سینمای هوارد هاکس

شور زیستن

تاریخ اندیشهٔ بشری انگشت‌شمار نام‌هایی را در بر دارد که به ترکیبی ژرف و موفق از هنر و سرگرمی، نخبه‌گرایی و عام‌پسندی یا مفهوم و لذت رسیده باشند. اگر نمونه‌هایی از مصادیقی بارز در این زمینه (همزمان و در هر اثر و هر لحظه، توأمان، درخور عمیق‌ترین تأویل‌ها و سرخوشانه‌ترین لذت‌ها) را مثلاً حافظ در شعر و شکسپیر در نمایش بدانیم، بی‌تردید در سینما به نام‌هایی چون هیچکاک، فورد و هاکس برمی‌خوریم؛ نسلی که کم‌وبیش همزمان با سینما متولد می‌شود، همراه با آن رشد می‌کند، همگام با آن افق‌های فکری تازه را تجربه می‌کند و... بالاخره در دورانی که کیفیت شاخص‌های فنی و هنری سینما به کمال رسیده است، شاهکارهایش را عرضه می‌کند. این نسل به راستی واجد طبیعی‌ترین احساس، نه‌تنها به مفهوم غریزی، بلکه در سطحی بالاتر، نوعی دانش شهودی به سینماست؛ نسلی که سینما را نه از دریچهٔ ادبیات و فلسفه و جامعه‌شناسی و سیاست و... نه به قصد اشاعهٔ یک تفکر اجتماعی یا دلالت بر مفاهیم روشنفکرانه یا ارائهٔ پیام، بلکه به خاطر خود سینما، برای عشق به سینما و با ابزار سینما یاد می‌گیرد. البته که این نوع سینما هم در دست هریک از خالقانش به هر حال معرف نوعی جهان‌بینی است، به هر حال بازتاب روحیات و جوامع پیرامونشان است و قطعاً واجد ارزش‌های انسانی و مفاهیمی است

که گاه دلالت‌های اجتماعی و بازتاب‌های روشنفکرانه هم دارند. البته که اگر این اساتید بارها دیگر هم با فروتنی از آثار خود به مثابهٔ شکل‌های هنری نام نمی‌بردند، ما امروزه آن‌ها را در کنار بهترین آثار هنری ارزیابی می‌کردیم. اما مهم نقطهٔ آغاز است. مهم این است که بدانیم این «ساکنان معبد خدایان» از کجا شروع می‌کنند و چه مسیری را طی می‌کنند و در میانهٔ راهشان، چه اتفاقی می‌افتد که حاصل نبوغ آن‌ها را چنین ماندگار می‌کند.

به گواهی نقل‌قول‌های مختلف از هاکس، نقطهٔ آغاز برای او اشتیاق صرف به داستان‌گویی است. او فیلم‌ساز خوب را در وهلهٔ نخست، یک قصه‌گوی خوب می‌داند و می‌گوید دست به ساختن فیلمی نمی‌زده، مگر اینکه بداند از عهدهٔ گفتن قصهٔ آن برمی‌آید؛ اما اشتباه است اگر فکر کنیم طرح داستانی برای او آن‌قدر مقدس و قابل‌اتکاست که صرفاً به بازگویی تصویری سطر به سطر آن می‌پردازد. طرح داستانی برای هاکس فقط دستمایهٔ اولیه است و اتفاق مهم‌تر سینمای او هنگام شکل دادن به شخصیت‌ها و روابط بین آن‌هاست که شکل می‌گیرد؛ در مرحلهٔ نخست، هنگام نوشتن و تجسم این شخصیت‌ها در فیلم‌نامه و در مرحلهٔ بعد ــ و شاید مهم‌تر ــ هنگام ساختن آن‌ها سر صحنه. از اینجا می‌توان به حساسیت ویژهٔ هاکس به دو مولفهٔ فیلم‌نامه و بازیگری پی برد؛ حساسیتی که به سال‌ها همکاری با برخی از بهترین فیلم‌نامه‌نویسان زمان خود (بن هکت، ویلیام فاکنر، چارلز مک‌آرتور، جولز فرتمن، دادلی نیکولز، چارلز لِدرر، بیلی وایلدر، چارلز براکت، بوردن چیس، نانلی جانسن، لی براکت و...) و بهره‌گیری از استعداد برخی از بهترین بازیگران زمان خود (جان وین، کَری گرانت، همفری بوگارت، لورن باکال، والتر برنان، مونتگُمری کلیفت، گَری کوپر، دین مارتین، رابرت میچم، جون کرافورد، کاترین هپبُرن، جینجر راجرز، مریلین مونرو، اَنجی دیکینسن و...) منجر می‌شود و البته در تمام این موارد ــ و همچنین همکاری با متخصصان صاحب‌نام دیگری در امور فیلم‌برداری، تدوین، موسیقی و... ــ همواره این امضای هاکس است که بیش از همه به چشم می‌آید و مایهٔ وحدت‌آفرین سینما و تفکر اوست. به این ترتیب، سینمای هاکس از بین عوامل ساختاری، نه تماماً

هنگام نوشته شدن از کار درمی‌آید و نه برای تأثیر نهایی، چندان متکی به تدوین است. جوهرهٔ اصلی فیلم‌های او کارگردانی و زندگی جاری در هر صحنه است؛ اینکه خندان و سرزنده از راه بیاید، با بازیگرانش بر سر کوتاه‌ترین کلمات، نگاه‌ها و عکس‌العمل‌ها، طوری‌که «به بهترین شکل از کار دربیایند» مشورت کند، دوربین را با همکاری فیلم‌بردارش در جایی بکارد که «صحنه را از بهترین جا ببیند» و... آن را بگیرند و تمام.

سینما برای هاکس مفهوم انتزاعی و پیچیده‌ای جدا از زندگی با تمام گرما و شور و نشاطش نیست. او با سینما مثل سواری، شکار، ماهیگیری، رانندگی و دیگر سرگرمی‌هایش تفریح می‌کند. سینما به او امکان می‌دهد تا دنیاهایی را که قبل از کار سینمایی داشته یا همزمان با آن دارد (دنیای حادثه و خشونت، خلبانی در نیروی هوایی، رانندگی اتومبیل‌های مسابقه و... با همهٔ رفاقت‌ها و عشق‌ها و روابط پسِ آن‌ها)، یک بار دیگر بر پرده خلق کند. در این راه، شروع کار سینمایی در شرکت مری پیکفورد در سمت متصدی بخش اثاثیه و پس از مدتی، ارتقا به قسمت تدوین و سپس فیلم‌نامه، طبیعی‌ترین مسیر را برای او رقم می‌زند و بالاخره پس از ساختن چند فیلم دوحلقه‌ای و کمدی‌های کوتاه، در سال ۱۹۲۶ کار رسمی و حرفه‌ای خود را آغاز می‌کند... و طی سال‌ها، در هر نوع و هر مایه‌ای ــ و همچنان با ردپای مشترک یک ستایشگر پرشور انسان و زندگی ــ فیلم می‌سازد... تا ۱۹۷۰ که در فاصلهٔ چهل و پنج سال، چهل فیلم در کارنامه دارد و حداقل نیمی از آن‌ها افتخارهای تاریخ سینما هستند.

هاکس در دوران صامت، هشت فیلم ساخت که شاید بهترین آن‌ها دختری در هر بندر (۱۹۲۸) باشد؛ نخستین فیلمی که سبک خاص او را معرفی کرد (تمرکز بر رفاقت و عشق‌های دو ملوان و تلفیق آن با حادثه‌پردازی‌ها و جنبه‌های احساسی زندگی دریانوردی) و نیز سبب شهرت او، به خصوص در اروپا ــ فرانسه ــ شد. دوران ناطق در سینمای هاکس با گشت نگهبانی سپیده‌دم (۱۹۳۰) آغاز شد که از بسیاری خاطرات و تجربه‌های شخصی او طی دوران هوانوردی الهام می‌گرفت (همچون فیلم صامت سیرک هوایی و بعداً فقط

فرشته‌ها بال دارند و نیروی هوایی). فرمانده آمریکایی یک اسکادران داوطلب در جبههٔ فرانسه طی جنگ جهانی اول، با فرمان‌های ضدونقیض خود موجب تلفات درخورتوجهی بین خلبانان می‌شود، تا جایی که یکی از افسرانش با او به مبارزه برمی‌خیزد و در نهایت، فرمانده به خاطر همین افسر، جان خود را قربانی می‌کند. هاکس در این فیلم، استفاده‌های آگاهانه‌ای از صدا و حرکت و حادثه کرد؛ اما از این مهم‌تر، این فیلم را می‌توان نخستین قدم او در راه یکی از مایه‌های مورد علاقه‌اش یعنی ساختن محیط‌های خشن مردانه و تقابل بی‌رحمی‌ها و فداکاری‌ها در این محیط‌ها دانست؛ دستمایه‌ای که بلافاصله و در دههٔ ۱۹۳۰ یعنی دوران اوج گنگستریسم، رکود اقتصادی و فوران جرم و جنایت، زمینه‌های رجوع به آن در قالب فیلم‌نوآر بیش از پیش فراهم بود.

دو تمرین اولیهٔ او، قانون مجرمان (۱۹۳۱) و جمعیت می‌غرد (۱۹۳۲)، راه را برای شاهکار هاکس در این قلمرو، صورت‌زخمی (۱۹۳۲) هموار کرد. تونی گنگستری جاه‌طلب (برداشتی از آل کاپون با بازی پل مونی) با خشونت، ابتدا دسته‌های مخالف را سرکوب می‌کند و سپس رئیس خود را هم می‌کشد و به ثروت و قدرتی بی‌نهایت می‌رسد، اما در نهایت پلیس او را محاصره می‌کند و از پا درمی‌آورد. شخصیت‌پردازی آکنده از جزئیات، تشریح استادانهٔ فضایی بی‌رحم و خشونت نهفته در میزانسن و تدوین این فیلم آن را از دیگر همتایانش در آن‌زمان جدا می‌کند؛ هرچند عزت‌نفس، جاه‌طلبی و مسلسل دست او، پیش‌تر، این تفاوت‌ها را رقم زده بود. از این‌ها گذشته، صورت‌زخمی دربارهٔ برتری عمل بر کلام در دنیای هاکس است. تونی که در دنیای کلمات جایی ندارد، تماماً تجسم اشتیاق و مهارت فیزیکی است. او درهای شیشه‌ای با نام رقبایش را با مشت خرد می‌کند، لاف می‌زند که نام خود را با حروف بزرگ بر فراز شهر خواهد نوشت و در جایی، مسلسلش را به طرف قفسهٔ نامه‌های یک هتل نشانه می‌رود. همچنین از طریق حرف زدن با مسلسلش، ادای دادوستدهای ادیبانهٔ شفاهی را درمی‌آورد و دستیارش این ارتباط را هجو می‌کند. با این حال، هاکس داوری دربارهٔ او را به تماشاگر وامی‌گذارد، چنان‌که تونی از دیدگاهی

کلی، بیشتر درخور ترحم به نظر می‌رسد تا جانی بالفطره. او با توجه به علاقه‌اش به تجملات کودکانه، گونه‌ای انسان اولیه به نظر می‌رسد و به ناگاه، ما را متوجه شکاف هراس‌انگیز دست‌یابی‌های انکارناپذیر تمدن با سطح واقعی فرهنگ برخی محصولات فرعی آن می‌کند. هاکس همچنان با اجتماع، چندان کاری ندارد و مایهٔ اخلاقی فیلمش (بی‌ارتباط به گفتار ابتدایی و تحمیلی فیلم مبنی بر کیفر گناهکاران)، بیشتر از طریق تجربه و رشد شخصیت گسترش می‌یابد. رفتار تونی خود مایهٔ انهدام اوست؛ نه‌فقط به معنای سادهٔ اینکه سبب کشته شدنش می‌شود، بلکه به این علت که امکان رسیدن به نیاز اساسی و فطری هر انسان ــ مسئولیت‌پذیری و راستی ــ را از او سلب می‌کند... و دقت کنیم که نقش‌مایهٔ صلیب بر تمامی فیلم، سایه افکنده است.

با صرف‌نظر کردن از دو سه فیلم دیگر هاکس در این حال‌وهوا، دههٔ ۱۹۳۰ را می‌توان آغازگر کمدی‌ها یا طنزهای خاص او نیز دانست؛ طنزی که از نخستین فیلم او خود را می‌نمایاند و حتی در خشن‌ترین آن‌ها تا آن‌زمان یعنی صورت‌زخمی حضور دارد؛ طنزی که جزئی از نگاه گرم و شیرین هاکس به زندگی و از دید او مسکّن بی‌وقفهٔ آلام ناپایدار است. قرن بیستم (۱۹۳۴) ماجرای کارگردان تئاتری (جان باریمور) است که بازیگری گمنام (کارول لومبارد) را به شهرت می‌رساند و با او ازدواج می‌کند، اما بازیگر او را ترک می‌کند و به هالیوود می‌رود. کارگردان پس از شکست‌های بسیار، همسرش را در قطاری می‌یابد و با او قراردادی دوباره امضا می‌کند. ضرباهنگ سریع حرکات و گفت‌وگوها و یکی از مشخصه‌های تألیفی هاکس یعنی بر هم افتادن بخشی از گفت‌وگوها در این فیلم در اوج است.

اما بدون تردید بزرگ کردن بیبی (۱۹۳۸) خنده‌دارتر است؛ ماجرای اغتشاش‌هایی که سوزان، دختری شوخ و سربه‌هوا (کاترین هپبرن)، در زندگی منظم و علمی یک پروفسور جانورشناس (کری گرانت) به وجود می‌آورد. شخصیت‌های فرعی جذاب (پستچی، عمهٔ دختر، شکارچی زن‌نما، باغبان ایرلندی دائم‌الخمر و... بیبی، پلنگ پروفسور!) و ضرباهنگ سریع حوادث و شوخی‌ها، فضایی دیوانه‌وار ــ شاید تا حدی ملهم از آثار برادران مارکس ــ را