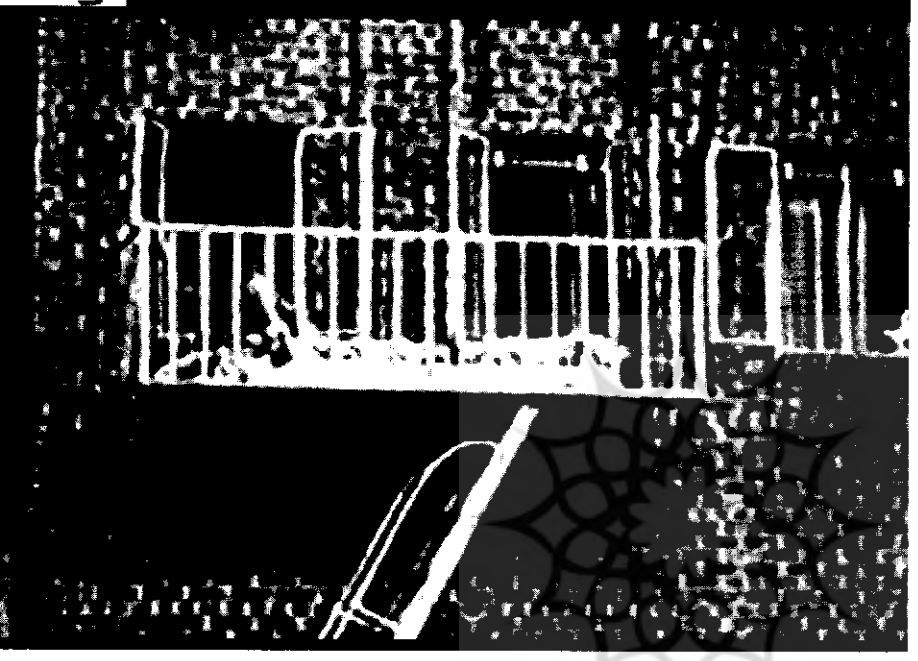
هنر نگاه کردن در پنجره عقبی



آجرها و ملاط

استفان شارف
ترجمه: شاپور عظیمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اکنون برآنیم که کل فیلم را تحلیل کنیم و تأکید خاص بر جنبه‌های پساساختاری چشم‌گیر فیلم خواهیم داشت. در اولین نما پس از عنوان بندی (نمای۲) کرکره‌ی حصیری بالا رفته و دوربین سوار بر دالی از پنجره خارج می‌شود و دیوارها و پنجره‌های بیرونی را نشان می‌دهد (به‌طور تصادفی این حرکت دالی برعکس جهتی است که دوربین هیچکاک در ابتدای فیلم **روح** نشان می‌دهد، در آن‌جا دوربین از فضایی خارج به سوی پنجره‌ای حرکت می‌کند). در **پنجره‌ی عقبی** این حرکت بی‌درنگ نشان می‌دهد که فیلم خروجی است یعنی اتفاقات در بیرون قرار است رخ دهند. دوربین متحرک بار دیگر حرکت می‌کند (نمای۳) و پس از دنبال‌کردن یک گربه و حرکت مختصری بر روی پنجره‌های روبه‌رو، فضای حیاط پشتی این آپارتمان را نشان می‌دهد. سپس به شکلی

ناگهانی و غیرمنتظره، دوربین با حرکت افقی سریعی وارد همان آپارتمانی می شود که از آن خارج شده بود و نمای درشت جفریز را نشان می دهد.

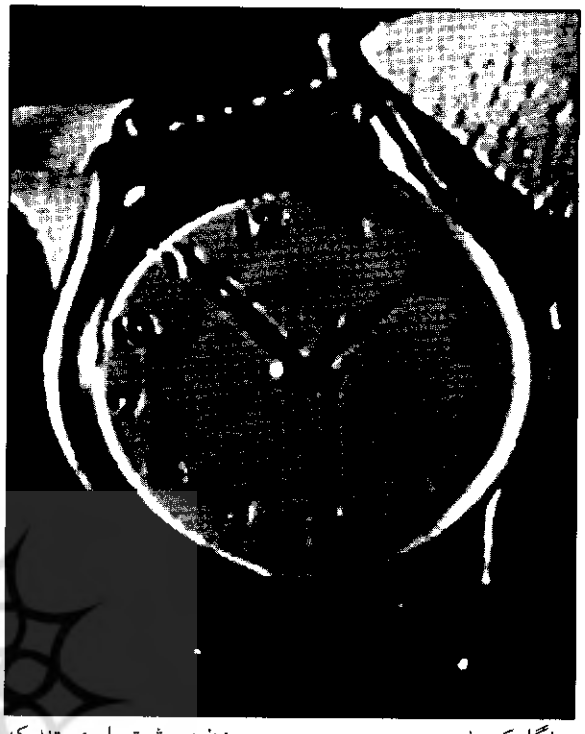
او نزدیک پنجره‌اش به خواب رفته است. حرکت افقی دوربین به‌زودی بار دیگر تکرار می‌شود و جزییات بیش‌تری را نشان می دهد. افشای غیرمترقبه‌ی جفریز درسی است برای مشاهده‌کردن: از این لحظه تماشاگر نسبت به هر چیزی که در آپارتمان وجود دارد، آگاهی پیدا می‌کند. به لحاظ زیبایی شناسی این نوع معرفی شخصیت اصلی نشان از توانایی و اصالت دارد. در صدر امتیازاتی که فرم‌های هیچکاکی دارند، حرکت دایره‌ای و ۳۶۰ درجه‌ای دوربین نیز جای می‌گیرد؛ چون به این شکل اشاره‌ای باطنی به مفهوم دایره‌ی حیاط دارد و هم‌چنین به شخصیتی که خفقان‌آور است. دو نمای بعدی (نماهای ۴و۵)، همان‌طور که پیش‌بینی می‌شد حرکت‌های افقی مدور بر روی همان زمینه است؛ پس از مکثی مختصر بر روی میزان‌الحراره که ۹۳ درجه را نشان می‌دهد با تأنی و با ذکر جزییات با همسایه‌ها آشنا می‌شویم. مثلاً موسیقی‌دان را از طریق پنجره‌ی استودیویش می‌بینیم که در حال تراشیدن ریشش است، سپس حرکت افقی دوربین ادامه پیدا می‌کند و زوجی را می‌بینیم که روی پلکان اضطراری جلوی خانه‌شان خوابیده‌اند تا از شر گرما در امان باشند. سپس به آپارتمان دخترک رقصنده می‌رسیم که در حال تمرین است و خانه به خانه پیش می‌رویم. کوچه را می‌بینیم و باغ را تا این‌که به چهره‌ی قهرمان فیلم می‌رسیم که هم‌چنان خوابیده است.

این حرکت افقی هنوز به اتمام نرسیده، پس از مکثی کوتاه، دوربین فضای داخلی آپارتمان قهرمان فیلم را نشان می‌دهد؛ این کار با گچ پای او شروع می‌شود که رویش نوشته‌اند ال. بی جفریز، سپس دیوارها همراه عکس‌هایی که بر روی آن‌ها نصب شده به چشم می‌خورند: این بیوگرافی تصویری قهرمان فیلم است. سپس دوربین بر روی تعدادی مجله توقف می‌کند که عکسی بر روی جلد آن‌ها چاپ شده است. این عکس‌ها به احتمال زیاد کار جفریز است. در این نقطه پس از تقریباً دو دقیقه که از حرکت افقی دوربین می‌گذرد، فیداوتی صورت می‌گیرد که مانند این است که کرکره‌ی حصیری را پایین کشیده باشند. این تمهید یعنی

فیداوت در این فیلم برای نشان‌دادن گذشتن زمان، حذف‌هایی که انجام می‌گیرد و به اتمام رساندن صحنه‌ها استفاده می‌شوند.

تا این جا تقریباً سه دقیقه از فیلم را گذرانده‌ایم. تا این جا متمایزترین راهبردهای فیلم این‌ها بوده است: نحوه‌ی اطلاع‌رسانی متراکم، افشای تدریجی، شکل‌گیری نماهای آشنا که سرانجام در ساختار بقیه‌ی فیلم تنیده می‌شوند و معرفی خودمدارانه‌ی قهرمان فیلم که خوابیده است در دو مرتبه، همگی هم در سکوت. تا این جا که قهرمان اصلی فیلم خواب است، تماشاگر عملاً فضا را دیده است. از میان جمع همسایه‌ها، فقط موسیقی‌دان را می‌بینیم (همراه با حضور هیچکاک در نقش کسی که به دیدار موسیقی‌دان آمده است) و آن دخترک رقصنده را. تا این جا و پس از مقدمات، روایت فیلم به آرامی پیش می‌رود؛ در حالی که حال و هوایی طنزآمیز نیز بر فیلم حاکم است.

پس از فیداین ما می‌بینیم که جفریز مشغول اصلاح صورت است. آن بخش صامت به اتمام رسیده است (در پس زمینه سروصدای بلند خیابان به گوش می‌رسد)، او تلفن را برمی‌دارد و با رییس خود دو جمله حرف می‌زند. هم‌چنین شروع می‌کند



به نگاه کردن به پنجره ی روبه رویی. دو زن در پشت بام هستند که پشت دیواری کوتاه پنهان اند و حمام آفتاب می گیرند (نمای۷). جفریز هم چنان گوشی را در دست دارد و تا ۲۴ نمای بعد این کار ادامه دارد. او هم زمان به روبه رو نیز نگاه می کند. یک هلی کوپتر (نمای۱۹) به پشت بام نزدیک می شود تا دخترها را بهتر ببیند. جفریز نسبت به آن چه که ممکن است، خلبان هلی کوپتر دیده باشد؛ واکنش نشان می دهد، این یک موقعیت غیرعادی است: نمای پشت بام را نه ما می بینیم و نه جفریز. با این حال جفریز لبخندی می زند، او می فهمد که جریان از چه قرار است و ما هم نسبت به آن چه که او به ما دیکته می کند واکنش نشان می دهیم. سپس تماشاگر یعنی جفریز نگاهش را پایین می آورد تا به مکانی که برایمان آشناست می رسد یعنی آپارتمان دخترک رقصنده. او مشغول تمرین صبحگاهی است (نمای۱۱). جفریز از تماشایش لذت می برد. ما در مقام بیننده، واکنش او را پی می گیریم، پنج نمای بعدی از دخترک و پنج نمای جفریز که او را نگاه می کند؛ نگاه کردن به روبه رو را به ما منتقل می کنند که در این فیلم، مرکزیت دارد.

مکالمه ی تلفنی او بامزه است و آن چه را کم وبیش از او و کارش می دانیم به ما می گوید. این که او تصادف کرده و می خواهد سرکارش برگردد. او حتی می گوید: «کاری ندارم بکنم جز این که بنشینم و همسایه رو نگاه کنم. او بار دیگر نگاهش را تغییر می دهد: او یک زن مجسمه ساز میان سال را می بیند که نسبت به سروصدای محیط واکنش نشان می دهد و صورتش را برمی گرداند (نمای۲۱). جفریز هم چنان گوشی را در دست دارد و دوباره جهت نگاهش را تغییر می دهد. ما منتظریم که ببینیم: موسیقی دان پشت پیانوست و او هم نسبت به سروصدای محیط واکنش نشان می دهد. جفریز هم چنان گوشی در دست به رییس خود التماس کنان می گوید: «باید منو از این وضع نجات داد وگرنه مجبور می شم عروسی کنم و همه چیز...». (نمای۲۴).

به موسیقی دان بازمی گردیم که مشغول نواختن آهنگی است. جفریز بار دیگر نگاهش را تغییر می دهد، به سمت چپ می چرخد و چهار پنجره را در روبه رو می بیند. ما بعدها پی می بریم که این پنجره ها مربوط به خانه ی توروالد هستند، مردی که فروشنده ی دوره گرد است و همراه همسر بیمارش در این خانه زندگی می کند. ما می بینیم که توروالد از راهرو گذشته و وارد خانه می شود. او کتش را درمی آورد. دوربین او را دنبال می کند تا این که او وارد اتاق دیگری می شود که همسرش هم حضور دارد. در پس زمینه ی این نما صدای جفریز را خارج از کادر می شنویم: «اگه من ازدواج کنم، اون وقت نمی تونم جایی برم» و پاسخ: «دیگه وقتشه ازدواج کنی قبل از این که یه پیرمرد بداخلاق بشی». تا این جا (۵ و۴ دقیقه از فیلم) به آهستگی و بی آن که چندان متوجه بشویم، وارد داستان اصلی فیلم یعنی خانه ی توروالد می شویم؛ خانه ای که بعدها محور اصلی ماجراهاست. همسایه ها و پنجره های خانه شان هم حکم داستان های فرعی فیلم را پیدا کرده اند.

در این جا بد نیست که به داستان های صامتی که از ورای هر کدام از این پنجره ها به ما نشان داده می شود؛ نگاهی بیندازیم. در ابتدا دوربین در یک نمای دور سه پنجره را در آن واحد نشان می دهد. از آن جایی که نمای دور باعث می شود که این پنجره ها بسیار کوچک (مانند مونیتورهای کوچکی که در استودیوهای تلویزیونی می بینیم) جلوه کنند، هیچکاک تصمیم می گیرد که

نمای نزدیکی از دو پنجره در آن واحد نشان دهد؛ این کار هنگامی انجام می گیرد که جفریز صندلی چرخدارش را به پنجره ی اتاقش نزدیک می کند یا جفریز رو به جلو خم می شود که بهتر ماجراها را ببیند. وقتی شخصیت ها از اتاقی به اتاق دیگر می روند، دوربین آن ها را از یک پنجره تا پنجره ی بعدی دنبال می کند و به این شکل دست کارگردان باز می ماند تا صحنه را عریض تر نشان دهد. بعدها که (به وسیله ی جفریز) از لنز تله و دوربین چشمی استفاده می شود، سوژه ها به شکل قابل ملاحظه ای بزرگ تر نشان داده می شوند.

به یاد داشته باشیم که هیچکاک ترجیح می دهد به شکلی واقع گرایانه این «داستان های صامت» را به ما نشان دهد، بی آن که آن ها را برجسته سازد. از آن جایی که آدم هایی که پشت این پنجره ها زندگی می کنند؛ دور هستند، ما این واقعیت را می پذیریم که نمی توانیم مکالمه ی آن ها را بشنویم؛ یعنی هیچ صدایی را از درون آپارتمان های روبه رو نمی توانیم بشنویم مگر این که کسی با صدای بلند حرف بزند، مثل پیانوزدن موسیقی دان یا سروصداهایی که در باغ شنیده می شود. با این حال سروصدای شهر را می توانیم بشنویم. مکالمه ی تلفنی جفریز ادامه دارد و او هم زمان روبه رویش را می نگرد و نسبت به هرچه که روبه رویش اتفاق می افتد؛ واکنش نشان می دهد. بعدها در فیلم می بینیم که آن چه او در مورد همسایه ها می گوید اغلب تناسبی با آن چه او دیده، دارند.

