

# مضحکه، کمدی، تراژدی - کمدی

اریک بنتلی

گزیده و ترجمه منصور براهیمی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

رساله علمی و فرهنگی

پیشگفتار

دردسترس داشته و به این دلیل، بهتر از هر پژوهنده دیگری توانسته است به اصول پایدار و مرزهای این شکل نمایشی نزدیک شود. او حتی در مباحث بعدی خود (کمدی و تراژدی - کمدی) نیز فیلم و سینما را از نظر دور نمی‌کند، و به همین دلیل مباحث او علاوه بر تئاتر بسیاری از مسائل انتقادی سینما را نیز در برمی‌گیرد، بویژه مسائلی که در کشور ما سخت ناشناخته یا آشوبمند است. گزیده حاضر به گونه‌ای است که خواننده بتواند سیر حرکت نویسنده را از مضحکه به تراژدی - کمدی به نحوی پی‌گیرد که نه فقط انگاره‌ای روشن از این گونه‌های نمایشی پیدا کند، بلکه به خوبی واقف شود که این اصطلاحات را نمی‌توان با تعاریف و دستورالعمل‌ها و مرزبندی‌های معمول تبیین

اریک راسل بنتلی مترجم، نمایشنامه‌نویس، کارگردان و بویژه منتقد مشهور تئاتر و نمایش است. در زمینه اصول نظری تئاتر و نمایش کتاب مشهور او زندگی نمایشنامه (۱۹۶۴)، که مطلب حاضر از آن استخراج و ترجمه شده است و در شمار نوشته‌های کلاسیک معاصر محسوب می‌شود و امروزه کمتر کتاب نظری است که به نحوی به این اثر مشهور اشاره و ارجاع نکند، به خصوص تبیین نظری و عملی او از مضحکه (فارس) به نقطه عطفی در کل مباحثات نظری در باب کمدی بدل شده است. شاید علت این باشد که بنتلی کمدی سینمای صامت را به منزله نمونه عالی مضحکه

و تفکیک کرد.

منصور براهیمی

## الف) مضحکه (فارسی)

### خشونت

از خشونت در ملودرام و خشونت ملودرام سخن گفته‌ام. شاید مضحکه به واسطه اشتیاقش به تصاویر خشن رسواتر باشد. و از آنجا که خشونت مضحکه و ملودرام در کمدی و تراژدی نیز وجود دارد، جا دارد که بپرسیم درباره خشونت در هنر چه می‌توان گفت؟ خشونت نشانه چیست؟ با ما چه می‌کند؟ اینک اظهار نظری کلاسیک در این باب:

وقتی ما به قهرمانان تراژدی که با گرفتارهای طولانی از غم‌های خویش می‌نالند، یا به همسرایانی که در حال مرثیه‌خوانی بر سینه می‌کوبند گوش می‌سپاریم، نیک می‌دانی که چگونه بهترین کسان در میان ما حاضرند خود را با همدلی شدید تسلیم اجرا کنند و لذت ببرند ... به اعتقاد من کمتر کسی می‌تواند این نکته را به روشنی دریابد که ورود به احساسات دیگران بر خود ما نیز تأثیر می‌گذارد. چنان‌که وقتی ما به واسطه همدلی دچار درد و رنج می‌شویم دیگر نمی‌توانیم به سادگی عواطف رقیبی را که در ما پدید آورده است مهار کنیم ... آیا همین اصل بر رنج مایه<sup>۱</sup> و طنز<sup>۲</sup> نیز حاکم نیست؟ هنگامی که تو [در تئاتر] به اجرایی کمدیک و یا در زندگی واقعی به لوده‌بازی‌هایی<sup>۳</sup> گوش می‌سپاری که شرمت می‌آید بی محابا در آنها غرقه شوی، اگر به جای اینکه هرزگی آنها تو را متفر سازد با تمام وجود از آن لذت ببری، نیز به همین نحو عمل کرده‌ای؟ در تو سابقه دلقک بازی وجود دارد و تو بر اثر این ترس عاقلانه که مبدا لوده پنداشته شوی آن را سخت مهار می‌کنی؛ اما اکثراً مهارش را رها کرده‌ای، و

چه بسا با تأیید این عمل وقاحت‌آمیز در تئاتر تو نیز در زندگی خصوصی با تقلید ناآگاهانه از بازیگر کمدی خود را فراموش کنی. چنانچه بازنمایی<sup>۴</sup> شاعرانه عشق و خشم و همه تمایلات و احساسات توأم با لذت و الم که با همه اعمال ما همراه است نیز همین تأثیرات را پدید می‌آورد. شمر، نهال عواطف تندى را که باید رفته رفته بخشکانیم و مهارشان را به دست گیریم آبیاری می‌کند، حال آنکه سعادت ما بر انقیاد این عواطف استوار است.

این سخنان افلاطون در کتاب دهم رساله جمهوری است: این مسئله نه فقط در عصر ما، عصر وسیع‌ترین و نیز بی‌رحمانه‌ترین خشونتى که دنیا تاکنون به خود دیده است، بلکه در اعصار پیشین نیز بارها و بارها، طرح شده و پاسخ شنیده است ... پس شگفت‌انگیز نیست که پزشک دلسوزی هم‌چون دکتر فردریک ورتام<sup>۵</sup>، در کتاب اغوای بی‌گناهان<sup>۶</sup> علیه خشونت در کتاب‌های به اصطلاح «کمدیک» داد سخن دهد ... کتاب کمدیک هنری ناپسند است و انسانیتی ناشایست. بنابراین، غذایی بی‌خاصیت و احتمالاً مضر برای ذهن‌های جوان و پیر است.

این نکته را شاید هر بنی بشری بپذیرد، اما دعوی دکتر ورتام به همین‌جا ختم نمی‌شود. او اعتقاد دارد قسارتى که در قصه‌های پریان برادران گریم به تصویر درمی‌آید نیز هم‌چون خشونت «کتاب‌های کمدیک» محکوم است. تا اینجا مسلماً دریافته‌ایم که این دکتر خوش قلب متأسف است که هنر جدی است؛ زیرا، اگر هنر با خشونت سر و کار نداشته باشد، نمی‌تواند در بطن امور رسوخ کند. بدون خشونت هیچ چیز در دنیا وجود نخواهد داشت مگر نیکی، و موضوع ادبیات به هیچ وجه نیکی نیست: ادبیات اساساً درباره بدی است. وقتی دکتر ورتام از اینکه ما با شخصیت‌های بد همدلی می‌کنیم می‌نالند، درمی‌یابیم که او خود را آشکارا در سنت پیورترین‌ها قرار داده است؛ یعنی، کسانی که به‌طور کلی با هنر دشمنند، و جد آنها افلاطون است، یا بخشی از اندیشه افلاطون؛ آن بخشی که

شاعران را از مدینه فاضله خود بیرون می‌راند.

افلاطون‌گرایان در این استدلال خود تمایز میان واقعیت<sup>۷</sup> و خیال<sup>۸</sup> را نادیده می‌گیرند. فرض کنید مردی را ببینید که به‌زور کلهٔ مرد دیگری را در چراغ‌گاز خیابان فرو کند، به‌طوری‌که دومی دچار گازگرفتگی شود. این شبیه شقاوت نازی‌هاست، و مسلماً افلاطون از تصور بازسازی این حادثه در یک اثر هنری متغیر می‌شد. حال آنکه این حادثه در فیلم خیابان بی‌دردسر<sup>۹</sup> چارلی چاپلین بازسازی شده است، و در طی این همه سال هیچ‌کس بدان اعتراض نکرده است. ما همه از دیدن اینکه مک‌سوان<sup>۱۰</sup> دچار گازگرفتگی می‌شود و چارلی پیروز، بسیار لذت می‌بریم. هر چند آنچه ما آگاهانه از فیلم‌های چاپلین به‌یاد می‌آوریم ظرافت بی‌نظیر آنهاست، اما فیلم‌های او در اغلب موارد با تعقیب و گریزهای خشونت‌آمیز و نزاع‌های شدید همراه است. در اینجا خیالپردازی، تأثیر حرکات و ضربه‌ها را چندین برابر می‌کند. شخصیت شریر غولی است با قدرتی فوق طبیعی. او می‌تواند بادست خالی تیرک چراغ‌گاز را خم کند. از این‌رو انتقام مرد کوچک باید با جثه‌اش نامتناسب باشد تا بر ما تأثیر بگذارد (نکته‌ای که دربارهٔ «پیریت جنی»<sup>۱۱</sup> برشت نیز صادق است)، او می‌تواند حباب‌چدنی را تا نزدیک سر مرد شریر پایین آورد و سر او را در چراغ‌گاز خیابان که در آن گاز جریان دارد فروکند.

علامت دیگر مرض قساوت انتزاعی بودن<sup>۱۲</sup> خشونت است. وقتی تیغه‌های چنگک به‌سرین شخص فرو می‌رود او را فقط به‌اندازه‌ای می‌جهاند که گویی سوزنی به‌بدنش فرو رفته است. چنین می‌نماید که گلوله‌ها از بینابین مردم می‌گذرد، و ضربه‌های پتک‌آسا فقط دردی زودگذر ایجاد می‌کند. سرعت بخشیدن به حرکات این تأثیر انتزاعی را تشدید می‌کند. اما، در این زمینه صامت بودن که خاص فیلم‌های آن دوران است از سرعت نیز مؤثرتر است، و وقتی نوار صدا اضافه شد بسیار از این تأثیرات از دست رفت. پاسبان‌ها شلیک می‌کنند، اما صدایی شنیده نمی‌شود، اشیای سنگین سقوط می‌کنند، اما سر و صدایی وجود ندارد. نزاع‌های هولناک هم‌چون تمرین مشت‌زنی با

حریف خیالی به‌نظر می‌رسد. همهٔ این موارد نشان می‌دهد که در مضحکه، و در نمایش به‌مفهوم اهم، خشونت به‌تصویر در می‌آید بی‌آنکه عواقب آن نشان داده شود ...

هر چند افلاطون اهمیت اندیشه را و روان‌شناسی امروز قدرت خیالپردازی را به‌ما نشان داده‌اند، ولی ما اجازه نمی‌دهیم که با ملاحظهٔ تمایز میان اندیشه و عمل، خیال و واقعیت، به‌منزلهٔ امری جزئی و ناچیز، مایهٔ تمسخر شویم. کسی که این دو مقوله را خلط می‌کند، فردی غیرمعمولی نیست، مجنون است. برعکس، این امکان برای متفکر و خیالپرداز وجود دارد که بر عقل سلیم<sup>۱۳</sup> تماشاگر خود متکی باشد، و این همان‌کاری است که چارلی چاپلین و هر مضحکه‌باز<sup>۱۴</sup> دیگری مؤکداً انجام می‌دهد.

مسلماً اولیا و مریبان با طرح این واقعیت که در برخی موقعیت‌ها کودکان تمایزی میان خیال و واقعیت قایل نمی‌شوند، به‌مجادله بر خواهند خاست. اما، آنها قطعاً می‌دانند که این موقعیت‌ها شامل همه خشونت‌های موجود در نمایش و دیگر ادبیات داستانی نمی‌شود. به‌خشونت ترسناک قصه‌های پریان بیاندیشید و از خود بپرسید چه تعداد کودکان خردسال واقعاً می‌کوشند المثنای آن را در زندگی واقعی به‌وجود آورند. چنین می‌نماید که قصه‌های پریان برادران گریم ترس‌های دکتر ورتام را موجه نمی‌داند.

برای کسانی که می‌توانند میان خیال و واقعیت تمایز قایل شوند در خیالپردازی اغماض‌هایی امکان‌پذیر است که در زندگی واقعی اصلاً مجاز نیست. مهم‌تر از همه اینکه چنین افرادی می‌توانند خشونت بی‌پروا را به‌دیدۀ اغماض بنگرند. ارسطو به‌این قطعهٔ استثنایی در جمهوری افلاطون پاسخ گفته است، هر چند شاید نه به‌عمد و البته، نه به‌تفصیل. پاسخ او را می‌توان در عبارت مشهور وی دربارهٔ تراژدی در کتاب بوطیقا یافت: «[تراژدی] از طریق ترحم و ترس موجب تزکیهٔ شایستهٔ این عواطف می‌شود». درست است که دربارهٔ معنای کلمهٔ «کاتارسیس» (تزکیه) مباحثات پایان‌ناپذیری وجود دارد، اما به‌گمان من تمامی بحث‌کنندگان دربارهٔ یک جنبهٔ تزلزل‌ناپذیر معنای آن که

به بحث فعلی ما مربوط می‌شود اتفاق عقیده دارند، و آن اینکه ارسطو این عقیده را رد می‌کند که تراژدی ما را به‌زله لرزان ترس و ترحم تنزل می‌دهد و نتیجه‌ای کاملاً معکوس را تنظیم و تنسيق می‌کند: تراژدی فقط نوعی تهییج نیست، بلکه خلاصی از تهییج است. تراژدی دیگر بخار را با افزایش بخار منفجر نمی‌کند، زیرا، دقیقاً درجه اطمینان آن است. همین تقابل آشکار دیدگاه ارسطو با دیدگاه افلاطون است که باعث می‌شود گمان کنیم سخن او پاسخی عمدی بوده است. احتمالاً همین ویژگی است که آن را چنین بحث‌برانگیز کرده است و همگامی کامل با آن را مشکل ساخته است. احساس می‌کنیم که نظریه تزکیه مبالغه می‌کند. آیا مطمئنیم که این نوع تزکیه برنظام عاطفی تماشاگر در هنگام دیدن اجرائی از نمایشنامه هملت واقع نمی‌شود؟ اصولاً این نظریه را مشکل می‌توان رد کرد، مگر اینکه مایل باشیم در جناح افلاطون، اسقف بوسوئه<sup>۱۵</sup>، دکتر ورتام و «قوانین تولید فیلم سینمایی»<sup>۱۶</sup> قوار گیریم.

گیلبرت مورای<sup>۱۷</sup> عقیده دارد انگاره تزکیه را برای کمدی آسان‌تر از تراژدی می‌توان به‌کار برد از این نظر آسان‌تر، که ما با سهولت بیشتری با آن موافقت می‌کنیم. اکنون این اتفاق نظر وجود دارد که می‌توان با خنده از برخی خشونت‌های روحی - آنچه اسلافمان روح حیوانی مفرط می‌نامیدند - خلاصی یافت. به‌طور کلی، این امر مورد توافق است که خنده خوب ما را خوب بار می‌آورد و خنده در مقام نوعی «تمرین» عاطفی برای ما مفید است.

عدم تناسب<sup>۱۸</sup> دارای چنین ماهیتی است. مورای نیز به‌همین نکته اشاره می‌کند: «کمدی را ... نباید ... با هر نوع میانه روی کسالت‌آور و یا ملاحظه محتاطانه آینده ضایع کرد» و باز می‌گوید: «آشوب طلب»<sup>۱۹</sup> و مرد چند زنه<sup>۲۰</sup>، که در زندگی عادی محبوس و دربندند، از خلاصی خویش در کمدی لذت می‌برند». مورای به کمدی به‌منزله استمرار آیین‌های جذبه<sup>۲۱</sup> و باروری<sup>۲۲</sup> می‌اندیشید. شاید آموزه او نیز متضمن همان اشتباه باشد که آموزه افلاطون‌گرایان؛ یعنی، عدم توجه به تفاوت میان کردار و تخیل. تصویری که یک اثر هنری مثلاً از عیاشی به‌دست می‌دهد نباید معادل با ارتکاب

آن در زندگی واقعی قلمداد شود؛ و کمدی نیز تنها تصویر محوی از چنین عملی ارائه می‌دهد. هم‌چنین، از زمان ظهور مسیحیت، حتی این تصویر از آیین جذبه بسی کمتر از آن چیزی بوده است که غالب مردم انتظار دارند. و اینکه در طول اعصار متمادی میان کمدی و مذهب حاکم جنگی وجود داشته است. «قوانین تولید فیلم سینمایی» از جمله تازه‌ترین تجلیات آن است. این نظامنامه متضمن این است که به‌کشیش نباید خندید؛ زیرا، مذهب در خطر قرار می‌گیرد.

### مسخره کردن ازدواج

... با مراجعه به کتاب همدم آکسفورد در خصوص تئاتر<sup>۲۳</sup> چنین می‌خوانیم:

واژه مضحکه (فارس) به‌نمایشنامه بلندی اطلاق می‌شود که درباره موقعیت‌های نامعقولی<sup>۲۴</sup> است که عموماً بر محور روابط نامشروع می‌گردد - اصطلاح مضحکه اتاق خواب<sup>۲۵</sup> از همین‌جا ناشی می‌شود ...

عبارت «موقعیت‌های نامعقولی ... که بر محور روابط نامشروع می‌گردد» طرح‌های تراژیک گوناگونی را مانند طرح داستانی *اتللو* القا می‌کند. اما چه موقعیتی را می‌توان یافت که «بر محور روابط نامشروع» بگردد ولی، بر اساس طبع و حالت روحی و دیدگاه افراد خردمند درباره زندگی، مملو از نامعقولی‌ها و در نتیجه ملودراماتیک، مضحکه‌وار، کمیک یا تراژیک نباشد؟ چنان‌که می‌دانیم هتک حرمت تقوای خانوادگی مسلماً در دل مضحکه وجود دارد، و کتاب همدم شایسته ما نیز می‌گوید «بنابراین، اصطلاح مضحکه اتاق‌خواب از همین‌جا ناشی می‌شود».

البته، فریود به‌ما می‌آموزد این بی‌تقوایی را در تراژدی پیدا کنیم. یکی از پیروان تازه او، لردویگ چه‌که‌لز<sup>۲۶</sup>، انگاره عقده اودیپ را متضمن کمدی نیز می‌داند. او می‌گوید اگر تراژدی مجازات پسر را در طغیان علیه پدر نشان می‌دهد، کمدی پیروزی پسر و شکست پدر را نشان می‌دهد. پدر و پسر برای تصاحب مادر می‌جنگند، و پسر پیروز می‌شود. این خیالپردازی عریان غالباً این‌گونه تغییر چهره<sup>۲۷</sup> می‌دهد که پسر در

نقش مرد جوانی ظاهر می‌شود که اتفاقاً از راه می‌رسد. اما، بسیاری از تغییر چهره‌های این مضمون ماهرانه‌تر از این انجام می‌گیرد. به عقیده من نمایش جدید موسوم به مثلث<sup>۲۸</sup> را می‌توان یکی از این موارد دانست: شوهر، همسر، فاسق تغییر چهره پدر، مادر و پسر است. اگر چنین باشد، پس پاسخ به این پرسش که چرا مشغله ذهنی نمایشنامه‌نویسان جدید بی‌عفتی است؟ این خواهد بود که چون مشغله ذهنی آنها بی‌عفتی نیست؛ مشغله ذهنی آنها زنا یا محارم است. در نمایشنامه کاندیدا<sup>۲۹</sup> اثر برنارد شو، مورل<sup>۳۰</sup>، کاندیدا و مارچ بانک<sup>۳۱</sup> باید صورتک پدر، مادر و پسر باشند. (من از زندگی جورج برنارد شو مدارکی ارائه نمی‌کنم مبنی بر اینکه برای نویسنده سه شخصیت فوق به‌راستی پدر [یا پدرخوانده]، مادر، و پسر [خود نویسنده] بوده‌اند. این مسئله‌ای است مربوط به خاستگاه و منشاء اثر. آنچه بیشتر به بحث ما مربوط می‌شود این امکان است که در ناخودآگاه تماشاگران حتی اگر هیچ چیز درباره زندگی برنارد شو ندانند باز هم مورل، کاندیدا و مارچ بانک باید پدر، مادر، و پسر باشند). چنین است ظهور عقده اودیپ در نمایش انتقادی<sup>۳۲</sup> اواخر قرن نوزدهم. در یکی دیگر از نمایشنامه‌های اولیه شو با نام حرفه خانم وارن<sup>۳۳</sup>، مضمون زنا یا محارم به‌گونه‌ای رُخ می‌نماید که در دو اثر از مشهورترین آثار نمایشنامه‌نویس سلف شو، هنریک ایبسن رُخ نموده است؛ یعنی، در نمایشنامه‌های اشباح و روسمرس هولم<sup>۳۴</sup>. اما، ظاهراً برای معاصران آنها این هر سه نمایشنامه در رابطه با مسائل جاری اجتماع بوده است (بسرده‌داری سفیدپوستان، سیفیلیس ارثی، افکار مترقی، و غیره). برای آنها مضمون زنا یا محارم در پرده می‌ماند، وقتی کسی یادآور می‌شود که آن پرده به‌چه چیز سایه افکنده است، تازه آنها می‌توانند واقع‌گرایی اجتماعی را در پرتوی متفاوت بنگرند. منظور من این نیست که همیشه محتوای اجتماعی نوعی استتار صرف است برای مایه<sup>۳۵</sup>‌های روان‌شناسانه، بل این است که اثر می‌تواند در مقابل یک جامعه مفروض به‌صورت چنین استتاری نیز درآید. امروزه اگر تماشاگر مضمون عقده اودیپ را در نمایشنامه‌هایی که اسم بردم بازشناسد بهتر آنها را

درک خواهد کرد و در نتیجه، آنها را چنان‌که هستند درمی‌یابد؛ یعنی، اجتماعی و در عین حال، روان‌شناسانه.

### تزکیه<sup>۳۶</sup> کمیک

گیلبرت مورای از «شباهت نزدیک ارسطو و فروید» سخن گفته است و در واقع، فروید انگاره تزکیه را چنان پیش برده است که هیچ مفسر ارسطویی حتی خواب آن را هم نمی‌بیند... به عقیده فروید شوخی<sup>۳۷</sup> اساساً تزکیه‌کننده است: نوعی خلاصی است، نه محرک. به همین دلیل است که فروید، برخلاف اخلاق‌گرایان روزنامه‌ای، «اجازه می‌دهد ازدواج را به‌مسخره بگیریم.» (و البته او می‌داند که حتی اگر بخواهد هم نمی‌تواند مانع این امر بشود). فروید در کتابش در باب شوخی می‌گوید این راز برملا شده‌ای است که «ترتیبات ازدواج به‌ندرت نیازهای جنسی شوهر را ارضا می‌کند»، و اینکه این راز در میلیون‌ها شوخی مردانه علیه ازدواج نیم پوشیده و نیم گفته می‌ماند. من هم اضافه می‌کنم که بیان شکل‌اعلای یک شوخی مربوط به ازدواج؛ یعنی، نمایش، دو ساعت وقت می‌گیرد و سه شخصیت شناخته شده دارد: شوهر، زن، فاسق «اصطلاح «مضحک‌ه اناق خواب» هم از همین جا ناشی می‌شود»...

چرا ما به شوخی‌ها می‌خندیم؟<sup>۳۸</sup> نکته اصلی شوخی را می‌توان توضیح داد، اما این توضیح هیچ لطفی ندارد. اصل و اساس شوخی را محتوای آن تشکیل نمی‌دهد. آنچه مهم است تجربه‌ای است که آن را «درک شوخی یا «گرفتن» شوخی می‌نامیم. این تجربه نوعی ضربه ناگهانی است، البته ضربه‌های ناگهانی عموماً دلپذیر نیستند، اما این یک در جایی درجه‌ای را می‌گشاید که موجی ناگهانی از لذت به‌همراه می‌آورد. نیز لذت خنده با تفریح ملایمی که مقدم بر آن است پیوسته و متصل نیست. شوخی جریان چرخانی است در مجاری بسیار، زمانی ناگهان از یکی از آبگیرهای آن آبشانی واقعی فوران می‌کند.

این پدیده کمتر مرموز خواهد بود اگر آن را به‌افراد بالغ محدود کنیم، و افراد بالغ را موجوداتی سرشار از

اضطراب<sup>۳۹</sup> و گناه ببینیم، هیچ آبر انسان و هیچ کودکی حس طنز ندارد. بدان نیازی ندارند. مردان و زنان بدان نیاز دارند؛ زیرا، بسیاری از قوی‌ترین امیال خود را سرکوب کرده‌اند.

