اشک‌ها و لبخندها

مجید روانجو

الف) بررسی و ارزیابی سینمای کمدی به منزله‌ی یک ژانر بصری - هنری مشخص با حفظ محدودیت‌های قطعی و اعمال قوانین کلیشه‌یی و چارچوب‌های به رسمیت شناخته‌شده‌ی ژانر، کار بیهوده‌یی به نظر می‌رسد. حتی اصطلاح شبهه‌برانگیز «فراژانر» هم نمی‌تواند حدود و ثغور اطمینان‌بخشی برای گسترهها و موقعیت‌های فی‌البداهه و آمیختگی شیوه‌های رایج با نوآوری‌های غیرقابل پیش‌بینی سینمای کمدی تبیین نماید زیرا اولاً توسعه و کارکرد ژانرها را اغلب نمی‌توان به صورت طبقه‌بندی‌های از هم جدا و بدون دخالت مناسبات اجتماعی و بدون در نظر گرفتن قراردادهای رفتاری و خصلت‌های روانی انسان‌ها مشخص کرد، دوم آن‌که سینمای کمدی به لحاظ نظری می‌کوشد از طرفی همواره بر بنیان‌های اندیشگی و ارزش‌های تئوریزه‌شده‌ی گذشته (جنبه‌های اخلاق‌گرایانه و فضیلت‌خواهی نهفته در فلسفه‌ی افلاطون و به ویژه شناخت‌شناسی مبتنی بر واقعیت‌گرایی ارسطو) بر جا باقی بماند و از طرف دیگر به لحاظ واقعی سعی می‌کند با هر چه گسترده‌تر کردن طرح‌های انسانی - اجتماعی قابل انتشار و استفاده از ساختارهای کمیک برآمده از هم‌آمیزی رنج و عطوفت و ایجاد حال و هواهایی آکنده از نقیضه (Parody) و ابطال، خود را به مثابه بخش قابل‌توجه، اثرگذار و تعریف‌ناپذیری در نظام صنعتی - هنری سینمای جهان به اثبات برساند و سوم آن‌که دامنه‌های ساختاری و متدهای رفتاری - بیانی سینمای کمدی، از سطوح مختلف شوخی‌های کلامی تا خنده‌آفرینی‌های پارودیک و از مراتب لودگی و بذله تا نمایش مضحکه‌های غریب و عجیب و گاه شنیع (Grotesque) و از فکاهی‌های بصری و جوک‌های خیابانی تا خوارشماری سنت‌های بلاهت‌آور اجتماعی و پست‌انگاری قراردادها و قوانین و اعمال ناپسند انسانی، گستره‌یی بی‌پایان دارد. بنابراین با وجود نظریه‌ها و فرضیه‌های معتبر و تدوین‌شده‌یی که از قرن‌ها پیش تا به امروز درباره‌ی کمدی - به منزله‌ی یکی از پنج گونه‌ی ادبیات نمایشی - مطرح گردیده است و با وجود تحقیقات دامنه‌داری که از سال‌های پایانی دهه‌ی ۷۰ قرن بیستم در باب سینمای کمدی، ماهیت و ساختارها و بینش‌ها و کیفیت‌های نهفته در آن در دسترس است، هنوز هم نمی‌توان به طور کامل کمدی و سینمای کمدی را به کمک یک نظام و حتی شبکه‌یی از نظام‌های دلالت‌گرای بصری - بیانی رایج مورد دقت و شناسایی قرار داد. نکته‌ی قابل تفکر دیگر این که اگرچه تولید فیلم‌های کمدی همواره در زمره‌ی دلخواه‌ترین و مخاطب‌پذیرترین محصولات نظام صنعتی - هنری سینمای جهان قلمداد می‌گردد و بازیگران آن نیز از محبوبیت‌های عمیق و طولانی قابل اعتنایی نزد انبوه تماشاگران دیروز و امروز سینما برخوردار بوده‌اند و هستند اما در تبارشناسی ژانرها و تحلیل تاریخ سینمای هنری (و حتی سینمای عامه‌پسند) پیوسته از سینمای کمدی به عنوان هنری جنبی و موجودیتی حاشیه‌یی و مکمل در کنار دیگر گونه‌های سینمایی یاد می‌شود. پس پشت چنین انگاره‌ی تاریخی و به یقین رسیده‌یی، جانبداری غرض‌آلودی خودنمایی می‌کند که بی‌مناسبت نیست به برخی از خاستگاه‌های سنتی - اجتماعی آن اشاره‌های کوتاهی داشته باشیم.

