چاپلین و فیلم‌های ناطق

جرالدمست
ترجمهٔ شاپور عظیمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زمانی که چاپلین، فیلم *روشنایی‌های شهر* را می‌ساخت صدای هم زمان صنعت سینما را دگرگون کرد.او پس از بررسی احتمالات بر آن شد که فیلمبرداری *روشنایی‌های شهر* را به همان شیوهٔ قبلی ادامه دهد،یعنی فیلمی صامت همراه با صدای هم زمان جلوه‌های صوتی و موسیقی. این تصمیم چه بسا درخشان‌ترین تصمیم او در تمام دوران فیلمسازیش باشد. تصمیم چاپلین به این معنا بود که او، سبک و شیوه‌اش را در زمانی ادامه می‌داد که بسیاری از استادان سینمای صامت در مقابل ورود صدا به سینما قافیه را باخته بودند. وقتی که *روشنایی‌های شهر* سرانجام با مدتی تأخیر در سال ۱۹۳۱ بر پرده آمد صدای هم‌زمان آن چنان رواج یافته بود که تماشاگران به چیزی کمتر از آن رضایت نمی‌دادند؛ از همین رو همه شگفت زده شدند. فصل آغازینِ *روشنایی‌های شهر* نوعی دهن کجی به انتظارات تماشاگران بود. در حقیقت چاپلین بر علیه قربانی کردن انسان‌ها و ارزش‌های زنده به خاطر بزرگ داشت شکل‌ها و پدیده‌های مرده به مبارزه برخاسته بود. این صحنه،پرده برداری از مجسمه‌ای است در سه حالت. حالت اول اقتداری ملکه‌وار دارد، حالت دوم دستش را به جلو دراز کرده است؛ و حالت سوم شمشیری در دست دارد (این سه حالت، مفاهیم عدالت، شفقت و قدرتند که در زشتی مرمر تجلی یافته‌اند). ولی وقتی از مجسمه پرده‌برداری می‌شود همان‌طور که انتظار می‌رود چارلی روی آن خوابیده است (دوباره همان نقش‌مایه) ناگهان چارلی پی می‌برد

که به مخمصه افتاده است، اما هر چه می‌کند وضع بدتر می‌شود. شلوارش به نوک شمشیر مرمرین مجسمه گیر می‌کند. سپس روی کف دست مجسمه می‌نشیند، بعد باسنش را به دماغ ملکه تکیه می‌دهد (این صحنه یکی از وقیح‌ترین لحظه‌ها در تاریخ سینماست). در این لحظه، تنها نواختن سرود ملی امریکا، چارلی را از خطر سنگسار شدن به دست تماشاگران نجات می‌دهد، چون بلافاصله پس از شنیدن این سرود، تماشاگر باید خشمش را نسبت به چارلی کنترل کند.

دومین نوع دهن کجی چاپلین این است که صدای هم زمان را دست می‌اندازد. او برای این که سخنان آدم‌های مهم را تحقیر کند، کلمات آنها را ضبط نمی‌کند، بلکه به جای آن صدای جیرجیرو صدای ساکسفون را ضبط می‌کند، اما همین صداها به خوبی محتوای گفتگوها را بازگو می‌کند. و همهٔ اینها با نواختن سرود ملی که صداهای دیگر را می‌پوشاند میسر می‌شود. به این ترتیب چاپلین با حذف گفتگو، سینمای ناطق را هجو می‌کند.

این بت شکنی (البته چارلی بت را نمی‌شکند، بلکه رویش می‌نشیند) در سکانس آغازین که صرفاً پیش درآمدی بر فیلم محسوب می‌شود خیلی به فضای روحی فیلم سیرک نزدیک است. در *روشنایی‌های شهر*، همانند سیرک، آنچه را که یک خانه بدوش می‌تواند انجام دهد؛ و شرایطی را که تحت آن می‌تواند دست به عمل زند در بوته آزمایش می‌گذارد؛ در این فیلم چاپلین مانند فیلم سیرک در ترسیم روابط چارلی و دخترک بی‌پناه، خیلی احساساتی برخورد می‌کند. تا پیش از لایم لایت که ۲۰ سال بعد ساخته می‌شود، *روشنایی‌های شهر* آخرین اثر احساساتی چاپلین محسوب می‌شود. در هر حال *روشنایی‌های شهر* بر خلاف فیلم سیرک عناصر نیش‌دار فراوانی در خود دارد که در آثار قبلی چاپلین نیز به کار رفته‌اند، مثل تشابه میان فقیر و غنی (مثلاً" در فیلم *طبقهٔ بیکار* و چند اثر دیگر)، قدرت پول، تضاد میان شادی بی‌مایه و پوچی عمیق، تضاد یا سوءظن ذاتی جامعه نسبت به افعال چارلی، اعمال حقیرانه و دردناکی که چارلی بخاطر داشتن مشروعیت ناچار است بدانها تن دهد.

چارلی، در میان دو قطب اخلاقی و اجتماعی فیلم هم چون یک عامل تعادل عمل می‌کند: مرد ثروتمندی که می‌خواهد خودکشی کند و دختر کوری که گل می‌فروشد. با توجه به نمادپردازی چاپلین، این قطب‌گرایی، ارزش‌های اساسی و بنیانی فیلم را در خود خلاصه می‌کند. در فیلم، مرد متمول هر نوع آسایش و تن‌آسایی را که بتوان با پول خرید دارد، خانه، ماشین، شادی، دوستان کم مایه، کلوپ‌های شبانهٔ گران‌قیمت و شب‌نشینی‌های مبتذل. اما با وجود چیزهایی که دارد و یا برای لذت بردن می‌تواند فراهم کند؛ تهی و دل مرده است. او در ازدواجش شکست خورده، همسرش او را ترک کرده است. در مورد دوستی با دیگران، تصوری خودخواهانه و متناقض دارد. وقتی که چارلی مانع خودکشی او می‌شود، این مستِ میلیونر قسم یاد می‌کند که همهٔ عمر دوست چارلی باقی خواهد ماند. وقتی که این مرد متمول سیاه مست است چارلی همواره دوست او است، اما وقتی مستی از سرش می‌پرد انکار می‌کند که چارلی را می‌شناسد (در طول فیلم، سه بار این اتفاق می‌افتد. قابل توجه آنهایی که به نمادپردازی مسیحی علاقه‌مندند). وقتی که او مست است و مراقب خودش نیست به حسی مبهم می‌رسد که می‌توان آن را حس انسانی خواند. اما وقتی به دنیای دلیل و علت باز می‌گردد، سرد و بی‌عاطفه می‌شود. (شبیه نمایشنامهٔ ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی نوشتهٔ برشت). این سردی در بطن زندگی تهی او حضور دارد. از سوی دیگر دختر گل فروش چیزی ندارد، حتی به لحاظ جسمی سالم نیست. نه تنها فقیر، بلکه کور است. چیزی ندارد که با آن و به خاطر آن به زندگی ادامه دهد با این حال زندگی این دختر نسبت به زندگی تهی آن میلیونر گرم و سرشار است. این سرشاری زندگی، خود را در عشق نسبت به گل‌ها که استعاره‌هایی از زیبایی و سرزندگی طبیعت هستند نشان می‌دهد، هم‌چنین در عشق دخترک نسبت به مادربزرگش و توانایی او برای برانگیختن حس همدلی و حتی عشق در چارلی.

چارلی میان این دو شیوهٔ متفاوت زندگی جانب مسائل انسانی را می‌گیرد. بسیاری از بخش‌های کمدی و نشاط آور فیلم، مدیون کوشش ناشیانهٔ چارلی در تقلید حرکات میلیونر است. بسیاری از لحظات تأثرآور

و ملاحظات انسانی هوشمندانهٔ فیلم در دوستی چارلی و دخترک و تصمیم او برای کمک به این دختر خلاصه می‌شود. در هیچ جای فیلم هم چون اولین ملاقات چارلی و میلیونر، تلفیق کمدی "مضحک - کنایی"، این چنین به وضوح دیده نمی‌شود. چاپلین، خودکشی و مسخرگی را کنار هم می‌گذارد. کوشش ناشیانهٔ میلیونر برای اینکه طناب بسته شده به سنگ را دور گردنش بیندازد؛ باعث می‌شود به خطا طناب به دور گردن چارلی بیفتد و هر دو چند بار به رودخانه بیفتند. این گونه تلفیق کمدی فیزیکی با جدی‌ترین کنش انسانی یعنی خودکشی خارق‌العاده است. (بعید نیست که ساموئل بکت برای صحنه تلفیق خودکشی و افتادن شلوار در نمایشنامهٔ *در انتظار گودو* از این صحنه الهام گرفته باشد و مطمئناً این صحنه پیش درآمدی است بر تلاش مضحک چاپلین برای قتل مارتا در فیلم مسیو وردو).

صحنهٔ درخشان دیگر کلوپ شبانه است موقعی که چارلی و دوست نویافته‌اش با هم آمده‌اند تا خرج کنند و خوش بگذرانند؛ چارلی کف سالن رقص لیز می‌خورد و می‌افتد، نوارهای کاغذی را با بشقاب اسپاگتی اشتباه می‌گیرد و رشته‌های کاغذ را با دقت می‌خورد. فکر می‌کند مرد رقاص در رقص آپاچی قصد دارد به زنی که با او می‌رقصد آزار رساند، البته چارلی به کمک زن می‌شتابد و نمایش را به هم می‌زند.

بزرگ‌ترین حرکت افتضاح (Fauxpas) چارلی در مجلس موسیقی میلیونر روی می‌دهد. او در حال مغازله با زن زیبارویی یک سوت اسباب‌بازی را قورت می‌دهد. در همین حال یک خواننده تنور شروع به تک‌خوانی می‌کند (صدایش شنیده نمی‌شود)، چارلی که نمی‌تواند جلوی سکسکه‌اش را بگیرد با هر سکسکه صدای سوت می‌دهد. استفادهٔ درخشانی از صدای زمینه که استفادهٔ از ساکسفون در فیلم صامت *زن پاریسی* را به یاد می‌آورد. سکسکهٔ چارلی، خودنمایی تک‌خوان را برهم می‌زند و آواز را به یک هم‌خوانی مسخره مبدل می‌کند. اوج سکانس آنجا است که سکسکهٔ چارلی ابتدا توجه یک تاکسی را جلب می‌کند و سپس باعث هجوم دسته‌ای از سگ‌ها به اتاق پذیرایی مجلل می‌شود که با شور حیوانی آدم‌های متمول را دوره می‌کنند.

در سکانس‌هایی که دختر گل‌فروش حضور دارد، چاپلین، وضع رقت‌باری را که پیش از این در *خانه بدوش*، پسربچه، *جویندگان طلا* و *سیرک* مورد استفاده قرار داده بود با استفادهٔ هوشمندانه از یک مفهوم ذهنی در هم می‌آمیزد تا عواطف و کیفیات روشنفکرانه را توأمان انتقال دهد. (شکل کاملی از این تمهید در *زن پاریسی* به کار گرفته شده است). در اولین دیدار، دخترک تصور می‌کند چارلی میلیونر است و او پی می‌برد که دختر کوراست. چارلی گریزان از دردسر، در ترافیکی گیر کرده، چندبار سوار و پیاده می‌شود سرانجام درست جلوی دخترک که می‌رسد در اتومبیلی را به شدت می‌بندد، دخترک عکس العمل مختصری، نسبت به محکم بسته شدن درب اتومبیل از خود نشان می‌دهد و به این تصور که کسی که از اتومبیل پیاده شده، همان مشتری پولدار اوست، از مرد می‌پرسد آیا گل می‌خواهد. در همان حال که دختر گل را به دست چارلی می‌دهد، گل از دستش رها می شود وقتی چارلی مودبانه خم می‌شود تا گل را بردارد پی می‌برد که دختر خم شدن او را برای برداشتن گل ندیده است. او گل را پیش چشم دختر تکان می‌دهد اما عکس‌العملی نمی‌بیند. اطلاعات به گونه‌ای واضح و مؤثر بدون حتی استفاده از یک کلمه به تماشاگر منتقل شده است.

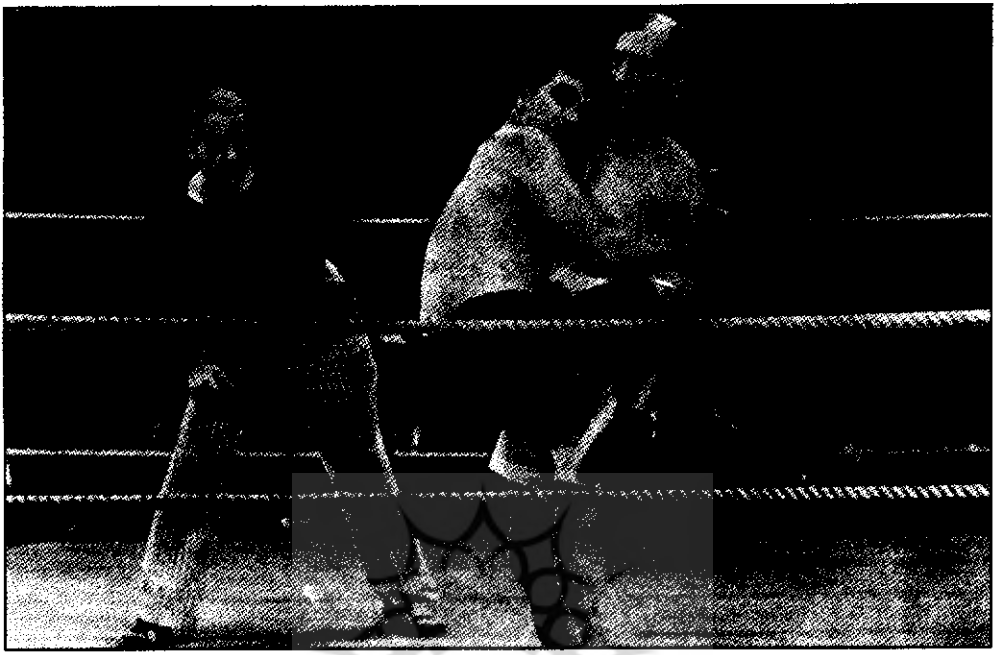
این صحنه‌ها که بین چارلی و دختر (ویرجینیاچریل) روی می‌دهد تلفیقی از کمدی و صحنه‌های رقت انگیز است (مانند رقص «اوشانارول» در فیلم *جویندگان طلا*). وقتی دختر می‌خواهد کاموا را گلوله کند، چارلی برای اینکه کمکش کند کاموا را نگه می‌دارد. دختر به جای سر نخ کاموا اشتباهاً" نخی از زیر پیراهن چارلی را می‌گیرد. چارلی با یک تصمیم دشوار روبروست. آیا دختر را از اشتباهی که کرده، آگاه کند و لباسش را نجات دهد یا اینکه ساکت بنشیند و از پریشان کردن او پرهیز کند. او تصمیم دوم را عملی می‌کند و به خاطر دخترک از لباسش چشم می‌پوشد (کنایه‌ای تلخ و لطیف از عریانی که با استریپ تیز *زن پاریسی* پهلو می‌زند). حتی موقعی که نخ پیراهن چارلی گیر می‌کند، او خودش نخ را می‌کشد تا کمکی به دخترک کرده باشد؛ با این حال صورت او نشان

می‌دهد که از این ایثار خیلی هم راضی نیست. (نمونه‌ای دیگر از تعادل و هوشمندی چاپلینی). چاپلین در فیلم *زائر* گونه‌های دیگری از حس ترحم برانگیزی را با استفاده از شوخی‌های اسلپ ـ استیک برهم می‌زند مثلاً" موقعی که چارلی عاشقانه به دختر زل زده، دخترک ناخواسته آب به صورتش می‌پاشد،و یا موقعی که چارلی کنار دختر نشسته و غمگینانه سر فرود آورده،گربه‌ای گلدانی را روی سرش می‌اندازد.

از خیر پیراهن گذشتن چارلی نشانی است از ایثارنهایی او در سکانس پایانی فیلم یعنی تهیه پول برای جراحی چشم دخترک است. این از خود گذشتگی واپسین، به دلایل زیاد سرشار از طنز است. اول، ایثار چارلی در تقابل با از خود گذشتگی‌های اشتباهی میلیونر قرار می‌گیرد زیرااو تنها از چیزی گذشت می‌کند که برایش ارزشی ندارد تنها زمانی دست به این کار می‌زند که احساس می‌کند از آن لذت می‌برد. دوم، ایثار چارلی به گونه‌ای است که نتیجه‌اش نه تنها به سود چارلی نیست بلکه چه بسا به او لطمه هم بزند چارلی می‌داند که بازیافتن بینایی دختر ممکن است عشق برایش به ارمغان بیاورد. (مثلاً" موقعی که دخترک می‌گوید چه خوب خواهد شد اگر بتواند چارلی را ببیند؛ اشتیاقی نامحسوس در چارلی دیده می‌شود).

سوم، مصایبی که او برای به دست‌آوردنْ پول، بایستی بدانها تن دهد همراه با کنایه‌ای نیش‌دار که بسیار بامزه‌اند. جمع کردن فضولات در خیابان‌ها، مشت‌زنی برای بدست آوردن پول، آن هم با حریفانی که از او بسیار نیرومندترند و حتماً"او را نقش زمین می‌کنند. سکانس مشت‌زنی در فیلم *قهرمان* که تجسم مسخره بازی در رینگ است یکی از بهترین بخش‌های کمیک این فیلم محسوب می‌شود: خجالتی بودن چارلی باعث می‌شود در رویارویی با حریف او را بغل بگیرد. حریف با خود فکر می‌کند که نکند.چارلی هم‌جنس‌باز باشد. چارلی در مبارزه‌اش با حریف از طناب های رینگ، زنگ پایان و رقص پاکمک می‌گیرد تا از او بگریزد و از آسیب مشت‌ها در امان بماند. خنده‌دار است، اما در عین حال بی‌رحمی این گونه شیوه‌های امرار معاش را به وضوح نشان می‌دهد (باز هم شباهت دیگری با برشت؛ او هم بوکس را استعاری به کار می‌گیرد). سرانجام چارلی به عنوان هدیه پول را از میلیونر می‌گیرد. (این پول چقدر به چشم مرد متمول حقیر است.)اما به دلیل اینکه دزدانی به خانهٔ میلیونر دستبرد می‌زنند و البته چارلی، در مظان اتهام دزدیدن اسکناس‌ها قرار می‌گیرد، اسیر قانون می‌شود.و به زندان می‌افتد ولی پیش از دستگیری پول‌ها را به دست دخترک می‌رساند. پیش از انکه چارلی به سمت دروازهٔ بزرگ زندان گام بردارد، سیگارش را از لب برمی‌دارد و با بی‌اعتنایی و رضایت با پشت پایش آن را پرت می‌کند. او به زندان می‌رود اما توانسته است به انسانی دیگر کمک کند. یک بار دیگر پاداش ازخودگذشتگی تنها و تنها، رضایت از خویشتن است.

وقتی ولگرد از زندان آزاد می‌شود پی‌می‌برد که دختر گل فروش دیگر گوشهٔ خیابان نیست و در فروشگاه تزئینی کار می‌کند. چاپلین، با استفاده از تدابیر فوق‌العاده‌اش در ارائهٔ جزئیات، به ما می‌فهماند که دختر بینایی‌اش را بازیافته است. دختر به خودش در آینه نگاه می‌کند تا سر و وضعش را مرتب کند. وقتی صدای بسته شدن در اتومبیلی شنیده می‌شود، دختر عکس‌العمل نشان می‌دهد و به جوانی پولدار که به سمت فروشگاه می‌آید زُل می‌زند. به این امید که این همان «میلیونر»ی است که بینایی را به چشم‌های او بازگردانده است. وقتی که بالاخره چارلی را می‌بیند اولین حرکت او از سر ترحم و خیرخواهی است ـ او به مرد فقیر پولی می‌دهد (حرکتی طنزآمیز، نقطهٔ مقابل عملی که چارلی برای او انجام داد). ولی همین طور که سکه را در کف دست او می‌فشارد، دستش را "حس" می‌کند و سپس می‌فهمد که این مرد، همان دوستش است (یک جزء فیزیکی ارتباط دهندهٔ دیگر). هر دو به چشم‌های هم خیره می‌شوند. دیالوگ میان نریس دردناک و ساده است «حالا می‌تونی ببینی؟»، «آره می‌تونم ببینم». و فیلم با نمای درشتی از صورت چارلی که گل سرخی نزدیک چانه‌اش گرفته تمام می‌شود ـ نگاهی که هم ذوق‌زده و هم غمگین است، ذوق‌زده از خوشبختی دختر، غمگین از این بابت که شناختن حامیش، چه‌بسا اندوه دختر را در پی‌داشته باشد، ذوق‌زده از دیدن او و ترس از اینکه شاید اکنون دخترک پس از دیدار با چارلی او را از خود براند.



ابهام پایانی فیلم *روشنایی‌های شهر* همانند فیلم پسربچه عمدی و سنجیده است. این فیلم موفق‌تر از پسربچه است. چون معانی ضمنی فیلم، خیلی بیشتر با واقعیت جهان و شخصیتی که چاپلین ارائه می‌کند، همخوان است. چه بسا احساسی که دختر به چاپلین دارد از نوعی حس ادای دین برخیزد. ولی چارلی هرگز نمی‌خواهد از این طریق دختر را پای‌بند خود کند این مضمون ۲۰ سال بعد در لایم لایت تکرار شد. عشق و ایثار نباید به زندانی نفس‌گیرتر از معضل قبلی دخترک یعنی نابینایی بدل شود و هنوز هم این امکان وجود دارد که دختر به خاطر کاری که چارلی برایش انجام داده و به خاطر خصایل او عاشقش شود. آیا دختر می‌تواند مردی را تصور کند که بی‌پول است؟ وقتی که او کور بود، در ذهن خود تصویر یک میلیونر جوان را می‌دید، آیا این یک توهم بیش نبوده است؟ چاپلین که هنرمندی زیرک است دو امکان را پیش روی بیننده قرار می‌دهد، شاید یک جدایی ناگزیر و شاید هم یک زندگی شاد دو نفره بدون اینکه چاپلین حتی خود را به ویژگی‌های ناخوشایند یک چنین پایان‌هایی ملزم کند. پایان *روشنایی‌های شهر* دوراههٔ چاپلین را بدون ارائهٔ جوابی مشخص ـ لذت خانه داشتن اما وحشت از خانه‌نشین شدن ـ حل می‌کند.

به هرحال آیندهٔ این دو نفر موضوع فیلم نیست. موضوع اصلی این است که کدام کنش‌های انسانی می‌تواند بقای آدمی را عملی سازد و جواب چاپلین در این فیلم این است که کنش انسانی اساساً از عشق (یا دوستی) برمی‌آید و جوهر عشق ایثار است. در مسیحی‌ترین شکل، چاپلین عشق و صدقه را برابر هم می‌گذارد و نشان می‌دهد که این همان «اعمال» است و نه کلمات و یا «تقدیر» که کوه را می‌تواند از جا برمی‌کند. با این حال نقش مایه‌های مسیحی قابل فهم *روشنایی‌های شهر* کمتر آزاردهنده و بیشتر دقیق و زیرکانه است، خیلی بیشتر از نمادگرایی مسیحی فیلم‌های *طرف آفتابی* و پسربچه.

در این فیلم نیز مانند دیگر آثار چاپلین، میان صورت ظاهر و واقعیت تضاد وجود دارد، تضاد میان زندگی خیالی خوب و زندگی واقعی خوب؛ تضاد میان تقوای جامعهٔ شهری و عفّت فردی؛ مجسمهٔ سکانس اول فیلم، ضایع کردن ثروت میلیونر به دست خودش، حرکت ناخوشایند بچه‌های روزنامه‌فروش که با فوت

کردن ماش باعث آزار چارلی می‌شوند (بیشتر شبیه به بچه در *زائر* تا، جکی در پسربچه) و این همهٔ آن چیزی است که در زندگی شهری رخ می‌دهد و آن چه که چارلی برای دختر انجام می‌دهد، عملی است که زندگی را قابل تحمل می‌کند.

عصر جدید (۱۹۳۶)، هم میان آن چه که در ظاهر روی می‌دهد و واقعیت‌های پنهان، تضاد ایجاد می‌کند. فیلم، موقعیت‌های اجتماعی زندگی انسانی را با نیازهای درونی زندگی انسانی مقایسه می‌کند و در انتها به گونه‌ای ساده نتیجه می‌گیرد که جامعهٔ انسانی و وجود انسانی از سازگاری لازم برخوردار نیستند. خیلی راحت می‌توان گفت که سازش‌هایی را که انسان‌ها در زندگی مشترک بدان تن داده‌اند، غیرانسانی است. مثل همیشه چاپلین، موضوع جدی فیلم خود را هم با شفقت و هم با کمدی، پیش می‌برد. همهٔ سکانس‌های فیلم، حول نهادهای اجتماعی دور میزند ـ کارخانه، زندان،رستوران، کلبه، فروشگاه زنجیره‌ای. چارلی و بعد «گامین» (پولت گدار) سعی می‌کنند مفهومی انسانی را فارغ از این گونه نهادها بسازند و سرانجام در همهٔ موارد سعی آنها با شکست روبرو می‌شود. راه حل نهایی آنها، در کنار هم سر به بیابان گذاشتن است ، آنها جامعه را در پشت سر جا می‌گذارند. در حالی که هر دو دست در دست یکدیگر، پشت به دوربین قدم به جاده‌ای می‌گذارند. فیلم را به پایان می‌برند، در اینجا چارلی یک همراه با خود دارد.

علاوه بر این جاده، یک جادهٔ خاکی روستایی نیست، بلکه جاده‌ای آسفالته و مدرن است که وسطش خط‌کشی شده. زمانه نیز در واقع مدرن‌تر شده است. چارلی و گامین پا روی نوار خط کشی می‌گذارند ـ همان طور که در *زائر* چارلی پا روی مرز می‌گذارد ـ آنها به سمت کوهستان‌ها می‌روند و هیچ گاه باز نمی‌گردند.

مبادا این عمل رایک فرار خوش‌بینانه بدانیم، زیرا نباید فراموش کرد که راه‌حل‌های ظاهری در فیلم‌های چاپلین راه حل قطعی نیستند. اگر چه راه حلی منطقی در مواجهه با عصر جدید تنها زندگی کردن در کوهستان‌ها است اما چاپلین می‌داند که مردم نمی‌توانند «به تنهایی در کوهستان زندگی کنند». حداقل خود چاپلین این کار را نمی‌کند. در پایان عصر جدید سرگشتگی چاپلین میان پاسخ‌های منطقی و انتخاب‌های انسانی بالقوه و بلاتکلیفی میان پذیرش

آرزوها و واقعیت‌ها، به گونه‌ای تازه ارائه شده است.

برخلاف آثار قبلی چاپلین، عصر جدید، تاثیرپذیری چاپلین از آثار سینمایی دیگر را نشان می‌دهد. فیلم با مونتاژی آغاز می‌شود که آشکار «آیزنشتینی» است. چاپلین از نمای گوسفندانی که برای ذبح به آغل هدایت می‌شوند به نمایی از مردم که از خروجی مترو به سمت کارخانه روان شده‌اند؛ دیزالو می‌کند. هم شیوهٔ مونتاژ و هم تصور حیوان دانستن آدم‌ها، پژواک‌هایی از *اعتصاب* ساختهٔ آیزنشتین است. دیوارهای بی‌روح کارخانه و الگوی هندسی ماشین‌ها، یقیناً «متروپولیس» فریتس لانگ را به یاد می‌آورد ولی نزدیک‌ترین توازی میان عصر جدید و *آزادی از آن ما* است اثر رنه کلر، دیده می‌شود. همانند فیلم کلر، چاپلین زندان‌ها و کارخانه‌ها را به هم تشبیه می‌کند. به هر روی طنز عصر جدید در این است که چارلی در زندان غذا و سرپناه بهتری دارد و به علاوه به شکلی معنادار و در مقایسه با فیلم *خانه* به دوش با هم بندهایش در صلح و صفا زندگی می‌کند. این، نقطه‌نظر «کلر» نیست. در جایی که *کلر* جامعهٔ صنعتی را در اثر استعاریش همانند یک زندان، خفه کننده می‌داند، چاپلین زندان را راحت‌تر و امن‌تر از جامعهٔ گرسنه و افسرده می‌داند. اگرچه در فصل نهایی فیلم *کلر* هر دو دوست جامعه را ترک می‌کنند و مثل خانه به دوش‌ها راه جاده را پیش می‌گیرند در عصر جدید هم همین اتفاق می‌افتد. در عالم واقع نیز این واقعیت به شکلی عینی رخ می‌دهد زیرا چارلی به جامعه پشت می‌کند و ۲۰ سال خانه به دوش می‌شود. این دو فیلم چنان شبیه هم هستند که «توبیس کلانگ فیلمز» کمپانی تهیه کنندهٔ فیلم *کلر* از چاپلین به خاطر سرقت ادبی شکایت کرد. اما کمپانی دفعتاً شکایت خود را پس گرفت چون *کلر* دوستانش را متقاعد کرد که از برداشت چاپلین احساس افتخار می‌کند و چاپلین هم تأثیر زیادی روی خود *کلر* داشته است.

گرچه حتی «هوف »، زندگینامه‌نویس چاپلین در سال ۱۹۵۱ اعلام کرد که از نظر او *آزادی از آن ماست*، فیلمی بهتر از عصر جدید است اما به نظر نمی‌رسد چنین قضاوتی حتی تا ۲۰ سال بتواند قابل اعتماد باشد. در عصر جدید بدبینی و طنزی پنهان دیده می‌شود که در مقایسه با خوش‌بینی تفننی و ساده‌انگارانهٔ فیلم *کلر* با درونمایهٔ اجتماعی اثر هماهنگی دارد. عصر جدید بازگشتی است به لحن نیش‌دار فیلم‌های *خیابان آرام* و *کنار آفتاب* که در عین حال همه جا خنده‌دار و بامزه است. حتی اگر فیلم از جایی تأثیر گرفته باشد، هم‌چنان یک اثر ناب چاپلینی است.

غذا همان نقشی را در عصر جدید ایفا می‌کند که پول در *روشنایی‌های شهر* و *جویندگان طلا*. یک ماشین فانتزی جدید طراحی می‌شود تا به کارگران در حداقل زمان، غذا بخوراند تا کارگران بتوانند موقع غذا خوردن نیز کار کنند. از چارلی برای امتحان کارآیی این دستگاه مثل یک خوکچهٔ آزمایشگاهی استفاده می‌شود. چارلی به غذای هوس‌انگیز که روبرویش گذاشته‌اند، زل زده است، سوپ، تکه‌های گوشت، ذرت ، یک تکه کیک توت فرنگی. فقط کافی است که او بی‌حرکت بنشیند تا ماشین، غذا را به طرفش براند. اگرچه ابتدا ماشین، امتحان خوبی پس می‌دهد، سوپ را با احترام به سمت دهان او می‌برد، ذرت را بین دندان‌های او می‌چرخاند، یک تکه گوشت را خیلی راحت بسته دهان او می‌گذارد و با یک زبانهٔ چوبی،محترمانه دهان او را پاک می‌کند. همان طور که انتظار می‌رود، دستگاه از کنترل خارج می‌شود، بشقاب سوپ را روی پیراهن چارلی می‌ریزد. سبیلش را می‌گیرد، با سرعت ذرت را به صورتش می‌مالد، دستگاه اشتباهاً به جای گوشت، پیچ‌های فلزی را به دهان چارلی می‌گذارد، لب‌هایش را با همان زبانهٔ چوبی به سختی پاک می‌کند و سرانجام با کیک، صورت او را به هم می‌ریزد (ستایشی از پرتاب کیک مک سنت!) چارلی که سرش با گیره به ماشین بسته شده نمی‌تواند خود را از زیر شکنجهٔ ماشین خلاص کند و حتی شانس اینکه یک غذای خوشمزه بخورد به یک هرج و مرج ماشینی بدل می‌شود.

در حالی‌که در این صحنه، اوایل فیلم ماشین چیزی به انسان می‌خوراند، در صحنه‌های بعد این انسان است که چیزی را به خورد ماشین می‌دهد. می‌بینیم که چارلی روی خط تولید افتاده و ماشین او را می‌بلعد. او وارد شکم ماشین می‌شود. صحنهٔ سوم

نتیجه ترکیب دو صحنهٔ قبل است. چارلی و سرمکانیک چستر کانکلین دلقک پیر باید یک ماشین را که از کار افتاده راه بیندازد. متأسفانه، ماشین که قاطی کرده، چستر را به سرعت قورت می‌دهد و او میان چرخ‌دنده‌ها پیچیده و سروته می‌شود، هرگاه که چارلی دستگیرهٔ ماشین را می‌کشد، چستر کمی بیشتر فرو می‌رود در حالی که سر او از یک چرخ دندهٔ غول پیکرزده بیرون آمده است. زنگ ناهار زده می‌شود از آنجا که آنها در استخدام اتحادیه هستند، پس باید ناهارشان را هم بخورند. بنابراین چارلی از درون ظرف غذای چستر، تکه‌های غذا را به خورد او می‌دهد. ماشین مردی را خورده است و مرد دوم به او غذا می‌خوراند. یک چنین واریاسیون‌هایی نشان می‌دهد که شیوهٔ دور باطل چاپلین باز هم به کار می‌آید، همان طور که ۲۰ سال قبل نیز در *خانه به دوش* به کار آمده بود.

سکانس به یاد ماندنی دیگری نیز، برای ایجاد خنده‌های کنایی از غذا کمک می‌گیرد. چارلی در یک کافهٔ شلوغ پیشخدمت است و با ناامیدی سعی دارد اردک سرخ شده‌ای را برای یک مشتری ببرد. اما در تلاش برای رد کردن سینی اردک از میان مجلس رقص بین رقصنده‌ها له و لورده می‌شود. وقتی سرانجام از میان آنها بیرون می‌آید، می‌فهمد که اردک سرخ شده درون سینی نیست. اردک به چلچراغ رستوران گیر کرده و وقتی بالاخره چارلی آن را پایین می‌آورد، سه نفر مست، اردک را می‌گیرند و مثل یک توپ فوتبال آن را به هم پاس می‌دهند. چارلی، پیشخدمت همیشه گوش به زنگ مانع یک پاس می‌شود و بازی را می‌برد در این صحنهٔ استثنایی اردک به جای توپ فوتبال قرار می‌گیرد و همراه با صحنه‌های کمیک تلویحاً این معنی را می‌رساند که این مشتریان آن قدر سرخوش هستند که یک تکه غذای زیادی به بازیچهٔ آنها بدل می‌شود.

غذا در عصر جدید اهمیتی دوچندان دارد، چون نیازی حیاتی برای زنده ماندن موجودی است. که خودش در یک ماشین بی‌جان و سترون گرفتار شده است. این تضاد میان جاندار و بیجان زمانی مشخص‌تر می‌شود که چاپلین تمرکز فیلمش را از غذا گرفته و منحصراً بر ماشین متمرکز می‌کند.

یکنواخت بودن کار چارلی با خط تولید آن قدر او را گیج می‌کند که ناگهان او به هم می‌ریزد و همانند همان ماشین که به او ناهار خورانده بود، قاطی می‌کند. شروع به حرکات ریتمیک در کارخانه می‌کند، با روغندان به صورت همه روغن می‌پاشد، آچارهایش را جابه جا می‌کند و برای پیچاندن هر نوع برآمدگی پیچ مانند از آنها استفاده می‌کند (که شامل تکمه‌های لباس یک خانم نیز می‌شود) آزادی حرکت چارلی، خرامیدن نرم او و احساسات انسانی و زنده‌اش در تضاد با نظم تغییرناپذیر ماشین بیجان قرار می‌گیرد، روغنی که باعث می‌شود ماشین راحت‌تر کار کند وقتی به صورت دیگران پاشیده می‌شود باعث عصبیت آنها می‌شود. چارلی که زنده‌ترین، انسان‌ترین و طبیعی‌ترین فرد در کارخانه است، براساس استانداردهای ماشینی جامعه، دیوانه خوانده می‌شود، او را به بیمارستان می‌فرستند تا از این اختلال عصبی خلاصی یابد. فرض بر اینست که انسان‌ها هم مثل ماشین‌ها، نیاز به تعمیر دارند. به گونه‌ای طنزآمیز، وقتی چارلی از بیمارستان مرخص می‌شود به عنوان یک شورشی سیاسی و تندرو دستگیر می‌شود. سکانس‌های زندان که از پی می‌آید دو نوع لحن دارد، ناگواری واقعیت و برخوردهای شادمانه درهم آمیخته می‌شود. ابتدا چارلی با هم سلولی جدیدش آشنا می‌شود. فردی خبیث، چهارشانه

غذا همان نقشی را در «عصرجدید» ایفا می‌کند که پول در «روشنایی‌های شهر» و «جویندگان طلا».

با ته ریشی ترسناک. اگر چه این آدم خش کاموا می‌بافد هم چنین محکومی است که در سراسر سکانس زندان به اطراف می‌چرخد هر چند برای دیدن او باید چشم از چارلی برداشت. و باز هم یک زندانی دیگر که مواد مخدر قاچاق می‌کند (کوکایین، هرویین و مانند آنها) و برای اینکه مواد را پیدا نکنند، آنها را در یک نمکدان می‌ریزد (شوخی دیگری با غذا). البته چارلی هم از این نمک استفاده می‌کند و بی‌خیال روی غذایش می‌ریزد و به شکلی کمیک پس از یک حرکت قهرمانانه و به خاطر استفاده از مواد خودش را پهلوان احساس می‌کند (مانند *خیابان آرام*) اما این اشارهٔ ضمنی یعنی استفادهٔ زندانی‌ها از مواد مخدر، چیزی بوده که سال‌ها قبل باعث نگرانی عموم شده بود.

همهٔ فضیلت‌های فیلم، طعنه‌آمیز و نیش‌دار نیست. فیلم به مقوله‌های رهایی از گرسنگی، زندان و ماشین می‌پردازد. رابطهٔ چارلی با «گامین» دختر طبیعت، به فیلم لحظاتی پراحساس می‌بخشد. مانند بسیاری از فیلم‌های چاپلین، عصر جدید نیز تضاد میان واقعیت دردناک و رؤیای لذت‌بخش را در کنار هم قرار می‌دهد. چارلی و گامین پی می‌برند که در مکانی آرام، لذت‌بخش و آبرومند همسایه‌اند. تصویری رؤیایی از مکانی که می‌بایستی در آنجا زندگی می‌کرده‌اند. فیلم براساس روش خاص چاپلین، دیزالو می‌شود. رؤیای چارلی کلیشه‌ای از یک نوع خوشبختی بورژوا گونه است ـ خانهٔ دوست داشتنی، درخت پرتقال، شراب بیرون از آشپزخانه، گاوی که شیر تازه دارد یک تکه گوشت که روی اجاق جلزولز می‌کند. با حضور یک پلیس به جهان واقعی برگردانده می‌شویم. پلیس می‌خواهد بداند این دو در یک چنین جای محترمی چه می‌کنند. «نازک گرایی» ساده و سرخوشانهٔ رؤیا، تجلی دیرهنگامی است از همان روح تقلیدی که به رؤیاهای *سانی‌ساید* و پسربچه هم سرایت کرده بود.

زندگی واقعی چارلی وگامین در کلبه‌ای کوچک و فکسنی به همان اندازه آرام است. (یک توازی دیگر که مشخصاً بازتابی است از بخش قبلی فیلم): زندگی در کلبه، هیچ رؤیای بورژوایی در خود ندارد ـ صندوق‌های پرتقال به جای صندلی، ظروف کنسرو به جای ظروف چای‌خوری، گوشت خشک شدهٔ خوک به جای راستهٔ گاو. حصارهای شکسته و بی‌ثبات که چارلی مکرر از آنها به درون باتلاقی که پشت خانه است سقوط می‌کند. با این حال خانهٔ آنها سرشار از عشق است که بهتر از داشتن شراب و ثروت است (یادآوری زندگی جکی و چارلی در پسربچه). اگر چه حتی این هم نمی‌تواند دوام داشته باشد. چارلی و گامین باید هم‌چنان با نیروهای اجتماعی رویارو شوند ـ نیاز به کار، ملاحظهٔ قانون، از یک سو گریز از فقر و از سوی دیگر گریز از پلیس و بنابراین حتی این نوع خانه قدیمی را نیز باید ترک کرد و سر به بیابان گذاشت.

در فیلم‌های اولیه، پایان برای چاپلین همواره یک معضل بوده است. پایان *زندگی سگی*، *سانی ساید* و پسربچه خیلی سطحی است. هنرمند در کنار آمدن با این تناقض که لذت زمینی پاداش شایسته‌ای برای چارلی است اما هیچ‌گاه به آن دست نمی‌یابد ناتوان است بنابراین پایان فیلم را سرهم‌بندی می‌کند.

پایان فیلم‌هایی که چسارلی در آنها بی‌هیچ دستاوردی، تنها در جاده پیش می‌رود (*ولگرد*، *ماجراجو*، *سیرک*) با شخصیت ولگرد همخوانی دارد، اما غصهٔ چارلی از تنها ماندن و احساساتی شدن او با این مسئله تناقض دارد. بهترین پایان های فیلم‌های او در بهترین فیلم‌هایش نیز بر تناقض استوارند. پایان

بهترین پایان‌های فیلم‌های او در بهترین فیلم‌هایش نیز بر تناقض استوارند.

خیابان آرام، *مهاجر*، *جویندگان طلایی* و *روشنایی‌های شهر*، به تنش میان عدل آرمانی و عدل زمینی، به اخلاق شخصی و بی‌پردگی اخلاق عمومی، تخیل و زندگی؛ واقعیت و آرزو نظر دارند. پایان عصر جدید که در واقع پایان سینمایی ولگرد هم هست؛ چه بسا پایان نهایی همه چیز باشد. از یک سو این پایان نشان می‌دهد که ولگرد این مسیر را ادامه خواهد داد چون پوست کلفتی دارد، با یک نفر دیگر هم همراه است چون عاشق است اما همان طور که از کلیت فیلم بر می‌آید، منحصراً به یک چیز نظر دارد به اینکه مکانی برای رفتن وجود ندارد، اینکه روزگار نو شده و اینکه زندگی نمی‌تواند این نوشدگی را نادیده بگیرد.

چاپلین و نوار صدا

قاعدهٔ استفاده از صدای هم زمان که چاپلین در عصر جدید ازآن استفاده کرد، ارزشی برابر همان کاری دارد که در *روشنایی‌های شهر* بر روی صدا انجام داد. برای حرکات آهنگین، از قطعهٔ موزیکال استفاده کرد آهنگ‌هایی سبک و تند و تیز در سکانس‌های کمیک، یک ملودی رمانتیک و مفصل ویلون در بخش‌های لطیفی که چاپلین و گامین در کنار هم هستند. چاپلین اولین آواز بزرگش را در عصر جدید تصنیف کرد که اکنون بانام تبسم مشهور است، این تم با تم «آیا کسی بنفشه‌های مرا می‌خرد؟» همخوانی دارد که تم دختر گل فروش در *روشنایی‌های شهر* بود. هم چنین در نشان دادن جلوه‌های کمیک، چاپلین از صدا استفاده می‌کند ـ قاروقور شکم چارلی وقتی که به همراه زن موقر واعظ، مشغول خوردن چای است. به گونه‌ای جالب توجه نحوهٔ استفادهٔ چاپلین از صدا، کاملاً" با نظرات پودوفکین وایزنشتین در مورد تأثیرگذارترین کارکرد صدا در رسانهٔ سینما؛ مطابقت می‌کند چاپلین خیلی پیش از فیلم‌های ناطق پودوفکین وایزنشتین به این کارکرد نزدیک شده است.از این گذشته قاعدهٔ چاپلین در استفاده از صدا را می‌توان یکی از شیوه‌های غالب مورد استفادهٔ ژاک تاتی، دانست، که احتمالاً بزرگ‌ترین کارگردان کمدی‌های ناطق است.

اما عصر جدید در دوسکانس از گفتگوی هم زمان استفاده می‌کند.اگر چه همانند سکانس اختتامیهٔ *روشنایی‌های شهر* قصدی که در هر مورد وجود دارد، دست انداختن صدای هم زمان در سینما است. در موردا‌ول رییس کارخانه (مانند برادر بزرگ در فیلم ۱۹۸۴)، از پردهٔ تلویزیون استفاده می‌کند تا همهٔ کارخانه را زیر نظر داشته باشد و بتواند مواظب کارگرانش باشد، این کار را می‌کند تابتواند از آنها سخت کار بکشد. وقتی چارلی دزدکی وارد دستشویی سفید و براق می‌شود (اشارهٔ دیگری به تضاد میان طبیعی و مصنوعی) تا یک سیگار دود کند، صاحب کار روی پرده ظاهر می‌شود، صدایش هم هم زمان شنیدهٔ می‌شود که به چارلی دستور می‌دهد برگردد سرکارش. صدای او با یک تمهید انعکاسی، بلند، موجدار و کمی هم نامفهوم شده است. برای چاپلین استفاده از صدای هم زمان، آن هم برای یک حضور تصویری ـ کلامی نامطبوع و مصنوعی و ظالمانه؛ بدل به یک طنز و کنایهٔ ظریف می‌شود.

سکانس صدای هم زمان دوم، نیز مانند موردقبل به شدت طنز آمیز است. چارلی در کلوب شبانه به عنوان یک پیشخدمت آواز خوان کار می‌کند که باید کلماتی را بخواند، با این حال قادر نیست کلمات را به خاطر بسپارد، پس آنها را روی آستینش می‌نویسد، اما همین که وارد می‌شود و تعظیم غرایی می‌کند. آستینش پرت می‌شود، پس باید او برای تماشاگرش آوازی بخواند که بی‌معنا است گویی چاپلین به آنهایی که آمده‌اند فیلم را تماشا کنند؛ می‌گوید: بسیار خوب می‌خواهید صدامو بشنوید؟ باشه، پس بگیرید که اومد. و آن چه که در پی می‌آید گفتاری بی سروته و احمقانه است؛ گفتاری که نسبت به صدا کم‌ارزش است و صدایی که نسبت به گفتار شفاف تر به گوش می‌رسد. (شیوهٔ معمول فیلم‌های ناطق). در عصر جدید چاپلین تا آنجاکه ممکن است امتادی به خرج می‌دهد تا دیالوگ را حذف کند و آنجاکه گنجایش و ظرفیت داشته باشد از گفتگو استفاده می‌کنند و این کار را نیز با استادی تمام انجام می‌دهد.

اما عصر جدید آخرین نبرد چاپلین باسینمای ناطق بود.فیلم‌های بعدی او تماماً" ناطق هستند؛ طرح داستانی مفصل‌تری دارند و روی فیلمنامهٔ آنها با دقت بیشتری کار شده است.پیش از این چاپلین بدون اینکه

فیلمنامهٔ فیلم‌هایش را بنویسد بنای کار را بر بداهه سازی می‌گذاشت و اجازه می‌داد خودِ ایده رشد کند و به یک صحنه بدل شود و سپس هر صحنهٔ رشد یافته، خود به کلیت فیلم تبدیل شود. به دلیل وجود دیالوگ، پس می‌بایست فیلمنامهٔ کاملی در دست داشت. گفتگوی هم زمان چاپلین را وا می‌دارد که ساختار پیکار- سک ولگرد را کنار بگذارد و برای *دیکتاتور بزرگ* از ساختار دقیق مقایسه‌ای و قالب چند طرحی، برای مسیوواردو از برهان خلف و برای لایم لایت از طرح ارسطویی بازیافت استفاده کند. در این کارهای ناطق، لزوماً شخصیت ولگرد ناپدید شده تا جای خود را به‌گونه‌ای متفاوت از شخصیت پردازی بدهد که با ساختار تازه همخوانی داشته باشد.

چاپلین در هر سه فیلم بیش از یک نقش دارد. در *دیکتاتور بزرگ* او، هم نقش یک آرایشگر خرده پای یهودی و هم دیکتاتور تومانیا (آدنوبید هینکل) را بازی می‌کند. در مسیوواردو او نقش جنتلمن‌های مختلفی را که شیوه‌های گوناگونی برای بدام انداختن زن ها دارند، بازی می‌کند. در لایم لایت او نقش کالورو در زمان حال و زمان گذشته را بازی می‌کند که واقعاً دو آدمِ متفاوت هستند. چاپلین در دو فیلم ناطق قبلی از حرف زدن امتناع کرده بوده چون می‌دانست که چارلی خانه به دوش، چهره‌ای همگانی است، کلیت او محصولی است از پانتومیم، اشاره و حالت صورت که برای همه قابل فهم است. به هر حال کلمات بسیار مهمند نه فقط به خاطر ترجمان احساسات عمومی به شکلی مشخص، بلکه به این دلیل که فوراً سطح معلومات، دامنهٔ لغات و طبقه اجتماعی را باز می‌شناساند و عادت‌های فکری را کاملاً نشان می‌دهد. برای رسیدن به کلیت در یک فیلم ناطق، چاپلین سعی می‌کرد برای شخصیت‌های مختلف با لحن‌های مختلف صحبت کند تا تنها یک شخصیت خاص در فیلم به عنوان نماد نوع خود عمده نشود بلکه با استفاده از چند شخصیت بر ویژگی‌های نوع بیافزاید.

دیکتاتور بزرگ (۱۹۴۰) یک کارتون سیاسی است. خیلی خنده‌دار و خیلی موفق در بیرون کشیدن سؤال‌های جدی ازیک فضای احمقانه. (پانویس نویسنده: بار دیگر شباهت عجیب با برشت؛ «آرتور و اویی»، کارتون سیاسی برشت در مورد پاگرفتن هیتلر، یک سال پس از فیلم چاپلین نوشته شد) فیلم، چند مایه از آثار قبلی چاپلین را باهم ادغام می‌کند. مثلاً در فیلم *طبقهٔ بیکار* او در دو نقش بازی می‌کند- یک مخالف خوان اجتماع و یک هوادار کله گندهٔ اجتماع که گویی این دوشبیه هم هستند؛ همین طور در دوش فنگ. «موضوع‌های جدی سیاسی به کلیشه‌های احمقانه‌ای مثل «بنزینو ناپلئونی» و «گاربیتش» تقلیل می‌یابد که با «قوم وحشی» در فیلم قبلی قابل مقایسه است.فیلم یک واقعیت سیاسی جدی را با همان لحن شوخی نشان می‌دهد که کتاب «تقلید مضحکه‌آمیز کارمن» ملودرام جدی کارمن را به بازی می‌گیرد.

فیلم لحظات کمیک فوق‌العاده‌ای دارد.هر دودیکتاتور هینکل و ناپلئونی (جک آلی) در یک بازی سرگرم کننده بر سر قدرت اول بودن؛ شانه به شانهٔ هم در حرکتند. این رقابت سر میز غذا به اوج می‌رسد. این جنگ سیاسی بر سر غذا در فیلم دکتر *استرنج لاو* هم تکرار می‌شود. نطق دیوانه وار «هینکل»، آن قدر داغ و آتشین است که میکروفون‌ها آب شده، خم می‌شوند. در میانهٔ خطابهٔ خشماگینش، دیکتاتور مکث می‌کند تا یک لیوان آب برای خنک کردن گلوی پرحرارتش بنوشد. کمی آب هم توی شلوارش می‌ریزد، پایین تنه‌اش هم به اندازهٔ حنجره‌اش داغ کرده است.با این حرکت، چاپلین می‌خواهد بگوید که نازی‌ها همان قدر نسبت به کلمات عشق مفرط دارند که نسبت به اندام‌های جنسی. و بیشتر از اندیشه به این اندام‌ها بها می‌دهند. هم چنین یک شوخی ظریف در اینجا دیده می‌شود، برروی علامت کوچک درخشانی که به خط آلمانی کهن نوشته شده و با گل‌های بسیار زیبایی محصور است، می‌توان کلمهٔ «گتو» را خواند. (این تضاد میان واقعیت درونی و ظاهر خوش منظر به فیلم *زائر* برمی‌گردد). برای یهودی‌هایی که در چنین گتوهایی زندگی کرده‌اند، حیات نه زیبا بوده است نه درخشان.

در فیلم دو لحظهٔ فوق‌العاده از جادوی چاپلینی به چشم می‌خورد، که پشت سرهم اتفاق می‌افتند. برخلاف این واقعیت که فیلم ناطق است. در هر دو لحظه، از حرکت فیزیکی که چاپلین در انجام آن استاد است، استفاده شده، این حرکات با یک موسیقی بجا،

مورد تأکید بیشتری قرار گرفته‌اند. در مورد اول چاپلین، کره زمین را به یک توپ سبک و متحرک بدل می‌کند. "هینکل" رؤیاهایش در فتح جهان رادر سر می‌پروراند، کره زمین را از محفظهٔ چوبیش بر می‌دارد و سپس آن را به هوا پرتاب می‌کند. تا به تفنن‌هایش بپردازد. او کره را با لگد به هوا می‌فرستد، دوباره آن را می‌گیرد. برای ادامه بازی خیلی راحت روی میز کارش می‌پرد. با سر، باسن و پاهایش به این کره سبک ضربه می‌زند.دیکتاتور و جهانش به یک فک دریایی که با توپ بازی می‌کند بدل می‌شود؛ به یک بچه و یک بازیچه، یک رقاص حرفه‌ای همراه حُبابش. «تغییر و تبدیل موضوعات» در کار چاپلین به شکلی کمیک ولی با یک قصد جدی، تحلیل روانی و برملاکردن رؤیاهای پیشوا در فتح جهان است. به نظر می‌رسد این رقص راحت و سبکبال به شیوه اسلوموشن فیلمبرداری شده باشد. چاپلین کندی خواب آور این سکانس را با هم‌نوازی شیرین ویلون‌ها همراه کرده است. اما رؤیا باید زمانی تمام شود. "هینکل" با ولع کره را در بغل می‌فشارد؛ که در نتیجه در دستش می‌ترکد. این ترکیدن، رؤیا را به هم می‌ریزد این استفاده طنزآمیز خاص چاپلین از رؤیا و بیداری دردناک فورا" پس از رقص رؤیایی آرایشگر کوچولو با همراهی موسیقی رقص مجار اثر برامس، مشغول تراشیدن ریش یک مشتری است؛ همراه می‌شود. حرکتی سریع و دقیق که با ضربه‌های ریتمیک موسیقی هماهنگ است. عمل انسانی آرایشگر با رؤیاهای غیر انسانی دیکتاتور که در پی شکوه است؛ در تضاد قرار می‌گیرد حتی حرکت تند موسیقی با سکون لطیف رقص رؤیای "هینکل" همخوانی ندارد سازهای ضربی و اجرای پیتزیکاتو و نت‌ها بجای ابلیگاتوی نرم، تیغ، بجای یک توپ سبک‌تر از هوا. استفاده چاپلین از سخنرانی در اولین فیلم ناطقش، نشان از دقت و هوش سرشار او دارد. هر دو شخصیت چاپلین در این فیلم از لغات به گونه‌ای وسیع استفاده می‌کنند. هینکل لغات بی‌معنی می‌پراند و از زبانی نامفهوم استفاده می‌کند (صدای جیغ جیغو به جای یک گفتار شمرده) حقیر شمردن گفتار نسبت به صدا در این فیلم، با آواز نامفهومی که در پایان عصرجدید خوانده می‌شود، برابری می‌کند و نشان می‌دهد که گذار چاپلین از سینمای صامت به سینمای ناطق بیشتر تدریجی بوده و نه آن طورکه به نظر می‌رسید ، ناگهانی .از سوی دیگر آرایشگر حتی به سختی می‌تواند حرف بزند.

اما درگفتار نهایی فیلم، چاپلین با سینمای ناطق دچار مشکل می‌شود. از آنجا که آرایشگر و دیکتاتور شبیه هم هستند؛ او را به جای پیشوا می‌گیرند و مجبور می‌شود از طریق رادیو تهاجم موفقیت آمیز به «اُسترلیش» را در یک خطابه گرامی بدارد.آرایشگر در مقابل میکروفن قرار می‌گیرد؛ با تردید شروع می‌کند اما ناگهان قدرتش در وعظ و خطابه برای واداشتن جهان به برادری، صلح و خوشبختی آیندهٔ نوع بشر، گل می‌کند.«قلمرو خداوند درون انسان است ... به نام دمکراسی به ما اجازه دهید که همه در اتحاد بسر بریم. اجازه دهید برای خلق دنیایی جدید مبارزه کنیم ـ دنیایی پاکیزه که به بشر شانس کار کردن می‌دهد... به روح انسان بال‌هایی بخشیده شده و او سرانجام پرواز می‌کند. به سمت رنگین کمان می‌پرد ـ به درون نور امید، به سوی آینده؛ آینده‌ای با شکوه که به شما تعلق دارد به من، به همهٔ ما ...»

انتزاع زبان، شکست شاعرانهٔ کلمات در افزودن بار به مفاهیم بزرگی که می‌خواهند به بیانش بپردازند؛ نشان از اضمحلال شدیدا" سبک شناسانه‌ای درفیلم دارد. مفاهیم هم چنان انتزاعی هستند. مارکسیسمی که با کلیشه‌های ایده آلیستی امریکایی تلطیف شده‌اند؛ تا آنجا که این گفتار می‌تواند درهر فیلم دیگری نیز گفته شود؛ مثلا" در فیلم فرانک کاپرا که قطعا" مارکسیستی نیست. این گفتار از بسیاری جهات شبیه به پایان فیلم *تولد یک ملت* و تعصب ساخته گریفیث است ـ یک فرمول ادیبانه پرامید و بشردوستانه. چاپلین هم چنان در مورد پایان بندی فیلم‌هایش دچار مشکل بود. ناامیدکننده‌ترین نکته‌ای که در این گفتار وجود دارد این است که چاپلین میان کمدی و تحلیلی جدی، جدایی می‌افکند. اختلاف در بخش‌های کمیک فیلم که کمتر از حد معمول درخششی جدی دارند ـ و بخش‌های جدی، حضوری چاپلینی نیست. این گفتار کار کردی دراماتیک دارد. این آرایشگر قبلا" کم حرف؛ در خطابهٔ پرشور خود نیرو می‌گیرد و با ایده‌های فراوانی که ارائه می‌کند در زمرهٔ نخبگان در می‌آید. حس و لطافت

مسیو وردو (چاپلین)

کلماتش، آشکارا با لحن طبیعی و جیغ جیغوی "هینکل" در تضاد است. با این وجود گذر سریع از شرح کمیک و تقلیدی زندگی همراه با اندک هاله‌ای از جدیت به یک پند آموزنده بدل می‌شود که به هیچ وجه چاپلینی نیست.

به نظر بسیاری فیلم مسیووردو نیز دارای چنین اشتباهی است .دو حلقهٔ آخر فیلم، یک پارچه درس اخلاق است و تمامی ارزش‌های فیلم دراین خلاصه می‌شود که به جای عمل، بیشتر با حرف زدن روبروباشیم. اما «وردو» بیش از دیکتاتور بزرگ، صغری کبرای پیچیده دارد و تلخی آمیخته به طنزی که در فیلم وجود دارد بازگشتی است به مفاهیم یگانهٔ چاپلین از جمله، در فیلم‌های *خیابان آرام*، *سانی ساید* و *عصر جدید*. همانند همشهری کین ساختهٔ ارسن ولز، مسیووردو هم یکی از آن آثار بسیار تأثیرگذاری است که در روزگار خودشان از آنها استقبال نشد. این فیلم مانند همشهری کین به دلیل اینکه اثری کنایی و آزار دهنده بود؛ از فهم زمانهٔ خود خارج بود (پانویس نویسنده: گاه نام ولز به عنوان ایده دهندهٔ اصلی فیلم چاپلین برده می‌شود اما براساس گفتهٔ چاپلین، ولز تنها به او گفته بود که فیلمی در مورد ریش آبی بسازد) ترکیب وحشت و خنده‌های از ته دل در مسیووردو، مستقیماً" ما را به کمدی سیاه دههٔ گذشته می‌کشاند. اگر چاپلین پس از شکست ابتدایی فیلم؛ آن را از مدار توزیع و پخش خارج نمی‌کرد چه بسا در دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ این فیلم نیز مانند همشهری کین دوباره مورد استقبال علاقمندان قرار می‌گرفت.

«هنری وردو» یک جنتلمن زیرک، بافرهنگ و پراحساس است. او از گل‌ها نگهداری می‌کند. آزارش حتی به مورچه هم نمی‌رسد. شوهری عاشق پیشه برای همسر زمین‌گیر و پدری فداکار برای پسر جوانش است. وقتی پسرک دم یک گربه را می‌کشد؛ پدر به او یادآوری می‌کند «خشونت، خشونت می‌آورد». او گیاه‌خوار است و به بازار کلیسا خدمت می‌کند. تنها خطای او شغل اواست، اینکه با پیرزنان زشت و سالخورده ازدواج می‌کند و آنها رابه خاطر پولشان به قتل می‌رساند این تضاد میان آن چه که او در ظاهر نشان می‌دهد و آن چه که در باطن انجام می‌دهد نقش مایهٔ خاص چاپلین است هم چنین میان واقعیت و آنچه "وردو" انجام می‌دهد تضاد وجود دارد. با این حال یک

چنین تضادی پیچیده است زیرا در واقع "یک آدمکش نیست.در واقع "وردو"، مهربان، مؤدب و بی‌غل‌وغش است.او مجبور است دست به جنایت بزند تا از زن و بچه‌اش نگهداری کند به همین سادگی. البته فیلم، سؤال‌های زیادی را به ذهن می‌آورد. چه ارتباطی میان هدف و وسیله وجود دارد؟ چه ارتباطی میان اخلاق انسانی و بقای حیوانی وجود دارد؟ آیا اخلاق، برایند شخصیت است یا کنش فرد، آرزو است یا رفتار؟ آیا فضیلت اخلاقی در یک جهان فاسد می‌تواند وجود داشته باشد؟

این سؤال‌های جدی را چاپلین، هم چنان به واسطهٔ پرنشاط‌ترین وسیله‌ها جستجو می‌کند.مصالح اصلی طرح فیلم، دو کنش است. صرف نظر از اینکه «وردو» موفق می‌شود یا نه. او سعی دارد از شر همسر سالخورده‌اش، آنابلاین هور (مارتارای)، خلاص شود، و همسری تازه به نام "مادام گروسنی" (ایزابل السام) دست و پا کند. تلاش او برای ربودن دل "مادام گروسنی" به مسخره گرفتن آیین‌های رمانتیک بدل می‌شود. وردو خیلی زود پی می‌برد که این زن پولدار بیوه است. ناگهان دست‌های زن را در دست می‌گیرد، [illegible] است، او از کلیشه‌های شاعرانه به حد وفور استفاده می‌برد. سعی می‌کند با ابروهای احساساتی‌اش، گل‌های لطیف ودهان لرزانش ؛ زن را به راه بیاورد.بی‌پروا زن را در اطاق تعقیب می‌کند. و اظهار عشق او با افتادن از پنجره به نقطهٔ اوج خود می‌رسد.

اشتیاق او پس زده می‌شود .مادام گروسنی که اشتیاق او را پذیرا نشده، هر هفته دسته گل‌های سرخ را که خواستگارش برایش می‌آورد له می‌کند. ولی سرانجام دلش به رحم می‌آید. اما موقعی که وردو به حضور پذیرفته می‌شود؛ او زن را به درستی نمی‌شناسد (آنها از طریق نامه و تلفن باهم ارتباط داشتند)، بنابراین پیشخدمت را به جای خانم خانه می‌گیرد. ولی در روز عروسی باشکوه این دو که گویا بالاخره "وردو" موفق شده، بایک بدشانسی روبرو می‌شود. زیرا یکی از میهمانان، آبانلای بی‌چاک دهن است که وردو هنوز سر به نیستش نکرده است. او تمام روزعروسیش را صرف این می‌کند که خود را از آنابلا مخفی کند، زیرمیزها می‌خزد، توی گلخانه پنهان می‌شود (مکانی مناسب هم برای چاپلین هم برای "وردو")، ولی بالاخره در می‌رود

و خرمنی را که آمادهٔ برداشت است، به حال خود رها می‌کند.

تلاش وردو برای خلاص شدن از دست "آنابلا" جزء شادترین سکانس‌های فیلم و بامزه‌ترین دست‌مایه‌هایی است که در میان آثار چاپلین وجود دارد. این گونه طنز از شخصیت "آنابلا" ریشه می‌گیرد.او بیش از هر چیز آدم خوشبختی است. او داراییش را در لاتاری برنده شده این زن برای به هم ریختن نقشه‌های دقیق وردو که قصد قتلش را دارد، خیلی شانس می‌آورد. علاوه بر اینها، آنابلا ولنگار، بدجنس وخودنما است. باصدای بلند و خشن می‌خندد، کلاه‌های بی‌ریختی که پرهای زشتی به آن آویزان است بر سر می‌گذارد، پرهایی که گاه توی دهان چاپلین می‌روند. شخصیتی که چاپلین توانسته، آن را پذیرفتنی ارائه کند، نقش کمیک و درخشان «مارتارای» است (او این نقش را مخصوصاً" برای مارتا در نظر گرفته بود) و این زن آن را با مهارت اجرا می‌کند نقشی که با "بن هور" اطو کشیده و مشکل پسند که چاپلین خلق کرده هماهنگی زیادی دارد.

"وردو" سه بار اقدام به از میان برداشتن "آنابلا" می‌کند که هر بار، بامزه‌تر وبغرنج‌تر از نوبت قبلی است. در نوبت اول، او می‌خواهد خیلی ساده، زن را با اندکی ارسنیک مسموم کند. متاسفانه حضور مستخدم خانه یعنی آنت نقشهٔ او را نقش بر آب می‌کند در نوبت دوم ، "وردو" سمی جدید و مخصوص اختراع کرده که محال است کارگر نیفتد. ولی دوباره، آنت همه چیز را به هم می‌ریزد. "وردو"، سم را در شیشهٔ پروکسید حل کرده، وقتی آنت می‌خواهد موهایش را رنگ کند، شیشهٔ سم را به جای پروکسید می‌گیرد. او شیشهٔ "وردو" را می‌شکند. (یادتان باشد که "آنابلا" خوش شانس است) و یک شیشهٔ جدید (و واقعی) پروکسید، جایگزین آن می‌کند در همین موقع وردو برای همسرش شام کاملا" رمانتیکی همراه شراب فراهم می‌کند(با چاشنی سم - که چیزی نیست جز پروکسید) "آنابلا" عاشق شراب است و در حالی که می‌گوید: «گلوم خیلی خشک شده». می‌نوشد و می‌نوشد و می‌نوشد و هیچ اتفاقی نمی‌افتد. درهمین موقع آنت که موهایش در حال ریختن است، جیغ و داد می‌کند.

«وردو» در سومین اقدامش، آنابلا را برای گردش بر روی رودخانه‌ای وسیع، سوار یک قایق پارویی می‌کند (نمایش لانگ شات که بر منزوی شدن و کوچک شدن، تأکید می‌کند). «وردو» یک تکه سنگ همراه آورده که به طنابی بسته شده است (این تمهید، *روشنایی‌های شهر* را به یاد می‌آورد). وقتی "آنابلا" می‌پرسد این سنگ به چه درد می‌خورد. "وردو" دستپاچه می‌گوید برای ماهیگیری است. زن به آب رودخانه زل می‌زند و جیغ می‌کشد که «یکیشونو دیدم، خیلی گنده‌اس، اوه، این که تصویر خودمه». مابقی صحنهٔ جنایت با همان نامطبوعی یکنواخت و آشنای آثار کمیک پیش می‌رود. "وردو" که سعی دارد حلقهٔ طناب را دور گردن زن بیندازد اما دائماً زن از دستش می‌گریزد و هربار مجبور می‌شود مسئله را یک جوری توجیه کند. یک بار که سعی دارد با کلرفرم زن را بیهوش کند، دستمال روی صورت خودش می‌افتد و سرش گیج می‌رود. درحالی که هردو می‌خواهند ماهیگیری کنند، زن می‌بیند که دوباره حلقهٔ طناب به دست "وردو" است و از او می‌پرسد: «تو داری با این چه می‌کنی؟»، «بگیرش دیگه»؛ بالاخره یک ماهی به قلاب می‌افتد، ناگهان طناب را می‌کشد، قایق تکان می‌خورد، "وردو" پرت می‌شود توی دریاچه، "آنابلای" نازنین نجاتش می‌دهد. مصیبت کمیک اجرای یک قتل، به گونه‌ای نقیضه‌ای است بر قتلی که در *تراژدی آمریکایی* نوشتهٔ تئودور درایزر اتفاق می‌افتد.

ورای همهٔ این فریب‌های کمیک بررسی چاپلین به چشم می‌خورد که چرا باید "وردو" مرتکب قتل شود او کارمند بانک بوده که ستونی احترام‌انگیز در معبد سرمایه‌داری است. دوران بحران اقتصادی باعث از دست رفتن شغل او می‌شود. برای حمایت از خانواده‌اش به شغل جدیدش روی می‌آورد. با استفاده از تکه‌های بامزه، چاپلین با استادی تمام غرایز این کارمند کهنه کار بانک را که در جلد یک وردوی جدید فرو رفته، به شکلی قابل لمس به تصویر می‌کشد. هربار که وردو می‌خواهد پول بشمارد یا صفحهٔ نازک دفترچهٔ تلفن را ورق بزند، انگشتانش درمیان برگ‌های کاغذ با سرعت و زبردستی غیرقابل انکار می‌رقصد (جری لوییس هم در فیلم «*دهن‌گشاد*» نقش یک کارمند بانک

را بازی می‌کند. او موقع شمردن پول، با استفاده از تمهیدی احمقانه وگروتسک، انگشتانش را با زبان، خیس می‌کند. چاپلین، پول را به گونهٔ یک کارمند واقعی بانک می‌شمارد. همین یک صحنه نشان می‌دهد که در پرداختن به رفتار بشری، جری‌لوییس یک کمدین کم‌ارزش و چاپلین یک نظاره‌گر کمیک است). در سرتاسر فیلم، چاپلین نظاره‌گر این محتوای اجتماعی و مالی باقی می‌ماند. وردو روزنامه‌ای می‌خواند که تیترهایش در مورد اعتصاب‌ها، اعلام جنگ، بحران‌های مالی، انفصال از خدمت و مواردی از این قبیل است. این روابط اجتماعی است که باعث بروز «وردوئیسم» می‌شود.

چاپلین با مهارت "وردو" را مردی آقامنش با غرایزی قابل درک معرفی می‌کند که در زندگی سرش به سنگ خورده است. همانند "هینکل" و آرایشگر در دیکتاتور بزرگ، چاپلین برای شخصیت‌پردازی "وردو" از صدا استفاده می‌کند. صدای او محکم است که به لحاظ روان‌شناسی و اخلاقی به تعریف این آدم کمک می‌کند.

چاپلین هم‌چنین در برخورد جدی وردو با آن دختر فاحشه، به تعریف دیگری از او می‌رسد. در یک شب بارانی وردو تصمیم می‌گیرد سم تازه‌اش را بر روی این دختر امتحان کند. او بر این باور است که، مردن برای این دخترک نعمت است ـ فقیر است،باران او را خیس کرده و از راه تن‌فروشی خود را خوار می‌کند (چاپلین برای پرهیز از رویارویی با ادارهٔ سانسور از طریق دیالوگ این اطلاعات را ارائه می‌کند). او برای دختر، شام خوبی ترتیب می‌دهد البته با کمی شراب مخصوص، قبل از این که دختر شروع به نوشیدن کند، با او حرف می‌زند. با وجود بدبختی، ناکامی و مشقت، به گونه‌ای طنزآمیز، دخترک عاشق زندگی است. دخترک از ته دل برای چاپلین حرف می‌زند. بعدها در فیلم لایم لایت او باز هم به این مضمون بازمی‌گردد. "وردو" برای خوش‌بینی دختر، اهمیت قائل است چون آدم ساده‌لوحی است، اما هم‌چنان بر سر تصمیمش برای آزمایش کردن سم، اصرار دارد، تا اینکه از مرگ معشوق دختر باخبر می‌شود. وقتی دختر زندانی بوده، معشوق فلجش می‌میرد. وردو با دخترک احساس همدردی می‌کند. هردو عاشق آدم‌های افلیجی بوده‌اند و عشق را ایثار می‌انگارند. درست قبل از اینکه دختر، لیوان شراب مسموم را سربکشد، آن را از دستش می‌گیردو یک بطری شراب غیرسمی از آشپزخانه می‌آورد. نظام اخلاقیش اجازه نمی‌دهد این دختر را به قتل برساند بالاخره دختر به چشم این مرگ آفرین، به یک «خانم» بدل می‌شود. وردو می‌گوید: «مجبور شدم به این کار یعنی کشتن پیر زن‌ها رو بیاورم.» پس از این که «وردو» زندگی دختر را به او بازمی‌گرداند، به سمت دوربین می‌چرخد- و می‌خندد.

این خنده، نشان از یک عنصر قاطع تکنیکی است که به چاپلین اجازه می‌دهد از منطق خوفناک فیلم، بگریزد. ما در اعمال جنایتکارانهٔ "وردو" شریک هستیم. ما لذت از بین بردن این زنان را به نیابت، تجربه می‌کنیم ـ زنانی که به گونه‌ای تنفرآمیز پیرو نادلچسب هستند. ما هم مانند "وردو" در بازیش احساس زرنگی می‌کنیم، پیش از صحنهٔ مربوط به دخترک، او روبه دوربین می‌کند و می‌گوید «او حالا آزمایش سم». ما در خندهٔ او در پایان این آزمایش نیز سهیم هستیم او چیزی را یاد گرفته که انتظار آن را نداشته است. این نکته ما را به رابطهٔ چاپلین خالق اثر و "وردو" کاراکتر فیلم که هردو در حد خارق‌العاده‌ای طنزپردازند می‌رساند،

قاعدهٔ استفاده از صدای هم زمان که چاپلین در «عصر جدید» از آن استفاده کرد، ارزشی برابر همان کاری دارد که در «روشنایی‌های شهر» بر روی صدا انجام داد.

چاپلین با مهارتی هنرمندانه ما را از توهم فیلم می‌رهاند، ما این قتل‌ها را از پایان احمقانهٔ «*خیابان آرام*» جدی‌تر به حساب نمی‌آوریم. ما این فیلم را نه یک واقعیت جنایت بار بلکه چون استعاره‌ای کمیک می‌پذیریم. ما فکر می‌کنیم چون می‌خندیم و می‌خندیم چون فکر می‌کنیم.

وقتی در دو حلقهٔ آخر فیلم، چاپلین این عینیت طنزآمیز را از دست می‌دهد، دست از خندیدن (و فکر کردن) می‌کشیم. «وردو» خودش را به پلیس معرفی می‌کند. هیبت فیلم‌های قبلی چاپلین در این یکی کاملاً خام‌دستانه از آب درآمده است. "وردو" به شکلی ماهرانه به کارآگاهی که تا حدودی از نقشهٔ او، خبردار شده، سم می‌خوراند و خیلی خونسرد با وجود اینکه پلیس‌های زیادی آنجا هستند از درب گردان رستوران خارج می‌شود و می‌گریزد. اما پس از اثبات توانایی‌هایش برمی‌گردد تا «به سرنوشت گردن گذارد».

لایم لایت همان نقشی را در آثار چاپلین دارد که طوفان در میان آثار شکسپیر

سکانس نهایی فیلم در سلول مرگ و قبل از اعدام او می‌گذرد. دو مرد برای حرف زدن با او می‌آیند، خبرنگاری که به دنبال نوعی انحراف اخلاقی تیپیک ذر شخصیت وردو می‌گردد تا بتواند بی‌رحمی‌های او را به زبان سادهٔ روان شناسی برای خوانندگان ساده‌لوح شرح دهد. و کشیشی که می‌خواهد روح وردو را نجات دهد. تعارض میان فرد محکوم و این دو هم‌صحبت، فصل مشابهی از *بیگانه* اثر آلبرکامو را به یاد می‌آورد. "وردو" با صراحت زیاد، به پرسش کنندگانش می‌گوید که یک جنایتکار حقیر است. او در مقایسه با حکومت‌ها و تاجرهایی که میلیون‌ها نفر را کشته‌اند، عمل کوچکی انجام داده است. «در مقابل کسی که قاتل توده‌ها است، من یک آماتور به حساب می‌آیم. یک جنایت باعث به وجود آمدن یک جنایتکار می‌شود ولی کشتن میلیون‌ها نفر، قهرمان می‌سازد». (فیلم دو سال پس از واقعهٔ هیروشیما ساخته شده) وقتی کشیش از "وردو" می‌پرسد که آیا برای گناهانش طلب عفو می‌کند، پاسخ وی همان صراحت قبلی را دارد: «چه کسی می‌داند گناه یعنی چه؟».

با وجود این سکانس پردیالوگ طولانی برخی آرزو می‌کنند کاش چاپلین به سینمای ناطق نمی‌پرداخت. مشکل واقعی حلقه‌های پایانی فیلم، اصولاً این نیست که دیالوگ‌ها بد است، بلکه مشکل در پایان خود اثر است. همهٔ فیلم براساس یکی از مغالطه‌های باشکوه چاپلین بنا شده. از یک سو به شکلی غیرقابل انکار، اخلاق نتیجهٔ اعمال است و نه کلمات، هوس‌ها و یا انحرافات (اعتقاد همیشگی چاپلین)و از سوی دیگر باز هم به گونه‌ای غیرقابل انکار، اعمال فرآوردهٔ شرایط اجتماعی خاص و فشارهای انسانی است، که مصلحت‌اندیشی و تنازع بقا دو نمونهٔ بارز آن است. پایان فیلم مسیو وردو به جای اینکه مثل پایان فیلم‌های *زائر*، *روشنایی‌های شهر* و عصر جدید نشان دهد که مغالطه‌ها لزوماً استمرار پیدا می‌کنند، فقط مغالطه را بطور مکرر بیان می‌کند. به هرحال تا پیش از این دو حلقهٔ موعظه کننده، فیلم، یکی از شاهکارهای همیشگی چاپلین است ـ ترکیبی از هوش، کمدی با نشاط، کنایه، تفسیر اجتماعی، نگرش روان‌شناسانه، نمایش‌های خنده‌دار، نقش‌آفرینی‌های کمیک و بررسی کمال انسانی به همان بد مزه‌گی لیوان شراب و پروکسید "آنابلا".

لایم لایت تقریباً همان نقشی را در آثار چاپلین دارد که «توفان» در میان آثار شکسپیر. هر دو اثر آخر خطند. هر دو هنرمند با هنرشان وداع می‌گویند اگر چه هر دو پس از وداع برسر قولشان نمی‌مانند. هر دو اثر

نشان دهندهٔ تضاد میان پیری و جوانی، هنر و زندگی، کمال انسانی، فناپذیری و جایزالخطا بودن، هنرمند بودن و انسان بودن هستند. لایم لایت، همانند توفان، بیشتر داستانی عاشقانه است تا کمدی، داستان میل به مقصد رسیدن و غلبه بر موانع است. داستانی از تداوم حیات انسانی و اعتبار تجربهٔ آدمی است. شاید اگر به لایم لایت در پرتو چهل سال کار حرفه‌ای که قبل از آن وجود داشته و عداوت عمومی که چاپلین خود در آن زمان از آن در رنج بوده بنگریم آن را فیلم بهتری بیابیم تا این که آن را یک اثر هنری مجزا به حساب آوریم. نباید فراموش کرد که آثار چاپلین در مجموع تاثیرگذارتر از هر فیلم منفرد است. ظاهراً لایم لایت فیلمی است که مجموعهٔ آثار چاپلین را به شکل محبوب وی ـ یعنی دایره ـ تکمیل می‌کند.

محل وقوع داستان لایم لایت لندن، سال ۱۹۱۴ است، مکانی که همه چیز از آنجا شروع شد. با این همه در این فیلم لندن جایی است که همه چیز در آن جا پایان می‌پذیرد. چاپلین، نقش «کالورو»، کمدین پیر «موزیک هال» را که در دههٔ ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰، ستارهٔ بزرگی بوده، اما اکنون ورشکسته، بیکار و دایم‌الخمر است بازی می‌کند. این پیرمرد با دختری به نام تری آشنا می‌شود که زندگی را تحقیر می‌کند و قصد خودکشی دارد. دختر مشغول یادگیری باله بوده ولی ناگهان پاهایش فلج می‌شود؛ پس دلیلی برای زنده ماندن ندارد. «کالورو» که خود، امیدی به زندگی ندارد، تصمیم می‌گیرد از "تری" (کلربلوم) دلیلی برای زندگی خود بسازد. جان دخترک را نجات می‌دهد، به او پناه می‌دهد و با او شروع به صحبت می‌کند. پیرمرد مطمئن است که فلج شدن پاهای دختر، دلیلی روحی و روانی دارد. پس به روان‌کاوی او می‌پردازد. نه تنها به او کمک می‌کند تا بتواند دوباره راه برود، بلکه از او ستارهٔ بزرگی می‌سازد. به موازات برگشت دختر به زندگی عادی، او هم باده‌گساری را رها می‌کند و دنبال کار می‌گردد. او شب شومی را در موزیک هال شهر «میدل سکس» از سر می‌گذراند. موفق شدن "تری" مصادف می‌شود با سقوط خود او.

در پایان نیمهٔ اول فیلم، "تری" فردی موفق است و کالورو از آنجاکه هیچ چیزی جز این دختر، ندارد ناگهان احساس تهی بودن می‌کند. مسئلهٔ فیلم اکنون همان است که *روشنایی‌های شهر* با آن پایان می‌پذیرد ـ رابطهٔ عشق و ایثار، تعهد بیمار شفا یافته به حامیش و غیره. اگر چه «تری» قسم می خورد که عاشق «کالورو» است و مایل است با او ازدواج کند، اما «کالورو» اطمینان دارد که «تری» واقعاً لایق موسیقیدان جوان و جذابی است که «سیدنی» پسر خود چاپلین نقش او را بازی می‌کند. کنایه‌ای طنزآمیز که بسیار زیبا با تضاد فیلم یعنی پیری و جوانی؛ گذشته و حال، همخوانی دارد. «کالورو» که حتی در مقام یک دلقک بی‌نام و نشان گروه بالهٔ «تری» ، فرد موفقی نیست؛ دانسته خود را از سر راه دخترک کنار می‌کشد و اجازه می‌دهد او به سوی سرنوشت خودش برود. کالورو هم به یک نوازندهٔ خیابانی بدل می‌شود. پس از ۳۸ سال چاپلین دوباره به فیلم *خانه به دوش* باز می‌گردد و یکی از همکارانش «اسناب پولارد» است. وقتی دوستان از او می‌پرسند چرا این گونه زندگی می‌کند، او جواب می‌دهد: «چیزی در کار کردن در خیابان وجود دارد که من به آن عشق می‌ورزم به گمانم خانه به دوشی در خون من است».

"تری" دوباره او را پیدا می‌کند اصرار دارد که باهم باشند. او و دوستانش برنامه‌ای سودمند برای «کالورو» ترتیب می‌دهند، جشنی از ستارگان دنیای نمایش برای بزرگداشت دلقک بزرگ، با بازی خود «کالورو» بر روی صحنه. از آنجا که آنها نگرانند، حرکات «کالورو» خیلی بامزه نباشد چند نفری را استخدام کرده‌اند که در میان تماشاگران بنشینند و او را تشویق کنند. «کالورو» در اتاقی دارد خود را گریم می‌کند. چه کسی آنجا حضور دارد؟ کسی که همکار کمدی و یار او در اجرای برنامه است، این شخص کسی جز «باسترکیتون» نیست. اولین گفتهٔ «کیتون» خیلی ساده است «هیچ وقت فکرشو نمی‌کردم که کارم به اینجا بیفته» و بی‌شک در سال ۱۹۲۵ کیتون، فکرش را هم نمی‌کرد که در آخر خط نقش یک ویلون دوم را برای چاپلین بازی کند این فیلم، در مورد چیزی فراتر از قصهٔ خود این فیلم است.

«کالورو» با وجود سرد و تحقیرآمیز بودن دست زدن‌ها آمادهٔ اجرای قطعاتش می‌شود. آنچه که پس از این روی می‌دهد، پراحساس‌ترین لحظه در میان همهٔ آثار چاپلین است. «کالورو» کارهای همیشگیش را

انجام می‌دهد که فوق‌العاده خنده‌دار هستند. به واسطهٔ سکانس‌های رؤیایی فیلم می‌توانیم حدس بزنیم که تا چه حد می‌تواند بامزه باشند و این مسئله موقعی ثابت می‌شود که چاپلین به گونه‌ای باشکوه نشان می‌دهد که هنوز دلقکی است با توان جسمی لازم و قدرت پانتومیم کامل. به هر حال «کالورو» بدون نیاز به تماشاگران قلابی موفق می‌شود نبوغ خود را ثابت کند و تماشاگران به خنده‌ای غیر قابل کنترل وا دارد. در تمام طول فیلم «کالورو» را می‌بینیم که از وجودش سوء استفاده شده و دل آزرده، رنج دیده و شکست خورده است. این تلألو ناگهانی کمدیش، این خنده‌های صادقانه و دوست داشتنی و تشویق‌های بی‌شائبه در ذهن بیننده‌هایی که زندگی و آثار چاپلین را دنبال کرده‌اند، سیلی از احساس غیرقابل توصیف جاری می‌کند.

«کالورو» چنان ایفای نقش می‌کند که تماشاگران برایش هورا می‌کشند. در قطعه ولگرد چارلی دوباره ولگرد را برای ما خلق می‌کند و نشان می‌دهد که در سن شصت سالگی هنوز بدنش چقدر انعطاف دارد. به راحتی هر چه تمام‌تر پاها را در هم می‌کند، لیز می‌خورد و می‌پرد. سرانجام در «دونوازی» چاپلین ـ کیتون، چارلی را در مقام یک ویلوّنیست و کیتون را یک پیانیست نزدیک بین عینکی؛ می‌بینم. کاغذهای نت روی صحنه پخش می‌شود، چارلی و باستر نمی‌توانند سازهایشان را با هم هماهنگ کنند. سیم‌های ویلون پاره می‌شود، هر دو نوازنده، زه‌های پیانو را بیرون می‌کشند، باستر پایش را روی آرشهٔ چارلی می‌گذارد، چارلی نمی‌تواند آرشه را پیدا کند، چون به کف کفش باستر چسبیده است.

بالاخره این دو نفر، قطعه را می‌نوازند، ابتدا یک رقص کولی دیوانه‌وار و سپس آوازی غمگینانه و رمانتیک و سپس دوباره همان رقص دیوانه‌وار. چهرهٔ چارلی به گونه‌ای درخشان، بازتاب لحن و مایهٔ موسیقی است، حالتی جنون‌آمیز میان تأسف و سرخوشی و دوباره بازگشت به همان لحن متأسف. این عمل زمانی تمام می‌شود که موسیقی چنان آش درهم جوشی می‌شود که خود کیتون چهار پایه را پرتاب می‌کند و چاپلین درون طبل بزرگ می‌افتد. همان طور که «کالورو» را از صحنه بیرون می‌برند او به نواختن ویلون ادامه می‌دهد.

«کالورو» که به هنگام افتادن دچار حملهٔ قلبی شده، با وجود ضعف شدید دوباره به صحنه باز می‌گردد تا با طرفداران تازه‌اش برای آخرین بار سخن بگوید، سپس به پشت صحنه می‌رود و حال نوبت «تری» است. با وجود بیماری «کالورو»ی پیر، دختر نمی‌خواهد برنامه اجرا کند ولی به دروغ به او می‌گویند که «کالورو» حالش زیاد بد نیست. زمانی که «کالورو» آرمیده در بستر مرگ، او را تماشا می‌کند، دخترک مشغول رقصیدن است. موقع رقصیدن «تری» در نور، «کالورو» در تاریکی جان می‌دهد و همچنان که دخترک در دایره‌ای دور خود می‌چرخد، فیلم تمام می‌شود. رقص دایره وار هم چنان ادامه دارد، نور هم همیشه حضور خواهد داشت. فقط رقصنده‌ها تغییر کرده‌اند. چاپلین بر خلاف مخالفت عامهٔ مردم و به قیمت از دست دادن تماشاگرش از آنجا که نگران است سبک منحصر به فرد خود را از دست بدهد در نقش «کالورو» تعهدش نسبت به زندگی، نسبت به بیان هنری و ایثار بی‌دریغ انسانی نسبت به انسان دیگر؛ که نهایت عشق است دوباره تاکید می‌ورزد.