پردیس قلهک
PARDISE GHOLHAK

سینماتک
CINEMA TEQUE

آلفرد هیچکاک

Alfred Hitchcock

۳۹ پله تا نبوغ در سینما

Gholhak Cinematheque Digital Magazine

مجله الکترونیکی سینما تک قلهک

شماره ۳، خرداد ۱۳۹۳

صاحب امتیاز:
سینما تک قلهک
www.pardis-gholhak.com

سردبیر:
پیمان حقانی
حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:
سعید رحیمی

تحریریه:
شیوا اسفاری
سهند الهامی
محمد رضا برادری
مهران بهرامی فارسی
فرناز ربیعی
شهرام زعفرانلو
سعید سلیقه
نیکی شریف پور
مژگان شعبانی
مهرناز عطایی
سحر فداییان
کیارش فروهر نیا
میلاد قزللو
سمیه کرمی
بهزاد لطفی
آرش ملکی

ویرایش متن:
سمیه کرمی

طراح جلد و صفحه آرایی:
سید محسن میرمطهری

فهرست

۱ چرا هیچکاک؟ ۳
۲ درباره هیچکاک؛ مردی که زیاد می دانست قسمت اول ۴
۳ درباره هیچکاک؛ مردی که زیاد می دانست قسمت دوم ۷
۴ ۸۱ سال با هیچکاک ۹
۵ اصطلاحاتِ به اصطلاح هیچکاکی ۱۲
۶ فیلم نامه و هیچکاک ۱۵
۷ ۱۳ گام تکنیک با هیچکاک ۱۷
۸ استوری بورد؛ قدمی نزدیکتر به ذهن خلاق هیچکاک ۲۱
۹ کارگردان متد؛ هیچکاک و بازیگران ۲۴
۱۰ ترس در برابر تعلیق ۲۶
۱۱ سائول باس و هیچکاک ۲۹
۱۲ موسیقی و هیچکاک ۳۱
۱۳ برنارد هرمان و هیچکاک ۳۴
۱۴ سرگیجه ۳۵
۱۵ سرگیجه به روایت راجر ایبرت ۳۸
۱۶ تاریکی های درونی هیچکاک؛ روانی ۴۱
۱۷ روانی به روایت تروفو ۴۴
۱۸ امروز عجیب ترین روز است؛ شمال از شمال غربی ۴۸
۱۹ شمال از شمال غربی به روایت دیوید ارنستین ۵۲
۲۰ ربکا رومنسی گوتیک ۵۴
۲۱ ربکا به روایت جیمزبراندلی ۵۶
۲۲ پرندگان ۵۸
۲۳ پرندگان به روایت زن بروکس ۶۲
۲۴ طناب؛ یک فیلم در هشت برداشت ۶۳
۲۵ جنایت بی نقص؛ بیگانگان در ترن ۶۵
۲۶ دردسری به نام هری ۶۷
۲۷ مضامین فرویدی در فیلم های هیچکاک ۶۹
۲۸ استودیو، گیشه و هیچکاک ۷۱
۲۹ فیلم هیچکاک پس از هیچکاک ۷۳
۳۰ نقل قول های "هیچ" ۷۶
۳۱ هیچکاک در حاشیه ۷۸
۳۲ آلفرد هیچکاک تقدیم می کند ۸۰
۳۳ هیچکاک تقدیم می کند: جنگ جهانی شماره دو ۸۲
۳۴ کتاب شناسی داخلی هیچکاک ۸۴
۳۵ معرفی کتاب؛ هیچکاک در قاب ۸۵
۳۶ کتاب شناسی خارجی هیچکاک ۸۶
۳۷ معرفی کتاب؛ لاکان - هیچکاک ۹۰
۳۸ فیلم شناسی هیچکاک ۹۱
۳۹ آلبوم عکس ۹۳

چرا هیچکاک؟

سینما هنری است که احاطه و تسلط بر آن بسیار دشوار است؛ و آلفرد هیچکاک سینماگری است مسلط. فیلمسازی که در طی نیم قرن بیش از پنجاه فیلم ساخت. در زندگی او به گفته خودش فقط یک شور وجود داشت: «هیچ چیز نمی‌تواند مرا از ساختن یک فیلم باز دارد، چون که عشق من به سینما از هر ملاحظه‌ای قوی‌تر است». مردی که حرف خود را صرفا با تصویر بیان می‌کرد و تنها فیلمسازی که تقریبا می‌توانست بدون توسل به گفتگوهای توضیحی، احساسات نهفته شخصیت‌هایش را برساند.کارگردانی که آثارش به خاطر روشنی و سادگی در سراسر جهان بیش از کارهای هر فیلمساز دیگری در حیطه درک و شهود تماشاگر قرار دارد و در عین حال کارگردانی است که در ساختن فیلم از ظریف‌ترین و نهفته‌ترین روابط بین کاراکترها نظیر ندارد.

هیچکاک را همگان به عنوان بزرگترین متخصص فن در سینما قبول دارند و از این جنبه بر دیگران برتری دارد که کامل‌ترین فیلمساز محسوب می‌شود. او فقط در یک جنبه از سینما استاد نیست، بلکه در تمام جنبه‌ها تخصص دارد، ساختمان سناریو را رهبری می‌کند، فیلمبرداری و مونتاژ و صدابرداری زیر نظر اوست و چون بر تمام مراحل و عناصر آثارش کنترل کامل دارد و امضای خود را می‌کند دارای یک سبک کاملا شخصی است و از معدود کارگردانانی است که به محض شروع شدن فیلمش می‌توان ردپای امضایش را در آن اثر دید.

این فیلم یک فیلم هیچکاکی است. او خود عواطفی را که می‌خواهد به تماشاگرش منتقل سازد خود عمیقا و به شدت احساس می‌کند. مردی که در تجسم ترس و ایجاد تعلیق در سینما نظیر ندارد. کار او در سینما بیش از هر سینماگری دوام آورده است زیرا آثارش چنان با دقت و جذاب ساخته شده‌اند که بعد از گذشت سالیان همچنان غرابت خود را حفظ کرده‌اند.

اریک رومر و کلود شابرول در کتابی که راجع به هیچکاک نوشته‌اند، این چنین می‌گویند: «هیچکاک نه یک داستان‌سرای ساده است و نه یک زیبایی و هنرپرداز خوب، بلکه هیچکاک یکی از بزرگترین ابداع کنندگان فرم در تاریخ سینماست.»

پس در شناخت آثار آلفرد هیچکاک هر گونه تعلل نا به‌جاست و در واقع امروز دیگر کسی نمانده است که نیاز باشد در مورد او متقاعد شود. زمان به نفع هیچکاک کار کرده است، او پیروز می‌شود.

این پرونده ملهم از نام فیلم ۳۹ پله استاد نام‌گذاری شده است و شامل ۳۹ مقاله است. مقاله‌ها به مناسبت‌های گوناگون نوشته شده‌اند و در نظامی هماهنگ و از پیش طرح‌ریزی شده سعی در روشن کردن بخش کوچکی از سینمای هیچکاک را دارند و نوشتن در مورد موضوع واحد و بزرگی چون سینمای آلفرد هیچکاک، خالی از ایراد نیست و بی‌شک تکرار شماری از نکته‌ها و اندیشه‌ها را می‌توان بخشید.

سعید رحیمی

درباره هیچکاک؛ مردی که زیاد می دانست

(قسمت اول)

نویسنده: نیکی شریف پور
مترجم: شیوا اسفاری

استاد شـناخته شـده ژانر ترس و تعلیق، ژانری که تقریبا خودش آن را پایه گذاشت،

کارگـردان آلفـرد جـوزف هیچـکاک، کوچکترین فرزند ویلیام و اما، در ۱۳ آگوست ۱۸۹۹ در لیتونسـتون لنـدن بـه دنیا آمد.

پدرش یـک مغازه خـوار و بار داشـت و در طبقـه بـالای همیـن مغازه بـود که هیچـکاک و خواهر و برادر بزرگش، ویلیام جونیور و الن کتلین سـال های کودکی را سپری کردند.

در زمـان تولد هیچـکاک، کار و کسـب خانوادگی مانند شـهر لنـدن، که روز به روز گسترش پیدا می کرد، بسیار پر رونق بود. لندن شهر منحصربه فردی بود که در آن افراد بسیاری متمول گشته و در همان حال هزاران نفر در فقر زندگی می کردند. خانواده هیچکاک که از طبقه متوسـط رو به پایین بودنـد، در میانه اوج فقر و ثروت دوران را سـپری می کردنـد. آنها خانه و خانواده‌ای سامان یافته تدارک دیده و فرزندان را در مقابـل جوانـب خشـن زندگـی، حمایت کردند.

آلفـرد، کـودک خجالتی و سـاکت، هیچ گاه بـا خواهـر و برادرش نزدیک نشـد، و شـاید دلیل اصلی آن، دور بودن آنها برای تحصیـل در طول دوران رشـد هیچکاک بـود. او ترجیـح میداد که سـر خـود را بـا سـرگرمیهای انفـرادی گرم کنـد؛ از جمله خواندن نقشـه، حفظ کردن برنامه حرکت قطارها، و داشـتن یـک دیوار که بر روی آن نمـوداری بـرای برنامه ریزی جایگذاری کشتی های انگلیسی در سراسر جهان داشت.

بیشـتر فعالیتهای خارج از خانه او شـامل بیـرون رفتن با پـدرش، سـواری کردن بـر گاری تحویـل خرید که توسـط یک اسـب کشـیده میشـد، و یـا همراهـی کردن پدر در سـفرهای خریـد کالا بود.

او از آن دوران بـه یـاد میـآورد: «یـادم میآید در کودکی با پدرم به خارج از شـهر میرفتیـم و او یک مزرعـه کامل کلم می خریـد». این گشـت و گذارهـا خاطرات بسیار خوشـی را به همراه داشت، هرچند خاطره ای دیگر از پدرش دارد که چندان خـوش آیند نیسـت. ایـن اتفـاق گرچه ترس آور است، اما شاید دلیل اصلی باشد کـه هیچکاک را به کسـی تبدیل کرد که ما امروزه به «اسـتاد تعلیق» می شناسیم.

او ایـن حادثـه را پـس از دهه هـا که از آن گذشـته، به خوبی بـه خاطر می آورد. پـدرش بـرای این کـه او را بابت کوتاهی جزئـی که کرده بـود تنبیه کنـد، با یک یادداشـت به کلانتری میفرسـتد. کودک کوچک وحشـتزده یادداشـت را به مامور پلیس میدهد، و مامور پس از مطالعه کاغذ او را برای دقایقی به زندان می اندازد. پلیس به او تذکر می دهد: «این کاریست که ما با پسـر های بی ادب میکنیم! » هیچکاک معتقد اسـت که ترسـی مـداوم از پلیس پـس از این جریان در او به وجود می آید.

همین ترس او بود که بارها در فیلم هایش خودنمایی میکرد؛ مخصوصا در آن دست از فیلمها که شخصیت اصلی داستان به اشتباه متهم میشود و توسط پلیس دستگیر می شود.

هیچکاک که به اعداد و تکنولوژی علاقمند بود، در مدرسه یسوعیون سن ایگناتیوس (Jesuits' St.Ignatius) در مقطع دبیرستان در سال ۱۹۱۰ مشغول به تحصیل شد.

این مدرسه به واسطه دیدگاه جدی به تحصیل و روشهای نظم و انضباطی سختگیرانه مشهور بود. مثلا تنبیه بدنی مرتبا اعمال می شد و این فضای مستبدانه، ترس هیچکاک از سیتره قدرت را تقویت کرد.

وی ایگناتیوس را در ۱۹۱۳ ترک کرد و به یاد می آورد که مادر و پدرش از او می پرسیدند که قصد تحصیل در چه رشته ای را دارد و او چون جواب بهتری نداشت، گفته بود مهندسی، و در نهایت به مدرسه مهندسی و ناوبری دانشگاه لندن رفت. در ۱۹۱۴، آلفرد پانزده ساله، با مرگ دردناک پدرش مواجه شد. پدرش که چندین سال بود از نظر سلامت وضعیت خوبی نداشت، از دنیا رفت و هیچکاک را با مادرش تنها گذاشت. او برای حمایت از مادر، به عنوان برآوردگر در کمپانی تلفن و تلگراف هنلی مشغول به کار شد. این کار برای او کسالت آور و خسته کننده بود و به همین دلیل بعد از کار به تنهایی مرتب به سینما می رفت، مجلات سینمایی را مطالعه میکرد، و به کلاس های طراحی دانشگاه لندن می رفت. هیچکاک با پیشرفت خود کم کم اعتماد به نفس پیدا کرد و به عنوان یک هنرمند شکوفا شد. او داستانهای کوتاه (با پایانی پر پیچ و تاب) می نوشت و برایشان نقاشی میکرد و با نام « هیچ » در مجله باشگاه های اجتماعی هنلی امضا میکرد. کمپانی هنلی داستانهایش را منتشر کرد. پس از انتشار اولین نسخه از داستانش، هیچکاک داستان کوچکی، کمتر از ۳۵۰ کلمه نوشت به نام« Gas ». که در این داستان، یکی از قصه های ترسناک ادگار آلن پو (یکی از نویسندگان محبوب هیچکاک)، الهام بخش او بود. در نتیجه انتشار این داستان، هیچکاک به دپارتمان تبلیغات هنلی منتقل شد که در این شغل جدید به عنوان یک تصویرگر تبلیغات خلاق بسیار خوشحالتر بود. در ۱۹۱۹، یکی از کمپانیهای معروف هالیوود به نام Famous Players-Lask (Paramount) شعبه ای در نزدیکی لندن افتتاح کرد. از آنجایی که فیلمسازان آمریکایی برتر از شرکای انگلیسی خود به حساب می آمدند، هیچکاک به هیجان آمد و امیدوار شد که بتواند آنها را تحت تاثیر قرار دهد. از این روی، او موضوع اولین پروژه کمپانی را پیدا کرد، کتابی که داستان بر اساس آن بود را خرید و برای فیلم مشغول به طراحی میان نویسهایی (کارتهای گرافیکی که در فیلمهای صامت برای توضیح صحنه استفاده میشد) شد. هیچکاک کارهای خود را به استودیو برد، اما فهمید که تصمیم دیگری برای پروژه اتخاذ شده است. او بیدرنگ کتاب جدید را خریداری کرد و میان نویس های جدید را طراحی کرد. افراد در استودیو از توانایی و عزم هیچکاک به وجد آمدند و او را به عنوان طراح میان نویس خود استخدام کردند. چند ماه بعد، هیچکاک ۲۰ ساله به عنوان طراح تمام وقت در همان کمپانی استخدام و شرکت هنلی را برای ورود به ورطه متغیر و اما فریبنده سینما ترک کرد. هیچکاک که اعتماد به نفس کسب کرده و به سینما متعهد شده بود، شروع کرد به کمک در زمینه های فیلمنامه نویسی، دستیاری کارگردان، و طراحی صحنه که در این حین با آلما رویل، همسر آینده و شریکش آشنا شدکه مسئول ادیت فیلم کمدی «همیشه به همسرتان بگویید» بود. بعد از بیماری ناگهانی کارگردان، هیچکاک فیلم را به اتمام رساند. بعد از آن به هیچکاک پیشنهاد شد که فیلم **«شماره سیزده»** را بسازد که هرگز تمام نشد. به دلیل کمبود بودجه، استودیو پس از فیلمبرداری چند صحنه به طور ناگهانی کار را متوقف کرد و کار نیمه تمام باقی ماند.

وقتی کمپانی بالکون سویل فریدمن استودیو را به دست گرفت، هیچکاک یکی از معدود افرادی بود که از آنها درخواست شده بود که به همکاری خود با استودیو ادامه دهند. هیچکاک در فیلم **«زن به زن»** (۱۹۲۳) به عنوان دستیار کارگردان و فیلمنامه نویس مشغول به کار شد. وی آلما را نیز برای پیوستگی و ادیت فیلم دوباره استخدام کرد. این فیلم به موفقیت چشمگیری دست یافت؛ اما پروژه بعدی «سایه سفید»، چندان موفق نبود و کمپانی را به ورشکستگی کشاند. پس از این ورشکستگی بار دیگر کمپانی گینزبارو استودیو را گرفت و بار دیگر از هیچکاک درخواست شد که در استودیو بماند.

در ۱۹۲۴ هیچکاک دستیار کارگردان فیلم «گاردسیاه» بود که در برلین فیلمبرداری شد.

او در آلمان از تکنیک های فیلمبرداری مورد استفاده در آن کشور بسیار به وجد آمد و با هیجان تکنیکهای پنینگ و تیلت دوربین، زومها، و تاکیدهای پرسپکتیوی در صحنه را از فیلمسازان خبره آلمانی آموخت. او به واسطه آلمانی ها که در فیلمهای خود به موضوعات تاریک که انسان را عمیقا به فکر وا می دارد، مثل دیوانگی و خیانت، که به اکسپرسیونیزم آلمانی هم معروف است، علاقه زیادی پیدا کرد و این ژانر را نیز آموخت که از آن پس در تم اصلی تمام فیلمهایش بیشتر مشاهده می شود تا تم ماجراجویی، کمدی، و عاشقانه. آلمانی ها هم به همان اندازه مشتاق بودند تا برخی تکنیکهایی که در آمریکا استفاده می شد، مثل نقاشی کردن مناظر بر روی لنز دوربین به عنوان زمینه صحنه، را از هیچکاک بیاموزند.

در ۱۹۲۵، هیچکاک برای اولین بار دست به کارگردانی فیلم «باغ لذت» (۱۹۲۶) زد.

داستانی ملودرام در باره عشق و مسائل دو دختر در گروه کُر بود که هم در آلمان و هم در ایتالیا فیلمبرداری شد. دوباره هیچکاک تصمیم گرفت تا با آلما، این بار به عنوان دستیار کارگردان، برای ساخت یک فیلم صامت همکاری کند. در طی این فیلم، احساساتی بین آلما و هیچکاک جوانه زد. این فیلم مقادیر زیادی از صحنه های خارج از استودیو در شمال ایتالیا داشت. برای هیچکاک کارگردانی این صحنه ها دربر دارنده «زننده ترین شوکهای کل زندگی» اش بود. کابوس، یا کمدی خطاها، زمانی رخ داد که مرد نقش اول نزدیک بود قطار از مونیخ به ایتالیا را از دست بدهد. سپس وقتی که به ایستگاه مرزی رسیدند، فیلمبردار هیچکاک به او توصیه کرد تا داشتن وسایل فیلم را به مامور مربوطه اطلاع ندهند تا برای آن مالیات پرداخت نکنند. متاسفانه، این اقدام نتیجه معکوس داشت. وسایل گروه فیلمبرداری کشف و ضبط شد. در نتیجه

مجبور شـدند تا مبلغ کلانـی خرج کنند تا وسـایل جدید تهیه کننـد. و این هنوز بدترین اتفاق در این سـفر نبود. تیم تازه به سـر صحنه فیلمبرداری رسـیده بودند کـه دریافتند مابقـی پول تولیـد فیلم از اتاق هیچکاک در هتل دزدیده شده است. آلمـا با قرض گرفتن پـول لازم از یکی از هنرپیشـگان معروف، تولید فیلم را نجات داد و کار ادامـه پیـدا کرد. ایـن اتفاقات تاثیری طولانی مدت بـر کارگردان به جا گذاشت. از آن پس وی همیشه استودیو را برای فیلمبرداری ترجیح می داد.

سال ۱۹۲۶،سال مهمی در زندگی هیچکاک بود.او در ۱۲فوریه این سال با آلما ازدواج کرد.

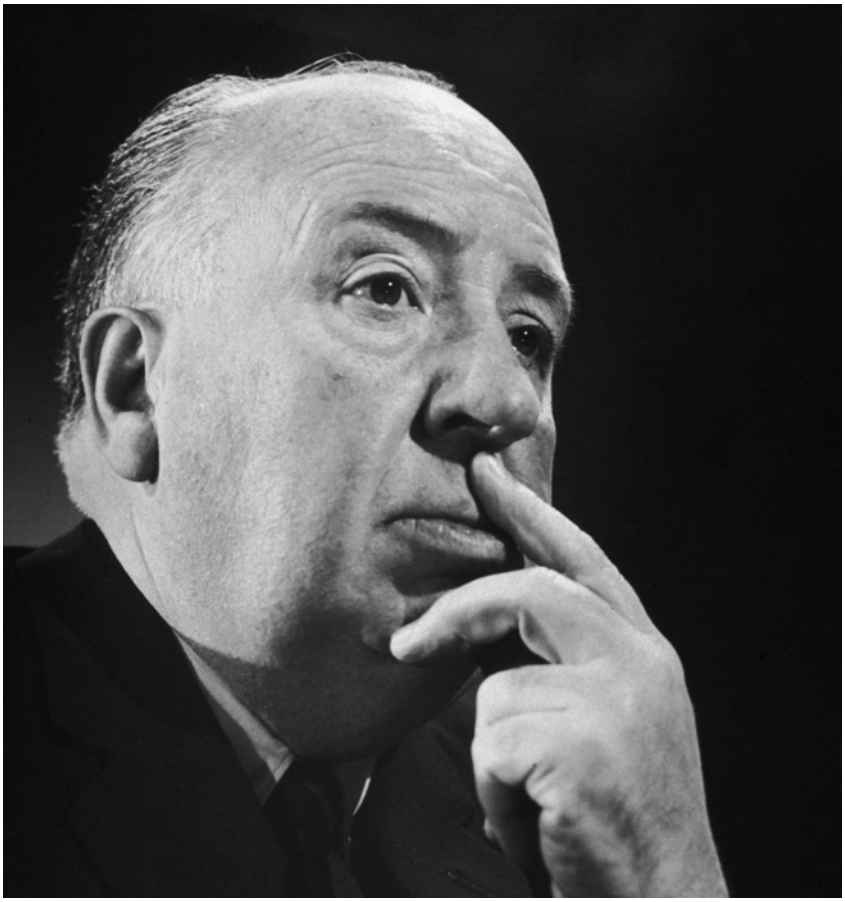
از آن پـس آلما در تمام فیلم ها دسـتیار ثابت او بود. وی فیلم «مستاجر» (۱۹۲۷) را سـاخت کـه از نظـر تکنیکـی یکی از پیشـروترین فیلمهای زمان خود بود. یک فیلـم دیگر در انگلسـتان در باره «مردی که به اشـتباه محکوم شـده بود» ساخت که ترجیح داده بود با کمی چاشـنی طنز آن را بیاراید. گرچه در مرحله توزیع، فیلم بازخورد مناسـبی دریافت نکرد اما پس از اکران با استقبال گسـترده مردمی مواجه شـد. یک سـال بعد آلما دختری به دنیا آورد به نام پاتریشیا، که اولین و تنها فرزند این زوج است.
موفقیت بزرگ دیگر هیچکاک یک ماه بعد رقم خورد: **«حق السکوت»** (۱۹۲۹) که اولین فیلم با کلام انگلیس بود.

منابع:

1. Filming our Fears, Gene Adair

2. Hitch: The Life and Times of Alfred Hitchcock John Russell Taylor

3. "Hitchcock /Truffaut" Simon & Schuster



درباره هیچکاک؛ مردی که زیاد می دانست

(قسمت دوم)

نویسنده: نیکی شریف پور
مترجم: شیوا اسفاری

خانواده هیچکاک در ۱۹۳۰ بسیار مشغول بودنـد. او فیلمهای متعددی سـاخت و به مفهوم «مک گافین» رسـید تا توسط آن چیزی را که تبهکاران به دنبالش هستند، به تصویر بکشـد (بـرای توضیح بیشـتر بـه مقاله «مـک گافین» مراجعه شـود). او در ایـن دهه چندیدن بـار فروش فوق العاده ای در گیشه داشت. «مردی که زیاد میدانست» (۱۹۳۴)، «۳۹ پله» (۱۹۳۵)، «مامورمخفـی» (۱۹۳۶)، «خرابـکار» (۱۹۳۶)، «او دختـر جوانی بود (یا «جوان و بیگناه» (۱۹۳۷)، «خانم ناپدید میشود» (۱۹۳۸)، کـه این فیلم آخر جایزه بهترین فیلـم منتقـدان فیلـم نیویـورک را در ۱۹۳۸ برد.

این اتفـاق توجه یک فیلمسـاز آمریکایی بـه نـام دیوید او سـلزنیک، که موسـس استودیوی سلزنیک هالیوود بود را به خود جلـب کرد. در ۱۹۳۹، هیچکاک به عنوان برترین فیلمسـاز انگلیسی، قراردادی برای ساخت ۷ فیلم با استودیوی سلزنیک امضا کـرد و در پی آن با خانواده خود به همراه سگشان با کشتی کوئین مری به نیویورک سـفر کردند. این واقعـه دوران حرفه ای جدیـدی را بـرای این مرد انگلیسـی در آمریـکا رقم زد. هرچند او فکر می کرد که اولین فیلمش در این مقطع در مورد اتفاق مخوف تایتانیک باشد اما در نهایت شروع به سـاختن فیلـم «ربـکا» (۱۹۴۰) کرد، که یک تریلر روانی اسـت و جایزه اسـکار بهترین فیلم را از آن او کرد. وی همچنین بـرای ایـن فیلـم نامـزد جایـزه بهترین کارگردان هم شـد اما در نهایت در مقابل «خوشه های خشم»جان فورد مقلوب شد. «خبرنگار خارجـی» (۱۹۴۰) اولین فیلم هالیوودی هیچکاک بود که سبک شناخته شـده اش را در داسـتان های جاسوسـی پـس از «۳۹ پله» و «خرابـکار» به خوبی به نمایش میگذاشـت. هیچکاک فیلمهای موفـق بسـیاری را پس از نقـل مکان به آمریکا سـاخت اما، «سایه شک» (۱۹۴۳) شـاید آمریکایی ترین فیلمش باشد که در منطقه مسـکونی در یکی از شهرستانهای آمریکا سـاخته شـد و تم غالـب کارهای هیچکاک را داشت.

در اواخـر سـپتامبر، وقتـی هیچـکاک مشـغول فیلمبرداری صحنه های داخلی در استودیوی یونیورسـال بود، مادرش از دنیـا رفت. جنـگ و برنامه شـلوغ کارش مانع از این شـد که در مراسـم تدفین او شـرکت کند. در ژانویه سـال بعد، قبل از اکران «سایه شـک» پیغامی دریافت کرد که بـرادرش ویلیـام هم ظاهـرا به دلیل خودکشـی دار فانی را وداع گفته است. او که از اتفاقات اخیر به شـدت صدمه دیده بود، خود را در کارهایش محصور کرد.

به منظور گسـترش توانایـی های خلاقانه اش پس از سال ها تولید تریلرهای تعلیق و دلهـره، هیچـکاک در ۱۹۴۴ اقـدام به ساخت «قایق نجات» کرد که اقتباسی بود از رمان جان اشـتاین بک و تمام داستان در یک قایـق نجات اتفاق مـی افتد. این فیلم چالشـی بود که هیچـکاک با افتخار آن را بـه انجـام رسـاند. به عنـوان یکی دیگر از شـاهکارهایش، این فیلم نامزدی دیگری برای بهترین کارگردانی برایش به ارمغان آورد. همین اتفاق بار دیگر در مورد «طلسم شده» (۱۹۴۵) تکرار شد.

هیچـکاک کـه همیشـه ریسـک پذیری را سـرلوحه خـود قرار میداد، در تلاشـی آزمایشی برای برداشتی که تصور تسلسل را ایجـاد کنـد، در واقع چندین شـات از راه دور را در فیلـم «طنـاب» بـا ذکاوت بـه یکدیگر متصل کرد. ایـن فیلم اولین فیلـم رنگـی او و اولین همـکاری اش با جیمز اسـتوارت، که در رقابت هنرپیشـه مورد علاقه کارگردان از کری گرنت پیشی گرفته بود.

«طنـاب» گرچه در زمینـه تعلیق بهترین کار هیچـکاک نبود، امـا از نظر تکنیکی پر چالشترین بود.

جالب این که خـود کارگردان در بهترین حالـت این فیلـم را یک شکسـت جالب مـی داند و میگوید: «طناب را به حسـاب یک شیرین کاری می گذارم.

تنها به این شـکل می توانم آن را توضیح دهم، من واقعا نمی دانم چطور در آن این قدر افراط کردم».

در همین دهه بـود که قرار داد هیچکاک با سـلزنیک بـه اتمام رسـید و در پی آن هیچـکاک با همکار قدیمی خود سـیدنی برنسـتین کمپانـی ترنـس آتلانتیـک را تاسـیس کرد. بـا وجـود امیدهایی که به این کمپانی بسـته شـده بود، متاسـفانه تنهـا دو فیلم از این شـراکت بیرون آمد: «طنـاب» (۱۹۴۸) و «تحـت نفـوذ برج دهم » (۱۹۴۹).

در دهـه ۱۹۵۰، هیچـکاک بـه اوج الهام گیـری رسـید، دورانی کـه در اوایل دهه ۱۹۶۰ به اتمام رسـید. او ایـن دوره را با «وحشت صحنه» (۱۹۵۱) آغاز کرد و بعد از آن به شاهکار کلاسیک خود «بیگانگان در تـرن»(۱۹۵۱) رسـید کـه فـروش فوق العاده ای داشت و به هیچکاک موقعیت بسـیار خوبـی بخشـید. در پی سـاخت چند فیلـم به یاد ماندنـی مانند «اعتراف میکنم» (۱۹۵۳) و «حرف ام را به نشـانه مـرگ بگیر» (۱۹۵۴)، (کـه در آنها یکی از جذابترین هنرپیشـه های زن نقش اول فیلمهای هیچکاک بـازی میکند، گریس کلی، که با او ماند تا این که پرنسس شد و به ناچار بازیگری را کنار گذاشت) هیچکاک سه فیلم اول فوق العاده خود یعنی **«پنجره عقبـی» (۱۹۵۴)، «سـرگیجه» (۱۹۵۸)، و حتـی «شـمال از شـمال غربـی» (۱۹۵۹)** را سـاخت که بهترین فیلم وی محسـوب می شـود. همچنین او در ایـن دهه پا به عرصه تلویزیون گذاشـت و سریال گلچین ادبـی محبوب خود با نام «آلفرد هیچکاک تقدیـم می کنـد»، را در ۱۹۶۲ سـاخت که ابتـدا در قالب سـریالی ۳۰ دقیقه ای شـروع و بعد از آن تبدیل به ۱ ساعته شد و اسمش هم به «ساعت آلفرد هیچکاک» تغییر کرد.

در ۱۹۶۰ هیچـکاک فیلـم بحـث انگیـز «روانـی» (یـا روح) را سـاخت کـه او را از بیشترین دسـتاورد به موفقترین در زمینه تبلیغـات تبدیل کرد. گرچـه این فیلم به عنوان آخرین فیلـم از دوران الهام گیری هیچکاک شناخته شـده است، اما پس از آن هم فیلم درخشان «پرندگان» (۱۹۶۳) را ساخت. این اولین فیلم با تم آخرالزمانی هیچـکاک، و آخرین فیلمـی بود که برای او هـم موفقیت مـادی و هـم توفیق در نقـد و انتقادات را در بر داشـت، که پس از آن ایـن کارگردان پا بـه دوران نا امید کننده ای گذاشـت که گرفتـار فیلمهای متوسط و وضعیت سلامت نامناسبی بود. «مارنـی» (۱۹۶۴)، «پرده پاره» (۱۹۶۶)، «توپـاز» (۱۹۶۹)، «جنـون»(۱۹۷۲)، و تریلـر کمـدی «توطئـه خانوادگـی» (۱۹۷۶) نمونـه های بـارزی از این دوران ناموفق هستند.

ایـن دهه نـه تنها برای خـود هیچکاک بلکه بـرای آلما هم که یک سـکته قلبی را متحمل شـده بـود، دهه سـختی بود. هیچکاک که نگران سـلامت آلما نیز بود، شـروع بـه سـاخت فیلمی به نام «شـب کوتاه» برای کمپانی یونیورسـال کرد که هرچند پیـش تولید آن به اتمام رسـید، هرگز ساخته نشـد. در همان سال ۱۹۷۹ بود کـه هیچکاک از طـرف ملکه الیزابت دوم به مقام شوالیه ای نایل شد.

در ۲۹ آوریل ۱۹۸۰، سـر آلفرد هیچکاک که چند سالی بود با بیماری خود دست و پنجه نرم می کرد، در سکوت در خانه خود واقع در خیابان بلازیو از دنیا رفت در حالی که تنها سـه ماه و نیم با تولد ۸۱ سـالگی اش فاصله داشـت. آلما، همـراه زندگی و نزدیکترین مشاورش، که در زمان مرگش در کنار او بود، دو سـال بعـد دار فانی را وداع گفت.

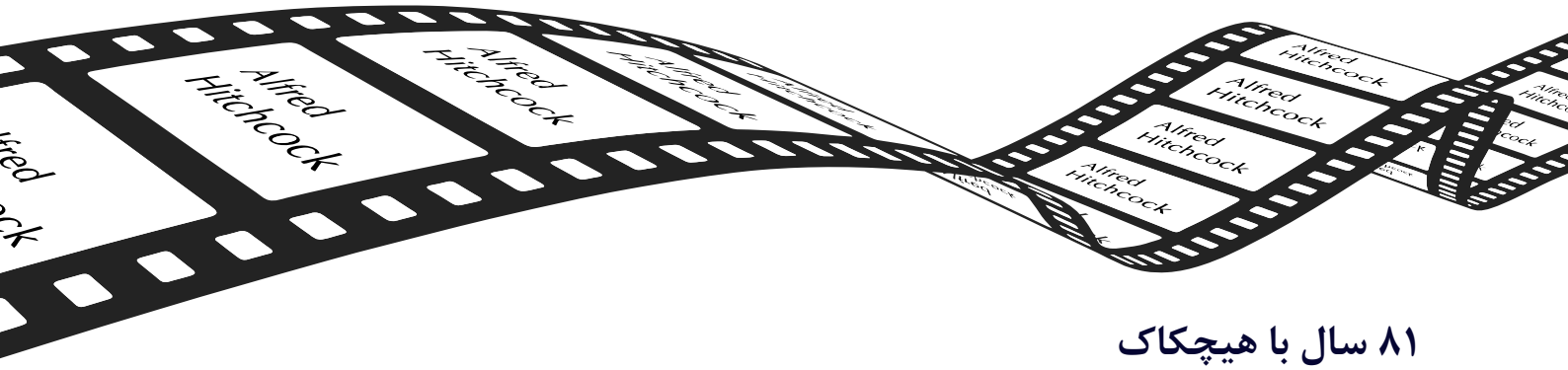
این مرگ پایان آلفرد هیچکاک نیست و با این همه، وی میراثی از خود در سـینما به جا گذاشت که هیچ کارگردان دیگری بجا نگذاشـته اسـت. در زندگی اش بیش ۵۰ فیلم ساخت که پس از دهها سال همچنان تدریس و آموخته می شود.

منابع:

1. Filming our Fears, Gene Adair

2. Hitch: The Life and Times of Alfred Hitchcock John Russell Taylor

3. "Hitchcock /Truffaut" Simon & Schuster



۸۱ سال با هیچکاک

نویسنده: نیکی شریف پور
مترجم: شیوا اسفاری

۱۸۹۹ - آلفرد جوزف هیچکاک درلیتونستون لندن از ویلیام و الن هیچکاک متولّد شد.

۱۹۰۹ - اوپس از ۴ سال در کلاس‌های مدرسه یسوعیون کلاسیک (Jesuit Classic School) در دانشگاه سنت ایگناتیوس (Saint Ignatius) در نزدیکی استمفورد هیل مشغول به تحصیل شد.

۱۹۱۳ - او در مدرسه مهندسی و ناوبری شورای شهرستانی لندن در پیلار نیز تحصیل کرد.

۱۹۱۴ - پدر هیچکاک در سن ۵۲ سالگی از دنیا رفت و او را با مادر خود تنها گذاشت چرا که خواهر و برادرش جدا از آن‌ها زندگی می‌کردند. این اتفاق زندگی هیچ را دگرگون کرد.

۱۹۱۵ - وی به عنوان تکنسین برای کمپانی تلفن و تلگراف هنلی آغاز به کار کرد. کمی بعد به بخش تبلیغات همان کمپانی منتقل شد. پس از آن در همان سال در کلاس‌های شبانه اقتصاد، تاریخ سیاسی، تاریخ هنر، طراحی و نقاشی دانشگاه لندن شرکت کرد.

۱۹۲۰ - او به عنوان کارمند نیمه وقت در شاخه انگلیسی کمپانی معروف پلیرز لسکی (Players-Lasky) مشغول به طراحی میان‌نویس برای فیلم‌های صامت شد. طی چند ماه در یک پست تمام وقت آغاز به کار کرد. این شغل اولین فعالیت او در رشته سینما بود.

۱۹۲۲ ، ۱۹۲۳ - هیچکاک در فیلم «همیشه به همسرتان بگویید» به سیمور هیکس کمک کرد.
در همان سال به او پیشنهاد شد که فیلم «شماره سیزده» را کارگردانی کند، اما تولید او به دلیل کمبود بودجه استودیو، که کمی بعد هم بسته شد، متوقف شد.

۱۹۲۵ - مایکل بالکون به هیچکاک پیشنهاد کرد که اولین فیلم سینمایی خود، «باغ لذت»، را کارگردانی کند.

۱۹۲۶ - رسانه‌های انگلیسی پس از انتشار اولین فیلم هیچکاک به نام «باغ لذت» به عنوان «مرد جوان با دیدگاه استادانه» او را ستایش کردند.
در این سال با آلما رویل که سر صحنه فیلم «زن به زن»، در ۱۹۲۳او را ملاقات کرده بود، ازدواج کرد.
آلما در سه فیلم اول هیچکاک دستیارکارگردان بود. هیچ همچنین فیلم دوم خود، «مستاجر (سرگذشتی از مه لندن)»، را ساخت.

۱۹۲۷ - جان مکس ول، موسس کمپانی فیلم واردور (Wardour Film) و (فیلم‌های بین‌المللی انگلستان British International Pictures) به هیچکاک پیشنهاد قرارداد ۱۲ فیلم در ۳ سال با حقوق سالیانه ۱۳۰۰۰ پوند را داد.

۱۹۲۸ - اولین و تنها فرزند هیچکاک، پاتریشیا، به دنیا آمد.

۱۹۲۹ - «حق السکوت» اولین فیلم صدادار انگلیس در سینمای رگال (Regal) در ماربل آرک (Marbel Arch) به نمایش گذاشته شد.

۱۹۳۳ - هیچکاک به عنوان یک کارگردان مستقل مشغول به ساخت فیلم «والس‌های وینی» بود که قرارداد ۵ فیلم را با مایکل بالکون در کمپانی گومونت بریتیش (Goumont-British) امضا کرد.

۱۹۳۴ - «مردی که زیاد می‌دانست»، (اولین فیلم از میان همکاری‌های متعدد با مایکل بالکون، آیور مونتاگ و چارلز بنت) به روی پرده رفت که بعد از آن برای هیچکاک لقب «استاد تعلیق» را به همراه آورد. هیچکاک این فیلم را در آمریکا در دهه ۵۰ بازسازی کرد.

۱۹۳۵ - فیلم «۳۹ پله» که بر اساس رمان جان بوکان بود اکران شد. این فیلم به عنوان یکی از بهترین کارهای هیچکاک شناخته شده و علی الخصوص از این جهت با اهمیت است که مفهوم «مک گافین» برای اولین بار در این فیلم معرفی شد.

۱۹۳۷ - خانواده هیچکاک (شامل خودش، همسر و دخترش و سگهایشان) با کشتی کویین مری به نیویورک سفر کردند.

۱۹۳۸ - «خانم ناپدید می‌شود» اکران شد که برای هیچکاک جایزه بهترین کارگردان را از منتقدان فیلم نیویورک به ارمغان آورد.

۱۹۳۹ - «مهمانخانه جامائیکا»، آخرین فیلم انگلیسی هیچکاک قبل از ترک آمریکا، به روی پرده رفت.
- وی قراردادی ۷ ساله با تولید کننده هالیوود «دیدوید او. سلزنیک» بست.
این تولیدکننده که به شدت سلطه‌طلب بود، مانع خلاقیت هیچکاک شد.

۱۹۴۰ - «ربـکا»، اولین فیلـم هالیوودی هیچکاک، اکران شـد که بر اسـاس رمان گوتیـک دافنـه دوموریه و بـا هنرنمایی لارنـس اولیویر، جـوان فانتین، و جودیت اندرسون ساخته شده بود. هیچکاک برای ایـن فیلم نامزد جایـزه بهترین کارگردان آکادمـی شـد امـا در برابر «خوشـه‌های خشـم» جان فورد شکسـت خورد. کمی بعد در همان سال، هیچکاک دومین فیلم آمریکایی خـود، «خبرنگار خارجی»، را با درخشـش جول مک سرا به روی پرده برد که نامزد جایزه آکادمی بهترین فیلم شد.

۱۹۴۱ - «آقا و خانم اسمیت»، با درخشش کارول لومبـارد، که تمی کمدی داشـت، اکران شد.

۱۹۴۲ - تریلـر جاسوسـی هیجان‌انگیـز او، «خرابکار» که اولین فیلم یونیورسـال اسـتودیو نیز بـود، اکران شـد. این فیلم بـا سـتارگانی از جمله رابـرت کامینگز و پریسـیلا لین، تبدیل بـه فیلمی به یاد ماندنی و تاثیرگـذار با پایانی ویژه بر روی مجسمه آزادی شد. این فیلم در ۲۴ آوریل به اکران عمومی درآمد.
-هیچـکاک خانه دومی برای خانواده خود در لـوس آنجلس، خیابان بلازیو، شـماره ۱۰۹۵۷، خرید.

۱۹۴۳ - «سـایه شـک» برای اولین بار به روی پرده رفت. این فیلم که توسط تورنتون وایلدر نوشـته و در سنتا روزا فیلم برداری شـده بود، نمایانگر یک زندگی روسـتایی در آمریکا اسـت. این فیلم نمونه بارزی از موتیف «جفت» است که هیچکاک شدیداً به آن علاقه دارد.
شـاید این سـال سخت ترین سـال برای هیچکاک بوده اسـت چرا که مادر و کمی بعد از آن برادر خود را از دست داد.

۱۹۴۴ - «قایق نجات» با هنرمندی ویلیام بندیکس، تالـولا بنکهد، جـان هودیاک، و والتر سـلزاک در این سـال اکران شـد. چـون این فیلم تمامـاً در یک قایق نجات فیلم‌بـرداری شـده، علامـت مخصـوص هیچـکاک کامیـو (نقـش مختصـری کـه هنرمنـدی معـروف، در این‌جا خود هیچکاک، در فیلم بازی می‌کند)، محدود شـد اما خلاقیت وی آن را جبران کرد. او در یک روزنامه برای تبلیغات کاهش وزن در یک عکس قبـل و بعد از لاغری ظاهر شد. وی برای بار دوم در زندگی کاری‌اش، نامزد جایزه بهترین کارگردان اسکار شد.
- مدتی بعد در همین سـال هیچکاک دو فیلم کوتـاه «ماجرای مالکاش» و «سـفر بخیـر» را برای وزارت اطلاعـات انگلیس کارگردانی کرد.

۱۹۴۵ - «طلسم شـده»، که اقتباسی بود از رمان فرانسـیس بیدینگ، در این سال به روی پرده رفـت. این فیلم با هنرنمایی گرگوری پک و انگرید برگمن، یک رویای دنباله‌دار که توسط سالوادور دالی طراحی شـده بود را به نمایش می‌گذارد که نامزد ۶ جایزه اسکار شد، اما تنها جایزه بهترین موسیقی را از آن خود کرد.
-در بازگشـت به انگلیس، هیچکاک فیلم «خاطرات کمپ»، که مسـتندی در مورد اردوگاه هـای کار اجبـاری نازی‌ها بود را سـاخت، هر چند آن را به پایان نرسـاند، امـا فیلم سـرانجام توسـط کمپانی PBS در ۱۹۸۵ کامل شد.

۱۹۴۶ - تریلر جاسوسـی، «طلسم شده»، توسـط RKO در آگوسـت ایـن سـال اکران شد.

۱۹۴۷ - هیچکاک فیلم «قضیه پاراداین» را به عنوان آخرین فیلم خود در همکاری با سـلزنیک سـاخت. هیچکاک و شریک قدیمی‌اش سیدنی برنستین جهت آمادگی برای اتمام قراردادشـان با سـلزنیک، یک کمپانی فیلم سازی تاسیس کردند.

۱۹۴۸ - «طنـاب»، اولین فیلم از کمپانی ترنـس آتلانتیـک (Transatlantic Pictures)، اولیـن فیلـم رنگی هیچکاک بـود. ایـن فیلـم یکـی از شـاهکارهای هیچکاک محسـوب می‌شـود چـرا که نه تنهـا در زمان واقعی (بیـن ۷:۳۰ تا ۹:۱۵ شـب) فیلم برداری شـده بـود، بلکه تم تئاتـری را حفظ کرده، و در آن تنها از ۱۰ کات اسـتفاده شـده، که با ظرافت هرچه تمام‌تر مخفی شـده و به راحتی از چشـم دور می‌ماند. کامیوی او نیز بسیار خلاقانه است (برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به مقاله ی «طناب»).

۱۹۴۹ - هیـچ بـا کمپانـی وارنـر برادرز قراردادی برای ۶ سال آتی امضا کرد.

۱۹۵۰ - هیچکاک حق انتشار اولین رمان پاتریشـیا هایسـمیت به نام «بیگانگان در ترن» را خریداری کـرد. وی همچنین به عنوان کارگردان مسـتقل مشـغول به کار شـد و قرادادهای متعددی با استودیوهای متفاوت منعقد کرد. و نیز در همین سـال اولین فیلـم وارنر برادرز خود، «وحشـت صحنه» را در انگلستان ساخت.

۱۹۵۱ - «بیگانگان در ترن» اکران شد.

۱۹۵۳ - در این سـال هیچ، اقتباس خود از اجـرای «حـرف ام را بـه نشـانه مرگ بگیـر» را با هنرمنـدی ری میلند، گریس کلی، و رابـرت کامینگز به پایان رسـاند. این فیلـم اولین همـکاری گریس کلی با هیچکاک بود.

۱۹۵۴ - «حرف ام را به نشانه مرگ بگیر»، کـه آخرین فیلـم او در همـکاری با وارنر برادرز بود منتشـر شد. با این که این فیلم در فرمـت ۳D فیلم برداری شـده بود اما بـه صورت دو بعدی به بـازار آمد. او فیلم «پنجره عقبی» را ساخت که گفته میشود یکی از هیجانی‌تریـن فیلم‌های هیچکاک اسـت. برای فیلـم «پنجره عقبـی» برای چهارمین بار در کارش نامزد جایزه بهترین کارگردان شد.

۱۹۵۵ - سـریال «آلفرد هیچکاک تقدیم می‌کند» برای اولین بار در شبکه CBS به نمایش در آمد.

۱۹۵۶ - هیچـکاک فیلـم خـود در سال ۱۹۳۴، «مردی که زیاد می‌دانست»، را بازسـازی کرد با این تفاوت که به جای سـویس، فیلم در مراکـش اتفاق می‌افتد. جیمز استوارت و دوریس دی در این فیلم تولید آمریکا هنرنمایی می‌کنند.
- این سـال همان سـالی است که گریس کلی، بازیگری را کنار گذاشـت و پرنسس شـد. این اتفاق هیچکاک را به شدت آزرد چرا که گریس کلی بازیگر نقش اول مورد علاقه‌اش بود.
- هیچکاک تابعیت آمریکا را گرفت در حالی که تابعیت انگلسـتان را نیز از دست نداد.

۱۹۵۶ - فیلـم کم خرج و کم سـر و صدا و سیاه و سـفید هیچکاک، «مرد عوضی» اکران شـد. خـود هیچکاک بـه این فیلم

کمتر از دیگر فیلم‌ها علاقمند بود.

۱۹۵۷ - در فرانسه، اریک رومر و کلاد شابرول، اولین کتاب در مورد هیچکاک را به چاپ رساندند.

۱۹۵۸ - «سرگیجه»، که در سن فرانسیسکو فیلمبرداری شده بود، اکران شد. جیمز استوارت و کیم نووا هر دو در این فیلم که یکی از پیچیده‌ترین تریلرهای روانی هیچکاک است، بازی منحصر به فردی ارائه می‌کنند.
هرچند این فیلم یکی از بهترین فیلم‌های هیچ محسوب می‌شود اما در گیشه فروش چندانی نکرد وموفق نبود.

۱۹۵۹ - «شمال از شمال غربی» با هنرنمایی کری گرنت، ایوا ماری، و جیمز میسون اکران شد و بازخورد بسیار خوبی داشت.

۱۹۶۰ - فیلم ترسناک کلاسیک یا «فیلمی جدید و پرهیجان، و روی هم رفته متفاوت» «روانی»، توسط کمپانی پارامونت منتشر شد.
هیچکاک در داستان «روانی»، هنرپیشه نقش اول زن را در ابتدای فیلم (یک سوم از زمان کل فیلم) می‌کُشد که کمتر کارگردانی ممکن است این کار را انجام دهد.
در عین حال محدودیتی تعیین کرد که هیچ کس نتواند پس از شروع فیلم وارد سالن سینما شود. این روش، تاکتیک تبلیغاتی بسیار موثری بود.
هیچکاک برای فیلم «روانی» پنجمین و آخرین نامزدی خود برای بهترین کارگردان را دریافت کرد.

۱۹۶۳ - اقتباس هیچکاک از دافنه دوموریه: «پرندگان»، به روی پرده رفت. این فیلم که توسط ایوان هانتر نوشته شده بود، اولین فیلم آخرالزمانی هیچکاک بود. این فیلم که راد تیلور و تیپی هردن در آن می‌درخشند، داستان حمله پرندگان به ساکنان اجتماعی کوچک است.
- هیچکاک سهام خود از «روانی» و سریال تلویزیونی‌اش را در مقابل ۱۵۰،۰۰۰ سهم در ستودیوی یونیورسال واگذار کرد.

۱۹۶۴ - «مارنی» اکران شد که در آن شان کانری برای اولین بار در فیلم آمریکایی ظاهر می‌شد.

۱۹۶۵ - هیچکاک و کارگردان فرانسوی، فرانسوا تروفو، پروژه‌ای برای یک کتاب ارزشمند و جاه‌طلبانه را آغاز کردند که در آن دو کارگردان در مورد تمامی فیلم‌های هیچکاک، از دهه ۲۰ تا آن زمان، مصاحبه کردند. این مصاحبه ۳ روز تمام به طول انجامید.

۱۹۶۶ - «پرده پاره»، با هنرمندی پاول نیومن و جولی اندروز اکران شد. در این فیلم هیچکاک سعی داشت که جولی اندروز را جایگزین گریس کلی کند.
- پس از هشت فیلم متوالی، هیچکاک آهنگساز خود، برنارد هرمان را پس از فیلم «پرده پاره» اخراج کرد و پس از آن این دو هیچ گاه با یکدیگر کار و حتی صحبت نکرند. (برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به مقاله موسیقی).

۱۹۶۸ - هیچ، جایزه یادبود دستاورد زندگانی ایروینگ جی. تالبرگ را در مراسم جایزه آکادمی از آن خود کرد.

۱۹۶۹ - استودیوی یونیورسال هیچکاک را قانع کرد تا فیلم جاسوسی ناموفق خود به نام «توپاز» را به جای فیلم آزمایشی «کالیدوسکوپ» بسازد.

۱۹۷۲ - وقتی ولادیمیر ناباکوف درخواست هیچکاک مبنی بر نوشتن فیلمنامه «جنون» را رد کرد، آنتونی اسکافِر نمایشنامه‌نویس این کار را به انجام رساند.

۱۹۷۶ - هیچکاک کمی پیش از ساخت آخرین فیلمش، «جنون»، یک عمل جراحی قلب برای اعمال دستگاه تنظیم کننده ضربان را ازسر گذراند.

۱۹۷۸ - وی شروع به کار بر روی فیلم «شب کوتاه» کرد اما به دلیل محدودیت سلامت خود موفق به فیلمبرداری آن نشد.

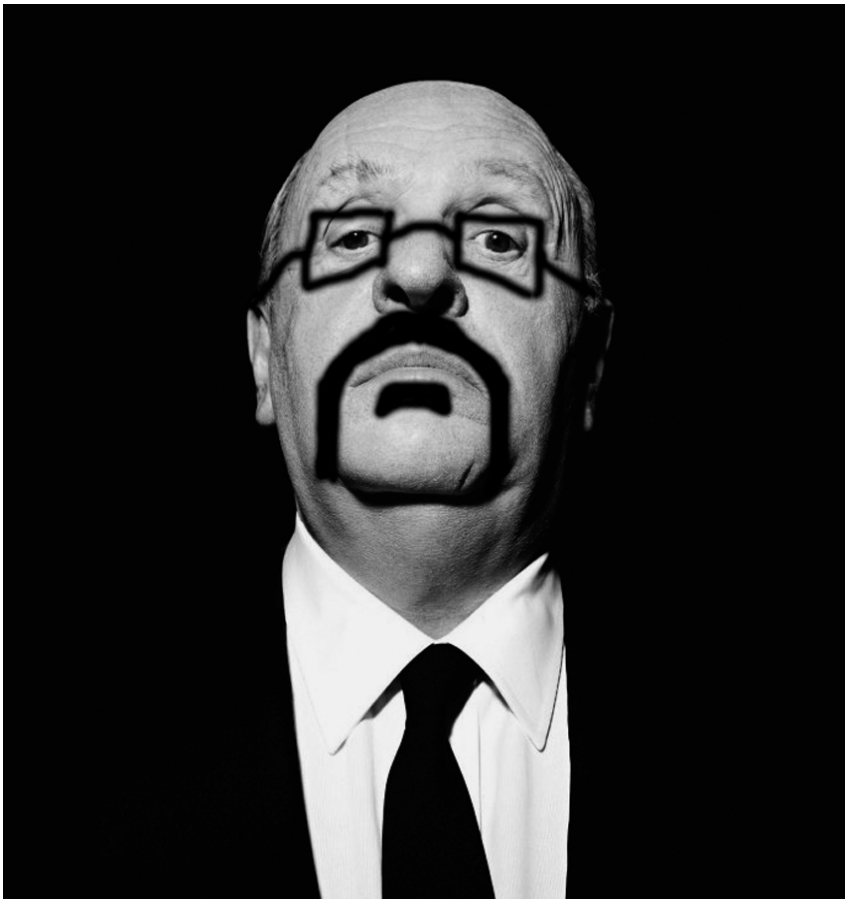
۱۹۷۹ - موسسه فیلم آمریکا در مراسمی از هیچکاک به مناسبت جایزه دستاورد زندگانی در هتل بورلی هیلتون(Beverly Hilton) قدردانی کرد.
افراد بسیاری از جمله کری گرنت، جین وایمن، جیمز استوارت، اینگرید برگمن، تهیه کننده سیدنی برنستین، رئیس استودیو واسرمن، و کارگردان فرانسوی فرانسوا تروفو، در این مراسم حاضر شدند.
از هیچکاک به مناسبت جایزه دستاورد زندگانی در هتل بورلی هیلتون(Beverly Hilton) قدردانی کرد. افراد بسیاری از جمله کری گرنت، جین وایمن، جیمز استوارت، اینگرید برگمن، تهیه کننده سیدنی برنستین، رئیس استودیو لو واسرمن، و کارگردان فرانسوی فرانسوا تروفو، در این مراسم حاضر شدند.

۱۹۸۰ - هیچکاک بنا به دستور امپراتوری بریتانیا و ملکه الیزابت دوم، مقام شوالیه را دریافت کرد که پس از آن نام او با «سر آلفرد هیچکاک» خطاب می‌شود.
در سن ۸۱ سالگی، آلفرد هیچکاک، شاه تعلیق، در خواب در خانه‌اش در بل ایر کالیفرنیا درگذشت. سلامت او به دلیل آرتروز و مشکلات کلیه به مدت یک سال رو به زوال بود. پس از مرگ او، همسرش آلما، در سکوت مدتی کنار او نشست، دستش را بوسید و اتاق را ترک کرد. آلما نیز دو سال بعد دار فانی را وداع گفت.

منابع:

1. The Dark Side of Genius By Donald Spoto.

2. Filming Our Fears By Gene Adair.



اصطلاحاتِ به اصطلاح هیچکاکی

نویسنده: بهزاد لطفی

برای نزدیکی هر چه بیشتر به سرحدات دریافت های هیچکاک از فرهنگ انگلیسی و آمریکایی، نیاز به شناخت چند اصطلاح داریم.

