پردیس قلهک
PARDISE GHOLHAK

سینما تک
CINEMA TEQUE

ویژه‌نامه سینما تک قلهک
شماره ۷، دی ۱۳۹۳

مروری بر سینمای کمدی

(بخش اول)

Designed by: www.mirmotahari.com

ویژه نامه سینما تک قلهک

شماره ۷، دی ۱۳۹۳

۶۹ **چرا کمدی اسکار نمی گیرد؟** حمیدرضا کشانی
۷۰ **برادران مارکس؛ دیوانه یا نابغه** سعید رحیمی
۷۷ **نامه عذر خواهی گروچو از آلن** سمیه کرمی
۷۸ **برادران مارکس: سورئالیسم یا سلام بر دالی** محمدرضا برادری
۸۰ **پرستون استرجس** مجید میرجمالی
۸۲ **کمدی رومنس به سبک پرستون استرجس** مژگان شعبانی
۸۸ **اوج و فرودِ کمدی آنارشیستی** آرمین ریاضی
۹۲ **چارلی چاپلین** مجید میرجمالی
۹۴ **چارلی چاپلین؛ سلطان حقیقی کمدی صامت** عرفان س گلپایگانی

دبیر ویژه نامه:
پیمان حقانی
حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:
سعید رحیمی

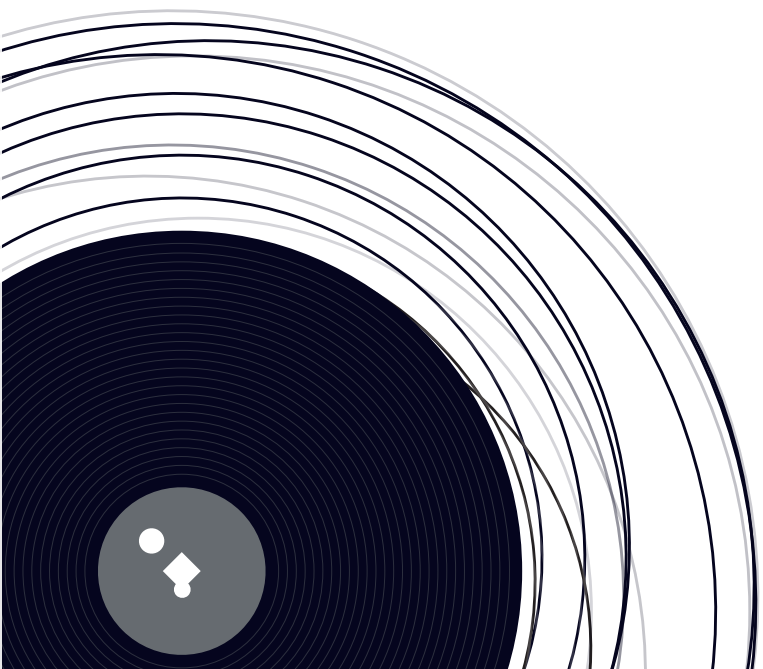
دبیر اجرایی:
اشکان جباری

گروه تحریریه:
محمد رضا برادری
اشکان جباری
فرناز ربیعی
آرمین ریاضی
مژگان شعبانی
سمیه کرمی
عرفان س گلپایگانی
بهزاد لطفی
الهام معدنی
مجید میرجمالی

ویرایش متن:
احمدرضا شعبان زاده

طراح و صفحه آرایی:
سارا محمدی فتح

طراح جلد:
سید محسن میرمطهری



چرا کمدی اسکار نمی گیرد؟

نویسنده: حمیدرضا کشانی
keshani@pardis-gholhak.com

اسم این مقاله هیچ ربطی به واقعیت ندارد، کمدی اسکار گرفته، نه چندان زیاد و نه اندازه باقی ژانرها ، ولی اسکار گرفته است. ولی ایده اصلی از آن جا آمد که در جلسه ای که بعد از نوشته شدن مقالات دوستان نویسنده در مجله در دفتر برگزار شد، صحبت های سعید به عنوان سرپرست تحریریه در مورد این که، بعضی از مقالات به شدت دم دستی و ساده هستند و باید تغییر کنند، باعث به وجود آمدن بحثی شد که نتیجه آن حاصل این مقاله است.

این مقاله را خیلی راحت از سر عصبانیت می نویسم، عصبانیت از این که بعضی وقت ها آدم های علاقه مند به سینما فکر می کنند برای جدی گرفته شدن باید سراغ جدی ترین ها بروند. اگر از آن ها کارگردان ها و فیلم های محبوب شان را بپرسید، کمدی در اکثر مواقع سهمی در آن ندارد. شاید سراغ وودی آلن بروند و دلیل بیاورند که آثار وودی آلن بیشتر از آن که کمدی باشد، روشنفکرانه است و دغدغه های مدرن بشر امروزی را نشان می دهد، انگار کمدی طاعون است. استیو مارتین کمدین و نویسنده مشهور آمریکایی جایی گفته بود که یه کمدین اگر هزار و یک کار کند همیشه با آخرین کارش قضاوت می شود. این کار سختی است که برای دوستان سینما دوست جا بیندازی که امثال لوبیچ، استرجس و برادران مارکس تاثیراتشان در سینما کم از هم نسلان خود که در بعضی موارد بیشتر از آن هاست. کمدی بحث هایی را باز کرده و نوآوری هایی را داشته که در سینمای آن موقع در ژانرها (جز فیلم ترسناک) قدرت بیان آن نبوده است. صحبت من این جمله کلیشه ای نیست که کمدی را جدی بگیرید نه، کمدی را مدل خودش نگاه کنید، بخندید و با آن سرگرم شوید ولی با دید درست و عمیق تر.

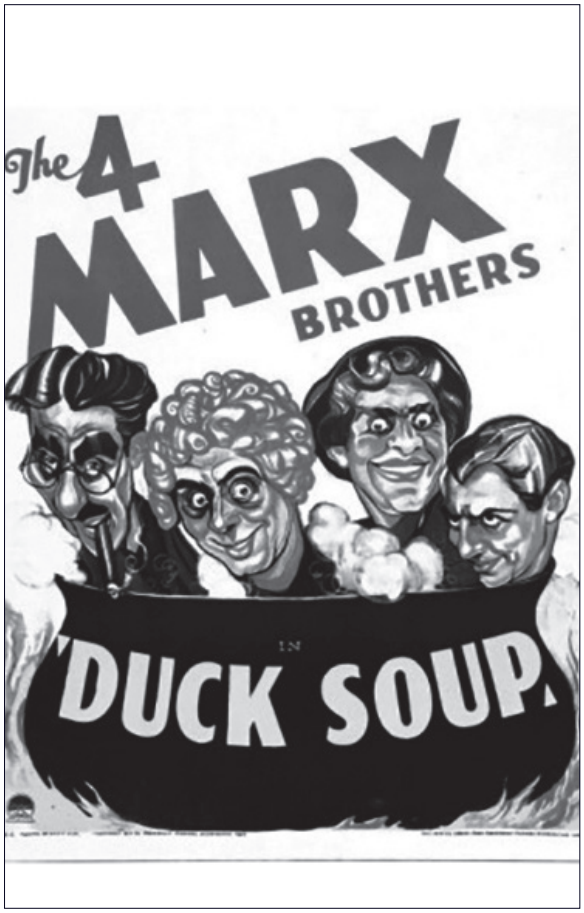
فیلم هایی که برای هفته سینمای کمدی انتخاب کردیم جزو بهترین و تاثیرگذارترین این نوع سینماست. معجزه در مورگان کریگ پرستون استرجس در اوج بحبوبه ی جنگ، داستانی به شدت رسوایی برانگیز و منتقدانه را روایت می کند (فیلم امروز ساده به نظر می رسد ولی در زمان خودش به شدت جنجالی بود) کمدی استرجس نوع کمدی آمریکایی سینمای ناطق را تعریف کرد، داستانهایی که بر عکس دیگر آثار کارگردانان اروپایی که پیامش را در لایه های مختلفی می گذاشت، این بار سر راست و مستقیم به دل هدف می زد و تعریف این جمله معروف نورمن میلر که آمریکایی ها برای خنداندن مردم همه کاری می کنند. بودن و نبودن، ارنست لوبیچ فیلمی بود که با جنگ و فجایع آن شوخی می کرد و کمدی بود بر روی ویرانه ها. داستانی که در آن قهرمان ها نه سرباز بلکه بازیگران نمایشی هستند که دروغ می گویند، کلک می زنند و به یکدیگر خیانت می کنند. فیلمهایی از باستر کیتون و چارلی چاپلین که هر دو قطب های بزرگ سینمای صامت هستند و هر کدام مدل کمدی خود را نمایش می دهند، هر کدام طرفداران خاص خود را دارند و دیدن فیلم هایشان روی پرده سینما به شما نشان می دهد که در دوره ای که با کمترین وسیله و امکانات فیلم های را به غایت ساده می ساختند، چگونه این دو به این اندازه پیچیده و تاثیرگذار هستند.

برادران مارکس که زمانی سالوادور دالی نقاش سورئال برایشان چنگی از تیغ به افتخارشان ساخته بود، دیوانه وارترین شکل سینما را برای مخاطبانشان به ارمغان آوردند. سینمایی که در آن هیچ چیز مقدسی وجود ندارد، با همه چیز می شود شوخی کرد و همه چیز چنان در هم و برهم می شود که بین واقعیت و دیوانگی دیگر مرزی وجود ندارد، برادران مارکس در هر حالتی بهترین شکل کمدی و دیوانه وارترین آن را برای تماشاگران خود به ارمغان می آوردند، شکلی از فیلم سازی که چنان آنارشی بر آن حاکم است که حتی امروزه نیز ساختن آن دور از ذهن است.

در آخر وودی آلن را برای دوستداران فیلم سازی مدرن نمایش می دهیم باز به عنوان کمدی و به آن تاکید داریم، آنی هال اول از هر چیزی فیلمی کمدی است در مورد روابط آدم ها، بقیه تعبیرها بعد از آن می آید. این هفته دعوتی است که سینمای کمدی را روی پرده بزرگ ببینید و با دقت بیشتر آن را بررسی کنید، هفته ای است برای دیده شدن فضایی که در آن مهم ترین اتفاقات سینما افتاده و در کنارش معرفی و آشنا کردن مخاطب سینما با کمدی سازهای درجه یک کمتر شناخته شده ای مثل پرستون استرجس و ارنست لوبیچ عزیز. الان به جرات می گویم این پرونده یکی از دقیق ترین ویژه نامه ای است که به چاپ می رسد، کمدی و ژانر آن را از زوایای مختلف بررسی کردیم تا شما هم در کنار بزرگانی مثل برگمان، فورد و بونوئل بدانید که لوبیچ و استرجس و برادارن مارکس هم می توانند چیزهایی بزرگی از سینما را به شما نشان دهد. به قول لوئیس بونوئل که در دهه هفتاد در مصاحبه ای گفت، تلخی و سیاهی دیگر قدرت خود را از دست داده اند، امروز دیگر عصر طنز است و هیچ سلاحی قدرتمند تر از طنز نیست.

برادران مارکس؛ دیوانه یا نابغه

نویسنده: سعید رحیمی
saeedrahimi1984@gmail.com



خلاصه داستان

داستان این فیلم در کشوری به نام فریدونیا می‌گذرد. بیوه پولداری که خرج کشور را می‌دهد، شرط استقراض را رئیس جمهور شدن جناب گروچو مارکس می‌گذارد و فاجعه از همین جا شکل می‌گیرد. از طرفی دو برادر دیگرش هم جاسوس سفیر کشور همسایه‌اند که وظیفه سرنگونی حکومت و اشغال کشور را دارند. دیری نمی‌گذرد که خل بازی‌های این سیستم موجب کشیده شدن فریدونیا به جنگی فوق العاده می‌شود.

DUCK SOUP	
Directed By	: Leo McCarey
Produced By	: Herman J. Mankiewicz
Written By	: Bert Kalmar Harry Ruby Arthur Sheekman
Starring	: Groucho Marx Harpo Marx Jack Benny Chico Marx Zeppo Marx
Cinematography	: Henry Sharp
Editing By	: LeRoy Stone
Release Dates	: November 17, 1933
Running Time	: 68 Minutes
Country	: United States
Language	: English

می‌توان بی‌مقدمه سراغ ویژگی‌های مثبت فیلم‌های برادران مارکس رفت و خصوصیات ریز و درشت سبک‌شان را کنار هم ردیف کرد. می‌توان از تاثیر انکارناپذیر آن‌ها در بازتعریف قواعد ژانر کمدی نوشت و ابداعات و خلاقیت‌های شگفت تک‌تک شان را برشمرد. می‌توان درباره محبوبیت آن‌ها در میان سینما دوستان قلم زد و دلایل محبوبیت دیرهنگام‌شان را مرور کرد. اما ضرر ندارد ابتدا نیم نگاهی به پس زمینه ظهور این برادران شگفت انگیز بیندازیم و ببینیم چه کاره بوده اند، چگونه وارد سینما شده‌اند و در طول سال‌های فعالیت شان چه ماجراهایی را از سر گذرانده‌اند؛ برادرهایی که با گذشت زمان محبوب‌تر از قبل شده‌اند و **به قول وودی آلن جایگاه‌شان در سینمای کمدی مانند پیکاسو در نقاشی است.** آن‌ها هنوز هم می‌توانند با ایده‌های بدیع و شوخی‌های منحصر به فرد خود حداقل بخشی از تماشاگران امروزه را از خنده روده‌بر کنند. با نگاهی به گروه‌های کمدی در طول تاریخ سرگرمی و نمایش خواهیم دید که هیچ گروهی از نظر رفتارها و شوخی‌های دیوانه‌وار و غریب نتوانسته است با خویشاوندان محبوب سینما، برادران مارکس، رقابت کند. زیرا از نظر آن‌ها هیچ موضوعی ممنوع و غیر مجاز و هیچ شخصیتی مقدس به شمار نمی‌آمد و آن‌ها همه چیز و همه‌کس از شخصیت‌های تاریخی مانند ناپلئون گرفته تا خوانندگان اپرا، ورزشکاران، نظام آموزشی و طبقات مختلف اجتماع را به سخره می‌گرفتند. آن‌ها دیوانه بودند، برادران مارکس احترام هیچ چیز را نگه نمی‌داشتند، آن‌ها رسماً خراب می‌کردند و از بین می‌بردند و با هیچ دستاورد نظم و تمدن بشری سر سازش نداشتند. برادران مارکس، متولد نیویورک و پسران والدین مهاجر از نقاط مختلف آلمان هستند. مادر آن‌ها **مینی شونبرگ** و پدرشان **سایمون فرنچی ماریکس** (که بعدها به مارکس تبدیل شد) نام داشتند. این خانواده پس از مهاجرت به آمریکا در نیویورک و در منطقه مهاجرینی که از ایرلند، ایتالیا و آلمان آمده بودند ساکن شدند. برادران مارکس با نامهای هنری جالب خود از این قرارند:

چیکو مارکس (لئونارد) متولد ۲۲ مارس ۱۸۸۷ در نیویورک. مرگ در ۱۱ اکتبر ۱۹۶۱ در هالیوود.

چیکو دومین فرزند خانواده مارکس بود، اما وقتی برادر بزرگترش مانفرد در کودکی درگذشت چیکو نقش برادر بزرگتر را بر عهده گرفت. نام واقعی‌اش لئونارد بود و نام مستعار چیکو را به این علت روی خود گذاشت که به تعقیب و شکار جوجه علاقه داشت. چیکو فرزند مورد علاقه مادرش بود و به همین خاطر مادرش او را همه جا با خود می‌برد و بسیار به شرط بندی علاقه داشت و در تمام طول عمرش به قمار معتاد بود. همچنین مشهور بود به اینکه با رابطه جنسی مخالف است. همیشه لبخند به لب داشت و یکی از بی باک‌ترین اعضای گروه بود که اغلب این مسئله برایش دردسر ساز می‌شد. چیکو تصمیم گرفت بقیه را دور هم جمع کند تا یک گروه تشکیل دهند و مدیریت آن را به مینی، مادرشان واگذار کرد. چیکو گروه را در اولین موفقیت‌های بزرگشان در اجرای نمایش‌های موزیکال رهبری کرد و پس از اینکه مادرش بازنشسته شد خودش،

مدیریت گروه را نیز بر عهده گرفت. چیکو به عنوان بازوی توانا و انرژیک گروه با تمرکز بر شیوه کاری و نحوه اجرا موفق شد نمایش‌های گروه را ابتدا به **برادوی** و سپس به سینما منتقل کند و به دلیل قدرتی که در جذب مردم داشت موفق شد گروه را از سایر سرمایه گذاران جدا کند تا به شکل مستقل به فعالیت‌هایشان ادامه دهند. چیکو در کلیه فیلم‌ها و نمایش‌های گروه بازی کرد و همچنین یک نمایش رادیویی با گروچو نیز اجرا کرد و مدتی را نیز به عنوان موسیقی‌دان مشغول به کار بود. از اصلی‌ترین مشخصه‌های او ته لهجه ایتالیایی او هنگام صحبت در فیلم‌هاست. او در تمام طول عمرش یک نمایش دهنده و بازیگر باقی ماند. او حتی در دوران کهولت نیز به مانند جوانی فعال و پر کار بود که یکی از علت‌هایش کسب درآمد و پول بیشتر به علت اعتیادش به قمار طی سال‌های متمادی بود. یک بار از او پرسیدند که در طول این سال‌ها چقدر پول از دست داده است و او جواب داد: از هارپو بپرسید چقدر پول درآورده، من همان‌قدر از دست داده‌ام. چیکو در ۱۹۶۱ پس از یک دوره طولانی مبارزه با مرض قلبی درگذشت.

هارپو مارکس (آدولف/آرتور) متولد ۲۳ نوامبر ۱۸۸۸ در نیویورک. مرگ در ۲۸ سپتامبر ۱۹۶۴ در لس‌آنجلس.

هارپو دومین برادر بود و او همانی است که حرف نمی‌زند. ظاهراً شروع این اتفاق مربوط می‌شود به زمانی که قرار شد فیلم **بازگشت به خانه** ساخته شود. او در این اجرا شش خط دیالوگ داشت اما دیالوگ‌های او را از ترس این که نتواند آن‌ها را درست اجرا کند حذف می‌کنند. هارپو خیلی ناراحت می‌شود از این که قرار می‌شود تا گروه نمایش را به همین شکل در چند شهر مختلف به اجرا بگذارد و بنابراین تصمیم می‌گیرد تا در تمام اجراها تا حد امکان همین وضعیت را حفظ کند. تا این که یکی از روزنامه‌های محلی در نقدی می‌نویسد که آدولف مارکس نمایش پانتومیم بسیار زیبایی را اجرا می‌کند اما به محض صحبت کردن نمایشش خراب می‌شود. بنابراین هارپو به این نتیجه می‌رسد که بهتر است به جای حرف زدن نگاه کند و تصمیم می‌گیرد حتی سر صحنه نیز جز در مواقع مورد نیاز صحبت نکند. هارپو نامش را در خلال جنگ جهانی اول از آدولف به آرتور تغییر داد چون معتقد بود نامش بیش از حد آلمانی است. او در ۱۹۶۴ بعد از یک عمل قلب باز درگذشت.

گروچو مارکس (جولیوس هنری) متولد ۲ اکتبر ۱۸۹۰ در نیویورک. مرگ در ۱۹ آگوست ۱۹۷۷ در لس‌آنجلس.

گروچو اولین برادری بود که به شکل حرفه‌ای از پانزده سالگی شروع به فعالیت در صحنه نمایش کرد اما نمایش‌های اولیه‌اش هیچ موفقیت بزرگی برایش به ارمغان نیاوردند. دو بار در طول آن دوره اعضای گروه‌های نمایشی او را بدون پول و دور از خانه رها کردند. موفقیت‌های او با کار در کنار برادرانش در یکی از نمایش‌های موزیکال شان شروع شد. در یکی از اجراهای همین نمایش بود که گروچو برای اولین بار سبیل معروفش را استفاده

کرد که بعدها تبدیل به یکی از اصلی‌ترین مشخصه‌های ظاهری او شد. خود برادران مارکس بر این نمایش دو ادامه پرفروش در برادوی ساختند که بعدها از روی آن‌ها دو فیلم ساخته شد که از اولین فیلم‌های برادران مارکس به شمار می‌روند. نقشی که گروچو در این فیلم بر عهده داشت یعنی کاپیتان اسپالدینگ بعدها توسط خود گروچو به یک مارک تجاری تبدیل و به نام او ثبت شد. در سال‌های بعد گروچو نمایش‌های زیادی را نیز علاوه بر برادرانش با گروه‌های دیگر به عنوان عضو میهمان اجرا کرد. موفق‌ترین اجرای او شوی کمدی **روی زندگیت شرط ببند** بود که اجرای آن از ۱۹۴۷ آغاز شد و در تلویزیون تا ۱۹۶۱ ادامه داشت. گروچو هم‌چنین در چند فیلم نیز به تنهایی و بدون حضور برادرانش ظاهر شده است. گروچو به لحاظ سیاسی همواره یک لیبرال بود. او گاه نظرات تندی راجع به سیاست ابراز می‌کرد و نیز در سال‌های دهه پنجاه و دوران مک‌کارتیسم دوستانی داشت که گرایشات کمونیستی داشتند و همین مسائل باعث شده بود که او چند بار توسط اف بی آی بازجویی شود. او در ۱۹۷۴ اسکار افتخاری یک عمر فعالیت هنری را دریافت کرد و سه سال بعد به علت بیماری درگذشت.

