیر کمدی، پالایش عواطف از رهگذر لذت و خنده است. این نظریه لذت‌گرایانه برای آن ابداع شده است که بُعد روان‌شناختی کمدی را در تمامی عرصه‌ها فرو پوشد. در این بخش از نظریه کمدی این مسئله که پالایش عواطف یا تخلیه روانی، ممکن است تنها تأثیر روان‌شناختی کمدی باشد، پذیرفته نشده است.

نویسنده *تراکتاتوس* نیز مانند همه درام‌پردازان یونانی، و در حقیقت مانند همه درام‌پردازان عالم، این نکته را تصدیق کرده است که کمدی سریع‌تر از تراژدی الگوهای سنتیِ حاکم بر نمایش را فرو می‌شکند. از همین رو کمدی از تمامی شکل های تثبیت شده نمایشی تخطی می‌جوید و راه و روش های خاص خود را می‌یابد. آنچه درباره شکل نمایش صادق است، درباره زبانی که در آن به‌کار می‌رود نیز صادق است. کمدی بر خلاف تراژدی برای دست یافتن به‌اهداف خود لزوماً نباید از زبان کلاسیک بهره جوید «زبان کمدی، زبانی معمولی است که در نزد عامه مردم متداول است. کمدی‌نویس باید شخصیت‌های خود را به‌همان زبان روزمره خود مجهز سازد، اما شخصیت‌های عجیب باید زبانشان نیز غیرعادی باشد.» این هشدار را نباید بخشی از برنامه «تقلیدگرایانه» تلقی کنیم. اگر کمدی نمایشی غیرانتقادی و یکسره متکی بر تقلید بود، لازم نبود میان آن و ناسزا تفاوت قائل شوند. کمدی برای آنکه نقادانه باشد، می‌بایست به‌زمان حال تعلق داشته باشد و هیچ‌چیز به‌اندازه زبان روزمره بر

نظرات مِردیت دربارهٔ کمدی که از دیدگاه‌ها و آرمان‌های عمومی او سرچشمه گرفته‌اند همان‌گونه‌ای هستند که انتظار می‌رود.

تعلق یک نمایش به‌زمان حال دلالت ندارد.

تراکتاتوس به‌خودی خود چندان ارزشی ندارد. در این اثر هیچ نظر تازه‌ای افزون بر آرا و نظریه‌های ارسطو درباره کمدی که در *بوطیقا* و دیگر آثار او ابراز شده است وجود ندارد. اهمیت *تراکتاتوس* در این است که با بررسی آن در می‌یابیم که دیدگاه واقعگرایانه‌ای که ذهن یونانی براصول انتزاعی تحمیل کرده بود، در گستره‌ای وسیع متداول بوده است. افلاطون و ارسطو واقعگراییِ خاص خود را به‌چنان قله‌های رفیعی برکشیدند که تا قرن ها بعد بر اذهان اندیشمندان حاکمیت مطلق داشت. دیدگاه نظریه‌پردازان امروز درباره کمدی با دیدگاه افلاطون و ارسطو متفاوت است. این تفاوت را به‌ویژه می‌توان در چگونگی برخورد آنان بر جنبه‌های روان‌شناختی کمدی مشاهده کرد. در نظر یونانیان، خنده، تأثیر روان‌شناختی کمدی بود. اما به‌عقیده نظریه‌پردازان ذهن‌گرای عصر حاضر، خنده حاصل کمدی نیست. بلکه عنصری از عناصر سازنده آن است. در نظر پژوهشگران امروز، کمدی برابر است با خنده؛ و از همین‌رو آنان می‌کوشند کمدی را به‌لحاظ ساخت و کار روان ــ تن‌شناختی[9] آن تحلیل کنند. به‌عقیده اینان، نویسنده ناشناسِ *تراکتاتوس* در کار خود کوتاهی نکرده است، اما نظریه او را باید در زمره آخرین نظریه‌های

واقعگرایانهٔ کمدی دانست. چنانکه می‌دانیم پس از او دیدگاه روان‌شناختی به‌سرعت رو به‌گسترش نهاد و نظریه واقعگرایانه مدت ها به‌فراموشی سپرده شد.

واقعگرایی اغراق‌آمیز مکتب نو افلاطونی که پس از انقراض فلسفه آتنی پدید آمد به‌کندی، نظریه‌ای را که یونانیان قدیم برای کمدی ابداع کرده بودند. تغییر داد. ژامبلیکوس[۱۰] اهل کالکیس که احتمالاً کتاب *اسرار*[۱۱] به‌قلم اوست، در چند پاراگراف به‌نظریه کمدی می‌پردازد. او می‌گوید «کلمات هرزه و ناپسندی که در کمدی بر زبان می‌آید، از نبودِ زیبایی‌ها در جهان مادی حکایت دارد.»[۲۳]

در حالی‌که این سخن دال بر وجود نظریه‌ای کامل درباره کمدی است، اما از آنجا که وضعیت نامطلوب موجود با وضعیت مطلوب مقایسه می‌شود، نشان‌دهندهٔ این است که هنوز گرایش به‌قبیح دانستن جهان مادی در کلیت خود امری مسلم به‌شمار می‌آید، حال آنکه کمدی اصیل هرگز نمی‌خواهد چنین دیدگاهی را بپذیرد. عنصر مذهبی که در این دیدگاه وجود دارد ترجیح می‌دهد از جهان مادی دست بشوید تا بتواند جهان زیباتری را جایگزین آن سازد. این گرایش، که ناگزیر به‌خاموشی کمدی برای چند قرن منجر شد، همچنان در نزد عده‌ای مقبول است. البته کمدی اصیل نیز به‌انتقاد از فقدانِ زیبایی در جهان مادی می‌پردازد، اما تنها به‌این دلیل که خواستار زیبایی و نیکی بیشتر در همین جهان مادی است.

ژامبلیکوس که هم فیلسوف بود و هم مسیحیی مؤمن گفته بود که روش کمدی این است که بر زشتی ها تأکید کند تا از این رهگذر خواستار تغییراتی مطلوب گردد. به‌عقیده او «آنها در پی زیبایی هستند، چرا که با ذکر زشتی ها، زشتی ها را ادراک می‌کنند؛ و هر چند از انجام کردار زشت می‌پرهیزند، اما در قالب کلمات آگاهی خود را درباره زشتی ها ظاهر می‌سازند و اشتیاقشان را به نقطه مقابل زشتی به دیگران منتقل می‌کنند.» اما نقطه مقابل زشتی ها در کجا ظاهر می‌شود؟ در این دنیا یا دنیای دیگر؟ یونانیان قدیم می‌خواستند همین دنیا را زیباتر سازند؛ نو افلاطونیان گرفتار شک و تردیدهای خاص خود بودند؛ و مسیحیان قاطعانه بر آن شدند که جهان مادی را به‌زشتی ها واگذارند و زیبایی را در جهان دیگر جستجو کنند. از همین‌رو، در تاریخ نظریه کمدی ما می‌توانیم انحطاط فلسفه واقعگرای یونانی را در چهره واقعگرایی اغراق‌آمیز نو افلاطونیان ببینیم و سپس انحطاط آن را در دستان کلیسای کاتولیک مشاهده کنیم.

ژامبلیکوس در سطور بعد بار دیگر به‌نظریه مطلوب خود که به‌ابعاد روان‌شناختی کمدی مربوط می‌شود باز می‌گردد و درباره پالایش روانی کمدی به‌اظهار نظر می‌پردازد. چنین می‌نماید که این جنبه از نظریه او را می‌توان با آنچه ارسطو در *بوطیقا* درباره تراژدی گفته است قیاس کرد. «نیروی عاطفی که در ما وجود دارد، اگر از همه سو محدود شود بر توان و قدرتش بسیار افزوده می‌گردد؛ اما اگر از این نیرو به‌تدریج و حساب شده بهره بگیریم و به‌نحوی شایسته آن را ارضا کنیم، پالوده می‌شود و در مقابل ما سرفرود می‌آورد، به‌گونه‌ای که می‌توانیم بدون قهر و خشونت بر آن لگام زنیم». دراینجانیز، چنان‌که درباره تراکتاتوس نیز صادق است، تنها باید به‌این نکته اشاره کنیم که هر چند پالایش عاطفی کمدی واقعیتی مسلم است، اما نمی‌توان در پرتو آن تمامی تأثیرات روان‌شناختی کمدی را توجیه کرد. تأثیر کمدی تنها به‌عواطف شادی بخش که همواره با خنده همراه هستند و در سطوح بیرونی واکنش های انسانی قرار دارند محدود نمی‌شود، بلکه از آن بسی فراتر می‌رود. البته چنین عواطفی را نیز باید مدنظر قرار دهیم، اما واکنش هایی ظریفتر، دیرپاتر و بسیار عمیقتر نیز وجود دارد، واکنش هایی که هیچ‌یک از نظریه‌های جدید کمدی قادر به‌تبیین آنها نیستند.

* * *

اینک تنها یک تن از نوافلاطونیان باقی‌مانده است که باید درباره‌اش تأمل کنیم. پروکلس یکی از آخرین چهره‌های آکادمی آتن بود. او از نظریه پالایش‌روانی، هم برای تراژدی و هم برای کمدی، حمایت می‌کرد. اما اینکه آیا او در اندیشه‌هایش از ارسطو تأثیر پذیرفته است یا نه بر ما معلوم نیست. چه بسا او آرای خویش را از مفسران ارسطو به‌وام گرفته باشد، زیرا او نظراتش را چنان به‌اختصار بیان می‌کندکه بعید می‌نماید به‌خود او تعلق داشته باشند. پروکلس از این عقیده افلاطون که

در جمهوریت کمدی و تراژدی را حتی در صورت های آرمانی آنها نیز رد می‌کرد، جانبداری می‌کند. او تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید دولتمردان باید روش های بهتری را برای پالایش روانی ابداع کنند، زیرا کمدی و تراژدی ممکن است به‌واسطه تشدید عواطف تأثیری خلاف آنچه مدنظر است پدید آورند.

آشکار است که مکتب نوافلاطونی با برگزیدن جنبه‌های زاهدمآبانه فیلسوفان یونانی و تأیید و تکریم آنها زمینه را برای فرهنگ سختگیرانه وپرشکوه مسیحیت آماده کرد. می‌دانیم که هرکس جهان واقعی و مادی را به‌دیده تحقیر بنگرد کمدی نیز در چشمش حقیر می‌نماید. واقعگرایی اغراق‌آمیز مسیحیت آماده بود که جهان مادی و در نتیجه کمدی را یکسره نادیده بگیرد و به‌جای آن جهان باقی را بنشاند، جهانی که واقعی بود اما در جای دیگری قرار داشت.نکته معنی‌دار و مهم این است که کمدی و تراژدی از این نظر همانند بودند و از همین‌رو پروکلس آنجا که نظریه پالایش عواطف را تقبیح می‌کند و آن را به‌خاطر تأکید بیش از حد بر عواطف شایسته طرد می‌داند، کمدی و تراژدی را با هم و بی‌آنکه بکوشد میان آنها تفاوتی قائل شود مردود می‌شمارد. اگر هدف ما این نباشد که جهان واقعی را به‌جهان آرمانی اندکی نزدیکتر سازیم، بلکه بخواهیم از جهان واقعی دست بشوییم و یکسره به‌جهان آرمانی بپردازیم رفتارمان نه خنده‌آور خواهد بود، نه تراژیک. در این صورت به‌افرادی قابل ترحم تبدیل می‌شویم و از آنجا که حاضر نیستیم تنگناها و محدودیت هایی را که انسان گرفتار آنهاست، درک کنیم، از بهبود وضع موجود نیز ناتوان خواهیم بود. این نظر فیلسوفان یونان که کمدی به‌نارسایی‌های وضعیت موجود اشاره می‌کند و هدفش رفع آنها به‌صورتی واقعی است در اندیشه‌های پروکلس تقریباً به‌کلی غایب است. اگر از ملاحظات عاطفی درگذریم، باید بگوییم که بسته شدن آکادمی به‌دست ژوستینیان، که اندکی پس از حاکمیت پروکلس بر آن صورت گرفت، چندان زیان‌آور نبود.

۴ـ مفسران رومی: سیسرون و کوئینتیلیان

عالمان و اندیشمندان رومی که به‌بررسی نظریه‌هایی می‌پرداختند که به‌دست یونانیان قدیم ابداع شده بود، اغلب تمایل داشتند آن نظریه‌ها را در مورد مسائل زمان خویش به‌کار گیرند. ذهن رومیان راعمدتاً این مسئله به‌خود مشغول ساخته بود که چگونه نظریه‌های انتزاعی یونانیان را عملاً در زمینه آداب و رسوم و اخلاق و رفتار رومی به‌کار گیرند. البته، رومیان، تنها در موارد انگشت شماری کوشیده‌اند نظریه‌های یونانیان را گسترش و تکامل بخشند. به‌اعتقادکوپر منابعی که به‌نظریه‌های یونانیان اختصاص داشت و در دسترس رومیان بود، تعدادشان بسیار بیش از منابعی بود که به‌دست ما رسیده است.[۲۴] چندین اثر که عنوان درباره *چیزهای خنده‌آور* را بر خود داشته‌اند متأسفانه مفقود شده‌اند، اما به‌احتمال بسیار بر رومیانی که دربارهٔ نتایج عملی نظریه‌های کمدی می‌اندیشیدند، تأثیری عمیق داشته‌اند.

سیسرون که اشاراتش به‌کمدی دال بر صحت نکته بالاست، به‌بسیاری از این آثار دسترسی داشته است. افزون بر این، او از آموزش های دانشمندان یونانی که در زمان او به‌روم مهاجرت کرده بودند نیز بهره برده است. این مسئله نیز آشکار است که او نوشته‌های افلاطون و ارسطو را براساس موضوع، بررسی و مطالعه کرده است. از آنجا که سیسرون سخنوری توانا بود توجه عمده‌اش به‌رابطه کمدی و فن سخنوری بود، اما واقعگرایی دیدگاه او محل تردید نیست. او کار را با کنار نهادن جنبه‌های روان‌شناختی کمدی آغاز کرد، زیرا به‌گمان او این جنبه‌ها به‌ماهیت خاستگاه خنده مربوط می‌شدند اما او پیش از بیان این مطلب که نه او و نه دیگران درباره روان‌شناختی دانش چندانی ندارند، تبیین ذهنی یونانیان را مردود ندانست.

آنچه سیسرون خواستار دانستن آن بود ماهیت پدیده‌های خنده‌آور و مسخره بود. او می‌گوید: «قلمرو پدیده‌های خنده‌آور در چارچوب زشتی و بدقوارگی قرار دارد؛ زیرا بیانات خنده‌آور نوعی زشتی را به‌شیوه‌ای که ناپسند نیست برملا می‌سازند.»[۲۵] سیسرون دیدگاهی واقعگرایانه اختیار کرده است، زیرا ماهیت عینی محتوای کمدی را مشخص می‌کند. اما سیسرون می‌کوشد این مسئله را به‌موضوع های مورد علاقه خود تبدیل کند. سخنور تا چه حد باید خنده

مستمعین را برانگیزد؟ از آنجا که انسان ها مخاطب سخنور هستند و نیز از آنجا که غالب سخنان او درباره انسان هاست نتیجه می‌گیریم که «علت خنده به‌صفت های اخلاقی انسان ها بازمی‌گردد، انسان هایی که نه عزیز و محبوبند و نه ترحم‌انگیز، و نه سزاوار تنبیه و مکافات به‌خاطر خطاهایشان.[۲۶]

آنجا که سیسرون کمدی را مرکب از انتظارات فریبنده می‌خواند، چنین می‌نماید که به‌استقبال نظریه‌هایی می‌رود که بعدها رواج خواهند یافت. نظرات هابز و کانت درباره کمدی در برخی زمینه‌ها با آرای سیسرون مشابهت دارند، اما هر چند غیرممکن نیست، بعید است که آنان با بحث سیسرون در این‌باره چندان آشنا باشند و نظرات خود را از او گرفته باشند. در هر حال چنین تصوری از کمدی مایه تأسف است، زیرا این تلقی، صرفاً به‌درک یا ارزیابی کمدی مربوط می‌شود، و از همین‌رو، تنها بر جنبه‌های روان‌شناختی آن متکی است. می‌دانیم که تکیه بر جنبه‌های روان‌شناختی هرگز مد نظر سیسرون نبوده است ــ هر چند ممکن است با نظرات هابز و کانت هماهنگ باشد. سیسرون درباره سطوح کمدی بحث می‌کند، و چون کمترین علاقه‌ای به‌جنبه نظری مسئله ندارد، ناگزیر است برای تقسیم‌بندی‌های خود به‌تمایزات عملی تکیه کند ــ روشی که بی‌تردید او را به‌گمراهی کشانده است. در نتیجه می‌توان گفت که اندیشه‌های او چندان مهم نیستند، اما مثال هایش عالی و درخور توجه‌اند.

سیسرون میان شوخ‌طبعی و لودگی تمایز قائل می‌شود. شایان توجه است که او سقراط را آن‌گونه که در *مکالمات افلاطون* به‌تصویر آمده است به‌منزله نمونه اعلای شوخ‌طبعی برمی‌گزیند و او را الگوی خود در زمینه سخنوری قرار می‌دهد. اما تأثیر شوخ‌طبعی، حتی در قیاس با تأثیر شدید لودگی نیز اندک نیست. تفاوت میان این دو را می‌توان با مقایسه میان شمشیر دو دم و گرز ــ که هر دو به‌یک اندازه خطرناکند ــ دریافت. این امر که شوخ‌طبعی با اصلاح‌گری سر و کار دارد نکته‌ای بود که فایده‌گرایان[۱۲] رومی به‌خوبی دریافته بودند، و حقیقت این است که اینان به‌جز همین ویژگی برای آن ویژگی دیگری قائل نبودند. سیسرون می‌گوید: «هیچ نوع شوخ‌طبعی یافت نمی‌شود که از آن نتوان جدیت و سختگیری را استنباط کرد.»[۲۷] کمدی تأیید غیرمستقیم حقیقتی است که از اشتباهاتی که مورد نکوهش قرار می‌گیرند بسیار عظیم‌تر است؛ به بیان دیگر، کمدی تأیید غیرمستقیم ارزشهایی است که از ضدارزش هایی که آنها را به‌سخره می‌گیرد، بسیار کامل‌ترند؛ و نیز تأیید تلویحی کردارهایی است که بسیار عاقلانه‌تر از کردارهایی هستند که آنها را به‌نقد می‌کشد. سیسرون هیچ‌گاه این نکته را از یاد نمی‌برد و از همین‌روست که می‌گوید: «کمدی تقلید از زندگی است؛ آینه آداب و رسوم است؛ تصویری از حقیقت است.»[۲۸]

* * *

کوئینتیلیان، منتقد رومی جنبه روان‌شناختی کمدی را نادیده می‌گرفت و تنها توجهش به‌چیزهای خنده‌آور معطوف بود و بررسی های چشمگیری درباره خنده انجام داد. او هیچ‌گاه نکوشید چگونگی تأثیر کمدی را تعیین و توجیه کند. آنچه توجه او را به‌خود معطوف می‌کرد تمامی پدیده‌هایی که موجب خنده می‌شوند بود ــ از قلقلک گرفته تا لطیفه. به‌عقیده او نیروی خنده چنان شدید است که غالب افراد نمی‌توانند در مقابل آن مقاومت کنند. «افراد گاهی ناگهان زیر خنده می‌زنند و کم نیست مواقعی که به‌اختیار چنین نمی‌کنند. خنده خود را تنها از طریق صدا و حالات چهره نمایان نمی‌سازد، بلکه تمامی بدن را به‌لرزه درمی‌آورد.»[۲۹] خنده که دارای قدرتی مقاومت‌ناپذیر است «گاهی جهت و گرایش بزرگترین مسائل را تغییر می‌دهد.»

کوئینتیلیان اعتقاد داشت که «هر چیزی که آشکارا ساختگی باشد، خنده‌آور است.» با توجه به‌آنچه در بالا آمد، کمدی نمی‌توانست در نظر او امری ذهنی باشد. این پندار که خنده پاسخی است به‌میل خندیدن، عقیده‌ای امروزی است و از برداشت نام‌گرایانه[۱۳] از علل روان‌شناختی ریشه می‌گیرد. کوئینتیلیان با تأسف می‌گوید «آن لطیفه‌هایی نکته‌دار و عالی‌تر هستند که قدرت خود را از شرایط خارجی کسب می‌کنند.» اما می‌دانیم که کمدی یکسره برکلمات متکی نیست، هر چند کلمات نیز به‌ذات خود «شرایط خارجی» را توصیف می‌کنند و به‌هیچ‌وجه نمی‌توان آنها را صرفاً به‌علت اینکه بر زبان یک گوینده یا سخنور جاری

می‌شوند، ذهنی دانست. در هر حال «صفت خنده‌آور هم در اشیاء وجود دارد و هم در واژه‌ها». کوئینتیلیان علاقه خود را به‌پدیده‌های خنده‌آور همچنان حفظ می‌کند، چراکه آنها را اموری عینی می‌داند که سخت و تحویل‌ناپذیرند و درک انسانی در آفرینش آنها نقشی ندارد.

کوئینتیلیان تا آنجا که برای حفظ احترام طبقات ممتاز لازم است توجه به‌مسائل اخلاقی را لازم می‌داند. طبقات ممتاز باید از هرزگی و زشتی به‌دور باشند. اما برای «طبقه فرو دست» آزادی عمل بسیار بیشتری وجود دارد. یگانه پنداشتن نجابت و زهدمآبی از یک سو، و نسبت دادن این هر دو به‌خصائل طبقات فرادست، اشتباهی است که در دوران بعد نیز با آن روبه‌رو می‌شویم.

۵ـ کمدی در دوره انتقال: تِست سز و ویکو

بحثی که از جان تِیست سز[۱۴] درباره کمدی باقی‌مانده است چنان شایان توجه نیست، زیرا بحث او در حقیقت تکرار همان سخنانی است که یونانیان در این‌باره گفته‌اند.[۳۰] چنین می‌نماید که تِیست سز به‌کتاب *تراکتاتوس* و کمدی‌های نمایشی یونانیان دسترسی داشته است. اما تست سز درباره هدف کمدی و مقایسه کمدی با تراژدی در چندین پاراگراف نظراتی روشن عرضه کرده است.

او می‌گوید «تفاوت تراژدی با کمدی در این است که تراژدی دارای داستان است و گرایشی است درباره رویدادهای گذشته ــ هر چند که هنگام نمایش چنین وانمود می‌شود که وقایع در زمان حاضر به‌وقوع می‌پیوندند. اما کمدی به‌رویدادهای خیالی روزمره مربوط می‌شود. هدف تراژدی سوگوار کردن مخاطبین؛ و هدف کمدی به‌خنده واداشتن آنان است.» این مسئله که تراژدی ترجیحاً به‌وقایع گذشته می‌پردازد داستان کهنه‌ای است؛ و هر چند بسیاری از تراژدی‌پردازانی که در اعصار بعد از تست سز می‌زیسته‌اند آثار خویش را براساس وقایعی همزمان با عصر خویش و حتی وقایعی خیالی و مربوط به‌زمان آینده نگاشته‌اند، اما آنچه تست سز گفته است به‌طور کلی درست است. اصولاً این پرسش مطرح است که آیا تراژدی‌هایی که به‌تنگناهای زمان حال می‌پردازند به‌اندازه تراژدی‌هایی که به‌رویدادهای گذشته مربوطند می‌توانند از بار تراژیک برخوردار باشند؟ چرا که می‌دانیم وقایع گذشته در اثر مرور زمان معانی نمادین پیدا می‌کنند.

توصیفی که تست سز از کمدی به‌دست می‌دهد، بسیار درست و درخور توجه است. کمدی با «مسائل زندگی روزمره» سر و کار دارد، زیرا تنها زمان حال می‌تواند مایه نشاط و خنده شود و تنها زمان حال است که می‌تواند با آینده‌ای بهتر جایگزین شود. اما تست سز می‌گوید تنها مسائل زندگی روزمره نیست که کمدی را شکل می‌دهد، بلکه «تخیل درباره مسائل زندگی روزمره» است که کمدی را می‌سازد. این عبارت کوتاه از درک عمیقی درباره کمدی حکایت دارد، زیرا نشان می‌دهد که کمدی حرکت به‌سوی وضعیت آرمانی را مطرح می‌سازد. تست سز در جایی دیگر به‌نکته‌ای اشاره می‌کند که این برداشت ما را تأیید می‌کند: «هنرمند کمدی‌پرداز در آثار خود، بدکاران و غارتگران و آدم های مزاحم را به‌سخره می‌گیرد تا بقیه در سلامت و آرامش به‌سر برند. به‌این ترتیب، در تراژدی زندگی فرو می‌ریزد و در کمدی استحکام می‌یابد.» آنچه تست سز تحت عنوان عناصر کمدی برمی‌شمرد، یعنی داستان هایی درباره زندگی روزمره و تلاش برای مستحکم‌تر ساختن زندگی، هم توصیفی بسیار عالی از اهدافی به‌دست می‌دهد که کمدی‌نویسان برای تحقق آنها می‌کوشند و هم هدف بنیادین کمدی را تعیین می‌کند.

* * *

هر چند جامباتیستا ویکو، دانشمند ایتالیایی که در باب فلسفه اجتماعی به‌پژوهش پرداخته است، در اواخر قرن هفدهم می‌زیست، لیکن باید او را در کنار تست سز از زمره شخصیت هایی قرار دهیم که گذار از یک مرحله به‌مرحله دیگر را امکان‌پذیر ساختند. ویکو از تمامی اندیشه‌هایی که در عصر او شکوفا گردیده بود و رفته رفته جهان‌شناسی عصر جدید را شکل می‌داد تأثیر پذیرفته بود، یعنی از تجربه‌گرایی، ثنویت‌گرایی دکارتی، جایگزین شدن حقوق طبیعی به‌جای قوانین الهی و به‌طور خلاصه تمامی استلزامات ناشی از فلسفه نام‌گرایی که تنها برای تک‌تک پدیده‌ها وجودی واقعی

قائل بود. ویکو برخلاف غالب هم‌عصران آینده‌نگر خود، حاضر نبود از تمام میراث ارزشمند گذشته چشم بپوشد. او عقیده داشت که میراث گذشته را می‌توان نجات داد و زنگارهایی را که در طول قرون وسطی بر آن نشسته است زدود. از همین‌رو، او خواستار مذهب بدون کلیسا، واقع‌گرایی افلاطونی بدون محدودیت های اسارت‌آور؛ و عقل‌گرایی فارغ از جزم‌اندیشی بود.

با توجه به‌چنین راه فراگیری که ویکو برای پیشبرد فلسفه جهانی اختیار کرده بود، نظراتش درباره کمدی دارای اهمیت بسیار است. مبارزه میان نیروهای متعارض چنان سخت بود که هیچ‌گاه تثبیت نظریه‌ای واحد برای کمدی امکان‌پذیر نبود. به‌گفته ویکو، فلسفه اجتماعی، به‌ویژه اگر حامل ملاحظات اخلاقی نیرومندی باشد، هیچ‌جایی برای شوخ‌طبعی باقی نمی‌گذارد. در نظر او جدیت، آن هم در حداعلای آن، دستور روز بود. از همین‌رو، ویکو شوخ‌طبعی را به‌دیده تحقیر می‌نگریست: در غالب موارد کسانی‌که دارای توانی خارق‌العاده برای کشف حقیقت‌اند، هیچ‌چیز اشیاء در نظرشان خنده‌آور جلوه نمی‌کند؛ اما ذهن های فرو مرتبه که اشیاء را تنها به‌صورتی نسبی درک می‌کنند، پدیده‌ها را خنده‌آور می‌یابند.

در بعد روان شناختی تراکتاتوس نگرش ارسطویی تقریباً بدون کم و کاست حاکم است.

حمله به‌هر آنچه خنده‌آور است، هر چند موجه نیست، اما روشنگراست. هراکلیتوس گفته است در نظر انسان ها برخی چیزها خوب است و برخی چیزها بد؛ حال آنکه خداوند همه‌چیز را عادلانه و به‌جا آفریده است. این بلندپروازی انسان که می‌خواهد زندگی و هستی را به‌نحوی ثابت و همچون کلی واحد ببیند به‌چشم‌اندازی خدایی احتیاج دارد؛ چشم‌اندازی که از دسترس انسان به‌دور است. انسان به‌موجب حضورش در متن واقعیت محکوم به‌این است که جهان را نسبی ببیند. محدودیت چشم‌انداز، وضعیتی است که او را هیچ‌گاه از آن گریزی نیست. از این‌رو، نگاهی که ویکو خواهان است، نگاهی است که در اختیار انسان نیست. و چشم‌انداز محدودی که انسان از به‌کارگرفتنش گریزی ندارد، به‌این معنی است که جنبه خنده‌آور وجود نیز انکار ناپذیر است. اگر بخواهیم در مقابل خنده و شوخ‌طبعی قد علم کنیم به‌معنای آن است که می‌خواهیم محدودیت خود را فرو شکنیم، و این چیزی است که انسان هرگز به‌آن دست نخواهد یافت. به‌این ترتیب به‌مفهومی که ویکو مدنظر دارد، ما انسان ها جملگی ذهن هایی فرو مرتبه هستیم.

اگر توجه خود را به‌تفسیر روان‌شناختی که ویکو از خنده به‌دست می‌دهد معطوف کنیم، در می‌یابیم که او در اینجا نیز به‌جامعه‌شناسی نظر دارد ــ هر چند که بُعد ذهنی خنده بر همگان آشکار است. خنده از نظر تن‌شناختی[15] در نتیجه تکانه‌هایی است که به‌دستگاه عصبی انسان وارد می‌شود. انسان که همواره انتظار هماهنگی و تناسب را دارد ناگهان با ناهماهنگی رو به‌رو می‌شود. این حالت بر رشته‌های عصبی و مغز ضربه وارد می‌کند و خنده پدید می‌آید. [۳۱] آنچه ویکو گفته است همان نظریه آشنای انتظار است که همچون همیشه در لفافی از اصطلاحات ذهنی ـ روان‌شناختی فرو پوشیده شده است. ویکو در مقام نظریه‌پرداز دوران گذار، اعتبار عینی نظریه واقعگرایانه قدیم کمدی را به‌نظریه روان‌شناختی جدیدتر می‌افزاید. نظریه او کلی و فراگیر است، اما ظاهراً از چندان اعتبار عینی برخوردار نیست. این نظریه دارای صبغه‌ای ذهنی است، چرا که کمدی را خاص اذهان فرودست می‌داند، اذهانی که قادر نیستند اشیاء را همچون کلی واحد درک

کنند.

