ترجمه سیدقاسم غریفی

درباره کمدی

نوشته مولین میرشنت، استاد نقد دانشگاه منچستر

کمدی یکی از پیچیده‌ترین مباحثی است که نقد با آن مواجه است ـ به‌ویژه اینکه اگر بخواهیم آن را از نظر دراماتیک، مستقل از تراژدی بررسی کنیم ـ خنده سبکسرانه و بی‌جای نگهبان قلعه در تراژدی «مکبث»، وجود تراژیک شایلوک در نمایشنامه «تاجر ونیزی»، و جدایی تمسخرآمیز دلقک «شاه لیر» و ترکیب شخصیتهای هزلی و غم‌انگیز همه اینها، یکسان بودن این دو عنصر را انکار می‌کند، و این همان مسئله‌ای است که بسیاری از منتقدان و نویسندگان از ارسطو تاکنون در بررسیهای خود به آن پرداخته‌اند، و بر این تلاش بوده‌اند که این دو، سرشتی جداگانه دارند.

لرد بایرون درباره طبیعت شاعرانه هر یک از این دو یعنی تراژدی و کمدی می‌گوید: «همه تراژدیها با مرگ پایان می‌پذیرند در حالی که همه کمدیها با ازدواج.» اما هوارس والپول به نتیجه تجربی این قرن نگاه نمی‌کند بلکه به چگونگی ادراک دربرگیرنده این تجربه، به این معنی که جهان برای کسانی که «فکر» می‌کنند کمدی است و برای کسانی که «حس» می‌کنند تراژدی است.

طبق نظر والپول این نظریه که نیروی عاطفی ویژه نمایشنامه‌های کمدی مانند «شب دوم» و «تارتوف» یا قوه تعقل مخصوص تراژدیهایی مانند «فدرا» و «مکبث» است مردود است. زیرا آنان که فکر می‌کنند می‌توانند احساس کنند و آنهایی که به احساسیون معروفند نیز می‌توانند دارای افکار ژرف و جدی باشند، چرا که آگاهی و احساس با هم همراهند و قوه تعقل و تحلیل خشک و بی‌روح و بدون عاطفه گرم و پرشور خود، از عوامل متعارضی هستند که تداخل جهان کمدی را به جهان تراژدی امکان‌پذیر می‌سازد.

جونسون تفاوت سومی بین کمدی و تراژدی قائل می‌شود. کمدی، گناهان و حماقتهای یک جامعه را بررسی می‌کند در حالی که تراژدی تنها به جرایم نشأت گرفته از عصیانگری قواعد اخلاقی در جامعه می‌پردازد و در اینجا ما باز هم با نوع دیگری از جداسازی کیفی روبرو می‌شویم چرا که به‌گونه‌ای کم‌بها شمردن کمدی است ـ حتی اگر از ترفندهای خنده‌های مبتذل و بی‌ارزش دور باشد ـ و برتر شمردن و بها دادن هرچه بیشتر به تراژدی است ـ و جونسون در این رابطه معتقد است که تراژدی را موضوعهای جدی و ژرف همراهی می‌کند در حالی که تماس پنهانی، همیشه در سرشت کمدی بوده است، و بدین ترتیب تراژدی ارزشی فراتر از کمدی می‌یابد.

در آن نظریه خاص درباره بعضی از شیوه‌های کمدی ـ که در ادبیات ما شناخته شده است ـ که به وسیله آریستوفان، شکسپیر، مولیر و برشت معرفی شده‌اند از نظر نقد کمدی اختلاف چشمگیری وجود دارد، و تنها با نگاهی به آثار ارزشمندی چون «مه»، «شب دوازدهم» یا «ولپن» و... ـ پرسشهای بی‌شماری را درباره وضعیت کمدی مطرح می‌کند که شامل تراژدی نیز می‌شود: اگر کارهای تراژیک بالاتر از کمدی است، اگر تراژدی به مسائلی برتر و کمدی به مسائل پیش‌پاافتاده می‌پردازد. و پرسشهایی دیگر از این نوع، بدون شک سؤالی ساده ولی قاطع ذهن ما را در همان زمان به خود مشغول می‌سازد: کمدی چیست؟

این امر به صورت یک اعتیاد درآمده است که هنگامی که چنین سؤالی مطرح می‌شود به‌ویژه در این سالهای اخیر که امثال فروید و هنری برگسون برای آن پایه روانشناختی قائل شده‌اند، و دیگر اینکه پیش از اینکه به بحث و جدل در این زمینه بپردازیم سودمندتر آن است که به توضیح و حل معضلی که اکنون گرفتار آن هستیم روی بیاوریم.