زپو مارکس (هربرت) متولد ۲۵ فوریه ۱۹۰۱ در نیویورک. مرگ در ۳۰ نوامبر ۱۹۷۹ درکالیفرنیا.

او کوچک‌ترین عضو خانواده و شرورترین آن‌ها بود به حدی که در شرارت و نزاع‌های خیابانی برای خود شهرتی دست و پا کرده بود. در واقع یکی از اصلی‌ترین دلایل وارد کردن او به گروه برادران مارکس توسط مادرش دور کردن او از دردسر بیشتر بود. او بیشتر نقش مرد رمانتیک فیلم‌ها را به عهده داشت و بازی و نقش‌هایش بیشتر زیر سایه حضور گروچو و چیکو قرار می‌گرفت. او از این که به عنوان یک بازیگر اصلی نمایش‌ها شناخته نشود متنفر بود، اما برادرانش اذعان داشتند که او تکمیل کننده بسیار خوبی برای آن‌هاست و هنگامی که زیپو بازی را کنار گذاشت هیچ‌کس نتوانست به خوبی جای او را پر کند. اما با تماشای فیلم‌های معروف برادران مارکس مثل **سوپ اردک** به سادگی می‌توان حاشیه‌ای بودن حضور او را درک کرد . او هم‌چنین خارج از صحنه به عنوان یک مکانیک شهرت زیادی داشت. بطور کل او مشاغل زیادی را در زندگی تجربه کرد. در جنگ جهانی دوم مکانیک بود، مدتی گریپ فروت پرورش می‌داد، بعد یک کمپانی نمایشی به راه انداخت و مدتی نیز به شکل حرفه‌ای و تجاری ماهی گیری می‌کرد. او در سال‌های آخر عمرش به علت این که تنها بازمانده برادران مارکس بود مدتی درگیر پرونده‌های حقوقی اموال و دارایی‌های گروچو بود. زیپو در ۱۹۷۹ بر اثر سرطان ریه درگذشت.

برادران مارکس از برادوی تا پارامونت و مترو گلدوین میر

آغاز فعالیت نمایشی برادران مارکس که در خانواده‌ای اهل موسیقی متولد شده بودند، از سنین کودکی به سوی موسیقی گرایش داشت. به خصوص هارپو که تقریباً در نواختن هر سازی، به خصوص هارپ (چنگ) توانا بود و نام مستعارش نیز بر همین قابلیت او که بارها در فیلم هایش دیده‌ایم اشاره می‌کند، چیکو پیانیستی عالی و گروچو نوازنده گیتار بود. به تدریج برنامه آن‌ها از موسیقی با چاشنی کمدی به کمدی با چاشنی موسیقی تغییر یافت. در این بین، برادران که به نام چهار برادر مارکس شهرت یافته بودند، سبک خاص و بی‌بدیل کمدی خود را در نمایش‌های خود وارد کرده و هر یک شخصیت ثابت خود را به وجود آوردند. گروچو علاوه بر سبیل روغن زده مشهورش، روش راه رفتن خمیده خود را ابداع کرد، هارپو یک کلاه گیس قرمز وزوزی برای خود انتخاب کرد و همیشه یک بوق مخصوص راننده تاکسی‌های آن زمان در جیب داشت. چیکو لهجه تصنعی ایتالیایی را برگزید و همیشه از برخوردهای خود با بر و بچه های قلدر محل تعریف می‌کرد. زیپو نیز نقش جوان اول ساده لوحی را برگزید که معمولاً با سخنان ظاهراً بی‌آزار خود، مقدمه یک شوخی را آماده می‌کرد. زیپو، در زندگی واقعی بانمک ترین برادر به شمار می‌رفت و با توجه به اینکه جوان‌ترین آنان نیز بود، در طی سال ها با تماشای برادران خود، به قدری خوب با نقش‌ها و رفتارهای آنان آشنا بود که می‌توانست در هنگام ضرورت، نقش هر یک از آن‌ها را بازی کند؛ اتفاقی که بارها افتاد. در طی دهه ۲۰ میلادی، برادران مارکس با شوخ طبعی هوشمندانه و عجیب و غریب و داستان‌های

بداهه پردازی شده خود محبوب‌ترین برنامه نمایشی را اجرا می‌کردند. آن‌ها تحت برنامه‌ریزی چیکو و کارگردانی خلاقانه گروچو توانستند به اجرای برنامه در برادوی بپردازند. برادران مارکس درست در زمانی به موفقیت فراوان صحنه دست یافتند که هالیوود گرایش بیشتری به سمت فیلم‌های ناطق پیدا کرده بود. آن‌ها قراردادی با شرکت پارامونت امضا کرده و کار خود را در فیلم‌های سینمایی آغاز کردند. دو فیلم اول آن‌ها **نارگیل‌ها** و **بیسکوییت‌های باغ وحش** نوشته **جورج کافمن** و **موری ریسکایند**، نویسندگان آمریکایی که به خاطر نمایش نامه‌ها و آثار کمدی خود بسیار شهرت دارند، اقتباسی از آثار برادوی آن‌ها بود و فیلم **میمون بازی** محصول سال ۱۹۳۱، اولین فیلم غیر اقتباسی آن‌ها محسوب می‌شود. فیلم **دروغ‌های شاخدار** که برادران در آن به تمسخر سیستم و قوانین آمریکایی کالج‌ها پرداخته‌اند، هنوز هم محبوب‌ترین فیلم آن دوره، آن‌هاست و در آن زمان موجب شد تا تصویرشان بر روی جلد **مجله تایم** قرار بگیرد. این فیلم شوخی محبوبی را دنبال می‌کرد که در آن هارپو هر شی ممکن را از درون کتش خارج می‌کرد، از جمله یک پتک چوبی، یک ماهی، یک حلقه طناب، کراوات، پوستر یک زن، یک فنجان قهوه داغ، شمشیر و شمعی که از هر دو سمت روشن بود! آخرین فیلم آن‌ها با پارامونت، **سوپ اردک** (بصورت کنایی به معنی ،کار راحت) نام داشت که توسط **لئو مک کری** (کارگردان، فیلمنامه نویس و تهیه کننده برجسته هالیوود) کارگردانی شده بود، **مک کری** قابل توجه‌ترین کارگردانی بود که تا آن زمان با برادران مارکس کار کرده بود و اکنون این فیلم بنا به اعتقاد بسیاری، بهترین فیلم آن‌ها محسوب می‌شود.

پس از اینکه زیپو گروه را به قصد کارگزار شدن ترک کرد (او تا آخرین روزهای فعالیت برادرانش، کارگزار آن‌ها باقی ماند)، برادران به کمپانی مترو گلدوین مایر پیوستند و بنا به توصیه تهیه کننده بسیار موفق آن زمان، **اروینگ تالبرگ**، فرمول کلی کار خود را تغییر دادند و داستان فیلم‌های خود را با ماجرایی عاشقانه و چند قطعه موزیکال غیر کمدی همراه کردند و در اکثر موارد شوخی‌ها و موذی گری‌هایشان را به سمت افراد شرور داستان معطوف کردند. به این ترتیب، نبوغ آن‌ها در ناب ترین شکل خود، تنها در فیلم‌های پارامونت دیده می‌شود. فیلم‌های دوران مترو، به تهیه کنندگی تالبرگ شامل **شبی در اپرا**، **یک روز در مسابقات اسب دوانی**، **در سیرک**، **به غرب برو** و **فروشگاه بزرگ** بودند. شاید یکی از دلایل موفقیت بسیار آن‌ها خصوصا در فاصله ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ شرایط خاص اقتصادی و فرهنگی امریکا باشد. سقوط ارزش سهام و متعاقب آن بحران اقتصادی شدید در دهه ۱۹۳۰ که فقر و بیکاری و تبهکاری را در سرزمین رویاها به دنبال داشت تاثیرات گسترده‌ای را بر هنر و ادبیات این دهه گذاشت.

شکل گیری سینمای گنگستری یکی از جلوه های آن بود و از طرف دیگر و از آن جایی که هر سویه تراژیکی در بطن خود سویه‌ای کمیک را نیز به همراه دارد، پس آن سوی سکه، کمدی نیز جلوه‌ای دیگر از واکنش هنری در این سال‌ها به شمار می رفت. شکل گیری **کمدی اسکروبال** که در آن خلق شخصیت‌های فقیر و شاد در تقابل شخصیت‌های مرفه غمگین و در نهایت ترجیح عشق در دوگانه؛ عشق / ثروت مولفه اصلی بود (مثل فیلم‌های این دهه فرانک کاپرا ، به عنوان نمونه : **در یک شب اتفاق افتاد** / ۱۹۳۴) از این رو کاملاً تامین کننده مصرف فرهنگی طبقه‌ای است که سینما را مفری برای دردهای روزمره زندگی واقعی می‌دانند. در این میان کمدی برادران مارکس به شکل زیرکانه‌ای با پر رنگ کردن سویه‌های آنارشیستی سینمای گنگستری (شکستن قانون، عدم رعایت مرزبندی اخلاقی مثل بد دهنی و....) و ارائه این سویه‌ها در بطن فضای کاملاً کمیک به شکلی به هر دو میل شکستن قانون (سویه گنگستری) و تسکین (کمدی اسکروبال) همزمان پاسخ می‌دهد. گروچو با آن سبیل و ابروهای نقاشی شده عملاً جایگاه عنصر قانون / عنصر شکستن قانون را پر می‌کند. در بسیاری از فیلم‌ها او را در نقش شخصیت‌هایی مثل رئیس جمهور (**سوپ اردک**) ، مدیر هتل ، پرفسور و... می‌بینیم که علیرغم آن با دیالوگ‌های سریع و بعضاً بی‌ادبانه‌اش در برابر شخصیت‌هایی که با این جایگاه نمادین تعریف می‌شوند و همواره نقابی از ادب و شخصیت کاذب را به همراه دارند ، قرار می‌گیرد. آن دیگر هارپو که لال است یک کودک آنارشیست به تمام معناست. هر زنی را که می‌بیند به دنبالش راه می‌افتد و در مواقع ضروری و غیر ضروری هر چیزی را که می‌بیند قیچی می‌کند! هارپو تجسم فیزیکی میل گروچو برای تخریب است. او عملاً از جایگاه نمادین حذف شده است (نامی ندارد، شغلی ندارد، خانه و آشنایی ندارد و از همه مهم‌تر حرف نمی‌زند) و به همین علت هنوز در ساحت خیالی پرخاشگری / خود شیفتگی باقی مانده است و سومی چیکو با آن لهجه ایتالیایی، تبحر در موسیقی، عاشق پیشگی و... چیزی نزدیک به یک آدم معمولی است. کمدی برادران مارکس را نمی‌توان به یک نوع خاص کمدی مرتبط دانست. در واقع آن‌ها آنارشیسم در مضمون را به آنارشیسم در شکل و فرم آثارشان نیز تسری دادند. کمدی آن‌ها در طول یک فیلم ترکیبی از انواع سبک‌های کمدی را شامل می‌شود: کمدی اسکروبال (صحنه‌های عاشق پیشگی که معمولاً بین یک زن و مرد جوان - کاراکترهایی غیر از چهار برادر - و عموماً فقیر در بستر تشریفات خانه‌های مجلل، در فیلم رخ می‌دهند) ، کمدی اسلپ استیک (در صحنه‌هایی که به خصوص هارپو زمین و زمان را به هم می‌ریزد)، کمدی فارس مثل تمام موقعیت‌های دراماتیکی که شدیداً تئاتری و اغراق شده به نظر می‌رسد و حتی کمدی سیاه مثل فیلم **سوپ اردک**. در یکی از سکانس‌های **سوپ اردک**، گروچو که رئیس جمهور است قرار است برای ماموریتی عازم شود و هارپو راننده است. وسیله نقلیه آن موتورسیکلتی است که یک کابین همراه کنار خود دارد. بار اول پس از این که گروچو دستور حرکت می‌دهد موتور هارپو به تنهایی راه می‌افتد و گروچو و کابین جا می‌مانند. بار دیگر گروچو به هارپو می‌گوید که دست او را خوانده است و این بار خودش روی موتور می‌نشیند و هارپوی راننده روی کابین. این بار به طرز مضحکی کابین راه می‌افتد و باز گروچو جا می‌ماند. در این بین به دوربین نگاه کرده و می‌گوید: «من از صبح همش ماموریت رفتم اما هنوز از جام تکون هم نخوردم!» و این کمدی برادران مارکس است.

در دنیای دیوانه‌ها چه کسی از همه دیوانه‌تر است ؟

کمپانی برادران وارنر، گروچو را به خاطر استفاده از فیلم محبوب استودیو، **کازابلانکا**، تهدید به شکایت و دریافت غرامت می‌کنند. اما این دلیلی می‌شود تا یکی از کمیك‌ترین نامه نگاری‌های تاریخ رخ دهد. گروچو در جواب آن‌ها، کمپانی را تهدید می‌کند که به خاطر استفاده از عنوان برادر در نام شرکت شان می‌خواهد ادعای غرامت کند. گروچو در این نامه می‌نویسد: «انگار راه‌های زیادی برای تصاحب یک شهر هست. مثلاً من تا همین چند روز پیش که می‌خواستیم این فیلم را بسازیم اصلاً نمی‌دانستم شهر کازابلانکا انحصاراً متعلق به برادران وارنر است. من متوجه دلیل این رفتار شما نمی‌شوم. من مطمئنم حتی یک بیننده متوسط سینما هم می‌تواند تفاوت اینگرید برگمن و هارپو را تشخیص دهد. نمی‌دانم من هم می‌توانم یا نه؛ اما بدم نمی‌آید یک بار امتحان کنم.

شما ادعا می‌کنید مالک کازابلانکا هستید و هیچ کس بدون اجازه شما نمی‌تواند از این اسم استفاده کند. برادران وارنر چطور؟ آیا مالک آن هم هستید؟ شما احتمالاً حق دارید از اسم وارنر استفاده کنید، اما برادران چی؟ ما مدتها پیش از شما رسما برادر بوده ایم، حتی پیش از آنکه برادران دیگری باشند؛ برادران اسمیت، برادران کارامازوف.

تو جک، فکر می‌کنی اسمت هم انحصاری است؟ البته که نیست. همین الان دو تا جک یادم هست که قبل از تو بودند جک و لوبیای سحرآمیز و جک قاتل سریالی لندن، که در آن روزگار برای خودش کسی بود.»

این نامه، عمل دیوانه‌واری است که باعث می‌شود شرکت برادران وارنر هم بفهمند با آدم‌های ساده و اتوکشیده‌ای روبه‌رو نیستند. آنها ناامیدانه از برادران مارکس می‌خواهند لااقل طرح اولیه فیلم را برای شان تشریح کنند و گروچو در جواب فیلمنامه‌ای کاملاً تمسخرآمیز می‌فرستد تا برادران وارنر خشمگین و بکلی ناامید شوند.

ستایش دیوانه‌وار آن‌ها از بی‌نظمی، نشانه‌ای از انتقاد به رفتار و کردار مردم نبود. آن‌ها هیچ‌گاه منتقد روابط و این‌گونه پُزهای روشنفکری نبودند. شوخی برای آن‌ها تنها برای خنده بود و آن‌ها ترجیح می‌دادند تماشاگرشان را از خنده روده‌بُر کنند تا پندهای اخلاقی و حرف‌های عجیب بزنند. می‌گویند سالوادور دالی گمان می‌کرد آن‌ها بهترین کاراکترها برای حمله به دنیای بورژوازی و قاعده‌مند هستند. برای همین سراغشان رفت تا در فیلمی با آن‌ها همکاری کند. حرف‌های گروچو و حرکات هارپو آن قدر عجیب بود که سالوادور دالی از دستشان فرار کرد و با همه دیوانه‌بازی خودش در برابر آن‌ها تسلیم شد. آن‌ها نابغه‌های دیوانه‌ای بودند که می‌خواستند در دنیایی پر از هرج و مرج زندگی کنند و به هر رابطه و رفتاری بخندند. برای برادران مارکس دنیای واقعی جای خنده داری بود.

بررسی مولفه‌های آثار برادران مارکس از ورای چند اثرشان

مولفه‌های آثار برادران مارکس در دوره‌های متفاوت کارهای شان چندان تغییری نکرد؛ این که حرمت برادری را حفظ نمی‌کنند و مدام سر هم‌دیگر کلاه می‌گذارند. ورود گروچو به عنوان شخصیت اصلی این فیلم‌ها به داستان همواره در خدمت هدفی سود جویانه است. که در طول ماجرا البته به ضرب و زور به نفع زوج عاشق مظلوم همیشگی فیلم‌ها تغییر جهت می‌دهد و در این مسیر همه برادران کلیه نهادهای پذیرفته شده و محترم بشر را دست می‌اندازند. از آسایشگاه بیماران و مسابقه اسب دوانی و قوانینش در **یک روز در مسابقه اسب دوانی** گرفته تا فضای یک ارکستر مجلسی و حتی فضای یک سیرک در فیلم **سیرک**.(فکرش را بکنید که آن‌ها می‌توانند فضای پر هیاهو در یک سیرک هم تاثیر بگذارند و غریب‌تر و نامتعادل ترش کنند. بخصوص وقتی مارگارت دو مونت را از لوله توپ شلیک می‌کنند).

آن‌ها در **سوپ اردک** نه تنها قدرت و قوانین دولت مدرن که حتی احساساتی چون تمایل به توسعه و پیشرفت و میهن پرستی را زیر سوال می‌برند. برای آن‌ها نکته اصلی احمقانه جلوه دادن هر موقعیت ظاهراً مهم است.

همه چیز وقتی هولناک‌تر می‌شود که حتی نمی‌توان معنای چپی و ضد فرهنگی و هرج و مرج طلبانه برای اعمال و اهدافشان قائل شد. در مواردی آن‌ها عملا تیشه به ریشه خودشان نیز می‌زنند. این را بخصوص می‌توان در بعضی رفتارهای هارپو دید که با قیچی‌اش به جان همه می‌افتد. همه یعنی؛ همه و نه فقط آدم بدهای فیلم. در **شبی در کازابلانکا** مثلاً او مدام بر سر خلبانی می‌کوبد که قرار است آن‌ها را از مهلکه نجات دهد. او و چیکو چشم شان به هر چیز مرتبی که می‌افتد، نمی‌توانند جلوی خودشان را بگیرند. در شکل هدف دار این خرابکاری‌ها می‌توان این گونه تفسیر کرد؛ که تلاش می‌کنند تا آدم‌های حساب‌گر و منطقی را دیوانه کنند. به خصوص آن آدم‌هایی که قرار است این

نظم و حساب کتاب را به جامعه تحمیل کنند. مثلاً دیوانه کردن رییس پلیس با عوض کردن جای اثاث خانه در **شبی در اپرا**؛ که عین همین بلا را در **شبی در کازابلانکا** سر قاتل فاشیست می‌آورند. برای برادران جایگاه اجتماعی هدف بدبخت فرق نمی‌کند کافی است قواعد بازی جامعه را پذیرفته باشد؛ از دست مارکس‌ها جان سالم بدر نمی‌برد. آن‌ها مدام میان دزد و پلیس در رفت و آمدند و بین دو طرف قضیه فرق چندانی قائل نمی‌شوند. پلیسی که برای هارپو جریمه می‌نویسد و هارپو هم در برابر این اتفاق چیزی می‌نویسد و می‌دهد دست پلیس؛ پلیس دست نوشته‌های هارپو را پاره می‌کند و هارپو هم برگ جریمه مامور پلیس را.

در **یک روز در مسابقه اسب دوانی** حتی دکترهای آسایشگاه هم جز آدم بدهای قصه هستند و مارکس‌ها به خودشان اجازه می‌دهند حال آن‌ها را هم بگیرند. برادران نه تنها نهادهای قانونی بلکه سیرک و مسابقه اسب دوانی و مسابقه فوتبال را هم می‌توانند به هم بریزند. بی‌قانونی و پیش بینی ناپذیری آن‌ها هر سیرک و مسابقه‌ای را می‌تواند تحت تاثیر قرار دهد. شاید به همین خاطر است که در فصل‌های انتهایی **سوپ اردک** و از لحظه شروع جنگ بین دو کشور که به شکلی ناگهانی از سوی گروچو اعلام می‌شود تنها دلیلی که برای شروع جنگ می‌آورد این است که اجاره یک ماه میدان نبرد را پرداخته است. انگار برادران مارکس را در آرمان شهرشان می‌بینیم. قانون میدان نبرد که بر تخریب همه چیز استوار شده است. تنها قانونی است که با استانداردهای مخرب مارکس‌ها می‌خواند . فرقش البته این جاست که برای مارکس‌ها این جا جبهه خودی و غیر خودی هم تفاوتی نمی‌کند؛ وقتی در صحنه‌ای از فیلم هارپو روی اسب می‌تازد و شیپور اعلام جنگ را با شعف و شادی می‌نوازد. انگار بالاخره نطقش باز شده است. آواز معنی‌دار «**من مخالفم**» گروچو مارکس در ابتدای یکی از فیلم‌های اولیه شان، **چرند و پرند**، که از طریق آن گروچو مارکس رسماً اعلام می‌کند بقیه هر چه بگویند فرقی نمی‌کند به هر حال او مخالفت خواهد کرد به اندازه کافی روشنگر مرامشان می‌باشد.