عملکرد حس طنز چگونه است؟ هدف آن ارضای بوخی امیال منع شده است. اما، هر آنچه سرکوب شد، سرکوب شده است. نمی‌توان بدان دست یافت. اضطراب و گناه مراقب آنند. فقط ترندهایی برای شانه خالی کردن از اضطراب و گناه وجود دارد که معمول‌ترین و غیرتصنعی‌ترین آنها، همان حس طنز است. تمهیدات مفرح و ملایم شوخی ترس ما را کاهش می‌دهد، و از مقاومت ما می‌کاهد، و بدین‌سان ارضای میل منع شده بر ما هم‌چون نوعی غافلگیری<sup>۴۰</sup> حادث می‌شود. قبل از آنکه اضطراب و گناه فرصت عمل پیدا کنند، لذت ممنوع حاصل شده است. منبع لذتی که بسی عمیق‌تر از لذت‌هایی است که مستقیماً قابل دسترسند، به‌چنگ می‌آید. امور ممنوع موقتاً تعالی می‌یابد، اندیشه‌های سرکوفته به‌خودآگاهی راه می‌یابند، و ما احساس قدرت و لذتی را که عموماً سرخوشی می‌نامندش تجربه می‌کنیم. این یکی از محدود شکل‌های لذت است که به‌اصطلاح تا بخواهیمش به‌دست می‌آوریمش. و سهم عظیم طنز در بقای نوع انسان از همین نکته ناشی می‌شود. و تناقض<sup>۴۱</sup> نیز از همین‌جا ناشی می‌شود. ما با امور مضحک، سرچشمه‌های کودکانه لذت را می‌گشاییم، دوباره کودک می‌شویم، قوی‌ترین ارضا را از ناچیزترین امور، و برترین وجد و نشئه را از پست‌ترین اندیشه‌ها، کسب می‌کنیم. حال اینکه، کودک خود فاقد حس طنز است. اما، این تناقض ناساز و حل‌ناپذیر نیست؛ زیرا، اساساً هیچ تجربه‌ای نمی‌تواند بدون بازگشت گذرا به دوران کودکی که از تجربه کودک بودن ناشی می‌شود عمق بیابد. معصومیت بالفعل کودکی هیچ‌گاه دوباره حاصل نمی‌شود اما، تا آنجایی که به‌لذت مربوط است نوعی سود افزوده در حسرتِ محض گذشته<sup>۴۲</sup> وجود دارد. هیچ دختر بچه‌ای نمی‌تواند به دوران دختر بچگی بیش از لوئیس کارول عشق بورزد. هیچ کودکی در لذت بزرگسالانه بازگشت، یا ظاهراً بازگشت، به دوران

کودکی سهیم نمی‌شود. طنز تا حد زیادی به‌فاصله<sup>۴۳</sup> میان آن دوره از کودکی که بدان بازمی‌گردیم و مرحله‌ای که سفر بازگشت از آنجا آغاز می‌شود سر و کار دارد. در واقع، این فرض که کودکان حس طنز ندارند، و در آغاز بحث مفید بود، در مرحله بعدی تحقیق نیازمند شرح و توصیف است. حس طنز کودکان هم‌چنان‌که آنها از دوران معصومیت اولیه دور می‌شوند رشد می‌یابد. کافی است تا معدودی نغمه‌های تجربه<sup>۴۴</sup>؛ یعنی، نغمه‌های واپس زنی، ناامیدی، و عدم اغفال به‌گوش آنان برسد، تا سرخوشی صمیمانه لبخند نوزاد جای خود را به‌پوزخندی پرخاشگر یا نیم لبخند بیمارگونه‌ای حاکی از شکست در چهره کودکی سه ساله بدهد. معصومیت کامل و یگانه است. تقسیم و دوگانگی با تجربه پدید می‌آید و بدون آن هیچ طنز، هزل<sup>۴۵</sup>، کمدی و مضحکه‌ای وجود ندارد.

### شوخی‌ها و تئاتر

یکی از بینش‌های کلیدی برگسون و فروید این است که لطیفه‌پردازی<sup>۴۶</sup> نوعی تئاتر است. برگسون می‌گوید هر نوع بذله‌گویی<sup>۴۷</sup> محض اجرا شدن خود به‌خود صحنه‌ای تئاتری پدید می‌آورد که نوعی کمدی اولیه است. فروید بر آن است که برای لطیفه‌پردازی نه به یک یا دو عامل، بلکه به‌سه عامل نیاز است که عبارتند از لطیفه‌پرداز<sup>۴۸</sup>، آماج<sup>۴۹</sup> شوخی، و شنونده. این تثلیث در قالب کمدین، مرد ساده‌لوح<sup>۵۰</sup>، و بیننده کاملاً آشناست. این تثلیث نمایش‌های وودویل<sup>۵۱</sup> نیز به‌نوبه خود القاگر کنایه‌پرداز<sup>۵۲</sup>، دغل‌باز<sup>۵۳</sup> و تماشاگر در کمدی‌های سنتی است.

گفتن اینکه لطیفه‌پرداز به‌آماج نیاز دارد فقط به این معناست که او به‌شوخی (لطیفه) نیاز دارد. آیا او همان‌قدر به‌شوخی نیاز دارد که به‌شنونده؟ حال از خودمان پرسیم که چرا بعضی اوقات میل به‌گفتن لطیفه در ما پدید می‌آید؟ دلیل آن نمی‌تواند این باشد که می‌خواهیم از این طریق سرگرم شویم، زیرا، لطیفه‌ها برای بار دوم سرگرم‌کننده نیستند، دیگر اینکه هیچ‌کسی نمی‌تواند لطیفه‌ای را که قبلاً نشنیده است تعریف کند. (من آن اشخاص فوق‌العاده را مستثنا می‌کنم که هر چه

پیش بروند می‌توانند شوخی و لطیفه ابداع کنند. چنین شخصی به بحث ما مربوط نمی‌شود؛ زیرا، من هم اکنون دربارهٔ کم‌دین‌ها بحث می‌کنم، و مسلم است که کم‌دین‌ها هم چنان‌که نقش خود را بازی می‌کنند متن خود را نمی‌نویسند. به هر حال، اگر نیاز ما صرفاً شنیدن شوخی می‌بود، می‌توانستیم شوخی را برای خود نقل کنیم پس بدیهی است که لطیفه‌پرداز مطلقاً به خود شوخی نیاز ندارد دارد، بلکه به‌شونده<sup>۵۴</sup> نیاز دارد.

به‌گمان من هرکسی که بازیگر کم‌دینی را بیرون از صحنه نمایش می‌شناسد تصدیق می‌کند که بازیگران کم‌دینی از جمله کسانی‌اند که بسی بیش از بازیگران دیگر نیازمند هلهله و قدردانی‌اند. دلیلی وجود دارد که چرا اشخاصی با این نیاز - خواه طنزپردازان مستعدی باشند خواه نه - پیشهٔ بازیگری کم‌دینی را برمی‌گزینند. فقط شوخی و لطیفه است که از بیننده - شنوندهٔ خود واکنشی دریافت می‌کند که فحواي آن غیر قابل اشتباه و مشتاقانه است: خنده ...

... شق دیگر تفسیر این است که کم‌دین از جمله با استعدادترین حرافان اجباری است. هر میهمانی عصرانه جمع کثیری را سرگرم می‌کند! این جمع تا زمانی که مخاطبی داشته باشند بی‌وقفه حرف می‌زنند. لطیفه‌پرداز از آن نوع حرافان اجباری است، یا تواند بود، که خوب از پس حرف زدن برمی‌آید؛ زیرا، حرف هایش مفرح و سرگرم‌کننده است. انفجار خنده‌ای که به‌استقبال هر داستان او می‌آید تأییدیه‌ای بر موفقیت او در خسته نکردن مخاطبانش است. حال شاید او وسوسه شود که داستان خود را طولانی و برای جمع بیشتری نقل کند. اگر او موفق شود روی صحنه برای مردمی حرف بزند که قبلاً هرگز آنها را ندیده است، پس او یک کم‌دین حرفه‌ای است.

اینکه ظاهراً هر نوع بررسی و مطالعهٔ کم‌دینی اغلب به بررسی و مطالعهٔ صرف خنده بدل می‌شود تأسف‌آور است، اما این وضع به‌درستی حالت روحی کم‌دین را منعکس می‌کند. آرزوی او اسارت و حفظ اسارت تماشاگر است، و او می‌داند که این آرزو فقط وقتی تحقق می‌یابد که تماشاگر بخندد. از این‌رو، هر چند خنده نمی‌تواند نشان<sup>۵۵</sup> شایسته‌ای برای کم‌دینی باشد،

اما مهر آن بر پیشانی شوخی‌ها و لطایف خورده است ...

اگر فلاسفه می‌توانند هنر کمیک را به‌خنده تنزل دهند، پس مسلماً برگزارکنندگان نمایش کم‌دینی نیز می‌توانند خنده را به‌سر و صدایی که ایجاد می‌کند تنزل دهند. اما، در هر دو مورد موضوع بحث بیش از حد محدود شده است. پژوهندهٔ خنده باید کل منحینی را که انفجار خنده، آخرین بخش آن را تشکیل می‌دهد بررسی کند. قبل از آنکه مردم ناگهان به‌زیر خنده بزنند باید برای رسیدن به آن مرحله‌ای که ناگهان زیر خنده بزنند آماده شده باشند. تنها آمادگی مطمئن آن حالت خاص انتظار و حساسیت است که به‌نوعی سرمستی<sup>۵۶</sup> منجر می‌شود. این آمادگی می‌تواند مهم‌تر از خود شوخی باشد. می‌تواند به‌مرحله‌ای از تهییج<sup>۵۷</sup> دست یافت که در آن مردم به‌همه چیز می‌خندند. اجراکننده شاید ناچار شود از خود بپرسد که اگر قرار است برآشوب<sup>۵۸</sup> [ناشی از خنده] پیشی‌گیرد، مردم به‌چه چیز نباید بخندند. او باید مراقب باشد که دختران از خنده ریشه نروند و خانم‌ها دچار رعشه نشوند.

در هر حال، تئاتر با فنون لطیفه‌گویی رابطه دارد، نه با فنون نویسندگی. ما در خلوت مطالعه می‌کنیم، و گمان می‌کنیم که اگر گاه به‌صدای بلند بخندیم اتفاق عجیبی رخ داده است. در این حالت خندهٔ ما منحصر به فرد و خودآگاهانه است. دیگر افراد خانواده مطمئنند که شما برای جلب توجه چنین کردید، و می‌پرسند چه چیز این قدر خنده‌دار است. به‌احتمال زیاد قصد شما هم همین بوده است. اما، وقتی عموزاده سیموس<sup>۵۹</sup> برای ما لطایف ایرلندی نقل می‌کند، ما واقعا از خود بی‌خود می‌شویم، و چند دقیقه‌ای چنان عرش را سیر می‌کنیم که گویی مست کرده‌ایم. این روان‌شناسی کم‌دین در تئاتر است.

در این معنا، هنر مضحکه، هیچ نیست مگر لطیفه‌ای که به‌تئاتر بدل شده است. لطیفه‌ای که در قالب شخصیت‌ها و صحنه‌های تئاتری کاملاً تنظیم و تسبیح شده است. درست است که می‌گوییم هدف مضحکه خنده است، اما چنین سخنی بیان‌گر امر ساده‌ای نیست. خنده ممکن است بر هر چیزی دلالت

کند، اما، در هر حال ایجاد آن مستلزم آن است که به دقیق‌ترین وجهی آماده سازی انجام شود. و هم چنین تعدیل. پژوهندگان آینده این موضوع بهتر است بحث درباره هر لطیفه و علل خنده‌دار بودن آن را رها کنند و به این سؤال پردازند: این لطیفه در بافت های ۶۰ خاص تا چه حد خنده‌دار است؟ آنها در خواهند یافت که گاهی اصلاً خنده‌دار نیست، و در مواقع دیگر بسیار مفرح و خنده‌دار است. این امر مربوط است به اینکه چگونه بیننده - شنونده به مرحله‌ای هدایت می‌شود که در آن ناگهان خنده را سر می‌دهد و تفریح و شوخ‌طبعی به منصفه ظهور می‌رسد.

از آمادگی لازم برای ایجاد خنده سخن گفتم و دیدیم که حتی در همین واقعه کوچک چه نکات قابل توجه فراوانی وجود دارد. هر مضحک‌ای که بیش از یکی دو دقیقه طول بکشد باید خنده تماشاگر را بارها و بارها برانگیزد. این امر با کنار هم چیدن پی در پی لطیفه‌ها حاصل نخواهد شد. سرخوشی عمومی به قدری قوی‌تر از اوج هر لطیفه خاص است که حیرت‌زده از خود می‌پرسیم: پس لطیفه اصلاً چه هست؟ چنان‌که گفتم اگر نخستین شوخی کاملاً موفق از کار درآید تماشاگر به آن حالت روحی وارد می‌شود که در آن همه چیز خنده‌دار به نظر می‌رسد، همه آنچه مورد نیاز است چرخش جدیدی است در وقایع، و آن‌گاه شلیک خنده از آن استقبال می‌کند. اما، این حالت روحی بدون کمک [لطیفه‌پرداز] چندان طول نخواهد کشید. شاید عاقلانه نباشد که آن را به گونه‌ای نامحدود حفظ کنیم، مبدا نتیجه‌اش وارفتمگی محض باشد. کسی که کل این شب شادمانی ۶۱ را سازمان می‌دهد باید واقعاً یک سازمان‌دهنده باشد. شاید هیچ چیز مهلک‌تر از آن نباشد که همه چیز را در گرو یک آغاز خوب بگذاریم و سپس حوادث را به حال خود رها کنیم. این است آنچه کارگودان هر وودویل خوب همیشه به خاطر دارد؛ و این است آنچه هر نویسنده مضحک باید در ذهن، حتی در مغز استخوان‌هایش داشته باشد.

از سخنان سرجان گیلگود درباره نمایش اهمیت ارنست بودن ۶۲ به نکته مهمی می‌توان رسید. این که کارگردان باید بیاموزد که در بسیاری موارد از خنده

تماشاگر جلوگیری کند. کسانی که اجرای گیلگود را از این نمایشنامه دیده‌اند منظور او را درک خواهند کرد. شور و حال کمیک به قدری بالا بود، و سرخوشی تماشاگران به قدری شدید، که اجرا در بسیاری موارد مشکل می‌توانست ادامه پیدا کند. اسکار وایلد گفتگوها یا چنان بذله‌گویانه نوشته بود که هر سطر می‌توانست علامت تجدید قهقهه و سرفه و صفیر تماشاگران باشد. قطع اجرا - حتی بر اثر قهقهه ناشی از نشاط - هدف مطلوبی نیست. آنچه بازیگران باید انجام می‌دادند به هیچ وجه این نبود که «شیره»ی هر سطر را برای خنده بیرون کشند، بلکه به عکس، آنان بایست بسیاری از خنده‌های موجود در هر سطر را فدای خنده مهم‌تری می‌کردند. هدف این تدبیر گیلگود صرفاً اجتناب از فوران آشفته خنده نبود. هدف وی رسیدن به کامل‌ترین لذت در هر وهله بود. تماشاگران بجهاند، و هیچ نمی‌دانند که چه چیزی را باید دوست بدارند. اگر آنها را به حال خود بگذارید آن‌قدر شدید می‌خندند که بعداً فقط رعشه دارند یا رنجش. باید مانع از آن شد که آنها با سیستم عصبی خود با خشونت رفتار کنند. خنده نمی‌تواند منظم و ممتد باشد. نمی‌تواند خیلی ملایم ۶۳ شروع شود و بعد به تدریج تا بی‌نهایت ۶۴ بلند شود. نیز نمی‌توان هم‌چون سوت کارخانه یک شدت را به‌طور یک‌نواخت حفظ کند. خنده با نظام تنفسی و گویایی محدود ما پیوند خورده است، حال ذکر مسائل مربوط به روان‌شناسی بماند.

اگر ممکن بود که با یک دستگاه خنده سنج شایستگی یک نمایش را تعیین کنیم، نمایش مطلوب نمایشی می‌بود که غرش واحد و گسیخته‌ای از خنده ایجاد کند که از ساعت هشت و نیم تا یازده به طول انجامد؛ یعنی، نمایشنامه‌ای که نه فقط ادامه‌ناپذیر است، بلکه شروع شدنی هم نیست. عملاً نسبتی میان لذت و طول خنده قابل شنیدن وجود ندارد اما خنده خیلی کم بهتر از خنده بیش از حد است. اگر هر کمدی، هر چند بزرگ، نتواند مردم را تمام و کمال بخنداند، کمدی بزرگی وجود دارد که که هیچ‌گاه مردم را نمی‌خنداند.

واقعاً چند بار به‌طور اتفاقی صدای خنده



نشاطی که سرچشمه‌های تلخ ندارد.

این مطایبه، بخصوص در آن زمان که هنوز نمی‌دانستیم نشاط همیشه سرچشمه‌های تلخ دارد، بسیار معقول و منطقی می‌نمود.

... فروید با این اعتقاد که شوخی‌های معصومانه نیز وجود دارد، تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید فقط شوخی‌های عمدی و لطایف با مقصود، می‌تواند مردم را به‌تفهقه اندازد. لطایف معصومانه ما را چندان تهییج نمی‌کند. ما آنها را با اشتیاق چندانی احساس نمی‌کنیم. دستگاه گیرنده ما چندان به آنها حساس نیست. ما را به آنها چندان نیازی نیست. ما مشتاق غذای قوی‌تری هستیم. ما خواهان هجوییم. ما خواهان هرزه‌گویی هستیم. ما خواهان حمله و افشاییم.

وقتی می‌گوییم عملاً شوخی با مقصود است که می‌تواند خنده برانگیزد در واقع، گفته‌ایم فقط این نوع شوخی بیشترین کاربرد را در تئاتر مضحکه دارد. و به‌نظر می‌رسد که اگر مضحکه‌ها را بیازماییم در می‌یابیم که آنها حاوی مقدار کمی شوخی بی‌ضرر و مقدار زیادی شوخی عمدی‌ند. مضحکه بدون پرخاشگری نمی‌تواند کارآمد باشد؛ زیرا، تأثیرات به‌اصطلاح «مضحکه‌وار» تحلیل رفته و ناپدید می‌شود.

در مضحکه‌ها چه روی می‌دهد؟ در یکی از مضحکه‌های نوئل کوارد<sup>۷۲</sup>، مردی به‌صورت مادرزن خود سیلی می‌زند و مادرزن غش می‌کند. مضحکه فقط شکل هنری است که به‌طور معمول چنین اتفاقی در آن می‌تواند روی دهد.

هیچ‌کس انکار نمی‌کند که فیلم‌های دبلیو. سی. فیلدز، پرخاشگرانه بودند. تماشاگران چنان بر این پرخاشگری‌ها آگاه شده بودند که کم‌کم از فیلم‌های او روی تافتند. اما، دربارهٔ چارلی چاپلین می‌گفتند که فیلم‌هایش را دوست دارند، زیرا، کمتر خشن است. او فقط به‌این دلیل کمتر خشن نمود که خشونت را به‌دیگر شخصیت‌ها واگذار می‌کرد. خشونت بر او واقع می‌شد نه به‌وسیلهٔ او و مضحکه خودآزار<sup>۷۵</sup> همواره آقامشانه‌تر از مضحکه دگرآزار<sup>۷۶</sup> به‌نظر می‌رسد. ولی، او نیز دگرآزار است. به‌یاد آوریم که در فیلم پسرپچه

می‌شنویم؟ صدایی که کاملاً کریه است. چند بار کسانی را که خندیده‌اند برانداز کرده‌ایم؟ منتظرهای که هیچ خوشانتید نیست. و وای که در یک تئاتر خوب چقدر کم می‌توانیم شاهد خنده روی صحنه باشیم! محل خنده جایگاه تماشاگران است. شاید یک دلیل آن این باشد که در جایگاه تماشاگران نمی‌باید آن را دید. ما بازیگران را تماشا می‌کنیم. اما، بازیگران به‌ندرت می‌خندند، عمدتاً به‌این دلیل که باعث خنده شوند. فقط روز بعد وقتی مجله‌ای را باز می‌کنیم می‌توانیم شاهد خنده بر چهرهٔ یک بازیگر باشیم. عنوان عکس می‌گوید که او «گوستاو گرون جنز»<sup>۶۵</sup> است - در نقش مفیستوفلس<sup>۶۶</sup>.

### سرچشمه‌های تلخ و شیرین

فروید دو نوع شوخی را از هم تفکیک کرد، یکی شوخی معصومانه و بی‌ضرر، و دیگری شوخی که مقصود، گرایش، و هدفی را در نظر دارد. او به‌نوبهٔ خود دو نوع مقصود را هم از هم تفکیک کرد: تخریب و افشا - یا خودکردن و عریان‌کردن. شوخی‌های مخرب با نام‌های: ریشخند<sup>۶۷</sup>، بدگویی<sup>۶۸</sup>، و هجو<sup>۶۹</sup> قرار می‌گیرند، شوخی‌های عریان‌کننده با نام: وقاحت<sup>۷۰</sup>، هرزگی<sup>۷۱</sup>، و هرزه‌گویی<sup>۷۲</sup>.

به‌گمان من تنها مورد حیرت‌آور در این طبقه‌بندی این است که وقاحت را پهلو به‌پهلوی هجو می‌نشانند. اگر موافق باشید می‌توانیم گام دیگری نیز برداریم و بگوییم در لطیفه و شوخی افشاگرانه نیز نیرویی مخرب وجود دارد. شوخی افشاگرانه یا با امر افشا شده یا با تماشاگری که افشا را مشاهده می‌کند و یا با هر دو در تخصص است. من، با جرح و تعدیل دستورالعمل فروید، به‌این نتیجه می‌رسم که لطایف هجوآمیز و وقیح هر دو تحت نام کلی پرخاشگری<sup>۷۳</sup> قرار می‌گیرند.

پس ما شوخی پرخاشگر و غیرپرخاشگر داریم. در واقع، هر کس بی‌تردید می‌پذیرد، و این در فرهنگ طبقهٔ متوسط ما شایع است که شوخی غیرپرخاشگر مرجح است. آیا ما وابسته به تمدنی مسیحی هستیم؟ من خود از کودکی با این سرود روحانی بزرگ شده‌ام که:

دلخوشی به‌امور ساده را به‌ما بیاموز و

وقتی چارلی ناگزیر به نگهداری از بچه می‌شود چه اتفاقاتی می‌افتد. البته، او در شرف آن است که به پدر خوانده‌ای نازنین و احساساتی بدل شود، اما وقتی در کنار مجرای فاضل آب می‌نشیند و متوجه یک آبگذر باز می‌شود، قبل از آنکه احساسات دوباره پدیدار شود چیزی نمانده است که بچه را به آنجا اندازد. با تصرفاتی از این قبیل است - و نه فقط با احساسات - که چاپلین در مقام کمدینی بزرگ ظاهر می‌شود. دلخوشی به امور پیچیده را به ما بیاموز: نشاط سرچشمه‌های تلخ و هم شیرین دارد.

### دیالکتیک مضحکه

برای ساده‌لوحان همه چیز ساده است. اما، مضحکه نه فقط برای ساده‌لوحان بلکه برای آنان که به عمق مضحکه نیز پی می‌برند، امری ساده می‌نماید. از این دیدگاه مضحکه ساده است، زیرا، مستقیماً به سراغ مسائل می‌رود. شما، بی هیچ حاشیه‌روی و مراعات، مادرزن خود را کتک می‌زنید. مسلماً جای شگفتی است اگر پیش مضحکه بینشی مطلقاً مستقیم و بی‌واسطه نباشد، و بدون آن دوگانگی صورتک<sup>۷۷</sup> و صورت<sup>۷۸</sup>، نماد<sup>۷۹</sup> و مصداق<sup>۸۰</sup>، که صفت مشخصه انواع دیگر ادبیات نمایشی است صورت پذیرد.

شیوه دیگری که به اعتبار آن مضحکه ساده به نظر می‌رسد این است که نموده‌های<sup>۸۱</sup> روزمره و تفاسیر روزمره آن نموده‌ها را می‌پذیرد. مضحکه تصاویر وسیع و رنگارنگ ملودرام را عرضه نمی‌کند. نه، مضحکه می‌تواند از محیط بسته عادی و آدم‌های عادی و ژنده‌پوش کوچک و خیابان استفاده کند. مشکل اینجا است که مضحکه در آن واحد در هر دو شیوه فوق ساده است، و در نتیجه، اصلاً نمی‌تواند ساده باشد. مضحکه خیالپردازهای صریح و وحشی را با واقعیت‌های روزمره و کسالت‌آور یکجا گرد می‌آورد. بازی متقابل این دو همانا جوهر این هنر است؛ یعنی، دیالکتیک مضحکه<sup>۸۲</sup>.

اگر در پس بشاشت و سبک حالی<sup>۸۳</sup> مضحکه نوعی جدیت و سنگینی<sup>۸۴</sup> کمین کرده است، در پس سنگینی آن نیز سبک‌حالی فراوانی در کمین نشسته

است. مضحکه مسلماً می‌تواند نمایانگر ظاهری سنگین باشد. باز هم همان بازیگران بی‌لیخنند! - یا در واقع، نقش‌های بی‌لیخنندی که مضحکه به عهده آن بازیگران گذاشته است. این نکته مهم و حیاتی مضحکه در اجرا است. بازیگر حرفه‌ای می‌داند که باید جدیت و سنگینی را بازی کند و مطمئن باشد که نویسنده بشاشت و سبک‌حالی را به طرح و گفتگو تزریق کرده است.

در واقع، اگر در تحلیل خود گامی به جلوتر برداریم می‌بینیم که ظاهر مضحکه در آن واحد هم سنگین و هم سرخوش<sup>۸۵</sup> است. مسخرگی‌های<sup>۸۶</sup> سرخوشانه هارلی کُن<sup>۸۷</sup> با سنگینی چهره‌ای بی‌حالت همراه است. هم سبک‌حالی مشهود است هم سنگینی، این دو ویژگی بخشی از سبک<sup>۸۸</sup> کار به‌شمار می‌روند. اگر بخواهیم در مضحکه از نوعی تضاد میان صورتک و صورت، نماد و امر نمادسازی شده، ظاهر و واقعیت سخن گوئیم، این اصلاً تضاد میان سبک‌ها نیست، بلکه تضادی است میان سنگینی و یا سبک‌حالی در سطح ظاهر و هر آنچه که در زیر نهفته است. مگر سنگینی و سبک‌حالی چه وجه مشترکی با هم دارند؟ نظم و ملامت. از سوی دیگر، آنچه در زیر سطح ظاهر نهفته است بی‌نظمی و خشونت است. این دیالکتیکی مضاعف است. در سطح ظاهر تضاد میان سرخوشی و سنگینی، و بعد تضاد میان سطح و زیر سطح. تضاد دوم تضادی وسیع‌تر و حتی پویاتر است.

اینکه مضحکه با این تضاد وسیع چه می‌کند در مقایسه با آنچه کمدی می‌کند بهتر درک می‌شود. کمدی نموده‌ها و ظواهر بسیاری می‌آفریند: به راستی ضعف کمدی همانا «حفظ» ظاهر است. صورتک‌زدایی<sup>۸۹</sup> در کمدی به‌طور مشخص فقط صورتک‌زدایی از یک شخصیت یگانه است در صحنه اوج - هم‌چون صورتک‌زدایی از تارتوف [در تارتوف مولیر] در مضحکه صورتک‌زدایی همیشه و همه‌وقت روی می‌دهد. هدف غایی مضحکه‌باز، خرد و خراب کردن نموده‌ها و ظواهر است، و تأثیر غایی او نیز عبارت است از مبهوت ساختن تماشاگران از انجام چنین کاری. مضحکه‌بازی هم‌چون هارپو مارکس را روی صحنه

بیاورید، تا ببینید که چطور همهٔ نموده‌ها و ظواهر خطر می‌افتد. برای همهٔ پوشش‌ها برای زدودن و عریان کردن است، و همهٔ شکستنی‌ها برای شکسته شدن. اشتباه است که او را وارد کمندی اتاق‌پذیری<sup>۹۱</sup> کنیم: او اتاق‌پذیری را عاری از اسباب و اثاثیه خواهد کرد.

اگر بپذیریم که مضحکه تعامل<sup>۹۱</sup> میان خشونت و چیز دیگری را مطرح می‌کند، می‌توان نتیجه گرفت که خشونت به‌خودی خود جوهر مضحکه نیست. خشونت چاپلین بر زمینهٔ آقامنتی‌های<sup>۹۲</sup> فراوان اوست که به‌نمایش درمی‌آید. خشونت هارپو مارکس با چیزی به‌همان اندازه مهم برای نقش او جبران می‌شود: نواختن کاملاً جدی ظریف‌ترین ساز؛ یعنی، چنگ (هارپ).

اشتباه است اگر گمان کنیم تأثیرات بازی چارلی و هارپو با آقامنتی و ظرافت ملایم می‌شود، چنان‌که گویی هدف دستیابی به‌آشتی میان خشونت و ملایمت بوده است. اما، مصالحه و آشتی مخصوص زندگی است، نه هنر. مقصود از این آقامنتی و ظرافت شدت بخشیدن، و نه کاهش دادن، تأثیر ناشی از خشونت است، و بالعکس. هنر نمایشی عموماً هنر افراط‌ها<sup>۹۳</sup> است، و مضحکه افراط در تمام این افراط‌هاست. مضحکه به‌طور مشخص، بیشترین تضادهای ممکن میان لحن<sup>۹۴</sup> و محتوا<sup>۹۵</sup>، سطح و جوهر<sup>۹۶</sup> را تشدید می‌کند و مورد بهره‌برداری قرار می‌دهد، و ذره‌ای از این دو عنصر موجود در دیالکتیک نیز به‌شکل غایی یا ناب خود عرضه نمی‌شود؛ زیرا احتمالاً عنصری ضعیف‌کننده در نمایش خواهد بود. مثال آن را در نمایشنامهٔ کوچکی از نوئل کوارد می‌توان پیدا کرد، که در آن وقتی از طریق لحن به‌سبکسری مفرط می‌رسد، و درست در هنگامی که لب‌ها باید به‌خنده باز شود، نویسنده راه اعتدال در پیش می‌گیرد. در مضحکه ما با شوخ‌منشی، یا با آمیزه‌ای از سنگینی و سرخوشی که لحن را به‌منزلهٔ لحن خاص مضحکه تعیین می‌کند، می‌گوییم: «مسن تو را با همین دست‌های خالی می‌کشم»، اما، از یک نظر منظور ما این نیز باید باشد که: دست کم درحد کورسویی در کلام یا عمل، باید آشکار شود که خواسته‌های مهلک در این دنیا وجود

دارد. — در این لحظه، اگر اینها در نمایشنامهٔ نوئل کوارد وجود دارد، پس او بسیار آقامنتی بوده است که اجازه داده است تماشاگرانش بدانها وقوف یابند ...

اگر کوشش برای آشتی میان ضدین متخاصم دیالکتیک خطرناک است، پذیرش یکی و فراموش کردن دیگری فاجعه‌آمیز است. پرخاشگری محض فقط خردکننده و شقاوت‌آمیز است، چنان‌که بسیاری کارتون‌های سینمایی نشان می‌دهند سبکسری<sup>۹۷</sup> محض نیز فقط کسالت‌آور است، چنان‌که اغلب کمدهای معروف به کمدهی شاد<sup>۹۸</sup> نشان می‌دهند. رابطهٔ دیالکتیکی رابطه‌ای است مبنی بر کشمکش فعال و رشد. گفتگو باید میان پرخاشگری و سبکسری، میان کین‌ورزی و صفای قلب برقرار شود.

### شیطنت<sup>۹۹</sup> به‌عنوان تقدیر

هر شکل نمایشی وعدهٔ دیداری با جنون<sup>۱۰۰</sup> دارد. اگر نمایشنامه موقعیت‌های مفرط را نمایش می‌دهد، موقعیت مفرط برای ابنای بشر — جز مرگ — آن مرحله‌ای است که در آن عقل سلیم ما درمی‌ماند. ایسن در یکی از مشهورترین صحنه‌های خود این مرحله را برصحنه نمایش داده است، و آندروماک راسین دقیقاً به‌همان طریقی پایان می‌یابد که اشباح ایسن.

استعمال و سوء‌استعمال کلمات در زبان محاوره‌ای ما همواره سرشار از معناست، و وقتی ما دربارهٔ برخی پدیده‌های غیرتأثیری می‌گوییم «مضحکه است» یا «مطلقاً مضحکه است» پدیدهٔ تأثیری را روشن‌تر می‌کنیم. منظور ما این است که: مضحکه نامعقول<sup>۱۰۱</sup> است، و نیز این که: مضحکه ساختار واقعی امور نامعقول است. در اینجا واژهٔ کارآمد همانا «ساختار» است؛ زیرا، ما معمولاً به‌امور نامعقول به‌منزلهٔ اموری فاقد ریخت و شکل<sup>۱۰۲</sup> می‌اندیشیم. فقط در مرضی چون پارانو یا<sup>۱۰۳</sup> است که می‌توان دلیلی برای جنون یافت: امور نامعقولی که ما مایلیم احماقانه بنامیم به‌طریقی به‌هم مربوطند که مطلقاً احماقانه نیست مجموعهٔ پیچیده صریحی از روابط متقابل وجود دارد. در فصل قبل از لشکر بزرگ تصادفات در ملودرام

سخن گفتیم. در مضحکه این لشکر کوچک تر نمی شود. در هر دو مورد تصدیق و بزرگداشت امر نامعقول، و نیز دعوی متقابل به یک نوع احساس وجود دارد. بیمار پارانوئید در تصادفات، وجود ساختاری را کشف می کند، یعنی، برای او تصادف تصادف نیست. نمایشنامه نویس تصادفات را در ساختار جای می دهد، و معنی آن این است که برای تماشاگران او نیز تصادف تصادف نیست. ملودرام نویس احساس فناپذیر بودن را خلق می کند؛ و در پرتو این احساس، تصادفات آشکار هم چون بخشی از الگویی محنت بار<sup>۱۰۴</sup> ظاهر می شدند. نیاید، هم چون ویلیام آرچر، تصور کنیم که تراژدی نویس به گونه ای متفاوت عمل می کند. به او دپ در نمایشنامه سوفکل بیانیدشید که چگونه عمر خود را تصادفاً در مکانی نابجا و در زمانی نابجا و با شخصی نابجا گذرانده است. مضحکه در استفاده از تصادفات مقبول، متمایز از گونه های دیگر است. مردم چنان پنداشت حقیرانه ای از مضحکه دارند که برای آنها پذیرش اینکه مضحکه از چنین تمهید حقیری استفاده میکند اصلاً مهم نیست.

تصادفات مضحکه چه معنایی به خود می گیرد؟ مسلماً به معنای تقدیر نیست، و در عین حال، مسلماً به معنای چیزی است که می توان تقدیرش نامید اگر این واژه از تداعی های مالیخولیایی کمتری برخوردار می بود. در مضحکه بخت<sup>۱۰۵</sup> از اینکه بخت به نظر آید دست می شوید، و شیطنت در عین جنون شیوه مخصوص به خود دارد. یکی از تأثیرات مضحکه شیطنت، مسخرگی، و آشوبی است که معادل تقدیر به نظر می رسد، نیرویی نه خود ساخته، نه برای احقاق حق، و نه برای فرجام مصیبت آمیز<sup>۱۰۶</sup>، بلکه برای پرخاشگری بدون خطر. شاید هرگونه نمایشی باید از ویژگی های اجتنابناپذیر خاصی برخوردار باشد، مثلاً نمایش های کمدی که به بیان تضادها اختصاص یافته اند. نیز ویژگی های اجتنابناپذیر خاص خود را دارند. اثبات تصادفات دیوانه وار در مضحکه نیز دنیایی می آفریند که در آن وقوع اتفاق های شاد اجتنابناپذیر است. ...

آنچه معمولاً درباره غافلگیری های<sup>۱۰۷</sup> موجود در

طرح های مضحکه وار می گویند باید تعریف شود. ظاهراً غافلگیر می شویم، اما جایی در اعماق ذهنمان از همه چیز خبیر داریم. قرارداد<sup>۱۰۸</sup> خود توقعات<sup>۱۰۹</sup> معینی ایجاد می کند که بدون آنها کسی برای ورود به تماشاخانه پولی پرداخت نمی کند. این توقع ممکن است از قبل از شروع نخستین صحنه نمایش؛ یعنی، از لحظه ای که در اعلان برنامه نام مضحکه را می شنویم شروع شود، و یا حتی ممکن است قبل از آن؛ یعنی، از وقتی که نام بازیگر مضحکه پرداز معروفی را در اعلان های تبلیغاتی می بینیم آغاز شود.

پیش تر اشاره کردم که موقعیت ها و طرح های شاخص ملودراماتیک مستقیماً از خیالپردازیهای پارانوئیدی ناشی می شود - عموماً خیالپردازی فرد بی گناهی که گمان می کند تبهکاران احاطه اش کرده اند. در چنین حالتی مسلماً ترحم و ترس برانگیخته می شود و احتمالاً تخلیه هیجانی<sup>۱۱۰</sup> هم صورت می گیرد - نوعی احساس استکمال و استخلاص. اگر برای ترحم و ترس در ملودرام و تراژدی معادلی در مضحکه و کمدی وجود داشته باشد همانا همدلی<sup>۱۱۱</sup> و تحقیر<sup>۱۱۲</sup> است. هم چنان که ترحم جنبه ضعیف تر ملودرام است، همدلی نیز جنبه ضعیف تر مضحکه است. نهایت همدلی معمولاً احساس ملایم دوستی نسبت به قهرمان مرد و زن است. چارلی استنثاناً می توانست بیشترین بهره را از همدلی در کار خود ببرد؛ زیرا، وی نه در نقش اصلی یک جوان زیبا و جذاب، بلکه در نقش های غریب و خاصی بازی می کرد. شخصیتی که او برگزیده بود - ولگرد - هم چنان بود که در عمل همدلی تماشاگران در حد بالایی برمی انگیزت.

احتمالاً بی گناهی همان قدر برای مضحکه مهم است که برای ملودرام، ما به همان شدت با آن همدت پنداری می کنیم. تفاوت در اینجاست که وقتی ما در ملودرام بر اثر ترس به دشمن واپس می نشینیم، در مضحکه همه چیز را بر سر او خراب کرده و تلافی می کنیم. اگر ملودرام عموماً بر قدرت خود در برانگیختن مراتبی از ترس متکی است، مضحکه بر مراتب پرخاشگری مبتنی است. سیدنی تاراکو<sup>۱۱۳</sup>

می‌گوید «کم‌دین تیرانداز ماهر متخصصی است که با صدای بلند بی‌گناهی خود را جار می‌زند». از این لحاظ نویسندهٔ مضحکه نیز یک کم‌دین است. خصوصت، هم چون وحشت در ملودرام، با هر نوع مفهوم عدالت یا حقیقت به قدری ناهمخوان است، که صور پدید آمده از آن به‌خیالپردازیهای بیمارگونه می‌ماند. ساختار بستهٔ نمایشنامهٔ خوش ساخت<sup>۱۱۴</sup> که ژرژ فیدو از آن استفاده می‌کرد، نظام روحی بسته‌ای را نشان می‌دهد، دنیایی خاص خود که خورشید مظلم و غیرطبیعی خاص خودش بر آن پرتوافشانی می‌کند. اگر ما به‌شدت در حال خنده نباشیم، چنین دنیایی را وحشتناک خواهیم یافت. طرز کار آن همان‌قدر خطرناک است که بندبازی ...

استادان مضحکه فرانسوی در قرن نوزدهم از طرح‌هایی که به‌گونه‌ای باورناپذیر ماهرانه بوده است استفاده کردند، و اغلب گفته‌اند نمایشنامه‌های آنها «تماماً طرح و توطئه» است. در اینجا جنبهٔ دیگری از جنون خاص مضحکه را مشاهده می‌کنیم. در این شکل هنری زندگی انسان به‌گونه‌ای هولناک خفیف می‌شود. زندگی نوعی دَوران آشفتهٔ همگانی است، پرتاب شدن از یک اتاق خواب به‌اتاق دیگر به‌وسیلهٔ ارواح خبیثی که بیش از دیو شهوت‌رانی هولناکند. آن نوع مضحکه‌ای که گفته‌اند «تماماً طرح و توطئه» است بسی فراتر از زرنگی و زیرکی است، دنیای آن دیوانه‌وار است. وقتی می‌بینیم که بازیگران تئاتر nouveau monde در موتوترال (کاناتا) به‌شکلی مثبت حرکاتی اسپاسم‌گونه<sup>۱۱۵</sup> به‌شخصیت‌های مضحکه مولیر می‌دهند، با خود می‌گوییم: روی‌هم‌رفته در عموم مضحکه‌ها چیزی اسپاسم‌گونه وجود دارد. درآیدن می‌گوید: «اشخاص و اعمال مضحکه تماماً غیرطبیعی است و رفتار و آداب این اشخاص دروغین».

اما، مضحکه بسی فراتر از ادراک معمول ما درگیر حرکت داستان است. مثلاً چرا کارگردانان مضحکه دایماً فریاد می‌زنند: سرعت<sup>۱۱۶</sup>، سرعت، سرعت. مسلماً علت فقط این نیست که شیفتهٔ درآمد مالیند، و نیز این نیست که به‌اعتقاد اهل تئاتر همیشه «سرعت» بهتر از «کندی» است. اصل قضیه عبارت است از

سریع‌تر کردن رفتار انسان تا آن حد که دیگر کمتر انسانی باشد. شاید دلیل برگسودن این باشد که سرعت یکی از طرق مضحک کردن رفتار انسان است به‌واسطهٔ مشابهت آن با ماشین‌های پرشتاب. سریع‌تر بودن حرکت در نمونه‌های نوعی مضحکه‌های صامت سینمایی تأثیر روانی و اخلاقی مشخصی دارد، چرا که اعمال را به‌اعمالی انتزاعی و خودکار (اتوماتیک) بدل می‌کند در حالی که در زندگی آنها باید عینی و تابع ارادهٔ آزاد باشد.

### به‌تمثال میمون

مضحکه‌پرداز کجرو است: اعتقاد ندارد که انسان به‌تمثال خداوند آفریده شده است. پس تمثال اصلی آدمیان در مضحکه چیست و چه نمونه‌هایی را شامل می‌شود؟

اگر کسی بخواهد داستان مضحکه‌ای را نقل کند، ممکن است با صحبت کردن دربارهٔ عشاق جوان آغاز کند، اما اگر به‌جای نقل داستان بخواهد به‌تعریف آنچه از مضحکه در خاطرش مانده بپردازد، دیگر خبری از عشاق جوان نخواهد بود، بلکه دو شخصیت دیگر را می‌بیند: رذل<sup>۱۱۷</sup> و احمق<sup>۱۱۸</sup>. آن‌گاه متوجه می‌شود که طرح داستانی خود بیش از آنکه به‌عمل عشاق جوان وابسته باشد به‌آنچه رذل می‌کند وابسته است. رذل در مضحکه، معادل شریر در ملودرام است. «تار و پود طرح را هوس است که می‌تند». اگر هوسی که تار و پود طرح ملودراماتیک را می‌تند شرارت محض است، هوسی که تار و پود طرح مضحکه، را می‌تند برادر کوچک‌تر شرارت است، و آن عبارت است از روح شیطنت. «پوک»<sup>۱۱۹</sup> شکسپیر می‌توانست رذل یک مضحکه باشد. او آن‌قدر موزی و با غرض نیست که شریر به‌حساب آید. او تصادفاً و حتی طبعاً موجود دردسر می‌شود اما، نه همواره با طرح‌ریزی و نه هرگز به‌قصد ضرر و زیان جدی — او حیل‌گر<sup>۱۲۰</sup> است — مثل هارلی‌کن.

اگر شیطنت به‌معادل کمیک تقدیر بدل می‌شود، معمولاً به‌واسطهٔ شخصیت‌هایی چون پوک، هارلی‌کن، بریگلا<sup>۱۲۱</sup> [کم‌دیادارته]، اسکاپن<sup>۱۲۲</sup>، نیرنگ‌های

اسکاپن مولیر، و فیگارو<sup>۱۲۳</sup>، عروسی فیگارو، ریش تراش اشبیلیه بومارشه، است که چنین می‌شود. تصور فرد حیل‌گر در ساده‌ترین شکل خود، به گونه‌ای ناامیدکننده بدوی است، و حتی در کمدی‌های شکسپیر حیل‌گری بر مرز بی‌مزگی پرواز می‌کند. (مثلاً این همه شیفتگی به‌فریب دادن مالولیو<sup>۱۲۴</sup> در نمایشنامه شب دوازدهم بابت چیست؟ اگر نام نویسنده را ندانیم، به‌عنوان موردی خسته‌کننده آن را کنار خواهیم گذاشت). از طرف دیگر، نام‌های امروزی و انگاره‌های جالب نباید این واقعیت را از نظر پنهان‌کننده که مثلاً سیگنور لودیسی<sup>۱۲۵</sup> در نمایشنامه حق با جناب عالی است<sup>۱۲۶</sup> از پیراندللو همان حیل‌گر قدیمی است در تغییر چهره‌های ماهرانه.

اگر رذل‌ها تأثیرگذارترند، در عوض تعداد احمق‌ها بسیار بیشتر است. در برابر هر رذل آشنا چقدر احمق وجود دارد؟ ظاهراً رمی‌های باستان این نسبت را سه به یک می‌دانند. مضحکه‌های آنها موسوم به مضحکه‌های آتلان<sup>۱۲۷</sup> چهار شخصیت نسوعی (سنخ‌گونه) دارد: کودن<sup>۱۲۸</sup>، لاف‌زن<sup>۱۲۹</sup>، پسر مرد ابله<sup>۱۳۰</sup>، و حقه‌باز<sup>۱۳۱</sup>. فقط آخری رذل است. دیگر شخصیت‌ها سه‌نوع احمق متفاوتند: کندذهن<sup>۱۳۲</sup> قبل از شروع شکست می‌خورد؛ لاف‌زن هم‌چنان‌که پیش می‌رود اسباب شکست خود را فراهم می‌کند؛ و سومی مردی است که بر اثر کھولت احمق شده و می‌تواند روزهای شادی را که رذل بود و نیمه شبان صدای زنگ‌ها را می‌شنید به یاد آورد.

شاید درست نباشد از رذل‌ها و احمق‌ها جداگانه سخن بگوییم؛ زیرا، آنچه برای مضحکه و کمدی بیش از هر چیز ارزش دارد رابطه متقابل آنهاست. اف. ام. کورنفورد نشان داده است که یکی از قدیمی‌ترین روابط موجود در نمایش کمیک همان رابطه میان کنایه‌پرداز<sup>۱۳۳</sup> و شاید<sup>۱۳۴</sup> است؛ یعنی، کم‌دین و ساده‌لوح؛ یکی رذل و دیگری احمق، و امور خنده‌آور از تعامل میان این دو ناشی می‌شود. اگر بگوییم که تمثال مضحکه‌وار انسان تمثال زوجی انسانی است، این زوج پسر جوان<sup>۱۳۵</sup> و دختر معصوم<sup>۱۳۶</sup> نخواهند بود، بلکه عبارت‌اند از رذل و احمق، کنایه‌پرداز و

شیاد، سر تویی بلج<sup>۱۳۷</sup> و سر آندرو آگچیک<sup>۱۳۸</sup> شب دوازدهم، جک تاتر<sup>۱۳۹</sup> و اکتاویوس رابینسون<sup>۱۴۰</sup> بر این قطبین، تناقضی<sup>۱۴۱</sup> را بیفزایید. در تحلیل نهایی رذل نیز یک احمق است. مضحکه و کمدی پیوسته اثبات کرده‌اند که کاردانی‌های رذل او را به ترکستان می‌رساند. زیرکی که نوعی قابلیت به‌نظر می‌رسد در پایان نوعی جلوه‌گری ساختگی<sup>۱۴۲</sup> یا زورآزمای<sup>۱۴۳</sup> از کار درمی‌آید.

مضحکه‌پرداز انسان را کمی نازل‌تر از فرشته ترسیم نمی‌کند، بلکه او را موجودی نشان می‌دهد که چندان هم برتر از میمون نیست. او انسان را گله‌وار، خشن، ناپخته، و به‌هر شکلی نشان می‌دهد مگر به شکل گل‌هایی منحصر به‌فرد و زیبا. اگر آقای آودن<sup>۱۴۴</sup> درست گفته باشد که: «هنر جز یک موضوع نمی‌تواند داشته باشد؛ انسان به‌منزله شخص منحصر به‌فرد و آگاه»، پس مضحکه هنر نیست. همدم آکسفورد ظاهراً متأسف است که شخصیت‌های مضحکه احمق و نفهمند، ولی، آنها یساده‌های عمدی حماقتند، تذکاریه‌های برآشوبنده‌ای مبنی بر اینکه خداوند حماقت را با سخاوت و گشاده‌دستی بی‌نظیری نصیب تبار آدمی کرد.

من مراحل را یادآور شده‌ام، و آنها بسیارند، که در آنها مضحکه و تراژدی تلاقی می‌کنند، ولی ما اینجا آنها را در دو قطب می‌بینیم. پاسکال آدمی را سوتک فکسور<sup>۱۴۵</sup> نامید. این استعاره دو شاخصه را در برمی‌گیرد: تعقل و ضعف. اگر مضحکه انسان را در تعقل نالایق نشان می‌دهد، نشان نمی‌دهد که او در قدرت غایی نالایق است یا میلی به‌استفاده از قدرت ندارد. مضحکه می‌گوید انسان سی‌تواند یکی از حیوانات هوشمند باشد یا نباشد، اما مسلماً او یک حیوان است، و نه حیوانی با کمترین خشونت. او می‌تواند همان اندک هوش خود را کاملاً وقف خشونت، طرح‌ریزی خشونت، یا رؤیای خشونت کند. (لبخند مونالیزا می‌تواند به این معنی باشد که او در حال طرح‌ریزی قتل است، اما شاید بیشتر به این معنی باشد که او خواب قتل‌هایی را می‌بیند که هرگز طرح‌ریزی نخواهد کرد.)

«سروران من، چه دنیای دیوانه‌ای!» نمایشنامه‌ای که نقش آفرینان آن را احمق‌ها تشکیل می‌دهند به ما می‌گویند که همه ما در دنیای احمق‌ها زندگی می‌کنیم. اگر این تصویر تراژیک نیست، از طرف دیگر، تصویری هم نیست که شاعران تراژیک آن را دون شأن خود بیابند. من این جملات را شاید از بزرگترین تراژدی برگرفته‌ام:

وقتی به دنیا می‌آیم از اینکه براین صحنه بزرگ احمق‌ها با نهاده‌ایم، می‌گرییم. کدام فرزاندگی می‌تواند بدون احساس تلخ و زنده نقطه مقابل فرزاندگی، که همانا حماقت است، وجود داشته باشد؟

### خمیرمایهٔ تئاتر

... مه‌یرهولد گفت: «تصور هنر بازیگر، به اتکای ستایش از صورتک، اطوار و حرکت، به گونه‌ای جدایی‌ناپذیر با تصور مضحکه پیوند خورده است». اگر ملودرام خمیرمایهٔ نمایشنامه<sup>۱۴۶</sup> است، مضحکه خمیرمایهٔ تئاتر است. ملودرام مکتوب است. تصویر متحرک جهان را نویسنده تهیه می‌بیند. مضحکه بازی می‌شود. ظاهراً سهم نویسنده نه فقط تحلیل می‌رود بلکه ترجمه می‌شود. ملودرام به واژه‌ها و به منظر نمایش تعلق دارد؛ بازیگر باید بتواند سخن گوید و نقشی دلپذیر یا بسیار شریر در این تابلو به‌عهده گیرد. مضحکه بر بدن بازیگر متمرکز می‌شود، و گفتگو در مضحکه‌گویی فعالیت تارهای صوتی و قشر مخ است. توجه کنید به هیئت‌های مصور در تصاویر چاپی (گساوره‌های) ژاکز کالوت<sup>۱۴۷</sup>، به نام «رقص‌های ناپل<sup>۱۴۸</sup>». نمی‌توان تصور کرد که آنها در حال اجرای ملودرامند. آنها همیشه تجسم و تجسد «کمد یا دولارته<sup>۱۴۹</sup>» بوده‌اند، و آنها آشکارا تجسم و تجسد مضحکه‌اند. نمی‌توان ملودرام بدیهه‌سازی شده‌ای را به تصور درآوردند. نمایش بدیهه‌سازی شده در عالی‌ترین شکل خود همانا مضحکه است. مضحکه با افتخار خود را «کمدیا» می‌نامد. ولی هیچ‌گاه سخنی از «تراژدی» دولارته<sup>۱۵۰</sup> به میان نمی‌آید. و بنابراین من اظهار نظر مه‌یرهولد را وارونه می‌کنم و می‌گویم: تصور مضحکه

به گونه‌ای جدایی‌ناپذیر با تصور هنر بازیگر، با «فنی<sup>۱۵۱</sup>» کمدیادلارته، پیوند خورده است. تئاتر مضحکه تئاتر بدن انسان است، اما تئاتر آن حالتی از بدن که فاصله‌اش بسا حالت طبیعی همانقدر دور است که صدای شالیاپین<sup>۱۵۲</sup> از صدای من و شما دور است. تئاتری است که اگر چه در آن عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی انسانند، ولی انسان‌ها آبر عروسکند<sup>۱۵۳</sup>. تئاتر بدن‌های فراواقعی (سوررئالیستی) است.

نمایش‌های سرگرم‌کننده «کمدیادلارته» همان «فارس‌های آتلان» بود که به قدرت بیشتری دست یافته بود. دیگر احمق‌ها محدود به سه دسته نبودند، و رذل نیز محدود به یک نوع نبود. حال با نمایشگاهی از انواع آدم‌ها سروکار داریم.

سخن‌های نامی کمدیا ریشه‌های عمیق‌تر از آداب اجتماعی و حتی خود اجتماع دارند. در «رقص‌های ناپل» اثر کالوت منشأ حیوانی شخصیت‌ها آشکار است. گفته‌اند که احتمالاً کالوت تصویر دقیقی از کمدیا دولارته ارائه نداده است، ولی محتمل است که هر انحرافی از کمدیا در کار وی ناشی از شناخت و بینش او در سباب جوهر کمدیادلارته بوده باشد. پرندگان آریستوفانس (در نمایشنامهٔ پرندگان) کاربرد پیچیدهٔ افسانه‌های حیوانات را بازنمایی افسانه‌هایی که یقیناً در آغاز چنین پیچیده نبوده‌اند. شخصیت‌های کمدی مآلاً انسان را به مفهوم دقیق کلمه عرضه می‌کنند، اما انسانی که تازه از طبیعت جدا شده. اما این شخصیت‌ها در اصل، طبیعت انسانی را به عنوان بخشی از طبیعت کلی، و زندگی انسان را به عنوان بخشی از کل حیات بازنمایی می‌کردند. از طرف دیگر، طبیعت بیرونی نیز در آنها بیرونی نبود: نیروهای کلی حیات باید در هیئت‌های انسانی یافت می‌شد. اگر در سوبهٔ تراژیک، خدایان با قهرمانان مخروج می‌شوند، در سوبهٔ کمیک، رذل‌ها و احمق‌ها با اقسام پست‌تر ارواح می‌آمیزند، چنان‌که در رویای شب نیمهٔ تابستان و طوفان شکسپیر می‌بینیم.

کمدیادلارته در قرن هجدهم رو به افوال نهاد. نزدیک‌ترین چیزی که امروزه می‌توان بررسی کرد آن نوع تئاتری است که تحت تأثیر کمدیادلارته نیست:

نمایش موسوم به اپرای پکن<sup>۱۵۴</sup>. اما جای پای کمدیادلارته در تئاتر ادوارد و فیلیپو<sup>۱۵۵</sup> در ناپل مشهود است، و کوشش‌های متقاعدکننده‌ای در تئاتر پیکولو<sup>۱۵۶</sup> ای میلان وجود دارد برای بازسازی نمایش‌های سرگرم‌کننده به سبک «کمدیادلارته».

کمدی‌های صامت چارلی چاپلین صرفاً محمل بزرگ‌ترین کمدین قرن بیستم نیست، آنها شاهکارهای مضحکه محسوب می‌شوند. و شاهکار مضحکه بسیاری وجود دارد. تاکنون هیچ‌کس به ارزش آنها پی نبرده مگر، به گمان من، سینماتک<sup>۱۵۷</sup> پاریس که به تلاشی نظام یافته جهت حفظ آنها دست زده است. حتی در حال حاضر اگر از این آثار به‌عنوان آثار هنری یاد کنیم، در واقع منظور ما هنر فیلم است. تصور شاهکار «مضحکه» شاید قضیه‌ای غیر قابل قبول به نظر رسد، حتی برای شخص آقای چاپلین، که در زندگی بعدی خود شکل‌های عالی‌تر را هدف قرار داد - شکل‌هایی که به‌طور یکنواخت با نتایج شاد همراه نبود.

اینکه دوران مضحکه‌های بزرگ در سینما در فاصله ۱۹۱۲ تا ۱۹۲۷ واقع شد ظاهراً از نظر بسیاری نتیجه حادثه‌ای ماشینی (مکانیکی) بود. دوربین فیلمبرداری اختراع شده بود، اما نوار صدا با آن نیامیخته بود: مضحکه خوشبخت بود که مناسب پرده سینمای صامت است. حقیقت این است که وجوه خاص مضحکه می‌توانست بر پرده سینما فراتر از امکانات صحنه ظاهر شود. پرده می‌توانست به وضوح با مقدار زیادی تعقیب و گریز سروکار داشته باشد. حقه‌های عکاسی قلمرو جدیدی برای رفتار زانی<sup>۱۵۸</sup> باز کرد. حتی پانتومیم تغییر کرد. لال بازی‌های قدیم از واسطه کار با وسایل تخیلی لذت بیشتری را به دنبال آورد. بخشی از هنر آنها بازی با اشیایی بود که عملاً وجود نداشت. اما اشیاء بر پرده سینما - از اتومبیل گرفته تا ساعت شماطه‌دار - به موضوع تازه و وسیع مضحکه بدل شد و به انتحای گوناگون نوع جدیدی از مضحکه را به ما عرضه کرد.

اما بالندگی یک شکل هنری اساساً نمی‌تواند نتیجه یک اختراع ماشینی (مکانیکی) باشد. اتفاقاً این اختراع

در اواخر دوران مضحکه‌های بزرگ عرضه شد، که یکی از معدود دوره‌های مضحکه است. نیچه در سال ۱۸۷۰ گفت «می‌توان گفت که در روزگار ما دنیا به کام مضحکه و باله است». حق با او بود، اما ظاهراً هیچ‌کس به این حقیقت پی نبرده است تا جایی که به درس تاریخ نمایش و تئاتر عصر ویکتوریا در مدارس مربوط می‌شود، قبل از برنارد شو و اسکاتر وایلند فقط چهره‌های محو و کم‌رنگی چون بولورلیتون<sup>۱۵۹</sup> و تام رابرتسون<sup>۱۶۰</sup> وجود داشته‌اند. این قضاوت گمراه‌کننده است زیرا شکوه واقعی صحنه ویکتوریایی در مضحکه، ایکستراواگانزا<sup>۱۶۱</sup>، و اپراکمیک نهفته است. نام‌های بزرگ این دوره عبارتند از گیلبرت و سولیوان<sup>۱۶۲</sup> و یا پیئروی<sup>۱۶۳</sup> جوان.

فرانسه نیز، همین تضاد میان آنچه در مدارس تدریس می‌شود و واقعیت وجود دارد. از نمایش انتقادی و جدی دوماي جوان و اوژیه<sup>۱۶۴</sup> سخن گفته‌اند، نمایشی که ظاهراً از حدود سال ۱۹۰۰ آغاز شد. اما در سال ۱۸۶۰ تئاتری فرانسوی وجود داشت که حتی این روزها هم تازه و سرزنده است، و برجسته‌ترین آنها اپرت‌های او فن باخ<sup>۱۶۵</sup> بود و مضحکه‌های لاییش<sup>۱۶۶</sup>. دقیقاً در دنباله روی از این دو نایبۀ تئاتر شاد و سبک بود که ژرژ فیدوی پدید آمد، که احتمالاً بزرگ‌ترین مضحکه‌نویس در تمام دنیا است. او جانشینان گرانمایه‌ای پیدا نکرد. دوران مضحکه مدرن با مرگ او به سال ۱۹۲۱ پایان یافت - و این تقریباً مصادف است با زمانی که چاپلین کم‌کم از مضحکه دست می‌شست.

پس مضحکه‌های چاپلین نه آغاز یک دوران، بلکه پایان آن را رقم می‌زند. فیلمسازان رد پای او را دنبال نکردند. و هر چند جزئیات مضحکه‌وار بهترین اجزای فیلم‌های متأخر چاپلین بوده‌اند، ولی آنها فقط اجزایی بوده‌اند و بس، اجزایی از یک اثر هجوآمیز، یک تراژی‌کمدی، یا نمایش عقیدتی.

باید برای فیلم‌های برادران مارکس که در دهه سی ساخته شد و فیلم‌های دبلیو. سی. فیلدز که در همین دوران و اندکی بعد ساخته شد مقامی خاص در نظر گرفت. آنجا که فیلم‌های اولیه چاپلین پیروزی ناب



محسوب می‌شد، برادران مارکس و هم فیلدز برخلاف جریان زمان جنگیدند. عصر جدیت تصنعی بر ما نازل شد. برای مردمان عصری که راجرز<sup>۱۶۷</sup> و هامرشتین<sup>۱۶۸</sup>، نورمن وینسنت پیل<sup>۱۶۹</sup>، و دوایت. وی آیزنهاور<sup>۱۷۰</sup> در آن می‌زیستند، فیلم‌های چاپلین، فیلدز، و برادران مارکس سرشار از پرخاشگری بود.

### در نفحه آزادی خیالی

ملودرام را سمانه و بیگانه توصیف کردیم، اما در عین حال از آن به‌عنوان نشئه سرگرم‌کننده و هیجان‌آور نفس‌طبیعی‌مان که اصلاً مایبل نیستیم از آن دست بکشیم دفاع کردم. در مورد مسئله خشونت در هنر من از ارسطو تبعیت می‌کنم نه از افلاطون، و نتیجه می‌گیرم که ملودرام نمی‌خواهد ما را میدل به‌هیتر کند، بلکه تا آنجا که از توان و تأثیراتش برآید می‌کوشد تشفی سالم و نوعی تزکیه معتدل بر ما عرضه کند. بسیاری از اینها را در مورد مضحکه نیز می‌توان گفت، جز آنکه محرکه اصلی مضحکه ساقه فرار (یا ترس) نیست، بلکه ساقه حمله (یا خصومت) است. نیچه می‌گوید در موسیقی شور و حال از خودش لذت می‌برد. و اگر در ملودرام ترس از خودش لذت می‌برد، در مضحکه خصومت است که از خودش لذت می‌برد...

### ب) کمدی

#### شوخی می‌کردم و بس

وقتی کسی چیزی را که به‌یقین گفته انکار می‌کند، با تعجب از خود می‌پرسیم چرا او خود را به‌دردسر می‌اندازد، و نتیجه می‌گیریم که حتماً آنچه را انکار کرده حقیقت دارد. شگفت‌انگیز نیست که عباراتی چون «نه؛ منظورم این است که، بله» به کرات بر تخت روانپزشک بروز می‌کند زیرا در آنجا کل مشکل بیمار عدم تمایل اوست در بیان آنچه می‌داند چیست....

اما ممکن است بیمار به‌جای استفاده از واژه «نه» ناگهان خنده‌ای بلند سردهد. اگر قرار باشد که او در قالب کلمات فاش سازد که این خنده توأم با صدا و اطوار چیست، خواهد گفت: «هر چه گفتید خیالپردازی

است! شما جدی نیستید! من آئی نیستم که شما کشف کرده‌اید. متوجه باشید که من اصلاً نترسیدم بلکه با خنده شما را ترساندم، خنده‌ای که تحقیقات روان‌شناسانه شما نشان می‌دهد به‌معنی پیروزی و تحقیر است.» بدبختانه اگر این بیمار، هم‌چون غالب بیماران آمریکایی، خودش اندکی مطالعات روان‌شناسی داشته باشد، می‌داند که انکار مصراانه او به‌عنوان اعتراف به‌گناه مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

اگر از موقعیت‌های محدود بالینی بگذریم این نوع خنده در تمامی مراودات اجتماعی معمول است. به‌راستی ما در اینجا یکی از کارکردهای بنیادی خنده را به‌طور کلی کشف کرده‌ایم، و نیز یکی از انواع بشاشت، سبکسری، گستاخی، و از این قبیل را که در جمع بروز می‌کند. حتی معمول‌تر از «شما جدی نیستید!» این عبارت است «شوخی کردم و بس!». و گونه متفاوت و در عین حال جالب آن‌زمانی روی می‌دهد که همدم شخص، تجاهل به‌قصد جدی را درک نمی‌کند و شخص بلافاصله، با لحنی آزاده و مضطرب و با گفتن «شوخی را گرفتی یا نه؟» منظور خود را تصریح می‌کند. دیدیم که پرخاشگری‌های گستاخانه را می‌توان قبول کرد تنها به‌این دلیل که به‌قول پیراندلو «به‌هر حال جدی نیست»... اما مضحکه فقط تا آن حد جدی است که خصومت آن احساس شود، نه تا آن که متقاعد شویم خصومت موجه است. کمدی قضاوت‌هایی جدی از این دست را مطرح می‌کند که نمایشنامه کمیک، البته برای انکارکنندگان، هم‌چون «اتهامی قوی» یا افشایی تکان‌دهنده جلوه می‌کند. این خود نحوه متفاوت بیان آن چیزی است که قبلاً بدان اشاره کردم: اینکه اگر کمدی لحن سبکسر خود را از دست بدهد به‌یک نمایشنامه اجتماعی غیرکمیک بدل می‌شود.

کمدی سرخوشی و سنگینی مضحکه را اتخاذ می‌کند. تفاوت در عنصر متخاصم است، در عنصر پنهان و آماده فوران. در مضحکه آنچه در پس سطح ظاهر نهفته پرخاشگری محض است، که هیچ توجیه اخلاقی ندارد، و هیچ سؤالی بر نمی‌انگیزد. پرخاشگری در مضحکه و کمدی مشترک است، اما وقتی در مضحکه پرخاشگری تلافی صرف است، در کمدی

قدرتی است که در پس عقیده حق قرار می‌گیرد. در کمدی، وجدان آگاه پشتیبان خشم مضحکه می‌شود. این تفاوت اخلاقی، رنگ‌های عاطفی کاملاً متفاوتی را به همراه می‌آورد. مضحکه لذتی ساده را عرضه می‌کند: مشت کوبیدن زیر چانه دشمن بدون هیچ پاسخی. تقبیحی که در کمدی بیان می‌شود دامنه وسیع امکانات عاطفی را، مطابق مزاج‌های متفاوتی که به تقبیح دست می‌یازند، عرضه می‌کند...

... وقتی شاهکارهای کمدی را در نظر می‌گیریم - آثار ماکیاولی، بن جانسون، شکسپیر یا مولیر - جریان تیره‌ای را با تندترین و قوی‌ترین شدت ممکن در زیر سطح ظاهری آنها می‌یابیم. از آنجا که اصطلاح‌شناسی دقیقی که با این پدیده‌ها سر و کار داشته باشد وجود ندارد، من روزمره‌ترین واژه‌ها را انتخاب می‌کنم و می‌گویم آنچه در اختیار داریم میان دو قطب «تلخی»<sup>۱۷۱</sup> و «حزن»<sup>۱۷۲</sup> دامن می‌گسترند. تلخی را ما از طریق هجویه‌های بیرون از دنیای نمایش می‌شناسیم، از طریق آثار جیوونال<sup>۱۷۳</sup>، آثار سویفت. در زمره نمایشنامه‌نویسان ماکیاولی و بن جانسون تلخ‌ترند. مولیر و شکسپیر تلخی را ذخیره دارند، اما تلخی عنصر غالب و برجسته کمدی‌های آنان نیست، این کمدی‌ها به گونه‌ای شیرین مایخولیابیند، و لحظاتی غرق در حزن.

اما من در فصل مربوط به مضحکه گفتم که هر نوع نشاطی سرچشمه‌های تلخ و هم شیرین دارد. منظور دقیقاً این است که در مضحکه تلخی هرگز اجازه نمی‌یابد به سطح سرریز کند. آبی که ما در می‌نوشیم گویی با ناب‌ترین تلخی آمیخته است، و این دال بر آن است که سطحی عمیق‌تر وجود دارد، بله وجود دارد، اما طعم شیرین آن را نابود نمی‌کند. خشونت در فیلم‌های دیلیو. سی. فیلدز، هارپو مارکس و چارلی چاپلین وجود دارد اما مضحکه به وسایل آشکار مانع از آن می‌شود که آن را «جدی بگیریم» و با خشونت آل کاپون و هیتلر پیوندش دهیم. هم‌چنین در مضحکه نمی‌توان به حال قربانی تأسف خورد. ما فرصت کاملاً مناسبی برای قربانی کردن داریم. مضحکه برای مهاجم و مدافع همان‌قدر غیرعاطفی است که بی‌تعمق. دقیقاً آن رویه

ضدعاطفی که برگسون به‌طور اعم به امر کمیک منسوب می‌کند به اعتقاد من بالاخص به مضحکه تعلق دارد. مضحکه «فاقد احساس» است و نه کمدی. برعکس، تلخی و حزنی که چنان آسان به سطح اثر کمدی پا می‌گذارد نخستین و بهترین مدرک است دال بر اینکه در کمدی احساس نه فقط حاضر بلکه وافر است.

مضحکه فرار از زندگی، خلاصی از فشار روزمرگی، و بازگشت به مسئولیت‌ناپذیری دوران کودکی را فراهم می‌آورد. احساس کمیک، به‌عنوان نقطه مقابل محرک‌های مضحکه‌وار، می‌کوشد با زندگی، با فشار روزمرگی، و با مسئولیت‌پذیری دوران بزرگسالی سر و کار داشته باشد. خصلت دوگانه کمدی (به‌طور بسیار) تجهیزاتی دوگانه را در هنرمند کمیک الزام می‌کند: از یک سو، «شهوت زندگی»، «اشتهای فزاینده»، نوعی اشتیاق و میل به هستی داشتن محض، و از دیگر سو، نوعی آگاهی تلخ و تند و دردناک بر موانع این راه، بر مقاومت‌ها و سرپیچی‌ها، بر آزمون گذر از آب و آتش، ازدهایان، جنگل‌ها، و غارهایی که ما را تهدید می‌کند، و نیز بیشه‌زاران و مرداب‌هایی که ما را فرو می‌بلعد.

تا اینجا کمدی با مضحکه وجه اشتراک دارد: یعنی کمدی نیز چون مضحکه در نهایت شیوه نگرش جدیدی را اتخاذ می‌کند. اما تفاوتی وجود دارد. و آن اینکه کمدی در عین حال به‌آنچه که باید به‌درستی نظر می‌کند. کمدی دیده است؛ توجه کرده است، و فراموش نکرده است. مضحکه تماماً در این سوی یأس، بی‌پروایی، گستاخی، و خام طبعی روی می‌دهد. کمدی در سوی دیگر یأس روی می‌دهد. کمدی<sup>۱۷۴</sup> گونه‌ای است بالغ ...

در مضحکه ما از پشت به‌ستمگر ضربه می‌زنیم، و با این عمل سرچشمه‌های بدوی و کودکانه لذت را به جریان می‌اندازیم. هیچ لذتی نمی‌تواند خالص تر و سر راست تر از جریان‌هایی باشد که از این سرچشمه آغازین منشأ می‌گیرد. تجربه ما از کمدی، در عین ظریف‌تر بودن، در آمیخته‌تر است. برای توصیف و ارزیابی آن ناچار باید از مقایسه استفاده کرد، اما نه مقایسه با مضحکه، بلکه با تراژدی.

## وارد معقولات نشوا

سر فیلیپ سیدنی گفته است: «تراژدی بزرگ ترین زخم‌ها را می‌گشاید و زخم‌هایی را که در زیر پوست مخفی مانده بود، باز می‌کند». این استعاره شعر است بر رابطه مستقیم و سراسر تراژدی با درد. اما تصور فرد ساده‌لوحی که گمان می‌کند کمندی چنین رابطه مستقیمی با درد ندارد درست است. فقط اگر این فرد ساده‌لوح بپذیرد که کمندی به هیچ وجه رابطه‌ای با درد ندارد در اشتباه خواهد بود.

استلزام بعدی «شوخی می‌کردم و بس!» این است: «وارد معقولات نشو، این کمندی است!» چنین استلزامی ممکن است تنها در لحن کمیک تعبیه شده باشد. وقتی بایرون می‌گوید «و اگر من به هر چیز مهلک می‌خندم، از آن روست که نمی‌توانم بگریم» همین نکته را آشکار می‌کند. «وارد معقولات نشو» یعنی اینکه «چندان قابل تأمل به نظر نمی‌رسد». در اینجا نوعی بدبینی نهفته است که تلخ‌تر از تراژدی است، زیرا تراژدی از پیش فرض می‌گیرد که همه چیز قابل تأمل و آزمون است.

وارد معقولات شدن - غوطه خوردن در هر مفاک تیره و عمیق - به این نحو است که تراژدی ما را به سرگیجه می‌اندازد. کمندی مسلماً چنین نمی‌کند. اظهار درد وجود دارد، اما در این هنر، نموده‌ها (ظواهر) باید حفظ شود، زمینه نباید سبکسری خود را از دست بدهد. لاف‌زن نه به مدتی طولانی.

در کمندی بزرگ قرارداد بشاش بودن گه گاه در خطر است. این واقعیت بعضی منتقدین را واقعاً عصبی می‌کند، و آنها حیران می‌مانند که آیا اصلاً فلان اثر کمندی است یا نه. چنین است اپرای «همگان چنین کنند»<sup>۱۷۵</sup> از موتسارت ... نمونه آن در نمایش انگلیس - که مثالی است متفاوت - همانا صحنه «سلیا»<sup>۱۷۶</sup> است در نمایشنامه ولپن اثر بن جانسون. دیدن اینکه ولپن بر سر آدمیان رذل کلاه می‌گذارد، دیدن اینکه کلاه‌برداری بر سر کلاه‌برداران دیگر کلاه می‌گذارد، در حد و مرز معمول کمندی است. اما دیدن اینکه ولپن زنی واقعاً عفیف را به کمک فوومیگی شوهر او اغوا می‌کند چیز دیگری است. کسانی که مایلند استحکام

قراردادها - چه اخلاقی و چه زیبایی شناسانه - محترم بماند، ممکن است آن را تقبیح کنند، اما به نظر من دقیقاً تصرفاتی از این نوع است که بن جانسون را مبدل به کمندی نویسی بزرگی می‌کند. حتی ممکن است بن جانسون خود، که در مورد صحت نظریه‌اش در باب کمندی به خود می‌بالید، بر اثر نقدهای «قراردادی» طراوت و تازگی خویش را از دست بدهد. نیوگ کمیک بن جانسون به هیچ وجه نظریه‌های او را در بر نمی‌گیرد. در درون این نمایشنامه‌ها کشاکشی وجود دارد میان آگاهی و اندیشه‌های قویاً شایسته نویسنده با احساس عمیق او از آشوب<sup>۱۷۷</sup>. این کشاکش بسی بیش از خود اندیشه‌ها و احساس آشوب، زاینده است. کمندی به کمک همین کشاکش هاست که به شکوه و بزرگی دست می‌یابد.

