

فرا تر از «داشتن و نداشتن» هاگز

ناخدا خورشید / ناصر تقوایی / ۱۳۶۵

چاپ شده در : مجله ۲۴

زمان انتشار : خرداد ماه ۱۳۸۹

این مقاله با هدف مقایسه دو فیلم «ناخدا خورشید» ناصر تقوایی و «داشتن و نداشتن» هاگز به عنوان دو اقتباس از رمان «داشتن و نداشتن» ارنست همینگوی، در دل مجموعه ای درباره فیلم تقوایی به عنوان یکی از مهم ترین و ماندگارترین فیلم های تاریخ سینمای ایران در ماهنامه «۲۴» به چاپ رسید. عنوان فرعی و توضیحی مطلب این بود: چرا «ناخدا خورشید» بارها بهتر از «داشتن و نداشتن» هاگز است؟ و عنوان اصلی و درشت مطلب که در چاپ به تیتری سنگین و رنگین تر تغییر یافت، عبارت بود از: «کاپیتان یک دست را دو دست کن، فضای خشن را بی خیال شو و به جایش، بشکن و بالا بنداز!».

یک: عذرخواهی از همه هاگز دوستان مقیم تهران و حومه - هر کدام از ما ممکن است میان بزرگانی که در جایگاه «مؤلفان» مورد ستایش هر دو نیم دوره ناقدان فرانسوی زبان کایه دوسینمای دهه ۱۹۶۰ و جریان انگلیسی زبان بعدی مؤلف گرایان در مجله موی دهه ۱۹۷۰ تثبیت شدند، برخی را امروز و در بازبینی های درست و چندباره، دوست نداشته باشیم یا برخی دیگر از بزرگان سینمای کلاسیک (مثلاً بیلی وایلد) را شایسته جایگاهی بس والاتر از بعضی حضار فهرست های همیشگی مؤلف گرایان (مثلاً وینسنت مینه لی) بدانیم. اما خود این موضع گیری ها به تنهایی چندان مهم نیست. مهم این است که اگر جایی و زمانی جرأت کردیم و این گستاخی نابخشودنی را یافتیم که این نظرات را ابراز کنیم، چه دلایل و تحلیل هایی را ضمیمه اظهار نظر کلی مان می کنیم. بنابراین، ضمن طلب پوزش از همه دوستان پرشمار هاگز دوست نسل های قدیم و جدید و با اقرار به این که سال های سال است در نوشتن چنین مقاله ای تردید کرده ام و پیش از این به خود اجازه ندادم به ساحت بزرگان معبد سینمای مؤلف، اهانتی روا دارم، تمنا می کنم اگر بحث و چالشی پدید می آید، به جای سخن پراکنی های واکنشی شفاهی البته گریزناپذیر در این ابعاد که «فلانی دیوانه شده؛ می گوید فیلم تقوایی از فیلم هاگز بهتر است!»، به واکنش های مکتوب و مستدل بیانجامد که من و هر خواننده

این و آن نوشته فرضی بعدی، چیزهایی تازه بیاموزیم و همه چیز را به صف آرای رجزخوانانه بی اثر محدود نکنیم.

با این مقدمه، می توانم اعتراف کنم که هرگز مبنای همنشین کردن فیلمسازی چون هاگز با هم دوره ای مثل هیچکاک از سوی منتقدان مؤلفی را در نیافته ام. وقتی محبوب ترین فیلم هاگز یعنی ریوبراوو را حتی در معادله کلی گرایش های رفتاری دور از داشتن اصول مشخص شخصیت اصلی، غیر قابل قیاس با ماجرای نیمروز زینه مان می بینم؛ وقتی اطمینان دارم که امکان ندارد بتوانم یک بار دیگر تماشای برخی فیلم های او چون قرن بیستم، سرزمین فراعنه و هاتاری! را تاب بیاورم و تردید ندارم بسیاری از شیفتگان او نیز می کوشند این فیلم ها را به اضافه چند نمونه دیگر، از کارنامه اش حذف کنند؛ وقتی تکرار یک خط داستانی واحد بدون طراوت و بداعت در سه فیلم ریوبراوو، الدورادو و ریولوبو و تعبیر شدن آن به نشانه آشکاری از خلق «جهان مؤلف» را یکی از سوء تفاهم های تاریخی تئوری مؤلف می دانم؛ وقتی تنها فیلم کاملاً محبوبم میان آثار او آتشپاره/ گوله آتش است که خود هاگز دوستان، اغلب آن را غیرهاکزی و بیش از حد نزدیک به دنیای سبرای من، بس ژرف تر و پزرافت تر- وایلد آرزیابی می کنند؛ و ... وقتی حتی طرح مبحث قیاس اقتباس آزاد او از رمان «داشتن و نداشتن» همینگوی با برداشت آزاد ناصر تقوایی از همین اثر را از هر جهت - از جزئیات شخصیت پردازی و دیالوگ نویسی که عناصر فیلمنامه ای اند تا حتی اجرا و کارگردانی و پایان بندی و غیره- به منزله شوخی قلمداد می کنم، چگونه می توانم از آن بررسی های نمونه ای نگره مؤلف با مکتب بر کار و کارنامه هاگز حیرت نکنم؟

می دانم این حرف ها کفرآمیز است. ولی بگذارید همین تعبیر آخر را در این پرونده که ویژه ناخدا خورشید است و من آن را به بهانه ای برای طرح این نظرگاهم - که بیست سال است دارد خاک می خورد

و مدام تقویت می شود- بدل کرده ام، باز و تشریح کنیم و به دلایل آن بپردازیم تا در نتیجه ای فرعی روشن شود که این فیلم چه اهمیت و ماندگاری بی پایانی در تاریخ سینمای ایران دارد.

دو: بازآفرینی دنیای همینگوی یا موج تقلیدی «کازابلانکا»- خشونت و بدویت بطئی نهفته در «فضای آثار همینگوی، بر روی تمامی تاریخ ادبیات قرن بیستم به ویژه در خطه آمریکای لاتین و اسپانیا که غبار این خشونت را منتشر در فضای خود داشت و به عنوان محدوده جغرافیایی روی دادن وقایع، گاه الهامبخش خود همینگوی هم شده بود، سایه افکند. این خشونت که از نگاه ناصر تقوایی و هر چشم مشاهده گر دقیق، در فضا و زیست جنوب کشور ما نیز جاری است و البته در دهه های گذشته به شکلی آشکارتر وجود داشته، از مجموعه داستان «تابستان همان سال» تا فیلم هایی چون صادق کرده و رهایی، همواره در آثار جنوبی تقوایی بستر اصلی رخدادها بوده و گاه مثل سکانس رختشویی زنان جنوبی یا پرسه پیش از سفر ناخدا (داریوش ارجمند) با لنجش - موسوم به بمبک به معنای کوسه- گویی خلق فضای غریب آن به جوهره اصلی عملیات اجرایی تقوایی در فرآیند کارگردانی بدل می شود. بدین ترتیب، اساساً و حتی منهای این اقتباس مستقیم، تقوایی ربط و دخل بسیار مشخص و محسوسی به دنیای آثار همینگوی داشته است. ربطی که حتی در خود این اقتباس هاوارد هاگز از رمان همینگوی، رد و نشانی از آن نمی توان یافت.

بله؛ البته این را همه حفظیم که داشتن و نداشتن هاگز عمداً از وفاداری به این رمان متوسط همینگوی فاصله می گیرد. ریشه این به هم ریختن افراطی خط داستانی رمان هم البته و برخلاف تصور همیشگی تئوری مؤلف، نه به هاگز بلکه اولاً به ویلیام فاکنر فیلمنامه نویس (در کنار جولز فرتمن) برمی گردد که همین تعبیر «رمان متوسطی از همینگوی» در ابتدا از زبان او در تاریخ نقد ادبی باقی ماند؛ و ثانیاً به استودیوی برادران وارنر که می خواست تلاقی نگاه ها و بازی های رماتیک پر از طعنه و کنایه و کشمکش همفری بوگارت و لورن باکال را جایگزین گرفت و گیرهای مردانه رمان کند تا به مذاق تماشاگران دوستدار ستاره های طرف

قرارداد استودیو - چه بوگارت صاحب جایگاه و چه باکال تازه وارد در آن مقطع - خوش تر بیاید. اما مشکل اینجاست که از دل آن فضای خشن و وحشی همینگوی، فیلمی درآمده که به دنیای او ربطی ندارد که هیچ، به یکی از مقلدان موج آثار متأثر از طرح داستانی و فضا و روابط و موفقیت فیلم بزرگ کازابلانکا تبدیل شده است. موجی که از دسیسه چینان ژان نگولسکو در همین سال ساخت فیلم هاگز تا کی لارگو جاین هیوستن در فاصله ای پنج ساله از زمان نمایش کازابلانکا امتدادی طولانی داشت و حتی اقتباس فیلم نگولسکو از رمانی نوشته آدمی به نام فرد پروکوش - که از فرط گمنامی اش اصلاً نمی دانم کی هست! - یا این که فیلمنامه نویسان کی لارگو بزرگانی چون خود هیوستن و ریچارد بروکس بودند، مانعی برای غیرارژینال بودن این فیلم ها و تأثیرپذیری شان از کازابلانکا با تأثیرگذاری یک چندم آن نمی شد.

