چند نکته درباره‌ی هیچکاک و نابوکف

جیمز. اِی. دیویدسن، ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام

حضور در آثار

شاخص‌ترین بازی هیچکاک همان بازیِ «کارگردان را پیداکنید» است که در آن تماشاگر در فیلم‌ها به دنبال خودِ هیچکاک، بی‌آن‌که در عنوان‌بندی نامی از او آمده باشد، می‌گردد. اما حضور هیچکاک در فیلم‌هایش «نه بیانگر لحظات منفرد و غیرکارکردیِ خودآگاهیِ او، بلکه نمونه‌ی کامل و روشنِ رویکردش به داستان‌گویی است» که به همراه «صحنه‌پردازی‌های شدیداً غیرواقعی و تمهیدات سبکیِ او» از نظر چندین نسل از تماشاگران مشخصه‌ی فیلم‌های هیچکاک به شمار رفته است.

شاید خود ارجاع‌ترین و بازیگوشانه‌ترین حضور هیچکاک را در فیلم ***بیگانگان در قطار*** (۱۹۵۱) می‌بینیم، فیلمی که عنصر بازی در آن نقش و اهمیتی بسیار زیاد و ویژه دارد. در فیلم، هیچکاک را می‌بینیم که با ویلنسلی بزرگ در دست سوار قطار می‌شود؛ لذت تماشاگر از یافتن او را دو نکته افزایش می‌دهد: اول، حالت کمیک این صحنه (هیچکاک با آن ساز بزرگ و ناجور تقلا می‌کند)؛ و دوم، ویلنسل هیکل گرد و

قلنبه‌ی هیچکاک را دوبرابر جلوه می دهد (طنزی که با تأکید فیلم بر اهمیت همزاد، افزایش می‌یابد. به گمان من، بازی هیچکاک در این فیلم بیانگر لحظه‌ای سخت نابوکفی است؛ منظورم این نیست که نابوکف بر این صحنه‌ی خاص تأثیر مستقیم گذاشته است، فقط این‌که این صحنه کارکرد بصریِ آن نوع جناس یا لطیفه‌های پیچیده‌ای را دارد که نابوکف غالباً در نوشته‌هایش به کار گرفته است.

نابوکف در رمان‌هایش لحظاتی دارد که می‌توانیم آن‌ها را بیانگر حضور خود او بدانیم، گرچه به دلیل استفاده از روایت اول شخص تشخیص این‌که کدام‌لحظه بیانگر حضور خودِ اوست، دشوار است

هیچکاک از حضور در فیلم‌های خود به عنوان تمهیدی اِخباری نیز بهره‌گرفته است؛ در آغاز فیلم *شمال از شمال غربی* (۱۹۵۹)، درهای اتوبوس در مقابل صورت کارگردان بسته می‌شود، و این در واقع اشاره‌ای است به صحنه‌ای که بعداً در فیلم می‌بینیم، یعنی جایی که درهای اتوبوسی دیگر در مقابل صورت کری گرانت بسته می‌شود.

نابوکف نیز در رمان‌هایش لحظاتی دارد که می‌توانیم آن‌ها را بیانگر حضور خود او بدانیم، گرچه به دلیل استفاده از روایت اول شخص تشخیص این که کدام لحظه بیانگر حضور خودِ اوست، دشوار است. نابوکف در پایان رمان *Bend Sinister* (۱۹۴۷)، نخستین کتابی که در امریکا نوشت، آشکارا حضور می‌یابد. بخش اعظم این رمان از دیدگاه سوم شخص نوشته شده، اما در پایان داستان که کروگ، قهرمان رمان، کشته می‌شود، روایت به گونه‌ای معجزه‌آسا به اول شخص دگرگون می‌شود و ما نابوکف، نویسنده‌ی اثر، را می‌بینیم که کتابش را به پایان می‌رساند و برمی‌خیزد تا از پنجره‌ی اتاقش به بیرون نگاه کند؛ و در همین جا اشاره می‌کند که «می‌دانستم جاودانگیی که به آن مرد بیچاره (کروگ) عطا کرده بودم سفسطه‌ای بیش نیست، فقط بازی با کلمات.»

