سرگیجه

کارکرد رویا در سینما

استانلی.آر. پالومبو
ترجمهٔ شاپور عظیمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

توجه روانکاوانه به سینما به گونه‌ای سنتی معطوف بر شخصیت و تضاد دراماتیک بوده و کمتر به جنبه‌های فرم و ساختاری خود این رسانه توجه شده است. پیشرفت‌های اخیر در نظریهٔ روانکاوانه رویا، با کشف REM (حرکت سریع چشمان) یعنی آزمایش بالینی خواب در آزمایشگاه، به چشم‌اندازهای تازه‌ای رسیده است. در این چشم‌اندازها، مسئلهٔ خواب دیدن به عنوان جزیی اساسی از کارکردهای پردازش اطلاعات متغیر مغز محسوب شده است. مقالهٔ حاضر درباره کارکرد رویاست که به ساختار روانشناسانهٔ فیلم نیز می‌پردازد. مورد مثال ما در اینجا فیلم **سرگیجه** (۱۹۵۸) اثر هیچکاک است.

درک این مسئله که آنچه بر پرده ظاهر می‌شود، چیزی متفاوت از دنیای واقعی است و بنابراین جانشینی بالقوه برای آن یا اینکه جایگزین آن است، پیش از این در آثار فانتزی دههٔ ۱۸۹۰ ژرژ ملیس به وقوع پیوسته است. هوگو مانستربرگ اذعان دارد که نماهای منفرد، و مادهٔ خامی را که دوربین ارائه می‌کند،

می‌توان به ساختارهای دراماتیک بزرگتر و قابل توجه‌تری عرضه و مونتاژ کرد که این کار صرفاً با «غلبه بر فرم‌های جهان خارج یعنی فضا، زمان و علیت و همچنین با تطبیق دادن رویدادها به اشکالی از جهان درون، یعنی دقت، حافظه، تخیل و احساس امکان‌پذیر است.»

مانستربرگ می‌خواهد بگوید که تمامی فیلم به گونه‌ای تفکیک‌ناپذیر، خیالی و رویایی است؛ و نقاط عطفی که به‌واسطهٔ تکنیک ترکیب‌بندی فیلم از عالم واقع اخذ می‌شوند، حتی زمانی که خود واقعیت بازنمود می‌شود، باعث ایراد تشدید در تجربهٔ روزمرهٔ تماشاگر می‌شود. این نیاز وجود داشت که پلی میان مقولات روانشناسانهٔ بحث مانستربرگ که از کانت ریشه می‌گیرد و مادهٔ پدیدارشناسانهٔ تصویر سینمایی ایجاد شود. رویابینی، خصوصاً *سازوکار تراکم* که فروید آن را شرح می‌دهد، می‌تواند در اینجا توازی آموزنده‌ای را باعث شود. اما نظریهٔ فروید که می‌گوید رویاها جانشینی هستند که امیال و آرزوهای غیرقابل درک را محقق می‌کنند؛ از این نکته خبر می‌دهد که سازوکارهای ساختارِ رویا صرفاً تحریف‌کننده‌اند و بازنمود *واقعیت* را از میان می‌برند.

تراکم به شکلی دیگر یعنی غیر فرویدی، در نظریهٔ سینمایی ظاهر شده است. این سرگئی ایزنشتین بود که اعلام کرد مونتاژ وظیفهٔ اصلی فیلم‌ساز است. مونتاژ در معنای ابتدایی‌اش صرفاً به معنی برش دادن [فیلم] و چسباندن نماهای منفردی است که یک سکانس منسجم و منطقی را شکل می‌دهند، پیش از ایزنشتین، عمدتاً این فکر وجود داشت که ایجاد و تداوم حس روانشناسانهٔ تماشاگر ربطی به موضوع فیلم و نحوهٔ جانشین شدن صحنه‌ها به دنبال یکدیگر ندارد. ایزنشتین، در کار کارگردانی‌اش و نیز در نوشته‌های نظری و انتقادی خود، نشان داد که مونتاژ صرفاً تمهیدی برای بالا بردن کیفیت روایتی سکانس نیست، بلکه شیوه‌ای است برای ایجاد معانی جدید، آن‌هم با ترکیب موضوعات و ایده‌های آشنا با یک رشته هم‌نشینی‌های غیرمنتظرهٔ [نماها].

نگرش عمدهٔ ایزنشتین در درک او از این موضوع نهفته بود که تداوم تصورات در ذهن بیننده باعث می‌شود یک سکانس فیزیکی از تصاویر به آمیزه‌ای روانشناسانه یا برهم‌نمایی بدل گردد. این همان اثری است که توهم اصلی و اساسی حرکت را در تعویض سریع قاب‌های ثابت می‌بینیم که از برابر شاتر پروژکتور می‌گذرند. ایزنشتین دریافت که طی مونتاژ، همان اثر در نهایت پیچیدگی خلق می‌شود، در مونتاژ، نما بیش از قاب (فریم) به‌عنوان یک واحد ساختاری، به درد می‌خورد.

ایزنشتین نیز همچون فروید که سازوکار تراکم در رویاپردازی را توصیف می‌کند اما برخلاف فروید، ایزنشتین تشخیص داد که روند برهم‌نمایی عملی سودمند است که به جای از میان بردن معانی تصاویر برهم‌نمایی شده، باعث تقویت آنها می‌شود. او از برخورد نماها در مونتاژ سخن راند و اینکه این برخورد باعث ایجاد اختلافی جذاب از نیروهای مختلف در بیننده می‌شود، که این مسئله او را مجبور کرد هرکدام از عناصر این ترکیب جدید را با بصیرتی تازه بنگرد. برهم‌نمایی باعث ایجاد یک سنتز دیالکتیکی از این خصایص متضاد و مخالف هم شد. قیاس تمثیلی مورد علاقهٔ ایزنشتین نسبت به مونتاژ، ریشه در نوشتار اندیشه نگارانهٔ باستانیِ نظام‌های شرق دور داشت. به قول ایزنشتین، در آن نظام‌ها دو تصویر یا علامت تصویری، هرکدام مبتنی بر یک نکتهٔ طبیعی ساده بود، که این دو در هم ترکیب می‌شدند و یک ماهیت [جدید] تولید می‌کردند که مرتبه‌ای والاتر داشت، یعنی مفهومی ایجاد می‌شد که عینیت هرکدام از این عناصر را تعالی می‌بخشید. او حس می‌کرد فیلم باید چیزی شبیه شعری باشد که به چینی یا ژاپنی نوشته می‌شود.

ایزنشتین در سال‌های بعد (۱۹۳۸) این مفهوم مونتاژ راکه در ذهن داشت وسعت بخشید و آن را تا نهایت پیچیدگی در ساختار درام سینمایی به کار برد. چند دسته از نماها بسیار بیشتر از یک نمای واحد می‌توانند به‌عنوان واحدهای ساختاری پرارزش انجام وظیفه کنند. حتی ساختار روایی مرسوم، یک گرایش دیالکتیکی محسوب می‌شود که در آن دو عنصر ابتدایی برهم نهاده می‌شوند تا یک آمیزهٔ جدید

شکل بگیرد. خصوصاً، تکرار یک تصویر خاص در فیلم، باعث پیدایش ارتباطی مونتاژی میان دو متن می‌شود و در این ارتباط است که، تصاویر از خاطر می‌گذرند.

کارکرد رویا

نظریهٔ امروزین رویا و رویابینی، رابطهٔ نزدیکی میان تکنیک سینمایی و روش‌های روانشناسانه برقرار کرده و وضوح بیشتری یافته است. همچنانکه امروزه نیز می‌توان دریافت، رویابینی گامی اساسی در جهت رهسپار شدن به سوی تجربه‌ای جدید است که رویدادهای تازه به وقوع پیوسته را با رویدادهای مشابهی که مدت‌های زیادی است در ذهن باقی مانده‌اند؛ به هم پیوند می‌زند. سازوکار تراکمی که فروید شرح می‌دهد، مداخله‌ای تدافعی برای جلوگیری از بیان آرزوهای ممنوع نیست، بلکه این شیوه‌ای طراحی شده است که بازنمودهای گذشته و حال وقایع [مختلف] را برهم منطبق می‌کند تا tertium comparationis کشف شود، یعنی عنصر مشترک میان این وقایع. چنین امری ارتباطات محفلی میان وقایع مزبور را با حضور دائمی آنها در ذهن، مشخص می‌کند. رویاپردازی شبکه‌ای محفلی ایجاد می‌کند که رشته‌های مختلفی از تجربیات فردی ما را به یکدیگر نزدیک می‌سازد و آنها را سازمان‌بندی می‌کند تا شباهت‌های شناخت‌نگر و عاطفی خود را بازتاب دهند. قدرت سینما در این نکته نهفته است که قادر است این تجربیات را مجسم کند و بار دیگر بیافریند.

بیش از هر هنر دیگری، سینما به گونه‌ای مستقیم و بی‌واسطه می‌تواند شیوه‌های ذهنی را بار دیگر بسازد و بر پرده نشان دهد و به همین صورت دقایق فردی یک تجربهٔ بشری را به واحدهای معنایی محکم و والاتری که هماهنگ باشند، بدل کند. بر روی نوار سلولوییدی می‌توان رویدادها را از نو انتخاب کرد، جدا ساخت، شکل داد، درآمیخت و بدان‌ها آرایشی تازه داد، درست شبیه زمانی که شیوه‌های سازمانمند و درونی ذهن، با خلق خاطرات دور و درازمان به تجربهٔ ذهنی ما شکل می‌دهند.

فیلم موفق، الگویی از دریافت‌های سازمان یافتهٔ ذهن تماشاگر را بازیافت و ظاهر می‌کند. فیلم درواقع با چیزی شروع به این کار می‌کند که می‌توان آن را «خاطرهٔ جمعی» نامید، مانند موقعیت‌های کلی از وضعیت بشری، خاطراتی که میان تماشاگر و فرهنگ حاکم مشترک است، اشاره و تلمیحاتی به ادبیات یا تاریخ سینما، چهره‌های ستارگان سینما، چشم‌اندازهای یک شهر آشنا. به‌تدریج شخصیت‌های فیلم‌ها شکل فردی به خود می‌گیرند، هویت آن‌ها به‌واسطهٔ الگوی مشخصی از یک‌سری جزییات که در آن‌ها گرد آمده، تعیین می‌شود که این عمل همزمان با ناپدید شدن و بار دیگر ظاهر شدن آنها بر پرده، صورت می‌گیرد.

پیچیدگی‌ها و آسیب‌پذیری‌های چنین روندی به داستان فیلم عمق و وزن می‌بخشند. پردهٔ سینما هم قادر است جهانی را بازنمایی کند که شامل یک شخصیت یا یک جهان باشد، می‌تواند دست به تخیل بزند، چه آگاهانه و چه ناآگاهانه. همنشینی بی‌قاعدهٔ جهانی عینی و ذهنی بر روی پردهٔ سینما باعث ایجاد تأثیری مونتاژی می‌شود که ایزنشتین از ظریف‌ترین و گاه مؤثرترین جنبهٔ آن سخن به میان آورده است. همچنانکه دوربین میان این جهان‌ها حرکت می‌کند، تماشاگر یک شوک بازشناسی را تجربه می‌کند. او با دقت هرچه بیشتر هیأتی کلی از وقایع و رویدادها را [در ذهن] ثبت می‌کند که در پیوند با ترکیب‌های قبلی یا بعدی قرارداد و باعث خواهد شد تا به گونه‌ای دراماتیک و در لحظه‌ای مناسب تکانی ناشی از بازشناسی ایجاد شود.

در اینجا نیز، همچون عمل رویا دیدن، تأثیر ایجاد شده از طریق یک رشته از برهم‌نمایی‌ها به وجود می‌آید. در این برهم‌نمایی‌ها رویدادی که در زمان حال اتفاق افتاده به عنوان نسخهٔ جدیدی از چیزی که در گذشته وجود داشته، انگاشته می‌شود؛ حتی اگر اختلافی هم میان این دو رویداد وجود داشته باشد که اهمیت احساسی آن تجربهٔ نخستین را شاخ و برگ بدهد یا عمیق‌تر کند و یا حتی آن را فاش سازد. مونتاژ، که بنا به وسیع‌ترین مفهومش در تمام سطوح یک تشکیلات استفاده می‌شود، تکنیکی است که عمل تراکم را از نو می‌سازد و این کار در تجدید سازمان تخیلی یک تجربهٔ خاص و عموماً در طی زمانی که رویا می‌بینیم؛ صورت

می‌پذیرد.

فیلم «سرگیجه»

در فیلم **سرگیجه** ساختهٔ آلفرد هیچکاک، کارکرد رویا که ساختار تمام فیلم را تشکیل و از آن خبر می‌دهد، به سطح کنش دراماتیک آورده شده است. هیچکاک شخصیتی را به ما نشان می‌دهد که رویاهایش را حریفی بدخواه ضایع کرده و او را نابود کرده است. ما شاهدیم که چهارچوب رویای او را حوادثی آشکارا آشفته و نامنظم متلاشی کرده‌اند؛ حوادثی که باعث فراخوانی ابتدایی‌ترین خاطرات او از درد و شکست شده‌اند. تلاش او برای معنا بخشیدن به این وقایع و رویدادها و درک الگوی سرخوردگی و یأس او، در سکانس نهایی فیلم منجر به نتیجه‌ای تراژیک می‌شود.

سرگیجه با تعقیبی بر فراز پشت‌بامی در چشم‌اندازی از سانفرانسیسکو آغاز می‌شود. بازرس جان فرگوسن (جیمز استوارت) و پلیسی دیگر درحال تعقیب مرد مسلحی هستند. آنها بر روی شیروانی‌های شیب‌دار سقف خانه‌ها در حرکت‌اند؛ فرگوسن لیز می‌خورد و از ناودان حلبی شکسته‌ای از طبقهٔ هشتم آویزان می‌شود. همکارش سعی دارد او را بالا بکشد، اما می‌افتد. از نقطهٔ دید فرگوسن می‌بینیم که همکارش به کف خیابان سقوط می‌کند و کشته می‌شود. کس دیگری برای کمک در دسترس نیست، اما فرگوسن نجات پیدا می‌کند، اتفاقی برایش نیفتاده جز اینکه کمرش رگ به رگ شده و ترس از ارتفاع پیدا کرده است.

این صحنه تماشاگر را با احساس بدی تنها می‌گذارد. ناموجه بودن کابوس‌وارِ این صحنه نشان از بی‌خیالی و بی‌پروایی نسبت به نقش فرگوسن در فیلم است. درواقع این میل وجود دارد که تمام تناسبات موجود برای هرگونه استفادهٔ بعدی به خطر بیفتد. سپس حدود چند هفتهٔ بعد، فرگوسن را همراه دوستش میج (باربارابل گدس) می‌بینیم. وی به‌جای این‌که بپذیرد که «زندگی کارمندی» داشته باشد، از نیروی پلیس کناره‌گیری می‌کند؛ دلیل این امر، ترس او از ارتفاع است. او سعی دارد اضطرابش را پنهان کند؛ به میج می‌گوید که اینقدر «مادرانه» رفتار نکند. او از گوش دادن به موسیقی یوهان سباستین باخ دستخوش سرگیجه می‌شود و درخواست می‌کند که گرامافن خاموش شود.

قدرت سینما در این نکته نهفته است که قادر است تجربیات فردی را مجسم کندو بار دیگر بیافریند.

خوشمزگی‌هایی هم پیرامون طراحی میج از لباس به چشم می‌خورد؛ فرگوسن مانع کار او می‌شود. (میج نقاشی است که به عنوان طراح لباس فعالیت می‌کند.) او به فرگوسن می‌گوید که لباس زیر طراحی شدهٔ او براساس «قانون بازویی» کار می‌کند. این واژه در انتهای سکانس تعقیب و میانهٔ هوا و زمین معلق، میج را به یادش می‌آورد. او عمداً موضوع را عوض می‌کند و به زندگی عشقی میج می‌کشاند. میج در جواب به فرگوسن یادآوری می‌کند که او تنها مردی نیست که میج تا به‌حال عاشقش بوده است؛ و اینکه آنها در کالج سه هفته نامزد بوده‌اند تا اینکه او زیر قولش زد. فرگوسن می‌گوید او هنوز هم حاضر و آماده است، اما سپس فوراً از او می‌پرسد که آیا همکلاسی‌ای به نام گوین الستر (تام هلمور) را می‌شناسد؛ او امروز به فرگوسن تلفن زده است.

گفتگوی خصوصی تمام می‌شود، فرگوسن سعی دارد با بالا رفتن از یک چهارپایهٔ آشپزخانه ثابت کند که چقدر بیماری ترس از ارتفاعش بهبود یافته است؛ موقعی که به بالاترین پله می‌رسد، ناگهان از آن بالا و از درون پنجره، خیابان را می‌بیند. برای لحظه‌ای بیننده می‌تواند خیابان را ببیند که به شکلی غیرعادی شبیه همان خیابانی است که فرگوسن در صحنهٔ ابتدایی در بالای آن آویزان بود. گویی او دچار این توهم شده که بازهم در همان موقعیت گیر کرده است؛ سراسیمه می‌شود و در بازوی میج می‌افتد و ضعف می‌کند. وحشت بی‌انگیزهٔ ابتدایی در صحنهٔ آغازین فیلم، بواسطهٔ بازگشت این تصویر بار دیگر به یادمان می‌آید؛ تصویری از ترس کشندهٔ او و وابستگی‌اش به میج و مادرانگی او را.

همچنانکه در آمیزهٔ تخیلی یک رویا دیده می‌شود، آغوش مادر هم به عنوان جان‌پناهی است که فرگوسن محکم بدان می‌چسبد (آن وسیلهٔ بازویی)؛ و هم اینکه ژرفنایی است که او باید همزمان با تعریف و تمجید میج از او در آن سقوط کند، یعنی همزمان با تعریف و تمجید میج از او. (بازوهای میج پایین پله‌ها قرار دارد.) سرگیجه عواقب این تضاد کودکانه را در زندگی جنسی دوران بزرگسالی فرگوسن ترسیم می‌کند. اطلاعات از طریق روند رویا مانند اشارات و توضیحات فیلم، به بیننده منتقل می‌شوند. در منظر آغازین، ربط رویدادهای کامل این صحنه کاملاً روشن نیست. به نظر می‌رسد این تمایل وجود دارد که توجه تماشاچی برانگیخته شود، اما قالبی ایجاد می‌گردد که همهٔ جنبه‌های ارتباطات فرگوسن با زن‌ها ـ که بعدها در ذهن بیننده شکل پیدا خواهد کرد ـ در این قالب می‌گنجند. برای فرگوسن آگاهی از این الگو حاصل می‌شود، ولو این‌که دست آخر و در واپسین لحظهٔ تراژیک فیلم باشد.

فرگوسن بی‌خبر از خواست خویش، نسبت به معنای ترس خود بی‌اعتناست. هرچند او شکست در حرفهٔ خود را حس می‌کند، اما آرامشش در فائق شدن بر این وضع محسوس است. او مصمم است که از این بی‌تفاوتی مورد تأیید و تازه‌اش لذت ببرد. او به دیدن الستر می‌رود که در مورد بیماری ترس از ارتفاعش با او ابراز همدردی می‌کند و به او سفارش کاری پلیسی را می‌دهد. مادلین (کیم نواک) همسر الستر را گویی روح جده‌اش تسخیر کرده است. او با حالتی خلسه‌گون دست به سفرهای عجیبی می‌زند. الستر از فرگوسن می‌خواهد تا بفهمد که این زن کجاها می‌رود. اگرچه فرگوسن این داستان را باورکردنی نمی‌داند، اما می‌گذارد تا مسحور این حوادث عجیب و بداندیشانه‌ای بشود که در ذهن این غریبهٔ زیبا وجود دارند. او با اکراه می‌پذیرد که مادلین را در طی گشت و گذارهای اسرارآمیزش، تعقیب کند. فرگوسن را در بارِ «ارنی» می‌بینیم و الستر بی‌آنکه ابراز آشنایی کند، مادلین را به او نشان می‌دهد. این زن موطلایی است، بر روی لباس سیاه رنگش یک اشارپ سبز رنگ پوشیده است. موسیقی هرمن به ما می‌گوید که فرگوسن شیفته شده است. زیبایی، وقار و کناره‌گیری او از دیگران، فرگوسن را برانگیخته است. او درون هزار توی خیابان‌های دوست داشتنی سانفرانسیسکو، این زن را تعقیب می‌کند. همچنانکه سعی دارد آن زن او را نبیند، تقلا می‌کند که دیدی هم بزند. (به نظر می‌رسد این عمل، کاری نسبتاً نابجا باشد.) این زن او را به مغازهٔ گل‌فروشی رهنمون می‌شود، جایی که او دسته گلی برای سر قبر کارلوتا، یعنی جده‌اش می‌خرد، که در مسیون دولرس دفن است. در نمایی دور از درون آن مکان، این زن را می‌بینیم که از دری در انتهای کلیسا می‌گذرد تا به قبرستان برود. این نما در صحنهٔ نهایی و اوج فیلم طنین‌انداز می‌شود، یعنی جایی که مادلین برای آخرین بار از دست فرگوسن می‌گریزد و ناپدید می‌شود.

یک سکانس طولانی و مطنطن در قبرستان که با استفاده از فیلتر Soft focus فیلم‌برداری شده است. مادلین در برابر گوری که نام کارلوتا بر آن نوشته شده می‌ایستد. او به موزهٔ هنر می‌رود و در آنجا با توجهی کامل جلوی تصویری از کارلوتا می‌نشیند؛ هنوز دسته گل را در دست دارد، که شبیه همان دسته گلی است که کارلوتا در نقاشی مزبور در دست گرفته است. بالاخره او فرگوسن را به هتل قدیمی می‌کشاند، که زمانی خانهٔ کارلوتا بوده است؛ ظاهراً او در اینجا اتاقی اجاره کرده است. او ناگهان و به شکلی اسرارآمیز ناپدید می‌شود.

کل این ماجرا فرگوسن را گیج کرده است. او به خودش می‌قبولاند که داستان الستر در مورد همسرش را بپذیرد، چون میل او که نسبت به مادلین قوی شده است، باید به نوعی توجیه شود. با بی‌ملاحظگی از میج تقاضای کمک می‌کند، چون می‌خواهد اطلاعاتی در مورد گذشتهٔ کارلوتا به دست بیاورد. (کارلوتا معشوقهٔ یک کسی بوده است. و پس از آنکه به زور از بچه‌اش جدایش کرده‌اند، دیوانه شده و آن بچه همان جدهٔ مادلین است.) صحنه به‌جای سیاهی به رنگ سبز فید می‌شود.

روز بعد فرگوسن او را تعقیب می‌کند تا به کنارهٔ خلیج سانفرانسیسکو و نزدیک یکی از پایه‌های پل گلدن گیت می‌رسند. پس از آنکه مادلین خود را به آب می‌اندازد،

فرگوسن هم به آب می‌زند. او مادلین بی‌هوش را از خلیج خارج می‌کند. سپس این زن را که همچنان بی‌هوش است، سوار بر اتومبیل جگوار سبزرنگ مادلین می‌کند و به آپارتمان خودش می‌برد. بعداً می‌بینیم که مادلین در رختخواب فرگوسن به‌هوش می‌آید، لباس‌های او به دقت در آشپزخانه آویزان شده‌اند تا خشک شوند.

این صحنه اوج خیال‌پردازی افسانه‌ای و خیالی فرگوسن را تدارک می‌بیند. او خیال می‌کند که عشق زنی را به دست آورده که گویی ایزد بانوست و رفتاری همچون ایزد بانوان دارد. این زن همانند ایزد بانویی که پا به عرصهٔ حیات گذاشته است، نسبت به پیشروی‌های محتاطانهٔ فرگوسن واکنش نشان می‌دهد؛ و سپس زمانی که فرگوسن سعی دارد تلفنی برای الستر شرح دهد که مادلین کجاها رفته است، بار دیگر این زن غیبش می‌زند. مادلین به Mélusine بدل شده است، یعنی پری دریایی‌ای که نسبت به انسانی که عاشق او شده، وفادار باقی می‌ماند، صرفاً به این دلیل که عاشقش از تماشای او موقع استحمام خودداری کرده است، یعنی جایی که فاش می‌شود که وی یک پری‌دریایی است.

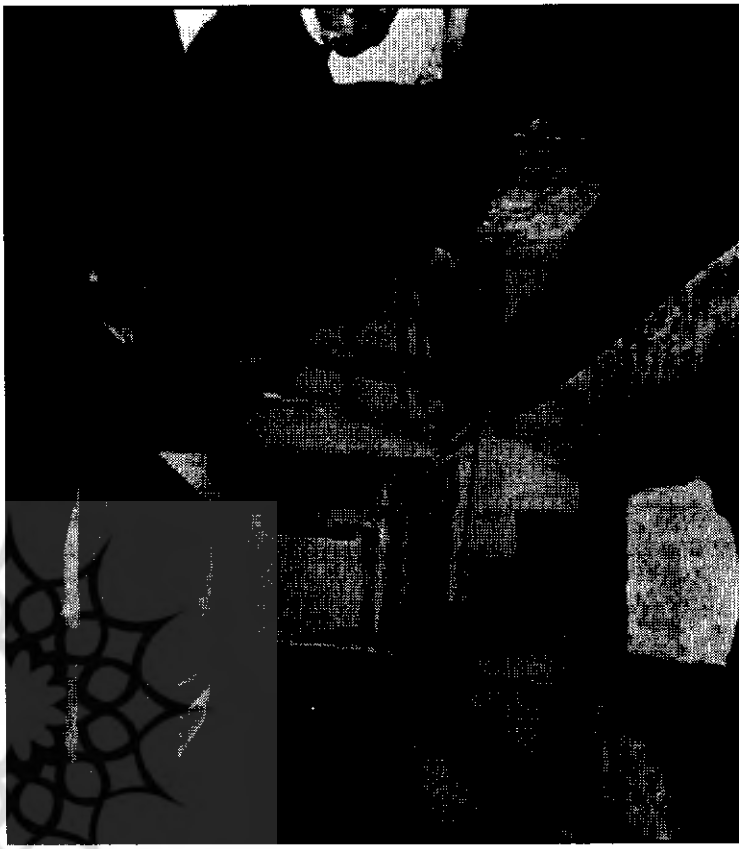
فرگوسن نه چیز مشکوکی می‌بیند و نه حس می‌کند، صبح روز بعد بار دیگر سروکلهٔ مادلین پیدا می‌شود که آمده برای نجاتش از او تشکر کند. آنها همراه هم به جنگل رِد وود می‌روند و در میان درختان گم می‌شوند. مادلین پریشان می‌شود، پشت درختان غیبش می‌زند و بار دیگر به سوی آب یورش می‌برد. فرگوسن او را می‌گیرد و آرامش می‌کند. مادلین رویایی را برای فرگوسن تعریف می‌کند که همیشه می‌بیند؛ و آشکار است که کارلوتا باعث و بانی این رویاست. یک راهرو آینه‌کاری شده وجود دارد، تاریکی و مرگ در انتهای این راهرو به چشم می‌خورد؛ اتاقی خالی و یک قبر باز شده نیز در این رویا دیده می‌شوند. سپس او تکهٔ جدیدی از رویا را به یاد می‌آورد: «برجی در اسپانیا، یک باغ.» مادلین نگران است که نکند دارد عقلش را از دست می‌دهد، او به فرگوسن متوسل می‌شود و از وی خواهش می‌کند که برای همیشه با او بماند.

در آن بعدازظهر فرگوسن برای نخستین بار به نقطهٔ روشنی دست می‌یابد و با ترکیبی از یک هیولای زنانه روبرو می‌شود. میج یک کپی از تصویر کارلوتا را نقاشی کرده، اما به جای چهرهٔ او، کلهٔ خود را گذاشته است. فرگوسن اصل جریان را نمی‌فهمد؛ وی در پس این قضیه حسادت میج را می‌بیند و نه خطری که میج در تصویر دوگانه مادلین / کارلوتا احساس کرده است. او از کوره در می‌رود و از آنجا خارج می‌شود. میج موهای خودش را شانه می‌کند، به خود لعنت می‌فرستد، و پس از رفتن فرگوسن، نقاشی را خراب می‌کند.

صبح روز بعد، مادلین به آپارتمان فرگوسن می‌آید تا به او بگوید که او بار دیگر این رویا را دیده است. او برج اسپانیایی را به خاطر می‌آورد: میدان، سبزه و خرمی، صومعه، اصطبل‌جگری رنگ. سپس فرگوسن به شکلی دراماتیک اضافه می‌کند. «هتل و بار. همه‌اش اونجاس، اینا رویا نیس، تو قبلاً اونجا بودی و اونارو دیدی!» مادلین مکرراً این مسئله را منکر می‌شود، چون فرگوسن می‌گوید که در یکصد مایلی جنوب سانفرانسیسکو، کلیسای سن‌خوان باتیستا وجود دارد که درست شبیه همان زمان در قرن نوزدهم حفظ و نگهداری شده و در حال حاضر موزه است.

اما فرگوسن با هیجان ادامه می‌دهد: «همه چی درست میشه. تو کاری کردی که دیگه نمی‌تونم این مسأله رو فراموش کنم. همین امروز بعدازظهر تو رو می‌برم اونجا. وقتی اونجا رو دیدی اونوقت یادت میاد که قبلاً چه موقعی اونجا بودی. من رویای تورو تموم می‌کنم. من از بین می‌برمش، بهت قول می‌دم.»

به نظر می‌رسد *سرگیجه* همان گرهی را دارد که یکی از فیلم‌های قبلی هیچکاک، یعنی *طلسم شده* (۱۹۴۵) داشته است. اگر قرار باشد شکل فشردهٔ رویدادهای کنونی را در صور خیالی رویا به خاطر آوریم، آنگاه به لحاظ آسیب‌شناختی، عدم تشخیص زمان حال از گذشته می‌تواند از میان برود و زندگی شخص رویابین در قالب روندی رو به رشد و به هنجار اعاده می‌شود. در هر دو فیلم، مفسر رویا شخص رویابین را به صحنهٔ رویدادهایی که در رویا اتفاق



افتاده‌اند، رهنمون می‌شوند، دلیل چنین امری این است که معنای نخستین و اولیهٔ رویدادهای مذکور در تجربهٔ فردی شخص رویابین، کشف شود.

موقعی که بعدازظهر همان روز آنها به کلیسا می‌روند، فرگوسن که در نهایت اعتماد به نفس به سر می‌برد، تمام توان خود را به کار می‌برد تا مادلین را متقاعد سازد که مشاهدهٔ صحنهٔ رویا، نیروی آن و فشارش بر مادلین را از میان می‌برد، و او را آزاد می‌کند تا از زندگی لذت ببرد و عشق او را پاسخ دهد. در همان اصطبل، فرگوسن می‌گوید: «الان اینجایی که هستی همه چیزش واقعیه، نه فقط شش ماه پیش همینطوری بوده، صد سال پیش هم اینجوری بوده. این یه اسب خاکستری رنگه [خوابش را مادلین دیده بود] می‌بینی، همیشه برای هر چیزی یه جوابی وجود داره.»

اما مادلین تنها کودکی کارلوتا و حضور او در کلیسا را به یاد دارد؛ و این درحالی است که یکی از راهبه‌ها با او دعوا کرده است. (ظاهر شدن یک راهبه، برای بار دوم، حکایت از مرگی ناخواسته در فیلم سرگیجه دارد.) مادلین اصلاً یادش نمی‌آید که هرگز در زندگیش پایش را اینجا گذاشته باشد. مادلین عشقش را به فرگوسن ابراز می‌کند؛ اما به شکلی اسرارآمیز می‌گوید که قرار نبود اینطور بشود، گویی که عشق مادلین کماکان تحت‌الشعاع اضطراری است که به رویای او مربوط است. او می‌گوید که باید کاری بکند، سپس با عجله به سوی صومعه می‌رود.

فرگوسن به دنبالش می‌رود، و می‌بیند که او دری را باز می‌کند و وارد برج کلیسا می‌شود. او سعی دارد مادلین را تا بالای پله‌ها تعقیب کند. اما موقعی که پایین را نگاه می‌کند، می‌بیند که کف آن مکان دارد بالا می‌آید و به او نزدیک می‌شود. (این نمای معروفی است که دوربین در آن، به جلو زوم می‌کند و همزمان به عقب کشیده می‌شود.) ترس وی از ارتفاع، او را مغلوب کرده است، چون اضطرابش مانع این است که بتواند بالاتر برود. او صدای جیغی را می‌شنود، سپس از پنجرهٔ بدنهٔ برج، مادلین را می‌بیند که به سرعت سقوط می‌کند و بر روی بام سفالی ساختمان مجاور برج می‌افتد.

سرگیجه، تکرار فیلم *طلسم شده* نیست. تلاش فرگوسن برای معنا بخشیدن به رویای مادلین باعث «به اتمام رسیدن آن» نمی‌شود، یعنی آن‌طور که او قولش را داده بود. کاملاً برعکس، به نظر می‌رسد که فقط باعث شده که مادلین دقیقاً به همان دام مرگباری که پیش‌رو داشت، بیفتد. به نظر می‌رسد هیچکاک عقیده‌اش پیرامون اثربخشی تفسیر رویا را کنار گذاشته است. بیننده دچار شوک شده است، هم به دلیل سقوط منزجرکنندهٔ مادلین و هم به این دلیل که واضح است که هیچکاک اعتقادش را به نیروی روانشناسانه‌ای که در آشکار شدن حقیقت به چشم می‌خورد، از دست داده است. این شوک وارده بازتابش علیه ساختار روایتی خود فیلم نیز عمل می‌کند. مرگ زن قهرمان فیلم در نیمه‌راه اثر، انتظارات مرسوم بیننده از داستان فیلم را برهم می‌زند. با مرگ مادلین

گویی داستان پایان یافته است.
حوادث دیگر فیلم در فضایی غیرواقعی آشکار می‌گردند. چرا هیچکاک چنین دردسری برای تماشاگر می‌آفریند؟ بیننده در اینجا دچار سوءظن شده و روحیه‌اش تضعیف شده است. اما باید گفت که هیچکاک درواقع دارد تحقیق بسیار عمیق‌تری در مورد رویا که روی دیگر سکهٔ زندگی دوران بیداری است، انجام می‌دهد که نسبت به فیلم *طلسم شده* تحقیق و بررسی جامع‌تری از رویا محسوب می‌شود. و حتی نتیجهٔ چنین تحقیقی به احساس بیننده شوک بزرگتری وارد خواهد ساخت. در رأی مأمور تحقیق مرگ‌های مشکوک، فرگوسن به لحاظ کیفری در مرگ مادلین سهل‌انگاری کرده است. الستر به دلیل بیرحمانه بودن رأی صادره به شکلی کاملاً از پیش تعیین شده از فرگوسن پوزش می‌طلبد و می‌گوید با خواسته‌ای که نابه‌جا بوده باعث افسردگی و ناراحتی فرگوسن شده است. این همدردی متظاهرانه باعث تسکین و آرامش فرگوسن نمی‌شود.
فرگوسن کابوسی می‌بیند که بخش زیادی از آن را صور خیال رویای مادلین تشکیل می‌دهد. درواقع کابوس او همان رویایی است که مادلین برایش تعریف کرده است، که بجای مادلین در همه جا، خود او را می‌بینیم؛ ازجمله صحنه‌ای که می‌بینیم فرگوسن به جای مادلین از بالای برج پرت می‌شود. بازنمود جزء به جزء رویای مذکور متأسفانه کیفیت بالایی ندارد، خصوصاً در باز شدن دسته گل کارلوتا و پیچ‌وتاب خوردنش که سه بُعدی نیست. تضاد آن تصاویری که دالی برای *طلسم شده* طراحی کرد و سکانس درخشان عنوان‌بندی *سرگیجه* بسیار چشمگیر است. تصاویر نسبتاً ضعیف سکانس رویا ممکن است به بیننده این حس را القا کند که کابوس در اینجا بیشتر تزیینی است تا اینکه عنصری ساختاری در معماری فیلم اما این کابوس حاوی دو نکتهٔ اساسی است که باعث پیشروی داستان فیلم می‌شود.
نکتهٔ اول این است که کابوس نشان می‌دهد تا چه حد رویای مادلین، متناسب با وضعیت احساسی و درونی فرگوسن است و تا چه حد این دو به هم نزدیک‌اند؛ درست شبیه همان وضعیت احساسی که در صحنهٔ ترس از ارتفاع در حضور میج، آشکار شده بود. می‌توان فرض کرد که رویای مادلین به خاطر فرگوسن طراحی شده است. دوم اینکه این کابوس برای فرگوسن تازگی دارد. البته، فکر استفاده از رویا ایده‌ای منطقی نیست. اما تصویری مرکب است که دو عنصر ظاهراً نامربوط به یکدیگر از یک تجربهٔ [حسی] را به ترکیب معنایی جدیدی بدل می‌کند. الستر، که او را در جلسهٔ دادگاه و برای آخرین بار در فیلم می‌بینیم، در رویای فرگوسن با حالتی مشخصاً شوم، همراه کارلوتا ظاهر می‌شود؛ کارلوتا همان لباسی را بر تن دارد که در تصویر او واقع در موزه به چشم می‌خورد. واپسین نما زوم به جلویی است که گردنبند کارلوتا را نشان می‌دهد که اکنون در تملک مادلین است.
رویای فرگوسن جهشی خلاقانه نداشته است. در این رویا زجر مادلین، به کارلوتا مرتبط می‌شود؛ حس کنونی فرگوسن این است که او به نوعی قربانی الستر است. در رویا الستر و کارلوتا را در شکلی توطئه‌گرانه و در کنار هم می‌بینیم، این تصویر عکس‌العملی است از روابط فعلی آنها به عنوان رقبایی که با روح مادلین به رقابت برخاسته‌اند. همچنانکه در صحنهٔ ابتدایی فیلم، یعنی در خانهٔ میج، بیننده به اندازهٔ کافی خبردار نیست، تا احساسی عقلایی نسبت به این اطلاعات جدید داشته باشد، با این حال اطلاعات مذکور به شبکهٔ ناخودآگاه بیننده که در این امور قابلیت تداعی و پذیرش دارد و پیش از این در ذهن او استقرار یافته، افزوده می‌شوند. همین شبکه است که در تماشای بقیهٔ فیلم که بیننده هنوز از آن سر درنیاورده، باعث ایجاد انتظاراتی در او می‌شود.
در فیلم شاهدیم که فرگوسن با افتادن به ورطهٔ افسردگی روانی و شدید، نسبت به این کابوس و تأثیراتی که برجای می‌گذارد، واکنش نشان می‌دهد. او چند ماه در بیمارستان بستری می‌شود؛ در همین مدت می‌بینیم که او قادر نیست میج را به خاطر بیاورد و یا نسبت به ترحم (یا پرستاری؟) او برای شاد کردنش واکنشی نشان دهد. میج صفحه‌ای از موتسارت را روی گرامافن که به اتاق او آورده می‌گذارد و می‌گوید: «این همون موتسارته که دوست داری». «تو صدمه‌ای ندیدی ـ مامان اینجاست.» زمانی که او می‌بیند،

فرگوسن واکنشی نشان نمی‌دهد، با عصبانیت و بی‌مقدمه به دکتری که آنجاست می‌گوید که فرگوسن هنوز هم عاشق مادلین است. او به انتهای راهرو می‌رود و مؤدبانه آنجا را ترک می‌کند.

فرگوسن از بیمارستان بیرون می‌آید تا جستجویی غیرقابل‌قبول را برای یافتن مادلین آغاز کند. همانند کودک نُه ساله‌ای براساس آزمایش پیاژه، که به‌دنبال توپ گمشده‌اش به همانجایی می‌رود که نخستین بار آن را گم کرده بود، او نیز به همان جایی می‌رود که با مادلین برخورد کرده بود. او با حالتی خلسه‌گون که ناشی از تحسینی ناگفته و دیر آشناست، به همان مکان بازگشته است؛ این بار تأثیرات دیوانه‌کننده و بداندیشانه‌ای در او وجود دارند که با انکار او نسبت به مرگ مادلین همراه شده‌اند.

جلوی گلفروشی، توجه او به زن جوانی جلب می‌شود که به نظر می‌رسد زمخت و نامطبوع است و شبیه مادلین به نظر می‌رسد. او زن را تا هتل تعقیب می‌کند، در آنجا زن پنجرهٔ اتاقش را به همان شیوه‌ای باز می‌کند که مادلین در همان هتلی که زمانی محل اقامت کارلوتا بود، باز می‌کرد. فرگوسن به اتاق زن جوان می‌رود، نور سبزی اتاق را فرا گرفته است که از نئون بیرون پنجره به درون می‌آید. زن او را تحویل نمی‌گیرد؛ اما به نظر می‌رسد اشتیاق نومیدانهٔ او را دریافته است. زن می‌گوید: «می‌دونم من تو را به یاد کسی میندازم که ترکت کرده» و سپس اضافه می‌کند: «او مُرده، مگه نه؟». اسم این زن جودیت بارتن است. او سعی دارد با گواهینامه‌اش که از کانزانس صادر شده و همچنین عکس‌های خانوادگی‌اش، این مسئله را اثبات کند.

زن دعوت به شام را می‌پذیرد. موقعی که فرگوسن آنجا را ترک می‌کند، او چمدانش را می‌آورد و شروع به نوشتن نامه‌ای می‌کند همچنانکه به دوردست چشم می‌دوزد، دیزالوصورت می‌گیرد و برج همان کلیسا پدیدار می‌شود. مادلین به بالای پله‌ها می‌رسد. و این زمانی است که الستر زنی دیگر را که لباسی مشابه او پوشیده است، از بالای آنجا پرت می‌کند.

برای بیننده که خود را با فرگوسن همذات می‌پندارد، تأثیر این فلاش‌بک غیرعادی است و تقریباً خیانتی در حق او محسوب می‌شود. نه تنها فرگوسن وانمود می‌کند عاشق مادلینِ درگذشته است، بلکه نزدیک است عاشق جودی هم شود که زنده و صحیح و سالم است. این صحنه افزودهٔ خود هیچکاک به فیلم‌نامهٔ فیلم بود؛ و این کار را برخلاف میل مشاورانش انجام داد. هیچکاک معتقد بود (و فیلم ساخته شده نشان می‌دهد که حق با اوست) که بی‌مقدمه بودن تعلیق برای بیننده لازم بود تا او توجهش را به واکنش احساسی فرگوسن نسبت به موقعیت دوگانه‌ای که در آن قرار دارد، متمرکز کند.

فلاش بک مذکور به‌همان نسبت دوگانگی موقعیت بینندهٔ فیلم را عیان کرده و کانون‌های گمشدهٔ رویای مادلین را عرضه می‌کند. مادلین موقعی که در آن اصطبل فرگوسن از او سؤال کرد، وجود چنین کانون‌هایی را منکر شده بود. تکمیل شدن کانون‌های رویای مادلین به دست جودی، بر اعتقاد فرگوسن صحه می‌گذارد که عجایب صور خیالی رویای مادلین (و زندگی فرد رویابین) قابل گشوده شدن‌اند، البته موقعی که وقایع و حوادث رویا با صور خیالی آن که درحقیقت اموری شناخته شده‌اند، یک کاسه شوند. هیچکاک این موقعیت را رها نکرده است، چون او بیننده را به این نقطه رسانده تا هرچه را که او پیش از این در فیلم دیده، باور کند. اما فرگوسن از این اطلاعات جدید نفعی نمی‌برد. به‌جای آن، هیچکاک نشان می‌دهد که اطلاعات بد ممکن است کارکرد رویا را بر باد دهد؛ و این‌که رویا بین نسبت به نیت بد دیگرانی که به آن‌ها وابسته است، حساسیت پیدا می‌کند؛ و به‌همان نسبت به سازوکار آرمان‌گرایی و محرومیت خویش نیز حساسیت می‌یابد، یعنی نسبت به نیت بد خود در حق خویشتن خویش نیز آسیب‌پذیر می‌شود. با مشاهدهٔ فلاش‌بک مزبور رویای مادلین برای بیننده کامل می‌شود، این فلاش‌بک نشان می‌دهد که کارکردهای رویا تا چه حد برای بیننده و شخصیت‌های خود فیلم؛ متفاوت است. یعنی رویا به مثابه یکی از عناصر ساختاری فیلم به‌عنوان یک کلیت، به منزلهٔ تجربه‌ای برای تماشاگر، و همچون عنصر روایتی در پیرنگ

و رخدادی در زندگی شخصیت‌ها، کارکردهایی متفاوت دارد. در مقام یک عنصر ساختاری، رویا نتیجه مطلوبی محسوب می‌شود، چون در تجربهٔ فردی بیننده، رویا حلقه‌های ارتباطی مهمی میان بخش‌های پیشین و پسین فیلم برقرار می‌کند. در مقام عنصری از پیرنگ، فلاش‌بک مزبور رویایی دروغین است که آگاهانه جعل شده، یعنی یک شخصیت، رابطه‌ای را که میان رویدادهای مهم زندگی فرد دیگری وجود دارد، پنهان می‌کند و می‌پوشاند. بیننده در درون ساختار رویای فیلم به‌عنوان یک کلیت، احساس ایمنی می‌کند؛ اما همذات‌پنداری او با فرگوسن آسیبی خشونت‌بار می‌بیند. چون شخصیت درگیر پیرنگ فیلم می‌شود، پس جعل و تقلب‌ها حقیقی می‌شوند. پس از فلاش‌بک، فرگوسن این فرصت را دارد که آنچه را هیچکاک پیش از این برای بیننده فاش کرده است، او نیز کشف کند. بیننده ناچار است از دور شاهد دست و پازدن‌های فرگوسن باشد؛ شاید او دیدگاه یک والد را دارد ولی آنقدر دور و بیگانه همچون یک غریبه نیست.

این تأثیر به گونه‌ای دیگر در فیلم *سال زندگی پر مخاطره* (۱۹۸۲) به کارگردانی پیتر ویر نیز به چشم می‌خورد. زوج رمانتیکی که در آن فیلم می‌بینیم از کنترل شخصیت اصلی، یعنی بیلی کوان خارج شده‌اند. او کسی است که رابطهٔ عاشقانهٔ آن دو را به رشتهٔ تحریر درآورده است. موقعی که بیل اعتقادش را از دست می‌دهد و دست به خودکشی می‌زند کم‌مایگی آمیخته به خودخواهی آنها متوقف می‌شود. ناگهان آنها مجبور می‌شوند هریک دیگری را تاب آورند، و عشقشان شکل واقعی پیدا می‌کند و این همزمان با تقلای آنها برای غلبه بر موانعی است که بیلی اکنون ناتوان از کنترل آنهاست. در *سرگیجه*، الستر همان مغز متفکری است که ناپدید می‌شود. او همراه با میراث مادلین واقعی پای خود را پس می‌کشد، فرگوسن و جودی نیز خود باید راه خود را بیابند.

جودی در آن نامه به قتل اعتراف می‌کند. او می‌نویسد: «الستر هیچ وقت اشتباه نمی‌کند، اما من اشتباه کردم، عاشقت شدم». «حالا شهامت اونو ندارم که بمونم و وادارت کنم که بهم عشق بورزی.» او تصمیم می‌گیرد پیش از فرار شامی که با فرگوسن گذاشته، آنجا را ترک کند. اما نامه را پاره می‌کند و تصمیم می‌گیرد که سعی کند فرگوسن را متقاعد کند که علی‌رغم تمامی اشتباهاتش (اشتباهات جودی) عاشقش بماند. فرگوسن برای شام جودی را به رستوران ارنی می‌برد، اما نگاهش به زن دیگری جلب می‌شود که لباسی خاکستری همانند مادلین به هنگام مرگش پوشیده است. روز بعد، فرگوسن دوران معاشقه با مادلین را تکرار می‌کند. او از جودی می‌خواهد که کارش را رها کند و به او اجازه دهد که خودش از جودی حمایت کند. آنها برای گردش به «قصر هنرهای زیبا» می‌روند. اما فرگوسن تحت تأثیر شخص جودی قرار گرفته است. او دائماً جودی را با این احساس که او نسبت به مادلین حقیر است، سرافکنده می‌کند. جودی خشم او را تاب می‌آورد، با این امید که سرانجام فرگوسن واقعیت عشق جودی را می‌پذیرد و از دست مادلین خیالی راحت خواهد شد.

اما فکر عجیبی به سر فرگوسن می‌زند. او سعی می‌کند به شیوهٔ پیگمالیون، از جودی مادلین دیگری بسازد؛ لباسی خاکستری برای جودی می‌خرد تا عیناً شبیه مادلین در روز مرگش شود. جودی با درد می‌پرسد: «اگر بذارم عوضم کنی، تمومه؟ اونوقت دوستم داری؟» او جودی را به سالن آرایش می‌فرستد تا همه چیز به شکل کامل انجام شود؛ یعنی موهای طلایی مادلین و آرایش موهایش تکمیل شود.

جودی با بی‌میلی همهٔ این کارها را می‌کند، جز نحوهٔ آرایش موی مادلین را. برای بیننده جستجوی فرگوسن برای یافتن مادلین به‌تدریج شکلی شرارت‌بار پیدا می‌کند، درحالی که در ابتدای امر، کار او به گونه‌ای احساساتی عملی احمقانه جلوه می‌کرد. آیا او واقعاً به دنبال مادلینِ زنده است؟ اگر مادلین زنده است، پس جودی نمی‌تواند مادلین باشد. آیا همان زن حقیقی را که گم کرده، می‌خواهد یا اینکه آن تصویرِ زنِ دلخواهش را دنبال می‌کند و کاری ندارد که کدام زن با این تصویر همخوان است؟ او چگونه خیال می‌کند که می‌تواند چنین کاری را به ثمر برساند؟ یا اینکه آیا او دست الستر را خوانده است و دارد خودش را آماده می‌کند تا از زنی که به او

سینما نه تنها می‌تواند چونان محرکی برای انعکاس ناخودآگاهی بیننده باشد، بلکه به‌همان نسبت هم در خدمت رویاپردازی شبانهٔ بیننده قرار می‌گیرد.

خیانت کرده؛ انتقام بگیرد؟
موقعی که جودی به آرایشگاه رفته است، فرگوسن با عصبانیت جلوی اتاق او در هتل قدم می‌زند، همچنانکه جودی از آسانسور پیاده می‌شود و طول راهرو را طی می‌کند، فرگوسن تقریباً مثل سایه دنبالش می‌رود. موهای جودی کماکان روی شانه‌اش پخش شده‌اند. فرگوسن با خشم، اصرار می‌کند که او موهایش را جمع کند. جودی وارد حمام می‌شود و در را می‌بندد. درحالیکه فرگوسن با بی‌صبری منتظر است، جودی بار دیگر به قالب مادلین می‌رود. او در نور مبهم سبزرنگ نئون که از بیرون هتل از پنجره به درون می‌تابد، وارد می‌شود؛ اکنون نور آنچنان تشدید شده که کاملاً او را در کام خود فرو برده است.
فرگوسن بالاخره قرار از کف می‌دهد. او با مهربانی جودی را در برمی‌گیرد و دوربین بسیار آهسته تقریباً به اندازهٔ دایره‌ای کامل، آنها را دور می‌زند. همچنانکه دوربین می‌چرخد، پسزمینهٔ آنجا رفته‌رفته از اتاق هتل به همان اصطبل جگری رنگ در سن خوان باتیستا تبدیل می‌شود و سپس به همان پسزمینهٔ اتاق هتل باز می‌گردد. همزمان با نمایان شدن آن اصطبل، فرگوسن با نگاهی مضطرب و حالتی متحیر دیده می‌شود، سپس نگاهش را به جودی باز می‌گرداند گویی اتفاقی نیفتاده است. در این لحظهٔ به اوج رسیده، گذشته عمیقاً جای گرفته است.
استفادهٔ هیچکاک از حرکت دوار دوربین به شکلی درخور توجه نشان می‌دهد که چگونه فیلم قدرت این را دارد که در یک فصل از داستان، صور خیالی دوگانه‌ای از رویا را نشان دهد. بی‌آنکه کنش ظاهری این صحنه دچار وقفه شود یا اینکه شور و هیجان احساسی این صحنه که درخشان است، دستخوش آسیب شود، گذشته و حال دراینجا درهم تنیده می‌شوند. فرگوسن جودی را در زمان حال، و مادلین را در زمان گذشته در برمی‌گیرد. در برگرفتن همچنان در پیش‌زمینه ادامه دارد؛ و این درحالی است که همزمان در پس‌زمینه به تناوب، تغییر می‌کند. حرکت دوار دوربین رو به داخل است، یعنی به گونه‌ای است که به امتداد پس‌زمینه باز می‌گردد، بدان حد که به نقطهٔ اول حرکت می‌رسد، یعنی دوربین چنبره می‌زند و حلقهٔ محاصره را تنگ می‌کند.
پیش از این، تلاش فرگوسن برای تفسیر رویای مادلین در آن اصطبل متوقف شده بود. در صحنهٔ حاضر، یعنی در صحنهٔ در برگرفتن، آشکار می‌شود که شور و شوق آنها بر اوضاع چیره شده است. در صحنهٔ مرگ مادلین بوسه‌ای ردوبدل می‌شود و با بوسهٔ کنونی، این شور و شوق چونان جرقه‌ای فاصلهٔ احساسی میان این دو را روشن می‌کند.
جودی پیشنهاد می‌کند که برای شام بار دیگر به رستوران ارنی بروند. او مدل جدیدی از همان لباس سیاهی را بر تن می‌کند که فرگوسن برای اولین بار در آن رستوران او را با همان لباس دید، جودی از جعبهٔ جواهراتش گردنبندی را بیرون می‌آورد. بیننده می‌فهمد که این همان گردنبند کارلوتاست که الستر آن را به مادلین داده است. جودی از فرگوسن می‌خواهد که گردنبند را برایش ببندد. آیا جودی معتقد است که فرگوسن قضیه را فهمیده و او را بخشیده است؟ یا اینکه این خطایی ناخودآگاه است؟ آیا فرگوسن از دیدن گردنبند تعجب خواهد کرد؟ او چه واکنشی نشان خواهد داد؟
جواب بلافاصله داده می‌شود. جودی جلوی آینه است؛ فرگوسن از روی شانه‌اش روبرو را نگاه می‌کند؛ در چهره‌اش حالتی ترسناک پدیدار می‌شود. فلاش بکی کوتاه از تصویر کارلوتا در حالی‌که گردنبند به‌طور چشمگیری دیده می‌شود؛ درست شبیه همان کابوس فرگوسن که پس از بازجویی دیده بود او اکنون فهمیده که چه خبر است. (آیا این اولین بار است؟) او فهمیده است که نه تنها جودی جانشین مادلین شده، بلکه این زن همانی است که او با نام مادلین می‌شناخته است. پیش از این فرگوسن به خودش قبولانده بود که می‌تواند الگویی دقیق از مادلین در گذشته بیابد و همزمان این الگو می‌تواند شخص جدیدی، متفاوت با

مادلین و زنده باشد. مادلین با افشای موضوع گردنبند و قضیهٔ خودش، سرانجام این فانتزی را بر باد داده است.
فرگوسن که توهمش نقش بر آب شده، می‌خواهد آنچه را که از عقلش به جای مانده، به حال اول بازگرداند. او بار دیگر تلاشش را از سر می‌گیرد تا رویای مادلین، یعنی کابوس خودش را ـ اما این بار با تفاوتی ـ تفسیر کند. در آن اصطبل جگری رنگ، او فکر می‌کرد که مادلین همراه اوست و در جستجوی فرگوسن برای حقیقت ذی‌نفع است. اکنون جودی دشمن اوست؛ شریک جرم الستر است، خود کارلوتاست، درست همچون کابوسی که این وضع را پیشگویی کرده بود. فرگوسن به‌جای آنکه جودی را برای شام ببرد، راه سن خوان باتیستا را پیش می‌گیرد. همزمان با فرا رسیدن شب، اضطراب جودی افزایش می‌یابد. او می‌پرسد که کجا دارند می‌روند. فرگوسن پاسخ می‌دهد: «یه کار دیگه مونده که باهاس انجام بدم و اونوقت دیگه از شر گذشته خلاص میشم.» موقع رانندگی، زن می‌پرسد: «چرا اینجا؟» مرد جواب می‌دهد: «مادلین همینجا مُرده. من باید یه بار دیگه به گذشته برگردم، فقط یه بار دیگه، برای آخرین بار... من احتیاج دارم که تو برای مدتی مادلین بشی. اگه این کار صورت بگیره، اونوقت هردومون آزاد میشیم.»
او به همان اصطبل جگری رنگ اشاره می‌کند. «اونجا ایستاده بودیم و من اونو برای آخرین بار دربرگرفتم.» همچنان که او زن را به طرف پله‌های بُرج هل می‌دهد، می‌گوید: «من گفتم که نباید تو رو از دست می‌دادم، اما دادم. دیگه نمی‌خوام زجر بکشم، تو بخت دیگه‌ای هستی که من پیدا کرده‌ام، بخت دوم من. از پله‌ها برو بالا و من هم دنبالت میام.»
آنها به همان پنجره‌ای می‌رسند که روز مرگ مادلین، فرگوسن کنار آن متوقف شد. او به زن می‌گوید: «دیگه بیشتر از این نمی‌تونم جلو برم، ولی تو رفتی.» زمانی که جودی بیشتر مقاومت می‌کند، فرگوسن لحن کارآگاهی را به خود می‌گیرد. «گردنبندرو به یاد بیارا این همون جاییه که تو اشتباه کردی.» او صحنهٔ قتل را با زن تمرین می‌کند و همچنان‌که موافقت زن با نقشهٔ الستر را تشریح می‌کند، خشمگین می‌شود: «تو فقط یه نُسخهٔ بدلی، یک چیز تقلبی.» او با لحن تلخی می‌گوید: «الستر تو رو بازی داد، همون‌طور که منو بازی داد، فقط تو را بهتر. او نه فقط لباس‌ها و موهاتو عوض کرد، بلکه طرز نگاه و رفتار و کلمات تو رو هم عوض کرد... اون کاملاً بهت یاد داد که چکارکنی و چی بگی... الان می‌ریم بالا تا نگاهی به صحنهٔ جنایت بندازیم.» فرگوسن زن را درحالی که زن پنجه می‌کشد و تقلا می‌کند، به زور می‌کشاند و از آخرین پله‌ها بالا می‌برد.
آنها به همان سکوی باریکی می‌رسند که جسد مادلین واقعی از آن پرت شده بود. فرگوسن همچنان به لحن کارآگاهی خود ادامه می‌دهد. او می‌فهمد که پس از جنایت، الستر و جودی کجا می‌توانستند پنهان شوند. می‌گوید که چگونه پس از آنکه فرگوسن دزدانه از آنجا دور شد، آنها فرار کرده‌اند. فرگوسن می‌گوید: «تو معشوقه‌اش بودی؛ و اون تو رو رها کرد. با اون همه پول زنش و با اونکه آزاد بود و قدرت داشت، تو رو رها کرد. چیزی هم بهت داد؟ فقط کمی پول و اون گردنبند. تو نباید یادگاری‌های یک جنایت رو نگه می‌داشتی، همین باعث شد اشتباه کنی. نباید اینقدر احساساتی می‌شدی.» سپس درحالی که اشک در چشمش موج می‌زند می‌گوید: «مادلین، من خیلی دوستت داشتم.» جودی به یاد آورد که اشتباهش این بود که عاشق فرگوسن شد. اما اکنون می‌گوید اشتباهی درکار نبوده است: «موقعی که پیدام کردی جام امن بود. تو نمی‌تونستی چیزی رو ثابت کنی... من خطر کردم و اجازه دادم که منو تغییر بدی، چون عاشقت شده بودم.» در این صحنهٔ دشوار کیم نواک عالی است، برای لحظه‌ای فرگوسن تحت تأثیر صداقت و از خودگذشتگی جودی قرار می‌گیرد. او را در بازوانش جای می‌دهد، اما پس می‌کشد «خیلی دیر شده.» این را می‌گوید (این پژواکی است از جملات نهایی مادلین پیش از آنکه وارد کلیسا شود.) «خیلی دیر شده هیچی اونو برنمی‌گردونه.» اما گویی حرفش را پس گرفته است؛ جودی را دربر می‌گیرد.
سر جودی در نقطهٔ مقابل قوس کمانی برج کلیسا قرار دارد،

یعنی همان نقطه‌ای که مادلین واقعی از آن پرت شد، در پشت سر او آسمان تیره و تار و توخالی دیده می‌شود. ناگهان اندامی سیاه‌پوش گوشهٔ کم‌نور برج پیدا می‌شود. موجی از وحشت به چهرهٔ جودی می‌دود. او از آغوش فرگوسن جدا می‌شود قدمی به عقب می‌گذارد و با کشیدن جیغ سقوط می‌کند. آن اندام سیاه‌پوش راهبه‌ای است. او می‌گوید: «سر و صدایی شنیدم.» فرگوسن به لبهٔ سکوی برج می‌آید و پایین را نگاه می‌کند. بازوهایش گشوده است، همانند آنچه که در بخش انتهایی کابوسش دیده‌ایم یعنی همانجایی که از برج سقوط می‌کند. اکنون دوربین بیرون از برج به او نگاه می‌کند. دوربین ناگهان به عقب می‌آید و فرگوسن متعجب را در بالای برج تنها می‌گذارد، او بهتش زده است و در رفتارش پریشانی نومیدانه‌ای به چشم می‌خورد. طنین اسطوره‌ای این قصه از قصهٔ Mélusine جدا می‌شود و به Eurydice منتقل شده است. مادلین همچون ملوزین، حوری‌ای دریایی بود که عاشقی بی‌نهایت مشتاق او را به جهان ارواح باز می‌گرداند. جودی مانند اوریدیس زنی فناپذیر است که وسواس بیمارگون فرگوسن نابودش می‌کند. فرگوسن نسبت به بیرون آمدن دردناک او از جهان زیرین حساس است. تضاد میان این دو موقعیت یعنی موقعی که فرگوسن مادلین را که تظاهر به خودکشی کرده است از خلیج بیرون می‌آورد، و کشانکشان بالا بردن جودی از پله‌های برج، برابر نهادی است میان یک رویای خصوصی و کابوسی که کل جهان ذهنی او را در تصرف خود درآورده است.

در پایان عقده‌های ادیپی فرگوسن با اضطراب او که تقریباً به زنان مربوط می‌شود، به هم می‌رسند. او توانسته است در غیاب الستر بر مادلین پیروز شود و احساس گناه ناشی از این پیروزی او را عذاب می‌دهد. با وجود این، او می‌تواند حس کند که او نیز همانند الستر می‌تواند نسبت به زندگی بشری بی‌تفاوت باشد و همچنان‌که الستر عمل کرد، او هم باید دست ساختهٔ خود را نابود کند. در انتها او را می‌بینیم که در چارچوب قوس برج که به دهانهٔ جهنم می‌ماند، ایستاده است و از آن بالا دارد جهانی را نظاره می‌کند که تماماً عاری از هرگونه شیئی است.

نتیجه‌گیری

عقیدهٔ فروید که «یافتن یک شی درواقع بازیافتن آن است»، به‌همان اندازه که اظهارنظری پیرامون دانش است، به‌همان نسبت نیز به میل و هوس ربط پیدا می‌کند. ما نمی‌توانیم بفهمیم که پیشتر چه چیزی را دانسته‌ایم و نمی‌توانیم آنچه را خواستنی نمی‌دانیم؛ بخواهیم و به آن تمایل نشان دهیم. این غیرممکن نیست که چیزی را برای نخستین بار تجربه کنیم. در صور خیالی دوگانهٔ رویا ما آن چیزی را ثبت می‌کنیم که تجربه شده باشد؛ و بدین شکل توانایی واکنش نسبت به وقایع را فرا می‌گیریم. هنر، میل و خواست ما را به خود ما برمی‌گرداند، یعنی نوعی خاص از دانش را که همواره به جهان ذهنی [ما] مرتبط است، و به عبارتی تصویری دوگانه که گذشته را به‌همان نسبت به زمان حال ملحق می‌کند.

هنر تکرار می‌کند، اما نه به‌طور کامل. همیشه اصطلاح سومی هست که از دل تفاوت میان یک رویداد اصلی و رونوشت آن بیرون می‌آید. مونتاژ در سینما، معنای جهش و دگرگونی و تغییر می‌دهد. در سینما، کمدی ازدواج مجدد (بنا به گفتهٔ استنلی کاول) «همان فرصت دوباره»ای است که به عاشق طرد شده اجازه می‌دهد شخص دیگری شود، با پیش‌پنداری شفاف و شاید آسیب‌پذیر، اما مستقل و آزاد. برای عشاق فیلم سرگیجه، دگرگونی مرگبار است. فرصت به‌دست آمده بیش از آن است که آن‌ها بتوانند درکش کنند. خطرهایی که در کمین این فرصت به‌دست آمده نشسته‌اند، هم اندازه‌اند. تباهی تمام عیار، پیامد شکست آنهاست.

آن «چیز نهایی» که فرگوسن به سوی انجام آن رانده می‌شود، وسواسی است که میل باز برافروخته و تازهٔ او نسبت به جودی را به شکست می‌کشاند. این همان چیزی است که تفسیر او از رویای مادلین را کامل می‌کند. او با کشانکشان بردن جودی به بالای برج، مأموریتش را انجام می‌دهد. فرگوسن این کار را می‌کند تا حوادث واقعی رویای جعلی را که به کابوس شخصی او بدل شده است، بپذیرد و به آنها اذعان کند. در پایان او نیز سرانجام از حقیقتی که بیننده طی

فلاش بک جودی در اتاق هتل کشف کرده بود، باخبر می‌شود. (یا آن را درک می‌کند.) از آنجاکه در آن لحظه بیننده در رویایی متفاوت از رویای فرگوسن فرو رفته، یعنی رویایی که هم رویای فرگوسن و هم جودی را شامل می‌شود. پس در صحنه نهایی که دوربین از فرگوسن عقب می‌کشد، فاصلهٔ میان این دو نفر در ذهن بیننده به منتهای درجه می‌رسد. با این همه، با اتمام تفسیر فرگوسن از رویای مادلین، رویای بیننده نیز تکمیل می‌شود. برخلاف مادلین که فرگوسن به خاطر آگاهی یافتن او، خود را به زحمت می‌اندازد، یا فرگوسن که نومیدانه به دنبال یافتن حقیقت دست به تقلا می‌زند، بیننده در تجربهٔ رویای تکمیل شده، حقیقتاً ذی‌نفع است.

اینکه ماهیت نفعی را که بیننده می‌برد چگونه شرح دهیم، یکی از مسائل مهم نقد است. اگر آن را تزکیهٔ روحی بیننده بدانیم، ساختار پیچیدهٔ اثر را نادیده گرفته‌ایم، ساختاری که به شکلی به‌غایت پیچیده از مونتاژ استفاده می‌کند و طیف وسیعی از تجربهٔ حسی بیننده را نیز به‌کار می‌گیرد. آنچه پس از پایان فیلم در درون بیننده باقی می‌ماند مطمئناً قابل ملاحظه‌تر از آنی است که بر او گذشته است.

این گونه‌ای درس است، اما درسی نیست که در مدرسه می‌دهند. این حس درواقع گونه‌ای درس ناخودآگاه است که می‌آموزیم؛ و این زمانی روی می‌دهد که رویاهایمان ظرفیت تجربه‌پذیری‌یمان را وسعت می‌بخشند. در دستان استادی همانند هیچکاک، کارکرد رویا در سینما شکلی عینی پیدا می‌کند، یعنی سینما نه تنها می‌تواند چونان محرکی برای انعکاس ناخودآگاهی بیننده باشد، بلکه چه‌بسا به‌همان نسبت هم در خدمت رویاپردازی شبانهٔ بیننده قرار گیرد. بیننده برای درک تأثیر تمام و کمال فیلم **سرگیجه**، شاید نیاز به دقت بصری زیادی در خود فیلم داشته باشد که همین‌طور هم هست. به زمان زیادی نیاز است که برهم نمایی‌های فیلم که ساختار آن را شکل می‌دهند، بتوانند در ناخودآگاه بیننده به تعادل برسند؛ و سپس به‌واسطهٔ چرخه‌های بی‌شمار رویا در بخش‌های مختلف ساختار گستردهٔ خاطره جای گیرند، یعنی آن ساختاری که تاریخ زندگی او را از همان لحظات آغازین خلاصه می‌کند. در حافظهٔ بیننده، فرایند مقایسهٔ برهم‌نمایی‌هایی که فیلم به‌واسطهٔ آنها خلق می‌شود، به شکلی دیگر و با پیچیدگی بیشتر تکرار می‌شود؛ به گونه‌ای که در نهایت، در حافظهٔ بیننده گسستگی ناشناخته‌ای پیرامون برداشت وی از خویشتن خویش صورت می‌گیرد و در حافظه‌اش باقی می‌ماند. ❑

Images in our souls; psychounalysis and stanley cavell, 1989.