در نمای ۲۹ جفریز به فروشنده یعنی توروالد نگاه می کند، برای اولین بار دو پنجره را از نقطه دید جفریز می بینیم. توروالد وارد اتاق خواب می شود، همسر بیمارش در رختخواب است؛ آن ها با هم بحث می کنند و توروالد با بالا انداختن شانه، همسرش را رها می کند.

در نمای بعدی می بینیم که جفریز مکالمه ی تلفنی اش تمام شده و گوشی را سرجایش می گذارد و هنگامی که متوجه ی جروبحثی می شود، که در آپارتمان روبه رو در جریان است؛ مشتاقانه برمی گردد سر همان کار همیشگی اش یعنی نگاه کردن به پنجره های روبه رو. در نمای ۳۱ توروالد بر سر همسرش فریاد می زند، مجله ای را با خشم پرت می کند و به اتاقی دیگر می رود. توجه جفریز کاملاً جلب شده است (در نمای ۳۲). او فهمیده که چیزی جدی در خانواده ی توروالد در حال وقوع است، اما هیچکاک هنوز آماده ی این نیست که این رویداد را دنبال کند؛ او به یک زنگ تفریح نیاز دارد. برای همین است که مسأله ی خارش پای گچ گرفته ی جفریز پیش می آید. او یک چوب بلند را درون گچ پایش فرو می کند و آن را می خاراند، حس رضایتی به او دست می دهد. این میان پرده ی کمیک که ۳۲ ثانیه (در سکوت) طول می کشد، بعد از آخرین فیداوتی که شاهدش بودیم؛ طولانی ترین نمای این سکانس است.

۱۰ نمای بعدی بار دیگر تأکید می کنند که توروالد آدم تندخویی است. جفریز می بیند که او وارد باغ می شود و به گل های رُزش می پردازد، در حالی که آن زن مجسمه ساز که اکنون در صندلی راحتی اش لمیده، سروصدای توروالد را می شنود؛ به سوی پرچین می آید و با حرکت دست و صورت به او می گوید که زمین را نکند. توروالد، عصبی سر او داد می زند و پس از مکالمه ای مختصر به او می گوید که خفه شو؛ او این حرف را آن قدر بلند می گوید که باوجود سروصدای خیابان، گفته ی او شنیده می شود. (این اولین گفته ی یکی از قهرمان های همان فیلم صامتی است که از طریق پنجره های روبه رو می بینیم). زن مجسمه ساز ناراحت و توهین شده، می رود. در طی این ۱۰ نما سه بار جفریز را می بینیم، هر بار ۲ ثانیه یا کم تر. ورود پرستار (تلما ریتر) مشاهده ی پی گیرانه ی او را مختل می کند. این هم یک زنگ تفریح دیگری که قطعاً کمیک خواهد بود، آن هم پس از یک مقدمه ی دیگری که تماشاگر را درگیر کرده است (دقیقه ی هشتم فیلم است). پرستار با آن فلسفه بافی هایش و بی وقفه و یکریز حرف زدن هایش، به حال و هوای کمیک فیلم یاری می رساند.

با ورود پرستار . او یک میزان الحراره در دهان جفریز می گذارد . زندگی در آپارتمان جفریز جنب وجوش، و تحرک بیش تری پیدا می کند. در این جا نیز به تدریج اطلاعات در مورد رابطه ی جفریز و دوستش لیزا ارایه می شوند، بی درنگ پی می بریم که پرستار به شدت موافق ازدواج لیزا و جفریز است. جفریز معتقد است که لیزا دختری است از طبقه ی پولدار که نمی تواند با یک عکاس و گزارشگر زندگی کند. یک الگوی روایی آشکار می شود: اطلاعات تازه ای ارایه می شود که در صحنه های بعدی نیز تکرار می شوند. روابط لیزا و جفریز که فراز و فرود

زیادی دارد، شبیه زندگی آدم هایی است که در خانه های روبه رو زندگی می کنند. این صحنه ۳۸ نما دارد و هفت دقیقه طول می کشد. در این صحنه ۱۷ نمای جداسازی داریم (نماهای منفرد) در حالی که شش نمای ابتدایی این سکانس شامل حرکت دوربین است و به لحاظ میزانسن، نماهای شلوغ و منسجمی هستند. جداسازی شامل بسیاری از دیالوگ های این صحنه است که در نماهای منفرد روی می دهند: پرستار آماده ی ماساژ است. جفریز روی تخت دراز کشیده و مستقیماً رو به دوربین قرار گرفته است. درنماهای منفرد: الف، ب، الف، ب جداسازی ما (الف) صورت جفریز را می بینیم و فقط دست های پرستار را. سر او خارج از کادر است، در (ب) سرپرستار و بازوهای او را می بینیم؛ در حالی که فقط موهای قسمت بالایی سر جفریز را می توان دید. این یک کمپوزیسیون نامعمول است که از نظر استانداردهای سینمای هولیوود تابو به شمار می آیند، با این حال چنین کمپوزیسیونی واقعاً بامزه است و هماهنگ با حال و هوای این صحنه است.

پس از ماساژ پرستار به آشپزخانه می رود تا برای جفریز ساندویچ درست کند، او می گوید: «لیزا همون دختریه که تو می خوای... باهاش عروسی کن». جفریز برمی گردد و کار نیمه تمامش را پی می گیرد یعنی روبه رو را نگاه می کند و می بیند که فروشنده همراه وسایلی که در دست دارد، باغ را ترک می کند؛ و آن زن مجسمه ساز روی صندلی راحتی اش لمیده است، سپس برای ۲ ثانیه دخترک رقصنده دیده می شود که موهایش را شانه می زند و بالاخره ورود عروس و داماد را از ورای پنجره ی کوچک خانه شان می بینیم. به طور منحصر به فردی و پس از دیداری کوتاه از همان صحنه های آشنا و پس از کنشی که شاهدش بودیم (یعنی حضور فروشنده در باغ) اکنون با آن زوج تازه وارد آشنا می شویم. باید اشاره کرد که تغییر مختصر زاویه ی نمای جفریز از نمای نیمه درشت با زاویه ای سربالا به نمای نیمه درشت با زاویه ای روبه رو (در نمای ۷۴) یعنی وقتی او خم می شود تا بهتر ببیند، باعث می شود که حس کنیم ما یعنی بینندگان فیلم این زوج را از نمایی نزدیک تر مشاهده می کنیم، هرچند یک قاب بندی پنجره ی خانه ی آن ها اصلاً تغییر نمی کند. جفریز در طی این صحنه چهار بار دیده می شود و واکنش مناسبی از خود نشان می دهد. درست قبل از آن که کرکره ی پنجره ی عروس و داماد پایین کشیده شود، دوباره پرستار دیده می شود که سینی ساندویچ بازگشته است که با «پنجره فروش» خواندن جفریز او را سرزنش می کند. این صحنه با یک فیداوت به انتها می رسد، که در تقارن با انتهای صحنه های قبلی است.

فیدایتی که انجام می گیرد ما را به بعد از ظهر همان روز می برد، ما هم چنان در بخش ابتدایی فیلم هستیم (تا این جا ۵ و ۱۵ دقیقه گذشته است). در این جا و بی آن که حضور جفریز به ما یاری برساند، حضور پرطول و تفصیل لیزا را مشاهده می کنیم. این حضور شامل دو افشاسازی، تدریجی است که با هم تقارن دارند. در افشاسازی دوم حرکت دوربین بار دیگر تکرار می شود؛ یعنی از روی پنجره ها می گذرد، از استودیوی موسیقی دان شروع می کند؛ سپس به پنجره ی دخترک رقصنده می رسد، هر دوی آن ها لباس پوشیده اند که بروند میهمانی؛ بالای این ساختمان آسمان منهتن در غروب را می بینیم و دوربین همین طور حرکت می کند، کوچه را نشان می دهد سرانجام به پنجره ی جفریز می رسد. او را می بینیم که خواب است. سایه ای بر روی صورتش پدیدار می شود، سپس نمای درشتی از لیزا می بینیم. او نزدیک تر می آید. برش از سایه ی او بر صورتش و بار دیگر به سایه ی او، جفریز بیدار می شود. لیزا جلوتر آمده و نمای بسیار درشتی از صورت او را می بینیم. ناگهان برشی صورت می گیرد (نمای ۸۷) به نیم رخ هر دوی آن ها، آن ها با هم زمزمه می کنند. تکان دهنده ترین و اصیل ترین جنبه ای که در این لحظه به چشم می خورد حضور لیزاست. ابتدا از روبه رو و سپس نیم رخ دونفره. این یک جابه جایی غیرمعمول است، تکان دهنده است و ذهن بیننده را به هم می ریزد؛ اما خوشایند است (با اشاره به دقتی که هیچکاک در مورد پدیده ی نیم رخ انسانی داشت). نحوه ی حضور لیزا ادامه پیدا می کند، پس از چند بذله گویی، جفریز می پرسد «تو کی هستی؟» که باعث می شود لیزا خود را عقب کشیده و از کادر خارج شود. دوربین ناگهان از نیم رخ به نمای روبه رویی تغییر می کند که نقطه دید جفریز است. انرژی که با این حرکت دوربین ایجاد می شود در نمای بعد خود را نشان می دهد: لیزا در یکی از حیرت انگیزترین میزانسن های هیچکاکی، پاسخ جفریز را به واسطه ی نشانه ی قوی ای که دارد

می‌دهد. در تاریکی و در نمایی نیمه‌دور او برمی‌گردد به سوی آباژور بزرگی که آن‌جاست و می‌گوید: «لیزا»؛ سپس دوربین همراه او می‌چرخد و آباژور دیگری را که روی میز است روشن می‌کند و می‌گوید «کارول»، سپس به گوشه‌ی اتاق رفته و سومین آباژور را روشن کرده و بخش سوم نام خود را می‌گوید: «فریمونت». در تمام مدت او مانند یکی از مدل‌های لباس رفتار می‌کند تا این‌جا او را در نمای دور دیده‌ایم. در ادامه ۱۸ نمای جداسازی دیده می‌شوند: جفریز طعنه می‌زند و در میانه‌ی این بخش لیزا از شام سر ساعت نه حرف می‌زند و پیشخدمتی همراه غذا و نوشیدنی وارد می‌شود و جفریز که در ابتدا از این وضع خوشش نیامده می‌پذیرد که این هم بخشی از رفتار لیزاست.

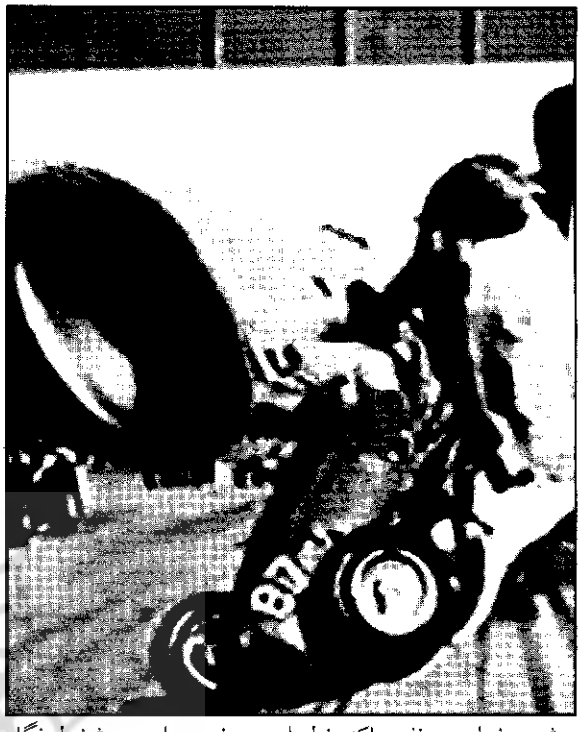
تا شام در آشپزخانه گرم می‌شود، آن‌ها نوشیدنی می‌نوشند؛ لیزا دلش می‌خواهد جفریز کار در مجله را کنار بگذارد، سفر هم نرود و در نیویورک مستقر شود و به او قول بدهد که سراغ عکاسی مد لباس برود. جفریز وقعی به این حرف‌ها نمی‌گذارد و می‌گوید که آیا لیزا می‌تواند او را تصور کند که با ریش سه روز نتراشیده‌ای وارد سالن مد لباس شود. بن بستی ایجاد می‌شود که در صحنه‌ی ماساژ پرستار پی به آن برده‌ایم، این یک نمونه‌ی خاص از راهبرد هیچکاک برای ردیف کردن اطلاعاتی است که در ابتدا به شکل موجز و فشرده ارایه می‌شوند و در ادامه به شکلی دراماتیک طول و تفصیل پیدا می‌کنند. لیزا به آشپزخانه می‌رود تا سری به غذا بزند و جفریز برمی‌گردد طرف پنجره تا بیرون را نگاه کند، شاید برای این‌که از دردسرهایی که برایش ایجاد شده؛ بگریزد.

این بار همسایه‌ی دیگری معرفی می‌شود، آن خانم تنها؛ که در طبقه‌ی همکف زندگی می‌کند و نقش فرعی مهمی در فیلم دارد. ما خواهیم دید که هیچکاک چگونه با مهارت هرچه تمام‌تر از موازی بودن رویدادها استفاده می‌کند تا نکاتی را حذف کند یا به تأخیر بیندازد، نکاتی که به زندگی خصوصی یا زندگی بیرونی قهرمان فیلمش مربوط است.

جفریز ابتدا نگاهی به پنجره‌های خانه‌ی آن مرد فروشنده می‌اندازد و می‌بیند که همسرش در رختخواب است، یک حرکت سریع دوربین به پنجره‌ی خانم تنها انجام می‌شود که در حال درست کردن موهایش است و پشت به جفریز دارد. (۱ ثانیه)، سپس ۱۹ ثانیه شاهد حرکات خانم تنها هستیم؛ دوربین او را دنبال

می‌کند که می‌رود یک بطری نوشیدنی می‌آورد و سپس به اتاق ناهارخوری بازگشته و شمع‌هایی را که روی میز است؛ روشن می‌کند. جفریز با دقت او را نگاه می‌کند. سپس خانم تنها به سوی در خانه‌اش رفته و از یک میهمان خیالی استقبال می‌کند و او را دعوت می‌کند که پشت میز شام بیاید (۲۹ ثانیه). جفریز با علاقه این صحنه را نگاه می‌کند. گاهی لیزا هم دیده می‌شود که دارد میز شام را آماده می‌کند. (۳ ثانیه). جفریز نگاه می‌کند که ببیند لیزا دوروبر او هست یا نه... لیزا بار دیگر به آشپزخانه رفته است. خانم تنها برای میهمان خیالی‌اش نوشیدنی می‌ریزد. (۵ ثانیه). جفریز تبسمی می‌کند. (۳ ثانیه). خانم تنها را دوباره می‌بینیم که لیوان دیگری را پر می‌کند. (۲ ثانیه). جفریز هم لیوان نوشیدنی‌اش را بالا می‌آورد. (۲ ثانیه). خانم تنها لیوان را برمی‌دارد. (۳ ثانیه). جفریز هم ادای احترام می‌کند. (۲ ثانیه). خانم تنها لیوانش را سر می‌کشد.