نابوکف دیگر بار در پایان رمان نین (۱۹۵۷) ظاهر می‌شود، در جایی که به عنوان استاد جانشین نین با اتومبیلش غرش‌کنان وارد روایت می‌شود. هم‌چنین می‌توان با دلیل و برهان ثابت کرد که پیش‌گفتار *لولیتا* (۱۹۵۵)، به قلم دکتر جان ریِ پسر، به شکلی نشان‌دهنده‌ی حضور نویسنده است، اما صدای نابوکف در مقام مؤلف در این رمان و رمانِ *آتش رنگ‌پریده* آن‌قدر قوی و آشکار است که دیگر حضورش در این دو اثر موردی نداشته است.

تکنیک ارجاع به خود

منظورم از «تکنیک ارجاع به خود» آن است که فیلم‌های هیچکاک و رمان‌های نابوکف حاوی اشاراتی (مهم‌تر از حضور آن‌ها) به خودِ آن‌ها هستند که اگر تماشاگر و خواننده کشفشان کنند، تجربه‌ی درک آثار آن‌ها کیفیتی بسیار مصنوعی و غیرواقعی و حاکی از خودآگاهی می‌یابد. در آثار نابوکف، بهترین نمونه‌ی این تکنیک را در رمان *آتش رنگ‌پریده* می‌توان یافت. جان شِید و چارلز کینبوت، دو قهرمان این رمان، با خالق خود، نابوکف، شباهت‌هایی قابل ملاحظه دارند؛ شید نویسنده‌ای باذوق و توانا (و استاد دانشگاه وردزمیث) است که در محیطی دانشگاهی گوشه‌ی عزلت گزیده، و کینبوت شاهِ تبعیدیِ کشور زِمبلاست. نابوکف که خود عمری را در دانشگاه گذراند و خود را یکی از تبعیدی‌های روس می‌دانست، مطمئناً با این دو شخصیت سخت هم‌ذات‌پنداری می‌کرده است. اما در رمان *آتش رنگ‌پریده* یک جنبه‌ی زندگی‌نامه‌ای خاص‌تر و منحصر به فرد نیز هست؛ قتل شید توسط ژاکوب گرادوس در واقع تجلی احساساتِ پیچیده‌ی نابوکف در مورد قتل پدر خودش است که در سال ۱۹۲۲ و هنگام زندگی در تبعید با گلوله‌ی یکی از وفادارانِ به تزار (شاید تصادفاً) به قتل رسید. درباره‌ی ماهیت زندگی نامه‌ای آثار هیچکاک، پس از مرگ او در سال ۱۹۸۰، بسیار نوشته‌اند و نظر داده‌اند. دانلد اسپاتو در کتاب خود با عنوان *سویِ تاریک* نبوغ ارجاعات و اشارات هیچکاک به زندگی خود را در فیلم *سایه‌ی یک شک* (۱۹۴۳)

به تفصیل شرح می‌دهد که از آن جمله است شخصیت مادر که هیچکاک او را اِما نامیده است، یعنی نام مادر خودش که در زمان ساختن این فیلم در انگلیس در شرف مرگ بود. هیچکاک در دیگر اثر شخصیِ خود، *اعتراف می‌کنم* (۱۹۵۳)، همسر ضدقهرمان فیلم، یعنی اُتوکِلِر را هم‌چون همسر خود، آلما، می‌نامد. او هم‌چنین جناسی را به شیوه‌ی نابوکف (یا جیمزجویس) به کار می‌گیرد و قاتل فیلم را کِلِر می‌نامد [اشاره است به جناس دوواژه‌ی killer و keller در زبان انگلیسی‌م.]. هیچکاک در فیلم‌هایش حتی بر خود نیز اشاره می‌کند؛ در فیلم بعدی او، *«م» را به نشانه‌ی مرگ بگیر* (۱۹۵۴)، تونی و نِدز و ت. ج. سوان درباره‌ی سرایدار دانشکده‌شان حرف می‌زنند. آن‌ها نام سرایدار را چند بار تکرار می‌کنند: «آلفرد پیر و بیچاره». این جلوه‌های نفوذِ «زندگی واقعی» در دنیای غیرواقعی فیلم و رمان تأثیر خود ارجاعیِ آثار را افزایش می‌دهند و به تماشاگر ـ خواننده یادآوری می‌کنند که شاهد دنیایی خیالی هستند. هیچکاک در فیلم *روح* برای انتقال این تأثیر از استعاره‌ای بصری بهره گرفت، به این صورت که متل و خانه‌ی [نورمن] بیتس را با آینه‌هایی انباشت که دنیا [ی خیالی] را پیش چشم شخصیت‌ها (و تماشاگران) می‌آوردند.

