**وقتی از کمدی حرف می­زنیم از چه حرف می­زنیم؟ بررسی چگونگی کمدی در سینمای ایران با تکیه بر آثار عبدالرضا کاهانی در سه فیلم: هیچ(1388)، اسب حیوان نجیبی است(1389) و بی خود و بی جهت(1391).**

سهیل کیانی

دانشجوی کارشناسی ارشد سینما/ گروه سینما/ دانشکده­ سینما و تئاتر دانشگاه هنر

**چکیده:**

کمدی از همان سال­های اولیه­ی شکل گیری سینما در ایران جز جدایی ناپذیری از ژانرهای پرطرفدار و قابل اطمینان برای تولید فیلم بوده است. به طوری که در سال­های اخیر فیلم­های کمدی بخش قابل توجهی از تولیدات را شامل شده اند. اما کیفیت پایین اینگونه آثار یکی از معضلات سینما در ایران است. در واقع کمدی چه قبل از انقلاب 57 و چه بعد از آن همواره تغییر چندانی در چگونگی خنداندن مخاطب نکرده است و تماشاگران هنوز هم با دیدن آثاری گیشه محور و سطحی مواجه می­شوند. از این رو نگارنده با بررسی ادبیات اعم از نمایشنامه، شعر و رمان در کنار سه فیلم از عبدالرضا کاهانی سعی کرده است تا با کشف مدلی متفاوت، پیشنهاداتی برای چگونگی ساخت یک اثر کمدی در سینمای ایران را ارئه دهد.

**کلیدواژه**

کمدی، طنز، عبدالرضاکاهانی، ادبیات

**مقدمه**

کمدی از دیرباز یکی از مهمترین اشکال آفرینش اثر هنری به ­ویژه در ادبیات و تئاتر بوده و امروزه در هنر نوظهوری همچون سینما ادامه پیدا کرده است. به طوری که خیل عظیمی از تولیدات سینمایی در جهان را با عنوان کمدی تقسیم بندی می­کنند. اما علی­رغم اینکه شیوه­ی روایت کمدی در صد سال گذشته در جهان رشد تساعدی­ای داشته است، کمدی در سینمای ایران کم فروغ بوده و به زور مضحکه و تقلید از کلیشه­های تکراری هالیوودی سرپا مانده است. از این رو در این مقاله سعی شده است تا با بررسی روند کمدی در ادبیات ایران از دوره­ی کلاسیک تا معاصر و مقایسه­ی آن با کمدی در سینمای ایران، نشان دهیم که سینمای ایران در بهره گرفتن از ادبیات و رسیدن به استانداری قابل قبول در کمدی چقدر فاصله دارد. اگرچه در این بین با بررسی آثار عبدالرضا کاهانی این مهم را ناممکن فرض نکرده ایم.

**روش تحقیق**

این مقاله با روش کتابخانه­ای و بررسی ادبیات معاصر طنز و سینمای کمدی ایران شروع میشود و با توصیف و تحلیل سه فیلم از عبدالرضا کاهانی در انتاهی مقاله به کار خود پایان می­دهد.

**تعریف کمدی و طنز**

هیچ تا بحال به این فکر کرده اید که ما چرا می­خندیم؟ چه چیزی ما را به خنده وادار می­کند؟ چرا تنها به آن می­خندیم؟ و چه تفاوتی میان چیزهای خنده­دار و معمولی در زندگی وجود دارد؟ خواهش می­کنم کمی صبر کنید و از اینکه این همه از چیز استفاده می­کنم کفری نشوید. در واقع فکر می­کنم اگر هنوز نمی­دانیم چه چیزهایی ما را می­خندانند، بهتر است با همان چیزهای خنده دار بشناسیمشان. پس بهتر است سوالم را این­گونه تکرار کنم، وقتی از کمدی حرف می­زنیم از چه چیز یا چه چیزهایی حرف می­زنیم؟

قبل از آنکه بخواهیم در مورد کمدی در سینما حرف بزنیم لازم است تا به تعریف کمدی و در کنار آن طنز در ادبیات بپردازیم.

" اثر ادبی یا نمایشی که خنده و تفریح هدف آن باشد، یا مسائل تلخ و جدی را در لفاف خنده و شوخی ارائه دهد. با اینکه کلمه­ی کمدی معمولا در مورد آثار نمایشی به کار می­رود، برخی آثار غیر نمایشی نیز به این نام خوانده شده­اند، از قبیل منظومه­ی مذهبی دانته به نام کمدی الهی و مجموعه­ی داستان­های بالزاک درباره­ی زندگی مردم فرانسه در قرن 19 به نام کمدی انسانی. کمدی به معنای نمایشی آن از مراسمی که در جشن­های مربوط به دیونوسوس، خدای یونانی، اجرا می­شد و گفت­وگوها و همسرائی­هایی که در آن مراسم به عمل می­آید، سرچشمه گرفته است. آن نوع نمایشی که در تاریخ تئاتر به نام " کمدی قدیم" از آن یاد می­شود، در یونان باستان عبارت از مجموعه­ صحنه­های مجزائی بود که با به کار گرفتن کارکترها و گروه همسرایان به هم پیوند داده می­شود. در این مجموعه­ها مطلب یا موقعیت خاصی به نمایش گذاشته می­شد و در قالب فارس، فانتزی، هجوگوئی، تقلید درآوردن و تبلیغات سیاسی، مطلب یا موقعیت مورد بحث، بهره برداری، و امعان نظر قرار می­گرفت. این شیوه در نمایشنامه­های درخشان و نیشدار آریستوفان به اوج خود رسید و پس از آن " کمدی قدیم" جای خود را به نمایشنامه­هایی داد که از شور و تحرک کمتری برخوردار بود.

آغاز نمایشهایی که به نام " کمدی جدید" شناخته می­شود از میانه­ی قرن 4م ق­م بود. نمایشنامه­های این دوره جنبه­ی ادبی بیشتری داشت و لحن آنها اغلب لحنی "رمانتیک" بود و از لحاظ جنبه­های انتقادی و هجوگوئی آن به مراتب خفیفتر بود. موقعیت­ها و کارکترهای تکراری مشخص جای همسرایان و انتقادات اجتماعی و سیاسی و صحنه­های شیطنت­آمیز را گرفت.

مناندروس معروفترین نویسنده­ی " کمدی جدید" بود؛ و پلاتوس و ترنیتوس، نمایشنامه نویسان معروف لاتینی از او تقلید می­کردند. در قرون وسطی کلیسا سخت می­کوشید که جنبه­های شاد و انتقادی نمایش­ها به حداقل تقلیل یابد، اما علی­رغم ممانعت­های کلیسا " درام کمیک" در نمایشنامه­های عامیانه و جشن­ها، در کمدیا دلآرته، و در جنبه­های مسخره­آمیز نمایشنامه­های مذهبی و اخلاقی ادامه یافت. همراه رنسانس درام پر تحرک و تازه­ای پدید آمد. از ترکیب سبک­های نمایشی قرن 16م انگلیسی با کمدی کلاسیک لاتینی، کمدی معروف به " کمدی عهد الیزابت" پایه­گذاری شد. در حالی که جان لیلی و دیگران واضعین اولیه­ی " کمدی عهد الیزابت" بودند، این مکتب در نمایشنامه­های شکسپیر و بن جانسن به حد اعتلای خود رسید.

پس از قرون وسطی، در فرانسه نفوذ درام کلاسیک با تاثیر کمدیا دلآرته در نمایشنامه­های مولیر نتایج درخشانی به بار آورد. چنین ترکیبی را در آثار نمایشنامه­نویس ایتالیایی کارلو گولدونی نیز میتوان یافت.

در انگلستان، پس از انقلاب پیرایشگر، دوران مکتب کمدی معروف به دوران بازگشت خاندان استوارت آغاز شد. نمایشنامه نویسان این مکتب علاوه بر طنز فراوان، اغلب هر گونه قباحت و پرده­دری را نیز جایز می­شمردند. از معاریف این دوره می­توان ویرچرئی و کانگریو را نام برد. در پایان قرن 17م عکس العمل شدیدی که علیه قبایح تئاتر دوران بازگشت خاندان استوارت به وجود آمد بود، منجر به پیدایش " کمدی سانتیمانتال" در انگلستان شد. در این شیوه بیشتر کوشش می­شد که تماشاگران را به گریه بیندازد تا به خنده- شیوه ای که در فرانسه نیز متداول شده بود و به آن " کمدی اشک آور" می­گفتند. در نیمه­ی دوم قرن 18م شریدن و گوندسمیت به شیوه­ی کمدی هجو آمیز و طنز دوباره جان بخشیدند، و در قرن 19م کمدی بار دیگر دچار رکود شد تا اینکه نمایشنامه­های اسکار وایلد و ج.ب.شا به کار کمدی­نویسی رونقی تازه دادند. در دهه­ی 1880-90 نمایشنامه نویس بزرگ روسی، آ.چخوف، شروع به نوشتن کمدی­های ظریف و پرمغز خود کرد. در قرن 20م شیوه­های مختلف و مشخصی در کار نوشتن کمدی بوجود آمد؛ کمدی­هایی که بیشتر جنبه­­ی اجتماعی داشت و معروفترین آنها متعلق به پینیرو، ه.آ.جونز و ج.ب.شا بود. کمدی­های پر پیچ و خم زیرکانه­ای که موضوع آنها بیشتر رفتار آدمها بود، کمدی خاص ایرلندی که توسط ج.سیگ، لیدی گرگوری و شان اوکیسی به وجود آمد، کمدی موزیکال که از اپرا بالاد قرن 18م و همچنین اپراکمیک گیلبرت و آ.س.سائیون سرچشمه می­گرفت، و بالاخره کمدی­های نهلیستی و منسوب به تئاتر معروف به تئاتر پوچ. "( مصاحب، 1350: 2262)

همانطور که که می­دانید کاربرد کمدی بیشتر در آثار نمایشی مورد توجه است، و از آنجایی که این مقاله سعی در بررسی آثار ادبی هم دارد، ناگزیر به تعریف طنز نیز می­باشیم.

" در اصطلاح ادب، نوعی از آثار که در برشمردن زشتی­های کسی یا جامعه­ای صراحت تعبیرات هجو را ندارد، و اغلب غیر مستقیم و به تعریض عیوب کسی یا کاری را بازگو می­کند. در ادب فارسی، این نوع آثار ادبی را، که قسمتی از هجوسرائی است، از قدیمترین ایام شعر دری داشته­ایم، و در آثار بعضی گویندگان ایرانی- از قبیل عبید زاکانی و بخصوص در منظومه­ی موش و گربه­ی منسوب به او و رساله­ی تعریفات وی – به­خوبی مشاهده می­کنیم. نمونه­هایی از هنر طنز را در دوره­های بعد نیز داریم و چرند و پرند علی اکبر دهخدا در دوره­ی معاصر نمونه­ی خوبی است از آن در قالب نثر، و بعضی آثار ایرج در قالب شعر، هجو و طنز اغلب در کنار یکدیگر سیر کرده­اند، و گاه بهم آمیخته­اند، اما، چنانکه یاد کردیم، نمونه­هایی وجود دارد که در آنها این دو از یکدیگر جدا هستند. " ( مصاحب، 1350: 1632)

**اهمیت کمدی و طنز**

احمد اخوت در نشانه شناسی مطایبه(1371) که به بررسی انواع مطایبه از جمله طنز، هزل، هجو و لطیفه در ادبیات می­پردازد سه نظریه رایج در حیطه­ی لطیفه را اینگونه معرفی می­کند. 1- نظریه­های شناختی\_ادراکی 2- نظریه­های روان شناختی و 3- نظریه­های نشانه­شناختی. او در کتابش بنا به ضرورت تنها دو نظریه­ی شناختی\_ادراکی و روان شناختی را شرح می­دهد. اخوت توضیح می­دهد که نظریه­ی روانشناختی به بررسی تأثیر روانی متون طنز آمیز بر فرد توجه می­کند و از این رو به دو نظریه­ی 1- تحریک و ارضا و 2- برتری جویی می­پردازد. در نظریه­ی برتری جویی لطیفه ابزاری است تا بوسیله­ی آن بتوان عقده­های سرکوفته را بیدار کرد و مخاطب

لطیفه نیز با رها شدن این انرژی ذهنی ارضا شده و به آزادی می­رسد. زیگموند فروید را می­توان سردم ­دار این نظریه دانست که در کتابش« لطیفه و ارتباط آن با ناخودآگاه» نظریه­ای درباره­ی لطیفه­ها ارائه می­کند که خلاصه­اش چنین است:

"لطیفه نوعی ساز و کار دفاعی بخش ناخودآگاه است. اثر روانی لطیفه از این رو اهمیت دارد که می­تواند انرژی سرکوب شده­ی ذهن را دوباره آزاد کند و ارضای روانی-ذهنی به ارمغان بیاورد. فروید همچنین معتقد است که خود(ego) آنچه را که به صورت محرمات و تابو در آن سرکوفته شده است با مبتذل و عامیانه کردن آن به شکل لطیفه ( و یا دیگر اشکال طنز) دوباره آزاد می­کند و تنش درونی را به صورت موقت هم که شده تشفی می­بخشد. لطیفه­های جنسی، سیاسی، مرگ و میر، تبعیض­های اجتماعی و اختناق سیاسی را می­توان با نظریه­ی فروید تحلیل کرد اما لطیفه­هایی که در آن بازی­های زبانی ( مانند جناس و لطیفه های بی معنا) نقش عمده دارند کمتر با نظریه فروید قابل تحلیل­اند.

به نظر فروید لطیفه به دو شکل می­تواند انرژی سرکوفته را آزاد کند: 1- فشردن دو پیام متضاد در یک پیام(یعنی در هم فشردن مقدمه­ی لطیفه با لب مطلب) 2- با سرپیجی از قواعد و قوانین زبانی( مثلا تحریف آوائی، تشخص بخشیدن به اشیاء و حیوانات و مانند اینها).

طبق نظریه­ی برتری جویی ما زمانی به لطیفه­ای می­خندیم و یا صحنه­ای ما را به خنده می­اندازد که بتوانیم ناخودآگاه بر فرد و یا گروهی که بر ما برتری یا تسلط دارد چیره شویم. در واقع خنده عکس العمل برتری موقتی انسان بر فرد و یا گروه مسلط بر اوست. ما با لطیفه فرد یا گروهی را که از آن متنفریم تحقیر می­کنیم. هر چه فرد و یا گروه مورد هجوم منفورتر باشد لذت حاصل از لطیفه بیشتر است. جالب اینجاست که دنیای لطیفه دنیایی وارونه است و در اینجا هم (البته به طور موقت) حاکم و محکوم جایشان عوض می­شود. "

(اخوت، 1371: 28-29)

هجو، هزل، شوخ طبعی یا به طور کلی خندیدن به مسائلی که در پیرامونمان اتفاق می­افتد را می­توان به نوعی یک مکانیسم دفاعی قلمداد کرد. انسان برای آنکه بتواند با رنج و ناراحتی در زندگی مقابله کند به خندیدن ناچار است. جی اس. بلکمن در 101 مکانیسم دفاعی شوخ طبعی را این­گونه شرح می­دهد:

"شروع به شوخ طبعی می­کنید و این­گونه درباره­ی میزان ناراحتی خود فکر نمی­کنید. " (بلک من،1396: 112)

یک نقل قول قدیمی می­گوید که کمدی متعلق به طبقه ی فقیر و فرودست یک جامعه و تراژدی متعلق به طبقه­ی ثروتمندان و ممتازان می­باشد. در واقع انسان برای درمان پوچی­ها و نامعقولات اجتماعی در جامعه به کمدی پناه می­برد. طبقه­ی فرودست آن چه را که نمی­تواند بدست بیاورد به سخره می­گیرد. آن­ها با هجو و یا هزل ثروتمندان، رنج ناشی از ناتوان بودن خودشان را برای لحظاتی فراموش می­کنند. کمدی در اینجا همچون دارویی آرام­بخش عمل کرده تا ذهن را از فشاری که تحمل می­کند برهاند. فروید در این باره معتقد است که ما در زندگی با دو گونه شوخی سر وکار داریم. ملوین مرچنت در کمدی(1377) نقل قولی را از بنتلی در باب فروید آورده است:

" فروید دو نوع شوخی را تمیز می­دهد، یکی که معصومانه و بی­آزار است، و دیگری که غرض، گرایش و هدفی را دنبال می­کند. او به نوبه­ی خود دو نوع غرض را مشخص می­کند: ویران کردن و نشان دادن-درهم شکستن و عریان کردن. شوخی­های ویرانگر زیر

عناوینی مانند ریشخند، رسواگری، و هجو قرار می­گیرند. شوخی­های عریان ساز تحت نام­هایی مانند وقاهت، شناعت و هرزگی." ( مرچنت، 1377: 28)

**وضعیت طنز در ادبیات ایران**

پر واضح است که کمدی چقدر می­تواند در شرایط سخت و طاقت فرسای مردم بخصوص در هجمه­ی پر فراز نشیب تاریخ موثر واقع شود. ایران از آنجایی که در طول تاریخ از مهمترین شاهراه­های اقتصادی و استراتژیک منطقه و جهان محسوب می­شد، هیچگاه از گزند جنگ­های خانمان سوز رهایی نیافت. از حمله­ی اسکندر مقدونی تا حمله­ی اعراب و پس از آن ترکان و مغولان و افغان­ها را می­توان بخش قابل توجهی از تاریخ نزولهای جوامع ایرانی در نظر گرفت. مواجه بودن با این حجم از ویرانی، ایرانیان را به استفاده از طنز عادت داده است. به طوری که حجم آثار طنز در ادبیات به نسبت بسیار بیشتر از آثار تراژدیمان می­باشد. به غیر از چند اثر تراژدی شاخص در شاهنامه( مانند مرگ سیاوش، رستم و سهراب، مرگ اسفندیار، مرگ رستم) و تعزیه به سختی می­توان از نمونه­های شاخص دیگری در ادبیات سخن گفت. از طرفی می­توان رد پای طنز را در کلیله و دمنه، حکایات سعدی، عبید زاکانی، سرگذشت حاجی بابای اصفهانی، سیاهت نامه ابراهیم بیگ و نویسندگان و نمایشنامه نویسان معاصر به خوبی دنبال کرد. جامعه­ی ایرانی در همه حال سعی کرده است تا برخلاف آنچه از ادبیات غرب در ذهن مبادر می­شود، بخندد و اشک نریزد.

یکی دیگر از کارکردهای کمدی و طنز را می­توان عریان کردن زشتی و ریا در جامعه دانست. و از آنجایی که نقد کردن هیچگاه به مزاج حاکمان و بخصوص خود مردم خوش نیامده است، شوخی­ساز ناچار به استفاده از کمدی، آن هم کمدی ظریف بوده است. شوخی­ساز برای آنکه بتواند خودش را از گزند انتقام شخص یا اشخاص مورد نظرش حفظ کند، سعی دارد تا با خنداندن مخاطب تلخی انتقادش را تا حدی خنثی کند. به عنوان مثال حسن جوادی در تاریخ طنز در ادبیات فارسی(1384) در خصوص استفاده حیوانات به جای انسان اینگونه توضیح می­دهد.

"دنیای حیوانات که اکثراً مورد استفاده طنز نویس قرار می­گیرد، نوع دیگری از کوچک کردن است، و آن، به دو طریق انجام می­گیرد. یکی این که نویسنده برای این­که مورد بازخواست و مجازات قرار نگیرد، شخصیت­های خود را از میان حیوانات انتخاب می­کند، ولی در اساس این انسان­ها هستند که از زبان حیوانات حرف می­زنند و طنز نویس فرصتی برای انتقاد از اجتماع پیدا می­کند، مانند «موش و گربه»ی عبید زاکانی و یا افسانه­های شچدرین و غیره. دیگر اینکه طنزنویس مقایسه­ای بین انسان و حیوان می­کند و می­خواهد نشان دهد که علی­رغم تمام فضایل و کمالات روحانیش باز موجودی است که غذا می­خورد، تولید مثل می­کند، دیگران را فریب می­دهد، و اگر دستش بیفتد هزاران نفر از هم نوعان خود را می­کشد، و هزاران کار دیگر می­کند که طبع حیوانی راضی به انجام آن نیست."(جوادی،1384: 19)

جوادی در کتابش 5 شیوه ی تولید طنز را بررسی می­کند. 1- کوچک کردن، 2-بزرگ کردن، 3- تقلید مضحک و کنایه­ی طنز آمیز، 4- طعنه با کنایه­ی طنز آمیز Irony و 5-نقل قول مستقیم. کوچک کردن معمولا بدین معنی استفاده می­شود که منتقد شخصی را که می­خواهد به باد انتقاد بگیرد از هر بابت کوچک کرده تا ظواهر پنهانش را آشکار سازد. در بزرگ کردن عکس این اتفاق می­افتد و

خالق مسئله­ای معمولی و غیر جدی را چنان بزرگ می­کند که مخاطب را می­خنداند. این شیوه به حماسه­ی مضحک بسیار نزدیک است. تقلید زمانی می­تواند جنبه­ی طنز آمیز داشته باشد که زشتی­ها، معایب و نقاط ضعف شخص مورد نظر را به شکلی اغراق آمیز نشان داده تا او را آزرده خاطر کند و حتی رنج دهد. جوادی در کتابش از قول یک منتقد امریکایی میگوید:

"فرق بین تقلید یا نظریه­ی طنز آمیز، تفاوت بین نقاشی پرتره و کاریکاتور است. هر دو شبیه مدل اصلی هستند، ولی هدف یکی ترسیم عمده­ترین و بارزترین خصوصیات شخص است و حال آن که دیگری، هر قدر ظریفانه هم باشد، می­خواهد آن را عوض کند، کوچک کند و شخص را ناراحت سازد."(جوادی،1384: 29)

این شکل از تقلید را ما در انگلیسی به Parody می­شناسیم که تقلیدی است که با اغراق و تحریف آنچه که وجود دارد موجب سرگرمی و حتی تحقیر هم می­شود. در ادبیات اروپا با دو نوع از این تقلیدهای مضحک سر وکار داریم. حماسه­ی مضحک mock-heroic یا به عبارتی همان برلسک عالی High burlesque و در نقطه­ی مقابل آن که برلسک پست low burlesque وجود دارد. در تعریف حماسه­ی مضحک، نویسنده معمولا دست به رقابت با نویسندگان بزرگ می­زند و موضوعی معمولی، پیش پا افتاده، غیر جدی و حتی آزار دهده را انتخاب می­کند اما آن را با جدیت و وقار شرح می­دهد. در برلسک پست تقریبا عکس این قضیه اتفاق می­افتد. خالق مسئله­ای جدی و به ظاهر مهم را به باد استهزا می­گیرد و آن را با استفاده از ادبیات عامیانه تحقیر می­کند. یکی از بهترین نمونه­های حماسه­ی مضحک در ادبیات فارسی را می­توان«موش و گربه»ی عبید زاکانی دانست که با اشاره­هایی که به دوران سلطنت مبارزالدین محمد می­کند، در واقع در قالب موضوعی که به ظاهر اهمیت چندانی ندارد( داستان جنگ میان موش ها و گربه ها)، دست به نقد سیاسی می­زند.

آیرنی به دو شکل لفظی (Verbal Irony) و از لحاظ موقعیت (Situational Irony) تقسیم می­شود. آیرنی که در فارسی به سه شکل «طعنه»، «استهزا» و «وارونه گویی» ترجمه شده است به استفاده از کلمات با نیتی طنز آمیز گفته می­شود که منظور گوینده درست عکس آن چیزی است که به زبان آورده است. در فارسی معادل دقیقی که بتواند معنی اصلی آیرونی را برساند وجود ندارد و از این رو بهتر است آن را کنایه­ی طنز آمیز ترجمه کنیم." آیرنی توهینی است که به صورت تعارف یا خوش آمد گویی بیان شده باشد."(جوادی،1384: 39). به طور مثال به دو بیت از حافظ این مطلب را به خوبی نشان می­دهد:

شیخم به طنز گفت حرام است می مخور گفتم به چشم گوش به هر خر نمی­کنم

در نقل مستقیم نویسنده با انتخاب درست سخنان صاحبان قدرت و بزرگ مردان، که فکر می­کنند جملگی حرفهایشان جاودانه و پرمعنا است، این عملشان را به سخره می­گیرد. وجهه­ی طنز این گونه آثار زمانی دو چندان می­شود که اطرافیان و چاکران دست به سینه، حرفهای اربابانشان را قاب کرده و با بَه بَه کردنهایشان، توهمی از بزرگ بودن را در آنان پدید می­آورند. نویسنده با نوشتن داستانی که شخصیت­های مورد نظر در آن قرار دارند، گهگاهی با استفاده از سخنان واقعیشان بجای دیالوگ، دست به تحقیر آنان می­زند. "علی اکبر دهخدا پس از به توپ بستن مجلس در روزنامه صور اسرافیل در مقالاتش تحت عنوان چرند و پرند در مقاله­ی اول از دوره­ی جدید تحت عنوان «کلام الملوک ملوک الکلام» پس از مقدمه­چینی جالبی عیناً جواب محمد علی شاه را به علمای نجف، که به کارهای بی رویه او و کشتار آزادی خواهان اعتراض کرده بودند، نقل می­کند. "(جوادی،1384، 44).

پنج شیوه­­ای که جوادی(1384) در کتابش بررسی می­کند را می­توان از اصلی­ترین روش­های خلق یک اثر طنز در نظر گرفت. نویسندگانی که سعی داشتند با زبان طنز رذایل جامعه­ی خود را عریان کنند، چه آنها که شعر می­سرودند و چه آنهایی که داستان می­گفتند، هرکدام به شکلی از این پنج مورد بهره برده­اند. سرگذشت حاجی بابای اصفهانی اثر جمیز موریه را می­توان از بهترین آثار طنز در تاریخ ادبیات فارسی دانست. موریه که در طول شش سال اقامت خود در ایران توانسته بود به مطالعه­ی رفتارها و عادات اجتماعی ایرانیان بپردازد، با توجه به یادداشت­هایی که از زندگی اطرافیان خود همچون میرزا ابولحسن خان ایلچی، میرزا حاجی بابای افشار طبیب محمد شاه و میرزا فتحعلی خان صبای کاشانی نوشته بود، رمانش را خلق کرد. در واقع حاجی بابای اصفهانی شخصیتی ساختگی است که موریه از

آن به عنوان نماینده­ی اطرافیان فاسد و ریاکارش استفاده کرده است. میرزا حبیب اصفهانی که بعدها کتاب را از انگلیسی به فارسی ترجمه کرد نیز وجهه­ی طنز و انتقادی کتاب را از پیش دو چندان کرد تا جایی که جوادی به نقل از هما ناطق در مقاله­ی خود می­نویسد" هزل و جد را آمیخته و معایب اهل عصر خود را نیک بازنموده است."(جوادی،1384: 291). طنزی که در سرگذشت حاجی بابای اصفهانی می­توان یافت از جنس بهترین نمونه­های طنز و کمدی حال حاضر در ادبیات و سینما است. شخصیت­های داستان رفتار و اعمالشان را با جدیت خاصی تعریف کرده و از این رو شیوه­ی طنز کتاب به حماسه­ی مضحک نزدیک شده است. به عنوان مثال در جایی که حاجی بابا برای توجیه کردن دزدیدن پول عثمان با خودش به کنکاش می­پردازد تا وجدانش را قانع کند، مخاطب از اینکه او سفسطه­گویی­های خود را آنچنان درست می­پندارد به خنده می افتد. البته نباید دور از نظر پنداشت که بخش قابل توجه طنز کتاب روی دوش گذشتِ تاریخی آن است. به طوری که همیشه می­گویند آینده­گان به آنچه که ما کرده و اعتقاد داشته­ایم خواهند خندید، به همین دلیل است که بخش عمده­ای از کتاب مربوط به بررسی خرافات و جهلی است که ایرانیان در آن دوره معتقد بوده­اند. ریاکاریِ بی حد حصر مردمان دوره­ی موریه نیز یکی دیگر از دستمایه­های طنز کتاب او شده است. اگر باور داریم که عریان سازی تضادهای اجتماعی می­توانند خنده ایجاد کنند، سرگذشت حاجی بابای اصفهانی در این مورد نمونه­ی بسیار خوبی خواهد بود. به عنوان مثال قسمتی از نظریات فیلسوفانه­ی میرزا احمق حکیم باشی را در مقایسه­ی «فرنگان» با ایرانیان خواهیم خواند.

"میرزا احمق گفت: «قاعده­ی کلیه در این باب این است که رفتار و کردار فرنگان طابق الفعل بالفعل با رفتار و کردار ما مخالف است. من بعضی را می­گویم تو پاره را بر آن حمل و قیاس کن. فرنگان به جای این که موی سر بتراشند و ریش بگذارند، ریش را می­تراشند و این است که در چانه مو ندارند. و سرشان چنان از مو انبوه است که گویا نذر کرده­اند دست به آن نزنند. فرنگان بر روی چوب می­نشینند، و ما بر روی زمین می­نشینیم. فرنگان با کارد و چنگال غذا می­خورند و ما با دست و پنجه می­خوریم. آنان همیشه متحرکند، و ما همیشه ساکنیم: آنان لباس تنگ می­پوشند و ما لباس فراخ می­پوشیم. آنان از چپ به راست می­نویسند، و ما از راست به چپ می­نویسیم. آنان نماز نمی­گذارند، و ما روزی پنج وقت نماز می­کنیم. در ما اختیار با مرد است، در ایشان اختیار با زن. ما نشسته قضای حاجت می­کنیم، ایشان ایستاده می­کنند. ایشان شراب را حلال می­دانند، و کم می­خورند، و ما حرام می­دانیم و بسیار می­خوریم. اما آنچه مسلم و جای انکار نیست، این است که فرنگان نجس­ترین و کثیف­ترین اهل روی زمین­اند، چرا که همه چیز را حلال می­دانند و همه جور حیوانی را می­خورند، حتی خوک و سنگ پشت و قورباغه را می­خورند، بی آنکه دلشان برهم خورد. مرده را با دست تشریح می­کنند، بی آنکه بعد از آن غسل میت به جا آرند، نه غسل جنابت و تیمم بدل از غسل."(جوادی،1384: 293) .

در دوره­ی مشروطه، اقتضای زمانه حکم می­کرد که نویسندگان و شعرا سبک ثقیل و کهنه­ی اخلاف پیشین خود را کنار زده تا بتوانند با خیل عظیمی از مردم جامعه که با زبانی عامیانه سخن می­گفتند ارتباط برقرار کنند. روشنفکران عقیده داشتند برای آنکه بتوانند هم نسلانشان را از کمند جهل و خرافه رها سازند، باید زبان ساده­تری را انتخاب کنند تا مردم مقصود کلامشان را درک کنند. در دوره­ای که کشور را نادانی در خود غرق کرده بود، ایرج میرزا از جمله روشنفکران آگاهی بود که با تازیدن به عقاید کهنه و پوسیده­ی عوام سعی داشت تا آنان را نسبت به سنت­های دست و پاگیرشان آگاه کند. او بر خلاف موج روشنفکرانه­ی آن دوره که هدفش ترویج احساسات وطن خواهانه و عواطف مذهبی و دینی بود عمل کرد، و با زبان شیرین و طنز برّای خود، به انتقاد از مردم می­پرداخت. ایرج برای رسیدن به این مهم شگردی همانند آنچه که در سرگذشت حاجی بابای اصفهانی استفاده شده بود را به کار می­گیرد. او واقعیت­ها و حالت­هایی که در تقابل با هم «وضعیتی» طنزآمیز به خود می­گیرند را کنار هم می­گذارد و از بیان این «تقابل­ها» و «وضعیت­ها» عبایی ندارد. در نمونه زیر همان تقابل طنز آمیزِ «حالت­ها» و «وضعیت»ها را به وضوح می­توان دید:

|  |  |
| --- | --- |
| در سر در کاروان سرایی  اربابِ عمایم این خبر را  گفتند که وا شریعتا خلق  آسیمه سر از درون مسجد  ایمان و امان به سرعت برق  این آب آورد، آن یکی خاک  ناموسِ به باد رفته­ای را  چون شرعِ نبی از این خطر جَست  غَفلت شده بود و خلقِ وَحشی  بی پیچه زنِ گشاده رو را  لب­هایِ قشنگِ خوشگلش را  بالجمله تمامِ مردمِ شهر  درهایِ بهشت بسته می­شد  می­گشت قیامت آشکارا  این است که پیش خالق و خَلق  با این علما هنوز مردم | تصویر زنی به گچ کشیدند  از مخبرِ صادقی شنیدند  رویِ زنِ بی­نقاب دیدند  تا سر درِ آن سرا دویدند  می­رفت، که مؤمنین رسیدند  یک پیچه ز گِل بر او بُریدند  با یک دو سه نشتِ گِل خریدند  رفتند و به خانه آرمیدند  چون شیرِ دَرَنده می­جَهیدند  پاچینِ عِفاف می­دَریدند  مانندِ نبات می­مَکیدند  در بحرِ گناه می­تپیدند  مردم همه می­جَهنَّمیدند  یک باره به صور می­دَمیدند  طلاّبِ علوم رو سفیدند  از رونقِ مُلک ناامیدند |

**کمدی در سینمای ایران**

با توجه به گستره­ی عریض و طویلی که طنز در ادبیات از آن خودش کرده است، کمدی در سینمای ایران هیچ­گاه نتوانست بی فروغی خودش را در تولید آثار با کیفیت جبران کند. سینمای کمدی ایران در ابتدا با تکیه بر الگو برداری از فیلم­های اروپایی و هالیوودی و دستمایه قرار دادن همان عناصر استفاده شده آغاز به کار کرد. به طور مثال در آبی و رابی(1309) ما شاهد همان عناصر کمدی­های اسلپ استیک فیلم­های شرکت پاته هستیم. این تقلیدها آنچنان ناشیانه و سرسری صورت می­پذیرفتند که تنها نمونه­ی دست چندمی­ای از آثار اصلی تلقی می­شدند. غلام حیدری(1370) در کتابش تراژدی سینمای کمدی ایران نقل قولی از احمد فاروقی قاجار می­آورد." نود و نه درصد داستان فیلم­های ایرانی تقلید از فیلم­های اروپایی و آمریکایی است"( حیدری،1370: 118). این شکل از تقلید بعدها با بازیگرانی همچون مجید محسنی در دهه­ی سی از کمدین­هایی همچون دانی کی و رد اسکلتون، اصغر تفکری و عبدالله محمدی از لورل و هاردی، تقی ظهوری از چارلی چاپلین و در نهایت گروه سه نفره­ی متوسلانی، سپهرنیا و رئوفی که سعی داشتند تا حداقل از بابت عددی شبیه به برادران مارکس عمل کنند ادامه پیدا کرد. اگرچه به هیچ وجه ذره­ای به نبوغ و ظرافت آثار کمدی آنان نزدیک هم نمی­­شدند. حیدری با آوردن نقل قولی دیگر بر ناواقعی بودن این داستان­ها تاکید می­کند" مشکل کارگردانان واقعی سینمای فارسی، نداشتن وقت کافی است، وقت کافی برای فکرکردن، وقت کافی برای خلق کردن، و برای دقت کردن"(حیدری،1370: همان). گویی فیلمسازان کمدی به هیچ وجه ارزشی برای خلق شخصیت­های پرداخت شده و به یادماندنی قائل نبودند و تنها به تولید بیشتر و بیشتر فیلم­های کمدی می­پرداختند. نویسندگان از آن رو که وقت کافی برای نوشتن فیلمنامه­ در اختیار نداشتند و مجبور بودند بی­وقفه برای تولیدات سینمایی داستان بنویسند به ناچار رو به استفاده بیش از اندازه از شخصیت­های تکراری با ویژگی­ها و خصایصی کلی می­پرداختند. نقل قول رضا فاضلی جالب توجه است." محدودیت سبب شد تا که من از یک سوژه دوازده فیلم بسازم"(حیدری،1370: 121).

جدای از این گونه شیوه های تقلید، سازندگان فیلم­های کمدی از منابعی ایرانی نیز استفاده می­کردند. در واقع کمدی در سینمای ایران تحت تأثیر سنت­های طنز گونه­ی نمایشی از جمله سنت شعبده بازی و بند­بازی در معرکه گیری، نمایش­های پهلوان پنبه و پهلوان کچل در خیمه شب بازی، سیاه بازی و بقال بازی و از طرفی قصه­های کهن ایرانی بود. از فیلم­هایی که افسانه­های ایرانی را منبع الهام خود قرار داده بودند می­توان به حاکم یک روزه، ملانصرالدین، زنبورک، شب قوزی و حسن کچل اشاره کرد.

واقعیت روزمره­ی جامعه را می­توان از بهترین عناصری دانست که طنز نویس می­تواند از آن برای خلق آثار خودش استفاده کند. دستمایه قرار دادن رذالت­ها و خصایص زشت و ناپسند جامعه را به خوبی می­توان در تاریخ ادبیات مشاهده کرد. در واقع نویسندگان و شعرا برای خلق موقعیت­هایی آشنا و به یادماندنی برای مخاطبین، از زندگی خود مردم بهره می­جستند. آن­ها تنها با عریان کردن و کنار هم گذاشتن موقعیت­های متضادی که در وجوه مختلف فرهنگمان وجود داشته است، به نوعی سعی در بیدار کردن جامعه داشته­اند. آن­ها به معنای واقعی کلمه و بی هیچ محافظه­کاری و خود سانسوری، زندگی ریاکارانه و هفت رنگ مردم را به هجو می­کشیدند. در سینما اما علی­رغم همه­ی پیش زمینه­های موجود برای رسیدن به کمدی­ای از این دست، فیلم­ها هرچه بیشتر، از داستان­های سطحی و مصنوعی استفاده کردند و ما کمتر شاهد نمونه­هایی شاخص مانند آنچه در ادبیات سراغ داریم هستیم. از این رو وقتی فیلمساز برای خلق کمدی به سمت داستان­های تکراری و بی­مایه می­رود، از آنجایی که این داستان­ها به سختی دارای کلیتی خنده آفرین و کمدی هستند دست به دامان شوخی­های لفظی و شلنگ تخته اندازی­های اغراق شده­ی بازیگرانش می­زند. از این رو است که لوده­بازی، آواز

خوانی­های شخصیت­ها یا استفاده از موقعیت­ها جنسی، این غرایض اصلی آدمی همچون شکمبارگی، بدمستی، شهرت طلبی، نخوت و شهوتی مال دوستی بود که دستمایه قرار داده می­شد. حیدری به خوبی این موضوع را در یک پاراگراف بیان می­کند.

" به طور کلی فیلم­های «کمدی» سینمای ایران که به دلیل فقدان موقعیت و ارزش­های کمیک­شان فقط لفظ خنده­دار را می­توان در معرفی آن­ها به کار برد، به رغم موضوع­ها و عنوان­های به ظاهر متفاوت و برخی ویژگی و خصیصه­های فردی، بیش و کم در یک راستا قرار دارند. وجه مشخصه­ی آن­ها این است که هیچ کدام جنبه­های سزاوارِ هجو زندگی را بازنمی­تابانند، بلکه نوعی زندگی فرضی یا حداکثر پوسته­ای از واقعیت­ها را نشان می­دهند، که در بهترین حالت دارای جنبه­های مضحک هستند. " (حیدری،1370: 32).

کمدی در سینمای ایران تنها به خنده­ای سطحی بسنده کرده است. حوادث و اتفاقات از آنجایی که از درون متن اصلی داستانی بیرون نمی­آیند، تصنعی و بی رمق جلوه می­کنند و به زودی از یاد مخاطب خواهند رفت. کمدی ساده است، اگر توانستید مخاطب را بخندانید موفق بوده­اید، اما این به آن معنا نیست که جدیت کمدی را به کل کنار بگذاریم. شاید برای همین است که فیلمسازان فکر می­کنند کمدی از آنجایی که تنها به شوخی و خنده می­پردازد، احتیاجی به جدی گرفته شدن ندارد. و این همانا مشکلی است که از ابتدا در سینمای کمدی ما وجود داشته است. از این رو است که کمدی به صرف ضبط کردن دلقک بازی­های بازیگران تبدیل شده و هیچ مسئله­ای را جدی نمی­پندارد. حیدری شیوه­های تکرار شونده­ی کمدی در سینمای ایران را اینگونه فهرست می­کند: بلندِ باریک و کوتاه چاق که تقلیدی از کارل شنستروم و هارولد مادسن بود، حاجی آقا که از سنت بقال بازی در نمایش ایران حضور داشته و بعدها در حاجی ریایی خان یا تارتوف شرقی و حاجی بابای اصفهانی ظاهر شد، روستایی چلمن که اغلب کارهای ابلهانه از او سر می­زند و به واسطه­ی دست و پاچلفتی بودنش اتفاقات مضحکی در اطرافش رخ می­دهد، شکر لهجه مانند استفاده از لهجه­ی اصفهانی، رشتی، کاشی یا ساختگی پشت کوهی در مقایسه با لهجه­ی تهرانی خنده دار و مسخره می­نماید هیچ اشکالی ندارد، چرا که در فیلم­های سینمایی لهجه­ی تهرانی اصل محسوب می­شود و هر چیزی غیر از آن خنده­دار است، هیز و نظرباز که با تقلید از فیلم­های کمدی هالیوود و ایتالیا به فیلم­های کمدی سینمای ایران راه یافت و طولی نکشید که پای ثابت فیلم­های کمدی در ایران شد. این تیپ را اصغر تفکری در سینمای ایران رواج داد، سیاه و نوکر که مسائل را با بزرگ نمایی، گزافه گویی و زبان درازی مطرح می­کرد. سیاه با همان مشخصه­های سنتی و خصوصیات روانی، و چهره­ی غمگین و خنده­دار در فیلم ایرانی ظاهر شد و مرد زن نما که بعد از دوره­ی صفویه و ممنوعیت بازی زنان در تعزیه رواج یافت. از این رو پسر جوان نابالغی که «زن خوان» نامیده می­شد در تعزیه ظهور کرد. علی تابش در فیلم مادموازل خاله(امینی،1336) برای اولین بار با ظاهری زنانه و صدایی نازک دیده شد.

**آثار عبدالبرضا کاهانی**

بعد از انقلاب 57 تولید آثار سینمایی در ایران دستخوش اساسی گشت. در پی تغییر اولویت­های فرهنگی در کشور، رویکرد فیلمسازان نیز عوض شد. فیلم فارسی تقریباً از بین رفت و سانسور وارد مرحله­ی جدیدی شد. با حذف شدن جذابیت­های جنسی و برهنگی، الفاظ رکیک، رقص، آواز، الفاظ رکیک و فرهنگ کاباره­ای سینمای کمدی سقوط کرد. فیلمسازان به یک باره همه­ی آنچه را که برای کشاندن مخاطب به سالن­های سینما احتیاج داشتند را از دست دادند. حجم عظیمی از تولیدات سینمای گیشه متوقف شد و فیلم­های زیادی نیز توقیف شدند. از طرفی سبک و سیاق تولیدات جدید نیز نتوانست تا جای خالی بوجود آمده را پر کند و مخاطبان سینما در سالهای

اولیه­ی پس از انقلاب به شکل چشمگیری ریزش کرد. به نوعی که برخی برای توجیه وضعیت موجود، داشتن حتی یک تماشاگر را هم غنیمت می­دانستند.

تولید آثار جدی فضای حاکم بر سینمای پس از انقلاب را تشکیل می­داد. تأثیر این شکل از فیلمسازی بر سینمای کمدی خالی از لطف نبود. به گونه­ای که شاهد ساخته شدن فیلم­هایی نظیر اجاره نشین­ها(1366)، اتوبوس(1364) و خواستگاری(1368) هستیم. اما در مقایسه با سینمای منصوب به فیلم فارسی حجم آثار تولیدی به هیچ عنوان قابل مقایسه نیست. هرچند با شروع دهه­ی 80 فیلمسازان کمدی به طرق گوناگون سنت­هایی از فیلم فارسی را که خارج از دایره­ی سانسور می­شد را به شکلی زنده کردند. استفاده از داستان تکرار شده­ای همچون عشق یک دختر فقیر به پسر پولدار و بلعکس مخاطبین را دوباره به صندلی سینماها کشاند.

عبدالرضا کاهانی اما در مقایسه با کلیت سینمای کمدی ایران یک استثنا محسوب می­شود. سه فیلم هیچ(1388)، اسب حیوان نجیبی است(1389) و بی خود بی­جهت(1391) نمونه­های قابل تأملی هستند که برخلاف جریان کمدی در دو دهه­ی اخیر و چه بسا کل تاریخ سینمای ایران حرفی برای گفتن دارند. از این رو در ادامه به بررسی این سه فیلم می­پردازیم.

اگر دو خطیِ هر سه فیلم یاد شده را تعریف کنیم، حتی به نظر خنده دار هم که نرسند، حداقل تا حدی مضحک جلوه خواهند کرد. کاهانی به درستی برای رسیدن به یک کمدی خوب سعی دارد تا داستان سر راستی را بی هیچ پیچیدگی اضافی روایت کند. او به ظاهر سراغ ساده­ترین داستان­های موجود می­رود. در هیچ(1388) مرد میانسالی که نمی­تواند جلوی پرخوری­اش را بگیرد به اصرار عمه­اش ازدواج می­کند. او بعد از آنکه بخاطر بی­پولی از دست خانواده­ی همسرش فرار می­کند، با فروختن کلیه­اش دوباره نزد آنان باز می­گردد. او که حالا هر چندماه یک بار یکی از کلیه­هایش را می­فروشد به قهرمان محله و خانواده تبدیل می­شود. محبوبیتی که بالا رفتن انتظارات اطرافیان را در پی دارد. در اسب حیوان نجیبی است(1389) داستان حتی ساده­تر هم می­شود. مردی که به دنبال تهیه­ی پول به دوستانش سر می­زند، به جرم مستی درگیرِ پلیسی می­شود که برای اخاذی از او بقیه شب را تا صبح همراهش می­شود. و در بی­خود بی­جهت(1391) داستان درباره­ی زوج جوانی است که قصد دارند در خانه­ای که مستاجر قبلیش هنوز آن را کامل تخلیه نکرده است عروسی بگیرند.

کاهانی از یک تکنیک خیلی ساده یعنی اغراق استفاده می­کند. او موقعیتی ساده را تا آنجایی بزرگ می­کند که از محدوده­ی یک فیلم درام اجتماعی فراتر رفته و به نوعی تبدیل به یک هجویه می­شود. این شگرد تقریبا همان است که ما در ادبیات حماسه­ی مضحکه می­نامیم. یعنی موضوعی ساده و پیش پا افتاده را چنان مهم و جدی روایت می­کنیم تا به کنایه بتوان استفاده­ای دیگر از آن کرد تا بتوان موضوعی حساس را در قالب آن بررسی کرد. این اغراق را به خوبی در هیچ(1388) می­توان دید. آنجایی که شخصیت اصلی به کلیه ساز بودن بدنش پی می­برد و شدت عجیب بودن این واقعه به راحتی از سوی آدمهای درون فیلم فراموش می­شود چرا که مسئله­ی مهم­تر پولی است که میتوان از آن به جیب زد. موقعیت ساده­ی آدمهای هیچ(1388) به یکباره وارونه می­گردد تا ما شاهد نمایان شدن خصایص درونیشان باشیم. طولی نمی­کشد تا زشتی­ها بیرون بیایند. در واقع کاهانی به سادگی به ما می­گوید اگر پول بادآورده­ای به کسی برسد، وضع زندگیش بهتر که نخواهد شد هیچ، حتی آن چه را که از قبل داشته نیز از دست می­دهد. یا به عبارتی دیگر اگر بنا باشد عده­ای بخواهند با مفت خوری، چاپلوسی و بی هیچ زحمتی پیشرفت کنند، در آخر همه چیز را می­بازند. آنها شاید تا قبل از رسیدن پول چیز زیادی در زندگی نداشته باشند اما وقتی پول ناگهان غیبش بزند، دیگر هیچ چیز برای از دست دادن نخواهند داشت. در اسب حیوان نجیبی است(1389) نیز فیلمساز با همراه کردن شکست خورده ترین آدم­های ممکن از یک شب تا صبح به زیبایی دست به

نمایش پوچ­ترین لحظات زندگیشان می­زند. آدم­هایی که آنچنان اخته­ شده­اند که به سختی به حضور پلیسی رشوه­گیر اعتراض می­کنند. بی هیچ هدفی در خیابان­های شهر پرسه می­زنند تا مگر فکری به ذهنشان برسد و پولی گیرشان بیاید. و در آخر بی­خود و بی­جهت(1391) نمایش دیگری از همان تیپ آدم­های بی­خیالی است که در اوج بحران موی سرشان را رنگ می­کنند و به شکمشان ضربه می­زنند.

آثار کاهانی را از چهار منظر بازیگری، تضاد وضع موجود و واکنش آدم­ها، دیالوگ و شکل کارگردانی می­توان بررسی کرد. به عنوان مثال جدی بودن شخصیت­ها را در هر سه فیلم می­توان بارزترین ویژگی این سه فیلم دانست. در واقع کاهانی با قرار دادن آدم­هایش در وضعیت­هایی بغرنج، واکنششان را نسبت به موقعیت پیش آمده به سخره می­گیرد. در هیچ(1388) نادر هرگاه با موقعیتی بغرنج روبرو می­شود، ساکش را برمی­دارد و می­رود. بار اول زمانی که می­فهمند بیکار شده و بار دوم وقتی است که با پول­هایش خانه را ترک می­کند. همین وضعیت را در دو فیلم دیگر هم می­توانیم ببینیم. به این معنا که آدم­های کاهانی گویا هرکاری می­کنند تا از وظیفه­شان شانه خالی کنند، و انگار که اصلا از عمق فاجعه­ای که در آن گرفتار شده­اند خبر ندارند. در اسب حیوان نجیبی است­(1389) مسعود بجای آنکه تمام تلاشش را برای پیدا کردن پول بکند، در خانه­ی دوستش مست می­کند. نسترن نیز در جایی که دیگر هیچکس هیچ نظری ندارد می­گوید بریم شمال. همین رفتار در بی­خود و بی­جهت(1391) نیز به شکلی دیگر از فرهاد سر می­زند، و تظاهر به پیچ خوردگی پایش می­کند.

برخلاف دیگر فیلم­های کمدی، از بازیگران کاهانی هیچ­گاه بازیِ اغراق شده­ای را نمی­بینیم. آنها با دوری کردن از شلنگ تخته اندازی­های مرسوم رو به نوعی بازی جدی­ای آورده­اند و اصلا همین جدیتشان است که خنده می­آفریند. به طور مثال بهروز شکیبا یکی از بهترین نمونه­های ممکن از این شکل از بازی است. او نقش پلیس رشوه بگیری را بازی می­کند که در ازای گرفتن پول از دستگیر کردن مردم چشم پوشی می­کند. از این رو جدیتی که تحت عنوان یک پلیس به نمایش می­گذارد در مقایسه با بقیه آدم­های اطرافش حتی بیشتر هم به چشم می­آید. او در نهایت جدیت وقتی می­بیند که سنگ بنای خانه­ای خراب شده است، صاحبش را وادار می­کند که بی­معطلی سیمان درست کرده و سنگ را به دیوار بچسباند. جدیت او در هنگام دستور دادن­های به ظاهر بی اهمیتش واقعاً مخاطب را به خنده می­اندازد. یعنی ما به عنوان مخاطب از این همه جدیت برای انجام اموری پیش پا افتاده و بی اهمیت در مقایسه با کلیت فیلم خنده­مان می­گیرد.

تعریف کمدی را می­توان در یک کلمه خلاصه کرد، تضاد. در واقع اگر فیلمساز بتواند این ترفند را در کل فیلمش بدون توسل به کلیشه­های مرسوم ادامه دهد کمدی قابل توجهی را ارائه کرده است. تضاد را از این رو می­توان در کلیت آثار کاهانی دید. لحظه­های خنده­دار از تضاد میان آدم­ها و موقعیتی که در آن گرفتار شده­اند را می­توان در بی­خود و بی­جهت مشاهده کرد. این موقعیت­ها به درستی از درون داستان بیرون کشیده می­شوند و هیچ چیز اضافی و من درآوردی­ای، تنها به منظور آنکه از مخاطب خنده بگیرد در آن وجود ندارد. یکی دیگر از شگردهایی که کاهانی از آن استفاده می­کند را می­توان بدترکردن این موقعیت­ها عنوان کرد. این که وضعیت موجود به هیچ عنوان رو به بهبودی نرفته و تنها بدتر و بدتر می­شود. در اسب حیوان نجیبی است(1389) و بی­خود و بی­جهت(1391) وضعیت آدم­ها به طرز مضحک و خنده­داری فجیع­تر می­شود. به عنوان مثال در اسب حیوان نجیبی است(1389) دوستان مسعود بدون آنکه کمک شایانی به حل مشکلش بکنند تنها از این رو که از بیکاری حوصله­شان سر رفته او را در پرسه­زنی­های شبانه­اش همراهی می­کنند. در بی­خود و بی­جهت(1391) نیز همین قضیه به شکل دیگری جلو می­رود. کثیف شدن لباس عروسی، آمدن مادر الهه، خوابیدن مژگان جلوی خاور. در واقع در موقعیت­هایی که کاهانی ترسیم می­کند به ندرت می­توان رهایی شخصیت­ها را متصور شد.

مورد بعدی­ای که در آثار کاهانی به وفور دیده می­شود استفاده از بازی­های کلامی است. کلماتی که منطبق با وضعیت شخصیت­ها به زیبایی انتخاب شده­اند. کلمات کنایه­داری مانند ­«بده بخوریم» در هیچ(1388) و «جر خورده » در بی­خود و بی­جهت(1391) تنها نمونه­های کوچکی از این بازی­های کلامی هستند. این بازی­های کلامی به ما کمک می­کنند تا داستان­ پوچ آدمهای کاهانی حوصله­مان را سر نبرد و برای دیدن ادامه­اش مشتاق بمانیم. در واقع خاصیت آرونیِ دیالوگ­های کاهانی با خنده گرفتن از مخاطب بهانه­ی خسته شدن را از او می­گیرد.

چارلی چاپلین می­گوید که نمای باز برای کمدی است و نمای بسته برای تراژدی. کارگردانی کاهانی مثال خوبی از این جمله است. او با استفاده از نماهای باز و برداشت­های بلندش تقریبا به آنچه که چاپلین باور داشت عمل می­کند. نماهای باز به ما این امکان را می­دهد که رفتار شخصیت­ها را که در تضاد با محیط و اطرافیانشان می­باشند را به خوبی ببینیم. در واقع کاهانی با استفاده از برداشت­های بلند پیوستگی فضا را حفظ می­کند و وقتی شخصیت­هایش را در نماهای باز قرار می­دهد حس همزاد پنداری را از مخاطب می­گیرد. او به عمد از رسیدن به درام دوری می­کند و با نظاره کردن زندگی آدمهایش آنان را هجو می­کند. همین اتفاق برای بیننده نیز رخ می­دهد. ما به عنوان مخاطب آثار کاهانی بجای درگیر شدن با شخصیت­های داستان از دیدن حماقت­ها و ناتوانی­هایشان در مواجهه با دنیای اطرافشان می­خندیم. انگار که به خودمان می­گوییم: این آدم­ها دیگر کیستند؟

**نتیجه گیری و پیشنهادها**

در آخر باید اینگونه گفت که با نگاهی بر طنز در ادبیات و کمدی در سینمای ایران می­توان ادعا کرد که هنوز هم سینما برای رسیدن به کمدی استانداردی که به هجو جهان اطرافمان بپردازد خیلی جای کار دارد. فیلم­های کمدی از دل جامعه بیرون نمی­آیند و خنده­ای که ایجاد می­کنند مصنوع و سطحی است. گویی فیلمسازان هنوز هم کمدی را به اشتباه دلقک بازی بازیگران جلوی دوربین می­دانند و بجای خلق داستانی کمیک به اضافاتی خارج از روایت چنگ می­اندازند. فیلم­های کاهانی به ما یاد می­دهند که برای خلق کمدی ابتدا باید داستانی کمیک و خنده­دار داشته باشیم و چقدر خوب می­شود اگر کمی به اطرافمان نگاه کنیم. در جامعه­ای که برای تحمل رنج­ها و مشکلات زندگی جُکی ساخته می­شود، یافتن ایده­هایی برای کمدی خیلی دشوار نخواهد بود. قدم بعدی کنار هم گذاشتن موقعیت­های متضاد در کنار همدیگر است. در واقع با رعایت تضاد میان موقعیت­های داستان می­توان مخاطب را به خنده وا داشت. مانند وقتی که در فیلم هیچ(1388) بعد از آنکه نادر کلیه­اش را می­فروشد همه تکریمش می­کنند و می­خواهند به یادگار عکسی با او بیندازند، گویی نادر( که حالا دوباره نادرخان صدایش می­زنند) قهرمانشان است. مسئله­ی بعدی بازی بازیگران است. کمدی بیش از آنکه با شلنگ تخته اندازی­های کوچه بازاری بدست بیاید با جدیت است که تولید می­شود. شخصیت­ها بجای اغراق­های الکی در واکنششان به محیط اطراف بهتر است با جدیت رفتار کنند. آن­ها برای گرفتن خنده از تماشاگر دلقک بازی را چاشنی کارشان نمی­کنند و در نهایت جدیت به اطرافشان واکنش نشان می­دهند. و در آخر بازی­های کلامی. که در استفاده از این ترفند نیز بازیگران اغراق نکرده و این موقعیت آن­هاست که باعث می­شود کلمه معنایی دو پهلو به خود بگیرد و چون غیر مستقیم است، خنده ایجاد کند. به عنوان مثال در هیچ(1388) نادر به عادل که رباط صلیبی­اش پاره شده است می­گوید: پاره شدی؟

**منابع:**

آجودانی، ماشالله(1387). ***یا مرگ یا تجدد***. نشر اختران. تهران

اخوّت، احمد(1371). ***نشانه شناسی مطایبه***. نشر فردا. اصفهان

بلک­من، جس اس(1396). ***101 مکانیسم دفاعی***. ترجمه سیده زینب فرزادفر و دکتر محمود دژکام، انتشارات رشد. تهران

پلارد، آرتور(1378). ***طنز***. ترجمه سعید سعیدپور. نشر مرکز. تهران

جوادی،حسن(1384). ***تاریخ طنز در ادبیات فارسی***. نشر کاروان. تهران

حیدری،غلام(1370). ***تراژدی سینمای کمدی ایران***. نشر فیلم خانه ملی ایران. تهران

صدر، حمیدرضا(1381). ***تاریخ سیاسی سینمای ایران***. نشر نی. تهران

کامینسکی، استوارت(1367). ***سینمای کمدی و بیان فردی***. ترجمه مسعود فراستی. انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران. تهران

مرچنت، ملوین(1377). ***کمدی***. ترجمه فیروز مهاجر. نشر مرکز. تهران

مصاحب، غلامحسین(1350). ***دایرة المعارف فارسی***. مشارکت گروهی نویسندگان. مؤسسه انتشارات فرانکلین. تهران

موریه، جمیز(1379). ***سرگذشت حاجی بابای اصفهانی***، ترجمه میرزا حبیب اصفهانی. نشر مرکز. تهران