

موقعیت‌های طنزآمیز در نمایش‌نامه هاملت با سالاد فصل از اکبر رادی

سولماز معینی*

دکتر احمد رضی**

چکیده

طنز موقعیت یکی از انواع طنز است که از نظر میزان تأثیرگذاری و نحوه انتقال مطلب نسبت به دیگر انواع طنز از قدرت بیشتری برخوردار است. در یک اثر هنری و ادبی گاهی موقعیت‌ها طنز آفرین می‌شوند و مجموعه عوامل از جمله صحنه، کلام، رفتار و... گاه به علت قرار گرفتن در موقعیت خاص، خصوصیت طنز به خود می‌گیرند. این نوع از طنز محصول معماری اثر و ساخت و پرداخت آن است. در واقع طنز موقعیت، ناشی از توصیف روابط نابجا، اعمال شخصیت‌ها و روایت حقایق وارونه است. طنز موقعیت اغلب طنزی نمایشی است و کاربرد ویژه‌ای در هنرهای نمایشی به‌ویژه نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌ها دارد. اکبر رادی یکی از نمایش‌نامه‌نویسان برجسته است که آثار او در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی تحول‌شگرفی در ادبیات نمایشی ایران ایجاد کرد. نمایش‌نامه هاملت با سالاد فصل یکی از نمایش‌نامه‌های موفق اوست که در بستری از تناقضات یکی از مسائل اجتماعی را نقد می‌کند. در این مقاله ضمن معرفی طنز موقعیت به‌عنوان یکی از ژانرهای تأثیرگذار تلاش می‌شود تا انواع موقعیت‌های طنزآمیز در این نمایش‌نامه تحلیل شود و روش‌های ایجاد این نوع از طنز و بازتاب‌های اجتماعی آن مورد بررسی قرار گیرد. این بررسی نشان می‌دهد که اکبر رادی با استفاده از شگردهای گوناگون زمینه‌های ظهور طنز موقعیت را در نمایش‌نامه هاملت با سالاد فصل فراهم آورده است؛ از جمله ایجاد موقعیت‌های غیرمنتظره، چیدن موقعیت‌های متضاد در کنار هم، وارونه‌سازی موقعیت‌ها، ترکیب کردن زمان با صحنه‌های ناهمخوان، نقش دادن به شخصیت‌هایی که رفتار آنان با جایگاه و وضعیتشان سازگار نیست و...

واژه‌های کلیدی: نمایش‌نامه، موقعیت‌های طنزآمیز، تضاد، تناقض موقعیتی

*دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

**دانشیار دانشگاه گیلان

طنز، از طریق تمهیدات ظریف خود در آشنایی زدایی، ما را با جهانی مشترک و همگانی آشنا می‌سازد. تاکنون هیچ جامعه‌ای کشف نشده که به نوعی، طنز نداشته باشد؛ چه طنزی که در قالب شادی و سرور ناخودآگاه و جسمانی نمود یابد و چه طنزی که به لبخندی مختصر و کوتاه بیان گردد. بنابراین، همان‌طور که ارسطو اشاره کرده است، خنده خط تمایز مهم انسان از حیوان است؛ در واقع طنز نتیجه فرهنگ و تمدن است.

«اساس شوخ طبعی و طنز، خلق یک موقعیت یا مجموعه موقعیت‌های غیرمنتظره و غیرمترقبه برای مخاطب است. متعارف‌ترین نوع موقعیت غیرمترقبه از قرن ۱۸ با عنوان کلی عدم تجانس، مطرح بوده است. توضیح زبان-شناختی نظریه بنیادی عدم تجانس در مقام تعریف شوخ طبعی به این قرار است: یک بازیگر، پیام یا مطلبی محتوایی را ارائه می‌دهد و آن را در بطن «چارچوبی / موقعیتی» زمینه‌مند می‌کند. بازیگر با عمل روایت، اعمال نمایشی یا اجرا کردن، چارچوب را می‌سازد، سپس به ناگاه چارچوب را به کناری می‌نهد و چارچوب‌های شناختی اضافه‌تری ارائه می‌دهد که در مقام موقعیت‌مندهای محتوای اولیه برای مخاطبان نمایش داده می‌شود. تنش میان چارچوب بندی اولیه و نتایج نهایی چارچوب بندی دوباره، هیجان شادی‌آور مخاطب را در پی دارد. این تنش نیروی محرک بنیادین شوخ طبعی است و رها سازی تنش - به گفته فروید- واکنش رفتاری بنیادین انسان است» (جرّی، ۱۳۹۰: ۴۰).

از طنز تعابیر و تعریف‌های فراوان و متنوعی ارائه شده است بنابراین تبیین کردن مرزهای آن کار دشواری است اما «در اصطلاح ادبی طنز به نوعی خاص از آثار منظوم یا منثور ادبی گفته می‌شود که اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوه ای خنده‌دار به چالش می‌کشد.» (اصلائی: ۱۳۸۹: ۱۴۱)

طنز را به عبارتی می‌توان در دو دسته کلی جا داد:

۱. طنز عبارتی: طنزی است که متکی بر بازی‌های لفظی و کلامی است و با ایجاد تضاد، تناقض و بیان دو پهلو و دیگر صنایع بلاغی و آرایه‌های ادبی باعث خنده مخاطب خویش می‌شود. این نوع طنز می‌تواند یک ضرب‌المثل، یا یک نکته نیش‌دار یا حتی بخشی از یک دیالوگ باشد.

۲. طنز موقعیت: « اساس طنز موقعیت مبتنی بر تصویرها، تصوّر‌ها و مفهوم است. تصویر وضعیت‌ها، وقایع و کردار آدم‌ها به گونه‌ای که جنبه تمثیل، تطبیق، تقابل و مقایسه داشته باشد. کیفیت فکاه‌آمیزی طنز موقعیتی، به توانمندی تصویرهایی که سازندگان آن‌ها در تصوّرات و تخیلات خود برای ساخت و پرداخت آن‌ها صرف کرده‌اند و به کیفیت درک مخاطب که با تصوّرهای ذهنی و قدرت تجسم او ارتباط تنگاتنگی دارد، وابسته است» (کریمیان، ۱۳۸۹: ۴۴-۴۵).

ادبیات و متون نمایشی یکی از بهترین قالب‌های ایجاد طنز و کمدی موقعیت هستند، زیرا بیشتر بر پایه‌های خلق تصویر و ارتباط با تخیل استوارند. جنبه سرگرمی هنرهای نمایشی و تئاتر به مراتب قوی‌تر از جنبه‌های فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و ... آن است. زیرا ادبیات نمایشی در سایه خلق لحظات شاد و مفرح برای تماشاگران، تلاش می‌کند تا حرف‌هایی هم برای گفتن داشته باشد. به گفته موکه، «تئاتر موقعیتی با قوه آیرونیک است که در لحظات و به انحای مختلف ممکن است به فعل در آید» (موکه: ۱۳۸۹: ۵۸).

ادبیات نمایشی در پنج گونه اصلی و عمده ظاهر شده و بدین لحاظ در بیشتر کتاب‌های تاریخ و نقد نمایش از پنج گونه نمایش‌نامه سخن رانده شده است که عبارتند از تراژدی، کمدی، ملودرام، مضحکه و تراژیکمدی (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۸: ۲۱). از میان این انواع نمایش‌نامه، کمدی و مضحکه در حیطه نمایش‌نامه‌های شاد قرار می‌گیرند. به‌طور کلی نمایش‌نامه‌های شاد به سه دسته خندستان، نمایش‌نامه طنزآمیز و کمدی تقسیم می‌شوند. خندستان که نازل‌ترین نوع آن است به نمایش‌نامه‌های شادی که مبتنی بر شوخی‌های ساده و عامیانه است گفته می‌شود. طنزنامه نوع برتر و متعالی‌تر آن است که دارای کارپرداخت‌هایی پذیرفتنی است و شخصیت‌های آن به انسان‌های واقعی شباهت دارند و این‌ها از دیدگاهی نمودار می‌شوند که نقاط ضعف و ناهماهنگی آن‌ها به وضوح قابل رؤیت است. ویژگی اصلی طنزنامه، عمق فکری، زیربنای فلسفی و آرمان اصلاح‌گرایانه آن است. این تمهید به منظور نقد یا تمسخر نهادهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی یا رفتارهای انسانی به‌کار می‌رود. «در بازساخت پوچی‌ها و ناستواری رفتار دیگرانی که بسیار به خود ما، یا آشنایان ما شباهت دارند، حظّ و لذتی فراوان وجود دارد. چنین حظّ و لذتی از نمایش‌نامه‌ها و نمایش‌های طنزآمیز برمی‌آید» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۶: ۴۹) و نوع سوم کمدی است که حد بین نازلترین و برترین انواع ادبیات نمایشی طنزآمیز است. هاملت با سالاد فصل نمایش‌نامه‌ای کمدی است و در پس طنزی که در ظاهر و گفتار همه شخصیت‌های نمایش

وجود دارد، حقایقی ژرف به مخاطب القا می‌شود. آدم‌های این نمایش گرچه به ظاهر با دیگر شخصیت‌های آثار رادی متفاوت و تیپ‌هایی رها از ارجاعات زمانی و مکانی‌اند، هریک نمونه کامل یکی از شخصیت‌های اصلی در آثار نویسنده محسوب می‌شوند. این نمایش‌نامه که رادی آن را در سال ۵۶ در دو پرده نوشت و به فرزانه کابلی تقدیم و در همان سال منتشر کرد، در فضایی فانتزی، با مایه‌های سیاه روایت می‌شود. خود رادی در مورد نمایش‌نامه هاملت با سالاد فصل چنین می‌گوید: «من در نمایش‌نامه‌هایم شخصیت‌های متنوع و گاه پیچیده‌ای دارم و روی همه اینها هم سال‌های متمادی به یکسان کار کرده‌ام و خوب، طبیعی است که نسبت به همه این نمایش‌نامه‌ها احساس تعلق می‌کنم؛ اما هاملت با سالاد فصل را طور دیگری دوست دارم و فکر می‌کنم اگر یکی دو برگ عیش برای خودم فرستاده باشم، اولی همین است، که هر زمان و هر کجا روی صحنه بیاید، برای تماشاگران خوب و راسته دیدنی است» (امیری، ۱۳۷۹: ۲۶۳).