ویکو نتیجه‌گیری های جامعه‌شناسی خود را از همین نظریه کمدی، که سخت بر ضد کمدی‌پردازان است، اخذ می‌کند. تنها انسان های فرزانه قادرند اشیاء را همچون کلی واحد ببینند؛ و از همین‌رو، اینان هرگز خود را با پدیده‌های خنده‌آور مشغول نمی‌کنند. در سوی دیگر طیف، حیوانات قرار دارند که هرگز نمی‌خندند؛ به‌این دلیل که از توان مقایسه برخوردار نیستند ونمی‌توانند تمایزی میان آنچه که انتظار دارند و آنچه می‌یابند قائل شوند. انسانی که می‌خندد همچون ساتر نیمه انسان و نیمه حیوان است. به‌گفته ویکو طنزپردازی که آگاهانه به‌این کار دست می‌زند فردی بسیار دون مرتبه است که برای خنداندن دیگران به‌عمد اشیاء و رویدادها را تحریف می‌کند.

این حقیقت که حیوانات نیز مانند فرزانگان نمی‌خندند، و این حقیقت که بر اساس نظریه او انسان هایی که در میانه حیوانیت و فرزانگی قرار دارند می‌خندند، نکته‌ای است که ویکو نتوانست از آن به‌نحوی مطلوب استفاده کند. خندیدن مستلزم درکی روشن از محدودیت است، و حیوانات فاقد چنین درکی هستند و به‌همین دلیل، شوخی را درک نمی‌کنند. از سوی دیگر، خنده مستلزم گریز از جدیت نیز هست؛ و چنین گریزی در نزد قدیسان به‌ندرت یافت می‌شود.[۳۲] و از همین رو، اینان نیز شوخی را درک نمی‌کنند. اکثریت مطلق انسان ها در میانه این دو حد قرار می‌گیرند. اینان قادرند کمدی را ــ البته به‌درجات مختلف ــ درک کنند.

۶ـ نظریه نام‌گرایانه: هابز

نظریه‌پرداز بعدی ما در قرن شانزدهم می‌زیست، قرنی که در طی آن سقوط مکتب واقعگرایی کامل شده بود. در آن روزگار، واقعگرایی را به‌غلط با فلسفه کلیسای کاتولیک یگانه می‌پنداشتند. البته فلسفه کلیسای کاتولیک بر واقع‌گرایی متکی بود، اما واقعگرایی تنها در انحصار مذهب کاتولیک نبود. این نکته اخیر را تجربه‌گرایان آن زمان درنیافتند. هر چند علم متکی بر واقعگرایی است، اما شکوفایی علم با طغیان نام‌گرایان بر علیه واقعگرایی کلیسا آغاز شد، زیرا این واقعگرایی دارای محدودیت هایی اسارت‌آور و انعطاف‌ناپذیر بود. از اینرو همه انواع واقعگرایی، مفهومی ناپسند یافتند و اعتقاد به‌واقعیت کلی مورد انکار قرار گرفت. در چنین وضعیتی منطق و استدلال عقلی نیز همراه باکلی‌ها دستخوش بی‌مهری شد. از همین‌رو، پژوهش منطقی درباره ماهیت کمدی دیگر متداول نبود. تأکید فلسفه نام‌گرایی بر اینکه تنها تک تک پدیده‌های مادی واقعیت دارند، تمامی پژوهش های هنجارگرایانه را در مقوله ذهنیات می‌گنجاند. در نتیجه، برای کمدی دیگر وجودی عینی قائل نبودند. اینک کمدی تنها به‌منزله امری ذهنی و روان‌شناختی می‌توانست مورد پژوهش قرار گیرد. در چنین شرایطی بود که توماس هابز، که در واقع اولین شاگرد عصر جدید است، کار خود را آغاز کرد.

در نظر هابز، انسان به‌ذات خود موجودی اجتماعی نیست و از همین‌رو برای آنکه به‌عضوی از اجتماع تبدیل شود به‌کوششی طاقت‌فرسا نیاز دارد. در حقیقت زندگی در میان اجتماع به‌تصحیح مداوم و هوشیاری در مقابل دیگر اعضای اجتماعی نیاز دارد، در غیر این‌صورت دیگران از مواهب قرارداد اجتماعی بهره‌مند می‌شوند. هابز با چنین نگرشی لهتدایی و نه چندان خوشایندی نسبت به‌طبیعت انسان، درباره

به گفتهٔ ویکو، فلسفه اجتماعی، به ویژه اگر حامل ملاحظات اخلاقی نیرومندی باشد، هیچ جایی برای شوخ طبعی باقی نمی‌گذارد.

کمدی به نظریه‌پردازی پرداخت. بهتر است نخست نظریه او را شرح کنیم و سپس آن را در ترازوی سنجش قرار دهیم.

«حالتی روانی وجود دارد که نامی بر آن نگذاشته‌اند، اما نشانه آن تغییری در چهره انسان است و خنده نام دارد و همواره با شادی همراه است. اما می‌دانیم که هر شادیی موجب خنده نیست. چه نوع شادی؟ وقتی که ما می‌خندیم به‌چه فکر می‌کنیم؟ تاکنون به‌این پرسش‌ها کسی پاسخ نداده است. اگر بگوییم ما در نتیجه بذله‌گویی یا شوخی به‌خنده می‌افتیم، تجربه آن را رد می‌کند، زیرا بارها دیده‌ایم که بدبیاری و هرزگی و بی‌حیایی نیز مردم را به‌خنده می‌اندازد، حال آنکه در چنین حالاتی اثری از بذله‌گویی و شوخی مطلقاً وجود ندارد. و می‌دانیم همه آن چیزهایی که اول بار موجب خنده می‌شوند، هرگاه به‌اموری عادی تبدیل شوند دیگر ما را نمی‌خندانند. کوتاه سخن اینکه آنچه موجب خنده می‌شود، حتماً تازه و غیرمنتظره نیز هست. مردم همان‌قدر که دوست دارند در مقابل هر کار درستی تحسین شوند، همان‌قدر نیز به‌کارهایی که اندکی خلاف انتظارشان هست می‌خندند. آنها به‌شوخی‌های خود نیز می‌خندند؛ در این مورد آشکار است که نیروی خنده از احساس توانایی در خنداندن دیگران ناشی می‌شود. ضعف‌ها و ناتوانی‌های دیگران نیز یکی از عوامل خنده است؛ در این مورد فرد توانایی‌های خود را مبنای مقایسه قرار می‌دهد. بذله‌گویی و شوخی دیگران نیز ما را به‌خنده می‌اندازد. این خنده از آنجا پدید می‌آید که همواره کشف بیهودگی در طبیعت برای ما شادی‌آفرین است. دربارهٔ مورد اخیر باید اضافه کرد که، نیروی خنده از آنجا ناشی می‌شود که ما ناگهان شایستگی‌ها و موقعیت‌های خودمان را در ذهن مجسم می‌کنیم. به‌این ترتیب، با آگاهی از ضعف‌های دیگران و نیز آگاهی از بیهودگی زندگی، نسبت به‌خود و توانایی‌هایمان خوشبین می‌شویم. به‌همین دلیل است که هرگاه خودمان موضوع شوخی باشیم و کسی ما را دست بیندازد هرگز نمی‌خندیم. بنابراین می‌توانیم نتیجه بگیریم که علت خنده چیزی نیست جز سرور ناگهانی که در نتیجه آگاهی ما از توانایی خویش و ناتوانی‌های دیگران و نیز ناتوانایی‌های پیشین خودمان به‌ما دست می‌دهد. زیرا حماقت‌های گذشته خودمان نیز، اگر ناگهان در خاطر ما زنده شوند، ما را به‌خنده وا می‌دارند ــ البته به‌شرطی که آن حماقت‌ها موجب بی‌حیثیتی امروز ما نشوند.»[۳۳]

آشکار است که هابز جنبه روان‌شناختی کمدی، یعنی خنده را با کل کمدی مترادف می‌داند. البته با توجه به‌فلسفه متداول عصر او، یعنی نام‌گرایی، او نمی‌توانست برای کمدی جایگاهی عینی قائل شود. نام‌گرایان از آنجا که به‌واقعیت تصورات اعتقاد ندارند لازم نمی‌دانند که نظریه عینی کمدی را انکار کنند. زیرا در نظر آنها بعید می‌نماید چنین نظریه‌ای امکان وجود داشته باشد. از همین‌رو، آنان می‌کوشند کمدی را براساس تأثیر ذهنی آن که در خنده ظاهر می‌شود تبیین کنند. خنده یکی از «استعدادها، واکنش‌ها و نیروهای روح انسان» است و چیزی جز این نیست. براساس همین دیدگاه است که هابز نخست میان شوخی و خنده تمایز قائل می‌شود، به‌این معنی که با قطعیت اعلام می‌کند که خنده همواره از ناهماهنگی‌ها حاصل می‌آید، حال آنکه این مسئله درباره شوخی صادق نیست. او سپس می‌گوید خنده نمی‌تواند همیشگی باشد و تنها چیزهای نو و غیرمنتظره ممکن است ما را بخندانند. به‌بیان دیگر، خنده از نوعی دریافت ناگهانی یا غافلگیری حاصل می‌آید.

گام بعدی که هابز برای پروردن نظریه خود برمی‌دارد این است که آن را از جایگاهی عینی برخوردار سازد. او برای این‌کار می‌کوشد این نکته را ثابت کند که ما در نتیجه آگاهی از ضعف‌های دیگران و توانایی‌های خودمان به‌خنده می‌افتیم؛ به‌بیان امروزی، احساس برتری بر دیگران ما را به‌خنده وامی‌دارد. در این مرحله هابز ناگهان توجه خود را به‌جنبه ذهنی خنده معطوف می‌کند و می‌کوشد آن را در نظریه‌اش بگنجاند. از همین‌روست که می‌گوید خنده سرور ناگهانیی است که در نتیجه احساس برتری بر دیگران به‌انسان دست می‌دهد. به‌این ترتیب در نظر هابز، خنده عاملی روانی است که از محرکی عینی سرچشمه می‌گیرد.

عبارت «سرور ناگهانی» شهرت بسیار یافته است. با

وجود این، نوعی ابهام درباره مفهومی که هابز از آن مراد می‌کند وجود دارد. هابز میان کمدی (که او آن را خنده می‌نامد) و شادی و شوخی تمایز قائل می‌شود. اگر سرور ناگهانی، ادراک شادی نیست، پس چیست؟ هابز درباره اینکه سرور ناگهانی به‌لحاظ ذهنی چه مفهومی دارد توضیحی نمی‌دهد. اما جنبه عینی آن را به‌نحوی روشن تبیین می‌کند. هابز در جای دیگری شرح می‌دهد که «سرور ناگهانی نوعی احترام به‌آینده»[۳۴] است. خنده مسئله‌ای ذهنی است که رو به‌سوی آینده دارد. چنین نظریه‌ای بی‌شباهت به‌نظریه‌های سنتی نیست و علی‌رغم خاستگاهی که در فلسفه اجتماعی هابز دارد، نظرگاه‌های سنت‌گرایان در آن منعکس است. هابز علی‌رغم آنکه اعتقاد دارد انسان موجودی ضداجتماعی است، با این وجود اذعان دارد که خنده موجب گشایش خاطر می‌شود. هابز اعتقاد دارد که مردم حتی ممکن است به‌ضعف‌های گذشته خود بخندند بی‌آنکه موجب آزارشان شود.

«هیچ تعجبی ندارد که مردم هنگامی‌که دستمایهٔ خنده قرار می‌گیرند می‌رنجند، زیرا در حقیقت دیگران بر آنها برتری یافته‌اند. خنده بدون رنجش در صورتی میسر است که بیهودگی‌های زندگی و نیز ضعف‌های انسانی جدای از افراد مشخص دستمایه خنده قرار گیرند. افزون بر این، هنگامی که وضعیت به‌گونه‌ای است که تمامی جمع می‌خندند، معمولاً کسی رنجیده خاطر نمی‌شود. و اگر کسی خود را دستمایه شوخی قرار دهد باز هم موجب رنجش نمی‌شود. زیرا این کار او، دیگران را وامی‌دارد خود را با او بسنجند، و به‌علاوه هیچ‌گاه کسی گمان نمی‌برد که ضعف‌های کسی موجب برتری او بشوند.[۳۵] نظریه هابز در این زمینه، با نظریه ارسطو چندان اختلافی ندارد. البته نظریه هابز اندکی ملایم‌تر است و در مقایسه با نظریه ارسطو به‌نحوی ذهنی‌تر بیان شده است. اما نظریه‌های این دو تن در اساس یکی هستند.

در کتاب دولت همین مطلب با اختصار بیشتر بیان می‌شود و خنده در مقام نوعی لذت، کمتر مدنظر قرار می‌گیرد. خندیدن به‌دیگران، توهین به‌آنهاست و نجابت هر فرد براساس تواناییش در اجتناب از خنده سنجیده می‌شود نه بالعکس. «سرور ناگهانی، نیرویی است که حرکاتی پدید می‌آورد که ما آنها را خنده می‌نامیم. خنده یا نتیجه یادآوری خاطره‌ای خوشایند است، یا دیدن چیزی نامتعارف در دیگری، و یا نتیجه مقایسه خود با دیگران و احساس برتری برآنهاست. خنده بیشتر به‌کسانی دست می‌دهد که از کمترین توانایی‌های خود آگاه هستند؛ و نیز کسانی که با دیدن عیوب دیگران از خود احساس رضایت می‌کنند. از این‌رو می‌توان نتیجه گرفت که خندیدنِ بسیار به‌نقایص دیگران، نشانه جبن و حقارت است. زیرا ویژگی ذهن‌های بزرگ این است که به‌دیگران کمک می‌کنند تا در معرض توهین واقع نشوند، و همواره خود را با تواناترین افراد مقایسه می‌کنند.»[۳۶]

تعبیر ذهن‌گرایانه و روان‌شناختی که کمدی را خنده به‌عیوب دیگران توصیف می‌کند، بی‌تردید در هر عصری که گونه‌ای از اخلاق و آداب معاشرت متداول باشد، به‌تقبیح کمدی منجر می‌شود. البته نتیجه‌گیری‌های هابز از فرض اولیه او ناشی می‌شوند: اگر خنده کوششی باشد برای افزایش اعتماد به‌نفس از طریق پی‌بردن به‌عیوب دیگران، در این صورت باید آن را مردود شمرد. این نتیجه‌گیری باید به‌هابز فهمانده باشد که هر چند تحلیل او تا حدی درست است، اما نکته‌ای مهم را نادیده گرفته است. هجو و تمسخر البته انواعی از کمدی هستند، اما کمدی تنها به‌این دو شکل خاص محدود نمی‌شود. افزون بر این، هیچ لزومی ندارد از هجو و تمسخر تفسیری ذهنی به‌دست دهیم. زیرا هر واکنش ذهنی که به‌صورت خنده تظاهر می‌یابد، بی‌تردید پاسخی است به‌یک محرک خارجی؛ و باید دانست که شناسایی ذهنیِ عناصر عینی موجب خنده می‌شود و همین عناصر عینی را می‌توانیم کمدی بنامیم.

ناتوانیِ هابز در تحلیل کمدی ناشی از این بود که او هر چند حقایق بالا را تا حدی در نظریه‌اش ملحوظ داشته بود، اما هیچ‌گاه به‌روشنی منطق موقعیت را باز نشناخته بود و این نارسایی سرانجام او را به‌سوی ناپسند شمردن خنده سوق داد، زیرا خنده در تحلیل نهایی نوعی سبکسری بود، به‌بیان دیگر سروری ناگهانی و ناموجه بود که به‌دزدی می‌مانست. و نتیجه نهایی چنین تفکری، نظریه‌ای ناقص و نارسا درباره

خنده بود.