بعد از موتسارت و بن جانسون، اجازه دهید از مولیر یاد کنم. او روش خاصی دارد تا بگوید «وارد معقولات نشو!». و آن این است: «بهر است این کمندی را هر چه سریع‌تر به پایان برسانم، و گرنه دیگر کمندی نخواهد بود». در پایان نمایشنامه جنتلمن مآب<sup>۱۷۸</sup>، ژوردان دیگر فردی صرفاً غیرعادی یا خودرأی نیست، او یکسر دیوانه است. پایان این نمایشنامه پی‌آمدهای ناشاد را از ما دریغ می‌دارد. پایان بخشی نمایشنامه «تارتوف» فقط اندکی متفاوت است. بنیاد آن این است: «این کمندی پایانی تراژیک خواهد داشت مگر اینکه پادشاه فوراً مداخله کند». پژوهندگان مباحث تاریخی مایلند یادآور شوند که مولیر چه طرفداری تمام عیاری از حکومت مطلقه داشت. ولی در اصل او نمایشنامه‌نویس برتری بود. پایان‌های شاد همواره کنایی‌اند (مانند هر چیزی که در کمندی شاد است)، و مولیر این کنایه را نیشدار کرد. از این اثر تا اپرای گدایان<sup>۱۷۹</sup> اثر جان گی که در آن پایان شاد آشکارا استهزا می‌شود فقط یک گام فاصله است. اما چنین استهزای آشکاری، خطری است برای کمندی. کسانی که بر تسبیح دقیق از قراردادها اصرار می‌ورزند در موضع‌گیری خود بسیار محقند: وقتی با قراردادهای کمندی بیش از حد معارضه شود، کمندی جای خود را به چیز دیگری می‌دهد. من فقط اضافه می‌کنم که این

امر لزوماً تأسّف‌آور نیست، زیرا در فصل آینده می‌کوشم نشان دهم که چگونه اپرای گدایان گامی از کمدی به سوی گونه‌ای به‌همان اندازه ارزشمند را مشخص می‌کند: به‌سوی تراژدی‌کمدی.

### تعمیم کمدی به تراژدی

به‌طور قراردادی کمدی را شکل سرخوش و بنا نشاط هنری می‌دانیم، و هر عنصر متضاد با این حال و هوا را به‌عنوان عنصر ثانوی، لحن فرعی، گسیختگی، و یا استثنا در نظر می‌گیریم. در عوض من پیشنهاد می‌کنم که نکبت و بدبختی را بنیان کمدی بدانیم و سبک حالی را استعلایی که دائماً تکرار می‌شود. از این دیدگاه کمدی، هم‌چون تراژدی، تلاشی است برای درافتادن با ناامیدی، رنج روحی، گناه و اضطراب. اما نه به‌طریقی یکسان. فرمان تراژیک، به‌قول اشتاین در لرد جیم اثر جوزف کنراد، این است: «در عنصر مهلک، غوطه‌ور شو!». ... اما در مقام مقایسه، موضع کمیک فرصت‌طلبانه است. خط‌مشی آن بیشتر طفره و گریز از دشمن است، تا زورآزمایی مستقیم با او. اخلاق‌گرایان حتماً خواهند گفت آنجا که تراژدی قهرمان و فناخیز است، کمدی بزدل و سبکسر خواهد بود - فالستاف آدمی بی‌برق کمدی را حمل می‌کند. کمدی بهتر از اخلاقیات به امر بقا خدمت می‌کند، و خصومت سنتی آن با اخلاق‌گرایان حرفه‌ای باعث می‌شود که در زیست‌شناسی امتیاز بهتری کسب کند تا در مذهب. و چون کالاهایی که حراج می‌کند عبارت است از لذت‌های صریح و قطعی، هر چند هم که پهلوانان میداننداری نداشته باشد، هیچ‌گاه بدون مشتری نمی‌ماند.

لذاتی را که کمدی در معرض فروش می‌گذارد، در وهله نخست، همان لذت‌های مضحکه است، زیرا شکل‌های عالی شکل‌های مادون را نیز در برمی‌گیرد. اما هم‌چنان که رضامندی‌های تراژدی بر رضامندی‌های ملودرام برتری می‌جوید، رضامندی‌های کمدی نیز نسبت به رضامندی‌های مضحکه برتری حاصل می‌کند. ... [بناگرید که] چگونه در تراژدی ترس به‌هیبت<sup>۱۸۰</sup> بدل می‌شود. و هیبت، صرفنظر از محتوای عقلانیش، اگر

به‌راستی چنین محتوایی وجود داشته باشد، احساسی است تأییدکننده<sup>۱۸۱</sup>، احساسی ملهمه و متعالی، که به‌سر حد جذب و خلسه<sup>۱۸۲</sup> می‌رسد. شدت و زیبایی هیبت مستقیماً در ارتباط با وحشتی است که غلبه می‌کند. لذت و الاثر کمدی که ما آن را مسرت<sup>۱۸۳</sup> می‌نامیم به‌همین نحو عمل می‌کند. فقط می‌توان آن را از آثار نویسنده‌ای دریافت کرد که احساسی مخالف مسرت ایجاد می‌کند. نقطه شروع نمایشنامه‌نویس کمیک، بدبختی و نکبت است؛ مسرت در سر منزل نهایی او نوعی استعلایی با شکوه و لرزان است. خوب، با فرض بدبختی و نکبت کلی شرایط انسانی، آیا اصلاً چیزی خوش و مطلوب تواند بود؟

تراژدی یک سوگواری طولانی است. خوددار و مرثیه‌وار<sup>۱۸۴</sup> نیست، بلکه فریادی است پرتنّین و بنا تمام توان، تراژدی از تمامی ترحم زندگی و از هول سخن می‌گوید. شاعر کمیک مستقیماً از احساسات خود سخن نمی‌گوید بلکه آنها را در نقابی می‌پوشاند، آنها را با شوخ‌منشی و ظرافت انکار می‌کند. لزوماً خود این احساس‌ها متفاوت از احساس‌های تراژدی نیست، بلکه تفاوت در روش پنهان کردن آنهاست. کمدی غیرمستقیم و کنایی است. وقتی به‌بدبختی و نکبت نظر دارد به‌گونه‌ای مضحک سخن می‌گوید. و وقتی اجازه می‌یابد بدبختی و نکبت را به‌نمایش گذارد، قادر است آن را با مسرت تعالی بخشد.

درباره پایانیابی نمایشنامه مردم‌گریز مولیر همه چیز گفته‌اند، ولی تاکنون نشنیده‌ام کسی ادعا کند که آلسنت خود را خواهد کشت. شاید اگر می‌توانست شخصیتی می‌شد استوارتر از این. ولی فقط شخصیت‌های تراژیک چنین استوار و ثابت قدمند. آنتیگونه ژان آنوی می‌گوید: «ما کسانی هستیم که تا آخر حق و حقیقت را پی می‌گیریم». این درست همان کاری است که اودیپوس سوفکلس علی‌رغم هشدارهای زژوگاستا به‌انجام می‌رساند. در تراژدی غریزه صیانت نفس طرد می‌شود، اما در کمدی به‌هیچ‌وجه.

در دل هر تراژدی خوب آشفتنگی عمیق تعادل انسانی وجود دارد. شعر تراژیک فی‌نفسه آن را،

دست‌کم به لحاظ زیبایی‌شناسی، تعالی می‌بخشد، و این استعلای زیبایی‌شناسی نوعی شجاعت را مستدل می‌کند. آشکارا نمی‌توان گفت که هر کمدی تجربه خاصی از این نوع را منعکس می‌کند. از آن رو نمی‌توان گفت که حتی اگر این تجربه موجود باشد، کمدی آن را در معرض دید قرار نمی‌دهد. آنچه می‌توان گفت این است که کمدی نویس با تمام وجود بر این امور آگاه است.

شاعر تراژیک بر اساس احساس درک خود از بحران می‌نویسد. باور این امر هیچ‌گاه مشکل نبوده است که هر تراژدی از بحران خاصی در زندگی خود نویسنده ناشی می‌شود. شعر کمیک کمتر مستعد آن است که بر اساس بحرانی خاص بنویسد، او بیشتر از درد ممتد بدبختی و نکبت در زندگی انسان سخن می‌گوید که معمول‌تر از بحران است و بنابراین مسئله‌ای است مصر و پابرجا، وقتی فردا صبح از خواب برخیزیم قادریم بدون آگاهی تراژیک یک یا دو ساعت کار کنیم ولی ما نیازی نومیدانه خواهیم داشت به احساس کمیک خود.

تراژدی، همگام بسا «کتاب دعای همگانی»<sup>۱۸۵</sup> می‌گوید: «در دل زندگی ما در حال مرگیم». تناقض این احساس در این است که هر چه بیشتر درک می‌شود، احساس زندگی، احساس زیستن، دوباره و دوباره احیا می‌شود. و آن انسانی که حقیقتاً احساس می‌کند «آمدگی از هر چیز دیگر مهم‌تر است» به آرامشی بی‌ظنیر دست می‌یابد، نه فقط در مرگ بلکه در زندگی، کمدی می‌گوید: «در دل مرگ ما زندگی می‌کنیم». هر چه سفر هوایی مخاطره‌انگیز باشد، باز هم ما برای فردا نقشه می‌کشیم. غالباً تا پیش از پایان کار قهرمان تراژیک، یعنی تا زمانی که به آرامشی مطلق در خواسته‌هایش دست نیافته، نمی‌توانیم در حال و هوای او قرار بگیریم. این احساس که «آمدگی از هر چیز دیگر مهم‌تر است» احساسی شریف است، اما نقطه کاملاً مخالف آن نیز هدفی انسانی است....

میل به زندگی به معنی عشق و اشتیاق صرف نسبت به زندگی نیست. به معنی حرص نیز هست. کمدی با هوس و خاراخار دنیای مادی سر و کار دارد. از این‌رو

علاقه‌اش معطوف است به شکم‌پرستان که بخشی از این دنیا را می‌بلعند، و خسیسان که بخش دیگر را اندوخته می‌کنند. طبیعت انسان از بلعیدن و با چنگ و دندان چسبیدن به سرعت به سوی قاپیدن خیز برمی‌دارد. چه بسایرند طرح‌های کمیک که در آنها دزدی یا قصد دزدی وجود دارد! اگر افراد بشر نمی‌خواستند اصول ده فرمان را نقض کنند، طرح‌ریزی کمیک، آن‌گونه که ما شناخته‌ایم، هرگز پا به عرصه وجود نمی‌گذاشت.

ممکن است در بحث خود از «مرگ در حین زندگی روزمره» به تراژدی تصویری بیش از حد لطیف و ملایم بخشیده باشم. اکنون وقت آن است که اضافه کنم غالباً موضوع تراژدی نه مرگ بلکه قتل است. داستان‌های تراژیک، از نمایشنامه آگاممنون اشیل گرفته تا مکبث شکسپیر، و از دوشس مالفی<sup>۱۸۶</sup> جان وبستر تا پنته سیلا<sup>۱۸۷</sup>ی هابزیش فن کلیست، سائقه کشتن را تجسم بخشیده‌اند. کسانی که از توده اجساد بر صحنه تراژیک اظهار شگفتی می‌کنند بی‌آنکه مرتکب قتل شوند از تراژدی می‌خواهند تا اعمال آنان را منعکس کند؛ اما تراژدی روح آنها را منعکس می‌کند، و آنها در روح خود مرتکب قتل شده‌اند. روان‌شناسی امروز، با مطالعات فراگیر خود در باب زندگی روزمره خیالبافی‌های هر روزه، به‌آسانی نشان داده است که میل به قتل و کشتار همواره و در همه‌جا حضور دارد....

کمدی غالباً درباره دزدی است، درست همان‌گونه که تراژدی غالباً درباره قتل است. و درست همان‌گونه که شاعران تراژیک صحنه‌های معدودی درباره مرگ و مردن عرضه می‌کنند اما صحنه‌های بسیاری درباره قتل (روی صحنه یا بیرون صحنه) ارائه می‌دهند، کمدی نیز صحنه‌هایش دربارۀ بسیاری مالکیت بسی کمتر است از صحنه‌هایش در باب سلب مالکیت (یا توطئه سلب مالکیت). برای این هر دو مورد دلیلی فنی وجود دارد: ماهیت هنر نمایشی این است که نشان دهد مردم با یکدیگر چه می‌کنند، نه آنکه بیان کند آنها چه وضعی دارند. مرگ نوعی وضع است، مالکیت هم نوعی وضع است، اما قتل و دزدی عبارت است از آنچه مردم بنا یکدیگر می‌کنند، اما، چنان‌که همواره ویژگی هنر بوده

است، برای این دلیل فنی یک دلیل غیرفنی وجود دارد. نمایش، این هنر افراط و تفریط، در جستجوی عملی غایبی است که با واقعیت غایبی مطابقت کند. در دنیای تراژیک، اگر مرگ واقعیت غایبی است، تحمیل و اعمال مرگ همانا عمل غایبی است. در دنیای کمیک، اگر مالکیت واقعیت غایبی است، سلب مالکیت همانا عمل غایبی است. نیروی محرکه به ترتیب عبارت است از خصومت و حرص.

دزدی نوعی رباکاری است، زیرا جعل عنوانی است برای مالکیت. اینک درمی یابیم که در کمندی حرص شاخه‌ای است از روح کذب و دروغ. انجیل یوحنا از ابلیس به عنوان «پدر دروغ‌ها» و هم «قاتل بالفطره» سخن می‌گوید و این بدان معنی است که شیطنت موجود در کمندی و تراژدی از آن خود شیطان است و برعکس، ابلیس دارای گونه سنتی بزرگی است تا با آن هر یک از این دو سرگرمی مطلوب خود را گزارش کند. یک مفسر خدانشناس جدید اضافه می‌کند می‌توان استدلال کرد که از میان این دو تظاهر اهریمنی کذب ذاتاً شیطانی تر است. پس چنانکه دیدیم می‌توان استدلال کرد که کمندی تلخ‌تر از تراژدی است.

چهره دیگر حرص در کمندی سماجت است، و بشر با آن به بقای خود ادامه می‌دهد. اما استمرار بقا بسی مشکل است. قهرمان تراژیک سرانجام به نوعی آمادگی و پختگی دست می‌یابد که از هر چیز دیگر مهم‌تر است. و الباقی، یعنی ما، از اول تا آخر، با سماجت به هستی می‌چسبیم و بر بستر مرگ فقط حسرت می‌خوریم که، به قول فونتنل به هنگام مرگش در سال ۱۷۵۷، «بودن چه مشکل است» ... این مشکلی است که، هم چون خود مرگ، به کل زندگی سرایت می‌کند. ژان کوکتو می‌گوید:

در آخرین تحلیل، هر چیزی را می‌توان به عهده گرفت جز مشکلی بودن را؛ مشکل بودن تعهدپذیر نیست.

واقعاً مشکل بودن، در آخرین تحلیل، تعهدپذیر نیست. کمندی از این امر آگاه است، و آن را به حزن و تلخ‌اندیشی اقرار می‌کند. و در عین حال ما فقط در آخرین تحلیل زندگی نمی‌کنیم، بلکه به گونه‌ای

پی‌درپی، در تحلیل نخست، بعد دوم، و بعد سوم. هر چند در آخرین تحلیل هیچ کشیش یا طبیبی نمی‌تواند مانع مرگ ما شود، اما فراخوان این دو تا وقتی سرانجام مرگ در می‌رسد می‌تواند موجب آرامش گردد. احساس کمیک می‌کوشد با مشکل گریزناپذیر و روزمره و همیشگی بودن دست و پنجه نرم کند. زیرا اگر جریان اصلی زندگی روزمره دارای جریان پنهان یا متلاقی تراژیک است، اما ماده و مایه کمندی همین جریان اصلی است.

با اینکه کمندی در آشپزخانه و اتاق خواب شروع می‌شود، اما می‌تواند از ستارگان در گذرد. می‌تواند به عظمت و شکوه دست یابد. اگر این نکته مورد قبول عموم قرار نگرفته، فقط از آن روست که به هر کمندی با شکوه بلافاصله بر حسب زده‌اند که کمندی نیست. (باید گزیده‌ای تهیه دید که آثار بزرگ و گوناگونی که درباره آنها گفته‌اند کمندی نیست، تراژدی نیست، اصلاً نمایشنامه نیست. بی‌شک این گزیده در شمار صد کتاب بزرگ قرار خواهد گرفت). نیز درباره هر کمندی با شکوه و عظیم گفته‌اند که به سوی تراژدی میل کرده است. این انتساب در مواردی معدود قابل پذیرش است. اگر عنوان دوم هر یک از این کمندی‌ها را «تراژدی» می‌گذاشتند آن وقت می‌گفتند که اثر به جانب کمندی غلتیده است.

یک نمونه از این آثار دون ژوان مولیر است. پیرامون آن رفعت و رمز و رازی شگفت وجود دارد. هیچ تراژدی را با فضای<sup>۱۸۸</sup> از این دست نمی‌توان نامگذاری کرد. دنیای وزین تراژدی به روشی مستقیم آفریده می‌شود سخنانی وزین که به هنگام اجرای تئاتری نوعی بازیگری وزین نیز بر آنها اضافه می‌شود. دنیای نمایشنامه دون ژوان مولیر با همان دیالکتیک سنتی مضحکه و کمندی آفریده شده است، یعنی به گونه‌ای غیرمستقیم؛ سنگینی فقط القا می‌شود، اما آنچه عملاً بیان شده و به بازی در می‌آید میل به سبکی و گستاخی دارد.

تأمل در دون ژوان مولیر عین تأمل در «دون جیوانی» موتسارت است. موتسارت نیز دیالکتیک کمیک را به کار گرفت: این دیالکتیک با شیوه فکری خاص او کاملاً هم‌خوان بود، هم‌چنان که با شیوه فکری



مولیر. موتسارت از همان ابتدا خود را به سنت بزرگ تئاتر کمیک متصل کرد؛ در دوازده سالگی آهنگ قطعه‌ای را که بر اساس یکی از نمایشنامه‌های گولدونی<sup>۱۸۹</sup> سروده شده بود کامل کرد. اپرای ساده لوح دروگین<sup>۱۹۰</sup> یک مضحکۀ موسیقایی<sup>۱۹۱</sup> است. سیر او از این اثر تا همگان چنین کنند و دون جیوانی پیشرفت به‌سوی تراژدی نیست. پیشرفت از مضحکۀ به‌سمت کمدی است. آنچه رشد می‌کند قدرت اوست در القای شأن و عظمت آنچه در زیر نهفته است. اما سطح ظاهر کمیک بی‌وقفه و به‌گونه‌ای چشمگیر حفظ می‌شود. تراژیک نامیدن دون جیوانی بی‌معناست. ما به‌هیچ وجه تشجیع نمی‌شویم که با گناه دون، همذات‌پنداری کنیم. این نحوهٔ برخورد چندان از موتسارت دور است که او می‌تواند مرگ دون را بدون غلبهٔ همدلی بر تماشاگر به‌نمایش گذارد (چنان‌که بین جانسون مکافات ولین را به‌نمایش می‌گذارد). فقط کسانی این اثر را تراژیک می‌نامند که نمی‌خواهند بپذیرند یک چنین عظمت و وحشتی در قلمرو کمدی نیز امکان‌پذیر است.

هر چند تفاوت‌های زیادی میان کمدی و تراژدی وجود دارد، ولی این نکته به‌اندازهٔ افلاطون قدمت دارد که این دو از چیزی مشترک برخوردارند. پژوهندگان در معنی قطعه‌ای از مهمانی افلاطون که در آن این نکته بیان شده هم رأی نیستند، اما اگر ما خود تأمل کنیم، و در نمایشنامه‌های بسیاری غور کنیم که افلاطون آنها را نمی‌شناخت، آن‌گاه می‌توان دریافت که این دو گونهٔ نمایشی از بسیاری جهان دوشادوش هم قرار می‌گیرند. به‌عنوان مثال، این دو را می‌توان در تضاد با هنری هم چون موسیقی قرار داد که به بیان مستقیم احساسات تأییدکننده‌ای چون احساس پیروزی افتخار می‌کند. سرازدی و کمدی از این حیث که با استنتاج از موقعیت‌های منفی به‌بیان مثبت<sup>۱۹۲</sup> دست می‌یابند به‌یکسان هنر منفی<sup>۱۹۳</sup> به‌شمار می‌روند. گاردنر<sup>۱۹۴</sup> در نمایشنامهٔ الکترای ژیرودو می‌گوید در این نوع داستان‌ها مردم دست از کشتن و دریدن همدیگر برنمی‌دارند تا به‌تو بگویند تنها هدف زندگی عشق ورزیدن است.

ما در مورد هویت خود دچار  
اشتباه می‌شویم و کمدی  
از هویت اشتباه شده، موضوعی  
کلاسیک پدید می‌آورد.

شاید شگفت‌انگیز باشد که نفس در کمدی همان قدر مکافات می‌بیند که در تراژدی، حتی اگر این مکافات دعوی رذل‌ها و احمق‌هایی باشد، و نه حاصل بی‌پروایی یک قهرمان. تراژدی و هم کمدی، با طرح‌های داستانی و شخصیت‌هایی که خود گواهی کاملاً قطعی محسوب می‌شوند، اثبات می‌کنند که زندگی ارزش زیستن ندارد؛ و با این همه در آخر کار چنان احساسی از عظمت رنج‌ها یا زندگی حماقت‌های ما را منتقل می‌کنند که گویی به زبان حال به ما می‌گویند هشدارا ارزشمند است تهور و دریادلی پیشه کنی. هم تراژدی و هم کمدی به ضعف آدمیان می‌پردازند، اما هر دو، در پایان، بر قوت و قدرت انسان گواهی می‌دهند. در تراژدی خشنودیم که خود را با قهرمان یکی بدانیم، حال کاستی ۱۹۵ یا تقدیر ۱۹۶ او هر چه می‌خواهد باشد. در کمدی، حتی اگر نتوانیم خود را با هیچ‌یک از شخصیت‌های روی صحنه یکی بدانیم، قهرمانی داریم که خود را با او یکی کنیم نویسنده، مایه افتخار هر کسی است که حتی موقتاً خود را صاحب نمایش‌های بن جانسون و مولیر بداند.

کمدی، هم چون تراژدی، می‌تواند به استعلایی ورای بدبختی و نکبت دست یابد، استعلایی زیبایی‌شناسانه (ی هنر ورای زندگی)، و به نوعی عاطفه متعالی (هیبت در تراژدی، مسرت در کمدی)....

سرانجام باید گفت، تراژدی و کمدی از محتوای اکتشافی یکسانی برخوردارند خودشناسی. در این مسیر به آنچه تراژدی با ترجمان به‌غایت مستقیم همدلی‌ها و نفرت‌ها نائل می‌آید، کمدی آن‌همه را با کجروی، دوگانه‌سازی، و کنایه به‌دست می‌آورد. به‌زعم نورتروپ فرای کمدی نه به‌قصود محکومیت شریر، بلکه برای استهزای فقدان خودشناسی طرح‌ریزی می‌شود. محکومیت شریر مستقیم، یگانه، و غیرکنایی است، و بنابراین کمیک نیست. عمری را صرف محکومیت شریر کردن تماماً نشانه فقدان خودشناسی است و تصور در درک این فقدان. محکوم‌کنندگان کلاسیک شریر همانا فریسیان ۱۹۷ هستند. فریسیان هیچ‌گاه نمی‌توانند از کمدی استفاده کنند، فقط این امکان وجود دارد که مورد استفاده کمدی قرار گیرند.

رومن فرناندز می‌نویسد مولیر «به‌ما آموخت چگونه علی‌رغم اراده و میل خود هنر بسیار مشکل‌خویشتن‌نگری را بیاموزیم». ما در مورد هویت ۱۹۸ خود دچار اشتباه می‌شویم کمدی از هویت اشتباه شده، موضوعی کلاسیک پدید می‌آورد. «دچار اشتباه شدن» نمودی منفعل است، اما المثنای فعالی دارد. ما نه تنها در مورد خویش دچار اشتباه می‌شویم، بلکه مسبب وجود اشتباهات در دیگران نیز می‌شویم. فریفتن خودمان، هم‌نوعان خود را نیز فریب می‌دهیم. پس هنر کمدی هنر فریب نخوردن است، هنر اشتباه‌زدایی، صورتک‌زدایی، یا اگر بخواهید هنر حل و فصل یا گره‌گشایی. اما گره‌ی را که نخست گره نخورده نمی‌توان باز کرد. گره‌گشایی در پایان روی می‌دهد در واقع در قسمت اعظم نمایشنامه ما فریب خورده‌ایم. بدینسان، به‌کمک تناقضی حقیقتاً کمیک، نمایشنامه‌نویسی که بر ما پیشی جسته و حقه‌بازی ما را افشا می‌کند فقط با فریب ما به این مهم نائل می‌آید. بنابراین سردسته رذل‌ها خود اوست، و او، ما تماشاگران را به احمق اصلی بدل می‌کند. کلاه شعبده‌بازی این شاه رذل‌ها همانا هنر کمدی است.

### هر طور شما بخواهید ۱۹۹

امیدوارم تعمیم‌های پیشین روشن و صریح بوده باشند، اما علاوه بر این، برای مطابقت با کلیه واقعیات، باید بسیار ساده، بسیار مشخص، و بسیار متشاکل ۲۰۰ نیز باشند. هم‌چنان‌که برنارد برنسون ۲۰۱ می‌گوید، مقولات و طبقه‌بندی‌ها برای مصالحه با آشوبمندی است. و ما، با به‌کارگیری مقولات، تماس با این آشوب‌مندی را تجدید می‌کنیم و می‌پرسیم این یا آن مصالحه خاص چه عیب و ضرری به‌بار می‌آورد.

تاریخ هنر سرشار است از اختلاف میان نظریه و عمل، میان گنجینه اصطلاحات ۲۰۲ و واقعیت. مثلاً واژه کمدی عموماً — آن هم نه فقط توسط غیرحرفه‌ای‌ها — به‌مفهومی محدودتر از آن به‌کار رفته است که بتواند همه کمدی‌ها را در برگیرد. کار برجسته هانری برگسون در رساله‌اش در باب خنده کاری است که هر خواننده هوشمندی را طلسم می‌کند، اما وقتی



خواننده کتاب را زمین می‌گذارد درمی‌یابد که این تصنیف نظری خیره‌کننده در میان نوشته‌های کمیک جایی برای شکسپیر در نظر نگرفته است.

و این به هیچ وجه ناشی از محدودیت خاص فیلسوف بزرگ فرانسوی نیست. این بدان علت است که شیوه بحث کرد ما درباره کمدی، ریشه در یک سنت خاص کمدی دارد و فقط هم همان سنت را در برمی‌گیرد. از آنجاکه این سنت همان سنت کمدی کلاسیک یونانی است، سنتی که از دل کمدی نوی یونانی برآمد و از طریق پلوتوس و ترنس به ماکیاولی و بن جانسون و مولیر رسید، بنابراین مصادیقی در آثار کمدی‌نویسان همه مکاتب دارد. حتی شکسپیر یک بار از پلوتوس اقتباس کرده است. ولی در حال حاضر شاید همه مگر یک فرانسوی پذیرفته باشند که نوعی کمدی پا به عرصه وجود گذاشته که تقریباً همانقدر متفاوت است از سنت کمدی لاتین که این هر دو نوع کمدی متفاوتند از تراژدی. مثلاً رویای شب نیمه تابستان شکسپیر چندان متفاوت است از کیمیاگر بن جانسون که این هر دو متفاوتند از هملت.

وقتی به نوشتن درباره یک نوع کمدی به طور کلی می‌پردازیم، خشنودیم که به نوشتن درباره کمدی به طور کلی پرداخته‌ایم، که فقط موارد انحرافی مفروض را در برمی‌گیرد. منظور این نیست که به فهرستی قراردادی از انواع کمدی (کمدی آداب<sup>۲۰۳</sup>، کمدی انحلاط<sup>۲۰۴</sup>، کمدی منش<sup>۲۰۵</sup>) نیاز داریم تا زندگی کمدی را منور سازیم، بلکه می‌گوییم سخن گفتن از شکسپیر و مولیر، بن جانسون و مونتسارت، در یک حال و هوا، به گونه‌ای که من مرتکب شده‌ام، تأثیری ایجاد می‌کند حاکی از اینکه آنها به یک سنت واحد و یک شیوه واحد وابسته‌اند. اگر تمامی طبقه‌بندی‌های جزئی‌تر و تمایزات ظریف‌تر را کنار بگذاریم، به نظر من تاریخ کمدی شاهد دو سنت، دو شیوه نگرش کاملاً متضاد بوده است.

در بحثی که پیش از این درباره لطایف و شوخی‌ها داشتم اشاره‌ای به این انشعاب وجود داشت. من به تبعیت از فروید شوخی‌ها و لطایف را به دو دسته تقسیم کردم، شوخی‌های بی‌ضرر و شوخی‌های

مقصود. ملاحظه کردیم که فقط شوخی با مقصود و دارای گرایش از چنان خشونتی بهره‌مند بود که بتواند در مضحکه مفید واقع شود. در اصل این نوع شوخی نه فقط از آن مضحکه، بلکه از آن سنت کمدی لاتین است. شوخی بی‌ضرر در همدلی ریشه دارد، شوخی با مقصود در تحقیر. سنت عمده یا سنت لاتینی کمدی همانا کمدی تحقیرآمیز است. ابزار آن عبارت است از استهزاء. اما همدلی، اگر در مضحکه کاربرد زیادی ندارد، در کمدی به‌وفور قابل استفاده است. پس وقتی همدلی در دل کمدی واقع می‌شود، با نوعی کمدی روبه‌رو می‌شویم که اساساً لاتینی نیست - از قبیل کمدی‌های شکسپیر و مونتسارت.

این انگاره را با توسل به تمایز قدیمی میان هزل<sup>۲۰۶</sup> و طنز<sup>۲۰۷</sup> می‌توان به‌وضوح شرح داد. احتمالاً با استفاده از این تمایز باید همه کمدی‌های قبل از دوره الیزابت، و اغلب کمدی‌های فرانسوی بعد از این دوره را، کمدی هزل نامید. ... در مقابل، سنت طنز عبارت است از سنت شکسپیر و سروانتس، استرن و ژان پول ریشر<sup>۲۰۸</sup>، دیکنز و چارلی چاپلین، مانزونی<sup>۲۰۹</sup> و پیراندللو، گوگول و چخوف و شولم آلیخم<sup>۲۱۰</sup>.

پیراندللو نیز در مقاله‌اش به نام طنز همین تمایز قدیمی را روشن می‌سازد وقتی می‌گوید اگر شما پیرزنی را ببینید با موهای رنگ کرده و آرایش غلیظ، و او به نظر شما مضحک و مسخره جلوه کند، فقط کافیست به‌او بیندیشید، تا آن‌گاه غم و اندوه او را دریابید. در نگارش آنجا که هزل به عنصر اول دلخوش و راضی است، طنز این هر دو عنصر را در برمی‌گیرد. بنابراین طنز و هزل پدیده‌هایی متضاد نیستند، زیرا طنز شامل هزل نیز می‌شود. با این وجود کمدی طنزآمیز ممکن است چنان متفاوت از کمدی هزل‌آمیز ظاهر شود که هر نوع تعمیم بخشی درباره کمدی در مورد هر دو به یکسان صدق نکند.

مثلاً توجه کنید به توضیحات من در مورد دیالکتیک کمیک. چنان‌که نشان دادم تضاد پویای اصلی عبارت است از تضاد میان روش سبکسر و معنای هولناک. لحن می‌گوید: زندگی مفرح<sup>۲۱۱</sup> است اما آنچه در زیر این لحن جاری است می‌گوید زندگی

فاجعه<sup>۲۱۲</sup> است و بس. نمونه غایبی، آن نوع کمندی است که در آن آخرین پرده برای نجات ما از طوفان قیامت گونه واقعی فرو می افتد.

هر چند این دستورالعمل را می توان برای صحنه های خاصی در کمندی های شکسپیر به کار برد، و حتی برای نمایشنامه های اولیه او هم چون کمندی اشتباهات و رام کردن زن سرکش، اما کلاً شامل کمندی های دوران اوج او نمی شود. مثلاً در شب دوازدهم طعم کمندی لاتین در قسمت اعظم نمایشنامه آشکار نیست. لحن قسمت اعظم صحنه ها سبکسر یاهرزه درآ یا بازیگوش یا شیطنت آمیز یا متفاخر نیست. حتی فضا<sup>۲۱۳</sup> به مفهوم رایج کمیک نیست. این فضای رمانس<sup>۲۱۴</sup> است به همان معنای قدیمی - یعنی قصه امور شگفت و وقایع ناگوار. مقیاس این وقایع ناگوار مقیاسی است والا و شکوهمند، و چنین است مقیاس هول و وحشت. اما پایان شاد از همان آغاز به گونه ای تلویحی خود را نشان می دهد - و این همان تضادی است که نمایشنامه بر آن بنا شده است. معجونی بس غریب: چیزی نزدیک به تراژدی با نوعی جادو یا تردستی مبتنی بر کمندی با پایان شاد به کنش و واکنش پرداخته است. وحشتی ظاهری در ورای خود نوعی احسان کیهانی یا نوعی نیکبختی را که ما بعدالطبیعه ضمانتشر کرده، پوشانده است تمایلات متضاد در سنت دوم کمندی، که هم چون نوع معکوس سنت نخست ظاهر می شود، چنین است: به جای اظهارات هولناک به سبکی سرخوش اظهارات ملایم به سبکی که عاری از متانت نیست می نشیند.

ظاهراً این دو نوع کمندی غایبات متفاوتی را مدنظر داشته باشند. در منطق اولی تأثیری تکان دهنده در قالب افشای چیزی هولناک وجود دارد. می نماید که این نوع نمایشنامه به درون حقیقت نفرت بار رسوخ می کند. پایان یابی شاد آن کاملاً کنایی است. در منطقی نوع دوم کمندی تأثیری سبکی بر افسونگری در قالب تحقق آشکار مشتاقانه ترین امیدهای ما وجود دارد - یعنی امیدها و آمال ما برای عشق و سعادت. پایان یابی شاد آن نه فقط کنایی نیست، بلکه در واقع در سرتاسر نمایشنامه منتشر است؛ وقتی در آخر ناگهان ظاهر می شود، اوجی

کاملاً مناسب و درخور است. شوخی می کردم و بس و وارد معقولات نشو جای خود را به هر طور شما بخواهید می دهد.

این نوع پایان یابی به چه منظور انجام می شود؟ آیا به عرضه حقیقتی آرامش بخش می پردازد تا حقیقت هولناک تر کمندی هزل آمیز را جبران کند؟ مستقدان راحت طلب و بی ذوق مایلند همین طور بیندیشند. تمایل کمندی رمانتیک آن است که نوعی فضای رمانتیک بیافریند که در آن امکان سعادت و عشق به وجود می آید - ولی آیا توهمی بودن یا واقعی بودن آن برای ما همیشه مشکوک باقی ماند یا نه. صفت مشخصه این نوع کمندی، بسته به میل شما صفای عاشقانه ای است که می تواند خود واقعیت باشد یا نقابی از وهم است. در اینجا هر طور میل شماست<sup>۲۱۵</sup> شکسپیر با هر طور مرا بخواهید<sup>۲۱۶</sup> و اگر به نظر شما اینطور می نماید پس همین طور است<sup>۲۱۷</sup> پیراندللو تماس حاصل می کند. عشق در راز کیهانی توهم و واقعیت تحلیل می رود...

موتسارت اغلب از نمایشنامه ها و لیبرتوهای<sup>۲۱۸</sup> که در سنت کمندی لاتین قرار می گرفتند مایه می گرفت اما آثار کمندی او در زمره آثار شکسپیری قرار می گیرد. عروسی فیگارو اثر بومارشه با نوعی عدم قطعیت پایان می یابد که پایان یابی آن را از نمونه های همین سنت می شناسیم و آن را کنایی درک می کنیم. وقتی به خانه می رویم و می گوئیم در زندگی واقعی نمی توان امور را به این نحو سرهم بندی کرد. آلماویوا<sup>۲۱۹</sup> گرگ است و گرگ باقی خواهد ماند. موتسارت در اپرایش این سرهم بندی را به کمک اثری متفاوت پشت سر می گذارد، کاروی بیشتر از این حیث متفاوت است که احساسات رمانتیک شخصیت ها برای تماشاگران کاملاً واقعی به اجرا در می آید، درست هم چون کمندی های شکسپیر ... در عروسی فیگارو اثر موتسارت، هم چون شب دوازدهم شکسپیر، عشق و سعادت از واقعیت هنری خاص خود برخوردارند، در حالیکه مسئله واقعیت آنها در زندگی در حالت نوعی بلا تکلیفی غیربدینانه باقی می ماند.

پس دو نوع کمندی داریم، یکی به سوی ناهماهنگی حل و فصل ناشده حرکت می کند، و دیگری به گونه ای

مقاومت‌ناپذیر به سوی هماهنگی کامل حال به هر یک از این دو تأکیدی کم و بیش تراژیک ببخشید، در این صورت با نوعی تراژدی کمدی مواجه خواهید بود. مثلاً فرض کنید پس از ناهماهنگی نوع نخست کمدی، صحنه‌های بیشتری اضافه کنیم، و به نحوی صحنه‌های اولیه را با این صحنه‌های اضافی سازگار و موافق کنیم. اثری هم‌چون نمایشنامه سلسیتیا<sup>۲۲۰</sup> اثر فرناندو روخاز<sup>۲۲۱</sup> نتیجه خواهد شد. یا آن نوع کمدی را فرض بگیرید که با نوعی هماهنگی حقیقی که از دل وقایع ناگوار و بسی خطرناک ناشی شده پایان می‌یابد، هم‌چون نمایشنامه قصه زمستان از شکسپیر. این هر دو مورد پیش فرض‌های ما خواهند بود در فصل بعد.

### ج) تراژدی کمدی

#### دفع و تعالی تراژدی

رد پای واژه تراژدی کمدی<sup>۲۲۲</sup> را می‌توان تا دوره رم باستان دنبال کرد، اما ظاهراً تا دوره رنسانس کاربرد عامل از آن وجود نداشته است. شاید بهترین تعریف در شکل‌گیری‌های اولیه این‌گونه نمایشی تعریف سوزان لانگر باشد: تراژدی دفع شده<sup>۲۲۳</sup>. ایتالیایی‌های دوره رنسانس از «تراژدی با پایان شاد» سخن گفتند و نیز تراژدی کمدی شبانی را ابداع کرده و کامل نمودند، و آن اثری شبیه تراژدی بود که هم‌چون کمدی رمانتیک پایان شاد آن از همان شروع در متن مضمیر بود...

... اما به نظر من بهتر است از آن شکل‌های نمایشی که در حال حاضر برای ما چندان زنده و با روح نیست، از قبیل نمایشنامه‌های شبانی عهد رنسانس یا گونه میانی قرن هجدهم، درگذریم و بر آنچه دو نوع کاملاً موفق تراژدی کمدی به نظر می‌رسد متمرکز شویم. نوع نخست عبارت است از «تراژدی با پایان شاد» که «تراژدی دفع شده» نیست بلکه «تراژدی تعالی یافته»<sup>۲۲۴</sup> است. مضمون در اینجا همانا کشمکش است که حل و فصل می‌شود، و نمونه‌ای که من در نظر دارم عبارت است از حل و فصل انتقام از طریق بخشش. زیباترین نمونه‌هایی که از این تراژدی کمدی

می‌توان یافت شاید آن دسته نمایشنامه‌های شکسپیر باشد که مشهورند به «نمایشنامه‌های اجتماعی - انتقادی»<sup>۲۲۵</sup> و «آخرین رمانس‌ها». اما این تراژدی کمدی صرفاً حاصل تجربه شخصی شاعر نیست. ایفی ژینا در توریس<sup>۲۲۶</sup> اثر گوته تلاش دیگری است از این نوع. و نیز نمایشنامه شاهزاده هامبورگ<sup>۲۲۷</sup> از کلیست، که نویسنده خود آن را Schauspiel (نمایشنامه) می‌نامد - و آن علی‌البدلی است در برابر Trauerspiel (تراژدی) و Lustspiel (کمدی). نمایشنامه فاوست<sup>۲۲۸</sup> گوته را می‌توان به‌عنوان یکی از قوی‌ترین دستاوردهای این نوع محسوب داشت، و پایان امیدوارکننده آن را نباید به‌عنوان نوعی خوش‌بینی سطحی و کم اهمیت، یا بدتر از آن، به‌عنوان سوءاستفاده از راست آیینی<sup>۲۲۹</sup> مذهبی تلقی کرد....

نوع دیگر تراژدی کمدی که نیازمند بحث است همانا «کمدی با پایان حزین» است. اگر بتوان «تراژدی با پایان شاد» را صورت تحول یافته تراژدی‌هایی دانست از قبیل شاه لیر که بیانگر بخشش و آشتی هستند، پس «کمدی با پایان حزین» را می‌توان صورت تحول یافته کمدی‌های به‌سبک مولیر دانست که به‌گونه‌ای «غیرقابل اقناع» بانوعی «فرشته نجات»<sup>۲۳۰</sup> پایان می‌یابد. این دومی اساساً تراژدی کمدی قرن نوزدهم و بیستم است (هر چند نمونه‌های متقدمی وجود دارد، از قبیل سلسیتیا). احتمالاً مرغابی وحشی<sup>۲۳۱</sup> ایبسن از جمله آثار کلاسیک این‌گونه محسوب می‌شود، دانست، تصور برنارد شاو از نمایشنامه ناخوش‌آیند<sup>۲۳۲</sup> حاوی همین گرایش است، هر چند آن دسته از نمایشنامه‌های او که چنین لقبی گرفته‌اند بیشتر میکند تا تراژیک. در واقع نمایشنامه جان مقدس<sup>۲۳۳</sup> [ژاندارک]، و نه حرفه خانم وارن، تراژدی کمدی بزرگ شاو محسوب می‌شود؛ و چنین است هاتری چهارم<sup>۲۳۴</sup> و شش شخصیت در جستجوی نویسنده<sup>۲۳۵</sup> اثر ایراندلولو. تمامی نمایشنامه‌های بلند چخوف از جمله آثاری است که می‌توان بر آنها شهر تراژدی کمدی زد، و من اصرار چخوف را مبنی بر اینکه باغ آلبالو کمدی استو بس هم‌چون دستور صحنه‌ای می‌نگرم برای استانیسلاوسکی و دیگران که به آنها گوشزد می‌کند

میاد عناصر قویاً کمیک نمایشنامه را نادیده بگیرند. باغ آلبالو کمدی است اما با پایان حزین. نمایشنامه‌های آدم آدم است و ماهاگونی<sup>۲۳۶</sup> نیز تراژی کمدی‌هایی هستند از این نوع. و چنین است مسیو وردوی چاپلین، و در انتظارگودوی بکت و سندلی‌های یونسکو. [دیکتاتور کبیر چاپلین می‌توانست نمونه دیگری باشد اگر چاپلین به جای پایان شادی که در حال حاضر فیلم از آن برخوردار است پایانی حزین که واقعاً نیاز اثر است (هم به لحاظ تاریخی و هم هنری) به آن می‌بخشید. در عین حال این پایان شاد از قبیل پایان کنایی نمایشنامه تارتوف مولیر هم نیست و به این دلیل واقعاً کمیک نیست. این پایان غلبه مرام (ایدئولوژی) را بر حقیقت و نیز بر قصه ساختگی به نمایش می‌گذارد و به این لحاظ نه تراژی کمیک است و نه کمیک].



### انتقام، عدالت، بخشش

گفته‌ام که ملودرام به مقدار وسیع برحسب ترس است که بنیان می‌گیرد، اما این اظهار نظر عاقبتی را که بر سریر عارض می‌شود نادیده می‌گیرد. ما او را مجازات می‌کنیم - یعنی کینه خود را بر سرش خالی می‌کنیم. و بعید است که ما در پذیرش این نکته مقاومت زیاد از خود نشان دهیم. دست‌کم همه می‌پذیرند که ملودرام و مضحکه سرشار از انتقام است. اما برخی رد آن را تا تراژدی و کمدی نیز دنبال می‌کنند (اصطلاحاتی از قبیل «تراژدی کین خواهانه»<sup>۲۳۷</sup> این نکته را القا می‌کنند که گویا اغلب تراژدی‌ها با کین خواهی سر و کار ندارند) و عده‌ای دیگر بر این گمانند که انتقام بیشتر به ادبیات تعلق دارد تا به زندگی... اما خون خواهی، انتقام‌گیری، و اعمال مجازات برای خطاهای واقعی و اغلب خیالی، اینها همه عنوان‌های مناسبی است که می‌توان برای فعل اصلی «نژاد بشر» در نظر گرفت... و در عین حال که انتقام گرفتن را می‌توان در شمار اعمال اصلی ما قرار داد، اما انتقام رقت ما را نیز بیش از اعمال دیگر برمی‌انگیزد. ما همواره تظاهر کرده‌ایم که انتقام‌های ما انتقام نیست بلکه مجازات منصفانه است. منظور این نیست که مجازات همواره عملی آبرومندانه است، بلکه این عمل

تاریخ هنر سرشار است از  
اختلاف میان نظریه و عمل،  
میان گنجینه اصطلاحات و  
واقعیت.

زمانی آبرومندانه می‌شود که به‌منصفانه بودن آن یقین داشته باشیم. از این‌جاست که عدالت، چنان‌که می‌دانیم، چه در زندگی خصوصی و چه در دادگاه‌های حقوقی فریب خالص است و بس، صرفاً مستدل جلوه دادن کین‌جویی است. برنارد شو در «کتاب راهنمای انقلابیون»<sup>۲۳۸</sup> این پیام را برای حقوقدانان باقی گذاشت: وقتی انسان می‌خواهد ببری را بکشد

آن را ورزش تفریحی می‌نامد؛ وقتی بپر می‌خواهد انسان را بکشد بشر آن را درنده‌خویی می‌نامد. تمایز میان جنایت و عدالت چنان زیاد نیست.

وقتی می‌گوییم عدالتی که ما شناخته‌ایم فریب است و بس منظور این است که آن اصلاً عدالت نیست، منظور این نیست که عدالت حقیقی اصلاً نقشی در جریان‌های انسانی بازی نمی‌کند. من مایلم نه فقط اشتیاق به انتقام، بلکه اشتیاق به عدالت را نیز مسلم فرض کنم، بدبختی دنیا ناشی از این است که اشتیاق به عدالت برای نشان دادن خود نه اصرار دارد و نه قدرت. هر چند برای تاریخ معیارهایی که عدالت را امکان‌پذیر می‌سازد ناشناخته نیست، اما تمام جوامعی که ما می‌شناسیم از بنیان غیرعادلانه‌اند. دقیقاً همین نکته را می‌توان درباره قلمرو افراد بازگفت، با این تفاوت فرخنده که در اینجا افعال عدالت نامحدودتر است. بسیاری از مردم، که در این دنیای بزرگ نسبت به عدالت بی‌تفاوتند، در خانواده خود یا در حلقه آشنایان شخصی، به آن اهمیت می‌دهند.

... اگر چه در امور انسانی عدالتی چنین اندک وجود داشته، و در روی زمین هیچ تقریبی به جامعه عادل وجود نداشته است، اما تخمیل نوع بشر قادر بوده انگاره‌ای متعالی‌تر را از پیش تصور کند، و وجدان نوع بشر توانسته آن را بپذیرد. و آن همانا بخشش است.

بخشش دو جانبه هر گناه

این است دروازه‌های بهشت.

بلیک در این سطور گرانها از شناخت آن چیزی برای ما سخن می‌گوید که می‌تواند برای آدمیان ارزشمندترین امور باشد. اما در واقع دروازه‌های بهشت

بسته ماند زیرا ما از عمل کردن براساس چنین شناختی عاجزیم. «چگونه می‌توان بخشش کرد وقتی هیچ به عدالت رفتار ننموده‌ایم؟» اما فقط وقتی به یاد می‌آوریم که عدالت هیچ‌گاه کافی نبوده است آن‌گاه انگاره بخشش آموزنده است.

عدالت خود، بسی بیش از انتقام، بدوی و قدیمی است. همان اصلی است که در «لکس تالیونیس»<sup>۲۳۹</sup> بیان می‌شود، عبارتی لاتینی که بهترین ترجمه انگلیسی آن به دبلیو. اس. گیلبرت<sup>۲۴۰</sup> تعلق دارد: «مجازات درخور جنایت». مردی یکصد دلار دزدیده است؛ وقتی دستگیر می‌شود، یکصد دلار جریمه می‌شود. و چنین است اصل مشهور «چشم در برابر چشم» در کتاب عهد عتیق...

در بیان همه این نکات چه محق باشم و چه نباشم، به هر حال امید من این است که گریز خارج از اندازه من این واقعیت را برای خواننده روشن کرده باشد که اگر انتقام در ادبیات نمایشی تا بدین حد برجسته است، دلیل آن را خود زندگی نشان می‌دهد... مگر نمایشنامه درباره چیست؟ کنش و واکنش. الف به گونه ب سیلی می‌زند، و ب با نواختن سیلی بر گونه الف آن را پاسخ می‌گوید. انگاره بنیادی طرح داستانی هیچ نیست مگر «عوض گله ندارد»: تجاوز و تلافی. در مضحکه، چنان‌که دیدیم، این انگاره به گونه‌ای افسارگسیخته وجود دارد، و به این دلیل که دست کم بی‌ضرر است قابل دفاع جلوه می‌کند، زیرا جایگاهی پیدا می‌کند که هر کس مگر یک دیوانه می‌تواند آن را به‌عنوان خیالپردازی ناب تشخیص دهد، و در بالاترین مقام مضحکه را می‌توان مفید دانست، زیرا موجب تزکیه می‌شود و در نظام روانی ما برخی پرخاشگری‌ها را تعدیل می‌کند.

... ارزش ملودرام در پذیرش صاف و ساده خیالپردازیها و احساسات سترگ است، به‌ویژه خیالپردازیها و احساسات مبنی بر ترس. اکنون وقت آن است که طرح ملودراماتیک را تا رسیدن به نقطه پایان دنبال کنیم. در هر ملودرام قراردادی، فرد شریکی که ما آنقدر از او می‌ترسیم سرانجام مجازات می‌شود. قهرمانان پاک و بی‌آلایش زن و مرد انتقام می‌گیرند، و

بنابراین ما تماشاگران نیز انتقام می‌گیریم. تصاویر انتقامی مطبوع تمامی تصاویر ترس را محو می‌کند. اما این عدالت را به سختی می‌توان پذیرفت. در زندگی، هم‌چنان‌که در ملودرام، ما فقط تظاهر می‌کنیم که انتقام ما مجازاتی منصفانه است. من از ملودرام به‌عنوان نوعی روان‌رنجوری<sup>۲۴۱</sup> بحث کرده‌ام. عادت روان‌رنجور این است که بی‌عدالتی‌ها را جمع می‌کند، و این را مسلم فرض می‌کند که بی‌عدالتی عبارت از آن اعمالی است که دیگران در حق او روا داشته‌اند و اینکه آنچه «من» نسبت به «آنها» روا داشته‌ام مجازاتی شایسته بوده است و بس. ملودرام همین نقشه کوچک را مسعکس می‌کند. انتقام‌گیرندگان تئاترهای ملودراماتیک دروه و ویکتوریا در نگاه اول پرت و گرفتار در بلاغتی غریب و نوعی قصه‌گویی نامأنوس به‌نظر می‌آیند، اما بی‌تردید نماد و مظهر آنچه هر روز در زندگی میلیون‌ها نفر روی می‌دهد باقی‌مانده‌اند.

حرکت به‌سوی تراژدی و کمدی از انتقام‌های خشن و خام مضحکه و عدالت جعلی ملودرام است به سوی نفس عدالت، به‌سوی «لکس تالیونیس» (مقابل به‌مثل). دادگاه باید ولپن و مسکا (در نمایشنامه ولپن بن جانسون) را احضار کند، آنها را گناهکار بشناسد و محکوم کند. پورشیا، در تاجر ونیزی شکسپیر، درباره بخشش موعظه‌ها می‌کند اما بدان عمل نمی‌کند. او به‌شایلاک می‌گوید:

نیمی از ثروت از آن آتونوست؟

نیم دیگر به‌نفع دولت ضبط خواهد شد.

و شایلاک با احساسی کاملاً درست بدان پاسخ می‌گوید:

وقتی ستونی که خانام را حفظ می‌کند از من می‌گیرید، خانام را گرفته‌اید، وقتی وسیله‌ای را که با آن زندگی می‌کنم از من می‌گیرید، زندگی را گرفته‌اید.

کمدی این است.

شاعران تراژیک نیز با چه دقتی به‌توزین و سنجش می‌پردازند! «زندگی در برابر زندگی، چشم در برابر چشم، دندان در برابر دندان»، این اصل قطعه مشهوری است در «سفر خروج»، و انگاره «زندگی در برابر

زندگی» را نمایشنامه‌نویسان به‌عنوان اصلی در آن واحد اخلاقی و زیبایی‌شناختی برگزیده‌اند: اخلاقی است زیرا بیانگر انگاره «لکس تالیونیس» (مقابل به‌مثل) است، و زیبایی‌شناختی است زیرا مشابه است با اصل نمایشی «عوض گله ندارد». یک نفر در شروع داستان جان خود را از دست می‌دهد، در عوض شخص دیگری در پایان جان خود را از دست خواهد داد. از آنجا که جان دونکن در پرده دوم کشته می‌شود، مکث نیز نه به‌احتمال، بلکه به‌یقین، در پرده پنجم کشته می‌شود. نمایشنامه اتللو نیز با تغییرات اندکی این الگو نشان می‌دهد. دزدمونا تقریباً تا پایان نمایشنامه جان خود را از دست نمی‌دهد، اما از همان زمان که توطئه آغاز می‌شود جان او در معرض تهدید قرار دارد، و همین‌که جان از کف می‌دهد، نباید تاوان آن به‌همان میزان پرداخت شود: آری، اتللو باید بمیرد.

دقیقاً نمی‌توان فهمید که در کجا نمایشنامه‌نویسان از آنچه در «زندگی واقعی» روی می‌دهد جدا می‌شوند مگر آنکه به‌احترام و مراعات بیش از حد آنها نسبت به لکس تالیونیس (مقابل به‌مثل) توجه کنیم. مثلاً ملاحظه کنید انگاره «عدالت شعری»<sup>۲۴۲</sup> را. این انگاره بسط و امتداد لکس تالیونیس (مقابل به‌مثل) را از قلمرو جنایب تا قلمرو فضیلت عرضه می‌کند. نه فقط بدها مجازات می‌شوند، بلکه خوب‌ها پاداش می‌یابند، و کمیت‌ها بار دیگر با سنگ عدالت به‌دقت توزین می‌شود. در «عدالت شعری» هیچ چیز وجود ندارد که مانع شخص از نوشتن نمایشنامه‌ای بزرگ شود، و پژوهنده‌ای ممتاز اخیراً استدلال کرده است که «عدالت شعری» پیش فرض همه نمایشنامه‌های بزرگ اسپانیایی است.

از طرف دیگر، نمایشنامه‌نویسان امروز به «عدالت شعری» اعتراض کرده‌اند، و خرسندند از اینکه تبه‌کار را بدون مجازات رها کرده‌اند. اما این بدان معنا نیست که آنها کمتر به «عدالت شعری» توجه دارند، و لکس تالیونیس (مقابل به‌مثل) را طرد کرده‌اند. آنها امیدوارند با نشان دادن عدالتی که بی‌حرمت شده، تماشاگر را بی‌حرمت کنند، و بر شعله عدالت خواهی بدمند. رویکرد قدیمی محافظه‌کار بود. در نمایشنامه فوئنته آوه

خونا<sup>۲۴۳</sup> اثر لوبه دووگا<sup>۲۴۴</sup>، خداوند و پادشاه، عدالت را تحمیل می‌کنند. اجرای این نمایشنامه در اتحاد جماهیر شوروی فقط با حذف پایان آن امروزی (مدرن) شده بود....

اشیل در تریلوژی<sup>۲۴۵</sup> اورستیا<sup>۲۴۶</sup> استعلای انتقام از طریق عدالت را شرح می‌دهد، و ما به‌هنگام دیدن تریلوژی او، این استعلا را بازآفرینی می‌کنیم. شکسپیر کار خود را با نمایشنامه‌های کین خواهانه آغاز کرد - که بر حسب اصطلاح‌شناسی من باید آنها را نمایشنامه‌های عدالت‌خواهانه نامید - اما در ادامه کار خود استعلای عدالت را با واسطه رحمت به‌نمایش گذاشت. هیچ‌کس این مایه را در «آخرین رمانس»های او فراموش نمی‌کند. در نمایشنامه طوفان، پروسپرو به‌جای مجازات دشمنانش، آنها را (به‌جز کالیبان) می‌بخشد. هرمیونه، در قصه زمستان، به‌جای انتقام گرفتن از لئونتس یا او آشتی می‌کند. این مایه حتی در شاه لیر نیز مشهود است.... اگر عنصر اخلاقی مثبتی در نمایشنامه وجود دارد، که به‌گمان من وجود دارد، شیرین‌ترین تجلی آن همانا گذشت کوردلیا از بدی‌های پدرش است - و من باید اضافه کنم: منظور این نیست که این تجلی دارای کمترین بار نمایشی است. عشق خالص این دو نفر است که به‌پایان نمایشنامه زیبایی اخلاقی می‌بخشد.

کوردلیا خود نیازمند بخشش است. در صحنه شروع، او نه تنها محق نیست، بلکه متعصب و انعطاف‌ناپذیر هم هست. او بر حقانیت خود پافشاری می‌کند و نمی‌خواهد از هیچ منبعی مگر حقانیتش استفاده کند. ولی وقتی از فرانسه باز می‌گردد با زن متفاوتی مواجه می‌شویم. یخ‌ها آب شده‌اند. دیگر به‌حقانیتش توجهی ندارد. بخشش او چنان عمیق است که با عشق او یکی شده است، و دیگر نیازمند شرح و بیان نیست. نیاز به بخشش را هم می‌توان انکار کرد.

لی: می‌دانم که مرا دوست نداری؛ زیرا خواهرانت، تا آنجا که به‌یاد می‌آورم، به‌من ستم کردند: تو دلایلی داری، آنها ندارند.

کوردلیا: هیچ دلیلی ندارم، هیچ!

حق داریم از زیبایی این سطور سخن گوئیم که در

آنها زیبایی کلمات از زیبایی تعبیر قابل تفکیک نیست. این همان زیبایی ناشی از گرایش اخلاقی است که بر ما غلبه می‌کند، و همان‌قدر بر دل‌مان می‌نشیند که بر شخصیت و عمل‌مان. در اینجا بخشش و آشتی ایستا نیست... برای آن رنج‌ها کشیده‌اند، جنگ‌ها کرده‌اند، و ستم‌ها دیده‌اند. عدالت و انتقام هرگز نمایشی‌تر از این نبوده‌اند....

### ناامیدی، امید

مهم‌ترین نوع دیگر نمایشنامه تراژدی‌کمدی، به‌منظر من، عبارت است از کمدی با پی‌آیندی تراژیک. در انتخاب این دستورالعمل تفسیر شوپنهاور از کمدی مدنظرم بوده است: «کمدی باید در پایین آوردن پرده به‌وقت مسرت و سرخوشی چنان تعجیل نماید که ما آنچه را که به‌دنبال می‌آید نبینیم». این حکم شامل کمدی‌هایی می‌شود که رضایت خاطر بیشتری فراهم می‌کنند، اما تا این حد شاید در مورد همه کمدی‌ها صادق باشد، چرا که در پایان شاد آنها فی‌نفسه کنایه‌ای نهفته است. ما همواره آگاهیم که «لازم نیست این‌طوری تمام شود»، و حتی در برخی مواقع چنین پایانی محتمل نیست. در مواردی، هر آنچه پایان شاد را نجات دهد خارج از نزاکت خواهد بود، درست مانند زندگی واقعی که یادآوری این نکته به‌تازه عروس و تازه داماد بی‌ادبانه خواهد بود که پس از مراسم ازدواج چه باید بکنند. پس انگاره «حالا نوبت شادی است» جعلی مشروع، قراردادی متمدن، و تصنعی آراسته است.

تا آن حد که یک کمدی از فضای قصه‌های پرووار استفاده می‌کند، می‌توان پایان شاد را نیز با نوعی ایمان ساده‌دلانه و کودک‌وار به‌نمایش گذاشت. در پایان‌های شاد کمدی‌های رمانتیک شکسپیر هیچ چیزی حاکی از کلیبی مسلکی و بدبینی وجود ندارد، اما این فقدان بدبینی کودک‌وار است: ما تشجیع نمی‌شویم که این دستورالعمل را در مورد ازدواج‌هایی که بیرون از دنیای نمایشنامه روی می‌دهد به‌کار بندیم. در کمدی کمتر «رمانتیک»، استلزام قطعی‌تری وجود دارد مبتنی بر اینکه: «اما این چیزی است که در زندگی اصلاً روی نمی‌دهد». وقتی ما پرده آخر نمایشنامه ولین را

می خوانیم، می دانیم که به تماشای زندگی نشسته ایم، زندگی نه آن طور که هست، بلکه آن طور که باید باشد. هنر هنجار آفرین<sup>۲۴۷</sup> است، و بین جانسون را به این نوع پایان شاد سوق می دهد: به سوی مجازات شریر.

مسلم است که این کمیدی های مولیرند که دیدگاه شوپنهاور به طور مؤکد متضمن آنهاست، زیرا این شاخصه آثار مولیر است که موقعیت نمایشی خویش را به مرز بدبختی نزدیک می کند. این نکته که چرخش های کاملی که مولیر به پایان های شاد خود می بخشد متقاعدکننده نیست فقط توسط کسانی علیه او اقامه می شود که هیچ احساسی از قرارداد کمیک به طور اعم و از قرارداد پایان شاد به طور اخص ندارند، در عین حال آنهایی که استدلال می کنند که پایان یابی، مثلاً، تارتوف متقاعدکننده است، آن هم به قصد آنکه کمکی به مولیر کرده باشند، در واقع زمین زیر پای او را خالی می کنند. مسلماً اصل مسئله این است که ما نباید متقاعد شویم. شک نیست وقتی این همه شیدادی و سوءاستفاده اصلاح می شود، زندگی تحت لوای لویی چهاردهم مغتنم خواهد بود، اما شاه لویی واقعاً نمی تواند در همه جای کشور به این رسم عمل کند، و حتی اگر بتواند، مردم غالب نقاط و دوره ها فاقد آن «شاه خورشیدوار»ند که بر آنها پرتو افکنند، در حالی که کمیدی جهانی است. در نتیجه اغلب تارتوف ها مانعی در راه کامیابی ندارند، و پایان داستان آنها برای خیر و نیکی بدفرجام و حزین و برای شرارت و بدی، خوش فرجام و پیروزمند خواهد بود. چنین داستانی به سختی می تواند به سوی کمیدی ناب میل کند، اما این مواد و دستمایه ها کمیک باقی می مانند. اصطلاح تراژی کمیدی برحسب مناسبی است. اینکه این نوع نمایشنامه را کمیدی با پایان تراژیک نامیم بیشتر به تبیین القایی می ماند تا به تشریح مسوط آن، زیرا اگر نمایشنامه نویسی گره گشایی نمایشنامه ای چون «تارتوف» را بردارد، و به جای آن عاقبتی بدفرجام بگذارد، در خواهد یافت که گفتار شوپنهاور فقط در کل صادق است و دیگر اینکه، در مورد ده ها مورد جزئی، کراً به عقب برگردد و تغییراتی ایجاد کند. در تارتوف مولیر، بابت همه آن نورافشانی های گرم، لحن به ما اطمینان کافی می بخشد که به هر حال راه حلی پیدا

خواهد شد، ولی نه راه حلی متقاعد کننده. اما نمایشنامه «نونین» به لحنی نو نیاز خواهد داشت. آنچه قبلاً باریکه آبی در جریان مخالف بود اکنون به سیلی بدل می شود: کل نمایشنامه تا اندازه ای هولناک خواهد شد. منتقد می تواند این نوع کمیدی با پایان حزین را به عنوان نوعی تراژدی توصیف کند که از مواد کمیک بهره برده است (سوزان لانگر چنین می کند). طبیعی آن است که بگویم توازن و تعادل میان امر تراژیک (الف) و امر کمیک (ب) باید به تناوب به این طریق قابل تعریف باشد که الف را ب جرح و تعدیل می کند، و ب را الف.

کمیدی با پی آمد تراژیک - یا تراژدی با زیر ساخت کمیک - احتمالاً تا زمان اوج گیری ناتورالیسم که اصرار می ورزید پایان شاد در زندگی واقعی روی نمی دهد نمی توانست به ظهور رسد. ناتورالیسم در شکل های خالص ترش کاملاً تسلیم شکل مستندگونه نمایشنامه می شود، اما در شکل کمتر خالص، اما معتبرتر خود، شکل اثر خود را در اختیار کمیدی - آن هم کمیدی نوع جدید - می گذارد. به عبارت دیگر، گر چه اعتراض به پایان شاد به عنوان نوعی نظریه بی اعتبار است، ولی شک نیست که می توان با پایان «ناشاد» به تأثیرات خاصی دست یافت، و این نخستین بار نخواهد بود که نظریه ای بد مشوق عملی خوب شده است. نمایشنامه لاشخورها<sup>۲۴۸</sup> اثر هنری بک<sup>۲۴۹</sup> را غالباً به عنوان خالص ترین نمایشنامه مستندی که تا به حال نوشته شده قلمداد کرده اند، اما این اثر چنان است که گویی بک خطی قابل انعطاف در اطراف هر یک از تصاویر نوعی ناتورالیستی کشیده است. این خط موجب تفسیری می شود، آن هم تفسیری کمیک. ما درمی یابیم که این نمایشنامه نه با روح بی طرفی و انفعال بلکه با روح نفرت نوشته شده است. و در عین حال کنش از همه سو رو به انحطاط دارد. پایان شادی وجود ندارد: این کمیدی است با پی آمد تراژیک.

گی، در اپرای گدایان، به مرحله ای ما بین مولیر و بک دست یافته است. او هنوز از پایان شاد استفاده می کند، اما این دیگر قرارداد امیدبخشی نیست که در آن کنایه نیش دار در زیر ظواهر زیبا کمین کرده باشد. اصلاً



ظواهر زیبایی وجود ندارد. آنچه قبلاً فقط نوعی بازشناسی ضمنی بود اکنون به موضوع صریح نمایش بدل می‌شود: این نوع پایان شاد بی‌منطق است و لذا نباید هدف تسمخر قرار گیرد. حتی برشت، در نمایشنامه *اپرای صد تا یک غاز*<sup>۲۵۰</sup>، مشکل می‌تواند به این مرحله برسد آنهم وقتی «پیچام»<sup>۲۵۱</sup> او می‌گوید: «ولی در زندگی واقعی عاقبت آنها تیره‌بختی است، وقتی به کسی لگد بزنی او هم لگد شما را تلافی می‌کند»...

این بینش آگاهی بخش کسانی است که هنوز نگارش آنچه را که یحتمل باید تراژدی نامید ادامه می‌دهند، هر چند آثار آنها فاقد زیبایی، شرافت، قهرمانگرایی و حقیقت‌والاست، یعنی بینش کسانی که در سنت نویسندگی ایپسن و استریندبرگ نمایشنامه می‌نویسند. این سیر از شوپنهاور گرفته تا نمایشنامه سیر طولانی روز در شب اثر یوجین اونیل سیری است مستمر. تراژدی‌های مدرن همه در شب سیر می‌کنند. (اونیل عنوان نمایشنامه را از رمانی با گرایشی مشابه الهام گرفته است). تراژدی مدرن تماماً آن چیزی است که نمایشنامه ماری استوارت<sup>۲۵۲</sup> شیلر چنان نیست: حرکت این نمایشنامه ساده و یکنواخت و به‌سوی شکست پیش می‌رود. اما دوره شیلر به‌سرآمد، و دوره مدرن زمانی آغاز شد که «بوخنو»<sup>۲۵۳</sup> نمایشنامه مرگ دانتون<sup>۲۵۴</sup> را نوشت. یک صد سال بعد، همین «حرکت» یا «ضربانگ» در تراژدی مدرن و سینمایی آیزنشتین پدیدار شد، یعنی در فیلم «اعتصاب» (استالین این فیلم را دقیقاً به این دلیل تحریم و تکفیر کرد که آن یک تراژدی است تراژدی مدرن «بدبین» و «منفی» است).

شاید در پرتو همه این واقعیت‌ها، بتوان دریافت که خصومت عصر مدرن با پایان‌های شاد تنها به‌علت پی‌نبردن به این امر نیست که پایان‌های شاد صرفاً نوعی قرارداد است. اکنون «پایان محزون» به‌محمل بینشی بدل شده است که پیش از این فقط مایملکی سوداژه و پرشور بود. در این دوره تاریخی تراژدی‌کمدی به‌عنوان «تراژدی با پایان شاد» به‌تئاتر ملودرام عوام پسند تبعید شد. تراژدی با پایانی «باطناً شاد» نیز («ماری استوارت»

نمونه اعلای آن است) احساسات‌گیرا و کام‌بخش می‌نمود. این بینش نو معیار میانه نمی‌شناسد. اگر تلخ، سرراست و انعطاف‌ناپذیر نباشد هیچ است. اگر تراژدی قدیم ترانه ناامیدی بوده است، ظاهراً تراژدی نو مایل است ناامیدی را بدون ترانه‌خوانی بیان کند... اگر در تراژدی قدیم ناامیدی به‌کمک زیبایی تعالی می‌یافت، در تراژدی نو فقط با حقیقت تعالی می‌یابد. و اگر استعلا به‌کمک زیبایی نوعی شجاعت دریادلانه را مدلل می‌کند، استعلا به‌کمک حقیقت شجاعتی همان‌قدر دریادلانه را در تقابل با دنیایی فاقد تسلی مدلل می‌سازد. و این بینش نو در کمدی نیز هم‌چون تراژدی رخنه می‌کند. ما از *اپرای گل‌دایان به‌اپرای صد تا یک غاز* می‌رسیم، و از مولیر به‌هنری بک ...

نمایشنامه‌های متأخر که از این الگوی تراژدی‌کمدی تبعیت کرده‌اند به‌دست نمایشنامه‌نویسان «نامعقول انگار»<sup>۲۵۵</sup> نوشته شده است. در این مرحله اصطلاح تراژدی‌کمدی غالباً جای خود را به تراژدی - مضحکه<sup>۱۵۶</sup> می‌دهد. این اصطلاح جدید (جدید به‌عنوان اصطلاح، و گرنه عبارت «مضحکه تراژیک»<sup>۲۵۷</sup> را می‌توان در نوشته‌های شوپنهاور یافت) حقیقتی را به‌ما یادآور می‌شود که زمانی استارک یانگ<sup>۲۵۸</sup> بازگو کرد: اینکه تراژدی با مضحکه بیش از نمایش جدی<sup>۲۵۹</sup> یا شکل‌های و الاثر کمدی وجه اشتراک دارد. من از نمایش به‌عنوان هنر افراط و تفریط و از مضحکه به‌عنوان مورد مفرط این افراط و تفریط سخن گفته‌ام. در «گراند گینول»<sup>۲۶۰</sup> غالباً تماشاگر مطمئن نبود که نمایشنامه را باید چطور برداشت کند: نمایش می‌توانست هول‌انگیزی‌های تراژیک عهد جیمز باشد، یا ژانژنایی‌های مضحکه‌وار - تفاوت به‌خود مواد و دستمایه‌ها مربوط نمی‌شد بلکه صرفاً وابسته تفسیر بود. به‌همین نحو فاصله میان مضحکه سبکسر نمایش‌های درباری، از قبیل نمایشنامه *این گندمزارها*<sup>۲۶۱</sup>، تا قصه وحشتی جدی از آن دست که در نمایشنامه درس اوژن یونسکو می‌بینیم، گامی بیش نیست...

جاذبه این نوع تراژدی‌کمدی که ما از آن بحث می‌کنیم در چیست؟ حتی قبل از آنکه ادبیات از زیبایی،

قهرمانگرایی، شرافت، و حقیقت والا عاری گردد، این پرسش مورد بحث بوده است که اصلاً چرا آدمی از موضوعات دردناک لذت می‌برد. در آن دوران، یکی از پاسخ‌های آشکار این بود که زیبایی، قهرمانگرایی، شرافت، و حقیقت والا امور دردناک را دلپذیر و مطبوع می‌کنند، اما پاسخ امروزی ما چیست؟ از تراژی‌کمدی مدرن معمولاً به علت وفاداری آن به واقعیت<sup>۲۶۲</sup> دفاع می‌شود - حقیقت پست‌تر آن هنوز حقیقت است. با این همه، جاذبه حقیقت به خودی خود محدودتر است. می‌توان گفت که المثناسازی<sup>۲۶۳</sup> محض واقعیت بنیان آثار نمایشی است، اما بنیان به‌تنهایی هنر نیست، هم‌چنان‌که شالوده به‌خودی خود ساختمان به حساب نمی‌آید. المثناسازی در کل کافی نیست. اگر مجموعه المثنای مفروضی برای ایجاب بشر جاذبه ایجاد کند این پرسش پیش خواهد آمد که: چرا؟ چه چیز خاصی در این مجموعه المثنای خاص وجود دارد؟

دیدیم که کمدی، پرخاشگری غیرعادی مضحکه را تحویل می‌گیرد، و تراژی‌کمدی نیز آن را از کمدی تحویل می‌گیرد. جدیت کمدی غالباً می‌کوشد خشونت این پرخاشگری را تعدیل کند - اگر نتواند آن را عملاً ملایم کند، لاف‌ل بر آن غلبه کند یا مانع آن شود - اما جدیت تراژی‌کمدی می‌کوشد براین خشونت تأکید نماید یا حتی افزونش کند. آنجا که کمدی رمانتیک می‌گوید: این پرخاشگری‌ها را می‌توان تعالی بخشید، و کمدی واقع‌گرا می‌گوید: این پرخاشگری‌ها مجازات خواهد شد، تراژی‌کمدی مکتبی که مورد بحث است می‌گوید: این پرخاشگری‌ها را نه می‌توان تعالی بخشید و نه می‌توان مقهور ساخت، آنها همان سرشت بشرند، آنها اصل زندگی‌اند، پرخاشگری بر دنیا حکومت می‌کنند...

دلایل زهرافشانی مفرط تراژی‌کمدی مدرن را، هم‌چون نقاشی‌های «گویا»، نمی‌توان به‌سادگی تشریح کرد. اما اکثر ناظران تصدیق می‌کنند که، در دوران مدرن، تندی خاص حمله هم به‌ضرورت شرایطی که آن را برمی‌انگیزد و هم به‌ضرورت رخوت و بی‌پاسخی جمعی که مورد خطاب قرار می‌گیرد ایجاد می‌شود. تراژی‌کمدی «تلخ»<sup>۲۶۴</sup> نه فقط گزارشی تیره و تار از دنیا

عرضه می‌کند، بلکه در جمع مخاطب نیز تکانی سخت ایجاد می‌کند. «هنر مدرن برآشوبنده<sup>۲۶۵</sup> است»...

آیا مردم از تکان سخت و برآشوبندگی لذت می‌برند؟ این پرسش بخشی از پرسش وسیع‌تری است: آیا در درد لذتی وجود دارد؟ و جواب آن این است: در شرایط خاص، بله. این شرایط لزوماً شرایط آزارطلبی نیست. تکانی که تراژی‌کمدی ایسین یا چخوف ایجاد می‌کند لذت‌بخش است، زیرا تکانی است معطوف به‌زندگی. درست است که به‌دلیل آنچه این نویسندگان نشان می‌دهند ممکن است آثار آنها خیلی از زندگی دور شود: اما وقتی گراهام والاس<sup>۲۶۶</sup> مرغابی وحشی ایسین را دید، «دنیا روی سرش خراب شد». با این وجود، ضرر دنیا سود او بود. نمایشنامه نوعی کشف و شهود بود. تیرگی از چشم او رخت برست. او ناگهان توانست ببیند، توانست زندگی کند. پس آیا نیازی هست که اثبات کنیم یک چنین تجربه‌ای جاذبه دارد یا نه؟

و اما در مورد عنصر کمیک، کارکرد آن کاملاً نقطه مقابل استخلاص کمیک<sup>۲۶۷</sup> است، زیرا تیرگی تراژیک را باز هم تیره‌تر می‌کند. یان کات<sup>۲۶۸</sup>، منتقد لهستانی، از شاه لیر هم‌چون لوده‌بازی گروتسک<sup>۲۶۹</sup> واری به‌شیوه پایان بازی بکت سخن گفته است، و آنچه او گروتسک می‌نامد در اصطلاح‌شناسی من همان تراژی‌کمدی مدرن است، یعنی «کمدی با پایان تراژیک». از طرف دیگر، این شاهکار غول‌آسا و وجه عنصری مبنی بر توافق و سازگاری درخود دارد - نه به‌واسطه ایمان، بلکه به‌واسطه بخشش - و همین آن را به‌نوع دیگر تراژی‌کمدی نزدیک می‌کند، یعنی به «تراژدی با پایانی شاد». شاه لیر، به‌عنوان تراژدی، و شاید بزرگ‌ترین تراژدی، بذر هر دو نوع تراژی‌کمدی را درخود دارد. از آنجا که نمونه‌های مشخص تراژدی به‌وسیله کمدی بیشتر غلظت پیدا می‌کنند تا رقت، پس باید برای نمایش مدرن جایگاه آشکاری برای بررسی درنظر گرفت. استفاده ایسین از یالمار ایکدال<sup>۲۷۰</sup> در مرغابی وحشی خود نمونه‌ای است کلاسیک، اما استفاده او از پاستور ماندروز<sup>۲۷۱</sup> در نمایشنامه اشباح اصولاً متفاوت نیست... جاذبه این نوع طنز که در آن خود طنز بدبختان

تغییر ماهیت می‌دهد در چیست؟ این نوع طنز، تا آن حد که پرخاشگری را بر پرخاشگری می‌افزاید، آن جذابیت از پیش موجودی را که تراژی‌کمدی‌های مدرن از حیث پرداختن به افراد فوق‌العاده پرخاشگر داراست تقویت می‌کند، و تراژی‌کمدی به سبک آثار برشت، علاوه بر دیگر امور، معادلی تخیلی نیز برای بزن و بکوب‌های خود آزار - دگر آزار<sup>۲۷۲</sup> فراهم می‌آورد. اما واژه «تخیلی» بُعد و اهمیتی کاملاً متفاوت پیدا می‌کند، زیرا آن تخیلی که در این نمایشنامه‌ها دست‌اندرکار است تخیلی است گسترده، و آماج آن کاملاً مهم و بامعناست. کی برکه‌گور، خدا، و جهان هر سه لازم است، خواه فلان نمایشنامه خاص با آنها به عدالت رفتار کند یا نه.

## دلایل زهرافشانی مفرط تراژدی کمدی مدرن را، هم چون نقاشی‌های «گویا» نمی‌توان به سادگی تشریح کرد.

شاید تا وقتی که ما لحنی خشم‌انگیز در این نوع تراژی‌کمدی نشنویم کلید واقعی درک معنای این پرخاشگری خلص را در اختیار نداشته باشیم. این نوع تراژی‌کمدی هر کاری با طنز می‌کند، زیرا طنز حاوی نوعی پذیرش شکست است. «هیچ‌کاری نمی‌توان کرد». طنز نوعی شانه بالا انداختن لاقیدانه است، نوعی سازش است با امور. طنزپردازی با چوبه‌دار نوعی سازش است با چوبه‌دار، سازش با دنیایی است آکنده از چوبه‌دار. آیا باید به سویت و جیونال بازگردیم تا به یاد آوریم که طلب دیوانه‌وار اتهام، احضار، مجازات و اصلاح می‌تواند با این اطمینان پرشور دمساز شود که اتهام، احضار، مجازات و اصلاح‌کاری از پیش نمی‌برد؟ سویت و جیونال نویسندگان تراژی‌کمدینند.....

نجات» ملاحظه کرد - ارضای تمایل و «خواست مردم»<sup>۲۷۳</sup> معادل امروزی آن است. این فیلم در کل برطنز مبتنی است. در همان تقلید بازیگرانه چاپلین از هیتلر نوعی شوخی وجود دارد، نوعی تراژی‌کمدی. این شوخی، شوخی پسر بچه‌ای است که در پشت سکوی سخنران می‌ایستد و ادای او را درمی‌آورد. او باید حتماً پسر بچه باشد، و گرنه اصلاً شوخی وجود ندارد: اساس این شوخی عبارت است از تضاد میان قدرت واقعی و قدرت وانمود شده. بی‌شک قدرت مورد استهزاء قرار می‌گیرد، و این محل تأمل و تأکید تواند بود. اما بر فقدان قدرت در بازی به «مایم» درآمده نیز تأکید می‌شود.

چه روی می‌دهد وقتی هنرمندی هم کمیک باشد و هم مصلح؟ یک مثال - که از هر دو جهت به بحث ما مربوط می‌شود زیرا آشکارا به عنوان تراژی‌کمدی مدنظر بوده است - دیکتاتور کبیر چارلی چاپلین است. «نمایشنامه» با این جاذبه برای تماشاگر پایان می‌یابد که با هیتلر هر کاری می‌توان کرد، اما این جاذبه بیشتر با کشش‌های اخلاقی به سوی قانون و نظم که معمولاً به فیلم‌های گانگستری از قبیل صورت زخمی هوارد هاوکز اضافه می‌شود پیوند می‌خورد تا به گونه‌ای انداموار با تراژی‌کمدی. شاید این پایان را باید به عنوان تلاش چاپلین برای اعاده هنر مبتنی بر «فرشته

حتی اگر جلب علاقه و میل تماشاگر تا به پایان باقی باشد، باز هم تراژی‌کمدی خود نمی‌تواند با مقاصد اصلاح‌طلبانه مزوج شود. این نوع تراژی‌کمدی به قصد تغییر جهان به حرکت در نمی‌آید. نفس این‌گونه نمایشی سازگاری و تطبیق با جهان است، راهی است برای

زندگی با هیتلر. این همان طنز آدم‌های کوچکی است که هزاران هزار سال در برابر آدم‌های «عظیم» بینی خود را گرفته‌اند، و بدین نحو انگیزه انقلابی خود را بیان کرده و تحلیل برده‌اند. اصطلاح «سوختن و ساختن» تمامی خصوصیت آن را بیان می‌کند. این ساختن است که سوختن را امکان‌پذیر می‌کند. باز همان طنز چوبه‌دار: این طنز مغری برای پرخاشگری بی‌مقصد نیست. مقصد همانا زیستن است و بقا: سبک کردن بار هستی است تا حدی که بتوان تحملش کرد. طنز در اردوگاه اجباری به‌خلاصی شما کمکی نمی‌کند، بلکه ایمن‌کار ممکن است به‌شما کمک کند تا روح و جسمتان راتا هنگامی که آزادی امکان‌پذیر می‌شود در مقابل فشار این ایام حفظ کنید.

شاید بدنباشد که برخی از این استدلال‌ها را برای نمایشنامه‌ای چون در انتظار گودو به کار گیریم. همه موافقت می‌توان این نمایشنامه را در معنای وسیع کلمه تراژیک نامید، و نیز اینکه روش و رویه آن، سطر به‌سطر و بخش به‌بخش، کمیک است. تراژدی بزرگ انسان در دنیایی ارزش باخته نهفته است، در دنیایی غیرقابل درک و تهدیدکننده، ... و در عین حال کم‌دی کوچکی وجود دارد در باب زوجی عاطل و باطل که با زرزرهایی شبیه نمایش‌های سرگرم‌کننده موزیک هال ۲۷۴ خودشان و ما را سرگرم می‌کنند. نیز می‌توان در انتظار گودو را، بی‌آنکه بخواهیم موضوع را بیش از حد شرح و بسط دهیم، «کم‌دی با پایان حزین» نامید. زیر ساخت آن داستان دو مرد است که در انتظار شخص ثالثی به‌مسر می‌برند که مشکلات آنها را حل خواهد کرد ... این‌که «گودو» نمی‌آید همان چیزی است که نمایشنامه را به‌تمثیل زندگی در نظر انسان امروز بدل می‌کند.

مردم از یأس بکت سخن می‌گویند، و چرا نگویند؟ این همان یأس عصر «مدرن» است، یأسی که «فرشته نجات» پرده آخر ما را از آن خلاص نمی‌کند، یأسی جان‌آزار فراسوی یأس‌های آشنا ... فقط کافی است در تئاتری که «گودو» در آن اجرا می‌شود قدم بزنید، تا اشباح هولناک اندوه هم‌چون بادی سرد بر شما، هجوم آورد. کسانی که بکت را طرد می‌کنند، مشروط بر آن‌که

لافتید و سبکسرانه نباشد، ممکن است محق باشند، و در واقع از قدرت او به‌عنوان یک هنرمند نبالند... گونه نیز کلیست را طرد کرد، و او، اگر نه به‌عنوان منتقد، لااقل به‌عنوان یک انسان، عاقل بود که دست به این کار زد، زیرا در آثار کلیست چیزی وجود دارد که امکان نداشت‌گونه آن را تحمل کند. در آثار بکت، عنصر یأس‌آمیز چنان سنگین و خردکننده است که به‌سهولت ممکن است خطرناک از کار درآید، آن‌هم برای هرکس که احساس خطر می‌کند.

... یأس وقتی بیش از پیش پنهان است بیش از همیشه فعال است. از بی‌حسی و عدم حساسیت بهره می‌برد: وقتی آدمی کسخت است و هیچ چیز حس نمی‌کند، ممکن است بیش از هر وقت تحت تأثیر آن باشد. ... تمامی یأس‌ها و نومیدی‌ها واقعی است، و درست آن است که، وقتی واقم می‌شوند، به‌نظر هشدار و اخطار می‌نمایند، اما فقط یک یأس وجود دارد که «واقماً واقعی»، غایبی و صددرصد است، و آن یأسی است که غلتیدن به‌روان‌پریشی، بیماری جسمی جدی، یا خودکشی را تسریع می‌کند. در این مرحله دیگر آدمی شعر، رمان، و یا نمایشنامه نمی‌نویسد تا از یأس سخن گوید.

او در انتظار گودو نمی‌نویسد. بیمار می‌شود یا زیر ماشین می‌رود و یا دچار چنان حالتی از «نومیدی تام و تمام» می‌شود که اصلاً نمی‌تواند دست به‌سوی قلم ببرد. بسیار محتمل است که ساموئل بکت که گاه دچار چنین حالتی شده باشد (من از حیث نظری چنین سخن می‌گویم، نه با استناد به اطلاعاتی از زندگی شخصی بکت) اما همان وجود آثارش - رمان‌های متعدد، نمایشنامه‌های متعدد - گواه آن است که او گاه و بیگاه از این حالت بیرون می‌آمده است. فعالیت هنری خود تعالی یأس است، و برای هنرمندانی که یأسی غیرمعمول دارند هنر همین است و بس: یعنی نوعی درمان، نوعی ایمان. اثر هنری سازمان یافته و معقول است، پیروزی آدمی است با والاترین احساس ما از این اصطلاح: اثر هنری حاوی جلالت و بزرگی است. هر چند اثر هنری ممکن است آلوده به یأس باشد (گفته می‌گوید: «آنکه هرگز ناامید نشده نیازی به‌زیستن

ندارد»، یا به‌سادگی درباره‌ی یأس باشد (نمایشنامه‌ هملت با مرد جوانی شروع می‌شود که آرزو می‌کند کاش مرده بود)، اما نفس وجود اثری هنری نشانه‌ آن است که پشت فرمان نه یأس بلکه انسان نشسته است....

البته عنصری یأس‌زدای نمایشنامه «گودو» منحصراً بر وجود اثر به‌عنوان یک کل منتظم حمل نمی‌شود. حتی طنز چوبه‌دار هم به‌هر حال طنز است: هر چند از یأس نشئت می‌گیرد، و یأس را انتقال می‌دهد، اما نیز از مسرت نشئت گرفته و مسرت را انتقال می‌دهد. شوخ‌منشی به‌هر حال شوخ‌منشی است، و بکت در نمایشنامه «گودو» گاه تا حد لودگی و حتی خوشمزگی شوخ‌منش است. در حال و هوای محنت بار گسست‌های آشکار پدید می‌آید، و سبکسری‌های پوچ و بی‌معنا فوران می‌کند. و در اختتام نمایشنامه همه اینها در حالت تعلیق باقی می‌ماند. زیرا این نمایشنامه از جنبه‌ی دیگری نیز ترازی‌کمیک است: اگر پایان، پایان خوش ناشی از فرارسیدن گودو نیست، ناخوشایندترین پایان قابل تصور نیز نخواهد بود - یعنی کشف اینکه گودو اصلاً وجود ندارد یا اینکه هرگز نمی‌آید. ممکن است او وجود داشته باشد و ممکن است بیاید. هنوز یک در باز است. از درخت خودکشی استفاده نشده است....

در همان ریشه‌ی یأس‌های بیکران و زهرآگین ادبیات مدرن - و به‌خصوص یأس‌های آثار ترازی‌کمیک که من از آنها بحث می‌کنم - امید نهفته است. در این موقعیت امید خود را نه به‌عنوان عقیده‌ای که بدان «علاقه‌مندیم»، و نه به‌عنوان آرمانی که «حاضریم در راهش بمریم»، بلکه به‌عنوان واقعیت حقیر و چاره‌ناپذیر هستی - هم‌چون، مثلاً، متابولیسم (سوخت و ساز) - آشکار می‌سازد. اگر کسی واقعاً امید خود را از دست داده است، حاضر نیست این نکته را به‌زبان آورد....

همه هنرها در ستیز و آویز یا یأس و ناامیدی‌اند، و این نوع ترازی‌کمدی که مورد بحث من است به‌خصوص خود را با یأس‌های جان‌آزار و مخرب عصر ما مشغول کرده است... این بینش همان‌قدر منفی است

که بینش تراژدی‌های مدرنی از قبیل حلقه‌ نیلونگ، یا روسمرس هولم، یا پدر، و یا سیر طولانی روز در شب طنزی که این آثار را به‌سوی ترازی‌کمدی سوق می‌دهد فقط وحشت را عمیق‌تر می‌کند، و سبک فاخر را به‌گروتسک بدل می‌کند. نیز شکست و سرخوردگی را با لبخندی حاکی از پذیرش عمیق‌تر می‌کند... جاذبه‌ آن نوع کمدی که با تیرگی و فسرده‌گی در هم می‌گدازد و پایانی بدفرجام دارد، و جاذبه‌ آن نوع تراژدی که از دل آن نوعی کمدی جوانه می‌زند که فقط چشم‌انداز ما را سردتر و مرده‌تر می‌سازد در این است که برای ما تنها امیدی را که ناچاریم بپذیریم حفظ کرده و نگاه می‌دارند.

پی‌نوشت‌ها:

1. Pathos
2. humor
3. buffooneries
4. representation
5. Dr. Fredric Wertham
6. Seduction of the Innocent
7. fact
8. fantasy
9. Easy Street
10. Mack Swain
11. Pirate Jenny
12. abstractness
13. sanity
14. farceur
15. Bishop Bossuet  
(اسقف و خطیب فرانسوی، ۱۷۰۴-۱۶۲۷)
16. Motion Picture Production Code
17. Gilbert Murray
18. impropriety
19. anarchist

55. emblem
56. euphoria
57. excitement
58. chaos
59. Cousin Seamus
60. Contexts
61. merriment
62. The Importance of Being Ernest
63. pianissimo
64. ad infinitum
65. Gustav Gruendgens
66. Mephistopheles در افسانه‌های ترون وسطایی  
شیطانی که فاوست (یا فاستوس) روح خود را به او فروخت.  
شخصیتی اصلی است در نمایشنامه‌های «دکتر فاستوس» (مارلو) و  
«فاوست» گوته.
67. sarcasm
68. scandal
69. satire
70. obscenity
71. bawdry
72. ribaldry
73. aggression
74. Noel Coward
75. masochistic
76. sadistic
77. maak
78. face
79. symbol
80. object
81. appearances
82. farcical dialectic
83. gaiety
84. gravity
85. gay
86. antics
87. Harlequin جوانی عاشق در کمدی انگلیسی  
هارلی کوئینید (Harlequinade) که از شخصیت آرلکینو
20. polygamist
21. orgy
22. fertility
23. The Oxford Companion to the theatre
24. absurd situation
25. bedroom farce
26. Ludwig Jekels
27. disguise
28. triangle
29. Candida
30. Morell
31. Marchbank
32. problem drama
33. Mrs. Warren's Profession
34. Rosmeraholm
35. motifs
36. Comic Catharsis
37. joke
38. point
39. anxiety
40. Superman
41. paradox
42. sheer nostalgia
43. distance
44. songs of experience  
(نیز نام شعری است از ویلیام بلیک)
45. Wit
46. to make jokes
47. Witticism
48. jokester
49. butt
50. straight man
51. Vaudeville (نوعی نمایش وارثه شاد شامل آواز، رقص، بندبازی و غیره)
52. ironist
53. imposter
54. audience

123. Figaro

124. Malvolio

125. Signor Laudisi

126. Right You Are

127. Atellan Farce

128. Blockhead

129. Braggart

130. Silly Old Man

131. Trickster

132. moron

133. ironical man

134. impostor

135. jeune premier

136. imjénué

137. Sir Toby Belch

138. Sir Andrew Aguecheek

139. Jack tanner

140. Octavius Rabinson

141. paradox

142. rhetorical

143. gymnastic

144. Mr. Auden

145. thinking reed

146. drama

147. Jacques Callot

148. Dances of Naples (Balli di Sfessania)

149. Commedia dell'arte

150. tragedia dell'arte

151. atre

152. feodor chaliapin (۱۸۷۳ - ۱۹۳۸) خواننده روسی اپرا

153. supermarionettes

154. Peking Opera

155. Edvardo De Filippo

156. Piccolo Teatro

157. Cinematheque

158. Zany در اصل اصطلاحی است ایتالیایی برای دویته

فوکس در «کمدیادارته»، و مجازاً به معنی لوده، دلقک.

(Arlecchino) در کمدیادارته مشتق شده.

88. style

89. unmasking

90. drawing - room Comedy

91. interaction

92. gentleness

93. extreme

94. tone

95. content

96. substance

97. flippancy

98. light comedy

99. mischief

100. madness

101. absurd

102. amorphous

103. paranoia نوعی اختلال روانی که توهمات منظم

بیمار علامت مشخصه آن است.

104. baleful pattern

105. chance

106. catastrophe

107. surprises

108. convention

109. expectation

110. abreacted

111. sympathy

112. contempt

113. Sidney Tarachow

114. Well Made Play

115. spastic

116. tempo

117. Knave

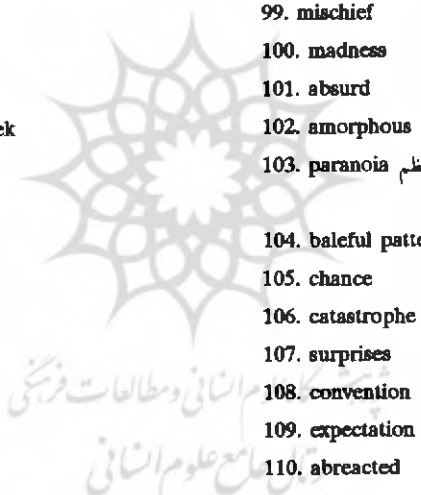
118. fool

119. Puck (درئای شب نیمه تابستان)

120. prankster

121. Brighella

122. Scapin



186. The Duchess of Malfi
187. Penthealea
188. atmosphere
189. Goldoni
190. La finta semplice
191. musical farce
192. positive statement
193. negative art
194. Gardener
195. flaw
196. fate
197. Pharisees (از فرق متشرع یهودی)
198. Identity
199. As You Like It (نیز نام یکی از کمدی‌های شکسپیر)
200. schematic
201. Bernard Berenson
202. nomenclature
203. Comedy of manners
204. Comedy of humours
205. Comedy of character
206. Wit
207. humor
208. Jean Paul Richter نویسنده آلمانی (۱۷۶۲-۱۸۲۵)
209. Alessandro Manzoni شاعر و داستان‌نویس ایتالیایی (۱۷۸۵-۱۸۷۳)
210. Sholem Aleichem (۱۸۵۹-۱۹۱۶) رمان‌نویس روسی
211. fun
212. Catastrophe
213. atmospher
214. romance
215. What you will (نام دیگر نمایشنامه «شب دوازدهم» شکسپیر)
216. as you wish me (نیز نام نمایشنامه‌ای از پیراندللو)
217. it is so if it seems so to you (نیز نام نمایشنامه‌ای از پیراندللو)
218. liberti (الیبرتو متن اشعار ابراست)
159. Bulwer Lytton نمایشنامه‌نویس و (۱۸۰۳-۱۸۷۳) رمان‌نویس انگلیسی.
160. Tom Robertson (۱۸۲۹-۱۸۷۱) نمایشنامه‌نویس انگلیسی.
161. extravaganza ,stravaganza از واژه ایتالیایی نوعی نمایش قرن نوزدهمی در انگلیس با طرح‌های خیالی (فانتزی) و رومی شاد و شگک که معمولاً آمیزه‌ای بود از نمایش موزیکال، پاتومیم و باله.
162. Gilbert and sullivan دو شاعر و لیرتو نویس انگلیسی که اپراهای کمیک آنها مشهور است.
163. Arthur Pinero (۱۸۵۵-۱۹۳۴) نمایشنامه‌نویس انگلیسی.
164. Emile Augier (۱۸۲۰-۱۸۹۹) نمایشنامه‌نویس فرانسوی.
165. Jacques Offenbach (۱۸۱۹-۱۸۸۰) مصنف فرانسوی اپرت و متولد آلمان.
166. Labiche (۱۸۱۵-۱۸۸۸) کمدی نویس فرانسوی.
167. Richard Rodgers (۱۹۰۲-۷۹) مصنف آمریکایی
168. Oscar Hammerstein (۱۸۹۵-۱۹۶۰) لیرتو نویس آمریکایی.
169. Norman Vincent Peale یکی از رؤسای جمهور آمریکا.
170. Dwight D. Eisenhower
171. Bitterness
172. sadness
۱۷۳. Juvenal (۶۰-۱۲۰۹ میلادی)، هجو به سرای رومی.
174. genre
175. Coal fan tutte
176. Celia
177. chaos
178. The Would - be Gentleman
179. The Beggar's Opera
180. awe
181. affirmative
182. horror
183. joy
184. elegiac
185. Book of Common Prayer



252. Mary Stuart
253. Büchner
254. Danton's Death
255. Absurd
256. tragi - farce
257. tragische farce
258. Stark Young
259. drame (درام)
260. Grand Guignol در اصل نام تماشاخانه‌ای در پاریس که نمایشهای هول‌انگیز احساساتی‌گرا نشان می‌داد. در انگلیسی به معنی نمایشهای هول‌انگیز به کار می‌رود.
261. These Cornfields
262. fact
263. duplication
264. black
265. upsetting
266. Graham Wallas
267. comic relief (با چاشنی کمیک)
268. Jan Lott
269. grotesque
270. Hjalmar Ekdal
271. Pastor Manders
272. asdo - masochistic
273. Vox Populi (صدای مردم)
274. music - hall مجموعه تظاهرات مفرح و سرگرم‌کننده. نمایشی که به آن نمایش دوودویل نیز می‌گویند.
219. Almaviva
220. Celestina
221. Fernando de Rojas
222. tragi - comedy
223. averted tragedy
224. tragedy transcended
225. problem plays
226. Iphigenia in Tauris
227. Prince of Homburg
228. Faust
229. orthodoxy
230. deus ex machina
231. Wild Duck
232. unpleasant
233. Saint Joan
234. Enrico IV
235. Six Characters ...
236. Mahagonny
237. Revenge Tragedy
238. Revjolutionist's Handbook
239. Lex talionis (قانون مجازا به مثل)
240. W.S. Gilbert
241. neuroti
242. Loetic Justic (با مکافات درخوره)
243. Fuente Ovejuna
244. Lope de Vega (نمایشنامه‌نویس اسپانیایی، ۱۶۳۵-۱۵۶۲)
245. trilogy
246. Orrestra
247. normative
248. The Vultures
249. Henry Becque (نمایشنامه‌نویس فرانسوی، ۱۸۹۹-۱۸۳۷)
250. Threepenny Opera (در ایران: «اپرای سه‌پولی»)، برشت این اثر را از «اپرای گداها» اقتباس کرده است.
251. Peachum یکی از شخصیت‌های اصلی در «اپرای گداها» و هم «اپرای صد تا یک قاز».