

## جلوه‌های ساتیری در ادبیات نمایشی

### بنفشه حساس صدیقی\*

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.  
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۹/۱۲، تاریخ پذیرش: ۸۶/۱۲/۴)

### چکیده:

پژوهش حاضر پیرامون یکی از گونه‌های نمایشی یونان باستان، تحت عنوان نمایش ساتیری است. ساتیر، همراه با تراژدی و کمدی، سه گونه‌ی اصلی هنر نمایش در یونان باستان به شمار می‌رفته است. با این همه، شاید به دلیل رواج و موفقیت عمده‌ی کمدی و تراژدی، به گونه‌ی ساتیر، به اندازه‌ی کافی اهمیت لازم داده نشده و در قیاس با آن دو گونه، درباره‌ی ساتیر پژوهش و نقد انجام نشده است. و حال آن‌که به باور پژوهشگر ساتیر گونه‌ی نمایشی، مستقل و ارزشمند است که از ظرفیت‌ها و قابلیت‌های نمایشی بسیاری برخوردار بوده و بر شگردها، شیوه‌ها و گونه‌ها و سبک‌های ادبی - نمایشی دیگر تأثیر به‌سزایی داشته است. در دوران جدید نه تنها با الگوبرداری از نمایش‌های ساتیری یونان باستان نمایشنامه‌هایی نوشته شده، بلکه دو نمونه به جای مانده از آن دوره، یعنی "ساتیرهای جوینده" (The Searching Stayer) اثر "سوفوکل" (ق.م. ۴۰۶-۴۹۶، Sophocles) و "سیکلوپ" (Cyclops) اثر "اورپید" (ق.م. ۴۰۶-۴۸۴، Euripides)، در دوران معاصر مورد توجه بعضی از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان جهان قرار گرفته، نو-نویسی نمایشنامه‌ی "ساتیرهای جوینده" توسط "تونی هریسون" (Tony Harrison) شاعر و نمایشنامه‌نویس، مترجم و کارگردان معاصر انگلیسی، و همچنین نگارش نمایشنامه‌ی ساتیری "گوش‌های مایداس" (Ears of Moidas) توسط "گون گور دیلمن" (Gungor Dilmens) نمایشنامه‌نویس ترک، نمونه‌ای از رویکردهای مدرنیستی و پست مدرنیستی به ساتیرهای یونان باستان به شمار می‌رود.

### واژه‌های کلیدی:

ساتیر، کمدی، فانتزی، پارودی، گروتسک، پاستورال.

## مقدمه

ساتیر به اندازه‌ی کافی و به میزان لازم از ظرفیت‌ها و قابلیت‌های نمایشی برخوردار بوده است یا خیر؟ پرسش دوم پیرامون تأثیرگذاری نمایش ساتیری بر تئاتر جهان، به ویژه تئاتر غرب، است.

ذکر این نکته ضروریست که در این پژوهش عمدتاً از برابرنهادهای پیشنهادی "دکتر ناظرزاده کرمانی"، برای اصطلاحات تئاتری غیر ایرانی، از کتاب "درآمدی به نمایشنامه شناسی" (تهران، ۱۳۸۳)، استفاده شده است. به این ترتیب که در برابر: اصطلاح "تراژدیک"<sup>۸</sup>، برابر نهاد "سوگرنج باورانه"، "کمیدک"<sup>۹</sup>، برابر نهاد "شادی باورانه"، "تراژیک"<sup>۱۰</sup>، برابر نهاد "سوگرنجی"، "کمیک"<sup>۱۱</sup>، برابر نهاد "شادیگون"، "گروتسک"<sup>۱۲</sup>، برابر نهاد "شگفت کارانه"، "پارودیک"<sup>۱۳</sup>، برابر نهاد "شوخی مانده"، "فانتزی"<sup>۱۴</sup>، برابر نهاد "خیال نگاری"، "فانتستیک"<sup>۱۵</sup>، برابر نهاد "خیال ساخت"، "فارس"<sup>۱۶</sup>، برابر نهاد "خندستان"، "پاستورال"<sup>۱۷</sup>، برابر نهاد "شبانی - روستایی" و... آورده شده است.

یادآوری می‌شود، آشنایی با تئاتر ساتیری در ایران بسیار اندک است و در این زمینه نوشتارها و گفتارهای اندکی وجود دارند. حتی هیچ یک از دو نمایشنامه‌ی به جای مانده یعنی، "سیلکوپ" اثر "اوریبید" و دیگری "ساتیرهای جوینده"، اثر "سوفوکل"، تاکنون به زبان فارسی ترجمه نشده‌اند. چنین خلأ و کمبودی پذیرفتنی نیست. زیرا یکی از سه "گونه‌ی کلان نمایشی"<sup>۱۸</sup> در یونان باستان، همین نمایشنامه‌ها و نمایش‌های ساتیری بوده‌اند که هم زمان با تراژدی‌ها و به عنوان چهارمین نمایش، در روزهای جشن وابسته به آیین دیونیزوس، به همراه سه تراژدی دیگر، به اجرا در می‌آمده‌اند.