سینمای کمدی؛ نگاه‌ها و نظرها

۱- با یک بررسی گذرا در سنت نوشتاری و سپس فرهنگ بصری غرب درمی‌یابیم که موجودیت کمدی در اساس (هم به لحاظ درون‌مایگی ادبی و هم از جنبه‌ی قابلیت‌های دراماتیک) و متعاقب آن سینمای کمدی، همواره با واکنش‌های مبتنی بر حذف و سکوت و رویکردهای پست‌انگارانه‌یی روبه‌رو بوده است که به نظر می‌رسد آبشخورهای رفتاری - اجتماعی آن، ملهم از پاره‌یی نظریه‌های باستانی ارسطو و دیگرانی است که بر مبنای آن‌ها، کمدی «تقلیدی خلاقانه» و مختص انسان‌هایی معرفی شده است که «بنیان‌های اخلاقی»شان پیوسته آنان را متمایل و مشتاق به «پستی» می‌گرداند. بیلان‌ها و به‌دست‌آمده‌های آماری مربوط به روند تولید سالانه‌ی فیلم‌های کمدی جهان و منحنی‌های تراز مالی هزینه - درآمد در مقایسه با پروسه‌ی دیگر تولیدات نظام سینمایی هالیوود - غرب، مانند ژانرهای اکشن، جنایی - پلیسی و وحشت، عواقب واقعی چنین نگرش ایدئولوژی‌مدار و طرز تلقی تمامیت‌خواهانه‌یی را به شکل شگفت‌آور و غم‌انگیزی آشکار می‌سازد. حتی می‌توان از این منظر به تفاوت‌های فاحش و دامنه‌داری اشاره کرد که به لحاظ ارزش‌گذاری‌های هنری و موقعیت‌های موضوعی حضور در جشنواره‌های متعدد سینمایی و اختصاص جوایز فصلی و سالانه میان مرتبه‌ی فیلم‌های کمدی در مقایسه با فیلم‌های مختص به ژانرهای دیگر اعمال می‌گردد.

۲- برخی پژوهشگران و نظریه‌پردازان سینمای کمدی بر این باورند که چون ساختارهای کمیک (از جنبه‌ی ماهیتی) بر خلاف الگوهای تراژیک و ملودرام‌های هیجان‌انگیز و در مقایسه با گونه‌هایی مانند جنایی، وسترن و یا وحشت کم‌تر پای‌بند

قوانین تبیین‌شده‌ی ژانر بوده و بیش‌تر معطوف به فضاسازی‌های دلپذیر و مقبول عامه و نیز ایجادگر حال و هواهای آکنده از لذات همگانی هستند بنابراین به نظر می‌رسد جرح و واژدن پوشش سطحی روایت‌ها و شخصیت‌های سینمای کمدی به قصد بررسی موشکافانه‌ی زیرساخت‌های مضمونی آن موجب شود که مسرت‌آوری و شادی‌آفرینی کمدی تبدیل به محنت‌زایی و مشقت‌پراکنی تراژدی گردد. پیداست که دلیل‌هایی از این دست پیش‌تر از آن که بر ضرورت‌های حاشیه‌نشینی سینمای کمدی در گستره‌ی نظام صنعتی - هنری سینمای جهان دلالت کنند راه را بر جریان فعال نقد خلاقانه و دگرگونی‌ساز این نوع سینما می‌بندند.