(۴ ثانیه). جفریز هم چنین می‌کند. (۲ ثانیه). برش نهایی به خانم تنهاست که لیوان را در دست دارد و با نگاهی غمگین به صندلی خالی نگاه می‌کند و سرانجام گریه سر می‌دهد. (۱۹ ثانیه).



برش به نمایی دونفره، اکنون لیزا هم حضور دارد و مشغول نگاه کردن به خانم تنهاست. او و جفریز نسبت به خانم تنها همدلی دارند.

همان‌طور که این صحنه نشان می‌دهد؛ جفریز (با برداشتن لیوان نوشیدنی‌اش) رفتاری محتاطانه از خود نشان می‌دهد. این پیش‌درآمدی است که از سوی هیچکاک تدارک دیده شده تا در آینده به شکل مؤثرتری از آن استفاده شود و رابطه‌ی کسی را که دارد منظری را می‌بیند با آن‌چه که دیده می‌شود، به تصویر بکشد.

این سؤال مطرح است که این داستان فرعی با آن‌که جذاب هم هست، چرا باید در فیلم این همه مورد توجه واقع شود. پاسخ ابتدایی که به ذهن می‌رسد این است که محتوای احساس این داستان فرعی جذاب است. البته چند عنصر سینمایی نیز در این داستان فرعی به‌کار گرفته شده است. خانم تنها از این اتاق به آن اتاق می‌رود و دوربین با حرکتی افقی او را دنبال می‌کند و او را از ورای پنجره‌های خانه‌اش نشان می‌دهد، با این کار توجه بیننده از این مسأله پرت می‌شود که زوایای دوربین فاقد تنوع‌اند. نکته‌ی دیگر برش‌های ریتمیک به نمای درشت چهره‌ی جفریز است.

نکته‌ی آخر و مهم این داستان فرعی در فیلم این است که بیننده‌ی فیلم می‌آموزد که میان تصاویری که می‌بیند (یعنی جفریز) می‌بیند و تصاویری که خود او سوژه‌ی اصلی است تمایزی قایل شود و این فاصله را در فیلم، در نظر داشته باشد در این لحظه دو بیننده داریم؛ لیزا هم به جفریز ملحق شده است.

این نکته حایز اهمیت است که داستان فرعی آن خانم تنها در میانه‌ی یک بحران جدی که میان قهرمانان فیلم در جریان است، به نمایش درمی‌آید. در جزییات نماهای بعدی (یعنی نمای ۱۳۴ تا ۱۵۷) خواهیم دید که دو بحران مهم در جریان است که به شکلی طنزآمیز درهم گره خورده‌اند. یکی میان جفریز و لیزا و دیگری میان جفریز و خانه‌ی مرد فروشنده و همسر بیمار و علیلش. ما می‌دانیم که این بحران دوم درام اصلی فیلم را تشکیل می‌دهد. در این میان نگاهی به پنجره‌ی عروس و داماد انداخته می‌شود و نگاهی طولانی‌تر به پنجره‌ی دخترک رقصنده که در خانه‌اش میهمانی برپا کرده است (این صحنه زنگ تفریحی است، پس از تلخی حضور آن خانم تنها)؛ سپس نگاهی هم به استودیوی موسیقی‌دان می‌اندازیم و می‌شنویم که در حال نواختن آهنگ جدیدش است. در حرکتی مدور، دوربین ما را به لیزا و جفریز برمی‌گرداند که نشسته‌اند شام بخورند. جفریز طبق معمول حرکتی می‌کند که نشان دهد، شام عالی است.

پیش بردن چندین داستان فرعی حول محور وجود بحران در میان آدم‌های این مجتمع اکنون به الگوی فیلم بدل شده است. راهبرد هیچکاک در این میان دقیق و حسابگرانه است. این موقعیت انتقادبرانگیز به تضاد آشکار فروشنده و همسرش منتهی می‌شود و شکل پیچیده‌ای به خود می‌گیرد. این صحنه، صحنه‌ای مهم است به این دلیل که این آخرین باری است که همسر مرد فروشنده را می‌بینیم. قاب‌بندی در این میان بسیار اهمیت دارد و خلاقانه است. توروالد (در نمای ۱۴۳) به همسرش شام می‌دهد، او را تنها در یک پنجره می‌بینیم. (در اتاق خواب)، پس از نماهای جفریز که مشغول نگاه کردن است به (نمای ۱۴۷) می‌رسیم که دو پنجره را هم‌زمان نشان می‌دهد. در سمت چپ اتاق نشیمنی را داریم که توروالد در حال گرفتن شماره‌ی تلفن است و گاهی به اتاق مجاور نگاهی می‌اندازد. با اطمینان از این‌که همسرش در آرامش مشغول صرف شام است، او برای خودش نوشیدنی

می ریزد و می نشیند تا به مکالمه ی تلفنی اش بپردازد. در پنجره ی راست و هم‌زمان همسر او را می بینیم که به آرامی سینی غذا را کناری می گذارد، از تخت پایین آمده و پاورچین پاورچین به سوی اتاقی می رود که شوهرش در آن است. این یک تغییر چشم گیر در قاب بندی است، چون بیننده هم‌زمان دو کنش را بر روی دو «پرده ی کوچک» (پنجره هایی که یک دیوار آن ها را از هم جدا کرده است) مشاهده می کند. چنین تشابهی را در انتهای فیلم داریم که دو کنش موازی در جریان است؛ جایی که پلیس ها وارد راهرو می شوند و در قاب دیگر پنجره شاهد کشمکش لیزا و توروالد هستیم.

در این لحظه و درنمای بعد (نمای ۱۴۸) جفریز را می بینیم که نسبت به این اتفاق واکنش نشان می دهد، او به جلو خم می شود؛ گویی می خواهد مکالمه ی توروالد را بشنود، در این جا قاب بندی دیگری نشان داده می شود؛ نمای نزدیک تری از پنجره ی اتاقی که توروالد در آن است و خانم توروالد به شوهرش نزدیک می شود. دوربین او را دنبال می کند. دست های او را می بینیم که به سوی شوهرش نشانه رفته است. مرد متوجه ی حضور همسرش می شود، گوشی را گذاشته و به سوی او می رود. زن با لحنی عصبی می خندد. به شکلی صامت شاهد دعوای آن ها هستیم، اکنون بخش اعظم اندام آن ها پشت دیواری پنهان است که میان دو پنجره قرار گرفته است. هر دوی آن ها وارد اتاق خواب شده و دوربین با حرکت افقی آن ها را دنبال می کند. مرد سر زنش داد می کشد و سرانجام از نحوه ی رفتارش معلوم است که به زنش می گوید که به درک برود؛ و سپس از اتاق خارج می شود.

نوآوری بعدی هیچکاک اگرچه مختصر است، ولی قابل توجه است و نشان از غنای کار او در عرصه ی تمهیدهای بصری دارد. این نوآوری نشان دادن توروالد در شیشه ی پنجره است. این تمهید در بخش های انتهای فیلم به شکلی دراماتیک و قوی به کار گرفته می شود.

سپس جفریز متفکرانه در فکر چیزی است که دیده، نگاهش را به پنجره ی استودیوی موسیقی دان تغییر می دهد (نمای ۱۵۱)؛ موسیقی دان مشغول نواختن قطعه‌ای است و دوستش که همان هیچکاک است، نزد او دیده می شود. هیچکاک را در یکی از همان حضورهای همیشگی اش در فیلم های خود؛ می بینیم. این کنش در انتهای داستان فرعی توروالد (که در ابتدای آن داستان فرعی عروس و داماد را داشتیم) به وقوع می پیوندند. یعنی سنگینی آن اتفاق را تحت‌الشعاع قرار می دهند.

ما به ماجرای لیزا و جفریز باز می گردیم. در این جا و باردیگر شاهد یک شکل بندی سینمایی هستیم که شبیه همانی است که در بخش قبلی حرف هایشان و پیش از شام شاهد آن بوده‌ایم: هیچکاک بار دیگر از قاعده ی اوج گیری استفاده می کند و این کار را با رگبار ۱۹ نمای از روی شانه (از لیزا به جفریز و برعکس انجام می دهد، در ادامه با استفاده از ۱۶ نمای جداسازی (منفرد) بالا گرفتن بحث میان این دو را نشان می دهد. نماهای از روی شانه (نماهای ۱۵۸ تا ۱۷۶) به گونه‌ای پرداخت شده‌اند که بار دیگر طرح کلی کار هیچکاک را نشان می دهند: جفریز سه رخ است و لیزا به لبه ی پنجره تکیه داده است. این نوع قاب بندی «در واپسین نمای فیلم هم تکرار می شود که همراه با حرکت دوربین است، این یک تقارن چشم گیر از ارائه ی دو موقعیت متفاوت است؛ در یکی شاهد حضور تنش میان جفریز و لیزا هستیم و در دیگری می بینیم که میان آن ها تفاهم ایجاد شده است. اگر تقارن هایی را که هیچکاک در این فیلم به کار گرفته در نظر بگیریم به این نکته ی تحسین برانگیز می رسیم که او به این معادله ی سن آگوستینی وفادار بوده است که هنری که تقارن نداشته باشد، اصلاً وجود ندارد.

بعد از این نماهای از روی شانه بحران میان قهرمانان فیلم به اوج خود می رسد. لیزا بلند شده و می رود، وسایلش را جمع می کند تا برود. دیالوگ میان آن ها طوفانی است. سرانجام هنگامی که او پشت در است جفریز کمی کوتاه می آید و من و من کنان می گوید: «کی می تونم دوباره ببینمت؟» (نمای ۱۹۱). لیزا: «خیلی طولانی نخواهد بود...» سپس پس از مکثی می گوید «تا قبل از فردا نه..» او می رود. جداسازی میان این دوهیچ گاه به انتها نمی رسد، چون در این صحنه ما آن دو را در یک نمای واحد نمی بینیم. جفریز تنها می ماند و او را در نمای نسبتاً طولانی می بینیم. (۲۱ ثانیه).

او بار دیگر برمی گردد طرف پنجره تا بیرون را نگاه کند. دوربین بر روی آپارتمان های روبه‌رو حرکت می کند، ناگهان صدای جیغی در حیاط شنیده می شود و دوربین با حرکت

سریعی به سمت چپ حرکت می‌کند (نمای ۱۹۵). جفریز نسبت به این صدا واکنش نشان می‌دهد. بار دیگر یک فیداوت ناگهانی این صحنه‌ی کوتاه را قطع می‌کند، فیداین بعدی نشان می‌دهد که مدت کوتاهی گذشته است و ما هنوز در همان شب هستیم. باید به تغییر مهمی که در ریتم ایجاد می‌شود، دقت کنیم: چهار صحنه‌ی بعدی کوتاه‌اند و فیدهایی که انجام می‌گیرد، گذشت مدت زمان کوتاهی را نشان می‌دهند.

جفریز را می‌بینیم که در صندلی چرخدارش به خواب رفته است (نمای ۱۹۷). باران شروع شده است. جفریز به آرامی از خواب بیدار می‌شود و می‌بیند که آن زن و شوهری که در بالکن خوابیده‌اند، با سروصدا رختخوابشان را جمع کرده و به داخل خانه می‌روند؛ جفریز تبسمی می‌کند. این صحنه که مفرح و صامت است در تضاد با صحنه‌ی قبلی قرار می‌گیرد که جفریز و لیزا به تندی با هم حرف می‌زدند. آن زوج رختخوابشان را از پنجره‌ای کوچک به داخل می‌اندازند. جفریز از درون پنجره‌ی کوچکی که ورودی خانه‌ی توروالد را نشان می‌دهد، او را می‌بیند که بارانی پوشیده؛ در را قفل کرده و می‌رود. توجه جفریز به این مسأله جلب می‌شود. او به کوچه نگاه می‌کند. فروشنده را چمدان در دست می‌بیند که عرض خیابان را طی می‌کند. جفریز (در نمای ۲۰۸) که دقیق شده نگاهی به ساعتش می‌اندازد. ساعت یک و نیم بعد از نیمه شب است. فیداوت. سپس فیداین به همان ساعت جفریز که دو و سی و پنج نیمه شب را نشان می‌دهد. فروشنده را می‌بینیم که به خانه بازمی‌گردد و همان چمدان را در دست دارد، اما ظاهراً سبک‌تر شده است (تلنگری زده می‌شود) جفریز از آن‌چه دیده به فکر فرو رفته است. سپس یک زنگ تفریح زده می‌شود: توجه جفریز به چراغ روشن استودیوی موسیقی‌دان جلب می‌شود و او را می‌بیند که نامتعادل است و سعی دارد پیانو بنوازد. او نت‌هایش را پرت می‌کند. جفریز گیج و سردرگم دوباره می‌خوابد، اما می‌بیند که فروشنده دوباره از خانه خارج می‌شود. (تلنگری دیگر) و همان چمدان را که سنگین به نظر می‌رسد در دست دارد، او عرض خیابان را طی می‌کند؛ پریشان است. فید اوت.

بار دیگر حذف مختصری صورت می‌گیرد. هم‌چنان در شب هستیم. جفریز خوابیده، از خواب بیدار شده و روبه‌رو را نگاه می‌کند. پنجره‌های خانه‌ی فروشنده تاریک‌اند، پرده‌ها کشیده شده‌اند؛ کسی در راهرو نیست. جفریز یک نوشیدنی می‌نوشد. (نمای۲۲۵). کوچه را نگاه می‌کند، فقط ماشین‌ها را می‌بیند که در حال عبورند؛ او به بالا و پنجره‌ی دخترک رقصنده نگاه می‌کند (زنگ تفریح). او هم تازه رسیده است، ظاهراً از یک میهمانی برگشته است. او مانع ورود همراهش به خانه می‌شود. جفریز برمی‌گردد و به کوچه نگاه می‌کند و می‌بیند که فروشنده با چمدان خالی برگشته است. دوربین حرکت افقی می‌کند گویی که جفریز جهت نگاهش را تغییر داده است و از پنجره‌ی اتاق دخترک رقصنده به راهرو می‌رسد: جفریز خوابش می‌آید و به سختی چشم‌هایش را باز نگه می‌دارد، او فروشنده را می‌بیند که در خانه را باز کرده است. پنجره‌ی اتاق دخترک رقصنده تاریک می‌شود و پنجره‌ی آپارتمان فروشنده نیز هم‌چنان تاریک است. (نمای ۲۳۲). فیداوت.

