هوارد هاوکز: مؤلف یا قصه‌گو

* ترجمهٔ مسعود فراستی

«همه آنچه تلاش دارم انجام دهم، نقل یك قصه است و من فقط شیوه‌ای را که شما می‌بایست آن را نقل کنید، به تخیل در می‌آورم!»(۱)

«در آمریکا... تازه شروع به قدردانی از کارگردانها کرده‌اند: شروع کرده‌اند که درك کنند بعضی کارگردانها مُهری بر اثرشان می‌زنند و بعضی دیگر این طور نیستند. بعضی، قصه‌گویان خوبی هستند و بعضی دیگر، نه.»(۲)

«در یك فیلم سینمایی، مهم‌تر از هرچیز قصه است.»(۳)

«او، یکی از آن کارگردانهایی است که در باره‌شان گفته شده: من به دیدن هرآنچه او می‌سازد، خواهم رفت. چرا که او قصه‌گوی خوبی است.»(۴)

●

یك رهیافت برنقد فیلم به طور خاص، وظیفه تشریح شکل‌بندی تفصیلی کیفیتهای هنری یگانه این هنر یگانه آمریکایی را به عهده گرفته است: تئوری *مؤلف*، که ابتدا در فرانسه و در سال ۱۹۵۳، توسط *فرانسوا تروفو*ی جوان به عنوان «خطمشی مؤلفان»، مورد دفاع قرار گرفت، یك دهه بعد در آمریکا، توسط *آندروساریس* و دیگران که پیرو او بودند، بسط داده شد. نام *موارد هاوکز* به نحوی ناگزیر با پذیرش مؤلف پیوسته است و اگر فقط یك کمال هنری مشخص موجود باشد که بتواند آن پذیرش را به تمامی حقانیت بخشد، احیای شهرت هوارد هاوکز و کشف دوباره فیلمهای اوست. هدف مؤلف گراهای اصلی (هدفی که با گذشت زمان، هم گسترش یافته و هم جرح و تعدیل شده است)(۵)، تشخیص یك شخصیت هنری، فردی در یك کارگردان سینمای هالیوود بود، شخصیتی که بتوان او را هم به واسطه فیلمنامه و هم ستاره‌هایش متمایز کرد. این تقبل، و پذیرش مسئولیت، به نحو خاص و به خوبی در سالهای ۱۹۵۰ برای *راس هانتر* تهیه کننده در *یونیورسال انترناسیونال* و کارگردانی چون *داگلاس سیرك*، به پیش می‌رود که، *ملودرامهای* خانگی (که گذشته از این با *تصویرهای زنان*، *ماتمزدگان*، *چاپلوسها* و مترادفهای موهن متعدد دیگر نامیده می‌شود) می‌ساخت (از جمله آنها *هرآنچه خدا بخواهد*، *فرشته‌های تباه شده*، *بربادرفته*، *تقلید زندگی*، هستند).

نگاهی دقیق به فیلمهای سیرك، آشکار می‌کند که این کارگردان تا آنجا که امکان‌پذیر بود، صحنه‌هایی درباره چیزهای تصویری که به دشواری قابلیت انعکاس دارند (شیشه، آینه، قاب پنجره‌ها، سطوح براق اسباب و اثاثه) می‌ساخت، و اینکه او از اشیای خانگی معمولی (قوری چای، دستگاههای گیرنده تلویزیون، فنجان، نعلبکی، پوشاك، نیمکت، تصاویر، رومیزی) به عنوان تفسیرهای نمادین زندگیها و ارزشهای افرادی که با آن اشیاء زیست می‌کنند، استفاده می‌کرد. و اینکه او قاب فیلمش را با قابهای درون یك قاب (درگاهها، گذرگاههای طاقدار، قابهای پنجره، آینه‌ها) چنان پرمی‌کرد که فیلمهایش نه فقط به زندگی بلکه به تقلیدهایی از زندگی- به خصوص شیوه زندگی که در خود فیلمها تقلید می‌شود- اشاره کند. با وجود فیلمنامه‌های کم ارزش ملودراماتیك این فیلمها، علی‌رغم حاشیه صوتی موزیکال شیرین آنها، و با وجود تضمین تغییر ناپذیر

کاراکترها توسط *ستاره‌های* ثابتی که به واسطه قرارداد با یونیورسال دنیای **سیرک** را پرتجمع می‌کردند (*جین‌ویمن، راک‌هودسن، ساندرادی، لاناترنر، ژان‌گاون، جان‌ساکسون*) تدبیرهای شخصی یگانه خالقی به نام *داگلاس سیرک* را می‌توان تشخیص داد. تدبیرهایی که نقدی ویرانگرانه و طعنه‌آمیز از دنیای بورژوازی را که محیط فیلمهای اوست، به نمایش درمی‌آورد. در مورد چنین فیلمهایی، تئوری مؤلف، ما را وا می‌دارد که **تنش** بین شخصیت کارگردان و خواستهای فیلمنامه، تنها راه برای نزدیک شدن به درک وجود چنین خالقی یعنی داگلاس سیرک است.

اما هوارد هاوکز چنین فیلمهایی نساخت. او دوره نوآموزی‌اش را به عنوان یک فیلمنامه نویس و یک کارگردان سپری کرد. هرفیلمنامه‌ای را (اگر عملاً خودش ننوشته بود)، بسط می‌داد (و کل قطعات قابل توجه آنها را خودش روی صحنه بازنویسی می‌کرد.) اغلب فیلمهایی را که کارگردانی کرده، خود تهیه می‌کرد (و کارگردانی بسیاری را وقتی گلدوین یا مایر مداخله گرانه به او گفتند چه بکند و چه نکند، به عنوان اعتراض رها کرد.

هاوکز به عنوان یک تهیه کننده، همه تصمیم‌گیریها درباره یک پروژه سینمایی را کنترل می‌کرد که کارگردان (در وظیفه خود به عنوان کارگردان) نمی‌کند، او نویسندگان را استخدام می‌کرد و کارشان را تصویب می‌کرد، طراح صحنه، تدوینگر، سازنده موسیقی فیلم و فیلمبردار را استخدام و امتحان می‌کرد؛ و چیزی که بی‌نهایت در فیلم مهّم است: بازیگرانی را استخدام می‌کرد که تجسم کاراکترهایش باشند. در حالی که کارگردان، به عنوان وظیفه کارگردانی‌اش، فقط در برابر آنچه در مقابل دوربین روی می‌دهد، مسئول است. تهیه کننده، همچنان که عنوان او به طور ضمنی القا می‌کند، مسئول کل تولید و تولید کل است. هوارد هاوکز در کارش به عنوان تهیه کننده به همان اندازه تهیه کننده‌ای خلاق بود که دیوید او. سلزنیک. همچون داگلاس سیرک/ کارگردانی خلاق بود. این اغتشاش بین مسئولیتهای کارگردان و تهیه کننده در یک فیلم، به تجانسی مؤلف گرایانه با هاوکز انجامید- پذیرش همه مسئولیتها توسط هاوکز وقتی در واقع (حتی یک صحنه) از فیلم را کارگردانی نکرده بود، بلکه آن را تهیه کرده بود.[۶]

سهم هوارد هاوکز در یک فیلم را نمی‌توان (چنان که درباره سیرک می‌توان) با جدا کردن او از مضمون یا فیلمنامه یا بازیگران و یا تضاد با آنها، برجسته کرد. **سهم او از فیلم، همه فیلم است**: «اسلوب بازیگیری او، و سبک تصویری‌اش همه یکی هستند.»[۷]

مشکل دومی که مؤلف گرایان درباره هاوکز با آن مواجهند را نیز می‌توان با نحوه عمل سیرک توضیح داد. اثبات وجود سطوح بازتابی، اشیاء نمادین و قابهای درون قابها، در همه فیلمهای سیرک به یقین حضور موجودی به نام سیرک را ثابت می‌کنند.

برای اثبات قابلیت تمایز یک شخصیت کارگردان (هسته‌ای که **مؤلف** نوآور را می‌پذیرد) نمی‌تواند به خودی خود استعداد یک کارگردان یا مزیت او را نشان دهد. بحثهای **مؤلف** درباره مؤلف، در نشان دادن اینکه یک هوارد هاوکز زیر قراردادهای ژانر فیلمهای او وجود دارد، که برتکه‌ها، مایه‌ها و کاری که فیلمها را به هم مربوط می‌کند، مسئول است؛ رد و بدل کردن سیگارها، حرفه‌گرایی کاراکترها، معکوس شدن نقش جنسی و استفاده از حیوانات در کمدیهای او، رفاقت مردانه و آیین انقضای آن که ورود زنی را در گروه مردان در فیلمهای ماجرایی او مجاز می‌کند و از این قبیل، سازگار است. توسل به فیلمهای هاوکز، به منظور آشکار کردن این تکه‌های منسجم، از نشان دادن ارزش فردی فیلمها، قاصر می‌ماند و به فروپاشی کارهای هاوکز و تبدیل آنها به یک اثر غول‌آسا متمایل می‌شود و تمایز اندکی بین دلمشغولی‌ها و کیفیت هریک از آنها می‌گذارد. این گرایش به هم ارز کردن هویت انگیزه‌های هاوکز. با کیفیت هنری فیلمی از هاوکز؛ شاید منتقدان مؤلف‌گرا را به ارزش گذاری بسیار بالای فیلمهای هاوکز، پس از *ریوبراو* کشانده باشد، هرچند خود هاوکز، بسیاری از این فیلمها را از جمله بزرگترین شکست‌هایش می‌دانست.

هواردهاوکز فکر می‌کرد چه چیز بهترین فیلمهایش را بهترین ساخت؟ اگر مصاحبه‌هایی را که هاوکز در طول پانزده سال آخر عمرش انجام داد، خوانده شود، به طور مکرر به عبارت «*داستان*» برخورد می‌شود: «من فقط تلاش می‌کنم داستانی را نقل کنم.»، «این از آن نوع داستانهایی است که مرا جلب می‌کند.»، «این، یک داستان خوب می‌سازد.»، «به این گونه می‌خواستم آن داستان را نقل کنم.» و غیره. بسیاری از تحسین کنندگان مؤلف گرای هاوکز، از این عبارت دشوار راهنمایی روشنی می‌گیرند: داستان به فیلمنامه معنی می‌دهد، معنی داستان کاراکترهاست، داستان به معنی «ادبیات» است، نه طرح «سینما»یی، نه زاویه‌های دوربین، تدوین، کمپ زیسیون، نورپردازی و دکور. داستانها منحصر به سیلما نیستند، بلکه با رمانها، نمایشنامه‌ها، اپراها، باله‌ها، اشعار و حتی نقاشیها مشترکند. در این دیدگاه (که تقریباً زمینه هرتئوری اساسی فیلم، به عنوان یک مدیوم است) داستان فقط یک فرض قبلی معین، در هرکار سینمایی است. و ماده متشکله واقعی- سینما- آن چیزی است که به داستان افزوده می‌شود. این نگرش بهتر از همه، درباره آن کارگردانهایی به کار می‌آید که بیشترین عناصر را به داستان می‌افزایند- و بحث کردن با آنها به دلیل همه آن اضافه‌ها، آسان‌ترین کار است- اما این چنین دیدگاهی به سادگی دربارهٔ هوارد هاوکز، کارآیی ندارد. زیرا **هاوکز کسی است که سینما را به داستانهایش نمی‌افزاید، بلکه داستانهایش را درون سینما می‌ریزد**. نشان دادن اینکه هاوکز ارزشی دارد، نشان دادن این است که او داستانهای خوب نقل می‌کند.

یک داستان خوب چیست؟ در ابتدا، ساخت یک اکشن وجود دارد- نه فقط یک به یک نام بردن رویدادها، بلکه سازمان دادن آن رویدادها درون شکلی منسجم و نیرومند- ساختار یک اکشن داستانی برپارادوکس بسیار جالبی متکی است که هاوکز به خوبی از آن آگاه بود. از یک سو، باید به نظر برسد رویدادها در یک داستان، به خودی خود، طبیعی و شگفت انگیز، در جریان هستند. هیچ چیز نباید مورد انتظار، و قابل پیش‌بینی باشد. از سوی دیگر،

رویدادها در یک داستان باید تدارک دیده شده، برانگیزاننده و از پیش متصور باشند. هیچ چیز غیر منتظر نیست، همه چیز قابل پیش‌بینی است. از یک سو، هرآنچه برای *شاهلیر* اتفاق می‌افتد، یک شگفتی است، از سوی دیگر، همه چیز در نمایشنامه، از حکم کنت در آغاز، ناشی می‌شود: «لیر، چشمهایت را باز کن.» شگفت‌آور است که *اما وودهاوس* کشف می‌کند که آقای *ناتیلی* کسی است که باید واقعاً بااو ازدواج کند؛ امّا همه چیز در وجود *اما*، به راهی اشاره می‌کند که به این کشف مسلم غیرقابل گریز منجر می‌شود. پارادوکس ساختار داستان، این است که حوادث طبیعی ـ که تصادفی به نظر می‌رسند ـ و الگوهای منطق را که ثابت هستند، سنتز می‌کند، پیشامد حوادث برای خواننده یا بیننده، وقتی به ناچار وقوع می‌کند، حتمی و در عین حال شگفت‌آور است. داستانی که در خودانگیزی و شگفت‌آوری عدم کفایت دارد، به طور آشکار به عنوان اختراع شده، داشتن طرح داستانی اغراق‌آمیز، غیرطبیعی و قلنبه و سلنبه محکوم می‌شود، داستانی که به نحو غیرشایسته‌ای طرح شده باشد، بدون رودربایستی به عنوان تصادفی، حیران، مصنوعی و بی‌شکل محکوم می‌شود. ساختار داستان هاوکز، چگونه با این پارادوکس به ناگزیر شگفت‌آور مربوط است؟ هوارد هاوکز در بیش از چهل سال فیلمسازی، همکاری با بیش از یک دوجین نویسندگان حرفه‌ای، هرداستانی را در یک ساختار چهار تایی مشابه بنا کرد. بخش اول یک مقدمه است که: عبارت است از: ۱ـ تضاد در رابطه‌ای نزدیک در گذشته یا حال بین کاراکترهای اصلی را تثبیت می‌کند (این الگوی معمولی سناریوهای بن‌هکت برای هاوکز است) ۲ـ تضادی را به واسطه تصادم دو کاراکتر ظاهراً متضاد، در اولین ملاقاتشان وارد می‌کند (این الگوی معمول *فرتمن فالکنر* است). بخشهای دوم و سوم، تضاد مرکزی را که در اولین بخش تثبیت شده بود، گسترش می‌دهد. یا با اجازه تسلط دادن یکی از کاراکترهای متضاد یا شیوه‌های زندگی در بخش دوم، سپس به دیگری در بخش سوم، یا با آزادی عمل دادن به فقط یکی از کاراکترها در بخش دوم، و سپس به هردوی آنها در بخش سوم. و بخش چهارم تضاد مرکزی را، اغلب با برگشتی به وضعیت فیزیکی اولیه مقدمه حل می‌کند، اما وضعیتی که در آن موقعیت، کاراکترهای منازع اکنون خود و دیگری را در پرتویی جدید می‌بینند. هرچند وقت یکبار، هاوکز یک بخش پایانی یا «خطابه پایانی» بسیار کوتاه می‌افزاید، تا حلقه کل داستان را به آغاز آن برگرداند. هرچیز دیگری بتوان درباره این ساختار داستانی گفت، این به داستان هاوکز، ثباتی در شکل، وقار، نظام و تناسب می‌دهد که می‌گذارد رویدادهای شگفت‌انگیز درون منطق و ساختار استوار یک الگوی کنترل شده، واقع شوند.

● پارادوکس ساختار داستان، این است که حوادث طبیعی ـ که تصادفی به نظر می‌رسند ـ و الگوهای منطق را که ثابت هستند، سنتز می‌کند، پیشامد حوادث برای خواننده یا بیننده، وقتی به ناچار وقوع می‌کند، حتمی و در عین حال شگفت‌آور است.

البته، آن گاه این ساختار داستانی باید توسط کاراکترها، پرتره‌های انسانی سازگار، قابل اعتماد و برانگیزاننده پرشود (در واقع به حرکت درآید) که یا خود جالب و پیچیده باشند، یا به نحوی جالب و پیچیده توسط داستان‌سرا، تماشا شوند. اما سرزندگی و پیچیدگی خود پرتره‌های فردی انسانی: به همان اندازه مهم است که ضرورت خلق کاراکترهای خاص برای ساختار داستانی خاصی که در آن زیست می‌کنند. ساختار اساسی داستان هوارد هاوکز یک زوج مرکزی کاراکترها را طلب می‌کند که، در آغاز متضادهای منازع به نظر آیند، اما در پایان درک کنند که به نحوی شبیه هم هستند. متضادهای ناسازگار کشف می‌کنند که شرکای روحی هستند، امتدادهای یکدیگرند، مکمل، نه متضاد هم. این تعامل ساختار داستان و کاراکتر، پیامدهای متعدد دارد.

اولین، این است که علی‌رغم تعارض ظاهری این زوج در سطح، آن دو در زیر این سطح ظاهری، واقعاً به یکدیگر تعلق دارند. شکافی ناگزیر بین آنچه به نظر می‌رسد کاراکترها هستند و احساس می‌کنند و آنچه واقعاً هستند و احساس می‌کنند، رشد می‌کند. هرداستانسرایی باید این نوع شکاف را از آغاز به *تماشاگر ـ خواننده* منتقل کند (زیرا فقط به واسطهٔ درک این شکاف است که تماشاگر ـ بیننده راه حل غایی قابل اطمینان را، درک خواهد کرد). این ارتباط انتقالی، باریک بینی و ادراک روان‌شناسانه زیادی از سوی داستانسرا را طلب می‌کند انتقال احساسات به تماشاگر ـ خواننده که از ابتدا در زیر سطح ظاهری نهفته‌اند، بدون آن که کاراکترها از ابتدا از این احساسات نسبت به یکدیگر صرفنظر کنند. چنین داستانهایی فقط از طریق رشد دادن شالوده پیچیده و دقیق روانشناسی درونی انسان، معمولاً با نقطه مقابل هم بودن آنچه کاراکترها می‌گویند و آنچه می‌کنند (که شک می‌افکنند آیا همان منظوری را دارند که می‌گویند) می‌توانند موفق شوند.

دوم: این نوع داستان فقط با کشف احساس واقعی کاراکترها نسبت به یکدیگر توسط خود آنها می‌تواند حل شود که اغلب با کشف احساس واقعی هریک از آنها نسبت به خودشان همراه است و تکمیل می‌شود.

این کشف شکاف بین ظاهر و احساس تثبیت در اول داستان را نزدیکتر می‌کند و در واقع می‌گذارد که دانش کاراکترها نسبت به خود و یکدیگر با دانش تماشاگر ـ خواننده منطبق شود.

سوم: این نوع داستان تقریباً به ناگزیر ناظر (یا ناظرانی) خارجی را طلب می‌کند که از نظر عاطفی به یک (یا هردو) بازیگر اصلی متضاد مرکزی پیوسته باشند و نیز کسی را که مانند تماشاگر، احساسات اصیل زیر سطوح ظاهری را کشف کرده باشد، اما باید بگذارد که کشف زوج مرکزی برای خودشان روی دهد. زیرا افراد فقط می‌توانند چیزها را با کشف آنها توسط خود، کشف کنند، اگر افراد دیگر از ابتدا به طور نزدیک با یکی از کاراکترهای اصلی پیوسته باشند، پذیرش

دیگری توسط آنها برآشتی نهایی زوج مخاصم مقدم است و از پیش نشان داده می‌شود. این افراد ناظر، در اشتراکشان با دانش مخاطب، که زیر سطح پنهان است چون یك دسته کُرکلاسیك به کار می‌آیند و در تدارك نگرش نویسنده نسبت به تضادی که فقط ظاهری است، به عنوان یك علیت کلاسیك به خدمت می‌آیند. چیزی ناگزیر از جهت منطقی و تئوریك، درباره پیامدهای این رابطه متقابل خاص داستان و کاراکتر وجود دارد- و تقریباً همه فیلمهای هاوکز از این الگوی یکسان رویدادها و روانشناسی انسانی بافته شده‌اند.

کشفی که الگوی داستان را به کمال آن می‌رساند، کشفی اخلاقی و در عین حال عاطفی است. کاراکترها نه فقط احساساتشان نسبت به خود و یکدیگر را، بلکه نیز بنیانهای اخلاقی که چنین احساسات و واکنشهایی را معنی‌دار می‌کند، کشف می‌کنند. کاراکتر در به عمل آوردن این کشف شخصی، عاطفی، به طور ضمنی کل نظام اخلاقی را که داستان برروی آن بنا شده کشف می‌کند. این به چه معنی است؟ اما در داستان *جین‌اوستن*، وقتی کشف می‌کند که عاشق آقای ناتیلی است‌واو نیز عاشق *اماست* (چیزی که آقای ناتیلی در تمام مدت می‌دانسته اما *اما* باید خودش آن را کشف می‌کرد)، در عین حال کشف می‌کند که بسیار ابله بوده که باور داشته می‌تواند هرتجربه شخصی و عاطفی کاراکترهای دیگر را تنظیم و تعدیل کند. در حالی که از این گونه تجربیات در خود، آن چنان غفلت می‌کرد.

