مقدمه‌ای بر سینمای کمدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نوشتهٔ: جرالد مست / ترجمه: منصور براهیمی

چند توضیح از مترجم:

۱ـ آنچه می خوانید دو فصل اول کتاب «ذهن کمیك» (The Comic Mind)؛ نوشتهٔ «جرالد مست» (Gerald Mast) استاد ادبیات و فیلم در «سیتی یونیورسیتی» نیویورك است. کتاب او به تفصیل، هم سینمای کمدی صامت و هم سینمای کمدی ناطق را مورد بحث قرار می دهد. دو فصل آغازین کتاب، که ترجمهٔ آن را پیش رو دارید، به کلیات بحث اختصاص دارد، و مترجم آن را «مقدمه‌ای بر سینمای کمدی» نامید.

بررسی مقدماتی مؤلف از کمدی، طرحهای کمیك، حال و هوای کمیك و فکر کمیك، گسترده و دقیق و از بسیاری جهات درخشان است اما شاید تذکر چند نکته خالی از فایده نباشد:

۲ـ در شروع بحث مولف بر آن است که نظریات مختلف را در باب ماهیت کمدی واثر کمیك بررسی نماید، و ظاهراً موضعی لاادرایی به خود می گیرد، بدین معنی که گویا هیچ یك از نظریات موجود در باب کمدی پاسخگوی پژوهش در زمینهٔ ماهیت کمدی نیست. اما در ادامهٔ بحث، خود نیز بر تعاریفی تکیه می کند، از قبیل تعریف «الدر اولسون Elder Olson» از کمدی که موضعی خاص در قبال کمدی است. مترجم بر این گمان است که لازم نیست به طرد دیدگاههای مختلف در باب کمدی پرداخت. به جای آن که در پی تعریفی جامع و مانع برای کمدی باشیم بهتر است بپذیریم که هر یك از این نظریات، با همهٔ نقایص و انتقاداتی که بر آن وارد است، بخشی از حقیقت مطلب را در بردارد، و با نوع خاصی از کمدی سازگار است. مثلاً منتقدین اسطوره‌گرا، که آقای جرالد مست چنان به

آسانی آنها را طرد می کند، بیش از هر نظریهٔ دیگری در تحلیل کمدیهای بزرگ شکسپیر موفق بوده‌اند، و نمونه‌های دیگر که مجال بسط آن اینجا نیست.

۳ـ مؤلف تمایل زیاد به طبقه‌بندی دارد. این امر از جهتی بسیار مفید است چون رابطهٔ سینما، تئاتر و ادبیات را تا حدودی روشن می کند و وجوه اشتراك و افتراق آنها را می نمایاند؛ و انواع فیلمهای کمیك، از نظر طرح، ساختار، حال و هوا و . . . را در جایگاه ویژهٔ خود می نشاند. اما از جهت دیگر خطرناك است، و آن در صورتی است که ذهن خواننده این طبقات را مطلق انگارد و به آنها همچون دستورالعملی بنگرد که به راحتی قادر است ویژگیهای پیچیدهٔ آثار هنری را تبیین نماید. مثلاً «طرح آشنای کمدی نو» از نظر مؤلف یك طبقه است، اما نمایشنامه‌هایی از قبیل «برادران مناخموس» یا «اسیران» از پلوتوس، که منسوب به این طبقه‌اند، با تعریف مؤلف سازگار نیستند، و بعلاوه کمدی های به اصطلاح عاشقانهٔ شکسپیر، که در این طبقه جا گرفته‌اند، بسی فراتر از مرزها و محدوده‌های تنگ آن دامن گسترده‌اند. و . . .

۴ـ این دو فصل آکنده از اصطلاحات، اشارات انتقادی خاص، و نام رمان، نمایشنامه و فیلم است. لازم بود که برخی اصطلاحات و اشارات انتقادی مختصراً تشریح شوند، و نیز نمایشنامه‌ها و رمان هایی که چندان آشنا نیستند. در مورد فیلمها سعی شد سال تولید فیلم و کارگردان آن تهیه و ارائه شود. با این حال چند موردی هست که همچنان بر مترجم مجهول ماند.

«ساختارهای کمیك»
(Comic Structure)

سر آن ندارم که در مرداب مجادلات مجرد بر سر ماهیت کمدی و اثر کمیك فرو غلتم، چرا که این دامی است که هیچگاه کسی از آن رهایی نیافته است. باری، در مباحثات بر سر ماهیّت کمدی، مسئله این است که هیچ تعریف منحصر به فردی وجود ندارد که هم شامل آثاری باشد که به طور سنتی کمیك نامیده شده‌اند و هم مستثنی کند آثاری را که به طور سنتی غیر کمیك نامیده می شوند. اگر هدف کمدی اصلاح تخلفات فردی از رفتارهای اجتماعی قابل قبول است، پس چگونه می تواند شامل آثار چاپلین و آریستوفانس[1] باشد، که نظم اجتماعی مقبول و رفتار اجتماعی قابل قبول را به مسخره می گیرند؟ اگر هدف کمدی بهبود اخلاقی است ـ نوعی حبّهٔ تلخ به ظاهر شیرین ـ پس چگونه می تواند شامل «شب دوازدهم» شکسپیر و آثار ترنس[2] باشد؟ اگر کمدی فقط با سبکباری سر و کار دارد ـ با موضوعهایی نه چندان مهم ـ پس چگونه می تواند شامل آثار اوژن یونسکو باشد که نیروی حیوانی انسان را یا در انهدام اقران خود یا در پیوند تتمهٔ گلهٔ انسانی ترسیم می کند؟ یا چگونه شامل «دکتر استرنج لاو»[3] خواهد بود، که پایان قیامت گونهٔ تبار انسان را ترسیم می نماید؟ اگر کمدی از رنج مایه (Pathos) و همدلی عاطفی (Emotional Empathy) جداست، پس چرا «روشناییهای شهر»[4] و «تاجر ونیزی» شکسپیر و «اما»[5] در شمار آثار

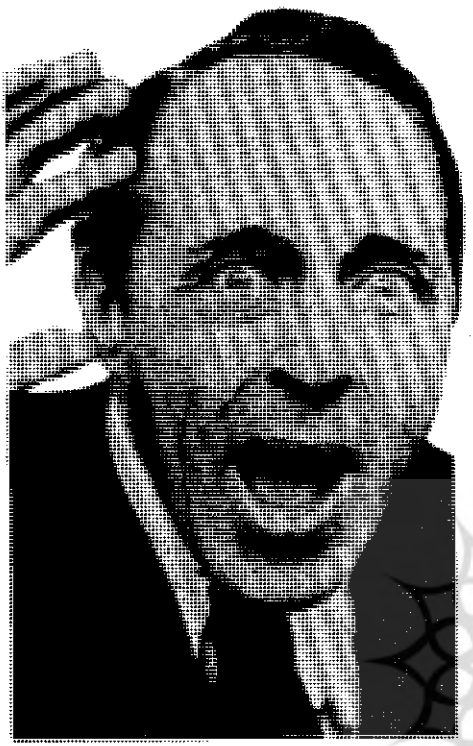
کمیک اند؟

نظریه‌هایی که می گویند کمدی از دوره (Cycle) های اسطوره‌ای تولد، مرگ، و تولد دوباره، نشأت می گیرد در تبیین اینکه چگونه کمدی پس از مرگ آن اسطوره‌ها همچنان زنده مانده است در می مانند، مگر با ارائهٔ این فرض که اسطوره‌ها هنوز به حالت پنهان در روان انسان زنده‌اند، که ادعای جالب اما اثبات نشده‌ای است. نظریه‌هایی که می گویند کمدی بیشتر به آداب (manners) وابسته است تا علم الاخلاق (Ethics) و بیشتر به مسائل اجتماعی تا مسائل اخلاقی مبنی بر خیر و شر، متناقض اند با آثار کمیکی که با مسائلی در زمینهٔ زندگی و مرگ، یا خیر و شر، سر و کار دارند.

برای آنکه آدمی تصور روشنی از نقایص نظریاتِ مختلف در باب کمدی، داشته باشد، فقط لازم است اولین بخش هر اثری در این زمینه را مطالعه نماید، که در آن مصنف بناچار نظریات قبل از خود را ردیف می کند و بعد آنچه را که خوراکِ بخش اول کتابِ نظریه‌پردازِ بعدی خواهد شد می نویسد. حتی «هانری برگسون»[۶] که به عنوان نظریه پرداز آثار کمیک، هر چه نوشت مفید بود، لغزشهای ناخوشایندی را نشان می دهد. او با یکی انگاشتن کمدی و فرایند مکانیکی (The mechanecal) می گوید (خط، کنش (action)، طرح (plot) یا شخصیت کمیک، فرایند انسانی را به فرایند مکانیکی تنزل می دهد) مسلماً اصلی معتبر و کارکردی را برای کمدی تبیین کرده است ـ بویژه در وسیلهٔ ارتباطی مکانیکی چون سینما. اما پافشاری برگسون بر سودمندی اجتماعی خنده، به مثابهٔ ابزار اصلاح آن رفتار مکانیکی، با تجربه وفق نمی دهد. این نمی تواند دلیل خندهٔ من به چاپلین و کیتون باشد، تا آنان را وادارم رفتارشان را اصلاح کنند. اگر چه این دو دلقک خود و دنیای سینمایی شان را به انواع ماشینها و فرآیندهای مکانیکی تبدیل می کنند، اما در مورد این عمل، اخلاقاً چیز قابل سرزنشی وجود ندارد. به علاوه، برگسون اصرار دارد مقام عاطفه را در جهان کمیک خود انکار نماید. البته موضوع مورد بحث او اصلاً کمدی نیست (عنوان کتابش «خنده» - Laughter- است.) اما استنکاف او از نشان دادن چگونگی وابستگیهای متقابل «خنده» و «کمدی»، او را در تبیین رمز و راز کمیک آثار چاپلین یا شکسپیر نوعی، که کمدی آنها بسا چیزها را هم که خنده‌آور نیست در بر می گیرد، محکوم به شکست می نماید.

ازطرف دیگر، بدون اتکا به تعاریفی چند، غیر ممکن است بتوان در اطراف کمدی سینمایی سخن گفت مثلاً، آیا «جان فورد» یکی از کارگردانان فیلمهای کمدی است و این کتاب که موضوعش کمدی است به بحث دربارهٔ او خواهد پرداخت؟ جواب به سادگی این است که «جان فورد» کارگردان فیلمهای کمدی نیست. اگر چه «فورد» برخی شخصیتها و تصرفات کمیک را بکار می گیرد، اما هدف کلی او (در اغلب فیلمهای بزرگش) کمیک نیست. (البته «مرد آرام» را مستثنی می کنم. منظور من از فیلمهای بزرگ فورد فیلمهای وسترن و اقتباسهای ادبی اوست در فاصلهٔ سالهای ۴۱-۱۹۳۴). این جواب، هم ساده است و هم ناراضی کننده. به این ترتیب تا وقتی استعمال نظریه‌ای منحصر به فرد که شامل همهٔ

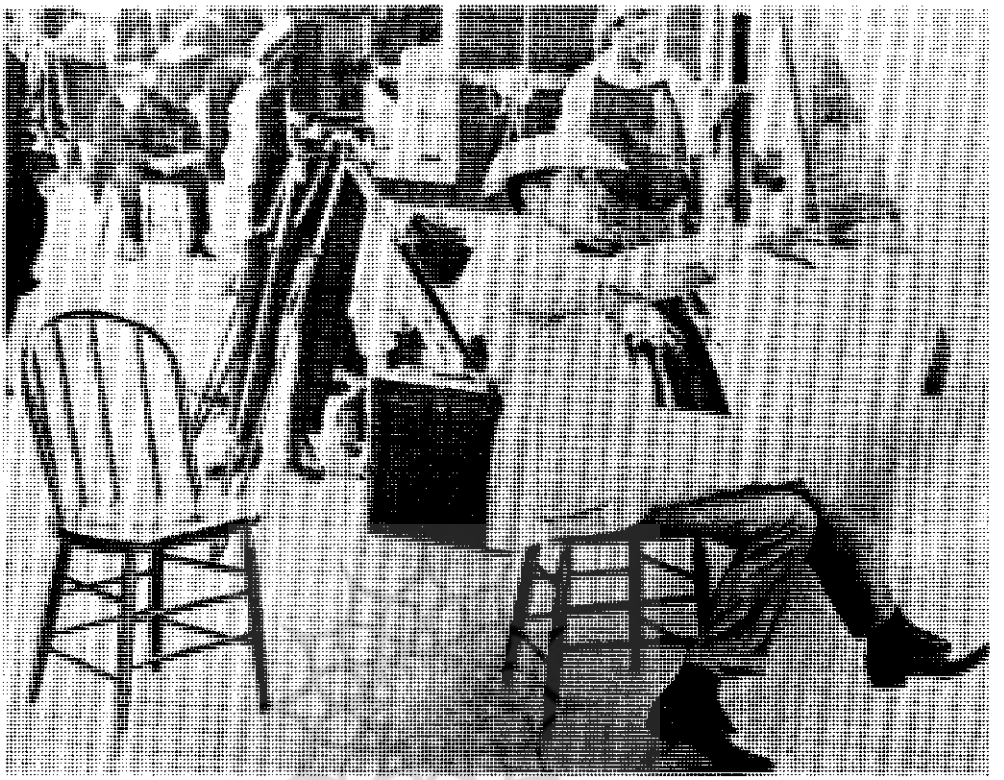
آثـار کمیـك بـاشـد غیـر ممکن است، فقط می تـوان فهرست شـاخصـه‌هـایی را کـه بـرای همـه فیلمهـای کمیـك درست می نمـایـد گـرد آورد.