هیچکاک را به عنوان استاد تعلیق در سینما آن چنان توصیف کرده اند که برای بیننده از همه جا بی خبر، وی تبدیل به ایزد زایای بی رقیب و واحد عرصه سینما به خصوص هالیوود شده است. چنان که عابدین و ساجدین وی بعد از دیدن فیلم هیچکاک (۲۰۱۲) ساخته ساشا گِرواسی یقیناً شوکه شدند که چگونه ممکن است استاد خود یک پیپینگ تام باشند. به حتم، در سر راه تحسین این استاد سینما، چند تایی هم به کوره راه تقدیس غلتیدند که مسیر بررسی دقیق و آموختن از وی را بسته اند و او را مانند انسان اسطوره ای تجسد داده اند که نیمی انسان است و نیمی خدا.

آستانه درک هیچکاک (مانند اسلاف و اخلاف نوع بشر) در زمان خودش باقی مانده بود و از آبشخور فرهنگی پیرامونش تغذیه می کرد. از مردم کوچه و خیابان می آموخت، رمان های نویسندگان معاصر را می خواند و از آن برای مقصودش سود می برد. و در نهایت، می دانست که چگونه مردمان می ترسند، چه چیز این دهشت را در دل آنها می کاشت و می پرورد و آنها را تا سرحد سکته پیش می راند.

همواره همراه با شنیدن نام هیچکاک از زبان هر مدرس سینما واژه های غریب دیگری نیز ضمیمه می شوند که اصطلاحاتی غیرفارسی هستند، از قبیل تعلیق (Suspense)، مک گافین (MacGuffin)، ویریزم (Voyeurism)؛ و همین طور اصطلاحاتی هم هستند که کمتر شنیده می شوند، مانند شاه ماهی سرخ (Red Herring)، تام چشم چران (Peeping Tom) و لطایف تیزابی (Gallows Humor). این یادداشت در پی آن است که شرحی هرچند مختصر بر این واژگان ارائه دهد تا که شاید فهم آن چه که هیچکاک کرده است بر همگان روشن تر شود.

ویریزم و تام چشم چران

تبار این عبارت به افسانهٔ آنگلوساکسونی قرن یازدهم، «لیدی گادایوا» بر می گردد؛ زنی که در خیابان های شهر کاونتری عریان بر اسب می نشست تا ترحم شوهرش را جلب کند؛ زیرا او مبالغ هنگفتی را به عنوان مالیات از مردم شهر می گرفت. عبارت «تام چشم چران» هم مربوط به مردی است با نام تام که در هنگام عبور لیدی گادایوا از شهر، پنهانی او را دید می زد و به همین دلیل کور شد یا به روایتی دیگر مُرد.

از جهت دیگر ویریزم یک مرض روانی است که فرد مورد نظر در نهایت از تجربه جنسی مرسوم وا می ماند و به گونه ای خود آزار، ارضای نیاز خودرا تنها از راه دید زدن (عملی ممنوع) ممکن می داند.

اما در مورد سینما ویریزم یک امر قبیح محسوب نمی شود بلکه ناگزیر است، و به «میل به دیدن» اشاره دارد. همچنان که استنلی کاول، فیلسوف معروف آمریکایی در این مورد می گوید که بیننده در آن چه که بر پرده می بیند تأثیر نمی گذارد اما به نوعی آنجا حاضر است، غیر از دیدن هیچ مسئولیتی متوجه او نیست، الا دیدن. در سینما فیلم های زیادی در این باره ساخته شده، از آن جمله اند: نمایش ترومن ساخته پیتر ویر، تام چشم چران ساخته مایکل پاول و پنجره عقبی اثر آلفرد هیچکاک. این فیلم را در ذهن بیاورید و این تجربه را با هر بار سینما رفتن خود پیوند بزنید. کاری که جیمز استوارتِ بازیگر در آن فیلم انجام می دهد، همان کاری است که ما هر بار که به سینما می رویم در حال انجام دادن آن هستیم؛ در زندگی شخصیت ها سَرَک می کشیم و از نقطه ای تاریک در سالن سینما، به داخل زندگی ها در خصوصی ترین موقعیت ها نفوذ می کنیم و از روابط پیدا و پنهان و حتی ذهنی آنها سر در می آوریم. آنها نمی توانند هیچ چیز را از ما پنهان کنند حتی در تنهایی شان، ما همه چیز را

می بینیم؛ در مواردی حتی پیش از آن که آنها بدانند ما از مسائلی مطلع می شویم.

تعلیق و دلهره

تعلیـق این گونه ممکن می شـود؛ زمانی که آگاهی ما از قهرمان فیلم بیشـتر باشد. هیچکاک در گفتگو با فرانسوا تروفو در این باره این گونه می گوید:

« بمب در زیر میز اسـت و تماشاگران این را می دانند، شاید به این دلیل که دیده اند که فردی آشـوب طلـب آن را در آنجا قرار داده اسـت. تماشـاگران مطلع هستند که بمب در سـاعت یک منفجر می شـود. یک سـاعت نیز بر روی دکور صحنه وجود دارد. تماشـاگران مـی توانند ببینند که سـاعت یک ربع به یک اسـت. در چنیـن موقعیت هایی، همان مکالمه ساده و عادی به شدت میخکوب کننده می شـود، چراکه تماشاگر خـود، در صحنه حضـور دارد. بیننده آرزو می کند که ای کاش می توانست این چنین به شخصیت های درون صحنه هشدار دهد: شـما، در این شـرایط، نباید درباره چنین مسائل بی ارزشـی صحبت کنید. یک بمب در زیـر میز اسـت که تا چنـد لحظه دیگر منفجر می شود».

هیچـکاک توضیـح می دهد کـه چگونه چنیـن حالتـی تماشـاگر را خیـره نگاه می دارد و پانزده دقیقه دلهره آور را برای او مـی سـازد. او در ادامه اضافـه می کند با چه تمهیداتی می توان شدت تأثیر پذیری بیننده را بالاتر برد. او می گوید اگر پشـت آن میـز که بمبی در زیرش اسـت بازیگر محبوبـی را قـرار دهیـد، بیننـده آماده می شـود تا احساسات بیشـتری را خرج کند. هیچکاک در باره تجربه تماشای فیلم پنجره عقبی چنین می گوید:

«اتفاقـاً مـن در نخسـتین اکـران پنجره عقبی، در کنار همسـر جوزف کاتن نشسته بـودم. در اثنای صحنه ای که گریس کلی از اتاق قاتـل عبور کرده و در هـال ظاهر می شـود، او آن قدر ناراحت بود که به سـمت شـوهرش برگشـت و زمزمه وار گفت: یک کاری بکن، یک کاری بکن».

مک گافین

همیشـه لازم نیسـت در مـورد آن بمب راسـت بگوئیم. در حقیقت به آن بمب نیز می توان نقش یک مک گافین را داد.
هیچکاک برای اولین بار از این تکنیک در فیلـم «۳۹ پله» بهره بـرد ولی او مخترع این تکنیک داستانی نیست. سمپو بخشی از یک حماسـه فنلاندی با نام « کالِوالا » است که همان نقش مکگافین را بازی می کند و (اگـر دقیق تر بگوئیـم) هیچکاک ایـن تکنیک را در دهۀ ۱۹۳۰ از زیر خاک بیرون می کشـد. مکگافیـن میتواند یک شـیء، مکان یا شخص باشـد که محرک داسـتان اسـت ولی در رونـد قصه گویی اهمیتش از بین مـی رود؛ در مواردی هم میتواند پول، قدرت، افتخار یا عشـق باشد که نویسنده از آن استفاده ابزاری می کند تـا بیننده را بـه تعقیب داسـتان ترغیب کند. در ابتدا، نقطه تمرکز اصلی داسـتان بر این عامل اسـت اما، در ادامه اهمیتش به وسـیله پیرنگ های دیگر مخدوش می شـود. در برخی موارد، در نقطه اوج دوباره به آن رجوع می شـود ولی ممکن اسـت در انتهای داسـتان کاملا فراموش شود تا جایی که، گاه به تمسخر به مکگافین های متعدد، کوپن های پلات (طرح داسـتانی) نیز می گویند.
هیچـکاک در گفتگـو بـا فرانسـوا تروفو مکگافین را چنین توضیح می دهد:
بایـد یک اسـم اسـکاتلندی باشـد که از داسـتان دو نفر گرفته شـده کـه با قطار سفر مي كنند.
اولي مي پرسـد: آن بسته كه بالاي سرتان گذاشته ايد چيست؟
دومي مي گويد: اين مكگافين است.
مكگافين چيست؟
مكگافين وسـيله اى اسـت كه بـا آن در اسكاتلند شير شكار مي كنند.
ولي در اسكاتلند كه شير نيست .
پس اين بسته هم مك گافين نيست .
در واقع مك گافين چيزي اسـت كه وجود خارجـي ندارد. البتـه واژه مكگافين براى اولين بار توسـط آنگوس مـک فيل ابداع شـده؛ نام او به عنـوان فيلمنامه نويس با آثـار هيچكاک گره خورده اسـت. مک از ابتداى اسم مک فيل و گافين نيز مى تواند مربوط به يک موجود افسـانه اى كه ريشه در فرهنگ قديمى ساكنان نيويورک دارد باشد. در حقيقت، وقتى هيچكاک به تروفو مى گويد مكگافين يک كلمه اسـكاتلندى اسـت به زادگاه مكفيل اشـاره دارد و در واقع، ما و تروفو را دست مى اندازد.
در تاريخ سينما مكگافين هاى معروفى در دوره هاى مختلف مورد اسـتفاده بوده اند؛ چند نمونه معروفش، رُزباد در همشـهرى كين، كيف دستى در پالپ فيكشن، گردن بنـد قلب اقيانـوس در تايتانيـک و حلقه يگانه در ارباب حلقه ها است.

لطایف تیزابی و شاه ماهی سرخ

نوعـی از شـوخی کـه در موقعیـت های ناخوشـایند، جدی، دردآلود و حتی خشن اتفاق مـی افتد. طنزی که بـا موضوعات جدی سـروکار دارد به مانند جرم، جنگ، بیماری و مرگ. لطایفی که از سر سادگیِ اغـراق آمیـز در موقعیتـی کـه قهرمانِ داستان وامانده، ناامید و سرگردان است به گونه ای احمقانه جلوه می کند؛ در موقعیت های پر تنش و آسیب زا، تهدیدی است بر زندگی قهرمان داستان تا جایی که او را از روزمرگـی جاری اش تا مـرز مرگی قریب الوقوع و ناگزیر پیش می راند.
در سـینما، می توان یک راسـت به سراغ کمدی های سـیاه؛ و در ادبیات، به سراغ کهن الگوهای سـاتیر رفت. اما در کارنامه هیچکاک باید بیشـک از شـمال از شمال غربی نام برد.
برای بازشناسی لطایف تیزابی می توان به شـخصیت اصلی این فیلم اشـاره کرد که چگونه درگیر مسـائلی می شـود که به او مرتبط نیستند ولی زندگی او را تا نابودی کامل پیش می رانند. راجر تورنهیل مردی اسـت جذاب و تحصیل کرده که از طریق کار تبلیغـات زندگی اش مـی چرخد؛ دو بـار ازدواج کرده و طلاق گرفته اسـت. او به ناگاه خود را وسـط ماجرای جاسوسـی می بیند؛ او را به جای یک جاسـوس بین المللی اشـتباه گرفته اند. او ابتدا توسـط فردی مرمـوز بنام فیلیپ ونـدام گروگان گرفتـه می شـود، بعد تا آسـتانه کشـته شدن توسـط دو آدمکش پیش می رود و سپس به خاطر رانندگی در هنگام مستی دسـتگیر و حتی زندانی می شـود. وقتی آزاد می شـود می فهمد که متهم به قتل هم هست و تحت تعقیب قرار دارد.
دیگـر از آن، می توان فیلم دکتر اسـترنج لاو سـاخته اسـتنلی کوبریـک را نام برد کـه مملـو از آدمهـای عجیـب و غریب، منطقه ای کور و تصمیم هایی ویرانگر است که در آرامش اشـخاص تبدیـل به نوعی از لطایـف تیزابی می شـود که ناخودآگاه بیننده را به خنده می اندازد. ناغافل، سفیر روسـیه در اتاق جنگ پنتاگون در ایالات متحده حاضر می شـود و خاطر نشان می کند ماشـین روز قیامت را در اختیار دارند

که در مواقع ضـروری، به صورت خودکار بعـد از حمله اتمی آمریـکا عمل می کند و قدرت تخریـب بالایی دارد و این لطیفه به نقطه ای از اغراق می رسـد که احتمالا می تواند سـیاره زمین را بـه قبل از بیگ بنگ به عقب برگرداند.
فارگو ساخته برادران کوئن و M*A*S*H اثـر رابرت آلتمـن نمونه هـای دیگرِ این دست از شوخی هستند.
اما شـاه ماهی سـرخ حکایت لطیف تری دارد. اگـر در فرهنـگ عامـه ایرانیان به دنبـال آن برویـم به نخود سـیاه خواهیم رسـید. ابزاری در دسـت والدین برای به انحراف کشـاندن ذهن کودک از اسـباب بازی گران قیمتی که نشـان کرده اسـت. و یـا، همـان نـکات انحرافی مرسـوم در سـوالات کنکور یا امتحانات دانش آموزان دوره هـای ابتدایـی و راهنمایی که البته، وقتی در دستان مولفی ماهر قرار می گیرد دامن گیر بزرگسالان نیز می شود.
یک مغالطه منطقی اسـت، یک ابزار ادبی در دستان قصه گو برای به انحراف کشاندن حـواس مخاطب به جایی دیگر (اغلب کم اهمیت تر)، به منظور به غلط انداختن او، تا آن که نتیجه گیری نادرستی بکند.
در فیلـم سـوءظنِ هیچـکاک، آن لیوان شیری که احتمالا زهرآلود است یک حقه داسـتانی اسـت که قرار اسـت بیننده را مابین حقانیت لینا (جون فانتین) و جانی (کری گرنت) معلق نگاه دارد و قاتل بودن یا نبودن شخصیت مرد را مورد سوال قرار دهد و از طرفی دیگر به تعویق بیاندازد.
اغلـب فیلمهـای کاراگاهی با یـک قاتل دروغیـن به پیـش می رود؛ دو شـخص مظنون هستند ولی یکی از آنها قاتل اصلی اسـت. آگاتا کریستی در رمان هایش بارها از این تکنیک استفاده کرده بود.
تمامی مکگافین هـا را می توان از جنس همین شاه ماهی سرخ قلمداد کرد.
در آخـر، بایـد در نظر داشـت که چگونه می تـوان از یک آموزگار سـینما آموخت آن چنـان کـه هیچکاک از پیشـینیانش آموخته است.

منابع:

۱.«لاکان – هیچکاک؛ آنچه می خواستید درباره لاکان بدانید و جرئت پرسیدنش را از هیچکاک نداشتید».
ویراستار انگلیسی: اسلاوی ژیژک
ویراستار فارسی: مازیار اسلامی
انتشارات ققنوس.
۱۳۸۵

2. Article: Violence in Extreme Cinema and Ethics of Spectatorship by William Brown.

3. Oxford English Dictionary. Red Herring, N. Third Edition, September 2009; Online Version December 2011.

4. Kurt Vonnegut (1971) Running Experiments Off: An Interview, In Conversations With Kurt Vonnegu.

5. Lahue, Kalton C. (1968). Bound and Gagged: The Story of the Silent Serials. Oak Tree Pubs.

6. Marshall Deutelbaum; Leland A. Poague (2009). A Hitchcock reader. John Wiley And Sons. p. 114.

فیلم نامه و هیچکاک

نویسنده: شهرام زعفرانلو

ایـن جمـلات معـروف هیچـکاک را شنیده ایم:

«تماشـاچیان: همه اتفاقات به خاطر آنها است» و **«من آدمِ انسان دوستی هستم. به مردم چیزی را می‌دهم که آنها می خواهند».**

قطعـا مـردم و تماشـاچیانی کـه مدنظر هیچـکاک هسـتند، تماشـاگرانی کـه اصطلاحاً به تماشـاگر خاص یا روشـنفکر و غیره معروفند، نیسـتند. زیرا تماشـاگر خـاص (تعبیری درسـت یا نادرسـت) از فیلـم و سـینما انتظار دارد تـا مثل یک کارگاه آموزشـی و یـا کلاس فلسـفی و علمـی چیزی را بـه او بیامـوزد یا تجربه جدیدی از زوایـا و پیچیدگی های جهان هسـتی نصیبش کنـد. اما تماشـاگر عام که بدنه ی اصلی اقتصاد سـینما را تامین می کند، انسانی است با تقاضا ها و انتظاراتی ساده و ملهم از زندگی روزمره که به تعبیر خـود هیچکاک، متقاضی درامی اسـت از زندگی، بدون تکه های خسـته کننده آن. بنابراین در اغلب آثار سـینمایی هیچکاک اعم از آثاری که مستقیم خود او ساخته و یا در ساخت آنها مشـارکت داشته، شکل و ساختار روایی مشـاهده می شود که به روایت کلاسیک نزدیکتر است. او به خوبی و ماهرانـه می داند چگونـه از یک رمان و یا داستان ادبی، قصه ای سینمایی بسازد. چه این داسـتان ربکا و پرندگان نوشـته دافنه دوموریه باشد و چه رمان خانه دکتر ادواردز برای فیلم طلسم شده و زندگان و مردگان برای فیلم سرگیجه باشد، همگی دارای ویژگی هایی است که بدون دانستن نـام کارگردان میتوان به راحتی حدس زد که صاحب اثر کیست.

درسـت اسـت که بیشـتر فیلمنامه های هیچـکاک را فیلمنامه نویسـان حرفه ای نوشـته اند اما نظارت او بـر جزئیات، هم در مرحله شـکل گیری فیلمنامه ها و هم در مرحله ی ساخت، اثرِ مُهر و ردپای او بر جای جای فیلم نامه دیده می شود.

اگـر در بررسـی فیلـم نامـه هـای آثار هیچکاک دیدگاه پرفسـور اروین آر. بلکر، استاد فیلمنامه نویسی را معیار قرار دهیم و بـر چند فیلـم او متمرکز شـویم، بهتر مـی توانیم بر برخـی از مولفه های به کار رفتـه در آثار وی پـی ببریم. در این مقاله به دو موضوع کشمکش و نقطه اوج و حل وفصل کشمکش اشاره میکنم.

۱. کشمکش:

طبـق تعریـف آر.بلکر، کشـمکش یعنی برخورد فیزیکی، ذهنی یا عاطفی میان دو یا چند نیرو.

در فیلـم طناب کشـمکش موجود میان افرادی که قاتلند و درصدد پنهانکاری قتل خویش هسـتند با مهمان هایی که ممکن اسـت راز قتل را دریابند، شکل می گیرد. در سایه ی یک شک، کشمکش میان دایی و خواهرزاده، برای کشف و یا پنهان کردن قاتل در جریان اسـت. کشـمکش در این فیلم هم عاطفی است و هم در جاهایی که دایی سعی میکند خواهرزاده اش را از بین ببرد فیزیکی اسـت. در بدنام با کشمکش عاطفی میان زن جاسـوس و مامور مراقب او مواجهیـم که تا پایان فیلم تداوم دارد و میان انجام وظیفه و احساسـات انسانی و عاشقانه در کش و قوس است.

در اغلب کشمکشهای فیلم های هیچکاک، قهرمانان متحول می شوند و به قول ارسطو کشمکشها آن چنان بزرگند که شخصیت یا شخصیت های اصلی را متحول میکنند. در سایه ی یک شک، نگرش خواهرزاده به

جهـان پیرامون و آدم ها، به ویژه آنها که نزدیکترند، تغییر اساسـی می یابد و حتی به انتخاب جدیدی برای تشـکیل زندگی تازه تری منجر می شود.

۲. نقطه اوج و حل و فصل کشمکش

نقطـه اوج، نقطـه ای اسـت کـه در آن حداکثر فشار و تاکید وجود دارد. جایی که همه چیز عیان می شـود و کشمکش حل می گردد. این مقدمه گره گشایی است.

هیچـکاک در همه فیلم هایـش به دلیل وجود سـاختار کلاسیک داسـتان گویی، بـدون وجود نقطه اوج و رفع کشـمکش، فیلم هایش را به پایان نمی برد. باید ماجرا در جایـی اوج بگیرد و در نهایت به نتیجه برسد و تکلیف ببیننده با داستان مشخص شـود. سـردرگمی و یا معلق نگهداشـتن مخاطب نسـبت به داسـتانی که در فیلم تعریـف شـده، در سـینمای هیچـکاک معنا ندارد.

در ام را به نشانه قتل بگیر، نزدیک به یک سـوم نهایی داسـتان، به اوج فیلم و حکم اعدام مارگوت مربوط اسـت که با حوادثی غیرقابل منتظره، ورق بر می گردد و متهم اصلی که شـوهرش است به دام می افتد و گره گشایی صورت می پذیرد.

در طناب کشمکش لفظی و نفسگیر میان روپـرت و دو قاتـل جوان، اوج افشـاگری اسـت، اما با به نتیجه نرسیدن و به ظاهر تبرئه شـدن آن دو، به نـاگاه زمینه های گره گشایی جور دیگری فراهم میشود.

گره گشـایی در سایه یک شک، ابتدا برای بیننده و شـخصیت چارلی جوان، صورت می گیرد و ثابت می شـود که دایی، قاتل پیرزن هاسـت. اما سایر شـخصیت ها در فیلـم، جنـازه ی دایی قاتـل را به عنوان انسـانی خیر و نوع دوسـت مورد تکریم و احترام قرار می دهند.

نکتـه قابـل توجه در شـیوه ی هیچکاک بـرای پایان بنـدی فیلم هایـش، منتهی کـردن داسـتان به پایانی معیـن و دارای گـره گشـایی اسـت. ایـن روش مطلوب تماشاگر عام سینما اسـت. دلهره، تعلیق، قتـل، تعقیـب و گریزهـای نفسـگیر و معماهـای پیچیده، همگـی در طول فیلم فشـارهای روانی شـدیدی بر بیننده وارد میکند. پایان مشـخص و مسـلم همانند آب سـردی اسـت که بر روانِ تحت فشار مخاطب ریخته می شـود تا او را از جهان فیلم خـارج کـرده و احسـاس آرامش و رهایـی را به او هدیه دهد، حتی اگر پایان فیلم پایانی تامل برانگیز داشته باشد.

در آخر: رو دست زدن

رودسـت خوردن از هیچکاک، در بیشـتر مـوارد آفریـن و تحسـین بیننـده را بر مـی انگیزد. زمانی که احسـاس می کنیم گره گشـایی صـورت گرفتـه و دیگر در مورد مظنونین به یقین رسـیده ایم، اتفاق جدیـد میافتد که یقین ما را یا کلاً منتفی میکند و یا به شـک و تردید جدیدی بدل می سـازد. سپس در صحنه ی دیگری باز هم این روند ادامه می یابد. این شـیوه، ما را به یاد عروسـک های نمادین ماترویشکا (عروسـکهای تودرتوی روسی) می اندازد. عروسـکی (معمایـی) در دل عروسـک (معمـای) دیگـر جـای گرفتـه و حتـی نمـی توانیـم حـدس بزنیم کـه بالاخره تعداد آنها چندتاسـت و آخرین عروسـک کدام است.

ادامـه ی ماجـرا تا جایی اسـت که ما به عنوان بیننده، دسـت هامان را به نشانه ی تسـلیم بالا برده و آماده ایـم که به فیلم سـاز اعتماد کنیم تا آخرین گره را خود با مهارت تمام مانند یک شـعبده باز زیرک برایمـان بـاز کنـد و آخرین عروسـک را نشانمان دهد.

۱۳ گام تکنیک با هیچکاک

نویسنده: مژگان شعبانی

گام اول: همه چیـز برای ذهن بیننده طراحی شده است.

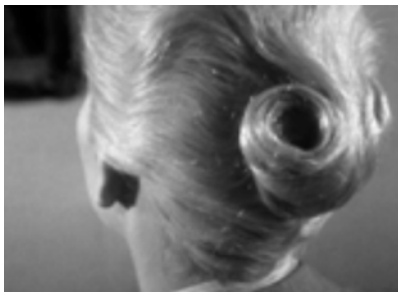
بـرای او هیـچ چیـز مهمتـر از چگونگی نشـان دادن هـر صحنه و ایجـاد هیجان نیسـت تا از درگیر شـدن بیننـده با آن صحنه اطمینان پیدا کند. او می دانسـت مـردم برای گـم شـدن از خویش، خود را در سـالن هـای تاریـک سـینما غرق می کنند. به عنوان کارگردان می توانست بیننـده را در یک درام یا صحنه عاشـقانه قـرار دهد یا از صخره ای به پایین بیندازد و در موقعیتـی خطرناک قرارشـان دهد و یا اشـیا را به سمت آنان پرتاب کند با این اطمینـان که هیچ خطری آنهـا را تهدید نمی کند.این همان دلیلی بود که مردم سوار رولر کاستر(قطارهای شهر بازی) می شدند.

گام دوم:انتقال حس از طریق قاب تصویر

انتقال حـس (تـرس، شـادی، ناراحتی، عصبانیت، کلافگی و...) بالاترین هدف هر صحنه بود. اولین نکته جایگذاری درسـت دوربین بود که بیننده خود را در آن شرایط ببینـد و همزمـان آن را تجربه کند. حس دقیقا از چشـم بازیگر می آید. نزدیکتر یا دورتر کردن دوربین به سوژه می توانست آن حس را شـدت بخشد یا کمرنگ کند. در نمای بسـته حس بیشتر و در نمای باز حس کمتری منتقل می شود.کات ناگهانی از تصویر باز به بسـته باعث شوک بیننده می شد. گاهی زاویه نامتعارف دوربین بالای سر بازیگر باعث تشدید حس درام می شد. هیچکاک از این تکنیک برای کنترل حس بیننـده در هـر صحنه اسـتفاده می کرد. (نـگاه کردن با آرامـش یا خیره ماندن به تصویر) گاهی این حس با موسیقی منتقل می شـد. در واقع هیچکاک در تمام طول فیلم بیننده را درگیر می کرد.

گام سـوم: دوربیـن هیچـکاک مثـل چشم جستجو می کرد.

دوربیـن همیشـه مثـل انسـان (بـرای جسـتجوی چیزهای مشکوک) در محیط پرسـه مـی زد. ایـن حرکت بـه بیننده اجـازه می داد که بـدون هیچ محدودیتی در داسـتان سـهیم باشـد. گاهی صحنه ها با نمای بسـته از وسـایل اتاق شـروع می شـد. ایـن توانایـی از زمان سـاخت فیلم های صامت بـرای او مانده بود چون مجبـور بود قصه را به صورت بصری پیش ببـرد. در ۱۹۳۰ و ناطـق شـدن سـینما ناگهـان همه چیـز به سـمت گفتارهای درخشان فیلمنامه معطوف شد. فیلم هایی که با دیالوگ پیش می رفت و اهمیت قصه گویی بصری تقریبا در حال فراموشـی بود اما او همیشه از دوربین فراتر از یک دوربین اسـتفاده می کرد. کار در سینمای صامت باعث شـد او به ارزش تصاویر پی برد و از صدا، موسیقی و سکوت به موثرترین شکل استفاده کند.



گام چهـارم: دیالوگ هیچ معنی ندارد

یکی از روش های او برای کشاندن بیننده به درون دنیای رمزآلـود فیلم این بود که مثلا در یک صحنه دیالوگی حواس بیننده را بـه کاراکتـری که سـرگرم انجام دادن کاری بود معطوف کند، آن هم دقیقا زمانی کـه کاراکتر دیگر مشـغول صحبت کردن بـود. او اعتقاد داشـت که مردم همیشـه تفکـرات باطنی شـان را برای هـم بازگو نمـی کنند. ممکن اسـت گفتگـو گاهی بی ارزش باشـد اما اغلب چشـم ها فکر و نیـاز واقعی هـر کس راروشـن می کنند. تمرکز صحنه همیشـه نباید روی گفته ی واقعی شخصیت باشـد، چیز دیگری برای عرضه باید وجود داشـته باشـد. توسل به دیالوگ فقـط زمانی اتفاق مـی افتاد که برایش امکان استفاده از حقه دیگری وجود نداشـت. به اعتقاد وی فیلـم در یک قاب مستطیل ارائه میشود نه در کاغذ و نوشته. خود او در این زمینه گفته است:

(در اغلب فیلم هایی که این روزها ساخته می شـود، کمتر میتوان سینما یافت. اغلب این فیلـم ها را مـن تصاویر مردمـی که با یکدیگر صحبت می کنند می خوانم. وقتی که داستانی به وسیله سینما بازگو میشود، فقط زمانی باید به گفتگو توسـل جست که با تصاویر نتوان آن را بیان کرد. من همیشه ابتـدا میکوشـم تـا داسـتان را بـه طریق سـینمایی و به وسـیله یک سلسله تصاویر بیان کنم).

گام پنجم: استفاده از POV

جایگذاری یک ایده در ذهن بیننده بدون توضیح و بدون دیالوگ که توسـط POV شـات انجام شـود. در واقـع بیننده همه چیـز را از چشـم کاراکتر مـی بیند. پس اگـر در این تکنیک یکـی از کاراکترها به دیگری نگاه کنـد در نمای POV در واقع کاراکتـر دوم بـه دوربین نـگاه می کند. این قویترین شـکل سـینما اسـت حتی موثرتر از بازی بازیگر. این سینمای ذهنی (Subjective) است.POV : با نمای بسته کاراکتر شروع می شود، با آنچه بازیگر می بینـد کات مـی خورد و بـه عکس العمل کاراکتـر برمی گردد. در واقـع pov مثل چشـم اسـت و در این نما هرگز از zoom استفاده نمی شود. برای این که نشان بدهد کاراکتر به سوژه نزدیک می شود این رفت و آمد تصویری را تا خسته نشدن بیننده و به وجود آمدن حس مورد نظر تکرار می کند.

گام ششم: مونتاژ

تکنیـک توالـی تصویر بـا تفکیک کردن نماهـای مختلف با توجه به این که مفهوم اصلی سـکانس از بین نـرود. این روش با مخلـوط کردن چند شـات در سـکانس درگیری، برای گیج شدن مخاطب متفاوت اسـت، به جای این کار چند نمای بسته را بـا دقت انتخاب می کرد و از گره زدن این تصاویر به هم داسـتان را پیش می برد. در حالی که روی زمان کنترل کامل داشـت به وسـیله نشـان دادن تکه های مختلف اتفاق، تصویری کامل از داسـتان را ترسیم مـی کـرد. و همچنیـن مـی توانسـت قسـمت هایـی را پنهان کند. بنـا بر این ذهـن مخاطـب بیشـتر درگیر می شـد. تدوین دیالکتیکی (در واقع تصویر اول در کنار تصویر دوم، تصویر سـوم را در ذهن مخاطـب ایجاد می کند که دیگر نیازی به نشان دادن آن نیست).

او بـه این تکنیک، انتقال تهدید و ترس از تصویر به ذهن مخاطب می گفت. مثلا در صحنه حمام در فیلم روانی از تدوین برای پنهان کردن خشونت استفاده کرد، بیننده هرگز برخورد ضربه چاقو را نمی بیند.

تاثیر خشونت به وسـیله کات های سریع منتقل می شود که ترس و التهاب بیشتری را انتقال می دهد و تا پایان همراه اوسـت، به جای دیدن تصویر، کشته شدن کاراکتر در ذهن مخاطب شکل می گیرد. به همین اندازه دانستن این که تصویر را تا کی ادامه دهد و قطع نکند نیز حائز اهمیت اسـت. (بـرای صحنه ۴۵ ثانیـه ای قتل در فیلم روانی، هفت روز فیلمبرداری کرد و حدود هفتاد زاویـه دید مختلف برای دوربین در نظر گرفت).

او بـرای مقابله با دخالـت تهیه کننده در نظام اسـتودیویی تنها صحنه های لازم را فیلـم برداری می کرد تـا نتوان فیلم را به شکلی غیر از روش دلخواه او تدوین کرد.

قانـون اصلـی: هر زمـان اتفـاق مهمی مـی افتد با نمای بسـته نشـان بدهید تا مطمئن شوید بیننده آن را می بیند.

گام هفتم : ساده انگاشتن داستان

اگر قصه گیج کننده است یا نیاز به حافظه زیـاد دارد شـما هرگـز از تعلیـق بیرون نمی آیید. کلید داستان گویی هیچکاک در ساده انگاری بوده. از مهمترین فیلمسازان سینمای کلاسیک (شامل: اصول قابلبندی و نمابنـدی و نـوع روایت داسـتان - یک شـخصیت اصلی و یـک درام - داسـتان خطـی و تدویـن خطی و پاسـخ به تمام پرسش های ایجاد شده در فیلم) است.

داسـتان های خطی کـه بیننده بتواند به راحتـی آن را دنبـال کند. حـذف کردن عناصـر فرعی و عرضه همه چیز به صورت خطی برای بیشتر شـدن تاثیر دراماتیک. صحنه باید فقط شـامل عناصر مهم باشد که بیننده را جذب کند.

داسـتان انتزاعی ممکن است باعث خسته شـدن بیننـده شـود. او بـه اسـتفاده از داسـتان های (جنایی، جاسوسـی، قتل، تعقیـب و گریز) علاقه داشـت. این روش بـازی با ترس را برایش راحت تر می کرد.

ولی در تمام فیلم هایش اجبار نیست. آرایش تصویری نور و سایه و حرکات پیچیده دوربین چنان استادانه طراحی می شدند که بدون نیاز به هیچ عنصر دیگری فضای دلهره و ترس به تماشاگر منتقل می شد.

گام هشتم: کاراکترهای کلیشه شکن

او تمام شخصیت ها را دقیقا خلاف توقع بیننده پرداخت می کرد.
احمق های مو بور را به مو بورهای با هوش تبدیل میکرد. مرد کوبایی را با لهجه فرانسوی نشان می داد. کاراکترها خصوصیاتی غیر قابل انتظار می داشتند و معمولا از روی هوی و هوس تصمیم می گرفتند. پس در عین کنایه دار بودن واقعی تر جلوه می کردند و اتفاقات باور پذیرتر می شد. مجرمین هیچکاک معمولا از سطح بالای جامعه و موفق بودند کسانی که هرگز تحت تعقیب نباشند.
بیگناهان متهم می شدند و تبهکاران فرار می کردند، چون هیچ کس به آنان مشکوک نمی شد. او همواره بیننده را غافلگیر می کرد. قدرت او دقیقاً مربوط به ایجاد ترس در مکان هایی است که معمولاً امن فرض می شوند. در فیلم های هیچکاك هیچ جا امن نیست.

گام نهم : استفاده از شوخ طبعی برای کشش بیشتر

برای قصه گوئی چون هیچکاک طنز لازم ی کار بوده است. در عین جدی نبودن موقعیت، کاراکتر را درطعنه آمیزترین وضعیت قرار می دهد. این طنز غیر منتظره که با بدترین اتفاقات پیش آمده همزمان می شد باعث کشش بیشترمی شد.
در فیلم مارنی (تی پی هد رن) در حال دزدیدن پول های دفتر است هنگام خروج متوجه کارگری می شود که در حال تمیز کردن اطاق بغلی است. اگر کارگر او را ببیند دستگیر می شود. در حالی که کارگر کاملا بیگناه و نا آگاه است، بیننده آرزو دارد که کاراکتر اصلی بتواند از این موقعیت خلاص شود. هر چه کارگر به موقعیت او نزدیک میشود، کشش داستانی بیشتر می شود.

همچنین می بینید که هیچکاک میل به این دارد که یک زن سال خورده حراف و مثبت اندیش را به تم بیگناهی فیلم هایش اضافه کند که حتی اگر ببیند کسی در حال ارتکاب جرمی است ممکن است به او کمک کند .
در فیلم روانی هنگام غرق شدن خودرو، لحظه ای به نظر می رسد که خودرو به پایین نخواهد رفت و ما نیز همراه با نورمن(شخصیت اصلی) لحظه ای کوتاه نگران این وضعیت می شویم و این همان چیزی است که معروف به (تپق فرویدی) است. به عبارتی اینجاست که روان ما نیز به عنوان بیننده بر ملا میشود.

گام دهم: وقوع دو حادثه به صورت هم زمان

ایجاد کشش در صحنه به وسیله تباین دو اتفاق در حالی که ارتباطی با هم ندارند در یک زمان اتفاق می افتد. در حالی که تمرکز بیننده روی اتفاق اول است وقوع اتفاق دوم برایش مزاحمت ایجاد می کند. معمولا اتفاق دوم تم شوخ طبعی داشته و در واقع هیچ معنایی ندارد و صرفا برای گیج کردن مخاطب است. (اغلب ممکن است یک دیالوگ باشد.)
در فیلم مردی که زیاد می دانست جیمی استوارت و دوریس دی در حال مکالمه تلفنی هستند که مهمان های ناخوانده به هتل می رسند، سرو صدای ایجاد شده از حضور آنها صحنه ای دراماتیک را به وجود می آورد. در فیلم طلسم شده اینگرید برگمن کاغذی تا شده زیر در اطاقش می بیند و زمانی که می خواهد آن را بردارد دوستش وارد می شود تا خبری به او بدهد، در حالیکه ناخود آگاه روی آن کاغذ می ایستد. این تکنیک باعث بیشتر شدن توجه بیننده می شود.

گام یازدهم: تعلیق

اطلاعات نیاز اصلی تعلیق هیچکاکی هستند در واقع آن چه کاراکتر نمی بیند و قرار است که اتفاق بیافتد را به بیننده نشان می دهد و پایداری این تصویر در ذهن مخاطب باعث ایجاد تعلیق می شود. در فیلم توطئه خانوادگی، بیننده ریختن ترمز ماشین را قبل از خود کاراکتر می بیند و یا در فیلم روانی بیننده زودتر از کارآگاه متوجه داستان میشود و صحنه ورود کاراکتر به خانه یکی از بهترین تعلیق های سینمای هیچکاک است. در واقع مخاطب خود در آن صحنه حضور پیدا می کند. برای داشتن تعلیق واقعی بیننده باید اطلاعات کافی داشته باشد.

گام دوازدهم: غافلگیری و پیچ و تاب دادن

وقتی بیننده درگیر تعلیق شد هرگز نباید داستان به شکلی که او پیش بینی می کند تمام شود. بمب هرگز خنثی نمی شود. هیچکاک میگذارد مسیر داستان ادامه پیدا کند و بعد ناگهان به شکل غیر منتظرهای مخاطب را غافلگیر می کند.
از نظر او تعلیق(suspense) با غافلگیری (surprise) متفاوت است. در تعلیق، فاجعه ای که در انتظار قهرمان فیلم است برای تماشاگر مشهود است، پس گویی همراه قهرمان در حادثه شرکت دارد و همذات پنداری و التهاب بیشتری را تجربه می کند. اما درغافل گیری، چنین التهابی وجود ندارد جز بعد از روشن شدن حقیقت. ایجاد ترس آنی باعث شوک تماشاگر می شود که این حس پایدار نیست. اما در تعلیق زمانی را که تماشاگر در انتظار حادثه اجتناب ناپذیر می گذراند، تاثیر دقیقتر و عمیقتری بر جا می گذارد و دوام طولانی تری دارد.

گام سیزدهم: ایجاد مک گافین

در واقع مک گافین وجود ندارد. مک گافین تنها دلیلی محوری است که ایجاد تعلیق می کند. مک گافین یک اثر جانبی در ساختن تعلیقی غنی تر است.
مک گافین تکنیك فوق العادهای است که هیچکاك برای داستان گویی فیلم ها ابداع کرده. در مصاحبه معروفش با فرانسوا تروفو، مک گافین را این جوری توضیح می دهد:

مـک گافین عبارت اسـت از حقه یا فوت و فن یا اسـنادی که جاسـوس هـا دنبالش هستند. این اسناد، داستان را جلو می برند، ولی در نهایت معلوم نمی شود که خودشان چی هسـتند. شـاید بخواهیـد بدانید مک گافیـن از کجـا پیـدا شـده. این لغـت، که احتمالا اسکاتلندی است از داستان دو نفر آدم گرفته شده که با قطار سفر می کنند.

اولی می پرسـد: آن بسته که بالای سرت گذاشتی چیست؟
دومی: این مک گافین است.
اولی: مک گافین دیگر چیست؟
دومی: مک گافین وسیله ای است که با آن در اسکاتلند شیر شکار می کنند.
اولی: ولی توی اسـکاتلند که شیر نیست.
دومی: پس این بسته هم مک گافین نیست.
در واقع، مک گافین چیزی است که وجود خارجی نـدارد. مثلا در یك فیلم، یك کیت الکترونیکی هسـت که همه جاسـوس ها دنبالش هستند و کل ماجرای فیلم سر به دسـت آوردن آن جلو مـی رود. در نهایت هم فیلم تمام می شـود و داستان به پایان می رسـد، ولـی معلوم نمی شـود که آن کیت چی بوده و اصلا چه اهمیتی داشته. این کیت، همان مک گافین قصه است.

آثار وی تاثیری انکارناپذیری بر سـینمای جهان گذاشـتند و تکنیک هـای تازهای معرفـی کردند. آنچه کـه در فیلم های او می بینیـم، ترس به معنای امروزی آن در فیلمهای ترسناک (Horror) نیست، بلکه نوعـی تعلیق اسـتادانه و نگرانی از فرجام کار اسـت که آن را دلهره آور (Thriller) می کند. اما از تاثیرپذیری او از سـینمای سـایر کشـورها نمی توان چشـم پوشید، بـه خصوص مکتـب مونتاژ شـوروی و به ویژه آثار سـرگئی آیزنشـتاین، سینمای اکسپرسیونیسـتی آلمـان و بـه ویژه آثار مورنائـو و فریتـس لانگ و نیز فیلمسـاز آمریکایی دیوید وارک گریفیث به ویژه در دو اثـر مهمش، تولد یـک ملت و تعصب. او جزء فیلم سـازان مولف (دارای سبک و امضاء شخصی) است.
هیچـکاك تمام جزئیات هـر صحنه ازفیلم (اندازه نما و زاویه ی دوربین و...) را قبل از این که به مرحله فیلمبرداری برسد، روی کاغذ طراحی می کرد (Story board).

منابع:

1. Truffaut'francoid
Hitchcock-Revised Edition.
New York 1985

2. Gottlieb'sydney
hitchcock On Hitchkock
Los Angeles 1997

3. Spoto'donald
The Art Of Alfred Hitchcock
New York 1992

استوری بورد؛ قدمی نزدیکتر به ذهن خلاق هیچکاک

نویسنده: نیکی شریف پور
مترجم: شیوا اسفاری

بـه عنوان یک دانشـجوی هنر، من خیلی زود آموختـم کـه حیاتـی تریـن بخش تولیدات بصری، برنامه ریزی و سازماندهی اسـت؛ و در صنعت فیلم و انیمیشن، این پروسه سازماندهی با طراحی استوری بورد آغاز می شود. یک استوری بورد خوب، در ساختن صحنه به صحنه روایت فیلم، مثل طرح برای سـاختمان، کمک شـایانی به سازندگان می کند.

هیچـکاک در یکـی از مصاحبـه هایـش بیان می دارد: «مـن فکر می کنم یکی از بزرگترین مشکلات ما در این کار این است که مردم نمی توانند به خوبی صحنه ها را تصور کنند».
استوری بورد دقیقا جنبه ای از کار سینما اسـت که می تواند به دست اندرکاران این قابلیت را بدهد کـه فیلمنامه و صحنه ها را تصـور کنند. برخلاف اکثـر کارگردانان که برای سـاخت فیلم خود از یک صحنه چندین بار و از زوایای مختلف فیلمبرداری کرده و در تدوین بهتریـن آنها را انتخاب می کننـد، هیچکاک اما بدون اسـتثنا با تصوری کامـل و جامـع از صحنه ای که می خواسـت به دست بیاورد، پا به صحنه می گذاشـت. هیچکاک با این روش موفق می شـد در زمان، هزینه، و نیروی انسانی خود و تیمش در یک پروژه فیلمبرداری به میزان قابل توجهـی صرفه جویی کند. به عنوان مثال در فیلم «پرندگان» (۱۹۶۳)، وی هر صحنه از فیلمنامه را تقسـیم و هر کـدام را از پیش برنامه ریزی کرده و تمام حرکات دوربین را در اسـتوری بوردهایش به نمایش می گذاشت. هیچکاک هر صحنه را با کلام برای رابرت بویل توصیف می کرد و بویل به سـرعت آنها را طراحی می کرد. هـرگاه طراحـی های بویـل، هیچکاک را راضـی نمیکـرد، او خـودش، کـه پیش زمینه هنری قوی داشت، دوباره تصاویر را طراحی می کرد.
ایـن طراحی هـای اولیه پـس از اتمام به دسـت هارولـد مایکلسـون (کـه امروزه کارگردان هنری شـناخته شـده ای است (که برای فیلم استار تِرک «سفر ستاره ای» این اعتبار را دریافت کَرده)، می رسید که طراحی های نهایی را برای تایید کارگردان اجرا می کرد. گرچه مایکلسون این آزادی عمـل را داشـت کـه تغییراتی کـه لازم مـی دانسـت را در اسـتوری بوردها اجرا کند، اما همواره مشـاوره با بویل به عنوان هنرمند اول لازم بود. این روند گاهی بیش از یک بار تکرار می شـد تا دقیقا حسـی را پیـدا کند که مد نظر هیچکاک اسـت، و وقتی که کارگـردان در نهایت از بوردها رضایت پیدا می کرد، این تصاویر به عنوان طرح اولیه سـاختمان فیلم مورد استفاده قـرار می گرفت. این طـرح چنان جامع و کامل بود که از نظر هیچکاک، تنها بخشی که پـس از اتمام طرح هـا باقی می ماند، روند تکنیکی تبدیل کردن استوریبورد به سلولوئید است.
فراینـد مذکور امـروزه نقش اساسـی در سـاخت فیلم و انیمیشـن ایفـا می کند، امـا در دورانـی که هیچکاک مشـغول به سـاخت فیلم هایش بود، تنها عده انگشت شـماری از کارگردانـان بـه دقـت نظر و ظرافتـی که اسـتوری بوردینـگ به فیلم می بخشـد اهمیت می دادنـد. به همین علت است که استوری بوردهای هیچکاک و فرآینـد دقیـق و دشـوارش در دنیـای سـینما تا این حد شـناخته شـده است. جزئیات ایـن بوردها، برای مثال، شـامل نحوه و محل ورود بازیگران به یک صحنه، و یا چگونگی فیلمبرداری و زوایای دوربین و حرکت هایش بود. دقت نظر و حساسیت ایـن کارگـردان بـه تـک تـک و تمامی جزئیات هر صحنه است که از پیش تولید فیلم های هیچکاک اثـر هنری بیمانندی مـی سـازد. اخیـرا مجموعه ارزشـمند و نایابـی از این طراحی ها که توسـط خود هیچکاک کشـیده شـده بود، یافت شد و در یک حراجی به قیمت ۳۰،۰۰۰ پوند به فروش رسید.

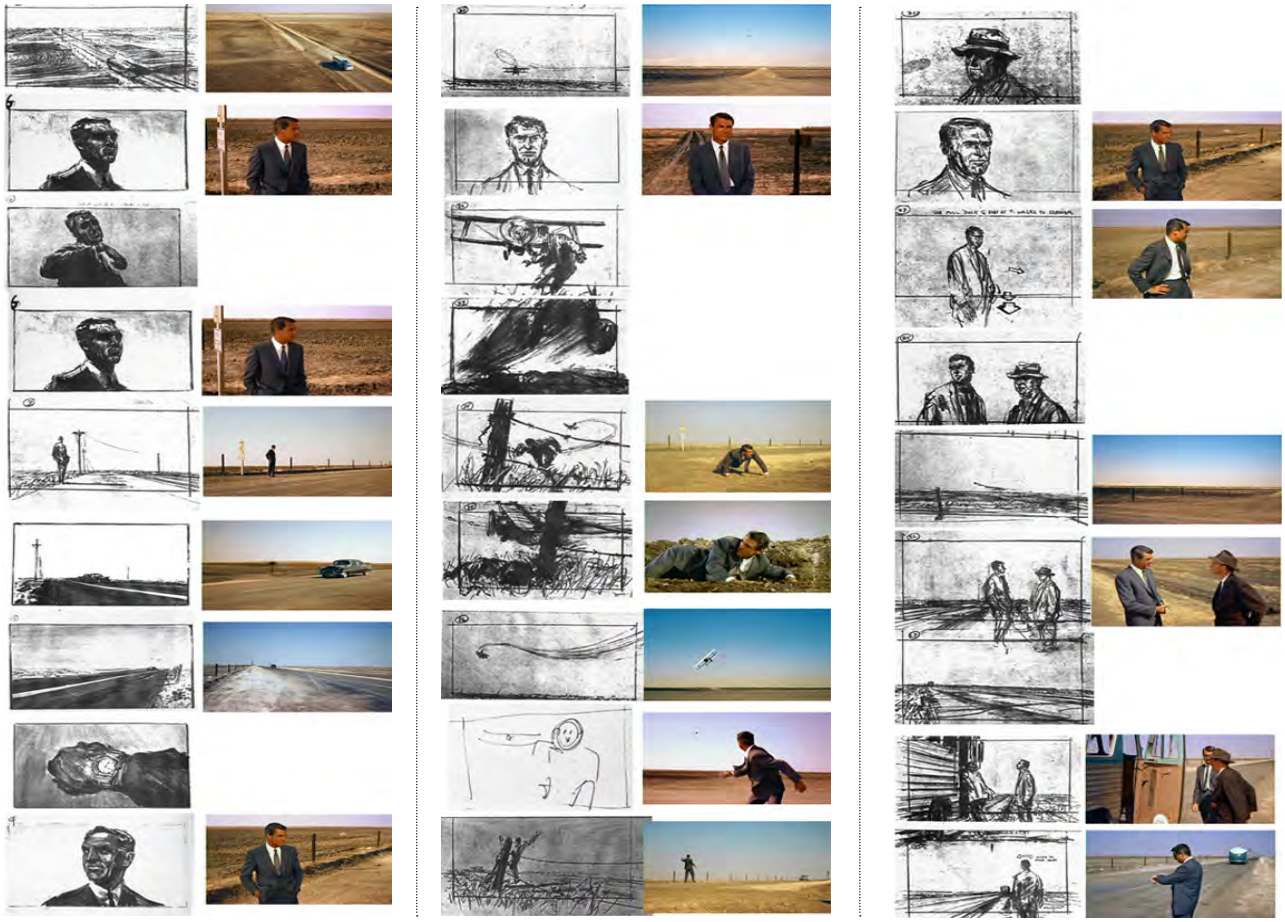
ایـن طرح، یک سـاختمان، یک ماشـین و دیالوگ هنرپیشه را نشان می دهد.

این بورد ها بیشتر دیالوگ و میزان سن را به دقت خیلی زیاد نشان می دهد.

مسیر ورود و خروج بازیگران را نشان می دهد.

ایـن طراحی ها که اسـتعداد فـوق العاده هیچکاک را به نمایش می گذارد، به خوبی روند ساخت فیلم های گران قدر وی را نیز برای ما تصویر می کند؛ صدها استوریبورد که طراحی با مداد خود هیچکاک است، از تریلر «وحشت صحنه» وی در ۱۹۵۰ است که آن را پیش از فیلم های بکر و کلاسیکی مثل «روانی» و «سـرگیجه» ساخته است. اسـتوری بوردهایی با سـاختاری به غایت پیچیده و پرجزئیات ظاهرا تاییدی اسـت بر این ادعا کـه هیچکاک وقتی به صحنه فیلمبرداری می رسید، تمام فیلم را از پیش به طـور کامل در ذهن خود سـاخته بود. علاوه بر آنچه گفته شد، پرونده های تولید فیلمهای هیچکاک (که بعد از سال ۱۹۴۰ ساخته شده اند)، به دقت در آرشیو بورلی هیلز این کارگردان نگهداری می شود، که گنجینه ای است برای یافتن بینشی جذاب از ذهن خلاق و تخیلات پر شور هیچکاک. سائول باس یکی دیگر از هنرمندانی است که در کنـار هیچکاک و بـه عنوان طراح استوری بورد فیلمهایش کار کرده است. وی صحنـه هـای معروفـی از فیلم های هیچکاک از جمله صحنـه دوش در فیلم «روانی» (۱۹۶۰) را در قالب اسـتوریبورد طراحی کرده است. پس از مرگ هیچکاک، باس ادعا کرد کـه صحنه دوش را خود او کارگردانی کرده اسـت. اسـتفان ربلو در کتاب «آلفرد هیچکاک، ساختن روانی» به این قضیه اشاره می کند که باس به مجله ورایتی (Variety) گفته اسـت که او فیلم های آزمایشی از این صحنه را به هیچکاک نشـان داده و می گوید، «کارگردان با وقار به مـن گفت، تو این کار را بکن هیچکاک در این زمان در کنار باس سر صحنه حاضر بود. این بخشندگی بزرگی بود».

گرچه آرای بسـیاری در مـورد این قضیه وجـود دارد اما باورش سـخت اسـت که یـک کارگـردان با تخصص و حساسـیت هیچکاک، چنین صحنه تعیین کننده ای (صحنه دوش) را در کارگردانی به شخص دیگری بسـپارد. طبـق اظهـارات ربلو و فیلیپ جی. اسـکری، در کتاب خود با نام: «روانی صحنه دوش: تاریخ مشـهورترین صحنه سینما» از قول دیگرانی که در زمان سـاخت فیلم در آن صحنه حضور داشتند نیـز، ادعـای بـاس را رد مـی کننـد. «باس تنها یک وسـیله بود، هیچکاک بود که گفـت: طرحش را بکش تا ببینم دقیقا چه میشـود، طوری که ببینم دوربین چه چیزی را نشـان مـی دهـد. و آقای باس ایـن کار را کرد». اگر قبـول کنیم حرف باس درسـت اسـت، نقش هـر کارگردان در جریان فیلم منسـوخ می شود. چراکه استوریبورد یکی از متداولترین نقش ها در سینما اسـت و هرکه طراحی استوریبورد صحنـه ای را انجـام داده باشـد، لزوما به ایـن معنی نیسـت کـه آن را کارگردانی کـرده: در اینجا مجموعه ای از نمونه های اسـتوری بوردهای هیچکاک را به نمایش مـی گذاریم که در میـان آنها صحنه فوق العاده مشهور دوش به همراه مقایسه آن با صحنه اصلی در فیلم آمده است.



