میتوس بهار: کمدی

نورتروپ فرای
ترجمهٔ منصور براهیمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کمدی نمایشی، که کمدی داستانی از آن ناشی شد، سخت به اصول ساختاری و شخصیت‌های سنخ گونهٔ خود پایبند بوده است. برنارد شاو می‌گفت که یک کمدی نویس می‌تواند با دزدیدن شیوه‌اش از مولیر و شخصیت‌هایش از دیکنز بابت اصالت جسارت‌آمیز آثارش به شهرت دست یابد: اگر ما به جای خواندن مولیر و دیکنز، مناندر و آریستوفانیس بخوانیم حقیقت این حکم، دست کم به عنوان اصلی عمومی، به ندرت کاهش خواهد یافت. قدیمی‌ترین کمدی باقیماندهٔ اروپایی، یعنی «آخارنی‌ها»[3] از آریستوفانس، «میلس گلوریوسوس»[4] یا سرباز لاف‌زنی دارد که هنوز در فیلم *دیکتاتور کبیر* چاپلین فعال و موفق است، جاکسر دالی[5]، در نمایشنامهٔ جونوو پیکاک[6] از شون اوکیسی، همان شخصیت و کارکرد نمایشی را دارد که طفیلی‌ها[7] در کمدی‌های بیست و پنج قرن پیش، و تماشاگران وودویل[8]، داستانهای مصور[9] و برنامه‌های تلویزیونی، هنوز به شوخی‌هایی می‌خندند که به علت بیان آنها در شروع کمدی «قورباغه‌ها» اثر آریستو فانس کهنه شده است.

ساختار طرح «کمدی نویونان»، به گونه‌ای که از طریق آثار پلوتوس و ترنس به ما منتقل شده و به خودی خود بیشتر دستورالعمل است تا شکل، مبنایی شده است برای بیشتر کمدی‌ها تا روزگار ما، به ویژهٔ در شکل نمایشی قویاً قراردادیش. مناسب‌ترین راه آن است که نظریهٔ ساخت کمیک[10] را از آثار نمایشی برگیریم و فقط گه‌گاه مثال‌هایی از ادبیات داستانی را

مورد استفاده قرار دهیم. آنچه به طور معمول روی می‌دهد این است که مرد جوانی خواهان زن جوانی است، این آرزوی او با موانعی رودر رو می‌گردد که معمولاً از جانب پدر است و، نزدیک به پایان نمایشنامه پیچ و تابی در طرح، قهرمان را قادر می‌سازد به خواست خود دست یابد. در این الگوی ساده عناصر پیچیده‌ای وجود دارد. نخست اینکه، حرکت کمدی معمولاً حرکت از یک جامعه به جامعه‌ای دیگر است. در آغاز نمایشنامه شخصیت‌های بازدارنده[11] عهده‌دار امور جامعهٔ نمایشنامه‌اند و تماشاگر در می‌یابد که آنها غاصب‌اند. در پایان نمایشنامه تمهیدی در طرح، قهرمان زن و مرد را به وصال هم می‌رساند و جامعهٔ جدیدی در اطراف قهرمان تبلور می‌یابد و زمان وقوع این تبلور همانا مرحلهٔ حل و فصل کنش، کشف کمیک، آناگنوریسیس[12] (بازشناسی) یا کوگنیتیو (شناسایی) است.

پیدایی این جامعهٔ جدید همواره با نوعی ضیافت شاد یا آیین‌های جشن مانند برجسته می‌شود، که یا در پایان نمایشنامه پدید می‌آید یا وانمود می‌شود که بی‌درنگ روی خواهد داد. جشن عروسی بیش از همه معمول است و گاه چندین عروسی وقوع می‌یابد، همچون چهار عروسی پایانی در «هر طور شما بخواهید»[14] اثر شکسپیر، که در آنها به همهٔ شخصیت‌ها پیشنهاد می‌شود برای رقصیدن زوج زوج شوند، و این نوعی پایان مشترک دیگر است، و برای نمایشهای ماسک[15] پایانی است معمول. ضیافت پایانی نمایشنامهٔ رام کردن زن سرکش[16] شکسپیر دودمانی دارد که به «کمدی میانهٔ یونان» می‌رسد، گه‌گاهی در آثار پلوتوس، تماشاگر به گونه‌ای شوخ‌منشانه به ضیافت خیالی پس از اجرا فراخوانده می‌شود، «کمدی قدیم»، مانند «پانتومیم‌های کریسمس»[17] کنونی، بخشنده‌تر بود و گاه لقمه‌ای غذا نیز برای تماشاگر پرتاب می‌کرد. چون جامعهٔ غایی که کمدی بدان دست می‌یابد جامعه‌ای است که تماشاگر همواره به عنوان حالت مطلوب و شایستهٔ امور می‌شناسد، پس عمل مشارکت آیینی[18] با تماشاگر مناسب و مجاز است. بازیگر تراژدی نیز همچون بازیگر کمدی انتظار دارد که تحسین شود، ولی واژهٔ «پلودیته»[19] (هلهلهٔ تحسین) در پایان «کمدی رم» و فراخواندن تماشاگر برای شکل دادن به بخشی از جامعهٔ کمیک، در پایان تراژدی نا به جا به نظر می‌رسد. حل و فصل کمدی، چنان که گفته‌اند، از سویهٔ تماشاگران تئاتر ناشی می‌شود، ولی در تراژدی از دنیای رمزآمیز سویهٔ مقابل. در سینما، که تاریکی سالن در آن به تماشاگر کامجو بیش‌تر میدان می‌دهد، طرح معمولاً به سوی عملی پیش می‌رود که، چونان مرگ در تراژدی، بیرون صحنه وقوع می‌یابد، و با نوعی هماغوشی نمادسازی می‌شود.

پس، موانع رودر روی آرزوی قهرمان کنش کمدی را شکل می‌دهد و غلبه بر آنها حل و فصل کمیک را. موانع معمولاً از جانب پدر و مادر است، از این رو کمدی بیشتر حول تصادم میان خواست پسر و خواست پدر می‌گردد. پس کمدی‌نویس قاعدتاً برای تماشاگران جوان‌تر خود می‌نویسد و تقریباً پیران هر اجتماعی آماده‌اند که در کمدی چیزی مخرب علیه جامعه ببینند. مسلماً این خود یکی از عوامل شدت عمل اجتماع علیه هنر نمایش است، عاملی که فقط به پیورتین‌ها[20] یا حتی مسیحیان اختصاص ندارد، چنان که ترنس در جامعهٔ مشرک رمی با همان مخالفت‌های اجتماعی رویارو شد که بن‌جانسون (در جامعهٔ مسیحی). در یکی از آثار پلوتوس صحنه‌ای وجود دارد که در آن پدر و پسر هر دو به یک فاحشه عشق می‌ورزند و پسر به طعنه از پدرش می‌پرسد آیا واقعاً مادرش را دوست دارد. باید این صحنه را در بافت و زمینهٔ زندگی خانوادگی رُمی دید تا اهمیت آن را به عنوان استخلاص روانی[21] درک کرد. حتی در آثار شکسپیر ظهور ناگهانی پیرمردهای آزاردهنده وجود دارد و در سینمای معاصر پیروزی جوان به قدری بیرحمانه است که فیلمسازان برای دستیابی به هر تماشاگری که از سن هفده سال گذشته است دچار مشکل می‌شوند.

دشمن آرزوهای قهرمان، وقتی پدر نیست، معمولاً کسی است که در رابطهٔ نزدیک پدر با جامعهٔ مستقر سهیم است: یعنی رقیبی مسن‌تر و پولدارتر. در آثار پلوتوس و ترنس، او معمولاً یا دلال محبتی است که دختر را در تملک دارد یا سرباز در به دری است با اندوخته‌ای از پول نقد. آتش خشمی که این شخصیت‌ها را روی صحنه می‌رباید و محترق می‌شود

نشانگر آن است که آنان جانشین پدرند و اگر چنین نیست، به هر حال غاصب‌اند و دعوی آنها مبنی بر تملک دختر باید به طریقی نشان دهد که آنها حقه‌بازند. باری، آنها شیادند[۲۲] و تا آن حد که قدرت واقعی را در اختیار دارند مستلزم انتقاد از جامعه‌ای هستند که بدان‌ها قدرت بخشیده است. در آثار پلوتوس و ترنس این انتقاد به ندرت از حد فساد فاحشه خانه‌ها و فاحشه‌های حرفه‌ای تجاوز می‌کند ولی در آثار نمایشنامه نویسان دورهٔ رنسانس، از جمله بن‌جانسون، ملاحظات تند و تیزی نسبت به قدرت روزافزون پول و آن طبقهٔ حاکمی که با آن رشد می‌کند وجود دارد.

گرایش کمدی آن است که در جامعهٔ نهایی خود حتی‌الامکان افراد بیشتری را در برگیرد: از این رو شخصیت‌های مانع نیز به جای آنکه به سادگی انکار شوند بیشتر مصالحه کرده یا تغییر مشی می‌دهند. کمدی غالباً شامل آیین دفع بز بلاگردان[۲۳] است و از شخصیت‌های مصالحه‌ناپذیر خود خلاصی می‌جوید، ولی افشا یا رسوایی موجد رنج‌مایه[۲۴]، یا حتی تراژدی می‌شود. «تاجر ونیزی» شکسپیر تقریباً تجربه‌ای می‌نماید که تا حد ممکن به واژگون‌سازی تعادل کمیک نزدیک می‌شود. اگر در اجرای نقش نمایشی شایلاک بسیار کم اغراق شود، چنان که وقتی بازیگر اصلی گروه نقش را به عهده می‌گیرد معمولاً همین می‌شود، تعادل واژگون و نمایشنامه به تراژدی «یهودی ونیز» با یک پس درآمد کمیک تبدیل می‌شود. «ولپن» بن‌جانسون با هیابانگ احکامی در خصوص حبس با اعمال شاقه و بیگاری‌های شاق پایان می‌یابد و ما احساس می‌کنیم که رهایی جامعه به تلاش چندان سختی نیاز ندارد، ولی نمایشنامهٔ «ولپن» به عنوان تقلیدی کمیک از تراژدی، با نشانی از هوبریس[۲۵] که در شخص ولپن دقیقاً مشخص است، استثنایی است.

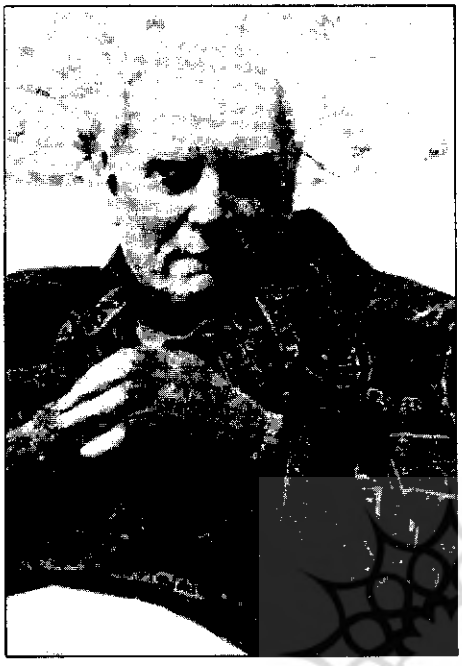
اصل تغییر مشی با شخصیت‌هایی روشن‌تر می‌شود که کارکرد اصلی آنها سرورانگیزی در تماشاگر است. میلس گلوریوسوس اصیل در «سرباز لاف‌زن» پلوتوس، پسر زوپیتر و ونوس است که با یک مشت فیلی را کشته و به یک روز با هفت هزار مرد به نبرد پرداخته است. به عبارت دیگر او می‌کوشد نمایش سرگرم کنندهٔ خوبی تهیه ببیند: وفور لاف‌زنی‌های او به انتقال مؤثر نمایشنامه کمک می‌کند. قرارداد می‌گوید که لاف‌زن را باید افشا کرد، استهزا کرد، فریب داد و کتک زد. ولی چرا باید یک نمایشنامه‌نویس حرفه‌ای، بیش از هر کسی دیگر، به خراب کردن شخصیتی ـ و همین طور نمایش او ـ تمایل نشان دهد که نمایش سرگرم کنندهٔ خوبی تهیه می‌بیند؟ وقتی در می‌یابیم که «فالستاف» را به جشن پایانی در «زنان شاد ویندزور»[۲۶] فرا می‌خوانند، به «کالیبان» (در «طوفان» شکسپیر) مهلت می‌دهند، می‌کوشند تا «مالولیو» را (در «شب دوازدهم» شکسپیر) آرام سازند، «آنجلو» («چشم در برابر چشم»[۲۷] شکسپیر) و «پارالس» («خوش است هر چه پایانش خوش است»[۲۸] از شکسپیر) را می‌بخشند و به آنها اجازه می‌دهند با خفت زندگی کنند، پس ما مشاهده می‌کنیم که یکی از اصول اساسی کمدی دست‌اندرکار است. اینکه جامعهٔ کمیک بیشتر به جذب گرایش دارد تا دفع، دلیل اهمیت سنتی سنخ طفیلی است، که گر چه حق ندارد در جشن پایانی حضور یابد، با این وجود حاضر است. واژهٔ «رحمت»، با همهٔ لحن ضمنی رنسانسی از درباری رحیم کاستیلونه[۲۹] گرفته تا خدای ارحم الراحمین مسیحیت، مهم‌ترین واژهٔ مضمون‌وار[۳۰] در کمدی شکسپیری است.

کنش کمدی در حرکت از یک محوراجتماعی به محور دیگر بی‌شباهت به کنش دادخواهی نیست که در آن شاکی و متهم ترجمانی متفاوت از یک موقعیت می‌سازند و سرانجام یکی به عنوان ترجمان واقعی و دیگری به عنوان ترجمان توهمی (غیر واقعی) مورد قضاوت قرار می‌گیرد. این تشابه میان سخنوری (ریطوریقای[۳۱]) کمدی و سخنوری علم حقوق[۳۲] از همان اعصار نخست شناسایی شده است. رسالهٔ کوچکی موسوم به «تراکتاتوس کویسلینیانوس[۳۳]»، که رابطهٔ نزدیکی با *بوطیقای* ارسطو دارد و همهٔ واقعیت‌های اساسی مربوط به کمدی را تقریباً در یک صفحه و نیم جمع آورده است، دیانویا (فکر[۳۴]) کمدی را به دو بخش تقسیم می‌کند، عقاید[۳۵] و دلیل.[۳۶] تقریباً این دو به ترتیب به جامعهٔ غاصب و جامعهٔ مطلوب مربوط است. دلایل (یعنی وسایلی که به جامعهٔ شاد منجر می‌شود) دوباره به اقسام زیر تقسیم می‌شود: سوگندها، معاهدات، شهود، آزمونهای عذاب‌آور

(شکنجه‌ها) و قوانین ـ به عبارت دیگر پنج شکل دلیل یا اثبات مادی در دعاوی قانونی که در *ریطوریقای* ارسطو فهرست شده است[۳۷]. می‌توان دید که چه گونه اغلب، کنش کمدی‌های شکسپیری با قانونی پوچ، ظالمانه و نامعقول شروع می‌شود: قانون کشتن اهالی «سیراکیوز» در «کمدی اشتباهات[۳۸]»، قانون ازدواج اجباری در «رؤیای شب نیمهٔ تابستان»، قانونی که میثاق شایلاک را (در «تاجر ونیزی») تأیید می‌کند، تلاش‌های آنجلو (در «چشم در برابر چشم») برای وضع قوانینی که مردم را به سوی پرهیزکاری سوق دهد و از این قبیل، که کنش کمدی پس از شروع یا از آن طفره می‌رود یا آن را نقض می‌کند. معاهدات علی‌القاعده توطئه‌هایی است که به دست جامعهٔ قهرمان شکل می‌گیرد؛ شهود، از قبیل آنان که استراق سمع می‌کنند یا اشخاصی با اطلاعات خاص (مثلاً دایهٔ پیر پرورش دهندهٔ قهرمان با خاطرات فراموش نشدهٔ خود از نشانه‌های تولد)، در شمار عام‌ترین تمهیداتی است که به کشف کمیک منجر می‌شود. آزمون‌های سخت معمولاً امتحان و سنگ محک شخصیت قهرمان است: واژهٔ یونانی (باسانوی[۳۹]) نیز به معنی سنگ محک است و بظاهر در آزمون بسانیو (در «تاجر ونیزی») که باید در مورد ارزش فلزات قضاوت کند بازتاب یافته است.

برای بسط شکل کمدی دو روش وجود دارد: یکی تأکید اصلیش بر شخصیت‌های مانع[۴۰] است و دیگری پیش‌تر می‌رود و بر صحنه‌های کشف و مصالحه تأکید می‌ورزد. اولی تمایل عام کنایهٔ کمیک،[۴۱] هجو،[۴۲] واقع‌گرایی و مطالعهٔ آداب است، دیگری تمایل کمدی‌های شکسپیری و دیگر کمدی‌های رمانتیک (عاشقانه) است. در کمدی آداب[۴۳] تعلق اصلی اخلاقی قاعدتاً معطوف به شخصیت‌های مانع است. قهرمان زن و مرد اصطلاحی کمدی اغلب شخصیت بسیار جذابی نیست: «ادوله سنت»[۴۴]ها (مردان جوان عاشق) در آثار پلوتوس و ترنس همه یکسان‌اند، تمیز آنها همان‌قدر مشکل است که تشخیص دمتریوس از لایسندر در تاریکی (در نمایشنامهٔ «رؤیای شب نیمهٔ تابستان»)، که می‌توانند نقیضهٔ[۴۵] جوان عاشق باشند. شخصیت قهرمان شخصیتی است بی‌طرف که وی را قادر می‌سازد نوعی تحقق آرزو را باز نمایاند. این موردی است کاملاً متفاوت با والدین خسیس یا ستمگر، رقیب لاف‌زن یا خودنما یا دیگر شخصیت‌هایی که در مقابل حرکت کنش می‌ایستند. در آثار مولیر دستورالعملی ساده ولی کاملاً امتحان شده داریم که در آن تعلق اخلاقی بر یک شخصیت مانع یگانه متمرکز می‌شود، بر یک پدر سنگدل، یک خسیس، یک مردم گریز، یک سالوس، یا یک مالیخولیایی. اینها چهره‌هایی هستند که به یاد می‌مانند و نمایشنامه معمولاً بر پایهٔ آنها نامگذاری می‌شود، ولی مشکل می‌توان همهٔ والنتین‌ها و آنجلیک‌ها[۴۶] را که چنان گریزانند به یاد آورد. در «زنان شاد ویندزور» قهرمان اصطلاحی مردی است موسوم به «فنتون»[۴۷]، که نقشی بسیار جزئی دارد و این نمایشنامه یکی دو اشارت خود را از نمایشنامهٔ «کاسینا»[۴۸]ی پلوتوس بر گرفته است، که در آن قهرمان زن و مرد حتی روی صحنه نیز ظاهر نمی‌شوند. کمدی داستانی نیز، به ویژه آثار دیکنز، بیشتر به همین عمل گردآوری شخصیت‌های جذاب در اطراف زوجی تقریباً ساکن که فقط به لحاظ فنی شخصیت عمده محسوب می‌شوند میدان می‌دهد. حتی تام جونز (در رمانی به همین نام از هنری فیلدینگ)، گر چه بسی کاملتر تحقق یافته، اما چنان که نام پیش پا افتادهٔ او نشان می‌دهد با این شخصیت قراردادی و نمونه‌وار پیوند خورده است.

کمدی معمولاً به سمت پایان شاد حرکت می‌کند و واکنش عادی تماشاگر نسبت به پایان شاد این است که «باید این طور باشد»، و این همچون قضاوتی اخلاقی جلوه می‌کند. البته قضاوتی هست، جز اینکه به مفهوم دقیق کلمه نه اخلاقی بلکه اجتماعی است. نقطهٔ مقابل آن نه شرارت بلکه نامعقولی[۴۹] است و کمدی ارزش‌های مالولیو را همان قدر پوچ و نامعقول می‌یابد که گناهان آنجلو را. مردم گریز مولیر، که با صدق و راستی عمل می‌کند و این نوعی فضیلت است، به لحاظ اخلاقی موضعی قوی دارد، ولی تماشاگر به سرعت در می‌یابد که دوست او فیلنت، که حاضر است با کمال خوشرویی دروغ بگوید تا به دیگران اجازه دهد عزت نفس خویش را حفظ کنند، اصلاً از این هر دو سنخ صادق‌تر است. البته یک کمدی اخلاقی کاملاً امکان‌پذیر است، ولی نتیجهٔ بیشتر ملودرامی است که ما



به عنوان کمدی بدون طبایع[۵۰] تشریح کرده‌ایم و با لحنی حاکی از خود عادل بینی که اغلب کمدی‌ها از آن طفره می‌روند به پایان شاد خود دست می‌یابد. تصور نمایشنامه‌ای بدون کشمکش[۵۱] به ندرت امکان‌پذیر است، تصور کشمکش بدون خصومت[۵۲] نیز به ندرت امکان‌پذیر است. ولی درست همان‌طور که عشق، از جمله عشق جنسی، چیزی کاملاً متفاوت از شهوت است، به همین نحو خصومت امری کاملاً متفاوت از کینه‌ورزی[۵۳] است.البته در تراژدی خصومت تقریباً همیشه شامل کینه‌ورزی نیز می‌شود، ولی کمدی متفاوت است و به نظر می‌رسد که قضاوت اجتماعی در مورد امر نامعقول به هنجار کمیک نزدیک‌تر است تا قضاوت اخلاقی علیه شرارت.

پس این پرسش پیش می‌آید که چه چیز شخصیت مانع را پوچ و نامعقول می‌سازد. بن‌جانسون آن را با نظریهٔ خود در باب طبع بیان داشت، یعنی بر شخصیت چیزی مسلط است که پوپ آن را هوس غالب[۵۴] می‌نامد. کارکرد نمایشی طبع عبارت است از تبیین حالت آنچه می‌توان بندگی آیین‌وار[۵۵] نامید. شخصیت مقهور وسوسهٔ ناشی از طبع خویش است و کارکرد او در نمایشنامه، نخست تکرار این وسواس است. آدم مریض مقهورالطبع نیست، ولی سودایی‌مزاج هست، زیرا سودایی مزاج، هیچ گاه نمی‌تواند پذیرای سلامتی کامل باشد و هیچ گاه نمی‌تواند عملی بر خلاف نقشی که برای خود تجویز کرده انجام دهد. خسیس نمی‌تواند کاری انجام دهد یا سخنی بگوید که در ارتباط با پنهان‌سازی طلا یا نجات پول نباشد. در کمدی «زن خاموش»[۵۶]، نزدیک‌ترین تقرب بن‌جانسون به نوع ساخت آثار مولیر، کل کنش از طبع غالب «مروس»[۵۷]، که تصمیم او مبنی بر حذف سر و صدا از زندگیش موجد چنان کنش کمیک پر سر و صدایی می‌شود، دور می‌شود.

اصل طنز ناشی از طبایع عبارت است ازاین اصل که تکرار نابالنده، تقلید عین به عین بندگی آیین‌وار، مضحک است. در تراژدی ـ «اودیپوس شهریار» نمونهٔ مستعمل آن است ـ تکرار به طور منطقی به فرجام شوم[۵۸] ختم می‌شود. تکرار بیش از حد یا تکراری که به جایی ره نمی‌برد به کمدی تعلق دارد، زیرا خنده تقریباً

کمدی معمولاً به سمت پایان شاد حرکت می‌کند و واکنش‌های تماشاگر نسبت به پایان شاد این است که باید اینطور باشد، و این همچون قضاوتی اخلاقی جلوه می‌کند.

نوعی بازتاب[59] است و مانند بازتاب‌های دیگر می‌تواند به یک الگوی تکرار شدهٔ ساده مشروط شود. در نمایشنامهٔ «دریا روندگان» اثر سینگ، مادری پس از آنکه شوهر و پنج پسرش را در دریا از دست می‌دهد، سرانجام دریا آخرین پسرش را نیز از او می‌گیرد و نتیجه، نمایشنامه‌ای محرک و زیباست. ولی اگر آن یک تراژدی بلند بود که به گونه‌ای اندوهبار و سنگین به هر هفت مغروق یکی پس از دیگری می‌پرداخت، تماشاگر بسیار پیش از آن که اثر به پایان برسد در مقابل خنده‌ای غیر همدلانه بی‌دفاع می‌ماند. اصل تکرار به عنوان بنیان طنز طبایع هم به معنای مورد نظر بن‌جانسون و هم به معنای مورد نظر ما برای خالقان داستان‌های مصور، اصلی شناخته شده است. در این داستان‌ها، شخصیتی به عنوان طفیلی، شکم‌پرست (اغلب علاقه‌مند به یک غذا) یا سلیطه مستقر می‌شود و پس از آن که این مرحله شکل گرفت همه روزه به مدت چندین ماه مضحک و خنده‌آور می‌ماند. قطر شکم فالستاف و اوهامات دن کیشوت بر همین قوانین کمدی متکی است. آقای ای.ام فورستر از «خانم میکابر» دیکنز به استهزا یاد می‌کند، که او هیچ نمی‌گوید جز آنکه هرگز از «آقای میکابر» دست نخواهد کشید: در اینجا تضاد قوی میان نویسندهٔ مهذبی که در قبال دستورالعمل‌های مردم‌پسند بسیار آقامنشانه برخورد می‌کند و نویسندهٔ بزرگی که با بی‌پروایی از آنها استفاده می‌کند مشخص می‌شود.

مقهور الطبع در کمدی معمولاً کسی است که اعتبار و قدرت اجتماعی بسیار دارد، کسی که می‌تواند به زور بخش وسیعی از جامعهٔ نمایشنامه را با وسوسهٔ خویش همراه سازد. بدین سان مقهورالطبع آشکارا با آن مضمونِ مبنی بر قانون پوچ و نامعقول که کنش کمدی برای نقض آن به حرکت در می‌آید پیوند می‌خورد. این نکتهٔ مهمی است که شخصیت محوری قدیمی‌ترین کمدی طبایع، یعنی زنبورها[60] اثر آریستوفانس، مقهور وسوسهٔ دعاوی قانونی است: شایلاک نیز نوعی مطالبهٔ قانون را با طبع انتقام‌جوی پیوند می‌زند. غالباً قانون نامعقول به عنوان هوس خودکامه‌ای خرفت که اراده‌اش به مثابهٔ قانون است ظاهر می‌شود، همچون لئونتس (قصهٔ زمستانی) یا دوک فردریک هوس پیشه (هر طور شما بخواهید) در آثار شکسپیر، که تصمیمات دلبخواه می‌گیرند یا پیمان‌های بی‌پروا می‌بندند: در اینجا «سوگند»، که این یک نیز در *تراکتاتوس* ذکر شده، جانشین قانون می‌شود. نیز ممکن است قانون نامعقول شکل یک آرمان‌شهر قلابی را به خود بگیرد، جامعه‌ای مبنی بر بندگی آیین‌وار با عملی هوسناک یا اراده‌ای فاضل‌مآب بنا می‌شود، همچون خلوت‌گزینی عالمانه در تلاش بیهودهٔ عشق[61] از شکسپیر. این مضمون به اندازهٔ کمدی‌های آریستوفانس، که نقیضه‌های او از طرح‌های اجتماعی افلاطونی در *پرندگان* و *اکله سیازوسائه*[62] با همین مضمون سر و کار دارد، قدمت دارد.

بر عکس، جامعه‌ای که در پایان کمدی پدیدار می‌شود یک هنجار اخلاقی را عرضه می‌دارد، یا جامعه‌ای عملاً آزاد را. آرمانهای آن به ندرت تعریف شده یا قاعده‌مند است: تعریف و دستورالعمل به شخصیت‌های مقهورالطبع تعلق دارد، که به عملی قابل پیش‌بینی نیازمندند. به سادگی فرض بر این است که ما در می‌یابیم این زوج تازه ازدواج کرده از این پس شادمانه خواهند زیست، یا اینکه در هر حال روشی بالنسبه جدای از تسلط طبایع و روشن‌بینانه در پیش خواهند گرفت. یکی از دلایل این امر که دچار غالباً شخصیت موفق قهرمان رشد نیافته باقی می‌ماند همین است: زندگی واقعی او در پایان نمایشنامه شروع می‌شود و ما باید باور کنیم که او بالقوه جذاب‌تر از آن است که نمودار می‌شود. در کمدی «آدلفوی»[63] اثر ترنس، «دمیا»[64] که پدری است خشن با برادرش «میسیو»[65]، که مردی است بخشنده، تضاد و اختلاف دارد. میسیو آزاد منشی بیشتری دارد، او به سمت گره‌گشایی کمیک پیش می‌رود و دمیا را متحول می‌سازد، ولی دمیا به الهام از آزاد منشی زیاد میسیو نوعی راحت طلبی و سرخوشی از خود نشان می‌دهد و خود را از بندگی مضحک مکمل آن خلاص می‌کند.

بدین سان حرکت از پیستیس (عقاید) به سمت گنوسیس (دلیل)، از جامعه‌ای تحت استیلای عادت، بندگی آیینی، قانون دلبخواه و شخصیت‌های پیر به جامعه‌ای تحت استیلای جوانان و آزادی عملی، همان طور که واژه‌های یونانی القا می‌کند، اساساً حرکت از وهم[66] به سمت واقعیت[67] است. وهم هر آن چیزی

است که ثابت و تعریف‌پذیر است و واقعیت را می‌توان به بهترین وجه به عنوان نفی آن فهمید: پس هر آنچه واقعیت است، ثابت و تعریف‌پذیر نیست. علت اهمیتِ مضمونِ ایجاد و دفع وهم در کمدی همین است: تغییر قیافه، وسواس، سالوس، یا اصل و نسب ناشناخته موجد اوهام می‌گردد.

عموماً پایان کمدی عبارت است از چرخشی استادانه در طرح. در کمدی رم قهرمان زن، که معمولاً کنیز یا فاحشه‌ای است، در پایان دختر شخصی محترم از آب در می‌آید، به طوری که قهرمان می‌تواند بدون از دست دادن آبرو با وی ازدواج کند. کوگنیتیو (شناسایی) در کمدی، که شخصیت‌ها در طی آن در می‌یابند با چه کسانی خویشاوندند و چه کسانی جنس مخالف از آب درآمده‌اند نه خویشاوند و از این رو می‌توان با آنها ازدواج کرد، یکی از خصایص کمدی است که هیچ‌گاه تغییر زیاد نکرده است: «منشی محرمانه»[۶۸] (از ت.س.الیوت) نشان می‌دهد که این خصیصه هنوز برای نمایشنامه‌نویسان جالب توجه است. در پایان نمایشنامهٔ *سرگرد باربارا*[۶۹] (از جورج برنارد شاو) نقیضهٔ درخشانی از کوگنیتیو (شناسایی) وجود دارد (شاید این واقعیت که قهرمان نمایشنامه استاد زبان یونانی است بر نوعی خویشاوندی غیر معمول با قراردادهای آثار اوریپیدس و مناندر دلالت کند). در این نمایشنامه «آندرشفت» به استناد این واقعیت که پدر دامادش با خواهر همسر فقید وی در استرالیا ازدواج کرده است به طوری که داماد نخستین پسر خواهر زن و نیز داماد اوست می‌تواند این قانون را که مقرر می‌دارد ولی نمی‌تواند داماد خود را به عنوان جانشین تعیین نماید، نقض کند. این به نظر پیچیده می‌آید، ولی طرح‌های کمدی اغلب پیچیده است زیرا در پیچیده‌سازی‌ها چیزی ذاتاً پوچ و نامعقول وجود دارد. همین که جاذبهٔ شخصیت اصلی در کمدی بر شخصیت‌های شکست خورده متمرکز شود، کمدی پیروزی طرح و توطئهٔ دلبخواه را بر ثبات شخصیت ترسیم می‌کند. بدین سان، تا آن حد که به کنش یک نمایشنامهٔ منفرد مربوط می‌شود، مشکل چیزی از قبیل کمدی اجتناب‌ناپذیر، کاملاً بر خلاف تراژدی، وجود تواند داشت. یعنی ما می‌دانیم که قرارداد کمدی نوعی پایان شاد را اجتناب‌ناپذیر خواهد ساخت، ولی باز هم

جامعه‌ای که در پایان کمدی پدیدار می‌شود، هنجار اخلاقی یا جامعه‌ای عملاً آزاد را عرضه می‌دارد.

نمایشنامه‌نویس برای هر نمایشنامه باید نوعی «گیمیک» یا «وینی»[۷۰]، دو معادل غیر محترمانهٔ هالیوود برای آناگنوریسیس (بازشناسی)، تهیه بیند. پایان‌های شاد نه به عنوان حقیقی بلکه به عنوان مطلوب بر ما مؤثر واقع می‌شود و استادانه تغییر جهت می‌یابد. تماشاچی مرگ و تراژدی کاری نمی‌کند جز اینکه بنشیند و به انتظار پایان اجتناب‌ناپذیر باشد، ولی در پایان کمدی چیزی به دنیا می‌آید و تماشاچی این زایش عضوی است از جامعهٔ دست‌اندرکار.

پرداخت استادانهٔ طرح، همیشه دگردیسی شخصیت را در بر ندارد ولی وقتی دگردیسی وقوع یابد آداب‌دانیِ کمیک[۷۱] نقض نمی‌شود. تغییر مشی‌های غیر محتمل، تبدلات معجزه‌آسا و یاری‌های آسمانی از کمدی جدایی‌ناپذیر است. به علاوه فرض بر این است که هر آنچه ظاهر شد ماندگار و همیشگی است: اگر لئیم به شخصی دوست‌داشتنی تبدیل شود ما در می‌یابیم که بی‌درنگ به عادت آیین‌وار خود باز نخواهد گشت. تمدنهایی که بیش از امر واقعی بر امر مطلوب تأکید می‌ورزند و چشم‌انداز مذهبی را نقطهٔ مقابل چشم‌انداز علمی می‌انگارند، تقریباً به طور کامل بر حسب کمدی به هنر نمایش می‌اندیشند. گفته‌اند که نمایش کلاسیکِ هند پایان‌یابی تراژیک را کج سلیقگی تلقی می‌کرد.

بسیاری از پایان‌یابی‌های استادانهٔ کمدی را رمان‌نویسان علاقه‌مند به واقع‌گرایی کنایی[۷۲]، کج سلیقگی محسوب داشته‌اند.

«میتوس» جامع کمدی، که به طور معمول فقط بخش کوچکی از آن عرضه می‌شود، همواره آنچه را در موسیقی شکل سه‌بخشی[۷۳] نامیده می‌شود دربردارد: جامعهٔ قهرمان علیه جامعهٔ سنیکس[۷۴] (پیرمرد) طغیان می‌کند و پیروز می‌شود، ولی جامعهٔ قهرمان نوعی «ساترنالیا»[۷۵] است، نوعی واژگون‌سازی معیارهای اجتماعی که دوباره عصر طلایی را در گذشته پیش از آنکه کشش اصلی نمایشنامه آغاز شود. برقرار می‌سازد. پس ما نظمی با ثبات و هماهنگ داریم که با حماقت، وسواس، فراموشکاری، «غرور و تعصب»، یا وقایعی که برای خود شخصیت‌ها قابل درک نیست از هم می‌گسلد و آن گاه احیا می‌شود. اغلب پدربزرگی خیراندیش، اگر بتوان چنین چیزی گفت، وجود دارد که برکنشی که شخصیت مانع مقهورالطبع بنا نهاده مسلط می‌شود و بدینسان بخش نخست را به بخش سوم متصل می‌سازد. یک نمونهٔ آن «آقای بورجل»، عموی تغییر چهره دادهٔ ارباب شریر، است در *قائم مقام ویکفیلد*. نمایشنامه‌ای بسیار بلند، از قبیل شکوتتلا[۷۷]ی هندی، می‌تواند هر سه وجه را عرضه کند، یک نمایشنامهٔ پر پیچ و تاب، که از قرار معلوم بسیاری از آثار مانند چنین بوده است، می‌تواند چکیدهٔ آنها را نمایش دهد. البته غالباً نخستین وجه اصلاً به نمایش در نمی‌آید: تماشاگر به سادگی وضع آرمانی امور را درک می‌کند و می‌داند وجهی است بهتر از آنچه در نمایشنامه آشکار می‌شود و آن را نمونه‌ای باز می‌شناسد که کنش به سوی آن هدایت می‌شود. این کنش سه بخشی، به لحاظ آیینی، چونان ستیزهٔ تابستان و زمستان[۷۸] است که در طی آن زمستان کنش میانه را به خود اختصاص می‌دهد، به لحاظ روان‌شناسی شبیه رفع روان رنجوری[۷۹] یا نقطهٔ انسداد[۸۰] است و اعادهٔ جریان ناگسیختهٔ انرژی و حافظه. نمایش ماسک به سبک بن‌جانسون، با بخش «آنتی ماسک»[۸۱] در میانه‌اش، ترجمانی سخت قراردادی شده یا «انتزاعی» از آن را عرضه می‌کند.

