تراژدی و کمدی

نوشته: لارنس پرین
مترجم: مهدی نصیری

دو صورتک نمایشی ـ که یکی، گوشهٔ لبهایش به سمت بالا و دیگری به پایین کشیده شده ـ همه جا در کنار هم هستند. این دو صورتک اصلی در نمایشهای یونان باستان عملاً توسط بازیگران مورد استفاده قرار می‌گرفتند. در واقع این دو همچون زندگی که گرایش بین گریه و خنده است به این نکته اشاره دارند که تئاتر هم به دو گونهٔ تراژدی[1] و کمدی[2] تقسیم شده است.

اما نمایش یک شکل ادبی قدیمی است و در نتیجه اجرا، در جریان گسترشش از گذشته تا به امروز با تنوع غنی‌ای از نمایشها توأم بوده است. آیا می‌توان همهٔ نمایشها را تحت عنوان دو اسم تقسیم‌بندی کرد؟ اگر جوابها به این سؤال بله باشد، پس باید این اسامی را به طور وسیع تعریف کنیم. اما اگر جوابمان نه باشد، برای تعریف به چند اصطلاح دیگر نیاز داریم.

پلونیوس[3] در هلمت[4] از نمایشگرانی صحبت می‌کند که هر یک می‌تواند نمایشهایی را به صورت: «تراژدی، کمدی، تاریخی[5]، پاستورال[6]، کمدی‌ـ پاستورال، تاریخی‌ـ پاستورال، تراژدی‌ـ تاریخی، تراژدی ـ کمدی‌ـ تاریخی ـ پاستورال و اشعار منظوم نامحدود» اجرا کنند. البته فهرست مشاهدات پلونیوس، همچون خودش مسخره‌آمیز به نظر می‌رسد. علاوه بر این اگر ما همواره این رده‌بندیها را بپذیریم، آیا می‌توانیم مطمئن باشیم که همهٔ نمایشها در این فهرست قرار می‌گیرند، یا در آینده نمایش جدیدی نوشته نخواهد شد که بتواند در این رده‌بندی جای بگیرد.

بحثی که مطرح خواهد شد از چهار فرض اساسی پیروی می‌کند. نخست، تأثیر معانی و ایجاد یک سیستم نفوذناپذیر که دسته‌بندی را امکان‌پذیر می‌سازد. هیچ دیدگاهی درباره تراژدی و کمدی وجود ندارد که آنها را رقابت‌ناپذیر بداند و بگوید که دسته‌بندی منظمی ندارند. دوم، آن است که دسته‌بندی کردن هر نمایشی که می‌بینیم یا می‌خوانیم کاری غیر ضروری است. مهم‌ترین سؤالهایی که در مورد یک نمایش می‌شوند اینها نیستند که: «این یک تراژدی است؟» یا «این یک کمدی است؟» اما ممکن است این سؤال مطرح شود که: «آیا این نمایش در فراهم آوردن یک تجربه مهم و لذت‌بخش برای مخاطب موفق بوده است؟» سوم، اینکه کیفیت تجربه‌ای که توسط یک نمایشنامه در اختیار قرار می‌گیرد، ممکن است تا اندازه‌ای به ادراکها در ارتباط با گونه‌های ادبی وابسته باشد، بنا بر این آشنایی با مفاهیم سنّتی برای درک و لذت بردن از نمایشنامه لازم است. بسیاری از قراردادهایی که در نمایشهای خاص استفاده شده‌اند به وسیلهٔ نوع نمایشنامه‌ای که نویسنده دلش می‌خواسته بنویسد تعیین گردیده‌اند و بقیه هم نمایشهایی هستند که دقیقاً بر طبق همین قراردادها نوشته شده‌اند. چهارم، اینکه چه ما کمدی و تراژدی را به عنوان دو قطب کامل هنر نمایش در نظر بگیریم و چه نگیریم، مسلم است که تراژدی و کمدی حتی اگر جهان‌شمول نباشند، دست کم دو ستون اصلی هنر درام هستند و نقاط بسیار خوبی برای شروع بحث ما محسوب می‌شوند.

