طرح بحث

زندگی بین اشک و لبخند در جریان است. این رمز سادهٔ دو صورتک نمایش است. صورتکی که می‌خندد و صورتکی که می‌گرید. اما آیا می‌توان تمامی نمایشنامه‌ها را بر مبنای و اصطلاح تراژدی و کمدی طبقه‌بندی کرد؟ اگر پاسخ این پرسش مثبت باشد باید تعریف بسیار گسترده‌ای از این اصطلاحات ارائه داد. ولی اگر پاسخ منفی باشد، در آن به چه تعداد اصطلاح نیازمندیم؟ و در چه مرحله‌ای باید از ارائه تعریف‌های جدید خودداری کنیم؟ در نمایشنامه هملت، پولونیوس درباره یک گروه بازیگری که برای اجرای نمایش به قصر سلطنتی آمده‌اند، سخن می‌گوید که می‌توانند انواع نمایش‌های تراژدی، کمدی، تاریخی، پاستورال، پاستورال کمیک، تراژدی تاریخی و تراژیک کمیک را بی آنکه صحنه را تغییر بدهند و یا در سرودن شعر محدودیتی قائل شوند، اجرا کنند.

فهرستی که پولونیوس به دست می‌دهد، مثل خودش مضحک می‌نماید. از این گذشته، حتی از این اصطلاحات را بپذیریم و یا از آن نیز فراتر رویم، آیا می‌توانیم اطمینان داشته باشیم که این‌ها تمام نمایشنامه‌ها را دقیقاً طبقه‌بندی می‌کنند؟ آیا نمایشنامه جدیدی که همین فردا نگاشته می‌شود به یک تقسیم‌بندی کاملاً جدیدی از اصطلاحات نیاز نخواهد داشت؟

بحثی را که دنبال می‌کنیم بر پایه چهار فرضیه استوار است:

ارائه یک تعریف کامل و یک نظام بسته و غیر قابل نفوذ، امکان‌پذیر نیست. هیچ یک از نظریه‌های ابرازشده درباره تراژدی و کمدی از اعتراض در امان نمانده و هیچ نظام طبقه‌بندی وجود ندارد که با قطعیت و بدون ابهام انواع نمایشنامه‌ها را در بر گیرد.

۲. طبقه‌بندی هر نمایشنامه‌ای که می‌خوانیم، غیر ضروری است. مهم‌ترین پرسش‌هایی که درباره یک نمایشنامه می‌توان مطرح کرد، عبارت این یک تراژدی است یا یک کمدی؟ نیست؛ بلکه مهم‌ترین پرسش آن است که «آیا این نمایشنامه، تجربه‌ای لذت‌بخش، معتبر و باارزش در اختیار ما می‌گذارد؟

۳. کیفیت تجربه‌ای که از نمایشی کسب می‌کنیم ممکن است تا حدی بسته به ادراک حسی و رابطه آن با قالب‌های ادبی شناخته شده باشد. بنابراین آنچه برایمان اهمیت دارد، آشنایی با مفاهیم سنتی تراژدی و کمدی برای درک و ارزیابی نمایش است. بسیاری از عناصر قراردادی هنگامی که نمایشنامه‌نویس احساس کرده که چه نوع متنی را می‌نویسد، در انواع خاص نمایش گنجانده شده است. امروزه نمایشنامه‌ها با بی‌اعتنایی عمدی به این عناصر قراردادی نوشته می‌شوند.

بازی میان دو صورتک!

بحثی مقایسه‌ای درباره تراژدی و کمدی

منوچهر اکبرلو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴. خواه تراژدی و کمدی را به مثابه دو شیوه کاملاً فراگیر دراماتیک تلقی کنیم یا نه، یقیناً تراژدی و کمدی دو شیوه اصلی نمایشی هستند و به همین جهت کافی است که بحث درباره آن‌ها را آغاز کنیم.

