دوران باشکوه سینمای کمدی

جیمز ایجی
ترجمهٔ سعید خاموش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در سینمای کمدی چهار نوع خنده وجود دارد: خنده نخودی، قهقهه، خنده از ته دل و از خنده روده‌بُر شدن.

چگونگی خنده نخودی بر همه معلوم است و ممکن است برای همه اتفاق بیفتد. قهقهه هم همان خنده بلند و کشدار است. هر کس که مزه این مرحله از شادی و نشاط را چشیده باشد حتماً از ته دل خندیدن را خوب می‌شناسد. می‌ماند از خنده روده‌بُر شدن یعنی همان خنده‌ای که آدم را می‌کُشد. شیرین‌کاری مضحکی که درست و کامل اجرا می‌شود، قربانی را در کمال بی‌رحمی بتدریج تا آخرین پلهٔ این نردبان جنون می‌کشاند، و او که از شدت خنده خم و راست می‌شود و در جایش بندنیست به زحمت خود را به این نردبان می‌چسباند و به‌التماس می‌افتد. اما او پس از تجدید قوایی اندک دوباره با اولین نیش شلاق کمدین بالا رفتن از نردبانی دیگر را شروع می‌کند.

پاسخ به‌این پرسش که از چه زمانی مخاطبان مورد چنین اعمالی قرار گرفته‌اند برداشتی عمومی و کُلی در مورد وضعیت کنونی سینمای کمدی به‌دست می‌دهد. بهترین فیلم‌های کمدی معاصر فقط تا حد خنده‌های کوتاه پیش می‌روند؛ البته گه‌گاه ممکن است منجر به‌قهقهه‌هایی هم بشوند که چندان دوامی ندارند. حتی آنهایی هم که فیلم‌های بهتری ندیده‌اند باید بدانند که در سیر سینمایِ کمدی معاصر، برای به‌وجود آوردن انگیزه کوچکی برایِ خندیدن راهی بس طولانی باید پیمود؛ آنهایی که تماشاگر کمدی‌های ده ـ پانزده سالِ اخیر بوده‌اند دریافته‌اند که سینمای کمدی به‌کندی اما به‌طور

مداوم رو به‌زوال می‌رود. این انحطاط و زوال به‌خصوص برای نسل گذشته یعنی نسل خوشبختی که سینمای کمدی را در اوج خود به‌یاد دارد، قابل لمس‌تر است. چون آنها با توجه به‌آنچه که در گذشته شاهد آن بوده‌اند معیار دقیقی برای سنجش این زوال و نابودی در دست ندارند. مثلاً امروزه وقتی ضربه‌ای به‌سر کمدینی می‌خورد بزرگ‌ترین واکنش او این است که خود را منگ نشان دهد. ولی در سینمای کمدی صامت وقتی بازیگر ضربه‌ای به‌سرش می‌خورد به‌سادگی از آن نمی‌گذشت. گویا جواز معتبری برای او صادر شده بود، جوازی با قوانین خشن و بی‌رحمانه! این شغل او بود که تا حد امکان و با تمام وجود و بدون استفاده از کلمات بامزه و مضحک باشد. به‌همین دلیل او برای نشان دادن گیجی و گنگی از حرکات و اشاراتی خاص استفاده می‌کرد؛ به‌عبارت دیگر، مانند شاعری قطعه شعری می‌سرود، شعری که برای همه قابل درک و فهم بود. تنها کاری که بر اثر اصابت ضربه انجام می‌داد این بود که مانند یک تکه چوب خشک و بی‌روح سرجایش میخکوب می‌شد و بعد طوری از عقب به‌زمین می‌افتاد که با تمام قد و قواره‌اش یکجا و در یک لحظه به‌زمین اصابت می‌کرد. در واقع پخش زمین می‌شد، یا اینکه به‌تنهایی معرکه‌ای به‌پا می‌کرد. گیج و منگ مثل فرشتگان، و با لبخندی معصومانه بر لب چشم‌هایش را در حدقه می‌چرخاند و انگشتان دستش را در هم می‌تابانید و در همان حال دست‌هایش را تا حد امکان به‌جلو می‌کشید، قوز می‌کرد و آن‌قدر روی نوک پا با قدم‌های کوچک چرخ می‌زد تا بالاخره با زانوانی شل و بی‌حال در این گرداب گیجی غرق می‌شد. بعد همان‌طور که روی زمین دراز کشیده بود پاشنه‌های پایش را درست مثل قورباغه‌ای در حال شنا کردن به‌هم می‌کوبید.

همین هنرپیشه وقتی پلیسی غافلگیرش می‌کرد لبه‌های کلاهش را دو دستی می‌چسبید و آن را تا روی گوش‌هایش پایین می‌کشید یا بالا می‌پرید و با چنان خشونتی نقش زمین می‌شد که به‌شکل ورقه‌ای درمی‌آمد، بعد در حالی‌که به‌اندازهٔ حشره‌ای ریز و کوچک شده بود با سرعتی فوق‌العاده تا ته خیابانی خالی می‌دوید و از نظر ناپدید می‌شد. اینها قراردادهای کلی و کلیشه‌های خوبی از بدو تولد سینمای کمدی صامت بودند. تنها هنرمندانی از عهده ایفای چنین نقش‌هایی به‌خوبی برمی‌آمدند که در فنون دیگر از جمله آکروبات (بندبازی)، رقص، مسخره‌بازی (دلقک‌بازی) و پانتومیم نیز مهارت کافی داشتند. بعضی از این هنرمندان مانند «بن تورپین» فراموش نشدنی، بر الفبای این اصول و قرارداد تسلط کامل داشتند و این اصول آن‌چنان با وجود آنان عجین شده بود که هیچ‌گاه نمی‌توانستند از آنها دست بکشند. البته هنرمندانی هم وجود داشتند که از این مفاهیم کاربردهای گسترده‌تر و جدیدتری بیرون کشیدند و شیوه‌های تازه‌تری ابداع کردند. آنها توانستند به‌شناخت روان‌شناسی کمدی و انتقال عواطف و احساسات از طریق آن دست یابند و در نتیجه به‌عمق شکوه و زیبایی‌های عواطف و احساسات سینمای کمدی که متأسفانه کلمات از بیان آن قاصرند، برسند.

امروزه برخلاف دوران سینمای صامت بندرت در تئاتری نمایش‌های کمدی اجرا می‌شود، متأسفانه امروزه خنده‌ها بسیار کم و کوتاه و خالی و ساکت است. از همه غم‌انگیزتر، اکثر کمدین‌ها در سنین میانسالی و یا بالاتر از آن هستند و دیگر کسی پیدا نمی‌شود که رغبتی برای فراگیری و تجربه‌اندوزی از خود نشان دهد.

تنها چیز ناجور سینمای کمدی امروز این است که روی پرده‌ای می‌آید که دیگر صامت نیست. به‌دلیل وجود کلمات دیگر حتی استادان سینمای کمدی هم قادر به‌اعمال مهارت‌های بازیگری خود نیستند. به‌نظر می‌رسد آنها نمی‌توانند روش‌های پیشین بازیگری کمدی خود را با دیالوگ تلفیق کنند. به‌دلیل پرده‌ای به‌بزرگی دیوار، کمدین که اکنون زبان بازکرده است فقط بی‌کفایتی خود را به‌نمایش می‌گذارد و بس:

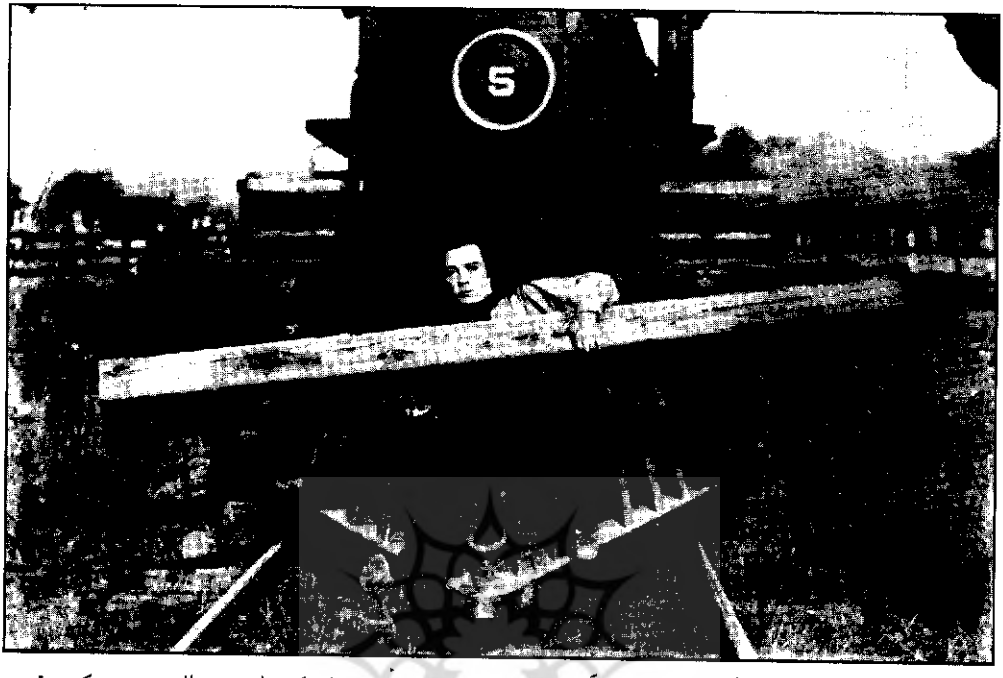
سال‌هاست که دیگر فرصت دیدن فیلم‌های کمدی صامت بندرت دست می‌دهد. تلویزیون گه‌گاه و به‌طور پراکنده آنها را به‌صورت چیزی کهنه و نامأنوس نشان می‌دهد، چیزی که همه به آن می‌خندند نه همراه با آن... اغلب پیش می‌آید که فیلم‌های کوتاه و بلند کمدی را کرایه می‌کنیم و به‌کمک پروژکتورهای خانگی می‌بینیم، اما خوشبخت‌تر از ما کسانی هستند که به‌مجموعه

فیلم‌های کمدی موزه هنرهای معاصر نیویورک دسترسی دارند. مجموعه‌ای که البته هنوز کامل نیست ولی در جهان بی‌نظیر است. اگر چه در آینده نزدیک بخشی از این هنر گمشده را در سینماهای معمولی می‌توان یافت. قدم کوچکی این روزها برداشته شده و مجموعه‌ای از فیلم‌هایِ به‌یادماندنیِ و. ک. فیلدز، که بیشتر شبیه واریته‌ای از سینمای کمدی صامت است به نمایش درآمده است. «مک سنت» هم دست‌اندرکار ساختن نوعی واریته به‌نام درکوچه خاطره است که تماماً بازسازیِ فیلم‌های قدیمی او هستند و در آن بازیگرانی چون «فیلدز» و «بینگ کراسبی» ایفای نقش می‌کنند.البته در این واریته از سینمای کمدی صامت هم میان پرده‌هایی انتخاب شده است. «هارولد لوید» هم یکی از فیلم‌های ناطق‌اش به‌نام *دیوانه سینما* را دوباره پخش کرده و در نظر دارد با چهار فیلم دیگرش به‌نام‌های بچه ننه، و *(دانشجوی) سال اولی*، نیز که از بهترین‌های سینمای صامت هستند همین کار را بکند. «باستر کیتون» هم امیدوار است بتواند کار بازسازی دو تا از خنده‌دارترین فیلم‌های کمدی کوتاهش را با حداقل دیالوگ به‌پایان برساند. یکی از این دو فیلم دربارهٔ قایق دست‌سازکج و معوجی است و دیگری دربارهٔ یک خانهٔ پیش‌ساخته. در حالی‌که چشم انتظار چنین پیشامدهای خوش‌آیندی در آتیهٔ نزدیک هستیم باید عیب و ایراد سینمای کمدی را بیابیم و برای آن چاره‌ای بیندیشیم. برای شروع باید بدانیم که سینمای کمدی در اوج خود یعنی از سال ۱۹۱۲ تا ۱۹۳۰ چه بوده و هم قطاران «مک سنت» که خود پدر سینمای کمدی آمریکا بود و هم‌چنین چهار استاد برجسته سینمای کمدی یعنی چارلی چاپلین، هارولد لوید، هری لنگدون و باستر کیتون چه می‌کردند؟

«مک سنت» خود سازندهٔ دو نوع کمدی بود: یکی مضحکه همراه با اسلپ‌استیک و دیگری خودِ اسلپ‌استیک. کمدی نوع اول در واقع تدفین بدونِ تشریفات تمام قواعد و معیارهایِ گذشتهٔ سینمای کمدی بود که البته شامل فیلم‌های جدی هم می‌شد و تمام کسانی که شاهد نمایش فیلم‌هایی چون *عزیزدردانهٔ* شهر کوچک با هنرمندی «بن تورپین» و یا دست انداختن اریک فون اشتروهایم در سه هفتهٔ *احمقانه* و یا جیغ عربی بودند، به‌راحتی می‌فهمیدند که اگر چه این نوع کمدی خشن و زمخت بود ولی در عین حال می‌توانست ظریف و بسیار خنده‌دار باشد.

خود اسلپ‌استیک حتی از اولی هم بهتر بود. کلمات به‌سختی گویایِ حالات و حرکات آن بازیگران سینمای کمدی صامت است. مجسم کنید چطور بازیگران با تمام قوا به‌هم می‌خورند و با جهشی ناگهانی از هم جدا می‌شوند، چطور در گوشه و کنار خانه چهار نعل می‌دوند، چطور بارها و بارها از پشت نقش زمین می‌شوند یا با چه مهارتی برای نمایش بی‌دست و پاییشان در نردبان‌های تاشو با افسار اسب به‌دام می‌افتند یا اینکه چطور در اثر شتابزدگی در یکدیگر گره می‌خورند. تمام این حرکات حساب شده بود و هیچ ژست و حرکتی اضافه و زائد نبود. خوانندگان ممکن است بارها دیده باشند که «بن تورپین» چطور یکباره خشک و بی‌حرکت و عصا قورت داده می‌ایستاد و یا وقتی‌که می‌خواست چیزی را نادیده بگیرد چطور سبیل‌هایِ تابیده‌اش را سیخ می‌کرد و در حالی‌که سینه‌اش را به‌جلو داده و سر را به‌عقب کشیده بود دم موهایش را مثل یال شیر می‌کرد و سیب گلویش درست مثل پرتقالی در جوراب بابانوئل بیرون می‌زد. یا «مک سوین» گُنده که مثل قارچ پشمالویی به‌نظر می‌آمد چشم‌هایش را در حدقه می‌چرخاند، (حرکتی که ساخته و پرداخته فیلم‌های رومانتیک فرانسوی بود) و با سرخوشی مشکوکی نفس‌نفس می‌زد. یا «لوییس فرندا» کمدین طراز اول در نقش جاودانی‌اش به‌عنوانِ دختری دهاتی با آن موهایِ آراسته و فرزده‌اش به‌دور صورتی زیبا، چطور تبدیل به‌مظهر ساده‌لوحی می‌شد. قیافهٔ جیمز فین لیسون نیز تماشایی‌است وقتی که‌به‌خیال خودش ملکش را از گرو بیرون آورده، یا درست مثل اینکه ترشی گندیده خورده است. یا «چستر کانکلین» نزدیک‌بین، در حالی‌که شلوار گل و گشادی به‌پا دارد و مست و لایعقل است مرتباً دچار اشتباه می‌شود یا «فتی آربا‌کل» با آن چشمان سرد و بی‌روح و لبخند آرام با چه مهارتی «پای» به‌صورت طرف مقابل پرت می‌کند. (او قادر بود هم‌زمان دو نفر روبرویش را با پرتاب «پای» کور کند!)

این نقش آفرینانِ کودن‌نما هر زمان که نزدیک



بخاری داغ یا پنکه برقی یا سگی که به لباس آنها پیله می‌کرد فرار می‌گرفتند فرصتی می‌یافتند تا حس دوستانه و صمیمانه یا آرزوها و امیالِ درونی‌شان را بروز دهند. «سنت» در صحنه‌هایش اشیا را هم به‌سبک خود به‌کار می‌گرفت؛ از کاغذ دیواری‌های عجیب و غریب تا میز اتویی که به‌طرز اغراق‌آمیزی بزرگ شده بود استفاده می‌کرد کار آنها همین بود که به‌هر حال چیزهای مورد پسندِ زمانه را که در آن دوره بشدت اشاعه یافته بود دست بیندازند؛ البته آنها از مسخره کردن هم فراتر می‌رفتند. کمدین‌ها داستان‌هایشان را جلوی چشم تماشاگران می‌گفتند و از هر وسیله‌ای برای خنداندن آنها استفاده می‌کردند. و همین دلیلی برای ساختن تصاویری به‌سیاهی مرکب چین از جلوه‌های ویژه زندگی بود، از جمله تصویر مأموران پلیس، محکومان و زندانیانی که پشت میله‌های زندان و با لباس راه ـ راه، نومیدانه به‌غروبی دلتنگ چشم می‌دوزند.

بازیگرانِ کمدیِ سینمایِ صامت، هنرمندانی بودند که هرگز آگاهانه در فکر و تقلای به‌وجود آوردن چیزی که بتوان آن را «سینمای هنری» نامید، نبودند. یکبار لئومک کری برایِ کمپانیِ «حال روج»، ـ که رقیب «سنت» بود، ـ فیلمی دو حلقه‌ای با شرکت «لورل و هاردی» ساخت؛ «مک کری» تقریباً تمامی فیلم را به پرتاب کردن «پای» به این و آن اختصاص داد. نخستین «پای»ها از روی فکر و حساب و حدوداً فیلسوفانه پرتاب شدند. سپس نوبت رهگذران از همه‌جا بی‌خبر رسید که در گرداب این حملات قرار گرفتند؛ انگار که نبرد محتوم آخر زمان است. ولی همه‌چیز آن‌چنان با دقت و حساب شده بود که نزدیکی‌های انتهایِ فیلم، وقتی آن هرج و مرج تمام می‌شود، هر شیرینیِ «پای» که پرتاب شده، حرف خود را زده و خنده مخصوص به‌خود را از تماشاگر ستانده است.

ریتم کمدی‌های «سنت» فقط اندکی از زندگیِ واقعی سریع‌تر و پرهیاهوتر بودند. از قول خود سنت می‌گویند که او ضرباهنگِ خاصِ سینمایِ کمدی را وقتی کشف می‌کند که یک فیلمبردار بی‌تجربه، برای جلوگیری از بالا رفتنِ هزینهٔ فیلم، دستهٔ دوربین را آهسته‌تر می‌چرخاند. پس از آن که «سنت» به‌قدرت غریب و هیجان‌انگیز پدیدهٔ تند شدن حرکات آدم‌ها و چیزها در فیلم پی‌می‌برد، به‌اشیا بی‌جان روحِ شیطانیِ

خاص خودشان را می‌دمد و تمامی قوانین طبیعت را با این کلک دوربین به‌هم می‌ریزد و بر روی پردهٔ سینما هنگامه‌ای به‌پا می‌کند. آنچه مطمئناً هیچ وقت از یاد بینندگان نمی‌روند این است که در پایان تقریباً همهٔ کمدی‌های «سنت»، تعقیب و گریزی (که به‌آن Rally می‌گفتند) برپا می‌شود که در مسیر خارق‌العاده حرکتِ پرهرج و مرج خود، دخترکان شناگر، پاسبان‌ها و کمدین‌ها، سگ و گربه، بچه، اتومبیل، قطار، عابران بی‌خبر از همه‌جا و گاهی کل یک شهر و تمامی دنیا را مانند برگ‌های پاییزی دردست باد با خود می‌برد.

آدم‌های «شسته ـ رفته»‌ای که از سینما در سال‌هایِ بدو تولدش دوری می‌کردند، کمدی‌های «سنت» را به‌عنوانِ فیلم‌هایی ساده‌لوحانه و مبتذل رد کردند. ولی میلیون‌ها نفر آدم بی‌ادعا، صداقت و شیرینی، و معصومیتِ بکر و سرزندگیِ آن فیلم‌ها را دوست داشتند. آن تماشاگران عادی نمی‌توانستند احساسشان را با کلمه بیان کنند. اما هجوم آنها به‌سالن‌های سینما، بیانگر شور و اشتیاق‌شان بود. خواننده‌ای که در خیال به‌آن دوران برمی‌گردد، می‌تواند سالن سینما را جلوی چشم‌هایِ خود مجسم کند: قطعات موسیقی عامیانه یا «والس»هایی که با پیانوی کوکی نواخته می‌شد،فضایی آکنده از بوی پسته شام و عطر بانوان، دود سیگار و بوی عرق آدم‌ها و بوی پا و خنده‌ای به‌کر کنندگی و تداوم صدای آبشار، خندهٔ آدم‌هایی معمولی ،که اوقات خوشی می‌گذراندند و کیف می‌کردند. «سنت» بودجهٔ اولین فیلم خود را با تیغ زدن دو قمارباز که به ایشان بدهکار هم بود، تأمین کرد. او کمدین‌های خود را از گوشه و کنار سالن‌های واریته، سیرک‌ها و سالن‌های نمایش وودویل و بورلسک جمع‌آوری کرد و با کمک آنها به‌سراغ همان سنت قدیمی شلنگ تخته انداختن و ادا و اطوار ریختن که بی‌وقفه،از دوران قرون وسطی به این سو در بازارهای مکاره اجرا شده بود و ردپایش را هم تا یونان باستان می‌شود دنبال کرد، رفت. او که شیفته و شیدای دنیای نمایش بود، از تجربیات گذشته‌اش به‌عنوانِ هنرپیشه و خوانندهٔ سوخوردهٔ اُپرا، در برلن شرقی، و «کانک تی کات» استفاده کرد و خودش هم هر چه را دربارهٔ ایما و اشاره و حرکات دست و پا می‌دانست به هنر آنها اضافه کرد. تنها چیزی که «سنت» مدعی ابداع آن است پرتاب «پای» به سر و صورت آدم‌هاست؛ او در این‌باره تأکید می‌کند: «هر کسی به شما گفت که چیز جدیدی را کشف کرده یا احمق است یا دروغگو یا هر دوی اینها با هم.»

استودیوی فیلم‌های صامت کمدی، بهترین مدرسه آموزشی بود که تاریخ سینما به‌خود دیده است و استودیوی «سنت»، آزاد و بی‌تکلف، مملو از استعدادهایی بود که مرتباً از راه می‌رسیدند.

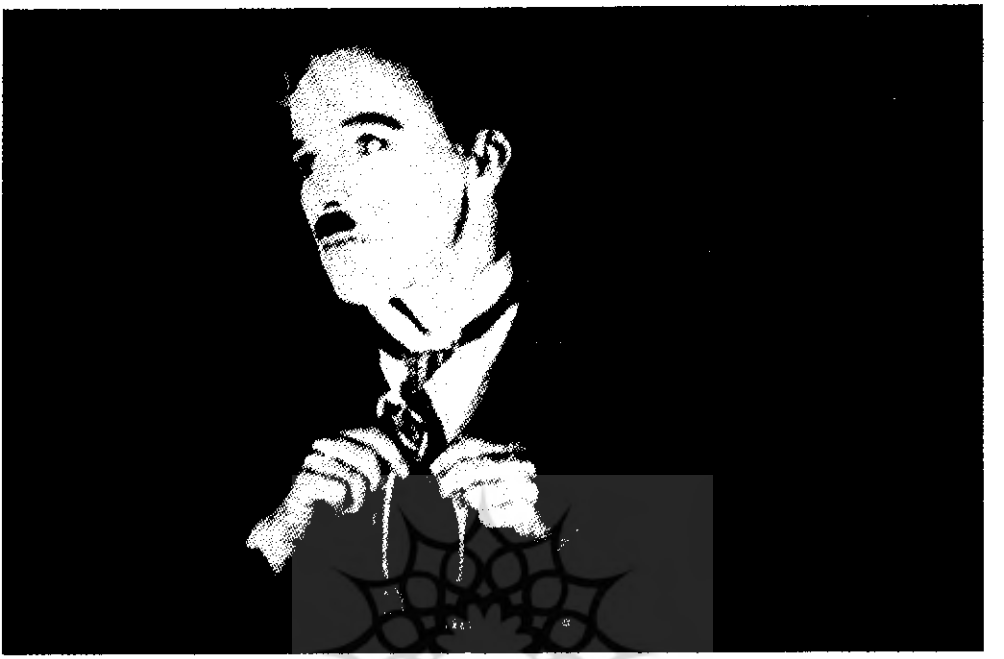
تمامی کمدین‌های مُهمی که از آنها در این مقاله نام برده می‌شود، دست کم مدت کوتاهی در آنجا کار کرده‌اند. همین‌طور بعضی از ستارگان معروفِ دههٔ ۲۰ به این سو، به‌خصوص «گلوریا سوآنسون»، فیلیس هیور، والاس بیری، مری درسلر و کارول لُمبارد. کارگردانانی چون فرانک کاپرا، لئومک کری و جورج استیونسن نیز شروع کارشان با کمدی صامت بود در فیلم‌های «مک سنت» هر کسی هر کاری دلش می‌خواست می‌کرد و «سنت» از ایدهٔ هر کسی استقبال می‌کرد. او هیچ قاعده و قانونی وضع نکرده بود و تنها چیزی که در استودیوی او مطلقاً ممنوع بود، نوشیدن مشروب بود. جلسه‌های مربوط به قصه فیلم و شوخی‌های آن خودمانی و بدون تشریفات بود. فقط در سال‌هایِ نخست کار استودیو گه‌گاه سناریوهای مهم را پشتِ پاکت یادداشت می‌کردند. قاعدهٔ کار این است که همکاران «سنت» درباره چند ایدهٔ مهم جر و بحث می‌کردند و اصل قضایا را در ذهن خود محفوظ نگاه می‌داشتند؛ اما مطمئن بودند که ایده‌های بهتری موقع فیلمبرداری و در گرما گرم هرج و مرجی که به‌راه می‌افتاد به‌سراغ‌شان خواهد آمد. همین مسئله مسئولیت زیادی را به گردن مسئول تدارکات فیلم می‌انداخت. او بایستی نامحتمل‌ترین آلات و ابزار را دم‌دست آماده می‌داشت، ابزاری مانند بمب، تلفن‌های قلابی و خلاصه هر آنچه که شکوفاییِ ایده‌های ناگهانی می‌طلبید. در استودیوی سنت از همه‌چیز بی‌محابا استفاده می‌کردند. یکبار یکی از اتومبیل‌های مورد استفاده گروه از کنترل خارج شد و فیلمبرداری را به‌قتل رساند؛ ولی چون او در صحنهٔ مربوط دیده نمی‌شد، و از سوی دیگر صحنه هیجان‌انگیزی هم بود، و در ضمن لطمه‌ای هم به‌آن وارد نشده بود، تماشاچیان هیچ‌وقت

متوجه این حادثه نشدند.

«سنت» عادت داشت آدم «دیوانه»ای را استخدام کند که وظیفه‌اش این بود تا در میزگردهای آنها شرکت کند و شوخی‌های دیوانه‌واری پیشنهاد دهد. این آدم در واقع موجودی بود بی‌مغز که نمی‌توانست دو کلام حرف بزند و به‌زور می‌توانست ایده‌های خود را به‌دیگران منتقل کند؛ ولی دارای قوهٔ تخیل غریب و بی‌پروایی بود. او ممکن بود یک‌ساعت آنجا بنشیند و حرفی نزند و بعد یکدفعه زیرلب بگوید: «فلان چیز را در نظر بگیرید و ...» و تمامی آن آدم‌های نسبتاً عاقلی که آنجا نشسته بودند ساکت می‌شدند و منتظر می‌ماندند. او ادامه می‌داد؛ «شما این تکه ابر را در نظر بگیرید ...» و بلند می‌شد و شروع می‌کرد به‌کشیدن شکل‌های مبهمی در هوا، غالباً هم از این پیشتر نمی‌توانست برود و بعد، از برکت نوعی انتقال فکری، آدم‌های «سالم»تر این ابر را می‌گرفتند و از آن چیزی به‌دردخور می‌ساختند. نقش این آدم «دیوانه» در واقع این بود که به‌جایِ ضمیر ناخودآگاه گروه و سرچشمهٔ تمامیِ نیروهای خلاقه‌شان کار کند. ایده‌های این جماعت، آنچنان عجیب و غریب و خام بوده است که «سنت» نمی‌تواند حتی یکی از آنها یا شکل نهایی‌شان را به‌یاد بیاورد. ولی یک مثال خوب، یکی از بهترین سکانس‌های کمدی در فیلمی از «لورل و هاردی» است. قضیه در واقع، به کابوسی ساده می‌ماند: «لورل و هاردی» تلاش می‌کنند پیانویی را از روی یک پلِ معلقِ باریک رد کنند. پل در بالای یک درهٔ عمیق، بین دو قلهٔ «آلپ» مانند واقع شده، و در میانهٔ راه به یک گوریل برمی‌خورند...

اگر «سنت» به‌خاطر چیزی هم در یادها نماند، به این خاطر به یاد خواهد ماند که به سه تن از چهار کمدین معروف آن‌زمان میدان داد، بازیگرانی که شروع به‌کارگیری استعدادهای فردی بُرندهٔ خود از طریق هنر سینما کرده بودند. هنرپیشه‌ای که زیردست او آسوزش ندید و «سنت» یادش نمی‌آید او را آن دور و برها دیده باشد، ولی واقعاً مدت کوتاهی در استودیوی «مک سنت» بود عینک می‌زد و خنده‌رو بود و به جوان علاقمند و مشتاقی می‌مانست که مدرسهٔ الهیات را از روی کسالت ول کرده باشد، این آدم، «هارولد لوید» بود آن کسی که هیچ‌وقت نمی‌خندید و چهرهٔ غمگین و بی‌حرکتش را در چندتایی از کامل‌ترین و بدیع‌ترین کمدی‌های بصری که تا به‌حال ساخته شده دیده‌ایم، «باستر کیتون» بود. کسی‌که چهره‌ای چون بچه‌ای مُسن و گاهی بچه‌ای کودن و بدذات، را داشت. و آن با کمترین امکانات بیشترین تأثیر را می‌گذاشت، «هری لنگدون» بود. آدمی هم بود به‌نام «چارلی چاپلین»، یعنی همان کسی که به زبان سینمای صامت، روح و جان داد. «چارلی چاپلین» به‌اتکایِ «فورد استرلینگ» کمدین مهم آن‌زمان برای «سنت» شروع به‌کار کرد. اولین فیلم این دو به دوئلی در مقابل حرفه‌ای‌های سینما می‌مانست. چاپلین در عرض چند دقیقه با یک حرکت سبیل و بالا کشیدن شلوار و چرخشِ انگشتِ کوچکش او را شکست داد. با فیلم *عشقِ سرخوردهٔ تیلی* در ۱۹۱۴، چاپلین، ستاره شد. بلافاصله پس از آن، چون «سنت» با تقاضایِ افزایش دستمزدش موافقت نکرد، چاپلین کمپانی او را ترک کرد. حالا که این را به‌سنت می‌گوییم قیافه‌اش در هم می‌رود و باز می‌گوید: «در آن‌وقت حق با من بود.» «سنت» در مورد چاپلین راحت می‌گوید: «خب، در یک کلام، بزرگ‌ترین هنرمندی است که تاریخ به‌خود دیده.» هیچ‌یک از رقیبان قدیمی چاپلین او را کمتر از این توصیف نمی‌کنند. آنها به‌دور از هرگونه حسادتی درباره‌اش حرف می‌زنند. در اینجا می‌کوشیم نظرمان را راجع به دلایل برتری او بیان کنیم.

در میان تمامی کمدین‌ها، او تنها کسی بود که واقعاً و هوشمندانه، درپی یافتن چیزی بود که انسان را می‌سازد و آنچه که انسان علیه‌اش مبارزه می‌کند. شخصیتِ «ولگرد» او به همان اندازه نمایانگر وضعیت نوع بشر است که شخصیت مرموز و چند لایهٔ «هملت»؛ و بعید به‌نظر می‌رسد که هیچ رقصنده یا هنرپیشه‌ای بتواند در نشان دادن فصاحت، و تنوع حُزن و اندوه حرکاتش از او سبقت گیرد. در باب جنبُش و حرکت، کافیست که بگوییم چاپلین حتی اگر هم فیلم‌های کمدیِ بلند خارق‌العاده‌اش را نساخته و فقط علاج یا [یک بعد *از* نیمه شب] را ساخته بود، باز هم جای خود را در تاریخ سینما به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین‌ها، باز می‌کرد. در فیلم [یک بعد *از* نیمه شب]



به‌استثنای یک رانندهٔ تاکسی بی‌حرکت، فقط چاپلین بازی دارد؛ او نقش آدم مستی را دارد که می‌خواهد از پله‌های خانه بالا برود و بخوابد. در این فیلم چاپلین از لیزیِ کفِ کفشِ رقصندگان «تپ‌دانس» به‌نوعی الهام گرفته و آن را پرورانده است؛ شاهد دسته و پنجه نرم کردنش با یک گربهٔ وحشی خشک شده، گلیم‌های کوچک روی زمین لغزنده و یک میز هستیم؛ حرکات بی‌نظیر پاهایش را روی زاه‌پله‌ها می‌بینیم، و ناظر درگیری او با یک پاندول عظیم و مهیب هستیم و دست آخر هم بامزه‌ترین و نابهنجارترین تختخواب تاریخ سینما را مشاهده می‌کنیم.

قبل از آنکه چاپلین وارد دنیای سینما شود مردم به‌یکی دو شوخی در هر فیلم قانع بودند؛ او که آمد در هر لحظه خنده‌ای از تماشاگر گرفت. از لحظه ورود به سینما معیارهایی تعیین کرد و پیوسته کیفیت کارش را بالاتر برد. هر کسی چاپلین را در فیلم *جویندگان طلا* دیده است که چنان کفش جوشانده را می‌خورد که گویی ماهی قزل‌آلاست؛ و یا در فیلم *روشنایی‌های شهر* ناراحتی و عذابش را به خاطر قورت دادن یک سوت مشاهده کرده، *کمال* را شاهد بوده است. ولی غالب اوقات چاپلین بیش از آنکه از طریق شوخی یا قوام آوردن آن با روش‌های متعمولی خنده را به‌وجود آورد، از طریق نبوغش، و آنچه که اسمش را شاید بتوان «اشارات» گذاشت و از طریقِ طرز برخورد حسی و تغییرات جزیی فیزیکی بی‌نقص‌اش در مقابل شوخی تماشاگران را به‌خنده می‌اندازد. کشتی گرفتن او با تختخوابِ کذایی با مزه است ولی با مزه‌تر از آن تمایل شدیدش به‌انتقام و نگاه بُهت زده و معترض‌اش، به‌این ماشین جهنمی است.

خطای دردناک و مکرر هنرپیشه‌های تازه کار این است که روند کمیک فیلم را با خنده‌ای جدید یا با خنده‌ای بیجا و نامربوط درهم می‌شکنند و بعد کارشان اُفت می‌کند. ولی برعکس، استادان فن خط اصلی کمیک را ماهرانه شاخ و برگ می‌دادند و هرگز خرابش نمی‌کردند. در فیلم تفریح *شبانه* چاپلین از حال می‌رود، «بن تورپین» گیج و مبهوت یقهٔ او را می‌گیرد و در پیاده‌رو به‌زور روی زمین می‌کشاند. انگشت‌های پای چاپلین روی زمین کشیده می‌شود مثل شیربرنج بی‌حال و سست است. تورپین خودش آن‌چنان مست است که به‌زحمت می‌تواند او را به‌دنبال خود بکشد. چاپلین

یواش یواش به‌هوش می‌آید و متوجه «پذیرایی» رفیقِ زحمتکشش می‌شود و بعد با ژست شاهانه و ظریفی گُلی می‌کند و بو می‌کُند.

در انتهای *روشنایی‌های شهر*، دختر نابینا که بینواییش را بازیافته، ولگرد را برای نخستین بار می‌بیند و از او تشکر می‌کند. دختر چاپلین را، دست کم به‌ریخت و قیافهٔ شاهزاده‌ای تجسم می‌کرده است. و از طرف دیگر، «چاپلین» هم هیچ‌وقت به‌طور جدی فکر نکرده که فاقد جذابیت‌های لازم است. دختر، «ولگرد» را که ساکت و آرام به‌طرفش می‌رود، به‌واسطهٔ لبخند شاد و شرم‌آگین و مطمئنش باز می‌شناسد. و «ولگرد» هم به‌خاطر تغییرات آزارندهٔ چهرهٔ دختر، خود را برای نخستین بار می‌بیند. دوربین فقط با چند تصویر درشت بدون حرف از دختر و «ولگرد»، تغییر و تشدید حسی‌شان را در چهرهٔ هر کدام نشان می‌دهد. قلب بیننده از تماشایِ این صحنه فشرده می‌شود؛ این عالی‌ترین نمونه بازیگری و والاترین لحظه در تاریخ سینماست.

هارولد لوید فقط مدت کوتاهی با «سنت» کار کرد و بیشتر دوران حرفه‌ایش را به‌همکاری با یکی دیگر از تهیه‌کنندگان بزرگ کمدی یعنی «هال روچ» گذراند. او نخست سعی داشت نفوذ «چاپلین» را خنثی کرده و با ایفای نقشی کاملاً متضاد با چاپلین فردیّت خود را تثبیت کند؛ از این‌رو کاراکتری به‌نام "Lonesome Luke" که لباس‌هایی خیلی تنگ می‌پوشید و اداهایش تا حد امکان «چاپلین‌وار» نبود ابداع کرد. ولی به‌زودی دریافت که ایفایِ نقشِ متضاد هم در واقع نوعی تقلید است. او هویت کمیک خود را هنگامی کشف کرد که فیلمی درباره قهرمانی عینکی را دید. شب و روز به‌عینک فکر کرد. و بالاخره عینک دسته شاخی را انتخاب کرد، چون جوانانه بود، روی پرده به‌خوبی دیده می‌شد و داشت مد می‌شد (در واقع او آنها را مُد کرد).

او بر محور این عینک بزرگ دسته شاخیِ بدون شیشه شخصیت جدیدی به‌وجود آورد که نه غیرعادی و مضحک بلکه مرد جوان معقول و سرحالی بود که می‌توانست در داستان‌های متنوع زیادی جا بیفتد. «لوید» بیشتر از بقیه کمدین‌های بزرگ بر داستان و موقعیت تأکید داشت (او بهترین گروه شوخی‌نویس‌ها را در هالیوود در اختیار داشت؛ در واقع شش نفر را هم‌زمان استخدام کرده بود). ولی او برخلاف بیشتر کمدین‌های داستانی ذاتاً آدم خیلی بامزه‌ای بود. چنان‌که خودش نوشته است «لغت‌نامه کمیک خارق‌العاده‌ای» داشت. به‌خصوص هیکل او به‌طرز استادانه‌ای گویا بود و دندان‌هایش به‌مراتب گویاتر، و با وجود گنجینه‌ای از لبخند، او قادر بود هم‌زمان ادا و اصول و شاد و شنگولی و حماقت را در هم آمیزد و باز هم فوق‌العاده دوست داشتنی باقی بماند. او بیش از همهٔ کمدین‌ها بُرون‌گرا و فیلم‌هایش بیشتر از همه به زندگی واقعی نزدیک بود، مانند فراز و نشیب‌های زندگی یک رانندهٔ تاکسی در نیویورک، بچه مدرسه‌ای مردودی که با شهامتی نومیدانه و با بی‌عُرضه‌گی برنده مسابقه بزرگ می‌شود.

او به‌خصوص در انداختن مرد جوانی خجول و بی‌عرضه در میانه موقعیت‌هایی شدیداً پر دردسر و ناجور، ماهر بود. در یکی از این موقعیت‌ها در فیلم بچه تنه، لوید نقش جوانی روستایی را دارد که از زیباترین دختر شهر خواستگاری می‌کند. او در حالی‌که کاملاً مطابق آخرین مد بهار ۱۸۶۲ لباس پوشیده است از راه می‌رسد و درمی‌یابد که مستخدم پیر سیاهپوست خانه هم همان جلیقه گلدار و کُت دنباله‌دار را به‌تن دارد.

قبل از آنکه چاپلین وارد دنیای سینما شود مردم به یکی دو شوخی در هر فیلم قانع بودند؛ او که آمد در هر لحظه خنده‌ای از تماشاگر گرفت.

انگشت سبابهٔ لرزان‌اش به‌طرز وحشتناکی در گلدانی کوچک و قیمتی گیر می‌کند؛ دختر با خوش‌رویی سعی می‌کند رایحهٔ عجیبی را که از او به‌مشام می‌رسد تشخیص دهد؛ بهترین لباس پدر بزرگ پر از گلوله‌های نفتالین است، و بچه گربه‌های سمج هم چربی مرغابی روی کفش‌های برق افتاده‌اش را برملا می‌کنند.

«لوید» در کمدی هیجان‌انگیز از این هم بهتر بود. در *Safety Last* او ناگزیر می‌شود به‌عنوانِ یک آماتور، جانشین کسی شود که قرار است از آسمان خراشی نیمه بلند بالا برود. هنگام بالا رفتن اتفاقات ناراحت‌کننده‌ای پیش می‌آید. در تور تنیس گیر می‌کند، از پنجرهٔ بالایی ذرّت بوداده به‌سر و رویش می‌ریزند، موشی از پایش بالا می‌رود و جمعیت در پایین، رقص نومیدانه او و بی‌باکیش را بر لبهٔ پنجره‌ها با کف زدن و هلهله تحسین می‌کند. به‌این ترتیب مقدار زیادی از این فیلم بلند سینمایی با شعبده‌بازی‌های او در بالای آن برج می‌گذرد. هر طبقهٔ جدید مثل یک بندِ شعر است، بلندترین و ترسناک‌ترین طبقه تبدیل به‌خنده‌دارترین می‌شود. در این فیلم لوید آشکارا نشان می‌دهد که هم قادر است عصارهٔ شوخی را بگیرد و هم آن را به‌اوج نیز برساند. [در مثالی قدیمی و ساده، تعداد غیرقابل تصوری قد بلند، یکی یکی از اتومبیلی کوچک و جمع و جور بیرون می‌آیند، بعد از اینکه تعداد متناسب با شوخی خارج می‌شوند، یکی دیگرهم بیرون می‌آید: یک آدم کوتوله! این اوج شوخی است، بعد اتومبیل متلاشی می‌شود و این حد عالی آن است.]

در Safety Last «لوید» از ترس سگی عصبانی به‌بالای پرچم رانده می‌شود، ولی میله پرچم می‌شکند و او می‌افتد. فقط می‌تواند در آخرین لحظه خودش را به‌عقربه ساعتی بزرگ بچسباند. وزن او عقربه را از روی IX به VI پایین می‌کشد. این برای هر کمدین معمولی زیادی هم هست. ولی منطق بیشتری در این موقعیت وجود دارد. تمام صفحه ساعت به‌شکل ترسناکی از جای خودکنده می‌شود و فقط به‌وسیلهٔ فنرهای لرزانش در میان زمین و آسمان معلق می‌ماند. بعد از خلاص شدن از شرّ ساعت، باز هم با گیرکردن پایش در یکی از این فنرهای دست و پاگیر و وبال گردن از این شیء استفاده بیشتری می‌کند. تأخیری بجا در واقعه‌ای کاملاً قابل پیش‌بینی می‌تواند درست به‌اندازه بروز ناگهانی به‌موقع واقعه‌ای غیرمنتظر مضحک باشد. وقتی لوید در پایانِ سفر وحشتناکش به‌بالایِ ساختمان می‌رسد، برای تماشاگر و نه برای خود لوید روشن می‌شود که اگرسرش را چند اینچ دیگر بلند کند به‌طوز مرگ‌آوری با یکی از چهار بازوی بادنمایِ چرخان برخورد خواهد کرد. او این لحظهٔ شیطانی را تقریباً پشت سر هم و با گیج‌بازی و پریشانی‌های زیاد به‌تأخیر می‌اندازد، و هر تأخیر خنده‌ای ناشی از این تعلیق را به‌دنبال می‌آورد. او هم‌چنین پایش را با دقت در یک طناب گیر می‌اندازد و بنابراین در لحظهٔ برخورد، به‌عنوانِ پیامد این شوخی، او با سر به ورطهٔ شوخیِ دیگری پرتاب می‌شود. لوید در بیان روشن شوخی‌ها و اوج‌گیری و فرود استادانه و پیوند نامحسوس آن به شوخی بعدی حتی در میان اساتید فنی نیز برجسته است. تجارب ناگوار اصلی اساسی را نیز به او آموخت: هیچ‌گاه سعی نکن بالاتر از تماشاچی قرار بگیری. لوید این اصل را در *سال اولی* آزمود. در این فیلم او با لباسی رسمی که فقط باکوک به هم وصل شده به مهمانی دانشکده می‌رود و هنگام رقص تکه‌های لباس بتدریج از هم جدا می‌شوند. لوید تصمیم گرفت کلیشه‌ای سطح پایین را به‌کار بگیرد و از شلوار صرف نظر کند و فقط کُت را از دست بدهد.

البته کورسویی از شرارت نیز درشخصیت لنگرون وجود داشت که کم و بیش نگران‌کننده بود،اما نباید فراموش کرد که کودکان‌اساساً با اخلاق بیگانه‌اند.

شوخی‌نویسانش به‌او هشدار دادند و پیش نمایش فیلم نیز ثابت کرد که حق با آنها بوده است. لوید مجبور شد تمام این سکانس پرهزینه را دوباره فیلمبرداری کند، آن را براساس شلوار ناقصی بازسازی کند و با آنچه اجتناب‌ناپذیر است به‌اوج برساند. این یکی از بامزه‌ترین کارهای او شد.

لوید هنگامی‌که خیلی جوان بود براثر انفجار پیش از موقع یک بُمب در فیلمی کمدی نیمی از دست راستش و تقریباً تمام بینایی‌اش را از دست داد. ولی او با وجود دست مصنوعی مثل همهٔ کمدین‌ها، به‌دیوانه‌بازی‌های خود ادامه داد. آن‌طور که به‌نظر می‌آید آن طرف ساختمانی که او در Safety Last از آن بالا می‌رفت مُشرف به‌خیابان نبود. اما درست در صحنه‌ای که او به‌بالاترین نقطه نزدیک می‌شود می‌فهمیم که نزدیک‌ترین جا برای پایین آمدن پشت‌بامی است که سه طبقه پایین‌تر از او قرار دارد، البته فراموش نکنیم که همه کارها را به‌سختی به‌عبارتی به‌شکل کمیک انجام می‌دهد یعنی با پایین‌تنه رو به‌بیرون، شانه‌های خمیده و دست و پاهایی که برفراز نیستی و فنا سُر می‌خورند. اگر نشانه کمدی خوب عرضه چیزی فراتر از خندهٔ بلند است، پس لوید کمدین بزرگی نیست؛ اما اگر خنده ساده معیار است، خنده‌ای که خود وزنهٔ تعادل سالمی در برابر دیگری است، باید بگوییم که تعداد انگشت‌شماری هم‌سطح او بوده‌اند و هیچ‌کس نتوانسته شکستش بدهد.

شباهت چاپلین و کیتون و لوید، در یک جنبهٔ مهم بیشتر بود تا شباهت هری لنگدون به‌هر یک از آنان. آنها کم و بیش کمدی فیزیکی متکی بر جزییات را به‌کار گرفتند، در حالی که لنگدون نشان داد چگونه می‌توان به‌مقدار اندک از این روش استفاده کرد و کماکان کمدین بزرگ سینمای صامت باقی ماند. شخصیت نمایشی او سمبل چیزی است اساساً عمیق و انسانی، اگر چه این شخصیت**فاقدآن بردی است** که «ولگرد» چاپلین داشت. البته تفاوت فاحش از نظر ابداع و ذوق و قریحه در میان آنان وجود داشت. به‌نظر می‌آمد که چاپلین می‌توانست واقعاً، با هر سازی در ارکستر هر کاری بکند؛ در حالی‌که لنگدون فقط یک نی کوچک منحصر به‌فرد با صدایی عجیب داشت، ولی با همین ساز کوچک می‌توانست ملودی‌هایی باور نکردنی بنوازد. لنگدون هم همانند چاپلین کُتی به‌تن داشت که روی جناق سینه دکمه

می‌خورد و پایین آن گشاد بود، ولی کت او مفهومی بسیار متفاوت داشت؛ در واقع او شبیه بچه بی‌قواره‌ای بود که کم‌کم لباس‌هایش برایش تنگ می‌شد، بالای کلاهش گِرد و لبه‌هایش درست مثل کلاه پسر بچه‌ها به‌بالا برگشته بود و به‌نظر می‌آمد که زیرِ شلوارش هم پوشک دارد. راه رفتنش به کودکی می‌مانست که تازه راه افتاده است و هیکل و دست‌هایش نیز مناسب همین سن و سال بودند. صورتش رنگ پریده نشان داده می‌شد تا هم‌چون یک نقاشی کودکانه، چشمان درخشان و معصوم و ملایم و دهانِ کوچکش که کمی پیچ می‌خورد، بیشتر خودنمایی کند. گونه‌های او بزرگ بود و چال داشت و کاکلی ناپلئونی با موهایی مثل دم موش داشت. سرگرد و فرمانبرش در مقایسه با بدن پف کردهٔ او بزرگ به‌نظر می‌رسید. انقباض‌های صورتش نشانه‌هایی بودند از ناراحتی‌های کوچکی که خیلی آرام توسط مغزی کوچکتر ثبت می‌شوند. خنده‌های ناگهانی و سریع او نشانگر شادیِ اندکی کودکانه و اعتماد زودرس و علاج‌ناپذیرش بودند. او در نمایش دودلی‌ها و اشارات ظریف و تردیدآمیز مهارت داشت. کار او به‌خصوص در توفان در حالی‌که تاتی‌تاتی‌کنان به‌گوشه‌ای می‌رود و در همان حال لبهٔ کلاهش را با هر دو دست نگهداشته خیلی خوب است.

او نیز چون چاپلین در به‌کارگیری زیرکانه ذهن و احساس، استاد بزرگی بود و در این زمینه راحت‌تر از او عمل می‌کرد. او یک‌بار ۳۰۰ فوت [فیلم] خندهٔ مداوم به‌دست آورد: در صحنه‌ای در اتومبیلی پر از آدم نشسته است و به‌دنبال سوءتفاهمی سینه‌اش را به جای پُماد با پنیر لیمبرگر مالش می‌دهد. در صحنهٔ بلند دیگری بی‌حرکت و پشت به‌دوربین، به‌تماشایِ لباس عوض کردن یک دختر بازیگر بی‌پروا نشسته است و تمامی معصومیت از دست رفته، ضربه ناگهانی، نارضایتی و بیزاری را تنها با پشت گردنش نشان می‌دهد. رویارویی او با زنان تقریباً همیشه خاص بود. یک‌بار یک زن جاسوس (تحت نظر Hays office ادارهٔ سانسور آن زمان) هر کاری در توانش بود برای اغوایِ او کرد. «هَری» مؤدب، مشتاق و به‌روش خاص خودش حتی اهل مغازله بود. تنها مشکل این بود که او نمی‌توانست بفهمد چه چیزی باعث نگاه‌های زیرچشمی و پنجه کشیدن‌های زن می‌شود؛ در ضمن او فوق‌العاده قلقلکی بود. عاقبت ماتاهاریِ زخم خورده از دست او کف به‌دهان آورد!

البته کور سویی از شرارت نیز در شخصیت لنگدون وجود داشت که کم و بیش نگران‌کننده بود، اما نباید فراموش کرد که کودکان اساساً با اخلاق بیگانه‌اند. او به‌طور غریزی می‌توانست جوانیِ کنونی و کودکی تخیلیش را هم چون حرکت خزندهٔ ناخن بر روی تخته سیاه، به‌هم مماس کند و در قلمرویی غریب برای بقیه کمدین‌ها پرسه زند. در فیلمی در یک صحنهٔ کابوس، او به‌اجبار باید با مردی جوان و تنومند مبارزه کند و دختری که هری دوستش دارد جایزه این مسابقه است. مرد جوان مشت‌زنِ خوبی است، در حالی‌که هری به‌زور می‌تواند دستکش‌هایش را بلند کند. مبارزه در ریسنگی بشدت روشن و روی تشکی غیرعادی و پوشیده از قیر انجام می‌شود و تنها تماشاچی خود دختر است که علیه هری فریاد می‌کشد و می‌غرد و در میان مبارزه چشم‌هایش از جوشش خون بیشتر می‌درخشند و با دندان‌هایی براق کلاه حصیری بزرگ خود را تکه تکه می‌کند.*

لنگدون از نمایش واریته‌ای که در آن در مبارزه با اتومبیل سرکشی بازنده شده بود پیش سنت آمد. «فرانک کاپرا» در همان لحظه‌ای که او را دید از «سنت» خواست تا «لنگدون» با او کار کند. «لنگدون» تقریباً به‌اندازه همان کاراکتری که بازیش می‌کرد، کودک بود. او فقط ایدهٔ مبهمی از داستان و حتی از صحنه‌هایی که بازی می‌کرد داشت. هر بار جلوی دوربین قرار می‌گرفت «کاپرا» خلاصه‌ای از وضعیت را برایش تعریف می‌کرد و بعد همان‌طور که خودِ این بهترین بداهه سرای سینما کار خود را تشریح کرده است، «من کار همیشگی خودم را می‌کنم.» ترازدیِ ورود صدا تا آنجا که به‌این کمدین‌ها مربوط می‌شود یکی از علل سخت‌تر شدن روزافزون کمدی است و کل آن در تفکر «لنگدون» در مواجهه با متن فیلم خلاصه شده است. جادوی «لنگدون» معصومیتش بود و «کاپرا» کاملاً مواظب بود که در آن دخالتی نکند. کلید استفاده درست از «لنگدون» که کاپرا همیشه آن را به‌یاد داشت *اصلِ* آجر بود. کاپرا توضیح می‌دهد: «تنها قانونی که در مورد

نوشتنِ متن برای لنگدون وجود داشت این بود که تنها هم پیمان او خدا باشد. اگر او در نتیجهٔ افتادنِ آجر روی سر پلیس از دست آنها نجات پیدا می‌کرد، به هر حال خدا را عامل افتادن آجر می‌دانست». لنگدون با سه فیلم *ولگردولگردولگرد*، مرد نیرومند و شلوار دراز با سرعتی شگفت‌انگیز محبوب شد و بعد از آن با سرعتی بیشتر افول کرد. «کاپرا» می‌گوید: «مشکل اینجا بود که منتقدان روشنفکر آمدند تا هنر او را برای خودش تشریح کنند. هم‌چنین علاقهٔ او به بانوان بیشتر شد و این زندگی برای مرد کوچکی چون او خیلی سطح بالا بود». لنگدون دو فیلم دیگر هم با نویسندگانی به‌اصطلاح روشنفکر کار کرد که یکی از آنها یعنی "There's a Crowd"، تکه‌های فوق‌العاده‌ای داشت، از جمله کابوس رینگ مسابقه. بعد کمپانی First National قرار دادش را لغو کرد. او به بازی در نقش‌های بی‌اهمیت نزول کرد و فیلم‌های دوحلقه‌ای این دوره او بیشتر تکرار شوخی‌های قدیمیش بودند که دیگر کسی را نمی‌خنداندند. «کاپرا» می‌گوید: «او هیچ‌گاه واقعاً نفهمید چه چیزی باعث سقوطش شد و در حال ورشکستگی در سال ۱۹۴۴ مُرد. او مُرد چون قلبش شکسته بود. او تراژیک‌ترین شخصیتی بود که من در کارهای نمایشی دیده‌ام.»

«باستر کیتون» کارش را از زمانی که سه سال و نیم داشت به همراه پدر و مادرش در یکی از مشکل‌ترین نمایش‌های واریته به‌نام سه کیتون شروع کرد. هری هودینی نام «باستر» را بر روی کودک گذاشت، چون سقوط و فرودش از یک سلسله پلکان مورد تحسین او قرار گرفته بود. کیتون در فیلم‌های اولیه‌اش برای «سنت» با «فتی آرباکل» هم‌بازی بود، و در ادامه تبدیل به‌بزرگ‌ترین و پول‌سازترین ستارهٔ کمپانی مترو شد. یک فیلم کیتون حدود ۲۰۰٫۰۰۰ دلار هزینه داشت و درآمدش مطمئناً به ۲ میلیون دلار هم می‌رسید. در شروع حرفه سینماییش، دوستان از او می‌پرسیدند چرا هیچ‌وقت بر روی صحنه نمی‌خندد. اما او متوجه نشده بود که نمی‌خندد. او این چهرهٔ بی‌احساس را در واریته کسب کرده بود. باستر روی صحنه جنان سخت کار می‌کرد که حتی به‌فکرش هم نمی‌رسید که می‌توان به‌چیزی خندید. البته او یکبار و نه بیشتر امتحان کرد. او در ژرفای سبک و ذات خود، صامت‌ترین کمدینِ سینمای صامت به‌شمار می‌رفت، آن‌قدر که حتی یک لبخندش هم چون فریادی کر کننده خارج از نت می‌نمود. به‌عبارتی، فیلم‌های او چون تردستی شگفت‌انگیزی است که در آن کل جهانِ هستی به پروازی با شکوه درمی‌آید و تنها نقطهٔ آرمیدن، صورتِ بی‌تقلا و بی‌تفاوتِ شعبده‌باز است. صورت کیتون تقریباً در همان ردهٔ صورت لینکلن به‌عنوانِ الگوی اولیهٔ امریکایی قرار می‌گیرد. صورت او به‌یادماندنی، حدوداً زیبا و به‌طور غیرقابل انکار مضحک بود. او این وضع را با به‌سرگذاشتنِ کلاهی افقی، صاف و نازک مثل یک صفحه گرامافون، اصلاح کرد. هیچ‌کس نمی‌تواند «کیتون» را با این کلاه، در حالی‌که صاف روی عرشه قایق کوچکش ایستاده، فراموش کند. قایق با وقار رو به‌پایین سُر می‌خورد و با همان وقار، مستقیم به قعر آب فرو می‌رود. «کیتون» اصلاً تکان نمی‌خورد. آخرین چیزی که از او می‌بینید این است که آب، کلاه را از سر خونسرد و خویشتن‌دار او برداشته و کلاه بر سطح آب شناور می‌شود.

هیچ کمدین دیگری نمی‌توانست با قیافه‌ای فاقد احساس، چنین کارهایی بکند. او این صورت بزرگ، غمگین و بی‌حرکت را برای ارائه چیزهای مختلفی به‌کار گرفت: ذهنی تک بُعدی و تا سر حَد جُنون خالص، خونسردی لجوجانه در سخت‌ترین شرایط، اینکه انسان با تحمل شرایط مرگ‌آور، باز هم زنده می‌ماند و شکیبایی قابلِ تحسین و قدرت مقاومت تحملی که برازندهٔ سنگِ خاراست برایِ موجودی از گوشت و خون غیرطبیعی می‌نماید. او هر چه بود و هر چه کرد، زاییدهٔ همین صورت جدّی بود و همان باعث خنده می‌شد. هنگامی‌که چشمانش را حرکت می‌داد، گویی چشمان یک مجسمه تکان می‌خوردند. زمانی‌که بازوی تیرک مانند خود را برای اشاره حرکت می‌داد می‌شد حتی صدای ضربه‌های الکتریکی تیرک راهنما را هم شنید. وقتی که از دست پاسبانی فرار می‌کرد، تغییر حالتش از قدم‌های سریع به راه رفتن آرام، از سلانه سلانه رفتن به‌چهار نعل و دوی سریع در حالی‌که صورت غیرقابل لمس و بی‌دغدغه‌اش فراتر از همهٔ این آشفتگی‌ها بود نظمی موقرانه، درست مثل یک میله

دندهٔ اتوماتیک داشت.

کیتون، برای ابداع شوخی‌های مکانیکی استعداد زیادی داشت. او خود را درگیر لکوموتیوها، کشتی‌های بخار، خانه‌های پیش ساخته با تجهیزات کامل برقی می‌کرد و در بعضی از دشوارترین و هوشمندانه‌ترین مخمصه‌هایی که برای خنداندن طراحی شده‌اند قرار می‌داد. در *شرلوک جونیور* سوار بر دسته‌های یک موتور سیکلت و کاملاً بی‌خبر از اینکه موتور سیکلت راننده ندارد در میان ترافیک شهر به‌سرعت پیش می‌رود، یک مسابقهٔ طناب‌کشی را به‌هم می‌ریزد، ردیفی از ماشین‌های حفاری خاک به‌سر و صورتش می‌پاشند، با سرعت زیاد به کُندهٔ درختی نزدیک می‌شود که درست به‌موقع با دینامیت منفجر شده و او از وسط آن می‌گذرد، در اثر برخورد به‌مانع، دسته‌های موتور سیکلت را رها کرده و مثل تیری که از چلّه کمان رها شده، از پنجره به‌داخل کلبه‌ای پرتاب می‌شود که در آن قهرمان زنِ فیلم در معرض خطر تجاوز قرار دارد و با ضربه‌ای مردک خبیث ماجرا را به‌دیوار مقابل می‌کوبد. تمام سکانس درست مثل مسیر یک گلوله بی‌خدشه و هموار است. جذابیت و برندگیِ کمدی کیتون عمدتاً مرهون توانایی زیرکانه او در بیان احساسات، علی‌رغم بی‌تفاوتیِ صورتش، است. او در حالی‌که درون چرخ کشتی بخاری گیر افتاده و فقط با راه رفتن می‌تواند خود را از غرق شدن نجات دهد درست مثل سنجابی در قفس نومیدانه به دویدن در درون چرخ گردان ادامه می‌دهد و در همان حال، تنها نگرانی واقعیش آشکارا نگهداشتنِ کلاهِ خود بر سر است. در مواجهه با عشق آن‌قدرها هم که انتظار می‌رفت بی‌تفاوت نبود، در این مواقع حرکتی غریب و ناگهانی به‌سرش می‌داد گویی اسبی است که در پیِ خوردن تکه‌ای قند است. کیتون تنها به‌خاطر خنده کار می‌کرد، ولی چون کار او به‌خصوص در فیلم‌های کمدی بلندش از اعماق روحی اصیل و جستجوگر برمی‌خاست برای او موفقیت هم به‌بار آورد. (برای خندیدن معمولی، نوزده فیلم کوتاه او که نگاتیو همه آنها از بین رفته بهتر بودند.) او تنها کمدین بزرگی بود که احساسات را تقریباً به‌کلی حذف کرد و کمدی‌نابِ بدنی را به اوج رساند. اما او در زیر این لایهٔ بی‌احساس، به‌راحتی می‌توانست طعنه‌زن هم باشد. و در لایه‌های زیرین صورتش، همراه با بزرگنماییِ آزاردهندهٔ حماقت (البته برای کسانی‌که آن را حس می‌کردند) نجوای سردی نه از ترحم که از دلتنگی نیز وجود داشت. علاوه بر طنز و مهارت و استادیِ هنرمندانه و اَکشن، یک نوع زیباییِ آرام و گاهی اوقات رؤیاگونه هم در کارهای او به‌چشم می‌خورد. فیلم *ژنرال* او که در زمان جنگ‌های داخلی آمریکا می‌گذرد در فاصلهٔ زیادی از Marhew Brady قرار می‌گیرد. در *ملوان* لحظه‌ای فراموش نشدنی با استفاده از عامل روح وجود دارد که در آن روی عرشهٔ کشتی خالی که آرام پیش می‌رود تمام درهای رنگ و رو رفته روی عرشه و در پشتِ سر کیتون یکی یکی باز و یکی بعد از دیگری در توهمی از صدا که مو بر تن راست می‌کند با سر و صدا بسته می‌شوند. شاید چون کمدی سرد و در عین حال هوشمندانه خیلی کمیاب‌تر و غیرعادی‌تر از شوخ‌طبعیِ «خشک» و تلخ است، بعضی از مردم هیچ‌گاه به «کیتون» اهمیت ندادند، و آنهایی هم که اهمیت دادند، کم ندادند.

سینما که زبان باز کرد، کمدی صامت کاملاً به‌پایان راه خود رسید. «مک سنت» سخت کوش و پُر کار این انتقال را انجام داد؛ او اولین کسی بود که «بینگ کراسبی» و «دبلیو. سی. فیلدز» را روی پرده آورد. ولی او در اصل صامت‌ساز بود و هنگامی‌که در سال ۱۹۳۸ اسکار ویژه‌ای به‌خاطر خدمات ماندگار به‌تکنیک‌های سینمای کمدی به «سنت» اعطا کردند، او دیگر فعال نبود. کمدین‌هایی نیز که از آنها صحبت کردیم، کارشان فرجام بدی داشت، درست مثل فرجام کار رقصنده‌های خوبی که ناگهان مجبور به‌بازی در نمایش می‌شوند.

«هارولد لوید» که کارش بیش از همه نزدیک به‌واقعیت بود، طبیعتاً با واقعیتِ گفتار آسان‌تر کنار آمد. او چند فیلم ناطق ساخت که البته به‌خوبی فیلم‌های صامتش نبودند و در اواخر دههٔ ۳۰ بازیگری را کنار گذاشت، چند سال پیش او دوباره نقش اصلیِ فیلم *پرسُتن استورجس* به‌نامِ *گناهِ هارولد دیدل باک* را به‌عهده گرفت و به‌خوبی از پسش برآمد. ولی این فیلم استثنایی که به‌طرز درخشان و خیره‌کننده‌ای با قسمت پایانیِ فیلم *سالِ اولیِ* لوید آغاز می‌شد، هنوز به‌نمایش عمومی درنیامده است. «لوید» هم مانند چاپلین،

مواظب پول‌هایش بود؛ و هنوز هم ثروتمند و فعال است. «هری لنگدون» چنان‌که گفتیم، در زمانی‌که صدا به‌سینما آمد، ورشکسته بود.

باستر کیتون در اواسطِ دههٔ ۳۰، چند فیلم بلند با بازیگرانی چون «جیمی دورانت»، «والاس بیری» و «رابرت مونتگمری» ساخت. و هم‌چنین چندین فیلم کوتاه ناطق ساخت. او سعی داشت بدون آنکه مجبور به‌حرف زدن باشد بر حرکات مسلط شود و برای مدت کوتاهی نیز شوری بر پرده سینما پدید آورد. اما صدای تیره و مردهٔ او، گرچه با کاراکتر بصریش مطابقت داشت، سبکِ دقیقاً صامت او را از هم گسیخت و تصویری را که از او ساخته شده بود نابود کرد. او شجاعانه از اینکه خود را باز نشسته بخواند امتناع می‌ورزد. او علاوه بر کارهای کوچک گه‌گاهی نقش‌های کوچک فیلم‌های هالیوودی، در نمایش‌های تابستانی بازی کرده، کمدی‌های ناطقی در فرانسه و مکزیک ساخته و در یک سیرک فرانسوی دلقک شده است. او در تابستان امسال در فیلم *سه مرد روی یک اسب* بازی کرده است و در حال تدارک یک برنامهٔ تلویزیونی است. هم‌چنین قرارداد کاری با کمپانی مترو دارد. یکی از کارهای او، ساختن سکانس‌های کمدی برایِ رد اسکلتون است.

تنها کسی‌که از این جریان جانِ سالم به‌در بُرد چاپلین بود؛ او تنها کسی است که آن‌قدر ثروتمند، مغرور و محبوب بود که می‌توانست ساکت باقی بماند. او دو فیلم از بزرگ‌ترین کمدی‌های صامتش را در میانهٔ هجوم گفتار به سینما ساخت: *روشنایی‌های شهر* و *عصر جدید*. او در دیکتاتور بزرگ دست و پا شکسته و نامفهوم حرف زد و در لحظه‌های پایانی، به انگلیسی خالص. در نهایت هم یک فیلم تمام ناطق ساخت به‌نام *موسیو وردو*، و در آن کاراکتر کاملاً جدیدی خلق کرد. در واقع وردو بزرگ‌ترین کمدی ناطق است، گر چه آن‌قدر سرد و بی‌رحم است که فقط توانست تماشاچی خود را در میان اروپایی‌هایی با آن تجربه‌های تلخ پیدا کند.

کمدی‌های خوب، و بعضی که برتر و بهتر بودند، دوران صامت را پشت‌سر گذارده و در این زمانه هم طرفداران زیادی دارند. ولی امروز دیگر کمتر نشانی از آن نوع کمدی وجود دارد. کمدی‌هایِ ناطق یک کمدین بزرگ به‌دنیا عرضه کردند، یعنی دبلیو. سی. فیلدز فقید، با آن بی‌حالی شاهانه، که احتمالاً نمی‌توانست در سکوت به این خوبی کار کند. او زمخت‌ترین و گرم‌ترین شخصیت فیلم‌های کمدی بود و فیلم‌هایش It's a gift و The Bank Dick که کمدی‌هایِ طبقهٔ متوسط و به‌طرزی شیطانی خنده‌دار و بُرنده بودند جزء بهترین کمدی‌ها (و حتی بهترین فیلم‌های) دنیا به‌شمار می‌روند. لورل و هاردی، تنها کمدین‌هایی که با حفظ بخشی از سبک خجولانه و گستردهٔ سینمای صامت، کمدی ناطق را کشف کردند، از سال ۱۹۴۵ دیگر کاری ارائه نکرده‌اند. والت دیسنی که در اوج کارش خالق و مبتکر کمدی و داستان‌گوی قصه‌های شاه پریان بود، در طول جنگ مهارت خود را از دست داد و از آن موقع تاکنون فقط در لحظات کوتاهی آن را دوباره نشان داده است. پرستن استورجس کمدی‌های هزل‌آمیز درخشانی ساخته ولی فیلم‌هایش بیشتر کمدی - درام‌هایی زیرکانه‌اند که از اسلپ استیک نیز در آنها استفاده شده است. «برادران مارکس» که همه را از خنده روده‌بُر می‌کردند بهترین کمدی‌هاشان را سال‌ها قبل ساخته‌اند. جیمی دورانته عمدتاً نابغهٔ کلوب‌های شبانه است. ابوت و کاستلو نیز در بهترین حالت، کارگرانی نیمه ماهر هستند و «باب هوپ» کمدین رادیویی خوبی است با حضوری خوشایند، ولی بر روی پرده هم فراتر از این نمی‌رود. بدون کمدین‌های جوان و با استعداد که واقعاً خود را وقف سینما کنند و بدون وجودِ آزادی برای اجرای تجربه‌های نو، سینمای کمدی بهتر از اینکه هست نمی‌تواند بشود.

یکی از محبوب‌ترین کمدی‌های سال‌های اخیر رنگ پریدهٔ باب هوپ است. البته ما از انتقاد و خراب کردن رنگ پریده لذتی نمی‌بریم، ولی فقط به این خاطر که فعلاً بهتر از آن سراغ نداریم. آن را برای مثال ذکر می‌کنیم. هر چه که دربارهٔ این فیلم گفته شده، در اینجا می‌تواند در مورد دیگر فیلم‌های زمان ما هم گفته شود. بیشتر شوخی‌های رنگ پریده کلامی هستند. باب هوپ در سبک خودش بسیار چیره دست است و گه‌گاه وقتی کلمات برای بیان مقصودش ناکافی‌اند در مقام کمدین تصویری، شروع خوبی دارد، ولی هیچ‌گاه

به‌میانه و آخر نمی‌رسد. برای مثال، واکنش او نسبت به‌یک جرعه نوشیدنی قوی. خنده‌دار است، ولی نمی‌داند چگونه آن را خنده‌دار کند (چطور بسازد و قوامش بیاورد) و چطور شوخی را به اوج برساند. دوربین در پایان هم باید همان تصویر قدیمی شروع فیلم را فیداوت کند.

یک سکانس احتمالاً برای کمدی تصویری طراحی شده است، سکانسی که در آن هوپ و مردک شرور محله، با احتیاط و پاورچین - پاورچین، در تمام خیابان‌های شهر دنبال همدیگر می‌گردند. خیابان‌هایی که از وحشتِ دوئل آنها، خالی شده است. شوخی اینجاست که به‌دنبال چند حادثه و کار احمقانه که بعضی از آنها واقعاً با مزه هستند آنها نمی‌توانند همدیگر را پیدا کنند. ولی طنز در فاصلهٔ بین خنده‌ها، درست مثل نخ پوسیدهٔ لباس سست‌تر می‌شود. و با منطق ظالمانه شوخی قاعدتاً بیشترین خنده باید در لحظه‌ای شنیده شود که آنها بالاخره همدیگر را پیدا می‌کنند، ولی سکانس آن‌قدر سست و ضعیف است که در لحظهٔ حساس، دوربین تحمل دیدنِ آنها را ندارد و روی جین راسل برمی‌گردد.

حالا به‌یک شاهکار برمی‌گردیم. در فیلم دریانورد، باستر کیتون عملاً با همین شوخیِ هوپ کار می‌کند. او در حالی‌که روی کشتی که می‌پندارد خالی است، پرسه می‌زند، سیگاری روشن را دور می‌اندازد. دختری آن را پیدا می‌کند، فریاد می‌زند و او صدایش را می‌شنود. بعد هر کدام سعی می‌کند دیگری را پیدا کند. نخست، هر یک، با هدف و مصمم روی عرشه طولانی و خالی راه می‌روند. اول دختر، بعد کیتون. درست در لحظه‌ای گوشهٔ کشتی را دور می‌زنند که همدیگر را نبینند. دفعه دیگر با قدم‌های تند و خیلی مشتاق در همان مسیر به همان صورت یکدیگر را گم می‌کنند. بار دیگر هر کدام بال‌بال‌زنان می‌روند و دوباره همدیگر را گم می‌کنند. بعد دوربین تا یک نقطه مسلط، در دُم کشتی عقب می‌رود، چانه‌اش را به‌دستش تکیه می‌دهد و تنها نظاره‌گر تمام کشتیِ درهم و برهم می‌شود، در حالی‌که شخصیت‌های فیلم از سطحی به‌سطح دیگر، از بالا به پایین و از گوشه‌ای به‌گوشه دیگر راه می‌روند و می‌دوند و همیشه به فاصله‌ای کمتر از یک تار مو، در صحنه‌ای افسون‌کننده و با زمان‌بندی دقیق همدیگر را گم می‌کنند. در این سکانس هیچ شوخی اضافی برای خندیدن وجود ندارد و از خندهٔ بلند هم خبری نیست. تنها نوعی لذت آرام است که لحظه به لحظه افزایش می‌یابد. کیتون وقتی می‌تواند با این پرداختِ خوبِ تعقیبِ سینماییش به‌خواسته خود برسد تمهید جالبی برای رساندن آن دو به یکدیگر می‌اندیشد: دختر که کاملاً از نفس افتاده داخل کشتی روی تخته‌ای که کارگران برای اره کردن روی پایه گذاشته‌اند می‌نشیند تا نفسی تازه کند. کیتون روی عرشهٔ بالایی و همان‌طور خسته و گیج، توقفی می‌کند. ادامه صحنه حداکثر در چند ثانیه اتفاق می‌افتد: جریان هوا کلاه سیلندر ابریشمی کیتون را به‌طرف پرّهٔ هواکش می‌برد، هنگامی‌که او دیوانه‌وار به‌آن چنگ می‌اندازد، پشتش به‌لبه هواکش می‌خورد، شیرجه می‌زند و به‌پشت می‌افتد. بلافاصله دوربین به‌دختر برمی‌گردد، کلاه از سقف می‌افتد و درست و مرتب روی تخته کنار او قرار می‌گیرد. قبل از اینکه بتواند نشان دهد که یکه‌خورده است، صاحبش هم به‌دنبال کلاه، در حالی‌که سرش بین زانوان است می‌افتد و کلاه را لِه می‌کند، تخته را با ستون مهره‌هایش می‌شکند و روی زمین می‌افتد. شکستن تخته دختر و پسر را به‌هم می‌رساند.

بجاست خاطرنشان کنیم که کمدین‌های صامت هم در اجرای صحنه‌های ناطق همان‌قدر سختی کشیده‌اند که باب هوپ در اجرای صحنه‌های تصویریِ خود. و متن و کارگردانی هم به‌اندازهٔ خود باب هوپ در شکست او مؤثر بوده‌اند. ولی حتی فروتن‌ترین رهروان دوران سینمای صامت هم نمی‌توانستند چنین به‌آسانی از زیر بار مسئولیت شانه خالی کنند. آنها نیز، چون استادان ــ خود قوانین این حرفه را می‌دانستند و در راه احترام به آنها، سختی کشیدند.