فرق اساسی میان کمدی و تراژدی تفاوتی کاملاً ساده است: کمدی خنده‌دار است و تراژدی غمناک. کمدی یک پایان شاد دارد و تراژدی با

ناکامی تمام می‌شود. نمونهٔ یک پایان ایده‌آل برای کمدی ازدواج است و مرگ نمونه‌ای مناسب برای پایان تراژدی محسوب می‌شود. هر کدام از این دو، همیشه تا اندازه‌ای با واقعیت همراه هستند؛ اما این همراهی فقط تا اندازهٔ کمی وجود دارد. چرا که در برخی از نمایشنامه‌های کمیک، کوششی برای خنده‌دار شدن وجود ندارد. تراژدی موفق هم اگرچه تماشاگر را با رنج و اندوه درگیر می‌سازد، اما او را در این غم و اندوه نگه می‌دارد. برخی نمایشهای خنده‌دار پایان غمناک دارند؛ این نمایشها حتی ممکن است در گلوی تماشاگرشان بغض ایجاد کنند. تعداد کمی از نمایشهایی که معمولاً به عنوان تراژدی رده‌بندی شده‌اند پایانی شاد دارند و با پیروزی پروتاگونیست[۷] به پایان می‌رسند. خلاصه اینکه به تفاوتهای عمده میان این دو گونه نمی‌توان چندان اعتماد داشت. به هر حال ما این را هم نمی‌خواهیم که آنها را به طور کامل کنار بگذاریم، پس باید دیدگاه مشترک بیشتری نسبت به آنها داشته باشیم. اجازه بدهید با تراژدی شروع کنیم.

نخستین متخصص بزرگ هنر نمایش ارسطو[۸] بود. بحث او درباره تراژدی در «فنّ شعر»[۹] و تسلط افکار انتقادی‌اش، تا به امروز نیز مطرح است. بنابراین بیان خلاصهٔ کوتاهی از نظریات ارسطو مفید خواهد بود.

یک تراژدی، آن طور که ارسطو می‌نویسد تقلید زندگی در نمایش است با شکلی جدّی و کامل از عملی که با انگیزهٔ برانگیختن حس ترحم و ترس و در جهت تزکیه نفس در مخاطب صورت می‌پذیرد و تأثیر خود را بر احساسات او می‌گذارد. زبان به کار رفته در تراژدی به صورت لذت‌برانگیزی پرداخت شده و در کل به موقعیتی که در آن به کار رفته است اختصاص دارد. عمده شخصیتهای این گونهٔ نمایشی آدمهای نجیب

هستند (که ارسطو به آنها «از ما بهتران»[۱۰] می‌گوید) و کارهایی که انجام می‌دهند، اعمالی شرافتمندانه است. طرح داستان تراژدی، سرنوشت پروتاگونیست را با یک تغییر درگیر می‌سازد که سقوطش را از خوشبختی و سعادت به بدبختی در پی دارد. پروتاگونیست در این‌گونه نمایشها، نه یک شخصیت خوب و بی‌عیب و نه یک شخصیت بد و منفی است.

بدبختی او به وسیله گناه و فساد به وجود نمی‌آید، بلکه توسط خطای داوری (قضاوت) او شکل می‌گیرد. یک طرح خوب تراژیک ساختمانی واحد دارد. رویدادها پشت سر هم رخ نمی‌دهند، بلکه با رعایت روابط علّی‌ومعلولی صورت می‌پذیرند (نظم ندارند و نتیجهٔ علت و معلول هم هستند). بهترین طرح واژهٔ تراژیک شامل یک تغییر است. تغییر از یک موقعیت به موقعیتی کاملاً متفاوت با پی بردن به تغییری از نادانی به دانش یا هر دو.

