برادران مارکس: گرایش‌ها و سنت‌ها

آلن آیلز
ترجمهٔ امید نیک‌فرجام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هدف از این مقاله بررسی دلایل یگانگی کار برادران مارکس و تناسب و شباهت آن با آثار دیگران است.

برادران مارکس مهارت‌های اجرایی خود را تحقیقاً مدیون تجربیاتی‌اند که در نمایش‌های واریته (وودویل) کسب کرده‌اند؛ در تأیید این امر همین بس که بدانیم هارپو بسیاری از ترفندها و تردستی‌هایش را در حال سفر ابداع کرده است. قیافه و سر و وضع آن‌ها اصلاً در این دوره از زندگی حرفه‌ای‌شان شکل گرفت، اما داستان‌های نویسندگان غریبه (باید خاطرنشان کرد که کَلمِر و روبی به‌دلیل تجربهٔ فعالیت در واریته «خودی» محسوب می‌شدند و آثارشان نسبت به آثار نویسنده‌ای چون پرلمن با وجود پیشینهٔ ادبیش محبوب‌تر و پرطرفدارتر بود) نمایش‌های آن‌ها را دستخوش تغییر و تحول کرد. البته، از آن جایی که کمدی واریته‌های آن دوران فی‌البداهه و در مقابل تماشاگران شکل می‌گرفتند و بسیاری از آن‌ها به هیچ صورتی ثبت و ضبط نشده‌اند، با قطعیت نمی‌توان گفت که برنامه‌های ثابت (روتین[1]) برادران مارکس با کمدی واریته‌ها تا چه حد شباهت داشته است. اخیراً یکی از روتین‌های معروف که در سال ۱۹۰۶ ابداع و پس از چند سال به برنامه‌ای کامل تبدیل شد با نام *دکتر کرانک هایت*[2] ـ یک *واریتهٔ کلاسیک* چاپ و منتشر شده است. در این روتین چارلی دیل به نقش دکتر و جو اسمیت به نقش آقای دوبیس (آقای شکاک)، بیمار او، بازی کرده‌اند. مطالعه و بررسی *دکتر کرانک هایت* دو نکته را آشکار می‌کند که

با تصویر کلی موجود در دیگر منابع از واریته و طنز تماشاخانه‌ای[3] هم خوانی دارند. اول این که در این تقلید فکاهی[4] حماقت و خنگی پیوسته هجو می‌شود. کل این روتین بی‌معنا و یاوه به نظر می‌آید. این جنبه چیکو را به یاد می‌آورد که بیش از برادرانش با واریته پیوند داشت. البته، هارپو نیز زمانی که نقش «پسرهٔ خل و چل» را ایفا می‌کرد بی‌نهایت خنگ و کودن می‌نمود، اما او تدریجاً به دلقک (به رسم شیرک‌ها) و به شخصیتی خاص با رفتار و کرداری مشخص و ثابت تبدیل شد. در تقلید فکاهی اسمیت ـ دیل از هوش «استثنایی» یا سرعت انتقال گروچو نشانی نیست؛ در واقع، گروچو بیشتر طلیعهٔ بذله‌گوهای رادیو در دههٔ سی و به‌عبارتی، شخصیتی بسیار برجسته و امروزی بود. در واریته‌ها عنصر حماقت همواره با هرزه‌گویی همراه است، در حالی که این جنبه در تقلید فکاهی جایی ندارد و در فیلم‌های برادران مارکس نیز بسیار اندک است (البته آن مقدار اندک نیز هرگز ناخوشایند نیست. تنها مورد مشکوک و مبهم در این زمینه معنای نهان نام گروچو در فیلم برو به غرب یعنی، اس. کوئینتن کوئیل است. همین طور استفاده از اصطلاح «کاکاسیاه» در فیلم سوپ *اردک* که بسیار مایه تأسف است).

دومین نکته قابل توجه در دکتر *کرانک هایت* وقفه‌های متوالی آن است. در واقع، این تقلید فکاهی از چند جوک و پاسخ‌های دندان شکن و زیرکانه به آن‌ها تشکیل شده است، و تقریباً به صحنه‌ای از فیلم روزی در *مسابقات اسب‌دوانی* شباهت دارد که چیکو به پرستار می‌گوید: «منتظر می‌شم.»

پرستار در پاسخ می‌گوید: «پس یه صندلی بردارید و بنشینید.....»

چیکو پاسخ می‌دهد: «متشکرم، موقع بیرون رفتن برش می‌دارم... دکتر چه ساعتایی کار می‌کنه؟»

«از ۱۲ تا ۳ ... ۳ تا ۶ ... ۶ تا ۹ ... ۹ تا ۱۲ ... و ۱۲ تا ۳.»