زمانی که موضوع روانشناختی کمدی را بررسی می‌کنیم، می‌بایست پژوهشی نیز در زمینه رابطه بین «خنده» و «کمدی» داشته باشیم، و در این مجال لازم است طبق معمول با فروید در کتاب معروفش به نام خنده و رابطه آن با بیماری. نظریه تطهیر ارسطویی را مورد بررسی قرار دهیم که به فکر هیچیک از تحلیل‌گران ارسطو نرسیده بود. فروید در این کتاب، خنده را یکی از زیربنایی‌ترین ابزار پالایش درونی می‌داند. و اریک بنتلی در کتابش به نام «زندگی درام» نظریه فروید را درباره خنده و انواع از هم متمایزش در رابطه با کمدی یا «فارس» تشریح می‌کند که دو نوع خنده وجود دارد، یکی پاک و بی‌آلایش است و دیگری دارای هدف و گرایش است. کمدی هدفمند نیز دو نوع است، یکی ویران‌کننده و دیگری کنایه‌آمیز است، اما نوع ویران‌کننده‌اش از نظر موضوعی در جایگاه کمدی هجایی قرار می‌گیرد و دیگری کنایه را پیشه می‌کند چرا که سرشت آن ناسزاگویی و دریدگی است.

اریک بنتلی این تمایز را پایدار نمی‌داند، چراکه اول اینکه آنچه که به شکل هجایی مطرح می‌شود پهلو به پهلوی ناسزاگویی پیش می‌رود، و دوم هنگامی که آن را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهیم آنرا غیرممکن می‌یابیم، چون آنجا نیروی ویران‌کننده‌ای در خنده می‌بینیم که هدفش ناسزاگویی و فحاشی است، وگرنه آن حالت «شایلوک» را در ساعت اجرای عدالت که به فحاشی می‌پردازد به چه چیز می‌توان تعبیر کرد؟

فروید نیز با نظریه عدم تناسب بین تلاش و نتیجه به عنوان یکی از علل خنده موافق است. علت اینکه شخصی به‌گونه‌ای هزلی پیش روی ظاهر می‌شود، این است که اعضای بدون او به شکلی مبالغه‌آمیز براساس تعقل حرکت می‌کنند و ما با دیدن این حالت می‌خندیم و دلیلش این است که آن شعور برتر خوشبختی که بر اثر حس سلطه‌جویی بر او به ما دست می‌دهد وجودمان را فرامی‌گیرد.

ما بار دیگر در اینجا عدم انطباق نظریه‌های روانشناختی در میدان هنر و مثال شایلوک را می‌بینیم، در آنجا شاهد نوعی مبالغه در تصمیم به انتقام گرفتن از آنتونیو هستیم. و اینجا طبیعی است که عنصر هزل را در شیوه رفتاری‌اش به منظور برهم زدن آرامش ببینیم که از آنتونیو معادل ارزشی وام خود، نیم من از گوشت تن او را طلب می‌کند. ولی در این میان کدام انسان بی‌عاطفه‌ای است که این جمله شایلوک را بشنود و آن را تنها یک شیوه رفتاری هزلی بداند که از اول نمایشنامه در شایلوک دیده‌ایم.

حال با هنری برگسون به پایه‌های روانشناختی تئاتر کمدی می‌پردازیم. برگسون طبیعت جایگاه کمدی را چنین توضیح می‌دهد: کمدی به عنوان عنصری از «درام» است که از درون آن شخصیتهایی معین در جایگاهی معین ترسیم نمی‌شوند... اگر جایگاه تغییر نکند و نقش دگرگون نشود شما به تأثیرگذاری کمدی

خواهید رسید. چرا که بافتی که شخصیت شروری را ترسیم می‌کند قربانی «شر» خویش یا شخصی ریاکاری که قربانی «ریاکاری» خود می‌گردد زیربنای سترگ و پایدار تعدادی از نمایشنامه‌های کمدی در سطح عالی است.

افکار برگسون در رابطه با بعضی از نمایشنامه‌های کمدی که هدف تجاری و عوام‌پسندانه دارند نیز موفق است. اما بار دیگر این افکار با پایه روانشناختی عمومی و با تطبیق آن در میدان نقد و هنر برخورد می‌کنند، زیرا اصل جونسون درواقع به مرحله دگرگونی که تراژدی به وسیله آن متمایز می‌شود منتهی می‌شود، و ما جدایی تمسخرآمیزی که قهرمان تراژدی را همراهی می‌کند می‌بینیم که به سوی آخر غمنامه خود می‌رود ولی این لبخند تمسخر بسیار دور از خنده کمدی است وگرنه آیا در لحظه جدایی تراژدی ادیپ می‌توان خندید؟

واقعیت این است که اگر خواهان بهره‌وری از این پژوهش هستیم باید که به اصل کارهای ادبی بپردازیم. و در مقدمه می‌بایست به مراجع کلاسیک رجوع کنیم، و حتماً با نظریات انتقادی‌ای که معتقد به جدایی این دو عنصر درام یعنی تراژدی و کمدی هستند مواجه خواهیم بود. اما پاسخ سؤال «کمدی چیست» را باید کی بدهیم؟ لازم است که به آن دیدگاهها توجه کنیم و باید که در طبیعت کمدی غوطه‌ور شویم تا آن رابطه پنهانی که کمدی را به تراژدی پیوند می‌دهد پیدا کنیم.

ابتدا از تئاتر یونان شروع می‌کنیم. نمایشنامه ساتوری (انتقادی) از چهار روایت تشکیل شده است. این روایات موضوعاتی هستند بین تراژدی و کمدی که روایت چهارم آن در قالب «فارس» است. اما سروده «فارس» در سه تراژدی قبلش ظاهر نمی‌شود.

ما ورود کمدی را در صحنه تراژدی در آثار تراژدی‌نویسان بزرگ یونان مانند یوریپید واشیل و سوفوکل شاهد هستیم، به‌طور مثال در نمایشنامه «آنتیگونه» سوفوکل ورود کمدی را به این شیوه می‌بینیم:

در این نمایشنامه ستیز بین دو قطب اخلاقی درمی‌گیرد. اولی اصرار آنتیگونه در رابطه با خاکسپاری برادرش از یک سو و فرمان قاطع کرئون در رابطه با اینکه برادر آنتیگونه خائن به وطن است و نباید دفن شود. پیش از ورود آنتیگونه یک اتفاق کمدی رخ می‌دهد. نگهبان اعلام می‌کند که به دستور شاه، دختر برادرش آنتیگونه باید دستگیر شود، به دلیل این که از اوامر شاه سرپیچی کرده است. در این راستا ناسزاگویی‌های نگهبان درست به موازات کار شکوهمند ولی تراژیک آنتیگونه می‌آید. نگهبان حرفش را اینگونه به پایان می‌رساند که هر کسی از اسیر کردن و تعقیب دختر سرباز زند مخالف شاه محسوب می‌شود، و تجسس و تحقیق کرئون درباره ماهیت شخصیت دختر بار دیگر ریتم تراژیک را اوج می‌بخشد که بیانگر این است که شناخت شخصیت آنتیگونه که نگهبان اعلان می‌کرد نه‌تنها پایان کار نیست بلکه درواقع آغاز تراژدی است.

این تکنیک که منتقدان آن را فاصله کمیک استراحت می‌دانند، و از ابتکارات تئاتر یونان است، کمدی و تراژدی به شکلی آمیخته می‌شوند که ما اوج آن را در کاملترین شکلش در آثار شکسپیر می‌بینیم که از عنصر کمدی قبل یا پس از اوج گرفتن تراژدی استفاده می‌کند. شکسپیر در نمایشنامه «مکبث» از این تکنیک به‌گونه‌ای نمادین استفاده می‌کند و آن، اوج‌گیری پیاپی تراژدی در بالاترین شکل خود در صحنه قتل به دست مکبث است. دیالوگ نگهبان را در این وضعیت هیچ بازیگری نمی‌تواند بازی کند مگر به عنوان فاصله‌ای مضحک و خنده‌آور که درواقع تجسم پایه اصلی روایت است. آنچه نگهبان بر زبان می‌آورد به گونه‌ای است که قادر است وضعیت این دو عنصر را به ضدیت یکی با دیگری تقسیم کند. این گفتار دوگانه روشنگر گره‌ای است که داستان با آن آغاز می‌شود، معمایی که زیبا را زشت، و زشت را زیبا جلوه می‌دهد، دیگر اینکه این اخبار پیچیده و مبهمی که مکبث از زبان جادوگران شنید که بخت و اقبال او نه خوب است و نه بد و درباره حرکت زمینی که در جای دیگر به حرکت درمی‌آید و اینکه مکبث را مردی خواهد کشت که از مادر زاده نشده است، بیانگر قدرت شگفت‌انگیز شکسپیر در خلق این گره است.

در نمایشنامه «فاوست» مارلو کمدی‌ای می‌بینیم که ذهن ما را در رابطه با عقل تراژدی که یافته‌هایمان و نهفته‌های درونمان را به تمسخر می‌گیرد متبلور می‌سازد. در این اثر فاصله کمیک استراحت را در صحنه شرط‌بندی واگنر، مستخدم فاوست و یکی از دلقکان شاهد هستیم. در این صحنه واگنر با دلقک شرط می‌بندد که قادر است روح خود را به شیطان بفروشد مثل دست یافتن به قطعه گوشتی تازه؛ ولی دلقک به واگنر اعتراض می‌کند چرا که او چنین بهایی را حداقل می‌تواند برای بدست آوردن قطعه گوشت کباب‌شده‌ای بپردازد. این دیالوگ از دهان ابلهی بیرون می‌آید به گونه‌ای که ما از ابتذال هدفی که فاوست روشنفکر و دانشمند برای دسترسی به آن روح خود را به شیطان فروخت آگاه می‌شویم.

در نمایشنامه‌های قرون وسطی ـ که بسیار درباره ابتذال آنها سخن رفته است ـ مگر در بعضی آثار که دارای ارزش فنی و هنری عالی است، و در آنها نمونه‌هایی از این پیوند خارق‌العاده بین کمدی و تراژدی دیده می‌شوند. در یکی از این نمایشنامه‌ها که محور آن زیارت مسیح است از سوی فقرا، نمایشنامه با صحنه ناله و شیون فقرا آغاز می‌شود. پس از این صحنه غم‌انگیز «ماک» توشه آنها را می‌دزدد و آنها برای پس گرفتن نوشته‌شان به منزل ماک می‌روند. ماک به آنها خبر می‌دهد که طفل در گهواره است، و آنها برای یافتن او تمام خانه را زیر و رو می‌کنند. آنها عقیده دارند این طفل همان توشه ربوده شده است. پس ماک را طناب‌پیچ می‌کنند و به زیارت نجات‌دهنده می‌روند. این صحنه تنها یک کمدی میان‌پرده نیست بلکه در اینجا «ماک» تأکیدی است بر سقوط بشری، و «بره گمشده» اشاره بر «گله گمشده» ای است، این طفل را خدا برای هدایت آنها فرستاده است. در این صحنه طنزی سخت و گزنده وجود دارد اما در آخرین صحنه نمایش پیام‌آور تقویت ذهن فعال در راستای عبادت است.

این، یکی از شکلهای به‌کارگیری کمدی در جایگاه تراژدی است که بیانگر قدرت ژرف این عنصر است. اما شکل دوم آن به این صورت است که کمدی با حفظ جایگاه خود دارای درونمایه‌ای تراژیک است. به عنوان مثال در «تاجر ونیزی» به چنین رابطه‌ای برمی‌خوریم، رابطه‌ای بین کمدی و تراژدی. ما عاشقی را می‌بینیم که می‌خواهد با زنی زیبا به نام پورتیا ازدواج کند، ولی پول ندارد و کسی جز دوستش آنتونیو را که «مرآب» که همان شایلوک است پیدا نمی‌کند. او نیز این پول را می‌دهد اما با شرطی عجیب، که درست مثل خواستن قطعه گوشتی از تن آنتونیو است، و هنگامی که موعد بازپرداخت وام فرا می‌رسد، مرآبی برای گرفتن وام خود با حیله و نیرنگ به دادگاه متوسل می‌شود. نمایش با شکست مرآبی و رسیدن عاشق و معشوق در پرده پنجم به پایان می‌رسد.

این بافت ملایم برگرفته از داستانی تخیلی ـ رومانتیک است و به‌طور یقین نمی‌توان گفت که نمایشنامه «تاجر ونیزی» شکسپیر است. در اینجا مسئله تنها برخورد شایلوک مرآبی و آنتونیو نیست بلکه اساساً برخورد شهوت و عقیده است. از یک طرف مرآبی یک یهودی است و آنتونیو یک مسیحی است. دیگر اینکه شکست شایلوک در پایان پرده چهارم به صورتی بسیار تراژیک به نمایش گذاشته می‌شود. همه اینها نه‌تنها بیانگر قدرت شگفت‌انگیز شکسپیر در استفاده از این حکایت تخیلی ساده برای خلق شاهکاری بزرگ است، بلکه بر ماست که فراتر از آن برویم. پرده چهارم که دارای طبیعتی تراژیک است نه‌تنها نقش کمدی را که پایه داستان بر آن استوار است بی‌رنگ نمی‌کند ـ که بعضی از منتقدان آثار شکسپیر در قرن نوزدهم چنین تصوری دارند بلکه آن خوشبختی‌ای را که پرده پنجم با آن خاتمه یافت پررنگ‌تر ترسیم می‌کند.

این درونمایه تراژیک و تأثیرگذاری کمدی به صورتی بسیار قوی و درخشان در نمایشنامه‌های ساتیری، که زیربنایی هجایی دارند، و پیروان بزرگی چون بن جونسون و معاصرانش و باستر و مارلو داشته‌اند به عنوان ادامه تئاتر قرون وسطایی به شمار می‌آید که شامل نمایش روح انسانی در بالاترین نقطه عاطفی‌اش و همچنین عمق انحطاط آن است، که دارای طبیعتی تراژیک است و تا مرز یأس و نومیدی پیش می‌رود، همانگونه که ت.س. الیوت در تعلیقی که بر نمایشنامه «یهودی مالت» اثر مارلو نوشت آن را نوعی هزل «وحشیانه» خواند.

در نمایشنامه‌های بن جونسون به دو نوع شعور برمی‌خوریم اولی ما را سرشار از شادی و نشاط می‌کند و دومی به سوی تنفر و انزجار می‌کشاند و دو وضعیت خلاقه پیش رویمان می‌گذارد، یکی عاطفه است که با تجربه همراه می‌شویم و دیگری انتقاد است که ما را وامی‌دارد با فاصله گرفتن از آن به بررسی بپردازیم، و این دو وضعیت متضاد، بن جونسون را قادر ساخت که بین نمایشنامه‌های ساتیری مشهورش وحدت ایجاد کند.

این پایبندگی گام به گام کمدی و تراژدی ـ که بعضی از منتقدان تلاش کردند این شیوه را تراژی ـ کمیک بنامند بنا به آنچه که در دائره المعارف اکسفورد تعریف شده است؛ روایتی است که مجموعه ویژگیهای کمدی و تراژدی را در خود دارد یا نمایشنامه‌ای که زیربنایش تراژیک است اما پایانی خوش دارد. طبق این تعریف چهار نمایشنامه آخر شکسپیر (حکایت زمستان، طوفان، سیمبولین، برکلیز) در این مجموعه قرار می‌گیرند. بعضی از منتقدان تلاش کردند که اسمی بر نمایشنامه آخر شکسپیر بگذارند مثل این به آن در (با تلافی) وتریلوس و کریسدا که سرتاسر آنها خنده است که اول نام «مشکلات» را بر آن گذاشتند و بعد آنها را «کمدی سیاه» نامیدند. این نمایشنامه‌ها به ما امکان می‌دهد آنها را نمایشنامه‌های «ساتیری» نامگذاری کنیم. به‌ویژه اینکه شکسپیر هم‌عصر نمایشنامه‌نویسان این دوره بوده است ـ و همه این اصطلاحات همگون، ما را وامی‌دارد مشکل تعیین پارامترهایی را که سرشت کمدی و تراژدی را از یکدیگر جدا می‌سازند حل کنیم.

درحقیقت، پیدا کردن ویژگیهای کمدی به عنوان یکی از عناصر اصلی درام چندان سخت نیست. کمدی با خصوصیت شادی‌بخش و درخشندگی‌اش و روح تمسخرآمیز آن مشخص می‌گردد. با این حال همانطور که صحیح نیست برای شناخت تراژدی از زاویه کمدی بنگریم، از طرفی بررسی کمدی از طریق آثار ادبی صرف به‌ویژه کارها و آثار برجسته نه‌تنها مشکل است، بلکه یک‌سونگرانه خواهد بود. دیگر اینکه آنچه پیتر ونوس رومی درباره بیوه آمنوس آورده است. گرچه به ظاهر یک تمسخر ساده می‌نماید اما در درونمایه خویش امکانات زیادی را برای انتقال از یک مضحکه ساده به سمت یک تِم تراژیک و پایدار می‌پروراند.

قصه ساده‌ای که پیتر ونوس می‌سراید دارای تعبیری ساتیری است که تصویرگر ضعف انسانی و عدم قابلیت وفای به عهد است. بیوه افه سوس که پیمان بسته است خود را در جوار همسرش زنده‌به‌گور کند، نگهبانی که به وسیله عده‌ای دزد محافظت می‌شود، به او اظهار عشق می‌کند ـ این دزدها به اعدام محکومند ـ او نیز گرفتار این عشق می‌گردد، تا اینکه پس از سه روز عشق ورزیدن معلوم می‌شود به وسیله یکی از دزدان دزدیده شده است. اینجا زن با ابتکاری جنازه شوهرش را به جای او آویزان می‌کند. این تعلیق طنزآمیز نشان پیمان‌شکنی زن است که به وسیله «هوته شابان» افزوده شد و این امکان را به وجود آورد که قصه را به شیوه و اسلوبهای مختلفی می‌توان روایت کرد. او این تمهید را به وجود می‌آورد که شوهر، نقش نگهبان را بازی کند در حالی که زن با جامعه عزا برگوری خالی ناله و زاری می‌کند؛ و به این وسیله شوهر ثابت کرد که اشک زن، اشک تمساح است؛ و حقیقت این است که این خود مرد بود که برای شناختن زن او را به سوی خیانت کشاند. با این تصویرپردازی است که شابان این جدایی طنزآمیز و مسخره را با استفاده از امکانات کمدی در قصه پیتر ونوس ژرفای بیشتری می‌بخشد.

در نمایشنامه کریستوفرای ـ که از خود قصه استفاده کرد ـ زن، عشق نگهبان را می‌پذیرد. اما اختلاف از زمانی آشکار می‌شود که زن راه‌حل را در آزادی نگهبان می‌داند، ولی نگهبان راه‌حل را در آویزان کردن جنازه شوهر به جای مرد گم شده می‌داند. ولی زن موافق او نیست چرا که او شوهرش را در زنده بودنش دوست دارد نه در مرگش، و آرزویش این است که به این مرگ امکان زندگی بخشد. و این مسئله فراتر از آن است که اندوهش بتواند این کار را بکند. در اینجا ما جدایی را به شیوه دیگری که «شابان» مطرح کرده می‌بینیم چرا که دیالوگ التماس‌آمیز و اندوهبار زن و فکر انتخاب که در گفتارش مشاهده می‌شود از نظر به‌کارگیری این شیوه بسیار عمیقتر و باارزش‌تر از شیوه‌ای است که شابان به کار برده است. اما روش سوم استفاده این قصه به دست یکی از کاهنان ولز در قرون وسطی صورت گرفت که در آن زن تنها به طرح خود قناعت نمی‌کند بلکه بر آن است که شباهتی بین جنازه شوهرش و مرد مفقود به وجود آورد و اصلاً آنها را یکسان سازد تا آنجا که دندانهایش را می‌شکند و موهای سرش را می‌تراشد. اما در این فصل وحشت‌انگیز، نگهبان را وادار می‌سازد عشق به زن را انکار کند حتی اگر که تنها زن موجود در جهان باشد. در اینجا نیز ما شاهد شیوه متفاوت دیگری در همان موقعیت کمدی هستیم، تا آنجا که این زن چنان در زشتیها و درنده‌خویی خویش فرو رفت که نمایشنامه به سمت تراژدی پیش رفت.

این شیوه‌های متفاوت به‌کارگیری از یک کمدی بدون شک ثابت می‌کند که کمدی امکانات گسترده‌ای در استفاده از آثار جدی دارد که کمتر از تراژدی نیست. تأثیرگذاری کمدی نه بر مبنای جداسازی بلکه در با هم بودن به‌طور همزمان با تراژدی است که جدی بودن ویژگی آن است. ما از همان آغاز بحث بر آن بوده‌ایم که از تقسیم‌بندی سروده‌های نمایشی که بعضی از منتقدان به‌طور غیرمنصفانه آنها را با متون ادبی مقایسه می‌کنند اجتناب کنیم. آثاری معین و

شناخته‌شده‌ای که در سایه بعضی از شرایط این امکان را به وجود می‌آورد که از این یا آن اثر ادبی نمونه‌ای بیاوریم.

در رابطه با کمدی می‌توانیم از دو روش اساسی استفاده کنیم، یکی آریستوفانی و دیگری شکسپیری؛ اما شیوه آریستوفانی دارای شکلی ذهنی است که براساس بحث و بررسی در طول داستان با فرضی واضح و آشکار می‌پردازد که هدف اصل آن قانع کردن مردم درباره آنچه که مورد نظرش است. «الدایر اولسون» در کتاب خود به نام «نظریه کمدی» چنین می‌نویسد: تمام نمایشنامه‌های ۱۱گانه آریستوفان تنها نمونه کمدی است که دارای یک وحدت زیربنایی است، و آلیسون تکنیک به کار گرفته شده در نمایشنامه‌های آرسیتوفان را تنها راه رسیدن به اهداف خویش در انتخاب موضوعهای مجازی و وارد کردن آنها در اتفاقاتی می‌داند که قابل اجرای روی صحنه باشند. این موضوعها می‌بایست دارای درونمایه‌ای استهزاءآمیز تا بالاترین حد باشند. به همین دلیل است که این شیوه تئاتری امکان حمله را از طریق تحقیر تا آنجا که ممکن است فراهم می‌سازد بی‌آنکه ذهن ما را آشفته کند یا اینکه واکنشی جدی در ما به وجود آورد.

تعریفی که اولسون به ما داده است چیزی جز یک استراتژی معین برای خلق نمایشی انتقادی مورد نظر آریستوفان و آن حمله به هر آنچه که برای مردمش سرنوشتی زیانبار و فاجعه‌آمیز مثل جنگها و خیانت زن به مرد و ادبیاتی که انحراف جامعه‌اش را به همراه دارند، نیست.

از آنجا که کمدی رابطه‌ای تنگاتنگ با مردم و اشتیاق محافظت از خویش دارد، و این مصون ماندن و محافظت در سرشت آن است، ما آریستوفان و همه کمدی‌نویسان بزرگ را می‌بینیم که کم و بیش از محافظان آن هستند.

چنین تقلیدهای آریستوفانی در ادبیات قرن هفدهم انگلستان مثل بن جونسون به‌ویژه در نمایشنامه «ولپن» که تکنیک آریستوفانی را به کار برده است، به چشم می‌خورد. در آنجا همه جمع هستند چه وحشی یا اجتماعی، از ولپن گرفته تا ولتر و کورباسیو تا کارنو.

تکنیک آریستوفانی را ما نزد مولیر نیز می‌بینیم. مولیر نمایشنامه‌های خود را با آهنگی ساتوری (انتقادی) با ارزشی کمتر که از نمایشهای کمدی دلارته گرفته بود آغاز کرد. اما او نمی‌توانست در همان سطح بماند و پابه‌پای معاصران خویش یعنی کورنی و راسین پیش برود بی‌آنکه تغییری در زبان ادبی نمایشنامه‌های خود به وجود آورد. او توانست نمایشنامه‌های اجتماعی بزرگ خود را که مضامین گوناگون و متنوعی مانند ستیز اجتماعی و عقلی، ریاکاری مذهبی، حسد و حتی همه آن عیبها و کمبودهای کوچک اجتماعی در آن بود را بیافریند.

در تئاتر امروز کمدی به سبک آریستوفان را در کارهای ادوارد آلبی شاهد هستیم. شخصیتهای آلبی همه ازپاافتاده و ناتوان در ایجاد رابطه بین خود هستند که بازتاب نگرش نویسنده است که قالب این نوع کمدی ذهنی است.

اما در شیوه شکسپیری دنیای شخصیتها شامل عقوبت محتومی که باید گرفتار آن شوند، نیست، بلکه مصالحه‌ای است به عنوان یک پرده‌برداری خونسردانه از کمبودها و عیبها و پژوهشی انعطاف‌پذیر برای کشف کمبودهای نهفته در روابط انسانی. اما این نوع کمدی همیشه آرام‌بخش نیست. دیگر اینکه ما در بیشتر اوقات نمی‌توانیم آن درونمایه زشتی که بر آن سایه افکنده است لمس کنیم. حضور مرگ در گودال پر از جوانان طاعون‌زده در نمایشنامه شب دوازدهم، حضور تراژیک شایلوک در تاجر ونیزی، همه خنده‌ها و شوخیهایی که سرانجام به دلشکستگی و نامرادی در نمایشنامه این به آن در (تلافی) می‌انجامد. در این نمایشنامه خنده تا بی‌نهایت است و غم و زشتی را با هزل محدود می‌کند.

برتولت برشت از این شیوه در نمایشنامه‌های خود استفاده کرده است که بسیاری از منتقدان برچسب آموزشی بر آنها زده‌اند، اما درحقیقت این کارها از دگماتیسم مذهبی دور هستند. به‌ویژه در نمایشنامه‌های بزرگ تاریخی‌اش مثل «ننه دلاور» که تراژدی جنگ دهه ۳۰ آلمان است یا «گالیله» که نشاندهنده ظلم و ستمی است که بر دانشمندان می‌رود و سودمندی علم و دانش را انکار می‌کند. در این نمایشنامه روح هزل و شوخی گسترده می‌شود چرا که در نمایشنامه ـ با توجه به تکنیک برشت ـ ما باید قانع شویم که بازی است تا از آن دور باشیم و در آن حل نشویم. اما از طرف دیگر مسئله جدی بودن موضوع تاریخی نمایش است. این همان چیزی است که هزل را تحت کنترل خویش درمی‌آورد و لجام می‌زند.

برای تکمیل این بحث و بهره بردن هرچه بیشتر از آن، به پژوهش در کمدی متافیزیکی در چارچوب کمدی مذهبی و کمدی قصه‌های تخیلی و ملی می‌پردازیم.

کمدی مذهبی در درام انگلیس به‌ویژه در دوره زندگی شکسپیر شکوفا شد چرا که تبلیغات و نمایشهای مذهبی در میادین عمومی شهر به مناسبتهای اجتماعی و دینی معینی اجرا می‌شد. در نمایشنامه «برکلیز» شکسپیر «جوپر» شاعر غنایی را می‌بینیم که آوازهای قدیمی مناسب با اینگونه نمایشها می‌خواند.

نمونه‌های کمدی مذهبی، به مناسبتها و اعیاد مسیحی مثل تولد و مرگ و بعثت در چهار فصل سال مربوط می‌شود، مثل فراوانی و زایش طبیعت که به تابستان و پائیز نسبت داده می‌شود و مرگ و نابودی به زمستان و تولد دوباره زندگی و طراوت را به بهار نسبت می‌دهند.

نمایشنامه‌های رومانتیک شکسپیر مانند هرچه بخواهی، تاجر ونیزی، رویای عاشقان بر باد رفت، نمونه‌هایی از اینگونه نمایشنامه‌های کمدی مذهبی است که، کریستوفر فرای آنها را به علت دارا بودن بافت مذهبی پیروزی زندگی و عشق بر مرگ و نابودی، «درام‌های سرزمین سبز» نامگذاری کرد.

مثل این کمدیهای شکسپیر که از آنها نام بردیم و بارها و بارها آنها را دیده‌ایم با اینحال بار دیگر در جایگاهی دور از انتظار در تئاتر امروزمان نزد نمایشنامه‌نویسانی چون «ژان ژنه» و «ادوارد آلبی» دیده‌ایم. در نمایشنامه «سیاه‌ها» اثر ژنه ما آدمهای سیاه و سفید را می‌بینیم و از همان آغاز نمایش محدودیت نگرشی که ژنه برای کار به وجود آورده است را حس می‌کنیم؛ نمایشنامه برای سفیدها به نمایش درمی‌آید. و اگر برای سیاهان اجرا شود کارگردان باید از بازیگر سفیدپوست استفاده کند و اگر بازیگر سفیدپوستی پیدا نشد، بازیگر سیاهپوست باید لباس و نقاب سفید بپوشد و اگر زیر بار نرفت باید او را کشت. آلبی نمونه دیگری از کمدی مذهبی را به نمایش می‌گذارد در پایان نمایشنامه «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد» جورج برای ازدواج با مارتا باید کودکی وهمی را که خود خیال می‌کند، بکشد و هنگام کشتن این کودک جورج آواز می‌خواند که درواقع نوحه تشییع جنازه است، در حالی که مارتا آنرا مثل همسرایان تکرار می‌کند.

در این نوع نمایشنامه‌های کمدی مذهبی شاهد انعکاس زجر و خوار شمردن زندگی و تحقق بُعد متافیزیکی اصول و عقاید مذهبی انسان هستیم. این بُعد متافیزیکی همانطور که کریستوفر فرای می‌گوید به گونه‌ای کاملتر در داستانهای تخیلی و ملی که معمولاً با حکایتی درباره یکی از شخصیتها ادامه می‌یابد که گرفتار سرنوشت پلیدی شده است و پس از مبارزه سخت و خشونت‌بار و محروم کردن خود از نعمتهای زندگی موفق می‌شود بر سرنوشت بد خویش پیروز شود و عذاب و عقوبت او تبدیل به خوشبختی و سعادت ابدی می‌گردد.