«طـرح هـای کـمیـك»
(Comic Plots)

هشت نوع طرح سینمایی کمیك وجود دارد، هشت ساختار بنیادی که کمـدیهای سینمـایی به وسیلهٔ آنهـا مـادهٔ انسـانی خـود را سـامـان می بخشند. فیلم در شش تای آن بـا نمایشنـامه ورمـان سهیم است، دریکی از آنـهـا فقط بـا رمان، وبه نظر می رسد آن یـك نوع بـاقیمانـده ذاتاً سینمایی باشد.

۱. نخستین طـرح همان طـرح آشنای «کمـدی نو»[۸] است ـ عشاق جوان علی رغم موانعی در راه وصلت شان (که یادرخود آنهـاست یادر عـوامل بیـرونی) دست آخـر بـا هم ازدواج می کننـد. پسـر دختـر را می بینـد، پسـر دختـر را از دست می دهد، پسر دختـر را به چنـگ می آورد. پیچ وتابها و غافلگیریهای بسیار به این ساختار تزریق شـده است. درواقع این طـرح از همان نخستین دورهٔ رشـد درکمدیهـای «پلوتوس» و «تـرنس»، آکنده از پیچ وتاب وغافلگیری بود. شکسپیـر از پیـچ وتـابهـای مبنی بـر تغییـر جنسیت در «شب دوازدهم»[۹] و «هر طور شمـا بخواهیـد»[۱۰] استفاده مـی کنـد، درکـمـدی «رؤیـا درشب نیمـهٔ تـابستان»[۱۱] بـه این ابتذال رمـانتیـك کـه زیبـا آن است کـه درچشم بیننده زیبـا آیـد، پیـچ وتـاب می دهـد، درکمدی «هیـاهـوی بسیار بـر سـر هیـچ»[۱۲] پیچ وتـاب عبارت ازاین کنـایه (irony) است کـه پسـر ودختـر ملتفت نیستنـد پسـر و دختـرند. «بـرنارد شـاو» درکمدی «انسـان و اَبَر انسـان»[۱۳] جنسهای فعـال ومنفعل «کمـدی نو» را وارونه می کند. «اوژن یـونسکو» در نمـایشنامـهٔ «ژاك»[۱۴] یـا «انقیـاد»[۱۵] از طـرح پسـر دختـر را تصـاحب می کنـد، بـه شکلی مضحـك تقلیـد می نماید. این طرح با بـدعتهای غیـر منتظره یـا بدون آنها، به خدمت فیلمهـایی در آمده است از قبیل «بزرگ کردن بیبی»[۱۶] (هوارد هاوکز) (دختـر اعجـوبـه‌ای مهـاجم است)، «دایـره ازدواج»[۱۷] (ارنست لوبیچ)، «دندهٔ آدم ابوالبشر»[۱۸] (جورج کیـوکر)، «حقیقت هـولناك»[۱۹] (لئـومك کـاری) (پسـر ودختـر اتفاقاً زن وشـوهرنـد)، «شبی اتفاق



افتاد»[۲۰] (فرانک کاپرا)، «دردسر در بهشت»[۲۱] (ارنست لوبیچ)، «هفت اقبال»[۲۲] (باستر کیتون)، «فارغ التحصیل»[۲۳] (مایک نیکولز) («زن دیگر» همان مادر دختر است)، وبسیار بسیار نمونه‌های دیگر.

صرفاً ختم کنش به یک ازدواج (یا وصال ضمنی زوج رومانتیک) برای آفرینش طرح کمیک کافی نیست. بسیاری از فیلمهای غیر کمیک نیز به این طریق پایان می یابند ـ از قبیل «تولد یک ملت»[۲۴] (گریفیث)، «دلیجان»[۲۵] (جان فورد، «سی و نه پله»[۲۶] (آلفرد هیچکاک)، «راهی بسوی شرق»[۲۷] (گریفیث)، و «طلسم شده»[۲۸] (آلفرد هیچکاک). اما دراین فیلمها وصال رمانتیک[۲۹] نهایی نسبت به کنش اصلی ـ یعنی چیره شدن بر یک رشته مشکلات مهلک و خطرناک ـ عارضه‌ای است. در پی ستیزه‌ای موفقیت آمیز با دشمنانی هولناک، شخصیت اول (Protagonist) به عنوان پاداش، زندگی و عشق هر دو را جایزه می گیرد. این همان طرح نمونه‌وار (typical) ملودرام است (یا به اصطلاحی که بیشتر هم شأن آن است، فیلمهای «ماجراجویانه» (adventure Film) یا فیلمهای «پرتحرک» (action Film). طرح ماجراجویانه فرزند معاصر و کلاً دنیوی شدهٔ منظومه‌های قرون وسطایی است، و این فیلمها را حقیقتاً می توان فیلمهای منظومه وار لقب داد. اما در طرح کمیک اختتام عاشقانه مستقیماً ومنحصراً از دل گره افکنی های عاشقانه

می بالد.

سه طرح کمیك بعدی هر سه عصارهٔ عناصری است که با «کمدی قدیم»[۳۰] به سبك «آریستوفانس» در آمیخته بود.

۲. ساختار فیلم می تواند نقیضه[۳۱] یا تقلید مضحك (burlesque) عمدی از فیلمهای دیگر یا شاخهٔ (genre) خاصی از فیلم باشد. آریستوفانس آثار اوریپیدس[۳۲] را نقیضه کرد، شکسپیر در «تروئیلوس و کرسیدا»[۳۳] هم قهرمان گرایی کلاسیك و هم منظومه‌های درباری را نقیضه کرد. «فیلدینگ»[۳۴] با نقیضه کردن آثار «ریچاردسن»[۳۵] در «ژوزف اندروز»[۳۶] شروع کرد، و تراژدی قهرمانی را در «تراژدی تراژدی ها»[۳۷] و «تراژدی کاونت گاردن»[۳۸] نقیضه کرد، یونسکو در «آواز خوان طاس» نمایشنامه‌های خوش بافت[۳۹] «بلوار»[۴۰] را نقیضه کرد. در سینما نقیضه‌های خاصی از فیلمهای پرفروش صامت وجود داشت، از قبیل «بابوی آهنی»[۴۱] و «هافبك نترسدام»[۴۲]. «مك سنت» ملودرام و خلاصی دقایق آخر فیلمهای «گریفیث» را در «مسابقه بارنی اولد فیلد برای نجات زندگی»[۴۳] و «تدی دارد خفه می شود»[۴۴] نقیضه کرد.

طرحهای نقیضه‌وار در زمان فیلمهای یك حلقه‌ای و دو حلقه‌ای شکوفا شد. فیلمهای نقیضه‌وارِ بلند، نادر بوده‌اند. فیلم «سه عصر»[۴۵] (باستر کیتون) نقیضه‌ای است بر «تعصب»[۴۶] (گریفیث)، و فیلم دیگر او «مهمان نوازی ما»[۴۷] هم داستانهای کینه‌های خانوادگی هاتفیلد-مك کوی[۴۸] و هم خلاصی دقایق آخر شخصیتهای گریفیث را از سقوط مرگبار در فیلم «راهی بسوی شرق» نقیضه می کند. بسیاری از فیلمهای «ابوت»[۴۹] و «کاستللو»[۵۰] نقیضهٔ یك رشته فیلمهای ترسناك است. «پول را بردار و فرار کن»[۵۱] از «وودی آلن» یك رشته نقیضه است بر شاخه‌ها و سبکهای سینمایی، و فیلم «موزها»[۵۲]ی او یك رشته نقیضه بر فیلمهای خاص. طرح نقیضه‌وار عمداً تصنعی و بدلی است، این طرح «تقلیدی از کنش انسانی»[۵۳] نیست بلکه تقلیدی از تقلید است. و شاید به این دلیل مناسب ترین طرح برای «شکل کوتاه» (Short Form) به شمار می رود.

۳. «قیاس خلف»[۵۴] سومین نوع طرح کمیك است. یك اشتباه سادهٔ انسانی یا مسئله‌ای اجتماعی زیر ذره‌بین بزرگ می شود، کنش به هرج و مرج و مسئلهٔ اجتماعی به بی منطق بودن (absurdity) تنزل می یابد. پیشرفت نمونه‌وار یك چنین طرحی - به لحاظ وزن - از یك تابی نهایت است. این طرح صرفاً برای نمایاندن مسخرگی گرایشهای انسانی و اجتماعی به خدمت کارکردی تعلیمی در می آید. روی هم رفته قیاس خلف شکلی از استدلال (argument) است. آریستوفانس آن را با فرض یك قضیه بکار می برد (اگر شما خواهان صلح هستید، اگر شما خواهان جامعه‌ای آرمان شهری هستید، اگر شما خواهان تفکر تجریدی هستید) و آنگاه این قضیه را به حد مهمل بودن تنزل می داد - وبدین وسیله به طور ضمنی به شقوق معقولتری اشاره می کرد.

اما لزومی ندارد «قیاس خلف» منحصراً به خدمت مقاصد تعلیمی در آید. فیدیو[۵۵]، نمونه‌وار، خصلتِ انسانیِ کوچکی را اختیار می کرد - مانند حسادت، یا سخت گیری

مفـرط اخـلاقی ـ و آن را تـا بی نهـایت تکثیـر می نمـود. یونسکـو در نمایشنـامه‌هـایی از قبیل «درس»[۵۶] ـ که جریـان آموزش بـه حدّ بی منـطق بـودن تنزل می یـابد ـ و «مستـاجر جدید»[۵۷] کـه وابستگی انسان به اشیاء مادی بـه حدّ بی منـطق بودن تنزل می یابد تـوانِ (Potential) عقلانی و مسخره آمیز «قیاس خلف» را به هم آمیخت[۵۸].

در سینمـا نیز «قیـاس خلف» به مثـابهٔ بنیـان، هم مضحکـهٔ (Farce) نـاب و هـم استـدلال عقلانی نیشدار به خدمت آمـده است. فیلمهای دو حلقه‌ای «لورل و هاردی» نمونه‌های تمام عیار «قیاس خلف» از نوع مسخرگی ناب است ـ فقط یك اشتباه در لحظات آغازین بـه شکلی انعطاف نـاپذیـر تا هـرج و مرج نهـایی پیش می رود. اما بـرخی از مانـدگارتـرین و تلخ ترین کمـدیهـای سینمـایی آنهایی است کـه موضعی عقـلانی بـه خود می گیرند و آن را به حـد مهملی هول انگیـز تنـزل می دهنـد. دلیـل اینکـه فیلمهـای «مسیـووردو»[۵۹] (چاپلین) و «دکتـر استرنـج لاو» (کـوبـریـك) علیـرغم تـأکیـدشـان بـر مـرگ و وحشت، بـه لحاظ «سـاختاری» کمـدی اند این است که دراین قوارهٔ (Shape) عـام کمیك سهیم می شـونـد. (دلایـل دیگـری هم بـرای کمـدی بـودن آنهـا وجـود دارد.) فیلم «مسیـووردو» این قضیـه را به حـد بی منطق بـودن تنزل می دهـد ـ که قتل به مقاصدی که به لحاظ اجتمـاعی مفید و به لحاظ عاطفی ضروری است خـدمت می کند ـ فیلم «دکتر استرنـج لاو» باد این قضیـه را خالی می کنـد کـه آدمی بـرای حفظ تبـار انسـانی بـه جنـگ افزارهـای اتمی و مغـزهـای نـظامی نیـاز دارد. نیز نوعی تقلیـل ضمنی به بی منـطق بودن در فیلم «قواعد بازی»[۶۰] (ژ ان رنوار) وجود دارد، هر چند این اصـل ساختـاری اولیهٔ فیلم نیست. فیلم رنـوار بر این قضیـه بنا شـده که رفتـار خوب مهمتـر از بیان صـادقانـهٔ احسـاس است. او این قضیه را به مرگ تقلیل می دهد.

۴. اصـل سـاختـاری این فیلم «رنـوار» بیشتـر «قیـاس خلفی» است تأمـل انگیـز، تحلیلی، و استدلالی تا انعـطاف ناپـذیر، یـك سویـه، و به لحاظ وزن پرشتاب. این ساختـار را می توان بـه عنـوان نـوعی تحقیق در طـرز کـار یـك جـامعهٔ خاص تشریح کرد، مقایسهٔ واکنشهای یك گـروه یـا طبقهٔ اجتمـاعی با واکنشهـای گـروه یـا طبقـهٔ اجتمـاعی دیگـر، مقـابله کـردن واکنشهـای متفـاوت مردم نسبت بـه محـرکهـای یکسـان، و واکنشهـای آشنا نسبت بـه محرکهـای متفاوت. این طـرحها معمـولاً دارای سـطوح متعـددنـد و دارای دو یا سه و یا حتی بیشتر خط موازی کنش. بارزترین نمونهٔ این طرحها کمدیهای شکسپیـرند کـه در آنها عشق (رؤیـای شب نیمهٔ تـابستـان)، ظواهر فـریبنده (هیـاهوی بسیـار بر سـر هیچ) یـا روابط متقـابـل میـان سلوك انسـانی و محیط اجتمـاعی (هـر طـور شمـا بخـواهیـد) از چشم انـدازهـای انسـانی و اجتمـاعی متعـدد آزمـوده می شود. بسیاری از کمدیهای دورهٔ بازگشت[۶۱] («عشق بخـاطر عشق»[۶۲] از کنگـریو[۶۳]، «همسـر دهـاتی»[۶۴] از ویچـرلـی[۶۵]) و نـوادگـان آنهـا («رقیبان»[۶۶] از «شریـدان»[۶۷]) بر این اصـول آشنا بنـا شده‌انـد. در سینما، این تحلیـل اجتمـاعی چنـد وجهی پایـه و اسـاس بسیـاری از فیلمهـای «رنوار» قرار می گیـرد مثل «بـودوی نجات یـافته از غرق»[۶۸]، «قواعد بازی»، و «کالسکهٔ زرین»[۶۹] و نیز فیلم «رنه کلر» بنام «آزادی مال مـاست»[۷۰] و «عجیب، عجیب»[۷۱] از «مـارسل کـارنه»، و هم

«دیکتاتور بزرگ»[۲۲] (چاپلین). این ساختار در سینما چیزی سخت فرانسوی با خود دارد.