«شماره‌های خوبی رو انتخاب کرده. طرف حتماً دکتر اسب‌هاست.»

هنگامی که پزشک معاینه بیمار (چیکو) را آغاز می‌کند، شوخی‌های چیکو هم به لهجهٔ اروپایی که به شکلی من درآوردی و ساختگی ادا می‌کند، آغاز می‌شود (این شوخی‌ها به هجوم مهاجران اروپایی به آمریکا اشاره دارد و مرحله‌ای مشخص در طنز

واریته‌ای است که چیکو الحق نماینده و مظهر آن است.) برای مثال در تقلید فکاهی دکتر *کرانک هایت*، حروف تی. وی. (مخفف تلویزیون) به معنای تیر و وهمن (دو ماه از سال)اند؛ دکتری که در مالاوی طبابت می‌کرده است متخصص مالاریاست؛ و «کوفتی که من می‌خورم» کوفته است. این قطعه نسبتاً خنده‌دار است، اما از سبک مستمر و منسجم رویارویی‌های گروچو و چیکو نشانی ندارد. به عبارت دیگر، شخصیت‌های آن مانند گروچو و چیکو پرورش یافته و پخته نیستند و همین باعث تأثیر سطحی و ظاهری آن می‌شود.

برادران مارکس به بداهه‌گویی بسیار و انحراف از خط اصلی داستان مشهوراند، اما بهره‌گیری از داستانی مشخص همواره به کار آنان فرم می‌داد. (اثر بسیار موفق اسپایک میلیگان، پسر *ابلوموف*، که اقتباسی از نمایشنامه‌ای معتبر بود از بسیاری جهات با نمایش‌های برادران مارکس در دهه بیست پهلو می‌زند.) اما، با وجود مهارت بسیار در بداهه‌گویی، آن‌ها هنگام کار با نویسندگانی فرودست‌تر از کافمن، رایسکیند، کلمر، و روبی نمی‌توانستند داستان را به مسیر اصلی هدایت کنند.

این نویسندگان خبره و ماهر متکی بر سنت غنی طنزنویسی امریکایی بودند، سنتی که رابرت بنچلی و رینگ لاردنر، بزرگ‌ترین مظاهر آن و فیلم‌های برادران مارکس دنباله‌رو آنند. حال این پرسش مطرح می‌شود که آیا برادران مارکس از دیدگاهی وسیع‌تر، به ادوارد لیر[5] و لوییس کرول که معمولاً به آن‌ها تشبیه می‌شوند نیز مدیونند؟ (در فیلم *بیسکویت حیرانی*، گروچو در پایان صحبتش با خانم ریتنِ هاوس با این جمله مستقیماً به کرول اشاره می‌کند: «و حالا، خانم! وقت آن رسید که به‌قول فیل دریایی، از... صحبت کنیم.» نقل قولی دوستانه که بدون شک توجه بسیاری از تماشاگران حساس و دقیق را به خود جلب می‌کند.)

کرول و لیر هر دو نویسندگانی متعلق به دورهٔ ویکتوریا بودند که برای سرگرمی کودکان دنیاهایی خیالی و خوشایند و مملو از عجایب و غرایب خلق می‌کردند که اساساً بی‌ضررند. لیر واژگان، مکان‌ها و موجودات جدیدی را برای سکونت در قلمرو تخیلش می‌آفرید. سرزمین عجایب *آلیس* دنیایی رویایی است، که در آن غیر ممکن ممکن است، دنیایی که هیچ منطقی را برنمی‌تابد و در آن هر اتفاقی می‌افتد، و پس

از بیداری می‌توان آن را کاملاً پشت سرگذاشت. آلیس و خوانندهٔ آثار لیر مجبور نیستند شعور و عقل خود را کنار بگذارند؛ این دنیای دیگر است که نامعقول است. اما، کمدی‌های برادران مارکس خلاف این را نشان می‌دهند. زمینهٔ (زمان و مکان) کمدی‌های آن‌ها به نوعی انتزاعی است (مخصوصاً "haut monde" دو فیلم نخست آن‌ها)، اما به هر حال، به مثابه دنیایی واقعی پذیرفتنی است و با واقعیت پیوند دارد. اشارات و دل مشغولی‌های آشنا و عادی برادران مارکس نیز در پذیرش این امر به ما کمک می‌کنند. جذابیت و قدرت بوالهوسی‌ها و شوخی‌های آن‌ها هم از تضادشان با این دنیای معقول و یکنواخت، و وضعیت محدود و تنگ نظرانه ناشی می‌شود. جنون و خل‌بازی آن‌ها واقعی است، نه خیالی.

مهم‌تر از همه، این که میان آثار کرول و لیر و فیلم‌های برادران مارکس تفاوت عمده‌ای از نظر لحن وجود دارد. ماجراهای آلیس در حدی معتدل شگفت آورند، اما ماجراهای برادران مارکس واضح و قابل فهم‌اند. دیگر این که گستاخی، بی‌نزاکتی و سرزندگی آن‌ها در آثار لیر یا کرول همتایی نمی‌یابد.

سینمای صامت تأثیر آشکار و ماندگاری بر برادران مارکس گذاشت. آن‌ها بارها و بارها با احترام از چاپلین یاد کرده‌اند. هارپو در خاطرات خود از دوران اجرای واریته می‌نویسد: «هنگام سفر از شهری به شهر دیگر فیلم‌های بسیاری دیدم. و تنها کسی که از دیدن فیلم‌هایش خسته نمی‌شدم چاپلین بود. به عقیدهٔ من، چارلی چاپلین نابغهٔ کمدی بود. گاه پیش می‌آمد که یک فیلم او را چهار، پنج و یا شش بار پشت سرهم می‌دیدم. او هنرمند بزرگی است.»

اما، برادران مارکس سبکی خاص نیز ابداع کردند که پیش از آن‌ها در جایی دیده نشده است. البته، کار آن‌ها از لحاظ سبک و موقعیت با آثار دیگران وجوه تشابهی نیز دارد. ترفند «تصویر آیینه‌ای» در *سوپ/اردک* یکی از عناصر عمدهٔ واریته‌ها (مخصوصا نمایش‌های برادران شوارتز) و فیلم‌های صامت (مثل *بدشانسی هفت ساله* مَکس لیندر و به قولی متصدی اثاث نمایش چاپلین) به شمار می‌رفت. پس از بهره‌گیری برادران مارکس از این تمهید، آبوت و کوستلو و رد اسکلتون در تلویزیون امریکا بار دیگر آن را باب کردند (شاید بتوان اسکلتون را تنها خلف جالب توجهٔ هارپو به‌مثابه دلقک فردگرا دانست؛ گرچه این دو دارای شخصیت‌های کاملاً متفاوتی بودند). برخی می‌گویند که برادران مارکس نقطهٔ اوج فیلم شبی در *اُپرا* را از گره کور پایان فیلم *میلیون* به کارگردانی رنه کلر، الهام گرفته‌اند. البته، دیگران هم از شوخی‌های ابداعی آن‌ها استفاده کرده‌اند. برای مثال، گروچو فندکی را مانند کبریت سوخته پس از روشن کردن سیگارش دور می‌اندازد، و ژاک تاتی نیز بیست و پنج سال بعد در فیلم *عموی من* همین کار را می‌کند. باب هوپ در فیلم *جاسوس دلخواه من* درست همان کاری را می‌کند که گروچو در فیلم *میمون‌بازی* با آلکی بریگز می‌کند؛ یعنی، هنگام رقص با چشم‌های بسته هدی‌لامار را رها می‌کند و با پیشخدمتش می‌رقصد. اسپایک میلیگان نیز در آغاز پسر *ابلوموف* مانند هارپو در یکی از نمایش‌های واریته به پرده آویزان می‌شود (کاری که پیش از هارپو احتمالاً دیگران هم کرده بودند). اما، شکی نیست که وام‌گیری ناخودآگاه و یا دست زدن به عملی به صورت اتفاقی استادی و یگانگی تاتی را خدشه‌دار نمی‌کند. وجوه تشابه بزرگ‌تر مانند تصاویر آیینه‌ای نیز بی‌اهمیت‌اند. به‌عبارت دیگر، با استناد به این تشابه نمی‌توان لیندر و برادران مارکس را در یک ردیف قرار داد. مهم این است که کار برادران مارکس تا حد زیادی متمایز و نو بود و تمامی آثارشان بر نگرشی استوار بود که از شخصیت‌های خاصشان منتج می‌شد. در مورد بازیگران کم مایه، تمامی شور و حال و خوشمزگی نمایش به اجرای تکنیکی آن بستگی پیدا می‌کند، حال آن که در مورد برادران مارکس صحنهٔ نمایش بر بنیان دستاوردهای بی‌شمار آن‌ها در گذشته استوار است، مانند تفوق و تسلط هارپو بر گروچو در آغاز کارشان. نتیجه این که کمدین‌ها در عین یکسان ماندنِ خودِ کمدی متحول شده‌اند.

همان طور که برادران مارکس به همراه فیلدز و می وست برای سازگاری یافتن با روح دوران رکود اقتصادی تلاش می‌کردند، در دیگر فیلم‌های آن دوران نیز لحن و فرم کمیک چشمگیری پا می‌گرفت. نباید فراموش کرد که نویسندگانی که در خدمت برادران مارکس بودند برای کمدین‌های دیگر هم قلم می‌زدند.

بنابراین، طبیعی است که رویکرد و روش آن‌ها تحت تأثیر سبک و توانایی‌های دیگر بازیگران قرار می‌گرفت، هر چند که خلاقیت و نگرش کمیک همیشگی در کارشان باقی بود. در فیلم *رسوایی در رُم اِدی کَنتور*، شش نویسندهٔ مارکسی همکاری کردند (کلمر و روبی فقط موسیقی و آوازها را تصنیف کردند، اما کافمن دستیار فیلمنامه‌نویس بود و جورج اپنهایمر، آرتور شیکمن و نَت پرین بخش‌هایی را که بعداً اضافه شد نوشتند.) البته، باید اضافه کرد که این فیلم به‌دلیل سنت‌گرایی تهیه‌کننده آن، ساموئل گلدوین، و این که سلیقه او چیز دیگری را برنمی‌تابید سرگرم کننده اما بسیار ملایم و معمولی از آب درآمد. هم چنین دو تن از فیلمنامه‌نویسان فیلم *بچهٔ اسپانیایی* به‌کارگردانی کنتور کلمر و روبی بودند، و فیلمنامهٔ *دوران پررونق* (۱۹۳۱) کنتور را نیز موری رایسکیند نوشته است.

کلمر و روبی، قبل و بعد از کار برای برادران مارکس، برای جو. ای. براون دو مضحکهٔ (فارس) *روشنفکر* (۱۹۳۱) و *نورهای درخشان* (۱۹۳۵) را نوشتند. اِس. جِی. پرلمن، فیلمنامه‌نویس فیلم *با خیال راحت* (۱۹۳۳) جک اوکی بود و در بخش‌های طنزآمیز و پرهیجان آن بسیار قلم فرسایی کرده بود. برای تعیین جایگاه برادران مارکس در سینمای کمدی باید این فیلم‌ها و دیگر فیلم‌های این دوره را بررسی کرد، چرا که **آنها از فیلم‌های معروف و پرخرج، بی‌قید و بندتر و** طبیعی‌ترند. سال ۱۹۳۳ (سال تولید سوپ *اردک*) اوج دوران رکود اقتصادی بود، اما ظهور دورهٔ جدید در سال ۱۹۳۴ سرآغاز دورهٔ خوش‌بینی بود، دوره‌ای که به تغییر و تحول سبک کمدی انجامید. کمدی احمق‌ها و نبش قبر عادات عجیب و بی‌ضرر آغاز شد؛ شرلی تمپل ظهور کرد؛ و نوبت به کمدی اجتماعی و هدفمند فرانک کاپرا رسید. سلیقهٔ عامهٔ مردم به‌طور چشمگیری تغییر کرد و برادران مارکس نیز از سال ۱۹۳۵ که در متروگلدوین میر شروع به کار کردند برای ادامهٔ حیات مجبور به تغییر شدند. درست است که فیلم‌های اولیهٔ برادران مارکس تا اندازه‌ای پاسخی بودند به وضعیت اجتماعی و تاریخی آن دوره، اما واقعیت این است که آن‌ها از ابتدا به فرم و سبکی شخصی و مستقل رسیدند که از تأیید و پذیرش عامه برخوردار بود.

سالوادور دالی برادران مارکس را بسیار تحسین می‌کرد و معتقد بود که فیلم‌های آن‌ها به سورئالیسم در سینما جامهٔ عمل پوشانده است (خود آن‌ها متواضعانه نام «کمدی دیوانه‌ها» را بر کار خود گذاشتند و تا پایان عمر به همان بسنده کردند). او تصویری از هارپو کشید با چنگی که تارهایی از سیم خاردار داشت و به جای پیچ کوک روی بدنه آن قاشق و چنگال بود؛ فیلمنامه ای نیز برای آن‌ها نوشت که البته هرگز به‌صورت فیلم در نیامد.

جنبش سورئالیستی تقریباً در زمان ظهور فیلم‌های برادران مارکس رشد و تکوین یافت، به‌طوری که در سال ۱۹۳۶ یکی از روزنامه‌های لندن نمایشگاه بین‌المللی سورئالیست‌ها را «نمایشگاه هنرهای برادران مارکس» نامید. بدون شک، سورئالیسم با کمدی و مخصوصاً با برادران مارکس وجوه تشابهی دارد. به قول جیمز فاییلمن: «تکنیک سورئالیست‌ها از روش کمدی کلاسیک بهره گرفته است. پهلوی هم قرار دادن چیزها و در نتیجه ایجاد مناسبت‌هایی که در ظاهر هیچ دلیل و منطقی برآنها حاکم نیست شالودهٔ کار تمامی سورئالیست‌هاست.» البته، منش سورئالیسم فقط بصری نبود. تکنیکی را که آندره برتون بر واژگان و افکار اعمال کرد (تفکر گسسته) در کار گروچو نیز می‌توان دید. به‌طور کلی، سورئالیست‌ها در استفاده از عنصر ناهماهنگی و عدم تناسب گوی سبقت را از غالب فیلم‌های کمدی ربودند؛ از طرف دیگر توان بالقوهٔ کارتون هنوز به تمامی به‌کار گرفته نشده بود، و بازیگران هم طبیعتاً محدودیت‌های خاص خود را داشتند. اما، درست در همین زمان گروچو با گفتگوهایش و هارپو با دلقک‌بازی استادانه‌اش (مخصوصاً در صحنهٔ خیمه‌شب‌بازی پانچ و جودی در فیلم *میمون‌بازی* که به‌طور کلی سورئالیست‌ترین فیلم برادران مارکس است) تماشاگران را گیج و سردرگم می‌کنند؛ آن چه می‌بینند و می‌شنوند هم بی‌معناست و هم با معنا، اما رخدادها جلوی چشم آن‌ها اتفاق می‌افتد و به هر حال، منطقی متفاوت و از سنخی دیگر چون منطق «واقعیت برتر» بر وقایع حکمفرماست. آندره برتون، یکی از رهبران جنبش سورئالیسم، نوشته است: «سورئالیسم بر باور و اعتقاد به واقعیت برتر

بعضی اشکال تداعی متکی است که تاکنون به آن‌ها توجهی در خور نشده است. سورئالیسم وابسته است به قدرت متعالی رویا و بازی بی‌غرضانه و سرخوشانهٔ فکر». ادعای برتون را مبنی بر این که سورئالیسم چاره‌جوی مسائل اساسی زندگی بشری است نمی‌توان با اطمینان کامل اثبات و تأیید کرد، اما در مورد برادران مارکس می‌توان با اطمینان گفت که کمدی آن‌ها سازنده است، به این معنا که تحریف واقعیت معمول و روزمره ما را به وضعیت فعلی آن آگاه‌تر می‌کند، و قوه‌های بینایی و شنوایی را نیز برای دریافت تصاویر و واژگانی که برای ما یکنواخت و تکراری شده‌اند تیزتر می‌کند.

* * *

اخیراً برادران مارکس را با ظهور جنبشی تئاتری موسوم به «تئاتر ابسورد» مرتبط دانسته‌اند. این جنبش نیز مانند سورئالیسم با کمدی کلاسیک رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. بنا به‌عقیدهٔ مارتین اسلین، تئاتر ابسورد با شورش و طغیان علیه قراردادها و سنت‌های تئاتر علاقه‌مندان تئاتر را گیج و آشفته کرده است، اما نکته این‌جاست که همین علاقه‌مندان تئاتر در تماشاخانه‌ها «به گفت و گوی چرند و بی‌معنای کمدین و نوچه‌اش گوش می‌کنند که مانند نمایشنامه‌های ابسورد نه طرح دارد و نه محتوا، و آن را دربست می‌پذیرند». این امر دربارهٔ طرح دکتر *کرانک هایت* و نمایش‌های برادران مارکس نیز صدق می‌کند، هر چند باید اذعان داشت که این‌ها نسبت به کمدی‌های معمول تماشاخانه‌ای یا شخصیت‌های آن‌ها واقعی‌تر و پذیرفتنی‌ترند. باید خاطرنشان کرد که آن چه که در برادران مارکس تماشاگر متفکر و دقیق را به تفکر وامی‌دارد، برای تماشاگر عام به سادگی پذیرفتنی است.

تئاتر ابسورد نمایانگر «روی برتافتن از زبان به‌مثابه ابزار بیان درونی‌ترین سطوح معناست». بدون شک برادران مارکس از نخستین هواداران «نگرش ضد ادبی» این جنبش و جنبش سورئالیسم به شمار می‌روند. کار گروهی آن‌ها از این لحاظ ارزشمند است که اجتماع بزرگ‌تری از مردم را مخاطب قرار داده است.

اوژن یونسکو از برادران مارکس به‌منزلهٔ بزرگ‌ترین اثرات روی کارش یاد کرده است، و اسلین معتقد است که صحنهٔ کابین شلوغ کشتی در شبی در *اپرا* «تمامی خصوصیات رفتاری و تعدد و تکثیر جنون‌آمیز آثار یونسکو» را داراست. برادران مارکس گه‌گاه از

افراطی‌ترین نمایشنامه‌های ابسورد نیز پا را فراتر می‌گذارند. به عبارت دیگر، آن‌ها حتی مفهوم بی‌هدفی و بی‌معنایی زندگی و واقعیات بدیهی را زیر پا می‌گذارند، تا آنجا که تنها چیز مورد اطمینان فرد؛ یعنی، هویت و فردیتش نیز مورد شک و تردید واقع می‌شود. کار برادران مارکس که قاطعند و سرشار از اعتماد به نفس از قدرت و تأثیر و برُندگی شگفت‌آوری برخوردار است و به‌دلیل همین خصوصیات گه‌گاه تئاتر ابسورد را پشت سرمی‌گذارد، جنبشی که نه در میان عوام موفقیت چندانی کسب کرد و نه به پاداشی در خور دست یافت.

* * *

اما، با تمام این اوصاف برادران مارکس در اوج نماندند. جامعهٔ امریکا از آنان پیشی گرفت و خود به دنیای کمیک برادران مارکس بدل شد. پژوهش ریچارد روور دربارهٔ سناتور مک کارتیِ بدنام و بی‌آبرو به فیلمنامه یکی از حماسه‌های فیلم نشدهٔ برادران مارکس می‌ماند. به این تعریف مک کارتیسم توجه کنید: «... مک کارتیسم قبل از هر چیز گریزی عجولانه و نسنجیده از واقعیت بود. مک کارتیسم مسخره‌ها را تغالی بخشید و مهم‌ها را مسخره کرد، از عقل سلیم هتک حرمت کرد و سپس آن را بی‌حرمت قلمداد کرد، مراتب آداب و ارزش را درهم ریخت، احمق‌ها را فرزانه و عاقل پنداشت و عقلا را به حماقت متهم کرد.» این نقل قول را می‌توان توصیف کامل مارکسیسم کمیک نیز در نظر گرفت. مک کارتی مورد تمسخر و فراموشی واقع نشد، و تا مدت‌ها از زیر مجازات در رفت؛ در مقابل، گروچو نه قصد اعمال نفوذ داشت و نه جاه‌طلب بود، و کارهایش در سوپ *اردک* درسی است در باب خطرات عوام فریبی. (گروچو از مخالفان سرسخت مک کارتی بود.) مک کارتی فقط رشته‌ای از واقعیات را بیان می‌کرد و آنگاه بدون هیچ توضیحی حدس زدن ارتباط میان آنها را به مردم واگذار می‌کرد. او تا آنجا پیش رفت که یکی از کمونیست‌های قربانی خود را به‌منزلهٔ نمونهٔ کامل ضد کمونیست‌ها معرفی کرد (به همین بی‌معنایی). البته او به کسی اجازه نمی‌داد برای لفاظی‌هایش از او توضیح بخواهد. می‌گفت: «کار من وارد کردن اتهام است، نه اثبات آن‌ها.» «یک روز صبح مک‌کارتی با کیفی در دست از راه رسید. با لباس نامرتب و نفس بریده در مقابل اعضای کمیته ایستاد و گفت که آمادهٔ پاسخ‌گویی به سؤالات آن‌هاست، اما از

آن‌جایی که در مجلس سنا مسئلهٔ بسیار مهمی درباب مسکن و خانه‌سازی پیش آمده مجبور به ترک کمیته است، و رفت.» در فیلم *روزی در مسابقات اسب دوانی*، وقتی که گروچو را برای ارائهٔ مدارک پزشکیش تحت فشار می‌گذارند، او می‌گوید که هنگام بروز اپیدمی آنفلوانزا مسئلهٔ بسیار مهمی برایش پیش آمده است (به آنفلوانزا مبتلا شده) و سپس بدون توضیح بیشتر به محل مسابقات می‌رود. دیگر این که در دارو دستهٔ مک‌کارتی افرادی بودند با نام‌هایی از قبیل اربن پی. وان سارترن و اُتیس گومیلیون، نام‌هایی که بیشتر به اسامی مستعار گروچو می‌مانند و بس. ترک ناگهانی مسند قضاوت ایالت ویسکانسین به‌وسیلهٔ مک‌کارتی، شعار تبلیغاتی او، یعنی «کنگره هفت تیرکش می‌خواهد» (البته خود او هفت‌تیرکش نبود)، شکست کامل او در افشای فساد دستگاه حکومتی، گرایش ذاتی او به تقلب و ریاکاری حتی وقتی که درستی و شرافت بیشتر به کارش می‌آمد، غلط خواندن سخنرانی‌هایی که دیگران برایش نوشته بودند، و خلاصه تمام دروغ‌ها و تناقض‌گویی‌های او بیشتر به فیلم‌های برادران مارکس می‌ماند تا واقعیت. کارهای او آن قدر باورنکردنی‌اند که مانند نمایش‌های کمدی انسان را به شادی و خنده وامی‌دارند. مک‌کارتی به‌طور غریزی دلقکی دوست داشتنی و بزرگ بود. او فقط از لحاظ عقلانی و به دلیل اعمال قدرت غیر قابل بخشایشش منفور و دیوانه به شمار می‌رود.

البته، برادران مارکس از پس رقابت با او برنمی‌آمدند. واقعیت این است که طنز پردازان به تازگی خود را با دوران پس از بمب اتمی وفق داده‌اند. دیگر آن‌ها مجبورند برای برقراری ارتباط با مخاطبان پا را از گذشته فراتر بگذارند، به هرزگی و شوخی‌هایی دربارهٔ موضوعات و افراد غیر قابل اشاره متوسل شوند، و یا خطر دور ماندن از مردم را با نوشتن نمایشنامه‌های انتزاعی به جان بخرند. اکنون آن‌ها یا شیوه و سبک را کلاً کنار گذاشته‌اند (مانند طنز دیوانه‌وار *نمایش خل و چل‌ها* و آثار امروزی اسپایک میلیگان) یا مانند نمایشنامه‌های ابسورد به‌سبک و زبان بیش از حد بها می‌دهند. برادران مارکس از پس هماهنگی با این گرایش‌ها نیز برنیامدند. (هارپو در سال ۱۹۶۳ اظهار کرد: «من با طنز این زمانه مخالفتی ندارم، فقط می‌گویم که این طنز به من تعلق ندارد.») آن‌ها آن‌قدر زنده نماندند تا این نظر گیلبرت هایت در باب محدودیت‌های طنز را بشنوند: «برخی شرارت‌ها آن قدر دهشتناک‌اند که قدرت احساس و ابراز تنفر را از انسان سلب می‌کنند. ما انسان‌ها با دیدن آن‌ها فقط می‌توانیم به خود بلرزیم و با وحشت از آن‌ها روی برگردانیم، یا حداکثر، برای توصیفشان تراژدی بنویسیم. طنز در برابر این جنایت‌ها و شرارت‌ها عاجز و ناتوان، و فقط در برابر خطاهای کهتر و تمامی حماقت‌های بشر سلاحی قدرتمند و کاراست.»

* * *

کار برادران مارکس حماسه ـ بورلسک مدرن محسوب می‌شود. آثار و حرکات آن‌ها تمام خصوصیات فرمی را در بردارد که «آدمی بی‌نزاکت و قوی هیکل را می‌ماند که سوار بر الاغ است و چماقی بردوش دارد. آدمی که آن‌قدر قوی است که می‌تواند اعمالی بی‌باکانه و جسورانه را به انجام رساند، اما به این گونه کارها تن نمی‌دهد، چرا که هیچ روش و هدف خاص و ایده‌آلی ندارد. او فقط به کارهای زشت و توهین‌آمیز و بیهوده دست می‌زند.» کمدی برادران مارکس پست، احمقانه، مملو از کلمات و تصاویر عامیانه، اشاره به موضوعات روز، و حرکات و اعمال ساده و روشن است، و فاقد تکلفات و تظاهرات هزل[۶] است.

(کار گروهی آن‌ها هم با این ژانر جور درمی‌آید، و هم با یک اثر کلاسیک دقیقاً هم‌خوانی دارد که دنیایی «خشک، محدود، هرمی شکل، استبدادی و غیر عقلایی» را به تصویر کشیده است. این دنیا دقیقاً همانی است که برادران مارکس در فیلم‌هایشان می‌سازند و تخریب می‌کنند. ولی جالب است بدانید دنیایی که صفاتش را برشمردیم دنیای قرون وسطی است و آن اثر کلاسیک، *رینارد روباه*. در طنز *رینارد روباه*، شاه، بارون‌ها و رعایا به هیئت حیوانات گوناگون تصویر شده‌اند. گیلبرت هایت داستان را این‌گونه توضیح می‌دهد: «رینارد روباه درصدر و رویا روی همه ایستاده است. حیوانات جامعه‌ای را تشکیل داده‌اند، اما او ضد اجتماع است. آن‌ها ثروت و قدرت در اختیار دارند؛ او

بـاهوش است. آنـها درست آیـین، خـوش‌باور و بـا نزاکت‌اند، اما او منحرف و مـبتکر و بـی‌نزاکت است. به‌عقیدهٔ رینارد روباه کل آن نظام بیهوده و بی‌معناست، بنابراین، رویهٔ طنزپردازی کوشا و فعال را پیش می‌گیرد، نظام را افشا می‌کند و نارسایی‌هایش را به رخ می‌کشد. و یک بار پس از نـوشیدن بـیست جـام شـراب آوازی سرمی‌دهد و از اعتقاداتش می‌گوید.» آواز رینارد تا حد زیادی شبیه آوازی است که گروچو در فیلم *اسب تـو اسب* می‌خواند و در آن فلسفهٔ زنـدگی خـود را عـیان می‌کند. وقتی بـه او خـبر مـی‌دهند کـه پـروفسورهای فرزانه می‌خواهند با او صحبت کنند، او زیر آواز می‌زند و می‌خواند: «نمی‌دانم چه می‌خواهند بگویند / به هر حال فرقی هم نمی‌کند / هرچه باشد، با آن مخالفم.»

طنز آمیزه‌ای است از تلخی و شـیرینی، و تحقیر و تفریح. در کمدی برادران مـارکس، تـفریح و خـنده بـر استهزا و تلخی می‌چربد. فیلم‌های آن‌ها زیاد گـزنده و تلخ نیستند، و قرار نیست نقش سـازنده‌ای در جـامعه داشته باشند. با این حال، بسیار با ایده‌ال امریکایی خود بزرگ نمایی هم خوانی دارند. خوش‌بینی، روشن‌بینی، ابتکار و شور و شوق برادران مـارکس ارزشـمند است. اما، والاترین خصوصیت آن‌ها خـلوص و مـعصومیت ذاتیشان است. آن‌ها به هیچ روی دنیای دون ما را کـه مـــالامال از مـقاصد پست و حـقیر، روزمـرگی و یکـنواختی، و تسلیم و سکوت است برنمی‌تابند. گروچو نیز که به ظاهر متعلق به دنـیای مـاست فـقط لباس‌هایی شبیه به لباس‌های ما می‌پوشد و هـرگز بـه تمامی از این دنیا پیروی نمی‌کند. آن‌ها با تـحصیلات، فرهنگ و تمام اشکال همـسان سازی که زندگی طبیعی و والایی ذاتی بشـر را نابود می‌کنند مخالفند. آن‌ها اولین شهروندان دنـیای نـو و آرمـان شـهر اسکـار وایـلدند، «حکومتی جمهوری که در آن همه پادشاهند».

که بازیگری به‌تکرار و مـنظم اجـرا مـیکند. هـمچون رقـص‌پا و بخصوص این عمل در وودویل و کمدی موزیکال کاربرد دارد.

2. Dr. Kronkhite:

شکل انگلیسی واژه آلمانی **Krankheit** به معنای مرض

۳. **music - hall humor** بـه‌مفهوم عـام، هـمان تـماشاخانهٔ مخصوص نمایش‌های وودویل است. از آنجا که **variety** معادل انگلیسی وودویل است، این دو وقتی کنار هم قرار می‌گیرند تقریباً نقش مترادف دارنـد البـته، معنای دوم **music - hall** بـه‌معنای سالن‌های سینمایی است که ما بین نـمایش زنـدهٔ وودویـل اجـرا می‌کنند.

۴. **skit** نمایش کوتاه کمیک یا هجوآمیزی است در یک صـحنه که معمولاً در وودویل و موزیک هال کاربرد دارد.

۵. لازم به‌توضیح است که ادوارد لیر و لوییس کـارول، نـویسندهٔ مشـهور *آلیس در سـرزمین عـجایب*، و پایه‌گـذاران سـبک مشـهوری در طـنز انگـلیسی‌انـد کـه بـه **nonsense verse** (زاژسرایی، ژاژگویی منظوم «بیهوده‌گویی») مشهورند.

۶. **heloic - mock**: قهرمان‌سازی مضحک یا حماسهٔ مضحک **Mock - epic**. نوعی طنز و هجو است کـه لحـن و سـبک آن حماسی و قهرمانی است اما، موضوع و شخصیت‌ها مضحک و مسخره‌اند. همچون موش و گربهٔ عبید زاکانی که در آن لحـن حماسی و شخصیت‌ها مضحک‌اند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. **routine**: به‌یک عمل یا بخشی ازیک عمل اطلاق مـی‌شود