وجوه تمایز معمول بین کمدی و تراژدی نسبتا سهل و ساده است: کمدی خنده‌آور است و تراژدی غم‌انگیز. کمدی پایان خوشی دارد و تراژدی پایانی حزن‌آور. پایان‌بندی معمول در کمدی وصال و توفیق است و در تراژدی، مرگ. این خصایص تا حدی حقیقت دارند ولی فقط تا حدی و نه به طور کامل. در پاره‌ای از نمایش‌های به اصطلاح کمدی، تلاشی برای ارائه نمایشی مضحک دیده نمی‌شود. تراژدی‌های موفق، هرچند که با درد و رنج و اندوه همراه‌اند ولی تماشاگران را مأیوس و افسرده رها نمی‌کنند. برخی از نمایشنامه‌های خنده‌دار پایانی غم‌انگیز دارند و تماشاگران را با بغضی در گلو و دلی گرفته بدرقه می‌کنند. برخی از نمایش‌هایی که در جرگه تراژدی طبقه‌بندی می‌شوند، پایانی غم‌انگیز ندارند بلکه با پیروزی شخصیت اصلی پایان می‌یابند. خلاصه آنکه، وجوه تمایز معمول بین تراژدی و کمدی قابل اطمینان نیست. با اینکه نیازی به کنار گذاشتن همه آن‌ها نیست ولی باید نظریه پیچیده‌تری را یافت.

تراژدی در بوطیقا

ارسطو نخستین نظریه‌پرداز بزرگ ادبیات نمایشی، در «بوطیقا» درباره تراژدی می‌گوید: تراژدی عبارت است از تقلید عملی جدی که احساس ترحم و ترس را در تماشاگران زنده می‌کند و در نتیجه موجب کاتارسیس عواطف می‌شود.

زبانی که در تراژدی به کار گرفته می‌شود با وضعیت حاکم بر نمایشنامه تناسب دارد. شخصیت‌های اصلی نمایش، شخصیت‌های اصیلی هستند که به گفته ارسطو بهتر و والاتر از ما» هستند و کارهایشان نیز چون آن‌ها، شاخص است. طرح نمایشنامه، بر محور دگرگونی در اقبال شخصیت اصلی نمایش دور می‌زند که در جریان آن، قهرمان از خوشبختی به بدبختی سقوط می‌کند. قهرمان نمایش الزاماً نه انسان کاملاً خوبی است و نه انسانی کاملاً بد. علت بدبختی‌هایی که بر سرش می‌آید شرارت و هرزگی او نیست بلکه زاده برخی داوری‌های نادرست اوست. یک طرح خوب تراژیک، وحدتی سیستماتیک دارد. حوادث صرفاً یکی پس از دیگری رخ نمی‌دهد بلکه رویدادی موجب وقوع رویداد بعدی می‌شود. بهترین طرح‌های تراژیک متضمن تحول (تغییر حالت به حالت مخالف خود) و یا دستیابی به یک معرفت نو و یا هر دو با هم است.

در این نوشته می‌کوشیم حد و مرزی برای تراژدی ترسیم کنیم. این کوشش الزاماً به ارائه جامع‌ترین توصیف و تعریف ممکن ختم نخواهد شد. در اینجا به بحث‌های ـ ظاهراً بی پایان ـ در مورد اینکه منظور ارسطو از کاتارسیس چه بوده یا اینکه کدام مفهوم آن در مورد همه انواع تراژدی کاربرد دارد، نخواهیم پرداخت. گرچه نکته مهم آن است که نگرش ارسطو به برخی تراژدی‌های بزرگ، مبنای الگویی برای تراژدی است که تفکر نقد ادبی را نیز تحت نفوذ خود درآورده است. اکنون به این امر بپردازیم که ویژگی‌های اساسی این الگو چیست؟

ویژگی‌های الگوی قهرمان در تراژدی:

۱. قهرمان تراژدی، انسانی است با هیبتی باشکوه. این قهرمان، انسان بزرگی است. او آدمی معمولی نیست، بلکه شخصیتی برجسته است. در یونان باستان یا در تراژدی‌های شکسپیر، قهرمان نمایش معمولاً شاهزاده یا پادشاه است. اگر مایل باشیم، می‌توانیم این گرایش روزگار گذشته را به پادشاهان به عنوان قهرمانان تراژدی، به مثابه یک تعصب غیر دموکراتیک و مغایر با آزادمنشی بپذیریم. چرا که برخی از انسان‌ها را به لحاظ خونی، اصیل‌تر از دیگران می‌انگاشت. انسانی‌هایی که به دلیل اشراف‌زاده‌بودن ممتاز و برجسته بودند. اما از نگاهی دیگر، ما می‌توانیم با اعتباری هم‌سنگ آن، پادشاهی قهرمان را به عنوان نمادی از عظمتش تلقی کنیم و نه علت عظمتش. عظمت قهرمان اصولاً نه از برکت پادشاهی بلکه از رهگذر داشتن قدرتی فوق‌العاده زیاد و دارا بودن خصلت‌هایی چون شور، آرزو و یا اندیشه‌های والاست. و نیز حکومت قهرمان تراژدی، نماد اقبال بلند آغازین و نشانه مقام رفیع اوست، چرا که اگر بنا باشد سقوط قهرمان نمایش، ترس و ترحم ما را برانگیزد، چنین سقوطی باید سقوط از بلندا باشد.

