

# خرابکاری بزرگ

در نكوهش قیاس قدیمی چارلی چاپلین و باستر کیتون

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : آذر ماه ۱۳۸۱

به گمانم این ماجرای کهنه و از مد افتاده مقایسه چارلی چاپلین کبیر و باستر کیتون نابغه با یکدیگر و در ادامه، ترجیح قطعی کیتون به جهت «دوری از احساسات گرایی» یکی از آن بزنگاه‌های کلیدی و حساس تاریخ تحلیل فیلم در ایران است که خیلی خوب نشان می‌دهد نگره مؤلف به شکل شگفت‌انگیزی، هم مؤثرترین و هم مخرب‌ترین جریان وارداتی در طول این تاریخچه نه چندان پربار بوده. فکرش را بکنید! کج‌فهمی‌های بسیاری از ما منتقدان وطنی شیفته بازی مشهور «پانتئون» سازی جناب مستطاب اندرو ساریس و رفقا و یا کج‌روی‌های گاه و بیگاه خود این بزرگان (از قبیل کنار گذاشتن بیلی وایلدر از معبد مقدسین و بعدها، اعلام ندامت ساریس از این بابت). می‌تواند چه فجایی به بار بیاورد: طبق توافق‌نامه‌ای موهوم و نانوشته، جمع قابل ملاحظه‌ای از جماعت نه چندان پرشمار ناقدان مسلط بر تاریخ سینمای جهان در ایران، حاضر می‌شوند خود را در دوراهی مرگبار انتخاب میان چاپلین و کیتون قرار دهند و از همه رشحه‌های نبوغ یکی (عموماً چاپلین) به قصد تعظیم در برابر دیگری (عموماً کیتون) بگذرند! این از آن سم‌های سفاکانه‌ای است که خودمان بر خودمان روا می‌داریم و اصلاً به این فکر نمی‌کنیم که دستاوردهای ناچیز این سرسپردگی به تلقینات مستقیم سردمداران نگره، به انبوه پیامدها و عارضه‌های نامطلوبش نمی‌ارزد که هیچ، حتی به فراگیری درست از آموزه‌های نظری و غیرمستقیم آن نیز راه نمی‌برد.

ما یاد گرفته‌ایم در نقدها و نوشته‌هایمان بر کلیشه‌ها بتازیم و خیلی اوقات، فقط به صرف انتساب حوادث، ویژگی یا سوژه فیلم به یکی از آن «چیز»‌هاییکه نامش را کلیشه گذاشته‌ایم، آن را رد کنیم. در بسیاری از موارد (مثلاً وقتی پای یکی از همین فیلم‌های درجه «ج» و زیر استاندارد خودمان در میان باشد) این روش به خوبی جواب می‌دهد ولی بحران اصلی از جایی آغاز شده که ما در این نوع تعیین تکلیف برای فیلم‌ها، خودمان دچار کلیشه «انکار کلیشه‌ها» شدیم. یکی از کلیشه‌های بی‌اساسی که در ذهن ما به عنوان منتقد فیلم جا افتاده، این است که بازتاب احساسات و شور عاطفی انسان به شکل آشکار و بیرونی، حتماً و لزوماً ضعف

و کاستی فیلم محسوب می‌شود. برونگرایی عاطفی و فرافکنی احساسات همه فهمی چون غم، شادی، یأس و عشق در اغلب آثار چاپلین، از منظر همین کلیشه تثبیت شده در نظام سنتی نقد فیلم، زیر سؤال می‌رود و در مقایسه با سردی نسبی، درونگرایی و حتی هجو و جوه احساساتی آدم‌ها و روابطشان در فیلم‌های کیتون، به منزله شکست چاپلین در این رقابت تاریخ سینمایی قلمداد می‌شود!

این حکم کلیشه‌ای که می‌گوید نمایش آشکار احساسات آشکار در هر قالب و هر فیلمی ناروا و ناپسند است. واقعاً از کجا وارد ادبیات انتقادی سینما در ایران شد؟ چطور ممکن است جماعتی که خود را دلداده «هنر» سینما می‌دانند و مدعی‌اند که از مسیر این دلدادگی، به آگاهی و شناخت رسیده‌اند. اساسی‌ترین منبع الهام هر آفرینش هنری یعنی عواطف انسانی را به راحتی از دایره تصاویر سینمایی حذف کنند؟ چگونه می‌شود از این واقعیت عیان غافل ماند که اطلاق واژه «کلیشه‌ای» به هر لحظه بازنمایی احساسات در رومانس‌ها یا ملودرام‌های بزرگانی چون هیچکاک، ویسکونتی و دایلر یا کمدی‌های رومانس و ملودراماتیک لوییج، وایلد و چاپلین، خود به پیدایش کلیشه بزرگ‌تری در عرصه نقد فیلم می‌انجامد؟ وقتی هیچکاک می‌گوید که «باید پرده سینما را از احساس انباشت»، آنهایی که عشق به سینما و ستایش هنر هیچکاک را یکی می‌انگارند. چطور می‌توانند با زدن انگ مهملی چون «سانتی‌مانتالیسم» شاهکارهایی چون لایم لایت چاپلین، زیستن کوروساوا، روکو و برادرانش ویسکونتی، پل‌های مدیسون کانتی ایستوود، روزی روزگاری در آمریکای لثونه یا مالنای تورناتوره را به طرفه‌العینی از سکه بیندازند و نادیده بگیرند؟ بله، البته ظاهراً هیچ نخ نامرئی‌ای نمی‌تواند این فیلم‌ها را به دانه‌های متصل یک تسبیح بدل سازد. جز این که برای انکار اعتبار یکایک‌شان، به تلفیقی از سنگدلی و اسنویسم نیاز داریم!

همین اداها و همین وانمود به خشکی، فقدان انعطاف یا دوری از عواطف شدید و پرشور، جرگه‌ای از منتقدان ایرانی علاقمند به تکرار و تقلید اداهای مشابه مؤلفی‌های بزرگ را همواره به پذیرش باسترکیتون

«صورت سنگی» و غیراحساساتی در پانتئون مؤلفان و اخراج قاطعانه چارلی چاپلین «عامه فهم» و احساساتی از معبد بزرگان واداشته است. من که شخصاً هر دو را در جایگاه بزرگترین کمترین های آکروباتیست تاریخ سینما می ستایم، به هیچ وجه تخفیف منزلت کیتون را به منظور ارتقاء سطح ارزشی چاپلین، مجاز نمی شمارم. ولی واقعیات آماری و اطلاعاتی تاریخ سینما به ما نشان می دهد که کیتون تنها چند فیلم بلندش را خودش ساخته که معروفترین آنها، شرلوک، جونیور (۱۹۲۴)، هفت شانس (۱۹۲۵)، و ژنرال (۱۹۲۷)، است. دو فیلم درخشان مهمان نوازی ما (۱۹۲۳) و کشتی نوی گیتیر (۱۹۲۴) به ترتیب به کارگردانی مشترک «کیتون و جک بیلیستون» و «کیتون و دانالد کریسپ» ساخته شده اند و شاهکار اصلی او یعنی فیلمبردار (۱۹۲۸) را ادوارد سجویک کارگردانی کرده است.

البته ذکر این نکات در مورد کسی چون کیتون که بزرگترین شوخی تاریخ سینما با نگره مؤلف را سالها پیش از شکل گیری نگره با تکرار چندین باره اسم خود در تیتراژ یکی از فیلم های صامت کوتاهش به کار گرفته، بیشتر به شوخی می ماند. برای اثبات وجه تألیفی پررنگ شخصیت سینمایی باستر کیتون، واقعاً نیازی نیست که ساخته های خود او را از فیلم های فیلمسازان دیگر که کیتون در آنها بازی کرده، تفکیک کنیم. او همه جا، نوع کمدی، نوع بازی فارغ از بروز احساسات درونی در چهره و چشم ها، نوع آکروباسی بدون نمایشگری و خودنمایی و نوع موقعیت سازی تلخ و گروتسکی خود را دارد و از این جهت میان پرسونای سینمایی او در ژنرال با فیلمبردار سجویک، هیچ گونه فاصله ای نمی توان یافت. اما برای یادآوری پاره های فراموش شده ای از بندها و مفاد اصلی متن اعتبارنامه نگره مؤلف، بد نیست در کنار این جنبه کارنامه کیتون، حضور همه جانبه چارلی چاپلین را نیز در تمام مراحل تمام فیلم هایش مرور کنیم: او کارگردان، فیلمنامه نویس، بازیگر و آهنگساز تمام آثارش بود. اغلب آنها را خودش تهیه کرد و در بسیاری موارد، طراحی صحنه و لباس و حتی طراحی چهره پردازی را نیز خود به عهده داشت. شخصیت «ولگرد» چارلی که بدون هیچ تردیدی

شناخته شده ترین شمایل تاریخ سینما و چه بسا تاریخ هنر در سراسر جهان است، حالا نکته نامشکوفی برای کشف و بازیابی ندارد. اما خلق، پرورش و تکامل آن به دست توانای چاپلین، یکی از نمونه های مثال زدنی مؤلفه های تکرارشونده آثار فیلمساز در تمام طول تاریخ صد و چند ساله هنر هفتم به شمار می رود. در جایگاه یک الگو، تقریباً هر کم‌دین بزرگی در هر مقطع از این تاریخ، بخش یا بخش‌هایی از خصوصیات گلی خود را از کاراکتر «ولگرد» چارلی گرفته است و می‌گیرد: شیطنت یا گاه مردم‌آزاری برادران مارکس و جری لوئیس، آکروباسی و انعطاف بدنی محیرالعقول هارولد لویید، سادگی و دردسرسازی ابلهانه استن لورل و الیور هاردی، سکوت مطلق ژاک تاتی، کلیت پرسوناژ آسیب‌پذیر و خوشدل هری لنگدون و... حتی قابلیت خود هجوگری (Self-Parody) وودی آلن در خصوص عیوب جسمانی که به لحاظ شوخی با قد کوتاهش، دقیقاً به چاپلین پهلو می‌زند. سایه‌ای بسیار گسترده از پس شخصیت / الگوی «ولگرد» چاپلین برمی‌آید و پهنای پایان‌ناپذیر سینمای کم‌دی را تا ابد، فرا می‌گیرد، و بی‌راه و بی‌ربط نیست اگر جنبه صریح، علنی و بی‌شیله پيله بروز احساسات را کلیدی‌ترین عامل پدیدآورنده این سایه پررنگ بشماریم.

چاپلین که با نمایش سرعت عاشق شدن شخصیت ولگردش در روشنایی‌های شهر (۱۹۳۱) و عصر جدید (۱۹۳۶)، شکل اصیل، فطری و «بدون حسابگری» تمایلات عاطفی بشر را یادآوری می‌کرد، در دیکتاتور بزرگ (۱۹۴۰) به خودش فرصت داد تا انعکاس عظیمی از رنگ باختن آن اصالت و فطرت را در ابعاد کلی‌تری از حیات انسان سده بیستم و با ارائه تصویری مضحک و کاریکاتوروار از بزرگ‌ترین کاریکاتور قرن، به نمایش بگذارد. صراحتی که چاپلین در عبارات آن بیانیه انسان‌دوستانه پایانی این فیلم به کار می‌گرفت، از نظر ماهیت، تفاوتی با صراحت بصری او در هجو ماشینیسم در عصر جدید، تقبیح طمع انسان در جویندگان طلا (۱۹۲۵)، دغدغه‌های ضدجنگ در دوش‌فنگ یا زیر سؤال بردن ظلم و تبعیض پسر بیچه (۱۹۲۱) نداشت. اتهام «شعاری بودن» که از زمان اکران اول فیلم تا امروز، از سوی همان خوگردگان به کلیشه‌های متفرعانه

نظام سنتی نقد فیلم به دیکتاتور بزرگ و خطابه پایانی چاپلین وارد می شود، فقط نتیجه تبدیل طبیعی زمینه های بصری صریح فیلم های قبلی استاد به کلام صریح این فیلم است و بس. به قول خود چاپلین، فیلم تا قبل از این صحنه، آن قدر تماشاگرش را خندانده که بتواند برای سه چهار دقیقه ناقابل، کاملاً جدی و احساساتی شود و پنبه همه دیکتاتورهای نهان و آشکار تاریخ را با الفاظی نوع دوستانه، بزند.

و حالا که بحث به اینجا کشید، می خواهم بپرسم مگر باستر کیتون در رویارویی با مسایل اساسی، در مواجهه با آن نقاط برجسته و کلیدی رفتارها و احساس های انسانی که با اصل و ذات و مسیر طبیعت همسو و همراه اند. همین قدر آشکار به نمایش معصومیت شخصیت همیشگی کیتونی اش نمی پرداخت؟ آنجا که در فیلم بردار، در حین صحبت تلفنی با دختر مورد علاقه اش، می شنید که دختر به زودی برای مدتی به سفر خواهد رفت، گوشی تلفن را رها می کرد و همه خیابان ها را می دوید و دزدکی سوار تراموا می شد و از پله های پرشمار همه طبقه های آپارتمان محل زندگی دختر بالا می رفت تا نفس نفس زنان در کنار او که هنوز با تلفن و به خیال خودش با کیتون آن طرف خط صحبت می کرد، لحظه ای بایستد و بگوید که آمده قبل از سفر او را یک نظر ببیند. گیرم که رنگ مایه «هجو» و شوخی با این نوع ابراز احساسات عاشقانه، در این صحنه مشهور بیش از همه لحظه های مشابه ابراز علاقه در فیلم های چاپلین (مثلاً صحنه نجات پولت گذار در عصر جدید با فداکاری ناگهانی چارلی در به عهده گرفتن مسئولیت دزدی نان) باشد. به هر رو، در معادلات موجود برای بازشناسی یک پرسوناژ ثابت سینمایی، این رفتار کیتون ساحتی یکسان با منش ساده دلانه و بی حسابگری چارلی در عشق و عاشقی هایش دارد. این ماییم که براساس پیش فرض های ناشی از تأثیرپذیری چشم و گوش بسته در برابر مؤلفی های عرصه تحلیل فیلم، می خواهیم نشانه های افتراق رامیان دو استاد بیاییم و اگر نیاییم آن را به فیلم ها و کنش های آنان تحمیل کنیم.

اگر می‌پذیریم که نگره مؤلف بیش و پیش از هر چیز، بر «ابزار» و عناصر کار فیلمساز مؤلف متمرکز می‌شود و تأکید می‌ورزد، اگر باورمان شده که شیوه‌های صد درصد «محتوایی» و غیرساختاری گذشته، حالا دیگر الگوی همه‌جانبه و کاملی برای ارزیابی آثار مؤلفین در اختیارمان نمی‌گذارد (مثل برخورد یکسر تماتیک رابین وود با هاوارد هاگس)، خود به خود به اینجا می‌رسیم که فقط «رویگرد» نهایی چاپلین و کیتون در نوع نتیجه‌گیری مضمونی از موقعیت‌ها و تنش‌های دراماتیک آثارشان با هم به کلی متفاوت است و در سایر موارد، ابزار و عناصر خلق این موقعیت‌ها و پیشبرد آثارشان با هم به کلی متفاوت است و در سایر موارد، ابزار و عناصر خلق این موقعیت‌ها و پیشبرد روابط و تنش‌ها در فیلم‌های مختلف‌شان، به شدت به هم نزدیک است. صحنه خراب شدن یکباره خانه پیش ساخته در اثر قرار گرفتن در مسیر ریل راه‌آهن را در فیلم یک هفته کیتون به یاد بیاورید تا بی‌درنگ صحنه و موقعیت کمیک مشابهی در عصر جدید چاپلین در ذهن‌تان تداعی شود: جایی که پالت‌گذار، چاپلین را به خانه چوبی درب و داغان حاشیه شهر می‌برد و از میز و صندلی تا در و ستون و طاقچه خانه، یکی‌یکی با کوچک‌ترین تکان و تکیه‌ای فرو می‌ریزند. گفتم و می‌بینید که «ابزار» خلق موقعیت‌های کمیک، یکسان یا دست‌کم همانند است. تفاوت غایی دو مؤلف، در «رویگرد» محتوایی‌شان است: کیتون با ویرانی خانه، خود را مستأصل و درمانده می‌یابد و زندگی‌اش را بر باد رفته می‌بیند، اما چاپلین با ناامید شدن از این که بتواند آرامشی در آن خانه رو به ویرانی بیابد، به سراغ امید و دلخوشی تازه‌ای می‌رود و از لبه برکه کنار خانه، به وسط آن شیرجه می‌زند تا آب‌تنی صبحگاهی دلچسبی را تجربه کند، اما عمق برکه که ظاهراً کافی به نظر می‌رسید، تا قوزک پای اوست و در نتیجه، چاپلین به جای آب، با سر به سطح گل و لای کف برکه شیرجه می‌رود. ولی باز هم بعد از لحظه‌ای بهت و جا خوردن، با امید و دلخوشی تازه‌ای برمی‌خیزد و به دنبال کار می‌رود.

این فقط تفاوت نهایی کیتون و چاپلین نیست. تفاوت کلی کسانی که ترجیح داده‌اند «تصمیم» خودشان را بگیرند و یکی را با اطمینان به دیگری ترجیح دهند هم هست: اگر نسب همه خوش‌بینان، مثبت‌اندیشان و اخلاق‌گرایان بزرگ تاریخ سینما، از کوروساوا و زینه‌مان تا لین و کازان را در بزرگ‌ترین خوشبین دوران صامت سینما یعنی چاپلین بجوییم و از سوی دیگر، معتقد باشیم که ریشه همه بدبینی‌ها و تلخ‌اندیشی‌ها و گروتسک جاری در آثار بونوئل و پولانسکی و آنتونیونی، یک جایی و یک جوری به بزرگ‌ترین بدبین سینمای صامت یعنی کیتون می‌رسد، آن وقت می‌توانیم به تقسیم‌بندی کم و بیش قاطعی از ستایشگران یکی از آن دو برسیم: چاپلین دوستانی که به صراحت، کیتون را کم‌اهمیت‌تر از او می‌خوانند در مجموع به تمایلات اخلاقی و انسانی سینما و اصلاً هنرف تعلق خاطر بیشتر و مستقیم‌تری دارند و پسند همگانی مردم در جریان تأیید همین وجوه غالب اخلاقی، برایشان عامل مهمی است. اما کیتون پرستانی که با برچسب سانتی‌مانتالیسم هنر چاپلین را نفی می‌کنند، با سلیقه‌های مردم‌گریز، پرهیز از ساده‌نگریستن به عواطف بشری، خود متفاوت‌پنداری در همه اجزا و اکناف عالم و بالاخره تفرعن، میانه‌بهتری دارند و حتی اگر بنا باشد با پیروی از نگره‌پردازان منبع تقلیدشان، آثاری چون ریوبراوو یا جویندگان را بستایند و بعد ببینند که متأسفانه (!) مردم هم با این فیلم‌ها ارتباط نزدیک و همدلانه‌ای برقرار کرده‌اند، می‌کوشند دلایل کاملاً متفاوتی برای ستایش آثار محبوب‌شان بیابند تا آنها را به اصطلاح «مال خود» کنند و علاقه خود را متفاوت و برتر از علاقه دیگران نشان دهند. من یکی که به روح کلی و باورهای انسانی و اخلاقی در آثار کوروساوا و عدم تحقق اصالت‌های انسانی و اخلاقی در آثار کوروساوا و عدم تحقق اصالت‌های انسانی و اخلاقی در آثار بونوئل، به یک اندازه علاقه و دلبستگی دارم، طبعاً خودم را هرگز در دوراهی مرگبار انتخاب و ترجیح یکی از دو کم‌دین / کم‌دی‌ساز بزرگ دوران کلاسیک یعنی چاپلین و کیتون قرار نمی‌دهم. اما در رویارویی با



تفرعی که از جرگه منکران چاپلین و شیفتگان کیتون متصاعد می شود، چاره ای جز ابراز برآشفستگی ام نمی بینم و این گونه به دفاع از چاپلین می پردازم.

ولی خودمانیم، مگر چاپلین به چنین دفاعهایی نیاز دارد؟ مگر میزان درک و شناخت منکران او از ماهیت و الگوهای کمدی، چه قدر قابل اعتماد و قابل اعتناست که بتواند سر سوزنی از قدر بی پایان چاپلین در مقام نابغه سینمای کمدی بکاهد؟ دیدگاهی که با اطلاق عبارت وحشتناک و باورنکردنی «کمدی لوییچی» به فیلم سورئالیستی جدی و پیچیده و روانشناسانه ای چون بل دوژور / زیبای روز (بونوئل، ۱۹۶۷)، میزان شناخت خود را از قالب کمدی (و همچنین سینمای مدرن) نشان می دهد و یا در واقع لو می دهد، بر پیکره عظیم و شکوهمندی چون چارلز اسپنسر چاپلین، حتی خط کوچکی هم نمی اندازد.