در شرحی که در پی می‌آید ما قصد نداریم حدومرز تراژدی را مشخص کنیم یا به شرح بزرگی آن بپردازیم. در عوض برای رسیدن به بحث بعدی می‌خواهیم یک مفهوم اساسی، همچون یک هدف یا موضوع را در تراژدی شرح دهیم. همچنین قصد داریم وارد این مبحث نامحدود شویم که منظور ارسطو از «کاتارسیس»[۱۱] چه بوده است و اینکه کدام یک از این مفاهیم، چطور در همهٔ تراژدیها ـ و در بهترین آنها ـ به کار می‌رود. مسئله مهم این است که ارسطو نظریه‌های مهمی درباره طبیعت برخی از بزرگ‌ترین و مهم‌ترین تراژدیها داشت و این نظریه‌ها، چه درست تعبیر شوند و چه غلط، نوعی مفهوم پایه‌ای از تراژدی هستند و این دیدگاههای کهن، الگویی[۱۲] کاملاً مرتبط با چارچوبهای نقد جدید می‌باشند. ویژگیهای اصلی صورت ازلی که درباره تراژدی وجود دارد چیست؟

۱. قهرمان تراژدی مردی از تبار اشرافی است. در وجودش یک ویژگی بزرگ دارد. او آدمی معمولی نیست، بلکه واجد کیفیتهای بارزی است. در آثار یونانی و آثار منسوب به شکسپیر، این قهرمان معمولاً یک شاه یا شاهزاده است. البته ما می‌توانیم این دیدگاه را که شاهان قهرمان تراژدی می‌شوند، یک تعصب غیر دموکراتیک تلقی کنیم؛ تعصب غیر دموکراتیکی که می‌پنداشت برخی انسانها دارای خون و نژادی برتر از دیگران هستند: اما این تنها بخشی از قضیه است. ما می‌توانیم با اعتباری یکسان شاه بودن یک شخصیت تراژیک را به عنوان سمبلی برای بزرگی او هم در نظر بگیریم. اما این قهرمان به اعتبار شاه بودنش بزرگ نیست، بلکه به واسطه داشتن نیروهای فوق‌العاده یا به وسیله کیفیت احساس داشتن و یا بزرگی اندیشه واجد این اعتبار گردیده است. پادشاه بودن یک شخصیت تراژدی نشانه‌ای از وضعیت بزرگ و خوش‌اقبالی اولیه اوست. در

ضمن باید توجه داشت که، اگر قرار است سقوط یک قهرمان در ما احساس دلسوزی و غم ایجاد کند، این سقوط بهتر است که از اوج باشد.

۲. اگر چه قهرمان تراژدی به طور برجسته‌ای بزرگ است، اما کامل نیست. معمولاً ضعفی نیز به صورت توأمان با نیروی فوق‌العادهٔ او وجود دارد. ارسطو معتقد است که سقوط قهرمان تراژدی به سبب قضاوت غلط او رخ می‌دهد و احتمالاً چیزی به جز این هم نمی‌تواند باشد. سنّت نقد ادبی، این اشتباه در قضاوت را یکی از ایرادهای شخصیت اصلی نمایش می‌داند و از این به بعد است که به این ایراد، ضعف تراژیک می‌گوییم. یک شخصیت تراژدی با همهٔ ویژگیهای خوبش، باز هم دارای یکی از ضعفها هست: جاه‌طلبی، زودخشمی، گرایش به حسادت یا فخرفروشی و غرور بی‌مورد. وجود این ایراد در شخصیت، منجر به سقوط او می‌شود.

۳. بنابراین سقوط قهرمان، تا اندازه‌ای تقصیر خودش است و نتیجهٔ انتخاب آزاد اوست، نه حاصل تصارف محض یا تقدیر شوم. ضمن اینکه باید توجه داشته باشیم، حادثه، شرارت یا تقدیر ممکن است به سقوط یک شخصیت کمک کنند، ولی مطمئناً تنها عامل آن نیستند. همین که یک شخصیت عقل و اختیار دارد و از خانوادهٔ مهمی است، به ما اجازه می‌دهد که سقوطش را به جای حادثهٔ غم‌انگیز تراژدی بنامیم. دو واژه تراژدی و غم‌انگیز در گفتار عامیانه دو صفت هستند که به صورت هم‌معنی به کار می‌روند. اگر پدری که ده فرزند دارد در گوشهٔ خیابان کشته شود این اتفاق به طور دقیق اتفاقی تأثرآور است، اما تراژیک نیست. یا وقتی که یک مرد

ضعیف به علت ضعفش تسلیم می‌شود و به پایان بدی می‌رسد، این حادثه را باید تأثرآور خواند، نه تراژیک. عمل تراژیک شامل یک سقوط از اوج است که دست کم تا اندازه‌ای نتیجهٔ تصمیم آزادانه قهرمان است.

۴. با این حال قهرمان تراژدی مستحق سرنوشت (تنبیه) سخت نیست. در مورد این شخصیت مکافات از جنایت بزرگ‌تر است. به همین علت ما با این تصور که هر چه باید بر سر قهرمان می‌آمد، آمده است از سالن نمایش بیرون نمی‌رویم بلکه در طول نمایش با غمی که دارای پتانسیل بزرگ انسانی است روبه‌رو هستیم. زیرا آنچه که بر ما تأثیر می‌گذارد ناتوانی قهرمان تراژدی نیست بلکه توانایی و عظمت اوست. [که شکوفا نشده از بین رفته است.] این آدم به عبارتی دیگر بزرگ‌تر از زندگی است، یا به گفته ارسطو «از ما بهتران» است. او جنبه‌هایی از شایستگیهای انسانی را برای ما به نمایش می‌گذارد. او آدمی است که بیشتر درخور ستایش است و به همین دلیل سقوطش ما را از ترحم و ترس سرشار می‌کند.

۵. با این حال سقوط تراژیک، یک شکست کامل نیست. درست است که ممکن است باعث مرگ شخصیت اصلی داستان شود، اما پیش از اینکه او بمیرد، هوشیاری‌اش به طرز ناخودآگاه افزایش می‌یابد و به قول ارسطو به یک کشف ـ یعنی از نادانی به دانایی ـ می‌رسد. [در واقع به یک شهود دست پیدا می‌کند.] در سطح طرح داستان این دانش [یا شهود] آن چیزی است که شما توقع داشته‌اید او بداند. اما نمی‌داند. در سطح شخصیتهای این اتفاق [سقوط] با یک دانش [دیدگاه] همراه است. قهرمان خودآگاهی کامل‌تری پیدا می‌کند و رشد او نه فقط در زمینهٔ عقلی که در زمینهٔ شعور حاصل می‌شود. و چیز خیلی عجیبی نیست که این ترقی و رشد خرد، نوعی از تطبیق با جهان یا موقعیت قهرمان را هم شامل شود.

قهرمان تراژدی تقدیرش را نفرین نمی‌کند. او سرنوشتش را می‌پذیرد و حتی اعتراف می‌کند که این تقدیر تا حدی هم منصفانه بوده است.

۶. با وجود اینکه تراژدی احساساتی مثل دلسوزی یا ترس را در ما برمی‌انگیزد، اما بهتر است که به جای این احساس از اصطلاح همدردی و شکوه استفاده کنیم. تراژدی هنگامی که خوب پرداخته شده باشد، شنوندگانش را در حالت ناراحتی رها نمی‌کند. اگرچه ما نمی‌توانیم مطمئن باشیم که منظور ارسطو از کارتاسیس چه بوده است، با وجود این در این مورد می‌توانیم نوعی تخلیه احساسی در پایان نمایشنامه را در نظر داشته باشیم که احساس مشترک همه کسانی است که یک تراژدی بزرگ را دیده‌اند. آنها به شدت تحت تأثیر احساساتی مثل ترس و وحشت واقع می‌شوند، اما به لحاظ عاطفی آدمهای طردشده و تو سَری‌خورده‌ای نیستند. در عوض ممکن است همواره احساس شادی و کام‌بخشی داشته باشند. این احساس واکنشی به عمل تراژیک است. با سقوط یک قهرمان و دستاوردی که از خودآگاهی‌اش حاصل او می‌شود، شما همراه با این احساس که انسانی هدر شده است، برداشت جدیدی دربارهٔ شکوه انسان به دست می‌آورید. در کنار این سقوط متوجه می‌شوید که زندگی انسان پتانسیلهای قوی‌ای برای بهتر بودن دارد. در ضمن با وجود اینکه قهرمان ممکن است شکست بخورد، می‌دانید که خیلی شجاعت به خرج داده و در نتیجه این شکست آگاهی کسب کرده است.