۳ ۲ ۱

استوری بورد فیلم شمال از شمال غربی

استوری بورد فیلم روانی

منابع:

1. Journial Cinema Fantastique
Fall 1980

2. Psycho In The Shower :
The History Of Cinema's Most
Famous Scene

3. Alfred Hitchcock And The
Making Of Psycho
By Stephen Rebello

کارگردان متد؛ هیچکاک و بازیگران

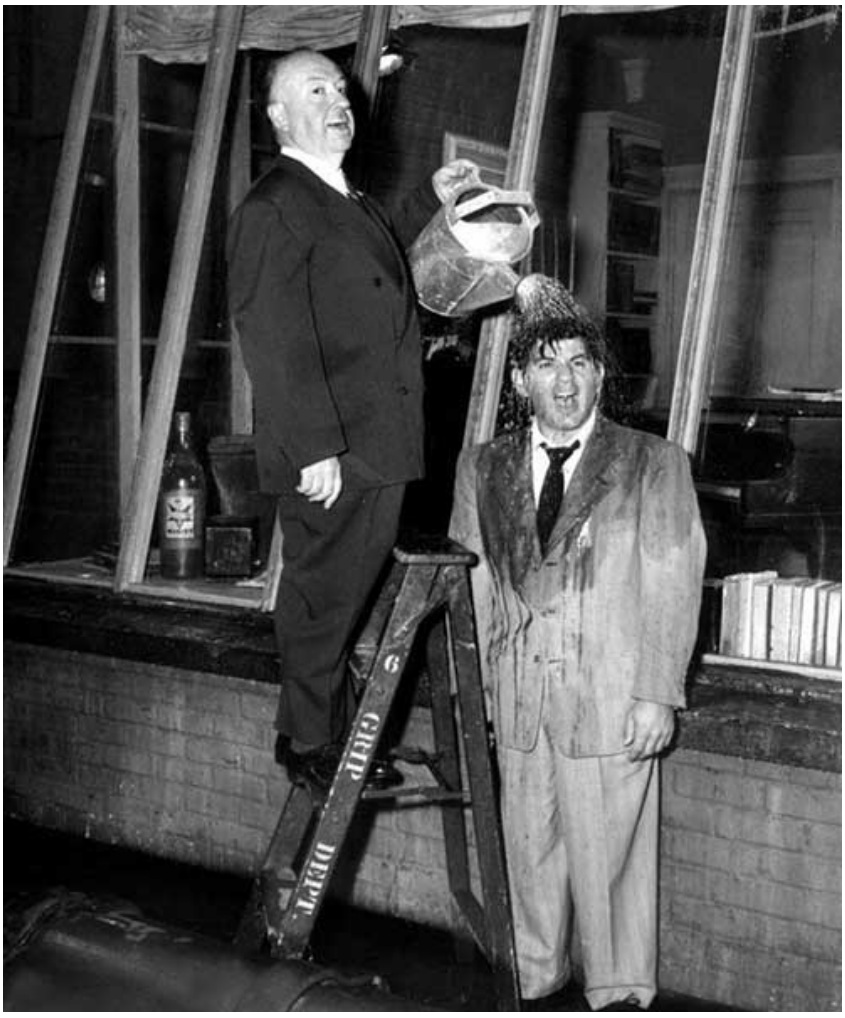
ترجمه و تلخیص: آرش ملکی

«پرنـده ها دارن میان!» ایـن عبارتی بود کـه به طنز روی پوسـتر فیلـم هیچکاک آمده بود، و پرنده ها واقعا آمدند. درسـت روی سـر بازیگـر نقـش اول. یـک مدل سـابق موقر و بی روح به اسم تیپی هدرن (Tippi Hedren). یک هفته تمام، هدرن را در یـک قفس تـوری مـی انداختند و تکنسین ها، مرغ های دریایی جیغ کشان را به سمت او پرتاب می کردند. راد تیلور، همبـازی او این موضوع را به خوبی به یاد مـی آورد: «یکی بعـد از دیگری، دوباره و دوباره، برداشت پشـت برداشت». جسیکا تندی، بازیگر نقش مادر تیلور در فیلم، می گوید: «تا پایان روز، هدرن از کثافت پرنده پوشیده شده بود».

تا آخر هفته، هـدرن آن قدر نوک خورده بود، خراشـیده شده بود و این طرف و آن طرف پرتاب شـده بود که دکتر، او را برای یک اسـتراحت ۱۰ روزه به خانه فرسـتاد. وقتی هیچکاک گفت که می خواهد هدرن در اولین روز هفته سـر فیلمبرداری باشد، دکتر به او گفت دیوانه شـده و آیا تصمیم دارد دخترک را بکشد؟

هدرن هـم احتمالا احسـاس مـی کرده هیچکاک مـی خواهد او را بکشـد. چون همیشـه این را میگفت کـه هیچکاک در مـورد روش ضبط این صحنـه به او دروغ گفتـه. هیچکاک به او گفته بود که تنها از پرنده های مکانیکی استفاده خواهد کرد و امکان ندارد اجازه بدهد پرنده های واقعی، آزادانـه دور و بر بـا ارزش تریـن دارایی فیلمش بگردند.

البتـه که او ایـن را گفته. چـون به قول دونالد اسـپوتو، تکنیک اصلی او به عنوان کارگـردان، شـوک دادن بـه بازیگر برای خارج کردن او از محدوده امنش اسـت تا این شوک به تماشاگران هم برسد و آنها را



از محدوده خودشان بیرون بکشد.

باورتان می شود که در یکی از صحنه های سرد و بی حس مارنی، ثانیه هایی قبل از لحظه نور، دوربین، حرکت، هیچکاک آرام در گوش هدرن زمزمه کرده: «منو لمس کن.» آیا واقعا همچین منظوری داشته؟ یا چیز دیگری در سر داشته؟

به یاد داشته باشید که هدرن هیچ آموزش بازیگری ای ندیده بود، با این حال در نقشی که بیشتر زنان آن را غیرممکن می دانند، کاملا باورپذیر بود. یک دوشیزه یخی که به محض این که با شون کانری در یک اتاق قرار می گیرد، مسخ شدگی اش را کنار می گذارد.

به عبارت دیگر، با وجود تمام نگرانی هایش از سبک اکتورز استودیوی مونتگومری کلیفت سر صحنه «اعتراف میکنم»، هیچکاک خودش یک «کارگردان سبک

متد» بود. او نمی خواست بازیگرانش تظاهر به احساسی کنند که از آنها خواسته می شد. او می خواست آنها آن احساسات را لمس کنند.
وقتی با جون فانتین تازه کار در «ربکا» کار کرد، همیشه به او میگفت که لارنس اولیویه که نقش شوهر او را بازی میکرد، فکر می کند که بازی اش فاجعه است. البته که فانتین در این فیلم به مراتب از ماکسیم دو وینتر بهتر است. یک کلیشه ملودراماتیک از یک مرد سالار که در کل فیلم، انگار دارد در ردیف پشتی یک آمفی تئاتر خیالی ژست می گیرد. این در حالی است که فانتین، که این چنین مرعوب جلوه فروشیه ای ستاره ها شده، در خودش فرو رفته و به یکی از بزرگترین قربانیان عشق محتوم تبدیل شده.
عشق محتوم، یکی از درونمایه های اصلی فیلمهای هیچکاک است.
سهل انگارانه است اگر بگوییم این دل مشغولی او ناشی از شیفتگی اش به بازیگرانش بوده، به اینگرید برگمن، به گریس کلی، ورا مایلز، تیپی هدرن. عشقی که تنها در حد خیال بافی باقی مانده.
اما مشکل واقعی او با زنان بازیگرش، از ناتوانی در قبول این موضوع بود که آنها وجودی مستقل از او هم دارند. جی پرسون آلن، فیلمنامه نویسی بود که برای دوباره نویسی مارنی آورده شد تا جای ایوان هانتری را بگیرد که از نوشتن صحنه تجاوزی که هیچکاک آن را لازم می دانست، سر باز زده بود. او می گوید: «تیپی می خواست زندگی خودش را داشته باشد، پس نمیتوانست جلوی ناراحت شدن هیچکاک را بگیرد». یک جور پیگمالیون وارونه. کار هیچکاک، تراشیدن چنان پیکره ای نبود که از فرط زیبایی زنده شود، او زیبا رویان واقعی را می آورد و آنها را به جوهره افلاطونی از بلوندهای موقری تبدیل می کرد که ایده آلش بود.
اگر سرگیجه بهترین فیلم هیچکاک باشد، به این خاطر است که او با این توالی «خلق و سرکوب» تمام زندگی اش روبه رو شده. کاراکتر جیمز استوارت در آن فیلم، عاشق یک زن واقعی نیست بلکه عاشق شمایلی اثیری شده و خودش را قانع کرده که این زن از زمان های دور در زندگی او جریان پیدا کرده. وقتی دخترک بیچاره (با بازی کیم نواک) اعتراف می کند که این طور نبوده، او عملا دختر را از ارتفاع به پایین پرتاب می کند.
مشکل اینجا است که به ازای هر سرگیجه یا مارنی، هیچکاک از تعداد زیادی بازیگران بی روح، دست و پا چلفتی و خجالت آور استفاده می کرد.

چون ستارگانی با توانایی های بیشتر از نوواک و هدرن، مثل کارول لمبارد، دوریس دی، هنری فوندا، چارلز لاوتن، و دیگران، از استبداد او رویگردان بودند. هیچکاک وقتی گفت باید با بازیگران مثل گاو رفتار کنید، شوخی نمی کرد. تکه گوشت هایی که باید آنها را به این طرف و آن طرف راند. مثل ظاهر شدنهای کمیک در فیلمهایش، بد حرف زدن درباره بازیگرانش هم قسمتی از استراتژی هیچکاک برای القای این موضوع بود که خودش به تنهایی مسئول فیلم است.
امروزه دیگر همه فهمیده ایم که سینما، هیچ چیزی جز یک هنر گروهی نیست و کارگردانان بزرگ، مثل همه مدیران بزرگ، کسانی هستند که به کارکنانشان آزادی عمل می دهند تا کارها را به روش خودشان انجام دهند.

منبع:
The UK Telegraph

ترس در برابر تعلیق

نویسنده: مهرناز عطایی

ما برای شناخت دنیای اطرافمان و در مواجهه با اتفاقات آن با سطح های متفاوتی از درک روبرو هستیم. اولین سطح ادراکی، سیستم عصبی است که به ما کمک می کند در کسری از ثانیه برای خوب یا بد، امن یا خطرناک بودن شرایط تصمیم بگیریم. در سطح بعد، با توجه به تصمیمی که در سطح اول گرفتیم تعیین می کنیم چه عکس العملی نشان دهیم و الی آخر، در جایی بعد از گذر از مراحل اولیه، سطحی از شناخت وجود دارد که اجازه پیدا می کند عمق بیشتری بگیرد، از تجربیات گذشته استفاده کند و فرصت مقایسه و تجزیه و تحلیل دارد تا نتیجه گیری کند.

وقتی صحبت از ترس است، سطح های اولیه ادراکی درگیر هستند (سیستم عصبی) اما وقتی از تعلیق صحبت می کنیم سطح هایی از شناخت درگیر میشوند که عمق بیشتری دارند (اندیشه وتفکر) .با این تعریفِ ساده از تفاوتِ ترس و تعلیق قدم می گذاریم به دنیای ترس و تعلیق سینمایی. ابتدا از تفاوت ژانر وحشت و تریلر تعلیقی (دلهره آور) به طورِ کلی صحبت خواهیم کرد و بعد به سراغ ترس و تعلیق از دریچه نگاه هیچکاک می رویم ودرنهایت خصوصیات تعلیق هیچکاکی را بر می شماریم.

تعلیق (دلهره) در مقابل وحشت (ترس) Horror vs Suspense

تعلیق و وحشت دو ژانر جاودان در میان انواع ژانرهای سینما هستند. فیلم ترسناک، ترس غریزی در وجود شما را هدف می گیرد و طراحی شده است که تماشاگر را از طریق عناصر بصریِ قوی و با جزییات زیاد بترساند و جایی برای تخیلات بیننده باقی نگذارد. از طرفِ دیگر، فیلم تعلیقی (دلهره آور)، لایه عمیق تری از وجود شما و به عبارتی جنبه هایی از روان شما را هدف قرار می دهد. به طور کلی احساسی که قرار است یک فیلم ترسناک در شما ایجاد کند چیزی کاملا متفاوت از احساسی است که فیلم تعلیقی برایتان به ارمغان می آورد.

«جاستین اسمیت» - نویسنده در Sight and sound - برای درک بهتر تفاوت تریلر تعلیقی (دلهره آور) و ژانر وحشت، عناصر متفاوت در این دو ژانر را به طور خلاصه و از منظر خودش به شکلی ساده بیان می کند. از نظر جاستین، یکی از شناخته شده ترین مولفه های ژانر وحشت وجود یک هیولا یا عنصرِ وحشت است (منظور از این هیولا، صرفاً موجودی غیر طبیعی مثل یک خون آشام نیست، بلکه میتواند تمام انسان های هیولا صفت را هم در بر گیرد). در مقابل، تریلر تعلیقی (دلهره آور)، نقش پر رنگی از هیولا را به نمایش نمی گذارد بلکه اتفاقات پیرامون هیولا و عکس العمل های کاراکترهای مختلف در برابر آن را به نمایش میگذارد. در فیلمهای ژانرِ وحشت تاکید بر روی ناشناخته ها و کشف آنهاست در حالی که تریلر دلهره آور کمتر دغدغه کشف ناشناخته را دارد و تاکید بیشترش بر روی چگونگی آگاهی یافتن و مواجه شدن با این ناشناخته ها است. در میان فیلم های هیچکاک روانی در ژانر وحشت و سایه شک در ژانر تریلر دلهره آور (تعلیقی) قرار می گیرند.

البته قصه به این سادگی نیست که یک خط پررنگ بکشیم بین مفهوم ترس و تعلیق، اصلا گاهی این سوال پیش می آید که مگر تعلیق ایجاد نمی کنیم که کمی هم بترسانیم؟ واقعیت این است که تعداد بسیاری از فیلم ها جایی بین این دو ژانر قرار می گیرند. پس توجه کنیم که هدف از بیان تفاوت این دو فقط تلاش برای فهم بهترشان است و نه پیدا کردن فرمولی ثابت برایِ خط کشی بین ژانرها.

ترس و تعلیق از نگاه هیچکاک

این ترس لذت بخش:

نگاه هیچکاک به مقوله ترس جالب و تا حدی متفاوت است، «سیدنی گتلیب» در کتاب هیچکاک و مصاحبه هایش می نویسد: هیچکاک در مصاحب های در پاسخ به این سوال که مهمترین حسی که امیدوار هستید فیلم هایتان در مردم ایجاد کند چیست؟ میگوید: «لذت ترسیدن». و اضافه می کند: «هرچه باشد بچه های کوچک با ترسیدن بزرگ می شوند. یکی از اولین شوخی هایی که مادر با کودک سه ماه اش انجام می دهد، ترساندن اوست. بعد از لحظه ای ترسیدن، کودک متوجه بازی می شود، می خندد، مادر از خنده کودک قهقهه سر میدهد و چرخه کامل می شود».

هیچکاک در ادامه از دلیل تلاشش برای ایجاد حس ترس می گوید: «به آدمهایی نگاه کنید که برایِ سوار شدن به ترن هوایی یا وارد شدنِ به خانه وحشت در شهرِ بازی ها پول پرداخت می کنند. آنها هزینه می کنند تا آن احساس رضایت از ترسیدن را تجربه کنند. وارد خانه وحشت میشوند تا اسکلتی از جایی بیرون بپرد یا ارواح سرگردان غافلگیرشان کنند. این افراد اگر واقعا نترسند احساس خواهند کرد که پولشان هدر رفته است».

این تعلیق لذت بخش تر

اگر هیچکاک به ترسیدن نگاه متفاوتی دارد، احتمالا تعلیق (دلهره) برایش جایگاه خاص تر و مهمتری دارد. تعلیق شگرد هیچکاک است. درست وقتی غافلگیری و ترس آنی توجه مخاطب را برای چند لحظه جلب می کنند، هیچکاک با تعلیقش این جلب توجه را از لحظه به دقیقه و گاهی به ساعت می کشاند. «پیت گلدربلوم» در مقاله جایگزین هایی برای تعلیق می نویسد: «هرگاه استاد دلهره سرگرم آماده کردن فیلمنامه بود خودش را به جای پسرکی تصور می کرد که مشغول شنیدنِ قصه ای است، کافی بود مادر لحظه ایَ مکث کند تا پسرکِ بیقرار، بلافاصله بپرسد: خوب! بگو! بعد چه شد؟ هیچکاک می دانست هیچ چیز هیجانانگیزتر از فهمیدن جواب این سوال هنگام تماشایِ یک فیلم نیست و سعی کرد به فیلم سازان دیگر نیز بیاموزد که آن هویج معروف را جلوی چشم بیننده آویزان کنند، همان قدر وسوسه انگیز، آشکار و دست نیافتنی». تعلیق از آن واژه های جادویی است که علاقمندان به سینما را حسابی به وجد می آورد و بحث برای یافتنِ تعریفی ساده برایش همیشه داغ استَ. تعلیق، از نظر فرانسوا تروفو، یک انتظار کش آمده است و کتاب های لغات معنایش می کنند، احساس هیجان و نگرانی به همراه عدم اطمینان از اتفاقی که در شرف وقوع است.

در این میان مفاهیم دیگری چون غافلگیری و رمزآلودی گاه با تعلیق در هم می آمیزند. بهتر است از خود هیچکاک بشنویم که در مصاحبه معروفش با تروفو درباره تفاوت غافلگیری و تعلیق (دلهره) چه می گوید.

ترجمه پرویز دوایی از کتاب مصاحبه هیچکاک و تروفو، تروفو : «میل دارم بدانم شما فرق بین دلهره و غافلگیری را چطور تعریف میکنید؟»

هیچکاک: «دلهره و غافلگیری با هم تفاوت دارند، با وجودِ این، در خیلی از فیلم ها این دو عامل درَ هم آمیخته می شود. ما الان داریم خیلی عادی و معصومانه با هم صحبت می کنیم. فرض کنیم وسط ما دو نفر، زیر میز بمبی کار گذشته اند. اول هیچ اتفاقیَ نمیافتاد، بعد ناگهان بوم! بمب منفجر می شود. تماشاگر غافلگیر می شود،

فیلم روانی ۱۹۶۰

سایه شک ۱۹۴۳

ولـی قبل از این تکان و غافلگیری، صحنه کاملا عادی و از هـر مفهوم خاصی عاری بوده اسـت. حالا یک وضعیتِ دلهره آور را در نظر بگیریم، بمب زیرِ میز کار گذشـته شـده، تماشـاگر این موضـوع را می داند یعنی خرابکار را موقع کار گذاشـتنِ بمب دیده اسـت. تماشـاگر میداند که بمب در سـاعت یک منفجر خواهد شـد و در یک جایـی از صحنـه هـم یک سـاعت دیده می شـود. سـاعت یک ربع به یک است. در این شـرایط همین گفتگـویِ عادی و معصومانه آکنده از لطف و جذابیت خواهد بود، چـون که تماشـاگر در آن شـرکت خواهد داشـت، دلش میخواهـد داد بزند و آدمهـایِ صحنه را خبـر بکند که: «این مزخرفات چیست که دارید میگویید؟ الان است که بمب منفجر شود!».

در مـورد اول ما به تماشـاگر پانزده ثانیه تـکان و غافلگیـری دادهایـم. تـکان در لحظـه ی انفجـار. در مـورد دوم به آنها پانـزده دقیقه دلهره داده ایـم. نتیجه آن کـه هروقـت که ممکن باشـد تماشـاگر را بایـد قبـلا خبر کرد. فکـر آن که کلید و پیـچ ماجـرا، غافلگیـری باشـد، یعنی پایانِ غیـر منتظره، خـود نقطه اوج قصه محسوب می شود.

تعلیق هیچکاکی
Hitchcockian suspense

پالمـر لانـدر در مقاله تعلیـق هیچکاکی چیسـت می نویسـد: «هیچکاک، اسـتاد تعلیق (و نه اسـتاد وحشـت، چـون تنها دو فیلم در ژانر وحشـت توسط هیچکاک ساخته شده است، روانی ۱۹۶۰ و پرندگان ۱۹۶۳)، بـا ایمان به قدرت تخیل تماشـا گرانش آفرینـنده لحظه های ترسـناکی می شـود که گاهی از حد تصور هم خارج هسـتند. هیچکاک بر روی پرده سـینما وحشت نمی آفریند بلکه این حسّ انتظار برای ترسـیدن را مثل یـک گرد جادویی در ذهن تک تک تماشـا گرانش می پاشد. اشاره می کند بیشـتر از آن که به وضوح نمایش دهد و همین نقطه قوت بسیاری از فیلمهای هیچکاک است.

یک تکـه از اینجـا و تکـه ای از آنجا. پر کردن جاهای خالی را می سـپارد به ذهن خـلاق بیننده و نتیجه ایـن که «کمترین حد ممکن را به نمایش گذاشـتن» تبدیل میشـود به یکـی از مهمترین خصوصیات تعلیق هیچکاکی. ناگفته نماند که ظرافت کار هیچـکاک در عین حال که برایِ ذهن بیننـده خوراک می سـازد در نهایت هیچ سـوالی را هم بـی جواب نمی گـذارد. به جرات می توان گفت به جز فیلم پرندگان کـه پایانی رمز آلود و مبهم داشـت، فیلم دیگـری از هیچکاک نمی تـوان یافت که تماشاگر را با سوال بی جوابی تنها بگذارد. اشـاره، تلویـح و ابهـام، نه تنها ناشـی از زیرکی و اسـتعداد هیچکاک بوده اسـت بلکه قسمتی از آن هم اقبال ناشی از جبر زمان های اسـت کـه فیلم هـا در آن به نمایـش درمـی آمـده اند (سانسـورهای معروف به پی سی ای).

ایـن محدودیت هیچکاک را در بسـیاری موارد مجبور به خلاصه کردنِ قسمت هایِ زیادی از فیلمنامه هایش می کرد.

سوالی که در اینجا پیش می آید این است که آیا «محدودیت» اصلیترین خصوصیت تاثیرگذارِ تعلیقِ هیچکاکی اسـت؟ یا این که سپردن قسـمتِ زیادی از بار فیلم به تخیل تماشاگر مهمترین خصوصیت است؟ در جواب باید گفت شـاید هـر دو مولفه بـرای ایجـاد تعلیـق هیچکاکـی مهـم بوده اند. حتا فیلم هایی که تنها از یکی از این دو مولفه اسـتفاده کرده اند، با حذف یا محدود کردن عناصر وحشـت در ایجاد دلهـره موفق عمل کرده انـد اما انتظار به وجود آمدن تعلیق هیچکاکی بدون وجود خودِ هیچکاک دشـوارتر از آن اسـت که به نظر می آید. بدون شـک ایجاد تعلیق بدون نمایش عناصر وحشت یا نمایش آنها به خلاصه ترین شکلِ ممکن به طوری که که تفسـیر و تخیل قَسـمتِ قابلِ توجهی از فیلم به عهده تماشـاگر باشـد نیازمند توانایی، دانش و ظرافتی اسـتثنایی است. ظرافتـی که مـی تواند وحشـت بیافریند بدونِ این که علتِ واقعی ترس را به وضوح نمایـش دهد و نهایتا هم جایی برایِ ابهام باقی نگذارد.

مثـال معروفـی از تعلیـق هیچکاکی در بخشی از داستانِ فیلم «Sabotage» اتفاق می افتد: پسرکی مامور رساندنِ یک حلقه فیلـم از محلـی به محلِ دیگر می شـود. کامـلا بیخبر از وجود بمبـی داخل جعبه فیلم در حالی که تماشاگران از وجود بمب آگاه شده اند. رکاب زدنِ پسرک از همه جا بیخبر را به تماشا می نشینیم در حالی که هر لحظه از این مسـیر طولانی با اضطرابِ انفجارِ بمب برای مـا کَش می آید. جالب اسـت بدانیـم تارانتینو از بخشـی از این سـکانس در فیلـم «حرامزادهای لعنتی» اسـتفاده کـرده اسـت و در جایـی دیگر از همیـن فیلم بـا نشـان دادن بمب زیر صندلی در سالن سینما به هیچکاک ادای احترام میکند.

نکتـه آخر ایـن کـه، بهتر اسـت بدانیم تعلیق هیچکاکی صرفـا در محدود کردن آگاهی (دانش) تماشـاگر خلاصه نمیشود بلکـه یک مدیریت دقیق و بسـیار ظریف اسـت از تفکیـک آن چه تماشـاگر باید بدانـد و آنچه کاراکترهـای فیلم میدانند. باید گفت هدف اصلـی کنترل هنرمندانه ذهنِ تماشاگر اسـت. یادمان باشد، تعلیق هیچکاکی، تعلیـق یا دلهره «هیچکاکی» نـام دارد بـه خاطـرِ وجـودِ مـردی که کشفش‌کرد، به درسـتی به کارش گرفت و نتیجـه ای آفرید که بـی رقیب ماند».

جادوی هیچکاک، سینمایی است که روی ما، تخیلمان و احساسـمان حسـاب ویژه ای باز می کنـد و با نهایتِ ظرافت دنیائی می سازد پر از دلهره، هیجان و حسِ لذت بخش ترس. سـینمایی که جایی روی لبه صندلـی نگاهمان می دارد، می مانیم بین ترسـی که ما را هلن مـی دهد برای ترک سـالن و هیجان و کنجکاوی که نگاهمان مـی دارد تا ببینیم بالاخره چه می شـود. سـینمایی که آن چنان با قـدرت ما را با خودش میبرد کـه گاهی در دنیای واقعی فریادمـان بلند میشـود برای هشـدار به شخصیت هایِ خیالی اش.

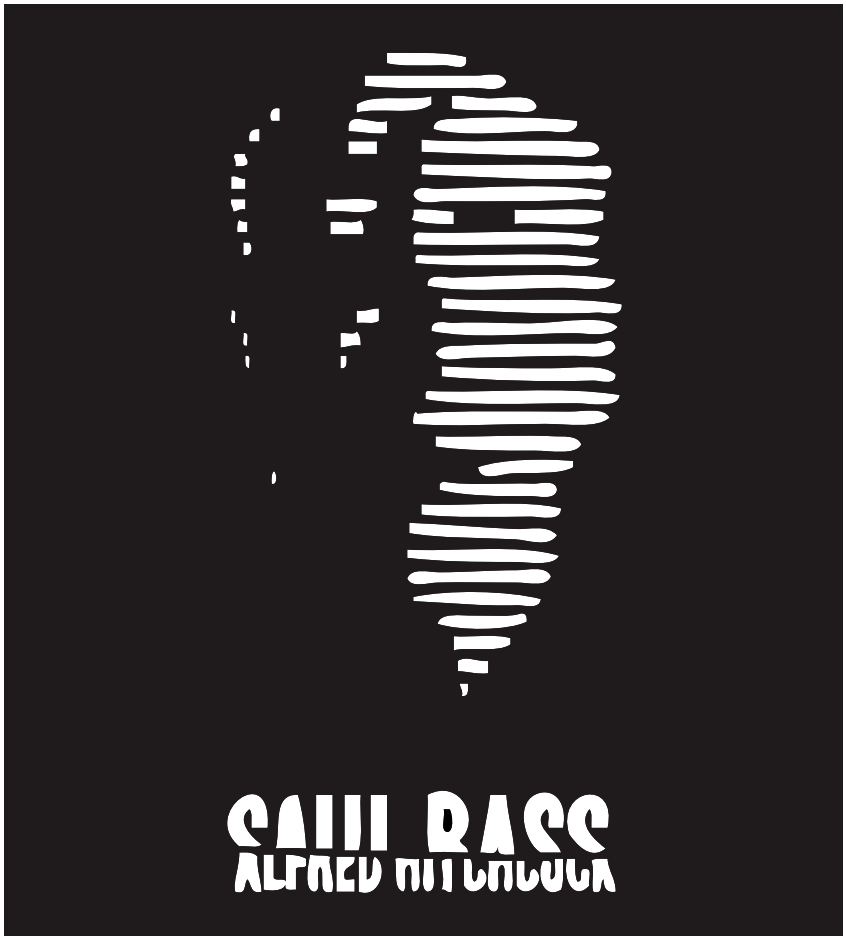
منابع:

1. Smith, Justin (2008). A question of Genre: What is the difference between a horror film and a psychological/suspense thriller?

2. Gottlieb Cidny (2003). Alfred Hitchcock: Interviews (Conversations with Filmmakers). University press of Mississippi.

3. Gelderblom, Peet (2008).Building a better bomb: The alternatives to suspense.

4. Palmer, Landon (2009). Culture warrior: What is Hitchcockian suspense?



سائول باس و هیچکاک

نویسنده: حمید رضا کشانی

در سریال مد من ساخته متیو وینر، دان دریپر و دوستانش در دنیای تبلیغات تلاش می کنند با هنر گرافیک همه چیزهای نو و تازه را به آمریکایی که از بند جنگ و فقر اقتصادی رهایی یافته به فروش برسانند. اتفاقات سریال در اواخر دهه ای چهل و اوایل دهه پنجاه آغاز می شود. دهه که هنر گرافیک در آمریکا در اوج خود قرار داشت و هنرمندان بزرگی به جهان گرافیک معرفی شدند که پایه های اصلی این شکل مدرن را پی ریزی کردند. هرب لوبابین با خط نگاری ها و ترکیب نو از نوع نوشتار، میلتون گلیزر با تنوع رنگی و رنگین کمان هایی که انگار از ذهن یک شخص همیشه نئشه روی اسید در می آمد، پل راند که کارهایش به شدت مینی مال در عین سبک گرا بودن شکل می گرفت و در آخر سائول باس که هر کدامشان دنیایی جدیدی را رو به نسل دهه پنجاه باز کردند.

سائول باس هشتم مه ۱۹۲۰ در نیویورک متولد شد. وقتی ۱۶ سال داشت، به کلاس نقاشی در مدرسه جامعه هنر منهتن رفت. پس از پایان تحصیلات در سال ۱۹۳۸ به عنوان دستیار در اداره هنر نیویورک زیر نظر وارنر برادرز استخدام شد. او در سال ۱۹۴۴ برای ادامه تحصیل در دانشکده بروکلین نیویورک نامنویسی کرد و همزمان در شرکت تبلیغاتی تامپسون مشغول به کار شد. باس زیر نظر جرج کیپس زیبایی شناسی مدرن برخاسته از تعلیمات مدرسه باوهاوس را آموخت و تجربه کرد. او تا ۱۹۴۵ در بروکلین بود و پس از آن با یک آژانس تبلیغاتی همکاری کرد که وظیفه طراحی بیلبورد تبلیغاتی این آژانس را بر عهده داشت، اما راضی نبود.

در سال ۱۹۴۶ به لس آنجلس رفت و در آژانس تبلیغاتی باچانن به عنوان مدیر هنری استخدام شد . در ۱۹۵۴ اتو پرمینجرپوستر فیلم کارمن جونزرا به سائول باس سفارش داد. پرمینجر از حاصل کار شگفت زده شد و تصمیم گرفت طراحی تیتراژ فیلم را هم به باس بسپارد. نتیجه کلی کار چنان برای پره مینجر سختگیر و بد اخلاق شگفت انگیز بود که باقی فیلمهایش را نیز به دست باس سپرد. بهترین نتیجه این همکاری فیلم مرد بازو طلایی بود که یکی از برترین پوسترها و تیتراژهای تاریخ سینما را دارد. باس در ۱۹۶۸ فیلم کوتاه چرا آدم خلق می کند را ساخت که برای این فیلم جایزه اسکار نیز دریافت کرد. همچنین در ۱۹۷۳ فیلم فاز چهار را کارگردانی کرد. در دهه ۱۹۶۰ همکاری باس با کارگردانان دیگر مانند استنلی کوبریک نیز آغاز شد. او طراحی صحنه فیلم اسپارتاکوس ساخته کوبریک را هم بر عهده داشت.

مهدی صادقی در کتاب گرافیک و سینما نحوه کار سال باس را به این شکل توضیح می دهد:

۱. تقریباً همه تیتراژهای باس، دارای یک ایده سینمایی متناسب با فیلم است و به همین دلیل است که تیتراژهایش از جنس خود فیلم تلقی می گردد.

۲ . نمیتوان پیش بینی کرد که در نمای بعدی تیتراژ چه اتفاقی رخ خواهد داد. نمونه اش حرکت گربه در تیتراژ فیلم «پیاده روی در ویلد ساید» است، همچنین فرم ها به شکل غیر منتظرهای تغییر و تبدیل می شود. در تیتراژ «روز به خیر تریست (سلام بر غم) » برگ های گل به شکل قطره های اشک تبدیل می شود. نیز در تیتراژ سرگیجه، از داخل کره چشم گرداب پدید می آید.

۳ . به خاطر جذابیت تیتراژ، آخر داستان را لو نمی دهد. اگر چه فضای فیلم را مصور می کند، اما هدفش ایجاد انگیزه برای تماشای فیلم است.

۴ . معمولاً زمان تیتراژ را به نسبت فیلم تنظیم می کند. اساساً بسیاری از اصولی که درباره تیتراژ فیلم مدون شده است، بر پایه آثار باس شکل گرفته است.

۵ . صدا عنصر زائد نیست. باس از بیان نمایشی صدا، تقریباً به همان میزان

از تصویـر بهره می برد. همین اسـت که تیتـراژ باس، بدون صـدا گویی چیزی کم دارند. نقش موسـیقی در تیتراژ سرگیجه، بسیار شاخص به نظر می رسد. همین طور افکـت ها و دیالوگ هـا در تیتراژ «دنیای دیوانه دیوانه».

۶ . پیوند تیتراژ و فیلم، ناگسسـتنی است. نه فقط بـه لحاظ محتوا بلکـه در متصل شـدن آخرین نمـای تیتراژ به نخسـتین نمای فیلم نیز مشـهود است. نمونه آن را در تیتراژ فیلم سـرگیجه و فیلم دومی ها قابل بررسی است.

۷ . تنـوع اندازه های نوشـتاری در تیتراژ، برای باس ارزشمند اسـت، همچون ریتم های موسـیقایی که بهترین شـکل آنها را به کار میگیرد.

۸ . فرمهـا را تـا حد امـکان خلاصه می کرد و بیشـتر بـا تکنیک کلاژ به سـراغ ایده هایش می رفت.

در هفته فیلم هیچکاک سه فیلم «روانی»، «شـمال از شـمال غربی» و «سرگیجه» نمایـش داده مـی شـود کـه هر سـه از کارهای سـال باس می باشـد. در این جا بـه صـورت خلاصه به بررسـی این سـه تیتراژ می پردازیم.

شمال از شـمال غربی فیلم آدم اشتباهی اسـت. در آن راجر تورنهیل مدیر تبلیغات که همیشـه باید سر کوفته ایش را تحمل کند با یک قاتل اشـتباه گرفته می شـود و از حیاط سـازمان ملل تا کوه راشمور را از دسـت آن هـا فرار می کنـد. در تیتراژ استادانه باس، همه این بازیگوشی در فیلم وجود دارد. یه سـری خط ممتد که اسـم ها روی آن می آید تبدیل به سـاختمان و پنجره های سـازمان ملل می شود، بعد از اسـم های اصلی بقیه اسـم هـا در میان جمعیتی دیده می شـود که از ساختمان بیـرون آمـده و یـا در خیابـان تـلاش مـی کنند سـوار تاکسـی بشـوند. باس بلبشـویی را تصویر می کنـد که آدمها از دل حجم شـلوغی حتی نمی توانند به هم درسـت نگاه کنند و نشـان میدهد که هر اتفاقی در این فضای جنگل مانند می تواند اتفـاق بیافتد، حتی هیچـکاک هم دیر به اتوبوس برسد و اتوبوس بی او برود.

در سرگیجه که آن را بهترین فیلم هیچکاک می داننـد و در آن هیچکاک اثبات نظریه خود مبتنـی بر، برتری تعلیق بر غافگیری را نشـان می دهد، باس بهترین و نفسگیر ترین کارش را کـه به تنهایـی یک آرت ورک اسـت نشان می دهد. روی موسیقی تهدید آمیز برنـارد هرمان، اجزای صورت زن ناشناسـی نشـان داده می شـود که فضایی توامان جنسـی و ناشناخته و پر از ترس را باز نمایی مـی کند (بنمایه اصلی فیلـم جنسـیت و ترس اسـت) ولی باس تماشاگر را این جا رها نمی کند و دوربین وارد چشـم زن شـده و از کره چشـم او گردابـی از خطوط منظم پدید می آید که مفهوم سرگیجه را با رنگها واشکال مختلف نشان میدهد، تیتراژ سرگیجه شاید نمونه ای تریـن نوع از تیتراژ اسـت کـه جدا از این که داسـتانی لو نمـی رود، تمام اجزا فیلـم از اول تا آخـر در ۳ دقیقه با قدرت روایت می شود.

تیتـراژِ «روانی» باله خطهای خاکسـتری اسـت . خطوطـی منظم و هندسـی که فضایی رعـب آور و زندانگونه و ناپایدار را تصویر مـی کنند و صـدای ویولون هایی که انـگار خـارج از نوت بـرای آزار دادن مغز تماشاگر سـاخته شده ولی در نهایت شـنونده را با حسی معلق و دلهره آور رها می کند. اسـم نوشـته های تیتـراژ نیز با فونت روزنامه ای ولی مهمتر از آن ناپایدار سـاخته شده است. هر اسـمی که به طور کامل روی پرده می آید با شکست و تغییر شکل روبه رو می شود. انگار هر چیزی که می بینیم آن چیزی نیست که باید باشد.

موسیقی و هیچکاک

نویسنده: مهران بهرامی فارسی

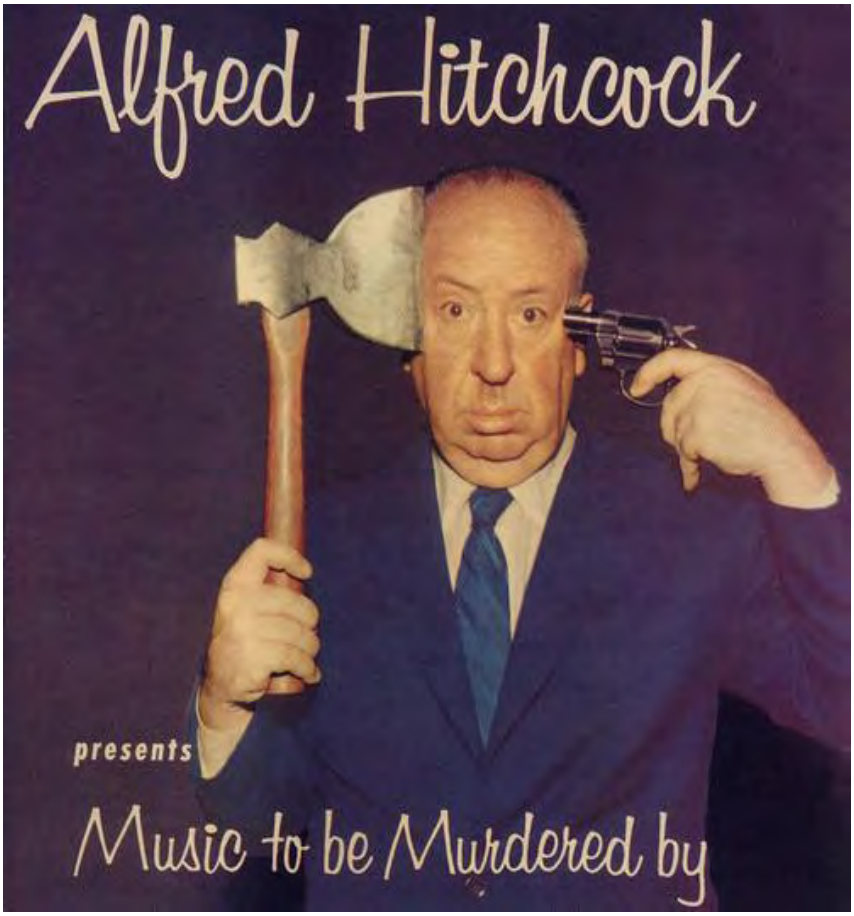
«مقدمه»

هنگامی که بحث از موسیقی فیلم می شود، یا به عبارتی از موسیقی متن فیلم سخن به میان می آوریم ، در واقع به نوعی خاص از موسیقی توجه داریم که در کنار فیلم آمده است . ولی اگر بخواهیم به جنبه های زیبایی و نشانه شناسی آن بپردازیم ، باید مستقیما سراغ خود موسیقی برویم که به خوبی می دانیم خارج از فیلم خود کاملا هنری مستقل و قائم به ذات است. می دانیم که از سینما به عنوان هنر هفتم یاد می شود و شامل تمامی هفت هنر است اما در این بین موسیقی از سایر عوامل تاثیر مستقیم تر و بیشتری دارد و بسیار شاخص تر از سایر هنرها دیده و شنیده می شود .

تفاوت موسیقی متن فیلم های هیچکاک با سایرین در این است که او اختیار زیادی به آهنگساز می داد. همین خصوصیت اخلاقی او باعث که هم فیلم هایش همراه موسیقی به خوبی هرچه بیشتر درک و مشاهده و شنیده شوند و هم در کنار آن فیلم ها آثار بسیار گرانبهای موسیقی ایجاد شود که اوج آنها را می توانیم در همکاری های او و هرمان ببینیم.

«بررسی موسیقی در چند فیلم»

در سال ۱۹۶۰ بود که فیلم روانی ساخته شد. اولین همکاری هرمان و هیچکاک در سال ۱۹۵۵ بود که در آن زمان موسیقی متن فیلم (دردسر هری) را برای هیچکاک نوشت. (مردی که زیادی می دانست ۱۹۵۶)، (مرد عوضی ۱۹۵۷)، (سرگیجه – ۱۹۵۸) و (شمال از شمال غربی) از دیگر همکاری های هرمان و هیچکاک است . فرد اشتاینرِ آهنگساز، در این باره گفته:



«هیچ آهنگساز دیگری تا به این زمان نتوانسته رفتار خاص هیچکاک را که ترکیبی است از اسرار، تردید ، تمسخر و رمانتیک، توسط موسیقی تا به این حد موفق نشان داده باشد».

اگر اندکی بخواهیم به گفته او توجه بیشتری کنیم، می بینیم که بهتر است به طور مجدد کارهای آلفرد را با نگرشی تازه ببینیم تا مبادا اندکی از اهداف و منظورهای او از دیده چشم و پرده گوشمان نادیده و ناشنیده بماند. از مورد بحث ترین نقاط عطف در اصول موسیقی متن فیلم، به عنوان مثال در فیلم روانی بسنده کردن هرمان به استفاده از سازهای زهی ارکستر در طول فیلم بود. از مشکلاتی که این کار برای او ایجاد کرد می توان به چشم پوشی از رنگ های ارکسترال و محدود کردن خود به یک گروه آنسامبل خاص اشاره کرد. این کار باعث شد تا امکانات استفاده از فرمول ها و عناصر شناخته شده موسیقی، افکت ها و جلوه های صوتی معمول که برای فیلم های پر اضطراب، هیجانی و ترسناک استفاده می شود از فیلم حذف گردد و

نوعی منحصر به فردتر از آن ارائه شود. با استفاده به جا از ارکستر زهی، هرمان توانست این تفکر را وارد هالیوود کند که سازهای زهی به تنهایی دارای صدایی سرد و گزنده اند. تا قبل از آن سال ها تفکر رایج این بود که زهیها در درجه اول صدایی گرم و پر هیجان ایجاد می کنند.

در سال ۱۹۷۱ او با بیان این مطلب که: «زهی ها را در موسیقی روانی به این دلیل استفاده کردم تا عکاسی سیاه و سفید فیلم را با صدای سیاه و سفید کامل کنم»، به سلیقه و نظر خود ثبات بخشید.

دید موتیف گرایانه هرمان (استفاده مداوم و بیش از حد از موتیف ها و انواع تکراری شان) نیز مورد توجه است. همین امر گاهی کسل کننده و گاهی استرسزا است.

یکی از فیلمهایی که با کمال تعجب در آن کمتر به استفاده از موتیف پرداخته موسیقی تیتراژ برای فیلم (شمال از شمال غربی) است. موتیف اصلی در آن به صورتی پایان نیافتنی تکرار میشود و تنها با تغییر رنگ ارکستر است که شنوندگان از صدای گوش خراش و خسته کننده رهایی می یابند، که این کار نیز در جای خود مورد تحسین بسیاری واقع شد.

جیمز نارمورا در راهنمای فیلم برای روانی می نویسند وقتی هرمان برای اولین بار روانی را دید، نوشتن موسیقی برای این فیلم که سراسر خشونت دارد را نپذیرفت. هیچکاک که از به پایان رسیدن ساخت این فیلم نا امید شده بود، پس از آن که هرمان آهنگسازی اش را بر عهده گرفت و آن موسیقی شگفت آور خشون تبار به فیلم اضافه شد، از خوشحالی در پوست خود نمی گنجید. اشتاینر در مورد سکانس معروف حمام می گوید: «تاثیری که هرمان آفریده منحصر به فرد است و مو را بر بدن سیخ می کند، در تاریخ موسیقی متن فیلم هیچ چیزی مانند آن نوشته نشده است». حق با اوست! در واقع هیچکاک و هرمان با همکاریشان اثری خلق کرده اند که شاید اگر به جای یکی از آنها شخص دیگری همکاری می کرد، هیچ گاه این گونه فیلم روانی در تاریخ سینما ماندگار نمی شد.

«بررسی بیشتر روانی»

لوئیس د. جیانتی، در کتاب خوب خود، «سینمای فهمیدنی» (که مطالعه آن را پیشنهاد می کنم) در صحبت از گلیساندوها آنها را عاملی می داند که موجب گیجی و آشفتگی می شود. تفسیر کوتاهی از او را می خوانیم:

«آنتونی پرکینز، یک مرد جوان و جذاب در ابتدای فیلم، علاقه خاصی به نگهداری از پرنده های خشک شده دارد. برای تفریح انواع پرندگان را نگهداری می کند و چهره مرموز و پرکشش او شبیه به یک پرنده شاهین است. اندکی بعد هنگامی که قتل خشنی در فیلم رخ می دهد موسیقی متن، صدای گوش خراشی را که شامل دیسونانسهای قدرتمند و خشن، آمیخته با نوعی جیغ پرندگان است، به گوش می رساند.

بینندگان می پندارند که قاتل مادر این پسر است ولی صدای پرندگان در طول فیلم با پسر همراه بوده است. یکی از تم های تکراری هیچکاک بازگشت به گناه است که در این فیلم تشخیص چنین بازگشتی اندکی پیچیده است. افکت و جلوه های صوتی پرندگان راهنمایی اولیه در مورد این انتقال درونی را به عهده دارد».

جیغ پرندگانی که جیانتی از آن سخن به میان آورده در واقع چیزی جز گلیساندو روی ویولن نیست.

اگر کسی صدای گلیساندوی ویولن ها و جیغ پرندگان را وابسته به یکدیگر می داند (که البته از لحاظ نمادشناسی چندان هم بی ربط نیست) هیچ دلیلی ندارد برنارد هرمان یا هیچکاک قصد داشته باشند این وابستگی را به این گونه ایجاد کنند.

در آخرین صحنه فیلم، صداهای ویلنسلها و باسها موتیف لایتی را (که قبلا در فیلم به گوش رسیده) به گوش می رسانند و سپس صدا به روی زهیه ایی که صدایی پایین و سنگین، گزنده و دیسونانس را به گوش می رسانند محو می شود.

در پایان، آکورد نامطبوعی داریم که حل نمی شود و در واقع فینالی که ختمی ندارد. یعنی، آرامش و پایانی در موسیقی نداریم و این گونه به پایان رسیدن آن در واقع به پایان نرسیدن است. برای بررسی های بیشتر و دریافت مطالب مهمتر، به منبع ترجمه برخی از جملات بالا، یعنی کتاب (A Critical study of music in film) نوشته (Roy M. Pendergast) مراجعه نمایید. در این کتاب مهمترین بخش های موسیقی متن جزء به جزء آنالیز و بررسی شده اند که می تواند برای علاقه مندان بسیار مفید باشد.

«بیگانگان در قطار»

Strangers on a train

Composed by : Dimitry Tiamkin

آهنگساز و رهبر ارکستر روسی. او ۲۲ بار نامزد جایزه اسکار شد که از آنها ۳ جایزه را برای بهترین آهنگسازی اوریجینال موسیقی متن فیلم های، (High Noon) (The High and the Mighty) و (The Old Man and the Sea) و یک جایزه دیگر برای بهترین ترانه و آهنگ اوریجینال The Ballad of High Noon دریافت کرد.

در واقع او اولین آهنگ سازی بود که دو جایزه موسیقی را یک جا در مراسم اسکار دریافت کرد. او انسانی سختگیر و دقیق بود و به گفته خودش، همیشه دوست داشت که موسیقی های معنا دار بسازد. در هنگام نوشتن موسیقی، به این مسئله که رنگ سازبندی ها با صداهای دیگر فیلم و همچنین صدای بازیگران هماهنگ و یا در تضاد باشند، توجه بسیاری می کرد. هر قطعه را بارها و بارها ضبط می کرد و دقیق بودن شگرف زمان بندی های موسیقی هایش همراه صحنه ها، بسیار درخور توجه است. نگاهی روان شناسانه و نمادگرایانه عمدی پشت آثارش نیز پیداست و قصد داشت با این کار بیشتر درک شخصیت های فیلم را ملموس کند.

Dimitry Tiamkin

«ربکا»

Rebeca

Composed By : Franz Waxman

او در آلمـان متولـد شـد و دورگـه یهـودی آمریکایـی بـود. با وجـودی که آهنگ سـازی های ارکسـترال هم انجام میـداد ولـی بیشـتر شـهرت او بـرای سـاخته هایش در ژانر موسیقی فیلم بود. او تعداد زیادی موسیقی متن فیلم نوشته که از معروفترین و موفق ترین آنها علاوه بر ربکا می توان به پنجره عقبی و عروس فرانکشتاین اشاره کرد.

در ربـکا کـه اولیـن تجربـه هالیـوودی هیچـکاک نیز بود، وکس مـن خودش را در موسیقی پیدا کرد و شاید به این دلیل بـود که هیچکاک به او اجـازه داده بود از تمام ویژگی های کارهای سمفونیک خود اسـتفاده کند. تعلیق خـاص او در صحنه های مختلـف جزء امضاهـای کاری او به شمار می رود.

Franz Waxman

«طناب»

The Rope

Composed By : Leo F. Forbstain

آهنگساز و رهبر ارکستر آمریکایی که بیش از ۵۵۰ پروژه را در بازه زمانی بیست سال بـه بهترین نحو به انجام داد. آهنگسـازی بیـش از ۴۰ فیلم در کارنامه بلند و بالایی او قـرار دارد. که از جملـه آنها میتوان به The Treasure of the Sierra Madre ، Casablanca ، The Man Who Played God اشاره کرد .

Leo F. Forbstain

برنارد هرمان و هیچکاک

نویسنده مهران بهرامی فارسی

«برنارد هرمان، آهنگ سازی مولف»

آهنگساز و رهبر ارکستر آمریکایی که نه تنها برای حدود ۵۰ فیلم سینمایی آهنگ سازی کرده بلکه بیش از ۲۰ کار در زمینه مستقل و سمفونیک، چند باله، چند اوپرا و تعدادی قطعات دیگر در سایر فرمها آفرید و چندین برنامه رادیویی نیز در سابقه درخشانش خودی نشان می دهند و در ادامه همین فعالیت های مستقلش بود که رهبری ارکستر سمفونیک نیویورک را تصاحب کرد. نامزدی ۴ جایزه اسکار و دریافت یک اسکار، دریافت جایزه موسیقی بفتا نیز جز اندکی از افتخارات او به شمار می روند.

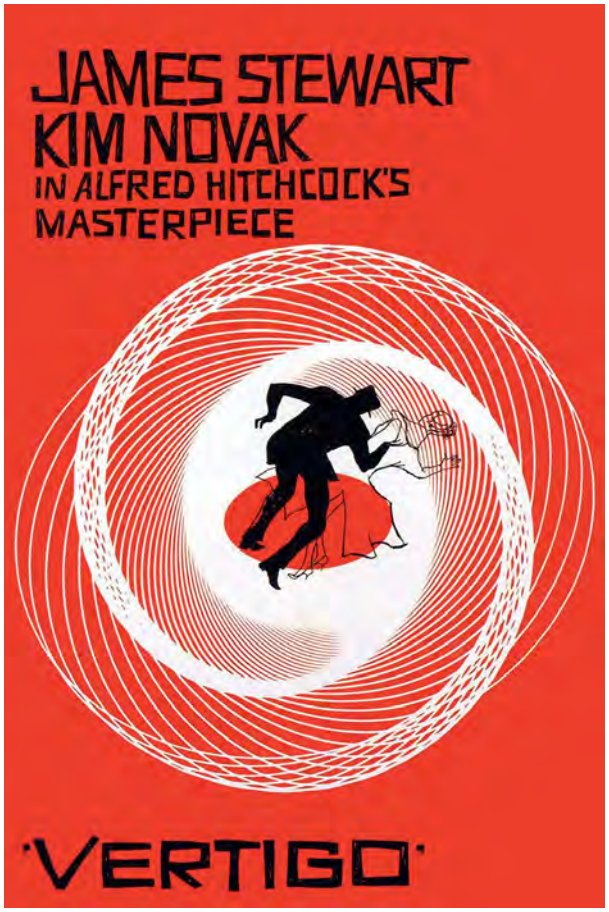
او تنها برای فیلم هایی موسیقی متن می نوشت که کارگردان آن حاضر می شد اختیار تام را به او ببخشد. همین طرز تفکر او موجب آشناییش با آلفرد هیچکاک شد و حدود یک دهه در کنار هم به دستاوردهای مهم و موثری رسیدند که ثمره آن خلق موسیقی متن فیلم های روانی، شمال از شمال غربی، سرگیجه، مردی که زیاد می دانست، دردسر هری و مارنی بود. او مشاور صوتی و موسیقی فیلم پرندگان بود و به خوبی از پس این کار برآمد. همچنین برای فیلم پرده پاره نیز موسیقی نوشت که بنا به دلایلی نا معلوم از آن در فیلم استفاده نشد، ولی به صورت جداگانه با تیراژ محدودی به بازار عرضه شد.

علاوه بر اینها، بد نیست بدانیم که موسیقی زیبای فیلم های همشهری کین بهترین نمونه همکاری هرمان با اورسون ولز است و از سوی دیگر هیچ کس نتوانسته روحیات اسکورسیزی و اهداف او را به خوبی هرمان، در فیلم هایش منعکس کند

که فیلم راننده تاکسی نمونه بارز همکاری بسیار موفق آن دو می باشد. هرمان در جایگاه خود همتای هیچکاک و چه بسا بیش از او شایسته لقب استادی است. کارها و پروژه هایی که او برای فیلم های هیچکاک ساخته نه تنها در فیلم از ارزش بالایی بر خوردارند بل خارج از فیلم و به عنوان یک اثر مستقل نیز همپای بسیاری از قطعات معتبر کلاسیک خودنمایی می کنند. دیدگاه هرمان در نقطعه تضاد با کسانی است که موسیقی متن فیلم را کاملا محدود به فیلم و یا حتی وابسته به آن می دانند. هرمان موسیقی فیلم را چندان ارزشمند نمی دانست و همیشه بر این باور بود که موسیقی های متنی که برای فیلم ها می نویسد بتوانند روی پای خودشان بایستند. همین باور او باعث می شود که درک موسیقی و تفسیر کارهایش به چندین صورت مختلف صورت بگیرد، یعنی نه تنها موسیقی را در غالب موسیقی متن فیلم می توانیم بشنویم و تفسیر کنیم، بلکه آنها خود به تنهایی دارای تفسیر و معنای جداگانه‌ای نیز هستند، که شامل تفسیر جداگانه آهنگساز نیز هست. آخرین همکاری هیچکاک و هرمان فیلم «پرده پاره» بود. هیچکاک از موسیقی ارکسترال اندکی خسته شده بود و به دنبال کسب تجربه های جدید بود با استفاده از موسیقی های به روز تر آن دوران که بیشتر پاپ، جَز، بلوز و از این قبیل بود که همین امر سبب جدایی این زوج استثنایی شد.

هرمان دست از فعالیت بر نداشت و راهش را با سماجت ادامه داد و همین امر باعث جاودانگی او در عرصه موسیقی شد و امروزه بسیاری از آهنگسازان در جای جای دنیا متاثر از او هستد و به پیروی از او به خلق اثر می پردازند و اغراق نیست که بگوییم یکی از بزرگترین آهنگسازان تاریخ سینما بود.

بهترین جایی که میتوانید درباره برنارد هرمان، فعالیتهای حامیان او، کارنامه و دیدگاههایش مطالعه کنید، وبسایت www.bernardherrmann.org است، که پیشنهاد می کنم به این کلمات اکتفا نکنید و حتما به آن مراجعه کنید.



خلاصه داستان

فیلم ماجرای اسکاتی فرگوسن (استیوارت) پلیسی است که در جریان یک تعقیب و گریز به دلیل سرگیجه نمی تواند ماموریتش را درست انجام دهد و درنتیجه بازنشسته می شود. رفیقی قدیمی از او می خواهد مراقب همسرش مادلن «نوواک» باشد که اخیراً رفتارش عجیب و غریب شده است. اسکاتی وارد ماجرایی پررمز و راز می شود.

VERTIGO

Directed by:	Alfred Hitchcock
Produced by:	Alfred Hitchcock
Screenplay by:	Alec Coppel
	Samuel A. Taylor
Based on:	Dentre les morts By Boileau-Narcejac
Starring:	James Stewart
	Kim Novak
	Barbara Bel Geddes
Music by:	Bernard Herrmann
Cinematography:	Robert Burks
Editing by:	George Tomasini
Release dates:	May 9, 1958
Running time:	128 minutes
Country:	United States
Language:	English

سرگیجه

نویسنده: سعید رحیمی

آثار هیچکاک بی شک بحث انگیزترین و مورد توجه ترین فیلمهای کل تاریخ سینما بوده است. بدیهی است که هر نظریه و تفسیری در مورد آثار او، خود محوری برای بحث است و مملو از نکات آموزشی بسیار. در این میان «سرگیجه» خود محوری ترین و به نظر من شاید کلیدی ترین فیلم استاد است و سخن گفتن از آن رویکرد خاص خود را می طلبد. از آن جا که با یک نگاه گذرا و اجمالی می توان دریافت که اغلب منتقدان و مولفان، اگر نخواهیم بگوییم جایگاهی یگانه و بس ستودنی برای این فیلم در نظر گرفته اند،که البته گرفته اند و به حق، پس به هر حال این موضوع به ذات خود شیوه های متفاوت و خاص را برای بررسی این فیلم می طلبد. این شاید اولین وجه تمایز سرگیجه باشد؛ شیوه های برخوردی استثنایی و گاها شخصی در تحلیل این اثر، لازم به ذکر است که البته این همان چیزی است که در مورد همه فیلم های بزرگ، فیلم های واقعا بزرگ صدق می کند، و مهم نیست درباره آنها چقدر گفته یا نوشته شده باشد؛ زیرا که سخن گفتن در مورد فیلمهای بزرگ همیشه ادامه دارد .