در واقع او می‌آموزد که هیچ کس نمی‌تواند زندگی خصوصی دیگری را تحت نظم و قاعده درآورد و هرکس مسئول نظم و ترتیب دادن به زندگی و احساسات شخصی خود است. به همین ترتیب، وقتی *اتللو* کشف می‌کند که همسری معصوم را به قتل رسانده، نه فقط احساس اندوه و درد شخصی به خاطر اشتباه موحش خود دارد، بلکه ناتوانی خود در تشخیص ظاهری و واقعی- معصومیت واقعی از معصومیت ظاهری، درستکاری واقعی از درستکاری ظاهری- را کشف می‌کند. *اتللوی* معصوم، می‌آموزد که در واقع عاری از تزویر بالقوه جهان بوده است.

دیگر همه چیز در داستان *اما* و نیز *اتللو*- رویدادها، کاراکترها و دیالوگها- حول بحثی اخلاقی بنا شده که کشف را، به نقطه اوج می‌رساند. کاراکترهای زن، در رمان *جین‌اوستن- اما*، *هریت اسمیت*، *جین‌فیرفاکس*، *خانم التون*- طیفی از هشیاری اخلاقی و عاطفی را نسبت به خود و جهانی که در آن زندگی می‌کنند، می‌نمایانند. کاراکترهای مرد- *آقای التون*، *فرانك چرچیل*، *رابرت مارتین* و *آقای ناتیلی*- طیفی از شرکای مرد هستند که هریك به نحو مقتضی به یك زن خاص مناسب و جفت خود متعلق هستند. بخشی از نابینایی اخلاقی *اما*، کوری عاطفی او نسبت به تعلق هرمرد به زن همسر خود است از جمله و به خصوص کوری او نسبت به شریك عاطفی خود. و در *اتللو*، همهٔ کاراکترها، سایه رنگهای متفاوت از گناه یا درستکاری واقعی یا ظاهری هستند؛ از مغربی که ظاهرش، سیاه و باطنش سفید است، تا *یاگو* که ظاهرش سفید و درونش سیاه است، تا *دزدمونا* که ظاهر و باطن سفید دارد، اما به نظر *اتللو*، در باطن سیاه است، *تاکاسیو* که مانند *دزدمونا* بی‌گناه است اما او را ملوث جلوه می‌دهند. بدون درك این موضوعهای اخلاقی، دنبال کردن داستان برای ما به هیچ وجه ممکن نیست. همچنان که *وین‌بوت* در **معانی بیان داستان**، نشان داده است، نظام اخلاقی که نویسنده، درون اثر بناکرده است، عنصری اساسی از معانی بیان داستانی، در ادراك ما از پیشرفت حوادث و کاراکترهاست.(۸)

برای مثال، این در *اما* اساسی است که درك کنیم او با به غلط مسلم فرض کردن اینکه می‌تواند زندگی دیگران را اداره کند و هرگز به شناخت خود و احساسات خود نزدیك نمی‌شود. درحال ارتکاب خطایی اخلاقی است تا آن که خطای اخلاقی را که مرتکب آن شده به درستی کشف کند. اما در ضمن، برای درك *اما* توسط ما، لازم است که با خطای اخلاقی او همدردی کنیم (این خیلی معمولی است، یك خطای انسانی است) و احساس اطمینان کنیم که وقتی سرانجام واقعاً خطای خود را دریابد از جهت اخلاقی توانایی تشخیص آن به عنوان یك خطا را

«همه آنچه تلاش دارم انجام دهم، نقل یك قصه است و من فقط شیوه‌ای را که شما می‌بایست آن را نقل کنید، به تخیل در می‌آورم!»

«در یك فیلم سینمایی، مهم‌تر از هرچیز قصه است.»

کشفی که الگوی داستان را به کمال آن می‌رساند، کشفی اخلاقی و در عین حال عاطفی است. کاراکترها نه فقط احساساتشان نسبت به خود و یکدیگر را، بلکه نیز بنیانهای اخلاقی که چنین احساسات و واکنشهایی را معنی دار می‌کند، کشف می‌کنند. کاراکتر در به عمل آوردن این کشف شخصی، عاطفی، به طور ضمنی کل نظام اخلاقی را که داستان برروی آن بنا شده کشف می‌کند.

دارد. ما باید باور کنیم که او قابلیت کشف ضرورت اکشن داستان کتاب برای خود را دارد. به همین ترتیب ما باید به توانایی اتللو در شناخت خطای خود به محض فهمیدن آن واقف شویم و دلیل این که خطا از نوع *اما*، کمیك و از نوع اتللو، تراژیك خوانده می‌شود این است که خطای *اما* قابل جبران است (هیچ زندگی‌ای به خاطر خطای او نابود نشده و او خود به عنوان یك نتیجه کشف خود، فردی خردمندتر خواهد شد) اما خطای اتللو چنین نیست. (دزدمونا را نمی‌توان به زندگی برگرداند).

اما اگر خلق یك نظام اخلاقی، شامل کاراکترها و رویدادها توسط مؤلف، برای بیانی داستانی اساسی است ـ وبدون آن داستانی نمی‌تواند وجود داشته باشد ـ پارادوکس این نظام اخلاقی این است و بنابراین می‌تواند به خود برگردد و برای برآورد عمق، پیچیدگی و غنای تصویر اخلاقی آن نویسنده به طور کلی، مورد بررسی قرار گیرد. دلیل آن که داستانهای خاصی از نظر اخلاقی مصنوعی، پیش پاافتاده و کم مایه به نظر می‌رسند، این نیست که آنها فاقد نظامی اخلاقی هستند (زیرا هیچ داستانی بدون یك نظام اخلاقی نمی‌تواند روایت شود)، بلکه از آن روست که آن نظام اخلاقی که داستان وابستهٔ آن است، خودساختگی، پیش پاافتاده و کم مایه است ـ تراکمی از مبتذل‌ترین، قراردادی‌ترین و صوری‌ترین کلیشه‌های اخلاقی که به جای خرد اخلاقی در فرهنگ وارد شده است. *امای جین اوستن*، به عنوان یك اثر انسانی غنی و مهم، نه فقط برای اکشن دقیقاً ساختاردار، کاراکترهایی که عمیقاً و با مهارت مورد مشاهده قرار گرفته‌اند و نوشته‌ای سرشار از قدرت بینش و تفکر، اما به دلیل عمق، طعنه‌ها و پیچیدگی‌های نظام اخلاقی که به آسانی در آن رخنه دارد، مورد تحسین است.

برای انسانها مهم است که بدانند *اما* چه کشف می‌کند، زیرا آنچه او کشف می‌کند یکی از اصول اساسی است که زندگی را پرمفهوم، انسانی و شایستهٔ حیات می‌کند. *اما* به یقین برای یاد دادن یك درس قابل آموزش دربارهٔ دستکاری زندگی دیگران به خوانندگان نوشته نشد؛ خواننده از پیش می‌داند که او در روند داستان چه کشف می‌کند (اگر خواننده چنین نمی‌کرد، هیچ داستانی درباره نزدیك شدن *اما* به آگاهی از آنچه خواننده و مؤلف از قبل می‌دانند، نمی‌توانست وجود داشته باشد.) اما بخشی از شهرت *جین اوستن* را به عنوان یك نویسنده می‌توان در توانایی او در ساختن یك کل اخلاقی چنین پیچیده و سرشار از بینش، به عنوان وسیله‌ای برای ساخته و پرداخته کردن داستان او از کشف یك زن، دنبال کرد. جدیت اخلاقی و فلسفی *اتللوی* شکسپیر از همین منبع ریشه می‌گیرد ـ ساختن و پرداختن یك کل اخلاقی غنی که از طریق اکشن و کاراکترها برموضوعهایی انسانی مبتنی است که به نحوی غیرمعمول، پیچیده و مهّم است.

اما احتمالاً هیچ واکنشی مضحك‌تر از رد زمینه‌های اخلاقی نمایشنامهٔ شکسپیر، توسط *توماس رایمر* وجود ندارد که تنها درسی که می‌آموزد این است که: «زنان باید مراقب چگونگی امانت دادن پارچه‌هایشان باشند.»(۹)

واکنش رایمر، از آن‌رو مضحك است که از نظام اخلاقی ضمنی متضمن کل داستان غفلت می‌ورزد و در مقابل فقط در جست و جوی بعضی وعظهای معنوی ـ اخلاقی صریح است. این نکته، پس از آنچه شاید یك انحراف از موضوع بسیار طولانی به نظر برسد، دوباره ما را به هوارد هاوکز باز می‌گرداند. اگر قرار باشد هاوکز، یك داستانسرای بزرگ تلقی شود، اساسی است که دیدگاهی از زندگی انسان، و آرزوهای انسان منتقل کند که جدی و پیچیده باشد. از آنجا که داستانهای او به وضوح نه آموزشی، نه جدلی هستند، و از آنجا که به نظر می‌رسد فقط داستانهای ژانر گریزگر باشند، اگر اصلاً جدیتی اخلاقی یا فلسفی به نمایش گذارند، فقط می‌تواند در نظام اخلاقی ضمنی‌ای باشد که در پس کاراکترهای فیلم و اکشن آنها نهفته است. چون ساختارهای داستانی اکشنهای هاوکز، کاراکترهای او را به یك کشف می‌رساند، جدیت بالقوه و غنای روشنفکرانه داستانهای او، فقط می‌تواند در آنچه که آنها کشف می‌کنند و چرا و چگونگی آن، سکنی داشته باشد. اگر آن نظام اخلاقی که می‌گذارد، داستانهای هاوکز برآن مقدم باشند، نظامی پیچیده و برانگیزاننده باشد.

از آنجا که هاوکز، تعداد زیادی داستان خلق کرده که هریك از آنها همراه با اکشن خاص خود است، که کاراکترهای اصلی را به سوی کشفی هدایت می‌کند و بنابراین هریك با خود نظامی مستتر از ارزشهای اخلاقی دارد که باید کشف شود، نیروی بینش اخلاقی هاوکز، اگر این نظامهای اخلاقی مستتر، سازگار، دقیق و به نحوی پیچیده در رابطه با یکدیگر باشند، اجتناب‌ناپذیرتر هم می‌شود. نشان دادن این سازگاری، نشان دادن اهمیت و ارزش هوارد هاوکز است.

هاوکز برای کارگردانی کامل ۳۹ فیلم، کارگردانی مشترك دو فیلم، نام خود را در عنوان بندی پذیرفت، اما روی فیلمنامه‌هایی کار کرد که کارگردانی نکرد (مانند جهان زیرین از یوزف فون اشتنبرگ و گونگادین جرج استیونز)، او بخشهایی از فیلمهایی که برای آنها هیچ عنوانی نپذیرفت را کارگردانی کرد و فیلمهای متعددی را نیز به کارگردانی دیگران تهیه کرد.

فصلی از کتاب «هوارد هاوکز قصه‌گو»
به قلم جرالد مَست

پاورقیها:

۱. *هوارد هاوکز*. مصاحبهٔ منتشر نشده با وینستون. اس. *شارپلز*، جونیور *پالم اسپرینگ*، کالیفرنیا، ۲۷ ژوئیه ۱۹۷۷، جمع‌آوری شده همراه مقالات هوارد دبلیو. هاوکز کتابخانه هارولد بی. لی، دانشگاه بریگام یانگ، بخش اول، صفحه ۱۲ (از آن پس به عنوان مصاحبه شارپلز به آن اشاره می‌شود).

۲. هوارد هاوکز، مصاحبه‌ای با جوزف مك‌براید، برای انجمن کارگردانان آمریکا، ۲۱ تا ۲۳ اکتبر ۱۹۷۷، نشریه خصوصی انجمن کارگردانان، صفحه ۲. (از آن پس به عنوان مصاحبهDGAبه آن اشاره می‌شود).

۳. پیشین، صفحه ۷.

۴. پیشین، صفحه ۲۶.

۵. پیشین.

۶. مراجعه کنید به *بروس کاوین* مالکز و فیلم (نیویورك، ۱۹۷۷).

۷. مصاحبهٔ شارپلز، بخش دو، صفحات ۱۲ و ۱۳.

۸. پیشین، صفحه ۲۸.

۹. پیشین.