نمایشنامه نویسان یونان باستان ملزم بودند که افزون بر نگارش نمایشنامه‌ی تراژدی، در نگارش نمایشنامه‌های ساتیری نیز طبع آزمایی کنند. "اچ.جی.رز"<sup>۱۹</sup> بر این عقیده است که در هر روز از این مراسم وابسته به دیونیزوس ایزد تاک، باروری و هنر نمایش، چهار نمایشنامه به صحنه می‌رفت: سه تراژدی که آنها را "سه گانه"<sup>۲۰</sup> می‌خواندند، و یک نمایشنامه‌ی ساتیری. این سه تراژدی معمولاً یک موضوع داستانی را دنبال می‌کردند، درست مثل سه پرده‌ی یک نمایشنامه‌ی بلند. و نمایشنامه‌ی چهارم بخشی از جزئیات افسانه‌ی مضمون سه تراژدی‌ئی را که ارائه شده بود، به شیوه‌ای تقریباً مسخره آمیز و هجوگونه، به نمایش در می‌آورد. البته رعایت ارتباط و پیوند مضمونی<sup>۲۱</sup> میان نمایشنامه‌های چهارگانه، تترالوژی، برای تراژدی نویسان آن دوره، اجباری نبوده است.

پژوهش پیرامون نمایش‌های ساتیری<sup>۱</sup> از چند جنبه دارای اهمیت بسیار است. نخست آن که نبود و کمبود مرجع و مأخذ در این زمینه را در زبان فارسی، نشان می‌دهد. و نخستین گام و اثر در این باره است.

دومین جنبه‌ی پراهمیت این پژوهش رده بندی<sup>۲</sup> نمایش‌های یونانی و در پی آن معرفی دو نمایشنامه‌ی ساتیری است که از یونان باستان به جای مانده است. این دو نمایشنامه، توسط پژوهشگر معرفی شده‌اند.

سومین موضوع که در این پژوهش مورد توجه و مطالعه قرار گرفته توصیف و تعریف نمایشنامه‌های ساتیری در مقایسه و مطابقت با گونه‌های مشابهی است که شاید از آن تأثیر گرفته‌اند: کمدی، فانتزی، پارودی و گروتسک.

آخرین جنبه‌ای که این پژوهش به آن پرداخته تأثیر نمایش‌های ساتیری بر نمایش‌های معاصر، و نیز باز-تولید آنها در دوران پست مدرن است. پژوهشگر چند نمونه از این باز-تولیدها را معرفی کرده است.

منابع به زبان فارسی درباره‌ی نمایش‌های ساتیری بسیار اندک است، و پژوهشگر برای انجام این پژوهش از منابع انگلیسی نیز استفاده‌ی بسیار کرده است. باید دانست، این نوشته اولین پژوهش به زبان فارسی است که به طور کامل درباره‌ی نمایش‌های ساتیری انجام یافته است.

این نوشتار در پی پاسخ گویی به این پرسش‌های پژوهشی است که: گونه‌ی "ساتیر"<sup>۳</sup> چه بوده و چه مناسبتی با نمایش کمدی<sup>۴</sup> داشته است؟ پرسش دیگر این که این گونه‌ی نمایشی (ساتیر) چه تأثیری بر ادبیات نمایشی جهان داشته است؟

پژوهشگر در این مقاله می‌کوشد تا نشان دهد ساتیر یکی از گونه‌های مهم و تأثیرگذار نمایشنامه‌ها و نمایش‌های یونان باستان بوده، و بر آن است تا جنبه‌های برجسته و تأثیرگذار آن را نمودار سازد. برخی از نظریه‌ها و دستاوردهای پژوهشگر در این زمینه در برابر آرای دسته‌ی دیگری از محققان ادبیات کلاسیک یونان قرار گرفته است، زیرا از زمان "ارسطو"<sup>۵</sup> که نخستین گونه‌بندی و گونه‌شناسی<sup>۶</sup> از هنر نمایش یونانی صورت گرفت، به نمایشنامه‌ها و نمایش‌های ساتیری اعتنای چندانی نشده است. شاید "ارسطو" به این موضوع توجه نکرده، که روزگاری این گونه<sup>۷</sup> نمایشنامه‌ها و نمایش‌ها به اشکال و طرق مختلف در حوزه‌های جغرافیایی - فرهنگی دیگر به نمایش درخواهند آمد و بر تئاتر کشورهای دیگر نیز تأثیر می‌گذارند، و یا آن که نسبت به ظرفیت‌ها و قابلیت‌های نمایشی آن، مطمئن نبوده است.

بنابراین یکی از پرسش‌های مهم پژوهشگر این بوده که آیا

## نمایش‌های ساتیری و دو دیدگاه هستی‌شناختی

بررسی و پژوهش‌های انجام شده این نکته را نمودار ساخته که نسبت به هستی و هستی‌شناسی دو دیدگاه متفاوت وجود داشته است:

- ۱- دیدگاه کمیک<sup>۲۲</sup>
- ۲- دیدگاه تراژیک<sup>۲۳</sup>

برای نمونه "دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی" در سه مقاله‌ای که درباره‌ی کمدی با عنوان‌های "نگاهی پیرامون تعریف کمدی در دو بخش" (۱۳۷۱)، "کمدی؛ نمایشی اصلاح طلب و آزادی بخش: بن مایه‌های خنده در ادبیات نمایشی فکاهی" (۱۳۷۳)، به رشته‌ی تحریر درآورده، به این نتیجه رسیده که دو دیدگاهی که نسبت به هستی و هستی‌شناسی وجود دارد سبب پدید آمدن دو گونه‌ی (ژانر) نمایشی ماندگار کمدی و تراژدی شده است. لازم به ذکر است که نظریه‌ی او بر بنیاد چند نظریه‌ی ای است که تنی چند از دانشمندان و فیلسوفان ابراز کرده اند. "ناظرزاده کرمانی" خاطر نشان می‌کند:

اگر "هستی و باشندگی" انسان را، که در نمایش و نمایشنامه‌ها بازتاب یافته است دربردارنده‌ی انسان، رویدادها، زمانگاه‌ها، مکانگاه‌ها، گفتار و شنودها و شیء‌ها، ... و کارپرداخت‌ها بینگاریم، پیرامون آن‌ها در هر نمایش دو دیدگاه و سوی گیری به ظهور رسیده است: (۱) دیدگاه حزن و مشقت و "سوگرنج باورانه" (Tragedic)، (۲) دیدگاه سرور، سرخوشی و "شادی باورانه" (Comedic) و هنگامی که نمایشنامه نویسی به ساختمایه‌های بیان تماشاگانی (Dramatic Theatrical Elements) که بازتابی از "هستی و باشندگی" به شمار می‌روند، از دیدگاه سوگرنج باورانه نگاه کرده، و باشندگی هستی را حزن آور و مشقت بار ارزیابی نموده، هوده و فرآورده‌ی آفرینشگری او: "سوگرنجی" (Tragic) از کار درآمده است. برعکس، اگر نمایشنامه نویسی ساختمایه‌های بیان تماشاگانی را، از دیدگاه سرور و سرخوشی فرانگری کرده، هوده و فرآورده‌ی آفرینشگری او: "شادیگون" (Comic) خواهد بود (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳، ۲۸۷).

نمایشنامه‌های گوناگونی در پیوند با دو دیدگاه هستی‌شناختی پدید آمده اند. ونظر به اینکه تئاتر ساتیری از دیدگاه کمیک و کمدیک مایه گرفته، با هنر نمایش کمدی پیوند یافته است. و نمایش کمدی، در طول زمان، در حوزه‌های گوناگون جغرافیایی- فرهنگی، شاخه‌ها و شکل‌های گوناگونی پذیرفته است. و به نظر می‌رسد، در صورت بالندگی و گسترش نمایش ساتیری، آن نیز کم و بیش شکل‌های گوناگون می‌پذیرفته است.

در "کتاب نمایش"، نوشته‌ی "خسرو شهریاری" (تهران، ۱۳۶۵)، ۲۱۰-۲۸۵) گونه‌های کمدی چنین بر شمرده شده اند:

- ۱- کمدی آریستوفان<sup>۲۴</sup>
- ۲- کمدی آسمانی<sup>۲۵</sup>
- ۳- کمدی احساساتی<sup>۲۶</sup>
- ۴- کمدی ادا<sup>۲۷</sup>
- ۵- کمدی کتاب مقدس<sup>۲۸</sup>
- ۶- کمدی اسپانیایی<sup>۲۹</sup>
- ۷- کمدی اسطوره‌ای<sup>۳۰</sup>
- ۸- کمدی انتقادی<sup>۳۱</sup>
- ۹- کمدی بکوب بکوب<sup>۳۲</sup>
- ۱۰- کمدی بولوار<sup>۳۳</sup>
- ۱۱- کمدی پرحادثه<sup>۳۴</sup>
- ۱۲- کمدی تاریخی<sup>۳۵</sup>
- ۱۳- کمدی حادثه‌ای<sup>۳۶</sup>
- ۱۴- کمدی خلق و خو<sup>۳۷</sup>
- ۱۵- کمدی داستانی<sup>۳۸</sup>
- ۱۶- کمدی درباری<sup>۳۹</sup>
- ۱۷- کمدی دینی<sup>۴۰</sup>
- ۱۸- کمدی رفتار<sup>۴۱</sup>
- ۱۹- کمدی رمانتیک<sup>۴۲</sup>
- ۲۰- کمدی روستایی<sup>۴۳</sup>
- ۲۱- کمدی رومی<sup>۴۴</sup>
- ۲۲- کمدی ساختگی<sup>۴۵</sup>
- ۲۳- کمدی سبک<sup>۴۶</sup>
- ۲۴- کمدی سیاه<sup>۴۷</sup>
- ۲۵- کمدی شخصیت<sup>۴۸</sup>
- ۲۶- کمدی شرف<sup>۴۹</sup>
- ۲۷- کمدی فلسفی<sup>۵۰</sup>
- ۲۸- کمدی کاپای اسپادا<sup>۵۱</sup>
- ۳۰- کمدی متعالی<sup>۵۲</sup>
- ۳۱- کمدی موزیکال<sup>۵۳</sup>
- ۳۲- کمدی میانه<sup>۵۴</sup>
- ۳۳- کمدی نو<sup>۵۵</sup>
- ۳۴- کمدی هنرمندان<sup>۵۶</sup>

همان طور که گفته شد، کمدی به اشکال و اهداف گوناگون طبقه‌بندی شده، و شکل بندی سی و چهارگانه‌ی پیش گفته نیز، فقط یکی از آن‌ها است.

اما شکل دیگری از تقسیم بندی کمدی که با هدف متفاوتی انجام پذیرفته، به نظریه‌ی "تامپسون"<sup>۵۷</sup> معروف شده است. این

نظریه از اعتبار فراوانی برخوردار بوده و در نوشتارها و گفتارهای پژوهشی به فراوانی از آن نقل شده است. "تامپسون" کوشیده که در گستره‌ی این گفتمان (کمدی)، میان نمایشنامه‌های "کمدی والا"، و آن چه "خندستان" یا "مضحکه"، خواننده شده است تفاوت بگذارد. نظریه و عملکرد او، به "نردبان کمدی تامپسون" شهرت یافته است. در نمایه‌ی زیر:

" هرچه از عدد یک به سمت عدد شش بالا برویم، به گونه‌ی نمایشنامه‌ی "کمدی والا" نزدیک تر می شود و عکس آن نیز صحت دارد. شش پله‌ای که در نظریه‌ی نردبانی تامپسون نمودار گشته، عبارتند از:

- ۱- رکاکت و استهجان (Obscenity)
  - ۲- رویدادهای ناگوار تنانی و بدنی (Physical mishaps)
  - ۳- شگردها و شیوه‌های طرح داستانی (Plot devices)
  - ۴- نغز و ظریف‌گویی (Verbal Wit)
  - ۵- ناهماهنگی و بی‌انسجامی شخصیت (Inconsistency of character)
  - ۶- کمدی اندیشه‌ها و طنزها ("Of Ideas and Satires") (Comedy)
- (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۷، ۱۰).

پژوهشگر به این دریافت رسیده که نمایشنامه‌ی ساتیری در تطبیق با نردبان کمدی "تامپسون"، به گونه‌ی خندستان نزدیک است و دربردارنده‌ی عناصر ۱ تا ۵ این نردبان است.

باید دانست که ساتیر نیز از نظر رویکرد به هستی‌شناسی، در زیرمجموعه‌ی دیدگاه کمیک به جهان گنجانده شده است. با این همه، نمایشنامه‌های ساتیری با گونه‌ها و سنخ‌های شناخته شده‌ی کمدی تفاوت دارند؛ زیرا در نمایشنامه‌های ساتیری، رویدادها، شخصیت‌های "خیال ساخت" و نیز "شوخی مانده" و "شگفت کارانه" نیز، با شگردها و شیوه‌های ویژه‌ی خود جلوه کرده اند. به نظر پژوهشگر، نمایش‌های ساتیری در پژوهشی تطبیقی با این ویژگی‌ها و اصطلاح-واژگان، بهتر و بیشتر شناخته می‌گردند. زیرا ویژگی‌ها و جنبه‌های خیال ساخته، شوخی مانده و شگفت کارانه و تأثیر آنها بر نمایش‌های ساتیری، به آن شکل و محتوایی متفاوت داده و آنها را از گونه‌های دیگر نمایشی مستقل و متمایز ساخته است، به همین دلیل جا دارد با سه اصطلاح پیش گفته بیشتر آشنا شویم؛ باز یادآوری می‌شود که جریان تأثیرگذاری متقابل نمایش‌های ساتیری بر این شگردها و شیوه‌ها و گاهی گونه‌های نمایشی، یکی از زمینه‌های کانونی پژوهش حاضر بوده است.

"خیال سازی" و "خیال نگاری" یکی از شگردها، شیوه‌ها و گاهی یکی از گونه‌های ادبی - نمایشی بوده است. فانتری به طور کلی هنگامی پدیده آمده که نویسندگان رویاها، پندارها و خواب‌های (رویاها و کابوس‌های) خود را سامان دهی و بازآفرینی کرده و به آن ماهیت و جنبه‌ای هنری، ادبی داده است. "رزمی جکسن" در مقاله‌ی "فانتاستیک به مثابه روش"، می‌نویسد:

فانتری، به عنوان اصطلاحی انتقادی، بیش تر به ادبیاتی اطلاق شده که تقدم را به بازنمایی واقع‌گرایانه نمی‌دهد: اسطوره‌ها، افسانه‌ها، ادبیات عامیانه، و قصه‌های پریان و قصه‌های وحشت‌ناک، همگی عرصه‌هایی را عرضه می‌کنند که "غیر" از عرصه‌های انسانی است. خصلتی که بیش از همه به فانتری ادبی منتسب شده، همانا طرد سرسختانه‌ی تعاریف رایج امور "واقع" و "ممکن" بوده است، {...} چنین تخطی‌هایی از مفروضات غالب، تهدید می‌کنند که قواعد و قوانین مرسوم [و] بهنجار را واژگون (معکوس، مختل، سرنگون) سازند. {...} بررسی بعضی از ریشه‌های فانتری ادبی نشان می‌دهد که این کارکرد واژگون‌گر، خصلت اصلی اش است (جکسن، ۱۳۸۲، ۸).

بسیاری از آنچه در نمایشنامه‌های ساتیری نمودار شده اند، با "خیال نگاری" (فانتری) در ارتباط بوده اند، به این معنا که شخصیت‌ها و رویدادهای نمایشنامه‌های ساتیری، اسطوره‌ای - افسانه‌ای و زاده‌ی خیال و پندار نویسندگان آنها بوده اند. به طور مثال در نمایشنامه‌ی "سیکلوپ"، حضور کاراکترهای افسانه‌ای - اسطوره‌ای (مثل خود سیکلوپ)، هیولوارگی کاراکتر سیکلوپ، رویدادهایی که در آن جزیره‌ی خیالی می‌گذرند، به فانتری (خیال‌سازی و خیال‌نگاری) شباهت دارند و دارای جنبه‌های کابوس گونه و شگفت کارانه (گروتسک) هستند.

"شوخی مانده"<sup>۵۸</sup> و یا "نقیضه‌ی ادبی"، که یکی دیگر از ویژگی‌های نمایش‌های ساتیری است، این گونه تعریف شده است: پارودی یا نقیضه در لغت بازگونه جواب گفتن شعر کسی، مهاجرات و هجوگویی است و در اصطلاح نوعی تقلید مسخره‌آمیز ادبی می‌باشد. شاعر و نویسنده‌ی نقیضه‌ساز از سبک، قالب و طرز نگارش نویسنده با شاعری خاص تقلید می‌کند ولی به جای موضوعات جدی و سنگین ادبی در اثر اصلی، مطالبی کاملاً مغایر و کم اهمیت می‌گنجانند تا در نهایت، اثر اصلی را به نحوی تمسخرآلود جواب گفته باشد (داد، ۱۳۸۶، ۴۹۶).

"شوخی مانده" هنگامی پدید می‌آید که هنرمند و یا ادیب با در نظر گرفتن اثری و یا شخصیتی جدی و رسمی، اثری فکاهی آفریده، با این هدف که گویی خواسته با آن اثر یا شخصیت شوخی کند؛ برای مثال در برابر "گلستان سعدی" شوخی مانده‌ای به نام "خارستان" نگارش یافته است.

در نمایشنامه‌ها و نمایش‌های ساتیری نیز پیرامون شخصیت‌های رسمی و جدی، شوخی و مطایبه انجام گرفته است. در این مورد نیز می‌توان به "اولیس"<sup>۵۹</sup> یا "اودیسیئوس"<sup>۶۰</sup> اشاره کرد که با او و دیگر ایزدان، با رویکردی فکاهی و "شوخی مانده" برخورد شده است. این شخصیت در متن نمایش ساتیری "سیکلوپ"، علاوه بر رفتار قهرمانی، همواره از فریب و دورویی و حيله‌گری برای پیروزی خود استفاده می‌کند و به نظر می‌رسد شوخی مانده‌ی شخصیتی با

شگردها و شیوه‌های تئاتر ساتیری، به فراوانی استفاده شده است. این گونه‌ها، شگردها و شیوه‌ها در طول زمان رشد و توسعه یافته‌اند و گاهی هر یک خود، به صورت گونه‌ای (ژانری) ادبی - نمایشی درآمده‌اند (Banham, 1992).

شکل دیگر تأثیرگذاری ساتیر بر نمایشنامه‌هایی بوده است که در زبان لاتینی - رومی آن را "Satire" می‌خوانند. هرچند که "Satire" از نظر تبارشناسی واژگانی (علم الاشتقاق) با "Satyr" یونانی تفاوت دارد، اما از بسیاری جنبه‌ها از آن مایه ور شده است. ساتیر لاتینی - رومی نیز دارای جنبه‌های فکاهی است و در آن عنصر هجو و سخریه به کار رفته است. برای نمونه در ساتیرهای رومی (Satire) نیز، همچون ساتیرهای یونانی (Satyr)، با امور رسمی و جدی شوخی می‌شده است. پژوهشگران بر این باورند، که این جریان در اثر آشنایی ادیبان رومی با ساتیرهای یونانی بوده است (Kernodel, 1989).

یونانیان از راه نمایشنامه‌ها و نمایش‌های ساتیری در پدیدآوری آن چه شوخی ماندگی خوانده شده است، تأثیرگذار بوده‌اند. هنگامی که یونانیان به تماشای نمایش‌های ساتیری می‌نشستند، اصل‌های جدی آن شخصیت‌ها و رویدادها و کنش‌ها را در خاطر داشته‌اند. و در زمان مشاهده‌ی نمایش، وقتی از آن شخصیت‌ها، رویدادهای کمیک سر می‌زده، افزون بر خنده دچار شگفت‌زدگی نیز می‌شده‌اند. ترکیب احساس خنده و تعجب حالت خاصی در تماشاگران ایجاد می‌کرد که این حالت به جاذبه‌ی نمایشنامه‌های ساتیری می‌افزوده است (Roberts, 1962).

"جان گسنر" معتقد است که افزون بر ترکیب دو جنبه‌ی کمیک و گروتسک در نمایش‌های ساتیری یونانی، "ساخت مایه‌های شادیگانی"<sup>۶</sup> ویژه‌ای نیز در آنها به کار می‌رفته و آن کار پرداخته‌های بیرونی<sup>۶</sup> بوده‌اند. به این معنا که شوخی‌های بدنی (که جنبه‌های جنسی نیز در آن‌ها وجود داشته) و نیز جنگ و گریز و تعقیب، از شگرد‌ها و شیوه‌هایی بوده که بر جاذبه‌های نمایش ساتیری می‌افزوده است (Gassner, 1967).

نمایشنامه‌ها و نمایش‌های ساتیری در گونه‌ی ادبی - نمایشی دیگری که به آن شبانی - روستایی گفته‌اند نیز تأثیر داشته‌اند، یکی از نمایشنامه‌های معروف ادبیات شبانی - روستایی، "آمینتاس" (Amyntas, ۱۵۷۳)، اثر "تورکوئو تاسو" (Torquato Tasso, ۱۵۹۵-۱۵۴۴) است. در این نمایشنامه شخصیت‌های ساتیری ظاهر شده‌اند، این نمایشنامه زیر نفوذ و تأثیر و یا بهره‌گیری از نمایشنامه‌های ساتیری یونان باستان نوشته شده است و شخصیت‌های ساتیری در آن نقش آفرینی کرده‌اند (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۴، ۶۳-۵۸).

نمایشنامه‌های ساتیری از میان نرفته‌اند، و در زمان معاصر شماری از نمایشنامه‌نویسان به باز تولید و یا نو-نویسی آنها پرداخته‌اند. و باید این نمایشنامه‌ها را ادبیات نمایشی ساتیری مدرن (جدید) تلقی کرد و از این نمونه، نمایشنامه‌ای است که توسط "گون گور دیلمن" نمایشنامه‌نویس ترک، به نام "گوش‌های مایداس"

اخلاق پهلوانی است که در اودیسه‌ی هومر آفریده شده است.

اصطلاح "شگفت‌کاری" دارای مدلول‌ها و معانی گوناگون است که یکی از آنها طرح و نمایش شخصیت‌ها و رویدادهای عجیب و غریب و ناممکن است؛ و نویسندگان، هنرمندان، و ادیبانی که "شگفت‌کاری" شیوه و شگرد یا حتی گونه‌ی ادبی - هنری آثار آن بوده است، مخاطبان خود را همواره شگفت‌زده<sup>۱</sup> می‌ساخته‌اند.

"فیلیپ تامپسون" در کتاب "گروتسک در ادبیات"، "شگفت‌کاری" را این گونه تعریف کرده است:

گروتسک یعنی نابهنجاری دو چهره abnormality. Ambivalently از صفات بارز این سبک، آمیزش عناصر نامتجانس است؛ {همچون} در هم آمیختگی گیاه، حیوان، انسان و شکل‌های ساختمانی.

(تامپسون، ۱۳۶۹، ۴۹)

نمونه‌ی این شیوه را می‌توان در هر دو نمایشنامه‌ی ساتیری به جای مانده مشاهده کرد. در نمایشنامه‌ی "ساتیرهای جوینده"، حضور ساتیرها بر صحنه آفرینشی شگفت‌کارانه (گروتسک) بوده است. وانگهی، رفتار آپولو و مصالحه‌ی نهایی او نیز از جنبه‌های شگفت‌کارانه برخوردار است. در نمایشنامه‌ی "سیکلوپ" نیز، جنبه‌های جسمانی قناس و کاریکاتوری شخصیت "سیکلوپ" (غول تک چشم) و تمایل او به مستی و مست بازی، جنبه‌های شگفت‌کارانه دارد و مخاطبان را شگفت‌زده می‌کند. و سرانجام هنگامی که سیکلوپ توسط اولیس و یارانش کور و در این حال به تمسخر گرفته می‌شود نیز، دارای مایه‌های گروتسک (شگفت‌کارانه) است.

بنابراین، در پاسخ به یکی از پرسش‌های پژوهش حاضر، خاطرنشان می‌شود، ساتیر با آوردن عناصری از این سه گونه‌ی ادبی - نمایشی (فانتزی، پارودی، گروتسک)، به خود محتوا و شکل ویژه‌ای داده است، به نحوی که می‌توان از گونه‌ی (ژانر) ویژه‌ای به نام ساتیر یاد کرد. تا آنجا که پژوهشگر بررسی نموده به همانندی‌ها و هم پوشانی‌های نمایش‌های ساتیری با سه شگرد و یا گونه‌ی ادبی - نمایشی، فانتزی، گروتسک و پارودی، و تأثیر متقابل آنها برهم، تاکنون توجه کافی نشده است.

یکی دیگر از پرسش‌های این پژوهش پیرامون تأثیرگذاری ساتیر شکل گرفته است. نمایشنامه‌های ساتیری از چند راه وارد جریان محتوا و شکل ادبیات نمایشی و نیز گونه‌ها و سبک‌های ادبی - نمایشی دیگر شده‌اند. از سویی جریان نمایشنامه‌ها و نمایش‌های ساتیری، بر پرمایگی و گسترده‌سازی سه شگرد و شیوه‌ی پیش گفته؛ فانتزی (خیال سازی)، پارودی (شوخی ماندگی)، گروتسک (شگفت‌کاری)، تأثیر گذاشته و به توسعه‌ی آن کمک کرده است. در سده‌های دیگر به ویژه از زمان رنسانس تا دوران حاضر این سه گونه‌ی هنری - ادبی - نمایشی (فانتزی، پارودی، گروتسک) رشد و توسعه‌ی بیشتری یافته‌اند و بخشی از این رشد و توسعه به سبب نمایشنامه‌ها و نمایش‌های ساتیری بوده است، چراکه در آنها از

بخش‌های مختلف آن را بر اساس امکانات گوناگون صحنه‌اش بازآفرینی و یا حذف و اضافه کند. به نوعی حتی می‌توان گفت که شیوه‌ی اجرایی "هریسون" مبتنی بر "شالوده شکنی" بوده است. زیرا که کارگردان، "هریسون"، براساس نمایشنامه‌ی از پیش موجود "ساتیرهای جوینده"، به آفرینشی ویژه و نو- سازی و دگرگون شده دست زده است (McDonald, 1992, 115-127).



تصویر ۲- تونی هریسون هنگام تمرین با یکی از بازیگران مرد.  
ماخذ: (www.preoccupations.org)

به این ترتیب می‌توان گفت نمایشنامه‌ها و نمایش‌های ساتیری تأثیری چند جانبه و دراز مدت بر ادبیات نمایشی جهان داشته‌اند، و گرچه شاید امروزه نتوان نظیر اجراهای اصیل ساتیری در دوران یونان باستان را بر صحنه‌های تئاتری دید، ولی نباید فراموش کرد که این قضیه در مورد اشکال کهن تراژدی و کمدی نیز، کم و بیش صادق است. در هر حال تأثیرات کمی و کیفی هر سه‌ی این گونه‌های کلان نمایشی، تراژدی، کمدی، ساتیر، در صورت بندی‌ها و گونه‌های متعدد و متنوع ادبیات نمایشی جهان آشکار و پیشینه‌ی آن در صورت پژوهش، قابل شناسایی است. و پژوهش حاضر یکی از نخستین کوشش‌ها در این زمینه است.



تصویر ۳- صحنه‌ای از اجرای ساتیرهای جوینده - تونی هریسون.  
ماخذ: (www.papyrology.ox.ac.uk)

نوشته شده است. "دیلمن" با استفاده از اسطوره‌ی شاه مایداس یونانی و نیز دیگر اسطوره‌های یونانی و همچنین نمایشنامه‌ی "ساتیرهای جوینده" شکلی از نمایشنامه‌های ساتیری جدید را پدید آورده است (And, 1984, 38-39).



تصویر ۱- مجسمه‌ی شاه مایداس- آنکارا.  
ماخذ: (http://home.comcast.net/~bmill07/TurkeyTrip.htm)

نمایشنامه‌ها و نمایش‌های ساتیری با سبک سور-رئالیسم<sup>۶۵</sup> نیز پیوند داشته‌اند. باز یادآوری می‌شود، نمایشنامه‌ها و نمایش‌های ساتیر در بردارنده‌ی شخصیت‌های جانوری خیال ساخته بوده‌اند. موجوداتی که در عالم واقع وجود نداشته‌اند. و شاید در اثر آن، این گرایش در زمان حاضر، در آثار متعلق به سبک هنری-ادبی سور-رئالیسم نمودار شده است.

"سور-رئالیسم" به معنی "گرایش به ماورای واقعیت است. هدف سور-رئالیست‌ها، قیام بر ضد محدودیت‌هایی است که از نظر آن‌ها مانع کار آزاد ذهن می‌شود. این محدودیت‌ها شامل منطق، اخلاق متداول، سنت‌ها و قراردادهای اجتماعی و قواعد هنری بود" (میرصادقی، ۱۳۷۶، ۱۳۸).

سور-رئالیست‌ها نیز گاهی در آثار خود، از آفرینش شخصیت‌های جانوری بهره گرفته‌اند. یکی از نمونه‌های آن "اورفه" اثر ژان کوکتو (۱۹۶۳-۱۸۸۹، Jean Cocteau) است. در این نمایشنامه شخصیت اسب در کنار انسان ظاهر شده است که این مجاورت انسان و حیوان خود یکی از سنت‌های آثار ساتیری است. و "کوکتو" از این ظرفیت و قابلیت اجرایی در اثر سوررئال خود استفاده کرده است (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۴).

پیرامون ظرفیت‌ها و قابلیت‌های اجرایی ساتیر، در دوران جدید و معاصر، می‌توان از بازآفرینی آن توسط "تونی هریسون" نمایشنامه نویس و کارگردان انگلیسی یاد کرد. یکی از موفقیت آمیزترین فعالیت‌های تئاتری "هریسون" بازآفرینی نمایشنامه‌ی "ساتیرهای جوینده" بر بنیاد نمایشنامه‌ی ساتیری "سوفوکل" است. او این نمایشنامه را بازنویسی کرده و با شیوه‌ها و شگردهای کهن و مدرن، در آتن یونان به اجرا درآورده است. "هریسون" در این اجرا نمایشنامه‌ی "ساتیرهای جوینده" را با شخصیت‌ها و سنخ‌های و تیپ‌های معاصر، از جمله پانک‌های (افراد ولگرد) خیابانی انگلیسی بازنویسی کرده و آن را به شکلی جدید درآورده، تا

## نتیجه

هنرمندان را در حوزه‌های فرهنگی هنری- دیگر برانگیخته است. پژوهشگر دریافته است که نمایشنامه‌ها و نمایش‌های ساتیری از رهگذر تأثیرگذاری بر تئاتر روم بر بیشتر نظام‌های تئاتری کشورهای اروپایی نیز تأثیرگذار بوده است؛ هرچند که این تأثیر هنوز به درستی مطالعه و نقد نشده است.

نمایشنامه‌ها و نمایش‌های ساتیری در بردارنده‌ی جنبه‌ها و ویژگی‌هایی بوده که در پدید آمدن و توسعه یافتن شگردها و یا گونه‌هایی چون فانتزی (خیال‌سازی، خیال‌نگاری)، گروتسک (شگفت‌کاری)، پارودی (شوخی مانندگی)، و پاستورال (شبنانی- روستایی)، تأثیر گذاشته است.

پرسش چهارم پژوهشگر که در ارتباط با کارآمدی ساتیر در عصر حاضر است نیز پاسخی مثبت یافته و پژوهشگر نمایشنامه‌ها و نمایش‌هایی را معرفی نموده است که یا بازآفرینی مدرنیستی و یا پست مدرنیستی نمایش‌های ساتیری یونانی است. برای نمونه "ساتیرهای جوینده" به بازنویسی "تونی هریسون" و یا آن که نمایشنامه‌هایی با گرته برداری از ساخت مایه‌های ساتیر یونانی در سایر حوزه‌های فرهنگی - جغرافیایی نوشته شده است. برای نمونه "گوش‌های شاه‌مایداس" نوشته‌ی "گون‌گور دیلمن" نمایشنامه نویسی ترکیه‌ای است.

پرسش‌های پژوهش حاضر درباره‌ی خاستگاه ساتیر در ادبیات نمایشی و نیز اهمیت و اعتبار آن و همچنین استمرار آن تا زمان حاضر بوده است.

نخستین پرسش پژوهشی در راستای پذیرفتن یا نپذیرفتن ساتیر به عنوان ژانر دراماتیک است. آیا با در نظر گرفتن ساخت مایه‌های شکلی و محتوایی می‌توان ساتیر را یک ژانر (گونه) دراماتیک خود استوار (مستقل) تلقی نمود؟

دوم آن‌که، آیا ساتیر از ظرفیت‌ها و قابلیت‌های تئاتری به میزان کافی برخوردار بوده است، که بتواند بر جریان ادبیات نمایشی در سیر تاریخ تأثیرگذاری کند؟

سوم آن‌که ساتیر با گونه‌هایی چون فانتزی، گروتسک، پارودی و پاستورال چه نسبت و رابطه‌ای دارد؟

چهارم، آیا در زمان حاضر عناصر نمایش ساتیری یونان باستان مورد استفاده‌ی هنرمندان تئاتر قرار می‌گیرد؟ اگر پاسخ مثبت است به چه میزان؟

پژوهشگر با مطالعه‌ی منابع مهم در این زمینه دریافته است که ساتیر ژانری است مستقل و متفاوت از کمدی؛ هرچند که عناصر مشترکی نیز با کمدی دارد. ساتیر به لحاظ برخوردار از شیوه‌ها و شگردهای هنرمندانه واجد خصوصیتی شده که توجه دیگر

## پی‌نوشت‌ها:

۲۴. Aristophanic comedy
۲۵. Comedia divina
۲۶. Sentimental comedy
۲۷. Comedia de figuron
۲۸. Comedia biblica
۲۹. Comedia
۳۰. Comedia mitologica
۳۱. Critical comedy
۳۲. Slapstick
۳۳. Boulevard comedy
۳۴. Comedia de eiredo
۳۵. Comedia historica
۳۶. Comedia de intriga
۳۷. Comedy of humours
۳۸. Comedia norelesca
۳۹. Comedia palaciega
۴۰. Comedia teologica
۴۱. Comedia of manners
۴۲. Romantic Comedy
۴۳. Comedoa villancca
۴۴. Roman Comedy
۴۵. Artificial Comedy
۴۶. Low Comedy

- ۱ Satirical plays
- ۲ Classification
- ۳ Stayr
- ۴ Comedy
- ۵ (ق.م. ۲۲۲-۲۸۴) Aristotle
- ۶ Geneology
- ۷ ژانر = Genre
- ۸ Tragedic
- ۹ Comedic
- ۱۰ Tragic
- ۱۱ Comic
- ۱۲ Grotesque
- ۱۳ Parodic
- ۱۴ Fantasy
- ۱۵ Fantastic
- ۱۶ Farce
- ۱۷ pastoral
- ۱۸ Major Dramatic Genres
- ۱۹ H.G. Rose
- ۲۰ Trilogy
- ۲۱ Thematic
- ۲۲ Comic Point of view
- ۲۳ Tragic Point of view

.Alan Reynolds Thompson	۵۷	.Black Comedy	۴۷
.Parody	۵۸	.Comedia de caracter	۴۸
.Ulysses	۵۹	.Comedia de pundonor	۴۹
.Odysseus	۶۰	.Comedia filosofica	۵۰
.Astonished	۶۱	.Comedia de capa y espada	۵۱
.Comic Elements	۶۲	.High Comedy	۵۲
.Exterior Action	۶۳	.Musical Comedy	۵۳
.Surrealism	۶۵	.Middle Comedy	۵۴
		.New Comedy	۵۵
		.Comedia dell'arte	۵۶

### فهرست منابع:

- اچ‌جی، رز (۱۳۸۵)، تاریخ ادبیات یونان، ابراهیم یونسی، امیرکبیر، تهران.  
تامپسن، فیلیپ (۱۳۶۹)، گروتسک در ادبیات، غلام رضا امامی، شیوا، شیراز.  
جکسن، رزمی (۱۳۸۳)، فانتاستیک به مثابه روش، امیر احمدی آریان، احسان نوروزی، (مترجمان)، فصلنامه فارابی، شماره ۵۳: فانتزی/علمی تخیلی/کامیک استریپ، ص ۸.  
داد، سیما (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، مروارید، تهران.  
شهریاری، خسرو (۱۳۶۵)، کتاب نمایش، امیرکبیر، تهران.  
میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶)، واژه نامه هنر شاعری، مهناز، دوم، تهران.  
ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۷۴)، پژوهشی در زمینه ادبیات شبانی- روستایی (پاستورال)، ماهنامه فرهنگی، هنری و اجتماعی نیستان، سال اول، شماره اول، صص ۶۳-۵۸.  
ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳)، درآمدی به نمایش نامه شناسی، سمت، تهران.  
ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۷۷)، رویکرد فکاهی و طنز در ادبیات نمایشی، مجله گلچرخ، شماره نوزدهم، اردیبهشت ماه، صص ۱۹-۱۰.  
ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۷۳)، کمدی، نمایش نامه ای اصلاح طلب و آزادی بخش: بن مایه های خنده در ادبیات نمایشی (در دو بخش)، تهران: فصلنامه ی نامه ی فرهنگ، سال دوم، شماره سوم، بهار ۱۳۷۱، صص ۱۱۷-۱۱۳. بخش دوم: سال دوم، شماره چهارم، تابستان ۱۳۷۱، صص ۱۲۵-۱۱۸.  
ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۷۴)، جزوه درسی "نظریه های جدید در ادبیات نمایشی"، دانشکده هنرهای زیبا، تهران.  
ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۷۱)، نکاتی پیرامون تعریف کمدی، تهران: فصلنامه ی فرهنگ، سال چهارم، شماره دوم و سوم (۱۴ و ۱۵)، پاییز ۱۳۷۳، صص ۱۸۵-۱۷۵.

And, Metin (1984), Gungor Dilmand, Encyclopedia world Drama: An Internasional Refrenc Work, *Mc Graw- Hill Book Company*, U.S.A., Vol.2, pp: 38-39.

Banham, Martin(1992), *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University.

Gassner, John (1967), *A Treasury of the Theatre from Aeschylus to Ostrovesky*, Simon & Schuster.

Horton, Andrew (1984), Greek Drama, U.S.A.: *Mc Graw- Hill, INC.*, Vol. 2, PP 384-398.

Kernodle, George(1990), *The Theater in History*, The University of Arkansas press , U.S.A.

Mc Donald, Marianne(1992), *Ancient sun, Modern light, Greek Drama on Modern Stage*, USA, Columbia University Press.

Roberts, Vera Mowry(1962), *A History of Theatre*, U.S.A., Harper & Row.

Www.wikipedia.org