چاپلین

ژانر، روایت و کمدین هالیوودی

فرانک کراتنیک

ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام

کمدیِ کمدین‌های هالیوود، در مقام ژانر، با فیلم‌های داستانیِ متعارف از یک جنبه‌ی مهم تفاوت داشت: فیلم‌های کمدینْ محور فقط براساس زیباشناسیِ مبتنی بر روایتِ سینمای کلاسیک شکل نمی‌گرفت. این‌گونه فیلم‌ها بیانگر ترکیبِ داستان و صحنه‌های سرگرم‌کننده هستند. در این فیلم‌ها، وجوه مختلفِ الگوی بازنمایی کلاسیک با یک شیوه‌ی نمایش، هم‌زیستی دارد، شیوه‌ای که از اشکالِ گوناگونِ واریته، هم‌چون وود ویل و بورلسک، ریشه می‌گیرد. عمده‌ی توجه من در این مقاله به دوره‌ی مشخصی از تاریخ ژانر، یعنی اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ تا اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ است. در فیلم‌های کمدین‌محور این دوره، دو جنبه‌ی لازمِ بازنمایی (representation) و نمایش (presentation) در چارچوب یک سبک و سیاقِ ثابت و قابلِ پیش‌بینی به بیان درمی‌آیند. به دنبال ورود صدا به عرصه‌ی سینما که باعث بی‌ثباتی و تزلزلِ آن شد، صنعت سینمای هالیوود، این سبک و سیاق را به منظور یکدست‌سازیِ تولیداتِ خود به

کار گرفت. در مقایسه با دیگر ژانرها، یکدست‌سازیِ کمدیِ کمدین‌محور دیر صورت گرفت. (نکته‌ی جالب این‌که این نوع کمدی همیشه کندتر و دیرتر از باقیِ ژانرها به فرایند یکدست‌سازی در صنعت سینما تن داده است.)

کمدی‌اسلپ استیکِ شوخی‌محور، با آغاز بهره‌برداری از ستارگان در دهه‌ی ۱۹۱۰ به کمدیِ کمدین‌محور راه یافت

در مقابل تحسین کمدی‌های کمدین‌محور، فیلم‌هایی که از اواخر دهه‌ی سی تا اوایل دهه‌ی شصت تولید شدند، صرف‌نظر از استعدادهای درخشانی که به نمایش گذاشتند، از لحاظ سازماندهی فرمال، بیانگر ثبات بیشتری هستند. از آن‌جا که فیلم‌های این دوره به این ژانر شکل و قالبِ مشخصی بخشیدند، از این پس آن‌ها را کمدی‌های کمدین‌محور مدون می‌نامم. تاریخ این ژانر فقط حاویِ تاریخ بازیگرانِ خلاق و منفرد نیست: ستارگان کمدی در چارچوب بافت‌های فرمانِ خاص فعالیت می‌کردند، بافت‌هایی که خود مولود بافتِ صنعتی و نهادیِ سینمای هالیوود بودند.

کمدی کمدین‌محور هالیوود: اشکال تاریخی

کمدی اسلپ استیکِ شوخی‌محور، با آغاز بهره‌برداری از ستارگان در دهه‌ی ۱۹۱۰ به کمدیِ کمدین‌محور راه یافت. استودیوی تأثیرگذار مک سنت، یعنی کی‌استون‌کپ، در کنار به تصویر کشیدن سکانس‌های پرتحرکِ تعقیب و طراحی چشمگیر پرتاب موزونِ کیک، بازیگران کمدی را از مراکز اجرای واریته، سیرک، پانتومیم و تماشاخانه‌های انگلیس گردهم آورد و استخدام کرد. با این حال پیتر کریمر معتقد است که فیلم‌های کوتاهی که از سال ۱۹۱۲ تا سال ۱۹۱۶ در کی‌استون‌کپ ساخته شدند ـ و ستارگانی چون میبل نورمند و راسکو (فتی) آر باکل را به نمایش می‌گذاشتند ـ «بیشتر بر کنشِ کمیک متمرکز بودند تا شخصیت‌پردازیِ قهرمانان خود.» کریمر بر این باور است که مدتی گذشت تا بازیگران کمدی به جزء اصلی و مؤثر کمدیِ شوخی‌محور تبدیل شوند:

> آن دسته از کمدی‌های کمدین‌محورِ اسلپ استیک که در اواخر دهه‌ی ۱۹۱۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ ساخته شد بیش از نخستین فیلم‌های اسلپ استیک، دغدغه‌ی شخصیت و بازیِ ستارگان کمدی را داشتند، جایگاه و بازیِ آن‌ها را از باقی بازیگران متمایز می‌کردند، و از همین رهگذر آن‌ها به جذابیتِ عمده‌ی فیلم‌ها تبدیل کردند.

تمرکز کمدی‌های اسلپ استیک بر ستارگان قدمی بود به سوی ثبات فرمال بیشتر. دیگر عامل مهم در این راه ابداعِ فیلم‌های بلند کمدین‌محور بود. نخستین روایات سینماییِ که از سال ۱۹۱۰ تا سال ۱۹۱۵ ساخته شدند، معمولاً از الگوهای ساختاریِ ادبیات و نمایش بهره می‌گرفتند. اما غالب کمدین‌های سینما در زمینه‌هایی تجربه اندوخته بودند که بیشتر با طرح و شکلِ فیلم‌های کوتاه جور درمی‌آمد (قطعاتِ نمایشی واریته از لحاظ طول زمانی به کمدی‌های کوتاه شباهت داشتند، یعنی از هشت تا دوازده دقیقه طول می‌کشیدند). حتی پس از آن‌که فیلم سینمایی بلند به عنوان شکلِ غالب تولیدات سینمایی پذیرفته شد، فیلم‌های کمدین‌محور، هم‌چنان در محدوده‌ی فیلم کوتاه باقی ماندند. درنتیجه این فیلم‌ها در جایگاهی نسبتاً پست و کهتر قرار گرفتند و بیشتر، نقش جذابیت‌های فرعی و جانبی را داشتند. (البته فیلم‌های کوتاه چاپلین از این امر مستثنا بودند.)

گذر از فیلم‌های کوتاه شوخی‌محور به روایت‌های بلند سینمایی، برای کمدین‌هایی که موقعیت تثبیت شده‌ای داشتند گامی بزرگ و دشوار بود؛ گرچه فیلم‌هایشان از لحاظ زمانی رفته‌رفته طولانی‌تر شدند. همان‌طور که استیو نیل خاطرنشان کرده است، فیلم‌های بلند دهه‌ی بیستِ چارلی چاپلین و باستر کیتن و هرولد لوید، درواقع دو رگه‌هایی بودند که در پاسخ به شرایط متغیر صنعت سینما و سودآوریِ اقتصاد آن تولید شدند:

> فیلم‌های بلند سینمایی، هم در مرحله‌ی تولید و هم در مرحله‌ی نمایش، برتر از فیلم‌های کوتاه شمرده شدند، و درآمد بیشتری

ایجاد کردند... این فیلم‌ها آمیزه‌ای خاص و منفرد از اسلپ استیک و عناصر روایی هستند و نه به رغم آن‌چه معمولاً تصور شده، شکوفایی قطعیِ یک سنتِ اصلی اسلپ استیک.

کمدی‌های کمدین‌محور و بلند این دوره دو الگوی فرمال مهم داشتند: الف. آن دسته از فیلم‌های کی‌استون‌کپ که بن تورپین در آن‌ها بازی می‌کرد؛

ب. فیلم‌های بلند هرولد لوید که تلفیقی بود از کمدی اسلپ استیک و نوعی کمدی «آقامنشانه». برخی از فیلم‌های تورپین، مانند *بدبختی در مزرعه* (۱۹۲۰)، *شهر کوچک دوست داشتنی* (۱۹۲۱) و *نعره‌ی عربی* (۱۹۲۳) شکلی را که پیتر در فیلم‌های کوتاه کی‌استون‌کپ تثبیت شده بود بسط دادند و به پارودیِ اسلپ استیک فیلم‌های ماجرایی یا (ملو) دراماتیک آن زمان تبدیل شدند، و از این رهگذر توانستند از چارچوبی روایی که پیشتر تدوین شده بود، گرته‌برداری و بهره‌برداری کنند. اما نسبت به این فیلم‌های تورپین، مهم‌ترین فیلم‌های بلند هرولد لوید که در دهه‌ی بیست ساخته شدند ترکیبی بسیار یکدست‌تر و منسجم‌تر از شوخی و روایت هستند. موفق‌ترین شخصیت سینمایی لوید (آن شخصیت «عینکی») با آن شخصیت‌های زشت و بی‌تناسب و مطرودانِ جامعه که کمدی‌های کی‌استون‌کپ انباشته از آن‌هاست، تفاوت اساسی دارد. برخلاف شخصیت «ولگرد» چاپلین که الگوی نخستین شخصیت‌های لوید یعنی «ویلی وُرک» [ویلی کاری] و «لونسام لوک» [لوک تنها] بود، شخصیت «عینکی» با سوژه وحدت در پی ملحق و متحد شدن با جامعه است و در این راه با موانع بزرگی روبه‌رو نمی‌شود. شخصیت لوید در فیلم‌هایی چون *سلامتی در آخر* (۱۹۲۳)، *گریزان از دخترها* (۱۹۲۴)، *دانشجوی سال اول* (۱۹۲۵)، و *برادر کوچک* (۱۹۲۷) آشکارا سودای ترقی و حرکت به سوی لایه‌های بالای اجتماع را در سر دارد، آرزویی که در فیلم *سلامتی در آخر* هنگام صعود از آسمانخراش نمود عینی می‌یابد. به علاوه او هیچ نقص جسمانی یا روانیِ لاعلاج که مانع تحقق اهدافش ـ مانند رسیدن به موفقیت و اعتبار یا عشقِ یک زن ـ شود ندارد. قهرمان لوید همواره به واسطه‌ی عزم راسخ و پشتکار و ابتکار به وجاهت و مقبولیت دست می‌یابد.

این تلاش برای رسیدن به انسجام و یکپارچگی را ساختار فیلم‌های لوید نیز نشان می‌دهد: در فیلم‌های او، شوخی‌ها معمولاً به جای رقابت با روایت *از دل آن* برمی‌خیزند.

گذراز فیلم‌های کوتاه شوخی‌محور به روایت‌های بلند سینمایی، برای کمدین‌هایی که موقعیت تثبیت شده‌ای داشتند گامی بزرگ و دشوار بود؛ گرچه فیلم‌هایشان از لحاظ زمانی رفته‌رفته طولانی‌تر شدند

هم جایگاه لوید در مقام کمدین و هم خودِ شوخی‌ها در قالبِ فرایندی روایی «جلوه‌ای طبیعی» پیدا می‌کند. لوید تفاوت‌های شخصیتی خود را با جماعت، ناچیز جلوه می‌دهد، و فیلم‌هایش نیز به نوبه‌ی خود جایگاه ویژه‌ی او را در مقام بازیگر کمدی، بزرگ نمی‌کنند و بیشتر بر نقش او به مثابه‌ی یک شخصیت تأکید می‌کنند. چاپلین و کی‌استون‌کپ و لوید در فیلم‌های بلندی که در دهه‌ی بیست بازی کردند، خود را با اصولِ کمدی اجتماعیِ «آقامنشانه» وفق دادند، گرچه در همین زمان اشکالِ سنتی‌ترِ کمدی اسلپ استیک به حضور پر رنگ خود در قلمروِ فرعیِ فیلم کوتاه ادامه دادند.

اما ظهور سینمای ناطق، و یکدست‌سازیِ فیلم‌های ناطق به بهره‌برداری هماهنگ و مجدد از کمدیِ صحنه‌ای توسط استودیوهای هالیوود انجامید. شرکت‌های فیلم‌سازیِ هالیوود به دنبال سرمایه‌گذاری بر جذابیت جدید سینما یعنی صدا در اواخر دهه‌ی بیست و اوایل دهه‌ی سی به استخدام بسیاری از بازیگرانِ بزرگ و به‌نام برادوی و عرصه‌ی واریته دست زدند که از آن جمله‌اند برنز و آلن، اُلسن و جانسن، جک بنی، ادی کُنتور، ویلر و وولسی، و.ک. فیلدز، جو اِ. براون، و اِد وین. بسیاری از این بازیگران از طرح و قالب فیلم کوتاه به عنوان چارچوب مقدماتیِ کار استفاده کردند. هالیوود از این کمدین‌های صحنه در دیگر

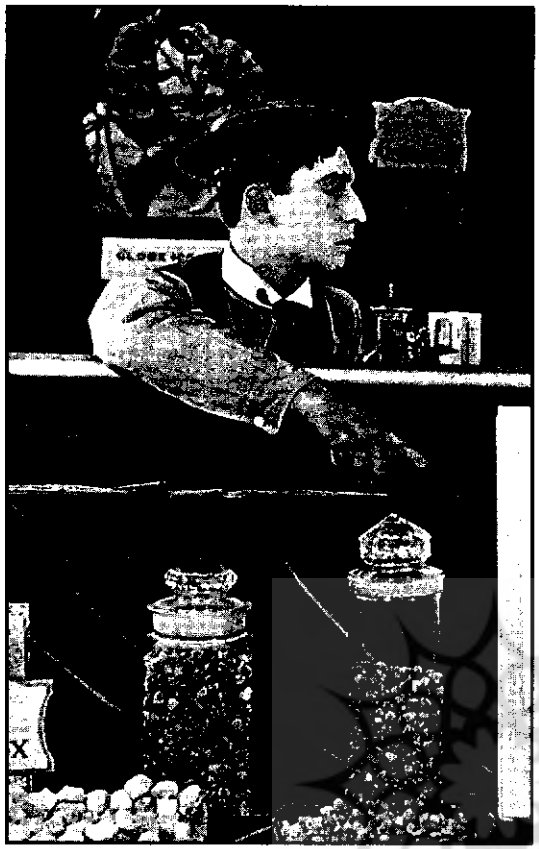
زمینه‌ها نیز بهره گرفت: در کمدی‌های کمدین‌محورِ بلند که بر بازی بازیگرانی چون برادران مارکس و ویلر و وولسی متمرکز بود؛ در فیلم‌های شبه جُنگ که مجموعه‌ای از بازیگران موزیکال و کمدی را گردهم آوردند (مانند *شوی هالیوود در ۱۹۲۹*، و *احمق‌های جدید موی تُن در ۱۹۳۰*)؛ و در آن‌چه هنری جنکینز «فیلم ویترینی» خوانده است (مانند مجموعه‌ی *برنامه‌ی بزرگ رادیویی* (۱۹۳۲ ـ ۱۹۳۸) از کمپانی پارامونت، و *خانه بین‌المللی* (۱۹۳۳) که در آن سکانس‌های کمدی و موزیکال در قالب روایتی ساده و سطحی ارایه می‌شود.

