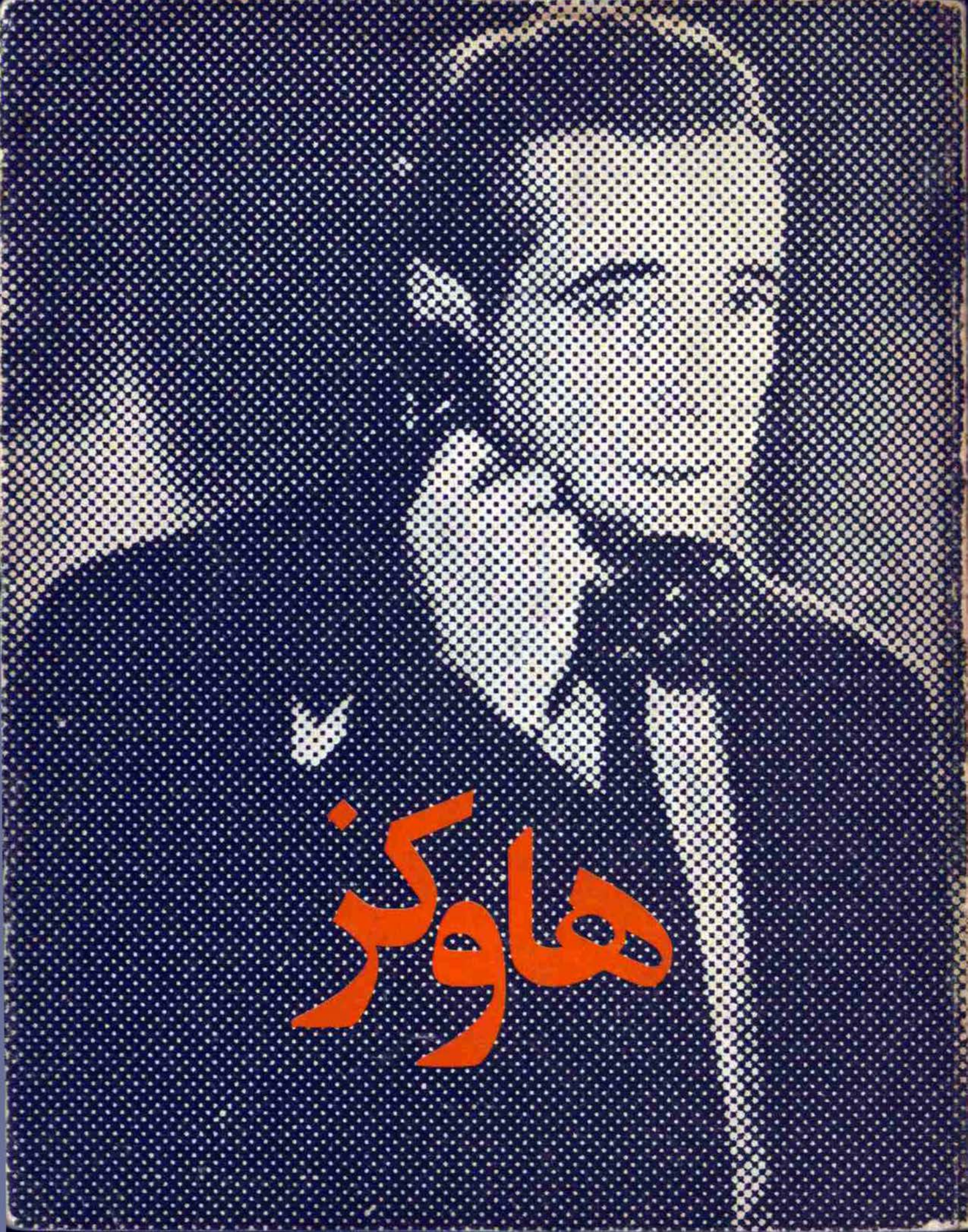

هاوکز

کتابی که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی کتاب‌های قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است.

"باشگاه ادبیات" در نهمین سال فعالیتش بیش از هر زمان دیگر به همیاری شما نیاز دارد. چون "باشگاه ادبیات" از هیچ درآمد خصوصی یا دولتی برخوردار نیست و برای نیل به اهداف خود صرفاً به امکانات مادی و فعالیت داوطلبانه موسس و مدیر آن وابسته است. گسترش فعالیت‌های "باشگاه ادبیات" و ارتقاء سطح کیفی آن و در عین حال حفظ اصل رایگان بودن کامل تمام کتب و نشریاتی که در این کتابخانه مجازی بازنشر می شوند، نیازمند کمک‌های شما است. از این رو اهدای حتی یک کتاب یا مبلغی اندک می‌تواند نقشی بزرگ در بقا و غنی‌تر شدن این کتابخانه مجازی ایفا کند. عزیزانی که در خارج از ایران به سر می‌برند، می‌توانند کمک‌های خود را با استفاده از نشانی ایمیل –amir.ezati@gmail.com– به حساب پی پال ما واریز کنند.

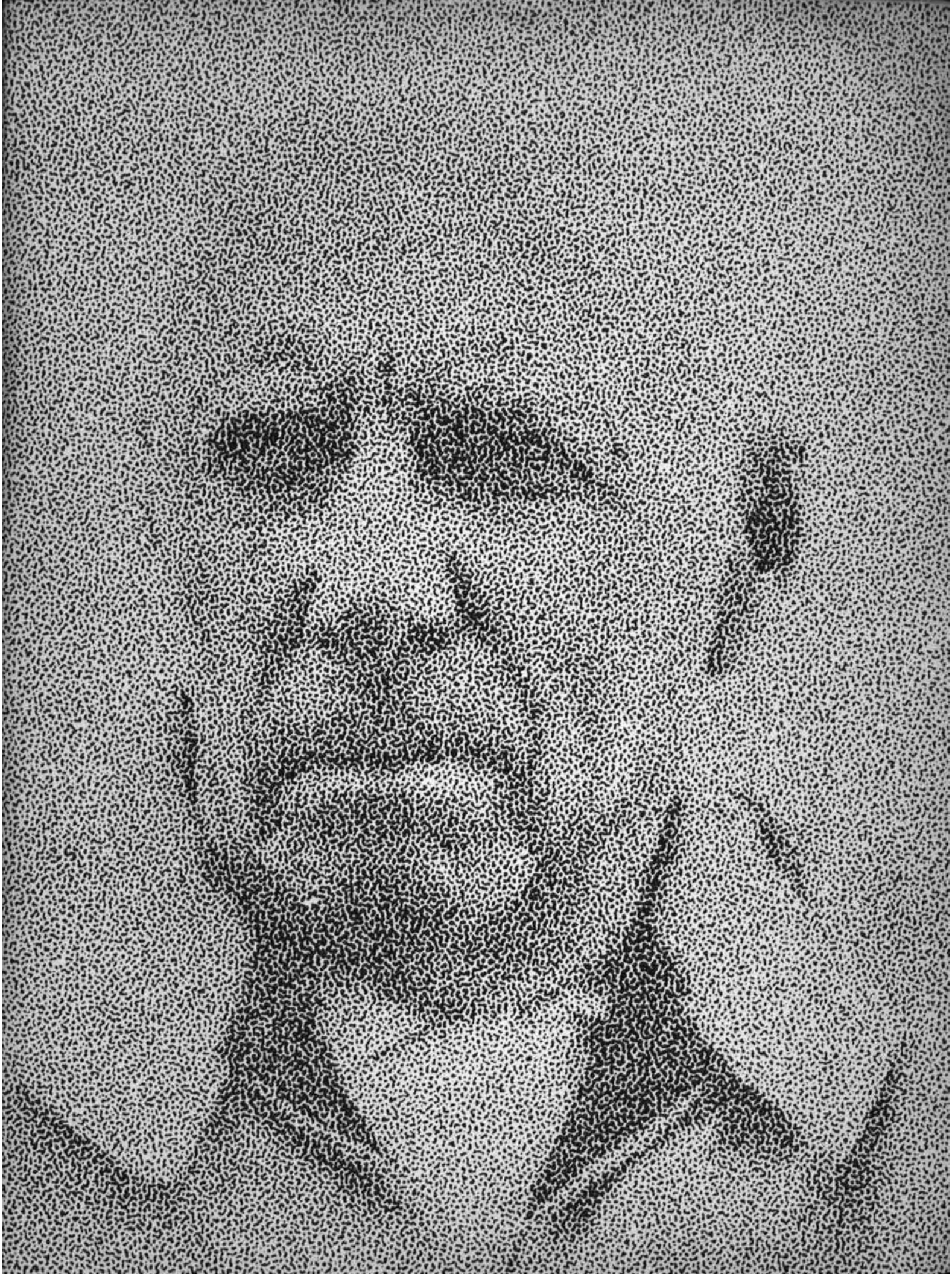
دوستان داخل کشور برای دریافت شماره کارت لطفاً با من تماس بگیرند.

افرادی هم که مایل به اهدای کتاب یا نشریه هستند، خواهشمندم برای هماهنگی با من مکاتبه کنند.

فراموش نکنید که کمک هموندان و علاقمندان به فرهنگ و هنر برای ادامهٔ حیات "باشگاه ادبیات" ضرورتی حیاتی دارد.

در صورت تمایل به بازپخش این کتاب، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
به زودی:
http://bashgaheadabiyat.com/



هاوکز

«Howard Hawke»
نوشته‌ی Robin Wood، ۱۹۶۸
(در رشته کتابهای Cinema One، شماره‌ی ۷)
از انتشارات
Secker and Warburg

تهران، ۱۳۵۲
سازمان چاپ و پخش پنجاه‌ویك
کریمخان‌زند، چهارراه ویلا

همه‌ی حقوق محفوظ است
برای «پنجاه و یك»

چاپ و صحافی: شرکت افست (سهامی خاص)
چاپخانه‌ی بیست‌و پنجم شهریور

هاوکز

نوشته‌ی رابین‌وود

به‌ترجمه‌ی ضیاءالدین شفیعی

هاوکز

۱ـ مقدمه/ ۹
۲ـ عزت نفس و مسئولیت/ ۲۲
(«فقط فرشته‌ها بال دارند»،
«داشتن و نداشتن»، «ریو براوو»)
۳ـ وسوسه‌ی عدم مسئولیت/ ۷۱
(«صورت زخمی»، «بزرگ‌کردن بیبی»،
«دختری به‌نام جمعه»، «میمون‌بازی»،
«من یك عروس مذکر زمان جنگ بودم»)
۴ـ گروه/ ۱۰۹
(هاوکز و فورد، «نیروی هوایی»،
«گوله‌ی آتش»، «چیزی از دنیای دیگر»)
۵ـ روابط مردان/ ۱۳۵
(«دختری در هربندر»، «آسمان بزرگ»،
«بیا بگیرش»، «رود سرخ»)
۶ـ آگاهی‌ی غریزی/ ۱۵۵
(«هاتاری!»، «ورزش محبوب مردها؟»،
«خط سرخ ۷۰۰۰»)
۷ـ پایین وادی‌ی سایه/ ۱۷۸
(«الدورادو»)
تکمله ـ شکستها و آثار حاشیه‌یی/ ۱۹۱
(«سرزمین فراعنه»، «گروهبان یورك»،

«خواب بزرگ»،
«آقایان موطلایی‌ها را ترجیح میدهند»)
فیلمشناسی/۲۰۷

جداگانه

۱ـ مصاحبه/۲۵۴
۲ـ درباره‌ی «ریولوبو»/۲۸۸
چند واژه/۳۰۰

۱

مقدمه

گرایشی وجود دارد که تفاوت بین «هنر» و «سرگرمی» بیش از حد جدی انگاشته شود: واژه‌ها حتی چنان به‌کار میروند که گویی به‌پدیده‌هایی کاملا متضاد ومجزا از هم اطلاق میشوند. هرکوششی برای تعریف یکی از این دو پوچی‌ی این طرز تلقی را نمایان میسازد. اگر «سرگرمی» را در حد چیزی که توجه دریافت‌کننده را جلب میکند و آن را معطوف به خود نگاه میدارد تعریف کنیم، پس در مورد یك اثر هنری که سرگرم‌کننده نیست چه باید گفت؟ از سوی دیگر تنها عامل اساسی‌که هنر و نا هنر را از هم متمایز میسازد درگیری‌ی شخصی‌ی هنرمند با دستمایه*اش است؛ اگر «سرگرمی» را (به قصد مجزا نگاه داشتن از هنر) به‌اثری محدود کنیم که نمایشگر هیچ درگیری نیست ــ بی‌هیچ شوقی از جانب هنرمند در کار خلق‌ــآنگاه تنها پست‌ترین محصولات تجاری باقی خواهند ماند. اما، آشکارا، این دو واژه نه عاری از معانی‌اند و نه مترادف یکدیگرند. یك اثر هنگامی «سرگرم‌کننده» است که بی اختیار از آن لذت ببریم و هنگامی «هنر» است که خواستار واکنشهای عقلانی و عاطفی‌ی ما باشد. و میشود دید که بین این دو امکان برخوردی جزئی میتواند وجود داشته باشد: میشود آثاری را نام برد که پیش از آن که ما را «سرگرم» کنند خواستارکوششی آگاهانه‌اند به قصد درك کامل. نمونه‌هایی که به‌ذهن می‌جهند

---

* با این ستاره، هرکجا بیاید، نگاهی بیاندازید به بخش «چندواژه» در آخر کتاب.

اغلب آثار معاصر، یا لااقل از آثار قرن بیستم‌انـد؛ برخـوردی ضروری وجود ندارد. بسیاری از دیورتیمنتوهـا و سرناد[1]هـای موتسارت برای میهمانیهـایی سروده شده کـه در آن شنونده‌هـا هنگام اجرای موسیقی دوروبر میگشتند و حرف میزدند: «هنر» یا «سرگرمی»؟ و از اینجا میتوان به‌سادگی به اپراهای موتسارت ــ یکی از قلل هنر اروپایی ــ نظر انداخت و همین پرسش را تکرار کرد. میتوان کم‌وبیش (به‌شرطی که سیاست را از این بحث دور نگاه داریم) هنر«انقلابی» و هنر«محافظه‌کار» را ازهم بازشناخت: هنری که به عمد از گذشته‌ی بلافصلش جدا میشود، و قالبهایی مطلقاً نو و شیوه‌های تازه‌یی برای بیان ابداع میکند، و هنری که از گذشته‌ی بلافصلش تغذیه میکند و قالبها و زبـانی را بـه کار میبرد که پیش‌از این تکامل یافته‌اند. گرچه این تفاوت گذاریها هرگز نمی‌توانند قاطع باشند، بسیاری‌از بزرگترین هنرمندان در دسته بندی‌ی اخیر قرار میگیرنـدــ شکسپیر، باخ، موتسارت؛ و این واقعیت که بسیاری از هنرمندان قرن بیستم در دسته‌بندی‌ی نخست قرار میگیرند به‌خاطر سپردن ایـن دسته‌بنـدی را اهمیت می‌بخشد. سینمای «نوع»[2] به وضوح (دقیقاً به دلیل طبیعتش) در این معنا هنر «محافظه‌کار» است؛ و یکی از خصوصیت‌های بارز هنر«محافظه‌کار» این‌که بلافاصله سرگرم‌کننده‌است: تماشاگران، از آغاز، با نمایشنامه‌های شکسپیر و اپراهای موتسارت سرگرم میشدند، و امکان داشت کـه یك آواز[3] از «عـروسی‌ی فیگـارو» بلافاصله چون ترانه‌یی توده‌پسند عمومیت پیدا کند. اصالت‌چنین آثاری در تکامل‌بخشیدن به زبانی‌کاملا تازه نیست، بلکه درکاربرد

---

۱) Serenade, Divertimento

۲) Genre :
ــ فیلمهایی با قالب یکسان و در محدوده‌ی از پیش مشخص سنتی، مثل فیلمهای «وسترن»، فیلمهای «موزیکال»، و غیره.

۳) Aria

و گسترش زبانی از پیش موجود است وسیله‌ی هنرمند؛ بنابراین، از آغاز، بین هنرمند و تماشاگر زمینه‌یی مشترك وجود داشت، و «سرگرمی» میتوانست به‌نحوی بی‌اختیار و بدون دخالت یك‌دوره‌ی طولانی برای درك کامل پدید آید. این‌که باید به‌یاد مردم آورد که یك اثر بزرگ هنری میتواند، لااقل در سطوح معینی، بلافاصله دست‌یافتنی و لذتبخش باشد، دلگیرکننده است، اما، در عصر بکت و باروز[۴]، در عصر «فینگنزوی‌ك»[۵]ـ و «مارین‌باد» ضروری‌ست. باید اینقدر هشیار باشیم‌که فیلم‌های هاوکز را تنها به‌دلیل این که آنها را لذت‌بخش می‌یابیم کنار نگذاریم.

سینمای هالیوود نوع هنری را عرضه میکند که تا حد زیادی ناپدید شده است: برای یافتن چیزی نظیر آن باید به‌تآتر دوران الیزابت اول بازگردیم. هیچ یك از قالبهای دیگر هنر معاصر نتوانسته است در یك آن با همه‌ی سطوح اجتماعی و عقلانی سخن بگوید و موفقیتی همطراز به‌دست بیاورد. درباره‌ی هالیوود دو حقیقت بزرگ و متضاد وجود دارد، و تمامی‌ی تاریخ نقد فیلم، چه انگلوساکسن چه فرانسوی، گواهی‌ست برمشکلات نگاه‌داشتن توازنی منطقی میان این‌دو: (الف) هالیوود ماشین‌تجاری‌ی عظیمی ست که در آن توجه به فروش فیلم همه چیز و همه کس را به‌فساد میکشاند، جایی که در آن بیان آزادانه‌ی هنری امکان ندارد؛ و (ب) هالیوود یك کارگاه بزرگ خلاقه است، قابل مقایسه با لندن دوران الیزابت اول یا وین موتسارت، جایی که صدها استعداد گرد آمده‌اند تا زبانی همگانی بسازند. این دو حقیقت را به‌حال توازن نگاه دارید، آنگاه درمی‌یابید چرا در هالیوود این همه فیلمهای جالب و تنها تعداد انگشت‌شماری فیلمهای تماماً رضایت‌بخش وجود دارد.

---

۴) Burroughs

۵) «Finnegan's Wake»

هنر نو بیش از هرچیز از خودآگاهی ویژگی می‌یابد: به زعم هنرمندان بزرگ گذشته، هنرکارکرد طبیعی و بی‌اختیار تمامی‌ی یك آدم بوده است. اهمیت یك نمایشنامه‌ی شکسپیر یا یك اپرای موتسارت‌سرچشمه می‌گیرد از درگیری‌ی مستقیم هنرمند، به‌مثابه یك جریان طبیعی، با دستمایه‌هایش. هنرمند نو خود را تنها احساس میکند، بریده از سنتهای گذشته، سنتهایی‌که ناچار است با آنها نوعی رابطه برقرار کند، و بریده از اجتماع نو، اجتماعی که بیشتر از آن نفرت دارد. نتیجه یك خود آگاهی‌ی افراطی و همیشگی‌ست؛ به‌جای آن‌که نیروی ارادیش‌را به‌دست جریان خلاقه بسپارد، آن را برای مؤکد ساختن اهمیت آنچه انجام میدهد به‌کار میگیرد. به‌عنوان یك فیلم جدید نوعی، «ایو»[۶] اثر جوزف‌لوزی را در نظر بگیرید، یك اثر برجسته و نیرومند، با شدت خلاقه‌ی خاصش، که مداوماً به‌واسطه‌ی تأکیداتی خود آگاهانه براهمیت فیلم خدشه برداشته. مثلا نحوه‌ی به‌کارگرفتن آن نقاب تمثیلی هست، ازهمان بار اول‌که در صحنه‌یی‌ـ یکی از بدترین صحنه‌های فیلم‌ـ همراه رقاص افریقایی در باشگاه شبانه ظاهر میشود. بین هرگونه اهمیت واقعی که نقاب‌دار است، و شیوه‌ی مصرانه و مزاحمی که لوزی آن را برحواس ما تحمیل میکند شکاف ژرفی احساس میشود؛ بیش از آن که متوجه معنای واقعی‌ی نقاب باشیم متذکر تلاشش برای معنابخشیدن به‌آن هستیم. از یك صحنه‌ی عشق‌ورزی در یك تخت‌خواب لوزی قطع میکند به‌جهش یك‌فواره. دختری را میبینیم که با ورود معشوقش‌کتابی را به‌کنار میگذارد: دوربین در عرض اتاق حرکت میکند تا نمای نزدیك کتاب و ما میتوانیم ببینیم که کتاب نسخه‌یی از اشعار الیوت است. بیان شخصیت دختر از طریق نشان‌دادن این که او الیوت میخواند مورد اعتراض نیست؛ ولی چرا باید تمامی‌ی یك حرکت دوربین را به

---

۶) «Eve»

خاطر این مساله تلف کرد؟

این گونه چیزها چنان با هاوکز غریبه است که کم‌وبیش متحیرم چگونه میتوان در فیلمهای او چیزی یافت که به اندازه‌ی کافی به‌این‌نوع طرز تلقی از سینما شباهت‌داشته باشد ومقایسه‌ی مستقیمی را ممکن‌سازد؛ ولی در«خط سرخ ۷۰۰۰» چنین لحظه‌یی وجود دارد. جولی (لورا ده‌ون)، خواهر نازپرورد و جوان‌تر سرپرست یك گروه راننده‌های مسابقه، می‌نشیند به‌انتظار معشوقش، یکی از راننده‌های مسابقه، که در واقع او را ترك کرده است. با یك بطری‌ی بازشده‌ی شامپاین روی میز مقابلش، بیشتر شب را انتظار میکشد، و آنگاه که برادرش می‌یابدش و به او می‌گوید دوست پسرش را با زنان دیگر دیده است، دختر به بطری مینگرد و آهسته میگوید همه‌ی حبابهاش رفته‌اند. این یك تکه تمثیل‌گرایی‌ی عمیق نیست، ولی نکته اینجاست که هاوکز نیز با آن در حد یك تمثیل روبرو نمیشود. این پاره به‌نحوی طبیعی از خود صحنه برمی‌خیزد، و از بیرون برصحنه تحمیل نمیشود: بطری‌ی شامپاین، گذشته ازهرگونه معنای‌تمثیلی، پاره‌ی‌تکمیلی‌ی صحنه است، و اشاره‌ی جولی گفته‌یی کاملا طبیعی‌ست. کارگردان با سقلمه وادارمان نمیکند فریاد برآریم «آه، یك تمثیل! چقدر پرمعنا! چقدرژرف!»؛ زیبایی‌ی‌صحنه، که‌صحنه‌یی بسیار تکان‌دهنده است، ازهیچ‌محتوایی‌که‌امکان‌داشته‌باشد به‌صورتی عقلانی درآید و از تصاویر جدا گردد سرچشمه نمیگیرد، بلکه سرچشمه‌اش زمانسنجی*ی بسیار دقیق‌بازی و تدوین، حرکات، حالات چهره، لحن‌صدا و ردوبدل شدن نگاه‌هاست. به‌همین دلیل‌است(بهتر است از هم‌اکنون به خواننده هشدار داده شود) که هاوکز در نهایت تحلیل ناپذیر است. هنگامی که شکاکان از من میپرسند چرا از فیلمی چون «خط ۷۰۰۰» خوشم می‌آید میتوانم توجیهی مفصل و روشنفکرانه ابداع کنم- ساختمان فیلم، تأثیر متقابل قسمتهای

مختلف فیلم بر همدیگر، مانند اغلب آثار هاوکز، استادانه است ـ اما این براستی راضیم نمی‌کند. آنچه واقعاً در «خط سرخ ۷۰۰۰» دوست میدارم هیجان حیاتی‌ست که در سراسر فیلم از طریق مجموعه‌ی عظیم حوادث، حرکات، حالات چهره، گفتگوها، حرکات دوربین، انتخاب محل‌های استقرار دوربین، و تدوین بیان شده است، هیجانی حیاتی که سینماست: این احساس که فیلم کار تمامی‌ی مردی‌ست زنده، به‌نحوی شهودی و بی‌اختیار، همچنان‌که به‌نحوی عقلانی. در هیچ یك از فیلمهای هاوکز کسی متذکر «کارگردانی» در حد چیزی جدا از ارائه‌ی حادثه نیست؛ «سبکی» تحمیل شده وجود ندارد. تعریف او از یك کارگردان خوب: «کسی که مو دماغتان نمی‌شود».

چرا که هاوکز در واقع یك هنرمند نو به‌معنایی که تاکنون به‌کار برده‌ام نیست. او یکی از بازماندگان دوران گذشته است، که هرگز کارش به این بیماری‌ی خودآگاهی مبتلا نشده. هنرمندی چون هاوکز فقط در درون یك سنت نیرومند و حیاتی میتواند وجود داشته باشد، و ضعف‌ها و محدودیتهای کارش بیشتر توسط ضعف‌ها و محدودیت‌های سنتی که او را زاییده تعیین میشود. در یك سطح، فقدان اصالتش بکلی گیج کننده است. در زندگی‌ی هنری‌یی که (تاکنون، ۱۹۶۸) بیش از چهل سال از آن میگذرد، کوچکترین بدعتی در سینما نیاورده است (مگر این که فن روی هم افتادن گفتگوها را که در بعضی از کمدیهایش تکامل یافته به حساب بیاوریم). تقریباً همه‌ی بهترین فیلمهایش نمونه‌هایی از «نوع»های پاگرفته‌ی هالیوود است، وعملا در همه‌ی این‌موارد این «نوع»ها پیش از این که فیلم هاوکز ساخته شود پاگرفته بودند. به این ترتیب «فقط فرشته‌ها بال دارند» تقریباً در آخر رشته فیلمهای هوانوردی‌ی کشوری ظاهر شد، و پیش‌گامان فراوانی دارد که شباهتهای نزدیکی با شخصیت‌ها وموقعیت‌های فیلم هاوکز

ارائه میدهند ــ «پست هوایی»ی جان‌فورد در ردیف برجسته‌ترین آنهاست. «خواب بزرگ» اولین فیلم‌گنگستری‌ی سبك سالهای ۴۰ نبوده: مبتکر آن جان‌هیوستن با فیلم «شاهین مالت» بود. «صورت زخمی» به دنبال «دشمن مردم»[۷] ویلیام ولمن آمد. «دختری بنام جمعه» نسخه‌ی جدید «صفحه‌ی اول» لوییس مایلستن بود. «داشتن و نداشتن»احتمالا بیشتر مدیون«کازابلانکا»ی مایکل‌کرتیس است تا ارنست همینگ‌وی. «ریوبراوو» ــ به استناد اظهارات شخص هاوکز ــ اساسش عکس‌العمل هاوکز بوده در قبال «صلات ظهر»[۸] فردزینه‌مان؛ اما همچنین وسترنی‌ست در«نوع»ی‌که «صلات ظهر» (و پیش از آن «شلولبند»[۹] هنری کینك) بنیان گذارده بود.

لحظه‌یی تأمل باید کافی باشد تا هرکسی را متقاعد سازد که موجودیت «نوع»هایی بنیان‌گرفته به‌حال هنرمند بسیار مفید است و این که تقریباً همه‌ی هنرهای بزرگ برپایه‌های محکم و آشنای یك«نوع» بنا شده: نمایشنامه‌های شکسپیر، سمفنیهای موتسارت، و نقاشیهای رنسانس نظایری آشکار عرضه می‌کنند: البته، آنچه را که ما درنهایت در آثار موتسارت و شکسپیر ارزش می‌نهیم کیفیت‌های بزرگ شخصی‌ست؛ «نوع» اینها را نمی‌آفریند، ولی مطمئناً وسیله‌یی فراهم میآورد که کیفیت‌های شخصی میتوانند به یاری‌ی آن آزادترین و سرشارترین بیانها را بیابند. هنرمند بی «نوع» در واقع آزادی‌ی کمتری دارد، زیرا همواره گرفتار مشکلات ابداع قالب خود است، تلاشی‌که، علاوه برچیزهای دیگر، به‌خودآگاهی‌ی افراطی منجر میشود. چرا موفقیت سترا وینسکی، سرآخر، درچشم ما این‌چنین‌حقیرتر ازموفقیت‌موتسارت می‌نماید؟ نه الزاماً به‌خاطر نقص‌هایی شخصی، بلکه به‌خاطر این که سترا وینسکی به‌دلیل‌شرایطی که‌درآن‌زندگی‌میکند ناچارشده بیشتر

---

۷) «Public Enemy»
۸) «High Noon»
۹) «The Gunfighter»

نیروی خلاقه‌ی شگفتی آورش را مصروف ابداع یا کشف یا جانی تازه دادن به‌شکل‌ها و قالبها کند: غالباً، احیاء «نوع»ی که مرده است (سمفنی‌ی کلاسیك، اپرای کلاسیك).

هاوکز امکان‌دارد هیچ«نوع»ی ابداع‌نکرده باشد، اما احتمالا هر «نوع»ی که آزموده به ساختن بهترین آثار در آن «نوع» توفیق یافته است. شاید او یك نوآور نباشد، اما یك مقلد هم نیست. «فقط فرشته‌ها بال دارند» به همان اندازه تقلیدی از (به عنوان مثال)«پست هوایی»ی فورد است‌که«هملت» تقلیدی از«سوگنامه‌ی اسپانیولی»[۱۰]ست. در هریك از این موارد «نوع» به واسطه‌ی شخصیت هنرمند، روش او در نگاه‌کردن و احساس چیزها، از درون دگرگون شده است. در همه‌ی موارد آنجا که هاوکز «نوع»ی را انتخاب میکند که توسط کارگردانی دیگر ابداع شده- حتی، باید پافشاری کنم، در مورد «خواب بزرگ» و «شاهین مالت»، گرچه در اینجا شدت تفاوت بین دو فیلم از لحاظ کیفیت به‌مراتب کمتر است- فیلم هاوکز صرفاً از نقطه نظر کفایت فنی و دانش وسیع هاوکز در حد یك فیلمساز از فیلم قبلی پیشی نمیگیرد: فیلم او همیشه غنی‌تر، فشرده‌تر، و اثری شخصی‌تر است، و اثر قبلی در برابر آن بی‌مایه می‌نماید. شخصی‌تر: نکته اینجاست. نتیجه‌ی حاصله این‌که واقعاً نمیتوان آثار هاوکز را طبق «نوع»های موجود طبقه‌بندی کرد. «ریوبراوو» شاید، در ظاهر، به «نوع»ی تعلق داشته باشد که «صلات ظهر» نیز به‌آن تعلق دارد، اما با «فقط فرشته‌ها بال دارند» و«داشتن ونداشتن» (و حتی با«من یك‌عروس مذکر زمان جنگ بودم») زمینه‌ی مشترك بیشتری دارد تا با فیلم زینه‌مان؛ و با این فیلمها زمینه‌ی مشترك بیشتری دارد تا با سایر وسترنهای هاوکز.

در سازگاری‌ی هاوکز با فضای هالیوود به‌طور قابل توجهی

---

۱۰) «The Spanish Tragedy»

کمتر نشانه‌یی ازکشاکشهایی‌که در تمامیت بیان هنری قابل جذب نیست به چشم میخورد. عواملی که این سازگاری را ممکن ساختند در هنر او موقعیتی اساسی دارند. پیش از این که به دنیای سینما بیاید خلبان هواپیما و راننده‌ی اتومبیلهای مسابقه بود، و این گونه علایق را در تمام زندگیش حفظ کرده است. این علایق طبعاً توجهش را به نوع شخصیت‌ها و نوع محیط‌هایی جلب کرده که به راحتی پاسخگوی فروش فیلم است. در هیچ یك از آثارش این مساله احساس نمیشودکه در نظرگرفتن فروش فیلم او را برخلاف میلش برآن داشته فیلمی درباره‌ی پرواز هواپیماها، مسابقه‌های اتومبیل‌رانی، حمل احشام یا شکار حیوانات بسازد: این تنها ناشی از یك حسن تصادف فوق‌العاده است. ولی دراین نکته مسایل بیشتری نهفته است. هاوکز در هیچ یك از آثارش به نظریه‌هایی جدا از شخصیت، حادثه و موقعیت کمترین توجهی نشان نمیدهد: در او هرگز اشتیاقی به ساختن فیلمی بامایه‌یی اخلاقی یااجتماعی دیده نشده است. همیشه از هرگونه جاه‌طلبی یا تظاهر که غالباً موجب برخورد کارگردانان با منافع تجاری‌ی شرکت‌های تولید کننده میشود بکلی عاری بوده است. اهمیت فیلمهای او هرگز از طرز کار آگاهانه‌ی او با یك موضوع سرچشمه نمیگیرد.

شیوه‌ی کار هاوکز به نحوی یکنواخت و پایدار ملموس است. برای او نقطه‌ی آغاز همیشه اشتیاقش برای بیان یك‌داستان‌است. دستمایه‌ی او را نه تنها داستان و شخصیت‌ها، بلکه بازیگران نیز تشکیل میدهند. گفتگوها و موقعیت‌ها غالباً هنگام فیلمبرداری، همراه بهم آمیختن شخصیت بازیکن با نقشی که ایفا میکند، تغییر می‌یابند. از این رو اهمیت واقعی‌ی یك فیلم هاوکز چیزی نیست که بتواند پیش از فیلمبرداری روی کاغذ موجودیت داشته باشد. در آخرین عنوان فیلمهایی که، علاوه برکارگردانی، تهیه‌ی آنها را نیز عهده‌دار است اغلب عبارت معمول به‌صورت «کارگردان و

تهیه‌کننده هوارد هاوکز»واژگونه می‌گردد؛گاه باحروفی‌درشت‌تر به واژه‌ی «کارگردان» تشخصی داده می‌شود. این مسأله به خود‌ی‌ی خود نکته‌ی کوچکی‌ست، اما نشان میدهد که خلق یك فیلم، بـرای هاوکز، واقعاً درکجا نهفته است: نه درآماده‌ساختن‌فیلمنامه(مانند هیچکاك، اگر پافشاری‌ی مکررش را باور داشته باشیم که برای او یك فیلم پیش از شروع فیلمبرداری، با آخرین دستکاری‌ی نسخه‌ی کار فیلمنامه، عملا تمام شده است)، و نه در اتاق تدوین (مانند ولز)، بلکه در همکاری با بازیکنان و دوربین که صحنه‌پردازی* را پدید میسازند: یك هنـر ملمـوس و عملـی. رابطـه‌ی او با بازیکنانش‌دقیقاً نقطه‌ی‌مقابل رابطه‌ی سترنبرگ[1] با بازیکنانش است. سترنبرگ، چنان که همه میدانند، بازیکنانش را به چشم «عروسکهای خیمه شب‌بازی» مینگرد؛ هاوکـز آنها را بـه‌چشم موجودات انسانی می‌بیند، و باآنها همکاری‌ی خلاقه‌یی دارد. آغاز درك طبیعت هنر هاوکز منوط است به‌فهم این مسأله که رابطه‌ی او با ستاره‌های فیلم تا چه اندازه بـرای موفقیت فیلمش اهمیت دارد. در فیلمهای هاوکز است که برخی از بزرگترین ستاره‌های هالیوود (کاری‌گرانت، هامفری بوگارت، جان‌وین) به کاملترین شکل بیان‌شخصیت‌های درونیشان درحد یك‌هنرپیشه دست‌یافته‌اند بدون این که هرگز این احساس را در ما باقی گذارند که فیلـم برایشان تنها یك «وسیله» بوده است.

همه‌ی اینها سر آخر از شدت اعتراض‌های مکرر علیه آن‌دسته از منتقدینی که کار هاوکز را جدی‌تر از خود او تلقی میکنند به مقدار زیادی می‌کاهد. چرا کـه هاوکـز فیلمهایش را «جـدی» نمیگیرد: در مصاحبه‌ها، هرگز از آنها به‌عنوان آثار «هنری» سخن نمیگوید، همیشه ازآنها به‌عنوان آثاری«سرگرم‌کننده»یاد میکند. از خصوصیات اوست که فیلمسازی را «تفریح‌کردن» بنامد: او و

---

۱) Josef von Sternberg

بازیکنانش با فلان شخصیت یا موقعیت «تفریح کرده‌اند». این عبارت به‌کیفیتی اشاره میکندکه اساس هرتعریفی ازهنر میباشد ــ درگیری‌ی شخصی‌ی هنرمند، لذت او از عمل خلق؛ ولی طریقی‌که هاوکز عبارت را به‌کار میبرد اشاره به‌نوعی درگیری دارد که چندان شدید نیست. در این که فیلمهایش را برای چه کسی میسازد جای هیچ شکی نیست: برای خودش و توده‌ی تماشاگر، نه منتقدین «روشنفکر». ظاهراً از این که امکان دارد مردم تمامی‌ی آثارش را به عنوان یك کل بنگرند آگاهی ندارد: آمادگیش برای تقلید از خودش و تکرار آنچه قبلا مؤثر افتاده، گاه پس از طی‌ی سالهای بسیار، گاه پس از سالهایی کمتر، مطمئناً گویای آن است که انتظار ندارد تماشاگران نسخه‌ی اصلی‌را به‌خاطر داشته‌باشند. دریك مصاحبه‌ی تلویزینی به پیترباگدانویچ گفته «وقتی می‌بینی چیزی خوب از آب درمیآید، چرا از نو تکرارش نکنی»: پاره‌یی از معنای «خوب از آب درآمدن» به وضوح «مورد پسند تماشاگران بودن» است، گرچه معنایی بیش از این نیز دارد. وقتی او را ملاقات کردم، از فهمیدن این که فیلمهایش را بیش از یکبار می‌بینم شگفتی‌زده به‌نظر می‌آمد. فکر میکنم نمیتوان انکار کرد که این رفتار، گرچه به‌طرزی جدا نشدنی با نوع هنرمندی که هاوکز هست و از این رو با خصوصیات بزرگ او درآمیخته، تأثیری خسارت‌بار روی آثارش داشته است. نکته تنها این نیست که برخی از تقلیدهایش در قیاس با نسخه‌های اصلی این چنین حقیرند: در «ورزش محبوب مردها؟» پاره‌ی باشگاه شبانه از «بزرگ‌کردن بیبی»، همراه گفتگوی «اولین انگیزه‌ی ناگهانی‌ی عشق که خود را به‌صورت کشمکش بیان میکند»؛ در «هاتاری!» پاره‌ی پیانو نواختن فیلم«فقط فرشته‌ها بال‌دارند» («وای به‌حالت اگر بد بزنی»). علاوه برآن، این احساس اجتناب‌ناپذیر وجود دارد که آثار هاوکز نمایشگر تکامل تدریجی و پایداری که میتوان

در آثار بزرگترین هنرمندان مشاهده کرد نیست. وابستگی‌ی محدودیت‌های شخص هاوکز و قیود تحمیل شده توسط «روش کار» هالیوودی در اشاره‌یی (در همان مصاحبه با باگدانویچ) راجع به این که چرا کارگردانی‌ی «چهارده ساعت» را رد کرد مشهود است: او خودش «کسانی را که خودکشی میکنند دوست ندارد»ـ آنها را «بزدل» میداند؛ تصور میکند «مردم» آنها را دوست ندارند؛ چنین به‌نظر نمی‌آمد که فیلم بتواند «چیزی سرگرم‌کننده» باشد. برخی ازاظهاراتش درباره‌ی پایان«رود سرخ» درمصاحبه‌ی قبلیش با باگدانویچ مبین یك سر درگمی‌ی مشابه بین علایق شخصی و ملاحظات تجاری‌ست: «پرداختن به‌کشتن مردم بی‌هیچ دلیل عاجزم میکند. این کار را در «پاسداران سحر» انجام دادم ولی وقتی فیلم را تمام کردم پی بردم چقدر به‌خراب‌کردن همه چیز نزدیك بودم و دیگر نمی‌خواستم دست به این کار بزنم. من علاقمندم مردم به سینما بروند و فیلم را تماشا کنند، و لذت ببرند.»[۱۲]

اما، گرچه بعضی از محدودیتهای هنر هاوکز به‌یاری‌ی نقطه نظرش درباره‌ی آثارش به‌خوبی روشنی می‌یابند، تمامی‌ی اهمیت این‌محدودیتها روشن نمیشوند. میتوان حدس‌زدکه شکسپیر هنگام بحث درباره‌ی آثارش احتمالا از آنها در حد آثار «هنری» یاد میکرده‌ـ نکته‌یی که تا حدی مبین شکافی‌ست که آثارش را از آثار هاوکز جدا میکند؛ ولی میشود اطمینان داشت که هرگز آثارش را باعباراتی‌که عموماً مورد استفاده‌ی‌منتقدین‌است تشریح‌نمیکرده‌ـ و احتمالا اغلب عکس‌العمل نشان میداده، مانند عکس‌العملهای هاوکز، با گفتن چیزی چون «آنها چیزهایی را به‌کارهایم نسبت میدهند که فکرش را نکرده بودم.... تماماً ناآگاهانه بوده». این

---

۱۲) متن کامل این مصاحبه در بخش «جداگانه» آمده است.

مساله تحلیلهای انتقادی‌ی آثارش را بی‌اعتبار نمیکند. تفاوت‌بین آنچه در مصاحبه‌ها دیده میشود و آنچه من (علاوه بردیگران) ادعا میکنم در فیلمهای هاوکز وجود دارد در واقع میتواند به آسانی از طریق مراجعه به شیوه‌ی کار او، طرز تلقی‌ی ملموس و تجربیش از فیلمسازی، عکس‌العمل شهودی و درگیری‌ی بی‌اختیارش توجیه شود. اگر یك فیلم «روشنفکرانه» اثری باشد که احساس شود بازمایه* و یا اهمیت اخلاقی‌ی آن آگاهانه پرداخت شده وآگاهانه بیان گردیده، پس هاوکز مطمئناً از تمامی‌ی فیلمسازهای دیگر کمتر «روشنفکر» است. هنگامی که یك شاهکار پدید می‌آید، به این دلیل است که هاوکز به‌نحوی ناگهانی کاملا درگیر دستمایه‌ی خود بوده‌ــ نه در گیر اهمیت آن، درك شده به طرزی روشنفکرانه، بلکه درگیر نفس جزئیات ملموس دستمایه. هنگامی که آگاهی‌ی شهودی‌اش به‌تمامی برانگیخته شده، یك «صورت زخمی»، یك «ریو براوو» به‌دست میآید. آنگاه که این آگاهی گهگاهی‌ست، یك «آقایان موطلایی‌ها را ترجیح میدهند»، یا یك «گروهبان یورك» به دست می‌آید. تنها هنگامی که دستمایه‌اش سد راه درگیری‌ی شهودی‌اش میشود و او ناچار است برای یافتن راه حل به ذهنی خودآگاه متوسل شود، شکستی‌کامل چون «سرزمین فراعنه» به‌دست می‌آید.

باشگاه ادبیات

۲

«فقط فرشته‌ها بال دارند» (۱۹۳۹)،
«داشتن و نداشتن» (۱۹۴۴)، «ریو براوو» (۱۹۵۴)

عزت نفس و مسئولیت

«فقط فرشته‌ها بال دارند»

«فقط فرشته‌ها بال دارند» شاهکاری‌ست به تمامی کامل، و به نحوی قابل ملاحظه فیلم جامعی‌ست که تارهای اساسی‌ی بازمایه‌ی کار هاوکز را در بافته‌ی پیچیده و واحدی به‌هم می‌تند.

نماهای آغاز بارانکا[1]، شهر امریکای جنوبی را که فیلم در آن و در اطرافش پا می‌گیرد به‌وضوح خلق می‌کند. صحنه‌ی ملاقات با نی‌لی (جین آرتر) ولز و جو، خلبانان هواپیمای پستی (الین جاسلین و نوح بیری، پسر)، که فیلم را می‌آغازد، روی خارجی بودنشان تکیه میکند، و از لحظه‌یی که به‌میخانه‌ی داچمن (سیگ رومن) وارد می‌شوند در مابقی‌ی‌فیلم فضای‌شهر بکلی کنار گذاشته میشود. از این‌جا به‌بعد، گذشته از صحنه‌های پرواز هواپیماهای پستی و ورود یك‌کشتی، هرگز از محدوده‌ی‌میخانه‌ی‌داچمن بیرون نمی‌رویم. هاوکز گروهی به ما عرضه می‌دارد که رابطه‌اش با جهان بیرون قطع شده است، گروهی که اجتماعی را میسازد با ارزشهای ویژه‌اش، انزوا گرفته و بی‌نیاز از جهان‌بیرون. بیرون، بیشترمتذکر توفانهاییم، تاریکی‌وکوههای‌مرتفع و به‌ظاهرغیرقابل عبور: فقط در «چیزی از دنیای دیگر» هاوکز دوباره زمینه‌یی می‌یابد که برای فلسفه‌ی او درباره‌ی هستی تا به این حد کمال مطلوب است.

---

۱) Barranca

این فیلم دارای تازگی‌ی شگفتی‌انگیزی‌ست، فقدان کامل خود آگاهی: هیچ یك از فیلم‌های پیشین در نشان دادن علایق کارگردان تا بدین اندازه جامع نیست. شیوه‌ی کار دقیقاً تمامی‌ی ویژگیهای کار هاوکز را در خود جمع دارد: هاوکز «نوع»ی را می‌گزیند که پیش از این به‌استواری بنیان گرفته، با شخصیت‌هایی که، تنزل کرده به‌سطح کارکردشان در داستان، پیشاپیش داشتند به صورت شخصیت‌های قالبی‌ی ثابتی درمی‌آمدند، و آن‌را قالبی‌میسازد برای بیان یك بیانیه‌ی کاملا شخصی. هیچ نشانه‌یی وجود ندارد که کارگردان درصدد است عمداً به قالبی کهنه جانی تازه دهد ــ در هیچ جا احساس نمی‌شود که کارگردان به‌خاطر دستمایه ناچار ضعف‌هایی را پذیرفته است. در مورد به‌کار بردن موقعیت‌های قالبی و یا تصادفهای غیر قابل قبول هیچ پرهیز عقلانی وجود ندارد؛ همچنین در مورد کشاندن یك‌صحنه یا یك‌موقعیت به‌نتایجی که گرچه در نظر بسیاری افراطی مینماید به‌طور ضمنی در خود دستمایه وجود دارد. این‌که هاوکز احساس نمی‌کند برتر از دستمایه‌یی‌ست که شاید به‌زعم بسیاری کسان «امل»، «سوزناك»، یا «پیش پا افتاده» باشد نشانه‌یی از کمی‌ی بینش یا حساسیت نیست. او مستقیماً و بی‌اختیار همه آنچه را که در «نوع» ارزش دارد درك می‌کند، هضم می‌کند و آن را به‌صورت وسیله‌یی برای بیان شخصی دگرگون می‌سازد.

طرح روابط پیچیده است؛ تارهای معینی را انتخاب خواهم کرد که به‌روشن ساختن معیار ارزشهایی که این طرح بر آنها بنیان گرفته کمك می‌کند. جف کارتر (کاری گرانت) به دلیل وفاداری به داچمن افراد را در هر هوایی مجبور به پرواز میکند، و وقتی هوا نامساعد تر از آن است که بتوان دیگران را فرستاد خودش هواپیما را به‌پرواز درمی‌آورد. انگیزه‌ی او در وهله‌ی اول عزت نفس است: وقتی کاری تقبل شده باید تا حد پیروزی یا

مرگ دنبال شود. خلبانی به‌نام بت (ریچارد بارتلمس) به ایستگاه می‌آید، بت یکبار از هواپیمایی شعله‌ور بیرون پریده و دیگری را تنها گذاشته تا بمیرد. تمامی‌ی زندگی‌ی او تلاشی‌ست برای فرار از احساس ننگی که خود دارد و در رفتار دیگران منعکس می شود: انگیزه‌ی او نیازش است به تحصیل دوباره‌ی عزت نفس خود. بهترین دوست و ستایشگر جف، کید (تامس میچل)، این واقعیت را که دید چشمانش رو به ضعف می‌رود پنهان می‌کند، چه مجبور شدن به ترك پرواز برای او تحمل‌ناپذیر است: پرواز ارائه دهنده‌ی امکانات‌اوست برای تثبیت تسلطش بر چیزها، برای حفظ احترام جف و از این طریق حفظ عزت نفسش. این سه شخصیت دایماً در کار هاوکز ظاهر می‌شوند؛ برای هر سه‌ی آنها در نهایت ارزشهایی برابر وجود دارد، که ورای آن تاریکی‌ست.

چرا پرواز می‌کنند؟ کید به بانی می‌گوید «من بیست‌ودو سال تو این کار بودم، خانم لی. نمیتوانم به شما جوابی بدهم که معنایی داشته باشد.» خلبان ایرلندی‌ی ییتس[۲] به‌وضوح بیشتری سخن میگفت. پس از فهرست واربر شمردن و سپس ردکردن همه‌ی دلایل پذیرفته شده برای نام‌نویسی به عنوان خلبان جنگ جهانی‌ی اول، تأکید میکند که

انگیزه‌ی تنهای لذتی
رو به این همهمه‌ی در ابرها میراندش:

او ماحصل گذشته و آینده را از نظر گذرانده بود و هر دو بیهوده مینمودند، اتلاف وقت ــ همه‌ی آنچه واقعی بود انگیزه، تنهایی و همهمه بود، و با اینها (به‌کوتاهی) زندگی می‌کرد. همین دست از جان‌شستگی زیر بنای هستی‌ی خلبانان هاوکز است؛ هیچ‌جا تصریح نمیشود، همه‌جا احساس میشود.

---

۲) W. B. Yeats

طرز تلقی‌ی شخصیت‌های مختلف از مرگ در «فقط فرشته‌ها بال دارند» اهمیت مرکزی دارد. در هیچ یك از کارهای بعدی‌ی هاوکز این مایه، گرچه غالباً حضور دارد، تا بدین اندازه صریح و مصرانه نیست. بانی‌لی، که بسیار به قهرمان‌های زن بعدی‌ی هاوکز می‌ماند، از یك نظر دارای اهمیت استثنایی‌ست. بانی وسیله‌ی دستیابی و آشنایی‌ی ماست. با پذیرش او ــ به‌رغم طبیعت غیر عادی‌ی موقعیتش ــ به عنوان نماینده‌ی حساسیت متمدنمان، و از طریق وفق یافتن او ــ تسریع شده به‌واسطه‌ی مرگ جو ــ با زندگی زیر سایه‌ی دایمی‌ی مرگ است که ما خود را با قوانینی که گروه برای زیستن دارد تطبیق میدهیم.

صحنه‌یی که بانی‌ی وحشتزده عکس‌العمل جف و سایر خلبانان را در قبال مرگ جو مشاهده می‌کند به‌حق مشهور است: این صحنه کششی خارق‌العاده پدید می‌آورد. «ستیك»هایی که برای شام بانی و جو سفارش شده حاضر می‌شود؛ جف «ستیك» جو را جلو میکشد. به‌پرسش وحشت‌زده‌ی بانی، این که آیا واقعاً می خواهد این «ستیك» را بخورد، جف پاسخ می‌دهد «پس میخواهی چه‌کار کنم، بدهم از کاه پرش کنند؟» بانی، شکاك، به او میگوید «ستیك» مال جو بوده. جف می‌پرسد «جو کیه؟» هاوکز هرگز روی جزئیات مشمئزکننده‌ی مرگهای خشن تکیه نمی‌کند، بلکه تصاویری می‌یابد که حقیقت مرگ را به‌طرز تکان‌دهنده‌یی نزدیك میسازند: توپ، در «صورت زخمی»، که پس از پرتاب شدن شاهد ادامه‌ی مسیرش هستیم در حالی که می‌دانیم شخصی که آن را پرتاب کرده پیشاپیش مرده است. در اینجا وقتی جف می‌گوید «جو کیه؟»، ما (بدون اینکه نیازی باشد به نماهای نزدیك «مهم») از «ستیك» جو که در بشقاب مقابل او قرار دارد آگاهیم. کشش بین جف و بانی در آگاهی‌ی تماشاگر منعکس میگردد. ما، رویهمرفته، با بانی احساس همدردی میکنیم، در رنج و بهت او، ناشی از بی‌عاطفگی‌ی

مردان، سهیم هستیم. با این‌همه ما، بیش از او، می‌دانیم که این بی‌عاطفگی بیشتر ظاهری‌ست تا واقعی، و بیش از او از لزوم آن آگاهیم. پیش از سقوط مرگبار جو صحنه‌یی هیجان‌آور و در عین حال متألم‌کننده وجود دارد که در آن جف به یاری‌ی دوستش کید میکوشد تا جو را از میان مهی غلیظ به کمك رادیو به زمین راهنمایی کند. ما شاهد شدت درگیری‌ی جف بوده‌ییم. به‌عنوان رهبر دسته و (از طرف داچمن) سازمان‌دهنده‌ی خدمات‌هواپیمایی‌ی پستی، زمین نشستن موفقیت‌آمیز یك هواپیما از مسئولیت‌های اوست: او جو را بالا فرستاده، روی انجام وظایفش پافشاری کرده: از این گذشته، جو دوست اوست. درگیری و مسئولیت زیر بنای شقاوت است و آن را ناگزیر می‌سازد: بیشتر عایق‌گذاری‌ست در برابر دردی چنان عظیم که به‌تحمل در نمی‌آید تا خشونتی ذهنی ناشی از تلخ‌اندیشی*. هنگامی که داچمن به‌خاطر تصمیم جف به‌خارج کردن محموله‌ی پستی از هواپیمای خردشده بلافاصله بعد از سقوط و حمل آن با هواپیمای دیگر او را دوستانه سرزنش میکند، جف می‌پرسد آیا داچی فکر می‌کند تنها اوست که دلش می‌سوزد، و اضافه می‌کند «جو موقع پرواز مرد، مگر نه؟ خب، این شغلش بود. فقط طوری که باید بدردخور نبود» ــ عبارتی که در خیلی از فیلم‌های ماجرایی‌ی هاوکز طنین می‌اندازد. «ترجیح می‌داد همانجا باشد که حالا هست تا اینکه شانه خالی کند.» پرواز، در اینجا، مانند شکار حیوانات در «هاتاری!» یا مسابقه‌ی اتومبیل رانی در «خط سرخ ۷۰۰۰»، به‌صورت وسیله‌یی درمی‌آید که هر فرد می‌تواند خود را با آن بیازماید ــ آزمایش شخصیت و کمال، به همان اندازه که آزمایش مهارت یا نیروی بدنی.

مسأله‌ی مسئولیت در قبال این سقوط بعد دیگری می‌افزاید. پاره‌یی از مسئولیت از آن خود جوست: او، به‌رغم راهنمایی، در کوشش برای فرود آمدن پافشاری می‌کند، چرا که با بانی قرار

شام دارد: مانند جیم لومیس در «خط سرخ ۷۰۰۰»، به احساس خود نسبت به یك زن اجازه داده تا بر قضاوتش اثر بگذارد و او را به‌سوی عدم مسئولیت بکشاند. و این متضمن شکستن قانون حرفه، و شکست‌خوردن در آزمایش است، و این است آنچه در پس قضاوت خشن جف قرار دارد، «فقط طوری که باید بدردخور نبود»: (و معنایش به‌هیچ‌وجه این نیست که «به‌عنوان یك خلبان به اندازه‌ی کافی مهارت نداشت»). اما تمامی‌ی مسئولیت به‌سادگی متوجه جو نمی‌شود. پیش از حادثه «ستیك» بانی از جف می‌پرسد آیا تقصیر از او [بانی] بوده است. جف جواب می‌دهد «البته که تقصیر تو بود. تو باش قرار شام داشتی، داچمن اجیرش کرده بود، من طبق برنامه فرستادمش بالا، هوا مه‌آلود شد، درختی سر راه سبز شد. همه‌اش تقصیر توست.» این طعنه‌ی تلخ اشاره دارد به چیزی ورای تصور گناه قابل واگذاری به انبوه شرایطی که تأثیرات متقابلشان بر هم در نقطه‌یی از زمان غیر قابل پیش‌بینی و غیرقابل‌جلوگیری‌بوده. این مرگ تقصیر همه‌کس‌بوده و تقصیر هیچکس‌نبوده. شخصیت‌ها از آسودگی‌ی‌ناشی‌از نسبت‌دادن‌مسئولیت به‌یك‌فرد یا یك عامل محرومند. خلبانان‌لاجرم هرروز بااین مسأله روبرو هستند. امکان دارد مرگ هر لحظه به سروقتمان بیاید، ولی اکثراً می‌توانیم بیشتر زندگی‌مان را به‌فراموش کردن این مسأله بگذرانیم؛ برای مردان «فقط فرشته‌ها بال دارند»، به‌امتناعی عمدی و افراطی اگر دست نزنند، این فراموشی وجود ندارد: اینان همواره در معرض تاریکی‌یی قرار دارند که دورشان را گرفته است. هیچ‌یك از کسانی که این فیلم را دیده‌اند جف را که (به همراهی‌ی بانی) آواز[۳] میخواند فراموش نخواهد کرد؛ این آواز به منزله‌ی نقطه اوج صحنه‌ی آشنایی با قوانین زندگی‌ی خلبانان، و پذیرش آن، از جانب بانی‌ست. جو احتمالا یك ساعت

---

۳) «Peanut Vendor»

است که مرده. ما فراموش نکرده‌ییم، و می‌دانیم که آنها هم فراموش نکرده‌اند. اما مرگ جو دیگر مسأله‌ی اساسی نیست: این آواز بدل میشود به فریادی به قصد مبارزطلبی در برابر تاریکی‌یی که زندگی‌ی آدمی را احاطه کرده و در برابر هرج و مرج جهان.

این صحنه وسیله‌ی صحنه‌های مربوط به مرگ کید تعادل می‌یابد. اینجا واقعیت مرگ به کمك انزوای نهایی‌ی کید، در زیر تك چراغی که تاریکی‌ی دور و بر را مؤکد میکند، به‌بیننده کاملا القاء میشود. او از همه می‌خواهد بروند تا این که فقط جف باقی می‌ماند ــ و سپس جف را هم می‌فرستد. در نهایت، انسان تنهاست؛ حتی آن دوستی‌های نزدیکی که هاوکز برایشان اهمیت زیادی قایل می‌شود دیگر آرامشبخش نیستند. به‌دنبال، صحنه‌ی صورت‌برداری‌ی مایملك جو وسیله‌ی‌جف میآید، همراه باگفتن «چه مانده از بیست سال پرواز؟» این صحنه و این گفته انعکاس صحنه‌ی پیش‌تری بعد از مرگ جو را در خود دارند (و بار دیگر، به‌نحوی بسیار تکان‌دهنده، در «نیروی هوایی» منعکس میگردند)، مبین احساسی از یك مراسم پرهیزکارانه. شاید کلمات جان‌وین را به‌هنگام تدفین‌های پی‌درپی‌ی «رود سرخ» به‌خاطر آوریم: هیچ به این دنیا نیاوردیم، و به‌یقین هیچ نمیتوانیم از این دنیا به‌در بریم.» جف در مرگ دوستش می‌گرید: نشانه‌یی از محدودیت‌های شگرد عایق‌گذاری که خلبانان تکامل بخشیده‌اند ــ از نومیدی‌ی غایی که، در جایی، زیربنای گرما، بذله‌گویی و شفقت فیلم‌های ماجرایی‌ی هاوکز است ــ و محدودیت‌های همه آنچه از راه پرهیزکاری‌ی عمدی دور از دسترس نگاهداشته می‌شود.

منسوب کردن هاوکز به هستیگرایی* وسوسه‌انگیز است: پافشاری‌ی هستیگرایی روی نیاز به‌دست‌آوردن تعریفی برای خویشتن ــ بنیان‌گذاردن هویت شخصی‌ی خویشتن از طریق نیروی اراده ــ با اصرار هاوکز بر نیاز بنیان‌گذاری وحفظ عزت‌نفس

قرابتهایی دارد. ولی هاوکز یك هنرمندست، نه یـك فیلسوف؛ امکان دارد از راه ارائه‌ی یك حادثه ما را به نتایجی معیـن رهبری کند؛ اما این حادثه، هرگز همانند نمایشنامه‌های سارتر به قصد تشریح این نتایج خلق نشده است. از طرف دیگر هنرمند دیگری را که هستیگرایان جالب توجه یافته‌اند ــ جوزف کنراد ــ با هاوکز مقایسه کنید. برای سنجش این که تفاوت‌های ظاهری تا چه اندازه شدید مینماید کافی‌ست «قلب تاریکی»[۴] را در کنار «میمون‌بازی» قرار دهیم؛ با این همه، شبکه‌ی مشابهی از مایه‌های وابسته به هم زیربنای کار هر دو هنرمند است.

در «فقط فرشته‌ها بال دارند»، صحنه‌یی که جف کیـد را وادار می‌کند به‌ضعیف‌شدن دید چشمانش اقرار کند سینگلتن[۵] را در یکی از داستانهای[۶] کنراد به‌خاطر می‌آورد که پس از تحمـل پرهیزکارانه‌ی توفان از پا درمی‌آید، و برای اولین بار با مفهوم پیری رودررو میگردد. برای هر دو مرد، معنای زندگی با کاری که باید انجام شود عجین شده، و این کار تنها وسیله‌ی آنهاست برای تأیید خویشتن و همان چیزی‌ست که هویت آنها به آن بستگی دارد: و ناگهان به جدا شدن از این کار تهدید می‌شوند. بت، در «فقط فرشته‌ها بال دارند»، یك لرد جیم ساده شده است. لحظه‌یی که در «ریوبراوو» جان‌وین تفنگداری را که به‌مراقبت زنـدان گماشته شده، تنها با نگاه‌کردن به‌او، وتکرار «عصربه‌خیر» به‌لحنی خاص، روانه میکند، یادآور صحنه‌یی‌ست (باز هم از همان داستان) که در آن آلیستن[۷]، ناخدا، دانکین[۸] را وادار می‌کند ابزاری را که در خلال شورش بی‌ثمر ناپدید شده بازیابد و به‌جای خـود گذارد: در هر دوی این موارد قـدرت از کمال اخلاقـی مشتـق

---

۴) «Heart of Darkness»
۵) Singleton
۶) «The Nigger of the Narcissus»
۷) Allistoun
۸) Donkin

میشود، که در احساس استواری از هویت شخصی ــ در تعهدی غایی به ارزشهایی معین ــ ریشه دارد. علاقه‌ی‌هاوکز به گروه گاهی داستانهای دریایی‌ی کنراد را به‌خاطر می‌آورد (گرچه سوار نظام وسترن‌های فورد، با تمایل شدیدی که در جهت سنت دارند، در اینجا تشابه بیشتری را عرضه می‌کند): چشمگیرترین تشابه در «نیروی هوایی» وجود دارد، که در آن ماری‌آن[۹] (هواپیمای ب ۴۹) به همان گونه برای کارکنان هواپیما به‌صورت تمثیلی وحدت‌آفرین و نقطه‌یی مرکزی برای وفاداری درمی‌آید که کشتی برای ملوانان کنراد. بهره‌برداری‌ی هاوکز از بعضی مکانها ــ رشته کوههای آند[۱۰] در «فقط فرشته‌ها بال دارند» و سرزمین برهوت قطبی در «چیزی از دنیای دیگر» ــ یادآور استفاده‌ی کنراد از دریاست (گرچه، همچنان مرغزار فورد به آن نزدیك تر است): این شگفتی‌آور است که هاوکز هرگز داستانی دریایی نساخته.

این نمونه‌های ویژه به فلسفه‌ی ضمنی‌ی مشابهی درباره‌ی زندگی اشاره می‌کنند. مارلو «قصه»اس را در «جوانی»[۱۱] چنین آغاز می‌کند:

«شما همه می‌دانید سفرهایی دریایی وجود دارد که گویی نظام گرفته به منظور تشریح زندگی، که احتمالا میتواند تمثیلی باشد برای هستی. مبارزه میکنی، کار میکنی، عرق می‌ریزی، تقریباً خودت را به‌کشتن میدهی، و گاهی خودت را واقعاً می‌کشی، در تلاش این که چیزی را به‌انجام برسانی ــ و نمیتوانی. گناه از تو نیست. فقط به‌سادگی هیچ‌کاری نمیتوانی انجام دهی، نه بزرگ و نه کوچك ــ هیچ کاری در این دنیا ــ نه حتی... رساندن محموله‌ی ذغال ۶۰۰ تنی‌ی لعنتی‌یی به‌بندر مقصد.»

قهرمانان هاوکز غالباً به انجام کاری که بر عهده گرفته‌اند

---

۹) Mary Ann
۱۰) Ande
۱۱) «Youth»

توفیق می‌یابند، با این وجود، گرچه این مساله در ابتـدا تفاوت مهمی به‌نظرمی‌آید، با تأکیدی‌مشابه روبرو هستیم. اگر قهرمانان کنراد با شکست مواجه میشوند «گناه از آنها نیست». در واقـع، در داستانهای دریایی، این قهرمانان در زمینه‌ی اساسی‌ی صادق باقی ماندن به خود معمولا موفق می‌شوند ــ تنهـا شکست‌هـای واقعی از نوع شکست لرد جیم است، که‌کیفـرش از دست دادن عزت نفس و هویت مصون از خطرش میباشد. بـرای قهرمانان هاوکز بهای موفقیت غالباً سنگین است، و همان تاریکی که شکست شخصیت‌های کنراد را دربر می‌گیرد پیروزی‌ی قهرمانان هاوکز را احاطه میکند. برای هاوکز، همانند کنراد، ارزش در تـأیید کیفیت‌های اساسی‌ی شجاعت و بردباری‌ی انسان نهفتـه است، و در تأکیدی پرهیزکارانه روی وقار ذاتی‌ی انسان.

این پافشاری روی «تاریکی» و مرگ برای بنیان‌گـذاری‌ی پسزمینه*ی هنر هاوکز ضروری بوده‌است؛ ولی هیچ‌یك از کسانی که «فقط فرشته‌ها بال دارند» را دیده‌اند این فیلم را حزن‌انگیز تلقی نخواهند کرد. سبکدلانه، زنده، نشاط‌انگیـز صفاتی هستند که احتمالا زودتر به‌ذهن میآیند. این کشش موجود بین پسزمینه و پیشزمینه* عاملی‌ست که به فیلم‌های ماجرایی‌ی ویژه‌ی هاوکز چاشنی‌یی اختصاصی می‌بخشد. یك مشخصه‌ی همیشگـی کیفیت مثبت و پرتحرك رابطه‌هاست. این یکی از بزرگترین قدرت‌های هاوکز محسوب می‌شود ــ در هنر قرن بیستم قدرتی کـم و بیش نایاب ــ که به‌طور متقاعدکننده‌یی قادر به‌نمایش رابطـه‌هـای خلاقه‌یی‌ست که در آن شخصیت‌ها یکدیگر را یاری می‌کنند، و از طریق این روابط سوی پختگی‌ی کاملتر، اتکای به‌نفس و تعادل پیش می‌روند. آیا این است آنچه بعضی از مردم را وامیدارد تا هاوکز را از رسم‌افتاده بیانگارند، و نه سادگی و متظاهرانه‌نبودن سبك کار با دوربین و شیوه‌ی تدوین؟ در آخر «فقط فرشته‌هـا

بال دارند» تقریباً همه‌ی شخصیت‌ها یك دوره‌ی اصلاح را طی کرده‌اند: بت به چشم شخصیت‌های دیگر و به‌چشم‌خودش استقراری دوباره یافته است؛ همسرش (ریتا هیورث) در مورد مسئولیت‌های شخصیش ــ به‌سرراست‌ترین شیوه ــ وسیله‌ی جف تعلیم دیده است؛ کید محترم‌شمردن مردی را که پیش از این حقیر میداشت آموخته است (گرچه در اثنای آموزش مرده). بالاتر از همه، تعدیل دوجانبه‌ی طرز تلقی‌های جف و بانی درباره‌ی یکدیگر است. فیلم، سر آخر، به‌سادگی از طرز تلقی‌ی اولیه‌ی جف حمایت نمی‌کند. پذیرفتن بانی، و پذیرفتن نیازش به حس کردن و تعهد شخصی حتی در دنیای «شمشیر ــ داموکلس ــ مانند» خلبانان، لااقل به همان اندازه مهم است که پذیرش قانون زندگی‌ی خلبانان از طرف بانی (از پا درآمدن جف پس از مرگ کید، که بانی شاهدش است، مرحله‌ی مهمی به‌شمار می‌آید). شیوه‌یی مستقیم ــ صراحتی حیاتی و بی‌اختیار ــ که از طریقش شخصیت‌ها با همدیگر روبرو می‌شوند و به همدیگر حمله می‌کنند فوق‌العاده مؤثر است، چرا که این نیاز به برقرار کردن رابطه از حس دایمی (نه الزاماً آگاهانه)ی قریب‌الوقوع بودن مرگ سرچشمه می‌گیرد، از حس تاریکی‌ی محاط‌کننده، گمانی ملموس که آنها را وامی‌دارد حالا، تا حداکثر، زندگی کنند. تا حدودی همین خصیصه است که فیلم‌های هاوکز را، در واقع، تا این اندازه امروزی می‌سازد: در جهان بمب هیدروژن، لزومی ندارد آدم یك خلبان هواپیمای پستی‌ی رشته‌کوههای آند باشد تا حس کند که امکان دارد فردا زنده نباشد.

«داشتن و نداشتن» در سال ۱۹۴۵ در ایـن کشور [انگلستان] با استقبال سرد منتقدین روبـرو شد، کـه ناشی از سه علت بود. تبلیغات پیشاپیش بیشتر تکیه‌اش روی فروش کشفـی تازه بود، لورن باکال ــ «باریك، بهانه‌گیر، بلواگر» ــ و تصمیم به‌این کـه در قبال این تلقین بی‌اعتنا به‌نظر آیند بسیاری را واداشت تـا (گر چه اکنون باور نکردنی می‌نماید) باکال را در حد یك حیله‌ی عوامفریبانه‌کنار گذارند. احساس مـی‌شد کـه به‌داستان بلنـد همینگ‌وی خیانت شده است (در واقـع، بیش از این کـه به‌آن خیانت شده باشد نادیده انگاشته شده ــ تنها یك ربع اول فیلـم اساساً رابطه‌ی روشنی با کتاب دارد). بالاخره، ما چنـان درگیر جنگ بودیم که نمیتوانستیم ــ بخصوص در یك سرگرمی‌ی سبك مردم‌پسند! ــ قهرمانی را بپذیریم کـه دایماً از قبول هـر تعهد نسبت به‌طرف محق براین اساس که «سرش به‌کـار خودش است» سر باز می‌زد، واین که تصمیم نهاییش به‌یاری دادن به «فرانسه‌ی آزاد» در وهله‌ی اول سرچشمه گـرفته از نیاز به پول در آوردن است برای کمك به (الف) یك دختر و (ب) به‌خودش، نه‌الزامـاً به‌همین ترتیب. از نقدها چنین برمیامـد کـه فیلم سخت مایـه‌ی رسوایی‌ست.

در واقع ــ چه‌آن را سرگرمی‌ی سبکی مردم‌پسند بدانیم چـه ندانیم ــ «داشتن و نداشتن» حاوی‌ی یکی ازاساسی‌ترین بیانیه‌های ضد فاشیست است که سینما به‌ما ارائه داشته. حس خشم اخلاقـی در قبال تجاوز به‌آزادی‌ی فردی که از طریق بازی‌ی بوگارت بیان می‌شود، به‌دلیل پالودگی و سادگی‌ی احساسش، غیر قابل جـواب دادن است: در ورای آن‌تمامی‌ی اعتقاد هاوکز در مورد نیاز هرفرد به‌حفظ کمال و عزت نفسش احساس میشود.

بوگارت دقیقاً در مرکز «داشتن و نداشتن» است؛ بازیش‌به

طور قابل بحثی در آن واحد کاملترین نمایش شخصیت بازیگر و نیز بی‌نقص‌ترین تجسم قهرمان هاوکز است. هاوکز همواره درون یك قالب طبیعی کار می‌کند (همه‌چیز از طریق جزئیات شخصیت و حادثه به‌نمایش در میآید) اما کارش گرایشی ناگسسته را (که توسط سینمای «نوع»، بخصوص توسط سینمای ستاره پرور، تأیید و تشجیع می‌شود) در حرکت سوی اسطوره نشان می دهد. لورلای و دوروتی در «آقایان‌موطلایی‌ها را ترجیح میدهند» بیشتر به‌شخصیتهایی اسطوره‌یی شباهت دارند تاشخصیت‌هایی از زندگی‌ی واقعی ــ تقطیری از واقعیت اساسی تا تصویری از نفس واقعیت. هری‌مورگان هاوکز در واقع شخصیتی «واقعی»تر از قهرمانان هومر نیست، گرچه هنگام مشاهده‌ی فیلم در واقعیت او تردیدی نداریم همچنان که در واقعیت قهرمانان هومر تردید نمیکنیم. مورگان، گرچه اصولا شخصیتی انگاریگرا* نیست (و از بعضی نقطه‌نظرها شخصیتی قهرمانی نیست)، مجسم‌کننده‌ی نوعی کمال مطلوب قهرمانانه است. بحث باید درباره‌ی‌ارزشهایی باشد که این کمال مطلوب عرضه می‌دارد.

موررگان مصرانه از قبول تعهد سر باز میزند، تا زمانی می رسد که مستقیماً و شخصاً درگیر است و دیگر مسأله‌ی انتخاب نیست. اشتباه خواهد بود که موضوع فیلم را لزوم تعهد بیانگاریم، گرچه میتوان بدون تحریف بسیار از فیلمنامه به‌چنین برداشتی نیز رسید، و بدون تردید این که قهرمان سرانجام به جانبداری‌ی‌طرف محق‌واردغوغا میشودکمك‌کردتافیلم‌را در۱۹۴۵ قابل‌پذیرش گرداند. اما حتی هنگامی که مورگان سرانجام به‌نبرد علیه‌فاشیسم (که بیشتر توسط سروان رنارعظیم‌الجثه نمایانده‌می شود، بازی‌ی برجسته‌یی از دان سیمور) می‌پیوندد، همچنان به نحو ی‌مصمم با دیدی شخصی به‌مسائل مینگرد: «من از شماخوشم میآید واز آنها خوشم نمیآید». واژه‌ی «من» اهمیت زیادی دارد.

هاوکز و بوگارت مردی را به‌ما ارائه می‌دهندکه زندگیش‌انحصاراً از مرکز خودش سرچشمه میگیرد، و کنش‌هایش از دریافت‌های بلافصل و انگیزه‌های خود آگاهیش تراوش می‌کند. دراینجا واژه‌ی «خود» واقعاً واجد معنایی‌ست: نه‌فقط «کسی که با دیگر مردمان فرق دارد» بلکه «موجودی آگاه که زندگیش از مرکز احساس شخصیت یگانه‌اش سرچشمه میگیرد». این مسأله‌ی منیت نیست: مورگان هرگز، ورای آنچه خود آن را حقوقش میداند، برای خود آزادی یا منافع‌شخصی قائل نیست، او مردی‌ست‌که حس مسئولیتهای اصلیش به‌طور در خور توجهی از فسادپذیری وسیله‌ی ماده‌گرایی* یا انگاریگرایی* در امان مانده. مورگان در قبال جانسون (والترسند) که او را با قایقش اجیر کرده، خود را تاحدی معین مسئول میداند؛ ولی در برابر مسئولیتش نسبت به‌ادی (والتربرنن)، طفیلی‌ی دایم‌الخمری که «زمانی به‌دردخور بوده» این مسئولیت را در درجه‌ی دوم اهمیت قرار می‌دهد، و هنگامی که این دو مسئولیت با یکدیگر برخورد می‌کنند این‌سؤال پیش نمیاید که مورگان کدام را مقدم میداند. وقتی سروان رنار از او می‌پرسد «به‌کدام طرف گرایش داری؟» مورگان، با عبارتی که هاوکز در «ریوبراوو» به‌آن باز میگردد و تکاملش می‌بخشد، پاسخ می‌دهد «این که سرم به‌کار خودم باشد»؛ ولی «کار خودش» شامل ادی و، بعدتر، سلیم (باکال) میشود ــ شامل هرکس که احترام و حمایت شخصی‌ی مورگان را به‌دست میآورد. مسئولیت برای مورگان یك امر غریزی‌ست، نه‌وظیفه، انگیزه‌یی‌ست از همدردی که از مرکز زنده‌اش بی‌اختیار برمیخیزد.

زندگی‌یی که از مرکزی بی‌اختیار ــ شهودی سرچشمه میگیرد زندگی بدون قواعد ثابت است. شخصیت بوگارت اخلاق انعطاف‌پذیر و تجربی‌ی فیلم را تعیین می‌کند. سرقت کیف بغلی‌ی جانسن توسط باکال فاش میکند که جانسن قصد داشته پیش از

پرداخت پول بوگارت «جیم» شود .اخلاقی انعطاف‌ناپذیر احتمالا روی ناهنجاری‌ی این هردوکار (سرقت و فرار) تاکید میکرد. اما اینجا کنش هایت برمبنای آنچه هستی قضاوت میشود ــ قواعد اخلاقی‌ی انعطاف‌ناپذیری وجود ندارد. تماشا می‌کنیم که بوگارت چگونه باکال و جانسن را با نادرستی‌شان روبرو می‌کند، و واکنشهای متفاوتشان را با یکدیگر مقایسه میکنیم. باکال کوششی برای سرپوش گذاشتن نمی‌کند، از ابراز شرم ابا دارد. چیزی‌ست که ناچار بوده انجام دهد و از این رو انجامش داده ــ او، به‌عنوان یك انسان، دست‌نخورده باقی می‌ماند. این اصل «گذران زندگی[۱۲]»ست، فیلمی‌که در آن،گفته میشود، آناکارینا[۱۳] تنش را می‌فروشد اما روانش را حفظ می‌کند: در هردو مورد، تمایزی بازشناخته شده بین آنچه که کسی انجام می‌دهد ،و آنچه که هست ،با این اشاره‌ی ضمنی‌که میتوان‌احساسی‌ازهویت‌شخصی را حفظ کرد و مانع شد که از کنشهای آدم تاثیر گیرد یا آلوده شود. جانسن به‌هیچ‌وجه احساسی از همدردی جلب نمیکند، باز به‌خاطر آنچه که هست: وقتی با نادرستی‌ی خود روبرو می‌شود، توپ می‌زند، به‌دست‌وپا می‌افتد، وقارش رااز دست می‌دهد.

بوگارت نیز خود باید بیاموزد که روی ظواهر قضاوت نکند؛ باید خطرات‌عکس‌العمل‌های قالبی را بیاموزد. تصورمی‌کند باکال را از طریق نحوه‌یی که سیلی‌ی یك مأمور جانورخو را تحمل میکند میشناسد: بی‌اعتنا نظر میدهد « تمرین میخواهد». باکال به‌او میگوید (وانجی دیکنسون، در «ریوبراوو»، به‌همین واژه‌ها باز خواهد گشت) که درباره‌اش بیش از اندازه زود تصمیم گرفته است: بوگارت، به‌عبارت دیگر، باید بیاموزدکه او را به‌عنوان‌یك فرد ببیند، و نه یك نمونه از آدمهایی معین؛ باید زن را ببیند، نه‌کنش‌ها را. به تدریج، در زیر نقاب پرطاقتی‌ی باکال، زخم

---

۱۲) «Vivre sa Vie» ۱۳) Anna Karina

پذیری‌اش به نحو تأثرانگیزی ظاهر می‌شود. نقاب برای جهان است: در زیر آن حساسیت درونی‌ی خود را حفظ کرده.

بوگارت، مانند باکال، درباره‌ی خودش صریح و درستکار است. به دوبورسا (والتر مولنار) می‌گوید «تو فرانسه را نجات بده، من میخواهم قایقم را نجات دهم». در روابطش با دیگران‌نیز به همین اندازه صریح است. رابطه‌اش با سلیم به این سبب به سرعت تکامل مییابد که به اوامکان میدهد دقیقاً ازآنچه درباره‌اش میاندیشد آگاه باشد، و از این‌رو اشتباهاتش درباره‌ی سلیم نیز به‌سرعت تصحیح میشوند. مرتباً از همدردی کردن با کسانی که تقاضای همدردی دارند سرباز می‌زند. هنگامی که فرنچی (مارسل دالیو) با لحنی غمگین می‌گوید خانم‌دوبرسا «خودش نیست»، پاسخ آنی‌ی او این‌است که بپرسد «پس کیست؟» بعدتر، خانم دوبرسا از این‌که مایه‌ی دردسر بوده پوزش میخواهد. به او می‌گوید «شما اصلا متأسف نیستید. فقط از این متأسف هستید که کارهای احمقانه کردید.» در نتیجه، برتری‌ی ناشی از اهمیتی‌که‌زن برای خود قایل است درهم می‌شکند، و انسان ورای آن پدید میشود. رفتارش باادی‌چشم‌به‌راه آموزش‌دودتوسط‌چنس‌در«ریوبراوو»ست ــ به‌ویژه در برخوردشان پس‌از این‌که ادی خود را در قایق پنهان کرده. نگران است مبادا ادی «طاقت نیاورد»، و این را مستقیماً به او می‌گوید، از همدردی خودداری می‌کند چه این کار احتمالا باعث تضعیف ادی خواهد شد. با این همه رفتارش ناشی از بیعاطفگی نیست: همه‌ی آنچه بوگارت انجام میدهد از روی علاقه و احساس مسئولیت است. این صراحت، نه به صورت نوعی خودنمایی، و مسلماً نه به‌صورت ظاهرسازی یا تظاهر به خشونت، بلکه به‌سادگی به صورت بیان فردیت بوگارت متجلی میشود. خصومتهایی فوری می‌آفریند ــ نزد باکال اقرار می‌کند که بیشتر مردم به محض ملاقات با او از «کوره در میروند»ــ مع‌الوصف،

سریع‌ترین راه برای رسیدن به یك تفاهم واقعی، آزمایش وکشف آدمهایی دیگر است.

پیش از این‌درباره‌ی یك «بیانیه‌ی ضدـفاشیست» حرف زدم، و واژه‌ی «فاشیست» را تا حدی با بیدقتی به‌کار بردم. اعتراض فیلم علیه همه‌گونه دخالت‌های اقتدارطلبانه*در حقوق فردی‌ست. هاوکز تصدیق میکند که چندان علاقه‌یی به «دسایس سیاسی» ندارد، و داستان فیلم‌را «تنها بهانه‌یی برای چندصحنه» می‌داند. ایرادی وارد نیست. و روشن است که صحنه‌ها برای هاوکز فقط وسیله‌یی برای بیان اساسی‌ی بوگارت و باکال است. اما دقیقاً توسط اینان است که بیانیه‌ی اساسی‌ی سیاسی مطرح می‌شود. این فردیت بوگارت/مورگان است‌که به لحظه‌هایی چون لحظه‌یی که باکال/سلیم سیلی می‌خورد چنین نیرویی می‌دهد. در این صحنه‌ها اقتدار اخلاقی‌ی عظیمی در شخصیت بوگارت گذارده شده‌است: اعتراض یك فرد واقعی علیه سوء استفاده‌های آنهایی که قدرت رابه‌دست دارند. هاوکز همان‌گونه کارمی‌کندکه بوگارت/مورگان کار میکند، به شکلی مطلقاً ملموس و تجربی. هرگز این احساس را نداریم که «پیامی» در شرف «انتقال یافتن» است: اهمیت به نحوی بی‌اختیار از رابطه‌ی کارگردان، بازیگر، شخصیت، و موقعیت سرچشمه میگیرد، و به همین دلیل نیروی عظیم‌تری دارد: صحنه‌ها، مانند کنش‌های بوگارت، بدل میشوند به بیان مستقیم یك فرد که احساسش به نحوی بی‌اختیار از مرکزی زنده سرچشمه میگیرد. گذشته از همه‌چیز، صحنه‌های اوج بحران با سروان رنار وجود دارد. سه نکته باید ذکر شود. اولا، لحظه‌ی فوق‌العاده‌یی‌که بوگارت در می‌یابد پلیس ادی را دستگیر کرده است، و این امکان هست که او را شکنجه بدهند یا بکشند. پیش‌تر، ظاهر خشن باکال هنگامی که برای برقراری‌ی رابطه‌اش با بوگارت اصرار میورزد درهم ریخته. کف نفس ظاهراً خلل‌ناپذیر بوگارت/مورگان تااین

لحظه حفظ شده است. ناگهان زخم پذیری‌ی مورگان را برای اولین‌بار می‌بینیم ــ به‌نظر میرسد که چهره‌اش جلوی‌چشمهایمان پیرمیشود، کیفیت تکیده و تجربه دیده‌اش ناگهان به‌یأسی میگراید که وسیله‌ی قراردادن همه‌ی آنچه پیشتر دیده‌ییم در مناظر و مرایایی جدید به عمق اهمیت آنها میافزاید. ثانیاً، گلوله‌یی که از هفت‌تیر درون‌کشو شلیك میشود و از میز عبور می‌کند: یکی از عالی‌ترین نمونه‌های توانایی‌ی فوق‌العاده‌ی هاوکز برای یافتن کنشی که کیفیت عاطفی و درونی‌ی یك صحنه را بیان می‌کند. موفقیت کنش (مانند لحظه‌ی مشابهی در اواخر «خواب‌بزرگ»، یا صحنه‌ی‌گلدان در«ریو براوو») وابسته‌ی یك‌زمانسنجی‌ی بی‌اختیار و بینهایت دقیق، و همکاری‌ی بین مرد و زن است. خشونت ناگهانی‌ی گلوله‌یی که چوب را میشکافد تا آزادی‌ی شخصیت‌هارا تضمین کند در عین حال هم انفجار و هم رهایی‌ی هیجانهای جمع شده‌ی تمامی‌ی فیلم است. هاوکز گذشته از همه چیز کارگردانی مادی‌ست: برای بیان ارزشهای عاطفی یا اخلاقی از طریق‌کنش‌ها سینما قالبی بی‌نقص است. سر آخر، کتك خوردن سروان رنار به دست مورگان: نمونه‌ی دیگری از تأکید فیلم روی انعطاف پذیری‌ی اخلاقی. جواب خشونت را با خشونت‌دادن؛ با این وجود احساس می‌شود که صحنه از نظر اخلاقی بی‌نقص است ــ با اعتمادی به مراتب بیشتر از صحنه‌یی مشابه در «الدورادو». تمایزی که «داشتن و نداشتن» روی آن تکیه می‌کند بین کاربرد نیرویی حساب شده و رسمی‌ست که از بالا تحمیل میشود و بیان بی‌اختیار احساسی از تجاوز اخلاقی‌ی یك فرد: بار دیگر، هیجانهای جمع‌شده‌ی تمامی‌ی فیلم پشت‌آن قرار دارد. و یادآور صحنه‌یی‌ست از«نیروی هوایی»(که سال پیش از«داشتن و نداشتن» ساخته شده) که وینوکی (جان‌گار فیلد) خلبان جنگی‌ی ژاپنی را می‌کشد.

بوگارت و باکال در طول ساخته شدن «داشتن و نـداشتن» عاشق هم می‌شوند: که از وقتی آدم به این مسأله پی‌میبردفراموش کردنش غیرممکن است. به‌ندرت دوستاره با چنین دقتی بی‌اختیار در مقابل هم بازی کرده‌اند. نمی‌توانم بفهمم چرا شهرت فیلـم قرینه‌ی این فیلم، «خواب بزرگ»، در سطحی تا این اندازه بالاتر قرار دارد. گفتگوهای «خواب بزرگ» در تمامی‌ی فیلم ماهرانه و زیرکانه نوشته شده، گفتگوهای «داشتن و نداشتن» نیز همینطور است، اما به واسطه‌ی آگاهی‌ی ما از عواطف آزادتر و نیرومندتری که زیربنای فیلم را میسازد این گفتگوها برنـدگی‌ی بیشتـری میبابند. جهان «خواب بـزرگ» از نقطه نظـر وسعت و شدت احساسی که در آن امکانش میرود بسته‌تر است. در حالی‌که «خواب بزرگ» در کار هاوکز جنبه‌ی حاشیه‌یی دارد، «داشتن و نداشتن» در مرکز است.

«ریو براوو»

پیدایش «ریوبراوو» واکنش هاوکز در قبال «صلات ظهر» بود: قهرمان «صلات ظهر» همه‌ی فیلم را صرف تقاضای کمك می‌کند و سر آخر نیازی به‌آن ندارد. هاوکز تصمیم گرفت این جریان را وارونه کند: قهرمان «ریوبراوو» هرگز تقاضای کمك نمیکند و اغلب آن را رد می‌کند؛ و در هر بحران به‌آن نیاز دارد. رابطه‌ی این دو فیلم دقیقاً به‌همین سادگی نیست؛ تنها د ومورد استثنا در این طرح کلی‌ی وارونه کردن جالب توجهند، چرا که امکان دارد هردوی آنها، چه هاوکز آگاهی داشته یا نداشته، جنبه‌هایـی از «ریوبراوو» را در ذهنش پدید ساخته باشند: ۱) کلانتر (گری کوپر) در «صلات ظهر» کمك یك عاجز دایم‌الخمر یك چشمی را

یکبار واقعاً رد می‌کند، مرد در این عرضه کردن کمك امکانی می‌بینند برای باز یافتن عزت نفسش: به‌کوپر می‌گوید «من یکوقتی بدرد خور بودم»، جمله‌یی که بدون شك همان‌اندازه در وسترن‌ها عمومیت دارد که بعضی عبارات موسیقی در موسیقی‌ی اواخر قرن هیجدهم معمول بود، با این همه‌جمله‌یی‌که‌هاوکز (مانند موتسارت با باسمه‌های دورانش) میتواند سرشار از کشش کند. آیا باید نقطه‌ی آغاز دود وستامپی را در این صحنه ببینیم؟ از یك نظر ــ آشکارا ــ نه، چرا که هردوی این شخصیت‌ها، و رابطه‌ی آنها با قهرمان اصلی‌ی فیلم، به‌نیاکان خود در کار شخص هاوکز باز میگردند، و به‌ویژه به‌ادی در «داشتن و نداشتن». با این همه، با در نظر داشتن رابطه‌یی که هاوکز معترف است بین «ریوبراوو» و «صلات ظهر» وجود دارد، و پیچیدگی‌ی تأثیرات وخاطراتی که می توانند زیربنا ی‌هرکار بزرگ هنری باشند، شاید چندان دور از منطق نباشد که در این شباهت گذرا کمابیش اهمیتی ببینیم.
۲) دخالت نهایی‌ی گریس‌کلی (کشتن مردی از پشت سر برای نجات همسرش، علیرغم اصول «کویکر»ی[۱۴] [مذهبی]اش) لحظه‌یی ست که کوپر واقعاً به‌کمك نیاز دارد، و شاید نقطه‌یی آغازی‌ست برای صحنه‌ی‌مشهور گلدان در «ریوبراوو» و پریشانی‌ی بعدی‌ی انجی‌دیکنسون از این‌که مسئول مرگ چهار مرد بوده‌است. شهرت «صلات ظهر» ــ که همچنان یکی از بهترین وسترن‌ها محسوب می‌شود، فیلمی که از طریق القای اهمیتی مبتنی برنیت اخلاقی به‌یك «نوع» حقیر اعتبار می‌بخشد ــ با توجه به‌عکس‌العمل موجود نسبت به‌وسترن واساساً نسبت به‌سینما، بسیار آشکار کننده‌است. این شهرت تنها دلیل من برای دست زدن به‌مقایسه‌ی کوتاهی بین دوفیلم است: «صلات‌ظهر» به‌خودی‌ی‌خود به‌منتقدی‌که‌سینمارا، در توانایی‌هایش وتااندازه‌یی‌درموفقیت‌هایش، همطراز هنرهای‌دیگر

---

۱۴) Quaker

تلقی می‌کند چیزی ارائه نمیدهد که احتمالا در خور یك بررسی‌ی جدی‌باشد. این فیلم به‌زعم من نمونه‌ی اصل فیلم «اسکار»ی‌ست، محصول به‌هم‌پیوستن استعدادهای‌کارگران‌نمونه‌ی اصل «اسکار»ی (زینه‌مان)، نویسنده‌ی نمونه‌ی اصل «اسکار»ی (کارل فورمن)، وتهیه‌کننده‌ی نمونه‌ی اصل «اسکار»ی (ستنلی کریمر) است: سه شخصیتی که کارشان با آن «نیات خیر»ی ویژگی می یابد که گفته میشود راه تا جهنم را فرش کرده است. نیات ذهنی، نه نیات عاطفی یا نیات شهودی: نیات ذهن آگاه، ذهن مصمم، نه تمامی‌ی یك انسان. فیلم پر از تمهیدات است. قالب هرصحنه چنان طرح شده که در جهت یك نکته‌ی ساده‌ی اخلاقی گام برمیدارد و به‌بیان آن میانجامد، در حالی که شخصیت، کنش و گفتگو به‌سختی و تنها به‌همین منظور به‌کار گرفته می‌شود. هیچ کجا آن حس‌منطق درونی، حس پیشرفت ذاتی، حس شکل گرفتن جریان‌های طبیعی از طریق تأثیرات متقابل شخصیت‌ها برهمدیگر، چیزی که می‌توان در بهترین فیلم‌های هاوکز دید وجود ندارد. این ویژگی تنها در فیلمنامه نیست که دیده می‌شود. کارگردانی‌ی زینه‌مان، برونی و میان‌تهی، کاملا با آن همطراز است. نحوه‌یی که بازیگران را به کار میگیرد به‌طرزی تقریباً دایمی زشت است، حرکات باسمه‌یی پشت‌حرکات‌باسمه‌یی (نگاهی‌بیاندازید، مثلا، به‌تامس‌میچل‌بیچاره درصحنه‌ی کلیسا، در حالی که نقش کید او در «فقط فرشته‌ها بال دارند» از زمره‌ی بزرگترین بازیهای نقش دوم سینمای امریکا به شمار می‌رود)، همان‌طور که در انتخاب مخل استقرار دوربین زاویه‌ی باسمه‌یی‌ست که پشت زاویه‌ی باسمه‌یی می‌آید.

در اینجا مطالبی کاملا اساسی مطرح‌اند، ازجمله مسأله‌ی این که اساس یك چیز باسمه‌یی چیست. اما در «صلات ظهر» حتی یك شخصیت یا یك موقعیت نیز به‌طور بی‌اختیار ـ شهودی احساس نمیشود؛ هیچ‌چیزی ازدل‌برنمیآید، بلکه‌کاربرد پرزحمت درسی‌ست

که به‌دقت آموخته شده. میتوان به‌فیلمنامه‌ی کارل‌فورمن به‌خاطر تمهیداتش حمله کرد، اما، در نهایت، درك این که چرا «صلات ظهر» فیلم بدی‌ست درك این موضوع است‌که سینما هنرکارگردان به‌حساب میآید. موقعیت‌هایی وجود دارد، مانند صحنه‌ی بین جورادو و بریج[۱۵] که احساس تحقیر زن نسبت به‌مرد سرانجام پس از خود داری‌ی طولانی به‌فوران درمی‌آید؛ این صحنه‌ها از نظر عاطفی کاملا معتبراند، اما همین صحنه‌ها را زینه‌مان به‌کمك پرشهایش به‌نماهای نزدیك در بدیهی‌ترین دقایق، ریشه گرفته در اصول قراردادی، پافشاریش روی بازی‌یی که به‌بدترین وجه کلمه قراردادی‌ست (این قصور بازیگران نیست)، و بدیهی بودن حرکات و حالات که دقیقاً با بدیهی بودن تدوین مطابقت دارد، بیرحمانه به‌صورت نمایشی احساساتی و باسمه‌یی در می‌آورد.

هنگامی که با سینما سروکار داریم اعمال قضاوتی نهایی از این دست، آشکارا دشوار است (منتقد ادبی چه‌امتیاز بزرگی دارد که می‌تواند نقل قول کند!): نه‌تنها باید به‌تجربه‌ی مشترك خواننده روکرد، بلکه باید به‌حافظه‌اش نیز برای به‌یادآوردن این تجربه متوسل شد. ولی می‌توان، در مورد «صلات ظهر» به‌چند نارسایی‌ی اصلی‌ی آشکار اشاره کرد که نشانیهای گویایی از کیفیت فیلم‌اند ــ کیفیت آن به‌عنوان یك اثر هنری، به‌عنوان گزارش تجربه‌یی به‌دست آمده و احساس شده (اگر چه به‌طور غیر مستقیم بیان شده باشد). تمامی‌ی صحنه‌ی‌کلیسا را درنظربگیرید، که در آن به‌کارگیری‌ی باسمه‌یی‌ی جمعیت گرد آمده به‌صورت یك واحد و همچنین تك‌تك افراد به‌حدودی خنده‌آور می‌رسد. نحوه‌ی کار با رابطه‌ی کوپر ــ کلی را در نظر بگیرید. احتمالا مسأله‌ی مهمی‌ست که تماشاگر حس‌کند این رابطه پرمعناست، که احساسی

---

۱۵) Lloyd Bridges, Katy Jurado

از نیازهای مشترك عقیم مانده وکشش‌های ناشی ازآن به‌تماشاگر منتقل شود. بااین همه اگر به‌آنچه زینه‌مان عملا به‌ما ارائه می‌دهد بنگریم، گذشته از یکی دو کوشش نامطمئن گریس‌کلی برای درونی کردن نقشش درمراحل اولیه‌ی فیلم، هیچ‌چیز متقاعد کننده‌یی در فیلم نمی‌یابیم. همسر قهرمان فیلم تنها به صورت عروسکی باقی می‌ماند، و به‌مقتضای داستان مورد استفاده قرار میگیرد: ورای بیان صریح «کویکریسم»[۱۶] او، که آنگاه صرفاً بدیهی انگاشته می‌شود، هیچ دریافتی از واکنش‌هایش منتقل نمیگردد. همه‌ی چیزهای مهم، درواقع، بدیهی انگاشته میشود: نیازکوپر به او، اهمیت ازدواج برای‌کوپر، به‌تکه‌یی‌ازمفروضات تقلیل می‌یابد، و هرگز احساس نمیشود که واقعی‌ست. به‌نظر میرسد کسی، درواقع، فقدان چیزی را احساس کرده، این که مایه‌ی ازدواج نیازمند یکی دو تکیه‌گاه مصنوعی‌ست؛ نتیجه‌اش تکرارخسته‌کننده‌ی سطرهایی از آواز متن روی نوار صداست، «هراسی از مرگ ندارم اما آه! چه‌کنم اگر ترکم کنی؟»ــ اهمیت ازدواج تنها درآواز وجود دارد، بیان صریح نیاتی که بکلی تجسم نیافته باقی می‌ماند.

اما جالب‌ترین نکته، در قیاس با هاوکز و «ریوبراوو»، انگیزه‌ی کنش‌های قهرمان است. فکر می‌کنم روشن باشد که برای کلانتر، به‌همان‌گونه که برای قهرمانان هاوکز، انگیزه‌ی اساسی حفظ عزت نفس است ــ او باز میگردد تا با فرنك‌میلر[۱۷] مقابله کند چون عجز در این مورد، برایش، به‌منزله‌ی شکستی خواهد بود در محدوده‌ی برداشت شخص او از مردانگی. میتوان اندیشید که حفظ عزت نفس مایه‌یی‌ست که به‌سادگی روی هر فیلم «نوع» وسترن پیاده میشود (حتی می‌توان گفت که تابع ضمنی‌ی آن‌است). این مایه‌ی «ریوبراوو» نیست که آن را فیلمی

---

۱۶) Quakerism ۱۷) Frank Miller

بزرگ می‌سازد، بلکه شدت و بلوغی عاطفی‌ست که از طریق آنها این مایه احساس شده است. سطحی که این مایه در «صلات‌ظهر» به‌کار گرفته میشود، تصور می‌کنم، میتواند از طریق یك صحنه منصفانه نمایانده شود، از طریق صحنه‌یی که گریس‌کلی با جورادو روبرو میشود واز او می‌پرسد چرا کوپر قصد اقامت دارد. قطع به‌نمایی نزدیك از جورادو، که، باتأکید زیاد، می‌گوید «اگر نمیدانی، نمیتوانم برایت توضیح دهم». خواننده‌یی که متوجه منظور من از باسمه (برحسب بازی، تدوین، موقعیت دوربین) نیست، بهتر است به‌مطالعه‌ی همین لحظه بپردازد. شهرت «صلات ظهر»، درواقع، روی دوچیز تکیه دارد، که هردو در قیاس آنچه فیلم عملاهست، کاملا سطحی‌اند: رعایت بی‌انعطاف وحدت‌ها (که فیلم‌هرگز نمی‌گذارد فراموششان‌کنیم)، «پیام»فیلم. پیام فیلم درواقع تنها دلیل موجودیتش است.

«ریوبراوو» سنتی‌ترین فیلم‌هاست. تمامی‌ی هاوکز بلافاصله پشتش است، وتمامی‌ی سنت و سترن، و در ورای آن خود هالیوود قرار دارد. اگر قرار میشد فیلمی انتخاب کنم که برموجودیت هالیوود صحه بگذارد، تصورمیکنم «ریوبراوو»را انتخاب میکردم. هنگامی که کار هاوکز سرسختانه سنتی‌ست خود او کاملترین حالت‌های شخصی و فردیش را دارد: هرچه اساس آشناتر باشد، آزادانه‌تر احساس می‌کند خودش است. رد همه‌چیز را در «ریوبراوو» میتوان تاسنت وسترن دنبال کرد؛ بااین‌همه، همه‌چیز در فیلم هاوکز اساسی‌ست ــ هرشخصیت، هرموقعیت، هر صحنه اورا یقیناً به‌همان نحوی بیان می‌کندکه هرجزء یك‌فیلم‌آنتونیونی آنتونیونی را بیان می‌کند.

صورتی از شخصیت‌های قالبی و قراردادی‌ی وسترن تهیه کنید، صورت تهیه شده تقریباً بدون شك شامل شخصیت‌های زیر خواهد بود:

۱) قهرمان: قوی، ساکت، لغزش‌ناپذیر.
۲) دوست قهرمان: بانقطه‌ی ضعف، لغزش‌پذیر، احتمالا وقت نیازمندی انتظاراتش را برنمیآورد یا به‌او خیانت میکند (به‌دلیل جبن، طمع، و غیره).
۳) زن مشکوك‌الحال، در میخانه کار میکند یا آوازی می‌خواند، قمار می‌زند؛ احتمالا هنگام نجات زندگی‌ی قهرمان خواهد مرد.
۴) دختر خوب، آموزگار مدرسه یا دختر مزرعه‌دار، متعلق به‌فضاهای سرباز، اجتماعی؛ هنگامی که قهرمان سروسامان یافت با او عروسی خواهد کرد.
۵) دستیار مضحك قهرمان، پرحرفی می‌کند، مشروب‌خوار.
۶) گاوچران آوازخوان، گیتار میزند.
۷) مکزیکی‌ی مضحك، ترسو، پرحرفی می‌کند، سرودست تکان میدهد.

در شش‌تا ازاین هفت قالب قراردادی می‌توان اساس شش شخصیت اصلی‌ی «ریوبراوو» را باز شناخت؛ تنها دختر مزرعه‌دار منزه دیده نمیشود. این شخصیت‌های قالبی بدون کمترین خود آگاهی یا بدون این که باعث پایین‌آوردن سطح شوند به‌کار گرفته شده‌اند. هاوکز فیلمش را براین پایه‌های سنتی بنا میکند؛ همچنان که بنایش را روی بازیگرانش میگذارد، و به‌شیوه‌یی خلاقه به‌کاوش وکاربرد امکانات ومحدودیت‌های ویژه‌شان می‌پردازد. همان‌طور که «داشتن و نداشتن» کاملترین بیان بوگارت را به‌ما عرضه کرد،

در این‌جا نیز جان‌وین، دین‌مارتین، والتربرنـن و سایرین قـادر هستند خود را نمایشگر کنند، امکانات بالقـوه‌ی شخصیت‌هـای آشنای روی پرده‌ی خود را برآورده سازند. نکته‌ی فوق‌العاده آن که، گرچه میتوان رد همه‌ی این شخصیت‌ها را تا نمونه‌های سنتی‌ی وسترن و تا شخصیت خود بازیگران دنبال کـرد، شخصیت‌هـای «ریوبراوو» در عین حال تماماً و در اصل هاوکزی هستند، و این مسأله به‌نحوی غیرقابل تردید دررفتار، نقطه‌نظرها،وگفتگویشان هویداست. این فیلم، تصور می‌کنم، کامل‌ترین بیانی‌ست کـه از هاوکز داشته‌ییم، کاملترین بیانی از موقعیت او. در «ریوبراوو» هیچ‌چیز باسمه‌یی وجود ندارد.

قسمتی از لطف پیچیده‌ی فیلم را می‌توان برحسب تضادهای ظاهری تعریف کرد: فیلم شدیـداً سنتی و در عین حـال مطلقـاً شخصی‌ست؛ طبیعی‌ترین فیلم وسترن است، همه‌ی کنش‌ها ورابطه های متقابل به‌نحوی طبیعی ازنطفه‌های باز مایه‌یی ریشه میگیرند که خود به‌صورت حوادث بیان میشود، و با این هـمه در سبکـی مصنوع خلاصه شده است؛ اگر کسی فیلـم را بیطرفانه بنگـرد، متوجه سادگی‌ی بی‌حدش میشود ــ چندتایی شخصیت، کمتریـن صحنه‌آرایی، بدون تن در دادن‌به‌هیچ عامل نمایشی (به‌استثنای دینامیت درآخر فیلم) یا زیبایی، با این وجود اگر خود را تسلیم فضا و «احساس» فیلم کند بیش از هرچیز دیگری متذکـر غنـای عظیم و گرمای آن خواهد بود. این ویژگی‌ها باهـم وابستگـی‌ی نزدیکی دارند. این کیفیت‌های سنتی‌ی وسترن‌اند که به‌هاوکـز اجازه می‌دهند تا فیلمی به‌این اندازه سبك‌دار بسازد که، تا وقتی عقب نایستاده‌ییم و درباره‌اش تأمل نکرده‌ییم، از سبك‌داربودنش چنین ناآگاهیم؛ سبك‌داربودن و سادگـی تنها دونحـوه‌ی مختلف نامگذاری‌ی یك چیز واحد است؛ غنا و گرما از شخصیت هاوکز سرچشمه میگیرد، که در همه چیز راه مییابد؛ و این شکل سنتی و

سبك‌دار است که او را آزاد می‌گذارد تا با حداقل قیود یا تعارض خود را بیان کند.

واژه‌ی «سنتی» هنگامی که در مورد وسترن به‌کار مـی‌رود، می‌تواند به‌معنای دوچیز باشد، و دو نوع وسترن کاملا متفاوت. این «نوع» حوزه‌ی وسیعی را در اختیار کارگردانی می‌گذارد که نسبت به‌گذشته‌ی امریکا گرایش دارد، نسبت به‌خط فاصل تاریخ واسطوره، ومراحل‌ابتدایی‌ی تمدن، بدوی،خطرناك، تکان‌دهنده. اما این «نوع» همچنین مجموعه‌یی از قراردادهای مناسب را ارائه می‌کند که به‌کارگردان اجازه می‌دهد تا از درگیری‌هـای واقعیت سطحی‌ی معاصر و ازتقاضاهایی برای همه‌آنچه محتمل‌است برهد، و به‌بیان نیازهای اساسی‌ی معین انسانی یا به‌کاوش در مایه‌هایی شخصی بپردازد. اگر وسترن‌های کلاسیك جان‌فورد، که، به‌نحوی پرمحبت و سرشار از غم دوری، گذشته‌را فرامیخوانند، نمونه‌های بارز نوع اول باشند، «ریوبراوو» نمونه‌ی بارز نوع دوم است. این بازشناسی، به‌اندازه‌ی کافی واضح اما بسیار پراهمیت، می تواند با مقایسه‌ی شهر «کلمنتاین عزیز من»[۱۸] اثر فورد با شهر «ریوبراوو»به‌توضیح درآید.شهر[۱۹] فورد همراه‌باعشق به‌جزئیات دقیقاً برای بیان احساسی از تمدن بدوی در مقابل پهناوری و بی اعتنایی‌ی طبیعت خـلق شده است، احترام ژرف نسبت بـه‌تلاش انسانی و پیروزی‌ی انسان حتی در وجود ساده‌ترین مردان که به نحوی سخت گویای ویژگی‌ی این کارگردان به‌نمایش درمیآیـد: ازطرفی آرایشگاه بن‌تان[۲۰] و پاشیدن عطرپیچك روی موها،ردیف میزهای پوشیده بـا رومیزی که در اتـاق ناهارخـوری‌ی تیره‌ی میهمانخانه برای غذا مرتب و آماده شده‌اند؛ از طرفـی دیگـر، وسعتهای پهناور بیابان که در آن برآمدگی‌های سنگـی بااشکـال

---

۱۸) «My Darling Clementine»
۱۹) Tombstone
۲۰) Bon Ton Tonsorial

عجیب به‌طرزی باشکوه برخاسته‌اند. فورد جامعه‌ی خود را درمقابل بیابان جای میدهد، میهمانخانه‌های چوبی، چوببستهای برج کلیسا، مردمانی که برکف ناتمام و چوبی‌ی کلیسا می‌رقصند به‌نحوی ناخودآگاهانه در زیر آسمان خوش میگذرانند، در حالی که از همه‌سو وسیله‌ی خلاء پهناور بیابان محاصره شده‌اند.

چنین چیزی در «ریوبراوو» وجود ندارد. در اینجا تمامی‌ی مایه‌ی فورد مبنی بردفاع از نظام متمدن و ارزشهای متمدن در مقابل عوامل مخرب در واکنشی واحد و نیرومند فشرده شده‌است، واکنشی که وسیله‌ی جنایت، خشن، بی‌دلیل، احمقانه ــ که در تمامی‌ی حوادث فیلم به‌چشم میخورد ــ به‌نحوی چنین پرقدرت فرا خوانده میشود. شهر هاوکز متشکل از زندان، میهمانخانه، میخانه‌ها، وردیف‌های نامشخص و بی‌زیورنمای جلوی‌خانه‌هاست؛ ساکنین تنها وقتی ظاهر می‌شوند که داستان ایجاب می‌کند، و کوچکترین تلاشی برای فراخواندن آن احساس جامعه‌که زیباترین و ویژه‌ترین خصوصیت کار فورد است اعمال نمی‌شود. اگر در یك انبار ابزارهای کشاورزی وجود دارد، این ابزارها به‌منظور سنگری در نبردی با تفنگ در نظر گرفته شده، و نه به‌منظور اشاره به‌پسزمینه‌یی از فعالیت‌های کشاورزی؛ اگر انبارآلوده‌ی غبار و پوشال است، این به‌منظور خلق فضا یا خلق احساسی از مکان نیست، بلکه به‌سادگی برای کورکردن موقت یك شخصیت به‌کار گرفته میشود. هرتکه از آرایش صحنه صرفاً برای حوادث فیلم ضروری‌ست. پسزمینه‌ی اجتماعی در برهنه‌ترین حداقل باقی می‌ماند، حدی که ورای آن از مصنوع بودن سبك آگاه می‌شدیم. حتی زندان و میخانه که مراکز اصلی‌ی حوادثند به‌نظر نمی‌آید دارای هیچ‌گونه کاربرد اجتماعی‌ی واقعی باشند (ظاهراً کسی در مهمانخانه اقامت نمی‌کند مگر این که داستان فیلم ایجاب کند: بیشتر فیلم فقط انجی‌دیکنسون در میهمانخانه‌اقامت دارد)؛ امابین

زندان و میهمانخانه تضاد پنهان و تمثیلی‌ی معینی وجود دارد (زنان گرایش به‌حکم‌فرمایی‌ی در میهمانخانه دارند، و به‌زندان راه ندارند، جایی که اجتماع کوچکی تنها از مردان در انزوا نضج می‌گیرد). میخانه‌یی که ماجرا در آن آغاز می‌شود از نظر فضا چنان خنثی می‌ماند که «حضور»ش به‌سختی درذهن تماشاگر باقی میماند: هاوکز آن را نه‌به‌مثابه‌گونه‌یی از ظرافت بالقوه‌ی تمدن (هرچقدر که بدوی باشد) به‌کار میگیرد، و نه‌به‌منظور خلق پسزمینه‌یی ازخشونت و بی‌نظمی‌ی ابتدایی: تنهایك‌میخانه است. و نه‌کوششی هست برای فراخواندن گذشته: لباس‌ها نه‌فقط به طرزی مزاحم مصنوع و سبك‌دار نیستند، بلکه در عمل کاملا حالت خنثی دارند.

نتیجه‌ی این همه دوگانه است. هاوکز را از قید همه‌ی تعهدات برای اجرای خواسته‌های طبیعیگرایی*ی سطحی و ازهمه‌ی قراردادهای گردآمده‌ی سنت وسترن می‌رهاند و به‌او امکان کار با قالب‌هایی چنان ساده را ارائه می‌دهد که میتوان پذیرفته شده انگاشتشان؛ و این به او قدرت میبخشد تا توجهش را روی شخصیت‌ها و روابط آنها متمرکز کند، روی نقطه‌نظرهای ویژه و مایه‌هایی که از طریق این روابط بسط پیدا می‌کنند، تاحدی که‌دریك‌وسترن‌فضای‌آزادغیرممکن‌است: باشخصیت‌های«ریو براوو» نزدیکی‌ی بیشتری احساس میکنیم تا شخصیت‌های «رود سرخ»، چه‌رسد به«خواب‌بزرگ». پسزمینه‌ی خنثای صحنه‌ی اول فیلم به برخورد اولیه‌ی بین وین و مارتین وضوحی مؤثر می‌بخشد. اما اشتباه خواهد بود اگر سادگی‌ی برهنه‌ی صحنه‌آرایی را در این فیلم تنها به‌صورت کوششی برای راحت‌تر کردن کار در نظر بگیریم. این سادگی همچنین، و با اهمیتی بیشتر، دارای کارکردی گویاست، فضایی بی‌نقص به‌دست میدهد برای پرهیزکاری که نقطه‌ی نظر هاوکز را در قبال زندگی ویژگی می‌بخشد. حوادث

«ریوبراوو» در برابر پسزمینه‌یی سخت و برهنه به‌نمایش در میآیند، بدون این‌که هیچ‌عاملی فرد را از یافتن رابطه‌ی اساسیش بازندگی بازبدارد. ازمیان برداشتن‌کمابیش یك‌قالب اجتماعی‌ـ بدل کردن اجتماع به‌نوعی دستاویز ـ تمامی‌ی تأکید را روی حس خویشتن شخصیت‌ها متمرکز می‌کند: روی نیازشان برای پیداکردن دریافتی از یك هدف و معنانه از طریق تبعیت کردن از یکی از نظامهای در حال رشد، بلکه در درون خویش، در نیازهای شخصی و غریزی‌شان.

ارزش قراردادهای موجود این است که نه‌تنها پایه‌ی محکمی برای ساختن ارائه می‌دهند بلکه انتظاراتی را در تماشاگر ایجاد می‌کنند که میتوان به‌نحوی خلاق وارونه کرد. این اصل را می‌توان در هر قالب هنری در هردوره‌یی که سنتی کاملا رشد یافته در دسترس هنرمند قرار دارد مطالعه کرد. میتوان این امر را به‌روشنی در موتسارت مشاهده کرد: بیشتر طراوت موسیقی‌اش، توانایی‌ی دایمی‌ی این موسیقی در به‌شگفتی آوردن و برانگیختن شنونده‌سوی آگاهی‌ی تازه، از کارش با زبان «قراردادی»‌ی زمان خود برای برانگیزاندن وفریفتن انتظارها سرچشمه‌میگیرد ـ ازکششی‌مدام بین پسزمینه‌ی قراردادی ونغمه‌هایی که عملا نوشته‌شده. تأثیرآن به‌مقدارزیادی بستگی دارد به‌باخبری‌ی ما از پسزمینه، که نیازی نیست الزاماً یك‌باخبری‌ی خودآگاه باشد. این‌کشش بین پسزمینه و پیشزمینه، بین قراردادهای وسترن و آنچه هاوکز عملا با آنها می‌کند، در همه‌جای «ریوبراوو» مشهود است. برای هرکسی که فیلم را دیده، این کشش، در رابطه‌ی بین شخصیت‌هایی که فیلم روی آنها ساخته شده و شخصیت‌های قالبی که در بالا آوردم بلافاصله آشکار می‌شود. در نظر بگیرید، به‌عنوان مثال، هاوکز چگونه جان‌وین را به‌کار میگیرد ـ هم کیفیت‌ها و هم محدودیت

هایش را. او نمونه‌ی اصل قهرمان وسترن است، نیرومند، ساکت، لغزش ناپذیر. کم‌حرفی‌ی او اسباب خنده می‌شود (به‌ویژه در صحنه‌های باانجی‌دیکنسون) که تا حدی به‌آگاهی‌ی ما از جان ت. چنس در حد یك شخصیت «نوع» وابسته است؛ در عین حال، مفهوم قهرمان‌گرایی‌ی پرهیزکارانه که جان‌وین به نمایش در میآورد یکی از اساسی‌ترین‌معیارهای رفتار را به‌فیلم ارزانی می دارد. به‌رغم تمامی‌ی شگرد نمایی و استادی‌ی فنی‌یی پنهان اما به‌نهایت رسیده، هنر هاوکز، در فاقد بودن هرخودآگاهی، در گرایشش سوی سروکار داشتن مستقیم با نیازهای اساسی‌ی بشر، درطراوت بی‌اختیار ــ شهودیش، باترانه‌های توده‌ی مردم قرابت هایی دارد: درنظر بگیرید چگونه، به‌عنوان مثال، ازاین‌که بیشتر شخصیت‌ها با چیزی به‌جز نام خودمانی‌یی توصیفی ــ فراخواننده بازشناخته شوند سرباز میزند: دود، فدرز، ستامپی، کلورادو... حتی چنس به‌نظر نامی خودمانی میآید. کلورادو در جایی نام خانوادگی هم دارد، اما چه‌کسی آن را به‌خاطر می‌آورد؟ احساس می‌شود که شخصیت‌ها بیشتر از یك ترانه‌ی عامیانه بیرون می‌آیند تا از زمینه‌ی اجتماعی واقعی: رابطه‌ی این شخصیت‌ها باواقعیت از این دست است.

فدرز محصول پیوند نمونه‌ی اساسی‌ی خود ــ دختر میخانه‌ــ وزن هاوکزی‌ست، درشت اندام و مستقل و در عین حال حساس و زخم‌پذیر، همطراز هرمردی و در عین حال به هیچ وجه مردانه نیست. کشش بین پسزمینه (قراردادها) و پیشزمینه (خود شخصیت‌ها) هیچ جای دیگر تا این اندازه آشکار نیست. در اینجا از «سرگرم‌کننده»ی بی‌پروا و خوش قلب که (غالب اوقات) در مقابل گلوله‌یی شلیك شده سمت قهرمان قرار می‌گیرد و می‌میرد بسیار دور شده‌ییم. بازی‌ی فوق‌العاده‌ی انجی دیکنسون تجسم کامل یك زن هاوکزی را به ما ارائه می‌دهد، با هوش، از پای باز

ننشسته وحساس. احساس زنی که در آنچه واقعاً برایش مهم است چنگ میاندازد به‌نحوی دایمی وجـود دارد. زیبایـی‌ی شخصیت چشمگیر است، زیبایی‌ی فردی زنده که در قبال هرموقعیتی از یك مرکز مطمئن خویشتن به‌نحوی بی‌اختیار عکس‌العمل‌نشان‌می‌دهد. و این چندان مسأله‌ی شخصیت‌پردازی نیست بلکه بیشتر مسأله‌ی تبیین یك کیفیت زندگی‌ست (چیزی بسیار نادرتر). آنچه آدم در کار هاوکز بیش‌از هرچیز دیگر دوست‌میدارد، سرآخر، زنده‌بودن تعدادی چنین زیاد از آدم‌هایش است.

ستامپی (والتر برنن) وکارلوس (پدرو گونزالس‌ـگونزالس) نمودهای دیگر و درخشانی هستند از سنت شخصیت‌های قالبی‌ی مضحکی که برای رفع ملال در فیلمهای وسترن میآیند. هردو، نه تنها در حوادث، بلکه در طرح کلی‌ی اخلاقی‌ی فیلم، چنان کمـال یافته‌اند که عبارت «شخصیت‌هایی مضحك برای رفع ملال» بـرای تشریح نقش‌شان به‌طرز مسخره‌یی نارساست. در ستامپی، مانند چنس / وین، شخصیت سنتی به‌نحوی غیرقابل‌تشخیص درشخصیت بازیگر ادغام می‌شود. «شخصیت»[۲۱] پیرمرد از کار افتاده‌ی وراج و بی‌دندان برنن در تعداد بسیاری از فیلم‌های دیگر شکل گرفته (بعضی‌ازآنهاکار هاوکز است‌ـ«داشتن ونداشتن»، «رود سرخ»). شیوه‌ی کار هاوکز در مورد برنن / ستامپی مشابه شیوه‌ی کارش با وین / چنس است: شخصیت تانهایتی رانده میشود که در مرز هزل است. در مورد چنس نتیجه‌ی این شیوه‌ی کار این است که، با در معرض امکان تمسخر گذاشتن «شخصیت»، اعتبار ارزشهایی که تجسم میبخشد به‌محك زده میشود. در مورد ستامپی نتیجه دو گانه است: از سویی با خنده‌دارترین و غنی‌ترین، و تجسم یافته ترین تقلید برنن از پیر مردی با این خصوصیات روبرو هستیم؛ از سوی دیگر، موقعیت شخصیت دیگر حاشیه‌یی نیست (به عکس

---

۲۱) Persona

موقعیت «شخصیت مضحکی برای رفع ملال»). وراجی‌ی او به‌تدریج در مقابل پوششی روی‌ترس وحسی ازعدم کفایت‌ظاهر می‌شود؛ با کمك به از پا درآمدن دود، نقش مهمی در رشد حوادث به‌عهده دارد. در مورد ستامپی، طنز و حزن تجزیه‌پذیر نیستند.

عکس‌العملی که این شخصیت پردازی برمیانگیزاند به نحو قابل توجهی پیچیده است: ستامپی مضحك، تأثر انگیز، دیوانه کننده، و غالباً همه‌ی اینهاست در آن واحد؛ با این همه، در حالی که به تمامی از محدودیت‌هایش آگاهی داریم، لحظه‌یی نیست که او را محترم نشماریم.

کارلوس مسأله‌ی کلی‌تری را مطرح میکند: چیزی که برخی از منتقدین آن را گرایش‌های تعصب نژادی‌ی هاوکز دانسته‌اند. من خودم احساس می‌کنم که هاوکز از احساسات تعصب نژادی پاك بری‌ست؛ در مورد کارلوس، در مورد داچمن در «فقط فرشته‌ها بال دارند»، در مورد کانادایی ــ فرانسوی‌های «آسمان بزرگ». به سادگی شخصیت‌های «نوع» (و غالباً ایفاگران این نقش‌ها) را میگیرد و فیلمش را روی آنها بنامیکند. می‌توان گفت که اساساً وجود چنین شخصیت‌های «نوع» به خودی‌ی خود توهین‌آمیز است، و این حرف صحیحی‌ست؛ تصور می‌کنم، می‌توان از این حدگذشت و به این شکوه رسید که هاوکز از روی بیفکری به دوام این توهین کمك می‌کند؛ اما این مسأله تا اندازه‌یی با پیدا کردن عنادی ناشی از تعصب نژادی درطرز تلقی‌اش تفاوت دارد. هاوکز به‌سادگی ــ و بسیار هاوکز وار ــ از قرار دادها (وبازیگرانی) که در دسترس هستند استفاده می‌کند، بدون این که در اعتبار اولیه‌ی آنها تردید کند. شخصیت قالبی‌ی یك مکزیکی‌ی مضحك، ترسو، ووراج را می‌گیردو، با حذف جبن و بسط این خصلت که زود به هیجان در می‌آید، شخصیتی می‌سازد که بی پروایی و مصمم بودنش حتی هنگامی که به او می‌خندیم، همدردی و احترام‌مان را به خود جلب

می‌کند. نحوه‌ی کار هاوکز نه تنها در یك شخصیت قالبی نفسی تازه میدمد و انسانی‌اش می‌کند، بلکه به مقدار زیادی برشأن و موقیت (اخلاقی!)اش می افزاید.

اما این شخصیت «دوست لغزش پذیر قهرمان» است که در «ریو براوو» بیش از همه رویش کارشده و دگرگونی یافته است. احتمالا، نکته‌ی پر اهمیت اینجاست که این شخصیت قالبی نشده ترین، نا مطمئن‌ترین و غیر قابل پیش بینی‌ترین جزء وسترن سنتی‌ست. ولی، چیزی که من در نظر دارم شخصیتی‌ست که خواننده میتواند نمودهای‌گوناگونش را بی‌هیچ‌مشکلی بازشناسد، و کارش معمولا به جلوه در آوردن قهرمان، و شعله‌ور ساختن درستکاری وفساد ناپذیری‌ی اوست. معمولا به علت ضعف، عدم کفایت شخصی، یا (شاید بیشتر) به واسطه‌ی خیانت به قهرمان، از چشم می‌افتد، و به قتل می‌رسد. شخصیت‌هایی که توسط. آرتورکندی[۲۲]، در دو تا از وسترن‌های عالی‌ی انتونی‌مان، «پیچ رودخانه» و «مردی از لارامی»[۲۳]، بازی کرده نمودهای دیگر وجالب توجهی از نمونه‌ی اصلی‌ست؛ لوید بریجز در «صلات ظهر» نمونه‌یی دیگر است. پاره‌یی از این کارکرد ــ زمینه‌یی برای شعله‌ور ساختن لغزش نا پذیری‌ی اخلاقی‌ی قهرمان ــ همچنان به وضوح در «ریو براوو» فعالیت دارد؛ اما دود در فیلم به چنان درجه‌یی از اهمیت می‌رسد که گاهی این مسأله پیش می‌آید چه کسی وظیفه‌ی به‌جلوه درآوردن چه کسی را دارد. هاوکز میگوید «ریوبراوو» در واقع فیلم دین‌مارتین است؛ و اگر آدم در این مورد مخالفت میورزد، به این دلیل نیست که «ریو براوو» فیلم جان وین است، بلکه به این علت است که آنچه به «ریو براوو» زیبایی ارزانی می‌دارد بیش از هر چیز روابط متقابل همه‌ی

---

۲۲) Arthur Kennedy

۲۳) «The Man from Laramie», «Where the River Bends»

نقش‌هاست، حس این که اهمیت فیلم از گروه سر چشمه می‌گیرد، و نه از هیچ شخصیت واحدی در انزوا. در غیر این صورت هاوکز (که درباره‌ی پایان «رود سرخ» گفته لزومی نمیدیده مردم بیهوده کشته شوند) مسیر عادی‌ی شخصیت «دوست لغزش پذیر» را کاملا وارونه می‌کند: به جـای سقوط و خیانت، با حرکتی (علیـرغم موانع) به سوی رستگاری روبرو می‌شویم. و ایـن مسأله بسیار مهم است که اولین گام به سوی این رستگاری انگیزه‌ی اصلی‌ی تمامی‌ی حوادث فیلم است: این از مختصات ویژه‌ی هاوکز است که همه چیز، در نهایت، تکیه گاهش مسئولیت «شخصی»ست، نه وظیفه‌ی اجتماعی.

«ریو براوو»، بنابراین، به نحوی استوار در سنت معینی از هالیوود ریشه دارد، و آگاهی از سنت و قراردادهای سنت می‌تواند عکس‌العمل‌های ما را در قبال فیلم غنی‌ترکند. با وجود این، گفتن این که این فیلم می‌تواند بدون هیچگونه مراجعه بـه «وسترن» فهمیده شود به همین اندازه حقیقت دارد. فیلم به همان استواری در گذشته‌ی خود هاوکز ریشه دارد. هاوکز هر گز گذشته‌اش را طرد نکرده، و هر گز آن را واقعاً پشت سر نگذاشته است. از جهتی، «ریو براوو» تقریباً همه آنچه را کـه او قبلا انجـام داده شامل می‌شود (البته، بدون این که فیلم‌های دیگر را بدل به آثاری زاید کند). چند دقیقه‌ی توضیحی‌ی آغاز فیلم، که در آن موقعیتی که همه‌ی حوادث فیلم از آن سر چشمه می‌گیرد، و روابط مرکزی‌ی فیلم، بدون این که کلمه‌یی ادا شود پایه می‌گیرد، چه عامداً وچه بی‌عمد، شامل ادای احترامی به سینمای صامت است که ما را تا ریشه‌های هاوکز به عقب باز میگرداند. تمامی‌ی طرح رابطه‌های فیلم برای‌کسانی‌که «فقط‌فرشته‌ها بال‌دارند» و«داشتن و نداشتن» را دیده‌اند آشنا خواهد بود. شباهتهای زیر را بین این سه فیلم در نظر بگیرید: سه‌قهرمان (گرانت، بوگارت، وین) همه نمودهای

گوناگون یك دریافت اساسی‌اند؛ زن‌ها (آرتر، باکال، دیکنسون) همه در یك تشابه شدید خانوادگی سهیم هستند، و در رابطه‌ها یشان بـا قهرمانـان شباهت واضحی وجـود دارد. رد شخصیت ستامپی را، به‌وضوح، می‌توان تا ادی در «داشتن و نداشتن» تعقیب کرد: این واقعیت که هر دو نقش توسط والتر برنن بازی شده شباهت را بسیار آشکار می‌سازد. اما رد شخصیت دود را نیـز می توان تا ادی تعقیب کرد، و همچنین تابت در «فقط فرشته‌ها بال دارند» (بدون این حسی که بت و ادی هر دوتا اندازه‌یی در دود مستترند، امکان نداشت به سادگی ایـن دو شخصیت را بـه هم مرتبط دانست). ستامپی همچنین با کید در «فقط فرشته‌ها بال دارند» پیوستگی دارد ــ همان ترس از پیر شدن و دیگـر مفید نبودن وجود دارد. کارلوس با داچمن در «فقط فرشته‌ها بال دارند» و با فرنچی در «داشتن و نداشتن» چیزی مشترك دارد؛ به علاوه، «مسئولیت» سوار کردن فدرز به‌دلیجان که به او محلول مـی‌شود یادآور وظیفه‌ی سوار هواپیما کردن سلیم است که به کریکت (هوگی کار مایکل) محول می‌شود. هر دو شکست می‌خورند.

آنچه باید در نظر داشت تفاوت‌هایی‌ست که این گونه کنارهم گذاشتن‌ها بر حواس تحمیل می‌کنند. «احساس» کاملا متفاوت سه فیلم تا حدی زیاد به واسطه‌ی تفاوت‌های بین قهرمان‌هاشان تعیین می‌شود. گرانت در «فقط فرشته‌ها بال دارند» به مراتب جوان‌تر از دو مرد دیگر است، و به نظر میرسد اساساً زخم پذیرتر باشد (تصور می‌کنم تنها قهرمان هاوکز است که میگرید)، کمتر به واسطه‌ی تجربه شکلی نهایی به‌خود گرفته، کمال وتعادل درونیش متزلزل‌تر است. از این رو نحوه‌یی که احساساتیگرایی را کنار میزند افراطی‌تر وشدیدتر ــ تقریباً نمایشگرانه ــ است: تقریباً به کنار گذاشتن نفس‌احساس بدل‌می‌شود، خصیصه‌یی‌که درطول فیلم موردانتقاد قرارمیگیرد وتعدیل‌مییابد. درمورد دوقهرمان‌دیگر، به

ویژه‌وین، مابیشتر از محدودیت‌ها آگاهی می‌یابیم تا ازعدم‌کمال. همچنین، اگر وین و بوگارت هر دو با امکان مرگ یا از پا در آمدن همکارشان روبرو هستند، گرانت تنها کسی‌ست که با خود مرگ روبروست. امکان نومیدی‌ی بی‌حد کـه به نظـر میرسد همیشه، و تقریباً به نحوی نا مرئی، در زیـر سطح شاد فیلم‌های ما جرایی قرار دارد، در «فقط فرشته‌ها بال دارند» آشکارتر است تا در آثار بعدی، و تا حد زیادی طبیعت شخصیت اول فیلم است کـه این را ممکن می‌سازد. بـوگارت، از سوی دیگر، از میان سه نفر تنها کسی‌ست که کاملا بر موقعیت‌هایی که خـود را در آن می‌یابد مسلط است. به نظر میرسد که وین نیز براوضاع مسلط است؛ اما نکته‌ی اصلی‌ی «ریو براوو» ـ که تقریباً به صورت یك «شوخی‌ی مکرر» در می‌آید ـ این است که او هیچ تسلطی ندارد: ایمنی و موفقیتش در هر بحران به دخالت بموقع دیگران بستگی دارد. «داشتن و نداشتن» و «ریو براوو» احتمالا تنهـا دو فیلم هاوکز هستند که بیش از همه به هم نزدیکند (اگر «گوله‌ی‌آتش» و نسخه‌ی دوم و ضعیف‌ترش «آوازی به وجود میآید» را مستثنی بدانیم): شباهت «الدورادو» و «ریو براوو» شاید سریعتر به چشم بیاید، اما با آشنایی‌ی نزدیکتر ثابت میشودکه این‌شباهت سطحی‌تر نیز هست. «ریو براوو» و «داشتن و نداشتن» طرح‌های بسیار مشابهی از روابط شخصیت‌ها ارائه میدهند، و حتی پاره‌هایی از گفتگوها (در مکالمه‌های بوگـارت/باکال‌وین/دیکنسون) کـه تقریباً یکی‌ست. تفاوت واقعی‌ی بین این دومتکی برتفاوت‌هـای واضح بین محل وقوع و پیچ و خم‌های داستان نیست، بلکه متکی ست بر متفاوت بـودن رابطه‌ی قهرمـان با تمامی‌ی اثر. در واقع، هر چه بیشتر بر سر این سه فیلم تأمل شود، متفاوت‌تر می‌نمایند.

دقایق بی‌حرف آغاز فیلم نمونه‌ی خوبی از نحوه‌ی کار هاوکز با کنش‌ها و تبیین آنها بی‌نیاز از هر توضیح است. چرا دود چنس

را می‌زند؟ چرا چنس، علیرغم این که زخمی‌ست، چنین نسنجیده ــ و در ظاهر بی‌هیچ امکان موفقیت ــ جو بردت را تعقیب می‌کند و می‌کوشد او را دستگیر کند؟ چرا دود به‌او کمك می‌کند؟ احساس می‌کنیم پاسخ همه‌ی این پرسش‌ها را میدانیم، گرچه این پاسخها هرگز به‌وضوح بیان نمی‌شوند. همه‌ی اینها برای فیلم، و برای آنچه هاوکز قصد بیانش را دارد، اساسی‌ست.

نقش زمین‌گرداندن چنس‌پایه‌یی را بنیان‌می‌کند که تمامی‌ی رشد دود روی آن بنا شده ــ اکراهش از این که ا زگندابرو بیرون کشیده شود به‌ویژه هنگامی که فرو شدن بسیار آسان‌تر مینماید؛ و خشم مردی شکست خورده در قبال مردی ظاهراً لغــزش‌ناپذیر. تلاش تك و تنهای چنس برای دستگیری‌ی جو بردت در میخانه‌یی مملو از دوستان جو تصویر کاملی از قهرمان‌هاوکز را به‌ما عرضه می‌دارد. نه عنصری از خودنمایی وجــود دارد و نــه عنصری از شهادت خود خواسته: رفتار چنس ریشه در نیاز شخصی‌اش به‌عزت نفس دارد، و این عزت نفسش است که او را وادار میکند کاری را که باید انجام بشود بی‌هیچ سوآلی انجام دهد، بی‌هایهوی، و تنها، حتی در قبال خطراتی مهلك. دخالت دود طرح تمامی‌ی فیلم را پی‌ریزی می‌کند، این که در هر بحران چنس به‌واسطه‌ی کمکی که نخواسته یا رد کرده نجات می‌یابد؛ اما انگیزه‌ی این یاری برای روح فیلم به همین اندازه اساسی‌ست. هنگامی که چنس دود را از برداشتن سکه از تف‌دان باز می‌دارد، دود از حقیرشدن خودآگاه می‌شود؛ کتك‌خوردنش از جو این آگاهی را تشدیدمی‌کند. گذشته از هر چیز، دود با دو نمونه‌ی متضاد روبروست: فساد اخلاقی‌ی جو، کمال اخلاقی‌ی چنس. رستگاری‌ی او در حد یك انسان بــه انتخابش بین این دو بستگی دارد: تصمیمش برای کمك (مادی) به‌چنس او را متعهد میکند برای نجات (اخلاقی و روانی‌ی) خود تلاش کند. بیان همه‌ی‌این‌ها از طریق کنش‌های ساده‌ی مادی عمیقاً

از خصوصیات ویژه‌ی هاوکز است؛ همچنین است روش بلافاصله بنیان گرفته‌ی رشد مثبت شخصیت‌ها. در نحوه‌ی کار هاوکز با شخصیتهایش هیچ چیز سطحی یا احساساتی وجود ندارد، اما اگر کمترین امکانی برای راندن آنها به‌سوی رستگاری وجود داشته باشد، دست به‌این کارمی‌زند. این روح سخاوتمندی، سازنده‌ترین ویژگی‌ی انسان، به‌همه‌ی فیلم‌های خوبش زندگی می‌بخشد. حتی تونی کامونت، در «صورت زخمی»، که به‌وضوح در هر قاعده‌ی کلی که بتوان در مورد شخصیت‌های اول هاوکز قائل شد موردی استثنایی‌ست، هنگامی‌بسیار جالب توجه می‌شودکه خود آگاهی‌اش، گرچه دیر، شروع میکند او را تسخیر کند. این جلب توجه بیشتر دلایل اخلاقی د ارد تا روانشناسانه: چاره همیشه طبق مبانی‌ی درمانی‌ست، هرگز روانکاوانه نیست (گرچه آنچه برای دانسون در «رود سرخ» اتفاق می‌افتد قرابتهایی با روند روانکاوی دارد).

اگر در «ریو براوو» مایه‌ی‌سنتی‌ی وسترن‌مبنی بردفاع از ارزشهای تمدن پذیرفته به‌چیزی کمابیش به‌مثابه یك بهانه تقلیل یافته، پس تأکید را هاوکز در کجا قرارمی‌دهد؟ روی ارزشهایی زیرسطح اجتماعی، اما این ارزشها هستندکه ارزشهای اجتماعی، درصورت اعتبار، باید الزاماً روی آنها ساخته شوند: نیاز ذاتی‌ی انسان به عزت نفس یا تصریح فردانیت خود. میتوان به‌سادگی دید که این تأکید به‌عنوان مایه‌یی که مکرر میشود، و در حد اصلی وحدت آفرین در ترکیب، در تمامی‌ی فیلم پخش است. این مایه همانند موضوع یك «فوگ»[۲۴] تقریباً در همه‌ی شخصیتها، معمولا در اولین‌بار که به چشم می‌آیند، بیان می‌شود، و در سراسر فیلم به گونه‌یی هماهنگ و با همان شدت «فوگ» مانند رشد می‌کند.

---

۲۴) Fugue

اولین حوادث فیلم شامل یك گفته‌ی‌منفی (سینه‌خیز رفتن دود برای یافتن سکه در تف‌دان) و یك گفته‌ی مثبت است (دخالت چنس، و دستگیری‌ی جو بردت که‌به‌دنبال‌میآید). با اولین کلماتش کلورادو (ریکی نلسون) روی حقوقش به عنوان یك فرد تکیه می‌کند: هنگامی که چنس در حضور خود کلورادو درباره‌اش از پت‌ویلر (وارد باند) سوآل می‌کند، کلورادو حرفش را قطع میکند ــ «من انگلیسی بلدم، کلانتر، چطوره از خودم بپرسی». پت، پیرتر و بی‌ثبات‌تر از این‌که خود مستقیماً مفید باشد، برای این‌که آدمهایی دیگر را به کمك چنس بیاورد زندگیش را به‌خطر می‌اندازد (و از دست می‌دهد)؛ ستامپی استقلال خود را با سرپیچی از دستور چنس و ایستادن در آستانه‌ی زندان مؤکد میکند؛ فدرز به‌خاطر یافتن راهی برای فرار از گذشته‌یی مشکوك حاضر نمیشود دست از قمار بکشد یا لباسی از پر به‌تن نکند («اگر نوع دختری که فکر می‌کنی هستم بودم این‌کاری بودکه می‌کردم»)؛ کارلوس با متانتی ناگهانی و تکان‌دهنده مصرست که حق دارد در میهمانخانه‌اش کارها را به‌نحوی که شخصاً می‌پسندد ترتیب دهد: همه‌ی اینها نمودهای گوناگونی از یك مایه را پدید میاورند. نمودهای گوناگون، نه تکرارها: دامنه‌ی این بیانیه‌ها از شوخی‌ی صرف است (ستامپی) تا کمابیش فاجعه (دود): هر یك به‌لحن و اهمیت اخلاقی از دیگران متمایز است. نمونه‌ها در طول فیلم میتواند چند برابر شود. حسی دایمی وجود دارد از تأثیرات متقابل و گونه‌یی هماهنگی‌ی سطوح مختلف جدی و شوخی، نتیجه اغلب پیچیدگی‌ی عظیمی‌ست در لحن. به‌عنوان مثال در نظر بگیرید چگونه نیاز مضحك ستامپی به تأکید روی هوشیاری و تبحرش در مقابله با حس ناتوانیش («به از کار افتاده‌های پیر احتیاجی نیست») سبب تسریع از پادرآمدن روانی‌ی دود میگردد، وقتی ستامپی طبق دستور، همین که کسی بدون ادای کلمه‌ی لازم وارد زندان میشود، شلیك میکند (دود، حمام رفته و

اصلاح کرده، شناخته نمیشد). همه چیز را در فیلم میتوان به‌این مایه‌ی وحدت‌آفرین بازگشت داد، با وجود این، مانند همیشه، در هیچ‌جا این مایه به‌صورت بیانیه‌ی روشنی درنمی‌آید. پیچیدگی‌ی رشد این باز مایه توسط عامل تقلیدی هزل‌آمیز که از طریق شخصیتهای خبیث عرضه می‌شود تشدید میگردد. اگر نیتن بردت (جان راسل) برای نجات برادرش از زندان تا این حد پیش‌می‌رود نه به‌علت انگیزه‌های عاطفی بلکه به‌علت غروری‌ست که به‌خاطر موقعیتش احساس میکند: سرچشمه‌ی کنش‌هایش، به‌عبارت دیگر، میل به حفظ موقعیت ظاهریش است ـ شکلی مسخره‌آمیز از انگیزه‌هایی که قهرمانان به‌خاطرش عمل می‌کنند ـ که به‌واسطه‌ی این واقعیت‌که او درحال دفاع از کنشی از نظر اخلاقی دفاع‌ناپذیر است حتی بی‌اعتبارتر نیز می‌شود. هنگامی که نیتن به‌دود می‌گوید هر کس پیش از این که بمیرد باید طعم قدرت را بچشد، سخت آگاه میشویم از تمایز بین نوع قدرتی که دود در غلبه بر گرایشش به‌خردشدن تجربه می‌کند و نوع قدرتی که بردت تجربه می‌کند.

با انتقال‌تأکید از مسئولیت انسان درقبال جامعه (که به‌عنوان نقطه‌ی شروع در فیلم وجود دارد و نه چیزی بیشتر) به مسئولیت انسان درقبال خویشتن، هاوکز همه‌چیز را تا حد یك اصل اساسی‌ی پرهیزگاری برهنه می‌کند. و دریافتش از دوستی در حد رابطه‌یی بر پایه‌ی احترام مشترك و استقلال مشترك از اینجا پدید میشود. در سراسر فیلم می‌بینیم چنس دود را در جهت استقلال و عزت‌نفس که سازنده‌ی مردانگی‌ی حقیقی‌ست تعلیم میدهد ـ در جهت رابطه‌یی براساس تساوی‌ی متعادل بین مردان آزاد. هستند کسانی که در این مایه‌ی دوستی‌ی نزدیك بین مردها در فیلم‌های هاوکز، نمی‌توانند چیزی‌بیش از صحه‌گذاشتن بر یك رفیق‌بازی‌ی‌خالصانه و سطحی ببینند: هیچ چیز بیش از این طرز تلقی از واقعیت دور نیست. این رابطه‌ها در آثار هاوکز به‌نحوی تقریباً همیشگی چیزی

نیرومند، مثبت، و پرثمر را شامل می‌شود: حداقل («چیزی از دنیای دیگر») گرمایی از تفاهم مشترك؛ حداکثر («ریو براوو») رستگاری‌ی واقعی‌ی یك موجود انسانی.

در اینجا نیز بیان مسائل اساسی از طریق ــ یا به‌طور دقیق‌تر شاید رشد کرده و بیرون آمده از ــ کنش‌های مادی‌ست. ارزش آن را دارد که در اینجا از هاوکز نقل قول کنیم ــ قسمتی از مصاحبه‌ی اول، از دو مصاحبه‌اش با پیتر باگدانویچ، که نحوه‌ی کار او را روشن می‌سازد:

«... همانطور که جلو می‌رویم باید جوانب کار را بسنجیم و می‌توانیم چیزی به‌یك شخصیت بیافزاییم یا چیزی بین دو آدم برقرار سازیم و رابطه‌یی را شروع کنیم و بعد توسعه‌اش دهیم. در «ریو براوو» دین‌مارتین تکه‌یی داشت‌که باید سیگاری می‌پیچید. انگشت‌هایش از عهده‌برنمی‌آمدند وو‌ین‌مرتباً به‌او سیگار می‌داد. ناگهان درمی‌یابید این دو دوستان فوق‌العاده خوبی هستند چه در غیر این صورت وین این کار را نمی‌کرد. این قضیه یك روز از سوآل مارتین سرچشمه گرفت که از من پرسید «خب، اگر انگشتان من میلرزند، چطور میتوانم این چیز را بپیچم؟» بعد وین گفت «بگیر، من‌یکی به‌ات‌میدهم»، و ناگهان چیزی جریان‌گرفته بود...»

در «فقط فرشته‌ها بال‌دارند» نمونه‌ی زیبایی‌هست از به‌وجود آوردن یك رابطه صرفاً از طریق‌کنش‌ها: صحنه‌یی‌که کاری‌گرانت و تامس میچل می‌کوشند تا جو را از میان مه به پایین راهنمایی کنند. هاوکز صحنه را روی‌آگاهی‌ی غریزی بین دو مرد بنامی‌کند، میچل گوشهایش را به‌کار می‌گیرد و گرانت صدایش را، چنان که گویی منظرهای دوگانه‌ی یك موجود انسانی هستند؛ در آخر، وقتی جو سقوط کرده، میچل سیگاری را که پیچیده طرف گرانت دراز میکند و گرانت بدون نگاه کردن آن را می‌گیرد، گویی می‌دانسته که سیگار دقیقاً در این لحظه در این نقطه است. لحظه‌یی

در «ریو براوو»، گرچه به‌خودی‌ی خود بسیار کوچك است، رابطه‌ی بین چنس و دود را به‌زیبایی تشریح می‌کند. چنس دود را برای گشت‌زدن در خیابان با خود بیرون میآورد، بیشتر به‌این خاطر که او را در غلبه‌یافتن برفشاری که ناشی از احتیاج او به‌الکل است یاری دهد، چنس نزدیك ششلول‌بند اجیر شده که از طرف بردت منصوب شده تا زندان را بپاید مکث می‌کند، به‌او «عصر بخیر» می‌گوید و آنقدر آنجا می‌ایستد تا ششلول‌بند با ناراحتی وول می‌خورد و دور می‌شود. دود را می‌بینیم که از سوی دیگر خیابان تماشا می‌کند، وشدت‌تأثیر این‌نمایش‌نیروی‌اخلاقی را درصورتش می‌بینیم، اقتداری که از کمال می‌آید.

اما برای هاوکز زمانی می‌رسد که این دوستی‌ها، گرچه پر ارزش و خلاق هستند، به‌حد نهایی‌ی قدرت تأثیر و نفوذ خود می‌رسند، ورای این نقطه فرد با تدابیر خود تنهاست و یا بر اقبال صرف متکی‌ست. ما این را در نحوه‌ی کار با مرگ کید در «فقط فرشته‌ها بال دارند» دیدیم، رستگاری‌ی دود در «ریو براوو» در نهایت متکی به‌اقبال ا ست نه به چنس. در اوج سرخوردگیش، هنگامی که در قبال مسئولیت‌هایش شکست خورده، و تصمیم گرفته نشان خود را پس بدهد، با ناشیگری لیوانی ویسکی می‌ریزد، شهامتش از کف رفته، دستهایش به‌طرز رقت‌باری لرزان: لحظه‌ی شکست او ست، و چنین می‌نماید که هرگز از آن رهایی نخواهد یافت. نمونه‌ی چنس، همراه با امتناع پرهیزکارانه‌اش در آزاد گذاردن دود، دیگر به‌دود نمی‌رسد. آنگاه، درحالی که لیوان را بالا می‌برد، موسیقی‌ی «الامو[۲۵]» بار دیگر در میخانه‌ی طرف دیگر خیابان آغاز می‌شود، و می‌بینیم که اشارات ضمنی‌ی بی‌درنگش («امانی نیست!» ــ آهنگ به دستور بردت نواخته می‌شود) و تداعی‌های قهرمانانه‌اش روی او تأثیر میگذارد. دود مکث می‌کند،

---

۲۵) «Alamo»

آنگاه ویسکی را بی‌هیچ لرزشی درون بطری‌ی گلو باریك می‌ریزد ــ «حتی یك قطره هم زمین نریختم.» این لحظه‌ی پیروزی‌ی اوست، و یکی از لحظه‌های بزرگ سینماست. قدرت انگیزاننده‌ی این صحنه تا اندازه‌یی از آنچه قبل و بعد از صحنه می‌آید سرچشمه میگیرد (این لحظه، گذشته از هر چیز، یکی از لحظه‌های مرکزی‌ی فیلمی‌ست که به‌تمامی با مایه‌ی عزت نفس سر و کار دارد)، تا اندازه‌یی از طنز (آهنگی که نواخته میشود تا شهامت را از بین ببرد در واقع اثری معکوس دارد)، و تا اندازه‌یی از حسی که ما درباره‌ی خطرناك بودن همه چیز داریم.

یکی از نگرانی‌های‌مشترك «ریو براوو» و «رود سرخ» ــ گرچه در این دو فیلم شکلهای کاملا متفاوتی به‌خود میگیرد ــ اشتغال ذهنی‌ی قهرمان بودن است، شرایط لازم برای نیل به آن، و محدودیت‌های انسانی که این شرایط را همراهی می‌کنند. این امر در فیلم اول، با بررسی‌اش که شقاوت دانسون تا کجا قابل پذیرش می‌باشد، به‌اندازه‌ی کافی روشن است. مفهوم قهرمان در «ریو براوو» ــ مفهوم‌طرز تلقی‌ی‌هاوکز از او ــ شاید در نظر اول کمتر پیچیده بنماید، چرا که چنس در سراسر فیلم از نظر اخلاقی لغزش‌ناپذیر نمایشگر میشود. با این همه، دریافت هاوکز در اینجا شامل ظرافت بیشتری‌ست. هاوکز، بدون محدودکردن احساس ما از لغزش‌ناپذیری‌ی اخلاقی، در طول حوادث فیلم محدودیتهایی را تصریح میکند که نه تنها همراه این لغزش‌ناپذیری میآیند بلکه تا اندازه‌یی شرایط موجودیتش نیز هستند. به‌عنوان مثال، صحنه‌ی آواز، یکی از نقاط مرکزی‌ی فیلم، را در نظر بگیرید (این قسمت غالباً نامربوط به‌حساب میآید، تحمیل‌شده به‌داستان فقط برای‌این که به ریکی نلسون فرصتی برای آواز خواندن داده شود). این صحنه دقیقاً بعد از صحنه‌ی پیروزی‌ی دود بر ضعفش است، که به نوبه‌ی خود به‌دنبال د خالت کلورادو، و انصرافش از «سر در کار

خود داشتن»، در صحنه‌ی گلدان، می‌آید. پیش‌تر، دخالت نکردن کلورادو کمك کرده تا قتل رئیسش پت‌ویلر امکان یابد: کلورادو، مانند دود، به‌دلیل شکست در اجرای مسئولیت گناهکار است. در صحنه‌ی آواز او، دود و ستامپی گـرد هم در زنـدان می‌نشینند، ستامپی با ساز دهنی همراهی می‌کند و دو مرد دیگر می‌خوانند. این شاید بهترین بیان همدردی‌ی بی‌اختیار ـ شهودی در کار هاوکز باشد، چیزی که هاوکز در حد اساس روابط انسانی تا این حـد مهم میداند. ترکیب‌ها و تدوین (با آگاه ساختن ما از رد و بدل شدن نگاه‌ها)، همچنان که بازی، به‌تدریج کمك میکنند تا این سه مرد ازطریق تجربه‌ی مشترك‌موسیقی در حلقه‌یی از محبت دوستانه به‌هم بپیوندند. در تمام این مدت، چنس بیرون از دایره ایستاده تماشا میکند، ولبخندی پدرانه وتأییدکننده برچهره‌دارد، اما با این همه به‌این تجربه‌ی مشترك راهی ندارد. سه مردی که جسماً یا اخلاقاً بی‌نقص نیستند ـ از کارافتاده، دایم‌الخمر بهبود یافته، پسری که یکبار در انجام مسئولیتش قصور ورزیده ـ می‌توانند به‌مصاحبتی دست یابند که از مرد لغزش‌ناپذیر دریغ میشود، و او دقیقاً به‌دلیل لغزش‌ناپذیری‌اش بر کنار میماند.

محدودیت‌های چنس، با وضوح بیشتری، در رابطه‌اش بـا فدرز آشکارمی‌شود. چون، اگر «ریوبراوو» به‌عنوان‌یك کل‌ماحصل فیلم‌های ماجرایی‌ی هاوکز است، رابطـه‌ی عـاشقانه‌ی فیلم، بـا شکست‌های پی‌درپی‌ی‌قهرمان، به‌طرزچکیده‌یی‌کمدی‌ی هاوکزی‌را خلاصه می‌کند، و فیلم با تأثیرات متقابل ایـن دو به شدت غنـی می‌شود. در کار هاوکز اولین‌بار است که این گونه رابطه، که در کمدی‌ها بسیار اساسی‌ست، در فیلمی مـاجرایی ظاهـر می‌شود. مطمئناً روابط‌گرانت / آرتر و بوگارت / باکال در «فقط فرشته‌ها بال دارند» و «داشتن و نداشتن» نقاط مشترکی با آن دارنـد؛ اما گرانت و بوگارت، احتمالا نه‌تنها مدتی در مقابل زنهای فیلم

مقاومت میکردند، بلکه همیشه توانایی‌ی ضبط و ربطشان را داشتند. «ریو براوو» سر آغاز گرایشی را (در اینجا، به زیبایی، تحت اختیار و متعادل) به‌هجو کردن قهرمان نشان می‌دهد ــ گرایشی که با وین در «هاتاری!» پیش‌تر میرود، و در آواز هزلی[۲۶] در «خط سرخ ۷۰۰۰» و در «الدورادو»، جایی که مبارزه نه با زنان بلکه با پیری‌ست، شکل‌هایی گوناگون به‌خود می‌گیرد.

فدرز از همان او لین نظر مایه‌ی «فوگ» را به‌نحوی طنزآمیز وارونه میکند ــ چنس، به‌ظاهر زخم‌ناپذیر، تقریباً شخصیت اسطوره‌یی‌ی «مردی قوی و ساکت»، وقتی شلوار زنانه‌ی سرخی که برای همسر کارلوس سفارش داده شده برای تأیید کارلوس مقابل او گرفته می‌شود، مقامش به ناگاه پایین میآید، و زن با گفتن «این چیزها امکانات زیادی دارند، کلانتر، اما نه به تن شما» به او خوشامد می‌گوید. فدرز باید در تمام طول رابطه‌اش با او پیشقدم باشد؛ اما ــ و این همان چیزی‌ست که این رابطه را تا این اندازه با رابطه‌ی مرد ــ زن در، مثلا، «من یك عروس مذکر زمان جنگ بودم» متفاوت می‌سازد ــ رشد این رابطه نیروی محرکه‌اش را مکرراً درکوششهای زن می‌یابد، کوششهای زن برای برانگیختن مرد به تثبیت اقتدارش روی زن، و در نتیجه کامل کردن تسلط مرد بر جهانش. فدرز، در واقع، چنس را تعلیم می‌دهد، کمابیش همانطور که چنس دود را تعلیم می‌دهد ــ او را برای رابطه‌یی برمبنای تساوی‌ی معنوی تعلیم می‌دهد، چه این امر همیشه روشن است که تثبیت اقتدار مرد مسأله‌ی تسلیم داوطلبانه ازجانب زن خواهد بود. این‌واقعیت‌داردکه‌هاوکز هرگز رشدروابط مرد ــ زن را ورای نقطه‌یی معین نشان نمی‌دهد؛ با وجود این، رابطه‌یی که در انتهای «ریو براوو» فراچنگ میآید، در حالی که هر دو طرف به اندازه‌ی کافی قدرت دارند تا استقلال معینی را

---

۲۶) «Wildcat Jones»

حفظ کنند و برمبنای برابری‌ی مشترك به‌هم نـزدیك شونـد، حاوی‌ی حسی زیبا و رضایت‌آور از کمال است. بار دیگر، این رابطه‌ی آدمهایی آزاد است، که زندگی‌ی هر کدام از یك مرکز بنیان گرفته‌ی عزت نفس سرچشمه می‌گیرد. صحنه‌ی نهایی بین آنها، وقتی چنس به فدرز «میگوید که دوستش دارد» (از خلال دستوری که به او میدهد مبنی براین که دیگر با لبـاس بسیـار نمایان یك «آوازخوان» برای آوازخواندن آن پایین توی میخانه نرود)، نه تنها پس از نبرد تفنگ ــ و ــ دینامیت با بـردت و افرادش نقطه‌ی حضیض به‌حساب‌نمیآید، بلکه نقطه‌ی اوج واقعی‌ی فیلم است. لحن سبك و طنزآلود فیلم نبایـد سبب شود اهمیت و زیبایی‌ی نهفته در صحنه را نادیده بگذاریم.

این احساس وجود دارد که استقلال و بی‌نیازبودن چنس از جهان بیرون واهی‌ست. در طول فیلم مرتباً کمك دیگران را رد میکند؛ با این همه تمامی‌ی بحرانها بـدون هیـچ استثنـا، از دستگیری‌ی بردت به بعد، اگر دخالت ناخواسته‌ی دیگران نبود به یك فاجعه می‌انجامید. بدون پیرمرد از کار افتاده، دایم‌الخمر، مکزیکی‌ی مضحك، پسرك جوان، یك دختر دم دست که گلدانی به‌موقع پرتاب کند، این ابرمرد* پیش از این‌که فرصت انجام حتی یك عمل قطعی داشته باشد شکست می‌خورد. با وجود این، اگر دیگران از نظر مادی برای او ضروری هستند، هرگز این شك وجود ندارد که چنس نیز از نظر معنوی برای آنها ضرورت دارد. او را از فیلم حذف کنید، و بیشتر با ویرانی‌ی معنوی‌ی انسانها روبرو خواهید بود؛ چرا که بسیار آشکارا این چنس است کـه، تا اندازه‌یی به واسطه‌ی نفوذ مستقیم، تا اندازه‌یی از طریق نمونه بودن، دقیقاً به سبب همین واقعیت که موجودیت دارد، به زندگی‌ی آنهایی که در اطرافش هستند، معنا، پیوستگی و کمال می‌بخشد. به‌عنوان تجسم ملموس ارزشهای هاوکزی، او هسته‌یی‌ست که دیگران

می‌توانند خود را در اطرافش سازمان دهند، هسته‌یی که بدون آن امکان هیچ نظمی وجود ندارد.

میدانم که این گزارش درباره‌ی «ریو براوو» در قبال یک ایراد جدی بی‌دفاع است: هر که آن را میخواند، با حرف‌هایی درباره‌ی «فوگ»ها، درباره‌ی شدت سبک‌گرایانه و ساختمانی، درباره‌ی اهمیت اخلاقی، برای پذیرفتن فیلمی چون «ریو براوو» که یکبند سبک، نشاط‌آور، و تماماً عاری از تظاهر است مطلقاً آمادگی نخواهد داشت. در واقع، هنگامی که فیلم اولین بار به بازار آمد، تقریباً هیچکس توجه نکرد که امکان دارد یک اثر جدی‌ی هنری باشد. بعلاوه، اشتباهی بزرگ خواهد بود اگر فرض کنیم در اینجا بین لحن سبک و محتوای جدی شکافی وجود دارد ــ این که هاوکز «چیزی برای گفتن دارد»، یک «پیام»، و آن را عمداً (و مصالحه‌جویانه) «سرگرم‌کننده» ساخته، به عبارت دیگر قرص اخلاقی را، برای توده، شکر اندود کرده است. می‌توان مطمئن بود که «ریو براوو» دقیقاً همان فیلمی‌ست که میخواسته بسازد. شوخ‌طبعی‌ی فراوان، در واقع، برای لحن اخلاقی‌ی فیلم مسأله‌یی اساسی‌ست، و، همراه با ضربی بی‌شتاب، نمایشگر یک آرامش ذهنی‌ی فراچنگ‌آمده است؛ حالت سبک فیلم به عنوان یک کل هرگز با کشش دایمی‌ی روابطی که شدت درگیری‌ی هاوکز را در کارش نشان می‌دهد ناسازگار نیست.

منبع غنای «ریو براوو» سه‌گانه است: این احساس که فیلم در حد محصول تمامی‌ی یک سنت حیاتی‌ست، سنتی چون خاکی بارور که فیلم در آن ریشه‌دارد و به‌نحوی نامرئی از آن تغذیه می‌کند؛ و این احساس که فیلم در سطوح متعدد و برای انواع مختلف تماشاگر موفق است، قدرت از این که فیلم محصول و نماینده‌ی قالب هنری مردم‌پسند است سرچشمه میگیرد، به نحوی یکسان موافق طبع «تماشاگران خاکی» و روشنفکران، و بدون این که بین این سطح

های جذابیت هیچ احساسی از اختلاف یا تصادم وجود داشته باشد. اما بالاتر از همه تمامی‌ی غنای فیلم از خود هاوکز سرچشمه میگیرد، از گرما و سخاوت شخصیتش، که همه‌ی صحنه‌های فیلم را دربر می‌گیرد؛ از طبیعت اساساً مثبت و خلاقه‌ی همه‌ی روابط اصلی‌ی فیلم؛ از شوخ‌طبعی و سلامت عقل که به همه‌ی صحنه‌ها رنگ می‌بخشد. همه‌چیز در «ریو براوو» به شادی پایان می‌پذیرد؛ قهرمانی نمی‌میرد، نبرد آخرین بدل میشود به نوعی جشن‌ـ میهمانی‌ی سرورآمیز به‌خاطر تولد دوباره‌ی دود. با وجود این آدم ازمخاطره‌آمیز بودن همه‌چیز آگاهی‌دارد. در پسزمینه، که‌هرگز چندان دور نیست، تاریکی‌ی ابدی هستی‌ی انسان را احاطه می‌کند، در برابر تاریکی‌ست که پرهیزکاری‌ی هاوکز می‌درخشد؛ و شوخ‌طبعی‌ی فوق‌العاده و تعادل هاوکز آنگاه که در بهترین حالاتش است، همه‌چیز را در سایه‌ی خود میگیرد، هر صحنه را رنگ‌آمیزی میکند.

باشگاه ادبیات

۳

«صورت زخمی» (۱۹۳۲)، «بزرگ کردن بیبی» (۱۹۳۸)،
«دختری به نام جمعه» (۱۹۴۰)، «میمون بازی» (۱۹۵۲)،
«من یک عروس مذکر زمان جنگ بودم» (۱۹۴۹)

وسوسه‌ی عدم مسئولیت

«صورت زخمی»

نزدیك شدن به‌فیلم‌های کمدی از طریق یك فیلم گنگستری با خشونتی استثنایی، تقریباً تنها فیلم هاوکز که در آن شخصیت اول فیلم میمیرد، شاید نوعی کجروی بنماید.

شباهت‌های جالبی بین «صورت زخمی» و«تفنگدارها[1]» گدار وجود دارد. گرچه از نقطه نظر سبك و شیوه بکلی متفاوتند، هر دو فیلم دارای شخصیت‌های اولی هستند که پیوسته به‌کارهای خشونت‌آمیز مهیبی دست می‌زنند، و بی‌آن‌که این اعمال به‌دیده‌ی اغماض نگریسته شوند، همدردی‌ی تماشاگر را تا به‌آخر، و به دلایلی مشابه، نگاه میدارند. گدار به میکل‌آنجلو[2]ی خود نه‌تنها ویژگی‌ی یك انسان بدوی، بلکه ویژگی‌ی یك کودك خردسال را می‌دهد، بی‌گناهی مصون از قضاوت‌های اخلاقی چه آگاهی‌ی اخلاقی‌ی او هرگز رشد نیافته است. و این امر نه‌تنها باعث تضعیف بیانیه‌ی وحشت و نومیدی نمیشود، بلکه آن را تشدید می‌کند.

تونی‌کامونت(پل‌مونی)، «قهرمان»فیلم«صورت‌زخمی»، همیشه رقت‌انگیز و سرآخر در خور ترحم است، چه او نیز یك بی‌گناه است. در واقع، او بیش از میکل آنجلو محبت تماشاچی را به‌دست

---

۱) «Les Carabiniers»
۲) Michelangelo

میآورد و نگاه میدارد؛ این شگفتی‌آور است، چه هاوکز به‌ما اجازه میدهد او را در حال کشتن شخصیت‌های دوست داشتنی (گـوییـنو رینالدو) ببینیم، در حالی که گدار کشتار را در «تفنگدارها» به شدت غیر خصوصی نگه میدارد؛ اما شیوه‌ی هاوکز، گرچه پیوسته عینی‌ست، به مراتب بیش از گدار ما را بـه شخصیت‌ها نزدیـك می‌سازد. بین این دوفیلم یك تفاوت اساسی وجـود دارد: «صورت زخمی» به‌استواری در محدوده‌ی قراردادهای طبیعیگرایی بـاقی می‌ماند، در حالی که «تفنگدارها» همه‌ی این محـدودیت‌ها را رد می‌کند (و از آنجا محدودیت‌هـایی خاص خـود کشف مـی‌کند). تناوت در «کودکانه» نمایاندن تـونی ومیکل آنجلـو (و حتی در نامهایشان) به‌چشم‌می‌خورد. بدوی‌بودن‌تونی‌به‌نحوی طبیعیگرایانه به‌تمامی باورکردنی‌ست، در حالی که خوی کودکانه‌ی میکل آنجلو از نظر سبك بسیار ساده شده است.