اینک به شخصیت‌های سنخ گونهٔ کمدی می‌رسیم. در نمایشنامه، شخصیت‌پردازی بر کارکرد[۸۲] مبتنی است، اینکه شخصیت چیست از اینکه شخصیت باید در نمایشنامه چه کاری را به انجام رساند تبعیت می‌کند. کارکرد نمایش به نوبهٔ خود بر ساختار نمایشنامه مبتنی است، شخصیت باید امور معینی را به انجام رساند زیرا نمایشنامه چنین و چنان قواره‌ای دارد. ساختار نمایشنامه به نوبهٔ خود مبتنی است بر طبقهٔ خاص نمایشنامه، اگر نمایشنامه کمدی است، ساختار آن مستلزم حل و فصل کمیک و غلبهٔ حال و هوای کمیک است. از این رو وقتی ما از شخصیت‌های سنخ‌گونه سخن می‌گوییم، نمی‌کوشیم شخصیت‌های زندگی‌وار را به سنخ‌های مستعمل[۸۳] تنزل دهیم، بلکه مسلماً بر آنیم که آن عقیدهٔ احساساتی‌گرا مشعر بر تقابل میان شخصیت زندگی‌وار و سنخ مستعمل، خطایی است عوام‌زده. همهٔ شخصیت‌های زندگی‌وار، چه در آثار نمایشی و چه در ادبیات داستانی، ثبات خود را به شایستگی سنخ مستعملی که به کارکرد نمایشی آنها تعلق دارد مدیون‌اند. سنخ مستعمل، شخصیت نیست ولی برای شخصیت همان قدر ضروری است که استخوانبندی برای بازیگری که آن شخصیت را بازی می‌کند.

رسالهٔ *تراکتاتوس*، دربارهٔ شخصیت‌پردازی کمدی، سه نوع شخصیت کمیک را برمی‌شمارد: «آلازون‌ها»[۸۴] یا ریاکاران، «ایرون‌ها»[۸۵] یا خود ـ حقیر نمایان و لوده‌ها (یا «بومولوکوی»[۸۶]). این فهرست دقیقاً به قطعه‌ای در رسالهٔ *علم اخلاق* ارسطو[۸۷] مربوط است که دو نوع نخست را در تقابل با هم قرار می‌دهد و آن گاه به تقابل میان لوده و شخصیتی می‌پردازد که ارسطو «اگرویکوس»[۸۸] یا خشک طبعی می‌نامد و لفظاً به معنی روستایی‌منش است. معقول تواند بود که خشک طبع را شخصیت نوع چهارم بپذیریم. در این صورت، ما دو زوج متضاد داریم. تضاد میان «ایرون» و «آلازون» بنیان کنش کمیک را شکل می‌دهد، لوده و خشک‌طبع دو قطب حال وهوای کمیک را می‌سازند.

ما قبلاً با اصطلاحات «ایرون» و «آلازون» سروکار داشته‌ایم. شخصیت‌های مانع و مضحک کمدی تقریباً همیشه ریاکارند، گرچه بیشتر نوعی نبود خودشناسی است که شخصیت آنها را می‌پردازد تا سالوس ساده.

انبوه صحنه‌های کمیک که در آنها شخصیتی با خشنودی از خود به بیان تک‌گویی درونی[۸۹] می‌پردازد در حالی که دیگری تعریضی[۹۰] طعنه‌آمیز رو به تماشاگر ارائه می‌دهد، ستیزهٔ «ایرون» و «آلازون» را به ناب‌ترین شکل ممکن به نمایش می‌گذارد و نیز نشان می‌دهد که تماشاگر با طرف «ایرون» همدلی دارد. در مرکز شخصیت‌های «آلازون» سنخ «سینکس ایراتوس»[۹۱] یا پدر غضبناک قرار دارد، که با خشم دیوانه‌وار و تهدیدهایش، با وسواس‌ها و زودفریبی‌هایش، دقیقاً با شخصیت‌های اهریمن خوی رمانس، از قبیل «پولی نموس»[۹۲]، ارتباط می‌یابد. گاه شخصیتی می‌تواند کارکرد نمایشی چنین سیمایی را بدون ویژگی‌های منش‌وار او داشته باشد: یک نمونهٔ آن «اسکویر آلورتی» است در رمان *تام جوتر* (از هنری فیلدینگ) و تا آنجاکه به طرح داستان مربوط می‌شود تقریباً همان قدر گیج و گول رفتار می‌کند که «اسکویر وسترن». از میان جانشینان پدر غضبناک، «میلس گلوریوسوس» (سرباز لاف‌زن) را نیز ذکر کرده‌اند: عامه‌پسند بودن او مقتضای این واقعیت است که وی بیشتر مرد حرف است تا عمل و در نتیجه برای یک نمایشنامه‌نویس کارورز بسی مفیدتر از هر قهرمان لب فرو بسته تواند بود. در مورد فضل فروش، که در کمدی دورهٔ رنسانس اغلب طلبهٔ علوم خفیه بود، جلف یا خودآرا و سنخ‌های مفهورالطبع مشابه نیازی به تعبیر و تفسیر نیست. «آلازون» زنانه نادر است: «کاترینا»ی تندخو (در *رام کردن دختر تندخو* از شکسپیر) تا حدی یک «میلس گلوریوسوس» زنسانه را ارایه می‌دهد و «متفاضلهٔ مضحک»[۹۳] نوعی زن فضل‌فروش را، ولی سیمای «تهدیدکننده» یا فریبکاری که در مقابل قهرمان زن حقیقی ظاهر می‌شود بیشتر خود را به عنوان سیمای منحوس ملودرام و رمانس نشان می‌دهد تا سیمایی مضحک در کمدی.

چهره‌های «ایرون» به توجه بیشتری نیاز دارد. در مرکز این شخصیت‌ها قهرمان واقع است، که شخصیتی «ایرون» محسوب می‌شود زیرا، چنان که آمد، نمایشنامه نویس مایل است او را کم اهمیت جلوه دهد و او را شخصیتی ترجیحاً خنثی و بی‌شکل بنمایاند. از نظر اهمیت بعد از او قهرمان زن واقع است که او نیز غالباً کم

شخصیت‌های مانع و مضحک کمدی تقریباً همیشه ریاکارند، گرچه بیشتر نبود نوعی خودشناسی است که شخصیت آنها را می‌پردازد تا سالوس ساده.

در «کمدی قدیم» وقتی دختری به هنگام پیروزی قهرمان مرد با وی همراه می‌شود، عموماً در حکم نوعی وسیلهٔ صحنه است.

اهمیت جلوه می‌کند: در «کمدی قدیم» وقتی دختری به هنگام پیروزی قهرمان مرد با وی همراه می‌شود، عموماً در حکم نوعی وسیلهٔ صحنه است، نوعی «موتاپرسونا»[۹۴] که پیشتر معرفی نشده است. شکل پیچیده‌تر کوگنیتیو (شناسایی) وقتی حاصل می‌آید که قهرمان زن تغییر چهره می‌دهد یا به کمک تمهیدات دیگری موجد حل و فصل کمیک می‌شود، به طوری که معلوم می‌گردد شخصی که قهرمان در پی اوست همان کسی است که در پی قهرمان بوده است. در این جا فقط اشتیاق شکسپیر را به این نوع مضمون «تمکین می‌کند تا غالب آید»[۹۵] یادآور می‌شویم و اینکه، این مضمون به طور طبیعی بیش‌تر به «میتوس» رمانس تعلق دارد.

سیمای محوری دیگر «ایرون» سنخی است در خدمت طوح‌ریزی نقشه‌هایی که به پیروزی قهرمان منجر می‌شود. در کمدی رم این شخصیت تقریباً همیشه یک غلام نیرنگ باز (دولوسوس سروووس[۹۶]) است، در کمدی دورهٔ رنسانس به «والی»[۹۷] (پیشخدمت) دسیسه‌چین تبدیل می‌شود که آن قدر در نمایشنامه‌های «قاره»[۹۸] معمول است و، در نمایش اسپانیا موسوم است به «گراسیوسو»[۹۹]. تماشاگر امروز با او بیش از همه در چهرهٔ «فیگارو»[۱۰۰] و نیز در چهرهٔ «لیپورللو»[۱۰۱] در *دون‌جیووانی*[۱۰۲] آشناست. از طویق چهره‌های میانجی قرن نوزدهمی همچون میکابر و نیز «تاچوود» در چشمه *سارسنت رونان*[۱۰۳]» اثر اسکات، که همچون گراسیوسو پیوندهای سخره‌آمیز دارند، این سیمای «ایرون» بسط یافته و به کارآگاه غیر حرفه‌ای در ادبیات داستانی امروز می‌رسد. «جیویز»[۱۰۴] در داستان‌های پی.جی.وودهاوس نواده‌ای است مستقیم‌تر. ندیمه‌های محرم راز این خانوادهٔ عمومی بیشتر برای روغن‌کاری ماشین نمایشنامه‌های خوش‌ساخت به کارگرفته می‌شوند. کمدی عصر الیزابت حقه‌بازی دیگر داشت، که در هیئت «ماتیو مری گریک»[۱۰۵] در کمدی *رالف رویستر دویستر*[۱۰۶] به نمایش درآمد و عموماً گفته‌اند بسط شخصیت «گناه»[۱۰۷] یا «نابکاری»[۱۰۸] بوده است در نمایشنامه‌های اخلاقی قرون وسطی: طبق معمول، قیاس درست و معتبر است، مهم نیست تاریخ نویسان چه تصمیمی درمورد خاستگاه‌ها خواهند گرفت. گناه، نامی که بر این شخصیت گذارده‌اند، برای کمدی نویس بسیار مفید واقع می‌شود زیرا وی با عشق خالص به مودیگری دست به عمل می‌زند و می‌تواند کنشی کمیک را با کمترین انگیزه بنا کند. گناه ممکن است مثل «پوک» (*رؤیای شب نیمهٔ تابستان*) خوش طینت باشد یا همچون «دون ژوان» در *هیاهوی بسیار بر سر هیچ* بد طینت، ولی معمولاً عمل گناه، بر خلاف نام او، خیراندیشانه است. یکی از غلامان نیرنگ‌باز پلوتوس، در یک تک‌گویی درونی، لاف می‌زند که او «آرکیتکتوس»[۱۰۹] (معمار، ابداع کنندهٔ) کنش کمیک است: چنین شخصیتی ارادهٔ نویسنده را جهت دستیابی به پایان شاد به اجرا در می‌آورد. او در واقع روح کمدی است و بارزترین مثال‌های شکسپیری آن «پوک» و «آریل»[۱۱۰]اند که در شمار جنیان (ارواح) محسوب می‌شوند. غلام نیرنگ‌باز به عنوان پاداش جد و جهدهای خود بیشتر به آزادی خویش می‌اندیشد: شور و شوق آریل برای رهایی درهمین سنت قرار دارد.

نقش گناه شامل مقدار زیادی تغییر قیافه است و این سنخ را بیشتر بما واسطهٔ تغییر قیافه می‌توان بازشناخت. یک مثال خوب آن «برین ورم»[۱۱۱] است در هر کسی طبعی دارد از بن‌جانسون که با دگردیسی او کنش نمایشنامه به فرود می‌گراید. به همین شکل آریل باید بر دستور صحنهٔ مشکل «به طورنامرئی وارد

می‌شود» فایق آید. هرگاه قهرمان جوانی گستاخ و لاابالی است که نقشه‌های خاص خویش را در سر می‌پرورد و پدر یا عموی ثروتمند خود را می‌فریبد تا به همراه دختر میراث خویش را نیز به او ببخشد، گناه با قهرمان می‌آمیزد.

از سنخ دیگر «ایرون» کمتر یادی شده است. او شخصیتی است، عموماً پیرمرد، که کنش نمایشنامه را با دور شدن از آن آغاز می‌کند و نمایشنامه با بازگشت او پایان می‌یابد. وی بیشتر پدری است با این انگیزه که دریابد پسرش چه می‌کند. کنش نمایشنامهٔ *هرکس طبعی دارد* به همین طریق توسط «نوولِ پدر»[112] به جریان می‌افتد. غیبت و بازگشت «لاوویت»[113]، مالک خانه‌ای که کنش نمایشنامهٔ «کیمیاگر»[114] در آن وقوع می‌یابد، همین کارکرد نمایشی را دارد، گر چه شخصیت‌پردازی متفاوت است. آشکارترین مثال شکسپیری همانا شخصیت دوک است در نمایشنامهٔ *چشم در برابر چشم*، ولی شکسپیر بیش از آن با این سنخ عجین شده که بتواند در همان نگاه نخست آشکار باشد. در آثار شکسپیر گناه به ندرت «آرکیتکتوس» (معمار، ابداع کنندهٔ) واقعی است: «پوک» و «آریل» هر دو تحت فرمان انسانی پیرترند، البته اگر بتوان «اوبرون»[115] را موقتاً انسان نامید. شکسپیر در *طوفان* به کنش کمیکی باز می‌گردد که آریستوفانس بنیان گذاشت و در آن، مردی پیر، به جای کناره‌گیری از کنش، آن را بر صحنه بنا می‌کند. وقتی در آثار شکسپیر قهرمان زن نقش گناه را به عهده می‌گیرد، بیشتر به گونه‌ای با معنا رابطه‌ای با پدر خویش دارد، حتی وقتی پدر اصلاً در نمایشنامه حضور ندارد، مانند پدر «هلنا» (در *خوش است هر چه پایانش خوش است*)، که دانش پزشکی خویش را به دخترش می‌بخشد، یا پدر «پورشیا» (در *تاجر ونیزی*) که نقشهٔ صندوقچه‌ها را طرح می‌کند. یک مثال قراردادی‌تر همان سیمای خیراندیش پروسپرو (*طوفان*) است که اخیراً به هیئت روانپزشک *میهمانی کوکتیل* (ت.س.الیوت) ظاهر شده است و می‌توان او را با کیمیاگر مرموزی مقایسه کرد که پدر قهرمان زن است در نمایشنامهٔ *بانو از برای سوزاندن نیست*[116]. این دسته‌بندی به کمدی منحصر نمی‌شود: پولونیوس، که نبود عظیم تربیت ادبی خود را نشان می‌دهد، می‌کوشد نقش «ایرونی» پدروار را که سه بار کمین می‌کند به عهده گیرد، ولی خدا آن روز را نیاورد. نمایشنامه‌های *هملت* و *شاه‌لیر* طرحی فرعی دارد که ترجمان کنایی مضامین مستعمل کمیک است، داستان گلاستر همواره مضمون کمدی‌هایی بوده است که در آنها «سنیکس» (پیرمرد) زودباور به دام حقه‌های پسری زیرک و بی‌بندوبار افتاده است.

نمایشنامه‌های هملت و شاه لیر طرحی فرعی دارد که مترجمان کنایی مضامینی مستعمل کمیک است.

اکنون به سنخ‌های لوده می‌رسیم، آنان که کارکردشان بیشتر افزایش حال و هوای نشاط است تا سهمی در طرح. کمدی دورهٔ رنسانس، بر خلاف کمدی رم، شخصیت‌های گوناگونی از این دست دارد، دلقک‌های حرفه‌ای، لوده‌ها، غلام بچه‌ها، آوازخوانان و شخصیت‌های فرعی که مشرب کمیک استقرار یافته‌ای دارند از قبیل غلط‌گویی یا تکیه کلام خارجی. قدیمی‌ترین لوده با این ماهیت عَرَضی همانا طفیلی است، که البته ممکن است کاری نیز به عهده گیرد، چنان که بن‌جانسون در *ولپن* به «موسکا» نقش گناه را واگذار می‌کند ولی او، به عنوان طفیلی، کاری نمی‌کند جز آنکه با سخن گفتن از اشتهای خویش بینندگان را سرگرم سازد. طفیلی عمدتاً از «کمدی میانهٔ یونان» نشئت می‌گیرد و بیشتر انباشته از غذا ظاهر می‌شود و هر جا هست، و این غیرطبیعی نیست، دقیقاً با لودهٔ استقرار

یافتهٔ دیگری، یعنی آشپز، سیمایی قراردادی که بخشی از کمدی‌ها را به خود اختصاص می‌داد تا دربارهٔ رمز و راز آشپزی سر و صدا راه بیندازد و فرمان صادر کند و در بارهٔ آن گفتارهای طولانی ایراد نماید، پیوند می‌یافت. در نقش آشپز، لوده یا معرکه‌گیر، نه صرفاً به عنوان زایده‌ای بی‌دلیل همچون طفیلی، بلکه بیش از این به عنوان ارباب جشن و سرور، به عنوان محور حال و هوای کمیک ظاهر می‌شود. در هیچ یک از آثار شکسپیر آشپزی وجود ندارد، هر چند در کمدی *اشتباهات*[117] توصیف با شکوهی از او می‌شود، اما نقش مشابه آن بیشتر با میزبان خوش‌گذران و وراج حاصل می‌آید، مانند «میزبان دیوانه» در *زنان شاد ویندزور* یا «سیمون ایر»[118] در نمایشنامهٔ *تعطیلات کفاش*[119]. در نمایشنامهٔ *حقه‌ای برای به دام انداختن پیران*[120] اثر توماس میدلتون، سنخ میزبان دیوانه با گناه می‌آمیزد. می‌توان در «فالستاف»[121] و «سرتوبی بلچ»[122] خویشاوندی‌های سنخ لوده یا معرکه‌گیر را هم با طفیلی و هم با ارباب جشن و سرور دید. اگر ما این نقش معرکه‌گیر یا میزبان را دقیقاً مورد مطالعه قرار دهیم به زودی درخواهیم یافت که آن بسط آن چیزی است که در کمدی‌های آریستوفانس توسط همسرایان به نمایش در می‌آمد و این نیز به نوبهٔ خود به «کوموس[123]» یا جشن باز می‌گردد که گفته‌اند کمدی از آن نشئت یافته است.

سرانجام گروه چهارمی وجود دارد که ما با واژهٔ «اگرویکوس» بدان استناد کرده‌ایم و اینکه بسته به زمینهٔ کاربرد واژه معمولاً به معنی خشک‌طبعی یا روستایی‌منشی است. نیز می‌توان این سنخ را چنان بسط داد که شامل سنخ گول و زودباور الیزابتی و آنچه در وودویل شخص راست و درست می‌نامند بشود، به بیان دیگر، شخصیتی موقر و گنگ که اجازه می‌دهد این طبع از او برون تراود. سنخ‌های خشک‌طبع را می‌توان در شخصیت‌های خسیس، فخرفروش و از خود راضی که نقش آنها طرد خوشی است یافت و نیز، در سرخو (گرانجان)[124] که می‌کوشد مانع سرگرمی و تفریح شود، یا مانند «مالولیو» (در شب *دوازدهم*) که به جای توزیع طعام و شراب جلوی آن را می‌گیرد. در هر *طور شما بخواهید* ژاکز مالیخولیایی، که جشن‌های پایانی را

به نظر می‌رسد که کمدی به نسبت تراژدی، استفاده‌ای کارکردی‌تر از قضاوت اجتماعی و حتی اخلاقی، به عمل می‌آورد.