۳- شاید مهم‌ترین زمینه‌های فلسفی، اجتماعی و حتی سیاسی گزاره‌هایی که بیانگر انزواگزینی و مدعی به حاشیه کشیده شدن سینمای کمدی هستند، به اشکال پیوسته و انکارناپذیر مربوط باشند به بخش‌هایی از برخی خصوصیات مفهومی و ساختاری این نوع سینما و تقابل‌های ماهوی و دیالکتیکی آن‌ها با بنیان‌ها و تشکیلات اجتماعی هر دوره از زندگی مردم. خصلت‌هایی مانند ناسازگاری (Incongruity) با اوضاع و احوال فردی - اجتماعی موجود و رویکردهای اقتدارستیزانه و نامأنوسی با حاکمیت‌های یکپارچه از جمله ویژگی‌های ذاتی سینمای کمدی‌اند که از دیرباز تا به امروز سازمان‌ها و نهادهای سیاسی، اقتصادی، نظامی و اجتماعی مبتنی بر توزیع ناعادلانه‌ی ثروت‌ها و به تبع آن فرهنگ‌ها و اخلاقیات حاکم بر زندگی انسان‌ها را با چالش‌های پی در پی و ژرفی روبه‌رو می‌سازد. اثر کمدی گستره و عمق چنین چالش‌هایی - از آن سوی مرزهای مضحکه تا این سوی رویارویی با تفکرات و اعمال نامطلوب انسانی و مناسبات فردی - اجتماعی - را در بر می‌گیرد.

درک تماشاگر آثار کمدی

ب) تبسم کردن (Smile)، خندیدن (Laugh)، پوزخند زدن (Smirk) و حتی قهقهه‌زدن و رودبر شدن از جمله حالت‌های روانی و رفتارهای جسمانی قابل استناد و مشخصی‌اند که محصول مستقیم و نخستین واکنش مخاطب در مواجهه با فیلم کمدی محسوب می‌شوند. در سینمای کمدی همه چیز به مراتب درک (ابتدا سطحی و سپس متفکرانه) تماشاگر بستگی دارد و نظام ارتباطی خاصی

از سینمای کمدی به عنوان هنری جنبی و موجودیتی حاشیه‌یی و مکمل در کنار دیگر گونه‌های سینمایی یاد می‌شود

که با آغاز فیلم میان موجودیت کمدی و حواس فعال مخاطب شکل می‌گیرد. شاید در طبقه‌بندی و ارزش‌گذاری فیلم‌های این گونه‌ی سینمایی، این استنباط عوامانه به میزان قابل توجهی درست و کارگشا باشد که اندازه‌ی اثرگذاری و موفقیت فیلم کمدی را در ارتباطی تنگاتنگ و یکطرفه با اندازه‌ی خنداندن تماشاگر تبیین می‌نماید. درباره‌ی ماهیت خنده و مناسبت‌های آن با مفهوم کمدی و موقعیت‌هایی که بر اثر شکل‌گیری کمدی برای حالت‌های متفاوت خنده ایجاد می‌شود استدلال‌ها و نظریه‌های زیادی در دسترس است: از بوطیقای ارسطو در باب «ریشخند و تمسخر» (حدود ۳۲۵ پ. م) تا آموزه‌ی «تمسخر و استهزای مبتنی بر پاکنیتی هنرمند» متعلق به کاستل ورتو (۱۵۷۱ - ۱۵۰۵)، از نظریه‌ی فلیب سیدنی (۱۵۸۵ - ۱۵۵۴) مبتنی بر «ناموزونی‌ها و بی‌تناسبی‌های موجود در انسان و طبیعت و جستوجوی آن‌ها در شکل‌های خنده» تا «تحریک به خندیدن بر اثر نابهنجاری‌های عاطفی و احساسی» در حدسیات ین جانسون (۱۶۳۷ - ۱۵۷۳)، از «رهاشدگی پتانسیل‌های نهفته و سرکوب‌شده‌ی شخصیتی بر اثر خنده» در عقاید زیگموند فروید (۱۹۳۹ - ۱۸۵۶) تا انگارههای فلسفی فریدریش نیچه (۱۹۰۰ - ۱۸۴۴) درباره‌ی «خنده‌یی» که سبب «واقعی» آن «احساس ناگهانی بی‌خطری (= امنیت)»، پس از «احساس خطری جدی و طولانی» است و سرانجام از فرضیه‌ی هنری برگسون (۱۹۴۱ - ۱۸۵۹) که خنده را «دلیل روال تکراری و ماشینی انسان و اشیا» می‌داند تا تحقیقات پردامنه‌ی سال‌های دهه‌ی ۸۰ قرن بیستم میلادی به این سو. حاصل آن که ماهیت، مبنا و طرز شکل‌گیری کمدی مبتنی بر مجموعه‌ی در هم تنیده‌یی از کنش‌ها، گفتارها، اتفاق‌ها، تقابل‌ها و ناخودآگاهی‌های مناسبت‌ساز میان انسان، طبیعت، اشیا و قراردادهای از پیش‌پذیرفتنی است که بدون واسطه منجر به خنده‌ی انسانی می‌شود. دلایل و سبب‌سازهای خنده‌ی تماشاگر در رویارویی با سینمای کمدی را به اختصار می‌توان چنین برشمرد:

خنده‌ی تماشاگر و سینمای کمدی

۱- غریب‌وارگی ناگهانی و بیگانگی غیرمنتظره در رویارویی با پدیده‌ها، حوادث، اشیا و آدم‌ها به لحاظ نوع پوشش، شکل حضور و طرز حرکات رفتاری و زبانی، به گونه‌یی که پیش از این سابقه‌ی رویارویی از این دست برای بازیگر و مخاطب میسر نبوده است.

۲- آشنایی‌زدایی ناگهانی یا تدریجی به وسیله‌ی بازیگر در رویارویی با پدیده‌ها، حوادث، اشیا و آدم‌هایی که پیش از آن برای تماشاگر آشنا و مأنوس انگاشته می‌شده است.

۳- ناسازگاری با همه یا برخی موافقت‌های احساسی و عاطفی و قراردادهای انسانی که مبنای طرح و توسعه‌ی مناسبات انسان با حیوانات و اشیا را شکل می‌دهند. این مناسبات اغلب حاوی روندی از تقابل‌ها و تضادهای پیش‌بینی‌نشده است که یا به صورتی تفسیرپذیر رخ می‌دهند یا تفسیرناپذیر. اما آن چه مسلم است این که چنین روندی طی گسترش، موقعیت‌هایی حساس و به‌شدت ناپایدار ایجاد می‌کند که گاه خیال‌انگیز و مسرت‌بخش‌اند و گاه مضحک و پست‌انگار.

۴- ناگزیری یا عادت به تکرار متناوب برخی کنش‌های فیزیکی یا بعضی رفتارهای زبانی. آن‌چه در این اصل سببیت خنده‌ی مخاطب را فراهم می‌سازد حاصل مقایسه‌یی است که ناخودآگاه میان کارکرد اندام انسانی و قسمت‌های مختلف ماشین در ذهن صورت می‌گیرد که نتیجه‌ی آن هبوط انسان از مراتب واقعی خود و تبدیل شدنش به ابزاری مکانیکی است و بالاتر آن که در حالت‌هایی این چنین احساسی به تماشاگر مستولی می‌شود که ضمن به چالش کشاندن قدرت بالقوه‌ی تخیلی او، انسانِ کمدی را مقهور سیطره‌ی

ماشینیسمی می‌داند که تلاش‌های ناگزیر و حالا به عادت تبدیل‌شده‌اش راه به جایی نمی‌برد.

۵- واژگون‌نمایی واقعیت و موقعیت‌های دنیای پیرامون بر اثر بزرگ‌سازی یا کوچک‌نمایی غلوآمیز و زایدالوصف یک احساس جسمانی یا یک خصیصه‌ی مغزی، مانند دانایی بیش از اندازه‌های معمولی یا حماقت‌های چشمگیر و در آستانه‌ی خرفتی به ویژه در مجموعه‌ی مناسبات دیداری - رفتاری با جنس مخالف. در سینمای کمدی اغلب از این اصل به شکلی کاملاً مردانه در رویارویی با خصوصیات تهاجمی و دفاعی زنان استفاده می‌گردد.

ساختار کمیک سینمای کمدی

ب) از راه یافتن نظام‌های دلالتگر و مبتنی بر روابط علت و معلولی حاکم بر ساختارهای کمیک سینمای کمدی و متعاقب آن شناخت‌شناسی نشانه‌های منحصر به فرد آن می‌توان به درک بالاتری در ارزیابی کارگردها و چگونگی رویکردهای اجتماعی فیلم‌های کمدی رسید. نشانه‌های کمیک سخت متنوع و پایان‌ناپذیرند و ساختارهای کمیک به منزله‌ی قلمروی این نشانه‌ها در آغاز انگارههایی بیان‌نشدنی و تبیین‌ناپذیر به نظر می‌رسند، تنها از طریق تشکیل کمدی (به عنوان نوع خاصی از بیان بصری) و ایجاد نوع خاصی از روابط است که نشانه‌های کمیک انرژی‌های نهفته و متناسب با «دال»شدگی خود را آزاد می‌کنند و ساختارهای کمیک را به حرکت زنجیره‌یی از «وانموده»هایی بدل می‌سازند که همواره آکنده‌اند از آشفتگی‌ها و اضطراب‌ها و تنوع و ادغام‌شدهای بی‌منطق؛ نظامی بالفعل با عناصری ناهمگون که از طرفی در پی بازشناسی مدلول‌های ناشناخته و چندگانه‌اند و از طرف دیگر نه مرکزیت مشخصی می‌توان برایشان در نظر گرفت و نه می‌توان پایان قابل تصوری برایشان رقم زد. نشانه‌های کمیک (چه آن‌ها که بر جنبه‌ی محافظه‌کارانه‌ی سینمای کمدی دلالت می‌کنند و چه نشانه‌هایی که بیانگر خصلت‌های شورشی و انقلابی‌گری این نوع فیلم‌هایند) در همزیستی آشتی‌جویانه یا قهرآمیز و یا درهم‌آمیختگی این دو، اشکال خاصی از ساختارهای کمیک را به وجود می‌آورند که هر یک هنگام ارتباط با مخاطب تأویل‌ها و تفسیرهایی را برمی‌انگیزند که سخت متفاوت و اغلب غیرقابل پیش‌بینی‌اند. به واقع آن چه سینمای کمدی به عنوان مقصود مورد نظر خود دنبال می‌کند چیزی نیست مگر قلمروهایی که اشکال متنوع ساختارهای کمیک می‌توانند «بازی» بدون محور و بی‌پایان خود را آغاز کنند؛ درست مانند

معمول این است که روایت‌های جاری در فضا و حال و هوای سینمای کمدی تا به آخر خصلت‌ها و موقعیت‌های کمیک خود را هم‌چنان حفظ کنند

درهم‌آمیختگی بخش‌های آگاهمند و جنبه‌های ناخودآگاه زبان هنگامی که زبان عرصه‌ی بازی‌های زبانی می‌گردد (برگرفته از نظریه‌ی لودویگ وینگنشتاین). در این بازی آن‌گاه که قوانین، اصول متعارف و مجموعه‌ی مبانی سنتی و قراردادهای تبیین‌کننده و حاکم بر رفتارهای فردی و اجتماعی در سینمای کمدی حالت‌های ثبات گذشته‌ی خود را از دست بدهند و وضعیتی آویزان و ناپایدار به خود بگیرند همزیستی عناصر و سپس بالفعلی ساختارهای کمیک، مخاطب را به درک لذت دلخواه می‌رساند که اغلب آن را با خوشایندی بی‌سابقه‌ی نخستین لذت‌های دوران کودکی فرد برابر می‌دانند. این لذت تنها هنگامی دست می‌دهد که بتوان زمینه‌های مادی و احساسی قابل اعتنایی برای مفهوم آزادی مقرر کرد. سینمای کمدی در مواجهه با چنین دریافتی، در ارتباط با واقعیت‌های بیرونی، رفتاری متقابل از خود نشان می‌دهد؛ از طرفی در جست‌وجوی هنرمندانه‌ی گسترههای واقعی و کمیابی از زندگی و مناسبات فردی و اجتماعی است برای درک هر چه بهتر مفهوم آزادی به صورتی متکثر و چندگانه و از طرف دیگر سعی می‌کند مبتنی بر مکانیسم‌های زیباشناختی خاص خود و ساز و کارهای ارتباطی‌اش با مخاطب، بازی بی‌مرکز و پایان‌ناپذیر و هر باره‌ی خود را به گونه‌یی دیگر آغاز کند. واژگونه نشان دادن زندگی روزمره و مناسبات انسان‌ها با یکدیگر و با پدیده‌ها و اشیا و زیر پا گذاشتن قوانین و قراردادهای مبتنی بر نظام‌های علت و معلولی و نیز شکستن اقتدارها و محکماتی که از ارزش‌گذاری‌های معطوف به زمان و شرایط آفریده شده‌اند تنها بخشی از بازی هولناکی است که سینمای کمدی با توسعه‌ی هر چه بیش‌تر آن، اشتیاق مخاطب را برای تجربه‌ی هرچند کوتاه اما باشکوه و تازه‌تر درک مفهوم آزادی با احساس‌ها و هیجان‌های او آمیخته می‌گرداند.

کمدی و ساز و کارهای آن

ت) کمدی و ساز و کارهای آن به منزله‌ی موجودی موجه در سینمای کمدی از حالت‌ها و کنش‌های فیزیکی و کلامی خاصی برخوردار است که تا حدود زیادی معرف هستی خاص و نامتعارف آن است. هستی کمدی به هیچ روی یک هستی مستقل و پیوسته و بهرهمند از قوانین فکری قابل مطالعه نیست، هستی کمدی متشکل از «هستی‌های لحظه‌یی» بی‌شکل اما متوالی است که دمادم بودنشان ممتد و زنجیرموار نیست، حتی ممکن است هستی این لحظه‌ی کمدی در تقابل با موجودیت لحظه‌های قبل یا بعد آن باشد. این ویژگی که از بنیان‌های ساختار کمیک به شمار می‌آید طی شکل‌گیری روایت کمدی این امکان را برای مخاطب فراهم می‌کند که در هر لحظه از هستی کمدی هم هیجان‌زده شود و هم در انتظار رسیدن به لحظه‌ی بعد هم‌چنان احساس بی‌تابی کند. گاه ممکن است هستی‌های لحظه‌یی کمدی در بر گیرنده‌ی دو یا چند روایت به هم مرتبط یا جدا از هم باشند که در این صورت به کمک فعال‌تر شدن عناصر کمیک از توسعه‌ی یک روایت جلوگیری می‌شود و روایت بعدی ادامه می‌یابد. معمول این است که روایت‌های جاری در فضا و حال و هوای سینمای کمدی تا به آخر خصلت‌ها و موقعیت‌های کمیک خود را هم‌چنان حفظ کنند اما اغلب دیده می‌شود که بعد از شکل‌گیری مراحل مشخصی از روایت به تدریج در فضای عمومی اثر و رویه‌ی آدم‌ها و پدیده‌های متداخل و کنش‌زا پیش‌زمینه‌هایی از رمانس، ملودرام و حتی تراژدی نمایان می‌گردد. صورت مشخص و کاربردی‌تر چنین فرایندی وقتی به وقوع می‌پیوندد که روایت در ساختار کمیک به منزله‌ی عامل اصلی برپادارنده و پیونددهنده‌ی عناصر و نشانه‌های کمیک تلقی نگردد. در این وضعیت عمل زیبایی‌شناسی روایت حاوی دو کارکرد متفاوت و مهم می‌گردد؛ یکی پیشبرد و اعتلای خواسته‌ها و مقاصد کمدی و دیگری مرتبط ساختن پاره‌های ناسازگون و جدا از هم کمدی.

شاید در هیچ یک از ژانرهای شناخته‌شده‌ی سینمای جهان ارزش و اعتبار «آگاهی مبتنی بر روایت» و «روایت‌های آگاه‌مند» قابل مقایسه با سینمای کمدی نباشد. چنین امکانی از هر لحاظ موجودیت کمدی و سینمای کمدی را بر آن داشته است تا همواره بر فقدان آگاهی و تبعات مختلف و قابل تصور آن مانند اقتدارگرایی، حماقت، سیطره‌پذیری، جهالت و ... حمله‌ور باشد ■