۷ـ گات شت و شلگل

چهره‌های مهم دیگری که باید در بررسی تاریخ نظریه کمدی به‌آراء آنها توجه کنیم گات شت[16] و شلگل[17] نام دارند. این دو در قرن هجدهم در آلمان می‌زیستند و از منتقدین بنام بودند.

گات شت، از عقل‌گرایی ذهنی که در حدود ۱۷۲۴ رواج داشت، به‌شدت تأثیر پذیرفته بود.[۳۷] کیفیت‌های اولیه و ثانویه و نیز عقل سلیم جان لاک؛ شک‌گرایی کاذب دکارت با تعبیر اغراق‌آمیزی که ولف از آن به‌دست داده بود؛ موناد‌های[18] لایب نیتس جملگی مفاهیمی بودند که بر او تأثیر گذاشتند و او را همچون تمامی هم‌عصرانش به‌این نتیجه‌گیری درست رهنمون شدند که عقل معیار نهایی نظر و عمل است. اما افزون بر این، او را به‌این عقیده نادرست که عقل امری یکسره ذهنی است نیز راهبر شدند. گات شت فیلسوف ما بعدالطبیعه‌ای است که توجه خود را به‌تحلیل کمدی معطوف داشته است. خوشبختانه به‌دلیل تأثیر خرد و استدلال، این دیدگاه نادرست ذهنی در عمل همان‌قدر سودمند واقع شد که دیدگاه عینی می‌توانست مفید واقع شود؛ و گات شت همراه با دیگر هم‌عصران خود به‌تحلیل موضوعاتی همت گماشت که از نظر اصول عقل‌گرایانه غریب می‌نمودند. و کمدی، دست کم در آلمان، یکی از این موضوعات بود.

با توجه به‌دانش گات شت و نیز نظرات ماوراء طبیعی او، طبیعی است که انتظار داشته باشیم او همان برداشت ذهنی معمول را از کمدی عرضه نماید؛ همان برداشتی که کمدی را با خنده یگانه می‌شمارد. آن منتقدینی که در روزگار ما تصور می‌کنند استدلال امری صرفاً ذهنی است نیز گمان دارند که کمدی تنها مسئله‌ای است که به‌خنده مربوط است. اما عقل‌گرایی در آلمانِ قرن هجدهم تا این حد به‌خطا نرفت. کمدی به‌گفته گات شت «کیفیتی درونی» نبود بلکه «استعدادی برای تجزیه و تحلیل بود که می‌توانست هر آنچه را که در رفتار انسان غلوآمیز و غیرمنطقی هست درک کند و آن را به‌باد انتقاد بگیرد.»[۳۸] از آنجا که عقل تنها راهبر ما به‌سوی حقیقت است، ما تنها به‌چیزهایی می‌خندیم که «براساس درک ما بی‌معنی جلوه می‌کنند.»[۳۹] گات شت هیچ‌گاه حد و مرز تفکر حاکم بر عصر خویش را فرو نشکست؛ و چنانکه می‌دانیم در آن زمان کمدی را چنین تعریف می‌کردند: «مقایسه ذهنی غرابت با هنجار»[۴۰]

تا اینجا تحلیل گات شت از کمدی عمیق و صریح است و چندان از حقیقت به‌دور نیست. او به‌روشنی دریافته بود که کمدی مسئله‌ای است که به‌خرد آدمی مربوط می‌شود و مبتنی بر درک رفتار غیرعقلانی است و وجود نوعی رفتار معیار را مسلم می‌داند و براساس همین رفتارِ معیار است که رفتار عقلانی و غیرعقلانی را از هم تمیز می‌دهد. اما چنین نظری درکی ناقص از کمدی به‌دست می‌دهد، زیرا بخش کوچکی از حقیقت را تمام حقیقت می‌نمایاند. در اینجا پیشداوریِ ناشی از دیدگاه ذهنی بی‌سر و صدا به‌درون می‌خزد و موضوع کمدی به «رفتار انسان» محدود می‌شود. اما آیا کمدی واقعاً چنین محدود است؟ آیا از توله سگ‌ها گاه رفتاری خنده‌آور سر نمی‌زند؟ چرا نظریه‌ای که نمی‌کوشد کمدی را به‌جنبه ذهنی آن (یعنی خنده) محدود کند، همچنان آن را به‌رفتار انسان محدود می‌سازد؟ اگر چیزی عینی وجود دارد که می‌تواند انسان را به‌خنده بیندازد، در این صورت علت خنده نمی‌تواند به‌رفتار انسانی محدود شود.

در حقیقت ضعف نظریه گات شت نیز در همین‌جاست. گات شت آن نظرگاه تجربی را که عموماً با عقل‌گراییِ جدید در ارتباط بود اختیار نکرد. او انتظار نداشت که بررسی شخصیت‌های کمدی براساس بررسی شخصیت‌های واقعی کمیک انجام پذیرد. چنین عملی اتخاذ دیدگاهی عینی بود که گات شت تمایلی به‌آن نداشت. فلسفه ماوراء طبیعی آلمان او را به‌جهتی دیگر رهنمون کرد و او وجود شخصیت‌های کمیک را امری پیشین (مقدم بر تجربه) تلقی کرد.[۴۱] بررسی انسان و پیشداوری‌هایی که درباره رفتار او وجود داشت جای جهان‌شناسی را گرفت.[۴۲] اما این بررسی نیز متکی بر ملاحظه رفتار واقعی انسان نبود، بلکه متکی بر مفاهیمی تخیلی درباره رفتار آدمی بود. براساس همین معیار بود که ضعف‌های انسان در کمدی‌های آن زمان بیشترین اهمیت را یافت و پررنگ

(طرح داستانی) به‌منزله یکی از منابع نمایش طنزآمیز به‌کلی نادیده انگاشته شد.[۴۳] به‌این ترتیب عقل‌گرایی تجربی که در انگلستان و فرانسه حاکم بود و تصورات ذهنی را براساس مشاهده دقیق تصحیح می‌کرد، در پشت مرزهای آلمان متوقف ماند، چراکه در اینجا تلاش فکری همچنان در جهت کشف حقیقت بود.

در آلمان نیزهمان تغییرات طبقاتی که سراسر اروپای غربی را به‌لرزه درآورده بود، جریان داشت. طبقه متوسط که ثروتش روز به‌روز افزایش می‌یافت، رفته رفته می‌کوشید سلوک و رفتار طبقه اشراف را تقلید کند. از همین‌رو، هم در میان طبقه اشراف که موقعیت اجتماعیش به‌خطر افتاده بود و هم در میان طبقه متوسط که گاه ناشیانه به‌تقلید از آنها می‌پرداخت دستمایه برای نمایش های طنزآمیز فراوان یافت می‌شد. آیا وظیفه کمدی آن بود که در میان هر دو طبقه به‌جستجوی دستمایه‌های طنزآلود بپردازد؟ پاسخ گات شت به‌این پرسش منفی بود. همان‌طور که ارسطو کمدی را به‌لحاظ اخلاقی و اجتماعی در مرتبه‌ای پایین قرار می‌داد و اعتقاد داشت شخصیت‌های کمدی باید به‌طبقات فرو دست تعلق داشته باشند، گات شت سخت به‌تمایزات طبقاتی معتقد بود. او نیز به‌دلیل احترامی که برای طبقه اشراف قائل بود، به‌طنز پرداختن درباره آنان رضایت نمی‌داد.[۴۴] از سوی دیگر، او از ترس اینکه کمدی جایگاه اجتماعیش را از دست بدهد، اعتقاد داشت کمدی باید نه پست‌ترین طبقات، بلکه طبقه متوسط را درکانون توجه قرار دهد.

در یک کلام، گات شت گمان می‌برد، فایده کمدی این است که به‌حفظ وضع موجود کمک می‌کند؛ و تا حدی نیز حق با او بود. زیراکمدی قادر است هر نوع ملاکی را به‌منزله هنجار حاکم در نظر بگیرد و از دیدگاه آن هنجار به‌نقادی بپردازد. اما آیا چنین کمدیی همان است که بتواند هر نوع نظمی را در پرتو امکان پدید آمدن نظمی برتر به‌باد انتقاد بگیرد؟ در تحلیل نهایی می‌توان گفت که کمدی‌پرداز باید یقین داشته باشد که حرفه‌اش در زمره والاترین حرفه‌هاست و می‌تواند آثاری جاودان خلق کند و آثارش مغرضانه نیست و می‌خواهد با ویران کردن نظم حاکم، نظمی برتر را جایگزین آن سازد. هر چند علم اخلاق هنوز در مراحل بسیار ابتدایی است و از صدور احکام تجویزی فراتر نمی‌رود، اما تمامی جنبش‌های اجتماعیی که قلمرو وسیعی را دربرمی‌گیرند، معمولاً جنبش هایی اخلاقی هستند. اخلاق، هم با اصول انقلابی هماهنگ می‌نماید و هم با دیدگاه محافظه‌کاران؛ و به‌یک معنی به‌این هر دو نگرش نیز تعلق دارد. اما کمدی، که گات شت به‌حق آن را نیرویی اخلاقی به‌شمار می‌آورد، هنگامی‌که در پرتو نظم حاکم تغییر و تحول را نکوهش می‌کند در والاترین صورت خود متجلی نمی‌شود، بلکه برای کمدی طبیعی‌تر آن است که از نظم حاکم انتقاد کند و خواهان تغییر آن باشد. از همین‌رو، کمدی با اصول انقلابی هماهنگ است.

اشتباه گات شت این بود که کمدی را تنها در مقام نوعی نیروی اخلاقی محافظه‌کار در نظر آورده بود. این اشتباه، منطقاً او را به‌اشتباهات دیگری نیز سوق می‌داد. او تمامی عواطف نیرومند و نیز ضعف ها و خطاهای بزرگ را به‌تراژدی نسبت می‌داد و می‌گفت کمدی باید تنها به‌خطاهای کوچک و خنده‌آور و موقعیت‌هایی ناهماهنگ و رویدادهای بدون اهمیت محدود شود ــ به‌مسائلی مانند: «حواس‌پرتی، ادا و اطوار مضحک، عادات عجیب و حقه‌بازی های پیش‌پا افتاده.»[۴۵] درک اینکه چرا گات شت چنین اعتقادی داشت، دشوار نیست. از آنجاکه او کمدی را به‌طبقه متوسط محدود کرده بود و به‌دلیل احترامی که برای اشراف قائل بود، رفتار آنها را رفتار بهنجار و درست می‌دانست. طبیعتاً عیوبی که او می‌توانست در پرتو چنین نگرشی کشف کند تنها اشتباهاتی کوچک بود که طبقه متوسط در حین تقلید از رفتار و سلوک اشراف مرتکب می‌شد. این موضوع البته از موضوع های مناسب برای کمدی است. اما نمی‌توان کمدی را منحصراً به آن محدود کرد.

گات شت کمدی رابه‌آشکار شدن تناقض های نهفته وابسته می‌دانست. در اینجا می‌بینیم که گات شت از سویی درباره سرشت کمدی به‌نگرشی عمیق دست یافته است، و از سوی دیگر این حقیقت آشکار را نادیده می‌گیرد که تناقض تنها با تلاش های طبقه متوسط برای تقلید از رفتار اشراف محدود نمی‌شود. بسیار بعید است بتوان چنین خطاهایی را جز

خندیدن مستلزم درکی روشن از محدودیت است، و حیوانات فاقد چنین درکی هستند و به همین دلیل، شوخی را درک نمی‌کنند.

تمایلات طبقاتی گات شت به چیز دیگری نسبت داد. به‌بیان دیگر، گات شت در قبال طبقه اشراف نوعی مسئولیت اخلاقی احساس می‌کرد. این مسئولیت به‌دقت با ذهن‌گرایی بنیادین او هماهنگ شده بود و او را معتقد ساخته بود که کمدی تنها در جایی می‌تواند وجود داشته باشد که نوعی مسئولیت اخلاقی آگاهانه مطرح باشد. به‌گمان او رفتار یک دیوانه نمی‌تواند دستمایهٔ خنده قرار گیرد، زیرا او را نمی‌توان به‌خاطر دیوانگی‌هایش سرزنش کرد. اما او در اشتباه بود. زیرا اگر چشمان خود را به‌روی جنبه انسانی یک موقعیت مشخص ببندیم ــ چنان‌که در حین تماشای کمدی چنین می‌کنیم ــ حتی حرکات مردی دیوانه نیز خنده‌آور می‌نماید. برای اثبات این امر کافی است به‌یاد بیاوریم که از زمان‌های قدیم از جمله شگردهای کمدی‌کاران این بوده است که در نقش دیوانگان فرو روند تا از این طریق موقعیت‌های مورد نظر خود را از معانی صریحشان تهی سازند و خنده حضار را برانگیزند.

گات شت، هم در گرایش‌های فلسفی و هم در تمایلات طبقاتی به‌دیدگاه‌هایی عشق می‌ورزید که رو به‌اضمحلال بودند. در آینده چیزی وجود نداشت که او به‌آن چشم بدوزد. طبقه متوسط، تکیه بر تجربه‌گرایی و آرمان‌های بلندپروازانه، جملگی برای او بی‌معنی بودند. او طبقه اشراف را طبقه برتر می‌دانست و ذهنیت این طبقه و اعتقادات پیشینی (مقدم بر تجربه) آن را روش برتر تحقیق می‌پنداشت. افزون بر همه اینها، جزمیت‌گراییِ مطلق، آرمان او بود. و شگفت اینکه او از سویی کمدی را تقلید دقیق طبیعت می‌دانست، و از سوی دیگر اعتقاد او به‌قوانین و مقررات اجتماعی همچنان پابرجا مانده بود: «همه چیز تنها به‌قوانین مربوط می‌شود.»[۴۶] نظم کهن که در نتیجه حمایت چنین مدافعین کهنه‌گرایی استحکام می‌یافت، همچون کشتی شکسته‌ای بود که با تمام سرنشینانش غرق می‌شد.

* * *

اندیشه‌های گات شت بر تنی چند تأثیر گذاشت که در میان آنها یکی هم شلگل بود که گات شت خود به‌او علاقه بسیار داشت. شلگل که منتقد و کمدی‌پرداز بود برخلاف گات شت به‌آینده نظر داشت نه به‌گذشته. همین تفاوت موجب شد در دیدگاه‌های آنان تفاوت‌های عمیقی پدید آید. آنان از جمله درباره مسئله تقلید دقیق از طبیعت، دارای نظراتی کاملاً متفاوت بودند. شلگل اعتقاد داشت که «کمدی حتماً باید نسخه‌ای آرمانی از واقعیت به‌دست دهد و هرگز نباید چندان به‌تقلید از زندگی واقعی بپردازد.»[۴۷] کمدی باید آرمان‌گرا باشد و در جستجوی این باشد که امور چگونه باید باشند. زیرا «ادراک نظم و شناختِ رابطه میان اشیاء، یکی از منابع همیشگی لذت است.»[۴۸]

شلگل با نظرات گات شت درباره تأثیر اخلاقی کمدی به‌مخالفت برخاست. به‌نظر او، هدف کمدی این نیست که ضعف‌های مردم را به‌خودشان نشان دهد تا آنها به‌تصحیح رفتار خویش بپردازند، زیرا تماشاگران خود را با شخصیت‌های مضحک یگانه نمی‌پندارند. تماشاگران همچون نویسندگان کمدی، خود را خارج از صحنه احساس می‌کنند و خود را در جایگاهی می‌پندارند که می‌توانند به‌خطاهای شخصیت‌ها در موقعیت‌های احمقانه بخندند. البته به‌نظر او کمدی بر تماشاگر تأثیری اخلاقی دارد، اما نه آن‌گونه‌ای که گات شت می‌پنداشت. کمدی برخلاف عقیده گات شت، طبقه متوسط را به‌خاطر اشتباهاتی که در تقلید از

اشراف مرتکب می‌شود به‌مسخره نمی‌گیرد، بلکه برعکس، او به‌طبقه متوسط می‌آموزد که چگونه به‌توده‌ای نجیب ــ با تمامی رفتارها و ظرافت های مورد نیاز ــ تبدیل شوند.

شلگل به‌کمدی نه از دیدگاه اخلاق، بلکه از چشم‌اندازی اجتماعی می‌نگریست. او می‌خواست که کمدی در نظر همه طبقات جذاب باشد، و از همین‌رو، آن را از چشم‌اندازی گسترده‌تر می‌نگریست. البته او نیز مانند گات شت به‌طبقه خویش تعصب می‌ورزید. اما تفاوت آنها این بود که شلگل به‌طبقه متوسط تعلق داشت. از همین‌رو او برای اجرای طرح هایی که برای تئاترهای دانمارک در نظر داشت «به‌طبقه متوسط توسل می‌جست، نه به‌طبقه اشراف.»[۴۹] انتقال از گات شت به شلگل از نظر تاریخی حرکتی است رو به‌جلو ــ هر چند هر دوی آنها کمدی را از نظرگاهی تنگ می‌نگریستند.[۵۰] به‌این معنی که هر دو کمدی را از نظر رسانه به‌تئاتر؛ از نظر دستمایه به‌پیشبرد آرمان هایی ناهمگون؛ و از نظر مخاطب به‌یک طبقه خاص، محدود می‌کردند. اما سرنوشت کمدی این بود که از آنچه اینان در نظر داشتند فراتر برود.

گات شت، هم در گرایش‌های فلسفی و هم‌در تمایلات طبقاتی به دیدگاه‌هایی عشق می‌ورزید که رو به اضمحلال بود.

۸ـ کانت و اسپنسر و شوپنهاور و هزلیت

دیر زمانی است ویژگی مشخص فلسفه کانت را پرداختن به‌ابعاد ذهنی یا روان‌شناختیِ وجودی می‌دانند. کانت می‌خواست درباره مرزهای شناخت انسان به‌پژوهش دست بزند. او موفق شد که پژوهش های خود را تا آنجا پیش ببرد که تقریباً به‌مرز نهایی موضوع پژوهش خود برسد. موضوع بررسی های او، نه حد و مرزهای خودِ عقل، بلکه حد و مرز حوزه‌هایی بود که عقل به‌آنها می‌پرداخت. از همین‌رو، بخش اعظم فلسفه او از دیدگاه واقعگرایانه همچنان معتبر است ــ البته به‌شرطی که موضوعات مورد تأکید او را جابه جا کنیم؛ یعنی به‌جای آنکه بر جایگاه شناخت به‌منزله آگاهی بر اشیاء شناخته شده تأکید کنیم، بر جایگاه شناخت به‌منزله آگاهی بر اشیایی که با پدیده‌های عینی رابطه‌ای یک به‌یک دارند، تأکید کنیم.

آنچه درباره فلسفه کانت در مفهوم کلی آن صادق است، درباره نظریه او درباره کمدی نیز صادق است. البته کانت نظریه خود را از دیدگاهی ذهنی بیان می‌کند. به‌گفته کانت «خنده حالتی است که در نتیجه انتظار شدید و نقش بر آب شدن آن پدید می‌آید.»[۵۱] وقتی ما به‌شدت انتظار چیزی را داشته باشیم و ناگهان دریابیم که انتظارمان بیهوده بوده است، به‌خنده می‌افتیم. علی‌رغم آنکه این نظریه با محدودیت های شدیدی روبه روست، با این حال می‌توان پذیرفت که بخشی از حقیقت را دربردارد. اما اعتبار سخن کانت تا زمانی است که آن را به‌نظریه‌ای درباره خنده مربوط بدانیم، نه نظریه‌ای درباره کمدی. اگر نظریه او را تنها به‌خنده مربوط بدانیم، در این صورت تنها از دیدگاه روان‌شناختی قابل بررسی است، نه از دیدگاه عینی و منطقی. سخن کانت، در مقام نظریه‌ای درباره خنده، بسیاری از سطوح تحقیق را که برای تکمیل توصیف عینیِ خنده ضروری‌اند، نادیده گرفته است. برای مثال، کانت درباره سطح روان‌شناختی خنده، به‌جز به‌صورتی غیر دقیق و ادبی، سخنی نمی‌گوید.

کانت با مسئله «شوخ طبعی» نیز بهتر از خنده برخورد نمی‌کند. در نظر او شوخ‌طبعی نه تنها امری ذهنی است، بلکه خودآگاهانه نیز هست. «شوخ‌طبعی آشکارا به‌شادیی مربوط است که در نتیجه خنده حاصل

می‌آید. شوخ‌طبعی به‌معنای استعدادی است که فرد را قادر می‌سازد خود را آگاهانه به‌لحاظ ذهنی در چارچوبی قرار دهد که در آن ارزیابی همه چیز از مسیر عادی منحرف شود (به‌بیان دیگر در این چارچوب فرد اشیاء را از دیدگاهی واژگونه می‌نگرد)، اما ضمناً در این کار از اصول خاصی پیروی می‌کند. ...[۵۲] نظری که در شوخی بیان می‌شود در صورتی واژگونه است که اعتقاد داشته باشیم وضعیت کنونی همان وضعیتی است که باید باشد. و اگر این نظر واژگونه است چگونه، چنانکه کانت نیز با اکراه می‌پذیرد، می‌تواند همه چیز را براساس اصول خاصی ارزیابی کند؟ در شوخی ظاهراً عناصر روانی و تصادفی با عناصر منطقی در تعارض‌اند؛ و کانت می‌کوشد با اثبات اینکه چنین حالتی در چارچوب شوخی منطقی است، مسئله را حل کند. از همین‌روست که می‌گوید شوخی فرد را در چارچوب ذهنیی قرار می‌دهد که موجب خنده می‌شود. اما اگر بکوشیم هر آنچه را که به‌شوخی مربوط است به‌مقوله‌ای ذهنی تحویل کنیم جز شکست چیزی نصیبمان نخواهد شد. زیرا در هر حال دو مسئله حل ناشده باقی می‌ماند. یکی دیدگاه واژگونه شوخی درباره اشیاء و امور، که تلویحاً دال بر درستی وضعیت موجود است؛ و دیگری وجود اصول منطقی که شوخی از آنها پیروی می‌کند.

اما اگر تحلیل کانت را درباره کمدی، جنبه ذهنیِ نوعی نظریه عین‌گرایانه تلقی کنیم، آن را بسیار مفید خواهیم یافت. براساس آنچه پیش از این درباره تغییر تأکید از ذهنیت به‌عینیت گفتیم، می‌توانیم تحلیل کانت را به‌گونه‌ای کامل کنیم که با نظریه خود او نیز هماهنگ باشد. اکثر مفسرانی که به‌نظریه کانت درباره خنده پرداخته‌اند تنها آن جمله مشهوری را نقل می‌کنند که خنده را چنین توصیف می‌کند: انتظاری شدید که ناگهان نقش بر آب می‌شود. این مفسران، جمله قبل از این را نادیده می‌گیرند، زیرا به‌کارشان نمی‌آید. از قضا همین جمله برای مقصود ما مفید است و آن را نقل می‌کنیم: «هر آنچه ما را بی‌اختیار به‌خنده می‌اندازد باید در بطن خود دارای چیزی پوچ و بیهوده باشد (چیزی که به‌ذات خود به‌هیچ‌وجه شادی‌بخش نیست.)»[۵۳] به‌این ترتیب کانت می‌پذیرد که باید در شیئی که موجب خنده بی‌اختیار (ذهنی) ما می‌شود چیزی موجود باشد که ذاتاً پوچ باشد. کانت با پذیرش این نکته در حقیقت اذعان می‌کند که خنده پاسخی است ذهنی به‌محرکی عینی، و محرک عینی نیز باید نوعی «کمدی غیرذهنی» باشد.

افزون بر این، ناگهانی بودن «انتظار شدید» باید امری ضروری تلقی شود، زیرا آشکارا بر نوعی تقابل دلالت می‌کند. البته لازم به‌گفتن نیست که در اینجا زمان به‌خودی خود نقشی ایفا نمی‌کند. یأس در نتیجه پی‌بردن به‌پوچی و بیهودگی، دال بر نارسایی هایی است که در واقعیت وجود دارد. چرا که می‌دانیم برخی پدیده‌های واقعی به‌هیچ‌وجه آن‌گونه‌ای که باید باشند نیستند؛ و همین حقیقت هنگامی که بر ما آشکار می‌شود، ما را به‌خنده می‌اندازد. پدیده‌های واقعی، که هرگز کاملاً منطقی و ارزشمند نیستند و هرگز آن‌گونه که باید باشند نیستند، هنگامی‌که از حدود خود تجاوز می‌کنند همچون نقشی بر آب به‌هیچ تبدیل می‌شوند. این «هیچ» در حقیقت تناقض ها و ضدارزش ها و زشتی ها و پلیدی هایی است که کمدی آنها را ناچیز و بی‌مقدار می‌شمارد. به‌سخن دیگر، اگر بخواهیم این نکته را از نظرگاهی عینی بیان کنیم، باید بگوییم کمدی در تعارض میان آنچه هست و آنچه باید باشد قرار می‌گیرد. توصیف واقع‌گرایانه کمدی تنها توصیفی است که می‌تواند آن تأثیرات ذهنیی را که کانت «نقش بر آب شدن ناگهانی انتظار» توصیف می‌کند، توجیه کند.

* * *

خواه هربرت اسپنسر نظریه خود را درباره کمدی از کانت اخذ کرده باشد یا نکرده باشد، نظریه او با نظریه کانت چنان شبیه است که به‌بحثی مستقل درباره آن چندان نیازی نیست. در نزد کانت، خنده نتیجه انتظاری است که ناگهان نقش بر آب می‌شود. در نظر اسپنسر خنده دال بر تلاشی است که ناگهان با هیچ مواجه می‌شود. اسپنسر تبیین خود را از روان‌شناسی به‌تن‌شناسی (فیزیولوژی) انتقال می‌دهد. انرژی عصبی، که ما را برای پذیرش مسئله مهمی آماده می‌کند، هنگامی‌که با مسئله کوچکی روبه‌رو می‌شود، با خنده آزاد می‌شود. اسپنسر این فرایند را «ناهماهنگی

نزولی»[۵۴] نامید و اظهار داشت که فرایند معکوس آن (یعنی انتظار مسئله کوچکی را داشتن و مواجه شدن با مسئله‌ای بزرگ) احساس تعجب را در ما برمی‌انگیزد. در خنده مجاری عادی ناگهان به‌روی انرژی عصبی بسته می‌شوند و این انرژی در نتیجه از مسیر دیگری آزاد می‌شود. حاصل این فرایند عبارت است از «سیلان انرژی در اعصاب حرکتی که عضلات را به‌حرکت درمی‌آورند و حرکاتی نیمه اختیاری ایجاد می‌کنند که ما آن را خنده می‌نامیم.»[۵۵]

ساخت و کار تن‌شناختیِ اسپنسر همان زمینه‌ای را در برمی‌گیرد که نظریه روان‌شناختیِ کانت. او نیز ناگزیر است که میان آنچه هست و آنچه باید باشد تمایزی عینی قائل شود. در حقیقت نظریه اسپنسر به‌لحاظ عملی دقیقاً با نظریه کانت همانند است. و هیچ‌کدام از این دونظریه در صدد کشف شرایط عینیی که واکنش ذهنی خنده را پدید می‌آورد، برنمی‌آیند.

* * *

آرتور شوپنهاور در فلسفه خویش از افلاطون و کانت تأثیر بسیار پذیرفته است. او در یکی از آثار خود، که برای تاریخ نظریه کمدی اهمیت بسیار دارد، صمیمانه کوشیده است که اندیشه‌های افلاطون و کانت را در هم بیامیزد و نوعی فلسفه ماوراء طبیعی مستحکم بنیاد نهد. نتیجه تلاش او پیدایش فلسفه‌ای است که در آن سعی بر آن است واقعگرایی افلاطون بر عناصر ذهنی فلسفه کانت چیره شود. آنچه را شوپنهاور اصالت اراده می‌نامد، به‌زبان امروزین ارزش واقعگرایانه است، زیرا «اراده» در نزد او نه تنها از اراده انسان بلکه از تمامی عناصر ذهنی نیز مستقل است. با وجود این، نوشته‌های شوپنهاور از دو عنصر تشکیل می‌شوند: یکی عقل‌گرایی که از کانت به‌میراث برده است؛ و دیگری نوعی فلسفه ماوراءالطبیعه واقعگرایانه که براساس آرای افلاطون ابداع کرده است.

شوپنهاور این هر دو عنصر را در نظریه خود درباره کمدی دخالت می‌دهد و از همین رو در آن نوعی تعارض پدید می‌آید. در این تعارض، علی‌رغم بحثهای واقعگرایانه بسیار درخور توجه، کفه ترازو به‌نفع تفسیر ذهنی مبتنی بر عقل‌گرایی سنگینی می‌کند. اینک بهتر است توضیح شخص شوپنهاور را درباره کمدی بشنویم. او می‌گوید: «در نتیجه تضاد میان شناخت حسی و شناخت انتزاعی که براساس آن، شناخت انتزاعی همواره به‌شناخت حسی نزدیک می‌شود ــ چنانکه کاشی معرق به‌نقاشی نزدیک می‌شود ــ خنده پدید می‌آید...» و در جای دیگری می‌افزاید: «علت خنده در هر مورد تنها ادراک ناگهانی ناهماهنگی میان یک تصور و اشیاء واقعی است که گمان می‌رود با آن رابطه‌ای داشته باشند، و نقش خنده همانا بیان این ناهماهنگی است.»[۵۶]

چنانکه به‌سهولت می‌توان دریافت، تا اینجا در نظریه شوپنهاور کفه ترازو به‌نفع کانت است. زیرا شوپنهاور علت خنده را چنین بیان می‌کند: آگاهی ذهنی از این حقیقت که تصورات ذهنی برای در برگرفتن احساسات ذهنی کافی نیستند. علت های عینیی که این فرایند طولانی ناظر بر درون نگری را پدید می‌آورند آشکارا بی‌اهمیت جلوه داده می‌شوند. اما چنین نگرشی به‌معنای تبیین کمدی بر بنیادی صرفاً روان‌شناختی است. روان‌شناسیِ تن‌شناختی حقایقی را اثبات کرده است که در این نظریه فلسفی نمی‌گنجد، و از همین‌رو، نظریه شوپنهاور نمی‌تواند از اعتبار برخوردار باشد. آیا اکسید نیتروژن (که استنشاق آن فرد را بی‌اختیار به‌خنده وامی‌دارد) باعث می‌شود فرد تناقض های تصورات خویش را دریابد؟ هیچ دلیلی برای صحت چنین ادعایی وجود ندارد.

