میسیو وردو

سبکی تحمل‌ناپذیر نظریه فیلم کمدی

اندرو هورتن
ترجمهٔ امید نیک‌فرجام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عقلا و فلاسفه می‌توانند مرا از برای خردم بخواهند. و آنها که شادی و خنده را خوش دارند، از برای شوخی‌هایم.
آریستوفان، *زنان در مجلس*

هر کسی یه عیبی داره.
جو براون در *بعضی‌ها داغشو دوست دارن* وقتی که از مرد بودن نامزدش (جک‌لمون) آگاه می‌شود.

اخیراً کمدی از لحاظ نظری و به طور منظم مورد بررسی و تحقیق قرار گرفته است. اما تا همین چند سال پیش، تنها کتاب ذهن کمیک جرالدمست فقید بود که هنر پیشهٔ کمدی» را گوشزد کرده و مفاهیم بسیار کاراو مفیدی رادربارهٔ سینمای کمدی مطرح کرده است. این مفاهیم مخصوصاً به «فضای کمیک» مربوطند، یعنی همان چیزی که «حتی اگر ندانیم کمدی چیست» ما را قادر به تشخیص آن می‌سازد. اما تحلیل مست از کمدی بر اساس هشت ساختار کمیک و «تفکر کمیک» در قیاس با نتایج نظری موجود در پژوهش‌های سینمایی، ادبی و نمایشی که از سال ۱۹۷۹ به این سو رواج یافته‌اند ناکامل و محدود می‌نماید. جری‌پالمر اخیراً نقاط ضعف با دقت برشمرده است. او عقیده دارد که

فقط کوچک‌ترین واحد طرح کمیک یعنی جوک یا شوخی هستند».

هیچ طرحی ذاتاً مضحک و خنده‌دار نیست. به‌دیگر سخن، هر طرحی به طور بالقوه کمیک، ملودرام، تراژیک و یا هر سه می‌تواند باشد. برای مثال، مست معتقد است که *ادیپ شهریار* سوفوکل دارای ساختارهای کمیک ۳ و ۴ است، یعنی برهان خلفی که در آن یک اشتباه به هرج و مرجی تمام عیار و به بررسی کارکردهای جامعه‌ای خاص می‌انجامد، بررسی‌ای که واکنش‌های یک طبقه یا گروه اجتماعی را با دیگری مقایسه می‌کند. با این حال همگان پذیرفته‌اند که صرف‌نظر از طنز تراژیکی که ادیپ گرفتار آن است یعنی نمی‌داند کیست و «شوخی‌های» چند صحنه که بردانش برتر تماشاگران متکی است، این نمایشنامه کمدی نیست.

هرگز نمی‌توان کمدی را در یک نظریه کلی خلاصه کرد. وسعت این قلمرو که خنده، شوخی، کمدی، طنز، نقیضه (پارودی)، مضحکه، مسخرگی، گروتسک، لیریک، رومانس، فراکمدی و بذله را دربرمی‌گیرد کلی‌گویی‌های سطحی و ساده‌انگارانه را غیرممکن می‌سازد. بنا بر اظهارات اخیر هری لوین، «بیان هر حکم کلی واحد که قرار باشد چاوسر، مارک تواین، اولین وُ (Waugh)، میلان کوندرا، حکایات مَلَطی، جوک‌های یهودی، پوست موز، اسباب‌بازی‌های مکانیکی، تحلیل محتوایی، برنامه‌های رادیو و تلویزیون، کارتون، میمون، کفتار و قلقلک را دربرگیرد به‌حرف‌های کلیشه‌ای و بیهوده منتهی خواهد شد».

به علاوه کمدی به دلیل وجود تعصبی تاریخی هرگز مورد بررسی و مداقه جدی قرار نگرفته است. اینکه فیلم‌های کمدی علی‌رغم فروش زیادشان بندرت برنده جایزهٔ اسکار بوده‌اند تنها یک نمونه وجود این تعصب در تاریخ طولانی نقد و فرهنگ غرب است، فرهنگی که همواره کمدی را پست‌تر از دیگر ژانرها دانسته است. به گمان ارسطو، کمدی «تقلید هنرمندانه انسانهایی است که از نظر اخلاقی گرایش‌های پستی دارند»، و همین گفته باعث شد که در نظریه ادبی غرب، کمدی هرگز مانند حماسه و تراژدی به‌طور دقیق تجزیه و تحلیل نشود.

یک نکته را نیز نباید فراموش کرد، و آن اینکه کمدی خوشایند و لذت‌بخش است. پس چرا باید آن را با ریزبینی و دقت ضایع کرد، مخصوصاً هنگامی‌که احتمال می‌دهیم این دقت و بررسی، بافت یا زیربافت (Subtext) بسیار سیاه و بدبینانه‌ای را آشکار کند؛ همان‌طور که ناقدی در باب پایان خوش کمدی‌های آریستوفان می‌گوید: «اگر تنها راه رسیدن به پایان خوش تغییر نظم و رویه جهان باشد، آنگاه باید پذیرفت که رویه کنونی آن دچار مشکلاتی جدی است» (مک لیش). با این حال باید خاطرنشان کرد که بررسی‌های نو سبب لذت بیشتر و در نتیجه خنده بیشتر می‌شود.

سوی آفتابی خیابان: جنبه‌های کمیک

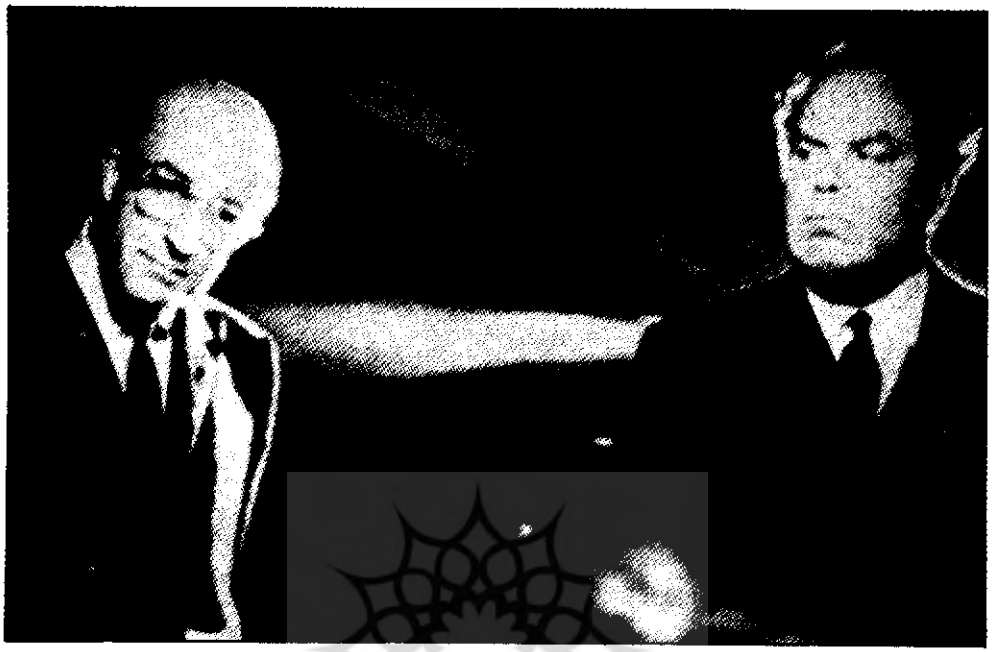
از آنجایی که غالب آثار نظری در باب کمدی از زمان ارسطو تا فروید ماهیت‌گرا و افراطی بوده‌اند، بر آن شدم تا نظراتی که در پی می‌آیند غیرماهیت‌گرا و در نتیجه باز باشند، و به عبارتی به نظرات دیگر نیز مجال بروز بدهند. به قول آلبرت کوک، «هدف غور و تعمق در کمدی است، نه جراحی و تکه‌تکه کردن آن».

برای مثال، تواتر درآمیختگی کمدی و تراژدی (یا به زبان هیچکاک، «تعلیق») را در نظر بگیرید. و به یاد بیاورید پایان ضیافت افلاطون را که آریستوفان و سقراط تا سپیده صبح بیدار ماندند و خاستگاه‌های مشترک کمدی و تراژدی را بررسی کردند. هر دو از بررسی جشن‌های آیینی مخصوص دیونیزیوس یعنی خدای نمایش و شراب به این نکته رسیدند، و از طرق متفاوت محدودیت‌ها و توانایی‌های انسان را شناختند. جورج مک فادن می‌گوید: «آثار کمدیِ ادبی [و همین‌طور سینمایی] مرزهای احساسات ما را به عقب رانده‌اند». در سال‌های اخیر، کمدی نه فقط ژانری ادبی یا نمایشی، بلکه بینش یا کیفیتی خاص (مک فادن) به شمار رفته است؛ رابرت و. کوریگن وقتی می‌گوید «کمدی تجلیل تاب و تحمل انسان است» نیز دقیقاً همین منظور را دارد.