۲. اگر چنین قهرمان تراژدی، عظمتی چشمگیر دارد ولی انسانی کامل نیست و قدرت او غالباً با ضعف و سستی (هامارتیا) همراه است. ارسطو معتقد است که سقوط قهرمان به دلیل برخی از اشتباهات در داوری است و شاید منظوری غیر از این نداشته است. ولی سنت نقد در بیشتر موارد، این خطای در قضاوت را به مثابه وجود نقصی در شخصیت قهرمان تعبیر کرده است. یعنی همان نقص تراژیک. قهرمان تراژدی با وجود خصوصیات برتری که دارد معمولاً از ضعف شخصیت، از قبیل جاه‌طلبی، تمایل به عصبانیت سریع، گرایش به حسد یا غرور مُلهم از خودبینی بیش از حد، تردید مفرط یا... رنج می‌برد و همین نقیصه او را به سقوط می‌کشاند.

۳. بنابراین سرنگونی قهرمان تا حدی تقصیر خود او و نتیجه انتخاب آزادانه اوست و نه ثمره حادثه محض یا شرارت یا نوعی سرنوشت گریزناپذیر زیانبار. حادثه، شرارت یا سرنوشت می‌توانند در سقوط او سهیم باشند ولی تنها عوامل تعیین‌کننده نیستند. تجمع عظمت قهرمان و مسئولیت وی در قبال سقوط خود، همان چیزی است که به ما امکان می‌دهد تا سرنگونی‌اش را رویدادی تراژیک بنامیم تا رخدادی صرفاً رقت‌انگیز. گرچه در محاوره عادی غالباً این دو صفت با هم اشتباه می‌شوند. اگر در جریان حادثه‌ای مردی بی‌گناه در یک درگیری خیابانی کشته شود، این اتفاق به معنای دقیق

کلمه یک رویداد رقت‌انگیز است و نه تراژیک. یا زمانی که زنی فقیر از شدت استیصال و فقر به هرزگی روی می‌آورد، این حادثه را باید ترحم‌انگیز نامید و نه تراژیک. یک حادثه تراژیک، متضمن سقوط از عظمتی است و این سقوط تا حدی نتیجه عمل اختیاری فاعل آن است؛ حتی اگر تأثیر انکارناپذیر شرایط اجتماعی را نیز در نظر بگیریم.

۴. با وجود این، قهرمان کاملاً مستحقق بدبختی‌ای که گریبانگیرش شده نیست. زیرا میزان مجازات، بیش از جُرم اوست. به جای اینکه با این احساس که قهرمان همان بلایی که حقش بوده بر سرش آمده، از تراژدی جدا شویم؛ با احساسی غم‌انگیز ناشی از تلف شدن توانایی انسان، نمایش را ترک می‌کنیم. زیرا پدیده‌ای که در مورد قهرمان تراژدی ما را تحت تاثیر قرار دهد بزرگی اوست و نه ضعف و سستی‌اش. او بزرگ‌تر از زندگی است و به قول ارسطو برتر از ماست و ابعاد امکانات بشری را برای ما آشکار می‌سازد. او اساساً انسانی تحسین‌برانگیز است و از همین روست که سقوطش وجود ما را لبریز از ترس و ترحم می‌کند.

