کمدی، ملودرام و جنسیت

نظریه‌پردازی ژانرهای خنده

کاتلین رُوِی
ترجمهٔ عسکر بهرامی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«نظریه ادبی را باید از ژانر آغاز کرد.»
مدودف و باختین (شیوهٔ فُرمی)

«اگر در تراژدی پسر خانواده است که پدر را می‌کشد و پول‌ها را می‌دزدد، در کمدی مردم گُل (فرانسه) این زن است که این کار را می‌کند. او به شوهرش خیانت می‌کند، کتکش می‌زند و او را از خانه بیرون می‌راند.»
باختین (*رابله و جهان او*)

فیلم *ماه زده* (۱۹۸۷) ساختهٔ نورمن جویسن، با نمایی ازیک ماه بسیار بزرگ آغاز می‌شود که بر افق منهتن جای دارد. فیلم با چند نما از شهر که در نور مهتاب دیده می‌شود ادامه می‌یابد. سپس، نماهایی از پل‌های چراغانی شهر، و تالار اپرای متروپُلیتن و پوستر اُپرای *لابوهم* اثر جاکومو پوچینی برپرده ظاهر می‌شود. در این فاصله آسمان روشن می‌شود و فعالیت روزانه در خیابان‌ها از سرگرفته می‌شود. کامیونی با نوشتهٔ «اپرای متروپُلیتن» بر بدنه‌اش، در خیابان در حرکت است. همان هنگام لرتا کاسترینی بیوهٔ خرافاتی ایتالیایی ـ آمریکایی، از عرض خیابان می‌گذرد و به‌محل کارش یعنی مؤسسه کفن و دفن می‌رود.

فیلم در آشپزخانهٔ منزل کاسترینی به‌پایان می‌رسد، جایی‌که خانوادهٔ تازه گسترش یافته، نامزدی لرتا با رانی و آشتی‌کنان مادر لرتا با شوهرش، کوزمو، را جشن می‌گیرد. دوربین با نمایی از ازدحام سگ‌های پدربزرگ، به‌داخل مؤسسه شروع به پن می‌کند؛ از قراز مجموعهٔ

عکس‌های خانوادگی می‌گذرد و دست آخر بر روی عکس یک زوج سالخورده متوقف می‌شود. مادربزرگ و پدربزرگ خانواده‌ای که اعضایش به تازگی گردهم آمده‌اند.

تمام کشمش‌های موضوعی و ظاهری فیلم *ماه زده* میان این دو صحنه جای دارند. این فیلم، با حرکت میان تاریکی و روشنایی، تصاویری از مرگ و زندگی، مکرراً از احساس ترحم ملودرام رمانتیک، که با قرار گرفتن داستان اپرا در داستان اصلی، به‌گونه‌ای پرتوان نشان داده شده، تا حالت کنایی طنز کمدی رمانتیک تغییر می‌کند. دو ژانری که بیشتر برای روایت داستان‌هایی دربارهٔ زندگی زنان به کار می‌روند.

در تصنیف بخش موزیکال فیلم همگام با اوج موسیقی پوچینی، دین مارتین ترانهٔ عامیانهٔ دلنشین «عشق همینه» را می‌خواند: «وقتی که ماه عین یه پیتزای گنده به‌چشمانت می‌تابه. عشق همینه.»

علی‌رغم تأثیر متقابل کمدی رمانتیک و ملودرام، در *ماه زده*، فیلم برای این دو ژانر به یک اندازه ارزش قایل نمی‌شود.

روی هم رفته این صدای دین مارتین است که به همان خوبی که فیلم را آغاز می‌کند، همان‌گونه هم بدان پایان می‌بخشد و در این راستا آوازهای اپرای پوچینی نیز به ترانه «عشق همینه» تغییر می‌یابد که به‌شیوهٔ موسیقی پاپ خوانده می‌شود. به همین طریق فیلم از کمدی رمانتیک برای بازتاب، فراگیری و بالاخره انتقال مضمون‌های ملودرامیک و نقش‌مایه‌های اصلی اپرای لابوهم استفاده می‌کند. فیلم، از میمی در حال مرگ که در اپرا محکوم به‌عروس شدن است تا زندگی دوبارهٔ قهرمان فیلم (لرتا) پیش می‌رود؛ و از اشک‌های لرتا که تماشاگر اپراست تا تبسم و لبخند تماشاگران فیلم؛ و بالاخره از تجلیل اپرا از عشق رمانتیک که لازمهٔ آن تنهایی و رنج زن است، تا شق دیگر قضیه، که بر خلاف اغلب کمدی‌های رمانتیک، شخصیت زنی خلق نمی‌کند که با مرگ مادرش به جنس مخالف علاقمند شود. فیلم میان ملودرام و کمدی رمانتیک در نوسان است مدام یکی بر دیگری می‌چربد ولی در پایان فیلم کمدی غالب می‌شود.

کمدی رمانتیک می‌تواند رقیب خوبی برای ملودرام باشد. ملودرام ژانری است که معمولاً برای روایت شرح زندگی زنان به کار می‌رود. با وجود این که منتقدان فمینیست هنوز هم چندان وقعی به این ژانر نمی‌نهند در عین‌حال نظریه فیلم فمینیستی از اواخر دههٔ ۱۹۸۰ یکسره به آن چیزی پرداخته که ماری آن دوان و جَنِت بُرگْستْرُم به «احساس پوچی» تعبیر می‌کردند. از نظر آنان این احساس از مسایل لاینحل نمایش‌های زنانه است.

به عقیدهٔ من، این احساس پوچی تا اندازه‌ای از نفوذ شدید ملودرام بر تخیل زنان ناشی می‌شود. تبعیض جنسی، بیشتر در قالب‌های روایی (رمان‌های احساساتی و گوتیک، فیلم‌هایی که اشک زن‌ها را درمی‌آورند و سریال‌های خانوادگی) نشان داده می‌شود که محور اصلیشان رنج و اشک زن است. بر خلاف کمدی که تماشاگر فعال را مخاطب قرار می‌دهد، در این قالب‌ها تماشاگر در این که مصیبت‌های وارده بر قهرمان داستان را از خود دور سازد، حالتی انفعالی دارد و اشک‌های تماشاگر در حقیقت از همین ناتوانی او ناشی می‌شوند. بررسی ملودرام زمینه بیشتری برای کار فمینیست‌ها به دست داده است. باعث تقویت نظریه تردیدآمیز فیلم فمینیستی شده است که با روانکاوی رابطه‌ای نزدیک دارد. این نظریه یک الگوی ترجمانی است که (علی‌رغم تنوع بسیارش) زنانگی را با سترونی، آسیب‌شناسی و یک محرومیت نمادین مربوط می‌داند. در نتیجه در برخی متن‌ها دیدگاه‌هایی مطرح شده است که آنها هم ذهنیت جبراندیشانهٔ کمتری نسبت به موضوع زن ندارد. من مایلم بویژه به آثاری اشاره کنم که در آنها زن در مقام سوژهٔ خنده‌آفرین قرار دارد و چیزهایی نظیر خشم، مخالفت، همبستگی و لذت را بیان می‌کند.

ژانرهای خنده معمولاً با کنش اجتماعی جشن همراه هستند. ساختارهای روایتی کمدی گمراه‌کننده از آب درآمده‌اند و نظریه‌پردازی دربارهٔ آنها دشوار است.

تقریباً در تمامی بررسی‌های نقد فرهنگی اومانیستی که دربارهٔ کمدی و شادی صورت گرفته از جنسیت صرف‌نظر شده است. با وجود این فمینیست‌ها ــ جز اندکی از آنها ــ همچنان سخت در جستجویند تا برای توانمندی این قالب‌ها نظریه‌ای

بیابند که نه تنها توضیح دهنده بلکه چاره‌گر نیز باشد.

پیامد چنین پژوهشی انکار ملودرام نخواهد بود. این را هم باید دانست که ژانرها در مجموع، به‌صورتی مشخص و با طبقه‌بندی کاملاً مجزایی، وجود ندارند. ژانرها تنها در رابطه با یکدیگر و هم‌چنین در ارتباط با تشکیلات اجتماعیی وجود دارند که آنها را پدید می‌آورند. در عوض، ملودرام گستره‌ای وسیع دارد و کنش‌های فرهنگی و ژانرهایی گوناگون ــ از کمدی موقعیت تلویزیونی گرفته تا هنر آوانگارد ــ را در برمی‌گیرد. گستره‌ای که در آن زنان کاربردهایی کمیک، تقلیدی و گروتسک یافته‌اند.

این نوشتار با رویکرد بررسی کمدی رمانتیک بر حسب جنسیت، گامی در این راستا بر می‌دارد و در جستجوی ــ چنانکه رابین وود توصیه می‌کند ــ نه چیستی یک ژانر بلکه «چرا»یی [علت وجودی] آن است.

من یکی از «چرا»های کمدی رمانتیک را در کشمکش‌های اندیشه‌ای زنی «شرور» می‌دانم که «شور» بسیاری دارد. و در حالی‌که مرد خطاکارِ خانهٔ او در ژانرهای قهرمانی‌ای جای می‌گیرد که میخاییل باختین آنها را «نمایش سطح بالا» نامیده است، خود زن خطاکار در قالب‌های «فرو دست‌تر» همچون ملودرام و کمدی رمانتیک دیده می‌شود. ولی در حالی‌که ملودرام اجازه می‌دهد زن خطاکار بر رنج و بدبختیش پیروز شود، کمدی رمانتیک پایانی متفاوت برایش رقم می‌زند. ملودرام یک موقعیت سمپاتیک ایجاد می‌کند و زن در برابر اقتدار مرد می‌ایستد و به تناوب دچار رنج و گرفتاری می‌شود.

کمدی رمانتیک اغلب با وارونه‌سازی جنسیت از (و از درون) تصورات مغرورانه و خودفریبی خنده می‌آفریند که ناشی از قهرمانی مردانه است؛ سلسله مراتب اجتماعی و چیرگی مرد بر زن را دگرگون می‌کند و در نهایت چیزی عرضه می‌دارد که آن را می‌توان جانبداری از زن یا زن‌سالاری نامید.

از آنجا که کمدی رمانتیک به گونه‌ای تمام عیار، توانمندی این جانبداری را نشان می‌دهد، آن را به صورت تداومی برای قانون ادیپی در می‌آورد. این نوع کمدی جشنواره‌ای از هویت جنسی و سلسله مراتب جنسیتی است که زمینه‌ای تازه و فراگیر از نظم اجتماعی به‌دست می‌دهد و همین موضوع نقطه عطف کمدی رمانتیک است.

کمدی و زنانگی

این که چرا زن در کمدی جایگاه ویژه‌ای دارد، موضوعی است که با محرومیت وی از ژانرهای «درام سطح بالا» پیوند دارد. یعنی گونه‌هایی هم‌چون تراژدی حماسی و بالاخره ژانرهایی که با واقعگرایی سر و کار دارند. این موضوع که تراژدی صرفاً داستان قهرمان مردی است که در جستجوی ماترک ادیپیش سرزمین‌های دوردست را در می‌نوردد و در جنگ‌ها و مبارزه شرکت می‌جوید، و خلاصه گفتن این که تراژدیِ قالبی کاملاً مردانه است، اکنون سخنی پیش پا افتاده و بی‌ارزش شده است. در حالی‌که اصطلاح تراژدی بیشتر برای داستان‌هایی به کار می‌رود که مربوط به دوره‌های تاریخی پیش از روزگار ما هستند، هالیوود در داستان‌پردازی‌های خاص خود نیز قهرمانانی تراژیک را پرورده است قهرمانانی همچون چارلز فاسترکین و مایکل کورلیونهٔ فیلم‌های پدرخوانده که فراتر از آدم‌های معمولی هستند.

داستان زنی که آرزوهای قهرمانانه دارد به ندرت در قالب تراژدی گفته می‌شود از این رو هم‌چنان‌که کارولین هیلبرون عنوان کرده است باید گفت زندگی زنان را تنها می‌توان در چارچوب‌های عشق دو جنسی، مادری و تنهایی نشان داد. در نتیجه زنی که بخواهد همتای یک قهرمان خارق‌العاده مرد باشد به ندرت ممکن است به چنین موقعیتی دست یابد جز آن‌که قهرمانی رمانتیک باشد که در ارتباط با یک مرد است و قهرمانی او نیز باید تابع این ارتباط باشد. داستانش باید به اصطلاح «درون داستان» باشد. در این ژانرها، هدف، تعیین موقعیت حریم شخصی و خانواده است؛ ملودرام که بر تنهایی یا مادری، و یا هر دو، تأکید می‌کند (و عموماً تراژدی پست شدهٔ زنانه تلقی می‌شود)، و کمدی رمانتیک که بر عشق تأکید می‌ورزد.

ماه زده هر سه نوع شخصیت اصلی زنانه‌اش ــ لرتا، رز و میمی ــ را در داستان‌هایی جای داده است که آمیزه‌ای هستند از تنهایی و عشق. به همراه رز که در

داستان «مادری» هم ظاهر می‌شود. به نظر می‌رسد که حضور یا غیبت چشمگیر مرد، امیال و فضیلت‌ها و ناکامی‌های زن را واقعیت می‌بخشد.

اگر تراژدی مردانه‌ترین ژانرهاست، در عوض کمدی درگیری کمتری با جنسیت دارد. در کمدی سنتی چه شباهتی وجود دارد میان مردی که در یک درام سطح بالا [زنی را] «می‌کشد و می‌رباید» با همسری که «این نقش [این زن] را بازی می‌کند»؟

چرا تغییر جنسیت قهرمان خطاکار، تغییر ژانر را ایجاب می‌کند؟ و رفتن از غرور خودخواهانهٔ تراژدی به سرکشی کمدی، ناگزیر با رام کردن سرکشی زنانه انجام می‌گیرد؟

دسته‌ای از تاریخ‌نگاران فمینیست، کمدی را قالبی زنانه دانسته‌اند که «از قدیم برای جشن گرفتن پیوندهای خانوادگی هم‌چون ازدواج به کار رفته است ... و همیشه خط سیر داستانی به سوی پایانی است که در آن آدم‌ها به هم می‌پیوندند و مشکل حل می‌شود.»

لیزا مریل می‌پرسد: اگر قالب تراژدی اختصاصاً رویدادهای مردانه را همراهی می‌کند آیا می‌توان گفت کمدی محملی برای بیان رویدادهای زنانه است؟ بررسی لیندا بامبر بر روی آثار شکسپیر «زنان کمیک، مردان تراژیک» همخوانی این‌گونه‌ای را نشان می‌دهد. تامس شاتز ژانرهای سینمایی وسترن، گنگستر و کارآگاهی را با تسلط مردانه و قهرمان مردِ تنها می‌داند و در مقابل مجموعه ژانرهای موزیکال، کمدی دیوانه‌وار و ملودرام خانوادگی را با چیرگی زنان و زوج یا گروه قهرمان همراه می‌داند.

چنین توصیفی مسلماً بجاست. و اگر چه در مقابلِ آن همه کارهای فراوانی که بر روی تراژدی انجام شده، دربارهٔ کمدی که (به قول آندره هُرتُن) «سر به هوایی غیرقابل تحمل»ی در آن وجود دارد، نظریه و نقد بسیار اندک است، با این حال چنانکه قبلاً هم گفته شد هیچ شباهت ساده‌ای میان این دو قالب دیده نمی‌شود. علیرغم (و شاید هم به دلیل) محبوبیت شگرف و پایای کمدی، این مقوله هرگز از ارج و قربی که تراژدی نزد منتقدان داشته، برخوردار نبوده است.

کمدی هم مانند ملودرام بیشتر سرگرمی تلقی شده است تا هنر و این به‌دلیل محبوبیت زودیاب و همچنین به خاطر رابطه‌اش با دری‌وری‌گویی، دوز و کلک و کارهای مبتذل است که همگی به حوزه‌ای تعلق

دارند که به فرهنگ زنانگی مربوط است.

در مقدمه‌ای بر یک مجموعه کلاسیک آثار طنز آمریکایی اشاره شده است که: «دنیا با طنز میانهٔ خوبی دارد ولی با آن تحقیرآمیز برخورد می‌کند و در حالی‌که هنرمندان جدی را می‌ستاید، از کمدین‌ها با تخم‌مرغ گندیده استقبال می‌کند.»

نقد فیلم هم مانند نقد ادبی به‌ژانرهایی که با تراژدی در یک رده هستند گرایش بیشتری نشان می‌دهد تا آنهایی که به کمدی نزدیکترند. نقد فیلم، نخست در میانه‌های دهه ۱۹۶۰ و سال‌های آغازین دههٔ ۱۹۷۰ بر ژانرهای وسترن، گنگستری، جنگی، کارآگاهی، جنایی و ترسناک تمرکز داشت. ولی در سال‌های اخیر، البته با محافظه‌کاری، گوشه چشمی هم به‌کمدی داشته است.

به‌نظر می‌رسد آن‌چه که، جان سالیوان، شخصیتِ کارگردان فیلم *سفرهای سالیوان* (۱۹۴۱، پرستُن استرجس) طی ماجراهای فیلم، دربارهٔ کمدی، مقتضیات و لذت‌های آن آموخت، منتقدان هنوز آن را نیاموخته‌اند و یا دست کم، این درس‌ها برایشان کافی نبوده است.

این عدم توجه نقد به مقوله کمدی، پیامدهایی بغرنج داشته که به‌گمان سن مایه تأسف است. مایکل زلیگ در نوشته‌اش با عنوان «پروفسور *دیوانه*: مشکلی در مقوله فیلم دانشجویی»، فقدان تحلیلی دقیق از کمدی را ناشی از برخورد نقد با این مقوله می‌داند. چرا که نقد، کمدی را مبتنی بر کمالات فردی نمی‌داند.

تعریف کمدیِ داستانی براستی دشوار است چه رسد به توضیح آن. نظریه‌هایی در این‌باره ارائه شده‌اند که اختلاف عقیده‌های بسیاری را برانگیخته‌اند. این نظرها ظاهراً ضد و نقیض هستند ولی هر کدام ویژگی‌هایی را در بردارند.

یکی از این نظریه‌ها ــ که اغلب پیش در آمدی برای نظریه دوم به شمار می‌رود ــ «اقتدارشکنی» کمدی است. کمدی به چیزی که «قانون پدر» گفته می‌شود، می‌تازد. سلسله مراتب اجتماعی را در هم می‌ریزد و همه را در یک سطح قرار می‌دهد. همین موضوع آن را در تضاد با ارزش‌های تراژدی قرار می‌دهد.

کمدی حریم‌ها را می‌شکند و رفتارهایی را برمی‌انگیزد که همواره خارج از هنجارهای اجتماعی هستند. جایی‌که کمدی هست مسائل جنسی، مدفوع و ناسزا هم هست و این چیزها تا آنجا که بشود و عرف اجازه دهد و به طور غیر مستقیم نشان داده می‌شوند.

کمدی، بر خلاف تراژدی، داستان ادیپی را که در پس زمینه اغلب داستان‌ها وجود دارد، با انداختن گناه پسر بر دوش پدر، دگرگون می‌سازد. کمدی جوانی (خردسالی، کوچکی و ناتوانی) را بر پیری (اقتدار، سرکوبی و قانون) پیروز می‌کند و در «نیک فرجامیِ» کمدی، آرزوهای پسر خطاکار بر آورده می‌شوند.

ممکن است چنین به نظر آید که کمدی چیزی ساده و در حد یک سر هم‌بندی درگیری‌های دوره‌ای است که میان نیروهای مردانه و برای کسب پیروزی پسر، صورت می‌گیرند. ولی حربه‌هایی که کمدی به کار می‌برد در دسترس زنان و تمامی ستمدیدگان دیگر هم هست و به کمک این حربه‌ها اینها هم می‌توانند تهاجم و خشم خ ِد را بر اقتدار پدر ابراز کنند.

البته کمدی می‌تواند علیه همین مردم نیز عمل کند و تحقیر و توهین خود را متوجه گروه‌های اجتماعی خاصی سازد و آن هنگامی است که ضربه‌های ویرانکننده‌اش را از گروه‌های اجتماعی قدرتمند که مورد توجه خاصی هستند به گروه‌های ضعیف‌تر معطوف کند. در این مورد است که کمدی خصومتی را نشان می‌دهد که فروید در تحلیل‌هایش از شوخی، نسبت به زنان ابراز داشته است. این حالت از کمدی، حتی می‌تواند هراسی از این موضوع را مطرح سازد که اگر عدالت اجتماعی برقرار شود و گروه‌های ستمدیده از بند رها شوند، چه اتفاقی ممکن است رخ دهد.

هنگامی‌که چنین تغییری در قالب داستانی کمدی صورت می‌گیرد، آنگاه است که بر بخش نخست داستان ادیپی تأکید می‌ورزد. یعنی به رقابت میان پدر و پسر، یا به بیان دیگر میان نیروهای مقتدر و سوکوبگری از یک سو، با نیروهای طغیانگر و رهایی از سوی دیگر، پرداخته می‌شود. ولی با این حال، به پسر فرصت چندانی نمی‌دهد تا از ساختارهای قدرت موجود زیاد دور شود.

فیلم کمدی بیشتر از این گرایش پیروی می‌کند. یا جایی برای زن و زنانگی ندارد یا مسائل مربوط به این

مقوله را در شکل مردانه‌ای عرضه می‌کند.

گرایش دوم کمدی، انگیزشی یکباره، به سوی *احیا و دگرگونی اجتماعی* را نشان می‌دهد. تأکید این گرایش بر بخش دوم داستان ادیپی یا تشکیل زوج است. کامل‌ترین بیان این گرایش را در کمدی رمانتیک می‌توان دید. نظریه‌پردازان مرد هم‌چون نرثرپ فرای، اغلب برای این نوع کمدی فضیلت‌های بسیاری قایل شده‌اند و این قالب را منصفانه‌تر از گونهٔ مرد سالار آن می‌دانند.

کمدی رمانتیک برای زن‌ها نیز جایی در نظر گرفته و این جایگاه هم در داستان است و هم در دیدگاهی که نسبت به‌نظم اجتماعی دارد. نظمی که نه تنها احیاء می‌شود بلکه به‌گونه‌ای آرمانی نیز تغییر یافته است.

در کمدی‌های رمانتیک همچون *ماه زده* که قهرمانی مردان ریشخند می‌شود، به کمک جابجاسازی ویژگی جنسیت و تغییر موقعیتِ پست زنان، یک عامل اقتدارشکنی پرورده می‌شود. از این‌رو ترکیبی از هر دو گرایش کمدیایی است که احساس و تردید را در حالت متعادلی حفظ می‌کند. من بر این باورم این فیلم موفق‌ترین نمونهٔ ژانر کمدی است.

پسران و پدران: اقتدارشکنی در کمدیِ کمدین

تقریباً تمامی قالب‌های کمدی ــ از لطیفه، شوخی و بزن‌بکوب‌های معمولی گرفته تا کمدی‌هایی که پیچیده‌ترین ساختارهای داستانی را دارند ــ گرایش به گریز از اقتدار دارند. در همهٔ اینها، همانند جشن‌ها، غرور و سربلندی از میان می‌رود و تمایزات حذف می‌شوند. به جای قهرمان بلند مرتبهٔ تراژدی، آدمی در سطح آدم‌های معمولی و یا حتی فرودست‌تر، قرار می‌گیرد.

برای نمونه به فیلم بسیار عالی *تنها در خانه* (۱۹۹۰) و دنبالهٔ آن *تنها در خانهٔ ۲* (۱۹۹۲) بنگرید. *تنها در خانه* هم مثل بسیاری از کمدی‌های دههٔ ۱۹۸۰ و سال‌های نخستین دههٔ نود (*گنده، ماجرای بزرگ پی‌وی، ماجرای عالی بیل و تد، روزتعطیل فریس بولر، دنیای وین*)، دربارهٔ کودک قهرمان فیلم اغراق می‌کند. قهرمان داستان پسرک ناقلایی است که به خاطر بی‌فکری پدر و مادر و گیج‌بازی خودش توی خانه جا می‌ماند و در موقعیتی قرار می‌گیرد تا تعطیلاتش را به دور از سلطهٔ بازدارندهٔ پدر و مادر بگذراند.

در حالی‌که تراژدی به فرد وابستگی بیشتری دارد، می‌توان گفت کمدی تا اندازه‌ای به اجتماع، و به ارزش‌هایی که در ارتباط با مسائل زنان هستند، دلبسته است.

کمدی پیوند را بر جدایی، بقای زندگی را بر از خودگذشتگی در راه اصول اخلاقی، توانایی یا جستجوی دانش فاوستی ترجیح می‌دهد. مردانگیی که تراژدی بدان ارج می‌نهد کمدی غالباً آن را ریشخند می‌کند، از آنجا که کمدی به مسائل جنسی توجه دارد و آنچه در کمدی مطرح می‌شود احیای زندگی است، از این‌رو عرصه‌ای برای حضور زنان می‌گشاید که در دنیای مردانه‌تر تراژدی به‌چشم نمی‌خورد.

همچنان‌که مسائل جنسی از آنِ کمدی است مرگ هم مال تراژدی است. تشکیل زوج‌های مرد ـ زن که محور اصلی بیشتر فیلم‌های داستانی هالیوودی است یکی از بنیادی‌ترین شیوه‌های رایج کمدی نیز هست.

در کمدی، مسائل جنسی ابزار آگاهی و تعالی خویشتن نیست در حالی که تراژدی چنین است ولی کمدی این آگاهی و تعالی را برای جامعه می‌طلبد.

مسائل جنسی بخشی از هجوم یکپارچهٔ کمدی به سرکوبگری، و تجلیلی از لذت جسمانی است. ابزاری برای پیوند میان اعضای خانواده و نسل‌هاست.

علی‌رغم این سازگاری آشکار کمدی با زن، و با آنکه معمولاً در روند فیلم داستانی معمولاً با «پدر» سر ستیز دارد؛ با این همه توجه بسیار اندکی به مادر یا دختر نشان می‌دهد. هر چند ممکن است شخصیت [مرد]ادیپی‌اش را به صورت آدم احمقی نشان دهد ولی با این حال او را همچنان در قلب داستان جای می‌دهد.

همان‌طور که لوسی فیشر استدلال کرده، کمدی ــ چه به صورت نظری و چه در عمل ــ زن ستیز و محکوم به «مادرکشی» و به‌تعبیر جدید «بیرون انداختن مامان از قطار» است.

در آمریکا اصولاً فیلم کمدی از پاسبان‌های کی استون گرفته تا وودی آلن، ادی مورفی و خیلی‌های دیگر، تقریباً به‌طور کامل کارگردان‌ها و بازیگران مرد را در برمی‌گیرد. و می وست تنها زنی است که پیوسته در

میانشان باقی‌مانده است.

هر چند برخی از این بازیگران و کارگردانان در زمینه کمدی رمانتیک هم کار کرده‌اند ولی غالباً فیلم‌هایشان در مقوله‌ای جای می‌گیرند که استیو سیدمن و دیگران آن را کمدی «کمدین» نامیده‌اند و استیوارت کامینسکی از آن با عنوان کمدی «در بیان فردی» یاد کرده است. از آن‌جا که این «فردی» معمولاً به مردِ تنها اشاره دارد، شایسته است که «کمدی مرد محور» نامیده شود. نمونه‌هایی از این مرد محوری را می‌توان ذکر کرد: تکی (باستر کیتون، استیو مارتین)، زوج (لورل و هاردی، دین مارتین، و جری لوییس، چیچ و چونگ) و بالاخره گروه یا دستهٔ کامل (برادران مارکس، مونتی پیتون). زنان از نخستین روزهای پیدایی کمدی کمدین در این عرصه بازی کرده‌اند ولی تا این اواخر غیبت‌شان از قاعده کمدی کمدین، همچنین دلایل فرهنگی و بنیادین این غیبت، ناشناخته باقی‌مانده است.

کمدی کمدین، قهرمانیِ مردانه‌ای را ریشخند می‌کند که در درام جدی تثبیت شده است و اغلب با خلق یک ضد قهرمان این کار را می‌کند که حالت زنانه یافته است. یعنی آدمی که به اصول مسلم «زنانگی» می‌پردازد. چیزی که کمدی آن را تأیید می‌کند.

از چارلی چاپلین گرفته تا هارپو مارکس، و وودی آلن و دنی دُویتو، همه این چهره‌ها اغلب ریز، و زنانه هستند یا دست کم ظاهرشان خنثی است. این‌ها هم در تمامی نقش‌هایشان مثل زن‌ها، آدم‌های توسری خوری هستند.

در فیلم‌هایی که اینها بازی می‌کنند تأکید بیشتر بر بازی کمیک است تا یک خط داستانی یکدست. در این فیلم‌ها حتی اگر در طرح اولیه داستان هم یک عروس وجود داشته باشد باز این پسر است که عامل اصلی نجات و زندگی (اجتماعی) تازه معرفی می‌شود.

کمدی کمدین اغلب با متوجه ساختن خنده تماشاگر به سوی مادرسالار، گناه عروس را می‌زداید و کینه‌توزی نسبت به پدر را به سوی مادری معطوف می‌کند که مردپرست و رفاه‌طلب است.

در کمدی این‌چنینی، مطابق با تحلیلی که فروید از شوخی به دست می‌دهد، در یک درام زندگی اجتماعی جدید، زنان موضوع اصلی قرار نمی‌گیرند بلکه آنان حالت نمادهای هولناک یا ابلهانه‌ای را دارند که مانع تغییرات اجتماعی هستند.

این مادرسالاری یک زندگی خانوادگی و آداب و معاشرت هولناکی را نشان می‌دهد که نمادی از جامعه‌ای هولناک است و زنان و حتی در مواردی مودان را هم در برمی‌گیرد. آدم‌های عادی این جامعه دختر ترشیده‌ها، بیوه زنان پولدار، مخالفان مشروبات الکلی، مادر زن‌ها، آزادی‌خواهان، هواداران حق رأی زنان، پیرزنان ستیزه‌جو، زنان تندرو، طرفداران آزادی زنان و ... هستند.

همه اینها هدف‌هایی برای دشمنی سرکوب شدهٔ کمدی هستند و یورش کمدی به کمک قهرمان مردانه کمدی کمدین صورت می‌گیرد که آدمی بچه صفت، مرتجع و زن‌گریز است.

مارگارت دومون، در فیلم‌های برادران مارکس نقش یک چنین مادرسالاری را، هر چند سمپاتیک، بازی می‌کرد. در کمدی سیاه فوتوریستی *برزیل* (۱۹۸۵) «مادر هولناک»، تنها یکی از گروتسک‌های متعدد زنانه است؛ یک منشی عظیم‌الجثه، پیرزنی که پس از ناکامی‌اش در جراحی پلاستیک متلاشی می‌شود و ... در فیلم‌های *موجودات* عجیب (۱۹۸۵) و *مامان را از قطار بیرون بنداز!* (۱۹۸۷) آنه رَمزی نقش مادر شرور کمیکی را بازی می‌کند. یکی از مشهورترین رفتارهای شریرانه مادرسالار در فیلم *دنیای دیوانهٔ دیوانهٔ دیوانه* (۱۹۶۳) نشان داده می‌شود. در این فیلم اتل مرمان نقش یک مادر شوهر هولناک، شلوغ، پرخاشگر و خشن را بازی می‌کند. تحقیر این شخصیت، دست آخر با یک به‌پشت زمین خوردن به‌اوج می‌رسد و او را چه در درون فیلم و چه نزد تماشاگران، هدف خنده‌ای می‌سازد که فاقد جنبه دلسوزانه است. این فیلم نمونه‌ای از کینه‌توزی کمدی مرد محور نسبت به زنان است.

این‌گونه کمدی، اگر چه در بسیاری موارد از سرکوبگری مردان انتقاد می‌کند ولی بیشتر اوقات ایدهٔ چیرگی بر زنان را تقویت می‌کند و سلطهٔ نه چندان بهتر دیگری را نوید می‌دهد که جایگزین سلطهٔ در هم‌شکستهٔ قبلی می‌شود.

نامیده و در طول تاریخی نیز عشق رمانتیک آن را قوام بخشیده است.

ولی به‌گمان من پیوند زوج را ــ صرف‌نظر از تفاوت‌ها ــ بایستی نشانهٔ همبستگی با جامعه نیز دانست. در این راستا زمینه لازم برای نظم تازه اجتماعی‌ازنوع آرمان شهریش فراهم می آید که به پیروزی زوج بر موانع سر راه وصالشان، بچه‌دار شدن و یا زندگی تازهٔ بی‌دغدغه‌ای منجر می‌شود. این آرمان‌شهرگرایی، به‌طور مرسوم در شکل مراسم ازدواج و یا ضیافت نشان داده می‌شود.

همچنان‌که لورا مالوی اظهار داشته است، پیروزی قانون پدر که در داستان نشان داده می‌شود، همیشه مطلق نیست. داستان‌ها، و بویژه ژانرهای خنده، می‌توانند طی روندهای دگرگونی اجتماعی بار دیگر «بازگشتی غیرعادی به نظمی که تغییر می‌یابد» داشته باشند، هر چند که این بازگشت به‌گونه‌ای مشخص تابع قانون [پدر] است. نقدهای اندکی هستند که از بینش نر ثرپ فرای در مورد آرمان شهری کمدی و طرح «نظمی که تغییر می‌یابد» فراتر رفته‌اند. در حقیقت می‌توان به‌فرای یافتن غایتی در کمدی رمانتیک نسبت داد که منتقدان پیشین بدان توجه نکرده بودند.

به‌عقیدهٔ فرای داستان کامل، داستانی معمولی و دربارهٔ جامعه، کشمکش و احیا، و راجع به‌تولد، مرگ و تولد دوباره است. کمدی در چرخهٔ زندگی در روند جنبشی گذرا، به دست می‌آید. جنبشی که میخاییل باختین آن را کارناوال، ویکتور ترنر آستانهٔ ظهور و بالاخره سی. ال. باربر «جهان سبز» جشن و احیای طبیعت نامیده‌اند.

این جنبش کمدی رمانتیک، الگوی کمدی‌های جدید شده و بشدت دنبال می‌شود: «آنچه که معمولاً رخ می‌دهد این است که مرد جوانی خواستار زنی جوان است و این خواسته با مخالفت‌هایی، و معمولاً از جانب پدر، مواجه می‌شود. در پایان، پس از قدری پیچ و تاب داستانی، قهرمان موفق می‌شود به‌خواسته‌اش برسد.»

دلدادگان آزموده می‌شوند و سرانجام با عزلت گزیدن از دنیای بیرون یکدیگر را می‌یابند، در جایی‌که بتوانند به‌وصال هم برسند. در مکانی «جادویی» به‌دور

اگر تراژدی مردانه‌ترین‌ژانرهاست درعوض کمدی درگیری کمتری با جنسیت دارد.

پسرها و عروس‌ها: احیا و دگرگونی در کمدی رمانتیک

کمدی از زیاده‌روی تجلیل می‌کند نه فقط به خاطر زیاده‌روی، بلکه چون با این کار امکان می‌یابد جامعه‌ای را نشان دهد که از ساختارهای خشک، بازدارنده و غیرقابل انعطاف رهایی می‌یابد، چیزهای دست و پاگیری که هستی خود جامعه را به‌خطر می‌اندازد.

کمدی که بر اقتدارشکنی تأکید می‌ورزد جامعه را به‌سوی خلق دیدگاه تازه‌ای هدایت می‌کند که بر اساس آن باید پذیرفت احیای زندگی زیستی و اجتماعی به خویشاوندی و داشتن رابطه با دیگران وابسته است. با این حساب باید گفت کمدی بر این موضوع پای می‌فشارد که جامعه خواسته‌های فردی را سرکوب نمی‌کند بلکه به انجام رسیدن آن را نشان می‌دهد.

کمدی رمانتیک با تفاوت‌های اجتماعی سر و کار دارد و جامعه نیز برایش حالت دستمایه‌ای را دارد که در آن تفاوت‌های جنسی نمایانده می‌شوند. بدین ترتیب موضوع زن را هم در ساختار و هم در گره‌گشایی داستان دارد.

البته تشکیل زوج زن ـ مرد در کمدی، بار دیگر توانمندانه قانون جهانی و مرسوم پیوند را بیان می‌کند چیزی که آدرینه ریچ آن‌را «جنس مخالف‌طلبی ناگزیر»

از زندگی روزمره، نظیر جزیرهٔ مهتاب در فیلم *یک شب اتفاق افتاد* (۱۹۳۴)؛ جنگل کانکتیکات در فیلم *بزرگ کردن بیبی* (۱۹۳۸)؛ کشتی تفریحی در فیلم *بانو حوا* (۱۹۴۱) و لحظات افسون‌کنندهٔ اپرای متروپلیتن و خیابان‌های شهر نیویورک در فیلم *ماه زده*. هنگامی‌که زوج به‌وصال هم می‌رسند در پیرامونشان به‌قول فرای: «جامعه‌ای جدید متبلور می‌شود.» خانواده‌ای که در پایان فیلم ماه زده گردهم می‌آیند درست چنین تبلوری را نشان می‌دهد.

هر کمدی در درون ساختار داستانیش که شامل تولد، مرگ و تولد دوباره است یک مایهٔ تراژدی هم دارد. ولی تراژدی را هم می‌توان یک کمدی ناتمام انگاشت. از نگاه تاریخ، جامعه یا حتی زیست‌شناسی، زندگی و مرگ فرد، به هیچ‌وجه تراژیک نیست. کمدی با انداختن گناه برگردن پدر و پیروزی پسر، حرف آخرش را می‌زند. درست مثل تئاتر یونانی که در آن نمایش هزل همیشه شامل یک سه‌گانه (تریلوژی) تراژدی بود. اینجاست که نظر چاپلین به‌ذهن متبادر می‌شود که می‌گفت باید تراژدی در نمای نزدیک تصویر شود و کمدی را می‌باید در نمای باز نشان داد.

کمدی نه تنها نیاز دارد ارتباط عاطفی با سرنوشت آدمی ــ نهایتاً مرگ ــ را قطع کند بلکه این جداسازی را با نمایش تقدیر در دورنما، یعنی نمای باز، پدید می‌آورد.

ایراد بسیاری بر کار فرای رواست. وی اصرار دارد که کمدی در راستای برآوردن آرزو و پاسخ به این که چه چیزی را آرزو می‌کند، شکست می‌خورد؛ انگیزش او ــ که انگیزشی آزادی‌خواهانه از نوع اومانیستی است ــ بیشتر، جستجوی زمینه مشترک آمال است تا پژوهشی دربارهٔ اختلافاتی که ایجاد چنین زمینه مشترکی را ــ اگر نگوییم غیرقابل دسترسی، دست‌کم ــ دشوار می‌سازند.

اشتباهی که استنلی کاول در کارش بر روی کمدی رمانتیک و ملودرام مرتکب شده این است که خود کمدی را غیرسیاسی معرفی می‌کند در حالی‌که چنین نیست.

فرای اظهار می‌کند آرزو در کمدی رمانتیک، خیلی ساده، تملک انحصاری قهرمان مرد است: و معمولاً این‌طور است که «مرد جوانی خواستار زنی جوان

کمدی رمانتیک با تفاوت‌های اجتماعی سر و کار دارد و جامعه نیز برایش حالت دستمایه‌ای را دارد که در آن تفاوت‌های جنسی نمایانده می‌شوند.

است» و زن فقط می‌تواند «عروس باز پس گرفته شده» باشد.

این موضوع ممکن است در سورد کمدی‌های جدید یونانی و رومی صدق کند ولی کمدی شکسپیر یا فیلم‌های کمدی رمانتیک همچون *ماه زده*، ــ با اینکه وجوه مشترکی با موارد یاد شده دارند ولی ــ حقیقت‌شان چیز دیگری است.

شخصیت‌های زن نظیر لرتا و رُز، یا سوزان ونس در فیلم *بزرگ کردن بیبی*، سوگارپوس در *گلوله آتش* (۱۹۴۱) و بیلی داون در فیلم *بچهٔ دیروزه* (۱۹۵۱) نیز مانند رزا لیندِ نمایشنامهٔ *آنطور که می‌خواهی*، و ویولای نمایشنامهٔ *شب دوازدهم* نوشتهٔ شکسپیر، کار کردی بسی بیشتر از «عروس باز پس گرفته شده» دارند.

با اینکه آنان مانع رسیدن به خواسته‌ها، هدف‌ها و موضوعاتِ خواسته شده، هستند ولی اغلب هم خودشان هستند که داستان را پیش می‌برند و به آن جهت می‌دهند. به طوری‌که مسئلهٔ «قهرمانی زن» به عنوان یک ارزش دراماتیکی تلقی می‌شود. در حالی که در تراژدی چنین موقعیتی از آنِ مرد است.

فرای، علیرغم چنین کاستی‌هایی که در کارش دیده می‌شود، در راستای نزدیک کردن اندیشه‌های فمینیستی به کمدی، گام‌هایی برداشته است.

فرای هم مانند فردریک جیمسن داستان را مقوله‌ای معرفت‌شناختی می‌داند. برای او داستان ساختاری است که به‌پدیده‌های دیگر معنا می‌دهد و به عوامل کمدی ــ بازی، شوخی، مزه و خنده ــ نیز کمک می‌کند. همان‌گونه که در بررسی اقتدار کمدی کمدین گفته شد، هنگامی‌که این عوامل، ارتباطی با داستان ندارند مسئله جنسیت در فیلم نیز به نیستی می‌گراید.

فرای با تأکید بر اهمیت داستان، توجه را به‌سوی فضایی معطوف می‌کند که در آن مشکل ادیپی به کمک زنان، هر چند محدود، تعدیل می‌شود. این فضا هنگامی آشکارتر می‌شود که تأکید داستان بر درگیری پسر با پدر و بر سر عروس است، و نیز آن زمان که این زوج محور داستان قرار می‌گیرد.

از این گذشته، فرای با طرح این موضوع که کمدی در بطن خود تراژدی را هم دارد، به طور ضمنی سلسله مراتب [یاد شده] را وارونه می‌سازد: «تماشاگر مرگ و تراژدی، کاری از دستش برنمی‌آید و به انتظار پایانِ محتوم می‌نشیند. ولی در پایان کمدی چیزی متولد می‌شود و تماشاگرِ این تولد، عضوی از یک جامعهٔ فعال است.»

ملودرام و کمدی رمانتیک

کمدی در تنشی همگانی با ملودرام به وجود می‌آید، تنشی مشابه آنچه که فرای میان کمدی و تراژدی بازمی شناسد. همانطورکه ماه زده نشان می‌دهد، کمدی رمانتیک معمولاً یک توان نهفتهٔ ملودرام در خود دارد و ملودرامی نظیر لابوهم نیز دارای توان نهفتهٔ کمدی رمانتیک است. ملودرام مرهون اعتقاد به‌امکان نیک‌فرجامی کمدی رمانتیک است. اعتقادی که در نبودن نیک‌فرجامی، سبب ایجاد حس ترحم می‌شود. به همین‌سان کمدی رمانتیک نیز مرهون تهدید ملودراماتیکی است که به‌موجب آن دلدادگان به‌یکدیگر نخواهند رسید و این که قهرمان زن سرنوشتی همچون میمی خواهد داشت: پیردختر می‌شود، با آدمی نادرست ازدواج می‌کند و تا پایان عمر در عذاب است. در فیلم ماه زده ما بابت ازدواج لرتا با جانی احمق بیشتر نگرانیم تااینکه زن رانی بی باک شود.

در حالی‌که نقدها به طور چشمگیری کوشیده‌اند میان درام سطح بالا و درام‌های دیگر (همچون ملودرام) تفاوت‌هایی قایل شوند، برای تفاوت گذاشتن میان ملودرام و کمدی رمانتیک چنین تلاشی ندارند. این دو قالب به قلمرو زنان ــ زندگی خصوصی، خانوادگی، خانه یا مسایل عاطفی ــ می‌پردازند. هر دو، داستان‌هایی دربارهٔ زنانی «افراطی» باز می‌گویند که در پی آمالشان هستند. آمالی که به عشق میان زن و مرد وابسته‌اند. هر دوی این قالب‌ها، نه فقط برای تقویت خیالپردازی‌های عاشقانه، بلکه به عنوان تمهیداتی برای کش دادن تعلیق داستانی است که وصال دو دلداده را به تأخیر می‌اندازند. و بالاخره، هر دو، البته به اندازه‌های متفاوتی، وابسته به وارونگی جنسیت در ساختار هستند.

البته تفاوت‌های آشکار و مهمی هم هستند که این قالب‌ها را از هم تمیز می‌دهند. به‌عقیدهٔ من یکی از مهم‌ترین آنها در ارتباط با موضوع مادری است.

این نکته قابل توجه است که شخصیت مادرانه‌ای که کمدی رمانتیک فاقد آن است در ملودرام ظاهر می‌شود. کاول این پرسش را مطرح می‌کند: «چگونه است که نبودِ مادر، کمدی را می‌سازد و بودنش ملودرام را؟» (روانکاوی و سینما صفحهٔ ۲۰).

مادران و جانشینان مادر در برخی کمدی‌های رمانتیک (از جمله *داستان فیلادلفیا*، *بزرگ کردن بیبی*، *پیشخدمت من گادفری*) وجود دارند. هر چند در آنها قهرمان زن معمولاً نه خود مادر است و نه مادر دارد و این پدر است که نقش سرپرست اصلی را دارد. این موقعیت جدای از جایگاه متعارف زن در مقام کالایی است که میان مردان مبادله می‌شود. در اینجا زن موقعیت انتقال‌دهندهٔ قدرت از نسلی به نسل دیگر را می‌یابد. مادران بندرت اتفاق می‌افتد که همهٔ قدرت را انتقال دهند و صورت‌هایی هم‌چون عمه در *بزرگ کردن بیبی* موارد کمیابی هستند.

می‌توان گفت غیبت مادر از کمدی رمانتیک، بیشتر به این دلیل رخ می‌دهد که این ژانر برای پرداختن به زن؛ قهرمان زنِ داستان ادیپی، پذیرش شرایط تمایل به جنس مخالف زن، و چیرگی مرد بر زن را مورد توجه قرار می‌دهد. زن در راستای انجام چنین کاری می‌باید

برای جلب محبت یک مرد، که او را جای پدر می‌پذیرد، مهم‌ترین عاملی که به شخصیت زنانه او هویت می‌بخشد، یعنی مادری، را واپس زند. این شکاف میان مادر و دختر که در فرهنگ ما نادیده انگاشته می‌شود به قول آدرینه ریچ: «تراژدی فطری زن» است. همین تراژدی است که این امکان را فراهم می‌سازد تا بتوان داستان پیروزی مرد و مردسالاری را در قالب کمدی نوشت.

کمدی رمانتیک فقط با کنار گذاشتن روابط قهرمان زن با مادرش است که به گونه‌ای کنایی اجازه می‌دهد زن در آن تولد آرمانی و نمادین سهیم باشد. همان رابطه‌ای که او با مادرش دارد و بعداً نیز دخترش با او خواهد داشت.

در *داستان فیلادلفیا* (۱۹۴۰) رابطهٔ تریسی با پدر بی‌محبتش است که سرنوشت‌ساز است نه رابطه با مادرش. تریسی تا زمانی‌که با پدر آشتی نکند نمی‌تواند زنی بالغ شود. بلوغی که وی به کمک آن بتواند همسر مناسبش را انتخاب کند.

در فیلم *یک شب اتفاق افتاد* جنگ میان اِلی و پدرش هنگامی پایان می‌یابد که او به رغم میل خودش، که خواستار کینگ *وستلی* است، تن به رأی پدر می‌دهد و با پیتر ازدواج می‌کند.

کمدی رمانتیک با خنده و خوشی، بر روی ارزش‌های جنسی مخالف‌طلبی زن سرپوش می‌نهد و شورش کوتاه مدت قهرمان زن را از آن جهت روا می‌دارد ــ و حتی تشویق هم می‌کند ــ که در نهایت این شورش به سود قهرمان مرد به کار می‌آید.

این کار یا عروس سرکش را رام می‌کند یا به شیوه‌ای دیگر بانشان دادن مردانگی به عنوان چیزی در اصل ناقص، قهرمان مرد را تعدیل و تلطیف می‌کند و به این ترتیب قهرمان مرد را برای میراث ادیپیش مهیا می‌سازد.

همانطورکه *ماه زده* نشان می‌دهد، هر چه حضور زن در کمدی رمانتیک بیشتر باشد احتمال مشکل‌آفرینی برای جنس مخالف هم بیشتر است. برای مثال در فیلم بزرگ کردن بیبی موقعیت اجتماعی عمه نقش آدم‌هایی را که در فیلم هستند پررنگ‌تر می‌کند و موقعیت او به راه‌حل مخاطره‌آمیزی منجر می‌شود که ساختار روابط معمول را به آسانی در هم می‌ریزد.

در کمدی‌های موسوم به «دختر شاغل» سال‌های نخست دههٔ ۱۹۳۰، وجود دیگر شخصیت‌های زن، ارزش زنانی را برجسته می‌سازد که دنیای زن محور را رها می‌کنند و با مردان تشکیل زوج می‌دهند. موارد نادری هم هستند که در انها خواهران و دوستان مؤنث قهرمان فیلم آدم‌هایی آرمانی هستند. آدم‌هایی که پیروزی آنها در پایان فیلم به صورت تشکیل زوج با مردان نشان داده می‌شود. برای نمونه فیلم *زنان* (۱۹۳۹) را باید یک فیلم کمدی ضدرمانتیک دانست که در آن پیوند زناشویی از هم گسسته می‌شود و در فیلم، به لحاظ ساختاری، مردان در خلق لحظات شاد نقشی ندارند. مری که قهرمان فیلم است در پایان به سوی شوهرش باز می‌گردد و آنچه که در مورد فیلم بیشتر چشمگیر است کمیک بودنش و نمایش تار و پود بستگی‌های زنان است.

در مقابل کمدی‌های این‌چنینی، ملودرام نه تنها این نکته را می‌آموزد که زن زیر سلطهٔ پدر محکوم به رنج بردن است، بلکه آن رنج راهم لذت‌بخش می‌کند. هم‌چنان‌که در فیلم *ماه زده* لرتا که از سرنوشت میمی در خود فرو رفته، می‌گوید: «وحشتناک، زیبا و غم‌انگیزه. اون مُرد.»

ملودرام نیز مانند کمدی رمانتیک، سرکشی زن را به پذیرش یا سرتافتن او از داشتن روابط با جنس مخالف ارتباط می‌دهد. ولی بر خلاف کمدی رمانتیک، ملودرام سرکشی او را از همان آغاز محکوم می‌کند.

ملودرام با نمایش شرارت سرکوب شدهٔ ــ یا حماقت محضِ ــ مردانهٔ کمدی رمانتیک؛ داستانی دربارهٔ قهرمان زن باز می‌گوید که در آن نیک‌فرجامی کمدی رمانتیک و یا داستانی که پس از آن، نیک‌فرجامی می‌آمد، هرگز ممکن نخواهد بود.

در حقیقت، (احتمالاً به استثنای فیلم ترسناک) ملودرام تنها ژانر سینمایی است که به طور سنتی برای این نتیجه‌گیری موجود بوده است. از آن‌جا که ملودرام به قهرمان زنی می‌پردازد که در راستای حل مشکل ادیپی شکست می‌خورد و رابطهٔ مادر ـ دختر را دست نخورده باقی می‌گذارد، بنابراین جای تعجب نیست اگر در موقعیتِ زیر سلطهٔ پدرسالاری، دربارهٔ این‌گونه زنان،

داستان در قالب‌هایی بازگو شود که کیفرشان را تضمین می‌کنند.

از فیلم *میلدرد پیرس* (۱۹۴۵) تا *دوران مهرورزی* (۱۹۸۳) مادران و دخترانی که با هم زندگی می‌کنند تنها می‌توانند زندگی یکدیگر را از هم بپاشند. از این‌رو ملودرام بر این موضوع پای می‌فشارد که سرتافتن زنان از هنجارهای فرهنگ ما، تنها می‌تواند به جدایی و گریستن منجر شود. لذت‌های اینان سبب رنج و درد می‌شود و داستان‌های سرکشی‌شان تنها می‌تواند باعث اندوه شود. فیلم *استلا دالاس* (۱۹۳۷) ــ ملودرامی که **توجه منتقدان فمینیست بسیاری رابرانگیخت - رابطهٔ** ساختاری میان ملودرام با کمدی، و موقعیت مادر در هر کدام را نشان می‌دهد. داستان استلا، اتفاقاً هر سه نوع داستانِ دربارهٔ زنان ــ عشق و مادری و تنهایی ــ را در بر دارد. فیلم با داستانی عاشقانه آغاز می‌شود که در آن آرزوی استلا گذر از محدودیت‌های طبقاتی و جنسیتی است. او سرسختانه در پی پسر رییس است و همین امر، جنبه مثبت کمدی رمانتیک می‌شود. همچنان‌که فیلم پیش می‌رود، داستان پیشین او، به سوی مادر شدن و تنهایی می‌رود و فیلم را به ملودرام تبدیل می‌کند.

فیلم سرپیچی زن را به طور برجسته‌ای نشان می‌دهد. زنی که حاضر نیست سلطهٔ هویت شوهرش را بر هویت مستقل خود بپذیرد، و از این گذشته، او نمی تواند هم این سلطه هویتی را بپذیرد و همزمان مادر خوبی نیز باشد.

فیلم، هنگامی‌که به داستان لولی، دختر استلا می‌پردازد، برای بار دوم کمدی رمانتیک می‌شود. در این بخش است که فیلم برای «پایان خوش دیگر» از نوع رمانتیکیش، لولی را به‌خدمت می‌گیرد و در کنار آن احساس بیم و ترحم نسبت به سرکشی استلا برانگیخته می‌شود. روی هم رفته خطرناک‌ترین شکل بیان سرکشی زن این است که می‌باید عشق میان مادر و دختر، از هم بپاشد تا بگذارد داستان دختر با یک رگهٔ کمدی رمانتیک پایان یابد. استلا هیچ قدرت انتخاب ندارد ولی رابطهٔ بین خود و دخترش را از میان می‌برد. او دست به انجام کار خارق‌العاده‌ای می‌زند تا استقلال خطرآفرین زن از مردان تحقق یابد.

لولی دگرگونی رنج‌آوری را آغاز می‌کند او نخست از مادرش حمایت می‌کند بعد به پدر، و سپس به خواستگارش ــ یعنی کسی که جانشین پدر خواهد شد ــ روی می‌آورد. داستان لولی ــ به استثنای رابطه مهمش با مادر ــ محدود به ساختار کمدی رمانتیک باقی می‌ماند؛ یک مرد جوان خوش اندام و پولدار به او ابراز علاقه می‌کند، موانع سر راه وصالشان برداشته می‌شود و ازدواج می‌کنند.

همانطور که در بسیاری از کمدی های رمانتیک دیده می‌شود، داستان لولی هم توقف کوتاهی در قرنطینه دارد. ولی فیلم به‌بیننده اجازه می‌دهد کمدی رمانتیک را از دیدگاه ــ به معنای واقعی کلمه ــ مادر تجربه کند که برای نیک‌فرجامیش نیازمند «مرگ» می‌شود. در پیچیده‌ترین لحظه فیلم، پس از آنکه استلا دست به خودویرانگری می‌زند که میل باطنی مادران است، اوج کمدی رمانتیک لولی با نجات استلا در ملودرام همزمان می‌شود. استلا در عروسی لولی شرکت ندارد و او را که در بیرون منزل است تماشا می‌کند، حال آنکه لولی، تنها شوهر تازه‌اش را می‌نگرد. استلا در حالی‌که اشک از گونه‌هایش فرو می‌غلتد و چهرهٔ او به خاطر از خودگذشتگیش فروزان است، از موقعیتی کنار گذاشته می‌شود که در کمدی برتر از هرگونه زندگی دوباره و ضیافت است.

باز هم دربارهٔ ماه زده

فیلم *ماه زده*، روایت بسیار متفاوتی از روابط میان مادران و دختران و پویایی عشق رمانتیک ارائه می‌کند. در حالی‌که فیلم *استلا دالاس* سرانجام به‌گونه ای ملودرام پایان می‌یابد، *ماه زده* به صورت کمدی رمانتیک خاتمه می‌پذیرد. ولی این یکی به شیوه‌هایی نزدیک می‌شود که آمیزه‌ای از هر دو قالب است.

فیلم این عوامل را در اختیار دارد که اغلب از دیدگاه یک فمینیست، مثبت هستند: نشان دادن گناه مرد و تصدیق رنج زنان؛ حضور مادر و ارتباط میان مادران. «پایان خوش دیگر» کمدی رمانتیک، قصهٔ عشق را باز می‌نویسد تا قدری رنج سخت در آن بگنجاند؛ از رنج میمی تا رنج رُز؛ و یادمان می‌آورد که کمدی رمانتیک هرگز تمام داستان زن را باز نمی‌گوید.

ولی فیلم یکی از سرنوشت سازترین عوامل ملودرام یعنی رنج را باز پس می‌زند؛ زنانگی رنجدیده‌ای که استلا، و میمی در لابوهم، آن را نشان می‌دهند. فیلم در حالی‌که عشق رمانتیک را ــ به ویژه در فیلم‌های ملودرامیِ راجع به عشق ــ سامان می‌بخشد، تشکیل زوج را به‌عنوان نمادی از تحقق تمامی آرزوها نشان می‌دهد. از این گذشته، فیلم، زوج را در بستر جامعه‌ای جای می‌دهد که در آن اقتدار مردانه در حال کاستن است ولی یورش همچنان ادامه دارد. فیلم ماه زده علیرغم حضور مستقیم ملودرام در آن، روی هم رفته کمدی است و تنش‌های کلی را می‌باید در پرتو آن دید. گزینش کشمکش‌ها و موقعیت‌های دشوار فیلم نیز مانند اغلب کمدی‌ها، در راستای محور زندگی و مرگ بیشتر سامان یافته‌اند تا تضادهای اخلاقی ملودرام.

لرتا در یک بگومگوی تند با رییش و بر سر جنازه‌ای، نخستین کلامش را به زبان می‌آورد؛ ماما کامرری در سیسیل در بستر مرگ افتاده است؛ پدر بزرگ و دوستانش در گورستان گرد آمده‌اند؛ لرتا و رانی اعتراف می‌کنند پیش از آن که یکدیگر را ملاقات کنند مرده بودند. فیلم در تمام مدت به چگونگی برخورد با رنج زندگی می‌پردازد؛ از سالخوردگی تا دلشکستگی‌ها و نقش بر آب شدن رویاها تا میرایی؛ و دست آخر هم می‌گوید چنین رنجی را تنها با از میان بردن خود زندگی می‌توان از بین برد.

در ماه زده این مردان هستند که به خاطر ترس، دلسوزی نسبت به خود یا خویش‌اندیشی، بیش از زنان از زندگی کناره می‌گیرند. با این کار آنان نداشتن خودآگاهی را اثبات می‌کنند و نه تنها زنانی را آزار می‌دهند که دوستشان دارند بلکه آنان را موضوع اصلی انتقاد کمیک قرار می‌دهند. ترس کوزمو از مرگ سبب می‌شود او رُز را رها کند و به سراغ زن دیگری برود. پری، پروفسور میانسال رشته ارتباطات در کارش دلمرده است و تنها هنگامی احساس سرزندگی می‌کند که خود را در برابر دیدگان دانشجویان دختر می‌بیند. رانی در جهنم داغ نانواییش پنهان می‌شود. هنگامی‌که پری داستان زندگیش را برای لرتا می‌گوید، مثل یک قهرمان شرور رمانتیکِ ملودرام می‌خروشد؛ در همان حال مستخدمه‌ای، عاشقانه اشک می‌ریزد و می‌گوید: «اون رنجدیده‌ترین آدمیه که می‌شناسم. من عاشقشم.» گفتنی است که از همان آغاز که نقد کمدی مردانه تا اندازه‌ای به اخلاق توجه کرده، کمدی، مردان احمق ایتالیایی ـ آمریکایی را با سهولت بیشتری دستمایه قرار داده تا آدم‌هایی (نظیر پروفسور) که طرفدار سفید آمریکایی خالص هستند.

در حالی‌که رنج مرد در کمدی نشان داده می‌شود رنج زن از چنین موقعیتی برخوردار نیست؛ و زنان فیلم ماه زده بیش از مردان به عنوان آدم‌هایی نشان داده می شوند که شخصیتشان احساس پاک تری دارد.

این وضوح و استحکام، استفاده از وارونگی جنسیت را روا می‌دارد که در صحنه‌ای در ابتدای فیلم ارائه می‌شود. یعنی هنگامی‌که جانی و لرتا، پروفسور سرخورده را در یک رستوران، سرقرارش با دختر دانشجویی می‌بینند. جانی خندهٔ ریزی می‌کند، بعد به لرتا می‌گوید مردی که نمی‌تواند زنش را مهار کند خنده‌دار است. این نظر نشان‌دهندهٔ ناآگاهی جانی است ولی مهم‌تر از آن یک الگوی عشقیِ ــ مبتنی بر چیرگی مرد ــ به دست می‌دهد که فیلم در پایان الگویِ بسیار خوشایندتری را جایگزین آن خواهد کرد.

لرتا با پدر و دیگر مردهای پیرامونش کشمکش دارد و با بازی شر ستارهٔ سرکش است که این شخصیت زن‌سالار پررنگ‌تر می‌شود. او بر جانی چیره است، عشق با رانی را آغاز می‌کند، در پی اوست و او را به زندگی باز می‌گرداند. با دراماتیزه شدن کشمکش میان آرزوی او که طلب رانی است و خواسته‌اش برای مستقل باقی ماندن، همزمان، وی در معرض تناقض‌هایی قرار می‌گیرد که در زندگی زنان تحت سلطهٔ پدرسالاری وجود دارد.

نام کوزمو به معنای جهان است ولی جهان اجتماعیِ گروه خانوادهٔ کاسترُینی، پیرامون رُز سامان یابد که سبک عقلی و چشمان روشن نافذش با آن رنج و عذابی که مردان می‌برند در تضاد است. آنگاه که رُز دعوت پری برای قرار ملاقات را رد می‌کند به او می‌گوید که خودش را می‌شناسد، و به طور ضمنی به پری می‌فهماند که وی به طور قابل ملاحظه‌ای ناآگاه است. وقتی با گفتن این‌که: «زندگیت هیچ و پوچ نیست. دوستت دارم.» با دلسوزی کوزمو نسبت به

خودش اعتراض می‌کند، به او یادآور می‌شود عشق، که مردم را به هم پیوند می‌دهد. «پوچ» نیست بلکه در حقیقت همه چیز در آن است.

جنبه کمدی این فیلم رمانتیک بر تشکل یک زوج زن ـ مرد جدا افتاده متمرکز می‌شود که جایگزین داستان رز و صمیمیتش با لرتا می‌شود. در سرتاسر فیلم دو زن به یکدیگر اعتماد دارند و راهشان اغلب با هم یکی است. در این جامعه زن محور، تبلور جامعه تازه رخ نمی‌دهد مگر زمانی‌که کوزمو تسلیم رُز می‌شود و لرتا نیز برای رسیدن به مرد دلخواهش مادر را از دست نمی‌دهد.

شگفت‌انگیز نیست اگر ماه چشمگیرترین بن‌مایه بصری و موضوعی فیلم ماه زده است. انتظار در فیلم همچون ماه بر بالای شهر حالتی اسطوره‌ای، جادویی و اعجازآمیز دارد. فیلم در صور خیالی جان می‌دواند. از خود ماه تا ستاره‌ها و ماه‌های روی دستبند زیبایی که کوزمو به مونا می‌دهد. چلچراغ‌های توی اپرای متروپلیتن و کیسه‌های آرد تلنبار شده پهلوی رانی و در نانوایی دخمه مانند او.

عمو ریموند که خود را چون *ارلاندو فوریوسو* ـ شخصیت ادبیات رمانتیک ایتالیایی ـ می‌پندارد، آواز می‌خواند: «وه! که آنجا، با ستارگان درون چشمانت». و رانی هم از «عشق توی داستان» می‌گوید که کمال رویایی «ستارگان و دانه‌های برف» را در خود دارد.

ماه که نماد آشنای زنانگی است دیوانگی و اهریمنی بودن را نیز نشان می‌دهد و با همتای مردانهٔ گرگ همراه می‌شود. چیزی که در فیلم اغلب به طور طنزآلودی در گروه سگ‌های شلوغ پدربزرگ ارائه شده است.

پدربزرگ رابطه‌ای سرّی با خیالپردازی جادویی و عاشقانه دارد. او رخدادها را می‌بیند و با آنها نیز درگیر است و هم از آنها فاصله می‌گیرد. چیزی که فیلم از تماشاگرانش می‌خواهد؛ این است که او حکایت ابلهی از نوع دیگر است. پدربزرگ نیز چون جانی هم گیج است و هم ساده‌لوح. در جایی از فیلم او درکنار تابلوی ورود ممنوع، سگ‌هایش را به داخل گورستانی دنبال می‌کند. این کارِ خطای خوشایندِ آمیزهٔ مرگ و زندگی، با کار دیگری پی گرفته می‌شود. یعنی هنگامی‌که سگ‌ها گُل‌های باغچه را زیر و رو می‌کنند و بر گور تازه دوستش مدفوع می‌کنند. برای پدربزرگ این کار به هیچوجه توهین به مقدسات نیست. آلفونسو مرده (یا به قول او: «خوابیده») و سگ‌ها زنده‌اند. در جایی که کوزمو حال و هوای درماتیک مرگ را دارد، پدربزرگ چشمش دنبال جشن است.

او با حالت نامرئی مرگ، به عنوان حقیقت اجتناب‌ناپذیر زندگی روبرو می‌شود و تنها بابت سر و کله زدن با زندگی ناراحت است ـ بابت این که چطور کوزمو با سرتافتن از پرداخت هزینهٔ عروسی لرتا، خانواده را به خطر می‌اندازد.

همانطورکه رُز به کوزمومی گوید:«هیچ مهم نیست چه کار می‌کنی. تو داری می‌میری. درست مثل هرکس دیگه.» و او، این ناگزیری را با نگاه خیره‌ای به هوشیاری و صراحت مادربزرگ و پدربزرگ توی عکس‌های خانوادگی، می‌پذیرد.

همچنان که پدربزرگ می داند ماه وگرگ واقعیند. ماه زده بودن ـ خود را به دست نیروهای غیرعقلانی سپردن ـ به استقبال خطر رفتن است. همان‌گونه که عمو ریموند یادآور می‌شود ماه می‌تواند «خانه را خراب کند.»

ولی هنوز کسانی مثل لرتا و رانی هم هستند که می‌کوشند قدرت و جدیت تأثیر ماه را بر گسستن رابطه‌شان با زندگی، انکار کنند. ماه‌زده‌بودن صحه گذاردن بر وجود گرگ درونی است تا بدان، آنچه سزاوارش است بدهد، تا تصدیق کند که زوزه کردن به ماه بنیان یافتن بسیاری از نهادهای اجتماعی است.

ملودرام با احساس عاطفی تشدید شده‌اش، مشابه ماه‌زده‌بودن است و فیلم ماه زده نیز استدلال می‌کند که باید جای آن را در داستان‌های کمدی آرمانی‌تر معلوم کرد. جایگاهی که در فیلم، به وضوح اپرای لابوهم آن راگرفته است.

میمی مظهر رنج، بردباری و از خودگذشتگی قهرمان زن ملودرامی است که عشق رمانتیک او را تباه کرده است. موسیقی اپرا مو به مو با غم‌انگیزی داستان و هیجان‌های تماشاگر هماهنگ است. فیلم برای بازتاب و انعکاس از این اپرا به عنوان طرح فرعی بهره

می‌برد طرحی که مبتنی بر عشق موزنا یک زن عشوه‌گر سرکش است. موزتا غصه و مرگ میمی را ندارد ولی او شدت هیجان میمی را هم تجربه نمی‌کند و از نظر داستانی و موسیقی نیز او در رده دوم قرار می‌گیرد. فیلم از نخستین لحظه‌هایش زوج کمیک لرتا و رانی را با زوج ملودرامی میمی و ردلفو همراه می‌کند. در نقطه عطف فیلم یعنی هنگامی‌که رانی و لرتا از اپرا به خانه باز می‌گردند، همان صحنه‌ای را دوباره بازی می‌کنند که شاهدش بودند تنها با یک تفاوت در پایان کار. این دو با هم بودن را بر جدایی، که میمی و ردلفو به آن تن داده‌اند، ترجیح می‌دهند.

پافشاری لرتا، مبارزهٔ او برای رسیدن به مرد دلخواهش نیست، رانی به او می‌گوید: «مااینجاییم تا خودمان را خانه خراب کنیم، دل‌هامان را بشکنیم و آدم‌های نادرست را دوست بداریم.»

اگر به‌نظر می‌رسد که رانی هنوز در موقعیت ملودرام است ولی برای رسیدن به موقعیت کمدی نیز پیکار می‌کند و فیلم در برابر وسوسه احساساتی شدن او یا هر شخصیت مردانه دیگر، مقاومت می‌کند.

رانی که تا اواخر فیلم خود را به ابلهی کوزمو و پروفسور نشان داده، در پایان یک قهرمان تمام عیار شده است. هم قافیه بودن نامش با نام برادر بی‌تربیت او، جانی، نیز نشان می‌دهد که این دو نفر، دست کم در آغاز فیلم، اندکی اشتراک با هم دارند. در نتیجه فیلم موفق می‌شود از وفاداری دوگانه کمدی به هرج و مرج و نظم بهره برد. کانون‌گریزیش به اقتدار حمله می‌کند و کانون‌گراییش آن را به سوی تشکیل جامعه می‌راند.

ماه زده در زمینه نمایش کمدی در برابر ملودرام منحصر به فرد نیست و در زمینه کمدی هم حرف آخر را نمی‌زند. نوشته‌های بسیار زیادی از نویسندگان فمینیست هستند که به صراحت ما را فرا می‌خوانند تا ملودرام را از چشم کمدی بنگریم. فیلم‌های سلین و *ژولی به قایق سواری می‌روند* (۱۹۷۴) ساخته ژاک ریوت، *Joan Daes Dynasty* (۱۹۸۶) کار خوان برادرمن و *Gas Food Lodging* (۱۹۹۲) ساختهٔ آلیسُن آندرسن، نمونه‌هایی هستند که کمدی را برای غیرطبیعی کردنِ نه فقط کمدی بلکه «عشق» در کمدی رمانتیک به کار می‌برند. *ماه زده* اعتقاد به اندیشه عشق میان زن و مرد را یادآور می‌شود چیزی که هم در کمدی رمانتیک و هم در ملودرام گفتنی است. از سوی دیگر، این فیلم‌های فمینیستی ــ و فیلم‌های دیگری نظیر اینها ــ به صراحت شکل‌های دیگری از خانواده و جامعه را پیش رو می‌نهند که در آنها ــ بویژه میان زن‌ها ــ هیجان، تفریح و عشق می‌تواند نمو یابد.

در مقیاس گسترده‌تر، پیام *ماه زده* دربارهٔ یافتن زندگی در روابط اجتماعی است و اعتقاد به این‌که چنین فرآیندی کاملاً سنتی است. همین بسیار سنتی بودن نشان می‌دهد که چرا کمدی رمانتیک تا این اندازه به عنوان گونه‌ای روایتی به کار می‌رود. چرا که لازمهٔ کمدی باور به امکان آرمان‌شهری است که تصویر زوج در آن شکل می‌گیرد؛ رویکردش آرزوی دوستی میان مردان و زنان است، آرزوی لحظه‌هایی خوش در روابطی که تحت فشار نیروهای اجتماعی است.

کمدی رمانتیک برای قهرمان زن منفعل و رنجدیده ملودرام چاره‌ای دیگر به دست می‌دهد. آنگاه که لرتا می‌پذیرد به همراه رانی به «خانه خرابیش» دست بزند، اگر چه او نیز همان دیوانگیی را می‌کند که میمی کرده، ولی کارش در موقعیتی وخیم با میمی متفاوت می‌شود. برخلاف میمی که زندگی می‌کند و می‌میرد تنها برای این که آوازخوانیش را نزد رودلفو توجیه کند، لرتا یک زن‌سالار را تداعی می‌کند. جایی که میمی در فراق نابود می‌شود، لرتا سیمایی از قدرت مادرش را ترسیم می‌کند و در آن سوی این زوجِ تنها، جامعه‌ای پدید می‌آید.

ماه زده با عطف توجه و اهمیت به زنان داستانش نه تنها قابلیت انعطاف یک قالب داستانی مردم‌پسند و دیرپا را نشان می‌دهد بلکه گامی نیز به سوی تحقق توان نهفته در این نوع قالب داستانی بر می‌دارد. به سوی پرورش انگاره‌های تازه و فراگیر از جامعه.