دکتر قطب‌الدین صادقی

ملودرام، ژانر نمایشی تحمیلی

ملودرام[1] «ژانر» یا گونه‌ای نمایشی سطحی، عوامانه و اغراق آمیز است که به دلایلی چند در روزگار ما، در سینما و تلویزیون و حتی تئاتر به انحاء مختلف گسترش یافته و در نزد تماشاگران بسیار، از اقبال فراوانی برخوردار شده است. بنابراین از هر نظر لازم می‌نماید ساختار، ویژگی‌ها و ارزش‌های این ژانر اشک‌انگیز و تخدیر کننده بر دوستداران هنرهای نمایشی شناخته شود و ابعاد غیر واقعی و جعلی آن نشان داده شود.

تاریخچه

ملودرام، یعنی درام آوازی. سابقهٔ تاریخی آن به ابتدای قرن هفدهم در ایتالیا بر می گردد و به نمایش‌هایی اطلاق می‌شد که در آن‌ها موسیقی برای بیان احساس شخصیت‌های صامت به کار گرفته می‌شد. به نظر «ژان ژاک روسو» که خود «پیگمالیون»[2] را براساس این شیوه نوشته است؛ ملودرام نوعی نمایش است که به جای این که موزیک و کلام آن همزمان عمل و حرکت کنند، به تناوب عمل می کنند و ژانری است که جملات گفتگو به نوعی از طریق موسیقی اعلام و آماده می‌شود.

اگر چه مصالح و نشانه‌های ملودرام از قدیم در آثاری چون «ایون»[۳] اثر اوریپید، «زئیر»[۴] نوشته ولتر و «تیتوس آندرونیکوس» اثر شکسپیر، وجود داشته است، اما باید تولد واقعی آن را در فرانسه و در سال ۱۷۰۹ با نمایشنامه «جنگل پر خطر» اثر «لویزل دوتر او گات»[۵] دانست. ملودرام رشد و شکل قطعی خود را بی‌تردید هشت سال پس از انقلاب کبیر فرانسه در ۱۷۹۷ پیدا کرد تا بتواند به تماشاگران فرانسوی چیزی مانند این را اعلام کند که: «انقلاب به پایان رسیده و بر خرابه‌های آن پیروزی بورژوازی تازه نفس انکارناپذیر است». بنابراین ملودرام با فروریختن نظام فئودالی می‌میرد تا بتواند با پیروزی نظام سرمایه‌داری نوین صنعتی به شکلی حرامزاده در حدود سالهای ۲۳ - ۱۸۲۲ دو باره با نمایشنامه‌ای چون «مهمانخانه خانواده آرده» سر بر آورد. هر چند که در سال ۱۸۰۱ «گیلبر پیک سره کور»[۶] با نوشتن «کودک راز» دوباره حیات آن را اندک‌اندک اعلام می کند. از مجموع ۱۲۰ نمایشی که «پیک سره کور» نوشته است، ۶۳ اثر ملودرام‌اند. او به مدت سی سال تمام قهرمان ملودرام نویسی تئاتر فرانسه بود.

از این تاریخ به بعد ملودرام که خود نمونه بیرنگ و احساساتی تراژدیهای بزرگ بود، شکلی، به استحکام تراژدی بدست آورد و به مرور دارای چنان قالب ثابتی شد که می‌توانستند هر موضوعی را در آن بریزند و چنان وسعت یافت که حتی بر نویسندگانی چون دوما، دوموسه، هوگو و سایر رمانتیک‌ها تاثیر بسیار گذاشت.

