لحنی برای روایت

دربارهٔ سینمای کمدی؛ که صرفاً یک ژانر نیست

زمان انتشار : **۱۳۸۹**

چاپ شده در : **مجله ۲۴**

یکی از مباحث مهمی که بعد از طرح و تثبیت دیدگاه های نقد نئوفرمالیستی در حیطهٔ ادبیات سینمایی دچار تحولات اساسی شد، تقسیم بندی های ژانری بود. در حقیقت زمینه های این تحول را نگرش دیوید بوردول و کریستین تامپسون دربارهٔ ژانر و مفهوم «زیر–ژانر» یا «ژانر فرعی» ایجاد کرد. آن دو در کتاب همچنان بی جایگزین «هنر فیلم Film Art»/به طور مشخص کمدی را به عنوان قالب اصلی و عمده ای که باید تقسیمات زیر–ژانری درباره اش اعمال کرد، مثال می زنند» :ژانرهای بزرگی وجود دارند که بسیاری از فیلم ها را دربر می گیرند...مثلاً کمدی اصطلاح فراگیری است که شامل کمدی های اسلپ استیک نظیر دروغ گو دروغ گو، کمدی های رمانتیک نظیرGroundhog Day ، هجویه هایی نظیر مجموعهٔ «آستین پاورز» و کمدی های وقیحی نظیر مری یه چیزیش هست می شود. در نتیجه منتقدان، تماشاگران یا فیلمسازان می توانند برای توصیف دقیق تر فیلم ها، ژانرهای فرعی را ابداع کنند». (ژانرهای سینمایی، ترجمهٔ مجید اسلامی، مجلهٔ «هفت«، آذر ۱۳۸۳). بحث بوردول و تامپسون بیش از همهٔ ژانرها درخصوص کمدی و ملودرام و تریلر، آشکارا قابل طرح به نظر می رسید و بعدتر، با گسترهٔ «تلفیق ژانر» بی مرزی که با افزایش نئونوآرها پدید آمد، عملاً حیطهٔ نوآر را هم دربرگرفت .نتیجه، روشن است: دیگر سال هاست که نمی توانیم هر یک از این چهار قالب را چنان که درمورد وسترن یا فیلم وحشت یا علمی– خیالی به محدودهٔ مشخص یک ژانر محدود می شویم، صرفاً ژانر بدانیم. نوآر، ملودرام، تریلر و کمدی، هر کدام یک مدل، یک الگو، یک لحن برای روایتگری و پیشبرد عناصر بصری و شنیداری و روایی فیلم ها به حساب می آیند. می توان فیلم هایی در ژانرهای دیگر داشت که گاه از این لحن روایت بهره می گیرد، می توان برخی زیر–ژانرهای این لحن ها مثل کمدی رومانتیک داشت که خود به تنهایی گستردگی و قواعد شناخته شدهٔ یک ژانر کامل را دارند و همچنین می توان شکل های تازه ای از زیرمجموعه های این لحن ها را در دل پاره ای از فیلم ها یافت.

بدیهی است که میان این چهار لحن، کمدی و ملودرام به دلیل صبغه و سابقهٔ ادبی کهنی که دارند، در حیطهٔ ادبیات داستانی و به ویژه تئاتر نیز تقسیم بندی های مشهور و متنوعی از آنها دیده و یافته می شود. در این جا مبنای من برای تفکیک زیر–ژانرهای لحن کمدی، این قالب های ادبی مثل کمدی فارس، کمدی رفتار (manners)و غیره نیست. این نکتهٔ مهمی است که بدانیم نخستین تلفیق های ژانری در تاریخ سینما بیش از همه در عرصهٔ کمدی اتفاق افتاد. در تمام طول سینمای کلاسیک، وسترن فقط وسترن بود و فیلم گنگستری، صرفاً گنگستری. ولی کمدی می توانست با هر کدام از اینها ادغام شود و مثلاً کت بالو را در همنشینی با وسترن یا بعضی ها داغشو دوس دارن را در تلفیق با گنگستری به وجود بیاورد. این قابلیت که به همان چیرگی لحن روایت کمدی در ابعادی فراتر از یک ژانر محدود و مشخص بازمی گردد، حتی موجب شده که یکی از مشهورترین ژانرهای اوج دوران کلاسیک یعنی موزیکال، عملاً در بسیاری موارد قابل تفکیک از کمدی نباشد. دلیل این که در مراسم گلدن گلوب همیشه جایزهٔ بهترین فیلم غیر از «درام» را «کمدی یا موزیکال» می نامند، همین است که از گذشته تا امروز، از آمریکا تا اروپا، ازآواز در باران کلی و دانن تا پسرها و تیکه ها منکیه ویتس تا هشت زن اوزون، به ندرت می توان موزیکال محبوبی یافت که کاملاً کمدی یا دست کم لحن روایتش کمیک نباشد. و در این خصوص، نمونه های تلخی چون مولن روژ کاملاً استثنا به حساب می آیند .همچنین می توان به تقریباً تمام انیمیشن های تاریخ اشاره کرد که در تلخ ترین و جدی ترین موارد مثل کابوس پیش از کریسمس تیم برتون هم یا کمدی محض هستند یا می توان عناصر کمیک فراوان در آنها یافت.

اما تا پیش از این تلفیق ها، سینمای کمدی بیش از هر چیز با حضور یک یا چند »کمدین» در هر فیلم، شناخته می شد. هنوز هم اغلب مردم شکل گیری فیلم کمدی را نه متکی به فیلمنامه و ساخت، و طنزپرداز را نه نویسنده یا کارگردان، بلکه شخص کمدین می دانند. و چون سنت کمدی سازی با اتکا به

کمدین، از دورهٔ صامت و کمدی های اسلپ استیک تا اواسط دههٔ ۱۹۷۰ و کمدین های دوران ناطق مثل جری لوئیس و پیتر سلرز و بقیه امتداد یافت، این که کمدی در نزد عوام به کمدین شناخته می شود، طبیعی به نظر می رسد. در تشخیص تفاوت های نوع کمدی متکی به کمدین با غیر از آن، نکتهٔ اساسی این است که کمدین ها چه در ابعاد برادران مارکس بداهه پردازهای دیوانه ای باشند و چه مثل باستر کیتون یا چاپلین یا ژاک تاتی، به همهٔ معانی ممکن خود مؤلف فیلم هایشان به حساب آیند، در هر حال معمولاً چندان «کارگردانی پذیر» نیستند. بر همین اساس، مؤلفی چون بیلی وایلدر حتی وقتی شبه کمدین هایی چون جک لمون یا والتر ماتائو را در اختیار می گرفت، کمدی متکی به کمدین و تیپ/شخصیت آشنایش نمی ساخت؛ و در نقطهٔ مقابل، بلیک ادواردز با وجود دغدغه های مشترکی که در فیلم های مختلفش داشت، می توانست سری پلنگ صورتی را کاملاً متأثر از تیپ/شخصیت کمدی تکرارشوندهٔ سلرز خلق کند. و دست آخر این که وودی آلن با هر معیاری یک استثنا محسوب می شود. هم به عنوان کارگردان و نویسنده و خالق جهانی قابل شناسایی، مؤلف است و هم حتی در تلخ ترین کمدی هایش مثل خاطرات هتل استارداست یا زلیگ، به شدت متکی به فردیت خودش به عنوان بازیگر/کمدین فیلم می سازد.

در دوران اخیر و در دل گرایش ها و لحن پست مدرنیستی روایت سینمایی، فیلم های بسیاری وجود دارند که برای ما در ایران که عادت نداریم حرف های جدی و عمیق را در بطن کمدی ها تشخیص دهیم، «کمدی» خواندن آنها بسیار دشوار می نماید. اما به هر رو در فیلم هایی چون پالپ فیکشن تارانتینو، لبوفسکی بزرگ برادران کوئن، آلمانی خوب سودربرگ، گل های پژمرده جارموش، قاپ زنی گای ریچی، ماهی بزرگ تیم برتون یا دو شاهکار روی آندرشون یعنی آوازهایی از طبقهٔ دوم و شما، زنده ها! رگه های کمدی بی تردید جاری است و همین لحن، اساساً یکی از مهم ترین ویژگی های شکل دهندهٔ سینمای پست مدرن به شمار می رود. اما دو نکته در این خصوص اهمیت ویژه دارد: نخست آن که اگر بخواهیم به گذشته نقب

بزنیم و رگ و ریشه ای برای این لحن آمیخته به گروتسک در سینما بیابیم، طبعاً و قطعاً به فیلم های ده- پانزده سال آخر دوران فیلمسازی لوئیس بونوئل می رسیم که گاه مثل راه شیری یا سیمون صحرا/شمعون بیابان نشین حتی می تواند روده برکننده شود و گاه مانند بل دوژور/زیبای روز یا این میل مبهم هوس با وجود عمق کمیک موقعیت های گاه پوچ/آبسورد و گاه دوگانه/گروتسک، هرگز به کنشی که تماشاگر را به خنده بیفکند، نمی انجامد؛ درست مثل آن چه امروز در نمونه های اصیل پست مدرن می بینیم. و دوم این که در برخی فیلم های عمداً افراطی این دوران به لحاظ ترکیب لحن ها و قالب ها و ذهنیات و تکنیک های پیچیدهٔ روایت مانند سرگذشت شگفت انگیز آمِلی پولَن ژان پی یر ژونه یا آفتاب ابدی ذهن بی آلایش میشل گوندری و چارلی کافمن، مباحث روانشناختی و ژرفای مضمونی فیلم به حدی می شود که حتی در حد همان آثار دارای لحن دوگانهٔ شوخ و تلخ پست مدرن هم نمی توانیم خودمان را راضی کنیم که این فیلم ها را کمدی بدانیم. در حالی که مثلاً در کتاب معتبر «۵۰۱ فیلمی که باید دید» انتشارات باونتی بوکس، آملی یا فیلم — از نظر ما ایرانی ها- بسیار جدی گمشده در ترجمه را نیز در تقسیم بندی ژانر کمدی قرار داده اند.

و البته کمدی هایی وجود دارند که از برخی صحنه های اسلپ استیک تا شوخی های کلامی تا زبان و بیان هجوآمیز تا کمدی موقعیت در جلوه های متخلفش، همه را در فیلمنامه ای منسجم و در دل داستانی که قابلیت و تناسب لازم برای بهره مندی از تمام این انواع کمدی را داشته باشد، تلفیق می کنند و عملاً در هیچ یک از زیرمجموعه های کمدی نمی گنجند و در همه می گنجند. بسیاری از کمدی های بزرگ، از فیلم های وایلدر تا مثلاً هر دو فیلم ملاقات با والدین و ملاقات با فاکرها تا بهترین کمدی سال اخیر دنیا خماری / Hangoverساختهٔ تاد فیلیپس، از همهٔ این امکانات سود می برند؛ هرچند امکان دارد مثلاً بابت چیرگی وجوه کمدی رومانتیک در فیلم های وایلدر براساس فیلمنامه های وایلدر-دایموند، مثلاً به وجوه اسلپ استیک ایرماخوشگله توجه نکنیم و آن را به طور خالص، کمدی رومانتیک به حساب آوریم.

و بالاخره این که میان این همه انواع کمدی که امروزه به سینمای کمدی ساده و خالص متکی به کمدین در دوران کلاسیک اضافه شده اند، می توان تعبیری چون »کمدی بومی یا اقلیمی» را هم در وصف یکی از زیر–ژانرهای این قالب به کار برد. فیلم های ایتالیایی مشهور بازیگرانی چون توتو و لاندا بوزانکا و آلدو فابریتسی که خصلت های ایتالیایی غرغر و داد و فریاد و نوعی آمادگی عمومی برای دعوا و مرافعه محور آن بود، یک نمونهٔ تاریخ سینمایی معروف است که به هیچ عنوان در فرهنگ و کشوری دیگر، نمی توانست معنا پیداکند. در این مقیاس، تک و توک کمدی های درخشانی هم در تاریخ سینمای خودمان داریم که فقط با خصلت ها و زیست «ایرونی» شکل می گیرند. مانند اجاره نشین ها و مهمان مامان مهرجویی، خواب تلخ و آتشکار محسن امیریوسفی و البته دائی جان ناپلئون تقوایی که به تنهایی و تمام قد، تاریخ فقیر تلویزیون ما را در این زمینه، نمایندگی می کند.

با مجموعهٔ این اشاره ها که همچنان نابسنده است، شاید روشن شده باشد که حتی مثلاً مقایسهٔ یک کمدی رومانتیک خالص مثل دخترخداحافظی هربرت راس و نیل سایمون با نمونهٔ روانشناختی همین قالب کمدی رومانتیک مثل آنی هال با نمونهٔ درخشان آمیخته به فانتزی مثل روز گراندهاگ/افسانهٔ روز دوم ماه فوریه هارولد رامیس که بوردول و تامپسون آن را به راحتی یک کمدی رومانتیک می نامند، تا چه حد می تواند گمراه کننده باشد؛ چه برسد به مثلاً قیاس یک کمدی صامت استاد بزرگ و.س. فیلدز با یک هجویهٔ یک بارمصرف مل بروکسی؛ که هر کدام اجزا و عناصر منحصر به فرد خود را دارند.

*

توضیح تکمیلی ۱: در همین شمارهٔ مجلهٔ ۲٤، نظرخواهی بهترین کمدی های تاریخ سینمای ایران و جهان هم انجام و چاپ شده بود که بر اساس تقسیم بندی های شرح داده شده در همین مقاله، انتخاب های نگارنده به این شرح بود (که طبعاً در بخش "نظرسنجی ها"ی همین سایت هم آمده است) :

سینمای ایران (به ترتیب سال ساخت)

صمد آرتیست می شود (پرویز صیاد، ۱۳۵۳)

جوجه فکلی (رضا صفایی، ۱۳۵۳)

آقای جاهل (رضا میرلوحی، ۱۳۵۳)

دایی جان ناپلئون (ناصر تقوایی، ۱۳۵٤)

اجاره نشین ها (داریوش مهرجویی، ۱۳٦۵)

مدرسهٔ پیرمردها (علی سجادی حسینی، ۱۳٦۹)

لیلی با من است (کمال تبریزی، ۱۳۷۵)

مرد عوضی (محمدرضا هنرمند، ۱۳۷٦)

مکس (سامان مقدم، ۱۳۸۳)

خواب تلخ (محسن امیریوسفی، ۱۳۸٤)

و پنج فیلم بعد: دو فیلم با یک بلیت (داریوش فرهنگ، ۱۳٦۹)

ای ایران (تقوایی، ۱۳٦۷)

دخترداییِ گمشده (مهرجویی، ۱۳۷۸)

جنگجوی پیروز (مجتبی راعی، ۱۳۷۸)

مارمولک (تبریزی، ۱۳۸۳)

بدیهی است که اگر می خواستم مبنای انتخاب کمدی های برتر تاریخ سینمای ایران را میزان خندیدن در حین تماشای فیلم درنظر بگیرم، هر ۱۰ انتخابم از میان فیلم های جدی می شد که به ژانر کاملاً ایرانی «کمدی ناخواسته» منجر شده اند؛ از ملودرام های ایرج قادری تا عرفانی/فلسفی های حسینعلی فلاح لیالستانی

تا اکشن های زنانهٔ علیرضا داودنژاد تا شبه فمینیستی های تهمینه میلانی تا شاهکارهای بی بدیل «زی–مووی» تاریخ سینمای جهان یعنی فیلم های گنگستری/پلیسی استاد اصغر نصیری.

سینمای جهان

(دلایل تفکیک این زیر–ژانرهای کمدی را در مقاله ای در همین مجموعه مطالب آورده ام)

کمدی متکی به کمدین :

روزی در مسابقات اسب دوانی (سام وود، مؤلف: برداران مارکس، ۱۹۳۷)

هالوها در آکسفورد (آلفرد گولدینگ ، مؤلف: استن لورل و الیور هاردی، ۱۹٤۰)

کمدی سیاه:

قاتلین پیرزن/زن کُش ها (الکساندر مکندریک، ۱۹۵۵)

کمدی رومانتیک:

بودن یا نبودن (ارنست لوبیچ، ۱۹٤۲)

عشق در بعدازظهر (بیلی وایلدر، ۱۹۵۷)

بعضی ها داغشو دوس دارن (بیلی وایلدر، ۱۹۵۹)

گل کاکتوس (جین ساکس، مؤلف: یال دایموند، ۱۹٦۹)

دختر خداحافظی (هربرت راس، مؤلف: نیل سایمون، ۱۹۷۷)

کمدی روانشناسانه:

آنی هال (وودی آلن، ۱۹۷۷)

روزگراندهاگ/افسانهٔ روز دوم ماه فوریه (هارولد رامیس، ۱۹۹۳)

و ده فیلم بعد:

کمدی موزیکال:

چهره نمکین (استنلی دانن، ۱۹۵۷)

کمدی هجوآمیز:

رقص خون آشام ها/ ببوس ولی گازم نگیر (رومن پولانسکی، ۱۹٦۷)

کمدی سوررئالیستی:

شبح آزادی (لوئیس بونوئل، ۱۹۷٤)

کمدی پست مدرن:

پالپ فیکشن (کوئنتین تارانتینو، ۱۹۹٤)

لبوفسکی بزرگ (برادران کوئن، ۱۹۹۸)

آوازهایی از طبقهٔ دوم (روی آندرشون، ۲۰۰۰)

کاملاً رو به جلو(Full Frontha/ استیون سودربرگ، ۲۰۰۲)

ماهی بزرگ (تیم برتون، ۲۰۰۳)

کمدی انیمیشن:

شرکت لولوها (پیت داکتر، دیوید سیلورمن، لی آنکریچ، ۲۰۰۱)

کمدی همه جانبه:

ملاقات با فاکرها (جی. روچ، ۲۰۰۳)

خدواندا، چه طور این فهرست بیست فیلمی تمام شد و هیچ یک از شاهکارهای چاپلین، کیتون، هارولد لوید، ژاک تاتی و والت دیزنی قدیم یا فیلم های درخشان جری لوئیس، نورا افرون، پیتر باگدانوویچ

یا پرستون استرجس در آن قرار نگرفت؟ این، بار دیگر، از بلایای محدودیت در تعداد انتخاب هاست.

توضیح تکمیلی ۲: در این نظرخواهی، نام فیلم های قبل از انقلابی انتخاب شده، از فهرست چاپ شده حذف شد!