

مسئله مطرح بوده است، نویسنده احتمالاً آن را در این مرحله حل می‌کند. به علاوه پرده‌ی آخر نمی‌تواند خیلی طولانی باشد، چون تعلیق دراماتیک در این مرحله به پایان خود رسیده است.

وقتی نمایشنامه را تمام می‌کنید، خودتان را و آنچه را که از آن فهمیده‌اید، با نوشتن یک جمله‌ی کلی درباره‌ی موضوع اصلی و مرکزی آن امتحان کنید. این کار مسئله‌ی اصلی نمایشنامه و پاسخ نویسنده را به آن در یک یا دو جمله خلاصه می‌کند. محتوای این جمله می‌تواند از موضوعی بسیار ساده مانند «ارتکاب جرم سودی ندارد» در یک ملودرام تشکیل شده باشد، یا شامل فکری تیزبینانه و باریک‌اندیشانه باشد. اگر نویسنده تلاش کرده است شما را در نحوه‌ی تفکرش با خود همراه کند (همان‌طور که شاور در «مخمصه‌ی پزشکی» این کار را می‌کند) انسجام و استحکام استدلال او را نیز ارزیابی کنید.

در خواندن یک نمایشنامه اگر نقش کارگردان را به عهده می‌گیرید، باید نقش تماشاگر را هم بپذیرید. اجرای یک نمایشنامه یک تجربه‌ی گروهی است و تماشاچی‌ها در آنچه که روی صحنه رخ می‌دهد شرکت و نقش دارند. درست است که سرفه‌ی بچه‌ای یا خرویف پدربزرگی می‌تواند پیشرفت و ادامه‌ی نمایش را مخدوش کند، و ممکن است کوچک‌ترین صدایی در یک سطر بسیار مهم را ناممکن سازد، اما به‌طور کلی حضور تماشاگران عاملی است که کاملاً در جهت هدف نویسنده عمل می‌کند. نمایشنامه‌نویس هم همین را می‌خواهد، این که تماشاگران در صندلی‌های شان نشسته باشند و بخوانند نمایش را بدون همراهی رادیو یا هر عامل مزاحم دیگری که حواس شان را پرت کند ببینند و بشنوند. تمرکز گروهی مردم - مردمی که ذهن شان به یک چیز مشترک معطوف است - بر چگونگی شکل گرفتن فضای تالار و چگونگی اجراء تأثیر می‌گذارد. یک سطر کم‌دی که در کتابخانه لبخندی به لب خواننده‌اش می‌آورد، در تالار نمایش موجی از خنده به راه می‌اندازد که از یک تماشاگر به دیگری سرایت می‌کند. سکون مطلق تماشاگران در طول یک صحنه‌ی عاطفی، هیجان درونی آن‌ها را بالا می‌برد و ...

اما مسلماً هنگام خواندن یک نمایشنامه هیچ چیز نمی‌تواند جای چنین تجربه‌ای را بگیرد. و بهترین کاری که شما می‌توانید بکنید این است که به شرایط تمرکز در تالار نمایش نزدیک شوید. سعی کنید در یک اتاق ساکت، بدون مزاحمت اشخاص دیگر که کارهای دیگری انجام می‌دهند، برای خودتان نمایشنامه را بخوانید. تنها در چنین شرایطی می‌توانید قوه‌ی تخیل‌تان را به نمایشنامه‌نویس معطوف کنید تا آنچه را که او در اصل از خواننده‌ها خواسته است تا برایش و برای خودشان انجام دهند، انجام دهید. آن وقت است که متوجه می‌شوید که یک نمایش، حتی در کتابخانه می‌تواند برای تان شبی سرگرم‌کننده در حد کمال مطلوب سازد.

## یادداشت‌های کلاس درس

در سال‌های دورتر از این، به همت حسین پرورش بازیگر و مترجم توانای سینما و تئاتر ایران، کلاس درسی با عنوان «آشنایی کاربردی با هنر نمایش» تشکیل می‌شد که خیلی زود با رفتن پرورش کار این کلاس نیز پایان گرفت. حاصل عمر کوتاه آن کلاس دو جزوه درباره‌ی کم‌دی و ملودرام بود که هنوز بعد از گذشت این همه سالیان، نو و جذاب و بسیار کاربردی به نظر می‌رسد. با انتشار این دو جزوه و یادآوری یاد حسین پرورش که حضورش بسیار اثربخش بود، ارج می‌نهیم بر استادانی که تئاتر ایران سخت به آنان وامدار است.