۵. پنجمین ساختار فیلم کمیک برای داستان روایی، شکلی آشناست، اما در صحنهٔ تئاتر سخت غیر معمول است. این ساختار به وسیلهٔ «سیما» (Figure)ی محوری کنش فیلم وحدت می یابد. فیلم این سیما را در اطراف و اکناف دنبال می کند، و واکنشهای او را نسبت به موقعیتهای گوناگون می آزماید. این همان سیر و سیاحت آشنای قهرمان «ویلان نامه»[۲۳]هاست ـ

از قبیل «دن کیشوت»، «هاك فین» و «اوگی مارش» که کار آنها برخورد و تصادم با مردم وحوادث پیرامونشان است، و اغلب دراین جریان، تفوقِ برخورد و تصادم کمیك آنها با موانع اجتماعی و انسانی که بدان بر

می خورند آشکار می شود.

این شکل شاید چندان مناسب صحنهٔ نمایش نباشد زیرا ساختار عریض آن که به یك رشتهٔ رویارویی های تخیلی برای «ویلان» (Picaro) نیازمند است و بر صحنهٔ تئاتر نمی تواند به شکلی موثر مجسم شود، از مرزهای فضایی و زمانی تئاتر در می گذرد. اما فیلم، که کاملاً از این حکومت جابرانه آزاد است (و این از جمله مواردی است که فیلم به داستان روایی نزدیکتر است تا به نمایشنامه)، می تواند «ویلان» را در یك رشته تعارض، همان قدر جالب و باور کردنی ارائه دهد که رمان نویس. البته برجسته‌ترین فیلمهای «ویلان نامه»ای فیلمهای چاپلین است. قابل توجه است که چاپلین هم زمان با به کمال رساندن فیلمهایی که به سال ۱۹۱۵ برای شرکت «اسانی» (Essanay) ساخت استفاده از ساختار ویلان نامه‌ای را شروع کرد (در فیلمهایش برای شرکت «کی ستون» (Keyston) از آن خیلی کم استفاده کرد) و آن را تا زمانی که «عصر جدید»[۷۴] را ساخت حفظ کرد و بعد (به دلایل زیبا شناسانه) آن را کنار گذاشت. فیلمهای عمدهٔ دیگر «ویلان نامه»ای فیلمهای «ژاك تاتی» است. اما فقط معدودی از رقیبان چاپلین در سینمای صامت این ساختار آزاد و شخصیت محوری را مورد استفاده قرار دادند: هری لنگدون (روش ویلان نامه‌ای را فقط در «ولگرد، ولگرد، ولگرد»[۷۵] و «مرد قوی»[۷۶] دنبال کرد)، کیتون (شاید در معدودی از فیلمهای دو حلقه‌ای خود امّا نه در فیلمهای بلند)، هارولد لوید (هرگز ویلان نامه‌ای کار نکرد، همیشه تا خرخره در طرح کاملاً روشن و دارای هدف مشخص فرو

می رفت). همچنین ساختار ویلان نامه‌ای، کمدیهای تلخی از قبیل «شبهای کابریا»[۷۷] (فللینی) و «پرتقال کوکی»[۷۸] (کوبریك) را شکل می دهد.

۶. طرح بعدی فیلم کمیك طرحی است که به نظر می رسد مشابهی در دیگر اشکال داستانی نداشته باشد. این ساختار را به بهترین وجه می توان با یك اصطلاح موسیقیایی تشریح کرد ـ با «ترجیع نوازی»[۷۹]. اما آن را می توان به راحتی «سر هم بندی»، «تکه پاره‌های متفرقه»، یا «تمرین فی البداهه وغیر معمول شیرین کاری» نیز نامید. این طرح ساختار اغلب فیلمهای چاپلین در شرکت «کی ستون» بود، به‌این دلیل که این طرح یکی از دو ساختار اصلی فیلمهای مك سنت به شمار می رفت (نقیضه ساختار دیگر آن بود). مك سنت در فیلمهای ترجیع نوازی خود موقعیت اولیه‌ای را اتخاذ می کرد ـ احتمالاً یك مکان (ساحل دریا، دریاچه، مزرعه)، یك حادثه (مسابقهٔ اتومبیل رانی، رقص توأم با دعوا، سیرك)، یك شئ (ماشین فورد مدل قدیمی)[۸۰] یك حیوان (شیر)، و آنگاه فیلم را از یك رشته شیرینکاری (gag) که حول این موقعیت محوری می چرخید، لبریز می کرد. تنها منشا وحدت این فیلمها (به غیر از مکان، حادثه، شئ و یا حیوان) تمایل اجرا کننده است به اینکه از یك شیرینکاری به شیرینکاری دیگر روی آورد و نیز حرکت (motion) وزین و بلاانقطاع فیلم. شتاب (Pace) و حرکت، به خودی خود به اصول وحدت بخش فیلم تبدیل می شود. احتمالاً فیلم ترجیع نوازی، هیچ نمونهٔ ادبی مشابهی ندارد، زیرا هیچ شکل دیگر هنری (رقص و موسیقی نزدیکترین نمونه است) این قدر بر سرعت، حرکت و توان مادی (Physical energy) متکی نیست. برجسته‌ترین نمونه‌های فیلم های ترجیع نوازی اخیر عبارتند از دو فیلم «ریچارد لستر» از بیتل ها، بنام «شب روزی سخت»[۸۱] و «کمك»[۸۲] و نیز «زازی در مترو»[۸۳] (لویی مال)، و کمدی های «وودی آلن» که ترجیع نوازی مجموعهٔ نسبتاً غیر معمول نقیضه‌ها و لطیفه‌هاست.

هر یك از این شش طرح بطور معمول نوعی کمدی را تهیه می بیند، هر چند استثناآت آشکاری وجود دارد. شکسپیر در «شاه‌لیر» با اهدافی تراژیك ساختار چند طرحی (شمارهٔ ۴) را بکار می برد، و بسیاری از نمایشنامه‌های عهد الیزابت و دورهٔ جیمز (همچون «دکتر فاستوس» از کریستوفر مارلو، «بدل زاد»[۸۴] از «میدلتون»[۸۵] و آثار «بومونت»[۸۶] و «فلچر»[۸۷] خطوط متعدد کنش را برای ایجاد تاثیرات غیر کمیك در هم می بافند. در سینما فیلمهایی از قبیل «کودکان بهشت»[۸۸] (مارسل کارنه)، «کشتی احمقها»[۸۹] (استانلی کرامر) و «امبرسون های باشکوه»[۹۰] (اورسن ولز) را می توان فیلمهای غیر کمیك با ساختاری چند وجهی نامید. و طرح عاشقانهٔ پسر سرانجام دختر را بدست می آورد (شمارهٔ ۱) علاوه بر کمدی، به خدمت ملودرامهای گریه‌آور نیز در می آید. تفاوت میان «بیوهٔ خوشحال»[۹۱] ارنست لوبیچ و «بیوهٔ خوشحال»[۹۲] اریك فن اشترو هایم همان تفاوت میان کاربرد کمیك و غیر کمیك این الگوی ساختاری است.

سرانجام دو طرح دیگر باقی می مانند که همان قدر به کرّات برای اهداف غیر کمیك بکار

رفته که برای اهداف کمیك.

۷. اولیٰ آن نوع طرحی است که طرح نمونه‌وار فیلمهای ملودراماتیك (یا ماجراجویانه یا «منظومه» وار) نیز هست. شخصیت محوری امر مهم و مشکلی را جهت به‌انجام رساندن، یا انتخاب می کند یا مجبور به قبول آن می شود، و در این جریان، زندگی خود را به خطر می اندازد. طرح، انجام موفقیت آمیز این امر مهم را دنبال می کند و اغلب با پیروزی در نبرد، تصاحب دختر، و رسیدن به کعبهٔ آمال همراه است. ترجمان غیر کمیك این طرح شامل این فیلمهاست: «کلمانتین عزیزم»[۹۳] (جان فورد)، «شمال از شمال غربی»[۹۴] (هیچکاك)، «ریوبراوو»[۹۵] (هوارد هاوکز)، «دیوید قابل تحمل»[۹۶] (هنری کینگ) «شاهین مالت»[۹۷] (جان هیوستون)، «دزد بغداد»[۹۸] (دوگلاس فربنکس)، وهزاران فیلم دیگر ـ که بسیاری از آنها دارای عناصر و تصرفات کمیك اند. ترجمان کمیك این طرح شامل فیلمهای زیر است: «ژنرال»[۹۹] (کیتون)، «ملوان»[۱۰۰] (کیتون) (و براستی اغلب فیلمهای کیتون)، «برادر کوچك»[۱۰۱] (هارولد لوید)، «امرد»[۱۰۲] (فربنکس)، «جمعیت لاوندرهیل»[۱۰۳] (چارلز کریچتون) و بسیاری فیلمهای دیگر.

تفاوت میان کاربرد کمیك و غیر کمیك این طرح کاملاً بر این امر مبتنی است که آیا فیلم برای برانگیختن خنده «حال وهوا» (Climate)یی کمیك می آفریند یا برای برانگیختن تعلیق، انتظار و تهییج، حال وهوایی غیر کمیك ایجاد می کند.

۸. این تمایز در مورد قالب آخرین طرح فیلمهای کمیك نیز مصداق دارد ـ داستانِ سیمایی محوری، که اتفاقاً در می یابد در طول زندگی خود مرتکب اشتباهی شده است. البته این طرح، طرح «ادیپوس شاه»، «مکبث» و «اتللو» نیز هست، و هر طرحی که مطابق نمونهٔ نوعی تراژدی از دیدگاه ارسطو[۱۰۴] به سبك سوفکلس[۱۰۵] باشد. اما این طرح، طرح نمایشنامهٔ «تارتوف» (مولیر)، «دلال صاف و ساده» (ویچرلی)، و «سرهنگ باربارا» (برنارد شاو) نیز هست. در سینما این طرح به شکلی کمیك به خدمت فیلمهایی در می آید از قبیل «آقای اسمیت به واشنگتن می رود»[۱۰۶] (فرانك کاپرا)، «دانشجوی جدید الورود»[۱۰۷] (هارولد لوید)، «سفرهای سولیوان»[۱۰۸] (پرستون استورجس) (و براستی بیشتر فیلمهای استورجس)، «آپارتمان»[۱۰۹] (بیلی وایلدر) (و اغلب فیلمهای وایلدر)، و فیلمهای بسیار دیگر. ترجمان کمیك این طرح در حال وهوایی کمیك وقوع می یابد، که این حال وهوا تابعی است از اینکه چه کسی کشف می کند، کشف چیست، و این کشف چه پیامدهایی بدنبال دارد.

«حال و هوای کمیك»
(Comic Climate)

اصطلاح فوق چکیدهٔ این عقیده است که یك هنرمند در اثر هنری نشانه‌هایی بنا می کند تا ما بدانیم او آنرا کمدی دیده است و از ما می خواهد که آن را کمدی بگیریم. و نیز، کارکرد دیگرش گریز از این نظریه است که می گوید ما تقریباً میدانیم «یك کمدی»

چیست. حتی اگر ندانیم کلاً «کمدی» چیست. این نشانه‌ها چیست که ما به واسطهٔ آنها در می یابیم که به تماشای یك اثر کمیك نشسته‌ایم.

در اینجا برداشت «الدر اولسون» از «بی ارزش بودن» (worthlessness) مفید است (اولسون درکتاب «اصول نظری کمدی»[۱۱۰]، کمدی را اینطور تعریف می کند «تقلید یك کنش بی ارزش...»[۱۱۱] استقرار یك «بنا»[۱۱۲] مبنی بر رابطه‌ای سراسر بی منطق و پسوچ «absurd» کنش بی ارزش کنشی است که ما آن را جدی نمی گیریم. بیشتر آن را ناچیز و بی اهمیت می بینیم تا موضوعی بی اندازه مهم، موضوع مرگ و زندگی. پس وقتی کمدی براستی موضوعهای مربوط به زندگی و مرگ راترسیم می کند، دلیل اینکه چنین ترسیمی همچنان کمیك می ماند این است که با موضوع چنان برخورد نشده که گویی جداً موضوع زندگی و مرگ بوده است. این تمهید، در برخی موارد، به نوعی بازاندیشی (reflect) در تماشاگر منجر می شود که گویی در جدی گرفتن بیش از حد موضوع همچنان که در ناچیز انگاشتن آن فریب خورده است ـ باز اندیشی که دقیقاً هدف بسیاری از کمدیهای معاصر است. خواه کمدی طالب چنین باز اندیشی باشد خواه نباشد، هنرمند کمیك در اثر، نشانه‌هایی می نشاند که می گذارد ما از طریق آنها بفهمیم که کنش در دنیایی کمیك روی می دهد، که این کنش «مسخره» خواهد بود (حتی اگر در لحظاتی نباشد)، و این که ما خشنود خواهیم بود نه اندیشناك.

۱. وقتی فیلم شروع می شود، وحتی شاید قبل از آن، فیلمساز برای هدایت واکنشهای ما اشاراتی را انتقال می دهد. نخستین اشاره می تواند عنوان باشد. پرداختن زیاد به عنوان ارزشی ندارد، و عنوانهای آشکاری از قبیل «ژنرال»، «عصر جدید»، و «دایرهٔ ازدواج» حرف زیادی برای ما ندارد ـ هر چند برگسون یادآور می شود که کمدیها اغلب دارای عناوین عام (generic)اند («کیمیاگر» از بن جانسون) تا نامهای خاصّ («مکبث»). امّا عنوانهایی از قبیل «هیاهوی بسیار برسر هیچ» از شکسپیر،[۱۱۳] (ملك سنت)، «سه تاخودش جمعیتی است»[۱۱۴] (هری لنگدون)، «سفرهای سولیوان»، و «دکتر استرنج لاو: یا چطور یاد گرفتم دست از نگرانی بردارم و به بمب عشق بورزم» به خوبی به ما می گویند که از آنچه به دنبال می آید چه انتظاری داشته باشیم.

۲. شخصیتهای فیلم سریعتر به ما می گویند حال و هوای فیلم کمیك است یا نه. اگر یك بازیگر آشنای کمدی نقش اصلی را بازی کند، تقریباً می توان مطمئن بود که حال و هوای فیلم کمیك است (مگر آنکه فیلمساز عمداً با فرضیه ما بازی کند). با حضور «کیتون» فیلم «ژنرال» در دنیایی کمیك وقوع می یابد ـ علی رغم این واقعیت که فیلم سرشار از ماجرا، دلهره، جنگ و مرگ است. وقتی «چاپلین» گشت و گذار ویلان نامه‌ای خود را به قصد دیگر طرحهای ساختاری رها می کند، هنوز از توقعات ما در مورد شخصیت چارلی استفاده می کند تا به ما گفته باشد از چه جنبه‌ای کنش رابنگریم. او نخست در نقش «مسیو وردو» ظاهر می شود که دارد گلها را می آراید، و علاقهٔ وافری به یك کرم کوچك نشان می دهد، و سبیل آشنای او

در ترجمانِ جنون آسا و نیم بندِ سبیل «سالوادور دالی» رو به بالا برگشته. در این اثنا بقایای آخرین همسرش در کورهٔ آشغال سوزی پس زمینهٔ تصویر (واقعاً) دور می شود. شخصیت چاپلین که به شکلی کمیك خوش پوش است به ما می گوید که چگونه به این اعمال هولناك در کورهٔ او بنگریم. شخصیت (Persona) آشنای کمیك او بر هر واکنشی که ما نسبت به فیلم داریم تأثیر می گذارد، همان قدر که تماشای «ویلیام کمپ»[۱۱۵] یا «رابرت آرمین»[۱۱۶] در تئاتر یا تماشاخانهٔ گلوب[۱۱۷] بر تماشاگر تأثیر داشته است. (شکسپیر در «لیرشاه»، همچون چاپلین در «میسیوزدو» و «لایم لایت»، با طرح ریزی شخصیت دلقك، آرمین، به عنوان دلقکی فیلسوف مآب و بسیار خردمند، توقعات تماشاگران خود را به بازی گرفت.)

شخصیتهای تك بعدی که سنخهای کمیك (Comic types) را، خواه جسمانی، خواه روانشناسانه، به نمایش می گذارند، واکنشهای ما را نیز در راستای مورد نظر نظم می بخشند. به علت فراگیر بودن این سنخها، منتقدین به طور هماهنگ ماهیت شخصیت کمیك را با کلماتی چون «پست»، «حقیر»، «مکانیکی» یا «مسخره» تعریف کرده اند. اما این تعیین هویتها لزوماً معتبر نیست. این اصطلاحات مناسب هیچ یك از شخصیتهای کمیك بزرگ سینمایی نیست. بسیاری از فیلمهای کمیك آگاهانه سنخهای مکانیکی و غیر قابل انعطاف را در نقش های جزیی، و مخلوقات انسانی کاملاً قابل انعطاف و غیر کلیشه ای را در نقشهای عمده بکار می گیرند. درست مانند شکسپیر در کمدیهایش.

۳. موضوع اصلی داستان فیلم نیز می تواند به ما از حال و هوای کمیك فیلم خبر دهد. موضوعاتی از قبیل تلاش جهت اختراع کیك حلقه ای بدون سوراخ یا شرکت در مسابقهٔ پیاده روی صحرایی، لزوماً کمیك اند. اما اگر موضوع اصلی ذاتاً ناچیز نباشد، کمدی، موضوع اصلی دارای اهمیت را به حدّ ناچیز بودن تنزل می دهد. در «دکتر استرنج لاو» با موضوعی جدی، انهدام تبار انسانی، چنان برخورد می شود که گویی چندان هم مهمتر از اختراع کیك حلقه ای بدون سوراخ نبوده است. ودر فیلم «موزها» از «وودی آلن»، یك قتل سیاسی (موضوع هولناك هنوز زنده ای در خاطرهٔ آمریکاییان) چنان نمایش داده می شود که گویی یك مشاجرهٔ سرگرم کنندهٔ تلویزیونی بوده است.

۴. گفتگو (dialogue) نیز می تواند ما را از حال و هوای فیلم آگاه کند ـ زیرا گفتگوی کمیك یا مسخره است یا به شکلی مسخره، نامتناسب، مکانیکی و طرق غیر طبیعی دیگر، ادا می شود. سکانس آغازین «سفرهای سولیوان» از «پرستون استورجس» شامل شماری لطایف تك سطری است که نفس نفس زنان میان رئیس استودیو و یك کارگردان جوان آرمانگرا (idealist) بر سر اعتبار فیلمهایی با پیام اجتماعی رد و بدل می شود. گفتگوی کمیك این صحنهٔ آغازین برای تأثیر گذاشتن بقیهٔ فیلم، که در سکانسهای بعدی به شکلی مخاطره آمیز به لبهٔ پرتگاه سقوط نزدیك می شود، اساسی است (و باز هم امکان سقوط فیلم علی رغم لطیفه های آغازین وجود دارد).

در فیلم «دردسر در بهشت» از لوبیچ گفتگوی مؤدبانهٔ میان «هربرت مارشال» و پیشخدمتی که سفارش شام اورا می گیرد به ما خبر می دهد که کنش ودنیایی که از پی می آیند کمیك اند، همین طور است مطالب و رفتار «کاری گرانت» در بحث تند و نفس بریده با همسر سابقش در صحنهٔ آغازین فیلم «دختری به نام جمعه» (هوارد هاوکز).

۵. هر نوع اشارهٔ هنری خود آگاه ـ که فیلمساز می داند دارد فیلم می سازد ـ می تواند ما را از وهم[۱۱۸] فیلم دور کند و آگاهمان سازد که کنش جدی گرفته نشده است. این خود آگاهی می تواند در لحظات تقلید مضحك یانقیضه از موضوع ها یا هیئت های باب روز، در نقیضهٔ فیلمهای دیگر یا سبك های سینمایی، در حقه‌های سینمایی توجه برانگیز، یا در هر تمهید دیگری که به تماشاگر یادآور شود ناظر چیزی تصنعی (artificial) و «بی ارزش» است اظهار وجود کند. فیلم «آواز در باران»[۱۱۹] (جورج استانلی دانن) آگاهانه داستان طلوع درخشان ستاره‌ای را از تیرگی گمنامی به شهرت و سعادت نقیضه می کند، فیلم «دردسر بهشت» منظومه‌های کارت پستال مانند را با کنار هم گذاشتن آشغال جمع کن و نمایی از «ونیز» رمانتیك نقیضه می کند، فیلم «دکتر استرنج لاو» با نقیضهٔ یك صحنهٔ عاشقانه شروع می شود آنجا که دو هواپیما با همراهی نوای زیر ویولنِ «کمی لطافت بخرج بده» از آمیزش لذت می برند. در فیلمهای متأخر تمایلی جهت افزودن دخل و تصرف فضولانه وخود آگاه عناصر سینمایی به فیلمهای غیر کمیك نیز وجود دارد این فیلمها، مادام که حوادث خود را بعنوان حوادثی «غیر واقعی» جار می زنند، بیشتر می کوشند استعاره‌ای به شدت محرك برای احساس حوادث خلق کنند تا نوعی انفصال کمیك (comic detachment).

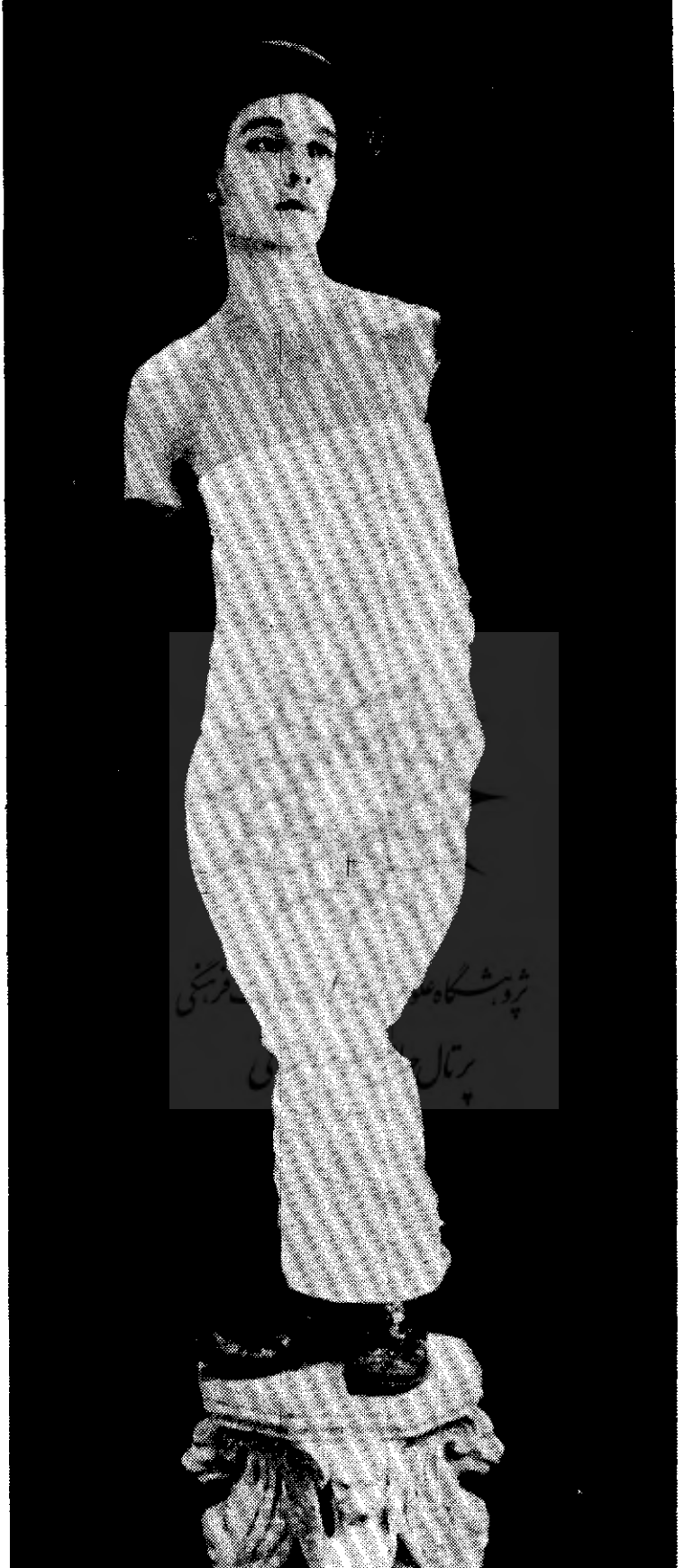
۶. نمونه‌های فوق الذکر نشان می دهد که فیلم می تواند ابزارهای آشکارا سینمایی را برای آفرینش حال و هوای کمیك یا غیر کمیك خود بکار گیرد. کارگردان از چه چیز فیلمبرداری می کند، چگونه آن را فیلمبرداری و تدوین می کند، و چگونه صدا را برای شنیدن بر تصاویر به طریقی که هر شنونده‌ای واکنش نشان دهد ثبت می کند. یك قطعهٔ مشغول کننده در شروع هر فیلم می تواند به واکنشهای ما برای دو ساعت بعد ـ یا تا زمانی که فیلم به ما خبر می دهد در واکنشهایمان جرح و تعدیل کنیم ـ رنگ خاص ببخشد. (اگر چه حال و هوای کمیك خود را با سماجت در سرتاسر فیلم کمیك نشان می دهد، ولی من بر این امر که ما چگونه آن حال و هوا را در شروع فیلم احساس می کنیم متمرکز شده‌ام. در اصل استقرار حال و هوای کمیك عنصری است از زمینه چینی ـ exposition). چاپلین و لوبیچ از استادان آفرینش مشغله‌های با نشاط و حاوی اطلاعات مفید در شروع فیلم اند. در فیلم «جستجوی طلا» چارلی در حالی وارد دنیای پردهٔ سینما می شود که نادانسته توسط خرسی تعقیب می شود، در فیلم «روشنایی های شهر» از او در حالی که بر مجسمهٔ «عدالت و فضیلت مدنی» خفته است، با آب و تاب تمام پرده‌برداری می شود. همهٔ نماهای معنی دار دیگری ازاین دست در فیلمها ـ آنها حامل معنای بسیارند ـ در حکم غافلگیریهای مسخره و با

نشاط است. فیلم «پس این است پاریس»[۱۲۰] از ارنست لوبیچ با نقیضه‌ای آشکار از فیلم های شیخ ـ گونهٔ (sheik-type) «ردولف والنتینو»[۱۲۱] آغاز می شود فقط برای غافلگیر کردن ما آن هم با نشان دادن یك زوج خانوادگی معمولی که به تمرین عادی رقص مشغولند. بیوهٔ خوشحال، همچنان که «موریس شوالیه» می خواند: «دختران، دختران، دختران» رژهٔ نظامی باشکوهی را مسحور خود می کند. آنگاه دو نره گاو با طمأنینه از جهت مخالف خیابان پیش می آیند، و نظم و ظرافت خواننده و نوازندگان در حال حرکت را می گسلند. «جدی بودن» این نمایش پر زرق و برق اروپایی دائماً و به شکلی مؤثر خراب می شود. دخل و تصرف مبنی بر مشغله‌های مادی، برای هنرِ متکی بر دید بصری بسیار اهمیت دارد، و از این رو، عوامل مادی، یکی از سرنخهای مهم در مورد حال و هوای عاطفی فیلم است.

و چنین است نحوهٔ برخورد کارگردان با زاویهٔ دوربین، تدوین، نورپردازی و صدا. آیا نماهای فیلم دور است یا نزدیك؟ آیا کارگردان از پایین فیلمبرداری می کند، یا از بالا، یا از نقطه‌ای هم تراز چشم؟ آیا نورپردازی روشن و یکدست است، یا رنگی تیره دارد؟ آیا تدوین نامحسوس است یا توی چشم می زند، تند است یا با استفاده از هم گدازی (dissolve) کند؟ نوار صدا سرزنده است، یا هیجان انگیز، یا چند نغمه‌ای (contrapuntal) یا صامت؟ برای این امر که چه فنون یا شیوه‌هایی حتماً تأثیرات کمیك ایجاد می کند یا نمی کند هیچ دستور العملی وجود ندارد، مگر وحدت و آمیزهٔ نورپردازی، زاویه دوربین، آرایش صحنه، وزنِ تدوین، موسیقی و غیره. این که اینها را باید به طریقی شکل داد که واکنش ما را بر انگیزد انکار ناپذیر است.

در واسطه‌ای چون فیلم طرز برخورد با کنش مادی، انعکاس عکاسانهٔ تصاویر (images)، سبکهای بکارگیری دوربین، تدوین و صدا بسی مهمتر است از «آهنگ» و «منظر نمایش» در تئاتر بر طبق نظر ارسطو[۱۲۲]. در حالیکه ارسطو این دو عنصر متجاوز مادی و عینی نمایش را در کم اهمیت ترین مکان زیبایی شناسی جای داد، تصویر متحرك، با آزادی مادی وسیعترش، بسی بیشتر بر آنها تکیه نمود. طرز برخورد باتصویر و صدا خود به زبان تبدیل می شود، به بخشی از «کلام»[۱۲۳] فیلم ـ یعنی روش فیلم برای «بیان» آنچه باید «بگوید». این نظریهٔ عام که نوعی دستور زبان و علم معانی و بیانِ (rhetoric) فیلم وجود دارد تأکید بر این واقعیت است که فن سینمایی خود نوعی زبان است. در حالی که صور خیال (imagery) در یك قالب ادبی با واسطهٔ واژه‌ها منتقل می شود، صور خیال در فیلم آشکارا بصری است. درست همان طور که لطیفه، جناس (Pun)، بذله (Wit)، یا صور خیال کمیك واکنش ما را در قبال یك رمان یا نمایشنامهٔ کمیك شکل می دهد، به همین شکل «کلام» سینمایی فیلم نیز آگاهی ما را در قبال اینکه کنش در دنیایی کمیك روی می دهد یا غیر کمیك شکل می بخشد.

پس یك فیلم کمیك یا الف) فیلمی است با طرح کمیك و حال هوای کمیك یا ب) فیلمی نه لزوماً با طرح کمیك بلکه با حال و هوایی فراگیر و به قدر کافی کمیك، چنان که تأثیر سرتاسری



پژوهشگاه
پرتال

فیلم کمیک باشد. مثلاً دلیل اینکه فیلم «بیوهٔ خوشحال» فن اشتروهایم ملودرام است در حالی که «بیوهٔ خوشحال» لوبیچ کمدی است این است که لوبیچ برای فیلم خود با کمک هر چه در دسترس داشته، حال و هوایی کمیک آفریده است. موضوع اصلی فیلم فن اشتروهایم تیره و تار است و سبعانه (جنگ تن به تن، مرگ، و تقریباً تجاوز)، شخصیتهای او اغلب شریر و منحرف اند، و دخل و تصرف او در تمهیدات سینمایی ـ زاویهٔ دوربین، وزن برش فیلم، و نورپردازی، رنگی تیره و آرام دارد. لوبیچ که همین شخصیتها و داستان اصلی را با همین نام بکار می گیرد، با حوادث سبکسرانه، ساختار فیلم را می پوشاند، و از آواز، شخصیتهای جزء مسخره، مشغلهٔ مادی زیرکانه، و بازی خود آگاه با دوربین و نوار صدا سود می برد.

نوعی تضاد آشکارتر (یا پیچیده‌تر) تضاد میان فیلم کمیکی است چون «ژنرال» (کیتون) با فیلم غیر کمیکی چون «سی و نه پله» (آلفرد هیچکاک). هر دو فیلم از یک طرح استفاده می کنند (یک رشته موانع خطرناک)، و از یک انگیزه (شخصیت اول باید بر موانع غلبه یابد تا زنده بماند)، و از یک اختتام (مرد موفق می شود و زن زیبا را بدست می آورد). هر دو فیلم داستان یک سفر را بازگو می کنند. هر دو فیلم حادثه و کنایه (irony) را بکار می گیرند.

اما فیلم «سی و نه پله» کنشی قهرمانی (heroic action) است که توسط شخصیتی غیر قهرمانی (non - heroic) به اجرا در می آید، و فیلم «ژنرال» کنشی قهرمانی است که توسط شخصیتی کمیک به اجرا در می آید. فیلم «ژنرال» از همان آغاز نوعی حال و هوای کمیک بنا می نهد و آن را در سرتاسر فیلم حفظ می کند. شیرینکاریها، شخصیت باستر کیتون را قبل از آنکه وی ماجراهای خود را در جستجوی لوکوموتیو آغاز کند به عنوان شخصیتی کمیک تصریح می کند، فیلم «ژنرال» حتی در خطرناکترین لحظات شیرینکاریهایی از نوع بزن و بکوب (slapstick) عرضه می دارد. با آنکه فیلم «سی و نه پله» لحظات کمیک شگفت آوری دارد ـ از قبیل نزاع زن و مرد که در یک رختخواب دو نفره به هم بسته شده‌اند، یا اینکه مرد نطق سیاسی فی البداهه و هیجان انگیزی ایراد می کند در حالیکه از نظرات ناطق مورد انتظار بی اطلاع است ـ اما این لحظات به خودی خود حال و هوایی کمیک نمی آفرینند، یا به قصد آفرینش حال و هوایی کمیک نیست.

«فکر کمیک»
(Comic Thought)

تفاوت میان کارکرد کمدی در فیلم «سی و نه پله» و «ژنرال» عاملی قطعی برای تعریف فیلم کمیک است. در اولی، لحظات کمیک برای آن که تماشاگر بالقوه ناباور، داستان قهرمانی بعیدی را به عنوان چیزی «باور کردنی» بپذیرد، بکار می رود. در دیگر فیلمهای هیچکاک و در فیلمهای قهرمانی و مهیجی از قبیل «دلیجان» (جان فورد) و «خواب بزرگ»[۱۲۲] (هوارد هاوکز)

تصرفات کمیک به همین شیوه بکار رفته است. این فیلمها از ما می خواهند که کنش را بعنوان «حقیقت»، به عنوان «واقعیت»، بپذیریم تا در عواطف شخصیتها و تجربهٔ ماجراهای آنها چنان که گویی از آن ماست وارد شویم. «منظومهٔ» قهرمانی می خواست ما را متقاعد کند که کنش عرضه شده، احتمالی انسانی، امکانی انسانی است و در نتیجه، مهم، دارای ارزش، و «شایستهٔ صرف وقت» است.

کارکرد کمدی در فیلم «ژنرال» کاملاً متضاد است: تماشاگر را وا می دارد که یک ماجرای قهرمانی و بالقوه مهیج را نه به عنوان چیزی سخت باور کردنی، و نه واقعی بلکه به عنوان چیزی «بی ارزش» بپذیرد. حال و هوای کمیک باور ما را نسبت به آنچه می بینیم واژگون می سازد. این نوع تقلیل احتمال در دل هر کمدی سینمایی وجود دارد. یک نوع از فیلمهای کمیک عمداً به ناممکن بودن خود تظاهر می کنند («جستجوی طلا»، اغلب فیلمهای مک سنت، «آزادی مال ماست»، «بودوی نجات یافته از غرق»، «چرخ فلک»[۱۲۵]) باتظاهر فراوان واقعیت را به چیزی «بی ارزش» تنزل می دهند (یا تعالی می بخشند!). این فیلمها توالی حوادثی هستند که احتمالاً هیچ گاه نمی توانند وقوع یابند، در واقع هنرمند از ما می خواهد که آنها را این طور فرض کنیم. نوع دوم فیلمهای کمدی حوادثی را بکار می گیرد که در عالم واقع می توانند رخ دهند («بزرگ کردن بیبی»، «کالج»[۱۲۶]، «داستان پالم بیچ»[۱۲۷]، «قواعد بازی»)، اما این نوع فیلمها اغلب تعمداً به تصادفات، پیچ و تابهای طرح، و قطعات سرگرم کنندهٔ منحصر بفرد که احتمال انسانی را می گسلد می پردازند. این دو نوع کمدی را می توان در دو نقطهٔ آشکارا متضاد ملاحظه کرد: کمدی قدیم و کمدی نو، کمدی به سبک شکسپیر و کمدی به سبک بن جانسون، «در انتظار گودو» (ساموئل بکت) و «اهمیت ارنست بسودن» (اسکار وایلد)، «کرگدن» (یونسکو) و «سرایدار» (هارولد پینتر). در هر یک از این زوجها، نمونهٔ اول را می توان به عنوان عرضه‌ای استعاری از کنشی ناممکن در نظر گرفت، و نمونهٔ دوم را به عنوان تقلیدی ادبی از کنشی ممکن (امانه لزوماً پذیرفتنی).

اینکه ما واقعیت کمدی را باور نمی کنیم، اینکه ما آگاهانه تقلید را به مثابهٔ تقلید می شناسیم، فاصله‌ای عاطفی ـ عقلانی از اثر هنری ایجاد می کند که همانا واکنش اساسی در قبال اثر کمیک است. این همان حالتی است که اولسون «کاتاستاسیس» (Katastasis) می نامد ـ نوعی انفصال لاقیدانه و وانهاده (relaxed). تبعید عاطفه (احساس و تعلیق ـ suspense-) از کمدی ـ همچنان که آثار شکسپیر و چاپلین، و نیز دیگران، نشان می دهد ـ نوعی ساده انگاری مفرط است. هر دو هنرمند در لحظات مهم رنج مایه (Pathos) را به کمدی خود تزریق کرده اند. حتی وقتی چارلی غمگین می شود (و ما نیز با او احساس غم می کنیم)، ما همچنان در حیطهٔ کمدی باقی می مانیم. اولاً، حال و هوای کمیک فیلم به ما اطمینان می بخشد که احساس غم ما دیری نمی پاید. ثانیاً، چاپلین عمداً با لطیفه‌ای بدور از حال غمگنانهٔ تماشاگران در آنها (و در چارلی) ولوله‌ای ایجاد می کند و

تماشاگران را به نقششان به عنوان ناظرانی خندان و منفصل رجعت می دهد. شکسپیر به شکلی مشابه احساس (sentiment) و مضحکه (farce) را به تناوب در پی هم قرار می دهد تا این فاصلهٔ اساسی کمیك را حفظ کند.

این انفصال، که هنرمندان متفاوتی از قبیل بن جانسون، برنارد شاو، برشت، یونسکو، چاپلین و رنوار چنین هماهنگ از آن سود برگرفته‌اند، اجازه می دهد که عقل ما در شخصیتها و حوادث کمدی پرسه زند، ما را قادر می سازد که ارتباط برقرار کنیم، تشابهات را ببینیم، از کنایه‌ها آگاه شویم، تناقضات، نتایج، علتها و معلولها را درك کنیم. ظاهراً این انفصال می تواند به خوبی بازگویی اصطلاح «بیگانه سازی» (verfremdungseffekt) برشت باشد، و براستی همان است. نظریهٔ برشت در مورد «تئاتر روایی» (Epic Theatre) اساساً نظریه‌ای کمیك است: آگاه کردن تماشاگر از تصنع صحنه‌ای، نشان دادن نحوهٔ کار نور و آرایش صحنه، تبدیل انسان به عروسکهایی سوار بر چوب پا (stilt)، استفاده از تدابیری مکانیکی از قبیل پخش اسلاید، اعلامیه (Placard)، و نور تعاقب (follow-spot). عریان کردن تصنع تئاتری به کمك تقلیل و هم (illusion) باز اندیشی (reflection) را بر می انگیزد. اگر چه برشت تصور می کرد که باز اندیشی ما در نتایج اجتماعی و سیاسی حوادثی که بر صحنه مجسم می شود تعمق خواهد کرد، اما این باز اندیشی می تواند در تأکید هنرمند بر تصنیع (artificial) نیز تعمق نماید. با این وجود نوعی باز اندیشی است (قابل ذکر است که بسیاری از فیلمهای به اصطلاح «برشت وار» ـ مثل فیلمهای گودار ـ بیشتر به سبك کمدیهای چاپلین است تا به «سبك برشت».)

یکی از روشهایی که کمدی سینمایی فکری جدی را در خصوص فضایل انسانی منتقل می کند برانگیختن تماشاگر است به باز اندیشی در مورد کنایه‌ها، ایهامها، و تناقضاتی که در کمدی عرضه می شود. این نوع انگیزش غرض اغلب کمدیهایی است که کنشی غیر ممکن را، که باید بیشتر به عنوان عرضه‌ای استعاری از کنش انسانی فرض شود تا عرضه‌ای ادبی، تجسم می بخشند. فیلم «بودوی نجات یافته از غرق» به اصرار تناقضات میان قالب (cliché)های انسانی کتابفروش و شیوهٔ بالفعل زندگی او را به ما نشان می دهد. فیلم «عصر جدید» بطور کنایی توجه ما را به روشهای متفاوتی که مردم به دیگران غذا می دهند و خود از دست دیگران غذا می خورند فرا می خواند: در کارخانه دستگاه به چارلی غذا می خوراند، چارلی به همکارش که خود اتفاقاً خوراك دستگاه شده است غذا می خوراند، چارلی غذای کلانی را حیله گرانه می دزدد و بنابر این می تواند به سلول تك نفره وراحت زندان باز گردد، چارلی و گامین در شعبهٔ فروشگاهی که او نگهبان شبانهٔ آن است غذا می خورند، چارلی پیشخدمت در رستورانی شلوغ می کوشد جوجه اردك برشته‌ای را از افتادن نجات بخشد و به مشتری گرسنه برساند. فیلم «دکتر استرنج لاو» یادآور کنایه‌هایی است از این قبیل: کشورها «ماشین روز قیامت» را برای حفظ تبار انسان بکار می برند، وابستگی کشور آمریکا به یك دانشمند نازی «اصلاح

شده» است، خلبانان با شور و شوق به تعمیر دریچه معیوب بمب مشغولند پس آنها می توانند نه فقط خود، بلکه کل تبار انسان را نابود کنند، جملاتی از قبیل «شما در اتاق جنگ... نمی توانید بجنگید» آن هم وقتی سفیر روسیه یا یکی از کارکنان پنتاگون در ستیز و آویز است، و اصرار روسها به عکس گرفتن از نقشه‌های نظامی «محرمانه» درست زمانی که زمین به سوی انهدام پیش می رود.

این سبکِ کمدی ـ با کنایهٔ تلخ، با آزمونهای استعاری و تقریباً تمثیلیِ (allegorical) ارزشهای انسانی و اجتماعی، با حوادث هولناك یا به شکلی گستاخانه غریب، که با شوخ منشانه‌ترین رکُ گویی عرضه می شود ره آورد ویژهٔ قرن ماست. اگر چه مرگ و کمدی به طور سنتی انحصاری دو جانبه اند (زیرا وحشت واندوه مرگِ انسان معمولاً انفصال کمیك را نقض می کند)، اما این نوع فیلمهای کمیك هول انگیز با مرگ هم چون یك لطیفهٔ مسخره یا نیشدار برخورد می کنند، در نتیجه مرگ را (که واقعیت بسیار مهم وجود انسانی است) به حد امری صرفاً «بی ارزش» تنزل می دهند. این روشها فی نفسه در آثار کافکا، بکت، برشت، یونسکو، فلانری، اوکانر، ویلیام فالکنر در «وقتی دارم می میرم»[۱۲۸]، فورد در «سرباز خوب»، «هلر» در «catch 22» و دیگر دخل و تصرفات ادبی مبنی بر هول انگیزی کمیك روشهایی آشناست.

در عین حال کنایهٔ دیگر در این نوع کمدی، که چنین بر کنایه اتکاء دارد، این است که اگر چه اغراض چنین اثری آشکارا عقلانی است ـ برانگیختن باز اندیشی، و دعوت تماشاگران به درك کنایه‌ها ـ ولی آنها هیچ گاه به ناظر نمی گویند که دقیقاً به چه بیندیشد، بر چه چیز تعمق کند، و چه درك نماید. ناظر آزاد است که در جزئیات اثر پرسه زند، جزئیات مهمتر را برای خود دست چین کند، آنگاه از خود چیزی بر آن بیفزاید. البته هنرمند، اگر ساختار و الگوهای خویش را به درستی بنا کرده باشد، زیرکانه این حاصل جمع را تضمین می کند.

روش دومی که کمدی سینمایی انگاره‌های خود را منتقل می کند، شیوه‌ای است آشناتر و سنتی تر. کنش یا گفتگوی فیلم، یا هر دو، فضایل معینی را صریحاً شرح می دهند و یا حتی ترفیع می بخشند. نمونهٔ کلاسیك این نوع کمدی همانا «کیمیاگر»[۱۲۹] بن جانسون است، که کنش نمایشنامه نشان می دهد چگونه طماع به راحتی فریب می خورد، و آنگاه سخنگوی نویسنده (یعنی «لاوویت» -Lovewit) را معرفی می کند تا این مورد را صاف و پوست کنده بیان نماید. و همین امر در مورد «مرغابی وحشی» ایبسن، این پیش آهنگ کمدی مرگبار قرن ما صادق است که خطر تخریبِ اوهامِ کارآمد را به نمایش در می آورد و شخصیتی به عنوان سخنگوی نویسنده نیز دارد (دکتر رلینگ ـ Dr. Relling) که همین چیزها را صریحاً به ما می گوید.

فیلم «سفرهای سولیوان» از «پرستون استورجس» شامل یك رشته ماجراست با این هدف که به ما نشان دهد: الف) فیلمسازان سفسطه گر و ثروتمند قادر نیستند داستانی دربارهٔ مردم گرسنه و غمزده نقل کنند، ب) حتی اگر بتوانند، این فیلم تا زمانی که مردم گرسنه و غمزده بیشتر مشقات خود را با خنده سبك

می کنند تا نظاره‌گر تجسم دقیق بدبختی واد بار خود باشند، قصد مفیدی را به خدمت نمی گیرد. برای تقویت کنش سولیوان مستقیماً آنچه را که به عنوان نتیجهٔ سفرهای خویش آموخته است بیان می دارد. فیلم «آقای دیدز به شهر می رود»[۱۳۰] از فرانك کاپرا روشهای انسانی، صمیمانه، و توأم با حساسیت مردی روستایی چون آقای «دیدز» را با روشهای سفسطه آمیز، پرافاده، بی شفقت و توأم با پول پرستی مردم شهرهای بزرگ، مقابله می کند. کنش تقریباً به یك نطق، در اوج صحنه دادگاه، ختم می شود که در آن «دیدز» (که قضاوت منصفانه از او حمایت می کند) مستقیماً تفوق ارزشهای خود را بیان می دارد. از آن جایی که تماشاگر باید به ارزشهای اخلاقی کمدی کنایی پی ببرد، این نوع دوم کمدی هر لقمهٔ عقلانی را که انتظار دارد تماشاگر فرو برد مستقیماً در دهان او می گذارد، و معمولاً با پیش آمدن هر رویدادی در طرح، به موضوع اخلاقی اصلی باز می گردد واغلب با سخنگویی که همه چیز راجمع بندی می کند خاتمه می یابد.

سومین روشی که کمدی سینمایی انگاره‌های جدی خود را منتقل می کند نوادهٔ اشکال قدیمتر است، حتی با نشاط ترین و واقع گریزترین قطعهٔ مسخره به ناچار متضمّن ارزشهای جدی است. اما تماشاگر ممکن است بدون آزمون هر یك از ارزشهای اثر، کمدی را کاملاً درك کند، و هنرمند (یا صنعتگر- artisan) ممکن است علاقه‌ای به این امر نداشته باشد که آیا کسی مفهومی جدی در کار او پیدا می کند یا نه، شاید حتی ندانند چه ارزشهایی را برای ساختن اثر بکار گرفته است. از آنجایی که نوع اول کمدی اجازه می داد که تماشاگر به ارزشها پی ببرد (و اصرار داشت که او چنین کند) و نوع دوم ارزشهای خود را برای تماشاگر نقل می کرد، این نوع سوّم فقط متضمّن ارزشهاست، ودر قبال تأثیر کمیك، اهمیّتی ندارد که آیا تماشاگران آن مفاهیم را در می یابند یا نه. مثلاً می توان از کمدی «هر طور شما بخواهید» (شکسپیر) بسیار لذت برد بدون تفکر و تأمل در این که دو برادر نسبت به دو برادر دیگر اعمال زشتی انجام می دهند، که دلقکی و چوپانی به شکلی مفرح درخصوص رفتار مقتضی در دربار و در جنگل مباحثه می کنند، که شخصیتها هم شامل چوپانی شاعر و ادیب است و هم چوپانی واقعی، که همهٔ دردسرها در دربار روی می دهد و همهٔ راه حلها در جنگلی اسطوره‌ای، و اینکه نجیب زاده‌ای مردم گریز درارزش هر عمل انسانی شك می کند. اگر چه ممکن است نمایشنامه بدون تأمل در مفاهیم این واقعیتها سرگرم کننده جلوه کند، اما ساختار و اغراض آن را بدون این تأمل نمی توان درك کرد.

اما «هر طور شما بخواهید» از آن شکسپیر است. در مورد کمدیهای سفیهانهٔ تلویزیونی، کمدیهای «برادوی»[۱۳۱] و کمدی های هالیوود چطور متضمن ارزشهای جدی و فرضیه‌های اخلاقی است حتی اگر آفرینندگان آنها «انگاره» (Idea)ای را که در آن قدم نهاده‌اند نشناسند؟ بنا کردن «تقلیدی از یك کنش انسانی» بدون اشارهٔ ضمنی به ارزشهای اخلاقی که این کنش بر آنها مبتنی است غیر ممکن است. دلیل اینکه این همه آثار عامه پسند تأمل و تفکری بر نمی انگیزد، این است

که آفریننده، آگاهانه، عامترین قالبها و دستورالعملهای اخلاقی مقبول را به کار گرفته است، به طوریکه نتیجهٔ آن نه تفکر و تأمل، بلکه غرق شدن تفکر و تأمل در شوخ طبعی است.

پیدا کردن ارزشهای اخلاقی یك اثر که در آن این ارزشها فقط به طور ضمنی فهم می شوند و حتی نمی توان توقع داشت که استنباط گردند، برای منتقد مشغله‌ای فریبنده است. این آزمونها به تفاسیر سیاسی از داستان مصور (Comic Strip) «آنی کوچولوی یتیم»[۱۳۲] ره می برد، به اجرای کمدیهای شکسپیر که بیشتر عرضه کنندهٔ نظر کارگردان در مورد «جوهر مفاهیم نمایشنامه» است تا جوهر آشکار متن، به تفاسیر نبوغ آسایی که به نظر می رسد در آنها منتقد ارزشهای خود را ورای ارزشهای نویسنده قرار می دهد. در نقد فیلم، برخی از خنده‌دارترین نتایج (و این خنده‌ها غیر عمدی است) از ارزیابی انتقادی کمدیهای «نابی» از قبیل کمدیهای «مك سنت»، «برادران مارکس» و «لورل و هاردی» برمی خیزد.

مثلاً «ریموند دارگ نات» یك فیلم کوتاه لورل و هاردی را بنام «جعبه موسیقی» که در آن این دو دلقك باید یك پیانوی سنگین را از پلکانی تنگ و شیب دار و طولانی بالا ببرند، با اسطورهٔ «سیزیفوس»[۱۳۴] برابر می نهد.[۱۳۵] نیز می توان این کار را با حمل صلیب توسط عیسی به «کالواری»[۱۳۶] مانند کرد، یا با فشار ستمگرانهٔ نظام سرمایه‌داری بر «روح کارگر». می توان تفاسیر جالبی از این قبیل پیدا کرد، اما موافقت یا عدم موافقت با آنها غیر ممکن است، زیرا اثبات آنها بر مدرکی در خود فیلم مستند نیست. نیز دارگ نات «جعبه موسیقی» را «نوعی غور و بررسی در بی منطق بودن» (absurdity) می نامد «که کسی در اینکه آن را پهلو به پهلو معدودی از بهترین نمونه‌های تئاتر پوچی (بی منطق) قرار دهد کمترین تردیدی نمی کند.» این «کس» به راستی باید دارای عقیدهٔ منفردی باشد که یك المثنی می جوید («جعبه موسیقی» پهلو به پهلوی «در انتظار گودو»؟)

دارگ نات به سبب کوشش برای مهم جلوه دادن موضوعش، محکوم اغراق گویی درمورد کمدی ـ یا در مورد آن کمدی خاص ـ است. مفاهیم جدی بسیاری در فیلم «جعبه موسیقی» وجود دارد ـ وابستگی روانشناسانهٔ دو دلقك همچنان که بیشتر و بیشتر به بیهودگی و بطالت کشیده می شوند، و نحوهٔ برخورد فیلم با پرستار، پاسبان، پروفسور، و با اشیاء مادی از هر نوع. از طرف دیگر یکی از فیلمهای اولیهٔ چاپلین برای شرکت «اسانی» بنام «کار»[۱۳۷]، با سکانسی شروع می شود که در آن چارلی یك ارابهٔ بزرگ را در سرتاسر شهر به دنبال می کشد و از شیب تپه‌ای بالا می رود. او درجایی قرار گرفته است که معمولاً اسب یا قاطر را بدان می بندند، صاحب ارابه داخل آن می نشیند، و شلاقش را به صدا در می آورد ـ چارلی باید علاوه بر کالاهای ارباب در ارابه، خود او را نیز حمل کند. چاپلین این صحنه را با نمایی بسیار درشت فیلمبرداری می کند، که چاپلین را کوچك می کند و ارابهٔ بزرگ را در مقابل آسمان به دو طرح سیاه تبدیل می نماید، و شیب تپه برجسته می شود. اکنون مسلم است که این تصویر باید به عنوان ترجمان

بصری نظام طبقاتی مورد تفسیر قرار گیرد ـ سرمایه و رنج، ارباب و نوکر، مرد ثروتمند وقوی، مرد بی چیز اما توانا در کشیدن واگن. حتی می توان آن را با صحنهٔ «پوتزو» و «لاکی» در نمایشنامهٔ «در انتظار گودو» برابر نهاد. به دلیل مصادیقی در خود این فیلمها است که با چاپلین در زمینهٔ سالمتری قرار می گیریم تا با لورل وهاردی.

رئوس مطالب را تکرار کنیم، فیلمهای کمیک، به علت تظاهرشان به «بی ارزش بودن» و اغلب به علت آنکه عمداً خود را غیر قابل باور می نمایانند، عاطفهٔ تماشاگر را از وهم اثر جدا می کنند و آزادی عقلانی را وا می گذارند تا موضوع اثر را درک کند. پس تماشاگر موضوع را درک می کند یا ۱. با استنباط آن از طریق کنایه‌ها و ایهامهای آگاهانهٔ فیلم، یا ۲. آن موضوعهایی را می بیند و یا شاید می شنود که به شکلی خاص عرضه شده‌اند، و یا ۳. آنها را از ارزشهای ضمنی اما بیان نشده‌ای که شخصیتها و حوادث فیلم بر آنها متکی اند استنباط می کند. این شیوهٔ آخر مستلزم تلاشی خاص از جانب منتقد است، زیرا فیلمهای کمیکی ازاین دست اغلب از ارزشهای جدی خود آگاه نیستند و فقط در پی ایجاد خنده و لذت اند. چنین پذیرشی ممکن است با فرضیهٔ مبنی بر کشش کمدی به سوی عقل، متناقض در آید، مگر آنکه من (هم چون بسیاری از نظریه پردازان) چنین فرض کنم که خنده خود واکنشی عاطفی ـ جسمانی است که بر اثر شناخت عقلانی ایجاد می شود. مبنای عقلانی تأثیر عاطفی کمدی (خنده) دقیقاً عبارت از این است که چطور این مبنا قدرت خود را به مثابهٔ ابزاری عقلانی ارائه می دهد.

پاورقی ها

۱. Aristophanes (۴۸۰-۳۸۰ ق. م) کمدی نویس یونان باستان، و مهمترین چهرهٔ سبک معروف به «کمدی قدیم».

۲. Publius Terentius Afer Terence (۱۵۹-۱۹۰ ق. م) یکی از دو کمدی نویس بزرگ رم باستان.

۳. Dr. Strange love ـ استانلی کوبریک ـ ۱۹۶۳.

۴. City Lights ـ چارلز چاپلین ـ ۱۹۳۱.

۵. Emma ـ (۱۸۱۶) رمانی است نوشتهٔ «جین آوستن»

۶. Henri Bergson ـ (۱۹۴۱-۱۸۵۹) فیلسوف فرانسوی. در کتاب مشهور خود بنام «خنده» بر آن است که در خارج از عالم انسانی «کمیک» وجود ندارد. چیزی که هیچگونه علامت و نشانهٔ انسانی نداشته باشد مضحک نخواهد بود... معمولاً می گویند که انسان حیوانی است که می خندد. باید گفت که انسان تنها حیوانی است که می خنداند. بعلاوه خنده همیشه با یک نوع بی حسی همراه است. بزرگترین دشمن خنده هیجان و احساسات است... اگر انسان خود را تنها احساس نماید هیچ وقت خنده به او دست نمی دهد. مثل این است که خنده همیشه احتیاج به انعکاس دارد. خندهٔ ما همیشه خندهٔ عده و جمعیتی است... کمیک عبارت از مکانیک وانجمادی است که بر روی زنده گذارده شده باشد... روح در ماده تاثیر می نماید و چیزی از سیلان خود به آن می بخشد این حالت را لطف می گویند ولی ماده مقاومت می کند و سرسختی نشان می دهد، این حالت کمیک است. کمیک بیشتر خشکی و انجماد است نه زشتی... رفتار و اطوار و حرکات بدن هر اندازه شباهت به ماشین داشته باشد خنده آور خواهد بود. جنبه‌های تشریفاتی حیات اجتماعی و رسوم و فورمالیته‌های منجمد و خشک همیشه مضحک هستند... به عقیدهٔ برگسون کمدی مانند هنرهای دیگر بی هدف نیست بلکه برای اصلاح جنبه‌های خشک و توخالی و ضد اجتماعی امور است (به نقل از «شناخت زیبایی» از «فیلیسین شاله» ترجمهٔ علی اکبر بامداد ـ ص ۱۵۷ تا ۱۵۹)

۷. Quiet Man ـ ۱۹۵۲

۸. New Comedy ـ کمدی یونانی در فاصلهٔ قرن چهارم تا سوم قبل از میلاد، که از «کمدی قدیم» (old Comedy) (که چهرهٔ شاخص آن آریستوفانس است) به کلی متفاوت و جداست. هجو (Satire) که عنصر اساسی «کمدی قدیم» بود در «کمدی نو» مقامی نداشت و طرحها و شخصیتها اغلب قالبی و مستعمل بودند. طرحهای پیچیده و توأم با دسیسه چینی و نیز پایان خوش از دیگر شاخصه‌های «کمدی نو» بشمار می رفت. «مناندر» (Menander، ۲۹۲-۳۴۲ ق. م)، «فیله مون» (Philemon،

۲۶۳ ـ ۳۶۱ ق. م) و «دیفیلوس» (Diphilus، ؟) مشهورترین نویسندگان «کمدی نو» بودند، که از آثار آنها جز قطعات پراکنده‌ای باقی نمانده، و «مرد بد خلق» (Dyskolos) از معدود تنها کمدی کامل باقی مانده از این دوره است. واضح است که از طریق یك اثر و چند قطعهٔ پراکنده نمی توان دربارهٔ کل آثار «کمدی نو» به درستی قضاوت کرد. منتقدان اغلب از طریق مقلدان رومی آنها یعنی «پلوتوس» (Titus Maccus Plautus، ۱۸۴ـ۲۵۴ ق. م) و «ترنس» دربارهٔ «کمدی نو» قضاوت می کنند، که آن هم چندان مقرون به صحت نیست، چرا که این دو بیشتر اقتباس کننده بودند تا مقلد. البته طرح عاشقانه در «کمدی نو» و «کمدی رم» همانان طرح غالب است، اما این بدان معنا نیست که طرح همهٔ نمایشنامه‌ها از این الگو پیروی می کرده است. لازم به تذکر است که «کمدی نو» با واسطهٔ «کمدی رم» بر نمایش اروپا به ویژه کمدی عهد الیزابت در انگلستان و کمدی دورهٔ نئوکلاسیك فرانسه تأثیری قابل ملاحظه داشته است (م).

۹. Twelfth Night

۱۰. As You Like It

۱۱. A Midsummer Night´s Dream

۱۲. Much Ado About Nothing

۱۳. Man and Superman، ۳ـ۱۹۰۱.

۱۴. Jack

۱۵. The Submission، ۱۹۵۰.

۱۶. Bringing up Baby، ۱۹۳۸.

۱۷. The Marriage Circle، ۱۹۲۴.

۱۸. Adam´s Rib، ۱۹۴۹.

۱۹. The Awful Truth، ۱۹۳۷.

۲۰. It Happened One Night، ۱۹۳۴.

۲۱. Trouble in Paradise، ۱۹۳۲.

۲۲. Seven Chances، ۱۹۲۵.

۲۳. The Graduate، ۱۹۶۷.

۲۴. The Birth of a Nation، ۱۹۱۵.

۲۵. Stagecoach، ۱۹۳۹.

۲۶. The 39 Steps، ۱۹۳۵.

۲۷. Way Down East، ۱۹۲۰.

۲۸. Spellbound، ۱۹۴۵.

۲۹. romance ماخوذ از واژهٔ (Romanice) که در زبان عامیانهٔ لاتین، به معنای «رفتار به شیوهٔ آداب رمی» بسوده است. منظومه‌ها، آثاری افسانه‌ای و غیر تاریخی بودند و در قرن سیزدهم میلادی غالباً به صنوع داستان ماجراجویانه، در مورد زندگی شوالیه‌ها و عشق هایشان، اطلاق می شد. از این زمان به بعد کم کم منظومه‌ها به نثر نوشته شدند. منظومه شکل داستانی سرگرم کننده‌ای بود که نوع اروپایی آن به ویژه تحت تاثیر «هزار و یکشب»

قرار داشت. داستان معمولاً حول شخصیت یا شخصیتهایی که در دنیایی خشونت بار زندگی می کنند می چرخید و توأم با خیال، عدم احتمال، مبالغه و خام دستی بود. نیز عناصر عاشقانه، ماجراجویانه، شگفت انگیز و اسطوره‌ای عناصر اصلی آن را تشکیل می داد. «دن کیشوت» قهرمان مشهور کتابی به همین نام از «سروانتس» در واقع تحت تاثیر همین داستانها به جنون «خود قهرمان بینی» دچار می شود.

۳۰. old Comedy کمدی یونان در قرن پنجم ق. م، این نوع نمایش از دل آیینهای باروری که به افتخار دیونی سوس (خدای حاصل خیزی) برگزار می شد رشد کرد. کمدی قدیم تخیلی، هرزه‌درا، رکیك وگاه وقیح بود. استهزاء و هجو عنصر اساسی آن به شمار می رفت. بسیاری از اشعار آن زیبا و غنایی بود و همسرایان نقش مهمی در کنش نمایشنامه به عهده داشتند و اغلب دیدگاههای نویسنده را ارائه می دادند. از این دوره فقط یازده اثر کامل از آریستوفانس باقیمانده، و از آثار دیگران اطلاع چندانی در دست نیست(م).

۳۱. معادل Parody ـ نقیضه=باز گونه جواب گفتن شعر کسی را، مهاجات، هجوگویی، فرانسوی آن Parodie (فرهنگ معین ـ ذیل نقیضه) نقیضه کردن = شعر کسی را جواب گفتن (فرهنگ دهخدا) در زمرهٔ آثار فارسی، مشهورترین نقیضه همانا «اخلاق الاشراف» عبید زاکانی است که ظاهراً «اخلاق ناصری» خواجه نصیر طوسی را نقیضه می کند. نیز می توان «رسالهٔ تعریفات» او را نقیضهٔ قاموسهای لغت دانست(م).

۳۲. Euripides (۴۰۶ـ۴۸۰ ق. م) یکی از سه تراژدی نویس بزرگ یونان باستان. آریستوفانس در کمدیهای «تسموفوریازوسائه (Thesmophoriazusae) و «قورباغه‌ها» (Frogs) اوریپیدس را هجو و آثار او را نقیضه کرد.

۳۳. Troilus and Cressida

۳۴. Henry Fielding (۱۷۰۷ـ۱۷۵۴)

۳۵. Samuel Richardson (۱۶۸۹ـ۱۷۶۱)

۳۶. Joseph Andrews

۳۷. The Tragedy of Tragedies

۳۸. The Covent Garden Tragedy

۳۹. Well-made Play ـ آثار «اوژن اسکریب» (Eugene Scribe، ۱۷۹۱ـ۱۸۶۱)، نمایشنامه نویس فرانسوی را معمولاً نمایشنامه‌های خوش بافت می گویند. او بر طرح و توطئهٔ نمایشنامه چنان تأکید داشت که نمایشنامه‌های او را می توان تماماً طرح نامید. با این حال نمایشنامه‌های او سطحی و بیش از حد آراسته‌اند. «برنارد شاو» و «ایبسن» همین ساختار را برای مقاصد عمیقتری بکار گرفتند. شیوهٔ اوژن اسکریب هنوز، به ویژه در تئاتر تجارتی، مقبول و مستعمل است. (م)

۴۰. boulvard ـ اصطلاحاً به نمایش عامه پسند فرانسه از

۱۸۵۰ به اینطرف گفته می شود. این نوع نمایش اغلب شامل مضحکه‌ها (farce) و کمدی های خانوادگی است. و به لحاظ تجارتی همیشه موفق از آب در می آید. (م)

۴۱. مشخصات فیلم در منابع قابل دسترس یافت نشد.

۴۲. مشخصات این فیلم نیز در منابع مترجم یافت نشد.

۴۳. Barney Oldfield´s Race for Life، ۱۹۱۳

۴۴. Teddy at the Throttle

۴۵. The Three Ages، ۱۹۲۳

۴۶. Intolerance، ۱۹۱۶

۴۷. Our Hospitality، ۱۹۲۳

۴۸. Hatfield-Maccoy

۴۹. Bud Abbott (۱۸۹۵-۱۹۷۴) بازیگر آمریکایی فیلمهای کمدی.

۵۰. Loa Costello (۱۹۰۶-۵۹) بازیگر آمریکایی فیلمهای کمدی.

۵۱. Take The Money and Run، ۱۹۷۰.

۵۲. Bananas

۵۳. اشارهٔ مولف به یکی از مشهورترین و بحث برانگیزترین نظریات ارسطو در کتاب «بوطیقا» یا «فن شعر» (Poetica) اوست. ارسطو در فصل ششم کتاب می گوید «طرح تقلید یك کنش (action) است. . . .» و بعد ادامه می دهد «منظور من از طرح، ترتیب و تنظیم حوادث است» اما او تعریفی از کنش ارائه نمی دهد، فقط یادآور می شود که تراژدی (نمایشنامه) باید دارای وحدت کنش باشد و از یك کنش کامل یعنی کنشی که شروع، میانه و پایان داشته باشد تقلید کند. نقد نمایش امروز این اصطلاح را به طور وسیع مورد بحث قرار داده که جای بررسی آن این جا نیست(م).

۵۴. reductio ad absurdum این اصطلاح لاتین، اصطلاحی است «منطقی» که شرح آن را از «فرهنگ اصطلاحات منطقی» محمد خوانساری نقل می کنیم: «برهانی که در آن مطلوب را با ابطال نقیض آن ثابت می کنند. پس این قیاس ابتدائاً متوجه اثبات مطلوب نیست، بلکه توجهش به ابطال نقیض آن است و چون اجتماع نقیضین محال است، از ابطال نقیض هر قضیه، صدق آن قضیه معلوم می شود»(م).

۵۵. George Feadeau (۱۸۶۲-۱۹۲۱) کمدی نویس فرانسوی.

۵۶. The Lesson

۵۷. The New Tenant

۵۸. بجاست خواننده به کلمهٔ absurd در اصطلاح «The Theatre of the Absurd» که در ایران «تئاتر پوچی» ترجمه شده و معادل مناسبی به نظر نمی رسد، و نیز در اصطلاح «reduction to the absurd» (قیاس خلف)، توجّه کند. شاید «بی منطق» یا «نامعقول» معادل مناسب تری برای absurd باشد. (م)

۵۹. Monsieur Verdoux، ۱۹۴۷

۶۰. The Rules of the Game، ۱۹۳۹

۶۱. restoration دوره‌ای در فاصلهٔ سالهای ۱۶۶۰، که چارلز دوم دوباره به سلطنت رسید، تا پایان این قرن در انگلستان. (م)

۶۲. Love for Love (۱۶۹۵)

۶۳. William Congreve (۱۶۷۰-۱۷۲۹)

۶۴. Country Wife (۱۶۷۵)

۶۵. Willia m Wycherley (۱۶۴۰-۱۷۱۶)

۶۶. The Rivals (۱۷۷۵)

۶۷. Richard Brinsley Sheridan (۱۷۵۱-۱۸۱۶)

۶۸. Boudu Sauvé des eaux، ۱۹۳۲

۶۹. The Golden Coach، ۱۹۵۲

۷۰. A Nous la Liberté، ۱۹۳۱

۷۱. Bizarre, Bizarre، ۱۹۳۸

۷۲. The Great Dictator، ۱۹۴۰

۷۳. Picaresque ـ از واژهٔ اسپانیایی Picaro به معنی رذل، این داستانها سرگذشت شخصی حقیر و رذل را که نوکر چندین ارباب بود باز می گفت، و از طریق تجربیات این نوکر جامعه‌ای را که او در آن زندگی می کرد هجو می نمود. خاستگاه این نوع داستانها اساساً اسپانیای قرن شانزدهم بود. مترجم Picaresque را نه به معنای ریشه‌ای آن (رذل نامه) بلکه به معنای اصطلاحی ترجمه کرد. (م)

۷۴. The Modern Times، ۱۹۳۶

۷۵. Tramp, Tramp, Tramp

۷۶. Strong Man، ۱۹۲۶

۷۷. Nights of Cabiria، ۱۹۵۷

۷۸. The Clockwork Orange، ۱۹۷۱

۷۹. riffing در موسیقی یك جملهٔ کوتاه و وزین است که پیوسته تکرار می شود، شبیه ترجیع بند در شعر.

۸۰. Tin Lizzies ـ ماشین های فورد قدیمی مربوط به سالهای ۱۹۰۸ تا ۱۹۲۸، و در زبان عوام مظهر ماشین کهنه و از کار افتاده است.

۸۱. A Hard Day´s Night، ۱۹۶۴

۸۲. Help، ۱۹۶۵

۸۳. Zazie dans le métro، ۱۹۶۰

۸۴. The changeling (۱۶۵۳)

۸۵. Thomas Middleton (۱۵۷۰؟ ۱۶۲۷)

۸۶. Francis Beaumont (۱۵۸۵-۱۶۱۶)

۸۷. John Fletcher (۱۵۷۹-۱۶۲۵)

۸۸. Children of paradise

۸۹. Ship of Fools، ۱۹۶۵
۹۰. The Maynificent Ambersons، ۱۹۴۲
۹۱. The Merry Widow، ۱۹۳۴
۹۲. (۱۹۲۵)
۹۳. My Durling Clementine، ۱۹۴۶
۹۴. North by Northwest، ۱۹۵۹
۹۵. Rio Bravo، ۱۹۵۹
۹۶. Tolable David، ۱۹۲۱
۹۷. The Maltese Falcon، ۱۹۴۱
۹۸. The thief of Bagdad، ۱۹۲۴
۹۹. The General، ۱۹۲۶
۱۰۰. The Navigator، ۱۹۲۴
۱۰۱. The Kid Brother، ۱۹۲۷
۱۰۲. The Mollycoddle، ۲
۱۰۳. The Lavender Hill Mob، ۱۹۵۱
۱۰۴. طرح آرمانی ارسطو، بنا به اظهارات او در «بوطیقا»، همانا طرح تراژدی «ادیپوس شهریار» اثر سوفکلس است، که او آن را طرح پیچیده می خواند و آن را از طرح ساده متمایز می کند. طرح پیچیده طرحی است که دارای «تحول» (Peripeteia) و «بازشناسی» (anagnorisis) باشد، و طرح ساده فاقد این دو عنصر است. (مثلاً می توان «رستم و سهراب» فردوسی را دارای طرحی ارسطویی دانست) نیز ارسطو میان طرح سلسله وقایع، که وقایع در آن بدون «احتمال و ضرورت» یکی پس از دیگری روی می دهند، و طرح مبنی بر «احتمال و ضرورت» فرق می نهد و دومی را ارجح می داند. (م)
۱۰۵. Sophocles (۴۰۶-۴۹۶ ق.م) یکی از سه تراژدی نویس بزرگ یونان باستان.
۱۰۶. Mr. Smith goes to Washington، ۱۹۳۹
۱۰۷. The Freshman، ۱۹۲۵
۱۰۸. Sullivan's Travels، ۱۹۴۱
۱۰۹. The Apartment، ۱۹۶۰
۱۱۰. The theory of Comedy ـ صفحات ۴۴-۳۵
۱۱۱. به تقلید از ارسطو که در فصل ششم «بوطیقا» تراژدی را به عنوان «تقلید یك کنش جدی. . .» تعریف می کند.
۱۱۲. Katastasis کلمه‌ای است یونانی با دو معنی متمایز: الف) بخش سوم از تقسیمات چهارگانهٔ تراژدی که به بخش دیگر آن به ترتیب عبارتند از پروتاسیس (protasis)، اپی تاسیس (epitasis) و کاتاستروف (Catastroph). پروتاسیس نخستین بخش نمایشنامه و مرحلهٔ معرفی شخصیتها و تشریح موقعیتهاست، اپی تاسیس بخش گره افکنی است، کاتاستاسیس مرحلهٔ تعیین کننده و اوج نمایش یا داستان به شمار می رود (و البته در زبان یونانی و لاتین به این معنی به کار نرفته) و بالاخره کاتاستروف گره گشایی نهایی. اما به نظر می رسد که در اینجا معنی دیگر آن منظور نظر است که به فن خطابه مربوط می شود ـ ب) در خطابه کاتاستاسیس به بخش داستانی یا روایی گفتار اطلاق می شد، که معمولاً در شروع خطابه قرار داشت و در طی آن خطیب چکیدهٔ موضوع مورد بحث خود را پیش می کشید و در این معنی همان مقدمه یا دیباچه است. مترجم معنای اصلی کلمه را در زبان یونانی مبنا قرار داد که در انگلیسی با کلمات Establishment یا settlement مشخص می شود.
۱۱۳. Supper - Hooper - Dyne Lizzies، ۱۹۲۴
۱۱۴. Three's a Crowd، ۱۹۲۷
۱۱۵. William Kemp ـ یکی از بیست و شش بازیگر عمدهٔ نمایشنامه‌های شکسپیر، رقاص خوبی بود و در نقشهای کمیك با رفتار و اطوار مضحك و مسخره استاد بود. و احتمالاً بسال ۱۶۰۸ در گذشته است.
۱۱۶. Robert Armin ـ (مرگ بسال ۱۶۱۵) او نیز از بازیگران عمدهٔ نمایشنامه‌های شکسپیر بود. احتمالاً جانشین کمپ در گروه بوده است. دلقکها را زیرکانه تر از کمپ بازی می کرد، و احتمالاً شکسپیر نقشهای «تاچستون» (هر طور شما بخواهید)، «فسته» (شب دوازدهم) و «دلقك» در «شاه لیر» را برای او نوشته است.
۱۱۷. Globe ـ از تماشاخانه‌های لندن در عصر الیزابت که نمایشنامه‌های شکسپیر در آنجا به صحنه می آمد.
۱۱۸. illusion ـ اصطلاحاً به تشبه به واقعیت و واقعی نمایی در آن آثاری اطلاق می شود که می کوشند در خواننده یا تماشاگر توهم واقعیت ایجاد کنند. این وهم بنا به نظر «کالریج»، شاعر انگلیسی، به «تعلیق ارادی ناباوری» در خواننده یا تماشاگر منجر می شود. اما برخی هنرمندان بنا به مقاصد خاص، این وهم را نقض می کنند، مثلاً با خطاب مستقیم به خواننده یا تماشاگر، یا چنان که جرالد مست می گوید اشارات آگاهانه فیلمساز چنان که گویی می داند که دارد فیلم می سازد، و از این قبیل.
۱۱۹. Singin in the Rain، ۱۹۵۲
۱۲۰. So This Is Paris، ۱۹۲۶
۱۲۱. Rodolph Valentino (۱۹۲۶-۱۸۶۵) بازیگر و رقاص ایتالیایی، در سال ۱۹۱۳ به آمریکا رفت، و کم کم به سینما راه پیدا کرد. فیلمهایی دارد از قبیل: «شیخ» (۱۹۲۱)، «پسر شیخ» (۱۹۲۶) و. . .
۱۲۲. ارسطو در بوطیقا (فصل ششم) تراژدی (نمایشنامه) را به شش جزء تقسیم می کند به این شرح: طرح، شخصیت، کلام (زبان)، فکر، آهنگ (موسیقی)، و منظر نمایش (صحنه آرایی و عوامل بصری)، و در این میان کمترین ارزش را برای موسیقی و منظر نمایش قائل می شود. می گوید موسیقی نمایش را دلکش و لطف بخش می کند اما تأثیر اصلی نباید موسیقیایی باشد، و ایجاد تاثیر از طریق منظر نمایش را به کلی دور از هنر شاعری می داند و

آن را طرد می کند. (م)

۱۲۳. diction ـ در اصطلاح ادبی واژه‌گزینی یا واژه‌یابی است، یعنی واژگانی (Vocabulary) که نویسنده برای خلق اثر ادبی بکار می گیرد.

۱۲۴. The Big Sleep، ۱۹۴۶

۱۲۵. La Ronde، ۱۹۵۰، ماکس افولس

۱۲۶. College، ۱۹۲۷، باستر کیتون

۱۲۷. The Palm Beach Story، ۱۹۴۲، پرستون استورجس

۱۲۸. As I Lay Dying

۱۲۹. Alchemist

۱۳۰. Mr. Deeds Goes to Town، ۱۹۳۶

۱۳۱. Broadway ـ خیابانی در نیویورک، و محل استقرار تئاترهای تجارتی.

۱۳۲. Little Orphan Annie

۱۳۳. The Music Box

۱۳۴. Sysiphus ـ در اساطیر یونان پادشاه افسانه‌ای «کورنت» Corinth بود و به حیله‌گری و دغل بازی مشهور، دربارهٔ وقایع زندگی و مرگ او روایات گوناگونی وجود دارد، امادر مورد نحوهٔ عذاب او منابع تقریباً متفق القولند، می گویند او محکوم شد که تخته سنگ عظیمی را از پایین کوه به بالا بغلتاند، اما سنگ همین که به قله می رسید به علت وزن زیاد فرو می غلتید و سیزیفوس مجبور بود عذاب خود را از سر گیرد، واین عذاب جاودانه بود. (م)
135. Raymond Durgnat, «The Crazy Mirror» (New York, 1970) PP. 94-5

۱۳۶. Calvary ـ به معنی جمجمه وکاسهٔ سر، به تپه‌ای گویند نزدیك اورشلیم که عیسی را بر آن مصلوب کردند و نام دیگر آن «جُلجُتا» است: و چون به موضعی که آنرا کاسهٔ سر (calvary) می گویند رسیدند، اورا (مسیح) در آنجا با آن دو خطا کار یکی بر طرف راست و دیگری بر چپ او مصلوب کردند (انجیل لوقا ـ باب ۲۳ ـ آیهٔ ۳۳) (م)

۱۳۷. Work