گونه کمدی

□علیرضا کاوه

نظریه‌پردازان سینمایی تقریباً در تمامی موارد، بحث پیرامون گونه را با وسترن آغاز کرده‌اند. شاید به این دلیل که این گونه را از فیلمهای منتسب و غیرمرتبط، کمتر به دور دانسته‌اند. به هر شکل بحث گونه بدون تعریف مرزبندیهایی، که به مدد آن بتوان آثار «شبیه» را تشخیص داد، بی‌معنی خواهد بود. مثال در مورد آثار موزیکال از همه راهگشاتر است: ملودرامهای هندی را، با آنکه بیش از نیمی از این آثار اختصاص به صحنه‌های رقص و آواز دارند، هیچکس موزیکال به شمار نمی‌آورد. پس توافقی نانوشته وجود دارد که عرصهٔ ویژه‌ای را به گونه و عرصه‌ای را به فیلمهای شبه‌گونه‌ای می‌دهد و این برای بینندگان هم واضح است. نباید از یاد برد که رسیدن به تعاریف انتزاعی کاری بی‌فایده خواهد بود، ولی داشتن حدود، لازمهٔ هر بررسی‌ای است.

ابتدا موانع رسیدن به این حدود

شیوه‌های بررسی گونه که مشخصاً مشتمل بر نخست نظریات مبتنی بر اندیشه‌های استروس ویونگ، اسطوره‌ای / آیینی، دوم؛ نظریات مبتنی بر ایده‌های منتقدان مارکسیست و فمینیست، ایدئولوژیک، سوم؛ کوششهایی در تلاش برای معنی‌سازی، چهارم؛ مواردی در تلاش برای یافتن الگوهای زبانی و نحوی و پنجم؛ بررسیهای تاریخی است همگی امروزه مکمل یکدیگر به شمار می‌آیند.(۱) به این معنی که اگر مثلاً از لفظ ایدئولوژی در مباحث بهره می‌گیریم به معنای سیاسی و اجتماعی ای که منتقدان چپ از آن استفاده می‌کردند نیست و همه این موضوعات در بررسی گونه به موقعیت جدیدی به لحاظ مفهومی آمده‌اند. کمدی بین تمامی نگره‌های مطرح در بررسی گونه پیوندی برقرار می‌کند و شاید به همین دلیل و یا به خاطر آنکه کمدی در تمامی هنرها به ویژه ادبیات و نمایش دارای سنتی استوار است، کمابیش دشوارترین عرصهٔ بررسی را پیش روی ما می‌گشاید که بیش از همهٔ گونه‌ها نیاز به تعریف محدودهٔ بررسی دارد. از همین آغاز برایمان تردیدی باقی نمی‌ماند که وجود صحنه‌های خنده دار در یک فیلم الزاماً آن را به گونهٔ کمدی متعلق نمی‌سازد و همینطور فیلمی که مکرر به هنگام تماشای آن قهقهه نزنیم هم الزاماً غیر کمدی نیست. پس گونه کمدی داریم و فیلمهایی با انبوه صحنه‌های کمیک که در گونه جایی ندارند.

وقتی می‌پذیریم که آثار کمدی‌ای وجود دارند که به ملودرام نزدیک می‌شوند؛ نظیر آثار پرستون استورجس، به انیمیشن پهلو می‌زنند، نظیر آثار بلیک‌ادواردز و یا بازی پیتر سلزر، و موارد اینچنین، باید مصر باشیم که دایرهٔ مشخص از مفهوم گونه کمدی وجود دارد که فیلمها به دور مرکزیت آن قرار می‌گیرند و یا از آن فاصله می‌گیرند. با این حال تعریف این محدوده برای کمدی از دیگر گونه‌ها دشوارتر است چرا که کمدی همچون دیگر گونه‌ها نیست که شروع آن را به فیلم و تاریخ مشخصی نسبت دهند، و اگر قبول کنیم که باغبان آبپاشی شده (لومیر، ۱۸۹۶) اولین فیلم سینمایی است ـ به این مفهوم که روایت سینمایی در آن وجود دارد ـ و چون نخستین اثر کمدی است، این بدین معنی است که سینما و گونه کمدی، همسنند. و درست پس از این باید نتیجه بگیریم که فیلمی از گونهٔ کمدی می‌تواند کوتاه، غیرداستانی، مستندگون، صامت، و حتی ملهم و یا تأثیرگذار بر گونه‌های دیگر باشد (اشاره به تأثیری که دیوید تامسون از این اثر بر روی آثار گنگستری ردیابی کرده است) آفت نظریه‌پردازی پیرامون گونه توجه افراطی به بررسی تاریخی بوده است. با وجود تأثیر غیرقابل انکار نگاه تاریخی به گونه‌ها، تجربه نشان می‌دهد که زمینه تاریخی / جغرافیایی پایدار نبوده است. پس مبنای بحث ما هالیوود و آن گونه که مرسوم است، دورهٔ کلاسیک نیست و از لومیرها تا وودی آلن موضوع بحث کمدی در این مقال هستند.

با این حال به صراحت باید اذعان کرد که قصد ما بحث در مسیری همسو با انگیزهٔ اکثریت غالب تحقیقات پیرامون کمدی نیست. متأسفانه بررسیهای پیشین همگی موقعیت کمیک سینمای کمدی (به معنی فیلمهای خنده‌دار) و تعریف کمدی(۲) را نشانه گرفته‌اند. بررسی بر مبنای کمدی در نخستین قدم باید برای ما روشن سازد که هر فیلم خنده‌داری، کمدی (در چشم‌اندازی از یک گونه و نه در مفهومی عام) نیست. آن‌سان که قاطعانه می‌توانیم در یک بررسی دقیق نشان دهیم که هر فیلم، صرفاً با موضوع دورهٔ تاریخی وسترن با همان عناصر، لباسها و دکور، وسترن نیست. همان نظام استدلالی‌ای که روشن می‌سازد سرقت بزرگ قطار (پورتر، ۱۹۰۳) که آن را منشأ گونه دانسته‌اند در جایگاهی غیرمرتبط با گونه قرارداد و جانی گیتار (ری، ۱۹۵۵) با آنکه در مؤلفه‌های بسیاری تغییر ایجاد می‌کند وسترن است. اشکال اصلی وارد بر بررسی جرالدمست، که کمتر نمونه مشابهی برای آن می‌توان سراغ کرد، آن است که روشن نمی‌کند مرز بین فیلمهای خنده‌دار و گونه کمدی کجاست (او خود اذعان دارد که فضای کمیک در آثار جان فورد هم در حوزهٔ بحث او قرار دارد(۳). روشن شدن این مرز توقعی طبیعی را برآورد می‌کند. به همان سان که از بسیاری از فیلمهای هیچکاک بی‌آنکه متعلق به گونه وحشت باشند، دچار دلهره و ترس می‌شویم. این روش به معنی ارائه یک تعریف صلب و غیرمنعطف از هر گونه نیست که قطعی و غیرقابل تغییر است، بلکه در صدد کشف الگوهای زبانی است که می‌تواند متأثر شود و تأثیر گذارد. این روش در صدد کلی گویی و به معنایی بررسی غیرعلمی هم نیست، خطایی که می‌تواند ارزش بررسی هر تحلیلگر و منتقدی را به صفر تقلیل دهد. روشن است که نمی‌توان به یک گونه پیش از وجود مجموعه‌ای از تجارب سینمایی هویت داد و از همه خواست که بر مبنای این هویتِ تحمیلی فیلم بسازند، یا فیلم ببینند. و از این دید هر بررسی‌ای پیرامون گونه، تاریخی است چرا که در صدد بررسی روندی در تاریخ سینما و فیلمهای مشابه و کشف خطوط پررنگ ارتباطی بین آنهاست که الگویی تکرار شونده را می‌سازند و طبیعتاً مبتنی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بر جمع‌بندی و ارائه اجماعی است. همان گونه که مثلاً در بحث افسانه علمی بر تأثیر این گونه از وحشت ـ حمله رباینده‌گان جسم (سیگل ۱۹۵۶) و وسترن ـ جنگهای ستاره‌ای (لوکاس ۱۹۷۷) ـ اجماع نظر وجود دارد، با این حال این سوال نیز زنده است که چرا سفر به ماه (مه لیس، ۱۹۰۳) ـ به عنوان پیشگامی از این گونه ـ بیشتر به فانتزی نزدیک است؟ هدف کشف است و زبان به عنوان یک فهم مجزا در جایی بلوکه نشده است.

روشن است که منتقد در فاصلهٔ دو کشش، نگاهی تحلیلتر، موشکافانه و جزیی‌نگر از یک سو و رسیدن به اشرافی عام نسبت به موضوع از سوی دیگر قرار دارد. کششی که از یک طرف به ما می‌گوید هر فیلم را می‌توان یک زیرگروه برای گونه به شمار آورد و از سوی دیگر در برشمردن شش گونهٔ اصلی سینما امکان مسامحه‌ای باقی نمی‌گذارد: جنایی، کمدی، وسترن، وحشت، ملودرام و موزیکال. به این معنی که الگوهای زبانی (چه به لحاظ معنی شناختی و چه به لحاظ روایی) در سینما به زیر شاخه‌ای از این شش مورد قابل تقسیم‌بندی‌اند. برخی از این هم پا را فراتر گذاشته و الگوهای روایی را مختص به جنایی، کمدی و وسترن و حتی دو موردلول به شمار آورده‌اند.

خلط مبحث دیگر در ارتباط با گونه کمدی آنجاست که محور بحث را «خنده تماشاچی» و «نه نظام ساختارمندگونه» اختیار کنیم. در همان شکل کلاسیک هم بر محققان روشن شده است که بینندگان تنها به آثار کمیک نمی‌خندند بلکه حتی در دیدن یک اثر کاملاً جدی اما به شکل غافلگیرکننده‌ای ضعیف، به لحاظ ساختاری، شاهد خندهٔ از ته دل قهرمانان به عدم تسلط ساختاری اثر نزد بازیگران و کارگردان و دیگر عوامل هستیم؛ و این حتی مقدمه‌ای برای ترک سالن می‌تواند باشد. پس خندیدن به کنش پیش‌رو می‌تواند وجهی معترضانه هم بیابد. همان اعتراضی که در تکرار زیر لب واژهٔ «مسخره» مستتر است. از بین تمام بررسیهای فلسفی و انتقادی پیرامون خنده و بررسی علی آن، که کار خود را بر کمدیهای یونان باستان (آریستوفان، کمدی قدیم، کمدی جدید...) و شکسپیر یا نمایشهای کمیک ملل مختلف اروپایی نظیر مولیر متمرکز کرده‌اند، به سراغ دو بررسی کمابیش مهمتر، فروید(۴) و برگسون(۵)، می‌آییم. فروید خنده را مکانیسم رهاسازی برمی‌شمرد، با الهام از نظر او می‌توان فارغ‌البال و در بررسی آیینی‌گونه نتیجه گرفت که کمدی در سینما به رهاسازی اسطوره‌های بزرگ بشری کمکی شایان کرد که پیش از این هرگز اتفاق نیفتاده بود و شاید به همین دلیل چاپلین لقب مشهورترین شخصیت قرن را، در مرتبه‌ای بالاتر از مسیح و تمام اسطوره‌های «وزین» پیشینی که بسیار از او عبوس‌تر بودند به خود اختصاص داد که سه نسل از هر جامعه‌ای او را به چارلی می‌شناسند و اصلاً تصویرش به حق سمبل سینماست. سینما آیینی جمعی است و اگر با برگسون در تعریف خنده به عنوان پدیده‌ای گروهی، انسانی، اجتماعی و غیرارادی هم نظر باشیم، بزرگترین اسطوره را خواهیم یافت. اما در مورد همین بزرگترین اسطورهٔ سینما و مشهورتر از شمایلهایی همچون دیتریش، مونرو، وین، بوگارت، براندو، پریسلی، بلالوگوسی، ماسترویانی و تمامی شمایلهای گونه‌های دیگر، باید گفت که برخی آثارش را از گونه کمدی خارج خواهیم کرد و به عرصهٔ آثاری با خیل تصاویر خنده‌دار خواهیم راند. در اینجا قصد بررسی سنتهای کمدیا دل آرته، وودویل، پانتومیم موزیک‌هال، برلسک و ریشه‌یابی میزان تأثیر موارد این سان نیست.