۵. سقوط تراژیک، زیان محض نیست. با وجود اینکه سرنگونی قهرمان ممکن است به مرگش بینجامد ولی این عمل پیش از مرگ او، توام با افزایش آگاهی، خودشناسی بیشتر و به گفته ارسطو، مکاشفه و از نادانی به شناخت رسیدن است. در سطح طرح تراژدی، مکاشفه ممکن است صرفاً کسب آگاهی از برخی حقایق باشد که شخصیت اصلی از آن‌ها آگاه نیست ولی در سطح شخصیت، مکاشفه همراه یا باعث کسب بینشی مهم، خودشناسی کامل‌تر و فزونی نه تنها شناخت، بلکه خِرَد است. معمولاً افزایش خرد، مستلزم گونه‌ای کنار آمدن با کائنات یا با وضعیت قهرمان است. قهرمان، صحنه نمایش را با ناسزاگویی به سرنوشت خود ترک نمی‌کند بلکه آن را می‌پذیرد و اعتراف می‌کند که سرنوشتش تا حدی عادلانه است.

۶. اگرچه نمایش تراژیک، دلسوزی و ترس توأم با احترام را برمی‌انگیزاند ولی زمانی که خوب اجرا شود، تماشاگران را در حالت افسردگی رها نمی‌کند. با وجود آنکه در تعیین دقیق منظور ارسطو از کاتارسیس به پایان راه نرسیده‌ایم ولی در هر حال، تماشاگران معمولا در پایان نمایش‌های بزرگ تراژدی، نوعی صفای نفس را تجربه می‌کنند. این تماشاگران در اثر دلسوزی، ترس و احساسات شدید دیگر ناشی از آن، به شدت متأثر می‌شوند ولی خُرد و افسرده نمی‌شوند بلکه ممکن است به نوعی احساس نشاط‌آور به آن‌ها دست بدهد که این احساس واکنشی در برابر عمل تراژیک است. همراه با سقوط قهرمان، افزایش خِرَد یا خودشناسی وی، احساس وحشتناک تلف شدن انسان، شناخت تازه‌ای از عظمت انسان و احساس اینکه حیات انسانی دارای نیروهای بالقوه و ناشناخته است، نیز وجود دارد. اگرچه ممکن است قهرمان شکست بخورد ولی حداقل جرئت زیادی از خود نشان داده و از طریق شکست، به ادراک جدیدی دست یافته است.

خنده‌ولبخند

یک پرسش: صورتک کمیک مشهور تئاتر، می‌خندد یا لبخند می‌زند؟ این پرسش خیلی مهم‌تر از آن است که در آغاز به نظر می‌رسد. زیرا عموماً ما به کسی می‌خندیم ولی با کسی لبخند می‌زنیم. خنده مُبیّن درک نوعی حماقت و مسخرگی در رفتار انسانی است، ولی لبخند بیانگر شادی و مسرتی است که از همراهی با کسی یا از حساس خوشبختی به انسان دست می‌دهد. صورتک کمیک را می‌توان به هر دو طریق تفسیر کرد و به همین ترتیب، می‌توان گفت که کمدی بین هجو و رمانس جای دارد. نگارنده در یک نگاه اجمالی کمدی را در دو شاخه عمده قرار می‌دهد: کمدی تمسخرآمیز و کمدی رمانتیک. یا کمدی خنده و کمدی لبخند. از این دو قسم، کمدی تمسخرآمیز یا هجو سابقه بیشتری دارد (و شاید هنوز هم نفوذ بیشتری داشته باشد.)

تفاوت‌های تراژدی و کمدی

۱. اساسی‌ترین تفاوت بین تراژدی و کمدی، به ویژه بین تراژدی و کمدی تمسخرآمیز در تصویری نهفته است که از ماهیت انسان به دست می‌دهد. تراژدی بر عظمت بشر پافشاری می‌کند، حال آنکه کمدی، ضعف او را به تصویر می‌کشد. در جایی که تراژدی، آزادی انسان را جشن می‌گیرد، کمدی به محدودیت انسان اشاره می‌کند. هر جا که انسان‌ها توانایی کافی برای اجرای تصمیمشان نداشته باشند یا با تصوراتشان هم‌خوانی نداشته باشد و هر جا که آن‌ها به دلیل دورویی، پوچی یا حماقت، تقصیر کار هستند و هر جا که آنان با وجود عقل سلیم و رفتار عقلانی از خود بی‌خود می‌شوند، کمدی، پوچی و بلاهت آن ها را به نمایش می‌گذارد و از ما دعوت می‌کند به آن‌ها بخندیم. در جایی که تراژدی از زبان شکسپیر (مثلاً در هملت)به این نتیجه می‌رسد که بگوید این انسان از چه قماشی است ! در عمل چه سریع و تحسین‌برانگیز است و در درک و فهم مانند فرشته است و به رب‌النوع می‌ماند؛ کمدی در بیان همو به فریاد درمی‌آید که پروردگارا!! این انسان‌ها چه ابلهانی هستند!

۲. کمدی از آنجایی که بلاهت انسان را برملا می‌سازد، نقش ویژه‌اش انتقادی و اصلاحی است. در جایی که تراژدی با نگرش به امکانات بشری ما را به مبارزه فرامی‌خواند، کمدی نمایشی از لودگی انسان را به ما نشان می‌دهد، چنان‌که می‌خواهیم از آن اجتناب کنیم.

تردید نیست که نباید درباره این نقش مخصوص کمدی، گزافه‌گویی کرد. برخی بر این باورند که ما برای لذت بردن به تئاتر می‌رویم و نه برای آموزش در باب تکامل شخصیت یا خصلت انسان. باشد! با این حال کمدی می‌تواند سرگرم‌کننده و آموزنده نیز باشد. کمدی‌های آریستوفان، مولیر یا بن جانسن؛ پیش از هر چیز شوخی‌ها و سرگرمی‌های خوبی هستند و در مرحله دوم است که پادزهری هستند برای حماقت انسان.

۳. کمدی لبخند در برابر کمدی تمسخرآمیز قرار دارد و همان طور که بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر نمونه‌هایی از آن را به دست می‌دهد (مثلاً هر طور که می‌خواهید، شب دوازدهم و تاجر ونیزی) به جای تأکید بر خصلت‌های مضحک و خنده‌آور بر شخصیت رقت‌انگیز پافشاری می‌کند. این شخصیت‌ها که دوست‌داشتنی هستند و خود را به حماقت یا بطالت نسپرده‌اند؛ گرفتار دشواری‌های گوناگونی می‌شوند که در پایان نمایش از آن‌ها رهایی می‌یابند و به هدف‌هایشان می‌رسند یا خوشبختیشان را بازمی‌یابند.

اگرچه این شخصیت‌ها با قهرمانان کمدی تمسخرآمیز، هم‌تراز نیستند؛ با این وجود چونان قهرمانان نمایشنامه‌های تراژدی، چهره‌های سترگ و حکمرانان با نفوذ به شمار نمی‌آیند. این اشخاص، معقول و خوب‌اند تا بزرگ و با آرزوهایی بلند پروازانه. آن‌ها مانند قهرمان تراژدی، ما را دچار ترس آمیخته با احترام نمی‌کنند. بنابراین محدوده امکانات بشری را به گونه مبارزه طلبانه‌ای محک نمی‌زنند. خلاصه اینکه آنان در دنیای کوچک‌تری حرکت می‌کنند و به همین دلیل است که کمدی‌های رمانتیک، فضایی کاملاً متفاوت با کمدی‌های هجوآمیز را اشغال نکرده‌اند بلکه فقط در جهات مقابل هم در قلمرو واحدی جای دارند. علاوه بر این گرچه اشخاص کمدی

رمانتیک، هم‌دردی‌برانگیزند ولی معمولاً شماری از شخصیت‌های کوچک‌تری نیز وجود دارند که کارهای احمقانه‌شان مورد تمسخر قرار می‌گیرد. از سوی دیگر، در بیشتر موارد، کمدی هجوآمیز، شخصیت‌های فرعی نیز دارد (مثلا یک زوج جوان عاشق) که هم‌دردی تماشاگران را برمی‌انگیزد و دوست‌داشتنی هستند. تفاوت بین این دو نوع کمدی فقط می‌تواند در این باشد که آیا تماشای شخصیت‌های اصلی ما را به خنده وامی‌دارد یا دیدن شخصیت‌های فرعی؟

