مک‌سنت و سینمای فارس

آلبرت برمل
ترجمهٔ سعید خاموش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در روستایی، دختری تنومند موسوم به «تیلی بنکس» که سن و سالش مشخص نیست، از فراز یک پرچین، آجری را بی‌هوا به‌آن سو پرتاب می‌کند. صحنه به «چارلی» در هیئت یک شهریِ متظاهر که با سر و وضعی مرتب از آن محل می‌گذرد، قطع می‌شود. آجر، به‌سر چارلی اصابت می‌کند. این ماجرا سرآغاز آشنایی تیلی، دختر ساده و بی‌غل و غش، با چارلیِ بدجنس و سبیلو می‌شود که منجر به‌تصاحب دارایی و معصومیت دختر توسط چارلی می‌گردد. چارلی که از بخت بد مدام از سوی دوست دخترش «میبل» گاهی پاسخ مساعد می‌شنود و گاه پاسخ رد، به «تیلی» ابراز عشق می‌کند. سپس او را از روستا به‌شهر می‌برد؛ فریبش می‌دهد و کیفش را می‌دزدد و رهایش می‌کند. در شهر «تیلی» به‌ناچار به‌پیشخدمتی یک رستوران تن در می‌دهد و با رقص‌های ناشیانه و مضحک مشتریان را سرگرم می‌کند. «چارلی» خبردار می‌شود که دختر روستایی از عمویش پول و خانه‌ای در شهر به‌ارث برده است. از این‌رو، دوباره به‌سراغ او رفته و از وی تقاضای ازدواج می‌کند. تیلی تقاضای او را می‌پذیرد. اما وقتی «چارلی» و «میبل» را با هم می‌بیند، می‌فهمد که فریب خورده است. تیلی در حالی‌که فوجی از پاسبان‌های «کی ستون» به‌دنبالش هستند و گلوله‌های تمام نشدنی یک طپانچه را در هوا شلیک می‌کنند، «چارلی» و «میبل» را تا اسکله «سان ست» تعقیب می‌کند و در آنجا آشوبی به‌پا می‌سازد و چند بار نیز از بالای اسکله به‌داخل آب‌های کف‌آلود اقیانوس اطلس می‌افتد.

... سرانجام پاسبان‌ها چارلی را دستگیر می‌کنند و در خاتمه می‌بینیم که «تیلی» و «میبل» در مورد فرار از سرنوشتی که بدتر از پیردختری بوده است، یکدیگر را دلداری می‌دهند.

«مک سنت»[1] ۱۸۸۰ ـ ۱۹۶۰ تهیه‌کننده و کارگردان استودیوهای «کی ستون»، برای ساخت فیلم عشق سرخوردهٔ *تیلی* که در اواخر سال ۱۹۱۴ به‌روی پرده رفت، تدابیر زیادی به‌کار برد. با استعدادترین چهره‌های کمیک زن و مرد استودیویش، «چاپلین» و «میبل نورمند» در این فیلم شرکت داشتند. برای ایفای نقش «تیلی»، «سنت» «ماری درسلر» را انتخاب کرد که در تکه نمایش‌های عامیانهٔ خنده‌دار و تئاترهای «برادوی» به‌شهرت رسیده بود و برایش ۲۵۰۰ دلار دستمزد در نظر گرفت که مبلغی بسیار هنگفت بود و تا آن زمان به‌هیچ‌کس پیشنهاد نشده بود. برای اطمینان بیشتر، «سنت»، «همپتون دل‌روث» یکی از پرکارترین نویسندگان و مونتورهای هالیوود را مأمور کرد تا اقتباسی از نمایش *کابوس تیلی* (۱۹۱۰)، که خانم «درسلر» در آن درخشیده بود، فراهم آورد.

استودیوی «سنت» که ماهانه به‌طور متوسط ده ـ دوازده فیلم نیم تا یک پرده‌ای تولید می‌کرد، سه‌ماه و نیم صرف مباحث و تکمیل *تیلی* ... کرد. ثمرهٔ کار، یکی از بازی‌های درخشان «ماری درسلر» بود؛ و به‌دنبالش یک سری فیلم دیگر براساس این شخصیت ساخته شده که هیچ‌یک به‌موفقیت و محبوبیت عشق سرخوردهٔ *تیلی* دست نیافتند.

در مورد «چاپلین»، این سی و سومین فیلمش در کمتر از یک سال بود، که در آن طولانی‌ترین و بیشترین نقش را داشت. این فیلم مهم‌ترین عاملِ بستن قراردادی بلافاصله، با یک استودیوی رقیب به‌نام "Essanay" بود آن‌هم با دستمزدی که از ۲۰۰ دلار در هفته، به‌شش برابر این مبلغ افزایش یافت، به‌علاوهٔ ده هزار دلار پاداش.

«میبل نورمند» به‌عنوان مهم‌ترین هنرپیشه زن فیلم‌های کمدی آن دوران، بی‌رقیب به‌نظر می‌رسید. و به‌دنبال آن، خودِ «سنت»، ـ محبوب «میبل» در زندگی واقعی و در بسیاری از فیلم‌هایش لقب «سلطان کمدی» گرفته و مبالغ هنگفتی به‌جیب سرمایه‌گذاران شرکت ریخت. یک سال بعد، «سنت» با دو کارگردان تهیه‌کنندهٔ مهم آمریکایی، «دی. دابلیو. گریفیث» و «تاماس اینک»، در یک ردیف قرار داشت و تبدیل به‌سومین محور «تعاونی سه‌گانهٔ سینمایی» گردید.

ولی فیلمی که مبالغ سرسام‌آوری را به‌جیب تولیدکنندگانش ریخته بود، ـ غیر از صاحب سینماها ـ فیلمی بود کم‌مایه که نمی‌توان از آن به‌عنوان یک اثرهنری ـ اگر هم حرفی و قیاسی با آثار «چخوف»، «مولیر» و «آریستوفان» به‌میان نیاوریم ـ با استانداردهای Feydeau و «فارس» [Farrce]های Labiche نام برد. *معذالک، عشق سرخوردهٔ تیلی*، گامی بلند در تکامل «فارس» به‌عنوان یک «ژانر» محسوب می‌شود. نخست آنکه، اولین فیلم خنده‌دار طولانی است: شش حلقه که حدوداً بیش از یک‌ساعت است؛ ـ فیلم‌های «فارس» اولیه، از چند قطعه طولانی‌تر نبودند. دیگر آنکه در این فیلم «فارس» را در جنب و جوش و تعقیب و گریز، در فضاهای خارجی و سرسبز، در خیابان‌ها و زیر و روی اسکلهٔ «ونیز» و در کالیفرنیا، می‌بینیم. در این فیلم به‌جای بازی موش و گربه و دنبال هم کردن و خروج و دخول از در و پنجره و غیره، تعقیب و گریزی را می‌بینیم که ظاهراً در مسافتی طولانی انجام می‌پذیرد؛ و یا شاهد افتادن «ماری درسلر» در دریا هستیم. در جای دیگر او را می‌بینیم که با دو پاسبان دست به‌گریبان می‌شود که سعی می‌کنند او را با طناب نجات دهند و باز شاهد در آب افتادنشان هستیم. علاوه بر اینها شاهد *جلوه‌های جادویی سینما* هستیم که تداوم زمان و مکان را در هم می‌شکنند، به‌خصوص استفاده از مونتاژ موازی برای نظر انداختن به‌سوژه‌های فرعی فیلم. دوربین، نما یا زاویه‌اش را در میانهٔ یک صحنه تغییر داده تا تماشاگر بتواند وقایع دور یا نزدیک را از دیدگاه‌های بهتر ببیند. وقتی فیلم به‌صورت عادی ـ ۲۴ تصویر در ثانیه ـ نمایش داده می‌شود، حرکات در سکانس‌هایی که دستهٔ دوربین آهسته‌تر چرخیده، به‌صورتی نامعمول، تند و سریع صورت می‌گیرد.

ماشین‌ها با سرعتی بیش از حد حرکت می‌کنند. حتی شاهد «فارس» به‌شیوه‌ای نمایشی و چشم‌گیر هستیم: مثلاً در جایی «میبل» و «چارلی» وارد سالن

سینمایی می‌شوند که فیلم در حال نمایش، شباهت زیادی به‌توطئه‌هایی دارد که آنها علیه «تیلی» چیده‌اند و نوشتهٔ میان تصویرِ فیلم می‌گوید: «یک‌دفعه «چارلی» و «میبل» متوجه می‌شوند که شخصیت‌هایی شبیه به‌خود را روی پرده می‌بینند.»

تأثیری که فیلم «تیلی» از نمایش‌های Vaudeville گرفته، کاملاً هویدا است. هنرپیشه‌ها، دو تایی یا در ردیف‌های سه ـ چهارتایی در مقابلِ دوربینِ ثابت ایستاده و رو به‌آن به‌یکدیگر بد و بیراه می‌گویند. یا برای تماشاگرانی که در ردیف‌های عقب‌تر و بالکن نشسته‌اند، شکلک درمی‌آورند؛ به‌پشت هم اردنگی می‌زنند، می‌افتند و دوباره برمی‌خیزند؛ چشم‌هاشان را در حدقه می‌چرخانند و دهانشان را کج و کوله می‌کنند و ادا درمی‌آورند. با کمک دست و پا و سرشان با هم حرف می‌زنند یا درست‌تر گفته باشیم، سرهم داد می‌زنند. سخت تقلا می‌کنند تا تماشاگر را به‌خنده بیندازند ... و به‌هر حال، فیلم آنها گویای چند و چونِ *فارس* در بدو ورود به‌قرن سینما است.

پیشروان سینمای «فارس»

وقتی «سنت» در ۱۹۱۲ به‌عنوان تهیه‌کنندهٔ فیلم‌های «فارس» شروع به‌کار کرد، ـ یعنی دو سالی پیش از آنکه فیلم تیلی را روانهٔ بازار کند ـ دوران خلاقیت پیش‌کسوتِ معرونش «ژرژ ملیس» ۱۸۶۱ـ۱۹۴۸ به‌پایان رسیده بود. «سنت» در طول مدت بیش از ۲۰ سالی که در هالیوود کار می‌کرد، تولید انبوه فیلم‌هایش، ـ که غالبشان «فارس» بودند، غیر از چندتایی کار تبلیغاتی، از هفتصد گذشته بود.

مه‌لیس در مدتی کمتر، یعنی در شانزده سال از ۱۸۹۶ تا ۱۹۱۲، پانصد اثری به‌وجود آورد که اگر چه همه‌شان کوتاه بودند و تعداد زیادی‌شان هم به‌سینمای «فارس» تعلق ندارند، ولی همه‌شان را خودش کارگردانی کرد.

مه‌لیس یک آینده‌نگرِ اعجوبه است. او می‌توانست راحت ادعا کند که پدر سینماست. «ژرژ سادول» به‌او لقب "Giotto [۱۲۶۷ـ۱۳۳۷ نقاش ایتالیایی] و Uccello۱۳۹۷ـ۱۴۷۵ [نقاش فلورانس‌ای هنر هفتم" داده است چون اول بار او بود که به‌سینما شکل روایت داستانی داد. پیشروان انگشت شمار قبل از او در سینما، به‌خصوص هموطنانش «برادران لومیر»، بیش از هر چیز مخترع و ضبط کنندهٔ زندگی روزمره بودند. «برادران لومیر» وسیله‌ای به نام سینماتوگراف را برای فیلمبرداری و نمایش آن، تهیه و تکمیل کردند. با این وسیله، آنها از وقایع زمانه‌شان فیلمبرداری کردند: خروج کارگران از یک کارخانه یا تظاهرات و اعتصاب‌های کارگران، از مردم کوچه و بازار و مسائلی که در گوشه و کنار خانه‌شان به‌وقوع می‌پیوست، مثلاً غذا دادن به‌بچهٔ کوچک «لوئی لومیر» و رسیدگی به‌او توسط پدر و مادرش ... امروزه اکثر فیلم‌های «برادران لومیر» به‌نظر ما به‌فیلم‌های خانوادگی، فیلم‌هایی که به‌صورت هشت میلی‌متری در تعطیلات می‌گیریم، شباهت دارند؛ و بنابراین خرده گرفتن بر آنها و ناچیز گرفتنشان کار ساده‌ای است.

برادران لومیر، به عنوان نخستین خالقان «سینما ـ حقیقت» و فیلم های خبری، زندگی را در لحظهٔ وقوعش ضبط کرده اند. آنها به‌ندرت فیلم «ساختند». حال آنکه «مه‌لیس» فیلمساز بود. «مه‌لیس» هنرمند بود تا یک تکنیسین ـ خبرنگار. او خودش دکورهایش را در استودیویش در «مونت روی»، در حومهٔ پاریس، نقاشی می‌کرد. او هم بازیگر فیلم‌هایش بود و هم آنها را کارگردانی می‌کرد.

از مه‌لیس باید به‌عنوان بنیان‌گذارِ فیلم‌های علمی ـ تخیلی، فانتزی و مستندهای کوتاه یاد کرد. او به‌عنوانِ یک شعبده‌باز بر روی صحنه کار کرده بود تا آنکه در سال ۱۸۸۸ سالنِ نمایشِ «روبر هودن» را خریداری کرد و آن را تا ۱۹۱۴ سرپا نگاه داشت ـ و در آن تکه نمایش‌های عامیانه را همراه با چشم‌بندی شعبده‌بازی‌هایی که خود و دیگران در زمینه‌اش متبحر شده بودند، به‌روی صحنه می‌آورد. وقتی شروع به‌فیلم‌سازی کرد، فیلم‌هایش را هم به‌برنامه‌های معمول روزانه اضافه کرد. مثل امریکا، نمایش نخستین فیلم‌ها در فرانسه هم همراه با قطعات گوناگون تئاتری بود. به‌گفتهٔ «ژاک دِلاند»، سناریوهای فانتزیِ مه‌لیس نشان می‌دهند که سرچشمهٔ الهام کارهایِ مه‌لیس، مرد سینما، آثار مه‌لیس، مرد تئاتر بوده است.

فیلم‌های مه‌لیس در واقع شبیه اجراهای روی

صحنهٔ تئاتر است. دوربین از جایش تکان نمی‌خورد، اگر چه گاهی اوقات در سکانس‌هایی که با دست نقاشی شده‌اند، به‌نظر می‌آید که دوربین حرکت دارد؛ و دکورها هم دقیقاً شبیه دکورهای تئاترش هستند. ولی بر روی آن «پلاتوس» کوچک در «مونت روی»، مه‌لیس «فارس» را همچون نقاشی با ضربات سریع قلم‌مویش، دوباره خلق کرد. فیلم‌هایش در کشورهای دیگر نمایش داده شده و به‌این ترتیب برایش ثروتی فراهم کرد. اگر صاحبان سینما، حق و حقوق او را می‌پرداختند و نسخه‌های فیلم‌هایش را بدون اجازهٔ او کپی نمی‌کردند و به‌نمایش نمی‌گذاشتند، می‌توانست پول بیشتری به‌دست بیاورد. مه‌لیس نظارتی بر چگونگی پخش و نمایش فیلم‌هایش نداشت: بدون ایجاد یک سیستم پخش و نمایش کنترل شده، چنین کاری امکان نداشت. به‌همین جهت سال‌ها طول کشید تا دریافت که باید تذکری مبنی بر «حق تکثیر و پخش، بدون اجازهٔ صاحب اثر ممنوع»، بر روی فیلم‌هایش بیاورد. حتی وقتی هم همچوکاری را عملی کرد، باز سرش را کلاه می‌گذاشتند چون در آن زمان، یعنی قبل از جنگ جهانی اول، سیستم پخش، به‌شیوه‌ای کمدی صورت می‌گرفت. او در فیلم‌هایش افسانه‌ها واسطوره‌هایی چون *فاوست*، *مفیستو*، *پیگمالیو*، *گالاته*، *پیشگوی Thebes Rip Var Winkle* و *بارون مونچهازن* را به‌صورتی مدرن به‌نمایش گذاشت. او همچنین، پرداخت‌های شخصی‌اش را از شخصیت‌های ادبی معروفی چون «گالیور»، «هملت» Tastarin de Tarasca، «فیگارو»، آرایشگر «سویل»، و نیز مشاهیری مانند مسیح، ژاندارک و شکسپیر را به‌روی پرده آورد. در «قضیهٔ دریفوس» به‌دفاع از این نظامیِ یهودی که به‌او افترا بسته بودند، پرداخت؛ آن‌هم در زمانه‌ای که تنها چند تنی بی‌پروا مانند «زولا» جرئت دفاع از او را داشتند. قهرمانان او گوشه و کناره‌های بکر دنیا و تاریخ را می‌کاوند. دانشمندان در معروف‌ترین فیلم‌هایش سفر به‌ماه و سفر به‌ورای *ناممکن* ۱۹۰۲ و ۱۹۰۴، به‌فضا، به‌ماه و به‌خورشید سفر می‌کنند.

گاه، منتقدانی، از زوایای ثابت دوربین در فیلم‌های مه‌لیس ایراد گرفته‌اند؛ تصاویر البته در درونِ قاب تصویر، متحرک‌اند، ولی عدسی دوربین، همچون تماشاگری که در وسط سالن سینما نشسته باشد، به‌گونه‌ای یکنواخت ناظر رویدادها است. این اتهام، بوی کوته نظری می‌دهد؛ مثل آن است که ایراد بگیریم چرا «نیوتن» از «اینشتین» پیشی نگرفته است. همچنین اتهام دیگر مبنی بر آنکه جلوه‌های ویژهٔ مه‌لیس، چیزی بیش از یک مشت حقه نیست؛ درست است، ولی عجب حقه‌هایی!

مه‌لیس روایت را وارد قلمرو سینما کرد. او با خطوط متحرک و اشکالِ طراحی شده، تجربه‌ها کرد. با رنگ کار کرد و هر یک از نماها را با دست خود رنگ کرد. او تصویری را روی تصویر دیگر قرار داد و نمایی را در نمای دیگر آمیخت تا ارجاع تدریجی صحنه‌ای به‌صحنهٔ دیگر را بیافریند. به‌جای آنکه مستقیماً به‌سراغ نمای جدیدی برود، محو شدن تدریجی را به‌وجود آورد و آشکار شدن تدریجی را به‌تصویر جدید پدید آورد. او اولین کارگردانی بود که به‌فیلمبرداری در زیر آب ــ در حوضچه‌های شیشه‌ای ــ در فیلم‌هایی چون *بیست هزار فرسنگ زیر دریای ژول ورن* و فیلم دیگرش که به‌ساختن تونلی زیر دریای مانش اختصاص دارد که انگلیس و فرانسه را به‌یکدیگر مرتبط می‌سازد، دست زد. در فیلم دیگرش *گالیور* و برخی از فانتزی‌هایش گیاهانی عظیم را همطراز آدم‌هایش به‌نمایش گذاشت.

سرعت فیلمبرداریش را کم و زیاد می‌کرد تا حرکات نامعمول آهسته یا تند را در موقع نمایش فیلم، به‌تماشاچی نشان دهد. از جمله چشم‌بندی‌های او **متوقف‌کردن فیلمبرداری ودوباره‌از سرگیری‌اش و نشان** دادن همان کادر، منهای یک یا چند تن از شخصیت‌های فیلم و یا ظهور ناگهانی شخصیت‌های جدید است. هر کودکی که امروزه دوربینی دست می‌گیرد با این‌گونه ترفندها آشناست؛ ولی در ابتدای قرن بیستم، تماشاگران یک فیلم با ناپدید شدن و ظهور دوبارهٔ شخصیت‌ها به‌هیجان می‌آمدند و از دیدن آدم‌هایی که به‌کمک این ایستایی و دوباره راه‌اندازی دوربینِ مه‌لیس یکباره سرشان را از دست می‌دادند و دوباره سری دیگر روی بدنشان می‌روییدند، شگفت‌زده می‌شدند. تمامی این مکاشفه‌ها، سرآغاز زبان جدیدی بود که فیلمسازانی چون «ادوین. اس پورتر» ــ که اولین

«فارس» واقعی سینمای امریکا، رویاهای Rerebit Fiend ۱۹۰۲ را کارگردانی کرد ــ تا فیلمسازان بی‌مایهٔ دهه‌های هفتاد و هشتاد را که مثل بچه مدرسه‌ای‌ها از به‌رخ کشیدنِ معلومات ناقص و نقل آثار کارگردان‌های اولیهٔ سینما لذت می‌برند، یاری داده است.

بارها شنیده‌ام که ترفند Freeze Frame ــ که حرکت تصویر، به‌خصوص در پایان یک فیلم را، متوقف ساخته و آن‌را تبدیل به‌عکس می‌کند ــ به‌فیلم *چهار صد ضربهٔ* «تروفو» برمی‌گردد؛ حال آنکه در واقع به شصت سال پیش‌ازآن‌به‌مه‌لیس‌رجعت‌بایدکردکه آن را به قصدی کاملاً Farcical به‌کار برد.

مه‌لیس آدمی مستقل بود و برای خود کار می‌کرد. هموطنش: «فردیناندز زِکا» [F. Zecca] ۱۸۶۴ـ۱۹۴۷، خبرهٔ دیگری در زمینهٔ فیلم‌های اکشنِ زنده و نقاشی شده، برای کمپانیِ «پاته» کار می‌کرد و مدتها طول کشید که خدماتش به‌عامل سینمایِ نوشکفته به‌رسمیت شناخته شود.

«زکا» در دورانی که به‌عنوان کارگردان کار می‌کرد یعنی از سالهای ۱۸۹۸ تا ۱۹۱۴، تعدادی فیلم مستند و فیلم‌هایِ تبلیغاتی کوتاه به‌سفارش کمپانیِ «پاته» ساخت که حدوداً همزمان با دوره‌ای است که‌مه‌لیس مشغول ساختنِ فیلم‌هایش بود. کسانی که تعداد زیادی از «فارس»های کمپانی «پاته» به‌کارگردانیِ «زکا» را دیده‌اند، معتقدند که «سنت» و فیلمسازان بعدی دیگر، آزادانه، تم‌ها، موقعیت‌ها و شخصیت‌پردازی‌هاشان را از آن فیلم‌ها به‌عاریت گرفته‌اند. چون کمپانی «پاته» در شهرهایی که فیلم‌ها در آنجا به‌نمایش درمی‌آمد، شعبه‌هایی داشت و وقتی در نظر داشته باشیم که تقلید و کپی‌برداری، ــ چه از نظر تکنیکی و چه از نظر هنری ــ همیشه نشانهٔ نوعی حرفه‌ای بودن در عالم سینما تلقی می‌شده است، این ادعا می‌تواند درست باشد: وقتی بدانید که دیگران دارند چه می‌کنند، خواهید دانست که کجا باید بروید و چه باید بکنید. در فیلم *افسانهٔ خرس* عروسکی (۱۹۰۷)، برای ایفای نقش اول، «زکا» کمدینی به نام «مکس لندر» (۱۸۸۲ـ۱۹۲۶) را انتخاب کرد که به‌قول نویسنده‌ای، می‌رفت تبدیل به «نخستین ستارهٔ واقعی بین‌المللی سینما» شود. و تصادفاً «لندر» اولین Farceur است که به‌شهرتی هم

«لندر» به گونه‌ای خستگی‌ناپذیر، هر هفته چهار یا پنج نقش مختلف در استودیوهای «پاته» در «ونسن» بازی می‌کرد.

پایهٔ مه‌لیس، ولی در زمینه‌ای دیگر رسید. [او در واقع بیشتر به‌عنوان کارگردان مطرح است تا هنرپیشه.]

«لندر» به‌گونه‌ای خستگی‌ناپذیر، هر هفته چهار یا پنج نقش مختلف در استودیوهای «پاته» در «ونسن» بازی می‌کرد. پیش‌تر از آن در «کنسرواتوآر» شهر «بوردو» تحصیل کرده و در سن شانزده سالگی جایزهٔ نخست را به‌خاطر بازی در نقش کمدی و جایزهٔ دوم را برای بازی در نقشی تراژدی دریافت کرد و به‌همین خاطر راهی را که بعدها به‌عنوان یک بازیگر طی کرد گویی در طالعش نوشته شده بود. در کنکور ورودی «کنسرواتوآر» پاریس ــ مانند یکی دیگر از هنرمندان برجستهٔ زمانه‌اش «آندره آنتوان» که پیش از او، رد شده بود و معذالک در کلوب‌های شبانهٔ پاریس کارکرده و باقی سال را به‌بازی در برخی از نقش‌های جدی پیش‌پا افتاده بر روی صحنه‌های تئاتر پرداخت و سرانجام راهش را به‌سوی کمپانی «پاته» در ۱۹۰۵ و دو سال بعد نزد «زکا»، باز کرد. و به‌این ترتیب در زمانه‌ای که هیچ بازیگری در ایالات متحده و معدودی بازیگر در فرانسه به‌معروفیت و شهرتی دست یافته بودند، چند ماهی بعد در ردیف ستاره‌های برجستهٔ کمپانی «پاته» جای گرفت. در ابتدا شخصیت‌های مختلفی را ارائه داد تا آنکه یکی از آن شخصیت‌ها محبوبیتی نزد مردم یافت

چاپلین ایده‌ها و به خصوص موقعیت‌هایی را از فیلم‌های«لندر» به عاریت گرفته و برای بیان مقصود خود تغییرداده بود.

و به‌دنبالش «لندر» به‌آن بُعد هنری لازم را بخشید: آدم خوش‌پوش و مبادی آداب ولی ناشی و بی‌احتیاط، با یک کلاه بزرگ ابریشمی و نیم تنهٔ سیاهی که گاهی با یک شنل از دیده پنهان می‌ماند؛ یک کراوات نقره‌ای، یک سنجاق کراوات مرواریدنشان، دستکش‌های سفید، شلوار راه‌راه، روکش کفش، پوتین‌های سیاه، و در دست عصایی خوش ساخت و زیبا برای انجام کمدیِ Slapstick. قدش ۵ پا و ۲ اینچ بود. صورت خوش ترکیبی داشت که سبیل سه‌گوش نازکی، سرزندگی خاصی به‌او می‌بخشید. در اکثر فیلم‌هایش، برای به‌دست آوردن زن مورد علاقه‌اش، رو در روی یک آدم خبیث قوی هیکل‌تر از خود قرار می‌گرفت، ولی مثل «باستر کیتون»، «هاری لنگدون»، «فتی آربا کل» و «هارولد لوید» در سال‌های بعد، در پایان به‌او می‌رسید. براساس شخصیتی که از خود ساخته بود، در ۴۰۰ فیلم متفاوتی که برای کمپانی «پاته» بین سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۴ بازی کرد، نقش‌های گوناگونی را به‌نمایش گذاشت. در هر یک از این فیلم‌ها او را در نقش یک سوارکار مسابقه‌های اسب‌دوانی، کارمند اداره، نقاش، صاحب‌خانه، عکاس، خلبان، هواپیما، کارگر پمپ‌بنزینی، نویسنده، موسیقیدان یا گاوباز می‌بینیم. او را در نقش‌هایی می‌بینیم که کوه‌ها را در می‌نوردد، بر روی پیست‌های اسکی و اسکیت می‌لغزد و به‌زمین می‌خورد: بر بالنی در حالِ سقوط تقلا می‌کند و یا بر روی قایق‌های کوچک در رودخانه‌هایی با آبشارهای بسیار با آب‌های خروشان دست و پنجه نرم می‌کند؛ «لندر» همهٔ این عملیات را خودش انجام می‌داد حتیٰ آنها که همچون خلبانی نیاز به تخصصی داشت.

در فیلم‌هایش گاهی متأهل است، گاه مجرد؛ گاه مهربان است گاه بی‌پروا و بی‌ملاحظه، گاه خوش اخلاق است مثل «ژاک تاتی»، گاه کودن مثل «هاری لنگدون»؛ و گاهی صاف و ساده با زیرکی فوق‌العاده «چاپلین» مثلاً در فیلم مکس، *قربانی* ***Quinquare*** ۱۹۱۱، که یک تنه با چند شمشیرزن دعوا می‌کند و کارت دعوت به‌دوئل آنها را می‌پذیرد و بعد کارت آنها را با گستاخی به‌عنوان کارت خود به‌شمشیرزن‌های دیگر داده و آنها را به‌جان هم می‌اندازد.

اگر «مکس»، ــ در سال‌های قبل از جنگ جهانی اول، نام «مکس» [لندر] برای سینماروها کاملاً شناخته شده بود؛ ــ به‌تعدادی هنرپیشهٔ دیگر که پس از او آمدند شباهت داشت، از خوش اقبالی آن هنرپیشه‌ها بود و قوهٔ تشخیص تماشاچی‌ها را ثابت می‌کرد.

از سال ۱۹۱۰ به‌بعد خود فیلم‌هایش را کارگردانی می‌کرد و در میان هنرپیشگانی که به‌کارگرفت، «موریس شوالیه» و «ابل گانس» را می‌بینیم. («ابل گانس» در ۱۹۲۲ از لندر خواست تا در فیلمی به‌نام *کمک!* بازی کند. او خالق اثری به‌جاماندنی و تاریخی به‌نام *ناپلئون* ۱۹۲۷، است.)

با شروع جنگ جهانی اول، «لندر» به‌جبهه رفت و از آن پس، جسم، روحیه، اعتماد به‌نفس و زندگی حرفه‌ای او به‌نابودی کشانده شد. در حالی‌که مجروح شده و از ذات‌الریه رنج می‌برد، دچار حمله‌های عصبی شد و دیگر هیچ‌گاه نتوانست سلامتی، شهرت و اقبال پیش از جنگ خود را بازیابد. پیشنهاد کاری چشم‌گیر از سوی کمپانی Essanay او را به شیکاگو کشاند ولی چند ماهی بیشتر نتوانست در آنجا تاب بیاورد. پس از پایان یافتن جنگ دوباره به‌ایالات متحده بازگشت و در چند فیلم از جمله *بخت بدِ هفت ساله* (۱۹۲۱)، که براساس ایدهٔ «عواقب یک آینهٔ شکسته» ساخته شد و

همچنین "The Three Must - Ger - Theres" (۱۹۲۲)، در نقش «دارتانیان»، که هجویه‌ای براساسِ فیلم مردم‌پسند *سه‌تفنگدار* داگلاس فربنکس، بازی کرد.

ولی «ماکس لندر»ی که «فارس» در چهره‌اش نهفته بود با کمدی به‌سبک آنگلوسکسون راحت کنار نمی‌آمد اگر چه فیلم‌های اولیه‌اش برای او و کمپانی «پاته» ثروتی به‌همراه آورده بود. او رؤیای موقعیت‌های خطرناک و درگیری‌ها را در سر داشت و دوست داشت به‌آنها بپردازد. نه آنکه به‌سبک سُنتِ امریکایی، که چشم‌گیرترین‌اش توسطِ «سنت»، به‌روی پرده آمده، خود را با انواع خطرها درگیر کند. یک حرکت کوتاه سر، دادن انحنایی به‌لب‌ها، یک نگاه آرام، تکان دادن انگشتها، همهٔ اینها «زبان» او شده بودند. او تا حد امکان از برخوردهای خشونت‌آمیز در فیلم‌هایش پرهیز می‌کرد. «لندر» به‌سوی نوع خاصی از کمدی که شاید بتوان گفت از «قدرت درونی»اش سرچشمه می‌گرفت، گام برمی‌داشت. همان چیزی که بعدها «چاپلین» تا اندازه‌ای توانست در فیلم‌های پسربچه، *هجوم طلا*، *سیرک* و *روشنایی‌های شهر* به‌آن دست یابد [اگر چه چند دهه بعد، این «قدرت درونی» را به‌شکلی جا افتاده‌تر و کنترل شده‌تر در کارهایِ اولیهٔ «بکت»ٔ «پینتر» و فیلم‌های «وودی آلن» خواهیم دید.]

«لندر» در سال ۱۹۲۶ درگذشت. او و همسر جوانش، به‌عهد و پیمان خود وفا کردند و به‌طرز فجیعی خودکشی کردند. ۳۲ سال پس از مرگ لندر دخترش که در ۱۹۲۶ شیرخواره بود، صحنه‌هایی از فیلم‌های او را به‌نام *در حضور مکس لندر* برای گرامیداشت یاد او به‌نمایش گذاشت: فیلمی که تا به‌حال در ایالات متحده نمایش عمومی نداشته است. غالب کتاب‌های تحقیقی سینمایی، به‌دینی که «مکس لندر» به‌گردن «چاپلین» دارد، اشاره می‌کنند. چاپلین یک‌بار از همچو دینی یاد کرد اگر چه بعدها آن‌را انکار نمود.

در «هالیوود»، چاپلین و مکس لندر برای مدت کوتاهی همسایهٔ دیوار به‌دیوار هم بودند؛ آنها عادت داشتند که سناریوهاشان را به‌یکدیگر نشان داده و ایده‌هاشان را رد و بدل کنند. «مکس» در طی مصاحبه‌ای گفته بود: «چاپلین مرا استاد خود نامیده؛

«لندر» زمانی که به عنوان یک کمدین شناخته شد کوشید به ماورای حد و حدود قابلیت‌های خود و زمینهٔ «فارس» دست یابد.

ولی این منم که از او چیزهایی یاد می‌گیرم.»

به‌نظر من، چاپلین تأثیر آنچنانی از شخصیت «مکس» نگرفته بود. او ایده‌ها و به‌خصوص موقعیت‌هایی را از فیلم‌های «لندر» به‌عاریت گرفته و برای بیان مقصود خود تغییر داده بود؛ ولی این کاری است که هر کمدین Farceur ای انجام داده و می‌دهد. نمونه‌ای که «مکس لندر» ارائه می‌داد، گریزناپذیر بود. او به‌ندرت به‌عنوان یک بازیگر سرمشق دیگران قرار می‌گرفت و بیشتر سرچشمهٔ الهام کسانی بود که درمی‌یافتند موفقیتی که او بدان دست یافته، دست یافتنی است. ولی سرزندگی‌اش بر روی پرده، خواستش در استفاده از موقعیت‌هایی که در اختیارش قرار می‌گرفت غیرقابل تقلید بود و همان‌گونه باقی‌ماند.

«لندر» زمانی‌که به‌عنوان یک کمدین شناخته شد کوشید به‌ماورای حد و حدود قابلیت‌های خود و زمینهٔ «فارس» دست یابد. او از تلاش باز نمی‌ماند و مدام به‌دنبال هدف و مقصودش بود و هرگز به‌آنچه به‌دست آورده بود قانع نبود. او عقیده داشت همین که هنرمندی به‌زعم خود، به‌قله افتخار و شهرت می‌رسد، تماشاگر دلزده می‌شود ... و هیچ‌کس بهتر از چاپلین این مسئله را درک نکرده بود.

زمانی هست که «فارس» بسیار بیشتر از کمدی کاربرد دارد. ظاهراً خود «وست» به این مسئله واقف است.

«سنت» در هالیوود

در هفت سالی که به‌شروع جنگ جهانی اول مانده بود، برای کسانی که می‌توانستند به‌گونه‌ای قابل توجیه مدعی تجربهٔ فیلمسازی شوند، موقعیت‌های چشمگیری به‌وجود آمد. در ژانویه ۱۹۰۸، «مک سنت» که در آن زمان ۲۸ ساله بود، در استودیوهای بایوگراف در نیویورک کاری به‌عنوان سیاهی لشکر گرفت. برای ایفای نقش‌های کوتاهی که دیالوگی هم نداشتند، روزی ۵ دلار دستمزد می‌گرفت. سال بعد، «سنت» شروع به‌فروش سناریو ــ هر نسخه ۵ دلار ــ به‌بایوگراف کرد. اگر چه دستمزدش برای سناریوی فیلم *ویلای تنها* به ۲۵ دلار افزایش پیدا کرد. [این فیلم به‌کارگردانی دی. دابلیو. گریفیث، و بازی «گلدیس اسمیت» ساخته شد؛ این خانم هنرپیشه هنوز به «مری پیکفورد» معروف نشده بود چون مثل دیگر بازیگران آن دوره، تبلیغی درباره‌اش نمی‌شد.]

در ۱۹۱۰ «سنت» در فیلم‌های زیادی نقش اول را ایفا کرد. کمتر از یک‌سال بعد با گروه خودش در استودیوهای بایوگراف شروع به‌کارگردانی کرد و هفته‌ای ۵۰ دلار دستمزد گرفت که برای آن دوره، دستمزد خوبی بود.

در ماه اوت ۱۹۱۲ «سنت» به‌همراه اکثر همکاران خود «بایوگراف» را ترک کرده به «ادن ویل» در حومهٔ لوس‌آنجلس رفت؛ در آنجا مدیریت کمپانی فیلم «کی ستون» را به‌عهده گرفت که این کمپانی خود، یک شرکت تهیه‌کنندهٔ فیلم مستقل بود که به‌عنوانِ پخش‌کننده، از خدمات کمپانی مستقل دیگری به‌نام «مونوئل» استفاده می‌کرد. سه سال بعد، «سنت» با «گریفیث» و «تاماس اینک» شرکتی تشکیل داده «تعاونی فیلم سه‌گانه» را پایه‌گذاری کردند که از سوی «هری اتکن»، صاحب شرکتی که از بنیان‌گذارانِ کمپانیِ «مونوئل» بود، حمایت مالی می‌شد. در آن زمان دیگر، «سنت» و «کی ستون» تبدیل به‌نام‌هایی با شهرتی جهانی شده بودند. «گریفیث» شناخته شده‌تر و به دلایلی معروف‌تر بود: در ابتدای ۱۹۱۵، اثر «تولد یک ملت»، ــ طولانی‌ترین و جنجالی‌ترین فیلمی که تا آن زمان به‌نمایش گذاشته شده بود، ــ به‌روی پرده آمده و به‌شدت تقبیح شده بود.

در مدت ۶ سال، این دو فیلمساز از گمنامی به‌شهرتی دست یافته بودند که معمولاً مختص خوش‌شانس‌ترین یا با استعدادترین ستاره‌های سینماست. «هالیوود» هم هنوز «هالیوود» نشده بود. وقتی «سیسیل. ب. دومیل» در ۱۹۱۳ برای ساختنِ فیلم *The Squaw Man* به‌سوی غرب امریکا رفت، به «جی. ال. لاسکی» از مدیران شرکت Eeature Play تلگرافی زد و در آن خاطر نشان کرد که ناحیه Elag Sraff در ایالت «آریزونا» مقصودش را برآورده نمی‌کند و از او مجوزی خواست که انباری را در محلی به‌نام «هالیوود» به‌ماهانه ۷۵ دلار، اجاره کند. پسر «لاسکی» در کتاب چه بر سر هالیوود آمد؟ یادآوری می‌کند که در ۱۹۱۴ـ۱۹۱۵، هنگامی‌که پسر بچهٔ کوچکی بوده، «هالیوود» عبارت بوده است از خیابان‌هایی با ردیف‌های بوته‌های فلفل، تپه‌های سرسبز و جنگلی مجاور آن و گل‌های آفتاب‌گردان در مزارعِ خالی پُر از گیاهان خودرو، و چند تایی خانهٔ ییلاقی در دشتیِ پُر از درختان میوه ... در سال ۱۹۰۷، نخستین گروهی که جهت فیلمبرداری پا به «هالیوود» گذاشتند به‌کمپانی «سلیگ» شیکاگو تعلق داشتند: در دوره و زمانه‌ای که هالیوود، ــ برای آنکه جملهٔ محبوب کتابهای تاریخ سینمایی و خاطرات مشاهیر سینما را تکرار کرده

باشیم، ــ چیزی نبود جز یک حومهٔ خواب‌زدهٔ لوس‌آنجلس با حدودِ ۳ هزار نفر جمعیت ــ سال بعد، اولین فیلمی که به‌تمامی در کالیفرنیا ساخته شد، در تکه زمینی در «هالیوود» فیلمبرداری شد. از آن به‌بعد، مستملکات گسترش یافتند؛ در بدو امر به‌صورتی نامنظم، و سپس از ۱۹۱۴ به‌بعد، به‌گونه‌ای غیرقابل تصور ــ ولی «سینمای هالیوودی» از مرزهای اداری محدودهٔ مشخصِ «هالیوود» به‌در آمده و به‌نقاطی دیگر گسترش یافته بود. گریفیث در کوهستان Sierra و جاهای دیگر مشغول فیلمبرداری بود؛ «سنت» استودیویش را در «ادن ویل» برپا کرده بود؛ «بزانچو بیلی» آندرسن، نخستین کابویِ محبوب سینماروها، هفته‌ای یک فیلم وسترنِ یک حلقه‌ای در «ناپل» در حومهٔ «سان فرانسیسکو» می‌ساخت و می‌رفت که با شریکش جورج کی. سپور استودیوهای جدید Essaray را در آنجا برپا کند. «تاماس اینک» زمینی را به‌مساحت ۲۰ هزار هکتار در «سانتا نیز کنیون» در مسیر «سانتامونیکا» تصاحب کرد که بعدها آن‌را «اینس ویل» نامید؛ و تهیه‌کنندگان کوچک و بزرگ گوناگون دیگر یا در حال خرید یا به‌دنبالِ ملک و زمین در سایر نقاط در حومهٔ «آنجلنو» بودند.

تزلزل در کار «هالیوود»؛ نمایانگر متزلزل بودن ایالات متحده بود. معمولاً هیچ‌گاه وضعیت پایداری در این کشور دیده نشده و بی‌ثباتی همیشه حکایت معمول روز بوده است. برخی از سیاستمداران به‌سال‌های قبل از جنگ جهانی اول می‌نگریستند و زمانه را زمانه‌ای امن و امان می‌یافتند؛ زمانه‌ای که امریکایی‌ها می‌دانستند جایگاهشان در دنیا و در درون خاکشان کجاست؛ اعتقاداتی مشترک، ــ یا آن‌طور که امروزی‌ها می‌گویند «ارزش‌هایی مشترک» داشتند و در اعتماد به‌نفس و یا رضایت خاطر مشترک، و درست و صحیح بودن راهشان به‌سوی پیشرفت، شریک بودند. این دیدگاه، یعنی مقایسه کردن سال‌های از دست رفته با دیگر سال‌ها و دوره‌ها، مثلاً دورهٔ خودمان، به‌نگرش نوستالژیک آدم‌ها می‌تواند نسبت داده شود ... ولی وقتی می‌آییم زمینهٔ اجتماعی کشور را در آن دوران بررسی می‌کنیم، اعتصاب‌ها را می‌بینیم و کوشش دولتیان را که می‌خواستند مهاجرت اقوام دیگر را به‌ایالات متحده محدود کنند: متوجه مسائلی چون ورشکستگی پولی و اقتصادی، رو شدن دست سیاستمدارهای قلدر و فاسد، محله‌های فقیرنشین، گرسنگی در شهرها، و مقررات خشنی که جهت ممنوعیت تولید و پخش مشروبات الکلی وضع شده بود ــ و مقاومتی که با آن صورت می‌گرفت، ــ می‌شویم؛ آشوب‌هایی هم در کشورهای دیگر جریان داشت. زورآزمایی قدرت‌های امپریالیستی اروپایی (انگلیس، فرانسه، آلمان، هلند، روسیه) و امریکا، جهت تصاحب و تقسیم مواد خام و بازارهای خاورمیانه، افریقا، جزایر اقیانوس آرام و چین، که در نهایت به‌جنگ جهانی اول انجامید.

هنگامی‌که عشق سرخوردهٔ *تیلی* در نوامبر ۱۹۱۴ به‌روی پرده رفت، از سوءقصد به فرانتس فردیناند، آرشه دوکِ اطریش ۳ ماهی می‌گذشت. «لنین» تازه وارد «زوریخ» شده بود؛ افتتاح غیررسمی کانال پاناما ده‌ها راه دریایی را مورد تجدید نظر قرار داده بود.

هنر هم تغییرات اساسیِ خود را به‌دنبال داشت. در ۱۹۱۳ «پروست» *طرف خانهٔ سوآن* را منتشر کرد. در همان سال گالری «آرمری شو» ملغمه‌ای از نقاشی‌های «پست امپرسیونیست» خود را در نیویورک گذاشت. نقش زن برهنهٔ Duchamp، در حالتی که گویی گوشه چشمی به Superimposte در سینما داشت، خودنمایی می‌کرد؛ دادا[ئیسم]، با سوء قصد زیرکانه‌ای علیه «هنر» و به‌منظور جایگزین کردن چیز انتزاعیِ هجوی به‌جای آن یکی دو سال بعد از راه می‌رسید. بالهٔ *پرندهٔ آتشین* و *پتروشکا* اثر استراوینسکی در ۱۹۱۰-۱۹۱۱، و یک سالی بعد موسیقیِ «شوئنبرگ» براساسِ «پی‌یروی ماه‌نشین»، به‌دور از موسیقی ملودیکِ معمول کلاسیک، به‌اجرا درآمد. در ۱۹۱۴ «تیتس» و «پاوند» [Pound] تعدادی از متهورانه‌ترین اشعار و نمایشنامه‌هاشان را به‌چاپ رساندند. سال ۱۹۱۲، سالِ مرگ تأثیرگذارترین هنرمند پیشگو و چند بعدی قرن نوزدهم، «آگوست استریندبرگ» است.

دریغا که این دگرگونی‌ها و انقلاب‌هایِ ذکر شده ذره‌ای در ضمیر خودآگاهِ «مک سنت» اثر نکرد؛ دانسته‌هایش از ادبیات و هنر هم به‌طور کلی، بسیار تصادفی بوده است مثل زمانی‌که قصه‌ای از «او. هنری»

را برای سناریویی که پذیرفته نشد کپی کرد: که تازه آن را هم در روزنامه‌ای خوانده بود و نه در یک کتاب ... در صحبت با دو تن از زندگی‌نامه‌نویسانش، «سنت» فقط دربارهٔ چند و چون زندگی خانوادگی و کودکیش، حرفه‌اش، کسانی‌که برایش کار می‌کردند و «هالیوود» آن زمان، سخن به‌میان آورده است. اما امروزه واضح است که با وجود آنکه او را در حد یک فروشندهٔ فیلم‌های پوچ و فانتزی‌های هجوآمیز شناخته بودند، «فارس‌های سنت»، آگاهانه یا ناآگاهانه، تحت تأثیر چیزی که اصطلاحاً آن را «روح زمانه» می‌نامیم تزلزل اجتماعی در ایالات متحده، دنیا و هالیوود تازه پا را می‌نمایاند.

هالیوود در دههٔ نخست پیدایش، شاهد زد و خورد و تیراندازی میان مزدورانی که توسط کمپانی‌های فیلمسازی رسمی و مستقل اجیر شده بودند، شد. میان ساکنانِ آنجاکه دلشان را به‌گذران یک دورهٔ بازنشستگی آرام و بی‌سر و صدا در آب و هوایی مدیترانه‌ای خوش کرده بودند، با سینماچیان پر تب و تاب جنگ و دعوا درگرفت. دلیل این درگیری‌ها در اعلانی که همه‌جا بر سر در مهمانخانه‌ها دیده می‌شد، نهفته است: «ورود سگ‌ها و هنرپیشه‌ها، ممنوع!»

معاملات و دست به‌دست گشتن املاک با قیمت‌هایی سرسام‌آور، ادامه یافت. مانند امروز، سر و کلهٔ ستاره‌های جدید سینما، به‌ضرب و زور بودجه‌های تبلیغاتی از ناکجاآباد پیدا شد. این «ستاره»ها برای یکی دو سالی با پرتوافشانی غیرطبیعی جامعهٔ امریکایی را روشن کردند. همزمان ستاره‌های مشهور، بی‌سر و صدا ناپدید می‌شدند. صعود و سقوط آنها نمایانگر ناپایداری و تزلزل هالیوود، حرص و آز برای تصاحب هر چه بیشتر ملک و املاک در زیر آفتابی بی‌امان، برای جلب منفعت، لذت، قدرت و پول بود. ده سالی قبل از آن، منطقهٔ San Andreasfault اخطارش را به سان‌فرانسیسکو صادر کرده بود و اقیانوس آرام در ناحیهٔ سواحل کالیفرنیا به‌پیشروی ادامه داده، قسمت‌هایی از آن در معرض لغزش و فرو ریختن قرار داشت و ممکن بود به‌کام آبهای اقیانوس فرو رود. شاید هالیوود، به‌نوبهٔ خود، نمادی از فراز و نشیب‌های قرن معاصر در امریکا و جاهای دیگر بود. سینمای «فارس» آن دوران، تصویری بکر و نامنتظر از جمعِ آن فیلمسازان که هنوز شکل نگرفته بود به‌دست می‌دهد. این تصویر نه کامل است و نه واقعی، چون «هالیوود» را از دیدگاهی هنری

مشاهده و تجزیه کرده است: نگاه سینمای «فارس» از سینمای کمدی سردتر و بی‌طرفانه‌تر است.

این فیلم‌ها بیش از آنکه جزئیات زندگی روزانهٔ آن‌زمان را ــ که در فیلم‌های مستند و داستانی دیگر ضبط شده‌اند ــ نشان دهند، حال و هوای آن دوران، سرعت تکان‌دهندهٔ تغییرات، و تضادهایی را می‌نمایانند که به‌طرزی ناشیانه کنار یکدیگر قرار داده شده‌اند. و بدین‌گونه این فیلم‌ها تصاویر جدایی از ایالات متحده ضبط کرده‌اند؛ خطه‌ای که در آن دوران مرکزیتی نداشت؛ یا مرکزی از تهی سرشار داشت، اقیانوسی از زمین و خاک در میانهٔ دو کناره، و معدودی جزایر مسکونی اینجا و آنجا ... برای رسیدن از این کناره به‌آن یکی، فیلمسازان می‌بایستی چهار روز با قطار بروند و برگردند. آنها بخش اعظم استعدادها و وسایل را به‌غرب کشور فرستاده بودند ولی بسیاری از نویسنده‌ها و هنرپیشه‌های صاحب نام در شرق مانده بودند تا فراخوانده شوند؛ و به‌همین ترتیب پول و سرمایه ... جدایی و فاصله میان پول و سرمایه در نیویورک و کمپانی‌های فیلمسازی در لوس‌آنجلس، این صنعت را در سال‌های پررونقِ میان دو جنگ جهانی تا دههٔ ۵۰، به‌دو بخش تقسیم کرده بود. استودیوها، به‌دلیل طریقهٔ خاص اداره شدنشان، فاقد یکدستی لازم بودند: آنها به‌اتاقک‌های زیوشیروانی بی در و دروازه‌ای می‌مانستند که طراحان صحنه در آنها مشتی نقاشی‌های باسمه‌ای ریخته باشند: هر پردهٔ نقاشی را به‌صورتی سه‌بُعدی به‌نمایش می‌گذاشتند و به‌این ترتیب موجودات و وسایل نقاشی شده زنده جلوه می‌کردند.

در اواخر قرون وسطا، نمایش خانه‌های فرانسوی و سوییسی بر روی صحنه، پرده‌ها و دکورهای مختلفی می‌گذاشتند و هنرپیشه‌ها به‌کمک این تغییر دکور، از صحنه‌ای به‌صحنهٔ دیگر می‌رفتند. در استودیوهای «کی ستون» پانزده گروه طراحی صحنه، بی‌وقفه، بر روی پروژه‌های مختلف کار می‌کردند. و استودیوها، اگر چه هنوز درست جا نیفتاده بودند، به‌سرعت رشد می‌کردند. بیست و پنج سال بعد، در دورانی که هالیوود بهتر شکل گرفته بود، «ناتانئل وست» شخصیتی آفرید که این دورنماها از سویی مجذوب و شیفته‌اش کرده و از سوی دیگر، منقلبش نموده بود.

در فیلم *روز لوکاست* «تاد هکت» که نقاش است. یکباره خودش را بر روی پلاتوی فیلمی در حال

فیلمبرداری به‌نام «واترلو» می‌یابد. از شدت گرمایِ آفتاب، به‌سایهٔ یک کشتی اقیانوس‌نورد که از پارچه ساخته شده، پناه می‌برد. از یک بیابان مصنوعی گذشته به‌مجسمهٔ ابوالهولی با ۴۰ پا ارتفاع می‌رسد که از Papier mache ساخته شده کنار یک صندلی گهواره‌ای در بیرون سالن فیلم *شانس آخر*، در «خیابانی وسترنی» می‌نشیند. متوجه جنگلی در آن نزدیکی می‌شود و عربی که بر اسب سفیدی سوار است، و در همان حال کامیونی را می‌بیند که بار آن برف است و سگ‌های قطبی به‌دنبالش هستند. وارد سالن شده و با یک محلهٔ پاریسی روبه‌رو می‌شود. کمی آن سوتر آدم‌هایی در کنار آبشاری که با سلفون ساخته شده، نشسته‌اند و دارند غذا می‌خورند. آن‌طرف این صحنه به‌یک معبدِ یونانی برمی‌خورد، و به‌یک اسب «تروآبی»، و به‌یک "Zeppelin" فرسودهٔ زوار دررفته، به‌یک دژ، یک آسیاب بادی، و ردیف پله‌های یک قصر که در بستری از علف‌های هرز، شروع شده و به‌شاخه‌های یک بلوط ختم می‌شود. و بعد استخوان‌های یک دایناسور، قسمتی از پله‌های ایستگاه متروی خیابان ۲۴ام، یک معبد دیگر، ــ در اینجا، یک معبد مایایی ــ یک قایق ونیزی، و یک زن خدمتکار می‌بیند که بر روی یک نردبان، با آب و صابون مشغولِ تمیز کردنِ صورت مجسمه بودایی به‌بلندی ۳۰ پا است. قبل از ترک صحنه، «تاد» شاهد دوباره‌سازی صحنهٔ نبرد «واترلو» است که صدها سیاهیِ لشکر در نقش سربازهای فرانسوی با یونیفورم‌های آن دوره، در آن شرکت دارند. در حالی‌که به‌پایین تپه حمله می‌برند، تپهٔ «سن ژان» در زیر پایشان سقوط می‌کند. «تمامی تپه همچون یک چتر عظیم بسته شد و ارتش ناپلئون را پارچه‌های نقاشی شده در خود فرو برد.»

یک استودیوی هالیوود این آمادگی را داشت که دنیا را در خود جای دهد؛ با تمامی جابه‌جایی‌ها در زمان و مکان که می‌توانست به‌ذهن سناریونویس‌ها و طراحان صحنه، خطور کند. ولی [قطعاتِ] ابعادی که می‌آفریدند، مثل یک فیلم، یک به‌یک به‌هم متصل شده بود. آنها فاقد بافت‌هایی بودند که به‌هم مربوطشان سازد. و اگر همگی موارد استفادهٔ خود را از دست می‌دادند، شبیه یک زباله‌دانی بزرگ می‌شدند. از سوی دیگر از آنجا که استودیو می‌توانست در هر جایی ایجاد شود، نمی‌شد از آن به‌عنوان یک مکان مشخص صحبت کرد.

شباهت میان قسمت‌های مختلف یک استودیو و سلسله نماهای یک فیلم که «وست» در توصیفاتش به‌آن اشاره می‌کند، قبلاً توسطِ «باستر کیتون» به‌تصویر کشیده شده بود. در *شرلوک جونیور*، ۱۹۲۴، «باستر کیتون» نقش کارگر همه کارهٔ یک سالن نمایش سینما را بازی می‌کند که زمین را می‌روبد، بلیت می‌فروشد، مشتری‌ها را به‌صندلی‌هاشان راهنمایی می‌کند، پروژکتور را به‌راه می‌اندازد، و در همان حال مشغول خواندن کتابی به‌نامِ «چگونه می‌توان یک کارآگاه شد»، است. یک روز پس از آنکه تمام وظایف معمولش را انجام داده و پروژکتور را به‌راه انداخته و فیلم را به‌نمایش درمی‌آورد، در آپاراتخانه خوابش می‌برد. تصویری ازجسم به‌خواب رفتهٔ «باستر» جدا می‌شود. این تصویر «باستر»، کارآگاهِ خصوصی است. بر روی پردهٔ سینما، هنرپیشه‌ها به‌صورتی مرموز تبدیل به‌آدم‌هایی می‌شوند که او می‌شناسدشان: دوست دخترش، پدر دخترک و رقیبِ عشقیِ «باستر». «باستر» که در خواب است می‌خواهد وارد این فیلم شود. به‌داخل سالن نمایش و بر روی صحنه می‌رود و سعی می‌کند وارد پردهٔ سینما شود. رقیبش با یک اردنگی او را از پرده بیرون می‌اندازد. دوباره سعی می‌کند و این‌بار موفق می‌شود که روی پرده بماند. ولی نمای فیلم از تصویر یک اتاق پذیرایی، به‌نمایِ در ورودیِ بستهٔ ساختمان خانه تغییر کرده است. حالا او در درون فیلم، ولی خارج از خانه است. وقتی می‌خواهد فکری برای این در بسته بکند، نما مدام تغییر می‌کند. در یک سری نماهایِ matched cut می‌بینیم که باستر راه می‌رود، تلوتلو می‌خورد، می‌افتد، معلق می‌زند، و از یک زمینهٔ تصویری به‌یکی دیگر پرتاب می‌شود که هر کدامشان خطری را برایش پیش‌رو دارند. در صحنه‌ای بر روی صخره‌ای ایستاده و امواج بلند اقیانوس به‌پیکر صخره می‌زند؛ شیرجه می‌رود و با سر به‌درون تودهٔ برفی می‌افتد. یا قطاری به‌سویش می‌آید؛ در حالی‌که جاخالی می‌دهد و می‌نشیند تا نفسی تازه کند، و می‌بینیم که بر روی کاکتوسی نشسته است. از ترافیک شدید خیابان

به‌پیاده‌رویی پناه می‌برد که پیاده‌رو یکباره تبدیل به‌نوک تند و تیز قلهٔ یک کوه می‌شود. سرانجام موفق می‌شود خود را در درون فیلم رؤیایش جاکند، رقیبش را شکست دهد، و دختر را صاحب شود. ولی سکانس سرما و معابر، یا «خوان»هایی که پیش‌رو دارد و باید آنها را پشت‌سر بگذارد، به‌شدت با دکورهایی که «وست» ــ بیابان، کوه‌ها، خیابان، جنگل، اقیانوس، زمین پوشیده از برف و غیره ــ پانزده سالِ بعد در رمانش، برای نشان دادن فضای غریب یک استودیو پشت هم ردیف می‌کند، هم‌خوانی دارد.

وست "West" ــ نام مستعاری مناسب‌تر از این نمی‌شد انتخاب کرد. ــ او یکی از بهترین نویسنده‌های امریکا است، و در فهرستِ طویلِ کتابشناسی‌ها، «روز لوکاست»، بهترین رمانی است که تا به‌حال دربارهٔ هالیوود نوشته شده است.

این رمان «وست» را در اوج قدرت و ظرافت طبعش به‌عنوان یک قصه‌گو و صنعتگرِ نثر نشان می‌دهد. روایت او از گشت و گذارِ «تاد هکت» در لابه‌لای دکورهای طبیعی و تاریخی استودیوها، نشانهٔ شگفت‌انگیزی از نثرِ روان و طنزآلود است. ولی با این وجود هم طراز سکانسِ سد و معبرهایی که برابر «کیتون» در شرلوک جونیور سر برمی‌آورند، نیست. مقایسهٔ این دو رسانه ــ ادبیات و سینما ــ چندان درست نیست، ولی در باب «کیتون» رسانه ــ وسیلهٔ پیام‌رسانی ــ فی‌الواقع همان پیامی‌ست که می‌خواهد برساند.

شرلوک جونیور لب کلام سینماست: و در اینجا از فیلم، از سینما، برای رساندن پیام استفاده شده است. «وست» نویسندهٔ موشکاف و باریک‌بینی است؛ ولی «کیتون» در کارش هم ظرافت دارد و هم بلندپرواز است. ولی گذشته از نمایشی بودن سینمایش ــ هنری که هر چه پیشتر می‌رود، گویی به‌کمال و والایی نمی‌رسد، ــ «ژانر»ی که کیتون انتخاب کرده، «فارس» زنده و قدرتمندی است. کار «وست» کمدیِ توصیفی ـ تصویری است. زمانی هست که «فارس» بسیار بیشتر از کمدی کاربُرد دارد. ظاهراً خودِ «وست» به‌این مسئله واقف است. او تصویری‌ترین لحظات روایتش را برای آخر کتاب می‌گذارد، وقتی که تپهٔ پارچه‌ای نقاشی شده

به قول یکی از پاسبان‌های کی‌ستون، سنت در فیلم‌های اولیه‌اش مدام یک

زیر پاهایِ سربازان از هم می‌درد. اینجا است که او «کمدی» را پشت‌سر گذارده و پیروزمندانه وارد قلمرو «فارس» می‌شود. نه «مک سنت» و نه رقیب اصلی‌اش «هال روچ» هرگز نتوانستند در فیلم‌هاشان عصارهٔ هالیوود و آن رؤیای شکوهمندانهٔ امریکایی افسار گسیخته را با دقت و ظرافتی که «کیتون» نشان می‌دهد، بنمایانند، ولی «سنت» با وجود تمامی کمبودهایش، نخستین کسی بود که در این زمینه امتحانش را داد؛ و راه را هموار کرد.

همکاری و بدیهه‌سازی

هنگامی‌که «سنت» به «اِدن ویل» آمد و تحت لوای کمپانی «کی ستون» شروع به‌فیلمسازی کرد، چهار تن دیگر را از کمپانی «بایوگراف» به‌همراه خود آورده بود: «فِرد میس»[8] یک کمدین شناخته شده که در آن زمان محبوبیتی کمتر از «مکس لندر» و «جان بانی» داشت، نفر بعدی، «فورد استرلینگ»[9] است کمدینی با چهره‌ای قابل انعطاف و بسیار مستعد (با نام مستعارِ «داچ») که همبازیِ مه‌لیس بود و بعدها جایِ او را در نقش اول فیلم‌ها گرفت. «میبل نورمند»، که قبلاً مانکن بود و در فیلم‌های «سنت» بازی کرده و از سویِ او حمایت و

همان‌گونه که «جین فاولر» خاطرنشان کرده است: «مک سِنت» شامهٔ تیزی برای کشف استعدادها داشت.

تشویق شده بود، می‌توانست شکلک دربیاورد، بازی کند، و خیلی خوب شیرجه برود و شنا کند؛ بنابراین پوسترها و آگهی‌های تبلیغاتی، او را «ونوس شناگر» می‌خواندند.

«هنری لرمن»[10] که «دی. دابلیو. گریفیث»[11] نام خودمانیِ «پاته»[12] را رویش گذاشته بود چون اول بار که این هنرپیشهٔ اطریشی نقش مهمی در کمپانی «بایوگراف» برای خود دست و پا کرد، خود را به‌جایِ آدم کهنه‌کاری از کمپانی فرانسوی «پاته» جا زده بود. این شخص تبدیل به‌یکی از خبیث‌ترین چهره‌های تمامی دوران هالیوود شد؛ اگر چه «سنت» آن‌قدر به‌او اطمینان کرده بود که او را به‌عنوانِ فیلمبردار و دستیار کارگردان و بعدها به‌عنوان سرپرست یک گروه فیلمسازی گماشته بود. «سنت» خود سناریو فیلم‌ها را می‌نوشت، مجری طرح بود، بازیگر می‌شد و کارگردانی می‌کرد. چهار بازیگری که به‌کار گرفته بود، بازیگران اصلیِ ۲۸ فیلم نیم و یک پرده‌ای بودند که کمپانیِ «کی ستون» از سپتامبر تا دسامبر آن سال تهیه کرد؛ ــ اگر چه بعدها دو سیاهی‌لشکر هم برای نقش‌های کوچک استخدام شدند.

دو ویژگی مربوط به‌سبک کارهای اولیهٔ «سنت»، «بدیهه‌سازی» و «همکاری» [میان بازیگران] است، یعنی همان ترفندی که در میان پرده‌هایِ آن دوران، به‌کمک «فارس»، در تئاتر اجرا می‌شد. قطعات نمایشی و Vaudevilles، بی‌چون و چرا بر طبق سناریو اجرا می‌شدند. ممکن است، نمایشنامه‌نویس بخواهد جملات یا حرکاتی را درنمایشش، هنگام تمرین، به‌خواست یک هنرپیشه و یا به‌خاطر سودبری هر چه بیشتر از تأثیر کمدی موقعیت، تغییر بدهد.

در تئاتر Vaudeville، شوخی‌ها و یا بازی‌ها ابتدا امتحان، و بعد اضافه یا حذف می‌شدند؛ کمدین‌ها «زمان‌بندیِ» دخالت‌های متقابلِ خود را با یکدیگر می‌سنجیدند یا جملات و حرکاتشان را با هم مبادله می‌کردند. ولی هیچ آدم کهنه‌کاری در تئاتر Vaudeville به‌ذهن‌اش هم نمی‌رسید که تنها با خطوط اصلیِ یک نمایش به‌روی صحنه برود ... معذالک این کاری است که گروه «سنت» کم و بیش جلوی دوربین انجام می‌دادند و سینماروها ــ روزانه ۸ میلیون تماشاگر در ایالات متحده در آن روزگار ــ شیفته و مسحور این رسانهٔ جدید، ثمرهٔ کار آنها را می‌بلعیدند و باز بیشتر می‌طلبیدند.

به‌قولِ یکی از پاسبان‌های «کی ستون» به‌نام «سنت» در فیلم‌های اولیه‌اش مُدام یک سوژه را تکرار می‌کرد: قصهٔ دختره، مَرده و خطری که پیش‌رو دارند. پاسبان‌ها در قسمت‌نهایی، در تعقیب بزرگ آخر فیلم سر و کله‌شان پیدا می‌شد.

«همپتون دل روث» روایت‌های مختلف این قصه را به‌یکدیگر پیوند داده و روی برخوردها و کتک‌کاری‌ها کار می‌کرد. در آن روزها هر کارگردانی که از سناریو استفاده می‌کرد و آن را خط به‌خط جلو می‌برد، «غیرعادی» تلقی می‌شد. «مینا دورفی»، ۶۰ سال بعد، یادی از آن دوران می‌کند و می‌گوید: «یادم نمی‌آید کسی اهمیتی برای سناریو قائل می‌شد. بدیهه‌سازی مهم بود؛ و جای دوربین.» سنت یک سالی پس از فعالیتش سعی کرد نظمی به‌صنعت بی‌در و دروازهٔ فیلمسازی‌اش بدهد. یک حسابرس استخدام کرد. نویسنده‌هایی به‌کار گرفت که با طرح‌های کوتاهٔ سینمایی نزدش آمده و مُدام با او مشورت می‌کردند.

خبرنگاری که از یکی از صحنه‌های فیلمبرداریش دیدار کرده شیوهٔ کارش را توصیف می‌کند که با هنرپیشه‌هایش در محدودهٔ خاصی تمرین می‌کند. با این حال «سنت» بازهم پروژه‌های سینمایی بزرگی را تصویب می‌کرد؛ و با سرعتی سرسام‌آور و بی‌وقفه کار می‌کرد، چون او عاشق حرفه‌اش بود.

گاه با کارمندانش سخت‌گیری می‌کرد. دفتر کارش در بالایِ یک برج بلند بود که نمایی کامل از استودیویش را در دیدگاهش قرار می‌داد، به‌طوری‌که می‌توانست کارمندان تنبلش را زیر نظر بگیرد. بی‌سر و صدا ساختمان‌ها را می‌گشت و یک‌دفعه وارد اتاق سناریونویس‌هایش می‌شد؛ به‌همین خاطر نویسندگان سناریو سیستم اعلام خطری جهت جلوگیری از غافلگیر شدن برپا کردند: تخته‌هایی را بر روی پله‌ها گذاشتند تا با صدایِ چوب‌ها از ورود او با خبر شوند. او حتیٰ «والاس مک‌دانالد» را به‌خاطر آنکه صبحانه خوردنش در کافه تریای کمپانی تا ساعت ۹/۵ طول کشیده بود، ــ در حالی‌که همه می‌بایستی ساعت ۹ صبح کافه تریا را ترک می‌کرده‌اند، ــ اخراج کرد. از سوی دیگر، در مصاحبه‌ای، «راسکو آرباکل» از وضعیت آزادانه‌تر کار در استودیوهایِ «ادن ویل» سخن می‌گوید که با روایات هنرپیشه‌ها و کارگردان‌ها همسازی بیشتری دارد.

در این مصاحبه «آرباکل» یادآوری می‌کند که در ۱۹۱۶، «به‌نظر می‌آید که بازیگران در طی کار بدیهه‌سازی می‌کنند و جلو می‌روند. ایده‌های نو به‌ذهنمان می‌رسد و ما در بابشان به‌بحث و گفتگو می‌نشینیم. من گروه کاریِ مستعد و باهوشی در اختیار دارم. وجود «میبل» به‌تنهایی، کافی است که دهها ایدهٔ جدید در یک فیلم را ارائه دهد. دیگران هم دست کمی از او ندارند. من نظرات همه را می‌پذیرم.» حتیٰ «چاپلین» که در ۱۹۱۶ از «سنت» جدا شده و به «اسانی» و «مونوئل» رفته بود، سال‌ها بعد می‌توانست ادعا کند که «من هرگز در آن دوران براساس یک سناریو کار نکردم.» و بعد در مقدمه‌ای در ۱۹۵۱، برای اثبات این ادعا چند تکه فیلم از طریقهٔ کارگردانیش در استودیوهای «مونوئل» نشان داد.

در برابر نظریه‌ای که از کمپانی «کی ستون»

«چاپلین» نه در ظاهر و نه در رفتار اشراف‌مآبانهٔ خود، هیچ شباهتی به «چارلی» ولگرد دوست داشتنی فیلم‌های بعدش ندارد.

قلمرویی تحت نفوذ و سیطرهٔ یک ارباب و خداوندگار را جلوی چشم می‌آورد، می‌توان دو واقعیت را دربارهٔ «سنت» خاطرنشان کرد: یکیٰ آنکه او به‌سراغ بهترین و مستعدترین هنرمندان آن دوره رفت و سعی کرد بیشتر از آنچه روی آنان سرمایه‌گذاری کرده از آنها استفادهٔ مالی ببرد و دوم، از بده ـ بستان با کارگردان‌هایش بهره برد. ــ شاید بتوان گفت که او نیازمند این تبادل بود.

استعداد:

علاوه بر کشف استعدادهایی در زمینهٔ هنرپیشه‌های درجه اول و دوم، فهرست فیلمسازانی که از نویسندگی و بازیگری آغاز و تحت نظر «سنت» «فارغ‌التحصیل» شده‌اند بخش اعظم خالقانِ مهم سینمایِ هالیوودیِ دوران صامت و اوایلِ دوران ناطق را در برمی‌گیرد. همان‌گونه که «جین فاولر» خاطرنشان کرده است: «مک سنت» شامهٔ تیزی برای کشف استعدادها داشت.

بده ـ بستان:

هنگامی‌که «فرانک کاپرا»، ــ که بعدها موفق‌ترین شاگرد «سنت» در زمینهٔ کارگردانی شد، ــ در ۱۹۲۴ در فهرست حقوق‌بگیرهای او قرار گرفت، «سنت» گفت و شنودهای مرتب و برنامه‌ریزی شده‌ای با فکاهی‌نویسان و کارگردانانش داشت.

تاریخچهٔ «فارس» مملو از نمایش و فیلم‌هایی است که هیچ قهرمان زن یا مرد دوست‌داشتنی یا قابل ستایشی نداشته‌اند.

در طی این گردهمایی‌ها آنها در باب پروژه‌های جدید به‌بحث می‌نشستند و برای فیلم‌های در حال ساخت‌شان تکه‌های بامزه‌ای پیشنهاد می‌کردند؛ در این جلسات پُر شر و شور از اینجا و آنجا صحبت‌های فراوانی به‌میان می‌آمد، برای یکدیگر لطیفه می‌گفتند و به‌تمجید از قطعاتی که تدارک دیده بودند می‌پرداختند و وقتی‌که کار به‌قضاوت و رأی «سنت» می‌رسید، همه ساکت می‌شدند. در آن زمان دیگر دیدگاه‌های «پیرمرد» تبدیل به‌اصولی بی‌چون و چرا شده بود. «سنت» برای استودیو و مصرف عام، فرضیه‌های زیادی در مورد اصول و قواعد و ساختار عناصری که انگیزانندهٔ خنده‌اند، دربارهٔ آنچه مردم را به‌خنده می‌اندازد و علتش، زیاده حکم صادر کرده بود. او خود را «پیردانا»یی تصور کرده بود و به‌این ترتیب شوخ‌طبعی خود را به‌خطر انداخته بود.

در مدتی‌که «سنت» مبتلا به‌عادت غریب حمام رفتن در ساعات اداری، آن‌هم در دفترش، شده بود. برخلاف بسیاری آدم‌ها که قبل از رفتن به‌بستر جهت آرامش بخشیدن به‌جسم و روانشان حمام می‌روند، «سنت» معتقد بود که آب‌گرم حمام قوهٔ خلاقهٔ او را برمی‌انگیزد. وان یا حوضچه‌ای که در آن حمام می‌کرد، با حوضچه‌ای که «کلودت کلبر» در فیلم نشان صلیب بدنش را، ــ در مایعی که در تبلیغات فیلم به‌عنوان «شیرخر» از آن نام می‌برد ـ شستشو می‌داد رقابت می‌کرد و جنس وان از مرمر بود، با تزئینات نقره و ساختش چند هزار دلار خرج برداشته بود. این وان در طبقهٔ آخر برجش کارگذاری شده، ۸ پا در ۵ پا اندازه‌اش بود و دو تُن وزن داشت و می‌بایستی محکم‌کاری‌های لازم را در طبقهٔ زیرین طلبیده باشد. به‌روایت خود او، می‌توانسته است در این وان حمام کند، لیف و صابون بزند، آب بازی کند و در هر موقع از روز، داد بزند و در همان‌حال، کارمندان زیرکِ از زیر کار دررو را زیر نظر داشته باشد.

«سنت» گاهی از زیردستانش دعوت می‌کرد که در این «طهارت» شرکت کنند که طی آن چنانکه خودش می‌گفت: «افکار خلاقانه‌ای به‌ذهنم می‌آمد ولی هیچ‌کسی نبود که دنبالهٔ این افکار را بگیرد.» اعتماد به‌نفس و غرور جوانانه‌اش، می‌تواند توضیح‌دهندهٔ انتخاب و استفادهٔ بی‌چون و چرایِ او از «فارس» به‌عنوانِ یک «ژانر»، و انتقاد او از استبداد باشد که پایه و اساسِ غالب سوژه‌هایش هستند.

دکور هر چه بود ــ وان، میز، استودیو یا لوکیشن ــ «سنت» می‌بایستی به‌عنوان پایه‌گذار فکر گروهی تلقی شود. این چنین همکاری یا «باروری متقابل»، خود، البته یک نوع هنرنمایی بود؛ یک سری فعل و انفعالات و اعمالی که با چالش‌ها و درگیری‌هایی همراه بود که یادآور حال و روز کمدین‌هایِ آماتور در یک مهمانی یا رقابت کمدین‌های حرفه‌ای در بعضی «شو»های تلویزیونی است که هر کدام سعی دارد گوی سبقت را در بامزه‌گی و خنداندن از آن یکی برباید. همه اینها در یک کلام، «نمایش»، بود. و تکنیک فیلمسازی «سنت»، خود، Farcical بود.

سبک سنت توسط دیگر استودیوها که «فارس» کار می‌کردند ــ از جمله کمپانی‌های بزرگی مثل «پارامونت» و بعداً «متروگلدوین مایر»، وقتی‌که با «برادران مارکس» کار می‌کردند، ــ به‌خدمت گرفته شد؛ و بزودی جلوه و تازگی بیشتری گرفت و در بعضی موارد راه را برای بازی‌های نمایشیِ قرن ما گشود: شروعش با شیطنت‌های خودانگیختهٔ سوررئالیست‌های فرانسوی در دههٔ بیست بود و

روندش تا بدیهه‌سازی‌های گروه «شهر دوم شیکاگو» در دههٔ پنجاه، تغییرات بنیادی در تئاتر فضای باز نیویورک در دههٔ ۶۰، و "Cinéma Vérité"ی واقعی و تخیلیِ سی سال اخیر، و تمامی گروه‌های تلویزیونی و سینمایی که در فضای خارجیِ شهرها، در آنچه که لوکیشن‌های واقعی در معابر عمومی می‌نامیم، ادامه پیدا کرد.

به‌عنوان یکی از شاخه‌هایِ این فکر گروهی در هنر، می‌توان بسیاری از نوشته‌های رادیو ـ تلویزیونی را نام برد: می‌گویند که جلسات گفت و شنودهای تمرینیِ اولیهٔ کمدین‌ها گاهی بسیار بامزه‌تر و خنده‌دارتر و معمولاً از خودِ «شو» بهتر اجرا می‌شود.

* * *

یکی از مشخصه‌هایِ قابل ذکر عشق سرخوردهٔ *تیلی* این است که قهرمان اصلی‌اش در تمامی مدت ۶ پرده نمایش، خنده‌دار باقی می‌ماند: وقتی که می‌رقصد، به‌مشتری‌ها می‌رسد، از عشق «چاپلین» آه می‌کشد، مثل بچه‌ها جیغ می‌زند، به‌پیشخدمت‌ها دستور می‌دهد، و نگاه‌های خشم‌آلودی به «میبل نورمند» می‌کند. ولی قد و قوارهٔ «مری درسلر» و رفتارِ بازیِ پُر شر و شورش، شخصیت او را نزد تماشاگر محبوب نمی‌گرداند.

علی‌رغم این تصور قدیمی که یک فیلم برای آنکه موفق باشد، باید یک بینندهٔ معمولی بتواند با شخصیت اصلی همذات‌پنداری کرده، او را بستاید یا بر او رقت آورد یا با او احساس همدلی کند. فیلم «تیلی» تماشاچیان زیادی را به‌سوی خود جلب کرد.

«چاپلین» نه در ظاهر و نه در رفتار اشراف‌مآبانهٔ خود، هیچ شباهتی به «چارلی» ولگرد دوست داشتنی فیلم‌های بعدش ندارد. «نورمند» در اینجا نقشی اساسی ندارد که تماشاگر احساسی درباره‌اش داشته باشد، حال آنکه هنرپیشه‌ای بود که اگر موقعیت در اختیارش قرار داده می‌شد، با جذابیتی که داشت می‌توانست به‌خوبی بدرخشد.

موفقیت و محبوبیت فیلم نباید چندان شگفت‌انگیز به‌نظر آید. تاریخچهٔ «فارس» مملو از نمایش و فیلم‌هایی است که هیچ قهرمان زن یا مرد **دوست‌داشتنی یا قابل ستایشی نداشته‌اند.همین ادعا**

«سنت» شاید نقاب «کمدیا» را دوباره رایج نکرده باشد ولی این سبک را مقبول‌تر کرده است

در مورد تاریخ سینما و تئاتر در کل نیز صادق است. «سنت» در مصاحبه‌ای در ۱۹۲۸ به «تئودور درایزر» یادآور شد که مردم با بی‌قیدی به‌بدبختی‌های دیگران می‌خندند: «بلایی ــ نه خیلی دهشتناک ــ بر سر یک آدم می‌آید و مردم باید به‌بدبیاری‌ها و حوادثی که برای آنها اتفاق می‌افتد بخندند ولی نه خیلی زیاد ... و در باب بعضی از آدم‌ها شما می‌توانید مطمئن باشید که از بدبیاری و حادثه خیلی آسیب نمی‌بینند. این حوادث باید طوری باشد که فقط تا اندازه‌ای شما را به‌خنده بیندازد، نه تا آن اندازه که ناراحتتان کند یا به‌گریه‌تان بیندازد.» «درایزر» حرفش را قطع می‌کند و می‌گوید: ولی سالها پیش وقتی شروع به‌فیلمسازی کردید، کمدی‌هایتان خشن بود. یادم می‌آید اجاق‌هایی بود که آدم‌ها تویش می‌افتادند، صابون‌های داغی که از پشت‌بان جاری بود. خمره‌های قیر یا صابونی که تویش می‌افتادند. میز و صندلی و مبل، دیوار، سقف و حتی خانه‌هایی که روی آنها خراب می‌شد، اسب و واگن و قطارهایی که از رویشان رد می‌شد.» بنابراین منظور «سنت» از این جمله که در باب بعضی از آدم‌ها شما می‌توانید مطمئن باشید که از بدبیاری و حادثه خیلی آسیب نمی‌بینند، چیست؟ منظورش از «بعضی آدم‌ها»، قربانیان دست‌چین شده یا آدم‌های چاق است؟

و مقصودش از «خطر»ی که قبلاً ذکر شد، چیست؟

ده سالی قبل‌تر، در یکی از آن مقالاتی که مجله‌های آن دوره در مورد رمز و راز حرفه‌اش او را به‌صحبت واداشتند در مورد سکانس‌های پرتاب کیک صحبت کرد. او اعلام کرد که بهترین تأثیر را وقتی می‌گیرد که این کیک‌های خامه‌ای به‌چشم و سر و صورت پاسبان‌های «کی ستون» و آدم‌های چاق پرتاب شود. مردان مسن و خوش‌پوش، جان می‌دهند برای آنکه هدف این کیک‌ها قرار بگیرند. البته پونی‌ها و دختران زیبا از این حملات مصون می‌مانند. ولی چرا فقط «پونی»ها؟ و چرا او دختران زیبا را از این قضایا مستثنیٰ می‌داند در حالی‌که بسیاری از آنان ــ از جمله «گلوریا سوآنسون» در فیلم‌های قبلیش ــ با کیک‌های مربایی یا خامه‌ای، پذیرایی شده بودند و صدایی هم از هیچ سازمان جلوگیری از خشونت نسبت به آنها برنیامده بود؟

«سنت»، برخلاف «فِدو»، «کورتولین»، «گِرب» و «مولیر» به‌شخصیت‌های مثبت اعتقادی نداشت. «فارس» «سنت»، اصولاً ربطی به‌شخصیت‌پردازی ندارد. فیلم‌هایش، انرژی‌شان را از تعقیب نهایی و اتومبیل‌رانی‌های آخر فیلم می‌گیرند که همه شخصیت‌ها را کم و بیش برای درهم ریختگی و آشفتگی اختتامیه گردهم می‌آورد. به‌عبارت دیگر، بازی بچگانه‌ای که کودک در پایان همه چیز را خراب می‌کند؛ و یا بازی شطرنجی که پایانش نه با یک کیش و مات از پیش طراحی شده، بلکه با به‌هم زدن بازی همراه باشد: گویی دستی ناپیدا ناگهان همه چیز را به‌هم می‌ریزد ...

در ماشین و ارابه، گروه مغشوش و درهم و برهم تعقیب‌کنندهٔ آخر فیلم، به‌تعقیب‌کننده‌های نمایش از «لابیش» یا فیلمی از «لندر» می‌مانند؛ با این تفاوت که برای «سنت» مهم نیست که صحنهٔ نهایی را با توضیح یا آشتی شخصیت‌ها تمام کند. او فیلمش را که از ابتدا پُر شر و شور است با آشفتگی تمام خاتمه می‌دهد. در «فارس» «سنت» سه دستمایهٔ اصلی، سرچشمه‌های این شر و شور هستند: بی‌حرمتی، سرعت، و اذیت و آزار جسمانی. این عوامل به‌فیلم نیروی لازم برای حرکت به‌جلو را می‌بخشد.

نخست به‌بحث درباره «بی‌حرمتی» می‌پردازیم: نه تنها فیلمساز با شخصیت‌هایش تحقیرآمیز رفتار می‌کند، بلکه خود شخصیت‌های فیلم هم مدام همدیگر را دست می‌اندازند و می‌خواهند «روی آن یکی را کم کنند.»

مقامات دولتی، آدم‌های صاحب قدرت و مقام، آدم‌های گنده‌دماغ و رئیس ـ رؤسا، آن بالا گذاشته شده‌اند تا با تحقیر پایین کشیده شوند. مهمانی‌های رسمی، جشن‌ها و گردهمایی‌ها، به‌خصوص آنها که همراه با ایراد نطق و خطابه‌اند، جان می‌دهند برای آنکه به‌هم ریخته شوند.

نشانه‌های برتری اجتماعی مثل لباس شب یا یونیفورمی پُر از مدال، و یا یک کلاه سیلندری، باید از شکل بیفتند؛ یا بدتر از این، با ماده‌ای مثل چسب سفت، چسبی که بچسبد و کش بیاید ــ از آنها که داد خشکشویی‌ها را درمی‌آورد ــ خراب و کثیف شوند. پیراهن های سفید، لباس های روشن جان می‌دهند برای آنکه با قیر، شن و ماسه یا سوپ، آلوده شوند. کت‌های مشکی، شلوارهای راه ـ راه، لباس‌های تیره به‌درد رنگی شدن، آردی یا آهکی شدن می‌خورند.

«سنت» بارها دربارهٔ زیر پا گذاشتن غرور و شخصیت آدم‌ها در فیلم‌هایش صحبت کرده یا نوشته است. غالب اوقات او با حذف شواهد عینی که موجب اختلافات طبقاتی می‌شود، به‌مقصودش دست یافت: آدم‌های قیری یا آردی یا خیس شده به‌یکدیگر شبیه‌اند.

بی‌حرمتی می‌تواند به‌شکلی واضح صورت بگیرد، مثل سقوط از بلندی به‌داخل یک مایع. اتاقی که در آن حوادثِ «این بچهٔ کیه؟» رخ می‌دهد، بالکنی دارد که مشرف به‌یک حوضچه است و اکثر هنرپیشه‌ها از آن بالا چند بار به‌درونش می‌افتند. به‌همین جهت، جسمی که در آب غوطه می‌زند، تبدیل به‌علامت تجاریِ «سنت» شد. خانم هنرپیشه‌ای از کمپانی «کی ستون» می‌گفت که خود را کاملاً عضوی از اعضایِ کمپانی نمی‌دانست تا وقتی‌که با روش خاصِ «سنت» «غسل تعمید» داده شد. «والاس مک دانالد» می‌نویسد: «هر هفته پنج روزش را در پاترول‌های پلیس سر می‌کردم. روز ششم هر هفته که روز پرداخت حقوق بود، همهٔ ما پاسبان‌ها خود را در دریاچه می‌انداختیم. هر روز شنبه می‌بایستی به‌پارک برویم و خود را به‌درون دریاچه‌اش

بیندازیم. یا گاهی اوقات، برای تغییر ذائقه هم که شده، به‌درون اقیانوس ــ طرفهای اسکلهٔ ونیز ــ می‌پریدیم. «چارلی چاپلین» با اردنگی مرا توی همهٔ دریاچه‌های «لوس‌آنجلس» انداخته بود. عجب روزگار خوشی بود ...» هنرپیشه‌هایی که نقش پاسبان را بازی می‌کردند، حساب دستشان آمده بود. برای تمرین‌های آب بازی روزهای شنبه، لباس‌های چرک و کثیف هفته‌شان را می‌پوشیدند و با هزینهٔ خشکشویی کمپانی تمیزشان می‌کردند. همهٔ کمدین‌های فیلم‌های اولیهٔ «سنت» به‌جز چاپلین، کار بازیگری‌شان را در نقش «پاسبان» شروع کردند. «سنت» رؤیای سال‌های قبل از کارگردانیش را جامهٔ عمل می‌پوشاند: خوش داشت گروهی پاسبان خل و دیوانه را به‌روی پرده بیاورد تا قدری آنها را به‌فروتنی وادارد و برداشت تماشاگرش را از نظم و قانون دیگرگون سازد.

حالا چرا سنت این‌قدر پلیس‌ها را دست می‌اندازد؟ مگر در گذشته پلیس با او بدرفتاری کرده است؟ یا در دوران نمایش‌های Vaudeville، از دیدن بازی پاسبان‌های خنگ و دست و پا چلفتی لذت برده است؟ آیا این‌همه ــ همان‌طور که هنرپیشه‌هایی چون «وین» و «شوستر» یادآوری کرده‌اند ــ خاطرات بچگی او از دیدار نمایش *دزدان دریایی پنزانس*، یکی از معروف‌ترین اُپرا کمیک‌های «گیلبرت و سالیوان» و پلیس‌های مسخره آن را در ذهنش زنده می‌کرده‌اند؟ آیا به‌یکی از آن معدود «فارس»هایی که درشان از پاسبان‌ها موجوداتی خنگ و احمق ارائه می‌دادند برخورده یا درباره‌شان چیزی خوانده بوده است؟ («کورتولین» که در مبارزه با مقامات دولتی خستگی‌ناپذیر، نمایشی یک پرده‌ای در همچو مایه‌ای نوشت به‌نام «کمیسر قلب بسیار رئوفی دارد»، که در آن یک کمیسر سادیک با حبس شدن در یک اتاقک معدن زغال‌سنگ به‌کیفر می‌رسد.) به‌هر صورت وقتی به‌دنبال نیت اصلی «سنت» در این‌باره می‌گردیم، به‌این نتیجه می‌رسیم که او بیشتر وقتها مُشتی پاسبان را نشان می‌دهد که سرگرم انجام کارهایی بیهوده هستند، در حالی‌که وظایف معمولشان انجام نشده باقی‌مانده است، و با این کارش به‌پلیس بی‌حرمتی می‌کند، زیرا اگر در آن بحبوحه، پلیس‌ها یک جانی یا خبیث را دستگیر کنند، تصادفی این کار را کرده‌اند، نه با هدف و آگاهانه. در فیلم فتی به‌زیر پرچم می‌رود ۱۹۱۳، پلیس‌ها یکی از نیروهای خودی را دستگیر می‌کنند. وقتی هم یکی از آن تعقیب و گریزهاشان به‌اوج می‌رسد. از یکی از اتومبیل‌هاشان بیرون می‌ریزند فقط برای آنکه به‌شلوغی و اغتشاش دامن بزنند.

یکی دیگر از شیوه‌های «سنت» سرعت است. پاسبان‌ها مثل یک دسته اردک حرکت می‌کنند ولی گاهی یورش هم می‌برند. «فورد استرلینگ» در نقش گروهبان، پیامی تلفنی دریافت می‌کند. به‌شکل اغراق‌آمیزی با چشم‌ها و نیم‌تنه‌اش واکنش نشان می‌دهد؛ جمع افرادش تکانی به‌خود داده و وارد میدان می‌شوند، یعنی شروع می‌کنند در مسیرهای مختلف حرکت کردن ... در همان حال، شخصیت‌های دیگر فیلم در حال دنبال کردن یا فرار کردن از دست یکی دیگر هستند. تمامی رفتار و حرکات در فیلم‌های «سنت» از «نیرویی انگیزاننده»، ریشه می‌گیرند.

او یک بار به‌مصاحبه‌گری گفته بود: «راه و رسم نوشتن سناریوی یک فیلم خوب این است که ایدهٔ خوبی پیدا کنید؛ این ایده را یا در روابط زن و مرد پیدا می‌کنید یا در جرم و جنایت. این دو، بهترین زمینه برای یافتن ایده‌های خنده‌دار هستند.» روابط زن و مرد جذاب‌اند و جرم و جنایت، نفرت‌انگیز است. در حالی‌که بازیگران فیلم به‌طرف همبازی‌های خود هجوم می‌آورند یا سعی دارند فاصلهٔ میان خود و تعقیب کننده‌هاشان را زیاد یا کم کنند، این آشفتگی حس خطری را در بیننده ایجاد می‌کند؛ چون سرعت زیاد فقط می‌تواند به‌کم شدن فاصله و یا تصادم آنها، و در واقع کم کردن رینم و سرعت فیلم بینجامد [که وقوع این مسئله در فیلمی از «سنت» بعید است چون به‌یک بیان قهقرایی ختم می‌شود: چیزی‌که «سنت» از آن وحشت داشت و دوری می‌کرد.] گونه‌ای از این تصادم‌ها، تصادم آرامی است که، شخصیت فیلم را به‌درون آب یا گل یا هر چیزی که شخصیت مذکور را از شکل و شمایل می‌اندازد، فرود می‌آورد. گونهٔ دیگر، فرود در مایع یا هر چیزی نرم است: مثل افتادن در یک بشکهٔ آب باران، شیرجه در یک ارابهٔ پُر از سیمان، یا افتادن در واگنی پُر از یونجه. سومین شیوه، برخورد با

موانعی است که شوخی‌بردار نیستند: برخورد با دیوار آجری، یا درخت، یا سنگفرش خیابان، در اینجا به‌باقی سرچشمه‌های شیطنت‌های فیلمی از «سنت» می‌رسیم: اذیت و آزار جسمانی.

متخصصان این رشته بدل‌کاری‌ها، «راسکو آرباکل»، «هنک من» «ال سنت جان» و «بن تورپین» بودند. آنها با رضایت خاطر به‌سرنوشت خود تن داده بودند. حتی وقتی خودشان یا «سنت» به‌این نتیجه می‌رسیدند که بدل‌کاریشان آن تأثیری را که می‌باید، نمی‌گذارد، داوطلب می‌شدند دوباره برداشت را تکرار کنند. از پنجرهٔ طبقات بالای یک ساختمان به‌پایین می‌پریدند، از واگن‌ها و ماشین‌های در حال حرکت به‌بیرون معلق می‌زدند؛ از پشتِ کامیون‌ها یا اسب‌های در حال حرکت، با خاک و کثافتی که بر سر و رویشان می‌ریخت روی زمین کشیده می‌شدند. فقط چرخ‌های اسکیت‌هایی که به‌چشم تماشاچی نمی‌آمد، آنها را از زخمی شدن می‌رهانید. جلوی دوربین، هنرپیشه‌های «من» آنچنان در عملیات خطرناک و محیرالعقول با یکدیگر در رقابت بودند که معمولاً نمی‌فهمیدند چه وقت باید از این کشمکش‌ها دست بکشند.» «سنت» یادآوری می‌کند که: «در فیلمی «هنک من» می‌بایستی از روی صندلی رانندهٔ واگنی به‌بیرون پرتاب شده و مدتی در فضا معلق بماند. ولی اسب‌ها مثل ارواح سرگردان، پا به‌فرار گذاشتند و او را ده‌متری به‌هوا بردند. «من» با چانه در مزرعه‌ای شخم‌زده فرو افتاد و شیار گودی به‌طول ۱۰ یارد به‌وجود آورد. و تازه در آن وقت به‌فکرش رسید که رکاب را رها کند ... بعد بی‌آنکه خم به‌ابرو بیاورد، با سر و رویی خاک‌آلود به‌سوی من برگشت و گفت: «رییس! فکر می‌کنم بهتر باشد این صحنه را دوباره بگیریم.»

روزنامه‌نگاری که شاهد کارگردانی و بازی «آرباکل» و «میبل نورمند» در فیلم روشنایی‌های خیره‌کننده (۱۹۱۶) بود می‌گوید که خود را در خطر مرگ قرار دادن، در خمیرهٔ آن کهنه‌کاران بود. او ناظر صحنه‌ای بود که در آن «آرباکل» از یک ردیف پله به‌پایین می‌افتد، سرش به‌کشوی باز کُمدی می‌خورد، انگشتش لای در می‌ماند و بارها سرش را به‌سر یک هنرپیشهٔ دیگر می‌زند، در حالی‌که دیگر بازیگران و عوامل فنی کناری ایستاده و می‌خندند.

با کارگردانیِ «سنت»، ممکن است به‌جسم هنرپیشه‌ها لطماتی وارد آید ولی به‌مغزشان صدمه‌ای نمی‌خورد؛ چون، شخصیت‌های کله شق او مغز ندارند. همه‌شان در بند بچهٔ چهار سالهٔ شیطانِ درونی‌شان هستند. و ما هم به‌عنوان تماشاگر، به‌دیدن یکی از «فارس»های «سنت» می‌رویم تا شخصیت چهار سالهٔ درونی واپس زده‌مان را رها کنیم؛ که شادی و خندهٔ خبیثانه‌اش مدام با صدای خندهٔ دیگران، درهم می‌آمیزد. همان‌طور که «اریکِ بتلی» می‌نویسد: در «فارس»، خباثت، روزگار خوشی دارد!

نقاب

چنین به‌نظر می‌رسد که هنرپیشه‌های «سنت» می‌بایستی بتوانند خود را از عواملِ بازدارنده رها سازند. از آنجا که تقریباً بدون استثناء از تئاتر Vaudeville به‌او پیوسته بودند، برای همین‌کار آموزش دیده بودند. دو پشتوانهٔ مهم برای هر بازیگری، در تئاتر Vaudeville یا هر تئاتر دیگر، لازم است. نخست «رها از قید خودآگاه بازی کردن» است. یعنی همان روشی که اجازهٔ برخورد مستقیم با وجودِ چهار سالهٔ درون را می‌دهد. و بعد، قدرت بدیهه‌سازی است یعنی بازیگر باید بتواند با آزاد کردن خویش از قید و بند سناریو، با مشکلاتی چون فراموشی خاطر، یا جمله‌ای غلط یا جاافتاده، و یا وقفه‌ای ناهنجار در میانهٔ یک دیالوگ، خود را نبازد و به‌بازی‌اش ادامه دهد.

«سنت» بی‌وقفه به‌دنبالِ این قابلیت‌ها بود: فراموش کردن خود در حین بازی، واستعداد برایِ بدیهه‌سازی. در همان حال، بازیگرانش می‌بایستی «تیپ»های آشنایی به‌نظر آیند. این تیپ‌سازی‌ها به‌او کمک کرده بود به‌سهولت دو ـ سه فیلم و گاه بیشتر در هفته بسازد و بازیگرانش را در اختیار دیگر کارگردان‌های کمپانی‌اش بگذارد. حتیٰ وقتی روند فیلمسازیش از ۱۹۱۷ به‌بعد آهسته‌تر شد، به‌گونه‌ای که می‌توانست توجه بیشتری به‌جزئیات صحنه و تداوم نماها و به‌طور کلی کیفیت بهتر فیلم‌هایش معطوف سازد، باز به‌کار کردن با بازیگرانی که هرکدام ویژگی‌های خاص خود را داشتند، تمایل نشان می‌داد.

در نتیجه هر هنرپیشه‌ای ظاهر مشخص همیشگی

خود را داشت که یادآور نقاب‌هایی بود که بازیگرانِ Commedia dellarte به‌چهره داشتند. در فیلم‌های «سنت» به‌مثابه Commedia، نقاب نه تنها چهره، بلکه خود نقش است: راهنمایی است به‌شناخت خود شخصیت: «چستر کانکلین» با آن سبیل و آن چشم‌های درشت و موی کم‌پشتش، معمولاً نقش شوهری ریزنقش و تسوسری خور را بازی می‌کرد. «فورد استرلینگ» با ریش انبوه و عینک و دست تکان‌دادن‌های عصبی‌اش، گنده‌دماغ و وسواسی به‌نظر می‌رسد: و وقتی هر از گاه مثلاً در فیلم *Tango* "*Targles*" ۱۹۱۴، بدون ریش و عینک ظاهر می‌شود، غریبه به‌نظر می‌رسد. نقابِ «آرباکل»، ماهیچه‌های فربه، عملیات چشم‌گیر ژیمناستیکی و لبخند معصوم و ابلهانه‌اش بود. «بن تورپین» با چشم راستش که گویی فقط برآمدگیِ بینی‌اش را می‌بیند، با دست انداختن قهرمانان محبوب سینمای آن دوران، هنرپیشگانی چون ویلیام اس. هارت، داگلاس فربنکس، «اریک فن اشتروهایم» و «رودلف والنتینو» را در حد نقاب متبسم توخالی‌اش پایین می‌آورد.

«لوییز فزندا» معمولاً لباس‌های راه ـ راه می‌پوشد و در حالی‌که یک حلقه موی هلالی مثل یک عینک چشمی نامیزان، از پیشانی‌اش آویزان است، در نقش یک دختر دهاتی ساده‌لوح بازی می‌کند.

موهای کم‌پشت و خوابیدهٔ «مک سوین» و چشمهای درشت و ورقلنبیده‌اش، یادآور قیافهٔ «زرو موستل» است. دو گروهی که «مک سنت» به‌شهرت رساند، پاسبان‌های «کی ستون» و «زیبا رویانِ شناور مک سنت» هستند که به‌ترتیب جهت آزمودن و معرفی بازیگران زن و مرد مستعد تشکیل شدند. آنها فقط به‌نقابی گروهی ــ یونیفورم‌هاشان ــ نیاز داشتند تا عمل کردشان شبیه دسته کرهای ارسطویی بشود.

دو تن از موفق‌ترین فارغ‌التحصیلان «سنت»، «چاپلین» و «آرباکل» فقط به‌خاطر پول نبود که به‌استودیوهایِ رقیب پیوستند: احتمالاً بر سر چگونگی شکل و شمایل نقابشان و تغییراتی که در آن می‌شد داد با «سنت» اختلاف نظر داشتند.

«سنت» شاید نقاب «کمدیا» را دوباره رایج نکرده باشد ــ تئاتر «وود ویل» این عمل را انجام داده بود، ــ ولی او این سبک را مقبول‌تر و خوش‌آب و رنگ‌تر کرد؛ و استودیوهایِ فارسِ رقیب مثل «هال روچ» و دیگران تیپ‌سازی «سنت» را موبه‌مو تقلید کرده و به‌اجرا گذاردند.

نقاب «هارولد لوید» تا وقتی که «سنت» راترک نکرده بود و به‌کمپانی «روچ» (که خود «هال روچ» مدتی برایِ «سنت» کار کرده بود؛) نپیوسته بود، شکل نگرفته بود. «بینگ کرازبی» که «سنت» در اواخر دههٔ ۲۰ به‌صحنهٔ فیلمسازی کشاندش، بعدها نقاب کاملاً جدیدی به‌صورت زد: نقاب قهرمان عاشق پیشه‌ای که هر از گاه خود را به‌جای کشیشی آوازه‌خوان جا می‌زند. ولی هنگامی‌که در دههٔ چهل سری فیلم‌های «جاده»‌ای را در مقابل «باب هوپ» و «دوروتی لامور» بازی کرد، دوباره نقابِ فارسِ قدیمی‌اش را به‌چهره زد.

نقاب بازیگریِ خود «سنت» هم در طول سالها تغییراتی کرد. در ابتدا، وقتی به‌عنوان بازیگر در استودیوی «بایوگراف» در نیویورک، در فیلم "The Curtain Pole" بازی کرد. نقش یک «کنت» فرانسوی را داشت و نشان داد کمدین بزرگی است. در «بایوگراف» او در نقش شخصیت‌های فرانسویِ بزن بهادر و شمشیرزن، سرخپوست، روس، کشیش، ولگرد، جوان عاشق و ... بازی کرد. در فیلم‌هایی بازمینه‌های تاریخی یا مدرن، به‌تناوب گاهی با ریش یا سبیل، یا سبیل‌های آویخته یا صورتی صاف و تراشیده ظاهر شد.

در استودیوی «بایوگراف» به‌تنهایی ۲۶۶ فیلم را بازی یا کارگردانی کرد. در نقش‌هایش مقابلِ «سبیل نورمند» در استودیوی «بایوگراف» و «کی ستون»، زمانی که اسمی از هنرپیشه‌ها در تیتراژ نمی‌آمد، این دو، شهرتشان به‌آن اندازه رسید که در انگلستان از نام‌شان استفادهٔ تبلیغاتی می‌شد. از سوی دیگر با توجه خاصش به‌سایر شخصیت‌های فیلم، مهارتی از خود نشان می‌داد که در سایر کمدین‌های درخشانی چون «فورد استرلینگ» نبود.

به‌هر تقدیر «سنت» نه به‌خاطر بازیگریش، بلکه به‌لحاظ زنده کردن «فارس» و یاری دادن ستارگان دههٔ ۲۰ در رسیدن به‌شهرت و معروفیت، در یادها زنده خواهد ماند.