ترک می‌گوید، دقیقاً به همین سنخ مربوط است. در شخصیت کج‌خلق و خودمحوربین «برترام» در نمایشنامهٔ *خوش است هر چه پایانش خوش است* غیر معمول‌ترین و استادانه ترین آمیزهٔ میان این سنخ و قهرمان را می‌توان دید. ولی در بیشتر موارد خشک طبع به گروه «آلازون» تعلق دارد، همهٔ پیرمردان خسیس، از جمله شایلاک، خشک طبع‌اند. در *طوفان* کالیبان همان رابطه را با سنخ خشک‌طبع دارد که آریل با سنخ گناه یا غلام نیرنگ‌باز. اما آنجا که حال و هوای شادمانه بیشتر حضور دارد، بسادگی می‌توان «اگرویکوس» را روستایی منش ترجمه کرد، همچون بی‌شمار ملاکان روستایی یا شخصیت‌های مشابه که در مکان شهری نمایشنامه موجد تفریح و سرگرمی می‌شوند. این سنخ‌ها حال و هوای جشن و سرور را طرد نمی‌کنند، بلکه دامنهٔ آن را مشخص می‌سازند. در یک کمدی چوپانی[125] فضایل کمال مطلوب زندگی روستایی را ممکن است انسان ساده‌دلی که از آرمان چوپانی دفاع می‌کند نمایش دهد، همچون «کورین» در *هر طور شما بخواهید*. کورین همان نقش «اگرویکوس» را به عنوان «دهاتی» یا «برزگر» کمدی‌هایی با حال و هوای شهری بر عهده‌دارد، ولی در اینجا تلقی اخلاقی نقش معکوس شده است. باز این نکته را یادآور می‌شویم که در ادبیات، ساختار نمایشی عامل ثابت و تلقی اخلاقی عامل متغیر است.

در یک کمدی سخت کنایی ممکن است نوعی شخصیت متفاوت نقش دافع جشن و سرور را بازی کند. هر چه کمدی کنایی‌تر باشد، جامعه نامعقول‌تر است و یک جامعهٔ نامعقول را شخصیتی می‌تواند محکوم کند یا دست کم با آن در تضاد قرار گیرد که می‌توان فروشندهٔ صاف و ساده‌اش[126] نامید، حامی رک‌گوی هنجاری اخلاقی که تماشاگر با وی همدلی دارد. «منلی»[127] در نمایشنامهٔ ویچرلی، گرچه نام این سنخ را تهیه می‌بینند، مثال به ویژه خوبی نیست: مثال بهتر «کلئانت» است در *تارتوف* مولیر. این شخصیت زمانی جا افتاده و مناسب است که لحن آن قدر کنایی باشد که تماشاگر در مورد احساس درک خود از هنجار اجتماعی گیج و سردرگم شود:او تقریباً با همسرایان تراژدی مشابه است که به دلیلی مشابه در نمایشنامه حضور دارند. وقتی لحن از سطح کنایی به سطح تلخ‌اندیشی تعمیق می‌یابد، ممکن است فروشندهٔ صاف و ساده به متمرد[128] یا بدگوی تبدیل شود، به کسی که ممکن است به لحاظ اخلاقی بر جامعه‌اش تفوق داشته باشد، چنان که تا حدی در نمایشنامهٔ مارستون به همین نام چنین است، ولی نیز به کسی هم که ممکن است بر اثر کینه‌ورزی بیش از حد چنان برانگیخته شود که صرفاً وجه دیگر شرارت جامعهٔ خویش باشد و بس، همچون «ترسیتس»[129] (در *تروئیلوس و کرسیدای* شکسپیر)، یا تا حدی «آپه مانتوس»[130] (در *تیمون آتنی*).

در تراژدی عواطف ترحم و ترس، عواطف مبنی بر جذب و دفع اخلاقی، برانگیخته و تخلیه می‌شود. به نظر می‌رسد که کمدی، به نسبت تراژدی، استفاده‌ای کارکردی‌تر از قضاوت اجتماعی و حتی اخلاقی، به عمل می‌آورد، در عین حال می‌نماید که کمدی نیز عواطف مشابه را برمی‌انگیزد، که عبارت است از همدلی[131] و تمسخر[132] و آنها را به طریقی مشابه تخلیه می‌کند. کمدی از سبعانه‌ترین کنایه تا رؤیایی‌ترین رمانس کام‌بخش دامن می‌گسترد، ولی الگوهای ساختاری و شخصیت‌پردازی آن نیز سراسر این دامنه را در بر می‌گیرد. این اصل یکپارچگی ساختار کمیک در دل گوناگونی تلقیات در آثار آریستوفانس آشکار است. آریستوفانس در شمار شخصی‌ترین نویسندگان محسوب می‌شود و عقایدش در باب هر موضوع در سراسر آثارش مکتوب است. ما می‌دانیم که او خواهان صلح با اسپارت بود و از کلئون[133] نفرت داشت، بنابراین وقتی کمدی او دستیابی به صلح و شکست کلئون را ترسیم می‌کند ما می‌دانیم وی آن را جایز می‌شمرد و از تماشاگرش می‌خواست که آن را جایز شمارد. ولی در *اکله سیازوسائه* گروهی از زنان با لباس مبدل و از طریق «مجلس قانونگذاری» به سرعت طرح یک جامعهٔ اشتراکی را می‌ریزند که نقیضهٔ هولناکی است از جمهوریت افلاطونی و موفق می‌شوند اشتراکیت جنسی را با اصلاحاتی حیرت‌انگیز آغاز کنند. به جرئت می‌توان گفت آریستوفانس به تمامی بر این جامعه صحه نمی‌گذاشت، ولی کمدی الگوی یکسان و راه حل یکسان را دنبال می‌کند. در

تمایز میان کمدی کنایی و هجو کمیک، یا میان کمدی رمانتیک و رمانس کمیک ظریف و باریک است، ولی کاملاً محو نیست.

پرندگان[۱۳۴] پیستی تابروس[۱۳۵] که زئوس را به مبارزه می‌طلبد و الیمپوس را با سرزمین *هدهد ـ ابر*[۱۳۶] خود محصور می‌کند با همان پیروزی همراه است که نصیب «تری‌گایوس»[۱۳۷] در کمدی «صلح»[۱۳۸] می‌شود، که به آسمان پرواز می‌کند و عصر طلایی را به آتن باز می‌گرداند.

اکنون بیایید نگاهی به ساختارهای کمیک در میان دو حد مفرط کنایه و رمانس بیندازیم. همچنان که کمدی از یک انتها به آمیزش با کنایه و هجو[۱۳۹] میل می‌کند و از انتهای دیگر به رمانس، اگر وجوه یا گونه‌هایی از ساختار کمیک وجود دارد، پس برخی از آنها دقیقاً مشابه با برخی انواع کنایه خواهد بود و برخی دیگر با برخی انواع رمانس. در این مرحله از استدلالمان گونه‌ای تقارن که تا حدی ناخوانده و نامطبوع است خود را آشکار می‌سازد و می‌نماید که حاوی مقایسه‌ای ادبی است با دایرهٔ پنجم‌ها[۱۴۰] در موسیقی. من در هر «میتوس» شش وجه تشخیص می‌دهم، سه وجه هر «میتوس» با وجوه «میتوس» مجاور مشابه است. سه وجه نخستین کمدی مشابه است با سه وجه نخستین کنایه و هجو و سه وجه ثانوی آن، مشابه سه وجه ثانوی رمانس. تمایز میان کمدی کنایی و هجو کمیک، یا میان کمدی رمانتیک و رمانس کمیک ظریف و باریک است، ولی کاملاً محو نیست.

نخستین یا کنایی‌ترین وجه کمدی وجهی است که در آن جامعهٔ مضحک مقهورالطبع پیروز می‌شود یا شکست‌ناپذیر باقی می‌ماند. مثال خوب این کمدی کیمیاگر بن جانسون است که در آن شخصیت «ایرون» یعنی «لاوویت» بازگشته و به حقه‌بازها می‌پیوندد و فروشندهٔ صاف و ساده یعنی «سورلی» احمق جلوه می‌کند. در *اپرای گدایان*[۱۴۱] چرخش مشابهی در پایان وجود دارد: نویسنده (ی به نمایش درآمده) احساس می‌کند که دار زدن قهرمان، پایانی کمیک است، ولی مدیر صحنه به او اطلاع می‌دهد که احساس درک تماشاگر از آداب‌دانی کمیک[۱۴۲] طالب تعویق حکم است و طالب هر آن شأن اخلاقی برای «میچیث[۱۴۳]». این وجه کمدی آنچه را منتقدان عهد رنسانس «اسپیکلوم کنسیوتو دینیس[۱۴۴]»، راه و رسم جهان[۱۴۵]، «کوزی فان توته[۱۴۶]» می‌نامند، عرضه می‌کند. کنایهٔ شدیدتر وقتی حاصل می‌آید که جامعهٔ مضحک مقهورالطبع به سادگی بی آنکه چیزی جایگزینش شود از هم می‌پاشد، چنان که در *خانهٔ غمزده*[۱۴۷] و به کرات در آثار چخوف.

ما در می‌یابیم که در کمدی کنایی، دنیای اهریمنی هرگز دور نمی‌شود. در کمدی رم خشم دیوانه‌وار «سنیکس ایراتوس» به طور عمده متوجه غلام نیرنگ‌باز است، کسی که به مشت، شلاق خوردن تا حد مرگ، به صلیب کشیدن، فرو کردن سر در قیر، به آتش افکندن و از این قبیل، تهدید می‌شود، یعنی همهٔ مجازاتهایی که می‌شد در زندگی بر غلامان تحمیل کرد و تحمیل می‌شد. پلوتوس در پس درآمد یکی از آثارش به ما خبر می‌دهد غلام بازیگری که چنان در اجرای نمایشنامه اغراق کرده بود هم اکنون در حال شلاق خوردن است، در یکی از قطعات باقیمانده از آثار مناندر غلامی را به بند می‌کشند و روی صحنه با مشعل می‌سوزانند. گاه از اینکه تماشاگران زمان پلوتوس و ترنس همگی چنین قاه قاه و پر صدا به این «نمایش مصایب»[۱۴۸] می‌خندیده‌اند دچار تأثر می‌شویم. ممکن ست این را به سبعیت جامعهٔ بردگی نسبت دهیم، ولی همان وقت به یاد می‌آوریم که روغن جوشان و زنده‌سوزی («مرگی چنین خفقان‌زا») در میکادو[۱۴۹] نیز

آشکار می‌شود. دو کمدی *سر زندهٔ تئاتر امروز* عبارت است از *میهمانی کوکتیل* (از «ت.س.الیوت») و *بانو از برای سوزاندن نیست* (از «کریستوفرفرای»)، ولی در پس زمینهٔ یکی صلیب و در پس زمینهٔ دیگری تیرک زنده‌سوزی چهره نشان می‌دهد. چاقوی شایلاک (*تاجر ونیزی*) و چوبه‌دار آنجلو (*چشم در برابر چشم*) در آثار شکسپیر ظاهر می‌شود: در *چشم در برابر چشم* هر شخصیت مذکر زمانی تهدید به مرگ شده است. کنش کمدی به سوی خلاصی از چیزی که اگر چه پوچ و نامعقول است، اما اصلاً به طور مطلق بی ضرر نیست حرکت می‌کند. نیز بارها مشاهده کرده‌ایم که چگونه یک کمدی‌نویس کوشیده است تا آن حد که می‌تواند کنش اثر خویش را به سقوط بد فرجام قهرمان نزدیک کند، و آن گاه با بیشترین سرعت ممکن کنش را وارونه کند. گریز از قانون ظالمانه یا نقض آن بیشتر معبری است بسیار تنگ. مداخلهٔ پادشاه در پایان نمایشنامهٔ *تارتوف* (مولیر) عمداً قراردادی و دلبخواه است: در کنش فی‌نفسهٔ نمایشنامه هیچ چیز وجود ندارد تا مانع پیروزی تارتوف شود. تام جونز در کتاب آخر (رمان *تام جونز* از هنری فیلدینگ) که متهم می‌شود به قتل، زنا، بدهکاری و حقه‌بازی و نیز از سوی دوستان، قیم و معشوقه‌اش طرد می‌شود، براستی قبل از آنکه همهٔ اینها وهم و اغفالی باشد، سیمایی است بس اسف‌انگیز. هر خواننده‌ای می‌تواند به کمدی‌های بسیار بیندیشد که در آنها ترس از مرگ، گاه مرگی شنیع، تا پایان حول و حوش شخصیت محوری معلق است و چنان سریع رفع می‌شود که احساس می‌کنیم از خوابی کابوس‌وار بیدار شده‌ایم.

گاه عامل نجات‌بخش، بالفعل موجودی است الهی، مانند الهه دیانا در *پریکلس* (شکسپیر)، در نمایشنامهٔ *تارتوف* او همان شاه است، که به عنوان جزئی از تماشاگران و تجسم ارادهٔ آنها شکل می‌گیرد. شمار فوق‌العاده‌ای از داستان‌های کمیک، در آثار نمایشی وادبیات داستانی، نزدیک به پایان اثر به این بحران تراژیک تقرب می‌جویند، یک ویژگی که می‌توان آن را «مرحلهٔ مرگ آیینی[150]» نامید ـ عبارتی بدترکیب که خوشحال می‌شوم آن را با عبارتی بهتر عوض کنم. این ویژگی که اغلب از چشم منتقدان دور می‌ماند، وقتی حضور پیدا می‌کند حضورش همان قدر اشتباه‌ناپذیر است که حضور استره‌تو[151] در فوگ، که تا حدی با آن شباهت دارد. در *همفری کلینکی*[152] اثر اسمولت (از آن رو این مثال را برگزیدم که هیچ کس، دست کم تا آن حد که به طرح اثر مربوط می‌شود، در اسطوره‌سازی عمدی اسمولت شک نمی‌کند، مگر در پیروی او از رسم و قرارداد)، شخصیت‌های اصلی در حادثه‌ای بر اثر واژگون شدن کالسکه در شرف غرق‌شدن قرار می‌گیرند، بعد برای خشک کردن آنها را به خانه‌ای در همان نزدیکی می‌برند و یک کوگنیتیو (شناسایی) وقوع می‌یابد و در جریان آن، روابط خانوادگی آنها بار دیگر دسته‌بندی می‌شود، رازهای تولد از پرده برون می‌افتد و نام‌ها تغییر می‌یابد. مراحل مشابه مرگ آیینی را تقریباً می‌توان در هر داستانی نشان کرد که پیش از پایانی مآلاً شاد قهرمان را محبوس می‌سازد یا قهرمان زن را دچار بیماری تقریباً مهلکی می‌کند.

گاه مرحلهٔ مرگ آیینی ردپا مانند است، عنصری در طرح داستان نیست بل صرفاً تغییری است در لحن. همه کس در کنش‌های کمیک، حتی در فیلمهای کاملاً اولیه و داستان‌های روزنامه‌ای، مرحله‌ای نزدیک به پایان را می‌شناسد که در طی آن لحن ناگهان به لحن جدی، احساساتی‌گرا، یا منحوسی بدل می‌شود حاکی از فرجام شوم بالقوه. در کتاب *کروم یللو*[153] اثر آلدوس هاکسلی قهرمان داستان موسوم به «دنیس» به مرحله‌ای از خودسنجی می‌رسد که خودکشی تقریباً به خودی خود القا می‌شود: در بیشتر کتاب‌های بعدی هاکسلی، کنشی خشن، معمولاً خودکشی، در چنین مرحلهٔ مشابهی روح می‌دهد. در *خانم دالاوی*[154] خودکشی بالفعل سپتیموس[155] برای قهرمان زن در میانهٔ میهمانیش به مرحلهٔ مرگ آیینی تبدیل می‌شود. نیز گونه‌گون سازی‌های شکسپیری جالبی از این تمهید وجود دارد: برای مثال، نزدیک به پایان نمایشنامه دلقک گفتاری ایراد می‌کند که در اثر آن ناگهان صورتک لوده فرو می‌افتد و ما مستقیماً چهرهٔ فرسوده و استهزا شدهٔ یک غلام را نظاره می‌کنیم. نمونه‌ها عبارت است از گفتار «دروسیو اهل افه سوس» در کمدی *اشتباهات* که با عبارت «واقعاً که من یک الاغم» آغاز می‌شود و گفتار دلقک در *خوش است* هر چه پایانش

خوش *است* که با عبارت من جنگلی‌ام» آغاز می‌شود.

وجه دوم کمدی، در ساده‌ترین شکل خود، گونه‌ای کمدی است که در آن قهرمان، جامعهٔ مضحک مقهورالطبع را دگرگون نمی‌کند بلکه به سادگی از آن می‌گریزد و دور می‌شود و ساختار آن را همان طور که بود وامی‌گذارد. در این وجه کنایهٔ پیچیده وقتی به دست می‌آید که جامعه‌ای به وسیلهٔ قهرمان یا برگرد او شکل می‌گیرد، ولی به قدر کافی واقعی یا قوی از کار در نمی‌آید که خود را تحمیل کند. در این موقعیت دست‌کم تا حدی خود قهرمان مقهورالطبعی کمیک است یا مردم گریزی روحی و ما یا وهم و اغفال قهرمان را مشاهده می‌کنیم که با واقعیتی برتر خنثی می‌شود یا تصادم دو وهم و اغفال را. این وجه، وجه دن کیشوت‌وار کمدی است و برای آثار نمایشی وجهی است دیریاب، گرچه مرغابی وحشی (ایبسن) نمونهٔ کاملاً ناب آن است و وجهی است که در نمایشنامه معمولاً به عنوان مضمون فرعی یک وجه دیگر ظاهر می‌شود. مثلاً در *کیمیاگر* (بن‌جانسون) رؤیای سراپیکورمامون در مورد آنچه وی می‌خواهد با حجرالفلاسفه (سنگ کیمیا) انجام دهد، مانند رؤیای دن کیشوت، رؤیایی می‌نماید غول‌آسا و او را نقیضهٔ کنایی فاستوس (که در نمایشنامه از او یاد می‌شود) از کار درمی‌آورد، به همان طریقی که دن‌کیشوت نقیضهٔ کنایی «آمادیس» و «لانسلوت» است. وقتی لحن سبکروح‌تر است، حل و فصل کمیک می‌تواند آن قدر قوی باشد که همهٔ اوهامات کیشوت‌وار را بروبد. مضمون اصلی هکلبری فین یکی از قدیمی‌ترین مضامین کمدی است، مضمون آزادسازی یک برده و «کوگنیتیو» (شناسایی) به ما می‌گوید که جیم قبل از آنکه فرار او با فضل فروشی‌های «توم سایر» خراب شود در واقع آزاد بوده است. به دلیل فرصت‌های بی‌نظیری که این وجه برای کنایهٔ دو پهلو فراهم می‌آورد، وجهی است باب طبع هنری جیمز: شاید کامل‌ترین مطالعهٔ او در این باب *چشمه‌سار مقدس*[156] باشد، که قهرمان آن نقیضه‌ای است کنایی از سیمایی «پروسپرو»وار که جامعه‌ای دیگر سوای جامعه‌ای که پیش‌رو دارد می‌آفریند.

وجه سوم کمدی همان وجه بهنجار آن است که دربارهٔ آن بحث کردیم و در آن، «سنیکس ایراتوس» یا مقهورالطبعی دیگر در برابر آرزوهای مرد جوان تسلیم می‌شود. احساس درک هنجار کمیک به قدری قوی است که وقتی شکسپیر، به عنوان تجربه، کوشید این الگو را در *خوش است* هر چه *پایانش خوش است* وارونه کند، بدین وسیله که دو بزرگتر «برترام» را وا می‌دارند با «هلنا» ازدواج کند، نتیجه، نمایشنامهٔ «انتقادی ـ اجتماعی» نه چندان مطلوبی شده است، بعلاوهٔ چیزی بد شگون برای آن. یادآور شده‌ایم که «کوگنیتیو» (شناسایی) کمدی سخت علاقه‌مند است با تمیز عروس از خواهر و والدین از دایگان، اقلام جامعهٔ جدید را به راه راست دراندازد. این واقعیت که پدر و پسر غالباً این قدر درگیر کشمکش با یکدیگرند دال بر آن است که آنها به طور مکرر در رابطه با یک دختر رقیب یکدیگر محسوب می‌شوند و پیوند روان‌شناسانهٔ عروس قهرمان با مادر نیز اغلب بازگو یا تلویحاً اشاره می‌شود. «شیطنت» گاه و بیگاه کمدی، همانند کمدی دورهٔ بازگشت، نه فقط با خیانت به شوهر، بلکه با نوعی موقعیت کمیک اودیپوسی سروکار دارد که در آن قهرمان به عنوان عاشق جانشین پدر می‌شود. در کمدی *عشق به خاطر عشق*[157] اثر کنگریو دو مضمون اودیپوسی وجود دارد که همگام و همراه به اجرا در می‌آید: قهرمان به گونه‌ای نامشروع قهرمان زن را از چنگ پدر بیرون می‌آورد و بهترین دوست او همسر پیرمرد عنینی را که ندیمهٔ قهرمان زن است بی‌سیرت می‌کند. مضمونی که در زندگی واقعی به عنوان نوعی واپس روی به دوران کودکی بازشناخته می‌شود، یعنی از تظاهر قهرمان به عنین بودن به منظور کسب اجازهٔ ورود به حرمسرا، در کمدی *همسر دهاتی*[158] اثر ویچرلی، که این اثر خود از کمدی *ایونوکوس*[159] (خواجهٔ حرمسرا) اثر ترنس اقتباس شده، استفاده شده است.

احتمال آمیزش‌های مبنی بر زنای با محارم یکی از مضامین کوچک کمدی را شکل می‌دهد. زن پیر منفوری که در عروسی خود را به «فیگارو» عرضه می‌کند مادر او از کار درمی‌آید، نیز در *تام جوتر ترس* از هتک حرمت مادر وقوع می‌یابد. وقتی ایبسن در *اشباح* و *ایولف کوچک* از این شوخی مستعمل استفاده می‌کند که طرف عشقی قهرمان خواهر اوست

(مضمونی به قدمت آثار مناندر) شنوندگان جاخوردهٔ او آن را فال بدی می‌گیرند دال بر انقلاب اجتماعی. در آغاز نمایشنامهٔ *پریکلس* از شکسپیر رابطهٔ مکرر و تا حدی رمزآمیز پدر ـ دختر تلویحاً به شکل زنای با محارم آشکار می‌شود و در آن، به برابر نهادی اهریمنی شکل می‌دهد در مقابل پیوند قهرمان با همسر و دخترش در پایان نمایشنامه. روح محافظ حاکم بر کمدی همانا «اروس» (خدای عشق است) و «اروس» باید خود را با واقعیت‌های اخلاقی جامعه تطبیق دهد: اودیپوس و مضامین زنای با محارم مبین آن است که علائق کامخواهانه در خاستگاه پابرجا یا اسطوره‌ای خود قابلیت تغییری بس وسیع دارد.

گرایشهای دوجانبه به طور طبیعی به نتیجه می‌رسد و دو جانبه بودن آشکارا دلیل اصلی آن ویژگی غریبِ شخصیت‌های زوج زوج است که همگی در تاریخ کمدی رسوخ کرده‌اند. در کمدی رم غالباً یک زوج مرد جوان وجود دارد و در نتیجه، یک زوج زن جوان، که بیشتر یکی از آنها با یکی از مردان خویشاوند است و با دیگری غیر خویشاوند. مضاعف‌سازی سیمای «سنیکس» (پیرمرد) گاه پدری سنگدل به ما ارائه می‌دهد هم در ارتباط با قهرمان مرد و هم در ارتباط با قهرمان زن، چنان که در *قصهٔ زمستانی*[160] (شکسپیر) و گاه پدری سنگدل و دایی یا عمویی خیرخواه، چنان که در *آدلفوی* (*برادران*) ترنس و *تارتوف* (مولیر) و از این قبیل هست. کنش کمدی، همچون کنش «کتاب مقدس مسیحی[161]»، از قانون[162] به سوی آزادی[163] حرکت می‌کند. در قانون عنصری از بندگی آیینی وجود دارد که منسوخ می‌شود و عنصری از عادت یا رسم که به انجام می‌رسد. خصوصیات غیرقابل تحمل «سنیکس» (پیرمرد) اولی را عرضه می‌کند و آشتی و مصالحهٔ با او در تحول تدریجیِ «ناموس[164]» کمیک، دومی را.

با وجه چهارم کمدی، ما حرکت از دنیای تجربه[165] را به قصد دنیای آرمانیِ بی‌گناهی و رمانس آغاز می‌کنیم. گفتیم که معمولاً جامعهٔ شادی که در پایان کمدی بنا می‌شود، بر خلاف بندگی آیینی شخصیت‌های مقهورالطبع، تبیین ناشده باقی می‌ماند. ولی برای کمدی این امکان نیز وجود دارد که کنش خود را بر دو سطح اجتماعی عرضه کند، که یکی از آنها

در کمدی رم غالباً یک زوج مرد جوان وجود دارد و در نتیجه یک زوج زن جوان که بیشتر یکی از آنها با یکی از مردان خویشاوند است.

مرجح است و بالنتیجه تا اندازه‌ای آرمانی شده. در آغاز رسالهٔ جمهور افلاطون مباحثه‌ای تند میان «تراسی ماخوس» آلازون و سقراط کنایه‌گو وجود دارد. محاوره، همچون بسیاری از محاورات افلاطونی، می‌توانست همین جا، با غلبهٔ منفی بر مقهورالطبع و آن جامعه‌ای که پیش می‌نهد، متوقف شود. ولی در رسالهٔ جمهور گویی بقیهٔ افراد جمع، از جمله «تراسی ماخوس»، اندیشهٔ سقراط را تا درون ذهن سقراط دنبال می‌کنند و آنجا دربارهٔ الگوی حکومت عدل به تعمق می‌نشینند. در آثار آریستوفانس کنش کمدی اغلب کنایی است. ولی در «آخارنی‌ها» گونه‌ای کمدی در اختیار داریم که قهرمان آن به نام معنادار «دیکائیوپولیس» (شهر یا شهروند درستکار) با اسپارت به طور خصوصی صلح می‌کند، جشن صلح دیونیزوس را به همراه خانواده‌اش برگزار می‌کند و بر صحنه، الگویی از نظم معتدل اجتماعی بنا می‌نهد، که آن نظم در سرتاسر نمایشنامه باقی می‌ماند و هوسبازان، ریاکاران، حقه‌بازها و اراذل همگی کتک خورده و از آن جا اخراج می‌شوند. یکی از کنش‌های نمونه‌وار کمیک که دست کم در قدیمی‌ترین کمدی ما از آن زمان تاکنون به روشن‌ترین وجهی تصویر شده است.

گونهٔ شکسپیری کمدی رمانتیک از سنتی پیروی می‌کند که «پیل[۱۶۶]» بنا نهاد و «گرین[۱۶۷]» و «لیلی[۱۶۸]» آن را گسترش دادند و خویشاوندی‌هایی با سنت قرون وسطایی بازی‌های آیینی فصلی دارد. می‌توان آن را نمایش دنیای سبز نامید و طرح داستانی آن مشابه است با مضمونی آیینی پیروزی زندگی و عشق بر سرزمین بی‌حاصل[۱۶۹]. در کمدی دو نجیب *زادهٔ ورونا*[۱۷۰] قهرمان اثر، والنتین، سردستهٔ گروهی شورشی در جنگل می‌شود و همهٔ شخصیت‌های دیگر در این جنگل گرد می‌آیند و تغییر مشی می‌دهند. بدین سان کنش کمدی در دنیایی به عنوان مظهر دنیای عادی آغاز می‌شود، به سوی دنیای سبز به حرکت می‌آید، آنجا دگردیسی می‌شود که در آن حل و فصل کمیک حاصل می‌آید و به دنیای عادی باز می‌گردد. در این نمایشنامه، جنگل شکل جنینی دنیای پربرور *رؤیای شبه نیمهٔ تابستان*، جنگل آردن در هر *طور شما بخواهید*، جنگل ویندزور در *زنان شاد ویندزور* و دنیای شبانی «بوهیمیا»ی اسطوره‌ای و دریاکنار در *قصهٔ زمستانی* است. در همهٔ این کمدی‌ها همین حرکت وزین از دنیای عادی به سوی دنیای سبز وبازگشت دوباره وجود دارد. در *تاجر ونیزی* دنیای دوم شکل خانهٔ پر رمزورواز «پورشیا» در بلمونت را به خود می‌گیرد، با آن صندوق‌های جادویی و هماهنگی‌های گیتیانهٔ شگفت‌انگیزی که در پردهٔ پنجم از آن ناشی می‌شود. نیز مشاهده می‌کنیم که این دنیای دوم در کمدی‌های کنایی‌تر از قبیل *خوش است* هر چه *پایانش خوش است* و *چشم در برابر چشم* غایب است.

دنیای سبز، چنان که در *تلاش بیهودهٔ عشق* مشهود است، کمدی‌ها را با نمادسازی غلبهٔ تابستان بر زمستان می‌آکند، و در آنها ستیزهٔ کمیک در پایان، شکل جدال قرون وسطایی زمستان و بهار را به خود می‌گیرد. در *زنان شاد ویندزور* آیین استادانهٔ هزیمت زمستان وجود دارد که دانشمندان فرهنگ عامه آن را «اجرای آیینی مرگ» می‌شناسند و فالستاف قربانی آن است، فالستاف، پس از آن که به آبش می‌اندازند، در لباس ساحره‌ای کتکش می‌زنند و با دشنام از خانه بیرونش می‌رانند و سرانجام در حالی که کلهٔ جانوری به سر دارد او را با شمع می‌سوزانند، باید احساس کرده باشد که تقریباً همهٔ آن چه را می‌شد از هر روح باروری انتظار داشت به انجام رسانده است.

زمینی که موجد باززایی می‌شود در آیین‌ها و اسطوره‌ها عموماً سیمایی زنانه است ومرگ و احیا، یا غیبت و بازآمدنِ چهره‌های انسانی در کمدی رمانتیک نیز عموماً شامل قهرمان زن می‌شود. این واقعیت به قدر کافی آشناست که غالباً قهرمان زن با تغییر چهرهٔ خود به پسر موجد حل و فصل کمیک می‌شود. نحوهٔ برخورد با «هرو» در *هیاهوی بسیار بر سر هیچ*، با «هلنا» در *خوش است هر چه پایانش خوش است*، با «تای‌سا» در *پریکلس*، با «فیدله» در *سیمبلاین*، با «هرمیونه» در *قصهٔ زمستانی*، تکرار تمهیدی را نشان می‌دهد که در آن هر چه جلوتر می‌رویم التفات به باورپذیری کمتر می‌شود و در نتیجه، در آن، چکیدهٔ اسطوره‌ای سیمای «پروسرپین[۱۷۱]» هر چه جلوتر می‌رویم آشکارتر می‌شود. اینهاست نمونه‌هایی شکسپیری از مضمون

کمیک یورش آیینی[۱۷۲] بر یک سیمای محوری زنانه، مضمونی که از زمان مناندر تا اپراهای صابونی[۱۷۳] عصر ما استمرار داشته است. عناوین بسیاری از نمایشنامه‌های مناندر وجه وصفی مؤنثی است که بر هتک حرمت خاصی دلالت می‌کند که قهرمان زن از آن در رنج است، و گفته‌اند دستورالعمل کارآمد اپرای صابونی این است: «قهرمان زن را دچار مخمصه کنید و او را در همین شرایط نگاه دارید». نحوهٔ برخورد با این مضمون می‌تواند همان قدر سبکدلانه باشد که در *هتک حرمت گیسو*[۱۷۴] یا همان قدر سماجت‌آمیز و مصرّ که در *پاملا*.[۱۷۵] ولی مضمون تولد دوباره زمینه‌ای همیشه زنانه ندارد: جوانی دوبارهٔ «سنیکس» در کمدی *سلحشوران*[۱۷۶] آریستوفانس و مضمون مشابهی در *خوش است* هر چه *پایانش خوش است* که بر مایهٔ عامیانهٔ شفای شاه عنین مبتنی است، به آسانی به ذهن متبادر می‌شود.

دنیایی سبز نه فقط در دنیای باروری آیینی، بلکه در دنیای رؤیایی که ما با آرزوهایمان می‌سازیم همانندی‌هایی دارد. این دنیای رؤیایی با حماقت‌های کور و گیج دنیای تجربه، دنیای آتن «تزه‌ئوس» (*رؤیای شب نیمهٔ تابستان*) با قانون ابلهانهٔ ازدواجش، دنیای «دوک فردریک» (*هر طور شما بخواهید*) و خودکامگی مالیخولیاییش، دنیای «لئونتس» (*قصهٔ زمستانی*) و حسادت دیوانه‌وارش، دنیای «میهمانی شاهانه»[۱۷۶] با نقشه‌ها و توطئه‌هایش، تصادم دارد و در عین حال آنقدر قوی از کار در می‌آید که شکل آرزو را بر دنیای تجربه تحمیل کند. بدین سان کمدی شکسپیری، به همان وضوح هر «میتوس»ی که در اختیار داریم، کارکرد مثالی ادبیات را در تصویر کردن دنیای آرزو ترسیم می‌کند، ولی نه به عنوان فرار از واقعیت، بلکه به عنوان شکل خالص دنیایی که زندگی انسانی می‌کوشد از آن تقلید کند.

در وجه پنجم کمدی، که برخی از مضامین آن را پیش‌بینی کرده‌ایم، به سوی دنیایی حرکت می‌کنیم که هنوز کمابیش رمانتیک است، کمتر آرمانشهری و بیشتر آرکادیایی[۱۷۷] است، کمتر شادمانه و بیشتر حزن‌انگیز و فکورانه است و در آن، پایان کمیک بیشتر چشم‌اندازی است به روی تماشاگر تا راه و روشی که طرح داستانی موجد می‌شود. وقتی کمدیهای شکسپیری وجه چهارم را با «رمانس»های وجه پنجم مقایسه می‌کنیم مشاهده می‌کنیم که چگونه کنش جدی خود را شایسته این دستهٔ دوم نشان می‌دهد: آنها از تراژدی دوری نمی‌کنند بلکه آن را در بر می‌گیرند. کنش نه فقط حرکت از *قصهٔ زمستانی* است به سوی بهار، بلکه نیز حرکتی است از دنیای سفلای اغتشاش به دنیای علیای نظم. صحنهٔ پایانی *قصهٔ زمستانی* ما را به تأمل وا می‌دارد، نه فقط در مورد حرکتی دایره‌وار از تراژدی و نیستی به سوی سعادت و بازگشتِ دوباره، بلکه دربارهٔ دگردیسی جسمانی و تغییر نوعی زندگی به نوع دیگر. مواد «کوگنیتیو» (شناسایی) در نمایشنامه‌های *پریکلس* و *قصهٔ زمستانی* به قدری مستعمل است که باید «رسوای خاص و عام» باشد ولی در عین حال هم بعید و نامیسر و هم به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر درست به نظر می‌رسند، از واقعیت تخطی می‌کنند و در همان حال دنیایی از معصومیت کودکانه را پیش روی ما قرار می‌دهند که همواره ملموس‌تر از واقعیت بوده است.

در این وجه، خواننده یا تماشاگر خود را فراتر از کنش احساس می‌کند، در موقعیتی که وضعیت «کریستوفراسلای[۱۷۸]» نقیضهٔ کنایی آن است. ما توطئه‌چینی «کلئون» و «دیونیزا» را در *پریکلس*، یا توطئه‌چینی «میهمانی شاهانه» را در *طوفان* به عنوان رفتار انسانی نوعی یا نمونه‌وار از بالا می‌نگریم: کنش، یا دست کم استلزام تراژیک کنش، چنان به نمایش در می‌آید که گویی نمایش در نمایشی است که ما می‌توانیم در آن واحد شاهد همهٔ ابعاد آن باشیم. باری، ما کنش را از دیدگاه دنیای نظم یافتهٔ والاتر و بهتری می‌بینیم و همچنان که در آثار شکسپیر جنگل نماد معمول دنیای رؤیایی است در تضاد با دنیای تجربه و در مقام تحمیل شکل خویش بر آن، به همین نحو نماد معمول برای دنیای مادون یا آشوبناک همانا دریاست، که بخت‌آزمایی آن، یا گذشتهٔ مهم این بخت‌آزمایی، به خلاصی ختم می‌شود. گروه کمدی‌های «دریایی» عبارت است از کمدی *اشتباهات*، شب *دوازدهم*، *پریکلس* و *طوفان*. نمایشنامهٔ کمدی *اشتباهات*، هر چند منبع اصلی آن اثر پلوتوس است، به لحاظ تصویرپردازی بیشتر به دنیای «آپولیوس[۱۷۹]» نزدیک

است تا دنیای پلوتوس، و کنش اصلی آن، حرکت از کشتی شکستگی و جدایی تا گردهم‌آیی در معبدی در «افه سوس»، در اثری بس مابعد آن یعنی نمایشنامهٔ پریکلس تکرار شده است. و درست همچنان که این دنیای دوم از آن دو کمدی «انتقادی ـ اجتماعی[۱۸۰]» غایب است، نیز در دو نمایشنامه از گروه «دریایی»ها، یعنی شب *دوازدهم* و *طوفان*، کل کنش در دنیای دوم روی می‌دهد. در نمایشنامهٔ چشم در *برابر* چشم دوک از کنش خارج شده و در پایان بدان باز می‌گردد، می‌نماید که نمایشنامهٔ *طوفان* عرضه داشت همین نوع کنش است به شکلی وارونه، چنان که بخت‌آزمایی کامل، پروسپرو را تا گوشهٔ عزلتش تعقیب می‌کند و آنجا شکل نظم اجتماعی جدیدی را به خود می‌گیرد.