فیداین به همان شب و اندکی بعد. جفریز در نمایی درشت به خواب رفته، سپس دوربین از روی صورت او به طرف پنجره‌ی آپارتمان فروشنده می‌رود (نمای ابژکتیو و حساس). در راهروی آپارتمان او ما می‌بینیم که توروالد همراه زنی میانه‌سال که لباس سیاهی بر تن کرده از آپارتمان خارج می‌شوند. دوربین حرکتی افقی کرده و به پنجره‌ی جفریز می‌رسد که او هم‌چنان خواب است، این نما (نمای ۲۳۳) ۲۷ ثانیه طول می‌کشد و آخرین و کوتاه‌ترین صحنه از همان چهار صحنه‌ای است که از آن‌ها نام بردیم، صحنه‌هایی که با فید به اتمام می‌رسند. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد این صحنه‌ای است که خواب باعث شده تا جفریز به اشتباه بیفتد و حرفش را باور نکنند، چون اگر او بیدار بود احتمالاً می‌توانست ببیند که آن زن خانم توروالد نیست. آشکار است که تغییر ریتم به گونه‌ای طراحی شده تا با وقوع رویدادها همخوانی داشته باشد. سوءظن قتل همانند یک اثر پلیسی، به زودی خود را نشان می‌دهد. فیداین بعدی، یک فیداین عادی است که گذشت طبیعی زمان را نشان می‌دهد. اکنون فردای آن شب است. ما شاهد نماهای عینی و ابژکتیو هستیم، بی‌آن‌که بیننده‌ای در کار باشد. یک نمای دور و خارجی (نمای ۲۳۴) از حیاط که همان زن مجسمه‌ساز مشغول تمام کردن یکی از کارهای خود است، مردی یک قالب یخ حمل می‌کند؛ چند کلمه‌ای با زن

مجسمه‌ساز حرف می‌زند. دوربین رو به بالا حرکت کرده و پنجره‌ی دخترک رقصنده را نشان می‌دهد. او طبق معمول مشغول تمرین است. دوربین به حرکتش ادامه می‌دهد و عضو تازه‌ای از این مجموعه را نشان می‌دهد، سگی درون یک سبد پایین داده می‌شود تا وارد باغ شود. سپس به شکلی غیرمنتظره دوربین به سمت چپ حرکت سریعی انجام می‌دهد و با وارد شدن به درون اتاق جفریز حرکتش به اتمام می‌رسد. پرستار مشغول ماساژ جفریز است.

جفریز در مورد رفت‌وآمدهای فروشنده با پرستار صحبت می‌کند. به یک معنا موقعیت بیننده‌ی فیلم اکنون محکم‌تر از قبل است، چون ما چیزی می‌دانیم (در مورد آن خانم سیاهپوش که همراه توروالد بود) که بیننده‌ی ما (یعنی جفریز) از آن بی‌خبر است. این صحنه عناصر کمیکی در خود دارد که در حکم همان زنگ تفریح است که بیش‌تر به یمن وجود پرستار امکان‌پذیر شده است. این صحنه ۱ دقیقه و ۴۷ ثانیه طول می‌کشد، بی آن که برشی در آن انجام بگیرد. پس از ماساژ، جفریز و پرستار روبه‌رو را نگاه می‌کنند و به این ترتیب عینیت نماها به پایان می‌رسد. فروشنده را در پنجره‌ی اتاقش می‌بینید که پایین را نگاه می‌کند. از نظر جفریز این مرد مانند «کسی است که می‌ترسد نکند او را ببینند». او و پرستار با دقت فروشنده را می‌نگرند. معلوم می‌شود که توروالد همان سگ کوچکی را نگاه می‌کند که بوته‌های رُز را بو می‌کشد صاحب سگ، او را صدا می‌زند. سگ می‌دود و وارد سبد می‌شود. آقای توروالد اکنون مشغول پاک کردن همان چمدان است. جفریز از پرستار که در حال ترک کردن آن جاست، می‌خواهد که دوربین چشمی‌اش را برایش بیاورد. جفریز با دوربین چشمی بیرون را نگاه می‌کند، دوربین رو به جلو حرکت کرده و انعکاس پنجره‌های روبه‌رو را در دوربین چشمی جفریز نشان می‌دهد. سرانجام نماهای نزدیک‌تری از توروالد را می‌بینیم که دارد چمدانش را تمیز می‌کند (همان چمدانی که شب قبل در دستش بود). جفریز صندلی چرخدارش را عقب می‌کشد و می‌ترسد که دیده شود. او نیاز دارد که تصویر واضح‌تری ببیند برای همین دوربین عکاسی و لنزهای تله‌فتوی خود را می‌آورد. او در سکوت لنز را به دوربین وصل می‌کند، این نما ۱ دقیقه و ۵ ثانیه طول می‌کشد. این یکی از همان به تأخیرانداختن‌های یک کنش است، کنشی که قرار است صورت بگیرد؛ این نما یک زنگ تفریح کامل است پیش از آن که تلنگری زده شود یا ماشه‌ای کشیده شود. پس اولین چیزی که با استفاده از این لنز قوی می‌بینند، توروالد است که در آشپزخانه ایستاده و در حال قراردادن اره‌ی باریک و یک چاقوی بزرگ در روزنامه‌ای است، سپس این بسته را به اتاق دیگر می‌برد. چندین بار می‌بینیم که جفریز دوربین خود را پایین آورده و روی زانو می‌گذارد و چند بار هم به نماهای نزدیک‌تری از توروالد می‌رسیم که عینکش را پاک می‌کند و روی مبلی لم می‌دهد. جمله‌ی معروف مارشال مک لوهان این است که «رسانه همان پیام است»: این لنز به لحاظ تکنیکی باعث روان‌تر شدن زبان سینمایی فیلم می‌شود یعنی به این داستان صامتی که در چهارچوب پنجره‌ها شاهد آن هستیم، نماهای درشت را می‌افزاید. آخرین نما در این صحنه و قبل از فیداوت، نمای درشتی از جفریز است که عمیقاً به فکر فرو رفته است یعنی ایده‌ای که در ذهنش جرقه‌ای زده است. به لحاظ تصویری این اولین باری است که سوءظن به یک قاتل، در فیلم نشان داده

می‌شود.

همین طور که با یک فیداین به صحنه‌ای خارجی آمدیم؛ فیدی که این جا انجام می‌گیرد به نمایی عینی منتهی می‌شود بی آن‌که بیننده‌ای (جفریز) در کار باشد. دوربین میزان الحراره را نشان می‌دهد که روی درجه‌ی ۸۲ است. دوربین به سوی پنجره‌ی استودیوی موسیقی‌دان حرکت می‌کند، سپس به همان زن و شوهری می‌رسیم که در بالکن می‌خوابند؛ سپس به صاحب آن سگ می‌رسیم و دوربین پایین آمده، سگ را نشان می‌دهد که به درون سبد می‌پرد. دوربین از پنجره‌ی دخترک رقصنده می‌گذرد و آن زن مجسمه‌ساز را نشان می‌دهد و با جهشی ناگهانی و به شکلی غیرمنتظره وارد اتاق جفریز می‌شود.

نمای بعدی (نمای ۲۵۹) نمایی نزدیک‌تر از لیزا و جفریز است که زاویه‌ای سرپایین دارد، جفریز در مورد جزییات کارهایی که فروشنده انجام داده؛ برای لیزا توضیح می‌دهد. این معمای جنایی به‌شدت ذهن جفریز را به خود مشغول کرده است. این کار باعث اضطراب لیزا می‌شود. جفریز می‌گوید: «حتماً اتفاقی افتاده... نظر تو چیه؟» لیزا: «می‌گوید حتماً اتفاقی افتاده!» (این نمایی است تقریباً طولانی که ۳۱ ثانیه طول می‌کشد). لیزا نگران است، روی دسته‌ی مبل می‌نشیند و سیگار می‌کشد. ۱۳ نمای جداسازی در ادامه دیده می‌شود. جفریز هم‌چنان در مورد فروشنده حرف می‌زند، او به بیرون نگاه می‌کند. نمایی از دخترک رقصنده در حال مطالعه دیده می‌شود. جفریز به لیزا «چطور می‌شه که بدن یه نفرو قطعه قطعه کرد؟» لیزا می‌گوید: «خب، من دارم احترام تورو نگه می‌دارم، اما انگار می‌خوای منو بترسونی.» جفریز حواسش به او نیست. او هم‌چنان بیرون را نگاه می‌کند، لیزا هم همین کار را می‌کند. آن‌ها توروالد را می‌بینند که وارد آپارتمانش می‌شود و طناب کلفتی در دست دارد. او به اتاق خواب می‌رود، جفریز دوربین چشمی‌اش را برمی‌دارد. نمای ضدنور فروشنده را می‌بینیم که از اتاقی به اتاق دیگر می‌رود. نمای ۲۷۷ جداسازی را به اتمام می‌رساند. لیزا برمی‌گردد طرف جفریز و صندلی چرخدار او را از سوی پنجره به طرف خودش می‌کشاند و به زور دوربین را از دست او می‌گیرد: «کاری که تو داری می‌کنی، مریضیه!». جفریز با حرف زدن در مورد بلایی که بر سر زن فروشنده آمده، از کار خودش دفاع می‌کند.

این گفت‌وگو ۴۳ ثانیه طول می‌کشد. نمای بعدی هم در همین حد طول می‌کشد (۴۶ ثانیه)، که این خود یک نوع ریتم‌سازی است. لیزا و جفریز رو به سوی هم هستند و نیم‌رخ آن‌ها دیده می‌شود. او سعی دارد برای جفریز توضیح دهد که چه بسا همین الان زن آن مرد به راحتی در رختخوابش خوابیده باشد. او نمی‌خواهد جفریز دوباره بیرون را نگاه کند «اون‌جا چیزی برای دیدن وجود نداره». لیزا که به زانویش تکیه کرده سعی دارد به جفریز بقبولاند که فرضیه‌ی او غیرمسؤولانه است. این صحنه فقط در ۶ نما روی می‌دهد و یک دقیقه طول می‌کشد.

در نمای ۲۸۴ هر دو متوجه‌ی اتفاقی شده‌اند که روبه‌رویشان روی می‌دهد. لیزا از جایش بلند می‌شود (دوربین او را دنبال می‌کند) جفریز به پنجره نزدیک‌تر می‌شود، دوربین چشمی‌اش را برمی‌دارد؛ لیزا وارد کادر می‌شود، سکوت... آن‌ها روبه‌رو را نگاه می‌کنند؛ ما هم‌چنان نمی‌دانیم که آن‌ها چه دیده‌اند. یک صندوق بزرگ به شکل سر بالای کف اتاق دیده می‌شود و همان طناب کلفت دور آن پیچیده شده است. توروالد پیشانی‌اش را از

عرق پاک می کند. کمی بیش تر از ۸ ثانیه نگاه کردن آن هاست و ۶ ثانیه هم دیدن آن صندوق باعث می شود که لیزا بپذیرد، اتفاقی افتاده است؛ برای همین دوربین به سوی چهره‌ی او حرکت می کند. در نمای درشت و زاویه‌ی سر بالایی که از او می بینیم، چهره‌ی دگرگون شده‌ی او را می بینیم که زمزمه وار می گوید: «بیا از اول شروع کنیم جف... ... هر چی رو دیدی بهم بگو... و این که یعنی چه» . (۱۲ ثانیه). فیداوت.

ناگهانی بودن این فیداوت به خوبی نشان می دهد که لیزا جاخورده است. بینندگان ما (جفریز و لیزا) مجبورند که آن چه را دیده‌اند، در ذهن تکمیل کنند و راجع به آن حرف بزنند؛ به این معنی که ممکن است درون آن صندوق جسد خانم توروالد قرار داشته باشد.

دو صحنه‌ی بعدی (شامل نماهای ۲۸۷ تا ۲۹۰) به همان نسبت تند و تیزند. پس از فیداین ما نمای درشت دستی را بر روی گوشی تلفن می بینیم (۳ ثانیه) سپس نمای درشتی از صورت جفریز که منتظر است (۳ ثانیه) به دنبال آن نمایی از سه پنجره‌ی آپارتمان مرد فروشنده را در تاریکی می‌بینیم (فقط جرقه‌ای دیده می شود). (۲ ثانیه). بالاخره تلفن زنگ می زند، نمای درشت جفریز را می بینیم که به تلفن پاسخ می دهد. صدای لیزا را از آن سوی خط می شنویم. او به جفریز می گوید که نام فروشنده لارس توروالد است و نشانی کامل او را هم می دهد. جفریز سر حال می آید و به او می گوید که به خانه برود و کمی استراحت کند. بازگشت به همان سه پنجره. در تاریکی، نور سیگاری روشن در ناهارخوری به چشم می خورد. (۶ ثانیه). فیداوت.

یکسری اتفاقات سریع در فیلم به شکل فشرده‌ای نشان داده می شوند واین کار از طریق حذف برخی رویدادها (این مسأله که لیزا برود و اسم و نشانی فروشنده را پیدا کند) انجام می شود. می بینیم که چگونه زبان سینما می تواند واقع گرایی و حتی منطق ارسطویی (یا همان علت و معلول) را تسریع کند و سرعت ببخشد. هیچکاک این راهبرد را با موفقیت در فیلم **بدنام** (۱۹۴۶) به کار برد و از آن هنگام به بعد در بسیاری از آثارش به کار گرفت. باید در این جا به این نکته اشاره کنم که استفاده از چنین راهبردی بستگی به توانایی فیلم ساز دارد، یعنی او باید بتواند در نقطه‌ای صحیح دست به این کار بزند.

صحنه‌ی بعدی با یک فیداین آغاز می شود و این بار پس از حذف مدتی طولانی تر: امروز روز دیگری است و صبح شده است. این صحنه یک زنگ تفریح است، آن هم پس از آن همه شوکی که به تماشاگر وارد شده علاوه بر این، صحنه‌ای طولانی است. (۱ دقیقه و ۱۰ ثانیه) و بدون برش. پرستار در حال آماده کردن صبحانه است. جفریز پای تلفن است و مشغول صحبت کردن می شود با دوستش که کارآگاه است، و از او می خواهد که در تحقیقاتش به او کمک کند. پرستار طبق معمول حال و هوایی کمیک به فضا می افزاید. او در مورد قتل زن و تکه تکه کردنش و آن صندوق حرف می زند و هم‌زمان جفریز سعی دارد صبحانه‌اش را بخورد. ارتباطی که میان این صحنه و فضای روبه‌رو در جریان است، به دست فراموشی سپرده نمی شود. جفریز دخترک رقصنده را می بیند. کرکره‌ی پنجره‌ی عروس وداماد هم بالاست، داماد آمده هواخوری کند و صدای عروس خانم را می شنویم که از او می خواهد به درون اتاق بازگردد. جفریز سرگرم شده، اما هم‌چنان باید حواسش به توروالد هم باشد. پرستار از جفریز می خواهد که بیرون را نگاه کند، دو مأمور حمل و نقل به در آپارتمان توروالد آمده‌اند تا آن صندوق را با خود ببرند. جفریز پرستار را بیرون می فرستد تا نام و نشانی شرکت حمل و نقل را پیدا کند. جفریز دوباره به وجد می آید، با دوربین چشمی‌اش بیرون را نگاه می کند؛ کامیون شرکت حمل و نقل رفته است. توروالد روی مبلی نشسته و در حال شماره گیری است. جفریز کوچه را نگاه می کند. پرستار وارد حوزه‌ی دید او می شود و با اشاره‌ی سر و دست می گوید که کامیون را گم کرده است. پیداست که جفریز دلخور شده است. فیداوت. بار دیگر حذفی مختصر صورت می گیرد. فیداین به همان روز که مدتی گذشته است. نمای ۳۱۳ اولین نمای دور اتاق جفریز است که از پشت دیده می شود یعنی از همان جایی که در اتاق قرار گرفته است، در این نما پنجره‌های روبه رو هم دیده می شوند. ما دو نفر را تقریباً به شکل ضدنور می بینیم که پشت به دوربین دارند و بیرون را نگاه می کنند. یکی جفریز است که روی صندلی چرخدارش نشسته که ما به زودی این را می فهمیم، نفر دیگر که ایستاده؛ همان دوست اوست که کارآگاه است. این نمای دورنمای مهمی است، چون دیوار چهارم (در فیلم) را به ما نشان می دهد.

ما دیوار چهارم واقعی را در انتهای فیلم می‌بینیم.

نمایی معکوس (ناگهان خط فرضی شکسته می شود) از روبه‌رو به ما کارآگاه (وندل کوری) را نشان می‌دهد. از همان ابتدا او نقش وکیل مدافع شیطان را ایفا می‌کند و نسبت به کشفیات جفریز بدبین است، او الان در حال جر و بحث کردن است و تقریباً در انتهای فیلم به این نتیجه می‌رسد که اصلاً قتلی اتفاق نیفتاده است. در این لحظه قول همکاری می‌دهد. این صحنه مانند بسیاری از صحنه‌های گفت‌وگو پرداخت شده است. چند نمای از روی شانه و چندین نمای از روی شانه و چندین نمای منفرد را به یاد داشته باشیم که هیچکاک هیچ گاه از شیوه‌ی کلاسیک نمای اصلی استفاده نمی‌کند. یعنی ابتدا نمای اصلی master shot بیاید و سپس چند تایی نمای درشت و در انتها بار دیگر همان نمای (اصلی) جفریز مثل همیشه در نما ثابت است، در حالی که کارآگاه در اتاق می‌گردد و همین باعث می‌شود که نماهای منفردی از او و جفریز ببینیم؛ نماهایی که به لحاظ تکنیکی پیچیده‌اند و جذابیت دراماتیک بیش‌تری دارند. هیچکاک در استفاده از چنین تکنیکی متخصص است و این نوع طراحی نماها را در آثار بعدی‌اش هم‌چون **جنون** و **توطئه‌ی خانوادگی** به کار برده است.

پس از آن که کارآگاه آپارتمان جفریز را ترک می‌کند، توروالد را در حیاط می‌بینیم؛ او سگ کوچولوی همسایه را از آن جا دور می‌کند، سگ کوچولو مشغول بو کشیدن بوته‌ی رزها بوده است. جفریز سپس رفتن کارآگاه از کوچه را نگاه می‌کند. فیداوت.

بار دیگر حذف مختصری صورت می‌گیرد، هم‌چنان در همان روز هستیم و مدتی گذشته است. جفریز و کارآگاه را در حال نوشیدن می‌بینیم. کارآگاه تا این جا مدرکی پیدا نکرده که نشان دهد جنایتی اتفاق افتاده است. دیالوگ او و جفریز صریح و تند است. (نماهای ۳۳۴ تا ۳۶۴ را ببینید). جفریز با شور و هیجان از خودش دفاع می‌کند. کارآگاه خونسرد و حرفه‌ای برخورد می‌کند. هر دو نگاهی به پنجره‌ی دخترک رقصنده می‌اندازند. کارآگاه تبسمی می‌کند. جفریز ادامه می‌دهد. ۳۸ نمای منفرد به دنبال هم می‌آیند (که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد). نتیجه‌ی بحث این است که مدرکی وجود ندارد. جفریز خواهش می‌کند که آپارتمان فروشنده را بگردند. «حتماً مدرک خوبی اون جا پیدا می‌شه». کارآگاه بحثی در باب قانون و قاضی و دادگاه و نیاز به اجاره‌ی ورود به خانه‌ی دیگران، ارایه می‌دهد؛ او می‌گوید که دربان و بعضی همسایه‌ها دیده‌اند که توروالد همراه همسرش از خانه خارج شده است. جفریز ناگهان می‌گوید: «کامیون‌رو پیدا کن». کارآگاه در حال رفتن می‌گوید که «بیش‌تر تحقیق می‌کند». پشت در چیزی به ذهنش می‌رسد. با لحنی طنزآمیز می‌گوید: «در صندوق پستی توروالد یک کارت‌پستال پیدا کرده است». او آن را می‌خواند: «رسیدم. خیالت راحت باشه آنا». «چیز دیگه‌ای هم می‌خوای؟». جفریز پاسخ می‌دهد: «نه، من به یک کارآگاه نیاز دارم». جفریز تنهاست. فضایی طنزآمیز ایجاد می‌شود. پای او که در گچ است، دوباره خارش می‌گیرد. او با همان چوب مخصوص پایش را می‌خاراند. فیداوت. در صحنه‌هایی که کارآگاه در آن‌ها حضور دارد، ضرباهنگ فیلم کند می‌شود که در تضاد با شروع سریع سکانس‌های دیگر است. فیداین بعدی ما را به بعدازظهر همان روز برمی‌گرداند یعنی به همان «داستان کارآگاه». حذفی که انجام شده، مختصر است و این صحنه برخلاف چهارصحنه‌ی قبلی طولانی است؛ تقریباً ۲۲ دقیقه طول می‌کشد. در این صحنه دیالوگ فراوان است، اما ارتباط با بیرون از اتاق هم‌چنان حفظ می‌شود. کل این صحنه با فصل جدیدی از داستان فرعی همان خانم تنها در یک گروه قرار می‌گیرد. در این میان آن سگ کوچولو را هم خواهیم دید، همین‌طور آن دخترک رقصنده، موسیقی‌دان و عروس و داماد را. البته هدف اصلی یعنی توروالد هم در این صحنه حضور دارد. در این صحنه کمی هم به حل مسأله‌ی قتل نزدیک می‌شویم. کارآگاه دایماً تکرار می‌کند که هیچ مدرکی در دست نیست. در آپارتمان‌های روبه‌رو، شاهد نومیدی خانم تنها هستیم که بالاخره اشک او را درمی‌آورد. جفریز و لیزا با هم، همداستان شده‌اند، هر دو یک هدف مشترک دارند که دنبال کنند. موسیقی‌دان آهنگ تازه‌اش را ساخته است و به همین مناسبت میهمانی ترتیب داده است. دخترک هم‌چنان در حال تمرین است، عروس و داماد هم‌چنان پشت کرکره‌ی کشیده‌ی پنجره از نظر پنهان‌اند و آقای توروالد مایل است که هم‌چنان اسرارآمیز جلوه کند.

به لحاظ فرم، این صحنه با یک افشای تدریجی آغاز می‌شود: نمای درشتی از یک دست که ساندویچی برمی‌دارد. دوربین دست را دنبال می‌کند تا به چهره‌ی جفریز می‌رسد که در حال

خوردن است و البته بیرون را هم نگاه می کند. او همان سگ کوچولو را می بیند که سوار بر سبد است و پایین فرستاده شده است، دوربین به طرف پنجره‌ی همان خانم تنها حرکت می کند. (این اولین پرانتز در این صحنه است). او در حال مرتب کردن خودش است، به لطف وجود لنز تله‌فتو ما نمای تازه‌ای از او را می بینیم که بسیار هم به آن نیاز داریم؛ چون این گونه صمیمی تر است. او کلاه کوچکش را بر سر می گذارد و به طرف در خروجی حرکت می کند. دوربین او را که هیجان زده است، دنبال می کند. این نمای نزدیک تر از او باعث می شود تا ما از آن قاب بندی همیشگی پنجره ها فاصله بگیریم و این صحنه را مانند فیلمی صامت کنیم. نمای بالا (نمای ۳۷۷) ۴۴ ثانیه طول می کشد، بی آن که برشی شده باشد. سپس به نمای جفریز بازمی گردیم که با لنز تله فتوی خود مشغول تماشاست. او اکنون خانم تنها را در کوچه می بیند که وارد خیابان شده و هم چنان در نقطه دید جفریز است. او به رستوران آن سوی خیابان وارد شده و پشت یک میز می نشیند. ناگهان هیچکاک در این کنش موازی یک انتقال انجام می دهد که جادویی است و به مرکز توجه ما (و جفریز) مربوط است. توجه: همین که آن خانم سفارش نوشیدنی می دهد، ما بیرون از رستوران و در خیابان، مظنون به قتل یعنی توروالد را می بینیم که وارد قاب می شود؛ معلوم است که در حال رفتن به خانه اش است، او نمایی را که از آن خانم تنها می بینیم؛ محو می کند، سپس هنگامی که می خواهد حرکت کند یک تاکسی با سرعت از جلوی او می گذرد و نزدیک است با او برخورد کند؛ او گامی به عقب می گذارد، وحشت کرده سپس راه خانه را پیش می گیرد. (۳۰ ثانیه). غیرمنتظره بودن و شگفتی آور بودن این انتقال از آن خانم تنها به توروالد یک تغییر مرحله‌ی سینمایی به یادماندنی است. در این جا کنش از یک داستان فرعی مستقیماً به درونمایه‌ی اصلی تغییر می کند، آن هم به یک شیوه‌ی سینمایی منحصر به فرد. (تقریباً بیست سال بعد هیچکاک در واپسن فیلمش یعنی **توطئه‌ی خانوادگی** از یک چنین انتقال مشابهی استفاده می کند و از یک کنش به کنش دیگری می رود آن هم به شکلی پیچیده تر و تماشایی تر). خیلی ساده است که با استفاده از یک فید بتوان انتقال انجام داد، اما با این کار ابهت زبان سینمایی اثر لطمه می بیند وارتباط صمیمی میان عناصر فیلم محدود می شود.

جفریز که بازگشت توروالد باعث شده به شوق بیاید، صندلی چرخدارش را عقب کشیده و به درون تاریکی می خزد و به نظاره می نشیند. او می بیند که توروالد به اتاق خواب رفته و جواهرات همسرش را برداشته و با تلفن حرف می زند. صدای بلند موسیقی توجه جفریز را به خود جلب می کند و استودیوی موسیقی دان را می بیند که پر از میهمان است و میهمان های تازه‌ای هم از راه می رسند. به سوی توروالد بازمی گردد که به اتاق دیگر رفته است (نمای ۳۹۵) و کیف خالی همسرش را گوشه‌ای پرت می کند. در نمای بعد می بینیم که جفریز در قابی عریض نشان داده می شود، در خانه اش باز شده و لیزا وارد می شود. این رویداد که میان میهمانی موسیقی دان و رفت وآمد توروالد، روی می دهد یک حرکت سینمایی مهم است (نه تنها به لحاظ راهبرد روایی) و چندین کارکرد دارد: از سرعت ماجرای توروالد می کاهد، پیش در آمد ورود لیزا (بعدها در همین صحنه می بینیم که لیزا از موسیقی دان خوشش آمده) و زنگ تفریحی است نسبت به پی گیری جفریز. هم چنین اشاره‌ای است به وحدت داستانی فیلم، چون برای مدتی خانم تنها را ندیده ایم؛ به خاطر داشته باشیم که با ورود لیزا و آمدن کارآگاه؛ درام فیلم وارد «پرده‌ی دوم» می شود: یعنی قبل از اوج بخش بعدی؛ شاهد یک فرود هستیم. ورود لیزا باشکوه است و در تقارن با ورود او در روز قبل به اتاق جفریز است، به یاد داشته باشیم که او همانند دفعه‌ی قبلی، چراغ ها را یکی پس از دیگری روشن می کند.

جفریز به طور مختصر آخرین اخبار را به او می دهد بخصوص در مورد جواهرات و از همه عجیب تر در مورد انگشتر عروسی همسرش مطالبی را برای لیزا بازگو می کند. لیزا معتقد است اگر انگشتر زن پیش توروالد باشد، پس حتماً اتفاقی بدی روی داده است. این دیالوگ طولانی (نمای ۴۰۴) با یک جداسازی شروع می شود، چون لیزا در اتاق راه می رود؛ سپس نمایی دونفره می آید یعنی همان جایی که او این فرضیه را مطرح می کند: یعنی زنی که همراه توروالد از خانه خارج می شود، همسرش نبوده است. جفریز مشتاقانه موافق است: منم با تو هم عقیده‌ام عزیزم. این نما ۱ دقیقه و ۳۰ ثانیه طول می کشد.

در این میان همان طور که اغلب در ژانر کارآگاهی این اتفاق می افتد، یعنی قربانی محق جلوه می کند و در موردش دلسوزی

می‌کنند؛ این جا نیز چنین چیزی روی می‌دهد. در این صحنه ما شاهد روابط عاطفی لیزا و جفریز هم هستیم. لیزا صدای موسیقی را از بیرون می‌شنود. گوش داده و بیرون را نگاه می‌کند. نمایی دور (نمای۴۱۲) از استودیوی موسیقی‌دان که پر از میهمان است. لیزا قاب را ترک می‌کند تا برود قهوه درست کند. بار دیگر به فضای همسایه بازمی‌گردیم و این‌بار به سوی عروس و داماد. کرکره‌ی پنجره‌ی اتاق بالاست، داماد به لبه‌ی پنجره تکیه داده تا هواخوری کند؛ صدای همسرش را می‌شنویم که او را صدا می‌زند.

همین‌طور که جفریز در حال نگاه‌کردن به بیرون است، دوست کارآگاهش با خبرهای جدید وارد می‌شود. یک نمای منفرد و چندین نمای از روی شانه (هر کدام ۲ تا ۴ ثانیه). کارآگاه به لیزا معرفی می‌شود. او و جفریز در نیروی هوایی خدمت کرده‌اند. حسادتی پنهان میان این دو دوست قدیمی در مورد لیزا پیش می‌آید. ضرباهنگ فیلم کند می‌شود که با یک نمای سه نفره (همه‌ی آن‌ها در یک قاب) به اوج خود می‌رسد. آن‌ها در مورد جنایت فرضی حرف می‌زنند و سرانجام دوربین به شکلی دراماتیک پیش رفته و به نمای درشت کارآگاه می‌رسد که می‌گوید: «تو روالد همون‌قدر قاتله که من قاتلم». (نمای ۴۴۱، ۶۴ ثانیه). ۸ نمای منفرد از لیزا و جفریز در یک قاب و کارآگاه هم در یک قاب؛ به دنبال می‌آید. ریتم صحنه سرعت پیدا می‌کند. آن‌ها بحث می‌کنند تا به جواب برسند. او خیال آن دو را راحت می‌کند: او همه چیز را بررسی کرده، کامیون، بلیت قطار و شاهدان را. همه چیز فرو ریخته است. آن‌ها نوشیدنی می‌نوشند و سعی دارند که سر صحبت را باز کنند. ۱۰ نمای منفرد به دنبال، می‌آید. کارآگاه خیال‌شان را راحت می‌کند و می‌گوید اگر کمک می‌خواهند به دفتر تلفن مراجعه کنند.

لیزا و جفریز دمغ‌اند. آن‌ها بیرون را نگاه می‌کنند. میهمانی موسیقی‌دان با قوت هر چه تمام‌تر در جریان است. جفریز پنجره‌های روبه‌رو را از نظر می‌گذراند. دخترک رقصنده هم‌چنان مشغول تمرین است. توجه لیزا به آن خانم تنها جلب می‌شود که همین الان وارد راهرو شده است. بینندگان (لیزا و جفریز) متعجب، بیرون را نگاه می‌کنند. خانم تنها و همراهش با هم درگیر می‌شوند. جفریز از این منظره خوشش نمی‌آید. خانم

تنها می‌آید پشت میز می‌نشیند و گریه می‌کند. (نمای ۴۷۹، ۲۶ ثانیه). بینندگان ما هم‌چنان در نمایی دو نفره دیده می‌شوند. (نمای ۴۸۰) و نگران و افسرده‌اند. هیچکاک برای آن‌که بر این زوال تأکید کند از این نمای آشنای دو نفره؛ مستقیماً برش می‌کند به معکوس همین نما یعنی خط فرضی را می‌شکند (و موقعیت آن‌ها روی پرده را معکوس می‌کند). این برش معکوس که خط فرضی را می‌شکند؛ یک انرژی تولید می‌کند.

سپس لیزا از قاب خارج می‌شود، دوربین او را دنبال می‌کند؛ ما صدای جفریز را بیرون از قاب می‌شنویم که در مورد مسایل اخلاقی نگاه‌کردن به دیگران با لنزهای قوی حرف می‌زند. جفریز در نمای نیمه‌درشت (نیم‌رخ) ادامه می‌دهد: «تو فکر می‌کنی حتی اگر پای یه قتل درمیون نبود، باز هم این کار اخلاقیه؟». لیزا بی‌آن‌که برگردد، پاسخ می‌دهد: «من خیلی اعتقادی به اخلاقیات پنجره‌های رو به حیاط ندارم». در نمای بعدی که زمانی طولانی‌تر دارد، لیزا در اتاق راه می‌رود و دوربین او را دنبال می‌کند؛ او سعی دارد حرف بامزه‌ای بزند: «من و تو دست از پا درازتر و نومید؛ گرفتیم نشستیم این جا، چون معلوم شده اون مرده زنش رو

نکشته». لیزا می پرسد: «راستی آقای دویل فکر می کنه که من تو کارش دخالت کردم». جفریز: «نه لیزا، فکر نمی کنم همچین فکری کرده باشه». فیداوت، این صحنه تقریباً ۲۰ دقیقه طول می کشد.

فیداین به اتاق جفریز، اندکی بعد. در اولین نمای این صحنه اتفاق دلخراشی روی می دهد (نمای ۴۸۹)، که پاسخی بر همان سوال لیزاست که (کارآگاه موفق شد مسأله رو حل کنه؟). و آن حادثه ی کشته شدن سگ همسایه است.

ناگهان صدای جیغی از درون حیاط شنیده می شود. لیزا به سرعت کرکره ی حصیری را بالا می زند. ما او و جفریز را از پشت سر می بینیم. آن ها در حال نگاه کردن به صاحب سگ هستند که روی بالکن ایستاده، سگ کوچولو هم کف حیاط افتاده است. همه ی همسایه ها بیرون جمع شده اند، همه ی پنجره ها هم باز است. ۲۷ نمای کوتاه (هر کدام ۱ تا ۲ ثانیه) دیده می شوند. صاحب سگ همسایه ها را متهم می کند: «یکی از شماها یه قاتل بیرحمه». نمای این بخش براساس تعاریفی که از سینما موجود است مانند یک فیلم صامت است.

لیزا و جفریز، مانند پرانتزی در ابتدا و انتهای این صحنه می آیند و تنها یک بار در میانه ی ماجرا (نمای ۵۱۳، ۲ ثانیه) دیده می شوند. شاید به این دلیل که بدانیم آن ها بیننده هستند. برای اولین بار قهرمانان داستان های فرعی فیلم (به جز توروالد) بیرون می آیند و در فضای باز دیده می شوند و بی آن که دوربین چشمی یا لنز تله فتو در کار باشد، نماهای درشت آن ها را می بینیم. یعنی در این لحظه آن ها از نقطه ی دید بیننده شان (یعنی جفریز) رها شده اند. شاید این آزادی گامی است تکمیل کننده در این جهت که ما داریم به انتهای این ماجرا می رسیم یعنی جفریز و توروالد قرار است روبه روی هم قرار بگیرند.

این صحنه شتاب دارد (۲ تا ۳ ثانیه، هر نما) به زودی مردم به بیرون خانه هایشان بازمی گردند و ما به سراغ لیزا و جفریز بازمی گردیم که پس از دیدن این صحنه محتمل ترین تفسیر را ارائه می دهند: «نگاه کن تنها کسی که از خونه اش بیرون نیومد...» برش به پنجره ی توروالد. پنجره تاریک است، فقط نورسیگاری که به آن پک زده شده؛ به چشم می خورد. بازگشت به نمای نیمه درشت جفریز و لیزا، آن ها بر این عقیده اند که سگ کشته

شده «چون زیاده از حد می دونست». سپس بار دیگر نمایی از پنجره ی تاریک توروالد دیده می شود که نور سیگار هم چنان دیده می شود. (نمای ۵۲۷، ۱۰ ثانیه)؛ فیداوت.

فیداین، حذفی طولانی، فردا صبح، همان مکان. در نمایی دور (۵۲۸) ما این بار سه بیننده داریم. پشت آن ها به دوربین است. پنجره های روبه رو هم دیده می شوند. لیزا و پرستار سمت راست هستند. جفریز نشسته بر روی صندلی اش در سمت چپ قرار دارد. این موقعیت دوربین مهم است، چون بار دیگر اشاره به دیوار چهارم دارد یعنی جفریز هم برای همسایه های آن سو؛ همسایه ی روبه رو تلقی می شود. (در انتهای فیلم عملاً این اتفاق می افتد).

نمای بعدی (نمای ۵۲۹) نمایی معکوس نمای بالاست، بار دیگر خط فرضی شکسته می شود؛ بار دیگر تأکیدی هیچکاکی بر یک برش عالی. اکنون جفریز سمت راست است و به همراه لیزا و پرستار رو به دوربین دارند و روبه رو را می نگرند. از طریق پنجره ی حمام توروالد دیده می شود که دیوار حمام را می شوید. پرستار با همان لحن کمیکی که دارد می گوید: «حتماً خون به دیوار پاشیده شده، برای همین توروالد داره اون جارو پاک

می‌کنه». حلقه‌ی محاصره گویی تنگ‌تر شده. از طریق اسلایدهایی که جفریز گرفته است، تفاوتی را که کف حیاط دارد مورد توجه قرار می‌گیرد؛ خاک بوته‌های گل رُز دست خورده است. آن‌ها به این نتیجه می‌رسند که ممکن است توروالد جسد همسرش را در حیاط دفن کرده باشد. این هم دلیلی برای کشته‌شدن آن سگ کوچولو (نماهای ۵۳۵ تا ۵۴۲، تقریباً ۲ دقیقه. نماهای طولانی). سرانجام تصمیم نهایی اتخاذ می‌شود. جفریز صندلی‌اش را حرکت می‌دهد و می‌خواهد که تکه‌ای کاغذ به او بدهند. در نمایی با زاویه‌ی سرپایین (نمای ۵۴۴) او شروع می‌کند به نوشتن یک یادداشت. دوربین پیش رفته و به نمایی درشت از نوشته می‌رسد: «چه بلایی سر اون زن آوردی». او یادداشت را تا می‌کند و می‌خواهد که پاکتی به او بدهند و نشانی لارس توروالد را روی آن می‌نویسد. قبل از این که او کارش را تمام کند هیچکاک معجزه‌اش را به کار می‌گیرد: پس از یک زنگ تفریح طولانی یعنی همان جریان بوته‌های دست خورده‌ی گل‌های رز، در این لحظه طرح و توطئه‌ای پرقوت شکل می‌گیرد و یک فیداوت انجام می‌شود، پیش از آن که کنش صحنه به اتمام برسد.

فیداین (نمای ۵۴۵). حذفی کوتاه. بار دیگر نمایی دور از بینندگان که پشت آن‌ها به دوربین است. (مانند نمای ۵۲۸). جف همان لنز تله‌فتو را در دست دارد و آماده است. برش به کوچه، لیزا نامه در دست دیده می‌شود؛ دستی برای جف تکان می‌دهد و قاب را ترک می‌کند. فصل نهایی فیلم سرشار از تعلیق و کنش هوشمندانه است. اکنون ماجرای تماشای دیگران معکوس شده است. آن که ناظر بود، اینک وارد بازی شده است؛ واقعیت اکنون بی‌پرده خود را عیان کرده است. لیزا در کنام شیر است، او در آپارتمان توروالد است. خود این سوژه‌ی مشترکی که لیزا و جفریز دنبال می‌کنند و به هدف مشترک‌شان بدل شده است و باعث محکم شدن روابط آن دو شده، اکنون به خطری واقعی برای لیزا و جفریز بدل شده است. توروالد می‌تواند هر دوی آن‌ها را بکشد.

استادی هیچکاک در ایجاد تعلیق کاملاً روشن و آشکار است، پس از آن که لیزا قاب را ترک می‌کند تا نامه را برساند؛ فیلم برمی‌گردد سراغ نمای دو نفره‌ی پرستار و جفریز (دوباره بازگشته‌ایم به دوربین) یعنی باز هم باید از لنز و دوربین چشمی کمک گرفت، سپس نمایی معکوس (بار دیگر خط فرضی شکسته می‌شود) از آن دو نفر. جف دوربین را پایین می‌آورد. چون دیگر به آن نیازی نیست. نمای بعدی (نمای ۵۴۹) شامل کنش موازی لیزاست که نامه را از زیر در تو می‌دهد و توروالد که در آپارتمانش هست و متوجه‌ی حضور کسی پشت در آپارتمان شده، راه می‌افتد تا ببیند که چه کسی پشت در است. صحنه به گونه‌ای است که چندین پنجره دیده می‌شوند یعنی یک نمای دور و عریض را می‌بینیم. این نما ۲۴ ثانیه طول می‌کشد. اما چند نمای کوتاه در ادامه دیده می‌شود. رفت و برگشت میان توروالد و جفریز که مشغول دیدن است (او بار دیگر دوربین را بالا آورده است). زنجیره‌ی این نما وجه مشخصه‌ی زبان فیلم است و نشان می‌دهد که چگونه بیننده (جفریز) با استفاده یا عدم استفاده از لنز تله‌فتو دارد محتوای صحنه را «کارگردانی» می‌کند:

نمای ۵۴۷: نمای دو نفره از پشت‌سر، جفریز با همان لنز تله مشغول نگاه کردن است. (۳ ثانیه).

نمای ۵۴۸: نمای معکوس ـ نمای روبه‌رو که خط فرضی را می‌شکند ـ جفریز دوربین را کنار می‌گذارد و به این ترتیب اجازه می‌دهد که نمایی عریض‌تر را ببینیم. (۳ ثانیه).

نمای ۵۴۹: نمای دور از پنجره های آپارتمان توروالد. کنش موازی آغاز می شود: توروالد در اتاق خواب سیگار می کشد. (سمت راست پرده)، در همان زمان لیزا را در راهرو می بینیم که پاورچین پاورچین به در آپارتمان توروالد نزدیک می شود (سمت چپ پرده) ونامه را از زیر در هُل می دهد داخل، او با عجله برمی گردد و می رود. توروالد که صدایی شنیده، راه می افتد و از جلوی سه پنجره ی آپارتمان عبور می کند. نامه را از کف زمین برمی دارد. لیزا قبلاً از این جا رفته است. (۲۴ ثانیه).

نمای ۵۵۰: برش به همان نمای دو نفره ی پرستار و جفریز که او بار دیگر دارد از درون لنز تله فتو، به روبه رو نگاه می کند. (۲ ثانیه).

نمای ۵۵۱: برش به نمای نیمه درشت توروالد که نامه را باز کرده و می خواند. (۶ ثانیه).

تا این جا جفریز با تغییر مسیر نگاهش به ما با کنایه اعلام می کند که قرار است در نمای بعدی چه چیزی را ببینیم. اکنون ما به واسطه ی حضور یا غیبت لنز تله فتو (یا دوربین چشمی) می توانیم قضاوت کنیم که اندازه ی نمای بعدی چیست. تعلیق مؤثر فیلم با کمک بینندگان (جفریز و پرستار) به وجود می آید یعنی واکنش آن ها نسبت به آن چه که دیده اند (یعنی نماهای مجزایی از فضای روبه رو) باعث ایجاد تعلیق می شود. مثلاً وقتی لیزا در خطر است، تعلیق به این شکل ایجاد می شود. پیش از این واکنش بیننده ها (در اتاق جفریز) بسیار سرخوشانه بود، اما اکنون آن ها به شدت درگیر قضیه هستند. مثلاً وقتی توروالد پس از رفتن لیزا وارد راهرو شده تا او را پیدا کند، پرستار چنگی به شانه ی جفریز می زند. وقتی لیزا موفق می شود. که پشت پله های طبقه ی پایین پنهان شود، پرستار نفس راحتی می کشد و می گوید: «خدارو شکر که به خیر گذشت».

در میانه ی این همه هیجان همسایه های روبه رو فراموش نمی شوند. پرستار با همان لنز تله فتو بیرون را نگاه کرده و همان خانم تنها را می بیند که یک بطری در دست دارد. او نگران است. (نمای ۵۶۶).

در این هنگام لیزا به آپارتمان جفریز می رسد و هیجان زده می پرسد: «عکس العملش چطور بود، منظورم زمانی ایه که نامه رو خوند» جفریز با تحسین به او می نگرد... او قهرمان جفریز است؛ این نمای ۴ ثانیه ای (۵۷۱) که نمای درشت چهره ی جفریز را نشان می دهد نمای مهمی است، چون مرحله ی جدیدی از روابط آن ها را نشان می دهد.