هر کس که ناخدا خورشید را درست دیده و احیاناً رمان همینگوی را نخوانده، با دیدار فیلم هاگز در وهله اول از این که این کاپیتان یک دنده چرا یک دست نیست، تعجب می کند. درک این که ناخدا خورشید/ هری مورگان با حذف ویژگی «یک دست» بودن دیگر اصلاً آن شخصیت نیست و اصلاً نمی تواند محمل آن مضامین مرتبط با رابطه فرد تنها در کنار یا در برابر جامعه پرتناقض پیرامون باشد، از هر نوآموز سینما برمی آید. تئوری مؤلف که همیشه می خواست تمام هست و نیست فیلم های پانتئون نشینانش را به شخص مشخص آنها نسبت دهد، انگار فراموش کرده بود که استودیوهای major هالیوود همان طور که در بازنمایی تصویر کمرباریک زنی باردار در فیلم دلیمان جان فورد، خوش ظاهر به چشم آمدن کاراکترها را بس مهم تر از منطق وقایع و موقعیت ها می دانند و نظرشان بر رأی هر مؤلفی - منهای فقط هیچکاک - می چربد، این جا هم نمی گذارند تماشاگر دوستدار قهرمان بازی های بوگارت، هری مورگان یک دست او را ببیند. این بی پروبرگرد شبیه همان واکنش تماشاگر نمونه ای فیلمفارسی است که لکنت زبان شخصیت عباس چاخان

(بهرروز وثوقی) فیلم دشنه مرحوم فریدون گله را نمی پذیرفت و روکش چرمی احیاناً زرشکی رنگ صندلی سینما را با چاقو پاره می کرد که «غلط کردین؛ بهروز که تته پته نمی کنه»!

سه: آواز و بحث علایق شخصی دو فیلمساز- به جز تردید در همراه شدن مری (لورن باکال) با هری یا تنها رفتن او از کوبا به آمریکا و همچنین مرکزیت کافه ژرار (مارسل دالیو) که در داشتن و نداشتن به طور مستقیم از کازابلانکا به عنوان پرفروش ترین محصول آن سال های استودیوی وارنر به عاریت گرفته شده، عنصر دیگری هم در فیلم هاگز وجود دارد که هم از کازابلانکا آمده و هم به شدت بی ربط به فضای داستانی و درام اصلی است: صحنه های آوازخوانی زائد فیلم که اولاً کوچک ترین نقشی در سیر روایت ندارد و درست مثل «زنگ تفریح» های موزیکال فیلم های رمانتیک درجه دو فقط برای ایجاد تنوع به میان پرده قطعات حادثه ای و رمانتیک فیلم بدل شده (مقایسه کنید با نقش کلیدی ترانه «همین طور که زمان میگذره» در کازابلانکا که تا سال ها هر فیلمی با مرکزیت یک آهنگ در بطن یک رابطه عاشقانه، حتی مثلاً وسترن نامتعارفی چون جانی گیتار نیکلاس ری متأثر از آن تلقی می شد) و ثانیاً با صدا و پیانو و نگاه های نوازنده/خواننده اش کریکت و همخوانی یکی دوباره لورن باکال که از بد بودن صدایش برای خوانندگی همین بس که هرگز ادامه نداد، به هیچ روی سرسوزنی از جادوی جاودان صدا و اجرای سام (دولی ویلسون) در فیلم کورتیز را ندارد. حالا و به عنوان مثالی از «پذیرش در بست» و تسلیم مطلق نگرش مؤلفی نسبت به هر کار دور و پرتی که فیلمساز مزین به صفت مؤلف در فیلمش می کند، بخوانید آن چه را که آقای حسین مجتهدزاده منتقد قدیمی در مقایسه ای میان ناخدا خورشید و داشتن و نداشتن، در وصف صحنه های آواز فیلم نوشته: «نگاهی بیندازیم به لحظه ای که نصیریان پس از واریسی آب انبار به دنبال توطئه ای که با تبعیدیان طرح کرده از آن جا خارج می شود. او را کماکان در یک نمای عمومی، از زاویه ای رو به پایین می بینیم، در حال گشودن راه خود از میان مقداری رختشوی سنتی جنوبی که در کار خشک کردن لباس هستند. صحنه هیچ مفهوم خاصی

پیدا نمی کند، مگر آن که تماشاگر متوجه علاقه مفراط فیلمساز به سنن جنوبی اش باشد. این نکته را پیشاپیش موکد سازم که نه تنها بد نیست فیلمساز علائق شخصی خود را به شکلی وارد فیلم کند (حتی اگر اساس کار بر اقتباس باشد) بلکه بسیار هم پسندیده است. مشکل البته موقعی شروع می شود که صحنه کارکردی پیدا نکند و مجزا و منفرد و بی ارتباط به صحنه های قبل و بعدش باقی بماند. و اما حالا یک نمونه از چنین برخورداردی در هاگز: به یاد بیاوریم چگونه هاگز در تقریباً هر فیلم حادثه ای اش یک صحنه آواز هم دارد؛ احتمالاً فقط به این دلیل ساده که از آن لذت می برده- از فقط فرشته ها بال دارند تا خواب بزرگ تا ریوبراوو تا هاتاری! تا... و توجه داشته باشیم که چگونه این صحنه ها از منطق روایی فیلم اساساً دورند؛ تا آن جا که بعضی از منتقدان به غلط پنداشته اند صحنه ها کلاً تحمیلی هستند. در همین فیلم، داشتن و نداشتن، یادمان بیاید که شخصیت پیاپیست چه قدر از روند روایت اصلی دور افتاده (ارتباطش در همین حد است که او نیز در همان مهمانخانه مسکن دارد) و معذک، دقت کنیم که هاگز چگونه شروع می کند رابطه او و باکال را گسترش دادن، که چنین رابطه ای در تبیین شخصیت باکال چه قدر اهمیت پیدا می کند؛ تا آن جا که بدون او شخصیت پردازی باکال با اشکال رو به رو می شد» (ماهنامه فیلم، بهمن ماه ۱۳۶۶، با تغییر رسم الخط).

خب به سادگی می توان پرسید چرا؟ چه کسی می گوید صحنه غریب تماشای آب انبار درست پیش از همین صحنه مورد اشاره مجتهدزاده در ناخدا خورشید به اضافه صحنه ورود سرهنگ (فتحعلی اویسی) با افتادن سایه اش بر روی زمین خاکی تفتیده، به اضافه صحنه انداختن خواجه ماجد (جعفر محدث) در همان چاه با بازتاب عجیب تصویر آن در عینک مستر فرهان (علی نصیریان) که یادآور قتل روت رومن در بیگانگان در ترن هیچکاک هم هست، به اضافه صحنه های متعددی از روابط تبعیدی ها و ...، نمایشگر خوشنوی بطئی و ذاتی در این فضا و مناسباتش نیست؟ و کی گفته که آن صحنه غریب رختشویی زنان کارکردی جز همین انعکاس خوشنوی حتی در وجوه زیستی زنانۀ مردمان آن دیار دارد؟ و این کارکرد واقعاً در حدی ناچیز و

چشم پوشیدنی است که صحنه را فقط به ارجاع تقوایی به جنوب محبوبش تقلیل می دهیم؟ این غرابت هولناک با اصوات شومی که زنان در حین کوبیدن رخت خیس بر سنگ ها از خود در می آورند، «محبوب» یک جنوبی است یا کابوس کودکی های او بوده و به کار خلق فضای نکبتی تصویر شده از آن بندر لعنتی در فیلمش می آید؟ و چرا باید بپذیریم که شخصیت کریکت آن نقشی را که مجتهدزاده می گوید، در تبیین خصوصیات مری در داشتن و نداشتن دارد؟ این که مری آن اوایل برای به دست آوردن یک بطری مشروب حاضر می شود با آن نظامی فذانسوی همنشینی کند و هری (همفری بوگارت) بی آن که ابراز کند، از این کار او آزرده می شود تا در سکانس پایانی، مری برای خداحافظی کردن با کریکت از هری اجازه بگیرد، واقعاً تا این حد ویژگی مهمی در پرداخت شخصیت این زن است؟ که مثلاً کریکت به عنوان همکار او در یکی دو آوازی که به عنوان شغلی زورکی در کافه ژرار می خواند، حاضر و ناظر باشد تا فرصتی پیش بیاید که ما پذیرش این زن در برابر غیرتی بودن جناب هری مورگان را دریابیم؟! و چه دلیلی برای تحمیلی نبودن صحنه های آواز در فیلم های هاکز در این سطور (و کل آن مقاله) ارائه شده است؟ اگر این الگوی ساختاری قابل درکی است که فیلم های مبتنی بر سیر حوادث و درگیری های فیزیکی، میان بخش های مختلف شان بزنگاه هایی برای آرام گرفتن و حتی استراحت کردن گوش و چشم تماشاگر درگیر حوادث بگذارند، در ناخدا خورشید این اتفاق به جای آن میان پرده های شنگول فیلم هاکز که فقط کافی است قیافه خوشحال و نیش های باز نوازندگان و شنوندگان قطعاتش را با درام مؤثر و چهره های مصمم و جدی صحنه تبدیل سرود رایش سوم به «مارسی یز» محبوب فرانسوی ها و متفکین در کازابلانکا قیاس کنیم تا از جدی گرفتن فیلمی چون داشتن و نداشتن شرمسار شویم، به این شکل می افتد که ناخدا پیش از گذر دادن مسافران قاچاقی اش، با لنج در حوالی بندر پرسه ای می زند و موسیقی زنده یاد فریدون ناصری با حسی از «فضاسازی» کلی و بدون انتقال مشخص هیجان یا تعلیق یا غیره، ناخدا و تصاویر در حال دیزالو به یکدیگر را همراهی می کند:

بی آن که فریاد و آشکارگری در بین باشد، این بندر و این آب های کناره اش آستن حوادث اند؛ ولی ما فعلاً داریم آرامش پیش از طوفان شان را با پرسه غمگنانه ناخدا در آن فضای دلگیر تجربه و مشاهده می کنیم. تقوایی دارد با ظرافت، به ما درس «چینش بزنگاه های حوادث بیرونی و درونی فیلمنامه» می دهد.

چهار: ترکیب جعلی «کمدی رمانتیک» و «اکشن» در مقابل نقش درست و کافی زن در درامی مردانه - یکی از مشکلاتی که خود تقوایی با گله از آن چه «شرایط بحرانی سینمای دهه شصت ایران در تصویر کردن زنان» می نامید، در وصف اجزای فیلمنامه اش برای ناخدا خورشید به آن اشاره می کرد، ناکامل بودن شخصیت همسر ناخدا (پروانه معصومی) به تبع همین شرایط بود. همچون بسیاری از اظهارنظرهای استادان کمال گرا درباره فیلم هایش، مانند آن چه هیچکاک در ابراز نارضایتی از پل نیومن پرده پاره و شون کانری مارنی و کیم نواک سرگیجه می گوید یا مثل بی علاقگی باورنکردنی وایلدنر به دو سه تا از شاهکارهایش چون احمق مرا بیوس و شیرینی شانسی و آواتی!، این گفته تقوایی را جسارتاً مدخل نادرستی برای بازشناسی شخصیت زن ناخدا در فیلمش می دانم. همسر ناخدا و به طور کلی وابستگی های خانوادگی او در همان حدی که این درام مردانه و کشمکش های میان گروه های مختلف آن نیاز دارد و اقتضا می کند، در فیلم نه تنها کامل و کافی اند؛ بلکه جزئیاتی در حد شاهکارهای فیلمنامه نویسی دنیا مثل فیلمنامه های وایلدنر - یال دایموند در جای جای فیلم پراکنده شده است که از باریک ترین مجراها برای خلق و گسترش «پرسپکتیو» خانوادگی ناخدا بهره می گیرد. مشهورترین نمونه در موقعیت سازی و دیالوگ نویسی، طبعاً همان صحنه شبانه میان ناخدا و همسرش است که از بچه هایشان و این که چرا هیچ کدام شان پسر نشده اند حرف می زنند. جمله «ما که داریم پیچ پیچ می کنیم» که هاکز و تیم همکارانش درک کافی برای نگه داشتن آن به عنوان یکی از دو سه دیالوگ برتر کل رمان همینگوی نداشتند، این جا به همان اندازه ای برای تبیین فضای ایرانی فیلم (با مسئله رعایت حال بچه ها) که جلوه ای از رفتار والدین در خانواده ایرانی و مثلاً به طور کامل در تقابل با مهمانی

دادن و مهمانی رفتن مستقل خانواده غربی بدون حضور بچه هاست) مؤثر می افتد که دیالوگ رفت و برگشتی درخشان نوشته خود تقوایی از زبان همسر ناخدا و خود ناخدا: زن-مادر خدایابامرزم می گفت مرد که خیلی مرد باشه، بچه هاش همه دختر می شن» / خورشیدو: «امون از زخم زبون تو!» این که در سفر انتهایی، ناخدا مطمئن است اگر زنش برایش ماهی گذاشته باشد حتماً کنارش لیمو هم گذاشته و آن را به همان تبعیدی کله خری که بعداً قاتل نهایی اش می شود (غلامرضا گرشاسبی) پیشنهاد می دهد(و همین برای رابطه نزدیک و شناخت متقابل ناخدا و همسرش، «پرسپکتیو» می سازد)، این که همسر ناخدا در دیالوگی کوتاه به ملول (سعید پورصمیمی) بد و بیراه می گوید که «سر زنش هوو آورده»، و این که خداحافظی زن با ناخدا در آستانه سفر آخر با زنگ شوم ساز بادی و بومی ممتد موسیقی، بخشی از تقدیرگرایی کوروساواایی/ملویلی فیلم را شکل می دهد، برای مؤثر نام گرفتن حضور و کنش مندی همسر ناخدا کافی به نظر نمی رسد؟ و آیا حتماً باید «حجم» زمانی این حضور بی آن که درام و داستان اقتضا کند، بیشتر و بیشتر می شد تا بتوانیم ببینیم که زن فیلم نقشی تزئینی ندارد؟

این در حالی است که داشتن و نداشتن از فرط مکث بر روی رابطه هری و مری، گاه تا حد ترکیبی از اکشن و کمدی رمانتیک پیش می رود. صحنه اول رودرویی آن دو با نگاه هایی که رد و بدل می شود و توجه ژرار صاحب کافه و هتل به این نگاه های عجیب و غریب، آن بخش طولانی حرکت آن دو به اتاق یکدیگر که مدام با تکرار بازی «روی خوش نشان دادن و بعد دلخور شدن و رو برگرداندن» همراه است و بیننده را دلزده می کند، جمله مضحک «هر وقت کارم داشتی سوت بزن» که به گمانم هنوز برای بازرس فونوس و گروهبان دودوی انیمیشن پلنگ صورتی و منطق کمیک و کاریکاتوری آن مناسب تر به نظر می رسد تا فیلمی با فضای یک بندر جهنمی کوبا و شخصیت هایی که بناست دو شمایل سینمای نوآر بازی شان کنند، و لج بازی کودکانه هری بر سر این که تمام پیشنهادهای مری را از درآوردن کفش مرد تا صبحانه آوردن

برای او تا آماده کردن وان حمام رد می کند (و این الگویی از لجاجت بچگانه مرد نمونه ای هاکزی است که دست آخر بعد از آن همه مقاومت، ناگهان بدون مقاومت و سرسختی مردانه کسی چون کلانتر ویل کین/گری کوپر در ماجرای نیمروز، خیلی راحت با زن همراه و به تعبیر عامیانه امروزی «پایه» اش می شود)، واقعاً در این فضای ملتهب چیه می کنند؟ در بحبویه آمدن مأمور باهوش پلیس (دان سیمور) به کافه و مست کردن ادی (والتر برنان) برای اقرار گرفتن از او، وقتی هری دارد با شتاب از اتاقش به کافه می رود، شوخی مری درباره این که هری مواظب باشد طناب او به دورش نیچیده باشد، در ماهیت چه تفاوتی با بی مزگی های صحنه های بزن بزن فیلمفارسی ها دارد که هر جا و در هر فرصتی، مزه پرانی را چاشنی صحنه های درگیری یا موقعیت های دارای تعلیق هم می کردند؟ کسی از خیل دوستداران فیلم می تواند کارکرد دیالوگ تکرارشونده «تا حالا یه زنبور مرده تو رو نیش زده؟» را برای منِ نفهم شرحی بدهد یا دست کم به دلالت های نسبی و تلویحی آن- بی آن که تمایلی به تفسیر دو دوتا چهارتایی داشته باشم- اشاره ای کند؟ در پایان فیلم که زن و مرد دارند با اضطراب از مهلکه می گریزند و هر لحظه ممکن است کشته شدن یک پلیس و بستن دستان دوتای دیگر توسط هری لو برود، چگونه می توان آن کرشمه های خانم باکال با ریتم پیانو را در دل چنین موقعیتی توجیه کرد؟ و یادآوری آن فرودگاه مه گرفته و تصاویر شبیح وار و اشک حلقه زده ولی جاری نشده الزا/ اینگرید برگمن در پایان کازابلانکا یا زیبایی بصری ناب و تراژیک نمای نهایی ناخدا خورشید که خورشید بندر و خورشید آسمانش همزمان از ته دریا رو به ساحل آمده، ما را از قیاس فیلم هاکز با این دو اثر به خجالت نمی افکند؟ البته که سرخوشی بیننده منشی همه کاره او یا آتشیپاره/ گوله آتش می تواند از اثرات دلپذیر به جامانده از کارنامه هاکز بر مخاطب اش باشد؛ اما آیا سرخوشی در هر موقعیتی و در هر برشی از درام پرتعلیق زندگی و سرنوشت آدم ها، قابل قبول و قابل تحمل است؟

پنج: تفاوت های میان خل وضعی «ملول» تقوایی و «ادی» هاگز- در ادامه همین سرخوشی غیرضروری و تعجب آور که گفتم، شخصیت ادی در فیلم هاگز نیز به کلیشه فیلم های درجه دوی گنگستری و حادثه ای شباهت سافته که حتماً یک «وردست» بانمک و مزه پران برای قهرمان اصلی می گذاشتند تا سر تماشاگر را با تکیه کلام ها و لودگی هایش گرم کند. مقایسه کنید با ملول ناخدا خورشید که حتی خل خلی هایش هم برای مزه پرانی نیست، دغدغه جن زدگی و اشاره به «اهل هوا» به طور کاملاً اریژینال و جدا از متن همینگوی به او بعد و به رفتارهایش معنی و دلیل بخشیده، مرگش در مقایسه با نجات خنده آور ادی از دست پلیس در فیلم هاگز (که به زودی به ان خواهم پرداخت) یکی از مهم ترین برتری های «تلخی» معادلات فیلم تقوایی بر خوش بینی های سطحی داشتن و نداشتن است و حتی دائم الخمر بودنش در قیاس با ویژگی مشابه ادی (به تبع همین شخصیت رمان) به جای ایجاد زمینه ای برای فراموش کاری و دری وری گفتن او، به عنصری شخصیت پرداز بدل می شود. ادی از لحظه ورودش به داستان، با آن دراز به دراز افتادن در کنار اسکله تا مثلاً آن جایی که از فرط نوشیدن به سکسکه می افتد، جلوه تمام عیاری از آن گرایش برای من- دوست نداشتنی هاگز است که لودگی شخصیت ها را برای جلب و جذب تماشاگر مجاز می شمارد و به همین دلیل، طبیعی است که ساختن ملغمه فاجعه آمیزی چون هاتاری! هم با کلکسیونری از لودگی های گوناگون رفتاری و گفتاری (دوستانی که سال ها نسخه دوبره فیلم را با انبوهی دیالوگ پی گردنی دیده اند و تصور می کنند نسخه اصلی چنین نیست، خیال شان راحت باشد. نسخ اصلی را هم دیده ام: در لودگی بی دلیل و بی کاربرد، دست کمی از دوبره ندارد!) از او سر بزند.

در موضع گیری کاپیتان هری مورگان در برابر دائم الخمری ادی، چنان لحن و حالت شل و بی جذبه ای هست که به نظر می رسد سکانس مشهور برگرداندن مشروب به بطری توسط دود (دین مارتین) در ریوبراوو برای جبران این کاستی داشتن و نداشتن شکل گرفته! گویی این الکی شدن ادی، فقط قصه ای

فرعی برای تفریح و تفرج تماشاگر است و نقشی در معادلات مضمونی فیلم (از مضمون «بازیابی عزت نفس» که از ریوبراوو تا گوزن های کیمیایی، همنشین حتمی هر شخصیت معتاد از دست رفته است تا مثلاً ایجاد گره ها و نقاط عطفی در مسیر حوادث فیلم که به این الکی بودن ادی مربوط شوند) ندارد. هر بار که ادی از هری پول یا مشروب می خواهد، با واکنش هایی از قبیل «فقط یه بطری» و «الآن نه» مواجه می شویم؛ که یعنی کاپیتان با ماهیت این اعتیاد مشکلی ندارد و فقط می خواهد گهگاهی دوز مصرف وردست پیرش را پایین بیاورد. در ناخدا خورشید، برای آن که تفاوت مورد اشاره مرا درک کنید، کافی است نگاه ارجمند به پورصمیمی را در صحنه ای که ملول اول صبح به خانه ناخدا می رود و ناخدا در میانه «چاشت» خوردن یکهو به او می گوید «پس از کجا می آری می دی بالای نجسی تن لش؟» (با «لام» مشدد درخشان منوچهر اسماعیلی که نقش ناخدا را می گوید و بیزاری ناخدا از انفعال ناشی از اعتیاد ملول را افزون می کند) به یاد آورید و ببینید که پورصمیمی بعد از شنیدن این جمله با چه حس و حالتی سرش را پایین می اندازد. یا فضای بصری و شنیداری غریب و غم زده آن صحنه شبیه توی کوچه های بندر را به خاطر بیاورید که ملول در راه برگشت ناخدا از «مُضیف» (مهمانخانه) سر راهش سبز می شود و ناخدا بعد از آن که به زور و با اکراه (نه مثل هری، دو دستی و با ته رنگی از تأیید!) پولی به او می دهد تا برود و دمی به خمره بزند، چه طور و با چه دریغ و دردی به او می گوید «کارت خیلی خرابه رفیق».

و حالا خودتان را برای تفریحی طنزآمیز و تمام و کمال با یکی از دیالوگ های فیلم هاگز و فیلمنامه دو غول دیگر چون فاکنر و فرتمن آماده کنید تا باز برای مان ثابت شود که بزرگ ترین بزرگان هم گاه مرتکب خطا و خلق اثر سخیف می شوند: در اواخر فیلم، هری برای نجات خود و دوستانش، مأمور پلیس را به همراه همکارش اسیر کرده است. گوشی تلفن را دم دهان او می گذارد و برایش دیکته می کند که به همکارانش در اداره پلیس چه بگوید. برای نجات ادی که به دیت پلیس دستگیر شده، می گوید: «بهشون بگو و لش کنین

بیاد به هتل. هیچ کس هم اونو تعقیب نکنه!! اگر قرار است کسی او را تعقیب نکند تا نفهمند که به کجا می رفته، چرا خود هری و بعد هم مأمور پلیس مقصد او یعنی هتل را به اداره پلیس لو می دهند؟! و وقتی ادی به دست پلیس دستگیر شده و به طور عجیبی ناگهان با فرمان آزادی خود مواجه می شود، اصلاً چرا باید حرف همان پلیس ها را گوش کند و به هتلی که آنها می گویند، برود؟! و اگر جای دیگری برای رفتن ندارد (که ندارد) و طبعاً باید نزد تنها حامی اش هری بیاید، پس خود به طور طبیعی به هتل می آید و اصلاً لازم نیست هری مقصد او را به طور غیرمستقیم یادش بدهد و در این میان، آن را به پلیس هم لو بدهد!

مؤخره: «سینمای کلاسیک» یعنی این؟- این چنین است که وقتی ما به همان بخش یکی دو درصدی پیگیر نسل امروزی که به سینما علاقه مند شده و می خواهد جدی بگیرد و دقیق باشد و کلاسیک ها را ببیند و قدر و منزلت شان را دریابد، به عنوان یکی از الگوهای سینمای کلاسیک هاگز و داشتن و نداشتن را معرفی می کنیم و در اثر عوارض «خودبدی» افراطی که همیشه به سینمای خودمان و جواهرات انگشت شمار آن داریم، نمونه ای ممتاز و درس گرفتنی چون ناخدا خورشید را از یاد می بریم یا از ارجاع به آن در مباحث درسی، کسرشان مان می شود، در برابر هر بیننده ای که امروز به تماشای داشتن و نداشتن می نشیند، ناگزیریم برای پوشناندن ضعف های آن در اجرا و کارگردانی، به این که آن موقع ناگزیر بوده اند تمام صحنه های دریا را در استودیو و با استفاده از تکنیک بک پروجکشن بگیرند، متوسل شویم. در حالی که مثلاً صحنه اعمال خشونت بی دلیل و افراطی هری نسبت به دو پلیس دست بسته با میزانشن انداختن کلاه آن دو با لوله هفت تیر، از طرفی شبیه «حرص خالی کردن» قهرمانان سریال های تلویزیونی نسبت به بدمن های کلیشه ای نفرت انگیز است تا دل تماشاگر خنک شود و از طرف دیگر، ضعف در طراحی و پردازش این صحنه، هیچ ربطی به امکانات آن دوران و تکنیک های موجود در دهه چهل ندارد. موضوع به سادگی این است که سازندگان

داشتن و نداشتن برای طراحی و اجرای شلیک ها و درگیری های جذاب و بدیع، فقط یک ایده داشته اند که همان شلیک سریع و عالی هری با هفت تیر توی کشوی میز اتاق از معدود لحظه های اکشن به یادمانی فیلم است. در حال که تقوایی برای مرگ ها و درگیری های فیزیکی ناخدا خورشید به میزانی ایده خاص و بدیع داشته که جلوه های خشونت و نگاه و رفتار و لحظه مرگ تک تک آنها - به ویژه مرگ سرهنگ با خیره شدن او به ناخدا و افتادن سرش همچون هیبتی مستقل از بدن - گاه در ابعاد مرگ های خشن و غریب فیلم پدرخوانده به یادماندن است.

و حالا که مطلب را بعد از اتمام دوباره می خوانم و از خودم می پرسم چه مرگم بود که میان این همه دشمن و مخالف، با این مقاله شهرام جعفری نژاد و بهزاد رحیمیان و مازیار اسلامی و انوبهی از دیگران که نظر و نگاه شان برایم ارزش دارد و بارها از آنان آموخته ام، می رنجانم و می آزارم، به عنوان جواب از دیالوگ مشهور خود داشتن و نداشتن کمک می گیرم که هری در پایان خطاب به ژرار می گوید. او می پرسد چرا هری به ناگاه تغییر موضع داد و به دوستان او کمک کرد؟ و هری پاسخ می دهد: «شاید به این دلیل که از شما خیلی خوشم می آید؛ یا شاید چون از اونا خیلی بدم می آید». به جای «شما» بگذارید ناخدا خورشید و به جای «اونا» بنویسید داشتن و نداشتن. این، به سادگی، ریشه شکل گیری این نوشته است.