حسین آزموده

خنده، نمودار تحرکی ست که ناگهان با خلاء رویه رو می شود.

هربرت اسپنسر

عدم تجانس، مغایر بودن دو عقیده، یا برخورد دو احساس متفاوت، اساس خنده دار بودن است.

ویلیام هزلت

چه تعریفی از کمدی داریم؟ چیزی که ما را می خنداند؟ اما آنچه یکی را می خنداند، ممکن است دیگری را برنجاند. پس کمدی چیست؟ معمولاً نمایشنامه ای را که با خوشی پایان پذیرد، کمدی و عکس آن را تراژدی می گویند. این تعریف بی شک نه کامل است و نه جامع. زیرا اوریپید یونانی نمایشنامه ی «آگست» را با خوشی به پایان می رساند و دانه اثر بی همتای خود را «کمدی الهی» می نامد. پیروان مکتب کلاسیک و نئوکلاسیک، هرگز کمدی و تراژدی را یک جا به کار نگرفته اند، در صورتی که بسیاری از نمایشنامه نویسان دیگر طرب و تعب را در هم آمیخته اند. نمایشنامه هایی چون «هملت»، «دکتر فاستوس» و «مکبث» نمونه های بارز این نوع اند. ارسطو در کتاب «فن شعر» در تعریف کمدی و تراژدی می نویسد: «در تراژدی، انسان بهتر از آن چه هست و در کمدی بدتر از آن چه هست نشان داده می شود.» او می گوید همان طور که تراژدی از طریق ترس و شفقت، تظهير و تزکیه را سبب می شود، کمدی نیز به کمک هجو، لطیفه، کلام دوپهلوی و غیره موجب می شود تا انسان پیوسته از نقاط ضعف انسانی خود آگاه شود و از سلامت فکری و توازن دور نیفتد. پس می توان گفت کمدی ما را آن چنان که هستیم و نه آن چنان که میل داریم، به معرض نمایش می گذارد.

بسیاری از متفکرین بر این عقیده اند که اساس کمدی بر مبنای «اصلاح کردن» است. گولدونی کمدی را وسیله ای برای اصلاح عیوب و نقاط ضعف و برنارد شو وسیله ی اصلاح ادعا، افاده و کسالت می دانند. هاتری برگسون از کمدی با عنوان وسیله ی انتقاد یاد می کند. او می نویسد: «خنده بالاتر از هر چیز، یک وسیله اصلاحی ست. قصدش تحقیر است و باید بر تحقیر شونده تأثیری دردناک بر جای نهد. جامعه، به وسیله ی خنده، از خود، در برابر سوء استفاده هایش انتقام می کشد». عدول شخص بازی از امر متعارف - چه در بیان، منش یا ظاهر - ما را بر آن می دارد تا با خنده، او را به متعارف بازگردانیم. ترس از مضحکه شدن، افراد را بر آن می دارد تا خود را با جامعه وفق دهند.

هدف کمدی همیشه هم انتقاد نیست، چرا که ما گاه نه به شخص بازی که همراه با او به اتفاق پیش آمده می خندیم. بدین معنا که آگاهی شخص بازی از ضعف خود، یادآور عدم ثباتی می شود که در وجود همه ی ما هست، پس خنده ی ما پوششی می شود برای ندیدن شرم ما از این ضعف ها. برای همین است که ما در موارد شرمندگی، وحشت زدگی و یا سردرگمی شخص بازی، خنده ای از سر همدردی سر می دهیم.

در کمدی درست مانند تراژدی، مسئله ی درد و لذت مطرح است. به قول مولی یر فرانسوی مردم حاضرند به سنگدلی معروف شوند اما هرگز مورد تمسخر قرار نگیرند. برای همین است که سیسرو معتقد است که باید در کمدی عیب ها را به گونه ای دلپذیر نشان دهیم. اما ماکس ایستمن در کتاب «لذت خنده» شرایطی را برای یک خنده ی خوش قابل شده است. او می گوید: «تنها در شرایط بازی ست که خنده ی خوش سر داده می شود.» او برای اثبات ادعای خود اطفال را مثال می آورد. آن ها در شرایط بازی حاضرند سخت ترین ضربه ها و شکست ها را به عنوان تجربه ای مطبوع بپذیرند، اما با ترك فضای بازی کوچک ترین شوخی ممکن است باعث آزارشان بشود. برگسون می گوید: «خنده، دشمنی غدارتر از احساسات ندارد.» و او کلید کمدی را تیزهوشی می داند نه عواطف. او می نویسد: «از آن جا که اشخاص یک نمایشنامه دردی واقعی را تحمل نمی کنند، اگر تلخی برخورد میان آن ها شدید شود، بی طرفی ما جای خود را به هم دردی می دهد و این باعث از بین رفتن تعادل می شود. حفظ این تعادل، دشوارترین قسمت کار خلاقه ی یک کمدی نویس است.» احساسات بیش از اندازه، تلخی غیر قابل تحمل و غلبه بیش از حد، دشمن سرسخت خنده اند. پوچی نویسان با کار بروی همین نکته، مایه ی اصلی کارهای خود را فراهم آورده اند. پوچ گرایان از جمیع ترفندهای خنده آور استفاده می کنند، بی آن که نتیجه ی کارشان خنده آور باشد. آثار آن ها مملو از عدم تجانس است و زبان در کار آن ها شکلی هجو شده دارد، از شوخی بدنی گرفته تا کمدی ایده در کار آن ها وجود دارد، ولی خنده ی حاصل، نامطمئن و به شدت عصبی است. در آثار آنان لذت خنده وجود ندارد.

منابع خنده در کمدی

نظریه های مختلفی در ارتباط با منابع خنده وجود دارد. آلودیس نیکول منابع خنده را به عوامل «استهزا»، «عدم تجانس» و «حالت خود حرکتی» مربوط می داند. استهزا چیست؟ ارسطو در تعریف کمدی وقتی می گوید: «انسان حقیرتر از آنچه هست نشان داده می شود» در واقع به استهزا و تحقیر نظر دارد. آنچه که او در این میان مورد هدف قرار می دهد، فخر فروشی، دورویی و جاه طلبی ست. او اعتقاد دارد که خنده، مردم اجتماع را به تبعیت از قوانین مقبول تشویق می کند. بی شک آریستوفان با تکیه بر همین استدلال است که حتی تماشاگران خود را نیز از تیغ طنز بی بهره نمی گذارد و باز بن جانسون نیز با همین آگاهی است که بذله گویی را چون حربه ای علیه مردم دوره ی الیزابت به کار می گیرد. او هدف کمدی خویش را «عریان کردن حماقت های این دوره» توصیف می کند. مولی یر نیز، به همین کیفیت، افراطیون را به باد استهزا می گیرد و جاه طلبی بی حد را در نمایشنامه ی «بورژوازی نجیب زاده»، مقرراتی بودن بیرون از اندازه را در «مردم گریز» و ساده لوحی را در «تارتوف» مورد تمسخر قرار می دهد.