به این ترتیب سکانس‌های به هم ریختن و از جا در آوردن به بخش‌های مرکزی فیلم‌های برادران مارکس تبدیل می‌شود. آن چه از آن‌ها بیشتر از هر چیز در خاطرمان باقی می‌ماند. از جمله سکانس بهم ریختن اتاق با پر و قرص خواب و پنکه و لحاف در **سیرک** یا صحنه دیگری از همین فیلم که به اتاق‌های کوتوله و مرد قوی هیکل می‌روند و آن جا را به هم می‌ریزند. یا سکانس شرط بندی و کتاب فروختن چیکو به گروچو و سکانسی که گروچو دارد هارپو را معاینه می‌کند هر دو در **یک روز در مسابقه اسب دوانی** و همچنین صحنه معرفی گروچو به عنوان یک کار آگاه دروغ‌گوی علاف در **فروشگاه بزرگ** و تمام سکانس هایی که چیکو و هارپو حال ادگار کندی را در **سوپ اردک** می‌گیرند و فراموش نکنیم که این ها همه جدا از سکانس‌های اسلپ استیک نهایی است که تمام فیلم‌های برادران به کمک آن‌ها به پایان می‌رسد. سکانس‌های دیوانه‌واری در سیرک، در پیست مسابقه در اپرا و در استادیوم فوتبال.

شباهت‌های ساختاری فیلم‌های برادران مارکس، تنها به سکانس‌های پر هرج و مرج پایانی محدود نمی‌شود. اغلب محصولات شان از قالب تولیدی مشابهی استفاده می‌کنند. فیلم هایشان معمولاً با گرفتاری که برای یک زوج عاشق اتفاق می‌افتد و از هم جدایشان می کند، آغاز می‌شود. کم‌کم پای مارکس‌ها به ماجرا باز می‌شود. گروچو با سیستم رسمی و پذیرفته شده موجود در هر کدام از فیلم‌ها نزدیک‌تر است و هارپو و چیکو به زوج عاشق. آن‌ها از نفوذ گروچو در سیستم استفاده می‌کنند و گروچو هم در نیمه دوم داستان از پی‌گیری دیوانه‌وار منافع شخصی‌اش به نفع بقیه دست بر می‌دارد. آدم بد ماجرا هم کسی هست که بدبختی‌های زوج عاشق زیر سر اوست و این البته خط داستانی تکراری و شل و ولی است تا برادران مارکس هر وقت فرصت کردند به سکانس‌های کمدی شخصی‌شان که اغلب با کم‌ترین دخالت دوربین و متاثر از حضور صحنه‌ای مارکس‌ها برگزار می‌شود و بخش موزیکال داستان بپردازد. در این میان گره‌های داستانی هم به ساده‌ترین شکل ممکنه رفع و رجوع می‌شود تا نوبت به حضور گروه اصلی برسد.

برادران مارکس به مضامین و گرایش‌های سیاسی و اجتماعی و حتی اقتصادی در آثارشان بال و پر می‌دهند. این درست که گروچو مدام دنبال پول می‌دود اما آدم‌های بد فیلم‌های برادران مارکس انسان‌های زورمند و پول دار هستند. در دنیای مارکس‌ها پول کثیف است. سکانس نهایی فیلم **سیرک** گوریل بد هیبتی را می‌بینیم که در حال پول شمردن است. در **یک روز در مسابقه اسب دوانی** اسب فیلم از شنیدن صدای شخصیت پولدار قصه هم رم می‌کند. در مجموعه آثارشان کار برادران مارکس این است که پول این آدم‌ها را بگیرند و به نفع زوج عاشق خرج کنند. توهین‌های گروچو در فیلم‌ها نسبت به این آدم‌ها مستقیم و واضح است و آزار و اذیت‌هایی که گروه برادران نسبت به این طبقه انجام می‌دهند گاهی هم هیچ دلیلی ندارد. مثل صحنه‌ای که گروچو به عنوان مدیر هتل در **شبی در کازابلانکا** زن و مرد مسن و پول داری را بی‌دلیل آزار می‌دهد. مارکس‌ها با بچه‌ها زن‌ها و رنگین پوستان و حیوانات خوب و خوش اند. یعنی با هر چیزی به جز مرد سفید که فرهنگ غالب چند قرن پیش را شکل داده است و به نفع خود پیش برده است. در **میمون بازی** هارپو برای فرار از دست پلیس هم که شده برای بچه‌ها نمایش خیمه شب بازی ارائه می‌کند. در **به غرب برو** با سرخ پوست‌ها هم‌نشین می‌شوند و در **سیرک** در کنار و برای بچه‌های سیاه پوست آواز می‌خوانند.

برادران همین معامله را با هنر نخبه‌گرای رسمی هم انجام می‌دهند. هنری که مورد ستایش طبقه بورژواست و عامه مردم بهره‌ای از آن ندارند. البته که اصل این ایده برای **شبی در اپرا** است اما مثلاً در فیلم **سیرک** هم می‌شود برادران را دید که به نفع بازدید ملت از سیرک یک گروه ارکستر مجلسی را در دریا سرگردان می‌کنند و وادارشان می‌کنند تا برای صندلی‌های خالی بنوازند. در صحنه‌ای دیگر از همین فیلم چیکو رهبری ارکستر برای اجرای قطعه راپسودی معروف را آغاز می‌کند اما خیلی زود چوب را به کناری می‌اندازد تا یکی از قطعات موسیقی نمایشی خودش را برای لذت عامه مردم اجرا کند در **شبی در کازابلانکا** هم چیکو یک مجلس اشرافی رقص تانگو را به قطعه پیانویی به روش خودش ختم می‌کند.

«اگـه فکـر می‌کنیـد وضـع مملکـت وحشـتناکه، وایسـین تـا حکومـت مـن تمـوم شـه» / از دیالـوگ هـای گروچـو مارکـس در فیلـم

سـوپ اردک بـرادران مارکـس، بـه عنـوان بهتریـن کار کارنامـه‌ی سینمایی‌شـان و بـه زعـم بسـیاری از منتقـدان و صاحـب نظـران از بهترین‌هـای کمدی‌هـای تاریـخ سینماسـت. کارگـردان فیلـم **لئـو مـک کـری**، کـه تنهـا کارگـردان صاحـب سـبکی بـود کـه بـا بـرادران مارکـس کار کـرد؛ بـه فیلـم سروشـکل خاصـی داد. دامنـه‌ی آزادی بـرادران را محـدود نکـرد، بلکـه برعکـس فیلـم بـا اعطـای عرصـه‌ی سـرزمینی خیالـی بـه اسـم فریدونیـا بـه آنـان، دسـت شـان را بـرای ایجـاد هـرج و مـرج بـاز گذاشـت و گروچـو درمقـام دیکتاتـور، طبعـا مجـاز بـه انجـام هـرکاری در ایـن دنیـا بـود. هجـوی عالـی دربـاره‌ی پوچی‌هـای جنـگ و سیاسـت‌بازی و دیکتاتـوری. برخـی از شـوخی‌ها از شـدت جسـارت بـه هجـو سـور رئالیسـتی منتهـی شـدند و کار بـه آنجـا کشـید کـه موسـولینی دیکتاتـور ایتالیـا جلـوی نمایـش فیلـم را در کشـورش گرفـت. خبـری لـذت بخش‌تـر از ایـن نمی‌شـد بـه برادرهـا داد! حکایـت بامـزه دیگـر اینکـه شـهرکی در ایالـت نیویـورک بـه نـام فریدونیـا شـکایت بـرد کـه اسـتفاده از اسـم شهرکشـان آن هـم بـا اضافـه کـردن یـک e بـه آن کـه می‌شـد freedonia بـه اعتبـارو آبـروی شـهر لطمـه زده اسـت. پاسـخ برادرهـا ایـن بـود: اسـم شـهرتان را عـوض کنیـد، شـهرت و اعتبـار فیلـم مـا را ضایـع نکنیـد! بیـن پنـج فیلمـی کـه بـرادران در اسـتودیوهای نیویورکـی پارامونـت سـاختند، سـوپ اردک آخریـن کار آن‌هاسـت.

همچـون بسـیاری از کلاسـیک‌های سـینما گیشـه شـلوغی نداشـت و در واقـع آن قـدر کـم فروخـت کـه پارامونـت بلافاصلـه قـرارداد برادرهـا را فسـخ کـرد تـا آن‌هـا بـه متروگلدویـن مایـر کـوچ کننـد فیلـم بـا آنکـه ۷۰ دقیقـه بیشـتر طـول نمی‌کشـد ولـی زنجیـره‌ای از شـوخی‌ها و موقعیت‌هـای کمـدی درخشـان و متنـوع اسـت؛ از جملـه صحنـه خیـره کننـده بی‌کلامـی کـه در آن گروچـو مارکـس بـا تصویـر ظاهـرا آینـه‌اش، کـه چیکـو و بعدتـر هارپـو می‌شـود، کلنجـار مـی‌رود.

در ادامـه ایـن کـه در نـگاه اول، سـوپ اردک مجموعـه‌ای از لطایفـی بـه نظـر مـی آیـد کـه پیاپـی ولـی بـدون پیوسـتگی بیـان می‌شـوند. همـان طـور کـه گروچـو دربـاره چیکـو می‌گوید در دادگاه فیلـم، اجـازه ندهیـد گمراهتـان کنـد، آیـا ایـن فیلـم واقعـاً بـدون پیوسـتگی و مجموعـه‌ای از لطایـف اسـت؟ امـا زمانـی کـه آن را نمایشـی از جنـگ بدانیـم، آن هـرج و مـرج حاکـم بـر فضـا حکـم پیوسـتگی ماجـرا اسـت و بـه خدمـت تشـریح پوچـی مضمـون انتخابـی و وفـاداری بـه کیفیتـش می‌آیـد. در حقیقـت مجموعـه‌ای از خـرده جنـگ هاسـت سـوپ اردک؛ خـرده جنگ‌هایـی کـه لحظـه لحظـه زندگـی مـا را تشـکیل می‌دهنـد و نـه محکومشـان می‌کنیـم و نـه مـا را می‌ترسـانند چـون خودمـان بـر پـا کننده‌شـان هسـتیم و کرایـه جبهـه را پرداخته‌ایـم پیـش پیـش! در واقـع مـا رخ دادن جنـگ در فیلـم را انتظـار می‌کشـیم، نـه تـا محکومـش کنیـم نـه تـا ببینیـم چگونـه بـه انتقـاد از جبهه‌هـای نبـرد خواهنـد پرداخـت ایـن بـرادران دوسـت داشـتنی و در عیـن حـال هـراس انگیـز. مـا جنـگ را انتظـار می‌کشـیم چـون از شـدت گرفتـن درگیری‌هـا لـذت می‌بریـم چـون بـر خـلاف ادعاهایمـان وقتـی که سـنگی پوسـتمان را خـراش بدهـد لـذت می‌بریـم از تماشـای خشـونتی کـه بـه کار می‌برنـد یـا می‌بریـم. جایـگاه تماشـا جایـگاه امنـی اسـت و ایـن را **سـوپ اردک** بـه یادمـان مـی‌آورد وقتـی کـه در جنگـش، بـر خـلاف آنچـه انتظـار داریـم، تصویر دشـمن را حـذف می‌کنـد. همیـن طـور وقتـی کـه دشـمن را وارد منطقـه امنـی می‌کنـد کـه تـا لحظـه‌ای پیـش بـا بـرادران مارکـس شـریک بوده‌ایـم. ایـن جـا، وقتـی سـربازهای سـیلوانیا یکـی یکـی از پـا در می‌آینـد و گروچـو امتیازهـا را می‌شـمرد، مـا بـه پیـروز شـدن فریدونیـا در جنـگ فکـر مـی کنیـم، مثـل خانـم تیـزدل کـه خوانـدن سـرود فریدونیـا را آغـاز می‌کند.امـا بـرادران مارکـس غافلگیرمـان می‌کننـد. آن‌هـا میوه‌هایـی را کـه تـا لحظـه‌ای پیـش بـه سـوی سـفیر کشـور مغلـوب پرتـاب می‌کردنـد، بـه سـوی خانـم تیـزدل، نشـانه می‌رونـد و منطقـه امـن را همزمـان از او و مـا می‌گیرنـد: پیـروز، ایـن برادراننـد و مغلـوب، مـا.

ایـن فیلـم دارای دیالـوگ هـای پینـگ پنگـی و بـی سـر و تـه گروچـو و چیکـو مارکـس اسـت. بـرای اینکـه بشـود بـه اعمـاق زیبایـی و طنـز پنهـان فیلـم دسـت یافـت، بایـد ایـن فیلـم را بـه زبـان اصلـی دیـد.

منابع:
1. An Evening With Groucho - Frank Frante
2. The Anatomy Of Cinematic Humor -Marx Brothers - Thomas H.Jordan
3.The Marx Brothers - Chicago Readers.com
۴. سـوپ اردک - کامبیز کاهه - نشـر نی

نامه عذر خواهی گروچو از آلن

مترجم: سمیه کرمی
somayeh.karami@gmail.com

در سال ۱۹۶۱، گروچو مارکس و وودی آلن برای اولین بار ملاقات کردند و دوستی‌ای بین آن‌ها شکل گرفت که ۱۶ سال ادامه داشت. گروچو (که ۴۵ سال از وودی آلن بزرگ‌تر بود) وودی را یاد یک دایی یهودی در خانواده می‌انداخت، یک دایی یهودی بذله‌گو با حس شوخ‌طبعی، و بنا بر گفته‌ی گروچو در ۱۹۷۶، وودی «مهم‌ترین استعداد کمدی آن دوران بود.»

نامه‌ای که در ادامه می‌آید (یکی ازتنها دو نامه‌ای که تا کنون از این دو نفر منتشر شده) را گروچو در سال ۱۹۶۷ به دنبال وقفه‌ای طولانی در رابطه‌شان نوشته که از نظر وودی آزاردهنده بوده.

”

۲۲ مارس ۱۹۶۷
وی وی عزیز:

گودی ایِس، به یکی از دوستانِ بی‌کار من گفته که تو به خاطر نامه‌ای که چند سال پیش برایم نوشتی و پاسخ ندادم، ناامید یا آزرده یا شاد یا سرمست شدی. خودت که می‌دانی، هیچ پولی در پاسخ دادن به نامه‌ها نیست، مگر آن نامه‌ها از سوییس یا مافیا آمده باشند. من به ندرت برایت می‌نویسم، زیرا می‌دانم تو همزمان داری شش تا کار انجام می‌دهی. هیچ نمی‌دانم کی وقت کنی که پاسخ بدهی.

گمان کنم وقتی هفته‌ی اول یا دوم آوریل به نیویورک برسم، فیلمت هنوز روی پرده باشد. فکر کنم برای منتقدها بدجوری آزاردهنده باشد، منتقدهایی که اگر درست یادم باشد می‌گفتند فیلم موفق نمی‌شود چون خیلی خنده‌دار است. از آن‌جا که همچنان روی پرده است، احتمالاً بیشتر هم عصبانی شده‌اند. این اتفاق برای فیلم پسرم که در آن با باب‌فیشر همکاری کرده بود هم افتاد. اخلاقیات این جوری است که: کمدی‌ای ننویس که بیننده را بخنداند.

درباره‌ی این مشکل منتقدها از حدود صد سال پیش، حرف زده اند. این را هرگز به کسی نگفته‌ام، ولی وقتی از کودکی پا به مرحله‌ای گذاشتم که امروزه خیال می‌کنم مردانگی بوده باشد، دو هدیه گرفتم. یک عمویی که آن وقت‌ها پولدار بود به من یک جفت جوراب بلند مشکی داد و خاله‌ای که داشت تلاش می‌کرد تربیتم کند، یک ساعت نقره بهم داد. سه روز بعد از این که این هدیه‌ها را گرفتم، ساعت ناپدید شد. دلیل ناپدید شدنش این بود که برادرم چیکو اصلاً آن‌قدر که خودش خیال می‌کرد خوب پول بازی نمی‌کرد. آن را به یک مغازه‌ی اجناس رهنی در خیابان ۸۹، کوچه‌ی سوم داد.

یک روز وقتی داشتم بی‌هدف پرسه می‌زدم، دیدمش که پشت شیشه‌ی مغازه‌ی اجناس رهنی آویزان است. اگر به خاطر حروف اول اسمم نبود که پشتش حک شده‌اند، نمی‌شناختمش زیرا نور آفتاب کامل سیاهش کرده بود. جوراب‌ها که یک هفته‌ی کامل بدون این که بشورمشان پوشیده بودم، حالا تبدیل به یک سبز لکه دار شده بودند. این تمام جایزه‌ی من برای ۱۳ سالگی بود.

به طور خلاصه به همین دلیل چند وقتی است برایت ننوشته‌ام. من هنوز همان جوراب‌ها را می‌پوشم، آن‌ها دیگر جوراب نیستند، بلکه بخشی از پاهایم شده‌اند.

نوشتی که فوریه به این جا می‌آیی و من با ذوق و شوق کلی خوراکی خریدم، اگر آن پول را به جای خوراکی‌های سرد همان‌طوری نقد نگاه می‌داشتم، پولی که باید به سازمان بهبودِ حال یهودی‌های آمریکایی برای سال ۶۷ و ۶۸ بپردازم جور می‌شد.

فکر کنم در هتل سنت رجیس در نیویورک باشم. تو را به خدا دیگر بیشتر از این موفق نشو، دارم دیوانه می‌شم. بهترین آرزوهایم برای تو .

“

گروچو

منبع:
۱.گاردین

برادران مارکس: سورئالیسم یا سلام بر دالی

مترجم: محمدرضا برادری
baradari@pardis-gholhak.com

طی دهه‌ی ۳۰ میلادی برادران مارکس توسط سورئالیست‌ها بسیار ستوده می‌شدند. نویسنده سورئالیست و متفکر، آنتونن آرتو درباره فیلم **بیسکوییت‌های باغ وحش** برادران مارکس چنین گفته است:

اگر چیزی که سورئالیسم می‌نامیم یک خصیصه آشکار یا یک مرتبه ذهنی شاعرانه مشخص داشته باشد، بیسکوییت‌های باغ وحش قطعاً از همه ویژگی‌های این مرتبه برخوردار است. فیلیپ سوپو که سورئالیست بودن خود را با انجام کارهایی مانند رفتن به کافه‌ها و فریادزدن «همه نوشیدنی‌ها را عوض کنید» یا جلوی غریبه‌ای را در خیابان گرفتن و پرسیدن آدرس فیلیپ سوپو، ثابت می‌کرد بعد از دیدن **دروغ‌های شاخدار** (Horse Feathers) چنین نوشت:

کمدی برادران مارکس به وسیله اغراق ویژگی‌های عجیب و بد نشان دادن عادت‌هایمان، ما را از دنیای واقعیت خارج می‌کند. ویژگی واقعی برادران مارکس و این کمدی افراطی و از حد گذراننده آنها این‌است که انسانی باقی می‌ماند. آن‌ها دقیقاً مانند مردم عادی هستند و طوری عمل می‌کنند که انگار ما نیز اگر قواعد اجتماعی اجازه می‌داد می‌بایست این‌چنین می‌کردیم. من معتقدم اگرچه اکثر فیلم‌ها به سرعت از به روز بودن خارج می‌شوند، این نوع کمدی تا سالیان سال ما را خواهد خنداند.

با اینکه کسی در درست بودن جمله آخر این متن شک ندارد، این نوع متن تحلیلی سوپو آنچنان برایم خوشایند نیست؛ همان‌طور که مطمئنم اگر در یکی از کافه‌های پاریسی که سوپو سرزده به آن‌ها سر می‌زد و برای عوض کردن نوشیدنی سر آن‌ها داد می‌زد، نشسته بودم خشنود نمی‌شدم. سعی بر تحلیل شوخی، به گونه‌ای آن را از بین می‌برد. البته مقاله رابرت بنچلی «چرا ما می‌خندیم یا آیا اصلاً می‌خندیم؟» دراین مورد استثناء است. بنچلی در این متن به پنج نکته حیاتی یک طنز اشاره می‌کند:

۱. طنز باید به زبانی بیان شود که برای همه قابل فهم باشد.
۲. باید به اندازه کافی برای شنیده شدن بلند بیان شود یا اگر نوشته است طوری که به خوبی دیده شود چاپ شده باشد.
۳. باید در مورد چیزی باشد. شما نمی‌توانید فقط بگویید «الان یک لطیفه خوب تعریف می‌کنم» و بعد دیگر چیزی نگویید. (البته ممکن است این کار را انجام دهید، ولی منتظر خنده دیگران نباشید.)
۴. طنز باید با یأس یا کامیابی، دون بودن یا برتری، منطق یا یاوه، خوشایندی یا ناخوشایندی و یا به هر شکل با نوعی احساسات که بتوان آن را تحلیل کرد سر و کار داشته باشد وگرنه چگونه بفهمیم که کی باید بخندیم؟
۵. باید با حرف W شروع شود.

تملق برادران مارکس از سوی سورئالیست‌ها در اواخر دهه ۱۹۳۰ توسط سالوادر دالی به اوج خود رسید. خصوصاً هارپو مورد علاقه دالی بود. گروچو می‌گوید «دالی عاشق برادرم بود، البته از نوع خوبش». دالی در سال ۱۹۳۷ هارپو را در هالیوود ملاقات کرد. دالی بعداً در این باره نوشت که وقتی او به باغ هارپو وارد شد:

هارپو لباسی بر تن نداشت، تاجی از گل رز بر سر گذاشته بود و در وسط تعداد زیادی چنگ (شاید ۵۰۰ عدد) قرار داشت. او مانند یک لیدای جدید (اسطوره یونانی) قوی سفید خیره کننده‌ای را نوازش می‌کرد و از یک مجسمه ونوس ساخته شده از پنیر که آن را با نزدیک‌ترین چنگ می‌سایید به حیوان غذا می‌داد.

آیا واقعا همچین چیزی رخ داده است؟ کسی چه می‌داند؟

به نظر نمی‌رسد که هارپو هم به همان اندازه به دالی علاقه مند بوده باشد، با این حال مدل نقاشی او می شد. در کتاب هارپو سخن می‌گوید (آتوبیوگرافی او)، طرح اولیه‌ای را آورده است که در آن سیب و خرچنگی (سخت پوست مورد علاقه دالی) بر سر دارد و در حال نواختن چنگ است. زبانی نیز بالای چنگ قرار دارد.

هارپو در زیر عکس چنین نوشته است که این طرح اولیه یکی از قطعه‌های ارزشمند مجموعه هنری اوست ولی در کتاب خود اشاره‌ای به دالی نکرده است. دالی به هارپو (احتمالاً برای کریسمس ۱۹۳۶) چنگی با سیم خاردار و حلقه گلی از چنگال داد که احتمالاً ارجاعی است به قطعه طنزی مختص هارپو که او قاشق و چنگال های نقره و یک قوری قهوه را دزدیده است و وقتی با یک پلیس دست می‌دهد همه این‌ها از آستینش بیرون می‌ریزند. نقره جاتی که در بیسکوئیت های باغ وحش از آستین هارپو بیرون می‌ریزند شامل ۴۰۰ چاقو می‌شدند ولی قاشق و چنگالی در میان آن‌ها نبود. شاید دالی به این جزئیات دقت نکرده است و یا قاشق‌ها اصلاً ربطی به آن صحنه فیلم نداشتند.

هارپو در جواب دالی عکسی از خود با انگشت‌های باند پیچی شده فرستاد. در سال ۱۹۳۷ دالی برای برادران مارکس فیلمنامه‌ای سورئال به نام « زرافه ها بر روی سالاد های اسبی» نوشت. فیلم هیچوقت تهیه نشد. فیلم‌نامه شامل یک تخت ۶۰ فوتی، کوتوله ها، گاو نری غرق شده، دوچرخه سوارانی که سنگ‌هایی بالای سرشان قرار داشت، زرافه‌های در حال سوختن، چیکو که در حین نواختن پیانو لباس شنا به تن داشت و الی آخر بود. جو آدامسون در کتاب گروچو، هارپو، چیکو و بعضی وقتها زیپو می‌نویسد که هارپو «خیلی از دالی خوشش می‌آمد» و « دوستی بین این دو به وجود آمد که تا بازگشت دالی به خانه ادامه داشت». گروچو درباره زمینه‌ای که می‌توانست در همکاری دالی و هارپو باشد گفت «می‌توانست ترکیب خوبی شود. دالی زیاد نمی‌توانست انگلیسی صحبت کند که این در مورد هارپو نیز صدق می‌کرد». گروچو همچنین در کتاب خود کلکسیون تمبر گروچو به این نکته اشاره می‌کند که فیلم‌نامه دالی هم مانند چنگ سیم خاردارش، کار نمی‌کرد. و حال که صحبت از چنگ سیم خاردار شد، آدامسون در کتابش می‌نویسد « هارپو و همسرش آن‌قدر از آن چنگ راضی بودند که دور افتاده‌ترین گوشه خانه قرارش دادند و در نهایت نیز آن را دور انداختند».

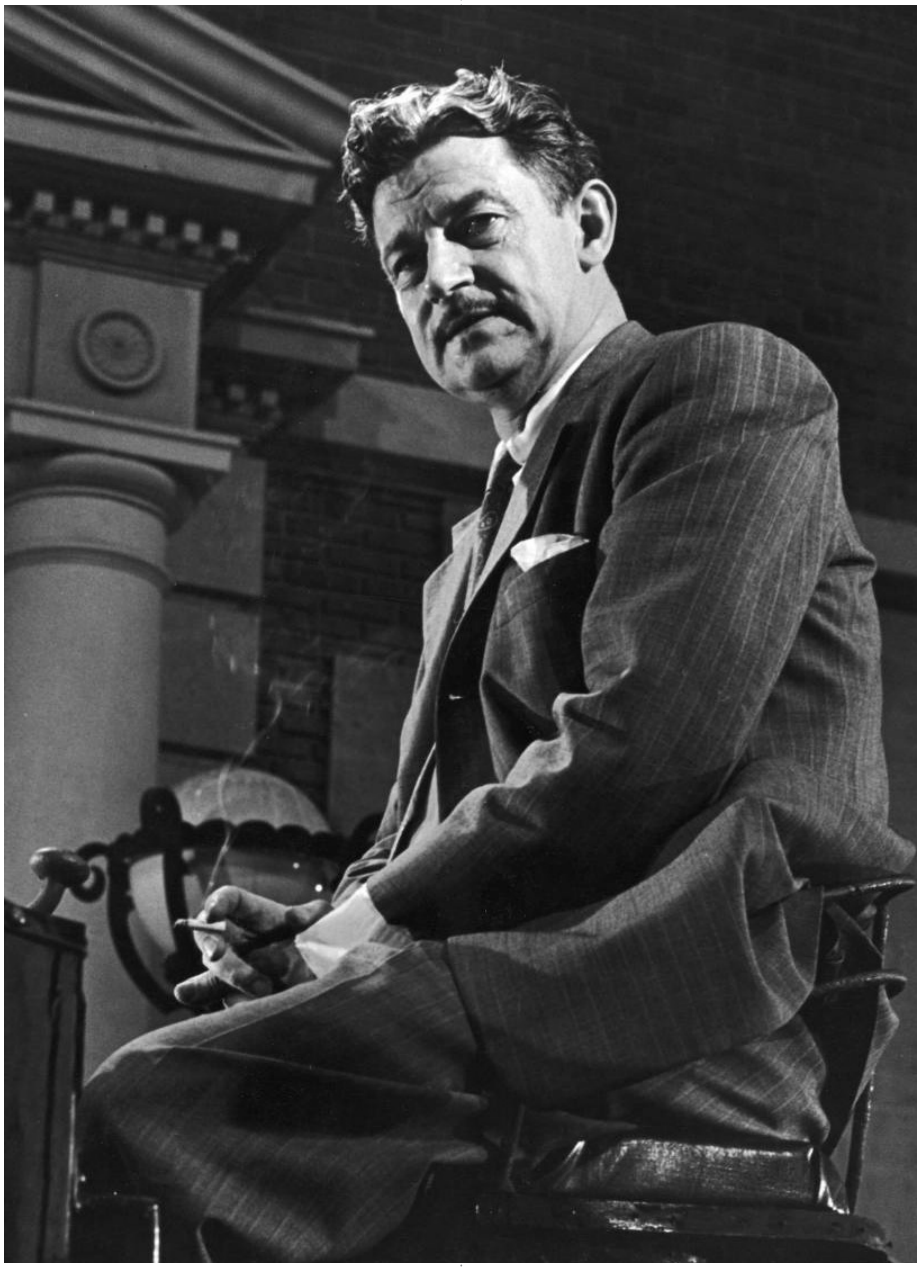
این ها تعدادی از تصاویری هستند که دالی در ارتباط با فیلم‌نامه‌اش کشیده است.

منبع:

۱. وبلاگ minniesboys.blogspot.de

پرستون استرجس

نویسنده: مجید میرجمالی
majidleave@yahoo.com



تولد: ۲۹ آگوست ۱۸۹۸، وفات : ۶ آگوست ۱۹۵۹
فیلم‌های استرجس فقط برای خود اوست. اگر با لحن و سبک او آشنایی داشته باشید به راحتی می‌توانید تشخیص بدهید که این فیلم از استرجس است یا خیر خیلی از کارگردان‌های شاخص زمان استرجس هم چنین سبک مولف گونه‌ای نداشتند. مثلاً خود بیلی وایلدر گفته است که خیلی‌ها به اشتباه فکر می‌کردند که غرامت مضاعف را هیچکاک ساخته است. یا مثلاً فضای تعطیلات رمی به آثار جرج کیوکر بیشتر شبیه است تا ویلیام وایلر. ولی ماجرای استرجس جدا بود و دنیای خاص خودش را ساخت . فیلم‌های او دنیای غریب و غیرواقعی داشت اما بیش از همه آثار زمان خود به المان‌های زندگی واقعی ما شباهت دارد. شخصیت‌هایش همه جور عیب و ایرادی داشتند و از همه قشر جامعه بودند. سبک کمدی تند استرجس به قدری زیاد است که ممکن است با یک بار دیدن خیلی از شوخی‌ها را از دست بدهیم. دیدن آثار استرجس دقت می‌خواهد و اگر این دقت لازم را داشته باشیم با دنیایی از شوخی‌ها و شخصیت‌های عجیب و لذت بخش و سرگرم کننده و آموزنده مواجه می‌شویم.

۱.

قبل از اینکه تبدیل به پرستون استرجس شود شغل‌های مختلفی داشت. مدیر تبلیغاتی تئاتر بود. موسیقی می‌نوشت. در شرکت هواپیمایی کار می‌کرد. تا این‌که از ۳۰ سالگی شروع به نوشتن کرد. فیلم‌نامه نوشت و برای خودش در هالیوود درآمد تولید کرد. ساختار یکی از فیلم‌هایی که نوشته است، قدرت و افتخار، بعدها توسط اورسن ولز تبدیل شد به همشهری کین.

۲.

به استودیو پارامونت نقل مکان کرد و دوران ۴ ساله طلایی زندگی‌اش از همین جا شروع و در همان‌جا هم تمام شد. ۷ فیلم برای استودیو ساخت و اسطوره شد. (البته در اصل ۸ فیلم ساخت که یکی از آن‌ها موفق نبود) می‌گویند این هفت فیلم بیشترین واقعیت را با سبک زندگی آمریکایی دارند و این فیلم‌ها نسبت به دوران خودشان خیلی جلوتر هستند .

۳.

جان فورد آمریکا را حماسی کرده بود و کاپرا رویایی‌اش کرده

بـــود و ایـن‌هـــا دل تماشـــاگران را می‌ربودنـــد ، امـــا کمدی‌هـــای اســـترجس حکـــم مـــوج مخالـــف داشـــت و بیشـــتر بـــه تـــو دهانـــی شـــبیه اســـت! بـــه شـــدت هـــم درون مـــرزی اســـت و شـــاید بـــه خاطـــر همیـــن زیـــاد طرفـــدار خارجـــی بـــرای آثـــارش پیـــدا نشـــده اســـت. کمدی‌هـــای او را خـــارج از آمریـــکا نمی‌تـــوان تصـــور کـــرد.

۴.

نقش‌هـــای فرعـــی فیلم‌هـــای او همـــه غیـــر آمریکایـــی بودنـــد و همیـــن مســـئله فیلم‌هـــای او را بـــه کارناوالـــی از لهجـــه و فرهنگ‌هـــای مختلـــف شـــبیه کـــرده اســـت. انـــگار کـــه داریـــم جلســـه‌ای کمـــدی از ســـازمان ملـــل تماشـــا می‌کنیـــم.

۵.

ســـر صحنـــه ســـخت گیـــر بـــود و دیوانـــه. خـــودش اســـتعداد زیـــادی در بـــازی در نقش‌هـــای مختلـــف داشـــت. مثـــلاً موقعـــی کـــه فیلم‌نامـــه را می‌گفـــت و منشـــی او متن‌هـــا را تایـــپ می‌کـــرد، اســـترجس همزمـــان همـــه شـــخصیت‌ها را بـــازی می‌کـــرد. بـــه خاطـــر همیـــن روحیـــه کمـــال گرایـــی (مخصوصـــاً بـــرای بازیگـــری) بـــه شـــدت بـــا آن‌هایـــی کـــه از خـــودش کـــم اســـتعدادتر بودنـــد ســـخت‌گیری می‌کـــرد. اگـــر لازم بـــود اشـــک بازیگرانـــش را در مـــی‌آورد تـــا بـــه چیـــزی کـــه می‌خواهـــد برســـد. بـــا تهیه‌کننده‌هـــا هـــم اصـــلاً رابطـــه خوبـــی نداشـــت.

۶.

زن ســـتیز بـــود و همیشـــه در رابطـــه بـــا آن‌هـــا بـــه مشـــکل بـــر می‌خـــورد. ۳ بـــار ازدواجـــش بـــه طـــلاق ختـــم شـــد. می‌گوینـــد علـــت ایـــن زن ســـتیزی بـــه زمانـــی بـــر می‌گـــردد کـــه پرســـتون کوچـــک بـــود و مـــادرش رابطه‌هـــای مختلفـــی داشـــت و همیـــن تاثیـــر منفـــی در پرســـتون کوچـــک ایجـــاد کـــرده بـــود.

۷.

از عـــرش بـــه فـــرش آمـــد. در دوره ۴ ســـاله پارامونـــت جـــزو کســـانی بـــود کـــه بالاتریـــن دســـتمزد را نـــه فقـــط در هالیـــوود ، بلکـــه در کل جهـــان می‌گرفتنـــد. امـــا بالاخـــره وقتـــش ســـر آمـــد و تـــا مـــرز ورشکســـتگی هـــم پیـــش رفـــت. بتـــی هاتـــون کـــه بـــا فیلم‌هـــای او معـــروف شـــده بـــود حاضـــر نشـــد در فیلـــم جدیـــد او بـــازی کنـــد و فقـــط در صورتـــی اینـــکار را می‌کـــرد کـــه شـــوهرش آن فیلـــم را کارگردانـــی کنـــد.

۸.

او تســـلیم نشـــد و مبـــارزه کـــرد. در نمایش‌هـــای مختلـــف کار می‌کـــرد و بـــا تلویزیـــون همـــکاری داشـــت و در ایـــن مـــدت فیلم‌نامـــه هـــم می‌نوشـــت. بـــرای بـــار چهـــارم یـــک ازدواج موفـــق داشـــت و همـــه چیـــز داشـــت خـــوب پیـــش می‌رفـــت. امـــا هماننـــد فیلم‌هایـــش اتفـــاق غریبـــی افتـــاد کـــه همـــه چیـــز را بـــه هـــم ریخـــت. اســـترجس خیلـــی اتفاقـــی در ۶۰ ســـالگی در اتـــاق هتلـــش ســـکته قلبـــی کـــرد.

۹.

اتفـــاق ســـینمایی‌تر مـــرگ او ایـــن بـــود کـــه داشـــت روی کتـــاب خاطـــرات خـــودش کار می‌کـــرد و آن را می‌نوشـــت و نـــام کتـــاب خاطراتـــش هـــم در نـــوع خـــودش جالـــب اســـت: اتفاقاتـــی کـــه منجـــر بـــه مرگـــم شـــد.

۱۰

ده قانـــون طلایـــی بـــرای کمـــدی نوشـــتن داشـــت. بعضـــی از قوانیـــن اســـترجس بـــه درد فرهنـــگ مملکـــت مـــا نمی‌خـــورد. مـــا فقـــط بـــه چنـــد مـــورد اشـــاره می‌کنیـــم!

(نشـــان دادن تولـــد بهتـــر از مـــرگ اســـت) - (نشـــان دادن تعقیـــب و گریـــز بهتـــر از گفـــت و گـــو اســـت) - (نشـــان دادن ســـگ بهتـــر از مناظـــر زیبـــا اســـت) - (نشـــان دادن گربـــه بهتـــر از ســـگ اســـت) - (نشـــان دادن بچـــه بهتـــر از گربـــه اســـت) و ...

کمدی رومنس به سبک پرستون استرجس

نویسنده: مژگان شعبانی
mojganshabany@yahoo.com

خلاصه داستان

فیلم ماجرای ترودی، دختری جوان و روستانشین است که به جشن شبانه داخل اردوگاه می رود و فردای آن شب تنها به خاطر می آورد که با یکی از سربازان که حتی نامش را به درستی نمی‌داند، ازدواج کرده و از او باردار است...

THE MIRACLE OF MORGAN`S CREEK

Directed By	:	Preston Sturges
Produced By	:	Preston Sturges
Written By	:	Preston Sturges
Starring	:	Eddie Bracken Betty Hutton
Songs	:	Preston Sturges Ted Synder
Cinematography	:	John F. Seitz
Editing By	:	Stuart Gilmore
Distributed by	:	Paramount Pictures
Release Dates		January 5, 1944 (New York City) January 19, 1944 (U.S.)
Running Time	:	99 Minutes
Country	:	United States
Language	:	English

پرستون استرجس(۱۸۹۸ ـ ۱۹۵۹)، اولین فیلمنامه نویس هالیوودی بود که به کارگردانی گرایش پیدا کرد و مسیر کارگردانی را برای فیلمسازانی نظیر جان هیوستن، جوزف لئو منکیه‌ویچ و بیلی وایلدر هموار کرد و از این رو یکی از برجسته‌ترین چهره‌های تاریخ هالیوود است.

مادر استرجس صاحب سالن آرایش پاریسی و پدرش تاجر شیکاگویی و قهرمان دوچرخه سواری بود. او به عنوان مخترع، ترانه سرا و کارگردان برادوی کار کرده بود. موفقیت‌هایی که برخی از قطعات نوشته و اجرا شده‌ی او به دست آورد، سبب شد که در سال ۱۹۳۳ به عنوان فیلمنامه نویس به هالیوود بیاید.

او در اوج دوران فیلمسازی اش (۱۹۴۰ تا ۱۹۴۸) مجموعه‌ای از بهترین کمدی‌های سینمای آمریکا را کارگردانی کرد. یازده فیلم که نخستین آنها در سال ۱۹۴۰ساخته شد و **مک گینتی بزرگ** نام داشت، این فیلم هجویه‌ای درباره‌ی رشوه خواری در سیاست آمریکا است و در عین حال کنایه‌ای است به فیلم کمدی **آقای اسمیت به واشنگتن می رود** اثر فرانک کاپرا که یک سال جلوتر ساخته شده بود و موضوعش به آن شباهت داشت.

شناخته شده ترین اثر استرجس، **برادران سالیوان** ۱۹۴۱ است، ماجرای یک کارگردان هالیوودی که به جمع کسانی می‌پیوندد که به بررسی محیط زندگی فقرا می‌پردازند، اما به اشتباه سر و کارش به پلیس می‌افتد و موفق نمی‌شود هویت خود را ثابت کند و محکوم به کار اجباری می‌شود.

فیلم **چهارشنبه دیوانه** ۱۹۴۷ درباره‌ی هارولد، شاگرد فوق العاده فعال کالج و قهرمان بیسبال است، قهرمانی که بیست سال است که از او هیچ خبری نیست، آدمی سرخورده که هنوز هم برای رسیدن به استانداردهای اجتماعی، خود را عذاب می‌دهد. استرجس فیلم‌هایی همچون **کریسمس در ژوئیه** ۱۹۴۰، **ماجرای پالم بیچ** ۱۹۴۲ و **نا ارادتمند شما** ۱۹۴۸ با رگه‌هایی از کمدی سیاه نیز در کارنامه‌ی خود دارد. استرجس نیز همانند دیگر فیلمسازان دوره‌ی جنگ، فیلم‌هایی درباره‌ی زندگی در شهرهای کوچک ساخت اما آثار او به قدری متمایز اند که گویی برخلاف اکثر تولیدات مشابه هالیوود در آن سالها نظیر **تورتیلا فلت** (ویکتور فلمینگ) ۱۹۴۲، **کمدی انسانی** (کلارنس براون) ۱۹۴۳، **سالیوان‌های جنگجو** (لوید بیکن) ۱۹۴۴ و **نشانی برای بنی** (اروینگ پیچل) ۱۹۴۵ در زمان و مکانی کاملا متفاوت ساخته شده‌اند.

یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های او نسبت به فیلمسازان هم دوره‌اش، غیر اقتباسی بودن اکثر فیلمنامه‌های او است، بجز **بانو ایو** ۱۹۴۱، **لحظه‌ی بزرگ** ۱۹۴۴ و **فرانسوی‌ها، نژادی خنده دار** ۱۹۵۵ که آخرین اثر اوست. درست همان‌طور که اورسن ولز و هیچکاک تمایل داشتند تا پرده از واقعیت‌های تاریک و نادیده گرفته شده‌ی زندگی در شهرهای کوچک بردارند، استرجس نیز در **معجزه‌ی مورگان کریک** با کنار گذاشتن قاعده‌های تکراری و تصویر کلیشه‌ای سینمای هالیوود از این سبک زندگی، فیلمی منحصر به فرد در این زمینه ساخته است. شخصیت‌های نامتعارف استرجس نیز برای به تصویر کشیدن ماهیت متغیر و ناپایدار ساکنان شهر خلق شده‌اند. افرادی که همگی در ظاهرساده لوح و زودباور به نظر می‌رسند اما در لحظه‌هایی از فیلم واکنش‌های باورنکردنی و غیر قابل پیش

بینی نشان می‌دهند. استرجس همانند دیگر فیلم‌ساز هم عصرش بیلی وایلدر، در تمامی فیلم‌هایش با نگاهی موشکافانه و حتی گاه بدبینانه، تلاش می‌کند تا روی تاریک زندگی مردم آمریکا در زمان جنگ را به تصویر بکشد. در عین حال **معجزه‌ی مورگان کریک** بدون شک یکی از خنده‌دارترین فیلم‌های ساخته شده در فضای جنگ است. همچنین از این فیلم به عنوان یکی از شاخص‌ترین فیلم‌های سینمای ضدجریان یاد می‌شود. سینمای ضدجریان حول فیلم‌سازی آوانگارد و تجربی شکل گرفت. از نظر فیلم‌سازان این جریان، قواعد سینمای صنعتی تنها باعث ایجاد فاصله میان اثر و مخاطب می‌شود، برای کاهش این فاصله و درگیر کردن مستقیم مخاطب با محیط پیرامون، این فیلم‌سازان تخصص‌گرایی، پیشرفت نامتقارن تکنولوژی و در یک کلام جریان اصلی سینما را کنار گذاشتند. بنابراین سینمای صنعتی که هر فرم سینماتوگرافیکی غیر از آنچه خود دیکته می‌کند را دشمن خود می‌پندارد، این نام را بر این جریان سینمایی تحمیل کرد. با در نظر گرفتن این امر که این تعاریف کلی برای سینمای ضدجریان چندان دقیق نیستند و حتی گاه با یکدیگر هم‌پوشانی دارند، در نتیجه تنها راه برای آشنایی با سینمای ضد جریان بررسی مورد به مورد جریان‌های مختلف این سینما است. فیلم استرجس در تقابل با جریان فیلم‌های رومنس زمان جنگ، کلیشه‌های مرسوم هالیوود در دهه‌ی چهل سینمای آمریکا، باورهای سطحی و شکننده مردم و دولت‌مردان آمریکا و مهم‌تر از همه در تقابل با محدودیت‌ها و سانسورهای شدید دفاتر نظارت و بازبینی سینمای آمریکا "Hays Office & Breen Office" ساخته شده است.

در دهه‌ی چهل جریانی از فیلم‌های رومنس در سینمای آمریکا شکل گرفت که متأثر از فضای جنگ جهانی بود. در بسیاری از فیلم‌های این دوره، محوریت داستان، رابطه‌ی میان سربازان عازم جبهه‌ها و دختران ساکن در شهرها بود. فیلم‌های مطرح این دوره **اتاقک چوبی ورودی صحنه** (فرانک برزیج) ۱۹۴۳، **از وقتی که رفتی** (جان کرامول) ۱۹۴۴، **ساعت** (وینسنت مینلی) ۱۹۴۵ تلویحاً این مفهوم را تبلیغ می کردند که دخترانی که در زمان جنگ در شهرها ساکن هستند و توانایی جنگیدن ندارند می‌توانند با همراهی و محبت کردن به سربازان، به نوعی به کشورشان کمک کنند.

مسلماً مسئله‌ی اصلی میزان اثرگذاری و یا پیام‌های آشکار این فیلم‌ها نیست بلکه برداشت‌های فرا متنی و به عبارت بهتر حرف‌های پنهان شده در میان سطرهای فیلمنامه‌های رومنس زمان جنگ است، بطور مثال این برداشت که مردی که جانش را برای دفاع از میهن به مخاطره می‌اندازد سزاوار داشتن هرگونه رابطه‌ی جنسی با دخترانی است که در شهرها ساکن هستند و توانایی جنگیدن ندارند، از طرف دیگر اینکه وظیفه‌ی هر زن میهن پرست آمریکایی نیز تمکین از سربازان و تن دادن به خواسته‌های آنهاست. این مفهوم به طور مشخص در فیلم **ایسلند** (۱۹۴۲) ساخته‌ی بروس هامبرستون مطرح می‌شود.

به جشن‌های شبانه داخل اردوگاه می‌رود و فردای آن شب در حالی که مست است، تنها به خاطر می‌آورد که شب گذشته با یکی از سربازان که حالا ناپدید شده و ترودی حتی نامش را به درستی به یاد نمی‌آورد و تنها اسمی شبیه راتزکی واتزکی از او در ذهنش مانده، ازدواج کرده و کمی بعد متوجه می‌شود که از او باردار است.

درست از همین جای داستان می‌توان ردپای باورهای متناقض و ریاکارانه را در میان رفتارهای مردم ساکن روستا و مسئولان و فرماندار مشاهده کرد. در جایی که فرهنگ عمومی تمامی دختران را به سمت حمایت و محبت نسبت به سربازان سوق می‌دهد، اما در عین حال آماده‌اند تا همین دخترها را به واسطه‌ی نتایج غیر قابل اجتناب همین اقدامات سرزنش و مواخذه کنند. در صحنه‌ای از فیلم پدر ترودی او را به خاطر

معجزه‌ی مورگان کریک از آغاز تا رسیدن به بخش‌های میانی با منطق افسانه‌های دروغین رومنس‌های زمان جنگ پیش می‌رود اما در ادامه با بروز مشکلات و پیچیده تر شدن شرایط، بیننده را به سمت نتیجه گیری تلخ اما واقع بینانه سوق می‌دهد.

ترودی کاکن لاکر دختری جوان و روستانشین است که علی رغم مخالفت پدرش یک شب

خطایی که مرتکب شده سرزنش می‌کند و به او می‌گوید که از این بعد هر روز در حالی که سر چهارراه های شهر پاسبانی می‌دهد، مجبور است نیش و کنایه‌های مردم درباره‌ی دخترش را بشنود و بدون اینکه پاسخی داشته باشد. در صحنه‌ای دیگر نیز هنگامی که ترودی و خواهرش (امی) به دکتر می‌روند، مهم‌ترین نگرانی‌شان تنها از بابت این است که مبادا

دکتر موضوع حاملگی ترودی را با کسی در میان بگذارد. علاوه براین، نوشته بر عکس کلمه‌ی خصوصی روی درب مطب کنایه‌ای از آن است که هر مطلبی در این اتاق به صورت خصوصی مطرح شود هرگز خصوصی نخواهد ماند یا در سکانسی دیگر که رئیس بانک از کنار پدر ترودی عبور می‌کند و به طعنه شایعه‌ی ازدواج دخترش را مطرح می‌کند و بدون اینکه از او خواسته شده باشد آقای کاکن لاکر را نصیحت می‌کند. در ادامه‌ی فیلم ترودی با همراهی نروال تصمیم می‌گیرند تا با نقشه‌ای پیچیده مسئله را حل کنند. نروال لباس فرم نظامی می‌پوشد و با نام جعلی راتزکی واتزکی با ترودی ازدواج می‌کند، به این امید که کمی بعد از وی طلاق بگیرد و با هویت اصلی خودش با ترودی ازدواج کند، اما به دلیل اشتباه نروال نقشه لو می‌رود و نروال با اتهام‌های سنگین و متعدد به زندان می‌افتد. پس از آن پدر ترودی که پاسبان شهر است برای کمک به دخترش، نروال را از زندان فراری می‌دهد اما مدتی بعد که نروال به شهر باز می‌گردد، دستگیر می‌شود و به زندان می‌افتد، آقای کاکن لاکر و دخترش هم برای فرار از این ننگ و نیش و کنایه‌های مردم به مکانی دیگر مهاجرت می‌کنند.

فیلم در ادامه بیش از پیش به باورهای ریاکارانه مردم و فرماندار شهر حمله می‌کند، جایی که هنگام زایمان ترودی فرار می‌رسد و شش قلو به دنیا می‌آورد. گویی با این اتفاق ساده مردم تمامی خطاهای ترودی را فراموش می‌کنند و فرماندار شهر نیز تمام محکومیت‌های نروال را می‌بخشد و حتی به او نشان نظامی می‌دهد. در واقع استرجس با این پایان بندی بر روی بی ارزش بودن افسانه‌های رومنس زمان جنگ از یک سو و تعصبات و باورهای ریاکارانه مردم شهر از سوی دیگر، تأکید می‌کند.

سندی استرجس(همسر پرستون استرجس): «پرستون تلاش کرد تا در ظاهر تمامی مقررات بخشنامه‌ی دفتر نظارت و بازبینی را رعایت کند و در عین حال به محتوای هیچ یک از بندها و محدودیت‌های آن پایبند نباشد»

بدون شک این موقعیت که فیلم‌سازی بتواند با وجود تمامی محدودیت و سانسورهای دهه‌ی چهل سینمای آمریکا، آن هم در جریان اصلی سینمای آمریکا، فیلمی درباره‌ی بارداری پیش از ازدواج بسازد برای استرجس موقعیت بسیار مناسبی به حساب می‌آمد اما پس از اینکه استودیو پارامونت (تهیه کننده فیلم) فیلم‌نامه استرجس را به دفتر نظارت فرستاد، با اصلاحیه‌ای هفت صفحه‌ای مواجه شد، اصلاحات به حدی سنگین بود که تنها ده صفحه از فیلم‌نامه‌ی استرجس بدون تغییر مانده بود، با این وجود او با تلاشی مستمر توانست ساخت فیلم را در سال ۱۹۴۲ به پایان برساند. پس از آن، فیلم به دلیل ماندن پشت صف تولیدات انبوه پارامونت و همچنین انجام برخی اصلاحات مجدد دو سال منتظر اکران ماند و سرانجام در سال ۱۹۴۴ به نمایش در آمد. با وجود تمامی اصلاحات صورت گرفته، کماکان جسارت و ذکاوت استرجس در عبور از خط قرمزها در بسیاری از صحنه‌های فیلم به وضوح به چشم می‌آید، زمان‌هایی که پرستون به ظاهر هیچ قانونی را زیر پا نگذاشته اما تلویحاً و در لایه‌های زیرین فیلم از حیاتی‌ترین خط قرمزهای دفتر نظارت عبور کرده است.

پس از نمایش فیلم انتقادهای بسیار شدیدی نسبت به دفتر نظارت سینمای آمریکا برای صدور مجوز به چنین فیلمی صورت گرفت اما از سوی دیگر فیلم مقبولیت بسیار زیادی نزد منتقدان و سینما دوستان پیدا کرد. جیمز اگی، منتقد برجسته نی شن نیز درباره این فیلم این‌طور نوشت: «هیجان انگیزتر، پربارتر، هوشمندانه‌تر و جسورانه‌تر از هر فیلمی که در این سال‌ها در هالیوود ساخته شده است.» بازلی کراوثر منتقد نیویورک تایمز از این فیلم به عنوان فیلمی **بی پروا** یاد کرد و از این‌که چطور استرجس توانسته زیرکانه با فرار از سانسورها و محدودیت‌ها حرف‌های اصلی‌اش را بزند ابراز شگفتی کرد.

برای عبور از خط قرمزهای دفتر نظارت و به سخره گرفتن کلیشه‌های هالیوود مثال‌های متعددی در فیلم وجود دارد. مسلماً موضوع تولد عیسی مسیح یکی از جدی‌ترین خط قرمزهای دفتر نظارت در آن دوره بوده است اما استرجس برای عبور از این خط قرمز به طرز هوشمندانه‌ای از سمبل‌ها استفاده کرده است، شش فرزند ترودی درست نزدیک ایام کریسمس به دنیا می‌آیند و ترودی تا انتهای فیلم هرگز کسی که پدر فرزندانش است را به یاد نمی‌آورد و این نمادها به وضوح ماجرای تولد عیسی مسیح را به ذهن بیننده متبادر می‌کند. استرجس در اکثر فیلم‌هایش، گاه بصورت

آشکار و گاه بصورت ضمنی، صنعت فیلم‌سازی و هالیوود را مورد تمسخر قرار داده است. برای مثال فیلم **سفرهای سالیوان** ۱۹۴۱ با تقلیدی تمسخرآمیز از نقاط عطف فیلم‌های خشن هالیوودی شروع می‌شود و در ادامه به نمای مضحک دست و پنجه نرم کردن دو مرد با مرگ ختم می‌شود. شخصیت اصلی فیلم سالیوان است، کارگردانی که کارنامه‌اش مملو از فیلم‌های سطحی تجاری است اما ناگهان به سمت تولید فیلم‌های جدی اجتماعی گرایش پیدا می‌کند. استرجس برای هجو بیشتر، نام‌های متناقضی را برای فیلم‌های قبل و بعد از تغییر رویه سالیوان انتخاب کرده است. نام سه فیلم اول سالیوان **های و هوی در انبار علوفه، مورچه‌ها در میان علوفه‌های تو و دامن بلند گشاد** است، درحالی‌که فیلم های بعدی او، که مربوط به دوران پس از تحول سالیوان هستند، نام‌های بسیار غم انگیزی دارند: **آنسوی اشک‌ها، دره‌ی سایه‌ها و لاشخور برلین!**

Swingo نیز معادل کنایه آمیزی است که استرجس بجای کلمه‌ی Screeno از آن استفاده کرده است. (در دهه‌ی سی، سینماداران برای اینکه مردم را به هر قیمتی به سینماها بکشانند، علاوه بر نمایش فیلم، سرگرمی‌های دیگری را نیز برای آن‌ها ترتیب می‌دادند، یکی از این سرگرمی‌ها بازی Screeno بود).

شوخی‌های تمسخرآمیز استرجس، با صنعت فیلم‌سازی و هالیوود، در فیلم **برادران سالیوان** بسیار مستقیم و آشکار است، درحالی‌که این کنایه‌ها در **معجزه‌ی مورگان کریک** در لایه‌های زیرین فیلم گنجانده شده‌اند.

برای مثال می‌توان به پوستر فیلم‌هایی که روی دیوار و سردر سینما قرار گرفته‌اند اشاره کرد. نام فیلم اول Chaos over Taos **(هرج و مرج در میان ساکنان نیومکزیکو)** است و لوگوی پارامونت نیز به وضوح در گوشه‌ی پوستر دیده می‌شود. در واقع استرجس با گذاشتن این نام مضحک بر روی فیلمی از پارامونت، تولیدات آن دوره‌ی این استودیو را به سخره گرفته است.

نام فیلم بعدی، که روی پوستر پشت سر نروال دیده می‌شود، The Private and The Public (حریم **شخصی و فضای عمومی**) است. این نام نیز کنایه‌ای است به فیلم The Major and The Minor **(بزرگ تر و کوچک تر** ۱۹۴۲) که بیلی وایلدر در همان ایام مشغول ساخت آن بود. نکته جالب توجه دیگر، نامی است که استرجس برای بازیگراین فیلم در نظر گرفته است: فرد مک مانی، او با این نام‌گذاری، ستاره‌ی آن روزهای پارامونت فرد مک مورای را مورد تمسخر قرار داده است.

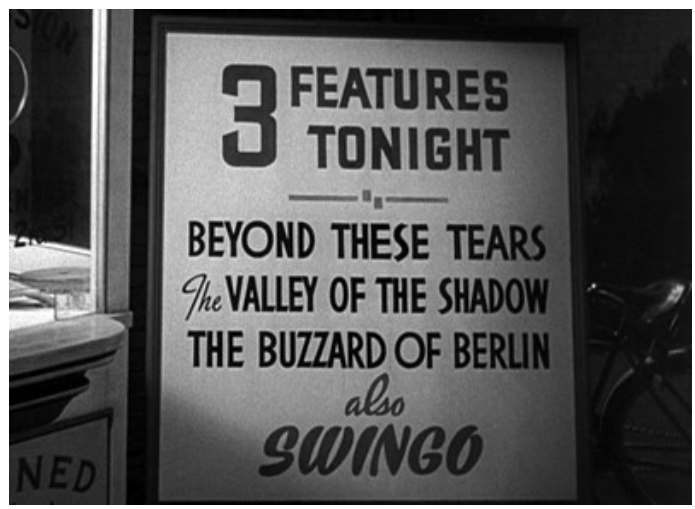
مثال بعدی هجو فیلم‌های هالیوودی، مونتاژ تصاویر مضحک روزنامه است، سنتی که در سینمای هالیوود آن زمان بسیار مرسوم و مقبول بود و استرجس آن را به تمسخر می‌گیرد، جایی که بعد از به دنیا آمدن شش قلوهای پسر، خبری با تیتر جوخه‌ی سربازان در آمریکا متولد شدند در روزنامه‌های سراسر جهان منتشر می‌شود. در صحنه بعد هیتلر را می‌بینیم که از شنیدن این خبر عصبانی می‌شود و سپس تیتر مضحک روزنامه **«هیتلر درخواست بازشماری کرده است»** و همین ماجرا درباره‌ی موسولینی تکرار می‌شود **«موسولینی استعفا می‌دهد»**.

شخصیت اصلی فیلم، ترودی که به علت شرایط نامطلوب و خواسته‌های نامعقول جامعه آمریکا در آن دوران، نمی‌تواند میان وظایف وطن دوستانه‌اش نسبت به سربازان و برقراری رابطه جنسی با آنها تمایز قائل شود.

علاوه بر این شخصیت امی نیز قابل توجه است، دختری چهارده ساله که از ادبیاتش می‌توان دریافت که بسیار بیشتر از آن‌چه که باید، در مورد روابط عاطفی و روابط جنسی می‌داند.

مثال دیگری از هوشمندی استرجس، به سخره گرفتن سیستم نظامی آمریکا است. نروال به علت ابتلا به فشار خون نتوانسته در دوران جوانی وارد ارتش شود و در طول فیلم بارها از دیدن لکه‌های سیاه به علت فشار خون شکوه می‌کند. استرجس در پایان فیلم با ابتکاری هوشمندانه نمایی را نشان می‌دهد که در آن نروال که بعد از فعل و انفعالاتی به طرزی شگفت انگیز به درجه کلنلی رسیده و لباس نظامی بر تن دارد در تصویر دیده می‌شود و این بار لکه‌های سیاه روی کل تصویر قرار می‌گیرند و صفحه را در سیاهی غرق می‌کنند. همچنین استفاده از جمله‌ی شکسپیر در پایان فیلم «عده‌ای بزرگ زاده می‌شوند، عده‌ای بزرگی را به دست می‌آورند و عده‌ای بزرگی را بدون آن که بخواهند با خود دارند» بسیار هوشمندانه است.

زمانی که اغلب فیلم‌ها قواعد کلی در خصوص میهن پرستی، باورهای مسیحیت، پای بندی به اخلاقیات و عدالت اجتماعی را پذیرفته بودند، **معجزه‌ی مورگان کریک** تمامی این مفاهیم را به چالش می‌کشد و تأکید می‌کند که کلیه

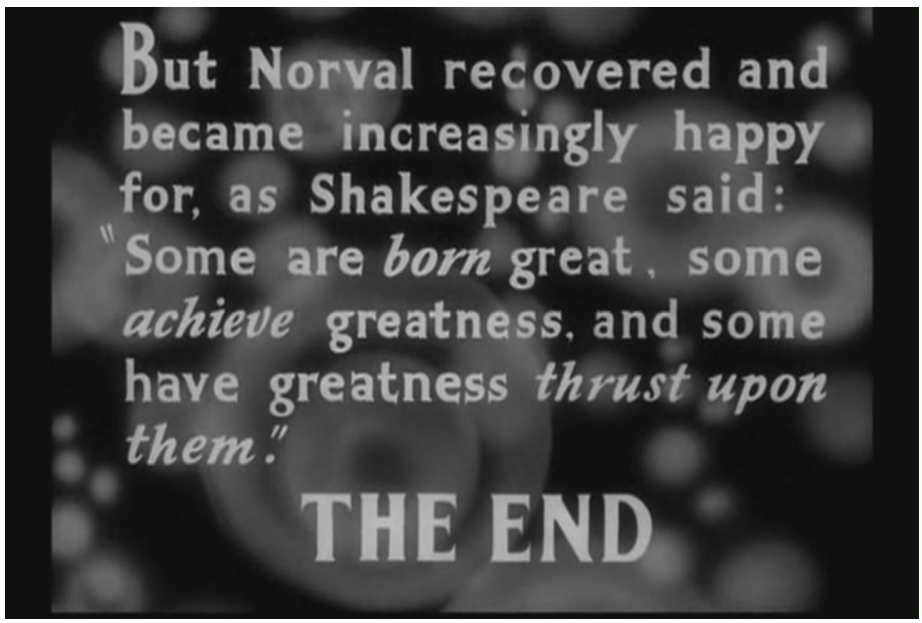


این مفاهیم در نزد اجتماع آمریکا محبوب‌اند اما تنها کافیست تا منفعتی در میان باشد که از مردم عادی گرفته تا مسئولان بلندپایه آنها را به راحتی زیر پا بگذارند. او **معجزه‌ی مورگان کریک** را فارغ از الگوهای ظاهراً ابدی کمدی‌های هالیوود (مرکزیت داشتن نقش یک کمدین، حرکت‌های غلو شده و مثلاً خنده‌دار بازیگران، تعارض قهرمانی ساده‌لوح با محیطی که در آن سازگاری نمی‌یابد و ...) ساخت.

استرجس توانسته در بستر سینمای کمدی و فضای شاد و جذاب فیلم، انتقاداتش نسبت به جامعه ی آمریکا و سینمای هالیوود و نظارت‌های شدید روی آن را در لایه‌های زیرین فیلم به تصویر بکشد.

در **معجزه‌ی مورگان کریک** استرجس سبک کمدی منحصر به فردش، که با ترکیب گونه‌های مختلف کمدی شکل می‌گیرد را بسیار منسجم‌تر و کامل‌تر از فیلم‌های پیشین عرضه کرده است. او با کنار هم قرار دادن نروال (جوانی عاشق پیشه، سر به هوا و دست و پا چلفتی) آقای کاکن لاکر(پدری بی نزاکت، جدی و عبوس) و ترودی (دختری ساده لوح، نگران و زودباور) موقعیت‌های طنز بی نظیری خلق کرده است.

برخی از این موقعیت‌ها (سکانس‌های درگیری پدر ترودی و نروال و زمین خوردن‌های خنده دار آن‌ها، سکانسی که پدر ترودی نروال را از زندان فراری می‌دهد و از دخترها می‌خواهد که او را با طناب ببندند، زد و خوردهای پدرترودی و قاضی در سکانسی که ترودی تصمیم می‌گیرد ماجرا را برای قاضی توضیح بدهد) ما را به یاد نمونه‌های ماندگار کمدی **اسلپ استیک** نظیر خیابان آرام(چارلی چاپلین) ۱۹۱۷، **سه کله پوک** (تد هلی ۱۹۷۰-۱۹۲۵) و اغلب آثار لورل و هاردی می‌اندازد. اسلپ استیک گونه‌ای از کمدی است که خاستگاه آن به نمایش‌های خنده دار دل آرته در قرن ۱۶ باز می‌گردد، جایی که دلقک‌ها برای اینکه تماشاگران را به سمت محل نمایش بکشانند، چوب‌هایی مکعبی شکل، که اسلپ استیک نام داشت را به هم می‌کوبیدند. اولین فیلم‌های کمدی در دوران سینمای صامت نیز با الهام از این نوع نمایش‌ها، به مرور به قواعد مشخصی رسیدند که بعدها پایه گذار کمدی اسلپ استیک شد. مهم‌ترین مشخصه این نوع کمدی درگیری‌های شدید فیزیکی است که معمولاً با زمان بندی و تدوین مناسب همراه می‌شود. در این نوع کمدی‌ها



بازیگران با کتک کاری، پرتاب اجسام به هوا و ایجاد سرو صدا، صحنه را به شکل مضحکی به آشوب می‌کشند. شخصیت‌های این فیلم‌ها نیز همانند شخصیت‌های کارتونی همیشه در نهایت از زد و خوردها و درگیری‌های شدید جان سالم به در می‌برند. در سینمای ایران اسلپ استیک با نام کمدی بزن و بکوب شناخته می‌شود.

در **معجزه‌ی مورگان کریک** نشانه‌هایی از انواع دیگر کمدی نیز دیده می‌شود، بسیاری از صحنه‌ها نظیر(سکانس آغازین و مکالمه‌ی کنایه آمیز و سریع و پی‌درپی روزنامه نگار با فرماندار شهر، دیالوگ‌های مضحک و بسیارسریع نروال که با لکنت زبان او همراه شده، جملات نیش‌دار و صریح و بی‌پرده‌ی خواهر ترودی، مشاجره‌های لفظی کاکن لکر با ترودی و امی) همگی نمونه‌هایی هستند از بهره‌گیری خلاقانه ی استرجس از قابلیت‌های کمدی اسکروبال. اسکروبال نوعی کمدی است که در دهه‌ی سی سینمای آمریکا رواج یافت و محصول اوضاع نابسامان مردم در زمان جنگ جهانی بود. مورخان سینما از فیلم **در یک شب اتفاق افتاد** (فرانک کاپرا) ۱۹۳۴ به عنوان نقطه‌ی آغازین کمدی اسکروبال نام می‌برند. این فیلم‌ها با استفاده از شخصیت‌های شاد و بی‌خیال و نمایش دنیایی پر از ثروت و شکوه، لحظاتی شاد را برای مردم خسته ازجنگ می‌آفریدند. در بسیاری از این فیلم‌ها انتقادات گزنده‌ای علیه طبقه ی ثروتمند و سردمداران جامعه‌ی آمریکا مطرح می‌شود. رابطه‌ی عاشقانه میان افرادی از طبقات متفاوت، دیالوگ‌های دوپهلو نظیر **پالم بیچ** (پرستون استرجس) ۱۹۴۲وگفتگوهای سریع و مهمل گویی هایی که در عین بی منطقی، منطقی جلوه می‌کنند نیز از دیگر مشخصات این نوع کمدی می‌باشد. در آن دوران آیین نامه‌ی سانسور، هر گونه دیالوگ اروتیک را ممنوع می دانست و استفاده از دیالوگ های دوپهلو ترفندی بود تا فیلمنامه نویسان منظورشان را به تماشاگران منتقل کنند.

علاوه بر این، شوخی‌های استرجس با مسائل جدی، جابجایی موقعیت‌ها و بزرگنمایی موضوعات در طول فیلم (سکانسی که خبر به دنیا آمدن شش قلوها در سراسر جهان منتشر می‌شود و پس از آن واکنش‌های مضحک هیتلر و موسولینی با استفاده از تیترهای اغراق آمیز روزنامه ها) نشانگر آشنایی او با ویژگی‌های کمدی‌های سیاه و فارس است.

کمدی سیاه نوعی کمدی است که حسی تلخ و سیاه از طنز دارد و اغلب با مسائل جدی نظیر جنگ، مرگ یا بیماری شوخی می‌کند و واکنش‌های به ظاهر مخفی افراد نسبت به این نوع وقایع نامطلوب را آشکار می‌کند. **دکتراسترنج لاو** ۱۹۶۴ ساخته‌ی استنلی کوبریک یکی از بهترین نمونه های این نوع کمدی است. در این فیلم سردمداران یک کشور در اتاق جنگ، به طرزی احمقانه جنگ های خانمان سوز به راه می‌اندازند، درحالی که جان انسان‌ها برایشان هیچ ارزشی ندارد.

فارس به کمدی‌هایی اطلاق می‌شود که در آن شخصیت‌های اغراق شده در موقعیت‌های نامتعارف قرار می‌گیرند و خنده می‌آفرینند، برای مثال مردانی که لباس زنانه می‌پوشند و یک گروه موسیقی کاملاً زنانه تشکیل می‌دهند، **بعضیهاداغشو دوست دارن** (بیلی وایلدر) ۱۹۵۹، یا نخست وزیری که ورود خود را با پایین کشیدن یک شیلنگ آتش نشانی اعلام می‌کند، **سوپ اردک** (برادران مارکس) ۱۹۳۳ و یا رئیس دانشگاهی که درمراسم خنده دار ریش تراشی دانشجویان شرکت می‌کند **چرند و پرند** (برادران مارکس) ۱۹۳۲. داستان این نوع کمدی گاهی براساس یک امر گناه آلود و تلاش شخصیت‌ها برای بهره برداری یا مخفی نگه داشتن آن گسترش می‌یابد.

برادران مارکس نیز در آثارشان بطور جداگانه از قابلیت‌های انواع گونه‌های کمدی (اسلپ استیک، اسکروبال، فارس و...) استفاده می کردند اما تفاوت استرجس در این است که نشانه‌های سبک‌های مختلف کمدی، بطور همزمان در آثار او دیده می‌شود.

یکی دیگر از ویژگی‌های استرجس، تعادل میان بار طنز و رومنس در کمدی‌های عاشقانه‌ی اوست. بدون شک **معجزه‌ی مورگان کریک** یکی از موفق‌ترین نمونه‌های کمدی در دوران جنگ است اما در عین حال استرجس در جریان همین فیلم داستانی عاشقانه را به جذاب‌ترین شکل ممکن برای بیننده روایت می‌کند. یکی از اثرگذارترین سکانس‌های فیلم جایی است که نروال ماجرای علاقه ای که از دوران کودکی نسبت به ترودی داشته را برای او شرح می‌دهد، در این سکانس استرجس توانسته به زیباترین شکل ممکن از مهارتش در ترکیب صحنه‌های احساسی با موقعیت‌های کمدی و خنده دار استفاده کند.

همچون گذشته می‌توان شاخصه‌های کمدی استرجس را در **معجزه‌ی مورگان کریک** نیز مشاهده کرد، دیالوگ‌های نیش دار و هوشمندانه، زد و خوردهای مضحک و نماهای واکنشی. اما این بار برخلاف **بانو ایو** خبری از شخصیت‌های پیچیده و چندلایه نیست. به نحوی که در معجزه‌ی مورگان کریک حتی دیالوگ‌های مهم و اثرگذار نیز زمانی از سوی شخصیت‌ها ادا می‌شوند که آن‌ها مطلقاً نسبت به آنچه به زبان می‌آورند آگاهی ندارند.

معجزه‌ی مورگان کریک علاوه بر این‌که توانست بعد از اولین نمایش نظر اکثر منتقدان را به خود جلب کند، با استقبال خوبی از سوی مردم مواجه شد. فیلم توانست عنوان پرفروش ترین فیلم پارامونت در سال ۱۹۴۴ را از آن خود کند و در سال ۱۹۴۴ از سوی انجمن ملی منتقدان آمریکا نامزد دریافت جایزه ی بهترین فیلم شد و علاوه بر آن **بتی هاتن** نیز جایزه ی بهترین بازیگر زن را برای بازی در **معجزه‌ی مورگان کریک** از این انجمن دریافت کرد. فیلمنامه‌ی استرجس در سال ۱۹۴۵ نامزد دریافت جایزه‌ی اسکار شد. مجله‌ی نیویورک تایمز نیز فیلم را به عنوان یکی از ده فیلم برتر سال‌های ۱۹۴۲ تا ۱۹۴۴ برگزید. موفقیت‌های فیلم تا قرن ۲۱ ادامه پیدا کرد و در سال ۲۰۰۱ کتابخانه‌ی کنگره فیلم را برای ثبت در فهرست گنجینه ی ملی فیلم آمریکا انتخاب کرد. این فیلم در سال ۱۹۵۸ با نام **پرستار بچه** به کارگردانی فرانک تاشلین بازسازی شد.

منابع:

1."On the more or less plausible sneakiness of one Preston Sturges" by David Bordwell and Kristin Thompson"

2."The Miracle of Morgan's Creek" by "James Agee"

3."We'll Always Have the Movies American Cinema during World War II" by "Robert L. McLaughlin and Sally E. Parry"

4."Crowds, Power, and Transformation in Cinema" By "Lesley Brill"

اوج و فرودِ کمدی آنارشیستی

نویسنده: پروفسور راب کینگ
مترجم: آرمین ریاضی
armin.riazii@yahoo.com

مشهورترین دوره در زمینه‌ی فیلم‌های کمدی، که به کمدی آنارشیست معروف است مربوط به اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ می‌باشد. این سبک از کمدی در جریانات غم انگیز و افسرده کننده‌ی بعد از جنگ به شهرت رسید. بسیاری از کمدین‌ها و طنز پردازان آن دوره, از جمله چهره‌های کمدی مثل برادران مارکس، ویلر و ولزی و ادی کنتر، که به تازگی شکوفا شده بودند، تلاش کردند تا به این سبک پر و بال دهند. در این مقاله قصد داریم تا نقاط عطف و سقوط کمدی آنارشیست و رابطه ی آن با فاکتورهای اجتماعی و همچنین آثار به جا مانده از آن، در ژانرهای دیگر کمدین‌ها را بررسی کنیم. در این مقاله در کنار تحلیل فیلم‌ها، سکانس فیلم‌ها، بازیگران کمدی و مسائل اجتماعی مختص به آن دوره، تلاش شده تا عواملی که باعث رشد و سقوط کمدی آنارشیست شده‌اند نیز مورد بررسی قرار گیرد.

بهتر است پیش از این‌که به سقوط کمدی آنارشیست بپردازیم،کمی راجع به سبک این نوع کمدی و اینکه از کجا شروع شد و هدفش چه بود صحبت کنیم.

در اوایل دهه‌ی ۱۹۰۰ طنز و کمدی به نام کمدی زنده بر روی صحنه شناخته می‌شَد که این سبک از کمدی تأثیر فراوانی بر روی کمدی آنارشیستی و چیزی که بعدها در ۱۹۲۰ دیدیم گذاشت. این سبک از کمدی که به تدریج با به روی کار آمدنِ فیلم‌ها به انزوا رفتند، وابسته به اعمال حرکات فیزیکی و نیز مضحک و عجیب غریب بودند که حول محور کمدی جریان داشتند و از درون‌مایه های زیبایی شناسی بهره می‌بردند. بسیاری از کمدین‌ها در مسیر قوانین اجرایی سینمایی حرکت کردند در صورتی که سایر کمدین‌ها راه خود را به سوی فیلم‌هایی با موفقیت‌های محدودتر ادامه دادند. بعد از روی کار آمدن صدا در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل ۱۹۳۰، نیاز مبرمی به آموزش صدای سر صحنه به وجود آمد که هالیوود را بر آن داشت تا به شکار استعدادها برای یافتن هنرمندان مستعد برادوِی و امضای قرار داد با آن‌ها بپردازد. در این بخش ظهور قوی گوناگونِ کمدین‌های حرفه‌ای را مشاهده می‌کنیم که چطور راه خود را به سمت صنعت فیلم‌سازی باز می‌کنند. ستارگان سابق برادوِی دارای استعدادهای گوناگونی بودند که توانست راه آن‌ها را به سوی فیلم‌نامه نویسی و پرده‌های سینما بسیار هموار کند.

یکی از فاکتورهای کمدی آنارشیست، که دارای روایتی از هم گسیخته و غیر منسجم است، کمدیِ محوری است. در این سبک، کمدین با کم رنگ نشان دادن روایت اصلی سعی بر ابراز این موضوع دارد که روایت برای من فقط بیان کننده‌ی شوخی و مزاح است. سکانس کنفرانس صلح در فیلم **دیپلُمینیاک** (۱۹۳۳) مثال بارزی برای این موضوع است که چطور با قرار دادن پلات در حاشیه می‌توان تمرکزی دو چندان بر روی اجرای دقیق کمدی گذاشت. برت ویلر و رابرت وولزی به سادگی خودشان را به آهنگ سپردند و سعی کردند با حرکاتی آکروباتیک در اتاقی مملو از نمایندگان، توافقنامه‌ی صلح را به امضاء برسانند. هرچند، ممکن است عده‌ای اشعار موسیقی پخش شده و حرکات طنازانه‌ی رابرت و برت را با روایت مرتبط بدانند، اما در حقیقت از این سکانس چنین تعبیه شده بود که ناقلی برای اجرای دو نفره باشد.

از کمدین‌هایی که در خلال شکار استعدادهای هالیوود در ۱۹۲۰ کشف شدند، ویلر و وولزی بودند. وولزی بذله گویی که بعدها به کمدین تبدیل شد، شغل خود را با نوشتن نقش‌ها و برگزاری تورهایی با گروه‌هایی در آمریکا و بریتانیا آغاز کرد. ویلر هم، در اجراهای گوناگونی حضور پیدا کرد، که بر حسب اتفاق با اولین همسرش نیز آشنا شد. این دو اولین بار در فیلم **ریتای زیگفیلد** (۱۹۲۷) باهم همبازی شدند. سبک و مدل اجرای آنارشیستیِ ویلر و وولزی تعدادی از مشخصه‌هایِ آن دو را که با استفاده از تجربه‌هایشان در اجراهای گوناگون به دست آورده بودند در سبک کمدی آنارشیستی به جای گذاشت. برای مثال، اگر باز هم به یکی از سکانس‌های دیپلُمینیاک رجوع کنیم، بسیاری از مشخصه‌های شخصیتی آنارشیستی ویلر و وولزی را مشاهده می‌کنیم.

جنکیز در جایی می‌گوید: «در هر سکانس حجم اطلاعات ارائه شده از پلات بسیار کمتر از دیالوگ‌ها و حرکات طنازانه است» این نکته بخصوص در سکانس تفرجگاه مشهود است. این صحنه در نهایتِ صداقت برای این به وجود آمده تا یکَ موقعیت خنده دار و کشش میان دو شخصیت را به نمایش بگذارد، و در ضمن نمایش این سکانس از سوی ویلر بیشتر برای به رخ کشیدن توانایی مسلم او را در آواز خواندن است، اما در نهایتِ امر صحنه‌ی تفرجگاه نه چیزی به روایت فیلم می‌افزاید و نه چیزی از آن کم می‌کند.

مثالی دیگر برای نشان دادن کمرنگی پلات، می‌توانند سکانس کاپیتان مست باشد، که از روی مستی به مدت ۹۰ روز کشتی را حول یک دایره می‌چرخانند. صحنه با تصویری از یک کشتی در حال چرخش و روزنامه‌هایی با تیتر: یکی کشتی در دریا ناپدید شده است، بر پرده نمایش داده می‌شود. این اتفاقات در حالی پایان می‌یابند که هیچ ربطی به مابقی فیلم ندارند. حال سؤال اینجاست که اهمیتی کشتی که ۹۰ روز در اقیانوس سرگردان بوده، و در فیلم هیچ اشاره ای هم به آن نشده درکجاست.

تیم دیگری از کمدین‌های آن دوره،

برادران مارکس هستند، که آن‌ها نیز وفادار و طرفدار سبک مشهور کمدی آنارشیست بودند. تیم کمدین گرچو، هارپو، چیکو، زیپو، و گامو در کنار هم از سال ۱۹۲۱ تا ۱۹۴۹ در فیلم‌های زیادی حضور یافتند و به صورتی جداگانه تا سال ۱۹۶۸ به فعالیت خود ادامه دادند. برادران مارکس، اولین کار هالیوودی خود را با همکاری استودیوی پارامونت در سال ۱۹۲۹ و با فیلم **نارگیل‌ها** آغاز کردند. این فیلم با اینکه به هیچ عنوان تعریفی از کار آن‌ها و یا معرفی المان‌های آن‌ها به عرصه‌ی سینمای کمدی نبود، اما برای برادران مارکس قدمی رو به جلو در این راه محسوب می‌شد. افزایش شهرت سبک کمدی آنارشیست باعث رشد و فزونی سالیانه‌ی فیلم‌های برادران مارکس شد تا به آخرین همکاری پارامونت و برادران مارکس، یعنی **سوپ اردک** (۱۹۳۳) منجر شد. برخی از مشخصه‌های شخصیتی برادران مارکس در سبک کمدی آنارشیستی را می‌توان در **سوپ اردک** مشاهده کرد. این فیلم به‌صورت اجمالی و جامع به هنر آن‌ها می‌پرداخت و همچنین این فیلم تنها فیلمی از مجموعه آثار آن‌ها است که در لیستِ «۱۰۰ سال ۱۰۰ فیلم» موسسه‌ی آمریکا قرار گرفته است. **سوپ اردک** ترکیبی خنده دار از رهبران دیکتاتور، نژادپرستی و دولت‌های خود کامه است. فیلم توسط هرمن منکویچز تهیه شده بود و برخی از شوخی‌ها و حرکات این فیلم از اجرای رادیویی **چرخ پرنده، شیستر و چرخ پرنده** ی گرچو و چیکو در سال ۱۹۳۰ برداشت شده بودند. بار دیگر اهالی جامعه‌ی کمدین تلاش کردند تا به این فیلم برچسب و نشان کمدی آنارشیست را بچسبانند. همان‌طور که وادیم اورانُف نوشت: «همیشه این بازیگر است که در مرکز توجهات است ... چرا که روی بازیگر خیلی حساب باز می‌کنند.» این مسئله خصوصاً در واریته ی و برادوی بسیار حقیقت داشت، اما این برادران مارکس بودند که این اِلمان را با خود به پرده ی بزرگ سینما کشا ند ند .

گرَچو معمولاً از روایت به عنوان ابزاری استفاده می‌کند که با استفاده از آن تماشاگر را به فضایی ببرد که قرار است طنزش در آنجا اتفاق بیفتد. برای مثال به گفت و گو میان روفوس تی فایرفلای (گرَچو مارکس) و خانم تیزدِل (مارکارت دومونت) دقت کنید:

خانم تیزدِل: آه اعلی حضرت، انتظار شما را می‌کشیدیم. من به عنوان رئیس هیئت پذیرایی، آرزوهای همه‌ی مردان، زنان، فرزندان فریدونیا را تحقق می بخشم .

فایرفلای: بیخیال این چیزا شو، یه کارت بردار.

خانم تیزدیل: کارت؟! که با این کارت چه کارکنم!؟

فایرفلای: میتونی نگهش داری. من ۵۱ کارتِ دیگر برای خودم دارم. خب، داشتی چی می‌گفتی؟!

خانم تیزدیل: من در مقام رئیس هیئت پذیرایی، با آغوش باز به شما خوش آمد میگویم.

فایرفلای: جدی؟! تا کی بازید!؟

خانم تیزدیل: من از ملاقات شما پشتیبانی کردم چون احساس کردم که شما تواناترین سیاستمدار در سرتاسر فریدونیا هستید.

فایرفلای: خب زمین‌های زیادی رو شامل میشه، بگو ببینم! شما که خودتون کلی زمین رو پوشش دادین، بهتره بزنید به چاک، شنیدم قراره ساختمون شما رو بکوبن و همین جایی که وایسادین یه ساختمون اداری بسازن. می‌تونید با یه تاکسی بزنید به چاک. ولی اگه نمی‌تونید یه تاکسی جفت و جور کنید، می‌تونید باهام قهر کنید، اگه خیلی زوده، می‌تونید یه دقیقه در حالت قهر بمونید بعدش برید! میدونی، من از وقتی که پامُ گذاشتم اینجا یه لحظه دست از صحبت کردن نکشیدین. حتماً با گرامافون نافت رو بریدن!

خانم تیزدیل در تلاش است تا حواس روفوس تی فایرفلای را درگیر گفت و گوی خوش آمد گویی کند، ولی وی دائماً با اشاره‌های مضحک و کنایه‌های تند و تیزش او را از بحث منحرف می‌کند. می‌توان به خانم تیزدیل و روفوس تی فایرفلای به دو بُعد مختلف و حاضر در فیلم نگاه کرد: روایت و لطیفه. خانم تیزدیل را می‌توان به عنوان عنصر روایت کننده در نظر گرفت چون که اطلاعات مربوط به پلات از طرف او گفته میشود، در حالی که روفوس تی فایرفلای می‌تواند به عنوان عامل طنز در نظر گرفته شود، چرا که او از شوخی‌های خود بیشتر برای باز کردن ساختار پلات استفاده می‌کند. به همین دلیل، می‌بینیم که روفوس تی فایرفلای المانهای روایت گری را به منظور ایجاد فضایی ایده آل برای تکیه کنایه‌های خود کنار می‌گذارد. این الگو در بسیاری صحنه‌های دیگر فیلم نیز مشاهده می‌شود. از منظر دیگر می‌توان دید که مونولوگ های خانم تیزدیل می‌توانند به صورتی تأثیر گذار و مستقیم گفته شود بدون آن‌که نیازی به پاسخ‌های روفوس تی فایرفلای باشد. چرا که این شخصیت چیزی برای ارائه ندارد تا موقعیت این صحنه را شرح دهد، بخش فایرفلای بخشی اضافی است و در واقع نقش یار کمکی به کمدی را ایفا می‌کند.

همان‌طور که قبلاً در متن اشاره شد، کوچ هالیوود به سمت صدا در اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ نیاز سینما را به افراد متخصص و آموزش دیده در صحنه را بیش از پیش برانگیخت چرا که بسیاری از از بازیگران فیلم‌های صامت آمادگی ایفای نقش‌های مصوت را نداشتند. نتیجه ی این حرکت به این منجر شد که هنرمندان سابقِ نمایش‌های گوناگون، بازی‌های خود را

با همان سبک و سیاق به این عرصه جدید وارد کردند. کمدین‌هایی چون ویلر و ووزی و برادران مارکس نیز به این حرکت پیوستند و به چهرهای سرشناسی نیز بدل گشتند. ورود کمدین‌های ریشه دار در هنرِ واریته همچون مارکس و وولزی و غیره همگی منجر به ارتقای سبک کمدی آنارشیست در اوایل دهه ی ۱۹۳۰ شد.

انحطاطِ کمدی آنارشیست

اسحاق نیوتن زمانی گفت: «هر چیزی که بالا می‌رود، پایین هم خواهد آمد.» او برداشتی زیرکانه درباره‌ی اشیاء روی زمین داشت. این نظریه می‌تواند برای سبک کمدی آنارشیست نیز در نظر گرفته شود. بعد از یک دوره شکوفایی و به موفقیت رسیدن این سبک، کمدی آنارشیست شروع به سقوط کرد. دلایلی همچون تغییر سلایق اجتماعی و فقدان حضور کمدین‌های آن سبک در آن زمان، را می‌توان باعث تنزل و انحطاط این سبک دانست.

از دیگر بازیگران حرفه ای سبکِ کمدی آنارشیست در دهه‌ی ۱۹۳۰، ادی کَنترِ بود. اولین فیلم‌های کَنتر معمولاً حول بازی‌های کلیشه‌ای بومی و سنتی می‌گشت. فیلم مشهور وی، یعنی **ووپی** که در سال ۱۹۳۰ به نمایش در آمد و سبکی برجسته از کنتر را با پلاتی از ازدواجی مردود شده نمایش می‌داد. سالی مورگان (النور هانت) قرار است با کلانتر باب ولز (جک روترفور) ازدواج کند اما در عین حال عاشق مردی دیگری به نام ونسیس (پاول گرگوری) است. اما پدرِ سالی ازدواج ونسیس با دخترش را ممنوع کرده است چرا که ونسیس از جهاتی هندی است. سالی، از هنری ویلیامز (ادی کنتر) درخواست کمک می‌کند و همان‌طور که طرح داستانی پیش می‌رود, سالی به تدریج اجازه ی ازدواج با ونسیس را به دست می‌آورد، چرا که معلوم می‌شود این مرد سفید پوست است و در نتیجه می‌تواند به محدودیت‌های اجتماعی که مانعش بودن فائق بیاید.

ادی کنتر در **ووپی** یکی از شایسته‌ترین کمدی‌های خودش را در موضوع قومیت به نمایش می‌گذارد. به‌طوری که جنکیز از این کار به عنوان یک کار ماندگارِ بومی یاد می‌کند. همانند همین امروز، در آن دوره هم بخش‌هایی از کشور بودند که به جهت قومیت و نژادی خاص، بیشتر مورد توجه بودند. کمدی‌های **ووپی**، به گروه و نژاد خاصی مرتبط می‌شود. **ووپی** در مورد آمریکایی‌های یهودی ساکن در نیویورک بود، همان‌طور که موزِر می‌گوید: «مخاطبین و تماشاگران در عین اینکه می‌توانند تمایلات و خواست‌های یکسانی را در ووپی ببینند، از طرف دیگر می‌توانند فرهنگ آمریکایی‌های یهودیِ ساکن در نیویورک را نیز مشاهده کنند، مشاهده کنند که چطور خشم را دست مایه ای برای به تصویر کشیدن محدودیت‌های نژادی و تبعیض آمیز قرار داده است.» فیلم‌های کنتر که به دنبال فیلم **ووپی** آمدند، خط سیری را در جهت حساسیت زدایی آغاز نمودند. کنتر با قرار دادن خودش در نژاد و قومیت‌های مختلف، نگاه‌ها را از نژاد و قومیت اصلی خودش به سمتی دیگر منحرف می‌ساخت. برای مثال در **پسر بچه ی میلیونر** که در سال ۱۹۳۴ به نمایش در آمد، شخصیت ادوارد (کنتر) جزئی از یک خانواده‌ی ایرلندی تبار است. چند فیلم اخیر کنتر نیز مانند، **بزن منو صورتی** او را در برابر شخصیت خاص از نظر قومیتی قرار می‌دهد تا بتواند نا برابری نژادی و قومیتی را به نمایش بکشد.

کنتر توانست جذابیت خودش را با منحرف کردن نگاه‌ها از نژاد خودش میان افراد غیر آمریکایی یهودی در نیویورک نیز افزایش دهد. این فزونی، نقدها و نظرات مثبتی را از مناطقی که تا به حال به فیلم‌های وی توجهی نداشتند همراه داشت.

مجله‌ی پراویدنس در وصف او چنین نوشت:

«ستاره‌ای جدید با فیلم **روزهای کامیابی** به پرده‌ی سینما آمده است. درست است که او را همواره روی پوسترهای می‌دیدیم اما این بار، اولین بار است که خنده دار ظاهر شده است.» این الگوی موفقیت در مناطقی که فیلم‌های قبلی کَنتر خوب عمل نکرده بود نیز تکرار شد. در شهرهای بزرگ نیز توجهات مختصری به فیلم **ووپی** شد. همانطور که اسناد موجود در نقد وریتی در سال ۱۹۳۱ از فیلم **روزهای کامیابی** نشان می‌دهد: « این فیلم برای مخاطبان حرفه ای سینما اثری سراسر خنده و شادی نبود, اما بیشتر شوخی‌ها و خنده‌ها لایق آن‌هایی شد که پول داده بودند تا فقط سرگرم شوند.»

فیلم‌های بعدی کنتر با الگویی مشابه و با تمرکز بر قومیت‌های ویژه به روستاهای آمریکا و شهرهای بزرگ آن راه یافتند. این حساسیت زدایی از نژاد و قومیت در فیلم‌های بعدی او همچنان ادامه داشت، اما تمایل او برای جذب بیشتر مخاطب، فیلم‌هایش را با مشکلات ساختاری از جهت پلات مواجه کرد:

«... تمایل او برای اشارات ناهماهنگ به تماشاگری ناهماهنگ منجر به این شد که فیلم‌هایش از نظر روایی به شدت از هم گسیخته شود و یکپارچگی خودش را از دست بدهد»

تلاش کنتر برای جلب تماشاگر بیشتر و متنوع تر در نهایت منجر به آن شد که بیشتر و بیشتر خودش را از تماشاگرانش دور کند. کیفیت فیلمهای کنتر در اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ به دلیل چند پارگی و از هم گسیختگی نوع روایت، رو به سقوط گذاشت.

به عنوان نکته‌ای حاشیه‌ای این را باید گوشزد کرد که، روند نزولی حرفه‌ی ادی کنتر درست قبل از آن‌که آمریکا وارد جنگ جهانی دوم بشود، شروع شد. یکی از فعالان دهه‌ی ۱۹۳۰، یعنی برگشون، ادی کنتر را به سبب قومیت یهودیش انتخاب کرد تا سخنرانی ضد هیتلر و نژادپرستی ارائه دهد. اما به خاطر اینکه این سخنرانی ضد هیتلر از جانب کنتر پیش از ورود آمریکا به جنگ جهانی بود، کنتر بسیاری از سرمایه گذارانش را از دست داد، چرا که بسیاری از آن‌ها ترجیح می‌دادند که وجهه‌ی سیاسی بی‌طرفی داشته باشند. با در نظر گرفتن این نکته، کنتر تنها کمدینی نبود که در اواسط دهه‌ی ۱۹۳۰ دچار نزول و در نهایت سقوط شد. کمدی آنارشیست برادران مارکس نیز در اواسط دهه ی ۱۹۳۰ اُفت کرد. بعد از انتشار **سوپ اردک**، زیپو اعلام کرد که از ایفای نقشِ عشقی یکنواخت به عنوان بازیگر اصلیِ خسته شده است و دیگر در فیلمی با برادران مارکس فعالیتی نخواهد کرد. مابقی برادران نیز استدیوی پارامونت را ترک کردند و زیر نظر ایروین تالبِرگ به ام.جی.ام رفتند. اولین فیلم آن‌ها با ام.جی.ام، **شبی در اپرا** داستانی صد در صد متفاوت با آثار قبلی آن‌ها داشت. دخالت‌های ام.جی.ام، المان‌های اساسی را در اجراهای آن‌ها تغییر داد: زوج‌های عاشق. منتقدین معتقد بودند که ترکیب اصالت و کمدی واریته به شیوه‌ی سینمای قصه گویِ برادران مارکس به ام.جی.ام منتقل شده است. این مسئله با اعمال فشار از سمت ایروین تالبرگ با خلاقیت در تهیه کنندگی و استعداد برادران مارکس در فیلم سازی در هم آمیخت، که در نهایت نیز منجر به محدود شدن خلاقیت آن‌ها گردید، و آن‌ها را به سمت نزول در سبک کمدی آنارشیست سوق داد. ویلر و وولزی نیز به سرنوشتی مشابه برادران مارکس و ادی کنتر دچار شدند. آنها که کار خود را در سال ۱۹۳۴ شروع کرده بودند، تحت تأثیر تغییراتی قرار گرفتند که بر صنعت سینما اعمال شد. در سال ۱۹۳۴، بعد از سال‌ها فشار از سمت گروه‌هایی همچون وزارت ارشاد تغییراتی در تهیه کنندگی در فیلمسازی منتشر شد تا تولید در این صنعت را نظم بخشد. در سال ۱۹۳۵ ویلر و وولزی در رادیو کیت اُرفیم در جایگاهی بعد از فرد اَستِر و جینجر راجرز قرار گرفتند. فیلم‌های وولزی و ویلر از نظر رادیو کیت کم اهمیت شدند و در درجه‌ی دوم قرار می‌گرفتند. دیگر به فیلم‌هایشان آن توجه ابتدایی نمی‌شد. ویلیام دُورو، پنج فیلم آخر از این گروه را ضعیف خواند:

« بسیاری از کارهای اخیر آن‌ها نسبت به کارهای قبلیشان بسیار خسته کننده و فاقد خلاقیت هستند در حالی که صحنه‌های دیدنی زیادی دارند. درست مثل لورل و هاردی و کارهای اخیر برادران مارکس، شخصیت پردازی‌های وولر و وولزی دیگر دارای شفافیت نیست و حس هم ذات پنداری در مخاطبش را برنمی انگیزاند.»

بعلاوه ی تمام محدودیت‌هایی که به فیلم‌های آن‌ها اعمال می‌شد، وولزی در خلال ساخت آخرین فیلمشان دچار کلیه درد نیز شده بود. او سرانجام در سال ۱۹۳۸ بر اثر این بیماری از دنیا رفت.

سخن آخر

در آغاز دهه‌ی ۱۹۳۸ تجدید حیاتی از واریته شکل گرفت، که این تجدید حیات با ورود صدا به صنعت سینما مصادف بود. برادران مارکس، ویلر و ووزی و ادی کنتر از کمدین های مهم در این سبک تازه بوجود آمده بودند. در زمانی که بسیاری از بازیگران فیلم‌های صامت قادر به ایفای نقش در فیلم‌های مصوت نبودند، «صدای آموزشی برای صحنه»، مسبب آمادگی آن‌ها برای نقش‌های همراه با دیالوگ گشت. اولین فیلم با صدای چارلی چاپلین، **دیکتاتور بزرگ** در سال ۱۹۴۰ بود. شهرت کمدی آنارشیست تا اواسط دهه ی ۱۹۳۰ ادامه داشت، درست همان زمانی که شاهد کاهش محبوبیت کمدین های کلیدی در این سبک بودیم. قوانین مرتبط با تهیه کنندگی که وزارت ارشاد وضع کرده بود همچنان بر دوش ویلر و وولزی سنگینی می‌کرد, همان‌طور که بر دوش برادران مارکس سنگینی می‌کرد. در عین حال نیز داشتن تماشاگر در شهرهای کوچک چیزی بود که کنتر را به کاهش محوریت طنزهای قومیتی و ملیتی در فیلم‌هایش مجبور کرد. همان‌طور که ویلیام دُورو می‌گوید: «توافقات انجام شده در میانه‌ی دهه‌ی ۳۰ تأثیراتی امیدوار کننده و مطمئن کننده در حال و هوای ملی داشت. هالیوود شروع به ساخت فیلم‌هایی کرد که مخصوص خانواده های آمریکایی بود.»

بسیاری از کمدین های آنارشیست در آن زمان تلاش کردند تا سبک خودشان را با حالت و شکل جدید تغییر بدهند، اما تعداد کمی از آن‌ها موفق به انجام این کار شدند. تغییرات سلیقه‌های اجتماعی و از رده خارج کردن کمدین های کلیدی توسط دولت و جامعه همگی منجر به سقوط کمدی آنارشیست شدند. هرچند، زیبایی فیلم به همین است که همیشه در یادها باقی خواهد ماند، و اثباتی از تأثیرات چشم گیر آن‌ها در جامعه است و می‌تواند در سال‌های آتی موضوعاتی برای تحقیقات دانشجویان فیلم و ویدیو باشد.

چارلی چاپلین

نویسنده: مجید میرجمالی
majidleave@yahoo.com

تولد: ۱۶ آوریل ۱۸۸۹. وفات : ۲۵ دسامبر ۱۹۷۷
((۸۸ سال عمر کرد و تقریباً ۷۷ سالش در نمایش و سینما فعال بود و مردم را سرگرم می کرد.))
مهم‌ترین نکته درباره چاپلین این است: برای این‌که او را بشناسید فقط کافی است فیلم‌هایش را ببینید. آن هم نه فقط دوران ناطق و بلکه دوران شاهکار صامت‌هایش. هر چه از چاپلین به دستتان رسید ببینید. چه کوتاه و چه بلند. چه صامت چه ناطق. چه با شخصیت معروفش ولگرد و چه معدود آثار بدون شخصیت ولگرد. همه و همه در نهایت چاپلین است. از این نظرهای کلیشه‌ای زیاد می‌شنوید که فلان نفر یعنی خود سینما. اگر فلان شخص نبود سینما نبود و ...
خب در مورد چاپلین این مصداق کاملاً صحت دارد و هیچ هم کلیشه نیست!
ولی این که می‌گویم کافی است فقط فیلم‌هایش را ببینید هزاران دلیل دارد. حالا هزاران را اغراق کردیم! ولی در کل بدانید که با خواندن درباره چاپلین، او را نمی‌شناسید. و اینکه صرفاً حضوری شخصیتش را در تلویزیون و پوستر و اینترنت دیده باشید هم قرار نیست او را بشناسید. چون از شما چه پنهان که هر بنی بشر روی کره زمین، از کوچک تا بزرگ، اسم چاپلین را شنیده و پرسوناژ او را در ذهن دارد. آخر مگر می‌شود روی کره زمین زندگی کنی و چاپلین را نشناسی ؟! حالا بر فرض دانستید که ۸۸ سال عمر کرده. اینکه جنازه‌اش را دزدیدند هم به کنار، یا انواع و اقسام حاشیه‌های خاله زنکی که به خانم‌های جوان‌تر از خودش علاقه داشته و در ۴ بار ازدواجش این امر واضح بود خب! که چه؟ باز هم از شما چه پنهان که ۹۵ درصد مردهای این کره خاکی به خانم‌های جوان‌تر از خودشان علاقه نشان می‌دهند و مطمئناً چاپلین هم از این قضیه مستثنا نیست.
این حواشی اطراف عکس جناب را برای این گذاشتیم که هم صفحه پر شود و هم یک سری نکات جذاب از زندگی‌اش را رو کنیم. ولی خب باز تاکید کنم که اگر زیاد وقت ندارید. خواندن این حواشی را کنار بگذارید و همین الان بروید سراغ یکی از دی‌وی‌دی‌های چارلی چاپلین.

۱.

زندگی او همانند داستان‌های لذت بخشی هالیوودی (یا هندی) است. از فقر و فلاکت و بدبختی و بی

خانمانی و بزرگ شدن در پرورشگاه و کودک کار بودن رسید به میلیون‌ها میلیون پول نقد. یکی از سلطان‌های هالیوود شد. نوش جانش.

۲. از ۱۰ سالگی روی صحنه رفت. جزو گروه جوانانی بود که می‌رقصیدند و آواز می‌خواندند. نام گروه چه بود؟ هشت جوان از لنکشایر

۳. رسماً باید گفت که آقای مک سنت چاپلین را به سینما معرفی کرد. مک سنت سرپرست گروه کمدین‌های کی استون بود. او چاپلین را برای بازی در فیلم (در تلاش معاش) انتخاب کرد هر چند بسیار نگران بود که چاپلین صورت خیلی کودکانه‌ای دارد (همان بیبی فیس خودمان). در نهایت در تلاش معاش شد اولین حضور رسمی سینمایی چارلی چاپلین. هر چند که چاپلینِ از این فیلم (در تلاش معاش) اصلاً خوشش نیامد و تصمیم گرفت برای خودش یک شخصیت جدید خلق کند. از اینجا بود که ولگرد معروف سینما به وجود آمد. (فکر کنم ولگرد بدون اغراق تنها پرسوناژ معروف **هنر هفتم** باشد، در حال حاضر بین چاپلین و جکی چان و مایکل جکسون دو به شک هستم)

۴. چاپلین از همان دوره جزو کمدین‌های ثابت کی استون شده بود (به همراه میبل نورماند و بن تورپین). او از کمدی‌های مکس لاندر بی نهایت تاثیر گرفته بود و همواره او را جزو استادان خود می‌دانست. چاپلین در سال ۱۹۱۴ هر هفته یک فیلم کوتاه برای کمپانی کی استون می‌ساخت.

۵. شخصیت ولگرد او طیِ زمان تغییرات زیادی کرد. مثلاً این شخصیت در اوایل حضورش خیلی بی‌ادب و زخمت و بی‌شعور بود. انتقادهایی زیادی شد و چاپلین تصمیم گرفت کم‌کم شخصیت او را مودب‌تر و آقامنش‌تر کند. فیلم **(ولگرد)** نقطه عطفی در شخصیت پردازی او بود. شخصیت ولگرد او در ۷۰ فیلم کوتاه و بلند ظاهر شد.

۶. در ۲۶ سالگی یکی از پردآمدترین افراد جهان شده بود. به طوری که این مقدار درآمد مردم را شوکه کرد و مطبوعات های و هویی راه انداختند. جان آر فردلر، رئیس استودیو، در دفاع از چاپلین گفت: « ما توان پرداخت این مبلغ را به آقای چاپلین داریم زیرا مردم او را می‌خواهند و برایش پول می‌دهند »

۷. در جنگ جهانی اول شرکت نکرد. رسانه‌های انگلیسی حسابی برایش زدند ولی خبر نداشتند که چاپلین مورد علاقه ارتشی‌هاست. او هم‌چنین اولین بازیگری بود که در سال ۱۹۲۶ چهره‌اش روی مجله تایم قرار گرفت. فیلم مورد علاقه‌اش **رزمناو پوتمکین** (سرگئی آیزنشتاین) بود و یکی از رفیق‌های شفیق وینستون چرچیل سیاست‌مدار بود و با استن لورل مدتی هم اتاق بود.

۸. فیلم **خواننده جاز** شرکت برادران وارنر با یک سکانس ناطق و ۶ سکانس موزیکال صدا را وارد سینما کرد. اما چاپلین اصلا جزو دوست داران صدا نبود و می‌ترسید شخصیت ولگرد اصالت و ویژگی‌اش را از دست بدهد. **روشنایی‌های شهر** و **دوران مدرن** در دوره ناطق ساخته شد اما دیالوگ نداشت. چاپلین بالاخره تسلیم صدا شد (مثل همه سینماگرانی که بالاخره تسلیم تکنولوژی جدید می‌شوند) و در سال ۱۹۴۰ **دیکتاتور بزرگ** را روانه پرده سینماها کرد. سخنرانی پر از شعار آخر فیلم هم که انگار هیجان ناشی از وجود صدا در فیلمش بود.

۹. به جز چند فیلم آخرش هیچ وقت با فیلم‌نامه کامل سر صحنه نمی‌رفت. داستان را در ذهنش داشت و سر صحنه همه چیز را شکل می‌داد. البته به هیچ عنوان بداهه کار نمی‌کرد و بسیار هم سخت گیر بود. ساعت‌ها برای فیلم‌برداری یک سکانس وقت صرف می‌کرد. جزو وسواسی‌های دیوانه سینما بود.

۱۰. موزیسین بسیار خوبی هم بود. بعد از ساخت آخرین فیلمش **(کنتسی از هنگ کنگ)**، برای خیلی از فیلم‌های صامت خود دوباره موسیقی نوشت (که ای کاش این کار را نمی‌کرد ، مثلاً مقایسه کنید نسخه اصلی شاهکار **جویندگان طلا** را با نسخه‌ای که بعدها خودش دوباره تدوین و صداگذاری کرد.)

چارلی چاپلین؛ سلطان حقیقی کمدی صامت

نویسنده: عرفان س گلپایگانی
erfansin@gmail.com

خلاصه داستان

ولگردی فقیر به صورت اتفاقی با دختری نابینا روبرو شده و به او دل می‌بندد. دختر نابینا خیال می‌کند که ولگرد مردی متمول است و متوجه ماهیت واقعی او نمی‌شود.در ادامه ولگرد مردی پولدار را از خطر مرگ نجات می‌دهد که این عمل او باعث سلسله اتفاقات دیگری می‌شود.

CITY LIGHTS

Directed By	:	Charlie Chaplin
Produced By	:	Charlie Chaplin
Written By	:	Charlie Chaplin
Starring	:	Charlie Chaplin Virginia Cherrill Florence Lee Harry Myers
Cinematography	:	Rollie Totheroh Gordon Pollock Mark Marklatt
Editing By	:	Charlie Chaplin
Release Dates	:	January 30, 1931
Running Time	:	87 Minutes
Country	:	United States
Language	:	English

چارلی چاپلین و ولگرد درونش

حقیقتاً چه کسی را بهتر از چارلی چاپلین می‌شناسید که شما را به بیشترین میزان ممکن به خنده انداخته باشد و در عین حال در لحظاتی احساسات برانگیز، اشک دلسوزی را به چشمانتان هدیه دهد؟ او بدون شک سلطان بلامنازع کمدی صامت است؛ کمدی‌ای که تنها ابزارش پانتومیم‌های خلاقانه و طنز موقعیت هستند. چاپلین در اوایل راه زندگی‌اش سختی‌های زیادی را متحمل شده، از جدایی والدینش در سه‌سالگی چارلی گرفته تا فوت پدرش وقتی که او تنها دوازده سال داشت. اما او هیچ موقت از پا ننشست و حتی در دوران کسالت مادر به همراه برادر بزرگش در همان سالنی که مادر و پدرشان اجرای نمایش می‌کردند مشغول به کار شد. چاپلین همیشه موفیقتش را در پانتومیم مدیون مادرش می‌دانسته و در این باره گفته است: «اگر مادرم نبود شک دارم که می‌توانستم در پانتومیم موفقیتی کسب کنم. او یکی از بزرگترین هنرمندان پانتومیم بود که تا کنون دیده‌ام.»

چاپلین اصلیتی انگلیسی داشت اما برای پیدا کردن موقعیت شغلی مناسب‌تر عازم آمریکا شد. او در اوایل مهاجرتش به آمریکا هم اتاقی آرتور استنلی جفرسون(استن لورن) شد که بعد از مدتی استن لورن به انگلیس بازگشت، اما چارلی در آمریکا ماند. در سال ۱۹۱۳ بود که بازی چاپلین مورد توجه قرار گرفت و در سال ۱۹۱۴ اولین حضورش را در فیلمی کمدی، به نام **ساختن یک زندگی** تجربه کرد؛ فیلمی که بسیار مورد توجه عموم و تهیه کنندگان قرار گرفت.

طولی نکشید که او شخصیت ولگرد را گسترش داد؛ مردی فقیر با لباس‌های مندرس تنگ، کفش‌هایی بزرگ و کلاهی کوچک به همراه عصایی ترکه‌ای و سیبیلی به یاد ماندنی! به گفته‌ی خود چاپلین، شخصیت ولگرد را لباس‌هایش تعریف کردند. او از لباس‌های فیلم اولش خوشش نمی‌آمد پس خودش دست به کار شد و لباس ولگرد را ایجاد کرد و زمانی که این لباس‌ها را پوشید و به

روی صحنه رفت، دیگر شخصیت ولگرد متولد شده بود. شخصیت ولگرد چارلی چاپلین در چندین فیلم او مورد استفاده قرار گرفت. چارلی چاپلین شاکله‌ی اولیه شخصیت ولگرد و سیر تکاملی او را این‌گونه بازگو می‌کند: «در روزهای بنیادین ولگرد آزادتر بود و کمتر به طرح محدود می‌شد. آن موقع مغزش به ندرت درکُنش بود(فقط غرایزش بودند، که نگران نیازهای اولیه‌ای چون: غذا، گرما و جان‌پناه بود.) اما با هر موفقیت در کمدی، شخصیت ولگرد پیچیده‌تر شد. احساسات شروع به نفوذ در این شخصیت کرده بودند. این تبدیل به یک مشکل شد، چون او به وسیله‌ی مرزهای اسلپ استیک محدود می‌شد. این ممکن است نمایشی به نظر برسد، اما اسلپ استیک روان‌شناسی کامل‌تری را مطالبه می‌کرد. راه حل وقتی آمد که من به ولگرد به عنوان نوعی دلقک فکر کردم. با این ایده من در بیان کردن و آراستن کمدی همراه با چاشنی احساسات آزادتر بودم. اما منطقاً سخت بود که یک دختر زیبا به یک ولگرد علاقمند شود. این موضوع همیشه در فیلم‌های من یک مشکل بود. در **جویندگان طلا**، علاقمندی دختر به ولگرد موقعی شروع می‌شود که او را مسخره می‌کند، چیزی که بعداً تبدیل به حس دلسوزی می‌شود و ولگرد آن را با عشق اشتباه می‌گیرد. دختر فیلم **روشنایی‌های شهر** کور است. در این ارتباط ولگرد برای دختر رُمانتیک و دوست داشتنی است تا زمانی که بینایی دختر بازمی‌گردد.»

در این جا، جا دارد که توضیحی مختصر در مورد واژه‌ی اسلپ استیک گفته شود؛ اسلپ استیک یک سبک طنز مربوط به فعالیت های اغراق آمیز فیزیکی است که از مرزهای عقل سلیم عبور می‌کند. در حقیقت اسلپ استیک یک تکه چوب یا ترکیبی از تکه‌چوب‌هایی است که توسط دلقک‌ها یا دیگر کمدین‌ها برای ایجاد صدای بلند چک زدن استفاده می‌شده است.

چارلی چاپلین در ادامه‌ی صحبتش دلیل علت ایجاد محدودیت در آزادی کمدیش را ذکر می‌کند و جمله‌ای از یک طرفدار ناراضی را بیان می‌دارد: «همان‌طور که مهارت من در ساختار داستان رشد می‌کرد، آزادی کمدی من محدود می‌شد. در آن موقع یک طرفدار که کمدی‌های بنیادین اولیه‌ام را به کارهای اخیرم ترجیح می‌داد برایم نوشت: "قبلاً عموم مردم برده‌ی تو بودند، اما حالا تو برده‌ی عموم مردم هستی."»

در برهه‌ی زمانی خاصی ساخته شد.

زمانی که به تازگی صدا وارد سینما شده بود و مردم به شدت مشتاق دیدن فیلم‌های صدادار بودند. اما چارلی چاپلین به شدت مخالف ورود صدا به فیلم‌ها بود و بارها مخالفتش را با این فناوری ابراز کرد. به وسیله‌ی دست‌نوشته‌های خود چاپلین می‌شود به دلایل مخالفت‌هایش پی برد:«در آغاز آن‌ها چیزی درباره‌ی کنترل صدا نمی‌دانستند: زره یک شوالیه مثل سر و صدای یک کارخانه‌ی استیل جرنگ جرنگ می‌کرد، یک شام ساده‌ی خانوادگی مثل ساعت شلوغی در یک رستوران ارزان قیمت به نظر می‌رسید و یک ریختن آب در لیوان، تُن عجیب غریبی ایجاد می‌کرد که مثل اجرای نت سی(C) بالا بود. من با این باور از سینما (با اکران فیلمی صدادار) خارج شدم که روزهای سینمای ناطق انگشت شمار است. اما یک ماه بعد کمپانی مترو گلدن مایر فیلم کاملاً موزیکالی به نام **ملودی برادوی** تولید کرد و چه کار کسل کننده‌ی بی‌ارزشی بود اما

روشنایی‌های شهر؛ آخرین و درخشان‌ترین فیلم صامت چاپلین

فیلم صامت تحسین برانگیز **روشنایی‌های شهر**

یک موفقیت شگفت‌آور در گیشه داشت. آن آغازگرش بود؛ بعد از آن شب هر سالن نمایشی شروع به سیم‌کشی برای صدا کرد. آن غروب فیلم‌های صامت بود. این تأسفی بود بر آن‌هایی که شروع به پیشرفت کرده بودند. مورنائو کارگردان آلمانی از این مدیوم صامت به صورت مؤثری استفاده می‌کرد و بعضی از کارگردانان آمریکایی ما هم شروع به انجام چنین کارهایی کرده بودند. یک فیلم صامت خوب جذبه‌ی جهانی داشت، هم روشن‌فکرانه و هم عامه‌پسند بود. حالا تمام آن‌ها از دست رفته بود. اما من مصمم بودم که به ساختن فیلم‌های صامت ادامه بدهم، به خاطر این‌که باور داشتم فضا برای تمام انواع نمایش وجود دارد. به علاوه من یک پانتومیم کار بودم و در این مدیوم، منحصر به فرد و بدون شکسته‌نفسی بی‌جا، یک استاد. بنابراین من کارم را با تولید یک فیلم صامت دیگر به نام **روشنایی‌های شهر** ادامه دادم.»

با ساخته شدن **روشنایی‌های شهر**، چاپلین یکی دیگر از شاهکارهای خود را خلق کرد. او تقریباً تمام کارهای فیلم از جمله کارگردانی، نویسندگی، تهیه‌کنندگی و حتی آهنگ‌سازی را خودش انجام داده است. او می‌دانسته چگونه نماها را در راستای رسیدن به هدفش، هدایت کند. دقت و ظرافت در کارهای او همیشه وجود داشت، او هیچ موقت به کم و متوسط راضی نمی‌شد و حتی به بهای صد بار برداشت(که هزینه‌ای هنگفتی در آن زمان داشت) صحنه‌ی بی‌نقص مورد نظرش را به دست می‌آورد. **روشنایی‌های شهر** سخت‌ترین و طولانی‌ترین مسئولیت حرفه‌ای چاپلین بود. در آن زمان دو سال و هشت ماه طول کشید تا کار کامل شود. با تقریباً ۱۹۰ روز فیلم‌برداری سخت. همان‌طور که گفته شد، آهنگ‌سازی **روشنایی‌های شهر** را خود چاپلین برعهده گرفت. او همچنین سلیقه‌ی خاصش را در این بخش اعمال کرد. چارلی چاپلین سلیقه منحصر به فردش و معضلات پیش روی این سلیقه را این‌گونه تفسیر می‌کند: «یک مطلب خوشحال کننده درمورد صدا، آن بود که من می‌توانستم موسیقی را کنترل کنم، بنابراین من آهنگ‌های خودم را ساختم. من سعی داشتم آهنگ‌های رُمانتیک و کلاسیکی برای کمدی‌هایم در تضاد با شخصیت ولگرد بسازم، چون موسیقی کلاسیک به کمدی من یک بُعد احساسی می‌داد. آهنگ‌سازان به ندرت این را می‌فهمیدند. آن‌ها می‌خواستند موسیقی خنده‌دار باشد. اما من توضیح می‌دادم که من همانندسازی نمی‌خواهم، من موزیکی می‌خواهم که در تضاد با فریبندگی و مشعوف کردن باشد، برای بیان احساسات، «بدون این‌که یک کار هنری ناقص داشته باشیم» همان‌طوری که هِزلیت بیان داشته است.»

اما معضلات چاپلین تنها به موسیقی محدود نمی‌شد، او همچنین از نظر انتخاب بازیگر و نحوه‌ی بازیگری بازیگرانش دچار مشکلاتی بود که او این مشکلات را در زندگی‌نامه‌اش این‌گونه بیان می‌دارد: «با این وجود **روشنایی‌های شهر** یک فیلم ایده‌آل صامت بود و هیچ چیزی نمی‌توانست مرا از ساخت آن منصرف کند. اما من با چندین مشکل روبرو بودم. از زمان روی کار آمدن فیلم‌های صدادار که حالا به مدت سه سال از خلق آن می‌گذشت، بازیگرها اکثراً فراموش کرده بودند چطور پانتومیم بازی کنند. تمام زمان‌بندی‌هایشان براثر حرف زدن و تحرک کم از بین رفته بود. مشکل دیگر پیدا کردن دختری بود که می‌توانست کور به نظر برسد بدون آن‌که از زیبایی‌اش کاسته شود.»

چاپلین همواره در انتخاب بازیگر مناسب(به خاطر وسواس خاصش در گرفتن صحنه‌ای بی‌نقص) دچار مشکل می‌شد. او زنی جوان به نام ویرجینیا چریل را برای بازیگری نقش دختر نابینای فیلم **روشنایی‌های شهر** برگزید. چاپلین در ابتدا مسحور توانایی بازی خوب چریل شد اما در طول فیلم به علت ارتباط نامناسب حتی می‌خواست بازیگر دیگری به جای او بگذارد، اما عاقبت این کار انجام نگرفت و چریل شخصیتش را تا به انتها بازی کرد. در آن زمان که همه بازیگران سعی می‌کردند با سفید کردن چشمانشان خود را به نابینایان نزدیک کنند، ویرجینیا چریل به صورت ذاتی و بدون اغراق توانست تمام معیارهای چاپلین را برآورده سازد و نقش بی نقصی به نمایش بگذارد.

گذر از صامت، گذری سخت برای چاپلین بود.

بعد از گذر از مشکلات فراوان درونی و بیرونی فیلم، تلاش‌های بی‌وقفه‌ی چاپلین بالاخره به بار می‌نشیند و **روشنایی‌های شهر** فروش خوبی به همراه می‌آورد. با وجود این موفقیت چاپلین برای کار بعدی‌اش دچار سردرگمی می‌شود، او این سردرگمی را این‌گونه تفسیر می‌کند: «من بی هدف و باطل بودم. از زمان ابداع صدا در

فیلم‌ها، من نمی‌توانستم ایده‌های آینده‌ام را مشخص کنم. گرچه **روشنایی‌های شهر** یک موفقیت بزرگ بود و از هر فیلم صدادار دیگری در آن زمان پول‌سازتر شد، با این وجود من حس می‌کردم که ساختن یک فیلم صامت دیگر مرا در وضعیت بدی قرار می‌دهد، همچنین از افسردگی ناشی از کهنه پرست قلمداد شدن می‌ترسیدم. گرچه یک فیلم خوب صامت هنری‌تر بود، اما من مجبور به اعتراف بودم که صدا، شخصیت‌ها را بیشتر امروزی می‌کرد. گه‌گداری من به فکر امکان ساخت یک فیلم صدادار می‌افتادم، اما این فکر مرا مریض می‌کرد چون می‌دانستم من هرگز نمی‌توانم به شکوه فیلم‌های صامتم دست‌یابم. این بدان معنی بود که باید شخصیت ولگرد را کاملاً کنار بگذارم. بعضی از مردم پیشنهاد می‌دادند که ولگرد صدادار بشود. این غیر قابل تصور بود با اولین کلمه‌ای که به زبان می‌آورد او به فرد دیگری تبدیل می‌شد. بعلاوه فضایی که او در آن متولد شده بود به همان اندازه‌ی لباس مندرسی که می‌پوشید صامت بود.» با وجود این صحبت‌ها چاپلین مجبور به پذیرش صدادار کردن شخصیت ولگرد می‌شود.

در فیلم **عصر جدید**، ولگرد در سراسر فیلم حرفی به زبان نمی‌آورد اما در یکی از صحنه‌های پایانی با بداهه پردازی، شعری مضحک و جالب می‌خواند؛ از این صحنه بارها به عنوان یکی از مشهورترین صحنه‌های تاریخ سینما یاد شده است. گذر از سینمای صامت گذری بسیار سخت برای چارلی چاپلین بود و ناراحتی و افسوس از این وضعیت را می‌توان در جملات دیگر او حس کرد: «در گذشته، کار من علاقه‌ی تهییج کننده‌ای در بین تهیه‌کنندگان داشت. اما حالا آن کارها در موفقیت فیلم‌های صدادار کاملاً گم شده بودند و هرچه زمان جلو می‌رفت من حس می‌کردم که از غافله عقب مانده‌ام؛ من گمان می‌کردم تباه شده هستم.»

چگونه صحنه‌ی فوق‌العاده‌ی آخر فیلم روشنایی‌های شهر شکل گرفت؟

از همان اول کار، نابینایی محور اصلی ماجراهای فیلم قرار گرفت اما داستان اولیه با داستان نهایی تفاوت‌هایی پیدا کرد. در ابتدا قرار بود که نقش نابینا را خود چاپلین بازی کند؛ او می‌خواست دلقکی باشد که بینایی‌اش را از دست داده اما تلاش می‌کند که نقص به وجود آمده را از دختر کوچکش پنهان کند، اما داستان به کلی تغییر کرد و تصمیم بر این شد که به جای شخصیت دلقک، دختری نابینا قرار بگیرد و بار دیگر شخصیت دوست‌داشتنی ولگرد به جلوی دوربین برود. وقتی که این تصمیم گرفته شد، چاپلین (به طور غیر معمولی) یک ایده واضح از چگونگی پایان فیلم داشت: لحظه‌ای که دختر کور بینایی‌اش را دوباره بدست می‌آورد، واقعیت ناراحت کننده‌ی حامی‌اش را می‌بیند. چاپلین حتی قبل از فیلم‌برداری این حس را داشت که اگر این صحنه را خوب در بیاورد، یکی از بهترین صحنه‌هایش خواهد بود. حق با او بود. جیمز اَجی منتقد درمورد این صحنه گفته: «آن قسمت ماهرترین بازیگری و بالاترین لحظه در تمام فیلم‌هاست.»

چاپلین در لحضات پایانی زندگی‌اش هنوز در حیرت جادوی این صحنه بود و گفته: «من این حس را فقط یک یا دوبار داشتم. در **روشنایی‌های شهر** فقط در صحنه‌ی آخر... من بازی نمی‌کردم... تقریباً اندوهناک از قالب خودم خارج شده بودم و نظاره می‌کردم... صحنه‌ی زیبایی بود، زیبا، چون افراطی در بازیگری نبود.»

چارلی چاپلین بعد از روشنایی‌های شهر چندین فیلم فوق‌العاده‌ی دیگر، همچون **عصر جدید** و **دیکتاتور بزرگ** را تولید کرد، اما اگر بخواهیم واقع‌بینانه نگاه کنیم، چاپلین در فیلم‌های ناطقش، دیگر آن چاپلین بی‌نقص گذشته نیست و آثارش دچار ضعف‌هایی هرچند جزئی می‌گردد. شاید علت این ضعف‌ها نارضایتی درونی‌اش نسبت به صدادار شدن فیلم‌ها و به‌هم‌ریختگی او از این بابت باشد اما این مطالب اهمیتی ندارد چرا که او گنجینه‌ای از آثاری درخشان برای ما به یادگار گذاشته است که با دیدن هرکدام از آن‌ها، در هر زمانی و هرکجا و در هر وضعیتی که باشید عمیق‌ترین خنده‌ها و گریه‌ها را به شما هدیه می‌دهد؛ مهم نیست کجای دنیا باشید، چه فرهنگی دارید و حتی به چه زبانی صحبت می‌کنید، فیلم‌های صامت او جهانی هستند و هرکسی با هر ملیتی و هر زبانی، با آن به بهترین شکل ممکن ارتباط برقرار می‌کند. به خاطر تمام لحظات زیبایی که برایمان رقم زدی از تو متشکریم، ای چاپلین بزرگ، ای سلطان حقیقتی کمدی صامت.

منابع:

۱. کتاب «زندگی‌نامه من» - نوشته‌ی چارلی چا پلین

۲. مقاله‌ی دیوید رابینسون در سایت: www.charliechaplin.com با عنوان «فیلم‌برداری روشنایی‌های شهر»