جنکینز شاخص‌ترین شکل فیلم کمدین‌محورِ بلند در این دوره را «کمدی آنارشیستی» خوانده است. فیلم‌های ویلر و وولسی و برادران مارکس بیانگر تغییر جهتی از سبک و سیاق غالب در کمدی‌های بلند یعنی اسلپ استیک آقامنشانه بود. در مقابلِ فیلم‌های چاپلین و لوید و کیتن که به دنبال تلفیق اجرای کمدی و روایت بودند، فیلم‌های آنارشیستی «سبک کمدیِ بسیار از هم گسیخته و مخربی» را نشان می‌دهند. برای مثال، فیلم‌های برادران مارکس از *ساحل نارگیل* (۱۹۲۹) تا *سوپ اردک* (۱۹۳۳) بیانگر اجتناب عمدی از اصول انسجام روایت هستند. در هر فیلم آن‌ها، تداوم پیرنگ از صحنه‌ای به صحنه‌ی دیگر به جای تثبیت، تضعیف و تخریب می‌شود. برای مثال، داستان *گنگستری* و آدم‌ربایی در فیلم *میمون بازی* (۱۹۳۱) و داستان دسیسه‌های سیاسی در *سوپ اردک* به شیوه‌ای دیمی و تصادفی بسط می‌یابد و به معیارهای «کلاسیک» انگیزه و علیت توجه چندانی نمی‌شود. در این فیلم‌ها کمدین‌ها هم‌چون مهاجمان دنیای داستان می‌نمایند، و مهم‌تر این‌که برای خلق هویتی یگانه و منسجم و ثابت برای آن‌ها تلاشی صورت نمی‌گیرد. کمدی کمدین‌محور آنارشیستی به ناگزیر عمری کوتاه داشت، چرا که محصولِ دوره‌ای انتقالی بود که در طی آن، معیارهای ثابت و جا افتاده برای مدتی محدود متزلزل و مختل شدند. فیلم‌های آنارشیستیِ اوایل دهه‌ی سی در اواخر همین دهه به وسیله‌ی گونه‌ی ضابطه‌مندتری از فیلم کمدین‌محور، از دور خارج شدند. این یکدست‌سازیِ کلی و فزاینده پیامد کاهش یافتن عایدیِ فیلم‌های آنارشیستی در میانه‌ی دهه‌ی سی بود، «مسأله‌ای که به باور مطبوعاتِ، نتیجه‌ی بازی اغراق‌آمیز ستارگان این فیلم‌ها و ناتوانی آن‌ها در تولید محصولاتی با کیفیت بالا بود.» استودیوهای هالیوود در واکنش به این معضل، یا کمدین‌ها را مرخص کردند و یا «پیروی بیشتر از قراردادهای کلاسیک داستان‌گویی» را طلب کردند. معروف‌ترین نمونه‌ی این امر، چیزی است که بر سر برادران مارکس آمد: پارامونت پس از شکست *سوپ اردک* درگیشه قراردادش را با آن‌ها برهم زد، و متروگلدوین مه‌یر برای بازی در فیلم *شبی در اپرا* (۱۹۳۵) با آن‌ها قرارداد بست، فیلمی که بازی کمیک این گروه را با توجه به قراردادهای ساختاری پیرنگ فیلم‌های کمدی موزیکال ارایه کرد و به الگویی برای فیلم‌های بعدی آن‌ها تبدیل شد. در فیلم‌های متروییِ برادران مارکس، حرکت به سوی قاعده‌مندی (formalization) به سامان دادن مؤکدتر بازی «مخرب» آن‌ها در مناسبت با یک فرایند روایی معین و تعریف شده منجر شد. در این فیلم‌ها، گروچو و چیکو و هاریو مارکس در کنار روایت، نقش فرعی دارند؛ آن‌ها دیگر قهرمان فیلم نیستند. از این لحاظ، فیلم‌هایی چون *شبی در اپرا* و *یک روز در مسابقه‌ی اسبدوانی* (۱۹۳۷) با فیلم‌های قاعده‌مند و ستاره‌محورِ باب هوپ، دین کِی، و گروه دین مارتین و جری لوییس تفاوت عمده دارند. برای مثال، در فیلم *شبی در اپرا*، برادران مارکس به پیرنگ رمانتیک فیلم کمک می‌کنند، یعنی طرحی می‌ریزند تا رُزا (کیتی کارلیسل) و ریکاردو (آلن جونز) را به هم برسانند، اما این پیرنگ آن‌ها را کاملاً مقید نمی‌کند و سهم شخصی و عمده‌ای در آن ندارند. آن‌ها این فرصت را دارند تا از شخصیتی، مخرب به شخصیتی عموار تغییر کنند و حول پیرنگ رمانتیک فعالیت کنند، اما هرگز آن را تحت سیطره‌ی خود درنمی‌آورند. ماجرای فرعی و فکاهیی که میان اُتیس ب.دریفتوود (گروچو مارکس) و خانم کِلی پول (مارگرت دومون) می‌گذرد بیانگر عشقی هزل‌آمیز است، اما هرگز به آن اجازه داده نمی‌شود تا داستان عاشقانه‌ی رزا و ریکاردو را مخدوش کند.

پیشتر نیز گفتیم که کمدی‌های کمدین‌محور متعلق به اواخر

دهه‌ی سی تا اوایل دهه‌ی شصت چارچوبی یکدست فراهم آوردند که با ساختار انحصاری صنعت سینمای کلاسیک هالیوود همخوانی داشت. فیلم‌های ستاره‌محور کمدین‌هایی چون هوپ، کی، رِد اسکلتُن، و مارتین و لوییس نشان‌دهنده‌ی ترکیب آشنا و قابل پیش‌بینی داستان‌گویی و نمایش سرگرم‌کننده ـ بازی کمیک بود.

از اواخر دهه‌ی پنجاه، هم‌زمان با دگرگونیِ گسترده‌ی شیوه‌ی رسمی و تثبیت شده‌ی تولید در هالیوود، این ژانر نیز تغییر جهت بنیادی پیدا کرد. یکی از نتایج این تغییر جهت آثار غریب جری لوییس به کارگردانیِ خودش بود، آثاری که شیوه‌های مرسوم کمدی‌های قاعده‌مند را تا حد زیادی متحول کرد. نتیجه‌ی دیگر، پراکندگی «شخصیت» در اسلپ استیک‌های حماسی هم‌چون *دنیای دیوانه‌ی دیوانه‌ی دیوانه‌ی دیوانه* (۱۹۶۳)، *مسابقه‌ی بزرگ* (۱۹۶۵)، *آن مردان باشکوه در ماشین‌های پرنده‌شان* (انگلستان، ۱۹۶۵)، و *آن مردان جوان بی‌باک در، اتول‌های قراضه‌شان* (انگلستان، فرانسه و ایتالیا، ۱۹۶۹) بود. برخلاف کمدی‌های کمدین‌محور، این داستان‌های پرزرق و برقِ تعقیب را یک شخصیت کمدیِ مرکزی یکپارچه نمی‌سازد. این فیلم‌ها درعوض مجموعه‌ای از بازیگران را به تصویر می‌کشند که به معنای واقعی کلمه بر سر به دست آوردن نقش اصلی با یکدیگر رقابت می‌کنند. این مجموعه عبارت بود از کمدین‌هایی چون پیتر کوک و دادلی مور، جری لوییس، سه کله پوک، میلتُن برل و فیل سیلورز؛ بازیگران کمدی‌های موقعیت مثل جک لمون، تونی کرتیس، تری توماس؛ و بازیگران دراماتیکی چون اسپنسر تریسی، جرج مَک رِدی و استوارت ویتمن. بنابراین در این‌جا اصل رقابت میان شیوه‌های متضاد بازی و نمایش است. گرایش‌های جدیدتر نیز بیانگر دور شدن کمدیِ شوخی از حضور مؤثر و یکپارچه‌کننده‌ی کمدین است. نمونه‌ی آثار دارای این گرایش، فیلم‌های گروهیِ هجویه‌ی ملی (National Lampoon) و مجموعه‌ی *آکادمی پلین* و بورلسک‌های کلیِ زوکر ـ آبراهام ـ زوکر (*هواپیما* و *سلاح آخته؛ فوق سری* (۱۹۸۴)؛ *هات شاتز* (۱۹۹۱) است. شخصیت اصلیِ فیلم‌های *سلاح آخته: از میان پرونده‌های پلیس*



(۱۹۸۸) و *سلاح آخته ۲: رایحه‌ی ترس* (۱۹۹۱) لزلی نیلسن است که بیشتر به آدم‌های ساده‌لوح و گیج می‌ماند تا کمدین‌ها.

ظاهراً از زمان ناکامیِ سینمای کلاسیک هالیوود، جذابیت‌هایی که پیشتر ژانر کمدی کمدین‌محور نمایانگرشان بود در مجموعه‌ای از شکل‌های سینمایی متضاد پراکنده و سرشکن شده است. در بیست ساله‌ی گذشته از تعداد کمدین‌های برجسته‌ی سینما کاسته شده است. وودی‌آلن از اواخر دهه‌ی شصت تا میانه‌ی دهه‌ی هفتاد در ساختن کمدی شوخی‌های کلامی تخصص پیدا کرد (فیلم‌هایی مثل *پولو بردار* و *در رو* (۱۹۶۸)، *احمق‌ها* (۱۹۷۱)، و *خواب‌آلود* (۱۹۷۳)، اما پس از این زمان به کمدی رمانتیک «تورو تیک» (*آنی هال* (۱۹۷۷) و منهتن

(۱۹۷۹) و سپس فیلم‌های شخصی‌تر (*زلیگ* (۱۹۸۳)، *سپتامبر* (۱۹۸۷)، و *جنایت و جنحه* (۱۹۸۹)) روی آورد.

ظاهراً از زمان ناکامی سینمای کلاسیک‌هالیوود، جذابیت‌هایی که پیشتر ژانر کمدی کمدین‌محور نمایانگرشان بود در مجموعه‌ای از شکل‌های سینمایی متضاد پراکنده و سرشکن شده است

استیو مارتین نیز کمدی «دیوانه‌وار» خود را (*بی‌سر و پا* (۱۹۷۹)، *مرده‌ها پیجازی نمی‌پوشند* (۱۹۸۲)، *و مردی با دو مغز* (۱۹۸۳)) با کمدی‌های موقعیت (*زکسان* (۱۹۸۷)، *پست فطرت‌های کشف و فاسد* (۱۹۸۸)، *پدری* (۱۹۸۹)، *داستان لس آنجلس* (۱۹۹۰)، و *پدر عروس* (۱۹۹۲)) دنبال کرد. در مقابل کمدین‌های نخستین که معمولاً بیشتر در حیطه‌ی ژانر تخصصیِ خود فعالیت می‌کردند، کمدین‌های امروزی به‌طورکلی تلاش می‌کنند تا در حیطه‌ی وسیع‌تری کار کنند. استثنای قابل ملاحظه‌ی این امر مل بروکس است که به طرزی حساب شده آمیزه‌ای از کمدی «مبتذل» و پارودیِ عام را احیا کرده است (*زین‌های سوزان* (۱۹۷۴)، *فرانکنشتین جوان* (۱۹۷۴)، *فیلم صامت* (۱۹۷۶)، *اضطراب شدید* (۱۹۷۷)، و *گلوله‌های فضایی* (۱۹۸۷)).

کمدین‌ها و داستان

> فیلم سنتی نه به مثابه‌ی گفتمان، بلکه به مثابه‌ی داستان عرضه می‌شود. با این حال فیلم سنتی گفتمان است... اما ویژگی بنیادی این نوع گفتمان و اصلِ کارایی و تأثیر آن به مثابه‌ی گفتمان این است که دقیقاً تمامی نشانه‌های بیان را از میان می‌برد و در قالب داستان پنهان می‌شود. **کریستین متز**

تجربه‌ی فیلم «تاریخی» با تجربه‌ی تئاتر واقع‌گرای «دیوار چهارم» قابل مقایسه است. درست است که مخاطب تئاتر به خوبی می‌داند که بازیگران به شخصیت‌ها جان می‌دهند، داستان را کسی نوشته است و بازیگران مدت زیادی تمرین کرده‌اند تا آن را به روی صحنه بیاورند، اما این را نیز می‌داند که خود، وظایف و قیودی دارد و درواقع «پیمان بسته است» که «قواعد بازی» را رعایت کند. مخاطب که فضای صحنه را تحت سیطره‌ی توهم واقعیت می‌داند، تنها هنگامی که از او بخواهند، حضور خود را از طریق اعمالِ جسمانی هم‌چون تشویق، خنده، گریه و یا هول و ولا ابراز می‌کند. اما دیگر اَشکالِ نمایش‌های سرگرم‌کننده بیانگر حاکمیت‌های متضادِ لذت و معنا و تعهد هستند. سنت‌های تثبیت شده و ریشه‌دار فیلم موزیکال و کمدی کمدین‌محور از اجزای حیاتی سینمای متعارف‌اند. این دو ژانر، موجد دینامیکی توأم با کنش متقابل هستند: جذابیت‌های بازیِ بازیگران و نمایش‌های سرگرم‌کننده (که آشکارا یا تلویحاً جنبه‌ای داستانی دارند) با اولویت‌های «تاریخیِ» داستان‌پردازی به رقابت می‌پردازند. برای نمایش‌های موزیکال برادوی، پیش صحنه‌ی تئاتر، حکم مکانِ اجرای حقه‌های جادویی را دارد؛ درواقع هر نمایش بیانگر استیلایی زودگذر بر محدودیت‌های «واقعیت» (و نمایش واقع‌گرایانه) است. موزیکال‌های هالیوودی نیز به همین ترتیب از چنگِ الزاماتِ واقعیت ـ نماییِ دراماتیک و قراردادهای نمایش‌های شسته و رفته رها می‌شوند. این ژانر، درعوض، بر آب و تاب نمایش و طراحی هماهنگ و موزونِ صدا و موسیقی و حرکت تکیه می‌کند. در هر دو نوع موزیکال (تئاتری و سینمایی) روایت معمولاً کارکردی دوگانه و مهم دارد: داستان هم انگیزه و محرکِ رخ دادن صحنه‌های بازی را فراهم می‌آورد و هم تمایز صحنه‌ها را نشان می‌دهد.