تونی به‌صورت سایه‌یی چمباتمه‌زده معرفی مـی‌شود، مجسم کننده‌ی میمون یا انسان ناندرتال. توجه سحرشده‌اش به‌تجملات زرق و برق‌دار (لباس خانـه‌های جلف، کراوات‌هـا، جواهرات، و غیره) یادآور علاقه‌ی یك وحشی به‌مهره‌هاست. کوشش‌های او در جهت خوش سلیقگی ــ قسمت بزرگ دستمالی‌که از جیب کوچکش بیرون می‌زند، کراوات بزرگ ــ مضحك است. نادانیش نیز تا به‌همین حداست. هنگامی که پوپی (کارن‌مورلی) به‌او می‌گوید که جواهرات روی مردها «زنانه» است، کودکانه خشنود مـی‌شود، و خود به‌خود آن را در حدیك خوش آمدگویی تلقی می‌کند. وقتی به او می‌گوید که منزلش «جلف طوری»ست، پاسخ میدهد «مگه نه؟ خوشحالم خوشت آمده.» وقتی به‌عنوان مرد دست راست جانی‌لوو به‌قدرت می‌رسد، هرروز پیراهن تازه‌یی می‌پوشد، با لباس‌خانه‌ی حتی‌تجملی‌تری از لباس خانه‌ی لوو میگردد، به‌پوپی‌فخر می‌فروشد که چند دست لباس دیگر هم دارد، «تمام به‌رنگهای جورواجور»،

روی تخت‌خواب بالا و پایین می‌پرد و آن را به‌پوپی نشان می‌دهد، می‌گوید «فنرهای داخلی داره. تویك حراجی خریدمش». کوشش او برای اغوای پوپی نمایشگر «سادگی»ی کودکانه‌یی‌ست که سر آخر، پس از آن در پوپی مؤثر واقع شده، تبدیل میگردد به‌عاملی مهم در تسلیم او. سر درگمی‌ی‌کودکانه‌اش در مورد ارزشها ــ زن و لباس‌خانه تقریباً در یك سطح قرار می‌گیرند، نیمی عروسکهای پر زرق‌وبرق، نیمی تمثیلهای موقعیت اجتماعیش ــ به‌طرز جالبی‌عکس‌العمل میکل‌آنجلو را درقبال فهرست تفنگداراز گنجینه‌های جهان‌که او به‌عنوان یغما با خودخواهدآورد پیش‌بینی می‌کند.

این معصومیت اساسی در شخصیت‌های دیگر منعکس می‌شود. گنگستر فربه ایتالیایی کوستیلو، در حالی‌که شب سال نورا در یك میهمانی جشن گرفته، با کلاهی کاغذی در میان بقایای حلقه‌های گل که در میان آن یك پستان بند نیز افتاده، کودکانه به‌سعادت خود فخر می‌کند (در شرف تیرخوردن است)، و در یك جمله از دختر و اتومبیلی که اکنون می‌تواند داشته باشد یاد می‌کند. گوییینورینالدو (جرج رافت)، هنگامی که سسکا (آن دووراك) به دیدنش می‌آید، در حال بریدن عروسکهای‌کاغذی‌ست؛ و این او، گنگستر خشن، است که توسط سسکای نازپرورد اغوا میشود. هنگامی که تونی می‌آید تا گوییینورا بکشد، سسکا مشغول خواندن آوازی مضحك درباره‌ی یك راننده‌ی قطار است، حتی همراه صداهای «پوپ ــ پوپ». منشی‌ی بیسواد تونی همیشه در مورد تلفن‌ها دچار اشکال است: ازآنها می‌ترسد، ودرلحظه‌یی می‌خواهد به یکی از آنها تیراندازی کند. هم دراین‌جا وهم در «تفنگدارها» وادار به‌احساس شکاف هراس‌انگیزی میشویم بین دستیابیهای تمدن و سطح واقعی‌ی فرهنگی که توسط افرادی که محصولات فرعی‌ی آن هستند به‌دست آمده است.

به‌نحوی که ویژه‌ی هاوکز است ــ گرچه، با درنظر گــرفتن موضوع نمایان «صورت زخمی»، به‌طور قابل ملاحظه‌یی ــ درفیلم احساس‌اندکی‌از پسزمینه‌ی‌اجتماعی‌وجود دارد. افراداجتماع‌عادی فقط و فقط به‌عنوان شخصیتهایــی در پسزمینه ظاهــر می‌شوند (پیشخدمتها در رستورانی که زیر گلولــه‌ی مسلسل گرفته شده، پرستارهایی که در بیمارستان اسیر میشوند، جایی‌که میهمان بــه قتل میرسد). اگر در سطحی بیش از حد ساده در نظر گرفته شود، «صورت زخمی» فیلمی می‌نمایــد کــه به‌طرز خطرنــاکی غیــر اخلاقی‌ست. فیلم با پیش‌گفتار صریح اخلاقی در باره‌ی «... نیت تهیه‌کننده...» آغاز می‌شود، و در نیمه‌های فیلم صحنه‌یــی هست دستپاچه‌کننده مبتذل (ظاهراً، به‌خاطر پیش‌گیری در قبال ممیزی، توسط کارگردان دیگری اضافه‌شده) که سردبیر روزنامه‌یی متهم به‌انگیزاندن احساسات مردم از موقعیت خود دفاع می‌کند، و در باره‌ی نیاز به‌افشای شنایع بحث می‌کند. اما فیلم وقت به‌طورقابل ملاحظه‌یی اندك را صرف نمایش اجتماع میکند، چه برای شنایع و چه برای دفاع. «طبیعیگرایی»ی هاوکز به‌شدت انتخاب‌کننده است: نحوه‌ی کارش به‌سادگی حذف اجتماع است. از این رو در «صورت زخمی» به‌این موضوع‌نمایان ــ تهدیدشدن اجتماع‌توسط گنگسترها ــ واقعاً پرداخته نمیشود. از نتیجه‌ی شنایع ــ انفجار بمب‌ها، شلیك مسلسل‌ها ــ ما تقــریباً هیچ چیزی کــه برحسب رنجهای انسانی باشد نمی‌بینیم. بــا پلیس‌ها نیز بــه‌طــور کلی احساس همدردی نمیکنیم. هاوکز جنگ بین‌گروههای گنگسترش را چون بازیهای کــودکانــه عرضه می‌دارد کــه با گلولــه‌هایی واقعی‌ست. لحن شوخی‌ی تمسخرآمیز و مرگ بار به ندرت غایب است، و برخی از شنایع به‌صورت نمایش خنده‌آوری بی‌قیدوبند عرضه می‌شوند: به‌مسلسل بستن غذاخــوری تــوسط گافنی، با تلاش منشی‌ی تونی برای تسلط یافتن بــرتلفن ــ کوششی کــه

سرسختانه در سراسر حمله ادامه دارد، همراه ریختن چای داغ برپشتش از سوراخ‌هایی که از گلوله‌ها در محفظه به‌وجود آمده است. فیلم، به‌شدت، احساسی از نشاط منتقل میسازد: هاوکز عملا ما را ترغیب می‌کند در لذت‌بردن از خشونت با گنگسترها شریك شویم. اگر تونی دارای معصومیت یك کودك یا یك وحشی‌ست، همچنین دارای نیرو و سر زندگی‌ی مناسبش نیز هست.

با وجود این هرکس که حساسیتش رشد یافته‌تر از حساسیت تونی کامونت باشد نمی‌تواند «صورت زخمی» را در نهایت غیر اخلاقی بیاید. عکس‌العمل تماشاگر در قبال تونی پیچیده است. اگر او را همراه احساسی از همدردی در نظر بگیریم، هرگز حس نمی‌کنیم از او تجلیل میشود. عاقبت رقت‌بارش به‌طور ضمنی در سراسر فیلم احساس میگردد. مضحك و ترحم‌انگیز است چه او کودکی‌ست که بیش از حد رشد کرده، و از نظر عاطفی در مرحله‌یی ابتدایی متوقف مانده، بدون آگاهی‌یی پرمحبت از دیگران و بی‌هیچ خودآگاهی. وقتی معصومیت اساسی‌ی خود را از دست می‌دهد میمیرد ــ هنگامی که، به شیوه‌یی بسیار سایه‌وار و مضطرب‌کننده، آغاز میکند خود را ببیند، و سلاح اعتماد به‌نفس کودکانه‌اش، مانند کرکره‌های فولادین پنجره‌اش دیگر حفاظی نیست («من هیچ کس را ندارم ــ من تنهای تنهایم ــ کرکره‌های فولادی‌ی پنجره‌ام به درد نمیخورد»).

پس، هاوکز چگونه این معصومیت هراس‌انگیز و اثرات آن را «جا» می‌بخشد؟ ــ چرا، در حالی که کشتار غالباً نشاط‌آور و خنده‌آور است، مضطرب‌کننده‌هم هست؟ هاوکز بامساله‌ی مشکلی روبرو بوده: چگونه تصاویر یا مراجعی کشف کند که بتوان آنها را درون قراردادهای طبیعیگرایانه به نحوی غیر متظاهرانه ادغام کرد؟ هاوکز، جای این که ما را به قضاوت درباره‌ی گنگسترها به

خاطر اخلال در نظام اجتماعی دعوت کند، به‌یاری‌ی تصاویر و تکرار مایه‌ها، که بسیار ساده و سنتی و در عین حال به‌همین علت انگیزنده‌ترند، و همراه تداعی‌هایی که گردمیاورند، واکنش مارادر قبال لحن شوخ فیلم دچار پریشانی می‌کند. آدم به پاره‌یی از نوشته‌ی بورخس می‌اندیشد که گدار در ابتدای «تفنگدارها» نقل می‌کند: نویسنده دائماً به«استعاره‌های‌کهن» باز می‌گردد چه‌اینها براثر مصرف در گذشته غنا یافته‌اند.

تصویر صلیب برتمامی‌ی فیلم چیره است. اولین چیزی‌ست‌که می‌بینیم؛ هرکشتار (غالباً به‌طرزی بسیار طبیعی) با یک صلیب همراه است، که گاهی با طرح‌های نور یا سایه شکل می‌گیرد؛ زخم روی صورت تونی یک صلیب است. در صحنه‌ی کشتار روز سن‌والنتاین[۲] دوربین از روی هفت صلیب پایین می‌آید ــ طرحی در یك پیشامدگی‌ی چوبی ــ تاهفت قربانی را نشان دهد. اکثریت اینها شکل ضرب‌دری‌ی صلیب است ــ نشانه‌ی‌مستقیمی از مرگ، حذف یك موجود انسانی؛ اما تعدادی از آنها شکل سنتی‌ی مسیحی را به‌خود می‌گیرند. این تصویر نافذ دارای نهان ــ مایه‌های عاطفی‌ی مرتبط‌کننده است که به‌شدت به‌تأثیر کشتار کمك می‌کند. هریك موردی حامل نهان ــ مایه*های خود است. نزدیك آخر فیلم تونی، که همراه عشقی ناشی از محرم دوستی درگیر سسکاست بدون آن که طبیعت احساسات خود را درك کند، به سبب حسادت به‌مالکیت‌گوییِنو را می‌کشد؛ دراولین ملاقات گوییِنو و سسکا، گوییِنو از پشت صلیبی که از لبه‌ی ایوان و پایه‌ی آن درست شده‌دیده می‌شود. تأثیر این نما بسیار طبیعی‌ست ــ هاوکز هرگز حادثه‌ی یك صحنه را فدای تمثیل نمی‌کند ــ اما تا این زمان به‌اندازه‌ی کافی به‌رابطه‌ی صلیب‌ها باکشتار خوکرده‌ییم که تصویری این چنین حامل یك نیروی عاطفی باشد. نورپردازی در

---

۲) St. Valentine

«صورت زخمی» دارای اهمیت زیادی‌ست: در صحنه‌یی که گافنی (بوریس کارلـوف) نتیجه‌ی ملمـوس کشتار روز سن‌والنتاین را می‌بیند، واو، یکی از بیرحم‌ترین قاتلین فیلم، آن را اخلاقاً غیر قابل تحمل می‌یابد، صلیبی کـه در ایـن صحنه است رنگ سفید درخشانی دارد. درصحنه‌ی دیگرصلیب ــ به‌شکل‌مسیحی ــ قسمتی از علامت مأمورکفن‌ودفن است،که از بالا فیلمبرداری شده وشبیه صلیبی در تشییع جنازه برفراز جسد معلق است. این رابطه‌ها به کشتار رنگ ویژه‌یی از بیحرمتی به‌مقدسات می‌بخشند.

برای بسیاری ازکشتارها در «صورت زخمی» هاوکز تصاویر روشن و فشرده‌یی می‌یابد. درزمین بولینگ‌گافنی توپی را پرتاب می‌کند، صدای شلیك گلوله به‌ما می‌گـوید کـه او کشته شده، و آنگاه همانطور که نما ادامه می‌یابد شاهد پیشرفت توپ بولینگ هستیم تا زمانی که همه‌ی نه میله‌ی چوبی را مـی‌اندازد. گافنی هرگز نخواهد دانست که پرتابش تا این اندازه موفقیت‌آمیز بوده است. بیش از هرگونه چهره درهم‌کشیدن و در شکـم چنگ‌زدن، این نما به‌شیوه‌یی کـه به‌خاطر جدا و غیر مستقیم‌بـودنش کمتر تکان دهنده نیست، غایی‌بودن مرگ را القاء میکند. بعدتر، وقتی تونی به‌خاطر این که گوییِنو به‌سسکا دست زده (این دو در واقع ازدواج کرده‌اند)، به‌سمت گوییِنو تیـراندازی میکند، گـوییِنو می‌میرد در حالی که سکه‌یی که بالا انداخته هنـوز در هـواست: سقوط سکه روی زمین، پس از همه‌ی دفعات پیش که بدون هیچ لغزشی آن را در هوا می‌گرفت، واقعیت مرگش را با شدتی زیاد عرضه میکند. مرگ منشی‌ی تونی نیز به‌طور مشابـه از رفتاری عادتی بهره‌برداری می‌کند: او به‌واسطه‌ی گلوله‌هایی که از پشت دری که هم‌اکنون بسته شلیك میشود زخمهایی مهلك برمیدارد و میمیرد، در حالی که در مبارزه با تلفنی‌ست که در تمام طول فیلم شکستش داده. اما همه‌ی کیفیت‌های مضحك از بین رفته، همراه

با کلاهی تمام میشود که اندازه‌اش نیست ودر حالی‌که خود به‌خود همان طور که تلوتلوخوران از در فاصله می‌گیرد آن را از سرش برمیدارد: بی‌سوادی‌ی او، وفاداری‌ی بی‌چون‌وچرایش به تونی، لباسهای خنده‌آورش، عجز کامل کودکانه‌اش در روبروشدن با محیطش، دیگر به‌هیچ وجه مضحك نیستند، و ما با حسی از یك اتلاف وحشتناك باقی می‌مانیم.

تصاویر و اشاره‌های دیگر در «صورت زخمی» با صلیب‌ها ارتباط دارد. یکی موقعیت تاریخی‌ست ــ اشاره‌های ضمنی و سنتی‌ی روز سن‌والنتاین که به‌کشتار بیحرمتی‌یی اضافی می‌دهد ــ و با ظرافت به‌یاری‌ی گفتگوی وحشیانه‌ی قاتلین در این مورد که «برات یك هدیه‌ی والنتاین آوردیم» مؤکد می‌شود. پیش‌تر، حمله‌ی گافنی به غذاخوری زیر پوشش مراسم یك تشییع‌جنازه انجام شده، مسلسل‌ها زیر تابوت پنهان بوده. در دوصحنه‌گل‌ها به کار گرفته میشوند. آدم‌های تونی وارد بیمارستان می‌شوند تا میهمان را که ــ گرچه به‌شدت زخمی شده ــ از حمله‌ی پیشین جان سالم به‌در برده نابود کنند. شدت و شعر وحشت‌آور صحنه تا حدی محصول فشرده‌بودن آن است: بی‌هیچ مقدمات، به‌سادگی صحنه‌ی کوتاهی از نماهایی از گنگسترها، دسته‌های گل حمل می‌کنند، پرستارهای وحشت‌زده را در راهرو نگاه می‌دارند، دری را باز می‌کنند که پشت آن کسی به تمامی نوار پیچیده شده در تختخوابی‌ست، و یك پایش با بندی به‌بالا بسته شده، ناتوان از حرکت و پناه گرفتن، در حالی که بندهای نگهدارنده‌ی پا سایه‌ی صلیب گونه‌یی روی دیوار دورتر پدید میسازند. این کالبد با گلوله داغان می‌شود، و آنگاه دسته گلی روی جسد پرتاب می‌شود درحد یك تلخ‌اندیشی‌ی نهایی. این صحنه (همه‌چیز درعرض‌چند ثانیه تمام می‌شود) قدرت مضطرب‌کننده‌ی فیلم را به‌صورتی فشرده مجسم می‌کند. کشش و زمانسنجی‌ی کارگردانی و تدوین

احساسی از یك هیجان را فراچنگ میآورد، ما درقبال بی‌پروایی‌ی بی‌قیدو بند گنگسترها، در قبال آزادی‌شان از همه‌ی محدودیت‌های اجتماعی و اخلاقی، در قبال توانایی‌شان در انجام اعمال شنیع در برابر عرف اجتماعی، واکنشی مساعد داریم. همزمان با آن هراس‌انگیزی‌ی صحنه از هرحدی در میگذرد: تنها یك تونی در میان تماشاگران می‌تواند فیلم را صرفاً هیجان‌انگیز بیابد. مانند جاهای دیگر در آثار هاوکز («میمون‌بازی» افراطی‌ترین نمونه‌را ارائه می‌دهد)، اشتیاق شدید ما به‌تمامی در جهت عدم مسئولیتی فراخوانده می‌شود تا تنبیه شود. از طریق تصاویر صلیب وگل‌ها، بکلی بی‌دفاع‌بودن قربانی، ارزشهایی‌که به‌آنها روی‌آور میشود بیشتر مطلق‌اند تااجتماعی؛ هراس ماازمنابعی ژرف‌تر از برهم‌ریختن ثبات اجتماعی سرچشمه می‌گیرد.

صحنه‌ی دیگری‌که روی یك‌گل متمرکز می‌شود به‌همین‌اندازه پیچیده و مضطرب‌کننده است. گوییتو رینالدو به‌عنوان نشانه‌ی این که رقیبی را که گل‌فروشی داشته کشته گل سرخی برای تونی می‌آورد. بعدتر، تونی در همین صحنه‌آن را به‌پوپی میدهد، پوپی دختری‌ست که تونی سعی دارد اغواش کند. این صحنه رابطه‌های سنتی‌ی گل سرخ با عشق و زیبایی، لطافت و ناپایداری را فرا میخواند، و اینها را درکنار دانش ما از اهمیت واقعی ونمایشی‌ی این گل‌سرخ قرار می‌دهد.

هاوکز، مانند گدار، از هنرها برای بیان ارزشهایی رشد یافته‌تر ورای دسترس‌شخصیت‌ها استفاده می‌کند؛ گرچه نمونه‌های آن در فیلم هاوکز همچنان بسیار ساده‌تر است، و به تمامی در حوادث فیلم ادغام شده. آهنگی که تونی هربار که آدم می‌کشد با سوت می‌زند (شش‌پاره‌یی از اپرای دونیزتی[۴]، «چه چیز بازم میدارد؟»[۵]) به اولین باری که در فیلم میبینیمش کیفیتی تقریباً

---

۴) «Lucia di Lammermoor» (Donizetti)

۵) «Chi me frena?»

فراواقعیگرا* می‌دهد: سایه‌ی چمباته‌زده‌ی بوزینه‌مانندی همراه عبارات ظریف اپرای‌ایتالیایی. دیدارش ازتآتر و واکنشش درقبال نمایشنامه («باران») صحنه‌ی سینمای «تفنگدارها» را پیش‌بینی می‌کند. تونی، مانند میکل‌آنجلو نیست، که طبیعت این قالب هنری را به تمامی نفهمد؛ اما واکنشش نشان‌دهنده‌ی برخورد ابتدایی‌ی مشابهی‌ست. احساس‌وجود مسائل اخلاقی‌که در او به‌تیرگی بیدار می‌شود به سقوطش اشاره‌هایی ضمنی‌دارد. اوکاملا ناتوان ازلمس طبیعت این مشکلات است، چه‌رسد به‌این که سعی کند مشکلات را از میان بردارد. می‌کوشد نمایشنامه را برای منشی‌اش، که «نمایش‌های شوخی‌دار» را ترجیح می‌دهد، تشریح کند: «این سیدی[۶]، دختری‌یه که مشکل داره.... آدمی‌یه که به‌اصطلاح خواب و خیالش باطل از آب درآمده.» منشی‌اش را میگذارد تا در غیاب او به‌بیند نمایشنامه چگونه به پایان می‌رسد وخود برای‌کشتار دیگری می‌رود که نمی‌تواند به تأخیر بیافتد، و وقتی گزارش تحریف شده را میشنود («برمیگرده توی‌رختخواب‌سربازها»)، راه‌حل انتخابی‌ی سیدی را باخشنودی تأیید می‌کند. عدم درك مسائل (که با پیشرفت بیشتر او درکارخون‌ریزی همگام‌است) به شیوه‌ی‌زیبایی‌معصومیت وحشتناکش را که به او اجازه می‌دهد تا دست به قتل و چپاول‌بزند تصریح میکند، و همچنین او را باز می‌دارد که سبب پیوستگی‌اش را به سسکا و یا حسادت بلافاصله وسبعانه‌اش را نسبت به‌هرمردی که به سسکا نزدیك می‌شود جویا شود.

در صحنه‌های خویشتن‌شناسی‌ی درهم تونی و آنگاه مرگش نیروی اخلاقی‌ی فیلم سرانجام آشکار می‌شود. نه‌تنها یك پایان «اخلاقی» که به شتاب در کوششی برای قابل پذیرش‌ساختن یك فیلم غیراخلاقی به آن ضمیمه شده نیست، بلکه این پایان به اندازه‌ی پایان «ازنفس افتاده»[۷] اجتناب ناپذیر است. تونی‌تا وقتی

---

۶) Sadie

۷) «A Bout de Souffle»

نیرومند است که ناآگاه باقی می‌ماند. کشتن گوییِنو و فریاد سسکا به‌دنبال آن اهمیتی اساسی دارد. اختیار سسکا از دست تونی خارج میشود چون تونی اختیارخود را ازدست می‌دهد ــ ازحالت چهره‌اش، از ناتوانی‌اش، اکنون، در نگهداشتن سسکا، شناخت گنگ و با اکراهش را از این کــه نسبت به سسکا واقعاً چــه احساسی دارد می‌بینیم. هنگامی که منشی‌ی تونی در حال کلنجار رفتن بــا تلفن می‌میرد، پوپی در طرف دیگر تلفن است. تمام آنچه تونی می‌تواند برای گفتن به‌پوپی بیابدعبارت‌گنگ و دستپاچه‌ی «من‌نمیدانستم» است، که می‌تواند اشاره‌یی به‌منشی‌ی مرده باشد ــ این‌که تونی در نیافته بوده منشی تیرخورده ــ یا به درك‌درگیری‌ی خودش با سسکا (که موجب‌می‌شود پوپی‌دیگر برایش‌دارای‌کوچکترین‌اهمیت‌نباشد). این دوپهلویی مانع می‌شود واژه‌ها را به‌نحوی محدود درك کنیم: ما حصل تمامی‌ی نادانی‌ی ترسناك تونی هستند: پس از همــه‌ی کشتارهــا، بی‌پروایی‌هــا، هیجــان، مــوفقیت، ایــن واژه‌ها تمامــی‌ی آن چیزی‌ست کــه می‌تواند بــرای تبیین خــود بگوید. پس از آن، واکنش او در مقابل شکست سسکا درکشتن او این‌است که «چرا شلیك نکردی؟» ــ و به دنبالش یك مبارزطلبی‌ی عصبی در قبال پلیس‌های محاصره‌کننده میآید که تقلیدی مضحك است از هیجان ناشی از خشونت آغاز فیلم. خنده‌ی پیروزمندانه‌ی عصبی‌ی تونی همزمان میشود با خوردن یك گلوله به‌سسکا ــ که برکرکره‌ی فولادی‌ی پنجره که تونی بسیار به آن بالیده کمانه میکند، تمثیل شکست‌ناپذیری‌ی تونی کــه در آن لحظه بازش نگــاه داشته است. صلیبی که همه‌ی کشتارهای تونــی را همراهی کــرده به طرزی مناسب، گرچه طعنه‌آمیز، برای مرگ خواهرش نیز اینجاست؛ و پس از آن درحالی که بمب‌های گاز در اطرافش منفجر می‌شوند از هم پاشیدنش در وحشتی بینام ــ ابرهای گاز مغلوب‌کننده که بر میخیزند بیان عینی‌ی کاملی از حالت حیرت‌زده‌ی ذهنی‌اش ارائه

می‌دهند، معصومیتی محافظ که سوراخ شده ــ مبین کیفر همه‌ی گذشته‌ی اوست.

محکومیت اساسی‌ی تونی کامونت، مانند محکومیت میشل پوآکار[۸] در «از نفس افتاده» که رفتار ضد اجتماعی‌اش نیز هیجانی مقاومت ناپذیر به تماشاگر القاء میکند، از هیچ‌دیدگاه خارجی‌ی اخلاقی‌یی تحمیل نشده (علیرغم پیش‌گفتار «صورت زخمی» مبنی براین‌که «....عدالت همواره به جنایت‌کاری که می‌باید کیفر گناهانش را پس بدهد دست می‌یابد»)، بلکه از طریق تجربه برحسب رشد خود شخصیت به دست میآید. تونی و میشل، در نهایت، خودشان را محکوم می‌کنند، چون رفتارشان مایه‌ی انهدام خود آنهاست، نه فقط به معنای ساده و تحت‌اللفظی‌ی این که باعث کشته‌شدن‌شان می‌شود، بلکه به این علت که امکان رسیدن به نیازهای اساسی‌شان را از آنها دریغ میدارد. هردوی این کارگردانان این جرئت را دارند که در شخصیت‌های خود طرد مسئولیت و شتاب سوی انهدامی شخصی را به نحوی درونی مورد بررسی قرار دهند، با اقرار ضمنی‌ی این که با خصوصیات وانگیزه‌های جهانی سروکار دارند. روشی خطرناك (هردوفیلم به‌غیراخلاقی‌بودن متهم‌شده‌اند)؛ اما اخلاق معتبر باید روی راستی بنا شود.

مقایسه‌ی با گدار قدرت و محدودیت‌های هاوکز را هویدا می‌سازد. در نگاه اول «صورت زخمی» غنی‌تر از «تفنگدارها» می‌نماید. «صورت زخمی» در سطحی روایتی و مردم‌پسند، بعدی که فیلم گدار مدعی‌ی آن نیست، به موفقیتی درخشان دست‌مییابد. ورای این موفقیت ثبات اساسی‌ی شخصیت هاوکز است و طبیعت سنتی‌ی هنرش: فیلم‌های موفق او زیرنفوذ نیرویی ناشی‌از ارزشهای پایدار قرار می‌گیرند ــ وفاداری، شجاعت، تحمل، تسلط برنفس و برمحیط ــ در حالی‌که احساسی‌که زیربنای «تفنگدارها»ست وآن

---

۸) Michel Poiccard

را ویژگی می‌دهد یأسی‌وحشتناك‌است، برخاسته از بی‌حفاظ‌ماندن گدار در قبال پیچیدگیها و سردرگمی‌ها، ازهم‌پاشیدن ارزشهای پذیرفته،که در ذات اجتماع‌معاصراست. «تفنگدارها»بیانیه‌یی‌ست درباره‌ی جهان نو، به‌گونه‌یی که هاوکز در هیچ‌جا نیازموده. این او را درحد یك هنرمند تصریح می‌کند ــ او را از اعتبار ساقط نمی‌کند. هاوکز موقعیت تمدن را به شیوه‌یی پذیرفته میانگارد که برای یك هنرمند نو به نحوی افزون شونده مشکل‌تر شده، و دراین مورد وسیله‌ی دسترسی‌داشتن به سنت‌های سینمایی که در «نوع»ها نمایشگر میشوند یاری شده است، امـا ناتوانی‌ی او در ارائـه‌ی بیانیه‌هایی درباره‌ی اجتماع نو کارش را محدود می‌کند، و به‌ویژه روی برخی از کمدی‌هایش اثر می‌گذارد.

و «صورت زخمی» بدون تردید به دنیای کمدی‌ها تعلق دارد. تقریباً هیچ وجه اشتراکی با فیلم‌های ماجرایی ندارد (به‌استثنای گروه بسته‌اش)؛ باکمدی‌ها تقریباًدر همه‌چیزمشترك است. انطباق و ترکیب نمایش خنده‌آور و وحشت، از پیش، به «دختری به‌نام جمعه» اشاره می‌کند، معصومیت منهدم‌کننده‌ی تونی اشاره‌یی‌ست به معصومیت لورلای لی؛ در «میمون‌بازی» کنارهم آوردن میمون، وحشی‌ها، و کودکان به وضوح با ارائه‌ی گنگسترها در «صورت زخمی» ارتباط دارد. گذشته از هرچیز، «صورت زخمی» مایه‌ی اساسی‌ی کمدی‌های ویژه‌ی هاوکـز را به‌ما ارائه می‌دهد. اگـر فیلم‌های ماجرایی برای حس مسئولیت ارزش زیادی‌قائل می‌شوند، کمدی‌ها بیشتر کشش و شدت خود را از فریبندگی‌ی ناشی از عدم مسئولیت به دست می‌آورند. اکنون بـه دوفیلم دیگر مـی‌پردازم، جایی که این فریبندگی کاملا تحت اختیار نیست.

«بزرگ‌کردن بیبی» شاید خنده‌دارترین کمدی‌ی هاوکز باشد اما بهترین آنها نیست. مکرر در مکرر، بعد از هرچندبار دیدن، تماشاگر از ظرافتهای کوچك خنده‌آور به وجد می‌آید، اما این کمدی غالباً دور از دسترس منتقد است، چون شرح لفظی‌ی آنها ممکن نیست: مسائل حرکات، حالات صورت، لحن. صحنه‌ی‌کوچکی را در نظر بگیرید که در آن پستچی برای پروفسور دیویدهاکسلی (کاری گرانت) استخوان ترقوه‌ی میان دنده‌یی می‌آورد، زمانی که دیوید با تلفن با نامزدش صحبت می‌کند: گذشته از یك یا دو اشاره‌ی موجز پستچی («نذار هولت کنه، رفیق»)، شوخی در طرز ایستادن شخصیت‌ها، طرز نگاه‌کردن آنها به‌یکدیگر، طرز صحبت کردن‌شان است. یا لحظه‌یی وجود دارد که دیوید، در یك پیراهن خواب پرنقش و نگار کاملا زنانه، در را به‌روی عمه‌ی کاترین هپبرن بازمی‌کند، زنی مصمم و مردنما در لباس راه راه مردانه، و، از آنجا که پیش از این به‌واسطه‌ی قرارگرفتن در معرض تحقیرهایی طبق برنامه تقریباً به‌جنون نزدیك شده، درجواب‌سوآل عمه‌که میپرسدچرا چنین لباس‌پوشیده، جهش‌کوچك و هیجان‌زده‌یی به‌هوا می‌کند، بازوانش را می‌جنباند، وفریادمی‌زند «یهوشنگول[۹] شدم». این لحظه‌یی‌ست که بسیاری از مبانی‌ی کمدی‌ی هاوکزی را به صورتی فشرده مجسم می‌کند. در محتوای کمدی‌ی سبك «نوع»، افراط کمدی‌ی هاوکز به چشم می‌خورد: تقریباً در جهان برادران مارکس هستیم. وارونه‌شدن موقعیت جنسی‌هست، تحقیر جنس‌نر، و از دست‌دادن برتریش، که‌کمدی‌ها را به‌صورت تصویر معکوس فیلم‌های ماجرایی درمی‌آورد. در آخر، جهش‌مجدد جنس‌نر وجود دارد، توانایی‌ی او در تحمل حداکثر تحقیرها و حفظ یك وقار ذاتی.

---

۹) «Gay»

مداومت فکرهای کمدی گاه میشکند. کشش سراسر فیلم در رابطه‌ی گرانت ــ هپبرن است؛ صحنه‌های شخصیت‌های فرعی گاهی به‌زحمت ساخته می‌شود. سرگرد هوراس اپل گیت (چارلز راگلز)، شکارچی‌ی زن‌نما و بی‌عرضه‌ی حیوانات وحشی، به مثابه انعکاسی در آینه‌ی دق از مردان حادثه، مسلط و حرفه‌یی، که بــه فیلم‌های ماجرایی تعلق دارند، جلب توجه میکند. امــا به‌خودی‌ی خــود تا اندازه‌یی ملال‌آور است. باغبان ایرلندی‌ی دایم‌الخمر بری‌فیتزجرالد قابل پیش‌بینی می‌نماید. از این بدتر، ابداعات کمدی در اواسط فیلم کم می‌آید، حتی در صحنه‌هایی که شامل شخصیت‌های اصلی می‌شود. در طول ساعت اول، که هپبرن بازی‌ی گلف‌گرانت را بایك شخصیت مهم و مرتبط به کارش خراب می‌کند، و در یك باشگاه شبانه هرگونه بلایی را که امکان دارد بر او نازل می‌کند، و بعد مجبورش میسازد در بردن بیبی (پلنگش) به‌کانه‌تیکات کمکش‌کند، فکرهای کمدی، هم در فیلمنامه و هم در کارگردانی، هرگز تمامی نمیگیرد. اما بعدتر، در صحنه‌هایی که این دو هنگام شب در جنگل به جستجوی پلنگ گم‌شده می‌پردازند، فکر اولیه و اجرایش متزلزل می‌شود، دستمایه سطحی و فکرهای کارگردانی بیشتر گاهگاهی‌ست. این حوادث که شخصیت‌ها از کناره‌های رودخانه سقوط می‌کنند و گرفتار پیچك سمی می‌شوند خیلی خنده‌دار نیستند، و برحسب رشد مایه‌ی فیلم چیزی نمی‌افزایند. بارهایی‌ی پلنگ خطرناك سیرك فیلم دوباره پا می‌گیرد و ابداع بار دیگر چیزی از تراکم پیشین خود را به دست می‌آورد؛ اما احساس سرزندگی، وقتی گم شد، بازیافتنش دشوار است.

طبیعت واقعی‌ی نقص «بزرگ کردن بیبی» درژرفای بیشتری‌ست و محدودیتها و ضعفهای هاوکز را آشکارتر میسازد. ساختمان به طرزی رضایت‌بخش متهورانه و متقارن است، باگرایش‌هایی‌سوی تمثیل‌پردازی، بناشده برتضادها. درمرکز پروفسور هاکسلی‌ست،

که به‌ظاهر خود را تماماً وقف پژوهش جانورشناسی کرده (بازسازی‌ی استخوانبندی‌ی یك «دینوسور»). درسویی‌منشی ــ نامزدموش‌مانند، جدی، و بی‌هیچ خصیصه‌ی جنسی‌اش قرار دارد، که ماه عسل را به دلیل این که مخل کار پرفسور خواهد شد رد می‌کند؛ در سوی دیگر سوزان (هپبرن) قرار گرفته است. به‌سادگی میتوان این دو را به مثابه «وظیفه» (که به طرز هلاکت‌آوری خشك و منع‌کننده تصور شده) و «طبیعت» که ضد اخلاقی و تماماً عاری از مسئولیت تصور شده دید؛ و وسوسه شده در جهت ساده‌کردن بیشتر (فیلم به این کار تشویقمان می‌کند) می‌توان بنا به واژه‌های فرویدی آنها را به‌چشم فراخود* و نهاد* نگاه کرد. وقف‌شدن دیوید به‌کارش با همه‌ی وجودش نیست: در حواس‌پرتی‌ی زیاده ازحدش، ناتوانی‌اش در مواجهه‌ی عملی با موقعیت‌ها، حس‌می‌کنیم نیروهای‌درونی‌تری علیه این‌وقف‌شدن دست‌اندرکاراند؛ و متوجه می‌شویم که او می خواهد به ماه عسل برود حتی اگــر عروس آینده‌اش نمیخواهــد. هپبرن در لحظه‌هایی پا به‌میدان می‌گذارد که او در شرف تثبیت معامله‌یی‌ست‌که آینده‌اش را تضمین‌می‌کند؛ وهربار نظام ظاهری‌ی زندگیش را بکلی درهم می‌شکند. از لحظه‌یی که ظاهر میشود، گرانت در مقابلش کاملا بی‌دفاع است. تمامی‌ی شخصیت‌پردازی‌ی سوزان از این تعبیر جانبداری می‌کند. بیش از آن که غیر اخلاقی باشد در واقع ضد اخلاقی‌ست: چنین می‌نماید که هــرگز ذره‌یی احساس گناه نمیکند، هرگز مسئولیت مصیبت‌های مضحکی را که به‌پا میکند نمی‌پذیرد. تضاد میان دوزن در طرح اصلی‌ی فیلم از طریق تضادی به همان اندازه روشن بین حیوانات، زنده و مرده، تقویت می‌شود: استخوان‌بندی‌ی دینوسور (که در سراسر فیلم برای ما وسیله‌ی استخوان ترقوه‌ی میان دنده‌یی مجسم می‌شود) و پلنگ، به ترتیب شیوه‌ی زندگی‌ی دیوید و سوزان را تعمیم می‌دهند. در فیلم پیشرفت نسبتاً منظمی وجود دارد، از جهان فراخود حاکم به

جهان نهاد: فیلم در میان متمدن‌ترین محیط‌ها ــ موزه، زمین گلف، باشگاه شبانه ــ آغاز می‌شود و سوی‌خانه‌ی ییلاقی‌ی عمه‌ی سوزان، و از آنجا به باغ، و از آنجا به بیشه حرکت میکند؛ وحرکتی متشابه از روشنایی به تاریکی وجود دارد. از نظم غیرطبیعی‌ی موزه می گذریم و به بی‌نظمی‌ی طبیعی‌ی بیشه در شب می‌رسیم. می‌توان پیشرفت مشابهی در حیوانات مشاهده کرد، دینوسور مرده، سگ خانگی، پلنگ رام، پلنگ وحشی، گرچه اینها دقیقاً بـه همین ترتیب در فیلم ظاهـر نمی‌شوند (هرکس کـه به‌دیدن فیلم میرود مطلقاً آن را آنچنان که من نشان داده‌ام تا این حد و به این صورت ظاهری طرح‌ریزی شده نمی‌یابد). رها شدن پلنگ نیمه‌وحشی، نمودار نیروهایی ورای آنچه سوزان می‌نمایاند (حتی خود سوزان نیز، وقتی پی‌می‌برد این پلنگ بیبی نیست وحشت‌می‌کند)، براین حس سقوط به جهان خطرناك و بی‌نظم طبیعت صحه می‌گذارد.

شخصیت‌های گرانت و هیبرن در سطـوح مختلفی از واقعیت موجودیت دارند. مشکل اینجاست که آنها یك زن و یك مرد نیز هستند، و پاره‌یی از سستی گرفتن کشش درصحنه‌های درون بیشه می‌تواندبه‌حساب این‌احساس گذاشته‌شودکه هاوکز به‌سادگی‌نمی دانسته‌دراین‌سطح باآنهاچه بکند. این‌شکاف بین‌سطوح‌موجب‌تردیددر قصد فیلم میشود، و در تمامی‌ی دورنمایی که بیان می‌کند. پایان فیلم با هیبرن، در مقام تجسم‌بخش نهاد، بسیار خوب شکل گرفته است. گرانت، بازگشته به‌نظم، در بالای یك چوبست عظیم، روی اثری که نتیجه‌ی کار تمامی‌ی زندگی اش است، استخوان‌بندی‌ی دینوسور، درحال آخرین دستکاری‌ست. هیبرن دوباره ظاهرمی‌شود و در جهت او از چـوبست بالا مـی‌آید؛ گرانت اقـرار مـی‌کند که از ماجراهای ناگوارشان لذت‌برده؛ ودرعرض چنددقیقه‌تمامی‌ی ساختمان استخوان‌بندی فـرو ریخته است. استخوان‌هـای خشك نماینده‌ی تمامی‌ی کار زندگی‌اش و تصویری از شیوه‌ی زندگی‌ی

اوست، و سرآخر با بیرون جهیدن نهاد نابود میشود. اما غیرممکن است بتوان فیلم را فقط به‌این‌صورت‌دید: ناچار باید در هیبرن به مثابه یك شریك مناسب زندگی‌ی او نیز تأمل کرد. تنها می‌توان نگران‌بود، و پرسیدکه‌آیاپیروزی‌ی‌عدم‌مسئولیت‌کاملی‌که‌فیلم‌ظاهراً به عنوان یك راه حل مناسب ارائه می‌دهد در واقع قابل پذیرش هست. هیچ احساسی از امکان ترکیب یا حتی سازش وجود ندارد؛ تنها راه دیگری که درقبال سوزان وجود دارد چنان‌مسخره نمایانده شده که مطلقاً به حساب نمیآید. آیا وسوسه‌ی عدم مسئولیت، که به «صورت زخمی» و «میمون‌بازی» درخشش و کشش می‌بخشد، در اینجا برداوری‌ی هاوکز چیرگی یافته است؟ ــ به همان گونه که بار دیگر، و پریشان‌کننده‌تر، در«دختری به‌نام جمعه» چنین خواهد کرد. و آیا سخریه‌ی سطحی‌ی شخصیت قالبی‌ی‌روانشناسی‌فرویدی تااندازه‌یی مچ‌ها را باز نمیکند؟

«دختری به‌نام جمعه»

«یك شب درصدد این بودم‌که به‌کسی ثابت‌کنم «صفحه‌ی اول» حاوی‌ی زیباترین گفتگوهای نویی بودکه تاآن موقع نوشته شده بود، و از دختری خواستم نقش هیلدی را بخواند و من قسمت سردبیر را خواندم و از خواندن دست‌برداشتم وگفتم «لعنتی، بین یك دختر و یك مرد بهتر از بین دو مرد است»، و به بن‌هکت تلفن کردم و گفتم «راجع به‌یك تغییر به‌طوری که هیلدی یك دختر باشد چه فکر می‌کنی؟» و او گفت «فکر میکنم فکر فوق‌العاده‌یی‌ست»، و آمد و همین‌کار را کردیم.»
(هاوکز، در مصاحبه با پیتر باگدانویچ.)

درنتیجه، نقش هیلدی‌جانسون، خبـرنگـار برجسته‌ی «مورنینگ پست»[10] که استعدادش موجب شده‌کارش برای سردبیرش جنبه‌ی حیاتی داشته باشد، و در «صفحه‌ی اول» لوییس‌مایلستون توسط پت‌اوبراین[11] ایفـا گردید، در «دختـری به‌نـام جمعـه» توسط رزالیندراسل بازی شد: هیلدبراند به هیلدگـارد بدل شد، نامزد (زن)ش به‌نامزد (مـرد). این تصمیم تمامی‌ی شخصیت فیلـم را، بیش‌از یك موردی که احتمالا آشکار مینماید، دگرگون می‌سازد.

حتی باناديده‌گرفتن‌تفاوت درجنسیت، بازی‌ی روزا لیندراسل به‌مراتب برتر از بازی‌ی پت‌اوبراین است. در «صفحـه‌ی اول» بسیار ضروری‌بودن هیلدی باید به‌صرف گفته‌شدن پذیرفته شود: هیچ‌چیز آدم را متقاعد نمیکند که آن را چون یك واقعیت ملموس بپـذیرد. روزالیندراسل گونه‌یی هوشیـاری، سرعت ، کفایت و بینش را منتقل می‌کند که نیاز والتر به‌او، و ستایش همکـاران روزنامه‌نگارش، را کاملا متقاعدکننده می‌سازد. اما این واقعیت که او یك زن است سطوح دیگـری به‌فیلم می‌افزاید. هیلدی در «دختری به‌نام جمعه» به‌شیوه‌یی برای والتر بسیار ضروری‌ست‌که رابطه‌ی دومرد در «صفحه‌ی اول» از آن پرهیز داشته است: هیلدی با والتر ازدواج کرده و از او طلاق‌گرفته: والتر طالب بازگشت هیلدی باگنجایش‌های دیگـری غیراز گنجایش‌های یك خبرنگـار برجسته است.

«صفحه‌ی اول» دارای دومرکز درخـور توجه است: ۱) آیـا والتر برنز در این‌که مانع ازدواج هیلدی با نامزدش و رهاکردن «مورنینگ‌پست» (و روزنامه‌نگاری) گردد موفق خواهد شد؟ ۲) آیا ارل ویلیـامـز، قاتل محکـوم شده‌ی ترحـم‌انگیز و قربانی‌ی سیاستمدارهای فاسد محلی، حلق‌آویز خواهد شد؟ کوشش درایجاد

---

۱۰) «Morning Post»
۱۱) Pat O'Brien

تعادل بین این دو تحت‌الشعاع عدم تناسب پنهانی‌ی اهمیت این دو مساله قرار می‌گیرد. هیچ ارزش ویژه‌یی ورای کفایت حرفه‌یی‌ی مطلق در هیلدی گنجانده نشده است (و حتی این کفایت نیز به نحوی نمایشی عرضه نمیشود)؛ نامزدش معمولی‌ست، و به‌وضوح از ما انتظار می‌رود طالب به‌هم خوردن نامزدی باشیم، اما نتیجه به‌نظر اهمیت‌چندانی ندارد. و، درخاتمه، روی‌مساله‌یی‌چنین پیش‌پاافتاده تمرکزطلبیدن، پس‌از این‌که احساسات مضطرب‌کننده‌تری ازجانب قسمت مربوطه به ارل ویلیامز برانگیخته شده، سنگدلانه مینماید. فضیلت اصلی‌ی فیلم ــ گفتگوهای درخشانش ــ تقریباً به‌رذالتی مبدل می‌گردد: درخشش آن روی یك بی‌عاطفگی‌ی اساسی نقاب می‌کشد که گاهی چنین می‌نماید فیلم به‌داوریش نشسته اما، در واقع، هرگز به‌شایستگی بازشناخته نمیشود. هاوکز در تعدیل این ضعف جداناشدنی، بی‌آن‌که بتواند آن را حذف‌کند، موفق است: «دختری به‌نام جمعه» در حالی‌که به‌راحتی روی نسخه‌ی اول سایه می‌افکند، فیلمی ناقص باقی می‌ماند، گرچه طبیعت این نقص تا اندازه‌یی متفاوت میگردد.

کوشش برای توازن‌بخشیدن به‌این دوموضوع به‌کناری گذارده شده است: بیست دقیقه‌ی اول «دختری به‌نام جمعه» هیچ شکی باقی نمی‌گذارد که توجه‌مان را باید کجا متمرکز کنیم. «صفحه‌ی اول» با مأمورین زندان که چوبه‌ی دار را می‌آزمایند آغاز می‌شود؛ «دختری به‌نام جمعه» در اداره‌ی «مورنینگ‌پست» شروع میشود و بیست دقیقه‌ی ابتدایی‌ی آن ــ که، گذشته از تکه‌هایی ازگفتگو که از صحنه‌های دیگر به‌اینجا آورده شده، در نسخه‌ی قبلی‌ی فیلم معادلی ندارد ــ مطلقاً به‌رابطه‌ی بین هیلدی و والتر مربوط می‌شود، حلق‌آویزشدن ارل ویلیامز (در این مرحله) تنها به‌عنوان یکی از طرحهای حمله‌یی در نقشه‌ی والتر موجودیت دارد. داستان ارل ویلیامز در تمامی‌ی فیلم در درجه‌ی دوم اهمیت

باقی میماند وگرچه در خاتمه‌ی فیلم به‌تمامی دارای همان حس تلخ‌اندیشی در قبال مسائل پیش‌پاافتاده نیستیم، در حالی‌که یک رابطه‌ی ازدواج مطرح است، تصور میکنیم همچنان دارای حس ناآسودگی و نارضایی باشیم.

حرکت از «صفحه‌ی اول» به «دختری به نام جمعه» آگاهی‌ی دوباره‌یافتن به‌نبوغ هاوکز است. همکاری‌ی خلاقه با بازیگرانش بسیار فراتر ازکفایت حرفی‌یی‌بودن مایلستون پیش میرود. بسیاری از ریزه‌کاری‌های کوچك بدایع خنده‌آور از راه حرکات و حالات چهره به‌فیلم سرزندگی‌یی ظاهری می‌بخشد. دونمونه‌ی بسیار کوچك برای نشان‌دادن این مطلب: ۱) گرانت مطلع میشود هیلدی فردا ازدواج میکند؛ می‌بینیم‌که تصمیم مخالفت بااین‌کار در حد یك عکس‌العمل، در حالی‌که حیله‌های جنگی به‌تردید از ذهنش می‌گذرد، روی چهره‌اش شکل می‌گیرد ــ دستهایش را به‌هم میمالد، تلفن را لمس می‌کند، سپس دستش را لمس میکند، گویی غریزی، یك گل میخك را ازگلدانی روی میز خود برمی‌دارد و آن را در سوراخ یخه‌ی کتش فرومی‌برد. ۲) مدتی بعدتر در فیلم، گرانت با ظاهری بخشاینده شغلی در روزنامه‌اش و حقوقی گزاف به بن‌سیگر پیشنهاد میکند (که در واقع بن‌سیگر هرگز هیچ‌یك را به‌دست نخواهد آورد) تا او را از بازکردن میزی‌که رویه‌ی متحرك دارد (و ارل‌ویلیامز فراری در آن پنهان شده) بازدارد. بن‌سیگر کوچك، وسواسی و موقرنما، که ناگهان و برای اولین‌بار تحت تاثیر قرار می‌گیرد، با دست به‌پشت‌گرانت می‌زند اما، بعداز این که درمی‌یابد چه می‌کند، با ترس دستش را می‌کشد و از خودش وحشت‌زده می‌شود.

انسانی‌کردن‌تمامی‌ی فیلم سرآخر بازمیگردد به‌تصمیم اولیه‌ی تبدیل هیلدی به‌یك زن، اما به‌یاری رهبری‌ی بازیگران است‌که تجسم می‌یابد. ابتدا می‌خواهم اختلافاتی راکه در اثر تغییر

جنسیت هیلدی به‌وجود آمده مورد بررسی قرار دهم. اولین اختلاف شگفتی‌آور می‌نماید، تا این‌که به‌یاد میاوریم این یك فیلم هاوکز است: هیلدی به‌مراتب مسلط‌تر، مطمئن‌تر و متکـی به‌نفس‌تر از معادل مذکرش در «صفحه‌ی اول» ظاهر می‌شود (درباره‌ی والتر به نامزدش می‌گوید «من می‌تونم باش طرف بشم»). اما زنان هاوکز، همان‌طورکه مستقل، و حتی شاید مهاجم باشند، همواره به‌شدت زن هستند (حتـی آن شریدان در «من یك عروس مـذکـر زمان جنگ بودم»!) و زنانگی‌ی هیلـدی در این فیلـم اهمیت بسیاری دارد. این باعث می‌شود ستایشی‌که خبرنگاران برایش قائل هستند به‌فوریت قابل درك باشد. هاوکز، به‌زیبایی، هردوچیز را به‌دست می‌آورد: رزا لیندراسل دوبرابر پت‌اوبراین مردانگی دارد (حاضر است، اگرلازم باشد، شاهدی را باحمله‌ی مستقیم تاحد بی‌لیاقتی‌ی اداری پایین بیاورد ــ حادثه‌یی‌کـه با جلوه‌ی فوق‌العـاده‌یی انجام میشود، چیزی‌که در «صفحه‌ی اول» وجود ندارد)، بااین همه هرگز از زن‌بودن بازنمی‌ماند. زنانگی‌ی او به‌خواست «محترم‌بودن، یك زندگی‌ی نیمه‌معمولی داشتن»، «بچه داشتن و مراقبت‌کردن ازآنها و روغن جگرماهی دادن به‌آنها» به‌نحوی طبیعـی اهمیت بیشتری میبخشد. همچنین بعد تازه‌یی به‌دوستی‌ی دفتر روزنامه می‌افزاید.

صحنه‌یی‌که ارل ویلیامز دراتاق مرگ است (بی‌هیچ صحنه‌ی هم‌ارزی در «صفحه‌ی اول») به‌زیبایی حساب شده است. در ورای آن «مأموریت» کاملا دوپهلوی «مورنینگ‌پست» قرار دارد: حکـم بخشایش‌گرفتن برای ارل ویلیـامـز برمبنای دیوانگی (خواسته منصفانه است ــ ویلیامز تنها پیاده‌یی برصفحه‌ی بازی‌ی شطرنج سیاسی‌ست ــ بااین همه والتربرنز می‌خواهد از آن به‌نفع فروش روزنامه‌اش بهره‌برداری‌کند). هیلدی چنـگ می‌زنـد در تنهـا نکته‌یی کـه ارل از حرفهای یك سخنـران ایستاده روی جعبه‌ی صابون به‌خاطر می‌آورد ــ «تولید برای بهره‌برداری: از همه‌چیز

باید بهره‌برداری شود» ــ و او را وامیدارد روی این فکر تأکید کند تا از این طریق بتوان از تقاضای بخشودگی به‌خاطر دیوانگی حمایت‌کرد: وقتی‌که به‌پلیس تیراندازی‌کــرد درباره‌ی چه‌چیزی فکرمی‌کرد؟ ــ هفت‌تیر در دستش بود ــ «تولید برای‌بهره‌برداری»؟ موقعیت اخلاقی‌ی این صحنه مشکوك می‌نماید، و هاوکز با تأکید مختصری روی فشاری‌که هیلدی بر ارل وارد می‌کند ما را از این امر آگاه می‌سازد. مع‌الوصف هیلدی فقط در حال برگرداندن آنچه به‌وضوح حقیقت دارد به‌زبان روزنامه‌نگاری‌ست ــ ویلیامز، اگر دیوانه نباشد، لااقل بی‌تعادل است. احساس همدردی‌ی هیلدی به ویلیامز مسأله را گنگ‌تر می‌کند: صحنه به‌زیبایی در حد برخورد دو آدم مجسم می‌شود، و آنچه در آن حایزاهمیت است نمی‌تواند به یاری‌ی نقل فیلمنامه بیان شود. مهمترین لحظه‌ی آن، وقتی‌ست که هیلدی آنجا را ترك می‌کند، وسطر «خداحافظ ارل؛ موفق باشی». دوربین از هردوشخصیت فاصله دارد. ارل را می‌بینیم که در قفس نکبت‌بارش قوزکرده، هیلدی آنجا را به‌سوی آزادی ترك می‌گوید؛ عصاره‌ی این لحظه ضبط دقیق حالات آنهاست، و شیوه‌ی کاملا غیر احساساتی، و با وجود این ملایم و دلسوزانه‌یی که روزا لیندراسل جمله‌ی پیش‌پاافتاده‌اش را به‌زبان میآورد.

اهمیت حضــور یك زن دیگــر هنگــامی‌کــه مالــی مالــوی رونامه‌نگاران را به‌خاطر سنگدلی‌شان ملامت می‌کند نیــز محققاً روشن است. هاوکز بیش‌از مایلستون به‌این صحنه ارزش می‌دهد: مردها بیشتر تحت‌تأثیر مالی قرار می‌گیرند، ورق‌بازی‌شان به‌هــم میخورد، و چنین احساس می‌شودکــه این تا اندازه‌یی به‌واسطه‌ی حضــور زنــی دیگــر است. عبارت محکــوم‌کننده‌ی «آقــایــان روزنامه‌نگاران!» هیلدی که ایستاده در آستانه‌ی در آنها را نظاره می‌کند، به‌واقع سخت محسوس است.

طعم به‌ویژه تند «دختری به‌نام جمعه» از پیچیدگی‌ی مضطرب

کننده‌ی لحن آن ناشی می‌شود، کـه حتی درکمدی‌ی بالنسبه بـاز ابتدای فیلم احساس میگردد. بروس بالدوین (رالف بلامی)، نامزد هیلدی (علیرغم همسان خود در «صفحه‌ی اول»)، شخصیتی‌ست که به‌زیبایی خلق شده، و در این مرحله از فیلم، مسخره نیست. او، مسلماً، نماینده‌ی یك زندگی‌ی احترام‌آمیز غیرماجراجویانه است، اما هاوکـز بازیگر را تشویق می‌کند شخصیتی بیافریند که گاهی حتی تکان‌دهنده است. واکنش‌های معصومانه‌ی او در مقابل والتر برنز، و این‌کـه بلافاصله در خـود علاقه‌یی نسبت به والتر برنز کشف می‌کند، به‌اندازه‌ی حماقت سخاوت نشان می‌دهد، و رفتارش با هیلدی ملایم و ملاحظه‌کارانه است. واکنش ما هنگامی‌که والتر سنجیده کمـر به‌استهـزای او می‌بنـدد بنابراین یك تأییـدیه‌ی بی‌چـون‌وچـرا نیست: خنده‌ی ما از پیش حاوی‌ی عوامل اولیه‌ی ناآسودگی‌ست. در قسمت‌های مرکزی این پیچیدگی رساتر می‌شود: ازگفتگـوی بسیـار مضحك، تنـد، بـریـده ــ و ــ شتاب‌زده‌ی روزنامه‌نگاران ناگهان میرسیم به‌صحنه‌ی اقدام به‌خودکشی‌ی مالی مالوی (که هاوکز آن را ناگهانی‌تر، و ازین‌رو ویران‌کننده‌تر، از مایلستون می‌سازد)، آنگـاه با همان سرعت برمیگردیم به‌نمـایش بسیار خنده‌آور ربوده شدن خانم بالدوین توسط دایموند لوئی. همان‌طورکه به‌گفتگـوی بین‌گرانت و راسل، به‌مشکلات ناشی از تهاجمات ناگهانی‌ی مادر بروس وکـلانتر و شهردار می‌خندیم، نمی‌توانیم فراموش‌کنیم که ارل ویلیامز درون میزی با رویـه‌ی متحرك، که هرگز مدتی طولانی از نظر دوربین دور نمی‌ماند، در حال خفقان است. احساسات در مورد ارل و مالی علیه عکس‌العمل ما در قبال ظریفه‌گویی‌ی صیقل خورده و تلخ‌اندیشانه‌ی والتر برنز دست درکار است، و وادارمان می‌سازد که در آمادگی‌ی خود برای خندیدن تردیدکنیم. در آخر فیلم، صفات خاص والتر، همان‌طور که هـاوکـز و نویسنده‌ی فیلمنامه او را به‌افراط پشت افراط

می‌کشانند، به‌دقت از زیر مورد حمله قرار میگیرد (هنگامی‌که دستور میدهد صفحه‌ی اول روزنامه‌اش را خالی نگه دارند، و زلزله‌ی چین را به‌او یادآور می‌شوند، در تلفن فریاد می‌زند «اگر یك میلیون نفرهم مرده باشند برایم مهم نیست»). بدبختانه، فیلم از دنبال‌کردن مفاهیم واقعی‌ی این حرف ناتوان میماند: داوری‌ی ضمنی درباره‌ی والتر برنز و آنچه او مبینش است هرگز چندان نیرو نمی‌گیرد، و رابطه‌ی شخصی به‌سادگی‌ی بیش‌از اندازه با اقرار ناصریح والتر مبنی‌بر این‌که عاشق زن است حل میشود. نمی‌توانیم (آن‌طورکه به‌وضوح فیلم از ما انتظار دارد) احساس کنیم هیلدی دست به‌انتخاب رضایت‌بخشی زده است: زندگی‌یی که والتر به‌او ارائه می‌دهد به‌نظر لااقل به‌همان اندازه‌ی محترم‌بودنی که بروس عرضه داشته محدودکننده می‌نماید.

نقیصه‌ی «دختری‌به‌نام جمعه» به‌نقیصه‌ی «بزرگ‌کردن بیبی» می‌ماند: انتخابی‌که در اختیار هیلدی‌گذارده شده محدودتر از آن است‌که قابل پذیرش باشد، تسلیم به‌عدم مسئولیت به‌آسانی‌ی زیاد ممکن میشود، راه دیگرنیز به‌سهولت فراوان به‌استهزاءکشانده میشود (بااین دو راه‌حلی‌که فیلم ارائه می‌دهد، تنها پایانی‌که اخلاقاً قابل پذیرش می‌توانست باشد این است‌که هیلدی هردو مرد را رهاکند؛ و یا تسلیم‌شدنش به‌والتر چون یك فاجعه بنماید). تسلیم‌شدن به‌عدم مسئولیت به‌نظر میرسد برای هاوکز وسوسه‌یی دایمی‌ست: این تسلیم‌شدن، درکمدی‌ها، فراری‌ست از کارهای روزانه‌ی محدودکننده‌ی اجتماع نو، که در فیلمهای ماجرایی معادلش فرار معتبرتری‌ست از طریق اجتماعات‌گروهی. این وسوسه است‌که به‌فیلم‌های‌کمدی شدت ویژه‌شان‌را ارزانی می‌دارد. این وسوسه هنگامی‌که به‌اندازه‌ی کافی با مخالفت ومراقبت روبرو می‌گردد، نتیجه‌ی حاصله می‌تواند شاهکاری چون «صورت زخمی» یا «میمون‌بازی» باشد؛ در مواقع دیگر، مانند «بزرگ‌کردن بیبی»

و «دختری به‌نام جمعه»، یك عدم تعادل جدی پدید میسازد. کمدی‌های هاوکز اضطراب و تشویش می‌آورند؛ اما باید به‌روشنی تفاوت گذارد بین اضطرابی که نتیجه‌ی یك اثر هنری‌ی کاملا تجسم یافته و تماماً سازمان‌گرفته است، و ناآسودگی‌یی که نتیجه‌ی عناصر بی‌تعادل و مستحیل‌نشده‌ی یك اثر ناقص است.

«میمون بازی»

«صورت زخمی» به‌کنار، بزرگترین کمدی‌ی هاوکز «میمون‌بازی» ست. در اینجا عناصر مضطرب‌کننده که به کمدی‌ها ویژگی می‌دهند در تمامیتی کاملا پیوسته و متناسب گرد آمده‌اند.

مانند «بزرگ‌کردن بیبی»، «میمون‌بازی» با یك کاری گرانت فراموش‌کار آغاز می‌شود (این بار در نقش پروفسور بارنه‌بی فلتون؛ اما این بار پسزمینه‌ی فراموشکاری استخوان‌بندی‌ی «دینوسور» و یك نامزد به همان اندازه خشك نیست، بلکه یك ازدواج به‌ظاهر موفق و با ثبات است. ادوینا (جینجر راجرز) واقعاً به‌طرز قابل توجهی صبور و پر محبت است. آنها در شرف رفتن به یك میهمانی هستند؛ پس از کوششهایی ناموفق برای این که شوهرش را وادار کند چند دستور ساده انجام دهد، مربوط به خاموش و روشن کردن چراغهای لازم و بستن یك در به‌طوری که خودش در خارج در قرار گیرد، از میهمانی چشم می‌پوشد و مینشینند روی مشغولیات ذهنی‌ی شوهرش کار کنند. حتی مدتی طول می‌کشد تا گرانت تشخیص دهد که اساساً بیرون نرفته‌اند. به‌اجمال درباره‌ی ازدواج خود بحث می‌کنند (و بار دیگر در صحنه‌ی ــ از همه نظر ــ مرکزی‌ی فیلم دست به‌این کار خواهند زد): زندگی‌شان به‌صورت برنامه‌ی عادی‌ی روزانه درآمده است. این برنامه‌ی‌عادی امشب، البته، به‌واسطه‌ی نرفتن به‌یك‌میهمانی،

درهم شکسته؛ اما به‌دلایل‌روشنفکرانه درخانه مانده‌اند؛ میهمانی‌ی دیگری را به‌خاطر می‌آورند که نرفتند و به‌دلایل غیر روشنفکرانه در خانه ماندند، با این افسوس که این امر دیگر اتفاق نمی‌افتد. همچنین متوجه می‌شویم که ادوینا چنان بابارنه‌بی رفتار می‌کند که گویی او یك کودك کمسال و اندکی از نظر ذهنی عقب‌مانده است. به‌زودی هانك انتویسل (هیو مارلو)، عشق قدیم ادوینا ــ و اکنون دوست خانوادگی ــ سر می‌رسد. هر سه دارای رابطه‌یی کاملا متمدن هستند، بدون هیچ‌گونه‌کشش‌ظاهری؛ گرچه مقادیری تأکید نیمه‌جدی وجود دارد درباره‌ی این که آیا بهتر نبود اگر ادوینا با هانك ازدواج میکرد. اگر رویهمرفته همچنان برداشت ما ازدواج شاد و باثبات است، به‌تصور من، به‌این‌احساس رسیده‌ییم که این شادمانی و ثبات متکی به سرپوش گذاردن روی بسیاری چیزهاست که هرگز به آنها اشاره نمی‌شود و به‌ندرت به آنها فکر می‌شود. هیچ‌کس نمی‌تواند بسط «میمون‌بازی» را از این آغاز حدس بزند؛ اما بذرها همه کاشته شده‌اند.

اشتغال ذهنی بارنه‌بی یك داروست، که به‌طور تجربی ب ــ ۴ نام گرفته (می‌توانند درباره‌ی این دارو به‌صورت «بی ــ فور[۱۲] و بعد» تبلیغ کنند)، که بناست او در حال کشفش باشد: دارویی برای باز گرداندن جوانی‌ی مردم. بارنه‌بی نمی‌تواند ترکیبات این دارو را به‌درستی به‌دست آورد. بدون این که کسی بداند، این دارو توسط یك شمپانزه‌ی فراری به‌درستی ترکیب شده و در محفظه‌ی آب آشامیدنی‌ی آزمایشگاه ریخته می‌شود؛ قسمت اصلی‌ی «میمون‌بازی» در تعقیب این مسأله آغاز می‌شود. در نیمه‌ی اول فیلم بارنه‌بی و ادوینا به نوبت از این آب می‌نوشند و به‌صورت نوجوان‌ها درمی‌آیند؛ در نیمه‌ی دوم همزمان با هم بیش از اندازه اندازه از آن می‌نوشند و به‌صورت کودکان نورسیده درمی‌آیند

---

(۱۲) B-4 (before=)

(در همه‌ی این موارد این تغییر بدون تغییرات جسمی، ورای چیزهایی از قبیل تقویت یافتن بینایی و شفا یافتن پشت دردها، انجام می‌گیرد).

آنها به‌صورت نوجوانانی که پیش از این بوده‌اند در نمی‌آیند. به ما چیزی درباره‌ی جوانی بارنه‌بی گفته نمی‌شود، اما بعد از دیدنش در این سنی که هست، باور نداریم که موهایش را سربازوارکوتاه‌میکرده، دیوانه‌وار درشهر اتومبیل‌شکاری‌میرانده، جوراب‌ها، کراوات‌ها و کت‌های باورنکردنی میپوشیده. برای ما توضیح داده می‌شود که ادوینا در زمان نوجوانی‌اش دانشجویی جدی و علاقمند رشته‌ی ماهی‌شناسی بوده است: نمیتوانیم او را چون نوجوانی وحشیانه بی‌انضباط و متوقع یا چون باکره‌یی خجالتی و منزوی، دو حالتی که به‌واسطه‌ی تأثیر دارو بینشان در نوسان است، مجسم کنیم. «ب ـ ۴» همه آنچه را که نبوده‌اند آزاد می‌کند. هنگامی‌که بارنه‌بی (درحال خرید اتومبیل‌شکاری‌اش) پاهای منشی کارفرمای خود خانم لورل (مریلین مونرو) را می‌بیند که از پشت صفحه‌ی اعلانات رد می‌شود و بدون تردید از روی آنها صاحب‌شان را می‌شناسد، لحظه‌ی فوق‌العاده‌یی‌ست. این خود چنان خنده‌دار است که شاید نکته‌ی اساسی را از کف بدهیم: پیش از این در فیلم خانم لورل از بارنه‌بی می‌خواهد جورابهایش را امتحان کند، و شوخی در آن صحنه ناشی از این بودکه او فقط جورابها را می‌دید، و نه آنچه را که درون آنها بود. او این پاها را فقط به‌طور ناخودآگاه در ضمیر ثبت کرده؛ و این همان ناخود آگاه است که «ب ـ ۴» آزاد می‌کند. آنچه با رنه‌بی (با مراجعه به رفتار خودو ادوینا تحت تأثیر دارو) یادداشت می‌کند عبارت است از «دگرگونی‌ی کامل شکل عادی‌ی رفتار».

کمدی‌ی نیمه‌ی اول «میمون‌بازی» چنان سریع و خنده‌دار است که به‌سختی فرصت تشخیص آنچه را که روی می‌دهد داریم.

دگرگونی‌ی ثانوی که تمام می‌شود، بارنه‌بی و ادوینا به آزمایشگاه میایند تا واکنش‌ها را ضبط کنند ــ و شاید دارو را نابود کنند (مخلوطی که تصور می‌کنند روی آنها اثر گذاشته، و در واقع کاملا بی‌آزار است). مشکل میشود حدس زد چه چیز دیگر ممکن است اتفاق بیافتد. هر دو آرام گرفته و بیقرارند: حس میکنیم بین آنها چیزهایی ناگفته وجود دارد. آنگاه آنها ــ و ما ــ شروع میکنیم دریابیم مفهوم کامل این طرز رفتارشان چیست. بارنه‌بی با خانم لورل لاس زده و زنك او را بوسیده؛ ادوینا از شوهر «بی‌رحم» خود تقاضای طلاق کرده و با هانك انتویسل تماس گرفته؛ هر دو همه‌ی محدودیتها، همه‌ی حس آداب‌دانی و مسئولیت را به دور انداخته‌اند. بارنه‌بی ادوینا را با حقایق روبرو میکند؛ ادوینا طفره می‌رود، می‌گوید «فقط به‌خاطر دوا بود». که بارنه‌بی در مقابل چنین پاسخ می‌دهد «آه، می‌فهمم دوا بودکه برملایش کرد....» از «ضدیت‌های ناخودآگاه»، «نفرت‌های مدفون» حرف می‌زند؛ آنها وادار میشوند بپذیرند که درباره‌ی ازدواجشان «تردید» دارند. در واقع، چیزی حتی بیش از ازدواجشان مورد تردید قرار گرفته؛ تمامی‌ی اساس زندگی‌شان. دارو همه‌ی آن انگیزه‌هایی را آزاد ساخته که ثبات گذشته، حال و آینده‌شان منوط به‌سرپوش‌گذاردن بر آنهاست. «میمون‌بازی» به‌نحوی دائمی خنده‌دارترین فیلم هاوکز است، و در عین حال فیلمی‌ست که در آن به فاجعه بسیار نزدیك میشود.

پس از رسیدن به حد نهایی، بارنه‌بی و ادوینا با شتاب به عقب برمی‌گردند: بارنه‌بی تصمیم می‌گیرد دارو را نابود کند ــ نتایج ضمنی‌اش بسیار مخرب و مضطرب‌کننده است، همه‌ی موجودیت متمدن را نابود می‌کند. دقیقاً در همین لحظه ادوینا برای درست کردن قهوه شیر آب آزمایشگاه را باز می‌کند، و بارنه‌بی، تا اندازه‌یی عصبی، اشاره می‌کند این آب آشامیدنی

نیست و او را به‌آب در محفظه‌ی آب راهنمایی می‌کند، آبی که با داروی واقعی مخلوط شده.

این لحظه، برای تماشاگران، آکنده از وحشتی بی‌اندازه است: جهانی از واژگونی و درهمی به روی ما باز می‌شود: این دارو چه‌چیزهای دیگر را می‌تواند درباره‌ی زندگی فلتون‌ها ـ درباره‌ی زندگی ما ـ افشاء کند؟

این وحشت وسیله‌ی آنچه به‌دنبال میاید تأیید می‌شود. گلایه‌ی دامنه‌یافته‌یی مبتنی بر این که آخرین قسمت «میمون‌بازی» زیاده روی می‌کند و از حد خنده‌آور بودن درمی‌گذرد باعث شگفتی نمی‌شود؛ اما افراط‌هایی که هاوکز بیاریشان ـ با منطقی بی رحمانه ـ همه‌چیز را به‌جلو می‌راند، در نظر کسانی که برای پذیرش آنها به‌اندازه‌ی کافی ثبات دارند، درخشانترین قسمت فیلم هستند. بازگشت به کودکی به منزله‌ی سر آخر از میان برداشتن همه‌ی موانع و مسئولیت‌هاست. بارنه‌بی و ادوینا اکنون می‌توانند به همه‌ی آنچه می‌خواستند درسنین بالا انجام دهند دست بزنند. «ضدیت‌های ناخودآگاه» و «نفرت‌های مدفون» در صحنه‌یی که با سبعیتی دم‌افزون به هم رنگ می‌پاشند پدیدار می‌شود. پیش از این وقتی ادوینا با ماتیك روی صورت بارنه‌بی پس از سواری‌اش با خانم لورل مواجه می‌شود، با کنایه‌یی شیرین و پرتشخص عکس‌العمل نشان می‌دهد که در ورای آن حسادت سرپوش گذاشته‌شده‌یی احساس میگردد؛ اکنون خانم لورل را از پشت سنگباران می‌کند و سعی دارد به او حمله‌ور شود. بارنه‌بی، وقتی پی می‌برد هانك قرار است به‌خانه بیاید، گروهی از پسران ملبس به لباس سرخ‌پوستان را گرد می‌آورد تا هانك را فریفته سوی تیری ببرند، او را به آن به‌بندند، و پوست سرش را تا نیمه درآورند.

در پایان فیلم نظم برقرار می‌شود، اما نه پیش از آن‌که همه‌ی

همکاران بارنه‌بی به مقدار زیاد از «ب ــ ۴» بنوشند و همراه با شمپانزه در اطراف آزمایشگاه به جهش پرداخته بـه هـم سودا بپاشند. در طول فیلم، انسان تنها به دوران کودکی باز نمی‌گردد بلکه، از طریق مرحله‌ی وحشیگری‌ی میانی (سرخ‌پوست‌ها)، بـه مرحله‌ی میمون بودن رجعت می‌کند. پیش از این با ترکیبی از کودك، وحشی و میمون در گنگسترهای «صورت زخمی» روبرو شده‌ییم؛ اصل تقریباً مشابه پشت این دو فیلم کاملا متفاوت اکنون باید روشن شده باشد. هر دوی این فیلم‌ها روی وحشیگری که در پس زندگی‌ی متمدن قرار دارد تکیه می‌کنند. در بحث پیرامـون «فقط فرشته‌ها بال دارند» توجه را به‌تشابهاتی که می‌تواند بین هاوکز و کنراد وجود داشته باشد جلب کردم، و از «میمون‌بازی» و «قلب تاریکی» برای تأکید روی شکافی که این دو را از هم جدا نگاه می‌دارد بهره‌برداری کردم. این، البته، حقیقت دارد که هاوکز در مقابل یکی‌ازوحشتناك‌ترین‌آثار درزمینه‌ی‌داستان‌نویسی چیزی برای ارائه ندارد؛ با وجود این از نقطه‌نظر مایه (یا، اگر ترجیح می‌دهید، بر حسب فرضیه‌هایی اساسی درباره‌ی زندگی) این تشابه به‌طرز چشمگیری ابراز وجود می‌کند.

راه حل آخر ساده و زیباست. آبی که حاوی‌ی دارو بوده پیش از آن که کسی پی ببرد درش چه بوده برده شده است؛ پروفسورها سعی دارند تا میمون را به‌تکرار موفقیت تصادفیش ترغیب کنند. در این هنگام، بارنه بی و ادوینا به دلایل غیر روشنفکرانـه از بیرون رفتن ابا می‌کنند و در خانه می‌مانند. تظاهری مبنی بر این که چیزی حل شده وجود ندارد ــ چه راه حلی می‌تواند برای چنین تحلیلی از مصیبت انسان متمدن وجود داشته باشد؟ ــ اما این دو با روحیه‌یی از پذیرش بازندگی‌ی‌خود روبرومی‌شوند. بارنه‌بی چنین می‌نماید که با اراده‌تر شده و اختیار چیزها را به‌دست دارد، ادوینا کمتر مادرگونه مینماید: شاید از آمادگی‌ی قبلی خود برای

پذیرش یك کودك نه‌ماهه به‌عنوان همسر چیزهایی آموخته باشد ــ فقط بر مبنای قراین و امارات؟

دیگرگونیها در «میمون‌بازی» مانند رفتار ضد اجتماعی‌ی گنگسترها در «صورت زخمی» تارهای همدردی را در ما به‌صدا در می‌آورند؛ اشتیاق پایدار فیلم چنین می‌رساند که این عوامل تارهای همدردی‌ی هاوکز را مرتعش می‌سازند. این دوگانگی‌ی مضطرب‌کننده‌ی احساس ــ جذب‌شدن همزمان سوی تعقل و غریزه، سوی تمدن و بدویت ــ در بیشتر آثار هاوکز موقعیتی مرکزی دارد. هرگز به چیزی که حتی اندکی به «وحشت ــ وحشت» در «قلب تاریکی» نزدیك باشد نمی‌رسیم؛ اگر نزول به درون بدویت در «میمون‌بازی»حسی از بی‌اختیاری‌ی خطرناکی منتقل می‌کند همزمان با آن هیجانی نشاط‌آور را نیز القاء میکند. خویشتن بدوی‌ی ما واکنش مساعد نشان میدهد، خویشتن متمدن ما به ما می‌گوید باید از این عکس‌العمل‌ها شرمنده باشیم: این کششی‌ست که در پس «میمون‌بازی» قرار دارد، و هاوکز در اینجا انگیزه‌های متضاد را، بدون قربانی کردن نیروی زندگی، به‌طرزی شایسته به‌حال تعادل نگاه میدارد.

اگر «میمون بازی» بزرگترین کمدی‌ی هاوکز است، سرانجام به این خاطر است که نظم گرفته‌ترین آنهاست. وقتی اصل در دست آمد، هریك از اجزای فیلم در جای خود میافتند. رئیس بارنه‌بی آقای اکسلی (چارلز کوبرن)، در اوایل فیلم، در حالی که با ستایشی بیحد روی جست و خیز ابلهانه‌ی شمپانزه‌ی بفرض جوان شده تأمل میکند، حماقت آرزوهای انسان را خاطرنشان میکند و رابطه‌ی بین کودکی و کهولت را یادآور میشود. شخصیت «نیمه‌کودکانه»ی مونرو چون نمونه‌یی از عدم رشد توسعه‌یافته‌یی خودنمایی می‌کند. مادر ادوینا پیچیدگی‌ی بیشتری می‌افزاید، با نمایشگر کردن این‌که رفتار اولیه‌ی ادوینا تحت تأثیر دارو ــ مبدل

شدن ادوینا به باکره‌یی بی‌پناه و لرزان ـ دقیقاً همان چیزی‌ست که مادر طالب دیدنش است، چون با تصویری از آنچه مادر فکر می‌کند یك دختر باید باشد مطابقت دارد. اولین کار ادوینا پس از خوردن دارو ـ انداختن ماهی در شلوار آکسلی ـ با تناسب طنز آلودش برای دانشجوی علاقمند رشته‌ی ماهی‌شناسی و ترکیب یك شوخی‌ی غیر مسئول نوجوانانه با مایه‌های اجتناب ناپذیر جنسی، به‌نحوی فشرده فاصله‌ی بین آنچه را که بوده و آنچه را که دارو به‌آن مبدلش کرده به‌ما می‌نمایاند. تصور بعدی‌ی او مبنی بر این که نوباوه‌ی عریانی که پرسه‌زنان درون خانه آمده شوهر شدیداً به‌عقب‌بازگشته‌ی اوست، نه‌تنها در رفتار مادرانه‌اش نسبت به بارنه‌بی در ابتدای فیلم، بلکه در گفتگوی نیمه‌خوشحالش درباره‌ی امکان بازگشت بارنه‌بی به‌دوران‌نوباوگی در صحنه‌ی قهوه‌درست‌کردن در اواسط فیلم، پیش‌بینی می‌شود. تصویر بارنه‌بی‌ی سخت متمدن و دانشمند که رنگ جنگ بر سرورویش مالیده و با گروهی از کودکان دور هانك به چوب بسته و وحشت‌زده، در حالی که یك قیچی‌ی مرگ‌آور را جلویش تکان میدهد، در حال اجرای رقص جنگ است، دوگانگی‌ی احساس تمامی‌ی فیلم را (همراه با حس همزمان از دست‌دادن اختیار و به‌دست آوردن نیروی زندگی) متبلور می‌کند. هیچ چیز نامربوط وجود ندارد: ابداعات کمدی به خاطر این که تا حدی چنین رضایت‌آور ذاتی‌ست خنده‌آورتر نیز هست.

«من یك عروس مذکر زمان جنگ بودم»

«من یك عروس مذکر زمان جنگ بودم» (در بریتانیای کبیر به نامی دیگر[۱۲] پخش شده، اما به‌نظر میرسد اکنون این توافق

---

۱۲) «You Can't Sleep Here»

همگانی وجود دارد که آن را به‌نام اصلی‌اش بنامند) از کمدی‌های دیگر فاصله می‌گیرد. گذشته از مستقل بودنش از نظر مایه، فاقد ساختمان نظم‌گرفته‌ی «میمون‌بازی» و «بزرگ کردن بیبی»ست. حرکت کلی‌ی فیلم به‌اندازه‌ی کافی پیوسته هست: سروان هانری روشار (ارتش آزاد فرانسه، که پس از خاتمه‌ی جنگ جهانی‌ی دوم آلمان را اشغال کرده) ــ باز هم کاری گرانت ــ را در میان تحقیری افزایش‌یابنده، در قسمت اول از جانب یك زن، در قسمت دوم از جانب دنیای اداری، دنبال می‌کنیم، تا اوجی منطقی که او را به‌صورت یکی از افراد ارتش کمکی‌ی زنان[۱۴] به‌نام فلورانس با کلاه گیسی از جنس موی دم اسب درمی‌آورد. این حرکت کلی‌ی فیلم در فصل‌هایی که به سستی با هم پیوند یافته‌اند بازگو می شود.

