

خنده های خاص و لبخندهای کج

جوک، شوخی، طنز و طعنه | به منزله نوعی جهان بینی

چاپ شده در : کتاب سال ماهنامه فیلم

زمان انتشار : اسفند ۹۳

ما ایرانیان مردمان جوک گویی هستیم. خیلی هامان دوستانی داریم که به محض دیدار همدیگر، با نیشی نیمه باز و چشمانی بازیگوش، انتظار گفتن و شنیدن جوک های جدید را به هم ابراز می کنیم. هدف اصلی بسیاری از گشت و گذارهای بی هدف در فضای مجازی، دستیابی به تصویرها و صداها و نقل قول هایی است که کاربردی خنده آور یا دست کم مفرح و بانمک داشته باشند. تقریباً هر گروهی با هر هدفی در دل اپلیکیشن «وایبر» شکل می گیرد، به تدریج از محل تأمین آن هدف به میدان مبادله جوک های کپی/پیست شده بدل می شود. کمتر ملیت دیگری تا این حد به دنبال بهانه هایی برای خنده می گردند؛ آن هم در دل روزمرگی و حتی لا به لای کارهای اداری و وظایف شغلی و غیره. اما از طرف دیگر هم شاید کمتر مردمانی تا این اندازه به تکرار صرف و ساده همان که شنیده اند، عادت دارند. اگر یک جوک وایبری با یک یا چند غلط املائی همراه باشد یا عبارات مکرر و کلیشه ای مانند «ترکیدم از خنده!» در ابتدایش باشد، به ندرت کسی پیدا می شود که اصرار داشته باشد حتماً کلماتش را تصحیح و بعد آن را به دیگران فرورارد کند. اگر جوکی یک بی منطقی یا اشتباه در شیوه روایت اش داشته باشد، به ندرت کسی حوصله یا تسلط اش را دارد که فقط در صورت اصلاح و تکمیلش حاضر شود آن را برای دیگران بازگو کند. حتی همین حالا که دارم مطلع مطلبی در باب ماهیت کمدی را به این پدیده اختصاص می دهم، حتماً بسیاری خوانندگان این نوشته دچار تعجب می شوند و شاید پرسند اساساً قالب جوک چه اهمیتی دارد که شروع این متن به آن اختصاص یافته است. حتی شاید این که عمد داشته ام بنویسم «جوک»، با توجه به عرف رسانه ای منزله و محتاطانه ای که ترجیح می دهد واژه جایگزین «لطیفه» را به کار ببرد، عجیب یا عامیانه به چشم بیاید. ولی واقعیت این است که ما ایرانیان به طور عمومی به دنبال آن جلوه پاستوریزه پوشیده در کلمه «لطیفه» نیستیم؛ و واقعیت دیگر این است که حتی عامی ترین فرد این جامعه اگر هیچ فیلمی هم نبیند و هیچ داستانی نخواند و هیچ سری به سریال های تلویزیونی یا ویدئویی یا ماهواره ای هم نزند، گهگاهی

جوک می شنود و می گوید و - در قالب «مسیح»- می خواند. دقیق تر بگوییم، «جوک» نه تنها کوچک ترین واحد کمیک حاضر و جاری در زندگی هر ایرانی، بلکه همچنین کوچک ترین واحد «روایت» است که هر فرد فیلم-نبین و رمان-نخوان و داستان-شناس و درام-ندان هم با آن سر و کار دارد.

حالا و به این ترتیب، شاید ناگهان معنا عوض شده باشد. وقتی به یک جوک ساده در جایگاه کوچک ترین واحد روایی موجود در زندگی روزمره هر هم وطن مان نگاه کنیم، دیگر عجیب نخواهد بود اگر کسی بخواهد شیوه روایت آن را تغییر دهد، عباراتش را تدوین و پس و پیش کند یا نسبت به آن تحلیلی داشته باشد. به عنوان یک جوک باز افراطی، می خواهیم با یکی دو مطالعه موردی، از همین تحلیل جوک وارد بحث اصلی شوم:

ساختار جوک و عارضه ایرانی «ضدیت با خنده»

از جوانی می پرسند: «آرزو داشتی چی کاره بشی؟». می گوید: «آرزوم بود دکتر جراح باشم. از اتاق عمل بیام بیرون. رو به خانواده مریض که با انتظار و با چشم های پر از سؤال میان طرفم تا حال عزیزشونو بپرسن، نگاه تأسف باری بندازم. ماسک جراحی رو از جلوی دماغ و دهانم کنار بزنم و ... زمزمه کنم: متأسفم!!»

این جوک ساده ای است. احتمالاً با بازگویی شفاهی و احیاناً به کار گیری لهجه ای که در اصل جوک روایت شده، می توانست بامزه تر باشد. اما نکته مورد نظرم در این جا، برداشت شاید غریبی است که می خواهیم از آن ارائه دهم: معتقدم این جوک نشان دهنده تأثیر «سینما» بر زندگی آدم های زمانه ماست! نتیجه

دور و پرتی به نظر می رسد. ولی اندکی مکث کنیم: شخصیت اصلی این جوک، این فانتزی عجیب اش را از کجا آورده؟ اساساً موقعیت این جراح را کی و کجا دیده و آن قدر دیده که این شدت «آب پاکی ریختن» بر دستان خانواده بیمار، به نظرش جالب آمده؟ اگر در واقعیت تجربه اش کرده بود که یا جای همان جراح و گروه همکارانش در بیمارستان بود؛ که نمی شود. چون در آن صورت، دیگر نمی گفت خیال و آرزویم این است. یا در بین خانواده بیمار بود؛ که باز هم نمی شود. چون در آن حالت، دیگر امکان نداشت موقعیتی به این تلخی به نظرش یک فانتزی جذاب باشد. پس دوست جوان ما این صحنه را به عنوان یکی از موقعیت های کم و بیش تکرارشونده در فیلم های سینمایی و سریال های تلویزیونی، در قاب تصویر دیده؛ قطعاً بارها و بارها هم دیده و به نظرش دراماتیک یا دست کم جالب آمده که انبوهی آدم آن طرف پیشخان منتظر و مشتاق جواب یک نفر باشند و او امید همه شان را با جمله ای که چندان هم رنگ و بو و خوی ایرانی ندارد یعنی «متأسفم»، ناامید کند. حتی خود این جمله و حرکات قبلی آن یعنی برداشتن ماسک مخصوص اتاق عمل را هم از دیالوگ و میزانشن مکرر فیلم ها و به ویژه کارهای دوبله شده که «sorry» را بیشتر به «متأسفم» ترجمه می کنند (و نه به «معذرت می خوام») برگرفته است! بنابراین، کل فانتزی ذهنی و توأم با «حال گیری» مورد علاقه این جوان، از تأثیری که فیلم ها بر ناخودآگاه او گذاشته اند، سرچشمه می گیرد.

بدیهی است که هدف من فقط ارائه تحلیلی از این جوک همراه با ادای دین به سینما نبوده. به جایش می خواهم این را نشان دهم که ما تا چه حد جوک ها را به شکلی کاملاً مصرفی و بدون تأمل، بازگو می کنیم و احیاناً با خنده ای آنی و گذرا، فراموش می کنیم و می رویم؛ و همین حالا که یکی شان را تحلیل کردم، به نظرتان چه قدر کار غیرضروری و شاید حتی دیوانه واری می آید. شاید به خودتان می گوید مگر آدم

جوک را هم تحلیل می کند؟ می خندیم و می گذرد و تمام. تحلیل دیگر برای چیست؟ مثال دیگری می زنم تا شاید این چرایی یا کاربرد تحلیل، اندکی روشن تر شود:

تازه واردی پا به یک خوابگاه در شیراز گذاشت. ساعت خاموشی بود و هر کس در تختخواب خود. بعد از مدتی سکوت، دید و شنید که در همان تاریکی، یکی می گفت «۳۶»؛ و همه می خندیدند. یکی دیگر می گفت «۲۱» و باز همه می زدند زیر خنده. از تخت بالایی اش پرسید جریان چیست؟ گفت ما جوک ها را شماره گذاری کرده ایم چون حالش را نداریم کامل تعریف شان کنیم. خسته می شویم. شماره اش را که می گوئیم یاد آن جوک به خصوص می افتمیم و می خندیم. بعد یکی گفت: «۵۳»؛ و سربازان دیگر خیلی خندیدند. دوست تازه وارد ما پرسید این دیگر چه بود؟ گفت این جوک، جدید بود! برای همین بیشتر خنده مان گرفت!!

شخصاً یادم نیست روایت اولیه ای که از این جوک شنیدم، کدام بخش از این میزانش و موقعیت را داشته. ولی مطمئنم که موقعیت «خوابگاه» را خودم به آن اضافه کرده ام. چون این که عده ای دور هم بنشینند و این طور جوک بگویند، مثل این است که هدفی از دور هم جمع شدن دارند و در نتیجه، این میزان خل واری برای آدم های هدفدار، مناسب به نظر نمی رسد و نمک جوک، کاهش پیدا می کند. ضمناً یادم است که جایی این جوک را می گفتم و دوستی شیرازی (یادم نیست طاها شجاع نوری بود یا امین تارخ) یادآوری کرد که این شماره گذاری به تنبلی شیرازی که خود اهالی این شهر عزیز هم از تأکید طنزانه بر آن ابایی ندارند، بر می گردد. این هم به درستی به جوک اضافه شد و به این روایت رسید. حالا در نظر بگیرید کسی را که متوجه بی منطقی تعمدی و حتی سوررئالیستی جوک نمی شود و آخرش می پرسد «یعنی چی؟» چه طور جوکی رو که هنوز نگفتن، شماره گذاری کرده ن و بهش بیشتر می خندن؟» و شما ناچار می

شاید برایش توضیح دهید که اساساً نکته در همین امر ناممکن و سوررئال است. با این توضیح، عملاً دیگر جوک و حس و حال شما به کلی نابود شده است. این جوک، بیش از هر چیز به همین رفتار سوررئال آدم ها در غافلگیری پایانی اش متکی است و از جنسی نیست که قهقهه پدید بیاورد. خنده اش بیشتر تعجب آمیز است تا انفجاری. اما توضیح صریح و رمزگشایی از پایانش، دیگر جایی برای آن تعجب و غافلگیری باقی نمی گذارد.

از این جا وارد مرحله تازه ای از بحث می شوم که به تدریج می تواند نوشته را به سمت اصلی ترین موضوع مورد نظرم در نوع رویارویی تماشاگر آثار کمدی و شوخی های هرچند جدی فیلم های غیرکمدی سوق دهد: این که تشخیص تفاوت شوخی ها و تفاوت جنس خنده ای که در پی می آورند، تا چه اندازه کلیدی است. این که گفتم ما مردم جوک گویی هستیم، حالا و بعد از این نمونه ها باید با اصلاحیه ای همراه شود: ما به دلیل کپی کار بودن صرف و کمبود و نبود دید خاص و دقیق نسبت به همه چیز و از جمله جوک، توجهی به چگونگی و لحن و موقعیت دراماتیک و روایت و ساختمان آن نداریم و در واقع جوک را به منزله بی مقدارترین روایتی که در زندگی مان جریان دارد، کپی/پیست یا بازگو می کنیم. این ماجرا، ریشه ای تاریخی دارد در این خصلت ایرانی که طنز و شوخی را به نوعی مترادف با لودگی و سبکسری می پندارد و منزلت ویژه ای برای پردازش شوخی قائل نیست. علی معلم سال ها پیش در زمان موفقیت خیره کننده فیلم **مرد عوضی** محمدرضا هنرمند در اکران عمومی، در میزگردی درباره دلایل دست کم گرفته شدن کلیت قالب کمدی در نقد و نگرش ایرانی، این بیت طعنه آمیز ناصر خسرو را یادآوری کرده بود که «خنده از بی خردان خیزد؛ چون خندم / چون خرد سخت گرفته ست گریبانم؟». این دست کم گرفتن جوک و تشخیص ندادن تفاوت ها و جزییات، نتیجه همین ادعای افراطی عقلانیت و نکوهیده بودن خنده و

سرخوشی در ذهن و نظر ایرانی است. در اغلب اظهارنظرهای زنان غربی در داستان ها و فیلم های مختلف، همواره مرد مورد علاقه شان علاوه بر ویژگی های ظاهری جذاب و مهر و محبت و توجه و باقی خصوصیتی که زن نمونه ای ایرانی هم برایش مهم است، باید «بامزه» هم باشد، خوب و خلاقانه چیز تعریف کند و تا حد ممکن، قصه ها و روایاتش زود ته نکشند. این خصلت، از توجهات زنانه ای که شامل حال کاراکتر مرد طنز و بسیار جذاب شعر روایی مشهور «بانوی شالوت» اثر قرن نوزدهمی آلفرد لرد تینسون یعنی سیر لانسلو می شود تا توصیف کاراکتر ریتا (اندی مک داول) از مرد ایده آل اش در فیلم کمدی رمانتیک انسانی و پرظرافت روز گراندهاگ / افسانه روز دوم ماه فوریه (هارولد رامیس، ۱۹۹۳)، قدمت بسیار دارد.

اما در ایران چه بسا بانوان پرشماری هرگز حتی به این فکر هم نکرده باشند که مرد بی روایت، مرد فاقد قریحه طنز، مرد ناآشنا با خوشی و خنده، مرد راوی داستان های مکرر همیشگی تا چه اندازه می تواند موجود کسالت باری باشد که هیچ؛ بلکه حتی احتمالاً در زمینه های دیگر زندگی فردی خود و همزیستی با دیگران نیز آداب لذت بردن از زندگی را چندان نمی داند. در چنین فرهنگی، با این که کمیت جوک بازی و جوک گویی این مردمان، ممکن است به ظاهر معنای برعکسی بدهد و به نظر بیاید که خنده و ابزارش برایشان بسیار بااهمیت است، باید به بی بهایی شوخی در جهان بینی عمومی ایرانی به مثابه یک عارضه اجتماعی و فرهنگی نگریست. حرکت به سوی آن تشخیص ندادن تفاوت جنس خنده ها، میزان این بی اهمیتی را آشکارتر خواهد کرد.

تفاوت جنس خنده در برابر انواع کمدی

آن شنونده ای که حس جوک خوابگاه شیرازی ها را نمی گرفت و جنس خنده اش را نمی شناخت، در واقعیت پیرامون ما تا دل تان بخواهد پرشمار است. امتداد وفور این افراد می تواند این باشد که انبوهی از فیلم های متصل به انواع متفاوتی از کمدی، نه تنها در نظرشان بانمک و مفرح و جذاب نیست؛ بلکه چه بسا حتی از اطلاق کمدی به آنها متعجب می شوند. چهار پنج سال پیش در پرونده های جمع و جوری که مجله «۲۴» در مورد ژانرهای سینمایی منتشر می کرد، در بخشی از مقاله ای تحت عنوان «کمدی فراتر از یک ژانر است» به تشریح این نکته پرداختم که چگونه انواعی از کمدی برای ما ایرانیان که عادت به جست و جوی لایه های نهان تری از نگرش های عمیق انسان شناسانه و روانشناختی و حتی هستی شناختی در کمدی نداریم، اساساً به نظر کمدی نمی آیند. نمونه های پیچیده سینمای پست مدرن با آن «دولحنی» هم شوخ و هم تلخ، از فیلم های برداران کوئن تا تیم برتون، از روی آندرشون سوئدی کبیر و همچنان مهجور در ایران تا برخی آثار استیون سودربرگ مانند **کاملاً رو به جلو** (۲۰۰۲) که اجدادشان گرایش های ادبی گروتسک، گرایش های نمایشی آبسورد و البته فیلم های همچنان سوررئالیستی ولی ظاهراً عینیت گرای لوئیس بونوئل در یک و نیم دهه پایانی فعالیت سینمایی اش در دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بوده اند، به سادگی ممکن است در این نگرش غالب ایرانی که از آن حرف می زنم، کاملاً جدا از قالب کمدی تصور شوند. همین معضل در مورد برخی از مهم ترین کمدی های این سال های سینمای ایران که تبار آبسورد دارند مانند فیلم های رضا کاهانی (از **هیچ** / ۱۳۸۸ به بعد) یا **رگ و ریشه** گروتسک در آنها مشهود است مانند فیلم های محسن امیریوسفی (به ویژه **خواب تلخ** / ۱۳۸۴) یا فانتزی شان گاه سر به سوررئالیسم می ساید (در اوجی دست نیافتنی و به شدت کم فهمیده شده، **دختردایی گمشده** / ۱۳۷۸ که اپیزود داریوش مهرجویی در مجموعه فیلم های بی ربط به هم **کیش** بود) وجود دارد. آن تلقی عام که کمدی را مترادف با

شلیک خنده و تهی بودن از هر ایده و اندیشه درگیرکننده ای می پندارد، نمی تواند مسیر میان آن واکنش تا لبخندی کج و فکری درگیر در طول تماشای شما زنده ها (روی آندرشون، ۲۰۰۷) یا درون لوین دیویس (جوئل و ایتن کوئن، ۲۰۱۳) یا بی خود و بی جهت (کاهانی، ۱۳۹۰) را بیماید.

آن چه در نقل قول ابتدای مطلب از قول نمایشنامه نویسی که در قالب کمدی کار می کند و یکی از دو راوی فیلم درخشان ولی مورد غفلت واقع شده ملیندا و ملیندا از آثار کلیدی وودی آلن در وصف و شرح تفاوت «جهان بینی» کمدی و تراژدی است، می تواند برای هر فرد عادی ایرانی، هضم نشدنی باشد. چون آن موقعیت وحشتناک و منتهی به خودکشی، از دید ما فاجعه بار و مقارن با افسردگی آن فرد و ترحم تمام نشدنی ما نسبت به اوست. ما در زیست و ذات و فرهنگ ایرانی، متوجه کمیک بودن وضعیت مصیبت بار افراطی نیستیم. بحث فقط در حیطة پذیرش کمدی مربوط با این موقعیت های دردآور نیست. بلکه دارم به فقدان جهان بینی شوخ نزد نگرش عام ایرانی اشاره می کنم و بر حال و روز مردمان وارث این مکث بر مشکلات و جدی گرفتن هر وخامت و تنگنا، تأسف می خورم. در همین ملیندا و ملیندا که داستان دختری به اسم میلندا رویشو (رادا میچل) را در شرایطی به شدت اسفناک، دوبار و از دید دو درام پرداز کمدی نویس و تراژدی نویس به دو شکل طبعاً متفاوت روایت می کند، نکته فلسفی بسیار تأمل برانگیز این است که کمدی نویس هر وضع و حال وخیمی را بیشتر متناسب با کمدی می داند. اگر در کنار وودی آلن، تیم دونفره نوابغی چون بیلی وایلد و یال دایموند را در فیلمنامه نویسی و جناب نیل سایمون را در نمایشنامه نویسی، بزرگ ترین کمدی نویس های قرن بیستم بدانیم که از بخت و سعادت مان هنوز دوتایشان (آلن و سایمون) زنده و فعال اند، در بسیاری از آثار آنان هر چه شرایط بحرانی تر می شود، بستر کمدی هم غنی تر و پربارتر شکل می گیرد. اما فرق در این است که بقیه در مقایسه با آلن، می کوشند آن تلخی ها را در

لغاف شیرینی به خورد تماشاگر بدهند (شاید منهای استثنا تلخ و سیاه و عمداً عصبی کننده ای مانند شهرستانی ها/ درایران: غریبه ها در شهر / آرتور هیلر، ۱۹۷۰، بر اساس نوشته نیل سایمون). اما آلن از این که تلخی گزنده شرایط، همنشین طنز شیرین اش باشد و به لحن دوگانه ای بیانجامد، ابایی ندارد. در همان میلندا و ملیندا کمدی نویس درست مانند خود آلن معتقد است که اساساً کمدی و روی آوردن مردم به آن، نتیجه آکنده زندگی از جریان تراژدی است. می گوید: «تراژدی با فجایع رو در رو می شود و کمدی از آنها فرار می کند. به خاطر جوهر تراژیک جهان و زندگی است که آدم ها به سراغ کمدی های من می آیند».

اگر همین خط را بگیریم و از کمدی های قدیمی تری که بر شرایط مصیبت باری متمرکز می شدند، گذر کنیم و جلوتر بیاییم، به کاری می رسیم که امروز سینمای پست مدرن با «کمدی به منزله لحنی برای روایت» می کند و ابعاد آن را از ژانری که در دوران کلاسیک هم بیشترین تعداد زیرژانر را داشت، بس فراتر می برد. در حالی که تأثیرات سینمای مدرن اروپای دهه ۱۹۶۰ بر فیلم های آمریکایی یک دهه بعدتر، از جمله داشت در پرداخت تغزلی و اسلوموشن های آیینی سکانس های مرگ شخصیت ها در مثلاً بانی و کلاید (آرتور پن، ۱۹۶۷) یا پدرخوانده و پدرخوانده ۲ (فرانسیس فورد کوپولا، ۱۹۷۲ و ۱۹۷۴) خودش را نشان می داد، نمونه های سینمای پست مدرن با هم رقابت نانوشته ای دارند در پرداخت و بازنمایی مرگ هایی هر چه ابلهانه تر و مضحک تر؛ از مرگ یکی از دزدان فیلم خارج از دید (استیون سودربرگ، ۱۹۹۸) که هم اسپری آسم در دست دارد و هم سلاح؛ و به اشتباه آن یکی را رو به طرف مقابل اسپری و این یکی را به سمت صورت خود آتش می کند تا مرگ عبث و عجیب شخصیت چد (براد پیت) در پس از خواندن، بسوزان (جوئل و ایتن کوئن، ۲۰۰۸) یا مرگ های جفنگ شخصیت های قاتلین پیرزن/زن کُش

ها (کوئن ها، ۲۰۰۴) و در اوج شان شخصیت مثلاً خشن ژنرال چینی (ژی ما) تا قربانی کردن دختر بچه در آوازهایی از طبقه دوم (روی آندرشون، ۲۰۰۰) به قصد نجات شهر از افسردگی و بدحالی! اگر گروتسک در ادبیات داستانی قدیم تر به تغییر وضعیت ناگهانی و وخامت شدید اوضاع تازه شخصیت اصلی در همان شروع آثار همچون «مسخ» و «محاكمه» فرانتس کافکا می انجامید، در دهه های اخیر و در سینما، «وضعیت کافکایی» به شرایط پوچ و مضحک کلاین من (وودی آلن) در شروع سایه ها و مه (آلن، ۱۹۹۳) بدل می شود که صبح با ریختن گروهی از اهالی بانفوذ شهر به خانه اش، مأمور می شود قاتل زنجیره ای مخوفی را که بعداً می فهمیم خود عالیجناب مرگ است، از جان و زندگی مردم دور کند. «کارمای کافکایی» که مبنای آن بازخواست عجیب و مبهم و فیلسوف مآبانه جوزف کا. در «محاكمه» بود، در کمندی دست کم گرفته شده بزرگ وودی آلن **پایان هالیوودی (2002)** به این تاوان روده برکننده تبدیل می شود که فیلمساز نیویورکی نزول کرده ای به اسم ول (آلن) درست در شب پیش از شروع فیلمبرداری فیلم جدیدش که با فیلمنامه درخشانی که دارد، می تواند مسیر حرفه ای او را بار دیگر تصحیح کند، ناگهان نابینا می شود! و بعد از اتمام فیلمبرداری با توسل جویی به روش های احمقانه ای مانند گفتن راز نابینایی اش به مترجمی که واسطه او و فیلمبردار چینی اش است و نگفتن این وضع به دیگران، ناگهان و دوباره درمان و بینا می شود! در هر بلایی که بر سر ول یا هنرمند مهم دیگر آثار وودی آلن، داستان نویسی به نام هری (آلن) در **ساختارشکنی هری (۱۹۹۷)** می آید، تصور مفاهیم جدی و مورد تأکید مباحث روانشناختی و فلسفی مانند «کارما» هم خنده دار به چشم می آید؛ اما نکته همین است که فیلم ها دارند در اوج شوخی گرفتن این مفاهیم، وجود و جاری بودن شان در زندگی انسانی را طرح و همزمان، هجو می کنند.

هضم این خصلت «جدی گرفتن و دست انداختن همزمان» یک پدیده، برای روحیه تک لحنی ایرانی که مدام می خواهد تکلیفش به گونه ای همراه با شیرفهم شدن، روشن باشد، سنگین به نظر می رسد. این مسئله، به یک نارسایی ادراکی قدیمی تر ربط دادنی است که حالا وقت پرداختن به آن است: درک نشدن آن چه در ادبیات و هنر بین المللی، نامش Irony است و ما در فارسی دو معادل ناکارآمد «طعنه» و «کنایه» را برای آن داریم.

مسئله Irony و لحظه های کمیک آثار غیر کمدی

ببینیم در «زندگی» ایرانی و در گیر و دار لحظه ها و مکالمه های عینی روزمره، این irony چگونه قابل درک می شود. ناچاریم ابتدا به تعاریف ادبی رجوع کنیم و بعد به سراغ کاربرد مصداقی آن تعریف ها در خود زندگی برویم. کتاب بسیار سودمند «فرهنگ علوم انسانی» کار داریوش آشوری در مقابل واژه انگلیسی irony این کلمات را آورده است: «۱. ریشخند؛ طنز ۲. نادان نمایی (سقراطی)». دو عبارت نخست، بسیار عام و کلی اند و می توان هر کدام از آنها را با معادل واژگان مستقیم تر و روشن تری مانند humor یا satire هم اشتباه گرفت. اما تعبیر سوم یعنی «نادان نمایی سقراطی» در بهترین و پرمصرف ترین شکلش در محاوره فارسی، تازه با یک ترکیب صد در صد عربی تحت عنوان «تجاهل العارفین» آشنا به نظر می رسد؛ که برای مردم، نیاز به مراجعه دوباره به لغتنامه را در پی می آورد: با وجود دانستن چیزی، درباره موضوعی اظهار بی اطلاعی کردن. گونه اصیل سقراطی ماجرا یعنی ابراز نادانی از منظر «آن قدر دانستم تا فهمیدم که هیچ نمی دانم»، متعلق به همان دوران کهن است و در رفتارهای رایج جامعه و زمانه ما متأسفانه یا خوشبختانه - عینیت ندارد. اما جلوه دیگری وجود دارد که اطراف مان گهگاه به چشم می خورد؛ هرچند

دقیقاً همان irony نیست. چون این جا معمولاً آن کس که نسبت به موضوعی «عارف/دانا»ست به این دلیل خود را به «تجاهل/ندانستن» می زند که آبرویی را حفظ کند؛ از قضاوتی پرهیز کند و کسی را بدون اشاره مستقیم به کنش یا تصمیم نادرست اش، در شرایط عبرت گرفتن قرار دهد. مثال دم دستی اش می تواند دکان داری باشد که می داند فلان محتویات صندوق یا گاوصندوق مغازه اش را پسرکی که شاگرد مغازه است، برداشته؛ اما خود را به ندانستن می زند و ظهر که دارد برای صرف ناهار به منزل می رود، می گوید حتماً آن را خانه ای، جایی جا گذاشته ام؛ تا شاگرد خود متنبه شود و پیش از بازگشت آقا در عصر، به صندوق برش گرداند. منهای این گونه موارد، تجاهل العارف تنها کارکرد دیگرش فروتنی و جلوه های به خصوصی از مهربانی در معاشرت است. مثل وقتی که کسی جوکی را شنیده و شاید بارها گفته؛ اما وقتی دوستی از آن جوک نشانی می دهد و می پرسد آیا قبلاً شنیده ای، هم با اطمینان جواب منفی می دهد و هم در طول و در پایان شنیدن آن، یک دل سیر می خندد تا دوست جوک گو و معاشرتی که در جریان است، لذت شان از دست نرود.

شاید این جا فرد مرتکب تجاهل العارف، همه واقیعت و دانسته هایش را نمی گوید. اما این کار او با «نگفتن واقیعت سراسر است و اشاره به معنایی دیگر به قصد انتقال همان واقیعت» که تعریف کنایه است، تفاوت دارد. در «کنایه»، به تعبیری که دهخدا می نویسد، ما چیزی می گوئیم تا به چیز دیگری اشاره کنیم. «سخنی که بر غیر موضوع ظاهری خود دلالت کند»، در صنعت ادبی کنایه به این قصد بر زبان جاری می شود که با دوری از صریح گویی و روی آوردن به بیان غیرمستقیم، ظرافتی به کلام بیافزاید و «هوش» آدم ها را هم در درک و لمس آن حرف، مشارکت دهد. مشکل این است که وقتی در تبدیل irony به فارسی، بگوئیم «کنایه»، به جای تعریف درستی که شرحش رفت، این تلقی به وجود می آید که منظورمان طعنه زدن

و گوشه و کنایه به معنای رایج در زندگی ایرانی و مناسبات خانوادگی و کشمکش های نهان و آشکار خاله زنی است. به تعبیر دقیق تر، ما کنایه را این گونه می فهمیم که کسی خطاب به کسی به جای حرف اصلی اش، آن را در لفافی از کلامی دیگر پیچد و رو به آن فرد بگوید. جالب این جاست که این شکل از کنایه بابت رنگ و زنگی از تمسخر و «طعنه» به معنای لغوی اش (یعنی بدگویی و عیب جویی)، اغلب اوقات ضربه ای شدیدتر از حرف مستقیم به طرف مقابل وارد می کند و از این جهت با irony که ظرافت و نهان گویی در آن جاری است، در تضاد قرار می گیرد! بنابراین در شاید وقتی دیگر (بهرام بیضایی، ۱۳۶۶) که مدیر (داریوش فرهنگ) همسرش کیان (سوسن تسلیمی) را به حوالی خیابان های زرتشت و کریمخان می برد که همان جا او را در مستندی کنار مردی دیگر دیده بود، وقتی به او می گفت «تو این خیابون چی برات جالبه؟» و به یک «هتل که قیمت دو تخته ش سر به فلک می زنه» اشاره می کرد، از دید ایرانی و به مفهوم رایج محاوره ای داشت به زنش کنایه می زد؛ اما چون بعدتر و در گره گشایی پایانی فیلم در می یافتیم که زن توی مستند، او نبوده، درحقیقت دیالوگ مدیر حاوی صنعت ادبی irony و معنای اصلی و نارایج «کنایه» بود. یعنی سخنی که مقصود دیگری را بیان می کرد؛ اما نه به قصد آزار طرف صحبت اش و فهماندن غیرمستقیم موضوع به او. بلکه به منظور انتقال آن موضوع به مخاطب فیلم، بی آن که طرف مقابل اش متوجه هدف او بشود.

تمام این زمینه چینی می ارزید که به ما را به این نقطه برساند: آن چه هدف و کارکرد اصلی irony در درام است، به واسطه حضور ضلع سوم یعنی مخاطب معنا پیدا می کند. نگاه یا مکث یا دیالوگی بین دو یا چند نفر رد و بدل می شود؛ ولی حضور و تماشا و شنیدن بیننده است که آن معنای دوم یا نهان را در مسیر مقتضیات درام، مفید جلوه می دهد. این نوع لحظه ها اتفاقاً افزون بر قالب های مختلف کمدی، می توانند

در نمایش ها و فیلم های غیرکمدی نیز کاربرد داشته باشند و لبخندی هوشمندانه از درک «کنایه» اصیل به کار رفته در آنها، در ذهن و بر لبان تماشاگر نقش ببندد. این اشاره به ذهن به عنوان عنصری فعال، در این جا ضروری است. چون برخلاف شلیک خنده ناشی از شوخی های رو، بزن بزن در کمدی اسلپ استیک یا قهقهه حاصل از میمیک و حرکات مضحک بازیگر در هر موقعیتی که می تواند واکنش آنی بدون درگیر شدن ذهن را به دنبال داشته باشد، در این لحظه ها اول مشارکت ذهن در درک نکته اصلی اتفاق می افتد و بعد به لبخند یا شاید خنده ای بلندتر منجر می شود. ولی همزمان، برای برخی تماشاگران دیگر که لایه های دوم و سوم آن کنایه را نگرفته اند، حتماً واکنش آن تماشاگر متوجه، تعجب آور خواهد بود. اوایل **کازابلانکا** (مایکل کورتیز، ۱۹۴۳) ریک بلین (همفری بوگارت) در جواب ایوون (مادلین لیبو) که می پرسد دیشب را کجا سپری کرده، می گوید: «خیلی ازش گذشته؛ یادم نمی آد»؛ و در ادامه که او می پرسد امشب را چه خواهد کرد، جواب می دهد: «من برای آینده ای به این دوری، برنامه ریزی نمی کنم». کنایه او برخلاف روش کنایه زنی خاله زنی آشنا برای ما، نه خطاب به ایوون است و نه حتی متوجه کسی دیگر. بلکه دارد به راه و رسم زندگی خودش در لحظه اکنون اشاره می کند؛ و به این که به طور کلی آدم مناسبی برای آن که زنی به او دل ببندد و بخواهد از قرارها و برنامه هایش سر در بیاورد و به اصطلاح امروزی «چک» اش کند، نیست. تماشاگر حواس جمع، به این لحظه که می رسد، یا در ذهن و به طور نامرئی، یا در صورت و به طور محسوس، لبخند کوتاه و کوچکی خواهد زد و از همین نقطه است که این دیالوگ می تواند در حافظه او و بعدتر در میان بامزه ترین دیالوگ های کنایه تاریخ سینما ثبت شود؛ وگرنه، بدیهی است که شاید وقتی دیگر و کازابلانکا هیچ گونه ویژگی کمیک ندارند.

از این جا به بعد، برای خواننده چنین مقاله ای که به هر حال در بین تماشاگران پیگیر سینما و مطالعه در باب آن است، خطر بالقوه دو سوء تفاهم وجود دارد: یکی این تصور که irony فقط شامل دیالوگ ها می شود؛ که چنین نیست و همین چند سطر پیش هم دو واژه «مکث» و «نگاه» کنایی را به عنوان نمونه های غیرکلامی آن به کار بردم و مثال هم خواهم زد. دوم این که گمان کنیم رفتار و گفتار ironic به دلیل آن که از مفاهیمی نهفته خبر می دهد، همان پیچیدگی هایی است که در تمثیل ها و نمادها و استعاره های ادبی و بصری دنبال شان می گردیم. بر این باورم که شأن irony به دلیل نسبت پویا و عینی اش با خود زندگی و درک شدن اش از سوی آدم هایی که «زندگی کرده» اند و مناسبات و روابط انسانی پرشمار و احساس های گسترده تر و گاه حتی متناقض را از سر گذرانده اند، برای هنر بعد از دوران تثبیت نگرش سوزان سانتاگی «علیه تفسیر»، بس ارزشمندتر از نمادگرایی های هنر قدیم تر است که هر چیز را به همان یک معنای نیازمند تفسیر، محدود می کرد و بسیاری اوقات، نماد موردنظر در «زندگی» شخصیت ها نقش قابل لمسی نداشت. حتی چه بسا کلیت فیلم را از روایتی قابل پیگیری که رگه هایی از زندگی در آن جاری باشد، دور می کرد. برای جلوگیری از هر دوی این اشتباه های احتمالی، سکانس را مثال می زنم که همواره به عنوان یکی از شوک آورترین سکانس های تاریخ سینما در کتاب ها و پایان نامه ها مورد بررسی جزئیات پردازانه بوده و قطعاً اشاره به آن در مطلبی مرتبط با سینمای کمدی، نامعمول به چشم می آید: سکانس کشته شدن ماریون کرین (جنت لی) در روح/روانی (آلفرد هیچکاک، ۱۹۶۰) و نگاه نهایی او به دوربین/ما که البته از دل مردمک چشمش، بر تصویر حفره چاهک وان حمام منطبق می شود و ترکیب آب و خون را در تصویر سیاه و سفید خون که کنتراست اش هولناک تر از تصویرهای رنگی است، بر مردمک گشوده و گشاده چشم جسد ماریون دیزالو می کند. بهرام بیضایی در تحلیلی به عظمت و ماندگاری خود فیلم هیچکاک در کتاب «هیچکاک در قاب» دلیل هراسی که از این نگاه به تماشاگر دست می دهد را چنین بازمی گوید که این

«نگاه خیره مرگ به زندگی» است. ماریون که تا همین دقایقی پیش نه تنها زنده و سلامت بود، بلکه داشت از شعف تصمیم اش در برگرداندن پول ها نوعی «تطهیر» را زیر دوش حمام تجربه می کرد، حالا جنازه ای بی جان است و به تعبیر بیضایی، با این نگاهش توی دوربین رابرت برکز/چشم ما مخاطبان فیلم، دارد «ناگهان به بیرون پرت شدن از سامان» زندگی آرام و متعادل بشری را به رخ مان می کشد. Irony ماجرا در این است که لحظه عادی، تنها افتادن جسد ماریون در وان حمام است و می تواند هیچ کنایه ای هم در بر نداشته باشد. اما نگاه او و تدوین و تصویرسازی فیلم با آن تصویر چاهک وان و چرخش اپتیکی - و نه مکانیکی - نمای چشم ماریون، غرابتی دارد که حس می کنیم اشاره دیگری هم در آن یافتنی است: یادآوری همان بی ثباتی در روند نظم و سامان زندگی و دنیا. این معنا به اتفاق غیرقابل پیش بینی منتهی به توقف زندگی ماریون، چنان نزدیک و متصل است که «تمثیل» دانستن آن فقط نوعی بلاهت حاصل از روشنفکرنمایی می طلبد. این خود اتفاق است که با این معنا مجاورت دارد؛ نه رویکردی سمبلیک در نوع پردازش آن. بازی های تکنیکی و بصری هیچکاک، فقط دارد قاب و عینک مشخصی برای نگاه کردن به جزئی از کلیت اتفاق را بر می گزیند و به تماشاگر پیشنهاد یا - از دید آنان که این شکل از کارگردانی را دیکتاتورمآبانه می خوانند - تحمیل می کند. چیزی در قالب نماد به آن نمی افزاید. بنابراین، این irony هم بصری است و گفتاری نیست؛ و هم با ساحت نمادین، فاصله فراوان دارد. در عین حال، جنس عجیب و غریبی از آن انواع خنده ها را در تماشاگر پدید می آورد: ریشخندی تلخ به تباهی و بی اطمینانی خود زندگی و همنشینی بس نزدیک اش با مرگ و نیستی. شوک، تنها نتیجه واقعه ای که بر ماریون حادث می شود، نیست. نتیجه این irony غیرمنتظره هم هست؛ و جنس این شوک، از آن گونه است که تماشاگر را به خنده ای تمسخرآمیز نسبت به اطمینانی که همین دمی پیش به رستگاری و رهایی ماریون داشت، وا می دارد. خنده ای که - پیشتر گفتم - می تواند یکسر ذهنی باشد و به رخسار مخاطب، راه نیابد.

وقتی شوخی، نوعی جهان بینی است

حالا شاید بتوانم توضیح دهم که چرا در این مقاله، در نقطه مقابل «فیلم کمدی» اغلب به جای استفاده از واژگان رایج تری مانند فیلم «درام» (در استاندارد جهانی) یا فیلم «جدی» (در تعبیر متداول سینمای ایران)، ترکیب ساختگی «غیرکمدی» را به کار بردم: به طور افراطی، تصور می کنم هر رخداد و کنش زندگی، در اصل کمدی است و حتی اگر پرداختی کاملاً جدی از آن داشته باشیم (مانند فیلم هیچکاک بیضایی شاید وقتی دیگر و خود فیلم هیچکاک که مثال زدیم)، باز نگرش طنزآمیز ممکن است از هر راهی، از جمله irony به آن راه یابد. وقتی جهان بینی مؤلف اثر، خواه چارلی کافمن فیلمنامه نویس آفتاب ابدی ذهن بی آرایش (میشل گوندری، ۲۰۰۴) و خواه فیلمساز و خواه حتی بازیگر، دایر بر نگاه طنزانه به جهان و هستی باشد، «لحن» شوخ بدون آن که فیلم عاشقانه عمیقی چون آفتاب ابدی... را به طور کامل به قالب کمدی دربیآورد، در آن جریان پیدا می کند. مثال روشن‌تری بزنم: فیلم عزیزت ها / رفتن ها (یوجیرو تاکیتا، ۲۰۰۸) که اسکار بهترین فیلم غیرانگلیسی زبان (به سیاق آشنای ایرانی، بخوانید «اسکار فرهادی»!) را در سال پخش جهانی اش گرفت، داستان جوان موزیسینی است که با انحلال ارکسترش، به زادگاه دورافتاده خود باز می گردد و شغل «مُرده آرای» را اختیار می کند. در فرهنگ بومی ژاپن که بسیار به آراستگی و زیبایی متوفی در هنگام دفن (در آنجا، قرار گرفتن در تابوت و سوزانده شدن) بها می دهند، این حرفه مهم و پردرآمدی است؛ اما مانند مرده شویی در عرف جامعه ایرانی، از آن مشاغلی است که معمولاً هر کسی آن را از در و همسایه و فامیل و آشنا، پنهان می کند. دایجو (ماساهیرو موتوکی) برای یادگیری این حرفه، ابتدا دستیار آقای ساساکی (سوتومو یامازاکی) می شود که مرد پا به سن گذاشته، کم حوصله و ظاهراً نامهربانی

است. وقتی مدت ها از همکاری آنها می گذرد و دایجو به اصطلاح خودش را به استادکار پیر، «ثابت می کند»، به این افتخار نائل می آید که به خانه و خلوت او دعوت شود. آقای ساساکی غذایی را در مقابل او می گذارد که برای دایجو تصورش هم ناگوار است: طحال نوعی اردک وحشی کمیاب که با ترکیبات خاص و شیوه ای خاص تر، به تعبیر آشپزها «پفکی» می شود. دایجو که از این همه سر و کار داشتن با جسد به تنگ آمده، به سختی و بر اثر رودربایستی با استاد، طحال اردک را در دهان می گذارد؛ اما برخلاف توقع اش، غذا به طرز حیرت انگیزی لذیذ است! وانگهی نکتهٔ خلاف انتظار مهم تر، این است که آقای ساساکی با نوعی شهود و آگاهی نسبت به حس دایجو، به این که می داند این طحال «قسمتی از جسد» یک اردک است، اشاره و تأکید می کند که این موضوع به شدت تأسف آور است؛ اما چیزی از خوشمزگی شدید آن با این نوع طبخ، نمی کاهد! ظرافت این irony کلامی استاد، بیش از تمام فراز و فرودهای دیگر مسیر زندگی و کار جوان، او را به آشتی با ماهیت مرگ و ملازمت و مجاورت اش با زندگی انسانی می رساند. حتی بعدتر هم استاد آن عبارت «تأسف آور» را عمداً دو سه بار برای یادآوری این آموزهٔ مهم، نزد جوان تکرار می کند و همجواری ناگزیر و طبیعی مرگ و زندگی را در نظر دایجو از آن شدتی که پیشتر داشت و به طور کلی در نگرش عادی آدم ها دارد، می اندازد. ذهنیت متعارف و اتفاقاً معنازده و تمثیل باز ایرانی می توانست آن سکانس تناول طحال اردک را به نشانه ای از اهمیت گیاه خواری و مبارزه با گوشتخواری تعبیر کند! و از این واقعیت همیشگی همچنان غافل بماند که میزان تأکید گیاه خواران بر این که گوشتخواری در واقع مترادف با تمایل به خشونت و کشتار و همچنین مردارخواری است، با توجه به این که گیاهان هم جان و حیات دارند، مضحک می نماید!

به این تعبیر احتمالی ولی پرت ممکن در ذهن مخاطب اینجا پرداختم تا به مسئله ای کلی تر اشاره کنم: ما ایرانی ها اساساً به وجود چیزی تحت عنوان «موضوع هایی که می شود با آنها شوخی کرد» و در مقابلش «موضوع های شوخی ناپذیر و کاملاً جدی» قائلیم. فکرش را هم نمی کنیم که فیلمی همچون **عزیمت ها** با موضوع مرگ و مردگان، بتواند با نگاه شوخ هم توأم باشد و در عین حال، به شدت در این مورد تأملات جدی داشته باشد و برای آنان که ترس از مرگ را مدام به عامل توقف لذت زندگی بدل می کنند، فیلمی قابل تجویز به نظر برسد. بی آن که بلا تشبیه، همچون فیلم **چند می گیری گریه کنی** (شاهد احمدلو، ۱۳۸۴) یا **سریال پیامک از دیار باقی** (سیروس مقدم، ۱۳۸۷) مسئله مرگ و زندگی را به اسباب لودگی و سخافت تبدیل کند. در همین بحران میان دو سر «جدیت افراطی» و «لودگی نازل»، ما به سختی می توانیم هضم و درک کنیم که چگونه در تقسیم بندی مراسم گلدن گلوب، فیلم هایی مانند **او / Her** (اسپایک جونز، ۲۰۱۳) یا **در پروژ (مارتین مک دانا، ۲۰۰۸)** یا **حضور** (هال آشبی، ۱۹۷۹) در بین نامزدهای بهترین کمدی سال قرار گرفته اند. چون با شخصیت ها و موقعیت های دراماتیکی سر و کار دارند که به همان تصورات عام ما، شوخی بردار نیست (مگر آن که بخواهیم با آنها از منظر لودگی و اسباب تفریح مواجه شویم که البته این فیلم ها مطلقاً چنین نکرده اند) و در ضمن، جنس خنده ای که به وجود می آورند، با آن چه ما از کمدی می شناسیم، تفاوت ها دارد. عادت و سلیقه ایرانی اگر بخواهد یک کمدی مشهور و هجوکننده کلیشه های رومانیتیک و فیلم برنده گلدن گلوب بهترین کمدی سال ۱۹۶۷ یعنی **فارغ التحصیل** (مایک نیکولز) را بازآفرینی کند، به جدیت وخیم و اغراق آمیزی چون **شام آخر** (فریدون جیرانی، ۱۳۸۰) درش می آورد و از فرط تلاش برای تعبیه تمهیدات فیلم های غیرکمدی مانند تعلیق و غافلگیری، مانی معترف (محمدرضا گلزار) را نسبت به علاقه ستاره (هانیه توسلی) به خود، آن قدر بی خبر نشان می دهد

که وقتی حسادت منجر به جنایت او را نسبت به ازدواج مانی و مادر دختر (کتایون ریاحی) می بیند، تعجب اش تماشاگر را به خنده بیاندازد. اساساً بهره نگرستن از قابلیت کمیک کنش ها و تبدیل آن به جدیتی که بر اثر ضعف در ایده پردازی و اجرا، به خنده تماشاگر و شکل گیری «کمدی ناخواسته» می انجامد، از تخصص های دیرین و دیرپای سینمای ماست. حتی در گوشه هایی که به نظر می رسد ردی از فیلمفارسی یافتنی نیست هم به وفور می توان نمونه هایی از این دست را دید. خط داستانی «بچه ای در مسابقه دو به جایزه کفش کتانی که برای نفر سوم تعیین شده، نیاز دارد اما آن قدر می دود که ناخواسته اول می شود و آن جایزه به او نمی رسد»، آشکارا و با یک جهان بینی سرحال و دور از مصیبت زدگی و جدیت کسالت بار، مناسب یک کمدی کودکانه و انسانی است. اما همین ایده در **بچه های آسمان** (مجید مجیدی، ۱۳۷۵) با پرداختی غیرکمیک، می خواهد به محملی برای مفاهیم عرفانی، ایثار و فداکاری، اختلاف طبقاتی و انبوهی دغدغه گل درشت اجتماعی و معنوی دیگر بدل شود! و نتیجه این می شود که اغلب تماشاگران دوستدار فیلم هم آن را به عنوان اثری مفرح و بامزه به یاد می آورند؛ چون مثلاً همزمان با اسلوموشن پایان مسابقه که بنا بوده هیجان و غافلگیری در بیننده ایجاد کند، حسابی خندیده اند و با فیلم تفریح کرده اند!

نبود نگرش شوخ در جهان بینی عمومی ما، با این که مجیدی و جیرانی کمدی هم ساخته اند، انکار نمی شود. همان طور که جهان بینی مبتنی بر شوخ فهمی، با تغییر ژانر از کمدی به تریلر، هرگز هیچکاک را از طنز دور نمی کند. وقتی ما از اطلاق کمدی به نگاه شوخ هولناک بسیاری دقایق پذیرایی ساده (مانی حقیقی، ۱۳۹۰) متعجب می شویم یا خنده تماشاگر **پالپ فیکشن/قصه عامه پسند** (کوئنتین تارانتینو، ۱۹۹۴) در سکانس ظاهراً غیرکمدی اهدای ساعت موروثی توسط سروان کونز (کریستوفر واکن) به پسر بچه/بوچ (بروس ویلیس) در این سکانس فلاش بک کودکی اش، چندلر لیندائر) به نظر مان عجیب می

آید، همچنان داریم کلیت خنده و ماهیت کمدی را فقط از یک جنس می بینیم. زمان و تحلیل های بسیار لازم است تا جدیت همه جانبه کمدی و کمیک بودن مسائل بس جدی، در نظرم عادی و قابل درک شود. عجالتاً از دوباره یا چندباره دیدن همین سکانس فیلمِ حالا دیگر کلاسیک شده تارانتینو شروع کنیم و بکشیم جنس کمدی گروتسک آن را درک کنیم. راستش میان صدها نمونه، این یکی را به این دلیل انتخاب و پیشنهاد کردم که بابت نسبت داشتن با مسائل گوارشی، نمی شود این جا توضیحش داد و تعلیق اش با اتمام مطلب، به جا خواهد ماند! و از طرفی، اطمینانی نسبی وجود دارد مبنی بر این که همه مان این فیلم را دیده ایم. اما شاید این سکانس در اغلب موارد، از ذهن ها پاک شده باشد و کسی به عنوان مثال بخش های کمیک به یادماندن فیلم، به یادش نیفتد. ولی بیاید به قصد تشخیص آن حلقه مفقوده دریافت گونه های نامعمول تر کمدی، بازبینی اش کنیم؛ ضرر نخواهیم کرد.

۱- به عنوان جایگزین واژه ادبی irony هنوز معادل بهتری وجود ندارد. بدیهی است که واژه «طعنه» با آن تعبیری که در زندگی ایرانی از آن می شود و مترادف با گوشه و کنایه زدن به قصد تخریب یا تمسخر طرف مقابل است، تمام کارکرد irony در ادبیات و درام نویسی را پوشش نمی دهد و آن چه در همین مقاله به عنوان جلوه ای از جهان بینی کمیک در وصف و شرح irony طرح شده، می تواند مصداق های دقیق تری در اختیار خواننده بگذارد.