در استهزا اصل آن است که بشر را زیون و ناقص جلوه دهند تا تلاش انسان برای کامل جلوه دادن خود بی اثر شود. زبان تحقیر در استهزا توهینی است حساب شده که هدفش تنزل دادن شأن دریافت کننده ی توهین است. برای یافتن راه درست زندگی، استهزا سلاح برنده ی انتقاد و غنی ترین منبع خنده است. عدم تجانس به چه معناست؟ هر نوع ناسازگاری که از پیش هم قرار دادن یا جا به جا کردن اشیا و افراد به وجود آید، به شرطی که نتیجه ی آن تضادی نابهنجار باشد، عدم تجانس نام دارد. برای مثال در نظر بگیرید به مهمانی رفتن یک فرد را با لباس شتا، بدبهی است که تناقض، در مقایسه با چیزی گفته می شود که از قبل به عنوان متعارف و مقبول، تثبیت شده باشد. باید گفت میان منتظره و غیر منتظره، متعارف و غیر متعارف، خلایبی وجود دارد که فقط با خنده پر می شود. عدم تجانس ممکن است به اشکال مختلف بروز نماید. مانند عدم تجانس در موقعیت، عدم تجانس در شخص بازی و عدم تجانس در زبان. عدم تجانس در موقعیت، معلول ناسازگاری میان کردار معمول و کردار غیر معمول است. مثل قرار گرفتن شخص در یک محیط ناآشنا که عدم تجانس اجتماعی را آشکار می سازد. نوع دیگر عدم تجانس در موقعیت، زمانی پیش می آید که برنامه ای با دقت طرح ریزی شده، نتیجه ای معکوس به بار می آورد. مانند اکثر کمدی های چخوف عدم تجانس در شخص بازی، تضاد میان رمان و واقعیت و میان ظاهر و باطن را در بر می گیرد. مانند تصویر کردن «دیونیزوس» رب النوع مورد ستایش یونانی ها، به صورت موجودی ضعیف در نمایشنامه ی «قورباغه ها» اثر آریستوفان. عدم تجانس در زبان، زمانی به وجود می آید که گفت و گو در تضاد کامل با زمینه ای اجتماعی قرار گیرد. مانند استفاده از کلمات کوجه بازی در گفتاری ادبی. عدم تجانس، گویای عدم تعادل و ناموزونی است؛ همانی که ویلیام هنزلیت مغایر بودن دو عقیده یا برخورد دو احساس متفاوت خواننده است.

حالت خود حرکتی کدام است؟ یکی از خلاق ترین و تفکر برانگیزترین فرضیه های کمدی را برگسون در کتاب «خنده» منعکس کرده است. او «خود حرکتی» را ریشه ی اصلی خنده دار بودن می شناسد و معتقد است هر گاه بشر ماشینی شود، خنده دار می شود. خود حرکتی شخص بازی وقتی به وجود می آید که فرد، انعطاف انسانی خویش را از دست بدهد و کردارش به سود، غیر ارادی بودن گرایش یابد. برگسون می گوید: «ما به کسی می خندیم که به صورت یک شیء درآمده باشد و ماشین وار به راه خود ادامه دهد و هرگز برای ایجاد ارتباط با دیگر زندگان به خود زحمت ندهد». این گفته بی شباهت به نظریه ی بن جانسون در ارتباط با عدم توازن و افراط نیست. او در نمایشنامه های «ولپن» و «کیمیاگر» اشخاص بازی مضحکی آفریده است که به خاطر از دست دادن مهار خود، بعضی از خصوصیات فردی آن ها بر دیگر خصوصیات شان غلبه کرده و باعث کرداری ضد اجتماعی و عجیب شده است. این اشخاص بازی که برده ی یکی از مزاج های خویش شده اند،

به نحو کامل با نظریه خود حرکتی برگسون قابل انطباق اند. چرا که به گفته ی برگسون شخص مسخره، فاقد خودآگاهی است. خود حرکتی در موقعیت، غالباً بر پایه ی تکرار غیر ارادی استوار است. چارلی چاپلین از همین عامل در دو صحنه ی معروف بلال خوردن مکانیکی در فیلم «عصر جدید» و پاتومیم ریش تراشیدن با آهنگ «رقص مجار» اثر برامس در فیلم «دیکتاتور بزرگ» استفاده کرد. برگسون در مورد خود حرکتی در زبان می نویسد: «گفتار یا کرداری که بدون قصد و از روی بی ملاحظگی بیان یا عمل می شود، اگر زائیده ی غیر قابل انعطاف بودن باشد، یکی از منابع خنده است». منظور او آن است که چون غیر قابل انطباق بودن، تکرار غیر ارادی را در بر دارد، باعث خنده ی بیننده یا شنونده می شود.

#### تدابیر خنده آور در کمدی

تدابیر خنده آور، به اقتضای نوع کمدی ها، تغییر می یابند. مثلاً در کمدی های سبک، جنبه های بدنی انسانی است که مضحکه را تغذیه می کند، بدین معنی که بشر قربانی طبیعت جسمانی اش معرفی می شود. همین امر او را در موقعیتی مسخره قرار می دهد. آن چه به عنوان تدابیر خنده آور خواننده می شود، بیشتر در سه شکل، در کمدی مورد استفاده قرار می گیرد. سر به سر گذاردن، وارونه سازی و ناآشنایی.

#### طرح داستان در کمدی

یک نمایشنامه ی کمدی تنها مجموعه ای از موقعیت های خنده آور و جملات خنده دار نیست. بلکه خنده باید با دقت، زمان بندی و در فضایی مناسب قرار گیرد. طرح یک داستان کمدی شدیداً به وضع انسان در محیط اجتماعی اش توجه دارد. زمینه در یک اثر کمدی باید نمایانگر شخصی باشد که از وضعیت متعارف خود منحرف شده و یا از محیط اصلی خود دور افتاده است. کمدی سرگذشت قهرمان منزوی نیست، بلکه طالب قرار گرفتن افراد در کنار یکدیگر و بررسی چگونگی اعمال و برخوردهای آنان با هم است. در کمدی شخص بازی هدفی را برمی گزیند که دست یافتن به آن تقریباً غیر ممکن است، زیرا شناخت او از هدف زائیده ی اشتباه در نتیجه گیری او از آن موقعیت است. در طرح کمدی نباید یک نکته را از یاد برد، نقش زمین شدن یک گنده گوی پر مدعا همیشه بسیار خنده دارتر از زمین خوردن یک پیرزن مهربان خواهد بود.

#### شخص بازی در کمدی

در کمدی، اشخاص بازی متعدد و متنوعی، با سلوک های مختلف به خدمت گمارده می شوند. برای مثال، ممکن است شخص بازی از مسخره بودن خود با خیر نباشد و همین مایه ی خنده ی ما شود، مانند شخصیت «آرگون» در نمایشنامه ی «تاروف» اثر مولی یر. حتی ممکن است شخص بازی از عیب خود آگاه باشد و این ضعف را با ما و تماشاگران نیز در میان بگذارد، و همین آگاهی باعث خنده شود. مانند شخصیت

«فالتستاف» در نمایشنامه‌ی «هانری چهارم» اثر شکسپیر حتی شاید مانند اغلب نمایشنامه‌های برناردشو خنده‌ی ما به دلیل استهزای اشخاص بازی از افکار و سازمان‌های اجتماعی باشد. به هر تقدیر شخص بازی به دلایل بی شماری مانند رفتار عجیب، کندذهنی، اشتباه در قضاوت و... می‌تواند باعث خنده شود. به عقیده‌ی برگسون در کمدی، شخص بازی به خاطر بی‌خبری و غافل بودن از خویش است که خنده‌آور می‌شود. او همیشه قربانی جهل خویش است. پس خنده‌ی ما هم می‌تواند زاینده‌ی همدردی باشد و هم زاینده‌ی استهزا.

#### فکر در کمدی

برخی از کمدی‌نویسان به رویدادهای ساده و اشخاص بازی دوست داشتنی که گرفتاری‌های شان جدی تلقی نمی‌شود، متوسل می‌شوند. آداب و رسوم و مسایل اخلاقی برای آن‌ها ناجایی قابلیت مطرح شدن دارد که عدم تجانس را برساند. برای اینان فرایند خندیدن بیشتر محصول عمل است. در مقابل این کمدی‌نویسان، دسته‌ای دیگر، از کمدی‌سلاحی انتقادی می‌سازند که جنبه‌های درگیری ذهنی بیشتری دارد. این نوع کمدی تأکید بر دیالوگ دارد. در واقع کلید اصلی این نوع کمدی، زبان آن است. کمدی‌های اجتماعی از این گونه‌اند. این آثار آکنده از حاضر جوابی‌ها، معانی دوپهلو و... است. اما در این نوع از کمدی همیشه هشدار آلاردیس نیکول باید مد نظر باشد که «هر چند بذله‌گویی، مهم‌ترین عامل بیانی در کمدی است، اما هر گاه این عامل به گونه‌ای غلو شده به کار رود، جذابیت‌های خود را از کف می‌دهد». در کمدی بیان و عمل باید هم‌عرض یکدیگر به کار گرفته شوند.

#### ملودرام و عدالتی شاعرانه

«ملودرام، گونه‌ای ترکیب نمایشی است که به نثر نوشته می‌شود، از طبیعت تراژدی، کمدی، پانتومیم و صحنه‌آرایی، بهره می‌گیرد و هدفش صرفاً جلب توجه‌ی مردم است. عمدتاً بر موقعیت و طرح تکیه دارد و «میم» را به نحوی گسترده به کار می‌گیرد. کم و بیش تپ‌های ثابت را به خدمت می‌گمارد، که مهم‌ترین آن‌ها را دختر رنج‌دیده، مودی بدجنس و مضحک خیرخواه شکل می‌دهند. برحسب عرف، نمایشی اخلاقی و بشردوستانه، و به اقتضای طبع، نمایشی عاطفی و نیک بین است، که قصه را با یاداش نیک، البته پس از آزمون‌های بسیار، و عقوبت پلیدی، با خوشی به پایان می‌رساند. استفاده از لوازم بسیار استادانه ساخته شده‌ی صحنه و وسایل گوناگون سرگرمی، و موسیقی جهت تشدید تأثیر نمایشی، از ویژگی‌های آن است.

کلمه‌ی «ملودرام» از دو لغت یونانی، ملودی [در موسیقی] و درام [نمایش] گرفته شده است. ممکن است مانند «تراژدی» به جنبه‌های دردناک حیات، چون مرگ و ذلت بپردازد اما در ملودرام، آنچه جدی تلقی می‌شود، تظاهری بیش نیست. در ظاهر امر ملودرام وانمود می‌کند که مردم را در خطری جدی به نمایش می‌گذارد، ولی در نتیجه‌گیری با گریز از واقعیت، طرح داستان را به سوی تعقیب و گریز یا نجات می‌کشاند، و به هر قیمت پایانی خوش را تدارک می‌بیند.

کلید ملودرام در هیجان و عاطفه است. به همین دلیل، داستان‌ش را از میان کودکان بیمار و شیران بی‌عاطفه برمی‌گزینند. عشق مادری و حیوانات اهلی زخم خورده هم، صحنه را کامل می‌کنند. تماشاگر در پایان این نوع از نمایش، تهی از هیجان و سرخوش از نتیجه، سالن نمایش را ترک می‌کند، بی‌آن‌که علت عذاب را یافته و از تضاد و قوف حاصل کرده باشد.

تنها وجه اشتراک آن با تراژدی در آن است که جدی به نظر می‌رسد. برای ملودرام، نام‌های گوناگون، کمدی تراژیک، تراژدی خانگی یا تراژدی بورژوازی، کمدی اشک‌آور و بالاخره درام، به کار گرفته شده است. در آغاز، ملودرام، صرفاً بر ککش داستانی متکی بود، ولی در قرن نوزدهم، به خاطر ظهور رئالیسم، صحنه‌آرایی به تدریج بر داستان غلبه کرد.

#### طرح در ملودرام

نویسندگان ملودرام، به جنبه‌های ادبی نمایشنامه کاری ندارند. بلکه نمایشی را می‌پسندند که آکنده از حقه‌های صحنه‌ای است. به همین دلیل، جملگی با کلیه‌ی راه‌های بدیع ایجاد هیجان و تعلیق، آشنایی کامل دارند. برای آن‌ها «نوشته‌ی خوب» فقط به معنای تپ‌سازی و موقعیت پردازی است. (سریال‌های تلویزیونی و فیلم‌های درجه‌ی دوم را به خاطر آورید). در قرن نوزدهم، طرح ملودرام، شدیداً بر ارزش‌های داستانی استوار بود، و تماشاگر به شناخت عمیق اشخاص بازی علاقه داشت و برای شنیدن سخنان زیر کانه یا بررسی معضلات اجتماعی به تالار نمایش نمی‌آمد؛ بلکه صرفاً سرخوش از دیدن تپ‌های آشنایی بود که در جریان داستان، درگیر رویدادهای پرتحرک و سطحی بودند. از این رو، نویسندگان ملودرام نیز موقعیت‌هایی را ارجح می‌شمردند که در آن، اشخاص بازی خود را با شهامت بی‌نظیر به خطر اندازند. به عبارت دیگر، تا آخرین فشنگ، آخرین قطره‌ی آب، آخرین لقمه‌ی نان و آخرین... پایمردی کنند. برای آن‌ها، هنر نمایشنامه‌نویسی، هنر صحنه پردازی‌های هیجان‌انگیز بود، و پیشرفت تدریجی و منطقی رویدادهای به هم پیوسته مطلقاً ارزشی نداشت. اصل آن بود که فقط تعداد اوج‌ها و بحران‌ها فزونی یابد و در آن‌ها تا حد امکان غلو شود. نتیجه‌گیری نیز از همان آغاز قابل پیش‌بینی بود. یعنی، به رغم پیچیدگی رویدادهای هیجان‌انگیز و خطرناک، تماشاگر مطمئن بود که سرانجام این قهرمان است که پیروز می‌شود.

مایزر در کتاب «تراژدی؛ جلوه‌ای از حیات» پیرامون شخص بازی چنین می‌نویسد: «در دنیای سفید و سیاه ملودرام، انسان به دو گروه کاملاً متضاد تقسیم می‌شود، که نماینده‌ی گروه اول، قهرمان بی نقص، و نماینده‌ی گروه دوم، شریر و صف ناپذیر است. نخستین فرض ملودرام در این است که دو گروه انسانی کاملاً متمایز وجود دارد، در حالی که، نخستین فرض تراژدی این است که تمامی بشر، در اصل، همسانند.»

ملودرام‌های قرن نوزدهم و بیشتر فیلم‌های امروزی مصداق گفته‌های مایزر هستند. چون اشخاص بازی معمولاً هیئت‌هایی تک بعدی از نوع خوب یا بدند که در تعقیب هدف خود، بدون تفکر، بر خطی راست حرکت می‌کنند و از هرگونه پیچیدگی روانی، دگرگونی و رشد، اجتماعی و تأثیر محیط و تجربه، مطرح نیست، اشخاص بازی، مسئول اعمال خود هستند. آن‌ها مردمی ساده‌دل و ساده‌اندیشند که خود را به خاطر آرزوهایشان به آب و آتش می‌زنند.

#### فکر در ملودرام

در ملودرام، همیشه نیکی پیروز می‌شود و عقوبت پلیدی، مرگ است. از طریق عدالتی شاعرانه، پاداش و مکافات میان نیکان و بدان تقسیم می‌شود. اخلاقیات انگیزه‌ی اشخاص بازی ست. زن‌های نیک، رنج‌دیده، از خود گذشته، وظیفه‌شناس و پاکدامن هستند. خانواده، مرکز زندگی آن‌ها و مادری تاج افتخارشان است. شریران نیز همیشه وحشی و پلیدند و کسب نامشروع را پیشه‌ی خود کرده‌اند. در ملودرام، عدالت - چه در جهان و چه در آخرت - برقرار و پیروز خواهد شد.

#### زبان در ملودرام

زبان ملودرام، واجد وجه تمایز واحدی نیست. از یک سو، با گریز از کلام افراطی رمانتیک‌ها، محاوره‌ی روزمره را به کار می‌گیرد، و از سوی دیگر، در لحظات هیجان‌انگیز به کلام آراسته پناه می‌برد. ولی در جمع، زبان به محاوره نزدیک‌تر است. به ویژه استفاده از لهجه‌های متفاوت - به خاطر تیپ‌سازی - بسیار متداول است. بهره‌گیری از «تک‌گویی» و «زیرلب‌گویی»، نمایشنامه‌نویس را در حل مشکلات پیچیده‌ی معرفی اشخاص بازی، تعریف انگیزه‌ها، ایجاد گره و ... یاری می‌دهد.

#### موسیقی در ملودرام

ملودرام همیشه با موسیقی همراه بوده و امروزه نیز عامل مهمی در تهییج واکنش‌های حسی در ملودرام‌های صنعت سینما محسوب می‌شود. در ملودرام‌های قرن نوزدهم، از موسیقی استفاده‌ی دیگری نیز می‌شد. بدین شکل که آهنگی مخصوص - در تناسب با شخصیت نقش اول - پیوسته ورود و خروج وی را همراهی می‌کرد. باید توجه داشت که موسیقی در ملودرام، به رغم اهمیتش عاملی جنبی ست و در ساختمان اثر، حضور ندارد، هر چند که گاه تأثیری عمیق‌تر از بازی بازیگران و محتوای اثر، بر تماشاگر به جای می‌گذارد.

#### منظر نمایش در ملودرام

در نیمه‌ی اول قرن نوزدهم، تقریباً تمام تالارهای نمایش، برای دکور از دو نوع پرده‌ی نقاشی که در انتهای صحنه و طرفین صحنه قرار داشت، استفاده می‌کردند. بر روی این پرده‌ها، تصاویر دوبعدی متنوعی از قبیل آشپزخانه، قصر، زندان و ... نقاشی شده‌ی دیگری آشکار می‌شد. پرده‌های طرف صحنه نیز، به همان شکل، به یک سو کشیده می‌شد تا پرده‌ی دیگری هویدا شود. این گونه صحنه‌آرایی، هم اقتصادی بود، و هم تعویض را آسان و سریع می‌کرد. در ضمن، بسیاری از تالارهای نمایش، در نقاط مختلف، از پرده‌های هم شکل استفاده می‌کردند تا گروه‌های میهمان به جز وسایل مورد نیاز صحنه‌ی خود، ناگزیر به حمل دکور نباشند. باید توجه داشت که دکور، نه تنها در خدمت ایجاد هیجان بود، بلکه می‌بایست از تصویری بودن محض فراتر رفته بازیگران را در استفاده از دکور یاری دهد. مثلاً، آشپز آن چنان تعبیه می‌شد که قهرمان می‌توانست زن رنج‌دیده را از روی آن نجات دهد. متقابلاً بازیگران نیز می‌بایست با آشنایی به اصول آکروبات، توانایی‌های خود را جهت واقعی جلوه دادن صحنه‌ها بالا ببرند. در این دکورها معمولاً از لوازم واقعی استفاده می‌کردند. مثلاً قایقی را به صحنه می‌آوردند یا در صحنه‌ای از خورد و خوراک واقعی بهره می‌بردند. حتی در بعضی از نمایش‌ها سنگ و گوسفند و بچه‌های شیرخوار را به صحنه می‌آوردند. با ثابت شدن دکورهای نمایش، ملودرام نویسی دچار تحول شد. بدین معنی که تعدد صحنه‌ها جای خود را به صحنه‌های طولانی‌تر و پیوسته‌تر داد. همین امر موجب کاهش صحنه‌های هیجان‌انگیز و تقویت شخصیت‌پردازی غنی‌تر و گفت و گوی کامل‌تر شد. این آغاز پیدایش «درام» است که امروزه آن را به عنوان نمایشنامه‌های جدی در ارتباط با حیات معاصر می‌شناسیم.

فروق عمده‌ی درام با ملودرام در این است که درام، به حیطه‌ی فکر و طرح مسایل حاد جامعه گام می‌نهد، و جامعه‌شناسی، فلسفه، روانشناسی و ... را نیز به خدمت می‌گیرد.

در درام، اشخاص بازی درگیر اعمال و رویدادهایی تفکرزا و بحث‌انگیزند. در مقایسه با تراژدی، وجه اشتراک درام در این است که هدفش جدی و قدمش صادقانه است و به معنای رفتار انسان می‌پردازد. وجه تمایزش با تراژدی در آن است که دید بسته‌تری دارد که آن هم زاینده‌ی تأکیدش به مسایل مادی، موقت و محلی ست که همین خود، جهانی بودن معنایش را محدود می‌سازد. به ویژه آن که ارزش‌ها را محتوم تلقی می‌کند. بررسی روانشناسانه، اشخاص بازی پیچیده‌تری را عرضه می‌کند که از تیپ‌سازی ملودرام فراتر است. ولی در مقایسه با تراژدی، آن‌ها قهرمانان تراژیک و الامقامی نیستند که از نیکبختی خود سقوط می‌کنند، بلکه مردمی عادی هستند که در جهانی حیرت‌انگیز، با ارزش‌های پیوسته در تغییر، در جستجوی معنا و امنیت، مجدانه تلاش می‌کنند.



تقدیریں