چاپلین: چارلز و چارلی

□مایکل رومر

یک سال بعد از تولد چاپلین، پدر و مادرش از هم جدا شدند. چارلی در پنج سالگی به جای مادرش، که صدایش را از دست داده بود، روی صحنه آواز خواند. چاپلین روی صحنه آواز خواند، رقصید و سکه‌هایی را که تماشاگران برایش پرتاب کردند، جمع کرد.

وقتی هانا چاپلین دیگر نتوانست خرج بچه‌هایش را درآورد؛ رفت کارگاه لمبرت. هانا دچار جنون شد و او را در تیمارستان بستری کردند. پسرها را هم به یتیم‌خانهٔ دیگری فرستادند که شرایط دشوارتری داشت.

چاپلین هفت ساله بود که دادگاه پدرش را وادار کرد سرپرستی پسرها را قبول کند. چند ماهی پسرها با پدر و زنی به نام لوییز زندگی کردند. هر دوی آنها میخواره بودند و مدام با همدیگر دعوا می‌کردند. لوییز که خودش هم فرزند داشت، از این پسرها متنفر بود و اغلب، آنها را از خانه بیرون می‌کرد. حال مادر چاپلین بهتر شد و پسرها دوباره سراغ مادر رفتند. چاپلین شغلی در یک گروه رقص پیدا کرد و در لندن و شهرهای اطراف، برنامه اجرا می‌کرد. بعد دچار آسم شد و ناچار شد به خانه برگردد. تابستانی شگفت‌انگیز را در خانهٔ مجلل دوستی گذراندند که نمایش را کنار گذاشته بود و معشوقهٔ سرهنگی پولدار و پیر شده بود. در سال ۱۸۹۹ پدر چاپلین براثر میخوارگی و بیماری فوت کرد. سیدنی با کشتی به دریا رفت و چاپلین نه سالگی ناچار شغل‌های مختلفی را از سرگذراند: شاگرد شمع‌فروش، کار چاپخانه، کار شیشه‌سازی، کار مغازهٔ لباس‌فروشی دست‌دوم و پا دوی خانهٔ یک پزشک. به دیگران رقص یاد می‌داد و سعی کرد قایق‌های اسباب‌بازی بسازد. بارها همان روزی که استخدام می‌شد، اخراج هم می‌شد. یک روز غروب که به خانه برگشت متوجه شد مادرش دوباره دچار جنون شده است. او را به تیمارستان بازگرداندند. چاپلین که از بازگشت به یتیم‌خانه وحشت کرده بود، روزها در خیابان پرسه می‌زد.

در پی آن بود تا بازیگر شود. در سال ۱۹۰۱ در سن ۱۲ سالگی، اولین نقشش را بازی کرد. چهار سال بعد توانست در نمایش‌های کمدی و درامی که در تماشاخانه‌های لندن و شهرستانها اجرا می‌شد، بازی کند. گرچه کار با یک گروه تئاتر سیار، او را از خانه و کاشانه دور کرده بود، اما به بقیهٔ خواسته‌ها و نیازهایش رسیده بود. ۱۷ ساله بود که سیدنی ـ که او هم حالا بازیگر بود ـ در گروه فرد کارنو، معتبرترین مدیر تماشاخانه‌های لندن، برایش کاری دست و پا کرد. چاپلین به سرعت خودش را در مقام بازیگر کمدی بااستعداد و محبوب تثبیت کرد. در سفر با این گروه به آمریکا نظر مک سنت را جلب کرد و مک سنت او را برای بازی در یک فیلم استخدام کرد.

زندگی چاپلین گرچه آغازی سخت و تیره مثل بسیاری از قصه‌های افسانه‌ای داشت، اما از این زمان به بعد بخت به او رو کرد و زندگی او را دگرگون کرد. در فاصلهٔ سالهای ۱۹۱۴ـ۱۹۱۷ در ۶۲ فیلم کوتاه بازی کرد و چندتایی فیلمنامه هم نوشت و کارگردانی کرد. فیلمهای او چنان درخشید که در سال ۱۹۱۶ قرارداد سالانه‌ای به مبلغ ۶۷ هزار دلار و پاداش ۱۵۰ هزار دلار امضاء کرد.

خیلی از آدمها با آن چه در کودکی به سر چاپلین آمد، حتی اگر به شکل فیزیکی دوام بیاورند، از لحاظ عاطفی تباه شده‌اند. آنها همواره تحت تاءثیر احساسات خاصی قرار دارند و انگار تجربه‌های سخت و تلخ اوایل عمرشان، عاطفه را در آنها می‌کشد. خوش اقبالی چاپلین و ما تماشاگران بود که چاپلین در همان نوجوانی به تئاتر راه یافت و توانست تجربه‌های دوران کودکی‌اش را به نمایش بگذارد. به دلیل استعداد خارق‌العاده و شرایط پرنشاطی که او را به دنیای سینمای صامت آورد، دوران کودکی او به جای آن که پنهان شود، تبدیل شد به یک منبع الهام برای فیلمهایش.

چاپلین گفته است: «همهٔ فیلمهای من دست‌مایه‌ای از رنج‌های من دارند.» در اولین فیلمهایی که چاپلین برای مک سنت ساخت، گرفتاری‌های چارلی هنوز ساده و عمدتاً ساختگی بودند. اما زود فشارها ملموس و ضرورتی فیزیکی پیدا کردند و موقعیت‌هایی که چارلی در آن قرار می‌گرفت بدشگون می‌شدند. در دوران فیلمهای کوتاه (صامت) ـ خیابان آرام، مهاجر، ماجراجو، زندگی سگی، و دوش فنگ ـ چارلی همواره در موقعیت خطرناک است و باید از دست پاسبان‌ها، نگهبان‌های زندان، سربازان دشمن و گردن کلفتهای تنومند بگریزد منبع الهام شوخی‌هایش خشونت، ترس، حرص، نیاز، پریشانی، ناامیدی، تردید، خودکشی و مواد مخدر است. تخیلی فاجعه‌انگیز در کار است. چاپلین یک‌بار به لیتا گری گفت: «تقریباً همه آدمها مرا می‌ترسانند.» چارلی زندگی یعنی خطر مداوم ضربه خوردن، زندان رفتن و از میان رفتن چیز دیگری وجود ندارد.

طنز فیلم جویندگان طلا بر مبنای موقعیت‌های گرسنگی و آدم‌خواری ساخته شده است. چارلی در معرض خطر مرگ بر اثر گرسنگی و سرما، یا خورده شدن و یا گلوله خوردن است. طنز در اینجا ریشهٔ عمیقی در وحشت دارد. صحنهٔ کفش خوردن در این فیلم از مستندی گرفته شده است که دربارهٔ گذرگاه دونر ساخته شده است: برخی از آدمهای آنجا از گوشت مرده‌ها تغذیه کردند و دیگران از کفش‌هایشان. ورسیون چاپلین از یوکان بزرگ جویندهٔ طلاء داستان نیاز مهلک است. حرص پیداکردن طلا شاید انگیزهٔ حرکت جیم گنده و لارسن سیاه بود اما چارلی هم به دنبال بقا بود او بدون هیچ طرح و انگیزه‌ای به توحش سفید درغلتید؛ نیازهای او بسیار ساده‌تر از مساءله طلا است؛ او به دنبال غذاء سرپناه، گرما و عاطفهٔ انسانی است.

فیلم‌های چاپلین در تنش‌های فیزیکی موفق هستند. اتاقک فیلم جویندگان طلا بر لبهٔ پرتگاه آویزان است؛ چارلی و جیم در سرازیری به اتکایی چنگ زده‌اند، یخ، اتاق را پوشانده، و هر بار که چارلی سرفه می‌کند، آنها به فاجعه نزدیکتر می‌شوند. در فیلم سیرک، چارلی در قفس شیری حبس شده که با کمترین صدایی ممکن است از خواب بیدار شود، و زمانی که سعی می‌کند در ارتفاع، تعادلش را روی سیم حفظ کند مورد حمله میمون‌ها قرار می‌گیرد. در فیلم عصرجدید، چارلی با اسکیت، کورکورانه از شیب‌های تند می‌گذرد. و در فیلم دیکتاتور بزرگ گلوله توپ گیر می‌کند و نارنجک ماشه کشیده توی یونیفورم گشاد آرایشگر ساده لوح می‌افتد. در بسیاری صحنه‌ها تنش مدام اوج می‌گیرد، و تا پایان صحنه، فاجعه، همواره مسلط است. در صحنهٔ رستوران فیلم مهاجر، چارلی گرسنه سفارش غذا می‌دهد و می‌خواهد با سکه‌ای که پیدا کرده پول غذا را بپردازد. وقتی می‌بیند که مشتری دیگر رستوران را به خاطر اینکه ده سنت پول کم دارد، کتک می‌زنند و به بیرون پرت می‌کنند، نگران سکهٔ توی جیبش می‌شود؛ اما سکه نیست. پریشان روی زمین دنبال سکهٔ دیگری می‌گردد و می‌خواهد آن را بردارد که گارسون

شریر آن را با دندان کج می‌کند و روی میز می‌اندازد: تقلبیه! چارلی ناامیدانه مدتی دست‌دست می‌کند اما تا آخرین لحظه با ناشی‌گری فرصت‌های فرار را از دست می‌دهد. حتی وقتی هم که مساءله ماندگار نیست، باز هم مسائل، نامعلوم هستند. در فیلم سیرک، چارلی غیر عمد صندلی مدیر سیرک را از زیر پایش می‌کشد و او نقش بر زمین می‌شود. لحظه‌ای بعد، برای بار دوم صندلی را از زیر پای مدیر سیرک می‌کشد و به سختی موفق می‌شود آن را دوباره به زیر مدیر سیرک هل بدهد. صحنه‌های متعددی از این دست، که ناشی از تنش فیزیکی هستند.، به محض احساس وجود خطر، تماشاگر را به خنده می‌اندازد. چاپلین بیشتر از سایر کمدین‌ها در موقعیتهای تیره و خطرناک قرار می‌گیرد. برخی از تماشاگران چنان تحت‌تاءثیر موقعیت‌های هولناک صحنه‌های کمدی او قرار می‌گیرند که قادر نیستند به این صحنه‌ها بخندند. با وجودی که این کمدی‌ها سیاه هستند، اما از همان آغاز، معلوم است که چارلی پیروز است؛ در فیلمهای صامت همواره جانش به خطر می‌افتد، اما هرگز کشته نمی‌شود. بقای چارلی با تداوم این شخصیت، از یک فیلم به فیلم دیگر تضمین است. چارلی درست مثل قهرمان‌های فیلم‌های کارتونی است که بعد از هر بار متلاشی شدن، قدرت بازسازی معجزه آسایی دارند. ممکن است در پایان فیلم، چارلی به محبوبش نرسد و در آخرین نماباره چارلی را می‌بینیم که تنها رو به افق می‌رود. او یا راه می‌رود ولی نه به درون افق، بلکه به سوی فیلم دیگر. در دنیای چارلی، بقا یعنی برنده شدن. چارلی همواره در فضای شغل‌هایی قرار می‌گیرد که اصلاً تناسبی با شخصیت او ندارد مثل بوکسور، خوانندهٔ کافه، پلیس و یابندباز سیرک و سرانجام با شیوه‌هایی غیرمستقیم و زیرکانه خود را نجات می‌دهد. حتی در فیلم‌های عاشقانه‌اش هم، پیروزی‌هایی وجود دارد، مثلاً در فیلم‌های خیابان آرام، بنگاه کارگشایی، مهاجر، جویندگان طلا و عصر جدید.

یکی از علل لذت‌بردن از تماشای فیلم‌های چاپلین در این است که چارلی هربار با شیوه‌ای بدیع خود را از مخمصه نجات می‌دهد. چالاکی حرکات بدنش گاهی معجزه‌آساست. بی‌تردید با استعداد است چرا که هر مورد ساده‌ای را تبدیل به وسیلهٔ فرار می‌کند. او همواره ما را متعجب می‌کند: درحالی که ما گمان می‌کنیم دارد یک مشت نوش‌جان می‌کند، او یک لگد هم می‌زند یا ناگهان جا خالی می‌دهد. چارلی از ترس انرژی می‌گیرد، هرگز از حرکات باز نمی‌ماند. چابکی او با انرژی شگفت‌انگیز و استعدادهای بی‌نظیر همراه است. درست مثل یک رقصندهٔ بزرگ، ورزشکار، یا شعبده باز همواره از محدودیت‌های تن فراتر می‌رود. در بهترین لحظه‌ها، بازی او تبدیل به رقص می‌شود، و حرکات او چنان هماهنگ است که با موسیقی پهلو می‌زند. هربار که او از فاجعه‌ای می‌گریزد، به معنای واقعی کلمه برای ما دلپذیرتر می‌شود: سرشار از نشاط، تابناک و محبوب خدایان.

برخی منتقدان، چارلی را نمایندهٔ آدمهای عادی و معمولی خواندند. چارلی خودش، را آدم کوچکی می‌داند که دچار بدشانسی‌های متعدد می‌شود، در حالی که خواب شادی‌های ساده‌ای را می‌بیند که تا ابد به دست نمی‌آیند. وقتی ما به تماشای این فیلمها می‌نشینیم، در این فیلمها زندگی می‌کنیم و چیزی فراتر از چارلی تو سری خور را باز می‌شناسیم. رمز این جذابیت و قدرت در این است که او به شیوه‌ای بسیار مستقیم، تجربه‌های عمیق و همه شمول کودکی ما را ترسیم می‌کند. چون این رفیق کوچک صرفاً همان کودکی است که ما همواره در فیلمهایش باز می‌شناسیم و همان احساسات و تجربه‌های دوران کودکی ما را زنده می‌کند.

چارلی نحیف و کوچک اندام است و بیشتر اوقات کوچکترین آدم توی صحنه است، به سختی راه می‌رود و مدام در حال سکندری خوردن بر پاهای خودش است، لباسهایش مناسب نیست: شلوار و کفشهایش بزرگتر از سایز واقعی است. مثل بچه‌ها سعی می‌کند با آدمهایی که از خودش بزرگتر و قوی‌تر هستند، دوست شود. چنان دست نوازش به کُت خز جیم گنده می‌کشد که انگار حیوانی رام شدنی است. برای خودشیرینی در آغوش دیگران می‌پرد تا از ضربه‌های او در امان باشد و یا با شادمانی احساساتش را ابراز می‌کند. می‌تواند به راحتی احساساتش را پنهان کند. پنیر لیمبرگر را با یک دست می‌گیرد و با دست دیگر بینی‌اش را می‌بندد. همواره درحال بازی است و می‌تواند هر موقعیتی را تبدیل به بازی کند. حتی وقتی مرد دیگری را می‌بوسد، رفتاری کودکانه از خود بروز می‌دهد. واکنش‌های او درست مثل بچه‌ها است. در فیلم جویندگان طلا، جورجیا دعوت او را برای شب عید می‌پذیرد، و وقتی جوجیار ا زاتاقک او بیرون می‌رود درست مثل بچه‌ها ورجه ورجه می‌کند، برتخت می‌پرد، یک مشت آرد توی هوا می‌پاشد، بالش‌ها را به هوا پرتاب می‌کند، و روی کف اتاقک می‌نشیند در حالیکه فضا پر از پر بالش است.

غذا مساءله اصلی دوران کودکی است، به طور قطع و یقین در شوخی‌ها و شیرین کاری‌های چاپلین، غذا هم وجود دارد: چارلی سر میز غذای یک آدم ثروتمند، چارلی هندوانه می‌خورد، سوپ خوردن چارلی در کشتی در حال نوسان است، بچه برای چارلی غذا می‌پزد، چارلی شمع می‌خورد و یا سوسیس بچه‌ای را می‌خورد، چارلی نانوا، و نمونه‌های بسیار متعدد از صحنه‌هایی که چارلی گارسن است. به ندرت فیلمی از او دیده‌ایم که صحنهٔ غذا نداشته باشد و بسیاری از این فیلمها ـ شامل صحنهٔ دعوا بر سر غذا ـ همواره یک مقدمه، و عوامل تشدید دعوا دارد که ما را به یاد کودکی هایمان می‌اندازد. برعکس، صحنه‌های میخواری در فیلم‌های چاپلین، هرچند غیر متعارف هستند اما همان نمونه‌های تماشاخانه‌ها هستند. صحنه‌های میخوارگی هرگز آن واقع‌گرایی صحنه‌های غذا خوردن را پیدا نمی‌کند.

البته چاپلین تنها کودک فیلم‌هایش نیست. جیم گنده هم با کلاه نوک تیزش که او را شبیه یک دیو بدقواره کرده، دلقک گرد و قلمبهٔ فیلم سیرک و حتی میلیونر فیلم روشنایی‌های شهر، همه مثل کودکان رفتار می‌کنند.

«تو بهترین دوست من هستی!... یاا...، بریم جشن بگیریم!» آنها مثل بچه‌ها جر و بحث می‌کنند. در فیلم بنگاه کارگشایی، تا صاحب مغازه بیرون می‌رود، چارلی و رفیقش که فروشندهٔ مغازه است، به جان همدیگر می‌افتند، اما به محض اینکه صاحب فروشگاه باز می‌گردد، استادانه خود را مشغول کار می‌نمایانند. یا وقتی وسط دعوا، ادنا می‌آید، چارلی از خوشحالی خودش را برزمین می‌اندازد و آن‌چنان دل شکسته اشک می‌ریزد تا احساسات مادرانهٔ او را برانگیزاند. این شخصیت‌ها در فیلم درست مثل کودکان با همدیگر رفتار می‌کنند؛ در فیلم جویندگان طلا، چارلی کفشش را می‌پزد، جیم ناخن دراز را هم دعوت می‌کند و سعی می‌کند مثل آدمهای متشخصی از او هم پذیرایی کند، اما جیم بشقاب‌ها را عوض می‌کند و چون قوی‌تر است، بازی را می‌برد. بقیه کمدین‌ها هم به نوعی به وقایع دوران کودکی باز می‌گردند. لورل و هادی مثل پسرهایی که از سن خودشان بزرگترند رفتار می‌کنند، اولی کاملاً رفتار کودکانه دارد و استن شلوغ پلوغ است تا وقتی کسی آنها را با هم آشتی ندهد، مدام به سر و کول همدیگر می‌زنند. برادران مارکس هم مثل پسرهای شیطان رفتار می‌کنند، هیچ نوع نظم و قاعده‌ای را برنمی‌تابند و به آنارشی و خرابکاری دست می‌زنند؛ آنها خوش و خندان به هر چیز و همه چیز می‌تازد. گروچو می‌گوید: «من مخالف همه چیز هستم.»

اما در فیلم‌های چاپلین، حوادث کودکی وجهی گسترده‌تر و عمیق‌تر دارد. بسیاری از کودکان، همان کارهای چاپلین را کرده‌اند، در عین حال باترس و خطر هم آشنا هستند. آنها هم مثل چارلی، کسانی که بزرگتر و قوی‌تر هستند، آنها هم چون از شکست می‌ترسند، همواره در رویای قدرت و افتخار هستند، رویاهایی که پوچ و بی‌اساس نیستند، چون این رویاها رمز و راز قدرت و منبع تحرک ما هستند: این رویاها کمک می‌کنند تا ما توازن و بقا یابیم. فیلم‌های چاپلین درست مثل رمان‌های دیکنز، سختی‌ها را تبدیل به سرخوشی می‌کنند و دوران کودکی وحشت‌زده و مورد تهدیدی را که هر کدام از ما تجربه کرده‌ایم به فرجامی خوش می‌رساند. چارلی وقتی در کنار زنها قرار می‌گیرد. بیش از همیشه کودک صفت می‌شود. در برخی از فیلم‌های اولیه‌اش، هنوز اهل خودنمایی مردانه است و به شیوهٔ کلاسیک دلبری می‌کند. اتاق خواب اشتباهی، مرد زن باره، و اغوای زنها. در آخرین فیلمش کنتسی از هنگ‌کنگ صحنهٔ شاهکاری هست که اوج این گونه خودنمایی‌ها است؛ در رستوران با عصابا جوجه کباب بازی می‌کند، کیک بزرگی را تکه‌تکه می‌کند، و سرانجام تمام بشقاب‌های آنجا را می‌شکند و خرد می‌کند.

اما، در فیلم‌های بعدی چاپلین، چارلی به تدریج از نوع کمدی فارس دور می‌شود و خودنمایی‌هایی مردانه‌اش را در مقابل زنان از دست می‌دهد. شخصیت چارلی جوانتر و معصوم‌تر می‌شود موجودی محجوب و شجاع است و تا آدم شروری، شرارتش گل می‌کند، چارلی، مقابل او در می‌آید. چارلی بسیار پاک و خوش قلب است و بوسه‌ای که بر روی گونه‌اش زده می‌شود، او را شرمگین می‌کند. زنها هم در این فیلمهای اخیر چاپلین، دلبری را کنار گذاشته‌اند. میبل نورمند، در فیلم‌های اولیه هنوز شیطنت دارد. اما جای او را ادنا، جورجیا، مرنا، ویرجینیا و پولت گرفتند که قلبی پاک دارند و در فضای معصومانه‌ای با چارلی شب‌ها در لانهٔ سگ می‌خوابد، و در فیلم دیکتاتور بزرگ، چارلی ملتفت نمی‌شود که پولت زن است و به جای این که موهای

سرش را مرتب کند، کف صابون به صورتش می‌زند تا صورت او را اصلاح کند. برخورد چارلی با زنها کاملاً سازگار و قابل پیش‌بینی است، اما در همهٔ موارد دیگر ناسازگار جلوه می‌کند. او کاملاً تغییرپذیر و مهیای هر نوع رفتار متناقض است: در یک لحظه مثل بچه ولگردی خیابانی رفتار می‌کند و در لحظهٔ دیگر مبادی آداب و بانزاکت؛ اردک‌وار راه می‌رود، در عین حال توانایی و توازن بدنی عجیب و غریبی دارد، از حماقتی آشکار می‌تواند به زیرکی و پیچیدگی برسد. در فیلم ماجراجو، با گذشتن بالش روی برانکار چوبی زن قصد دارد او راحت‌تر باشد و بعد به طرز درخشانی گروه تعقیب را فریب می‌دهد. در فیلم عصرجدید، نمی‌تواند بدون میخکوب کردن ظرف غذا، چیزی بخورد اما درعین حال آهنگی عاشقانه را بسیار خوب اجرا می‌کند.

چون او ذاتاً، کودک است، تردید و شکی در راه یافتن به کمال نمی‌بیند و قاطعانه در اندیشه آرمانهای انسانی است. درست مثل جیوه، شکل‌پذیر است. نقشهای متعددی را جوری ایفا می‌کند که مطلقاً در هویت قابل تغییر او خدشه‌ای وارد نیاید. در نقش ولگرد همان قدر واقعی است که در نقش میخواره، عاشقی معصوم و یا آدم ثروتمند شیک. در چندین فیلم دو نقش را بازی کرده است؛ او حتی می‌تواند نقش یک زن را بازی کند بدون آن که شخصیت چارلی را از دست بدهد. علاوه بر او کیتن، لوید، فیلدز و حتی برادران مارکس هم الگوی تطابق هستند.

چارلی درست مثل کارامازوف، روحی بزرگ دارد. مک سنت ابتدا به او نقش آدم شریر داد، اما در فیلمهای بعدی، او خصلت‌های پاک و معصومانه‌ای به خود گرفت، گرچه همچنان برخی از خصلت‌های شریرانه بدون دلیل را تا مدتها بعد حفظ کرد. می‌گویند والت دیسنی از خصوصیات این قهرمان به شدت بدش می‌آمد و شخصیت میکی ماوسی بدیلی بود که در مقابل چارلی خلق شد، کاراکتری یکدست و بدون عمق و وسعت نظر.

تلون مزاج در قصه بسیار جذاب است، امادر زندگی واقعی صرفاً آنارشی است. کودکان واقعی بزرگ می‌شوند و هنجارهایشان در آینده حساب شده خواهد شد. آنها یاد می‌گیرند که تناقض‌های رفتاری‌شان را تصحیح کنند و تبدیل به شهروندان قابل اعتماد شوند. اما چارلی شخصیتی قصه‌ای است و می‌تواند کودک باقی بماند. او به انگیزه‌هایی پاسخ می‌دهد که ما از آنها می‌گذریم. در فیلم‌ها، مثل بسیاری از نمایشنامه‌ها، خشونت و انگیزش‌های پنهانی و ممنوع رو می‌شود. همه در فیلم می‌توانند مستقیم و بلافاصله واکنش نشان دهند و درام متکی به قهرمانهایی است که با قدرت تمام واکنش نشان می‌دهند و بسیار گسترده خود را بیان می‌کنند. ادیپ لیر، ننه دلاور احساساتشان را پنهان نمی‌کنند. درست مثل چارلی، وقتی در موقعیتی قرار می‌گیرند، مطلقاً خنثی عمل نمی‌کنند. در تراژدی، درست مثل کمدی‌های بزن و بکوب، احساسات به شکل کنش آشکار در شخصیت بروز می‌کند.

در ذات همهٔ فیلم‌های بزن بکوب، خشونت وجود دارد، اما این خشونت شخصی نیست. در فیلم‌های مک سنت پر است از صحنه‌های زمین خوردن، تعقیب و خرابکاری، اما وقتی قرار است قهرمان‌های فیلم با همدیگر دعوا کنند، فقط با کیک به جان همدیگر می‌افتند. در فیلم‌های لورل هاردی، وقتی آنها با کسی خرده حسابی دارند، می‌افتند به جان خانه یا اتومبیل او. حتی در فیلم‌های برادران مارکس هم هرگز درگیری‌های فیزیکی نمی‌بینیم.

در فیلم‌های کوتاه چاپلین اما خشونت دقیقاً مساءله شخصی است. سیلی زدن، کتک زدن و لگد پراندن جزو مشخصه‌های کار اوست. چارلی از دیگران مهربان‌تر نیست، او با دیگران همان رفتاری را می‌کند که دیگران با او؛ ظالمانه. عصای او که مایهٔ شوخی و خنده است، به‌عنوان سلاحی مهلک‌تر از مشت به کار می‌آید، چون یک سر این عصا تیز است و سر دیگرش قلابی است که به کار می‌آید. در فیلم پسربچه چاپلین با آجر به سریک آدم گردن کلفت می‌زند تا او را به زانو در می‌آورد و بعد چند سیلی به او می‌زند تا کارش را یکسره کند. در دنیای چارلی کسی از خشونت در امان نیست.

در فیلم‌های کیتن، قهرمان اغلب تنهاست. در اطراف او فضا خالی‌ست و مشکل و مساءله او قطاری است که با سرعت می‌گذرد؛ رودخانهٔ خروشان و یا کشتی رها شده در دریا است. اما چارلی در میان جمعیت حرکت می‌کند. او هم مثل کیتن و لوید با اشیا مساءله دارد. اما مساءله واقعی او آدمها هستند. مساءله خشونت در فیلم‌های او ابعاد پیچیده‌ای می‌گیرد چون بدون این نوع دفاع او هلاک می‌شود. البته، ما از این کتک کاری‌های بدون خسارت احساس رضایت می‌کنیم. حتی خشونت‌آمیزترین مشت‌ها هم زخم و خونریزی ندارد، چه برسد به کشتن. باوجودی که چارلی در فیلم خیابان آرام از بالا قالب چدنی دودکش را بر سر آدم گردن کلفت می‌اندازد، اما در صحنهٔ بعد او را صحیح و سالم می‌بینیم. خشونت و ظلم شاید ریشه در گذشتهٔ چارلی داشته باشد، اما او در فیلم‌هایش این خشونت را به خنده و شوخی تبدیل می‌کند. تحرک مداوم در فیلم‌های چاپلین، حس حرکتی قوی را در ما ایجاد می‌کند. با این همه این فیلم‌ها بیشتر جزییات حسی را به ما می‌نمایانند تا حرکات فیزیکی. در فیلم ماجراجو یک قالب بستنی، توی شلوار چارلی می‌افتد، از پارچهٔ شلوار او بیرون می‌آید و از پنجرهٔ بالکن پایین می‌افتد و از پشت یقهٔ بیوهٔ زن ثروتمند و با وقاری تو می‌رود و ناپدید می‌شود. در فیلم کنت، چارلی و اریک کمپل در سالن رقص، لگدپرانی آشکاری با همدیگر راه می‌اندازند و در عین حال از پارتینرهای رقصشان به‌عنوان سپر استفاده می‌کنند. موج جمعیت زنانی که سعی می‌کنند خود را از گزند این لگدها حفظ کنند، صحنه‌ای دیدنی به وجود می‌آورد. در فیلم ملوان در صحنه‌ای که کیتن، در دریا گیر افتاده است، صحنه کاملاً نقاشی شده است. اما آب در فیلم دوش فنگ چارلی کاملاً ملموس است. همه‌چیز خیس و غوطه‌ور در آب است، چارلی روی تشک غوطه‌ور در آب دراز می‌کشد، بالش خیس را زیر سر می‌گذارد، و با پتوی خیس خودش را می‌پوشاند. البته در این فیلم، چیزی اساسی و حتی بدوی وجود دارد. وقتی ما بزرگ می‌شویم، بسیاری از ما حس‌هایمان را از دست می‌دهیم، دیگر از پوست تنمان استفاده نمی‌کنیم و حس‌های آن بدون استفاده می‌ماند. تجربهٔ بکر و تازهٔ چیزها در ما از بین می‌رود. ما عمدتاً از چشم و گوشمان برای ارتباط با جهان پیرامون استفاده می‌کنیم. در واقع عملاً ما از یک حس به نفع حسی دیگر صرفنظر می‌کنیم. اما چارلی در همان دنیای حسی که ما مدتهاست فراموش کرده‌ایم، همچنان زندگی می‌کند. چارلی فقط از وجه احساسات زندگی بزرگترها که جنسی است، دور شده است.

در فیلم‌های چاپلین ما هرگز کمبود کلام را احساس نمی‌کنیم، چیزی که خاص فیلم‌های صامت است. محدودیت تکنولوژی، چاپلین را در تنگنای کلام نمی‌گذارند. برخلاف حرکات پانتومیمی بسیاری از بازیگران سینما در این دوره که به دلایل فنی محدود و ساده شده است، حرکات پانتومیم چاپلین دقیقاً درست و به‌جا است. این حرکات جایگزین زبان شفاهی و اصلی شده است. برخورد چاپلین با سینمای صامت، انطباقی شاد و با نشاط بود که موجب تقویت و پرورش استعدادهای او شد. در واریته‌هایی که بر صحنه اجرا می‌کرد، نمایش‌هایش عمدتاً متکی به کلام بود و وقتی به سینما آمد همان شیوه را ادامه داد و خودش را محدود به حرکات پانتومیم نکرد، هر چند که پانتومیم جزو نقاط قوت او بود. اما در مقابل دوربین، کلام بی‌فایده بود، و هر نوع کلامی می‌بایست تبدیل به حرکت و ژست می‌شد؛ محدودیتی که موجب کشف استعدادهای دوران کودکی او شد. همه چیز موجب ترحم و احساسات

چارلی می‌شود. تقریباً همه چیز. فیلم‌های کوتاه صامت البته مضحکه‌هایی بودند که مجال مکث و تاءمل برای بروز چنین احساسات و عواطفی باقی نمی‌گذاشتند. آن فیلم‌ها پر از خشونت بودند و احساسات آن‌ها نیز خشن بود ـ خشم، غضب، آزار و حتی نگرانی ـ که البته اصلاً منتقل نمی‌شد. در فیلم ولگرد، مرگ مادر ادنا، بسیار مختصر مطرح می‌شود، چون شیرین کاری‌ها و شوخی‌ها بسیار زیاد هستند. البته گهگاهی نشانه‌ای از عاطفه را می‌بینیم: در فیلم‌های بانک و دام، چارلی دختر را از دست می‌دهد و یا در پایان فیلم مهاجر، به دلیل احساسات شدید در طول داستان، طرحی از اندوه می‌بینیم. اما به طور کلی شخصیت‌های فیلم، احساسی بیش از عروسک‌های خیمه شب بازی ندارند.

چاپلین خودش دربارهٔ چارلی فیلم‌های اولیه می‌گوید: «مغز او به ندرت فعال می‌شود. او رفتاری غریزی دارد، و اصولاً نگران نیازهای ابتدایی است، مثل خوراک، گرما و سرپناه. اما در کمدی‌های بعدی، این شخصیت اندکی پیچیده می‌شود و احساسات به شخصیت او افزوده می‌شود.» در فیلم‌های کوتاه مساءله بقای چارلی آنقدر مهم است که فقط برای واکنش‌های فیزیکی و آنی او وجود دارد. اما در فیلم‌های بلند، فشارهای فیزیکی بر روی او کمتر می‌شود و مجالی می‌یابد تا برای اولین بار، احساسات خود را بروز دهد. چاپلین آشکارا علاقه‌مند بود که شخصیت چارلی را پیچیده‌تر و بااحساس کند. در عین حال می‌دانست که افزودن احساسات، وجهی جدی به فیلم کمدی می‌دهد، بخصوص کمدی‌های بزن بکوب و مضحک. این مساءله در اولین فیلم بلند او پسربچه، خیلی ملموس است. در اینجا موضوع فیلم بسیار عاطفی است؛ ارتباط میان چارلی و پسربچهٔ رها شده. گرچه داستان به دوران کودکی چاپلین بر می‌گردد، اما موقعیت‌های داستان کاملاً خنده‌دار و کمیک به نمایش در می‌آیند.

چارلی وقتی متوجه می‌شود که به این بچهٔ ناخواسته چسبیده، سعی می‌کند از شر او خلاص شود. عاطفه‌ای وجود ندارد؛ حتی چارلی سعی می‌کند او را در گنداب بیاندازد. اما وقتی به بچه علاقه‌مند می‌شود، ارتباط آنها به صحنه‌های خنده‌داری می‌رسد. در طول فیلم، هول و ولای جدایی میان آنها را لحظه‌های رنج ایجاد می‌کنند، اتفاق هولناکی که هرگز رخ نمی‌دهد، درست مثل فیلم جویندگان طلا، چارلی در سراشیب سقوط به پرتگاه قرار می‌گیرد، اما به دره سقوط نمی‌کند. دورهٔ رنج و اندوه کوتاه مدت است و خیلی زود به پایان می‌رسد و پس از غم نوبت شادی فرا می‌رسد. آدمی هول را که پشت‌سر می‌گذارد آن گاه نوبت خشنودی فرا می‌رسد و به خنده می‌افتد.

در فیلم پسربچه مثل بسیاری از فیلم‌های دیگر، حتی اضطراب فرسایندهٔ ناشی از فقر هم می‌تواند به خنده و شوخی تبدیل شود. یک اتاق ارزان قیمت، چنان تبدیل به‌صحنه‌ای کمیک می‌شود که به کلی فراموش می‌کنیم که ترس و ناامیدی منبع خندهٔ ما بوده است. اگر به مساءله عاطفی نگاه نکنیم، حتی فقر هم می‌تواند بامزه به نظر بیاید.

چاپلین متوجه شد که ترکیبی از «بزن بکوب خام و احساسات... نوعی ابتکار بود» این ابتکار زمانی اثر می‌کند که احساسات خنده‌دار جلوه کند. وقتی احساسات، خیلی ناب و شفاف در فیلمها نشان داده شود، مورد تهدید واقعیت و خنده قرار گیرد. بسیاری از فیلم‌های کمدی از نمایش احساسات امتناع می‌کنند، چون احساسات، ما را به رنج و اندوه می‌کشاند. کمدی اغلب برخورد بدون احساس در مقابل ظلم است. چیزی مقدس وجود ندارد و قابل تلقین نیست، آشنایی زدایی، تصویر جهان است. نیچه می‌گوید «شوخی، هجوی است در مرگ احساسات» و پارکر تیلر از چاپلین نقل قول می‌کند: «کمدی یعنی از دور به زندگی نگاه کردن» از دورنگاه کردن ـ چه در زمان یا مکان کاملاً تاءثیری متفاوتی دارد. هر چقدر ما به حادثه نزدیک‌تر باشیم، از لحاظ عاطفی بیشتر درگیر حادثه می‌شویم، و هرچه دورتر باشیم، از لحاظ عاطفی بیشتر درگیر حادثه می‌شویم، و هر چه دورتر باشیم، کمتر نسبت به آن عاطفه احساس خواهیم کرد ما در فیلمهای چاپلین کمتر نمای نزدیک می‌بینیم ـ و تنها صحنهٔ به یاد ماندنی، آخرین نمای فیلم روشناییهای شهر است که نقاب چهرهٔ چارلی با احساساتی عمیق و یک دست برداشته می‌شود.

در دنیای چارلی، احساسات ناب، فقط خاص زنان است. در فیلم‌های کوتاه، زنان بخشی از صحنه‌های کمدی بودند و هیچ موقعیت ویژه‌ای پیدا نمی‌کردند، حتی می‌توانستند شریر باشند، یک زن دیو صفت، در تمام طول فیلم روز پرداخت، در کمین چارلی است و همچنین در پایان فیلم ولگرد، چارلی از دست زنی می‌گریزد، نگاهی به او می‌اندازد و در آب شیرجه می‌زند.

اما با شروع فیلم پسربچه، قهرمان زن فیلم، دیگر بخشی از کمدی نیست. وقتی که آنها مورد علاقهٔ چارلی قرار می‌گیرند، دیگر خنده‌دار و بامزه نیستند.

زنان مورد علاقهٔ چارلی، کمتر چارلی را جدی می‌گیرند، چون او کودک صفت، خام و ناشی و زیادی رمانتیک است. این زنان نسبت به چارلی احساس بزرگی می‌کنند و به سوی مردانی می‌روند که از نظر آنان بالغ هستند.

امتناع آنها، باعث دل شکستگی چارلی می‌شود ؛ چارلی نمی‌تواند این وضع را تحمل کند، چون آنها را در قلبش جا داده است. وقتی بهترین دوستش، میلیونر فیلم روشناییهای شهر، او را به یاد نمی‌آورد و از خانه بیرون می‌اندازد، چارلی چست و چالاک بر می‌گردد. مردها نمی‌توانند او را از پای درآورند، اما زنان می‌توانند او را به زانو درآورند و بیچاره‌اش کنند.

واژهٔ «تراژیک» را بسیار ساده و آسان در مورد فیلمهای چاپلین به کار برده‌اند. یقیناً ما با چارلی احساس عاطفی پیدا می‌کنیم، نسبت به تنهایی و ناامیدیهایش احساس همدلی می‌کنیم. اما استفاده از واژهٔ «تراژدی» در اینجا بسیار احساساتی و نابجا است؛ چون تاءثرات چارلی از احساساتی کاملاً دمُده برآمده است، و توجهی که نسبت به زنان نشان می‌دهد، همراه با خودنمایی و حسابگری است.

چاپلین دوران کودکی تیره و تارش را دست مایهٔ چند فیلم کمدی بسیار زیاد کرده است و از نظر خود او این فیلمها مطلقاً ربطی به تراژدی ندارد. چون تراژدی در قلمرو احساس و مصیبت است، مصیبت و مرگ، و در فیلمهای چاپلین مطلقاً از این مساءله پرهیز شده است. شاید مصیبت و رنج، نقطهٔ پرتاب کمدیهای چاپلین باشد، اما چارلی کاراکتری تراژیک نیست. چشمان سیاه و تیز، لبخند نامطمئن و نبوغ ماندگار او نشانه‌ای از تراژدی ندارد.

از همان آغاز، سبک بازی چاپین تئاتری بوده است. در فیلم‌های صامت او، خاصه‌فیلمهای کوتاهش، با چرخشی سوررئال همه‌چیز در اوج و شدت است، هر حرکتی با شتاب صورت می‌گیرد. هیچ حرکتی ریتم طبیعی ندارد؛ پایان هر حرکتی، آغاز حرکت بعدی است و اتفاقات، بدون مکث پیش می‌روند. روی پردهٔ سینما اتفاقات متعددی رخ می‌دهد: چارلی در عین حال که به ادنا ابراز عشق می‌کند، به اریک کمپل هم لگد می‌پراند.

بازی در خدمت نمایش غیرواقعی قرار می‌گیرد. نمایشهای چاپلین مجموعه‌ای از صحنه‌های سریع است که مدام در حال تغییر هستند و قوانین بازی طبیعی را در هم می‌ریزند. چارلی در فیلم (مداوا) برای فرار از دست ماساژور، با سرعت تبدیل می‌شود به رقصندهٔ باله، کشتی‌گیر و گاوباز. در فیلم بنگاه کارگشایی، از یک ساعت شماطه‌دار طوری استفاده می‌کند که انگار

دکتر است و دارد به صدای ضربان قلب گوش می‌دهد، آن را با درقوطی بازکن باز می‌کند، طوری آن را تکان می‌دهد که انگار دکتر است و دارد به صدای ضربان قلب گوش می‌دهد، آن را با در قوطی بازکن باز می‌کند، طوری آن را تکان می‌دهد که انگار کوکتل است، طوری فنر آن را در می‌آورد که انگار دندان پوسیده است، طوری به آن نگاه می‌کند که انگار جواهر فروشی به سنگی قیمتی خیره شده، و سرانجام طوری همهٔ اینها را بیرون می‌ریزد که انگار همه چرب و چیلی شده‌اند. کنایه، طعنه و استعاره همه پشت‌سر هم و در پیوستگی با هم می‌آیند، سبک فیلمسازی چاپلین انعطاف و نیز ریتم شعرهای دورهٔ الیزابت را دارد.

وجه تئاتری فیلمهای چاپلین، می‌تواند کاملاً رویاها و فانتزی‌های او را در خود جا دهد. وقتی در فیلم پسربچه، چارلی بهشت را تخیل می‌کند، ما می‌بینیم که محلهٔ فقیرنشین پر از گل شده و اهل محل با لباس خواب و بالهای سفید کنار هم گرد می‌آیند. وقتی جیم گنده از گرسنگی دچار توهم می‌شود، چارلی درست جلوی چشم ما تبدیل به یک مرغ درشت می‌شود. چاپلین سعی نمی‌کند توهم را واقعی جلوه دهد، به همین دلیل چارلی تبدیل به یک مرغ خوردنی می‌شود؛ جلوه‌ای تئاتری از موقعیت دشوار چارلی در این لحظه: جیم او را به شکل یک مرغ درشت خوردنی می‌بیند، در حالی که چارلی برای ما ـ تماشاگر فیلم ـ همچنان انسان باقی مانده است.

شیوهٔ استفاده از دوربین و صحنه‌پردازی هم از تئاتر می‌آید. فضا دو بعد پیدا می‌کند: صحنه و بازیها از یک نقطهٔ مناسب فیلمبرداری می‌شود، بیشتر اوقات از مرکز زاویهٔ دیوار گمشده، نماهای روبرو به ندرت حرکت می‌کند. در فیلم جویندگان طلا، فقط یک نما با دالی گرفته می‌شود، ـ چارلی و جیم پیشاپیش نوکرهایشان روی عرشه کشتی قدم می‌زنند. اما محدودیت دوربین ـ که ساکن است و منظر را محدود می‌کند کاملاً بیانگر تجربه‌های چارلی است. چارلی درست مثل کودکان، دلمشغول حادثه‌ای است که درحال وقوع است و به بازتاب و علتهای یک حادثه کاری ندارد. وقتی اتفاق رخ می‌دهد، آنگاه به چشم چارلی می‌آید. چارلی حادثه را که می‌بیند اینک حادثه به او مربوط می‌شود وگرنه ریشه‌های آن اتفاق مساءله او نیست. از لحاظ زیباشناسی، محدودیت منظر او محدودیت نیست: این منظر به چاپلین امکان می‌دهد تا از آنچه که نمی‌خواهد ببیند، بگذرد. بسیاری از فیلمسازان، حتی آنان که نسبت به تدوین فیلم مشکوک هستند، متکی به تدوین هستند تا بازیهایی را که مورد نظرشان است، در فیلم نشان دهند. اما چاپلین که آموختهٔ سنت تئاتری است، به جای فیلم، می‌تواند بازی را تدوین کند، همان کاری که روی صحنهٔ تئاتر می‌کرد.

همهٔ کمدین‌های بزرگ سینمای آمریکا ـ چاپلین، برادران مارکس، فیلدز، لورل و هاردی، لوید و حتی کیتن ـ باقواعد تئاتر ی بازی می‌کردند. به همین دلیل در فیلمهایشان سبک خاصی را دنبال می‌کنند و نوع بازی و خاصه اغراق‌هایشان موجب می‌شود که فیلم‌های آنان را غیرسینمایی بدانیم.

در یک رسانهٔ واقعی مثل سینما، حادثه‌ای را باور کردیم، مهیای برخورد حسی و عاطفی با آن می‌شویم؛ اگر خشونت و تنشی را که در فیلمهای کمدی آمریکایی وجود دارد، باور کنیم، آن وقت به جای این که ما را بخندانند، ما را به وحشت خواهند انداخت. چون سینما، با قطعیتی که دارد، ارتباط بسیار نزدیکی با عواطف ما برقرار می‌کند، کمدی اما با تاءکید بر غیرواقعی بودن خود، بایستی از عاطفهٔ ما نسبت به حادثه پیشگیری کند.

اما فیلمهای چاپلین، برخلاف بسیاری از کمدینهای دیگر، ما را در مقابل تضادی آشکار و ملموس قرار می‌دهد. چون گرچه سبک تئاتری است، اما او همواره از واقعیت متقاعد کنندهٔ رسانه‌ای استفاده می‌کند تا داستانهایش را در دنیایی فیزیکی و ملموس نشان دهد. در واقع بسیاری از کمدی‌های او متکی به صحنه‌هایی است که رفتارهای فیزیکی او را باورپذیر می‌کند. نوسان اتاقک در فیلم جویندگان طلا را می‌توان روی صحنهٔ تئاتر هم ساخت ـ اما پرتگاه زیر اتاقک را نمی‌توان آن طور که در روی پردهٔ سینما می‌بینی و حس می‌کنی بسازی. در تئاتر، رفتارهای عجیب و غریب آدم بامزه و خنده‌دار است، اما هیچ کدام از خطرها، تنشها و رفتارهای چست و چالاکی که در فیلمهای چاپلین مهم هستند، برصحنهٔ تئاتر نمی‌توان دید.

برخلاف کمدیهای مک سنت یا برادران مارکس، شوخیهای چاپلین مهم هستند، بر صحنهٔ تئاتر نمی‌توان دید.

برخلاف کمدیهای مک سنت یا برادران مارکس، شوخی‌های چاپلین، اعتبار و استحکامی دارد که انگار در تقابل با سبک تئاتری خودش قرار

می‌گیرد. او با اعتماد به نفس تمام از قلمرویی فیزیکی و ملموس الهام می‌گیرد. او مدام درحال حرکت است و با رفتارهای فیزیکی مدام خودش را بیان می‌کند. به‌علاوه فیلمهایش، جزئیاتی دقیق از حرکاتی است که دوربین در نهایت دقت آنها را گزارش می‌کند.

حوادث بسیار عجیب خنده‌دار بر بستری کاملاً واقع‌گرایانه اتفاق می‌افتد و با جزیی نگری جانکاهی به نمایش گذاشته می‌شود. در فیلم ساعت یک بامداد، وقتی چارلی روی تشک با مورفی کشتی می‌گیرد، یکی از پاهایش به کلاهش می‌رسد. چند لحظه قبل ترش، اگر دقت می‌کردیم، می‌توانستیم ببینیم که چاپلین کلاه را در محل مورد نظر وگرنه ما متوجه آن می‌شدیم، به همین دلیل ما تا وقتی به این صحنه تشک نرسیده‌ایم از آن غافل می‌مانیم.

برخی از این لحظات کمدی از نبوغ میمیک چاپلین می‌آید. وقتی چارلی کفش‌هایش را می‌خورد، ما چربی روی انگشت‌هایش را احساس می‌کنیم، وقتی یک سوت را قورت می‌دهد، دستش را به طرف سینه‌اش می‌برد و ما درد و فشار را در سینهٔ او احساس می‌کنیم، در برابر هر آروغ او ما واکنش نشان می‌دهیم، و وقتی استعداد عجیب و غریب او در دیدن و تقلید کردن سبب تغییر حالت چهرهٔ چارلی می‌شود، متوجه استعداد غیر متعارف او می‌شویم.

درست است که چاپلین گفته است: «کمدی، تماشای زندگی از فاصلهٔ دور است» اما خودش مدام ما را به نمایش و بازی دعوت می‌کند. تلاش برای درگیر کردن ما، قطعیت دارد، چون کمدی او براساس تنش شکل می‌گیرد، ـ درگیر کردن ما با موضوع تا مرحله‌ای که به خنده بیفتیم. با این همه، او اصرار ندارد که ما را درگیر وجه تئاتری نمایشهایش بکند. یقیناً، منبع الهام او هستی اوست، و داستانهایی که مربوط به اوست، کاملاً «واقعی» هستند و انگار او وظیفه دارد آنها را در نهایت «واقعیت» به تماشاگر گزارش کند. این فیلمها برای ما شاید سرگرم کننده باشند، اما برای چاپلین برگردانی از تجربه‌های حیاتی زندگی هستند.

اگر دنیای چارلی برای ما به رغم وجه نمایشی و تئاتری آن، بسیار واقعی به نظر برسد. علتش این است که دوران کودکی در بسیاری از لحظات عمر ما نیز اعتبار دارد. از نظر یک کودک، زندگی کاملاً و به شدت بازی است، سرشار از تجربه‌های غیر منتظره، برخوردهای دراماتیک و غلوآمیز است. به‌علاوه، چاپلین با وسعت دادن به تخیل در نمایش، وجهی ذهنی به تجربه‌های ملموس ما می‌دهد ـ که سینمای ناتورالیستی به طور گسترده‌ای ناگزیر است نادیده بگیرد و از آن بگذرد. وقتی چارلی تبدیل به یک مرغ آمادهٔ خوردن می‌شود، ما می‌توانیم به شیوه‌ای کاملاً نمایشی، متوجه احساس او در آن لحظه شویم: او به دام توهمات جیم افتاده است، و بالهایش را می‌گشاید تا از دست جیم فرار کند. جدا از نقب زدن از واقعیت به تخیل، وجه تئاتری در اینجا ما را به وجه ذهنی تجربه‌های چارلی نزدیک می‌کند و صحنه وقف واقعیت ملموس می‌شود. پروست می‌گوید: «ما هرگز از دور شدن نباید بترسیم، چون حقیقت در فراسو است.» شاید حتی دوربین هم باید بخشی از این حقیقت اساسی را در «فراسو» پیدا کند، در تجربه‌های ذهنی، با اینهمه واقعیت، ماءخذ و منبع هنر است. البته این موضوع تناقضی جدی در مدیومی که به جهان مادی و بصری وابسته است، ایجاد می‌کند. اما یقیناً هیچ واقعیت زیبایی شناسانه‌ای نمی‌تواند با مدد از ذهنیت و نادیدنیها، محک جهان دیدنی و عینی واقع شود. کارل درایر با تاءسف از «حصاری که ناتورالیسم به دور این مدیوم کشیده» صحبت می‌کند. اما هیچ حصاری به دور چاپلین کشیده نشده است، چون او موضوع کارش را از واقعیت دوران کودکی می‌گیرد، که بسیار دورتر از آن است که با ناتورالیسم تنگ و ترش مهار شود.

دوران کودکی از درون به فیلمهای او اعتبار می‌بخشد و سبک کار او وسعت می‌دهد. شاید استفاده او از این رسانه در نهایت به این دلیل غنی و مؤثر است که می‌تواند ـ وفقط بچه‌ها می‌توانند ـ وجهی واقعی به ذهنیت خود بدهد. در دوران کودکی، درست مثل دنیای چارلی، خط و مرزی میان تجربه‌های درونی و واقعی وجود ندارد.

از نظر کودکان و نیز چارلی، خط و مرزی میان تجربه‌های درونی و واقعی هستند. تفاوتی میان تجربهٔ واقعی و تخیل، مرئی و نامرئی، قصه و حقیقت، ملموس و تخیلی، نیست.■

ترجمه اختر اعتمادی