این پنج وجه کمدی را می‌توان همچون توالی مراحل زندگی یک جامعهٔ نجات یافته[۱۸۱] دید. کمدی کنایی خالص این جامعه را در مرحلهٔ کودکی نشان می‌دهد، مرحله‌ای که در آن هنوز بوسیلهٔ جامعه‌ای که باید خود را به این جامعه بدهد مقید و دچار اختناق شده است. کمدی دن کیشوت‌وار آن را در مرحلهٔ نوجوانی نشان می‌دهد، که هنوز نسبت به راه و رسم روزگار چنان جاهل است که نمی‌تواند خود را تحمیل کند. در وجه سوم به بلوغ و پیروزی دست می‌یابد، در وجه چهارم بالغ است و استقرار یافته. در وجه پنجم بخشی از نظم پابرجاست که از همان آغاز وجود دارد، نظمی که به طور دم‌افزون شکل و قوارهٔ مذهبی به خود می‌گیرد و می‌نماید که یکسره در شرف دوری از تجربهٔ انسانی است. در این مرحله «کمدیا»ی بدون جانشین، چشم‌انداز «پارادیسو» (= فردوس)ی دانته، دایرهٔ «میتوس‌ها»ی ما را به سوی دنیای مکاشفه‌وار[۱۸۲] یا دنیای اسطوره‌ای مجرد در فراز سر خود در می‌نوردد. در ایسن مرحله ما در می‌یابیم که خام‌ترین دستورالعملهای کمدی به روش پلوتوس کاملاً از همان «ساختار» برخوردار است که اسطورهٔ مسیحی اصلی، با آن پسر خدا که خشم پدر را فرو می‌نشاند و آنچه را در آن واحد هم جامعه و هم عروس است نجات می‌بخشد.

در این مرحله نیز کمدی واقعی وارد وجه نهایی یا وجه ششم خویش می‌شود، وجه فروپاشی و اضمحلال جامعهٔ کمیک. در این وجه واحدهای اجتماعی کمدی کوچک و محرمانه می‌شود، یا حتی فقط منحصر به یک فرد. مکان‌های مخفی و محفوظ، جنگلهای مهتابی، دره‌های پرت افتاده و جزایر شاد، برجسته‌تر می‌شود، و همچون حال و هوای «پنسه روسو[۱۸۳]» (= تأمل انگیز)ی رمانس، شیفتگی به امور سرّی و شگفت، و احساس جدایی فرد از هستی عادی. در این کمدی ما بالأخره دنیای بذله[۱۸۴] و هوش انتقادی بیدار را نسبت به قطب مخالف ترک گفته‌ایم، قطب هیبت پیامبرانه که، اگر به گونه‌ای غیر انتقادی بدان تسلیم شویم، «لرزشی[۱۸۵]» دلپذیر ایجاد خواهد کرد. این دنیای داستان‌های اشباح، قصه‌های هیجان‌انگیز و رمانس‌های گوتیک است و، در سطحی سفسطه‌آمیزتر، آن کناره‌گیری خیالی که در رمان *از بیراهه* اثر «اویسمانز» ترسیم می‌شود. تیرگی محیط پیرامون «دزه سنت» با تراژدی سروکار ندارد: «دزه سنت» جمال پرستی است متفنن که می‌کوشد خود را سرگرم سازد. جامعهٔ کمیک دورهٔ کامل کودکی تا مرگ را پیموده است و در وجه آخرش، اسطوره‌هایی در خور و و مناسب است که به لحاظ روان‌شناسی دقیقاً با بازگشت به زهدان ارتباط دارد.

یادداشت‌ها

1. The Mythos of Spring: Comedy

واژهٔ Mythos (جمع آن Mythoi) یونانی است و همریشه است با Myth (اسطوره، افسانه). ارسطو در *بوطیقا* این اصطلاح را به عنوان یکی از شش عنصر و از نظر او مهم‌ترین عنصر، تراژدی به کار برد. مترجمان انگلیسی *بوطیقا* اغلب به جای آن Plot (طرح) گذاشته‌اند و در مواردی نیز Fable (افسانه). فرای بیشتر آن را به معنی طرح نوعی (generic Plot) به کار می‌برد.

2. Northrop Frye.

3. The Acharnians.

4. Miles Gloriosus.

5. Joxer Daly.

6. Juno and the Paycock.

7. Parasites.

8. Vaudeville. نوعی نمایش سبک سرگرم کننده و آمیزه‌ای از بازی‌های مختلف اعم از آواز، رقص، اعمال اکروباتیک و غیره.

9. Comic Strips.

10. Comic Construction.

11. Obstructing characters.

12. Anagnorisis ارسطو در *بوطیقا* آن را به مرحلهٔ دگرگونی نمایشنامه اطلاق می‌کند که در طی شخصیت (معمولاً شخصیت اول) حقیقت امور را، که پیش‌تر بدان جاهل بود، باز می‌شناسد. مثال کلاسیک آن اودیپوس است در نمایشنامهٔ *اودیپوس شهریار* سوفکلس، زمانی که در می‌یابد پدر خویش را کشته و با مادر خویش ازدواج کرده است. فرای، چنان که خواهیم دید، واژه را مختص کمدی به کار می‌برد، از نظر او آناگنوریسیس مضمون مثالی (Archetypal theme) کمدی است.

13. Cognitio واژهٔ لاتین به معنی شناخت و شناسایی.

14. As You Like It.

15. Masque نوعی ماسکاراد یا بالماسکه. و آن نمایشی سرگرم کننده بود در میان طبقهٔ اشراف انگلیس در طول قرنهای ۱۶ و ۱۷ میلادی. موضوع آنها معمولاً بر مضامین اسطوره‌ای و تمثیلی استوار بود، و در آنها گفتگو از لباس پرخرج، منظره، موسیقی، رقص و... تبعیت می‌کرد. شکل اصیل و اولیهٔ آن بدون گفتگو بود.

16. The Taming of the Shrew.

17. Christmas Pantomime. سرگرمی عجیب و نامعقول مردم انگلیس در ایام کریسمس، که بیش‌تر بر قصه‌های پری‌وار مبتنی است و با آوازهای مردم‌پسند، کمدی‌های مناسب این ایام و عادت جاری مشارکت تماشاگران همراه است (پانتومیم در اینجا به معنی بازی بی کلام نیست). این نوع نمایش نیازمند یک *قهرمان* (پسر اصلی) است که نقش او را دختری بازی می‌کند و یک پیرزن کمیک (بی‌بی) که نقشش را یک مرد به عهده می‌گیرد. مردم‌پسندترین موضوع‌های آن عبارت است از: *سیندرلا*، *علاءالدین* و....

18. Communion.

19. Plaudite. واژهٔ لاتین به معنی تحسین‌کردن، کف زدن، دست‌افشاندن. در پایان کمدی‌های رمی بسیار به کار رفته است.

20. Puritans. فرقه‌ای پروتستان در انگلیس و آمریکا که خواهان تهذیب و پالایش (Purify) کلیسا از آداب و تشریفات زاید بودند (پاکدینان، پرایشگران). خشکی و سختگیری آنان در مسائل اخلاقی و مذهبی مشهور است. در انگلیس حملهٔ پیورتن‌ها به تئاتر پیشینه‌ای دیرینه دارد و به گشایش نخستین تئاترهای منظم به سال ۱۵۷۶ باز می‌گردد. با اینکه حملات آنان تا مدتها عملاً مخل کار تئاتر نشد، سرانجام، به سال ۱۶۴۲ وقتی دامنهٔ آن دوباره شدت گرفت، باعث شد تئاترها رسماً تعطیل شود.

21. Psychological release.

22. impostor.

۲۳. Scapegoat ritual ـ بز بلاگردان (بز طلیقه) بزی بود در میان یهودیان باستان که کاهن اعظم در «روز کفاره» گناهان قوم را بر او فرو می‌خواند و از بند رهایش می‌کرد تا گناهان قوم را با خود ببرد و قوم پاک و مطهر شود: «و هیچ کس در خیمهٔ اجتماع نباشد از وقتی که برای دادن کفاره داخل قدس بشود تا وقتی که بیرون آید، پس برای خود و برای اهل خانهٔ خود و برای تمامی جماعت اسرائیل کفاره خواهد کرد... و چون از کفاره‌نمودن برای قدس و برای خیمهٔ اجتماع و برای مذبح فارغ شود آن گاه بز زنده را نزدیک بیاورد. و هارون دو دست خود را بر سر بز زنده بنهد و همهٔ خطایای بنی‌اسرائیل و همهٔ تقصیرهای ایشان را با همهٔ گناهان ایشان اعتراف نماید و آنها را بر سر بز بگذارد و آن را به دست شخص حاضر به صحرا بفرستد. و بز همهٔ گناهان ایشان را به زمین ویران بر خود خواهد برد، پس بز را به صحرا رها کند» (سفر لاویان، باب ۱۶، آیات ۱۷ ـ ۲۲) سر جیمز فریزر، مردم‌شناس مشهور، در کتاب شاخهٔ زرین بحث مبسوطی را به این آیین و آیین‌های مشابه اختصاص داده است. برای آشنایی با دیدگاه‌های اسطوره شناسی جدید در این مورد (و به ویژه رابطهٔ آیین فوق با دورهٔ اسطوره‌ای تولد، مرگ و تولد دوباره) ر. ک: میرچا الیاده: *مقدمه‌ای بر فلسفه‌ای از تاریخ*، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی (تبریز، نیما، ۱۳۶۵)، به ویژه بخش «سال، نوروز، بندهشن» (ص ۸۱ به بعد). در مورد رابطهٔ مفهوم اخیر (تولد، مرگ و تولد دوباره) با انواع نمایشی و داستانی (تراژدی، کمدی، رمانس) بحث‌های زیادی میان منتقدان اسطوره‌ای درگرفته است، برای آشنایی کوتاه و اولیه با این مقولات ر. ک: ویلفرد. ال. گورین و دیگران: *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه (تهران، اطلاعات، ۱۳۷۰)، فصل «رویکرد اسطوره‌ای» (ص ۱۶۹ به بعد).

24. Pathos نیروی عاطفی مؤثر یک اثر ادبی یا قطعه‌ای خاص در یک اثر، که به ویژه احساساتی از قبیل اندوه، ترحم و همدلی را موجد می‌شود.

25. hypris یا hubris واژهٔ یونانی به معنی «گستاخی»، «اهانت»

(هیوبریس نیز تلفظ کنند). آن عبارت است از نخوت یا غرور شخصیت نخست تراژدی که او را به مبارزه‌جویی با قوانین اخلاق یا نواهی خدایان برمی‌انگیزد. سرپیچی یا «هامارتیا» (hamartia)ی شخصیت نخست سرانجام منجر به سقوط او می‌شود که آن را می‌توان کیفر الهی یا نمیسیس (nemesis) دانست. مفهوم زیانزد هوبریس غروری است که موجب سقوط می‌شود.

26. Merry Wives of Windsor.

27. Measure for Measure.

28. All's Well That Ends Well.

29. Baldassar Castiglione. نویسنده و سیاستمدار ایتالیایی (۱۴۷۸ - ۱۵۲۹). این افسانه‌گرای رنسانسی به دلیل محاورات منشور خود مشهور است. در این محاورات، که در دربار «اوربینو» (Urbino) روی می‌دهد دربارهٔ همهٔ خصوصیات مطلوب یک درباری اعم از خصوصیات اخلاقی، فکری، نظامی، ورزشی و غیره بحث می‌شود. این اثر تأثیر زیادی بر ادبیات انگلیس داشته است.

30. thematic.

31. rhetoric.

32. Jurisprudence.

33. Tractatus Coislimianus.

34. dianoia. واژهٔ یونانی به معنی «فکر»، «فهم» و «هوش» که ارسطو در *بوطیقا* آن را یکی از شش عنصر ذاتی تراژدی (نمایشنامه) می‌داند. در عین حال این واژه با سخنوری (ریطوریقا) نیز منطبق است زیرا صحنه‌های جدل‌آمیز تراژدی اغلب سرشار از سخنوری و خطابه است (جدل کرئون و آنتیگونه در *آنتیگونه*ی سوفکلس یا جدل الکترا و کلی تمنسترا در *الکترای* او و...)، در این جا شخصیت‌ها افکار و عقاید خود را به کمک سخنوری بیان می‌دارند. در این مثال‌ها یک طرف جدل (کرئون، کلی تمنسترا) «عقاید» (opinion) را عرضه می‌دارد و طرف دیگر «دلیل» (proof) را. *ریطوریقا* (فن خطابه)ی ارسطو سرشار از مثال‌های برگرفته از تراژدی است و سراسر کتاب اول و دوم آن به مبحث فکر در خطابه اختصاص دارد «یعنی طریقی که حجت‌های اقناعی را ابداع یا ابطال می‌کند» (ر.ک ارسطو: *فن خطابه (ریطوریقا)*)، ترجمهٔ پرخیدهٔ ملکی، تهران، اقبال، ۱۳۷۱).

35.(pistis) opinion.

36. (gnosis) proof.

۳۷. ارسطو در *ریطوریقا* خطابه را به سه نوع تقسیم می‌کند: ۱) سیاسی، ۲)دادگاهی، ۳)تشریفاتی و نمایشی؛ و آنها را از سه جهت متمایز می‌کند: الف) بخش‌ها، ب)زمان، ج) هدف. این تمایزات به ترتیب زیر است؛ در خطابهٔ سیاسی: الف) ترغیب یا عدم ترغیب به انجام کاری، ب)آینده، ج) مصلحت و عدم مصلحت در خطابهٔ دادگاهی: الف) اتهام و دفاع، ب) گذشته، ج) عدالت و ناعدالتی. در خطابهٔ تشریفاتی و نمایشی: الف) مدح وذم، ب) حال، ج) حرمت و بی‌حرمتی. آن‌گاه به هنگام بحث از خطابهٔ دادگاهی می‌گوید: «وسایل اقناعی به اصطلاح «غیر صناعی» نیز وجود دارد که باید به طور اجمال آنها را در نظر گرفت، زیرا بالاخص از خواص سخنوری دادگاهی است و تعداد آنها پنج است: قوانین، شهود، معاهدات، شکنجه‌ها و سوگندها. پس در آغاز قوانین را بررسی می‌کنیم تابینیم چگونه باید در اقناع یا انصراف و در اتهام یا دفاع آنها را به کار برد. اگر قوانین مکتوب مخالف قضیهٔ ما باشد، واضح است که باید به قانون عام توسل جوییم و به عدالت و انصاف بیشتری که در آن موجود است تأکید کنیم... باید اصرار ورزیم که اصول انصاف نامتغیر و دائمی است و قانون عام نیز تغییر نمی‌پذیرد، چراکه قانون طبیعت است، در حالی که قوانین مکتوب غالباً تغییر پذیر است. این موضوع در ابیات *آنتیگونه*ی سوفکلس مضبوط است، آنجا که آنتیگونه دلیل می‌آورد که به خاک سپردن برادرش، قانون کرئون را نقض کرده است، نه قوانین غیرمکتوب را... شهود نیز بر دو گونه‌اند: گذشته و حال، که گونهٔ دوم می‌تواند در مخاطرات محاکمه شرکت جوید یا در آنها شرکت نجوید. منظور من از شهود گذشته شعرا و افراد برجسته‌ای هستند که قضاوتشان بر همگان آشکار است. ... شهود حال افراد سرشناسی هستند که عقایدشان را در مورد مسائل بخشی و جدلی ابراز می‌دارند و چنین عقایدی برای مباحثه کنندگان و مجادله کنندگان بعدی دربارهٔ قضایای مشابه، تأییدی مفید خواهد بود.... در مورد قراردادها، احتیاج می‌تواند به اهمیت و اعتبارشان بیفزاید یا از آن بکاهد. اگر قراردادها به نفع ما باشد باید در افزودن اهمیت و اعتبار آنها بکوشیم، و اگر به نفع حریف باشد باید در کاستن آنها سعی خود را به کار بریم... بازپرسی از طریق شکنجه که گونه‌ای شهادت است و معمولاً وقع بسیار به آن نهاده می‌شود، نیز به معنایی اجباری است. در این مورد نیز یافتن زمینه‌های قابل حصول برای بزرگ جلوه دادن ارزش آن، چنان که در جهت منافع ما باشد، مشکل نخواهد بود... در مورد سوگند، تقسیم چهارگانه‌ای را می‌توان ترتیب داد: شخص هم می‌تواند سوگند یاد کند و هم سوگندی را بپذیرد یا هیچ یک از این دو حالت را نداشته باشد یا یکی از آنها را داشته باشد... (*فن خطابه*، پیشین، ص۹۴ - ۱۰۰).

38. Comedy of Errors.

39. basanoi.

40. blocking characters.

41. comic irony.

42. satire.

43. comedy of manners گونه‌ای کمدی که رفتار متظاهرانه و سفسطه‌آمیز آن اقشار و حوزه‌های اجتماعی را به نمایش می‌گذارد که در آداب مرسومشان، ظواهر بیش از شخصیت اخلاقی و راستین ارزشمند شمرده می‌شود. کمدی آداب، برخلاف هجو تمایل دارد که شخصیت‌های زیرک و بی‌پروای خود را به جای مجازات، پاداش دهد. در انگلستان شکل مسلط کمدی آداب با کمدی دورهٔ بازگشت (Resteration comedy) شکوفا شد که نویسندگان عمدهٔ آن عبارت بودند از: ویچرلی، کنگریو، گلداسمیت، شریدان و بعدها، اسکاروایلد (مثلاً ر. ک: «اهمیت ارنست بودن»). نمونه‌های کمدی آداب جدید را می‌توان در برخی کمدی‌های نوئل کوارد و جواورتون یافت.

44. adulescentes. واژهٔ لاتین به معنی «مردان جوان»، اصطلاحاً از سنخ‌های کمدی رم محسوب می‌شود و آن معمولاً جوان عاشقی است که نمی‌تواند معشوق را به چنگ آورد و بیم آن دارد که وی را از دست بدهد. این سنخ گرچه نقش مهمی در بیشتر کمدی‌های رمی دارد معمولاً کم‌تر از دیگر شخصیت‌های عمده سرزنده و جذاب است.

45. parody تقلید مضحک آثار جدی، چنان که مثلاً دن کیشوت سروانتس تقلید مضحکی است از رمانس‌های شوالیه‌ای.

۴۶. Valentine قهرمان مرد و جوان عاشق و Angelique قهرمان زن و معشوق وی در نمایشنامهٔ عشق به خاطر عشق (love for love اثر کنگریو).

47. Fenton.

48. Casina.

49. absurd.