ادبیات نمایشی حرف امروز جوامع انسانی متمدن و جهان مدرن است. تئاتر به منزله یک هنر نوظهور در جهان بشری مظهر تمدن و به منزله جامع‌ترین هنر انسانی شناخته شده است که در آن هنر و ادبیات دست به دست هم داده تا زندگی را به شکل هنری‌تر و نافذانه‌تری تقلید کند. پدیده‌ای که از زمان ارسطو تا سارتر، یعنی حدود دوهزار و دویست سال، همواره بخشی از ذهنیت بزرگترین متفکران جهان همچون شکسپیر کامو، یونسکو، بکت و... را به خود اختصاص داده است. عده‌ای آن را آیین‌های در برابر هستی و برخی دیگر آن را مادر یا خلاصه همه هنرها خوانده‌اند. این هنر که به تازگی وارد مرزهای ایران شده است و عمر زیادی از روی آن نمی‌گذرد، با ژانر کمدی متولد شد و به کار خود ادامه داد. با این همه پژوهش‌های انجام گرفته در زمینه تئاتر و ادبیات نمایشی طنزآمیز در ایران بسیار محدود است. از طرفی هرچند پیرامون طنز پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته است، ولی مجهول بودن مرزهای انواع طنز و کمدی و آمیختگی مبانی آن و همین‌طور مغفول ماندن و نبود پژوهشی مستقل در زمینه طنز نوع اول یعنی طنز موقعیت، ضرورت تحقیق و پژوهشی جدی در این زمینه را ایجاب می‌کند. این مقاله ضمن معرفی و مقدمه‌ای کوتاه در این حیطه می‌کوشد تا طنز موقعیت را به عنوان هنری مؤثر در یکی از نمایش‌نامه‌های دوران طلایی نمایش‌نامه نویسی در ایران به شکلی مستقل از دیگر انواع طنز مورد بررسی قرار دهد.

پیشینه تحقیق

در ایران تاکنون رساله‌ها و مقالات فراوانی در مورد طنز و زیرمجموعه‌های شوخ طبعی نوشته شده‌است؛ اما بحث در مورد طنز و به‌ویژه طنز موقعیت در حوزه ادبیات نمایشی، چندان مورد توجه واقع نشده و این حوزه از نظر نویسندگان و پژوهشگران مغفول مانده‌است. جز در مختصر آثاری از فرهاد ناظرزاده کرمانی با عنوان «پژوهشی در زمینه ادبیات نمایشی طنزآمیز» و «رویکرد فکاهی و طنز در ادبیات نمایشی» و همچنین پایان‌نامه‌ای که با عنوان «طنز موقعیت در آثار آلن ایکبورن» در سال ۱۳۸۸، در دانشگاه هنر تهران دفاع شده است و بعضی مقالات روزنامه‌ای، پژوهش چشم‌گیری در این خصوص صورت نگرفته است. با توجه به هنر والا و متعالی نمایش و ارتباط تنگاتنگ و نزدیک آن با زندگی امروز مردم و بیان مسائل ضروری جامعه در قالب بسیاری از نمایش‌نامه‌های ارزشمند ایرانی، به‌ویژه در دهه‌های ۴۰ و ۵۰؛ و نیز شناساندن طنز موقعیت به عنوان نوع برتر و متعالی تر طنز، پرداختن به این حوزه ضروری می‌نماید.

درباره اکبر رادی:

اکبر رادی در دهم مهرماه سال ۱۳۱۸ در یکی از محله‌های غربی رشت (پیرسرا) پا به صحنه زندگی گذاشت. او از زمره کسانی است که کوله‌بار چند دهه نمایش‌نامه نویسی ایران را بر دوش می‌کشد. رادی فرزند سوم خانواده‌ای بازاری و مرفه بود که دو خواهر و سه برادر داشت. پدرش حسن و مادرش ام‌البین نام داشت. رادی چهار کلاس اول ابتدایی را در دبستان «عنصری» رشت گذراند و تا حدود یازده سالگی در این شهر زندگی کرد، اما در سال ۱۳۲۹ به همراه خانواده به تهران کوچید. دو سال آخر ابتدایی را در دبستان صائب تهران خواند و دوره متوسطه را در دبیرستان «رازی» به اتمام رساند. در سال (۱۳۳۴) بود که با آثار صادق هدایت آشنا شد و شروع به داستان‌نویسی کرد. رادی در سال ۱۳۳۵ اولین داستانش «موش مرده» را در روزنامه کیهان به چاپ رساند. در سال ۱۳۳۸، «باران» اولین داستان برجسته او برنده جایزه اول مسابقه داستان نویسی مجله اطلاعات شد. یک سال بعد در رشته «علوم اجتماعی» پذیرفته شد و هم‌زمان مجموعه داستان‌هایش «جاده» را در مجله اطلاعات جوانان و نیز «کوچه» را در ماهنامه سخن به چاپ رساند. داستان نویسی در کار رادی دیری نپایید و خیلی زود داستان نویسی را رها کرد. در همین روزها بود که با شاملو آشنا

شد. او رادی را به شاهین سرکیسیان، کارگردان تئاتر معرفی کرد. در سال ۱۳۴۰ دوره یک ساله تربیت معلم را گذراند و با حکم رسمی وزارت خانه معلم شد. سال بعد کارش را با تدریس در مقطع دبستان در جنوب تهران آغاز کرد. در همین سال به عضویت گروه ادبی « طرفه » درآمد و پس از آن با جلال آل احمد در دفتر « کتاب ماه » آشنا شد. او در سال ۱۳۴۳ از کارشناسی علوم اجتماعی دانشگاه تهران به کارشناسی ارشد آن ارتقا یافت، اما در آستانه فارغ التحصیلی از ادامه تحصیل انصراف داد. وی اولین نمایشنامه اش را با نام «افول» در همین سال منتشر کرد. اکبر رادی با سابقه سی و دو سال تدریس در رشته ادبیات فارسی، ادبیات نمایشی انستیتو مریبان امور هنری، نمایشنامه نویسی مقطع کارشناسی دانشگاه تهران و نمایشنامه نویسی کارشناسی ارشد دانشگاه هنر، در سال ۱۳۷۳ از تدریس بازنشسته شد. او در طول زندگی اش نمایشنامه های فراوانی از جمله افول، هاملت با سالاد فصل، لبخند با کوه آقای گیل، صیادان، در مه بخوان، آهنگ های شکلاتی، پلکان، منجی در صبح نمناک، آهسته با گل سرخ و ده ها نمایش نامه دیگر را نوشت و در دهه های چهل و پنجاه به همراه بهرام بیضایی، بهمن فرسی، عباس نعلبندیان و غلام حسین ساعدی تئاتر ایران را متحول کرد. او را می توان بی تردید پدر نمایشنامه نویسی ایران دانست. رادی در صبح روز ۵ دی ماه ۱۳۸۶ در تهران در سن ۶۸ سالگی به علت بیماری سرطان چشم از جهان فرو بست. (نک، پارسی، ۱۳۸۶: ۲۲-۲۳) دکتر قطب الدین صادقی درباره وی می گوید: «زبان منحصر به فرد رادی زبان شسته رفته و پر از طنزی است خاص خود او، که نشانه یک بلوغ فکری و هنری خاص است. از دیگر ویژگی های رادی توجه به مسائل تاریخی - اجتماعی - سیاسی روشنفکران گیلان است. او به ویژه در مورد روشنفکران عصر خود صحبت می کند. تقریباً هیچ نمایشنامه ای در آثار رادی نیست که قهرمان او یک روشنفکر نباشد و کار و زندگی او منجر به شکست نشود. این بدبینی او بخش بزرگی از یک واقعیت است. کاری که اکبر رادی می کند این است که چرا روشنفکران شکست خورده اند» (زنگنه، ۱۳۸۶: ۱۶۸).

پرداختن به موضوعات روز جامعه همیشه اصلی ترین دغدغه او برای نوشتن است. شخصیت هایی در باطن معصوم که هر کدام به نوعی استحال پیدا کرده اند. او خود اذعان می کند که در پردازش شخصیت روشنفکران، از خصلت شاخه ای از روشنفکران دهه چهل الهام گرفته است؛ اما این بار در هاملت با سالاد فصل به گونه ای تمثیلی به سراغ این فرقه مجهول رفته است. نکته قابل توجه آن است که اکبر رادی، خود روشنفکران دهه چهل ایران را هاملت گونه هایی دانسته که البته نه به سبک هاملت راه می رفته اند، نه سیاه می پوشیده اند و صد البته شاهزاده هم نبوده اند (نک. امیری، ۱۳۷۹: ۱۷۰)!

کمدی و موقعیت‌های طنز آمیز

کمدی هنر نمایشی طنزی است که در آن تمامی عناصر به شکلی انتخاب و ترتیب داده می‌شوند تا در کل موجب خنده و شادمانی مخاطبان شود. (اصلائی، ۱۷۵:۱۳۸۹) کمدی از حیث ماهیت به تعبیر ارسطو، نقطهٔ مقابل تراژدی محسوب می‌شود. «اصطلاح کمدی به طور کلی در برگیرنده نمایش‌نامه‌هایی است که به طرزی شوخی آمیز و سبک به طرح مسائل اجتماعی و اخلاقی می‌پردازد.» (داد، ۱۳۸۲:۳۸۸)

ژانر کمدی مانند دیگر ژانرهای نمایشی، بدون کلام و صامت متولد شد. این ژانر در ابتدا مبتنی بر طنز موقعیت بود؛ نمایش‌های شبیه به آثار اسلپ استیک که پر بودند از زد و خورد‌های فیزیکی و آدم‌های کم هوش و چلمنی که به خاطر داشتن همین خصیصه‌ها دایم با مشکلات طنز آمیز دست به گریبان بودند و به این شکل اسباب تفریح و خندهٔ مخاطب کم توقع آن دوره را فراهم می‌آوردند، اما با گذشت زمان و تولد صدا و دیالوگ در نمایش شوخی‌های کلامی در نمایش‌های کمدی رواج یافتند تا جایی که در جهان کمدی امروز نمی‌توان نمایشی را بدون مزه پرانی‌های شخصیت‌های خنده‌آورش تصور کرد. واقعیت این است که طنز نوع دوم در شکل جدید به مراتب از طنز موقعیت کم در دستر است زیرا نه نیازی به ایده‌های ابتکاری دارد و نه هزینهٔ سنگینی را می‌طلبد، در نتیجه ساده تر و سهل الوصول تر است. اما طنز موقعیتی که محدود به کلام نیست ظرفیت فراوان و متنوعی برای خندانند مخاطب دارد که شامل فضا، صحنه، اعمال و حرکات و شخصیت پردازی و... می‌شود.