هیچکاک در چند موقعیت به فیلم‌های خود نیز اشاره کرده است. *شمال از شمال غربی* فیلمی است به سبک «پیکارسکِ» چند فیلم اول هیچکاک که مهم‌ترین آن‌ها *سی‌ونه پله* (۱۹۳۵)، نخستین فیلم مهم او در انگلیس، است. در *شمال از شمال غربی*، تورن هیل و ایو شب را در کوپه‌ی شماره‌ی ۳۹۰۱ قطار سپری می‌کنند که بی‌شک اشاره‌ای است به فیلم *سی‌ونه پله* چند شخصیت فیلم *طناب* (۱۹۴۸)، نخستین فیلم مستقل هیچکاک، در قسمتی از فیلم هنگام صحبت درباره‌ی فیلم‌هایی که اخیراً دیده‌اند آشکارا به فیلم *بدنام* (۱۹۴۶) اشاره می‌کنند. در صحنه‌ی پایانیِ *روح*، هنگامی که روانکاو وضعیت و شرایط نورمن بیتس را «شرح می‌دهد»، تقویم پشت سرِ او را می‌بینیم که رویش عدد ۱۷ نوشته است؛ این احتمالاً اشاره‌ای است به یکی از فیلم‌های نخستین هیچکاک با عنوان *شماره‌ی هفده* (۱۹۳۲) که در بریتش اینترنشنال ساخته شد. نابوکف نیز از این نوع ارجاع بازی‌گوشانه به خود مستثنا نبود. جان شید در شعر «آتش رنگ‌پریده» می‌نویسد: «گردباد لولیتا از فلوریدا تا میِن رواج یافت» که اشاره‌ی واضحی است به معروف شدن و فروش بسیار زیاد رمان *لولیتا* پس از چاپ آن در ایالات متحد در سال ۱۹۵۸. داستان‌های ولادیمیر نابوکف پر است از نمونه‌های تکنیک ادبیِ «اثر در اثر». یکی از خود ارجاع‌ترین آثار نابوکف *زندگی واقعی سباستین نایت* است، نخستین رمان نابوکف به زبان انگلیسی و شبه‌زندگی‌نامه‌ی نویسنده‌ای خیالی که حاوی اشارات بسیاری است. به آثار نایت (که البته وجود خارجی ندارند). این تکنیک در *نین*، *لولیتا*، و *آتش رنگ‌پریده* نیز به درجات مختلف تکرار می‌شود. مشابهِ این تمهید در فیلم‌های هیچکاک نیز با گوشه‌ی چشمی به مقوله‌ی بازیگری، تئاتر، و نقاط اوج بی‌شماری که در محل تئاتر رخ می‌دهد وجود دارد. فیلم انگلیسی *قتل* (۱۹۳۰) شامل این تکنیک و، به‌طور دقیق‌تر، نمایش‌نامه‌ای با عنوان *زندگی خصوصی بریتگ کیس* است. و بالاخره فیلم *خرابکاری* (۱۹۳۶) که به واقع در خانه‌ای در یک سینما می‌گذرد و زمان و مکان را وسیله‌ای می‌کند برای اشاره‌ای منحصر به فرد به دنیای خود ارجاع فیلم‌های هیچکاک.