سرگیجه، نه تنها فیلم بزرگی است بلکه به نحوی شاید برآیند آثار هیچکاک نیز باشد و نه فقط به عنوان یک فیلم بزرگ بلکه با شیوه بیانی نبوغ آمیز و با صراحت لهجه و صادقانه بحث «عشق» در سینمای هیچکاک را در خود جای می دهد. بدین معنا که هر فیلمی از هیچکاک به شیوه مخصوص خود، روایتی از سینما است، و سرگیجه روایت «عشق». عشق، به روایت هیچکاک شاید یکی از سخت ترین و در عین حال لذت بخش ترین روایت ها باشد که بازتابی از روح فیلم ساز را می توان در آن یافت.

هدف از این نوشته بررسی تحلیلی چندین مورد شاخص از روایت و ساختار و همچنین سبک خاص و مبدعانه هیچکاک در بیان سرگیجه است، مواردی که بیشتر در راستای بر هم سو کردن زبان سینما در بیان دغدغه فیلمساز است. البته لازم به ذکر است که کارکرد این موارد لزوما به بحث تکنیک محصور نمی شود زیرا که سرگیجه فیلمی است برخاسته از دل و بدین جهت باید آن را «دلی» نگاه کرد.

سرگیجه از روی رمان «از میان رفتگان» نوشته دو فرانسوی به نام های (بوآلو-نارسژاک) اقتباس شده است. (البته جریان نوشته شدن خود این رمان که برای جلب توجه هیچکاک بوده است خود داستانی دیگر است و خالی از لطف نیست وشرح آن در گفتگوی فرانسوا تروفو و هیچکاک آمده است). در طول مسیر اقتباس از روی رمان، هیچکاک با ارائه، ایده های اصیل و بکری که منجر به تغییرات تعیین کننده ای در داستان شده است امضای خود را بر این رمان کرده است. تغییرات استاد نه تنها در حد دکوپاژ بلکه در حد انتخاب های اساسی بوده است؛ بدین شرح که محل وقایع را از پاریس به سانفرانسیسکو منتقل کرده است، مکانی که دقیقا با ذات فیلم هماهنگی دارد. سانفرانسیکو با آن نور و روشنایی استثنایی معروفش، با آن خیابان های پر فراز و نشیبش، و مسیرهایی که امکان ایجاد تعقیب و گریز پیچ در پیچ را فراهم می کند، مکان مناسبی است برای «سرگیجه».

امـا در این میان برخورد هیچکاک با یکی از نکات ظریف اما عمده فیلم بدین شـرح اسـت؛ در کتاب نکته مبهم (یعنی هویت جـودی / مادلین) تا آخرین حد ممکن بر ملا نمی شـود. مخفی نگه داشتن این راز که اسـکاتی و خواننده کتاب تا آخر با آن دست به گریبان باشـند توسط هیچکاک بـه محض آغـاز نیمـه دوم فیلـم، فاش می شـود. بدین صورت که او توسـط یک فلاش بـک ذهنی که در خاطره زن جوان شـکل می گیرد، راز قتل و جانشینی پس از آن را برای ما تماشـاگر بر ملا می کند، در حالی که اسـکاتی را در بی خبری باقی مـی گذارد و مـا را در جریـان واقعه قرار مـی دهد. این که ما می دانیم زن دیگری در کار نیسـت، این که مـی دانیم جودی در واقع همان مادلین اسـت که از اسکاتی بیچاره به شـکلی دروغیـن و فریبنده دل ربـود و رفت، ما را به ایـن وا می دارد که تلاش های اصـرار گونه اسـکاتی را برای باز آفرینـی مادلین آرمانیش از جودی که تروفـو از آن به تصویـری کاملا نزدیک به یک دیوانه یاد می کند، با این حس و کلام بدرقه کنیم که «ولش کن، فایده ای ندارد جودی مادلین بشـو نیست، تلاش بیهوده نکن». ایـن تمهید که یکـی از امضاهای کلاسیک شـده هیچکاک است را میتوان اسـتفاده از تعلیق به جـای غافلگیری یاد کرد، توضیح بیشـتر این کـه تعلیق بدین صورت که اسـتاد آن را اسـتفاده میکند رنـگ کهنه گی در گذر زمـان نمی گیرد امـا غافلگیری بعـد از دیـدن دفعه اول، دیگر غافلگیری نیست و با گذر زمان محو می شـود اما تعلیق بـه ازای هر بار دیدن جان تـازه ای می گیرد و بدین ترتیب که در سـرگیجه و در هر بار دیدنش روشنی کور کنندهای بر فیلم حاکم می شود.
بدعت و نوآوری ایـن امضای هیچکاک از جهـت دیگری هم قابل تامل اسـت. فاش شـدن این راز خیلی پیشتر از پایان فیلم، بر خلاف رسم آثار معمایی است (که البته این دیگر این روزها کلاسـیک شـده)، در سرگیجه وقتی که به ساختار روایی توجه کنیـم در می یابیـم که چگونـه ناگهان تصـورات ما از یک فیلـم معمایی غلط از آب در مـی آید و توالـی مراحل معمایی کـه در ذهن بنا کرده بودیـم به کلی فرو می ریزد. به جزییات روند روایتی فیلم توجه کنیـد در می یابید که کار هیچکاک هنوز بدیع و غیر منتظره است؛ از ابتدای فیلم ما همراه اسکاتی همه چیز را تجربه می کنیم و روایت عملا با دانسـته ها و دیدگاه های او پیش رفته است. اما ناگهان در این میان پیش روی اطلاعات از اسکاتی ما را به این وا می دارد که این دیگر یک فیلم معمایی نیسـت و از این بعد بر این اسـاس استوار اسـت که اسکاتی چگونه از این چیزها که می دانیم قرار است با خبر شود.

سـرگیجه با تعقیب آغاز می شـود. مدل ایده آل و محبوب هیچکاک که به دفعات در بقیه آثارش نیز دیده شده است. و این بار بـا کارکردی کاملا متفاوت، قبل از هرچیز عنوانبندی سـائول باس به شکل حلزونی نمایان می شـود. طی لحظات بعدی فیلم شـکل کل فیلم بر اساس خطوط واضح و روشنی آشکار می شود. این بیان هندسی در ادامه به صورت یک تقطیع دوگانه افقی (صحنه میله اولیـن تصویر بعد از تیتراژ) و عمـودی (حالت معلق بودن اسـکاتی و سـقوط همکارش)، به چشم میخورد. این تقطیع دوگانه بیانگر افقی بودنی است که غالبا به سـقوط عمودی ختم می شـود و در بسـیاری از آثار اسـتاد ملموس است. اما شـیوه بیان ایـن حرکت هـا در فیلم حالتی شـاعرانه دارد، بدین ترتیب که هر عنصری در فیلم نشـانه ای از آن را دارد یا تداوم بخشی از آن اسـت. سرگیجه که با تعقیبی واضح و آشـکار آغاز می شود ولی در مجموع شکل یک تعقیب کند و آهسته را می گیرد. از طـرف دیگر نوع خاصی از پیـچ در پیچی در فیلم به چشـم می آید، مثلا وجود تعقیب و گریزهای پیچ در پیچ در سانفرانسیکو (دایما فراز و فرود واقعه را به ذهـن می آورد)، در دکور فیلم (راه پله بـرج، درختان). در آرایش متناوب مادلین و حتی در بعضی از حرکات دوربین. (مثلا هنگامی که جودی مشغول نامه نوشتن به اسکاتی اسـت دوربین گرد او حرکت می کند) و یا استفاده از واژه «سرگردانی» که بارها در گفت و گوهای فیلم برای توصیف جا به جا شـدن شـخصیت های اصلی به کار می رود و بدین گونه وسوسـه حرکات مارپیچی مسـلما با سـرگیجه عمومی در فیلم جـور در می آید. حرکت چرخشـی شـکل مار پیچ حالت سـقوط و صعود را در هـم می آمیزد. اگر بـه یک مارپیچ در حال چرخـش نگاه کنیم به سـختی می توانیم در یابیم که حرکت آن رو به سقوط است یا صعود.

ایـن حرکت که همان سـرگیجه خوانده می شـود، تصویر ترکیبی از سـه حرکت متوالـی چرخش صعود و سـقوط اسـت و بدیـن گونه اسـت که لفظ سـر گیجه جـای دیگری جز بالاترین نقطه برج جای نمـی گیرد؛ نکته قابل ذکر دیگر در مورد سـقوط از بـالای پلـکان مربوط بـه این علاقه هیچکاک اسـت که شـیفته کاربرد اصطلاحات و معنای خاص آنها در خدمت کلام اسـت و احتمالا پر بیراه نیسـت که اگر فکر کنیم که وضعیت عاشق شدن در انگلیسـی: فرد افتادن در عشـق. (to fall in love) برای اسکاتی که دچار سرگیجه است موقعیتی خالی از ناراحتی و دشواری نبوده اسـت. اسـکاتی بی آن که خودش سـقوط کند از نظر ذهنی همـواره معلق است، همان طور که در مقدمه آگاه کننده فیلم جسما نیز معلق بوده است .
نمـای معـروف پلـکان: سـقوط در فیلم از بالای پلـکان صورت می گیـرد، نمای مشـهور پلـکان نمایی از بالا اسـت و این کار را با عقب کشـیدن همزمان تراولینگ (صعـودی) و زوم کـردن رو بـه جلـو (سـقوطی) انجام داد. یافته ای نبوغ آمیز برای همیشه بیان کامل ترین ابهام اساسی سـینمای اوسـت. دقت کنید که چشـم انسان در هنگام سرگیجه به طور توامان از سوژه و پس زمینه آن دور و به آن نزدیک می شـود و این ابداع نبوغ آمیز استاد که یکـی از آن دو اپتیـکال و دیگری حرکت جابه جایی فیزیکی اسـت بـه این نتیجه منجر شـد کـه مثلا هنگام نگاه اسـکاتی به جسـد پلیس همـکارش در آغاز فیلم انگار چشمان اسـکاتی به جسد نزدیک و نزدیکتر و از پس زمینه کف خیابان دور و دورتر می شود .

سـرگیجه در عیـن حـال فیلمی اسـت رویاگون، نکته بسیار جالب این رویاگونگی فیلـم به لحـاظ کیفیت عاطفـی و حس سـیال رهایی از قیود عینی و واقعی است. این شـکل مه آلود یا فاگی در بخشـهای بسـیاری از فیلم و بیش از همه در فصول تعقیب مادلین توسـط اسـکاتی، در همه صحنه های موزه در همه صحنه های کلیسا و به ویژه در صحنه های گورستان و جنگل فقط «دیده» نمی شود بلکه از راه چشم تا اعماق روان تماشاگر نفوذ می کند. استفاده از رنگ در سـرگیجه یکـی دیگر از نکاتی اسـت که در این گذر از مرز نگاه عاشقانه

خودنمایی می کند. رنگ هایی که در سراسر فیلم خودنمایی می کند و جنس زندگی و جنس عاشقی اسکاتی را توامان به رخ می کشد. (دقت کنید به فصلی که اسکاتی اولین بار با جودی آشنا می شود و زمانی که دختر از حمام بیرون میآید نور سبزی که از خاموش و روشن شدن تابلو نئونی هتل به او حالتی شبح وار می بخشد و در ادامه بعد از تمرکز روی اسکاتی که به جودی خیره مانده قطع به جودی که این بار دیگر آن حالت محو مه آلوده را ندارد تا اسکاتی را به واقعیت زندگی برگرداند).
در میان تمام پلان های شاهکار استاد در این فیلم شاید وقتی که جودی به شکل مادلین محبوب اسکاتی در می آید و مرد به زن ابراز عشق می کند، آن هنگامی که دوربین شروع می کند به گردش به دور آن دو نفر و در میانه های حرکت ۳۶۰ درجه های دوربین، زمینه تصویر که اتاق هتل است به اصطبل واقع در حیاط مبدل می شود و بعد دوباره به اتاق هتل باز می گردد، در یک تعبیر فرامتنی تو گویی یگانگی جودی و مادلین برای اسکاتی بیچاره کاملا محقق شده است و این ایده نبوغ آمیز استاد و نوع اجرای یگانه و منحصر به فرد هیچکاک (دقت کنید به حفظ صحنه پردازی و یکدستی در هارمونی رنگ ها) این پلان را به شاید یکی از بهترین پلان های عاشقانه تاریخ سینما بدل کرده است و یا در فصلی که اسکاتی، مادلین را پس از خودکشی نجات داده است و او را به خانه خود آورده است و اولین فرصتی است که به معشوق نزدیک شده، آن حرکت ملایم پن دوربین را به خاطر بیاورید که در یک نگاه گذرا چنان حسی را از اتاق روایت می کند که ذکر شد .

صحبت در مورد سرگیجه زیاد است و شاید این جمله پیتر وولن که می گفت:
«فیلم های هیچکاک هنوز به شدت غریب و نا متعارف اند؛ اگر گاه چندان غریب به چشم نمی آیند از این بابت است که ما به خودشان و یا داستان هایشان زیادی عادت کرده ایم و نکات عجیب داستان حالا دیگر به نظرمان عجیب نمی آید، چون پیشاپیش از آن باخبریم»
را در برابر دیدگان خود قرار دهیم و به تماشای چند باره سرگیجه برویم.

سرگیجه به روایت راجر ایبرت

ترجمه: سعید رحیمی

آیا او تو را تمرین داده است؟ آیا او تو را آموزش داده است؟ آیا او به تو گفته که چه بگویی و چه کار بکنی؟
این صدای فریاد از قلب مجروح انتهای فیلم «سرگیجه» راجر ایبرت هست و درست این صحنه ملودرام زمانی به نمایش در می آید که ما در وسط یک تراژدی غمناک هستیم. مردی عاشق زنی شده است که وجود ندارد و الان او در برابر زنی واقعی سخت گریه می کند که خودش را به جای آن زنی که در رویایش می پرورانده، جا زده است اما ماجرا بیشتر از آن چیزی است که دیده می شود؛ آن زن عاشقِ مرد شده است. در حقیقت آن زن خودش را گول زده و فریب داده است اما مرد با فرض کردن زن رویایی که اکنون کنار او هست، هر دو را از دست داده است. حالا پایین تر از بقیه مرحله دیگری هست. آلفرد هیچکاک به عنوان یکی از مسلط ترین کارگردان ها شناخته شده است. به خصوص وقتی در فیلمش پای زن در میان هست.
کاراکتر ها و شخصیت های زن در فیلم هایش با یک سری کیفیت و ویژگی های خاصی بار ها دیده می شوند. آن ها مو طلایی هستند، پرت هستند و گاهی اوقات غیردوستانه و سخت به نظر می رسند!
آنها در فیلم های هیچکاک با پوششی مخفی هستند که با زیرکی نشان دهنده ترکیبی از خرافات و مدل می باشد. حتی آنها مردانی را که مشکلات جسمی و روانی و روحی دارند، هیپنوتیزم می کنند و دیر یا زود هر زنی که در فیلم های وی بازی کرده باشد، احساس اهانت می کند. فیلم سرگیجه (Vertigo) محصول سال ۱۹۵۸ که یکی از دو یا سه فیلم بزرگ کارنامه هیچکاک است، بی اقرار یکی از تعریفیِ ترین فیلم های وی هست که مستقیماً پس زمینه هایی را که هنرش را کنترل می کنند به مخاطب نشان می دهد. این فیلم به شخصیت خود آلفرد هیچکاک برمی گردد و به نوعی بازتاب شیوه رفتاری وی در برابر یک زن و ترس و تلاش او برای به کنترل در آوردن یک زن است.
در واقع «جیمز استوارت» در این فیلم نماینده شخصیت هیچکاک است که در «سرگیجه» نقش «اسکاتی» را بازی میکند؛ «اسکاتی» یک مرد با نقاط ضعف فیزیکی و جسمانی است (ترس از ارتفاع و ناراحتیهای پشت)، که از نظر روانشناسی با عقده روحی که دارد عاشق تصویر یک زن می شود؛ آن هم نه هر زنی بلکه یک زن ایدهآل که پسنده آلفرد هیچکاک هست. وقتی «اسکاتی» نمی تواند آن زن را داشته باشد راهی دیگر پیدا می کند و سعی می کند تا به آن زن شکل بدهد، ظاهر او را تزئین کند و او را آموزش دهد و مو و ظاهرش را آرایش کند تا این که او شبیه زنی شود که می خواسته است و برایش هم مهم نیست که او تنها سفالگری می کند و سپس او را در محراب رویاهایش قربانی میکند.اما زنی که او درست می کند و زنی که می خواهد یک شخصیت هستند. اسم او جودی (با بازی کیم نوآک) است و استخدام شده بود تا نقش زن رویایی را بازی کند؛ «مادلین» که بخشی از یک نقشه قتل هست که «اسکاتی» حتی به این قضیه مشکوک هم نشده بود. وقتی او به این موضوع پی می برد که گول خورده است خشمش غیرقابل کنترل می شود و شروع به فریاد زدن می کند: «آیا او تو را آموزش داده...آیا...؟»
هر سیلاب این حروف خنجری در قلب اوست و آرام می گوید زنی که او در فکر ساختنش برای خود بوده در اصل مرد دیگری آن را می ساخته است و آن مرد نه تنها زن ایده آل «اسکاتی» را از او گرفته بود بلکه رویایش را هم دزدیده بود.
این موضوع یک پارادوکس و مغایرت روحی در اواسط فیلم «سرگیجه» به وجود می آورد. مرد دیگر، گاوین (با بازی تام هلمور)، بعد از این همه مدت با آن زن طوری بوده که «اسکاتی» هم می خواسته باشد و بعد از این که داستان فیلم جلو می رود زن واقعی، جودی، وفاداریاش را از «گاوین» به «اسکاتی» تغییر می دهد و به او وفا می کند. در انتهای فیلم هم می بینیم که او این بازی را نه به خاطر پول بلکه به عنوان فداکاری برای عشق انجام داده است.
تمامی این مباحث احساساتی در کنار هم در بزرگترین تک صحنه فیلم هیچکاک جمع شده اند. اسکاتی، یک کارآگاه پلیس سابق سانفرانسیسکو که توسط «گاوین» استخدام شده است تا «مادلین» را تعقیب کند حالا دیوانه او شده است. بعد به نظر می رسد که «مادلین» مُرده است.

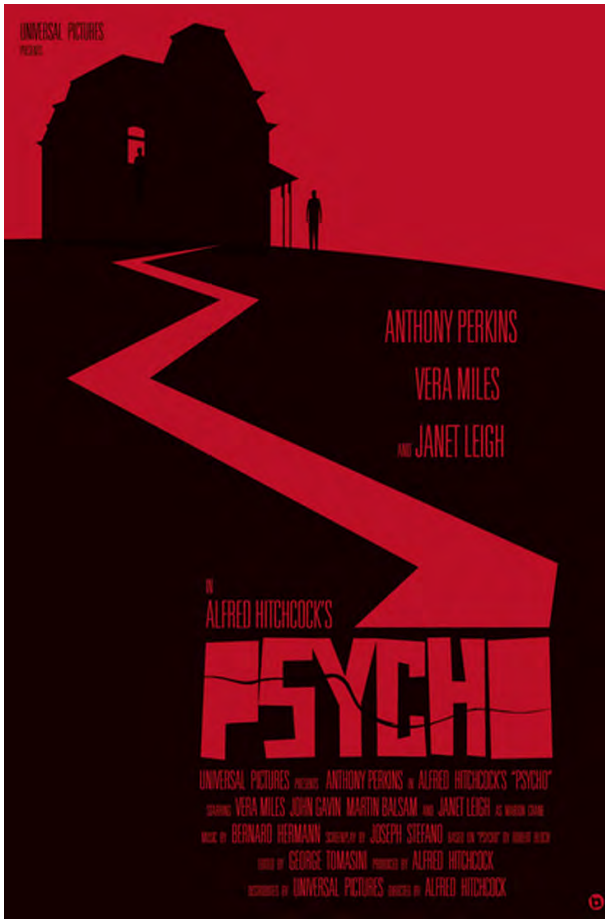
اتفاقی «اسکاتی» با «جودی» رو به رو می شود که به طور مبهم و اسرارآمیزی شبیه «مادلین» هست اما به نظر می رسد که او بیشتر نسخه کم آرایش تر و البته خوش گذران «مادلین» هست.
البته اون این تصور را نمی کند که آن زن دقیقاً همان «مادلین» هست. او از او این ماجرا را جویا می شود و «جودی» سریعاً تأیید می کند. در طول رابطه عجیب و بیاحساسی که بین آن دو بود، «جودی» شروع به دلسوزی کردن برای «اسکاتی» می کند.
بعد که «اسکاتی» از او درخواست می کند که «جودی» خودش را شبیه همان «مادلین» بکند او قبول می کند و بار دوم همان نقش را بازی برایش بازی می کند.
صحنه عظیم داستان در اتاق هتل شکل می گیرد؛ اتاقی که با چراغ نئون روشن هست. «جودی» از راه می رسد. زیاد شبیه «مادلین» نیست تا «اسکاتی» راضی بشود. «اسکاتی» می خواهد او را در همان لباس ها و با همان موها ببیند. چشم هایش با سودایی و دلبستگی زیاد گویی در آتش سوزان می سوزند.
جودی در نظرش فکر می کند «اسکاتی» به عنوان یک فرد نسبت به او بی تفاوت هست و او را به عنوان یک وسیله می بیند. چون که او عاشق «اسکاتی» هست. اون این موضوع را پذیرفته است. او خودش را در حمام زندانی می کند، ظاهرش را تغییر می دهد، در را باز میکند و نزد «اسکاتی» که در محیطی مه آلود هست، می رود که همچنان با جلوهای نئونی نمایش داده می شود اما در اصل این یک افکت خواب مانند و خیالی هست.
هیچکاک در اینجا برش می زند و از جلوی صورت «نواک» فیلمبرداری می کند (نشان دادن درد، غم و اراده برای تمنا کردن) و «استوارت» (در حالت خلسه از هوس و کنترل خوشحالی) و اینجا است که ما احساس می کنیم که قلب ها جدا و بریده می شوند. آنها هر دو برده های تصویری شده اند که ساخته مردی است که حتی در اتاق نیست. «گاوین» که «مادلین» را به عنوان ابزاری ساخته است که به خود اجازه دهد تا از واقعه مرگ همسرش جدا شود.
همانطور که «اسکاتی»، «مادلین» را در آغوش گرفته است، پس زمینه داستان

شروع به انعکاس دادن خاطرات ذهنی وی به جای اتاق واقعی که هم اکنون در آنجا است، می کند. یکی از امتیازات «برنارد هرمان» به عنوان یک موسیقیدان که در فیلم «روانی» هیچکاک اوج هنر خود را نشان داد، خلق یک اتمسفر اندوه بی سامان و مکرر هست. و اینجا دوربین آن دو را نومیدانه احاطه کرده است، شبیه تصاویر مارپیچی که در کابوس های «اسکاتی» دیده می شود شبیه پوچی و گیج کنندگی خواسته های انسانی ماست و نشان دهنده این است که هیچ گاه زندگی را نمی توان با زور طوری جلو برد که انسان را خوشحال کند.
این فیلمبرداری، با هنرمندانه ترین، احساساتی ترین و اصولی ترین پیچیدگی اش شاید اولین بار در تمام دوران کارگردانی آلفرد هیچکاک هست که کاملاً شخصیت وی را آشکار می کند، فیلمی که زندگی ۲ طرفه آلفرد هیچکاک در شادی و عشق و غم و اندوه را به بیننده نشان می دهد.
آلفرد هیچکاک احساسات عمیق انسانی را مثل ترس، احساس گناه و هوس را در کاراکترها و شخصیت های معمولی قرار می دهد و آنها را در تصاویر به جای حرف ها توسعه می دهد. معمول ترین شخصیت آلفرد هیچکاک یک مرد بی گناه هست که اشتباهی متهم شده است و در فیلم هایش بیشتر از بازیگرهایی که امروزه ظاهراً در فیلم های امروزی ادعای القای شخصیت پردازی دارند، شخصیت پردازی را به بینندگان القا می کند. به نوعی آلفرد هیچکاک اوج شخصیت پذیری و شخصیت پردازی را در فیلم هایش نشان می دهد.
او از دو لحاظ کارگردان صاحب سبک و با سلیقه ای بوده است: وی از تصاویر بارز و آشکار در فیلم هایش استفاده می کند و آنها را با پس زمینه ها و فضاهای ماهرانه و نافذانه احاطه می کند. متد های بارزی را که او به «جیمز استوارت» در فیلم «سرگیجه» مشاوره می دهد در نظر بگیرید. یک فیلمبرداری باز نشان می دهد که وی در روی نردبان تلوتلو می خورد و به پایین و خیابان چشم می دوزد.
فلش بک ها نشان می دهند که چرا او نیروی پلیس را بیپاسخ گذاشته و یک برج ناقوس او را به ترس می اندازد و هیچکاک یک لوکیشن بسیار خوب برای نشان دادن مقصود و نقطه نظرش دارد؛ استفاده از یک مدل در برج ناقوس و زوم کردن لنزها و همزمان نشان دادن دیوارها و عقب کشیدن دوربین.
حالا محیط استدلال یک کابوس را اینجا دارد اما متوجه راه های ناواضحتری می شوید که فیلم کم کم در به مفهمومی در حال سقوط هست، و «اسکاتی» در حال راندن روی تپه های سان فرانسیسکو است و این که چطور واقعاً عاشق شده است.
اینجا یک عنصر دیگر دیده می شود عنصری که کمتر مورد دید قرار گرفته که فیلم «سرگیجه» را فیلم بزرگی می کند. از لحظه ای که ما در راز فرو

می رویم، فیلم منحصراً در مورد «جودی» هســت؛ درد او، فقدانش، تله ای که او در دامش هست، هیچکاک با ذکاوت داستان را اســتادانه پیش می برد که وقتی که دو کاراکتر در لوکیشــن کلیسا هستند و بالا مــی روند ما هر دو شــخصیت را خواهیم شــناخت و از یک لحاظ «جودی» نسبت به «اسکاتی» کم خطار هست.

خطری است که در کمین «جودی» هست و توســط «نواَک» ایفای نقش می شود. او یک وســیله ای بوده است که همین طور «اســکاتی» آن را حس کرده اســت. او در حقیقت یکی از دلسوزترین شخصیت های زن در فیلم های «هیچکاک» هست.

بــار هــا و بارهــا در فیلم هایــش به طور گفتاری و تلویحی زنــان را در فیلمهایش بــه افتــرای حقــارت مــی کشــد و مو و لباس هایشــان را بر اســاس دیدگاه های خود، به عنوان نمادین، فساد جلوه می دهد. «اســکاتی» در «ســرگیجه» در اصــل با قربانی های نقشه هایش احساس همدردی مــی کنــد و «نــواَک» برای بــازی کردن شــخصیت «جودی» آن را خیلی ســخت توصیــف می کند و «هیچــکاک» انتخاب بازیگــران را به خوبی انجام داده اســت. از خودتان بپرسید چطور پا پیش می گذارید و صحبــت می کنید اگر با یک درد تحمل ناپذیر و دوبــاره به «جودی»، فکر کنید و خود را مقایسه کنید.



خلاصه داستان

«مارین کرین» پول های کارفرمایش را می دزدد و از شهر محل سکونتش خارج می شود و بین راه در هتل بیتس، که جوانی به نام «نورمن» اداره اش می کند، به استراحت می پردازد. «نورمن» به او می گوید که همراه مادر از لحاظ روانی نامتعادلش در خانه کنار هتل زندگی می کند. شب هنگام که...

ALFRED HITCHCOCK'S PSYCHO

Directed by:	Alfred Hitchcock
Produced by:	Alfred Hitchcock
Screenplay by:	Joseph Stefano
Based on:	Psycho By Robert Bloch
Starring:	Anthony Perkins
	Vera Miles
	John Gavin
Music by:	Bernard Herrmann
Cinematography:	John L. Russell
Editing by:	George Tomasini
Release dates:	August 8, 1960
Running time:	109 Minutes
Country:	United States
Language:	English

تاریکی های درونی هیچکاک؛ روانی

نویسنده: مژگان شعبانی

در سال ۱۹۵۹ رمانی با نام بیمار روانی توسط رابرت آلبرت بلاچ (رابرت بلاک) به رشته تحریر درآمد که خیلی زود توجه آلفرد هیچکاک را به خود جلب کرد و باعث شهرت بیش از پیش بلاک شد. بلاک و هیچکاک از سال ۱۹۵۵ از زمان برنامه تلوزیونی «آلفرد هیچکاک تقدیم می کند» با هم همکاری میکردند واین فیلم هم برگرفته از این رمان است.

این فیلم سیاه و سفید است. نخستین تکنیک سینمایی در این فیلم که معنای فیلم را روشن می کند استفاده از خطوط سیاه و سفید و نامنظم در تیتراژ آغازین است که حس دلهره را کاملا به بیننده منتقل می کند. همچنین موسیقی چون صدای جیغ ویولون، صحنه قتل در حمام و صحنه های هیجانی فیلم به روان پریشی شخصیت ها اشاره دارد. آرایش صحنه در این فیلم با الهام از فضاهای گوتیک وسینمای اکسپرسیونیستی آلمان ترس و وحشت درونی از جهان پیرامون را انعکاس می دهد. فضایی شبیه به فیلم «ام» و «مطب دکتر کالیگاری».

«روانی» یکی از ترسناکترین فیلم های تاریخ سینما است. این فیلم درسال ۱۹۹۲ درفهرست میراث فرهنگی آمریکا و درگنجینه شاهکارهای سینمایی هالیوود قرار گرفت. فیلمی به تمام معنی هیچکاکی. این فیلم یکی از بارزترین دستاوردهای هیچکاک از مشارکت دادن مخاطب درساختار دراماتیک فیلم است.

در واقع مخاطب، یکی از شخصیت های داستان می شود و خود را در مواجهه با داستان می بیند. فیلم تلاشی است برای دست یافتن به لایه های عمیق روان افراد در دنیای آشفته و پر از هرج و مرج. «روانی» فیلمی همراه با رگهایی از طنز سیاه هیچکاکی است که به ترسها و وحشت ها می پردازد. این فیلم اولین فیلمی است که هیچکاک شیوه روایتگویی و ساختار فیلم نامه خود تغییر می دهد، نکته این است که کسی را که مخاطب به عنوان شخصیت اصلی می شناسد و درگیر او میشود علیرغم انتظار مخاطب در اواسط فیلم کشته می شود و کاراکتر دیگری جایگزین او می شود، این اولین و مهمترین غافلگیری فیلم است که به زیبایی پرداخت شده است. پس فیلم به دو بخش کمی متفاوت از یکدیگر تقسیم میشود که این کار نه تنها آسیبی به روند داستان گویی فیلم نرسانده بلکه باعث قدرتمند شدن ساختار فیلم نامه شده است. و در نوع خود یک نوآوری حاصل از هوشمندی کارگردان محسوب می شود. درحقیقت مخاطب تا صحنه قتل «جانت لی» را تعقیب می کند و پس از آن هیچکاک تماشاگر را به دنبال بازیگر دیگرش «آنتونی پرکینز» می فرستد. در نهایت هیچکاک سعی دارد با یک شوک شدید مخاطب را از فضای خشن فیلم جدا کند. فیلم از بسیاری جهات مشخصات سایر آثار هیچکاک نظیر بازی با الگوی داستان پردازی را دارا است اما گاهی قواعد سینمای کلاسیک را می شکند و زیر پا می گذارد، هیچکاک به صورت تدریجی به ما اطلاعات می دهد.

خلاصه داستان: «ماریون کرین» در شرف ازدواج با نامزدش «سام لومیس» مقداری پول (حدود ۴۰ هزار دلار) از کارفرمایش می دزدد و از شهر خارج می شود. بین راه در هتل بیتس، که جوانی به

نـام «نورمـن» آنجـا را اداره مـی کند، اقامـت می کنـد. نورمن بـه ماریون می گوید که همراه مادرش در خانه کنار هتل زندگی می کند. شـب ماریون از کار خود پشیمان می شود، پیش از خواب به حمام می رود و ظاهرا به دسـت مادر نورمن به قتـل می رسـد. نورمن آثار جـرم را پاک می کند و جسد و اتومبیلش را در باتلاق مـی اندازد. در ادامه سـام، خواهر ماریون لی لا و یک بازرس بیمه به نام آربوگاسـت به جستجوی ماریون می آیند. آربوگاست که به نورمن مشـکوک شـده، به قتل می رسـد. لی لا و سـام متوجه می شوند که مادر نورمن هشـت سـال پیش درگذشته است. در درگیری نهایی با نورمن مشخص می شـود که او مبتلا بـه بیماری روانی و عامل تمام جنایت ها بوده است.

نکته دیگر در فیلم درگیری خودهای از هم گسیخته است. در ابتدای فیلم ماریون در کشمکشی درونی پول صاحب کار خویش را مـی دزدد و می گریزد. به عبارتی دیگر ماریون نمی تواند با عقلانیت ذات خویش را کنترل کند. در طول مسـیر و در حین رانندگـی صداهایی می شـنود که گویی سفری به درون ذهن او صورت می گیرد. صحنـه هـای رسـیدن ماریون بـه هتل بیتس با اسـتفاده از تمهیدات فیلم نوآر و با اسـتفاده از نماهای لانگ شات از هتلی در تاریکی و با نور کم سـاخته شـده اند کـه به نوعـی وقوع فاجعـه را پیش بینی می کند. در نخسـتین برخـورد نورمن از سیاهی دنیا، تنهایی و علاقه اش به خشک کردن پرندگان (تاکسیدرمی) صحبت می کند و مخاطب با چهره ای خونسـرد و در عین حال آشفته مواجه میشود.
در صحنـه ای که نورمن مـی رود تا برای ماریون غذا بیاورد صدای مادرنورمن برای اولین بار شـنیده می شود. هیچکاک برای گرفتـن این صحنـه از سـه تمهید لانگ شـات، نمـای از پایین به بـالا و ضد نور استفاده کرده است تا مرموز بودن و ترس را به مخاطب منتقل کند.
نیمه دوم فیلم با تلاش معشـوقه ماریون، خواهـرش و کاراگاه خصوصـی برای پیدا کردن ماریون و پول ها شـکلی کاراگاهی به خود می گیرد. این در حالی اسـت که مخاطب ازکشـته شـدن ماریـون و دفن شـدن پول ها در باتلاق آگاه اسـت. ورود به دنیای کابـوس وار نورمن نهایتا به قتل

کاراگاه خصوصی می انجامد که با نمایی از بالا به پایین نشان داده می شود. نمای ماقبل آخر فیلم به شکلی کاملا هیچکاکی پرداخت شده است. از آنجا که مخاطب در مقام دانای کل اطلاعاتش از همه شخصیت های فیلم بیشتر است، پیشاپیش در می یابد که فاجعه ای در اطاق زیرزمین در انتظار خواهر ماریون است که خود از آن بی اطلاع است. این الگوی تعلیق است. باز شدن گره فیلم با روایت روانکاو روی چهره نورمن است که مشخص می کند نورمن از مشکل روانی دوگانگی شخصیت،که به علت علاقه و وابستگی بیش از حد و نا متعارفی که در کودکی پس از مرگ پدرش نسبت به مادرش پیدا کرده رنج می برد. او مادر و شوهرش را به قتل رسانده و جسد مادر را تاکسیدرمی کرده تا همیشه جسم مادرش را داشته باشد و روح مادر نیز به شکلی در روان نورمن جای می گیرد که باعث حسادتی زنانه نسبت به زنهای زیبا و غریبه می شود. در واقع مادر قسمت زنانه (آنیما) نورمن می شود. صدایی که نورمن از مادرش می شنود که در واقع خودش صدای مادرش را تقلید می کند نمایانگر بخش بیمار ارتباط معیوب مادر و پسر در گذشته بوده که به این شکل بروز می کند. صحنه قتل ماریون در حمام یکی ازتاثیرگذارترین صحنه های فیلم به شمار می آید. استفاده از کات های سریع از چشمان وحشتزده ماریون و چاقویی که از پشت پرده فرود می آید به همراه موسیقی برنارد هرمان، فاجعه را تکمیل میکند، درست زمانی که ماریون پشیمان به نوعی تصمیم به تطهیر گناه گرفته است. تمام نگرانی مخاطب از این است که مبادا حادثه ای قهرمان داستان را تهدید کند، اما در عین ناباوری مخاطبان ماریون کشته می شود.

فیلم درباره ناخودآگاه شخصیت ها خصوصا نورمن است. هنگام صرف شام در گفت وگو با ماریون با جملاتی چون بهترین دوست پسر، مادرش است، پسر جانشین خوبی برای یك عاشق نیست، مادرم به من احتیاج دارد و... ناخودآگاه خود را برملا میسازد و عقده ی اودیپ و آرزوی پیوستن به مادر در او بارز می شود. در صحنه گفت و گوی ماریون و نورمن، مخاطب در مواجهه با آمال، احساسات، رویاها و اعمال، ذهن و روان آنها برایش روشن می شود. در واقع هیچ کدام نتوانسته اند با عقلانیت خویش به تعادل برسند و هر دو بیماراند. روان نورمن متشکل از چندین شخصیت متفاوت است. هویتی که به شکلی ناصحیح توسط همذات پنداری های غلط شکل گرفته است. او که نمی تواند تعادل عقلانی را برقرار کند، تحت فرمان نهاد خویش عاشق ماریون می شود و مادرش که نیمه دوم او است دست به قتل ماریون می زند زیرا در ذهن او جایی برای شخص دیگری باقی نمانده، در نتیجه با ورود غریبه ای به حریم شخصی اش، سعی بر حذف آن می کند. شدت روان پریشی نرومن باعث شوک مخاطب می شود.

در چند دقیقه پایانی فیلم است که مخاطب در می یابد، اطلاعاتی که از حوادث و شخصیت ها در اختیار داشته است سودی برایش نداشته، رو دست می خورد و مانند یک شخصیت شکست خورده خود را درون فیلم می یابد. در اغلب آثار هیچکاک عامل آغازین پیرنگ در انتهای یا در طول فیلم حذف شده ویا به بی اهمیت ترین گره تبدیل می شود. دراین فیلم پول های سرقت شده و سپس دفن شده همراه جنازه در باتلاق، کاملا از ذهن مخاطب پاک می شود. در واقع پول های دزدی مک گافین فیلمنامه هستند. در ادامه ماجرای سرقت جای خودش را به کشف هویت شخصیت نورمن و مادرش می دهد.

در دوره ای که فیلم های کمتری این حجم خشونت را نشان می داد و تصاویر عامه پسند امکان تغییر ناگهانی نداشتند این فیلم به نوعی جرقه ای برای فیلم سازی آزاد محسوب می شد. گذر زمان آسیبی به فیلم نرسانده و همچنان جزو آثار پر کشش و ترسناک است که تکرار تماشا باعث آشکار شدن شوخ طبعی پنهان آن می شود. با این فیلم هیچکاک انتظارات مخاطبین را ازفیلم تعلیقی برآورده کرد. هیچکاک عمدا می خواست این فیلم یک شاهکار ارزان قیمت باشد .نه تنها با گروه همیشگی خود کار نکرد بلکه با گروهی که در تلویزیون همکاری میکرد، این پروژه را تصویربرداری کرد. بودجه ۸۰۰،۰۰۰ دلاری فیلم حتی در دهه ۶۰ هم از استاندارد ارزان تر بود. به لحاظ زیرمتن، فیلم نوعی هشدار هنرمندانه در رابطه با شکل گیری و بروز آشفتگی اجتماعی در جامعه رو به مدرن آن زمان بود.

روانی به روایت تروفو

گردآوری: شیوا اسفاری

فرانسوا رولاند تروفو (۱۹۳۲-۱۹۸۴)، فیلم ساز، فیلمنامه نویس، تهیه کننده، بازیگر و منتقد فیلم فرانسوی، یکی از طرفداران فیلم های هیچکاک بود. وی از آنجا که در سال ۱۹۵۱ در مجله کَییه دو سینما به عنوان منتقد مشغول به کار شده بود، برای به دست آوردن اطلاعاتی کامل و جامع در مورد چند و چون تکنیک ساخت فیلم های هیچکاک، در سال ۱۹۶۲، به همراه هلن اسکات به عنوان مترجم به دفتر استودیوی یونیورسال هیچکاک رفت و به مدت ۳ روز با او مصاحبه کرد. تروفو این مصاحبه را در غالب یک کتاب به چاپ رساند که به دست پرویز دوایی با نام «سینما به روایت هیچکاک» ترجمه، و توسط نشر سروش به چاپ رسیده است. آن چه در زیر می آید بخشی از مصاحبه تروفو با هیچکاک در مورد فیلم«روح» است، که در طی آن دو فیلمساز به بررسی ساختار و روایت این اثر می پردازند.

تروفو: «قبل از شروع صحبت در باره روح می خواهم بپرسم که آیا شما در مورد صحنه آغاز فیلم های خودتان نظریه بخصوصی دارید؟ بعضی از فیلمهایتان با یک واقعه خشونت آمیز شروع می شود و بعضی دیگر صرفا محل وقوع را معرفی میکند».

هیچکاک: «بستگی دارد به این که هدف چیست. در شروع پرندگان سعی بر این است که زندگی روزمره روی غلتک افتاده شهر سانفرانسیسکو نشان داده شود. بعضی وقتها من صرفا یک نوشته در فیلم می گذارم که برساند در شهر فنیکس هستیم یا در سانفرانسیسکو. می دانم که روش آسانی است ولی صرفه جویانه است. من از یک طرف نیاز دارم که حرفم را خلاصه بزنم و از طرف دیگر میل دارم که محل وقوع واقعه را، هرچند که محلی آشنا باشد، با ظرافت معرفی کنم، معرفی پاریس با نشان دادن برج ایفل، یا لندن با ساعت بیگ بن (Big Ben) که کاری ندارد».

تروفو: «فیلم هایی را که با صحنه خشونت شروع نمی کنید، بدون بروبرگرد همیشه یک روش واحد برای نمایش و بازگو کردن وقایع آنها دارید: از دورترین به سراغ نزدیکترین می روید، اول شهر را نشان میدهید، بعد ساختمانی را در شهر و بعد اتاقی در این ساختمان. روح به این ترتیب شروع میشود».

هیچکاک: «در شروع روح می خواستم بگویم که در شهر فنیکس هستیم و حتی روز و ساعت را هم قید کردیم. من این کار را کردم که به واقعیتی بسیار مهم اشاره کنم: ساعت دو و چهل و سه دقیقه بعد از ظهر بود و دخترک بیچاره فقط در این ساعت میتوانست با نامزدش ملاقات کند. یعنی تمام ساعت ناهارش را صرف این کار می کرد».

تروفو: «نکته جالبی است چون فورا می رساند که این ارتباط یک رابطه ممنوع و خلاف است».

هیچکاک: «در عین حال تماشاگر را مثل یک چشم چران در واقعه شرکت میداد.»

تروفو: «بله، به نظر من هم رسید که روح خطاب به نسل جدیدی از تماشاگران سینما ساخته شده است. در این فیلم خیلی چیزها بود که شما در فیلم های قبلی دست به آن نزده بودید».

هیچکاک: «همین طور است. این مو ضوع از نظر فنی در مورد پرندگان هم مصداق دارد».

تروفو: «من رمانی را که فیلم روح از آن گرفته شده خوانده ام، و یکی از چیزهایی که دراین رمان خوشم نیامد این است که دروغ می گوید. مثلا در کتاب قسمتهایی هست شبیه به این:« نورمن کنار مادرش نشست، با هم شروع به صحبت کردند»، چون در واقع مادری در بین نیست، این حرف گمراه کننده است، در حالی که شکل روایت فیلم مخصوصا و دقیقا جوری است که یک چنین اختلاف هایی پیش نیاید، چه چیز شما را به این کتاب جلب کرد؟»

هیچکاک: «گمان میکنم آن چه باعث جلب نظر من و تصمیم به ساختن فیلم شد ناگهانی بودن قتل در حمام بود، قتلی که کاملا ناغافل صورت میگیرد. تمامش همین بود».

تروفو: «این قتل شباهت زیادی به تجاوز جنسی دارد، گمانم کتاب بر اساس یک خبر روزنامه ای نوشته شده بود.»

هیچکاک: «بله، ماجرای مردی بود که جایی در ویسکانسین جسد مادرش را در خانه نگاهداشته بود.»

تروفو: در روح یک کلکسیون وحشت هست، چیزهایی که معمولا شما از آنها پرهیز می کنید، مثل خانه خوفناک».

هیچکاک: «این فضای مرموز تا حدی کاملا تصادفی است. مثلا محل واقعی

رویـداد ماجرا کالیفرنیای شـمالی اسـت کـه در آنجا این نوع خانه ها بسـیار رایج است و اسمش را هم می گذارند «گوتیک کالیفرنیا» و یا اگر خیلی وحشتناک باشد «نـان زنجبیلی کالیفرنیـا». من نرفتم که یک خانه وحشـتناک به سـبک فیلمهای ترسـناک قدیمی کمپانی یونیورسال را از نو بازسازی کنم، صرفا می خواستم رعایت اصالـت را کرده باشـم و هیچ جای بحثی نیست که هم آن خانه و هم متل، بازسازی اصیل نمونه های واقعی موجود هسـتند. این خانـه و متـل را از آن جهت انتخاب کردم که می دانسـتم اگر یک خانه کوتاه یـک طبقه را در نظر بگیـرم همان حالت را نخواهد داشـت و فکـر میکردم که این نـوع معماری به ایجـاد فضای قصه کمک خواهد کرد».

تروفو: «به نظر من تضاد سـاختمانی بین خانـه عمـودی و متل افقی برای چشـم بسیار مطبوع است».

هیچکاک: «این دقیقـا ترکیب تصویری مـا بـود، یـک سـاختمان افقی بـا یک ساختمان عمودی».

تروفو: «در تمام فیلم یک شخصیت وجود ندارد که تماشـاگر بتواند خـودش را با او تطبیق بدهد».

هیچکاک: «لزومی هم نداشـت. با وجود این تماشـاگر نسـبت به دختـر در موقع مرگـش ترحم می کرد. در واقع قسـمت اول فیلـم یک رد گمـراه کننده بود و این موضوع صـورت تعمدی داشـت تا توجه تماشـاگر منحرف شـود و در نتیجه قتل تاثیر شـدیدتری داشته باشـد. مخصوصا قسـمت اول را یک مقداری کش دادیم و قضیه دزدی پول و فرار دخترک را آوردیم که تماشاگر حواسش برود پی این که حالا دختر گیـر میافتد یا نه. حتی قضیه چهل هزار دلار پول را تا آنجا که جا داشت طول دادیم که تماشـاگر فکرش برود دنبال این که چه بر سر این پول خواهد آمد».

«میدانید که تماشاگر همیشه دوست دارد یـک قدم از داسـتان فیلم جلوتر باشـد، دوسـت دارد فکر کند کـه میداند لحظه بعد چه اتفاقی خواهد افتاد. بنابراین برای کنتـرل افکار تماشـاگر مخصوصـا باید با این واقعیـت بازی کرد. هرچه ما بیشـتر وارد جزئیات مسافرت دخترک می شدیم تماشـاگر بیشـتر مجذوب فرار او می شد. به همیـن دلیل هم آن قـدر روی پلیس موتورسـوار و قضیه عوض کردن اتومبیل ها تکیه کردیـم. وقتی که آنتونی پرکینز در متل زندگی خـودش را برای دخترک شـرح می دهـد و با همدیگـر تبادل نظر مـی کنند، باز با مشـکل دختـرک بازی می شود. به نظر می رسد که دختر تصمیم گرفتـه به فنیکس برگـردد، و پول را پس بدهـد، تماشـاگر احتمالا بـا خودش فکر میکنـد «آهان، حرف هـای این جوان در دختر اثر گذاشـت و تصمیـم او را عوض کرد». به این ترتیب آدم تماشـاگر را اول بـه یک مسـیر و بعد به مسـیر دیگر می کشـاند و در این ضمن او را هرچه بیشتر از آن چـه که قرار اسـت اتفاق بیفتد دور نگاه می دارد».

«در یک فیلـم معمولی به جنت لی نقش دیگری داده می شـد، مثـلا رل خواهری را که شـروع به تحقیقات میکرد، به عهده می گرفت. کشتن یک ستاره سرشناس در یک سوم اول فیلم کاری نسبتا غیر عادی است. مخصوصا ستاره سرشناس را کشتم که قاتل هرچـه غیرمنتظره تر جلوه کند، در واقـع برای همین هم تاکید کرده بودم کـه بعد از شـروع فیلم تماشـاگران را به سـالن نمایش راه ندهند، چون کسانی که دیرتـر می آمدند بعد از آن که جنت لی از قضیه کنـار رفته بود، باید منتظر دیدن او می نشستند. روح ساختمان بسیار جالبی دارد و ایـن بـازی با تماشـاگر بـرای من مجذوب کننده بود، تماشاگران را رهبری میکردم. می شـود گفت کـه آنها را مثل ارگ می نواختم».

تروفو: «این فیلم فوقالعاده مورد تحسین من اسـت، ولی دوتـا صحنه ای که در آن کلانتر ظاهر می شود خلاف انتظارم بود».

هیچکاک: «صحنه هـای مداخله کلانتر مربوط به موضوعی می شود که قبلا بارها در بارهـاش بحث کرده ایـم: «چرا آنها به پلیس مراجعه نمی کنند؟» من همیشـه در جواب این سـوال گفته ام: «آدم ها نزد پلیس نمی روند چون صحنه خسته کننده از کار در می آید». این نمونه کاملی است از آن چـه که پیش می آید وقتی آدم ها به پلیس رجوع می کنند».

تروفـو: «با وجود این، پس از صحنه های کلانتر، تحرک تقریبا بلافاصله از سر گرفته می شـود. یک جنبه جالب فیلم این است کـه تماشـاگر را وامیدارد مرتـب ایمان و وفاداری خود را عوض کند. در شـروع آدم امیدوار است که جنت لی گیر نیفتد. قتل بسیار هولناک است ولی به محض این که آنتونی پرکینز آثار جنایت را محو می کند ما نسـبت به او احساس پیوند می کنیم و امیدواریم که رازش فاش نشود. بعد که از کلانتر می شـنویم که مادر پرکینز هشت سال است مرده، باز تغییر جبهه می دهیم و با پرکینز مخالف می شویم، ولی این بار احساس ما کنجکاوی صرف است».

احساسات تماشاگر در این فیلم احساسات کاملا سالم و پاکیزه ای نیست.

هیچـکاک: «ایـن ما را برمـی گرداند به احسـاس تماشـاگر در مقابل یک چشـم چـران. جزئی از این قضیه را در حرف م را به نشانه مرگ بگیر داشتیم».

تروفو: «درسـت اسـت. موقعـی که ری میلاند در تلفن کردن به همسـرش تاخیر مـی کند به نظر می رسـد که قاتل بدون کشـتن گریس کلی قصد خروج از خانه را دارد. واکنش تماشـاگر در اینجا آن است کـه امید دارد قاتل چنـد دقیقه دیگر هم معطل شود».

هیچـکاک: «این قاعده کلی اسـت. قبلا هـم گفتیم کـه وقتـی دزدی وارد اتاقی می شـود در تمام مدتی که دارد کشـوها را زیـر و رو مـی کند تماشـاگران نگران او هسـتند. موقعی که پرکینز ایسـتاده و فرورفتن اتومبیل را در برکه نگاه می کند، هرچند کـه دارد جسـدی را مدفون می کند، اتوموبیل یک لحظـه از فرورفتن باز مـی ماند، تماشـاگر در دلش مـی گوید: «امیـدوارم اتومبیل کامـلا فروبرود!» این یک غریزه طبیعی است».

تروفو: «ولی در بیشـتر فیلم های شـما واکنش تماشـاگر معصومانه تر است چون آنجا نگران مردی هستند که به غلط متهم به جنایت شـده اسـت. در حالـی که در فیلـم روح اول آدم به خاطـر دختری که دزد است مضطرب است و در آخر کار هم که مـی فهمد قاتـل رازی را پنهانی دارد امیدوار اسـت گیر بیفتـد تا رازش از پرده خارج شود!».

هیچـکاک: «گمـان نکنـم پیوند روحی تماشـاگر بـا شـخصیت هـا آن قـدر نزدیک باشد».

تروفـو: «مسـئله پیوند روحی نیسـت، تماشـاگر بـه خاطر دقتی کـه پرکینز در پاک کردن آثار جنایت از خود نشـان می دهد با او مرتبط می شـود. و این بستگی در حکم تحسـین کسی است که کاری را دقیـق و کامل انجام می دهد. گویا سـال بـاس (Saul Bass) عـلاوه بر عناوین اول

فیلم، طرح هایی هم برای قسمتهای دیگر فیلم تهیه کرده بود».

هیچکاک: «او فقط برای یک صحنه طرح ریختـه بود ولی من از مونتاژش اسـتفاده نکردم. قرار بود فقط نوشته های اول فیلم را طراحـی کند ولی چون بـه فیلم علاقه نشـان می داد گذاشـتم که طـرح فصلی را بریـزد که طـی آن کارآگاه قبل از این که به ضـرب کارد از پا در بیاید، از پله ها بالا می رود».

«روزی که قرار بود فیلمبرداری شود، من تب کردم و چون نمی توانستم به استودیو بروم بـه فیلم بردار و دسـتیارم گفتم که مـی توانند صحنه را مطابـق با طرح های بـاس بسـازند. فقط قسـمتی که نشـان می دهد کارآگاه قبل از کشـته شدن دارد از پله ها بالا می رود نمایی اسـت از دست ایـن آدم بر نرده پلـکان و پاهای او که به طور نیمرخ از پشت میله های نرده پلکان دیده میشود که از پله ها بالا می رود.

تکـه های فیلمبرداری شـده را که دیدم، متوجه شدم که به درد نمیخورد. دیدم این تکه ها نکته جالبی را برای من روشن کرد و آن این که این فصل جوری تدوین شده بـود که به جای یـک آدم پاک و بیخیال، یک آدم بداندیش و خبیث را نشان میداد که از پلـه ها بالا مـی رود. تقطیع خیلی درست و مناسب میبود اگر قاتلی را نشان میـداد، ولـی در این مورد بـا روح صحنه کاملا مغایرت داشت».

«یادتان باشـد کـه ما برای آمـاده کردن تماشـاگر جهت این صحنه دردسر زیادی کشـیده بودیم؛ وجـود زن مرموزی را در خانـه تثبیت کـرده بودیم، متذکر شـده بودیـم که این زن مرمـوز از پله ها پایین آمـده و دختری را زیر دوش حمام با کارد تکه تکه کرده اسـت. تمام این عواملی که بایـد به بالا رفتـن کارآگاه از پله ها دلهره می بخشـید قبلا قید شده بود و در نتیجه مـا در این صحنه فقط به یک بیان سـاده احتیاج داشـتیم. می خواسـتیم پلکانی را نشـان بدهیم و مردی را که خیلی سـاده دارد از این پلکان بالا می رود».

تروفو: «فکر می کنم دیدن آن قطعه های فیلمبرداری شـده اولیه باعث شد که شما شکل و بیان مناسـب این صحنه را معین کنیـد. در زبان فرانسـه مـا میگوییم: «او مثل گل وارد شـد»، که البته میرساند که مهیای چیده شدن بود».

هیچـکاک: «در اینجـا کامـلا حالت بی احساسـی نبود، بیشـتر یک جـور حالت آسـودگی خاطـر بـود. به هر حـال فقط یـک نمـا از کارآگاه گرفتـم کـه دارد از پلـه ها بالا میآید و موقعی که به سـر پله ها رسـید مخصوصا قطـع کردم و دوربین را از یک ارتفاع نسـبتا زیادی بالای سر او قـرار دادم. این کار را بـه دو دلیل کردم: اول ایـن که می خواسـتم آن مادر پیر را ایـن دفعه از بالا نشـان بدهـم، چون اگر پشتش را نشان میدادم این طور جلوه می کرد که مخصوصـا دارم صورتش را پنهان می کنم و تماشـاگر به شک می افتاد. این نمای بالا و بلنـد را به کار بردم که معلوم نشـود می خواهم از نشان دادن صورت او پرهیز کنم».

