او صدای انسانیت مابود

□ امیرعزتی

«اگر هنر بخواهد مردمی شود باید از پرداختن به مسایل روشنفکرانه پرهیز کند. اما مگر چاپلین مردمی بودنش را مدیون صرف‌نظر کردن از مسائل روشنفکرانه است؟ آیا به این دلیل که همه ملت‌ها او را می‌فهمند و درک می‌کنند، مبتذل است؟ پس لازمه ادامه حیات سینما مشروط بر این است که مردمی شود، نه این که به ابتذال کشیده شود.»

بلا بالاش

سینمای صامت شاهد ظهور چهار نابغه در گونه کمدی بود. باستر کیتن، هارولد لوید، هری لنگدون و چارلی چاپلین. اگر کیتن با تکیه بر چهره سنگی و انعطاف‌ناپذیر و مهارتهای جسمانی خود، هری لنگدون با چهره کودک‌وار معصوم و اسیر دنیای بزرگترهای عاقل! و هارولد لوید با صورتی پودر زده، کلاهی حصیری و عینک دورگردی که همواره اسیر مناسبات زندگی شهری و کارمندی بود، آثار جاویدان خود را می‌ساختند، چاپلین ولگردش تصویری واضح از افراد فرو دست جامعه را ارائه می‌کرد. با کلاهی کوچک، کتی کوچک‌تر، شلواری که با طناب به کمر بسته شده بود، کفشهایی با نوک رو به بالا، سبیلی کوچک و عصایی خیزرانی که وسیله‌ای بس شگرف و کارآمد بود. از تکمیل کردن یک قیافه جنتلمن مآبانه تا وسیله مدافعه و حتی فرار...

دنیای چاپلین بسیار قابل درک است. دنیایی وفادار به چارلز دیکنز، که درک وقایع، احساس و خلاقیت موجود در آن از کودکی محنت بارش در لندن سرچشمه می‌گرفت. آگاهی چاپلین از محرومیتهای اجتماعی و فرهنگی نه فقط باعث فاصله گرفتن او از احساساتی‌گرایی شد، بلکه او را به سوی کمدی سوق داد. طنزی که در حقیقتی تلخ ریشه داشت و بس اجتماعی می‌نمایاند.

آگاهی چاپلین که در خانواده‌ای فقیر به دنیا آمده وطعم تلخ اختلافات طبقاتی را چشیده بود. زمانی وارد عالم سینما شد که گریفیث همچون سلطانی بلامنازع باقدرتی بی‌انسجام به یکی زبان سینمایی که هنوز واضح نبود، سخن می‌گفت.

فیلمهای اولیه چاپلین به دلیل کمدی بودنشان از سینمای جدی کنار گذاشته شدند، اما همین فیلمهای کوچک که همزمان با فیلمهای عظیم و پر خرج گریفیث ساخته می‌شدند، بیشتر به حال و هوای اجتماعی زمان خویش پاسخ می‌دادند. گریفیث رویای یک هنر توده‌ای در مقیاس حماسی را در سر می‌پروراند. اما چاپلین با سادگی شگفت‌انگیزی یک شکل هنری برای توده‌ها به وجود آورد. چاپلین جامعه جدید را از دیدگاه ارزشهای طبقهٔ متوسط که مورد تهدید قرار گرفته و یا در حال نابود شدن بود، می‌دید و هرج و مرج و قساوت همین جامعه، انگیزه او در ساختن فیلم بود. چاپلین برای نشان دادن این اختلافات طبقاتی نیازمند شخصیتی سینمایی بود و سرانجام ولگرد را خلق کرد.

ولگرد آواره چاپلین در عین‌حال اولین شخصیت کامل تاریخ سینمایی هم بود. او انسانی عادی بود که در هنگام بی‌نظمی در جستجوی امنیت به هر سو سر می‌کشید، از جهان امن طبقه متوسط رانده شده بود، لیکن همواره خواستار آن بود که با شرایط خودش (عشق و تقوی و فرصتی برای زیستن) در آن پذیرفته شود.