به طور کلی مقدمات بحث را به سرعت پشت‌سر می‌گذاریم، و طبیعی است که از تعریف کمدی(۶) به دلیل اینکه کنش بسیار واضح است پرهیز شده و برای مخاطب، بدیهی به شمار آمده است، و این را مدیون لحن این آثار هستیم که در بین گونه‌های سینمایی وضوح برجسته‌ای دارد. □

هدف اصلی این مقال متبلور در این سوال اساسی که ما بینندگان به چه الگوی ساختاریِ فیلمیکی می‌خندیم؟ که خود، فرایند بسیار پیچیدهٔ روانشناسانه(۷) است و در اینجا از منظر سینما مدنظر قرار گرفته که مبحثی جدید و مرتبط با فرآیند دریافت اثر توسط بیننده است. بهتر است سوال را به شکلی گویاتر مطرح کنیم: هر فیلم از گونه کمدی چگونه بیننده را دربرمی‌گیرد؟ آخرین

باستر کیتن

نظریه در بررسی ارتباط بیننده با فیلم همچنان متعلق به دیوید بوردول است. وی در کتاب «روایت در فیلم داستانی» شکل ارتباط بیننده با فیلم را با مثال قرار دادن پنجره عقبی (هیچکاک، ۱۹۵۴) تحلیل می‌کند. مدل ارائه شونده، مدل کمابیش فراگیری مبتنی بر حدسهای بیننده است. او با دقت صحنه به صحنه، انتظارات و حدسهای بیننده را می‌شکافد. به نظر می‌رسد بررسی بوردول یک بدیل دیگر هم در قالب داستانی می‌خواهد، خود او این مدل را برای سینمای مدرن و آثار تجربی، ناکارآمد می‌داند. ولی با انتخاب مثال یا مثالهای مناسب می‌توان نشان داد که در قالب داستانی هم مواردی وجود دارند که نه با برانگیختن حدسها و انتظارات و توقعاتِ ما که با «ایجاد اطمینان در ما» هر پیشامدی را خوشایند، باورپذیر و تصویر پیش‌رو را دل‌ناکندنی می‌سازند و همین بدیل می‌تواند مرجع سینمای مدرن و تجربی نیز قرار گیرد. مثال اصلی در اینجا مجموعه همکاریهای لورل و هاردی است. افزون بر این آثار برجسته و کارهای باارزش‌گونه: جنرال (کتین و بروکمن، ۱۹۲۶) مثال مناسبی است؛ چرا که می‌دانیم جنگی که در پسزمینه است، قطعاً قهرمان ما را نخواهد کشت، و فیلم گویی برای صحنه‌های مرگبار یک طرفه اعلام آتش‌بس کرده است، و هنرمند به زیباترین شکلی جنگ را متوقف کرده. دختری که دوست دارد هم، صد در صد حق اوست. پس درگیر شدن و عاشق شدنش، در ما حدس که نه بلکه اطمینان به وجود می‌آورند و اگر فرض کنیم که بینندهٔ گونهٔ کمدی هستیم و فیلمها را می‌شناسیم، قطعاً می‌دانیم که جنرال داستان تکراریِ کیتن است: دختری را دوست دارد و به او نمی‌دهند و قهرمان ما رنجیده می‌شود، بعد هم یک ابزار مکانیکی مثل ترن (جنرال)، کشتی [نیویگتیور (کیتن و کریسپ، ۱۹۲۴)]، دوربین فیلمبرداری [فیلمبردار (سجویک ۱۹۲۸)] و... هست که از آن کمک می‌گیرد یا به عبارت بهتر به وسیله آن با دنیا ارتباط برقرار می‌کند یا اینکه به وسیلهٔ آن با دنیا قهر می‌کند، و این مورد آخر را به قبلیها ارجح بدانید. در آخر سر همان چیزی که باید (یا به تعبیر بوردول «حدس») اتفاق می‌افتد و این اتفاق به حدی عمیق و تحسین‌برانگیز است که وجهی معناشناختی هم می‌یابد (اشاره به پایان نیویگتیور، جایی که قهرمان ما هیچ راه پس و پیشی ندارد و ناگهان از زیرپایش یک زیردریایی بیرون می‌آید) این را باید بهترین هجویه بر پایان خوش به شمار آورد و از یاد نبریم که کیتن سابقهٔ هجو بر پایان خوش به شمار آورد و از یاد نبریم که کیتن سابقهٔ هجو آثار سینمایی را دارد: Three Ages (کلاین و کیتن، ۱۹۲۳) که هجویه‌ای بر تعصب (گریفیث، ۱۹۱۶) است. پایان نیویگتیور را با پایان خوش دلیجان (فورد، ۱۹۳۹) مقایسه کنید و اگر با این مقال در عارضی بودن این پایان که وجهی کمابیش هجوآلود به دلیجان می‌دهد هم نظر نیستند، قطعاً موافق هستید که گروه نجات نیویگتیور در جای بهتری نشسته است. پس ردیابی چنین کنشی بین بیننده و متن در سینما برخلاف نظر بوردول ـ از این جهت خلاف، که با وقفه‌ای مسیر انتظارات و توقعاتِ ما را درمی‌نوردد ـ کار سختی نیست و به جز کمدی در جاهای دیگر هم سابقه دارد. اساساً هنر سینما در بررسی آیینی، یک مفهوم به هم پیوسته است، اینچنین است که شمایلهای ما با هر سرنوشتی دوباره بر پرده ظاهر می‌شوند، حذف نشدنی نیستند، همچون آدمهای زندگی هر روزه نیستند که آنها را نمی‌بینیم، فراموش می‌کنیم و یا می‌میرند. آنها را می‌شناسیم، دوست می‌داریم و به انتظارشان به سینما آمده‌ایم، اما آنها با آشناییِ ما همسویی نمی‌کنند، حتی اشاره‌ای هم بر آنچه پیش از این بین ما رفته نمی‌کنند، به سنت دلقکهای سیرک یا نمایش برایمان دست تکان نمی‌دهند و تعظیمی ابراز نمی‌دارند. ولی ما با لبخندمان حکایت آشناییِ‌مان را با اولین نمای حضورشان یا با کف و سوت به نسبتی که دوستشان داریم و منتظر ورودشان مانده باشیم ابراز می‌داریم.

برادران مارکس

خنده وضعیت روانی خاصی در گروه ایجاد می‌کند، معمولاً به کسی که می‌خندیم و نشانی از نقصی در اوست، به اصلاح این نقص مبادرت می‌کند.(۹) اما کمدینها موضوع مورد خنده را تکرار می‌کنند. اسطوره کمیک مصرانه ادامه می‌دهد و به دام نقصش هم نمی‌افتد.

آنها اغلب همان داستان قبلی را دوباره می‌گویند ـ شاید بتوان ریشهٔ سری‌سازی را از همین جا پی گرفت ـ و فقط کیتن این‌سان نیست. در آثار برادران مارکس همیشه یک سکانس طولانی آوازخوانی هست، یک سکانس فوق‌العاده هست که هارپوی لال سعی می‌کند واژه‌ای کلیدی را به چیکو بفهماند، مثل Surprise با استفاده از ترکیب Soup (سوت زدن و حرکات دست) و rice با زهم به همین شکل (که به نظر دو بخش تفکیکی تلفظ Surprise بیایند). یک سکانس چنگ‌نوازی برای هارپو، و پیانو آوازخوانی برای چیکو، و یک زن (معمولاً با بازی مارگارت دومون) که گروچو می‌خواهد با او طرح ماجرایی یا توطئه‌ای یا شراکتی بریزد. محور داستانی فیلم قرار می‌گیرد، ارتباط هارپو با حیوانات، فک، شترمرغ، پرنده‌ها و... محل گذر داستان هم که به سنت کمیک مکانی شلوغ، در ارتباط با فعالیتی گروهی است: نظیر سیرک، فروشگاه، اپرا، جنگ، میدان مسابقه، دانشکده، رستوران، هتل و... و صحنه‌هایی که در برخی از فیلمهای ایشان هست نظیر آن که روبروی قابی ادای کسی را درمی‌آورند تا او فکر کند که روبروی آینه است و متوجه حضور فرد دیگری در پشت قاب نشود، و در مجموعهٔ آثار پلنگ‌صورتی یک کلوز و یک دانشمند دیوانه؛ و در آثار جری لوییس که او معمولاً در رابطه با مأموریتی یا عشقی ناخواسته یا ارادی مجبور می‌شود نقش بازی کند؛ و در آثار لورل و هاردی، یک دختر فقیر، یا فردی مظلوم، یا نیازمند که طرف خیرخواهی قهرمانان ما قرار می‌گیرد و اغلب مصیبتی به بار می‌آید و به خیر می‌گذرد... و شاید به همین دلیل کارهای کمدی اغلب متکی بر بازیگرانند و اصرار منتقدان بر دوست داشتن کارگردانها که بوی معنی تراشهای فضل‌فروشانه از آن بیشتر می‌آید تا تحلیل اصولی، به اینجا انجامید که اغلب از پرداختن به گونه کمدی طفره رفته‌اند یا اینکه بازیگران را به کارگردانان اصلی فیلمها تعبیر کرده‌اند، اشتباهی که مثلاً چاپلین را برای بسیاری، برجسته‌ترین درزمره کمدینها می‌ساخت. شاید به این دلیل که تمامی امور فنی را خودش انجام می‌داد.

در کمدی، بازیگران مهمترند، چرا که این فضای اطمینان را ایشان تأمین می‌کنند. افزون بر این سنت، «کنش پیش روی دوربین» را رقم می‌زنند که از سیرک می‌آید، که دلقکش هر بار مثل روز قبل، پیش روی ما قرار می‌گیرد و همان کارها را تکرار می‌کند. و تکرار مکررات و همان احساس خندیدن که با روی صحنه آمدن قهرمان آغاز می‌شود و مدیون ارتباطگیری دوربین با ایشان است. این فرآیند است که سینما را به آیین قرن بیستمی تبدیل ساخت و مورد الهام کارگردانان بزرگی چون فلینی نیز بوده که به الهام فیلمهایش، و جهانی که خلق کرد، از سیرک سخن گفته. همچنان تحسین بی‌پایان خود را به مدل دقیق و موشکافانهٔ بوردول ابراز می‌داریم و معتقدیم که این مدل زمانی که فیلمی از گونه جنایی و آن هم اثر سنجیده‌ای از هیچکاک و هنگامی که شاهکاری چون پنجره عقبی را مثال قرار می‌دهیم، قدرت می‌یابد اما چون هر مدل منطقی دیگر موارد استثنایی بر آن وجود دارد، تا آنجا که در بررسی اثری از لورل و هاردی کاملاً رنگ می‌بازد.

در آثار لورل و هاردی ما شاهد توقف کنش هستیم، کنشی که پیش روی دوربین و نه در هیچ جای دیگر قرار است روی دهد. ادعایی که فیلم کسب بزرگ (صامت، جیمز و. هورن ۱۹۲۸) ایشان را به لحاظ روشن کردن امکانات روایی سینما همپای تولد یک ملت (گریفیث، ۱۹۱۵) مهم دانسته است در اینجا به مددمان خواهد آمد.(۱۰)

دو مرد چاق و لاغر برای فروش درخت کریسمس و در ایام تابستان به خانهٔ مردی جدی با روحیات کمابیش عصبی می‌آیند و در پایان، بحثها و جدلها به نخریدن درخت و خراب شدن کامل خانهٔ مرد می‌انجامد. همان افتراق و مبانیتی که از ابتدا آشکار بود. برای درک اهمیت نحوهٔ ارتباط بیننده با این اثر مهم، باید آن را در قیاس با الگوی دریافت اثری جنایی و برجسته‌ترین تمهید آن؛ تدوین موازی، که الگویی برای کلیت روایی این آثار است، ببینیم. در سینمای جنایی مثلاً در صحنه تعقیب و گریز بین پلیس و فراری، مکرر لحظاتی را در کنار هر یک از ایشان هستیم و همین ما را دل‌نگران آنچه پیش خواهد آمد می‌کند. آنچه می‌بینیم به اهمیت آنچه پیش روی دوربین قرار می‌گیرد راهنمایی‌مان می‌کند: گره‌افکنیها، احتمالها، رقابتها همه حدس ما بر وقوع حادثه‌ای را تأمین می‌کنند اما در کسب بزرگ همه چیز بر عکس است. هیچ احتمالی وجود ندارد، هیچ حادثه‌ای هم در انتظار نیست و از اساس، ترتیب پایانی در همان آغاز و با انتخاب فصلی نامناسب برای فروش کاج تأمین شده است. ساز و کار رسیدن به چنین الگوی ارتباطگیری را بشکافیم:

اول و مهمتر از همه دو مرد داریم که ویژگیهای فیزیکی کاملاً متضاد دارند و از اساس مناسب تشکیل گروه نیستند، در کارها درمانده می‌شوند، یک موضوع را چندبار تمرین می‌کنند، با چند روش تکرار می‌کنند، در درگیری منتظر و بی‌حرکت می‌مانند تا طرفشان کار خود را انجام دهد، روابطشان را سامان نمی‌دهند و بر خلاف تمامی کمدینها مکرر درگیر مسائل خانوادگی (همسرانشان و گاه فرزندانشان که نقش آنها را هم خود بازی می‌کنند) می‌شوند و بعضاً مجرد زندگی می‌کنند (جالب است که اغلب تصور نگاههای روی به دوربین هاردی را دارند و نگاههای لورل به نحو شگفت‌آوری از نظر دور می‌ماند)

و همین موضوع به دست و پاگیر شدن مسایل و کند شدن پیشبرد قصه کمک می‌کند. زمانهای طولانی مکث می‌کنند، به دوربین می‌نگرند، مرتب از کارهای هم متعجب می‌شوند (استفاده از شست به جای کبریت، کشیدن پیپ با دست، فوت کردن‌ها، بستن سایهٔ پنجره بروی دیوار، تکان دادن گوش، زن شدن...) یا تاوان ندانم کاری هم را پس می‌دهند، زندگی بی برنامه و بی‌هدف و بی‌تفاوتی دارند و در یک کلام تنها ارتباط دو نفره‌شان برای ایشان اهمیت دارد و کلیتی که نام «وقفه» را بر آن می‌گذاریم.

کنشی که به جای وقوع، در حد فاصل دو رویداد می‌ایستد.

در کله پوکها (بلایستون ۱۹۳۸) کل موضوع چیست؟ دوستی و رفاقت پاک و انسانی بین لورل و هاردی که عمیق‌ترین احساسات را در ما برمی‌انگیزند و در حقیقت هیچ نیازی هم به یک لحظه گریاندن و درست بلافاصله خنداندن نیست. اثر هنری که عرصهٔ قدرت نمایی فیلمساز نیست، مقهوریت بیننده در خندیدن و گریه کردن می‌تواند در اثری پیش پا افتاده هم اتفاق افتد. البته فیلمسازان برجسته‌ای در دنیا با ارائه مضامینی با ظاهر جدی موفق به خلق موقعیت در کمیک درگونه شدند: ارنست لوبیچ در شاهکارهایش و بخصوص نینوچکا (۱۹۳۹) و بودن یا نبودن (۱۹۴۲) از این شماراست که از موضوع جاسوسی و جنگ، کمدی می‌آفریند. آنچه محوریت اصلی در گونه کمدی دارد، نوعی ارتباط ویژهٔ انسانی و تعریف خاص از مناسبات بین آنهاست. شاید به خاطر همین ویژگی است که این آثار را به اشتباه کودکانه، یا موقعیتی کم‌ارزش تعریف کرده‌اند. به نظر می‌رسد قیاس کمدی با کارهای کودکانه از آنجا می‌آید که «خنده را باید هراسی مشترک دانست که مانع بیگانگیهاست»؛ قیاس شبیه به حس همدلی در کودکان. برجسته‌ترین لحظات تمامی تاریخ سینما متبلور در همان مهر و شفقتی است که هاردی برای یافتن دوستش و بردنش به خانه روا می‌دارد؛ آنجا که فکر می‌کند در اثر جنگ او را از دست داده است و حالا که بازگشته معلول شده. چیزی که متأسفانه در عصر جدید (چاپلین ۱۹۳۶) کاملاً مفقود شده و جای خود را به احساساتی کردن بیننده داده است، چیزی که به تعبیر «ارجاعی» از آن یاد خواهیم کرد.

از همان تصویر نمایش گوسفندان در ابتدای عصر جدید مدد می‌گیریم و به انتقادی اساسی از نوع نگاه چاپلین به انسانها می‌پردازیم. کلیت نگاهی که چاپلین در برانگیختن احساس ما نسبت به قهرمانانش دارد، دارای چنین ویژگی ای است. در تمامی توصیفات و ستایشهایی که در مورد پسربچه (چاپلین ۱۹۲۱) شده است، یک نکته به فراموشی سپرده شده، این مهم که کوگان در نقش کودک دقیقاً در همان جایی قرار می‌گیرد که سگ، دستیار و همراه قهرمان کمیک استریپ است. با همان ویژگیهای از زیردست و پا فرار کردنها، و به کمک آمدنها و تمامی تمهیداتی که برای سوزناک شدن قضیه از طرف چاپلین به فیلم افزوده می‌شود. نگاهی که مشخص است هنرمند تنها برای نمایشی کردن و بی‌روح کردن کنش، و نه نزدیکی به موقعیت انسانی قهرمانان، از آن بهره گرفته است و این اساساً موقعیتی غیرکمیک است. قهرمانان چاپلین برای ما جالب‌اند، همانقدر نمایشی و باارزش که رژهٔ اسبها و پریدن شیرها از داخل دایرهٔ آتش در سیرک را با دقت و هیجان و لبخند دنبال می‌کنیم و گویی سینما در اینجا موقعیت اصلی خود در پردازش شرایط انسانی را به کلی فراموش کرده است. آثار چاپلین مکرر به شرایطی می‌روند که عنصر «وقفه» «کنش پیش روی دوربین» و «روایت غیرارجاعی» را نفی می‌کنند. به همین دلیل هم اغلب آثار او دوپاره‌اند [قسمت کارخانه و شهر در عصر جدید، کوهستان و شهر در جویندگان طلا (۱۹۲۵)، شهر و کاخ در دیکتاتور بزرگ (۱۹۴۰)، هوشیاری و مستی دائم‌الخمر در روشناییهای شهر (۱۹۳۱)]. چون مکرر در صدد ارجاعات بیرونی به مسایل سیاسی / اجتماعی و برانگیختن احساسات بینندگان است.

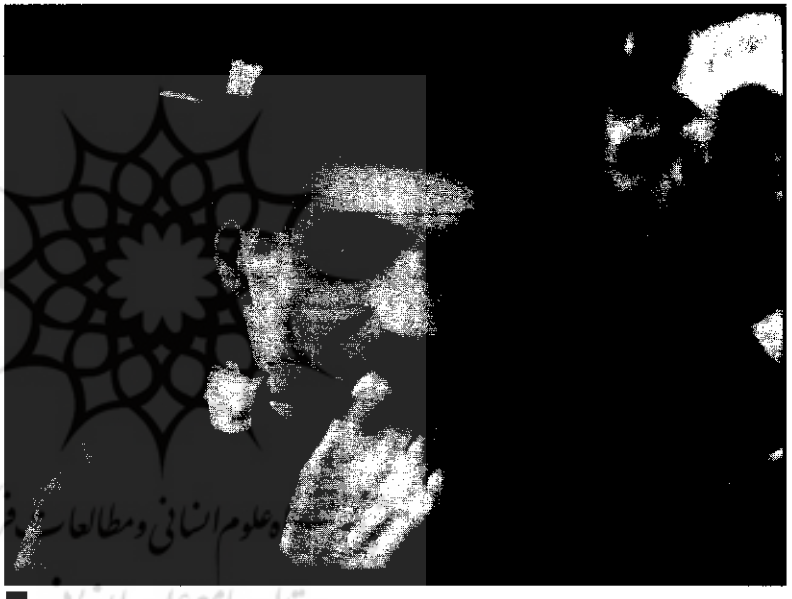
لورل و هاردی

البته همهٔ فیلمها در صدد برانگیختن احساسات بینندهٔ خود هستند، حتی شاهکارهای مستند فلاهرتی، ولی این الگوهای زبانی که هدایتگر سلایق بینندگان و فیلمسازان است، میزان و نحوهٔ موفقیت آنان را به بحث خواهد کشید؛ گفتگویی با زبان که به کارآمدتر شدن و آشکارتر شدن امکاناتش می‌انجامد. نباید انکار کرد که سکانس آوازخوانی پایانی عصر جدید، همچنان فوق‌العاده است و مشخص نیست که هنرمندی که توان مسحور کردن بینندهٔ خود را تا بدین حد داراست چرا با وجود استفاده از همهٔ امکانات و بهره‌گیری از شهرت فوق‌العاده، چنین درگیر حواشی آثارش می‌شود. شاید بحث به شکلی پیش رفت که این تصور غلط را در خواننده به وجود می‌آورد که در یک فیلم از گونهٔ کمدی، ارجاعات اجتماعی، سیاسی و فلسفی را باید به کناری گذاشت. چنین تصوری کاملاً غلط است، سوپ اردک (لئومکری، ۱۹۳۳) برادران مارکس، شعری در هجو تمامی جنگهاست، بی‌آن‌که نیازی به آن بیانیه پایانی دیکتاتور بزرگ در دوستی بین انسانها داشته باشد. آزادی از آن ماست (کلر، ۱۹۳۱) که به دور از همهٔ جنجالها (و حتی بی‌اعتنا به اظهار لطف کلر به چاپلین که به تعارف شبیه است) حقیقتاً الگوی کار چاپلین در عصر جدید بوده است، فیلمی بسیار درخشان از مسخ و دورافتادگی انسان در دل ماشینیم از ماهیت و زیستن شرافتمندانهٔ خود است که آمیخته با نگاه چپ رنه کلر و روح شاعرانهٔ فرانسوی‌اش، فضای کمیک / رمانتیک معقولتری را می‌سازد و اصلاً نیازی ندارد که مثلاً صحنهٔ گیرکردنِ چاپلین در لای چرخها را این گونه تفسیر کنیم که «انسان در لای چرخهای ماشینیسم له و مخ شده است». مشخص است که این تصویر برای نمایشی کردن همین جمله ادبی گرفت شده و سینما امروزه دیگر جای خود را نسبت به ادبیات و میزان استقلالش را از آن تثبیت کرده است و احتیاجی به بحث بیش از این در مورد ضعیف بودن نمادهای سمبولیک این صحنه نیست. این ارجاع به مفهومی آشنا یا متراکم ذهنی که از ادبیات می‌آید گونه‌ای عارضه بر ساختار اثر است و آثار چاپلین در ضعیف‌ترین شرایط از این مشکل رنج می‌برند.

از آنچه گفته شد، به خوبی روشن می‌شود که چرا چاپلین با تولد صدا در سینما ناطق ضعیف می‌شود؛ نه چون تصاویرش را کلام آلوده کرد که نگاهی مبتذل و نوستالژیک دارد و شایستهٔ منتقدانی است که همچنان فکر می‌کنند روستا بهتر از شهر است (همانطور که فکر می‌کنند تمهیدات کامپیوتری سینما را بلعیده است)، بلکه به این دلیل که با ظهور ناطق، عرصهٔ جدیدی پیش روی هنرمندان گشوده شد. صنعت، امکانی پیش روی هنرمند است و قابلیت او در بهره‌گیری از آن، توان او را نشان می‌دهد. اتفاقاً قهرمانان کمدی بعد از ناطق هم کم‌حرف‌اند، زمان طولانی‌ای از فیلمهای ناطق لورل و هاردی بدون رد و بدل شدن هیچ کلامی پی گرفته می‌شوند و فیلمهای ایشان گاه با تک جمله‌ای که در ابتدا از انگیزهٔ خود می‌گویند، تا به پایان بدون هیچ گفتگوی مؤثری ادامه می‌یابد. هارپولال است، موسیواولو (در آثار ژاک تاتی) آنجا که حرف می‌زند هم نمی‌فهمیم چه می‌گوید.

پی‌یراته تا آن حد در سکوت افراط دارد که او را با مکس لندر اشتباه می‌گیریم. افزون بر این، کلام بخشی از جاذبهٔ گونهٔ کمدی است، بخصوص که امکان انعکاس جنسیت، صرفاً در واژگان وقیح را فراهم می‌سازد و تصاویر را در این فیلمها، که از بی‌پروایی پرهیز دارند، راحت می‌گذارند. شاید به همین دلیل است که فقدان کلام در آثار پیش از ناطق به شکل وقفه‌ای از روبرو شدن با تصاویر مورد انتظارمان جلوه می‌کند و می‌تواند به چنین جاذبه‌ای بیافزاید.

آثار بیلی وایلدر و استادش ارنست لوبیچ انباشته از شوخیهای کلامی فوق‌العاده‌اند، وودی آلن و جری لوییس آنجا که لب می‌گشایند پرجلوه‌تر می‌شوند. بخصوص احترامی که آلن به «کلمه» در فیلمهایش ابراز می‌دارد و فواصلی را که با موسیقی پر می‌کند و فضایی که بین گفتگوها قرار می‌دهد و معمولاً محصولِ بد فهمیدن مسایل، گذر زمان و خارج کردن کلمات از مفهوم‌شان است، از مشخصه‌های گونه کمدی‌اند. آیا تلقی گروچو



چارلی چاپلین در روشنائیهای شهر

مارکس از جهان را منهای دیالوگهایش می‌توان دریافت؟ علت اصلی شرایط چاپلین و کاهش محبوبیت‌اش در دورهٔ ناطق در این بود که آنچه او در ترجمهٔ تصویریِ جملات اهتمام می‌کرد به مدد این امکان جدید در سینما بسیار آسان‌تر به بیننده منتقل می‌شد و دیگر نیازی به اینکه با نگاهی سانتی‌مانتال منتظر بمانیم تا آشغالها را از پنجره به پایین بیاندازند و ولگرد کوچک مرتب از زیر آنها فرار کند تا زمانی که نوزاد را زیر پنجره‌ای بیابد و سرش را بالا بکند و بعد ما بگوییم؛ انسان در این روزگار به زباله‌ای تبدیل شده است» که اتفاقاً برانگیزاننده‌گی بسیار بدی است (اشاره به سکانس ورود چاپلین به فیلم در پسر بچه).

نمونه‌ای از دیالوگ خوب سینمایی در Jitterbugs (مالکوم کلر، ۱۹۴۳) لورل و هاردی است: پسر و دختری که در زمان کوتاهی به هم علاقمند شده‌اند دست در دست هم به کاروانی می‌روند که به پشت ماشینی بسته شده که هاردی رانندهٔ آن است و لورل در کنار او بر صندلی جلو نشسته است. هاردی سرخوش از علاقهٔ این دو بهم به لورل می‌گوید: «هی، استانلی نظر تو در مورد عشق در یک نگاه چیه؟» و جواب می‌شنود. «خب، حداقل وقتِ آدم تلف نمی‌شه.» کلامی رندانه و چند معنایی که حتی می‌تواند بار فلسفی، نوستالژیک و حسرت‌باری را هم به دنبال داشته باشد. افزون بر اینها ضرورت ساختاری هم دارد، چرا که بازگوکنندهٔ تردید کلیت فضای ایدئولوژیک متن نسبت به وفاداری پسر است که به نظر می‌رسد شارلاتان است، یا حداقل صادق نیست. اتفاقاً همین جمله است که اگر احتمال خیانت پسر به دختر در پایان فیلم را می‌دهیم میزان اندوهگینی آن را به صفر می‌رساند و در فضای کمیک ممکن می‌سازد. آنچه به معنای «اطمینان بیننده از حوادث» گفتیم اینجا بهتر فهمیده می‌شود. هیچ احتمالی به جز آنچه در وقفه‌ای تصاویر لذت‌بخشی را ببینیم وجود ندارد.

در گونه کمدی تعقیب و گریز هست: هفت شانس (کیتن، ۱۹۲۵). حادثه می‌تواند در انتظار باشد: هارولد لوید. شلوغ بازی و خطرات ناشی از آن هم وجود دارد: آثار برادران مارکس. اما تمامی اینها به نحوی آشکار، قهرمان ما را در مرکز حوادث و مکرر پیش‌روی ما قرار می‌دهند، بدان حد به حضور دایمی او ایمان داریم که اصلاً تصوری از غیبت‌اش نمی‌توانیم داشته باشیم. شاید هم به همین دلیل کمدیها به سمت گروههای کمدی در تاریخ سینما رفتند. زیرا امکان قرار گرفتن کنش کمیک در پیش روی دوربین را فراهم می‌کردند و ما دوست داریم بدون استثنا آفرینندهٔ کنش کمیک را در هر کادر ببینیم و حضور یکی از اعضای گروه کافی است تا به دیگران فکر نکنیم، یا منتظر ورود آنان به کادر باشیم. این خلاف سنت جنایی است که مجذوب روایتی موازی می‌شویم و همواره منتظر حضورِ جمع دیگر هستیم. وجود گروه کمدی که ارتباط افراد و یا حضور تک‌تک‌شان به خلق موقعیت کمیک می‌انجامد، «دیگر» را بی‌معنی می‌سازد. گروههای انسانی کمدی به حدی زیادند که امکان فهرست کردن آنان محال به نظر می‌رسد و اینجا شماری از اسامی دو یا سه نفره (بودآبوت و لوکاستلو، برادران مارکس، لورل و هاردی، سه کله پوک، چیچو و فرانکو، والترماتا و جک لمون مردان و زنان (ترسی و هیپورن، کوپر و آرتور، گرانت و دون، گرانت و هیپورن)

افرادی که عضو هرازگاهی گروهی کمدی بوده‌اند (دین مارتین و جری لوییس، تونی کرتیس و جری لوییس، زیوبا برادران مارکس، بوش و والترلانگ با لورل و هاردی...) و اعضای فرعی گروههای کمدی که بسیار مهمند (بن تورپین، فتی آربوکل، چارلی چیس، لوپنیولین، لاری سیمون، می‌بل نورماند...)

ژاک تاتی ایدهٔ کنش پیش روی دوربین را، در هفت اثر کمدی‌ای که خود کارگردانی کرد، به مدرن‌ترین شکل دفرمه کرد. او کنش را به لانگ‌شات برد و این توهم را که گونه کمدی الزاماً متکی به چهرهٔ قهرمان و کلوزآپ یا مدیوم‌شات اوست، از بین برد. با این حال همچنان باید اذعان کرد که فیزیک قهرمان در گونه کمدی اهمیت ویژه‌ای دارد.تمامی آنچه در آثار کمدی به شکل حادثه یا شلوغ بازی بروز می‌کند، بهانه‌ای برای ایجاد وقفه است. چاپلین در شاهکار خود که بی‌نقص‌ترین اثر او در گونه کمدی است؛ روشناییهای شهر، چنین به نظر می‌رسد. «وقفه» به معنی منحصر کردن کلیه فعل و انفعالات در جهان پیش‌رویمان به یک کنش مرکزی است و بعد ساده کردن، یا بی‌اهمیت کردن آن به لحاظ بروز خطر که هر پایانی برای آن مطلوب جلوه کند. همچون خوابهای ما که همیشه به نظر بی‌پایان رها می‌شوند.پایان در اینجا در معنای دراماتیزه آن مورد اشاره است. در روشناییهای شهر دوپاره بودن آثار چاپلین به بهترین شکل، قالب ساختاری یافته است: در ابتدای فیلم و زمانی که بر مجسمهٔ سفید خوابیده است، تضاد سفیدی با لباس سیاهش را می‌بینیم؛ و این تضاد همچون آثاری از او نیست که از نمادها و عناصر به عنوان بهانه‌ای برای هجو تهاجمی و بیانی ادبی استفاده می‌کرد، که جلوه‌ای از بینایی و کوری، و مستی و هوشیاری، در کلیت فیلم است. روز و شب در این اثر در همین مسیراند و اتفاقاً این فیلم نشان می‌دهد که از جملهٔ بهترین سکانسهای شب در گونهٔ کمدی از آن چاپلین است: آنجا که سعی می‌کند برای مرد دائم‌الخمر دلیلی بیاورد تا به زندگی ادامه دهد و خود را نکشد و البته توجیهی نمی‌یابد، چرا که چند دقیقه پیش خودش کاملاً امیدش را از دست داده بود. مستی و هوشیاری مرد هم در همین راستاست (و چون موقعیت انسانی فوق‌العاده‌ای در روابط را پیش می‌کشد همچون آینه‌ای خود را در آن می‌بینیم که در سر حالی و بدخلقی چگونه دو شکل از رابطه را با فردی ثابت پیش می‌گیریم. این امر موید نظر برگسون است که معتقد است کاری را که خود انجام می‌دهیم اگر کسی تقلید کند می‌خندیم؛ و کوری دختر که رمانتیک شدن مطلوب چاپلین را فراهم می‌کند و چه پایان دلنشینی با آن گل و

لبخند و کلمهٔ «تو» از سوی دختر که هم چاپلینی است، هم گونه کمدی و هم خیلی بهتر از حرکتهای او به سمت افق و از این قبیل است که راه رفتن او را از پشت نشان می‌دهد و چه تمهید مناسبی است مستی مرد دائم‌الخمر برای ساختاری شدن علاقه‌مندی چاپلین به چندهویتی شدن قهرمانش (دیکتاتور بزرگ، زائر...). البته هویت قهرمان از مهمترین ایده‌های گونه است که برخی حتی تا حد تعریف‌گونه هم از آن استفاده کرده‌اند و بعدتر به آن خواهیم پرداخت. این اثر افزون بر این، حکایت مستقل بودن جهان فیلم را هم در خود دارد، یک ایدهٔ اولیه دارد که خب معمول آثار کمدی است و دختری است که برای مرد همچون افسانه‌ای است و بعد مجموعه‌ای از وقفه‌ها، نظیر مسائلش با مرد دائم‌الخمر که فقط وقتی مست است او را می‌شناسد یا بوکس که همگی به فضایی انسانی و دوست‌داشتنی می‌انجامند و ما این اطمینان را داریم که ایدئولوژی حاکم بر فیلم حکایت از حقانیت همهٔ آدمها می‌کند و حالاست که خیلی مهم نیست که ما پایان خوشی ـ به آن شکل آمدن ناگهانی سواره‌نظام ـ داشته باشیم.

آثاری نظیر موسیو وردو فضایی خاص و متفاوت دارند و بهتر است که آنها را در جایگاه دیگری بحث کنیم. امّا آثار کمدی می‌توانند به مرگ هم بیانجامند و پایان خوش و سرمست‌کنندهٔ آنها منوط به همان فضای شاداب حاصل از ایدئولوژی حاکم بر آنهاست که اطمینان را در ما زنده نگه می‌دارند؛ چنین فضایی مرگ را مغلوب و ناپدید می‌کند. در پایان فیلمی از لورل و هاردی، The Flying Deaus [(سیوچرلاند، ۱۹۳۹) که در ابتدای آن هاردی قصد خودکشی دارد] هاردی می‌میرد، و در شرایطی که لورل هم، شاید همچون ما، بهت‌زده از این رویداد به تنهایی به مقصد نامعلومی می‌رود، اسبی را در اصطبلی می‌بیند که ناگهان با صدای هاردی او را خطاب می‌کند: «هی، استانلی». راست می‌گوید او جایی در فیلم گفته بود که بعد از مرگ همه به دنیا بازخواهند گشت و او دوست دارد که در هیأت اسبی دوباره حیات بیابد. رویدادها برای گونه کمدی تنها وقفه‌ای برای توقف کنش هستند، حتی توقف مهمترین و قطعی‌ترین رویداد یعنی مرگ.

گاه این وقفه به ساختار کمیک ارتباط دارد، همان شور انسانی بین لورل و هاردی که پیش از این اشاره شد در آثاری از ایشان دچار وقفه می‌شود مثلاً در یک هالو در آکسفورد (آلفرد گلدینگ، ۱۹۴۰) آرزوی ما که این دو یا یکی از آنها بالاخره به موقعیتی برجسته برسند برآورده می‌شود، اما چون در نحوهٔ ارتباطی بین ایشان وقفه ایجاد کرده ـ مثلاً هاردی دیگر نمی‌تواند کلاهش را بر سر لورل بکوبد ـ فضای کمدی ایجاد می‌شود. اینجاست که این دو هنرمند ساختار آثار خود را هم هجو می‌کنند. در کله‌پوکها این وقفه به خاطر آن است که هاردی تصور می‌کند لورل معلول شده است. این مثالها این فرضیه را که هر کمدی‌ای، به نحوی هجو است تقویت می‌کنند.

بعضی‌ها داغشو دوست دارن

گونه کمدی سینمایی زیرمجموعه‌هایی دارد: شخصیت محور، اسلپ استیک، دیوانه‌وار (Screwball)، آنارشیستی، کمدی/ موزیکال، هجو، سیاه و پوچی۱۳ [منظور از پوچی Absurd در اینجا کارهایی یا فضاهایی شبیه به شاهکارهای بکت نیست، بهترین نمونه برای آن، قاعده بازی (رنوار، ۱۹۳۲) و همچنین سنت کمدی ایلینگ با کارگردانانی چون مکندریک، هنری کورنه‌لیوس، رابرت همر و چارلز کربچتون هستند [شاید زنکشها (مکندریک، ۱۹۵۵) را بتوان بهترین نمونه کمدی سیاه، پوچ و ایلینگ دانست.] و از این بین شاید ما زیرگروه شخصیت محور را بیشتر به عنوان کمدی می‌شناسیم. هر چند که کارگردانان بزرگی چون وایلدر (با رتیریش)، کاپرا (با کلارک گیبل)، مینه‌لی (با جون بنت؛ باکال)، دیوید لین (با رکس هریسون)، افولس (با سیمون سینیوره)، و مایک نیکولز (با داستین هافمن)، این سنت را وارونه کردند و از کاراکترهای غیرکمیک در این آثار به خوبی بهره گرفتند. یا کمدینهایی که آنها را با بازیهایشان در آثار غیرکمیک بیشتر به خاطر داریم نظیر گاری کوپر و تصاویر به یادماندنی‌اش در وسترن، یا جیمز استوارت در نقشهای جنایی، و این نشان می‌دهد که کثرت ایفای نقش کمدی به شمایل کمیک شدن نمی‌انجامد. با تمام اینها، گونه کمدی، قاعده‌ای سینمایی را به بهترین شکل و در ایده‌آل‌ترین وضع تأمین می‌کند؛ اینکه شخصیت اول سینمایی یا قهرمان ما اجازه دارد عجیب باشد و دوربین را به خود جلب کند. اینجاست که رویارویی دوربین با قهرمان، موضوع بحث قرار می‌گیرد، مثلاً در الگوی وسترن (و همینطور حماسی و افسانه/علمی) دوربین به طور کلی در وضعیتی ستایش‌آمیز نسبت به قهرمان است و در ضمن نگران رفتن اوست (سفر) یعنی با پن، دالی و کرین مرتب او را به هنگامی که به تاخت می‌رود یا آرام در صحراست تعقیب می‌کند تا از کادر خارج نشود. نگاه دوربین به شکل سنتی، در گونهٔ کمدی از فاصلهٔ هم‌اندازهٔ چشم انسان و از روبروست که تداوم دارد یعنی باید در تمامی نماها باشد. برخلاف گونه وحشت که دوربین از عنصری ترسناک گریز دارد و او را مثلاً در زیر زمین و داخل تابوت یا لای جرز دیواری پنهان کرده است که فقط بعضی وقتها می‌آید. قهرمان ما هم وقتی برای کشتن یا پیدا کردن او می‌رود، دوربین به جای چشم اوست و این خطر ورود هر چیزی را به کادر ممکن می‌سازد. در گونه کمدی هیچ عنصری بیرون از کادر، خطری نیست، مثلاً دیدن صحنه‌ای معمول که ضربه‌ای بر سر قهرمان کمیک می‌زنند با پیشزمینه و در برابر دوربین جذاب‌تر است. در جنایی هم که گفتیم تدوین، موازی است؛ یعنی بودن قهرمان در کادر با نبودنش در جدال است. در گونه جنایی گویی روایت، بخشی از توجه ذهنی ما را به نقطه‌ای می‌برد و در آنجا نگاه می‌دارد تا هر وقت که دوباره بازگردیم، ادامه همان مسیر قبل را داشته باشیم. در وحشت، این قسمت از توجه ذهنی ما به جایی مرموز و ممنوع برده شده و دفن شده است که ما دوست داریم اصلاً بیرون نیاید؛ مثلاً در دکتر جکیل و آقای هاید (ماموليان، ۱۹۳۲) در وجود قهرمان، دفن شده یا در آرواره‌ها (اسپیلبرگ، ۱۹۷۵) در دریا، دفن شده که در بخشهای اول فیلم اصلاً ظاهر نمی‌شوند. دوربین در این آثار از این حضور غافلگیر می‌شود، و به همین دلیل دنباله‌سازی در گونه وحشت (و آثار فانتزی) بهترین قالب را می‌یابد، چرا که حضور دوباره و ناگهانی عنصر پنهان شده امکان‌پذیر می‌نماید. بر خلاف این، در کمدی کمتر شاهد دنباله‌سازی و قسمت دوم هستیم و همچون نوآر یک قالب داستانی داریم که دوباره از همانجا آغاز می‌شود و به جز این، واقعه‌ای امکان‌پذیر نیست، نمونه‌های سری‌سازی شاید بیش از هر گونه دیگری در کمدی اتفاق افتاده باشد. مل بروکس در پایان فیلم تاریخ جهان، قسمت اول (۱۹۸۱)، که فیلمی در هجو فیلمهای تاریخی است، صحنه‌هایی از قسمت دوم را که هیتلر در آن می‌رقصد نمایش می‌دهد. دنباله‌ای که هرگز ساخته نشد و احتمالاً این را هم باید به هجوی بر گونه کمدی تعبیر کنیم. در کمدی همه

هری لنگدون

چیز همسو با حضور در برابر دوربین است؛ مثلاً بازی کردن جری لوییس در چندین نقش در فیلمهایش که این امکان را به او می‌دهد تا همیشه در کادر باشد. جواهرات خانوادگی (۱۹۶۵)، کنش ارتباطی او با افراد مختلف و موقعیتهای گوناگون را ببینیم: پروفسور دیوانه (۱۹۶۳)، و حتی خیرخواهی‌اش که برای زیستن باید چهره‌های متنوعی داشته: سه نفر روی کاناپه (۱۹۶۶)، که در بسیاری موارد به فیلمها ساختار اپیزودیک می‌دهند. در فیلم کله‌پوکها ما ابتدا لورل را می‌بینیم که سالها پس از پایان جنگ همچنان مشغول پست دادن است. خب اولین سوال ما این است که پس هاردی کجاست؟ بعدتر هاردی را می‌بینیم که خبر بازگشت لورل را بعد از سالها به وطن در روزنامه می‌خواند و ما خوشحال می‌شویم که دارند همدیگر را پیدا می‌کنند و بعد در صحنه‌ای معجزه‌آسا و خیلی سهل‌الوصول همدیگر را می‌بینند. مطمئن باشید اگر اثری ملودرام را شاهد بودید (آن‌گونه که احتمالاً این ایراد را در نقدهای بسیاری به ملودرامهای آسیایی خوانده‌اید) در صورت رویارویی اینچنین دو دلداده بلافاصله می‌گفتید: «مگه فقط همین دو نفر تو دنیا هستن؟» اما در اینجا ما از وقفه جدایی بین این دو به اطمینان از رابطه‌شان می‌رسیم و بعد تا پایان فیلم می‌رویم که اصلاً تمام موضوع این است که هاردی می‌خواهد لورل را به خانه‌اش که در طبقه یازدهم ساختمان است ببرد، آسانسور خراب است، از پله می‌روند با جیمز فینلیسن (عضو ثابت گروه کمدی‌شان) دعوایشان می‌شود، زن هاردی ناراحت می‌شود، زن همسایه را در داخل صندوقچه قایم می‌کنند و در آخر سر هم فرار می‌کنند.

یعنی هیچی، به جز این که این دو باید کنار یکدیگر باشند و البته پیش روی ما؛ پیش روی دوربین.

آثار کمدی در بسیاری جاها با فانتزی ارتباط می‌یابند؛ مثلاً کارآگاه کلوزو (پلنگ صورتی) از وسایل عجیب و غریبی استفاده می‌کند که به نوع کاربرد ماجراجویانه و فانتزی جیمز باند نزدیک است. آثار کمدی یا از انیمیشن بهره گرفته‌اند یا بر آن تأثیر گذاشته‌اند: حتی کارتونهایی داریم که شخصیتهای آن کمدینهای معروف‌اند. ارتباط موزیکال و کمدی هم به همان صحنه‌های شلوغ و ریتم درون کادر و اطمینان از ناپایدار بودن غصه‌ها (البته به شکلی متفاوت) مربوط است.

ساختار گونه

ساختارمندی گونه ارتباطی با تند یا کند بودن ریتم فیلمها ندارد. اما آثار کمدی معمولاً در زمینه‌های شلوغ، آشنا (بعضاً متکی به گونه‌های سینمایی؛ نظیر آثار باب هوپ و مل بروکس) می‌گذرند، و ریتم درون کادر سریع دارند. شاید به همین دلیل است که از دور تند کردن برخی صحنه‌ها برای کمیک‌تر شدن فضاها کمک گرفته می‌شود، و دورهٔ فیلمهای با ۱۶ کادر در ثانیه را دورهٔ طلایی کمدی دانسته‌اند که حرکت سریعتری از قهرمانان را نسبت به تصور ما از واقعیت به نمایش می‌گذاشت. این تندی ریتم داخل کادر در مورد آثار لورل و هاردی هم هست که تقطیع، سکانس‌بندی و موضوع برخی آثارشان اثر را به نظر کند می‌نمایاند و مثلاً یک پیانو را در تمام طول فیلم بالا می‌برند. جعبه موسیقی (جیمز پاروت، ۱۹۳۲). یا اینکه می‌خواهند بروند در شهر دیگری موسیقی اجرا کنند و شب تا صبح در کوپه قطار در هم می‌لولند و آخر می‌فهمند که سازها را نیاورده‌اند. Berth marks (لویس ر. فاستر ۱۹۲۹). حتی در مورد ژاک تاتی که از مدرن‌ترین نمونه‌های کمیک است همه، ریتم درون کادر تند است، مثلاً فواره‌ای که می‌چرخد و همه را خیس می‌کند: تعطیلات آقای لولو (۱۹۵۳) و اشکال هندسی دایی جان (۱۹۵۸) که زمینه خاص و نوع حرکات موزون قهرمانان را می‌سازند، اسلپ استیک و کمدی دیوانه‌وار تندترین ریتمهای درون کادر را دارند.

نورپردازی آثار کمدی نه چون آثار فانتزی پرزرق و برق‌اند، نه چون سینمای وحشت و افسانه/ علمی انباشته از صحنه‌های تاریک‌اند، و نه چون آثار وسترن، به شکلی که گویی تنها یک منبع نوری واحد (خورشید) دارند. نورپردازی آثار کمدی به وضوح تصاویر پیش رو کمک می‌کنند. و این هدف اصلی نور در این آثار است.

گونه کمدی حوزهٔ ممنوعه هم دارد، شکل سنتی گونه کمدی حکایت از ممنوعیت نمایش صحنه‌های بی‌پروا دارد با آنکه جنسیت همیشه محور اصلی گونه کمدی است، ولی حداکثر نشان سکس، درآمیختگی این آثار با موزیکالهاست. البته این قاعده با افزایش آثار هجوگون در دهه‌های پایانی قرن بیستم با موضوع سینما در لحظاتی نقض شده است: صحنه‌ای از غریزه اصلی (ورهوفن، ۱۹۹۲) که در Deux Hot shots! part(جیم ابرامز ۱۹۹۳) هجو شده است. به طور کلی بی‌پروایی، صراحت یا به عبارت بهتر وقاحت، فضای کمدی را به وحشت نزدیک می‌کند؛ شبیه به قهقهه‌های ترسناک.

همان‌گونه که گفته شد آثار کمدی به شدت متکی به سری‌سازی و نه دنباله‌سازی‌اند. سری‌سازی به این معنی که فیلم بعدی کمدین کمابیش همان موضوع قبلی را دارد. مواردی چون آقایان با مو خرماییها ازدواج می‌کنند (ریچارد سیل، ۱۹۵۵) که دنباله‌ای برای آقایان موطلاییها را ترجیح می‌دهند (هاکس، ۱۹۵۳) دانسته شده است، معدودند.

ساز و کار ارزش این آثار معمولاً حکم به حقانیت و موفقیت قهرمانان می‌دهد، به همین خاطر ایشان نیازی به درگیریهای شدید و به زور

بازو، ذکاوت، موقعیت اجتماعی یا سیاسی ندارند و حتی این موقعیتها را هم تضعیف می‌کنند یا تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. و این با پیروزیهای کمابیش سهل و آسان به دست می‌آید، یا فرار می‌کنند.

صحنه‌آرایی و کادر در گونه کمدی معمولاً بیانگر موقعیتهای مختلف است؛ وجود درها، کمدها، صندوقچه‌ها، پشت قهرمانان که ما می‌بینیم یا می‌دانیم و آنها نمی‌دانند. پشت پرده‌ها، بالاخانه‌ها، بالای درخت، پنهان شده‌ها، داخل دودکشها، پشت بامها، طبقات بالا و پایین و از این قبیل بسیار است، که حضور کنش را در اثر خارج شدن شی یا فردی از موقعیتهای مذکور برای ما عادی و مفرح می‌سازند. بخصوص در افتادن ناگهانی از بالا به پایین و یا پرت شدن از داخل کمد به داخل اتاق.

نمابندی در گونه کمدی هم به پیروی از همین شرایط مبتنی بر زوم‌بک، پن و چرخشهایی است که مثلاً به ما نشان می‌دهد که قهرمان ما که ابتدا فکر می‌کردیم از اشراف است در کلبه‌ای متروکه بر روی اثاثیه‌ای قراضه لم داده است و کنشی کمیک را خلق می‌کند. این شکل غافلگیرکننده یا اطلاعات ضمیمه‌ای نما، در تداوم نما و حضور بیش از حد معمول دوربین پیش روی کنش هم می‌تواند باشد. مثلاً در موز پوست کندن لورل که در آخر هیچی باقی نمی‌ماند می‌خندیم. باقی ماندن دوربین پیش روی کنش بیش از زمانی که گریفیث به عنوان یک سنت پایه‌گذاری کرد، کارکردهای دیگر هم دارد که به طور مشخص در آثار برسون و ازو یافتنی است.

نقطه‌گذاری گونه کمدی می‌تواند از اصول معمول کات، دیزالو، فید، روبش و از این قبیل فراتر رود و از تمام شیوه‌های معمول و غیرمعمول و مواردی بعضاً فانتزی که مغایر روایت سنتی است، استفاده کند که به یادماندنی‌ترینش همان دایره‌ای است که در سینمای صامت نقطه‌ای را دربر می‌گیرد.

به هر شکل روشن است که گونه کمدی به شدت متکی بر خاطره و عادات بیننده است، تا آنجا که کمدی را تقلیدی کم‌ارزش نما از واقعیات و تکرار مکررات دانسته‌اند؛ و این می‌تواند اساساً تعریفی برای تاریخ سینما باشد. کهن الگویی است سینما، که اگر عرصه‌ای برای آشکار شدن تراژیکها هم باشد، به تمامی این نیست. نمی‌توان آن را با قاطعیت وارونه‌ای برای اسطوره‌های تراژیک برشمرد. اما در این تردیدی نیست که سینما از ارضای کاملی برای آن نیاز به گریز و ایجاد وقفه‌ای است که از زندگی هر روزه خود داریم و محبوب‌ترین گونه‌ها اگر کمدی باشد، اسطوره‌های آن اطمینان و امنیتی را که برای زیستن به آن نیاز داریم در ما زنده می‌کنند. اطمینان بی‌آن که هیچ خطری تهدیدمان کند و بازیگران خالق این اسطوره‌ها.

و کمدینهایی که از آنان نام نبردیم: جان بانی، هری لنگدون. داگلاس فربنکس. والاس رید. نورمن ویزدوم. لویی دوفونس. جوئل مکری. بیلی بیوان. ادی براکن. توتو و خیل بازیگران کمدی ایتالیایی نظیر آلبرتو سوردی. و در فیلمهای دینوریزی با آن وراجیهای قطع نشدنی‌شان. میشل سیمون. جرج. ک. اسکات. جان باریمور. آلک گینس. رداسکلتون.

عناصر کمدی

حیوانات، الکل (که نمونه عالی آن به بازیهای و. ک. فیلدز برمی‌گردد)، ساحل، زندان، مسابقات، رختخواب، مدرسه [بخصوص در سری گنگ ما (مک گوان/ هال روچ ۱۹۲۲)]، قطار، کشتی، قایق، ماشین، دوچرخه (بخصوص حرکت رو به عقب آنها)؛ وسایل پرنده؛ هواپیما؛ کایت، بالن و بطور کلی پرت شدن به هوا به مدد اهرم، قرقره، خودکشی، بچه‌ها، وقایع عجیب و غریب که با مسامحه می‌توان نام سوررئال را بر آن پذیرفت (نظیر آثار جری لوییس، و لورل و هاردی)، دنیاهای اسرارآمیز نظیر داخل بدن انسان، قبایل وحشی، زمینه‌های ماوراطبیعی نظیر ارواح، شیاطین، عرش الهی، فرشتگان، جنسیت، مردهای زنانه، ازدواج، عشق، زنهایی که قصد می‌کنند مردی ساده دل را تور کنند [نظیر همنشین زنان (لوییس، ۱۹۶۱)]، حسادت شوهران یا ناامیدی زنان از وفاداری مردان، یک زن بر سر چند راههٔ عشق [نظیر داستان فیلادلفیا (کیوکر، ۱۹۴۰)]، فقدان مرگ، مکانهای عمومی شلوغ، غذا خوردن، نوشیدن، شکستن، ریختن وسایل حامل موادغذایی، به هم ریختن یا در شرف در هم ریخته شدن وضع عادی غذاخوری، مهاجرت روستا به شهر، ثروتمند و فقیر در تضاد، که بهترین نمونه‌هایش در کارهای فرانک کاپر است، بیماری، جنون، دیوانگی، حماقت، مواد مخدر، سیگار، مستی، الکلی به موقعیتی رسیدن، نظیر دیوانه (آلن، ۱۹۷۱)، فرار کردن و دست به سر کردن تعقیب کننده، نظیر خیل فیلمهای کیتن، لباس، بخصوص کلاه، عینک، ایدهٔ درآمدن شلوار، روابط ضربه‌ای، مثلاً دو نفر دوست، دو نفر دیگر را فریب می‌دهند نظیر جک لمون و تونی کورتین در بعضیها داغشو دوست دارن (وایلدر، ۱۹۵۹) با مونرو و جو براون یا داستان پالم بیچ (استور جس، ۱۹۴۲) که زن و شوهری با مرد و زن دیگری حتی تا پای ازدواج هم پیش می‌روند، نمایش، عرصه هنر هالیوود، برادوی، وظیفه حرفه‌ای در برابر روابط عاطفی با جنس مخالف، نظیر کارهای کیوکر، مرد جاه‌طلب یا نخبه، نظیر آثار هاکس و جرج استیونس، و تمامی ایده‌های گونه‌های ملودرام و جنگی، و بسیاری چیزها که همچون وسترن قابل محدود شدن نیستند. در کمدی شما می‌توانید از عناصری که حتی ضد کمیک هم هستند برای خلق موقعیت کمیک استفاده کنید. به همین خاطر هیولاهای آشنای فیلمهای وحشت به دنیای کمیک می‌آیند و شاید نتوان باور کرد که شاهکار کاپرا [آرسنیک و تور کهنه (۱۹۴۴) با موضوع هراس‌آورش] فیلمی کمدی باشد.

شخصیتهای کمدی

پیشخدمتها، ولگردها، مسن‌ها، از کارافتاده‌ها، زنهای فرشته‌گون، زنهای بی‌وفا و سرد زنهای چاق و وحشتناک، مردهای قل چماق، پلیسها، هنرمندان، دکترها، زنهای عشوه‌گر / هرزه، هالوها، فضولها، دست و پا چلفتیها.

ایده‌ها:

هویت، مهمترین ایدهٔ کمدی است: به بازی درچند نقش ارجاع دارد و دوقلوها جلوه دیگر همین ایده‌اند، آدمهای شبیه که به جای هم گرفته می‌شوند، تغییر قیافه دادن بازی لورل و هاردی در نقش برادرها و حتی فرزندهایشان، آن آدمی که جک لمون خودش با تغییر قیافه درستش می‌کند تا بتواند با ایرما باشد و بعد در صحنهٔ بچه‌دارشدنش سروکله‌اش پیدا می‌شود [ایرما خوشگله (۱۹۶۳) بیلی وایلدر)].

به نظر می‌رسد رسیدن به هویت مطلوب اجتماعی از موقعیتی ضعیف، حسی خوشایند و تا حدودی آرزویی کودکانه باشد. البته این ایده مختص کمدی نیست. ملودرام، امکان ازدواج سیاهپوست و سفید پوست را فراهم نمی‌کند!: معجزه در میلان (دسیکا، ۱۹۵۰) که برخی کمدی دانستندش. یا در وحشت معکوس می‌شود و زمینهٔ بیرون آمدن همان عنصر دفن شده است: مگس (کرانبرگ، ۱۹۸۶). ولی بی‌تردید وسعت کاربردش در کمدی

کاترین هپبورن، جیمز استوارت، کری گرانت، کلارک گیبل

رقیب ندارد. نظم و آشفتگی: بعضی کمدی را به مدد این ایده تعریف کرده‌اند که در قیاس با وحشت معنی روشن‌تری می‌یابد. حقیقتاً شمول این تعریف با وجود عدم فراگیری‌اش بالاست. مثال مشخص و تئوریک آن، آثار هارولدلوید است اما برای یافتن مثال مناسب خیلی به خود زحمت ندهید که تمامی آنچه تا به حال گفتیم مثالی برای این مورد است. پیرزنهای بی‌دندان و سمج و فضول و وراج تاریخ سینما که در هر گونه‌ای که ظاهر شدند، لبخند را بر لبهایمان آوردند: تلماریتر را نمی‌توان از یاد برد.

روایت غیرارجاعی

رسیدن به این شرایط ساختاری تنها در شاهکارهای گونه کمدی تحقق یافته است. ایجاد شرایطی برای بیننده که از تمامی برانگیختگیهای حاصل از حساسیتهایش خالی شود و احساس کند که به کنشی می‌خندد که تقلید حرکات و اعمالِ خود اوست، نه تصفیه حساب با جماعتی که فیلمساز مدنظر دارد. دوربین سینما چون در جای چشم ما می‌نشیند، بیش از هر هنر دیگر امکانِ خندیدن به تقلیدی از رفتار خود را برای ما فراهم می‌کند و شاید این اصیل‌ترین خنده نیز باشد. فیلم چنان رویداد را به موقعیتی باورپذیر می‌رساند که آن را تجربه‌ای شخصی می‌پنداریم. همان که برگسون بدان تأکید کرد و فروید از آن به رهاسازی یاد کرد. اثر کمیک مجموعه‌ای از صحنه‌های خنده‌دار نیست. بافتی متراکم از اجزایی است که جهانی ویژه می‌سازد و در عین پیوندش با تمامی آنچه به هجو می‌کشد، باید ما را از عصبیت تلنبار شدنهای ذهنی‌مان رها سازد. بهترین مثال برای روایت غیرارجاعی در گونه کمدی که فضای انتقادی، سیاسی، اجتماعی، انسانی و حتی تلخی دارد متعلق به هنرمندی است که در دورهٔ پختگی‌اش به آلیس (۱۹۹۰) و رز ارغوانی قاهره (۱۹۸۵) می‌رسد: وودی آلن. در لبخند (و نه قهقهه) به شاهکار او، رز ارغوانی قاهره، ما به تمامی آنچه در زندگی پیش می‌گیریم، دل می‌بندیم: آنجا که سیسیلیا برای تام، راه و روش زندگی کردن و نه بازی کردن همچون هنرپیشه‌ها را یاد می‌دهد. سکانسی فوق‌العاده که تام سعی می‌کند انسان بودن را یاد بگیرد که حداقل برای مدت کوتاهی که عاشق است او را از بازی کردن رها می‌کند و سیسیلیا سعی می‌کند برای تام توضیح دهد که شکم‌گنده زن به معنی حامله بودن آن است و تام نمی‌فهمد. به راستی برای عاشقانه زیستن و عشق به زندگی نیازی به فهمیدن همه چیز نیست. در این فیلم گویی ما همه چیز عادی را دوباره مرور می‌کنیم و در عمق مفهوم زیستن قرار می‌گیریم. رز ارغوانی قاهره نمونهٔ درخشانی است از گونه کمدی بدون تمامی آنچه به عنوان الزام آثار این گونه به شلوغ کردنها، پرتاب کیک یا درآوردن شلوار قهرمانان، به نظرمان قطعی می‌آمد. آلن با الهام از سنتهای گونه و درونی کردن آنان در موضوعی فوق‌العاده به اثری یکپارچه و کم‌نظیر می‌رسد.

اثری که در نهایت ما را تنها به خودمان ارجاع می‌دهد. اثری که هم خط ارتباط خود را با کلاسیکها حفظ می‌کند و هم مرزهای کمابیش قراردادی و رو به اضمحلال را درمی‌نوردد و به گونه کمدی روحی تازه و فضایی متفاوت می‌بخشد که مناسب دهه‌های پایانی قرن بیستم است، همان‌گونه که اسلپ استیک را برای دوره صامت، دیوانه‌وار را برای دهه ۳۰، کمدی ملودرامها را برای دهه ۴۰، کمدی سیاه را برای دهه ۵۰، اپیزودیک را برای

جری لوییس و دین مارتین

دهه ۶۰، کمدیهای انتقادی و فیلمهای با موضوع هالیوود را برای دهه ۷۰ و هجو تاریخ سینما را برای دهه ۹۰ دانسته‌اند، که همگی در تمامی دوره‌ها حضور و حیات داشته‌اند، دهه ۸۰ را باید تنها برای این تک فیلم آلن دسته‌بندی کرد و بارها سینما کوشید این موقعیت فوق‌العاده را دوباره بیافریند که آشناترینش آسمان برلین (وندرس، ۱۹۸۸) بود. آلن ضرورت انسانی نگاه دوباره به لذتهای زندگی را فارغ از بارکردنهای عارضی و سانتی مانتالیسم به ما عرضه کرد و به خاطر همین تک فیلم، خود را در ردیفی هم عرض بزرگان گونه قرار داد، گویی همان مقطع که خود را از یاد می‌بردیم، با اثر آینه‌گونش اطمینان لازم به زیستن را به ما بازگرداند. رز ارغوانی قاهره از یک سو کاملاً بیگانه با گونه به نظر می‌رسد. اثری استعاری در انتقاد از روزگار مدرن، ناملایمتها، رنجها، کمبود محبت‌ها و ترسهای یک زن.

ملودرامی اجتماعی که خارج شدن قهرمان از کادر فیلم را بهانه‌ای برای هجو کردن زندگی انسان امروز که موقعیت‌اش را به خاطر خارج کردن روح از کالبد زیستی‌اش از دست داده است و در انتقاد به سیستم استودیویی قرار می‌دهد. جدای هجو موضوعات سینمایی گاه در گونه کمدی، بازیگران درگیر مسایلی در ارتباط با شهرت سینمایی‌شان در دنیای واقعی می‌شوند: نظیر آنیتااکبرگ در یا مرگ یا هالیوود (تاشلین، ۱۹۵۶) و اشاره‌ای که به مونرو در خارش هفت ساله (وایلر، ۱۹۵۵) می‌شود، از سوی دیگر هم سنتهای کمیک است: ایدهٔ اصلی فیلم وام گرفته از شرلوک ونیور (کیتن ۱۹۲۴) است. محل گذر داستان به سنت سینمای کمدی، محیطهای شلوغ است. قهرمان خارج شده از کادر هم چند هویته می‌شود؛ نقشش، زندگی در بین آدمها و کسی که نقش او را بازی کرده است. فیلم در هاله‌ای به دور چهرهٔ میاقارو می‌گذرد؛ در ادای دین به تمامی بازیگران زن گونه کمدی: کاترین هپبورن، مونرو، دیتریش، استنویک، کلودت کلبر، گرتا گاربو، دایان کیتن، جین تیرنی، شرلی مک لین، ادری هیپورن، باربارا استرایسند، جین آرتور، لوسی کارور، مه‌وست، آنامانیانی و کارول لمبارد.

با این همه رز ارغوانی قاهره می‌تواند در شمار مهمترین آثار کمدی تاریخ سینما محسوب شود. برترین دلیل ما در لحنی است که به خلق موقعیت منحصربه‌فرد فیلم، یعنی بیرون آمدن تام از کادر منجر می‌شود. باورپذیر کردن این موقعیت صرفاً مدیون لحن فیلم است. سرعت و غافلگیری در بروز چنین کنشی تحسین‌برانگیز است. وقوع چنین حادثه‌ای نیز نباید دست کم گرفته شود و به نظر می‌رسد در گونه فانتزی هم امکان چنین بیانی بی‌واسطه و مستقلی از سینما وجود نمی‌داشت.

فیلم، از بیان مجموعه‌ای واقعیتها، برای، انتظار برای وقوع یک حادثه را به عنوان تنها راه‌حل باقی می‌گذارد و به همین دلیل به راحتی چیزی را می‌پذیریم و با آنکه گسست‌اش ایمان داریم، بهت‌زده به روندش دل می‌بندیم.

این‌سان است که روایت، خود را به عنوان تنها موقعیت رجوع مطرح می‌کند و استقلال خود را از تمامی آنچه بیننده می‌کوشد بدان ارتباط دهد به دور نگه می‌دارد. حقه‌ای برای آن که در وقفه‌ای دلنشین غرق شویم. خروج تام از کادر، همه چیز را متوقف می‌کند. هویت تازه‌ای به قهرمان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌بخشد. نظم استوار را در هم می‌ریزد و به آشفتگی می‌کشاند و چون این آشفتگی احساس خطر ایجاد نمی‌کند، به اطمینانی دلنشین می‌رسیم.

در ساده دلی قهرمانمان در دل بستن به مردی خیالی چنان غرق می‌شویم و لذت می‌بریم که فراموش می‌کنیم این همان ساده دلی خود ماست. در دل بستن به رویای پیش رویمان: سینما.

رز ارغوانی قاهره یکی از منسجم‌ترین فیلمنامه‌های گونه کمدی در تمام تاریخ سینماست. پیوند دیدگاههای فیلمساز با سینمای مدرن، و آشنایی او با گونه و سالها تجربه در آن، همه در اینجا به کمکش آمده‌اند.

کمتر فیلمنامه‌ای همچون مغازهٔ گوشهٔ خیابان (لوبیچ، ۱۹۴۰) در آثار کمدی وجود دارد که اساساً فارغ از شلوغی در روابط و تعدد آدمها و در کثرت صحنه‌ها و درگیریها باشد. معمولاً فیلمنامه‌های کمیک مبتنی بر چنین شرایطی نوشته می‌شوند و زمانی که مثلاً موضوعی نظیر حسادت مرد به زنش [تا ارادتمند شما (استورجس ۱۹۴۸)] را محور ساده مضمونی قرار می‌دهند، آن را با عناصر دیگری نظیر فلاش‌بکها و تصورات قهرمانان می‌آمیزند.

فیلمنامه بخصوص در مقطع کمدی ناطق اهمیت بیشتری می‌یابد و حتی آن را باید بعد از بازیگران در مرتبه دوم اهمیت قرار داد و بهترین فیلمنامه‌نویسان گونه: بیلی وایلدر، چرالز براکت، سامسون رافائلسون، پرستون استورجس، بن هکت، بیل ریچموند، ای. ل. دایاموند ویلیام رز، ت. ی. ب کلارک، روت گوردون، گارسن کانین، هرمن منکیه‌ویچ، راس گوردون، ژان کلودکاریر، رابرت ریسکین، اسپاک، چارلی لدررو دادلی نیکولز، موسیقی جاز و سازهای بادی را در این شاهکار و ادای دین‌اش به سینمای کمدی باید به یادگار داشت.

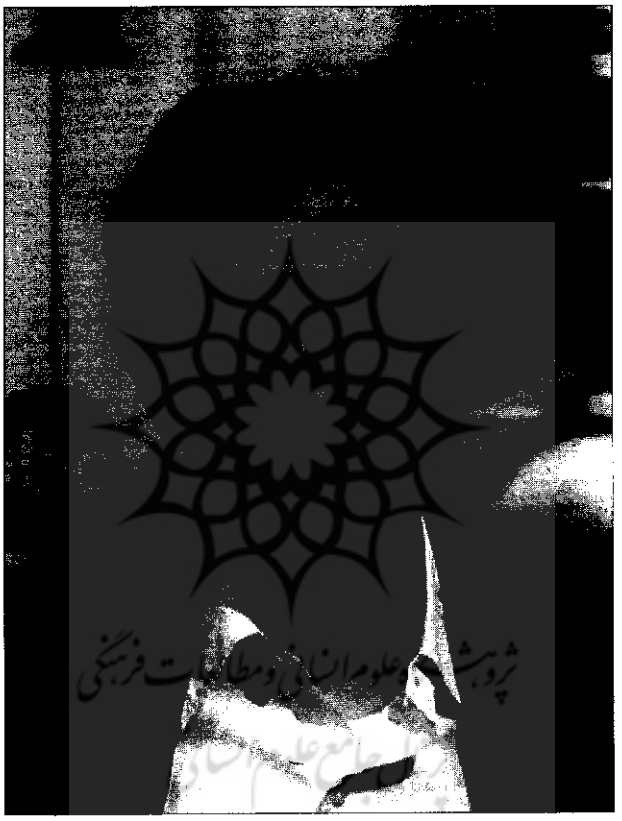
□

در بحث ایدئولوژی نکته‌ای مهم وجود دارد که کمابیش پیچیده می‌نماید. ساز و کار ارزشی هر بافت و ساختاری در همان شرایطی که مدلی بهینه را توصیه می‌کنند، ایده‌ای را سرکوب می‌کنند(۱۴). در وسترن ما به لحاظ علی اتکا به حقانیت برنامه‌ریزی گروهی و جمعی را غیرمعقول می‌دانیم و پیوستن به جمع را بی‌ثمر، و مکرر مستحق شکست، تلقی‌ای که سرکوبش می‌کنیم. در روایت سینمایی اگر کسب بزرگ را مبنای بررسی دریافت و انتظارات بیننده سازیم و آن را جایگزین پنجره عقبی بوردول کنیم، به راستی به ما می‌آموزد که هیجان ما در دنبال کردن تصاویر حملهٔ سیاهان به دخترک مظلوم و رسیدن گروه نجات دهنده در تولد یک ملت، در واقع وقفه‌ای است که اهمیت آنچه می‌بینیم و دوست داریم ببینیم را در ما زنده می‌کند. جلوه‌ای جدید از آیینی جمعی: سینما.

سینما وقفه‌ای برای یافتن خاطرات، الگوها، اطمینان و ایمانی است که برای زیستن بدان نیاز داریم. نیازی که مطمئناً ارجح‌تر از حدس و انتظارات و هیجان و اضطرابهایی است که جستجو می‌کنیم. نیازی که در تمام این سالها همهٔ زمینه‌های ذهنی‌مان را به پیش رویمان و پیش‌روی دوربین فراخواند، در حالی که تنها به یک چیز، به خودمان ارجاع می‌داد.

وقفه‌ای همچون خوابی دلنشین که هر چیزی حتی زندگی هر روزهٔ ما را به پیش رویمان می‌آورد.

۱ نگاه کنید به: آلتمن، ریک. فیلم موزیکال: مسایل



وودی آلن

معرفی مشخصه‌های کمیک که بیشتر مبتنی بر دیدگاهی تاریخی است ستود. او در فصل اول هشت ایدهٔ کمیک را به شرح زیر برمی‌شمارد:

۱ـ عشاق جوان به رغم مخالفتها ازدواج می‌کنند. ۲. هجو یا نقیضه ۳. ad absurdum Reductio که در سینما، هم به منزلهٔ Farce و هم استدلال عقلانی نیشدار را شامل می‌شود: مست این موقعیت را مبنای استدلال برای کمدی تلقی کردن موسیو وردو (چاپلین ۱۹۴۷) و دکتر استرنج لاو (کوبریک ۱۹۶۴) قرار می‌دهد. ۴. ترکیب یا مقایسهٔ سطوح مختلف اجتماعی Picaro.۵؛ آثار مبتنی بر چهره و شخصیت محور ۶. riffing که منظور مجموعه فیلمهای مبتنی بر رقص و موسیقی، حرکت، مکان و موارد غیرانسانی دیگر نظیر حیوانات و شیرین‌کاریهای (gag) پیرامون آنان که مت آن را مختص سینما می‌داند. ۷. ایدهٔ مشترک با ملودرام و ماجرایی که قهرمان به دلیل دلشکستگی یا رسیدن به هدف‌اش راهی ساخت که ممکن است زندگی‌اش را به خطر اندازد پیش می‌گیرد. نظیر کارهای کیتن.۸. ایده‌ای که در پایان نقصی را در خود کشف یا اصلاح می‌کند. نظیر کارهای وایلدر.

او معتقد است که تمامی اینها موقعیتی انسانی را پدید می‌آورند. شش مورد، هم در نمایش و هم در داستان و یکی فقط در داستان سابقه دارند؛ و یکی مختص سینماست.

freud, sigmund. Jokes ـ۴ their re lation to the unconcious.

Henri. Laughter ـ۵ on the meaning of Bergson, ۱۹۱۱. Breeton Ro ,An Essay the comic این کتاب به فارسی ترجمه شده

thwell. است: برگسون، هانری لوبی، خنده ۵. مترجم دکتر عباس باقری. انتشارات شباویز. ۱۳۷۹.

۶ـ مرچنت، همان، صص ۱۰۷ـ۱۱۵. فصل برخی خویشاوندیها.

ملوین مرچنت در این کتاب سه خویشاوند، هجو، پوچی و فارس (Farce که آن را مضحکه ترجمه کرده‌اند) را برای آنچه در مفهوم عام و در همه هنرها کمدی می‌نامیم در نظر می‌گیرد، که کمابیش تقسیم‌بندی پایداری است و اتفاقاً مثالش برای فارسی آثار سینمایی چاپلین، برادران مارکس و از این قبیل است که در تعریف این واژه آن را «انباشته» و آمیخته تعبیر می‌کند. دو واژهٔ دیگر هم کمابیش آشنایند.

۷. برگسون. همان.

برگسون، وارونه‌سازی و تبدیل کنش به موقعیت مکانیکی را ریشه خنده برمی‌شمارد. مست، تقلید از کنشی بی‌ارزش را عامل اصلی خندیدن ما بر می‌شمارد البته با تأیید نظر الدر اولسون در کتاب اصول نظری کمدی.

۸. بوردول، دیوید. روایت در فیلم داستانی. ترجمه سید علاءالدین طباطبایی. فارابی. ۱۳۷۳.

۹. برگسون. همان بخش اول.

۱۰ـ بسیاری معتقدند این فیلم مهمترین کار کمدی در تاریخ سینماست. نگاه کنید به:

Clenr Mitchell , The Laurel Hardy B.T Batsford ۱۹۹۶. Encyclopedia,

۱۱ برگسون. همان. بخش اول

۱۲. آنچه به بی‌روح کردن تعبیر کردیم، با تعریف برگسون در «مکانیکی شدن» تناقض ندارد. در اینجا منظور حذف فضای حاکم در روابط انسانی است.

۱۳. شاخه‌های کمدی بر مبنای تهیه‌کننده‌ها، موضوعات و فضاها بسیارند که برخی عبارتند از: کیتن، بیوگراف، پاته، مک سنت، هال روچ، یونیورسال، یونایتد آرتیستز، پارامونت، متروگلدوین مه‌یر، ایلینگ گروتسک.

۱۴. آلتمن. همان ص ۱۳۲.

تاریخ ژانر، ترجمه فتاح محمدی. فارابی فصلنامه. شماره ۳۵

۳. مرچنت، ملوین. کمدی. ترجمه فیروز مهاجر. نشر مرکز ۱۳۷۷ تعریف کمدی (به نقل از فرهنگ انگلیسی آکسفورد):

ـ این نام از Comoedia مشتق شده که برگرفته از واژه‌ای یونانی است که آن هم به معنی خوشگذرانی، شادخواری، یا از منشاء محتمل آن به معنی روستا، نغمه‌سرا، خنیاگر مشتق شده... به این ترتیب در اصل یا رامشگر جشنها و یا رامشگر روستا بود...

ـ «بازی روی صحنه‌ای که خصلتی شاد و سرگرم‌کننده با حسن ختامی برای پیرنگ دارد».

of chicago ـ۳ Mast, gerald , the comic press , ۱۹۷۹ Mind , the university این کتاب مشتمل بر پنج فصل است و ۱۹ مقاله، که از این بین دو مقاله اول به فارسی ترجمه شده‌اند: مقدمه‌ای بر سینمای کمدی، جرالد مست، ترجمه منصور براهیمی، فارابی فصلنامه شماره ۲ جرالد مست در این کتاب می‌کوشد کمیک و خنده‌سازی در سینما را تعریف و تبیین کند و می‌توان کوشش او را در