در این باب دو بررسی جدید و بسیار مفید انجام شده است. دیوید مارک در بینش‌های کمیک کمدی تلویزیونی را از زاویه‌ای متنی ـ فرهنگی بررسی و تحلیل می‌کند و نظر می‌دهد که «فرهنگ عامه» معاصر

آمریکا را می‌توان کمدی به شمار آورد، گر چه اشارات کنایی و حتی تراژیکی نیز در آن می‌توان یافت. مارک هنگام بحث از روجک، قهرمان *رویای آمریکایی* نورمن میلر، می‌گوید: «توانایی تجربه و درک زیبایی کمیک آمریکا به منزله «شهری جواهرنشان»، پیش از افتادن در دام تراژدی گازهای سمی، همان چیزی است که مانع از دیوانگی روجک می‌شود». در این بافت، مارک معتقد است که در تلویزیون آمریکا دو نوع کمدی هست، یکی کمدی ایستاده (Stand - up) و دیگری کمدی موقعیت. او می‌افزاید: «این دو ژانر طنز توده‌ای که از نظر زیبایی‌شناختی با هم تفاوت دارند دوگانگی فرهنگ آمریکا را به‌تصویر می‌کشند»، به این شکل که کمدی ایستاده هوادار فردگرایی و ایدئولوژی‌های تندرو است، اما کمدی موقعیت هوادار وضع کنونی و رأی اکثریت. به هر حال کتاب مارک از این جهت برای بررسی فیلم مفید است که میان قلمرو سینما و قلمرو تلویزیون در فرهنگ آمریکا حدفاصلی قائل می‌شود (هیچ‌کدام از این دو ژانر تلویزیونی در سینمای کمدی آمریکا کاربرد گسترده‌ای نداشته‌اند). پالمر در کتاب ارزشمند خود به نام منطق پوچی (*ابسورد*) به‌خوانش نشانه شناختی کمدی سینمایی و تلویزیونی پرداخته است. نشانه‌شناسی برای پالمر این فرصت را فراهم می‌آورد که نظام‌های دلالت‌گر کمدی را براساس الگوهای هنری و اشکال اُرگانیک آن بخواند. به زبان ساده‌تر، نشانه‌شناسی درک بهتر طرز کار کمدی را میسر می‌سازد. اما پالمر از همان آغاز و به‌درستی برخی مسائل مربوط به کمدی را کنار می‌گذارد، مسائلی که در گذشته باعث زحمت بسیار تحلیل‌گران شده بود. مثلاً او بر این باور است که خنده را نمی‌توان صرفاً نشانه طنز دانست، چراکه خنده ممکن است پیامد عصبیت و نگرانی در هنگام رویارویی با خطر و غم و اندوه و غیره باشد.

پالمر از بررسی دقیق و موشکافانه خود در مورد چگونگی ساخت و کارکرد کمدی به نتیجه‌ای دیگر نیز می‌رسد، و آن اینکه عنصر کمیک دو حالت دارد، یعنی بر حسب مخاطب و بافت یا محافظه‌کارانه است و یا مخل و شورشی. بنا به نظر او، با نشانه‌شناسی می‌توان ساختارهای محافظه‌کارانه و شورشی شوخی‌ها را تشریح کرد، اما باید توجه داشت که نشانه‌شناسی «نمی‌تواند به این پرسش پاسخ دهد که آیا شوخی‌های



مربوط به حماقت ایرلندی‌ها باعث گسترش تعصب‌نژادی علیه آنها می‌شود».

برای رسیدن به دیدگاهی وسیع‌تر باید از نشانه‌شناسی فراتر برویم. اندیشگران دیگر نیز که مانند لودویگ ویتگنشتاین در باب نظریه کمدی تحقیق کرده‌اند کمدی را نه ژانر، بلکه شکل خاصی از «بازی» می‌دانند. ویتگنشتاین به جای تحدید کمدی، آن را مانند خود زبان شکلی از بازی می‌داند که با آن می‌توان به «روابط خانوادگی» یا مجموعه‌ای از شباهت‌های قابل اشاره و بحث پی‌برد. او می‌افزاید که این نظریه غیرماهیت‌گرا «تعیین مرز برای مقصودی خاص» را میسر می‌سازد. یوهان هویزینگا به همین ترتیب انسان‌ها را **هومولودنس** (Homo Ludens) می‌داند، و روانکاوان بسیاری نیز کمدی را با «خلاقیت» به طور کلی هم‌بسته دانسته‌اند. د.و. وینیکات، روانکاو کودکان، از این نظریه ارسطو نیز پا را فراتر می‌گذارد که می‌گوید کودکان در حدود چهلمین روز زندگی یعنی هنگام بر لب آوردن *اولین لبخند* خود «آدم» می‌شوند. او معتقد است که کودک در یک سالگی «فردیت» می‌یابد، یعنی درست زمانی‌که قادر می‌شود خیال و «واقعیت» را از طریق بازی با یکدیگر ترکیب و از هم مجزا کند، و به این ترتیب «دنیایی شخصی» بنا کند.

کمدی، خلاقیت، بازی. این مرزها بیانگر ترکیب کنترل و آزادی، آگاهی از اصول و ضوابط معین یا ضمنی، و تخیل و رؤیا برای به کارگیری آنها هستند. آنها هم‌چنین صرف نظر از اهداف کمدی، به *لذت* مورد نظر زیگموند فروید در تحلیل نکته‌سنجی و بذله‌گویی، و شوخی و رؤیا اشاره دارند. و به یاری نظریه روانکاوی رایج در دوران فروید تا دوران ژاک لاکان می‌توان دریافت که بخش اعظم این لذت مربوط است به تعلیق موقتی «اصول» دوران بزرگسالی و بازگشتِ هر چند نمادین به حالت پیش ادیپی. در واقع قلمرو کمدی با قلمروهای کهن شادخواری و جشن و سرور همبسته است، قلمروهایی که در آنها اصول و قوانین جامعه موقتاً معلق می‌شود.

ا. وَن جنپ و ویکتور ترنر و دیگران با دقت بیشتر این وضعیت را «آستانه‌گرایی» (Liminality) نامیده‌اند، یعنی زمان آزادی میان اجرای اصول ثابت و انعطاف‌ناپذیر جامعه. در واقع کمدی حالتی بینابینی است. اثری که به هر صورت کمدی به شمار می‌رود به

طـــور خـــودکار مـــخاطبان را بـــرای ورود بـــه‌حالت آستانه‌گرایی آمـاده مـی‌کند، حـالتی کـه در آن زنـدگی روزمره وارونه می‌شود، و رابطه علت و معلول منکوب و به بازی گـرفته مـی‌شود. بـه ایـن تـرتیب کـمدی را می‌توان قلمرو بازی و آزادی دانست.

بازگشت به اصول

کـــوچک‌ترین واحـدهای کـمدی عـبارتند از شـوخی‌های دیـداری و شـوخی‌های کـلامی. اکـنون می‌خواهیم این عناصر اصلی را با دقت بیشتر بـررسی کنیم. برای درک اسـاس سینمای کمدی رجوع به مفهوم فـرامـوش شـده «تـداعـی‌زیستی» (biosociation) و کمدی‌که آرتورکوستلر مطرح کرده است کارسـاز و مفید خواهد بود. کوستلر اسـاس نـظریه خـود را بـر نـظریه مکانیکی‌انگار هانری برگسون در مورد کمدی و تحلیل فروید از شوخی و ناخودآگاه گذاشته، اما از آنها فراتـر رفته است. او عقیده دارد که کمدی، چه کلامی و چـه فیزیکی، «چند زنجیره منطقی و مستقل و خودبسنده» را به هم می‌پیوندد، و با این کار تداعـی‌زیستی ایـجاد می‌کند. منظور از تداعی‌زیستی «بروز لحظه‌ای» تـنش عاطفی در نتیجه تقاطع زنـجیره‌ها در ذهـن خـوانـنده یابیننده است. از این مفهوم می‌توان در بررسی ماهیت پیوندهای این زنـجیره‌های دلالت‌گـر در سـینما یـعنی دیالوگ، تصویر، صدا و موسیقی یاری گرفت.