باعث تأسف است که ذهن‌گرایی شوپنهاور موجب شده است او از درک ماهیت کمدی فرو بماند. زیرا اگر او همین تحلیل خویش را حفظ می‌کرد و تنها آن را در زمینه‌ای عینی قرار می‌داد، نظریه‌اش از ارزش بیشتری برخوردار می‌شد. نقص و نارسایی در اندیشه‌ها و آداب و رسوم و نهادها و مواردی از این دست که در متن واقعیت بسیار به‌چشم می‌خورند، عمده‌ترین چیزهایی هستند که کمدی مورد نکوهش قرار می‌دهد. نظریه شوپنهاور نیز در بنیادخود همین دیدگاه را ارائه می‌دهد. تحلیلی که او بر اساس منطق، به‌معنایِ دقیق کلمه، درباره چیزهای مضحک به‌دست می‌دهد، بخشی از نظر بالا را در خرد دارد. او می‌گوید «می‌توان مبنای هر چیز خنده‌آور را نوعی قیاس صوری دانست. قیاسی که از یک کبرای صحیح و یک صغرای غیرمنتظره تشکیل

شده است. این قیاس که در آن نوعی سفسطه به‌چشم می‌خورد تا حدی معتبر می‌نماید و از رهگذر همین اعتبار از کیفیتی خنده‌آور برخوردار است.»[۵۷]

در قرن نوزدهم، منطق سنتی به «قواعد تفکر» تبدیل شد، و در آن زمان به‌جای آنکه این قواعد را مجموعه‌ای مستقل مرکب از شرایطی در نظر بگیرند که ذهن برای کارکرد صحیح ناگزیر از رعایت آنهاست، قواعد منطق را در مقامی قرار دادند که تشخیص آنها از دیگر شرایط روان‌شناختی ممکن نبود. به‌این ترتیب گرایش روان‌شناختی بار دیگر پیش فرض های امیدبخش شوپنهاور را تباه کرد.

برای آنکه ثابت کنیم درک شوپنهاور از کمدی به‌واسطه تأثیر روان‌شناسی صدمه دیده است، می‌توانیم یکی از مثال های خود او را شاهد بیاوریم. «دو نوجوان روستایی که تفنگ های خود را با ساچمه‌های درشت پر کرده بودند، می‌خواستند بی‌آنکه باروتشان منفجر شود، ساچمه‌های درشت را بیرون بیاورند و به‌جای آنها از ساچمه‌های ریز استفاده کنند. یکی از آنها دهانهٔ تفنگ را در کلاهش گذاشت و به‌دوستش گفت: «حالا ماشه را خیلی آهسته بکش، این‌طور اول، ساچمه‌ها خارج می‌شوند.» شوپنهاور می‌گوید «نوجوان روستایی تصور می‌کند اگر علت به‌طول بینجامد، معلول هم به‌طول خواهد انجامید.»[۵۸] نکته دراینجاست که «تصور نوجوان نوعی گزاره منطقی است. این حکایت از آنجا خنده‌آور است که ما براساس ملاحظات «عینی» می‌دانیم که این گزاره نادرست است و با واقعیت منطبق نیست. یقین داریم که اگر این دو نوجوان بخواهند با توسل به‌این گزارهٔ نادرست مشکلی واقعی را حل کنند، سرنوشتی شوم در انتظار آنهاست.

شوپنهاور بار دیگر از دون کیشوت سخن می‌گوید: «او واقعیت ها را از چشم‌انداز تصوراتی که از داستان های شوالیه‌ها برگرفته است می‌بیند، تصوراتی که با واقعیت بیگانه‌اند.»[۵۹] در اینجا نیز همان انتقادی که در بالا آوردیم صادق است. البته شوپنهاور معنای کمدی را به‌درستی دریافته است، اما با پیروی از اشتباه رایج روزگار خویش با تکیه بر مقوله‌های روان‌شناختیِ به‌خطا رفته است. رفتار دون کیشوت همان طور ما را سرگرم می‌کند که رفتار بچه گربه‌ای که ظرف شیر را چپه کرده است. و ما ظاهراً باید بپذیریم عناصر خنده‌آور، ذاتیِ موقعیت های خنده‌آور هستند، خواه کسی ناظر آن موقعیت ها باشد و از دیدنشان به‌خنده بیفتد و خواه چنین نباشد.

بی‌تردید موقعیت های خنده‌آور و پی‌آمد آنها ــ خنده ــ اموری خوشایند هستند و تاکنون کسی این واقعیت را انکار نکرده است. شوپنهاور نیز با مسلم پنداشتن این واقعیت می‌کوشد علت آن را توضیح دهد. از آنجا که شوپنهاور در توضیح این مسئله نادرستی دیدگاه ذهن‌گرا را آشکار می‌سازد، لازم است عین سخن او را نقل کنیم. «هرگاه میان آنچه ادراک می‌شود از یک سو و آنچه تصور می‌شود از سوی دیگر، تضادی ناگهانی پدید آید، همواره و بدون چون و چرا، آنچه ادراک می‌شود صحیح است، زیرا آنچه ادراک می‌شود هیچ‌گاه در معرض خطا قرار نمی‌گیرد و نیاز به‌تأیید ندارد و خود دلیل صحت خود است. تضاد آن با آنچه تصور می‌شود در تحلیل نهایی از این حقیقت مایه می‌گیرد که تصورات ما به‌واسطه آنکه اموری انتزاعی هستند نمی‌توانند با تنوعات بی‌پایان و تفاوت های بسیار ظریف پدیده‌های واقعی همتراز تلقی شوند.... از این رو، برای ما سرگرم‌کننده است که ببینیم این فرمانروای سخت‌گیر و خستگی‌ناپذیر ومشکل‌آفرین، یعنی منطق، لحظه‌ای به بی‌کفایتی متهم می‌شود. براساس این تحلیل، چهره یا ظاهرِ خنده ارتباط بسیار نزدیکی با شادی دارد.»[۶۰]

استدلال شوپنهاور سرانجام به‌دفاع از نوعی بدوی‌گرایی[19] منجر می‌شود. این مسئله که ادراک های انسان همواره با تصورات او در تعارض قرار می‌گیرند در نظر شوپنهاور دلیلی است دال بر وجود نوعی شادی اولیه و اسرارآمیز به‌خاطر شکست منطق. در این حالت، طبیعت حیوانی ما برتوان استدلالی ما که ویژگی انسانی است، چیره می‌شود و این به‌ما شادی می‌بخشد. البته اگر به‌جای گذشته به‌آینده بنگریم، واقعیت بالا را می‌توانیم به‌طریقی کاملاً متفاوت تعبیر کنیم. ما می‌توانیم با همان اطمینان اعتقاد داشته باشیم که ابطال برخی تصورات از طریق ادارک های ما تمامی داستان نیست بلکه تنها فراخوانی است برای استقرار

تصورات فراگیر و کارآمدتر مربوط به‌آینده. اما شوپنهاور چنین نمی‌اندیشد. او ترجیح می‌دهد همان موضع ضداستدلالی را اتخاذ کند و بگوید که ما از شکست موقتی منطق شادمان می‌شویم و همین مسئله دلیل خوشایند بودن کمدی است.

در استدلال شوپنهاور حقیقت دیگری (که او هیچ‌گاه قصد اثباتش را نداشته است) نیز آشکار می‌شود: فلسفه عقل‌گرایی به‌هیچ‌وجه عقل‌گرایی نیست، بلکه نوعی ضد عقل‌گرایی است که در هیئت عقل‌گرایی ظاهر می‌شود. تفکر منطقی را باید درک نسبیِ جهان به‌شمار آورد که عینی و مستقل است و دارای شبکه‌ای از روابط منطقی است. و این تنها توصیفی است که می‌توان از عقل‌گرایی واقعی به‌دست داد. اما بحث‌های شوپنهاور درباره ماهیت لذت‌بخش کمدی از موضع عقل‌گرایانه عدول می‌کند. او کمدی را مسئله‌ای عقلانی به‌شمار می‌آورد، اما همین کمدی عقلانی تنها زمانی برای ما خوشایند جلوه می‌کندکه شکست منطق را در آن شاهد باشیم. به‌بیان دیگر کمدی عقلانی از طریق ماهیت غیرعقلانیش موجب لذت می‌شود ــ که البته تناقضی است آشکار. این‌تبیین، بی‌اعتبار و مغشوش است، زیرا مستلزم عقل‌گرایی ذهنی است.

ما اول بار در جلد سوم کتاب بزرگ فلسفی شوپنهاور می‌بینیم که او می‌کوشد با آموزه افلاطون و عمدتاً واقعگرایانه «اراده» اشتباهات ذهن‌گرایی را، آن‌گونه‌ای که در نظریه کمدی بیان شده است برطرف کند. در اینجا شوپنهاور علی‌رغم نقایصی که برای کمدی قائل است آن را با «اراده زندگی» که تعریفی واقعگرایانه از آن به‌دست داده است، پیوند می‌دهد و به‌نحوی مسئولانه نگاه خویش را به‌سوی آینده‌ای بهتر معطوف می‌کند، آینده‌ای که در آن اشتباهات و ضدارزش‌هایی که به‌آنها می‌خندیم اصلاح می‌شوند. کمدی سرانجام در نظر شوپنهاور به‌صورت «محرکی برای تظاهر مداوم اراده»[۶۱] درمی‌آید. او در همان‌جا می‌افزاید «درست است که کمدی رنج و دشمنی را در پیش چشمان ما تجسم می‌بخشد، اما آنها را به‌صورتی گذرا به‌نمایش درمی‌آورد. کمدی همواره به‌شادی منجر می‌شود و در آن رنج با موفقیت و پیروزی و امید در هم می‌آمیزد و سرانجام مغلوب آنها می‌شود... بنابراین کمدی سرانجام اعلام می‌کند که زندگی در هیئت کلی خود خوب است و همین موجب تفریح و سرگرمی می‌شود.»[۶۲]

شوپنهاور سرانجام کمدی را از نظر اخلاقی همچون فراخوانی برای عمل در جهت ساختن آینده‌ای بهتر درنظر می‌گیرد. «اگر ما درباره این جنبه مضحک زندگی اندکی تأمل کنیم ــ منظورم آن جنبه‌ای از زندگی است که به‌صورت گفتار و رفتاری ساده‌لوحانه متجلی می‌شود؛ گفتار و رفتاری که نگرانی‌های کوچک، ترس‌های فردی، خشم زودگذر، حسادت و بسیاری از احساسات دیگر بر زندگی واقعی تحمیل می‌کنند و آن را به‌اندازه‌ای چشمگیر از زیبایی و کمال و نیز از شادی و نشاط دور می‌سازند ــ در این صورت به‌نحوی غیرمنتظره، چه بسا قانع شویم که وجود چنین چیزهایی نمی‌تواند به‌خودی خود هدف باشد، بلکه برعکس، چنین چیزهایی تنها در اثر اشتباه به‌وجود آمده‌اند و آنچه خود را این‌گونه جلوه می‌دهد چیزی است که بهتر است وجود نداشته باشد.»[۶۳]

در نمونه‌هایی که شوپنهاور در اینجا به‌عنوان اشتباه شاهد مثال می‌آورد، رگه‌هایی از ذهن‌گرایی به‌چشم می‌خورد. به‌راستی دشوار است در اندیشه‌های او افلاطون را از اسارت کانت نجات داد. البته شوپنهاور خود در این زمینه، نومیدانه به‌تلاشی سخت دست زده است که هر چند با موفقیت قرین نبوده است، اما از آنجا که او به‌سلاح کارآمد استقراء مجهز بوده در نظریه‌اش عناصر ارزشمندی به‌جای مانده است. به‌عنوان آخرین کلام باید گفت که آرای شوپنهاور درباره کمدی از زمان او جلوتر بوده است.

* * *

از این دوره تاریخی نمی‌توانیم در گذریم مگر آنکه از منتقد هم‌عصر شوپنهاور، یعنی ویلیام هَزلیت انگلیسی، نیز سخنی به‌میان بیاوریم. هزلیت قلمی توانا داشت و از آنجا که بیشتر به‌درون‌بینی متکی بود و نه به‌استقراء نظریه‌هایش گاه کارآمد و گاه نارسا بود. برداشت‌های ذهنی، علاقه‌ای را که او متأثر از کالریج به‌فلسفه ماوراءالطبیعه پیدا کرده بود به‌انحراف کشید. هزلیت اعتقاد داشت «انسان تنها حیوانی است که

می‌خندد و می‌گرید؛ زیرا او تنها حیوانی است که از تفاوت میان آنچه هست و آنچه باید باشد رنج می‌کشد.»[۶۴] این سخن به‌نحوی چشمگیر معتبر و عینی است؛ اما هزلیت در چند صفحه بعد در دام همان نظریه ذهن‌گرایانه قدیمی فرو می‌غلتد و می‌گوید تناقض میان عین و انتظارات ما موجب خنده می‌شود.[۶۵] انتظارات ما از آنچه تصور می‌کنیم باید باشد مایه می‌گیرند؛ اما آنچه ما گمان می‌کنیم باید باشد و آنچه واقعاً باید باشد به‌هیچ‌وجه لزوماً یگانه نیستند. هزلیت در بحث های بعدی خود یکره به‌دفاع از این دیدگاه ذهن‌گرایانه برمی‌خیزد. بینش منطقی و کارآمد او سرانجام مغلوبِ جزم‌اندیشی‌های زمانه می‌شود.

۹ـ مِردیت و سنت اشرافیت

جرج مردیت[۲۰] بخش اعظم قرن نوزدهم را به بیستم دید و روح حاکم بر همین دوران در دیدگاه او تجلی یافته است. در نزد او شکل و صورت در مقایسه با اصول بدیهی از اهمیت بیشتری برخوردار بود. هر چند بسیاری افراد، از انقلابیونی تمام عیار همچون مارکس گرفته تا اصلاح‌طلبانی محافظه‌کار مانند آلفرد راسل والاس، در زمینه‌های گوناگون، اصول بنیادین را

به گفتهٔ کانت «خنده حالتی است که در نتیجه انتظار شدید و نقش برآب شدن آن پدید می‌آید.

به‌نقد می‌کشیدند، اما این مخالفت ها اغلب بی‌پاسخ می‌ماند. مردیت رمان‌پردازی چیره دست بود که حساسیت و جسارت و صداقت را در هم آمیخته بود. او به‌ضعف ها و نارسایی های زمان خود که اعتقاد داشت وظیفه‌اش حمله کردن به‌آنهاست بی‌محابا هجوم می‌برد. چنین می‌نماید که در نظر او اقتصاد همان جایگاهی را دارد که علم تجربی در نزد افلاطون ــ یعنی پدیده‌ای پست و حقیر و شایسته فرومایگان. او به‌واسطه همین دیدگاهش هیچ‌گاه نتوانست به‌عمق مسائل زمانه خویش راه یابد. او همواره خود را با مسائل سطحی و حتی بی‌اهمیتی که با آنها روبه‌رو می‌شد مشغول می‌کرد و در عین حال گمان می‌برد در رفتار و اخلاق فردی انقلابی است. و شاید هم چنین بود. اما منتقدین از خمیر مایه‌ای سخت‌تر ساخته شده‌اند. از همین‌رو، هرچند مردیت رمان‌نویسی موفق به‌شمار می‌آید، اما در زمینه نقد مردی کوچک و کم‌توان جلوه می‌کند.

