هالیوود، کمدی و سینمای بزن بکوب

آلبرت برمل
ترجمهٔ عسکر بهرامی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در این نوشتار برآنیم جایگاه سینمای کمدی را به لحاظ نظام عمومی هنری و صنعتی در سینمای هالیوود دورهٔ کلاسیک و پیش از کلاسیک تعیین کنیم. به یکی از شیوه‌ها نگاهی خواهیم افکند که در آن، این سینما به لحاظ نظری به دو گونهٔ عمده یا مرسوم تقسیم می‌شود. به‌ویژه دربارهٔ نقش کمدی بنا شده بر شوخی و بزن و بکوب بحث خواهیم کرد. به ریشه‌یابی زمینه‌ها و سنت های نمایشی این مقوله خواهیم پرداخت و سرانجام، پیامدهای حاصل از کوشش در تولید فیلم های بزن و بکوب بلند در سال های بیست را بحث خواهیم کرد.

* * *

سینمای کلاسیک هالیوود

اصطلاح «سینمای کلاسیک هالیوود» به‌جریان سینمای تجاری آمریکا اطلاق می‌شود که از ۱۹۱۷ تا ۱۹۶۰ به‌طور پراکنده ادامه داشت و به‌لحاظ ساختار صنعتی، شیوهٔ تولید و نظام هنری ویژه‌اش متمایز می‌شود.

در دوره‌ای، از حدود سال ۱۹۱۷ تا میانه‌های سال‌های ۱۹۲۰ کنترل صنعت فیلم آمریکا در دست گروه‌کوچکی از شرکت‌ها بود. این شرکت‌ها همهٔ کارها را خود می‌کردند. فیلم می‌ساختند، توزیع می‌کردند و در یک رشته سالن سینما نمایش می‌دادند که یا از آنِ خودشان بود یا به‌شرکت‌هایی تعلق داشت که زیر پوشش آنها بود و «الیگو پُلی» (Oligopoly) نامیده

می‌شد.

پیدایش صدا در سینما و سال‌های نخستین رکود سینما، برای صنعت فیلم مشکل آفرید. شماری از شرکت‌ها را دستخوش دگرگونی ساخت و جایگاهشان را در سلسله مراتب صنعت فیلم تغییر داد. ولی از میانه‌های سال‌های ۱۹۳۰ ساختار پایداری در این زمینه پدیدار شد.

پنج شرکت عمده‌ای که سررشتهٔ کارها را به‌دست گرفتند عبارت بود از: متروگلدوین مایر، پارامونت، آر. ک. ئو، فوکس قرن بیستم و برادران وارنر؛ و سه شرکت کوچک‌تر کلمبیا، یونایتد آرتیستز و یونیورسال که در زمینهٔ تولید و پخش فیلم فعالیت داشتند ولی سینماهای بزرگ درجهٔ یک یا شبکهٔ گستردهٔ سینمایی نداشتند.

ساختار صنعت فیلم آمریکا تا اواخر سال‌های ۱۹۴۰ و اوایل سال‌های ۱۹۵۰ چنین بود. در این زمان، فرمانی دولتی به‌انحصار شرکت‌های عمدهٔ تولید و پخش فیلم پایان داد.

در اواخر سال‌های ۱۹۵۰ همهٔ شرکت‌ها فرمان را پذیرفتند و بدین‌ترتیب ماهیت صنعت فیلم آمریکا، عملکرد و فیلم‌ها به‌ناچار دستخوش دگرگونی شد.

در دورهٔ کلاسیک، شرکت‌ها را با نام استودیو می‌شناختند. این واژه هم به‌شرکت‌هایی گفته می‌شد که چنان ساختاری داشت که پیش‌تر گفته شد و هم به‌آنهایی که در کار تولید دست داشتند. در هر دو صورت، شیوهٔ تولیدی خاص و نوعی سازمان مشارکتی وجود داشت. استودیو در واقع کارخانه‌ای بود که شمار بسیاری از نیروهای متخصص در مشاغل گوناگون و بازیگران را در ازای قراردادهای انحصاری دراز مدت در اختیار داشت. کار این استودیوها تولید و پخش حجم زیاد و معینی فیلم بود و آنها را هم در اختیار سینماهایی می‌گذاشتند که طرف قراردادشان بود.

نخستین محصول سینمای کلاسیک در آمریکا، فیلم داستانی بود. فیلم‌های سبکدار و با ساختار معین این سینما را «دیوید بُردول» در کتاب *سینمای کلاسیک هالیوود* ــ که آن‌را به‌همراه «استایگر» و «تامپسون» نوشته ــ توصیف کرده است.

فیلم کلاسیک معمولاً زمانی میان ۸۰ تا ۱۲۰ دقیقه داشت و اساساً با اهداف و ابزارهای سینمایی ــ تدوین، نورپردازی، جلوه‌های ویژه و غیره ــ ساخته می‌شد که همهٔ اینها زمینه‌ای برای گره‌گشایی روشن و صریح در یک داستان، شخصیت‌پردازی قوی و برجسته و پی‌افکنی حادثه‌ها و کنش‌ها در درون یک فضا و زمان داستانی فراهم می‌آورد و همگی ارتباط منطقی با یکدیگر داشتند. در وهلهٔ بعد، همهٔ اینها در خدمت جنبهٔ نمایشی فیلم بود.

داستان مبتنی بر اصول نمایش خوش ساخت قرن نوزدهم و داستان کوتاه معاصر بود که یک آغاز، یک میانه و یک پایان داشت. تنش داستان بر پایهٔ رابطهٔ علت و معلولی قرار داشت (ایجاد دقیق و منطقی قوانین علت و معلولی)، که زمینه را برای بروز وقایع، کنش‌ها و تعلیق‌های روان‌شناختی شناخته شده، فراهم می‌آورد.

رخدادها، کنش‌ها و شخصیت‌ها کاملاً روشن نشان داده می‌شد و انگیزه‌های بروز آنها باور کردنی می‌نمود. وجود دو خط داستانی وابسته به‌هم مرسوم بود که یکی از آنها بیشتر، صورتی از عشق میان زن و مرد بود. هر دو این خط‌ها برای رسیدن به‌اهدافی بود که قهرمانان داستان دنبال می‌کردند.

فیلم داستانی در آغاز سینما شامل یک رشته صحنه‌های هماهنگ بود و هر صحنه، مجموعه‌ای از رویدادها و کنش‌ها را آغاز می‌کرد، گسترش می‌داد، به‌پایان می‌رساند و سپس، صحنه‌ای دیگر آغاز می‌شد. امکان داشت در میان این صحنه‌ها، صحنه‌های دیگری نیز گنجانده شود که نقش انتقال زمان و فضا را برعهده داشت.

روی هم رفته، هر داستان، خود فراگیر (Self-Contained) بود. یعنی داستان، مجموعه‌ای از رخدادها، کنش‌ها، شخصیت‌پردازی و پی‌افکنی رخدادها را داشت که بیشتر به‌شیوهٔ خود داستان ترتیب می‌یافت.

روند فیلم داستانی معمولاً با لحظاتی دیدنی مشخص می‌شد. البته چنین لحظاتی با کنش داستانی درگیر بود ولی به‌واسطهٔ کنش و موقعیت داستانی و اجزای مربوطه‌شان ایجاد می‌شد. شیوهٔ جلب توجه در فیلم کلاسیک بیشتر غیرشخصی بود، یعنی فرایند

داستان به‌ندرت تماشاگر را مستقیم به‌خود جلب می‌کرد یا توجهش را برمی‌انگیخت.

فیلم داستانی فراورده‌ای استاندارد شده از صنعتی با سازماندهی عالی بود که فیلم‌ها را در کارخانه و به‌شیوهٔ خط تولید می‌ساخت. ولی از آنجا که این فراورده یک دستاورد هنری به‌شمار می‌رفت، نیازی درونی به‌ایجاد نوآوری، دگرگونی، گوناگونی و ابتکار داشت و اگر چه فیلم‌ها استاندارد شده و یکدست بود، هرکدام به‌لحاظ ارزشی، غنای ویژه داشت.

در صنعتی نظیر ساخت موتور اتومبیل برای همهٔ اتومبیل‌ها یک محصول یکسان نیاز است و دگرگونی در مدل‌ها صرفاً برای گوناگونی و جلب مشتری صورت می‌گیرد. ولی در تولید محصول هنری، نظیر فیلمسازی، (گذشته از کپی‌های متعدد از یک کار) هرکدام از کارها به‌شیوه‌های گوناگون با کارهای دیگر متفاوت است.

بنابراین، حتی در صنعت فیلم آمریکا هم، هر محصول ناگزیر متفاوت و بی‌مانند است. هیچ دو فیلمی نمی‌تواند یکسان ساخته شود. همان‌گونه که به‌ناچار ویژگی‌های استاندارد شده‌ای را می‌پذیرد، گوناگون و تازه هم است.

در دورهٔ کلاسیک، یکی از مفاهیم رایج و مهم برای تفکیک فیلم‌ها «ژانر» (گونه) بود. گونه‌ها اهمیت و فایدهٔ ویژه‌ای داشت چرا که در هرگونه، تغییرات و گونه‌گونی‌ها جزئی و نظام‌مند (حساب‌شده) است در حالی‌که در آثار نوپدید این دگرگونی‌ها بیشتر است. از اینرو، گونه‌ها، فواید ناشی از این تقسیم‌بندی را با فواید مترتب بر نیاز درونی فیلم‌ها به‌استاندارد شدن با هم همراه می‌کرد. گونه‌ها هم فیلم‌ها را تقسیم‌بندی می‌کرد و هم باعث استاندارد شدن و یکدست شدن آثار می‌شد.

هر فیلمی در عین‌حال که منحصر به‌فرد بود تنها از یک فرمول یا نوع خاص پیروی می‌کرد. برای روشن شدن این نکته مثالی می‌آوریم.

فیلم *شاهین مالت* (۱۹۴۱) با *سایهٔ یک شک* (۱۹۴۳) از جنبه‌های گوناگون با یکدیگر متفاوت است.

فیلم نخست، یک قهرمان مرد دارد. در حالی‌که قهرمان فیلم دوم یک زن است. *شاهین مالت* به‌یک گروه تبهکار پرداخت حال آنکه در *سایهٔ یک شک* فقط یک تبهکار وجود داشت. ولی هر دو فیلم هیجان‌انگیز

است. اینکه تبهکاران یک نفر است یا یک گروه، چندان تفاوت ندارد. در هر حال مردم با قهرمان فیلم سر و کار دارند.

این رویارویی همواره با یک فرایند کند و کاو همراه است که به‌نوبهٔ خود خاستگاهی برای ایجاد هیجان به‌شمار می‌رود.

شاهین مالت، یک کارگاه خصوصی ورزیده را نشان می‌دهد که دست به گردآوری داده‌ها می‌زند، به‌دستاوردهایی می‌رسد و در سرتاسر داستان خود را بیرون از درگیری‌ها نگاه می‌دارد.

سایهٔ یک شک دربارهٔ بانویی جوان است که از خطری که دیرزمانی او را تهدید می‌کند ناآگاه است و بعد که آگاهی می‌یابد ناگزیر باید تصمیم بگیرد چگونه با آن برخورد کند.

بدین ترتیب هر کدام از این فیلم‌ها یک فرایند کند و کاوی دارد و هر یک برای ایجاد تعلیق، ساختار متفاوتی را به‌کار می‌گیرد. در عین حال در هر دو فیلم، همراه با موضوع اصلی، جنایت‌های تبهکاران و خطرات نیز مطرح می‌شود (که در هر دو مورد خطرات در لحظات کشمکش‌های فیزیکی چفت و بست‌دار رخ می‌دهد). سرانجام آنکه، هر دو فیلم اجزایی استاندارد شده دارد.

گونه‌ها ــ فیلم ترسناک، گنگستر، وسترن، جنگی، حماسی و غیره ــ هر کدام مجموعه‌ای سازمان‌یافته از انواع شکل و ترکیب را در گستره‌ای از فیلم هالیوودی به‌دست می‌داد. تنش‌هایی متفاوت در داستان و در شیوهٔ روایت آن، اهداف متفاوت برای قهرمانان، گونه‌هایی از اجزا، منابع گوناگونی از گره‌فکنی و حالات متفاوتی از هماهنگی میان اجزای داستان.

از اینرو، آنجا که فیلم از نوع ترسناک هیولایی بود، گره داستان و تعلیق ناشی از آن، نوعی خاص بود. اگر فیلم جنگی بود، آغاز جنگ یا رویارویی با دشمن، گره داستان می‌شد. برای فیلم وسترن نوع خاصی از چشم‌اندازها، لباس، و موقعیت (که عموماً لازمه‌اش لحظاتی از درگیری‌های فیزیکی بود) مطرح می‌شد. حال آنکه در فیلم ترسناک سرچشمهٔ بروز درگیری، خود هیولا بود.

آنجا که هیجان به‌اوج خود می‌رسید و طرح داستان پیچیدگی می‌یافت، بیشتر موسیقی با فیلم همراه می‌شد و قضایای فیلم دستخوش دگرگونی می‌شد.

از اینرو گونه و گونه‌ها به‌لحاظ ایجاد گوناگونی محتوایی در فیلم‌ها قابل توجه بود و تفاوت‌هایی را که هم در درون هر گونه و هم در کل محصولات هالیوود وجود داشت، استاندارد کرد.

این امر خطرات مالی ناشی از نوآوری در زمینهٔ تولید فیلم را به‌کمترین می‌رساند و بهره‌وری نظام‌مند از ویژگی‌های فیلم کلاسیک و از منابع فنی و سبکی هالیوود را تشویق می‌کرد.

در دورهٔ کلاسیک هر کدام از استودیوها گونه‌های چندی را برای خود پدید آورد و هر کدام در زمینه‌ای به‌طور تخصصی‌تر کاری می‌کرد تا از منابعی که در اختیار داشت هر چه بیشتر بهره‌برد. ولی در عین‌حال محصول هر استودیو، مکمل کارهای استودیوهای دیگر بود و آنها را گسترش می‌داد. بدین‌ترتیب با این الیگو پُلی، مجموعه‌ای کامل به‌طور یک‌جا، ارائه شد.

کمدی در نظام هالیوود

کمدی، بخشی از نظام صنعتی و هنری هالیوود بود، به‌طور منظم تولید می‌شد و همواره محبوبیت داشت. چنانکه مشهور است، در رأی‌گیری سال‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ برای انتخاب محبوب‌ترین بازیگران هالیوود، باب هوپ، بینگ کرازبی، جری لوییس و دین مارتین در صدر جدول جای داشتند.

فیلم‌های اینان به‌همراه کارهای ابوت و کاستلو تقریباً همیشه درآمد خوبی از گیشه داشتند.

گفتنی است که گسترهٔ کمدی و شیوه‌های رایج آن هر چند منظم و محبوب بود، با این‌حال بیشتر به‌کمدی به‌طور استثنایی یا جنبی، یا هر دو، توجه می‌شد.

نخستین چیزی که در اینجا نشان داده می‌شود، دشواری تعریف کمدی، هم ویژگی‌ها و قواعد آن به‌عنوان یک گونهٔ هالیوودی و هم محدودیت‌ها و مرزهای آن است. البته گونه‌ها چون پیوسته گسترش می‌یابد، بدیهی است که دشوار بتوان آنها را تعریف کرد و حشو و زواید را از آنها جدا کرد.

بدین‌قرار فیلم وسترن فیلمی است که به‌محدودهٔ وسترن می‌پردازد. فیلم گنگستری دربارهٔ گنگسترها

است و غیره.

دشوار بتوان برای کمدی چارچوب‌هایی به‌دست داد چرا که قواعد و اشکال کمدی که هم مؤثر است و هم مهم، بسیار زیاد است. در اینجا برای ما، رابطهٔ تنگاتنگ میان کمدی با فیلم ملودرام و فیلم موزیکال اهمیت بسیار دارد. بیشتر رابطهٔ میان ملودرام و کمدی داستانی را تشریح کرده‌ایم. رابطهٔ کمدی و فیلم موزیکال نیز روشن است و در حقیقت، به‌صراحت می‌توان گفت یکی از آشکال عمدهٔ فیلم موزیکال، کمدی موزیکال است.

کمدی‌های موزیکال نظیر *کلاه به‌سر* (۱۹۳۵)، در *خیابان* (۱۹۳۷)، *دختر محجوب* (۱۹۴۴)، *آواز در باران* (۱۹۵۲)، همگی با داشتن طرح‌های داستانی کمدی، شوخی و لطیفه مشخص می‌شود و در همگی نیز از بازیگران کارکشتهٔ کمدی استفاده شده است. در این فیلم‌ها برای ایجاد جاذبه‌های آغازین از رقص و آواز استفاده شد و از اینرو پیش از هر چیز به‌عنوان فیلم موزیکال مطرح بود.

گاه در کمدی موزیکال، رقص و آواز چندان هم مطرح نیست. نظیر فیلم‌های برادران مارکس، فیلم‌های جاده‌ای هوپ و کرازبی و کارهای ابوت و کاستلو.

دلیل دیگر دشواری تعریف کمدی به‌عنوان یک گونه این است که کمدی صرف‌نظر از رابطه‌اش با ملودرام و موزیکال، خود توان‌مندی ویژه و ممتازی برای ترکیب با گونه‌های دیگر هالیوود یا جایگزینی آنها دارد.

همهٔ گونه‌ها می‌توانست در حیطهٔ کار خود به‌کمدی بپردازند و دست به‌تقلید مسخره‌آمیز موضوع‌های مربوط به‌همان گونه بزنند.

در اینجا برآنیم به‌توان‌مندی کمدی بپردازیم و تأکید کنیم که توان‌مندی این گونه برای تقلید چنان است که آن‌را در موقعیتی بی‌مانند قرار می‌دهد و اینکه کمدی می‌تواند قواعد و امکانات همهٔ گونه‌های دیگر را یک‌جا گردآورد.

بدین‌ترتیب کمدی در گسترهٔ خود دنیایی قابل ملاحظه دارد. امکانات بسیاری از گونه‌های هالیوودی را در بردارد که می‌تواند از آنها بهره برد. ضمن آنکه، می‌تواند بیشتر قواعد سینما را هم تقلید و هم نقض کند. از اینرو باید گفت چارچوب کمدی موقعیتی استثنایی دارد. چه در درون نظام گونه‌ای هالیوود و چه قواعدی که هنر فیلمسازی مقرر داشته است و «بردول» بدین‌موضوع پرداخته است.

می‌شد در کمدی کاملاً متکی به‌تصادف بود و از پایان‌های deus exmachina استفاده کرد. یا حتی ممکن بودن طرح داستانی بود، چنانکه در فیلم‌های بزن و بکوب دیده می‌شد.

گاه می‌شد که قاعدهٔ ترتیب صحنه‌ها را رعایت نکرد همان‌گونه که صحنه‌های بسیاری در کمدی‌های هالیوودی دیده می‌شد که صرفاً برای ارائهٔ شوخی، رویداد و بازی کمیک در فیلم جاسازی شده است.

هر چند فیلم‌های کمدی معمولاً شخصیت‌هایی مرتبط با داستان دارند و به‌آنها موقعیتی متناسب با داستان و فضای داستانی می‌دهد، با این همه، در آنها برخورد، پیشبرد یا طرح و گسترش یک خط کنشی وابسته به‌داستان صورت نمی‌گیرد.

برای نمونه، نه در صحنه‌ای از فیلم *این یک هدیه است* (۱۹۳۴) که طی آن «هرولد بیسونته» (دبلیو. سی. فیلدز) تلاش می‌کند بخوابد، در رختخواب و سپس روی نیمکت در ایوان، و هر بار هم ناکام می‌ماند؛ و نه در صحنه‌ای از فیلم *دیکتاتور بزرگ* (۱۹۴۰) که طی آن «آدنوید هینکل» (چارلی چاپلین) با یک کُره بازی می‌کند؛ در هیچ‌کدام طرح داستانی پیشرفت نمی‌کند یا گسترش نمی‌یابد.

برای بُردول، هنجارها و قواعد فیلم کمدی کلاسیک، توان‌مندیش را «تعلیق هنری»، ارائهٔ تمهیدات هنری و به‌همین ترتیب، نظام‌هایی که بدان تعلق دارد، جایگاهی استثنایی دارد.

در حالی‌که گونه‌های دیگر همواره توجه را به‌سوی تمهیدات و قواعد ساختاری خود جلب می‌کند (بُردول آگاهانه بر ملودرام و موزیکال تأکید می‌ورزد) توان‌مندی کمدی برای ایجاد هیجان چنان است که می‌تواند با نقض همهٔ قوانین پذیرفته شده، رابطه‌ها و اهمیت داستان، جلب توجه کند:

«می‌باید آنچه سینمای کلاسیک را محدود می‌کند و تعلیق هنری آن‌را تحت تأثیر قرار می‌دهد، جویا شویم. در فیلم‌های کلاسیک،

لحظات تعلیق هنریِ ناب، کمیاب و کوتاه است.

تعلیق‌های ایجاد شده به‌فیلم اجازه می‌دهد که خود را از محدودهٔ تنگ برهاند در صورتی‌که تعلیق‌های گونه‌ای تا حد زیادی گرایش دارد از شیوه‌های تمهیدات صریح و آشکار استفاده کند.

حقیقتاً هم چنین است که در گونه‌های شناخته شده، صراحت بیان تقریباً مرسوم است. کمدی‌ها بیشتر حاوی صحنه‌هایی از نوع Outré است. یک نمونه‌اش در فیلم *جادهٔ آرمان‌شهر* (۱۹۴۵) دیده می‌شود که در آن بینگ کرازبی و باب هوپ از صحراهای برفی آلاسکا می‌گذرند و از دور به‌نشان اختصاصی (Logo)ی پارامونت نگاه می‌کنند.»

در توضیح بردول دو نکته وجود دارد. اول آنکه در مورد تأکید بر وضعیت مرسوم، حق با او است. چرا که کمدی توان‌مندی گسترده‌ای دارد و در حقیقت متکی بر سر نافتن از همهٔ قواعد، هنجارها و قانون‌هایی است که در سینما مطرح است.

دوم آنکه بردول، هم در فراز آورده شده و هم در جای دیگری از کتابش تمایل دارد که تأکید کند لحظاتی چون نمونهٔ بالا اساساً از دست می‌رود ولو اینکه فیلم به‌طور کلی همهٔ قواعد فیلم کلاسیک را رعایت کند و برای توصیف برخی جزئیات دچار زحمت شود.

جنبه‌های خاصی در کمدی‌های هالیوودی وجود دارد که در کتاب «استیو سیدمن» به‌نام *کمدیِ کمدین: سنتی در سینمای هالیوود* بدان اشاره شده است.

نظریهٔ بنیادین سیدمن این است که یک سنت قابل‌توجه در کمدی هالیوود وجود دارد. سنتی که وی آن‌را «کمدی کمدین» می‌نامد. این سنت در شماری از فیلم‌ها و به‌دلایلی چند، تجلی یافته که با دیگر آثار برجستهٔ سینمای هالیوود متفاوت است.

وی یادآور می‌شود که در کمدی هالیوود عدهٔ زیادی از بازیگران بودند که کارشان را در رسانه‌ای جز سینما آغاز کردند و هنر، سبک بازی و چهره‌شان را تثبیت کردند.

استن لورل و چارلی چاپلین کارشان را از تالارهای موسیقی و جنگ‌های نمایشی (Vaudeville) آغاز کردند؛ برادران مارکس، برادران رایتس، ادی کنتور و

می‌وست از جُنگهای نمایشی و تئاتر موزیکال؛ جک بنی و باب هوپ از جُنگهای نمایشی رادیویی؛ دنی کی و جری لوییس از هتل‌ها و کلوپ‌های شبانهٔ «کتسکیلز» و سرانجام، وودی آلن از کلوپ‌های شبانه و تلویزیون.

ویژگی همهٔ این موقعیت‌ها و زمینه‌ها آن است که توجه تماشاگر را جلب می‌کند چرا که در همهٔ این موارد، اجرای زنده صورت می‌گیرد و در این دیدن‌ها و شنیدن‌ها تماشاگر ارتباط بی‌واسطه برقرار می‌کند.

بنابراین هنگامی که در سینما ظاهر شدند، نه فقط یک چهرهٔ فراسینمایی، که یک چهره و یک شیوهٔ اجرایی را با خود به عرصهٔ سینما آوردند که در سینما تثبیت شد.

شرایط این قبیل کارها چنان است که می‌توانند ساختارِ ویژهٔ فیلم داستانی را نقض کند. تمهیداتی چون نگاه مستقیم به دوربین، ماهیت داستانی فیلم را نقض می‌کند که در آنها بازیگران ظاهر می‌شوند، از فیلم‌های دیگر حرف می‌زنند یا به آنها اشاره می‌کنند، به دنیای شوبیز و خارج از دنیای داستانی می‌روند، و ... که همه اینها از ویژگی های کمدی کمدین است.

سیدمن مثال های متعددی می‌آورد. یکی از آنها لحظه ای از فیلم *جادهٔ بالی* (۱۹۵۲) است که در آن وقتی بینگ کرازبی به‌طرف زن قهرمان فیلم (دوروتی لامور) که آواز می‌خواند به‌راه می‌افتد، باب هوپ به‌طرف دوربین برگشته و می‌گوید: «حالا میره که یه دهن بخونه. وقتشه برم یه مشت پاپ‌کورن (ذرت بوداده) بخرم.»

نمونهٔ دیگر لحظه‌ای از فیلم ***Whistling in Brooklyn*** (۱۹۴۳) است که در آن، رد اسکلتون که نقش یک بازیگر رادیویی را ایفا می‌کند، جمعیتی عصبانی را با ستایشگرانش عوضی می‌گیرد و می‌گوید: «پسرا اگه جک بنی و باب هوپ همین حال منو میدیدن!؟»

همهٔ این تمهیدات با قواعد هالیوودی رایج ناسازگار است. حتی گاه، راجع‌به‌واقعه‌ای حرف زده می‌شود که پیشتر اتفاق افتاده و وقوع دوبارهٔ آن نیز محتمل است ولی از آنجا که این موضوع قابل نمایش نیست بنابراین رو به‌دوربین آن‌را باز می‌گویند.

به‌هنگام استفاده از چنین تمهیداتی است که کمدی وارد حیطهٔ کمدی کمدین می‌شود. حالتی غیرعادی و ویژه در دنیای فیلم که بازیگر در آن ظاهر شده و می‌تواند از مرزهایش پافراتر نهد یا قواعد و دستوراتش را دستکاری کند.

یک حالت رایج، نکته‌ای است که پیشتر دربارهٔ رابطهٔ میان کمدی و گونه‌های دیگر اشاره شده و آن قانون‌مندی این وارونگی دنیای کمدی است و اینکه همین حالت خرد یک گونهٔ اختصاصی به‌شمار می‌رود.

بدین ترتیب، کمدین و کج‌رفتاریش، از ستیزهٔ بازیگوشانهٔ وی با قواعد شکل می‌گیرد. با قواعد وسترن (باب هوپ در *سفیدپوست* (۱۹۴۸)، یا با کارآگاه پر جنب و جوش (باستر کیتن در *شرلوک جونیور* (۱۹۲۴)، یا با فیلم ترسناک (دین مارتین و جری لوییس در *سخت ترسیده* (۱۹۵۳)).

در هر یک از این فیلم‌ها که اگر هم کمدین ــ که عاملِ از هم گسیختگی در کارکرد یکدست گونه است ــ درون دنیای داستانی می‌افتد، به‌طور تصادفی چنین می‌شود و او همچنان کودکانه با قواعد ور می‌رود؛ کمدین در ستیز با قواعد گونهٔ مربوطه است. از یک سو، کمدین در داستان مداخله و دستکاری می‌کند و از سوی دیگر، داستان بر کمدین تحمیل می‌شود. بازی میان این دو، کار کمدی را دشوار می‌کند.

مثال سفیدپوست را در نظر بگیرید. در این فیلم، جین راسل نقش یک راهزن را بازی می‌کند که مأموران فدرال او را از زندان بیرون آورده و می‌خواهند به‌او کمک کنند تا یک گروه قاچاقچی اسلحه را از میان بردارند. پیشتر موقعیت راسل که به‌نقش قهرمان است معرفی شده است با این نکته که او یک «زن است که می‌تواند گلیمش را از آب بیرون بکشد». ولی یک نکتهٔ دیگر هم هست و آن اینکه، او می‌تواند از عهدهٔ شرایط وسترن داستانی معمولی برآید (برای مثال به‌وسترنهای غیرکمدی نظیر *جانی گیتار* (۱۹۵۴) و *چهل اسلحه* (۱۹۵۷) نگاه کنید) و نه وسترن کمدی. به‌هر حال، او که در تعقیب تبهکاران است به‌جای مأموران فدرال با یک دندانپزشک بی‌کفایت به‌نام «پاترِ بی‌خیال» (باب هوپ) برخورد می‌کند.

هوپ با قهرمانان وسترن معمولی تفاوت بسیار دارد و کمدی او از همین ویژگی‌های نا به‌جای او است

استودیو در واقع کارخانه‌ای بود که شمار بسیاری از نیروهای متخصص در مشاغل گوناگون و بازیگران را در ازای قراردادهای انحصاری درازمدت در اختیار داشت.

که استادانه شکل می‌گیرد. وی آدمی خودنما و در عین‌حال ترسو و بی‌مصرف است و در راه ازدواج با راسل پیاپی شکست می‌خورد. همین تخطی از قواعد است که موقعیت ویژهٔ کمدین را نشان می‌دهد و حاکی از توانایی‌های وی به‌عنوان یک کمدین است.

او بی‌حساب بازی می‌کند و این کار برای پاسخ‌گویی به‌انتظارات مردم و حتی ــ بدون اغراق، باید گفت ــ به‌خاطر خودِ بازی کردن است.

از هم‌گسیختگی کار، تضادی را میان چیزهای غیرعادی با عرف نشان می‌دهد و ایجاد هیجان می‌کند. به‌عقیدهٔ سیدمن، این تضاد در درون سنت کمدی کمدین دیده می‌شود که چون عاملی درونی است از اینرو «تشکیل یک رابطهٔ منطقی را می‌دهد.»

با این حساب کمدین را نمی‌توان به‌سادگی یک قهرمان ناجور و نخاله خواند. با در نظر گرفتن هنجار رایج اجتماعی و خانوادگی او یک شخصیت نابهنجار است.

در چند فیلم به‌سرپیچی، آشفتگی و غیرعادی بودن رفتار کمدین‌ها و غیرعادی بودن آنها، اشاره شده است. شیک‌پوشی: وودی آلن به‌نقش یک آدم ماشینی پیشخدمت در فیلم *Sleeper* (۱۹۷۳)، دنی کی در فیلم *The Inspector General* (۱۹۴۹)، ژنده‌پوشی: ادی کنتور در *علی‌بابا به‌شهر می‌رود* (۱۹۳۷)، باب هوپ در *پرنسس و راهزن* (۱۹۴۴)، تظاهر به‌دیوانگی: باب هوپ در *محبوب سبزهٔ من* (۱۹۴۷) و *پسر سفیدپوست*، و بازی در دو نقش: دنی کی در *مرد عجیب* (۱۹۴۵) و جری لوییس در *پروفسور دیوانه* (۱۹۶۳).

از این گذشته، بسیاری از این کمدین‌ها شخصیت‌های کودکانه و نوزادانه را با ارائهٔ چهره‌ای خاص ارائه می‌کنند: سادگی چهره (هری لنگدون)، بی‌تناسبی فیزیکی (جری لوییس)، پناه بردن به‌دنیای رؤیایی و خیالی (دنی کی در *زندگی خصوصی والتر میتی* (۱۹۴۷) و وودی آلن در *اون آهنگو دوباره بزن سام!*)

بدین‌ترتیب، ویژگی‌های بسیاری را می‌توان برشمرد که به‌موجب آنها، این کمدین‌ها از دیگران متمایز می‌شوند. از این ویژگی‌ها است، مهارت بازی، چالاکی فیزیکی و زبانی، توانایی برای رفتن در قالب یک شخصیت دیگر، تقلید، تغییر قیافه و توانایی تغییر موقعیت‌ها و موضوعات مطابق خواسته‌شان.

از اینرو کمدی کمدین نشانگر نابهنجاری، ناسازگاری و تطابق و، گاهی هم، جنون‌بالقوه می‌شود.

سیدمن تنها به‌نشان دادن تضاد چهره‌ها و تمهیدات کمدی کمدین با دیگر فیلم‌های هالیوودی نمی‌پردازد. وی میان کمدی کمدین با کمدی نوع سبکدارِ قانون‌مند نیز تفاوت قائل می‌شود.

وی استدلال می‌کند که کمدی کمدین به تضادها و پیامدهای فرهنگی مشابهی یورش می‌برد: نبود تطابق، نبود قرابت، تفاوت جنسی، نبود تناسب میان ویژگی‌های فردی با خواسته و هنجارهای مرسوم و نیازها.

او اعتراف می‌کند که برخی کمدی‌ها از نوع کمدی غیرکمدین است مثل: *His Girl Friday* (۱۹۴۰) و *The Palm Bench Story* (۱۹۴۲). اینها نمونه‌هایی خود مرجوع است. منظور این نیست که بر اجرای کمدین‌ها متکی نیست بلکه ترجیح داده می‌شود بیشتر به‌قراردادهای رایج

هالیوودی وابسته باقی‌بماند.

* * *

حال به‌موقعیت هنر کمدی در هالیوود دورهٔ کلاسیک می‌پردازیم، دوره‌ای که این آثار به‌عنوان کارهایی استثنایی و جنبی یا غیراستاندارد به‌حساب می‌آمد. بدین‌منظور نخست به‌سراغ فیلم کوتاه و کارتون می‌رویم.

فیلمهای کوتاه و کارتون

گذشته از تولید و پخش فیلم‌های بلند، استودیوهای عمدهٔ هالیوود، در سرتاسر دورهٔ کلاسیک به‌طور پیوسته فیلم‌های کوتاه و کارتون نیز تولید و یا پخش می‌کردند. برای مثال استودیوی کلمبیا، سه‌دلقک؛ آر. ک. ئو، مجموعه‌های *Amas'n' Andy*؛ پارامونت، فیلم‌های کوتاه *«رابرت بنچلی»*؛ متروگلدوین مایر، کارتون‌های *تام و جری*؛ و برادران وارنر، فیلم‌های *«جوپالوکا»* و *«جومک دواکز»* و کارتون‌هایی که *باگزبانی، دافی داک* و *المرفاد* را نشان می‌داد؛ و ...

طی سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ برخی استودیوهای کوچک‌تر و شرکت‌های تخصصی کارتون‌ها و فیلم‌های کوتاه را می‌ساختند. استودیوی هال‌روچ مجموعهٔ *دستهٔ ما* و فیلم‌های کوتاه لورل و هاردی را تولید کرد؛ دیزنی کارتون‌های کوتاه و بلند میکی *ماوس*، *دانلد داک* و *گوفی* را ساخت؛ برادران فلیچر کارتون‌های *بتی بوپ* و *پاپ ای* را تولید کرد. در کنار اینها، فیلم‌هایی آموزشی با هنرمندی کسانی چون «لوید همیلتن»، «لوپینو لین»، **«هری‌لنگدون» و «برادران رایتس» ساخته شد. این** شرکت‌ها برای توزیع محصولاتشان با یک یا چند شرکت عمده سر و کار داشتند.

نمونه‌هایی که در اینجا آورده شد همگی از نوع کمدی است، ولی تولید فیلم‌های کوتاه زنده و انیمیشن به‌هیچ‌وجه منحصر به گونهٔ کمدی نبود و فیلم‌های کوتاه موزیکال، مستند و ورزشی نیز ساخته می‌شد، با این‌حال کمدی ــ همراه با فیلم موزیکال ــ شکل عمدهٔ فیلم‌های داستانی بود.

گفتنی است که فیلم‌های کوتاه و کارتون‌ها و از این رهگذر، کمدی‌های کوتاه و انیمیشنی، هم به‌لحاظ صنعتی و هم از نظر جنبه‌های هنری، در ردهٔ دوم صنعت فیلمسازی قرار داشت و برای آنها نیز قواعد و قراردادهایی مشابه فیلم‌های بلند در نظر گرفته می‌شد.

بدین‌سان، برای فیلم‌های کوتاه و کارتون‌ها از نظر بودجه، شرایط دشوارتر و محدودتری وجود داشت. این‌گونه آثار بیشتر پشتیبان فیلم‌های بلند به‌حساب می‌آمد و از این راه رسمیت می‌یافت و گرنه جاذبه‌های این آثار اصلاً مورد توجه نبود. این موضوع هم علت و هم معلول مشکل‌آفرینی برای فیلم کوتاه به‌شمار می‌آمد. چرا که این فیلم‌ها استانداردهای حاکم بر فیلم‌های بلند را نداشت و این استاندارد در مورد فیلم‌های کوتاه یا نیاز نبود یا اصلاً قابلیت اجرا نداشت. یکی از این مشکلات طول فیلم‌ها بود.

فیلم‌های کوتاه و کارتونی، طولی کمتر از حداستاندارد داشت. فیلم‌های خبری ــ و آیتم‌های خبری تکی ــ که اصلاً داستانی را روایت نمی‌کرد. فیلم‌های مستند هم با وجود امکان تطبیق با برخی اصول داستانی (که گاهی هم بود) شیوهٔ نمایش رویدادهایشان با اصول داستانی متفاوت بود.

فیلم‌های مستند، بیشتر، رویدادها را به‌صورت گفتار روی فیلم ارائه می‌کرد و از تمهیدات مونتاژی فیلم داستانی کلاسیک فقط برای فراهم آوردن آگاهی‌ها و راهنمایی تماشاگر استفاده می‌کرد.

مطمئناً برخی فیلم‌های کوتاه موزیکال، خطوط و روایت‌های داستانی داشت. فیلمی چون ***Ranch Hause Cowboy*** (۱۹۳۹) با شرکت ری وایتلی و ***Six Bar Cowboys*** او، حتی یک طرح دوگانهٔ درهم تنیده داشت. یکی، دربارهٔ گم شدن گله‌شان در باتلاقی و در راه رسیدن به‌یک معدن طلای بی‌ارزش است و دیگری، مربوط به‌یک زن هنرپیشه است که در مسیرش به‌کالیفرنیا با وایتلی‌ها همراه می‌شود. زن به‌وایتلی‌ها کمک می‌کند تا گله را از مرداب برگردانند و خود نیز اتومبیلی را که برای به‌پایان رساندن سفرش بدان نیاز دارد، به‌دست می‌آورد. همهٔ این وقایع به‌شیوهٔ کلاسیک روایت می‌شود. اگر چه فیلم از برخی جهات با هنجارهای کلاسیک جور است؛ از برخی جنبه‌های دیگر این قواعد را زیر پا گذاشته است. در ***Ranch Hause Cowboy*** میان نمایش و خط روایتی یک توازن غیرمرسوم و غیرکلاسیک قابل‌توجه دیده

می‌شود: آوازخوانی و ساز زدن، تقریباً نیمی از زمان جاری فیلم را پرکرده است.

البته فیلم‌های کوتاه بسیاری هم هست که اصلاً طرح و داستانی ندارد. مانند فیلم *سمفونی آونگ* (۱۹۳۹) با شرکت «آرتی شا». این فیلم‌ها فقط مجموعه‌ای از چند صحنه است.

علت دیگر اینکه فیلم کوتاه صورت جنبی یا به‌تعبیر دیگر غیراستاندارد را داشت این بود که در کمدی به‌ندرت غافلگیری صورت می‌گیرد. (خود کمدی چنانکه دیدیم گرایش به‌سرپیچی از هنجارهای کلاسیک داشت.) و غافلگیری چیزی است که در فیلم بلند بسیار شدید رخ می‌دهد. در کمدی نه فقط غافلگیری نبود که بیشترشان هم از نوع کمدی کمدین بود. این واقعیت حتی در مورد فیلم کوتاه انیمیشن هم صادق است. شخصیت‌هایی چون «*باگزبانی*»، «*تویتی پی*» و «*دافی داک*» بیشتر به‌دوربین اشاره و نگاه می‌کنند. فیلم‌هایی که ایشان درشان ظاهر می‌شدند بیشتر همان شیوه‌ها و اجزای فیلم کمدی کمدین را دارد. شخصیت‌هایی نظیر «*دافی داک*»، «*اسکریوبال اسکوییرل*»، و «*ویلی کایوت*» آشکارا تضادها، شکاف‌ها و بی‌قاعدگی‌هایی را ایجاد می‌کرد که استیو سیدمن در مورد بازیگران کمدی بدان پرداخته است. با این تفاوت که «بازیگران» این فیلم‌ها هیچ فعالیت و پیشینه‌ای در حوزه‌های دیگر کمدی سرگرم‌کننده نداشتند.

کارتون‌هایی چون چرت بزرگ (۱۹۴۰) و *Duck Amuck* (۱۹۵۳) ثابت می‌کند که فیلم‌های کارتونی هم در سینما پیشینه و قراردادهایی داشته است و اینکه، در آنها فقط کارهایی انجام می‌شد که ملزم به‌انجامشان بودند.

مادر اینجا فقط به‌رابطهٔ میان کمدی و فیلم کوتاه اشاره کردیم. به‌منظور محک زدن بیشتر و بازنگری رابطهٔ میان کمدی کمدین و فیلم بلند، اینک به‌سینمای صامت بزن و بکوب باز می‌گردیم. در این بخش توجهمان را به‌ویژه هم برویژگی‌ها و هم بر کارکردهای فیلم بزن و بکوب در سینمای اولیه و تا زمان پیدایش فیلم بلند و رویارویی فیلم کوتاه با فیلم بلند ــ ویژگی‌ها و کارکردهای فیلم کوتاه ــ در سال‌های ۱۹۲۰ معطوف خواهیم کرد.

سینمای اولیه، کمدی بزن و بکوب و سال‌های ۱۹۲۰ سینمای آمریکا ــ به‌صورت کلاسیکش ــ از سال‌های ۱۹۲۰ حالت پایدار و سازمان‌یافته‌ای به‌خود گرفته و تثبیت شده است. بیشتر شرکت‌هایی که بر صنعت سینما چیره شدند، در همین دوران پدید آمدند.

در این دوران، فیلم داستانی بلند فقط یک محصول ابتدایی صنعت سینما نبود بلکه برای رشد و گسترش نسبیش، پایه‌ای برای نظام انحصاری (الیگو پُلی) هالیوود به‌شمار می‌آمد.

فیلم‌های کوتاه تک حلقه‌ای و دو حلقه‌ای که در اوایل سال‌های ۱۹۱۰ تولیدات اصلی صنعت سینما بود، از این پس دیگر به‌عنوان محصول‌های ثانویه یا جنبی ــ و یا هر دو ــ به‌حساب می‌آمد.

یکی از انگیزه‌های پیدایش و گسترش سریع فیلم سینمایی در آمریکا (همچون هر جای دیگر)، وجههٔ فرهنگی آن بود. علت دیگر را باید در امکان سوددهی و درآمدزایی فیلم بلند دانست.

سینماگران دریافتند که فیلم بلند می‌تواند تماشاگران طبقهٔ متوسط را جذب کند. تماشاگرانی که درآمد کافی برای خرج کردن داشتند و برای فیلم بلند بیشتر از فیلم کوتاه مایل به‌پرداخت پول بودند.

فیلم *تولد یک ملت* (۱۹۱۵) که بلیتش به‌بهای بی‌مانند یک دلار فروخته شد و در مجموع در اکران داخلیش [در آمریکا] ۵ میلیون دلار فروخت، صحت‌گفتهٔ بالا را ثابت کرد. برای هالیوود منظور از فیلم بلند، فیلم‌های با داستان گسترش یافته و به‌دقت نظم یافته، بود.

با این حساب، کمدی بزن و بکوب که جایگاه پایین فرهنگی داشت، از نظر تجاری در تنگنا قرار گرفت. البته تلاش‌هایی انجام شد تا جاذبه‌های آن گسترش یابد و تماشاگرانش حفظ شود. این در شرایطی بود که تقاضاهای پی‌درپی برای یک نوع کمدی با توان‌مندی‌های بیشتر و داستانی ساماندار و ساخت فیلم بلند، صورت می‌گرفت.

برای مثال، موویتگ پیکچر *ورلد* در سپتامبر ۱۹۱۹ چنین استدلال کرد:

کمدی بزن و بکوب بایستی تابو شود. عامهٔ

مردم توقعشان از نمایش‌های درهم و برهمی که به‌عنوان خنده‌دار ارائه می‌شود، فراتر رفته است و به جای آن، از کمدی، کاری ماهرانه‌تر و روشن می‌خواهند که تا حدودی ظاهر داستانی دارد.

سه سال بعد «فردریک پالمر» در کتابش به نام *فتوپلی انسایکلوپدیا* نوشت:

مضحکه و طنز روز به روز بیشتر از مردم فاصله می‌گیرد و هیچ‌گونه خواستار واقعی برای داستان‌هایی از این دست وجود ندارد. تهیه‌کنندگان کمدی در پی موقعیت‌هایی هستندکه‌بانزاکت‌وباورکردنی‌است. ترجیح می‌دهند کار برپایهٔ موقعیت‌های سرگرم کنندهٔ معمولی قرار گیرد که در زندگی تقریباً هر تماشاگری رخ می‌دهد.

منظور، سنت «کمدی‌های موقعیت باورکردنی» است که «تام داردیس»، «کالتون لاهو» و «دانلد مک‌کافری» هر کدام جداگانه آن را کمدی «نزاکت» یا «ملایم» نامیده‌اند، که پیش از آن در گسترهٔ فیلم‌های تک حلقه‌ای وجود داشت. به قول داردیس، در حقیقت درست همین سنت، بنیانی برای بیشتر فیلم‌های بلند کمدی شد که در اواخر سال‌های ۱۹۱۰ و اوایل سال‌های ۱۹۲۰ ساخته شد.

طی سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۲ فیلم‌های بلند بسیاری ساخته شده بود. همهٔ این فیلم‌ها تقریباً از نوع داستانی بود. بیشتر براساس داستان‌ها و نمایشنامه‌های عامه‌پسند و مجموعه‌های غروب‌های شنبه، ساخته می‌شد. در این فیلم‌ها اگرچه از ستارگانی چون «کنستانتین تالماج»، «ویل راجرز» و «میبل نورماند» بهره می‌برند ولی همواره داستان رکن اساسی فیلم بود.

آنچه در اظهارات «فردریک پالمر» و موونینگ پیکچر ورلد (و دیگران) مهم می‌نماید این نیست که آنان نوع تازه و مبتکرانه‌ای از کمدی را خواستار بودند بلکه چنانکه خود اظهار داشته‌اند تهدید کمدی نوع قدیمی بود که تابه‌حال صریحاً بدان اهمیت داده نشده بود (هر چند که آن هم جاذبه‌های

خاص خود را داشت و به این لحاظ به‌قدر کافی مهم بود).

چنانکه خواهیم دید، برای تهیه‌کنندگان فیلم‌های کمدی بزن و بکوب، این تهدید با دشواری‌های مالی خاصی همراه شد. هر چند که تغییراتی بیش از اینها در رویه قالب و محتوای فیلم‌ها پدید آمد که تنها برای کمدی بزن و بکوب اهمیت نداشت بلکه تأثیرش بر ماهیت هنری، کارکرد فرهنگی و موقعیت اجتماعی کل مجموعهٔ سینما ماندگار شد.

همان‌گونه که «تام گانینگ» یادآور شده است، سینمای پیش از سال‌های ۱۹۰۶ ـ ۱۹۰۷، سینمای «جاذبه‌ها» بود. فیلم‌های این دوره هم به طور تکی و هم در کل، مجموعه‌ای از نکات جالب و شگفت بود که بی‌واسطه بر بیننده تأثیر می‌گذاشت.

در حقیقت، در این دوره چنانکه گانینگ استدلال کرده «سینما» بدین‌گونه که ما می‌شناسیم و به صورت یک نهاد تولیدی با محصولی خاص و با سازمان درونیِ خود و سرانجام، فعالیت‌های زیرمجموعه‌اش، وجود نداشت.

هیچ محل یا ساختمانی به سینما اختصاص نیافته بود. در سال‌های نخستین سینما و پیش از ۱۹۰۵، حتی سینماهای ارزان‌قیمت موسوم به نیکل ادئون هم وجود نداشت و هیچ نظام عمده و یکپارچه‌ای برای تولید، پخش و نمایش فیلم نبود. از اینرو نه مفهومی از «سینما رفتن» وجود داشت و نه از خود سینما. فیلم‌ها ــ و در واقع تصاویر عکسبرداری شدهٔ متحرک ــ در خیمه‌ها، محل‌ها و زمینه‌هایی ارائه می‌شد که از پیش موجود بود و از آنها برای نمایش‌های فانوس جادو، نمایشگاه دستاوردهای تازهٔ علمی، شعبده بازی، سرگرمی نمایشی و... استفاده می‌شد.

گذشته از محدودیت‌ها و ویژگی‌های صنعت فیلمِ آن روزگار، زمینه‌های مزبور تأثیر شگرفی بر ساختار و حالت فیلم‌های ساخته شده می‌گذاشت.

این زمینه‌ها متضمن ویژگی‌هایی بود که ایجاد جاذبه می‌کرد و فیلم‌ها نیز می‌توانستند از این جاذبه‌ها بهره برند.

در میان این زمینه‌ها، تشکیلات و مؤسسات سرگرم‌کنندهٔ گوناگونی وجود داشت. برخی از آنها نظیر نمایشگاه‌ها و سیرک‌ها، ناگزیر از جایی به‌جای دیگر سفر می‌کردند. جُسنگ‌های نمایشی و برنامه‌های موسیقی هم بود که در جاهایی ثابت و ساختمان‌هایی خاص قرار داشت.

چه آنها که جای ثابت داشت و چه آنها که دوره می‌گشتند، همگی انواع سرگرمی را فراهم می‌کردند و همواره برای این‌گونه سرگرمی‌های نمایشی برنامه‌ریزی صورت می‌گرفت. همهٔ اینها، به‌یک صورت یا صورت‌های گوناگون، اجزای گوناگون داشت. مانند واریته‌ای از پرده‌های نمایشی، که هر کدام مستقل و بدون ارتباط با دیگری بود و این برنامه‌ها طی یک دورهٔ معین و محدود زمانی برای تماشاگران به‌اجرا درمی‌آمد.

معمولاً نمایش‌ها پشت سرهم اجرا می‌شد. ولی گه‌گاه نیز، چنانکه در سیرک‌ها و نمایشگاه‌ها رخ می‌داد ـ نمایش قطعات هم‌زمان صورت می‌گرفت.

هر تشکیلات یا مؤسسه‌ای ویژگی‌های خود را داشت یا اینکه به‌طور اختصاصی، با نظم و ترتیب یا ساختاری خاص، کارش را ارائه می‌کرد.

به‌قول «گراف ویلسن» همهٔ این کارها «پاسخ‌گویی به‌سلیقه‌های تماشاگران و با داستان‌ها و سرگرمی‌های گوناگون ـ تلقی می‌شد، سرگرمیی که هم توجه را برمی‌انگیخت و هم قابل فهم بود.

وجود چنین ساختار مشخص و اهداف معین در هر یک از این مشکلات و مؤسسه‌ها، فعالیت آنان را به‌سویی کشاند که به‌میزان قابل توجهی خودکفا شوند. آنها را وادار ساخت تا پر توان در راه بالا بردن سطح کارشان تلاش کنند و برای ایجاد تازگی، سادگی و تأثیر شدید در آفریدن لحظه‌های جذاب بکوشند.

از آنجا که در سال‌های نخست سینما، تقریباً همیشه فیلم‌ها را به‌صورت میان پرده و در لابه‌لای برنامه‌های نمایشی گوناگون یا صورت‌های دیگر نشان می‌دادند، چندان مورد توجه نبود.

پس جای تعجب نیست که کمدی هم در نمایش‌های زنده و هم در فیلم‌ها، گونه‌ای مهم به‌حساب نیاید. باز، جای شگفتی نیست که

گونه‌های مهم کمدی، بزن و بکوب‌هایی مبتنی بر شوخی‌هایی است که مثلاً قابل فهم، سرشار از جلوه‌هایی که معلوم است برای انگیختن یک لحظهٔ واکنش تدارک دیده شده است و صرفاً به‌صورت یک رشته نکات و بدون اوج و طرح داستانی است. به‌قول یک تفسیرگر معاصر:

> تقاضای بسیار ... برای کمدی سطح پایینِ با اکشن فراوان، صورت می‌گیرد. گستره‌ای وسیع از جلوه‌ها و بدون جزئیات زیاد درخواست می‌شود. بازیگر درست و حسابی (به‌لحاظ هنری) برای آنکه اندک اندک جزئیات را نشان دهد وقت زیادی را تلف می‌کند. درحالی بازیگر دیگر کارش را ضربتی انجام می‌دهد و همه‌چیز را به‌یکباره رو می‌کند.
>
> برنامهٔ جُنگ نمایشی معمولاً بر یک بازی متمرکز است. به‌طوری‌که خنده‌های فراوان و اکشن زیاد ایجاد کند. چیزی که معمولاً برای کمدی‌های سه پرده‌ای در نظر گرفته شده است.

بسیاری از ابتدایی‌ترین ــ و به‌همین جهت کوتاه‌ترین ــ فیلم‌های کمدی حاوی شوخی‌های ساده‌ای است که کمابیش زمانی هم برای فراهم آمدن مقدمات این شوخی‌ها اختصاص می‌یافت.

در ساخت فیلم‌های یک پرده‌ای ده یا پانزده دقیقه‌ای، تعدادی صحنه به‌کار می‌رفت که هر کدام حاوی چند نکتهٔ جداگانه بود.

در یک فیلم انگلیسی به‌نام *آسیابان و بخاری پاک کن* (۱۸۹۷)، آسیابانی سراپا سفید که یک کیسهٔ آرد به‌دوش دارد از محوطهٔ آسیاب که در پس‌زمینه است به‌سوی پیش‌زمینه می‌آید. یک بخاری پاک‌کن، سر تا پا سیاه، در حالی‌که کیسه‌ای دوده به‌دوش گرفته از سمت چپ کادر وارد می‌شود. هیچ مقدمه‌سازیی در میان نیست. دو مرد به‌سادگی به‌یکدیگر می‌خورند و شروع به‌دعوا می‌کنند. یک شوخی بصری به‌دست می‌آید: آسیابان سرتاپا دوده‌ای و سیاه و می‌شود و به‌عکس، بخاری پاک‌کن پوشیده از آرد و سفید می‌شود. (نفوذ واریته‌های قرن نوزدهمی به‌خوبی آشکار است. به‌نظر می‌رسد این شوخی از سیرک آمده است).

در یک فیلم فرانسوی متعلق به‌سال ۱۸۹۷، به‌نام *تختخواب تاشوی بی‌وفا* زمینه‌سازی بیشتری صورت می‌گیرد. گروهی سرباز وارد یک اتاق می‌شوند. به‌کمک وسایل گوناگون، تختخوابی را سرهم‌بندی کرده و سپس اتاق را ترک می‌کنند. سرباز دیگری داخل می‌شود، روی تختخواب می‌نشیند و مشخص است که تختخواب خراب شود.

در اینجا یک تکهٔ داستانی هم هست . دو واقعهٔ مهم در این سکانس نشان داده می‌شود که با یک رابطهٔ منطقی علت و معلولی به‌هم پیوسته است. حتی تا حدی شخصیت‌پردازی هم صورت می‌گیرد. گروه سربازان در حال شوخی کردن با یکدیگر هستند حال آنکه سرباز ساده‌لوح و خنگ، تنهاست. ولی باز هم «نکته» اصلی خود شوخی است. در این فیلم‌ها، هر داستان‌پردازیی چه‌بسا صرفاً برای رسیدن به‌یک صحنهٔ زمین خوردن است یا چه‌بسا شخصیت‌پردازی برای ایجاد یک شوخی صورت بگیرد.

از این ابتدایی‌ترین دوره تا میانه‌های سال‌های ۱۹۱۰، فیلم‌ها و مؤسساتی که این فیلم‌ها در آنها ساخته شده، به‌نمایش درآمده و تماشاگران می‌دیدند، دستخوش دگرگونی‌های چشم‌گیری شد.

خود سینما به‌عنوان یک موجودیت فرهنگی قابل‌توجه و مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و تجربیات شناخته شدهٔ اجتماعی، شروع به‌ظاهر شدن، کرد. سینماها ساخته شد. تعداد تماشاگران افزایش یافت و صنعتی گسترده تقریباً دربست به‌تولید، پخش و نمایش فیلم‌ها اختصاص یافت.

یکی از پیامدها، دگرگونی‌هایی بود که هم در ماهیت و هم در کارکرد فیلم‌ها رخ داد.

نخست طول فیلم‌ها افزایش یافت. از سال ۱۹۰۸ استاندارد طول فیلم از یک یا دو دقیقه به‌ده الی دوازده دقیقه (طول یک حلقه) افزایش یافته بود. دیگر فیلم‌ها تنها جاذبه‌های مشتری جلب‌کن برای واریته‌های تئاتری نبود. اکنون دیگر سینماهایی وجود داشت که منحصراً ــ یا تنها در آغاز برنامه‌هایشان ــ به‌نمایش فیلم‌ها می‌پرداختند.

سوم آنکه به‌طور فزاینده و خاصی، فیلم‌هایی برای جلب «آبرومندانه» (و نسبتاً سالم) تماشاگران طبقهٔ متوسط ساخته شد. از این رهگذر هم سلیقه‌های این گروه رعایت شد و هم کارها متضمن ارزش‌های هنری رده متوسط.

در پی همهٔ این پیشرفت‌ها، گرایشی به‌سوی رهاسازی جنبه‌های هنری و جاذبه‌ها و افزایش توجه به‌ارزش‌های داستانی و داستان‌پردازی در فیلم‌ها پدید آمد.

درست همان‌گونه که در اوایل سال‌های ۱۹۱۰ یک گروه اصلاحگر در آمریکا برپایهٔ اینکه واریته‌های نمایشی «بیشتر به‌یک چیز ساختگی می‌مانند تا طبیعی» آن را به‌لحاظ هنری مورد حمله قرار داد، تفسیرگران معاصر سینما نیز آغاز به‌درخواست «هنر» و داستان چفت و بست‌دار کردند و سینما از سوی مطبوعات تحت فشار قرار گرفت:

> برای تأمین جنبهٔ هنری در یک فیلم، باید یک پایان داشت تا به‌نتیجه‌ای رسید، بایستی اندیشه‌ای برای ارائه داشت، واقعیتی برای آنکه بتوان به‌پیش رفت، داستانی تا گفته شود؛ و داستان می‌باید با ترتیبی استادانه و سامان یافته یا مطابق با منظورها و اهداف نویسنده، گفته شود.

یکی از پیامدهای این موضوع، ایجاد نوع تازه‌ای از کمدی در سینما بود. سنت کمدی ملایم کهن بار دیگر یادآوری شد. پیامد دیگر، افزایش سردرگمی بود.

در پاره‌ای دیگر از نوشته‌های تفسیرگران و نقدها، به‌ارزش (و ارزش‌های) بزن و بکوب پرداخته شد و ترجه زیادی به‌آن چیزی شد که به‌عنوان ویژگی‌های استثنایی و غیرمنتظرهٔ بزن و بکوب مطرح بود.

یکی از نخستین کمدی‌های ملایم فیلم کلاه سبد هلویی (۱۹۰۹) ساختهٔ دی. دبلیو. گریفیث اعتبار زیادی برای استودیوی بیوگراف به‌ارمغان آورده است. استودیویی که وی در آن زمان برایش کار می‌کرد و به‌دور از کمدی بزن و بکوب به‌سوی آنچه دانینگ قالب‌های «خانوادگی» می‌نامد، پیش می‌رفت.

کلاه سبد هلویی یک قسمت از مجموعه فیلم‌هایی است که گریفیث دربارهٔ یک زوج داستانی به‌نام آقا و خانم جونز ساخت. این فیلم نیز همچون دیگر قسمت‌های این مجموعه، نوعی الزام مبتنی بر نمایش در چارچوب کمدی را نشان می‌دهد که دربارهٔ شخصیت‌های طبقهٔ متوسط «آبرومند» و موقعیت‌های ردهٔ «آبرومند» نظیر خانواده و ازدواج ساخته می‌شد.

استفاده از نامی چون «جونز» به‌طور قابل‌توجه شخصیت‌ها را معرفی می‌کند، ارزش‌ها و موقعیت‌شان را نشان می‌دهد و اینکه، آدم‌هایی معمولی، غیراستثنایی و عادی هستند. درست در برابر کمدی بزن و بکوب، که همه چیز در آن غیرعادی و متناقض است.

کلاه سبد هلویی بیش از هرچیز پای‌بندی به‌ارزش‌های داستانی را نشان می‌دهد. همان‌گونه که دانینگ یادآور شد، میزان این گرایش را می‌توان از راه مقایسه با یک نمونه پیشتر استودیو بیوگراف، یعنی فیلم بچهٔ گمشده (۱۹۰۴) دریافت. در بچهٔ گمشده مردی که سبد بزرگی دارد مظنون به‌ربودن یک بچه است. در کلاه سبد هلویی کولی‌ها متهم هستند. در اولی کودک در یک سگدانی از نظر پنهان شده حال آنکه در فیلم بعد بچه در یک جعبهٔ مقوایی مخفی شده است. بنابراین، اگر چه شباهت‌هایی میان دو اثر وجود دارد در کل با یکدیگر متفاوت است.

تفاوت میان این دو فیلم نه در جزئیات داستانیشان است ـ که چندان زیاد هم نیست ـ و نه در تعداد نماهای آنها (یازده نما در بچهٔ گمشده و سی و چهار نما در کلاه سبد هلویی). تفاوت چنان‌که گانینگ اشاره کرده، بیشتر در ترجه نسبی آنها به‌بازی کمدی تماشایی از یک طرف و از سوی دیگر، به‌شیوهٔ بیان و تعلیق داستانی باز می‌گردد و تا اندازه‌ای هم پخش نماها به‌اندازه صورت می‌گیرد:

> در بچهٔ گمشده نمای نخست، موقعیت داستانی را ایجاد می‌کند؛ گم شدن بچه و آغاز جستجوی او. هشت نمای بعدی به‌تعقیب و

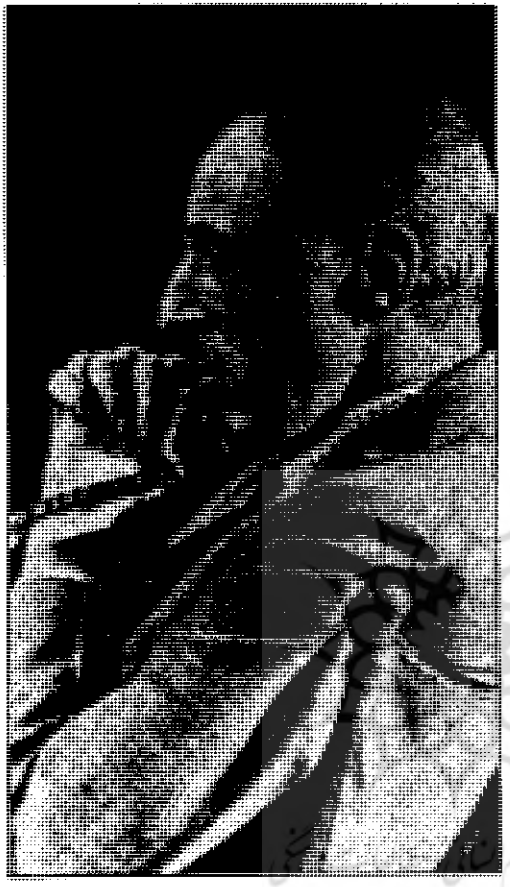
گریز و دستگیری مظنون اختصاص دارد (در نمای آخری معلوم می‌شود که واقعاً بچه‌ای در کار است). در فیلم گریفیث ۲۲ نما صرف ایجاد موقعیت می‌شود. آقای جونز در حال خواندن روزنامه و خبری دربارهٔ یک بچه دزدی است، ورود کلاه تازهٔ خانم جونز، افتادن جعبهٔ کلاه روی بچه. فقط ۱۱ نمای آخر به‌تعقیب و گریز اختصاص یافته است.

در روزگاری که فیلم بچهٔ گمشده ساخته شد، تعقیب و گریز یک عنصر کلیدی در سینما بود. این موضوع که یکی از پیامدهای افزایش طول فیلم‌ها در این زمان بود به‌آنان اجازه می‌داد تا در داستان فیلم و در مجموعه‌ای گوناگون از نماها، لوکیشن‌ها و فضاها با بیان استادانه گونه‌ای اکشن داستاندار، داستان را پیش ببرند.

این مسئله، به‌ویژه در سینمای کمدی سبب پدید آمدن گونه‌ای کمدی جاذبه‌دار و بزن و بکوب شد. بنابراین، شیوه‌ای که در کلاه سبد هلویی به‌کار گرفته شد اهمیت خاصی دارد. هم تعقیب و گریز استادانه‌ای در یک زمینهٔ داستانی ساخته شده است و هم برای ایجاد یک بیان داستانی برجسته و محکم، از تدوین بهره می‌برد:

در سال ۱۹۰۴ تعقیب و گریز بر داستان می‌چربید. ولی از سال ۱۹۰۹ فیلمسازان حس کردند که می‌باید آن‌را در یک داستان جای دهند که قدری شخصیت‌پردازی و تعلیق دارد. (آقای جونز در روزنامه دربارهٔ بچه دزدی چیزی خوانده و نگران است ... ولی کلفت خرافاتی او هم چند کولی را برای دیدن طالعش به‌خانه آورده و بدین‌ترتیب ...)

بیان تصویری سکانس‌های تعقیب و گریز در دو فیلم، تفاوت‌های چشم‌گیر دیگری نیز دارد. فیلم نخست، شکلی عادی را پی‌گرفت یعنی تعقیب‌کننده و تعقیب‌شونده هر دو در یک نما و آن‌هم نماهایی پیوسته که حرکت شخصیت‌ها را از یک لوکیشن به‌لوکیشن بعدی پی‌می‌گرفت. گریفیث، استفاده از مونتاژ



با رواج سینما موج تازه‌ای از بازیگران کمدی، ناگهان از هنرهای نمایشی، سیرکها و تالارهای موسیقی به استودیوهای سینمایی روی آوردند.

دنزل (باستر کیتون)

موازی را برای سکانس‌های تعقیب و گریز باب کرد؛ ولی به‌سبکی غیرمعمول. کولی‌ها و گروه تعقیب‌کننده که آقای جونز هدایتشان می‌کند هر دو در یک نما ظاهر می‌شوند. میان آنها مونتاژ موازی صورت نمی‌گیرد. بلکه گریفیث چهار نما از کودک را که در خانه زیر جعبه پنهان شده، در درون سکانس تعقیبی جا داده است ـ که نتیجه‌اش آشکارا کنایه‌آمیز است. نظام راوی دانای کل به‌تماشاگر موقعیت واقعی کودک را یادآور می‌شود که برای شخصیت‌های داستان هنوز معلوم نیست.

... حتی در این کمدی ساده بیان آشکار از کنایه به‌وضعیت متضاد تعقیب دیوانه‌وار و موقعیت امن کودک در خانه دیده می‌شود.

بیان چنین نکاتی برای تأکید بر اهمیت کمدی ملایم و ارزش‌های داستان خوش ساخت هم نمی‌توانست این کمدی را جایگزین کمدی بزن و بکوب صامت اوایل سال‌های ۱۹۱۰ کند. کمدی ملایم بیشتر در کنار کمدی بزن و بکوب پا گرفت و رشد کرد. قالب تک حلقه‌ای را می‌شد برای ساخت فیلم داستانی خود فراگیر بسط یافته‌ای استفاده کرد که تعلیق خوب و داستانی چفت و بست‌دار داشت یا می‌شد برای ارائهٔ مجموعه‌ای از شوخی‌های پی‌درپی، تعقیب و گریزهای پیاپی یا یک بالا رفتن دیوانه‌وار از جایی، به‌کار برد.

خود گریفیث چند فیلم بزن و بکوب تعقیب و گریزدار ساخت، از جمله: *Curtain Pole* (۱۹۰۸) و *دوئل فرانسوی* (۱۹۰۹). هر دوی اینها کمابیش هم‌زمان با کلاه سبد هلویی بود و صحنه‌های بزن و بکوبی داشت. این فیلم‌ها تا ظهور کمدی کی‌استونِ مک سنت در سال ۱۹۱۲، هم به‌لحاظ هنری و هم از نظر اقتصادی همچنان مورد توجه بود. هر چند که برخی نوشته‌های انتقادی توجه همگان را به‌این نکته برانگیخت که کمدی بزن و بکوب ماهیتی نادرست و شیوه‌ای قدیمی دارد.

برای مثال موونگ پیکچرز *ورلد* با اشاره به‌خاستگاه بسیاری از بزن و بکوب‌ها در کمدی فرانسوی، فیلم *The Curtain Pole* را بدین‌صورت مورد انتقاد قرار داد:

فیلمی است که می‌خواهد شگفتی بیافریند چرا که سردمداران شرکت بیوگراف با آن دم و

دستگاه پرزرق و برقشان خیال کرده‌اند می‌توانند طرح نخ‌نما شده‌شان را به‌زور به‌تهیه‌کنندگان خارجی بقبولانند، چنین تعقیب و گریزهای طولانی را به‌مردم نشان داده، پولشان را هدر دهند. چیزی‌که قسمتی از فیلم‌های سرگرم‌کننده‌شان است هیچ ایرادی از نظر تکنیک تصویری نمی‌توان بدان وارد ساخت ولی طرح فیلم چندان رضایت‌بخش نیست.

دو سال بعد مقاله‌ای مشابه و البته به‌طور بی‌طرفانه‌تر، منحصراً تفاوت‌های کلی میان بزن و بکوب و دیگو کمدی‌ها و نکات مربوط به‌شخصیت‌پردازی و داستان‌پردازی را بیان داشت:

در طنز ـ کمدی شخصیت‌پردازی «فرعی» و در خدمت رویداد و اکشن است.

ولی تفسیرگران معمولاً برای رد یا تحقیر این سینما، تفاوت‌هایی از این دست را یادآور شدند. از اینرو فتوپلی در سال ۱۹۱۲ نوشت:

نمایش تصویر متحرک، روی هم رفته، موضوعات تکی و تنهایی را در مجموعه‌ای از رویدادهایی پرورش داده است که فقط برای حضور شخصیت است و هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارد. مثلاً حضور پسر بچهٔ خردسال شیطان در یک رشته شوخی؛ قربانی پودر عطسه‌آور شدن در رویدادهای ناگوار؛ آدم نزدیک بین و غیره، همه شوخی است.

و به‌همین‌ترتیب جیمز کیرکوودِ فیلمساز در سال ۱۹۱۶ نوشت:

به‌عقیده من، خوشایندترین نوع نمایش امروز، نوع مدرن و آمریکایی آن است. چه در زمینهٔ نمایشنامه‌های پرتحرک و با شخصیت‌پردازی قوی و چه در مورد کمدی عاری از افراد که رویدادهایش بیشتر از نقاط ضعف طبیعت آدمی رشد می‌یابد تا آنچه از رهگذر زد و خورد میان آدم‌ها پدید می‌آید و معمولاً بزن و بکوب نامیده می‌شود.

چنان‌که پیشتر اشاره شد، استودیوهای کی‌استون سِنِت در خلال این مدت به‌طور چشم‌گیری به‌حمایت از سنت کمدی بزن و بکوب پرداختند. موج تازه‌ای از بازیگران کمدی از جُنگ‌های نمایشی، سیرک‌ها، پانتومیم و تالارهای موسیقی انگلیسی به‌سینما روی آوردند که «فرد استرلینگ»، «چستر کونکلین»، «چارلی چاپلین» و اندکی بعد «بن تورپین» از آنان بودند که همگی در فیلم‌های سِنِت ظاهر شدند.

موفقیت‌های این گروه، کمدین‌های دیگر نظیر استن لورل و باستر کیتن را نیز به‌سینما کشاند. بدین‌سان مرحلهٔ دیگری از کمدی کمدین در سینما پدیدار شد (و این در پی مرحلهٔ نخست صورت گرفت) که به‌وسیلهٔ بازیگران فرانسوی نظیر «ریگاردن» و «بوارو» و «ماکس لندر» ایجاد شده بود.

از اینرو در اوایل سال‌های ۱۹۲۰ علی‌رغم نقدهای سال‌های ۱۹۱۰، به‌نظر می‌رسید که کمدی بزن و بکوب همچنان پررونق بوده و ساخت فیلم‌های این‌چنینی ادامه یابد. هرچند، در این زمان سینما در برابر گرایش‌هایی قرار داشت که در میان گروه‌های مختلف مردم به‌چشم می‌خورد و بسیار هم گوناگون. از سوی دیگر، سینما با محدودیت‌های شرایط صنعتی و اقتصادی دست به‌گریبان بود. در این زمان فیلم سینمایی به‌یُمن ارزش‌های دامنانیش توفیق یافته بود و دیگر، یک محصول بنیادین صنعت سینما به‌شمار می‌رفت.

بدین‌ترتیب، فیلم کوتاه تک حلقه‌ای بزن و بکوب که از اوایل تا اواسط سال‌های ۱۹۱۰ مطلوب‌ترین شکل فیلم و مطابق با ویژگی‌های هنری سینما بود و برای صنعت فیلم نیز کالایی استاندارد شده بود، از این زمان به‌بعد موضوع اختلاف واقع شد.

زمینه برای تبدیل کمدی بزن و بکوب به‌شکلی دیگر فراهم شده بود. حالا دیگر کمدی بزن و بکوب در درجهٔ دوم قرار گرفت. موقعیتش، هم به‌لحاظ صنعتی (و هم به‌لحاظ مالی) تضعیف شده و صورت یک محصول جنبی به‌خود گرفته بود.

تا این‌زمان کمدی بزن و بکوب چون قالب استاندارد فیلم بود بنابراین همچون فیلم‌های دیگر، پول زیادی را به‌گیشه‌ها سرازیر کرد. در این هنگام، هرچند هنوز گرایش‌هایی برای ساخت فیلم‌های دو حلقه‌ای و یک حلقه‌ای وجود داشت و اگر چه به‌ویژه فیلم‌های

چاپلین، لوید و کیتن فروش زیادی داشت، دستاوردهای فیلم کوتاه به‌پای موفقیت‌های فیلم بلند نمی‌رسید.

بنابراین، می‌توان دریافت که تقاضای مردم برای کمدی ملایم و با ارزش‌های داستانی در اواخر سال‌های ۱۹۱۰ و اوایل سال‌های ۱۹۲۰ بی‌پایه نبوده است.

فیلم‌های پیش از آن از عهدهٔ چنین خواست‌هایی برنمی‌آمد. حتی دو تن از محبوب‌ترین بازیگران کمدی بزن و بکوب یعنی کیتن و لوید ــ که از پاسخ‌دهندگان به‌این تقاضا بودند ــ تغییر رویه‌شان را در فصل‌هایی از کتاب *واقعیت دربارهٔ سینما* (چاپ اول به‌سال ۱۹۲۴) یادآور شدند، مثلاً کیتن عقیده‌اش را چنین اظهار داشت: «انفجارها، پاسبانان، موقعیت‌های دم‌دستی و معمولی، شکست‌ها، پرتاب کلوچه و آب‌تنی دخترها» روزگارشان گذشته است. «یک کمدین امروزین، دیگر در جستجوی اتاق رختکن نیست تا آن‌را پر از زد و خورد و به‌ویژه آجر کند یا در پی کلوپ‌های انباشته از آدمها و سیگارهای منفجر شونده رود. حالا دیگر موقعیت‌های کمدی جای این خنده‌سازهای قدیمی را گرفته است.»

دیدگاه لوید نیز چنین است: «ما متوجه شده‌ایم که ... تماشاگران به‌سوی درک ارزش‌های کمدی‌هایی کشیده شده‌اند که در آنها شوخی‌ها آمیخته با داستان است و نه آن کمدی‌هایی که شوخی‌هایشان سر راست است و تصاویری است که صرفاً به‌خاطر خنده درست می‌شود.

البته لوید و کیتن، همراه با چاپلین، از نخستین کمدین‌های کمدی بزن و بکوب بودند که به‌فیلم بلند روی آوردند. چاپلین در سال ۱۹۲۱، پسر بچه را ساخت؛ لوید فیلم چهار حلقه‌ای ***A SailorMade Man*** را در سال ۱۹۲۱ و فیلم پنج حلقه‌ای بچه ننه را در ۱۹۲۲؛ و کیتن سه *دوران* و *مهمان‌نوازی ما* را در سال ۱۹۲۳ ساختند.

از مقایسهٔ برخی ارقام می‌توان وضعیت سرمایه‌گذاری مالی در سینما را دریافت.

لوید یک فیلم کوتاه دو حلقه‌ای به‌نام ***Bumping Into Broadway*** را با هزینهٔ ۱۷/۲۷۴ دلار ساخت. فیلم موفق بود و طی سه سال نمایش آن در داخل کشور سود ناخالصی بالغ بر ۱۵۰/۰۰۰ دلار داشت. ولی سه سال بعد لوید فیلمی بلند ساخت با نام *سلامتی در آخر* که هزینه‌اش ۱۲۰/۹۶۳ دلار بود ولی بیش از ۱/۵۸۰/۰۰۰ دلار فروش کرد.

رفتن به‌سوی فیلم‌های بلند آشکارا سودآور بود ولی می‌توانست مسئله‌ساز هم باشد چون گاهی معجونی آبکی از خصوصیات کمدی بزن و بکوب همراه با ارزش‌های کمدی ملایم و داستان‌های خوش ساخت درخواستی، می‌شد.

باستر کیتن برخی پیامدهای هنری این مقوله را یادآور شده است:

> در یک یا دو تا از آخرین فیلم‌های دو حلقه‌ایم تلاش کردم تا برای فیلم خط داستانی جور کنم ولی این خط همیشه پایدار نمی‌ماند و ساختار این کمدی‌ها طوری بود که بیشتر، اگر شوخی‌ها پشت سرهم می‌آمد، حاصل بهتر می‌شد.
>
> من به‌زودی دریافتم که در فیلم‌های بلند آدم ناچار است شخصیت‌های باور کردنی را در موقعیت‌هایی نشان دهد که تماشاگر بپذیرد ...
>
> یکی از نخستین تصمیم‌هایی که گرفتم این بود که شوخی پرتاب کردن کیک را رها کنم. به‌نظرم رسید که مردم تا آن زمان ــ سال ۱۹۲۳ بود ــ از این شوخی‌ها به‌قدر کافی دیده بودند ...
>
> ما همچنین استفاده از آنچه را شوخی غیرممکن یا کارتونی نامیده می‌شد را رها کردیم. این شوخی‌ها شاید فیلمی خنده‌دار می‌بود ولی در یک فیلم کوتاه کارتونی و گاهی هم در فیلم‌های دو حلقه‌ای ...
>
> من که هیچ‌گاه از این شوخی‌ها در فیلم بلند استفاده نخواهم کرد چون‌که در زندگی واقعی نمی‌تواند رخ بدهد و شوخی محالی است.

مایلم این نوشته را با نگاهی به‌جزئیات بیش‌تر برخی پیامدها که کیتن بدان اشاره کرده، به‌پایان برسانم و نگاهی هم، به‌چند کار دیگر از کسانی بیندازم که در

گیر و دار رویارویی کمدی بزن و بکوب و کمدی ملایم با فیلم‌های بلند داستانی و خوش ساخت، توانستند سربلند بیرون بیایند. برای این بحث، من فیلم‌های بچه ننه هرولد لوید، *مهمان‌نوازی ما* کار باستر کیتن و *روشنایی‌های شهر* اثر چاپلین را در نظر گرفته‌ام.

کمدی بزن و بکوب و سینمای داستانی

باور دانلد مک کافری این است که کار هرولد لوید از سال ۱۹۱۷ به‌این طرف، با آمیزه‌ای از عناصر کمدی‌های ملایم و بزن و بکوب مشخص می‌شود. به‌زعم مک کافری، لوید با رهاسازی سبک بزن و بکوب اولیهٔ خود و چهرهٔ «لوقای تنها»یش با آن گیرایی ویژه، شخصیت «عینک»یش را به‌وجود آورد که او را در کنار بازیگران کمدی ملایم هم عصرش نظیر چارلز ری، داگلاس مک‌لین، و جانی هینتس قرار داد. شخصیتی که برایش مقدار زیادی موقعیت‌های باور کردنی و شوخی‌های موقعیتی فراهم کرد.

خود لوید این تغییر در سبک و چهره را در اتوبیوگرافیش، یک *کمدی آمریکایی* ـ که نخستین بار به‌سال ۱۹۲۸ منتشر شد ـ با عباراتی این چنین رک بیان کرده است:

> همان‌وقت که این شخصیت به‌ذهن من خطور کرد با خود گفتم عینک نشان تجارتی من خواهد بود ـ شخصیتی آرام، عادی، بچه صفت، تمیز، دلسوز، که بعید نیست عاشق هم بشود.
>
> نیازی به‌غیرعادی کردن شخصیت با لباس‌های شق و رق یا مضحک نداشتم. می‌خواستم یک جوان آمریکایی متوسط باشم و اجازه دهم موقعیت، ترتیب ایجاد کمدی را بدهد.

مک کافری اظهار می‌دارد که لوید در مورد رهاسازی عناصر بزن و بکوب غلو می‌کند و فیلم‌های سال‌های ۱۹۲۰ او در حالی‌که با چهرهٔ متین‌تر او مشخص می‌شود و طرح‌های داستانی و موقعیت‌ها است که انگیزهٔ ایجاد شوخی‌ها را فراهم می‌آورد ولی با این‌همه زمین‌خوردن‌ها و تعقیب و گریز وجود دارد.

یک روز صبح

حالا دیگر کمدی بزن بکوب در درجهٔ دوم قرار گرفت. موقعیتش هم به لحاظ صنعتی (و هم به لحاظ مالی) تضعیف شده و صورت یک محصول جنبی به خود گرفته بود.

مک کافری بچه ننه را به‌هماره سلامتی در *آخر* و *دانشجوی سال نخست* (۱۹۲۵) می‌آورد که هم از جزئیات تشکیل‌دهندهٔ کمدی ملایم و بزن و بکوب بهره می‌برد و هم شیوهٔ به‌کارگیری این جزئیات چنان است.

بچه ننه داستان مرد جوانی را می‌گوید که به‌سبب کمرویی و ترس، از رقیب عشقیش کتک می‌خورد و به‌چاه می‌افتد. سپس با یک ولگرد وحشی درگیر می‌شود. جوان به‌سراغ دختر می‌رود ولی لباسهای قدیمیش موجب تحقیر او می‌شود. نیروی پلیس برای تعقیب ولگرد از او یاری می‌خواهد ولی جوان ترسیده و از آنان جدا شده، به‌خانه می‌رود. مادر بزرگ قضیهٔ بزدلی او را می‌فهمد. برایش از پدر بزرگ حرف می‌زند: پدر بزرگ هم ترسو بود ولی از یک طلسم جادویی یاری گرفت و در جنگ‌های داخلی یک تنه گروهی از افسران را اسیر کرد.

حال همان طلسم در اختیار مادر بزرگ است و آن‌را به‌مرد جوان می‌دهد. او ولگرد را یافته و در پایان یک درگیری تن به‌تن او را دستگیر می‌کند. در پایان، مادربزرگ و دختر به‌او تبریک می‌گویند. جوان واقعیت را درمی‌یابد. داستان مادربزرگ ساختگی بوده و طلسم چیزی جز یک دسته چتر کنده‌کاری شده، نیست. مرد جوان در آنجا می‌فهمد که شجاعت تنها یک چیز ذهنی است. پس اعتماد به‌نفس خود را باز می‌یابد و دختر را متقاعد می‌کند که بی‌درنگ با او ازدواج کند.

بچه ننه شماری عناصر بزن و بکوب دارد: چند نبرد کمدی، یک تعقیب طولانی و شوخی‌های متعدد و زمین‌خوردن‌ها. هر چند که همگی‌شان برای دگرگون کردن شخصیت اصلی به‌کار می‌آید یا در خدمت داستان پردازی (یا هر دو) قرار دارد. تعقیب و گریز فیلم نیز، در حقیقت، نقطهٔ اوج یک رشته وقایع داستانی دربارهٔ تعقیب و دستگیری ولگرد است.

فیلم، شخصیت‌هایی را به‌تصویر می‌کشد که به‌گونه‌ای ابتدایی پرداخت می‌شوند؛ و تنها بر دگرگونی شخصیت اصلی ــ مرد جوان ــ تأکید می‌شود و از اینرو در زمینهٔ رابطهٔ میان آدم‌ها دچار تناقض می‌شود.

یکی از شوخی‌های فیلم در جریان دیدار مرد جوان با اهل منزل دختر رخ می‌دهد. او انگشت دختر را

به‌اشتباه به‌همراه یک گلدان بلند می‌کند و تا وقتی دختر که انگشتش پشت گلدان پنهان است دست خود را دور نمی‌کند، با عصبانیت گلدان را به‌طرف خود می‌کشد و بدین‌ترتیب نالایقی و دستپاچگی او در میان جمع آشکار می‌شود و این، رابطه‌اش را با کمدی ملایم نشان می‌دهد.

صحنهٔ دیدار اپیزودی را تشکیل می‌دهد که طرحی عشقی با چارچوب داستانی پایه‌ای دارد. موقعیتی که برای شوخی با گلدان در این چارچوب فراهم می‌آید و خنده‌ای که بی‌درنگ در پی آن ایجاد می‌شود، ناشی از یک حادثهٔ فیزیکی نیست بلکه از یک زمینهٔ اجتماعی است و موقعیتی پدید آمده، که آمیختن توانمندانهٔ عناصر بزن و بکوب را در درون زمینه‌های کمدی ملایم نشان می‌دهد.

ترفند همانندی نیز در آغاز فیلم بچه ننه به‌کار رفته است و آن، هنگامی است که مردِ جوان ترسو، ناگزیر دور از یک عده بچه، راه می‌رود. چرا که لباس‌هایش خیس و چروکیده شده است. در اینجا، آشکارا بازتابی از سنت بزن و بکوب دیده می‌شود. لباس‌های نابهنجار و نشان دادن این موضوع برای خنده‌سازی. ولی در این‌مورد لباس‌های نامناسب، پیامد حادثهٔ داستانی در چاه افتادن است. حادثه‌ای که هم با ویژگی بنیادین شخصیت او (بزدلی) ارتباط دارد و هم به‌قضیهٔ طوح عشقی باز می‌گردد (مرد جوان را رقیبش توی چاه انداخته و کثیف شده). از این گذشته این سکانس می‌کوشد تا تحقیر شدید مرد جوان را نشان دهد. تحقیری که ناشی از دربرداشتن لباس‌هایی آن‌چنان مضحک و خنده‌دار است.

مک کافری بیشتر تفاوت‌های میان بزن و بکوب‌های اولیه و بزن و بکوب‌های به‌کار رفته در فیلم‌های سال‌های ۱۹۲۰ لوید را این‌گونه شرح می‌دهد: «تفاوت میان کارهای لوید با آثار اولیه را در کلام می‌توان خلاصه کرد: تعلیق.»

تعلیق ــ از نوعی دیگر ــ ویژگی فیلم *مهمان‌نوازی* *ما* کار باستر کیتن نیز هست. بر این ویژگی، بردول و تامپسون در بحثشان دربارهٔ فیلم در هنر *فیلم* تأکید کرده‌اند.

مهمان‌نوازی ما دربارهٔ مردی به‌نام «ویلی مک‌کی» (باستر کیتن) است که از نیویورک به‌جنوب می‌رود تا عمارت متروکه‌ای را که به‌ارث برده تصاحب کند. در طول سفر با زنی جوان آشنا می‌شود. زن وی را به‌خانه‌اش دعوت می‌کند. زن از خانوادهٔ «کن‌فیلد» است و هیچ‌کدام هم نمی‌دانند کن‌فیلدها دشمن قسم‌خوردهٔ «مک‌کی»ها هستند. ویلی به‌خانهٔ کن‌فیلد می‌رود. جایی که به‌طعنه، مهمان‌نوازی جنوبی بدان معناست که او در امان است. ویلی شب در خانه می‌ماند و صبح می‌کوشد آنجا را ترک کند. طی یک سکانس تعقیب و گریز در حومه شهر و کنار رودخانه، از چنگ تعقیب‌کنندگانش می‌گریزد. سپس، به‌گونه‌ای دیدنی، دختر را که در رودخانه افتاده، نجات می‌دهد. مردان کن‌فیلد نومیدانه باز می‌گردند و درصددند همچنان کینه‌توزی را ادامه دهند ولی به‌خانه که می‌رسند، شگفت‌زده در می‌یابند که نه تنها ویلی خانه است بلکه یک کشیش محلی، دختر را به‌عقد او درآورده است. بدین‌ترتیب، کن‌فیلدها در مقابل «کار انجام شده»ای قرار می‌گیرند و سرانجام کن‌فیلد بزرگ نرم شده، تصمیم می‌گیرد که کینه را پایان دهد.

چنان‌که بردول و تامپسون اشاره کرده‌اند، تقریباً همهٔ عناصر *مهمان‌نوازی ما* ــ از جمله شوخی‌ها ــ سبب چندکار می‌شود: برای پیشبرد خط داستانی به‌کار می‌رود، به‌کار شخصیت‌پردازی می‌آید و چون در این قالب (قالب شوخی) ارائه می‌شود سبب صرفه‌جویی زیادی در داستان‌پردازی می‌شود:

> در واقع هر تکهٔ رفتار و حالات، رشتهٔ علت و معلولی وقایع داستان را تقویت می‌کند و پیش می‌برد، ان حالتی که در آن، کن‌فیلد شربتش را مزه مزه می‌کند و می‌چشد، جنوبی بودن او را نشان می‌دهد؛ روحیهٔ مهمان‌نوازی جنوبی نیز به‌او اجازه نمی‌دهد که در خانه‌اش ویلی را بکشد. به‌همان سان، همهٔ حرکات ویلی، تفاوت وی با اطرافش، یا ناشی‌گری او را آشکار می‌سازد. ترتیب حالات و موقعیت‌ها در عمق صحنه نیز چنان است که ارائهٔ دو واقعهٔ داستانی هم‌زمان را ممکن ساخته و کار را جمع و جورتر می‌کند ... در صحنه‌ای پسران کن‌فیلد در پیش‌زمینه، برای کشتن ویلی

نقشه می‌کشند، در حالی‌که ویلی در پس‌زمینه است، به‌حرف‌هایشان گوش داده و می‌گریزد ... کیتن از عمق صحنه برای پیوند دادن وقایع دو داستان بهره می‌برد که هر دو سرانجام به‌یک روایت داستانی منتج می‌شود.

در این‌گونهٔ خاص صرفه‌جویی در داستان‌پردازی، تعلیق دوباره سبب می‌شود تا ساختار داستان چفت و بست خوبی بیابد. از این گذشته، پیوند میان عناصر میزانسن، بازی‌ها و شوخی‌هایی که صورت بن‌مایه‌های تکرار شونده را می‌یابد، چفت و بست ساختار فیلم را محکم‌تر می‌کند.

نمونه‌ای از این بن‌مایه‌ها چیزی است که بردول و تامپسون آن‌را «بسته به‌ریسمان چون ماهی» می‌نامند:

در آغاز *مهمان‌نوازی ما*، ویلی مشغول ماهیگیری است و یک ماهی صید می‌کند، اندکی بعد، یک ماهی بزرگ او را به‌درون آب می‌کشاند ... سپس در پی رویدادهای ناگواری، یکی از پسران کن‌فیلد، ویلی را طناب‌پیچ می‌کند. شوخی‌های زیادی از این خاستگاه برمی‌خیزد، به‌ویژه یکیشان که طی آن کن‌فیلد به‌درون آب کشیده می‌شود. همان بلایی که پیش‌تر بر سر ویلی آمده بود.

شاید خنده‌دارترین لحظهٔ منفرد فیلم هنگامی است که ویلی در می‌یابد پسر کن‌فیلد از صخره افتاده، پس او باید ... ولی حتی پس از آنکه ویلی، کن‌فیلد را نجات می‌دهد خودش هم‌چنان طناب‌پیچ می‌ماند و بدین‌ترتیب در اوج فیلم، او بسته به‌یک کُنده درخت، از بالای آبشار، چون ماهی آویزان می‌ماند.

دربارهٔ بن‌مایهٔ «ماهی آویخته به‌ریسمان» باید گفت که بیشتر به‌یک اکشن، حالت یا شوخی تصادفی می‌ماند و اصلاً به‌کار پیشبرد داستان نمی‌آید. هر چند این نقطهٔ اوج حاوی اشاره‌ای به‌پایان داستان است و اینکه ویلی چون ماهی از ریسمان آویزان می‌شود اشاره به‌آن است که وی دست آخر می‌تواند دختر را از سقوط در آبشار نجات دهد.

این نمونه‌ها، ویژگی‌هایی را نشان می‌دهد که از یک فیلم سینمایی داستانی خوش ساخت انتظار می‌رود. ولی *مهمان‌نوازی ما* از سنت کمدی ملایم چه چیزی دارد؟

چنان‌که بردول و تامپسون اشاره کرده‌اند یکی از عناصر ارجاعی فیلم آوردن نمونه‌ای در باب موعظهٔ «همسایه‌ات را دوست بدار» است:

این موضوع در پیش‌گفتار آغاز فیلم یعنی زمانی‌که کن‌فیلد به‌صرافت پایان دادن به‌دشمنی می‌افتد، پدیدار می‌شود. سپس همین نکته که در ایجاد ارتباط میان آغاز و پایان فیلم نقش مهمی دارد، بار دیگر از پایان فیلم مطرح می‌شود و هنگامی‌که کن‌فیلد از ازدواج ویلی با دخترش خشمگین می‌شود، نگاهی به‌دیوار می‌اندازد، نوشته را می‌خواند و تصمیم می‌گیرد به‌دشمنی دیرینه پایان دهد.

این نمونه نه تنها در ایجاد ساختاری یکدست و داستانی نقش مهمی بازی می‌کند بلکه در شیوهٔ فیلم برای بهره‌بردن از ترکیب اجزای کمدی ملایم نیز تأثیری چشم‌گیر دارد و به‌جفت و جور کردن یک ماجرای عشقی برای داستان و از این رهگذر، عاقبت به‌خیرکردن آن کمک می‌کند. در صورتی‌که همین موضوع به‌کنایه برای نشان دادن تفاوت میان دو رشته ارزش‌های متناقض جنوبی به‌کار می‌رود: در یک سو ارزش‌های خاص آنها (از جمله اینکه با مهمان باید مهمان‌نوازانه رفتار کرد) و از سوی دیگر ارزش‌های «جوانمردی» و «شرف» (که همین‌که ویلی پا از خانه کن‌فیلد بیرون می‌گذارد در خطر مرگ قرار می‌گیرد).

فیلم کسانی را که ریاکارانه دم از این ارزش‌ها می‌زنند، عاری از آنها نشان می‌دهد و پای‌بندی به‌این ارزشها را در بیگانه‌ای می‌بیند (که دختر را نجات می‌دهد) و او است که واقعاً «همسایه‌اش را دوست می‌دارد» (آن‌قدر که با او ازدواج می‌کند). در این حال، کیتن آن کمدین بزن و بکوب، بازیش بخشی از شخصیتی را شکل می‌دهد که ویژگی‌های یک شخصیت ملایم و اصیل را دارد.

پیش از رفتن به‌سراغ *روشنایی‌های شهر* شایسته

است یادآوری شود که در طول سال‌های ۱۹۱۰ و اوایل سال‌های ۱۹۲۰ گرایش به‌نقد چاپلین و فیلم‌هایش پدیدار شد و ارزش‌های کمدی بزن و بکوب و عوامانه بودن برخی شوخی‌های این فیلم‌ها مورد نکوهش قرار گرفت، برای نمونه در سال ۱۹۱۵ «سایم سیلورمن» در نوشته‌ای که در *ورایتی* چاپ شد، آثار و چهرهٔ چاپلین را «آشفته، شلوغ و کثیف» توصیف کرد: «هرگز چیزی کثیف‌تر از ولگرد چاپلین بر پردهٔ سینما ظاهر نشده است.» حتی آنان‌که چاپلین را دوست داشتند و همواره ستایشش می‌کردند نیز از این ویژگی‌ها ناخشنود بودند. *لیتل ریویو* در سال ۱۹۱۵ نوشت:

> [ولگرد]، دری‌وری، اعصاب خردکن و دیوانه کننده است که مثل یک گند به‌مردم چسبیده. اگر این شخصیت از میان برداشته شود اوضاع رو به‌راه می‌شود. چارلی چاپلین پیش از اینها، چارلی چاپلینی با خوشمزگی یک دلقک عامه‌پسند و روح یک هنرمند جهانی بود ... [ولگرد] مزخرف، بی‌اراده، جلف، بی‌ارزش و ساختگی است. ولی در ورای ناهنجاری، وقاحت، بی‌قوارگی و بی‌هنری‌های اعصاب خردکن وی، هنوز «الوهیت» چارلی می‌درخشد.

در این اوضاع و احوال *فتوپلی* چاپلین را چهره‌ای برگزیده نامید:

> شایستگی چارلی چاپلین از چه نظر است؟ آیا با اندک نبوغ و استعداد خنده‌آفرینی بر آن است تا در تاریخ کمدی جایی برای خود دست و پا کند، یا می‌خواهد کمدی را که رسانهٔ بیانی او است به‌سوی کمدی برتر و صحیح‌تر سوق دهد؟ به‌هر حال، او باید این یا آن کار را انجام دهد.

یک سال بعد در پی انتقادهایی از فیلم‌هایی چون یک زن (۱۹۱۵) که در آن چارلی نه تنها لباس زنانه می‌پوشد بلکه در درست کردن سینه به کمک بالشتک و لاس زدن با مردها شوخی‌هایی می‌کند، موشن پیکچرزمگزین خبری از گزارش *نشنال بُرد آو سنسور*

مسابقه اتومبیلرانی در ونیز (چاپلین)

اگر حقیقتاً چاپلین «شهرت تازه‌ای بر پایهٔ یک هنر ظریف» هم به دست آورده، این ظرافت به‌جهت پذیرش صریح ارزش‌های کمدی ملایم و مبتنی بر داستان نیست.

شیپ (نشریهٔ ادارهٔ سانسور) را منتشر کرد:

چارلی چاپلین کهنه کار که به‌شیوه‌های گوناگون موفقیت‌هایی را به‌دست آورده اکنون با منحرف کردن اذهان آمریکاییان آبروی خود را به‌خطر می‌اندازد.

البته بعدها، نتیجهٔ این برخوردها، «شهرت تازه‌ای مبتنی بر هنری ظریف‌تر» برای چاپلین شد.

در نگاه نخست، ممکن است به‌نظر آید که چاپلین به‌راستی تسلیم انتقادات و تقاضاهایی بود که با آنها روبه‌رو می‌شد. پیش‌تر، او در *خانه بدوش* (۱۹۱۵) عقب‌نشینی از مواضع قبلی را نشان داده بود: یک داستان عشقی با پایان دو پهلوی تلخ و شیرین. سپس، در سال ۱۹۱۶ *ولگرد* را ساخت. فیلمی که رابینسن آن‌را سرشار از ارزش‌های کمدی ملایم و داستان‌دار توصیف کرده است.

چارلی یک نوازندهٔ دوره‌گرد است ... بیرون شهر او دختری را از چنگ کولی‌های شرور نجات می‌دهد. این دو با هم در یک دلیجان کهنهٔ دزدیده شده زندگی ساده و پاکی را آغاز می‌کنند. دست آخر روزی هنرپیشهٔ جوانی گذارش به‌آن طرف‌ها می‌افتد. دختر شیفتهٔ او می‌شود. جوان، عکس یک زن را به‌او نشان می‌دهد. به‌کمک خال مادرزادی معلوم می‌شود که زن، مادر دختر است و آنان سال‌ها است از یکدیگر جدا مانده‌اند. دختر به‌سوی زندگی تازه‌اش می‌رود و چارلی را تنها و دلشکسته رها می‌کند.

همان‌گونه که رابینسن خود یادآور شده، *ولگرد* همانند «یک مینیاتور نمایشی خوش ترکیب» است که در آن، چارلی موضوع دختر بی‌وفا را مطرح می‌کند. چیزی که بن‌مایه‌ای برای فیلم‌های بعدی او سیرک، عصر جدید، *روشنایی‌های شهر* و لایم لایت می‌شود.

در خلال این دوران، چاپلین با ساخت فیلم‌هایی چون *دوره‌گرد* (۱۹۱۶) و *روز پرداخت* (۱۹۲۲) اندیشهٔ کمدی «آبرومند» را به‌باد استهزا گرفت. (و نه تنها در سرتاسر کارهایش از *زائر* (۱۹۲۳) گرفته تا مسیو وردو (۱۹۴۷)، که این کار را در صحنه‌های منفرد نیز اجرا کرده است. نمونه‌اش صحنه‌ای در فیلم پسر بچه است که وی بالبداهه به‌کمک یک صندلی، یک گودال و یک سنگ مستراح، برای پسر بچه‌ای که با وی دوست شد، توالتی می‌سازد.)

حتی به‌ظاهر باوقارترین و احساسی‌ترین فیلم‌های داستانی و نمایش‌های خوش ساخت او هم، از شوخی‌ها و از حرکات عوامانه، بی‌بهره نبود. برای نمونه *روشنایی‌های شهر* سکانسی دارد که طی آن ولگرد می‌کوشد تا با رفتگری در خیابان، پول فراهم کند. این سکانس یک شوخی دربارهٔ مدفوع کردن دارد: وی در حال تمیز کردن فضولات یک دسته میمون است که از آنجا گذشته‌اند و وقتی می‌بیند یک گروه فیل هم در حال عبور هستند در جهت مخالف به‌چاک می‌زند.

بدین‌ترتیب اگر حقیقتاً چاپلین «شهرت تازه‌ای برپایهٔ یک هنر ظریف» هم به‌دست آورد، این ظرافت به‌جهت پذیرش صریح ارزش‌های کمدی ملایم و مبتنی بر داستان، نیست. از سوی دیگر، مبتنی بر تدابیر ترکیب‌بندی، ایجاد تعلیق و یک‌پارچگیی که لوید و کیتن از آنها بهره بردند هم نیست.

شگرد چاپلین تا حدزیادی اختصاص به‌خودش داشت. آمیزه‌ای از ــ یا حتی کوششی برای آمیختن ــ اجزای کمدی ملایم و بزن و بکوب نیست بلکه از بازی دو نفر در برابر هم و از این رهگذر، برجسته کردن نکات قابل ملاحظهٔ تفاوتشان بهره می‌برد.

چنان‌که رابینسن اشاره کرده است، یکی از معمولی‌ترین شکل‌های به‌کارگیری این تدبیر استفاده از عناصر بزن و بکوب برای تحلیل بردن یا قطع کردن عناصر کمدی ملایم است. این شیوه در کارهای چاپلین دیده می‌شود و قدمت آن به‌خود فیلم ولگرد می‌رسد (به‌بیان دیگر، به‌قدمت پدیدار شدن خودِ کمدی ملایم):

عاطفه چاپلین به‌یاری کمدی جنگ و ستیز او که همیشه در زمینه‌ای یأس‌آلود قرار دارد، به‌گونه‌ای تغییرناپذیر از ابتذال به‌دور مانده است. وقتی او رقص دختر را با جوان هنرپیشه

تماشا می‌کند، حسادتش گل می‌کند ولی بی‌کار نمی‌نشیند. از زور بدخواهی، پیشه‌ای را تلنگر زده و به‌سوی مرد پرت می‌کند. سپس ترتیبی می‌دهد که تخم‌مرغی توی کفشش بیفتد. وی در حالت نومیدی برای خالی کردن باد حریفش شیطنت دلخواهش را به‌کار می‌بندد. در ولگرد او عاشقی دلخسته و رانده است که به‌حریفش باخته. ولی حریف به‌طور اتفاقی (!) روی یک بخاری می‌نشیند.

لحظات همانندی در فیلم *روشنایی‌های شهر* دیده می‌شود. مثلاً وقتی که ولگرد برای نخستین بار دخترک نابینا را می‌بیند، بی‌درنگ دل در گرو او می‌بندد. ولگرد به‌تماشای دختر می‌ایستد و عاشقانه به‌او خیره می‌شود. دختر، نادانسته، ظرفی آب به‌او می‌پاشد.

ولی چاپلین در *روشنایی‌های شهر*، به‌ویژه این نکته را آشکار می‌سازد که لحظاتی از این دست منفرد نبوده و بخشی از یک تدبیر گسترده‌تر است. پس از دیدن دختر گلفروش، ولگرد تصمیم می‌گیرد به‌او کمک کند. وی میلیونری رانجات می‌دهد که در حالت پریشانی و مستی قصد خودکشی دارد. میلیونر هنگامی‌که مست است به‌او اظهار دوستی می‌کند؛ برای خرید گل به‌او پول می‌دهد؛ اجازه می‌دهد لیموزینش را براند و از این رهگذر، ولگرد فرصتی می‌یابد تا خودش را نزد دختر ثروت‌مندی نیکوکار و خوشایند، جا بزند.

ولی میلیونر وقتی مستی از سرش می‌پرد دیگر ولگرد را به‌یاد نمی‌آورد. درست زمانی که میلیونر به‌تعطیلات می‌رود، ولگرد در می‌یابد که اگر پول لازم فراهم شود، بینایی دختر درمان شدنی است؛ از این‌رو به‌شیوه‌های گوناگون می‌کوشد پول در بیاورد. از رفتگری در خیابان گرفته تا مسابقهٔ مشت‌زنی و در همهٔ این موارد هم ناکام می‌ماند. ولی، بار دیگر میلیونر را می‌بیند و میلیونر بر اثر سخاوت ناشی از مستی به‌او پول می‌دهد. این‌کار با یک دزدی از خانه هم‌زمان می‌شود. میلیونر در عالم هشیاری نه پول را به‌یاد می‌آورد و نه دوستش را. پول به‌دست دختر می‌رسد و ولگرد نیز راهی زندان می‌شود.

روشنایی‌های شهر چند ویژگی را نشان می‌دهد. گذشته از تضادهای موضوعی (ثروت‌مند در برابر بی‌چیز، نابینایی در مقابل بینایی، ناتوانی در برابر قدرت و غیره)، یک اصل تناوب را نیز به‌وجود می‌آورد و آن،

رفت و آمد میان سکانس‌هایی است که از این سو ولگرد و دختر و از سوی دیگر ولگرد و میلیونر یا تلاش‌های ناموفق ولگرد برای به‌دست آوردن پول را نشان می‌دهد.

این تناوب، ساختار طرح داستانی دوگانه را بندبند می‌کند، چیزی که لازمهٔ فیلم سینمایی کلاسیک است. یکی، طرح درگیری عشقی ولگرد و دختر است که موضوع اصلی است و دیگری، حکایت فراهم آوردن پول که طرحی کمکی به‌شمار می‌آید. دو طرح به‌لحاظ ساختاری به‌گونه‌ای قانون‌مند و مرسوم به‌هم گره خورده است، ولی از آنجا که میانشان تفاوت هست، تناوب سکانس‌های مربوط به‌دو طرح، تنش زیاد ایجاد می‌کند.

از این گذشته، اگر طرح کمدی مربوط به‌فراهم آوردن پول وابسته به‌طرح عشق است، طرح عشقی نیز بستگی زیادی به‌ناآگاهی دختر از قضایای مربوط به‌ماجراهای تهیه پول دارد.

در فیلم، سکانس‌های بزن و بکوب ــ به‌ویژه در صحنه‌های مربوط به‌کار ولگرد، یا صحنه‌های میلیونر ــ نیز دیده می‌شود و اگر چه میان دو طرح یاد شده تفکیک مشخصی صورت نمی‌گیرد ولی با این‌همه طرح غالب فیلم، قضیهٔ عشق است و ویژگی کمدی ملایم را دارد.

در حقیقت ــ همان‌گونه که در شوخی آب [پاشیدن دختر به‌ولگرد] اشاره شد ــ صحنه‌های بزن و بکوب، سکانس‌های عشقی ملایم را قطع می‌کند و از این‌رو تأثیر لحن عاطفی فیلم تشدید می‌شود.

این قضیه، تضاد را بیشتر می‌کند. تضادی که شامل بازی، چهره و نقش چاپلین هم می‌شود. حرکات بزن و بکوب در صحنه‌های عشقی رخ می‌دهد چرا که عشق لازمهٔ بروز حالت‌های ولگرد است؛ چون نقش این ولگرد را چاپلین بازی می‌کند؛ چون این عشق یک‌سره است؛ بدین‌جهت که دختر نمی‌تواند دوست و ناجیش را بشناسد (و شوخی‌هایی هم حول این محور به‌وجود می‌آید) و سرانجام، به‌این دلیل که ولگرد می‌تواند خود را هر آدم دیگری هم جا بزند.

داشتن ساختار اینچنینی، متکی بر تضاد میان اجزای متضاد (کمدی‌های ملایم و بزن و بکوب) است. به‌همین‌ترتیب، داشتن چنین ساختاری، گستره‌ای را برای چهرهٔ چاپلین هم مشخص می‌کند و هم نشان

می‌دهد و همان‌طور که بعدها در همهٔ فیلم‌های بلند او دیده می‌شود وی با این مشکل روبه‌رو است که چه‌طور یک پایان مناسب برای فیلمش دست و پا کند.

در *سیرک* (۱۹۲۸)، ولگرد شخصیتش را حفظ می‌کند ولی این‌کار به‌بهای از دست رفتن عشقش صورت می‌گیرد. در *جویندگان طلا*، عشقش را باز می‌یابد ولی به‌بهای از دست رفتن شخصیتش و تبدیل شدن او به‌یک میلیونر.

این دو مورد نشان می‌دهد که این تضاد نمی‌تواند رفع شود. پایان *روشنایی‌های شهر* با پایان *جویندگان طلا* متفاوت است.

ولگرد از زندان آزاد می‌شود. حالا آدم آواره و ژنده‌پوشی است. هنگامی‌که پریشان در خیابان‌ها پرسه می‌زند، دختر که حالا بینایی‌اش را بازیافته و در یک مغازهٔ گلفروشی کار می‌کند او را می‌بیند. دختر نخست به‌او لبخند می‌زند و وی را نمی‌شناسد. ولی دست آخر، یعنی وقتی‌که به‌او یک شاخه گل و قدری پول می‌دهد و دستش را لمس می‌کند او را به‌جا می‌آورد. این سرانجام، به‌هیچ‌وجه روشن نیست.

هیچ نشانه‌ای دال بر اینکه این عشق به‌شیوهٔ مرسوم به‌نتیجه می‌رسد، دیده نمی‌شود. ولی واقعاً این موضوع چه اهمیتی دارد؟ و دانستن آن چه تأثیری دارد؟ مهم آن است که این کار، داستان و موضوع را به‌صورتی به‌پایان می‌رساند که با ارزش‌های کمدی ملایم مطابق است. هر چند این ارزش که به‌وقوع می‌پیوندد به‌واسطهٔ دختری نشان داده شود که کانون ایجاد شیطنت‌ها و شوخی‌های فیلم بوده است و حالا دیگر سرزنده نیست. ولی اینکه ولگرد یک جوان ثروت‌مند است یا یک ولگرد معمولی، فرقی ندارد. هر دو حالت برای پدیداری و چاره اندیشی طرح عشقی فیلم عمل می‌کنند.

* * *

هر سه فیلم یاد شده در بالا (*بچه ننه*، *مهمان‌نوازی ما*، *روشنایی‌های شهر*) نشان می‌دهد که از میانه‌های سال‌های ۱۹۲۰ به بعد (جز در فیلم‌های کوتاه وکارتون) کمدی بزن و بکوب، در شکل یا زمینهٔ اصلیش وجود ندارد. از این‌رو ثابت می‌کند که فیلم‌های بعدی که چاپلین ،کیتون و لوید ساختند ، آن قدرها هم شکوفایی

بازپسین سنت کمدی بزن و بکوب واقعی نمی‌توان قلمداد کرد، چندان‌که آنها را نقطه‌ای دانست که در آن، کمدی بزن و بکوب با شیوه‌های دیگر پیوند خورده و ترکیب شده است، یا اینکه از این زمان به‌بعد، به‌لحاظ صنعتی، صورت چیزی جانبی را یافته است.