«ولـی دلیل عمده بالا قـرار دادن دوربین ایـن بود که بیـن این نمای بـاز و تصویر درشـت صورت که کارد بر آن فرود میآید تضاد ایجاد کنم، اینجا حالت موسـیقی را داشت: نمای مرتفع با ویولون ها و ناگهان صورت درشت با سنج که به هم میکوبید. در آن نمای مرتفع، مـادر بیرون میرود و من قطع می کنم بـه تصویر حرکت چاقو کـه فرود می آیـد. بعد نمای درشـتی از کارآگاه را نشـان میدهم. برای این صحنه یک لوله پلاسـتیکی حـاوی هموگلوبین روی صـورت او قـرار دادیـم و موقعی که چاقو پایین آمد نخی را کشـیدیم و خون در مسـیری که قبلا روی صورت او تعیین کرده بودیم سـرازیر شد و بعد او از پشت روی پله ها افتاد».

تروفو: «سـقوط این آدم از پشت نظر مرا جلب کرد. او عملا نمی افتد، پاهایش نشان داده نمیشود، ولی تماشاگر این احساس را دارد کـه او از عقب سـر از پلـه ها پایین مـی رود در حالی که فقـط نوک پاهایش پله ها را لمس می کند، مثل یک بالرین».

هیچـکاک: «ماهـم همین احسـاس را می خواسـتیم ایجاد کنیم. می دانید این صحنه را چطور درست کردیم؟».

تروفـو: «متوجه شـدم که مـی خواهید واقعـه را کـش بدهیـد ولـی نفهمیـدم چکار کردید».

هیچـکاک: «با چـاپ دو تصویر روی هم ایـن کار را کردیـم. اول دوربین را در یک ارابه قرار دادیم و یک نما از پلکان گرفتیم، بدون حضور هنرپیشـه، بعد هنرپیشـه را در یک صندلی مخصـوص قرار دادیم که وضعـش در آن ثابت بـود و او را در مقابل پرده ای نشـاندیم که بـر آن فیلم پلکان تابانـده میشـد. بعد از هنرپیشـه در این صندلی فیلم گرفتیم و او صرفا دستهایش را در هوا تکان می داد جوری که تعادلش از دست رفته است».

تروفو: «فوق العاده موثر از کار درآمده. در صحنه بعدی، باز در یک نمای مرتفع دیگر آنتونی پرکینز را نشان میدهید که مادرش را به زیرزمین میبرد».

هیچـکاک: «موقعـی کـه پرکینـز از پلـه ها بـالا میرفت مـن دوربیـن را در ارتفـاع قرار دادم. او داخل اتاق می شـود و دیگـر نمی بینیمش ولی صدایش را می شـنویم که می گوید: «مادر خیال دارم تو را بـه زیرزمین ببرم چون عـده ای دارند اینجا سـرو گـوش آب میدهنـد.» بعد او را میبینیم کـه مـادرش را پایین میبرد. موقعی که داشـت ایـن زن را از پله ها به سـوی زیرزمین میبرد نخواستم تصویر را قطـع کنم و دوربین را بـاز در ارتفاع قرار بدهم، چون تماشـاگر به شک میافتاد که چرا دوربیـن ناگهان جهیده و دور شـده اسـت. بنابرایـن دوربین را کـه از بلندی آویخته بودیم گذاشـتیم تـا پرکینز را در حالی که از پلکان بالا میرفت تعقیب کند، بعد که او داخل اتاق میشـد دوربین بدون قطـع تصویر بالا می رفت و در بلندی قرار مـی گرفت. بعـد که دوربین میرسـید به نقطـه ای بـالای در اتاق، مـی چرخید و متوجـه پلـکان میشـد. در همین خلال گذاشته بودیم بین مادر و فرزند بگومگویی دربگیـرد که حواس تماشـاگر از حرکات دوربین منحرف شود. به این ترتیب موقعی که پرکینز دوباره از پله ها پایین میرفت و مادرش را با خود می برد دوربین بالای سر او قرار داشـت و تماشاگر هم متوجه هیچ چیز نشـده بود. اسـتفاده از دوربین برای گول زدن تماشاگر خیلی هیجان داشت».

تروفو: «کارد خوردن جنت لی هم بسیار خوب پرداخت شده بود».

هیچکاک: «فیلمبرداری این صحنه هفت روز وقت گرفت و ما برای چهل و پنج ثانیه فیلم هفتاد زاویه دید مختلف برای دوربین داشـتیم. بـرای ایـن صحنـه دادیم یک نیـم تنه مخصوص درسـت کردند که زیر ضربه هـای کارد از آن خون بیرون میزد، ولی بعدا از به کار بردن این نیمتنه منصرف شـدیم. به جای جنت لی از مدل استفاده کردیم. ما فقط دست ها و شانه و سر خانم لی را نشـان دادیم. بقیه اش مال آن مدل بـود. طبعا کارد هیچ وقـت با بدن تماس

پیـدا نمـی کـرد و ایـن حالـت فقط در مونتاژ ایجاد شـده بود. بعضـی از نماها را با حرکت کند شـده گرفتم که سـینه ها پوشیده بماند.
نماهای کند شده بعدا تسریع نشدند چون در مونتاژ طوری به کار رفتند که احساس حرکت و سرعت معمولی را القا میکردند».
تروفو: «صحنه فوقالعاده خشنی است».
هیچـکاک: «خشـن ترین صحنـه فیلم است. فیلم که جلوتر میرود خشونت کمتر می شـود چون خاطره هولنـاک این قتل اول به قسـمت های دلهرهـآوری که بعدا میآیند منتقل می شود.»
تروفـو: «معذلک از نظـر هارمونی داخل صحنه، قسـمتی که در آن پرکینز با کهنه آثار قتل را پاک می کند از خود صحنه قتل بهتر سـاخته شده اسـت. تمام ساختمان فیلم گواه یک سـطح و فضـای غیرعادی اسـت. اول احسـاس یک پیوند عاشـقانه نامشروع است، بعد یک سرقت است و بعد جنایتی پشـت جنایت دیگر میآید و آخر کار هم بیماری روانی اسـت. هر قسـمت فیلم ما را در این سـطح غیرعادی یک پله بالاتر میبرد. درست نمیگویم؟»
هیچـکاک: «بلـه، خیـال میکنـم. ولی مـی دانیـد کـه در نظـر من جنـت لی نقش یـک زن بـورژوای کاملا عـادی را بازی می کند».
تروفـو: «درسـت اسـت، ولـی او مـا را به سـوی غیرعادیـات، به طـرف آنتونی پرکینـز و پرنده های خشـک شـده اش هدایت می کند».
هیچکاک: «پرنده های خشـک شـده از نظر من خیلی جالب بود، حکم سـمبل را داشـت. پیداست که پرکینز به کار خشک کردن حیوانات علاقـه دارد چون مادرش را هم با خاک اره انباشـته است. ولی جغد مثلا مفهـوم دیگری را می رسـاند. جغد به دنیای شـب تعلق دارد، بیدار و مراقب اسـت. این موضوع به مازوخیسـم پرکینز بر میگـردد، او پرنده ها را می شناسـد و مـی دانـد کـه مـدام مراقبش هسـتند و گنـاه خـود را در چشـمان آگاه آنهـا منعکس می بیند».
تروفو: «به نظر شما روح یک فیلم تجربی نیست؟».
هیچـکاک: «احتمالا رضایت اصلی من از این بابت اسـت که فیلم بر تماشاگران اثر داشـت و من این امر را بسـیار مهم تلقی می کنم، موضوع فیلم برایم مهم نیسـت. بـازی هنرپیشـه ها مهم نیسـت. آن چه اهمیت دارد نکته های فیلم و فیلمبرداری و صداهـا و تمـام عوامـل فنی اسـت که تماشـاگر را به فریاد وامیدارد. به نظر من، برای مافوق العاده رضایت بخش اسـت که بتوانیم هنر سـینما را بـرای ایجاد چیزی چون یک احسـاس عمومی به کار ببریم. پیام فیلـم این نبود که تماشـاگران را بر می انگیخت، بازی ها درخشان، و یا لذتی که از خواندن اصل کتاب برده بودند، نبود. صرفا فیلم بود که آنها را برمی انگیخت».
تروفو: «بله، این درست است.»
هیچـکاک: «بـه همیـن دلیـل هم من افتخار مـی کنم که روح بیـش از هر اثر دیگر من، فیلمی اسـت که به فیلم سازان تعلـق دارد، به من و شـما. این طوری که ما داریم الان صحبت می کنیم شناخت و تقدیر درستی از این فیلم برای من حاصل نمـی شـود. مـردم مـی گوینـد: فیلـم وحشـتناکی بود، موضوع اش وحشـتناک بود، شخصیت ها ناچیز بودند، و قهرمانان متمایزی در آن وجود نداشت. همه اینها را می دانم، با وجود این میدانم که ساختمان داسـتان و نحوه بیان آن تماشاگران را در سراسـر دنیا واداشـت که واکنش نشـان بدهند و احساسشان برانگیخته شود».
تروفو: «نه فقط روحا، بلکه جسما».
هیچکاک: «روحا. برای من مهم نیسـت روح فیلم کوچکی جلـوه میکرد یا بزرگ، من در شـروع، با قصد سـاختن یک فیلم بزرگ دست به کار نمی شوم. روح هشتصد هزار دلار خرج تهیه اش شـد. از این نظر یک فیلم تجربی بود: مـی توانم فیلمی با شـرایط یک فیلم تلویزیونی بسازم؟ برای این که فیلمبرداری سـریع انجام شـود از یک کادر کامل تلویزیونی اسـتفاده کردم. تنهـا جاهایی کـه از روش عـدول کردم صحنه قتل بود و صحنـه پاک کردن آثار قتل و صحنه های دیگری که تدارکشـان ناگزیر وقت می گرفت. بقیه فیلم درسـت همان طوری سـاخته شـد کـه یک فیلم تلویزیونی ساخته می شود».
تروفـو: «میدانم کـه فیلم روح را شـما شـخصا تهیه کردیـد. وضـع کار کردش چطور بود؟».
هیچکاک: «تهیه روح بیشـتر از هشتصد هـزار دلار برای من خرج برنداشـت. تا به امـروز حدود پانزده میلیـون دلار پول در آورده است».
تروفـو: «فـوق العاده اسـت! پـس این پرفروشـترین فیلم شـما تا زمـان حاضر است؟»
هیچکاک: «بله. و دلم می خواهد که شما هم همین کار را بکنید. فیلمی بسازید که در تمام دنیا میلیون ها دلار پول به دست بیاورد! این آن حیطه فیلم سازی است که در آن رضایت شـما از تکنیک کار بیشتر اهمیت دارد تا موضوع فیلم. این آن فیلمی اسـت که دوربین فیلمبرداری زمام کار را در دسـت می گیرد. البتـه چون منتقدان بیشتر به سـناریو توجه دارند لزوما چنین فیلمی انتقادهای چندان مثبتی عاید شما نخواهد کرد، ولی شـما بایـد فیلم تان را درسـت جوری طرح کنید که شکسـپیر نمایشـنامه هایش را طرح می کرد: برای عامه مردم».
تروفـو: «در اینجا باید متذکر بشـوم که روح بـه خصوص یک فیلم جهانی اسـت چون کـه فیلم نیمـه صامتی محسـوب می شـود. در فیلم حداقل بیسـت دقیقه هسـت که اصـلا گفتگویـی در آن وجود نـدارد. ایـن قضیه مسـئله دوبلـه کردن و زیرنویـس گذاشـتن برای فیلـم را هم ساده می کند».
هیچـکاک: «هیـچ مـی دانیـد کـه در تایلنـد زیرنویس و دوبله به کار نمی برند. صـدای فیلـم را قطع میکننـد و یک نفر جایی نزدیک به پرده سـینما می ایسـتد و تمـام نقش هـا را با صداهـای مختلف اجرا می کند».

خلاصه داستان

کری گرانت در نقش راجر تورنهیل مردی ست خوش تیپ و تحصیل کرده در کار تبلیغات. ناخوداگاه خود را وسط ماجرای جاسوسی می بیند. او که حالا بجای یک جاسوس بین المللی اشتباه گرفته شده است، ناگهان زندگی آرامش دگرگون می شود. ابتدا توسط فردی مرموز بنام فیلیپ وندام گروگان گرفته می شود و...

NORTH BY NORTHWEST

Directed by:	Alfred Hitchcock
Produced by:	Alfred Hitchcock
Written by:	Ernest Lehman
Starring:	Cary Grant
	Eva Marie Saint
	James Mason
	Jessie Royce Landis
Music by:	Bernard Herrmann
Cinematography:	Robert Burks
Editing by:	George Tomasini
Release dates:	July 28, 1959
Running time:	136 minutes
Country:	United States
Language:	English

امروز عجیب ترین روز است!؛ شمال از شمال غربی

نویسنده: فرناز ربیعی

هیچکاک فیلم «شمال از شمال غربی» را بین دو شاهکار دیگر خود، سرگیجه و روانی، ساخت. پس از گذشت بیش از ۵۰ سال از ساخت فیلم به جرأت می توان گفت فیلم پخته، روان و استادانه «شمال از شمال غربی» به خوبی منعکس کننده شرایط و روحیات زمان خود است. فیلم در خود سایه هایی از جنگ سرد، بازی قدرت بین مأموران مخفی دولت و خلافکاران، مدرنیته و روزمرگی زندگی شهری را دارد. شخصیت اصلی در دایره ای از تهدیدها و ترس ها محاصره شده؛ مادر شکاک، عاشقی غیر قابل اعتماد، پلیسی که او را باور ندارد، حقه ها و کارهای عجیب و غریب دولتی ها و.... حتی حضور کوتاه خود هیچکاک در ابتدای فیلم که با در بسته اتوبوس مواجه می شود، نشانی از بن بست هایی است که قهرمان فیلم قرار است با آن روبه رو شود.

در عین حال، فیلم نامه مرز باریکی بین فضای ترس و تنگنا و فضایی آمیخته با کمدی و رومانیک دارد. در واقع مخلوطی از معما، دلهره، طنز و رومانس است.

هیچکاک همیشه به این موضوع تأکید داشته که فیلم هایش بیشتر ماجرایی هستند تا معمایی. برای او ایجاد حس دلهره و غافلگیری در دل بیننده بسیار جذابتر از آن بوده که او را برای حل و رمزگشایی معماها به چالش بکشد. شمال از شمال غربی نشان خوبی بر این ادعاست که عناصر معمایی تنها به عنوان بهانه ای برای جذب و درگیر کردن هرچه بیشتر مخاطب به کار گرفته می شود. این فیلم با پیرنگی جذاب که بر قواعد کلاسیک بنا شده، در قالبی روایت می شود که مدام بر اساس تعلیق و غافلگیری جلو می رود.

در فیلم با الگوها و موتیف های بسیاری روبه رو هستیم که هر کدام به نوعی امضای هیچکاک نیز محسوب می شوند. الگوی جست وجو از عناصر مورد علاقه هیچکاک که هر شخصیت را تبدیل به کارآگاه می کند. البته اینجا کار سختتر می شود، چون قهرمان داستان در اغلب اوقات باید هویت کسی را که دنبالش است، حدس بزند.

الگوی دیگر سفر و جابه جایی (از شمال تا شمال غربی!) است که مکان ها و حتی وسایل نقلیه با پیشروی فیلم تغییر می کنند. (تاکسی، قطار، کامیون، ماشین پلیس، اتوبوس، آمبولانس و هواپیما).

موتیف دیگر فیلم بلندی و سقوط است؛ ماشین در لبه پرتگاه، فرار از بیمارستان، کوههای راشمور و... .

نکته ظریف تر این که مایه رمانس فیلم مدام تحت تأثیر اطلاعاتی که تورنهیل (کری گرانت) کسب می کند قرار می گیرد. ابتدا او خیال می کند که ایو (اوا ماری سنت) می خواهد کمکش کند و به او علاقه مند می شود. اما بعد که می فهمد ایو او را به آن قرار ملاقات مرگبار فرستاده، علاقه اش فروکش می کند و به او ظنین می شود. وقتی در صحنه حراج ایو را با وندام (جیمز میسون) می بیند خشم و تلخی اوقاتش باعث می شود که او را تحقیر کند. اما وقتی «پروفسور» هویت ایو را برایش آشکار می کند می فهمد در قضاوتش اشتباه کرده و او را به خطر انداخته. به این ترتیب هر مرحله از کسب اطلاعات، رابطه رمانتیک او با ایو را تحت تاثیر قرار می دهد.

از طرفی هیچکاک با هنرمندی خود تمهیداتی می اندیشد و استراتژی هایی

۱. اشاره به شعری که گرانت در ابتدای فیلم زمزمه می‌کند.

را به کار می گیرد تا ماجراها و داستان های فیلم به وحدت نسبی برسند و یکدست و قابل درک شوند. فیلم در چهار شبانه روز اتفاق می افتد. این برنامه زمانی در همان اوایل فیلم که واندام به تورنهیل اعلام می کند «دو روز آینده را ابتدا در شیکاگو و سپس در هتلی در داکوتای جنوبی سپری خواهی کرد.»، برنامه ریزی می شود. این برنامه سفر تماشاگر را برای ماجراهایی که قرار است اتفاق بیفتد آماده می کند. جدا از برنامه ی زمانی، عامل یک دست کننده دیگر به شخصیت پردازی تورنهیل ربط پیدا میکند. او مدیر یک شرکت تبلیغاتی است. جایی پر از دروغ! درواقع کارش دروغگویی به روشی مبتکرانه (و یا به قول خودش اغراق آمیز) است! و این را از همان جایی که تاکسی خالی را از دست مسافر دیگر در می آورد، به بیننده نشان می دهد. جالب است که همین مهارت جان او را در بسیاری از موقعیت ها نجات می دهد. نکتهٔ جالب توجه دیگر این است که اگر دقت کنید می بینید که تورنهیل در کل فیلم در سمت چپ قاب تصویر قرار دارد.

از نکات جالب توجه فیلم جلو و عقب بودن اطلاعات تماشاگر و شخصیت های داستان است. در طول فیلم اطلاعات ما گاه محدود به دانسته های تورنهیل، و گاه دانسته های ما از محدوده اطلاعات او فراتر می رود. مثل وقتی که راجر از سازمان ملل فرار می کند و فیلم دفتر سازمان ضدجاسوسی را نشان می دهد و می فهمیم که جرج کاپلان وجود ندارد، در حالی که راجر این قضیه را بعدا می فهمد. چنین لحظاتی به وجودآورنده غافلگیری هستند. اما می دانیم که هیچکاک معروف است به اینکه تعلیق را در کل به غافلگیری ترجیح می دهد. تعلیق همیشه وقتی به وجود می آید که تماشاگر اطلاعاتش بیشتر از شخصیت باشد. به طور مثال برای همین مورد بالا، با این که با نوعی غافلگیری مواجه هستیم ولی روایت می تواند در فصل های بعدی به کمک همین اطلاعات اضافی که به ما داده تعلیق به وجود آورد. درواقع وقتی دانستیم که جورج کاپلانی وجود ندارد، هر کوشش تورنهیل برای یافتن او به این تعلیق منجر می شود که چه بر سر او خواهد آمد و او کِی متوجه حقیقت خواهد شد. فیلم برای کنترل اطلاعات ما از نماهای

متعدد «نقطه نظر» (POV) بهره می گیرد. این شگرد حالت سوبژکتیو صحنه را افزایش می دهد: ما همه چیز را آنطور که آن شخصیت می بیند، نظاره گر هستیم؛ درنتیجه ما را در آن لحظه خاص به دانسته های شخصیت محدود می کند. هیچکاک در طول فیلم تقریبا به همه شخصیت های مهم چنین نمایی اختصاص می دهد. این نما را می توان از همان ابتدای فیلم که از دید دو جاسوس به تورنهیل مینگریم، مشاهده کرد. اما بیشترین تعداد این نماهای POV مختص تورنهیل است و ما بسیاری از کنش ها را از دید او میبینیم.

این نماهای POV در روایت به گونه ای به کار گرفته شده که اغلب نه تنها ما را به دیده های او، بلکه به دانسته های او محدود کرده است.

دانش و تسلط هیچکاک به معماری نیز در این فیلم نمود بسیاری دارد. هیچکاک که پیش از کارگردانی، گرافیست و طراح صحنه بود و حتی مدتی در استودیوهای اوفای آلمان (قلب معماری فیلم در نخستین دهه های سینما) کار کرده بود، بیش از هر کارگردان دیگری در تاریخ سینما (حتی معلمان اکسپرسیونیست اش) تاثیر فراگیر معماری، منظر، دکور و طراحی را بر شکل گیری فضایی سینمایی درک می کرد، فضایی که باورپذیری، کشش و جاذبه ی فیلم را هرچه بیشتر می کند. تردیدی درباره‌ی آگاهی هیچکاک از دگرگونیهای معماری معاصر، به خصوص در فیلم های رنگی آمریکایی او، وجود ندارد. در جهان واژگون شده و پُراغتشاش شمال از شمال غربی، فیلمی که تقریبا تمام آن در فضاهای عمومی می گذرد، معماری مدرن نقشی اساسی دارد. اولین نمای فیلم، سیگرام، آسمان خراش شیشه ای میس ون دررو در نیویورک را نشان می دهد و عناوین فیلم به روی آن نقش می بندند. تصویر متروپولیسی که هر آن می تواند هویت فردی آدم ها را فروبلعد (و این کار را در همان ابتدا با راجر تورنهیل می کند) در این نمای شیشه ای منعکس شده است. خطوط و فرم های هندسی در چند ثانیه به انعکاسی از هرج ومرج جهان مدرن بدل می شوند، در همین لحظات اولیه است که هیچکاک به سرعت نگاه خود به جهان مدرن را در قالب معماری به نمایش گذاشته و مقدمه ای برای رویکرد بصری تمام فیلم می چیند. کمی بعد یکی از مهمترین سکانسهای فیلم در ساختمان سازمان ملل می گذرد، بنایی که توسط لکوربوزیه طراحی شده است. اما ساختمان صلح و نظم و آرامش جهانی به مکانی برای دسیسه و ترور تبدیل شده و بیش از هر زمانی قهرمان به دردسر افتاده ی فیلم را در تنگنا قرار می دهد. بارها به نمای هراس انگیزی که کری گرانت را در حال خروج از بنا نشان میدهد اشاره شده است، نمایی از بالاترین نقطه ی ساختمان و رو به پایین که در آن گرانت همچون مورچه ای در زیر پای خدایان تمدن مدرن دیده می شود.

آخرین بنای فیلم نیز، مخفیگاه جاسوسان در داکوتاست، ساختمانی با الهام از آثار فرانک لوید رایت که زیبایی ارگانیک آن در تضاد با آدم هایی که در آن زندگی می کنند و مقصودی که در بهره برداری از آن دنبال می شود قرار می گیرد.
شبکه ای درهم تنیده از ارجاعات معماری به نمایش دنیایی کمک می کنند که در آن عدم اطمینان مطلق تنها حقیقت مطلق است.
در سینمای هیچکاک استفاده از بناها و مکان های مشهور رنگ و بوی واقعی بخشیدن به فانتزی های سینمایی و درعین حال طعنه ای به آرامش ظاهری جهانی است که هر لحظه امکان فروپاشی آن می رود. زیبایی و جذابیت این ایده در شمال از شمال غربی، جایی که عشاق از مجسمه های غول آسای رییس جمهورهای پیشین آمریکا آویزانند، به اوج خود میرسد.

چگونگی و روند ساخت فیلم نیز داستان جالبی دارد. جان راسل تیلور در کتاب بیوگرافی هیچکاک به نام «هیچ: زندگی و دوران آلفرد هیچکاک» می نویسد: «قرار بود هیچکاک فیلمی با همکاری کمپانی MGM و فیلم نامه ارنست لمان با اقتباس از رمان «The Wreck of the Mary Deare» بسازد. پس از چند هفته لمان میگوید که نمی داند با قصه چه کند و نمی تواند سناریویی بر اساس آن بنویسد. هیچکاک که به توانایی و استعداد لمان باور داشته، به او پیشنهاد پروژه دیگری را می دهد. لمان که از همکاری با هیچکاک بسیار خرسند بوده، از این مساله بسیار استقبال میکند و پیشنهاد وی را قبول می کند. بعدها لمان در مصاحبه ای اعلام کرد که هیچکاک سه المان را برای او تعیین کرد تا فیلم نامه را براساس آن بنویسد. هویت اشتباهی، قتل در سازمان ملل و ماجرای تعقیب و گریز در کوه های راشمور».
فیلم نامه ساختاری محکم و متعادل و در عین حال پیچیدهای دارد.
هیچکاک درباره فیلم نامه چنین می گوید: «در فیلم نامه هیچ چیز به حال خود واگذار نشده بود. و حتی این آزادی را در اختیار قرار می داد که مک گافین هم در آن بگنجانی!» همان چیزی که باعث و بانی همه ی اتفاقات است، اما خود آن مهم نیست. در این داستان نیز مک گافین همان اطلاعات سری و میکروفیلمی است که وندام و دستیارش، لئونارد، به وسیله آن جاسوسی کردند.
هیچکاک در ابتدا جیمز استوارت را برای بازی نقش تورنهیل درنظر داشت، اما پس از شکست تجاری فیلم «سرگیجه» تغییر عقیده داد. زیرا اعتقاد داشت سن بالای استوارت عامل این شکست بوده است. درهرحال او کری گرانت را برای ایفای نقش اول فیلم انتخاب کرد، در حالی که او ۴ سال از استوارت بزرگتر بود!
هیچکاک در مصاحبه معروف خود با تروفو درباره فیلم شمال از شمال غربی می گوید: «همانطور که می دانید در قسمت اول داستان برای قهرمان یک سلسله اتفاقات با چنان سرعت گیج کننده ای رخ می دهد که این آدم مطلقا نمی داند که قضیه از چه قرار است. به هر جهت یک روز گرانت پیش من آمد و گفت: «این سناریو خیلی پرت و پلاست. ما نصف فیلم را پشت سر گذاشته ایم و من هنوز از این قضایا چیزی سردرنمی آورم». و او بدون اینکه خودش بداند، داشت یک قسمت از گفتار مربوط به خودش را در فیلم به زبان می آورد».
قسمت های بسیاری از فیلم (از جمله ساختمان سازمان ملل، خانه جاسوسها در انتهای فیلم و کوه های راشمور) در لوکیشن های ساختگی و مصنوعی فیلمبرداری شده. هیچکاک در اینباره می گوید:
«ما یک کپی دقیق از سالن پذیرایی عمومی سازمان ملل متحد را ساخته بودیم، چون قبلا فیلمی ساخته بودند به نام «دیوار شیشه ای» و در آن از یک سالن استفاده کرده بودند و بعد از آن استفاده از این سالن برای فیلم های داستانی ممنوع شد. با وجود این موقعی که نگهبان ها داشتند دنبال ابزار و لوازم ما میگشتند صحنه ورود کاری گرانت به ساختمان را با دوربین مخفی گرفتیم. گفته بودند فیلمبرداری ممنوع است، ما هم دوربین را در یک کامیون مخفی کردیم و مقداری فیلم لازم برای استفاده به عنوان زمینه صحنه ها گرفتیم. بعد یک عکاس فرستادیم که اجازه عکسبرداری رنگی از داخل محوطه را گرفت. من مثل یک بازدیدکننده ی معمولی کنار او می پلکیدم و یواشکی می گفتم: «یک عکس از فلان قسمت بگیر» یا «یک عکس از بالای بام بگیر که پایین را نشان بدهد.» با استفاده از این عکسهای رنگی توانستیم صحنه های مورد نیاز در استودیو را بازسازی کنیم.
جایی که آن مرد به ضرب کارد از پا درمیآید اسمش تالار نمایندگان است. ولی ما برای حفظ اعتبار سازمان ملل، اسم آن را تالار عمومی گذاشتیم ضمن این که این موضوع، حضور مرد کارانداز را در محل توجیه میکرد. به هر حال صحنه وقوع خیلی دقیق و امین بازسازی شده بود. من در مورد اصالت صحنه ها و اثاثیه ی محل وقوع داستان خیلی دقت دارم، وقتی که نتوانیم صحنه ای را در محل رویداد واقعی اش فیلمبرداری کنیم عکس های تجسسی زیادی از همه چیز می گیریم.
خانه ای که در پایان فیلم نیز به کار برده شد، نمونه ی کوچک خانه ایست با طرح فرانک لوید رایت، که اصلش از دور نشان داده می شود. ما قسمتی از آن را برای صحنه ای که کاری گرانت دورش میچرخد ساختیم».
سکانس هواپیمای سمپاشی از ماندگارترین صحنه ها در تاریخ سینما است. لحظه ای که حس گیجی و سرگشتگی در ناکجا آباد را به طرز ماهرانه و هنرمندان های در دل بیننده می افکند.
هیچکاک درباره ی این سکانس می گوید: «در اینجا ما با زمان سروکار نداریم، کارمان با مکان است. طول نماها می باید مسافت های مختلفی را که این مرد برای رسیدن به پناهگاه طی می کرد، نشان می داد. علاوه بر آن، این نماها باید نشان می داد که اصولا پناهگاهی وجود ندارد. این نوع صحنه ها را نمی شود کاملا ذهنی و از دریچه چشم شخصیت اصلی نشان داد، چون که در این صورت مثل برق می گذرد. لازم است که هواپیمایی را که پیش می آید، قبل از این که کاری گرانت متوجهش شود، نشان بدهیم، چون اگر نما خیلی سریع بگذرد، هواپیما چنان به سرعت وارد کادر و از آن خارج می شود که تماشاگر نمی فهمد چه اتفاقی افتاده است».
تروفو دربارهی این سکانس با هیچکاک چنین می گوید: «جالبترین خصوصیت صحنه هواپیما آن است که کاملا بی سبب و جهت است. صحنه ای به کلی فاقد باورپذیری و حتی معنی. بی دلیلی

که تمام قوت و جاذبه صحنه از آن ناشی می شود. این جنبه تعمدا در گفتگوها تأکید می شود، آنجا که دهقانی می خواهد سوار اتوبوس شود، به هواپیمایی در دوردست اشاره می کند و به کاری گرانت می گوید: «آن هواپیمای سمپاشی را نگاه کن!» و سپس اضافه می کند: «خنده دار است؛ هواپیما دارد جایی را سمپاشی می کند که ذرتی نیست!» چطور می شود به بی دلیل بودن در اینجا ایراد گرفت، در حالی که این بی دلیلی آشکارا جنبه تعمدی دارد و فانتزی «بی معنی بودن» یکی از اجزای اساسی فرمول فیلمسازی شما است.» و هیچکاک در جواب می گوید: «من بی معنی بودن را مؤمنانه اعمال می کنم».

هیچکاک درباره ایده اصلی این صحنه می گوید: «با خود فکر کردم با یک وضعیت قدیمی قراردادی روبه رو هستم مردی است که در یک نقطه کاشته شده که احتمالا هدف گلوله قرار بگیرد. معمولا این صحنه را چطور از کار درمی آورند؟ شبی تاریک در تقاطع دو خیابان باریک شهر. قربانی در دایره ای از نور زیر یک تیر چراغ منتظر ایستاده است. باران به تازگی سنگفرش ها را شسته است. تصویر درشتی از یک گربه سیاه که چسبیده به دیوار یک خانه دور می شود. نمایی از یک پنجره و چهره ای که دزدکی پشت دری را کنار می زند تا به بیرون نگاه کند. اتومبیل سیاه رنگی که آرام آرام پیش می آید... (شبیه آنچه در «مرد سوم» می بینیم). نکته مقابل چنین صحنه ای چه می توانست باشد؟ این که ظلمتی و دایره نوری و هیکل مرموزی در پنجره در کار نباشد. هیچ. فقط آفتاب تند و روشن و یک بیابان باز و گسترده که در آن حتی از یک درخت یا خانه که عوامل خطر بتوانند پشت آن مخفی شوند اثری نباشد».

«البته صحنه ای را برای شمال از شمال غربی در سر بافتم که که هیچوقت عملی نشد. در مسیر شمال غربی که داریم از نیویورک دور می شویم، یکی از توقفگاه های سر راه دیترویت است. جایی که اتومبیل های فورد را می سازند. نمی دانم تا به حال بخش مونتاژ قطعات اتومبیل را دیده اید یانه. به هر جهت می خواستم یک گفت وگو طولانی بین کاری گرانت و یکی از کارگران این قسمت بگذارم. آنها حین راه رفتن در طول این قسمت، با هم حرف می زنند، مثلاً درباره یکی از کارگرها. پشت سر آنها در تصویر اتومبیلی دیده می شود که دارند قطعات مختلفش را سر هم می کنند، اتومبیلی که از هیچ شروع می شود و آخر سر به صورتی وسیله نقلیه کامل درمی آید. با بنزین و روغن و آماده حرکت و خروج از کارخانه. این دو نفر نگاهی به اتومبیل می اندازند و می گویند: «واقعا جالب است!» بعد در اتومبیل را باز می کنند و جسدی بیرون می افتد! جسد از کجا آمده؟ مسلم است که قبلا در اتومبیل نبوده چون که اتومبیل را از وقتی که هیچ بوده تماشا کرده ایم! جسد از غیب پیدا می شود، شاید هم جسد کارگری باشد که این دو نفر دارند حرفش را می زنند».

تروفو: این نمونه کامل هیچ بودن است! چرا از این فکر استفاده نکردید؟ چون صحنه را زیاد طولانی میکرد؟

هیچکاک: به خاطر طولانی شدن صحنه نبود. مساله عمده این بود که مضمون را نمی توانستیم در متن داستان ببافیم. بالاخره یک صحنه بیجهت هم باید وجودش رادر ماجرا به نحوی توجیه شود!

موسیقی این فیلم نیز همچون بسیاری از فیلم های هیچکاک به دست برنارد هرمن ساخته شد. خلاقیت و ابتکارات او برای ساخت و تهیه موسیقی این فیلم مثال زدنی است. گذشته از موسیقی های کوتاهی که در خلال فیلم استفاده شده، هرمن سه تم موسیقی برای فیلم ساخته: تم تعقیب و گریز، تم شک و تردید و ابهام و تم موسیقی عاشقانه؛ که هر کدام لحن خاص خود را دارد. موسیقی تعقیب و گریز با استفاده از ملودی ها و تُن های مختلف کاملا حس هیجان را به مخاطب انتقال می دهد. موسیقی که تم شک وتردید را دارد، ترکیبی از هارمونی های ناموزون و ناهماهنگی است که اثربخشی فضای تعلیق در فیلم را دوچندان می کند. موسیقی عاشقانه فیلم نیز با الهام از موسیقی «تریستان و ایزولد» ریشه در مکتب رومانتیسم قرن نوزدهم دارد. در عین حال استفاده هوشمندانه هرمن از ریتم‌ها و جابه جا کردن تمپوها و ضربه‌ای قوی و ضعیف شکلی امروزی تر به آن می دهد. البته هرمان و هیچکاک، هردو می دانستند که گاه استفاده از موسیقی سکوت(!) بهترین شیوه است. چنانکه بدون هیچ صدا، دیالوگ و آهنگی ساخته شده.

درباره نام فیلم نیز- که در ایران با نام «تعقیب خطرناک» به نمایش درآمد، نظرهای متفاوتی وجود دارد. برخی اعتقاد دارند این نام برگرفته از مناطق جغرافیایی است که شخصیت اصلی در طول فیلم در جهت آنها سفر می کند. (از نیویورک به شیکاگو؛ و از آنجا رو به شمال، به داکوتای شمالی و کوه راشمور که سردیس چهار رییس جمهور بر آن کنده شده است و واپسین بخش فیلم در آن می گذرد).

برخی دیگر آن را به این جمله از نمایشنامه هملت اثر شکسپیر ربط می دهند:

I am but mad north-northwest:
when the wind is southerly, I know
a hawk from a handsaw.

برگردان این گفته از زبان هملت، چنین است: «من مگر به گاه وزش شمال - شمالغربی دیوانه باشم: آنگاه که باد رو به جنوب میوزد، من خردمندم و خوب و بد را ازهم بازمیشناسم.»

عده ای نیز اعتقاد دارند نام فیلم به نمایی از فیلم برمیگردد. راجر تورنهیل، برای رفتن به پناهگاه جاسوسان، سوار هواپیمایی می شود که بر روی تنه آن نام Northwest نوشته شده است و شرکت هواپیمایی نیز به همین نام است.

اما شاید سخن خود هیچکاک درباره ی نام فیلم تمام کننده باشد: «همه چیز در نام فیلم خلاصه می شود؛ جهتی به نام شمال از شمال غربی وجود ندارد!».

منابع:

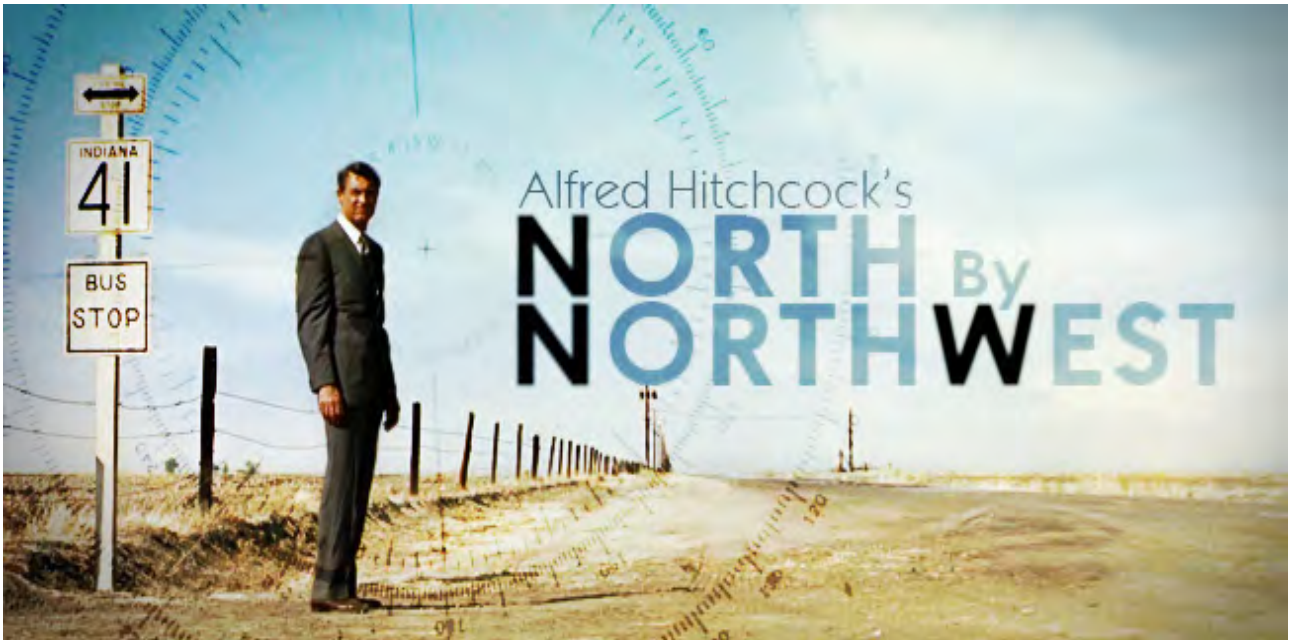
۱. کتاب هنرسینما نوشته دیوید بوردل و کریستین تامپسون.

۲. مقاله ای از احسان خوشبخت.

۳. کتاب سینما به روایت هیچکاک؛ مصاحبه با تروفو ترجمه پرویز دوایی.

شمال از شمال غربی به روایت دیوید ارنستین

مترجم: فرناز ربیعی



شمال از شمال غربی یکی از لطیف ترین و پخته ترین فیلم های جنایی است که تاکنون ساخته شده است. این فیلم موفقیتی بزرگ برای کارگران، آلفرد هیچکاک، و ستاره اش، کری گرانت، محسوب می شود. فیلم که در سال ۱۹۵۹ به نمایش درآمد، مورد پسند منتقدان و عموم تماشاگران واقع شد. یک فیلم جاسوسی و تعقیب وگریزی با چاشنی کمدی که در طول تاریخ سینما بسیار مورد تحسین واقع شده و برای بسیاری الگو و الهام بخش نیز بوده است. تاکنون مورد مشخصی دیده نشده که کل فیلم نامه (نوشته شده توسط فیلم نامه نویس برجسته؛ ارنست لمان) مورد تقلید قرار گیرد. اما شماری از جنبه های رویدادهای فیلم مانند اشتباه گرفتن یک مدیر شرکت تبلیغاتی با یک مأمور کلیدی سی.آی.ای که خود را درگیر اتفاقات پیچیده‌ای می یابد و ماجراجویی های مهیج و ترسناک در پی آن، راه خود را به بسیاری از فیلم ها باز کرده اند. تعقیب و گریزهای متفاوت و نفس گیرِ سری فیلم های جیمز باند برگرفته از این فیلم هستند. فیلم هایی چون جویندگان صندوقچه گمشده و... سعی بر تقلید از مایه های طنز، جلوه های بصری جذاب و ظرافت در استفاده از لوکیشن های غیرمتعارف داشتند. اما هیچکدام از آنها تکنیک های فوق العاده و آن سرخوشی موجود در شمال از شمال غربی و البته کری گرانت را نداشتند.

در شمال از شمال غربی، هیچکاک استادانه ترین تنوع قابل تصور در یکی از مورد علاقه ترین فیلمنامه هایش را ارائه می دهد. مردی بیگناه که متهم به جرمی است که هرگز مرتکب نشده و عواقب و پیشامدهای حاصل از آن خارج از کنترل اوست. او از این ایده در سی و نه پله (۱۹۳۵) و خرابکار (۱۹۴۲) استفاده کرد و با اضافه کردن پیرنگ قتلی مرموز به فیلم در بیگانگان در قطار (۱۹۵۱) و دستگیری یک دزد (۱۹۵۵) آن را گسترش داد. در فیلم شمال از شمال غربی در تصویری از کشمکش قدرت طلبان، موجودی غرق در زندگی روزمره شهری را می بینیم که گرفتار برزخی دیگر شده است. درفیلم شاهد هستیم که، برخلاف خیابان ها و کوچه های تاریک متداول در فیلم های معمولی، اینجا همه چیز در روز روشن اتفاق می افتد. اینجا خطر در لابی هتل ها، عمارت های عظیم، سالن انتظار سازمان ملل و مزرعه های خالی ذرت در کمین است. در چنین هجومی از اتفاقات یک مرد تنها باید متکی به هوش و درایت خود باشد، اینجا است که کری گرانت وارد

داستان می شود. تورنهیل با بازی گرانت، دارای شخصیتی جنتلمن و البته اندکی خودپسند است که در طول سال ها در کمتر فیلمی دیده شده است. او که با عجله برای رسیدن به قراری کاری می شتابد و کارهای روزانه اش را به منشی اش دیکته می کند، تاکسی را از دست مرد دیگری، به این بهانه که خانم همراهش بسیار مریض احوال است، می قاپد. او به منشی اش یادآوری می کند که برای یک مدیر تبلیغات دروغی وجود ندارد؛ او فقط اغراق میکند! همین اغراق مصلحتی به خود او بازمی گردد. چند لحظه پس از ترک میز نهار برای تلفن زدن، توسط چند مرد که شبیه او لباس پوشیده اند ربوده می شود. از اینجا به بعد است که بلاها یکی پس از دیگری بر او نازل می شوند؛ (البته به سبک هیچکاک) تعقیب، فرار، قتل... و عشق.

یک بار وقتی از هیچکاک درباره ی نام فیلم سوال شده وی اینگونه جواب داد: «قصد داشتم تماشاگر را با فیلم همراه کنم». او احساس می کرد پایان داستان در طی فیلم آشکار می شود.

او با پشت سر گذاشتن تعداد قابل توجهی از فیلم ها که در آنها تنها کار بازیگران حرف زدن و دیالوگ گفتن است، سعی بر این دارد که سینمای خالص را نشانمان دهد. فیلم هایی که در آنها هر صدا و نوری و هر حرکت دوربین در جهت تبدیل تماشاگر از یک بیننده منفعل به یکی از عناصر فیلم است. برای رسیدن به این مقصود او از شیوه ی منحصربه فرد خود برای ایجاد شک و دلهره بهره می برد.

هیچکاک با استفاده از شات های POV (نماهای نقطه نظر) سعی میکند ما را در موقعیت شخصیت قرار دهد. ما فقط شاهد رویدادها نیستیم بلکه با تجربیات آنها همراه می شویم، خصوصا در لحظات پر استرس مثل صحنه ای که راجر در لابی هتل ربوده می شود. فیلم مدیون بازی روان و دیدنی گرانت نیز هست. با اینکه او در انتخاب نقش هایش بسیار احتیاط میکند اما خود واقعی اش را با بازی در این نقش پرریسک به نمایش می گذارد. او از هر نقطه اوجی در داستان به سود خود بهره می برد و حتی به معمولی ترین بخشهای آن جذابیت بیشتری می بخشد. او با نقش مقابلش، اوا سنت مری، زن مرموز داخل قطار، به خوبی اخت گرفته است.

جیمز منسون نیز به عنوان بَدمن قصه اگر بیشتر از کری گرانت تأثیرگذار نباشد، کمتر نیست. مارتین لاندو که نقش مباشر واندام را بازی می کند، به اندازه خود منسون شخصیت منفی را برای مخاطب باورپذیر کرده است. رویس لندیس نیز در نقش مادر گرانت عالیست؛ خصوصا آنجا که از آن تبهکاران می پرسد: «آقایان، شما که قصد کشتن پسر من را ندارید، دارید؟!».

بزرگترین ستاره فیلم های هیچکاک البته خود اوست. و در پروژه هایی که فرصتی برای این «استاد تعلیق» پیش آمده، او همواره نشان داده که بهترین است. سکانس هواپیمای سمپاشی، که در آن قهرمان در مزرعه ذرت در انتظار نشانه ای است و ناگهان خود را آماج حمله هواپیما که به اسلحه نیز مجهز شده می یابد، از ماندگارترین صحنه های تاریخ سینما است. و تماشای آن روی پرده حتی پس از بارها دیدن آن لذتی دوچندان دارد و مهارت خارق العادهای را در زمینه تدوین به نمایش میگذارد. اما این تنها بخش کوچکی از این شاهکار شگفت انگیز و سرگرم کننده است.

خلاصه داستان

دختر جوانی در مونته کارلو همراه یک بانوی پولدار انگلیسی است، او برای همراهی خانم پول می‌گیرد. در هتل، با یک مرد سرشناس انگلیسی ملاقات می‌کنند. دختر جوان شیفته‌ی مرد خوش‌رو و مودب انگلیسی می‌شود و پس از یک ماجرای عاشقانه‌ی تند و تیز و کوتاه مدت با او ازدواج می‌کند و...

REBECCA

Directed by:	Alfred Hitchcock
Produced by:	David O. Selznick
Screenplay by:	Philip MacDonald
	Michael Hogan
Story by:	Joan Harrison
	Robert E. Sherwood
Based on:	Rebecca By Daphne du Maurier
Starring:	Laurence Olivier
	Joan Fontaine
Music by:	Franz Waxman
Cinematography:	George Barnes
Editing by:	W. Donn Hayes
Release dates:	April 12, 1940 (USA)
Running time:	130 minutes
Country:	United States
Language:	English

ربکا رومنسی گوتیک

نویسنده: سمیه کرمی

ربکا بر اساس رُمانی به همین نام از دافنه دو موریه، نویسنده‌ی انگلیسی ساخته شده و می‌توان گفت اقتباسی وفادار به اصلِ داستان است.

هیچکاک ربکا را در سال ۱۹۴۰ ساخته و می‌توان گفت تقریبا تمام آثار مطرح و شناخته شده‌ی او (مانند شمال از شمال غربی، سرگیجه، سی و نه پله، طلسم شده، مرد عوضی) پس از این فیلم ساخته شده‌اند. با این حال، ربکا همچنان یکی از آثار مطرح و ستوده‌ی او به شمار می‌رود. برای آن‌ها که هیچکاک را به فیلم‌هایی سراسر تعلیق و دلهره و در یک کلام تریلر می‌شناسند، ربکا حداقل در نگاه اول، یا با قضاوت از روی رُمان، آن‌قدرها هیچکاکی به نظر نمی‌رسد.

اما اگر فیلم را با حوصله از ابتدا تا انتها نگاه کنید، در انتها می‌دانید که کارگردان این فیلم، همان استاد فیلم‌های تریلر دهه‌ی هفتاد است.

شروع فیلم، شروع نفس‌گیر داستان است. شخصیتِ زنِ اول داستان رویایش را تعریف می‌کند که در آن به مندرلی بازگشته، عمارت عظیمِ گوتیک که ماجراهای فیلم در آن اتفاق افتاده.

شب گذشته خواب دیدم که دوباره به مندرلی بازگشته‌ام، ناگهان به آن رسیدم، راهی که به آن می‌رسید را رشد غیرعادی گیاهان که در تمام جهات گسترش یافته بودند، پوشانده بود، مندرلی آن‌جا بود، مندرلیِ ما، ساکت و مرموز همان‌طور که همیشه بوده، سنگ‌های خاکستری در نور ماهِ رویایم می‌درخشیدند، پنجره‌های درز دار، سبزیِ علف زارها را بازتاب می‌کردند. زمان نمی‌توانست بر هندسه‌ی بی‌نظیر آن دیوارها خدشه‌ای وارد کند، و نه بر خود آن بنا، چون جواهری در یک دست بود.

می‌توان گفت فیلم به دو بخش کُلی تقسیم می‌شود. بخش اول که مدت کوتاهی از زمان فیلم را شامل می‌شود، در مونته‌کارلو اتفاق می‌افتد. دختر جوانی که هرگز تا آخر فیلم نامش را نمی‌فهمیم با ماکزیم دو وینتر آشنا می‌شود و در یک نگاه به او دل می‌بازد. دو وینتر که مردی محترم و جاافتاده است، کمی در ابراز عشق به دختر جوان محتاط‌تر است، اما به هرحال می بینیم که او هم دلباخته‌ی دختر شده.

این بخش فیلم، تمام مولفه‌های یک داستان رومنسِ کلاسیک را دارد. عشق در یک نگاه، قرارهای عاشقانه شاد، شرمساری از برملا شدنِ ماجرا، عشقِ دختر ساده دل به مرد خوش‌چهره و پولدار.

در این بخش از فیلم تنها اشاره‌ای کوتاه به ربکا همسر سابق ماکزیم دو وینتر می‌شود که در حادثه‌ای غرق شده و گفته می‌شود مرگِ او آقای دووینتر را در هم شکسته، در یک صحنه هم ماکزیم را بالای صخره‌ها می‌بینیم، گویی قصدِ خودکُشی دارد. اما او دلباخته‌ی سادگی و معصومی دخترک می‌شود. در این بخش، حتی ربکای غایب نیز بخشی از رومنسِ داستان است، زنِ زیبایی که درگذشته و همسرش که سخت دلشکسته شده و حتا برای عشق جدیدش چندان شاد و هیجان‌زده به نظر نمی‌رسد.

ماکزیم با دختر جوان ازدواج می‌کند و با او به عمارت عظیمش مندرلی می‌رود. از این‌جا به بعد، بخش دوم فیلم شروع می‌شود. همزمان با رسیدن این دو نفر به عمارت باران تُندی می‌گیرد که گویی نشان از حوادث بعدی دارد. وجود ساختمانی چون مندرلی، فیلم را از یک

رومنس ساده به حال و هوایی گوتیک می‌برد. مندرلی را در آغاز فیلم دیده‌ایم، حالا می‌دانیم کسی که رویایش را روایت می‌کرد، خانم دو وینتر دوم بوده است. مندرلی که در خوابِ او دیدیم، از واقعیتِ آنکه در روز می‌بینیم وهم‌آلودتر است. حال، گویی آن قسمت اول فیلم و ماجرای عاشقانه، تنها یک تکه‌ی گذرا بوده که در ماجرایی گوتیک و دلهره‌آور جای گرفته بوده.

بناهای عظیم با اتاق‌ها و راهروهای بسیار که خیلی از آن‌ها هم بلااستفاده باشند و رازی هم در آن نهفته باشد، از المان‌های کلیدی داستان‌های گوتیک هستند. در مندرلی اتاق‌های ربکا را دست نخورده نگاه داشته‌اند و وسایل او مانند دستمال سفره، روبالشی و غیره که حرف اول نامش روی آن گلدوزی شده همه جا به چشم می‌خورد. زیاد طول نمی‌کشد که این حس به بانوی جدید عمارت و همراهِ آن به بیننده القا می‌شود که گویی روح ربکا واقعا در آن بنا حضور دارد. خانم سرپیشخدمتِ مندرلی، یعنی خانم دنورز چهره‌ای چون یخ سرد دارد و نگاهی خیره و ترسناک. خانم دو وینتر جدید که به این زندگی اشرافی عادت ندارد، زود درمی‌یابد که خانم دنورز علاقه‌ای که به او ندارد هیچ، انگار جایشان برعکس است و این او است که باید از پیش‌خدمتش بترسد.

بعد از ورود به مندرلی، فضای فیلم رفته رفته تاریک‌تر می‌شود و حتا تصویربرداری هم به گونه‌ای است که این وهم‌آلود شدن فضای فیلم را هر چه بیشتر نشان می‌دهد. از این جا به بعد است که کم کم متوجه می‌شویم با یک رومنس ساده و شاد رو به رو نیستیم و کم کم حضور آن هیچکاکی که می‌شناسیم را حس می‌کنیم.

یکی از المان‌های فیلم‌های هیچکاک، «ترس روانی» است. در فیلم‌های دلهره‌آور و به اصطلاح ترسناک، عامل ترس به چند دسته‌ی کُلی تقسیم می‌شود. یکی از آن‌ها، ترس از ماورالطبیعه و موجودات ماورایی است. تمام فیلم‌هایی که در آن‌ها روح و شیطان و جِن و دیگر موجودات ماورایی داریم، در این دسته قرار می‌گیرند. اما یک عاملِ ترس دیگر، ترسِ روانی است. ترسی که منشا ماورالطبیعه ندارد و ریشه در روانِ آدمی دارد. هراسی که باید آن را در ضمیر پنهانِ آدم‌ها، در خاطرات، گذشته و اعمال و رفتارشان جُست. عامل دلهره و ترس در فیلم‌های هیچکاک از جنسِ دوم است. معمولا در فیلم‌های هیچکاک با عناصر ماورایی سر و کار نداریم. در «روانی» یکی از آثار مطرح هیچکاک، عامل هراس، روانِ خودِ آدمی است. در سرگیجه هم تمامِ تعلیق و دلهره‌ی فیلم منشایی انسانی دارد.

در ربکا هم چنین است. اگرچه که بخش اعظم فیلم در بنایی گوتیک می‌گذرد و اگرچه نام فیلم، نام شخصیتی مُرده است که حضورش بر تمام داستان سایه انداخته، با این‌حال، کارگردان هیچ‌کجا قصد فریب بیننده را ندارد و به وضوح می‌دانیم خبری از روح نیست، اما با این حال حضور ربکا در آن بنا چنان ملموس است که خانم دو وینتر جدید به دام پارانویا می‌افتد، از اتاق‌ها می‌ترسد، از تمام دستمال‌هایی که رویشان اول اسم ربکا نوشته گریزان می‌شود و بعد هم خانم دنورز با آن نگاه خیره است که گویی قصدِ جان دختر را کرده و البته متوجه می‌شویم که این تصور چندان هم بی‌راه نیست.

ما هرگز نامِ خانم دو وینتر دوم را نمی‌فهمیم، حضَور ربکا، همسر اول آقای دو وینتر چنان پرقدرت و بانفوذ است که در سایه‌ی او، همسر دوم ماکزیم، فقط خانم دو وینتر دوم است، گاهی اوقات پیش‌خدمت‌ها حتا از عبارت «خانم دو وینتر اول» استفاده می‌کنند که باز هم تاکیدی است بر پستی و حقارت تازه عروس نسبت به ربکایی که دیگر نیست. با این حال، خانم دو وینتر دوم نمی‌خواهد که به حضور شوم ربکا ببازد، او قصد دارد با حضوری که حتاَ دیده نمی‌شود مبارزه کند تا در نهایت، پیروز میدان او باشد.

در نهایت نمی‌توان گفت او پیروز شد یا ربکا که مندرلی را هم همراه با خود به عدم کشاند، اما در سکانس آخر می‌فهمیم که چرا در گشایش داستان و فیلم، روای می‌گوید که دیگر هرگز نمی‌تواند به مندرلی بازگردد و علف‌ها تمام مسیر رسیدن به آن را پوشانده‌اند.

قسمت اول فیلم نشان می‌دهد که هیچکاک اگر می‌خواست می‌توانست یک فیلم رومنس بی‌عیب و نقص به سبکِ رومنس‌های آن دوران بسازد.

همه چیز عالی است، حتا ماکزیم(لارنس اولیویر) نقش یک جنتلمن با شخصیت و مهربان را بازی می‌کُند، اما بعد از ورود به مندرلی همه چیز تغییر می‌کند و تازه ما متوجه خلق و خوی آتشین او می‌شویم. ربکا شاید یک فیلم تریلر و دلهره‌آور مانند سایر آثار هیچکاک نباشد، اما علی‌رغم داشتن مولفه‌های رومنس، از یک رومنس کلاسیک حسابی فاصله دارد، در واقع رومنس گوتیک با مایه‌های دلهره و تعلیق بیشتر به آن می‌آید. با این حال اگر با قضاوت از رُمان ربکا گمان می‌کنید ربکا یک فیلم رومانتیک است، باید حتما آن را ببینید. می‌توان گفت در این فیلم هیچکاک عناصر رومنس را با عناصر متداول آثار خودش تلفیق کرده و حاصل کار، چیزی بینابین شده است.

ربکا به روایت جیمزبراندلی

مترجم: سمیه کرمی

این فیلم ۶۸ سال سن دارد و بر اساس رمانی ساخته شده که از این هم قدیمی‌تر است، با این‌حال نمی‌شود روی این چیزها حساب کرد.

اوج طنز ماجرا این است که تنها فیلمی به کارگردانیِ «استاد تعلیق» که اسکار بهترین تصویربرداری را گرفته، یک ملودرام گوتیک است. نمی‌شود گفت که در ربکا هیچ تنشی وجود ندارد، اما هیچکاک در دورترین فاصله نسبت به قلمرو تریلر محبوب خودش قرار گرفته. نتیجه نشان می‌دهد این کارگردان قابلیت رده‌ای را دارد که کمتر کسی او را در آن معتبر می‌داند. با ربکا، او نشان می‌دهد که نه تنها استعداد هراس روانی را دارد، بلکه قابلیت خلق درام و رومنس هم دارد. در راستای برنده شدن اسکار، ربکا که آغاز به کار هیچکاک در آمریکا بود (بعد از این که دیوید ا سلزنیکِ تهیه کننده او را از انگلستان آورد) ستوده‌ترین اثر اوست. وقتی کُل آثار او را در نظر بگیرید، این ادعا شگفت‌انگیز به نظر می‌رسد.

در طول سال‌ها، ربکا قدری از درخشندگی‌اش را از دست داد و دیگر در بالای کارنامه‌ی فیلم کارگردان قرار ندارد. بخشی از آن به دلیل لحن و موضوع فیلم است. نام هیچکاک در اواخر دوران فعالیتش و به خصوص پس از مرگش متردداف با تریلر شد و ربکا چندان به این اسم نمی‌خورد. بعد هم این حقیقت ساده مطرح است که ربکا به خوبی آثاری چون «پنجره‌ی پشتی»، «سرگیجه»، «شمال از شمال غربی»، «روانی» و چند تای دیگر نیست. قطعا فیلم خوبی است، اما هیچکاک فیلم‌های خیلی بهتری هم ساخته، حتا اگر آکادمی اسکار آن‌ها را نشناخته باشد. با این‌حال، یازده نامزدی اسکار ربکا و دو اسکار برنده شده، قطعا بیهوده نیست، به خصوص در زمانی که اسکار خیلی بامعنی‌تر از امروز بود.

فیلم، اقتباسی انصافا وفادار از اثری است که از دید بسیاری، بهترین رمان دافنه دو موریه است. سناریو چند تایی تغییر در داستان داده، اما در کل نماینده‌ی موثقی از داستان است. دو موریه زمانی خودش گفته که ربکا یکی از اندک اقتباس‌های سینمایی از آثار او است که خودش با آن موافق است. هیچکاک سه بار برای الهام‌گرفتن سراغ نوشته‌های او رفته. رمان «مهمان‌خانه‌ی جامایکایی» اساس فیلم ساخته شده در سال ۱۹۳۹ بود(و اولین بار که چیزی از نوشته‌های دو موریه بر روی پرده‌ی سینما می‌رفت) و یکی از داستان‌های او هم زمینه‌ی اقتباس برای «پرندگان» بود. نسخه‌ی هیچکاک اولین از بی‌شمار دفعاتی بود که این داستان پرده‌های بزرگ و کوچک را تسخیر می‌کرد و بیشتر منتقدها آن‌ها را بهترین می‌دانند.

داستان در مونته کارلو شروع می‌شود، زنی جوان (جوان فانتین) همراهِ حقوق به گیر یک بانوی آمریکایی ثروتمند است و از این راه گذران زندگی می‌کند. هنگامی که بانو بر اثر بیماری آنفولانزا بستری است، زن جوان با ماکسیم دو وینتر(لارنس اولیویر) جنتلمنی از کورن‌وال ملاقات می‌کند و اسیر او می‌شود. او خوش‌قیافه و با محبت است و دختر دیوانه‌وار عاشق او می‌شود، او هم به ظاهر عاشق دختر می‌شود. رومنس تندبادیِ آن‌ها منجر به ازدواج می‌شود و ماکسیم او را به عنوان «دومین خانم دو وینتر» به خانه می‌برد. این اولین بار نیست که ماکزیم ازدواج می‌کند. همسر قبلیِ او، ربکا، چند سال قبل در یک حادثه‌یَ قایق‌سواری کشته شده و گفته می‌شود این حادثه او را شکسته. اما چیزی در روحیه‌ی بی‌گناه همسر جدیدش، شعله‌ی عشق به زندگی را بار دیگر در او شعله‌ور کرده، حتا اگر او ادعا کند که دیگر هرگز نمی‌تواند شاد باشد.

خانم دو وینتر متوجه می‌شود بانوی مندرلی بودن که عمارتِ عظیم همسرش است، چندان آسان هم نیست. او برای انجام امور روزمره‌ی چیزها به خانم دِنورز که خانه‌دار عمارت است وابسته است، اما متوجه نیست که خانم دنورز خیلی هم به او علاقه ندارد. در همین حین، خاطره‌ی ملموس ربکا، کُل عمارت را تسخیر کرده. اتاق‌های او را چون یک معبد نگه داشته‌اند و متعلقات او در تمام آن خانه‌ی بزرگ یافت می‌شوند. چندی نمی‌گذرد که خانم دو ونیتر دوم متوجه می‌شود برای جلب توجه همسرش در حال رقابت با ربکا است و دارد به حضوری می‌بازد که شکست‌ناپذیر است. دو ویژگی رمان دو موریه برای فیلم تغییر کرده‌اند.

اولی چگونگی مرگ ربکا است. در کتاب، ماکزیم به او شلیک کرده، اگرچه می‌توان بحث کرد که قتل توجیه شده. به هر حال، اقتضای قانون hays (فیلم‌ها چون بر زندگی مردم تاثیر گذار هستند، باید قوانین اخلاقی و وجدانی را رعایت کنند) که فیلم تحت آن ساخته شده، مستلزم این بود که قتل عواقبی داشته باشد، بنابراین سناریو را طوری تغییر دادند که قتل تصادفی بوده باشد. دومین تغییر، پایان مبهم رمان است که در فیلم مندرلی در شعله‌های آتش می‌سوزد و خانم دنورز هم در آتش می‌ماند.

دو حذف جالب در داستان وجود دارد، یکی از آن‌ها از داستان به فیلم آمده و دیگری تدبیر هیچکاک است. شخصیتی که جوان فانتین بازی کرده، که راوی کتاب هم هست، هیچ نامی ندارد. او را به اسم «خانم دو وینتر» دوم می‌شناسند که خود تاکیدی بر حقارت او نسبت به ربکا است. همچنین قابل ذکر است که انتخاب کارگردان بر این است که هیچ تصویری از شخصیت کلیدی نشان ندهد، اگرچه به نظر طبیعی است که عکس یا پرتره‌ای از او جایی در خانه باشد،به خصوص با در نظر گرفتن تاثیر بسیار قوی او بر پیش‌خدمت‌ها، اما با این حال هیچکاک هرگز تصویری از ربکا نشان نمی‌دهد و درباره‌ی ظاهر او به بیننده‌ها تنها دو چیز می‌گوید: او به طرز حیرت‌انگیزی زیبا بوده و موهای بلند مشکی داشته. دیگر بسته به تماشاچی است که برای خودش تصویری بسازد.

جوان فانتین یکی از فهرست بلند بالای بلوندهایی بود که هیچکاک برای نقش اول انتخاب کرد.

این اولین از دو بار حضور او در فیلم‌های هیچکاک بود. او برای بازی در ربکا نامزد اسکار شد و برای بازی در suspicion برنده‌ی اسکار شد. اوائل دهه‌ی ۴۰ اوج حرفه‌ی بازیگری فانتین بود. در این دوران پربار، او نقش جین ایر را هم در اقتباس ۱۹۴۴ رابرت استیونسون بازی کرد. این جای تامل دارد، زیرا این یک حقیقت پذیرفته شده است که دو موریه بخشی از ربکا را بر اساس جین ایر نوشته. خصوصایت بی‌گناهی و آسیب‌پذیری فانتین به او در بازی کردن این نقش بسیار کمک کرده. بخش‌های پرتنش فیلم آن‌هایی هستند که پارانویا و هراس گریبان خانم دو وینتر دوم را می‌گیرند و این‌ها صحنه‌هایی هستند که فانتین در آن‌ها می‌درخشد.

دهه‌ی چهل اوج فعالیت لارنس اولیویر هم بود، هم در نقش بازیگر و هم در نقش فیلم‌ساز. وقتی ربکا را ساخت، نه سال با هملتِ برنده‌ی اسکال فاصله داشت، اما این دهه‌ایی بود که در آن او از بازیگر صحنه به نمادی از بازیگری سینما تبدیل شد. او برای دو ملودرام گوتیکِ متوالی، نامزد اسکار شد: بلندی‌های بادگیر در سال ۱۹۳۹ و ربکا ۱۹۴۰، و این فیلم‌ها او را در ذهنِ عامه در نقشِ مرد پیشتاز حک کردند. نَقش بعدیِ او پس از ربکا آقای دارسی در غرور و تعصب بود. هیچ‌کس نمی‌توانست به خوبی اولیویر با ابهت ظاهر شود، و هنگامی که اقتباس خود از هملت را در سال ۱۹۴۹ در دنیای سینما منتشر کرد، این را ثابت کرد.

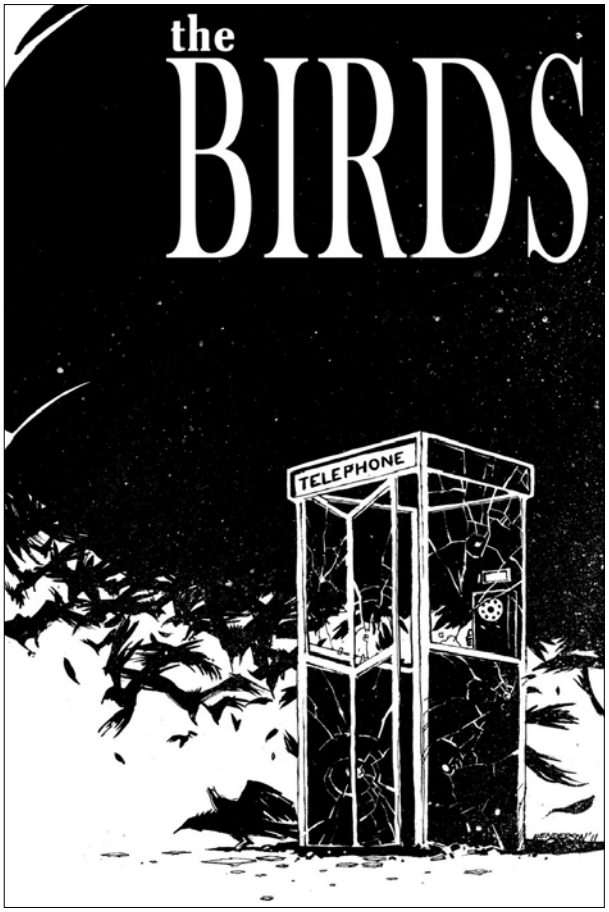
خانم دنورز را بسیاری از منتقدان ادبی در زمره‌ی بهترین ضدقهرمان‌های زن قرن ۲۰ می‌دانند.

چهره‌ی جودیث آندرسون به این شهرت کمک کرده. از اولین باری که قدم به پشت دوربین می‌گذارد تا به ماکزیم و عروس جدیدش در مندرلی خوشامد بگوید، چیزی آتشین و ناراحت کننده درباره‌ی این زنِ سرد و وحشتناک وجود دارد. احساساتِ او برای ربکا قوی‌تر از آن هستند که صرفا افلاطونی تفسیر شوند، اما فیلمی که در سال ۱۹۴۰ ساخته شده اجازه نداشته تا موضوع را از این واضح‌تر بیان کند. تنها باری که خانم دنورز سخت‌گیری خود را از دست می‌دهد، در سکانسی است که غرق تصور کردن اوضاع آن جوری که بود، شده است. این زمانی است که خانم دو وینتر دوم واقعا از او می‌ترسد.

چهارمین شخصیت مهم در ربکا جک فاول است، پسرخاله‌ی ربکا و معشوق سابق او. در اصل، او شخصیتی بی‌اهمیت است و در نیمه‌ی اول فیلم فقط در یک صحنه ظاهر می‌شود. اما در قسمت پایانی فیلم، وقتی تصمیم می‌گیرد از ماکزیم اخاذی کند، تبدیل به شخصیتی مهم می‌شود. جرج ساندرز شخصیت او را خودنمایانه وبا حسی از تهدید بازی کرده، جرج ساندرز در ابتدای راه طولانیِ بازی کردن نقشِ شخصیت‌های منفی بود.

ربکا در الگوی سه نقشی قرار می‌گیرد که بیشتر فیلم‌های کلاسیک هالیوود را تعریف می‌کند. اولین بخش یک داستان عاشقانه‌ی ساده است. داستان با مهربانی و احساس روایت شده و نشان می‌دهد که هیچکاک اگر می خواست می‌توانست کارگردان رومنس‌های بزرگ هالیوود باشد. دومین نقش، که در برگیرنده‌ی رابطه‌ی ناراحت خانم دو وینتر با مندرلی و پیشخدمت‌هایش است، «نبرد» او با ربکا و ماکزیم که حقیقت را فاش می‌کُند، بیش از بقیه‌ی فیلم خاص هیچکاک است. کارگردان از زاویه‌های دوربین،تدوین و موزیک استفاده می‌کند تا بر کلاستروفوبیای شخصیت اول که تا مرز هیستری می‌رود، تاکید کند. در نهایت، قسمت سوم، بخشی ماجرای پلیسی و بخشی درام است و فیلم به سوی پایان منطقی‌اش پیش می‌رود.

ربکا یک فیلم ملودارم حرفه‌ای ساخت است، اما چیزی منحصر به فرد درباره‌اش وجود ندارد که آن را به عنوان یکی از ستوده‌ترین فیلم‌های کارگردان متمایز کند. اما به هر حال ثابت می‌کند که فیلم‌سازی که عادت به ساختن فیلم‌های کوچک در انگلستان داشته، می‌تواند سیستم هالیوود را پذیرا باشد و فیلمی بزرگ بسازد که نظر منتقدان و تماشاگران را به خود جلب کند. انتخاب داستان دوموریه، انتخابی عالی بود، زیرا به هیچکاک اجازه داد سبک و ژانرها را با هم مخلوط کند. آن‌ها که فقط با آثار تریلر او آشنا هستند، این فیلم را تغییر گامی حیرت‌انگیز خواهند یافت، اما تغییری خوشایند. به هر حال یک موضوع معاصر وجود دارد. بااین که ربکا در دو نسخه روی دی وی دی منتشر شده، اما هیچ‌کدام چاپ نشده‌اند، پس یافتن این اثر غیرمعمول هیچکاک چالشی خواهد بود.



خلاصه داستان

ملانی دنیلز (تیپی هدرن) دختر مرفهی اهل سانفرانسیسکو است که در یک پرنده فروشی با میچ برنر خوش قیافه و شوخ طبع (راد تیلور)، آشنا می شود. ملانی برای شوخی با میچ دو مرغ عشق را به خانه پدری او در بودگابی، شهری کوچک و ساحلی، می برد. رفتار مشکوک مرغان دریایی و کلاغ ها، که از روز اول جلب نظر کرده بود، در جشن تولد کتی خواهر میچ به حمله ای علنی تبدیل می شود...

THE BIRDS

Directed by:	Alfred Hitchcock
Produced by:	Alfred Hitchcock
Screenplay by:	Evan Hunter
Based on:	The Birds by Daphne du Maurier
Starring:	Rod Taylor Tippi Hedren Jessica Tandy
Music by:	Robert Burks, ASC
Editing by:	George Tomasini
Release dates:	March 28, 1963
Running time:	119 minutes
Country:	United States
Language:	English

پرندگان

نویسنده: کیارش فروهر نیا

پرندگان یکی از بلندپروازانه ترین آثار هیچکاک است. در آن کوشیده یک گام از بیننده و خودش جلوتر باشد. جلوه های ویژه، عدم استفاده از موسیقی و داستان نامتعارف از این فیلم اثری نوآورانه می سازند. سادگی دریافت و تجربه عاطفی فیلم های هیچکاک به دلیل ارائه سطحی حوادث نیست بلکه از شناخت هیچکاک از ذهن مخاطب و استادی در برقراری رابطه با آن ناشی می گردد. فیلم های او پیش از نمایش بر پرده در ذهنش به طور کامل ساخته شده اند. پس ما با دنیایی ذهنی و حساب شده طرفیم و کمتر اتفاقی به طور تصادفی رخ داده است. البته در مصاحبه معروف خود با تروفو هیچکاک می گوید که در پرندگان استثنائاً مجبور شده کارهایی بکند که در سناریو نبوده اند.

تجربه تماشای فیلم های هیچکاک به مقدار زیادی همانند گردش در هزارتویی است که با دقت طراحی شده است. این خاصیت می تواند بیننده و منتقد را به وسواس در تفسیر دچار کند؛ وسواسی که امیدوارم این مقاله از آن مصون باشد.

داستان:

داستان با سیری خطی دو پیرنگ را روایت می کند:

۱. رابطه انسان ها با یکدیگر

۲. رابطه آنها با پرندگان

از یک سو با پیرنگ رابطه ملانی و میچ و دیگران روبه روییم و از سوی دیگر مبارزه با حمله پرندگان. تلاش برای اصلی دانستن هر یک از این دو بی ثمر است چون در یکدیگر به شدت تنیده شده اند و از یکدیگر نیرو می گیرند. در ابتدای داستان روابط به نوعی آشنا در فضایی رمانتیک شکل می گیرند. ملانی بر پرندگانِ در قفس مسلط است و میچ بر هر دوی آنها. وقتی میچ قناری را به قفس برمیگرداند می گوید: «ترا دوباره در قفس طلاییات میگذارم، ملانی دنیلز!». شوخی با میچ بهانه ای میشود برای حضور ملانی در بودگابی. ورود پر سر و صدای او به آنجا نوعی آشوب محسوب می شود. از همان ابتدا صدای لاستیک ماشینش یا قایق موتوری سکوت منظره را به هم می ریزد. به طوری مشابه حمله پرندگان نوعی آنارشی است. پرندگانی که تا به حال تحت سلطه بودند شروع به شورش کرده اند. در نتیجه روابط شروع می کنند به واژگون شدنِ با تغییر شرایط، شخصیت افراد نیز عمیقاً دچار تحول می شود. ملانی مغرور و مرفه به فردی ترسیده و ترحم برانگیز تبدیل می شود و از تسلط و چیرگی میچ در انتهای فیلم خبری نیست. برای حمله پرندگان هیچ دلیلی ارائه نمی شود. انتقام؟ شاید. اما به نظر می رسد آنها می دانند به که حمله کنند. بهترین نمونه اش مردی است که در کافه می گوید باید همه پرندگان را نابود کرد و در حمله پرندگان ماشینش منفجر می شود. درنتیجه نمی توان حمله پرندگان را یک حادثه طبیعی یا خیال پردازی صرف دانست.

نبود موسیقی:

نبـود موسـیقی در ایـن فیلـم نقـش دراماتیک پرندگان و صدای آنها را پررنگ می سازد. بیشتر از آن نقش سکوت هنگام تعلیق برجسته می شود.

نمونـه آن صحنه انتهایی فیلم اسـت. در حالی که پرندگان همه جا را اشـغال کرده اند، سـکوت بیش از هر موسیقی وخامت اوضاع را توصیف می نماید.

برنـار هرمـان، آهنگسـاز اکثـر فیلمهای هیچکاک، ایده عدم اسـتفاده از موسیقی را مطرح کـرده بود. برای ایجاد جیغ های پرنـدگان از صداهای الکترونیک و طبیعی مانند صدای جلو و عقب رفتن نوار استفاده شده است.

زمان روانی:

نسبی بودن زمان در تماشای فیلم درسی اسـت که هیچکاک از آیزنشتاین آموخته اسـت. در پرندگان بارها حوادث در زمان روانـی رخ می دهند. مشـهورترین نمونه آن حملـه پرنـدگان به کودکان مدرسـه اسـت. تروفو از هیچکاک در مورد طولانی بـودن صحنـه گفتگو در کافـه انتقاد می کند. هیچـکاک در جواب زمـان را متأثر از جالـب بودن صحنـه می دانـد. یعنی ممکن اسـت عقربه زمان فیلـم، تندتر از عقربه های ساعت حرکت کنند یا برعکس. در زمان هایی که تعلیق به اوج خود میرسد زمان به کندی حرکت میکند مانند صحنه پایانی فیلم.

میزانسن:

میزانسـن ایـن فیلـم و اصـرار هیچکاک بـه کار در اسـتودیو بیانگر تـلاش او برای کنترل تمام شـرایط اسـت. بارها اطلاعات جزئـی در فیلـم ارائه می شـوند که با گذر زمان کاربـرد می یابنـد. در نتیجه میتوان گفت که چیـزی تصادفی رخ نداده اسـت. اما شـوخی؟ بعید نیسـت. در ابتدای فیلم ملانی پیش از ورود به فروشـگاه پرندگان از پشت تابلویی با تصویر گلدن گیت و نوشته سانفرانسیسکو رد می شـود. با این کار هم لوکیشن معرفی می شود و هم فرصتی پدید می آید تا ادامه فیلمبرداری در استودیو انجام شـود. هیچکاک اصرار زیادی دارد تا بیننده تمام فضا و جغرافیای فیلم را درک کند. این اصرار با اسـتادی او در اجرا همراه شـده و حـس همدلی بیننده با ملانی را تقویت می نماید، زیرا ما همراه با او به این فضای جدید وارد می شـویم. تروفو وقتی از هیچکاک در مورد نمای پرندگان از بالای شهر میپرسد او یکی از دلایل وجود آن را آشـنایی بیننده با جغرافیا و نقشه شهر می داند.

موهـای ملانـی همچـون باقـی زن های هیچکاکی معرف شـخصیت و حال و هوای اوسـت. موهای بلند، جمع شـده و آرایش شده او در ابتدای فیلم شخصیتی را میسازد که بهتر از کلمات خود را بیان میکند. اتفاقاً اولین حمله پرندگان هم به سر اوست گویی قصد دارند تا موهایش را آشفته سازند. لباس سبزی که کل مدت فیلم بر تن دارد، نمایانگر ثبات در شخصیت اوست که در انتها توسط پرندگان تکه و پاره میشود. این خصوصیات ظاهـری ملانـی را در مقابل انـی قرار می دهد. انی موهایش مشـکی و کوتاه اسـت و با لباس و فضای قرمز معرفی میشود. او هم مانند ملانی از سانفرانسیسـکو آمده و شاید روزگاری موهـای او هم بلوند و آرایشـکرده بوده اسـت. حضور او در کنـار ملانی نوعی تقارن با مرکزیت میچ می سازد.

نکتـه ظریف دیگری که حیف اسـت به آن اشـاره نشـود، نحوه تلفن حرف زدن ملانی اسـت. او در فروشگاه پرندگان، در خانه ان و کافه شهر با تلفن صحبت میکند. تلفن برای او ابزاری برای رسـیدن به خواسـته هایش و وسـیله ارتباط با پدری قدرتمند و نادیده است. نحوه شماره گرفتن، بازی با سیم تلفن و حـرف زدن او کاملاً یک دختر شـهری و بازیگوش را نشـان می دهـد. وقتی حمله پرندگان شدت می گیرد، تلفن قطع می شود و بی پناهی ملانی مؤکد می شود.

تقارن:

تقارن و تعادل حاصل از آن مسئله ایست که در این فیلم و باقی فیلم های هیچکاک به چشم می خورد. باید در قاب بندی های او بسیار دقیق شد تا تعادلی که همواره می کوشد در قابهایش وجود داشته باشد را درک کرد.

این تقارن در داستان گویی او نیز جلب توجه می کند. اگر در ابتدای فیلم ملانی به جایی میآید باید در انتها از آنجا خارج شود. اگر در پیرنگ حمله پرندگان اوضاع سیری نزولی و ارزشی منفی برای قهرمان دارد در عوض در پیرنگ رابطه او با میچ شاهد عمیق شدن رابطه آن دو و مثبت شدن اوضاع هستیم. ریموند بلور تحلیلی مفصل از بخشی که ملانی سوار بر قایق به خانه میچ می رود، ارائه کرده است. در این بخش ساختار متناوب ملانی - نقطه دید ملانی وجود دارد. وقتی به خانه میچ میرسد دوربین سوم شخص ناظر است و در هنگام برگشت دوباره ساختار متناوب نقطه دید-ناظر برقرار میشود. در این بخش نیز ساختار متقارن به چشم میخورد. نمونه دیگر صحنه ای است که ملانی از پنجره کافه آتش گرفتن بنزین را وحشت زده تماشا می کند. در این صحنه نمای نقطه دید او بر خلاف جهت حرکت آتش است و نوعی قرینگی میسازد. تعادل موجود در فیلم برای بیننده از لحاظ بصری و داستانی تجربه ای کامل می سازد. اما گاهاً این تعادل آگاهانه به هم زده می شود و ایجاد سؤال می کند. مثلاً صحبت های درون رستوران چه معنایی دارند؟ چرا پرنده ها به بچه های مدرسه حمله میکنند؟ حضور کلیسا در پسزمینه قابی که مدرسه بودگابی معرفی می شود، چه معنایی دارد؟

این سؤال ها سبب می شوند تماشاگر به خارج از سیستم متقارن فیلم رجوع کند. از این طریق فیلم دغدغه فکری می آفریند.

همدلی با ملانی:

قهرمان فیلم، ملانـی دنیلز، به عنوان زنی جـذاب و خوش لباس دوسـت داشـتنی است. از طرف دیگر داستان از دریچه دید او تماشا میشود. غالباً با نمای نقطه دید او به مناظر نگاه می کنیم و تدوین و زوایای فیلمبرداری قصد انتقال حالات روانی او را دارند. سـاختار متناوب ملانی - نقطه دید ملانی سبب می شود هم سوژه و هم شاهد ابژه باشـیم. بـا گذر زمان و وخیم شـدن اوضاع ملانی، این تجربه حالتی خودآزارانه مییابد. قهرمان همواره شکست میخورد و فرار میکند. این دیگر چه قهرمانی اسـت؟ در حقیقت بیننده و قهرمان با هم تراژدی را تجربه می کنند و برای پیدا کردن علل آن هر دو بـه نوعی انتقاد از خود دسـت مـی زنند. این رویکـرد انتقادآمیز به بقیه فیلم سـرایت می کند. صحبت های داخل کافـه روح پیروزمنـد دموکراسـی را زیر سـؤال میبرد. یکی میگوید این آخرالزمان اسـت (مـرد مسـت)، یکـی میگوید کل پرندهها را باید نابود کرد (مردی که شبیه گنگسترهاست)، یکی تنها نگران بچه های خودش است (در حالیکه به باقی بچه های مدرسه حمله شده است) و یکی کل قضیه را انـکار میکند (زن پرنده شـناس). همه آزادانـه نظرهایشـان را گفتهانـد اما هیچ یک بـر خودخواهی خود غلبـه نکردهاند و ماجرا را آن طور که هسـت نمیخواهند ببینند. بحرانی بزرگ از زیر خاکسـتر آرام و متمدن بودگابی سـر بر میآورد. در فیلم تنها قهرمانی که به اهداف خود میرسـد، هیچکاک اسـت. گویی او دوست ندارد در پیروزمندی خود کسی را سهیم سازد.

در تماشـای فیلمهـای هیچـکاک بـا هنرمندی سختگیر و جزئی نگر طرفیم. او ابایی ندارد کـه حضور خود را از ما پنهان کند. شیوه برجسته نمایی (cameo) های او گواه این امر اسـت. در نتیجه ناگزیریم کـه از فیلمهای او به خـودش نقب بزنیم و جزئیـات فیلمهای او را بررسـی کنیم. اگر بیننده پس از تماشـای فیلم احساس میکنـد تجربهـای کامل از سـر گذرانده، تسـلط او بر ابـزار کارش علت آن اسـت. پرندگان اثری اسـت که در چندین سطح معنایی جریان دارد که دقت بیشتر در آن، تجربه ای غنی تر می آفریند.

شوخ طبعیهای هیچکاکی:

• هیچـکاک تیپـی هـدرن را در تبلیـغ نوشـیدنی رژیمـی دیده بـود و او را برای نقش ملانـی انتخاب نمـود. در آن تبلیغ هدرن در خیابان راه می رود که مردی به خاطر اندام لاغر و جذاب او سوت می زند. همین اتفاق در صحنه ابتدایی فیلم نیز رخ میدهد که نوعی شـوخی با هدرن است.•

پس از نخسـتین نمایش فیلـم در لندن، تماشاگرانی که از سالن سینما بیرون آمده بودند صدای جیغ پرندگان را همانند فیلم شنیدند. در حقیقت بلندگوهایی در میان درختان گذاشته شده بودند تا تماشاگران را حتی بیشتر بترسانند.

• میـچ زنیچ، صاحب کافه ای که در فیلم وجـود دارد به هیچکاک گفته بود تنها در صورتی که نام شـخصیت اصلی مرد میچ باشد و خودش نقشی در فیلم داشته باشد حاضر است به او اجازه دهد تا در کافه اش فیلمبرداری شود. شخصیت راد تیلور، میچ نامگذاری شد. در صحنه ای که ملانی توسط مرغ دریایـی برای اولین بـار مورد حمله قرار میگیرد صدایی شـنیده میشود: «چی شـده میچ؟» که صدای میچ زنیچ اسـت.

پرندگان به روایت زن بروکس

مترجم: کیارش فروهر نیا

در پرندگان نه اثری از پاسخ است و نه راه فرار. سراسر آشوب است و اغتشاش. آیا میتوان آن را از مهمترین فیلمهای هیچکاک به شمار آورد؟

کلاغ ها، یک به یک بر حیاط مدرسه ای در بودگابِی فرود می آیند. آنها شاید توسط شعری که کودکان می خواندند فراخوانده شدند یا لباس سبز تیپی هدرن آنها را به خود کشیده باشد. شاید هم بوی سیگار روشن او آنها را به خود جذب کرده. زمانی که ملانی سرش را بلند کرد، قاب انباشته از آنها است.

کودکان بی خبر از خطرهای بیرون در کلاس میخوانند: «او موهایش را شانه میکند ولی فقط سالی یک بار».

"Nickety - nackety now, now, now!"

در حقیقت من نمیدانم چه چیزی پرندگان را به آنجا کشانده است یا باعث شده این قدر عصبی باشند و به نظر میرسد کس دیگری هم نداند، همان طور که ملانی دنیلز (هدرن) آشفته می گوید: «نمیدانم چرا؟!» و میچ برنر (راد تیلور) بی اختیار پاسخ میدهد «کاش میدانستم».

همه گیج و آشفته و در فکر فرارند. اینجا نه اثری از پاسخ است و نه راه فرار. سراسر آشوب است و اغتشاش.

داستان اقتباسی (بسیار آزاد) از داستان کوتاهی نوشته دافنه دوموریه است که در آن یک دختر پولدار شهری به بندری روستایی میآید. ملانی دنیلز به بودگابِی آمده تا با یک وکیل زبل شوخی کند اما مرغ دریایی حقش را کف دستش می گذارد و موهای بسیار آراسته اش را آشفته می کند. بعد از آن پرندگان همه جا هستند. آنها همچون بمب به پنجره ها اصابت می کنند و به در نوک می زنند.

در رستوران شهر مردی مست از کتاب مقدس نقل قول می کند: این آخرالزمان است.

خیلی از منتقدین هنگامی که به دنبال معنای این فیلم هستند به زن عصبی اشاره میکنند که حمله پرندگان را به آمدن دنیل به شهر مرتبط می دانست: «به نظر من تو دلیل همه اینهایی».

اولین کنش فیلم ساخت نوعی تنش (جنسی و اجتماعی) است. مبارزه دائمی بین نگاه های طعنه دار و طفره های آزاردهنده. شخصیتها آن قدر محافظت شده، فاسد و به دور از عواطف خود هستند که اتفاقی باید بیافتد. لحظه ای که موهای دنیل آشفته میشود نقابها فرو می افتند و دیگ بخار منفجر می شود. هنگامی که کیک تولد بریده می شود پرندگان شروع به آوازخوانی میکنند. البته اگر جیغهای آنان را آواز بدانیم.

پرندگان عموماً آخرین فیلم بزرگ هیچکاک دانسته می شود (سال۱۹۶۳، یعنی زمانی که شهرت هیچکاک در اوج خود بود). این فیلم میتواند از مهمترین آثار هیچکاک باشد، خالص ترین و مطمئن ترین اثر او که خلاصه درونمایه های او را از «مستاجر» به بعد را همراه دارد. هر بار که این فیلم را می بینم، بیشتر تحت تاثیر جسارت، تبحر و تأثیرگذاری فرم آن قرار می گیرم. به شخصه شیفته دقت رسمی کار دوربین، صرفه جویی ماهرانه ایوان هانتر در دیالوگ ها و حس قوی و اطمینان برانگیز لوکیشن ها هستم. گویی آنجا بوده ام و سوار قایق شده ام و آن اطراف راه رفته ام. اما آنچه مرا در مورد پرندگان بیش از همه به وجد می آورد آن چیزی نیست که ارائه می کند بلکه چیزیست که از آن میگذرد.

در سن ۶۳ سالگی، جایگاه هیچکاک آن قدر امن بوده که به او این اجازه را دهد تا از فضای فرساینده منطق روایی فاصله بگیرد. «بدنام» زیبا و آزاردیده پیرنگ مک گافین خود را به شکل بطری های شراب پر شده از سنگ آهن داشت. حتی اثر میخ کوب کننده ای مانند «روانی» نیز به دخالت روانکاوی نیاز داشت تا نورمن بیتس را به بیننده توضیح دهد. اما «پرندگان» از این قید و بندها رها است. موتوری نیست که آن را به پیش براند یا موسیقی ای که افسارش را در دست داشته باشد. در این فیلم تنها فضایی جسمانی و تلاش برای بقا آن را جلو می برد.

هیچکاک ظاهرا نگران طول فیلم و این که چگونه داستان را به انجام برساند بوده است. نهایتاً صحنه آخر فیلم نامه را کنار میگذارد تا فیلم پایانی باز و غیرمطمئن داشته باشد، تصویر عالی نهایی که در آن جهان به تعادل رسیده است و اسرار آن دست نخورده باقی مانده اند.

منابع:

www.theguardian.com/film/filmblog/2012/jul/31/my-favourite-hitchcock-the-birds

خلاصه داستان

فیلیپ و براندون، دوستشان دیوید را با طنابی خفه میکنند و او را داخل صندوقی در آپارتمانشان پنهان می کنند. همزمان مهمانی از قبل ترتیب داده اند که پدر و مادر مقتول، نامزد وی جانت و معلم سابقشان روپرت، دعوت شده اند. آنها صندوقی را که دیوید در آن قرار دارد، به عنوان میز غذاخوری تزئین کرده و با افتخار از مهمانان بر روی آن پذیرایی می کنند....

ROPE

Directed by:	Alfred Hitchcock
Produced by:	Alfred Hitchcock and Sidney Bernstein
Written by:	Patrick Hamilton (playRope (1929)
Screenplay by:	Arthur Laurents Ben Hecht (uncredited)
Starring:	James Stewart John Dall
Music by:	David Buttolph Francis Poulenc
Cinematography:	Joseph A. Valentine and William V. Skall
Editing by:	William H. Ziegler
Release dates:	August 28, 1948
Running time:	80:00
Country:	United States
Language:	English

طناب؛ یک فیلم در هشت برداشت

نویسنده: شهرام زعفرانلو

قصه گویی کلاسیک در سینما، شکل رایج و مورد تایید مخاطب است. تا مدت های مدیدی در تاریخ سینما شاهد داستان گویی سنتی به عنوان شکل مسلط روایت هستیم. این موضوعی است که در تاریخ سینمای ایران اگرچه به اندازه ی کافی از آن الگوبرداری شده اما به دلیل عدم ارتباط مستمر و تنگاتنگ میان سینما و ادبیات و ناتوانی اغلب فیلمنامه نویسان و فیلمسازان در رعایت قواعد روایت های کلاسیک در کنار سایر فنون فیلم سازی، جذابیت های دلنشین و مطلوب مخاطب حاصل نشده است.

هیچکاک (۱۸۹۹-۱۹۸۰) کارگردان فقید انگلیسی، همزمان با تبحر در تکنیک های سینمایی، با ارائه ی روایاتی ساده و پیش پاافتاده آثار به غایت ماندگار و درس آموزی آفریده است. به همین دلیل مایل بود تا خواسته های طیف وسیعی از مخاطبان سینما را در آثارش برآورده سازد. تمام فیلم طناب در هشت برداشت فیلمبرداری شده است. چون اندازه ی فیلم های داخل دوربین ده دقیقه ای بود، کارگردان ترتیبی داد تا در پایان هر ده دقیقه، یک شخصیت از جلوی دوربین رد شود و در مدت کوتاهی که تصویر سیاه می شود دوربین دیگری ادامه فیلمبرداری را از تصویر سیاه قبلی با نمای نزدیک، ادامه دهد. هرچند همگان بر خوب بودن فیلم واقف بودند، اما با تمهید فوق عده ای تصور کردند هیچکاک در پی نفی تدوین است. هیچکاک در پی نفی تدوین نبود بلکه مانند همیشه در جستجوی تجربه ای مبتکرانه بود.

فضای بسته، لوکیشن محدود و یکنواخت، بازیگران انگشت شمار و نبود تدوین رایج؛ مسئولیت اصلی فیلم را در جذب تماشاگر، بر چهره ها، کنش متقابل شخصیت ها و از همه مهمتر گفتگوها می گذارد. گفتگوهایی که به هیچ وجه زاید و بی ربط و خارج از ارکستر دیالوگ های بازیگران نواخته نمی شود. گفتگوها به پیشبرد داستان و افزایش اطلاعات ما از ابتدا تا انتهای فیلم کمک می کنند.

حل معما و افشای جنایت، موتور محرک فیلم است که با وجود محیطی محدود، با حرکات ماهرانه ی دوربین و بازی روان شخصیت ها به فیلم پویایی و تحرکی می بخشد که بیننده را تا پایان به دنبال خود می کشد.

تعداد بسیاری از فیلم های هیچکاک از جمله طناب، مبتنی بر فن نمایش صحنه است. توجه داشته باشیم که این فیلم اقتباسی است از یک نمایش. فیلمی که به لحاظ روایت و ابعاد تکنیکی منحصر به فرد است.

او نمایش صحنه ای را بر اساس زمان واقعی داستان اجرا می کند. در واقع کنش داستان از لحظه ی آغاز تا پایان به طور پیوسته در صحنه ادامه می یابد. چنین ریسکی در سینما و یک مدیوم تصویری، میتواند آنچنان ملال انگیز باشد که پیگیری روایت را بیهوده و خالی از لطف نماید. برش زمانی از تمهیدات ضروری سینماست. ما نیاز داریم حوادث و رویدادهای مهم را با بازه ی زمانی طولانی در کوتاه مدت به تجربه نشینیم و از احساس غلبه بر زمان، که در زندگی واقعی غیرممکن است، لذت ببریم. پس چطور هیچکاک دست به چنین ریسک بزرگی می زند و زمان درون فیلم را با زمان واقعی زندگی یکسان می گیرد؟

ایــن به مدد فیلــم نامه و نمایشــنامه ای است که ســعی دارد در بستر مدیوم تئاتر حادثه ی نادری را به نمایش گذارد که در زندگی واقعیمان کمتر شاهد آن هستیم.
در طناب بــه جای قهرمان زن، مرد جوان و منفعلــی بــه نام فلیپ را مــی بینیم که همیشه نگران و مضطرب است و در میان دوست شــیطان صفت و جذاب (براندون) و معلمش (روپرت) سرگردان شده است.
برانــدون با خود بزرگ بینی که گرفتار آن اســت، به خود حق می دهد انســان های پست تر را زاید دانسته و سربه نیست کند. او چنان اعتماد به نفســی را بروز می دهد که حتی برتری و سرپرستی خود را نسبت به دستیارش فلیپ به نمایش می گذارد.
براندون عاشق قرار گرفتن در موقعیت های سخت و خطرناک است تا از آنها با پیروزی بیرون بیاید و هوش شگفت او کشف شود و مورد تحسین قرار گیرد. مبارزه ی میان توانمنــدی های معلمش روپــرت و او در اواخر فیلم قابل توجه اســت. روپرت سعی می کند تا خطایی پنهان شــده را آشــکار سازد، غافل از این که خطای صورت گرفته از بــد فهمــی شــاگردانش از فرضیه های اوست که پیش از این در خصوص «انسان برتر» ابراز کرده بود.
رفتارهای ناشیانه فلیپ و بریدن دستش با گیلاس مشــروب، دلهره ی ما را از افشای راز افزایش می دهد.
از چالش های مهم میان تماشــاگر و فیلم، مشــارکت دادن تماشــاگر در بازی درون فیلم اســت. تماشــاگر که همیشه به طور انتزاعی حســاب نیک و بــد را از هم جدا مــی کند و خود را مدافــع نیکی می داند و متنفر از بدی اســت؛ بــی آن که متوجه باشد در احساس درونی خود شریک جرم شــخصیت منفی فیلم می شود. این نیز از مهارت های هیچکاک اســت که می تواند بیننده را از یک مکانیسم رایج اخلاقی، به سمت دفاع از یک جانیس وفق دهد.
وقتی نگران فاش شدن ماجرای قتل انجام شده هستیم می بینیم که مرز میان نیک و بــد در درونمــان می شــکند و هم ذات پنداری با شخصیت های قاتل ما را با بدی پنهان درون روبه رو می سازد.
در صحنه ای که می ترســیم کدبانو برای گذاشــتن کتاب ها، درِ صندوق را باز کند و با جســد روبه رو شــود و قاتلین گرفتار شوند، هیچکاک با شــیطنت تمام، حضور «بدی» را در درونمان به رخمان می کشد.

خلاصه داستان

گای هینز، تنیس باز مشهور و موفقی است که تصادفا در قطار با یکی از طرفدارانش به نام برونو برخورد می کند. برونو یکی از ایده هایش درباره جنایت بی نقص را با گای در میان می گذارد و پیشنهاد می دهد تا همسر بدکاره گای را از سر راه زندگی اش بردارد و در عوض گای، شر پدر سلطه گر برونو را کم کند تا...

STRANGERS ON A TRAIN

Directed by:	Alfred Hitchcock
Produced by:	Alfred Hitchcock
Screenplay by:	Raymond Chandler
	Whitfield Cook
	Czenzi Ormonde
Based on:	Novel: Patricia Highsmith
Starring:	Farley Granger
	Ruth Roman
	Robert Walker
Music by:	Dimitri Tiomkin
Cinematography:	Robert Burks
Editing by:	William H. Ziegler
Release dates:	June 30, 1951
Running time:	101 minutes
Language:	English

جنایت بی نقص؛ بیگانگان در ترن

نویسنده: آرش ملکی

در مورد هیچکاک، کم حرف زده نشده. امروزه قدر آثارش را می دانند و در لیست بهترین های تاریخ سینما، همیشه بالاترین جایگاه ها را دارند. اما من همیشه دوست دارم فیلم های هیچکاک را فارغ از این بزرگداشت ها ببینم. پیش از این که منتقدان فرانسوی او را به عنوان یک مولف بزرگ مطرح کنند. همان موقعی که او را در آمریکا، سرگرمی ساز معمولی می دانستند و منتقدین و آکادمی اسکار، سرشان گرم تقدیر از فورد و هاکس بود. با این دید، هیچکاک نه یک بزرگ سینمایی که یک شورشی کاربلد است که از هیجان زده کردن بیننده اش لذت می برد. شاید این طور به نظر برسد که هیچکاک همیشه در فیلم هایش طرف خیر را می گیرد و داستان را به نفع عشاق به پایان می رساند، ولی بدون شک جذابیت اصلی محتوایی خیلی از کارهایش، در جنون شخصیت های منفی داستان است. در بیگانگان در قطار هم، گای هینز، تنیس باز مشهور، خوش قیافه، موجه و اخلاق گرایی است که تصادفی در قطار با مردی به نام برونو برخورد می کند که به خاطر قمار و الکل، به قول خودش از «چندتایی کالج» اخراج شده. برونو ایده های نبوغ آمیزی دارد که چندان موافق اصول اجتماعی نیست. او یکی از این ایده ها را درباره جنایت بی نقص، با گای در میان می گذارد. این که چطور اگر کسی را بدون هیچ انگیزه ای بکشید، پلیس هرگز نمیتواند شما را به قتل مربوط کند. او به گای پیشنهاد می دهد که او را از شر همسر بدکاره اش خلاص کند تا مسیرش برای ازدواج با دختر مورد علاقه اش، آن مورتون هموار شود و در عوض، گای سایه سنگین پدر مستبد برونو را از سرش کم کند. گای که به برونو به چشم یک طرفدار تنیس خل وضع نگاه می کند، موضوع را به شوخی می گیرد و مودبانه خداحافظی میکند، ولی نمیداند که برای برونو موضوع جدی است و او به زودی به تعهدات خودش در قرار داد فرضیشان عمل می کند.

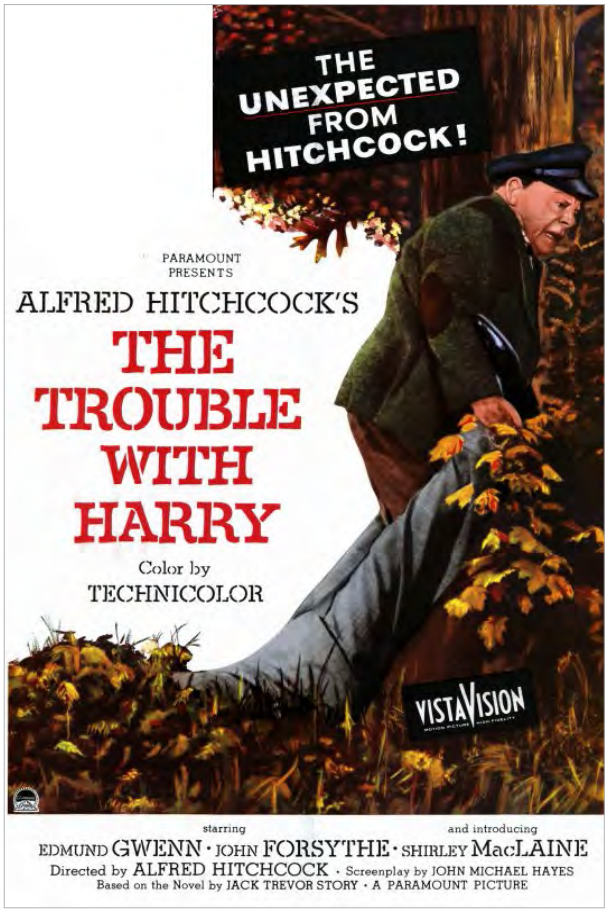
فیلم بی تردید متعلق به برونو است. نمایش تدریجی پشتکار هولناکش، عقده اودیپ شدیدی که در سکانس های همراهی مادر و ابراز تنفر از هر حرکت پدر بارز است.

بازی تحسین آمیز و ملموس رابرت واکر هم بر قدرت نقش افزوده. بازیگری که تنها چند ماه بعد از پایان فیلمبرداری، به علت حساسیت دارویی (طبق اعلام رسمی) درگذشت و انگار سایه این مرگ زود هنگام هم بر این نقش سنگینی میکند.

درست است که هیچکاک همیشه از داستان های اقتباسی استفاده می کرد و با این وجود امضای خودش را به وضوح پای تک تک فیلم هایش دارد، اما نباید به راحتی از کنار نقش پاتریشا هایسمیث به عنوان استاد رمان های شرورانه ای مثل «آقای ریپلی بااستعداد» و همین طور ریموند چندلر افسانه ای در مقام فیلم نامه نویس گذشت. کاراکتر برونو، با صحنه هایی مثل سکانس سادیستیک مهمانی پدر آن مورتون توانسته خودش را در ذهن بیننده حک کند. وقتی که می خواهد یکی از ایده های نبوغ آمیزش از روش جنایت بی نقص را برای دو خانم مسن عملا تشریح کند و تحت تاثیر حمله عصبی ناشی از تشابه مدل عینک خواهر آن مورتون، گلوی زن بیچاره را تا حد خفگی فشار می دهد.

ماندگاری کاراکتر برونو شاید مدیون نویسنده های درگیر در پروژه بوده ولی ماندگاری خود فیلم، زیر سر کسی نیست جز آلفرد هیچکاک. فیلم ساز انگلیسی چاق، شوخ طبع و آرامی که جنایت و ترس از اصلی ترین دل مشغولی هایش بودند. کارگردانی هیچکاک در این فیلم هم مانند بیشتر کارهایش، ساختارشکنانه و خیره کننده است. فیلم از همان ابتدا، اهمیت به فرم را به رخ می کشد. این را از سکانس افتتاحیه می توان فهمید. ورود دو غریبه به ایستگاه قطار و آماده شدن برای ملاقاتی محتوم. دوربین هیچکاک برای اجرای این صحنه، فقط پاهای آنها را دنبال می کند. یک ایجاز زیبای بصری که هم به ناآشنا بودن آنها در میانه یک ایستگاه شلوغ اشاره دارد و هم بیننده را منتظر پیشامدی بین این دو (با توجه به نام فیلم) نگه می دارد.

این نحوه کارگردانی تنها محدود به یکی دو سکانس نیست. هیچکاک هرجا که باید یک عنصر دراماتیک را دنبال کند، از نزدیک کردن دوربینش به آن ترسی ندارد. چه آن، صورت مرد مسخ شده ای باشد که در فکر جنایت غرق شده، چه یک شیء بیجان مثل یک عینک یا فندک. فندکی که به قول هیچکاک، مک گافین اصلی فیلم بیگانگان در قطار است. گم شدن فندک در ابتدا، چندان مهم به نظر نمیرسد ولی در داستان که پیش می رویم، اهمیتش آشکارتر و بهانه اصلی کشاکش قهرمان و بدمن فیلم می شود و در نهایت هم همین فندک است که ساکت و مرموز، بدون نیاز به حرف زیادی، معما را فاش می کند. فیلم های هیچکاک، آن قدر از نظر تصویری، گویا هستند که تصویرهایشان تا مدتها در ذهن می ماند. اگر «خرابکاری»، صحنه اتوبوس دارد و «ربکا»، خانم دنورس شعله ور و «خبرنگار خارجی» سقوط هواپیما و «بدنام»، صحنه راه پله و «طناب»، یک قتل برای اولین نما و «پنجره پشتی»، دوربین کنجکاو و «مردی که زیاد میدانست» صحنه اپرا و «سرگیجه» حرکت ترکیبی زوم این و دالی بک روی لبه پشت بام و «شمال از شمال غربی» صحنه انتظار و سوء قصد هوایی و «روانی» صحنه حمام، «بیگانگان در قطار» هم صحنه قتلی دارد که از بازتاب روی شیشه یک عینک دیده می شود و قاتلی که تمرکز و پشتکارش، از صحنه تماشای بازی تنیس پیداست سر همه تماشاچی های مسابقه تنیس همزمان، توپ را دنبال می کند ولی صورت برونو در میان جمعیت، روی گای ثابت است. چندین صفحه دیالوگ هم نمی تواند جای این تک نمای گویا را بگیرد. واقعا چه چیزی سینمایی تر از این؟



خلاصه داستان

هری مرده اســت اما انگار جسدش مایل به دفن شدن نیست. همه ســعی دارند به نوعی از شــر او خلاص شــوند اما تا کشف واقعیت مجبورند با جسد هری کنار بیایند.

THE TROUBLE WITH HARRY

Directed by:	Alfred Hitchcock
Produced by:	Alfred Hitchcock
Screenplay by:	John Michael Hayes
Based on:	The Trouble with Harry by Jack Trevor
Starring:	Edmund Gwenn
	John Forsythe
	Shirley MacLaine
Music by:	Bernard Herrmann
Cinematography:	Robert Burks
Editing by:	Alma Macrorie
Release dates:	October 3, 1955
Running time:	99 minutes
Country:	United States
Language:	English

دردسری به نام هری

نویسنده: سعید سلیقه

«دردسر هری» در واقع چیزی نیست جز مــرده بودنش در زمان و جای نامناســب. کســی تمایل ندارد به آشــنایی با زنده و مرده اش اشــاره کند و این روند دایره وار تا درگیر شــدن همه اهالی شهر در ماجرا ادامه دارد. شــاید نکته جالب این اســت کــه یک اتفاق در ذات تــراژدی چگونه در دستان استاد دلهره تبدیل به اثری در زیر گونه کمدی ســیاه می شــود. در دوره ای کــه گونه کمدی (به ویژه از نوع موزیکال) در اوج قرار داشــت، ســاختن فیلمی که بــه جــای القــای سرخوشــی و خنداندن مخاطــب در ســطح، بــه غایــت ظریف و پوچ گرا به نظر می رســد، جسارت خاصی طلــب می کرد که فقــط در توان بزرگانی چون «آلفــرد هیچکاک» فقیــد بوده، آن هم در ســالهایی که او هنــوز آثار بزرگ و ماندگارش را نســاخته بود و شکست فیلم شــاید ارتباط جدی و مســقیم ی با آینده کاری اش می توانست داشته باشد.

«دردسر هری» درباره جنازه مردی است که کســی نه دنبالش می گردد و نه مایل بــه ارتباط با او بوده و در حقیقت جنازه او را مــی توان نمونه همان مک گافین ماجرا دانســت که حضورش دلیلی می شــود بر رخنه کــردن در دنیای اصلی داســتان و شناخت روابطی میان افرادی که به نوعی بــا او در ارتباط بوده انــد و یا برخوردی با جســدش داشــته اند. هیچکاک در همان ابتدا با آن نمای درشــتی که از جوراب دو رنــگ هری می گیرد فضای داســتان را از همذات پنداری و ترحم نسبت به او خالی مــی کند و او را در واقع به مانند ابزاری به کار مــی گیرد که دیگــر قطعه های اصلی ماجرا را پیوند بزند. ساختار فیلم بر مبنای چیدمان پازل گونه اســتاد چیده می شود و هر جز و تکه بی اهمیتی قرار اســت در قســمت دیگری بــه درد بخــورد، همانند خرگــوش مرده و کفش های هری و حتی آن ولگردی که کفش ها را می دزدد. البته مخاطب قرار نیســت آن تعلیق ســنگین دنیــای تریلرهای هچــکاک را ببیند، پس تمام این گره ها به آســانی باز می شوند و حتی در جایی جنیفر (شرلی مک لین) کل ماجرا را یک بار واضح و ســر راست تعریف میکند تا نا آشــناترین مخاطــب با دنیای هیچکاک هم داستان را تمام و کمال درک کند. در واقع هیچکاک نمی خواهد دنیای ســهل و ســر خوشــانه ای را کــه بــا تیپ های به غایت ســاده اش ســاخته با تعلیق و معماهــای متعد، پیچیده کند. او همان طور که در آثار مطرح قبل از «دردسر هــری» مانند «م را به نشــانه مرگ بگیر» ، «بیگانــگان در تــرن» و حتــی «طناب» نشان داده، همراه کردن و برانگیخته شدن احساسات مخاطب برایش اهمیت ویژهای دارد و شــاید همین نکته به همراه تسلط و تاکید او بر تکنیک، علت چسباندن انگِ دور از انصــافِ تکنســین صرف و عامه گرا بودن را بیشترِ مشخص کند.

شــاید منتقــدان آمریکایــی هم نســل او لایه های انســانی آثار او را کشف نکردند، حرکتهای دوربینی که طراحی می کرد را خلاف عرف هالیوود می دانستند و قدر او را کــم جلوه می دادند اما در همین ســال ها پیشــگامان موج نو به دقت کارهای او و «هاوارد هاکز» و دیگر نامحبوب سیســتم اســتودیویی «نیــکلاس ری» را بــا دقت دنبال کرده و ســتایش می کردند و دقیقا با تاکید بر همان دلایل ســبک و شخصی شــمرده شــدن آثار، نظریه مولــف را پایه گذاری کردند.

هیچـکاک این فیلم را زمانی سـاخت که بـه عنـوان کارگردانی صاحب سـبک در ایجاد دلهره و ملودرام های خوش ساخت جایـگاه ش را پیـدا کـرده بـود و به نظر «دردسـر هری» نقطه آرامشـی بود که او برای ادامه کارش و کاگردانی آثار یگانه ای چون «روانی» و «سرگیجه» نیاز داشت. او با استفاده از همکاران آن دوره اش «جان مایکل هایـز» به عنـوان فیلمنامه نویس (مردی که زیاد می دانسـت، برای گرفتن دزد و پنجـره عقبـی) و «برنـارد هرمن» (کـه بعد از این فیلم موسـیقی اغلب آثار هیچکاک را ساخت) سعی کرد که با وجود ابزورد بودن فضای داستان و احتمال پس زده شـدنش به هنـگام اکـران، در جلب مخاطب خاطر جمع باشد.

ایـن نقطه گـذر بـودن و تجربـه گرایی سرخوشـانه فقـط بـه داسـتان فیلم بر نمی گردد، «دردسر هری» از معدود آثاری است که خود هیچکاک حتی در صحنه ای به عنوان بازیگر حضـور ندارد و از آن زن بلوند اثیری هم خبری نیسـت. شخصیت زن محوری داسـتان را «شرلی مک لین» بازی می کند، بازیگـری که هیچکاک در یک فیلم تلویزیونی کشف کرد و «دردسر هـری» نقطه شـروعی برای او محسـوب می شـد. انگار هیچکاک تمایـل به بازی بـا نشـانه زن موبـور را در فیلمی کمدی نداشـت. تـا آن زمـان اکثـر بلوندهـای هیچـکاک آن ظرافـت و گاه مظلومیـت را داشـتند کـه همدلـی مخاطـب را بر می انگیختند و استاد در ادامه با بیرحمی تمام شـوک نهایی را از همان طریق وارد مـی کـرد و در فیلم های بعـدی صفات فریبندگـی و چند گونه گی شـخصیت را هم بـه صفات بلوند محبوش اضافه کرد تا در نشانه پردازی سیری کامل را طی کرده باشـد. اما اینجا نه جنیفـر نقش محوری دارد نه شـخصیتش جوری پرداخت شده که که صفـات دیگر زنان بلونـد را همراه خود داشته باشد. شرلی مک لین با طنازی خاص خود جنیفر را جوری در سطح بازی می کند که وقتی مارلو (جان فورد سـاید) از او می پرسد که چه می خواهد و او جواب می دهد یـک جعبه توت فرنگی، مخاطب باور دارد که او عمیق ترین خواسته اش را به زبان آورده است.

«دردسـر هری» بـا آن که سـاده و روان روایت می شـود و وجه کمـدی در لحن قالب اسـت اما این دلیلی بـر بی توجهی هیچـکاک در کوچکتریـن جزئیـات نیسـت، یعنی همان قدر بر رابطه هری با شـخصیت ها تاکید می شود که آن درب نیمه باز انباری و یا خرگوش مرده اهمیت دارنـد. او با هوش سـینمایی اش می داند که اتفاقات بزرگ نیسـتند کـه بیننده را غافلگیـر می کنند بلکه جزئیات رسـیدن بـه لحظه اوج بر فهمیـدن راز مرگ هری تقدم دارند. این یکدسـتی در پرداخت بر القای سـیر دایره وار طنز سیاه قصه کمک بسیاری کرده و این همان درک کارگردان از مفهوم «ژانر/گونه» است که می داند که یک فیلم در گونه کمدی سـیاه را چگونه بـا تاکید بر خرده ریزه ای صحنه، متفاوت از تریلرهـای دلهره آور همیشـگی اش به تصویر بکشد.

مضامین فرویدی در فیلم های هیچکاک

گردآوری و ترجمه: کیارش فروهر نیا

در مدت دوران فعالیت هیچکاک، تفکرات فروید پرطرفدار بودند. هر چند هیچکاک با شک به روانکاوی می نگریست (از آنجا که توضیحات دیگری برای رفتار آدمی متصور بـود)، مفاهیم و درونمایه های فرویدی در آثار او بارها تکرار شده اند.

سرکوب یکی از مفاهیم فرویدی است که در فیلم هـای هیچکاک دیده می شـود. فروید معتقد اسـت «سرکوب اساساً گریز از یـک مسـئله و دور نگاه داشـتن آن از ضمیر آگاه اسـت». به عقیـده او خاطرات دردنـاک، که معمـولاً بـه دوران کودکی مربوطنـد، توسـط ضمیر آگاه سـرکوب می شـوند؛ از طریق ایـن مکانیزم دفاعی، خـود (ego) از تنش و درگیـری در امان مـی مانـد. این خاطـرات در ناخـودآگاه مخفیانـه باقـی مـی مانند و خـود را در روان نژنـدی هـا و اختـلالات روانی فرد بروزمی دهند.
زمانی که چیزی سـبب یادآوری آنی این خاطرات سرکوب شده شود، اختلال روانی و عصبی رخ خواهد داد. از اهداف روانکاوی فرویدی بازیابی این خاطرات سرکوب شده از ضمیر ناخودآگاه اسـت؛ با این امید که رویارویـی بـا آنها اختلال روانـی بیمار را درمان کند.

یکی دیگر از مفاهیم فرویدی که هیچکاک از آن اسـتفاده می کند، عقده ادیپ است. ادیپ در اسـاطیر یونانی کسـی است که نادانسته پدر خود را می کشد و با مادرش ازدواج میکنـد. فرویـد معتقد اسـت که کودک پسـر به مادرش جذب میشـود و کودک دختر به پدرش. این گرایش سبب درگیری با پدر در مورد فرزند پسر و مادر در مورد فرزند دختر می شود.

طلسم شده:
روانـکاوی از دهـه ۱۹۴۰ راه خـود را به سـینما باز کرد. طلسـم شـده (۱۹۴۵) یکـی از اولین فیلم هـای هالیوود بود که مفاهیم روانـکاوی را به مخاطب امریکایی معرفی می کـرد و در آن به جای کارآگاه خصوصی، روانکاو گره معما را می گشود. قصه ما با روانکاوی سـر و کار دارد، روشی که در آن دانش مدرن مشـکلات عاطفی روان را درمـان میکند. تحلیل گر بیمار را تحریک میکند تا در مورد مشکلات پنهانی خود صحبت کنـد و از این طریق درهای بسته ذهن باز شـوند. وقتی مشکلاتی که بیمار را آزار می دهند شـناخته و تفسـیر شـوند، بیماری و سرگردانی از بین خواهد رفـت... و شـیاطین جهـل از روح آدمی خواهنـد گریخت. هیچکاک طلسمشـده را ایـن گونـه توصیـف می کنـد: «یک قصـه جنایی دیگر کـه در لفافه شـبه - روانکاوی بیان می شود». در جایی از فیلم کانستنس (اینگرید برگمان) به زبان ساده نقش تخیل را در ایجاد حس گناه توضیح مـی دهد: مردم معمولاً به خاطر کاری که انجام نداده اند احساس گناه می کنند. این حس به دوران کودکی فرد مربوط اسـت. کودک معمـولاً آرزو می کند تا اتفاقی بد برای کسی بیافتد و وقتی اتفاقی برای آن فرد رخ دهد، کودک فکر می کند او باعث آن اتفاق شـده. وقتی او بزرگ شود عذاب وجدانـی در او باقی میمانـد که به خاطر آرزوی کودکی اوست. سکانس پر است از تصاویـر تکان دهنـده و نمادگرایی، مانند نقص عضو و نقاشـی های بزرگی از چشم، کـه فروید آنها را در تعبیر خواب مهم می دانسـت. درونمایه دیگر فیلم عقده ادیپ اسـت. نقش کاراکتر اینگمار برگمان برای بالنتاین هم معشوق و هم مادر است.

سرگیجه:
سـرگیجه (۱۹۵۸)، اثـری اسـتادانه در مطالعه تخیل و دلهره اسـت که عمیقاً به مفاهیم فرویدی وابسـته اسـت. ترس از ارتفاع اسـکاتی درونمای های است که در سراسر فیلم وجود دارد. هیچکاک و فروید هر دو اهمیـت زیادی بـرای خواب های سـقوط قائل بودند. تکرار این درونمایه در آثار هیچکاک گاهی اوقات به عنوان نشانی از دغدغه مرگ برای او، تعبیر شده است.

پرندگان:
در پرنـدگان (۱۹۶۳) نیـز درونمایه های مهم فرویدی جلب نظر می کند. موجی از پرندگان شهری در کالیفرنیا را اشغال می کنند و بیرحمانه به ساکنین آن حمله می نماینـد. این که به چـه دلیل حمله کرده اند یا حمله آنها چه معنایی دارد مشخص نیست. شخصیت های فیلم توسط عوامل ترس احاطه شـده اند و ضمیـر آگاه آنها از درک علـت ایـن حملات عاجز اسـت. پرندگان واقعیتی هرروزه را مجسم میکند که طبق عقاید فروید، فردی دچار مشکلات روانی تجربه میکند؛ پر از خطرات کشنده که سبب دلهره و تشنج و پارانویا می شود. اما علت این خطرات کشـنده و سهمگین بـه طور آگاهانه قابل درک نیسـت. رابطه میـچ با مادرش را میتوان نمونه دیگری از وجـود عقده ادیپ در فیلم های هیچکاک دانسـت. اَنی علت رفتار تسط جویانه مادر میچ را تنهـا ترس از تنهایـی میداند. اما این توجیه برای ملانی و تماشـاگر همواره مشکوک باقی می ماند.

مارنی:
مارنی (۱۹۶۴) نمونه دیگری از اسـتفاده هیچکاک از مفهوم خاطرات سرکوبشده است.

مارنـی (تیپی هـدرن) قهرمانـی بیماری روانـی اسـت. او مبتـلا بـه کلپتومانیک (جنون دزدی) و از مردان متنفر اسـت و نیاز شدیدی به عشق مادرش دارد.
در صحنه یادآوری خاطرات مارنی ریشـه تمـام اختـلالات روانـی او در گذشـته نمایـش داده مـی شـود. او در کودکی و برای حمایت از مـادرش مردی را به قتل می رسـاند. سـرخی خونِ جاری شـده و صـدایِ رعد و برق ضمیـر ناخودآگاه او را شـدیداً تحت تأثیر قرار می دهد و سـبب اختـلالات بزرگسـالی او میشـود. در این صحنه مارک (شـان کانری) نقش عاشق/ روانکاو برای مارنـی دارد. این مضمون به نحوی مشابه در طلسم شده وجود داشت.

روانی:
هیچکاک میدانست که تخیل آدمی از هر تصویری که او بر پرده نمایش دهد قدرتمندتر است و این نکته کلید توانایی او برای تأثیرگذاری بر مخاطبش بود. خشونت تصویری به ندرت در فیلم های هیچکاک به نماش میآید؛ تماشاگر با تخیل خود قادر است تا فضاهای خالی را پر کند. برای مثال صحنه قتل در حمام در فیلم روانی (۱۹۶۰) را به یاد بیاورید. این صحنه از معروفترین صحنه های قتل در تاریخ سینما است.
برای این صحنه که تنها ۴۵ ثانیه است، ۷۸ نما استفاده شده و یک هفته فیلمبرداری آن طول کشـیده است. ما تنها یک بار فرو رفتـن چاقو در بدن مقتـول را می بینیم، بـا این حال این صحنه از تکاندهنده ترین لحظات تاریخ سینما اسـت. البته نباید از تأثیـر صدای ویولن برنـار هرمان در این صحنه غافل شد.
با آن که دشـوار اسـت تا یـک کل را به اجزایـش تجزیه کرد، یکـی از روش های روانـکاوی برای دسـتیابی بـه موفقیت، بررسـی ناخودآگاه اسـت. ناخـودآگاه در تعبیـر روانکاوانه آن «ایده ایسـت که در پـس اعمـال فـرد وجـود دارد و او از آن باخبر نیست». این فعالیت ها تحت عنوان «نهاد» یـا تمایلات ناخـودآگاه، به همراه «فرامن» یا درک آگاهانه، «خود» شخص یا فردیت او را تشکیل می دهند. این مدل سهگانه فرویدی با سـفر ماریون از دنیای مـدرن (یا حیطه آگاهانه فرامن) به دنیای مغشـوش و غیرعادی (یا حیطه ناخودآگاه نهاد)، مطابقت دارد.
بـرای فرویـد و لکان، ضمیر آگاه توسـط ناخودآگاه مشخص می شود. ناخودآگاهیِ که توسط تجربیات اولیه کودکی، مخصوصاً روابط فرزند-پدر/مادر، شکل گرفته است. کودکی آشفته و بزرگسالی دوگانه نورمن، با مفهوم «صحنه اولیه» (primal scene) فرویدی قابل درک خواهد بود.
هیچـکاک جایی گفتـه بود کـه یک راه بـرای نجات از تـرس، سـاختن فیلم در مـورد آن ترس ها اسـت. از ایـن رو فیلم هایش مـی تواند به عنوان نمایش آگاهانه یا نا آگاهانه روان نژدی های خود او تعبیر شوند. از هیچکاک انتقاد شده است که در فیلمهـاش کاریکاتـوری از روانکاوی را به نمایـش می گذارد. امـا نمایش هیچکاک از روانکاوی بجای حمایت، بیشـتر به نقد آن، به عنوان یـک تکنیک، تمایل دارد. با آن کـه تفکرات فروید در آن زمان بسـیار تأثیرگذار بود، هیچکاک به دیده شـک به آن می نگریسـت زیـرا توضیحات دیگری بـرای رفتارهـای آدمی قائل بـود. (با این دید مـی توان گفـت هیچـکاک از زمان خود جلوتر بوده اسـت). بـه رغم این که تئـوری هـای فرویـد جـای خـود را به توضیحـات بیولوژیکـی ذهـن و رفتـار دادهانـد، مفاهیـم فرویـدی مکـرراً در فیلمهای هیچکاک منعکس می شـوند و تأثیر خود را هنوز حفظ کرده اند.

منابع:

1. www.college.columbia.edu/core/content/birds-directed-alfred-hitchcock-1963

2. www.voices.yahoo.com

3. www.scienceblogs.com

4. www.neurophilosophy.wordpress

5. www.h2g2.com/edited_entry/A596748

استودیو، گیشه و هیچکاک

نویسنده: محمد رضا برادری

ربکا

سال ساخت : ۱۹۴۰
تاریخ اکران: ۱۲ آوریل ۱۹۴۰

بعد از شهرت سینمای هیچکاک در اواخر دهه ۳۰ استودیوهای آمریکایی برای جذب او به سمت هالیوود تلاش می کردند. در نهایت دیوید سلزنیک تهیه کننده آمریکایی موفق به شروع همکاری با هیچکاک در آمریکا شد و محصول اولین همکاری این دو، فیلم ربکا بود. ربکا اقتباسی از رمان دافنه دوموریه انگلیسی بود که حق ساخت آن به مبلغ ۵۰ هزار دلار توسط سلزنیک خریداری شد. سلزنیک با بهره بردن از حظور لارنس الیویه و جون فانتین تا حدودی در هزینه های ساخت صرفه جویی کرد. آلفرد هیچکاک با دستی بازتر و بهره گیری از توانایی های تکنیکی کار در هالیوود فیلم را به اثری چشم نواز و قابل اتکا تبدیل کرد. فیلم در اکران توانست با برگرداندن سرمایه و فروش خوب مسیر کارگردان بزرگ انگلیسی را در هالیوود هموار کند و اولین و تنها جایزه اسکار بهترین فیلم را در میان آثارش به ارمغان آورد. فیلم ربکا که با بودجه ای معادل ۱٫۲۸۸٫۰۰۰ دلار ساخته شده بود، به فروش جهانی ۶ ملیون دلار دست یافت.

طناب

سال ساخت: ۱۹۴۸
تاریخ اکران: ۲۸ آگوست ۱۹۴۸

بعد گذشت ۸ سال از ورود هیچکاک به هالیوود و همکاری او با سلزنیک و دیگر تهیه کنندگان آمریکایی و ساخت آثار استودیویی موفقی از جمله بد نام (۱۹۴۶)، کشتی نجات (۱۹۴۴) و سایه شک (۱۹۴۳) هیچکاک تصمیم به ساخت اثری تجربی در چارچوب استودیو گرفت. فیلم طناب که اقتباسی از نمایشنامه ای به همین نام بود با استفاده از تکنیک برداشت های بلند بدون قطع یک بلندپروازی دیگر در کارنامه هیچکاک به شمار می رفت. هیچکاک با بهره گیری از ستارگانی چون جیمز استوارت و جان دال میخواست در کنار تجربه جنبه های تکنیکی سینما با ایجاد تعلیق در مخاطب خود به گونه ای نامتعارف، آنها را به سینما بکشاند. فیلم در آن سال ها به موفقیت بزرگی در گیشه دست پیدا نکرد ولی نقطه افولی نیز برای هیچکاک نبود. فیلم که با بودجه ای معادل ۱٫۵۰۰٫۰۰۰ دلار به تصویر کشیده شده بود در گیشه حدود ۳ ملیون دلار فروخت.

بیگانگان در ترن

سال ساخت: ۱۹۵۰
تاریخ اکران: ۳۰ ژوئن ۱۹۵۱

هیچکاک که اکنون در هالیوود جایگاه نسبتا با ثباتی یافته بود از اواخر دهه ۴۰ به تهیه کنندگی آثار خود نیز روی آورد. بیگانگان در ترن رمانی نوشته پاتریشیا های اسمیت بود که هیچکاک فقط به مبلغ ۷۵۰۰ دلار حق آن را خریداری کرد. این اولین رمان پاتریشیا های اسمیت بود و به همین سبب او واگذری حق اقتباس از رمان خود را به این مبلغ پایین پذیرفت. هیچکاک که کمال گرایی خاصی در مراحل تولید آثار خود داشت از ریموند چندلر (نویسنده فیلم نامه غرامت مضاعف) برای بازنویسی سینمایی اثر دعوت به همکاری کرد و با وجود اختلافات مختلفی که با یکدیگر داشتند در نهایت فیلم نامه کامل شد. بعد از ساخت و نمایش فیلم در جشن های اولیه اکران با استقبال فراوانی از سوی همکاران هیچکاک همراه شد و در نهایت در پخش نهایی آن هم به موفقیت گسترده دست یافت و با وجود ساخته شدن با بودجه ای حول ۱٫۲۰۰٫۰۰۰ دلار، ۷ ملیون دلار فروخت. بیگانگان در ترن نه تنها اعتبار هنری هیچکاک را در بدنه هالییود تثبیت کرد بلکه او را در چشم استودیوها به عنوان تهیه کننده و مدیر چندجانبه ای توانمند معرفی کرد و باعث شد او با اعتماد به نفس بیشتر دست به تجربه های سینمایی جدید و امتحان نشده بزند.

دردسر هری

سال ساخت: ۱۹۵۵
تاریخ اکران: ۳ اکتبر ۱۹۵۵

ماجرای ساخت دردسر هری مانند خیلی از فیلمهای هیچکاک با جلب شدن توجه او به یک رمان شروع شد. این بار او رمان تصویری جک ترور استوری را بستری مناسب برای تجربه ای دیگر دید و با در نظر داشتن حفظ لحن کمدی سیاه رمان و استفاده از بازیگران گم نام برای فیلم به سنجش مخاطبین سینمای خود پرداخت. او بعد از کامل شدن فیلم نامه حق اقتباس از رمان را به صورت ناشناس توسط مشاور خود به مبلغ ۱۱۰۰۰ دلار خرید. کمپانی پارامونت با توجه به نوع لحن خاص کمدی فیلم، با بودجه بالایی برای ساخت موافقت نکرد و پروژه دردسر هری با بودجه متوسطی برای یک اثر هیچکاکی معادل ۱ میلیون دلار کلید خورد. در واقع فیلم به شکستی تجاری در گیشه آمریکا منجر شد و فروش نسبتا خوب آن در بعضی کشورهای اروپایی مانند فرانسه و ایتالیا هم نتوانست به طور کامل رضایت کمپانی پارامونت را به دست

آورد. در کل فروش فیلم حدودا به ۱/۲ میلیون دلار رسید. با این حال فیلم بعد از ۳۰ سال توقف اجازه اکران مجدد به خاطر مشکلات حقوقی، در سال ۱۹۸۵ توسط کمپانی یونیورسال دوباره نمایش داده شد و طرفداران جدیدی یافت.

سر گیجه

سال ساخت: ۱۹۵۷

تاریخ اکران: ۹ می ۱۹۵۸

فیلم سرگیجه که شاید بزرگترین اثر هیچکاک و به عقیده خیلی از منتقدین بهترین فیلم تاریخ سینما است، در سال ساخت خود با موفقیت بزرگی در اکران همراه نشد. فیلم که اقتباسی از رمان فرانسوی پیر بوالو و توماس نارسژاک به نام «مرده و زنده» بود بعد از سه بار بازنویسی فیلمنامه بالاخره مطابق سلیقه هیچکاک در آمد و او با بودجه ای بالغ بر ۲/۴۷۹/۰۰۰ دلار از کمپانی پارامونت شروع به ساخت فیلم کرد. سرگیجه در سال اکران خود ۱۹۵۸ در آمریکا ۲/۸۰۰/۰۰۰ دلار فروخت که با توجه به هزینه ساخت فیلم نسبت به فروش دیگر آثار هیچکاک بسیار پایین بود. در آن سال سرگیجه در کنار نقدهای تحسین کننده با نقدهای بسیار منفی نیز همراه بود و بسیاری از جریان نقد اصلی آن سالها از فیلم خوششان نیامد. حتی اورسن ولز فیلم را با «پنجره پشتی» هیچکاک مقایسه کرده و سرگیجه را ضعیفتر از آن شمرد. با این حال در طی سالیان با اکرانهای مجدد فیلم و بررسی های بسیار منتقدین و تئوریسین های سینما رفته رفته در جایگاه بالاتری قرار گرفت و با توجه به این حاشیه مثبت هنری به وجود آمده، با ترمیم های مجدد چند بار دیگر اکران شد و نسخه های ویدیویی آن نیز با فروش بالایی همراه شد، به طوری که خالص فروش فیلم در سال ۱۹۹۸ به ۱۵ میلیون دلار رسید.

شمال از شمال غربی

سال ساخت: ۱۹۵۹

تاریخ اکران: ۲۸ جولای ۱۹۵۹

در اواخر دهه ۵۰ با حواشی زیاد فیلم های هیچکاک، اعتبار او برای هیچکس قابل انکار نبود. او با اینکه بار سنگینی از انتظارات و توقعات را بر دوش داشت، خستگی ناپذیر به دنبال خلق آثار خود در عالی ترین شکل ممکن بود. هیچکاک که با استودیوی مترو گلدن میر برای ساخت فیلمی اقتباسی توافق کرده بود به پیشنهاد برنارد هرمن برای نوشتن فیلمنامه با ارنست لمان شروع به همکاری کرد. بعد مدتی همکاری، با این که هر دو از شیوه کار یکدیگر بسیار راضی بودند، لمان چنین اقتباسی را برای فیلم هیچکاک مناسب ندید و به او پیشنهاد داد با موضوعی دیگر هیچکاکی ترین اثرش را بنویسد. بعد از این که هیچکاک داستان خبرنگاری در ۱۶ صفحه که برایش جالب آمده بود به مبلغ ۱۰/۰۰۰ دلار خرید، ارنست لمان فیلمنامه شمال از شمال غربی را تکمیل کرد. شمال از شمال غربی که از پر خرج ترین فیلم های هیچکاک بود و بودجه ای بالغ بر ۴/۳۲۶/۰۰۰ دلار داشت، در مجموع ۹/۸۴۰/۰۰۰ دلار فروخت و در گیشه به موفقیت بالایی دست یافت و سندی دیگر بر ذکاوت هنری و شناخت سلیقه مخاطب توسط کارگردان بزرگ انگلیسی شد.

روانی

سال ساخت: ۱۹۵۹

تاریخ اکران: ۸ آگوست ۱۹۶۰

هیچکاک در تمام عمر هنری خود به دنبال استقلال و بیرون آمدن از زیر سایه امر و نهی ها و دخالت های بیجای استودیوها بود. او بعد از خواندن رمان «روانی» نوشته رابرت بلاچ، بی درنگ تصمیم به ساخت آن گرفت. با این که این تصمیم بعد از موفقیت فیلم شمال از شمال غربی به نظر قابل اجرا می رسید مسئولین پارامونت به شدت با ساخت آن مخالف بودند و از هیچکاک می خواستند آخرین فیلم قراردادشان با او عنوان دیگری باشد. آنها «روانی» را دارای مایه سینمایی نمی دانستند و با این که هیچکاک به آنها پیشنهاد ساخت با بودجه ای بسیار پایین تر از یک اثر خوب استودیویی داده بود، جلوی پای او سنگ اندازی می کردند. در نهایت هیچکاک که حق ساخت رمان را قبلتر به مبلغ ۹/۵۰۰ دلار خریده و دستور جمع آوری همه نسخه های چاپی را در منطقه داده بود، تصمیم گرفت فیلم را با بودجه شخصی خود بسازد. او به جای دستمزد ثابت کارگردان که برای او مبلغ ۲۵۰/۰۰۰ دلار بود ۶۰ درصد از حق فروش نگاتیو فیلم را از پارامونت خواست و آنها در نهایت پذیرفتند. هیچکاک با استفاده از عوامل مجموعه تلویزیونی خود هزینه این بخش را به ۶۲/۰۰۰ دلار کاهش داد و با انتخاب سبک سیاه و سفید علاوه بر کاهش خشونت گرافیکی صحنه حمام، بودجه ساخت فیلم را به زیر ۱ میلیون دلار رساند. جانت لی و آنتونی پرکینز هم به ترتیب با ارغام پایین ۲۵/۰۰۰ و ۴۰/۰۰۰ دلار دستمزد موافقت کردند و کار کلید خورد. هیچکاک فیلم را در مدت زمان اندکی کامل و بعد از ادغام موسیقی کارامد برنارد هرمن با نسخه نهایی، آن را آماده اکران کرد. فیلم گیشه سینماهای آمریکا را لرزاند و پر فروش ترین فیلم سیاه و سفید ناطق تا آن زمان نام گرفت. «روانی» که با بودجه ۸۰۶/۹۴۷ دلار ساخته شده بود، در آمریکا ۳۲ میلیون دلار و در جهان ۵۰ میلیون دلار فروخت و موفق ترین فیلم هیچکاک در گیشه شد. هیچکاک بعد از این موفقیت بخش عمده ای از سهام شرکت MCA (از زیرشاخه های یونیورسال) را خرید و تقریبا برای ساخت پروژه های بعدی به رییس خود بدل شد ولی با این حال هم به آرزوی استقلال کامل در باقی مانده عمر هنری خود دست نیافت.

پرندگان

سال ساخت: ۱۹۶۲

تاریخ اکران: ۲۸ مارچ ۱۹۶۳

سر آلفرد هیچکاک در دهه پنجم فعالیت خود نیز از ماجراجویی دست بر نداشته بود و به دنبال گسترش محدوده تعریف سینمایی که تا آن روز شناخته شده بود، به هر کاری دست می زد. این بار بعد از ۲۲ سال سراغ اقتباس دیگری از آثار دافنه دوموریه نویسنده هم وطنش رفت و با ترکیب خط روایی آن با حوادثی واقعی که در یکی از شهرهای بندری آمریکا رخ داده بود فیلمنامه پرندگان را آماده کرد. فیلم که با بودجه ۳/۳۰۰/۰۰۰ دلار ساخته شد در جشنواره هایی مثل کن به نمایش در آمد و در گیشه ۱۱/۴۰۳/۵۲۹ دلار فروخت و باز هم خیل عظیمی از تماشاگران مشتاق برای دلهره هیچکاکی را به سینما کشاند.

منبع:

www.tmc.com

فیلم هیچکاک
پس از هیچکاک

تاثیر هیچکاک بر فیلم ها و فیلمسازان

نویسنده: سهند الهامی

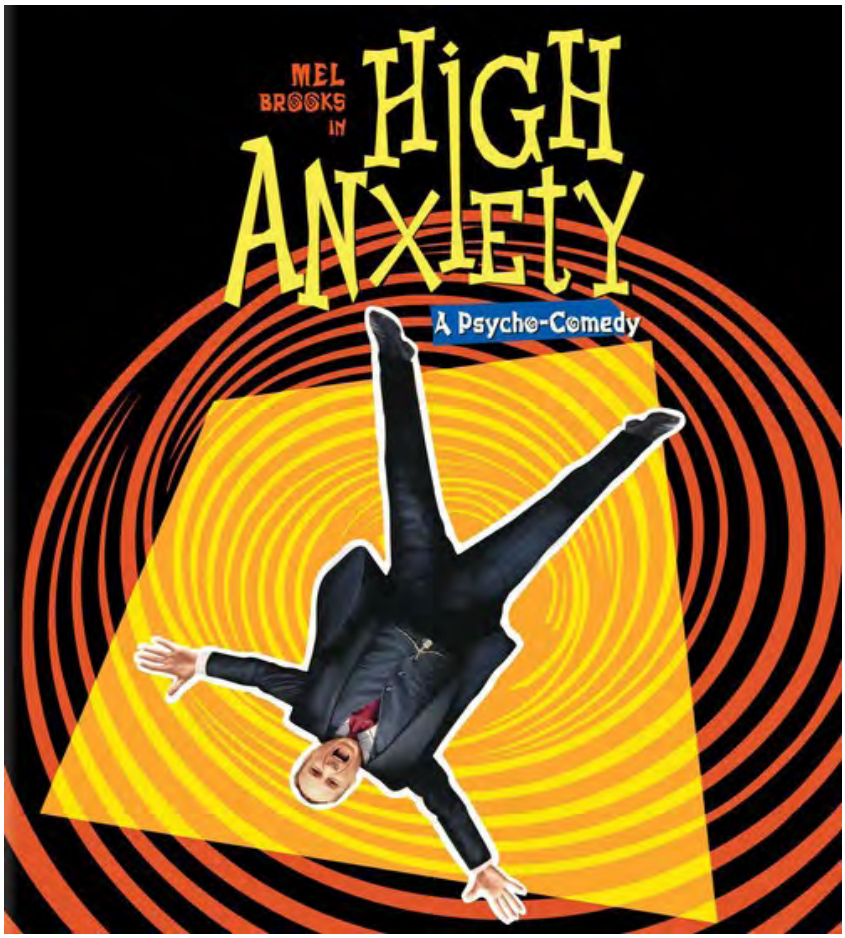
هارولد بلوم در «اضطراب تاثیر» شاعران رومانتیک را به فرزندانی تشبیه می کند که اگرچه پدرشان کسی چون میلتون است، اما دو میل متناقض در آنها وجود دارد: از یک سو می خواهند بر علیه پدر بشورند و خود بر جای او تکیه زنند و از سوی دیگر، هرآن چه از شعر می دانند، خود آموخته ی پدر است؛ این گونه نه تنها شعر و ادبیات که کلیت هنر ماهیتی بینامتنی پیدا می کند؛ چرا که همان طور که قبلا گفتند هر متنی بینامتن است. اما فارغ از این نگرش های پساساختارگرایانه و رادیکال تر امثال بارت و کریستوا، تاثیرپذیری از پیشینیان و تاثیرگذاری بر آیندگان امری است که بر کسی پوشیده نیست؛ اگر شخصیت مورد نظر بزرگی چون هیچکاک باشد هم که وضعیت حادتر می شود؛ تاثیر هیچکاک نه تنها بر تاریخ سینما که بر بسیاری کارگردانان و فیلم های بزرگ و کوچک امری غیرقابل انکار است. فیلم های هیچکاک بارها بازسازی شده اند (حتی فیلم های دوران انگلیسی اش مثل «۳۹ پله»)، برایشان دنباله ساخته شده («روانی» ۲، «روانی ۳»، ...)، مورد هجو قرار گرفته اند («اوج دلهره» مل بروکس که از مرد عوضی گرفته تا صحنه ی حمام را در خود دارد)، با شکلی از تکرار و انکار تومان دوباره سازی شده اند (در «مکالمه»ی کوپولا) و... راجر ایبرت پیرنگ محبوب هیچکاک را این گونه خلاصه می کند: فرد بی گناهی که به اشتباه متهم می شود. از کری گرانت در «شمال از شمال غربی» تا اینگرید برگمن در «بدنام»؛ شخصیت های او عموماً بی تقصیر بوده اند، ولی از نقطه نظری خاص گناهکار به نظر می رسند. و این پیرنگی است که بارها به کلی یا عناصری از آن در فیلم های مختلف استفاده شده اند. دپالما عموماً واضح ترین مقلد هیچکاک محسوب می شود. او از عناصری ملهم از سینمای هیچکاک استفاده کرده، چیزی را مستقیما از فیلم های هیچکاک وارد کرده، یا گاهی اندکی آن را تغییر داده. در فیلم «وسوسه»، مردی همسر و دخترش را در حادثه ای تراژیک از دست می دهد، اما مصمم است که همسرش هم چنان زنده است و در ایتالیا زندگی می کند. این نسخه ی دپالما از «سرگیجه» است. مورد دیگر می توان به «سلام، مامان!» اشاره کرد که نسخه ی دپالما از «پنجره ی عقبی» است. و شاید فراتر از همه «عزم کشتن» است که مستقیما از «روانی» گرفته شده: مردی که با لباس زنانه مرتکب قتل می شود، یک صحنه ی حمام مهم و غیره.

رابین وود، عناصر مرتبط با هیچکاک در فیلم های دپالما را این گونه فهرست کرده: چشم چرانی (Voyeurism) (وقتی رابرت دنیرو دوربینش را کار می گذارد تا از ارتباطش با جنیفر سالت فیلم بگیرد، در «سلام، مامان»)، دلمشغولی رومانتیک، اضطراب اختگی (در سینمای دپالما برخلاف هیچکاک نظم پدرسالارانه لزوماً در انتها مجددا تثبیت نمی شود؛ نگاه کنید به پایان فیلم «خشم»)، انرژی/ خودمختاری زنانه (همذات پنداری دپالما با جایگاه زنانه در مقایسه با هیچکاک به طور کلی ابهام کمتری دارد و در آثار او فعال بودن زن و استقلال او لزوما در پایان کیفر نمی بیند)، ایهام جنسیتی (بحث های مرتبط با نقش های جنسیتی در ساختار اجتماعی، تمایلات دگرباشانه و غیره.) رابین وود هم چنین شباهت ها و تفاوت های «روانی» هیچکاک با دو فیلم «خواهران» و «عزم کشتن» دپالما، در قالب جدولی از پیرنگ آن ها فرموله کرده و اضافه می کند تغییر تمرکز بر شخصیت در این سه فیلم بدین صورت اتفاق می افتد: در «روانی» با تغییر از ماریون (زن) به نورمن (مرد) روبه روییم و موضوع روان نژندی / پریشی است؛ در «خواهران» با تغییر از فیلیپ (مرد) به گریس (زن) روبه روییم، اما مساله تملک «نگاه خیره» (Gaze) است. و درنهایت در «عزم کشتن» تمرکز از کیت (زن) به لیز (زن) منتقل می شود، در حالی که با پیشروی در زنانگی، اعتماد به نفس و فعال بودن روبه روییم.

تاثیر حرکت هم چنان انقلابی هیچکاک در «روانی» در تمرکز بر جنت لی و سپس ناگهان و در میانه حذف او و تمرکز بر آنتونی پرکینز، را می توان سرمنشا روایت اسکیزوفرنیک دیوید لینچ، خصوصا درمورد فیلم های «بزرگراه گمشده» و «جاده مالهالند» دانست. گفته می شود صحنه ی رقص ابتدایی «مالهالند» هم متاثر از صحنه ی همزمان با تیتراژ ابتدایی «سایه ی یک شک» است. آرامش ظاهری «روانی» و «پنجره ی عقبی» و هویت های دوگانه، مشخصا در «سرگیجه»، نیز روی فیلم های لینچ تاثیرگذار بوده اند.

از عجیب ترین موارد تقلید از هیچکاک، می توان به بازسازی «روانی» توسط گاس ون سنت اشاره کرد؛ اینجا با بازسازی تقریبا نما به نمای محبوب ترین فیلم هیچکاک روبه روییم. اما تفاوت اینجا است که تماشاگران امروز همه از قبل داستان را می دانند؛ پس چرا ون سنت دست به چنین کاری زده؟ آیا این کپی برابر اصل است؟ «روانی» فیلم کیست؟ جز این است که از این پس نام ون سنت هم در کنار

هیچـکاک خواهد آمد؟ این ها تعدادی از پرسـش های پست مدرنیستی ای هستند که مطرح می شوند.
در فیلـم های اسکورسـیزی نیز ارجاعات فراوانـی بـه فیلم هـای هیچـکاک دیده می شود؛ بررسی «جزیره شاتر» به عنوان یکـی از متاخرتریـن نمونه ها مـی تواند مثال مناسـبی باشـد. از صحنه ی حمام کردنی کـه البته خبـری از چاقو خوردن در آن نیسـت و یـادآور «روانی» اسـت، تا آویزان شـدن دی کاپریـو از صخره که یـادآور صحنه ی مشـابهی در مورد کری گرانت در «شـمال از شمال غربی» است؛ در بیـن طوفـان و تندرها و غیـره، جایی هسـت که درختی در دیـواری درهم می شـکند، که مسـتقیما از «مارنی» گرفته شـده. در جایی دیگر، دی کاپریو اسـلحه ای را برمی دارد و وحشـت زده و کشـان کشـان از سـاختمانی خیلـی بلنـد بالا می رود؛ البته این سـاختمان یک فانوس دریایی اسـت و دی کاپریـو هم اکروفوبیا (تـرس از ارتفاع) نـدارد، اما بـاز هم یاد جیمز اسـتوارت در «سرگیجه» می افتیم.
اسکورسـیزی ایده ی معرفی از پشت سرِ ماکس فون سیدو، مرد در سایه با شمایلِ نازی وارش را نیز از «بدنام» گرفته، جایی که کری گرانت مشـغول تماشـای زوجی در حـال رقص اسـت. بـه این هـا اضافه کنید تیتراژ ابتدایی «رفقای خوب» که از تیتراژ ابتدایی «روانی» الگوبرداری شده و هم چنین نماهای نقطـه نظر تراویس در «راننده تاکسی» که متاثر از «مرد عوضی» هیچکاک هستند.
اسپیلبرگ همواره و بیش از هر کارگردان دیگـری از هیچکاک نقل قـول می آورد. توانایـی ویـژه ی اسـپیلبرگ در گرفتن صحنه های پیچیـده ای که روی پرده به شـدت ساده و روشن به نظر برسند یادآور همیـن قدرت هیچکاک اسـت. هیچکاک اگرچه از تجربـه ی «طناب» راضی نبود، اما سـکانس پلان را هرگز بـه کلی منکر نشـد. در«بدنام» نمایی را مـی بینیم که دوربیـن با عبـور از پذیرایـی درنهایت به دست آلیشـیا (اینگرید برگمن) می رسد که کلید را مخفی می کند. این شگرد بارها توسط اسپیلبرگ استفاده شده، حرکت در فضایی طولانی تا رسیدن به جزئیاتی مهم. در «۳۹ پلـه» انتقـال صـدا بدین صورت انجام شـده کـه زنـی وارد آپارتمانی می شود و با جسدی در آنجا روبه رو می شود.



زن جیـغ می کشـد و صدای جیـغ او با صـدا (و تصویـر) قطـار بخـاری در حال سـوت زدن جایگزین می شود. اسپیلبرگ از ایـن شـگرد بیـن سـکانس اول و دوم «پارک ژوراسیک: دنیای گمشده» استفاده می کند: در جزیـره ای دورافتاده، مادری با دیدن حمله ی دایناسـورهایی کوچک بـه دخترش جیغ می کشـد؛ صـدا ادامه دارد، درحالی که حالا تصویر یان مالکولم را بـا دهانی باز می بینیم کـه درواقع در ایسـتگاه قطار در حال خمیازه کشـیدن اسـت. اسـپیلبرگ در «آرواره ها» هم از تکنیـک زوم این/تراک بـک برای نمایش عمق میدان جمع شونده که اولین بار در «سرگیجه» به کار رفته بود، استفاده کرد. آیا «تلقیـن» که در آن کاب (دی کاپریو) به شکلی وسـواس گونه به دنبال معشوق مرده اش اسـت شـما را یاد «سـرگیجه» نمـی انـدازد؟ گاهی کریسـتوفر نولان را هیچـکاک قـرن ۲۱ خوانده انـد، اما باید توجه داشـت کـه هیچکاک هیـچ گاه با اضافه کـردن ابهـام و پیچیدگی درصدد

مرعـوب کردن تماشـاگران و پوشـاندن مشـکلات پیرنگ فیلمنامـه هایش نبود. هیچـکاک وقت زیادی را صرف نوشـتن، اسـتوری برد و تدوین می کرد و درمقابل چندان علاقه ای به کار با بازیگران نداشت و حتی در جایی بازیگران را «گله» نامیده بـود! نولان نیـز در جایگاه مشـابهی قرار می گیرد. او در مورد «شوالیه تاریکی» به صورت خـاص گفته بود کـه فیلمبرداری آن به نظرش خسـته کننده رسیده. نولان چندان از اسـتوری برد استفاده نمی کند، امـا وقت زیادی را برای نوشـتن فیلمنامه هایـش صـرف می کنـد. و البته اسـکار هـم با هیچ یک از آن هـا چندان مهربان نبوده است!

تاثیـر هیچـکاک تنهـا بـر فیلمسـازان آمریکایـی نبـوده؛ در «آگراندیسـمان» آنتونیونـی، شـخصیت اصلـی فیلـم، یک عـکاس حرفـه ای، مرد منـزوی و ا خودبیگانه ای اسـت که باور کرده شـاهد و یا کاشـف قتلـی بوده. رابطـه ی مرد با مانکـن هـا، هـم چـون بحـران هویتی مرد، بخـش مهمی از پیرنگ را تشـکیل می دهند؛ درواقع مشـکلات شـخصی او خـود را در رابطه ی توهیـن آمیز و نگاه جنسـیتی او به زنان نیز نشـان می دهد. داستان فیلم یادآور «پنجره عقبی» است؛ اگرچـه فیلم هیچـکاک را می تـوان در جریان کلاسـیک متعـارف هالیوود طبقه بندی کرد، درحالی که «آگراندیسـمان» در گروه فیلم های هنری مدرنیستی اروپا می گنجد. هردو قهرمان ما، به آن چه دیده اند شـک می کنند. پای جیمز اسـتوارت شکسته (اودیپ یعنی پای لنگ) و همین باعث اختلال در رابطه ی او هم شده. خود آنتونیونـی اروتیسیسـیم را عنصری مهم در «آگراندیسـمان» خوانده بود. در هر دو فیلم نرینگی مدرن در بحران است. حضور ابژه های فالوسـی در هـر دو فیلم نیز به ایـن بحث دامن می زند. ادعای بی ارتباط بودن «پنجره ی عقبی» و «آگراندیسمان» همـان قدر خطاسـت که ادعـای این که «آگراندیسـمان» صرفـا بازسـازی هنری «پنجره عقبی» است.

تانیا مادلسـکی مـی نویسـد در «پنجره عقبی» این زن اسـت که مسـلط اسـت؛ مرد بی حرکت افتاده و کاری از دسـتش برنمی آید. «پنجـره عقبی» از همان ابتدا تماشاگری را در سـطح اول روایتش قرار می دهد؛ درواقع هیچکاک، کارگردان این تریلر کلاسـیک محصول ۱۹۵۴، از چشم چرانی به عنوان چارچوبی برای واسـازی آپاراتوس سـینمایی اسـتفاده مـی کند. درحالی که آپاراتوس معمول فیلم سـعی در سـرکوب آگاهی تماشـاگر از خودش دارد، هیچکاک بدیـن ترتیب نقش آن را به جلو صحنه می آورد. این مساله بعدا در «تام چشم چران» مایکل پاول، «مستاجر» پولانسکی، «رز ارغوانی قاهره» وودی آلن، «مخمل آبی» دیوید لینچ، «فیلم کوتاهی درباره ی عشـق» کیلشوفسکی و غیره به کار رفت.

سـه فیلـم هانکـه، «ویدئـوی بنـی»، «نوازنـده ی پیانـو» و «پنهـان»، نیـز از مـوارد اخیر تاثیر این نگاهنـد. هانکه هم مثـل هیچکاک سـبک زیبایی شـناختی منحصربه فرد خود را پیدا کرده اسـت. در این فیلم ها هم هانکه از چشم چرانی برای از بین بردن فاصله ی میان تماشاگر و فیلم اسـتفاده می کند. نگاه بـه هانکه از درون لنز هیچکاک جنبـه ی دیگری از اهمیت تاریخـی او را برایمان روشـن می سـازد. از نمونـه هـای متاخـر تاثیرپذیـری از هیچـکاک می توان به این فیلم ها اشـاره کرد: «توریسـت» از فلوریـان هنکل فون دونرسـمارک کـه مشـهورترین عنصـر داستانی هیچکاک را دارد: آدم عوضی فیلم حتی اصلی ترین شـمایل هیچکاک را هم دارد: مک گافین. نمونه ی دیگر «استوکر» پارک چان ووک اسـت. تاثیـر هیچکاک سراسر دنیا را گرفته. فیلم داستان دختری اسـت که پس از مرگ پدرش، عمویش با او و مـادرش هم خانه می شـود. دختر به عمو مظنون اسـت، اما پس از کمک به او در یک قتل به شکل عجیبی جذب او می شـود؛ متاثر از «سایه ی یک شک». فیلم دیگـر «باجه ی تلفن» از جوئل شـوماخر است: این فیلم ملغمه ای از ۴ شاخصه ی هیچکاکی است: اول، «مرد عوضی»، استو شپرد متهم به قتلی است که انجام نداده؛ دوم، قاتل اصلی تمام دستورات را به استو می دهد، وگرنه آدم های بیشتری خواهند مرد، «مردی که زیاد می دانسـت»؛ سوم، وضعیـت کلاسـتروفوبیک، ۹۰ درصـد فیلـم در یک باجـه ی تلفن مـی گذرد؛ ایـن یادآور کارهای تجربـی تر هیچکاک، هـم چـون «طنـاب»، «قایق نجـات» و «پنجـره ی عقبـی» اسـت و درنهایـت موتیف چشـم چرانـی که باز هـم یادآور «پنجره ی عقبی» است.

این که آیا این روح زمانه بوده است یا تاثیر مستقیم هیچکاک محل اختلاف و بحث و جدل اسـت. ریچارد شیکل، منتقد، زمانی گفـت: «ما در جهان هیچکاک زندگی می کنیـم»؛ عصر ما عصر اضطراب و پارانویا و رفتارهای وسواس گونه است.

مشخصات یک فیلم هیچکاکی را می توان اینگونه برشمرد:

• موطلایی های خوددار.
• حضور مادری سلطه گر در زندگی فرزند (مثلا روانی).
• مرد بی گناهی که متهم شده.
• محـدود کردن کنش به یـک فضازمان محدود برای افزایش تنـش (قایق نجات، پنجره عقبی، طناب).
• شـخصیت هایـی که تغییـر جهت می دهند و قابل اعتماد نیستند.
• افزایش تنش از طریق تعلیق تا جایی که تماشاگر از تماشای شخصیت در موقعیتی که با مرگ دست و پنجه نرم می کند لذت می برد (سرگیجه، خبرنگار خارجی).
• آدم هایـی معمولـی کـه بـه وضعیتی خطرنـاک یـا عجیب کشـیده شـده اند. (شـمال از شـمال غربـی، مـردی کـه زیاد می دانست).
• متصدیـان اموری بی کفایـت، خصوصا ماموران پلیس.
• اسـتفاده از تاریکـی بـه عنـوان نمـاد سرنوشت شـوم قریب الوقوع. (لباس های تیره، سایه ها، دود و غیره).
• اسـتفاده ی تصویری قدرتمند از بناهای مشهور (مجسـمه ی آزادی، کوه راشمور، پل گلدن گیت، بریتیش میوزیم و غیره).
• هویت اشـتباهی (مثلا شـمال از شمال غربی، مرد عوضی).
• اسـتفاده از پلکان به عنوان موتیف خطر یا تعلیق قریب الوقوع.
• استفاده از مکگافین یا عنصر داستانی ای کـه تا پایان هم توضیح داده نخواهد شـد (مثلا میکروفیلم در شمال از شمال غربی)
• ارجاع به جنایت از جنبه ی اسرارآمیز آن تا عرضه ی صریح آن (مثلا ام را به نشانه ی مرگ بگیر، آلفرد هیچکاک تقدیم می کند).

نقل قول های "هیچ"

گردآوری: شهرام زعفرانلو

• یک فیلم خوب یعنی وقتی که پول شام، دستمزد پرستار بچه و پول بلیط ارزش پرداخت داشته باشد.

• طول فیلم باید رابطه مستقیمی با حجم مثانه بیننده داشته باشد.

• درام یعنی زندگی بدون تکه های خسته کننده آن.

• بیشتر فیلم ها یک تکه از زندگی هستند و فیلم های من، یک تکه از کیک.

• بازیگرها یک گله گاو هستند.

• من نگفتم بازیگرها مثل یک گله گاو هستند، گفتم باید با آنها مثل یک گله گاو رفتار کرد.

• بلوندها بهترین نوع قربانیان هستند. آنها مثل برف دست نخورده ای هستند که رویشان ردی از خون به جا مانده باشد.

• دیزنی(والت دیزنی انیمیشن ساز معروف) بهترین تیم بازیگری را دارد، هر کدامشان را دوست نداشته باشد، تکه تکه اش می کند.

• به آنها لذت بدهید، لذتی مانند لحظه ای که از یک کابوس بیدار می شوند.

• من یک کارگردان کلیشه شده هستم، اگر سیندرلا هم بسازم تماشاگران فورا در کالسکه به دنبال یک جسد می گردند.

• چیزهایی که آدرنالین خون من را بالا می برند: ۱- بچه کوچک ۲- پلیس ۳- ارتفاع ۴- اینکه فیلم بعدی ام از فیلم قبلی ام بهتر نباشد.

• من یک راه درمان قطعی برای گلودرد دارم، آن را ببرید.

• من مملو از ترس هستم و تمام تلاشم را می کنم تا از هر نوع پیچیدگی و سختی فرار کنم. من دوست دارم همه چیزهای دور و برم مثل کریستال تمیز و کاملا آرام باشد.

• اگر فیلمی خوب است، صدا می تواند قطع شود و تماشاگر هنوز کاملا حواسش به این باشد که دارد چه اتفاقی می افتد.

• انتقام چیز شیرینی است که چاق نمی کند.

• دیـدن یک قتل در تلویزیـون می تواند به خلاص شدن شما از شر خصومت های یکی از مخالفانتان کمک کند و اگر شـما هیچ مخالفی ندارید، آگهی های بعد فیلم می تواند به شما کمک کند.

• سرقت ادبی یک شیوه است.

• یـک نفـر یک بـار به من گفـت که هر دقیقـه یک قتـل رخ می دهـد، پس من نمی خواهم وقت شما را تلف کنم، می دانم که می خواهید به سر کار خود برگردید.

• تلویزیـون قتـل را بـه داخـل خانه ها برگرداند، یعنی جایی که به آن تعلق دارد.

• تلویزیون مثل یک تُسـتر اسـت، شـما دکمهاش را فشار می دهید و هر بار چیزی شبیه به قبلی از داخلش بیرون می پرد.

• تلویزیون مثل اختراع لوله کشـی داخلی است، شیوه زندگی و عادات مردم را عوض نکرد، فقط آنها را داخل خانه نگه داشت.

• هر چه تبهکار فیلم موفقتر، فیلم موفقتر.

• تنها راه خلاص شدن من از شر ترسهایم این است که آنها را فیلم کنم.

• وقتـی یـک بازیگر پیش مـن می آید و قصـد دارد تا راجع به شـخصیتی که قرار است آن را بازی کند با من بحث کند من میگویم: «همه چیز در فیلمنامه هسـت»، اگر او بگوید: «پـس انگیزه ی من چیه؟» می گویم: دست مزدت.

• تخـم مـرغ مرا می ترسـاند، بیشـتر از ترس، آشفته ام می کند، تا به حال چیزی آشـفته کننده تر از پاره شـدن زرده تخم مرغ و پخش شدن مایع زرد رنگ داخلش دیده اید؟ خون، قرمز اسـت، خوشحال و بذله گو، ولی زرده تخم مرغ، اعصاب خرد کن، هیچ وقت آن را نخوردم.

• شـانس همه چیز است. شـانس من در زندگی این بود که آدم ترسویی باشم. من خوش شانسـم که یک ترسـو هستم، که آستانه ترس پایینی دارم، به خاطر این که یک قهرمان هرگز نمی تواند فیلمی بسازد که تعلیق خوبی داشته باشد.

• مـن با پلیـس مخالف نیسـتم، فقط از آنها می ترسم.

• در یک فیلم داستانی کارگردان خداست و در یک مستند، خدا کارگردان است.

• در جـواب مـادر یکـی از طرفدارانـش وقتی کـه نالیده بود از ایـن که دخترش بعـد از دیـدن روانـی دیگـر زیـر دوش نمیـرود: پس خانـم، پیشـنهاد می کنم بفرستینش خشکشویی.

• در روزگار قدیم تبهکاران سبیل داشتند و به سگ ها لگد می زدند.
امـروزه تماشـاچیان باهوشـترند، آنهـا نمـی خواهند کـه تبهکارشـان ناگهان با نوری سـبز بر چهره اش به وسـط صحنه پرتـاب شـود، آنهـا یـک آدم معمولـی مـی خواهند کـه فقط چنـد نقطه ضعف داشته باشد.

• بهترین بازیگر کسی است که نمی تواند هیچ کاری را خیلی درست انجام دهد.

• مردم دوسـت دارند انگشـت پایشان را داخل آب سردِ «ترسیدن» فرو کنند.

• حتی شکسـت های من (در فیلمسازی) پولسازند و یک سال پس از ساخت به یک کلاسیک تبدیل می شوند.

• اگـر قـرار بـود مـن فیلمی بسـازم که داسـتانش در اسـترالیا می گذشت، یک پلیس را نشـان مـی دادم کـه ناگهان به داخل کیسـه یک کانگورو می پرد و فریاد می زند: اون ماشین رو تعقیب کن.

• تماشـاچیان، همـه اتفاقـات بـه خاطر آنهاست.

• برای من روح (روانی) یک کمدی است، باید باشد.

• صحنـه هـای قتل را مثـل صحنه های عاشـقانه کارگردانی کنیـد و صحنه های عاشقانه را مثل صحنه های قتل.

• من آدم انسـان دوستی هستم. به مردم چیزی را می دهم که آنها می خواهند. مردم دوست دارند وحشت زده بشوند، خب من هم آنها را می ترسانم.

هیچکاک در حاشیه

مترجم: سحر فداییان

هیچـکاك شـخصیت عجیبـی داشـت. طبـق گفته بسـیاری از کسـانی که او را مـی شـناختند، تحمل نـگاه کـردن به همسرش، آلما رویل، را در هنگام بارداری نداشـت. یك باردر مهمانی ای لباس زنانه پوشـیده بـود. فیلـم هایی مسـتند از او در دفتـرش نگهداری می شـد که بعد از مرگـش گم و نابود شـدند. هرچند بعضی مـی گویند که تعـدادی از فیلم ها را می شود هنوز پیدا کرد.

طبـق گفته خود او ، در کودکی همیشـه در شـب ها با هیجان داستان های روزانه اش را بـرای مـادرش لب تخت ایسـتاده تعریف می کرد. آلبرت.آز.بروکلی، معروف به تهیه کننده فیلم های جیمزباند، دوست نزدیکش بود. فیلم « از شـمال به شـمال غربـی» هیچـکاك (۱۹۵۹) تحـت تاثیر صحنـه هلیکوپتـر در فیلم « از روسـیه با عشـق » (۱۹۶۳) بـوده. او در مجموعه تلویزیونی « افسـانه های هالیوود» که در لـس آنجلس و کالیفورنیا پخش می شـد در کاراکتر پسـت چی ایفـای نقش کرد. در کودکی، روزی پـدرش او را با نامه ای در دسـت به پلیس محله شـان فرسـتاد. گروهبان بـه محض خوانـدن نامه، آلفرد کوچك را برای ده دقیقه در زندان انداخت و بعـد از آزاد کردنش بـه او گفت :«وقتی کار بد بکنی، این اتفاق واست می افته!»

هیچکاك از آن روز به بعد ترسی همیشگی از پلیـس داشـت. جائی به ایـن ترس و اجتنـاب ش از رانندگی اشـاره کرده. او رانندگی نمی کـرد تا هرگز با پلیس برای جریمه شـدن برخوردی نداشـته باشـد. همین مسـئله، ریشه تم کاراکتر اصلی در فیلم «مرد اشتباهی» بود.

در آپریل سـال ۱۹۷۴ جامعه فیلمسازان مرکـز لینکولن در نیویـورك از هیچکاك و سـاخته هایش قدردانی مفصلی کردند. به مدت سـه ساعت گلچینی از فیلم های او نیز در همان شب به نمایش در آمد.

فرانـس تروفو که کتابی از مصاحبه هایش را بـا هیچکاك چندین سـال بعد منتشـر کرد، آن شب برای معرفی دو سکانس بی نظیر حضور داشـت. اولی سکانس برخورد سـمبل ها در نسخه دوم فیلم «مردی که زیاد می دانسـت»(۱۹۵۶) بـود و دومی صحنه حملـه هواپیما بـا بازیگری کری گرنت در فیلم « از شمال به شمال غربی» (۱۹۵۹) بود.

تروفـو می گفت غیر ممکن اسـت شـما صحنه عاشقانه ای را در کارهای هیچکاك ببینیـد کـه همانند صحنـه جنایت فیلم گرفته نشـده باشـد و یا حتـی بالعکس. در سـینمای هیچکاك معاشقه و مرگ هر دو یکی هسـتند. چیزی کـه هیچکاك را یگانه می سازد.

در سـال ۱۹۶۷ در مراسم اسکار، تندیس یادبـود ایرونیـگ تلبرگ به او اهدا شـد، هرچند هرگز اسکار بهترین فیلم را نبرد.

آلما و هیچکاك یك دختر به نام پاتریشـیا داشـتند کـه در تعـدادی از فیلـم های هیچـکاك حضـور داشـت. در فیلم های «وحشـت» (۱۹۵۰)، «غریبـه هـا در قطار»(۱۹۵۱)، «روانی»(۱۹۶۰).

در سـال ۱۹۸۰ او لقـب افتخاری (از آن جهت که شهروند آمریکائی بود) شوالیه را از پادشاهی انگلیس دریافت کرد.

از سـال ۱۹۷۷ تا زمان مرگش، او با گروه موفقی از نویسندگان برای ساخت فیلمی معروف به «شـب کوتـاه» کار کرد. بخش اعظم نویسندگی آن توسط دیوید فریمن، شخصی که فیلمنامه نهایی را بعد از فوت هیچکاك منتشـر کرد، انجام شـد. صحنه آخر فیلـم «ربـکا» (۱۹۴۰) مثال بارزی اسـت از عکس العمل هیچکاك به کنترل شـدید و تحمیل هـر ازگاهی ایـده ها از سمت تهیه کننده اش، دیوید سلزنیك.

سلزنیك از کارگردانش می خواست که در صحنه آتش سوزی دود را به شکل حرف «آر» از دودکش در حال خارج شدن نشان دهـد. اما هیچکاك این ایده را فاقد ظرافت و زیرکی می دانست. به جای آن، او حرف «آر» را دوختـه به بالشـت ربـکا در حال شعله کشـیدن در صحنه آتش سوزی به تصویر کشید.

اولیـن بـاری که بـه هالیوود آمـد اواخر ۱۹۳۰ بـود، زمانی که از سـمت اکثریت اسـتودیوهای معروف و موفق فیلمسازی نا امید شده بود چرا که فکر میکردند او توان ساخت فیلمی در استانداردهای هالیوودی را نـدارد. اما در نهایت او موفق به بسـتن قرادادی ۷ سـاله با تهیـه کنندگی دیوید سـلزنیك شـد. اولین پروژه ساخت فیلمی از کشـتی تایتانیك بود که به خاطر فقدان مسـائل تکنیکی و نداشتن کشتی مناسب برای سـاخت فیلم، پروژه منتفی شد. بعد از آن کار سـاخت فیلم ربکا را آغاز کردند. (۱۹۴۰) هیچـکاك عـادت هـای رفتاری بانمکی داشـت. سـر صحنه فیلمبرداری بعد از نوشـیدن چای یا قهوه لیوان را بالا می انداخت و بعد رهایش می کرد.

او الگویـی برای ویلیـام گیردلر کارگردان بـود. گیردلر بـا بهـره گیـری از عناصر سـاختاری پرندگان هیچـکاك (۱۹۶۳) ، فیلم «روز حیوانات» را (۱۹۷۷) ساخت.

رمانی باعنوان «از میان مردگان» نوشـته شـد، که بعدها با نام «سـرگیجه» ساخته شـد. (۱۹۵۸) در تاریخ مراسـم اسـکتر، هیچـکاك تنها کسـی اسـت کوتاهترین سـخنرانی را داشـت. او بعـد از دریافـت جایـزه ی یادبـود ایروینـگ تالبـرگ در

سال ۱۹۶۷ به سادگی گفت : «مرسی!» سرنوشت (۱۹۲۱) ساخته ی فرتیز لانگ به گفته خودش فیلمِ مورد علاقه هیچکاك بود.
دخترش پاتریشیا می گوید او دو فیلم را با لذتی کودکانه می پرستید. بنجی (۱۹۷۴) و کارتون اسموکی و باندیت (۱۹۷۷)! هیچکاك حق استفاده از اسم و کاراکترش را به مجموعه ای از کتاب های نوجوانان با نام «آلفرد هیچکاك و سه کاراگاه » داده بود. (اواخر ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰) نوشتن پیش گفتارهای این مجموعه نیز به عهده هیچکاك بود. بعد از مرگش، تصویر مشهورِ نیم رُخش، به اضافه پیش گفتارها طبیعتاً از کتاب ها حذف شدند.
او ویرایشگر مجموعه کتاب داستان های ترسناك و مهیجی بود که بیشتر کارهای مربوط به آن را از جمله پیشگفتارش را بقیه انجام میدادند، مثل پیش گفتارهای مجموعه ی تلویزیونی اش. یکی از انتشارات بسیار موفقیت آمیز او که تا سال ها بعد از فوتش همچنان چاپ می شد ،«مجله اسرارآمیز هیچکاك » که یکی از بلندترین کتاب داستان های آن زمان محسوب می شد.
او در سال ۱۹۶۲ از دریافت رتبه ارشد پادشاهی انگلیس سرباز زد. در سال ۱۹۷۹برای یك عمر تلاش و کار در سینما از او قدردانی شد. با دوست هایش شوخی می کرد که وقتش رسیده بمیرد!
یك سال بعد از دریافت این جایزه هیچکاك فوت کرد.
در مجله هفتگی معروفی در آمریکا از او به عنوان بزرگترین کارگردان زمانه یاد کرده اند و در همان مجله در لیست ۱۰۰ فیلم برتر تاریخ سینما از او بیشترین تعداد فیلم آورده شده. چهار فیلم شاهکارش: روانی (۱۹۶۰)، سرگیجه(۱۹۵۸)، از شمال به شمال غربی(۱۹۵۸) و بدنام(۱۹۴۶).
وزن هیچکاك در سالیان متمادی مدام در حال تغیر بود. او در ۱۹۳۰ با۳۰۰ پوند بیشترین وزن را داشت. هرچند که بیشتر اوقات وزنش از حد معمولی بیشتر بود اما همیشه در رژیم بود. در سال ۱۹۵۰ وزن زیادی از دست داده بود که در حضور کوتاهش در فیلم «دستگیری دزد»(۱۹۵۵) این کاهش وزن بسیار واضح بود. این کاهش و اضافه وزن تا آخر عمرش ادامه داشت. در فیلم «قایق نجات» (۱۹۴۴)، که داستانش حول تعدادی است که برای نجات خود در قایقی کوچك می جنگند، هیچکاك که همیشه در صحنه ای از فیلم هایش حضور چند ثانیه ای داشت، نمی دانست چطور این کار را در فیلم عملی کند. که در نهایت این ایده به ذهنش رسید که عکسش را بر روی روزنامه ای که با چند آشغال کنار قایق در حرکت بودند بر روی بخش تبلیغات کاهش وزن نشان دهند.
کارگردان های بسیاری از او تاثیر گرفته اند: اسپیلبرگ، برایان دپالما، جان کارپنتر، اسکورسیزی، جورج رومرو، پیتر بودانوویچ، داریو آرگنتو، ویلیام فریدکین، دیوید کرونبرگ و تارانتینو.
او به شوخی های عجیب وغریب ش بین کارکنان و بازیگرانش معروف بود. شوخی هایی مثل سر صحنه آمدن با لباس زنانه و شوخی هایی که حتی بیشتر ترسناك بودند تا خنده دار. وقتی می فهمید کی از چی می ترسد، مثل موش یا عنکبوت، آنها را با جعبه ای از آن دم درشان شوکه می کرد.
زمانی که مشغول ساخت فیلم نبود ، با کسی معاشرت زیادی نداشت و بیشتر وقتش را با آلما و دخترش پاتریشیا در خانه می گذراند.
او در ارتباط نزدیك با فیلمنامه نویسانش کار می کرد و به آنها توضیح میدادکه چه مجموعه صحنه هایی میخواهد در فیلم حتماً باشند و با این وجود که فیلمنامه نویسان کار نهایی نوشتن دیالوگ ها را انجام می دادند اما همه چیز برپایه ایده اصلی هیچکاك بود.
بسیاری از بازیگرانی که در فیلم هیچکاك بازی کرده بودند برنده ی اسکار شدند.
هیچکاك به فرانس تروفو گفته بود با این وجود که قبل از فیلم« مستاجر» (۱۹۲۷) دو فیلم دیگر هم ساخت، اما آن را بهترین فیلم خود میداند.
وقتی قرار شد برایان دی پالما فیلم «وسواس» (۱۹۷۶) را بسازد هیچکاك بسیار عصبانی شده بود چون این فیلم را بازساخت و در تقلید «سرگیجه» (۱۹۵۸) میدانست.
دی پالما بعد از فوت هیچکاك در سال ۱۹۸۰ دیگر فیلم های ماجراجویانه و اسرارآمیز نساخت.
والت دیسنی در اوایل سال ۱۹۶۰ به او اجازه ساخت فیلم در دیسنی لند را نداد. به این دلیل که هیچکاك « اون فیلم چندش آور» روانی را ساخته بود!
در پنجمین نسخه ی فیلم «۱۰۰۱ فیلمی که قبل از مرگ باید ببینید» (استیون جی اشنایدر) هیچکاك تنها کارگردانی است که از او بیشترین کار(۱۸ فیلم) معرفی شده است.

منبع:
IMDB

آلفرد هیچکاک تقدیم می کند

نویسنده: فرناز ربیعی

گفت وگـو ندارد کـه هیچـکاک یکی از بزرگترین کارگردانان تاریخ سـینما است. اما شـاید کمتر کسـی بداند که او در طی ۵۵ سـال فعالیت خود، به مدت ۱۰ سال مشغول سـاخت سریالی بود به نام «آلفرد هیچکاک تقدیم می کند». سریالی که، به گفته مجله تایم، جزو صـد اثر برتر تاریخ تلویزیون به شمار می آید.

در آن دوران، برخـلاف حـال حاضـر که شاید حتی برخی مواقع سریال ها مخاطب بیشـتری نسبت به سـینما داشته باشند، تلویزیون رسـانه ی بسـیار سطح پایین و سبکی محسوب می شد. اغلب سینماگران، بازیگـران و کارگردانـان تلویزیونـی را با چشـم حقارت نگاه می کردند. این اوضاع تا اوایل دهه هفتاد میلادی وجود داشـت و معمولا بهترین سـریال هـای تلویزیونی آن زمان در مقابل ضعیف ترین فیلم های سینمایی هم چند رتبه پایین تر بودند. در چنیـن اوضاع و احوالی آلفـرد هیچکاك با هوشمندی مثال زدنی مختص خود، تولید سـریال را در سـال ۱۹۵۵ آغـاز کرد که تحولی در صنعت سـریال سازی آن زمان بود. همچنین باعث شـد بعدهـا از آن به عنوان یکی از موثرترین اقدامات هیچکاك برای شناسـاندن بیشتر خود به مخاطبان نام برده شـود. قبل از سـاخت این سریال هیچـکاك فیلم هـای مهمی چـون ربکا، خبرنـگار خارجی، طناب، بدنـام و پنجره عقبی را سـاخته بود، اما پرمخاطب ترین و پرفروش ترین و نیز مهمترین فیلم های هیچـکاك همه یا همزمان با سـاخت این سریال یا پس از آن ساخته شدند. هیچکاك دوم اکتبـر ۱۹۵۵ اولیـن اپیزود سـریال آلفرد هیچکاك تقدیم میکند را با نام انتقام روی آنتن بـرد. جمله پایانی هیچکاک در انتهای این قسـمت جالب اسـت: «انتقام شیرین اسـت، ولی چاق کننده نیست!».

در ۳ فصل انتهایی طـول زمان هر اپیزود از ۲۵ دقیقـه به ۶۰ دقیقه افزایش یافت و نامش به «یک سـاعت با آلفرد هیچکاک» تغییر یافت. در نهایت پرونده این سـریال با پخش اپیزود «شاگرد جادوگر» در سوم جولای ۱۹۶۲ بسته شد.

این سـریال را میتوان همچـون فیلمهای هیچـکاک ترکیبـی از ژانرهـای مـورد علاقه اش، یعنی درام و دلهره، دانست.

از ویژگی های جذاب و منحصربه فرد این سـریال تیتراژ آغازین آن اسـت. دوربین روی کاریکاتور سـاده ای از هیچکاک (که اثر خود هیچکاک اسـت!) زوم می کند و ضمن پخش موسیقی متن سریال، (مارش عزای ماریونت سـاخته چارلز گوناد) خود او به شـکل یک سـایه وارد کادر می شود و با لحن ترسناکی به بینندگان می گوید: «عصربه خیر!».

پـس از آن دوبـاره هیچـکاک در یـک استودیوی خالی یا یکی از صحنه های آن قسـمت از سریال حاضر شـده و شروع به توضیح مختصری از داسـتان می کند که البته مونولوگ هـای او به طور اختصاصی توسـط جیمـز آلاردایس برای او نوشـته می شـد. پـس از پایان بخش داسـتانی آن نیـز، هیچکاک دوباره ظاهر می شـود و صحبت کوتاهـی (گاه با طنز ویا کنایه) دربـاره ی آن مـی کنـد و با چشـمکی بـه دوربیـن و تماشـاگران آن را به پایان می رسـاند. مـی گوینـد در آن زمان که بحث ممیزی و سانسور در آمریکا اوج خود گرفته بود این حرکـت به نوعی دور زدن سانسـور هم بوده، مثلا اگر مجرم در پایان برنامه از چنگ قانون قسـر درمیرفت، در ادامه ی برنامه قطعه طنزی اجرا می شـد تا این ایـده را به بیننـده منتقل کند که قاتـل در نهایت گرفتار خواهد شـد. این سریال در کشورهای اروپایی نیز طرفداران بسـیاری داشت. از این رو برای هر قسمت حداقل دو صحنه ابتدایی و انتهایی ساخته می شـد. نسـخه ای که بـرای بینندگان آمریکایی تهیه شـده بود معمولا با شوخی با یکی از تبلیغات محبوب آن زمان ایالات متحده شـروع می شـد. نسـخه دیگر که برای بیننده های اروپایی به تصویر کشیده میشـد شـامل طنزهایی در مـورد مردم آمریکا بود. برای فصول بعدی این سـریال و با توجه به محبوبیت هرچه بیشـتر این سـریال هیچکاک تصمیم بـه اجرای این دو بخـش از برنامـه به دو زبـان آلمانی و فرانسـوی (کـه به هـر دو مسـلط بود) نیز گرفت.

از مجموع ۱۰ فصل و ۳۶۱ قسمت سریال، هیچکاک تنهـا ۱۷ آن را کارگردانی کرده اسـت. اما مهـر او را می تـوان روی تمام صحنه های فیلمبرداری شـده دید. وجود عناصری چون تعلیـق و غافلگیری، که به نوعی امضای او نیز محسـوب می شـود، در این سـریال به وفور احسـاس و دیده می شـود. در تمامی قسـمت هـای این سریال بیننده حتی تا لحظه پایانی هم به سختی می تواند پایان داستان را پیشبینی کنـد و معمـولا بـا یـک اتفـاق عجیب

ورق برمی گردد. مشهورترین اقتباس های او برای سـریال از داسـتانهای مخصوص بزرگسـالان روالد دال نویسـنده شـهیر انگلیسـی اسـت، البته روالد دال را بیشتر با داسـتانهای کودکانه ای چون «چارلی و کارخانه شکلات سـازی» میشناسند ولی هیچکاك اقتبـاس هایش را از روی معدود داستان های مخصوص بزرگسال او ساخته اسـت. تمام داستانها هم برگرفته از همان فضـای تعلیقـی و جنایی آثار سـینمایی هیچکاك است. البته این سریال در مجموع ۲۸ کارگردان داشته است.

همچنین بیش از ۶۸ نویسـنده در نوشتن قسـمتهای مختلف این مجموعه در کنار هیچکاك بوده اند. این سریال بیش از ۱۲۰ بازیگر داشته است. آلفرد هیچکاک تقدیم میکند نه تنها بازیگران با پتانسیل و جوانی را به سـینمای هالیوود معرفی کرد، بلکه میزبان بازیگران معروفی مثل دیک یورک، رابرت هورتون و جیمز گلیسـون به عنوان بازیگرهای مهمان این مجموعه تلویزیونی نیز بود. پاتریشـیا هیچکاک (دختر آلفرد هیچـکاک) نیـز در این سـریال به ایفای نقش پرداخته است.

آلفـرد هیچکاکـی که هیچگاه نتوانسـت اسـکار بگیرد برای این سـریال در سـال ۱۹۸۵ یـك جایزه گلـدن گلاب آن هم به عنوان بهترین نمایـش تلویزیونی دریافت کـرد. هیچکاک در این سـریال هم طبق عادت همیشـگی اش در یکی از صحنه ها حضور پیدا می کند. در سـریال تصویری از او روی جلد مجله ای که توسط یکی از شـخصیت های داستان خریداری میشود، دیده می شود. داسـتان های هیچکدام از قسـمت ها ربطی به هم ندارند. و در واقع هر کدام حکم یک فیلم کوتاه را دارند. تمام قسمت ها نیز سـیاه و سفید ساخته شده اند. آنچـه منتقدین را نیز تحت تأثیر قرار داده فیلمنامـه هـای متنـوع، خلاقانه و هوشمندانه این مجموعه تلویزیونی است.

ماری گابریل در مورد این سـریال چنین می گوید: «بدون شک میتوان گفت که این سریال فراتر از زمان خود بوده است. ایجاد تنـوع در چنین مجموع های کار سـختی اسـت که هیچکاک و دیگر نویسندگان به خوبی از پس آن برآمده اند.

اسلیسـر و لویـد بـا مطالعـات خوبی که روی رفتارهـای مظنونین و روانشناسـی برخورد آنها با یکدیگر داشتند، توانستند از صحنـه های کلیشـه ای فیلـم های دهه ۵۰ فاصلـه گرفتـه و سـریال متفاوتی را روانه بازار کنند. آنها توانسـتند به زیبایی در یـک فیلم با ژانر وحشـت صحنه ها و دیالوگ های کمدی را وارد کنند».

در سال ۱۹۸۵ یعنی حدود ۲۳ سال پس از پخش آخرین قسـمت «آلفرد هیچکاك تقدیم می کند» و پنج سـال پس از مرگ هیچـکاك ایـن سـریال دوباره بازسـازی شـد. این بازسـازی شـامل رنگی کردن و تدوین برخی قسـمتهای سـاخته شده توسـط هیچکاک بود. با این که اسـتقبال زیادی از این بازسـازی شـد اما نتوانست موفقیت سـری اصلی را به دسـت بیاورد. در مجموع سـه سـال روی آنتن بود و ۴ فصل از آن سـاخته شـد. با این حال آن سـریال هم توانسـت دو بار نامـزد جایزه مطرح امی شود.

منابع:

1. www.time.com
2. www. hitchcockwiki.com
3. www. tv.com

هیچکاک تقدیم می کند: جنگ جهانی شماره دو

نویسنده: میلاد قزللو

آلفـرد هیچکاک، یا به گفتـه ی منتقدان سـینما اسـتاد دلهره در حالـی که ۳ ماه به شـروع جنگ جهانی دوم باقی بود، در هالیوود شـروع به سـاخت فیلـم «ربکا» کـرد. وی در هالیـوود ۳ فیلـم از بهترین فیلم هایش را در ژانر تریلر سیاسی ساخت. «خبرنگار خارجی»، «خرابکار» و «بدنام». امـا این آغـاز تاثیـر جنگ بر سـینمای هیچکاک نیسـت. پیشـتر و در سال های پیـش از آغاز جنگ، هیچکاک دسـت به سـاخت فیلم هایی زد که می شـود آنها را اخطار هایـی بر جنگی که در آینده رخ خواهـد داد، در نظر گرفـت. این فیلم ها عبارتند از «مردی که زیاد می دانسـت»، «۳۹ پلـه»، «مامور مخفی»، «خرابکاری» و «خانم ناپدید می شود». این فیلم ها در بین سالهای ۱۹۳۴ تا ۱۹۳۸ساخته شدند. بـا این حال، هیچکاک تنهـا در زمینه ی فیلم های بلند سـینمایی فعالیت نداشت، بلکـه در طـول ایـن زمان او به سـاخت فیلم های کوتاه سـینمایی، مستند و حتا فیلم هایی بدون هیچ بازیگر و شـخصیت سینمایی پرداخت.

از ایـن رو می تـوان تاثیر جنگ جهانی را در فیلم هایی که هیچکاک بین سال های ۱۹۳۴ تـا ۱۹۴۶ میلادی سـاخت، دید. فیلم هایی که بیشـتر بر پایه ی تریلرهای جاسوسـی و تعقیب و گریز بنا شده است. از نقـاط مشـترک این فیلم هـا می توان به کشـته شـدن یک یا چند شخصیت و تلاش برای کشـف رازهای نهفته در گروه های مخفی جاسوسـی بیگانه و همچنین جلوگیری از خرابکاری توسط قهرمان فیلم اشـاره کرد. با این حال بنا به گفته برخی از منتقـدان و صاحبنظـران، جنگ تاثیر چندانی بر نوع روایت و سـاخت فیلم های هیچکاک نداشته است.

ایـن منتقـدان عقیده دارند کـه به دلیل این کـه فیلـم های هیچـکاک بـر پایه مـک گافیـن اسـتوار اسـت، مـی توان بـه جای قتـل هـای سیاسـی و تعقیب و گریزهـای جاسوسـی کـه بـه جنـگ می پردازد از داسـتان هـای دیگری بهره بـرد بدون این که تغییری در نوع روایت و ساختار فیلم ایجاد شود.

فیلم های این دوره ی هیچکاک، علاوه بر نمایش تعلیق و دلهره از نقطه نظر تبلیغاتی نیـز قابـل بررسـی هسـتند. در حقیقت هیچـکاک بـا سـاخت فیلم هایـی نظیر «سـایه ی یک شـک»، «قایـق زندگی»، «خرابکار» و... به مقابله با دستگاه تبلیغاتی نازی ها به ریاست گوبلز رفت.

برای نمونه، در فیلم «سـایه ی یک شک» ماجـرای یک قاتل زنجیـره ای را داریم و درگیری هایی که با برادر زاده اش دارد. این قاتل زنجیره ای در شمایل یک بیمار روانی آلمانی نشان داده می شود که در یک شهر کوچک و خلوت دسـت به قتـل می زند.

سـاخت فیلم هایی در ژانر تریلر سیاسـی توسـط هیچکاک، سفارشـی نیست بلکه ریشه در گذشته ی زندگی هیچکاک دارد. آلفرده هیچکاک مدتی از زندگی اش را در آلمان گذراند، به زبان آلمانی فیلم ساخت و جریان نازی سـازی آلمـان را از نزدیک دید و لمس کرد.

در زمانـی کـه مهندسـین زپلیـن مـی ساختند، هیچکاک وقتش را در موزه ها و گالری های برلین می گذراند. وی در سال ۱۹۲۵ میـلادی در اسـتودیو نئوبابلزبرگ دسـتیار گراهـام کاتـز در فیلـم نگهبان تاریکی بود.

همچنیـن وی در سـال ۱۹۲۵ هنـگام کار در اولیـن فیلمش با عنـوان باغ لذت بـه دسـتیارش، آلما رویل دل بسـت. در حقیقت آلمـان و فرهنـگ آلمانی کمک فراوانی کردند تا هیچکاک پایه های هنری خـود را به عنوان یک هنرمنـد تاثیرگذار بنا کنـد. هیچکاک در سـال ۱۹۳۰ یکی از فیلم های خود را، به نام «قتل» به زبان

آلمانی تهیه کرد و پس از سال ها دوباره به آلمان بازگشت. وی در این دوران قطعا باید دوران نازی سازی را حس کرده باشد. نکته ی قابل توجه مشابهتی است که بین هیچکاک و نازی ها در علاقه به فضای هنری وایمار دیده می شود. فرهنگی که به هیچکاک کمک کرد تا در سالیان آینده خود را به عنوان هنرمندی تاثیرگذار و ماندگار در تاریخ سینمای جهان ثبت کند.

در پایان سه فیلم منتخب این دوره ی فیلمسازی هیچکاک را مرور می کنیم.

خبرنگار خارجی:
در جنگ جهانی دوم، یک خبرنگار تلاش می کند ماموران مخفی بیگانه را در لندن شناسایی کند.

خرابکاری:
بری کین، کارگر کارخانه ی هواپیماسازی هنگامی که متوجه می شود به دلیل ایجاد آتش سوزی که منجر به قتل بهترین دوستش گشته، متهم شده است، سعی می کند فرار کند.

بدنام:
از زنی خواسته می شود که از یک گروه نازی در آمریکای جنوبی جاسوسی کند. او تا کجا می تواند به هدف نزدیک شود؟ و یکی از درخشان ترین صحنه های تاریخ سینما را می توان در فیلم «خرابکار» تماشا کرد. مبارزه بر فراز مشعل مجسمه ی آزادی نیویورک.

منابع:

۱. هیچکاک در جنگ / نوشته دیوید پارکینسون

۲.آلفرد هیچکاک،فیلمسازی ترس هایمان /جن آدیر

۳. آلفرد هیچکاک، سال های جنگ جهانی دو

کتاب شناسی داخلی هیچکاک

گردآوری: شهرام زعفرانلو

هیچکاک در قاب
نویسنده: بهرام بیضایی
انتشارات روشنگران
۱۳۷۰

عناصر ساختاری سینمای هیچکاک
نویسنده: استفان شارف
ترجمه: شاپور عظیمی
انتشارات فارابی
۱۳۷۷

لاکان و هیچکاک
ویراستاران: اسلاوی ژیژک. مازیار اسلامی
نشر ققنوس
۱۳۸۶

سرگیجه
نویسنده: دن اویلر
ترجمه: پرویز شفا و ناصر زراعتی
نشر هرمس
۱۳۸۸

سینما به روایت هیچکاک
نویسنده: فرانسوا تروفو
مترجم: پرویز دوایی
انتشارات سروش
۱۳۹۱

همیشه استاد: آلفرد هیچکاک و سینمایش
مولف: مسعود فراستی
نشر ساقی
۱۳۹۱

آلفرد هیچکاک (کتاب کوچک کارگردانان ۳)
نویسنده: پل دانکن
مترجم: سوگند منانی
ناشر: کتاب آوند دانش
۱۳۹۲

هیچکاک و مبارزه طبقاتی
نویسنده: مروین نیکلسون
مترجم: نیما کوشیار
نشر پروسه
۱۳۹۲

معرفی کتاب؛
هیچکاک در قاب

نویسنده: بهرام بیضایی (در یک گفتگو-۱۳۷۰)
نشر: روشنگران
سال انتشار: ۱۳۷۴

نویسنده: شهرام زعفرانلو

کتاب در بزرگداشت صدمین سال سینما، به چاپ رسید. در تابستان ۱۳۷۰ بررسی سینمای هیچکاک به عنوان یک برنامه کمک درسی به کوشش مجتمع آموزشی فیلم سازی، برای هنرجویان مجتمع و دیگر دانشجویان علاقمند سینما برگزار شد که با یک رشته نمایش فیلم و سخنرانی توسط منتقدان، مدرسان و فیلمشناسان همراه بود. سخنران مهمان جلسه ی پایانی بهرام بیضایی بود. این کتاب منظم شده و گسترش یافته ی گفتگوی او با هنرجویان است.

شکل گفتگو هم سوال و جواب است. سوالاتی که دانشجویان از سینمای هیچکاک پرسیده اند و بیضایی به دقت و با جزئیات به آنها پاسخ داده است. سوالاتی همچون: آیا هیچکاک کارگردان مؤلفی است؟ عشق در آثار هیچکاک چه جایگاهی دارد؟ تعلیق و ترس در آثار هیچکاک چگونه است؟ چرا در آثار هیچکاک طنز و شوخی سیاه وجود دارد؟ چرا در همه فیلم های هیچکاک شاهد پایان خوش هستیم؟ مفهوم صحنه های چندلایه در آثار هیچکاک چیست؟ ارتباط هیچکاک و شکسپیر را توضیح دهید.

کتاب «هیچکاک در قاب»، برای علاقمندانی که هنوز با سینمای هیچکاک آشنایی عمیقی پیدا نکرده اند و مایلند پس از دیدن تعدادی از فیلمهای او بهتر و بیشتر با سینمای هیچکاک آشنا شوند، بسیار مفید خواهد بود. چون نگاه بیضایی در این کتاب صرفاً به یک یا دو فیلم هیچکاک معطوف نبوده و به نوعی ما را با جهان به ظاهر ساده اما در عمق مرموز و پیچیده ی او آشنا می کند.

در اینجا به برخی از پاسخ های بیضایی اشاره می کنم: «هیچکاک کارگردان معاصر است، و نشان دهنده ی جهان معاصر و اخلاقیات معاصر در بخشی از جهان که ما جزء آن نیستیم؛ با شناخت خودش و نه معیارهای ما. دیدگاه یک فیلمساز لزوماً دیدگاه یک مذهب نیست، یا یک دولت، یا کل جهان غرب».

«هیچکاک فقط نگرانی ها در مورد خانواده را بیداوری نشان میدهد. در فیلمهای او همه ی صورت ها را داریم: نیاز به خانواده؛ ترس از سامان دادن و شکست آن؛ نیاز به آزادی فردی؛ ترس از تنها ماندن. هم ناهنجاری های شکست عاطفی خانواده را داریم و هم ناهنجاریهای کمبود خانواده و تنها زیستن را؛ نتایج این آخری را میشود در «روانی» به طور مشخص دید».

«جذاب بودن شخصیت های منفی معنی اخلاقی ندارد؛ به قانون نمایش برمیگردد، و یک امر فنی است.ساده شده اش اینکه شخصیت های توطئه گر، چه در صحنه و چه بر پرده، از این جهت جذابند که با توطئه هایشان تحرک درونی اثر را به وجود می آورند و روند حوادث را دچار دگرگونی و تغییر و پیشروی می کنند».

«خیال می کنم سرچشمه تلخ اندیشی نهایی، نمایش تباهی پذیری آرمان ها یا مردم آرمانی، حس طنز و طنز سیاه، گرمای زندگی هیچکاک را باید در شکسپیر جستجو کرد».

در پایان کتاب هم تصاویری از استوری بردهای ترسیم شده توسط خود هیچکاک و تصاویری از فیلمهای او آمده است. نمایه ی فهرست فیلم ها و نام های استفاده شده در متن کتاب نیز از موارد پایانی کتاب به شمار می رود.

کتاب شناسی خارجی هیچکاک

گردآوری: شهرام زعفرانلو

الف) معرفی کتاب های انگلیسی زبان در خصوص زندگی و فیلم های هیچکاک:

• The Dark Side Of Genius: Life Of Alfred Hitchcock
By Donald Spoto
1983

• The Last Days Of Alfred Hitchcock
By David Freeman
1985

• Hitchcock As Activist: Politics And The War Films
By Sam P. Simone
1985

• Alfred Hitchcock And The British Cinema
By Tom Ryall
1986

• The Alfred Hitchcock Movie Quiz Book
By Bryan Brown
1986

• Hitchcock And Selznick
By Leonard J. Leff
1987

• The Films Of Alfred Hitchcock
By Neil Sinyard
1987

• Backstory 1: Interviews With Screenwriters Of Hollywood's Golden Age
By Patrick Mcgilligan
1988

• The Suspense Thriller: Films In The Shadow Of Alfred Hitchcock
By Charles Derry
1989

• A Hitchcock Reader
Edited By Marshall Deutelbaum And Leland A. Poague
1989

• Find The Director And Other Hitchcock Games
By Thomas M. Leitch
1991

• Alfred Hitchcock's High Vernacular: Theory And Practice
By Stefan Sharff
1991

• Hitchcock's Rereleased Films: From Rope To Vertigo
Edited By Walter Raubicheck And Walter Srebnick
1991

• The Hitchcock Romance: Love And Irony In Hitchcock's Films
By Lesley Brill
1991

• The Art Of Alfred Hitchcock
By Donald Spoto
1992

• Alfred Hitchcock: The Hollywood Years
By Joel W. Finler
1992

• Hitchcock And Homosexuality: His 50-Year Obsession With Jack The Ripper And The Superbitch Prostitute - A Psychoanalytic View
By Theodore Price
1992

• Hitchcock In Hollywood
By Joel W. Finler
1992

• Everything You Always Wanted To Know About Lacan (But Were Afraid To Ask Hitchcock)
Edited By Slavoj Žižek
1992

• Hitchcock: The Making Of A Reputation
By Robert E. Kapsis
1992

• The Films Of Alfred Hitchcock
By David Sterritt
1993

• Soul In Suspense: Hitchcock's Fright And Delight
By Neil P. Hurley
1993

• In The Name Of National Security: Hitchcock, Homophobia, And The Political Construction Of Gender In Postwar America
By Robert J. Corber
1993

• Alfred Hitchcock: A Filmography And Bibliography
By Jane E Sloan
1995

• The Alfred Hitchcock Quote Book
By Laurent Bouzereau
1996

• Hitchcock's Bi-Textuality: Lacan, Feminisms, And Queer Theory
By Robert Samuels
1997

• Alfred Hitchcock (Pocket Archive)
By Serge Kaganski
1997

• Hitchcock On Hitchcock
Edited By Sidney Gottlieb
1997

• Hitch And Alma
By Robert Schoen
1998

• The Alfred Hitchcock Triviography And Quiz Book
By Kathleen Kaska
1998

• Alfred Hitchcock (Pocket Essentials)
By Paul Duncan
1999

• Hitchcock's America
Edited By Jonathan Freedman And Richard H. Millington
1999

• Alfred Hitchcock: The Icon Years
By John William Law
1999

• Hitchcock's Secret Notebooks
By Dan Auiler
1999

• Hitchcock Poster Art
By Mark H. Wolff
1999

• The Complete Hitchcock
By Paul Condon And Jim Sangster
1999

• Alfred Hitchcock: Centenary Essays
Edited By Richard Allen And S. Ishii Gonzales
1999

• Notorious: Alfred Hitchcock And Contemporary Art
Edited By Kerry Brougher And Michael Tarantino
1999

• Hitchcock At Work
By Bill Krohn
2000

• Hitchcock At Work
By Bill Krohn
2000

• English Hitchcock
By Charles Barr
2000

• Hitchcock And Art: Fatal Coincidences
By Guy Cogeval And Dominique Paini
2000

• The Hitchcock Murders
By Peter Conrad
2001

• The Alfred Hitchcock Presents Companion
By Martin Grams Jnr And Patrik Wikstrom
2001

• The Complete Films Of Alfred Hitchcock
By Robert A Harris And Michael Lasky
2002

• Hitchcock's Films Revisited
By Robin Wood
2002

• Alfred Hitchcock: Filming Our Fears
By Gene Adair
2002

• The Encyclopedia Of Alfred Hitchcock
By Thomas M. Leitch
2002

• Footsteps In The Fog
By Jeff Kraft And Aaron Leventhal 2002

• Framing Hitchcock: Selected Essays From The Hitchcock Annual
Edited By Sidney Gottlieb And Christopher Brookhouse
2002

• The A-Z Of Hitchcock
By Howard Maxford
2002

• Framing Hitchcock: Selected Essays From The Hitchcock Annual
Edited By Sidney Gottlieb And Christopher Brookhouse
2002

• The Hanging Figure: On Suspense And The Films Of Alfred Hitchcock
By Christopher D. Morris
2002

• Alfred Hitchcock: Interviews
Edited By Sidney Gottlieb
2003

• Hitchcock And Poe: The Legacy Of Delight And Terror
By Dennis R. Perry
2003

• Hitchcock And France: The Forging Of An Auteur
By James M. Vest
2003

• Alfred Hitchcock: A Life In Darkness And Light
By Patrick Mcgilligan
2004

• Hitchcock: Past And Future
Edited By Richard Allen And Sam Ishii-Gonzales
2004

• Alfred Hitchcock: A Life In Darkness And Light
By Patrick Mcgilligan
2004

• An Eye For Hitchcock
By Murray Pomerance
2004

• Alfred Hitchcock's Silent Films
By Marc Raymond Strauss
2005

• Alfred Hitchcock: Notorious, The Love Between Devlin And Alicia
By Anne-Mareike Franz
2005

• Hitchcock's Cryptonymies
By Tom Cohen
2005

• Alfred Hitchcock (On Directors)
By Nicholas Haeffner
2005

• Hitchcock And 20Th Century Cinema
By John Orr
2005

• Three Philosophical Filmmakers: Hitchcock, Welles, Renoir
By Irving Singer
2005

• The Women Who Knew Too Much
By Tania Modleski
2005

• Hitchcock As Philosopher
By Robert J. Yanal
2005

• Alfred Hitchcock: The Legacy Of Victorianism
By Paula Marantz Cohen
2006

• It's Only A Movie
By Charlotte Chandler
2006

• Hitchcock Nonetheless
By Marc Raymond Strauss
2006

• Hitchcock's Motifs
By Michael Walker
2006

• Hitchcock And The Methods Of Suspense
By William Hare
2006

• Hitchcock Blonde
By Terry Johnson
2006

• **Alfred Hitchcock: The Master Of Suspense**
By Kees Moerbeek
2006

• **Casting A Shadow: Creating The Hitchcock Film**
By Will Schmenner
2007

• **Fatal Spaces: Alfred Hitchcock, Fritz Lang, And The Art Of Murder**
By Ryan Mcbride
2007

• **Hitchcock's Romantic Irony**
By Richard Allen
2007

• **Mr. Hitchcock**
By Quentin Falk
2007

• **Hitchcock And Philosophy**
Edited By David Baggett And William A. Drumin
2007

• **After Hitchcock: Influence, Imitation, And Intertextuality**
Edited By David Boyd And R. Barton Palmer
2007

• **Alfred Hitchcock And The Nature Of Cinema**
By Leslie Abramson
2007

• **Hitchcock's Music**
By Jack Sullivan
2007

• **The Man Who Knew Hitchcock: A Hollywood Memoir**
By Herbert Coleman
2007

• **The Wrong House**
By Steven Jacobs
2007

• **Johan Grimonprez: Looking For Alfred**
Edited By Steven Bode
2007

• **Dictionnaire Hitchcock**
By Laurent Bourdon
2007

• **Dial 'M' For Mother: A Freudian Hitchcock**
By Paul Gordon
2008

• **The Alfred Hitchcock Story**
By Ken Mogg
2008 - 2Nd Edition

• **The Alfred Hitchcock Story**
By Ken Mogg
2008 - 2Nd Edition

• **Spellbound By Beauty: Alfred Hitchcock And His Leading Ladies**
By Donald Spoto
2008

• **Hitchcock's Blonde**
By John Hamilton
2008

• **The Hitchcock Annual Anthology: Selected Essays From Volumes 10-15"**
Edited By Sidney Gottlieb And Richard Allen
2009

• **Alfred Hitchcock's London: A Reference Guide To Locations**
By Gary Giblin
2009

• **A Hitchcock Reader (2Nd Ed)**
Edited By Marshall Deutelbaum And Leland Poague
2009

• **A Year Of Hitchcock**
By Jim Mcdevitt And Eric San Juan
2009

• **Hitchcock: Piece By Piece**
By Laurent Bouzereau And Patricia Hitchcock
2010

• **Alfred Hitchcock (Masters Of Cinema)**
By Bill Krohn
2010 - Revised Edition

• **Hitchcock And The Cinema Of Sensations: Embodied Film Theory And Cinematic Reception**
By Paul Elliott
2011

• **A Companion To Alfred Hitchcock**
Edited By Thomas Leitch And Leland Poague
2011

• **Scripting Hitchcock: Psycho, The Birds, And Marnie**
By Walter Raubicheck And Walter Srebnick
2011

• **Hitchcock's Magic**
By Neil Badmington
2011

• **Hitchcock At The Source: The Auteur As Adapter**
Edited By R. Barton Palmer And David Boyd
2011

• **Conversations With Cinematographers**
By David Ellis
2011

• **Hitchcock: The Murderous Gaze**
By William Rothman
2012 - 2Nd Edition

• **The Men Who Knew Too Much: Henry James And Alfred Hitchcock**
Edited By Susan M. Griffin & Alan Nadel
2012

• **Hitchcock's Ear: Music And The Director's Art**
By David Schroeder
2012

• **39 Steps To The Genius Of Hitchcock**
Edited By James Bell
2012

• **Alfred Hitchcock's America**
By Murray Pomerance
2013

• **Hitchcock's Villains: Murderers, Maniacs, And Mother Issues**
By Eric San Juan & Jim Mcdevitt 2013

• **Psycho-Sexual: Male Desire In Hitchcock, De Palma, Scorsese, And Friedkin**
By David Greven
2013

• **Dark Energy: Hitchcock's Absolute Camera And The Physics Of Cinematic Spacetime**
By Philip J. Skerry
2013

• **Alfred Hitchcock's Moviemaking Master Class**
By Tony Lee Moral
2013

• **Hitchcock's Stars: Alfred Hitchcock And The Hollywood Studio System**
By Lesley L. Coffin
2014

• **Hitchcock: Lost And Found**
By Charles Barr & Alain Kerzoncuf
2014

• **Hitchcock And Adaptation: On The Page And Screen**
Edited By Mark Osteen
2014

• **Hitchcock And Contemporary Art**
By Christine Sprengler
2014

• **Alfred Hitchcock: Critical Evaluations Of Leading Film - Makers**
Edited By Neil Badmington
2014

• **Must We Kill The Thing We Love?: Emersonian Perfectionism And The Films Of Alfred Hitchcock**
By William Rothman
2014

• **Alfred Hitchcock: Critical Evaluations Of Leading Film Makers**
Edited By Neil Badmington
2014

• **Hitchcock And Adaptation: On The Page And Screen**
Edited By Mark Osteen
2014

• **Hitchcock And Contemporary Art**
By Christine Sprengler
2014

• **Hitchcock: Lost And Found**
By Charles Barr & Alain Kerzoncuf 2014

• **Hitchcock's Partner In Suspense: The Life Of Screenwriter Charles Bennett**
Edited By John Charles Bennett
2014

• **Hitchcock's Stars: Alfred Hitchcock And The Hollywood Studio System**
By Lesley L. Coffin
2014

• **Must We Kill The Thing We Love?: Emersonian Perfectionism And The Films Of Alfred Hitchcock**
By William Rothman
2014

ب) کتـاب هایـی در مـورد برخی از فیلم های هیچکاک:

• **Psycho (1960): Alfred Hitchcock And The Making Of Psycho**
By Stephen Rebello
1990

• **Blackmail (1929): Blackmail**
By Tom Ryall
1993

• **North By Northwest (1959): North By Northwest**
By James Naremore
1993

• **Psycho: Behind The Scenes Of The Classic Thriller**
By Janet Leigh And Christopher Nickens
1995

• **Me And Hitch**
By Evan Hunter
1997

• **The Art Of Looking In Hitchcock's Rear Window**
By Stefan Sharff
1997

• **The Birds (1963): "The Birds"**
By Camille Paglia
1998

• **Rear Window (1954): Alfred Hitchcock's Rear Window**
Edited By John Belton
1999

• **Psycho**
By Amanda Wells
2001

• **North By Northwest**
By Dan Williams
2001

• **Hitchcock's Rear Window: The Well-Made Film**
By John Fawell
2001

• **Vertigo: The Making Of A Hitchcock Classic**
By Dan Auiler 2001

• **Vertigo (1958): Bernard Herrmann's Vertigo: A Film Score Handbook (Film Score Guides)**
By David Cooper
2001

• **A Long Hard Look At Psycho**
By Raymond Durgnat
2002

• **The 39 Steps (1935): The 39 Steps: A British Film Guide**
By Mark Glancy
2002

• **Alfred Hitchcock's Psycho: A Casebook**
Edited By Robert Kolker
2004

• **Marnie (1964): Hitchcock And The Making Of Marnie**
By Tony Lee Moral
2005

• **The Shower Scene In Hitchcock's Psycho: Creating Cinematic Suspense And Terror**
By Philip J. Skerry
2005

• **Psycho In The Shower**
By Philip J Skerry
2009

• **The Moment Of Psycho: How Alfred Hitchcock Taught America To Love Murder**
By David Thomson
2010

• **The Girl In Alfred Hitchcock's Shower**
By Robert Graysmith
2010

• **The San Francisco Of Alfred Hitchcock's Vertigo: Place, Pilgrimage, And Commemoration**
Edited By Douglas A. Cunningham
2011

• **Rebecca (1940): "Franz Waxman's Rebecca: A Film Score Guide.**
By David Neumeyer And Nathan Platte
2011

• **Vertigo**
By Charles Barr
2012 - 2Nd Edition

• **Strangers On A Train (1951): Strangers On A Train: A Queer Film Classic**
By Jonathan Goldberg
2012

• **Vertigo (Philosophers On Film)**
By Katalin Makkai
2012

• **Frenzy (1972): Alfred Hitchcock's Frenzy: The Last Masterpiece**
By Raymond Foery
2012

• **The Making Of Hitchcock's The Birds**
By Tony Lee Moral
2013

معرفی کتاب؛ لاکان - هیچکاک

(آنچه مـی خواسـتید دربـاره لاکان بدانیـد، امـا جـرات پرسـیدنش از هیچکاک را نداشتید)

ویراستار انگلیسی: اسلاوی ژیژک
ویراستار فارسی: مازیار اسلامی
نشر: ققنوس
سال انتشار: ۱۳۸۶

نویسنده: شهرام زعفرانلو

کتاب شـامل مقدمـه ای اسـت از مازیار اسـلامی و مقدمه ای از ژیـژک. محتوای کتاب دارای دو بخش مفصلتر است: بخش اول به عنوان جهانی: مضامین و بخش دوم به عنـوان جزیی: فیلم ها، تقسـیم بندی شده است، که در مجموع شامل ۱۵ مقاله از نویسندگان مختلف می باشد. در بخش سوم هم مقاله ای از ژیژک با عنوان فردی: جهان هیچکاک، آمده است.

درسـت اسـت کـه در مـورد هیچکاک کتاب ها و تحلیل های زیادی نوشته شده و ممکن اسـت تصور شود که دیگر حرف جدیدی درباره ی او و آثارش باقی نمانده اسـت، اما رویکـرد این کتاب بـر مبنای تفکرات نظریه پردازان مکتب اسلوونی، به همراه منتقدان نسـل سوم کایه دوسینما اسـت که گرایش لاکانی در نقـد فیلم را دنبال می کنند و به ظاهر حرفهای نگفته ای در مورد سـینما و دنیای هیچکاک به ارمغان آورده اند.

مازیـار اسـلامی در مقدمـه می نویسـد: "ویژگی مکتب اسـلوونی، به تعبیر ارنستو لاکلائو، سیاسـی و فلسفی بودن آن است، یعنی حتی هنگامـی که فیلم و ادبیات به عنوان موارد مطالعاتی برگزیده می شـود، برخلاف سـنت رایج در نقد روانکاروی که موضعی کلینیکی نسـبت به شخصیت ها، موقعیـت هـا و جهـان داسـتان اتخـاذ میکند، این قرائت به بررسـی زمینه های ایدئولوژیـک و سیاسـی متن مـی پردازد و البتـه این بررسـی را از خـلال مفاهیم روانکاوانه انجام می دهد».

متـن کتاب کمی پیچیده و غامض به نظر میرسد. لازمه ی ورود به چنین متنی برای فهم مفاهیم و استدلال های آن آشنایی با برخی نظریات فیلم در حوزه ی روانکاروی و فمینیسـم، و دیـدن تعـداد زیـادی از فیلم هـای هیچـکاک، توسـط خواننده اسـت. زیرا ارجـاع نویسـندگان کتاب به تک تک آثار هیچکاک و مفاهیم نقد فیلم و آثار سـینمای قاره ی اروپـا، این امر را ضروری می سازد.

مضامیـن فیلم ها در این کتاب بیشـتر از سـایر امور مورد توجه واقع شـده اسـت. حتی اگر در جاهایی از کتاب به مسائل و مصالح تکنیکی و شـکلی فیلم ها پرداخته شـده، بازهم هـدف غایی نویسـندگان و منتقدیـن، بـه کارگیری آنهـا در خدمت مضامیـن و مفاهیـم نهفتـه و برآمـده از فیلم هاست.

توصیه میکنم اگر سـرتان برای شـنیدن تحلیلهـای جدید در مـورد آثار هیچکاک درد میکنـد، حتماً این کتـاب را بخوانید تـا از فضای نقد و تحلیـل رایج و عمومی فاصلـه گرفتـه و نـگاه هـای نوینـی را تجربه کنید.

فیلم شناسی هیچکاک

گردآوری: فرناز ربیعی

فیلم های ساخت انگلیس، سیاه و سفید (صامت):

۱۹۲۲- شماره ۱۳
Number 13

۱۹۲۳- همیشه به زنت بگو
Always Tell Your Wife

۱۹۲۵- باغ تفرجگاه
The Pleasure Garden

۱۹۲۶- عقاب کوهستان
The Mountain Eagle

۱۹۲۷- مستأجر
The Lodger

۱۹۲۷- حلقه
The Ring

۱۹۲۷- سقوط (وقتی پسرها خانه را ترک می کنند)
When Boys Leave Home

۱۹۲۸- همسر دهقان
The Farmer's Wife

۱۹۲۸- فضیلت دست یافتنی
Easy Virtue

۱۹۲۸- شامپاینی
Champagne

۱۹۲۹- مرد مانکسی
The Manxman

فیلم های ساخت انگلیس، سیاه و سفید (ناطق):

۱۹۲۹- حقالسکوت
Blackmail

۱۹۲۹- شرم ماری بویل
The Shame Of Mary Boyle

۱۹۲۹- تست صدا برای حقالسکوت
Sound Test For Blackmail

۱۹۳۰- عشقی انعطاف پذیر
An Elastic Affair

۱۹۳۰- قتل!
Murder!

۱۹۳۱- بازی پوست
The Skin Game

۱۹۳۱- ماری
Mary

۱۹۳۱- شرق شانگهای
East Of Shanghai

۱۹۳۲- شماره ۱۷
Number 17

۱۹۳۴- والس وینی
Waltzes From Vienna

۱۹۳۴- مردی که زیاد می دانست
The Man Who Knew Too Much

۱۹۳۵- ۳۹ پله
The 39 Steps

۱۹۳۶- مأمور مخفی
Secret Agent

۱۹۳۶- خرابکاری
Sabotage

۱۹۳۷- او دختر جوانی بود
The Girl Was Young

۱۹۳۸- خانم ناپدید می شود
The Lady Vanishes

۱۹۳۹- مسافرخانه جامایکا
Jamaica Inn

فیلم های ساخت شده در آمریکا:

۱۹۴۰- ربکا
Rebecca

۱۹۴۰- خبرنگار خارجی
Foreign Correspondent

۱۹۴۱- آقا و خانم اسمیت
Mr. & Mrs. Smith

۱۹۴۱- سوظن
Suspicion

۱۹۴۲- خرابکار
Saboteur

۱۹۴۳- سایه یک شک
Shadow Of A Doubt

۱۹۴۴- قایق نجات
Lifeboat

۱۹۴۴- نسلِ در کشمکش
The Fighting Generation

۱۹۴۴- سفر بخیر
Bon Voyage

۱۹۴۴- ماجراجویی در ماداگاسکار
Aventure Malgache

۱۹۴۵- برج مراقبت برای فردا
Watchtower Over Tomorrow

۱۹۴۵- طلسم شده
Spellbound

۱۹۴۶- بدنام
Notorious

۱۹۴۷- پرونده پاراداین
The Paradine Case

۱۹۴۸- طناب
Rope

۱۹۴۹- تحت نفوذ برج دهم
Under Capricorn

۱۹۵۰- وحشت در صحنه
Stage Fright

۱۹۵۱- بیگانگان در قطار
Strangers On A Train

۱۹۵۳- اعتراف می کنم
I Confess

۱۹۵۴- ام را نشانه قتل بگیر
Dial M For Murder

۱۹۵۴- پنجره پشتی
Rear Window

۱۹۵۵- برای گرفتن دزد
To Catch A Thief

۱۹۵۵- دردسر هری
The Trouble With Harry

۱۹۵۵- مردی که زیاد میدانست
The Man Who Knew Too Much

۱۹۵۶- مرد عوضی
The Wrong Man

۱۹۵۸- سرگیجه
Vertigo

۱۹۵۹- شمال از شمال غربی
North By Northwest

۱۹۶۰- روانی
Psycho

۱۹۶۳- پرندگان
The Birds

۱۹۶۴- مارنی
Marnie

۱۹۶۶- پرده پاره
Torn Curtain

۱۹۶۹- توپاز
Topaz

۱۹۷۲- جنون
Frenzy

۱۹۷۶- توطئه خانوادگی
Family Plot

آلبوم عکس

گردآوری: نیکی شریف پور

۱

۲

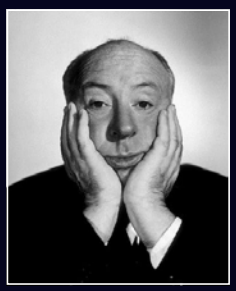
۳

۴

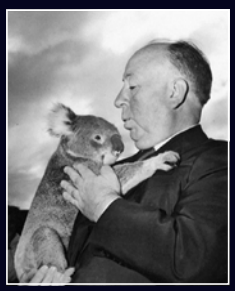
۵

۶

۷



۸



۹

۱۰

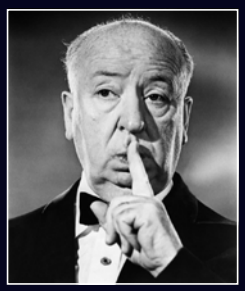
۱۱

۱۲

۱۳

۱۴

۱۵



۱۶

۱۷

۱۸

۱۹

۲۰

۲۱

۲۲

۲۳

۲۴

۲۵

۲۶

۲۷

۲۸

۲۹

۳۰

توضیحات:

عکس شماره ۱ آلفرد هیچکاک در کن
عکس شماره ۳ پل نیومن، جولی اندرو، هیچکاک
عکس شماره ۵ تیپی هدرن و هیچکاک
عکس شماره ۱۴ اندی وارهول و هیچکاک
عکس شماره ۱۵ تروفو و هیچکاک
عکس شماره ۲۱ سالوادر دالی و هیچکاک
عکس شماره ۲۹ سگ ترر هیچکاک؛ سیلی هم
عکس شماره ۳۰ دالی و هیچکاک