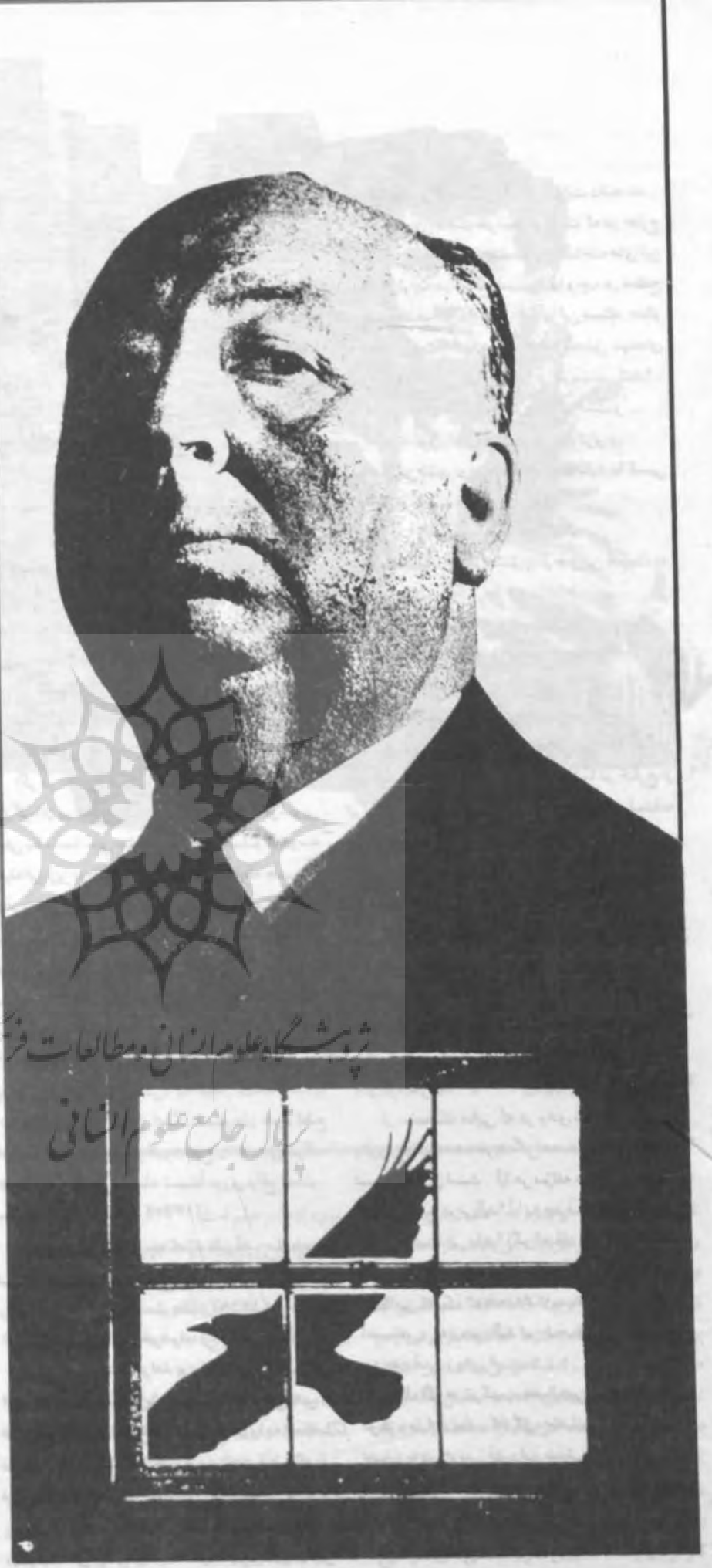
یک سینماگر و سیزده نگین درخشان

■ محمد عبدی



چندی پیش تعدادی از آثار آلفرد هیچکاک در برنامهٔ مرور آثاری که کانون فیلم مؤسسه فرهنگی آفرینش برگزار کرد، نمایش داده شد. در این جلسات بروشورهایی در اختیار اعضای کانون فیلم قرار داده شد که حاوی مقداری اطلاعات به همراه گزیدهٔ تحلیل های مختلفی دربارهٔ هر اثر بود. در این جزوه های کوچک با کمترین حجم و به اختصار، غالباً به نکاتی پرداخته شده که تاکنون در مقالات فارسی (اعم از تألیف و ترجمه) به آنها اشارهٔ چندانی نشده است. و این تازگی به دلیل استفادهٔ گردآورنده از منابع جدید خارجی است.

از دوستمان محمد عبدی که تهیهٔ این بروشورها و همچنین مسئولیت کانون فیلم را به عهده داشت تقاضا کردیم تا این جزوه ها را با یک بازنویسی مجدد، که شامل اضافاتی هم شد در اختیار ماهنامه مشرق قرار دهد. حاصل کار تبدیل به مجموعه ای خواندنی شده که قطعاً موردعلاقه و قابل استفادهٔ علاقمندان هنر سینماست.

فهرست فیلمها از این قرار است:

حق السکوت، خانم ناپدید می شود، ربکا، سایه یک شک، طناب، بیگانگان در ترن، پنجره عقبی، مردی که زیاد می دانست، مرد عوضی، سرگیجه، روح، پرندگان، مارنی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حق السکوت (۱۹۲۹)

حق السکوت به همراه *سی و نه پله* و *خانم ناپدید* می‌شود، بهترین فیلمهای انگلیسی هیچکاک محسوب می‌شوند. *حق السکوت* فیلم بی نقصی است که ضمناً می توان آن را سرچشمهٔ شاهکارهای بعدی هیچکاک دانست. فیلم سرشار از صحنه هایی است که عیناً در آثار بعدی هیچکاک تکرار می شوند: پله های مارپیچ (پله های مشابه در *سرگیجه*)، حرکت دست و کارد به جلو و عقب بر روی تابلوی نشون (حرکت دست و کارد مشابه در *روح*)، کلوزآپ دستها و نوع نمایش آنها (صحنه های مشابه در *بیگانگان در ترن*) و ... همچنین وجود اجزا و موتیف های موردعلاقه هیچکاک مثل پرنده و کارد (پرندهٔ شخصیت اصلی یا پرنده در *سرگیجه* و *پرندگان*) ارتباط پیدا می کند و کارد آشپزخانه برای انجام قتل یا *سی و نه پله*، *خرابکاری* و *روح*)، یا حتی وجود تمهای موردعلاقه هیچکاک همچون همانندی و ارتباط آدم خوب و آدم بد (در صحنه هایی از فیلم کارآگاه به حق السکوت بگیر تشبیه می شود) و تم انتقال گناه.

حق السکوت اولین فیلم ناطق سینمای انگلستان است. استفاده هیچکاک از صدا در اولین فیلم ناطقش نبوغ آمیز است: صدای بوق گوشخراش اتومبیل ها، زنگ ساعت، زنگ در مغازه، جیغ پیرزن که همگی ناقوس روز داوری را به یاد دختر می آورند و باعث عذاب وجدان او می شوند یا استفاده عالی از تکرار سوبژکتیو کلمه کارد و همینطور استفاده از زنگ تلفن به عنوان ناجی در پایان فیلم.

هیچکاک در ابتدا پایان دیگری را برای این فیلم درنظر گرفته بود. این پایان بدین شکل بود: کارآگاه تمام کارهایی را که در شروع فیلم دیده بودیم، این بار در مورد دخترک به انجام می رساند (به او دستبند می زند و ...) سپس در دستشویی با همکارش برخورد می کند (همان همکار ابتدای فیلم) که او بی خبر از همه جا می پرسد: «امشب خیال نداری با نامزدت بـه گردش بروی؟» و کارآگاه جواب می دهد: «نه می خواهم بکراست به خانه بروم.» تهیه کننده با این پایان مخالفت کرد. اما پایان تحمیلی فیلم نیز می تواند پایان خوشی نباشد، چرا که به قول گابریل مارسل، ما در جهانی زندگی می کنیم که لو رفتن در هرلحظه و هرشکلی ممکن است.

خانم ناپدید می شود (۱۹۳۸)

با اینکه *خانم ناپدید* می شود از بهترین فیلمهای انگلیسی هیچکاک و یک اثر کامل است، از شاهکارهای هیچکاک در دهه های بعد فاصله زیادی دارد. این فیلم بیش از پیش، هیچکاک را به شهرت رساند و مهمتر اینکه نام هیچکاک را در آمریکا بر سر زبانها انداخت و درنتیجه هیچکاک سال بعد به آمریکا مهاجرت کرد. مطبوعات آمریکا پس از نمایش این فیلم، هیچکاک را بزرگترین کارگردان انگلیسی نامیدند. منتقدین نیویورک فیلم را به عنوان بهترین فیلم سال ۱۹۳۸ و هیچکاک را به عنوان بهترین کارگردان برگزیدند. منتقد «نیویورک هرالدتریبون» فیلم را یک شاهکار تکنیکی و هم ارز آثار سزان و استراوینسکی خواند.

یکی از جنبه های موفقیت فیلم، طنز کم نظیر آن است که خصوصاً در بیست دقیقه اول به اوج می رسد. بعد از این، فیلم کم کم به سمت تعلیق (Suspense) کشیده می شود. فیلمنامه فیلم بسیار عالی و حساب شده است، هرچند برخی ایراد می گیرند که چرا داستان منطقی نیست. هیچکاک خود در این باره می گوید: «برگردیم به سراغ رفقای قدیمی مان، استدلالیون. آنها ممکن است بپرسند چرا یک پیام مهم به پیرزنی آن چنان بی دست و پا سپرده شده که هرکس می تواند به آسانی او را از پا درآورد. چرا ضدجاسوسها خیلی راحت این پیام را با کبوتر نامه بر نفرستادند، چرا متحمل این همه دردسر شدند که این پیرزن را در ترن جا بدهند و بعد یک زن دیگر را آماده نگاه دارند که لباسهایش را با لباس این زن عوض کند، بگذریم از اینکه یک واگن کامل را خارج از مسیرش به جنگل کشاندند ... فانتزی است، فانتزی محض!»

و حقیقت اینکه پیامی که به زن سپرده شده تنها یک «مک گافین» است. (هیچکاک: «مک گافین از نظر ما تمام چیزهایی مثل دزدی نقشه ها یا اسناد، یا کشف یک راز، حالا این راز هرچه می خواهد باشد، است. استدلالیون اگر در تلاش شناخت ماهیت یک مک گافین هستند اشتباه می کنند، چون اصلاً خارج از موضوع و منظور است، تنها چیزی که واقعاً اهمیت دارد این است که در فیلم نقشه و اسناد و اسرار برای قهرمانان ماجرا ظاهراً اهمیت حیاتی داشته باشد، ولی این اسرار از نظر من که روایت کنندهٔ داستان هستم کمترین اهمیتی ندارد.»)