ژانر کمدی کمدین‌محور بیش از همه تحت تأثیر شکل دیگری از نمایش (تئاتری)، یعنی واریته، بوده است. غالب کمدین‌های هالیوود پیش از آن که جذب سینما شوند در یکی (یا چند تا) از زمینه‌های واریته، مثل وودویل، بورلسک، تماشاخانه‌ی انگلیس، جُنگِ نمایش، کاباره، رادیو و تلویزیون، تجربه اندوخته و حتی ستاره شده بودند. اشکال واریته از این لحاظ با نمایش‌های «تاریخی» و کمدی موزیکال تفاوت دارند که چارچوب نظم‌دهنده‌شان روایت نیست. درعوض در واریته به مخاطب مجموعه‌ای از

کنش‌ها عرضه می‌شود که با یکدیگر اختلاف دارند، اما به خودی خود در قالبِ اشکالِ عامِ آشنا می‌گنجند. واریته به رغم آن‌که تداوم روایی را نادیده می‌انگارد، پیوستگی و ساختار خاص خود را دارد. برنامه‌ی واریته نه فقط تضادی ساختارمند را میان کنش‌های آشنا، اما متمایز آشکار می‌کند، بلکه زمینه را برای اجرای جذابیت اصلیِ نمایش یا «سرفصل» (headliner) آماده می‌کند. هر کنش نیز به تنهایی اصولِ ساختاری خاص خود را دارد.

سبک و سیاق واریته سینما را به طورکلی تحت تأثیر قرار داد، تأثیری که حتی پس از نخستین دوره‌ی سینما که فیلم‌ها را به عنوان بخشی از برنامه‌ی واریته نمایش می‌دادند، بر جای ماند. پیش از دهه‌ی پنجاه، نمایش فیلم غالباً عبارت بود از برنامه‌ای شامل نمایش‌های دیدنیِ گوناگون، کنش یا همان فیلمِ اصلی، سرفصلِ برنامه‌ای بود شامل کارتون، فیلم کوتاه، فیلم خبری، فیلم جنبی، و حتی نمایش زنده. نه تنها هر فیلم را در بافتی واریته‌وار نمایش می‌دادند، بلکه همان‌طور که لئو هِندل نیز اشاره کرده است «یک فیلم هیچ‌وقت صددرصد وسترن، معمایی، یا کمدی نیست، بلکه معمولاً شامل تیپ‌های داستانیِ بسیار است. غالباً دیده‌ایم که یک فیلم وسترن شامل اجزایی چون معما، داستان عاشقانه و غیره نیز هست.» گفتمان عام و موردنظر فیلم‌ها هرچه باشد، هر فیلم معمولاً به سوی چند زبان گرایش دارد، و به واسطه‌ی مجموعه‌ای از «زبان‌ها» ارتباط برقرار می‌کند. سینمای هالیوود برای آن‌که درگیری مداوم تماشاگران را با یک روایت خیالی نود دقیقه‌ای یا بیشتر تضمین کند به ایجاد تغییر در صحنه‌ها یا لحن فیلم، و به طور خلاصه به تنوعی منظم متکی است.

کمدی کمدین‌محور هالیوود شکلی بسیار تخصصی و پیچیده از فیلم ستاره‌محور است. تمامی فیلم‌های ستاره‌محور شامل تنشی میان الزامات خاص نقش داستانی و جلوه‌های دلالت‌گر تصویر ستاره‌ها هستند، اما منطق و دلیل وجودیِ کمدی کمدین‌محور به نمایش گذاشتنِ اجرای کمیک است. چارچوب داستانی، صحنه‌های نمایش را نظم می‌بخشد. در غالب موارد، شخصیت کمدین در همان ابتدا در زمینه‌ی نمایشی غیرداستانی که بر کنش متقابل با مخاطب متکی است پرورده و تثبیت می‌شود. فیلم‌های کمدین‌محور به دنبال حفظِ حس دیدن یا مشارکت در اعمالِ بازیگرند، اما این هدف به ناگزیر مستلزم برقرار شدن نوعی تعادل میان، نمایش تعاملی و فرایند سازنده‌ی روایت است که به عدم ثباتِ هویت و شخصیتِ کمدین منجر می‌شود.

سینمای هالیوود برای آن‌که درگیری مداوم تماشاگران را با یک روایت خیالی نود دقیقه‌ای یا بیشتر تضمین کند به ایجاد تغییر در صحنه‌ها یا لحن فیلم، و به طور خلاصه به تنوعی منظم متکی است

در کمدی کمدین‌محور، شخصیت داستانی قالبی محدود و قید و بندی بالقوه برای ستاره به شمار می‌رود. اما درعین‌حال کمدین از لحاظ هویت شخصی جایگاهی ممتاز دارد، نکته‌ای که به واسطه‌ی بازیگران و شخصیت‌های «صاف و ساده»ی پیرامون کمدین روشن می‌شود. کمدین نه فقط کمتر از همه‌ی شخصیت‌ها با دنیای داستان پیوستگی و سازگاری دارد ـ مثلاً کمتر از بقیه به قراردادهای انگیزه و علیت تن می‌دهد ـ بلکه با حضور خود دانسته یا ندانسته رمزگان رفتار و کنشی را که دنیای داستان را سرپا نگه می‌دارد برهم می‌ریزد.

استیو سایدمن پا را از این نیز فراتر می‌گذارد و ادعا می‌کند که «در کمدی کمدین‌محور، هم آگاهی کمدین از حضور تماشاگر و هم قدرتِ حضور خودِ کمدین، عواملی هستند که رو به سوی بیان دارند.» اما سایدمن چند سطر بالاتر وقتی اشاره می‌کند که از لحاظ بیانی، کمدین «یک غاصب (یا دست‌کم سد راه) است» منطقی‌تر به نظر می‌رسد. هیچ بازیگر سینمایی نمی‌تواند واقعاً نقش عنصر بیانی را داشته باشد، اما کمدین این فرصت را دارد که در لحظاتی خاص و حساب شده در هیئت عنصر بیانی ظاهر شود. او اجازه دارد در داستان گسست ایجاد کند: مثلاً از طریق نگاه کردن به دوربین (الیور هاردی) یا از طریق خطاب کردن مستقیم

تماشاگر (گروچو مارکس، باب هوپ، وودی آلن). این شوخی‌ها هم اصل محو تاریخیِ شخصیت را آشکارا به سخره می‌گیرند، و هم درعین‌حال تأییدی دوباره‌اند بر خاص بودن کمدین (در مقام بازیگر و کسی که برای غریب بودن مجوز دارد) و کمدی کمدین‌محور به مثابه‌ی کارناوال در معنای عام آن (به مثابه‌ی فضایی که در آن قراردادهای داستان و هویت واژگون می‌شوند).

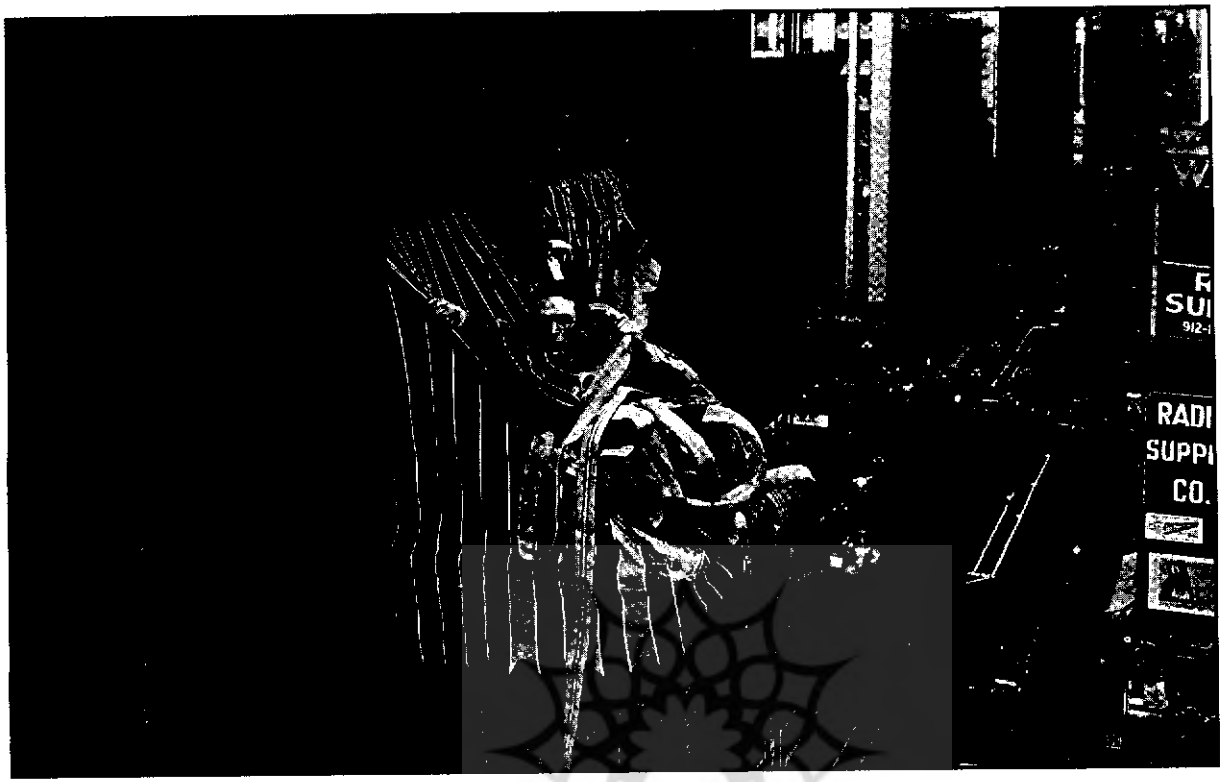
نقش روایت هرچه باشد، در تمامی اشکال فیلم کمدین‌محور، میان غرابت و همشکلی، تضادی ساختاری هست. در این نوع فیلم، به واسطه‌ی چند سکانس برجسته‌ی شوخیِ کلامی به این تضاد اشاره می‌شود، سکانس‌هایی که کمدین در آن‌ها فرایند قاعده‌مند و اصولیِ مربوط به کار، رفتار جنسی، تبادل اطلاعات، و یا حتی دیگر اشکالِ نمایش را به چالش می‌طلبد و مختل می‌کند. برای مثال، در فیلم عصرجدید (۱۹۳۵) سکانسی هست که در آن وصله‌ی ناجور و غریبی که چاپلین نقشش را ایفا می‌کند با شیوه‌ی مکانیزه‌ی کار در خط مونتاژ در می‌افتد. کارگرِ چاپلین درمی‌یابد که قادر نیست خود را با ضرب آهنگِ سریع تسمه نقاله تطبیق دهد. او به درون دهانه‌ی ماشین می‌افتد و در یکی از چرخ دنده‌های غول پیکر آن گیر می‌کند. اما او به‌رغم این مسأله به سفت کردن پیچ‌ها با آچارهایی که ظاهراً به دست‌هایش چسبیده‌اند، ادامه می‌دهد. اختلال روانی شخصیت چاپلین منجر به وقوع باله‌ای بی‌کلام و سرگیجه‌آور می‌شود که در طی آن، کارگر با این نیت با دنیای بیرون روبه‌رو می‌شود که تمامی پیچ‌ها را سفت کند. تسمه نقاله از حرکت باز می‌ایستد و چاپلین با همان ضرب آهنگ خاص خود به حرکت در می‌آید و با آچارهایش گوش، دماغ و حتی دکمه‌ی لباس زن‌ها را سفت می‌کند. در نیمه‌ی نُخست این سکانس چاپلین در ماشین جای می‌گیرد (و به این ترتیب خود به یک آچار تبدیل

می‌شود)، اما در نیمه‌ی دوم آن، این ماشین است که با چاپلین یکی می‌شود. اما تأثیر کمیکِ این سکانس فقط ناشی از مکانیزه شدن جسم چاپلین نیست، بلکه از آمیزه‌ی پیچیده‌تر مکانیزه و ماشینی شدن و غربت نیز سرچشمه می‌گیرد. ماشین موجب جهش و دگرگونی است، اما تعیین‌کننده‌ی ماهیت آن نیست. رقص با آچار بیانگر این است که شخصیت چاپلین ماشین‌ها را تصاحب و معیوب کرده و از همین راه آن‌ها را به شکلی مؤثر خنثی کرده است. غالب ناقدان این سکانس را نقدی بر تأثیراتِ غیرانسانیِ فرایند کار در جامعه‌ی سرمایه‌داری دانسته‌اند. اما این سکانس به‌طورکلی با تضاد عام و آشنای حاکمیت افراطی با وصله‌ی ناجورِ مستعد و متفکر همخوانی دارد. چاپلین با ماشین یکی می‌شود و آن را بی‌اثر می‌کند. رقص با آچار نشان دهنده‌ی فردگراییِ ویژه‌ی او، استعدادش در ایجاد اختلال در قانون، و برتری ذاتی‌اش بر اخلاق و آدابِ کذاییِ کار است. سکانسی از فیلم *سیرک* (۱۹۲۷) همین نکته را به شکلی دیگر نشان می‌دهد. پلیس، ولگردِ چاپلین را به جای یک جیب‌بر اشتباه می‌گیرد و او را تعقیب می‌کند؛ او در چادر یک سیرک پناه می‌گیرد و عملیات مرسوم دلقک‌بازی و شعبده‌بازی را به هم می‌ریزد. شخصیت چاپلین با تحمیل حضور اخلال‌گر خود بر دو نمایش آشنای سیرک فرایند قابل پیش‌بینی و معمولیِ آن‌ها را به شکل یک قطعه نمایش آشکارا کمیک دگرگون می‌کند. دلقک‌های سیرک از به خنده انداختن مخاطبان داستان در می‌مانند، اما اعمال غیراجباری و شهودیِ ولگرد آن‌ها را به خنده وامی‌دارد. از این صحنه‌های به اصطلاح اخلال خلاقانه در این ژانر فراوان است: درواقع روالِ حذف یا تحقیر شخصیت ناجور و ناهمرنگ با جماعت به فرصتی برای نمایش فردیت ممتاز کمدین تبدیل می‌شود.

این لحظات دربرگیرنده‌ی مضمون همیشگی و فراگیر کمدی کمدین‌محور هستند، مضمونی که خبری نیست جز تضاد بین بیگانه‌ی مستعد و الزام همرنگی با جماعت. به بیان دیگر، کمدین کارکرد «آچاری» را دارد که به درون ماشین و رویه‌ی سنتی روایت، ژانر، ارتباط، آداب اجتماعی و مردانگی پرتاب شده است. در فیلم‌های قاعده‌مند، رمزگان منطقِ روایی اجزای هماهنگ و مناسب برای خلق دنیای داستانیِ مطابق با اصول را فراهم می‌کند. کمدین در ظاهرِ فردی با هویت داستانی خاص به درون این دنیا راه می‌یابد و موفق می‌شود اصول و رویه‌ی حیاتیِ آن را خنثی کند.

تعجبی ندارد که در رایج‌ترین ساختارِ فیلم‌های کمدیِ کمدین‌محور، کمدین در قلبِ ژانری آشنا و دارای رمزگانی پیچیده قرار می‌گیرد. نمونه‌ی این امر در فیلم‌های باب هوپ فراوان است، ژانر وسترن برای فیلم‌های *رنگ پریده* (۱۹۴۸) و *پسر رنگ پریده* (۱۹۵۲) انتخاب شد؛ ژانر مهیج جاسوسی برای فیلم *موطلایی محبوب من* (۱۹۴۲)؛ ژانر نُوارِ کارآگاهی برای *سبزه‌ی محبوب من* (۱۹۴۷)؛ ژانر وحشت برای فیلم‌های *گربه و قناری* (۱۹۳۹) و *روح‌شکن‌ها* (۱۹۴۰)؛ فیلم‌های نظامی و جنگی. برای *اسیر سربازگیری* (۱۹۴۱)؛ و فیلم‌های حادثه‌ای برای *شاهزاده خانم و دزد دریایی* (۱۹۴۴). در این‌گونه فیلم‌ها، انحراف کمدین را براساس سبک و سیاق عام و آشنای آن‌ها تفسیر می‌کنند. بازی کمدین از یک سو بیانگر اجتنابِ او از پذیرفتن نقش داستانی ویژه‌اش، و از سوی دیگر نشان‌دهنده‌ی عدم توانایی او برای این کار است. هارپو مارکس و جری لوییس هریک به ترتیب بیانگر اولین و دومین قطب هستند و شخصیت کمدیِ باب هوپ در غالب موارد، آمیزه‌ی هر دو قطب است. همان‌طور که پیشتر نیز گفتیم، برادران مارکس در فیلم‌هایی که پیش از سال ۱۹۳۵ بازی کردند در حاشیه‌ی داستان باقی می‌ماندند و از همان‌جا به درون داستان نفوذ می‌کردند. اما در کمدی‌های کمدین‌محور قاعده‌مند، فرایند روایت در هویت داستانیِ [شخصیت] ریشه دارد. کمدین در میان دنیای حاضر و آماده‌ی داستان قرار می‌گیرد و هویت داستانیی که اختیار می‌کند میان الزامات پیروی [از این دنیا] (در مقام شخصیت) و نیاز به انحراف از آن (در مقام بازیگر) دو پاره می‌شود.

فرایند داستانی و فرایند غیرداستانی با یکدیگر رابطه‌ای متقابل دارند: هریک به دیگری نیرو می‌دهد، و برخورد آن‌ها باعث بسیاری از تأثیرات کمیک می‌شود. کمدین راه داستان را سد می‌کند، و داستان هم در مقابل به پای کمدین قید و



بند می‌زند. داستانی که بدنه‌ی فیلم را تشکیل می‌دهد، مسأله‌ای بسیار سنتی و قراردادی را مطرح، و وظایف لازم‌الاجرا، موانعی را که باید از سر راه برداشته شوند، و نظمی روشن را که باید برقرار شود، دقیقاً مشخص می‌کند. بدنه‌ی روایت نکته‌ی چندان تازه‌ای ندارد: پیچ‌وخم‌های پیرنگ و شخصیت‌ها آشنا و معمولی و گهگاه به شکلی متظاهرانه کلیشه‌ای هستند. برای مثال، در آغاز فیلم **رنگ پریده**، پیرنگ داستان برای مدتی تقریباً طولانی، رنگ و بویی کاملاً جدی دارد. جین راسل نقش دزدی را بازی می‌کند که مقامات ایالتی از زندان آزادش می‌کنند تا در یافتن و دستگیری یک باند قاچاق اسلحه کمک‌شان کند. اما راسل به جای ملاقات با مأمور ایالتی که قرار است درباره‌ی تبهکاران به او اطلاعاتی بدهد با پیتر پاتر «بی‌درد» که باب هوپ نقشش را بازی می‌کند آشنا می‌شود. با ظهور هوپ، روایت مقهور نخستین کنش‌ها و اعمال کمیک او می‌شود، این کنش‌ها دارای طرحی واریته‌گونه هستند و عدم صلاحیت پاتر برای دندان‌پزشکی را نشان می‌دهند. کارکرد ارزشمند بدنه‌ی روایت این است که زمینه‌ی فرایند اختلال و آشوب را که قرار است شخصیت کمدین به راه اندازد فراهم و آماده می‌کند. در فیلم **رنگ پریده**، شخصیت هوپ صفات لازمِ قهرمان فیلم‌های وسترن را آشکارا وارونه جلوه می‌دهد. پاتر «بی‌درد» لافزن و ترسو و چلمن، و از لحاظ جنسی بی‌عرضه است، و مرتباً فرصت ازدواج با راسل را از دست می‌دهد. با این حال پاتر فقط به‌طور موقتی به کارِ به صحنه آوردنِ شخصیت آشنای هوپ می‌آید. کاستی‌های شخصیت هوپ به نشانه‌ی استعداد این بازیگر تبدیل می‌شود. درواقع کمدین نقش وصله‌ی ناجور را *بازی می‌کند*، همان توقعات عام را به صحنه می‌آورد، و فقط به خاطر خودِ بازی، بازی می‌کند. هارپو مارکس نیز نماینده‌ی همین قطبِ بازی کمیک است. در فیلم‌هایی که او بازی کرده است،

هیچ تلاشی برای مدلل ساختن رفتار و کارهای غریبش، مانند بریدن کراوات دیگران و سوزاندن کلاه آن‌ها و غیره، صورت نمی‌گیرد. او فقط این کارها را [بی‌هیچ دلیلی] انجام می‌دهد. اما کاستی‌های شخصیت‌هایی که هوپ به تصویر می‌کشد معمولاً بیشتر مدلل و موجه جلوه می‌کنند، درواقع این کاستی‌ها نشان‌دهنده‌ی مجموعه‌ی محدودی از حالات شخصیتی هستند که به‌طور مستقیم و بی‌واسطه واژگونیِ معیارهای معمول یا آرمانیِ رفتار و هویت را نشان می‌دهند. فیلم‌های قاعده‌مندی چون **رنگ پریده**، در کنار به تصویر کشیدنِ کمدیِ نمایشی، به واسطه‌ی شیوه‌های آشنای روایت نیز لحظات کمیک می‌آفرینند. برای مثال، پاتر در غالب موارد متوجه نمی‌شود که بازیچه‌ی دست شخصیت جین راسل است. تمهیدات او در این روایت همه ناشی از نیاز او به پنهان ماندن هویت واقعی‌اش به عنوان مأمور ایالتی است، و همه‌ی این تمهیدات بازیِ ساختمند تفاوت در شناخت و میزان آگاهیِ شخصیت‌ها را به راه می‌اندازند، بازی‌ای که پاتر تا انتهای فیلم از آن بی‌خبر می‌ماند. در شب زفاف، راسل دزدکی از اتاق بیرون می‌رود تا بیرون در گاری بخوابد. پاتر با ظرف آبی که راسل خواسته است برمی‌گردد و متوجه نمی‌شود که او بیرون رفته است. از سوی دیگر او این را نیز نمی‌داند که سرخ‌پوستی که گاز خنده‌آور درون گاری‌اش را امتحان کرده دزدکی وارد اتاق شده و پشت پاراوان پنهان شده است. پاتر صدای هره‌کره‌ی او را از آن روی پاراوان می‌شنود و تصور می‌کند که راسل به هیجان آمده و نمی‌تواند جلوی خنده‌اش را بگیرد. او دستش را به آن سوی پاراوان دراز می‌کند و بازوی برهنه‌ی سرخ‌پوست را نوازش می‌کند. پاتر نمی‌فهمد که آن بازوی مردانه از آنِ همسرش نیست و درنتیجه سوءتفاهم ادامه پیدا می‌کند. چشمانش را می‌بندد و جلو می‌رود تا سرخ‌پوست را ببوسد. سرخ‌پوست با دسته‌ی تبرش به سر پاتر می‌زند و او را بیهوش می‌کند. این اتفاق هم ارزِ بوسه‌ای است که پیشتر اتفاق افتاده است، یعنی همان جایی که راسل پاتر را با دسته‌ی هفت تیر بیهوش کرده است. پاتر در هر دو مورد این رخداد را ناشی از توانِ جنسی زن می‌داند.

در پایان این سکانس، پاتر هنوز نمی‌داند که سرخ‌پوست را بوسیده است. همان‌طور که این سکانس هم نشان می‌دهد، نمایشِ کمدین غالباً با آن شکلِ کمدیِ روایی که متکی است بر حالتِ تعلیق یا توزیع نابرابر اطلاعات در پیوند است.

شخصیت کمدین قراردادهای آشنای مربوط به مردانگیِ سینمایی و هویت یکپارچه و قوای جنسیِ کمال یافته را از شکل می‌اندازد. استیو سایدمن در بحث از این نکته به نمونه‌های لباس پوشیدن (مثلاً ایفای نقشِ یک روبوتِ خدمتکار توسط وودی آلن در فیلم ***خواب آلود***، پوشیدن لباس جنس مخالف (مثلاً باب هوپ با لباس عوضی در فیلم ***شاهزاده خانم و دزد دریایی***)، تظاهر به دیوانگی (مثلاً هوپ در فیلم ***سبزه‌ی محبوب من***)، ایفای دو یا چند نقش به‌طور هم‌زمان (مثلاً دنی کِی در فیلم ***مرد عجیب***، ۱۹۴۵)، و اولویت دادن بازی و خیال بر واقعیت (مخصوصاً کِی در فیلم ***زندگی اسرارآمیز والتر میتی***، ۱۹۴۷) اشاره کرده است. در چنین لحظاتی، نمایش کمدین به حیطه‌ی نمایش داستانی تجاوز می‌کند. اما این تعدی‌ها وقتی که **شخصیت** [داستانی] دارای هویت و وجودی مسأله‌دار و تکامل نیافته باشد برای داستان نیز نتایجی در بر خواهد داشت. درواقع شخصیتِ کمدین به واسطه‌ی این تعدی‌ها نشان می‌دهد که هویت یکپارچه‌ی شخصیت [داستانی] نقابی داستانی بیش نیست. اما این‌طور نیست که هویت داستانی فقط تخریب و نابود شود، بلکه کمدین آن را موقتاً تحت سیطره‌ی خود درمی‌آورد و به حال تعلیق نگاه می‌دارد. کمدین وقتی که به قالب شخصیت بازمی‌گردد بازتابی از گسستِ نمایشی را نیز به آن منتقل می‌کند.

انگیزه‌ی داستان این است که ثبات و انسجام بر انحراف و آشوب استیلا یابند. و انگیزه‌ی نمایش، کشاندن روایت به مرحله‌ی نمایشِ سرگرم‌کننده‌ی ضد روایت است. دیالکتیکِ این دو را به شیوه‌های گوناگون می‌توان بیان و رفع کرد. برای مثال، در کمدی‌های مارتین و لویس دو گرایش متمایز وجود دارد. این دو از یک سو فیلم‌هایی دارند چون ***این پسر من است*** (۱۹۵۱) و ***ساده‌لوح*** (۱۹۵۲) که بدنه‌ی روایت آن‌ها با مضمون هویت به شیوه‌ای نسبتاً جدی نقل می‌شود.

روایت *این پسر من است* با ملودرام‌های معاصر حاکی از بحران زندگیِ مردان همچون *شورش بی‌دلیل* (۱۹۵۵) و *چای و محبت* (۱۹۵۶) و *خانه از راه تپه* (۱۹۶۰) شباهت‌هایی دارد. جونیور جکسن، شخصیت لوییس، پسر خیالاتیِ فوتبالیستی مشهور و سلطه‌جو به نام جارینگ جک جکسن (اِدی مِی هوف) است. پدر می‌خواهد پسرش هم پا جای پای خودش بگذارد، اما جونیور که قربانیِ وسواسِ جارینگ جک به موفقیت مردانه است نمی‌تواند انتظارات پدرش را برآورده سازد. شخصیت [دین] مارتین، بیل بیکر، به عنوان میانجی و واسطه قدم به این بن‌بستِ ادیپی می‌گذارد.

تعجبی ندارد که در رایج‌ترین ساختارِ فیلم‌های کمدیِ کمدین‌محور، کمدین در قلبِ ژانری آشنا و دارای رمزگانی پیچیده قرار می‌گیرد

بیک تصویر معکوسِ جونیور است: او پسر ورزشکار و قهرمانِ پدری نحیف و فقیر است. درنهایت او می‌تواند هم نقشِ پسر دلخواهِ جارینگ جک و هم نقشِ پدر و دوستِ ایدئالِ جونیور را برعهده بگیرد. وساطتِ او پدر و پسر را قادر می‌سازد که به درکی متقابل برسند: جکسن جونیور در یک مسابقه‌ی فوتبال مهم جای بیل را می‌گیرد و تیم را به پیروزی می‌رساند، و به این ترتیب بالاخره موفق می‌شود که با راهنمایی بیل، حلال‌زادگی خود را اثبات کند و پدرش او را به عنوان «مرد» شناسایی و تصدیق کند.

فیلم *این پسر من است* با دینامیک ساختمند ملودرام مردانه پیوندی نزدیک دارد. در این فیلم، صحنه‌های آشوب و اخلالِ کمیک در تار و پود داستان تنیده شده‌اند. بدنه‌ی روایت گروه دو نفره‌ی مارتین و لوییس را در مناسبت با مشیِ پذیرفته شده‌ی هویت و موفقیت مردانه تثبیت می‌کند. اما دو فیلم دیگر مارتین و لوییس، *ملوان، برحذر باش* (۱۹۵۱) و *سربازهای پسرنده* (۱۹۵۲)، بیانگر گرایشی متضادند. روایت این فیلم‌ها بر زمینه‌ی نیروهای ارتش ـ اولی، نیروی دریایی و دومی، هنگ چتربازان ـ رخ می‌دهد، یعنی در جایی که یافتن جایگاه خاص به معنای کسب هویت نه در مناسبت با پدر، بلکه در مناسبت با آن نهاد خاص است: فرد باید به عنوان بخشی از ساختار سلسله مراتبیِ جامعه‌ی مردان خود را با آن وفق دهد. در این دو کمدی نظامی، نه تنها مضمونِ هویت به شکلی متفاوت به صورت مفهوم درمی‌آید، بلکه روایت آن‌ها نیز از روایتِ فیلم *این پسر من است* پیچیدگی کمتری دارد. بدنه‌ی روایت نیز در این دو فیلم بیشتر حالت اپیزودیک دارد و مجموعه‌ای از نمایش‌های سرگرم‌کننده را در بر می‌گیرد که از آن جمله‌اند: سکانس‌های فشرده‌ی طرح و توطئه، نمایش‌های کمیکِ تک نفره‌ی لوییس، ترانه‌های مارتین، نمایش‌های دو نفره‌ی مارتین و لوییس، و دیگر صحنه‌های موسیقی و رقص. بنابراین کارکرد اصلی روایت در این دو فیلم ایجاد پیوند منطقی میان نمایش‌های سرگرم‌کننده و متنوع است. ❑