«ماسک کمدی می‌خندد یا لبخند می‌زند؟»

این سؤال مهم‌تر از آن است که در نگاه نخست به نظر می‌آید. ما معمولاً به شخص می‌خندیم، اما در همراهی با اوست که لبخند می‌زنیم. خنده بیانگر ادراک نوعی حماقت یا ناهماهنگی در رفتار یک شخص است؛ اما لبخند فشرده‌ای از احساس لذت در هم‌نشینی با یک نفر یا مواجهه با سرنوشتی خوب است.

نقاب کمدی را می‌توان به دو صورت تعبیر کرد. نورت روپ فرای[۱۳] می‌گوید: کمدی حد فاصلی بین طنز و هجو است. به لحاظ تاریخی هم دو نوع کمدی طعنه‌آمیز و کمدی رمانتیک یا به عبارتی کمدی خنده و کمدی لبخند وجود دارد. از این میان، کمدی تحقیرآمیز یا کمدی هجوی، قدیمی‌ترین و احتمالاً هنوز برجسته‌ترین و مسلط‌ترین آنهاست.

عمده‌ترین اختلاف میان تراژدی و کمدی، و به طور جزئی‌تر کمدی تحقیرآمیز، تصویری است که از طبیعت انسان می‌دهند. در حالی که تراژدی بر بزرگی انسان تأکید دارد، کمدی، ناتوانی و ضعف انسان را ترسیم می‌کند. آنجا که تراژدی آزادی انسان را می‌ستاید، کمدی به محدودیتهای او اشاره می‌کند. هر جا که مردان شکست‌خورده، به واسطه راههایی که می‌آزمایند با اندیشه‌شان ارزیابی می‌شوند، هر جا که آنها به سبب دو رویی و تکبّر یا حماقتشان گناهکار محسوب می‌شوند و هر جا که آنها در برابر خرد نیکو و رفتار عقلانی پا به فرار می‌گذارند، کمدی این رفتارهای احمقانه را جمع می‌کند و ما را به خندیدن به آنها دعوت می‌کند. جایی که تراژدی در هملت شکسپیر به این گفته می‌پردازد که: «انسان، عجب موجودی است!»، «در شرافت، توجیه شده است!»، «در دانش، بی‌نهایت است!»، «به لحاظ رفتار و ظاهر، تحسین‌برانگیز است!»، «در عمل همچون فرشته است!» و «در شکوه و جلال، چقدر شبیه به خدایان است!» کمدی از زبان «پاک»[۱۴] شکسپیر می‌گوید: «خدایا! این انسانهای فناپذیر، چقدر احمق‌اند!»

این به آن علت است که کمدی ضعف انسان را نمایان می‌کند و عمل کردنش تقریباً انتقادی و اصلاح‌گر است. جایی که تراژدی با تصویری از تواناییهای انسانی برای ما چالش‌آفرینی می‌کند، کمدی عینکی برای نمایش مسخره بودن انسان به ما می‌دهد که وادارمان می‌کند از رفتارهایی که می‌بینیم دوری کنیم. بی‌شک ما نباید این عملکرد کمدی را بزرگ‌نمایی بدانیم. ما در وهله نخست برای لذت بردن به تئاتر می‌رویم، نه درس گرفتن دربارهٔ شخصیت یا مشاهده پیشرفت او. با وجود این خنده، در برخی زمانها، در عین لذت‌بخش بودن، ممکن است آموزنده هم باشد. کمدیهای آریستوفان[۱۵]، مولیر[۱۶]، بن جانسن[۱۷] و کنگرو[۱۸] پیش از هر چیز شوخیهای خوبی هستند؛ اما در درجه دوم درمانی برای حماقت انسان محسوب می‌شوند.

یک کمدی رمانتیک، یا کمدی‌ای که باعث لبخند می‌شود، بر خلاف کمدی هجو، همان طور که در بسیاری از آثار شکسپیر مانند: هر جور دوست داری[۱۹]، شب دوازدهم[۲۰]، تاجر ونیزی[۲۱] و طوفان[۲۲] می‌بینیم، بیشتر بر شخصیتهای ترحم‌پذیر تأکید دارد تا اشخاص مضحک. این اشخاص که برای مخاطب دوست‌داشتنی‌اند، به علت اشتباهاتشان رها نمی‌شوند. آنها با مشکلات مختلفی روبه‌رو هستند و در پایان داستان به‌رغم وجود همه این مشکلات نجات پیدا می‌کنند؛ به اهدافشان می‌رسند و شانس (سرنوشت) خوبشان را می‌یابند. اما شخصیتهای کمدی رمانتیک حتی با وجود اینکه با اشخاص کمدی هجو متفاوت‌اند، به اندازه شخصیتهای تراژدی بلندمرتبه و والامقام نیستند.

آنها به جای اینکه بزرگ‌منش و اشراف‌زاده باشند، آدمهای بااحساس و خوبی هستند؛ ولی مثل قهرمانهای تراژدی ما را تکان نمی‌دهند. (متأثر نمی‌کنند) آنها به رقابت با آزمایشی که امکانات انسانی‌شان را محدود می‌کند نمی‌پردازند. خلاصه اینکه، دنیای کوچکی دارند. بنابراین کمدیهای رمانتیک نسبت به کمدیهای هجو، دنیایی جداگانه ندارند. در واقع این دو کمدی صرفاً در دو نقطه متفاوت از یک قلمرو مشترک، قرار می‌گیرند.

علاوه بر این اگرچه شخصیتهای کمدی رمانتیک بامحبت هستند اما یک سری اشخاص دیگر هم در این نوع کمدی وجود دارند که صرفاً برای خندیدن تماشاگر به آنها پرداخت نشده‌اند.

از سوی دیگر کمدی هجوآمیز، معمولاً شخصیتهای فرعی کم دارند؛ این اشخاص عموماً یک زوج عاشق‌اند که دوست‌داشتنی و سمپاتیک‌اند. در مجموع تفاوت میان این دو کمدی ممکن است فقط این موضوع باشد که آیا ما به شخصیتهای اصلی (اول) می‌خندیم یا به شخصیتهای فرعی.

تفاوتهای دیگری هم میان تراژدی و کمدی وجود دارد؛ معیارهای کمدی معمولاً اجتماعی‌اند، در حالی که تراژدی بیشتر به انزوا، بی‌همتایی و یگانگی اثر تأکید دارد و اینکه قهرمانانش با بقیه فرق دارند. کمدی عموماً شخصیت اصلی‌اش را در میان گروه قرار می‌دهد و بر روی عمومیتش تأکید می‌کند. به همین سبب در جایی که قهرمان تراژدی معمولاً توان فرابشری در اختیار دارد و اسم نمایشنامه بر اساس اسم او انتخاب می‌شود (مثلاً آنتیگونه[۲۳] و اتللو[۲۴])، شخصیتهای کمدی به سمت تیپ شدن تمایل دارند و به همین خاطر هم هست که نام نمایشنامه بر اساس این ویژگی تیپیکال انتخاب می‌شود (مثل میزانتروپ[۲۵] و حیوان وحشی[۲۶]).

ما، درباره قهرمان تراژدی با استفاده از استانداردهای اخلاقی مطلق قضاوت می‌کنیم، اما دربارهٔ شخصیت اصلی کمدی بر اساس معیارهای اجتماعی به داوری می‌نشینیم. مثلاً اینکه تا چه اندازه از خواسته‌های گروهش پیروی می‌کند و تا چه حد از عهده آنها بر می‌آید.

در نهایت می‌توان گفت که بر خلاف تراژدی، در پی‌رنگ کمدی تلاش زیادی برای نمایش وحدت ارگانیک و رعایت تأثیرات متوالی طرح ـ آن گونه که ارسطو در تراژدی به آن اشاره دارد ـ صورت نمی‌پذیرد و در واقع ممکن است ویژگی پذیرفتنی بودن هم در طرح کمدی وجود نداشته باشد. اتفاقهای تصادفی و مبدل کردن موقعیتهای درست درک‌نشده (سوء تفاهمات) که با هم جابه‌جا می‌شوند، ابزارهایی هستند که کمدی را شکل می‌دهند و تا هنگامی که این ابزارها قادر به خنداندن ما هستند و کمک می‌کنند که خصلتها و ویژگیهای انسانی را بفهمیم، زیاد از بابت این اتفاقات نگران نخواهیم بود. این بدان معنا نیست که باورپذیر کردن نمایش دیگر مهم نیست. بلکه بیانگر آن است که چیزهای مهم دیگری هم، وجود دارند و این چیزهای دیگر که جدی و مهم هستند معمولاً با نقض آشکار احتمالات حاصل می‌شوند.

این مسئلهٔ به ویژه در مورد پایان نمایشهای کمدی صادق است. بر اساس متون موجود همیشه پایان کمدیها شاد است و این پایان شاد یک قرارداد محسوب می‌شود. پایان خوش در کمدی واقعاً قرارداد است. یعنی اینکه اگر یک کمدی با پایان خوش تمام می‌شود به این معناست که همه کمدیها پایان خوشی دارند و این خصلت متعلق به ژانر کمدی است. بزرگ‌ترین استادان کمدی مثل آریستوفان، شکسپیر و مولیر آزادی و اختیار زیادی داشته‌اند و این اختیار آن قدر زیاد بوده که آنها پایان نمایشنامه‌هایشان را خودشان رقم می‌زدند. کشف اتفاقی یک وصیتنامه، رهایی و نجات به وسیلهٔ یک معجزه و تحول ناگهانی یک شخصیت خسیس نمونه‌هایی هستند که بزرگ‌ترین نویسندگان کمدی آنها را به کار برده‌اند. حتی هنگامی که پایان، خیلی پذیرفتنی به نظر می‌آید، کمدی از ما می‌خواهد، موقتاً فراموش کنیم که زندگی پایانی ندارد. (البته اگر مرگ را در نظر نگیریم.) ازدواج که معمولاً بسیاری از کمدیها با آن تمام می‌شوند، در واقع یک شروع است. اما در کمدی یک پایان خوب محسوب می‌شود. بستن پیمان عروسی در پایان «حیوان وحشی»[۲۷] چخوف[۲۸] ما را به وجد می‌آورد. زیرا تحول این انسان بزرگ نزد ما جلوه پیدا می‌کند. بنا بر این لزومی ندارد که حالا شادی خودمان را با طرح این سؤال خراب کنیم که: «آخر دو شخصیت که تا این حد با هم در تضادند در آینده با هم خوشبخت خواهند شد؟»

حالا با اینکه نمی‌خواهیم حماقت پلونیوس را تکرار کنیم بهتر است دو اصطلاح دیگر را نیز یاد بگیریم؛ ملودرام و فکاهی. در طبقه‌بندی دوقسمتی که توسط دو ماسک سمبلیک ارائه شد، ملودرام به تراژدی و فکاهی به کمدی گرایش دارد. اما میان آنها آن قدر تفاوت وجود دارد که ایجاد دو اصطلاح جدید سودمند است.

ملودرام، مانند تراژدی سعی در آن دارد که احساساتی چون تأسف و ترس را در فرد برانگیزد، اما این کار را به گونه‌ای ناشیانه و ابتدایی انجام می‌دهد. برخورد شخصیتهای خوب و بد داستان که به صورت شخصیتهای سیاه و سفید پرداخت می‌شوند، بسیار ساده شده است. طرح داستان نیز به بهای شخصیت‌پردازی مورد تأکید قرار می‌گیرد و رویدادهای هیجان‌انگیز موضوع اصلی طرح را فراهم می‌آورند.

یک مادر جوان و فرزندش توسط آدم شروری که به آنها وام داده است در یک هوای طوفانی از خانه بیرون انداخته می‌شوند. قهرمان زن داستان به ریل قطار بسته شده و یک قطار به سرعت در حال نزدیک شدن به اوست. مهم‌ترین ویژگی این طرح آن است که سرانجام خوبی بر بدی پیروز می‌شود و داستان پایان خوشی دارد و مثل همیشه، در پایان، قهرمان مرد با قهرمان زن داستان ازدواج می‌کند و فرد شرور ناکام می‌شود یا مقهور می‌گردد. البته، ممکن است که ملودرام دارای درجات مختلفی از قدرت و ظرافت باشد؛ همه ملودرامها ابتدایی و ناشیانه نیستند. اما در آن، مسائل اخلاقی، بیش از حد ساده شده‌اند و در پایان، خوبی پیروز است. ملودرام بینشهای پیچیده تراژدی را فراهم نمی‌سازد. ملودرام بیشتر واقعیت‌گریز است تا روشنگر.

فکاهی که بیشتر با کمدی سازگار است، هدفش ایجاد خنده‌های انفجاری است. اما ابزارهای آن ناشیانه و ابتدایی‌اند. درگیریها خشونت‌آمیز و معمولاً فیزیکی هستند. طرح داستان به بهای شخصیت‌پردازی، موقعیتهای مضحک و عجیب و غریب و یک‌پارچگی به بهای طرح واضح و روشن مورد تأکید قرار گرفته است. در این نوع نمایش بیهودگی، جایگزین باورپذیری می‌شود و شوخیهای بی‌ادبانه، جوکهای عملی و اقدامات دیگر فیزیکی موضوعات عمده و اصلی آن هستند؛ شخصیتها بر روی میزها، سکندری می‌خورند، همدیگر را کتک می‌زنند، به دیوارها می‌خورند، یکدیگر را نقش بر زمین می‌کنند و دعوا و مرافعه راه می‌اندازند.

اگر این نمایشها با شور و شوق توأم باشند، می‌توانند بسیار خنده‌آور باشند. به لحاظ روان‌شناسی هم، این نمایشها می‌توانند روحیه‌مان را عوض کنند (ارتقاء دهند) و ما را از خشونت و خصومت خالی کنند. با این حال، این نوع نمایش، مانند ملودرام در محتوا بیشتر واقعیت‌گریز است تا روشنگر.

حالا، ما چهار طبقه‌بندی داریم؛ تراژدی، کمدی، ملودرام و فکاهی. دو تای آخری در واقع ضمیمهٔ دوتای اولی هستند. اما هیچ کدام از این طبقه‌بندیها ثابت و قاطع نیستند. این طبقه‌بندیها در هم آمیخته می‌شوند و نمی‌توان تعریف دقیقی برایشان ارائه کرد. اگر ما آنها را به طور جدی بررسی کنیم، ماسک تراژدی ممکن است بخندد و ماسک کمدی گریه کند.

پی‌نوشت:

۱. Tragedy
۲. Comedy
۳. Polonius
۴. Hamlet
۵. History
۶. Pastoral شعر چوپانی، نمایش روستایی
۷. Protagonist
۸. Aristotle
۹. Poetics
۱۰. Better than our selves
۱۱. Catharsis
۱۲. Archetypal
۱۳. Northrop fry
۱۴. Puck
۱۵. Aristophaes
۱۶. Molier
۱۷. Ben Jonson
۱۸. Congreve
۱۹. As You Like It
۲۰. Twelfth Night
۲۱. The Merchant of venice
۲۲. The Tempst
۲۳. Antigone
۲۴. Othello
۲۵. The misanthrope
۲۶. The Brute
۲۷. The Brute delights
۲۸. Chekhov