جواد مجابی در بارهٔ طنز موقعیت می‌نویسد: «این نوع طنز بر بازی‌های قهقهه آمیز زبانی یا روایات و حکایات نیش دار متکی نیست. بلکه روح طنز در اعماق معماری اثر پنهان است، وضعیتی گروتسک ترسیم می‌شود که خواننده به هنگام عبور از مرز، طنین قهقهه‌ای توأم با هق هق می‌شنود، که نه از سطح عبارات و کنایات بلکه از معماری و فضا سازی اثر برمی‌خیزد. این فضا، معماری خود را از دو سو بنا می‌کند. از یک سو هنرمند طنزپرداز در رمان یا فیلم، موقعیتی را شکل می‌دهد که ظاهراً جدی است اما در لایه‌های زیرین اثر، نگرش و نگاه تسخرزن مؤلف متوجه روابط بی‌بنیاد و پر از سوء تفاهم جامعهٔ انسانی است. این فضای برساخته از ترکیب متناقض جدی- شوخی به بی اعتباری موقعیت آدم‌ها و مناسبات بشری اشاره دارد. بدین گونه داده‌ها، تصاویر

عینی و ذهنی با کارکرد جادویی‌شان در اثر هنری به حرکت در می‌آیند و آفریننده به ترسیم جهانی می‌پردازد که به رغم جدی بودنش بی‌اعتبار و موهوم است. از سوی دیگر ستاننده‌های خیالات ذهن مخاطب در واکنش به این جهان ناشناخته و لغزان در لبه بود و نبود، عناصر دیگری را تدارک می‌بیند و به سوی جهان آفریده شده به حرکت درمی‌آید. در تلفیق شگرف این دو دیدگاه متفاوت طنز موقعیت از سطح زیرین اثر بالا می‌آید و فضای گروتسک را می‌سازد که عمیقاً اندوه‌زا و خنده‌دار است (مجبایی، ۱۳۸۳: ۱۹-۲۰).

بنابر این طنز موقعیت طنزی است که در آن «نویسنده با استفاده از جابجایی شخصیت‌ها و قرار دادن آنان در موقعیت‌ها و شرایط نامتناسب زمانی و مکانی یا تغییر جایگاه آن‌ها دست به آفرینش فضای طنز آمیز می‌زند، در این نوع طنز ستیز و رویارویی پیش آمده ایجاد طنز می‌کند و این اتفاق فارغ از عبارات و کلمات اتفاق می‌افتد...» (قیصری، ۱۳۸۸: ۱۱۹)، که نمونه‌ای از آن را می‌توان در ابیات زیر از مثنوی معنوی مولانا دید:

یافت کوزه گرگ خر را در ربود

آب را چون یافت خود کوزه

شکست (مولوی، ۱۳۶۸: ۵)

آن یکی خر داشت پالانش نبود

کوزه بودش آب می‌نامد به دست

آنچه در یک ساختار نمایشی می‌تواند موقعیت طنز ایجاد کند خارج نمودن اشیا و اجسام و آدم‌ها و موقعیت‌ها از تناسب اصلی‌شان است. در حقیقت متناسب نبودن ابزار به کار گرفته‌شده با اصالت آن‌ها خود موجب به وجود آوردن شوخی‌های بصری می‌شود. اجرای یک موقعیت کمیک موارد بشماره‌ی را شامل می‌شود که برخی از مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از «ترکیب عوامل نامتناسب با یکدیگر یا ترکیب دو عاطفه یا احساس ناسازگار، تجربه‌هایی از تنش یا فارغ شدن از فشار، مهم نشان دادن چیزی که مهم نیست و غیر مهم نشان دادن چیزی که مهم است یا به عبارت دیگر شکستن عادت و روابط علی و معلولی و یا به بازی گرفتن منطق. اما یکی از مهم‌ترین عوامل کمدی موقعیت، تجربه پذیر بودن آن است. یعنی انتخاب موقعیتی قابل باور که برای همگان قابل درک و تجربه باشد مثلاً احساس ترس به طریقی که در همه انسان‌ها وجود دارد. مثلاً ترس افراطی صادق در لیلی با من است برای تماشاگر ملموس جلوه می‌کند. کمدی موقعیت نباید نادر یا غیرممکن باشد یا با بافت جامعه تناسب نداشته باشد» (یثربی، ۱۳۷۶: ۲۸).

خلاصه نمایش نامه

ماه‌سیما و همسرش، پروفیسور دماغ، از سفری هفت ساله به دور دنیا بازگشته‌اند و در طبقه هفتم آپارتمانی که پدربزرگ اشراف زاده ماه‌سیما به آن‌ها هدیه داده است زندگی می‌کنند و گویا پدربزرگ در آسمان خراش خود که روبروی این آپارتمان است با دوربینی آن‌ها را تحت کنترل دارد. ماه‌سیما پیوسته از خصوصیات برجسته پدربزرگش سخن می‌گوید و شوهرش را آماده ملاقات با او می‌کند. زیرا ماه‌سیما اعیان‌زاده است و دماغ، نوۀ غنچه‌دهن خانوم، یکی از کنیزکان باغ قدیمی پدربزرگ. بنابراین ماه‌سیما از اینکه همسرش مورد قبول خانواده اش قرار نگیرد می‌ترسد. دماغ، مثل یک کودک، کاملاً مطیع همسرش است و هرآنچه او می‌گوید، انجام می‌دهد. پدرماه‌سیما، استاد قمپز دیوان، که در طبقه بالا زندگی می‌کند، به دیدن آن‌ها می‌آید. ماه‌سیما سعی می‌کند تا نظر پدرش را نسبت به شوهرش جلب کند. استاد قمپز با تبختر اشرافی و تحقیر دماغ، سؤالات مختلفی از او می‌پرسد که بیشتر آن‌ها را ماه‌سیما پاسخ می‌دهد. استاد در نهایت با گفتن هفت فرمان به دماغ، پوستین خود را به او می‌دهد و می‌رود. ساعتی بعد، عالی‌جناب قبل، عموی ماه‌سیما و برادر دوقلوی استاد قمپز، وارد می‌شود. او که رابطه خوبی با برادر خود ندارد و می‌خواهد دماغ را وارد دم و دستگاه خود کند، او را ملامت می‌کند که چرا با استاد قمپز دیوان مراوده کرده است. عالی‌جناب قبل هم در نهایت، هفت نسخه مضحک برای دماغ می‌پیچد و انگشتر خود را به عنوان مجوز ورود به تشکیلات به دماغ می‌دهد و می‌رود. بعد از او، نوبت به سروناز، خواهر ماه‌سیما، می‌رسد. او با ظاهری عجیب، درحالی که کتاب امیر ارسلان نامدار را زیر بغل دارد، وارد می‌شود. او تعریف می‌کند که پدربزرگ سال‌ها قبل خواندن این کتاب را ممنوع و آن را زیر زمین دفن کرد. سروناز هم مثل دیگران، دماغ را تحقیر می‌کند و در نهایت، انگشتری را که عالی‌جناب به دماغ داده است، از او امانت می‌گیرد و به ازای آن، کتاب قدیمی را گرو می‌گذارد. در همین حین، دکتر موش از راه می‌رسد. ماه‌سیما او را با دماغ آشنا می‌کند. دکتر موش کتاب را از دماغ می‌گیرد و با سروناز زوج جوان را ترک می‌کنند.

در پردهٔ دوم نمایش، اعضای خانواده دادگاهی برای محاکمهٔ دماغ تشکیل داده‌اند و همه، جز متهم، در آن حضور دارند. ماه‌سیما، وکیل مدافع دماغ، اعلام می‌کند در دادگاهی که پدر بزرگ به عنوان قاضی عادل در آن حضور ندارد، حاضر به صحبت نیست. استاد طبق نامه‌ای از پدر بزرگ، خود را جانشین او معرفی می‌کند و بر سر این مطلب مشاجره‌ای بین او و عالی‌جناب درمی‌گیرد که در طی آن، اعمال خلاف یکدیگر را فاش می‌کنند. سروناز پایان دور اول را اعلام می‌کند. دور دوم محاکمه، با حضور خود دماغ آغاز می‌شود. اولین سؤال را عالی‌جناب قبل مطرح می‌کند. او انگیزه و غرض پروفیسور از وصلت با خاندان بزرگ آن‌ها را جویا می‌شود و از شغل و مداخل دماغ می‌پرسد. دماغ هم که در جواب خود را «بایگان دیوان عالی عدلیه» معرفی می‌کند، تمام فعالیت‌های شبانه‌روزش را با جزئیات برای حاضران بازگو می‌کند؛ از کارهایی که در عدلیه انجام می‌داده است، تا رفتن به درآگ‌استور مشتی‌ابول و قهوه‌خانهٔ شکسپیر. استاد، دماغ را به خاطر شکستن کاسهٔ عتیقه‌ای که به او داده بود، سرزنش می‌کند. عالی‌جناب هم از اینکه انگشتر اهدایی‌اش را در دست سروناز می‌بیند، خشمگین می‌شود. سروناز انگشتر را پس می‌دهد و کتابش را از دکتر موش طلب می‌کند؛ اما دکتر می‌گوید که موش بزرگی کتاب را دزدیده و از پنجرهٔ راه‌پله فرار کرده است. حاضران برای مجازات موش راه‌های مختلفی پیشنهاد می‌کنند؛ حتی خود دماغ می‌گوید که این حیوان موذی را به دار بیاویزند! اما در نهایت، در این ماجرا هم دماغ را مقصر می‌دانند. چون او با باز گذاشتن پنجره، سبب شده تا موش به خانه راه پیدا کند. افراد آن‌قدر دماغ را تحت فشار می‌گذارند که او گیج می‌شود و حرف‌هایی هذیان‌گونه به زبان می‌آورد. دکتر موش مأمور اجرای حکم می‌شود و طناب را به گردن دماغ می‌اندازد. در همین لحظه، پدر بزرگ با لبخندی بر لب، در قاب پنجره ظاهر می‌شود؛ درحالی‌که جنازهٔ پروفیسور دماغ با سر موش و تنهٔ آدم در چارچوب در از طنابی آویزان است.

روش‌های خلق موقعیت‌های طنز در قالب عناصر درام در نمایش‌نامهٔ هاملت با سالاد فصل:

شخصیت پردازی، دیالوگ، صحنه، طرح و حرکت مهم‌ترین عناصر یک اثر نمایشی هستند. تقریباً تمام طنز نویسان برجستهٔ معاصر از جمله کانی ویلیس، دیوید ایوانز، جنیفر کروسبی، دیوید بوچیئر، جان دوفرن و ... اتفاق نظر دارند که ایجاد نوعی ساختارشکنی، برهم زدن عادت و روابط علی و معلولی، و چرخش‌های ناگهانی و غیرمنتظره در طرح، شخصیت پردازی و زمان و مکان (صحنه) بهترین وضعیت و امکان برای خلق فضایی

کمیک است. هرکدام از ارکان شامل تکنیک‌هایی برای خلق موقعیت‌های طنزآمیز هستند که در این بخش مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱. شخصیت‌پردازی:

شخصیت‌پردازی مهم‌ترین رکن یک نمایش‌نامه و داستان است. شخصیت‌های اغراق‌آمیز اگر در یک موقعیت عجیب قرار بگیرند معمولاً خود به خود طرح داستان یا متن نمایشی طنزآمیز می‌شود. شخصیت، موقعیت و گفتگو می‌توانند یک قالب کاملاً مشخص مثل داستانی عاشقانه و پلیسی را به داستانی کاملاً طنزآمیز تبدیل کنند. (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۴۷) به گفته دیوید ایوانز نود و هشت درصد یک اثر طنز آمیز شخصیت است. (همان: ۱۲۵) شخصیت‌های هاملت با سالاد فصل، شخصیت‌هایی خنده‌دار، غیر عادی، عجیب، خاص، و گاه نفرت‌انگیز ولی اغراق‌آمیز هستند. شخصیت‌هایی کاریکاتور گونه و اغلب آدم‌هایی مردد یا دچار تضاد شخصیت که فکرشان و عملشان فرق می‌کند؛ یا بیهوده تلاش می‌کنند تا دو جنبه متضاد از شخصیتشان را با هم وفق دهند. تلاشی که شخصیت انجام می‌دهد و برای خواننده آن تلاش محکوم به شکست است، همیشه خنده‌دار به نظر می‌رسد. برای مثال دماغ پیوسته می‌کوشد تا همان‌طور که قبل از آشنایی با خانواده عجیب و غریب ماه‌سیما فرد روشنفکر و دانشمندی بوده است، در مورد همه چیز بیندیشد و متفکرانه عمل کند، اما در برابر خانواده همسرش، دستپاچه، غریب و گیج است و اغلب بر خلاف تلاشش به شکل آدم‌های احمق که پیوسته اطاعت می‌کنند یا در انتخاب رفتار گیج و مرددند، رفتار می‌کند. او حتی در ادای کلمات هم دلهره و اضطراب دارد، و مدام با ماه‌سیما مشورت می‌کند، مبادا خلاف آداب خانواده اشرافی آنان رفتار کرده باشد. اصلی‌ترین محور طنز آمیز شدن شخصیت دماغ، تضاد شخصیت و طبقه اجتماعی او با موقعیتی است که در آن قرار گرفته است. موقعیتی که هیچ پیوندی با آن ندارد و برای او عجیب است. او تلاش می‌کند کسی باشد که نیست.

۱.۱ ایجاد فضای طنز آلود با چند نام مضحک برای شخصیت‌ها: در هم شکستن قوانین و فرو ریختن روابط علی و معلولی یکی از راه‌های خلق موقعیت کمیک است در این نمایش‌نامه نیز رادی با برهم زدن عادت‌ها و قوانین همیشگی نام‌هایی بسیار عجیب و دور از ذهن برای شخصیت‌هایش انتخاب می‌کند. برای مثال برای

این که فضای خانه خاندان ماهسیما را سنتی و اشرافی نشان دهد نام‌های سنتی برای آنان انتخاب می‌کند و با صفت‌هایی که به آن‌ها اضافه می‌کند، شخصیت‌ها را به باد انتقاد می‌گیرد. در این نمایش‌نامه هفت شخصیت ایفای نقش می‌کنند که اسامی آنان هر کدام جلوه طنزآمیزی به نمایش‌نامه داده است. سروناز و ماهسیما دو اسم دخترانه قدیمی است که عموماً در خانواده‌های سنتی اشرافی استفاده می‌شود. قنبل خاقان و قمیز دیوان مشابه نام‌های قجری درباری است که همیشه همراه خاقان و دیوان و مانند این‌ها می‌آید و در واقع تلفیقی از یک نام مضحک و یک صفت درباری است که به آداب و رسوم اشرافی کنایه می‌زند. شخصیت دیگر نمایش دکتر موش یا قدرت فندق شکن است که در واقع نام عجیب و غریب و خنده‌داری دارد. تلفیق نام دکتر با موش عجیب و خنده‌دار است. نام دیگر او قدرت فندق شکن است که بی‌ارتباط با نام دکتر موش نیست. موش در این نمایش‌نامه نماد حیوانی است که چیزهای قدیمی و سنت را می‌جود و از بین می‌برد. به عبارتی موش دشمن سنت‌هاست. «قدرت فندق شکن یا دکتر موش یک روشنفکرناست و بیش از دماغ به فکر نابود کردن سنت است اما نه به قصد اصلاح بلکه به قصد رسیدن به قدرت» (رون، ۱۳۸۸: ۴۰). دماغ هم نامی احمقانه است که معمولاً روی انسان گذاشته نمی‌شود. از طرفی او ملقب به چنخ بختیار است که به زبان ترکی به معنای بسیار خوشبخت است که این نام نیز با جایگاه فعلی او در تضاد فاحشی است.

۲.۱ شبکه ارتباطات شخصیت‌ها: طنز موقعیت می‌تواند حاصل روابط نابجا، شخصیت‌های بی‌ربط که متعلق به جهان‌های متفاوتی هستند و شبکه ارتباطات میان آنان باشد. به‌طور کلی می‌توان شبکه ارتباطات این نمایش‌نامه را در چند مورد خلاصه کرد:

۱.۲.۱ ارتباط دماغ با خانواده ماهسیما: در ارتباطات موجود در این نمایش‌نامه دو تیپ شخصیت متناقض در کنار هم قرار داده شده‌اند. دماغ به عنوان نماینده یک طبقه روشنفکر که تمام زندگی خود را صرف مطالعه روزنامه و کتاب کرده، در مقابل یک خانواده سنتی و اشرافی با ارزش‌های متفاوت قرار گرفته است. کنار هم قرار گرفتن دو تیپ متفاوتی که اصلاً حرف هم را نمی‌فهمند، به هم ربطی ندارند و جواب بی‌ربط به هم تحویل می‌دهند موقعیت‌های طنز آلود ایجاد می‌کند. مثلاً وقتی ماهسیما به پدرش می‌گوید که دماغ بیشتر وقتش را روزنامه می‌خواند، به استاد بر می‌خورد و ماهسیما هم قول می‌دهد روزنامه خواندن را برای او قدغن کند و به

جای روزنامه به او خوروس قندی بدهد! آنان اشخاصی عجیب و متفاوت هستند که صفات نیکی مثل روزنامه خواندن و اندیشیدن که نزد همگان ستودنی است برای ایشان زشت و قبیح است:

- «دماغ: بله قربان، بنده روزنامه‌های صبح و عصر و هر شب مطالعه می‌کنم.

- ماه‌سیما: ... بله! آخه دماغ من به عادت مخصوصی واس خودش داره پاپی جان، و این تنها عادتی که

نتونستم ترکش بدم!!» (رادی، ۱۳۸۷: ۳۶)

- استاد: تو ول‌گردی روی هر قسم زباله ای را می‌گویی مطالعه؟! (همان: ۳۷)

یا وقتی دماغ در جواب استاد که از او می‌پرسد بگو بینم که هستی می‌گوید:

- دماغ: من فکر می‌کنم پس ... هستم! (استاد در جواب می‌گوید):

- استاد: تو غلط می‌کنی فکر می‌کنی پدر سوخته! (همان: ۳۵)

نویسنده برای ایجاد طنز شخصیت‌های خود را با مسائل روانی، خانوادگی، اجتماعی و شخصیتی درگیر می‌کند و عذاب می‌دهد که اصلی‌ترین قربانی این شیوه او دماغ است. تناقض دماغ با خانواده ماه‌سیما باعث پدید آمدن نوعی گیجی، غریب‌وارگی یا دل‌واپسی در او شده است. او از اتفاق‌های که پیرامونشان می‌گذرند بی‌خبر است و با آداب و رسوم عجیب و غریب خانواده ماه‌سیما مانند غریبه‌های گیج برمی‌خورد می‌کند. غریب‌وارگی ناگهانی و ترس و دست‌پاچگی او کم‌دی موقعیت نابی را به وجود آورده است.

- او همیشه پس از ملاقات با اعضای خانواده ماه‌سیما با تردید می‌پرسد: امتحان‌مو خوب دادم

ماسی؟ (همان: ۴۳)

- (عالیجناب با تعلیمی روی سروکله دماغ می‌زند و بر اثر ضربه‌های ناگهانی، دماغ دست‌پاچه می‌شود و

تسلط خود را روی کاسه از دست می‌دهد و کاسه‌ای که استاد به دماغ هدیه داده می‌افتد و خرد

می‌شود) (همان: ۵۵)

- در اواخر نمایش نامه هم آنقدر گیج است که در دفاع از خود هذیان می گوید: در ضلع شرقی باغ یک روز پاییز، من قهوه خانه شکسپیر می رفتم... بایگان، بایگان عدلیه؟ چی می گفتم! (همان: ۱۳۶)
- (دماغ که با دست و پای لرزان تا نزدیک عالیجناب آمده) فدوی... دماغ بی مقدار شما هستم! (همان: ۵۱)

یکی دیگر از راههایی که رادی برمیگزیند تا شخصیت‌های خنده‌دار ایجاد کند استفاده از شکست و تحقیر یا بی‌لیاقتی است. از مهم‌ترین تا کم‌اهمیت‌ترین فرد خانواده ماه‌سیما، دماغ روشنفکر و دانشمند را تحقیر می‌کند. او نیز در برابر تحقیرهای آنان دستپاچه و بی‌لیاقت است و حتی گاهی از تحقیرهای آنان استقبال می‌کند:

- دماغ: استدعای جاروکنی دارم قربان! (همان: ۳۲)
- دماغ: آفتابه دار بارگاه اقدسم (همان: ۴۱)

رفتار خانواده ماه‌سیما با دماغ هم گاهی پارادوکسیکال می‌شود. گاهی او را تأیید می‌کنند:

- استاد: مرحبا بسیار مردک صحیحی هست (همان: ۳۶)
- اوهون! پس این پرفسول ما از فحول فلاسفه معاصره؛ حتی غول تقریباً کبیری است. (همان: ۶۰)

و گاه تحقیرش می‌کنند:

همایش ملی پژوهش‌های ادبی

- عالیجناب: باید مردک بی بند و باری باشد بوگو بیاد! (همان: ۵۰)

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

و گاه ترکیبی از تحقیر و تحسین نثارش می‌کنند:

- هیکلش که نقدا عین آفتابه اس و بدکی نیس! فی الواقع تر دماغ شدید و هوس مارمالاد کردیم (همان: ۳۲)
- دکترموش: به نظر من که موجود لزجی می‌آد، حتی... نه! آیزنه تو دل بروییه! (همان: ۷۱)

۲.۲.۱ ارتباط اعضای خانواده ماهسیما با هم: اختلاف خانواده ماهسیما تنها به اختلاف با دماغ محدود نمی‌شود. آنان حتی با همدیگر هم مشکل دارند. پدر و عموی ماهسیما دو برادر دوقلو با نام‌های استاد قمپز دیوان و عالیجناب قنبل خاقان هستند. پدر ماهسیما استاد قمپز دیوان شخصیتی سنتی با آداب و رسوم و ظاهر و آرایش سنتی است. در مقابل او عموی ماهسیما یعنی قنبل خاقان قرار دارد که یک تیپ به ظاهر مترقی و با آرایش و موقعیت مدرن است. تقابل سنت و مدرنیته در دو برادر دوقلو که به طرزی مضحک به جان هم می‌افتند تا برتری خودشان را به رخ هم بکشند، نمودار می‌شود تا فضای مضحکی ایجاد کند. استاد و عالیجناب دو شخصیت متضاد هستند که گاه روبروی هم و گاه در کنار هم قرار می‌گیرند. گاه حرف همدیگر را نمی‌فهند و به طرز وحشیانه ای به جان هم می‌افتند و آبروی همدیگر را می‌ریزند و گاه چنان از هم جانب داری می‌کنند که گویی یک نفرند! رفتار متناقض آنان در موقعیت‌های یکسان خنده‌دار به نظر می‌رسد.

مثلاً وقتی بحث انتخاب نایب پدربزرگ پیش می‌آید دو برادر برای مدتی طولانی با هم درگیر می‌شوند و پس از مدت کوتاهی آنچنان قربان صدقه هم می‌روند که انگار هیچ مشکلی با هم ندارند، تا جایی که باورش برای مخاطب سخت می‌شود:

- عالیجناب: (دست به سینه با خضوع) چاکرم!

- استاد: (دست به سینه با خضوع) آقایی!

- عالیجناب: (خم می‌شود) خاک پایم!

- استاد: (خم می‌شود) چشم مایی (همان: ۱۰۵)

ارتباط دکتر موش با اعضای خانواده‌اش ارتباطی پارادوکسیکال است. او به ظاهر دشمن سنت هاست و با عالیجناب و استاد مدام در بحث است:

دکتر موش: حالا که برای انتخاب نایب مناب به توافق نرسیده‌ایم، بنده پیشنهاد می‌کنم نظارت عالی‌ه سرمونی با مشارکت اعضا برگزار بشه...

- عالی جناب: ولی من از مشارکت خوشم نمی‌آد پسر جان.

- دکتر موش: ولی من از مشارکت خوشم می آید عمو جان.

- استاد: اصلاً مشارکت چه چیزه؟

- دکتر موش: یه انسان یه پنجره می سازه، دو انسان سه پنجره (همان: ۹۹)

با این که دم از عدالت می زند و اصرار دارد دادگاه علنی و با حضور دماغ برگزار شود، اما دست آخر با عمو و استاد هم رأی می شود و جالب تر اینکه خود، او را مجرم اعلام می کند و به دار می آویزد!

۱۳.۲.۱ ارتباط ماه سیما با دماغ و خانواده اش: علاوه بر دماغ ماه سیما نیز دچار نوعی تردید و دودلی است.

ارتباط هفت ساله او با دماغ شخصیت اشراف گونه او را اندکی تقلیل داده و از او شخصیتی بینابین ساخته است که هم دماغ را دوست دارد و از او دفاع می کند:

مثلاً وقتی عالیجناب با غرش، تعلیمی را به پهلوی او فرو می کند، ماه سیما دماغ را نگه می دارد و می گوید: لطفاً آهسته آهسته بنزید عالیجناب! (همان: ۱۲۷)

و هم، خانواده اش را دوست دارد و رفتار عجیب آن ها را درست و اخلاقی می داند و دماغ را موظف می داند که هفت فرمان عمو قبل و استاد قمپز را موبه مو اجرا کند.

- ماه سیما: (رو به دماغ) دفس دفس نکن، خاطرشون متآلم می شه! (همان: ۴۶) **ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی**

- این یکی دیگه جمله قصار تمام عیاره (فرمان عالیجناب) دمی جان، باید با خط بسیار خوش نوشته

بشه. (همان: ۵۹) **۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱**

- ضمانت اجرایش پیش پای من عالیجناب! (همان: ۵۸)

۱۴.۲.۱ ارتباط دماغ با ماه سیما: دماغ در برابر ماه سیما با آن همه علم و فضل و دانش مانند کودک بی پناهی است

و به او نیاز دارد که او را تر و خشک کند یا در مواقع خطرناک در آن اجتماع و خانه عجیب و غریب به داد او برسد! او مطیع ماه سیما است:

- دماغ: من که حرفی نزد ماسی! (همان: ۲۵)

- دماغ: (با ترس) ماه‌سیما، این سروناز چرا همچی می‌کنه؟ (همان: ۶۸)
- دماغ: خودت بگو ماه‌سیما. من، من، می‌ترسم! (۱۲۱)
- دماغ: ماسی جون، ماسی جونم! گریه نکن، دلم ضعف می‌ره (همان: ۴۲)
- دماغ: امشب باید کارتون تماشا کنم ماسی! (همان: ۲۶)

۳.۱ توصیف سیمای بازیگران: شخصیت‌های این نمایش نامه علاوه بر اینکه در ارتباطات متناقضی قرار گرفته‌اند و همچنین نام‌های مضحکی که دارند باعث خلق نوعی فضای طنزآلود شده است، دارای نمای ظاهری، رفتار، پوشش، عادت و شغل‌های عجیب، نامعقول و خنده‌داری نیز هستند.

دماغ مرد ریزه مفلوک ژنده‌ای است، اندکی لنگ می‌زند، خرجین بزرگی به دوش دارد، با قمقمه‌ای به کمر، قوز برآمده‌ای به کول و وصله بزرگی به خشتک شلوارش دارد، با لباس یکدست سیاه و موهای یکپارچه سفید! رفتار او کودکانه، احقانه، گیج و مفلوک است و ظاهر و رفتار او با پروفوسور بودن او در تناقض است. حتی شغل او یعنی پروفوسور و دانشمند بودن نامعقول و عجیب است.

- دماغ: (با اجازه انگشت) بنده فارغ التحصیل کالج فلسفه و گلدوزی و عضو افتخاری اکادمی اسب هستم...! (همان: ۶۰)

- ماه‌سیما: و طب سوزنی و فیزیک فضایی و ورزش باستانی و جونم بگه قصیده‌های آب‌دار مجتهده قربان. (همان)

دماغ علاوه بر این همه دانش که هیچ کدام ربطی به هم ندارند، در رمل و اصطربلاب و طی الارض و کیمیا و سیمیا و علم نحو و محو استاد بی بدیل است و هنگام اندیشیدن هم دماغش را میان دو انگشتش می‌گیرد.

خانواده ماه‌سیما علاوه بر ظاهر متناقضشان که با شخصیتشان در تناقض است، خصوصیات خنده‌داری نیز دارند. آنان با همه احترامی که برای خود قائل‌اند و خود را برتر و عالی مقام و تافته جدا بافته می‌دانند، در واقع هیچ چیز نیستند جز موجوداتی که چیزهای بیخود و بی ارزش از جمله خوردن مارمالاد، لیس زدن خوروس قندی، برگزاری سرمونی‌های شاهانه با غذاهای متنوع چون بوقلمون و لوزینه و بعد از آن بادگلولی درخشان زدن،

کاسه شکسته چینی قدیمی، انگشتر، بناهای گذشته و باغ آبنوس قدیمی، امیرارسلان نامدار، بازی تخته نرد، با عنعنات و معنن راه رفتن، کندن موی دماغ، خوردن بادشکن، لباس های آن چنانی، عطر زدن و حتی عیوب ظاهری شان مانند خال گنده و سبیل دنبه ای شکل، جزو افتخاراتشان قلمداد می شود. علم واقعی را در رمل و اصطربلاب و جادو و جن گیری می دانند، نه در روزنامه و ارسطو و بطلمیوس خواندن. این تناقض در ویژگی های مسخره آنان و جایگاه رفیع و بلند طبقاتی و اجتماعی شان بیش از هر چیز برای مخاطب غیرعادی، پارادوکسیکال و مضحک به نظر می رسد. استاد قمپز، مردی کهنسال با کلاه هفت ترک، جبهه ترمه، پوستین و صندل-سراسر سفید- که سبیل جارویی با صولتی در صورتش موج می زند که آن را چرب می کند و همین سبیل مضحک جزو افتخارات اوست، کاریکاتور مضحکی است از عارفان، دراویش، اهل سلوک و سستی ها. یک دست او هم در گچ است و عصا به دست می گیرد. عالیجناب قبل هم که مردی است کهنسال با فراک، پاپیون و کلاه سیلندر-سراسر مشکی- و تعلیمی و دستکش و پیراهن لردی سفید با شکم گنده ای که از میان فراک بیرون آمده است و یک خال عظیم در فرق سرش که بسیار به آن می نازد و عادت دارد به آن عطر بزند! به همراه یک نشان فرد اعلای زرینی روی سینه اش و چشمی که با حلقه یا پارچه سیاه بسته است و چشم دیگرش به عینک یک چشمی سفید مزین است، نقطه مقابل استاد و کاریکاتوری از انسان های مدرن و غرب زده است. همه ویژگی هایی که در وجود این دو جلوه یافته است تماماً ویژگی هایی است که ماه سیما در وصف پدر بزرگ به دماغ می گوید! در حالی که پدر بزرگ وقتی در صحنه آخر بعد از اعدام دماغ در پنجره ظاهر می شود یک جوان رعنا با لبخندی بر لب است که با آنچه ماه سیما وصف کرده کاملاً متفاوت است! دکتر موش نیز آدم نکره ای است با لباس فیلی راه راه و کراوات و پوشت زرشکی و یک چنگه ریش بزی روی چانه. شغل او هم آمیزه ای از چند چیز بی ربط و خنده دار است. مهندس در و پنجره و کارش تیشه زنی است، از طرفی گویا آشپز نیز هست و در آشپزخانه کار می کند.

۲. حرکت و رفتار:

دومین رکن از ارکان نمایش نامه حرکت است. حرکت در واقع شامل کنش و رفتارهای شخصیت‌ها می‌شود. عمل یا حرکت به طور معمول از جابجایی فیزیکی موضوع در صحنه ایجاد می‌شود. در یک نمایش نامه طنزآمیز، طنز موجود در رفتار شخصیت‌ها به منظور ریشخند کردن رفتارهای ساختگی و سطحی یک گروه یا قشر اجتماعی است. مهم‌ترین روش‌های ایجاد کمدی موقعیت از طریق حرکت و رفتار شامل موارد زیر است:

۲.۱ تجربه‌هایی از تنش یا فارغ شدن از فشار یا خوشحالی و شعف یا عصبانیت ناگهانی: در پرده دوم که عالیجناب از هوش رفته بود، به طرز ناگهانی به هوش می‌آید، نفیر می‌کشد و به طرز رعب‌انگیزی دور دماغ راه می‌افتد. در پرده اول نمایش نامه نیز، دماغ که از دیدار آشنایان ماه‌سیما و نا‌آشنایی با آداب و رسوم دست و پاگیر آنان تحت فشار شدیدی قرار دارد، بارها ناگهان ضعف کرده از هوش می‌رود. و یا پس از دیدار آنان گویی که از فشار و تنش شدیدی رها شده‌باشد، نفس راحتی می‌کشد

۲.۲ تضاد حرکت با موقیت یا شخصیت: نمونه‌هایی از این نوع طنز را می‌توان در حرکات استاد در میان محاکمه دماغ دید. مثلاً در بحبویه بحث جدی میان عالیجناب و دکتر موش استاد مصرانه و غضبناک به دنبال مارمالاد گمشده اش می‌گردد! در جای دیگر در حالی که مارمالاد میک می‌زند، ته عصا را روی سر دماغ می‌گذارد و با چشمان بسته زیر لب دعا می‌خواند! که دعا خواندنش نه با مارمالاد میک زدنش سازگاری دارد نه با موقعیت موجود که در واقع محاکمه دماغ است و نه با شخصیت او. در میانه محاکمه دماغ، سروناز در حال آرایش کردن است و یا در موقعیتی دیگر در حالی که از گم شدن امیر ارسلان نامدار ناراحت است با حرص آدامشش را باد می‌کند! در صحنه دیگر که عالیجناب از هوش رفته است. دکتر موش عطر عالیجناب را درآورده و روی خال روی سر عالیجناب می‌مالد!

۲.۳ غافلگیری رفتاری: در اواخر پرده دوم استاد (که دستش شکسته) ناگهان با دست گچ گرفته مثل یک دست سالم - تکه ای از کاسه شکسته را به دست گرفته و نشان می‌دهد و از طرفی عالیجناب (که یک چشمش کور است) حلقه پارچه سیاه را از روی چشم خود بالا می‌زند و خیره با هر دو چشم نگاه می‌کند!

۴.۲ درگیری‌های فیزیکی: درگیری فیزیکی در این نمایش‌نامه چندان چشم‌گیر نیست و بیش‌تر درگیری کلامی و موقعیتی در آن حاکمیت دارد، اما خالی از درگیری فیزیکی هم نیست، مثلاً سر و کله و پهلوی دماغ همچون موجود مفلوکی در سرتاسر نمایش مورد تهاجم تعلیمی عالیجناب و عصای استاد قرار دارد.

۵.۲ تکرار یک عمل: عادت و تکرار متناوب برخی کنش‌های فیزیکی یا برخی رفتارها می‌تواند مخاطب را به خنده بیندازد. آنچه در این موارد عامل خنده مخاطب را فراهم می‌سازد حاصل مقایسه‌ای است که ناخودآگاه میان کارکردهای اندام انسانی و قسمت‌های مختلف ماشین در ذهن صورت می‌گیرد، که نتیجه هبوط انسان از مراتب واقعی خود و تبدیل شدنش به ابزار مکانیکی است. در چنین حالت‌هایی احساسی که به تماشاگر مستولی می‌شود این است که انسان کم‌دی را مقهور سیطره ماشین‌سیمی بداند که تلاش‌های ناگزیر و حالا به عادت تبدیل شده‌اش، او را به جایی نمی‌برد. (روانجو، ۱۳۸۷: ۲۸) در هاملت با سالاد نیز این ماشین‌سازم اسباب خنده و خلق کم‌دی را فراهم کرده است. برای مثال عالیجناب در موقعیت‌های بحرانی، در بحبوه بحث و دعوا و حتی در موقعیت‌های آرام مکرراً شیشه عطر را از جیبش درآورده و به خود عطر می‌زند. عالیجناب و استاد در حالتی میان قهر و آشتی و در موقعیت‌های نابجا و نامناسب شروع به تعریف تمجید از هم می‌کنند و مکرراً به هم دیگر تعظیم می‌کنند! سروناز هم در کشمکش محاکمه دفعتاً قهر می‌کند و سپس با گرفتن مارمالاد یا آدامس از عالیجناب یا استاد خوشحال می‌شود؛ درست همانند یک موجود مکانیکی که دفعتاً کاری تکراری و کلیشه‌ای را انجام می‌دهد. این حالات چندین بار در نمایش‌نامه به چشم می‌خورد.

۳. کلام و دیالوگ:

هرچند طنز موقعیت وابسته به شرایط، ساختار، موقعیت و فضا سازی است؛ اما چگونگی کاربرد کلام و تلفیق آن با موقعیت طنز ساز خواهد بود و در شکل‌گیری فضای طنز در یک نمایش طنز تأثیر جدی خواهد داشت. دیالوگ در آثار رادی بسیار حائز اهمیت است و شخصیت پردازی‌ها بر پایه آن صورت می‌پذیرد که این مهم‌ترین خصیصه نمایش‌نامه نویسی اکبر رادی می‌باشد. «رادی، در بین نمایش‌نامه‌نویسان معاصر به «تراش دیالوگ» ها معروف است. او گویی با وسواس فراوان برای هر شخصیت به زبانی خاص (ریتم، لغات و حتی در برخی موارد دستور زبانی ویژه) دست یافته که به خوبی از ویژگی‌ها و احساسات آن شخصیت پرده بر می‌-

دارد). (شریف نسب، ۱۳۹۰: ۶۳) گاه می‌توان موقعیت‌ها را در کلام کمیک و از طریق تضادهای طبقاتی و موقعیت‌های اجتماعی به وجود آورد. بیان نکته‌ای در موقعیت ناصحیح و به طور نادرست، تکرار بعضی رفتارهای زبانی، فضاسازی، استفاده آگاهانه از افت سبک نوشته (تغییر زبان اثر از زبان فاخر به زبانی عامیانه) و گفتن چیزی که در آن زمان و مکان جایی برای گفتن ندارد از دیگر روش‌های ایجاد طنز با زبان و دیالوگ اثر است.

۱.۳ آشنایی زدایی: در این نمایش‌نامه از آشنایی زدایی در حیطه کلام استفاده شده است. آشنایی زدایی یا بیگانه‌سازی در ادبیات و هنر، به شگردی اطلاق می‌گردد که با استفاده از آن، نویسنده یا هنرمند در اثر خود به گونه‌ای نامعمول به اشیاء و پدیده‌ها می‌نگرد و بدین ترتیب سعی بر آن دارد تا نگاهی نو به اطراف خود بیندازد. به عقیده شکلوفسکی وظیفه ادبیات، نه آشنا و قابل فهم ساختن مفاهیم دشوار، که برعکس آشنا ساختن تعابیر مألوف است. زبان این نمایش‌نامه به عنوان یک زبان قدیمی و قجری برای مخاطب آشناست اما به عنوان زبانی که آدم‌های امروزی از آن استفاده می‌کنند، غریب و ناآشناست. استفاده از زبان فخیم ادبی و تاریخی فضای نامتعارفی برای خواننده ایجاد کرده است. از طرفی این زبان به طرز مضحکی با زبان امروزی و حتی با زبان خارجی آمیخته است. در برخی بخش‌های نمایش‌نامه چرخش کلامی رخ می‌دهد. بدین معنی که زبان ادبی و قجری با یک چرخش ناگهانی به زبان فارسی امروزی بدل می‌شود یا هر دو زبان به شکلی پارادوکسیکال با هم به کار می‌روند. برخی کلمات خارجی هم در اثنای کلام دکتر موش، سروناز، استاد و عالیجناب دیده می‌شود که اغلب به شکل نادرست نیز تلفظ می‌شود. خانواده ماه‌سیما که آنقدر به کلام و سواد و جایگاه خود می‌نازند، حتی برخی کلمات ساده فارسی را هم نادرست تلفظ می‌کنند مثلاً عالیجناب به پروفیسور می‌گوید پروفیسول یا برگ را بلگ تلفظ می‌کند:

- عالیجناب: اما شما دوشیزه ماه‌سیما، سوال می‌کنم: کی بود قلبشو توی چنگولش گرفته بود و نامه‌های پرسوز برات می‌نوشت؟ (۵۲) (چرخش ناگهانی از کلام فخیم به کلام محاوره‌ای)
- سروناز: اما بازم ارسال خودمون گنده لات یه الگانس دیگه ای داره آخه من موجود رمانتیسی هستم (آمیختگی کلام فخیم و محاوره‌ای و استفاده از کلمات غربی به صورت نادرست) (رادای، ۱۳۸۷: ۶۳)

«حسن تعبیر که معمولاً اصطلاحی ریاکارانه است بار طنز قدرتمندی دارد. برای ایجاد طنز کافی است که حسن تعبیرها را کنار گذاشت و اجازه داد شخصیت اثر رک صحبت کند» (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۴۱). اگر شخصیتی در متن نمایشی بیش از حد و به طرزی غیرمؤدبانه رک و صریح باشد مخاطب جا می‌خورد و خنده‌اش می‌گیرد. (همان: ۲۸۴) شخصیت‌های این نمایش‌نامه نیز به عبارتی خیلی رک صحبت می‌کنند و گذشتن از خط قرمزها و زیر پا گذاشتن حسن تعبیرها از عادت‌های کلامی عالیجناب و به ویژه استاد است. استاد که سعی دارد بسیار ادبی و فخیم صحبت کند ناگهان جمله یا کلمه بی‌ادبانه یا ممنوعی را بی‌پروا ادا می‌کند و بلافاصله هم با عکس‌العمل و ادای جمله «اوا پایی!» روبرو می‌شود که در چند صحنه نیز تکرار می‌شود.

۲.۳ تکرار برخی عادت‌های زبانی: تکرار برخی عادت‌های زبانی باعث ایجاد نوعی انتظار در مخاطب می‌شود. ممکن است بار اول آن کلام نتواند از مخاطب خنده بگیرد اما تکرار آن در موقعیت‌های مختلف بار کمیکی به نمایش‌نامه می‌دهد. دماغ در مواقع خستگی ترس یا دودلی می‌گوید: اووف! و بلافاصله ماه‌سیما جواب می‌دهد: چی گفتی عزیزم؟ این مکالمه بارها در نمایش‌نامه تکرار می‌شود. عالیجناب قنبل عادت دارد کلمه بله و نخیر را پشت سر هم ادا کند. همین‌طور در جای جای نمایش‌نامه، این عبارت از طرف او و استاد و دکتر موش ادا می‌شود که انگار بخشی از عادت زبانی آن‌هاست و مخاطب انتظار دارد که در فواصل زمانی معین آن را بشنود:

- نیچ نیچ نیچ... هس! (رادی، ۱۳۸۷: ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴)

۳.۳ تناقض کلام با موقعیت یا شخصیت یا عمل او: شخصیت‌های نمایش‌نامه با سالاد فصل اساساً موجوداتی متناقض هستند که سرزدن کار یا کلام خلاف انتظار از آن‌ها از اتفاقات بدیهی نمایش‌نامه است. برای مثال:

استاد در میانه محاکمه دماغ و بحث دکتر موش با عصبانیت بلند می‌شود و فریاد می‌زند:

- استاد: آقایان مارمالاد بنده مفقود شد! (همان: ۱۰۱)

یا این‌که در میان همان بحث دکتر موش و عالیجناب ناگهان فریاد می‌زند و جمله‌ای بی‌ربط به بحث ادا می‌کند:

- یافتم! یافتم آقایان! —همون که گفتم: در نتیجه نایب مناب ذات اقدس مقدس پدربزرگ منم!! (همان: ۱۰۲)

چنین کلامی هم با موقعیت در تناقض است، هم با شخصیت ادا کننده آن که مرد کهنسالی است و احترام ویژه ای دارد. دکتر موش در فضایی که دماغ در آن محکوم به مرگ است در دفاع از دماغ فریاد می زند: عدالت قربان! و سپس خودش او را دار می زند! کلام او با موقعیت و نیت و عملش در تناقض است. دماغ در تنگنای تهاجم فامیل ماه‌سیما در حالت پریشان می گوید:

- دماغ: عالیجنابان! بنده این دماغ بی مقدار ابتداءً به همه شما تعظیم می کنم! (همان: ۱۳۳)

کلام او در آن موقعیت ترسناک که برای نجات خود ادا می کند خنده‌دار است.

اندکی بعد از دعوی مفصلی که بین استاد و عالیجناب در می گیرد عالیجناب به استاد یک مارمالاد تقدیم می کند. استاد قاطعانه می گوید: خیر! به هیچ قسم از شما قبول نمی‌کنم! (و مظلومانه و قدری مخفیانه می‌گیرد) (همان: ۹۹) عمل او بلافاصله با کلام او در تناقض قرار می‌گیرد.

۴-صحنه:

بیان یا تصویر نمودن یک موقعیت در فضایی غیرواقعی یکی دیگر از محورهای کمدی موقعیت است که در حقیقت مفهوم اصلی آن اشاره مستقیم به واقعیت موجود در پس موقعیت است. به واقع کمدی بنا به هجو یک موقعیت ذهن مخاطب را به سمت واقعیت‌های فضای مورد نظر سوق می‌دهد. اما قصد الصاق تصویر را در ذهن او ندارد بلکه ذهنیت او را یاری می‌کند تا به تصویر اصلی برسد. (محمدیان، ۱۳۸۷: ۴۲). این امکان با جابجایی زمان و مکان و وارونه کردن موقعیت‌ها، وضعیت‌ها و شخصیت‌هایی واقع در زمان و مکان نمایش‌نامه تحقق می‌یابد.

زمان و مکانی که شخصیت محوری نمایش هاملت با سالاد فصل در آن قرار گرفته فضایی وارونه است. او از جهان واقعی و طبیعی به جهانی وارونه قدم گذاشته است که ارزش‌گذاری‌ها، هنجارها و واقعیت‌ها واژگونه‌اند. هر آنچه در جهان بیرون ارزشمند است در این زمان و مکان فاقد ارزش و اعتبار است و هرآنچه که رذل و

زننده است، در اینجا قرب و منزلتی وافر دارد. غربت شخصیت اصلی نمایش در این زمان و مکان باعث شده تا دانایی بیش از اندازه او به شکل نوعی حماقت اغراق آمیز در آستانه خرفتی پدیدار شود.

رادی با واژگونه نشان دادن زندگی روزمره خانواده ماه‌سیما و مناسبات آنان با یکدیگر و پدیده‌ها و اشیاء و زیر پا گذاشتن قوانین و قراردادهای مبتنی بر نظام‌های علت و معلولی و نیز شکستن اقتدارها و محاکماتی که از ارزش گذاری‌های معطوف به زمان و شرایط آفریده شده اند، در واقع مرزهای زمان و مکان را در هم آمیخته است. «او معمولاً به امر تاریخی، امری که ساختارهای اجتماعی و سطوح مختلف شخصیتی (فرهنگی، اخلاقی، فکری، روانی) را تعیین می‌کند و جهت می‌دهد، توجه دارد و آن را به عنصر ارکانی هستی من خود تبدیل می‌کند.» (بی‌نیاز، ۱۳۸۴: ۱۳). شخصیت‌های ضد قهرمان نمایش گویا موجوداتی هستند که از گذشته به امروز آمده‌اند و با پذیرش جابجایی زمانی همچنان با اصولی سنتی که حاضرند برای آن خون بریزند، زندگی می‌کنند.

مکان طبقه هفتم یک آپارتمان است که روی بنای قدیمی باغ آب‌نوس و با همان خاک بنا شده است. با وجود این که مکان مدرن و واقع در یک آپارتمان است و پنجره آن رو به یک آسمان خراش غول پیکر باز می‌شود اما فضا، شخصیت‌ها، نوع زبان، قوانین و قراردادها ناخودآگاه مخاطب را به دوران قاجاری و حکومت استبدادی می‌برد که زیر پا گذاشتن قوانین کلیشه‌ای چون شکستن یک کاسه، باز گذاشتن یک پنجره گناهی نا بخشودنی است و مخاطب فراموش می‌کند که آن‌ها در آپارتمان هستند بلکه بیشتر فضای باغ آب‌نوس برای آن‌ها تداعی می‌شود. دماغ به عنوان یک روشنفکر متمدن شخصیتی بی‌ربط نسبت به این زمان و مکان است و این به خودی خود مضحک و طنزآمیز است. رادی به خوبی از جابجایی تاریخی و زمانی بهره برده است. یعنی شخصیت‌های کهنه و قدیمی را که به ظاهر متمدن شده‌اند به زمان حال آورده و در مقابل یک شخصیت را از زمان حال برداشته و در فضایی کهنه و تاریخی قرار می‌دهد تا تعاملات به خودی خود خنده‌دار از آب در بیاید. نویسنده در این حالت عمداً مسائل و عناصر متعلق به زمان‌های مختلف را با هم آمیخته است. شخصیت‌ها در جای خودشان نیستند در این زمان و مکان دماغ حتی نمی‌داند به چه زبانی صحبت کند؛ زیرا نگران کج فهمی مخاطبش است و خنده‌دارتر اینکه به رغم تلاش دماغ باز هم این کج فهمی رخ می‌دهد و موجبات دردسر او را فراهم می‌کند. جابجایی زمانی و مکانی امکانات بالقوه‌ای برای ایجاد تنش و وقایع ناگوار فراهم می‌کند. برای

مثال دماغ پنجره را صرفاً برای هوا خوری و عوض شدن هوا باز می‌کند، غافل از اینکه در آن محیط این کار چه عواقب وحشتناکی برای او در پی خواهد داشت.

۵- طرح:

اگر خط طرح داستانی معمول و مرسوم، پیچ و خم داده شود یا چرخشی در وضعیت داستان به وجود آید، امکانی بالقوه برای ایجاد موقعیت طنز است. چرخش از موضوعی جدی به موضوعی خنده‌دار، توالی منطقی چیزی غیر منطقی، اصلی شدن یک موضوع فرعی، تعلیق و کشش در داستان می‌توانند یک طرح را طنزآلود کنند. طرح این نمایش‌نامه از این قرار است:

«دماغ (روشنفکر) و ماه‌سیما به شوق دیدن پدربزرگ از سفر بازگشته‌اند. خویشان ماه‌سیما دماغ را نمی‌پذیرند و او را تحقیر می‌کنند. آن‌ها روشنفکر را به جرم ازدواج با ماه‌سیما و زیر پا گذاشتن قوانین (باز کردن پنجره - منفذی برای ورود موش) محاکمه می‌کنند (رون: ۱۳۸۸: ۴۰). نویسنده با ایجاد تعلیق، پیچ و خم دادن به طرح داستانی، چرخش غیر منتظره رخ دادها و... امکانات نابی برای خلق کمدی ایجاد کرده است.

۱.۵- توالی منطقی چیزی غیر منطقی: خانواده ماه‌سیما بر اساس چند فرضیه ثابت نشده شروع به محاکمه دماغ می‌کنند و تازه در اثنای محاکمه متوجه چند اشتباه کوچک یا به عبارت بهتر چند سوء تفاهم که آن را به طرز اغراق آمیزی گناه نابخشودنی قلمداد کرده‌اند، می‌شوند و این عمل غیر منطقی آن‌ها با جدیت تمام و با مراحل منطقی دنبال می‌شود و سرانجام به محاکمه کامل و اعدام دماغ می‌انجامد. این اتفاق در عین حال که در هر شرایطی باعث خنده مخاطب خواهد شد، اما حالتی گروتسک و توأم با ترس نیز همراه دارد

۲.۵- تعلیق: «کمدی و ساز و کارهای آن به منزله موجودی موجه در جهان طنز از حالت‌ها و کنش‌های فیزیکی و کلامی خاصی برخوردار است، که تا حدود زیادی معرف هستی خاص و نامتعارف آن است. هستی کمدی به هیچ روی یک هستی مستقل و پیوسته و بهره‌مند از قوانین فکری قابل مطالعه نیست. هستی کمدی متشکل از هستی‌های لحظه‌ای بی‌شکل اما متوالی است که دماغ بودنشان ممتد و زنجیره‌وار نیست. حتی ممکن است هستی این لحظه کمدی در تقابل با موجودیت لحظه قبل یا بعد از آن باشد. این ویژگی که از ساختارهای بنیان

کمیک به حساب می‌آید، طی شکل‌گیری روایت کمیک این امکان را برای مخاطب فراهم می‌کند که در هر لحظه از هستی کمدی هم هیجان زده شود و هم در انتظار رسیدن به لحظه بعد همچنان احساس بی‌تابی کند» (روانجو، ۱۳۸۷: ۲۸). این همان در تعلیق و انتظار نگه داشتن مخاطب است که شاید بهترین امکان کمدی برای به تصویر کشیدن مضحکه و توصیف جهان ناپایداری‌ها باشد. اصل موضوع هاملت با سالاد در تعلیق نگه داشتن شخصیت اصلی داستان به امید رهایی و پایان سختی هاست. ماه‌سیما دماغ را برای دیدن پدر بزرگ در تعلیقی طولانی که از آغاز تا پایان نمایش‌نامه ادامه پیدا می‌کند نگاه می‌دارد. به طوری که هر بار که یکی از اعضای خانواده ماه‌سیما به دیدن او می‌آید و هریک ویژگی‌های ظاهری پدر بزرگ را دارند، دماغ می‌پندارد که انتظارش به پایان آمده است؛ اما این تعلیق تا پایان نمایش‌نامه مخاطب را هم درگیر می‌کند، زیرا او هم منتظر است تا واکنش پدر بزرگ را در برابر دماغ ببیند. نقطه اوج داستان زمانی است که پدر بزرگ با هیئت جوان رعنا می‌آید در حالی که دماغ در تعلیق ابدی به دار آویخته شده است. مخاطب هم خلاف آنچه انتظارش را می‌کشید مشاهده می‌کند. نقطه پایانی تراژیک کمدی است که هم کمیک است هم اندوه‌زا و هم هراس‌انگیز.

۳.۵- چرخش غیر منتظره رخدادها: پرده اول و دوم نمایش‌نامه در دو فضای متنوع شکل می‌گیرند. در پایان پرده اول گمان می‌رود که دماغ دیگر مقبول خانواده قرار گرفته، اما در پرده دوم مخاطب به طرز ناگهانی شاهد چرخش شوک برانگیز و ناگهانی داستان می‌شود و با فضایی رو برو می‌شود که در آن دماغ قرار است محاکمه شود آن هم به چند جرم سطحی و مختصر مانند ازدواج با ماه‌سیما و زیر پا گذاشتن قوانین و «برخی احوالات نفسانی و انگیزه‌های شخصی مشکوک» (رادی، ۱۳۸۷: ۸۰). در پرده دوم هم چرخش ناگهانی دیگری رخ می‌دهد. در حالی که فضای آرامی بر محاکمه حاکم است و مخاطب می‌پندارد که دماغ بخشوده خواهد شد ناکهان با رو شدن چند اتفاق ساده (دزدیده شدن کتاب امیر ارسلان، شکستن کاسه چینی و ماجرای انگشتر عالیجناب) دماغ محکوم به اعدام می‌شود!

۴.۵- اصلی شدن یک موضوع فرعی: در فواصل میان دیالوگ‌های نمایش در موقعیت‌های مختلف یک بحث فرعی بر فضا حاکم می‌شود و جای بحث اصلی را می‌گیرد.

مثلاً در جایی ماه‌سیما و عالیجناب راجع به اینکه پدر بزرگ فرموده‌اند که اختلاف استاد و عالیجناب سوء تفاهم است صحبت می‌کنند، که بحث به خاطرات باغ آبنوس و بازی تخته نرد و بریچ و سه قاب و شکستن دست استاد کشیده می‌شود و بحث اصلی برای مدتی فراموش می‌شود یا در جای دیگر عالیجناب و استاد بر سر نیابت جلسه درگیر می‌شوند و پس از مدتی بحث به تعریف از خود و تحقیر دیگری کشیده می‌شود و از بحث اصلی دور می‌شود.



نتیجه گیری

در کمدی آن‌گاه که قوانین، اصول متعارف و مجموعه مبانی سنتی و قراردادهای تبیین کننده و حاکم بر رفتارهای فردی و اجتماعی حالت‌های ثابت گذشته خود را از دست بدهند و وضعیتی آویزان و ناپایدار به خود بگیرند، هم زیستی عناصر و سپس بالفعلی ساختارهای کمیک، مخاطب را به درک لذت دلخواه می‌رساند که اغلب آن را با خوشایندی بی سابقه نخستین لذت‌های دوران کودکی فرد برابر می‌دانند. اکبر رادی در نمایش‌نامه هاملت با سالاد فصل با نقبی به روشنفکران دهه چهل وضعیت روشنفکران را در جامعه ایرانی به باد انتقاد می‌گیرد. او با خلق طنز موقعیت مسائل واقعی جامعه خود را در قالب یک کمدی با مایه‌های سیاه و توأم با مسائل تراژیک و با فضایی فانتریک و نمادین مورد تحلیل منتقدانه قرار می‌دهد. او با جابجا کردن نقش‌ها، فرو ریختن روابط علی و معلولی، جابجایی تاریخی، مکانی و زمانی، غافلگیری‌ها و شوخی‌های رفتاری و کلامی، پیچ و خم دادن به طرح داستانی، تعلیق و شخصیت پردازی منحصر به فرد و استادانه از کوچک‌ترین امکانات برای به وجود آوردن موقعیت‌های طنز آلود بهره برده است. در آثار او نقش اصلی موقعیت‌های کمیک بر عنصر شخصیت‌پردازی استوار شده است..

منابع

- اصلانی، محمدرضا، (۱۳۹۰)، فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز، تهران: قطره
- امیری، ملک ابراهیم، (۱۳۷۹)، مکالمات (گفت و گو با اکبر رادی)، تهران: ویراستار
- بی‌نیاز، فتح‌الله، بررسی جایگاه هنری اکبر رادی و رمز خلق شخصیت‌های ماندگار، مجله کلک، اردیبهشت و خرداد ۱۳۸۴: ش ۱۵۴، صص ۱۲-۱۴
- پارسی، ساسان، «گزارش نیم قرن نگاه نافذ»، آینه خیال، دی ۱۳۸۶، ش ۳، صص ۲۲-۲۷
- حرّی، ابوالفضل، (۱۳۹۰)، درباره طنز، تهران: سوره مهر
- داد، سیما، (۱۳۸۲)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: انتشارات مروارید
- رادی، اکبر، (۱۳۸۷)، هاملت با سالاد فصل، تهران: قطره
- رون، مهسا، «تحلیلی از نمایش نامه هاملت با سالاد فصل»، کتاب ماه ادبیات، آذر ۱۳۸۸: صص ۳۹۶-۴۱
- روانجو، مجید، «اشک‌ها و لبخندها»، مجله نقد سینما، خرداد، ۱۳۸۷، صص ۲۶-۲۸
- زنگنه، زهره (۱۳)، «بزرگداشت اکبر رادی پدر نمایشنامه نویسی ایران»، فصلنامه فرهنگ و مردم ش ۲۱ و ۲۲
- سلیمانی، محمد، (۱۳۹۱)، اسرار و ابزار طنز نویسی، تهران: سوره مهر
- شریف‌نسب، مریم و رون، مهسا، «تحلیل ساختاری نمایش‌نامه‌های اکبر رادی»، فصلنامه تخصصی نظم و نثر فارسی، بهار ۱۳۹۰: صص ۶۴-۴۱
- قیصری، عبدالرضا و صرفی، محمدرضا، «طنز در کتاب چنگ دوست داشتنی»، نشریه ادبیات پایداری، دانشگاه کرمان، (پاییز ۸۸) صص ۱۱۳-۱۲۵
- کریمیان، منصور، (۱۳۸۹)، نکته‌هایی در باب شوخ‌طبعی و طنزپردازی، تهران: طرح آینده
- مجبایی، جواد، (۱۳۸۳)، نیشخند ایرانی، تهران: روزنه
- محمدیان، مرتضی، «در سوگ سینمای کمدی»، مجله نقد سینما، خرداد، ۱۳۸۷، ش ۵۵، ص ۲۳
- موکه، داگلاس کالین، (۱۳۸۹)، آبرونی، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز
- مولوی، جلال‌الدین محمد رومی، (۱۳۶۸)، مثنوی معنوی تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: مولی
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد، «پژوهشی در ادبیات نمایشی طنز آمیز»، نیستان، (۱۳۷۶)، صص ۴۸-۴۹

یثربی، چیستا، «پدید آوردن بک کمدی موقعیت چندان هم ساده نیست»، مجله سینما تئاتر، مهر ۱۳۷۶، ش ۲۴، ص ۲۸



انجمن علمی زبان ادبی فارسی



ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