نظرات او دربارهٔ کمدی که از دیدگاه ها و آرمان های عمومی او سرچشمه گرفته‌اند همان‌گونه‌ای هستند که انتظار می‌رود. اونظرات خود را در این زمینه در *مقاله‌ای در باب کمدی*[۶۶] ارائه می‌دهد. به‌عقیده او اولین شرط پیدایش کمدی واقعی این است که جامعه‌ای متشکل از زنان و مردان فرهیخته وجود داشته باشد تا هم کمدی را درک کنند و هم دستمایه آن قرار گیرند. کمدی‌پرداز نمی‌تواند خام‌اندیشانه خواستار تغییرات بنیادی شوند، زیرا «نیمه بربریتی که بر جوامع خوشگذران حاکم است و نیز وجود عواطف پرشور او را پس می‌زنند. افزون بر این، نابرابری اجتماعی که میان زن و مرد وجود دارد و نیز عدم وجود میزان مشخصی از فعالیت عقلی کار را برای او که کارش مخاطب ساختن اذهان است، مشکل‌تر می‌سازد.»[۶۷]

مردیت غالب مردم را از لذت کمدی محروم می‌کند. اگر انتظار می‌رود که زنان و مردان فرهیخته هم مخاطب کمدی باشند و هم دستمایه آن، در این‌صورت مخاطبین آن به‌ناچار بخش بسیار محدودی از جامعه را تشکیل می‌دهند. زیرا تعداد افراد فرهیخته بسیار کمتر از آن است که ما می‌خواهیم. آنچه مردیت می‌گوید تفکر رایج قرن نوزدهم است؛ تفکری که چنانکه انتظار

مـی‌رود مـحدود و بسـیار سـطحی است و از نـظام اجتماعیی مایه مـی‌گیرد کـه مـی‌پندارد سـنت‌های آن برترین سنت ها هستند و تمامی جهان بـه‌سوی آن در حرکت است.

مردیت دریافته بود که کمدی به‌ذات خـود عـمیقاً نقادانه است؛ و از ماهیت عینیت‌گرای آن نیز آگاه بود. او از این نکته نیز آگاه بود که لبه تیز نقادی کمدی به‌سوی آنچه در زمـان حـاضر تبداول دارد مـتوجه است. امـا چگونه امکان دارد که نقد مسـائل روز در چـارچـوب تنگی که تنها زنان و مـردان فـرهیخته را در بـرمی‌گیرد محدود شود؟ بی‌تردید ما نمی‌توانیم از نقادی کـمدیی که تنها به‌انتقاد از قشر فرهیخته جامعه می‌پردازد و از آن مهم‌تر مخاطب آن نیز تنها هـمین قشـر است بـهره‌ای ببریم. کمدی هرگز نمی‌تواند به‌عمق مـسائل فرو رود و به‌موفقیتی بزرگ نائل آید، در حالی‌که هدف انتقاد آن همان کسـانی هسـتند کـه بـه‌ارزیـابی آن مـی‌پردازنـد. محدود کردن کمدی در چنین چارچوب تنگی به‌معنای تحلیل بردن توان آن بود.

نکته‌ای که مردیت را سزاوار تحسین مـی‌کند ایـن است که او خود از این ضعف در نظریه خویش آگاه بود و آن را می‌پذیرفت. او مـی‌گوید «نویسنده کـمدی در قلمرو تنگ و محدودی قرار دارد که خود به‌ترسیم آن می‌پردازد؛ و کسانی را کـه مـخاطب مـی‌سازد، یـعنی به تأثیر نظام اجتماعی و شخصیت‌شان اشـاره مـی‌کند، به‌قلمرویی باز هم محدودتر تعلق دارند.»[۶۸] بـه‌ایـن ترتیب، کـمدی‌پرداز، عـضوی از جـامعه فـرهیختگان است که با شوخ‌طبعی به‌ضعف های آن جامعه اشـاره می‌کند و اعضای آن را سرگرم می‌کند. البته نمی‌توانیم انکار کنیم که آنچه مـردیت از آن سـخن مـی‌گوید نـیز نوعی کمدی است. اما می‌توانیم و باید تأکید کنیم که آنچه مدنظر اوست تـنها یکـی از انـواع کـمدی است. کـمدی بـه‌ایـن نـوع بـی‌روح و کسل‌کننده مـحدود نمی‌شود، هر چند در برخی ویـژگی هـا بـا آن شـریک است. لین‌کوپر اعتقاد دارد که نظریه مـردیت «یکـی از ارجحیت‌هایی را که ارسـطو بـرای کـمدی قـائل شـده است، یعنی «تلویح» را، به‌یاد ما می‌آورد.»[۶۹]

مردیت درباره کمدی های آریستوفانس که به‌نحوی بسیار قدرتمند و مؤثر جامعه آتـن را در تـمامی ابـعاد به‌نقد می‌کشیدند و نـقایصش را بـرمی‌شمردند، بـه‌جز به‌تحسین سخنی نمی‌گوید. هر چند مردیت این قدرت و شـجاعت را بـه‌دیده تـحسین مـی‌نگرد، امـا خـود سـرانـجام جـانب احـتیاط را مـی‌گیرد. او مـی‌گوید «اریستوفانس سیاسی که از آزادی غنایی بهره می‌جست در نـظر آتـنی‌های سـیاسی، زیـاده‌روی مـی‌کرد.»[۷۰] مردیت در ادامه می‌گوید «آریستوفانس را نباید بار دیگر زنده کنیم.»[۷۱] و می‌افزاید «در حقیقت، من خواهـان احـیاء روش او نـیستم.» چـرا مـردیت بـا روش آریستوفانس مخالف است؟ ظـاهراً بـه‌دلیل آنکـه ایـن روش ممکن است به‌واژگونی نظم اجـتماعی مـوجود بینجامد؛ و مردیت خواهان آن نیست. او تنها خواهان آریستوفانسی است کـه «نـور خـیره‌کـننده اندیشه‌اش راهمان را روشن کند، به‌طوری که بتوانیم در اینجا و آنجا مـسائل اجتماعی و مضامین اجتماعی را به‌روشنی ببینیم و آنها را با وضوح بیشتری ترسیم کنیم.»[۷۲]

بهترین نکته‌ای که مردیت در مقام اصلاح‌گری اجتماعی بر آن همواره تأکید داشت، برابری زن و مرد بود. او به‌حق اعتقاد داشت که تـمدن و پیـشرفت، بـا ارتقاء جایگاه زنان و با برابری کامل زن و مرد ارتباطی تنگاتنگ دارد. البته این ادعا را امروز همه‌پذیرفته‌اند و انکار کردنش نوعی واپس‌گرایی به‌شمار می‌آید و عملاً

مِردیت دریافته بود که کمدی به ذات خود عمیقاً نقادانه است؛ و از ماهیت عینیت گرای آن نیز آگاه بود.

برداشتی که مردیت از کمدی دارد، سخت از الگوی زمانه او تأثیر پذیرفته است، و از همین رو بسیار محدود است.

تنها فاشیست ها آن را انکار می‌کنند. اما اینکه چنین عقیده‌ای با کمدی ارتباطی نزدیک داشته باشد، امری است که درکش اندکی دشوار می‌نماید. ما می‌توانیم در این نکته با مردیت کاملاً هم عقیده باشیم که «در جایی‌که کمدی ممکن نیست، تمدن نیز وجود نخواهد داشت»، اما با عقیده دیگر او که براساس آن تمدن و کمدی هر دو یکسره به «حد معینی از تساوی میان زن و مرد»[۷۳] وابسته هستند، نمی‌توانیم موافق باشیم. رابطه‌ای که مردیت میان برابری زن و مرد و کمدی متعالی قائل شده است از این واقعیت مایه می‌گیرد که احتمالاً هر تمدنی در زمان تعالی خود این هر دو پدیده را به‌جامعه عرضه می‌دارد. اما در هر حال نمی‌توان نتیجه گرفت که کمدی و برابری زن و مرد به‌یکدیگر وابسته‌اند.

از جمله نکات مثبتی که در تحلیل مردیت به‌چشم می‌خورد یکی این است که او عینیت کمدی را می‌پذیرد. درکِ کمدی حاصل عواملی عینی است که از مخاطبین آن مستقل است. افزون بر این، مردیت تلویحاً جاذبه اساساً عقلانیِ کمدی را نیز می‌پذیرد، زیرا کمدی را امری عقلایی می‌داند که ذهن آدمی از آن لذت می‌برد و زندگی عادی انگیزه آن را پدید می‌آورد. او می‌گوید کمدی ممکن است بر «علت های مبهم و غیرقابل پیش‌بینی»[۷۴] متکی باشد، و هدف واقعی کمدی این است که ما را به «خنده‌ای اندیشمندانه»[۷۵] وادارد.

برداشتی که مردیت از کمدی دارد، سخت از الگوی زمانه او تأثیر پذیرفته است و از همین‌رو بسیار محدود است. در نظر او کمدی امری کم اهمیت و سطحی است؛ بازیی است که به‌سطوح ظاهری جامعه معاصر می‌پردازد؛ کمدی تنها از جزئی‌ترین نقایصی که در مهم‌ترین مردم وجود دارد، انتقاد می‌کند و انتقادهایش چنان ظریف است که حتی حساس‌ترین مردم نیز از آن نمی‌رنجند. با توجه به‌این اصل، کمدی بزن و بشکن و نیز کمدی الهی در شمار کمدیِ قرار نمی‌گیرند. براساس فرمولی که مردیت به‌دست داده است برای پدید آمدن زندگی متمدنانه وجود دو عنصر حیاتی است: یکی برابری میان زن و مرد؛ دیگری وجود جامعه‌ای کوچک اما برگزیده. کمدی های نمایشیِ مولیر در نظر مردیت بهترین نمونه‌های کمدی هستند. به‌عقیده مردیت در جهان کمدی هیچ‌گاه نباید به‌اصل مالکیت و به‌اصالت طبقه اشراف و ثروتمند خدشه‌ای وارد شود. کمدی باید همواره ادب و نزاکت را مراعات کند. کمدی هرگز چندان عمیق نیست و البته از آرمان های انقلابی هم تهی است. کمدی نمی‌تواند خواهان تغییرات بنیادین باشد. در نظر مردیت کمدی پدیده‌ای است عینی و عقلانی و نقادانه، اما انتقادهای آن تنها به‌رفتار ظاهری و ضعف های کوچک مربوط می‌شود. کمدی هیچ‌گاه نباید نظم حاکم بر جامعه را نقد کند و اعتماد به‌نفس طبقه اشراف را از بین ببرد.

برای آنکه گونه نوشتاریی را که مردیت در مقاله خود به‌کار گرفته است نقد کنیم، ناچاریم از موضوع اصلی‌مان اندکی دور شویم. نوعی نثر وجود دارد که می‌توانیم آن را برداشت نقادانه بنامیم. در این نثر نویسنده می‌کوشد میان نثر داستانی و نثر استدلالی نوعی پیوند برقرار کند. از همه ما به‌دور باد که بخواهیم با جزم‌اندیشی چشم‌انداز و تنوع آثار ادبی را محدود کنیم. واژه‌ها پدیده‌هایی بسیار پیچیده‌اند؛ واژه‌ها، حتی انتزاعی‌ترین‌شان دارای مفاهیمی تلویحی هم هستند؛ و از سوی دیگر، عاطفی‌ترین واژه‌ها، نیز از مفهومی دقیق و صریح برخوردارند. به‌این ترتیب، آیا نثر

استدلالی، که بسیاری از اهل ادب به‌آن مشغولند حاوی نوعی تناقض نیست؟ این نوع ادبیات می‌کوشد به‌شیوه‌ای منطقی شور درونی و احساسات عمیق آدمی را توصیف کند و آنگاه این آمیزه منطق و احساس را همچون بحثی مستدل عرضه نماید. اما در تلاش برای توصیف احساسات هیچ منطقی وجود ندارد. کیفیت احساسات آدمی توصیف‌ناپذیر است و نمی‌توان آن را به‌نحوی منطقی به‌دیگران انتقال داد. تلاش برای غلبه بر این تناقضِ ذاتی را هیچ‌گاه نمی‌توان بحثی منطقی دانست. برای مثال، مردیت برداشت خود را از کمدی بدون هیچ برهانی عرضه می‌دارد، به‌این امید که سبک مطنطن و جذابیت برداشت‌هایش ما را قانع کند. چنین کاری، دست کم از دیدگاه منطقی کاملاً نادرست است. کمدی محلی نیست که در آن قوه استدلال آدمی و هنر در هم بیامیزند. کمدی همواره به‌پدیده‌های نو و جهان معاصر متکی است و شاید جایی که کمدی به‌آن تعلق دارد نیز همین‌جا باشد.

نظر اورت عمیق و قابل تأمل است و برای ماهیت عقلانی کمدی توضیحی به دست می‌دهد، اما آنچه او می‌گوید همه مسئله نیست.

۱۰- اِورت و روان‌شناسی

تمامی نظریه‌هایی که از زمان افلاطون تاعصر حاضر درباره کمدی ارائه شده است دارای ویژگی مشترک مهمی هستند. فلاسفه بزرگ و کوچک، متفکران ژرف‌اندیش و سطحی‌نگر؛ پیروان تمامی مکتب‌ها و در یک کلام همه صاحب‌نظران در عرصه‌های گوناگون از الهیات گرفته تا تئاتر، و از روان‌شناسی گرفته تا فلسفه اولی، درباره ماهیت تئاتر تا حد زیادی با هم اتفاق نظر دارند. از آنجا که این صاحب‌نظران در زمینه‌های دیگر با هم اتفاق نظر ندارند و چه بسا در نقطه مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند، اتفاق نظرشان در این مورد باید از اعتبار خاصی برخوردار باشد و بی‌تردید چنین است. و علت آن هم این است که کمدی چنان فعالیت عقلانیی است که ماهیت منطقی آن ــ که شاید ماهیتاً از همه بررسی‌هایی که برای گروه کثیری قابل فهم است منطقی‌تر باشد ــ چنان است که بسیار بعید می‌نماید کسی در فهم آن دچار انحراف شود. ساختار مستحکم و منطقی کمدی توجه رابه‌خود جلب می‌کند؛ و کسی که بخواهد ثابت کند کمدی اساساً منطقی نیست برای اثبات نظر خود باید مسیری دشوار و طولانی بپیماید. و از همین‌جاست که تا قبل از عصر جدید کسی در این مسیر گام برنداشته است. و حتی در عصر جدید نیز نظرات سنتی درباره کمدی، همچنان با شدت وضعف متفاوت، به‌حیات خود ادامه می‌دهند.