دیگر اینکه با استفاده از تداعـی زیسـتی مـی‌توان اشکال کمدی را از غیرکمدی تمیز داد. در ساختارهای ملودرام و تراژیک بروز لحظه‌ای وجود ندارد. به دیگر سخن، در این اشکال سـاختار روایت به گـونه‌ای است که در مخاطب حالت انتظار و هیجان ایجاد شود و تا پایان دوام بیاورد. در حالی‌که کمدی به گونه‌ای سـاخته می‌شود که به قول کوستلر دلالت‌گر چند زنجیره منطقی باشد، زنجیره‌هایی که بـه هـنگام بـرخـورد نـاگـهانی، آمیزه‌ای از انتظار و شگفتی در مخاطب ایجاد می‌کنند. کوستلر چندین نـمونه تـداعـی زیسـتی کـمیک را در نمودار نشان مـی‌دهد. کـوستلر نـظر فـروید دربـارهٔ «ایجاز» طنز را بسط می‌دهد و به این ترتیب به تعریف دقیق‌تری از تداعی زیستی می‌رسد:

در آنِ واحد دو داستان نمی‌توان گفت. راوی رشته تداعیِ داستان الف را رها می‌کند تا به طور خودکار در ذهن خواننده راه خود را ادامه دهـد، و دومـین رشـته تداعی یعنی رشته مربوط به داستان ب را آغاز می‌کند و آن را به سوی نخستین رشته هدایت می‌کند. *این رشته دوم باید آن‌قدر سریع حرکت کند که پیش از پایان یافتن بروز لحظه‌ای در رشته اول به آن برسد.*

حـال بـه کـمک وودی آلن عـملاً ایـن فـرایـند را مـی‌بینیم. هـنگامی‌که از وودی در یکـی از نـخستین برنامه‌های ایستاده‌اش پرسیدند آیا به خدا ایمان دارد، او در پاسخ گفت: «ایمان دارم که روح هـوشمندی هست که کائنات را، البته به استثنای بخش‌هایی از نیوجرسی، کنترل می‌کند». تداعی زیستی در این‌جا شناختی آنـی است که هنگام برخورد «الف» یعنی پرسش عقیدتی و «ب» یعنی «بخش‌هایی از نـیوجرسی» در شـنونده رخ می‌دهد. خـوانش نشـانه‌شناختی پـالمر از کـمدی نـیز درست به همین ترتیب است، گر چه او هیچ اشاره‌ای به کوستلر نمی‌کند. البته او فـعل و انـفعالات شـوخی را دقیق‌تر بررسی می‌کند. او واژه یونانی peripeteia بـه مـعنای «مـعکوس» را از آثـار مـربوط بـه تـراژدی وام می‌گیرد و اظـهار مـی‌کند کـه شـوخی‌های دیـداری و کلامی نتیجه پریپتیا هستند، همان چیزی‌که وقـتی دو قیاس صوری به‌نتیجه‌ای متناقض برسند باعث شگفتی و انتظار می‌شود. وجود دو قیاس صوری در هر شـوخی خرد بیانگر برخورد و تقاطع *معقول* و *نامعقول* است.

دو قیاس صـوری در مـثال مـربوط بـه ووری آلن عبارتند از:

۱ـ «آیا به خدا ایمان داری؟» پرسش عقیدتی ساده‌ای است (صغری).

۲ـ عـبارت «بـه اسـتثنای بـخش‌هایی از نـیوجرسی» (کبری) با هر برداشتی از قادر متعال مباینت دارد.

۳ـ نتیجه: پاسخ به دلیل تناقض ظـاهریش نـامعقول و غیرموجه است.

با ایـن حـال مـا در مـقام شـنونده در آنِ واحد از احتمالات دیگری نیز باخبریم:

۱ـ نیوجرسی، مخصوصاً از نظر نیویورکی‌های سر بـه راه، از لحاظ صنعتی و فرهنگی سـرزمین بـی‌حاصلی است.

۲ـ روح هـوشمند، مـخصوصاً روحـی کـه در جسـم

نیویورکی‌ها لانه دارد، به واقع ترجیح می‌دهد با نیوجرسی سر و کار نداشته باشد.

۳ـ بنابراین پاسخ [وودی آلن] معقول نیز هست

پس با توجه به نظریات کوستلر و پالمر، درک «منش دوگانه» شوخی‌های دیداری و کلامی لازمه شناخت ساختار و تأثیر طنز و کمدی به طور کلی است. پالمر اظهار می‌کند که «تماشاگر برای رمزگشایی شوخی دیداری (زنجیره Syntagm) به دنبال مدل یا مدل‌هایی می‌گردد که آن زنجیره براساس آنها معنی بدهد». همین، به قول کوستلر، بروز لحظه‌ای آگاهی و یا، به قول پالمر، شناخت قیاس‌های صوری معقول و نامعقول است که نشان می‌دهد که تلاش برای «معنی کردن» ما را به سومین مرتبه بینش و درک می‌رساند.

کمدی و روح ساختارشکنی

هنگام مرور پژوهش جرالد مست گفتم که هیچ روایتی ذاتاً کمدی نیست. اما در موقعیت کنونی اشاره می‌کنم که کمدیها رشته پیوسته‌ای از شوخی‌های کلامی و دیداری‌اند که روایت را به پیش‌زمینه منتقل می‌کنند و به همین دلیل همواره تا اندازه‌ای به سوی بُعدی غیرکمدی مانند رئالیسم و رومانس و خیال گرایش دارند. شق دیگری هم هست، و آن اینکه از روایت تنها به منزله وسیله پیوند دادن قطعات کمدی استفاده می‌کنند؛ همان چیزی که در فیلم‌های برادران مارکس شاهدش هستیم.

نگرش‌های ساختار شکنان برای لذت بردن و درک کار فیلمسازان به کار می‌آید، فیلمسازانی که با استفاده از عناصر کمدی به طرق گوناگون «برخلاف طبع عامه» به بازی می‌پردازند.

در بررسی روایت و فیلم کمدی، نظریات ژاک دریدا بسیار به کار می‌آید. دریدا آشکارا فعالیت خود در زمینه نقد را ادامه کار اسلاف خود یعنی گئورگ [ویلهلم] هگل، ادموند هوسرل، فریدریش نیچه، مارتین هایدگر، ژان پل سارتر و موریس مرلوپونتی می‌داند. کار دریدا اساساً از قدرتی شورشی و ویرانگر برخوردار است، قدرتی مشابه قدرت کمدی و مخصوصاً کمدی کارناوالی در ویران کردن و بر هم زدن هنجارها. جاناتان کالر ساختارشکنی را حالتی از بازی می‌داند که چگونگی «سست شدن فلسفه و نگرش متن» توسط خود متن را نشان می‌دهد. دریدا خود این مفهوم را با وضوح بیشتر بیان می‌کند:

دل به دریای بی‌معنی گویی زدن آغاز بازی است ... آغاز بازی تمایز (différance) که نمی‌گذارد حضور الهی حرکتی محوری و فاصله‌گذاری تمایزات در متن در واژه‌ای، مفهومی و یا شرحی خلاصه شود. (تأکیدها از نگارنده این مقاله است.)

در واقع دریدا مفهوم ویتگنشتاین از زبان به مثابه «بازی» را تا نهایت آن بسط می‌دهد. نتیجه برداشت معاصری است از فلسفه هراکلیتوس که می‌گوید: «همه چیز در تغییر مدام است». براساس این برداشت، تمامی سلسله مراتب‌ها و نیروها و ساخت‌ها آثاری از تمایز یعنی از انقراض و نفی و نابودی خودشان در درون خود دارند. چنین نگرشی نسبت به متن بیانگر نیاز به وجود بازیگوشی و شوخی در آفرینندگان و مخاطبان، و همان آگاهی مضاعف مورد نظر پالمر است. چرا که بنا به نظر جفری ه. هارتمن، ساختار شکنی «بازی جدی و بی‌پایانی را هم در نویسنده و هم در خواننده آشکار می‌کند؛ نویسنده با زبان علیه خود آن بازی می‌کند؛ و خواننده باید بدون سردرگم شدن گستره زبانی را کشف کند».

حال این نکته را بر فیلم‌های کمدی اعمال می‌کنیم. آثار دریدا در آمیختگی بسیار بازی با [امور] جدی- و امور جدی با بازی را به وضوح نشان می‌دهند. هومولودنس بودن به معنای *آگاه* بودن است. هشیار

بودن نسبت به دیگران و نسبت به شق‌ها و احتمالات و امکانات، و شانس که مهم‌ترین عامل در تمامی بازی‌هاست. بنابراین بازی و انضباط دست در دست هم‌اند. آگاه نبودن به معنای قربانی بودن، حماقت، لاف‌زنی و دیکتاتوری است.

نگرش‌های ساختارشکنان برای لذت بردن و درک کار فیلم‌سازان به کار می‌آید، فیلم‌سازانی که با استفاده از عناصر کمدی به طرق گوناگون «بر خلاف طبع عامه» به بازی می‌پردازند. فیلم‌های ژان لوک‌گدار را بسیار تحلیل کرده‌اند، اما کمتر کسی به بُعد کمیک سینمای «مخرب» او پرداخته است. گدار همواره با بی‌قراری و وسواس به کاوش و پرده‌برداری از *زبان* سینما پرداخته و به طرق گوناگون تلاش کرده است تا به آن چمه خود «صفر» می‌نامد دست یابد. او چندین بار اظهار کرده است که فیلم‌هایش نه فیلم، بلکه تلاش برای فیلم‌سازی هستند، و از این جنبه او بسیار به دریدا می‌ماند. مسلم است که بنا بر تعریف‌های کلاسیک، گدار فیلم‌ساز «کمدی» نیست؛ برای مثال، فیلم‌هایش پایان خوش ندارند. اما براساس مفهوم گسترده بازی و کمدی به مثابه نقدی چند بُعدی و به روز که به نظر هارتمن لذت‌بخش نیز هست، می‌توان گفت که او بیشتر در قلمرو کمدی فعالیت می‌کند.

دریدا خود به طنزی که در این امر یعنی استفاده از زبان برای افشای خود زبان وجود دارد کاملاً آگاه است. گدار نیز همین کار را می‌کند، یعنی به وسیله خود فیلم به کاوش در زبان فیلم می‌پردازد. این دو به این دلیل هومولودنس به شمار می‌روند که به جای نومیدی نسبت به محدودیت‌های بیان زبانی یا سینمایی و توسل به خودکشی یا سکوت تصمیم گرفته‌اند به ابراز عقایدشان ادامه دهند و بازی کنند. از این زاویه، «پایان خوش» دیگر معیار مهمی برای کمدی نیست. همین‌طور است خنداندن مخاطبان. گر چه در فیلم‌های گدار لحظات بسیار خنده‌داری نیز هست. گدار به واقع از واژگونی روایتِ فیلم‌های سنتی و اصول بیان لذت می‌برد. همان لذتی که دریدا «تأیید شادی‌آفرین نیچه‌ای» می‌نامد.

نظریه ساختارشکنی هم‌چنین به نقش کمیک (Ludic) بیننده نیز اشاره می‌کند. بیننده‌ای که «بازی می‌کند» دیگر فردی منفعل در میان جمع مخاطبان نیست، بلکه فعالانه با کمدی درگیر می‌شود. از دیدگاه دریدا، از آن جایی‌که سوژه ثابت یا «خویشتن» (هویت) وجود ندارد، مشاهده‌گری هم وجود نخواهد داشت؛ فقط شرکت‌کننده وجود دارد. این نگرش تا حد زیادی با نظریه دریافت (reader - response) همخوانی دارد، نظریه‌ای که بنا بر آن وجود «متن» عمدتاً بر بازآفرینی فعال آن در ذهن خواننده ـ بیننده متکی است (خواننده ـ بیننده‌ای که خود، به قول هراکلیتوس، در تغییر مدام است). کمدی همواره براساس رابطه‌ای خاص میان آفریننده و خواننده ـ بیننده شکل می‌گیرد، رابطه‌ای که مک لیش آن را در مورد نمایشنامه‌های آریستوفان و تلویحاً در مورد تمامی آثار کمدی «طنز تبانی» نامیده است. به بیان ساده‌تر، برخلاف متون تراژیک و ملودرام که معمولاً برای درگیر کردن عاطفی مخاطب ترفندهایشان پوشیده و پنهان است، متون کمدی حضور خواننده ـ بیننده را می‌پذیرند و به همین دلیل پرده از ترفندهای خود برمی‌دارند (مانند خطاب کردن تماشاگران در نمایشنامه‌های آریستوفان، نگاههای چاپلین به دوربین، و یا مونولوگ رو به دوربین وودی آلن در آغاز فیلم *آنی هال* ۱۹۷۷). خودآگاهی کمدی کمک می‌کند تا «فاصله» مورد نیاز میان شخصیت‌ها و

برخی ناقدان معتقدند کمدی به طور کلی موجد لذت و سرخوشی و شعف است، باید این را نیز بپذیریم که فقط کمدی آریستوفان است که تا این حد آزاد و شادمانه است.

رخدادها از یک سو و مخاطبان از سوی دیگر برقرار شود، فاصله‌ای که باید باشد تا شخصیت‌ها مسخره بنمایند تا تراژیک. در تراژدی می‌توان از حدیث نفس بهره گرفت، اما نمی‌توان ادیپ، ویلی لومان، یا همشهری کینی یافت که مستقیماً به دوربین چشم بدوزد و با *ما* سخن بگوید.

بنابراین ساختارشکنی فقط در مورد کمدی به مثابه شکلی از بازی بحث نمی‌کند، بلکه آن را شکل فشرده زبان و رفتار در نظر می‌گیرد. نظریه‌های سنتی کمدی، کمدی را اجتماعی و تراژدی را فردی قلمداد کرده‌اند. اما دیدگاههای جدید دقیق‌ترند. کمدی نیز مانند زبان و «متون» به طور کلی، کثرت‌گرا، ناتمام و باز، مسری، و وابسته به *بافت* (context) و مناسبات بیناستنی آفریننده و متن و اندیشگر است. به دیگر سخن، فقط محتوای کمدی نیست که دارای ارزش و اعتبار است، بلکه «تبانی» آن نیز با بیننده ـ خواننده باید مد نظر قرار گیرد.

تراژدی نیز لزوماً مکالمه‌ای (dialogic) است، یعنی نظامی است از گفتمان‌های به هم پیوسته آفریننده ـ متن ـ اندیشگر. اما همان‌طور که پیشتر نیز گفتم، در تراژدی و دیگر اشکال غیرکمیک سعی بر این است که دست کم تعداد «گفتمان‌ها» کاهش پیدا کند تا به مفهوم «سرنوشت» و ناگزیری آن در مقابل آگاهی از توان انسان و «عدم قطعیت» (این اصطلاح از آنِ میخاییل باختین است) اشاره شود. و بنا به سنت، تراژدی این نقش را با به فراموشی سپردن ارتباط میان آفریننده و اندیشگر به انجام رسانده است.

کمدی پیش اُدیپی و اُدیپی

بنا به‌سنت، شخصیت‌های کمیک به دو دسته عمده تقسیم می‌شوند. alazon که فردی است لاف‌زن و شیاد، و هدف شوخی‌ها؛ و eiron که حریف و دشمن alazon است. هنری لوین اخیراً این نظریه کلاسیک را دقیق‌تر کرده است، یعنی این شخصیت‌های تیپیک را به فرد *الوات* و *عیاش* (playboy) یا مضحک که به اتفاقش می‌خندیم، و فرد *ضدحال* (killjoy) یا مسخره که به او می‌خندیم دسته‌بندی کرده است. به نظر لوین، تلفیق این دو تیپ کمیک نشان‌دهنده زوال کمدی سنتی در قرن بیستم و تکوین و تثبیت نوعی به اصطلاح فراکمدی (metacomedy) است. شخصیت‌های آثار ساموئل بکت، برتولت برشت، جیمز جویس و دیگران هم مضحک‌اند و هم مسخره، هم عیاش‌اند و هم ضدحال. اما جری پالمر چهار نوع شخصیت کمیک می‌شناسد: فرد بذله‌گوی معمولی که «شخصیتی» خاص خود ندارد؛ کمدین مجلسی (stand up) ـ که دارای شخصیتی مردمی است؛ شخصیت قالبی که «براساس نیازهای شاه بیت شوخی‌ها رفتار می‌کند»؛ و شخصیت کمدی تمام عیار.

طبیعتاً گفته‌هایم درباره شوخی‌های کلامی و روایت در مورد شخصیت نیز صادق است. با دور شدن شخصیت کمیک از «یکدستی و خلوص» شوخی‌های سادهٔ کلامی یا دیداری، عناصر غیرکمیک بیش از پیش در ساخت هویت او دخیل می‌شوند. برای مثال، هیچ‌یک از پلیس‌های کیستون (Keystone Kops) فردیت ندارند، در حالی‌که رابین ویلیامز در فیلم *صبح بخیر، ویتنام* (۱۹۸۷) شخصیت پیچیده‌ای دارد؛ او گاهی احمق است و گاهی عاقل، و گاه عاشق‌پیشه، و درگیر جنگی شده که نه یکسر می‌پذیردش و نه یکسر ردش می‌کند.

دو وجه تمایز دیگر هم هستند که در تعیین توان شخصیت‌های کمیک بسیار به کار می‌آیند. معمول است که میان کمدی آریستوفان (کمدی کهن) و کمدی شکسپیر (کمدی نو) تمایز قائل شوند. به بیان دیگر، محققانی چون نورتروپ فرای کمدی آریستوفان را صورت اجتماعی ـ سیاسی ـ اندیشمندانهٔ کمدی، و کمدی شکسپیر را صورت عشقی ـ عاطفی ـ نسبی کمدی می‌دانند. فرای کمدی نوع دوم را کمدی «جهان سبز» می‌خواند. اما با توجه به پیشرفت‌های روان‌کاوی، ظاهراً بهتر و مفیدتر آن است که کمدی را به‌ادیپی (نمایندهٔ انطباق و مصالحه و یکپارچگی اجتماعی) و پیش ادیپی (نمایندهٔ تحقق آرزوها و رؤیاها) دسته‌بندی کنیم. فروید کمدی را بازیابی ناگهانی «خنده گمشدهٔ دوران کودکی» در دوران بزرگسالی می‌داند. با در نظر گرفتن کودکان در مرحله پیش ادیپی (یعنی پیش از آنکه در درون‌شان با تضادهای ادیپی روبرو شوند، آنها را رفع و رجوع کنند و به این ترتیب خویشتنِ خود را با نیاز جوشیدن با اطرافیان وفق دهند)، درمی‌یابیم که

کمدی آریستوفان تنها شکل کمدی است که در آن آرزوها بدون مزاحمت و ممانعت والدین یا اجتماع متحقق می‌شوند. در غالب کمدی‌های بجا مانده از آریستوفان، فردی میانسال سه مرحله را پشت سر می‌گذارد: نارضایی، کشیدن نقشه‌ای در خواب برای رفع آن نارضایی، و اجرای موفقیت‌آمیز آن نقشه. مرحله واپسین تجلیل باشکوهی است از موفقیت فرد. لیسیس‌تراتا با ترتیب دادن اعتصابی موفق، به جنگ خاتمه می‌دهد (نمایشنامه *لیسیس‌تراتا*)، تری گایوس با زئوس قرارداد صلح جداگانه‌ای منعقد می‌کند (نمایشنامه صلح)، و آگوراکریتیس آتن را از شر عوام‌فریبی مزاحم می‌رهاند (نمایشنامه *شهسواران*). آرزویی و موفقیتی. با قبول نظر برخی ناقدان که معتقدند کمدی به طور کلی موجد لذت و سرخوشی و شعف است، باید این را نیز بپذیریم که فقط کمدی آریستوفان است که تا این حد آزاد و شادمانه است. بعدتر از عناصر شادی‌آفرین کمدی کهن سخن خواهم گفت، اما عجالتاً به ذکر این نکته بسنده می‌کنم که آثار آریستوفان حاوی شخصیت‌های خاصی هستند، شخصیت‌هایی که به رؤیاهایی باور نکردنی فرو می‌روند (ناکجاآبادِ *پرندگان*) و البته پس از گذراندن چند اپیزودِ اندکی دشوار (*agons*) به آنها جامهٔ عمل می‌پوشانند، و به این شکل کلِ جامعه را متحول می‌کنند. کمدی صحنه‌ای و تحقق آرزوهای کودکانه این چنین‌اند.

اعمال این دسته‌بندی در سینما نشان می‌دهد که موارد شخصیت‌پردازی آریستوفانی بسیار نادر است. غالب فیلم‌های کمدی به شکلی رومانس (کمدی نو) را به کار می‌گیرند، و لازمه رومانس مصالحه و هماهنگی با جامعه است که سنتاً با مراسم ازدواج در پایان نمایشنامه نشان داده می‌شود. به این ترتیب این نوع کمدی ادیپی به شمار می‌رود؛ یا به عبارت دیگر این نوع کمدی در قلمروی نمادین (یعنی قلمروی آگاهی یافتن به خویشتن و آغاز به کارگیری زبان) رخ می‌دهد، قلمرویی که در مقابل قلمروی *خیالی* (یعنی پیوند تنگاتنگ با مادر و بی‌زبانی) قرار دارد.

شخصیت‌ها، صرف‌نظر از آنکه چه قدر دنیای روزمره را در خلال داستان واژگون می‌کنند، باید مانند «بزرگسالان» رفتار کنند، و به یکدیگر و همین‌طور به زندگی در جامعه متعهد باشند. آنها تغییر می‌کنند، اما

جامعه همان‌طور که بود باقی می‌ماند. آنها هم خیالات و هوس‌های خودشان را دارند و حتی ممکن است اجرایشان کرده باشند (مانند *رؤیای شب نیمه تابستان* و باقی کمدی‌های ویلیام شکسپیر)، اما نکته اینجاست که در پایان نظم را بازمی‌یابند و به قوانین جامعه گردن می‌نهند. از چاپلین تا کمدی احمق‌ها و وودی آلن در سینمای کمدی آمریکا، همگی صرف نظر از حماقت و هپروتی بودن‌شان به‌اصل برقراری رابطه با جنس مخالف پایبندند، و این یعنی رسیدن به چاره‌ای ادیپی در پایان فیلم. تصمیم نهایی چاپلین غالباً عدم‌پذیرش و طرد است تا پذیرش، و بهترین مثال این نکته تصویر ولگرد *تنها* در نمای پایانی یکی از فیلم‌های اوست. در دنیای پیچیدهٔ کمدی احمق‌ها، نتیجه‌نهایی، رفتار مضحک زن و مرد را به آینده نیز تعمیم می‌دهد (برای مثال، در فیلم منشی *با وفای او* ۱۹۴۰، کری گرانت و روزالیند راسل مجبور می‌شوند بار دیگر ماه عسل خود را عقب بیندازند تا به ماجرای داغ دیگری بپردازند.)، اما در عین حال نشان می‌دهد که هر دوی آنها برای هماهنگ شدن با هم رفتار و خواسته‌های خود را تغییر داده‌اند. وودی آلن نیز گهگاه کمدی ادیپی را به حداقل می‌رساند. یکی از فیلم‌های او به نام *احمق‌ها* (۱۹۷۱) مثال مناسبی برای این نکته است، گرچه این فیلم با ازدواجی سنتی به پایان نمی‌رسد و به نظر بسیاری پیش‌ادیپی است تا ادیپی. وودی و همسرش را در پایان به مکانی واقعی یعنی منهتن باز می‌گردانند، جایی که هیچ چیز عجیب و غریب به‌نظر نمی‌رسد؛ چنین پایانی اگر *چاره‌ای* ادیپی نباشد، دستکم آغاز مصالحه است.

برای یافتن نمونه‌های پیش‌ادیپی باید به سراغ آن دسته از کمدی‌سازان برویم که کمتر به قلمرو «عاطفی و احساسی» کمدی ادیپی می‌پردازند و بیشتر به «فارس» و «اسلپ‌استیک» و حتی «کمدی آنارشیستی» علاقه‌مندند. نمونه‌های بارز این کمدی‌ها عبارتند از پلیس‌های کیستون، برادران مارکس و بخش عمده فیلم‌های لورل و هاردی، باد ابوت و لوکاستلو، سه نوچه، و فیلم‌های میل بروکس. حتی فیلم‌های سورئالیستی ـ کمدی لوییس بونوئل را نیز از زاویه‌ای پیش‌ادیپی می‌توان بررسی کرد. معانی ضمنی این حالت [پیش ادیپی] نشان می‌دهند که در فیلم‌های *ویریدیانا* (۱۹۶۱)، *تریستانا* (۱۹۷۰)، *جذابیت پنهان بورژوازی* (۱۹۷۲)، و *شبح آزادی* (۱۹۷۴)، بونوئل در

مقام یک سورئالیست قصد دارد سازش‌ها و ایدئولوژی‌ها و سرکوب‌گری‌ها را *بازیگوشانه* معدوم کند، یعنی همان چیزهایی را که به گمان او گریبانگیر فرهنگ غرب هستند. درست به دلیل ارتباط کمتر این کمدی‌ها با دنیای روزمره، می‌توانیم آنها را با کمدی‌های ادیپی مقایسه کنیم و با مکانیسم‌شان آشنا شویم، مکانیسمی که از آنها کمدی‌های خنده‌دارتر و «رهایی‌بخش»تری می‌سازد.

کمدی کارناوالی در مقابل کمدی ادبی

کمدی پیش ادیپی با روح کارناوال وجه اشتراکِ بسیار دارد. اما در چارچوب خود کمدی که بر انواع شخصیت در روایت‌ها تأثیر دارد دو گونه کمدی هست؛ اول آن کمدی که از جشن‌های عامیانه و شوخی‌های کوچه ـ خیابانی سرچشمه می‌گیرد، و دوم آنکه از دل ادبیات بیرون می‌آید. میخاییل باختین در رسالهٔ تأثیرگذار خود در باب کمدی عامیانه عهد رنسانس و قرون وسطی به نام *رابله و جهان او* از تأثیرات رهایی‌بخش فرهنگ عامیانه جشن‌های اروپایی سخن می‌راند، فرهنگی که در بسیاری از جشن‌های کارناوالی مشهود و ملموس است. او به وضوح نشان داده است که برای «توده مردم» در فرهنگ‌های پیش صنعتی و پیش کاپیتالیستی، خنده کارناوالی تا چه حد «فراگیر و مردمی و آزاد» بوده است. باختین خاطرنشان می‌کند که در آن دوران کارناوال زمانِ آزادیِ مجاز بوده است، زمانی‌که در آن هر رفتاری (البته به‌جز قتل و مانند آن) از راه بالماسکه، نقش عوض کردن، بازی، خوردن، نوشیدن و معاشقه مجاز شمرده می‌شود. او می‌نویسد: «خنده رنسانسی از اشکال اساسی ابراز حقیقتِ مربوط به‌کل جهان و تاریخ و انسان شمرده می‌شود». (امانوئل لروی لادوری شواهد بیشتری گردآورده است مبنی بر اینکه این آزادی آمیزه‌ای است هزار ساله از عناصر مسیحیت و کفر که نه تنها باعث تخلیه‌روانی فردی و اجتماعی می‌شود، بلکه ممکن است به انقلاب نیز دامن بزند.) بحث باختین درباره خنده و کارناوال و تشریح جامعیت کارناوال که او آن را *رئالیسم گروتسک* نامیده است و همین‌طور *ناهمخوانی* عمیق آن درک ما از کمدی را بیشتر کرده است. او اشاره می‌کند که «چنین خنده‌ای تحقیر می‌کند و [در جامعه] شکل مادی به‌خود می‌گیرد»، و عقیده دارد که حتی موضوعاتی چون خشونت و بی‌عدالتی، مرگ و مُثله کردن، و هرزگی، شدن دائم را امکان می‌دهند و به «احیا و نو شدن مدام جهان» می‌انجامند. کم‌اند فیلم‌هایی که مستقیماً به‌کارناوال می‌پردازند. اما نقد باختین به کارناوال برای ارزیابی دقیق‌تر و درک فیلم‌های کمدی بسیار به‌کار می‌آید. در واقع میان کمدی پیش‌ادیپی و کمدی کارناوالی وجوه اشتراک بسیاری هست. کمدی‌های آریستوفان همان اندازه که تحقق آرزوها را به تصویر می‌کشند، جشن‌های «خیابانی» را نیز نشان می‌دهند. آریستوفان از جشن‌ها و کارناوال‌ها که منشاء کمدی‌اند قالب‌های کمیک را ساخته، و در واقع شانس کار با سنت زندهٔ تخلیه و رهایی اجتماعی را داشته است، سنتی که در دوران معاصر تقریباً به تمامی از دست رفته است. اما همان‌طور که در کمدی‌های شکسپیر شاهدیم، در کمدی کارناوالی مراحل ادیپی و پیش‌ادیپی در کنار هم‌اند. ک. ل. باربر در رساله روشنگر خود با عنوان *کمدی کارناوالی شکسپیر* سنت‌ها و قراردادهای زندهٔ کارناوال را به طور قانع‌کننده‌ای شرح می‌دهد، سنت‌هایی که شکسپیر برای ساختن کمدی‌های «جهان سبز» خود به‌کار گرفته است.

دیدگاه باختین ریشه‌های کارناوالی چاپلین (وودویل)، کیتون (آکروبات‌بازیِ وودویل)، و. ج. فیلدز (تردستیِ وودویل)، و همین‌طور زمینه «غیرادبی» قالب‌های کمدی صامت و کمدی‌های مک سنت تا نخستین کمدی‌های فرانک کاپرا را آشکار می‌کند. به هر حال نباید فراموش کرد که پلیس‌های کیستون در *خیابان* روزگار می‌گذرانند، و آزادی‌شان را نه از کلیسای کاتولیک بلکه از شخص مک سنت دارند، یعنی از کسی که مانند متخصصان دیگر قالب کارناوالی یعنی کمدیا دل آرته بداهه‌سازی رابه‌نهایت رساند. برادران مارکس نیز در همین فضای جنون و آزادی کارناوال‌ها کار و شوخی، و «نابود» می‌کنند. هر روز آنها روز تعطیل است، و از هنجارها و قراردادهای جامعه آزاد. شوخی و خنده ناب در کمدی کارناوالی آشکار و بدیهی است. اما ابرام و پافشاری باختین بر جدیت و اهمیت این نوع رهایی نیز درخور تعمق و تفحص

همان‌طور که در کمدی‌های شکسپیر شاهدیم، در کمدی کارناوالی مراحل ادیپی و پیش ادیپی در کنار هم‌اند.

است. گرچه فدریکو فلینی را معمولاً سورئالیست یا طنزپرداز اجتماعی می‌دانند و بس، بررسی آثارش در پرتو اشکال کمدی کارناوالی نکات بیشتری را روشن خواهد کرد. علاقه و توجه او به‌دلقک‌ها، فاحشه‌ها، رخدادهای گروتسک، سیرک، و ساختار غیرخطی روایت تا اندازه‌ای بازتاب فرهنگ جشن‌ها و کارناوال‌های ایتالیایی است. *آمارکورد* (۱۹۷۴) با مراسم روستایی سوزاندن «پیرمرد زمستان» آغاز می‌شود، صحنه‌ای کلیدی که نشان می‌دهد کل فیلم جلوه‌ای است از جشن روستایی مرگ و احیا. از سوی دیگر، عمق احساس ونوستالژی در فیلم‌های فلینی نتیجه آگاهی او از گذر زمان و تضاد دنیای سنتی جشن‌ها با ضرورت‌های غیرکارناوالی فرهنگ معاصر اروپاست.

کمدی «ادبی» رارومی‌ها بنیان گذاشتند؛ عناصر کارناوالی را جدا کردند و نمایشنامه‌های «خوش ساخت» ترنس و دنباله‌روهای او را نگاه داشتند. تردیدی نیست که پس از ناطق شدن سینما، بخش عمدهٔ کمدی آمریکایی را مستقیماً از آثار نمایشنامه‌نویسان مهاجر گرته‌برداری کردند تا به این ترتیب موفقیت آنها در تئاتر را در سینما تجدید کنند. کمدی هالیوودی در بهترین شکل خود یعنی کمدی احمق‌ها میان کمدی کارناوالی و کمدی ادبی تعادلی بغرنج برقرار کرده است. پرستون استرجس بهترین فیلمنامه‌های کمدی را نوشته است، با این حال بخش اعظم لذتی که از تماشای دوباره و دوباره فیلم‌های او می‌بریم زاییده مردم دیوانهٔ «کوچه و خیابان»، و لهجه‌ها و اشتباه‌های لپی و حرکات مصنوعی آنهاست.

آگاهی طبقاتی و کمدی

مناسبت‌های سیاسی کمدی و جامعه چیست؟ باختین آشکارا ریشه نظریه خود در باب خنده و کارناوال را در فرهنگ و تاریخ می‌یابد. او می‌گوید: «هر اقدام تاریخی با شلیک خنده همراه بوده است». بنابراین طنز مردمی برای او همگانی و جهانی است و هرگز «با فرهنگ رسمی طبقه حاکم در هم نیامیخته است». پس تحلیل کمدی کارناوالی با تمام جلوه‌ها و معانی تلویحی‌اش به‌واقع بررسی تضاد طبقاتی، سلسله مراتب قدرت، و نیاز به‌جشن‌های گروهی و بیان فردی است. پژوهش‌های دیالکتیکی و گسترده اندیشگرانی چون تری ایگلتون و فردریک جیمسون درباره ادبیات بی‌تردید به درک کمدی سینمایی نیز کمک می‌کند.

غالباً کمدی را قالبی نمایشی یا روایی در نظر می‌گیرند که با پیروزی قهرمانان داستان به پایان می‌رسد، و این نشان می‌دهد که «پایان خوش» همیشگی داستان‌های هالیوودی در زمینه فرهنگ و صنعت بسیار تجاری آمریکا نیاز ایدئولوژیکی خودآگاه یا ناخودآگاه است. آیا اتفاقی است که در جامعه کاپیتالیستی آمریکا فیلم کمدی بهترین بخش و زنگ تفریح سینما است؟ و پرسش دیگر اینکه، در حالی‌که سال به سال کمدی‌هایی چون *پلیس بورلی هیلز* (۱۹۸۴)، *مهاجمان صندوقچه گمشده* (۱۹۸۱) که فیلمی است کمدی ـ ماجرایی ـ رومانس، *مردم سنگدل* (۱۹۸۶)، و *Naked Gun* (۱۹۸۸) با وجود مورد توجه نبودن در مراسم اسکار در میان پرفروش‌ترین فیلم‌ها قرار می‌گیرند، تضاد میان سلیقه عامه و نظر ناقدان را چگونه می‌توان توضیح داد؟

در فیلم *قاعدهٔ بازی* (۱۹۳۹) ژان رنوار، مارکی در اوج آشفتگی و اغتشاش فریاد می‌زند: «بس کنید این

کمدی را!». از آنجایی که چندین «صحنه شوخی» در برابر او در جریان است، پیشخدمت که به طنز کورنی نام دارد می‌پرسد: «کدام را؟». کمدی به دیدگاه وابستگی بسیار دارد. و نقد دیالکتیکی دیدگاه‌های ممکن با رویکرد مارکسیستی یا سیاسی بی‌تردید ارزشمند است. در نمایش کمدی رنوار که به جای ازدواج قهرمان با مرگ او به پایان می‌رسد، علایق عاطفی و جنسی در میان طبقه آریستوکرات‌های پیر و تازه به‌دوران رسیده‌های متظاهر، و در میان پیشخدمت‌ها، و همین‌طور میان آریستوکرات‌ها و پیشخدمت‌ها غوغا می‌کند. مورد آخر با دو شخصیت خارج از جامعه بسیار طبقاتی فرانسه تصویر شده است، جامعه‌ای که در آستانه جنگ دوم جهانی قرار دارد: اکتاو که نقش او را خود رنوار اجرا می‌کند خود را طفیلی دوستان ثروتمندش می‌داند، و مرسو که سرگرمی‌اش قر زدن همسر و کنار مردان دیگر است. رنوار طوری شخصیت‌ها را به تصویر کشیده است که هر کدام آنها بخشی از یک مضحکه (فارس) می‌نمایند. اما، همان‌طور که سرپیشخدمت با لبخندی شیطنت‌آمیز اشاره می‌کند، گزینش فارس‌ها و تمرکز بر آنها به دیدگاه فردی بستگی دارد. لزومی ندارد که دیدگاهی مارکسیستی فقط بر تضادهای فاحش اجتماعی تکیه داشته باشد.

از نظر زیبایی‌شناسی، «حد و مرز» مارکسیستی نشان می‌دهد که طرد شدن طرح کمیکِ مبتنی بر کمدی کلاسیک رمانتیک تا اندازه‌ای پیامد تلاشی نظم کهن در دهه ۱۹۳۰ یعنی دوره میانی دو جنگ جهانی است. با این حال رنوار به پیروی از سنت معروف کمدی فرانسوی که پیر کارله دو ماریوو و ژرژ فایدو و ویکتورین ساردو را نیز شامل می‌شود قهرمانی مدرن به نام آندره را که با هواپیما عرض اقیانوس اطلس را پیموده است به تصویر می‌کشد، کسی که به خاطر عشقی زمینی احمقانه رفتار می‌کند و قربانی قواعد بازی رفتار آریستوکراتی می‌شود. دیدگاهی سیاسی نشان می‌دهد که برخلاف آنن باستان که در برابر کمدی‌های تند و تیز و بدیع آریستوفان با مسامحه برخورد کرد، هیئت حاکمه فرانسه در سال ۱۹۳۹ به دلیل حساسیت و آسیب‌پذیری بیش از حد نتوانست به

کمدی و تراژدی حکایت تکامل وتحول فرهنگ یونان از مادر سالاری به پدر سالاری را نقل می‌کنند.

نقد تند و تیز رنوار اجازه اکران بدهد، و این شد که فیلم پس از جنگ جهانی دوم در فرانسه به نمایش درآمد. اما دیدگاه‌های سیاسی همواره مبهم یا دو سویه هستند. به‌این معنا که آن کمدی که در نظر نسلی، چپی و تندرو می‌نماید، ممکن است در نظر نسلی دیگر تبلیغاتی محافظه‌کارانه باشد. و رژیم‌های سوسیالیستی که به ارزش کار و کمال فردی بها می‌دهند به همان اندازه فرهنگ‌های افراطی گذشته می‌توانند هدف کمدی قرار گیرند.

فمینیسم و دیدگاه کمیک

از دید فمینیست‌ها نیز می‌توان معانی تلویحی رویکردی سیاسی به کمدی را مطالعه و بررسی کرد. پاسخ عالی جو. ا. براون به جک لمون در فیلم *بعضی‌ها داغشو دوست دارن* (۱۹۵۹) بیلی وایلدر یعنی همان جمله معروف «هرکسی یه عیبی داره.»، بیانگر موضوع پیچیده و «به تمام معنا» گیج‌کننده جنسیت و کمدی است. قابل توجه است که نه تنها در فیلم‌های کمدی غالباً مادران شخصیت‌های زن نشان داده نمی‌شوند؛ بلکه در بخش اعظم سنت (پدر سالارانه) کمدی، از زنان یا «زن» به طورکلی چهره‌ای مخدوش و در لفافه و سرکوب شده ارائه می‌شود. از آنجایی که تمامی زنانی

که درباره فیلم (و ادبیات) می‌نویسند گفتمان خود را «ضد تاریخ یا نسخه تجدید نظر شده‌ای [از مسائل قدیمی]» می‌دانند، نوشته‌هایشان مانند خودِ کمدی الزاماً در «فضای» خارجی و در برابر هنجارهای آشکار و نهان جامعه پدرسالار قرار گرفته است.

پس دیدگاه فمینیستی الزاماً با نقد معیارهای سینمای کمدی سر و کار خواهد داشت. اما باید از این نکته ساده‌انگارانه که غالب کمدی‌ها را مانند غالب فیلم‌های دیگر مرْدان‌واز دیدگاهی کاملاً مردانه‌ساخته‌اند فراتر رفت، و به‌کار دشوارتر بررسی این امر پرداخت که در فیلم‌های کمدی از جنسیت چه استفاده‌ها و سوءاستفاده‌هایی شده است، و این که چطور می‌توان فیلم‌های دیگری ساخت که با توانایی‌ها و استعدادهای انسان (چه زن و چه مرد) همراه‌تر و همدل‌تر باشند. (من نیز با عقیده راسخ بسیاری از ناقدان فمینیست موافقم که انتقاد صرف کافی نیست، بلکه باید در سطحی زیبایی‌شناختی و ایدئولوژیکی راه‌های نو را کشف و تشویق کرد.)

پرداختن بازیگوشانه به امر جنسیت در سنت غربی که با آریستوفان آغاز می‌شود آشکار و بدیهی است؛ کافی است برای نمونه نمایشنامه‌های *لیسیس‌تراتا*، *زنان در مجلس*، و *تسموفوریا زوسای* را ملاحظه کنید. اما آریستوفان فمینیست نبود، و جنسیت برایش وسیله بود، نه هدف. می‌دانیم که در آن دوران تمامی بازیگران مرد بودند؛ و این به آریستوفان کمک می‌کرد تا در نمایشی کمدی چون *لیسیس‌تراتا* بر لایه‌های طنز در اثرش بیفزاید، چرا که در این نمایش نقش تمامی «زنانی» را که علیه مردان‌شان فریاد اعتراض سرداده بودند را نیز مردان اجرا می‌کردند. در زمان شکسپیر نیز نقش زنان را مردان اجرا می‌کردند. باید خاطر نشان کرد که این سنت در سینمای کمدی نیز ادامه یافته است؛ نمونه‌های آن عبارتند از کمدی‌های صامت، برخی آثار کلاسیک چون بعضی‌ها *داغشو دوست دارن*، و فیلم‌های ساخته شده در دهه ۱۹۸۰ چون توتسی (۱۹۸۲)، *دنیای گراپ* (۱۹۸۲)، *دختر کاری* (۱۹۸۸)، و *کار بزرگ* (۱۹۸۸).

برای آنکه بفهمیم فیلم‌های جدید در نکته مورد بحث ما چه تغییراتی را باعث شده‌اند یا اینکه تا چه حد به سنت پدرسالارانه کمدی پایبندند به پژوهش‌های فمینیستی بیشتر و دقیق‌تری نیازمندیم. به واقع کمدین‌های زن آمریکایی از روزهای آغازین وودویل تاکنون مجبور بوده‌اند با تعصب فراگیر جنسی علیه زنان دست و پنجه نرم کنند. نکته اینجاست که کمدی پرخاشجو و انعطاف‌ناپذیر است، اما هیچ‌کس انعطاف‌ناپذیری زنان را خوش نمی‌دارد. برای مثال، در فیلم توتسی سخنانی موافق و باب طبع زنان هست؛ مانند این جمله داستین هافمن در انتهای فیلم که «موقعی که زن بودم، مرد بهتری بودم تا موقعی که مرد بودم». اما فیلم از دیدگاه یک مرد نقل می‌شود، و به استثنایِ إلن مِی باقی دست‌اندرکاران آن مرد هستند، و همان پایان سنتی «رمانتیک» را دارد، یعنی قهرمان زن فیلم (جسیکا لنگ) پیش از رسیدن به‌استقلال در زندگی‌اش به مرد دیگری (هافمن) علاقه‌مند می‌شود.

با نظری به‌وضعیت وویی‌گلدبرگ می‌توان دریافت که در دنیای کمدی هالیوودی زنان تا چه حد اجازه پیشرفت دارند. وویی در فیلمی چون ***Jumpin' Jack Flash*** (۱۹۸۶) فرصت می‌یابد تا در نقش زن سیاه‌پوست و سرزنده‌ای با زبانی تند و تیز به راستی بتازد. او با زبان خود مردانی را که بیشتر سفیدپوست‌اند و سعی دارند او را تحقیر کنند و از او سوءاستفاده کنند به لجن می‌کشد و سر جای خود می‌نشاند. اما دو خطر هست که یکی از آنها به داستان مربوط است. او علی‌رغم استقلالی که دارد، سرانجام کوتاه می‌آید و در پایان سنتی و رمانتیک و هالیوودی فیلم که مشخصاً ادیپی است دست در دست مردی ... سفیدپوست می‌گذارد. دیگر اینکه زبان تند و تیز وویی باعث می‌شود که او در فیلم چهره‌ای منفی از «زن» نشان دهد. ما فقط می‌بینیم که او در جار و جنجال و ناسزا گفتن و نیروی فکری (چون متخصص کامپیوتر است) از مردهای دور و برش سر است. آیا او زنی جدید است یا مردی خشن؟ می‌توان گفت که در اینجا *انعطاف‌پذیری* نظام هالیوود در کار است. در واقع نیرویی که به‌طور بالقوه تهدیدگر و متهاجم است یعنی زن سیاه‌پوست قوی و باهوش را قدری «آزاد» گذاشته‌اند، اما در پایان آن را با هنجارهای زیبایی‌شناختی و اجتماعی پدرسالارانه مهار می‌کنند.

نکته آخر اینکه به یاری دیدگاهی فمینیستی درمی‌یابیم که این فیلم دنباله روی سنت کمدی احمق‌هاست. این‌گونه فیلم‌ها معمولاً به‌ازدواج دو نفر از دو طبقه اجتماعی متفاوت می‌انجامد، اما این فیلم ازدواج دو نفر از دو نژاد مختلف را نشان می‌دهد. البته مرد سفیدپوست آمریکایی نیست، انگلیسی است.

شاید بد نباشد که بحث فمینیسم و کمدی را با نگاهی به خاستگاه‌های آن پایان دهیم. دیونیزیوس، خدای تراژدی و کمدی، دوبار متولد شد: یک بار از مادرش، سِمِلی، و بار دیگر از پدرش، زئوس (زئوس او را برای مصون ماندن از خطر در ران خود جای داده بود.) تراژدی از سنت دیتی‌رامب‌ها یا اشعار غنایی که در مدح دیونیزیوس سروده می‌شد زاده شد، و کمدی از ترانه‌های فالیک که *کوموس* (Komos) یا گروهی از مردان خوشگذران و عیاش اجرا می‌کردند. اما در واقع دیتی‌رامب و *کوموس* کاربرد یکسانی داشتند؛ به عبارت دیگر هر دو دعاهایی (مقدس و کفرآمیز) گروهی (اجتماعی) به درگاه دیونیزیوس بودند در طلب توزایی، حاصل‌خیزی، رشد و بلوغ.

اما دیونیزیوس کیست؟ جالب است که او خدایی نه یونانی، بل آسیایی است؛ او مانند زئوس پدرسالار نیست، بل *کوروس* (Kouros) است، یعنی مرد جوانی که هم مردانگی دارد و هم ظرافت و زنانگی (برای مثال، او موهایی بلند و مواج و طلایی دارد). تحلیل مناسک و آیین‌ها نشان می‌دهد که دیونیزیوس علاوه بر کوروس، به صورت شخصیت پسر نیز نمایش داده می‌شود. بنابراین کمدی و تراژدی اساساً شکلی از آیین گذر از دنیایی به دنیای دیگر است، آیینی که دیونیزیوس به یاری آن از گستره نفوذ مادر (سملی، و در معنایی وسیع، تمامی فرهنگ‌های مادرسالاری که پیش از ظهور فرهنگ یونان باستان رواج داشتند) بیرون می‌آید و به جهان پدر یعنی زئوس وارد می‌شود. به این ترتیب، «تولد دومین» الزاماً نمادین و محاکاتی، و نتیجتاً نمایشی است. جین هریسون این نکته را با مربوط دانستن آیین دیونیزیوس به آیین *کوروس* متقدم که در کرت رواج داشت این چنین تشریح می‌کند:

هر دو بازتاب مذهبی گروهی و شرایط اجتماعی مادرسالارانه هستند، و بر تصویر *مادر* و *کودک* تأکید دارند. آیین اساسی این دو مذهب آیین *تولدی نو* است، و این آیین نیز به نوبه خود بازتاب اجتماعی شدن است.

دیونیزیوس ،خدایی که دو بار زاده شد، بینشی دوگانه به ما می‌دهد. اساساً کمدی و تراژدی، یا به عبارتی هنر نمایش، با «رشد و بلوغ» سر و کار دارند. در واقع ما در نمایش شاهد گذر از ارتباطات زیستی و عاطفی با مادر به‌دنیای اجتماعی پدر یا قلمرو نمادها هستیم. از سوی دیگر، کمدی و تراژدی حکایت تکامل و تحول فرهنگ یونان از مادرسالاری به پدرسالاری را نقل می‌کنند. از دیدگاهی نظری، این الگوهای باستانی از رفتار جنسی در جهان معاصر نیز به‌شکل دیگر حضور دارند و بایسته است که مورد بررسی قرار گیرند.

همه‌اش این نبود، رفقا: کمدی و سینما

فیلم کمدی هم از سنن کمیک فرهنگ‌هایی سرچشمه می‌گیرد که در متن‌شان زاییده می‌شود و هم از سنت خود فیلم کمدی (برای مثال، لوییس بونوئل در چندین صحنه کلیدی *Un Chien Andalou* ۱۹۲۸ از باستر کیتون تقلید می‌کند.) اما دستکم یک جنبه از سینما به شکل‌گیری فیلم کمدی بسیار کمک کرده است، و آن توانایی سینماست در برهم زدن و دستکاری زمان و مکان در جهت مقاصد خود. توانایی «بازی» با زمان و مکان به اضافه رویا، جشن، آرزو، تلاش برای رسیدن به آرزوها، واژگونی هنجارهای زندگی روزمره، و بالاتر از همه حس شادمانه لذت و آزادی، نشان می‌دهد که کمدی‌سازان امکانات بی‌شماری در اختیار دارند. همه فیلم‌های کمدی، از فیلم سورئالیستی *شرلوک جوان* (۱۹۲۴) ساخته باستر کیتون که قهرمان آن یک آپاراتچی است که تلاش می‌کند از پرده سینما وارد فیلم شود (مفهومی که وودی آلن نیز در فیلم *رز ارغوانی قاهره* ۱۹۸۵ به کار گرفته است) تا حاشیه صوتی‌های دقیق در مضحکه‌های اجتماعی ژاک تاتی، نشان می‌دهند که رسانه سینما به آنچه جیووانی بوکاچیو یا بن جونسون خوابش را می‌دیده‌اند جامهٔ عمل پوشانده است.