50. humors یا humors در قرون وسطی به چهار مایع سیال در بدن (خلط) اطلاق می‌شد که سلامت و مزاج شخص به آنها بستگی داشت و عبارت بودند از: خون، بلغم، صفرا، سودا. ریشهٔ آن به طب و روان‌شناسی بقراط و جالینوس برمی‌گردد که موجد نوعی نظام سنخ‌شناسی نیز شده است: «بقراط بدن را دارای این چهار نوعی خلط می‌دانست: خون، بلغم، صفرا و سودا، و بنا بر عقیدهٔ رایج در آن زمان چنین می‌پنداشت که میان وجود آدمی و جهان خارج رابطه‌هایی برقرار است و عناصر چهارگانه (آب و باد و خاک و آتش) در بدن خواص و آثاری دارند. خاصیت آتش البته گرمی، خاصیت باد سردی، خاصیت خاک خشکی (یبوست) و خاصیت آب تری (رطوبت) است. در افراد بهنجار سالم، خون هر چهار عنصر را به مقدار مساوی دارد، ولی بلغم آب (رطوبت) را، صفرا آتش (گرمی) را و سودا خاک (خشکی) را بیش از سایر عناصر دارا هستند. جالینوس بر مبنای نظر بقراط این عقیده را پیدا کرد که مردمان بر حسب غلبهٔ هر یک از این چهار خلط از حیث مزاج و صفات روانی با هم فرق پیدا خواهند کرد. به عبارت دیگر او مزاج‌ها را چهار نوع می‌دانست: دموی، بلغمی، صفراوی، و سوداوی، و هریک از این مزاج‌ها را همراه با صفات صوری و سیری (روانی) مخصوص می‌پنداشت، بدین شرح: الف ـ دموی مزاج جریان خونش تند است، او ظاهری خوش آب و رنگ دارد، دستهایش گوشت‌آلود و گرم، اشتهایش عالی و خوابش سنگین است. اخلاقاً آدمی است خوشگذران، خوش‌بین، جدی و فعال، ولی از لحاظ فعالیت ذهنی زیاد عمیق نیست. ب ـ صفراوی مزاج باریک اندام است: پوست بدنش معمولاً گرم و خشک و زیتونی رنگ است، تنفسی تند و حرکاتی مقطع دارد. خوابش کم و پرکابوس است، تندخو، زودخشم، جاه‌طلب، پرتری جوی، حسود و ثابت قدم است. ج ـ بلغمی مزاج پرچربی و فطور است. رنگ پوستش مایل به سرخی است، تنفس و جریان خونش کند و عضلاتش شل و سست هستند، خوابش عمیق و سنگین است. اخلاقاً دیرانگیخت، زودآشنا، اجتماعی، کم فعالیت (ناکارآور)، لاقید، بی‌درد و کند ذهن است. د ـ سوداوی مزاج سیه‌چرده و دراز اندام است. در بعضی از سوداوی مزاجان رنگ پوست پریده و اعماق تنفسی و جریان خون کند و ضعیف است. اینان اخلاقاً مغموم، غیر اجتماعی و از کار و کوشش گریزان هستند ولی پایداری و استقامت دارند. در بعضی دیگر اعمال تنفس و گردش خون شدید است. این افراد دارای قیافه‌ای پر حرکت و چشمانی درخشان هستند. اخلاقاً خیال‌پرور و تلقین پذیرند. تأمل در کارشان نیست. پر جنب و جوش هستند ولی استقامت ندارند. سوداوی مزاجان عموماً مضطرب، ناراحت و بدبین هستند. این طبقه‌بندی امروز دیگر ارزش علمی ندارد. بخصوص به این دلیل که در تنظیم آن اولاً اخلاط را منجر به چهار خلط پنداشته و از وجود هورمونهای متعددی که غده‌های بسته تراوش می‌کنند و در تن و روان تأثیر فراوان دارند، بی‌خبر بوده‌اند. ثانیاً تأثیر بسیار مهم عوامل محیط و اجتماع را به حساب نیاورده‌اند. با این همه این نظریه با جزئی تصرف و تغییر تا قرن نوزدهم میلادی مورد قبول بوده و امروز هم اصطلاحات این طبقه‌بندی در زبانها محفوظ مانده است. ولی اهمیت آن بیشتر از این جهت است که توجه را به سوی

ارتباط جنبهٔ بدنی (زیستی) و جنبهٔ روانی آدمی جلب نموده و الهام بخش بسیاری از نظریه‌های جدید دربارهٔ صفات اصلی شخصیت واقع شده است.» (علی اکبر سیاسی: *روان‌شناسی شخصیت*، تهران، امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۵۵، ص ۴۷ ـ ۵۰). کمدی هیومرز (comedy of humours یا کمدی اخلاط، کمدی طبایع، کمدی امزاج) که نخستین بار بن‌جانسون در نمایشنامهٔ *هر کس طبعی دارد* (Every Man in His Humour ـ ۱۵۶۸) بدان تمثل جست، بر آن خصایل نابهنجار مبتنی است که به گونه‌ای مشابه از حد تعادل خارج شده است. در عین حال واژهٔ humour به معنی طنز و مزاح نیز هست و فرای گاه از هر دو معنی آن استفاده می‌کند. مترجم در حد توان کوشید منظور مؤلف را روشن سازد.

51. conflict.
52. enmity.
53. hatred.
54. ruling passion.
55. ritual bondage.
56. The Silent Woman.
57. Morose.
58. catastrophe.
59. reflex.
60. wasps.
61. Love's Labor's Lost
۶۲. Ecclesiazusae به معنی «زنان در مجلس قانونگذاری» (Women at the Assembly)
63. Adelphoi (یا «برادران»)
64. Demea.
65. Micio.
66. illusion.
67. reality.
68. The Confidential Clerk.
69. Major Barbara.
70. gimmick. که شاید بتوان آن را «حقه و کلک» ترجمه کرد در زبان عامیانه طرح، تدبیر یا حیلهٔ حساب شده‌ای است که ضامن موفقیت باشد. Weenie که شاید بتوان آن را «پورشدن و دماغ سوختن» ترجمه کرد علاوه بر اینکه در زبان عامیانه به سوسیس و ساندویچ اطلاق می‌شود، به معنی فریب‌خوردگی یا عدم دستیابی به آنچه که انتظار می‌رفته نیز هست. این واژه در زبان عامیانه معانی دیگری نیز دارد.

71. comic decorum.
72. ironic realism.
73. ternary form. واژهٔ ternary به قطعه‌ای آوازی با سازی اطلاق می‌شود شامل سه بخش مجزا، که در مورد بخش سوم آن که تکرار قسمت اول است می‌گویند در «شکل سوم» (ternary form) واقع است.
74. senex. واژهٔ لاتین به معنی «سالخورده»، «پیرمرد». این نیز از جمله سنخ‌های کمدی رم است که در بیشتر کمدی‌های باقیمانده نقش دارد. تصویر عمومی او، که به ویژه مورد اشارهٔ فرای نیز هست، تصویر سنخ مستعمل پدرلئیم، تندخو و آمادهٔ فریب‌خوردن است که معمولاً نقش عمده‌ای نیز در کنش نمایشنامه بازی می‌کند، اما در واقع سهم او در کمدی رم بیش از اینهاست. می‌توان برای او سه نقش عمده قائل شد: سنیکس در نقش پدر، که گاه تندخو و سختگیر است و گاه نیز ملایم و آسانگیر، سنیکس در نقش عاشق، که از جمله مضحک‌ترین سنخ‌های کمدی رم است و پلوتوس از امکانات ذاتی آن بهرهٔ فراوان برده است و بالأخره، سنیکس در نقش دوست مفید، که در این نقش معمولاً به عنوان شخصیت جزء ظاهر می‌شود.
75. Saturnalia. از جشنهای رم باستان به افتخار ساترن (در اسطوره‌های رُمی خدای فلاحت، معادل کرونوس Cronus یونانی)، برای بزرگداشت انقلاب زمستانی که از ۱۷ دسامبر (۲۶ آذر) آغاز می‌شد و چندین روز ادامه داشت. سرجیمز فریزر، مردم‌شناس مشهور، در کتاب *شاخهٔ زرین* با توصیف این آیین آن را با کارناوال‌های امروز ایتالیایی و نیز آیین‌های «شب دوازدهم» در انگلیس برابر نهاد. (ساختار آیینی آن مشابه است با آیین‌های «میرنوروزی» یا «کوسه برنشین»، که در عربی «رکوب کوسج» نامند.) میرچا الیاده، در کتاب *مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ*، به تفصیل آنها را مورد بحث قرار می‌دهد: «خوانندگانی که با مسائل مردم‌شناسی و تاریخ ادیان آشنایی دارند از اهمیت یک سلسله از مراسم خاص که هر چندگاه یک بار برگزار می‌شوند نیک آگاهند و ما برای آسانی، بررسی این مراسم را زیر دو عنوان اصلی تقسیم می‌کنیم: ۱ ـ مراسم سالانهٔ راندن دیو و ارواح خبیثه و طرد امراض و گناهان. ۲ ـ مراسمی که در روزهای پیش و پس از «نوروز» (آغاز سال نو) اجرا می‌شود. سرجیمز فریزر در یکی از مجلدات کتاب *شاخهٔ زرین* که عنوان «بز بلاگردان» دارد، به شیوهٔ مخصوص خود انبوهی از مطالب و داده‌های مربوط به هر دو مقولهٔ یاد شده را گردآوری کرده است. بدیهی است که ما نمی‌توانیم همهٔ گزارش‌هایی را که در آن کتاب آمده است در اینجا بازگو کنیم.

رئوس مطالب مربوط به مراسم راندن دیوان، بیماری‌ها و گناهان را، در تحلیل نهایی، می‌توان به این عناصر تقلیل داد: روزه داشتن، غسل، تطهیر، خاموش کردن آتش و دوباره برافروختن آن در نیمهٔ دوم مراسم، راندن دیوان و ارواح خبیثه با صدا زدن و داد و فریاد کشیدن و نواختن بر در خانه‌ها و سپس تعقیب آنها در دهکده با به راه انداختن هیاهو و غوغا... «بازآفرینی»... عبارت است از زایشی نو. شواهدی که درفصل پیش نقل کردیم و به ویژه آنهایی که هم اینک به بررسیشان می‌پردازیم، آشکارا نشان می‌دهد که هدف از این آیین‌های سالانهٔ راندن دیوان و امراض و خطایا، در اصل کوششی است برای بازگرداندن و اعادهٔ - ولو موقتی - زمان اساطیری و آغازین، زمان «ناب»، زمان «اول آفرینش»، هر نوروزی عبارت است از دوباره آغازیدن زمان از ابتدایش که به مثابهٔ تکراری از بند هشن وتکوین عالم (cosmogony) به شمار می‌آید. رزم‌های نمایشی و آیینی میان دو گروه از بازیگران، حضور فروهر نیاکان، برپا داشتن جشن‌های کامرانی و شادخواری (Saturnalia)، و پرداختن به لهو لعب (Orgies) و غیره همه عناصری است که نشان می‌دهد که در پایان سال و در آستانهٔ تحویل «سال نو»، لحظهٔ اساطیری آغاز آفرینش و گذار از «آشوب» (chaos) به «سامان» (cosmos) تکرار می‌شود. جشن سال نو بابلی موسوم به «اکیتو» (Akitu) برهان قاطعی برای اثبات این مدعاست. ... جشن اکیتو... یک سلسله از عناصر نمایشی را در بر می‌گرفته است که هدف آن عبارت بوده از براندازی زمان گذشته، اعادهٔ آشوب نخستین و سرانجام تکرار فعل خلقت به شرح زیر: ۱ - نخستین مرحلهٔ این مراسم معرف دوران چیرگی قیامت (Tiamat) است و بدین سان، نوعی رجعت به زمان اساطیری پیش از آفرینش را مشخص می‌کند. چنان است که گویی همهٔ صور وجود از هم گسیخته و در هاویه و لُجهٔ آهازین که «اپسو» (apsu) نامیده می‌شد در هم ریخته‌اند. برگاه نشاندن «شاه کارناوالی» (میر نوروزی)، «خوارکردن» شهریار واقعی، فروپاشی موقتی همهٔ نظامات اجتماعی (بنا به گزارش «برومووس»، بردگان دراین ایام به صورت خواجگان در می‌آمدند و غیره)، همه از اغتشاش مطلق، از بازگونی نظم و سلسله مراتب، از لهو و لعب و آشوب حکایت می‌کند... ۲ - آفرینش جهان، که «در ازل» در اول سال صورت گرفته، دوباره هر سال به هنگام نوروز بالفعل گشته و به زمان حال فرا کشیده می‌شود. ۳ - انسان به طور مستقیم، گر چه در معیاری کوچک، در این کار آفرینش شرکت می‌جوید... این مشارکت، انسان را به زمان اساطیری فرا افکنده و او را با لحظهٔ آفرینش جهان هم هنگام می‌کند. ۴ - «عید مقدرات» [روز برات] نیز به نوبهٔ خرد آیتی است از آفرینش و خلقت که ضمن آن «قسمت» هر ماه و هر روز از پیش مقدر می‌شود. ۵ - نکاح مقدس که تحققی است عینی از «زایش دوبارهٔ گیتی و انسان.» (پیشین، ص ۸۳ - ۹۱).

76. The Vicar of Wakefield. رمانی نوشتهٔ آلبور گلداسمیت که به سال ۱۷۶۱ - ۱۷۶۲ نگاشته شد.

77. Sakuntala. (ر.ک - کالیداس: شکونتلا، ترجمهٔ این دوشیکهر، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۱).

۷۸. جیمز فریزر در کتاب شاخهٔ زرین می‌نویسد: «گاه در مراسم عامیانهٔ دهقانان تضاد میان نیروهای خفتهٔ زندگی نباتی در زمستان و سرزندگی بیدار آن در فصل بهار شکل سنیزهٔ نمایشی بازیگرانی را به خود می‌گیرد که به ترتیب نقش‌های زمستان و تابستان را به خود می‌گیرند.»

J.G.Frazer: *"The Golden Bough"*, (London, MacMillan, 1954) p. 319.

و در ادامهٔ این بحث تحت عنوان «نبرد تابستان و زمستان»نمونه‌هایی از این مراسم را در سوئد، استرالیا و آمریکای شمالی با شرح جزئیات می‌آورد.

79. neurosis. «نوروز» نوعی بیماری روانی نسبتاً خفیف که موجد آلام و دردهای جسمانی، اضطراب، ترس مرضی،وسواس، بی‌اختیاری و هیستری می‌شود (در واقع این عوارض انواع روان رنجوری را مشخص می‌کنند) «امروز پسیکانالیز (روانکاوی) طریقهٔ مرسوم وشایع معالجهٔ پسیکو نوروزها (روان رنجوری) است. اما در پسیکانالیز هم روش‌های متعدد پیدا شده است که در معالجه و تعبیر نتایج با هم اختلافات جزئی دارند. پسیکانالیست از بیمار می‌خواهد که در روی تختخواب یا صندلی راحتی بخوابد و هر چه به ذهنش می‌آید بگوید. پسیکانالیست معمولاً تعیین نمی‌کند که بیمار چه بگوید و می‌گذارد تا به قاعدهٔ همخوانی اندیشه‌ها، بیمار آنچه به ذهنش می‌آید نقل کند. گاه آنچه را مریضگفته است تعبیر می‌کند. بیمار ممکن است در پیروی از همخوانی آزاد اندیشه‌های خویش به جایی برسد که دیگر نتواند سخن گوید زیرا آنچه به ذهنش آمده است «کثیف» یا «شرم آور» یا «وحشت‌انگیز» است. پسیکانالیست او را ترغیب می‌کند که حتی این افکار را بیان کند. پس از جلسات بسیاری که به این ترتیب بگذرد عوامل مؤثر در تاریخ زندگی فرد روشن می‌شود... تعبیرهای پسیکانالیست همه بدان منظور به عمل می‌آیند که آگاهی بیمار از ناهشیاری خود بیشتر شود، آشنا شدن بیمار به انگیزه‌های واقعی خود با درمان شدن بیمار همراه است.» (نرمان ل. مان: اصول *روان‌شناسی*، ترجمهٔ محمود صناعی: تهران، نشر اندیشه، ۱۳۵۲، ص ۱۷۳).

80. blocking point.

81. antimasque. اصطلاحی است که بن‌جانسون به سال ۱۶۰۹ ابداع کرد. آنتی ماسک یا شکل قطعه‌ای لوده بازی و گروتسک‌وار را به خود می‌گرفت قبل از ماسک اصلی یا میان پرده‌ای مضحکه‌وار بود در میانهٔ آن. وقتی مقدم بر ماسک اصلی اجرا می‌شد بدان ante masque - می‌گفتند. یک شکل آن تقلید مضحک (burlesque)ی بود از خود ماسک، که در این شکل قرابت‌هایی با نمایش «ساتیر» (satyr) یونانی داشت.

82. Function.

83. stock types. سنخ مستعمل یا حاضر و آماده، گونه‌ای شخصیت قالبی است که خواننده یا تماشاگر وی را به واسطهٔ نمودهای مکررش در سنت ادبی یا عامیانه و معمولاً درون گونه (genre)ی خاص همچون کمدی یا قصه‌های پریوار، به سادگی باز می‌شناسد. نمونه‌های معمول آن عبارت است از: استاد کم حافظه، پیرمرد خسیس، روسپی خوش‌قلب، سرباز لاف‌زن، شریر (در ملودرام)، نامادری سنگدل، شوهر حسود و....

84. (impostors) alazons.

85. (Self - deprecators) eirons.

86. (buffoons) bomolochoi.

۸۷. منظور قطعه‌ای است از *اخلاق نیکو ماخس*، کتاب دوم، فصل هفتم: «آنچه که مربوط به صدق و راستی است. کسی که راستی را رعایت می‌کند راستگو و اهل صداقت می‌نامیم و حد وسط آن صدق و راستی است و خلل در راستی را در جهت اغراق و غلو خودستایی و لاف‌زنی و منصف به چنین خلقی را خودستا و لاف‌زن نام می‌گذاریم و خلل در راستی در جهت تصغیر، تقیه و محافظه‌کاری و عامل آن را محافظه‌کار اصطلاح می‌کنیم. آنچه که مربوط به دو حد وسطی است که مبنای آن لذت و خشنودی است. اول، مزاح و خوشمزگی، کسی که به اندازه و حد وسط مزاح می‌کند او را بشاش و شوخ طبع و استعداد اخلاقی او را بشاشیت و شوخ طبعی می‌نامیم و افراط آن را مسخرگی و عامل آن را مسخره و مضحکه و تفریط آن را خشک طبعی و روستایی منشی و صاحب چنین خلقی را خشک طبع و اصطلاحاً روستایی می‌نامیم.» (ارسطاطالیس: *اخلاق نیکو ماخس*، ترجمهٔ ابوالقاسم پورحسینی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۶، ص ۵۳).

88. (rustic, churlish) agroikos.

89. soliloquize.

90. aside.

91. senex iratus.

92. Polyphemus. درافسانه‌های یونان باستان یکی از سیکلوپ‌ها (غولان یک چشم) و از فرزندان پوزیدون: اولیس و چند تن از همراهانش (۱۲ تن) به دست او اسیر و در غاری زندانی شدند. سیلکوپ مزبور شروع به دریدن و بلعیدن یک یک آنها کرد و به اولیس، به پاس شراب گوارایی که به وی نوشانده بود قول داد بعد از شامرین به سراغ او برود. یک شب که سیکلوپ بر اثر استعمال شراب به خواب سنگینی فرو رفته بود، اولیس و همراهانش قطعه چوب بزرگی را تیز کرده در چشم او فرو بردند. صبح روز بعد، هنگامی که گوسفندان به چرا می‌رفتند، یونانیان اسیر، خود را به زیر شکم آنها بسته از آن غار خارج شدند. این اقدام زندانیان بدین مناسبت بود که سیکلوپ کور، بر در غار ایستاده، کسانی را که از آنجا بیرون می‌رفتند، بازرسی می‌کرد. اولیس پس از آزادی و به محض آنکه کشتی او به حرکت درآمد، با صدای بلند، پولی فموس را مخاطب ساخته خود را به وی شناساند و او را استهزاء کرد... سیکلوپ که از شدت خشم و غضب واز اینکه اغفال شده است به حال جنون افتاده بود تخته‌سنگ‌های بزرگی به جانب کشتی انداخت، ولی هیچ یک از آنها به هدف نرسید.» (پیر گریمال: *فرهنگ اساطیر یونان و رم*، ترجمهٔ احمد بهمنش، جلد دوم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۵، ص۷۶۳).

93. précieuse ridicule. در اصل مأخوذ از نمایشنامه ای است که از مولیر به نام «Les Précieuses Ridicules» که می‌توان «زنان فضل‌فروش مضحک» ترجمه کرد.

94. muta persona.

95. she stoops to conquer. دراصل نام یکی از کمدی‌های مشهور آلیورگلد اسمیت است که به سال ۱۷۷۳ برای نخستین بار اجرا شد.

96. dolosus servus.

97. Valet.

98. gracioso. منظور قاره اروپاست منهای جزایر بریتانیا.

99. Continental. لفظاً به معنی ظریف و لطیفه‌گو

100. Figaro. از شخصیت‌های نمایشنامهٔ عروسی فیگارو (Le mariage de Figaro) اثر نویسندهٔ فرانسوی بومارشه. تماشاگر امروز بیشتر از طریق اپرای عروسی فیگارو (Le nozzi di Figaro) اثر موتسارت با او آشنایی دارد، که بر اساس همین نمایشنامه ساخته شده است.

۱۰۱ و ۱۰۲. دن خوان شخصیت زن‌باره و عیاش اسپانیایی است که نخستین بار به سال ۱۶۳۰ در اثری از نمایشنامه نوین اسپانیایی، تیرسو دومولینا (Tirso De Molina) ظاهر شد و بعدها دوستان

او را نویسندگان دیگر بسیار اقتباس کردند از قبیل مولیر، گولدونی، دوما، روستان، برنارد شاو، تنسی ویلیامز، رونالد دونکن، ماکس فریش و حتی اقتباس سینمایی اینگمار برگمن (چشم شیطان). در اینجا بالاخص به اپرای موتسارت بر پایهٔ داستان دون ژوان اشاره می‌شود که در آن «لیپورللو» (Leporello) مستخدم دون ژوان است و با صدای باس ظاهر می‌شود. اثر را در اصل به زبان ایتالیایی «دون جیووانی» (Don Giovanni) می‌خوانند.

103. St. Ronan's Well. رمانی اثر سروالتر اسکات که به سال ۱۸۲۵ به چاپ رسید.

104. Jeeves در بسیاری از داستان‌های پی.جی.وودهاوس (P.G.Wodehouse) پیشخدمتی است کاردان و همه‌چیز دان.

105. Matthew Merygreek شخصیت موذی کمدی «رالف رویستر دویستر»

106. Ralph Roister Doister. یا «رالف شب زنده‌دار» نوشتهٔ «یودال» (Udall) از مشهورترین کمدی‌های اولیهٔ انگلیسی است که احتمالاً به سال ۱۵۵۳ نگاشته شده.

107. the vice از شخصیت‌های مستعمل نمایشنامه‌های اخلاقی قرون وسطی، او دلقکی کلبی مسلک است در خدمت شیطان که بیشتر می‌کوشد به روشی کمیک و گمراه کننده دیگران را وسوسه کند.

108. iniquity.

109. architectus.

110. Ariel در طوفان

111. Brainworm.

112. Knowell Senior.

113. Lovewit.

114. The Alchemist. از بن‌جانسون

115. Oberon. پادشاه پریان در نمایشنامهٔ «رؤیای شب نیمهٔ تابستان».

116. The Lady's Not For Burning. کمدی منظوم اثر کریستوفر فرای (Christopher Fry) که نخستین بار به سال ۱۹۴۸ در لندن اجرا شد.

117. Comedy of Errors.

118. Simon Eyre.

119. Shaemaker's Holiday. نمایشنامهٔ کمدی اثر توماس دکر (Thomas Dekker) که نخستین بار به سال ۱۵۹۹ در لندن اجرا شد.

120. A Trick to Catch the Old One (۱۶۰۴ـ۵)

121. Sir John Falstaff. مشهورترین شخصیت کمیک ادبیات انگلیس، که در نمایشنامه‌های *هانری چهارم* بخش یکم و دوم، *زنان شاد ویندزور*، و اندکی نیز در *هانری پنجم* ظاهر می‌شود.

122. Sir ToBy Belch. در شب دوازدهم

123. Komos.

124. Killjoy.

125. Pastoral comedy.

126. plain dealer. در اصل مأخوذ است از نمایشنامه‌ای به همین نام (The Plain Dealer) اثر ویلیام ویچرلی که نخستین بار به سال ۱۶۷۷ اجرا شد.

127. Manly.

128. malcontent در اصل مأخوذ است از نمایشنامه‌ای به همین نام (The Malcontent) اثر جان مارستون (John Marston).

129. Thersites.

130. Apemantus.

131. sympathy.

132. ridicule.

133. Cleon. سیاستمدار و سرکردهٔ آتن، سال تولد او نامعلوم است اما مرگش به سال ۴۲۲ ق.م بوده است. آریستوفانس او را، زمانی که در اوج قدرت بود، در نمایشنامهٔ «سلحشوران» (Knights) هجو کرد.

134. The Birds.

135. Peisthetairos.

136. Cloud - Cuckoo - Land.

137. Trygaios.

138. Peace.

139. Satire.

140. Circle of Fifths. در موسیقی Fifth معانی متعدد دارد. در اینجا منظور درجهٔ پنجم گام دیاتونیک است که آن را نمایان (dominant) نیز می‌گویند و وجه تسمیه‌اش این است که بعد از تونیک (درجهٔ نخست) مهمترین و نمایانترین نت گام است که معرف گام است. ولی در مورد «دایرهٔ پنجم‌ها» در کتاب *فرهنگ تفسیری موسیقی* (بهروز وجدانی) چنین آمده است: «مند یا روشی از مدولاسیون (تغییر مقام و انتقال مایه) که از درجهٔ پنجم گام دومینانت) شروع شده و پس از گردش روی تمام تنالیته‌ها (مایه‌ها) مجدداً به درجهٔ پنجم گام ختم می‌شود» (ص ۱۱۵. تصویر دایرهٔ پنجم‌ها را نیز در همین صفحه ببینید.)

141. The Beggar's Opera. تمایشنامهٔ موزیکال نوشتهٔ «جان گی» (John Gay) که نخستین بار به سال ۱۷۲۸ در لندن اجرا شد. منظور فرای از نویسنده و مدیر صحنه به ترتیب نقشهای «گدا» (Beggar) و هنرپیشه (Player) است در تمایشنامه.

142. comic decorum.

143. Macheath.

144. Speculum Consuetudinis. عبارت لاتین به معنی آیینهٔ آداب».

145. the Way of the world. و نیز عنوان یکی از نمایشنامه‌های کمیک مشهور انگلیس نوشتهٔ «ویلیام کنگریو» که‌نخستین بار به سال ۱۷۰۰ در لندن به اجرا درآمد.

146. Cosi Fan tutte. اپرایی از مرستارت و به معنی «همگان چنین کنند»

147. Heart break House. از جورج برنارد شاو که نخستین بار به سال ۱۹۲۰ در نیویورک اجرا شد.

148. Passion.

149. The Mikado. اپرای کمیک هجوآمیز اثر و.س.گیلبرت (کتاب و اشعار غنایی) و آرتورسولیوان (موسیقی) که نخستین بار در لندن به سال ۱۸۸۵اجرا شد. (Mikado به معنی «باب عالی» است و لقب امپراتوران ژاپن بوده است).

150. point of ritual death. اشاره است به آیینهای مربوط به مرگ و رستاخیز (یا آیین‌هایی که آنها را نماد سازی می‌کنند) و دامنه‌ای بسیار وسیع دارد. برخی مردم‌شناسان ـ مثلاً فریزر در کتاب *شاخهٔ زرین* ـ این مناسک را در ارتباط با توتمیسم دیده‌اند: «در میان بسیاری از قبایل وحشی، بویژه آنان که می‌دانیم کیش‌های توتمی پیشه کرده‌اند، ورود به برخی مناسک آشناسازی برای نوجوانان بالغ رسمی است معمول و معمول‌ترین این مناسک همانا تظاهر به کشتن نوجوان و بازگرداندن او به زندگی است» (فریزر، پیشین، ص۶۹۲) بررسی جامع میرچا الیاده از آیین‌های آشنا سازی خواندنی است. ر.ک ـ میرچا الیاده: *آیین‌ها و نمادهای آشنا سازی* (رازهای زادن و دوباره زادن) ترجمهٔ نصرالله زنگوئی، تهران، آگاه، ۱۳۶۸.

151. Stretto واژهٔ ایتالیایی به معنی به هم چسبیده، پهلوی هم، کنارهم. استره تو تمهیدی است در فوگ (از فرم‌های موسیقی که بویژه باخ در آن استادی بسیار نشان داد) که بدان وسیله مداخل موضوع (سوژه) از نظر زمانی به هم نزدیکتر می‌شود، در نتیجه به جای آنکه هر صدا در پی صدای دیگر بیاید، هر یک تا اجرای آخرین صدا معطل می‌ماند، در استره تو آنها روی هم می‌افتند. مفهوم اصطلاحی دقیق استره تو کاربرد همین تمهید است در کل موضوع، ولی آن را بیشتر با تساهل برای مداخل صرفاً بر هم افتادهٔ بخشی از موضوع نیز به کار می‌برند.

152. Humphry Clinker رمانی اثر توبیاس جورج اسمولت (Tobias George Smollett) که به سال ۱۷۷۱ به طبع رسید.

153. Chrome Yellow. که به سال ۱۹۲۱ به طبع رسید (Chrome Yellow رنگ زرد فرنگی خنثی است با فرمول pbcro4 که به عنوان مادهٔ رنگی زرد مورد استفاده قرار می‌گیرد).

154. Mrs. Dalloway. (۱۹۲۵) نوشتهٔ ویرجینیاولف

155. Septimus.

156. Sacred Fount.

157. Love for Love.

اثر ویلیام کنگریو (William Congreve) که نخستین بار در لندن به سال ۱۶۹۵ اجرا شد.

158. Country Wife.

اثر ویلیام ویچرلی (William Wycherley) که نخستین بار به سال ۱۶۷۴ در لندن اجرا شد.

159. Eunuchus.

160. Winter's Tale.

161. Christian Bible.

162. law. با شریعت

163. liberty.

164. nomos.

165. World of experience.

166. George peele. (۱۵۵۸ ـ ۱۵۹۷) نمایشنامه نویس انگلیسی.

167. Robert Greene. (۱۵۹۲ ـ ۱۵۶۰)، شاعر و نمایشنامه نویس انگلیسی.

168. John Lyly. (۱۶۰۶ ـ ۱۵۵۴) نمایشنامه‌نویس و قصه‌نویس انگلیسی.

169. waste land. و نیز عنوان یکی از اشعار مشهور ت.س. الیوت

170. The Two Gentleman of Verona.

171. Proserpine. در اساطیر رُم، خدای اقامتگاه ارواح و با «پرسفونهٔ» یونانی تطبیق داده شده، نظر فرای به بخشی از سرگذشت اسطوره‌ای پرسفونه است که به پروسرپین نیز نسبت می‌دهند: «معروفترین داستانی که دربارهٔ پرسفونه شایع است، ربوده شدن او به دست هادس (برادر زئوس) می‌باشد. هادس دچار

عشق پرسفونه (برادر زادهٔ خود) شد و هنگامی که وی با عده‌ای از فرشتگان (نمف‌ها) در جلگهٔ «انا» واقع در سیسیل به چیدن گل مشغول بود، او را ربود. در این کار زئوس نیز شرکت داشت و چون دمتر [مادر پرسفونه] از جریان مطلع شد، سرامسر یونان را برای یافتن پرسفونه زیر پا گذاشت. عاقبت زئوس به هادس امر کرد دختر را به مادرش باز گرداند. ولی این کار عملی نبود چون پرسفونه در مدت اقامت در اقامتگاه ارواح، روزه را شکسته، بر اثر بی‌احتیاطی (یا وسوسهٔ هادس) یک حبهٔ انار خورده و این اقدام، برای ابد، او را پایند اقامتگاه ارواح ساخته بود. برای بهبود سرنوشت او، زئوس موافقت کرد تا وی هر سال مدتی را در دنیای بالا و مدتی را در زیر زمین بگذراند. (پیر گریمال: *فرهنگ اساطیر یونان و رم*، ترجمهٔ احمد بهمنش، ذیل «پرسفونه»).

172. ritual assault.

173. soap operas. نمایش داستانی و پی در پی رادیویی یا تلویزیونی که به هنگام روز پخش می‌شود و ماهیتی ملودرامانیک و احساساتی‌گرا دارد. وجه تسمیهٔ آن به کارخانجات صابون سازی برمی‌گردد که بانی بسیاری از این برنامه‌ها بودند.

174. Tho Rape of the Lock. اثر الکساندر پوپ.

175. Pamela. اثر ساموئل ریچاردسون که به سال ۱۷۴۰ به طبع رسید.

176. Court Party. در *طوفان* شکسپیر.

177. Arcadian. «آرکادیا» یا «آرکادی»، منطقهٔ کوهستانی جدا افتاده‌ای در یونان در پلوپونز مرکزی، که در ایام باستان به خاطرگوسفندهایش و نیز به عنوان جایگاه «پان» (Pan) خدای چوپانان شهره بود. آرکادیا به عنوان دنیای آرمانی سادگی و آرامش روستایی توسط ویرژیل در «دشتستانیها» (Eclogues) و بعد توسط شاعران اشعار شبانی دورهٔ رنسانس به تصویر درآمد. صفت «آرکادیایی» را می‌توان برای هر مکان شبانی خیالی از این قبیل بکار برد.

178. Christophersly در نمایشنامهٔ *رام کردن زن سرکش* بندزنی است مست که در پیش درآمد نمایشنامه، لردی به همراه‌شکارچیانش او را مست خواب می‌یابد و فرمان می‌دهد او را به خانه‌اش ببرند و همچون اربابی با او رفتار نمایند. ملازمان لرد چنین می‌کنند و در حالی که پیشخدمتی ملبس به لباس زنانه خود را زن او می‌خواند به او می‌باورانند بزرگزاده‌ای است که پانزده سال است دچار اختلال حواس شده و خود را «اسلای» بندزن می‌خواند. «اسلای» باصطلاح بزرگزاده در کنار همسرش به تماشای نمایش *رام کردن زن سرکش* می‌نشیند.

۱۷۹. لوسیوس آپیولیوس (Lucius Apuleius)، فیلسوف و هجویه پرداز رمی در قرن دوم میلادی، شهرت او بیشتر مدیون کتابی است موسوم به مسخ (Metamorphoses) یا خر زرین (Golden Ass)، که رمانی است به زبان لاتین در یازده دفتر.

180. "problem" Comedies.

181. redeemed society.

182. apocalypse از apocalyptic. (واژهٔ یونانی به معنی رازگشایی، آشکارسازی). اصطلاحاً به ادبیات آشکار کننده (بویژه آشکار کنندهٔ آینده) اطلاق می‌شود. آخرین کتاب **عهد جدید** یعنی «مکاشفات یوحنا» نمونهٔ کلاسیک آن است، تمثیلی است که نابودی زشتی و پلیدی، سقوط شیطان و استقرار سلطنت مسیح را بر زمین پیشگویی می‌کند. از این رو به هر اثری که لحن و روش پیشگویانه دارد، بویژه اگر از پیشگویی‌های شوم، هیولاوشان غریب و اخبار «آپوکالیپس» یا فاجعه‌ای جهانسوز (به عنوان آخرالزمان) سرشار باشد، اثر مکاشفه‌وار گفته می‌شود.

183. Penseroso. شعری از جان میلتون که به سال ۱۶۳۲ تصنیف شد. عنوان شعر نشان می‌دهد که میلتون در این زمان هنوزبه‌زبان ایتالیایی مسلط نشده بود، واژهٔ Penseroso که به معنی «تأمل‌انگیز» در نظر گرفته شده در اصل باید Pensieroso باشد. شعر نیایشی است به درگاه الههٔ مالیخولیا و از او می‌خواهد صلح و آرامش ارزانی دارد و فراغ بال و تفکر. اثری است در باب لذات مطالعه و زندگی تأمل انگیز تراژدی، شعر حماسی و موسیقی.

184. Wit.

185. Frisson.

۱۸۶. یوریس کارل اویسمانز (Joris karl Huysmans، ۱۸۴۸ ـ ۱۹۰۷) رمان‌نویس فرانسوی هلندی الاصل. در آغاز پیرو ناتورالیسم زولا بود، ولی این گرایش او را راضی نکرد، از اینرو به ارزشهای زیبایی شناسانهٔ نقاشی امپرسیونیست و شعر سمبلیک روی آورد و رمان «از بیراهه» (A rebours) حاصل این گرایش و جهت‌یابی نو بود. این اثر، جمال‌پرست معترضی را سرمشق قرار داد که می‌کوشید از ماده‌گرایی به نوعی روحانیت سرشار از هیجان بگریزد. قهرمان اثر، «دزه سنت» (Des Esseintes) بر اثر نفرت از جامعه به زندگی تنها در میان امور زیبا و احساسات‌گرایی ادبیات و هنری رو به زوال می‌پردازد. سرانجام این بهشت مصنوعی مشکل را حل نمی‌کند و بنا به دستور پزشک «دزه سنت» به این دنیا باز می‌گردد تا به شفا بخشی مذهب امید بندد.