شخصیت ولگرد در آوریل ۱۹۱۵ با فیلمی به همین نام به تماشاگران سینما معرفی می‌شد. مردی که حاضر به قبول شکست نبود و احساس ترحمی ساده‌لوحانه نسبت به دیگران را یدک می‌کشید. فیلمهای بعدی چاپلین در این دوران هر چند به پایانی خوش ختم می‌شدند، اما ورای این پایان خوش، رنگی از تمسخر نیز احساس شده و پرسشهای عمیقی درباره ارزشهای جامعه مطرح می‌شد. کنت فیلم دیگر چاپلین که در ۱۹۱۶ عرضه شد، در شکلی واضح‌تر به اختلافات طبقاتی می‌پرداخت و خیابان آرام که همزمان با خیزش انقلابی مردم روسیه در ۱۹۱۷ به نمایش درآمد نبرد یک تنه چارلی علیه جنایت و فقر حاکم در زاغه‌ها را نشان می‌داد، اما پیروزی او بر این شرایط، سخت ساده لوحانه و خیالی بود و هرچند ولگرد او به پیروزی در عالم رویا راضی بود، اما افزایش آگاهی چاپلین نسبت به واقعیتهای اجتماعی باعث شد تا در فیلم بعدی‌اش مهاجر به مقابله با موقعیتهای واقع‌گرایانه‌تری برود. در این فیلم او یکی از افراد گروه مهاجرانی است که عازم ایالات متحده هستند. اما رسیدن به آمریکا ضامن خوشبختی آنها نیست و انبوه مهاجران در مقابل مجسمه آزادی همچون گله‌ای از دامها به این سو آن سو رانده می‌شوند. زندگی سگی که در ۱۹۱۸ پخش شد لحن متفاوت‌تری داشت و مبارزه ولگرد برای زنده ماندن با خشونتی که تازگی داشت تصویر شده بود.

آثار این دوره چاپلین سوسیالیستی فطری را در خود داشتند و در آنها با شیوه دیالکتیکی خاص او کشمکش رویاهای ساده‌لوحانه با ضرورتهای اجتماعی تصویر می‌شد. دوش‌فنگ که در تابستان ۱۹۱۸ ساخته شد، نقطه رویارویی قهرمان چاپلین با جنگ بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوش‌فنگ، فانتزی کنایه‌آمیزی از قهرمانی‌های ولگرد در جنگ علیه آلمان و متحدینش بود که با دستگیری قیصر و ولیعهد او، توسط چارلی پایان می‌یافت. اما هدف چاپلین تمسخر جنگ به‌عنوان پدیده‌ای جنون‌آمیز و غیر انسانی بود که جامعه بورژوازی آن را عملی قهرمانانه و از نظر اخلاقی صحیح می‌دانست به نظر او پیروزی در جنگ همانقدر کاذب بود که شکست، اما دگرگونی اوضاع سیاسی آمریکا در اوائل دهه ۱۹۲۰ و سرکوب عقاید مخالف توسط مدافعان سنتهای اخلاقی طبقهٔ متوسط و اقدام علیه اتحادیه‌های کارگری مانع از گسترش انتقاد اجتماعی چاپلین شد و او را به سوی ریشخند کردن رفتار جنون‌آمیز دهه ۲۰ سوق داد.

فرا رسیدن دهه ۱۹۳۰ که در آن تنشهای اجتماعی شدت گرفت، لزوم دستیابی توده‌ها به آگاهی اجتماعی را بار دیگر مطرح کرد. فرهنگ بسیاری از سرزمینها تحت تاءثیر فعالیت سازمان یافته توده‌ها، قدرت خیزنده فاشیسم و تهدید افزاینده جنگ قرار گرفته بود و چاپلین که در سالهای قبل فشارهای سیاسی و اجتماعی را به نحوی مستقیم و به شیوه‌های ساده در فیلمهایش منعکس کرده بود، دوباره به سوی طرح چنین مضامینی در فیلمهایش بازگشت روشناییهای شهر که پس از بحران اقتصادی و در ۱۹۳۱ عرضه شد برخورد مستقیم و صریح او را با ارزشهای بورژوازی به نمایش می‌گذاشت و تضاد ساده و خردکننده میان ثروت و فقر را در زمینهٔ اجتماعی وسیع‌تر بررسی می‌کرد ظهور روزولت به عنوان رهبر ملی و انتخاب وی به ریاست جمهوری در ۱۹۳۲ باعث شد تا چاپلین که به طرح جدید او بدگمان بود.

پنج سال فیلمسازی را رها کند. ولی وقتی در ۱۹۳۶ عصرجدید را ساخت، ولگرد قهرمان او به آنچنان بلوغ سیاسی دست یافته بود که برای سینمای آن زمان غریب بود. عصرجدید مبارزه طولانی ولگرد را برای رسیدن به ارضای شخصی در جامعه‌ای که قانون پول بر آن حاکم است با دقتی تحسین‌آمیز دنبال می‌کرد. ولگرد چاپلین سیمایی قهرمانی بود. او نه سازش می‌کرد و نه فقر را می‌پذیرفت و نه بی‌اخلاقی را و همین عوامل، شرایط زندگی او را تشکیل می‌دادند. در عصرجدید، مبارزه ولگرد با نظم اجتماعی او را بیش از بیش به واقعیتهای مبارزه طبقاتی نزدیک می‌کرد. عصرجدید داستان جهاد فرد علیه نظامی بود که حق او را برای رسیدن به خوشبختی انکار کرده بود.

در اواخر دهه ۳۰ بحران خطرناک جهانی به نقطه اوج خود نزدیک می‌شد. فیلمهای نادری در این دوران برای عمیق‌تر شدن آگاهی طبقاتی ساخته می‌شدند و دیکتاتور بزرگ ساخته ۱۹۴۰ چاپلین یکی از شاخص‌ترین آنها بود. شخصیت ولگرد که دربدری گمشده و بیگانه با سرنوشت خویش بود در دیکتاتور بزرگ به آنچنان بلوغی رسید که نه تنها با خود بلکه با سرنوشت بشریت روبرو شد.

شخصیت‌سازی دوگانه در فیلم تنها راهی بود که به وسیله آن چاپلین می‌توانست مقابلهٔ مستقیم ولگرد و هیتلر را نشان دهد و در عین‌حال به وجود پیوندی میان آنها اشاره کند. هیتلر در این فیلم پوچ و بی‌معنی، اما انسان بود، یک پدیده اجتماعی قابل فهم. رویدادهایی که سبب می‌شدند تا سلمانی یهودی جای هیتلر را بگیرد، خصلتی فانتزی داشتند، اما سخنرانی پایان فیلم چاپلین را او می‌داشت تا از فانتزی و شخصیت‌سازی داستانی فرا رود:

«ما همه می‌خواهیم به هم کمک کنیم. ما می‌خواهیم با خوشبختی کنار هم زندگی کنیم، نه با فقر و بدبختی. ما نمی‌خواهیم از همه متنفر باشیم، در این دنیا برای همه ما جا هست. زمین بسیار سخاوتمند است و می‌تواند به همه ما غذا بدهد. می‌شود زندگی آرامی داشت، ولی ما از مسیر منحرف شده‌ایم. حرص و طمع، روح اکثر انسانها را زهرآگین کرده، به دور دنیا دیواری از نفرت کشیده و ما را غرق فساد و تباهی کرده است.

ما به سرعت پیشرفت کرده‌ایم، ولی پیشرفتی که مثل زنجیر دست و پای ما را بسته است. ماشین به ما قدرت داده تا به همه‌چیز دست پیدا کنیم، اما صنعت ما را به خوشبختی بشر بدگمان کرده، ما زیاد فکر می‌کنیم و خیلی کم احساس می‌کنیم. ما بیشتر از ماشین به انسانیت احتیاج داریم و بیش از هوشمندی به محبت و مهربانی. بدون اینها زندگی خشن خواهد بود و همه چیز از دست خواهد رفت. فلاکتی که اکنون به ما سایه افکنده نتیجه حرص و طمع انسانهاست و این حرص و طمع از تعالی بشر شکست خواهد خورد. نفرت انسانها به پایان خواهد رسید، دیکتاتورها خواهند مرد و هر قدرتی که از مردم گرفته شده، به مردم باز خواهد گشت و تا زمانی که بشر زنده است آزادی هم زنده خواهد بود.»

۱۰ سال بعد که حکومت ایالات متحده به این نتیجه رسید که یک دنیای متشنج سودمندتر از یک دنیای خردمندانه است، این کلمات بهانه اخراج چاپلین از ایالات متحده شد.

چاپلین در ۱۹۴۷ با توجه به ضرورت و نیاز روز، به مقابلهٔ مشکل اساسی این دوره رفت. موسیو وردو و کیفر خواستی علیه جنگ بود، آن‌هم در زمانه‌ای که هالیوود داشت موضع خود را در جهت طرفداری از جنگ تغییر می‌داد و به سوی دفاع قساوت‌آمیز از کشتارهای جمعی، که به صورت ویژگی فیلمهای مربوط به جنگ کره درآمد، حرکت می‌کرد. چاپلین طی مصاحبه‌ای قبل از آغاز نمایش فیلم چنین گفت، فون کلاوس ویتز گفت، جنگ ادامه منطقی دیپلماسی است، موسیو وردو عقیده دارد که جنایت ادامه منطقی تجارت است وردو بیانگر احساس زمانه‌ای است که ما در آن زندگی می‌کنیم. جنگ و ستیز چیزی جز تجارت نیست آدمی با کشتن یک نفر، تبهکار می‌شود و با کشتن میلیونها نفر توسط بمب اتمی قهرمان، اعداد تطهیرش می‌کنند.

پخش موسیو وردو در آمریکا مصادف با شروع دوران تعقیب کمونیستها و محاکمات مک کارتی بود و در نتیجه فیلم تحریم و با شکست مواجه شد. دعوت چاپلین به تقوای اخلاقی، اربابان هالیوود را که عقایدشان با وردو یکی بود به خشم آورده بود. ساختن این فیلم باعث شد تا چاپلین از آمریکا اخراج شود و تا ۱۰ سال بعد نتواند فیلمی بسازد.

سلطانی در نیویورک که در ۱۹۵۷ در انگلستان تهیه شد بیشتر شبیه سرگذشت خود چاپلین بود که از حضور در برابر دادگاه کمیته فعالیتهای ضدآمریکایی طفره می‌رفت و حمله‌ای بود به کسانی که خود را به آسانی در مقابل کمیته فعالیتهای ضد آمریکایی باختند. چاپلین قبل از مرگش در ۲۵ دسامبر ۱۹۷۷ تنها یک فیلم دیگر به نام کنتسی از هنگ‌کنگ ساخت که هرچند نیشی به روابط سیاسی حاکم بر زمانه‌اش بود، اما چاپلینی کهنسال را در خود داشت و نقشهای اصلی را مارلون براندو و سوفیا لورن برعهده داشتند. با این فیلم، کارنامه درخشان مردی بسته شد که در طول ۵۳ سال فعالیت سینمایی همراه با تکامل رسانه سینما کوشید تا صدای انسانیت خویش را به گوش جهانیان برساند.

چاپلین و عصر جدید
چالش با پیامدهای مدرنیسم

شخصیت ولگرد در طول سالیان دراز اگرچه از نظر ظاهری کمتر دچار دگرگونی شد، اما از نظر درونی به نحوی استادانه و بی‌نقص تکامل یافت. با کنار گذاشته شدن پایان خوش در ۱۹۱۵ شخصیت ولگرد کامل شد و در عصرجدید دیگر از قهرمانان کمدیهای بزن بکوب و دیوانه‌وار مک سنت خبری نیست او در این فیلم از شخصیت دمدمی مزاج سنگدل و احساساتی فیلمهای اولیه خود نیز دور شده و بر سرعت و مهارتش در حرکات و استفاده از شوخیهای تصویری افزوده تا به کمدی اصیل نزدیک‌تر شود و به اوج برد تا جایی که پنجه در پنجه سیستم ماشین زده عصر خود بیافکند. به هنگام ساختن عصرجدید نه سال است که با سینمای ناطق قهر کرده و چون سلف گرانقدرش رنه کلر فرانسوی سعی دارد با حداقل استفاده از کلام و به یاری موسیقی، ادعانامه خود را دربارهٔ تفالهٔ انسان خرد شده در جوامع پیشرفته امروز بسازد. در ۱۹۳۲ چاپلین پروژه‌ای به نام جمعیت را شروع کرد، که به گفتهٔ خودش نمایش نبرد انسانها برای رسیدن به خوشبختی بود. اما چهار سال بعد زمانی که فیلم به نمایش درآمد، نام عصرجدید را بر خود داشت. فیلم در اوج بحران بزرگ اقتصادی آمریکا که از ۱۹۲۹ آغاز شده بود، ساخته شده و بدون شک تحت‌تاءثیر جو و شرایط حاکم بود. اما تم همیشگی ولگرد خودباوری که می‌خواهد در میان جمع، خودش باشد را نیز داشت. حتی اگر این ولگرد تبدیل به قطعه‌ای از یک ماشین صنعتی بزرگ شود. فلسفه انسان دوستانه، بی‌ریا و ساده شده چاپلین در عصرجدید هنوز با گذشت چند دهه، زیبایی خود را حفظ کرده است.

این به دلیل مؤلف بودن او است. چاپلین مؤلفی کامل است که در میان ملتی از گوسفندان گرفتار آمده بود و سعی در حفظ تعهد اجتماعی خود داشت، در عالم سینما فقط ژان‌لوک گدار در این زمینه با وی قابل مقایسه است. با ظهور صدا خلاقیتهای نمایشی کمدینهای رو به افول گذاشته بسیاری

از آنها به کمدی کلامی روی آوردند و صدا را به عنوان عاملی که بر واقعیت‌گرایی تصویر می‌افزود قبول کردند. اما چاپلین پس از گذشت نزدیک به یک دهه، در فیلم عصرجدید از صدا همواره با واسطه استفاده کرد و حتی در جایی که مجبور به آوازخواندن در یک سالن موسیقی شد، از زبانی نامفهوم استفاده کرد. ولی گذشت این سالها به وی نیز تفهیم کرده بود که دیگر آن دوران طلایی سینمای صامت پایان یافته است. دهه آخر کاری او درخشان نبود نه از نظر مالی و نه از نظر انتقادی و این شاید نوعی انتقام طبیعت از او در مقابل ستایشهای چاپلوسانه دهه‌های ۳۰ و ۴۰ بود. اما چه باک، به جرات می‌توان گفت چاپلین مردی است که از خود سینما هم معروف‌تر است، چون بسیاری از ما سینما را با چارلی چاپلین شناخته‌ایم.

منشاء اندیشهٔ سیاسی عصرجدید

اندیشه هجوپردازانه چاپلین که صرف ترسیم عیوب بشری شده و او را در ردیف طنزپردازی چون مولیر و کاریکاتوریستی چون دومیه قرار می‌دهد. از سالهای ۱۹۱۶ و ۱۹۱۷ با کار در شرکت میو چوال رخ نشان داد. پرداختن به اختلافات طبقاتی در کُنت و نمایش فقر، بیکاری و مهاجرت در مهاجر نقطه‌های آغازین بودند. در طول سالهای ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۲ که در شرکت فرست نشنال استخدام شد، با ساختن زندگی سگی مساءله بیکاری و بحران اقتصادی، در دوش فنگ مشکلات جنگ و در فیلم پسربچه موضوع فقر و کودکان سرراهی را به تصویر کشید. درفیلمهای بلند بعدی که در شرکت یونایتد آرتیستر ساخته مانند در جویندگان طلا، حرص و جنایت‌های ناشی از آن و سپس در عصرجدید بحران اقتصادی، بیکاری، گرسنگی، اعتصاب، زندان و بالاخره از خود بیگانگی انسان در نظام صنعتی و سرمایه‌داری را به تصویر کشید. این فیلم هرچند پختگی چاپلین در اندیشه سیاسی را نشان می‌داد، ولی اوج این تفکر در سالها و فیلمهای بعدی است. بررسی مساءله نازیسم و یهود آزاری در دیکتاتور بزرگ و بررسی اشکال مختلف جنایت و مکافات در موسیو وردو.

چاپلین در روند تکامل سیاسی و اجتماعی ذهنیات خود، شخصیت ولگرد را واقعی‌تر، انسانی‌تر و با بار اجتماعی سنگین‌تری در سینما عرضه کرد. بحران اقتصادی در آمریکا، مسافرتهایش به دور دنیا، ملاقاتهای او با شخصیت‌های سیاسی و ادبی چون گاندی، چیان‌کای چک و شاو، بازدیدش از زندانها و کارخانه ماشین‌سازی فورد در دیترویت و آگاهیهایش از نظام ماشینیسم تماماً در عصرجدید تجلّی کردند. اگر چاپلین در زندگی واقعی‌اش به علل شرایط خاص دوران از ابراز اندیشه‌هایش خودداری می‌کرد، آنها را در دهان شخصیت همذات خود گذاشت و ولگرد به نوبهٔ خود در این فیلم مخالفت خود را با تمامی نظام سرمایه سالاری نشان داد.

نقاب ولگرد

اولین فیلمی که چاپلین با شمایل ولگرد در آن ظاهر شد، فیلم مسابقات اتومبیل‌رانی بچه‌ها در ونیز ۱۹۱۴ بود. چاپلین در آن هنگام ۲۶ سال داشت. ۲۱ سال بعد در فیلم عصرجدید، چاپلین ۴۷ ساله شده بود. در این فیلم، ولگرد که پس از گذشت دو دهه دارای آگاهی سیاسی و اجتماعی شده بود، درگیر مبارزه‌ای علیه جامعهٔ ستمگر و واقعی‌تری شد که زائیده نظام سرمایه‌داری بود. نقابِ ولگرد، پیر شده، اما نه، این چاپلین است که پیر شده بوده چهرهٔ ولگرد عوض نشده. اما در این میان اتفاقی بس عظیم رخ داده و: دیگر آن صورتک پیشین نبود و تا حدود زیادی به صورت موجودی انسانی در آمده. او دیگر بی‌رحمی و حیله‌گری سابق را نداشت و از عصایش نیز خبری نبود. عناصر تشکیل دهنده شخصیت او ـ لباس، کلاه و عصا از وی خلع شده و جامعه سرمایه داری به او لباس یک شکل کارگران را پوشانیده و در دستهای او به جای عصا، آچار قرار داده بود تا مهره‌ها را سفت کند. این تغییرات باعث می‌شد تا ولگرد نقاب را از چهره خود برگیرد تا بتواند واقعیتهای اجتماعی را بهتر بشناسد، واقعیت خردکنندهٔ جامعهٔ صنعتی

ساختار دراماتیک و طنز اجتماعی...

عصرجدید نقطه اوج کارنامه سینمایی چاپلین و از نقطه‌نظر اجتماعی و سیاسی گزنده‌ترین آنها است. این فیلم، ترکیب مضامین فیلمهای زندگی سگی، پسربچه و خیابان آرام است.

زندگی زناشویی در زندگی سگی، مضمون حمایت از کودکان یتیم در پسربچه و همکاری با پلیس در خیابان‌آرام همه دوباره در عصرجدید به گونه‌ای دیگر تکرار شدند. صحنه‌های آشنایی نیز از دیگر فیلمهای چاپلین در عصرجدید وجود دارد، مانند رقص چارلی در کنت، اعتصاب کارگران در پشت‌صحنه، اسکیت‌بازی در پیست‌اسکیت و صحنه‌های فروشگاه در بازرس فروشگاه. در عصرجدید نیز مانند زندگی سگی یا پسربچه دو شخصیت اصلی وجود دارد و گره دراماتیک در حول این دو نفر خلاصه می‌شود. در زندگی سگی؛ خواننده کافه و چارلی ولگرد، در پسربچه، و در عصرجدید؛ دختر یتیم و چارلی بیکار.

ساختار دراماتیک فیلم براساس ماجراهای چارلی و دختر یتیم و برخورد بین این دو نفر بنا شده است. این دو نفر در آغاز فیلم در دو سکانس موازی معرفی می‌شود، بدون اینکه هیچ ارتباطی با هم داشته باشند و به تدریج در مسیر دراماتیک فیلم به هم نزدیک می‌شوند، توقیف چارلی، دزدیدن موز توسط دخترک، کمک چارلی به نگهبانان زندان، مرگ پدر دختر، پرسه زدن چارلی در محلهٔ اعیان‌نشین، دزدیدن نان توسط دختر یتیم، و برخورد این دو نفر با هم پس از دزدیدن نان و به هنگام فرار دخترک که منجر به زمین خوردن این دو نیز می‌شود. پلیس دختر را بازداشت می‌کند و چارلی نیز پس از خوردن غذا و عدم پرداخت پول توسط پلیس جلب می‌شود و دو شخصیت باز در ماشین حمل محکومین با همدیگر ملاقات می‌کنند.

ساختمان دراماتیک این فیلم بسیار شبیه به معماری است، یک معماری

پایه، که در هر صحنه به کمک یک مفهوم کلی مشخص شده است. مانند گنبدهای جانبی در کلیساهای قدیمی دورهٔ بیزانس که گنبد بزرگ اصلی را احاطه کرده‌اند. فیلم در عین حال به پازلی شگفت‌انگیز نیز شباهت دارد. که چاپلین با کنار هم قرار دادن قطعاتی مختلف تابلویی از واقعیت دردناک بردگی انسان و از خودبیگانگی‌اش می‌آفریند.

این مسایل قبلاً به شکلی جدی در متروپلیس اثر فریتس لانگ به تصویر کشیده شده بود، اما پرداخت هجوگونهٔ چاپلین تلخی بیشتری داشت. اگر در پایان فیلم متروپلیس کارخانه دار با کارگران خود آشتی می‌کند و یا اگر در پایان فیلم آزادی مال ماست اثر رنه‌کلر کارخانه به کارگران واگذار می‌شود و کارخانه‌دار به دنبال زندگی در طبیعت و ماهیگیری می‌رود، در عصر جدید، چاپلین با اندیشه‌های هرج و مرج طلبانه خود همه‌چیز را به‌هم می‌ریزد.

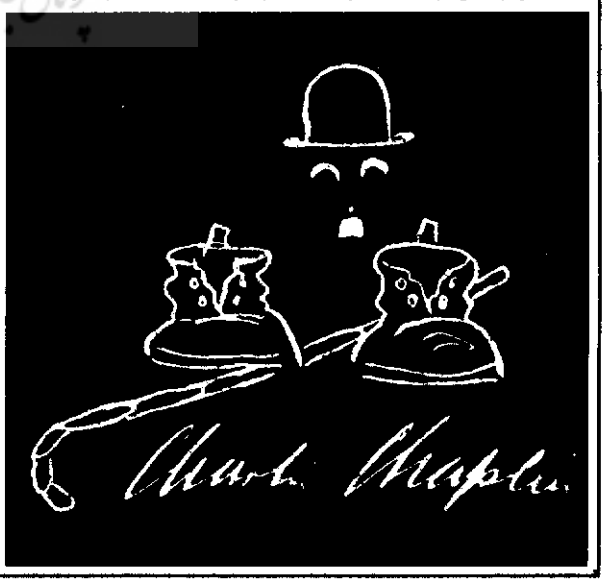
این فیلم با یک اندیشه تلخ سیاسی پایان می‌پذیرد، اندیشه‌ای که ریشه در فاجعه بزرگ اقتصادی ۲۴ اکتبر۱۹۲۹ (پنجشنبه سیاه) دارد.

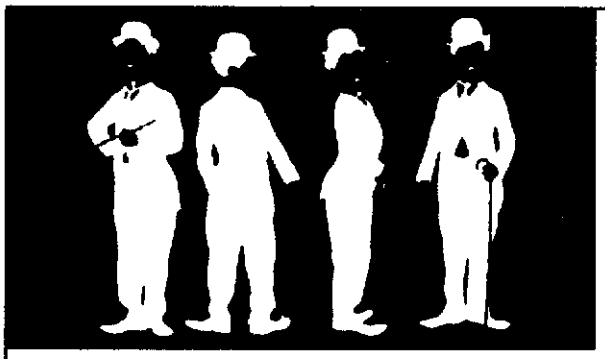
در آن دوران کمتر فیلمسازی مانند چاپلین وجود داشت که واجد شهامت ساخت چنین فیلم‌هایی باشد. فیلم‌هایی مانند خوشه‌های خشم جان فورد، فقط یکبار زندگی می‌کنید فریتس لانگ و یا نان روزانه ما کینگ‌ویدور انگشت شمارند.

چاپلین ولگرد یا کارگر

ساخت چنین فیلمی ریشه در زندگی واقعی چاپلین (او کار بدنی را از نُه سالگی شروع کرده بود) و فیلمهای قبلی‌اش دارد. چاپلین یک کارگر تمام عیار است. او در فیلمهایش کارهای مختلفی را پیشه کرده از ۱۹۱۴ در فیلمهای شرکت کی‌استون نقش سیاهی لشگر (کارگر صحنه)، پیشخدمت (جنجال در کافه)، داور بوکس (ضربه فنی)، سرایدار (گاز خنده)، دستیار مدیر صحنه (مدیر صحنه)، بازیگر سینما (بالماسکه)، شاگرد شیرینی پز (خمیر و دینامیت)، کارگر اسباب کشی (شغل موزیکالش) و از ۱۹۱۵ در فیلمهای اسانی کارگر مزرعه (ولگرد)، شاگرد نقاش (کار)، نظافت‌چی بانک (بانک)، شاگرد آشپز (در دریا)، و از ۱۹۱۶ تا ۱۹۱۷ سری فیلمهای شرکت میوچوال، ماءمور آتش‌نشانی (آتش‌نشان)، شاگرد خیاط (کنت)، کارگر بنگاه رهنی (رباخوار)، پیشخدمت کافه (اسکیت‌بازی)، بیکار و بعدها پلیس (خیابان آرام)، و از ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۲ درسری فیلمهای شرکت فرست نشنال ابتدا نقش کشاورز (زندگی سگی) و بعدها بنّا. (روز پرداخت) و در طرف آفتابگیر سه حرفهٔ شاگرد عطار، مستخدم میهمانخانه و کارگر مزرعه را همزمان ایفا می‌کند. و از ۱۹۵۴ تا ۱۹۲۲ نقش‌های دلقک سیرک (سیرک)، بوکسور و رفتگر (روشناییهای شهر)، کارگر کارخانه، کارگر کشتی‌سازی، شاگرد مکانیک، نگهبان شب فروشگاه و مستخدم کافه (عصر جدید)، شاگرد آرایشگر (دیکتاتور بزرگ)، و بالاخره کمدین پیر. در روشناییهای صحنه را در فیلمهای شرکت یونایتد آرتیستز، ایفا می‌کند.

پس چاپلین برخلاف تصور همگان ولگرد نیست، بلکه مهاجری است





که از انگلستان، ایرلند یا اروپای مرکزی به آمریکا آمده است. مهاجری که هر نوع کاری را انجام می‌دهد و برخلاف ولگردان حرفه‌ای و لمپنهای بی‌ریشه هرگز پیشنهاد کار را رد نمی‌کند. آوارگی‌اش در طول جاده‌ها نیز برای جستن کار است. او مانند سیاهپوستان به پایین‌ترین درجه اجتماعی نزول کرده است و در حسرت داشتن خانه و عشق در خیابانها می‌خوابد. اما همواره در رویای خانه و کاشانه و عشق به‌سر می‌برد و برخلاف تصور بسیاری از منتقدان آوارگی جدید او در پایان بعضی فیلمهایش، پایان غم‌انگیز یک ماجرا راه‌حل نهایی نیست، بلکه آغازی بر جستجوی مجدد خوشبختی و کار است.

شورش وی علیه ماشین نیز در عصر جدید می‌توان ترس از بیکاری قلمداد کرد. بسیاری از کارگران در قرن ۱۸ و ۱۹ در کارخانه‌ها، ماشینها را از بین بردند، چون وحشت از بیکاری را ناشی از اختراع ماشینهایی می‌دانستند که جایگزین آنان شده بودند و همواره دستمزدها را کاهش می‌دادند.

این شورش در عصر جدید با متوقف کردن تسمهٔ نقاله نمود پیدا کرد. این عمل، یک خرابکاری در یک نظام سیاسی ـ اقتصادی است. این، شورشی حقیقی است. اما شورش دیگری نیز در کار است: شورش مجازی چارلی که عکس‌العمل او نسبت به آینده و نسبت به عصر ماشین ـ عصرجدید ـ است. عصر جدیدی که آینده‌ساز است. چاپلین از چنین نقطه نظری یک واپس‌گرا است.

عصرجدید در گونه کمدی و آثار خود چاپلین نیز نقطه شاخصی است. در فیلمهای کمدی، خشونت و حوادث خطرناک همواره به شکلی شادمانه تصویر می‌شوند.

شخصیتهای فیلم سقوط می‌کنند. تصادف می‌کنند، یا اجسام سنگین برسرشان کوفته می‌شود، اما کمترین جراحتی بر نمی‌دارند. ولی در عصرجدید مرگ پدر بیکار و روان‌پریشی چارلی در اثر فشار کار نشان از تحول و آغاز سبک جدیدی در کمدی دارد، تحولی که سیاسی و اجتماعی است. و بالاخره طرح مضمون عشق؛ چارلی در فیلمهای اولیه خود کودک شیطان و بدجنسی بود که دختر بچه‌ها را اذیت می‌کرد. اما با بزرگتر شدنش و بلوغ فکری‌اش، برخوردش با زنان نیز دگرگون شد.

این دگرگونی متاءثر از تغییرات در زندگی واقعی او نیز بود، شکستهای مکرر در ازدواج و عدم موفقیت در زندگی زناشویی و روابط با جنس مؤنث همه در وجود ولگرد نیز متبلور شده است. چارلی هم در زندگی واقعی و هم در فیلمهایش از پیردختران و پیرزنان فضول، زنان بورژوا و زنانی که سیگار می‌کشند و مشروب می‌خورند نفرت داشت و همواره به دنبال زن ـ کودک بود، زنی که رفتار و حالات معصومانه‌ای داشته باشد. عشقی نیز که چارلی به آن معتقد بود عشق رویایی رومانتیک است.او در پایان بیشتر فیلمهایش از عشقی که در آن گرفتار آمده است، می‌گریزد و باز تنها در جادهٔ بی‌پایان سرنوشت به راه می‌افتد. اما در عصرجدید، این‌بار به همراه دختر مورد علاقه خود (یک دختر ولگرد) رهسپار ناکجاآبادی چاپلینی می‌شود.

بدون شک این مطلب تمامی دیدگاههای عصرجدید و چاپلین را بررسی نمی‌کند و فقط به بررسی اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی او از ورای دوگانگی چارلی و ولگرد می‌پردازد. ولگردی که آینه ذهنیات چاپلین بود و نماینده ایدئولوژیش. در پایان عصرجدید، ولگرد یاد گرفته است که یا جامعه صنعتی را بپذیرد و با آن زندگی کند و یا به ناکجاآباد بگریزد. او راه دوم را انتخاب می‌کند.

پایان نمادین فیلم شکست چارلی ـ ولگرد را برای انتخاب یک جامعهٔ آرمانگرا مشخص می‌کند. چاپلین دیگر جایی در عصر مدرنیسم ندارد آن دوران خوشِ گذشته نیز هرگز تکرار نخواهد شد.■