فیلم با اینکه بسیار عظیم و پرخرج به نظر می رسد، در واقع در یکی از پلاتوهای کوچک استودیوی «ایسلینگتون» که فقط حدود ۹۰ فوت طول دارد، فیلمبرداری شده است. برای واگن ها و چیزهایی این چنینی، از پرده شفاف استفاده شده است.

فیلمهای انگلیسی هیچکاک، همواره بحث های متفاوت و گاه متضادی را به میان کشیده اند. با اینکه غالب هیچکاک شناسان کوچکترین تردیدی در برتربودن فیلمهای آمریکایی هیچکاک بر فیلمهای انگلیسی او ندارند، اما منتقد بزرگی چون آندره بازن، فیلمهای انگلیسی او را برتر می خواند. (بازن در سال ۱۹۵۸ درگذشت. با اینکه هیچکاک در این سال هنوز تعدادی از شاهکارهایش ـ *شمال از شمال غربی*، *روح*، *پرندگان* و *مارنی* ـ را نساخته بود، اما تعداد آثار برجسته اش کم نبود: *بدنام*، *طناب*، *بیگانگان در ترن*، *پنجره عقبی*، *سایه یک شک* و ...) در مورد *خانم ناپدید می‌شود* هم عکس العمل منتقدان بسیار متفاوت بوده است. جان راسل تیلور آن را «روشن ترین و خالص ترین سرگرمی» می نامد. دانلداسپوتو آن را «تفریح صرف و یک غذای بادکرده سینمایی» می خواند. ریموند دورگنات هم ضمن تحلیل مفصلی از فیلم، آن را جزو فیلمهای کمتر قابل توجه هیچکاک به حساب می آورد.

با همهٔ اینها فیلم پر از فکرهای بدیع است. به عنوان مثال دوموتیف فیلم، خواب و موسیقی است؛ در مهمانخانهٔ «براندریکا»، آیریس از سر و صدای موسیقی گیلبرت نمی تواند بخوابد. در ترن، دردسرهای آیریس و ربوده شدن خانم فروی زمانی است که آیریس می رود بخوابد. همچنین بعداً آیریس و گیلبرت به بهانه خواب می گریزند. در مورد موسیقی هم خانم فروی یک معلم موسیقی است که پیانو می نوازد. گیلبرت هم یک موزیسین است. در طول فیلم بر ارتباط این دو نفر از طریق موسیقی تأکید می شود و در پایان فیلم هم آشکار می شود که رمز یک پیام موسیقیایی است.

هرچند *خانم ناپدید می‌شود* یک فیلم سرگرم کننده درجه یک است، اما ارزشهای آن در همین حد خلاصه نمی شود. منتقدینی که فیلم را تنها یک اثر خوب سرگرم کننده می نامند، فراموش کرده اند که استاد بزرگی چون اورسن ولز، بارده بار به تماشای آن نشسته است.

ربکا (۱۹۴۰)

ربکا، بعد از *مهمانخانهٔ جامائیکا*، دومین اقتباس هیچکاک از روی رمانی نوشته دافنه دو موریه می باشد. این فیلم توسط دیوید او. سلزنیک، یکی از بزرگترین غولهای هالیوود در دهه سی و چهل تهیه شده است. با اینکه نقش هیچکاک در این فیلم کم نیست، اما سلزنیک می خواست همانند *برباد رفته* همهٔ کارها را خود انجام دهد و تا حدی سعی کرد که نظرات خود را بر هیچکاک تحمیل کند (به عنوان مثال سلزنیک چون عقیده داشت کسانی که رمان را خوانده اند اگر ببینند که در فیلم تغییر داده شده ناراحت می شوند، به هیچکاک اجازه هیچ تغییری در رمان را نداد. هیچکاک در این باره می گوید: «قصه

آن دوتا بز را شنیده اید که داشتند محتویات دو قوطی فیلم را که از یک رمان پرفروش درست شده بودند می خوردند و یکی به دیگری گفت: من شخصاً کتاب را ترجیح می دهم!») با این حال دانلد اسپوتو (منتقد بزرگی که دو کتاب دربارهٔ هیچکاک نوشته است) در کتاب THE ART OF ALFRED HITCHCOCK، *ربکا* را فیلمی از سلزنیک به حساب می آورد.

ربکا هیچگاه جزو آثار خوب هیچکاک محسوب نشده است. هیچکاک می گوید: «*ربکا* فیلم هیچکاکی نیست، در واقع یک رمان کوتاه است. داستان آن کهنه و قدیمی است. در آن موقع یک مکتب کامل ادبیات زنانه رواج داشت. گرچه من با این نوع ادبیات مخالف نیستم. راستش حقیقت آن است که این قصه طنز نداشت.» با این وجود، *ربکا* پس از ساخته شدن مورد استقبال منتقدین و تماشاچیان قرار گرفت و اسکار بهترین فیلم را از آن خود کرد. برای تبلیغ فیلم از این شعار استفاده کردند: «شما کتاب را دوست داشتید، ولی با فیلم زندگی خواهید کرد.»

ربکا با اینکه در آمریکا ساخته شده (اولین فیلم هیچکاک در آمریکا)، اما یک فیلم انگلیسی است. هیچکاک: «فیلم کاملاً یک فیلم انگلیسی بود و داستان، هنرپیشه ها و کارگردان همگی انگلیسی بودند.» با این حال مطبوعات آمریکا سعی در آمریکایی جلوه دادن فیلم کردند و عمداً آن را با فیلمهای انگلیسی هیچکاک (از جمله *سی و نه پله* و

خانم ناپدید می شود) مقایسه کردند و آن را برتر به حساب آوردند.

با همهٔ اینها هیچکاک در پرداخت قصه روان شناسانه دافنه دوموریه و برگردان آن به زبان سینما و به وجود آوردن تعلیق به مدد میزانسن، موفق است؛ به عنوان مثال در طول فیلم، خانم دانورس بسیار کم در حال راه رفتن دیده می شود و بدین ترتیب بر حالت خشک و مجسمه وار او تأکید می شود. یا غالباً دختر هروقت صدایی می شنود و برمی گردد، دانورس بی حرکت در کنار او ایستاده است و دخترک هیچ وقت نمی داند که دانورس کی ممکن است پیدایش شود. این نکته و همچنین اینکه دو چهره، یکی ظالم و مانند مجسمه ثابت و دیگری مظلوم، در داخل یک کادر، باعث ایجاد دلهره زیادی می شود، یا فضاسازی خانه و اطراف آن (هاله ای از مه در اطراف خانه و همچنین جغرافیای خانه که هرگز مشخص نمی شود، گویی خانه طوری واقع شده که ساکنان آن نمی توانند به کسی یا جایی در آن حوالی پناه ببرند) سهم بسزایی در کشش و جذابیت فیلم دارد، به حدی که به قول هیچکاک، خانه یکی از سه شخصیت اصلی فیلم می شود. با نکته جالب تر اینکه تیروی شیطانت فیلم صرفاً از زن مرده ای که هرگز نشان داده نمی شود ایجاد شده است.

سایهٔ یک شک (۱۹۴۳)

سایهٔ یک شک از آن دسته آثار برجسته هیچکاک است که متأسفانه کمتر مورد توجه قرار گرفته است. حتی تا قبل از دههٔ هفتاد، این فیلم، فیلم مهجوری به حساب می آمد و کشف آن به یکی دو دههٔ اخیر برمی گردد. رابین وود در چاپ اول کتابش (فیلمهای هیچکاک) در سال ۱۹۶۵ اشاره چندانی به این فیلم نکرده، اما در چاپ جدید کتاب (۱۹۸۹) مطلب مفصلی دربارهٔ این فیلم به نام «ایدئولوژی، گونه، مؤلف» به آن اضافه کرده است. خود هیچکاک هم به این فیلم علاقهٔ زیادی داشته است.

یکی از مهمترین تمهای فیلمهای هیچکاک رابطه آدم خوب/ آدم بد است. در فیلمهای هیچکاک همواره آدم خوب و آدم بد ماجرا به نحوی به هم مربوط هستند و حتی گاهی دو روی یک شخصیت هستند. در غالب فیلمهای هیچکاک (از *حق السکوت* گرفته تا *بیگانگان در ترن* و حتی *پرندگان*) چنین رابطه ای وجود دارد. در *سایهٔ یک شک* نیز آدم خوب (خواهرزادهٔ چارلی) و آدم بد (دایی چارلی) شدیداً مرتبطند. حتی نام این دو شخصیت یکی است. در طول فیلم نیز شدیداً بر این شباهت تأکید می شد: اولین باری که دایی چارلی را می بینیم، بر روی تخت دراز کشیده و درباره آینده اش فکر می کند، معرفی خواهرزاده نیز به همین ترتیب است. (او نیز بر روی تخت خود دراز کشیده و به آینده اش می اندیشد.) خواهرزاده چارلی تصمیم دارد به دایی محبوب خود تلگرافی بفرستد و از او دعوت به عمل بیاورد، اما درمی یابد که دایی اش تلگرافی مبنی بر آمدنش به آنجا فرستاده است. (او به کارمند تلگرافخانه می گوید که این یک تله پاتی عجیب است) همچنین دخترک آهنگی در ذهن دارد که نمی تواند آن را از مغزش خارج کند که بعد معلوم می شود این آهنگ از «بیوهٔ خوشحال» گرفته شده و این با قتل بیوه ها توسط دایی چارلی ارتباط می یابد. همینطور این دو نفر در طول فیلم بارها اشاره می کنند که «چقدر ما شبیه هم هستیم.» حتی خواهرزاده در صحنه ای از فیلم چنین می گوید: «وقتی به خودم فکر می کنم، به فکر دایی چارلی می افتم.»

دایی چارلی در طول فیلم به شکلی ابهام آمیز دیوسیرت و بی عاطفه است. هنگامی که او به شهر می رسد، تصویر با دود غلیظی پر می شود. (هیچکاک خود اشاره می کند که این نشانهٔ ورود شیطان است.) چارلی از اولین حضور خود در فیلم پیوسته با یک سیگار همراه است و مکرراً با حلقه ای از دود که دور سرش را احاطه کرده، نشان داده می شود. (جالب اینکه در طول فیلم غیر از جو، که معمولاً پیپ او خاموش است، هیچ کس دخانیات استعمال نمی کند.)

سایهٔ یک شک جزو مردم پسندترین فیلمهای هیچکاک است. فیلم به هنگام نمایش، از طرف منتقدان انگلیسی به عنوان فیلمی که کنار آمدن هیچکاک با محیط آمریکا را نشان می دهد، تلقی شد. (آنها معتقد بودند که فیلمهای قبلی هیچکاک در آمریکا از جمله *ربکا*، و سوءظن کوششهای تصنعی هیچکاک برای بازسازی انگلستان در هالیوود هستند.) منتقدان فرانسوی (از جمله اریک رومر و کلود شابرول در کتاب معروفشان دربارهٔ هیچکاک) این فیلم را بسیار ستوده اند، چرا که این فیلم در حیطهٔ مضامین مورد علاقه آنها (تحلیل کاتولیکی) فیلم شاخص و کلیدی ای محسوب می شود.

طناب (۱۹۴۸)

طناب با اینکه غالباً به عنوان یک شاهکار پذیرفته شده، اما به هیچ وجه جزو بهترینهای هیچکاک نیست. با این همه نبوغ هیچکاک نمایان است:

۱ ـ با اینکه فیلم از روی یک نمایشنامه تئاتری که ماجرای آن به یک صحنه محدود می شود، اقتباس شده و کل فیلم (بجز نمای اول) در داخل یک محدوده بسته کوچک می گذرد، اما شدیداً سینمایی است؛ به عنوان مثال در شروع فیلم حرکت دوربین

بیشتر و نسبتاً آزاد است (بازیگران و دوربین چندبار در اتاق نشیمن، راهرو و اتاق غذاخوری رفت و آمد می کنند)، اما کم کم ماجرا به اتاق نشیمن و راهرو محدود می شود و از لحظه ای که روپرت برای تأیید سوءظن های خود بازمی گردد، ماجرا فقط به اتاق نشیمن محدود می شود و حرکت دوربین بسیار کم می شود و طوری فضاسازی شده که گویا اثاث اتاق مانع از هر حرکتی می شوند. ترس از فضای بسته که هیچکاک با محدود کردن فضا ایجاد می کند، نقش اصلی ای در شرکت ما در فیلم دارد. در واقع هیچکاک با استفاده از دکوری که محدودیت رو به افزایش فضای حرکت را امکان پذیر می کند، فضای بسته تشاتری را به صورت یک تکامل اساسی درون مایهٔ فیلم درمی آورد.

۲ـ در یک ساعت اول فیلم ما در احساس قهرمانان فیلم سهیم هستیم، به طوری که از هرچیزی که احتمال دارد جنایت را فاش کند، هراسان می شویم. (مانند قسمت مربوط به خالی کردن روی صندوقچه) اما هنگامی که توطئه آنها رو به سستی می رود و احتمال کشف جنایت آنها بیشتر می شود، وابستگی ما تضعیف می گردد و ما شروع به همذات پنداری با شخصیتی می کنیم که در نیم ساعت اول فیلم مشاهده نشده بود. ما که در آغاز می خواستیم هیچ چیز مانع موفقیت نقشهٔ تبهکاران نشود، در نیم ساعت آخر فیلم میل داریم که قهرمان جدید ما جنایت را کشف کند. هیچکاک می تواند هروقت که قراردادها برایش مفید هستند از آنها استفاده کند و هروقت مفید نیستند، آنها را به ضدقرارداد تبدیل کند. (در یک ساعت اول فیلم ما با قهرمانان جنایتکار همدل می شویم و دوست داریم جنایت آنها فاش نشود که این برخلاف قراردادهای عرفی و اخلاقی است.)

۳ـ استادی هیچکاک در چیدن میزانسن فیلم کم نظیر است؛ فقط به عنوان مثال:

الف ـ کل فیلم بر مبنای یک مثلث است، در واقع قتل فیلم هم، یک قتل سه نفره است که هم دو دانشجو و هم استاد آنها در این قتل شریک هستند. این موضوع در میزانسن فیلم بخوبی نمایان است، به طوری که قبل از حضور استاد، غالباً دو دانشجو دو رأس یک مثلث را تشکیل می دهند و رأس سوم (استاد) خالی می ماند و در پایان فیلم مثلث کامل می شود. در صحنهٔ پایانی، سه نفر سه رأس یک مثلث را تشکیل می دهند و جالب تر اینکه حتی فاصلهٔ آنها از یکدیگر برابر است.

ب ـ در صحنه ای از فیلم، پس از خوردن شام، زن خدمتکار شروع به خالی کردن روی صندوقچه می کند. او سه بار به اتاق غذاخوری می رود و برمی گردد و ظرفهای خالی را می برد و کتابها را برمی گرداند. در سراسر این صحنه تعمداً طولانی شده، دوربین ثابت می ماند طوری که ما کاملاً توجهمان به کار خطرناک زن خدمتکار جلب شده و منتظر نتیجه هستیم. هیچکاک در اینجا به طرز استادانه ای از نشان دادن دو جنایتکار در داخل کادر خودداری می کند و تعمداً زاویه ای را انتخاب می کند که ما از دیدن آنها محروم باشیم و به این ترتیب دلهرهٔ ما از اینکه خدمتکار هرلحظه در صندوقچه را باز کند بیشتر می شود، زیرا نمی دانیم که آیا هیچ یک از دو جنایتکار ناظر این جریان هستند و می توانند از فاجعه جلوگیری کنند یا نه.

۴ـ مهمترین موتیف فیلم، کتاب است. روپرت یک ناشر، نامزد مقتول یک نویسنده، و پدر مقتول کلکسیونر کتاب است. این مهمانی در ظاهر بدین منظور برگزار می شود که آقای کنتلی بتواند بعضی از کتابهای کمیاب موجود در کتابخانه براندن را بررسی کند، کتابهایی که در جایی نگهداری می شوند که در حال حاضر جنازهٔ پسرش در آنجاست. همچنین وقتی براندن چند کتاب به آقای کنتلی هدیه می دهد، کتابها را با استفاده از طنابی می بندد که در اصل برای خفه کردن به کار رفته است.

۵ـ طناب اولین و یگانه فیلمی است که نقش تدوین را تقریباً به صفر می رساند. کل فیلم (بجز نمای اول) بدون قطع فیلمبرداری شده است. (هر ده دقیقه یک بار برای عوض کردن حلقه دوربین چاره ای جز قطع وجود نداشته و هیچکاک تمهیدی که برای این قطع های ناگزیر اندیشیده، این بوده است که دوربین به سمت یک فضای تیره ـ مثلاً پشت کت شخصیت ها ـ حرکت می کند و وقتی کل فضا تیره شد، حلقه عوض شده و دوربین به حرکت خود ادامه می دهد.) هرچند این کار بیشتر به یک بازی شبیه است ـ و خود هیچکاک هم بعدها اظهار ندامت کرده و این عدم قطع را ناقض نظریه های خود درباره مونتاژ می نامد ـ با این حال در همذات پنداری (و در پایان فیلم عدم همذات پنداری) با دو جنایتکار نقش بسیار دارد و همچنین باعث شده تا هیچکاک به خلاقیت های جالبی روی آورد، از جمله اینکه هیچکاک برای نمایش پنهان کردن طناب در کشوی میز، به جای قطع، از باز و بسته شدن در استفاده می کند.

بیگانگان در ترن (۱۹۵۱)

همانگونه که اشاره شد یکی از مهمترین تمهای فیلمهای آلفرد هیچکاک رابطهٔ آدم خوب/ آدم بد است. در بیگانگان در ترن که یکی از مهمترین فیلمهای هیچکاک در این زمینه است، برونو (آدم بد) و گای (آدم خوب) دو روی یک شخصیت هستند. برونو در واقع مظهر تمایلات پنهانی مخربی است که در گای وجود دارد. این مهم در چند جای فیلم به روشنی مشهود است:

۱ـ فیلم با نمایش دو جفت پا که متعلق به دو مرد است شروع می شود. یکی کفش قهوه ای و سفید جلب نظر کننده و دیگری یک جفت کفش مشکی و معمولی به پا دارد. در اینجا به طور مرتب، تصویر کفشهای قهوه ای و سفید و بعد کفشهای مشکی نشان داده می شود که بدین ترتیب، بین این دو نفر حالت همانندی و برابری بوجود می آید.

۲ـ در صحنه ای از فیلم، گای با زنش دعوا می کند. بعد از اینکه زن گای (میریام) تقاضای طلاق گای را قبول نمی کند، گای به نامزدش (آن) تلفن می کند. «آن» می گوید: «چیه! چرا اینقدر لحن صدات ناراحته.» گای جواب می دهد: «دلم می خواست گردن کثیفشو می شکستم، خفه اش می کردم.» درست در همین لحظه به دستهای برونو کات می شود. در اینجا، برونو خیلی استادانه به عنوان عامل اجرای تمایلات درونی گای معرفی می شود.

۳ـ در صحنه قتل میریام، وقتی جسد به زمین می افتد، فندك گای برروی زمین دیده می شود. حضور فندك گای در این صحنه، حضور خود گای را بخاطر می آورد و مهمتر اینکه این فندك از طرف «آن» به گای هدیه داده شده است و گای برای رسیدن به «آن» مجبور است که میریام را از سر راه خود بردارد.

۴ـ در صحنهٔ مرگ برونو، باز فندك گای را می بینیم که در دستان اوست. برونو حتی هنگام مرگ به گای می گوید: «تو اونو کشتی، من نکشتم.» باز در اینجا این حس به ما منتقل می شود که واقعاً گای قصد داشته میریام را بکشد و اگر حالا برونو این کار را انجام داده، در واقع او مظهر احساسات و تمایلات پنهانی گای است که آزاد شده است.

۵ـ در صحنه ای از فیلم، زمانی که برونو، میریام را کشته و بعد که مرد کوری را از خیابان رد می کند، او به ساعتش نگاه می کند. این صحنه به گای که او هم به ساعتش نگاه می کند، کات می شود. باز در اینجا بین این دو شخصیت حالت همانندی بوجود می آید.

یک نکته بسیار مهم دیگر در فیلم بازی نور و سایه است. در سکانس اولیه گفت و گو در قطار، چهره گای، روشن و بدون سایه نشان داده می شود، در حالی که خطوط سایه میله های پنجره قطار، به روی صورت برونو افتاده است. در اولین فصول

فیلم هرجا که برونو نشان داده می شود، با سایه و تاریکی دیده می شود. بعد که جلو می رویم، کم کم صورت برونو از سایه بیرون می آید و روشن می شود. سایه ای که در ابتدا بر روی صورت برونو افتاده، نشان از ناشناخته بودن شخصیتش دارد. برونو حتی از جزئیات زندگی گای خبر دارد، به همین دلیل گای در روشنی کامل است (کاملاً شناخته شده است) ولی گای هیچ شناختی از شخصیت برونو ندارد، و همچنین تماشاگر.

در صحنه ای از فیلم، برونو خبر قتل میریام را به گای می دهد. در این صحنه باز گای در روشنی کامل است ولی بر روی چهره برونو سایه میله ها افتاده است. در این لحظه یک اتومبیل پلیس از راه می رسد. گای از ترس خودش را به پشت میله ها می رساند و در سایه به برونو ملحق می شود. باز هردو شخصیت یکی می شوند. در همین جا تصویری از دید گای داریم که از پشت میله ها، اتومبیل پلیس را تماشا می کند. این صحنه به نحو سمبلیکی موقعیت گای (و خطر به زندان افتادن او) را بیان می کند.

دو سکانس کلاسیک بسیار مهم در فیلم وجود دارد. یکی سکانس فوق العادهٔ قتل میریام است که در این هنگام، عینک از چشمان میریام می افتد و شیشه اش می شکند و خفه شدن میریام به طرز بسیار خلاقه ای در شیشه عینک دیده می شود. سکانس مهم دیگر، مسابقه تنیس است. این سکانس از لحاظ تدوین در نهایت استادی است و یکی از مهمترین سکانسهایی است که هیچکاك خلق کرده است. یک نکته مهم در این سکانس همان بازی نور و سایه است که در اینجا، گای در یک زمین تنیس آفتابی مشغول مسابقه است و برونو سعی دارد فندك را از درون یک چاله سیاه و تاریک بیرون بیاورد.

یک صحنه بسیار زیبای دیگر زمانی است که گای در حال انجام مسابقه تنیس است و برونو در بین تماشاچیان مشغول تماشای اوست. در اینجا یک نمای عمومی از تماشاچیان مسابقه داریم که سرهای آنان به دنبال توپ به چپ و راست می رود، ولی در بین تماشاچیان، تنها سر برونو ثابت است و فقط به گای نگاه می کند. هیچکاك در اینجا به بهترین نحو ممکن برونو را در میان تماشاگران مشخص کرده است.

پنجرهٔ عقبی (۱۹۵۴)

پنجرهٔ عقبی با اینکه غالباً در یک فضای بسته جریان دارد، یک فیلم تماماً سینمایی است و به یک معنا اصلاً «سینما» ست (پنجره می تواند پرده سینما باشد و کل اتفاقاتی که جفریز مشاهده می کند، وقایع یک فیلم) از آغاز تا پایان فیلم، ما در آپارتمان قهرمان ماجرا گرفتاریم و فقط هنگامی که این قهرمان از آپارتمان خارج می شود (یا در واقع از پنجره به بیرون پرت می شود!) ما نیز از آپارتمان خارج می شویم. صرفنظر از یک مورد استثنایی کوتاه (هنگامی که جفریز خوابیده، ما تورنوالد قاتل را می بینیم که از آپارتمان خود به همراه زنی خارج می شود.)، ما فقط آنچه را که جفریز می بیند، می بینیم و آنچه را که او می داند، می دانیم. آن مورد استثنایی هم بسیار مهم است: زنی که تورنوالد با او خارج می شود، می تواند زن خود او باشد و این ما را متوجه حقیقتی دیگر می سازد: ممکن است جفریز اشتباه کرده باشد. هیچکاك پیوند تماشاچی با جفریز را صد در صد کامل نمی سازد و به این ترتیب برای ما این نگرانی حاصل می شود که ارزش اخلاقی عملی را که جفریز می کند (و در واقع اخلاقی بودن کار خودمان را، چون ما نیز در تماشای دزدکی زندگی مردم و لذت این چشم چرانی با او شریک هستیم) مورد انتقاد قرار دهیم. در طول فیلم ما کم کم به ماهیت رابطه بین جفریز و آنچه که دارد تماشا می کند پی می بریم، ولی برای خود او این وقوف وجود ندارد. از همین جا بین ما و جفریز اختلاف ایجاد می شود. به هر حال پیوند تماشاچی با قهرمان فیلم در پنجره عقبی شاید از تمام فیلمهای دیگر هیچکاك بیشتر باشد.

یکی از مهمترین صحنه های فیلم، صحنه ای است که تورنوالد (قاتل) به زور وارد آپارتمان جفریز می شود. تورنوالد به سراغ جفریز می آید. جفریز می کوشد تا با تنها سلاحی که در اختیار دارد جلوی او را بگیرد، این سلاح دوربین عکاسی اوست که جفریز مرتب با لامپ های ذخیرهٔ کننده فلاش، سعی می کند تورنوالد را متوقف کند. ما بطور متناوب در نقطه نظر جفریز و قاتل قرار می گیریم. فلاش های دوربین مفهوم سمبلیکی پیدا می کنند: دوربین عکاسی برای جفریز وسیله ای است که با آن زندگی را در یک فاصله ای متوقف می کند. دوربین وسیله ای است که جفریز با آن یک تماشاچی باقی می ماند و بی طرفی و عدم مداخله خویش را حفظ می کند. اما این بی طرفی نمی تواند مانع از عدم مداخله او شود و بالاخره تورنوالد به او می رسد و او را به پایین هل می دهد. این برخورد و مداخله برای جفریز خود یک پیروزی است، یک جور روشن شدن و شناخت است: از یک سو قاتل شناخته شده و گیر افتاده است و از سوی دیگر جفریز حالا آماده است که ازدواج را بپذیرد. جفریز حالا آن سیاهی را که به نظر هیچکاك در اطراف زندگی هر فرد از اعضای بشر وجود دارد، تجربه کرده است. جدای از این، فلاش ها یک مفهوم متافیزیک هم دارند: فلاش عکاسی، ناچیز بودن وقوف آدمی را نسبت به طبیعت نهائی خویش برای ما خلاصه می کند. قهرمان هیچکاك در دنیای کوچک مسدود و خودساخته ای بسر می برد، دنیایی که حفاظ و در عین حال زندان اوست. دنیای ساختگی و غیرواقعی که در آن ناگهان آشفتگی واقعی رخ می دهد و قهرمان مجبور به مقابله با این آشفتگی می شود. این فلاش ها در واقع خودشناسی جفریز را کامل می کنند، همانطوری که نور چراغ قوه در اواخر *پرندگان*، خودشناسی ملانی (تیپی هدرن) را موجب می شوند.

شاید مهمترین تم فیلمهای هیچکاك، خودشناسی و استحاله شخصیت ها باشد. اریک رومر و کلودشابرول به این مایه تحت عنوان «تمایل به دانستن و کنجکاوی» اشاره کرده اند. رابین وود این مایه را «مایه درمانی» می نامد و تعریفی که از آن ارائه می کند این چنین است: «شخصیت های هیچکاك ضعف و وسوسه ای دارند که با پرداختن به این ضعف و درگیر شدن با آن و تحمل نتایج حاصل از این کار، درمان می شوند.» روشن ترین مثال برای تعریف وود، سرگیجه است. در مورد پنجرهٔ عقبی، ضعفی که جفریز دارد این است که مسئولیت پذیر نیست و مدتهاست نامزدش (لیزا) را بلاتکلیف گذاشته و حاضر به ازدواج نیست و وسوسه جفریز این است که تنها از طریق دوربین عکاسی اش به زندگی نگاه کند و اصولاً آدم کنجکاو و فضولی است. جفریز با این ضعف و وسوسه اش درگیر می شود، کم کم پیش می رود تا اینکه در صحنه های پایانی با نور فلاش خودشناسی اش کامل، و بر ضعف و وسوسه اش چیره می شود و در صحنه پایانی او درمان شده است، چرا که رابطه اش با لیزا از بلاتکلیفی درآمده است (بر ضعف خود غلبه کرده و مسئولیت پذیر شده) و علاوه بر آن پشت به پنجره نشسته و دیگر به بیرون نگاه نمی کند. (بر وسوسه اش غلبه کرده و دیگر کنجکاوی نمی کند).

مردی که زیاد می دانست (۱۹۵۶)

مردی که زیاد می دانست نیز از شاهکارهای هیچکاك است که کمتر موردتوجه واقع شده است. این فیلم بازسازی فیلم دیگری به همین نام است که هیچکاك آن را در سال ۱۹۳۴ در انگلستان ساخته است. مهمترین تفاوتهای این دو نسخه از این قرار است: اتاق جراحی دندانساز و صحنه محاصره خیابان در نسخه آمریکایی حذف شده است. در نسخه آمریکایی صحنهٔ افتتاحیه از سوئیس به مراکش انتقال یافته. در نسخه انگلیسی شوهر به زندان می افتد و همسر او به تنهایی با مشکلات روبرو می شود. در نسخهٔ انگلیسی فرزند خانواده دختر است و در نسخه آمریکایی، پسر. با مقایسه این دو

نسخه درمی یابیم که نسخه آمریکایی به مراتب برتر است. بازی عالی هنرپیشگان، پرداخت و ریتم سکانس کنسرت آلبرت هال، اجرای عالی ارکستر (توسط برنارد هرمن)، توجه به جزئیات و نکات ریز از جمله مزایای نسخه دوم بر نسخه اول است. خود هیچکاک نسخه اول را کار یک تازه کار با استعداد و نسخه دوم را کار یک حرفه ای می داند.

کلیه سکانسهای *مردی که زیاد می دانست* به نحو جالبی به هم مرتبطند: جزئیاتی که تماشاگر را آماده می کند تا آگاهانه یا اغلب به طور ناخودآگاه، یک صحنه، شخصیت یا کنش را با دیگری مرتبط سازد. ساده ترین حالت این است که چیزهایی در ابتدا استفاده می شوند که بعداً همانها به طور جامع تری به کار می آیند. به عنوان مثال توانایی هنک (پسر) برای تقلید آهنگ آواز «کی، سراسرا» (آنچه که باید بشود، می شود) در صحنه های اولیه فیلم، که بعداً در صحنه اوج هیجانی فیلم (سکانس سفارت خانه) به کار می آید.

مهمترین رویداد فیلم «توقف» هایی است که در حین انجام عملی صورت می گیرد. در واقع تمام داستان «وقفه» ای است که در زندگی عادی یک خانواده پیش می آید و به محض اینکه همه چیز به جای خود برمی گردد، فیلم به پایان می رسد. زمانی که بن می خواهد با عجله از اتاق هتل در لندن خارج شود، با صدای یکی از مهمانان، دوبار «متوقف» می شود. (حالت خمیده که ویژگی بن در فیلم است، خود حاصل یک «وقفه» در حرکت است.) حتی دو سکانس تعلیقی عمده فیلم حول محور «وقفه» شکل گرفته است: «وقفه» ای که قرص آرامبخش در صحنه ای که جو از ربوده شدن هنک آگاه می شود، ایجاد می کند و همچنین «وقفه» ای که با جیغ کشیدن جو در سالن کنسرت آلبرت هال پیش می آید.

نقش تلفن در فیلم بسیار مهم است. در طول فیلم پانزده مکالمه تلفنی انجام می گیرد یا قصد انجام آن وجود دارد. تلفن ها به مثابه ابزار ارتباطی کارکرد مهمی دارند و وقتی که شخصیتها از یکدیگر فاصله دارند، کمک مهمی به پیشبرد قصه می کنند.

سکانس کنسرت آلبرت هال، از بهترین سکانسهایی است که هیچکاک خلق کرده است. اهمیت این سکانس به اندازه ای است که از سکانس تعقیب با هواپیمای سمپاشی در *شمال از شمال غربی* یا سکانس قتل زیر دوش حمام در فیلم *روح* چیزی کم ندارد. این سکانس با ۱۲۴ نما در ۱۲ دقیقه، نمونه ای از سینمای خالص است. نکته جالب در این صحنه، تضاد بین هارمونی و نظم ارکستر در مقابل هرج و مرج حاکم بر روابط آدمهاست که در واقع تجسم مایهٔ «تقابل نظم و آشفتگی» است که در بسیاری از آثار هیچکاک مرکزیت دارد. (از جمله مهمترین آنها، *پرندگان*) هیچکاک در این سکانس به جای آنکه در طول سکانس به سرعت ماجراها بیفزاید و وقایع را سریع و سریع تر برگزار کند، به اسلحه، سنج ها و سینهٔ نخست وزیر یعنی سه چیز اصلی برای قتلی که قرار است انجام شود، نزدیک و نزدیکتر می شود. در این صحنه المانها و شخصیتها بوسیله استفاده هیچکاک از رنگ قرمز به هم پیوسته می شوند؛ صندلی قرمز سنج زن، پارچه قرمز آویخته شده در بالای صحنه و جایگاه قاتل و نخست وزیر. همچنین در صحنه پایانی، پله ها با قالی قرمز مفروش شده اند، پسربچه نیز در طبقه بالاست که رنگ اصلی حاکم بر آن رنگ قرمز است. رنگهای سیاه و سفید هم در سکانس کنسرت کارکردی مشابه دارند؛ رنگ لباس قاتل و موسیقیدان و جو که کلاه سیاه و دستکش سفید و لباس خاکستری که ترکیبی از این دو رنگ است دارد. همچنین لباس مبدل آقای دربنون (در قالب یک کشیش) در کلیسای آمبروس چپل و همینطور لباس خانم دربنون در صحنه پایانی سیاه و سفید هستند.

صحنه کلایماکس (اوج هیجانی) فیلم (ستارتخانه) از نظر طرح و شخصیتها کاملاً یادآور صحنه کنسرت است. به عنوان نمونه کاربرد رنگ قرمز در این صحنه آن را به صحنه کنسرت پیوند می دهد. در اینجا خانم دربنون لحظه ای نقش مادر را به عهده می گیرد و جالب اینکه صدای جیغ او در این صحنه موجب نجات هنک می شود. بن در اینجا کاملاً حرکاتی را در آلبرت هال تکرار می کند. آقای دربنون اسلحه به دست، نقش قاتل را به عهده می گیرد و درست مانند مرد مسلح در کنسرت، سقوط می کند و کشته می شود.

برخورد سنجها در پایان ما را به آغاز برمی گرداند و به صورت برخورد نمادها درمی آید: یک آواز به یک جیغ مبدل می شود، یک فریاد علم به یک فریاد نجات تبدیل می شود، بلندی قامت یک مرد (استوارت) تصویری از تسلط او نیست، بلکه (همانطوری که می بینیم) بدل به تصویری از زخم پذیری و نقص داشتن او می شود ... و در پایان یک سفر در اطراف دنیا به سفری درونی در اعماق روح شخصیتها برای رشد و نمو درک شخصی یا به عبارتی خودآگاهی مبدل می شود.

صحنهٔ پایانی فیلم درست مانند صحنهٔ آغازین است: یک خانواده سه نفری، اما این بار هنک کسی نیست که بتوان جدایش کرد؛ خانواده حالتی تفکیک ناپذیر یافته است.

مرد عوضی (۱۹۵۷)

مرد عوضی یکی از فیلمهای مذهبی هیچکاک به شمار می رود که از این جهت ادامه ای بر *اعتراف* می کنم (۱۹۵۱) محسوب می شود. به قول رابین وود نیمه اول فیلم شاهکار است و با بهترین ساخته های هیچکاک برابری می کند.

مهمترین تمی که در فیلم وجود دارد، همان مایهٔ نظم و آشفتگی است. هیچکاک باز در این فیلم کل نظام و قوانین بشری را به زیر سؤال می برد، نظامی که بیگناهی را گناهکار معرفی می کند. زندانی شدن قهرمان ماجرا، چیزی بالاتر از مسأله هویت عوضی است و این تکنه را، تأثیر شدید تصویر، خود به خوبی مؤکد می سازد: نحوه پرداخت ماجرای این مرد، از کف رفتن تدریجی وسایل اثبات هویت و متعلقات شخصی او، تقلیل یافتن این مرد (که قبلاً نیز مردی آرام و بی رنگ و خاصیت و فاقد شخصیت قوی نشان داده شده بود) و رسیدنش به مرحله ای که در آن با خطر فقدان هویت مطلق روبروست. این نحوه پرداخت، سقوط مرد را به سقوط در جهان سفلی بدل می کند، دنیای آشفتگی که زیر سطح واقعیات قرار دارد، دنیایی که در آن تمام افراد بشر یک تن بیش نیستند، ارزشها دیگر از بین می رود و تمام خصوصیات بارز درهم رفته و نابود می شوند. برای بالسترو، زندان مبدل به دوزخ می شود.

نیمه دوم فیلم قادر به حفظ این شدت تأثیر نیست. منتقل ساختن مرکز ثقل و توجه فیلم از روی مرد به همسر وی (ورامایلز) به جای آن که عکس العملی چند وجهی ایجاد کند، در توجه تماشاچی انحراف و پراکندگی حاصل می کند. نقص به جای آنکه در ایده و تصور اساسی فیلم باشد، به نظر می رسد که در تحقق این ایده، در طراحی عملی صحنه به صحنهٔ سناریو بوده باشد. ما قهرمان مرد را بعد از ماجرای زندانی شدنش، در آستانهٔ اضمحلال روحی می بینیم، اما این زن اوست که دیوانه می شود و همین دیوانگی زن است که مرد را نجات می دهد. جنون همسر این مرد یگانه وسیلهٔ

اتکاء را در زندگی از دست مرد می گیرد و بار مسئولیت حفظ خانواده را که تمام موجودیت آندو به نگهداری آن بستگی دارد، بر دوش وی قرار می دهد. مرد مجبور به کشف نیروهایی ناشناخته در وجود خویش می شود و در نهایت به خدا می رسد.

هیچکاک شکست نسبی فیلم را معلول این امر می داند که واقعی بودن داستان، دست و پای او را بسته و نگذاشته فیلمنامه را آنطور که دلش می خواهد طرح ریزی کند.

سرگیجه (۱۹۵۸)

سرگیجه نه تنها یکی از ده فیلم بزرگ تاریخ سینما، بلکه اولین آنهاست. رابین وود تحلیل بی نظیرش از سرگیجه را چنین شروع می کند: «سرگیجه به نظر من شاهکار هیچکاک تا به امروز ویکی از چهار یا پنج فیلم فوق العاده زیبا و عمیقی است که سینما تاکنون عرضه داشته است.» شاید نتوان آن سه یا چهار فیلم دیگر را که به اندازه سرگیجه زیبا و عمیق باشند، پیدا کرد. سرگیجه نهایت سینماست. هرشخصیت، هرفصل، هر تصویر و هر شیء ای که در کادر تصویر فیلم جای دارد، در خدمت محتوای غنی فیلم و مفاهیم عمیق آن است. سرگیجه بی شک کاملترین فیلم هیچکاک است و تمام تمهای مشترک آثار هیچکاک، در این فیلم به کاملترین شکلش وجود دارد. دانلد اسپوتو می نویسد: «سرگیجه بزرگترین شاهکار هیچکاک و یکی از کارهای بزرگ هنر فیلم است.» ساموئل تیلور فیلمنامه نویس سرگیجه گفته است: «کارکردن با هیچکاک، یعنی نوشتن برای او. هیچکاک نمونه کامل و چکیده آن چیزی است که فرانسویها به آن مؤلف می گویند.» همانگونه که از این جملات تیلور برمی آید، هیچکاک آنچه را که در ذهنش بوده، به فیلمنامه نویس هایش دیکته می کرده است.

سرگیجه با اقتباس از رمان از میان مردگان نوشته بوآلو و نارسژاك ساخته شده است. هیچکاک تنها، خط اصلی داستان را برای فیلم حفظ کرده و حتی همین خط را نیز در طول فیلم کمرنگ کرده است. از جمله مهمترین تغییراتی که هیچکاک در رمان داده عبارتست از: بازشدن گره داستان قبل از یک سوم آخر فیلم، شخصیت مج، استفاده از لوکیشن شهر سانفرانسیسکو (قصه در شهر دیگری اتفاق می افتد) و صحنه مهم جنگل درختان ابدی. به طور کلی می توان گفت که هیچکاک تنها از تم داستان استفاده کرده است.

برخی اشکالاتی از طرح داستان فیلم گرفته اند که مثلاً چرا وقتی مادلین می میرد، اسکاتی به بالای سر او نمی رود و از این قبیل. برای پاسخ به این سؤالها، دلایل موجه زیادی می توان آورد، اما بهترین پاسخ به این سؤالها تعریف بونوئل از سینماست: «سینما نوهم بزرگی است که واقعی تر از خود واقعیت می شود.» خود هیچکاک هم گفته است: «منطق به نظر من چیز خشک و خسته کننده ای است.» مشابه ایراداتی که از سرگیجه گرفته می شود را می توان از شکسپیر و دانته و بسیاری از بزرگان دیگر هم گرفت. به قول رابین وود: «ساختمان سرگیجه مانند نمایشنامه های شکسپیر، ساختمانی است مربوط به تمهای موردنظر مؤلف و اساس داستان، شخصیت پردازی و روان شناسی به طور حتم فرع بر تکوین و پرورش تماتیک اثر قرار دارند.»

سرگیجه به چهار قسمت تقسیم می شود: یک مقدمه کوتاه و سه موومان (موومان در موسیقی یک قسمت فرعی از چند قسمتی است که در مجموع اثری موزیکال را به وجود می آورند، منتها هرموومان در حد خود کمال و تمامیتی دارد، در عین اینکه با موومانهای دیگر وابسته است.) در مقدمه، اسکاتی دچار عارضه سرگیجه می شود. موومان اول از جایی شروع می شود که اسکاتی مراقبت از مادلین را قبول می کند تا جایی که مادلین خودش را در آب می اندازد. موومان دوم از همین جا شروع می شود تا جایی که مادلین خودش را از برج به پایین می اندازد. موومان سوم از آشنایی اسکاتی با جودی تا آخر فیلم است.

در تیتراژ فیلم (ساختهٔ سائول باس که بی شک یکی از بهترین تیتراژهای تاریخ سینماست) ابتدا ما یک ماسک یا صورتک را می بینیم که حرکتی ندارد، اما کم کم در این ماسک حس به وجود می آید و لب حرکتی می کند، گویی می خواهد چیزی بگوید. چشم هم به چپ و راست حرکت می کند، گویا نگران است. بعد حرکت دوربین به روی چشم چپ را شاهدیم و عنوان سرگیجه که از انتهای مردمک چشم به جلو می آید تا کادر را پر می کند. سپس مارپیچها شروع به حرکت می کنند. شکل مارپیچ، موتیف و عنصر ارتباطی بسیار مهمی است. این شکل، القاکننده سرگیجه است که در آرایش موهای سرمادلین، سینی آویزان به دیوار در اتاق اسکاتی، جاده خارج شهر، تنه درختان در جنگل درختان ابدی، پلکان صومعه، تعقیب در پلکان صومعه و تعقیب در شهر دیده می شود.

در ابتدای فیلم، پلیسی از روی بام می افتد و اسکاتی دچار «آگروفوبیا» می شود. هیچکاک برای القای سرگیجه اسکاتی از ترکیب حرکت دوربین به عقب و زوم همزمان استفاده کرده است که تا آن زمان بی سابقه بوده است. (تروفو در *فارنهایت ۴۵۱* و اسپیلبرگ در *آرواره ها* تحت تأثیر هیچکاک از همین تکنیک استفاده کرده اند.)

بعد اتاق مج را می بینیم که آپارتمانی لوکس و مدرن و امروزی (دهه پنجاه) است و این با آپارتمان اسکاتی که تزئینش قدیمی است، در تضاد است. در اینجا، اسکاتی و مج راجع به ازدواجشان حرف می زنند. اسکاتی در ازدواج، کار و به طور کلی در زندگی اش آدم معلقی است و این به صورت تصویری در جایی که اسکاتی قصد دارد عصایش را روی انگشت نگه دارد و نمی تواند، بیان شده است. اسکاتی با کمک مج بالای نردبان می رود تا برای غلبه بر سرگیجه اش تمرین کند. در آخرین لحظه از بالای نردبان (از نقطه نظر اسکاتی) تصویر خیابانی را که او قبلاً بر فراز آن آویزان شده بود، می بینیم. در قسمت جلوی این تصویر، گلدانهای اتاق مج قرار دارد که این گلدانها یادآور واقعیت است، اما این واقعیت (دنیای ساده وامن مج) را توهم اسکاتی درهم می شکند. این اولین جایی است که در فیلم، توهم بر واقعیت غلبه می کند.

در سکانس بعدی، منظره عمومی کارخانه کشتی سازی را داریم که هیچکاک از سمت چپ کادر وارد و از سمت راست آن خارج می شود.

سپس سکانس گفتگوی اسکاتی با الستر را شاهدیم. الستر، آدمی است که از تمدن جدید خسته شده و با افسوس از گذشته یاد می کند. اسکاتی هم باتوجه به تزیینات آپارتمانش، وابسته به گذشته است. در اینجا باز آدم خوب و آدم بد هیچکاک به یکدیگر ربط داده می شوند. در این صحنه، الستر آدمی است که از همه چیز اسکاتی (از جمله ضعف و بیماری او) آگاهی دارد، به همین جهت در ترکیب بندی صحنه، الستر در موقعیت بالاتری از اسکاتی قرار دارد و بر صحنه حاکم است.

سکانس بعدی سکانس رستوران ارنی است. در اینجا برای اولین بار مادلین را می بینیم. مادلین لباس سبزی پوشیده که با رنگهای دیگر صحنه (قرمز جگری، قهوه ای، سیاه و سفید) در تضاد است و مادلین به خوبی از بقیه جدا می شود.

سپس تعقیب مادلین، توسط اسکاتی آغاز می شود که این ربع ساعت فیلم بدون گفتگو است. این تعقیب زمانی خاتمه می یابد که مادلین خود را در آب می اندازد و اسکاتی او را نجات می دهد و این اولین باری است که مادلین، واقعی به نظر می رسد. در کل موومان اول، مادلین حالت یک شبح را دارد و کمتر به عنوان یک آدم حقیقی عنوان می شود. (صحنه ای که مادلین در هتل ناپدید می شود، مبین همین مطلب است.) اما از اینجا دیگر مادلین از حالت شبح درمی آید و به یک واقعیت قابل لمس تبدیل می شود که از همین جا موومان دوم شروع می شود.

یکی از قسمتهای بسیارمهم فیلم سکانس جنگل

درختان ابدی است. در ابتدای این سکانس گفتگوی مهمی داریم: اسکاتی: «به چی فکر می کنی؟» مادلین: «به اینکه چقدر آدم به دنیا آمده و مرده، در حالی که این درخت ها هنوز زنده اند.» اسکاتی: «اسم اصلی این درخت ها، درختان ابدی است.» مادلین: «ازشان خوشم نمی آید، چون می دانم که باید بمیرم.» بعد از این گفتگو نمایی داریم که در آن مادلین از سمت راست تصویر وارد و از سمت چپ آن خارج می شود. در این نما، در میزانسن هیچکاک، درختان ابدی، نور آفتاب، زمین و طبیعت و به طور کلی ابدیت و جاودانگی داریم و تنها انسان (مادلین) است که می آید و می رود.

بعد سکانس صومعه و خودکشی (ظاهری) مادلین را داریم. صحنه خودکشی بسیار شوک دهنده است و تماشاگر اصلاً چنین انتظاری ندارد. (هیچکاک همین کار را با تماشاگر در فیلم روح هم تکرار می کند.)

نکته مهمی که باید اشاره شود این است که مادلین بین دنیای مرده ها و زنده ها (این دنیا و دنیای دیگر) در رفت و آمد است. زمانی که اسکاتی، مادلین را از آب می گیرد، او در حال مرگ است. اسکاتی طوری صدایش می کند که گویی او را از دنیای مردگان فرامی خواند و مادلین از آنجا در حال بازگشت است. در صحنه قبل از خودکشی نیز مادلین طوری نگاه می کند که انگار از دنیای دیگر او را صدا می کنند و او می خواهد چیزی بگوید اما نمی تواند (یادآور همان چشمهای تیتراژ) به هرحال مادلین در قالب جودی، دوباره از عالم مرده ها بازمی گردد و بعد زمانی که باز جودی به مادلین تبدیل می شود، راهبه آخر فیلم، گویی که از دنیای اموات آمده باشد، او را به دنیای مردگان بازمی گرداند.

بعد از سکانس کوتاه دادگاه، سکانس بسیارمهم کابوس را داریم. در ابتدا، لانگ شات شهر سانفرانسیسکو را می بینیم و بعد اسکاتی را بر روی رختخوابش. رنگهایی که به کار رفته عبارتند از: بنفش، قرمز، نارنجی و آبی. رنگهای زمینه مرتب عوض می شود. این رنگها رنگهایی است که معمولاً در تابلوهای نقاشی سوررئالیست ها برای القای حالت کابوس به کار می رود. هرچیزی که در کابوس اسکاتی می بینیم، به نوعی با چیزی که در طول فیلم دیده ایم ارتباط دارد. از نظر روان شناسی، هرچیزی که ما می بینیم در ناخودآگاهمان ضبط می شود و بعد در کابوس بروز پیدا می کند.

کابوس اسکاتی از هفت جزء تشکیل شده است: جزء اول دسته گل است. اسکاتی دسته گل را در گل فروشی، موزه و آخرین بار در آب (که پرپر شده) دیده است. آب که طبعاً به رنگ آبی است و به همین دلیل زمینه این قسمت کابوس آبی است. جزء بعدی کابوس، صحنه دادگاه است. در واقعیت، در آخرین صحنه دادگاه، الستر نزدیک اسکاتی می آید و می گوید: «تقصیر تو نبود، روح کارلوتا طوری شخصیت مادلین را گرفته بود که اصلاً نمی توانست کاری انجام دهد.» در کابوس همین نما را داریم که این بار کارلوتا هم بین الستر و اسکاتی قرار دارد. جزء سوم کابوس، گردن بند یاقوت کارلوتا است که دوربین روی آن تأکید می کند. رنگ زمینهٔ نارنجی در کابوس به رنگ زمینه نارنجی تابلو در واقعیت ربط پیدا می کند. حرکت اسکاتی در گورستان جزء چهارم کابوس است. یکبار زمانی که اسکاتی در تعقیب مادلین به گورستان رفته بود، یک ردیف گل سرخ در جلو چمنها وجود داشت. رنگ گل سرخ در واقعیت به رنگ قرمز این صحنهٔ کابوس ربط می یابد. یکبار هم زمانی که مادلین کابوسش را برای اسکاتی تعریف می کند می گوید: «خواب می دیدم که سر یک گور تاریکی که دهن بازکرده بود، می رسیدم. قبر من بود، در تاریکی گم می شدم.» در کابوس اسکاتی هم، او در قبرستان به گور تاریکی که دهان باز کرده می رسد و داخل آن می شود که این جزء پنجم کابوس اوست. جزء ششم کابوس، کلوزآپ اسکاتی است که در آن گودال پایین می رود و این به بیماری اگروفبیایش ارتباط پیدا می کند. بیماری اگروفبیای او باعث شده تا نتواند از برج بالا برود و مادلین را نجات دهد، به همین دلیل رنگ زمینه این قسمت کابوس که بنفش و خاکستری است به رنگ زمینه بالکان برج که همین دو رنگ است، ربط می یابد. جزء هفتم سقوط اسکاتی است. در اینجا اسکاتی به جای مادلین می افتد. ما و اسکاتی در واقعیت، سقوط مادلین را ندیده ایم، به همین دلیل کابوس اسکاتی در این قسمت رنگ ندارد و اسکاتی در زمینه سفید سقوط می کند.

دو نکته جالب در کابوس اسکاتی وجود دارد؛ یکی اینکه اصلاً مادلین را در کابوس نمی بینیم، گویی یک موجود واقعی نبوده که زمینه داشته باشد و دیگر اینکه اسکاتی در کابوس، خودش را دوبار به جای مادلین قرار می دهد. (یکی زمانی که به گور می رود و دیگری زمانی که به پایین می افتد). اسکاتی می خواهد جای مادلین بمیرد یا لااقل بمیرد تا به او برسد.

بعد از سکانس کابوس، سکانس بیمارستان است. مج که می بیند نمی تواند برای معالجه اسکاتی کاری انجام دهد، به سوی انتهای راهروی بیمارستان می رود و در تاریکی گم می شود. بعد از مرگ مادلین، زمانی که رابطه اسکاتی و مادلین قطع می شود، اسکاتی که نتوانسته بود برای مادلین کاری انجام دهد، پس از پایین آمدن از پله های برج کلیسا، در تاریکی گم می شود در اینجا هم رابطه مج با اسکاتی، بخاطر بیماری اسکاتی پایان یافته و مج که نتوانسته برای اسکاتی کاری بکند، در تاریکی گم می شود. همینطور مادلین در رؤیایی که در کنار دریا برای اسکاتی تعریف می کند می گوید: «خواب می بینم که دارم در راهروی درازی پیش می روم، وقتی که به ته راهرو می رسم، می بینم که چیزی جز تاریکی وجود ندارد.» بدین ترتیب این مسأله راهرو، سه شخصیت اصلی را به هم ربط می دهد. نکته جالب دیگر اینکه جودی زمانی که از آرایشگاه باز می گردد در روشنی کامل از انتهای راهرو ظاهر می شود و به طرف اسکاتی پیش می رود. این صحنه دقیقاً معکوس تصاویر قبلی راهرو است و به این وسیله تأثیر زنده کردن مادلین را تشدید می کند. (راهرو رابطی است بین رفتن به آن دنیا و برگشتن به این دنیا).

همانگونه که اشاره شد در تیتراژ ماسکی به انسانی بدل شد. در صحنه آرایشگاه خلاف این موضوع جریان دارد: اسکاتی چهره زنی را به ماسک دلخواهش بدل می کند. صحنه ای دیگر هم در فیلم وجود دارد که جودی (زمانی که مثل مادلین لباس پوشیده ولی هنوز موهایش به رنگ موهای مادلین بدل نشده است) در اتاق اسکاتی، جایی که قبلاً یکبار مادلین نشسته بود، می نشیند. نور همانطور که روی مادلین می تابید بر او نیز می تابد. این دو صحنه باز از این لحاظ که اسکاتی با حالت مسلطی بالای سر هردو ایستاده، شباهت دارند. در صحنه اول او می کوشید تا رؤیای مادلین را به حقیقت تبدیل کند و در صحنه دوم می کوشدتا حقیقت را مبدل به رؤیا سازد!

در موومان سوم، شخصیت جودی پیش می آید. در ابتدای این موومان با یک فلاش بک می فهمیم که جودی برای یک نقشه تبهکارنه، نقش مادلین را بازی کرده است. از هیچکاک پرسیده اند که چرا گره داستان برخلاف معمول در اینجا باز می شود. هیچکاک در پاسخ گفته است: «من خودم را جای بچه ای گذاشتم که مادرش برای او قصه می گوید. وقتی که در نقل قصه مکثی پیش می آید، بچه می پرسد: بعدش چه می شود؟ من فکر کردم که قسمت دوم رمان طوری نوشته شده که انگار بعد هیچ اتفاقی نمی افتد، در حالی که مطابق فرمول من بچه کوچک که می داند جودی و مادلین یک نفر هستند می پرسد: جیمزاستوارت این موضوع را که نمی داند، درست است؟ وقتی که بداند چه می کند؟»

بعد از اینکه جودی در آرایشگاه به شکل مادلین درمی آید، از انتهای یک راهروی روشن پیش می آید. ما از نقطه نظر اسکاتی تصویری خیره کننده

(ولی اندکی محو) می بینیم. از این پس دیگر جودی کنار رفته و کلاً مادلین به وجود آمده است.

بعد می رسیم به اشتباه دختر (البته پیش از اینکه اشتباه باشد، چیزی جز آخرین جلوه تسلیم شخصیت جودی در برابر شخصیت مادلین نیست) که گردن بند کارلوتا را می بندد و اسکاتی قضیه را می فهمد. در اینجا حرکت عقب کشیدن دوربین با حرکت پیش رفتن ان در قسمتهای پیشین (مثل موزه) تناقض دارد.

در پایان، تمام رشته های پراکنده ماجرا گردآمده و گره می خورند. اسکاتی پس از آنکه به زور از جودی اعتراف گرفت، سرگیجه اش درمان می شود و بدین ترتیب بر ماهیت سمبولیک سرگیجه در آخر کار تأکید می شود. در پایان، جودی به علت ترس از سایه یک راهبه سقوط می کند. بازگشت مادلین از عالم مردگان او را نابود می کند، همانطور که بازگشت کارلوتا از عالم مرگ موجب نابودی مادلین می شود.

فیلم با تصویر زیبایی از اسکاتی که در بلندی ایستاده و به پائین می نگرد، پایان می یابد. اسکاتی درمان شده، اما تنها و درمانده است. همانطور که به نظر هیچکاک طنز و دلهره غیرقابل تفکیک هستند، در اینجا هم درمان (پیروزی) و غم به وجهی تفکیک ناپذیر درهم آمیخته شده است.

روح (۱۹۶۰)

روح (یا *روانی*) از بهترین های هیچکاک است. این فیلم کم خرج و به ظاهر ساده یکی از غنی ترین فیلمهای هیچکاک از حیث مفاهیم است. بی شک گفتهٔ هیچکاک درباره این فیلم، طبق معمول برای دست انداختن تماشاچی است: «ساختن این فیلم برایم بسیار سرگرم کننده بود. به نظر من فیلمی تفریحی است، مثل این است که تماشاگران را در تفریحگاههای عمومی به خانه ارواح ببریم.»

رابین وود درباره این فیلم می نویسد: «هیچ فیلمی تا به این حد در بیننده ـ یعنی کسی که باکی ندارد خود را کاملاً در اختیار تأثیرات فیلم بگذارد ـ احساس درماندگی ایجاد نمی کند. با این وصف این تأثیر از دیدگاهی عاطفی و مطمئن و با بختگی استثنایی القا می شود و جزو اصلی این دیدگاه طنزی ریشخندآمیز و خونسردانه است که به فیلم امکان می دهد بدون درغلتیدن به هیستری، به اوج وحشت و هیجان دست یابد.»

در این فیلم، کمپوزیسیون تصویر رو به پایین یعنی رو به تاریکی، تباهی، مرگ و جنون است. برای مثال ترکیب بندی سکانس معروف قتل زیردوش حمام، بهترین نمونه است: آبی که از دوش می ریزد، حرکت کارد، پرده ای که می افتد، بدن ماریون که به زمین می افتد، آبی که از فاضلاب پایین می رود (تأکید و مکثی که روی راه آب فاضلاب می شود، مؤکد همین موضوع است) همگی رو به پایین هستند. در همین جا ماریون می خواهد دستش را به بالا بیاورد و از سقوط خود جلوگیری کند، اما نمی تواند و باز دستش به پایین می افتد. در اینجا سیاهی و تباهی به همه جا سایه افکنده و گریزی از آن نیست. در پایان فیلم دیگر سیاهی و تباهی پایان یافته و اولین حرکت خلاف کمپوزیسیون تصویر صورت می گیرد: اتومبیل ماریون که قبلاً توسط نورمن به باتلاق انداخته شده بود (حرکت به سمت پایین) از داخل باتلاق به بیرون کشیده می شود. نکته مهم دیگری که در سکانس قتل (که در دانشکده های سینما تدریس می شود) وجود دارد، این است که هیچکاک بدون آنکه چیز مشمئز کننده ای نشان بدهد به مقصود خود می رسد. یک ضربه فکری و عاطفی شدید، بدون اینکه چندش آور باشد، وارد می شود. (اگر این صحنه مشمئز کننده بود، باعث می شد تا از فیلم فاصله بگیریم.) در این صحنه زخمهای ماریون و بیرون ریختن خون از زخمهای او دیده نمی شود. به همین ترتیب، صدای ویلن ها جانشین صدای شخص مهاجم و ماریون می شود. ضمناً در این صحنه کارد مانند نوک یک پرنده به جلو و عقب می رود. این به پرندگان خشک شده ای که اتاق نورمن را تزئین کرده اند ربط پیدا می کند. نورمن همانطور که به مادرش جان بخشید، تصویر پرنده را نیز زنده می کند. (در اکثر فیلمهای هیچکاک، پرندگان حضور سمبلیک و معنای مهمی دارند.)

در اینجا هم مانند سایر آثار هیچکاک، نشانه ها و تصاویری می توان یافت که به نحوی با صحنه های بعدی ارتباط پیدا می کنند. به عنوان مثال در صحنه قبل از کشته شدن ماریون، هنگامی که او با اتومبیلش به سوی هتل نورمن می رود، باران شروع می شود و ما از داخل اتومبیل نم نم باران را که مرتب بیشتر شده و بر شیشه اتومبیل می خورد می بینیم. ماریون برف پاک کن را به کار می اندازد. در اینجا گویی آب باران از آب دوش حمام و حرکت برف پاک کن (که عیناً شبیه به حرکت کارد است) از قتل زیردوش خبر می دهد.

پرندگان (۱۹۶۳)

پرندگان در ابتدا با نظرات ضد و نقیضی روبرو شد. عده ای آن را شاهکار دانسته و عدهٔ دیگری فیلم را در حد آثاری چون *سرگیجه* و *روح* ندانستند. حتی پالین کیل فیلم را از هر لحاظ فیلم بدی خواند. در مقابل اندرو ساریس نوشت: «*پرندگان*، هیچکاک را در اوج قدرت خلاقهٔ خود نشان می دهد.» پیتر باگدانوویچ هم اضافه کرد: «اگر هیچکاک به جز *پرندگان*، هیچ اثر دیگری نساخته بود، همین یک فیلم به خوبی می توانست او را در ردیف بزرگان سینما قرار دهد.»

و اکنون بعد از گذشت بیش از سی سال، این فیلم به عنوان یک شاهکار و جزو بهترین های استاد پذیرفته شده است. *پرندگان* در رأی گیری منتقدین مجله «کایه دو سینما» در دههٔ شصت نیز در ردیف بهترین آثار سینمای آمریکا از آغاز ناطق (۱۹۲۸) قرار گرفت. در این رأی گیری که با حضور منتقدینی چون گدار، تروفو، شابرول، دوشه و ریوت انجام گرفت، *سرگیجه* هیچکاک مقام اول و *شمال از شمال غربی* او مقام دوم را کسب کرد و *پرندگان* به همراه چند فیلم دیگر، از جمله همشهری کین ولز مقام سوم را بدست آورد.)

پرندگان از ساختار بسیار منسجمی برخوردار است و به قول فلینی مثل یک مینیاتور دقیق است. هیچکاک در این فیلم صحنه هایی را خلق می کند که پیش از این ناممکن جلوه می کرد. با اینکه بیش از سی سال از ساخته شدن فیلم می گذرد، هنوز صحنه هایی در فیلم وجود دارد که از لحاظ عظمت، تماشاگر را بی اختیار به تحسین وامی دارد. (به عنوان مثال نمای پایانی فیلم که تا چشم کار می کند پرنده وجود دارد ـ این نما با ترکیب ۳۲ قطعهٔ مختلف بوجود آمده است.)

در صحنه های اولیه فیلم که ملانی دانیلز در خیابانها قدم می زند، حضور پرندگان زیادی که همچون ابری تیره و بدشگون در بالای سر او گرد آمده اند، از وقایع بعدی فیلم خبر می دهد. در داخل فروشگاه پرنده فروشی، هیچکاک با زیبایی تمام همان حرف همیشگی اش یعنی پوچ بودن نظام بشری را تکرار می کند. در داخل این پرنده فروشی، تعداد زیادی پرنده در داخل قفس وجود دارد، در اینجا ظاهراً همه چیز طبیعی است و نظم برقرار است، ولی آیا جای واقعی پرنده ها در قفس است؟

در سکانس پرنده فروشی، یک گفتگوی به ظاهر ساده، اما بسیار مهم صورت می گیرد، میچ با شوخی به ملانی می گوید: «تو را دوباره در قفس طلایی ات می گذارم، ملانی دانیلز!». این زمانی

معادل پیدا می کند که ملانی در کیوسک تلفن گیر افتاده است و نمی تواند خارج شود. باز در همین صحنه، مرغ عشقها از قفس می گریزند و ظاهراً نظم (همان نظم پوچ ساخته دست بشر) به هم می خورد. این به هم ریختگی، از به هم خوردن نظم آتی خبر می دهد.

سکانس باجه تلفن و آتش سوزی یکی از بهترین سکانسهایی است که هیچکاک خلق کرده است. تدوین بی نظیر و کادربندی های بسیار دقیق این سکانس برای هر سینما دوستی، بسیار آموزنده است. این سکانس، با سکانس پرنده فروشی در ابتدای فیلم، ارتباطی ناگسستنی دارد: در سکانس پرنده فروشی، انسانها پرندگان را به داخل قفس انداخته اند و در این سکانس، پرندگان انسانها را به داخل قفس می اندازند!

همانگونه که پیشتر اشاره کرده بودیم، یک تم بسیار مهم آثار هیچکاک رابطهٔ آدم خوب/ آدم بد است. در *پرندگان* آدم خبیث و بد وجود ندارد. در اینجا پرندگان مظهر تمایلات خبیث سرپوشیده ملانی دانیلز هستند، یعنی وجه تاریک شخصیت ملانی که ناشناخته مانده در پرنده ها نمود می یابد. در آخر فیلم زمانی که ملانی به طبقه بالا می رود و نور چراغ قوه را به طرف پرنده ها می اندازد، پرنده ها به او حمله می کنند. در اینجا جنبه تاریک شخصیت ملانی دانیلز روشن می شود و این از لحاظ بصری (افتادن نور چراغ قوه بر پرندگان یعنی همان جنبه تاریک شخصیت او) به روشنی قابل حس است.

در پایان فیلم، ملانی به همراه میچ، مادرش و کتی در یک صحنه شکوهمند، در میان انبوه پرندگان که تا چشم کار می کند وجود دارند، خلیج بودگایی را ترک می کنند. آیا گریزی وجود دارد؟

هیچکاک حرف همیشگی اش را در *پرندگان* به شکل روشن تری بیان می کند. او باز به ما یادآوری می کند که نباید اعتماد کرد، باید ترسید و احتیاط کرد. هرلحظه ممکن است بلا از بعیدترین جهت نازل شود. رابین وود می نویسد: «پرندگان تجسم عینی هر آن چیز غیر ارادی و غیرقابل پیش بینی است که زندگی و مناسبات بشری را مخاطره آمیز می کند، یادآور آن شکنندگی و بی ثباتی است که نمی توان از آن غفلت ورزید و نادیده اش گرفت.»

مارنی (۱۹۶۴)

مارنی با اینکه نظرات متفاوتی را برانگیخته است، اما بی شک یک اثر کامل و جزو ده ساخته برتر آلفرد هیچکاک است. فیلم یکی از غریب ترین فیلمهای هیچکاک است که از دو جهت در آثار او مهم است: روان شناسی و فمینیسم.

مارنی پایانی بر یک دوره ده ساله شاهکارهای هیچکاک و آخرین همکاری هیچکاک با گروه مورد علاقه اش است: آخرین فیلمبرداری برکنز، آخرین تدوین جرج توماسینی و آخرین موسیقی برنارد هرمن. این سه تن که بی شک نقش مهمی در شاهکارهای هیچکاک داشته اند، در چهار فیلم بعدی وی دیده نمی شوند و عده ای علت ضعف این چهار اثر را عدم همکاری این سه تن می دانند ـ که البته چنین نیست.

فیلم از لحاظ قصه شباهتهای زیادی به *طلسم شده* (۱۹۴۵) دارد. در هردو فیلم برای شخصیتهای اصلی در کودکی اتفاق ناهنجاری افتاده (هردو مورد مرگ یک شخص) که این باعث اختلالات روحی در آنها می شود و در پایان هردو فیلم گره با فلاش بک گشوده می شود. در *مارنی*، زن دچار اختلال روحی است و مرد به او کمک می کند و در *طلسم شده*، مرد (گریگوری پک) رفتار غیرطبیعی دارد و زن (اینگرید برگمن) برای درمان او می کوشد. از سوی دیگر فیلم بخاطر شخصیت اصلی (دختر دزد) به دستگیری یک دزد، *روح و توطئه خانوادگی* شباهت پیدا می کند. همچنین به قول دانلد اسپوتو سه فیلم اول هیچکاک در دهه شصت (*روح*، *پرندگان* و *مارنی*) شدیداً به هم ارتباط دارند. اسپوتو برای اثبات این گفته خود به ارتباط شخصیتهای اصلی سه فیلم اشاره می کند (جالب اینکه هرسه شخصیت بلوند هستند) اسپوتو علاوه براین دلایل به این نکته اشاره می کند که شخصیت مرکزی هرسه فیلم «مادر» است.

همان گونه که پیشتر اشاره کردیم شاید مهمترین تم فیلمهای هیچکاک استحاله شخصیت و خودشناسی باشد. (شخصیتها ضعف و وسوسه ای دارند که با پرداختن به این ضعف و پیمودن نتایج حاصل از این کار، درمان می شوند.) *مارنی* ضعفش این است که واقعه مهمی را فراموش کرده و وسوسه اش این است که می خواهد واقعه را بخاطر آورد و خودشناسی اش را کامل کند. او می خواهد بداند که چرا مادرش او را دوست ندارد. («چرا من را دوست نداری، مامان؟ همیشه تعجب می کنم که چرا مرا دوست نداری.») در پایان مارنی با کمک شوهرش (مارک) بر ضعف و وسوسه اش غلبه می کند. (نقش مارک در این خودشناسی بسیار مهم است و ما را به شناسایی یک تم بسیار مهم دیگر در آثار هیچکاک، یعنی تم زوج یا رابطهٔ عشقی، رهنمون می سازد.) هرچند هیچ اهمیتی ندارد که هیچکاک این تمها را به عمد به کار گرفته باشد یا نه (ناخودآگاه هنرمند را نباید فراموش کرد) اما دلایل متعددی می توان آورد که همهٔ اینها به عمد بوده است، به عنوان مثال: در رمانی که *مارنی* از روی آن ساخته شده است شخص دیگری ماجرای کودکی مارنی را برایش تعریف می کند، همچنین اسب مارنی را کس دیگری می کشد اما در فیلم، هردوی این اعمال توسط خود مارنی انجام می شود. هیچکاک به عمد، بخاطر تم مورد علاقه اش یعنی خودشناسی، زمان را تغییر می دهد تا مارنی خود اسبش را بکشد و خود ماجرای کودکی اش را بخاطر آورد.

مفاهیم و ارتباطات فیلم حیرت انگیز است؛ به عنوان مثال سه مفهوم آب، تجاوز و مرگ. مارک در کشتی (بر روی آب) مارنی را تصاحب می کند و بعد مارنی در آب خودکشی می کند. در فلاش بک کودکی هم، مرد متجاوز، ملوان است و توسط مارنی کشته می شود. این گونه مفاهیم و ارتباطات نبوغ آمیز در طول فیلم کم نیست و بطور کلی توجه هیچکاک به جزئیات حیرت آور است. حتی مثلاً در نمایی که مارنی می خواهد وارد خانهٔ مادرش شود (و همینطور نمای پایانی که با مارک از خانهٔ مادرش بیرون می آید) چند بچه در حال بازی، آوازی می خوانند که حتی این آواز هم با مارنی ارتباط دارد: «Mother,Mother, I am ill-Send for the doctor over the hill ...» ، «مامان، مامان، من مریضم، پی دکتر بفرست اون طرف تپه ...») و فراموش نکنیم که به قول وود: «سینما یعنی جزئیات.»

***

هر فیلم هیچکاک، ضیافتی است به دعوت او و میزبان (هیچکاک) برای هر میهمانش (تماشاچی) تحفه ای درنظر گرفته است، اما از آنجا که هیچکاک (همانطور که بارها اظهار کرده) آدم شوخی است و مخصوصاً دوست دارد که با میهمانهایش شوخی کند (رجوع کنید به صفحهٔ ۲۴۰ *سینما به روایت هیچکاک*)، این تحفه را در جایی پنهان کرده است؛ وظیفه ماست که بگردیم و پیدایش کنیم. ■

منابع:

1.HITCHCOCK'S FILMS Revisited-Robin Wood-Faber and Faber Limited-1989

2. THE ART OF ALFRED HITCHCOCK-Donald Spoto-Fourth Estate Limited-1992

3.THE FILMS OF ALFRED HITCHCOCK-Robert A. Harris and Michael s. Lasky-Citadel Press-1990

4. THE FILMS OF ALFRED HITCHCOCK-David Sterritt-Cambridge Press-1993

۵ـ سینما به روایت هیچکاک ـ فرانسوا تروفو ـ ترجمهٔ پرویز دوایی ـ سروش ـ ۱۳۶۵

۶ـ مقالات مکانیسم سوسپانس (بان کامرون/ فتاح محمدی) و چیستان هیچ (دیوید گر/ عباس اکبری) از کتاب هیچکاک، همیشه استاد (به کوشش مسعود فراستی) ـ سوره سینما ـ ۱۳۷۱

۷ـ فیلم به عنوان فیلم ـ و. ف. پرکینز ـ ترجمهٔ عبدالله تربیت ـ فیلم ـ ۱۳۶۷