آن ها هم چنان بیرون را نگاه می کنند. توروالد کیف همسرش را برداشته و پشت دیواری که میان دو پنجره ی آپارتمان است، ناپدید می شود؛ سپس از آن جا بیرون آمده و کیف را درون چمدان خودش پرت می کند. لیزا و جفریز در مورد موقعیت جدیدی که به وجود آمده بحث می کنند. بحث اصلی در مورد حلقه ی ازدواج است. مگر نه؟ در طی این سه نمای طولانی (۱ دقیقه و ۳۰ ثانیه) آن ها چند امکان را مرور می کنند. یکی این که لیزا می خواهد برود به باغ و آن جا را حفر کند، ولی جفریز نمی پذیرد. سپس لیزا اصرار می کند که پیدا کردن حلقه ی ازدواج مدرک خوبی است. جفریز می گوید که به توروالد تلفن می زند و به این ترتیب او را از خانه بیرون می کشد. نمای دیگری (نمای ۵۷۵) از همان خانم تنها و مغموم دیده می شود که نشسته است. جفریز شماره تلفن را می گیرد. آن ها توروالد را نگاه می کنند که صدای زنگ تلفن را شنیده و از سر جایش تکان نخورده است. جفریز در نمای درشت و گوشی در دست؛ حریفش را تشویق می کند که گوشی را بردارد: «تکون بخور، ورش دار». (نمای ۵۷۸، ۲ ثانیه). چند نما از جفریز و توروالد پشت سر هم می آید و سپس توروالد که هم چنان مردد است بالاخره گوشی را برمی دارد. جفریز: «یادداشت من بهت رسید». توروالد خشکش می زند. مکالمه ی میان آن ها به اتمام می رسد. پنج نمای کوتاه دیگر دیده می شود تا این که جفریز قرار ملاقات در آلبرت هتل را می گذارد: «یه چیزیه مربوط به همسرت...».

حقه ی جفریز برای بیرون کشیدن توروالد از آپارتمانش تأثیر می کند. شمایل بصری این دوئل جذاب با یک رشته نماهای موزاییکی نشان داده می شود که اندازه های آن ها ثابت است، اما ریتم متنوعی دارند: جفریز در نمای نیمه درشت نشان داده می شود؛ توروالد در نماهای دور. در این میان یک نمای دونفره از پرستار و لیزا سه بار میان برش می شود. سرانجام توروالد من ومن کنان می گوید: «نمی دونم منظورت چیه». جفریز او را تهدید می کند که به پلیس زنگ می زند: «من الان توی هتل آلبرت هستم». توروالد (در همان نمای دور) پیداست که در هم شکسته

است. گوشی را می گذارد. سپس کلاه لبه‌دارش را برداشته و به طرف در می رود، از جلوی پنجره‌ها عبور کرده و وارد راهرو می شود.

نماهای دور و تکرار شونده‌ی توروالد تأثیر دراماتیکی دارند، وقتی که با نماهای نیمه درشت جفریز ترکیب می شوند. کسانی که ساده‌انگارانه فیلم می سازند، شاید مایل بودند که نماهای درشت هر دو نفر را بر روی پرده نشان دهند؛ یعنی منطق این گونه حکم می کند که چنین تصاویری تأثیر بیش‌تری دارند. در حالی که در دست‌های یک استاد، یک نمای دور می تواند تأثیر بیش‌تری از یک نمای درشت داشته باشد.

صحنه‌ی بالا بی شک همه به لحاظ روایی و هم به لحاظ زبان سینمایی سرآغاز تغییر است، تغییر نگاه منفعلانه‌ی جفریز به درگیری شخصی او در این ماجرا. او این بار اولین گام را در درگیر شدن «با آن سو» برداشته است. بیننده‌ی فیلم اکنون به شکلی عینی‌تر پرده را تماشا می کند. به زبان دیگر اکنون به تدریج جفریز کنترل همه جانبه‌اش بر ماجرا را از دست می دهد.

در همان هنگامی که توروالد از خانه خارج می شود، لیزا و پرستار اتاق را ترک کرده به باغ می روند تا زمینی را حفر کنند و بقایای جسد خانم توروالد را پیدا کنند. جفریز قول می دهد که حواسش به آن‌ها باشد، او دوربین را برداشته و بیرون را نگاه می کند. (نمای ۶۰۰). او با آن لنز تله می بیند که توروالد از کوچه می گذرد و وارد خیابان می شود. جفریز صندلی‌اش را حرکت داده و سراغ فلاش‌هایش می رود تا اگر توروالد آمد با زدن فلاش به آن‌ها علامت بدهد. (نمای ۶۰۲، ۲۷ ثانیه). سپس ما آن دو زن را می بینیم که از طریق پلکان وارد باغ می شوند و همان پلکانی که در ابتدای فیلم گربه‌ی سیاهی از آن‌ها بالا می آمد. ۱۱ نمای بعدی لیزا و پرستار را از یک سو نشان می دهد که زمین را حفر می کند و نماهای جفریز که عصبی است و دارد آن‌ها را نگاه می کند و گاهی با سر و دست چیزی به لیزا می گوید. او هم‌چنین سعی دارد شماره تلفن کارآگاه را بگیرد که موفق نمی شود. در ۱۲ نمای بعدی نگاه مختصری هم به استودیوی موسیقی‌دان می اندازیم. (نمای ۶۱۵، ۳ ثانیه). کندن زمین هم‌چنان ادامه دارد و ما نمای دوری از همان خانم تنها را می بینیم که مشغول نوشتن یادداشتی است، او صدای موسیقی را می شنود؛ گویی چیزی به او الهام شده است. (نمای ۶۱۹، ۷ ثانیه). هر چه زمان می گذرد جفریز عصبی‌تر می شود، او همان لنز را برمی دارد و به کوچه نگاه می کند، سپس برمی گردد روی تصویر پرستار که مشغول کندن زمین است؛ او با ایما و اشاره می گوید که چیزی پیدا نکرده است. جفریز دوربین را کنار گذاشته، نگران و ناراضی است. (۵ ثانیه).

در نمای بعدی (نمای ۶۲۳). ما لیزا را می بینیم که به طرف پلکان اضطراری می رود و شروع به بالا رفتن از آن می کند. این نکته مهم است که به خاطر داشته باشیم که ما کنش لیزا را از نقطه دید خودمان می بینیم و نه از جهت نگاه جفریز، او شاید تا به حال او را دیده باشد و یا ندیده باشد. اطلاعات بصری ابتدا به ما عرضه می شود. به ما که بیننده‌ی فیلم هستیم، یعنی ما نیز از بند نقطه‌ی دید جفریز رها شده‌ایم. سپس نمایی که منتظرش هستیم دیده می شود، یعنی جفریز را می بینیم که به‌طور خفیفی داد می زند: «لیزا، داری چکار می کنی؟». (نمای ۶۲۴، ۳ ثانیه). لیزا هم‌چنان در حال بالا رفتن از پله‌هاست. برمی گردیم به همان نمای درشت جفریز که حالتی نومیدانه دارد (۲ ثانیه). در همین هنگام لیزا را در نمایی دور می بینیم که به پنجره‌ی آپارتمان توروالد رسیده است، پنجره بسته است. نمای درشت جفریز تکرار می شود، او تقریباً داد می زند: «این کارو نکن!». (۲ ثانیه). لیزا وارد بالکن می شود و از طریق پنجره‌ی اتاق ناهارخوری وارد آپارتمان می شود. (نمای ۶۲۹، ۱۷ ثانیه). بازگشت به همان نمای جفریز که با رضایت خاطر سرش را به لبه‌ی قاب پنجره‌اش تکیه می دهد. (۲ ثانیه). سپس چند نما از لیزا که وارد اتاق خواب شده و در حال جست‌وجوست. جفریز لنز تله‌اش را برمی دارد. برش به نمایی نزدیک از لیزا (از طریق همان لنز تله) که درون چمدان را می گردد. بازگشت به همان نمای نیمه درشت جفریز که لنز را کنار می گذارد و برافروخته داد می زند. «از اون جا بیرون بیا!». دوبار دیگر با عصبیت لنز را برمی دارد و کوچه را نگاه می کند تا ببیند آیا توروالد برگشته است یا نه. برش به نمایی دور از لیزا که کشوهای کمد را می گردد. نمای بعدی دیگر نمای درشت جفریز نیست، بلکه به جای آن ما او را در نمایی نیمه دور می بینیم که صندلی چرخدارش را به سوی در می راند. پرستار وارد می شود، او اصرار دارد که جفریز به پلیس تلفن کند. (۷ ثانیه).

تغییری که در اندازه‌ی نمای جفریز ایجاد می شود نشان از

تنش روبه تزایدی دارد که هیچکاک برای ایجاد این تنش نیاز به قاب بندی های متفاوتی دارد. لیزا هم چنان مشغول گشتن کمد است. (۲ ثانیه). سپس وقفه ای عمدی و حساب شده ایجاد می شود، ما به همان خانم تنها بازمی گردیم. در نمایی دور او را پشت پنجره اش می بینیم که شیشه ی قرص را در دست دارد. پرستار جفریز را مجبور می کند که به پلیس زنگ بزند. به همان خانم تنها بازمی گردیم که قرص ها را در دست دارد. (۷ ثانیه).

برش به یک نمای یک ثانیه ای که گوشی تلفن را در دست دارد. بار دیگر وقفه ای ایجاد می شود و نمای کوتاهی از استودیوی موسیقی دان را می بینیم که میهمانان هم چنان مشغول هستند. برش به آن خانم تنها که از جایش بلند می شود، لیزا در نمایی دور و بسیار عریض تر از قبل، برای لحظه ای دست از جست وخیز برمی دارد، پیداست که او دارد نسبت به آهنگی که از استودیوی موسیقی دان به گوش می رسد؛ واکنش نشان می دهد؛ سپس با ایما و اشاره چیزی به جفریز گفته و یک گردن بند را نشان می دهد. ناگهان در منتهی الیه سمت چپ قاب و از درون پنجره ی کوچک راهرو، توروالد را می بینیم که وارد می شود و به طرف در آپارتمانش راه می افتد. (نمای ۶۴۷، ۶ ثانیه). در نمای بعد، جفریز که هم چنان گوشی تلفن را در دست دارد متوجه حضور توروالد می شود؛ پرستار هم او را می بینید. هر دو وحشت می کنند. توروالد برگشته است. بار دیگر این ما یعنی بیننده های فیلم هستیم که قبل از جفریز چیزی را دیده ایم. برشی کوتاه به لیزا که از همه جا بی خبر است و با شنیدن صدای پایی که از طرف در به گوش می رسد، خبردار می شود که کسی آمده است. (در این قاب عریض ما هم او را می توانیم ببینیم و هم پنجره ی راهرو و راو توروالد را که در آپارتمان را باز می کند). برش به قاب بندی متفاوتی از جفریز و پرستار. یک نمای درشت و بسته با زاویه ای سربالا از چهره های آن دو که سه رخ هستند. نمایی کاملاً دراماتیک، پرستار دستش را به دهان برده و من و من کنان می گوید: «لیزا، لیزا». تغییر در قاب بندی هم چنان نمای بعدی لیزا را نیز دربرمی گیرد. او نزدیک تر دیده می شود در نمایی نیمه دور (فقط در یکی از پنجره ها دیده می شود.) او وحشت زده به اتاق ناهارخوری می رود (دوربین او را دنبال می کند). سپس به اتاق خواب می رود، انعکاس تصویر توروالد در شیشه ها دیده می شود؛ او وارد شده و در را پشت سرش می بندد. (نمای ۶۵۱، ۱۱ ثانیه).

نمای نزدیک ذکر شده، تنها یکی از پنجره های آپارتمان توروالد را نشان می دهد و از هیچ تمهید واقعیت گرایی (مثلاً دوربین چشمی) برای نزدیک تر نشان دادن آن استفاده نشده است. برش به جفریز (در نمای دو نفره ی نزدیک) انجام می گیرد که سرانجام می تواند شماره ی پاسگاه پلیس را بگیرد. برش به سوی دیگر: توروالد وارد اتاق خواب می شود (دوربین او را دنبال می کند) از کنار دو پنجره عبور می کند؛ اطرافش را نگاه می کند و متوجه چیزی می شود. (۹ ثانیه). سپس نمایی کوتاه. (۱ ثانیه) از همان سه رخ جفریز و پرستار که از وحشت خشک شان زده است. بازگشت به توروالد که کیف خالی همسرش را برمی دارد، سپس برمی گردد و به لیزا برمی خورد. (۷ ثانیه). بار دیگر همان نمای دو نفره ی دراماتیک جفریز و پرستار تکرار می شود. (۱ ثانیه). برش به نمای توروالد، نقطه ی اوج زمانی فرا می رسد که توروالد به سوی فضایی که پشت دیوار است؛ حرکت می کند. لیزا که پشتش به اتاق ناهارخوری است و عقب عقب می رود، چیزی را پشت خود پنهان کرده است. بار دیگر تغییر در قاب بندی صورت می گیرد: جفریز در نمای درشت دیده می شود (بخشی

از بدن پرستار را کنار او می بینیم). ۱۷ نمای بعدی (از نمای ۶۵۶ تا ۶۷۳)، بر اساس ریتم «الف ـ ب ـ الف ـ ب» شکل گرفته اند که یک نمابندی کلاسیک است، این نماها یک درمیان، از نمای درشت و تازه‌ای از جفریز به نمای نیمه دور آپارتمان توروالد برش می خورند و برعکس. توروالد بازوی لیزا را چنگ می زند و آن را می پیچاند که باعث می شود لیزا به سوی زمین خم شود. (نماها ۲ تا ۵ ثانیه طول می کشند). جیمز استیوارت به شکلی درخشان اضطراب و بی پناهی را با تکنیک های بازیگری اش در هم می آمیزد و جلوه‌ی دراماتیکی به این نقش می دهد.

لیزا از خودش دفاع می کند و توروالد هم‌چنان با او درگیر است، سپس چراغ ها را خاموش می کند. جفریز فریاد می زند: «استلا، ما چه باید بکنیم»، در روبه‌رو، درگیری هم‌چنان در تاریکی ادامه دارد؛ جفریز گردن خودش را با هر دو دست چنگ می زند و صدای پرستار را می شنویم که می گوید: «نگاه کن! پلیس داره می آد». (۲ ثانیه). این سکانس با تغییری در قاب بندی؛ تغییر چهره می دهد. یک نمای دور و عریض که چندین پنجره را در قاب نشان می دهد، پلیس ها وارد راهرو شده پشت در آپارتمان توروالد توقف می کنند؛ توروالد در تاریکی درون اتاق واکنش نشان می دهد، چون صدای کوبیدن به در را شنیده است. نمای درشت جفریز تبدیل می شود به همان نمای دو نفره‌ی آشنا از او و پرستار در همان قاب. آن ها نفس راحتی می کشند، به زودی جفریز دوربینش را که لنز تله فتو بر روی آن نصب شده؛ برمی دارد.

به همان نمای دور پنجره های آپارتمان توروالد برمی گردیم. پلیس بار دیگر زنگ در را به صدا درمی آورد. تورالد چراغ را روشن می کند. لیزا از روی زمین بلند می شود و توروالد به طرف در می رود (نمای ۶۷۳، ۱۰ ثانیه). جفریز و پرستار بیرون را نگاه می کنند. توروالد پشت در است، لیزا بر خودش مسلط می شود؛ جفریز دوربین را بر چشم می گذارد. (۲ ثانیه).

از طریق لنز او توروالد را در نمایی متوسط می بینیم. (او تنهاست؛ تا این جا این نزدیک‌ترین نمایی است که از او دیده‌ایم)، در را با دلواپسی باز می کند؛ سپس برمی گردد به طرف لیزا (که خارج از قاب است) به او اشاره می کند و او را متهم می کند که وارد خانه اش شده و وی او را نمی شناسد. (۱۰ ثانیه). به همان نمای دو نفره‌ی جفریز و پرستار برمی گردیم، جفریز دوربینش را کنار می گذارد. (۲ ثانیه). برش به نمایی دور و عریض تر از پنجره های روبه‌رو. توروالد به دنبال پلیس به طرف اتاق ناهارخوری می رود. آن ها به لیزا می رسند، پشت او به دوربین است. توروالد کیف دستی زنانه را به پلیس نشان می دهد. پنج نمای بعدی رفت و برگشت میان این طرف و آن‌طرف است، جفریز دوباره با دوربینش به روبه رو نگاه می کند. (نمای ۶۸۰). در نتیجه ما آپارتمان، توروالد را در نماهای نزدیک می بینیم و توروالد دارد با پلیس چک و چانه می زند. سرانجام در نمای ۶۸۵ ما نمایی درشت از پشت لیزا را می بینیم که دارد به حلقه‌ی ازدواجی اشاره می کند که آن‌جا پیدا کرده و به انگشتش کرده است، او می داند که جفریز دارد این صحنه را نگاه می کند و فکر می کند که کس دیگری حواسش به او نیست. دوربین حرکتی رو به پایین کرده تا انگشتر بهتر دیده شود؛ سپس رو به بالا حرکت می کند و توروالد را نشان می دهد که کنار لیزا ایستاده است و در نمایی درشت رو به دوربین دارد، او متوجه اشاره‌ی لیزا شده است و روبه‌رو را نگاه می کند یعنی همان‌جایی که پنجره‌ی جفریز قرار دارد؛ او اکنون سرنخی دارد و می داند که آن‌چه که آزارش می دهد در چه محلی قرار دارد. (۹ ثانیه).

برش به جفریز که به سرعت صندلی چرخدارش را عقب می کشد و از پرستار می خواهد که چراغ‌ها را خاموش کند. (۵ ثانیه). سپس در نمایی دور و عریض پلیس ها را می بینیم که لیزا را با خود می برند. (۴ ثانیه). یک نمای طولانی در ادامه دیده می شود. (۳۵ ثانیه) و پس از چندین نمای پرتنش، اکنون نمایی که می آید از ریتم و شتاب نماهای قبلی می کاهد؛ جفریز به پرستار پول می دهد تا برود و ضمانت لیزا را بکند تا آزادش کنند. بازگشت به همان اتاق تاریک توروالد که آماده است از خانه خارج شود، و نگاهی به روبه رو می اندازد. جفریز تلفن را برمی دارد، او تنها مانده است، او ساکت است با این حال بی قرار است، با دوستش یعنی همان کارآگاه تلفنی صحبت می کند. دوربین نزدیک‌تر می شود، کارآگاه هم‌چنان نسبت به این مسأله دیدگاه بدبینانه‌ای دارد. جفریز از موقعیت خودش دفاع می کند و در ضمن نگاهی هم به پنجره‌ی روبه رو می اندازد. این نمای طولانی (۱ دقیقه و ۳۷ ثانیه) نشان از اتفاقی می دهد که در حال وقوع است.

پس از سه ثانیه نمای تاریک پنجره‌ی توروالد، برشی به نمای درشت جفریز صورت می گیرد. او تلفن را که زنگ می زند برمی دارد،

چون مطمئن است که دوستش زنگ زده است. او شروع می کند به حرف زدن در مورد توروالد، سپس پی می برد که دوستش پشت خط نیست. سکوتی مرگبار ایجاد می شود و از آن سوی خط گوشی را می گذارند. جفریز با وحشت روبه رویش را نگاه می کند. دوربین جلو رفته و به نمایی درشت از او می رسد. (۴۴ ثانیه).

۱۲ نمای بعدی شامل نماهای جفریز است که تنها مانده و در اتاقش به دام افتاده و نماهایی از در خانه که از پایین در نوری به درون می آید. میان نماهایی که جفریز تلاش می کند چیزی پیدا کند تا از خودش دفاع کند، نماهای در را سه بار می بینیم که هر کدام ۱ تا ۳ ثانیه طول می کشند. نماهای جفریز که صندلی چرخدارش را در اتاق می گرداند، طولانی تر است. (بازوایای مختلف دوربین). سرانجام این فکر به ذهنش می رسد که از فلاش ها استفاده کند. نور پایین در تغییر کرده و از بین می رود و صدای گام هایی شنیده می شود که به پشت در می رسند. جفریز در نمایی متوسط دیده می شود که وحشت کرده است. در نمای ۷۰۸ سرانجام در اتاق باز می شود و توروالد به آرامی وارد می شود، به دلیل نور راهرو تصویر او به شکل ضدنور دیده می شود. (۱۴ ثانیه).

ورود توروالد تعلیق ایجاد شده از حضور او در پشت در را به اتمام رسانده و تنش بیش تری ایجاد می کند. مهم ترین نکته در این میان حضور آدمی است که از آن سوی حیاط آمده است. ناگهان کیفیت تماشاگران دگرگون شده است و از یک تفریح یعنی تماشای فیلم هایی صامت در قاب پنجره های روبه رو به یک جنایت واقعی بدل شده است، یعنی پای به درون خانه ی بیننده ی آن فیلم های صامت؛ گذاشته است. این همان همذات پنداری بیننده ی فیلم با جفریز است.

توروالد بد یُمن و شوم وارد اتاق جفریز می شود و نهایی ترین کنش در فیلم را ایجاد می کند که در این نوع فیلم ها شاهدیم. روایت این صحنه را خلاصه کنیم: توووالد وارد اتاق تاریک می شود، جفریز پس از احساس ترسی مختصر فلاش ها را آماده می کند تا مانع حمله ی قریب الوقوع توروالد شود. جلوه ای که ایجاد می شود حالت هولناکی دارد، نور فلاش برای لحظه ای اتاق را روشن می کند و پسماند صورتی ـ قرمز فلاش نیز دیده می شود. این اتفاق چهار بار رخ می دهد. توروالد که در ابتدا نور فلاش چشمش را زده، جلو می آید و با جفریز گلاویز شده و او را به طرف پنجره می برد و بالاخره موفق می شود که جفریز را از پنجره آویزان کند. جفریز دست هایش را به لبه ی پنجره گرفته تا سقوط نکند. این صحنه سرشار از تعلیق است و حتی خشونت و وحشی گری در آن به چشم می خورد، با این حال نسبت به آثاری که هم زمان با این فیلم ساخته شده اند؛ متفاوت است. این صحنه سرشار از جزییاتی است که تقریباً انتزاعی اند و با محتوای واقع گرای صحنه در تضادند. مهم ترین عناصری که هیچکاک در این صحنه به کار می گیرد عبارت اند از: تنوع در زوایای دوربین، تغییرات فراوان در قاب بندی (با این حال جالب است که برخی قاب ها چندین بار تکرار می شوند) و مهم ترین نکته نماهای جداگانه ای است که به شکلی دقیق باعث کنترل ریتم این صحنه می شوند.

در شروع ضرب ریتمیک صحنه نسبتاً آهسته است: هر کدام از ۱۲ نمایی که پس از ورود توروالد می بینیم، فقط ۲ تا ۴ ثانیه طول می کشند. شروع درگیری شامل ۱۷ نمای ۱ تا ۲/۵ ثانیه ای است که بعد از هر یک، ۷ نما (۰/۵ تا ۱ ثانیه ای) می آید که شامل نماهایی از چشم ها، بازوها، آرنج ها و پاهاست. چندین میان برش نیم ثانیه ای از جمعیتی که در حیاط جمع شده اند، دیده می شود... اکنون آن هایی که آن روبه رو هستند؛ خود به بیننده بدل شده اند. به ما نشان داده نمی شود که آن ها چه می بینند، اگرچه که پیداست آن ها به پنجره ی جفریز نگاه می کنند.

عروس و داماد آخرین گروه از بینندگان هستند که پشت پنجره شان می آیند و درام جفریز را مشاهده می کنند. نکته ی مهم این نما اندازه ی زمانی آن است: این نما ۷۵ ثانیه است. این نما از نماهای قبلی طولانی تر است، پس ریتم این سکانس را کند می کند. نمای بعدی یعنی نمای ۷۷۶ تقریباً ضرب ریتمیک سکانس را از بین می برد ، چون ۹ ثانیه طول می کشد و به جای برش، شامل حرکت دوربین است: دوربین همراه پلیس هایی که وارد باغ می شوند حرکتی افقی می کند، سپس رو به بالا حرکت کرده و نمایی دور از جفریز را که از پنجره آویزان است و پشت به دوربین دارد؛ نشان می دهد. این حساس ترین نمای معکوس در فیلم است و یک شاهکار سینمایی است، برای اولین بار است که ما وضعیت جغرافیایی صحیح «روبه رو» (یعنی خانه ی جفریز) را می بینیم که همان دیوار چهارم فیلم است. بیننده در این جا نه تنها به وضعیت کمیک تراژیک قهرمان فیلم واکنش نشان می دهد،

بلکه «دیوار چهارم» را نیز می بیند. هیچکاک به گونه‌ای بسیار سنجیده، دیدن این دیوار را تا انتهای فیلم به تأخیر می اندازد. از طریق یک نمای معکوس ناگهانی که تغییر زاویه‌ی تماشا را باعث می شود، سعی در پیچیده کردن این نماست. هیچکاک به این طریق موقعیت را وارونه می کند: یعنی بیننده‌ی رویدادها خودش به هدف دیدن بدل می شود.

رویا تقریباً به پایان رسیده است، آن چه در ادامه روی می دهد، حوادثی تقریباً عادی‌اند. پلیس در نمایی ۱ ثانیه‌ای توروالد را از پنجره دور می کند. یک نمای کوتاه با زاویه‌ای به شدت سر پایین از درون اتاق، بیرون را نشان می دهد، جفریز سقوط کرده و به پایین می افتد. یک نمای نیمه‌دور نیم‌ثانیه‌ای سقوط جفریز را کامل می کند. جفریز تقریباً در بازوان پلیسی که پایین ایستاده، می افتد. یک نمای درشت سه نفره افتادن جفریز را خاتمه می بخشد. با حرکت افقی دوربین و نشان دادن نمایی از کارآگاه، ضرباهنگ سریع صحنه شکسته می شود. سپس لیزا و پرستار وارد قاب می شوند. (۸ ثانیه). نمای درشتی از جفریز که انتظار دیدنش را داریم، در حالی که لیزا کنار اوست. «من به تو افتخار می کنم». این را جفریز به لیزا می گوید و سپس به کارآگاه (که خارج از قاب است): «الان دیگه عذرموجه داری که دنبال این پرونده باشی، نه؟». (۹ ثانیه). پس از نمای بالا به نحوی جالب جفریز «رها» می شود. سپس ۸ نما می آید که از طریق آن ها می فهمیم توروالد اعتراف کرده و محل هایی را که اجساد قطعه قطعه شده‌ی زنش را آن جا رها کرده، به پلیس می گوید یک تکه کمدی سیاه این صحنه را به انتها می برد: به پرستار که با لحن طنزآمیز او آشناییم می فهمد که بخشی از جسد خانم توروالد قبلاً در کنار بوته های سرخ دفن شده بود و آن سگ بوی آن را استشمام کرده بود، او می گوید احتمالاً الان بقیه‌ی جسد آن بالا و توی جعبه‌ی کلاه است. کارآگاه مؤذیانه می گوید: «می خوای یه نگاهی بندازی؟». برش به نمای درشت پرستار (اولین نمای درشت او در تمام طول فیلم) که پس از لحظه‌ای تردید می گوید: «نه دلم نمی خواد تو این ماجرا نقشی داشته باشم». یک فیداوت تماشایی. به این ترتیب هیچکاک این صحنه را به شکلی کمیک به پایان می رساند.

واپسین نمای فیلم: یک نمای کاملاً بسته که ۱ دقیقه و ۴۲ ثانیه طول می کشد. بدون آن که برشی انجام بگیرد، دوربین از نمای کامل پنجره های روبه رو حرکت می کند. تقارنی نسبت به آغاز فیلم جز این که این بار ما همسایه ها را می شناسیم. فیداین به یک میزان‌الحراره که ۷۰ درجه را نشان می دهد. دوربین به آرامی حرکتی افقی می کند و به استودیوی موسیقی‌دان می رسد که همان خانم تنها به ملودی فیلم گوش می دهد و موسیقی‌دان در کنار اوست (بار دیگر به همان حال و هوای صامت باز گشته‌ایم، این جا فقط موسیقی به گوش می رسد). خانم تنها حالش خوب است. دوربین به سمت پنجره های آپارتمان سابق توروالد حرکت می کند که آن جا را رنگ آمیزی می کنند. سپس دوربین به پلکان اضطراری می رسد که سگ دیگری درون سبد، آماده است که او را پایین بفرستند. سپس به پنجره‌ی همان دخترک رقصنده می رسیم که طبق معمول مشغول تمرین است. دوربین از تصویر زن مجسمه ساز عبور می کند که در همان صندلی راحتی‌اش خوابیده است. سپس به همان پنجره می رسیم که قفس پرنده‌ای آن جاست و در ابتدای فیلم دیدیم. سپس در حرکتی رو به بالا به پنجره‌ی عروس و داماد می رسیم، آن ها دارند صبحانه می خورند. عروس خانم کنار میز است و دارد قهوه می ریزد. بالاخره دوربین رو به بالا حرکت کرده به پنجره‌ی جفریز می رسد. در نمایی درشت او را می بینیم که با لبخندی که بر لب دارد، آرام خوابیده است. دوربین رو به پایین حرکت می کند، هر دو پای او در گچ است. دوربین به حرکتش ادامه داده و به نمای درشت لیزا می رسد که روی مبلی لم داده و کنار پنجره دارد کتاب می خواند که در مورد هیمالیاست، او نگاه می کند که ببیند آیا جفریز خواب است یا نه؛ سپس ژورنالی را برمی دارد و شروع به نگاه کردن به آن می کند. فیلم بر روی نمای او به پایان می رسد، یعنی این که این اوست که بازی را برده است. فیداوت. این نمای طولانی نشان می دهد که همه‌ی داستان های فرعی و آدم هایشان به سرانجام رسیده‌اند، همه‌ی مسایل حل شده‌اند و حال وهوای نسبتاً طنزآمیزی بر فضا حاکم است. به این ترتیب هیچکاک قصه‌اش و پرپر زدن پرده‌ی نقره‌ای را به اتمام می رساند، بیننده‌ها خیره در نور روز، در مورد معانی بسیاری که در فیلم یافته‌اند فکر می کنند و تفسیرهای مختلفی در ذهن دارند. این کاری است که تنها از عهده‌ی یک اثر واقعاً کلاسیک برمی آید.