ولی این‌که فیلم کمتر از هر کمدی‌ی موفق هاوکز خنده‌آور است (چون فیلم رویهمرفته موفق است)، در طبیعت آن مستتر است. هیچ کمدی‌ی دیگر، مطمئناً، تا این اندازه یکنواخت ننموده است. صحنه‌ی عنوان‌بندی، که گرانت در یك جیپ از جلوی هکتارها خرابه‌های ناشی از بمب عبور می‌کند، لحن فیلم را پایه میریزد. محیط ــ اداره‌های نظامی، راهروهای عریان، اتاقهای تاریك میهمانخانه‌ها ــ به‌طرزی همشکل تیره‌رنگ است، نور پردازی حتی به‌نسبت یك کمدی‌ی معمولی‌ی هاوکز نیز ملایمتر است؛ صحنه‌های شبانه‌ی بسیاری وجود دارد. حتی هنگامی که فیلم در یك صحنه‌ی کوتاه به محوطه‌های باز بیرون شهر رومی‌کند درخششی وجود ندارد. زنها در سراسر فیلم‌لباسهای همشکل ارتشی به‌تن دارند. نوعی تیرگی‌ی ظالمانه فراز تمامی‌ی فیلم،حتی در خنده‌آورترین صحنه‌های آن،معلق‌است. واین به‌طرزقابل توجهی ضرب فیلم را کند می‌کند ــ در اینجا مقدار ناچیزی از سرزندگی‌ی

---

۱۴) WAAC

نیرو بخش سایر کمدی‌ها به چشم می‌خورد. به‌طور در خوراهمیتی، علیرغم این که زمینه‌های محیطی‌ی آن بسیار دور از زمینه‌های اجتماع عادی‌ست (مقر فرماندهی‌ی نظامی، خوابگاهها، کشتی‌ی سربازبر)، از میان فیلم‌های دیگر هاوکز این فیلم بـه تماسـی نزدیك‌تر با واقعیت‌های جهان نو توفیق می‌یابد: این فیلم تیره ترین کمدی‌ی اوست، و فیلمی‌ست که وقتی در محتوای فیلم‌های ماجرایی دیده شود به مفهـوم آن بسیار افزوده میگـردد. فضای ظالمانه‌ی آن به‌طرز چشمگیری با تازگـی‌ی نشـاط‌آور و حس آرامش‌گرفته‌یی که به گروههای اجتماعی‌تر فیلم‌های ماجرایـی ویژگی می‌دهد تضاد دارد. این مسأله‌ی محدودیتی مادی نیست: آدمهای گردآمده در زندان (کم‌وبیش) محاصره‌شده‌ی «ریوبراوو» از نظر معنوی و عاطفی آزادتر از شخصیت‌های «من یك عروس مذکر زمان جنگ بودم» هستند.

فیلم هزل خود را در مورد دیوانسالاری*ی ماشین نظامی به کار می‌گیرد تا به‌گرایشهای ویژه‌ی معینی از امریکای نو حمله کند. در آغاز درهم‌برهمی‌ی اروپایی کفایت بیحد امریکایی را برملا می‌سازد: هانری نمی‌تواند بفهمد راه هایدلبرگ از کدام طرف است، نه از راننده‌ی آلمانی‌ی خود و نه از غیرنظامیانی که راننده راه را از آنها می‌پرسد. در اثنایی که همه به‌شدت ضدو نقیض می‌گویند، هانری به بیرون خم می‌شود و راه را از یـك سرباز امریکایی می‌پرسد، سرباز راه را با دقتی آرام به او می گوید. این تصویر امریکا در تمامی‌ی فیلم باقی می‌ماند، به‌ویژه در شخصیت ستوان کاترین گیتز (آن شریدان) که هانری را در مأموریتش همراهی می‌کند و آن را برایش به‌انجام می‌رساند، در حالی که هانری به‌علت سوء تفاهمی در زندان به‌سر مـی‌بـرد و کاترین به‌عمد در رفع این سوءتفاهم کوتاهی میکند. فیلم بیشتر با نتیجه‌ی این‌کفایت سروکار دارد: بی‌رحمی، فقدان‌کامل انعطاف

پذیری، گرایشی سوی‌داشتن رفتاری با انسان‌ها به‌مثابه نمونه‌هایی همشکل. برغم این که فیلم به دو بخش تقسیم می‌شود، در پاره‌ی اول هانری در مقابل زن امریکایی قرار گرفته، در پاره‌ی دوم در مقابل تمامی‌ی ماشین دیوانسالاری قرار گرفته، از میان به دو نیمه نمیشکند؛ هر دو نیمه در حد محصولات یك گرایش ملی تصویر شده‌اند. ستوان گیتز افراطی‌ترین و روشن‌ترین تصویر هاوکز از زن جدید امریکایی‌ست، مهاجم و تسلط‌جو، مصمم در این که مرد را زیر مهمیز گیرد. این خصوصیات را یك عفیف نمایی‌ی جنسی‌ی افراطی همراهی می‌کند: کاترین حتی میل ندارد اجازه دهد هانری پشتش را بمالد. این یکی از قدرت‌های فیلم است که وادار می‌شویم این همه را در حد واکنشی مشروط ببینیم، در حالی که همواره متذکر زنیت پنهان شخصیت هستیم.

نقطه‌ی اتکای فیلم صحنه‌یی‌ست که منجر میشود به این که هانری و کاترین کشف می‌کنند شب عروسی‌یی نخواهند داشت، لااقل نه با یکدیگر. هاوکز و بازی‌کنانش، در مدت یك دقیقه یا بیشتر، احساسی از توسعه‌ی یك رابطه‌ی در حال رشد را منتقل میکنند، یك مهربانی و احترام مشترك، و کاترین که بسیار ملایم تر شده. صحنه‌های معینی از قسمت اول فیلم اشاره‌هایی در این جهت دارند: لحظه‌های تماس مستقیم جسمی (هانری پشتش را می‌مالد)، لحظه‌یی که، ورای لباس همشکل نظامی و رفتار عفیف نمایش، از کاترین به مثابه یك زن آگاهی می‌یابیم؛ گردش در محیط طبیعی، که منجر می‌شود به صحنه‌ی زیبا و خنده‌آور میان کومه‌ی علف جایی که شخصیت‌ها مشترکاً جذابیت مشترك را می‌پذیرند. پس از صحنه‌ی شب ازدواج، هنگامی که روش اداری عنان به‌دست می‌گیرد، کاترین بار دیگر به‌صورت زنی جنگجو درمی‌آید، و شکست‌های‌شوهرش را به‌چشم‌لذت‌می‌نگرد. یك‌صحنه‌ی مرکزی موقعیت همه آنچه را که پیشتر آمده و همه آنچه را که

بعد به‌دنبال می‌آید تعیین میکند.

«من یك عروس‌مذکر زمان جنگ بودم» ویژگی‌ی‌دیگر گونگی‌ی جنسی‌ی‌کمدی‌ی هاوکزی را تا نهایت‌می‌برد. مسیر هانری به‌عنوان «همسر خارجی‌ی یك پرسنل مؤنث نظامی در راه ایالات متحده تحت قانون عمومی‌ی شماره‌ی ۲۷۱»، از لحظه‌یی‌که درمی‌یابد واجد شرایط مسافرت به‌عنوان عروس زنش هست، ناچار عملا منجر میشود به این که به لباس زنانه درآید. این جریان فرصتهایی عرضه میدارد برای خنده‌دارترین شوخیهای دیگرگونگی‌ی جنسی‌ی هاوکز: هانری، در اتاقی مملو از عروس‌های جنگ، به اخبار مربوط به «مد» که از دستگاه بلندگو پخش می‌شود گوش می‌دهد و، هنگامی که می‌شنود «خط سینه‌ی طبیعی» باز میگردد، کیف بغلی‌اش را مخفیانه به جیب پشت شلوارش انتقال می‌دهد. با وجود این در مورد مذکر بودن شخصیت هیچ تردیدی وجود ندارد. هانری دارای خصلت جهش دوباره‌ی ویژه‌ی قهرمان هاوکزی‌ست، چه در فیلم‌های ماجرایی چه کمدی. هنگامی‌که، در اثنای جستجوی شبانه‌اش پی‌ی یافتن جایی برای خوابیدن، شروع میکند به‌آموختن بافتنی با دختری که پشت میز اطلاعات یکی از «ساختمان‌های زنان» است، از شأن مردانه‌اش هیچ از کف نمی‌رود. به‌واسطه‌ی شوخ‌طبعی‌ی طعنه‌آمیز خود و تعادل عاطفی و رشد فکریش، سلامت عقل و مردانگی‌ی خود را تا آخر فیلم حفظ می‌کند.

تفاوت بین هانری روشار و قهرمانان‌فیلم‌های ماجرایی مطلقاً ناشی از محیط است. صحنه‌ی دلنشین بین هانری و سرباز اهل بروکلین، با همدردی‌ی گرم و شهودیش، ما را به محیط فیلم‌های ماجرایی و گروههای مردانه‌ی‌آن می‌کشاند. هانری از قهرمانهای کمدیهای دیگر بکلی جداست. مصائبی که بر سر شخصیت‌های اول «بزرگ‌کردن بیبی»، «میمون‌بازی»، «ورزش محبوب مردها؟»، و «صورت زخمی» میآید مستقیماً به ضعف‌ها و یا کمبودهایی در

شخصیت خود آنها مربوط است. در هانری، یك شخصیت اول فیلم های ماجرایی‌ی هاوکز به محیطی منتقل شده که برای مقابله‌ی با آن آمادگی‌ی درونی ندارد: اما این محیط است، نه شخصیت، که ذاتاً «اشتباه» است. هانری یك قهرمان هاوکزی‌ی تك‌افتاده است. تقریباً در تمامی‌ی فیلم‌های ماجرایی قهرمان اصلی درون گروهی کم و بیش متحد دست در کار است، که هر چند به آن نیرو می بخشد از آن کسب نیرو نیز می‌کند. هانری ورای منابع ذهنی و جهش خود از هیچ‌گونه حمایتی برخوردار نیست.

حقارتی‌که هانری تحمل‌می‌کند اوج‌منطقی‌اش نه‌تنها به‌لباس زنانه‌درآمدن است (که در آن حتی بیش از همیشه مذکر می‌نماید) بلکه زندانی شدن (در اتاقك کشتی) نیز هست. همان‌طور که فیلم ادامه می‌یابد، محدودیت‌هایی بیشتر و بیشتر توسط قواعد دیوانسالارانه که «کفایت» امریکایی در آن جلوه‌گر است تحمیل می‌شود، و حرکت به‌نحوی افزایش‌یابنده محدودیت می‌یابد. طعنه‌ی نمای آخر مجسمه‌ی آزادی (به‌صورتی که از اتاقك زندان هانری دیده می‌شود) آخرین هنرنمایی‌ی فیلم و در آثار هاوکز نزدیك‌ترین چیز است به‌تفسیری آشکار از جامعه‌ی معاصر.

باشگاه ادبیات

۴

هاوکز و فورد، «نیروی هوایی» (۱۹۴۳)،
«گوله‌ی آتش» (۱۹۴۱)، «چیزی از دنیای دیگر» (۱۹۵۱)

گروه

هاوکز و فورد

هیچ‌یك از دو گروه هاوکز کاملا مشابه‌هم نیستند ــ بیش از حد از تك‌روها تشکیل‌یافته‌اند ــ و طبیعت گروه از یك فیلم به فیلمی دیگر از بنیاد تغییر می‌کند. «خط سرخ ۷۰۰۰» گروه را در آزادترین و نامتجانس‌ترین شکل خود نشان می‌دهد. این مردان‌به سادگی برحسب تصادف دارای علایق و آرزوهای مشابهند. درون گروه بیش از باهم بودن خصومت به‌چشم می‌خورد، بدون هیچ‌یك از آن دوستی‌های مردانه‌ی شدید و ستایش‌های مشترك که درون گروههای اکثر فیلم‌های ماجرایی شکل می‌گیرد («فقط فرشته‌ها بال دارند»، «ریو براوو»، «هاتاری!»، و غیره). در نقطه‌ی‌مقابل «نیروی هوایی» قرار دارد، فیلمی‌که وحدت‌گروهی مایه‌ی‌مرکزی می‌شود. بین این دونقطه تجمع آزاد و گوناگون افراد بشر وجود دارد که اکثریت گروههای هاوکز را تشکیل می‌دهد.

محیط گروهی برای دوستی‌ی بین مردها که تا این حد در آثار هاوکز عمومیت دارد اساسی نیست: در «دختری در هربندر» هردو مرد ملوان هستند، اما دوستی‌شان به هیچ احساسات گروهی وابسته نیست، و، گرچه در «آسمان بزرگ» گروهی وجوددارد، دوستی‌ی بین کرك‌داگلاس و دیویی مارتین کاملا مستقل از آن است. حتی برای تعریف قهرمان هاوکزی گروه جنبه‌ی اساسی ندارد: این که بوگارت در «داشتن و نداشتن» ناب‌ترین تجسم‌بخش

ارزشهایی‌ست که قهرمانان هاوکز ارائه میدهند تا اندازه‌یی به علت این حقیقت است که او، بدون هیچ قیدی به جز قیدهـای شخصی، در انزوا زندگی می‌کند. تنها عامل مشترك این است‌که این گروهها، به آزادی شکل گرفته و در تغییر، شقی دیگر ارائه میدهند (یا راه فراری؟) در قبال اجتماع نو که کمدی‌ها ظاهراً در آن پا می‌گیرند.

گروههای هاوکز با گروههای جان‌فورد در وسترن‌های‌سواره نظام تضاد دارند. مایه‌ی یکی از فیلمهایش[1] رابطه‌ی فرد با گروه سواره نظام و سنت‌هایش است. تأکید روی لزوم تسلیم شدن است در مقابل یك نظام. مردان ــ و زنان (آموزش الیویادندریج[2]، برای بدل‌گشتن به‌یك «همسر نظامی» از نظر داستان فیلـم و مایه‌اش رشته‌یی مهم‌است) ــ ازطریق‌تبعیت ازیك‌رشته مقررات پاگرفته شخصیت مییابند. سنت ــ که تعریفی ارائه میدهد از مـردانگی شامل وفاداری، جانبازی، و ابتکار شخصی همراه بـا احترام و ملاحظه‌کاری نسبت به زنان درحد نمایندگان ارزشهای متمدن ــ همه‌ی کسانی را که تأثیر و نظم آن را می‌پذیرند شریف‌میگرداند. صحنه‌های به‌خاطر سپردنی‌ی فیلم را درنظر بگیرید ــعمل جراحی در یك گاری‌ی سرپوشیده‌ی درحال حرکت در اثنای توفان، همراه همسر سرگرد که با مرد زخمی «دور پایش یك بند جوراب زرد داشت» را می‌خواند؛ مرگ و تدفین ژنرال (یا «تروپر[3]») کلی[4]؛ هـدیه کـردن ساعت نقـره بـه سروان بریتلـز[5] بـه مناسبت بازنشستگی‌اش ــ واین مفهوم سنت وارزشهایی‌که سنت‌تجسمشان می‌بخشد به مثابه یك تأثیر به‌تمامی نافذ به‌سرعت احساس خواهد شد، مفهومی که لحن و احساس فیلم را تعیین می‌کند.

---

۱) «She Wore A Yellow Ribbon»
۲) Olivia Dandridge
۳) «Trooper»
۴) Clay
۵) Brittles

هیچ‌یك از این چیزها در هاوکز وجود ندارد: چنین می‌نماید که فکر سنت برای او وجود خارجی ندارد. مردان سواره نظام فورد، مانند ملوانان کنراد، به سنت‌های خدمتی که به آن تعلق دارند اشاره‌داده می‌شوند؛ در «نیروی هوایی» وفاداری‌ی گروهی، و وفاداری به هواپیمایی که این گروه رامتحد می‌کند، به نحوی بی‌اختیار بین آدمها و ماشین توسعه می‌یابد: احساس نمیشودکه این مردان به‌واسطه‌ی ارزشهایی اعتبار یافته ازیك سنت به‌تدریج گرد آمده شکل می‌گیرند. سربازها در «چیزی از دنیای دیگر» گروهی از مردان هستند که برحسب تصادف سربازند؛ شخصیت های فیلم فورد اول سواره‌نظام و در مرحله‌ی دوم فردهایی مستقل هستند. همه‌ی گروههای هاوکز مجموعه‌یی از فردها هستند که ابتدا و پیش از هرچیز منفرد باقی می‌مانند؛ مسئولیتی که حس میکنند تنها برای بستگی‌های شخصی‌ست.

در روزگاری که مفهوم سنت‌ها در حال سقوط است،اجتناب ناپذیر است که هاوکز، که کارش احساسی جزئی از گذشته‌نشان می‌دهد وشخصیت‌هایش در، وبرای، زمان حاضر زندگی می‌کنند، یك هنرمند نوتر به‌نظر آید. این مسأله حایز اهمیت است که احساس غالب بر وسترن‌های فورد غم‌دوری‌ست، و این‌که بسیار مشکل است که، در آثارش، واکنش معتبر نسبت به آرمان‌های معتبر را از احساساتیگرایی بازشناسیم. اما همه‌ی امتیازات‌مسلماً در طرف هاوکز نیستند. چیزی که فقدان آن پیوسته در کارش احساس میشود ــ در آثار فورد به شدت حضور دارد ــ مفهومی از امکانات تمدن است. او یك بدوی‌ست: و یا به‌طور دقیق‌تر، یك ترکیب عجیب از بدویت و تمدن است، و به همین علت رابطه‌ی بین این دو در آثارش کیفیتی چنین آشکار دارد («بزرگ کردن بیبی»، «میمون‌بازی» و «هاتاری!»). در این حددارای قدرت‌های خاص خویش است: اهمیت بی‌اختیاری و غریزه در کارش،

تأکید روی تماس‌های جسمانی و تجربیات مادی. این در مورد اغلب هنرمندان صادق است که قدرتهایشان محدودیتهایی به همراه دارد.

آنچه در هاوکز در حد ناپختگی‌یی همیشگی به‌نظر میرسد ــ ناتوانی‌ی درگیر شدن با تمدن نو ــ همپای پختگی‌ی قهرمانانش است. شرطی مطلوب برای موجودیت یافتن پختگی‌شان فقدان یك اجتماع سازمان یافته است؛ که نمایشگر میکند پختگی تا اندازه‌یی محدود است. ولی، درون محدودیت‌ها، این دریافت کلی کاملا معتبر باقی می‌ماند. پختگی در رهایی‌ی درونی‌ی انسان از قیود نهفته است، در توانایی‌اش در اعتماد کردن به‌انگیزه‌های بی اختیارش برای جذب و طرد؛ در حس دستیافته‌یی از هویتش، برمبنای تصریح مسئولیت‌ها و وفاداری‌هایش؛ در حفظ استقلالش. قهرمان هاوکزی، به‌گونه‌ی مختص خود، پابند هیچ نیست مگر حفظ عزت نفسش و هرگونه قیود شخصی‌یی‌که تصمیم میگیرد بپذیرد. محیط دلخواه برای پختگی‌یی که این چنین تصور شده باشد اجتماعی کمتر رسمی، کمتر طبقه‌بندی شده ــ در واقع بدوی‌تر ــ از اجتماع ماست، اجتماعی که در آن حداکثر آزادی‌ی ممکن همراه حداقل امنیت لازم باشد. گروه هاوکزی همیشه یك رهبر دارد، اما او بیشتر شخصیت خیراندیش پدرانه‌یی‌ست (وین در «ریوبراوو» و «هاتاری!» نمونه‌ی کامل است) تا یك مستبد: در چند فیلم به‌اسم «پدر»[۶] خوانده میشود. هنگامی که بدل به‌یك مستبد می‌شود، مثلا در «رود سرخ»، گروه از او دوری می‌کند. همیشه یك رهبر طبیعی‌ست، نه‌انتخاب میشود و نه تحمیل میشود، تنها به‌این دلیل موقعیت خود را حفظ می‌کند که کامل‌تر از سایرین پختگی‌ی هاوکزی‌را تجسم‌می‌بخشد. بیشتر نمونه‌یی‌ست برای اقتدار تا یك فرمانده: معیاری که در قیاس با آن پیروزی و

---

۶) «Papa»

شکست می‌تواند سنجیده شود. علیرغم وجود این شخصیت رهبر، برداشت اصلی از اجتماع هاوکزی این است که هیچ حکومتی در کار نیست: قوانین طبیعی‌اند و از راه تجربه آموخته می‌شوند (به‌همان گونه که‌کلورادو در «ریوبراوو» مسئولیت را می‌آموزد)، نه‌فرمانهایی که از بالا اعمال شده باشند. طرح تکراری‌ی («دختری در هر بندر»، «رود سرخ»، «آسمان بزرگ»، «هاتاری!») رابطه‌یی که با خصومت و رقابت می‌آغازد و پس از عبور از مرحله‌ی نزاع یا نوعی آزمون از قبیل تیراندازی کردن سوی هدف به‌پذیرش و احترام مشترك می‌انجامد، به‌تدریج چون مراسمی آیین مانند می‌نماید، و این وسوسه پدید میشود که از آن برحسب باشگاه‌ها و مراسم معارفه صحبت شود؛مرتکب چنین عملی شدن گمراه‌کننده است، چون چنین «معارفه»یی همواره برحسب مبانی‌ی شخصی در نظر گرفته می‌شود، و نه‌به‌مثابه شرط عضویت گروه.آنچه در«هاتاری!»باعث میشود بخواهند چیپس (ژرار بلن) را از گروه بیرون برانند ظن آن است‌که او به‌نحو پستی خودخواه است و فاقد انگیزه‌هایی دهنده که رابطه‌های زنده میطلبد. هیچ گونه آزمایش محدود مردانگی وجود ندارد: پاکتز (ردباتنز)، که از حیوانات به‌وحشت میافتد و عاجز از نبرد با دیگران است، یك عضو کاملا پذیرفته شده‌ی اجتماع شکارچیان «هاتاری!»ست. درون گروه، نبود یك حساسیت متمدن احساس می‌شود، و بالعکس حضور یك حساسیت پرورش نیافته و غریزی که باید زیربنای هر تمدن معتبر باشد: تماس شهودی ــ همدردی، روحی مصممانه مثبت و بخشاینده.

چنین می‌نماید کـه «نیروی هوایـی» برای هاوکـز چندان جالب نیست: در مصاحبه‌های نسبتاً جامعش تقریباً سخنی درباره‌ی این فیلم نرفته است. فیلم، گفته میشود، «کمك» او به«تلاش جنگ» بوده. من با اشتیاق کمی به‌فیلم نزدیك شدم، در انتظار این کـه حداکثر یك فیلم هوای آزاد و از نظر فنی کارآمـد جنگی باشد. نتیجه‌ی محك این بود که یکی از بزرگترین فیلمهایش است: از نظر احساسی شاید شریف‌ترین فیلمش.

فیلم کمتر از، مثـلا، «فقط فرشته‌ها بـال دارنـد» کامـلا شخصی‌ست، فقط ازاین نقطه‌ی‌نظر که به‌دیگر آثار هاوکزشباهت کمتری دارد؛ اگر کسی هزلی به‌تقلید از هاوکز بسازد، «نیـروی هوایی» تقریباً از گزندش مصون خواهد ماند. با این همـه، تنها هاوکـز میتوانست آن را بسازد. رابطه‌یـی اساسی با فیلم‌هـای «ویژه»ی هاوکز دارد، به‌بعضی ازفیلم‌ها (مثلا «هاتاری!») برتری دارد؛ و وسیله‌ی تمهدی عمیق شکل گرفته است. موقعیت تحمیلی‌ـ داستان منحصراً مربوط به‌یك بمب‌افکن و افرادش است ـ به‌نظر میرسد، چون نظامی عمل کرده، مایه‌یی سازگار در اختیار هاوکز گذاشته و فرصت‌های معرفی‌ی شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی را که در فیلم‌هایی از این دست تکرار می‌شوند از او دریغ داشته.

«نیروی هوایی» از تناسب کاملی که در بسیاری از فیلم‌هـای هاوکـز یافت مـی‌شود برخـوردار است. فیلـم برمبنـای ضرب افزونشونده‌ی تناوبی بنا شده (متناوباً جنگها و فصل‌هایی‌درجزایر مختلف اقیانوس آرام) که به‌تدریج و به‌استواری به‌نقطه‌ی اوج میرسد. من ناچار بوده‌ام این نقطه‌ی اوج را ندیده بپذیرم: گرچه در خلاصه‌ی داستان رسمی‌ی فیلم از آن یـاد شده و در نقدهـای همزمانش به‌این نقطه‌ی اوج اشاره شده، نسخه‌یی که در «آرشیو سینمایی‌ی انگلستان» وجود دارد به‌طرز غیر قابل توجیهی فاقد

این صحنه است. قسمت اصلی‌ی فیلم در محدوده‌یی میان دو لحظه‌ی متشابه قرار گرفته: لحظه‌ی اول هنگامی‌ست که، پس از دریافت خبر حمله به پرل‌هاربر از رادیو، هواپیماهای گردان هوایی ازهم جدا میشوند؛ لحظه‌ی دوم زمانی که ماری آن، پس از این که تصادفاً یك گردان هوایی‌ی ژاپنی را می‌بیند، به‌قوای دیگری از بمب‌افکن‌ها می‌پیوندد و بمب‌افکنها را برای حمله در نبرد دریای کورال راهنمایی می‌کند. هرگز بکلی از یاد نمیبریم که ماری‌آن تك واحدی‌ست از یك سازمان عظیم؛ اما میان این دو لحظه ماری آن تنهاست. این اصل تك واحدهای متعلق به‌یك سازمان عظیم برای فیلم اساسی‌ست. ادغام فرد را در گروه افراد ماری‌آن‌مشاهده میکنیم؛ ادغام ماری‌آن در قوای بزرگ؛ و فیلم با تدارکاتی برای یك حمله‌ی دست‌جمعی به‌توکیو خاتمه می‌پذیرد.

ماری‌آن به‌صورت تمثیلی در میآید از نظام نگاه داشته شده، در جهانی آشفته ــ نگاه داشته شده وسیله‌ی کار دسته‌جمعی که هر فرد به‌آن‌کمك می‌کند. نظم داخلی‌ی درون‌هواپیما، با حس‌امنیتی که همراه دارد، در مقابل نماهایی قرار میگیرد از فرودگاههای متروك و بمباران شده که هواپیما در آن فرود می‌آید، در مقابل برج‌های دیدبانی‌یی فی‌البداهه که درون تاریکی می‌درخشند، در محاصره‌ی جنگل‌های بیم‌انگیز. با تأکید روی اساس‌واقعی‌وعملی‌ی آن، هاوکز انگاریگرایی‌ی احساس مردان نسبت به‌هواپیمایشان را از هر نشانی از احساساتگرایی پاك می‌کند. هواپیما کانون وفاداری‌ست که گروه را متحد می‌کند.

صحنه‌ی ابتدایی‌ی وداع ــ خداحافظی‌ی‌کاپیتان با همسرش، ملاقات او با مادر یکی از کارکنان بسیار جوانش ــ در سادگیش حاوی‌ی شدتی‌ست که جدا شدن دانسون را از فن در آغاز «رود سرخ» فرا میخواند. علیرغم کوتاه بودنش، مردان را پس‌زمینه‌ی باثباتی از عواطف متمدن، عاطفه‌یی که در باقی‌ی فیلم از آن

بریده‌اند، به‌هم پیوند می‌دهد. اینان تمدن خود را همراه خود، در اجتماع کوچك‌شان، حمل‌می‌کنند. دو یادآوری‌ی جزئی از ارزشهای متمدن در دل ماری‌آن حمل می‌شود: نظر قربانی ــ بازیچه‌یی که توسط پسر کوچك کاپیتان فرستاده شده، و تریپولی[۷]، سگی‌که در جزیره‌ی ویك[۸] یافته‌اند. در اینجا فقدان کامل احساساتیگرایی در نحوه‌ی کار هاوکز با مایه‌هایی که مطمئناً احساساتیگرایی‌طلب میکنند به‌چشم میخورد. این «طلسم» نه‌زندگی‌ی کاپیتان را نجات میدهد و نه‌هنگامی که در شرف مردن است برای طنزی تلخ به‌کار گرفته میشود ــ تنها یادآوری ملموس باقی میماند از آنچه پشت سر به‌جای مانده. تریپولی توسط ملوانانی در جزیره‌ی ویك که می‌دانند (و افراد ماری‌آن نیز این را می‌دانند) هرگز از آنجا نخواهند رفت، به‌سرجوخه واینبرگ (جورج توبیاس) داده می شود. سگ تنها کانون بازمانده‌ی عاطفه‌هایی‌ست که به‌وطن و دوران صلح مربوط می‌شود، و دل واپسی‌ی کارکنان برای سگ بیش از احساساتیگرایی در قبال یك حیوان کوچك است.

افراد ماری‌آن کمتر از آدمهای معمولی‌ی هاوکز شخصیتهایی مستقل دارند: هویت‌های جداگانه‌شان در هویت گروهی‌شان ادغام می‌شود. ارزیابی‌ی‌نسبی‌ی فردگرایی ومسئولیت گروهی، باامکان آشتی‌ی این دو به‌سود هردو، اساساً به‌کمك مسلسل‌چی‌ی عقبی، وینوکی (جان گارفیلد)، توسعه می‌یابد. رشته‌ی مرکزی و وحدت‌بخش نیمه‌ی اول «نیروی هوایی» پیوستن وینوکی به‌گروه است. در ابتدا، تصمیم او برای حفظ استقلال به‌واسطه‌ی یك کینه‌ی شخصی نسبت به‌کاپیتان شدت میگیرد، پیش از پرواز کاپیتان به‌او می‌گوید «ما همه به‌این هواپیما تعلق داریم. هرکدام از ما باید بتواند به‌این که دیگران کار درست را در لحظه‌یی‌درست

---

۷) Tripoli
۸) Wake

انجام می‌دهند متکی باشد». در مقابل وینوکی، هوانورد ماری آن، پسر یك خلبان مشهور، قرار داده شده که میخواسته یك خلبان شود اما نقش خود را در حد واحدی از این گروه می‌پذیرد، و پیروزی‌ی شخصی‌اش هنگامی دست می‌دهد که در جزیره‌ی ویك از لابلای غیرقابل نفوذترین ابرهای توفانی فرودگاه را می‌یابد.

فردگرایی‌ی وینوکی در ابتدا تهاجمی و منهدم‌کننده است؛ ما مسیر این جریان، نه‌سرکوبی، بلکه دیگر گونیش را به‌نیرویی مثبت دنبال میکنیم. این وینوکی‌ست که مسئولیت حمل قاچاقی‌ی تریپولی را می‌پذیرد، و به‌صراحت نشان می‌دهد که سگ به‌چشم همه دارای‌چه‌ارزشی‌ست: یك مطرودکه به‌شیوه‌یی خود ـ پرداخته زندگی میکند به‌صورت سخنگویی درمی‌آید برای ارزشهای افراد. ادغام شدنی‌که به‌دنبال‌می‌آید برای‌وینوکی‌حسی از به‌انجام‌رساندن دربر دارد: نه‌تنها کمال شخصیش را از دست نمیدهد، اساساً آن را به‌دست می‌آورد. این به‌انجام رسیدن در داستان عرضه میشود، هنگامی که گلوله به‌هواپیما اصابت می‌کند و کاپیتان به‌طرزی مهلك زخمی می‌شود. افراد بیرون میپرند، وینوکی ـ علیرغم دستور ـ باقی می‌ماند و هواپیما و کاپیتان را در یك فرود آمدن اضطراری به‌زمین می‌آورد. وینوکی به‌آرزوی خود رسیده وخلبان شده،اما این‌آرزوی‌شخصی باچیزی والاتر یکی‌گشته: این‌پیروزی‌ی فردگرایی‌ست که در خدمت چیزی و رای خود قرارگرفته، درحالی که هواپیما و کاپیتان نقطه‌ی کانونی‌ی وحدت گروهی را تشکیل می‌دهند. علیرغم طبیعت سلسله مراتب اداریش، گروه چون یك مردم سالاری‌ی آرمانی در سطحی کوچك ظاهر می‌شود: فضا بر مبنای خدمت داوطلبانه است، برمبنای نظمی که آزادانه پذیرفته شده؛ بین احساس به‌انجام رساندن فردی و مسئولیت هرعضو در قبال تمامیت گروهی توازنی کامل به‌دست می‌آید. افراد ارزش هایی را که برایش می‌جنگند عملاً به‌نمایش در میآورند.

وینوکی مرکز لحظه‌ی حداکثر شدت فیلم است: صحنه‌یی که خلبانی جوان توسط یك خلبان جنگی‌ی دشمن گلوله‌باران می‌شود، ابتدا همانطور که در هوا، بی‌دفاع، از بندهای چتر نجاتش آویزان مانده، و سپس همانطور که به‌سختی زخم برداشته، و هم‌چنان درگیر چتر، سعی دارد به‌پناهگاهی بخزد. این صحنه از طریق آگاهی‌ی وینوکی به‌ما ارائه می‌شود: وینوکی نگاه می‌کند، و این اوست که هواپیمای جنگنده را پایین می‌آورد و خلبانش را در حالی که می‌کوشد خارج شود «اعدام» ــ ما چنین احساسی داریم ــ می‌کند. چشم به‌عوض چشم[۹]، و بسیار وحشتناك؛ با این همه در ورای حادثه چنان گرد آمده‌ی نیرومندی از برآشفتگی‌ی اخلاقی وجود دارد که قابل پذیرش است. صحنه اگر تا حد رشته فکرهای روشنفکرانه پایین آورده شود، بسیار پیش‌پا افتاده است: مردی یك چیز وحشتناك می‌بیند، دستخوش واکنشی ناگهانی میگردد، و به‌انتقامی خشونت‌آمیز کشانده می‌شود. برحسب انتقال احساس، صحنه به‌شدت تکان‌دهنده است: مردی تا این لحظه بی‌فکر را می بینیم که، از طریق واکنشی غریزی، به‌آگاهی‌ی اخلاقی‌ی هوشیارانه‌یی دست می‌یابد و ما، ازطریق قدرت تصاویر، دراین تجربه‌ی دستیابی به‌آگاهی شرکت می‌کنیم. تمامی‌ی فیلم، به‌ویژه این صحنه، بی‌تردید از این‌که‌مدتی‌از زمان‌ساختن «نیروی‌هوایی» سپری شده بهره گرفته است. سطح ظاهری‌ی تبلیغات ضد ژاپنی، که احتمالا در ۱۹۴۳ پذیرش یافته انگاشته میشده، اکنون تقریباً به‌تمامی خیالی می‌نماید، و مایه‌ی واقعی، بری از هرگونه خرده ملی‌گرایی[۱۰]، ظاهر می‌شود. حتی بمباران ژاپنی‌ها در نقطه‌ی اوج فیلم در محتوای خود بیشتر به‌مثابه اوج تمثیلی و منطقی‌ی شعری نمایشی درباره‌ی یك‌گروه به‌چشم میآیدتا به‌مثابه بیانیه‌یی

---

۹) نگاهی بیاندازید، مثلا، به «سفر خروج»، باب بیست‌ویکم، ۲۴.

۱۰) «nationalistic pettiness»

از احساسات ملی‌گرایی.

هریك از صحنه‌های فیلم سرشار از دریافت کلی‌ی هاوکز از یك گروه است، برمبنای ارزشهای‌مشترك، هدف واحد، همدردی‌ی شهودی، و اتکای متقابل. سه صحنه بیشتر به‌چشم میآیند. اولین آنها صحنه‌یی‌ست که (به‌هنگام ورود به‌مانیلا) رئیس افراد (هری کری) خبر مرگ پسرش، و متعلقات ناچیزش را پیچیده در دستمالی، دریافت می‌کند. صحنه تنها لحظه‌یی را در «نیروی هوایی» ارائه می‌دهد که مستقیماً یك فیلم دیگر هاوکز را به‌خاطر می‌آورد، در این گفته‌ی پدر که «چه مانده از بیست‌سال؟» (مقایسه‌اش‌کنید با «فقط فرشته‌ها بال دارند»). اثر این‌گفته در اینجا، به‌دلیل آگاهی‌ی ما از احساسات این مرد نسبت به‌پسرش، حتی نافذتر از فیلم قبلی‌ست: غرور مردی میانسال که همچنان یك گروهبان باقی مانده در مورد پسرش که در بیست سالگی ستوان شده است (بازیگر حقارت بی‌انزجار را به‌زیبایی منتقل میسازد، و این حس را که از طریق پسرش در حالی تحقق‌بخشیدن به‌آرزوهایی‌ست که برای خود داشته). امکان هیچ‌گونه احساساتیگرایی وجود ندارد: پسرك چون یك قهرمان نمرده است، او «حتی از زمین هم بلند نشده». بعد، بلافاصله، همانطور که پدر دستمال به‌دست ایستاده است، حمله آغاز میشود، ماری‌آن باید از زمین بلند شود، اندوه خصوصی در کنش گروه مستحیل می‌شود.

هرکوششی برای تشریح صحنه‌ی مرگ کاپیتان کوییننکنون آن را به‌نحوی غیرقابل تحمل احساساتیگرا جلوه خواهد داد؛ افراط ظاهری‌ی آن، به‌شیوه‌یی با شکوه، به‌واسطه‌ی شدت احساسی که به‌وجودآمده و به‌واسطه‌ی آگاهی‌ی ما ازمنطق موجودیتش درحد یکی از بیان‌های نهایی‌ی احساس گروهی برطرف میگردد (بنا به‌گفته‌ی هاوکز، این صحنه توسط ویلیام فاکنر نوشته شده

است). کاپیتان روی تختی در بیمارستان و احـاطه شده وسیله‌ی افرادش میمیرد، در حالی که فکر میکند ماری‌آن (که تعمیرناپذیر خوانده شده) همراه تمام‌کارکنان در حال از زمین برخاستن است. به‌تدریج افراد درگیر این تخیل می‌شوند، و هرمرد نقش خود را در گروه ایفا می‌کند، تا این که از هوانورد جهت پرواز پرسیده می‌شود («جهت شرق ــ به‌طرف طلوع آفتاب») و کاپیتان می‌میرد. صحنه‌ی‌مرگ به‌صورت یك مراسم گروهی درمی‌آید. هنگامی که عاطفه و معنابه چنین زیبایی درون ساختمان کلی ادغام شده‌اند، نمیتوان از احساساتیگرایی سخن به‌میان آورد.

صحنه‌ی سوم ــ یك صحنه‌ی طولانی که وسیله‌ی حادثه‌ی گلوله باران شدن چترباز گسسته میشود ــ توفیق‌غایی‌ی فیلم است (مگر این که نقطه‌ی اوج گم شده‌ی فیلـم بـرآن پیشی گیرد): ساختن دوباره‌ی ماری‌آن، علیرغم دستور، توسط افراد آن، بااستفاده از تکه‌پاره‌های ربوده شده از سایر هواپیماهای درهم شکسته. شدت این صحنه از چندین منبع بهره‌می‌گیرد. هیجانی تحت اختیار از جنگ علیه زمان وجود دارد: پیش از این که ژاپنیها به‌فرودگاه برسند هواپیما باید از زمین بلند شود یا افراد باید آن را منفجـر کنند. هیجان در شتاب افزونشونده‌ی عظیمی شدت می‌یابـد: در حالی‌که ژاپنی‌ها ازجنگل بیرون میریزند، مواد منفجر آماده‌است، و واینبرگ، روی دماغه‌ی هواپیما، در حال محکـم کـردن پیچ آخرین ملخ است که هواپیما در محل قرار می‌گیرد، آماده‌ی‌پرواز. موقعیت صحنه مهم است، چرا که به‌دنبال مرگ کاپیتان میآیـد: پرواز ــ مرگ یك دروغ بود، این دروغ باید به‌حقیقت بپیوندد. بیش از هرچیز صحنه نمونه‌ی عالی‌ی نمایشگر کردن حالت گروه است. با احیا کردن هواپیما، به‌عنوان کانون وفاداری‌ها، گـروه می‌تواندپس ازمرگ رهبرش‌زنده بماند. صحنه عمیقاً انگیزاننده است، حرارت مردان چنان گسترش می‌یابد که گروه چـون یـك

آهنربا دیگران را به‌یاری‌ی‌خود جذب می‌کند، ملوانان به‌شکل خط زنجیری درمی‌آیند تا به‌موتورها سوخت برسانند. هنگامی که ماری‌آن به‌پرواز در می‌آید، خلبانی‌ی آن را ستوان ریدر به‌عهده دارد، خلبان هواپیمای جنگی‌یی که پیش از این «مسئولیت» و «اتکا» داشتن هنگام کار در یك بمب‌افکن را به‌سخریه گرفته بود.

نسخه‌ی اصلی‌ی فیلم ــ گفته میشود ــ بافرود آمدن اضطراری دریك ساحل استرالیایی خاتمه می‌یابد و یك ماری‌آن جدید نقش نقطه‌ی کانونی را برای همان افراد بعهده میگیرد، آماده‌ی حمله‌ی دسته‌جمعی به‌توکیو. واین، به‌وضوح، «احیا»یی دیگرارائه می‌دهد، و نشان می‌دهد که گروه نه‌تنها بعد از مرگ کاپیتان خود بلکه بعد ازدرهم شکستن هسته‌ی متحدکننده‌اش نیز زنده میماند.

از نقطه‌نظر بازمایه «نیروی هوایی» دارای منطق بی‌نقصی ست که به‌تمامی برمقاومت تماشاگر در مقابل کنشی که اغلب دور از واقع است چیره می‌شود. فیلم حس تحقق بخشیدن و تمامیت را که به‌نحوی باشکوه نمایشگر شده به‌تماشاگر منتقل میسازد، و شایسته است که به‌صورت یك «کلاسیك» دایمی‌ی سینمای امریکا درآید.

«گوله‌ی آتش»

«گوله‌ی آتش»، باوجود این که بیش از آنچه «نیروی هوایی» نمونه‌ی فیلم‌های ماجرایی باشد نمونه‌ی فیلم‌های کمدی‌ست، به تمامی نماینده‌ی آنها نیست (مانند «نیرو هوایی»، درمصاحبه‌های هاوکز ذکری از آن نمی‌رود). علیرغم گزافه نمودن موقعیت اساسی‌اش (معشوقه‌ی یك‌گنگستر در خانه‌ی هشت پرفسور مجرد که خود را تماماً وقف کار روی یك دایرةالمعارف جامع کرده‌اند پنهان می‌شود، به‌بهانه‌ی این که آنها را درپژوهش درباره‌ی زبان

عامیانه یاری دهد)، فاقد سرزندگی‌ی اکثر کمدی هـاست، و از کیفیت افراطی‌ی آنها نیز بی‌بهره است. ملایمت غیر معمول فیلم کاملا مناسب موضوع اساسی‌اش است.

روشن‌ترین بستگی‌ی رابطه‌اش با «بزرگ کردن بیبی»ست: کمابیش می‌توانست به‌این دلیل ساخته شده باشد که بی‌تعادلیهای «بزرگ‌کردن بیبی» را جبران کند. یك‌باردیگر برخورد محبوب هاوکزی بین دو جهان متضاد: از سویی دنیای‌ی جدی‌ی وقف‌کردن خود به‌آموختن (حتی وقتی نامعقول است)، و از سوی دیگر دنیایی از عدم مسئولیت کامل. فقط این‌بار فیلم به‌شدت ــ گـرچه نـه بی‌هیچ قید وشرطی ــ جانب فرهنگ واین وقف شدن را می‌گیرد، وبربرها به‌وضوح منهدم می‌شوند. عامل قاطع در فیلم ــ برحسب همدلیهای کارگردان ــ حضور غریب‌ترین گروه هاوکزی‌ست.

آنچه از ابتدا شگفتی‌انگیز می‌نماید اهمیتی‌ست که به‌ایـن وقف کردن داده می‌شود. هاوکز هرگز اجازه نمی‌دهد که جـدی بودن این از خودگذشتگی تحت‌تأثیر نامعقولی‌ی نازنین شخصیت‌ها قرار بگیرد. پروفسورها در حد شخصیت‌هایی خنده‌آور و هم‌مرز «کاریکاتور» تصور شده‌اند؛ با این همه، وقتی وکیل خانم تاتن، که سعی دارد دایرةالمعارف را بدون مخارج اضافی سریعاً به‌اتمام برساند، به‌آنها می‌گوید «کللش را بکنید»، واژه‌ها به‌گـوشمان به‌طرزی بی‌رحمانه خشن می‌آید. در صحنه‌یی بعدتر، تیراندازی‌ی گنگسترها به‌خانه‌ی پروفسورها تنها به‌خاطر تفریح شخصی، مطلقاً خنده‌آور جلوه نمی‌کند. احساسی که داریم احساس ناب برآشفتن اخلاقی‌ست: در اینجا ما از درگیری‌ی موذیانه در هـرج و مـرج «صورت زخمی» بسیار دوریم.

هاوکز نا معقولی‌ی شخصیت‌ها را از اهمیت کارشان دقیقاً باز میشناسد. پروفسورها در فرصت ناهار در باغ قدم میزنند، به‌اتفاق همدیگر، با این حال مطلقاً جدا، همه در حال حرف زدن،

بااین حال هریك در دنیای خودش، در رشته‌یی‌که تخصص دارد. در پایان تفریح، باز میگردند به‌خانه و به‌دایرةالمعارف، و بلافاصله موانع فرو میریزند، و به‌صورت گروهی بایکدیگر ارتباط برقرار میکنند. به‌تنهایی، هریك نامعقول است؛ متحد شده در فعالیت گروهی، شأن می‌یابند. خانم برگ، متصدی‌ی اداره‌ی خانه، شخصیت مادرانه‌ی رئیس مانند پرهیبتی‌ست، پرفسورها بچه‌های نامعقول: پرفسور آدلی (ریچاردهیدن) یك شیشه مربا دزدیده‌است و باید توبیخ شود. اما لحظه‌یی که برخوردی در زمینه‌ی کارشان پیش آید، ارباب پرفسورها هستند ــ رشد میکنند، و برای خانم برگ به‌نحوی قاطع دستور صادر میکنند. مسأله فقط این نیست که خود را وقف کرده‌اند. وقتی آدلی شیشه‌ی مربا را میدزدد یك نفر است؛ وقتی کارشان تهدید میشود یك گروه هستند.

از لحظه‌ی معرفی‌ی‌شوگرپاس، رشته‌ی مرکزی‌ی‌فیلم به‌صورت رشد مشترك دو جهان از طریق روابط متقابل در می‌آید و نه صرفاً برخورد بین دو جهان. سرزندگی‌ی ناهنجار و جنسی‌ی شوگر پاس، توانایی‌ی پرفسورها را برای لذت بردنی بی‌اختیار برمیانگیزاند؛ معصومیت و ملایمت پرفسورها در شوگرپاس گونه‌یی آگاهی و حساسیت بدوی به‌وجود می‌آورد. نیروی بدوی، و احتمالا عوامانه‌ی، شوگرپاس به‌کنار، هاوکز در اینجا هیچ فضیلتی برای نمایندگان عدم مسئولیت جایز نمی‌داند. گنگسترها از خود راضی و بیرحم نمایانده می‌شوند؛ احساس فیلم، در صحنه‌هایی که برترام‌پاتز (گری‌کوپر) به‌نحوی افزونشونده فریب آنها را میخورد و توسط آنها تحقیر میشود، بسیار ناب است: هرگز از ما دعوت نمی‌شود به‌برترام بخندیم، فقط از ما دعوت میشود ــ گرچه نه به‌آسودگی ــ به‌موقعیت‌ها بخندیم.

این خلوص احساس خود را در کوچکترین جزئیات صحنه پردازی آشکار می‌کند. وقتی جولایلاك (دانا اندروز) به‌صورت

کوپر سیلی می‌زند و با مشت به‌شکمش میزند (کوپر آثاری از ماتیك شوگرپاس را برصورت دارد)، سیگاری روشن روی میز غذاخوری‌یی که پرفسورها همچنان پشت‌آن نشسته‌اند پرتاب‌می‌کند. پرفسور رابینسون (تولی‌مارشال) با نوك‌انگشت، تقریباً ناآگاهانه و همراه خوار شمردنی غریزی، آن را در فنجان قهوه می‌اندازد، تا میز را نسوزاند. این حرکت (بی‌آن‌که مطلقاً مزاحم جریان کلی‌ی فیلم گردد: هاوکز هرگز برای این گونه چیزها قطع نمیکند به‌نمایی نزدیك) به‌زیبایی ارزشهای متمدن را که جایگزین وحشیگری‌ی سبعانه‌ی گنگسترها می‌شوند بیان می‌کند. طرزتلقی‌ی فیلم از آموختن به‌طور عام، و نحوه‌ی کار با شخصیت کوپر به طور خاص، به‌نحوی دائمی طرح احساسات نمایشگر شده در «بزرگ کردن بیبی» را وارونه میسازد. در «گوله‌ی‌آتش» حرکت کمدی سازنده‌تر است. فیلم تا حدی فاقد جرقه‌های ابداعات دیوانه‌وار فیلم پیشین است اما تعادل بیشتری دارد، ودر اساس از حساسیت بیشتری برخوردار است.

تعادل بین تمدن و بدویت رضایتبخش و زیباست. پیروزی‌ی نهایی‌ی پرفسورها برگنگسترها، و به‌دست آوردن بعدی‌ی شوگر پاس توسط برترام، نتیجه‌ی‌همگامی‌ی‌دانش‌و غریزه‌ی‌حیوانی‌ست. تاریخ و علم (شمشیر داموکلس و کار برد انعکاس نور توسط ارشمیدوس) فراخوانده می‌شوند تادسته‌ی گنگسترها را شکست دهند،دسته‌یی‌که بازورتفنگ‌پرفسورهاراتهدید می‌کنند تاشوگر پاس‌دگرگون شده را به‌ازدواج باقهرمان پیشینش وادارکنند.اما درتمام فیلم‌های هاوکز زمانی فرا می‌رسدکه آموختن جای خود را به‌چیزی اساسی‌تر میدهد. برترام، در راه نجات شوگر پاس، به مطالعه‌ی یك کتاب راهنمای کهنه در باره‌ی مشتزنی می‌پردازد. جو او را به‌طرزی تحقیرآمیز برزمین می‌کوبد، برترام کتاب را به کناری می‌اندازد و خود را به دست خشمی کاملا غریزی میسپارد:

جو ناگهان مغلوب می‌شود. این طرح درصحنه‌ی آخر تکرار میگردد. پیش ازاین، پرفسورماگن براچ (س. ز. ساکال) اشتباه شوگرپاس را در ارسال انگشتری عوضی به‌برترام طبق نظریه‌ی اشتباهات فرویدی به‌درستی تفسیر می‌کند. همه‌ی پرفسورها متحد میشوند تا با نمونه‌هایی گرفته از تاریخ، جغرافی، ادبیات، اورا به‌درست بودن ازدواج با برترام متقاعد سازند؛ بعد برترام میبوسدش. شوگرپاس تسلیم می‌شود.

حساسیتی که هاوکز در این فیلم در نحوه‌ی کارش با فرهنگ نمایشگر میسازد به‌واکنش او در برابر گروه مربوط می‌شود. پیروزی‌ی نهایی پیروزی‌ی گروهی‌ست؛ احساس میشود گروه همواره پشتیبان کوپر است. هنگامی که کوپر نامزدی‌اش را با شوگرپاس اعلام می‌کند، همه شوگرپاس را میبوسند، بااین گفته که «احساس می‌کنیم داری با همه‌ی ما ازدواج می‌کنی.» کوپر شرکت جستن آنها را با لذتی آشکار نظاره می‌کند: گرچه مستقلا اقدام کرده، برای تأیید گروه ارزش قایل است. زیباترین صحنه‌ی فیلم ــ صحنه‌یی چنان خوب که، کم و بیش دست نخورده، در «آوازی به‌وجود میآید» آورده میشود، و حتی در این‌فیلم، باشرکت دانی کی و ویرجینیامایو، که بسیار پست‌تر از «گوله‌ی آتش»است نیز زیباییش را حفظ میکند ــ صحنه‌ی میهمانی‌ی عزب‌ها شب پیش از ازدواج پیش‌بینی شده‌ی کوپر است. شوگرپاس غمزده کناره میگیرد؛ در حالی که سخت درگیر رابطه‌اش باجوست، دراین گروه معصومیتی می‌بیند که به‌آن راهیش نیست. صحنه‌یی که به دنبال میآید از سنت میهمانی‌ی عزب‌ها، بدون هیچ‌یك از خشونت های سنتی‌اش، بهره‌برداری می‌کند، تا نشان دهد که کوپر از دعای خیر گروهی برخوردار است: آیینی غیررسمی بار دیگرنقش خود را ایفا می‌کند. در خاطرات ازدواج پرفسور آدلی (تنها مردی که در گروه ازدواج کرده و همسرش را از دست داده) هاوکز به

زیبایی میان آنچه نامعقول و آنچه تلخ‌مینماید تعادل‌برقرار میکند: لطافتی تکان دهنده برای گذشته وژنه‌ویو مرده وجود دارد، که با حجبی نامعقول همراه است («هرشب دستش را می‌بوسیدم، و از گستاخی خودم حیرت میکردم»). در طول این گفته‌ها، کوپر در اندیشه‌ی ازدواج نزدیك و (بسیار متفاوت) خود است، واین دو ازدواج برهم منطبق میشوند: آدلی یك حلقه از موی ژنه‌ویو را نشان میدهد که، می‌گوید، هنوز هم‌چنان مینماید که‌گویی نور خورشید در آن نهفته است (دیدن شوگرپاس با نور خورشید در موهایش برای اولین بار کوپر را از احساسی که‌نسبت به‌او داشت آگاه کرد). مردها، به‌عنوان قدردانی‌ی گروه از آدلی میخوانند «ژنه‌ویو، ژنه‌ویو شیرین»؛ قطع‌به‌نمایی ازشوگرپاس‌که در اتاقش تنهاست، درفکر و مضطرب، وآوازی، که از آن‌طرف‌حیاط به‌گوش می‌رسد ــ بار دیگر دو زن کاملا متفاوت، یکی زنده و دیگری‌مرده، برهم منطبق میشوند. آدلی از آنها می‌خواهد به‌خواندن «ژنه‌ویو» ادامه بدهند و به‌اتاق خود میرود. آواز خواندن دستجمعی اتحاد گروه و غم دوری‌ی گروه را بیان می‌کند ــ غم دوری‌ی آدلی، در اینجا توسط تمامی‌ی‌گروه نیابتاً تجربه می‌شود ــ وحسرت‌جوانی‌ی ازدست رفته را بیان میکند وهرآنچه راکه ازدست داده‌اند (هرآنچه را که، معتقدند، برترام خواهد داشت، و برای آنها تجربه‌ی نیابتی‌ی دیگری‌ست). «ژنه‌ویو» راه به‌آهنگی دیگر[11] می‌دهد، و صدایش برترام را که می‌رود تا نظر آدلی را درباره‌ی ازدواج بپرسد همراهی می‌کند. اما، برترام به‌اتاق عوضی می‌رود: در تاریکی، سخنرانی‌ی خود را، که برای آدلی آماده کرده، برای شوگرپاس ایراد می‌کند: سخنرانی‌یی درباره‌ی ناخالصی‌ی نسبی‌ی احساساتش درباره‌ی عروس آینده‌اش. شوگرپاس برمیخیزد و او را در آغوش میگیرد: مردی را یافته که به‌او یك عشق کامل

---

(۱۱) «Gaudeamus igitur»

عرضه می‌کند. به‌جدی بودن کوپر دراین صحنه اهمیتی خاص داده شده است.

این صحنه را به‌تفصیل شرح داده‌ام تا شاید بتوانم غنا و پیچیدگی‌ی احساسی را که فیلم منتقل میسازد بیان‌کنم. آنچه برای این غنا اساسی‌ست حس رابطه است، مهربانی‌ی منتقل شده و تجربه‌یی که از طریق همدردی بادیگران قسمت می‌شود، همدردی که از حضور گروه سرچشمه میگیرد، و از راه آواز خواندن، حتی زمانی که شخصیت‌ها روی پرده نیستند، احساس میشود. «گوله‌ی آتش» شاید در خشان‌ترین کمدی‌ی هاوکز نباشد، امافیلمی به‌شدت شخصی‌ست‌که به‌دلیل جاافتاده بودن‌جای ویژه‌ی‌خود را در دلبستگی های تماشاگر می‌یابد.

«چیزی از دنیای دیگر»

«چیز...» توسط کریستین نایبی، تدوین‌کننده‌ی هاوکز در «رود سرخ» و فیلم‌های دیگر، کارگردانی شده است؛ هاوکز فیلمنامه را آماده کرده و برتهیه‌ی آن نظارت داشته. هرکس که فیلم را دیده باشد تردیدی ندارد که، در تمامی‌ی مسائل اساسی، یك فیلم هاوکز است. نه‌تنها کمال ساختمان فیلم و ارتباط نزدیك بازمایه‌اش، بلکه تمامی‌ی سبك کارگردانی (طرز کار باگفتگوها، برای مثال، با آن فن روی هم افتادن سریع گفتگوها که وسیله‌ی هاوکز در کمدی‌هایش توسعه یافته) به‌نحوی غیرقابل اشتباه شخصیت هاوکز را نمایشگر میکند. «چیز...» در قیاس با «ریو براوو» اثری کم‌اهمیت است، اما بیشتر احساس شاهکار هاوکز، گرچه به‌صورتی کوچك شده، در آن به‌چشم می‌خورد. گروه کمابیش تماماً مردانه است، واحساس گروهی وجود دارد. زن هاوکزی (مارگرت شریدان)، همطراز هرمردی، بااین همه به‌شدت

زنانه، وجود دارد. و حس دور بودن از هرگونه اجتماع بنیان گرفته وجود دارد. همچنین پسزمینه‌ی سخت وفاقدهرآسودگی وجود دارد (در «ریوبراوو» یك زندان، در اینجا چند کلبه‌ی از پیش آماده در زمین‌های برهوت قطبی)، پسزمینه‌ی مناسبی برای پرهیز کاری‌ی هاوکز. اما در اینجا محتوایی دیگر و بزرگتر، دورنمایی تازه وجود دارد: جهان لایتناهی. علیرغم تمامی‌ی قدرت وجهش شخصیت‌ها، با گرمای ویژه‌شان، با کاردانی‌ی درخور ستایش‌شان، صحنه‌یی که افراد روی یخ پخش میشوند تا شکل سفینه‌ی فضایی را کشف کنند و می‌بینند که در حال شکل گرفتن به‌صورت یك دایره‌ای‌کامل هستند، به‌گونه‌یی‌لرزش‌آور حس خردی و بیچارگی‌ی انسان را در جهانی بزرگ واسرارآمیز ارائه میدهد. جز هاوکز، که در «میمون‌بازی» با بدویت مخرب درونی‌ی انسان در حد موضوع یك کمدی‌ی آشوب‌گر سروکار دارد، چه‌کسی می‌توانست احساس وحشتی را که در این‌فیلم القاء شده باچنین حس‌استواری از شوخی و سبکروحی متعادل کند؟

این صحنه از نقطه نظر لحن پیچیده است؛ گروه‌بندیهای انعطاف‌پذیر، بیشتر در نماهای میانی یا دور، شخصیت‌های متفاوت و متضاد ــ سربازان، دانشمندان، روزنامه‌نگاران ــ و واکنش‌های متضادشان را، که در قبال همدیگر به‌صورتی متوازن درآمده، همزمان با هم جلوی چشم ما قرار می‌دهد، و وحشت به یاری‌ی بازی‌ی‌دایمی‌ی شوخیها حدومرز می‌یابد. سکاتی، روزنامه نگار، بسیار به‌دقت مجسم شده است: طرز تلقی‌ی فیلم از شخصیت او همراه با محبت و در عین حال طنزی دائمی‌ست. واکنش‌هایش به‌نحوی یکسان به‌صورت شعارهای روزنامه‌نگارانه‌ی زمانش در می‌آید: بهت پرهیبتی را که پس از کشف شکل سفینه‌ی فضایی پدید آمده همراه با فریاد پراشتیاق «ما یك بشقاب پرنده پیدا کرده‌ییم!» درهم می‌شکند. «چیز» به‌نظر او، آن زمان که از حد

«مردی از مریخ» بودن در میگذرد، یك «هویج روشنفکر» است («آدم کله‌اش سوت میکشد!»). آخرین هشدار او مبنی براین‌که «آسمان‌ها را بپایید»، نمونه‌یی خوب از دقتی‌ست که هاوکز در کار با شخصیتهایش به‌آن دست می‌یابد. این حرف کاملا در شخصیت سکاتی‌ست، و با سایر حرفهای باسمه‌یی‌اش به‌خوبی سازگار است: پشت سرش، همچنان که اخبارش‌را از طریق رادیومخابره می‌کند، سه‌نفر از سربازان ایستاده‌اند، و به‌نظر میرسد حالتهای موقرانه ــ قهرمانانه دارند که به‌خاطر ضمنی بودنش حتی مضحك تر جلوه میکند. اما به‌وحشت‌های اساسی‌یی که در پس لحن عادی‌ی کمدی‌ی سبك هست نیز اشاره دارد: مخاطره‌آمیز بودن موقعیت انسان در جهان، بی‌پناهیش در برابر هرگونه نیرویی‌که می‌تواند «آن بیرون» وجود داشته باشد. دیده‌ییم‌که یك «چیز» چه می‌تواند بکند، و سرعتی را که می‌تواند با آن زیاد شود درك کرده‌ییم؛ پس چه باید کرد اگر صد «چیز»؟ اگر هزار...

«چیز...» اگر تنها به‌عنوان یك نمونه از دوره فیلم‌های مربوط به‌بشقاب‌های پرنده و تهاجمات فضایی در دهه‌ی ۱۹۵۰ در نظر گرفته شود، دارای تعدادی ویژگیهای مشخص است. دلیل موجودیت اکثریت فیلم‌های الف ــ ع * پدید آوردن یك فرصت دلخواه است برای بخش جلوه‌های خاص سینمایی[۱۲]: در «چیز...» از تصاویر به‌روی هم چاپ شده خبری نیست، از هیولاهای باد شده‌ی ماشینی که روی یك نوار فیلم جست وخیز میکنند، در حالی که در نوار دیگر آدم‌ها به‌جیغ کشیدن و دست و پا تکان دادن مشغولند، همچنان خبری نیست. از نظر فنی‌فیلم ساده ودقیق‌است، وبرای پدیدساختن التهاب وضربه‌هایش تااندازه‌یی به‌ساختمانش متکی‌ست (تناوب پا گرفتن‌های طولانی و بی‌شتاب و انفجارهای بسیار کوتاه خشونت، بار دیگر، «ریوبراوو» را فرا میخواند)،

---

۱۲) Special effects

تا اندازه‌یی به‌زمانسنجی‌یِ متکی‌ست چنان به‌خوبی سنجیده شده که پس از بارها دیدن هنوز تماشاگر را از جامیپراند، تااندازه‌یی هم به‌سر راستی‌ها و پاکی‌ی عرضه داشتن آن در مقابل دوربین. جیمز آرنس، خود «چیز»، در حالی که شعله‌ور شده به‌دور اتاقی تلوتلو میخورد و سایر بازیگران، با فراوانی‌ی ویژه‌ی هاوکزی، روی او نفت می‌ریزند، وما این شعله‌ور بودن واین نفت پاشیدن را در یك نما می‌بینیم. تأثیر اصلی‌ی این سادگی‌ی فنی معطوف داشتن توجه‌مان به‌جایی‌ست که باید متوجهش باشد و جایی‌که، در فیلم‌های الف ــ ع، به‌ندرت توجه ما را به‌خود جلب میکند، یعنی سوی شخصیت‌ها، و از طریق آنها، سوی مایه‌های اساسی‌ی فیلم.

در بسیاری از فیلم‌های الف ــ ع شخصیت‌ها باسمه‌هایی بی خون‌اند؛ همه‌ی همدلی‌ها متوجه هیولا یا نیروی مهاجم است و هنگامی که نابود می‌شود تماشاگر دلسرد میگردد (نکته‌یی که تنها چند فیلم، و تنها چند فیلم انگشت‌شمار، از آن به‌طرزی مؤثر بهره‌برداری کرده‌اند: «کینگ‌کونگ»[۱۳] نمونه‌ی آشکاری‌ست). «چیز...» به‌ما زمینه‌هایی برای علاقمند بودن به‌نجات نوع بشر ارائه می‌دهد. این عامل به‌مقدار زیاد در حد «هیجان» به‌فیلم یاری می‌دهد؛ اما، بیش از این، عامل گفته شده برای مایه‌های عمیق‌تر جنبه‌ی اساسی دارد. شخصیت پردازی از نقطه‌نظر روانشناسی مفصل نیست، چرا که دارای سادگی‌ی مناسب یك تمثیل است. آنچه شخصیت‌ها را زنده نگاه می‌دارد ارزشهایی انسانی‌ست که مجسم میکنند. دلبستگی‌ی شخصیت‌ها نسبت به‌یکدیگر بازتاب‌دلبستگی‌یی ست که هاوکز نسبت به‌آنها احساس‌می‌کند: دلبستگی‌یی گرم اما بی‌این‌که آنها را آرمانی کند، دلبستگی‌یی که وسیله‌ی احترام‌شان می‌یابد. در صحنه‌های بین سربازان این حس به‌نحوی دائمی وجود دارد که انسان‌هایی زنده با نوعی آگاهی‌ی شهودی که دانشمندان

---

۱۳. «King Kong»

عموماً فاقد آن هستند بایکدیگر رابطه برقرار میکنند. در گفتگوهایشان، که بیشتر در سطح کنایه‌های سرگرم‌کننده است، چیزی عمیق یا جالب توجه وجود ندارد؛ این احساس از طریق نوع بازی‌ی آسوده اما از همه‌سو آگاهانه که ویژه‌ی فیلمهای هاوکز است منتقل می‌شود، و برپایه‌ی همین است که حس همدلی (به‌معنای باطنی‌ی باهم بودن) بنا میشود.

دلبستگی‌ی هاوکز نسبت به‌افراد بشر روشن‌ترین قالب خود را درفیلم در رابطه‌ی بین‌کاپیتان هندری و نی‌کی، منشی‌ی پرفسور کرینگتون، می‌یابد. تنها تکه‌ی همیشگی‌ی یك ماجرای سرسری‌ی عاشقانه نیست، بلکه رابطه‌ی بین زن ــ مرد هاوکزی‌ست که به طرزی فشرده طراحی شده، و به‌نحوی کامل وظیفه‌یی پراهمیت را انجام می‌دهد.

تضاد مرکزی در «چیز...» بین انسانیت و مهاجمی منهدم کنده نیست، بلکه بین دو دریافت متضاد درباره‌ی ارزشهاست که وسیله‌ی دوگروه مخالف مجسم میشوند، و «چیز» برخوردشان که تسریع میکند. از نظر پروفسور کرینگتون (رابرت کورنت ویت) دانش تنها هدفی‌ست که ارزش دارد به‌خاطر آن زنده بمانیم، و جستجوی دانش تنها توجیه هستی‌ی انسان است. انسان به‌خاطر آن قسمت از طبیعتش که با حیوانات شریك است همواره از نیل به‌هدف خود باز میماند: شهوت و عواطف. به‌زعم کرینگتون، «چیز» که نبات است و باافشاندن بذر از کف دست‌هایش تولید مثل می‌کند، بی‌آن‌که از لذت یا رنج آگاهی داشته باشد، و به یاری‌ی سفینه‌ی فضایی‌اش یك پیشرفت تعقلی‌ی بسیار پیشرفته‌تر از پیشرفت‌های نوع بشر را نمایشگر میکند، به صورت یك آرمان درمی‌آید، که باید به‌هرقیمتی، حتی به‌قیمت بشریت، حفظ شود: اگر این «چیز» ورای هرگونه قیاسی برنوع بشر برتری دارد، آیا این حق را ندارد که از آدم‌ها، آنطور که ما از مثلا گاو

و گوسفند استفاده می‌کنیم، بهره‌بردای کند؟

موقعیت کرینگتون دارای نیروی یك ادعای مدلل است. کاپیتان هندری، مخالف اصلی‌ی او، چیزی به‌جز غریزه پشتیبان خود ندارد، و پسزمینه‌ی گرمای انسان و بی‌اختیاری که توسط سربازان نمایانده می‌شود. «چیز» درواقع، آدم‌ها را همانطور به کار می‌گیرد که ما گاو و گوسفند را به‌کار می‌گیریم (آنها را با گلوهای بریده، مانند لاشه‌های یك کشتارگاه، از پا آویزان میکند و خونشان را جمع می‌کند)؛ باید به‌هرقیمتی که شده نابود شود. در اینجا چیزی بیش از عامل حفظ نفس وجود دارد. این روابط انسانی‌ست که، به‌زعم هندری همچنان به‌زعم هاوکز ،به زندگی ارزش میدهند، آمیزش حیاتی‌ی بین افراد بشر: دلبستگی و احترام، عشق و دوستی. «چیز» نمایشگر بسط منطقی‌ی همه‌ی اعتقادهای کرینگتون است: عاری از عواطف اما با ذکاوتی سرشار، هیچ ندارد که به‌خاطرش زندگی کند مگر پی‌گیری‌ی دانش. به‌همان‌گونه که کرینگتون به‌طرزی ستایش‌آمیز درباره‌ی «چیز» می‌گوید «نه‌لذتی، نه‌رنجی... نه‌عاطفه‌یی.... از همه‌نظر برما برتری دارد.»

هیچ تردیدی نیست که فیلم از کدام‌طرف جانبداری می‌کند: رشد تمامی‌ی یك‌انسان را تا حد پختگی برتوسعه‌ی ذکاوتی در انزوا مرجح میشمارد. رابطه‌ی این فیلم بابرخی از کمدی‌های هاوکز، به‌ویژه «بزرگ کردن بیبی» و «میمون‌بازی» روشن است (در مورد «میمون‌بازی»، ظهور دوباره‌ی کورنت‌ویت به‌عنوان یك دانشمند توجه را به‌رابطه‌ی موجود جلب می‌کند). علیرغم این که این سه فیلم از نقطه نظر حالت وظاهر موضوعهایشان تا این اندازه تفاوت دارند، هر سه از طریق مفهوم ضمنی‌ی نارسایی‌ی علایق علمی در مورد توسعه ورشد تمامی‌ی شخصیت، به‌هم مرتبط می‌شوند. این گرایش چشم‌انداز علمی سوی ممانعت از توسعه‌ی

عواطف است که فرار بارنه‌بی‌فلتون را در جهت عـدم مسئولیت کامل ممکن میسازد (در «میمون‌بازی»)، و ریشه‌ی همه‌ی حقارت هایی‌ست که دیویدهاکسلی (در «بزرگ کـردن بیبی») محتمـل میشود؛ موضوعی که در جهانی که شتاب‌زده سوی علم رومی‌آورد به‌هیچ‌وجه بی‌اهمیت نیست.

اما قدرت «چیز...» تا اندازه‌یی از منصف بودن نسبت به جانب‌دیگر ناشی می‌شود. کرینگتون ــ گرچه مخالفتی کـامل دارد باهرآنچه هاوکز، همراه احساس«بدوی»اش نسبت به‌بی‌اختیاری و غریزه، به‌آن اعتقاد دارد ــ هرگز نامعقول جلوه‌گـر نمیشود: برعکس، همواره مردی هوشیار، خود را وقف کرده، و پرجرأت نمایانده میشود، که حاضر است به‌خـاطر عقـایدش بمیرد. در بازی‌ی کورنت‌ویت لحظه‌هایی زیبا وجود دارد، کـه در ورای آن احترام هاوکز را نسبت به‌حرفه‌یی بودن درهر مورد حس می‌کنیم: فروتنی‌یی که باآن به‌خاطر مبهم بودن اطلاعاتش درباره‌ی جسم پرنده‌ی مجهول‌الهویه ازهندری پوزش می‌خواهد؛ حس‌بی‌اهمیتی هنگامی که اقرار می‌کند، همراه غروری نسبت به‌هوشیاری‌اش، نه‌بر«چیز» مؤثر است و نه بیش از آنچه یك کلم به‌کار ما می‌آید به درد «چیز» می‌خورد. نقطه‌ی اوج فیلـم وسیله‌ی ایـن تصمیم مبنی برآگاه نگاه‌داشتن ما از قدرت طرف متقابـل شدت عظیمـی به‌دست می‌آورد. «چیز»، هنگامی که سرآخر آن به‌وضوح می‌بینیم، بسیاری از هولناك بودنش را از دست می‌دهـد. در نماهـای دور متوسط و از زاویه‌های کمابیش بالا، دیگر عظیم نمی‌نمـاید، و شباهت نزدیك آن به‌یـك آدم (انسان آینده‌یـی کـه کرینگتون آرزویش را در سر می‌پروراند) آشکار می‌شود. (نمی‌توانم تصور کنم چرا مردم این را درحد ضعفی در فیلم می‌بینند: آیا آنها به راستی خواستار یك آدم ماشینی با چشم‌های از حدقه بیرون‌آمده اند؟) غیرممکن بودن ارتباط به صورتی تقریباگزنده درمی‌آیدـ

چنین می‌نماید که حرف زدن با «چیز» باید آسان باشد. «چیز» نابود می‌شود: شاهد آنیم‌که موجودی خارق‌العاده، گرچه دهشت‌انگیز، به‌تل‌کوچکی از خاکستر سوزان مبدل می‌شود، و دوربین‌روی این تل خاکستر توقف می‌کند تا به‌تماشاگر اجازه‌ی یك‌واکنش پیچیده را بدهد: وادار شده‌ییم به‌اندازه‌ی کافی به‌نظریه‌ی کرینگتون احترام بگذاریم‌که نتیجه را یك پیروزی‌ی بی‌هیچ‌قید وشرط ندانیم، واکنشی که شخصیت‌های روی پرده نیز در آن شریك هستند، و در سکوتی بهتزده کناری ایستاده‌اند. همچنین درمی‌یابیم که موقعیت هاوکز در اینجا موقعیت ساده‌ی ضد روشنفکرانه‌یی نیست که می‌توان در «بزرگ کردن بیبی» دید: «چیز» وسیله‌ی علم نابود شده است. یکی از نکته‌هایی که پدید می‌شود این است که علم برای بهره‌برداری‌ی انسان می‌باشد؛ نقطه‌ی نظر کرینگتون همه‌چیز را به‌صورت واژگونه در میآورد، و انسان را برده‌ی علم می‌ساخت.

سرآخر، برای مقایسه باآنچه در بالا آمد نظریه‌ی خود هاوکز نیز وجود دارد. وقتی پیترباگدانویچ از او میپرسد که آیا در «چیز...» دانشمندان را به‌باد انتقادگرفته، پاسخ میدهد: «آه نه، فقط این‌طور از آب درآمد. میدانید، ناچار بودیم آن را به‌صورتی قابل پذیرش درآوریم ــ باید دلیلی وجود می‌داشت که چرا اجازه میدهند «چیز» زنده بماند.»

باشگاه ادبیات

۵

«دختری در هر بندر» (۱۹۲۸)، «آسمان بزرگ» (۱۹۵۲)،
«بیا بگیرش» (۱۹۳۶)، «رود سرخ» (۱۹۴۸)

روابط مردان

«دختری در هربندر»، «آسمان بزرگ»

«دختری در هر بندر» اولین نمونه‌ی «داستان عشق بین دو مرد» در آثار هاوکز است؛ این فیلم به ویژه فیلم «آسمان بزرگ» را نوید می‌دهد. فیلم اول بهتر تجسم یافته: اما «آسمان بزرگ» فیلمی جالب‌تر است و محققاً حاوی‌ی راه حل قابل پذیرش‌تری‌ست.

نارضایی نسبت به «دختری در هر بندر» برمبنای یك «پایان خوش» متمرکز میگردد که در آن شخصیت‌ها در مرحله‌ی رشدی تکامل نیافته باقی می‌مانند. بیل (رابرت آرمسترانگ)، مردی محبوب زنان با فتوحاتی در سراسر دنیا، و نیازی اجباری برای تثبیت مالکیت از طریق علامت گذاری (یك لنگر و یك قلب خالکوبی شده)روی آنها، چنین می‌نماید که به محض پا گرفتن رابطه‌اش با سپایك (ویکتور مك‌لاگلن) علاقه‌اش را به دختران از دست می‌دهد. پس از مستحکم کردن پیوندشان از طریق هل‌دادن یك پاسبان در آب، با هم مست می‌کنند؛ سپایك به دختری در میخانه ابراز علاقه می‌کند، و بیل مرتب دست به نزاع می‌زند تا توجه سپایك را از او منحرف ساخته به خود معطوف دارد. این که بیل نسبت به زنان فاقد هر احساسی‌ست هنگامی که سپایك نیاز به سروسامان گرفتن را بیان می‌کند روشن‌تر می‌شود: بیل زنان را در حد «دامن‌های سکسی» می‌بیند و نمی تواند بفهمد چرا باید کسی برای به دست‌آوردن یکی از آنها تا این حد تلاش‌کند.

این شخصیت به وضوح بون را در «آسمان بزرگ» پیش‌بینی می‌کند؛ اما موقعیت بون در رابطه به طرز محکم‌تری تصریح شده، خام بودنش در زمینه‌ی فیلم جا گرفته و سر آخر به پختگی میرسد. پایان «دختری در هر بندر» با حذف کلی‌ی زن از زندگی‌ی‌مردان ـ و طرز کار غریب کارگردان در این صحنه ـ با در نظر گرفتن حالتی که ارائه می‌شود، به نظر عجیب می‌آید. نه تنها دوستی‌ی مردان ـ ظاهراً برای همیشه ـ از طریق حذف زنان تأیید میشود (وسپایك، لااقل، چنین می‌نماید که به آنها نیاز منداست)؛ بلکه خود رابطه نیز از توسعه‌ی مهمی بهره نگرفته، در سطح یك مشت زنی‌ی شاد متوقف مانده است. احتمالا این رابطه بدون اذعان داشتن به زمینه‌ی تمایل‌های همجنس دوستی ـ هم از جانب مردان وهم از جانب هاوکز ـ نمی‌توانست ژرف‌تر شود، وبیشتر زیبایی‌ی فیلم در معصومیت آن نهفته است. این راه حل دیگر هیچگاه هاوکز را راضی نکرد؛ پایان «آسمان بزرگ» نه‌تنها پیچیده‌تر وظریف‌تر است ـ بلکه آگاهی‌ی رویهمرفته پخته‌تری را نشان می‌دهد.

منبع ثانوی ـ و مرتبط به ـ این نارضایی شکست هاوکز در تشخیص امکان‌های لوییز بروکس است. به احتمال زیاد لوییز بروکس سنت زن هاوکزی را بنیان گذاری کرده، اما، پس از یك شروع نوید دهنده، نقش او به صورت قالب عادی‌ی یك دوگانگی‌ی زنانه تنزل میکند، که مسائل را غیر منصفانه ساده می‌کند و بهره برداری‌ی کامل از توانایی‌ی بازیگر را غیر ممکن میسازد.

«آسمان بزرگ» کم‌اهمیت‌ترین وسترن هاوکز است، به همان اطمینانی که «ریو براوو» مهمترین‌آنهاست. ژرفا وشدت‌درگیری‌ی شخصی‌که به «رود سرخ» و «ریو براوو» اهمیت تمرکز یافته‌شان

را عرضه می‌دارد تنها گاه‌گاه احساس میشود. هاوکز در دستیابی به رابطه‌یی درست و خلاق با کرك داگلاس درمیماند، و از تجسم شخصیت تیل‌آی، دختر سرخ‌پوست، بازمیماند: دخترك باید دور از دسترس و اسرارآمیز باشد، اما باید احساس شود که خالقش او را درك می‌کند. ولی، فیلم بدون‌تردید، بویژه در نحوه‌ی کارش با رابطه‌ی مردان، اثر هاوکز است.

در «آسمان بزرگ» هاوکز روابط پیچیده‌ی دو مرد و یك دختر را برابر داستان نخستین سفر سفید پوست‌ها قرار می‌دهد درطول رودخانه‌ی میسوری دریك‌قایق؛ یکی از ضعف‌های اساسی سستی‌ی رابطه‌ی بین داستان شخصی و پسزمینه‌ی حماسی‌ست. مانند «رود سرخ»، «آسمان بزرگ» رشد یك جوان را به سوی پختگی، در حد یك مایه‌ی اصلی، داراست؛ اما در حالی که در «رود سرخ» مراحل رشد همچنین مراحل پیشرفت‌گله‌ی‌گاوها نیز هست، و توسعه‌های عمومی و خصوصی همزمانند، یافتن چنین ارتباطی در «آسمان بزرگ» دشوار است. هاوکز گاهی این دو عنصر را وادار به تلفیق می‌کند، مانند فصل حادثه‌ی قایق که دو مرد تیل‌آی را از غرق‌شدن نجات می‌دهند؛ اما همین که واژه‌های «وادار به تلفیق» به‌کار می‌روند فقدان رابطه‌ی ذاتی بیان می‌شود. پاره‌یی از این سستی‌ی در ساختمان توسط وزن فیلم، که همچنین وزن زندگی‌ی شخصیت‌ها نیز هست، از میان برداشته میشود: تناوب صحنه‌های روز روی رودخانه با صحنه‌های شبانه‌ی اردوگاه، که صحنه‌های‌اول بیشتر اوقات داستان‌عمومی وصحنه‌های دوم‌داستان خصوصی را پیش میبرند.

توجیه این که چرا هرگز از نزدیك با شخصیت‌ها در گیر نمی‌شویم این است که اغلب از داستان شخصی فاصله می‌گیریم. کاربرد نمای دور در حد یك مشخصه‌ی سبك این جدایی راگسترش می‌دهد، اما امتیازات جبران‌کننده‌یی ارائه می‌دهد. در «آسمان

بزرگ» بازیگران یك زورق واقعی را در یك رودخانه‌ی واقعی به کمك طناب میکشند، و تماشاگر می‌تواند این را ببیند. مانند بنا کردن هرم در «سرزمین فراعنه» کاربرد نماهای دور جعل هر چیز را غیر ممکن میسازد، و روی اهمیت گروه، از طریق نشان دادن کنش‌هایی یکپارچه به عنوان فعالیت‌های گروهی، تأکید می‌کند؛ گرچه در «آسمان بزرگ» با این مسأله به نحوی عمیق کار نشده است. سر آخر، فیلم برداری با نماهای دور به‌زیبایی احساس انسان‌ها را در میان نا شناخته باز می‌نماید: نماهایی از سرخ پوستان در طول ساحل رودخانه که به‌طرز مشئومی قایق را دنبال می‌کنند دارای زیبایی‌ی اسرارآمیزی‌ست.

اما داستان شخصی جالب‌ترین مسأله در «آسمان بزرگ» باقی می‌ماند، هاوکز مرتباً به موضوع رابطه‌ی نزدیك بین مردها بازگشته‌است، وخود او در «عشق» نامیدن آن‌صراحت دارد. عشق به وضوح صحیح‌ترین واژه است: مثلا، نگاه‌کنید به‌کرك‌داگلاس و دیویی مارتین در صحنه‌ی میخانه در «آسمان بزرگ» که با هم «ویسکی، ولم‌کن». را می‌خوانند. اما باید در مورد به کارگرفتن واژه‌ی «همجنس دوست» محتاط بود: به زعم بسیاری این واژه دارای اشاره‌های ضمنی‌ی ناخوشایند است و رابطه‌ی نزدیك مردان فیلم‌های هاوکز بدون استثنا سالم و طبیعی به‌نمایش در آمده‌اند. عصاره‌ی آنها احترام نیرومند ژرف و مشترکی‌ست. نزدیك‌ترین شخصیت همجنس دوست احتمالا کید است در «فقط فرشته‌ها بال دارند»: محبت کید نسبت به‌کاری گرانت مطلق است، و هیچ علاقه‌یی نسبت به زنان نشان نمی‌دهد. اما این مورد کاملا استثنایی‌ست؛ معمولا این «عشق میان مردان» یا با عشق بین زن و مرد همزیستی دارد و یا (همچنان‌که در «آسمان بزرگ») سر آخر به آن منجر می‌شود. روی این مایه‌ی اساسی هاوکز نمودهای گوناگونی ابداع کرده است. به‌نحوی تقریباً همیشگی، اما همچنین

با مرکزیتی کمتر در فیلم‌هایی که این رابطه در آن وجود دارد، رابطه‌ی شخصیت‌های همطراز را داریم (مونتگمری کلیف و جان آیرلند در «رود سرخ»: هاردی کروگر و ژرار بلن در «هاتاری!»)؛ و گاهی رابطه‌ی شخصیت‌های کاملا متضاد را داریم، که یکی‌دیگری را تعلیم می‌دهد و نجاتش می‌دهد (وین و مارتین در «ریو براوو»). در «رود سرخ» رابطه‌ی مرکزی (وین/کلیف) عملا رابطه‌ی یك پدر و پسر است؛ در «آسمان بزرگ» رابطه‌ی بین برادر بزرگتر و برادر کوچکتر است. پوست سر سرخ‌پوست بلاك‌فوت کـه بون (دیویی مارتین) همیشه با خود حمل می‌کند (بنا به عقیده‌ی بون) پوست سرسرخ‌پوستی‌ست که برادرش را کشته، برادرش بنا به گفته‌ی عمو زب (آرتر هانی‌کات) به‌بون «وقتـی فقط چند سال مسن‌تر از چیزی که توالان هستی مرده.» هنگامی که زب این‌سخنان را بر زبان می‌راند، دوربین روی او وجیم دیکیز (کرك‌داگلاس) قرار دارد: جیم‌جای برادر را گرفته است.

بون، علیرغم تمامی‌ی تظاهرش به استقلال، دائما نیاز خود را به یك مرد مسن‌تر که بتواند نمونه‌ی خود قرارش دهد نمایان می‌سازد. زب تا اندازه‌یی این نقش را ایفا می‌کند (ابراز شگفتی‌ی محبوب زب، «لعنت به‌من» تکیه کلام‌بون میگردد)، اما جیم برای این منظور مناسب‌تر است: شکاف بین این دو بـه مراتب کمتر است و جیم تقریباً در همان سنی‌ست که برادر واقعی‌ی بون وقتی کشته شد داشت. طرح اصلی‌ی رفتار در صحنه‌ی میخانـه بنیان می‌گیرد، و شباهت‌های نزدیکی با صحنه‌ی میخانه در «دختری در هر بندر» ارائه می‌دهد: جیم خدمتکاری را می‌گیرد و به رقص می‌پردازد، بون (که جیم را برای خودش می‌خواهد) او را به کنار می‌کشد؛ جیم به پیشخوان تکیه می‌دهد و برای دختر هورا می‌کشد وبون بلافاصله از او تقلید می‌کند. نمونه‌یی واضح‌تر و نمونه‌یی که مستقیم‌تر به پیشرفت فیلم اشاره دارد ــ در اثنای اولین شب

اردو زدن در ساحل میسوری به چشم می‌خورد. دختر سرخ‌پوست، تیل‌آی (الیزابت تریت)، مصممانه صورتش را پوشانده است؛جیم شروع میکند به‌حرف زدن درباره‌ی نیاز به‌زن که وقتی به‌سرزمین های وحشی می‌رود احساس می‌کند، و درباره‌ی زن رو پوشیده‌یی حرف میزند که زمانی دیده و مایه‌ی وسوسه‌ی ذهنش بوده تا این که صورتش را دیده. در نتیجه بون ــ کــه از سرخ‌پوستان نفرت دارد و تاکنون نسبت به دختر تنها خصومت و انزجار ابراز داشته‌ــ پتو را از روی صورت تیل‌آی کنار می‌کشد. در تمامی‌فیلم، بون یا به کاری دست می‌زند که فکر می‌کند جیم از او انتظار دارد یا آنچه را که خود جیم می‌خواهد بکنــد انجام می‌دهــد. جیم عاشق تیل‌آی می‌شود، بنابراین بون بــا او «ازدواج» می‌کنــد. پس از رسیدن به اردوگاه سرخ‌پوستان، بون، کسل وبی قرار (و، مانند بیل درفیلم پیشتر، نگران ازتوجه دوستش به‌سروسامان گرفتن)، پیشنهاد می‌کند برونده‌شکار؛ اما جیم «دلیلی داردکه همین دورو برها بماند» (تیل‌آی)؛ در نتیجه بون، چنــان کــه گویی دنباله‌ی گفته‌یی را می‌گیرد، بلافاصله می‌گوید «شاید من هم دلیلی دارم که این دور و برها بمانم». بون به چادر تیل‌آی می‌رود چون این‌کاری ست که جیم می‌خواهد بکند. شاید در این صحنه این اشاره دیده شودکه بون (بدون این‌که آگاهانه از چنین انگیزه‌یی با خبر باشد) در جستجوی راهی‌ست برای ممانعت از این کــه جیم ترکش‌کند (همانطور که برادر واقعی‌اش با کشته شدن او را ترك کرده): این مسأله حائز اهمیت است که عشق بون نسبت به جیم از طریق این که بون خود را به‌جای جیم میگذارد بیان میشود.

موقعیت یك زن در این رابطه‌ی مردانه در صحنــه‌ی میخانه طرح شده است. همانطور که با هم آواز می‌خوانند، جیم دختر را به میان خودشان راه می‌دهد اما این بون است که به او ویسکی تعارف‌می‌کند: دختر ناچاراست هردو را بپذیرد. تیل‌آی درتمامی‌ی

فیلم شخصیتی معمایی باقی می‌ماند (کمتر یك حضور اسرارآمیز و بیشتر فقط یك غیبت)؛ با این همه استنباط می‌شود که، به گونه‌های متفاوت، عاشق هر دو مرد است. اینـــان چنان در گیر یکدیگرند که زن سوی هر دوشان جذب می‌شود. کشش او سوی بون در یك خصومت خشن جنسی بیان می‌شود که به‌طرزی جالب به سایر روابط مرد ــ زن هاوکز مرتبط میگردد. شیوه‌ی شفای زخمی که خودش بر او واردآورده به‌طرزی پر لذت ویسکی ریختن است روی زخم: زب می‌گوید دختر «در عرض سه روز ته سه‌گالن تمام را درآورده». عشق دختر بـــه جیم در یك مهربانی‌ی محافظ بیان میشود، این مهربانی بخصوص در صحنه‌یی که، پس از زخم برداشتن جیم، او را در آغوش کشیده گرم می‌کند قویتر می‌نماید ــ کاری که وقتی به خاطرآید در آغاز تا حدی افـــراطی خود را جسماً دور نگاه میداشته نیرویی عظیم می‌یابد. در هر دو مورد، برقراری‌ی ارتباط منحصراً و به شدت از طریق تن است. این در واقع احتمال دارد فقط در مورد زنی صدق‌کند که نمی‌تواند بـــه زبان مردان سخن بگوید، اما در هر حال تماس در فیلم‌های هاوکز حایز اهمیت فراوانی‌ست. در «من یك عروس مذکر زمان جنگ بودم» احساس می‌شود لحظه‌یی که کاری‌گرانت پشت آن‌شریدان را می‌مالد تا چه اندازه دارای اهمیت است: در زیر یك خصومت ذهنی تماس شهودی توسعه می‌یابد. هدیه‌ی تیل‌آی به جیم دارای معنایی دوگانه است؛ معنایش این است که دوستش دارد، اما، زب می‌افزاید، «مثل یك برادر». آیا تیل‌آی عمـــداً جیم را دور نگـــاه میدارد تا بون را به دست‌آورد، یا آیا تا آنجایی که می‌تواند به‌خود اجازه دهد جسور است (شرم ناشی از گم کردن دامنش را، هنگامی که مردها او را از غرق شدن نجات می‌دهند، به‌خاطر بیاورید)؟ و رفتارش نسبت به بون وقتی که او وارد چادرش می‌شود ــ حجب دخترانه یا دل شکستگی؟ من این برداشت را داشتم که مرد اشتباهی

آمده، و این که بون را به این علت می‌پذیرد که نمی‌تواند به جیم نزدیك‌تر شود: مطیع است، و بیشتر تن به قضا داده تا مشتاق. وداع او با جیم، با علامتی که معنی می‌دهد «قلبش از آن توست»، نمایشگر اندوهی ژرف ست.

پایان فیلم از نقطه نظر عاطفی بسیار پیچیده است: تقریباً فاجعه ــ طنز ــ آمیز، اما در واقع پیروز مندانه. تصمیم بون به بازگشت سوی تیل‌آی (که برای او از تفنگی که خواسته‌اند در ازای تیل‌آی «بپردازد» ارزش کمتری داشته) بدواً به این خاطر انجام میگیرد تا احترام جیم را از نو به دست‌آورد ــ نه بــه خاطر عشق به دختر. بون بیش از هر چیز متذکر ریشخنــد جیم است: نگاههایی که رد و بدل میکنند، در حادثــه‌ی «پرداخت» بــرای تیل‌آی، و بعدتر در قایق و در اردوگاه، لحظه‌های حد اکثر شدت فیلم هستند. با این حال، پس از اخذ تصمیم، بون آن را باشادی می‌پذیرد، همراه با حس یك آزادی‌ی تازه یافته، و به صورت مردی خوشحال نزد تیل‌آی باز می‌گردد: این یك پایان مثبت است، نه یك فاجعه. بون رشد کرده. سوزاندن پوست سر نقطه‌یی اساسی ست،چرا که استقلال تازه یافته‌اش را از شخصیت برادر بزرگتر نشان می‌دهد. این مهم است که او آن را میسوزاند: اگر به تیل‌آی فکر می‌کرد آن را بــه او مــی‌سپرد تا دفنش‌کنــد. سوزانــدن پوست‌سر بیشتر نمایشگر آزادی‌ی تازه‌اش از وسوسه‌های ذهنی‌اش است تا پذیرش سرخ‌پوستان. رابطه‌ی رشد نیافته را به خاطــر رابطه‌یی رشد یافته به‌دور می‌ریزد. مسئولیتش نسبت به تیل‌آی تصادفاً پیش آمده، و به دلیل انگیزه‌های در هم و تا حدی نا آگاه؛ رشد او تا حد پختگی با پذیرش آگاهانه‌ی ایــن مسئولیت متجلی می‌شود.

رابطه‌ی «رود سرخ» با «بیا بگیرش» حتی از رابطه‌ی «آسمان بزرگ» با «دختری در هر بندر» نیز نزدیك‌تر است؛ در اینجا شکی درباره‌ی برتری‌ی فیلم دوم وجود ندارد. یك خلاصه داستان کوتاه این رابطه را روشن خواهد ساخت: جوان جاه‌طلب عاشق دختر است اما او را ترك می‌کند تا موقعیت خود را بهتر کند. دختر می‌میرد. گذشت زمان. مرد به میانسالگی رسیده و به‌موفقیت مالی دست یافته، به قیمت سخت‌دلی. پسرش به مخالفت با طرز رفتار سختگیرش به پا می‌خیزد. پدر و پسر هر دو عاشق دختر معشوقه‌ی مرده می‌شوند. کشش بین پدر و پسر شدت میگیرد، اما دوباره زیستن گذشته از طریق دختر به پدر کمك میکند تا با خودش سازش پیدا کند. در لحظه‌ی بحران، پدر و پسر شروع میکنند به دعوا. دختر دخالت می‌کند، و حضورش باعث میشود پدر سر عقل بیاید، وادارش میکند عشقش را به‌پسرش باز شناسد، و برآن میداردش تا ازدواج جوان‌ها را بپذیرد. در «رود سرخ»، «پسر» فرزند واقعی نیست و دو زن نسبتی با یکدیگر ندارند؛ در غیر این صورت (و تفاوت‌ها کم‌اهمیت‌تر از آنند که می‌نمایند) این خلاصه داستان میتوانست به هرکدام از دو فیلم تعلق داشته باشد.

ارتباط روشن است، علتش نامعلوم. «بیابگیرش» برپایه‌ی داستان بلندی به قلم ادنافربر، و «رود سرخ» بر پایه‌ی داستانی نوشته‌ی بوردن چیس ساخته شده‌اند. هاوکز مؤکد میکند که «بیابگیرش» (اما، ظاهراً، نه «رود سرخ») برپایه‌ی داستان پدر بزرگ خود او ساخته شده است. آیا داستان بلند ادنافربر از ماجرای پدربزرگ هاوکز ملهم بوده؟ آیا منظور هاوکز به‌سادگی این است که حوادث معینی (مثلا، نبرد میخانه با سینی‌ها) را از زندگی‌ی پدربزرگش به عاریت گرفته، و آن‌را به‌طرح فیلمنامه‌ی

مقتبس از اثر ادنافربر اضافه کرده است؟ من می‌تـوانم، منباب آزمایش، برداشتی ارائه بدهم. الف) هاوکز، پس از مشاجره بـا سمیوییل گلدوین، «بیا بگیرش» را ناتمام گذاشت. فیلم به‌دست ویلیام وایلر، با استفاده از دستمایه‌یی که هاوکز برای پایان فیلم نوشته‌بود (چرا که پایان داستان اصلی را رضایت‌بخش نیافته بود) این کار را به انجام رساند. صحنه‌های آخر، همراه با وقار نسبتاً سطحی و متظاهرانه، واقعاً شبیه آثار وایلر است: حتی نمـایی ویژه‌ی وایلر از پلکان دیـده می‌شود. ب) بـر مبنای مصاحبـه‌ی باگدانویچ، هاوکز مسئول این تصمیم بود که کسی در پایان «رود سرخ» کشته نشود. پ) برحسب رویدادها (و نه کـارگردانی)، نزدیکترین تشابه موجود بین دو فیلم پایان آنهاست، هنگامی کـه پدر و پسر به دعوا رسیده‌اند و دختر مداخله می‌کند. ت) برداشت (شتاب‌زده؟): این پایان، کـه تمامی‌ی «رود سرخ» واقعاً بـه آن وابسته است، بدون توجه به این که ارتبـاطی با پـدربـزرگ هاوکز دارد یا نـدارد، بـرای هـاوکـز و دریـافت او بسیـار خصوصی‌ست.

«بیا بگیرش» داری فضیلت‌هایی استوار اما قـراردادی‌ست. پیش از آن که از گفته‌های هاوکز پی‌ببرم وایلر تنها هشتصد پا از فیلم را فیلمبرداری کرده، گذشته از چندتایی صحنه، مطمئن نبودم چه قسمتی متعلق به چه‌کسی‌ست. پاره‌ی اول به وضوح از آن هاوکز بـود: پاره‌ی مستند مـربوط به الوارها که به زیبایی فیلم‌برداری و تدوین شده، رفاقتی که بارنی گـلاسگو (ادوارد آرنولد) وقتی موفقیت مالی و موقعیت اجتماعی به دست میآورد از دست میدهد، و بالاتر از همه، دعوای میخانه کـه در آن بارنی، سوئدی (والتر برنن) و لوتا (فرانسیس فارمر، بازیگری سرزنده و هوشیار که در پاره‌ی اول نقش مادر و درپاره‌ی دوم نقش دختر را به عهده دارد، معادلهای کـالین گری و جـوان درو در «رود

سرخ») مخالفان را با پرتاب سینی‌های حلبی شکست میدهند. بعد تر تنها دو صحنه‌ی دیگر باقی می‌ماند که حس میکردم حاضرم زندگیم را گروی این اعتقاد بگذارم که اثر هاوکز هستند: ۱) جوئل مك‌کری (پسر بارنی) به دیدار لوتا مارك دوم میرود، در خانه‌یی که پدرش به لوتا اختصاص داده است (با آغازی بسیار هاوکزی، پیش‌گامی‌ی زن/موقعیت نامساعد مرد، و به صحنه‌یی دل‌انگیز از شروع یك عشق می‌انجامد که در آن همدردی‌ی مشترك از طریق درست‌کردن مشترك شیرینی پا می‌گیرد)؛ ۲) بارنی با داماد طبقه‌ی کارگر خود در اتاق بخار کارخانه رو در رو می‌شود (واکنش‌های ناشی از عزت نفس بسیار هاوکزی از سوی مرد جوان). میهمانی‌ی آخر فیلم به کار وایلر می‌مانست (و احتمالا بود). باقی‌ی فیلم چندان برجسته نیست ــ آدم هرگز حدس نمیزند کار هاوکز میتواند باشد. در کنار «رود سرخ» اندکی کسالت‌آور می‌نماید. تفاوت در محیط است. «بیا بگیرش»، پس از نیم ساعت اول، تنها فیلم غیرکمدی درکار هاوکز است با پسزمینه‌ی‌اجتماع اشرافی‌ی امریکایی، و احساس محدودیت می‌شود: رفتارهای‌رسمی و اتاق‌های نشیمن به کار هاوکز نمی‌آید. در حالی که احساس ناراحتی میکند، عموماً شیوه‌یی بی‌خطر و قراردادی برای انجام هرچیز به کار می‌گیرد. چشم‌گیرترین چیز درباره‌ی فیلم این است که اساساً موجودیت دارد. «رود سرخ» فیلمی کمابیش متفاوت با دیگر فیلمهای هاوکز به نظر میرسید: از بسیاری جهات عمیقاً شبیه دیگر فیلمهاست، و از جهات دیگر هیچ شبیه دیگر فیلمها نیست. معمولا، فیلم‌های او وحدت‌های باستانی[1] را چندان برهم نمیزنند؛ «رود سرخ» مسافتی بسیار و زمانی طولانی را در بر میگیرد، و حس تراکم تدریجی در طول زمان بسیار اهمیت دارد.

---

۱) Classical unities

این استخوانبندی‌ی تدریجاً متراکم شده در «بیا بگیرش» بسیار به تفصیل پیش‌بینی شده است.

«ریو براوو» حتی یك نما هم ندارد که از نظر بصری زیبا باشد؛ «رودسرخ» از نظر بصری یکی از چشمگیرترین وسترن‌هاست. بافت واقعی‌ی زندگی (زمان روز، فضا) و رویدادها دارای اهمیتی بازمایه‌یی‌اند. حرکت‌دادن احشام چون آزمونی در نظر گرفته شده که در آن فشارهای خارجی بر کشش‌های درونی‌ی گروه و درون افرادی که گروه را تشکیل می‌دهند اعمال می‌شود: فیلم باید ما را آگاه سازد که در یك موقعیت جسمی‌ی ویژه‌بودن چگونه احساسی‌ست، رمیدن احشام، عبور از رودخانه، و غیره. ارزشش را دارد که یك نما بگزینم: صحنه‌ی تدفین دن لاتیمر (هری کری، پسر) پس از رمیدن احشام، با شخصیت‌هایی که در یك نمای دور گرد گور جمع شده‌اند، وفاتنامه توسط دانسون (جان وین) خوانده می‌شود، «هیچ به این دنیا نیاوردیم، و به یقین هیچ نمیتوانیم از این دنیا به‌در بریم»، و سایه‌ی یك ابر از فراز کوههای پسزمینه میگذرد. در پیشزمینه‌ی نما چند گوساله‌ی مرده و، روی لبه‌ی تاشوی دلیجان خوراك، تعدادی قوطی شبیه به آنها که سقوط‌شان باعث رمیدن احشام شده بود دیده میشود؛ دوربین به‌عقب حرکت میکند تا شلاقی را نشان دهد که دانسون سعی خواهد کرد با آن بانك کنیالی را بزند. به وضوح، در تأثیر عاطفی چیزی بیش از آنچه بتواند برحسب زیبایی‌ی «بصری» ارزیابی شود وجود دارد، اما این نما به شیوه‌یی که در کار هاوکز نادر است از نظر بصری زیبا باقی می‌ماند. «رود سرخ» ریشه در تاریخ امریکا دارد، در بنیان‌گذاری‌ی یك تمدن؛ این فیلم به‌گونه‌ی

محدودتر کلمه سنتی‌تر از «ریوبراوو»ست، فیلمی که فاقد این بعد «تاریخی» میباشد.

اما «رود سرخ» فاقد تراکم تمرکزگرفته‌ی «ریوبراوو»ست، فیلمی که در آن، به دلیل کارکردن در یك کارگاه فیلمسازی با فقط چند بازیگر، هاوکز توانسته یك توسعه‌ی طبیعی و ذاتی را در دستمایه‌ی اصلی تشجیع کند و سازمان دهد. در ساختمان «رود سرخ» به صورتی که اکنون در دسترس ماست دو ضعف وجود دارد: یکی، این که اگر رابطه‌ی فریبنده‌ی بین مونتگمری کلیف و جان آیرلند تا این اندازه توسعه نیافته است، تا حدی به علت صحنه‌های حذف‌شده وسیله‌ی پخش‌کننده است. دومی، و مهمتر، در ذات دریافت فیلم است: تس می لی (جوان درو) چنان دیر معرفی شده که توسعه‌ی روابط او با دو مرد (وین و کلیف) ساختگی می‌نماید.

بار دیگر، قیاس با فورد مفید است. در اثنای عبور از رودخانه در یکی از فیلمهایش[۲]، فورد نماهایی به ما میدهد با ترکیبهای‌زیبایی از دلیجان‌ها، آب، وکوهها، بیشتر درنماهای‌دور، که نتیجه‌اش یك‌زیبایی‌ی‌صوری‌ی‌عظیم‌است: کارکرد نمای‌دور چنین می‌نمایدکه بیشتر ایجاد امکان برای‌زیبایی‌ی‌صوری‌باشد تا ارائه‌ی تمامی‌ی‌یك‌حادثه به‌طورکامل (مانند آثار هاوکز). روی‌نوار صدا آوازی‌وجود دارد، «دلیجان‌ها روان‌سوی‌غرب»، که‌بااین‌سطر شروع میشود «از ۱۸۴۹ تا به‌حال صد سالی آمده و رفته». از نظر بصری، حس میکنیم به یك «دورنما» مینگریم؛ آواز ما را از فاصله‌ی زمانی‌ی رویدادهایی‌که شاهدش‌هستیم باخبر می‌کند. غم دوری از یك گذشته‌ی قهرمانانه‌ی از دست رفته در اینجا نیرومند است. ترکیب‌های موجود در فیلم‌های هاوکز به همان اندازه زیبا هستند اما این‌گونه «ترکیب‌شده» نیستند ــ کمتر صوری، و بیشتر

---

۲) «Wagon Master»

روانند. و ما دقیقاً در میان چیزها قرار می‌گیریم: نماهایی وجود دارد که دوربین درون دلیجانی‌ست که از رودخانه می‌گذرد، و به تجربه تا حد ممکن حضور می‌بخشد. اگر فورد روی گذشته‌بودن گذشته تکیه می‌کند، هاوکز همه‌چیز را به وضوح به زمان حال می‌آورد: در «رود سرخ» غم دوری‌ی اندکی وجود دارد.

عناصر «تاریخی»، گرچه به خوبی مجسم شده‌اند، برای هاوکز اهمیت اولیه ندارند. برخورد مرکزی‌ی شخصیت‌ها تا حدی به آنها وابسته است: فیلم مسیری را نمایشگر میکند که شقاوت دانسون، گرچه برای بقا در آن شرایط بدوی که فیلم با آن شروع میکند لازم است، به تدریج که تمدن پیش می‌رود چیزی مهجور میشود، در نتیجه دید آزادیخواه‌تر ماتیو گارت (مونتگمری کلیف) وفاداری‌ی مردان را که دانسون از کف میدهد سوی خود جلب میکند. اما آن رابطه‌ی ذاتی بین مایه‌ی رشد تمدن و مسایل‌شخصی تر و روان‌شناسانه که می‌توان در بهترین «وسترن»های انتونی‌مان یافت در این‌جا وجود خارجی ندارد. بوردن چیس، که یکی از دو نویسنده‌ی «رود سرخ» است، اکثر بهترین وسترن‌های مان را به‌رشته‌ی تحریر درآورده؛ و بی‌تردید عناصر «تاریخی» از او سرچشمه میگیرند. کشش‌های روان‌شناسانه درون شخصیت‌های اصلی‌ی «پیچ رودخانه» به دقت آینه‌دار تضاد اجتماعی بین ارزشهای متمدن و عناصر مخرب هستند. در خاتمه‌ی «رود سرخ» تأکید بیشتر روی پیروزی‌ی شخصی‌ست تا روی نجات ساکنین ابه‌لین[۳] از گرسنگی، تأکید روی به انجام‌رساندن یك کار به خود تحمیل شده است.

پایان «رود سرخ» مورد انتقاد بسیار قرار گرفته است. همه‌چیز بر این مبناست که چرا دانسون (جان وین) در جدال آخر به ماتیوگارت (مونتگمری کلیف) شلیك نمی‌کند. همدردی‌ی ما،

---

۳) Abeline

که در ابتدای فیلم بی‌شبهه متوجه دانسون بود، به مقدار زیاد متوجه ماتیو شده است؛ در پایان «سنتی» وین، قهرمان یك فاجعه با موقعیت اخلاقی‌ی قابل ستایش اما به نحوی مهلك پر نقص، باید کشته شود (گرچه نه به دست کلیف ـ ما، تصور می‌کنم، مطمئن هستیم که ماتیو شلیك نخواهد کرد)، اما در حالی که می‌میرد به آن روشنایی دست می‌یابد که به او توانایی میدهد خودش و کنش‌هایش را داوری کند، و ماتیو را برای همیشه آزاد می‌گذارد. احساس می‌شود هاوکز، با طرد این پایان، چیزی بیش از قواعد سنتی‌ی وسترن را شکسته ـ او قواعد نمایش‌های باستانی را نیز شکسته است. با این همه، اگر به طرزی دقیق به فیلم توجه کنیم، به خوبی در خواهیم یافت چرا دانسون به ماتیو شلیك نمی‌کند، گرچه این دریافت به آگاهی‌ی ما درباره‌ی تمامی‌ی ساختمان فیلم بستگی دارد، از صحنه‌ی آغاز تا لحظه‌ی اخذ تصمیم. عظمت پایان در این نهفته است: تنها یك دلیل به سادگی تنظیم شده برای پایان فیلم وجود ندارد بلکه تمامی‌ی مجموعه یی‌ست از دلایل مرتبط. حتی واژه‌ی «تصمیم» نیز نیازمند تعدیل است: دانسون آگاهانه تصمیم نمی‌گیرد، بلکه تصمیم است که، با حمایت تمامی‌ی فیلم، خود گرفته میشود.

وداع دانسون بافن (کالین‌گری) در حالی که دانسون قطار دلیجانها را ترك می‌کند، و امتناع می‌ورزد او را همراه ببرد، تأکید نیرومند بصری‌ی خود را تا اندازه‌یی از طریق نماهای نزدیك بزرگ (که رویهمرفته در فیلم نادر است) به‌دست میآورد، تا اندازه‌یی از طریق شدت بازیگر زن (ما هم، مثل دانسون، نبود او را احساس می‌کنیم)، تا اندازه‌یی از طریق ترکیب‌های زیبایی که در ذهن باقی میماند و فن را، در نمای دور، و گذشته از قطار دلیجانها، در میان چشم‌اندازی وسیع و برهوت نشان می‌دهد. دانسون که پیشاپیش مردی لجوج است، تقاضای فن را برای این

که با او بیاید رد می‌کند؛ «تو اشتباه می‌کنی»ی فن (و اطمینان شدیدش ما را مطمئن‌می‌کند که دانسون در اشتباه است) در سراسر فیلم بارها و بارها در «اشتباه کردی، آقای دانسون» والتر برنن تکرار می‌شود. فن به دست سرخ‌پوستان کشته می‌شود، و مرگش بر شدت لجاجت دانسون می‌افزاید: اقرار به اشتباه اکنون به منزله‌ی پذیرش مسئولیت هر آن چیزی‌ست که اتفاق افتاده.

فن قرار بوده به دانسون بپیوندد، آنها در صدد بوده‌اند سر و سامان بگیرند و صاحب فرزندانی شوند. صبح روز بعد از مرگ فن، دانسون ماتیوی پسربچه را می‌یابد، و ماتیو به صورت پسری درمی‌آید که فن قرار بوده برایش بزاید. به فن دستبندی ماری شکل که متعلق به مادرش بوده داده؛ پس از پانزده سال فاصله‌ی زمانی، آن را دورمچ ماتیو می‌بینیم. این‌امر برای دانسون تداومی را می‌نمایاند که برای مفهومی که او از هدف زندگی میشناسد اساسی‌ست: به چیزی احتیاج دارد که واگذار کند (چون «هیچ به این دنیا نیاوردیم، و به یقین هیچ نمیتوانیم از این دنیا به در بریم») و به کسی که آن را به او واگذار کند. اهمیت پسر برای پدر در «بیا بگیرش» هرگز به چنین تاکیدی نمیرسد. گله‌ی دانسون از طریق جفت‌گیری‌ی گاو نر دانسون و گاو ماده‌ی ماتیو گسترش می‌یابد. احشام با نشان رودخانه‌ی سرخ علامت‌گذاری می‌شوند ــ رودخانه‌ی سرخ مرگ فن و برخورد با ماتیو هر دو را تداعی می‌کند.

انتقال احشام (که «چیزی برای واگذاری» به موفقیتش وابسته است) میان دو نما قرار گرفته از حرکت افقی‌ی دوربین که بزرگترین لحظه‌های شدت فیلم را نمایشگر می‌کنند: حرکت افقی‌ی دوربین روی مردان منتظر و احشام پیش از حرکت بامدادی، که عظمت این اقدام مهم و وحدت اولیه‌ی کسانی را که در آن شرکت دارند القاء می‌کند؛ و حرکت افقی‌ی دوربین روی

احشام از راست به چپ، آرام و با شکوه، که سر آخر قطاری را که نزدیك می‌شود و خط آهن را شامل میشود، در لحظه‌ی پیروزی و اثبات محق‌بودن ماتیو. انتقال احشام رشته آزمایش‌هایی را بر شخصیت‌ها و روابط‌شان تحمیل می‌کند. هر حادثه یا باعث توسعه‌ی شقاوت دانسون می‌شود یا وسیله‌ی آن برانگیخته میشود؛ همزمان با آن انتقال احشام برای ماتیو یك شروع تدریجی سوی مردانگی‌ست. برای تماشاگر هر پیشرفت گامی‌ست سوی منتقل کردن وفاداری از دانسون به ماتیو. شقاوت دانسون در ابتدای فیلم به عنوان یك شرط لازم (گرچه خطرناك) برای بقا و موفقیت‌پذیرفتنی‌ست. فیلم دانسون را تا، و در ورای، مرزهای پذیرفتنی‌بودن این شقاوت پیش می‌برد؛ در خلال فیلم شاهد آنیم که این شقاوت به سختی گراییده بدل به بیحسی می‌شود؛ نفس انسانیت او در خطر نابودی‌ست. به همین شکل، پیشرفت ماتیو را دنبال می‌کنیم تا لحظه‌یی که می‌دانیم باید علیه دانسون بشورد، شورش او، گویی، مصادف با شورش ماست. دو مرد جوانی که بیشتر از هرکس درگیر رمیدن احشام هستند ــ بانك که باعث رمیدن میشود، دن که در رمیدن کشته میشود ــ نمونه‌هایی متضادند از رشدنیافتگی که معیارهایی برای مقایسه را که ماتیو می‌تواند با آن سنجیده شود به‌دست میدهند.

عبور از رودخانه، که به نماهایی بسیار عالی میانجامد گرفته شده از درون دلیجان خوراك در حالی که دلیجان به آب میزند و میگذرد، نمونه‌ی فوق‌العاده‌یی از توانایی‌ی‌هاوکز است در القاء احساس چگونگی‌ی شرکت‌داشتن در یك حادثه به تماشاگر. اما نیروی عاطفی‌ی آن به همان اندازه از محتوا برمیخیزد که از احساس شرکت‌جستن مادی. این صحنه نقطه‌ی آسایشی پدید میسازد، جایی که شقاوت و بیرحمی‌ی دانسون (پیشتر کوشیده است تا بانك را شلاق بزند یا بکشد، و سه «شورشی» را کشته

است) توسط احساس ما در قبال موفقیتش، که به خاطر آن این شقاوت، تا حد معینی، لازم بوده، تعادل می‌یابد. حس پیروزی‌ی ناشی از عبور از رودخانه موقتاً وحدتی را که تا این زمان به شدت سستی گرفته از نو برقرار میکند؛ گرچه پاره‌یی از این وحدت به خاطر نگرانی از این که بر سر «فراری‌ها» چه خواهد آمد دستخوش خدشه میگردد، «فراریها»یی که شب گذشته ناپدید شده‌اند و چری (جان آیرلند) فرستاده شده تا آنها را برگرداند. این عبور از رودخانه‌ی سرخ عنوان فیلم است، جایی که دانسون از مرگ فن باخبر شد، جایی که ماتیو را دید، و جایی که ورزای دانسون گاو ماتیو را دید: تداعی‌های آن در مجموعه‌ی دلایلی که دانسون را، در جدال آخر، وامیدارد به خاك شلیك کند و نه به «پسر»ش، نقشی غیر قابل تصریح ایفا می‌کنند. گذشته در ذهن تماشاگر، و در نقطه‌یی در پس ذهن دانسون حفظ می‌شود: هنگامی که تصمیم می‌گیرد عبور کند، گفته‌اش («این‌جا هم به خوبی‌ی هرجای دیگر است») واژه به واژه جمله‌یی را منعکس می‌کند که هنگام توقف کنار رودخانه و انتظار سرخ‌پوست‌هایی را کشیدن که قطار دلیجانها را نابود کرده‌اند و فن را کشته‌اند گفته بود.

اکنون می‌توانیم عوامل ملموس‌تری را گردهم آوریم که تصمیم دانسون را مبنی بر نکشتن ماتیو تعیین می‌کنند. دانسون به ماتیوی پسربچه، در ابتدا، گفته که نمیتواند حرف اول اسمش را برای علامت‌گذاری به‌کار ببرد مگر که این حق را به دست بیاورد؛ ماتیو حق را وسیله‌ی شورش‌اش «به‌دست» می‌آورد ــ چنان‌که دانسون سرآخر ناگزیر میشود بپذیرد ــ این شورش تعهد نهایی‌ی مردانگیش را نمایشگر می‌کند، لحظه‌یی که وفاداری به آنچه درستش‌می‌داند بروفاداری‌ی به «پدر»ش پیشی‌می‌گیرد. اما ماتیو عشقش را به دانسون در حین شورش ثابت می‌کند، از طریق

نجات زندگیش: چشم‌های سوزان و دست لرزان کلیف، هنگامی که به‌این‌خاطر که تی‌لر قصدکرده دانسون را بکشد تقریباً میکشدش، به شدت بیان‌کننده‌اند. تعادل خیانت و وفاداری ما را به«اعتماد»ی رجعت می‌دهدکه رابطه برپایه‌اش بنا شده‌بود: وقتی‌برای اولین‌بار یکدیگر را می‌بینند دانسون به ماتیو میگوید «هـرگز بـه‌کسی تا نشناختیش اعتماد نکن»، و دقیقه‌یی بعد تفنگ پسرك را به‌او پس میدهد و پشتش را به‌او میکند. رویدادها بر درستی‌ی تصمیم ماتیو صحه میگذارند: خط‌آهن واقعاً تا حد آبه‌لین در غرب پیش میآید، گله به آنجا می‌رسد، حرف اول اسمش را روی علامت به دست آورده است. با این همه آگاهی داریم که این دستیابی یك پیروزی‌ی مشترك است. ماتیو اصرار می‌ورزد که چك احشام به نام دانسون نوشته شود. همانطور که دانسون به آبه‌لین نزدیك می‌شود، تا ظاهراً ماتیو را بکشد، رشته نماهایی از نظر عاطفی بسیار نیرومند او را نشان می‌دهند که از میان گله‌یی که گـرد شهر و در شهر جمع شده‌اند در حرکت است ــ گله‌ی او، که به واسطه‌ی عزم اولیه‌ی او آنجا هستند. او را می‌بینیم که وارد شهر میشود، و از خط آهن عبور می‌کند: هاوکز، که درباره‌ی پایان فیلم از صراحت در گفتگوها پرهیز می‌کند، ما را به‌طرزی دایمی و به‌نحوی بصری از عواملی عاطفی که برای پایان فیلم اساسی‌اند آگاه نگاه میدارد.

اما اگر به خاطر حضور تس نبود هیچ یك از این‌ها به‌حساب نمی‌آمد. دانسون تنها با دوباره‌زیستن (حتی اگر به‌طور غیـر مستقیم) تجربه‌ی اصلیش با فن می‌تواند از طرح انعطاف‌ناپذیر لجاجتی که در رفتارش مکرر میشود رهایی یابد: ماتیو، لجوجانه، تس را، علیرغم اعتراضاتش، تا زمانی که همه‌چیز آرامش یابد پشت‌سر گذارده، و دانسون ناچار میشود شباهت پسرش را به خودش بپذیرد. (گفتگوهای دانسون ــ تس شباهت‌های بین تس و

فن را بیش از حد تصریح می‌کند: احساس شتاب میکنیم بـرای منتقل‌کردن خیلی چیزها در زمانی کوتاه.) هنگامی که دانسون با تس روبرو میشود تس دست‌بند ماری‌شکل را به‌دست دارد (کـه ماتیو به او داده است) که زمانی دانسون آن را به‌دست فن کرده بود. تس و ماتیو عاشق همدیگر هستند. تنهـا شقاوت ثـابت دانسون‌است که‌مانع‌تحقق‌ژرف‌ترین‌نیازهایش‌میشود ــ بنیان‌گذاردن تداوم. چرا دخالت تس در آخرین جدال تا این اندازه تکان‌دهنده و بجاست؟ به‌این علت که تمامی‌ی وزن عاطفی‌ی فیلـم پشت آن قرار دارد، فن، مرگ او، و اهمیتش از نظر دانسون که در اینجا با همان اهمیت به‌صورت خاطره و تداعی حضور دارد که خود تس به صورت زنده حضور دارد. پـایان فیلم حـاوی‌ی احساس عظیمی از به‌انجام‌رساندن چیزی‌ست: «رود سرخ» شاید فاقـد تراکم سازمانی‌ی «ریو براوو» باشد، اما به هیچ‌وجه اثر پریشانی با فصول گسسته که احتمال دارد به‌نظر تماشاگر اتفاقی بیایـد نیست.

پاشگاه ادبیات

٦

«هاتاری!» (۱۹۶۲)، «ورزش محبوب مردها؟» (۱۹۶۴)،
«خط سرخ ۷۰۰۰» (۱۹۶۵)

آگاهی‌ی غریزی

«هاتاری!»

اغلب در ورای شباهت‌های شدید سطحی بین فیلم‌های هاوکز تفاوت‌های ژرف‌تری پنهان شده است. اگر زمان ودیدارهای‌مکرر پست‌تر بودن «هاتاری!» را نسبت به «ریو براوو» تأیید کرده‌اند- «هاتاری!» فیلمی نیست که بشود کسی را برای متقاعد کردنش به بزرگی‌ی هاوکز به دیدن آن فرستاد- همچنین به‌نمایاندن‌فیلمی جالب‌تر از آنچه ابتدا می‌نمود توفیق یافتند.

تا آنجا که فیلم‌های پیشین را تکرار می‌کند «هاتاری!» محققاً فیلمی به شدت پست‌تر است. تکرار تقریباً تمامی‌ی صحنه‌ی نواختن پیانو از فیلم «فقط فرشته‌ها بال دارند» کم و بیش نمونه‌یی‌ست: مرد، که می‌کوشد آهنگی رابنوازد، پشت هم‌نغمه‌یی را اشتباه میزند؛ دختر چندبار او را تصحیح می‌کند و سر آخر مینشیند پشت‌پیانو؛ مردبه‌او می‌گوید «وای به‌حالت اگربدبزنی»؛ دختر خوب میزند. حادثه در «فقط فرشته‌ها بال دارند» دارای محتوایی ویژه بود که به آن کشش فراوانی می‌داد: به‌دنبال مرگ جو می‌آمد، و نمایشگر پذیرش جهان خلبانان از جانب بانی بود- در زیر حادثه لایه‌یی از برخوردهای عاطفی احساس می‌شد. در «هاتاری!» این صحنه نمایشگر پذیرفته شدن دالاس به دایره‌ی شکارچیان است، و نمونه‌ی زیبای دیگری ارائه می‌دهد، (دالاس پیانو می‌نوازد، پاکتز ساز دهنی می‌زند) از برقراری‌ی ارتباط

شهودی از طریق موسیقی، و تماس بین دو شخصیت را که در صحنه‌ی پیشین پاگرفته است تأیید می‌کند؛ اما احساس می‌شود این صحنه در وهله‌ی اول به صورت یك برنامه‌ی خاص‌میهمانی‌ها درآمده، که صرفاً به خاطر خودش ارائه میشود. و این مسأله به اندازه‌ی کافی لحن فیلم را تصریح می‌کند، گرچه چیزهای زیادی راکه باید درباره‌ی محتوای آن‌گفته شودنادیده می‌گیرد. نوعی حال و هوای میهمانی‌ی غیررسمی، و بسیار طولانی، وجود دارد که هرگز کسالت‌آور نیست، اما نمی‌توان در آن بااین احساس مبارزه کرد که فضای آرامش‌بخش مانع میشود همه‌ی این آدمهای آشکارا خوش برخورد و سرگرم کننده امکانهای عمیق‌تر خود را نمایان سازند. درون یا بین شخصیت‌ها کشش کافی وجود ندارد تا بتواند علاقه‌ی ژرفی را نسبت به روابط نگاه دارد؛ هنگامی که دالاس (الزامارتینلی) بدون ازدواج کردن با شون (جان‌وین) آنجا راترك می‌کند احساس نمی‌کنیم مسأله‌یی بی‌اندازه مهم است ــ تنها اندکی افسوس میخوریم، و وقتی دوباره به دام می‌افتد خشنود می‌شویم. درجه‌ی درگیری‌ی ما در این همه‌گویی به دقت مبین درگیری‌ی هاوکز است. «خطر» عنوان فیلم به گونه‌یی بیش ازحد انحصاری مادی‌ست.

و صحنه‌های شکارهستند، مطمئناً زیباترین و نشاط‌آورترین صحنه‌های شکاری‌که تاکنون فیلم‌برداری شده. دوربین، دربارکش متحرك، مارا در مرکز همه‌چیز قرار می‌دهد؛ و ما به شخصیت‌ها بیش از این حد علاقه داریم که درگیری‌ی در خطر و هیجان فقط به صورت فنی‌ی کلمه مطرح باشد. بازیگران همه کار را خود انجام داده‌اند، و ما این را می‌بینیم. آنجا که تقریباً هرکارگردان دیگری ستاره‌ی فیلم را در حال کشیدن یك سرطناب به ما نشان می‌داد، بعد قطع‌به کرگدنی که سر (فرضی‌ی) دیگر طناب را می‌کشد، هاوکز وین و کرگدن را در یك نما به ما عرضه می‌کند.

بدون پرده‌ی شفاف[1]، بدون جانشین‌ها. حس واقعیت به زیبایی‌ی بسیار تصاویر ویژه‌ی مردانی که با استادی‌ی تمام کارهای مشکل و خطرناکی را به‌عهده گرفته‌اند می‌افزاید، در زمینه‌یی ازدشت های بی‌پناه و فواصل عظیم.

اما مشاهده‌ی «هاتاری!» تنها به مثابه تکرار دلپذیرچیزهایی بهتر انجام شده، و چاشنی گرفته از صحنه‌های درخشان حادثه، یعنی از دست‌دادن تمامی‌ی آنچه‌در فیلم تازگی دارد، همه‌ی آنچه حایز بیشترین اهمیت است. رابطه‌ی این فیلم با سایر فیلم‌هـای ماجرایی واضح است، اما رابطه‌اش با فیلم‌های کمدی اساسی‌تر است. هاوکز همیشه مجذوب رابطه‌ی بین زندگی‌ی متشخص نو بوده است و زندگی‌ی بدوی، چه در حیوانات و چه در وحشیها. در «صورت زخمی» گنگسترها به طور ضمنی با وحشیها مقایسه شده‌اند، به یاری‌ی معرفی‌ی تونی کامونت به صورت سایه‌ی‌میمون واری‌روی‌دیوار. در «بزرگ‌کردن بیبی» حیوانات، ودر «میمون‌بازی» بازی‌ی سرخ‌پوستی دیده می‌شود. همچنین در «آوازی به وجود می آید» حادثه‌ی چشمگیری وجود دارد، که از «گوله‌ی آتش» به عاریت گرفته نشده، و در آن پرفسور فریزبی (دانی‌کی) محجوب و بیش از اندازه متمدن به خانم تاتن (ماری فیلد)، دختر شوهر نکرده‌ی سر خورده و خیر، آواز و رقصی می‌آموزد که در آغاز عشقبازی‌ی پلینزی می‌آید، و تحت تأثیر این آواز و رقص این‌دو شروع‌میکنند همه‌ی محدودیتها را به دور بریزند. رابطه‌ی بین انسان‌هـا و حیوانات یا غریبهای متشخص و وحشیها، اصل ترکیب ساختمان «هاتاری!» را تشکیل می‌دهد. در فیلم‌های پیشین بیش از هرچیزی متذکر عدم تجانسیم ــ تعقل و غریزه، تمدن و بدویت، ناامیدانه در نبرد. در «هاتاری!» تماشاگر آرامش و هماهنگی مییابـد. در جامعه‌ی بی‌نقص هاوکزی‌که جهان شکارچیان به آن‌تجسم میبخشد،

---

۱) Back projection

همه‌ی کشش‌های بین جذب شدن سوی عامل بدوی ــ غریزی و نیاز به نظارت و تسلط آگاهانه که غالباً در آثار هاوکزیافته‌ییم حل میشوند.

شکارچیان «هاتاری!» دائماً در تماس جسمی با حیوانات هستند: حیوانات را برای باغ‌وحش‌ها شکار می‌کنند، نه برای کشتن. گرفتن شامل سروکار داشتن است ــ شون چنگ میزند در پای یك زرافه، دیگران با گورخر و حیوانهای وحشی از نزدیك سرو کار دارند. چیپس (ژرار بلن) و برندی (میشل‌ژیراردن) با لوله به کفتار آب می‌دهند، دالاس بچه‌فیل‌هایش را می‌شوید. هزاران میمون به‌دام میافتند و با شکارچیان در تماس هستند: یك یوزپلنگ رام شده (سونیا) آزادانه در میان آدم‌ها حرکت می‌کند؛ حتی پاکتز (ردباتنز)، که از حیوانات می‌ترسد، می‌کوشد شیر یك بز را بدوشد (که یك قوچ از آب درمی‌آید). بعضی از صحنه‌ها کاربرد ویژه‌ی د. ه. لارنس‌را از حیوانات (مادیان و خرگوش در «زنان‌عاشق»[۲]، موش‌کور در«دومین»[۳]، مار درشعر «مار»[۴]، وغیره) برای بیان آگاهی‌ی شهودی به ذهن می‌آورد (که چندان به سود فیلم نیست): تماس نزدیك چیپس و برندی با کفتار، بازیگوشانه و به آسودگی، مبین‌نقطه نظرشان است‌از رابطه‌یی‌که باهم دارند، از غرایز حیوانی‌شان.

مفهوم دوستی‌ی نزدیك و بی‌قید با جهان حیوانات به‌یاری‌ی شباهت‌ها و تضادهای فریبنده‌یی بین انسان‌ها و حیوانات تأیید میشود. در اثنای شکار زرافه، دالاس بی‌تجربه (هنوز کاملا به درون اجتماع شکارچیان راه نیافته) در جاده‌یی پر دست‌انداز در بارکشی که اصرار داشته در آن بایستد تا به گرفتن عکس بپردازد به درماندگی اینطرف و آنطرف می‌افتد، و تدوین یله رفتن‌هاو

---

۲) «Women in Love»
۳) «Second Best»
۴) «Snake»

پس‌افتادنهای بیهوده‌ی او را در برابر وقار خیزان و نرم زرافه‌ها قرارمی‌دهد. دنبال شون‌کردنش به‌زیبایی‌نقش‌معمولی‌ی شون‌درحد یك شکارچی را وارونه می‌سازد. هنگامی‌که بچه فیل یتیم شده را میابند، دالاس فوراً جای مادرش را می‌گیرد، و از او با تمام زندگیش دفاع می‌کند؛ به‌یاری‌ی فکر کردن برحسب معیارهای یك بچه‌ی انسان مسائل تغذیه‌اش را حل می‌کند؛ نزد بومیان به «ماماتمبو»[۵]، یا مادرـفیل شهرت می‌یابد. از آن پس همواره با این فیل، و دو بچه‌فیل دیگر که به اولی می‌پیوندند، وابستگی دارد. کرت (هاردی کروگر) و چیپس، هردو مجذوب برندی، به گوزن‌های جوان می‌مانند (شون این مقایسه را صریحاً ابراز می‌دارد، اما پیشاپیش دیده‌ییم که همچون دو گوزن نر رقیب در فصل جفت‌گیری حالت دعوا به خود گرفته‌اند). آنها برندی را «دختر ما» می‌خوانند، همه‌جا هردو باهم با دختر هستند (تا اندازه‌یی به این‌علت که به‌هم اعتماد ندارند، تا اندازه‌یی به‌این علت که از هم خوششان می‌آید؛ ازین‌که برسر دختر باهم شریك باشند کاملا خوشحال به نظر میرسند، درست همانطور که، درآخر فیلم، قصد دارند به دیدن دختری که چیپس در پاریس می‌شناسد بروند: «نصف من نصف تو»)؛ صحنه‌یی که این روابط را تثبیت می‌کند فرار و به‌دام انداختن دوباره‌ی شتر مرغ‌ها را به دنبال دارد، به محض این‌که شتر مرغ نر گرفتار میشود و در آغل‌میافتد شتر مرغ‌های ماده هردو دوان دوان می‌آیند، و به ظرافت‌وارونه‌ی رابطه‌ی انسان‌ها را نمایشگر می‌سازند. هراس و عدم اعتماد پاکتز نسبت به حیوانات در مشکل او در برقرار کردن رابطه با برندی و در ناتوانی‌ی او در تشخیص این‌که برندی عاشقش است منعکس میشود. پاکتز، در حال تماشای دالاس که «بچه‌ها»یش را می‌شوید به شون می‌گوید «این‌کار را حتی با من هم میتواند

---

۵) «Mama Tembo»

بکند». بدون آن‌که جرأت نگاه کردن داشته باشد صدها میمون را به‌دام می‌اندازد، و بدون آن که متوجه شود برندی را بـه دست می‌آورد. در خاتمه‌ی فیلم، دالاس توسط مردانی که در دو وسیله‌ی نقلیه عرصه را براو تنگ میکنند در شهر «شکار» میشود، درست به همان صورت که دیده‌ییم حیوانات در دشت‌ها شکار می‌شوند؛ این طرح وارونه به کمك بچه‌فیل‌ها کامل میشود، که‌مانند بارکش وجیپی که در آغاز فیلم و در اوج شکارها عرصه را برکرگدن‌تنگ میکنند، در سرسرای میهمانخانه عرصه را بردالاس تنگ میکنند. فیلم سرشار از طبیعی بودنی‌ست بی‌هیچ قید و بند، که از پذیرش سهل منسوب بودن‌انسان باحیوانات برمیخیزد، ازآشتی‌ی غریزه‌ی حیوانی و آگاهی‌ی انسانی. جامعه‌ی «میمون‌بازی»، که بر پایه‌ی سرکوب کردن غرایز بنا شده، حاوی‌ی یك رابطه‌ی منفی‌ی مهم با جامعه‌ی آرمانی و هاوکزی‌ی شکارچیان است.

یك صحنه‌ی‌غریب وچشمگیرشایسته‌ی تفسیری‌جداگانه‌است: صحنه‌یی که دالاس بچه‌فیل‌هایش را برای شستشو و تفریح بـه حوضچه‌یی دور از اردوگاه میبرد، و توسط فیل‌های بـزرگسال وحشی تهدید میشود. تا لحظه‌ی ظهور فیل‌های وحشی، صحنـه نمونه‌ی زیبا ومضحك دیگری ازرابطه‌ی‌حیوان/انسان‌است:شون، بدون آن‌که دالاس بداند، باتفنگ خود اورا ازدور تعقیب‌می‌کند، و صحنه به صورت یك گردش خانوادگی درمی‌آید که در آن مادر با بچه‌هایش تفریح میکند و پدر ــ حامی (مانند یك حیوان نر) به نگهبانی می‌ایستد. (مقایسه‌اش‌کنید باصحنه‌ی دلپذیرخانوادگی‌ی آخر فیلم، صحنه‌یی که سه «بچه»ی دالاس از تخت عروسی بـالا میروند و آن‌را خرد می‌کنند.) چیزی که این صحنه برمایه‌ی مکرر شده در همه‌ی صحنه‌های فیلم یعنی آمیزش انسان/حیوان می‌افزاید آگاهی‌ی ناگهانی از خطر است ــ از چیزهایی در ماوراء، که به صورت جزئی از هماهنگی‌ی عمومی در نمی‌آیند: در ورای نظارت

هماهنگ کننده‌ی آگاهی. در این‌جا پیشروی از بچه‌فیل‌های رام به فیل‌های بزرگسال وحشی‌ی خطرناك به طرزی جالب با پیشروی‌از «بیبی»ی رام به پلنگ وحشی در «بزرگ کردن بیبی» برابری می‌کند.

گذشته از حیوانات، وحشیها نیزوجود دارند. مراسم‌پذیرش قبیله‌یی‌ی دالاس به‌ویژه‌جالب‌است. توسط ده‌نشینان واروشا[۶] برده شده، به‌خاطر آماده شدن برای مراسم سیاه و با حلقه‌ها آرایش می‌شود چنان‌که به سختی قابل تشخیص است، دالاس با اکراه در رقص شرکت می‌جوید، لیکن با اقراری ضمنی مبنی بر درست بودن انجام چنین‌کاری، پذیرش تداوم بین بدویت و تمدن. صحنه حاوی‌ی گویاترین و پیچیده‌ترین رابطه با بازی‌ی سرخ پوستی در «میمون‌بازی»ست. به دنبال این صحنه صحنه‌یی می‌آید که شون به اتاق خواب دالاس میرود، و سیاهی جایش را به یك لایه‌ی حتی ضخیم‌تری «کرم» سرد داده تا مبین گونه‌یی برابری بین زیورآلات آیینی‌ی بدوی و «متمدن» باشد. شون اکنون می‌تواند پیش قدم شود و دالاس را ببوسد ــ از ورای «کرم»ــ به‌این دلیل که دالاس در وضعی نامساعد قرار دارد؟ به این دلیل‌که «امروز خوب بوده»؟ رفتار شون با دالاس ترکیب فریبنده‌یی از احترام و لحن شوخی‌ی طنزآلود است که نقطه نظر هاوکز را منعکس می‌کند. دالاس تجربیات و مفاهیم ضمنی‌ی روز را زیسته ــ که گرچه بدون رنجشی ناشی از تشخص نبوده ــ و خانم خودش باقی مانده‌است.

آمد شد سهل شخصیت‌ها به دنیای بدوی و غریزی از طریق رابطه‌ی به همان اندازه ساده‌شان با جنبه‌ی تعقلی و آگاه طبیعت انسان و اختراعات و وسایلی که نتیجه‌اش هستند، تعادل می‌یابد. بارکش‌ها، جیپ‌ها، رادیو، حتی موشکها، همه به صورت اجزایی در می‌آیند در یك هماهنگی‌ی عمومی. علاقه‌ی هاوکز به نشان‌دادن

---

۶) Warusha

محبت شهودی‌ی آدمها نسبت به‌هم که از طـریق آواز خوانـدن دستجمعی بیان میشود، بااجرای‌گروهی‌ی «ویسکی ولم‌کن»وسیله‌ی بیسیم بین بارکش و جیپ در سفرشاد از بیمارستان به خانه، به حدیکی از گیراترین حالات بیانی‌ی خودمیرسد. این‌صحنه‌همجوار سازی‌هایی را در «خط سرخ ۷۰۰۰» پیش‌بینی میکند، همجواری‌ی زندگی‌هایی‌که بابی‌اختیاری‌ی غریزی‌ی افراطی میگذرند باهمه‌ی به اصطلاح لوازم غیرانسانی کننده‌ی تمدن ما، جهان اتومبیل‌های مسابقه ورادیوهای ترانزیستوری. «هاتاری!» جشنی‌ست به‌افتخار هوشیاری‌ی تجربی و ترکیب کننده‌ی انسان ــ تـوانـایی‌اش، در شرایط آرمانی، در به‌کار گرفتن و هماهنگ ساختن همه آنچـه هست، توانایی‌اش در تسلط یافتن برخودش و محیطش بدون‌نابود کردن یا سرکوب کردن هیچ‌یـك از قسمت‌هـای اساسیش. اصل هماهنگی، در برگرفتن همه‌چیز، و تعادل فیلم عدم تعادلی را که هاوکز در «میمون‌بازی» و «چیز...» با آن سروکار دارد به‌روشنی نمایان می‌سازد.

این همه تشریح می‌کند چرا «هاتاری!» فیلمی تا این‌اندازه دلپذیر و لذت‌آور است. این را باید اقرار کرد که، ازنظر بـاز مایه به همان‌گونه که از نظر روایت، همه‌چیز اندکی به سستی با هم پیوند یافته‌اند، بدون آن احساس فشار لزومی درونی‌که ما را آگاه میکند در حضور یك شاهکار هستیم. «هاتاری!» فیلمی‌ست که آدم را وامی‌دارد، همچنان که «ریوبراوو» وانمی‌دارد، تا آرزو کند کاش هاوکز، احتمالا نه‌یك هنرمند آگاه‌تر، بلکه بـه‌طرزی آگاه‌تر یك هنرمند بود: در «هاتاری!» قانع بوده که یك سرگرم کننده‌ی آسوده باشد، و غنای دستمایه این احساس کم و بیش عدم رضایت را در آدم به‌وجود می‌آورد که چرا بیش‌از این رویش کار نشده است ــ پی‌گردی‌ی دقیق‌تر و تجسم بـخشیدن بـه مفـاهیم ضمنیش. اگر نقش حیوانات در «هاتاری!» گاه یادآور بـه کار

گرفتن حیوانات توسط لارنس است، هاوکز (نه حتی اینجا، و به مراتب کمتر از این در «بزرگ کردن بیبی»!) واکنش شدید و حساس لارنس را نسبت به حیوانات یا کیفیت‌های انسانی را که لارنس وسیله‌ی آنها نمایشگر میکند به مقدار بسیار کم در خود نمایان میسازد، و، با درنظر گرفتن مایه‌ی «هاتاری!»، انتقادی اساسی مبنی بر محدود کردن اثر براو وارد است. «بزرگ کردن بیبی» (از طریق تمامی‌ی دریافت نقش هپبرن، و رابطه‌اش با پلنگ) گرایش داشت که طبیعت حیوانی را بیقدر جلوه دهد؛ «هاتاری!» دقیقاً بیقدرش جلوه نمی‌دهد، اما به وضوح، نیرو و حساسیت‌هایی که لارنس منتقل میسازد نیز سرشارش نمیکند.

«ورزش محبوب مردها؟»

«ورزش محبوب مردها؟» به‌دلیل رابطه‌اش با فیلم‌هایی که زاییده‌ی آنهاست بررسی‌ی کوتاهی میطلبد. همان رابطه‌یی را با کمدیهای اولیه دارد که «هاتاری!» با فیلم‌های ماجرایی دارد: در آن یاد آوری‌های آشکار وجود دارند، درسطحی پست‌تر، و بدعت‌هایی که کمتر آشکارند، اما درجه‌ی موفقیت آن به مراتب کمتر است. اگر واژه‌یی که برای «هاتاری!» به ذهن جهید «آسوده» بود، واژه‌ی مناسب این فیلم «خسته» است. ضرب بسیار آهسته‌ی فیلم توجه را به ضعف بیشتر قسمتهای دستمایه جلب می‌کند. می‌توان حدس زد که رابطه‌ی هاوکز با بازیگرانش کاملا رضایت‌بخش‌نبوده. بازی‌ی راك هادسن تا اندازه‌یی مشقت‌بار است، و ظالمانه بوده که او را مجبور به تکرار صحنه‌ی باشگاه شبانه‌ی «بزرگ‌کردن بیبی» کنند که کاری‌گرانت با چنان جلوه‌یی اجرا کرده بود، پائولا پرنتیس ــ مانند همیشه ــ بسیار خوب است، اما گاهی احساس می‌شود که هاوکز به جای کارکردن با او در صدد تحمیل شخصیتی بر اوست.

قسمتهایی از فیلم به نحوی محدودکننده از رسم افتاده می‌نماید: موقعیتی که در آن نتوان به یك زن گفت که زنی دیگر (کاملا معصومانه) شب را در اتاق نامزد او گذرانده بیشتر مناسب کمدیهای دهه‌ی سی‌ست.

فیلم دارای مدافعانی نیز هست. اگر اینان فیلم را بدون آن که بدانند ساخته‌ی هاوکز است می‌دیدند به نظرشان چگونه می‌آمد؟ آنها، البته، به فوریت تأثیر هاوکز را در آن تشخیص می‌دادند؛ اما آیا فیلم را به عنوان یك تقلید پست کناری نمی گذاشتند؟ ارزش زیادی که برایش قائل می‌شوند ناشی از رابطه‌ی بازمایه‌ی آشکارش است با سایر آثار هاوکز: گرایش قابل درك اما بی‌سودی وجود دارد که این مسأله و موفقیت هنری با هم اشتباه شوند.

فکر اصلی دارای خصوصیات همیشگی‌ست: قهرمانی از یك محیط امن، متمدن و محدود، جایی که مسئولیت‌هایش تنها در سطح ذهنی ــ نظری قرار دارند (در واقع، فروشنده‌ی وسایل ماهیگیری، که برحسب آموزش از روی کتاب یك متخصص است، اما عملا هرگز ماهی نگرفته)، در محیطی فرو میافتند که باید به نحوی عملی، غریزی، و جسماً دست به‌کار شود (یك مسابقه‌ی ماهیگیری). یکی از جالب‌ترین چیزهای برجسته‌ی فیلم (در رابطه‌اش با آثار گذشته‌ی هاوکز) رشد شخصیت است. صحنه‌ی قاطع فیلم صحنه‌ی اعتراف در ملاء عام است، جایی که در رابطه‌ی خود با آشنایانش و با خودش به صداقت دست می‌یابد. تصمیم به اعتراف نشانه‌ی رشدی‌ست که در قیاس با رشدهای قهرمانان کمدی‌های پیشین هاوکز قاطعیت بیشتری دارد: همانطور که در «هاتاری!» (گرچه اینجا شدت آن کمتر است) تا حدی در ازای آسودگی، پختگی و وقاری تازه به دست آمده است. اگر در خاتمه‌ی فیلم قهرمان همچنان (اکنون عملا) سرگردان و شناور است، به

دلیل گزینشش است، نه تنها حادثه‌یی ناگوار.

«هاتاری!»، «ورزش محبوب مردها؟»، و «خط سرخ ۷۰۰۰» می‌توانند در حد یك سه‌گانی*ی آزاد دیده شوند. هرسه‌ی اینها روی تلاش یك مرد برای تسلط‌یافتن برچیزی خطرناك، متمرد و غیر انسانی بنا شده‌اند (کرگدن‌ها، ماهی‌ها، اتومبیل‌های مسابقه) و در عین حال بر کوشش‌هایش برای روبروشدن با زندگی‌اش و روابطش با زنان. ورای اینها، هرسه فیلم (هدف در هر سطحی از آگاهی یا ناآگاهی قرار داشته) میپردازند به رابطه‌ی بین آگاهی و غریزه. در این «سه‌گانی» «ورزش محبوب مردها؟» دارای اهمیتی ورای شایستگی‌ی ذاتی‌اش است: فیلم نمایشگر تقدم و تأخر مایه‌ی متحدکننده است، و مردی را نشان می‌دهد که به نومیدی در مقابل ماهی (تمثیل جنسی؟) وزن هر دو قرار گرفته، و نمیتواند با جنبه‌ی غریزی ــ جسمی‌ی خود کنار بیاید. با درنظر داشتن این مسأله پایان فیلم (زن و مرد خوشحال و با هم روی آب شناورند) می‌تواند چنین فهمیده شود که مرد خودش را می‌پذیرد. شباهت بین زن‌ها و ماهی‌ها در تمامی‌ی فیلم به‌چشم میخورد، به همان اندازه که «هاتاری!» سرشار از مقایسه‌های انسان/ حیوان بود، اما در این فیلم سازمان موجود حتی سست‌تر است، و ابداعات حاشیه‌یی (به‌استثنای یکی دوصحنه‌ی عالی) تکراری‌ست. چنین می‌نمود که از این پس هاوکز راضی باقی خواهد ماند به دلپذیری خود را تکرار کند. «خط سرخ ۷۰۰۰» ثابت کرد که این فرضیه مطلقاً اشتباه است.

«خط سرخ ۷۰۰۰»

«خط سرخ ۷۰۰۰» احتمالا، لااقل در بریتانیا، یکی از قدر نشناخته‌ترین فیلم‌های دهه‌ی شصت است. منتقدین کم و بیش آن

را نادیده گرفتند، و مردم (که درباره‌ی بازیگران چیزی نشنیده بودند) به‌دیدن فیلم نیامدند. هاوکز خود از فیلم بدش میآید: پی‌بردن به علتش دشوار است. فیلمی به شدت شخصی‌ست، که بر پایه‌ی داستانی نوشته‌ی هاوکز بنا شده و در تجسم آن تمامی‌ی نشانه‌های ممکن از درگیری‌ی نزدیك دیده می‌شوند؛ گفته‌ی هاوکز مبنی بر این که از فیلم سلب علاقه کرده به دلیل هر نما دروغ می‌نماید. دقیقاً حاوی‌ی همان چیزی‌ست که دو فیلم بلافاصله پیش از آن فاقدش بودند: درجه‌یی از شدت خلاقه که دقتی پیوسته در نحوه‌ی کار پدید میسازد، کشیدگی و ایجاز و احساس‌پیوستگی در تمامی‌ی سازمان. یگانگی‌ی آن را نیروی حیاتی‌ی جوانانه‌یی همراهی می‌کند که نمیتوان به تمامی منسوبش کرد به جدیت و آمادگی‌ی (به رویهم) ستایش‌آمیز بازیگران (گرچه اینان بی‌تردید به ثبوت رسانیدند که انگیزه‌های مهمی هستند). کشش و ایجاز در تمامی‌ی ساختمان سینمایی ــ گفتگو، بازی، کاربرد دوربین، تدوین ــ به دیگر کارهای دوره‌ی آخر هاوکز شبیه نیست، گرچه هر صحنه بدون تردید هاوکزی‌ست. در هر اثر هنری واکنش آدم در قبال این که این صحنه چطور تجسم یافته راهنمای قابل اعتمادتری‌ست برای ارزیابی‌ی اثر تا حسی کلی مبنی بر این که اثر درباره‌ی چیست. هر صحنه‌ی «خط سرخ ۷۰۰۰» را بیازمایید، درستی‌یی همیشگی در کار کارگردانی خواهید یافت، مرتبط به احساس هاوکز از این که در هرلحظه چه چیزی در حادثه مهم است. نگاهی بیاندازید، به ویژه، به صحنه‌هایی که رابطه‌ی مایك/گابی پرورش مییابد؛ یا به (نمونه‌یی از ایجاز در ارائه) صحنه‌های اولیه‌ی لوراده‌ون و جان رابرت کرافورد. در واقع، ایجاز در تمامی‌ی فیلم چنان است‌که احساس می‌شود هاوکز کوشش داشته ببیند تا چه اندازه می‌تواند حذف کند ــ یا، به‌گونه‌ی دیگر، تا چه اندازه می‌تواند در فیلم بفشرد؛ به ندرت می‌توان در یك

فیلم چنین زمینه‌ی وسیعی را در چنین زمانی کوتاه بررسی کرد.

همراه این شدت خلاقه‌ی دوباره کشف‌شده می‌توان، به‌نحوی قابل توجه، توسعه‌های بازمایه‌یی نو یافت. فیلم در تمامی‌ی رابطه‌های اصلیش نمایشگر گامهایی جدید برای هاوکز است. صحنه‌یی که ند آرپ (جان رابرت کرافورد) و جولی کازارین (لورا ده‌ون) معرفی می‌شوند (در حالی که تازه و زنده باقی می‌ماند) یادآور صحنه‌های متعدد خصومت جنسی‌ی آنی‌ی فیلم‌های پیشین هاوکز است؛ فقط در اینجا مرد موفق می‌شود که موقعیت خود را حفظ کند، و اوست، نه دختر، که از نظر جنسی تجربه دارد. دن مك‌کال (جیمز وارد) و مایك مارش (جیمز کان) هر دو به طرزی جالب، اما به شیوه‌هایی کاملا متفاوت، با شخصیت‌های جان وین در «ریوبراوو» و «هاتاری!» پیوستگی دارند. مك‌کال دارای همان‌گونه تسلط است، چه بر خودش چه بر حرفه‌اش (در نتیجه دارای همان توانایی‌ست در یاری به لغزش‌پذیرها)، که چنس و شون دارا بودند. اما، در مورد دن، این تسلط تا حد رابطه‌اش با زنان گسترش می‌یابد. صحنه‌یی که در اتاق پشتی‌ی باشگاه لیندی به دیدن هالی مك‌گریگور (گیل‌هایر) میرود و وادارش می‌کند تا با خرافات مصرانه و مزاحم خود روبرو شود، فوراً ــ در طرز رفتار سخت دور از احساسات‌گرایی‌ی شخصیت قوی‌تر با شخصیت ضعیف‌تر ــ کلنجار رفتن وین را با دین‌مارتین در «ریوبراوو» به‌یاد می‌آورد؛ تنها اینجا یك زن طرف گیرنده است. (تمام این صحنه ــ همراه با چند چیز دیگر ــ توسط پخش‌کننده‌های انگلیسی برای نمایش همگانی‌ی فیلم در تمام کشور بریده شده بود.) مایك مارش مشکلات ویژه‌ی یك قهرمان هاوکز را در مقابل زن دارد، اما اینجا این مشکلات به وضوح به صورت اختلالهای عصبی نمایشگر میشوند (نکته‌یی که، علیرغم تمامی‌ی تردستی‌ی هاوکز در پرهیز از آن، نمی‌توان از استنباطش در

فیلم‌های وین اجتناب کرد). در این حد، دیگر خنده‌آور نیستند و خطرناک میشوند. مك‌کال و مارش نماینده‌ی تجزیه‌ی عاملهای سازنده‌ی قهرمانان پیشین هاوکزاند؛ اوج اصلی‌ی فیلم هنگامی که این دو درگیر برخوردی مستقیم می‌شوند شدت می‌یابد، به طوری که یکی می‌کوشد تا دیگری را نابود کند. بعلاوه، «وایلدکت جونز» درآواز هالی مك‌گریگور درعین‌حال به‌همراه اشاره‌یی قوی میآیداز به‌سخره‌گرفتن خویشتن (که توسط همراهی‌ی غریب آنچه «گروه چهارنفره‌یی‌از کوتوله‌های‌ماده» نامیده‌شده شدت می‌یابد).

در گفتگوی ابتدای فیلم بین مایك مارش و جیم لومیس اشاره به تشابهی وجود دارد بین موفقیت در مسابقه‌ی اتومبیل‌رانی و موفقیت در روابط شخصی: جیم پرسشی درباره‌ی مطلب اول را اشاره‌یی به مطلب دوم تلقی می‌کند. این تشابه تمامی‌ی فیلم را دربر می‌گیرد، ساختمان فیلم را تعیین می‌کند، در لحظات معینی (گرچه هرگز مصرانه چنین نیست) در گفتگو به صورتی صریح درمیآید (مثلا پت‌کازاریان به ندآرپ: «... ماشینی نیست که از پستش برنیای، دختری نیست‌که نشه ضایعش کنی»؛ و یا ارتباطی که مایك به‌وجود میآورد، در پوزش‌خواهیش از دن مك‌کال برای این که قصد داشته او را بکشد، بین رهاکردن مسابقه‌ی اتومبیل رانی و از دست‌دادن گبی)؛ اما از ایجاد همجواری‌ی قراردادی و فرویدی‌ی دست دومی از سر و کار داشتن با ماشین‌ها و سر و کار داشتن با زنان هیچ اثری نیست. شاید بهترین همه‌ی نمونه‌ها ــ این نمونه همچنین نمایشگر ارتباطی‌ست با «هاتاری!» ــ از مقایسه‌ی گبی بین هدایت‌کردن یك ماشین مسابقه و رام‌کردن شیر برمیخیزد. بعدتر اقرار می‌کند کششی که نسبت به مایك احساس می‌کند ناشی از عجیب‌بودن اوست. عامل ضمنی‌ی مشترك، اشتیاق به چیزی که غیر قابل پیش‌بینی و بالقوه خطرناك، برای روانشناسی‌ی گبی و برای مایه‌ی فیلم هر دو جنبه‌ی مرکزی دارد.

مسابقه‌های اتومبیل‌رانی، مانند به‌دام‌انداختن حیوان‌های وحشی، رشد کامل آگاهی‌ی شهودی و توانایی‌ی فکرکردن به نحوی غریزی را طلب می‌کند. منطق غریزه را تأیید می‌کند. چنین احساس می‌شود که هاوکز فیلم‌هایش را این گونه میسازد، با ترکیبی از بی‌اختیاری و ساختمان ذاتی‌یی رضایتبخش: غریزه، انگیخته به واسطه‌ی فشار لحظه، به‌واسطه‌ی نفس موقعیت‌هایی‌که درگیرشان است، به‌او می‌گویند چه بکند، بعد منطق صحه می‌گذارد، نظارت می‌کند، تعدیل می‌دهد، تفصیل می‌بخشد. در «خط سرخ ۷۰۰۰» این رابطه‌ی بین غریزه و هوشیاری‌ی تجربی اساس رفتار بسیاری از شخصیت‌ها را در بسیاری از اوقات بنا میکند، چه در ماشینها چه خارج ماشین‌ها. مردان دارای آگاهی‌ی غریزی‌ی به شدت توسعه‌یافته هستند و همچنین دارای آمادگی‌اند برای به‌مرحله‌ی عمل درآوردن بیدرنگ هرچه این آگاهی تعیین میکند، و این را از طریق کفایت حرفه‌یی‌شان به‌دست آورده‌اند. اما این مسأله در مورد زنان هم صحت دارد، که رابطه‌شان با مسابقه‌ها، گرچه نزدیك، الزاماً غیرمستقیم است. جولی، خواهر جوان‌تر سرپرست گروه پت‌کازاریان، که برادرش او را از بعضی نظرها در حد یك برادر جوان‌تر میبیند («مثل یك دختر حرف می‌زنی»)، و یك موتورسوار ماهر است، بلافاصله پی‌می‌برد که ندآرپ ارزش آزمایش در حد یك راننده را دارد، و این از کشش آنی‌ی جولی سوی او به عنوان یك مرد جداشدنی نیست؛ گبی (ماریانا هیل)، که عاشق مسابقه است، معشوقه‌ی یك قهرمان مسابقه بوده، و میخواهد خودش یك ماشین مسابقه را براند، بلافاصله درمی‌یابد که مایك مارش را می‌خواهد و در تهیه‌ی وسایل ملاقات با او درنگ نمی‌کند. هرسه‌ی روابط اصلی‌ی فیلم با کششی تقریباً آنی آغاز می‌شوند، و توسعه‌ی هر یك نیروی تحرك خود را از به‌کار گرفتن یك هوشیاری‌ی تجربی توسط یك یا هر دو طرف به‌دست

می‌آورد که فرصت‌ها را هم خلق می‌کند و هم بـه‌چنگ میآورد. شباهت زندگی با مسابقه هرگز چندان از سطح ظاهری‌ی فیلم دور نیست: «ذهنت را همیشه در دنده نگاهدار» (شعار بالای صفحه‌ی جلوی ماشین در نمای اول و پیش از عنوان‌بندی‌ی فیلم) به‌خوبی می‌تواند در حد شعار فیلم درنظر گرفته شود.

آنچـه برای مـوفق‌شدن در مسابقه‌ها اساسی‌ست انعطـاف پذیری‌ست. هر یك از این سه رابطه دارای یك نقص است، و در هر سه مورد این نقص از قیـدهایی ناشی می‌شود کـه انعطـاف پذیری‌ی اخلاقی یا عاطفی را محدود می‌کند، و فعالیت آزادانـه‌ی غریزه و هوشیاری‌ی تجربی را عقیم می‌سازد. بیانیه‌یی که تا حد یك طرح هندسی ساده است (اما تحمیلی و غیرطبیعی نیست) از پیشرفت فیلم وسیله‌ی دو مسابقه نمایشگر می‌شود: یکی در وسط فیلم است (هنگامی که هرسه‌ی این رابطه‌ها به مرحله‌ی بحرانی نزدیك میشوند)، و در آن ماشینهای هرسه مرد یا خراب میشود یا تصادف میکند. حتی اینجا نیز، تشابهی طبق نمونه‌های قراردادی بین مشکل و خراب‌شدن ماشین وجود ندارد، گرچه ممکن است در اختناق نزدیك مایك تمثیلی یافت ــ طرز تلقی‌اش درباره‌ی مسایل جنسی، ناشی شده از اختلال عصبی، مانعی‌ست در رابطه‌اش بـا گبی. در مسابقه‌ی دیگر، در پایان (هنگامی که مشکلات اصلی در روابط حل شده‌اند)، هر سه بر مشکلاتی که در مسیر مسابقه با آن روبرو میشوند فایق میآیند. در مورد ندآرپ قید درگیـری‌ی ذهنیش است با پول و موفقیت، درآمیخته با رفتارش با زنان که مسأله‌ی معلومات عمومی داشتن و درموارد خاص جاهل‌بودن است. تجربیات فراوانی با دخترها داشته است ــ از آنجا که او می‌آید، شبها دخترها تنها وسیله‌ی دیگر تفریح غیر از تماشای تلویزیـن هستند ــ اما به زعم او آنها همه کمابیش شبیه یکدیگرند، یا در دسته‌بندی‌های محدودی قرار گرفته‌اند چنانکه گویی اشیاء هستند

(«بلند و کوتاه، سکسی یا غیر سکسی....»). صحنه‌ی عشق‌بازی ــ متشکل از یك نمای ساکن و طولانی، و با این همه بــه شدت سینمایی ــ که در آن جولی از او می‌پرسد دخترها در چه صورتی برایش «سکسی» هستند (در آرزوی این که مرد بگوید تو «سکسی» هستی) گزندگیش را از تضاد بین بی‌ریایی، پشتنمــایی و زخم پذیری‌ی دختر و فقدان واکنش ند، ناشی از بی‌عاطفگی‌اش نسبت به جولی در حد یك آدم، می‌یابد. در هالی مك گریگور می‌بینیم که چگونه واکنشی غریزی و خودستیز طرز رفتاری پدید ساخته که منطقش نه می‌تواند آن را تصحیح کند و نه آن را تعدیل دهد: سه مردی که عاشق آو بوده‌اند مرده‌اند، بنابراین بــدیمن است، همین حادثه برای مرد بعدی اتفاق خواهد افتاد. در اینجا چیزی بیش از خرافات وجود دارد. لیندی (شارلین هولت) به هــالی می‌گوید او این حس را که سبب مرگ مردهاست به کار می‌گیرد تا احساس اهمیتی به خود ببخشد، و سایر جنبه‌های رفتار هــالی این اشاره به غروری منحرف را تأیید میکند: بــه عنوان مثال، رفتارش با دن وقتی، پس از ملاقات‌شان، دن او را برای یك گیلاس مشروب به درون خانه دعوت‌می‌کند. ولی، در وجود مایك است که هاوکز روشن‌ترین بیانیه‌ها را ارائه میدهد، مربوط به‌یك‌انگیزه‌ی مثبت غریزی که به واسطه‌ی رفتاری انعطاف‌ناپذیر و عــادت‌شده آسیب‌دیده و عقیم‌مانده. گبی را می‌بیند کــه با بی‌قیدی‌یی تحت اختیار و انعطاف‌پذیر میرقصد که شخصیتش را بــه خوبی بیان می‌کند، آنا سویش کشیده می‌شود، بعد، وقتی درمی‌یابد دوست دختر دن است، پس می‌نشیند و برمی‌گردد تــا مشروبی بگیــرد. حدس میزنیم از این که دختر پیشاپیش بــه کسی وابسته است آزرده شده؛ بعدتر، مایك در مورد این که زنی داشته باشد که پیش از این از آن مرد دیگری بوده ــ یا به سادگی دختری کــه باکره نیست ــ واکنشی ناگهانی ناشی از اختلال عصبی از خود نشان

می‌دهد.

رابطه‌ی مایك/گبی و این کشش بین غریزه و اختلال عصبی در یکی از زیباترین صحنه‌های فیلم گسترش یافته است. ناتوان از این که از طریق گفتگو رابطه برقرار کنند، از طریق درگیری‌ی مشترك در دو لذتی که بایکدیگر قسمت میکنند به برقراری‌ی ارتباطی پر محبت ــ شهودی دست می‌یابند: ابتدا، با هم آواز خواندن همراه موسیقی‌ی رادیوی ماشین، و آنگاه ماشین راندن. گبی در تاریکی تحت نظارت مایك در مسیر مسابقه ماشین می‌راند، و این دو تقریباً چون چشم‌ها، ذهن، و واکنش‌های جسمی ــ غریزی‌ی تنها یك موجود عمل می‌کنند. بیننده در شوری که این دو را متحد می‌سازد شریك می‌شود، حس باهم‌بودن به هنگام خطر، که وسیله‌ی حرکت و تدوین منتقل میگردد. بعد، راندن که به آخر می‌رسد، گبی معصومانه از دن یاد می‌کند، و مایك آنا بیزار می‌شود.

از میان شخصیت‌های «خط سرخ ۷۰۰۰» دن مك‌کال ــ یك راننده‌ی قهرمان است ــ به نزدیك‌ترین شکلی به آرمان هاوکزی دست می‌یابد، و کشش‌های درونی از حرکت بازش نمیدارد، که در نتیجه در رفتارش رشد یافته و انعطاف‌پذیر است و میتواند به دیگران کمك کند. (جای تأسف است که بازیگر فاقد قدرت لازم برای ایفای این نقش است ــ تنها حلقه‌ی ضعیف در زنجیر بازیگران ناشناخته یا نسبتاً جدید است.) دن گبی را از فرانسه آورده است: وقتی پی می‌برند رابطه‌شان نتوانسته به یك عشق عمیق بدل شود، رابطه را کاملا به سادگی برهم می‌زنند، و حقیقت را در حد حقیقت پذیرا می‌شوند، بدون تحلیل علت‌ها، اما احترام و دوستی‌ی متقابل را حفظ می‌کنند. اندکی پس از صحنه‌یی که به این جدایی میرسند، نه بی‌احساسی از تأسف اما با متانت و احساس بزرگسالی، گفته‌ی خصومت‌آمیز مایك را داریم: «مردی

دختری را سه هزار مـایل میاورد و بعـد رهایش می‌کند.» این اشاره نمایشگر محدودیت اخلاقی‌ست که اختلال عصبی را تداعی می‌کند. وحشت ناشی از داشتن دختری که دیگری لمسش کرده به طرزی طبیعی هنگامی که گبی از دن می‌پرسد رابطه‌اش با هالی چگونه پیش میرود موقعیتش آشکار میشود. دن به گبی می‌گوید رابطه‌اش به خوبی پیش می‌رود، گبی از او میخواهد به هـالی بگوید که چقدر از این بابت خوشحال است، و دن میگوید «خودت به هالی بگو ــ این را ترجیح خواهد داد.» چنین مقایسه‌هـایی، برخاسته از ساختمان پیچیده‌ی فیلم، معیارهای رفتار بزرگسال فیلم را تصریح می‌کند.

شخصیت‌های هـاوکز به ندرت بـه درون خـود مینگرنـد؛ هوشیاری‌ی تجربیشان در جهت خارج و متوجه شرایطی‌ست کـه درگیرشان هستند. اضطراب‌های درونی گرایش دارند به این که بیشتر از طـریق تجربه فیصله یـابند تا تحلیل نفس. یکـی از بهترین نمونه‌هایش دانسون در «رود سرخ» است (از ملاقاتش با تس می‌لی). نمونه‌ی دیگر، هنگامی که تجربه از نقطه نظـر تحلیل روانی کمتر مستقیم است و با وجود این در خشونتش به طرزی متقاعدکننده پاکی‌آور است، کوشش مایك برای بـه قتل رساندن دن است. وسیله‌ی دنبال‌کردن انگیزه‌های افسارگسیخته‌اش که از اختلال عصبی‌اش برمی‌خیزد، مایك به نوعی آگاهی می‌رسد که در غیر این صورت نمی‌توانست به آن دست یابد. این نقطه‌ی کانونی‌ی فیلم است، که در یك آن دو مشکل از سه مشکل موجود در رابطه‌های سه‌گانه را حل می‌کند. صحنه‌ی مسابقه شدت خود را تنها ا ز تأثیر مادی‌ی مستقیم ــ گرچه اینجا بسیار تکـان‌دهنده است ــ و ایجاز تمرکزیافته‌اش نمییابد (از نظر مدت به زحمت از یك دقیقه در میگذرد)، بلکه آن را از محتوای خود نیز میگیرد. تنها زندگی‌ی دن در خطر نیست، زندگی‌ی سه آدم دیگر نیز در

خطر است. «خط سرخ ۷۰۰۰» تماشاگر را بـا شدتی بیش از «هاتاری!» درگیر می‌کند، چون روابطی که این فیلم ارائه می‌دهد به همین اندازه بیش از روابط فیلم اول برای تماشاگر اهمیت دارد.

از نظر منطقی، پایان فیلم باید یك فاجعه باشد: دن کشته شده، زندگی‌ی هالی (که مجدداً به خرافات بیمار گـونه‌اش رو کرده)، مایك و گبی ویران شده است. و اگر چنین نشده تنها به دلیل تصادف محض است. بازشناختن محدودیت‌های تسلط انسان بر شرایط نه تنها یك ضعف به‌شمار نمیرود، بلکه قدرت نهایی‌ی فیلم است. در «ریو براوو» هنگامی که دین‌مارتین «بدون ریختن حتی یك قطره» ویسکی را برمی‌گرداند درون بطری، می‌تـوان گفت، تنها به دلیل قدرت اساسی‌ی خودش این‌کار را انجام می‌دهد، و به این دلیل که این قدرت به یاری‌ی رابطه‌اش با چنس بار دیگر احیاشده و توسعه‌یافته است؛ اما اگر آهنگ «آلامو» در لحظـه‌ی مناسب آغاز نمی‌شد این همه به پشیزی نمی‌ارزیـد. بـه همین صورت، مایك و هالی شفا می‌یابند چون، از طریق رابطه‌داشتن با دیگرانی که تندرست، «باز»، و انعطاف‌پذیرند، تا نقطـه‌یی پیشروی کرده‌اندکه‌شفادرش امکان‌پذیراست؛ امااین‌که آیاشفایی وجود دارد یا این که آنچه هست مصیبتی‌ست چاره‌ناپذیر سرآخر به نجات دن از سانحـه بستگی دارد. این نجـات تقریباً معجـزه آساست: تصاویر به ما چنین می‌گویند که، برعکس وایدکت جونز، ابر مرد «داستان مصور» آواز هالی (که هنگـام خواندن بـا دن تداعیش می‌کند ــ این آواز به نحوی طنزآمیز نقطه‌ی اوج فیلـم را پیش‌بینی می‌کند)، در مورد نتیجه‌ی سانحه کاری از دست دن ساخته نیست. این دست و پا کردن ظاهری‌ی یك «پایان خـوش» نیست: بیننده، همراه شخصیت‌ها، با حس عظیمی از مخاطره‌آمیز بودن هر چیز به جای می‌ماند. فیلم با مسابقه‌یی تمام می‌شود که

هر سه قهرمان بر مشکلاتی که بـا آن رو در رو میآینـد چیـره میشوند؛ اما آخرین نما از ماشینیست شعلهور و زنها، هراسان، از جا میجهند تا آن را ببینند. این ماشین هیـچ یك از شخصیت هایی که میشناسیم نیست، اما تصویر این حس را در ذهنمان نقش میکند که ماشین میتوانست از آن هر یك از آنها باشد... و احتمالا، در مسابقهی بعد از آن یکی از آنها خواهد بود.

پایان اصلیی فیلم رابطهی ند/جولی را همچنان حـلنشده باقی میگذارد: اولین واکنش تماشاگر احساس فـروافتادن از نقطهی اوج است، که به نظر میرسد وسیلهی راهحل و پـایانی سطحی که به دنبال میآید تأیید میشود. اما این رضایتبخشنبودن از نقطهنظر نمایشی معتبر است: شکست د ر رابطه است، نه در فیلم. این واقعیت که رابطهی ند/ جولی تا این اندازه از رشته حوادث اصلی جداست واقعاً آنطور که در ابتدا مینماید اشکالی در استخوانبندیی فیلم نیست. دو رابطهی دیگر متشابهنـد: در هر دو مورد، یك طرف نیرومند و رشدیافته (دن، گبی) طـرف دیگر را که رشدش متوقف شده (هالی، مایك) یـاری میکنـد؛ تارهای داستان دایماً درهم بافته میشوند. رابطهی ند/ جـولی تضادی را ارائه میدهد، و هاوکز آن را مجزا نگاه میدارد. اینجا، هر دو طرف رشدنیافتهاند؛ شکست ند در این که جـولی را آن گونه که هست ببیند رفتار انعطافناپذیر مشابهی را در جـولی پدید میآورد (محبتی مصرانه و خود را فداکردن)، که نوعی بـه مبارزهطلبیدن حقایق آشکار و از این رو نقطهی مقابل کشف از طریق تجربه است (نگاهی بیاندازید به صحنهییکه جولی از لیندی تقاضای کارمیکند). درصحنهی بیمارستان دستیابی بهمصالحهیی نامطمئن را میبینیم، اما نه بیشتر. جایی که سایر رابطهها حل میشوند و به نتیجه میرسند، ایـن رابطـه سرهمبندی میشود. حلشدن رابطهی مایك/ گبی در بارانی سیلآسا قرار داده شده

است ــ رهایی و تطهیر. مصالحه‌ی ند/جولی در یك اتاق نیمه تاریك بیمارستان در حالی که بیرون به شدت باران می‌بارد به دست می‌آید: فضا سنگین و خفقان‌آور است، و هر گونه اشاره به رهایی که وسیله‌ی آنچه می‌بینیم مجسم می‌شود با اصرار انعطاف‌ناپذیر و بلافاصله‌ی ند (در حالی که جولی را در بازوانش دارد) به این که باید به رانندگی ادامه دهد محدودیت می‌یابد ــ درگیری‌ی ذهنی‌اش درباره‌ی شهرت و پول به مقدار زیاد دست نخورده باقی می‌ماند. آخرین نماهای او در فیلم، که به‌جای دست چپ با قلاب دست مصنوعیش رانندگی می‌کند، همراه فشار و عجز آشکار (با در نظر گرفتن قیاس دایمی‌ی روابط/ مسابقه)، تصویر خوبی ارائه می‌دهد از این که زندگی‌اش را چگونه سپری خواهد کرد.

یکی از نکات به ویژه جالب «خط سرخ ۷۰۰۰» جهانی‌ست که داستان فیلم در آن اتفاق میافتد. این جهان، به‌گونه‌یی ویژه‌ی هاوکز، جهانی مجزاست، با این همه رابطه‌ی نزدیك و درخور توجهی دارد با برخی از جنبه‌های «پیشرفته»تر تمدن نو. حوادث فیلم در مقابل پسزمینه‌یی از ماشین‌ها، رادیوهای ترانزیستوری، موسیقی‌ی «پاپ»، و اسامی‌ی محصولات تجاری مجسم میشوند: حس بی‌ثباتی که ویژی فیلم‌های ماجرایی‌ست (برای نمونه، «فقط فرشته‌ها بال دارند») در اینجا به بی‌ثباتی‌ی دور و بر ما پیوند میخورد. تنها هاوکز، احتمالا، در میان هنرمندان بزرگ ــ با کیفیت‌های «بدوی»اش، و بی‌علاقگی‌اش به‌سنت ــ می‌توانست با چنین روحیه‌یی مثبت با این بی‌ثباتی رو در رو گردد؛ واین که قادر به این کار هست مبین قدرت و محدودیت‌هایش هر دوست. پس از کیفیت تا اندازه‌یی از رسم افتاده‌ی «ورزش محبوب مردها؟»، «خط سرخ ۷۰۰۰» فیلمی به شدت نو مینماید: اصل خطر و بی‌ثباتی‌ی فیلم را با «فقط فرشته هابال دارند» پیوند

میدهد، با وجود این تا حد زیادی متعلق به دهه‌ی شصت است. بسیاری از هیجان فیلم از کنار هم گذاردن حیرت‌آور تمدن ماشینی و سر زندگی‌ی غریزی و شدید سرچشمه میگیرد ــ این سرزندگی، همچنان که در «فقط فرشته‌ها بال دارند»، تا اندازه‌یی از حس بی‌ثباتی، و کشش و هیجان ناشی از آن سرچشمه میگیرد.

در اینگونه سر و کار داشتن با زمینه‌ی «خط سرخ ۷۰۰۰»، هیچ قصد ندارم ادعا کنم در افکار قابل استخراج اخلاقی ــ ماوراء طبیعه‌ی فیلم ژرفایی وجود دارد، گرچه این افکار، که کاملا سرراست و ساده‌اند، هرگز احمقانه یا پیش پا افتاده نیستند. هاوکز یك هنرمند است، نه یك «متفکر»؛ این واقعیت که در «خط سرخ ۷۰۰۰» هیچ چیز وجود ندارد که با این فکر که اساس اخلاقی ــ ماوراءطبیعی کاملا ناآگاهانه بوده ناسازگاری داشته باشد به سادگی معیاری‌ست برای نمایشگرکردن این‌نکته که هاوکز حقیقتاً تا چه حد هنرمندی کامل است. همه‌ی «معنا»ی فیلم در حوادث آن نهفته است، و هرگز به آن تحمیل نشده. هیچ گونه تمثیل مزاحمی وجود ندارد، کاربرد دوربین در هیچ لحظه نقطه‌نظری را به تماشاگر تحمیل نمیکند. هاوکز احتمالا برای بسیاری از منتقدین هنرمندی کاملتر از آن است که اساساً بتوانند او را در حد یك هنرمند ببینند: آنها برای این که درك کنند شاهد چیزی با اهمیت هستند نیاز دارند تمثیل‌ها و زوایای «چشم‌گیر» دوربین و نکات روشن اخلاقی در برابر چشمهایشان شکوفا شود. عظمت فیلمهای هاوکز در نقطه‌نظر اخلاقی و جدا کردنی‌ی آن نیست، بلکه در شدت احساسش است و در شدت تجسم پذیریش به‌گونه‌های ملموس.[۷]

---

۷) یك یادداشت کوتاه و مجزا از نویسنده شامل تاریخچه‌ی چند سطری‌ی نمایش عمومی‌ی «خط سرخ ۷۰۰۰» در لندن و فهرست صحنه‌های حذف شده در نسخه‌ی بعدتر به نمایش درآمده در انگلستان اینجا به ترجمه درنیامده است.

۷

پایین وادی‌ی سایه

«الدورادو» (۱۹۶۶)

«الدورادو»، در حال حاضر، مشکل‌ترین فیلم هاوکز است که میتوان باآن از در سازگاری درآمد. رابطه‌ی آن با «ریو براوو» مشکلات متعددی را موجب می‌شود، و غالباً دو واکنش برمی انگیزاند: منتقدی که هاوکز را در رده‌یی به ویژه بالا قرار نمی‌دهد اما «ریو براوو» را به اندازه‌ی کافی دوست می‌دارد (به‌اشکال میشود فیلم را دوست نداشت)، شباهت‌ها را می‌بیند و برآن می‌شود که فیلم تازه‌کم‌وبیش مانند فیلم پیشین و به‌همان اندازه خوب است؛ منتقدی‌که ستایشش برای هاوکز و به‌ویژه برای «ریو براوو» شدید است، شباهت‌ها را می‌بیند و «الدورادو» را در حد شکست هنری‌ی فاجعه‌آمیزی کنار میگذارد. هردوی این نظرها، اکنون احساس می‌کنم، کاملا نادرستند، گرچه نظریه‌ی دوم واکنش اولیه‌ی خود من بود.

«الدورادو» فیلمی به‌عظمت فیلم «ریو براوو» نیست؛ در واقع، اگر جدا از سایر آثار هاوکز بررسی شود (کاری‌که تقریباً غیرممکن است)، ابداً فیلم عظیمی نیست. مشکل منتقد تنها ازاین واقعیت ناشی نمیشودکه شباهت‌های ظاهری‌ی آن با «ریو براوو»، علیرغم نزدیکی‌ی بسیار، منحرف‌کننده‌اند؛ این‌واقعیت نیز وجود دارد که، گرچه همه چیزهای مهم در «الدورادو» تازه است، اهمیتش از بسیاری جهات به‌فیلم پیشین بستگی دارد. دقیقاً این

آگاهی‌ی ما از تفاوت‌هایش با «ریو براوو» است که اهمیت دارد.

اگر فیلم راکنار «ریوبراوو» قرار دهیم این‌که در حد یك واحد فی‌نفسه کامل به‌تمامی رضایت‌بخش نیست به‌گونه‌های مختلف تأیید می‌شود: سازمان نسبتاً آزاد، و از برخی جهات تصنعی‌اش، در مقابل فشردگی و طبیعی‌بودن ساختمان فیلم عظیم پیشین به‌فوریت نمایان می‌شود. «ریوبراوو» به‌نحوی ذاتی از اعتیاد به‌الکل دود رشد می‌کند؛ اعتیاد به‌الکل ج. پ. ها را (رابرت میچم) عامداً به‌کار گرفته شده چراکه هاوکز اعتمادش از فیلمنامه‌یی که باآن شروع به‌کارکرده بود سلب شد و تصمیم‌گرفت باردیگر «ریوبراوو» را بسازد. در مورد دلایل این تصمیم فقط می‌توان حدس زد. هم توضیح خود هاوکز از فیلمنامه‌یی اصلی (گرفته شده از داستانی بلند[1] اثر هری‌براون) در حد نمایشهای یونان باستان، و هم قسمتی از آن‌که در فیلم خاتمه یافته باقی مانده (فصل مربوط به‌خودکشی‌ی پسرك) مبین آن است که هاوکز دراینجاکمابیش در فکر انجام‌کاری بوده‌که (برای او) کاملا تازگی داشته است. نمی‌توان پی‌بردکه ملاحظات تجاری تا چه‌اندازه او را تحت تأثیر قرار داده‌اند، اما این واقعیت که «ورزش محبوب مردها؟» و «خط سرخ ۷۰۰۰» (که فیلم اخیر، لااقل، زمینه‌ی تازه‌یی بوده برای هاوکز) هردو فروش بدی داشتند، در حالی‌که «ریوبراوو» یکی از محبوب‌ترین فیلم‌هایش بوده، احتمالا حایز اهمیت است. یك هنرمند، هرچقدرهم که به‌استواری بنیان‌گرفته باشد، وقتی در یك قالب تجاری کار می‌کند، پیش‌از آن‌که یافتن کسی برای سرمایه‌گذاری برایش مشکل شود، تنها به‌تعدادی محدود می‌تواند فروشهای مصیبت‌بار بدهد؛ و، در ورای آن، اشتیاق قابل درك یك هنرمند محبوب است برای راضی‌کردن تماشاگرانش و نیز راضی‌نگاهداشتن همیشگی‌ی‌آنها. درعین‌حال،

---

۱) «The Stars in their Courses»

آن متظـاهرانه‌نبـودن کامل که عظیم‌ترین قدرت و عظیـم‌ترین محـدودیت هـاوکـز است ـ که بـه‌فیلـم‌هایش بی‌اختیـاری‌ی ناخودآگاهانه‌شان را عرضه می‌دارد، و مانع میشود درباره‌ی آنها به‌شیوه‌یی ورای اصل «تفریح‌کـردن» فکرکند ـ احتمـالا، چون ممانعتی، خودبه‌خود عمل‌کرده است. یك نمایش یونان‌باستان به کارگردانی‌ی هوارد هاوکز، به‌نظر میرسد در نفس‌کـلام تناقض بالنسبه نامعقولی وجود دارد؛ بااین همه فصل خودکشی و نتیجه‌ی این خودکشی چنان در برهنگیش و حزن پرهیزگارانه‌اش گزنده است‌که نمی‌توان به‌خاطر فیلمی‌که هاوکز نساخته متأسف نبود، و نمیتوان در شگفتی نبودکه اگر میساخت نتیجه چه از آب درمیآمد.

می‌توان ازموردهای‌معین و واضحی‌شروع‌کردکه «الدورادو»، حتی در نقطه‌هایی با شباهت فراوان، با «ریوبراوو» تفاوت دارد: فیلم دومسأله را تا نهایتی آشکارا پیش میراند، دوخط اصلی که در فیلم پیشین چنان به‌تمامی در لحن ادغام شده‌اند که تماشاگـر تقریباً از موجودیت آنها در حد ویژگیهایی جدا شدنی آگاه نیست: طنـز و خشونت. از سویی، تشدید قابل‌توجه‌کمدی وجـود دارد: چیزهایی چون «شفا»ی اعتیاد الکل میچم، و جیمزکان در نقش یك چینی، مضحك‌تر و غریب عجیب‌تر از هرچیـز در «ریـوبـراوو» است. از سویی دیگر، خشونت بسیار بیشتر از فیلم پیشین‌گسترش یافته. گاهی، این‌گرایش در به‌افراط‌کشاندن چیزهـا را میتوان نسبت داد به‌آگاهی‌ی هاوکز از این‌که خود را تکـرار میکند و در نتیجه کوششش برای‌گسترش‌حادثه‌های‌آشناست مباداکه حادثه‌ها از دستش بیروح از آب درآیند: به‌عنوان نمونه، در نظر بگیرید که در «الدورادو» برسر حادثه‌هایی از «ریوبراوو» چه می‌آید، آنجا که وین با تفنگ میزند توی صورت یك دشمن دروغگو، و جایی‌که دین‌مارتین، پس‌از این‌کـه سخت تحت فشار قرارگرفته، حمـام می‌گیرد.

همچنین در «الدورادو» تأکیدی تازه، و بسیار مصرانه، روی درد وجود دارد: لیوك‌مك‌دانلد، که تیر به‌شکمش خورده، دست به خودکشی می‌زند چون تحمل درد را ندارد؛ جوئی مکدونالد (میشل‌کری) پهلوی کول‌تورنتون (وین) را هدف قرار می‌دهد، گلوله کنار ستون فقراتش جای می‌گیرد، و او به‌فاصله‌های معین از درد شدید دوتا میشود و به‌حالت نیمه‌فلج میرسد؛ هارا با قنداق تفنگ به‌سختی توی صورت بارت‌جی‌سن می‌زند؛ تورنتون درحالی که ششلول‌بندی را به‌زور از دری بیرون می‌راند تا با تله‌یی روبرو شود که برای خود تورنتون تدارك دیده شده، اول به شانه‌اش، بعد به‌پایش شلیك می‌کند؛ نلی‌مکلود (کریستوفرجورج) چندین‌بار هدف گلوله‌ی تورنتون قرار می‌گیرد تا بمیرد. درهمه‌ی این موارد، درد برای حوادث تنها جنبه‌ی ضمنی ندارد، وسیله‌ی شیوه‌یی‌که نمایانده شده تأکید می‌شود. طنز و درد به‌طورکلی ازهم کاملا مجزا هستند (استثناها بیشتر شامل کاربرد تفنگ جیمزکان است)؛ در «الدورادو» هیچ‌چیز مشابه انگشت بریدن «آسمان بزرگ» وجود ندارد. در آن‌جا، صحنه‌یی بالقوه دردآور بدل به نمایش خنده‌آور پرآشوبی شده بود، که داگلاس و دوستانش بنابر خرافات سرخ‌پوستان (یاپلینزی ــ «ببرکوسه» ــ یاچینی ــ «ساحل بربری») مبنی‌بر این‌که اگر تن آدم کامل نباشد نمی‌توان به‌بهشت رفت، دور آتش اردوگاه در جستجوی تکه انگشت بریده شده‌اند، و هاوکز، همانطورکه سایر تجربیات جسمی را به‌کار می‌گیرد، از درد نیز بهره‌برداری میکرد تا یك همدردی‌ی بی‌اختیار وشدید بین آدمها به‌وجود آورد. درد در «الدورادو»، که از پسرك تنها و وحشت‌زده‌یی‌که خودکشی می‌کند شروع می‌شود، بیشتر از این‌که مردم را گردهم آورد از هم دور میکند.

درکنار خشونت و سختی‌ی «ریوبراوو»، «الدورادو» فیلمی رنگارنگ و حتی پرتلاطم مینماید: به‌افراط کشیدن خشونت و

کمدی وجـود دارد، جزئیات چشمگیـری چون تفنگ جیمزکان و تیرـکمان و شیپور آرترهانی‌کات وجود دارد؛ تیراندازی در کلیسا وجود دارد، همراه ناقوسهایی‌که مرتباً از برخوردگلوله‌ها به‌صدا درمی‌آیند، محرابی‌که داغان می‌شود، اجسادی‌که از طناب ناقوسها پایین میافتند (بایك نما ـ دوربین در زیر، رو به‌بالا ـ که، گذشته ازکیفیت اساساً تکان‌دهنده‌اش، در فیلمی از هاوکز سخت متحیر کننده است). ولی، باوجود همه‌ی این رنگها، صحنه‌های اصلـی، در مقایسه با پاره‌های مشابه در «ریو بـراوو»، کم‌وبیش جلـوه‌ی کمتری دارند. مقدمات صحنه‌یی‌که وین و میچم مردی زخمی را تا درون یك میخانه تعقیب می‌کنند، به‌عنوان نمونه، مقدارکمی از کشش نگاه داشته شده در طول صحنه‌ی «خون در آبجو»ی فیلم قبلی را در خود دارد. فقط مسأله‌ی ساختمان و پرورش صحنه نیست: زیر تأثیر نسبتاً سطحی‌ی آن ـ علیرغم تمام ابداعات رنگین پیانوی پرسروصدا وچوبهای نامعقول در دست متصدی‌ی پشت پیشخوان، و خشونت در قیاس افراطی ـ این حقیقت وجود دارد که ما هرگز اعتیاد الکل میچم را به‌اندازه‌ی اعتیاد دود جدی نمی‌گیریم. آخرین نبرد شکاف موجود را به‌نحوی حتی چشمگیرتر نشان می‌دهد. در کوششی آشکـارا برای‌گذشتن از حـد نبـرد دینـامیت در پایان «ریو بـراوو»، هاوکز دراینجا همه‌چیز را داخل می‌کند ـ چینی‌ی ساختگی، تیرـکمان، تفنگ جیمزکان، شیپور ـ وگرچه همـه‌ی اینها مفرحند، پس‌از طبیعی‌بودن بی‌اختیار فیلم قبلی تصنع به خوبی محسوس است. می‌توان همـه‌ی اینها را چون کوششی تلقی کرد برای تکـرار و برتری جستن بـر «ریو براوو»، و از این‌رو تصمیمی قاطع برای به‌دست‌آوردن دوباره‌ی تماشاگرانی‌که هاوکز احتمالا حس میکرده در خطر از دست‌دادنشان است.

بااین‌همه راهی‌وجود داردکه همه‌ی این‌ها مفهومی هنرمندانه بیابند ـ گرچه این مفهوم دقیقاً نمایشگر اثری‌که در خـود کامل

باشد نیست. هاوکز اکنون بالای هفتاد دارد. و. ب. ییتس هنگامی که پاره‌ی زیر را نوشت چند سال جوان‌تر بود:

یك مرد سالخورده جز چیزك بی‌ارزشی که نیست،
ژنده‌قبایی سرچوب پاره‌یی، مگر
دستکی زند آدم و آواز بخواند، و بخواند بلندتر
برای هر پاره‌یی به‌خرقه‌ی ناپایدار خویش.

واژه‌ها وتصویرسازی بلافاصله مبین نیازی هستند برای به چنگ‌آوردن دوباره‌ی یك بی‌اختیاری‌ی‌کودکانه و ناخودآگاه، و واقعیت متناقض نمایی مبنی براین‌که با ازدیاد سن هرکوشش‌برای دست‌یافتن به‌چنین موقعیتی به‌ناچار بیش‌از پیش سنجیده است. در «الدورادو» هاوکز «بلندتر می‌خواند»؛ دقیقاً همان تعادل بی‌اختیاری‌ی دوباره به‌چنگ آمده و احساس متناقض نمای سنجیدگی که سطرهای ییتس تصویرکرده دیده می‌شود. و هنگامی که این امرتشخیص داده شود، موضوع واقعی‌ی فیلم درك می‌شود ــ موضوعی‌که تقریباً برتمامی‌ی فیلم مسلط است، اما هرگز به صراحت بیان نمی‌گردد: پیری.

این مایه درگفتگوی نخستین بین تورنتون و هارا به‌بیانیه‌یی صریح نزدیك‌تر می‌شود. تورنتون دست میبرد سمت تفنگش؛ هارا هشدارش می‌دهد. تورنتون: «فقط میخواستم ببینم هیچ‌کندتر شدی.» هارا: «نه‌اینقدر.» درست پیش‌ازاین، هارا، تفنگ‌به‌دست، وارد اتاقی می‌شود که تورنتون در حال دست و رو شستن است، و تورنتون تا وقتی‌که هارا حرفی نمیزند از وجودش بیخبر میماند. هراس از قدرت‌های در حال افول، و اشتیاق برای جبران آنها، تمامی‌ی فیلم را در بر می‌گیرد. علیرغم ظاهر تصنعی‌ی فیلم مبنی براین‌که انگیزه‌ی اصلی ملاحظات تجاری بوده، «الدورادو» یك فیلم بسیار شخصی است. آثار هاوکز پس‌از «ریوبراوو» تاحدی

زیاد به‌مثابه دلایلی برای اثبات این‌که قدرت‌های هاوکز در حال افول است تلقی شده. غوغایی‌بودن مصممانه‌ی حالت «الدورادو» به‌وضوح در محتوایش منعکس است. تأکید در سراسر فیلم روی تباهی‌پذیری‌ی جسمی قرار دارد که، گرچه همیشه به‌طورمستقیم ناشی از پیری نیست، عملا بدل میشود به‌تمثیلی برای پیری. حمله‌های وین که به‌فلج‌شدن موقت منتهی میشود صریح‌ترین نمونه‌هاست: دیده میشودکه پس‌از هرتقلا در پهلویش چنگ میزند، و هاوکز روی عجز او در دوموردی‌که از پا درمیآید سخت تکیه میکند (نگاهی بیاندازید به‌تلاش‌دیوانه‌وار وخواری‌گرفته‌اش آنگاه که پس‌از شنیدن صدای نزدیك‌شدن یك اسب‌سوار میخواهد زیر صخره‌یی پنهان شود). طرزکار با اعتیاد الکل میچم در قیاس با اعتیاد دود بی‌اندازه سطحی به‌نظر میرسد، چون تقریباً به‌تمامی برحسب معیارهای جسمی نمایشگر شده است. در «ریوبراوو» هاوکز این را که دود جسمش از اختیارش خارج بود ــ دستهای لرزان، و غیره ــ پیوسته به‌کار میبرد تا یك موقعیت روانی را بیان‌کند؛ در «الدورادو» تأکید بیشتر روی نشانه‌های برونی‌ی تباهی‌ی جسمی قرار دارد و صرفاً درهمین‌حد باقی میماند: صورت نتراشیده و سخت خسته‌ی هارا، اندازه‌ی شکمش، این‌که درشکمش چنگ می‌زند. «درمان» نیز دراساس مادی‌است و نه‌معنوی، چنان‌که در «ریوبراوو» بود، آنجاکه هیچ همانندی برای ترکیب وحشت‌آور باورت و خردل می‌سی‌سی‌پی وجود ندارد. درپایان فیلم وین ومیچم هردو به‌کمك چوب زیربغل راه میروند. این اولین‌بار نیست که هاوکز با موضوع پیری و مشکلات آن کار کرده است ــ فکر آدم فوراً متوجه بینایی‌ی تامس‌میچل در «فقط فرشته‌ها بال دارند» می‌شودکه روبه‌نابودی میرفت، و هری‌کری در «نیروی هوایی»، و ستامپی در «ریوبراوو» ــ اما این اولین‌بار است‌که این موضوع نقطه‌ی‌مرکزی و، درواقع، اصل‌توازن بخش یك‌فیلم هاوکزمی‌شود.

بگذارید درباره‌ی خشونت «الدورادو» کمی مفصل‌تر بحث کنیم. باردیگر، مقایسه با اثر پیشین نمایان‌کننده است. لحظه‌یی که هارا با تفنگش میکوبد توی صورت بارت‌جی‌سن، گرچه بسیار شبیه صحنه‌ی میخانه در «ریو براوو» است، با لحظه‌یی در «داشتن و نداشتن» شباهت بیشتری دارد، آنجاکه بوگارت دن‌سیمور را به‌باد کتك می‌گیرد: تنها درکتك‌زدن نیست که شباهت دارند بلکه در وسوسه‌ی‌کشتن‌نیز به‌هم شبیه‌اند (دستهای لرزان ــ «مرد خوشبختی هستی» ــ می‌توان حادثه‌ی ماتیو/تیلر «رود سرخ» را نیز ذکر کرد). کنش وگفتگو چنان به‌هم نزدیکند که می‌توانند یکی باشند؛ تفاوت ــ که تفاوتی بسیارمهم است ــ در انگیزه‌ی خشونت نهفته. در «داشتن و نداشتن» شباهت کاملی بین انگیزش و واکنش دیده می‌شود. در «الدورادو» انگیزش همچنان احساس می‌شود، اما شدت بسیارکمتری دارد؛ هنگامی‌که تماشاگر به‌هرحال میپذیردش هنوز، در فشارهایی‌که ورای خشونت قرار دارد، احساس می‌شود چیزی دیگر باقی‌ست. این «چیز» مطمئناً پیری یا تباهی‌ی جسمی‌ست: خشونت، افراطی، تقریباً بی‌دلیل، در حد جبرانی بیش‌از اندازه تظاهر می‌کند، در قبال زخم‌پذیری که در قهرمانهای پیشین هاوکز تقریباً وجود ندارد (مهم نیست‌که آیا قصد همین بوده یا نبوده ــ می‌توان به‌آسانی برمبنای رسم روز توجیهش‌کرد، وسترن‌ها این روزها به‌مراتب خشن‌تر هستند). وقتی صحنه‌یی‌که تورنتون ششلولبند را بیرون میراند تا زیربارانی ازگلوله قرارگیرد با صحنه‌ی اصلی‌ی آن درآخر «خواب بزرگ» مقایسه شود، همین تفاوت بین انگیزش و واکنش به‌چشم می‌خورد. از پا درافتادن ناگهانی و فلج‌شدن تورنتون روشنگر زخم‌پذیری‌ست (و بسیار شبیه یك سکته یا یك حمله‌ی قلبی‌ست). همین اصل در پس نبرد آخر با نلس‌مکلودنیز وجود دارد. نلس را به‌سختی میتوان شخصیت «خبیث» فیلم دانست· او یك حرفه‌یی دیگر است، که به‌استخدام

طرف مقابل درآمده، و وین (وهاوکز) با او رفتاری احترام‌آمیز و پرمحبت دارند. مرگ او، همراه شرمش ناشی از شکست‌خوردن از مردی‌که نمیتواند از دستی‌که باید تفنگ در چنگ داشته باشد استفاده‌کند، سخت ترحم‌انگیز است؛ به‌گونه‌یی ناخوشایند در هم‌آلوده؛ و نتیجه‌ی یك‌حیله‌ی سنجیده است ــ تنها راهی‌که وین می‌تواند برنده شود، و درنتیجه به‌اشاره‌ی به «ادب حرفه‌یی» یقیناً کیفیتی طنزآلود می‌بخشد.

فصل خودکشی‌ی لیوك مك‌دانلد از نقطه‌نظر لحن تا اندازه‌یی از بقیه‌ی فیلم جدا می‌ماند، اما از بسیاری جهات پیش‌گفتاری‌کاملا قابل پذیرش است. این پاره، با نیرویی عظیم، واقعیت مرگ، و واقعیت‌های درد وگناه راکه مرگ به‌همراه دارد معرفی می‌کند، و به‌خشونت دائماً آلوده، از نظر اخلاقی ناپاك، یا مشکوك قسمت‌های بعدی‌ی فیلم اشاره می‌کند. معصومیت قربانی (قربانیان بعدی‌ی خشونت اکثراً، میتوان گفت، مردانی حرفه‌یی هستندکه با چشم های باز وارد معرکه می‌شوند) به‌مقدار زیاد برشدت واقعه می‌افزاید. صحنه‌یی‌که تورنتون جسد پسرك را برمی‌گرداند نزد خانواده‌اش یکی از زیباترین نمونه‌های بیان ضمنی و غیر متظاهرانه‌ی فاجعه در آثار هاوکز است، چیزی‌که همواره یکی از ویژگیهای کارش بوده. حس بازگشت‌ناپذیری به‌زیبایی القاء میشود.

عوامل دیگری در فیلم وجود دارندکه به‌طور ضمنی روی سن قهرمان‌ها پافشاری می‌کنند. برخورد عجیب، و ظاهراً بی‌ربط، بین وین و دری‌پر ــ کلانتر شهری‌که وین به‌آن سفر میکند ــ تنها به این منظور است که زندگی‌ی دیگری در قبال‌زندگی‌ی ششلولبند سرگردان وین ارائه دهد: دری‌پر، پس‌ازگذشته‌یی مشکوك، در تمدن سامان‌گرفته است، و هنگام مقایسه‌ی زندگی‌ی او با زندگی‌ی وین بیشتر متذکر سن وین می‌شویم. اولین دیدار ما از مودی

(شارلین‌هولت)، به‌وضوح، مبین این اشاره است‌که باید فیلم را به منزله‌ی «ریوبراوو»ی ده سال بعد ببینیم: مودی به‌میچم میگوید وقتی شوهر قمارباز کشته شده وین به‌او کمك کرده، و درنتیجه رابطه‌یی برقرار میکند بین خودش و فدرز. ولی، مطلقاً شبیه‌فدرز نیست: امکان این‌که بتوان او را در حد همسری به‌مفهوم سنتی‌ی کلمه دید بسیار بیشتر است ــ تکیه‌گاه اصلی‌ی‌خانه، پرورش‌دهنده‌ی بچه‌ها، آشپز و خانه‌دار، و غیره ــ و فیلم با این نتیجه‌ی ضمنی خاتمه می‌پذیرد که وین در شرف دست‌کشیدن از حرفه‌اش وسامان گرفتن بااوست. اما تأکید فیلم روی این مسأله نیست: قابل توجه است‌که هیچ صحنه‌ی نهایی بین وین و مودی وجود ندارد، که با پایان «ریوبراوو» مطابقت داشته باشد ــ تنها یك‌گفته‌ی کمابیش سرسری. در واقع، رابطه‌ها در «الدورادو» به‌نحو متحیرکننده‌یی تقریباً به‌حساب نمی‌آیند. وین و میچم به‌نظر جداتر و منزوی‌تر از وین و مارتین مینمایند (تااندازه‌یی، البته، به‌این‌علت‌که هارا به مراتب‌کمتر از دود وابسته‌ی وین است؛ و طبق معمول دراینجانیز نمی‌توان شخصیت‌ها را از ستاره‌ها جدا ساخت)؛ روابط مردها ــ زن‌ها گرچه هردو فریبندگی‌ی بسیار دارند، هرگز چندان فرا نمی‌روند. در «الدورادو» احساس می‌شود که مردان ــ به‌ویژه مردان مسن‌تر ــ در مقابل تاریکی تنها ایستاده‌اند. تاریکی برفیلم تسلط دارد. از بازگشت تورنتون به‌الدورادو به‌بعد، به‌ندرت صحنه‌های روز دیده می‌شود، و صحنه‌هایی‌هم‌که در روز میگذرد بیشتر زیر سقف‌های اتاقهاست: برداشتی که آدم دارد یك شب ابدی‌ست، و احساس تمامی‌ی فیلم تحت‌تأثیر این مسأله قرار می‌گیرد. علاوه‌براین، نورپردازی‌ی صحنه‌های شبانه به‌نظر میآید چنان طرح شده تا، به‌ویژه در چهره‌ها، کیفیتی نقره‌یی و تقریباً سرد به‌وجود آورد. تاریکی‌یی‌که جهان هاوکز را احاطه می‌کند، و هنگام بحث درباره‌ی «فقط فرشته‌ها بال دارند» رویش‌تأکیدکردم،

دراینجا احساس می‌شودکه همه‌ی راهها را برآدم می‌بندد، و رابطه‌اش با سن قهرمان‌ها روشن است.

هیچ آسایش یا قیدوشرطی وجود ندارد. شعر ادگارآلن‌پو که فیلم نامش را از آن گرفته، همراه مایه‌ی آرمانی‌اش درباره‌ی «سلحشوری دلیر» درجستجوی الدورادو، امکان دارد به‌ظاهر امید آسایش ارائه دهد، اما کاربرد شعر در فیلم به‌نظر می‌آید بیشتر این است که از طریق تضاد به‌فقدان هر «الدورادو»یی در زندگی ــ یاامیدهای ــ قهرمانها اشاره کند. همانطور که وقتی می‌سی‌سی‌پی شعر را می‌خواند و می‌گوید همیشه این شعر را دوست میداشته وین‌میگوید «بران، بران بیباك؟ اما هیچوقت اینطوری که پیش نمیآید.» و هیچ‌گونه نشانه‌یی، چه‌اینجا و چه در آثار دیگر هاوکز، از تسلی‌ی مذهبی وجود ندارد. تیراندازی در کلیسا به‌زعم هیچ‌کس کفرآمیز نمی‌نماید، چون این واژه مبین مقابله‌یی سنجیده با مذهب است. در اینجا احساس می‌شود که کلیسا تنها به‌عنوان یك محیط نمایشی‌ی عالی برای یك نبرد به‌کار گرفته شده، و داغان شدن محراب (توسط گلوله‌ی قهرمانان) در حدپاره‌یی از آزاد بودنی کلی‌ست از هرقید و بند که در ساختمان صحنه دیده میشود، و نه‌کوششی برای ضربت‌واردآوردن برحساسیتهای مذهبی. صحنه، به‌نظر من، از حد هرکفرگویی میگذرد و به‌نحوی ضمنی به‌طرد کامل مسیحیت میرسد؛ این همه برای هاوکز عاری از هرگونه معناست، و در مورد استفاده از یك کلیسا به‌مانند انباری در یك مزرعه، چنان که در «ریوبراوو»، کوچکترین تردیدی به‌خود راه نمیدهد.

نزدیك پایان فیلم، هنگامی که وین، علیرغم ناتوانیهای شدید جسمی، خود را آماده‌ی آخرین جدال می‌کند، می‌سی‌سی‌پی پاره‌های بیشتری از شعر را می‌خواند:

و آنگاه که نیروی او
سرانجام به‌او وفا نکرد،
سایه‌یی زایر دید،
گفتا «سایه،
«کجا تواند بود،
«این دیار الدورادو؟»

«از بالای کوههای ماه،
«به‌پایین وادی‌ی سایه،
«بران، بران بی‌باك»،
سایه چنین جواب داد،
«اگر جویایی، جویای الدورادو.»

«سایه‌ی زایر»، به‌وضوح، به‌همان اندازه دریافتن الدورادو ناموفق است که سلحشور: الدورادویی وجود ندارد، نه درزندگی و نه درمرگ، فیلم چنین می‌گوید؛ تنها جستجو وجود دارد.

این ژرف‌ترین ویژگی‌ی هاوکز است که چنین فیلمی، که این مجمل اشاره میکند کلید اصلیش باید یأسی سیاه باشد، باید از جمله‌ی شادترین و خنده‌آورترین آثارش باشد؛ گرچه یأس سیاه نیز اینجاست، و از سطح غوغاییش چندان دور نیست. کشش بین پسزمینه‌ی سیاه و پیشزمینه‌ی شاد، درواقع، هرگز تا این اندازه عظیم نبوده است. من، در «فقط فرشته‌ها بال دارند»، به اثر عاطفی‌ی آواز خواندن گرانت بلافاصله بعد از مرگ جو اشاره کردم، تصنیف[۲] به‌صورت فریاد شادیبخشی از مبارزطلبی درمی‌آید. شادی‌ی «الدورادو» دقیقاً دارای همین کیفیت قهرمانی ست؛ اما نشان دادن شخصیتی در حین انجام این کار در اثری

---

۲) «Peanut Vendor»

نسبتاً «جوان» یك چیز است، و این که خود آن را در سن بـالای هفتاد انجام دهید چیزی دیگر است.

خنده‌ی «الدورادو» ــ یك بی‌اختیاری که به‌طرزی سنجیده به دست آمده، اما علیرغم این مسأله به‌همان اصالت ــ آخرین آثار ییتس را به‌یاد می‌آورد، جایی که میتوان یك همزیستی‌ی مشابه بین یأس و شادی‌ی قهرمانانه یافت. به‌عنوان مثال، شادی‌ی «رنگ لاجورد»[۳]، باکیفیت پرهیزکارانه‌ی صریحش، به‌یاد میآید. درآثار ییتس، البته، بعدی وجود دارد که نباید در آثار هاوکزجستجویش کرد ــ بعدی که از علاقه‌اش به‌سنت و تمدن‌های گمشده‌ی‌گذشته سرچشمه گرفته: خنده‌ی هاوکز صمیمانـه‌تر است، کمتر تـحت تأثیر تلخی قرار دارد، و نیرویی عظیم‌تر و حساسیتی را که‌کمتر تأثیرپذیر است نشان میدهد. در «الدورادو» همانند آخرین‌اشعار ییتس و در قیاس باتمامیت غنای آثار اواخر نیمه‌ی میانی، همان کم مایگی وجود دارد، همان کشاندن چیزها به‌نهایتهای افراطی، همان حس سرزندگی که به‌اندازه‌ی کافی حقیقـی‌ست ولیکـن وسیله‌ی کوششی ارادی و سنجیده ادامـه داده میشود. فـاصله‌ی زمانی بین مجموعه‌ی «برج»[۴] و «آخرین‌اشعـار»[۵] تقریباً همـان فاصله‌ی بین «ریوبراوو» و «الدورادو»ست، و از نقطه‌نظر سن دوهنرمند نیز تشابهی بسیار نزدیك وجود دارد. اما هـاوکـز، مانند ییتس، به‌گونه‌یی باشکوه به‌خودش صادق مانده.

---

۳) «Lapis Lazuli»
۴) «Tower»
۵) «Last Poems»

«سرزمین فراعنه» (۱۹۵۵)، «گروهبان یورک» (۱۹۴۱)،
«خواب بزرگ» (۱۹۴۶)، «آقایان موطلاییها را ترجیح میدهند» (۱۹۵۳)

تکمله : شکست‌ها و آثار حاشیه‌یی

«سرزمین فراعنه»

هاوکز از «سرزمین فراعنه» سلب تملك می‌کند، و برای برنامه‌ی مرور در فیلم‌هایش در موزه‌ی فیلم انگلستان[1] در سال ۱۹۶۳ تقاضا کرد این فیلم حذف شود. علت شکست آن را به‌سادگی چنین بیان می‌کند: «من نمیدانستم یك فرعون چطور حرف می‌زده»؛ گفته‌یی که سرنخ مهمی از هنر هاوکز را به‌دست می‌دهد. در حد خلاصه مجموعه‌یی از مایه‌های موجود اما تجسم نیافته، «سرزمین فراعنه» در جریان اصلی‌ی کار هاوکز قرار دارد: گروهی به وضوح تصریح شده، در اینجا اسرا؛ رشد یك مرد جوان تاحد پختگی و از طریق تجربه (دیویی‌مارتین، مانند «آسمان‌بزرگ»)؛ خصومت جنسی‌ی آنی که این‌چنین درکمدی‌های هاوکز عمومیت دارد؛ می‌توان نحوه‌یی را که هرم مایه‌ی وسوسه‌ی ذهنی‌ی فرعون (جك‌هاوکینز) میگردد با اشتغال ذهنی‌ی جان‌وین در مورد انتقال احشام در «رودسرخ» مقایسه کرد: برای هردو، هنگامی که در مسیر کاری قرار گرفته‌اند، بازگشت بدون از کف دادن آبرو غیرممکن می‌شود، و این دو فیلم مقید شدن بعدی‌ی شخصیت‌ها را در قالب‌هایی انعطاف‌ناپذیر دنبال می‌کنند.

فیلم تهی از قدرتهای ویژه نیست. یك صحنه بیش از هر صحنه جلب توجه می‌کند: ساختن هرم. یك نمای کلی تمامی‌ی

---

۱) National Film Theatre

کار را به‌تفصیل آشکار می‌کند ــ جریان پیچیده‌ی مربوط به‌تراش سنگ و بالابردن آن: برای صحت آنچه در فیلم دیده میشود زحمت بسیار کشیده شده. هاوکز در مقابل وسوسه‌ی تأثیر بیشتر یا حداکثر بهره‌برداری از آنچه ساخته شده و دقت بسیار و هزینه‌یی هنگفت ایجاب کرده مقاومت میکند و هیچ قطعی نمیدهد به‌جزئیات مجزا: آنچه برایش جالب است پیچیدگی‌ی جریان کار است و آن را به‌شکلی کامل نمایش میدهد، درحد سازمان عظیمی از قسمت‌هایی که متقابلا برهمدیگر اثر میگذارند. این کنش پیچیده در رابطه‌اش باببررسی‌ی دوربین چنان به‌خوبی سازمان یافته‌که تماشاگر آن‌را به‌وضوح تمام درك می‌کند. علاقه‌ی هاوکز به‌عرضه‌ی بی‌نقص هرچیز که از ویژگی‌هایش است احساس میشود: پاره‌ی مستند الوار در «بیابگیرش» و شکار حیوانات در «هاتاری!» به‌یاد می‌آیند. هاوکز در قبال تلاش گروهی، چه‌وقف ساختن یك هرم باشد و چه وقف تهیه‌ی یك دایرةالمعارف «گوله‌ی آتش»، واکنش شدید دارد. به‌دستیابی‌ی مثبت وهوشیاری وتلاشی که ورای آن قرار دارند احترام می‌گذارد. درواقع، هوشیاری و تلاش بیش از دستیابی اهمیت دارند؛ اهمیت دست‌یابی در این است که تجسم ملموس هوشیاری و تلاش است و نه در نفس دستیابی. حس استقلال در فعالیت گروهی نیز دارای همین‌اهمیت است. نمونه‌ی بارز این علایق بازسازی‌ی مری آن در «نیروی هوایی»ست. حتی در «سرزمین فراعنه»، جایی که مسأله‌ی مورد بحث بردگی‌ی اجباری‌ست، واکنش نخستین ستایش تلاش همگانی ست؛ هاوکز نشان می‌دهد که‌کار باایمانی جمعی آغاز می‌شود ــ فقط بعدتر است که شلاق جایگزین سرود کار می‌گردد.

چیزهای زیاد دیگری برای محفوظ نگاه‌داشتن وجود ندارد: برخی از لحظه‌ها که مبین نفرتی‌ست نسبت به‌یکه‌تازی و وحشی گریهای همراهش: رژه‌ی پیروزمندانه‌ی ابتدای فیلم، با رنگ

های خشن سرخ و آبی‌ی پرزرق و برق که در برابر زرد ـ خاکستری‌ی‌ملایم بیابان قرارمی‌گیرند،قدمهای ماشینی‌ی‌سربازان روی‌گل‌های افشانده زیر پاها؛ تباهی‌گرفتن بردگانی‌که هزارتو* را می‌سازند، زبان‌هایی که برای ممانعت از افشای اسرارش بریده میشوند، بااین همه فرمانبردار فرعون هستند، و در مقابل وعده‌ی «لذایذ» سپاس میگذارند، از دست دادن کامل عزت نفس فردی.

هاوکز نمی‌دانست «یك فرعون چطور حرف می‌زده»: چند لحظه‌یی که ارزش حفظ کردن دارند شامل تأثیرگذاری‌هایی عمومیست، و ارتباطشان با داستان فیلم جنبه‌ی تصادفی دارد. گفته‌های ردوبدل شده میان شخصیت‌ها (در هرسطحی از واقعیگرایی یا رسوم قراردادی) چندان خشك است که تفسیر مفصل را بی‌فایده می‌کند. ارزش فیلم در حد یك کل تنها به‌خاطر هشدارش است به‌طرفداران سخت‌گیر نظریه‌ی «مؤلف»[۲]، که می پندارند فیلمی که از نظر بازمایه ویژگی‌های خاص کارگردان را داشته باشد بالطبع دارای اهمیت است. آدم این حق را دارد که به‌عنوان گواه کیفیت‌ها و علایق هنرمند تنها اثری از او را انتخاب کند که در آن به‌وضوح در سطحی شخصی درگیر شده باشد، و در «سرزمین فراعنه» نشانه‌یی از این‌گونه درگیری دیده نمی‌شود. نکات گوناگونی احتمالا می‌توانستند جالب باشند: شخصیت جون‌کالینز، که آشکارا شیطانی جلوه‌گر شده، امکان داشت که به‌زنان مهاجم فیلم‌های دیگر هاوکز مربوط شود، اما برحسب آنچه به‌نحوی ملموس تجسم یافته این شخصیت مجموعه‌یی از چیزهای باسمه‌یی‌ست. «سرزمین فراعنه» آنجا مفید می‌افتد که تعریفی منفی ارائه می‌دهد از نبوغ هاوکز: نمایشی (هنگامی که این فیلم در کنار موفقیت‌هایش قرار می‌گیرد) مبنی براین که

---

۲) Auteur

هنرش، نه‌درسطح افکار یا مایه‌ها، بلکه در گوشت و خون جریان صحنه‌پردازی، آنجا که شخصیت‌ها و بازیگران بـه‌هم میآمیزنـد، زندگی می‌کنند. از نقطه‌نظر نگره*، این‌فیلم باید یکی ازمهمترین فیلم‌های هاوکز باشد؛ اما هاوکز کمتر از همه‌ی کارگردانان مهم به‌نگره نظر دارد.

«گروهبان یورك»

دلایل این که «گروهبان یـورك» در ۱۹۴۱ مورد تـحسین قـرار گرفت روشنند: قهرمان آن، یك شخصیت حقیقی کـه در جنگ جهانی‌ی اول در حالی که آرمان گرایی‌ی طبیعی‌ی خود را حـفظ کرده بود و قلباً یك صلح‌دوست باقی مانده بود صدها تن آلمانی را اسیر یاکشته بود، چنین می‌نمود که متناقض ترین انگیزه‌های اخلاقی را باهم آشتی داده است. اما این فیلم شهرتی زیرزمینی برای خود نگاه داشته و دلایل این مسأله جالب‌تراند. اولا، فضایی احترام‌آمیز در اطراف موضوع وجود دارد: حقیقت آن، لااقل در طرح کلی، تضمین شده است، و شخصیت اصلیش دارای متعالـی ترین تمامی‌ی فضایل نجابت، صمیمیت، سادگی، قهرمانگرایـی ست: هیچ‌یك از فیلمهای هاوکز دارای مبنایی که تا این اندازه ذاتاً شایسته‌ی احترام باشد نبوده است (مهم این که، این تنهـا باری بود که به‌هاوکز از طریق نامزد جایزه‌ی اسکارکردن فیلمش توهین میشود). ثانیاً، این فیلم صراحتاً با مسایل مهم اخلاقـی سروکار دارد: دو کشش متضاد ایمان مذهبی و وظیفه‌ی وطـن پرستی. از این نقطه‌نظر این فیلم در آثار هاوکز منحصر به‌فرد است: اشارات اخلاقی‌ی فیلمهایش در کنش فیلم‌ها پنهان هستند، و فیلمها با آنها درحد «مسائل» سروکـار ندارنـد. در واقـع، دقیقاً همین عوامل است که دائماً علیه موفقیت هنری‌ی فیلم کار

می‌کنند. احساس می‌شود که هاوکز دائماً به‌خاطر اجبار به «پرداختن به‌حقایق» از کار باز میماند؛ به‌عنوان هنرمندی شهودی، نمیتواند صریحاً با مسائل بزرگ درسطحی مگر یك‌سطح تصنعی روبرو شود.

در صحنه‌های معینی فیلم سوی زندگی می‌جهد. تلاش الوین برای به‌دست آوردن پول جهت خریدن قطعه‌یی از «زمین پایین»ـ خاکی حاصل‌خیزتر از زمینهای صخره‌یی‌ی دامنه‌ی تپه که او خویش خود را به‌زحمت در آن فرو می‌برد ـ برمبنای این‌اعتقادش که تصاحب آن مقدماتی ضروری‌ست برای بدست‌آوردن گریسی ویلیامز ـ کیفیت اساسی‌ی قهرمان هاوکزی را نمایان می‌سازد: الوین وظیفه‌یی برای خود در نظر گرفته است، و انجام آن به صورت مساله‌ی عزت نفس درمی‌آید. پس از تیراندازی‌ی بوقلمون، صحنه‌یی که پول لازم را وقتی به‌دست می‌آورد که پی میبرد زمین پیشاپیش به‌یك رقیب فروخته شده، در حالی که با استیصالی کینه‌توزانه قصد رفتن میکند گریسی او را می‌خواند «اوه‌الوین، هیچ فرقی نداره»؛ که الوین پاسخش می‌دهد «برای من داره»: نیازروبروشدن با مبارزه‌یی علیه عزت‌نفسش‌جای‌هدف ابتدایی‌ی به‌دست آوردن گریسی را گرفته است. این لحظه بیش از هرلحظه‌ی دیگر فیلم از ویژگی‌ی‌هاوکز برخوردار است. صحنه‌های کار و کوشش که به‌تیراندازی‌ی بوقلمون منجر می‌شود دارای چنان شدت و زیبایی‌ست‌که در واقعی بودن واکنش هاوکز، اینجا، نسبت به‌دستمایه‌اش جای هیچ شکی باقی نمی‌گذارد. رابطه‌ی بین یورك ومادرش، برمبنای احترام مشترك، و تقریباً بدون یك کلمه حرف، به‌زیبایی و به‌موجزترین وجهی تجسم یافته است. الوین پس از یك فصل مشروب‌خواری به‌خانه باز می‌گردد. در آستانه می‌ایستد و مادرش یك سطل آب رویش میپاشد. سر میز می‌نشینند، مادرش به‌او نمك تعارف می‌کند، به‌هم لبخند می‌زنند.

تقریباً هیچ‌کلمه‌یی ادا نمی‌شود؛ تمامی‌ی رابطه از طریق حوادث، حرکات، و حالات چهره بیان می‌شود: فرمانبرداری‌ی الوین از مادرش به‌گونه‌یی وابسته یا غیر مردانه نیست، بلکه از احترام نسبت به‌موقعیت مادر و خود مادر ناشی می‌شود؛ مادر در رفتارش نسبت به‌پسرش، تسلیم هوسهایش نمیشود، بلکه او را واقعاً درك می‌کند، او را به‌خوبی درحد آنچه هست می‌شناسد و بی‌جهت تحت تأثیر آنچه می‌کند قرار نمی‌گیرد.

حس زندگی‌ی اجتماعی به‌خوبی نشان داده میشود. هاوکز در اینجا به‌مراتب موفق‌تر از هنگامی‌ست که با زندگی‌ی اجتماعی در «بیابگیرش» یا بادربار فرعون‌کار میکند (تنها نمونه‌های دیگر در فیلم‌های ماجرایی که دارای اجتماعات بنیان‌گرفته‌اند). با این همه، به‌طرزی متناقض‌نما، در این «واقعیگرا»ترین فیلم هاوکز آدم به‌گونه‌یی ناآسوده متذکر تحریف‌هایی در واقعیت است که غالباً همراه نام هالیوود به‌ذهن می‌آیند. گریسی ویلیامزی که جوان لزلی مجسمش می‌سازد، به‌عنوان نمونه، علیرغم همه‌ی کوششها برای این که درست حرف بزند و ظاهری درست داشته باشد، در حد برداشتی هالیوودی از یك دختر دهاتی باقی می‌ماند. در محدوده‌ی قراردادهای هالیوودی، بازی‌ی هنر پیشه فریبنده است؛ در خارج این قراردادها، تصنعی می‌نماید.

در صحنه‌های نبرد ضعف جدی‌تر می‌شود. بازسازی‌ی میدان نبرد جنگ جهانی‌ی اول اصیل می‌نماید؛ هیچ‌چیز نمی‌توانست بی‌شکوه‌تر و بی‌احساس‌تر باشد. زشتی، ویرانی، و سردرگمی‌ی ازاختیار خارج شده به‌وضوح بیان می‌شوند، نبرد پیچیده، هرچند هم که برای جنگجویان درهم برهم باشد، به‌چشم تماشاگر روشن می‌آید. اما طرز کار با جزئیات، چه در شخصیت‌ها و چه در رفتار آنها، مطلقاً با این همه هماهنگی ندارد. ما به‌یکباره درون جهان قراردادها پرتاب میشویم، آن تندنویسی‌ی راحت توافق شده‌برای

تجسم بخشیدن به‌یك تجربه که می‌تواند این‌چنین به‌سادگی تا حد چیزی باسمه‌یی تنزل کند. مرگ «متخصص هل‌دادن» (جورج توبیاس) وجود دارد، که پیشه‌ی دوران صلحش انباشتن مردم در قطار زیر زمینی در ساعات شلوغ بوده، همراه باگفته‌ی اجتناب ناپذیر «آخر خط». بی‌احساسی‌یی که فیلم نمایشگر می‌کند بدتر از همه تقلید صدای بوقلمون الوین است برای این که سربازان آلمانی سرشان‌را بیرون بیاورند. صحنه‌های پیشین نبرد مرگ را به‌گونه‌یی واقعیگرا درهم آلوده و دهشت‌انگیز جلوه‌گر کرده (گرچه منحصراً امریکایی‌ها هستندکه به‌طرزی‌آلوده ودهشت‌انگیز می‌میرند ــ مرگ آلمانی‌ها تمیز و بی‌درد است)؛ آنگاه، به‌یکباره، از ما خواسته می‌شود کشتار را در حد یك شوخی تلقی کنیم ــ هیچ‌گونه امکان اشتباه انگاشتن لحن وجود ندارد، و به‌نظر من زننده می‌نماید. مسأله‌ی سطح اهمیت است که از طریق محتوا تصریح میشود. حیله‌ی تقلید صدای بوقلمون در اوج نبرد «ریوبراوو»، جایی که قراردادها دائم دست‌اندر کارند و هرگز از ما خواسته نمی‌شود به‌درد و وحشت مرگ‌های خشن فکر کنیم، کاملا قابل پذیرش است: فیلم درباره‌ی این مسائل نیست. اما «گروهبان یورك»، تااندازه‌یی، در باره‌ی همین مسائل است: مذهب یورك او را از کشتن منع میکند، و با وحشت‌انگیز نشان دادن مرگ امریکایی‌ها و سرسری یا مضحك نمایش دادن مرگ آلمانی‌ها، هاوکز به‌شدت تقلب می‌کند ــ هدف احتمالا آسان ساختن پذیرش گفته‌ی بعدی‌ی یورك است برای تماشاگران، مبنی براین که تنها به‌خاطر متوقف کردن کشتار به‌این همه دست زده است. اما توضیح دادن حقانیت بخشیدن نیست.

نیمه‌ی اول «گروهبان یورك» از نقطه نظر سبك بسیار زیباست. ترکیب‌ها، وکیفیت‌فیلمبرداری، یادآور نقاشی‌ی«بدوی» امریکایی‌ست: نگاهی بیندازید به صحنه‌هایی که الوین شخم

میزند و گریسی برای بوسیدنش می‌آید، آدمها و گاوآهن در مقابل پسزمینه‌ی افق؛ صحنه‌یی که یورك، هنگام مرخصی، باسگش برتخته سنگی می‌نشیند و به‌خواندن کتاب تاریخ امریکا که از طرف افسر فرمانده‌اش به‌او قرض داده شده می‌پردازد؛ صحنه‌ی دگرگونیش. هاوکز درپی‌ی سبکی بوده‌که سادگی‌ی‌زندگی‌ی‌شخصیت هارا بیان‌کند. اما، باتمام‌زیبایی‌اش، این‌خودمبین محدودیت‌های فیلم است: در هیچ‌یك از فیلم‌های هاوکز هنگامی که با تمامی‌ی فشارش کار می‌کند «چه فیلمبرداری‌ی زیبایی! چه‌ترکیب‌های بی‌نظیری!» به‌عنوان اولین واکنش به‌ذهن تماشاگر نمی‌آیند. ظاهری بودن هرآنچه باید تجسم مییافته خود را به‌مصممانه‌ترین وجهی در طرز کار با مذهب آشکار می‌سازد. مذهبی که تصویر شده ساده و طبیعی‌ست ــ نحوه‌ی ارائه‌ی واعظ ــ متصدی‌ی فروشگاه (والتر برنن)، به‌عنوان سخنگوی اصلیش، موقعیت آن را به‌خوبی نمایان میسازد. به‌آن کیفیت متقاعدکننده‌یی زمینی، و روستایی داده شده، که از طریق تمثیلهایی خانگی درباره‌ی پیدا کردن بذر و شخم زدن از کنار صخره‌ها بیان میشود. اما اگر هرگز احساس نمی‌کنیم که از ما خواسته شده آن را بپذیریم، هرگز این احساس را نیز نداریم که‌هاوکز به‌ویژه درگیرآن‌بوده؛ باصلح‌دوستی‌ی الوین، و دلایل مذهبی‌ی آن، به‌نحوی سرسری کار می‌شود، که ضعفی فلج‌کننده است، چرا که این عوامل به‌نحوی گریز ناپذیر مرکز موضوع فیلم هستند. زیبایی‌ی «بدوی»ی صحنه‌یی که الوین تاریخ ایالات متحده را می‌خواند و مکاشفه باطلوع آفتاب همزمان می‌شود، گرچه در سادگی وقدرت تصویرش چشمگیر است، در حدوسیله‌یی جلوه می‌کند برای اجتناب از کار با مشکل درونی‌ی الوین، تأثیر مذهب روی الوین ــ خودداری‌ی «مسیحی»اش در قبال مردانی که «زمین پایین» معهود را (اگر نه شرعاً، اخلاقاً) ربوده‌اند ــ دقیقاً در جهت مخالف روح کار هاوکز

پیش می‌رود، با این همه هاوکز (بی‌شك به‌خاطر حقایق، و این که الوین‌یورك واقعی هنوز زنده بوده) به‌نظر می‌رسد جرأت‌مقابله‌ی سرسختانه باآنها را نداشته است: حمله‌ی پرشهامت گریسی بـه الوین به‌خاطر این که به‌طرزی غیر طبیعی و زننده «شریف» است تااندازه‌یی اهمیت می‌یابد، اما در فیلم به‌عنوان یك کل از نظر ناپدید می‌شود. برخی ازمنتقدین فیلم را در حد فاجعه‌ی مردی می‌بینندکه به‌خاطرانجام‌آنچه خلاف اعتقاداتش‌بوده‌مدال میگیرد: این فکر به‌نحوی ضمنی در دستمایه هست: اما هرگـز به‌نحـوی کامل تجسم نمی‌یابد. هاوکز خود در مصاحبه‌هایش در این‌باره تا اندازه‌یی نامطمئن به‌نظر می‌آید.

«خواب بزرگ»

«خواب بزرگ» دقیقاً یك شکست نیست، امـا مـوفقیتش درون مقیدترین محدویت‌ها قرار گرفته، و استقبال همگانی‌ی فعلی در خور بررسی‌ست.

هنگامی که برای نخستین‌بار روی پرده آمد به‌خاطر خشونت و ضد اخلاقی بودن مورد حمله قرار گرفت. شهرتش در قیاس با دستاوردش بی‌اندازه نامتناسب است، دقیقاً به‌خاطر همان‌کیفیت هایی که در دهه‌ی چهل موجب مخالفتها شده بود: خشونت، تلخ اندیشی، طرز تلقی‌ی خشن، طنز «سیـاه» اکنـون همه رسم روز هستند، به‌همان‌گونه‌که بوگارت رسم روزاست. به‌گونه‌یی‌شگرف، چنین می‌نماید که کیفیت‌های واقعی‌ی «خواب بزرگ» تا حـدی زیاد توسط مهاجمان ومدافعان به‌یك‌اندازه نادیده‌گرفته شده‌اند.

مسأله‌ی سبك و شیوه حایز اهمیت است. تفاوت عـظیم بین فیلم هاوکز و کتاب چندلر (که فیلم از نظر روایتـی آن را دقیقاً

دنبال می‌کند) به این مساله بستگی‌ی مستقیم دارد. کتاب به‌شکل اول شخص وسیله‌ی مارلو بازگو می‌شود، و خواننده در تمامی کتاب در محدوده‌ی حساسیت سطحی و خام مارلو، که هیچ چیز دیگر کتاب موقعیتش را مشخص نمیکند، مقید است ــ قیدی چنان محدودکننده که‌هرگونه توجه جدی به‌چندلر را از بنیان بی‌ارزش میسازد. ماناچاریم همه‌ی شخصیت‌هارا برحسب معیارهای مارلو ببینیم، برحسب زبان‌یك نوجوان متوقف مانده وتلخ‌اندیش، که به طرزی خسته‌کننده اصرار می‌ورزد زیرکی‌ی خودرا نمایشگرکند.

در هیچ لحظه و به‌هیچ‌گونه هاوکز نمیکوشد تا برای این سبك یك معادل بصری بیابد. و ما را درآگاهی‌ی مارلو نیز زندانی نمی کند. رابرت‌مونتگمری[۳] کوشید تا دقیقاً همین کار را در فیلمش[۴] انجام دهد، با استفاده از فن به‌کار گرفتن دوربین به‌جای چشم قهرمان در سراسر فیلم، باخود مونتگمری، در نقش مارلو، که تنها وقتی در آینه نگاه می‌کند مرئی‌ست اما طبق این نگره دایماً حضور دارد. طبق همین نگره تماشاگر تبدیل میشد به مارلو/ مونتگمری. لحظه‌یی تأمل باید میتوانسته نادرستی‌ی این استدلال را برملا سازد، اما این یکی از آن «افکار مشعشعانه»یی‌ست که استعدادهای بی‌اهمیت گرایشی دارند درش بیاویزند و رهایش نکنند. نه‌تنها حس درگیری‌ی تماشاگر تشدید نمیشود، این فن از آنجا که به‌شدت مزاحم است جدایی میاورد. هیچکاك، که معمولا تماشاگر را تشجیع می‌کند تا خود را به‌جای قهرمان فیلم بگذارد، هرگز این فن را به‌شیوه‌یی اینچنین‌سطحی به‌کار نمی‌گیرد. هنگامی که در آینه نگاه میکنیم، این چهره‌ی رابرت مونتگمری نیست که نگاهمان را پاسخ میدهد؛ هنگامی‌که شخصیت‌ها چشم در چشم ما می‌دوزند و مستقیماً از فراز پرده با ما سخن می‌گویند، و ظاهراً در انتظار پاسخ ما هستند، واکنش ما خودآگاهی‌ی شدید است، و

---

۳) Robert Montgomery ۴) «Lady in the Lake»

فوراً متذکر میشویم که، هرکسی که هستیم، فیلیپ مارلو نیستیم. هنگامی که در لحظه‌یی از فیلم یکی از شخصیت‌ها به‌صورت مـا (یا به‌دوربین)مشت می‌زند، اثرآن، گرچه ناهنجار، شاید درمنتقل ساختن تعجب مارلو قابل دفاع باشد: از جا می‌جهیم. اما بعدتر وقتی یك شخصیت صورتش را در نمای بسیار نزدیك از درون پنجره‌ی ماشین سوی ما می‌فشارد، و یك مشت، که طبق نگره مشت خود ماست، ناگهان از پایین پرده بالا می‌آید و بربینی‌اش کوبیده میشود، بالاتر می‌جهیم.

با این همه حتی اگر این فن کارگر هم می‌افتاد، نتیجه لزوماً پست‌تر از «خواب بزرگ» بود. چه هاوکز، برخلاف چندلـر و مونتگمری، ما را از آگاهی‌ی مارلو می‌رهاند، کنش و شخصیت‌ها (از جمله مارلو) را با عینیت‌معمول‌خود عرضه‌می‌کند. درست است که هرصحنه بابوگارت می‌آغازد و با او به‌انجام می‌رسد، و این‌که ما فقط آنچه را اومی‌داند می‌دانیم؛ اماناچار نیستیم‌دقیقاً همانطور که‌او می‌بیند ببینیم. از این گذشته، آنچه در اینجاداریم این نیست که بوگارت نقش مارلو را بازی میکند بلکه این مارلوست که به صورت بوگارت درمی‌آید. مارلوی آرمانی ــ از نقطه نظر وفاداری به اصل دیك‌پاول[۵] در فیلم[۶] ادوارد دمیتریك[۷] است: پـاول دقیقاً همان سطحی بودن و پسرچه بودن ــ خشونت ظاهری‌ی ــ مارلوی چندلر را داراست. این شخصیت وقتی توسط بوگارت مجسم می شود، به‌نوعی محبت و پختگی دست می‌یابد که هرگز درکتاب وجود نداشته است؛ متلك‌های زیرکانه و تلخ اندیشانه به‌نحوی که هرگز چند لر به‌آن دست نیافته موقعیت‌میابند، و وظیفه‌ی‌تجسم‌بخشیدن به‌مارلو که در کتاب تماماً به‌عهده‌ی آنهاست از آنها گرفته میشود.

دمیتریك مرتباً در جستجوی معادلهایی‌ست برای نشر چندلر.

---

۵) Dick Powell

۶) «Farewell my Lovely»

۷) Edward Dmytryk

هنگامی که مارلو با ضربه‌یی از پا درمی‌آید، تفسیرش به‌دنبال می‌آید، «برکه‌ی سیاهی جلوی‌پایم دهان باز کرد؛ به‌درون پریدم»، و پرده از مرکب پوشیده می‌شود. سبك دمیتریك گرایشی سوی سنگینی‌ی آلمانی دارد، با انعکاسهایی از گویاییگرایی*ی آلمانی در نور و جلوه‌های خاص سینمایی، در تضاد با سطحی بودن چندلر و بی‌این‌که بدل به‌تفسیری با معنا گردد برکتاب چندلر. «باز» بودن فیلم هاوکز ــ سبکی آرام، عینی و «کلاسیك»، تدوین و حرکت دوربین مطلقاً در محدوده‌ی بیان داستان ــ هرگز تماشاگر را تحت فشار قرار نمیدهد.

دلیلی کما بیش منفی برای ستایش فیلم. در زمینه‌ی دلایل مثبت‌تر، کدام ویژگیهای فیلم است که فضای داستان بلند چندلر را به صورت فضایی به ظرافت متفاوت در می‌آورد؟ گفتن این حرف درباره‌ی فیلمی که به خاطر سیاهی وسبعیتش تمجید یا تقبیح شده ناهنجار مینماید، فیلمی که شامل (تصور می‌کنم) هفت قتل و وحشیگری‌های تصادفی‌ی متعددست؛ اما آنچه فیلم را از کتاب جدا میکند فریبندگی و لطافت است. حضورشان تا اندازه‌یی بستگی دارد به حضور هامفری بوگارت، اما تماماً توسط آن توجیه نمی‌شود. فیلم مرتب ــ وکتاب تقریباً هرگز ــ حسی از رابطه‌هایی مثبت وپر محبت به‌مامی دهد؛ در کتاب شخصیت‌ها فقط به‌نحوی متغیر رفتارهایی «خشن» نسبت به یکدیگر پیش می‌گیرند. در کتاب فقط اشاره‌یی وجود دارد به محبت و احترام متقابلی که در نخستین صحنه‌ی فیلم به طرزی تا این اندازه طبیعی بین مارلو و ژنرال سترن وود به وجود می‌آید، و همچنین برای لطافت بین بوگارت و دختر در کتاب فروشی (دورتی مالون)، که چنین به سادگی بیان شده، معادلی ارائه نمی‌دهد. گذشته از هر چیز رابطه‌ی بوگارت ــ باکال وجود دارد که، گرچه گفتگو خشن وتلخ اندیشانه باقی می‌ماند (و بیشترش گفتگوی اصلی‌ی چندلر است)،

بازی‌ی هنر پیشه‌ها گونه‌یی از آگاهی‌ی پر محبت و مشترك را بیان می‌دارد. صحنه‌ی کوچك و برویهم جالب و مضحکی که به پنیس تلفن میکنند و سپس می‌کوشند کسی را که طرف دیگر خط است متقاعد سازند او به آنها تلفن کرده به مثابه یکی از آن فکرهایی ست که از همکاری‌ی کارگردان و بازیگران پدید شده.

قرار دادن فیلم هاوکز در کنار «شاهین مالت» اثر هیوستن نیز بسیار روشنگر است. فیلم هیوستن در مورد قصد نهایی‌اش مصمم‌تر است، طرح داستان آن روشن‌تر است: ترجمه‌ی وفاداری ست از داستان بلند دشیل‌همت[۸]. فیلم هاوکز بازتراست. هیوستن چنان مصمم است طرح داستان فیلم را توضیح دهد که در فیلم به مقداری بیش از اندازه گفتگو وجود دارد: بیش از، حتی، «خواب بزرگ». طرز تلقی‌ی هاوکز از طرح داستان فیلم چندان جدی نیست. تقریباً هیچ کس نمیتواند حوادث را دنبال کند، از جمله خود هاوکز ظاهراً، که ادعا میکند در مورد یکی از قتلها هنوز نمیداند قاتل کیست. فیلم طرح کتاب چندلر را تقریباً قدم به‌قدم تا فصل آخر دنبال می‌کند، و ناگاه قاتلی دیگر را بر می‌گزیند. اگر یکباره معلوم میشد که باکال قاتل است بدون تردید این مساله مخالف تمامی‌ی روح فیلم بود، اما این تغییر آخر قضایا را روشن‌تر نمیکند. آیا این بی اعتنایی به طرح داستان بیشتر نمایشگر قدرت هاوکز نیست تا ضعفش؟ آدم به هاوکز به خاطر این که تصور اصلیش از فیلم در وهله‌ی اول برحسب رابطه‌ی بوگارت ــ باکال و رابطه‌ی اخلاقی‌ی بوگارت با پسزمینه و فضای کلی‌ست احترام می‌گذارد. در حالی‌که همت بر چندلر برتری دارد، هاوکز از هیوستن برتر است. اما فضای همت ــ چندلر برای هاوکز خفقان آورتر از این است که بتواند در آن شادمانه دم‌بزند: تا آنجا که می‌تواند هواهای تازه به درون فیلمش میآورد.

---

۸) Dashiell Hammett

ستایش‌گران تمام عیار هاوکز بر «آقایان موطلاییها را ترجیح میدهند» ارج بسیار می‌نهند. آنها، شاید چنان از تشخیص رنگ و بوی هاوکز لذت میبرند که نمی‌توانند نقص‌هایش را ببینند ــ خطری معمول که همه‌ی کسانی را که در آثار یك هنرمند غرق شده‌اند تهدید میکند. «آقایان موطلاییها را ترجیح میدهند» اثری مشخص هست اما تشخصی ویژه ندارد: بسیاری از ویژگیهای کمدی‌ی هاوکزی به حالتی خام عرضه می‌شوند، اما هرگز به وحدتی رضایت بخش دست نمی‌یابند. فیلم فاقد هرگونه هسته‌ی محکم و مثبت است، هسته‌یی که بتواند به عناصر گوناگونش عمق و معنا ببخشد.

طنز شکننده‌ی انیتالوس برمبنای جزئیات با حس خشن و سخی‌ی کمدی‌ی هاوکز قابل قیاس نیست. دستمایه از طریق یك اقتباس برادوی، که پیشاپیش گسترش یافته بود، به هاوکز رسید؛ بیشتر آن کم مایه و پیش پا افتاده است. هاوکز گاهگاه از طریق فشارآوردن روی خصلت عامی بودن که در شخصیت لورلای نهفته است فیلم را تا سرحدی افراطی پیش میراند و اجازه‌میدهد همین عامل‌سبك فیلم را پدید سازد. نحوه‌ی ارائه‌ی «بهترین دوستان یك دختر الماسها هستند»، با برخوردهای درخشان سرخ و عنابی، قالبی کردن نا هنجار حرکات و حالات چهره، چلچراغ‌ها و شمعدانی‌های مخوف انسانی، اثر غیر انسانی‌کننده‌ی طرز تلقی‌ی لورلای را که مبنای آن پول و تمامی‌ی وسوسه‌ی آن پول است، و تنزل انسان را تا حد آشیاء بیان می‌کند.

هاوکز، در مصاحبه‌یی، ظاهراً بدون این که خود متوجه شود،

به ضعف مرکزی‌ی فیلم اشاره کرده است. «فیلم کاریکاتوری کامل بود، هجوی درباره‌ی جنسیات. فیلم جنسیات طبیعی نداشت. جین راسل باید سلامت عقل را نمایشگر میکرد.» این تناقض درسرتاسر فیلم در شخصیت راسل منعکس است. هاوکز او را تا اندازه‌یی در حد معادلی شهوانی برای لورلای (مریلین مونرو) در نظر گرفته بود: دروتی مردان را به خاطر جنسیات جمع میکند و حریصانه میدرد همان‌گونه که لورلای به خاطر پول. این مسأله برخی از برنده‌ترین لحظه‌های فیلم را به ما میدهد، و مبین این مسأله است که اگر هاوکز دستمایه‌ی خود را بی‌رحمانه‌تر تغییر شکل می‌داد فیلم به چه صورتی در می‌آمد: یك داستان اخلاقی‌ی نوی غریب ــ عجیب، پستی گرفتن ارزشهای معاصر پول و تجربه های عاشقانه تا حد پوچی وقتی راهی به جایی ندارند و به خود بسنده میکنند. بهترین صحنه‌ی فیلم ارائه‌ی «هیچ کس اینجا طرفدار عشق نیست؟» در ورزشگاه کشتی‌ست، با جین راسل که توسط گروه ورزشکاران المپیك محاصره شده اما ورزشکاران چنان غرق در تمرین‌های پرورش اندامشان هستند که متوجه او نیستند؛ چهره‌های خالی و حرکات ماشینی مبین ماشینی شدن آدم‌هاست: صحنه معادلی‌ست برای صحنه‌ی «الماس‌ها».

تصور اصلی‌ی شخصیت دروتی در حد یك ماده ببرشهوانی «نماینده‌ی سلامت عقل» انگاشتن او را غیر ممکن می‌سازد؛ صحنه‌های عشق‌ورزی‌ی او با کارآگاه خصوصی مالون (الیوت‌رید)، که بر دستمایه‌یی پیش پا افتاده بنا گردیده وتقریباً جدی ارائه داده میشود، به منظور نمایشگر کردن موقعیت رابطه‌ی لورلای و «عاشق» میلیونر و به طرزی مضحك بی‌خاصیتش (تامی نونان) بوده، و در نتیجه فقط تا حد زیادی دستپاچه‌کننده است. کار کرد شخصیت راسل به نحوی عمدی تغییر می‌کند، و تماشاگر نمی‌تواند خود را با این تغییر وفق دهد. مالون به نظر فقط کمی «مرد»تر

از قربانی‌ی بیچاره‌ی لورلای می‌آید، و از نو احساس میشود که در هدف اصلی سردرگمی وجود داشته است. تحقیر ویژه‌یی که در دستهای این دوزن بر مالون وارد میآید (در تنها صحنه‌ی واقعاً خنده‌آور فیلم مالون پاك خیس آب میشود، شلوارش را در میاورند، و لباس خواب زنانه‌ی پرداری تنش میکننـــد و میاندازندش در راهروی کشتی) بر هرگونه شأن ذاتیش مسلط میشود، و جـــد‌ی انگاشتن او را در حد جفتی مناسب برای دروتی غیرممکن می‌سازد. در لحظه‌هایی او را نمونه‌ی دیگری تلقی می‌کنیم از یك نرینه‌ی بی خاصیت در جهانی که تحت تسلط زنان است؛ بیشتر اوقات یك قهرمان قرار دادی‌ی کمدی ــ موزیکال است.

«آقایان موطلاییها را ترجیح میدهند» بیش از تمامی‌ی فیلم های هاوکز پر نقیصه است، به خاطر شکافهایی که بین اصالت پر جرأت هاوکز و قرار دادهای «ایمن» صنعتی تجاری شده وجود دارد. فیلم حاوی‌ی چیزهای چشم‌گیر هست، اما به هنگام تحلیل از هم میپاشد.

پاشگاه ادبیات

فیلمشناسی

هوارد هاوکز
(*Howard Winchester Hawks*)

متولد Goshen، Indiana، ایالات متحده‌ی امریکا، ۱۸۹۶[1]
تحصیلات، مهندسی‌ی مکانیک در دانشگاه Cornell، نیویرک
هوانورد در جنگ جهانی‌ی اول
شغلی در کارخانه‌ی هواپیماسازی[2]

کار سینماییش را در شرکت Mary Pickford به عنوان متصدی‌ی بخش اثاثه شروع میکند، بعد به بخش تدوین میرود، بعد به بخش فیلمنامه. مدتی دستیار M. Neilan است. دوفیلم کوتاه کمدی مینویسد و کارگردانی میکند، به‌سرمایه‌ی شخصی. به عنوان نویسنده‌ی فیلمنامه روی «Tiger Love» (۱۹۲۴)، کار میکند، وداستانهای«Dressmaker from Paris» (۱۹۲۵)و«Quicksand» (۱۹۲۶) را مینویسد.

---

۱) روز ۳۰ ماه می. (این حاشیه وحاشیه‌های بعدی‌ی این‌بخش از فیلمشناسی‌ی هاوکز در شماره‌ی ۵ مجله‌ی «Movie»، دسامبر ۱۹۶۲، گرفته شده است.)
۲) از شانزده تا بیست و یك سالگی راننده‌ی ماشینهای مسابقه بوده و یکی‌دو ماشین همچنان که یکی دو هواپیما ساخته است.

۱۹۲۶ «راه افتخار»
(«*The Road to Glory*»)

کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	L. G. Rigby، از داستانی نوشته‌ی هاوکز
مدیر فیلمبرداری	Joseph August

هنرپیشه‌ها :
May McAvoy، Rockliffe Fellows، Leslie Fenton،
Ford Sterling .

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۷ فوریه‌ی ۱۹۲۶
طول فیلم، ۹۳ دقیقه
پخش: William Fox[۳]

۱۹۲۶ «برگهای انجیر»
(«*Fig Leaves*»)

کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	Hope Loring، Louis D. Lighton، از داستانی نوشته‌ی هاوکز
مدیر فیلمبرداری	جوزف اوگست
لباسها	Adrian

---

۳) داستانی درباره‌ی واکنشهای دختری جوان در قبال نابینا شدن. بمن این فیلم و فیلم ۱۹۳۶ هاوکز به همین نام رابطه‌یی وجود ندارد. هیچ نسخه‌یی از فیلم دردست نیست. (فیلم بادست رنگ شده بوده.)

هنرپیشه‌ها :
André de Béranger ،Olive Borden ،George O'Brien،
.William Austin ،Heine Conklin ،Phyllis Haver

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۲۲ی اگست ۱۹۲۶
طول فیلم، ۱۰۹ دقیقه
پخش: ویلیام فوکس[۴]

۱۹۲۷ «گهواره دزدها»
(«*The Cradle Snatchers*»)

کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	Sarah Y. Mason، از نمایشنامه‌یی نوشته‌ی Russell Medcraft و Norma Mitchell
مدیر فیلمبرداری	L. William O'Connell

هنرپیشه‌ها :
Louise Fazenda ،Sally Eilers ،Nick Stuart ،Arthur Lake،
.Dorothy Phillips ،Joseph Striker ،Ethel Wales

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۲۴ اپریل ۱۹۲۷
طول فیلم، ۱۰۳ دقیقه
پخش: ویلیام فوکس[۵]

---

۴) فیلم دارای دو صحنه‌ی رنگی‌ست.
۵) فیلم برمبنای نمایشنامه‌یی کمدی ساخته شده؛ وبه گفته‌ی هاوکز از نقطه‌نظر ضرب شهیه کمدی‌های ناطقش بوده، خیلی سریع. هیچ نسخه‌یی از فیلم در دست نیست.

۱۹۲۷ «عشق فروشی»
(*«Paid to Love»*)

کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	William M. Conselman، Seton I. Miller، از داستانی نوشته‌ی Harry Carr
مدیر فیلمبرداری	ل. ویلیام اوکانل

هنرپیشه‌ها :
Virginia Valli، جورج اوبراین، William Powell، J. Farrell Macdonald، Thomas Jefferson.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۱۵ می‌ی ۱۹۲۷
طول فیلم، ۱۱۳ دقیقه
پخش: ویلیام فوکس[۶]

۱۹۲۸ «دختری در هر بندر»
(*«A Girl in Every Port»*)

کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	سیتون ی. میلر، از داستانی نوشته‌ی هاوکز
فیلمبرداری	ل. ویلیام اوکانل، R. J. Berquist
تدوین	Ralph Dixon
عنوانِ نوشته‌ها [titles]	Malcolm Stuart Baylan

---

۶) فیلم با دست رنگ شده است.

هنرپیشه‌ها :
Louise Brooks ،Robert Armstrong ،Victor McLaglen،
Maria Casajuana ،Natalie Joyce ،Gretel Yoltz.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۲۶ فوریه‌ی ۱۹۲۸
طول فیلم، ۹۸ دقیقه
پخش: ویلیام فوکس[۷]

۱۹۲۸ «*Fazil*»

کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	سیتون ی. میلر، Philip Klein، از نمایشنامه‌ی «L'Insoumise»، نوشته‌ی Pierre Frondaie، و اقتباس انگلیسی‌ی نمایشنامه، «Prince Fazil»
مدیر فیلمبرداری	ل. ویلیام اوکانل
تدوین	رالف دیکسن

هنرپیشه‌ها :
Charles Farrell ،Greta Nissen ،John Boles ،Mae Busch،
Hank Mann ،Vadim Vraneff ،Eddie Sturgis ،Tyler Brooke،
Josephine Borio.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۹ سپتامبر ۱۹۲۸
طول فیلم، ۱۱۳ دقیقه
پخش: ویلیام فوکس[۸]

---

۷) فیلم با دست رنگ شده است.
۸) فیلم دارای نوار صوتی‌ی همزمان بوده. هیچ نسخه‌یی از فیلم در دست نیست .

۱۹۲۸ «سیرک هوایی»
(«*The Air Circus*»)

کارگردانها	هوارد هاوکز و Lewis B. Seiler
فیلمنامه	سیتون ی. میلر، Norman Z. McLeod، از داستانی نوشته‌ی Graham Baker و Andrew Bennison
مدیر فیلمبرداری	Dan Clarke
تدوین	رالف دیکسن
عنوانِنوشته‌ها	William Kernell
گفتگو	Hugh Herbert

هنرپیشه‌ها :
آرتور لیک، Sue Carol، David Rollins، Charles Delaney، هاین کانکلین، Louise Dresser، Carl Robinson.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۳۰ی سپتامبر ۱۹۲۸
طول فیلم، ۱۱۸ دقیقه
پخش: ویلیام فوکس[۹]

۱۹۲۹ «آخرین پرونده‌ی ترنت»
(«*Trent's Last Case*»)

کارگردان	هوارد هاوکز

---

۹) فیلم در هشت حلقه بوده (قسمتهایی از فیلم ناطق بوده، همراه موسیقی و آثار صوتی، بعضی از صحنه های فیلم با دست رنگ شده بوده.) هیچ نسخه‌یی از این فیلم در دست نیست.

فیلمنامه — Scott Darling، Beulah Marie Dix،
از داستان بلندی نوشته‌ی E. C. Bentley

مدیر فیلمبرداری — Harold Rosson

عنوانِنوشته‌ها — ملکوم ستیوارت بیلن

هنرپیشه‌ها:
Raymond Griffith، Marceline Day، Raymond Hutton،
Lawrence Gray، Donald Crisp، Edgar Kennedy،
Nicholas Soussanin، Anita Carvin.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۳۱ مارچ ۱۹۲۹
طول فیلم، ۹۶ دقیقه
پخش: ویلیام فوکس[۱۰]

۱۹۳۰ «پاسداران سحر» («*The Dawn Patrol*»)

کارگردان — هوارد هاوکز

فیلمنامه — هاوکز، Don Totheroh، سیتون ی. میلر،
ازداستانی،«The Flight Commander»،
نوشته‌ی John Monk Saunders

مدیر فیلمبرداری — Ernest Haller

تدوین — Ray Curtiss

---

۱۰) فیلم، به گفته‌ی هاوکز، احتمالاً هرگز در امریکا به نمایش در نیامد چرا که صامت بود و در این زمان فیلمهای ناطق به بازار آمده بودند. (سال بعد هاوکز اولین فیلم ناطقش‌را میسازد.) هیچ نسخه‌یی از فیلم در دست نیست؛ فیلم در شش حلقه بوده، همراه موسیقی و آثار صوتی.

هنرپیشه‌ها :

Richard Barthelmess (در نقش Dick Courtney)،
Douglas Firbanks, jun. (Douglas Scott)، Neil Hamilton
(سرگرد Brand)، William Janney (Gordon Scott)،
James Finlayson (گروهبان)، Clyde Cook (Bott)،
Edmond Breon (Ralph Hollister)، Gardner James
(ستوان Phipps)، Frank McHugh (Flaherty)، Jack Ackroyd،
Harry Allen (مکانیکها).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۱۰ اگست ۱۹۳۰
طول فیلم، ۹۵ دقیقه
پخش: First National—Warners[۱۱]

۱۹۳۱ «قانون مجرمین»
(*«The Criminal Code»*)

تهیه کننده	Harry Cohn
کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	سیتون ی. میلر، Fred Niblo, Jun.، از داستانی نوشته‌ی Martin Flavin
مدیر فیلمبرداری	James Wong Howe
تدوین	Edward Curtis
ضبط صدا	Glenn Rominger

هنرپیشه‌ها :

Walter Huston (سرپرست زندان، Brady)، Phillip Holmes

---

۱۱) برای پخش تلویزین نام فیلم به «The Flight Commander» تغییر یافته است.

(Mary Brady) Constance Cummings، (Robert Graham)،
De Witt Jennings، (Gertrude Williams) Mary Doran
(McManus) John Sheehan، (Gleason)،
(Fales) Otto Roffman، (Galloway) Boris Karloff،
(Nettleford) Arthur Hoyt، (Runch) Clarck Marshall،
(Rinewulf دکتر) John St Polis، (Katie) Ethel Wales،
(Lew) Hugh Walker، (Paul Porcasi) Spelvin،
Jack Vance (خبرنگار).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۱۵ ژانویه‌ی ۱۹۳۱
طول فیلم، ۹۷ دقیقه
پخش: Columbia

۱۹۳۲ «جمعیت میغرد»
(*«The Crowd Roars»*)

کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	John Bright، Kubec Glasmon، سیتون ی. میلر، Niven Busch، از داستانی نوشته‌ی هاوکز
مدیر فیلمبرداری	Sidney Hickox
تدوین	John Stumar

هنرپیشه‌ها:
(Joe Green) James Cagney، (Anne) Joan Blondell،
(Lee) Ann Dvorak، (Eddie Green) Eric Linden،
(Dad Greer) Guy Kibbee، (Spud) Frank McHugh،
(Bill) William Arnold، (Jim) Leo Nomis،
(Spud Smith خانم) Charlotte Merriam، Harry Hartz،

Phil Pardee، Fred Guisso، Ralph Hepburn،
Fred Frame، Jack Brisko، Spider Matlock
(راننده‌های ماشینهای مسابقه).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۱۶ اپریل ۱۹۳۲
طول فیلم، ۸۵ دقیقه
پخش: Warners
(در نسخه‌ی دوم فیلم، به نام «Indianapolis Speedway» (۱۹۳۹) اثر Lloyd Bacon ، صحنه‌هایی از «جمعیت میغرد» مجدداً به کار گرفته شده است.)

۱۹۳۲ «صورت ـ زخمی»
(«Scarface» - Shame of a Nation)

شرکت تهیه	Hughes Production
تهیه کننده‌ها	Howard Hughes و هاوکز
کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	Ben Hecht، از داستان بلندی نوشته‌ی Armitage Trail
اقتباس و گفتگو	سیتون ی. میلر، John Lee Mahin، W. R. Burnett
مدیرهای فیلمبرداری	Lee Garmes، ل. ویلیام اوکانل
تدوین	ادوارد کرتیس
موسیقی	Adolph Tandler، Gus Arnheim
صدا	William Snyder
دستیار کارگردان	Richard Rosson

هنرپیشه‌ها :
Paul Muni (Tony Camonte)، ان دوراک (Cesca)،

(Johny Lovo) Osgood Perkins ،(Poppy) Karen Morley،
بوریس کارلوف (Gaffney)، C. Henry Gordon (Guarino)،
Purnell Pratt ،(Guino Rinaldo) George Raft (ناشر)،
(Camonte خانم) Ines Palange ،(Angelo) Vince Barnett،
Edwin Maxwell ،(Costillo) Harry J. Vejar (رئیس کارآگاهها)،
Tully Marshall (سردبیر)، Henry Armetta (Pietro).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۹ اپریل ۱۹۳۲
طول فیلم، ۹۰ دقیقه
پخش: United Artists

۱۹۳۲ «ببر کوسه»
(*«Tiger Shark»*)

کارگردان	هوارد هاوکز
دستیار کارگردان	ریچارد راسن
فیلمنامه	Wells Root، از «Tuna» نوشته‌ی Houston Branch
مدیر فیلمبرداری	Tony Gaudio
تدوین	Thomas Pratt

هنرپیشه‌ها :
(Mike Mascerena) Edward G. Robinson،
(Quita) Zitta Johann ،(Pipes) Richard Arlen،
(Lady Barber) Leila Bennett، وینس بارنت (مهندس)،
J. Carroll Naish (مرد)، (Manuel) William Ricciardi.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۲۴ سپتامبر ۱۹۳۲

طول فیلم، ۸۰ دقیقه
پخش: First National—Warners

۱۹۳۳ «امروز زندگی میکنیم»
(«*Today We Live*»)

تهیه کننده	هوارد هاوکز
کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	Edith Fitzgerald، Dwight Taylor، از داستانی، «Turnabout»، نوشته‌ی William Faulkner
گفتگو	ویلیام فاکنر
مدیر فیلمبرداری	Oliver T. Marsh
تدوین	ادوارد کرتیس

هنرپیشه‌ها:
Joan Crawford (Diana)، Gary Cooper (Bogard)،
Robert Young (Claude)، Franchot Tone (Ronnie)،
Roscoe Karns (McGinnis)، Louise Closser Hale
Rollo Lloyd (سرگرد)، Hilda Vaughn (Eleanor).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۳ی مارچ ۱۹۳۳
طول فیلم، ۱۱۳ دقیقه
پخش: Metro—Goldwyn—Mayer[۱۲]

---

۱۲) این اولین فیلمی‌ست که براساس داستانی از فاکنر ساخته شده و اولین فیلمنامه‌ی فاکنر است. هاوکز داستان را در «Saturday Evening Post» خواند و دنبال نویسنده‌اش فرستاد، که در آن زمان در زیر زمین فروشگاه Macy's، قسمت کتابفروشی، کار میکرد. دوستی و همکاری‌ی طولانیشان به‌این ترتیب آغاز شد.

۱۹۳۴ «*Viva Villa!*»

تهیه کننده	David O. Selznick
کارگردان	Jack Conway و،ذکر نشده درعنوانهای فیلم، هوارد هاوکز
فیلمنامه	بن هکت، از داستانی نوشته‌ی Edgcumb Pinchon و O. B. Stade
فیلمبرداری	جیمز وانگ هو، Charles G. Clarke

هنرپیشه‌ها :

Wallace Beery (Pancho Villa)، Leo Carrillo (Sierra)،
Fay Wray (Teresa)، Donald Cook (Don Felipe)،
Henry B. Walthall (Madero)، Joseph Schildkraut (ژنرال Pascal)،
Katherine de Mille (Rosita)،
George E. Stone (Chavito)، Philip Cooper (Villa در بچگی)،
Frank Puglia (پدر Villa)،
Francis X. Bushman, Jun. (Calloway).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۲۷ اپریل ۱۹۳۴
طول فیلم، ۱۱۵ دقیقه
پخش: متروگلدوین مایر[۱۳]

---

۱۳) به خاطر حادثه‌یی که برای Lee Tracy پیش آمد (نقش او را بعداً Stuart Erwin بازی کرد) Louis Mayer هاوکز را از محل فیلمبرداری، مکزیك، به هالیوود خواست تا علیه تریسی شهادت دهد. هاوکز رد کرد، و فیلم وسیله‌ی جك‌کان‌وی به اتمام رسید. تمامی‌ی صحنه‌های خارجی و صحنه‌های داخلی‌ی در مکزیك (بیش از نصف فیلم) به کارگردانی‌ی هاوکز است.

۱۹۳۴ «قرن بیستم»
(*«Twentieth Century»*)

تهیه کننده	هوارد هاوکز
کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	Charles MacArthur، بن هکت، از نمایشنامه‌ی خودشان، بر اساس نمایشنامه‌ی «Napoleon on Broadway»، نوشته‌ی Charles Bruce Milholland
مدیر فیلمبرداری	جوزف اوگست
تدوین	Gene Havlick

هنرپیشه‌ها :
John Barrymore (Oscar Jaffe)،
Carole Lombard (Lily Garland)،
Walter Connolly (Webb)، رسکو کارنز (O'Malley)،
Charles Levison (Jacobs)، Etienne Giradot (Clark)،
Dale Fuller (Sadie)، Ralph Forbes (George Smith)،
Billie Seward (Anita)، Clifford Thompson (Lockwood)،
James B. Burtis (رهبر موسیقی)، Gi-Gi Parish (Schultz)،
ادگار کندی (McGonigle).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۱۱ی می‌ی ۱۹۳۴
طول فیلم، ۹۱ دقیقه
پخش: کلمبیا

۱۹۳۵ «ساحل بربری»
(*«Barbary Coast»*)

شرکت تهیه	Goldwyn Production
تهیه کننده	سمیوییل گلدوین
کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	بن هکت، چارلز مک‌آرتور
مدیر فیلمبرداری	Ray June
تدوین	ادوارد کرتیس
موسیقی	Alfred Newman

هنرپیشه‌ها :
(Swan) Miriam Hopkins، ادوارد ج. رابینسون (Chamalis)،
(Old Atrocity) Walter Brennan ،(Carmichael) Joel McCrea،
Frank Craven (سرهنگ Cobb)، (Knuckles) Brian Donlevy،
(Oakie) Clyde Cook ،(Slocum) Harry Carey،
J. M. Kerrigan (قاضی Harper)، (McTavish) Donald Meek،
(Sandy) Roger Gray، دولو لوید (Wigham)،
.(Bronco) Matt McHugh

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۲۷ سپتامبر ۱۹۳۵
طول فیلم، ۹۱ دقیقه
پخش: یونایتد آرتیست[۱۴]

۱۹۳۵ «ارتفاع صفر»
(«*Ceiling Zero*»)

شرکت تهیه	Cosmopolitan Pictures
تهیه کننده	Harry Joe Brown

---

۱۴) هنگام پخش مجدد نام فیلم به «Port of Wickedness» تغییر یافته است.

کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	Frank Wead، از نمایشنامه‌ی خودش
مدیر فیلمبرداری	Arthur Edeson
تدوین	William Holmes

هنرپیشه‌ها :
جیمز کگنی (Dizzy Davis)، (Jake Lee) Pat O'Brien،
(Tommy) June Travis، (Texas) Stuart Erwin،
Craig Reynolds، Henry Wadsworth، Isabel Jewell،
Gary Owen، Robert Light، Richard Purcell،
Edward Garyn، Martha Tibbetts، Barton MacLane،
Pat West، Addison Richards، Carlyle Moor, jun.،
Matilda Comont.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۲۵ ژانویه‌ی ۱۹۳۶
طول فیلم، ۹۵ دقیقه
پخش: First National-Warners[۱۵]

۱۹۳۶ «راه افتخار»
(*«The Road to Glory»*)

تهیه کننده	Darryl F. Zanuck
کارگردان	هوارد هاوکز

---

۱۵) این‌یکی ازاولین فیلمهادرباره‌ی جزئیات کار پست هوایی‌ست. نویسنده‌ی فیلم، وید، خود هوانورد بود تا از پله‌هایی فرو افتاد و بقیه‌ی عمر را در قید صندلی‌چرخدارگذراند. (فیلم «The Wings of Eagles»، اثر جان‌فورد، درباره‌ی زندگی‌ی وید است.)

فیلمنامه	Joel Sayre، ویلیام فاکنر، از «Wooden Crosses»، نوشته‌ی Raymond Bernard
مدیر فیلمبرداری	Gregg Toland
تدوین	ادوارد کرتیس
موسیقی	Louis Silvers

هنرپیشه‌ها:
Fredric March (ستوان Michel Denet)،
Warner Baxter (سروان Paul Laroche)،
Lionel Barrymore (Papa Laroche)، June Lang (Monique)،
Gregory Ratoff (Bouffiou)، Victor Kilian (Regnier)،
Paul Stanton (Relief Captain)، John Qualen (Duflous)،
Julius Tannen (ستوان Tannen)، Theodore von Eltz (سرگرد)،
Paul Fix (Rigaud)، Leonid Kinskey (Ledoux)،
Jack Lory (پیک)، Jacques Vernaire (طبیب)،
Edythe Taynore (پرستار)، George Warrington (سرباز پیر).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۲ی جون ۱۹۳۶
طول فیلم، ۹۵ دقیقه
پخش: Twentieth Century-Fox

۱۹۳۶ «بیا بگیرش»
(«*Come & Get It*»)

شرکت تهیه	Goldwyn Productions
تهیه کننده	سمیوییل گلدوین
کارگردانها	هوارد هاوکز و William Wyler

فیلمنامه	Jules Furthman ،Jane Murfin از داستان بلندی نوشته‌ی Edna Ferber
فیلمبرداری	گرگ تولند، Rudolph Maté
تدوین	ادوارد کرتیس
موسیقی	الفرد نیومن

هنرپیشه‌ها :

Edward Arnold (Barney Glasgow)،
جوئل مک‌کری (Richard Glasgow)، Frances Farmer (Lotta)،
والتر برنن (Swan Bostrom)، Andrea Leeds (Evvie Glasgow)،
Frank Shields (Tony Schwerke)، Mady Christians (Karie)،
Mary Nash (Emma Louise Glasgow)،
Clem Bevans (Gunnar Gallagher)،
Edwin Maxwell (Sid le Maire).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۲۹ اکتبر ۱۹۳۶
طول فیلم، ۱۰۵ دقیقه
پخش: یونایتد آرتیست[۱۶]

۱۹۳۸ «بزرگ کردن بیبی»
(*«Bringing up Baby»*)

تهیه کننده	هوارد هاوکز
تهیه کننده‌ی شریک	Cilff Reid

---

۱۶) پایان فیلم گرفتار مشکل بود. هاوکز چندتایی صحنه را از نو نوشت و نشان تهیه کننده، گلدوین، داد. گلدوین گفت کارگردانها نباید بنویسند، و هاوکز فیلم را رها کرد. وایلر فیلم را به پایان رسانید (و حدود هشتصد پای باقیمانده را فیلمبرداری کرد، از روی آنچه هاوکز نوشته بود). هنگام پخش مجدد نام فیلم به «Roaring Timber» تغییر یافته است.

کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	Dudley Nichols، Hager Wilde، از داستانی نوشته‌ی Wilde
مدیر فیلمبرداری	Russell Metty
تدوین	George Hively
موسیقی	Roy Webb
طراح	Van Nest Polglase، Perry Ferguson

هنرپیشه‌ها :
Cary Grant (David Huxley)، Katherine Hepburn (Susan)، Charles Ruggles (سرگرد Horace Applegate)، Walter Catlett (Slocum)، Barry Fitzgerald (Gogarty)، May Robson (عمه Elizabeth)، Fritz Feld (دکتر Lehmann)، Leona Roberts (خانم Gogarty)، George Irving (Peabody)، Tala Birrell (خانم Lehmann)، Virgina Walker (Alice Swallow)، John Kelly (Elmer)، Asta (بیبی)، Nissa.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۱۸ فوریه‌ی ۱۹۳۸
طول فیلم، ۱۰۲ دقیقه
پخش: RKO Radio

۱۹۳۹ «فقط فرشته‌ها بال دارند» («*Only Angels Have Wings*»)

تهیه کننده	هوارد هاوکز
کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	جول فرتمن، از داستانی نوشته‌ی هاوکز

فیلمبرداری	Joseph Walker ،Elmer Dyer
تدوین	Viola Lawrence
جلوه‌های خاص سینمایی [Special effects]	Edwin C. Hahn ،Roy Davidson
موسیقی	Dimitri Tiomkin، Morris W. Stoloff

هنرپیشه‌ها :
کری گرانت (Jeff Carter)، جین آرتور (Bonnie Lee)،
ریچارد بارتلمس (Bat McPherson)،
ریتا هیورث (Judith)، توماس میچل (Kid Dabb)،
سیگ رومن (Dutchman)، ویکتور کیلیان (Sparks)،
جان کارول (Gent Shelton)، آلین جوسلین (Les Peters)،
دونالد باری (Tex Gordon)، نوآ بیری جونیور (Joe Souther)،
ملیسا سیرا (Lily)، لوسیو ویلگاس (دکتر Lagorio)،
فوربس مورای (Hartwood).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۲۵ می‌ی ۱۹۳۹
طول فیلم، ۱۲۱ دقیقه
پخش: کلمبیا

۱۹۴۰ «دختری به نام جمعه» («*His Girl Friday*»)

تهیه کننده	هوارد هاوکز
کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	Charles Lederer، از نمایشنامه‌ی «The Front Page»، نوشته‌ی بن هکت و چارلز مک آرتور

مدیر فیلمبرداری	جوزف واکر
تدوین	جین هولیک
موسیقی	موریس م. ستالوف

هنرپیشه‌ها :
کری‌گرانت (Walter Burns)، Rosalind Russell (Hildy Johnson)،
Ralph Bellamy (Bruce Baldwin)،
Gene Lockhart (کلانتر Hartwell)، Porter Hall (Murphy)،
Ernest Truex (Bensiger)، Cliff Edwards (Endicott)،
Clarence Kolb (شهردار)، رسکوکارنز (McCue)،
Frank Jenks (Wilson)، Regis Toomey (Sanders)،
Abner Biberman (Diomond Louie)، Frank Orth (Duffy)،
جان کوآلن (Earl Williams)، Helen Mach (Mollie Malloy)،
Alma Kruger (خانم Baldwin)، Billy Gilbert (Silas F. Pinkus).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۱۸ ژانویه‌ی ۱۹۳۰
طول فیلم، ۹۲ دقیقه
پخش: کلمبیا

۱۹۳۰ «یاغی»
(*«The Outlaw»*)

شرکت تهیه	Hughes Production
تهیه کننده	هوارد هیوز
کارگردان	هوارد هیوز و، ذکر نشده در عنوانهای فیلم، هوارد هاوکز
فیلمنامه	جول فرتمن
مدیر فیلمبرداری	گرگ تولند
موسیقی	Victor Young

هنرپیشه‌ها :
Jack Buetel، Jane Russell، تامس میچل، والترهیوستن.
تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۱۳ی فوریه‌ی ۱۹۴۳
طول فیلم، ۱۲۳ دقیقه
پخش: ار کی او رادیو

۱۹۴۱ «گروهبان یورك»
(«*Sergeant York*»)

تهیه کننده‌ها	Jesse L. Lasky، Hal B. Wallis
کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	Abem Finkel، Harry Chandlee، Howard Koch، John Huston، از «War Diary of Sergeant York» ویراسته‌ی Sam K. Cowan، «Sergeant York & His People» نوشته‌ی Cowan، «Sergeant York — Last of The Long Hunters» نوشته‌ی Tom Skeyhill
فیلمبرداری	Sol Polito، Arthur Edeson (صحنه‌های جنگ)
تدوین	William Holmes
طراح	John Hughes
آرایش صحنه	Fred MacLean
موسیقی	Max Steiner
صدا	Nathan Levinson

هنرپیشه‌ها :
گری کوپر (Alvin C. York)، والتر برنن (Pastor Rosier Pile)،

Joan Leslie (Gracie Williams)،
George Tobias («Pusher» Rose)،
Stanley Ridges (سرگرد Buxton)،
Margaret Wycherley (مادر یورک)،
Ward Bond (Ike Botkin)، نوح بیری، پسر (Buck Lipscomb)،
June Lockhart (Rosie York)، Dickie Moore (George York)،
کلم بیونز (Zeke)، Howard de Silva (Lem)،
Charles Trowbridge (Cordell Hull)،
Harvey Stevens (سروان Danforth)، David Bruce (Bert Thomas)
Charles Esmond (سرگرد آلمانی)، Joseph Sawyer (گروهبان Early)،
Pat Flaherty (گروهبان Parsons)،
Robert Potersfield (Zeb Andrews)،
Erville Alderson (Nate Tomkins).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۹ سپتامبر ۱۹۴۱
طول فیلم، ۱۳۴ دقیقه
پخش: وارنر

۱۹۴۱ «گوله‌ی آتش» (*«Ball of Fire»*)

شرکت تهیه	Goldwyn Productions
تهیه کننده	سمبوییل گلدوین
کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	Billy Wilder، Charles Brackett، از داستانی، «From A to Z»، نوشته‌ی Wilder و Thomas Monroe
مدیر فیلمبرداری	گرگ تولند

تدوین	Daniel Mandell
طراح	پری فرگوسن
موسیقی	الفرد نیومن
صدا	Thomas Moulton

هنرپیشه‌ها :
گری کوپر (Bertram Potts)،
Barbara Stanwyck (Sugarpuss O'Shea)،
Oscar Homolka (پرفسور Gurkakoff)،
Dan Andrews (Joe Lilac)، Dan Duryea (Duke Pastrami)،
Henry Travers (پرفسور Jerome)،
S. Z. Sakall (پرفسور Magenbruch)،
تولی مارشال (پرفسور Robinson)،
Leonid Kinskey (پرفسور Quintana)،
Richard Haydn (پرفسور Oddly)،
Aubrey Mather (پرفسور Peagram)، Allen Jenkins (سپور)،
و Gene Krupa و گروه نوازنده‌هایش.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۹ ژانویه‌ی ۱۹۴۲
طول فیلم، ۱۱۱ دقیقه
پخش: ار کی او ریدیو (امریکا)

۱۹۴۳ «نیروی هوایی» («*Air Force*»)

تهیه کننده	هال ب. والیس
کارگردان	هوارد هاوکز
دستیار کارگردان	Jack Sullivan
فیلمنامه	دادلی نیکولز

گفتگو	ویلیام فاکنر
مدیر فیلمبرداری	جیمز وانگ هو
فیلمبرداری‌ی هوایی	المر دیر، Charles Marshall
تدوین	George Amy
جلوه‌های خاص سینمایی	روی دیویدسن، Rex Wimpy، H. F. Koenekamp
سرخلبان	Paul Mantz
طراح	جان هیوز
آرایش صحنه	Walter F. Tilford
موسیقی	Franz Waxman
صدا	Oliver S. Garretson

هنرپیشه‌ها :
John Garfield (Winocki)، John Ridgely (سروان Quincannon)، جورج تویاس (سرجوخه Weinberg)، هری کری (رئیس افراد)، Edward S. Brophy (گروهبان سربازهای رزمناوها)، Gig Young، Arthur Kennedy، Charles Drake، Ward Wood، Ray Montgomery، James Brown، ستلی ریجز، Willard Robertson، Moroni Olsen، Richard Lane، Bill Crago، Faye Emerson، Addison Richards، James Flavin، Ann Doran، Dorothy Peterson.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۲۰ مارچ ۱۹۴۳
طول فیلم، ۱۲۶ دقیقه
پخش: وارنر[۱۷]

---

۱۷) یکی از فرمانده‌های کل نیروی هوایی که از دوستان هاوکز بود از او خواست تا این فیلم را به عنوان نوعی ادای دین بسازد.

۱۹۴۳ «*Corvette K–225*»
(یا «*The Nelson Touch*»)

تهیه کننده	هوارد هاوکز
کارگردان	ریچارد راسن
فیلمنامه	سروان John Rhodes Sturdy (RCNVR)
فیلمبرداری	Tony Gaudio، Harry Perry
تدوین	ادوارد کرتیس

هنرپیشه‌ها :
Randolph Scott، Ella Raines، جیمز براون، Barry Fitzgerald، Andy Devine، Fuzzy Knight، نوح بیری، پسر، ریچارد لین، Thomas Gomez.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، اول اکتبر ۱۹۴۳
طول فیلم، ۹۹ دقیقه
پخش: Universal[۱۸]

۱۹۴۴ «داشتن و نداشتن»
(«*To Have and Have Not*»)

تهیه کننده	هوارد هاوکز
کارگردان	هوارد هاوکز

---

۱۸) راسن دستیار هاوکز بود، و هاوکز فیلم را بیشتر به این دلیل تهیه کرد تا به او امکان کارگردانی بدهد؛ ازاین‌گذشته مدتی کوتاه روی فیلمنامه کارکرد، و الارینز را برای فیلم کشف کرد. هاوکز این فیلم را جزو کارهای خود نمیداند.

دستیار کارگردان	جک سالیوان
فیلمنامه	جول فرتمن، ویلیام فاکنر، از داستان بلند ارنست همینگ وی
مدیر فیلمبرداری	Sidney Hickox
تدوین	Christian Nyby
طراح	Charles Novi
آرایش صحنه	Casey Roberts
تصنیفها	Hoagy Carmichael، Johnny Mercer
موسیقی	Leo F. Forbstein
جلوه‌های خاص	
سینمایی	روی دیویدسن، رکس ویمپی
مشاور فنی	Louis Comien
صدا	الیور س. گرتسون

هنرپیشه‌ها :

Humphrey Bogart (Harry Morgan)،
والتر برنن (Eddie«The rummy»)، Lauren Bacall (Slim)،
Dolores Moran (Helène de Bursac)،
هوگی کارمایکل (Crickett)، Walter Molnar (Paul de Bursac)،
Sheldon Leonard (ستوان Coyo)، Marcel Dalio (Frenchy)،
Walter Sande (Johnson)، Dan Seymour (سروان Renard)،
Aldo Nadi (محافظ)، Paul Marion (Beauclerc)،
Patricia Shay (خانم Beauclerc)، Pat West (متصدی «بار»)،
Emmet Smith (Emil).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۲۰ ژانویه‌ی ۱۹۴۵
طول فیلم، ۱۰۰ دقیقه
پخش: وارنر[۱۹]

---

۱۹) حقوق سینمایی‌ی یکی دیگر از آثار همینگ‌وی، «The Sun Also Rises»، به هاوکز تعلق داشت اما، به گفته‌ی هاوکز ، هیچوقت موفق‌نشد کشف کند چطور میشد کتاب را به نحوی‌رضایت بخش به قالب فیلم درآورد.

۱۹۴۶ «خواب بزرگ»
(*«The Big Sleep»*)

تهیه کننده	هوارد هاوکز
کارگردان	هوارد هاوکز
دستیار کارگردان	Chuck Hansen
فیلمنامه	ویلیام فاکنر، Leigh Brackett، جول فرتمن، از داستان Raymond Chandler
مدیر فیلمبرداری	سیدنی هیکاکس
تدوین	کریستین نایبی
موسیقی	مکس ستاینر
طراح	Carl Jules Weyl
آرایش صحنه	فرد م. مکلین
جلوه‌های خاص سینمایی	روی دیویدسن، Warren E. Lynch
صدا	Robert B. Lee

هنرپیشه‌ها :
هامفری بوگارت (Philip Marlowe)، لورن باکال (Vivian)،
جان دیجلی (Eddie Mars)، Martha Vickers (Carmen)،
Dorothy Malone (دختر کتابفروش)،
Peggy Knusden (Mona Mars)، رجیس تومی (Bernie Ohls)،
Charles Waldern (ژنرال Sternwood)،
Charles D. Brown (Norris)، Bob Steele (Canino)،
Elisha Cook, jun. (Jones)، Louis Jean Heydt (Joe Brody)،
Sonia Darrin (Agnes)، تیودور فن التز (Geiger)،
Tom Rafferty (Carol Lundgren).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۳۱ اگست ۱۹۴۶
طول فیلم، ۱۱۴ دقیقه
پخش: وارنر

۱۹۴۸ «رود سرخ»
(«*Red River*»)

شرکت تهیه	Monterey Productions
تهیه کننده	هوارد هاوکز
کارگردان	هوارد هاوکز
دستیار کارگردان	Arthur Rosson
فیلمنامه	Borden Chase، Charles Schnee، از داستان بلند «The Chisholm Trail» نوشته‌ی Chase
مدیر فیلمبرداری	Russell Harlan
تدوین	کریستین نایبی
موسیقی	دیمیتری تیومکین
طراح	John Datu Arensma

هنرپیشه‌ها :

John Wayne (Tom Dunson)،
Montgomery Clift (Mathew Garth)،
Joanne Dru (Tess Millay)، والتر برنن (Groot)،
Coleen Gray (Fen)، John Ireland (Cherry)،
نوح بیری، پسر (Buster)، Chief Yowlachie (Quo)،
هری کری، پدر (Melville)، هری کری، پسر (Dan Latimer)،
Mickey Kuhn (ماتیو در بچگی)، پل فیکس (Teeler)،
Hank Warden (Sims)، Ivan Parry (Bunk Kenneally)،
Hal Taliaferro (Old Leather)، Paul Fiero (Fernandez)،
Billy Self، Ray Hyke.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۲۰ اگست ۱۹۴۸
طول فیلم، ۱۲۵ دقیقه
پخش: یونایتد آرتیست

۱۹۴۸ «آوازی به وجود می‌آید»
(*«A Song is Born»*)

شرکت تهیه	Goldwyn Productions
تهیه کننده	سمیوییل گلدوین
کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	Harry Tugent
مدیر فیلمبرداری(رنگی)	گرگ تولند
تصنیفها	Gene DePaul ،Don Raye
تدوین	Daniel Mandell

هنرپیشه‌ها :

Danny Kaye (پرفسور Robert Frisbee)،
Virginia Mayo (Honey Swanson)،
Benny Goodman (پرفسور Magenbruch)،
Hugh Herbert (پرفسور Twingle)،
Steve Cochrane (Tony Crow)،
J. Edward Bomberg (دکتر Elfini)،
Felix Bressart (پرفسور Gurkakoff)،
Ludwig Stossel (پرفسور Traumer)،
O. Z. Whitehead (پرفسور Oddly)،
Esther Dale (دوشیزه Bragg)، Mary Field (دوشیزه Totten)،
Tommy Dorsey و، لویی آرمسترانگ، Lionel Hampton،
Charlie Barnett، Mel Powell، Buck و Bubbles،
گروه سه نفری‌ی Page Cavanagh، گروه چهارنفری‌ی Golden Gate
و Russo و Samba Kings.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۶ نوامبر ۱۹۴۸
طول فیلم، ۱۱۳ دقیقه
پخش: ارکی او دیدیو[۲۰]

۱۹۶۹ «من یك عروس مذکر زمان جنگ بودم»
(«*I Was a Male War Bride*»
یا «*You Can't Sleep Here*»)

تهیه کننده	Sol C. Siegel
کارگردان	هوارد هاوکز
دستیار کارگردان	Arthur Jacobson
فیلمنامه	Charles Lederer، Leonard Spigelgass، Hagar Wilde، از داستان بلند نوشته‌ی Henri Rochard
فیلمبرداری	Norbert Brodine، O. H. Borradaile
تدوین	James B. Clark
طراحان	Lyle Wheeler، Albert Hogsett
آرایش صحنه	Thomas Little
موسیقی	Cyril Mockridge
صدا	George Leverett، Roger Heman

هنرپیشه‌ها :
کری گرانت (Henri Rochard)، Ann Sheridan (Catherine Gates)،

---

۲۰) به گفته‌ی هاوکز این نسخه‌ی موزیکال «گوله‌ی آتش» از هر نظر یک شکست کامل‌است. گلدوین قصد داشته قالبی بیابد برای عرضه‌ی دنی‌کی. هاوکز به خاطر دوستی پذیرفته که فیلم را بسازد و هرگز آن را ندیده است.

William Neff (سروان Jack Rumsey)،
Eugene Gericke (Tony Jowitt)،
Marion Marshall، Randy Stuart (زنهای نظامی)،
Ruben Wendorf (دستیار صاحب میخانه)،
Lester Sharpe (پیشخدمت)، Ken Tobey (ملوان)،
Robert Stevenson (ستوان)، Alfred Londer (میفروش)،
David McMahon (کشیش)، Joe Haworth (نگهبان ساحلی).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، سپتامبر ۱۹۴۹
طول فیلم، ۱۰۵ دقیقه
پخش: فوکس قرن بیستم

۱۹۵۱ «چیزی از دنیای دیگر»
(*«The Thing from Another World»*)

شرکت تهیه	Winchester Productions
تهیه کننده	هوارد هاوکز
تهیه کننده‌ی شریک	Edward Lasker
کارگردان	کریستین نایبی
دستیاران کارگردان	Arthur Siteman، Max Henry
فیلمنامه	چارلز لیدرر، از داستان «Who Goes There»، نوشته‌ی John Wood Campbell, jun.
مدیر فیلمبرداری	راسل هارلن
تدوین	Roland Cross
موسیقی	دیمیتری تیومکین
طراح	Albert S. D'Agostino
آرایش صحنه	Darrell Silvera، William Stevens

جلوه‌های خاص‌سینمایی Linwood Dunn،
Donald Steward
صدا Phil Brigandi، Clem Portman

هنرپیشه‌ها :
Margaret Sheridan (Nikki)،
Kenneth Tobey (سروان Patrick Hendrey)،
Robert Cornthwaite (پرفسور Carrington)،
Douglas Spencer (Skeely)،
James Young (ستوان Eddie Dykes)،
Dewey Martin (رئیس افراد)،
Robert Nichols (ستوان Ken Erickson)،
William Self (سرگرد Barnes)، Eduard Franz (دکتر Stern)،
Sally Creighton (خانم Chapman)، James Arness («چیز»).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، اپریل ۱۹۵۱
طول فیلم، ۸۷ دقیقه
پخش: ارکی او ریدیو[۲۱]

۱۹۵۲ «آسمان بزرگ» («*The Big Sky*»)

شرکت تهیه Winchester Productions
تهیه کننده هوارد هاوکز
کارگردان هوارد هاوکز

---

۲۱) نایبی، که قبل و بعد از این فیلم برای هاوکز تدوین میکرد، هنگام کار گردانی از کمك هاوکز برخوردار بوده. هاوکز به مدتی طولانی روی فیلمنامه کار کرده و در تمام جلسه های تمرین حضور داشته. فیلم دارای ویژگیهای هاوکزی‌ست.

دستیار کارگردان	آرتور راسن
فیلمنامه	دادلی نیکولز، از داستان بلند نوشته‌ی A. B. Guthrie, jun.
مدیر فیلمبرداری	راسل هارلن
تدوین	کریستین نایبی
موسیقی	دیمیتری تیومکین
طراح	البرت س. داگوستینو، پری فرگوسن
آرایش صحنه	دارل سیلورا، ویلیام ستیونز

هنرپیشه‌ها :
Kirk Douglas (Jim Deakins)، دیویی مارتین (Boone)، Elizabeth Threatt (Teal Eye)، Arthur Hunnicutt (Zeb)، Buddy Baer (Romaine)، Steven Geray (Jourdonnais)، هنک واردن (Poordevil)، Jim Davis (Streak)، Henri Letondal (Labadie)، Robert Hunter (Chouquette)، Booth Colman (Pascal)، Paul Frees (McMasters)، Frank de Cova (Moleface)، Guy Wilkerson (Longface).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، اگست ۱۹۵۲
طول فیلم، ۱۴۰ دقیقه
پخش: ار کی او ریدیو

۱۹۵۲ «خانه‌ی پر او هنری» («*Full House*» یا «*O'Henry's Full House*»)

فیلمی در پنج قسمت، بر مبنای داستانهای اوهنری، تهیه شده وسیله‌ی André Hakim. فصل «The Ransom of Red Chief» به‌کارگردانی‌ی هوارد هاوکز است.

فیلمنامه	Nunnally Johnson
مدیر فیلمبرداری	Milton Krasner

هنرپیشه‌ها :
(Sam) Fred Allen، (Bill) Oscar Levant، (J.B.) Lee Asker،
Kathleen Freeman (مادر J. B.).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، سپتامبر ۱۹۵۲
طول فیلم، حدوداً ۲۰ دقیقه
پخش: فوکس قرن بیستم

۱۹۵۲ «میمون بازی»
(*«Monkey Business»*)

تهیه کننده	سول س. سیگل
کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	بن هکت، I. A. L. Diamond، و چارلز لیدر، از داستان Harry Segall
مدیر فیلمبرداری	میلتون کرسنر
تدوین	William B. Murphy
موسیقی	Leigh Harline
طراحان	لایل ویلر، George Patrick
آرایش صحنه	تامس لیتل، Walter M. Scott

هنرپیشه‌ها :
کری گرانت (پرفسور Barnaby Fulton)،
(Edwina Fulton) Ginger Rogers،
(Oliver Oxly) Charles Coburn،

(Lois Lavrel) Marilyn Monroe،
(Hank Entwhistle) Hugh Marlowe،
Henri Letondal (دکتر Siegfried Kitzel)،
رابرت کورنتوایت (دکتر Zoldeck)،
(G. J. Gulverly) Larry Keating،
Douglas Spencer (دکتر Bruner)، استردیل (خانم Rhinelander)،
George Winslow (پسری با صدای بم)، Emmett Lynn (Jimmy).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، سپتامبر ۱۹۵۲
طول فیلم، ۹۷ دقیقه
پخش: فوکس قرن بیستم

۱۹۵۳ «آقایان مو طلاییها را ترجیح میدهند» (*«Gentlemen Prefer Blondes»*)

تهیه کننده	سول س. سیگل
کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	چارلز لیدرر، از نمایشنامه‌ی Joseph Fields ،Anita Loos
مدیر فیلمبرداری	Harry J. Wild
رنگ	Technicolor
تدوین	Hugh S. Fowler
تصنیفها	Jule Styne، Leo Robin. هوگی کارمایکل، Harold Adamson
طراحان	لایل ویلر، Joseph C. Wright

هنرپیشه‌ها :
جین راسل (Dorothy)، مریلین مونرو (Lorelei)،
چارلز کوبرن (Sir Francis Beekman)،

(Malone) Elliott Reid، (Gus Esmond) Tommy Noonan،
جورج وینسلو (Henry Spofford III)، مارسل دالیو (رئیس دادگاه)،
(Esmond، پدر) Taylor Holmes،
(Lady Beekman) Norma Varden،
(Watson) Howard Wendell، Steven Geray (مدیر مهمانخانه)،
هنری لتوندال (Grotier)، Leo Mostovoy (Philippe).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، اگست ۱۹۵۳
طول فیلم، ۹۱ دقیقه
پخش: فوکس قرن بیستم

۱۹۵۵ «سرزمین فراعنه»
(*«Land of the Pharaohs»*)

تهیه کننده	هوارد هاوکز
تهیه کننده‌ی شریک	Arthur Siteman
کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	ویلیام فاکنر، Harry Kurnitz، Harold Jack Bloom
فیلمبرداری	لی گارمس، راسل هارلن
رنگ	Warner Colour
سرپرست تدوین	Rudi Fehr
تدوین	V. Sagovsky
موسیقی	دیمیتری تیومکین
طراح	Alexandre Trauner
لباس	Mayo

هنرپیشه‌ها :
Jack Hawkins (فرعون)، Joan Collins (شاهزاده خانم Nellifer)،

دیویی مارتین (Senta)، (Hamar) Alexis Minotis،
(Kyra) Luisa Boni ،(Vashtar) James Robertson Justice،
(Treneh) Sydney Chaplin ،James Hayter (پیشخدمت Vashtar)،
Kerima (ملکه Nailla)، Piero Giagnoni (پسر فرعون).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۲ی جولای ۱۹۵۵
طول فیلم، ۱۰۶ دقیقه
پخش: وارنر

۱۹۵۹ «ریو براوو»
«Rio Bravo»

شرکت تهیه	Armada Productions
تهیه کننده	هوارد هاوکز
کارگردان	هوارد هاوکز
فیلمنامه	جول فرتمن، لی برکت، از داستانی نوشته‌ی B. H. McCampbell
مدیر فیلمبرداری	راسل هارلن
رنگ	تکنیکالر
تدوین	Folmar Blangsted
موسیقی	دیمیتری تیومکین
تصنیفها	تیومکین، Paul Francis Webster
طراح	Leo K. Kuter
آرایش صحنه	Ralph S. Hurst
لباس	Marjorie Best
صدا	رابرت ب. لی

هنرپیشه‌ها :
جان وین (John T. Chance)، (Dude) Dean Martin،

(Colorado) Ricky Nelson، (Feathers) Angie Dickinson،
والتر برنن (Stumpy)، وارد باند (Pat Wheeler)،
(Nathan Burdett) John Russell،
(Carlos) Pedro Gonzalez–Gonzalez،
(Consuela) Estelita Rodriguez،
(Joe Burdett) Claude Akins، هری کری، پسر (Harold)،
(Jake) Malcolm Atterbury، باب ستیل (Matt Harris).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۴ اپریل ۱۹۵۹
طول فیلم، ۱۴۱ دقیقه
پخش: وارنر

۱۹۶۲ «هاتاری!»
(«*Hatari!*»)

شرکت تهیه	Malabar Productions
تهیه کننده	هوارد هاوکز
کارگردان	هوارد هاوکز
دستیاران کارگردان تهیه کننده‌ی شریک و کارگردان گروه دوم	Tom Connors، Ross Saunders
فیلمبرداری	پل هلمیک
فیلمنامه	لی برکت، از داستانی نوشته‌ی هری کرنیتز
مدیر فیلمبرداری	راسل هارلن (و Joseph Brun)
رنگ	تکنیکالر
تدوین	Stuart Gilmore
طراحان	Hal Pereira، Carl Anderson
آرایش صحنه	Sam Comer، Claude E. Carpenter

جلوه‌های‌خاص سینمایی	John P. Fulton
موسیقی	Henry Mancini
لباس	Edith Head، Frank Beetson, jun
صدا	John Carter، Charles Grenzbach
مشاور فنی	Willy de Beer

هنرپیشه‌ها :
جان وین (Sean Mercer)، (Dallas) Elsa Martinelli)،
(Kurt Mueller) Hardy Kruger)،
(Pockets) Red Buttons)، (Chips Maurey) Gérard Blain)،
(Brandy) Michèle Girardon)، Bruce Cabot (سرخپوست)،
(Luis) Valentin de Vargas)، Eduard Franz (دکتر Sanderson).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، جون ۱۹۶۲
طول فیلم، ۱۵۹ دقیقه
پخش: Paramount[۲۲]

۱۹۶۳ «ورزش محبوب مردها؟»
(*«Man's Favourite Sport?»*)

شرکت تهیه	Gibraltar/Laurel
	A Howard Hawks Production
تهیه کننده	هوارد هاوکز
کارگردان	هوارد هاوکز
دستیار کارگردان	تام کانرز، پسر

---

۲۲) تا اینجا فیلمشناسی‌ی کتاب با فیلمشناسی‌ی مجله‌ی «Movie» مقابله شده است. در اینجا فیلمشناسی‌ی مجله به پایان میرسد.

فیلمنامه	John Fenton Murray،
	Steve McNeil، بر مبنای داستانی،
	«The Girl Who Almost Got Away»،
	نوشته‌ی Pat Frank
مدیر فیلمبرداری	راسل هارلن
رنگ	تکنیکالر
تدوین	ستیوارت گیلمور
موسیقی	هنری منسینی
طراحان	Alexander Golitzen،
	Tambi Larsen
جلوه‌های خاص سینمایی	Ben MacMahon
صدا	Waldon O. Watson،
	Joe Lapis

هنرپیشه‌ها :

(Roger Willoughby) Rock Hudson،
(Abigail Page) Paula Prentiss،
(Isolde «Easy» Mueller) Maria Perschy،
(William Cadwalader) John McGiver،
(Tex Connors) Charlene Holt،
روسکو کارنز (سرگرد Phipps)، James Westerfield (پلیس)،
(John Screaming Eagle) Norman Alden،
(Skaggs) Forrest Lewis، رجیس تومی (Bagley)،
(Bush)Tyler McVey، (Marcia) Kathie Brown.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، مارچ ۱۹۶۴
طول فیلم، ۱۲۷ دقیقه
پخش: Rank/Universal International

۱۹۶۵ «خط سرخ ۷۰۰۰»
(«*Red Line* 7000»)

شرکت تهیه	Laurel
تهیه کننده	هوارد هاوکز
کارگردان	هوارد هاوکز
کارگردان گروه دوم	
فیلمبرداری	Bruce Kessler
دستیار کارگردان	Dick Moder
فیلمنامه	هوارد هاوکز، George Kirgo
مدیر فیلمبرداری	میلتون کرسنر
رنگ	تکنیکالر
تدوین	ستیوارت گیلمور، Bill Brame
موسیقی	Nelson Riddle
طراحان	هال پریرا، Arthur Lonergan
جلوه‌های خاص سینمایی	Paul K. Lerpae
صدا	Keith Stafford

هنرپیشه‌ها :

James Caan (Mike Marsh)، Laura Devon (Julie Kazarian)،
Gail Hire (Holly MacGregor)،
شارلین هولت (Lindy Bonaparte)،
John Robert Crawford (Ned Arp)،
Marianna Hill (Gabrielle Queneau)،
James Ward (Dan McCall)،
Norman Alden (Pat Kazarian)، George Takei (Kato)،
Dian Storm، Anthony Rogers، Carol Connors،
Cissy Wellman.

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، ۱۹۶۵
طول فیلم، ۱۲۷ دقیقه
پخش: پارامونت

۱۹۶۶ «الدورادو»
(«*El Dorado*»)

شرکت تهیه	Paramount/Laurel
تهیه کننده	هوارد هاوکز
کارگردان	هوارد هاوکز
دستیار کارگردان	Andrew J. Durkus
فیلمنامه	لی برکت، بر مبنای داستان بلند «The Stars in Their Courses»، نوشته‌ی Harry Brown
مدیر فیلمبرداری	Harold Rosson
رنگ	تکنیکالر
تدوین	John Woodcock
موسیقی	نلسن ریدل
طراحان	هال پریرا، کارل اندرسن
صدا	John Carter، Charles Grenzbach

هنرپیشه‌ها :

جان وین (Cole Thornton)، Robert Mitchum (J. P. Harrah)،
جیمز کان (Alan Bourdillon Traherne، به نام Mississippi خوانده میشود)، شارلین هولت (Maudie)،
Michele Carey (Joey MacDonald)،
آرتور هانیکات (Bull Harris)،
R. G. Armstrong (Kevin MacDonald)،
Edward Asner (Bart Jason)، Paul Fix (دکتر Miller)،
Christopher George (Nelse Mcleod)، Robert Donner (Milt)،
John Gabriel (Pedro)، Jim Davis (سرکارگر Jason)،
Marina Ghane (Maria)، Anne Newman (همسرSaul MacDonald)،
Johnny Crawford (Luke MacDonald)،
Robert Rothwell (Saul MacDonald)،
Adam Roarke (Matt MacDonald)،

Çharles Courtney (Jared MacDonald)،
Diane Strom (همسر Matt)، Victoria George (همسر Jared)،
انتونی‌راجرز (دکتر Donavan)، Olaf Wieghorst (تفنگ ساز سوئدی).

تاریخ نخستین نمایش در امریکا، جون ۱۹۶۷
طول فیلم، ۱۱۰ دقیقه
پخش: پارامونت[۲۳]

۱۹۷۰ «ریو لوبو»
(«*Rio Lobo*»)

شرکت تهیه	Malabar Productions
تهیه کننده	هوارد هاوکز
کارگردان	هوارد هاوکز
تهیه کننده‌ی شریک	پل هلمیک
مدیر تهیه	Bob Beche
کارگردان گروه دوم	
فیلمبرداری	Yakima Canutt
دستیار کارگردان	Mike Moder
فیلمنامه	لی برکت، Burton Wohl، از داستانی نوشته‌ی Burton Wohl
مدیر فیلمبرداری	William Clothier
رنگ	تکنیکالر
تدوین	جان وودکاک
طراح	Robert Smith
آرایش صحنه	William Kiernan

---

۲۳) فیلمشناسی‌ی کتاب در اینجا به پایان میرسد. اطلاعات مربوط به فیلم بعد از «Monthly Film Bulletin» (فوریه‌ی ۱۹۷۱) گرفته شده است.

جلوه‌های خاص‌سینمایی	A. D. Flowers
موسیقی	Jerry Goldsmith
عنوانها	Don Record
صدا	John Carter
مشاور فنی (صحنه‌ی‌قطار)	William Byrne

هنرپیشه‌ها :

جان وین (Cord McNally)، Jorge Rivero (Pierre Cordona)،
Jennifer O'Neill (Shasta)، Jack Elam (Phillips)،
Victor French (Ketcham)، Chris Mitchum (Tuscarora)،
Susana Dosamantes (Maria Carmen)،
Mike Henry (کلانتر Hendricks)، David Huddleston (دکتر Jones)،
Bill Williams (کلانتر Cronin)، Edward Faulkner (ستوان Harris)،
Sherry Lansing (Amelita)، Dean Smith (Bitey)،
Jim Davis (Whitey)، Robert Donner (Riley)،
Peter Jason (ستوان Forsythe)، Robert Rothwell،
Chuck Courtney و George Plimpton (آدمهای Whitey).

طول فیلم، ۱۴۴ دقیقه
پخش: فوکس قرن بیستم[۲۴]

باشگاه ادبیات

---

۲۴) فیلم آخر هاوکز (به استناد «Dossiers du cinéma»، از انتشارات Casterman) یك کمدی بنام «Mr. Guss» است، با شرکت جورج پپارد.

جداگانه

۱

مصاحبه

۱۹۲۶ «راه افتخار»
اوقاتم خیلی خوش نبود و یك مصیبت‌نامه نوشتم. به من گفتند این آن چیزی نیست که مردم دوست دارند ببینند در نتیجه با فیلم بعدیم تغییر جهت دادم.

۱۹۲۶ «برگهای انجیر»
این فیلم از «باغ بهشت» آغاز میشد و بدل میگشت به یك داستان نوی «آدم حوا».
فقط سعی داشتم بگویم آدمها فرق چندانی نکرده‌اند و این که امروز هم همانند.

۱۹۲۷ «عشق فروشی»
یك داستان عشقی‌ی «کمدی ــ تراژدی»، که در کشوری افسانه‌یی اتفاق میافتد، درباره‌ی یك بازیگر پاریسی‌ی باشگاه شبانه و شاهزاده‌یی که عاشقش میشود.
هیچ ارتباطی به کار من ندارد. داستانی بود که رویش کار نکرده بودم و هیچ علاقه‌یی به‌اش نداشتم. علاقه‌یی به ساختنش نداشتم اما به زور قرارداد مجبور بودم.

«عشق فروشی» مقدار زیادی حیله‌های سینمایی داشت.
درست پس از «طلوع» کار مرنو[۱]، که حیله‌های سینمایی‌ی

---

۱) F.W. Murnau

آلمان را به هالیوود معرفی کرد، ساخته شد. تازه شروع به کار گردانی کرده بودم و تجربه میکردم. از فیلم خوششان‌آمد؛ من‌خوشم نیامد. از حیله خوشم نمیآید. تنها همان یکبار امتحان کردم. همیشه ذهنی کمابیش فنی داشته‌ام در نتیجه کلی از چیزهای فنی را امتحان کردم، و بعد همه را بکلی کنار گذاشتم ــ حالا بیشتر اوقات دوربینم همطراز چشم باقی میماند. هر از گاه، دوربین را حرکت میدهم آنچنان که گویی آدمی راه میرود و چیزی می‌بیند. و وقتی نمیخواهی قطع بدهی دوربین عقب میآید یا برای تأکید جلو میرود. اما، از این‌گذشته، با ساده‌ترین دوربین دنیا کار میکنم.

۱۹۲۸ «دختری درهر بندر»

این شروع رابطه‌یی بود که در تعدادی از فیلم‌ها به کار برده‌ام. در واقع یك داستان عشقی بین دو مرد است.

۱۹۲۸ «فزیل»

علاقه‌ی چندانی به این فیلم ندارم. داستانی بود درباره‌ی یك شیخ و یك دختر امروزی‌ی فرانسوی. به خاطر قرارداد بود، داستان نوشته‌ی آدم دیگری بود، و من تنها فیلمبرداری‌اش کردم.

۱۹۲۸ «سیرك هوایی»

داستان ساده‌یی داشت. فقط درباره‌ی همین بود که چگونه پسری یاد میگیرد پروازکند. به تنهایی کارگردانی‌اش کردم و بعد میخواستند چند صحنه‌ی ناطق به آن بچسبانند و آدمی را آوردند که میگفتند متخصص گفتگوست و یك بازیگر کمدی‌ی پیش پرده طوری از آب درآمد. چیزی را که نوشته بود خواندم و گفتم «اما هیچ کس اینطوری حرف نمیزند.» گفتم اگر میخواهید این کار را بکنید بفرمایید، اما من هیچ کاری با آن نخواهم داشت. در نتیجه لوسیلر[۲] آمد و چرندیات گفتگوهای بیمزه را ساخت.

---

۲) Lew Seiler

و رویهمرفته فیلم را سرهم بندی کردند.

۱۹۳۰ «پاسداران سحر»

تمـاماً واقعی بود، حتی آن فرود آمدنهـای اجباری. چند تایی صحنه بود که هواپیمایی را که دوربین را جلـویش سوار کرده بودند خودم خلبانی کردم. این قسمتها در چندتایی فیلم دیگر به‌کار گرفته شده: «آخرین پرواز»[۲]، مثلاً، و نسخه‌ی جدید «پاسداران سحر» با ارول فلین.

در «پاسداران سحر»، «راه افتخار» و «قرن بیستم» شما فیلم را به‌همان‌گونه که شروع شده پایان میدهید.

بلـه، شکلی از داستان گویی‌ست که فکر میکنم بسیار زیباست. شخصیتی خلق میکنی که مشکلی دارد وآدم دیگری میرسد ومشکلش را به عهده میگیرد و در انتها نیرویش را تمام کرده و بعـد آدم دیگری این مشکل را دارد و همینطور ادامه مییابد. مثل مکانیك بزرگی که ماشین‌های مسابقه میسازد و یك آدم کشته میشود و بعد آدم دیگری کشته میشود و تو ادامه میدهی ــ هیچ تصمیم نداری به خاطر این قضیه دست بکشی.

۱۹۳۱ «قانون مجرمین»

می‌شود درباره‌ی ساختن «قانون مجرمین» چیزی بگویید؟

«قانـون مجرمین» نمایشنامه‌یی بود کـه ارزشهایی داشت امـا به‌خاطر پایانش در برادوی شکست خورده بود. من ده تایی مجرم را جمع کردم وگفتم «این چطور باید تمام شود؟» وآنها با قاطعیت جوابم را دادند. حرفهای آنها بود که به صحنه‌های زیادی شکل داد چرا که فیلم کمابیش براساس قانون لونادن مجرمین ساخته شد. آدمهای سابقه‌دار را در تمام طول فیلم به‌عنوان سیاهی‌لشگر

---

۲) «The Last Flight»

به‌کار گرفتم تا به فیلم نوعی اصالت بدهد. البته، هیوستن یکی از بزرگترین بازیگرهایی بود که تا به حال داشته‌ییم. شخصیتش براساس شخصیت دادستان بخشی بود که اینجا در کالیفرنیا داشتیم و دست آخر محاکمه و محکوم به زندان شد، و بـرای محافظتش فرستادندش به بیمارستان زندان چرا که زندان پر از آدمهایی بود که خودش فرستاده بود آنجا. سرانجـام، گفت «بیش از این طاقتش را ندارم. میخواهم بروم توی محوطه.» رفت توی محوطه، و صحنه‌یی را که در فیلم ساختیم دقیقاً همان کاری بود که کرد. چیزهایی مانند اصلاح صورتش وسیله‌ی مردی که به‌جرم بریدن گلوی کسی به زندان فرستاده بود همه حقیقت دارند. اولین باری بود که کشف کردم تقریباً هر مصیبتی میتواند سرگرم‌کننده هم باشد. در «آسمان بزرگ» یك صحنه‌ی کمـدی از کرك داگلاس ساختیم کـه انگشتش را می‌بریدنـد و داغش میکردنـد و خیلی خنده‌دار بود.

صحنه‌یی که فیلیپ هولـمز از مرگ مادرش مطلع مـی‌شود چگونه تکامل یافت. آیا در فیلمنامه‌ی اصلی بود؟

فکـر نمیکنم. فقط همین است که وقتی بـه صحنه‌یـی میرسم که خیلی‌احساساتی‌ست، سعی‌میکنم بپیچانمش ونگذارم احساساتی بشود. در «فقط‌فرشته‌ها بال دارند» آدمی را که در حال حرف زدن با دوستی‌ست که در یك تصادف هواپیما بوده وا داشتم فقط بگوید «گردنت شکسته، کید.» تنها یك عبـارت تخت؛ فقط باید سعی کرد چیزی بیمزه نشود. بکلی واروبازی کردن صحنه.

۱۹۳۲ «جمعیت میغرد»

در «جمعیت میغرد» شرکت‌کننده‌های در مسابقه به‌نظر میآید در قبال خطرات حرفه‌شان تماماً بی‌اعتنا هستند.

آنها در ردیف همـان آدمهـای «هاتاری!»اند کـه در افـریقا حیوانهای وحشی میگیرند. هرروز خطرناك است، به‌طرز وحشت

آوری مهیج است، و آنها با همین زنده‌اند. از آن لذت میبرند و همچنین به مقدار زیادی شاهکارهایشان را ناچیز جلوه میدهند. پس از این که افریقا را ترك کردیم یکی از آدمها با یك شیر در افتاده بود؛ به طرز وحشتناکی زخم برداشته بود و گزارشی که از حادثه به من داد ناچیز جلوه‌دادن در سر حدش است که، تا این حد، هر گز نشنیده بودم. به سادگی در باره‌ی پسرك سیاهی گفت که آمد جلو و تفنگش را برداشت و گذاشتش پشت شیر و شیر را کشت. و گفت خوشحال بود که خوب تربیتش کرده بود.

۱۹۳۲ «صورت زخمی»

چطور شد که به صرافت ساختن «صورت زخمی» افتادید؟

«صورت زخمی» در واقع داستان الکاپون بود. هنگامی که از بن‌هکت خواستم آن را بنویسد، گفت «به، فیلم گنگستری که نمیخواهیم بسازیم.» و من گفتم «خب، این کمی فرق دارد. خوش دارم خانواده‌ی کاپون را آنچنان بسازم که انگار بورژیاهای ساکن شیکاگو هستند.» و بن گفت «فردا شروع میکنیم.» یازده روز صرف نوشتن داستان و گفتگو کردیم. تا حد زیادی تحت تأثیر عوامل زنای با محارم داستان بورژیاها بودیم. رابطه‌ی برادر ــ خواهر را آشکارا برمبنای زنای بامحارم ساختیم. اما سانسورچی‌ها منظور مارا بد فهمیدند و به آن اعتراض کردند چون فکر میکردند رابطه‌ی آنها زیباتر از آن است که بشود به‌یك گنگستر نسبت‌داد. صحنه‌یی داشتیم که در آن مونی به خواهرش میگفت عاشقش است، و نمیتوانستیم صحنه را در نور کامل بازی‌کنیم. نتیجه این شد که صحنه را به صورت پرهیب‌هایی جلوی یك پرده بازی کردیم با نوری که از بیرون میآمد. صحنه صمیمی‌تر از این بود که بشود صورتها را نشان دادی ــ جرأت نمیکردی خطر کنی.

بازی با سکه‌ی رفت چگونه به‌وجود آمد؟

دو یا سه قتل در شیکاگو پیش آمد که در مشت قربانی یک سکه یافتند. نشانه‌ی‌تحقیر بود. هنگامی که رفت را برای این‌فیلم انتخاب کردیم، به نظر میرسید برای این شخصیت سکه به عنوان یك نشانه چیز خوبی بود. این اولین فیلم رفت بود و همچنین کمکش میکرد تا جاهای خالی را پرکند. بازی با سکه به شکل نشانه‌ی مشخصه‌اش درآمد.

۱۹۳۲ «ببر کوسه»

در «ببر کوسه» شما این فکر را به کار میگیرید که آدم را به بهشت راه نمیدهند مگر این که کامل باشد، و دوباره آن را در «آسمان بزرگ» به‌کار میبرید. این فکر چگونه تکامل یافت؟

آدمی را میشناختم که به این قضیه معتقد بود. یك جفت انگشت از دست داده بود و انگشت‌ها را حفظ کرده بود چون‌معتقد بود هنگامی که بمیرد مجبور خواهد بود کامل به بهشت برود. فکر سرگرمم کرد و چندین بار به کارش گرفتم.

شخصیت رابینسون چگونه تکامل یافت؟

این شخصیت به صورت یك همشهری‌ی بسیار آرام و متین نوشته شده بود. کسالت بارتر از زهرمار بود ناچار در اولین روز دست از کار کشیدم و به رابینسون گفتم «ما واقعاً داریم چیز وحشتناکی اینجا میسازیم.» و برایش از آدمی که میشناختم تعریف کردم که خیلی زیاد حرف میزد و خیلی تند، و کمروییش را با این کار میپوشاند. گفتم «اگر به حد کافی جرأت داری که دست به این کار بزنی تا آنجا که بتوانم کمکت میکنم.» در نتیجه یك آدم ترشرو، ساکت، و یکدنده را به شخصیتی بسیار خوشدل تغییر دادیم، که میتوانست حسابی پرطاقت هم باشد.

۱۹۳۳ «امروز زندگی میکنیم»

فیلـم درست به همـان شکل که در مجله‌ی «پست» ظاهـر شد نوشته شده بود. داستان چند مرد بود در انگلستان به هنگام جنگ جهانی‌ی اول. باز همان مایه‌ی عشقی‌ی کوچك ما بود درباره‌ی دو پسر که یکدیگر را می‌یابند. خب، مترو فیلمی برای جون کرافورد نداشت، در نتیجه یك هفته پیش از این کـه شروع کنیم خبرم کردند که کرافورد هم در فیلم است. مجبور شدیم به نسبت‌چیزی که باش شروع کرده بودیم به‌طور قابل ملاحظه‌یی تغییرش بدهیم؛ بدتر این‌که کوشش میکرد مانند مردها حرف بزند. نتیجه‌چیزی نبود که میخواستیم.

۱۹۳۴ «قرن بیستم»

ضرب بسیار سریع کمدیهای شما، همچون «قرن بیستم»، از طریق قطعها به دست نمیاید، میاید؟

نـه، با قطعها نیست. عمـداً گفتگو را بـه شکل یك محاوره‌ی واقعی نوشتن است ــ احتمال دارد شما به میان حرف من بدوید و من احتمال دارد میان حرف شما بدوم ــ در نتیجه به طریقـی مینویسی که بتوانی گفتگو ها را روی هم بیاندازی اما چیزی از دست ندهی. فقط یك شگرد است، واداشتن مردم به انجام این کار هم شگرد است ــ دو یا سه روز وقت میگیرد که عادتشان بدهی و بعد راه میافتند. در گفتگویت فقط باید در نظر داشته باشیش، با اضافه کردن چند کلمه‌ی کوچك در اول جمله. «خب، فکر میکنم ــ» این همه‌ی آن چیزی‌ست که لازم داری، و بعد آنچه را که باید بگویی بگو. همه‌ی آنچه میخواهی شنیدن چیزهای ضروری‌ست؛ اگر در یك صحنه آنها را نشنوی، بازی را باخته‌یی. مجبوری به صدا بردار بگویی چه سطرهایی را باید بشنود و صدا بردار باید خبرت‌کند که میشنود یا نه. همچنین فرصتی به تو میدهد برای رد شدن از چیزهایی که نمیخواهی رویشان مکث‌کنی ــ امکان تأکید بیش از اندازه روی یك سطر را از بازیگر میگیرد. در واقع ما در

«صورت زخمی» شروع به استفاده از سرعت کردیم و ایـن فیلم ضربش بیست در صدی سریع‌تر از هر چیزی بود کـه تا آن زمان ساخته شده بود. و، البته، اگر امروز صحنه‌یی داشته باشم که فکر نکنم خیلی جالب است هر چه سریع‌تر بتوانم جلو ببرمش وضمم بهتر است.

چگونه به شگردهای زمانسنجی‌ی خود دست یافتید؟

تا جایی‌که به‌سرعت مربوط میشود، من درمکتب قدیمی‌ی‌کمدی‌های دو حلقه‌یی تربیت شدم جایی کـه تمامی‌ی آنچـه دنبالش بودیم سرعت بود. به نظر میرسید مردم آن را دوست دارند، در نتیجـه فکر کردم چرا تمامی‌ی کمدی‌ها را سریع بازی نکنیم. تنها فیلم دیگری که تصور میرفت سریع باشد «صفحه‌ی اول» بود؛ من‌گفتم فیلم احساسی قلابـی از سرعت داشت. در «پـاسداران سحر» از جلوه‌های ظاهری‌ی بازی چشم پوشیدیم وعواطف و اداهای غلوشده را که تا آن موقع رسم بود کنار گذاشتیم. در نتیجه از اداره‌ی کل ابلاغیه‌پشت ابلاغیه میرسیدکه به‌من یادآوری میکرد ازصحنه‌هایم بهره‌برداری‌ی کامل نمیکنم، اما، میدانید، مـن به‌سادگـی داشتم صحنه‌ها را به‌طریقی دیگر برمیداشتم.

صحنه‌ی اتاقك قطار، هنگامی که دختر کوشش میکند مرد را با لگد بزند به‌نظر بخصوص بدیهه پردازی میاید. همینطور بود؟

این اولین صحنه‌ی فیلم بود که گرفتیم. لومبارد این نوع کمدی‌را پیش از آن هرگز بازی نکرده بود، اما انتخابش کردم چون دریك میهمانی دیده بودمش که بعد از زدن یك دوگیلاس فـوق‌العاده خنده‌آور بود و بی‌قید و دقیقاً آنچه که این نقش لازم داشت. امـا وقتی آمد جلوی دوربین همینطور احساسات بود که در هوا پخش میکرد. سخت میکوشید، امانتیجه فقط خوفناك‌بود. باریمور خیلی صبور بود و چندین‌بار سعی کردیم امالومبارد خیلی‌مطنطن وخشك

بود. بعد بش گفتم «بیا، قدمی بزنیم»، و رفتیم بیرون، و ازش پرسیدم برای فیلم چقدر میگرفت. گفت و من گفتم «چه میگویی اگر بگویم امروز صبح به اندازه‌ی همه‌ی مواجبت کار کرده‌یی و دیگر مجبور نیستی بازی کنی؟» و لومبارد یکه خورد. بعد گفتم «حالا صحنه را فراموش کن؛ اگر آدمی همچه حرفی به تو میزد چه میکردی؟» و لومبارد گفت «با لگد میزدم توی شکمش.» و من گفتم «خب، یارو یك چنین‌حرفی به‌تو زد، چرا بالگد نمیزنی‌اش؟» و لومبارد گفت «شوخی میکنی؟» و من گفتم «نه.» بعد برگشتم سر صحنه و فرصتی به‌اش دادم تا درباره‌اش فکر کند و بعد صحنه‌را از نو گرفتیم و یك برداشت گرفتیم و همین. و بعد ازآن، باریمور گفت «معرکه بود!» و لومبارد زد به گریه و از صحنه بیرون‌دوید. و نشد فیلمی شروع کند و تلگرامی برایم نفرستد که «میخواهم شروع کنم به لگدزدنش.»

۱۹۳۵ «ساحل بربری»

داستان را خیلی خوب به‌خاطر نمی‌آورم جز این‌که درباره‌ی‌دختری بود که وارد خلیج سن‌فرانسیسکو میشد، در کشتی‌یی که از پشت هورن[۴] می‌آید، اما کشف میکرد مردی که میخواسته باش ازدواج کند در یك بازی‌ی قمار هدف گلوله قرار گرفته. از فیلم خیلی خوشم نمی‌آمد. فکر می‌کردم چیزی زورکی بود، کمابیش طبق سفارش، و همه‌اش دردسر. به قول بن‌هکت «میریام‌هاپکینز به ساحل بربری آمد و همچون یك دختر گلدوین پریشان حواس‌مدتی این دوروبر پرسه زد.»

۱۹۳۶ «راه افتخار»

آدمهای فیلم‌های جنگی و ماجرایی‌ی شما هرگز به شرایط غیرممکنی که درش کار میکنند معترض نیستند.

---

۴) Horn

میدانندکه از این‌کار چیزی عایدنخواهدشد. قسمتی از بازی‌ست. هواپیماها را بالا میبرند و امتحان میکنند؛ ماشین‌ها را بیرون میکشند و امتحان میکنند. و از آنجا که تعلیم دیده‌ی ارتش‌هستند، فرمانها را میپذیرند، فرمان هرچه میخواهد باشد. این است آنچه باعث میشود یك‌ارتش بگردد. تنها پذیرش آرام یك‌حقیقت است. در «فقط فرشته‌ها بال دارند»، پس از این‌که جو میمیرد، کری گرانت میگوید «طوری که باید بدردخور نبود». خب، این تنها چیزی‌ست که مردم را در حرکت نگاه میدارد. فقط‌کافی‌ست‌بگویند «جو طوری که باید بدردخورد نبود، ومن از جو بهترم، بنابراین میروم جلو و انجامش میدهم.» وکشف میکنند ازجو بهترنیستند، اما بعد خیلی دیر شده، میدانید.

۱۹۳۸ «بزرگ کردن بیبی»

در «بزرگ کردن بیبی» و چند کمدی‌ی دیگر شما، آیا در حال نمایشگر کردن رنجشتان از دانشمندان و دانشگاهیان نیستید؟

نه، اگر میخواهی فیلمی بسازی، تمام تفریحش در این است که دست به ساختن یك شخصیت بزنی، چیزی خیلی نزدیك به کاریکاتور. و در لحظه‌یی که آن‌را به‌شکل کاریکاتور در میاوری، متهم به دوست نداشتن آن میشوی. اما در واقع تنها در حال برگزیدن چیزهایی هستی که یك کاریکاتور را میسازد ــ رفتار روزنامه‌نویسها، رفتار دانشمندها ــ و این کار ناگزیر مردم را به این گمان میاندازد که داری مسخره‌شان میکنی. این است دلیل این‌که چرا کار بایك دانشمند یا مخترع یاآدمی دریك جای جالب لذتبخش است. اما این کاری که میکنی نوعی کار با کاریکاتور است و ما همین کار را با وسترنها میکنیم، با هر فیلمی میکنیم. اگر کاریکاتوری به وجود نیاوری، اساساً صاحب هیچ شخصیتی نمیشوی.

ولی در آخر «بزرگ‌کردن بیبی» آیا گرانت زندگی‌ی علمیش را ترك نگفته؟

خب، چطور است بگوییم مخلوطش کرده. اوقات بیش از حد خوشی را داشته و اگر مجبور میشدی بین دو دختر انتخابی کنی، مسلماً هپبرن را انتخاب میکردی. میدانید، آدم شروع میکند با، همچنان که گفتم، کاریکاتور کامل یك آدم و بعد کمش میکنی تا به او احساس طبیعی بودن بدهی چرا که اگر به آن طور دیگر ادامه میداد مسلماً از زندگیش لذتی نمیبرد، میبرد؟ هرچه فیلم پیشتر میرود طبیعی‌تر میشود، تنها از طریق رابطه‌اش با دختر. گرانت میگفت «من یك طوری انگار خصوصیات مشخصه‌ام را از دست میدهم.» گفتم «نه، هپبرن در حال تأثیرگذاری روی توست. داری کمی طبیعی میشوی.»

پس آیا هپبرن شخصیت طبیعی‌ی فیلم است؟

فکر میکنم فیلم نقص بزرگی داشت که من فراوان ازش آموختم. هیچ آدم طبیعی در فیلم نبود. به هرکس که برمیخوردی خل‌وضع بود. از آن‌وقت درسم را آموخته‌ام و هرگز دوباره قصد ندارم همه را دیوانه کنم. اگر باغبان طبیعی بود، اگر کلانتر فقط یك آدم سرگشته‌ی دهاتی بود ــ اما آنچنان‌که بود همه پاك‌غیر عادی‌بودند. و این اشتباهی بود که من پس از ارتکابش تشخیص دادم و دیگر تکرارش نکرده‌ام. گرچه هرولد لوید[۵] به من گفت که از نظر ساختمان بهترین کمدی‌ست که تا آن زمان دیده بود و این که فیلم برای او یك «کلاسیك» بود.

از نظر نورپردازی بسیار تاریکتر از اغلب کمدیهاست.

عادت دارند که یك کمدی را بایك عنوان اصلی‌ی بسیار مضحك و چیزهای مضحك قلمی شروع کنند که به‌نظر میرسد میگوید «حالا میخواهیم خنده‌دار باشیم.» در «هاتاری!» تقریباً با یك فاجعه

---

۵) Harold Lloyd

شروع کردیم و تا زمانی که پی‌نبردند این آدم زنده خواهد ماند فیلم خنده‌دار نشد. کم‌کم در مردم رخنه کرد؛ به‌آنها گفته نشده بود که بخندند. و موقعیت هرچه خطرناکتر و هیجان‌انگیزتر، گرفتن خنده آسانترست.

به‌نظر میرسد صحنه‌های شب هنگامی که گرانت و هپبرن به دنبال استخوان میگردند کیفیتی بسیار تیره دارند، گرچه فوق‌العاده خنده‌آور هستند.

خب، این برای کری یك فاجعه‌ی کامل بود، مگرنه؟ میدانید، یك دانشمند را همیشه احترامی معین همراهی میکند. حالا اگر او چهار دست و پا در جستجوی چیزی تقلا کند، خنده‌دار میشود. و این آن چیزی‌ست که چاپلین همیشه درش تا آن حد مهارت‌داشت. و این برمیگردد به خیلی عقب، به صحنه‌یی در «دختری در هر بندر»، جایی که پاسبانها را درآب میاندازند. از آژانها خوششان نمی‌آمد. این کار از روی شرارت یا پستی نبود، اما پاسبانها مزاحم عیش‌شان بودند و در نتیجه آنها هم ترتیب پاسبانها را میدادند. هرچه آدم با وقارتر است ــ کتی هپبرن در «بزرگ کردن بیبی» با پاره شدن پشت پیرهنش مضحك میشود چرا که خودش را آراسته و به تمامی‌ی موقعیت مسلط است و به صورتی مضحك درمی‌آید.

۱۹۳۹ «فقط فرشته‌ها بال دارند»
در «فقط فرشته‌ها بال دارند» برای اولین‌بار مایه‌ی صحنه‌ی عشقی‌ی خود را بناگذاشتید، که به صورتهای دیگر در «داشتن‌و نداشتن»، «رودسرخ»، «خواب‌بزرگ»، «ریوبراوو»، و «هاتاری!» به کارش میگیرید. بیشتر به‌رابطه‌یی علاقمندید که زن طرف مهاجم باشد.

بله، اول در «فقط فرشته‌ها بال دارند» به‌کار گرفته شد، و در «داشتن و نداشتن» و «خواب بزرگ» بود، وقطعاً در «ریوبراوو»و «هاتاری!» هست. هرازگاه بقصد این کار را میکنم چرا که مردم

را سرگرم میکند، بخصوص مردمی را که من دوست میدارم. چند بار آدم یك‌چیز را به‌کار میبرد؟ دقیقاً به‌تعداد دفعه‌یی کـه به‌اش بخندند. این تنها یك سبك فکر کردن است و ازآنجا که‌دوشخصیت اصلی‌ی فیلم مانند یك قهرمان مرد و یك قهرمان زن عمل نمیکنند چشمگیر میشود. فقط نوعی آدمهای عادی هستند. مـن نامش را صداقت میگذارم و این به‌شما امکان میدهد صحنه‌یی بسازید که کمی فرق دارد. هیچکاك در «شمال از طریق شمالغربی» امتحانش کرد.

آیا بسیاری از حوادث در «فقط فرشته‌ها بال دارند» چیزهایی بود که شنیده یا تجربه کرده بودید؟

بله، همه‌ی شخصیتها از زندگی گرفته شده بودند. بارتلمس آدمی بود که دیدم از یك هواپیما بیرون پرید، و آدمی دیگر را پشت‌سر گذارد. به‌هم پیوستن این حوادث افسانه‌پردازی بود اما در واقع شخصیت جین‌آرتور و رابطه‌اش با کری‌گرانت یك داستان حقیقی بود، براساس واقعیت بود. پرنده‌یی که از شیشه‌ی جلو تو می‌آمد یك واقعیت بود، و مکان واقعی بودـ یك بندرکوچك گریس‌لاین[۶] در امریکای جنوبی.

شخصیت‌های فیلمهای شما نادیده انگاشتن مصیبت را موکد میکنند، آنچنان که در «فقط فرشته‌ها بال دارند» پس از این که جو کشته شده گرانت میگوید «جو کیه ـ ».

خب، این چیز ساده‌یی‌ست. شما دونقطه‌ی‌دید را درنظر بگیرید. یکی نقطه نظر جوزف فن سترنبرگ. کسی این فکر مشعشع بـه سرش زده بود که اگر ما دوتا فیلمی می‌ساختیم میتوانستیم یك ابر فیلم بسازیم، اما من گفتم این حرف پاك چرند است. شما میتوانید یك داستان را به‌هردوی ما بدهید و بعد دیگر آن‌را نشناسید چرا

---

۶) Grace Line

که ما شخصیت‌ها را تغییر داده‌ییم. سترنبرگ یك تکه چیز کوچك را بزرگ میکند و تبدیلش میکند به یك موقعیت بزرگ عظیم(و در آن‌زمان یکی از بزرگترین کارگردانهایی بود که داشتیم)، ومن موقعیت بزرگ عظیمی را میگیرم و تاسرحد امکان از جلوه‌های ظاهریش کم میکنم. درنتیجه ما دونقطه‌ی دید دقیقاً مخالف خواهیم داشت. و فکرمیکنم از تماشاچی آهی ازسررضایت‌میگیری هنگامی که می‌بیند یك موقعیت قدیمی‌ی آشنا پیش می‌آید و تو باموقعیت کسلش نمی‌کنی ــ فقط اشاره‌یی میکنی و میگذری. اما، به هر حال، آدمهایی که من نمایشگر میکنم و ترجیح میدهم نمایشگر کنم، درین چیزها غلو نمی‌کنند، آنها را ناچیز جلوه میدهند، که طبیعی‌ی این‌گونه آدمهاست. فیلمهای معمولی خیلی زیاد حرف میزنند؛ باید صحنه‌هایت را بسازی و بکاریشان و بعد این امکان را بدهی که تماشاچی هم کمی کار کند تا قسمتی از صحنه شود. و هر فیلمنامه‌یی که به خوبی «خوانده» میشود مطلقاً به‌درد نمیخورد. اگر برای فهمیدنش مجبور شدی سه‌بار بخوانیش، احتمالا امکان به‌دست آوردن فیلمی از آن‌را داری. اما اگر باگفتن این جمله شروع شود که «مرد به زن نگاه میکند و اشتیاقی ده‌ساله در چشمهایش نمایان است...» من هرگز بازیگری پیدا نکرده‌ام که بتواند این‌کار را بکند.

باز هم در «فقط فرشته‌ها بال دارند»، آنچنان که در بسیاری از فیلمهای شما، مایه‌ی حرفه‌یی بودن وجود دارد. احساس شدیدی نسبت به این موضوع دارید، اینطور نیست؟

و آدمهای فیلم هم همین احساس‌را دارند. کارشان این است، بناست این کار را بکنند. یك گروه ورزیده‌ی بندبازی را در هوا درنظر بگیرید ــ اگر یکی ازآنها بدردخور نباشد، آنها همه‌در دردسرند. اگر وقت گرفتن حیوانات یك نفر ترس برش دارد، امکان دارد تمامی‌ی گروه در دردسر باشند. من نوار کامل همه‌ی صداهای

انگلیسی‌ها را در حال منفجر کردن سه سدی که واقعاً مسیر جنگ را عوض کرد دارم. و آنها صبح زود آنجا رسیدند و رهبر گفت «شماها این اطراف باشین ومن دوری میزنم ببینم سیمی روی‌زمین کشیده‌اند.» و بعد یکی از آنها گفت «وقتی برگردی‌یك آبجو برات میخرم.» و مرد میگوید «هیچ سیمی وجود ندارد، میتوانیدمستقیم بروید جلو.» میگوید «من کمی از این‌طرف میروم وکمی جلوتر از شما و شاید بتوانم رگبار آتش آنها را به‌طرف خود بکشم.» وآنها یك‌درمیان ردمیشوند ــ اولی، سومی، پنجمی ــ امادومی، چهارمی و ششمی به ضرب گلوله میافتند. میخواستم از آن فیلمی بسازم. صفحه‌ی کامل تمامی‌ی این‌گفتگو را داشتند؛ آقای چرچیل آن را برای من فرستاد. و اینها بچه بودند ــ بزرگترینشان بیست ویك ساله بود ــ اما از نظر تعلیم دیدن پنجاه یا شصت‌ساله بودند. واین رفتاری‌ست که داشتند. چیزی نیست‌که من ابداع کرده باشم.فقط چیزی‌ست که دیده‌ام و برایم جالب است و در نتیجه به کارش میگیرم.

۱۹۴۰ «دختری به‌نام جمعه»

یك شب میخواستم به‌آدمی ثابت کنم «صفحه‌ی اول» قشنگترین گفتگوهای امروزی را که تا آن موقع نوشته شده بود داشت، و از دختری خواستم نقش هیلدی را بخواند و من قسمت سر دبیر را خواندم و ایستادم و گفتم «لعنتی، بین یك دختر و یك مردبهتره تابین دوتا مرد»، و به بن‌هکت تلفن کردم و گفتم «چی‌فکر میکنی درباره‌ی عوض کردنش طوری که هیلدی یه دختر باشه؟» و هکت گفت «فکر میکنم فکر معرکه‌یی باشه»، و آمد و ساختیمش.

۱۹۴۰ «یاغی»

قصه‌ی اصلی که من در نیومکزیکو شنیده‌ام این بود که پت‌گرت[۷]

---

۷) Pat Garrett

صورت آدمی را داغان کرده و به اسم بیلی[۸] دفنش کرده بود و بیلی را ول کرده بود ــ در نتیجه از اینجا شروع کردیم و یــك داستان نوشتیم. جین راسل و جك بیوتل را پیدا کردم و فکر کردم فقط یك وسترن کوچك است و باش خوش بودم. امــا مــوقعیت ســاختن «گروهبان یورك» را داشتم و میخواستم این کار را بکنم، و هیوز میخواست کارگردانی کند، در نتیجه گفتم «تو برو و کارگردانی کن و تمامش کن.» معرفی‌ی بیلی و داك‌هالیدی را من خارج کارگاه فیلمبرداری کردم، و بعد هیوز بقیه‌ی فیلم را خراب کرد. من یکی دو هفته از آن‌را کارگردانی کردم. شاید هزار یا هزار و پانصد پا از آنچه ساختم در فیلم باقی ماند.

۱۹۴۱ «گروهبان یورك»

هیوستن ومن فیلمنامه را نوشتیم. فقط‌کمی ازفیلمبرداری جلوتر بودیم. فیلمنامه‌ی نوشته شده را دور انداختیم و آنچه را که جسی لسکی به‌ما درباره‌ی گروهبان یورك واقعی گفت ساختیم. هیوستن و من خیلی جور بودیم و بیان داستان به سادگی کار خیلی آسانی شده بود.

از ساختن این فیلم شما بخصوص خیلی لذت بردید؟

مخصوصاً به‌خاطر این‌که لسکی اولین شغل خوبم را به من داد و لسکی در آن موقع ورشکسته بود و بعد از این که بــا او صحبت کردم، به گری‌کوپر تلفن کردم و گفتم «کوپ، مگر لسکی اولین شغلت را به‌تو نداد؟» و کوپر گفت «بله»، و من گفتم «خب، لسکی ورشکسته‌است وصورتش به‌یك‌اصلاح احتیاج‌دارد وداستانی داردو فکرمیکنم بتوانیم آن‌را بسازیم وفکر نمیکنم لسکی‌اذیتمان‌کند.» در نتیجه کوپ آمد پیشم‌و ما درباره‌ی همه‌چیز حرف زدیم مگر داستان فیلم ــ کوپر درباره‌ی یك تفنگ جدید صحبت کرد و دست آخــر

---

۸) Billy the Kid

من گفتم «چطوره درباره‌ی داستان حرف بزنیم»، و کوپر گفت «چه فایده از حرف زدن درباره‌ی داستان، ایـن چیـز سگ مصب را خواهیم ساخت، توکه این را میدانی.» و من گفتم «خب، چطور است برویم وارنرز و قراری بگذاریم، و اگر من‌گفتم مگراینطور نیست، آقای کوپر؟ تو میگویی بله». اینطوری شد که مـن گفتم «اگر تنهامان بگذاری این کار را خواهیم کرد ــ اینطور نیست، آقای کوپر؟» «بله.» «اگر بیای وسط، اگر سرخر بشوی، سروکله زدن با ما واقعاً سخت خواهد شد. اینطور نیست آقـای کوپـر؟» کوپر میگفت «بله.» در نتیجه قرارداد را بستیم و فیلم راساختیم. ولسکی از فیلم دومیلیونی درآورد و ما فوق‌العاده خوشحال بودیم از این‌که کسی را کمك کرده‌ییم. و خوشمزه این بود کـه فیلـم معرکه‌یی از آب درآمد و کوپر اسکار گرفت و ما اصلا فکرش را نمیکردیم که فیلم چنین چیزی از آب درآید. (هاوکز به‌خاطر کار گردانی‌ی این‌فیلم‌نامزد اسکار شد؛ تااین‌زمان اولین‌وآخرین بار.)

پایان «گروهبان یورك» در واقع کاملا مصیبت‌آمیز است، از این نظر که مردی بسیار مذهبی به خاطر عمل نکردن به اعتقاداتش تشویق میشود. آیا میخواستید که اینطور ظاهر شود؟

خب، فیلم درباره‌ی همین فرضیه‌یی‌ست که شما حرفش را میزنید. فیلم براساس آدمی بود که در واقع خیلی مذهبی بود؛ و بعد به‌او گفتند برو توی جبهه و هرچه را که مذهبت گفته نکن بکن، و با انجام دادن این کار است‌که قهرمانی بزرگ میشـود. در نتیجـه الزاماً ذهنش تا حد زیادی پریشان بوده و این در واقع یك‌جـور مصیبت بود. از او صدها سوآل پرسیدم، همانطور که شما از من میپرسید، و جوابشان را داد. از او پرسیدم مـذهبت را چطـور یافتی. گفت «وسط جاده پیدایش کردم.» در نتیجه نحوه‌یی که‌من مجسمش کردم قاطری بود که وسط جاده‌گرفتار رعد و برق‌میشد.

صحنه‌ی چشمگیری نوشتند درباره‌ی این‌که چگونه مذهب یافت و من باورش نکردم. گفتم اگر کسی اینطوری با من حرف میـزد، مذهبی نمیشدم. در نتیجه تعدادی آدم واقعی‌ی تنسی[۹] را پیـدا کردیم و از آنها خواستیم آواز بخوانند، هیجان زده شدند، و او را به خانه‌ی کوچکی که محل اجتماع بود آوردیم، و در حین این‌که بقیه میخواندند مذهبش را یافت. اما اگر متوجه شوید، دوباره غلو نکردن است. اگر بخواهند باورش کنند، عالی‌ست، اما هیچ چیز را توی گلوهایشان نمی‌تپانی. بعد از این که فیلم ساخته شد برگشتم ببینم کارم را چطور انجام داده بودم و شنیدم که آدمهایی حرف میزدند و یکی از آنها میگفت «دیشب فیلمی دیدم ــ درباره‌ی کوه‌نشین‌ها ــ و یارو وقتی که فیلم را میساخته بی‌برو بـرگرد میدانسته چه‌کار میکند. آنها رادرست به‌عین‌کوه‌نشینها درآورده ــ درست به‌عین کوه‌نشینها حرف میزنند.» خب، چندتایی از این آدمها را داشتم که کمکم کنند، جمله را میگفتند و بعد بازیگرها همان جمله را تکرار میکردند، و چیزها عوض شد، میدانید. یکی از بهترین چیزهای فیلم مادر بودکه زیادحرف نمی‌زد. نویسنده‌ها مقدار زیادی حرفهای گنده برایش نوشته بودند که من دایم حذف میکرد و دست آخر گفتم «میدانم پی‌ی چه چیـزی هستیم ــ آدمـی میخواهم که حرف نزند.» «گفت اینقدرش دستگیرم شده.» اماخیلی شبیه بچه‌ها هستند، این آدمها، بیش از حـد عقب افتاده‌انـد؛ صحنه‌های کوچك داخل فروشگاه به این اشاره میکرد ــ در نتیجه با آدم با فرهنگی سروکار نداری ــ که او حیرتزده بود. و ما سعـی میکردیم مردی حیرتزده نشان دهیم. من کوشش نمی‌کنم وعظ‌کنم یاچیزی را ثابت کنم ــ فقط پیش خودم فکر میکنم در این آدم چه چیزهایی بود که من ازش سردر می‌آورم و بعد تعریفش میکنم. نظری که داد جالب بود. گفت «من درخت را فراهم کردم و هاوکز

---

۹) Tennessee

برگهایش را.» فکر کردم تفسیر گونه‌ی زیبایی بود.

۱۹۴۴ «داشتن و نداشتن»

شخصیت باکال در «داشتن و نداشتن» چگونه شکل گرفت؟

کشف کردیم باکال دختر کوچکی بود که، وقتی قدی میکرد، نسبتاً جذاب میشد. این تنها طریقی بود که متوجهش میشدی، چرا که میتوانست قدیش را با لبخندی همراه کند. در نتیجه بـه بـوگی گفتم «میخواهیم چیز جالبی را امتحان کنیم. تو تقریباً قدترین مرد روی پرده هستی و من میخواهم دختری خلق کنم کمی قدتر از تو.» بوگی گفت «خب، میبینی که با این کار دخلت در می‌آید.» و من گفتم، «نه، من یك امتیاز بزرگ دارم که کارگردانم. فقط یك چیز را به‌تو بگویم: وسط هر صحنه‌یی قالت میگذارد و میرود.» «از همین‌حالا برنده‌یی.» در نتیجه آخر هر صحنه، قالش‌می‌گذاشت و می‌رفت. این یك مبارزه‌ی جنسی بود، این است چیزی که بود، و صحنه‌ها را آسان میساخت. اما باجان‌وین خوب ازآب درنمی‌آید، چرا که از نوع قدش نیست. در «هاتاری!» جایی هست که دختر میگوید «یك دفعه‌گاو نری دنبالم‌کرده بود»،ووین میگوید «مطمئنی که برعکسش نبوده؟» این بیشتر در شخصیت بوگی‌ست.

به‌نظر من «داشتن و نداشتن» و «خواب بزرگ» عالیترین توسعه‌های شخصیت بوگارت هستند، و کامل‌ترین. در این‌مورد چه احساسی دارید؟

خب، این فقط استفاده بردن از آن‌چیزی‌ست که درباره‌ی بوگارت فکر میکنم. برای من، این دوفیلم کمابیش شبیه یك فیلم هستند. کار کردن با او بیش از حد آسان بود، در حد یك بازیگر واقعـاً دست‌کم گرفته شده بود. از نوع بازیگری که من خوشم می‌آیـد، میدانید. و کارهای کوچك غریبی که میکرد، چرا که عصبی درلب بالایی‌ش پاره شده بود ــ در نتیجه لب بالایی‌ش نمیخندید ــ تنها لب پایینش میخندید. به‌نظر میرسید یکدیگر را می‌فهمیم و خیلی

خوب باهم کار میکنیم. بدون کمکش نمی‌توانستم آنچه را که با باکال کردم انجام دهم. یك‌شخصیت اول معمولی از این‌همه تمرین و این سو و آن‌سو پریدن مریض و خسته میشد. زیاد نیستند بازیگرانی که مینشینند و صبر میکنند تا دختری یك صحنه را بدزدد. اما بوگی عاشق دختر شد و دختر عاشق او شد، و این همه چیز را آسان ساخت.

«داشتن و نداشتن» در اساس یك داستان عشقی‌ست. دسایس سیاسی‌ی فیلم زیاد برای شما جالب نیستند، هستند؟

خب، متوجهید که چقدر طول کشید تا به داستان دیگر برسیم. در واقع، نویسنده سخت دلواپس شده بود. میگفت «میخواهم استعفا بدهم.» گفتم چرا؟ گفت «ما اینجا در حلقه‌ی چهارم فیلم هستیم و تو از طرح کردن داستان فیلم میترسی ــ امکان دارد شروع کنی و این‌صحنه‌هارا بسازی!» گفتم«احتمالا ازآنها فقط عقب‌میکشیده‌ام چرا که تا این‌حد کسل کننده‌اند.» اما مجبور بودیم داستانی داشته باشیم، میدانید، داستانی فرعی، اما این فقط بهانه‌یی بود برای بعضی از صحنه‌ها. از مرد زخمی صحنه‌ی زیبایی ساختیم درباره‌ی دختری که از حال میرود، و دختر دیگری که به او بخور «اتر» میدهد. و جمله‌های دختر وقتی که بوگارت دختر از حال رفته را روی دست می‌برد، میگوید «داری سعی میکنی وزنش را حدس بزنی؟» این‌برمیگردد به خیلی عقب، به‌دیتریش ــ در«مراکش[۱۰]»، سترنبرگ دیتریش را واداشت تو بیاید و کوپر را با دو دختر محلی روی زانوهایش پیدا کند، و دیتریش به نوعی به او تبریك گفت ــ در قبال آنچه میدید عصبانی نشد. در نتیجه باکال نسخه‌ی گرمتر دیتریش است. دیتریش به محض این‌که فیلم‌را دید فهمید. گفت «این منم، مگرنه؟» و من گفتم «آها.»

---

۱۰) «Morocco»

۱۹۴۶ «خواب بزرگ»

عنوان فیلم، «خواب بزرگ»، به چه چیزی اشاره دارد؟

نمیدانم، احتمالا مرگ. فقط به گوش اسم جالبی می‌آید. هرگز نتوانستم از داستان سردربیاورم. آن‌را خواندم و از آن به شوق آمدم. نوشتن فیلمنامه هشت‌روز وقت گرفت، و تمامی‌ی آنچه میخواستیم بکنیم این بود که هر صحنه را سرگرم‌کننده بسازیم. از داستان چیزی نمی‌دانستیم. از من پرسیدند فلان و بهمان آدم را چه کسی کشته ــ نمی‌دانستم. تلگراف زدند به نویسنده‌ــ نمی‌دانست. تلگراف زدند به نویسنده‌ی فیلمنامه و او هم نمی دانست. اما این مسأله مانع نشد که فیلم بسیار سریع و بسیار سرگرم کننده باشد. بعد، هنگامی که فیلم آماده‌ی رفتن به نیویرك میشد، متصدی‌ی تبلیغ گفت «هوارد، درباره‌ی این فیلم چه باید بگویم؟» و من گفتم «خب، بگوفیلم تا حدودی‌جالب‌است چراکه از نقطه نظر کارآگاه است و هیچ کوششی برای رد گم کردن در آن وجود ندارد. و اگر بتوانند داستان‌را دنبال کنند مجبورند آنچه را که کارآگاه فکر میکند دنبال کنند.» و من‌نمی‌توانم، و او هم نمیتواند، درنتیجه تماشاچی احتمالا سرگرم میشود. فیلم‌ازدیدگاه تماشاچی خیلی خوب ازآب درآمد. و منتقدین را خلع سلاح کرد چرا که آنها کوشش میکردند به زیرکی‌ی آدم فیلم باشند و آخرکار هیچ زیرکتر نبودند.

«خواب بزرگ» در واقع هزل‌گونه‌یی‌ست از فیلمهای کارآگاه خصوصی، اینطور نیست، با همه آن دخترهایی که دلشان برای بوگارت میرود؟

خب، آره، ما فقط داریم تفریح میکنیم. فکر اصلی این بود که سعی کنیم هرصحنه را طوری بسازیم که تماشایش تفریح داشته باشد. یك‌جا هنگامی که بوگارت بنا بود داخل یك کتابفروشی‌شود من گفتم «این صحنه وحشتناك معمولی‌ست. نمی‌توانی کاری‌چیزی بکنی؟» و بوگارت فقط لبه‌ی کلاهش را بالا زد، عینك گذاشت و

کمی زنانه شد. به‌محض این‌که این‌کار را کرد، من گفتم «شد، بیا، راه افتادیم، وقتی‌که رفتیم تو گفتگوی جدید خواهم نوشت.» اما فقط این‌طور رفتن قشنگش کرد. فقط دوتا آدم بودند و تا حدودی بیحوصله. در حدود هشت ماه پس از آن که فیلم را تمام کرده بودیم، از من خواستند که بین بوگارت و باکال صحنه‌های بیشتری بسازم ــ گفتند به‌حد کافی از صحنه‌هایی که آنها با هم باشند ندارند. فصل مسابقات سانتاانیتا[11] بود و من چند اسبی آنجا داشتم و در نتیجه وادارشان کردم درباره‌ی اسب‌سواری حرف بزنند، و گفتگو با این جمله تمام شد که «بستگی دارد کی روی زین باشد.» و این دقیقاً به این خاطر بود که درباره‌ی مسابقات فکر میکردم و فکر کردم، خب، صحنه‌ی کوچکی خواهم ساخت درباره‌ی یك دعوای عاشقانه‌ی کوچك درباره‌ی مسابقات.

به این ترتیب، باز هم، داستان برای شما بسیار کم مطرح بوده.

اصلا مطرح نبوده. همانطور که گفتم، نه مؤلف، نه نویسنده، و نه خود من هیچکدام نمیدانستیم کی چه کسی را کشته. همه‌اش از چیزهایی تشکیل یافته بود که یك صحنه‌ی خوب را میسازند. من نمیتوانم داستان را دنبال کنم. دیشب مقداری از آن‌را در تلویزین دیدم، پاك گیجم کرد، چون بیست سالی میشد که ندیده بودمش.

۱۹۴۸ «رود سرخ»

در «رود سرخ»، همچنان که در «آسمان بزرگ»، «هاتاری!» و حتی در «دختری در هر بندر»، دو بیگانه دارید که به‌یکدیگر برمیخورند، دعوا میکنند، و بعد بهترین دوستان یکدیگر میشوند. چگونه به این فکر رسیدید؟

خب، نمی‌دانم. احتمالا بهترین دوستی‌که تابه‌حال داشته‌ام پیش‌از این‌که ببینمش با ماشین از توی یك پرچین ازخط مسابقه پرتابش

---

(۱۱) Santa Anita

کردم بیرون، و بعد به‌هم برخوردیم و دوست شدیم. و همیشه به یك متخاصم بیشتر توجه‌داری تا آدمی‌که سخت به‌تو خوبی میکند. در «رود سرخ»، وین روح کلیف را ستایش میکـرد. کوششی بود برای این‌که نشان داده شود چرا بین مردم رابطه‌یی وجود دارد.

در شخصیت وین ابهامی وجود دارد، اینطور نیست؟ عقیده‌ی شما درباره‌ی شخصیت وین چه بود؟

خب، وین آدمی‌ست که اشتباه بزرگی میکند و دختری را که واقعاً عاشقش است از دست میدهد، به‌دلیل جاه‌طلبی و هوس عظیمش به داشتن زمینی که مال خودش باشد. پس‌از ارتکاب یك اشتباه، هرچه بیشتر مشتاق میشود تا نقشه‌هایش را به‌انجام برساند. چون آدمی که برای رسیدن به‌جایی اشتباهی عظیم مرتکب شده در بـرابـر چیزهای کوچك باز نمی‌ماند. یك امپراتوری ساخته، و دارد از هم میپاشد. آگاهشان ساخته به‌چه‌کاری داخل میشوند وگفته که فراری درکار نخواهد بود. و آنها فرار میکنند. درگفتن داستانی از این نوع روی ریسمان بندبازی گام برمیداریم. آیا هنوزهم به‌دوست داشتن وین ادامه خواهید داد؟ خوشبختانه، شخصیت‌پردازی‌ی مـا خوب از آب درآمد وآدم واقعاً وین را دوست داشت. اجازه بدهید بگـویم انگیزه‌ی او صرفاً از خودخواهیش سرچشمه میگرفت. در نقطه‌ی مقابلش‌کری‌گرانت در «فقط فرشته‌ها بال دارنـد» هیچ انگیزه‌ی ناشی از خودخواهی نداشت. برای آدمی‌که دوست داشت کاری انجام میداد ــ آدمی‌که خود توانایی‌ی انجامش را نداشت ــ درنتیجه این دوستی‌ی محض بود. می‌توانست به‌داچمن نگاه کند و بگوید «نمی‌توانم اجازه بدهم این یارو چنین‌کاری کند و به‌رویش آورده نشود»، درنتیجه به‌یارو می‌گفت «اخراجی، کارت تمام است، چون‌که میخواهی فرارکنی.»

از شمـا به‌خاطر این‌کـه در پایان «رود سرخ» کسی کشـته

نمی‌شود ـ یا وین یا کلیف ـ انتقاد شده است اما این با نقطه‌ی دید شما جور درنمی‌آمد، میآمد؟

نه، موقعیت صحنه، فکر میکنم، منطقی‌ست. اگر کمی مبالغه‌کردیم یا بیش‌از حد جلو رفتیم، خب، برای پایان فیلم هیچ راه دیگـری نمیدانستم. مسلماً نفرت داشتم یکی از آنها را بکشم. راه‌انداختن کشتار آدمها بی‌هیچ‌دلیلی بیچاره‌ام میکند. در «پاسدان سحر» این کار را کردم، اما هنگامی‌که فیلم را تمام کردم، متوجه شدم چقدر به‌خراب‌کردن همه‌چیز نزدیك شده بودم، و نمی‌خواستم دوباره با چنین چیزی جنگلولك‌بازی درآورم. علاقمندم مردم بروند و فیلم را ببینند، و از آن لذت ببرند.

۱۹۴۹ «من یك عروس مذکر زمان جنگ بودم»

فکر میکنید «من یك عروس مذکر زمان جنگ بودم» واقعاً درباره‌ی چه چیزی بود؟

خب، نمی‌دانم. دوتا آدم ازدواج‌میکنندو تشریفات‌اداری مانع‌میشود بتوانند باهم بخوابند. یك نسخه‌ی لهستانی‌ی همین داستان که به طرزی جدی ساخته شده وجود دارد، «هشتمین روز هفته»، بایك صحنـه‌ی مضحك، اما اساساً یك مصیبت‌نامه‌ی‌کامل است. مثل آن فیلم درباره‌ی خودکشی، «چهارده‌ساعت». من‌گفتم تنها طریقی‌که امکان داشت فیلم را بسازم این بودکه مردکری‌گرانت باشد و بااین زن در حال عشق‌ورزیدن باشد که شوهر زن وارد میشود درنتیجه کری می‌پرد روی‌لبه‌ی پنجره و وانمودمیکند خیال خودکشی دارد. بعداز «عروس جنگ» زانوك‌گفت «یك فکر فوق‌العاده دارم ـ تو و گرانت «چـارلیزآنت»[۱۲] را بسازید و مـن گفتم «در همین فیلـم ساختیمش». یکی از صحنه‌های خوب در «عروس جنگ» جایی‌ست که عروس‌هایی‌که با سربازها ازدواج میکنند مجبورند بگویند هیچ مشکل زنانه‌یی داشته‌اند یا تابه‌حال حامله بوده‌اند، و صحنه بـه

---

۱۲) «Charley's Aunt»

طرز زیبایی نوشته شده بود، وگرانت، به‌عنوان یك مرد، بنابود دستپاچه شود. و من‌گفتم «طـرف واروش را امتحان‌کن. بگـذار گروهبان از این‌که مجبور است این چیزها را ازتو بپرسد دستپاچه شود. بگو آه، چندین‌دفعه، گروهبان. آه، مشکل‌های زیادی دارم.» آنوقت خنـده‌دار شد، و ازآنطرف دیگر نبود. و در مورد گرانت چیز خوب همین است. میگویی «کری، بیا واروش را امتحان‌کنیم. گفتگویت تغییر میکند، اما نگذار ناراحتت‌کند. هرچه به‌فکـرت میرسد بگـو، و اگـر چیـز درستـی به‌فکرت نمیرسد، بـرایت می‌نویسمش.» اما چیز درست به‌فکرش میرسد و ما شروع میکنیم و میسازیمش. صحنه‌یی داریم در «بزرگ‌کردن بیبی»، جایی‌کـه گرانت عصبانی میشود. من گفتم «خیلی‌کسالت‌بار است. عین جو همسایه‌ی پهلویی عصبانی میشوی. نمی‌توانی به‌فکرکسی بیفتی که عصبانی میشود و خنده‌دار است؟» و بعد آدمی را به‌خاطر آوردم که وقتی عصبانی‌ست در واقع مثل اسبی شیهه میکشد ــ درنتیجه همین‌کار را کرد.

۱۹۵۱ «چیزی از دنیای دیگر»

آیا در «چیز...» به‌عمد دانشمندهارا به‌باد انتقاد گرفته‌بودید؟

خب، نه، فقط اینطوری از آب درآمد. میدانید مجبور بودیم آن را طوری بسازیم‌که قابل پذیرش باشد ــ دلیلـی برای این‌کـه چرا میگذارند «چیـز» زنده بماند. به‌این‌منظورکـه آن را پذیرفتنی بسازیم آنها را به‌شکل «خبیث»های فیلم درآوردیم ــ علاقه‌ی آنها به «چیز» باید به‌نحوی شرافتمندانه میبود. ساختنش خیلی تفریح داشت، غوطه‌زدنی در افسانه‌ی علمی. داستان را من خریدم؛ تنها چهار صفحه‌یی میشد، و در حدود یك هفته برای نوشتنش وقت صرف‌کردیم. دو روز اول مشکل بود راهی برای‌گفتن داستان پیدا کنیم. دست‌آخر فکر خبرنگار به‌ذهنمان آمد و فیلم را از دیـد او نوشتیم.

۱۹۵۲ «آسمان بزرگ»

آیا درنظر گرفته نشده بود که پایان «آسمان بزرگ» مصیبت‌بارباشد، در این‌که مارتین بادختر باقی‌میماند، نه به خاطر این‌که عاشقش است، بلکه به‌خاطر این‌که اگر با او نماند دوستی‌ی داگلاس را، که واقعاً عاشق دختر است، از دست خواهد داد؟

بله، این تا حد زیادی چیزی‌ست‌که کوشش میکردیم در فیلم انجام دهیم، اما فکر نمیکنم خوب از آب درآورده باشمش. غریب این‌که، فکر نمیکنم هیچ‌گرمایی در رابطه‌ی بین دوتا آدم وجود داشت. خیالش را داشتم اما، خب، نشد. و فکر میکنم شکست تا حد زیادی از جانب من است در بیان داستان دوستی‌ی بین دومرد. کرك را در حد یکی از بزرگترین بازیگرهای نقش «خبیث» می‌بینم ــ هر بار که چیزی اینطوری بازی‌کرده بدجوری خوب بوده. و هنگامی‌که کوشش میکند بیش‌از حد دلچسب باشد یا دوستی نشان دهد، درست از آب درنمی‌آید. فکر میکنم برای این فیلم و واقعاً درآوردنش آن طور من خیال داشتم آدم درستی نبود.

۱۹۵۲ «خانه‌ی پراو هنری»

هنگام پخش در بعضی از جاها این فصل حذف شده بود.

گمان میکنم به‌این‌علت حذف شده‌که واقعاً «او هنری» نبوده. من شروع‌کردم به‌ساختن‌صرفاً یك‌کمدی واز «اوهنری» تاحدود زیادی دورافتادم. احتمالا فکرکردند فصل من با فصلهای دیگری‌که برای فیلم ساخته شده بود جور نبوده.

۱۹۵۲ «میمون بازی»

در مورد «میمون بازی» چه احساسی دارید؟

معتقدم موقعیت «میمون‌بازی» واقعاً قابل قبول نبوده و به‌همین‌دلیل فیلم آنچنان‌که می‌توانست خنده‌دار نبود. فصلهایی‌که مستقیماً مربوط به‌میمون بودند باورکردنی نبودند. فصلهای دیگر به‌نظر میرسید بسیار مؤثرند به‌شرط این‌که می‌توانستید موقعیت را

بپذیرید. اما فکـر میکنم تماشاچـی را از آغاز در خط اشتباهی انداختیم. فکر نمی‌کنم باور کرده باشند یك میمون میتوانسته این چیزها را روی‌هم بریزد، درنتیجه اندکی بیش‌از حد به‌شکـل یك نمـایش پوچ صرفاً خنـده‌دار درآمـد. همچنین اشکـال بزرگ صحنه‌هایی که جینجرراجرز به‌دوران بلوغ بازمیگردد این بود که بکلی تکراری بودند. کری‌گرانت پیش‌از این انجامش داده بود و بیشترین تأثیر به‌او تعلق داشت چراکه برای اولین‌بـار انجامش داده بود ــ و قسمت او بهتر نوشته شده بود.

۱۹۵۳ «آقایان موطلایی‌ها را ترجیح میدهند»
آیا این را که بعضی از آدمها مونرو و راسل را در «آقایان موطلایی‌هارا ترجیح‌میدهند» سکسی‌یافتندطعنه‌آمیز نمی‌یابید، در حالی که برعکسش را در خیال داشتید؟

طعنه‌آمیز است. در واقع برای من آنها بسیار سرگرم‌کننده بودند و فیلم یك کاریکاتورکامل بود، هجوی روی جنسیات. فیلم جنسیات عادی‌نداشت. جین‌راسل بنابود عقل‌سالم‌را بنمایاند و مریلین‌نقش دختری را بازی میکـردکه صرفاً علاقمند به‌ازدواج به‌خاطر پول است. قانون غریب‌کوچك خـودش را داشت و مطابق آن زنـدگی میکرد. بچه پخته‌ترین آدم روی عرشه‌ی‌کشتی بود، و فکـر میکنم خیلی تفریح داشت. ما فیلم را بعمد تاحدی‌که می‌توانستیم جلف و درخشان ساختیم، و در مورد لباسها و همه‌چیـز کاملا عامی‌پسند بود. بی‌هیچ‌کـوششی در جهت واقعیت. مـا داشتیم یك «کمـدی موزیکال» میساختیم، خالص و ساده.

۱۹۵۵ «سرزمین فراعنه»
چرا به این فیلم کمتر از دیگر فیلمهای خود علاقمندید؟

من نمیدانم یك فرعون چطور حرف میزند. و فاکنر نمی‌دانست. هیچ‌یك از ما نمی‌دانست. فکرکردیم میتواند داستان جالب توجهی باشد، ساختن یك هرم، اما بعد مجبور بودیم داستانی داشته باشیم،

و در واقع نسبت به‌هیچ‌چیز آن احساس نزدیکی نمیکردیم.

آیا جمله‌ی آخر «راهی طولانی در پیش داریم» نظر شماست درباره‌ی بشریت؟

بله، درباره‌ی آن دوره‌ی بشریت. میدانید، فرعون اندکی بیش‌از حد محدود بود، شخصیتی بیش‌از حد یکجانبه بود. یك اعتقاد داشت و دست از آن برنمیداشت و به‌تعداد دفعاتی بیش‌از حد آن را میشنیدی. حس میکردم در حال ساختن صحنه‌هایی تکراری هستیم و عمیق‌کردن این صحنه‌ها وحشتناك سخت بود چراکه نمی‌دانستیم مصریها چطور فکر میکردند یا چه می‌گفتند. تمامی‌ آنچه در مورد آنها میدانستیم این هوس غریبشان بودکه ثروتی تلنبارکنند تا در، به‌قول آنها، زندگی‌ دومشان از آن استفاده کنند. در نتیجه اصلا نمیدانی در چه جهتی تلاش‌کنی. نمی‌دانی دختر را کمی شیطانی‌تر بسازی یا فرعون را کمی حاکم‌تر. یك‌جوری تمامی‌ مفهوم ارزش‌ها را از دست میدهی. نمی‌دانی این آدم کدام طرفی‌ست و اگر علاقه‌یی ریشه‌دار نداشته باشی و طرف کسی نباشی، پس فیلمی‌هم نداری.

«سرزمین‌فراعنه» تنها فیلمی‌ست که شما به‌طریق سینماسکوپ ساخته‌یید. در مورد پرده‌ی سینما سکوپ چه نظری دارید؟

فکر نمیکنم سینماسکوپ قالب خوبی باشد. فقط برای نشان‌دادن توده‌های عظیمی از حرکت خوب است. برای چیزهای دیگر، ذهن را منحرف میکند، تمرکز دقت سخت است، و قطع‌دادن بسیارمشکل است. بعضی‌ها به‌سادگی قطع میدهند و میگذارند چشمهای مردم این طرف‌وآنطرف بپرد وآنچه‌راکه میخواهند پیداکنند پیداکنند. برای تماشاچی تمرکز دادن حواس بسیار سخت است ــ بیش‌از حد چیز برای تماشاکردن دارد ــ تمام چیز را نمی‌تواند ببیند. اگر بخواهید قطع بدهید به‌یك نمای نزدیك، باید آدمی را داشته باشید

که ازهمان مکان نسبی روی پرده صحبت‌کند. ساختن این ترکیب‌ها سخت است. من نسبت ۱/۸۵ به ۱ را بیشتر از هر قالب دیگر دوست میدارم ــ همان‌که در «ریو براوو» و «هاتاری!» به‌کار بردیم ــ این قالب فقط فضایی‌که در دوطرف اندکی بیشتر ازحد معمول‌است به‌آدم‌میدهد. اگر اندازه‌ی سینماسکوپ اصلا بدردخور بود، نقاش‌ها سالها پیش آن را به‌کارگرفته بودند ــ و آنها خیلی بیشتر از ما در این‌کار بوده‌اند.

۱۹۵۹ «ریو براوو»
پس از «سرزمین فراعنه»، پیش از این‌که «ریو براوو» را بسازید سه سال صبر کردید. چرا؟

خب، فقط به‌این فکر افتادم‌که پیش‌از این چگونه فیلم میساختیم و حالا چگونه میسازیم، وساختن تعداد زیادی از فیلمهایی را که دوست داشته‌ام مروری‌کردم. امروز میخواهند که به‌یك فیلمنامه بچسبی و راحت‌ترین و ساده‌ترین راه برای امکانات مادی‌ی یك کارگاه بهترین راه انجام فیلم است. درنتیجه مصمم شدم به‌عقب برگردم وکوشش‌کنم تاکمی از روحیه‌ی فیلمسازی راکه پیشتر داشتیم به‌دست‌آورم. عادت داشتیم هروقت‌که می‌توانستیم ازکمدی استفاده کنیم و بعد در مورد آن بیش‌ازحد جدی شدیم. درنتیجه، در «ریو براوو» تصور میکنم به‌همان حد خنده وجود دارد که گویی شروع‌کرده‌ییم به‌ساختن یك‌کمدی. همچنین به‌این نتیجه رسیدم‌که تماشاچی‌ها از داستان‌ها خسته شده‌اند و، همانطورکه میدانید، «ریو براوو» و «هاتاری!» کمتر طرح داستانی دارند و بیشتر شخصیت‌سازی. و تااینجا بسیار خوب ازآب درآمده. به‌نظر میرسد مردم آن را بیشتر دوست دارند. منظورم این‌نیست‌که اگر داستانی پیش آمد نباید آن را بسازی، اما فکر میکنم طرح‌های داستانی‌ی معمول تا حدود زیادی براثر مرور زمان مستعمل شده. تلویزین به‌میان آمده و آنها چندین هزار طرح داستانی را به‌کارگرفته‌اند

طوری‌که مردم دارند ازآنها خسته میشوند. کمی بیش‌ازحدگرایش دارند ــ اگر طرح داستانی را بریزید ــ که بگویند «به، این را قبلا دیده‌ام». اما اگــر بتوانید مانع این شوید کــه بدانند طرح داستان چیست احتمال نگاه داشتن توجه آنها را دارید. و از اینجا میرسیم به‌شخصیت‌ها ــ درنتیجه امکان نوشتن آنچه را که شخصیت احتمــالا فکــر میکند داری و شخصیت داستــانت موقعیت‌هــا را برمیانگیزد ــ و فقط وقتی شخصیتی به‌چیزی ایمان دارد است که موقعیتی اتفــاق میافتد، نه به‌خاطر این‌کــه فیلمنامه را طــوری مینویسی تااین اتفاق بیافتد.

اما مگر اغلب فیلمهای شما بیشتر با شخصیت سر و کار نداشتند تا موقعیت‌ها؟

خب، گاهی مدت‌زمانی طول میکشد تا تشخیص‌دهی‌که ناخودآگــاه چه‌کرده‌یی، و بعد میتوانی شروع‌کنی و دانسته بسازیش، وآنوقت کار را بسیار ساده‌تر میکند. اما سخت‌ترش‌هم میکند، چراکه دنبال کردن یك داستان آسان است اما بدون داستان‌گاهی‌اوقات تشخیص این‌که چه بایدکرد تا حدی سخت میشود.

آیا «ریو براوو» همچنان‌که پیش میرفتید ساخته میشد؟

نه، فقط توسعه‌دادن شخصیت‌ها بود. میگفتیم، حالا اینجا صحنه‌یی داریم؛ چطور است کمکی شخصیت درش بگذاریم. فکر میکنید این آدم چه خواهدکرد؟ و، نه، آن کــار را نخواهد کرد، این کــار را میکند. و نمی‌توانی در یك دفترکار به‌این نتیجه برسی. در مورد یك نمایشنامه نویسنده‌یی می‌نشیند و یك‌دوجین تمرین را تماشا میکند و چیزها تغییر میکنند. ما نمی‌توانیم تغییر بدهیم. همین‌که صحنه‌یی را، به‌اصطــلاح، در قوطی‌کرده‌ییم، روی پرده‌هم همان خواهد بود، درنتیجه باید همانطورکــه جلو میرویم راهمــان را کورمال‌کورمال پیداکنیم و می‌توانیم به‌یك شخصیت اضافه کنیم یا چیزکوچکی را بین دوتا آدم بگیریم و رابطه‌یی راه بیاندازیم و

بعد ادامه‌اش بدهیم. در «ریو براوو»، دین‌مارتین تکه‌یی داشت‌که از او خواسته شده بود سیگاری بپیچد. انگشتهایش از پس این‌کار برنمیآمدند و وین مدام به‌او سیگار رد میکـرد. یکدفعه میفهمید آنها دوستان خیلی خوبی هستند وگرنه وین این‌کار را نمیکـرد. این ازآنجـا شروع شدکه یکروز مارتین از من پرسید «خب، اگر انگشتهای من میلرزند، چطور می‌توانم این چیـز را بپیچم؟» در نتیجه وین‌گفت «بیا، من یکی میدهم دستت»، و یکهو چیـزی به جریان افتاده بود. یا مثل بچـه‌فیلهـا در «هاتاری!» و آنچه آنها میکردند. نمی‌توانی یکباره شروع‌کنی به‌انجام‌کـاری مانند آن. فکر نمی‌کنم یك کارگاه فیلمسازی‌ی متوسط خوشحـال میشدکـه شش یا هفت میلیون دلار روی فیلمی از این نوع خرج‌کند، بدون هیچ داستانی. اما آنچنان‌که به‌نظر میرسد غریب نیست. احتمـال دارد صحنه‌ی کاملا خوبی داشته باشی، اما همچنان‌که شخصیت در داستان تکامل می‌یابد، همچنان‌که شخصیت برایت روشن‌تر میشود، تشخیص میدهی صحنه‌یی‌که داری میسازی شخصیت‌پردازیش‌کم یا هیچ است؛ درنتیجه شروع میکنی به‌اضافه‌کـردن به‌شخصیت این آدم. در واقع در حال ساختن همان صحنه‌یی اما داری چندکلمه‌یی متفاوت به‌او میدهی و حالتهایی جدید در آن میگـذاری. نقطه‌ی مرکزی‌ی «ریو براوو» وین‌نیست ــ «ریو براوو» داستان دین‌مارتین است. حقیقت امر این‌که، وین گفت «وقتی‌که مارتین همه‌ی این صحنه‌های خوب را بازی میکند من چکار میکنم؟» من‌گفتم «خب، تو مثل یك دوست تماشایش میکنی.» وین گفت «باشه، میدانم چکار کنم.» در واقع برای وین این نقش بزرگی شد چراکه همه‌ی این چیزها را تحمل میکند به‌خاطر دوستی. در شگفتی‌ستکـه این آدم چقدر بدردخور است، آیا مضمحل شده یاخوب ازآب درخواهد آمد. آدمی را می‌پاییکـه تکامل می‌یابد و به‌سرانجام خوبی میرسد و دوست به‌این خاطر خوشحال است.

چطور شد که صرافت ساختن «ریو براوو» افتادید؟

با چندتایی صحنه از فیلمی به‌نام «صلات ظهر» شروع شد، که در آن گری‌کوپر در پی‌ی کمك به‌این در وآن در میزد و هیچ‌کس کمکش نمیکرد. و این برای یك مردکار نسبتاً احمقانه‌یی‌ست، مخصوصاً که در پایان فیلم خودش به‌تنهایی توانایی‌ی انجامش را دارد. درنتیجه من‌گفتم ما درست برعکسش را میکنیم، ویك نقطه‌ی دید واقعاً حرفه‌یی انتخاب میکنیم: همچنان‌که وین هنگامی‌که‌کسی پیشنهاد کمك میکند میگوید «اگر واقعاً بدردخور هستند میگیرمشان. اگر نیستند، فقط مجبور خواهم شد ازشان مواظبت کنم.» همه‌چیز را به‌این طریق ساختیم، دقیقاً برعکس. در «صلات ظهر» این چیزها مرا میآزردند درنتیجه برعکسش را امتحان‌کردم و خوب از آب درآمد، و مردم آن را پسندیدند. و از این‌گذشته، البته، در فیلم خیلی تفریح‌کردیم. مقصودم واکنشهایی دیوانه‌وار است ــ فکر نمیکنم دیوانه‌وار باشند، فکر میکنم طبیعی‌اند ــ اما مطابق عادتهای بدی‌که گرفتارشان شده‌ییم، به‌نظر دیوانه‌وار میآمدند. همه رانده و برانگیخته میشدند تا چیزهایی جدید پیدا کنند. چیزهایی مانند انفجار دینامیت در پایان ــ این خلق طراح صحنه بود. یکبار در آن مبالغه کرد و در انفجار بزرگ ما کاغذ قرمز و زرد و سبز کارگذاشت و وقتی به‌هوا رفت تمامی‌ی خانه مثل یك ترقه‌ی بزرگ چینی به‌نظر میآمد. ما همه شروع‌کردیم به خندیدن و من گفتم «چه‌کارکردی؟» و طراح گفت «خب، حساب کردم خانه سیاهه‌هایی از رنگهای مختلف دارد، اما این وحشتناك ترین چیزی‌ست‌که تابه‌حال دیده‌ام.» دوباره ساختش و به‌طرزی عادی فیلمبرداری‌کردیم، اما مثل بمب باشکوه عظیمی‌که در مونت‌کارلو منفجر شود به‌نظر میرسید ــ خیلی مضحك بود.

۱۹۶۲ «هاتاری!»

«هاتاری!» بیشتر در محل وقوع داستان فی‌البداهه ساخته شده، اینطور نیست؟

خب، نمی‌توانی در یك دفتر کار بنشینی و بنویسی که یك کرگدن یا هر حیوان دیگری چه خواهد کرد. از زمانی که یکی از آنها را میدیدیم تا زمانی که میگرفتیمش یا موفق به گرفتن نمیشدیم، بیشتر از چهار دقیقه طول نمیکشید. در نتیجه مجبور بودیم صحنه‌ها را باعجله‌یی وحشتناك به‌وجودآوریم؛ نمی‌توانستیم آنها را بنویسیم. تعداد بسیاری از صحنه‌های خوبمان را دور انداختیم ــ شاید بتوانیم یك موقع آنها را در فیلم دیگری به‌کار ببریم. اما وقتی که شروع کردیم طرح تمامی‌ی داستان ریخته‌شده بود. بختمان اینقدر بلند بودکه هرنوع حیوانی راکه درافریقاست بگیریم ــ هرچیزی که امیدش را داشتیم ــ معمولا اگر یك سومش را بگیری بختت بلند است.

پس شما واقعاً آن حیوانها را خودتان گرفتید؟

خب، آره، هیچ‌جا از جانشین استفاده نکردیم ــ بازیگرها حیوانات را گرفتند. شانزده کرگدن را تعقیب کردیم و چهارتا را با طناب گرفتیم. میدانید، وقتی یکی از این چیزها را میگیری هیجان زیادی به‌وجود میآید. آنها چندتایی هم‌حیوان‌گرفتند که در فیلم نشان داده نشده ــ نمی‌توانی برای همیشه ادامه دهی. آنقدر فیلم برداشته‌ام که برای یك ساعت دیگر هم کافی باشد.

فیلم در واقع یك رشته صحنه‌های درخشان است، مگر نه؟

ترجیح میدهم بگویم قالب فیلم یك فصل شکار است، از آغاز تا پایان. این است چیزی که وقتی یك‌گروه آدم دورهم جمع‌میشوند و در طول‌یك‌فصل‌شکار میکنند اتفاق‌میافتد. الزا مارتینلی، عکاس زن مشهور، یلا[۱۳]،ست که به قدری بدمصب گیرا بود که مردها در جاهایی قرارش میدادند که میتوانست بهترین عکسهای دنیا را بگیرد. در افریقای جنوبی از یك بارکش افتاد و کشته شد. من

---

۱۳) Ylla

درباره‌ی بعضی از ماجراهای عاشقانه‌اش شنیدم و این شخصیت از اینجا شروع شد. شخصیت دختر فرانسوی‌ی جوانتر براساس داستان واقعی‌ی یك دختر بود با پدر مشهوری که وسیله‌ی یك کرگدن کشته شده بود و این آدمها از مزرعه‌اش استفاده میکردند، و دختر در میان این آدمها بزرگ شد. به‌جای انتخاب یك دختر کوچك و شکننده، من دخترچه‌ی درشت و سرزنده‌یی انتخاب کردم که داشت بزرگ میشد، میدانید، که همه‌جا شلوغکاری راه میانداخت، و تفریح میکرد.

صحنه‌یی که باتنز مدام از آنها می‌پرسید قضیه‌ی موشك‌ها را برایش تکرار کنند چگونه تکامل یافت؟ هیچوقت «موشها و آدمها» را دیده‌یید؟

مقصودتان جاییست که لنی[۱۴] از جورج[۱۵] میخواهد قضیه‌ی خرگوشها را برایش تعریف کند. آیا این صحنه برداشت نیمه‌شوخی‌ی شما از آن صحنه است؟

بله. یك نسخه‌ی کتاب را آنجا بردم و گذاشتم رد بخواندش، و مقداری گفتگو نوشتم و گفتم «شروع کن و بسازش.» اولین برداشت، و شد.

کدام یك از فیلمهایتان را بیش از همه دوست دارید؟

خب، به‌گمانم از «صورت زخمی» خوشم میآید، و از «عروس مذکرجنگ» خوشم میآید، واز این‌آخری خوشم‌میآید، «هاتاری!»[۱۶]

پیتر باگدانویچ

---

۱۴) Lennie ۱۵) George

۱۶) مصاحبه، وسیله‌ی Peter Bogdanovich، در ۹ و ۱۰ اپریل ۱۹۶۲ در دفتر کار هاوکز در پارامونت ضبط شده؛ از مجله‌ی «Movie» ، شماره‌ی ۵، دسامبر ۱۹۶۲. ترجمه از انگلیسی از **علی تیموریان**. (قسمتهایی که از این مصاحبه در متن کتاب آقای وود آمده نقطه‌گذاری‌ی آقای وود را دارد و به ترجمه‌ی مترجم کتاب است. کوششی برای هماهنگ کردن این دو ترجمه نشده است.)

۲

در باره‌ی «ریولوبو»

کـورد مکنلی (جان‌ویـن)، وقتی در اتراق‌گـاه بین بلکتورن[۱] و ریولوبو از او سوآل میشود از چه چیزی اینقدر خوشحال است: «خب، به اندازه گیلاس بالا رفته‌ام، گرمم هـم هست، راحت هم هستم. خب، اگر شما آدمهای نازنین بدون من‌هم میتوانید کارتان را از پیش ببرید، پس من میخوابم.»

«ریولوبو» میتوانست وفات‌نامه‌ی هاوکز باشد. هاوکز که در سالهای میانی‌ی هفتمین دهه‌ی زندگیش هنوز با فیلمها «تفریح» میکند. هاوکز که، حتی فراتر رفته از «الدورادو»، وسترنی‌سنتی ساخته در آن واحد تابع محدودیتهای «نوع» و این تجربه‌ی همه جانبه که با فیلمهای گذشته‌اش و با سالخوردگی‌ی پذیرایش از در آشتی درمیآید. هاوکزکه احتمالا فقط حالا، دریك «دوران رؤیا»ی خردمندانه و سالخورده، میتواند به حـد ستایش میسیان برسد و «نه مقلد که مرید داشته باشد».[۲]

در «رود سرخ»، دانسون (جان‌وین) شدیداً در کشمکش بـا محیط است، ونیروی نمایشی‌ی فیلم دور مرکز کوششهایش برای به‌اختیار درآوردن آن متمرکـز میشود ــ از آنجا کـه شخصیت‌ها

---

۱) Blackthorne

۲) «Howard Hawks»، نوشته‌ی J. C. Missiaen؛ ص ۱۶۷، سطور ۱۰ و ۱۱؛ از رشته کتابهای Classiques du Cinéma، شمـاره‌ی ۲۱؛ از انتشارات Editions Universitaires، ۱۹۶۶ [یادداشت نویسنده].

پیشزمینه را پرمیکنند و محیط پسزمینه را، بیشتر نیروی زیبایی شناسی‌ی فیلم تأثیرات متقابل پیشزمینه و پسزمینه بریکدیگر و رابطه‌ی محسوس‌آنها بایکدیگر است. در«ریولوبو» محیط‌کمابیش به‌تمامی تحت اختیار است. موارد متعددی از آنچه منظور من است وجود دارد: برای‌مثال، زنبورهای «متخاصم» ودرختها به‌کارگرفته میشوند تا جنوبی‌ها بتوانند اختیار قطار را به دست‌گیرند؛ روی پنهان‌شدن توسکارورا زیر آب با لوله‌ی تنفسی‌ی ابداعی‌ی‌خودش تأکید بسیار میشود ــ طبیعت «دوستانه» است؛ و در جایی‌که امکان تسلط نیروهای طبیعی میرود، مسأله بدل به‌یك شوخی میگردد ــ فیلیپس به طرزی شیطانی میگوید امیدوار است در راه آنها که با کچم سوی زندان میروند هیچ سنگی نباشد، چون سنگها امکان‌دارد باعث‌شوند پای اسبش بلغزد وتفنگش دربرود. ولی، مسأله‌ی مورد نظرمن این است‌که برای این نبودکشمکش بامحیط معادلی بصری وجود دارد و آن درهم‌آمیختن پیشزمینه و پسزمینه است.

در میان وسترنهای‌هاوکز، «آسمان‌بزرگ» و«ریوبراوو» این برخورد بصری را در مقیاسی نمایشگر میکنندکه مشخصه‌ی ویژه‌ی «رود سرخ» بود ــ اما «ریولوبو» (و «الدورادو») از نظر سبك متفاوت است، و اگر بتوان این را برحسب مایه‌ها، همچنان که قاب به قاب، بررسی کرد آنگاه احتمالا شروع خواهیم کرد به درك عمیقتر علت این که چرا فیلم اینچنین خوب است. به‌طور کلی‌تر، یك مسأله‌ی قابل بحث اینجا وجود دارد، و آن این که منتقدین هاوکز (ستایشگران و مخالفین هردو)، به‌نظر من، تا به‌حال در مورد «جهان‌بینی»ی هاوکز به ذکر حداقل قناعت ورزیده‌اند، و درباره‌ی مفاهیم ضمنی‌ی فیلمنامه‌ها و مایه‌هایی که این فیلمنامه‌ها مجسم میکنند، درباره‌ی «جهان»ش اگر بخواهید، سخن بسیار گفته‌اند، اما در قبال «بینش» او، در قبال روش نگاه‌کردن او، و سبك بصری‌اش چشم فرو بسته‌اند. بررسی‌ی سبك بصری در

فیلمهای هاوکز بخصوص بسیار دشوار است چراکه تا به‌حال او در حد یك چشم ــ دوربین «همین‌طوری» که مصدع تماشاگر نمیشود کناری گذاشته شده است.

منظور من از آمیختن پیشزمینه و پسزمینه چیست؟ احساس ترکیب‌بندی‌ی هاوکز به‌طور قابل توجهی غیرصوری و غیر هندسی‌ست، تعداد نماهایی که ترکیب‌های زیبا یا کاربردهای پیچیده‌ی دوربین دارند بسیار کم است ــ «ریولوبو» از پرده‌یی با مقیاس ۱ در ۱/۸۵ استفاده میکند؛ سینما سکوپ درنظر هاوکز نفرت‌انگیز است. با وجود این هرقاب او پر از کششهایی‌ست که محوطه‌های روشن و تاریك به‌وجود میآورند، عمق و تخت‌بودن، نزدیکی و دوری، پراکندگی و اجتماع. فیلمهایش، به یك مفهوم، تلاشهایی‌ست به‌خاطر روشنایی، تخت‌بودن و به همین‌ترتیب، در جایی که کیفیتهای فیلم‌مانند رنگ یا بافت درکش و واکش با یکدیگر هستند. ولی، در «ریولوبو» همه چیز در همدیگر محو میگردد، همه چیز جاری میگردد، هیچ جنبه‌ی خاص بصری واقعاً خود را تحمیل نمیکند یا هرگز بردیگر جنبه‌ها مسلط نمیگردد.

سه یا چهار نمای آغاز فیلم، برای مثال، که ورود قطار وآنگاه ماهیت کار سربازهای شمالی‌را نمایشگر میکنند، این‌نماها حاوی‌ی کشش‌هایی میان پیشزمینه و پسزمینه هستند که تقریباً به‌محض این که متذکرشان میشویم خنثی‌میگردند (از طریق حرکتهای درون قاب، مثل قطار که سمت سطح پرده نزدیك میشود، یا طلاها که از جلو به عقب فضای موجود در پرده حمل میشود؛ و از طریق حرکتهای دوربین که نگاه تماشاگر را در عرض میدان دید حرکت میدهد، مثل به عقب‌آمدن دوربین از اتاقك قطار به اتاقك تلگرافچی). در طول حمله به‌قطار، قطعهای میان نقطه دیدهای ذهنی وعینی‌که نتیجه‌اش داخل قطاربودن یا خارج‌قطاربودن‌دوربین است، به یك مفهوم قطعهایی بین پیشزمینه و پسزمینه است، و

تصادم آخر قطار از نقاطی فیلمبرداری شده کـه نتیجه به‌طرزی هراس‌آور تخت و بی‌عمق است. در طول جداشدن دقیق و تقریباً ریاضی‌ی سرهنگ مکنلی از افرادش، سربازها در جهت‌های متعدد و مختلفی از پرده خارج میشوند، از تپه بالا میروند، از تپه پایین میروند، شـرق، غرب، در جهت بالای رودخانـه، در جهت پایین رودخانه، و مکنلی هیچگاه تمامی‌ی توجه ما را در مرکز بصری‌ی قاب‌ها سوی خود نمیکشد ــ عقب پرده است، آنگاه جایی نزدیـك سطح پرده است، و وقتی‌سرانجام‌خود راتنهامییابد، در رودخانه‌یی با تك‌شیارهای آب، مستقیماً از دوربین دور میشود و به سمت آن نمیآید.

حالا من در اینجا یك مشکل تعبیر دارم چرا کـه همه‌ی ایـن جنبه‌های درهم آمیختن را از قسمت اول فیلم گرفته‌ام ــ صحنه‌های جنگ داخلی ــ که امکان دارد وسیله‌ی گروه دوم فیلمبرداری و تحت نظر یاکیما کانوت ساخته‌شده‌باشند. نمیدانم. اما بافروتنی‌ی تمام مؤکد میکنم که بقیه‌ی فیلم در واقع همین اصول درهم آمیختن را دنبال میکند، گـرچه، البته، همه چیز بـه نحوی افزونشونده پیچیده‌تر میشود تا نوعی تجرد هرج و مرج به دست میآید. نکته‌ی مهم این که هرج و مرج نتیجه‌ی خیالبافی نیست، هـرج و مـرج ماجراجویی سالخورده و، اگر بخواهید، لبالب از آب حیات نیست! موارد درهم‌آمیختن‌های بیشتر، تا اندازه‌یی بی‌ترتیب انتخاب شده، همه به استدلال من نیرو میبخشند. در غار پناهگاه جنوبیها و در دفتر کلانتر در بلکتورن، دوربین از درون یـك صحنه‌ی داخلی‌ی تاریکتر به صحنه‌ی خارجی‌ی درخشان‌تر مینگرد ــ در هردو مورد فشار بصری‌ی این تضاد تاریکی ــ روشنایی از طریق ظاهرشدن سروان کوردونا بـر اسب در صحنه‌ی اول و شستا در دلیجان در صحنه‌ی دوم «آرامش» مییابد، آنگاه از طریق پا در میان گذاردن عامل ترکیبی‌ی وین که در هردو صحنه پاکشان در عرض پرده به

راه میافتد «تخفیف» مییابد، و تمامی‌ی تجربـه‌ی بصری «تخت» میشود، با رنگهای مواج که صحنه‌ها را از هر کششی کـه امکان داشت به‌نظر برسد درآنها وجود دارد خالی میکنند ــ با قهوه‌یی‌های در پناهگاه، و صورتیهای در دفتر. (در آثار هاوکز، رنگ به‌طرز جالبی به‌کار گـرفته میشود، در اکثر موارد برای بی‌اثـر ساختن بعضی کششهای بصری، و برای ازبین‌بردن این احساس آسان تماشاگر که با قهرمان روی پرده یکی‌ست.)

در «ریولوبو» نماهای نزدیك واقعاً نزدیك بسیار کـم است، در نتیجه هرقاب اغلب لبالب از تعدادی آدم است، و هروقت کـه چنین است هیچ تدبیر ترکیب‌بندی هیچ یك از آنها را در مرکز توجه قرار نمیدهد ــ چشم تماشاگر میتواند بر پرده دور بگردد و به اکراه سوی آدمی معین کشیده نشود (البته، اقتضای گفتگو، طرح‌داستان، حادثه‌وشخصیت پردازی‌محققاً چشم‌راسویی‌راهنمایی میکنند، اما برحسب فضاهـا لزوماً چنین اتفاقـی نمیافتد). حتی اتاقها نیز به‌نظر میآید حـاوی‌ی فضاهای مشابهـی هستند، مثل اتاقهای میهمانخانه‌های «خط سرخ ۷۰۰۰»، در نتیجه اتاقهای ماریا و آملیتا، و تاحدی کمتر، اما مع‌الوصف به‌اندازه‌یی قابـل توجه، زندان ریولوبو، محل فیلیپس، محل دکتر آیور جونز، محل کچم و غذاخوری، همه در ذهن ما به‌هم میآمیزند، چرا که در اثاث صحنه‌ی هیچ یك چیزی بخصوص چشمگیر وجود ندارد. از آنجاکه پیش و پس رفتن مداوم آدمهایی که داخل و خارج میشوند وجود دارد، بی‌وزنـی‌ی ناپایداری در شخصیت‌هـا احساس میشود. و «ریولوبو»، بیش از «الدورادو»، فیلمی پدید شده از سایه‌هـا و تاریکی‌ی فراگیرنده است ــ فصل‌های زیر درشب اتفاق میافتند. قایم موشك بین سرهنگ شمالی و سروان وگروهبان جنوبی؛ اتراق گاه بین بلکتورن و ریولوبو؛ محل‌دکتر پرایور؛ ملك‌کچم وتمامی‌ی حوادثی که به‌دنبال میآید تا طلوع آفتاب ــ برویهم نیمی از فیلم.

باید در نظر داشت که در آثار هاوکز دستکم دو نوع تاریکی‌ی اصلی وجود دارد ــ یك ورقه‌ی یخرده‌ی تخت از سیاهی که هیاکل در پیشزمینه را چون اشکالی بریده از مقوا در می‌آورد؛ و یك سیاهی‌ی مه‌آلودتر که کناره‌های آدمها و اشیاء را میلیسد. هیچ‌یك از این دو مانع کاربرد دیگری نیست، اما تماشاگر متذکر، برای مثال، تفاوت تأثیر بصری میان نماهای پیرکوردونا در اتراق‌گاه میان بلکتورن و ریولوبو، و صحنه‌ی بیرون محل دکتر پرایور خواهد شد ــ اولی مثل گرده‌ی نقشه‌کشی‌ست، دومی تماماً تیرگی‌ست. از آنجا که قاب‌های هاوکز تا به این حد درخودکاملند، من مرتبط ساختن تاریکی را با تقدیرپذیری* ــ آنچنان که درآثار فریتزلانگ میتوان مرتبط ساخت ــ یا هر فکر ماورای طبیعی‌ی دیگر اشتباه میدانم؛ بیشتر تجریدی از نوع روانی‌ست ــ یك تزلزل، یك حالت سقوط بالقوه. در مورد بکارگیری‌ی تخت‌سیاهی امکان سقوط میرود چون آدم احساس میکند که هیاکل بریده از مقوا میتوانند هرآن از تخته‌ی تاریك فرو بیافتند؛ بکارگیری‌ی حلقه‌یی‌ی سیاهی بازشناسی‌ی پیشزمینه و پسزمینه را از طریق انکار هر فضایی میان این دو ازبین میبرد. در هر دومورد، تاریکی «سایه‌ی مرگ» نیست، بلکه جنبه‌یی‌ست از اصل به‌هم درآمیختن که تقریباً همه‌ی نماهای فیلم را به‌هم پیوند میدهد. میگویم تقریباً چون چندتایی نما وجود دارد که نمیبینم در این طرح که من ریخته‌ام جایی داشته باشند. نمای اسبهارا که به تاخت از راکی فورد[۳] در طول راه‌آهن پیش میروند در نظر بگیرید: برای یك یا دو ثانیه، قاب شامل زیر شکمهای اسبها و میان پاهای عقب و جلو میشود. این نمای کوتاه، غریب و ناخوانده به توضیح درنمی‌آید مگر از طریق مقتضای کنش و هیجان یا «پیشگویی»ی گردن شکسته‌ی ستوان فورسایت.

---

۳) Rocky Ford

نمای جدای دیگری که در نگاه اول به‌نظر میرسد در جهت هیچ آمیزشی راهنمون نیست اعلام پایان یافتن جنگ است، در اردوگاه زندان. تنها به منظور پیشبردن با عجله‌ی طرح داستان در اینجا قرار ندارد ــ غرش رعدی به گوش میرسد، و باران شدیدی میبارد، و باران است که نمارا این‌چنین فرا خواننده میسازد ــ باران‌گونه‌یی «آمیزنده»ی کلی‌ست‌که همه‌چیزرا یگانگی میبخشد، آنچه را که کوچك وشخصی‌ست (سروان کوردونا میگوید «لعنتی، این همه به‌خاطر هیچ!») با حادثه‌یی بزرگ و تاریخی به هم میامیزد (عنوان روزنامه‌ی «کلریون»[۴]: پایان جنگ).

آنچه تابه‌حال انجام داده‌ام، به‌روشی نه‌چندان دقیق، توصیف بعضی از خصائص آن چیزی‌ست که من به‌حساب سبك بصری‌ی «ریولوبو» میگذارمش. این خصائص نمیتوانند شروع کنند به اثرگذاری روی آگاهی‌ی‌ما، نمیتوانند معنایی همراه داشته باشند، مگر این‌که رجوع داده شوند به فعالیت آشکارتر فیلم ــ آنچه در فیلمنامه است، چگونگی‌ی تکامل یافتن روایت، ساختمان داستان، شخصیت‌پردازی و بازی‌ی هنرپیشه‌ها، تمامی‌ی اشتغالهای ذهنی‌ی باز مایه‌یی و به‌همین ترتیب ــ اما در آثار هاوکز این رابطه‌ی بین سبك و محتوا مستقیم نیست. هاوکزفیلمسازی شهودی و بی‌تظاهر است. فیلمسازی کاری‌ست که باید انجام گردد و از آن لذت برده شود، هنرپیشه‌ها میتوانند بدیهه‌پردازی کنند، تأکید بر طبیعی بودن است بی‌این‌که جایی برای حملات عصبی وجود داشته باشد. سبکش، بنابراین، نه‌آگاهانه برمبنای صنایع بدیع است و نه آگاهانه تفسیری‌ست، بلکه گزینشهای استعاری و افزونشونده‌اش هنگام آماده کردن هر نما به همان اندازه سرچشمه‌اش از حالت عمومی‌ی روانی‌ست که از فیلمنامه، «نوع»، و به همین ترتیب. چنان مینماید که گویی، به رغم دستمایه، تجرید ناآگاهانه به‌دست

---

۴) «Clarion»

آمده باشد.

دریافت فعلا مرسوم «مؤلف» ازهاوکز، وقتی‌فکرش رابکنید، واقعاً بدوی‌ست، گرچه معتقدم که روش «تو تارزان، من جین» این دریافت سادگی‌ی دلچسبی دارد. میدانم که به‌زودی مقالاتی پدید خواهد آمد در این‌باره که هاوکز حادثه‌های‌گذشته را غرغره میکند و درباره‌ی اشاره‌های به فیلمهای گذشته‌اش (توجه کنید به کهرو کرنه در ابه‌لین که مکنلی و کوردونا بار دیگر پدید میسازند؛ و گذشته‌ی دختر میخانه بودن شستا، و غیره)، مقالاتی دربـاره‌ی حساسیتش در مورد قالب وسترن، مقالاتی درباره‌ی مـایه‌هـای هاوکزی که در «ریولوبو» تکرار میشوند ــ درباره‌ی عزت نفس، در جستجوی هویت بودن، عضویت گروه و ترك گفتن گروه، طرز تلقی از تاریخ، حرفه‌یی بودن، و به همین ترتیب. اما موضوع واقعی، علاقه‌ی باطنی، و مایه‌یی که «عامل سازنده»ی مایه‌هـای دیگر راست، پیری‌ست، با تمامی‌ی شاخه‌های متعددش، در مـورد پختگی، خردمندی، وقار، و در قیاس با جـوانی. در «ریـولوبو» هاوکز درباره‌ی پیری‌اش، یا درباره‌ی جریان پیر شدن به طور کلی، نه به احساساتی گرایی ونه به‌شکوه، به‌هیچ‌یك پناه نمیبرد؛ توصیف روانی و در خودکاملی به ما عرضه میدارد، بدون مفاهیم ضمنی‌ی عظیم‌تری از موقعیت شعری‌اش.

در آثار هاوکز آدمها به ندرت باهم نسبت دارند، تماشاگر به این برداشت نمیرسد که خانواده برای هاوکز اهمیت چندانی دارد. درعوض، تجربه به‌قهرمان هاوکزی‌حالت پدرانه‌ی بالقوه‌یی میدهد. سرهنگ کوردمکنلی به «پسر»ش، ستوان فورسایت، پس از این‌که این سرباز جوان شمالی از قطار به پایین پریده، میگوید ــ«ند، گردنت شکسته». ند دوروز بعد میمیرد، و کورد آخـرین کلمات اورا جدی میگیرد ــ «گیرشان بیانداز، ممکنه؟»ــ درنتیجه انتقام به صورت نیروی محرك نمایشی در پس تمامی‌ی فیلم در

می‌آید. اما اینجا، در رابطه‌ی سرهنگ با ستوان، اندکی ابهام وجود دارد: مکنلی فقط دو بار درباره‌ی اهمیتی که فورسایت برای او داشته حرف میزند، بار اول هنگامی‌ست که میگوید فورسایت «از وقتی جنگ شروع شد» با او بوده و بار دوم هنگامی‌ست که برای کوردونا وتوسکارورا توضیح میدهد «پسری‌که شاهدبزرگ شدنش بودم» در سرقتی که آنها مرتکب شدند کشته شده. مفهوم ضمنی این است که یا مکنلی واقعاً مرد جوان را بزرگ کرده، یا این تجربه‌ی جنگ بوده که او را تحت تعلیمات مکنلی به‌پختگی رسانده. و وقتی جنگ تمام شده‌است، مکنلی به‌خود این زحمت‌را میدهدکه جنوبیهای آزادشده رامطمئن سازد آنچه‌آنهاانجام داده‌اند «عمل جنگیدن» بوده، در حالی‌که «فروختن اطلاعات» وسیله‌ی دو خائن که طرف دیگررا از محموله‌ی طلا باخبرکرده بودند «خیانت» به‌حساب می‌آمده ــ «خیانت کثیفی به خاطر پول». به عبارتی دیگر، همراه هرانگیزه‌ی شخصی که مکنلی برای انتقام دارد، این دلیل منطقی وجود دارد که خیانت به گروه اشتباه و قابل مجازات است. نتیجه این میشود که مقصر اصلی، گروهبان‌یکم آیك‌گورمن(کچم)، وسیله‌ی کلانتر ریولوبو کشته میشود، دقیقاً به خاطر همین انگیزه ــ این‌که با فروختن املاك آنان برای نجات جان خود به‌گروه‌خیانت کرده است.

در طول فیلم مسئولیتی شخصی در قبال عزت‌نفس خود آدم هیچگاه واقعاً ازمسئولیتی عمومی‌در قبال‌گروه بازشناخته نمیشود. این وابستگی را میتوان در تدابیر نمایشی طرح داستان‌دید، این که مکنلی میتواند انتقام شخصی‌اش را بگیرد و در عین حال سبب شود اهالی‌ی ریولوبو شهرشان را پس بگیرند؛ این‌که گروهی از مردم شهر به «معجزه»ی خلاص یافتن از شر گروه اشرار به‌پا میخیزند به همان اندازه به خاطر منافع شخصی‌ست که در حدادای وظیفه و مسئولیت مشترك («اگر واقعا بدردخور نباشند کمکی

از دستشان ساخته نیست»)؛ و این‌که مکنلی وفیلیپس به«رابطه‌یی براساس شوخی» دست مییابند، بیشتر از طریق وجه مشترک مردانی سالخورده بودن است که شاهد بزرگ شدن «پسر»انشان بوده‌اند تا وفاداری‌های دیگر («ما غیر نظامیها احمقهایی که شما یانکی‌ها فکر میکنید نیستیم»).

در پرهیز فیلم از هرپایان خشك‌اخلاقی، آملیتا در پی‌ی این است که مطمئن شود «حق‌کشتن» کلانتری را که او را از زیبایی انداخته دارد اما مکنلی فقط این مساله را باز میشناسد که «کسی دیگراین کار را میکرد»، بازگشتی به انگیزه‌ی شخصی‌اش و به هنگامی که مؤکد کرده آملیتا اگر قصد کشتن کلانتر را دارد باید براو پیشی بگیرد. در نتیجه، همان‌گونه که در مورد آدمها جریانی نامنظم از تمامی‌ی اجزاء بصری وجود دارد، به نظر می‌آید ازنظر نمایشی صحنه‌یی برای بازشدن گره‌ها وجود ندارد.فرد فردآدمها، امیال و اعمالشان، برمبنای نیازشان به این که خود را ثابت کنند، و نیازشان به باقی گذاردن نشانی از خود بردنیایی که به‌پیشگویی در نمی‌آید، قضاوت میشوند. آنها، در این جستجو برای یافتن هویت، با محیطشان می‌آمیزند و به دست محیط اخته میشوند. پیشزمینه و پسزمینه به‌هم در می‌آمیزند.

اگر به خاطر ترکیب آرامشبخش دیوانه‌واری که هاوکز به «ریولوبو» میدهد نبود، این «دید» به آسانی میتوانست سخت و نیست‌انگار* باشد. منکلی «بچه نهنگی»ست که توسکارورا میتوانست ببوسدش و کسی‌ست‌که شستا «راحت» میبابدش ــ وقتی تیر به پایش میخورد فریاد میکشد «اوخ!»، و لنگ لنگان از میان یك رشته نبردهای با تفنگ و مشتزنی میگذرد. مشروبخواری را دوست میدارد، و درکلبه‌ی فیلیپس یك‌بطری پیدا میکند که«برای جوانها نیست». کوردونا را به خاطر «شوالیه» بازی‌ی جوانانه‌اش مسخره میکند، میتواند متذکر طنز لحظه‌یی شود که کلانترکرونین

وقتی برای تیراندازی در میخانه‌ی بلکتورن خود را روی زمین پرتاب میکند شانه‌اش صدمه میبیند، و به‌طرزی پی‌درپی مجال انتقام گرفتن از دستش گرفته میشود، انتقام از وایتی (وسیله‌ی شستا)، از کچم (وسیله‌ی هندریکس)، و از هندریکس (وسیله‌ی آملیتا). با چندتایی گیلاس گرم و راحت است.

لیکن، فیلیپس همه‌چیز هست مگر راحت، حرکاتش شکلك‌وار هستند، چشمانش میچرخد، گردنش پیچ و تاب میخورد ــ جك‌الم به ندرت کاریکاتور زیباتری ارائه داده است. دیوانه است، اما بیشتر غریب عجیب تا سالخورده، و وقتی، مثل بچه‌یی نازپرورد، زنبورکش را میزند که دیگران را به ستوه بیاورد تا مشروبی برایش فراهم کنند فقط در واقع کودکانه مینماید. شوخیهای دیوانه‌وارش به دو منظور به‌کار گرفته میشود ــ مسخره کردن گروه («شما هم با ما میایید؟»، و شوخیهای دیگری که لبه‌ی‌تیزش درجهت رهبر بودن مکنلی‌ست «خوشحالم‌که با خودم‌آوردمت، ها؟») و مسخره کردن مرگ. به محض دیدن هر بیگانه سمتش‌تیراندازی میکند، و تمامی‌ی شوخی‌ی لفظی که با کچم میکند در تحلیل نهایی مرتبط است با در اختیار نداشتن شصتش روی تفنگ دولولی که آماده‌ی تیراندازی‌ست ــ مرگ از تسلط نداشتن بر محیط سرچشمه میگیرد.

فقط برای شستاست‌که مرگ تهدیدی هراس‌آور است،وقتی از فکر این که وایتی را کشته غش میکند، و وقتی در میابد در یکی ازمحلهای سوزاندن مرده‌های سرخپوست خوابیده است. برای قهرمانان هاوکز، مرگ فقط یك واقعیت است، بعدش اجساد را میشمری و متصدی‌ی کفن و دفن آنجا حاضر است که دستهایش را به‌هم بمالد. مرده‌ها، اگر جایی باشند، «حالا پشت آن یکی دروازه عقب پطرس قدیس میگردند»، میشود درباره‌شان شوخی کرد.

برخلاف «الدورادو»، که روی زوال مادی‌ی سالخوردگی

متمرکز است، و خشونت و دردی که اشاره بـه ناامیـدی دارد، «ریولوبو» سرشار از حالت روانی‌ی بیشتر پرهیزکارانـه است، گونه‌یی نگرش که تجرید لایه‌های زیرین بازمایه است. والن به ظاهر چنین می‌اندیشد که در کار هاوکز فـیلمهای ماجـرایی و کمدیهای دیوانه‌وار دو گروه مجزا هستند.[۵] ما نباید بـرحسب چرتکه بلکه باید برحسب خط‌کش مهندسی فکر کنیم: این کشش که در هر فیلم هست معادل بصری‌اش چیست؟ «ریولوبو» فیلمـی موفق است چرا که کشش آدمهای مسلط برمحیط که در گیری‌ی مرکزی‌ی فیلمهای ماجرایی‌ست، وکشش محیط مسلط برآدمهاکه درگیری‌ی مرکزی‌ی کمدی‌های دیوانه‌وار است، به نحوی بصری و در هر دو مورد از طریق به‌هم‌آمیختنی که من پیشتر به اختصار شرح دادم القاء میشود. راه شامل بودن هردو درگیری آمیختن‌آنها باهم است، و فیلم، به بیش از یك مفهوم، بازشناختن ابهـام و هرج و مرج در حد واقعیات زندگی‌ست. «ریولوبو» به حالتی از «فیض» دست می‌یابد، که در نماهای عنوان بندی‌ی فیلم در گیتاری که به آرامی نواخته میشود با ظرافت خلاصه میگردد.[۶]

مایك‌والینگتن

---

۵) «Signs and Meanings in the Cinema»، نـوشته‌ی Peter Wollen ؛ ص ۹۳ و ۴ از رشته کتابهای Cinema One، شماره‌ی ۹؛ ازانتشارات «Secker & Warburg» ، ۱۹۶۹ [یادداشت نویسنده].

۶) نوشته‌ی Mike Wallington ؛از مجله‌ی «monogram» ، شماره‌ی ۱، اپریل ۱۹۷۱؛ به ترجمه‌ی **یوسف غفوری**.

چند واژه

ابر مرد / Superman
افسانه‌ی علمی (الف ـ ع) / Science Fiction (SF)
باز مایه / Thematic
پسزمینه / Background
پیشزمینه / Foreground
انگاریگرا / Idealist
انگاریگرایی / Idealism
تقدیر پذیر / Fatalist
تقدیر پذیری / Fatalism
تلخ اندیش / Cynic
تلخ اندیشی / Cynicism
اقتدار طلبانه / Authoritarian
دستمایه / Material
دیوانسالاری / Bureaucracy
زمانسنجی / Timing
سه گانی / Trilogy
صحنه پردازی / Mise en Scène (فرانسه)
طبیعیگرا / Naturalist
طبیعیگرایی / Naturalism
فراخود / Superego
فرا واقعیگرا / Surrealist
فرا واقعیگرایی / Surrealism
گویاییگرا / Expressionist
گویاییگرایی / Expressionism

مایه / Theme
ماده گرا / Materialist
ماده گرایی / Materialism
نگره / Theory
نهاد / Id
نهان مایه / Overtone
نیست انگار / Nihilist، Nihilistic
نیست انگاری / Nihilism
هزار تو / Labyrinth
هستیگرا / Existentialist
هستیگرایی / Existentialism

هاوکز (۱۸۹۶)
وود / شفیعی

وایلدر (۱۹۰۶)
مدسن / پیامی

فلینی (۱۹۲۰)
باجن / پرژاد

پازولینی (۱۹۲۲)
ستك / طاهری

کوبریك (۱۹۲۸)
واکر / اشرفی

گدار (۱۹۳۰)
راود / اشرفی

شماره ثبت کتابخانه ملی ۱۴۰۹ به تاریخ ۵۲/۹/۲۹
۱۶۵ ریال