۴. اصولاً هنجارهای کمدی، اجتماعی است. در مواردی که تراژدی میل به در انزوا گذاشتن قهرمان خود دارد و روی منحصر به فردبودن او تکیه می‌کند؛ کمدی، اشخاصش را همواره در میان گروهی از جمعیت قرار می‌دهد و روی عادی و معمولی بودن آنان تأکید می‌کند. قهرمان تراژدی شخصیت نیرومندی دارد (به گونه‌ای که معمولاً نام قهرمان تراژدی را روی نمایش می‌گذارند) ولی شخصیت اصلی نمایش کمدی در مواردی بسیار، بر اساس نام تیپیک خود شناخته می‌شود (مانند میزانتروپ= مردم‌گریز.) ما درباره قهرمان کلاسیک تراژدی با معیارهای اخلاقی محض قضاوت می‌کنیم یعنی تا چه حد به لحاظ اخلاقی در اجتماعی پیش رفته است. ولی معیارهای داوری ما درباره شخصیت کمدی، اجتماعی است. یعنی تا چه حد خود را با اجتماع تطبیق می‌دهد و چگونه با توقعات گروهی، خود را هماهنگ می‌کند.

۵. از نظر حرکت منطقی علت و معلولی که ارسطو برای تراژدی مقرر کرده است، طرح کمیک نسبت به طرح تراژیک از وحدت سیستماتیک برخوردار است. در حقیقت در اکثر موارد، مُوجه‌نمایی جزء خصوصیات اصلی طرح نمایش کمدی نیست. تصادف‌های غیر قابل قبول، لباس مُبدّل و هویت‌های اشتباهی، ابزارهایی هستند که کمدی را می‌سازند و تا زمانی که این‌ها ما را می‌خندانند و توأم با آن ماهیت انسان را به روشنی نشانمان می‌دهد، نیازی به دقت زیاد نداریم. البته این سخن به معنای بی‌اهمیتی موجه‌نمایی در کمدی نیست بلکه منظورمان آن است که چیزهای دیگر اهمیت بیشتری دارند و برای رسیدن به همین چیزهاست که به گونه‌ای جسورانه احتمالات زیر پا گذاشته می‌شود. این نکته مخصوصاً در مورد نمایشنامه‌هایی که دارای پایان کمیکی هستند، صدق می‌کند. طبق قراردادهای قدیمی، نمایشنامه‌های کمدی معمولاً پایانی خوش دارند اما در اینجا، تکیه بر تطابق با رسوم قراردادی است.

۶. پایان خوش، یکی از سنت‌های قراردادی کمدی است. یعنی کمدی صرفاً به دلیل اینکه باید پایان خوشی داشته باشد با خوشی به پایان می‌رسد و این به دلیل ماهیت قالب نمایش است و نه الزاماً به این دلیل که پایان خوش آن، نتیجه منطقی حوادثی است که قبلاً روی داده است. استادان بزرگ کمدی همچون آریستوفان، شکسپیر و مولیر برای به پایان بردن نمایشنامه‌هایشان روش‌هایی کاملاً اختیاری و شخصی را برگزیده‌اند. کشف اتفاقی یک وصیت‌نامه گمشده، رهایی توسط امدادهای الهی، تبدیل ناگهانی یک انسان فرومایه به انسانی مهربان، از جمله تدابیری است که نویسندگان نمایشنامه‌های کمدی به کار برده‌اند. حتی در مواردی که نمایشنامه دارای پایان معقول‌تری است، کمدی از ما می‌خواهد موقتاً این نکته را که در دنیای واقعیت‌ها پایان زندگی چیزی جز مرگ نیست، فراموش کنیم. ازدواج که پایان بخش تعداد زیادی از نمایشنامه‌های کمدی است، در حقیقت سرآغاز است و نه سرانجام. توافق بر سر ازدواج در پایان یک کمدی، ما را خوشحال می‌کند زیرا تغییرات پایان نمایش نسبت به آغاز آن کامل و بی‌عیب است. نیازی نیست که شادی‌هایمان را برهم بزنیم و از خودمان بپرسیم که آیا ازدواج دو انسان که در دو قطب مخالف (یا دو طبقه مختلف اجتماعی) قرار دارند می‌تواند سعادت‌آمیز باشد یا خیر.

دو اصطلاح دیگر

اینجا لازم است که درباره دو اصطلاح دیگر نیز سخن بگوییم: ملودرام و فارس. در تقسیم‌بندی عمده آغاز بحث که همراه با دو صورتک نمادین مطرح شد، ملودرام به تراژدی و فارس به کمدی تعلق دارد ولی موارد افتراق به حدی است که نیاز این دو اصطلاح را توجیه می‌کند.

ملودرام و تراژدی

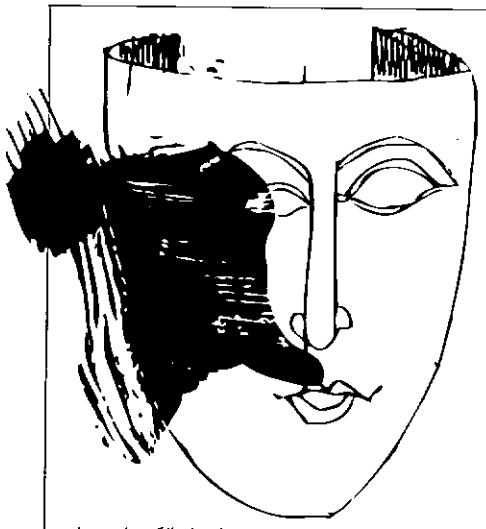
۱. ملودرام مانند تراژدی می‌کوشد تا احساس ترس و ترحم را در تماشاگر بیدار کند. اما معمولاً این عمل را از راه‌های به نسبت خام‌تری انجام می‌دهد.

۲. جدال بین نیکی و بدی، بیش از حد ساده و در هیئتی سیاه و سفید برگزار می‌شود و روی طرح کلی بیشتر از شخصیت‌پردازی تأکید می‌شود.

۳. حوادث احساسی مایه اصلی طرح را تشکیل می‌دهد: مردی ثروتمند رهن خانه‌ای را در اختیار دارد و زن فقیر و کودک خردسالش را از آنجا می‌راند؛ پدری طعمکار مانع وصل دو جوان عاشق می‌شود و...

۴. سرانجام، نیکی بر بدی چیره می‌شود و نمایش با خوشی و خُرمی به پایان می‌رسد. طبق یکی از الگوها قهرمان مرد با قهرمان زن ازدواج می‌کند و شرارت و تبهکاری خنثی می‌شود؛ یا شکست می‌خورد یا اعتراف ضد قهرمان را به همراه دارد.

۵. گرچه ملودرام دارای درجات گوناگونی از



قدرت و ظرافت است و همواره از الگوهای خام پیروی نمی‌کند ولی نوعاً در مسائل اخلاقی، بیش از حد ساده‌انگارانه است و همواره نیکی را به پیروزی می‌رساند.

۶. ملودرام بینش‌های پیچیده تراژدی را ارائه نمی‌دهد و به جای تحلیلی بودن، بیشتر تفریحی است.

فارس و کمدی

۱. فارس هدفش این است که تماشاگر شلیک خنده را سر دهد و درگیری‌ها شدیدتر و عموماً جسمانی هستند.

۲. بر طرح نمایش (که به بهای فداشدن شخصیت‌پردازی پی‌ریزی شده) بیشتر تأکید می‌شود. همان گونه که وضعیت و حوادث تصادفی غیر محتمل نیز به بهای فداشدن کلیت طرح تمام می‌شود. نامعقولی جای معقول و منطقی بودن حوادث را می‌گیرد.

۳. کند ذهنی، شوخی‌های لفظی و بدنی و حوادث عینی مایه اصلی نمایش فارس را تشکیل می‌دهند. بازیگران ناسزا می‌گویند، به زمین می‌خورند، گلاویز می‌شوند و...

۴. گرچه فارس از دیدگاه روانی به تقویت روحیه انسان کمک می‌کند و از دشمنی و پرخاشگری می‌کاهد، اما محتوای آن مانند ملودرام بیشتر تفریحی است تا تحلیلی.

پایان سخن

اینک چهار نوع نمایش داریم: تراژدی، کمدی، ملودرام و فارس که دو نوع آخر، زاده دو نوع نخستین بوده و با آن‌ها پیوند دارند. ولی هیچ یک از این رده‌بندی‌ها، انعطاف‌ناپذیر نیستند. آن‌ها با همدیگر تداخل کرده و در قالب‌ها و مرزهای دقیقاً تفکیک‌شده‌ای قرار نمی‌گیرند.

اگر مرزهای آن‌ها را بیش از حد جدی بگیریم، ممکن است صورتک تراژیک بخندد و صورتک کمیک گریه کند!