نمونه شاخص دیدگاه سنتی در نزد صاحب‌نظران عصر جدید به اورت[۲۱] تعلق دارد که آن را در کتاب *شعر و کمدی و مسئولیت*[۷۶] طرح و شرح کرده است. اورت نیز مانند همه صاحبنظران عصر جدید از درک اینکه وجود مستقل و عینیِ موضوعات شناخت از دیدگاه فلسفه واقعگرا چه معنایی می‌دهد فرو مانده است. از همین رو، هر چند او از عقل سلیم و قدرت تشخیص خود درمی‌یابد که کمدی پدیده‌ای است که در عین آنکه می‌تواند مورد شناسایی و ارزیابی قرار گیرد، خود مخلوق این شناسایی و ارزیابی نیست، با وجود این جو حاکم بر اندیشه‌های عصر جدید او را به‌این نتیجه غلط می‌رساند که کمدی «در ذهن مخاطب آن خلق می‌شود.»[۷۷] اورت در چند صفحه پیش با لحنی تأییدآمیز این سخن الکساندر بین را نقل کرده بود که برای درک هر چیز خنده‌آور نوعی احساس برتری ضروری است و هر نوع شوخی مستلزم تحقیر دیگران است.[۷۸] این نوع شوخی همان است که در کلام

پیرزنی یافت می‌شود که می‌گفت «آدم ها هزار جورند، خدا را شکر من یکی از آنها نیستم!»[۷۹]

آنچه تاکنون از اورت نقل کردیم، مطالبی بود که پیشینیان او به‌شیوه‌ای بهتر بیان کرده بودند. البته نظر اورت نیز بخشی از حقیقت را در خوددارد. کمدی از نظر روان‌شناسی همواره مستلزم این فرض است که اشخاص و موقعیت هایی که موضوع کمدی قرار می‌گیرند، در متن واقعیت جای داشته باشند و تماشاگر به‌طور ناخودآگاه تصور کند که از زمان و مکان و تغییر آزاد است و عاری از هر نوع نقصی است. اما این نگرش به‌کمدی، بی‌تردید از دیدگاهی روان‌شناختی سرچشمه می‌گیرد. اگر ما نیز همچون اورت فرض کنیم که کمدی چیزی نیست جز تأثیر روانی بر تماشاگر، از درک منطق کمدی دور شده‌ایم. البته چنین می‌نماید که او در بخش هایی دیگر از کتاب خویش به‌درک بهتری از کمدی راه برده است. می‌دانیم که علم کلام مسیحیت با واقعگرایی ارتباطی نزدیک دارد و اگر اورت می‌توانست خود را از تأثیر روان‌شناسی قرن نوزدهم رهایی بخشد، بی‌تردید با توجه به‌آموزش های مذهبی که دیده بود به‌شناختی درست‌تر دست می‌یافت.

براساس نظریه اورت کمدی عبارت است از درک ناهماهنگی. اگر در این تعریف بر «درک» تأکید کنیم شاید به‌نتیجه بهتری دست یابیم. همین‌که بپذیریم که چیزی به‌نام درکِ عناصر عینی وجود دارد، ماهیت ذهنی کمدی بی‌اعتبار می‌شود. به‌این ترتیب جنبه ذهنی نظریه اورت، درک جنبه عینی را اثبات می‌کند، و این خلاف منطق نیست. نظریه اورت از این نقطه به‌بعد، به‌نظریه‌ای مقبول تبدیل می‌شود. «عناصر ناهماهنگ» با تناقض‌ها و نقایص مترادف است. و نشان دادن تناقض های واقعی، درخواستی غیرمستقیم برای تغییر و بهبود است. به‌این ترتیب کمدی حاوی این اندیشه است که هیچ‌چیز ناقصی ابدی نیست.

اورت از این نکته آگاه است که کمدی با استدلال سر و کار دارد، و تراژدی با عواطف. مفهوم عینی این سخن این است که کمدی به‌منطق مربوط می‌شود و تراژدی به‌ارزش. اورت می‌گویدکمدی به‌صورت (فرم) اختصاص دارد و تراژدی به‌واقعیت. «منظور من از واقعیت، عناصری است که در حوزه روابط قرار می‌گیرند.»[۸۰] به‌بیان دیگر منظور اورت از واقعیت، همان محتواست. «در کمدی ما به‌جهان ظاهر قدم می‌گذاریم. صورت ها از معنای خود تهی می‌شوند. همه‌چیز پوچ و توخالی می‌نماید. ما یکسره از ماده (محتوا) رها می‌شویم و همین موجب نشاطمان می‌شود.»[۸۱] نظر اورت عمیق و قابل تأمل است و برای ماهیت عقلانی کمدی توضیحی به‌دست می‌دهد، اما آنچه او می‌گوید همه مسئله نیست.

اورت اندیشمندی بزرگ نبود. اهمیت کتاب او در این است که به‌خوبی نشان می‌دهد اندیشمندان متوسط تا چه حد می‌توانند به‌نظرات هماهنگی که اندیشمندان کلاسیک درباره کمدی اظهار کرده‌اند، نزدیک شوند. اینکه همه صاحبنظران درباره ویژگی های مهمی از کمدی با هم اتفاق نظر دارند، کاملاً به‌ماهیت منطقی کمدی مربوط می‌شود. کمدی را می‌توان عقلانی‌ترین آموزشی دانست که افراد عادی و کم‌سواد از آن بهره‌مند می‌شوند. از آنجا که کمدی تنها فعالیت ذهنی است که در نظر همه، قطع نظر از ناتوانی ها و توانمندی های ذهنی‌شان، خوشایند جلوه می‌کند، اتفاق نظری که در بالا از آن سخن رفت درباره آن وجود دارد.

* * *

ساختار منطقی کمدی چنان آشکار است که اگر تحلیلی خود به‌اصول منطق پایبند باشد، بسیار بعید است به‌برداشتی نادرست از ماهیت کمدی منجر شود. از همین‌رو، یونانیان که در تحلیل کمدی چندان عمیق نشده‌اند، در اظهار نظرهای خود چندان به‌خطا نرفته‌اند. همین نکته درباره تمامی اندیشمندان هلنی و رومی و حتی اندیشمندانی که با تست سز (قرن ۱۱.م) هم عصر بودند نیز صادق است.

ولی با سستی گرفتن فلسفهٔ واقع‌گرایی و پیدایش نام‌گرایی و ارتقای ان به‌فلسفه حاکم در اواخر قرون وسطی، تأکید بر جنبه‌های ذهنیِ وجود، در بررسی کمدی نیز مشکلات جدیدی به‌بار آورد. در آن زمان، اصول ذهنی نام‌گرایی چنان متداول بود که فلاسفه متعددی که درباره کمدی به‌اظهار نظر می‌پرداختند هیچ‌گاه نیازی نمی‌دیدند درباره بنیاد عینی کمدی بحث کنند و یا حتی در رد آن دلیلی اقامه کنند. جو حاکم

چنان بود که بنیاد عینی کمدی را ناممکن می‌دانست. در عوض همگی اعتقاد داشتند که کمدی در کلیت خود مسئله‌ای روانی است و تنها مسئله‌ای که درباره آن وجود دارد ماهیت واکنش روانیی است که خنده نامیده می‌شود. بنابراین، منطق کمدی به‌روان‌شناسی خنده تبدیل شد. پژوهشگران عصر جدید که به‌امید کشف ماهیت کمدی، منطق را رها کرده‌اند و برای بررسی تجربی به‌روان‌شناسی روی آوردند، بیش از هر زمان دیگری در مطالعات خود به‌راه خطا رفته‌اند. البته اینان به‌اکتشاف های ارزشمندی، که همگی دارای ماهیتی تجربی هستند، نیز نائل آمده‌اند. اما از درک نکته‌ای بسیار مهم ــ که علوم تجربی مثلاً فیزیک، همواره مدنظر داشته است ــ فرو مانده‌اند. این نکته این است که در هر رشته علمی باید تلاشی هماهنگ صورت پذیرد تا نظریه‌هایی که ارائه می‌شود هم متکی بر شواهد تجربی باشند و هم در آنها انسجام منطقی وجود داشته باشد. اما نظریه‌های جدیدی که درباره کمدی ارائه شده است، هر چند دستاوردهایی داشته‌اند، اما به‌دلیل نادیده گرفتن اصل فوق زیانهایی نیز متحمل شده‌اند. این ضعف در کار اورت نیز آشکار است. زیرا او در عصری می‌زیست که تحت تأثیر آن ناگزیر بود به‌جای منطق به‌روان‌شناسی روی آورد، و در عین حال از یافته‌های تجربی روان‌شناسی نیز محروم بود ــ یافته‌هایی که چنانکه در فصل بعد خواهیم دید در اوایل قرن بیستم حاصل آمدند.

پی‌نویسهای نویسنده که درمتن با [ ] مشخص شده‌اند:

1- Aristophanes, *the frogs* (George All and Unwin)

2- *Republic*, 10. 606.

3- *Philebus*, 48 - 50

4- *Laws*, 7.819 - 17

«باید به بیگانگان و بردگان دستور دهد که به تقلید چنین کارهایی بپردازند، اما خودش هرگز نبایدبه این‌گونه کارها علاقه‌مند باشد.»

5- *Apology*, 19

6- *Symposium*, 221

۷ـ همان، ۲۲۳

۸ – همان، ۲۲۱ـ۲۲۲

9- Werner Jager, *Aristotle* (Oxford 1934, Press)

10- Aristotle, *Poetics*, 5 Clarendon

11- Poetics, 13

12- Lane Cooper, An Introduction of the Comedy (New Yourk, 1922, Harcou Brace), 131

در سرتاسر این فصل عمیقاً مدیون این کتاب بسیار ارزشمند کوپر هستم. او در این کتاب، تاریخ کلاسیک نظریه‌ای را بررسی می‌کند.

۱۳ـنک ص ۳

۱۴ـلین کوپر، همان، ص ۶۸

۱۵ـ همان، ص ۱۶۲ـ۱۶۵

16- Aristotle, *De Generatione Animalium*, 5.1; *Historia Animalium,7.1*

17- *De Partibus Animalium*, 3.10;*Problems*, 35.6, 35.8, 11.13

18- *Poetics*

19- *Physica Auscultatio*, 2.6

20- *Poetics*

21- Nichomachen Ethics, 10.6

۲۲ـنک. کوپر، همان، فصل سوم

۲۳ـکوپر، همان، ص ۸۲ و ۸۳

۲۴ـکوپر، همان، ص ۸۹

25- Cicero, *De Oratore*, 2.(58)235 et seq

۲۶ـ سیسرون، همان

۲۷ـ سیسرون، همان

۲۸ـکوپر، همان، ص ۹۱

۲۹ـکوپر، همان، ص ۹۳

۳۰ـکوپر، همان، ص ۸۶ و ۲۸۷ـ۲۸۹

31- H.P. Adams, the life and Writings of Giambattista Vico (London, 1935, Gerge Allen Unwin), 179 and

۳۲ـاین مسئله که قدیسان نمی‌خندند به معنای این است که کمدی

در قیاس با تراژدی در مرتبه‌ای فروتر قراردارد. نیچه می‌گوید: «من هرگز نمی‌توانم به خدایی اعتقاد داشته باشم که خندیدن نمی‌داند.» اما توانایی خندیدن داشتن و پی‌بردن به موقعیتی که باید خندید دو مسئله کاملاً متفاوت است. مشکل فرزانگان ویکر این است که آنان اصولاً خندیدن نمی‌دانستند.

33- *The English Works of Thomas Hobbes* (London, 1939, John Bohn) Vol.iv, 45 - 6

۳۴ـ همان، جلد ۴، ص ۵۴ـ۵۴

۳۵ـ همان، ص ۴۷

۳۶ـ همان، جلد ۳، ص ۴۶. توصیفی که لاک از کمدی به دست می‌دهد احتمالاً همان طور که هزلیت اعتقاد دارد بدون اجازه هابز از او اخذ شده است. از آنجا که نظریه لاک درباره کمدی به نظریه هابز شباهت دارد، بررسی جداگانه آن لازم نیست. نک:

The Essaya, Leviatle; Vol.i,143

۳۷ـ من تمامی اطلاعات خویش را درباره این دو تن به بتسی ایکین سنیث مدیونم. نک:

Comedy in Germany: in the First half of the 18th Century, (Oxford, 1939, Clarendon Press)

۳۸ـ همان، ص ۱۳

۳۹ـ همان، ص ۱۳

۴۰ـ همان، ص ۱۳

۴۱ـ همان، ص ۲۱

۴۲ـ همان، ص ۱۴

۴۳ـ همان، ص ۲۷

۴۴ـ همان، ص ۱۸

۴۵ـ همان، ص ۲۶

۴۶ـ همان، ص ۲۴

۴۷ـ همان، ص ۳۳

۴۸ـ همان، ص ۳۱. شلگل علی‌رغم اختلافهایش با گات شت از نظر فلسفی تا حدی با او هم عقیده بود. این نکته‌ای بود که درباره اندیشمند انگلیسی هم عصر او، کالریج، صادق نیست. کالریج برخلاف مکتب فلسفی آلمان از ارسطو پیروی می‌کرد و از همین‌رو نظراتش بدفهمی‌هایی را موجب شد. او از جمله اعتقاد داشت که مضحک بودن «تنها به ادراک مربوط است»، اما «با عقل ارتباطی ندارد»! کالریج دست کم تا آنجا که به کمدی مربوط می‌شود، چیزی بر آنچه ارسطو آورده بود نیفزود.

۴۹ـ همان، ص ۳۵

۵۰ـ شیلر شاعر که هم عصر شلگل بود می‌دانست که در کمدی باید «نوعی بازی با امیال و وسوسه‌ها» وجود داشته باشد. با وجود این، بحثهای او، برخلاف آنچه در آثار گات شت و شلگل می‌بینیم، از استحکام منطقی برخوردار نیست.

51- Kant's *Critique of Aes the Judgment, trans,* Meredit (Oxford, 1911), 199 J.C.

۵۲ـ همان، ص ۲۰۳

۵۳ـ همان، ص ۱۹۹

54- Herbert Spencer, *Illustroo of Universal Progres* (NewYork, 1867, Appleton), Chap.iv, "The Physiology of Laughter", 206

۵۵ـ همان، ص ۲۰۴

56- *The World as Will and Idea*, Haldane and Kemp Trans. (London, no date, Kegan Paul) Vol.i,76

۵۷ـ همان، جلد ۲، ص ۲۷۱

۵۸ـ همان، جلد ۲، ص ۲۷۸

۵۹ـ همان، جلد ۲، ص ۲۷۸

۶۰ـ همان، جلد ۲، ص ۸۰ـ۲۷۹

۶۱ـ همان، جلد ۳، ص ۲۱۸

۶۲ـ همان، جلد ۳، ص ۲۱۸

۶۳ـ همان، جلد ۳، ص ۱۹ - ۲۱۸

64- William Hazlitt, *Lectures on the English Wriers* (New York, 1845, Wiley and Comic Putnam),1

۶۵ـ همان، ص ۴

66- *An Essay on Comedy* (New York, 1910, Scribner,s)

۶۷ـ همان، ص ۲

۶۸ـ همان، ص ۷۹ـ۸۰

۶۹ـ همان، ص ۸۱

۷۰ـ همان، ص ۶۴

۷۱ـ همان، ص ۶۶

۷۲ـ همان، ص ۶۴

۷۳ـ همان، ص ۵۴

۷۴ـ همان، ص ۸۱

۷۵ـ همان، ص ۸۲

76- Everett, *Poetry Comedy and Duty* (Boston, Houghton Mifflin) 1890,

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۷۷ـ همان، ص ۱۶۱
۷۸ـ همان، ص ۱۸۰
۷۹ـ همان، ص ۱۶۱
۸۰ـ همان، ص ۱۸۸
۸۱ـ همان، ص ۱۹۶

پی‌نوشتها:

1- Idealism

۲ـ Alcibiads سردار و سیاستمدار آتنی و دوست سقراط

۳ـ Silenusاز خدایان یونانی که دارای قدرت پیشگویی بود

۴ـ Satyr خدای جنگها در اساطیر یونانی، موجودی نیمه انسان و نیمه بشر

5- Orestes

6- Aegisthus

7- Euripidis

8- Tractatus Coislinianus

9- Physiologico - Psychological

10- Jamblichus

11- De Mysteriis

12- Utilitarians

13- Nominalistic

۱۴- John Txetxes دانشمند و شاعر بیزانسی (۱۱۸۰ـ۱۱۱۰ میلادی)

15- Physiologic

16- Gottsched

17- Schlegel

۱۸ـ Monads: در فلسفه لایب نیتس وجودی است غیرمادی بسیط، و غیرقابل تجزیه که مرکز نیرویی است که از آن تمامی کیفیت‌های فیزیکی ماده منبعث می‌شود

19- Primitivism

20- Meredith

21- Everett