مرام

اولین چیزی که در بارهٔ این ژانر می‌توان گفت این است که ملودرام با همهٔ مردمی بودنش، تنها ژانری است که توسط خود مردم به وجود نیامده بلکه برای آنان به‌وجود آورده‌اند و یا به نوعی برایشان تحمیل کرده‌اند. پس از شکست انقلاب فرانسه این درام اغراق آمیز به این نیت توسط بورژوازی حاکم خطاب به توده‌های مردم «تولید» شد تا اقشار پائین و طبقه متوسط شهری را به تئاترهای «بلوار» بکشانند و از طریق برنامه‌های سرگرم کننده و کمدیهای سبک، با ملودرام‌های اشک‌انگیز و سطحی آنها را مهار نمایند. و به یقین می‌توان گفت که تماشاگران آن را نیز تنها طبقه عوام تشکیل نمی‌داد. در فرانسه بعد از انقلاب کبیر ۱۷۸۹

طبقه بورژوای دوران «باز گشت» و دوران امپراتوری داوطلبانه به «بلوار» می‌رفت تا ملودرام ببیند. در واقع ملودرام جایی بود که بورژوازی حاکم به عنوان عامل یگانگی اجتماعی می‌پنداشت. این نکته نباید شگفت انگیز باشد زیرا این طبقه همواره خود را به مانند یک کلیت ملی نگریسته و می نگرد.

گفتن ندارد که در این حالت دیگر تئاتر تصویر راستین اجتماع نیست بلکه تصویر طبقه مسلط اجتماعی و جایگاه آن در اجتماع است. تصویری که ملودرام در آثار متنوع به‌دست می‌دهد از سویی تصویر جامعه‌ای «یگانه» و مرکزیت یافته به دور یک قشر برگزیده است که ویژگی‌های اقتصادی آن به عمدنادیده گرفته می‌شود؛ و از سوی دیگر تصویر «مردمی» است به شکلی کم اهمیت، بی‌اعتبار و بدون ارزش که گاه حتی به‌صورتی موهن «احمق» تصور شده‌اند. به همین منظور هر نوع «تضاد» و «درگیری» اجتماعی در ملودرام حذف شده است و تمام تلاش ملودرام سازان این است تا درگیری‌های مرامی و «برخورد»های اجتماعی را حذف کنند. پس در نتیجه تمام مشخصات و عناصر تعیین کننده سیاسی، بیرحمانه حذف گشته و همه ارزش‌ها در «خانواده» متمرکز شده است. علاوه بر آن تمام ویژگی‌های اقتصادی نادیده انگاشته شده و از مشخصات اجتماعی تنها اندکی باقی می‌ماند، چندانکه گاه به نظر می‌رسد که شخصیت‌ها ابداً حرفه و کاری ندارند. از این نظر باید گفت ملودرام دیگر یک شکل عوامانه نیست بلکه «بچگانه» است.

ملودرام بر حول وحدت گفتار و کلام می گردد. در این جا هر نوع دیالوگی از بین رفته است. هر کلام بازتاب خود و منعکس کننده نظام ارزش‌های اخلاقی خود است و دائماً در حال هدایت و ارشاد تماشاگران، و در حال قضاوت همیشگی بسر می‌برد و بحث پایدار آن تکرار ابدی ارزش و وحدت اخلاقی است آنچنان که هر اندازه شخصیت منفی شریر باشد و نسبت به قربانیان خود بیرحم، آخر سر اخلاق گرا می‌شود و نسبت به «خوبی» ادای احترام می کند. کلام او همواره در دایره اخلاقیات دور می‌زند و سرانجام همان کلمات و اصطلاحات قهرمان «خوب» را هم به کار می‌برد. در یک کلام در ملودرام برای کتمان نابرابری‌های جامعه و سلسله مراتب اجتماعی، به سهولت اخلاق را به جای تفکر و دانش و انتقاد می‌نشانند و در فقدان هر گونه بعد و آگاهی اجتماعی، به نشر تظاهرات سطحی حسی و توضیحات شبه

اخلاقی دست می‌زنند. از آن بدتر در غیاب انقلاب و تفکر انقلابی، ملودرام در اندیشه نوعی آشتی و سازش است. او بیان کننده دید گاه و زبانی واحد می‌شود و با مطلق گرایی در استدلال بورژوایی خود، بیرحمانه هر نوع زبان و کلام دیگری را حذف می کند. به گونه‌ای که حتی یک لهجه محلی هم نمی‌تواند عرض اندام کند. و اگر کرد معتبر نیست بلکه برای تمسخر و تحقیر و سرکوب است.

با این ویژگی‌ها، ملودرام در تئاتر فرانسه به یک معنی باز گشت دوران شاهی بعد از انقلاب کبیر فرانسه را نشان می‌دهد: تصویری اسطوره‌ای که صدها بار در تئاتر تکرار کرده‌اند. و چون در ارتباط با «شاه کشی» و به نوعی «پدر کشی» قرار می گیرد، شخصیت منفی ماجرا را همیشه با شورش‌های اجتماعی و انقلاب کبیر ۱۷۸۹ پیوند می‌زنند و منکوب کردن ماجرا جویی‌های او را با تصفیه جامعه از عناصر ناباب ربط می‌دهند و نتیجه حوادث به‌عنوان خدمت کردن به این جامعه تصویر می‌شود. اما تناقض در اینجاست که به دلیل تظاهرات اخلاقی ریز و درشت، «بد اجتماعی» هر گز کامل نشان داده نمی‌شود، زیرا جامعه را «نیک مطلق» می‌پندارند!

ملودرام به علت ساختمان غیرتاریخی خاصی که دارد همیشه «تاریخ» را تحریف شده، با پیشداوری کامل و در یک گذشته «منجمد» و ذهنی نشان می‌دهد. این جا دیگر زمان نشانگر هیچ سیر تحولی و روند تاریخی نیست. به همین سبب مکان ماجرا نیز اغلب مبهم و گنگ می‌نماید و برای افراد در گیر یا تعبیر یک، پناهگاه را دارد یا مکان خطر؛ و قبل از هر چیز نمایانگر یک فضای روانی ـ نمادی است.

شخصیت‌های مطلق

نمایش ملودرام اثری است یکپارچه برای «مصرف» و نه کشف و تفکر و تعمق. از پایان سده هفدهم میلادی به این سو تا روز گار ما همواره ملودرام در چهار چوب‌هایی سخت و دقیق آدمهای «خوش جنس» و «بد جنس» را در مسیر یک سری حوادث کلیشه‌ای رو در روی یکدیگر گذاشته تا به هر قیمت ممکن حس ترحم تماشا گر را بیدار کنند. در اینجا «بد» و «خوب» تا نهایت افراط بد و خوب‌اند؛ فضیلت و خوبی آدمهای خوب همیشه در پایان

ماجرا پاداش داده می‌شود و به وسیله و یمن آنها اخلاق و اخلاقیات نجات می‌یابد. به نحوی که احساسات و عکس‌العمل‌ها به شدت افراطی و خارج از تعادل می‌نمایند و حتی تا مرحله غیرواقعی جلوه دادن آنها نیز پیشروی می‌شود. گاه غیرواقعی بودن موقعیت‌ها حیرت آور است. مثلاً قهرمان غالباً پول دارد و اگر نداشته باشد فقر خود را فضیلت می کند و حتی به آن می‌نازد! و اگر احیاناً در نمایش یا فیلم به فقر پرداخته شود این بیشتر به‌صورت یک امر تجریدی است تا ملموس و واقعی. در ملودرام هویت آدمها و روابط آنها با یکدیگر کاملاً جعلی و غیرواقعی است. مثلاً برخورد «جنس»ها دیده نمی‌شود. از زوج‌های ازدواج نکرده نشانی نیست و برخوردهای «درونی» غالباً وجود ندارد و اگر قهرمانی دچار تأسف و پشیمانی شود، یقیناً از اشتباه اوست.

در ملودرام معمولاً این شخصیت «بد» یا «خائن» است که آدم پویا و فعال نمایش می‌شود و این خواست خودخواهانه اوست که بدی به جهان می آورد و قهرمان را با آن درگیر می کند. اما قهرمان سرانجام پیش از گره گشایی دست به عمل می‌زند. او همواره پیروز می‌شود و با خود خوبی و خوشبختی به ارمغان می آورد. خائن همیشه تنها و بدون خانواده واقعی است. به ندرت از جنس زن است و برای تماشاگران شخصیتی بیشتر کلیشی مسلک می‌نماید واز طریق تمایلاتش به «زن» ، «قدرت» یا «پول» است که شناخته می‌شود. غالباً او همه چیز می‌خواهد، به طور «طبیعی» بداست و بدی او از تقدیر و سرشت اوست.

در نقطه مقابل خائن، قهرمان نمایش را می‌بینیم که او نیز غالباً تنها است، اما در پایان به آغوش خانواده باز می گردد. او موجودی است بدون امیال که تنها به خاطر فضیلت و بدون توقع و پاداش دست به عمل می‌زند. این قهرمان حتی فاقد جنسیت است و هرگز عاشق نمی‌شود. بر اثر جد و جهد وی، و همراهی تقدیر، سرانجام قهرمان نقاب از چهره خائن بر می گیرد و او را به سزای خود می‌رساند. در اغلب اوقات او همکار و یاوری دارد که معمولاً یک «ساده لوح» نیک‌سرشت ولی ابداً آموزش ندیده و ناقص عقل است که به طرزی دست و پا چلفت قهرمان را یاری می‌رساند.

در پایان معمولاً یک زوج جوان و بیگناه و دارای عشق پاک از واقعه نمایش بهره می‌برند. دختر جوان معمولاً هدف اصلی نقشه‌های خائن است. او دزدیده شده یا حبس

می‌شود، با این که زیر شکنجه قرار می گیرد اما هر گز مورد تجاوز واقع نمی‌شود و در پایان پاک و دست نخورده باقی می‌ماند. در چهارچوب موضوعات ملودار اماتیک پدر ـ و گاه مادر ـ مقدس‌ترین چهره است و هاله‌ای ربانی دارد . او دارای تصویری کامل و با شکوه است و به اندازه فرزندان خود و قهرمان رنج می کشد. ساختمان نمایشی ملودرام چنان تنظیم گشته است که سرانجام «نظم کهن» باز می گردد، خائن متنبه می‌شود، خانوادهٔ پراکنده مجدداً گرد هم آمده و به «خوشبختی» می‌رسد و پدر به‌عنوان مظهر یک گذشته پیروز، عاقبت به‌خیر می‌شود!

با اوصافی که برشمردیم دیگر کاملاً طبیعی می‌نماید که هیچ زمینه‌ای مناسب‌تر از خانواده برای عرضه این شخصیت‌های مطلق که اصولاً فاقد نسبیت‌ها و ارزش‌های ملموس اجتماعی‌اند، وجود ندارد. اگر خانواده محور مسایل قرار می گیرد یکی نیز به این علت است که خانواده بیشتر مکان «اخلاق» است تا «سیاست»، جایگاه برخوردهای «فردی» است تا جدال‌های «اجتماعی». پس به سهولت تمام می‌توان موضوع آن را بر وقایع اجتماعی مسلط گردانید و وقایع نمایش را در فضای کوچک آن محدود ساخت. بی‌شک برای تکمیل این فضا و به حرکت در نیاوردن منطق اجتماعی تماشاگر، باید در تمام لحظات و مراحل «احساسات» را جایگزین هر گونه «خرد» کرد و به‌وسیله غلیان احساسات دم دست تماشاگران که منبعث از عقده‌های سرکوفته آنهاست، تمام منفذهای درخور نقد حادثه را مسدود کرد.

ویژگی‌های اجرایی

در ژانری که فضیلت و خوبی آدمهای خوب همیشه در پایان ماجرا پاداش داده می‌شود و تمام کوشش سازندگان این است که اخلاق و اخلاقیات، ولو در ظاهر امر و به هرقیمت، نجات داده شود، معلوم است که «احساسات» و عکس‌العمل‌های به شدت افراطی و خارج از تعادل آن تا چه حد غیر واقعی جلوه می کند. و درست به همین دلیل است که «کاتارسیس» به ساده‌ترین و بدترین شکلش در دسترس همه است. اگر چه نمایش ملودرام غالباً از فضاهای تاریک و متشنج بهره‌ور است اما در کارگردانی‌های آن معمولاً «صحنه‌های

غریب» با «جزئیات واقع گرایانه» یکجا یافته می‌شود، و «موقعیت‌های رمانتیک» و «وقایع پیچیده» سخت به هم بافته شده و اثر در نهایت ترکیبی از «کمدی» و «تراژدی» با یک لحن مؤثر «حسی» و یک خصلت «اخلاقی» است.

کار گردانی ملودرام لحظات را از نظر حسی تا حد یک «تابلوی زنده» بی‌حرکت می‌سازد تا امکان یکی شدن و هم هویتی تماشاگر با قهرمان را از طریق بر انگیختن احساسات دم دست او بیشتر کند؛ و این کار بیشتر به یاری بازی بازیگران، که در پی «کش دادن» حالات و حرکات خود از طریق «تکیه بیش از حد» بر آنها هستند، به دست می‌آید. بنابراین بازیگر ملودرام همیشه در پی آن است تا «بیش از ظرفیت» خود در صحنه بازی کند.

از طرف دیگر دکور و جنبه‌های تجسمی نمایش در جهت «توهم با واقعیت» طراحی شده است و معمولاً با ریزه کاری‌های واقعگرایانه خود تماشاگر را مبهوت می‌سازد. سبک و سیاق متن ملودرام نیز در یاری رساندن به این توهم نقش کاملی ایفا می‌کند. در اینجا اگر چه سبک پیچیده است اما نویسنده اغلب از عبارات پر از تصنع، نادر و مؤثر، تا آن حد که ساختمان جملات را دستخوش تازگی سازد، استفاده می‌کند. همچنین در همه حال تأکید نویسنده بر یک «آکسیون غنی»، مهیج و اغراق آمیز است؛ و در اجرا تکیه گاه عمده چنین هیجان و شدتی بی‌شک یک موسیقی پرتحرک است که آنی تماشاگر را با احساسات خود تنها نمی‌گذارد. موسیقی با تأکیدهای اغراق آمیز و حجم زیاد خود دائماً در پی «توصیف» کردن و شدت حسی بخشیدن به وقایع و آدمهاست و با قوی‌تر کردن بعد حسی تماشاگر، خرد او را در خواب می‌کند و برای او فضایی روانی - نمادین فراهم می‌آورد که اضطراب در چهارراههای درونی و مکانهای رؤیایی آن سرگردان است.

امروزه دیگر بر کسی پوشیده نیست که همه چیز ملودرام در این راستا سیر می‌کند تا یکی شدن تماشاگر با قهرمان خوب، به حالتی منفعلانه جریان داشته باشد. بنابراین در این تئاتر که باید آن را تنها «دید» و نه لمس کرد، تماشاگر مجاز است تنها دست به «ستایش» زند و نه «عمل». در اینجا عملاً اندیشه انتقادی غیرممکن است و هیچ فاصله‌ای مابین «بحث» و «دیالوگ» باقی نمی‌ماند.

تمام تمهیدهای فوق برای این است که با یک انفعال روانی و تخدیر کننده، تماشاگر

را تا حد یک کودک پایین کشند. از اینرو شاید هم چندان اتفاقی نباشد که نتیجه بررسی‌های علمی انجام شده از دیدگاه روانشناسی - جامعه شناسی بر فیلم‌های هالیوود نشان داد که میانگین سنی مورد نظر «رؤیا پردازان» هالیوود یک کودک یازده ساله است! ملودرام تکیه بر میل همیشگی ما یعنی دوباره کودک شدن دارد و با سبک و محتوای خود به سادگی تمام می‌خواهد بگوید که هیچ تغییر و تحولی از جانب ما ممکن نیست! ولی آیا چنین است؟ خوشبختانه ملودرام تنها ژانر نمایشی دوران ما نیست، اگر چه رسمی‌ترین، رایج‌ترین و تجاری‌ترین باشد!

منابع

1- Boll, Andre: The Atre, Spectacles,et Fetes Populaires
Dans L,histoiree, ed du Sablon, Paris,1944.

2- Bourgeois,R et Mallion, j:
le Theatre au XIX Siecle,
ed Masson Etcie, Paris, 1971.

3- Pavis, Patrice: Dictionnaire du Theatre, ed
Sociales, Paris, 1980.

4- Ubersfeld, Anne: "Les Bons et le Mechant" in:
Revue des Sciences Humaines (Lille III)
no 162, PP 191 - 203.

1- Le Melodrame
2- Pygmalion
3- Ion
4- Zaire
5- Loaisei de Treogate
6- G.D. Pixerecourt