همزاد و «راویِ غیرقابل اعتماد»

هیچکاک و نابوکف (هم‌چون بسیاری از فیلم‌سازان و نویسندگان) از تمهیداتِ روایی همزاد و «راوی غیرقابل اعتماد» بسیار بهره گرفته‌اند، یعنی تمهیداتی محصولِ ادبیات رمانتیک قرن نوزدهم که بر این دو مرد تأثیر بسیار گذاشته بود. در مورد تمهید نخست باید خاطرنشان کنیم که هر یک آن را با هدفی تقریباً متفاوت به کار گرفته‌اند؛ نابوکف همزاد را پیش از هرچیز (و به‌ویژه در آخرین رمان‌هایش) برای خلق پارودی و هزل به کار می‌گیرد، در حالی که این تمهید در آثار هیچکاک پیش از هر چیز جلوه‌ای طنزآمیز دارد.

هیچکاک در فیلم *سایه‌ی یک شک*، نخستین شاهکار امریکایی خود، از مضمون همزاد به شکلی مستقیم و روشن و برای

بیان تقابل عموچارلیِ شر با برادرزاده‌ی نیک او، چارلیِ جوان، استفاده می‌کند، شخصیتی که باید به «دل تاریکیِ» خود بزند تا بتواند در پایان عموی خود را به قتل برساند. اما ظاهراً هیچکاک از نقشمایه‌ی موجود در فیلم *بیگانگان در قطار* بیش‌تر لذت می‌برد، و از بازیِ به یادماندنیِ رابرت واکر در نقش برونوی خودنما و متظاهر در مقابل فارلی گرینجر در نقش گایِ «نرمال» بهره‌ی بسیار می‌برد.

هیچکاک و نابوکف از تمهیداتِ روایی همزاد و «راوی غیرقابل اعتماد» بسیار بهره گرفته‌اند، یعنی تمهیداتی محصولِ ادبیات رمانتیک قرن نوزدهم که بر این دو مرد تأثیر بسیار گذاشته بود

اشارات بی‌شماری که در این فیلم به تنیس چهارنفره، دو دوزه‌بازی، خطوط متقاطع، و مشروب دوبل می‌شود آن را بیش از دیگر فیلم‌های هیچکاک به پارودیِ همزاد در آثار نابوکف نزدیک می‌کند. هیچکاک بار دیگر از مضمون «دوگانگی» به شکلی بازی‌گوشانه در فیلم *شمال از شمال غربی* بهره گرفت: در آن‌جا شخصیت کری گرانت را با مأموری مخفی که وجود خارجی ندارد اشتباه می‌گیرند. همین تمهید در فیلم‌های *روح* و *جنون* به شکلی جدی‌تر به کار رفته است. گرچه نابوکف تقریباً در تمامی آثارش از همزاد بهره گرفته است، ولی کامل‌ترین شکل این مضمون را تنها در نخستین رمان‌هایش می‌توان دید، به‌ویژه در رمان *یأس* (۱۹۳۳) که راویِ آن، هِرمَن، بدلِ آینه‌گونِ خود، فلیکس، را می‌کشد. نابوکف هنگام نگارش *لولیتا*، احساس کرد که تمهید همزاد به واسطه‌ی کاربرد فراوان در داستان‌های معاصر نخ‌نما شده است، و از همین‌رو از آن فقط برای هجو داستان‌های مهیج یا معماییِ معمولی و متعارف بهره گرفت. استفاده‌ی نابوکف از کِلِر کوییلتی به عنوان بدل قهرمان رمان [*لولیتا*]، هامبرت هامبرت (که فقط نامش هجوِ تمام‌عیار تمهید مذکور است)، آن‌قدر با زیرکی پیچیده شده و در چارچوب روایت رمان پنهان شده است که اثر آن کاملاً هجوآمیز است. کوییلتی در سراسر رمان بر هامبرت و لولیتا سایه انداخته است، همان‌طور که برونو در *بیگانگان در قطار* گای را زیر سیطره‌ی خود می‌گیرد. (لولیتا هم تنیس بازی می‌کند، و هامبرت در جایی می‌گوید: «لولیتا تنیس چهارنفره بازی می‌کرد.») ناقدی اشاره کرده است که «کوییلتی در همه جا هست، چراکه او نماینده‌ی گرفتاریِ هامبرت، شور و هیجانِ جنایتکارانه‌ی او، و احساس شرم و تنفر او از خود است. با این حال کوییلتی ... در آنِ واحد هم بیانگر گناه هامبرت و هم هجو بدلِ روان‌شناختی است...»

درباره‌ی مقوله‌ی «راوی غیرقابل اعتماد» باید گفت که راویان رمان‌های نابوکف غالباً به ما اطلاعاتی می‌دهند که معتبر و موثق به نظر نمی‌رسند. برای مثال، کینبوت در رمان *آتش رنگ‌پریده* مطمئن است که گرادوس دارد می‌آید او را بکشد، در حالی که مطالعه‌ی دقیق متن خلاف آن را نشان می‌دهد. پیش‌گفتارِ جان ریِ پسر درباره‌ی *لولیتا* نیز آشکارا به قصد به شک انداختن ما در مورد صحت روایتِ هامبرت آمده است. با این حال از قراین پیداست که نابوکف در رمان‌هایش همیشه حرفِ آخر را می‌زند و درواقع صدای قویِ او قواعد این تمهید ادبیِ قابل توجه را کنار می‌زند.

در فیلم‌های هیچکاک، دوربین غالباً با تصویر ذهنیِ شخصیت‌ها همراه می‌شود، و هیچکاک در بیش‌تر موارد این تصاویر را «غیرقابل اعتماد» جلوه می‌دهد. فیلم *سرگیجه* (۱۹۵۸) حاوی چند نمونه‌ی خوب از این تمهید است، به‌ویژه وقتی اسکاتی تصور می‌کند مادلن را که ظاهراً مرده، بیرون از آپارتمانش و در رستوران اِرنی دیده است. و دیدگاهِ اسکاتی پس از این‌که جودی را راضی می‌کند دوباره به شکل مادلن درآمد کاملاً غیرقابل اعتماد است؛ جودی هنگام بیرون آمدن از حمام با لباس و آرایش [مادلن] انگار از درون مهی سبزرنگ قدم به بیرون می‌گذارد. و بالاخره وقتی این دو یکدیگر را در آغوش می‌گیرند، اتاق پیرامون اسکاتی به همان مکانی تبدیل می‌شود که او در آن واپسین معشوقه‌اش را برای آخرین بار در آغوش گرفته بود. پیش‌تر گفتم که هیچکاک در فیلم *روح* نیز به شیوه‌ای بازیگوشانه از تکنیک روایت غیرمعتبر بهره گرفته است: در این فیلم، او با

حرکات دوربین و انتقاد از صدای روی تصویر ما را متقاعد می‌سازد که خانم بیتس واقعاً زنده است.

تأثیرپذیری از ادبیات

استفاده‌ی مکرر هیچکاک و نابوکف از نقشمایه‌ی همزاد و تکنیک «راوی غیرقابل اعتماد» نشان‌دهنده‌ی تأثیراتی است که این دو از ادبیات گرفته‌اند، چراکه این دو تمهید بیش از همه در داستان‌های قرن نوزدهم استفاده می‌شدند که هیچکاک و نابوکف جوانیشان را با آن‌ها گذراندند. نابوکف مکرراً در آثارش به نویسندگان و رمان‌هایی که بر او تأثیر گذاشته‌اند اشاره کرده است، و این شاید پیامد زندگی «دیگر» او در مقام استاد ادبیات انگلیسی در دانشگاه‌های ولزلی و کورنل در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ باشد. در میان آثار او، مخصوصاً *لولیتا* انبان تلمیحات و اشارات ادبی است. هیچکاک، گرچه از این لحاظ به پای نابوکف نمی‌رسد، ولی با هدف‌های مختلف در فیلم‌هایش گهگاه به آثار ادبی اشاره کرده است. در فیلم *سایه‌ی یک شک*، اشاره‌ای هست به کتاب *آیوانهو* که ظاهراً کتاب مورد علاقه‌ی هیچکاک در زمان کودکی‌اش بوده، و همین‌طور اشاراتی به داستان‌های پلیسی. در فیلم *دردسر هری* (۱۹۵۵)، دکتر گرینبو هنگامی که پایش به بدن هری می‌گیرد و سکندری می‌خورد در حال خواندن یکی از غزلیات شکسپیر است. در *مارنی* (۱۹۶۴)، مارک چندخطی از یکی از آثار امرسن را با غلط نقل قول می‌کند و خواهرزنش بلافاصله گفته‌اش را تصحیح می‌کند. هیچکاک به موسیقی کلاسیک نیز اشاراتی کرده است؛ لیلا هنگام سرک کشیدن در متل بیتس صفحه‌ی سمفونی «اورویکا»ی بتهوون را روی گرامافن نورمن می‌بیند. (هیچکاک در این‌جا شوخی دیگری هم می‌کند: لیلا با بهت و حیرت یک عکس پورنوگرافیک ویکتوریایی را روی رِف می‌بیند.)

در میان تأثیرات بی‌شماری که این مردِ هم‌عصر به طور

مشابه از ادبیات پذیرفته‌اند، می‌توان به طور گذرا به رابرت لوی استینونسن (*دکتر جکیل و آقای هاید*)، آرتور کانن دویل (*داستان‌های شرلوک هلمز*)، جوزف کنراد (*دل تاریکی*)، و فرانتس کافکا (*مسخ* و *محاکمه*) اشاره کرد؛ اما این دو بیش‌ترین تأثیر را بی‌چون و چرا از ادگار آلن‌پو (۱۸۰۹ - ۱۸۴۹) گرفته‌اند. پو، به رغم امریکایی بودن، برای خلق بهترین آثار خود تا حد زیادی از سبک رمانتیک و گوتیکِ ادبیات اروپا وام گرفت؛ و طرفه آن‌که با این وجود بر هیچکاک و نابوکف اثر گذاشت، یعنی دوخارجی که مهم‌ترین آثار خود را در امریکا خلق کردند.

پیوند هیچکاک و نابوکف پیش از هرچیز محصول رابطه‌ی یکسانی است که با تماشاگران ـ خوانندگان برقرار می‌کنند

پو هم در داستان‌های خود از تمهیدات همزاد «راوی غیرقابل اعتماد» مکرراً و خلاقانه بهره گرفته است.

در کتاب *لولیتا* نیز نویسنده‌ای که بیش از همه مورد اشاره قرار گرفته، ادگار آلن پوست. عشق دوران کودکی هامبرت که *لولیتا* درواقع تلاشی است برای بازپس گیریِ او، آنابل نام دارد (اقتباس از شعر «آنابل لی» پو). دیگر این که هامبرت، هم‌چون پو، درد و رنجی مشابه را تجربه می‌کند؛ عشق ورزیدن به یک دختربچه، رفتارهای خودویرانگرانه، الکلیسم، و غیره. جان شید نیز در شعر «آتش رنگ‌پریده» می‌نویسد: «اوهام و رویاهای پو را از هم دریدم»؛ و می‌گویند نابوکف در جایی گفته است که در کودکی شیفته‌ی پو بوده، اما این شیفتگی هم‌زمان با بالارفتن سنش از بین رفته است. هیچکاک برخلاف نابوکف تا شانزده سالگی پو را نمی‌شناخت، اما پس از آشنایی با او شیفته‌ی مطالعه‌ی داستان‌های *گروتسک و آرابسک* شد. هیچکاک در سال ۱۹۶۰ در مقاله‌ای اشاره کرده است: «... به خاطر علاقه‌ی بسیارم به داستان‌های ادگار آلن‌پو بود که به ساختن فیلم‌های مهیج و دلهره‌آور روی آوردم. بی‌آن‌که قصد تعریف از خود را داشته باشم، نمی‌توانم آن‌چه را در فیلم‌های خود نشان می‌دهم با آن‌چه پو در داستان‌هایش آورده مقایسه نکنم؛ پو داستانی کاملاً باورنکردنی را با منطقی چنان وهمی و خیالی برای خوانندگان بازگو می‌کند که احساس می‌کنید همین داستان فردا برایتان اتفاق خواهد افتاد.»

هم‌چون نابوکف، شیفتگی هیچکاک نسبت به پو در آثارش نیز متجلی شده است. علاوه بر تأثیر عام و کلی پو بر هیچکاک، خالق فیلم‌های «ترسناک»، در فیلم *مارنی* نیز چند اشاره‌ی خاص و مستقیم به پو شده است. برخلاف آن‌چه در رمان وینستن گراهام آمده، در فیلم نام خانوادگیِ مارنی به «ادگار» تبدیل شده است. داستان فیلم در نیویورک (دفتر استرات)، ویرجینیا(اصطبل گرد)، و فیلادلفیا (انتشارات روتلند و ویکویند) می‌گذرد. پو در نیمه‌ی بهتر زندگی‌اش در این سه مکان زندگی کرد. و مهم‌تر از همه این‌که صحنه‌ی اوج فیلم در خانه‌ی مادر مارنی در بالتیمور رخ می‌دهد، شهری که پو در سال ۱۸۴۹ تحت شرایطی مرموز در آن جان سپرد. اشارات هیچکاک به پو در فیلم *مارنی* تعجب‌آور نیست، چراکه این فیلم نماینده‌ی جاه‌طلبانه‌ترین تلاش هیچکاک است برای شرح حالات درونی و ذهنیِ شخصیت اصلی فیلم به واسطه‌ی تکنیک‌های سینمایی، درست مثل پو که خود را وقف نوشتن داستان‌هایی کرد درباره‌ی شخصیت‌هایی که وحشت و ترسِ روانی را تجربه می‌کنند.

نتیجه‌گیری

قصدم از نوشتن این مقاله این نبوده که بگویم میان آلفرد هیچکاک و ولادیمیر نابوکف رابطه‌ای مستقیم هست یا این‌که این دو مستقیماً از یکدیگر تأثیر پذیرفته‌اند. بر اساس مدارک و سوابق موجود، نابوکف دست‌کم یک فیلم هیچکاک را دیده است (البته باعث تعجب است اگر او فیلم *بیگانگان در قطار* را ندیده باشد)، و هیچکاک هم‌چون زمانی از نابوکف درخواست همکاری کرد، حتماً با آثار او، دست‌کم به طور گذرا، آشنایی داشته است. (باز هم باعث تعجب است اگر او *لولیتا* را نخوانده باشد.) قصدم فقط اشاره به این نکته بود که میان آثار این دو مرد پیوندی محکم و

پایدار هست، پیوندی مبتنی بر شخصیت‌های هنری آن‌ها که تاکنون به طور کامل شناخته نشده است. گرچه در صفحات پیشین سعی کردم به نقاط تلاقی و شباهت‌های آثار آن‌ها اشاره کنم، ولی احساس می‌کنم پیوند هیچکاک و نابوکف پیش از هرچیز محصول رابطه‌ی یکسانی است که با تماشاگران ـ خوانندگان برقرار می‌کنند؛ رابطه‌ای مبتنی بر بازی، دست‌کم گرفتن مخاطب، ارجاع به خود، و پارودی. هر دو، استادِ مدیوم خود هستند: نابوکف استاد استفاده‌ی درخشان از کلمات است و هیچکاک استادکار با تصاویر سینمایی. در نتیجه هر دو تلاش کردند (و معمولاً موفق شدند) که بر بازی زیباشناختیی که با مخاطب خود دارند، سیطره و نظارت داشته باشند.

در سال ۱۹۷۲، هیچکاک جنون (دو فیلم مانده به آخرش) را اکران کرد و نابوکف *امور شفاف*، آخرین رمانش، را منتشر ساخت. آن‌ها هرگز با یکدیگر همکاری نکردند. اما می‌توان تصور کرد که این دو در صورت همکاری چه اثر عمیق و پیچیده و بازیگوشانه‌ای خلق می‌کردند. و نمی‌توان انکار کرد که آثار هیچکاک و نابوکف، هم‌چون زندگیشان که مراحل و شرایطی مشابه داشت، نقاط مشترک بسیار دارد. در پایان آن‌چه از آن‌ها بر جای مانده آثاری است که خلق کردند، آثاری که چکیده‌شان در یک خط از شعر «آتش رنگ‌پریده»، به قلم جان شید خیالی، آمده است: «زندگی پیامی است نوشته در تاریکی.»

منبع:
Internet

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی