حقیقت‌نمایی در اثر کمیک

نوشته: استیونیل
ترجمه: مهدی ارجمند

جری پالمر (gerry Palmer) در بحثی که پیرامون شیرین‌کاری و لطیفه دارد، خاطرنشان می‌کند که وقایع غیر منتظره کمیک از دو اصل بنیادی پیروی می‌کنند. اول آنکه انتظارات نا به هنگام و تناقض‌آمیزی در متن داستانشان وجود دارد و دوم اینکه تصویری باژگونه از دنیای بیرون و ارزش‌ها و متعلقات اندیش‌گون آن عرضه می‌کنند که با تجربه زندگی روزمره مخاطب در تخالف است.

مثال‌هایی که در این رابطه ذکر می‌کند شامل هجویاتی موهن "است (از قبیل چهره آغشته به کیک خامه‌ای، ناشی‌گری و زمین خوردن و نظایر آن) که در اصل باورهای فرهنگی و احترامی را که برای وجود جسمانی انسان به عنوان موجودی شریف قایلیم، خدشه‌دار می‌کند و طبیعت رویدادها و روابط علت و معلولی بین آنها را باژگونه جلوه می‌دهد. توجه کنید پالمر چه می‌گوید:

"شیرین‌کاری‌ها یا به تمامی غیر قابل پیش‌بینی و نامنتظر هستند یا اینکه به کل حدس‌پذیر می‌باشند. دنیای آنها یکی از این دو حالت را دارد چنین وضعیتی با ادراک عمومی ما از زنجیره رویدادهای موجود در جهان پیرامونمان، سازگاری ندارد. زیرا در دنیای بیرون، رویدادها و وقایع هرگز شکلی مطلق ندارند، همان چیزی که کاملاً قابل پیش‌بینی به نظر می‌رسد و ما ممکن است تحت عنوان ضرب‌المثل‌هایی چون "مار گزیده از ریسمان سیاه و سفید می‌ترسد" و هیچ‌کس ذاتاً احمق نیست"از زبان مردم می‌شنویم، می‌تواند

کتابخانه
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

نتیجه‌ای معکوس ببار آورد. اما آن چیزی که غیر قابل پیش‌بینی است در راستای قوانین موجود در طبیعت که ظاهری تعین‌ناپذیر دارند می‌توانند به شکل یک شیرین‌کاری شعبده‌آمیز ظهور کند."

مسایلی چون حرمت و شرافت انسانی و آینده‌نگری از مفاهیم مشترکی هستند که مربوط به مقوله **آداب‌دانی** (decorum) و **حقیقت‌نمایی** (Versimlitude) می‌شوند. منظور از **آداب‌دانی**، تقید به آن چیزی است که در خور و شایسته به نظر می‌رسد اما **حقیقت‌نمایی** به معنای توجه به امری محتمل و نسبی است. با این حساب، هر دوی این مفاهیم حول محور ارتباط بین پدیده‌هایی چون نمایشگری، معرفت فرهنگی، اعتقادات و باورها و انتظارات مخاطبین شکل می‌گیرند. در حوزه معارف، باورها و اعتقادات به عنوان یک مجموعه کلی، می‌توان تفکیکی را در سطوح اجتماعی ـ فرهنگی، مؤلفه‌های زیباشناختی و ویژگی‌های مشابه قایل شد؛ که در نهایت به تبیین دو گونه شاخص از "حقیقت‌نمایی" می‌انجامد. تزوتان تودوروف (Tzvetan Todovov) به این نکته اشاره کرده است:

"اگر آنچه گذشتگان برایمان به ارث گذاشته‌اند، مورد بررسی قرار دهیم، پدیده‌ای را کشف می‌کنیم به نام حقیقت نمایی که واجد دو نمونه شاخص است. نمونه اول مقید به قواعد قوانین گونه‌ها (rules of genre) است. چنان چه اثری را حقیقت‌نما بنامیم ملزم به رعایت این قوانین خواهد بود. در دوره‌های معینی از تاریخ، این احتمال وجود دارد که کمدی را به عنوان نمایشی داوری می‌کردند که در پرده آخرش شخصیت‌ها از پرده ابهام خارج شده و روابطشان بهبود می‌یافت. هم‌چنین داستان یا نوول احساساتی (Sentimenal novel) آن داستانی بود که عاقبتش به ازدواج قهرمان زن و مرد می‌انجامید و در پایان، به تنبیه شرارت و تکریم فضایل انسانی می‌پرداخت. در این عرصه، "حقیقت‌نمایی" موجب می‌شد تا اثر به نوعی **گفتمان ادبی** (Literary discourse) تبدیل شود. به بیان دقیق‌تر، حقیقت‌نمایی بر ذات دو گانه و تفکیک‌پذیر اثر در حیطه گونه (genre) خودش، تأکید می‌ورزید.

اما نمونه دومی که مورد نظر داریم، بیشتر به نسبت ظاهری اثر هنری با واقعیت (Reality) اشاره می‌کند. ارسطو، پیشتر اشاره کرده بود که حقیقت‌نمایی به نسبت میان **گفتمان** (discoure) و مرجع اثر (**حقیقت جهان**) دلالت نمی‌کند بلکه حاکی از نسبت میان **گفتمان** و آن چیزی است که خوانندگان به عنوان **حقیقت** بدان باور دارند. نسبت حاضر، بین اثر هنری و گفتمان‌های پراکنده افراد حاضر در جامعه برقرار می‌شود که در نهایت به تثبیت **مفهومی** به نام **افکار عمومی** (Public Opinion) خواهد انجامید. بدیهی است که مورد حاضر نیز ربطی به **واقعیت** ندارد بلکه به عنوان برداشتی مستقل از اثر هنری، و بسیار نزدیک به یک گفتمان خاص عمل می‌کند.

دو قسم از "حقیقت‌نمایی" که مورد نظر تودوروف است به دو گونه "آداب‌دانی" خاص نیز انجامیده است. اول، آن نوعی که به هنجارهای موجود در عقاید و افکار عمومی احترام می‌گذارد و دوم، آن نوعی که مقید به رعایت قوانین و قواعد یک گونه خاص (genre) است. بنابر این، هر دوی این موارد آکنده از احساس احترام به قوانین و تشبّث به امور حقیقی هستند. در نمایش‌های دوران رنسانس، پادشاهان، درباری‌ها و طبقه اشراف به دنبال اندیشه‌های ثقیل و اعمال بزرگ در داستان‌ها بودند حال آنکه، در سینمای بعد از جنگ اروپا این ویژگی‌ها برای مخاطبین روشنفکر و بورژوا جذابیتی نداشت. زمانی بود که ارزش حماسه‌ها (epics) در زبان فاخر و سبک متعالی‌شان نهفته بود و اپراها به دنبال داستان‌هایی با مضامین فوق طبیعی (Super natural) و رویدادهای غیر عادی بودند. در

حالی که امروزه استفاده از شیوه‌های دون‌مایه و پست در فیلم‌های قبیح‌نگارانه (ponography) و برخی از کمدی‌های بکوب بکوب (slapstic) امری عادی تلقی می‌شود. خلاصه اینکه زمانه عوض شده و دیگر کسی به شیوه فیلم‌های موزیکال قدیمی فی‌الفور زیر آواز نمی‌زند!

با این وصف، می‌توان گفت حقیقت‌نمایی و آداب دانی به یکسری کلیشه‌های کلی و فرهنگی تبدیل شده‌اند که به زعم آقای ژرارژنت (Gerard Genett) چونان ملاک ابدی و بلاتردید آفرینش هنری و آثار زیباشناختی به حساب می‌آیند. در قرن هجدهم این پدیده‌ای باور نکردنی و توهین‌آمیز بود که پادشاه یا سلطانی را در هیئت شخصیتی دژمنش (Illmannered) و خبیث ترسیم کنند هم‌چنانکه در تئاتر پیش از جنگ انگلستان محال بود شخصیتی راکه به طبقه کارگر تعلق داشت (چه زن و چه مرد) به عنوان قهرمان یا آدمی اندیشمند معرفی کنند.

بزودی این الگوها بدون آنکه بیانگر مشخصه‌های ویژه و واقعیت شخصیت‌ها باشند، در متون نمایشی پدیدار و جایشان را به عنوان ارزش تثبیت کردند طبق تعریف مرسوم و کلیشه‌ای: شاهان می‌بایست نیک سرشت، متهور و بی‌باک و چونان قهرمانان و طبقه افراد کارگر بی‌بهره از هوش کافی و ناتوان از انجام اعمال پسندیده در زندگی، تصویر شوند.

به هر حال در بطن حالت‌های اغراق‌آمیز و غیر عادی که اپرا به مخاطبینش عرضه می‌کرد؛ تمایزات و اختلاف‌هایی نیز رو می‌شد که ناشی از ارتباط و تعامل بین نظرات، عقاید و کلیشه‌های فرهنگی و انتظارات عمومی مردم بود. در این مرحله، اغراق به عنوان نیروی مخالف تصورات فرهنگی مرسوم عمل می‌کرد. کمدی در این زمینه (به‌کارگیری اغراق) حتی از اپرا نیز پیشتر رفته است. اما توجه به این نکته ضروریست که بر خلاف اپرا، کمدی کاملاً بر زندگی طبقات عادی مردم متمرکز شده است و به عنوان یک دیدگاه متداول، بیانگر سلوک و نقض آداب (Indecorum) خاصی است که در شیوه گفتار، کردار و خصلت‌های انسانی طبقات پایین اجتماع وجود دارد. غالب آثار کمیک، به ویژه آنهایی که شکلی مضحکه‌آمیز دارند؛ بر اساس نقض آداب مرسوم و دور شدن از "حقیقت نمایی" (Verisimiltude) ساخته شده‌اند. این نمونه‌ها از هیچ قاعده یا اصل اجتماعی و زیباشناختی و نیز از هیچ قانون، هنجار، الگو و یا عرف خاصی تبعیت نمی‌کنند. همین تمایزهاست که باعث می‌شود اثری کمیک دارای وجهی **نامنتظر** (surprise) و شگفت‌انگیز باشد اما در عین حال باید پذیرفت که تنوع و پیچیدگی این پدیده و صورت‌های مختلف آن هم‌سان با تنوع و پیچیدگی هنجارهایی است که در هر جامعه‌ای با هرگونه، نظام فرهنگی خاص و شکل زیباشناختی ویژه، قابل مشاهده است.

انقطاع کمیک: (Comic Transgressions)

طرح پرسش درباره ماهیت **هنجار** (norm) و مجموعه آنها در آغاز بحثمان، ممکن است امری مربوط به زیبایی‌شناسی (aesthetic) تلقی شود. می‌دانیم که کمدی غالباً دارای شکل پارودی (parody)[1] است در فصل اول، مختصر بحثی داشتیم که پارودی دارای اشکال گوناگونی است که در خدمت یک نظام نمایشی عمومی قرار می‌گیرد مثلاً ممکن است شما قطعه‌ای پارودی را در یک اثر مستند، گونه‌های ویژه تخیلی (fiction)، فیلمی که مضمونش درباره بدبختی است و یا حتی طرح‌واره‌ای (sketch) کمیک ملاحظه کنید. (درباره این انوع خاص متعاقباً صحبت خواهیم کرد). خارج از حیطه پارودی، یک اثر کمیک ممکن است طیفی از هنجارهای گوناگون عمومی راکه در آثار زیباشناختی یک فرهنگ تثبیت شده‌اند، دربرگیرد. برای مثال، می‌تواند درون متنی که واجد ایده‌آل‌ها و وحدت

عنصر زیباشناختی است شکلی از گسیختگی و نشانه‌های خلق‌الساعه و نوظهور ایجاد کند؛ یا آنکه در مقابل قواعد واقع‌گرایانه (Realistic) زیبایی‌شناسی مرسوم، به قدرت موجود در تصادفات و اشتباهات انسانی تکیه کند. اگر از حوزه بحث زیبایی‌شناسی فراتر رویم؛ هدف پارودی را می‌توان در انواع دیگری از **گفتمان فرهنگی** (Cultural discoure) جست و جو کرد. برای مثال پارودی‌هایی را می‌شود نام برد که بر اساس کلام کتاب مقدس (Bible) ساخته شده‌اند. یک نمونه‌اش دعای برادر می‌نارد (Maynard) در وصف دست نارنجک خورده آدمی به نام آنتیوک (Antioch) است؛ در فیلم monty python and the Holy Grail (مانتی پاتیون و گریل مقدس) (۱۹۷۴). نمونه دیگر دیالوگی است که شخصی به نام رگ (Reg) در فیلم The life of Brain حیات مغزی (۱۹۷۹) به عنوان کلامی تناقض‌آمیز در وصف یک گروه انگلیسی افراطی و چپ‌گرا می‌گوید: «گروه پیشروی طرفدار یهودا... جلوی پیشروی یهودا را می‌گیرد!»

به بیان دیگر، اثر کمیک فی‌نفسه از هنجارهای موجود در کلام فاصله می‌گیرد. این حالت به نوعی پوچی و یاوه‌سرایی (absurdity)، عدم درک فحوای سخن،ناپیوستگی منطقی بین اجزای کلام، انقطاع و وقفه در جریان صحبت، لغوگویی و نظایر آن منجر می‌شود. اکثر گفت و گوهای مبتنی بر شوخی (humour) از هنجارهای موجود در مکالمات رسمی فاصله می‌گیرند. آنها به چیزی می‌رسند که والتر ناش (Walter Nash) به آن می‌گوید «**بده بستان ناقص**»: «بعضی از بده‌بستان‌های کلامی از قوانین مکالمه معمولی پیروی نمی‌کنند... برای اینکه اطلاعات مفید و صحیحی در یک بده بستان کلامی رد و بدل شود؛ لزوماً احتیاجی به درازگویی نیست؛ هم‌چنین نباید به دام سفسطه‌گویی افتاد؛ از وقفه و انقطاع در کلام نیز نباید ترسید؛ تنها کافیست به آنچه می‌شنوید خوب توجه کنید و خط و ربط‌های مکالمه را دریابید.

حالا به یک بده بستان کلامی از فیلم **سوپ اردک** (Ducks soap) توجه کنید که تمام قوانین مرسوم را می‌شکند تا خنده‌ای ناب بیافریند: «گروچو: خوب، حالا گوش‌هاتو باز کن. یک کار خوشگل برات گیر آوردم. اما اول باید دو تا سؤال ازت بکنم. اون چیه که چهار جُفت شُش داره، توی فیلادلفیا زندگی می‌کند؛ هیچ‌وقت هم نمی‌باره بلکه روی زمین جاری می‌شه؟!

چیکو: اولیش که خوب بود، من ۳ تا جواب برات دارم!

گروچو: خوب، حالا حواست با من باشه. این یارو که چهار تا شُش داره و توی فیلادلفیا زندگی می‌کند، مرده یا زنه؟

چیکو: حدس می‌زنم!

گروچو: طرف مُرده؟

چیکو: کی؟

گروچو: چه می‌دونم، من که وادادم!

چیکو: منم وادادم!

حرف‌های گروچو صرفاً به خاطر گریز از هنجارهای منطقی کلام و انکار قوانین گفت و گوهای معمولی نیست. او می‌خواهد با ایجاد مجادله و طرح پرسش، از قواعد آداب‌دانی و صفات پسندیده‌ای که در صحبت‌های مؤدبانه وجود دارد، فاصله بگیرد توجه کنید.

خانم کلی‌پول (Mrs Clay Pool): خانم دریفت‌وود «لطفاً اگه می‌شه رختخواب رو جمع کنید... مردم چی می‌گن؟»

گروچو: «احتمالاً می‌گن تو چه زن خوش‌شانسی هستی.

(از فیلم شبی در اپرا Anigatof Opera ۱۹۳۵)

* *

شوخی‌های موهن فقط مربوط به گروچو نمی‌شود شما می‌توانید نمونه‌های آن را در سریال Blacklader یا از زبان بیسیل (Basil) و سیبل فاولتی (Cybil Fawlty)

بشنوید: از جمله این عبارت: حشره چسبنده عزیز، خوب چاق و چله شده‌ای! این شوخی‌ها مایه‌های زیرکانه‌ای دارند. به‌طور کلی می‌توان گفت که قواعد آداب‌دانی در انواع کمدی دیده می‌شوند. در گونه‌ای به نام کمدی خصایل = Comedy of manners جملات مضحک و لحظات کمیک در طرحی پیچیده با هم ترکیب می‌شوند و از قواعد مزبور فاصله می‌گیرند. نمونه شاخص چنین حالتی را می‌توان در فیلم‌های **حلقه ازدواج** (The Marrige Circle) ۱۹۲۴ و **داستان فیلادلفیا** (The Philadelphia Story) (۱۹۴۰) مشاهده کرد. کمدی خصایل بیشتر از داستان‌هایی استفاده می‌کند که به زندگی طبقات بالای جامعه می‌پردازند؛ حوزه‌ای که در آن بسیاری از صفات و خصایل تثبیت شده‌اند و مسأله احترام متقابل و رعایت قوانین و آداب معاشرت امری ضروریست. انتقاد کمدی خصایل از این مسایل تنها به معنای تقبیح آنچه جامعه به عنوان "عمل ناپسند" می‌شناسد، نیست بلکه در اصل این کمدی به دنبال نفی پدیده‌هایی است که به عنوان تابوهای مسلط اجتماعی تثبیت شده‌اند. برای مثال در فیلم کوتاه **دندانپزشک** (۱۹۳۲) ساخته دابلیو. سی. فیلدز صحنه‌های زیادی وجود دارد که با تصور ما از اعمالی که ممکن است یک دندانپزشک انجام دهد، منافات دارد. هم‌چنین در فیلم دیگری به نام **آرایشگاه** The Barber Shop (۱۹۳۳) باز هم ساخته فیلدز، دیالوگی بین آرایشگر و مدل او رد و بدل می‌شود بدین مضمون:

آرایشگر: ببینم، این خاله روی کله‌ات؟

مدل: آره، این خال در تمام زندگی‌ام روی کله‌ام بوده!

آرایشگر: ولی دیگه بدردت نمی‌خوره!

فراگیری و شیوع قالب‌های فرهنگی وکلیشه‌هایی که همه مردم اعم از اقوام و نژادهای مختلف و حتی اصناف و مشاغل خاص به آن خوگرفته‌اند امکان سنت‌شکنی در این حوزه را مشکل می‌کند (به ویژه وقتی قرار است یک الگوی آشنا و شناخته شده با نمونه‌ای غریب و متفاوت جایگزین شود).

در طرح‌واره‌ای که راس آبوت (Russ Abbott) برای تلویزیون نوشته، صحنه‌ای وجود دارد که اعلام «رأی یک دادگاه را به صورت یک نمایش گروهی از افرادی که با هم پچ‌پچ می‌کنند نشان داده است در (The Odd Couple) ۱۹۶۸، شخصیتی وجود دارد که مالیخولیایی است و می‌خواهد از شر خودش خلاص شود. **آکادمی پلیس** (۱۹۸۴) اساساً بر پایه شخصیت‌هایی بنا شده که تمام تلاششان را مصروف کارهایی می‌کنند که مناسب حال یک پلیس نیست ولی در نهایت همه‌شان گواهی پلیس بودن را می‌گیرند. در فیلم **ایستایی** (static) ۱۹۸۴ هم سکانسی وجود دارد که گروهی از شهروندان مسن و افتاده حال روی باربند یک اتوبوس در حال حرکت، گیر می‌افتند ولی به جای آنکه دچار ترس و اضطراب شوند از حوادث و هیجانات ناشی از این اتفاق لذت می‌برند و سرانجام در فیلم Raxie Hart (۱۹۴۲) وقتی والدین **راکسی** (Raxie) ادعا می‌کنند دخترشان مظنون به قتل است؛ حرفشان مضحک به نظر می‌رسد؛ چون کمتر پدر و مادری را سراغ داریم که این‌گونه نسبت به گرفتاری فرزندشان برخورد کنند:

پدر: اونها تصمیم‌دارن راکسی (Raxie) رو دار بزنن

مادر: همونی که من بهت گفتم!

کلیشه‌ها، الگوها و هنجارهای ثابت فقط مربوط به آدم‌ها و نقش‌هایشان نمی‌شوند بلکه در مورد کنش‌ها و اعمال نیز صدق می‌کنند. از ناشی‌گری جی. بی. بال J. B. Ball (این رسم به سختی جا افتاد که یک آدم محترم هم ممکن است زمین بخورد) تا صحنه‌ای از فیلم **سه‌دوران** (The Three ages) (۱۹۲۳) که سگی پای باستر کیتون را که از ارابه جنگی‌اش آویزان است، گاز می‌گیرد و کیتون برای اینکه از شر سگ مزاحم خلاص شود یک پوتین یدکی را جای پایش از ارابه

آویزان می‌کند. در این صحنه، کنش‌های موجود به نوعی یادآور اتفاقی است که معمولاً هنگام سوار شدن یک مسافر سمج در وسیله نقلیه‌ای که در حال حرکت است، روی می‌دهد. یعنی همان‌قدر نابهنگام، غیر منتظره و تاحدی هم جنون‌آمیز است. در اغلب شیرین‌کاری‌های باستر کیتون این حالت حرکت و جابه جایی وجود دارد در آثار چاپلین نیز چنین است مثل آن صحنه‌ای از فیلم (بنگاه رهنی) The Pawn Shop (۱۹۱۶) که دکتر و مریض هر دو به شیوه خودشان و با لال‌بازی ساعتی را امتحان می‌کنند.

بر اساس آنچه تاکنون گفته شد؛ خیلی از شیرین‌کاری‌ها در ذات خود بامفهوم **آزادی** (Liberity) و پیوند دارند. آنها الگوها و هنجارهای مورد قبول ما را که در عالم بیرون اعتبار داد، نقض کرده و دری را به روی ناممکن‌ها می‌گشایند. در به غرب برو، (Gowest) هارپو (Harpo) در حالی که معلق بین زمین و هواست؛ به اندازه دو برابر قدش کش آمده و بین دو ماشین آویزان شده است. در فیلم بی‌نظم منظم (The Disorderly Orderly) (۱۹۶۴) برفی که درون یک برنامه تلویزیونی در حال باریدن است درون اتاق هم می‌بارد. هم‌چنین در Fast and Furry - ous (سریع و خشمگین) (۱۹۴۸) زنکی، را می‌بینیم که روی شن‌های ساحل، تصویر یک جاده را می‌کشد و چند لحظه بعد جاده نوردی از وسط تصویر او عبور می‌کند. و بالاخره در فیلم غرش شیر شاد Slap - Happy Lion_ (۱۹۴۷) کانگورویی به درون کیسه خودش می‌جهد و ناپدید می‌شود. کارتون‌ها به خصوص از محدودیت‌هایی که به قول کریتون پیت (Creighton Peet) باعث ایجاد قوانین دست و پاگیر و ادراک عادی امور می‌شود، رها هستند اگر فرض را بر این بگیریم که کمدی در تمامیت خود و کارتون‌های هالیوودی به عنوان جزیی از آن، می‌توانند از شیوه‌های داستان‌پردازانه برای نمایش امور ناممکن استفاده کنند؛ و نیز اگر فرض کنیم که "پارودی" به دلیل قدرتی که در گسیختگی و انقطاع امور دارد می‌تواند مناسبات ویژه یک فیلم، یک گونه و یا حتی شکل یک گفتمان را تحت‌الشعاع قرار دهد؛ می‌توان نتیجه گرفت که این شیوه دارای تخیل و صناعات ویژه خودش است.

پارودی قادر است توأمان دو پدیده **خودآگاهی** (Self - awareness) و **بازتاب خود** (Self - Reflection) را که اولی حالتی شخصی و دومی شکلی **نظام‌مند** (Systematic) دارد، به منصه ظهور برساند. همان چیزی که فرمالیست‌های (شکل‌گرایان) روس تحت عناوین Osteranine (بیگانگی)، افشاگری و جنبه کشف شاعرانه یا طرح زیباشناختی اثر مطرح می‌کنند.

حرکت مستقیم به سوی دوربین (به جهت نگاه یا ادای جمله‌ای توسط بازیگر) و اشاره کردن به اینکه شاهد داستانی در داستان دیگر هستیم از مواردی است که در کمدی‌ها به وفور یافت می‌شود. در این حالت انقطاع و گسیختگی کامل روی می‌دهد و اثر کمیک توجه مخاطب را به صناعت اسلوب‌های ویژه خودش جلب می‌کند که نهایتاً به ایجاد خنده منجر می‌شود. جری‌لوییس، چارلی چاپلین و لورل و هاردی اکثراً دوربین را مخاطب قرار می‌دهند. گروچو در فیلم اسب پرنده (Horse Fea thers) دفعتاً به طرف دوربین می‌آید و به تماشاگران می‌گوید: "من بدم نمی‌آد اینجا بمونم؛ ولی هیچ تضمینی وجود نداره که شما تا تموم شدن این مصیبت، سالن سینما را ترک نکنید!

در فیلم **جاده‌ای به ناکجاآباد** (Road to utopia) ۱۹۴۵، ترکیبی از تخیل و صناعت (artifice) وجود دارد که توأمان در فحوای کلام راوی و نیز اعمال نمایشی دیگر قابل مشاهده است. یک نمونه‌اش، صحنه‌ای است که مردی وارد یک استودیوی فیلمبرداری می‌شود تا از بینگ کرازبی Bing Crosby،

کتابخانه
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

یک نخ سیگار بگیرد.

هوپ[۲]: هی، ببینم تو اینجا چیکار می‌کنی؟

مرد: هیچی

کرازبی: توی این صحنه بازی داری؟

مرد: نه، من یک پرش کوتاه (short cut) به صحنه دهم هستم!

کارتون‌های تکس آوری (Tex Avery) شامل چشمه‌ای جوشان از طرح‌های بدیع و تکرار شونده هستند. یکی از شخصیت‌ها در فیلم کینه‌ای در بین بود (A feud there was) (۱۹۳۸) رو به دوربین می‌کند و می‌گوید: در این کارتون‌هایی که ملاحظه می‌کنید، هر کس هر کاری بخواد می‌تونه بکنه! در اردک خوش‌شانس Luck Ducky (۱۹۴۸) هم صحنه‌ای وجود دارد که شخصیت‌ها در حال تعقیب و گریز به تابلویی می‌رسند که رویش نوشته شده "در این منطقه تکنی کالر به پایان می‌رسد!" بعد از دیدن این علامت آنها فی‌الفور رنگشان می‌پرد و سیاه و سفید می‌شوند.

حقیقت‌نمایی کمیک:

ما پیشتر در این‌باره بحث کردیم که چگونه کمدی و مزاح از قواعد **آداب‌دانی** (decorum) و "حقیقت‌نمایی" (Verisimilitude) عدول می‌کنند اما صد البته این نکته را نباید نادیده گرفت که هر یک از آنها به شیوه خودشان دارای صور کلی حقیقت‌نمایی، آداب‌دانی، تقید به هنجارها، اسلوب و قواعدی خاص هستند. در کمدی، ما آنچه را که در حالت عادی مورد پسند عرف نیست، می‌پذیریم. واکنش‌های عصبی و تنش‌های شدید در کمدی ناشی از احاطه سانسور قراردادی و زیر فشار بودن عواطف و احساس است؛ در واقع کمدی به دنبال ارایه نمایشی است که فارغ از وجوه آموزشی و تربیتی از سوی عام مورد پذیرش قرار گیرد. به همین دلیل در ذات آن حالتی **متناقض** (Paradoxical) و دوگانه وجود دارد. اقتضای آن در

بی‌اقتضایی است؛ کمدی محملی را می‌آفریند شایسته آداب‌دانی ویژه خودش؛ فضایی که در آن همه امور نامطلوب، مشروعیت می‌یابند. نخستین فصل (پیش‌درآمد ـ Prologue) از سریال **Cheers** شاهدی کامل است بر این مدعا. سام (Sam) دیر به سرکارش در کافه رسیده و می‌خواهد علت تأخیرش را برای ربکا (Rebecca) رییسش توضیح دهد: پسر، تو باورت نمی‌شه چه اتفاقی برای من افتاد. رفتم یک دوری بزنم حوالی میدون بویل (Boyle) که از اون طرف پیچیدم سمت اون گردشگاه مسخره؛ همون موقع لوله اگزوز ماشینم که داغ کرده بود قیر سیا رو پاشید به هیکل دو تا سگ پشمالوی کوچولو که دامن‌چین‌دار پوشیده بودند و داشتند می‌رقصیدن...

ربکا لب ورمی‌چیند و ناباورانه می‌گوید: "سگ‌های پشمالوی رقاص؟"

سام ادامه می‌دهد: آره، به هر حال سگ‌ها دود شدند و رفتند هوا و همون موقع یک دختر کوچولو در لباس آبی زیبا پرید جلوی یک ماشین کوچولو که توش پر دلقک بود؛ ماشینه از مسیرش منحرف شد و پیچید جلوی یک فیل؛ فیله هم عقب عقب رفت تا افتاد توی چمدون یک عابری که داشت توی جمعیت راه می‌رفت...!

ربکا دوباره لب ورمی‌چیند. داستان سام، مسخره، عجیب و غریب و باور نکردنی است؛ در واقع اصلاً آدم را قانع نمی‌کند. این داستان فاقد هرگونه "حقیقت‌نمایی" است. حالا جواب ربکا را بشنوید:

"سام، این غیر موجه‌ترین داستانی بود که تا حالا برام تعریف کردی؛ چرا خیلی ساده به هم نگفتی: متأسفم ربکا، خوابم برده بود دیگه تکرار نمی‌شه."

* *

این ترکیب متناقض بین سطوح متکاثر پدیده‌های حقیقت‌نما و امور غیر حقیقی باعث به وجود آمدن شماری از ابهامات در اثر کمیک می‌شود. اولین احساسی که از مواجهه با یک اثر کمدی به ما دست می‌دهد؛ این است که می‌خواهد اصلی بنیادین را نقض کند اما با این وجود ما این حالت را به عنوان ویژگی شاخص آن می‌پذیریم. دومین مسأله مربوط می‌شود به نقش مثبتی که **کلیشه‌ها** در اثر کمیک دارند؛ به این معنا که اگر چه کلیشه‌های مرسوم اجتماعی که شامل آداب و عقاید خاص هستند؛ در این عرصه دچار اعوجاج و باژگونی می‌شوند؛ اما کمدی، آنها را به عرصه‌ای دیگر می‌برد تا الگوهای مشابه خودش را از آنها اخذ کند. می‌توان ادعا کرد که پدیده‌هایی چون **بلاهت نمایی** و یا **کلام هزل‌گونه**، جزء کلیشه‌های رفتاری و گفتاری در یک اثر کمیک به حساب می‌آیند؛ به این موارد **سفاهت** و **روئین‌تنی** را نیز می‌توان افزود. وقتی این مشخصات به عنوان ویژگی‌های ثابت یک اثر کمیک تثبیت شوند، اساس بسیاری از کلیشه‌های کمدی را بنا می‌نهند. برای مثال توجه کنید به: بلاهت‌نمایی و حماقت (در شخصیت‌های بازرس کلوزو، لورل و هاردی، هری لنگدون)، میخوارگی (در شخصیت دیکی هندرسون Dickie Henderson، لُرد چارلز Lord Charles، لئون ارول Leon Ervel و بعضی اوقات هم چاپلین)، سودازدگی و اعمال غیر متعارف (در کنش‌های وودی وودپیکر، سنجاب سر به هوا و شخصیت موتیمر از فیلم مرگ موش و شراب کهنه (Arsenic and old lace) (۱۹۴۴) و هم‌چنین جنون شایع در یک خانواده که مثل برق دامن همه را می‌گیرد در خانواده فیلم You can't take it for you (این از آن تو نیست) و نیز شخصیت قهرمان زن در فیلم Baby Bringing up (تربیت بچه) و عمه فیلم On the Avenue ۷۱۹۳۷) (در کوچه) و نظیر آن.

تمام اینها کلیشه‌های باژگون شده فرهنگی و اجتماعی هستند. شاید بشود در وصف آنها اصطلاح **گروتسک** (Geotesque ـ عجیب و غریب) و حتی قبیح را به کار برد. در کنار آنها کلیشه‌های عینی نیز

وجود دارند. مثل علایم کهنسالی آدم‌ها، جوانی مفرط، بیگانگی خارجی‌ها و نظایر آن.

باور کردن این مسأله مشکل است که کمدی غالباً در پی تثبیت گونه‌ای تعصب و تخریب مداوم است؛ در واقع به شیوه‌ای صوری و ناشیانه به سوی کلیشه‌های جنسی و نژادی گرایش دارد؛ در حالی که از آن سو به ایجاد چشم‌اندازهای باژگونه از هنجارهای فرهنگی و اجتماعی می‌پردازد. نکته دیگر آنکه، سطح عمومی و فراگیر پدیده حقیقت‌نمایی در عرصه کمدی دلالت می‌کند بر وجود شخصیت‌های عقب مانده و غیر پیشرو (Non - Avantagard). (به ویژه در کمدی‌هایی که مضامین حادثه‌ای و ماجراجویانه دارند)

به همان نسبت که در گونه‌های مختلف هنر، پدیده‌ای به نام "انکشاف خود" وجود دارد که باعث استحکام و شدت بخشیدن به تأثیرات مورد نظر در اثر هنری می‌شود (در کمدی اوج این تأثیر را در خنده می‌بینیم)؛ دوری جستن از قراردادهای مرسوم نیز به خلق گونه‌ای جدید می‌انجامد که بنیانش بر **شوریدگی** (distrub) و تغییر در مواضع قبلی است تکس‌آوری(Tex Avery) و سریال python Monty تا حدود زیادی دست‌خودشان را در به کارگیری طرح‌های مختلف روکرده‌اند؛ اما بیایید برای یک لحظه که شده خودمان را از تأثیر تمهیدات عجیب و غریب آنها برهانیم و مستقیم به دوربینی نگاه کنیم تا تمایز ظریفی را که در رسانه‌های سینما و تلویزیون وجود دارد، دریابیم. می‌دانید که این رسانه‌ها به نوبه خود بیشترین دست‌اندرکاران خلاق و مبدع را در زمینه آموزش عمومی از طریق سرگرمی در اختیار دارند.

مخلص کلام اینکه، بحث در زمینه حقیقت‌نمایی در اثر کمیک شامل تمام نمونه‌هایی می‌شود که با "حقیقت‌نمایی" سر سازگاری ندارند؛ همه نمونه‌هایی که به نوعی از هنجارها، قواعد و قوانین مرسوم فاصله می‌گیرند و الگوهای فرهنگی و ساختارهای زیباشناختی را باژگونه می‌کنند. به هر حال، با وجود اینکه موارد مزبور جایگاه کمدی را به عنوان یک **ژانر** یا گونه مشخص تثبیت می‌کنند و توقع ما را از آن شکل می‌دهند؛ اما نباید فراموش کرد که این پدیده در ذات خود **براندازنده** (subversive) و پیشرو (Avant - gard) نیست. اگر ادعای میک ایتون (Mick Eaton) را بپذیریم که می‌گفت: **کمدی همیشه از هر آنچه به نظر آشنا می‌رسد، فاصله می‌گیرد**"؛ روی دیگر سکه را نیز نمی‌توان کتمان کرد که: **در کمدی‌های همه فاصله‌گزاری‌ها شکلی آشنا و دلپذیر پیدا می‌کنند.** بنابر این، می‌توانیم به بحث قبلی خودمان رجوع کنیم که: "میل کمیک میلی است... که به طرزی مبهم و عجیب با استفاده از تنوع در فاصله‌گذاری و انقطاع، به جهان‌بینی و ایدئولوژی شخص پیوند خورده و از این رهگذر حدود و مرزهای خودش را تعیین می‌کند."

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ Parody را در فارسی به نقیضه ترجمه کرده‌اند و به نمایشی اطلاق می‌شود که مایه‌های تناقض‌آمیز در آن به چشمه می‌خورد. این اصطلاح با واژه Paradoxo (ناسازه) و پارادوکسیکا در زبان یونانی نیز هم ریشه است (م.)

۲ ـ Hope: احتمالاً باب هوپ کمدین معروف آمریکایی نفر سوم این صحنه بوده است. م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی