مدرنیته، فیلمی از هیچکاک

پیتر جی. هاچینگز

ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این‌که، عموم مردم مدرنیته را، بی ترسی از آن، می‌پذیرند؛ تراژدی است.

جمله‌ی بالا، اشاره‌ای مستقیم به‌عبارتی از «والتر بنیامین» در مورد معنای نهفته‌ی مدرنیته، از جنبه عدم شناخت از خویشتن است و همچنین کوشش آنری برگسون را در بنای فلسفه‌ای قابل، برای تولید مفاهیمی معادل مدرنیته بیان می‌کند. سینمای هیچکاک چنین کوشش منسجم و قوام یافته‌ای را به ارث برده است، کوششی در ترساندن تماشاچی از خلال نمایش مدرنیته، کوششی برای فراهم آوردن شوک‌های درمانی و هیجانات عصبی که مناسب ابتذال و وارفتگی هستی معاصر باشد.

جمله‌ی مذکور در مصاحبه‌ای با فرانسوا تروفو بیان شد، هنگامی‌که هیچکاک داشت در مورد پروژه‌ی ساخت فیلمی بحث می‌کرد که در مورد زندگی بیست و چهار ساعته‌ی یک شهر بود. هیچکاک ضمن توضیح مشکلات یافتن مضمون و خط بسط موضوع خاطر نشان کرد:

«هنگامی‌که دارید قصه‌ای بزرگ در مورد دوران مدرن می‌سازید، همین امر کافی است تا عموم را آن‌قدر حیرت‌زده کند که ابعاد آن را درک نکنند؛ ولی اگر همین قصه را به دوران رومی‌ها ببرید، آن را همچون تصویری با عظمت و مهم مدنظر می‌گیرند. این‌که، عموم مردم مدرنیته را، بی‌ترسی از آن، می‌پذیرند، تراژدی است. کلئوپاترا چیست به جز داستانی کوتاه نظیر «Holiday Roman» که در مورد شاهزاده‌ای مدرن در پوشش لباس امروزین است؟»

هیچکاک استاد تعلیق، هیچکاک چشم‌چران و هیچکاکِ فیلم روح* به اندازه کافی برایمان آشنا هستند؛ اما در این‌جا هیچکاکی را می‌بینیم که کارگردان زندگی مدرن است، فردی که در جایگاهی والا در کنار آنری برگسون و والتر بنیامین قرار دارد.

هیچکاک حرفه‌ی سینمایی‌اش را به‌عنوان نویسنده نوشته‌های روی فیلم‌های صامت آغاز کرد، سپس تا حد کارگردان هنری و در نهایت کارگردان پیشرفت کرد. نوشته‌ها در فیلم صامت او فشردگی و ایجازی قابل ملاحظه ندارد؛ چرا که او تحت تأثیر Der Letzte Mann (آخرین خنده، ۱۹۲۴) اثر مورنائو و ایده‌ی فیلم صامت بی‌نوشته بوده است. این‌گونه فیلم قرار بود فیلمی باشد که از خلال تمهیدات ناب تصویری معنا را تولید کند. این ابهام، در کنار توجه هیچکاک به تکنولوژی و شوک‌های تصویری مدرنیته و بهره‌برداری او از تأثیر مشخصاً مدرن فعل شوک عمل می‌کند.

◄ اشکال یک سبک: ولگردی در پاساژها**

علاقه‌ی هیچکاک به روایت تصویری، شهره‌ی خاص و عام است؛ حتی هنگامی که صدا جای نوشته‌های فیلم صامت را گرفت، او ساخت فیلم‌هایی را مدنظر داشت که در سکوت، قابل فهم باشند، تصویری عمل کنند و هرگونه زبان کلامی را کنار بگذارند، همان‌طور که خودش در سال ۱۹۳۶ گفت: «فیلم باید از نظر بصری جذاب باشد، حتی می‌شود گفت فیلم، تصویری است که خودِ، شی است. من سعی می‌کنم که قصه‌ام را با تصاویر بگویم، چرا که اگر یک دفعه ابزار صوتی سینما از کار افتاد، تماشاچی کج‌خلق و بی‌حوصله نشود؛ زیرا که کنش تصویری همچنان جذبش می‌کند! صدا در جای خودش خیلی هم خوب است؛ ولی

---

*. Mother - Fixated misogynism: ماندن در مرحله اودیپی عشق به مادر و در نتیجه تنفر از دیگر زنان.

**. اشاره‌ای است به کتاب ناتمام بنیامین، پروژه پاساژها، که به بررسی وضعیت فرهنگی، اجتماعی مدرنیته در پاریس قرن نوزدهم می‌پردازد و بعضی از مهم‌ترین تجربیات مدرنیته در این اثر مورد بررسی قرار می‌گیرد./م

امروزه سلسله‌ای از تصاویر صامت هستند که ارزشمند به‌شمار می‌آیند».

گفته بالا از کارگردانی است که مشتاقانه تکنولوژی صوتی را در فیلم **حق‌السکوت** (۱۹۲۹) به‌کار گرفت (فیلمی که به نظر نمی‌رسد کاملاً صدادار باشد)، کارگردانی که جلوه‌های صوتی را در سبکش به جزیی مهم و ضربه زننده از اثر بدل کرد (مثلاً صدای سوت قطار در فیلم **سی و نه پله** (۱۹۳۵). جیغ زدن خدمتکار هنگام کشف یک جسد، به صدای سوت قطار در صحنه‌ی بعدی وصل می‌شود)، کارگردانی که این تکنیک را در [**روح**] (۱۹۶۰) به اوج می‌رساند. نکته مهم، فهم هیچکاک از مدرنیته و سینما است، مدرنیته به مثابه امری که عموماً از خلال تصویر تجربه می‌شود، تصویری که دیگر حواس‌ها را نیز دست نخورده باقی نمی‌گذارد: سینما به مثابه هنر قصه‌گویی از طریق تصاویر متحرک.

به تحسین هیچکاک از تکنیک سکوت مورنائو اشاره کرده‌ام و می‌خواهم به سرچشمه‌ی این قضیه در مصاحبه‌ی تروفو بازگردم. آن‌ها در مورد فعالیت اولیه‌ی هیچکاک در حرفه‌ی فیلمسازی، به‌عنوان نویسنده‌ی متن و کارگردان هنری بحث می‌کردند:

ت: فکر می‌کنم آن زمان استعداد یک نفر در فیلم‌سازی، با توانایی‌اش در ساخت تصویری باکم‌ترین نوشته، سنجیده می‌شد. درست است؟

ه: دقیقاً.

ت: هنوز نمایش‌نامه‌های زیادی نبودند که برای نمایش فیلم آماده شده باشند؟

ه: من فیلم صامتی ساختم، «زن کشاورز»، نمایشی که تماماً گفت‌وگو بود؛ ولی سعی کردم تا آن‌جا که ممکن است از نوشته دوری کنم، و بیان تصویری را به‌جای آن بنشانم. فکر کنم تنها فیلم صامتی که بدون هیچ نوشته‌ای ساخته شد، «مرد آخر» بود با «امیل جایننگز».

ت: یک تصویر عظیم، یکی از بهترین‌های مورنائو.

ه: وقتی در UFA کار می‌کردم، آن‌ها داشتند این فیلم را می‌ساختند. مورنائو در این فیلم حتی سعی کرد زبانی جهانی را با به‌کارگیری نوعی اسپرانتو پی بریزد. تمامی علائم خیابانی، پوسترها و تابلوهای مغازه‌ها در این زبان ترکیبی وجود داشتند. ارجاع به «علائم خیابانی، پوسترها و تابلوهای مغازه‌ها» اشاره‌ای با اهمیت و معنادار است؛ چرا که استفاده‌ی هیچکاک از این اشکال فرهنگِ نمایشیِ مدرن، جایگزینی و طبیعی کردن زبان کلامی را در دکوپاژش نشانه رفته است، از **مستأجر** (۱۹۲۶) گرفته تا فیلم‌های بعدی‌اش (به خطوط روزنامه در ***شمال از شمال غربی*** (۱۹۵۹) توجه کنید). نویسنده‌ی نوشته‌های فیلم‌های صامت، که بعدها کارگردان هنری می‌شود، در متون تصویری شهر مدرن، راهی را کشف می‌کند که در آن اشکال علائم کلامی، مناسب یک فرم هنر تصویری می‌شوند. مفهوم هیچکاکی سینما، کلمات را در مبنای شکال تصویری‌شان قبول می‌کند؛ از این رو تأکیداتش بر روزنامه‌ها تا تلگرام‌ها، تابلوهای الکترونیکی، بیل بردها و غیره معنای خود را می‌یابد؛ به این جمع باید این موارد را نیز اضافه کرد: یادداشت‌های کوتاه، نوشته‌های ماشین تحریر، نامه‌ها، برچسب‌ها، اعداد، دفاتر پذیرش هتل‌ها، جلد مجلات، نامه‌های حقوقی، پوسترهای تبلیغاتی،دست‌نوشته‌ها، لیست‌ها و دفاتر خاطرات. این روش او در فیلم‌های صامتش است، ولی این عناصر از خلال حرفه‌ی او عمل می‌کنند و این تأکید از علاقه او به تکنولوژی مدرن تفکیک‌ناپذیر است، تکنولوژی‌ای که والاترین بیان خود را در سینما می‌یابد. مقاله «کریستف ژیرارده» و «ماتیاس مولر، نوارهای فونیکس ۶-۱» (۱۹۹۹)، عمدتاً توضیحی از این بعد مهارت هیچکاک هستند.

توجه سینمایی به سطوح منقش شهر، یکی از عناصر مهم طراحی، کارگردانی هنری و اساساً کارگردانی در فیلم‌های هیچکاک است. این توجهی است که فیلم صامت می‌طلبد؛ اما این گرایش در فیلم‌های غیرصامت او هم پنهان نیست. همچنین این گرایش، پیوند صریحی با کنش‌های هنر مدرنیستی مثلاً کولاژ کوبیستی یا سوررئالیستی دارد. به هر حال دقیق‌ترین عنصر طراحی مدرنیستی در فیلم‌های هیچکاک برخاسته از هندسه است، همان‌طور که «فرانسوا ژرنو» بحث می‌کند، این عنصر یکسان‌سازی «یک جنبش

جهانی، یا یک اصل هندسی یا شکل پویا است» که در ناب‌ترین حالتش در عنوان‌بندی ظاهر می‌شود... مارپیچ‌های **سرگیجه** (۱۹۵۸)، شبکه دکارتی ***شمال از شمال غربی*** و خطوط دندانه‌دار **روح** (۱۹۶۰): این‌ها ساختارها و نقش‌مایه‌های آشنایی هستند؛ ولی این موارد در فیلم‌های صامت، از طریق مجموعه‌ای از تجربیات در حوزه‌ی فرم توسعه یافتند، تجربیاتی که همه چیز را از متن تا میزانسن و دکوپاژ دربر می‌گرفت.

می‌خواهم به‌طور خلاصه به دو مثال اشاره کنم: **مستأجر**، بهترین کار حرفه‌ای هیچکاک در سال ۱۹۲۶ و **حلقه**، بازسازی‌ای از فیلم **واریته** (۱۹۲۵) اثر ***ای.ای. دوبون*** در سال ۱۹۲۷. از نظر سینمایی، این دو فیلم احتمالاً جالب‌ترین نمونه فیلم‌های صامت او هستند و مثال‌هایی از نمونه‌های ابتدایی هم از فیلم‌های ژانر تعلیق هیچکاکی و هم از فیلم‌های ژانر تعلیق آن زمان که خارج از ژانر فیلم تعلیقی قرار می‌گیرند.

تحلیل مفصل و جزنگر ویلیام راثمن بسیاری از عناصر مضمونی و سینمایی آثار بعدی هیچکاک را مورد بررسی قرار می‌دهد؛ ولی توجه به رویکرد هندسی و میزانسن مثلثی فیلم را از قلم می‌اندازد. وقتی «مایکل بالکن» فیلم **مستأجر** را از قید قفسه‌های استودیو نجات داد (این فیلم غیرقابل اکران تشخیص داده شد)، یکی از کارهایی که انجام داد، این بود که ایور مورناجو را برای تدوین دوباره‌ی فیلم و بازنویسی بعضی نوشته‌ها استخدام کند و «مک نایت کاوفر»، طراح مدرنیست مشهور و کارگردان هنری را برای کار دوباره بر عناوین، به مشاوره بگیرد. **مستأجر** در پیش‌زمینه مجموعه‌ای از جنایات فرد انتقام‌گیرنده‌ای قرار می‌گیرد که به شیوه «جک درنده» عمل می‌کند و هر سه‌شنبه، زنی بلوند را به قتل می‌رساند. مستأجر با خانواده‌ی «دیزی» اتاق گرفته است و علیرغم آنکه، دیزی مشکوک به انجام این جنایات است، عاشق او می‌شود. میزانسن‌های مثلثی مک نایت کاوفر، که از عنوان اصلی آغاز می‌شود و به‌عنوان نقش‌مایه‌ای زینتی در نوشته‌های فیلم ادامه می‌یابد، محور پویای طرح را به دست می‌گیرد. طرحی که مثلث عشقی فقط مشخص‌ترین مثلث در مجموعه‌ای از روابط مثلثی متقاطع است و این سبک کمپوزیسیون و دکوپاژ در کل فیلم مشهود است. همه چیز مثلثی است و هر دو شات، شات سومی را پیش می‌کشند که آن‌ها را کامل خواهد کرد، خواه دقیقاً شات بعدی باشد یا بعدها بیاید.

نوشته‌ی آغازین فیلم را می‌بینیم مبنی بر این‌که: جنایت و کشف قربانی دیگر مرد انتقام‌گیرنده. سپس چند فریم آرام دیده می‌شود که سویه‌های دیگری از نقش‌مایه‌ی مثلث را در طول فیلم بیان می‌کند، سویه‌ی اشکال متفاوت، از کارت دعوت انتقال گیرنده گرفته یا نوشته‌ها ـ جایی که حقیقتاً مثلث از سه مثلث هم مرکز ترکیب یافته ـ تا نقشه ردگیری جنایت. در پایان فیلم، مثلث‌ها گشوده می‌شوند: انتقام‌گیرنده دستگیر می‌شود، مستأجر تبرئه می‌شود و پلیس دست از سر مستأجر و دیزی برمی‌دارد تا زوجی را تشکیل دهند و سرانجام روبه‌روی پرده‌ی تئاتر با عبارت تکرار شونده «به‌سوی منحنی‌های زرین شب» هم دیگر را ببوسند.

حلقه در دنیای مسابقات مشت‌زنی روی می‌دهد و مانند **واریته** به‌سوی دنیای یک کارناوال فرعی راه می‌برد. این فیلم با سه نقش‌مایه هندسی به هم پیوسته ـ دایره، مربع و مثلث ـ سر و کار دارد و نسبت به **مستأجر**، تجربیات تصویری و روایتی بلند پروازانه‌تری دارد. نقش‌مایه مثلث در فرم مثلث عشقی ظاهر می‌شود: جک یک مشت‌زن کتک‌خور، که همواره نقش حریف مقابل قهرمان را دارد، «کوربی ونلی»، زن جک و معشوقه‌ی کوربی. ولی این مثلث با حضور مربعی، که مناسب فیلم‌های مشت‌زنی است، پیچیده می‌شود، سه ضلعی که در چهارضلعی‌ای محاط شده است. **حلقه** انتحاری هم حلقه «رینگ» بوکس است («دایره مربعی») و هم دست‌بند مار شکلی است که کوربی به «ملی» می‌دهد. مطابق همین پیچیدگی، شات دو و چهار با شات سه در تقابل قرار می‌گیرند و فیلم در تک شاتی از کوربی پایان می‌گیرد و در نهایت این صحنه نشان‌دهنده شکل‌گیری موفقیت‌آمیز زندگی یک زوج است. بار دیگر، این هندسه از خلال ترکیب و دکوپاژ ایجاد شده است.

به شروع فیلم دقت می‌کنیم. جایی‌که مونتاژی به یادماندنی از صحنه‌های یک بازار مکاره است، و نقش‌مایه سوررئالیستی و گروتسک دهان‌های خندان در طول آن حضور دارد.

قطعه نهایی ***حلقه*** شامل جدال پایانی است، جایی‌که جک باکوربی، برای به دست آوردن مقام اول سنگین وزن و برای به دست آوردن همسرش، نلی، مبارزه می‌کند. نلی در طرف کوربی نشانده شده است و تماشاگر، صحنه‌ی ناک اوت را می‌بیند، صحنه‌ای که نشانگر توجه شدید هیچکاک به فیلم‌های سوررئالیستی است، فیلم‌هایی چون ***ریتموس ۲۱*** (۱۹۲۱)، ***ریتموس۲۳*** (۱۹۲۳) و ***ریتموس ۲۵*** (۱۹۲۵) ساخته «هانس ریشتر»، ***مواجهه*** (۱۹۲۴) اثر «رنه کلر» و فیلم‌های اولیه‌ی بونوئل؛ یعنی همان فیلم‌هایی که در آن‌ها، تأثیرات مدرنیستی چهره‌ها با واقع‌گرایی زمان واقعی هم راه می‌شود: تنفس (آنتراکت) بین دو راند (round)، یعنی زمانی‌که نلی جایش را به طرف جک عوض می‌کند، دقیقاً یک دقیقه طول می‌کشد.

این ساختارهای هندسی تماشاگر را درگیر کرده، توجهش را جلب می‌کنند؛ نقش خود را در تولید تعلیق و هیجان بازی کرده؛ به تنهایی به مثابه یک عنصر روایی عملی می‌کنند و به یکی از جنبه‌های مدرنیستی مدرنیسم سینمایی هیچکاک تبدیل می‌شود. این جنبه کار هیچکاک، مونتاژ پیچیده‌تری از مونتاژ دوتایی «گریفیث»، به قول ایزنشتاین: «طرف صاف و خوب تراش‌خورده‌ی گوشت»، است و در تقابل با آن، چیز عجیب‌تری مثل (املت یا سوفله) می‌سازد: مهارت او در ترکیب عناصر و حس پیشگویی است (این‌که عملی به نتیجه می‌رسد یا شکست می‌خورد؟) آنچه گفته شد، اولین شیوه‌ای است که با آن می‌توان تفکر سینمایی هیچکاک را از خلال تصاویر درک کرد.

◄ تماشاگر و زندگی مدرن

شیوه‌ی تفکر هیچکاک، که از خلال تصاویر شکل می‌گیرد، مثالی است بر نظرگاه بینامین (رفتار با همه چیز، حتی کلمات، به مثابه تصاویر) و این ایده برگسونی که جهان و تجسمات آن چیزی جز تصاویر نیست. این ایده و رفتار، زمینه‌ای برای ملاحظه نقش تماشاچی در فیلم‌های هیچکاک فراهم می‌آورند، نقشی که جایگاهی مرکزی را در نظریه‌پردازی‌های متداول در باب «نگاه خیره» اشغال می‌کند. همان‌طور که ژیل دلوز توضیح می‌دهد، وارد شدن ارتباطات حوزه‌ی دید به سینما، آغاز مدرنیسم سینمایی بود:

«در تاریخ سینما، هیچکاک به مثابه فردی ظاهر می‌شود که دیگر به ساخت فیلم به مثابه عملکرد دو عنصر، کارگردان و فیلمی که ساخته می‌شود، نگاه نمی‌کند؛ بلکه آن را عملکرد سه عنصر می‌داند: کارگردان، فیلم و جمعیتی که باید فیلم را ببیند یا کنش‌هایش بخشی کامل‌کننده از فیلم را شکل دهد. (تا هنگامی‌که تماشاگر اولین کسی باشد که باید روابط را «بفهمد» این کارکرد معنا و حس آشکار تعلیق است).»

استراتژی هیچکاک در مخاطب قرار دادن تماشاگر، یا به عبارت بهتر، تماشاگر جمعی یا همان «جمعیت»، نوعی حس خودآگاهی به فیلم‌هایش تزریق کرده، سبک آن‌ها را جذاب می‌کند. همه چیز، همان‌طور که اتفاق می‌افتد، ظاهر می‌شود؛ چرا که این فیلم‌ها وجود تماشاگران را تصدیق می‌کنند: «تصدیق» به معنای آگاهی از حضور آن‌ها است، و در معنای مشخص‌تر، اجازه دادن به حضور آن‌ها، به این‌که وارد مکانی شوند که معانی و تأثیرات فیلم مبادله و تولید می‌شود. این تصدیق تماشاچیان به همراه «رئالیسم» فیلم‌های هیچکاک، خصوصاً فیلم‌های اولیه‌اش، آن فیلم‌ها را به مثابه آثار هنری خودآگاهی مطرح می‌سازد (این امر یکی از ترفندهای غالب هیچکاک است، ضمناً توضیحی برای بی‌اعتنایی او به رئالیسم، در تصنع آشکار فیلم‌هایش ارائه می‌دهد).

این ساختار سه‌گانه ــ کارگردان، فیلم جمعیت ــ ساختار سه‌گانه‌ی ادراک/عمل/تأثیرپذیری را منعکس می‌کند، ساختاری که برگسون درک کرد و دلوز توسعه‌اش داد، ساختاری که در خود ساختار این فیلم‌ها تقابل مشاهده

است. برای مثال، هیچکاک استاد پیشنهاد است، استاد این‌که جمعیت را به سمتی هدایت کند که فکر کنند چیزهایی را دیده‌اند که در واقع ندیده‌اند، و این موضوع به این دلیل است که فیلم‌هایش به کار ارائه‌ی ادراکات و کنش‌های متعاقب آن‌ها مشغول‌اند؛ در حالی‌که تأثیرپذیری از فضای خالی بین ادراک و کنش بر عهده تماشاگر است. هنگام بحث در مورد **پنجره عقبی** (۱۹۵۴)، هیچکاک مفهوم سینما را به‌طور مفصل توضیح می‌دهد، توضیحی که کاملاً برگسونی است:

ت: تصور می‌کنم ابتدائاً قصه شما را جلب کرد به دلیل آن‌که چالشی تکنیکی را پیش می‌کشید: فیلمی تماماً از نظر گاه یک انسان و تجسم یافته‌ی زمینه‌ای بزرگ و ساده

ه: این قصه امکانی برای ساخت یک فیلم سینمایی ناب بود که انسانی ثابت بیرون را نگاه می‌کند. این قسمتی از فیلم است. قسمت دوم نشان می‌دهد که او چگونه واکنشش را بروز می‌دهد. این صحنه، حقیقتاً ناب‌ترین بیان یک ایده سینمایی است.

همان‌طور که می‌دانید، پودوفکین با این ایده سر و کله زده است. در یکی از کتاب‌هایش در مورد هنر مونتاژ، آزمایشی را به همراهی معملش، کولشوف، شرح می‌دهد.

مرجع قضیه، آزمایش مشهور «کولشوف» است که بر تصاویر چهره بی‌حرکت «موژوکین» هنرپیشه استوار است. در این آزمایش، نظیر پنجره عقبی، تماشاگر تأثیری را می‌پذیرد که بر پرده ظاهر نمی‌شود.

پاسکال «بونتیز» در جستارش با نام «تعلیق هیچکاکی» به این آزمایش اشاره می‌کند و آن را نقطه‌ای مهم در تبارشناسی خود از شکل بیانی جدید سینما می‌داند، سینمای ناب نگاه که نظیر چهره‌ی بی‌حرکت، دلمشغول بدن بی‌حرکت است.

همان‌طور که ممکن بود بنیامین یا زیگفرید کراکوئر این مضمون را در این فیلم‌ها چنین تشخیص دهند: این‌ها بدن‌های بی‌حرکت و صورت‌های بی‌احساس توده‌های شهری هستند، توده‌هایی که با هم در اتوبوس‌ها و قطارها چپانده شده یا روی صندلی ادارات یا سینماها نشسته‌اند. می‌خواهم به ایده بونیتز بیشتر بپردازم، از این منظر، اندیشیدن به استراتژی هیچکاک، این استدلال را پیش می‌کشد که دو نوع بدن بی‌حرکت وجود دارد: یک نوع بر پرده سینما و دیگری در سینما، اگر هیچکاک موقعیت **پنجره عقبی** را «ناب‌ترین بیان یک ایده سینمایی» می‌داند، به این دلیل است که این فیلم مدار ادراک ـ کنش را در سرتاسر فیلم گسترش می‌دهد؛ در حالی‌که تأثیر تجسم یافته در تماشاگر فیلم و شخصیت‌هایی است که «جف» را در حال نگاه کردن، نگاه می‌کنند (لیزا والتسلا) [گریس کلی و تلما رتر]. به‌عبارت بهتر، نگاه خیره، انگیزه‌ای برای این بدن‌های بی‌حرکت است: این رفتار تنها نگاهی انتزاعی نیست، بلکه اسیر شدن شخص در پاسخ‌های جسمانی است.

درک بنیامین از تجربه مدرن عصب‌شناختی است و حول مفهوم شوک قوام یافته است... بنیامین به نوعی بصیرت خاص فرویدی تکیه می‌کند، به این ایده که آگاهی محافظی است که از ارگانیسم در مقابل محرکات («انرژی‌ها مفرط») دفاع می‌کند و این عمل را با امتناع از به خاطر سپردن و حفظ آن‌ها در حافظه انجام می‌دهد.

در روش هیچکاک در تجسم بخشیدن به تصویر، تعلیق به اصل و پایه بدل می‌شود و در نوعی تجربه‌ی سینمایی زیباشناختی به تماشاگر لذت بخشیده، مشغولش می‌کند. از مردی انگلیسی مثل هیچکاک عجیب نیست که درکی عمیقی از ممنوعیات زندگی مدرن داشته باشد و خود را پزشک زندگی مدرن بداند:

«من از عطای خیر و سلامت روانی به جامعه خود می‌گفتم. تمدن بسیار امن و آرام شده است و به راحتی و مستقیماً نمی‌توان هیجان کافی برای مردم تولید کرد. بنابراین، برای دور کردن سستی و رخوت وجودمان، باید مصنوعاً هیجانات را تجربه کنیم و پرده سینما بهترین راه برای حصول این امر است».

بدن بی‌حرکتی وجود دارد که نگاه خیره را تولید و تجربه می‌کند و ما بدنی را می‌بینیم که در ابتدا کاهل و سست است و به‌واسطه‌ی تکنیک شخصی هیچکاک، سرزنده و متحرک می‌شود. هیچکاک از خلال تصویر سینمایی، تعلیق ایجاد

می‌کند و مداری را شکل می‌دهد تا تصویر را دوباره تجسم بخشد و آن را در ارتباط با امر جسمانی قرار دهد. با این تکنیک، او بر شکاف‌های مشخصاً مدرنیستی و ناشی از مدرنیته، که در میان چشم/بدن/ ذهن قرار دارد، غلبه می‌کند، و به‌طور خاص این کار را در هنرهای تصویری انجام می‌دهد.

در حالی‌که شوک جایش را در سینمای هیچکاک پیدا کرده است، بیشتر قبل از وقوع حادثه‌ای اصلی گسترش می‌یابد تا در لحظه بحرانی اوج، چراکه وجه اساسی هیجان عصبی تعلیقی است. او خودش این موضوع را برای تروفو چنین تشریح کرده است:

«تفاوت مشخصی مابین «تعلیق» و «شگفت‌زدگی» وجود دارد و هنوز بسیاری فیلم‌ها، این دو را اشتباه می‌گیرند. توضیح خواهم داد منظورم چیست.

«فرض کنید بمبی زیر این میز، بین ما قرار دارد. هیچ اتفاق دیگری نمی‌افتد تا ناگهان در یک لحظه، «بوم»، انفجاری رخ می‌دهد. جمعیت شگفت زده می‌شود، ولی این صحنه، پیش از شگفت‌زدگی، یک صحنه کاملاً پیش پاافتاده‌ی بدون تأثیر خاص است. حالا، یک موقعیت تعلیق می‌سازیم. بمب زیر میز قرار دارد و جمعیت [تماشاگران] این را می‌داند، شاید به این دلیل که حال و هوای آنارشیستی صحنه را دیده‌اند. جمعیت آگاه است که بمب ساعتِ یک منفجر خواهد شد و ساعتی در صحنه قرار دارد و جمعیت می‌بینند که ساعت یک ربع به یک است. با توجه به این شرایط، همان گفت وگوی بی‌بو و خاصیت، جذاب می‌شود چراکه جمعیت در صحنه مشارکت می‌کند. تماشاگر مایل است که به شخصیت‌های روی پرده اخطار کند؛ «این حرف‌های الکی را ول کنید. بمبی زیر پایتان است و قرار است منفجر شود!»

«در مورد اول، پس از پانزده دقیقه، در لحظه‌ی انفجار، در جمعیت شگفتی ایجاد می‌شود ولی در مورد دوم، برای او پانزده دقیقه هم‌راه تعلیق ایجاد شده است؛ نتیجه این است که هر لحظه که ممکن باشد، جمعیت باید از قضایا خبردار باشد، به جز وقتی که شگفت‌زدگی پیچیده باشد یا هنگامی‌که پایان نامنتظره، در خودش نکته اصلی قصه باشد».

همان‌طور که هیچکاک توضیح می‌دهد، مشارکت جمعیت در حس تعلیق، آگاهی آن‌ها را با بیگانگی و غرابت این دو مورد دیگر می‌کند: غرابت مابین مکالمه پیش پاافتاده و انفجار قریب‌الوقوع، مابین چیزها، آن‌طور که به نظر می‌آیند، و چیزها، آن‌طور که هستند؛ این غرابت یک مضمون سرنمون (آرکتایپی) هیچکاکی است؛ گرچه ممکن است، شوک تاکتیک دادائیست‌ها به‌شمار آید، می‌توان ملاحظه کرد که در کار هیچکاک، آن تاکتیک سورئالیستی «غرابت سودمند مابین انسان و پیرامونش»، شکلی از تعلیق را دربر می‌گیرد که به درکی والاتر رسیده است. (در تقابل با شوک که تأثیری غیرزیباشناختی دارد).

از هنگامی‌که مفهومی از مدرنیته را، که برگرفته از آرای بنیامین و کراکوئر است، به کار گرفتم، بهتر آن بود که استفاده از عبارت «شوک» را در ارتباط با کار هیچکاک دقیق‌تر به کار می‌بردم. همان‌طور که ریچارد آلن می‌گوید:

«مفهوم اغتشاش نظیر مفهوم شوک، دارای یکی از جنبه‌هایی است که مدخل مهمی را برای ورود به مدرنیته بیان می‌کند و این جنبه تنها به تجربه‌ی فاعل و ذهنیتی محدود نمی‌شود که آموخته است با ضروریات زندگی مدرن کنار بیاید. ممکن است چنین به نظر آید که فیلم این تجربه را به گونه‌ای تقلید می‌کند که محرک‌تر و کاملاً پذیرفتنی به نظر آید، حسی غریزی از شوک، پدیده‌ای که کاملاً به بنیادهای تکنولوژی فیلم پیوند خورده است؛ اما احتمالاً بنیامین دوست داشت این حس غریزی از شوک را به بعدی ادراکی متصل کند که به موجب آن، اغتشاش در یک وجه انعکاسی تماشاگر را تکان دهد».

و این مورد چیزی است که در سینمای هیچکاک از خلال تعلیق اتفاق می‌افتد: تماشاگر از این اغتشاش معمول مدرنیته گیج می‌شود، اغتشاشی که وجهی غیرزیباشناسانه از وجود است و همین تماشاگر را به تفکر وامی‌دارد چراکه

او به اندیشیدن در مورد روابطی احتیاج دارد که از خلال سینمای هیچکاک به تصویر درآمده است (همان‌طور که دلوز استدلال می‌کند)؛ چراکه تماشاگر را به درک جایگاهی رسیده که ذهن در مدار برگسونی ادراک ـ کنش اشغال کرده: *جایگاه تأثرات*. هیجان ممتد ناشی از تعلیق، برای توسعه و بسط اندیشه سودمندتر است. سینمای هیچکاک روابط مابین چگونگی تماشای یک اجرا را تغییر می‌دهد و ابعاد جدیدی از وجود تماشاچی را به آن می‌افزاید. برای هیچکاک مهم این است که تماشاگرش حقیقتاً آگاه باشد که دارد یک نمایش را تماشا می‌کند و کم‌تر به تعلیق احساسات و بی‌اعتمادی آن‌ها در طول اجرا می‌اندیشد، همان‌طور که خود برشت می‌گوید: «تئاتر حماسی تماشاگر به جستجوگر بدل می‌کند و ظرفیت خلاقه‌ی او را بیدار می‌کند و مجبورش می‌کند تصمیم بگیرد...»

بلند پروازی‌های هیچکاک با اهداف سیاسی برشت هم‌راه نمی‌شود؛ ولی با درک برشت از مدرنیته اشتراک دارد. تئاتر برشت بر وحدت غم‌انگیز و مبهم زیباشناختی Gesmatkunstwerk واگنر غلبه می‌کند؛ هم‌چنین کلیت رمزگان مؤدبانه ناشی از آن را پشت‌سر می‌گذارد. مسأله هیچکاک با برشت تفاوت دارد: او مجبور است با رسانه‌ای کار کند که همان نیروها را تولید می‌کند ولی تماشاگرانش دچار گیجی نمی‌شوند. و خارج از مدار ادراک ـ تاثر ـ کنش قرار می‌گیرند. هیچکاک به دلیل ایجاد فضای اندیشه‌ورزانه برای تماشاگر فیلم‌هایش، آن هم در دنیای تصاویر غیرقابل اعتماد بدنام شده است. او این عمل را از خلال توجه دادن چشم‌های تماشاگران و خالی کردن فضایی در فیلم برای اندیشه‌های آنان، انجام می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی