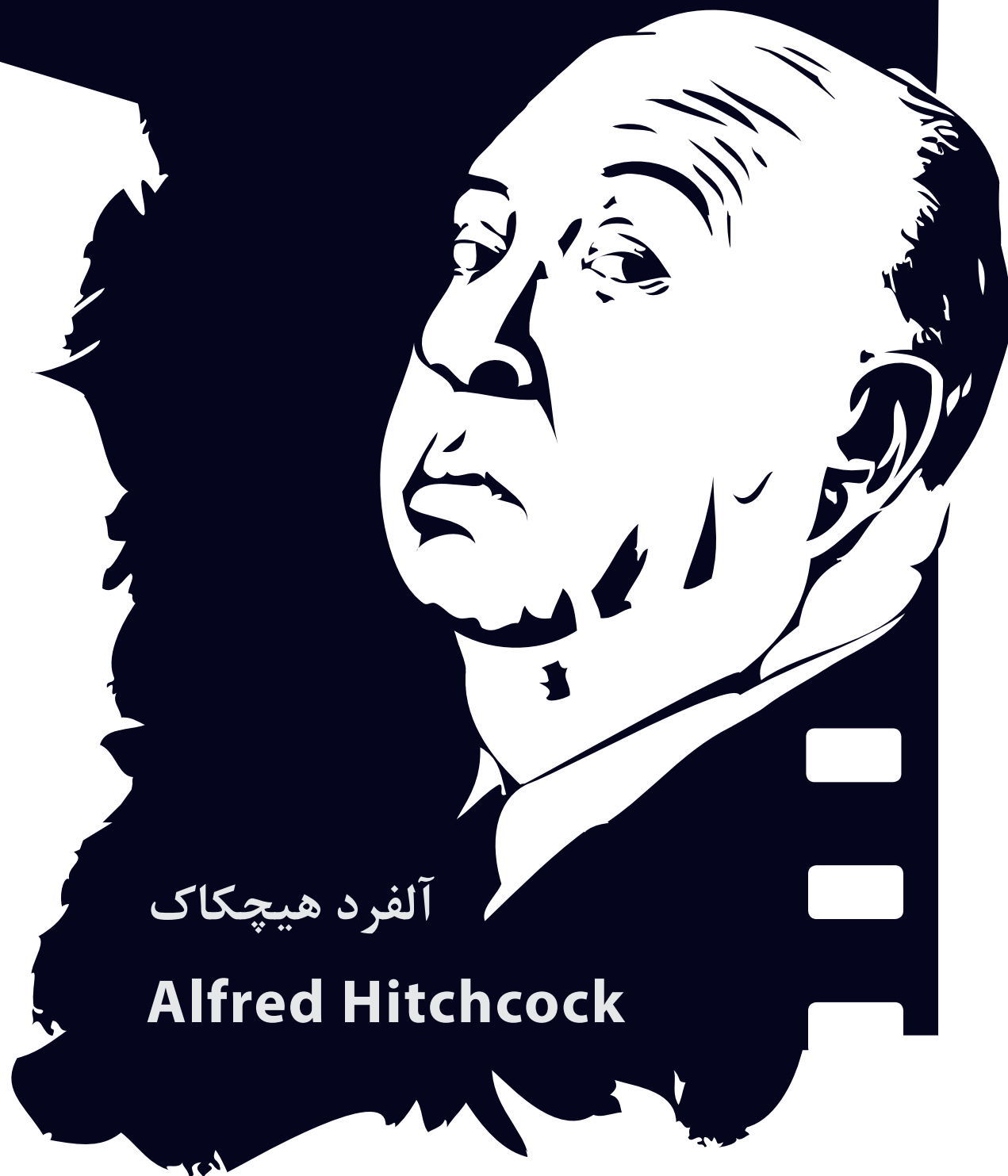




آلفرد هیچکاک

Alfred Hitchcock

۳۹ پله تانبوغ در سینما

مجله الکترونیکی سینما تک قلّهک

شماره ۳، خرداد ۱۳۹۳

صاحب امتیاز:

سینما تک قلّهک

www.pardis-gholhak.com

سر دبیر:

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

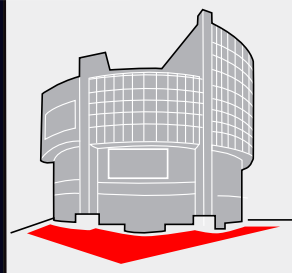
آرش ملکی

ویرایش متن:

سمیه کرمی

طراح جلد و صفحه آرایی:

سید محسن میرمطهری



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



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 صرفاً با تصویر بیان می‌کرد و تنها فیلمسازی که تقریباً 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 مونتاز و صداپردازی زیر نظر اوست و چون بر تمام مراحل و عناصر آثارش کنترل کامل دارد و امضای خود را می‌کند دارای یک سبک کاملاً شخصی است و از محدود کارگردانانی است که به محض شروع شدن فیلمش می‌توان ردپای امضایش را در آن اثر دید.

این فیلم یک فیلم هیچکاکي است. او خود عواطفی را که می‌خواهد به تماشاگرش منتقل سازد خود عمیقاً 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 به جاست 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: نیکو شریف پور
مترجم: شیوا اسفاری

استاد شناخته شده ژانر ترس و تعلیق، ژانری که تقریباً خودش آن را پایه گذاشت،

**کارگردان آلفرد جوزف هیچکاک،
کوچکترین فرزند ویلیام و اما، در ۱۳ آگوست
۱۸۹۹ در لیتونستون لندن به دنیا آمد.**

پدرش یک مغازه خوار و بار داشت و در طبقه بالای همین مغازه بود که هیچکاک و خواهر و برادر بزرگش، ویلیام جونیور و الن کتلین سال های کودکی را سپری کردند.

در زمان تولد هیچکاک، کار و کسب خانوادگی مانند شهر لندن، 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 متوسط رو به پایین بودند، در میانه اوج فقر و ثروت دوران را سپری می کردند. آنها خانه و خانواده ای سامان یافته تدارک دیده و فرزندان را در مقابل جوانب خشن زندگی، حمایت کردند.

آلفرد، کودک خجالتی و ساکت، هیچ گاه با خواهر و برادرش نزدیک نشد، و شاید دلیل اصلی آن، دور بودن آنها برای تحصیل در طول دوران رشد هیچکاک بود. او ترجیح میداد که سر خود را با سرگرمیهای انفرادی گرم کند؛ از جمله خواندن نقشه، حفظ کردن برنامه حرکت قطارها، و داشتن یک دیوار که بر روی آن نموداری برای برنامه ریزی جایگذاری کشتی های انگلیسی در سراسر جهان داشت.

بیشتر فعالیتهای خارج از خانه او شامل بیرون رفتن با پدرش، سواری کردن بر گاری تحویل خرید که توسط یک

اسب کشیده میشد، و یا همراهی کردن پدر در سفرهای خرید کالا بود. او از آن دوران به یاد میآورد: «یادم میآید در کودکی با پدرم به خارج از شهر میرفتیم و او یک مزرعه کامل کلم می خرید». این گشت و گذارها خاطرات بسیار خوشی را به همراه داشت، هرچند خاطره ای دیگر از پدرش دارد که چندان خوش آیند نیست. این اتفاق گرچه ترس آور است، اما شاید دلیل اصلی باشد که هیچکاک را به کسی تبدیل کرد که ما امروزه به «استاد تعلیق» می شناسیم.

او این حادثه را پس از دهه ها که از آن گذشته، به خوبی به خاطر می آورد. پدرش برای این که او را بابت کوتاهی جزئی که کرده بود تنبیه کند، با یک یادداشت به کلانتری میفرستد. کودک کوچک وحشتزده یادداشت را به مأمور پلیس میدهد، و مأمور پس از مطالعه کاغذ او را برای دقایقی به زندان می اندازد. پلیس به او تذکر می دهد: «این کاریست که ما با پسر های بی ادب میکنیم!» هیچکاک معتقد است که ترسی مداوم از پلیس پس از این جریان در او به وجود می آید.

همین ترس او بود که بارها در فیلم هایش خودنمایی میکرد؛ مخصوصاً 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. مثلاً تنبیه بدنی مرتباً اعمال می شد و این فضای مستبدانه، ترس هیچکاک از سیره 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 داستان، 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

خوشحالتز 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، دستکاری کارگردان، و طراحی صحنه که در این حین با آلمان روبه همسر آینده و شریکش آشنا شد که مسئول ادیت فیلم کمدی «همیشه به همسران بگویند» 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 آلمان 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 عمیقاً به فکر و می دارد، مثل دیوانگی و خیانت، که به اکسپرسیونیسم 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 گر بود که هم در آلمان و هم در ایتالیا فیلمبرداری شد. دوباره هیچکاک تصمیم گرفت تا با آلمان، این بار به عنوان دستیار کارگردان، برای ساخت یک فیلم صامت همکاری کند. در طی این فیلم، احساساتی بین آلمان 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. متأسفانه، این اقدام نتیجه معکوس داشت. وسایل گروه فیلمبرداری کشف و ضبط شد. در نتیجه



مجبور شدند تا مبلغ کلانی خرج کنند تا وسایل جدید تهیه کنند. و این هنوز بدترین اتفاق در این سفر نبود. تیم تازه به سر صحنه فیلمبرداری رسیده بودند که دریافتند مابقی پول تولید فیلم از اتاق هیچکاک در هتل دزدیده شده است. آلما با قرض گرفتن پول لازم از یکی از هنرپیشگان معروف، تولید فیلم را نجات داد و کار ادامه پیدا کرد. این اتفاقات تأثیری طولانی مدت بر 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 ۱۲ فوریه این سال با آلما ازدواج کرد.

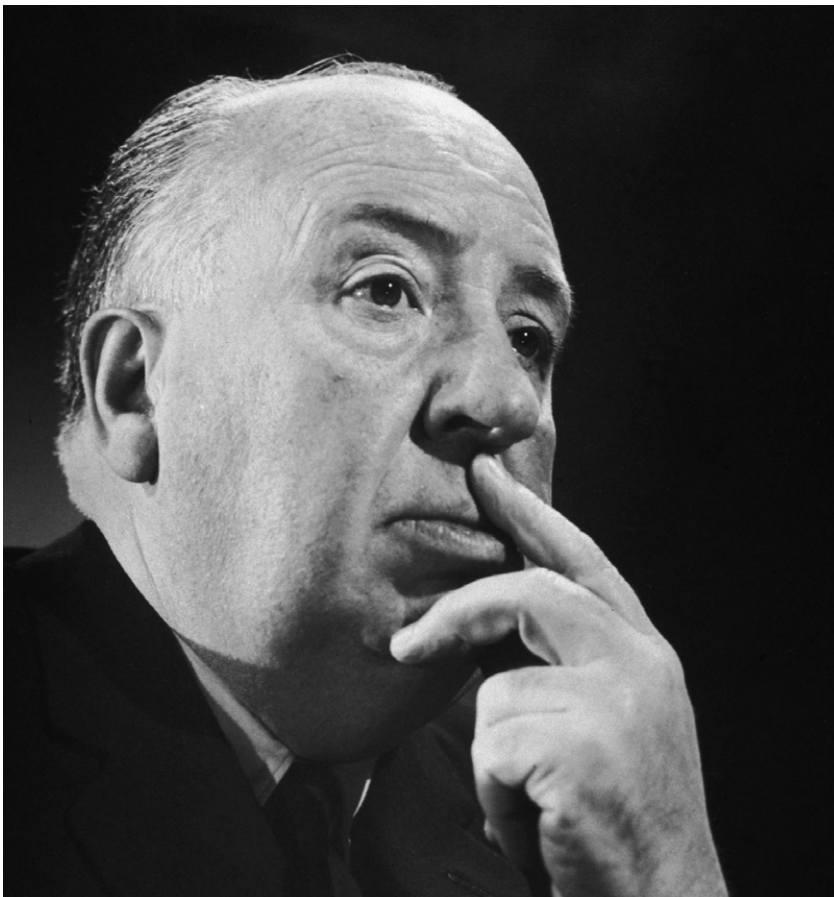
از آن پس آلما در تمام فیلم ها دستیار ثابت او بود. وی فیلم «مستاجر» (۱۹۲۷) را ساخت که از نظر تکنیکی یکی از پیشروترین فیلمهای زمان خود بود. یک فیلم دیگر در انگلستان در باره «مردی که به اشتباه محکوم شده بود» ساخت که ترجیح داده بود با کمی چاشنی طنز آن را بیاراید. گرچه در مرحله توزیع، فیلم بازخورد مناسبی دریافت نکرد اما پس از اکران با استقبال گسترده مردمی مواجه شد. یک سال 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 بودند. او فیلمهای متعددی ساخت و به مفهوم «مک گافین» رسید تا توسط آن چیزی را که تبهکاران به دنبالش هستند، به تصویر بکشد (برای توضیح بیشتر به مقاله «مک گافین» مراجعه شود). او در این دهه چندین بار فروش فوق العاده ای در گیشه داشت. «مردی که زیاد میدانست» (۱۹۳۴)، «۳۹ پله» (۱۹۳۵)، «مامور مخفی» (۱۹۳۶)، «خرابکار» (۱۹۳۶)، «او دختر جوانی بود (یا «جوان و بیگناه» (۱۹۳۷)، «خانم ناپدید میشود» (۱۹۳۸)، که این فیلم آخر جایزه بهترین فیلم منتقدان فیلم نیویورک را در ۱۹۳۸ برد.

این اتفاق توجه یک فیلمساز آمریکایی به نام دیوید او سلزنیک، که موسس استودیوی سلزنیک هالیوود بود را به خود جلب کرد. در ۱۹۳۹، هیچکاک به عنوان برترین فیلمساز انگلیسی، قراردادی برای ساخت ۷ فیلم با استودیوی سلزنیک امضا کرد و در پی آن با خانواده خود به همراه سگشان با کشتی کوئین مری به نیویورک سفر کردند. این واقعه دوران حرفه ای جدیدی را برای این مرد انگلیسی در آمریکا رقم زد. هرچند او فکر می کرد که اولین فیلمش در این مقطع در مورد اتفاق مخوف تایتانیک باشد اما در نهایت شروع به ساختن فیلم «ربکا» (۱۹۴۰) کرد، که یک تریلر روانی است و جایزه اسکار بهترین فیلم را از آن او کرد. وی همچنین برای این فیلم نامزد جایزه بهترین کارگردان هم شد اما در نهایت در مقابل «خوشه های خشم» جان فورد مغلوب شد. «خبرنگار خارجی» (۱۹۴۰) اولین فیلم هالیوودی هیچکاک بود که سبک شناخته شده اش را در داستان های جاسوسی

در یک قایق نجات اتفاق می افتد. این فیلم چالشی بود که هیچکاک با افتخار آن را به انجام رساند. به عنوان یکی دیگر از شاهکارهایش، این فیلم نامزدی دیگری برای بهترین کارگردانی برایش به ارمغان آورد. همین اتفاق بار دیگر در مورد «طلسم شده» (۱۹۴۵) تکرار شد.

هیچکاک که همیشه ریسک پذیری را سرلوحه خود قرار میداد، در تلاشی آزمایشی برای برداشتی که تصور تسلسل را ایجاد کند، در واقع چندین شات از راه دور را در فیلم «طناب» با ذکاوت به یکدیگر متصل کرد. این فیلم اولین فیلم رنگی او و اولین همکاری اش با جیمز استوارت، که در رقابت هنرپیشه مورد علاقه کارگردان از کری گرنت پیشی گرفته بود.

«طناب» گرچه در زمینه تعلیق بهترین کار هیچکاک نبود، اما از نظر تکنیکی پرچالشترین بود.

جالب این که خود کارگردان در بهترین حالت این فیلم را یک شکست جالب می داند و میگوید: «طناب را به حساب یک شیرین کاری می گذارم.

پس از «۳۹ پله» و «خرابکار» به خوبی به نمایش می گذاشت. هیچکاک فیلمهای موفق بسیاری را پس از نقل مکان به آمریکا ساخت اما، «سایه شک» (۱۹۴۳) شاید آمریکایی ترین فیلمش باشد که در منطقه مسکونی در یکی از شهرستانهای آمریکا ساخته شد و تم غالب کارهای هیچکاک را داشت.

در اواخر سپتامبر، وقتی هیچکاک مشغول فیلمبرداری صحنه های داخلی در استودیوی یونیورسال بود، مادرش از دنیا رفت. جنگ و برنامه شلوغ کارش مانع از این شد که در مراسم تدفین او شرکت کند. در ژانویه سال بعد، قبل از اکران «سایه شک» پیغامی دریافت کرد که برادرش ویلیام هم ظاهراً به دلیل خودکشی دار فانی را وداع گفته است. او که از اتفاقات اخیر به شدت صدمه دیده بود، خود را در کارهایش محصور کرد.

به منظور گسترش توانایی های خلاقانه اش پس از سال ها تولید تریلرهای تعلیق و دلهره، هیچکاک در ۱۹۴۴ اقدام به ساخت «قایق نجات» کرد که اقتباسی بود از رمان جان اشتاین بک و تمام داستان

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

در همین دهه بود که قرار داد هیچکاک با سلزینیک به اتمام رسید و در پی آن هیچکاک با همکار قدیمی خود سیدنی برنستین کمپانی ترنس آتلانتیک را تاسیس کرد. با وجود امیدهایی که به این کمپانی بسته شده بود، متأسفانه تنها دو فیلم از این شراکت بیرون آمد: «طناب» (۱۹۴۸) و «تحت نفوذ برج دهم» (۱۹۴۹).

در دهه ۱۹۵۰، هیچکاک به اوج الهام گیری رسید، دورانی که در اوایل دهه ۱۹۶۰ به اتمام رسید. او این دوره را با «وحشت صحنه» (۱۹۵۱) آغاز کرد و بعد از آن به شاهکار کلاسیک خود «بیگانگان در ترن» (۱۹۵۱) رسید که فروش فوق العاده ای داشت و به هیچکاک موقعیت بسیار خوبی بخشید. در پی ساخت چند فیلم به یاد ماندنی مانند «اعتراف میکنم» (۱۹۵۳) و «حرف ام را به نشانه مرگ بگیر» (۱۹۵۴)، که در آنها یکی از جذابترین هنرپیشه های زن نقش اول فیلمهای هیچکاک بازی 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 عقبی**» (۱۹۵۴)، «**سرگیجه**» (۱۹۵۸)، و **حتی «شمال از شمال غربی»** (۱۹۵۹) را ساخت که بهترین فیلم وی محسوب می شود. همچنین او در این دهه پا به عرصه تلویزیون گذاشت و سریال گلچین ادبی محبوب خود با نام «آلفرد هیچکاک تقدیم می کند»، را در ۱۹۶۲ ساخت که ابتدا در قالب سریالی ۳۰ دقیقه ای شروع و بعد از آن تبدیل به ۱ ساعته شد و اسمش هم به «ساعت آلفرد هیچکاک» تغییر کرد.

در ۱۹۶۰ هیچکاک فیلم بحث انگیز «روانی» (یا روح) را ساخت که او را از بیشترین دستاورد به موفقتترین در زمینه تبلیغات تبدیل کرد. گرچه این فیلم به عنوان آخرین فیلم از دوران الهام گیری هیچکاک شناخته شده است، اما پس از آن هم فیلم درخشان «پرندگان» (۱۹۶۳) را ساخت. این اولین فیلم با تم آخرالزمانی هیچکاک، و آخرین فیلمی بود که برای او هم موفقیت مادی و هم توفیق در نقد و انتقادات را در بر داشت، که پس

از آن این کارگردان پا به دوران نا امید کننده ای گذاشت که گرفتار فیلمهای متوسط و وضعیت سلامت نامناسبی بود. «مارنی» (۱۹۶۴)، «پرده پاره» (۱۹۶۶)، «توپاز» (۱۹۶۹)، «جنون» (۱۹۷۲)، و تریلر کمدی «توطئه خانوادگی» (۱۹۷۶) نمونه های بارزی از این دوران ناموفق هستند.

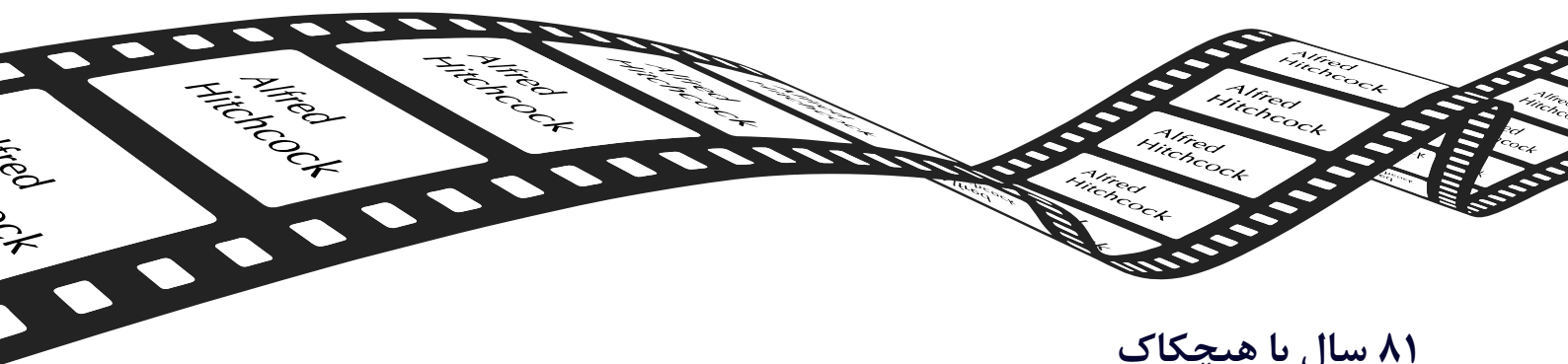
این دهه نه تنها برای خود هیچکاک بلکه برای آلما هم که یک سکنه قلبی را متحمل شده بود، دهه سختی بود. هیچکاک که نگران سلامت آلما نیز بود، شروع به ساخت فیلمی به نام «شب کوتاه» برای کمپانی یونیورسال کرد که هرچند پیش تولید آن به اتمام رسید، هرگز ساخته نشد. در همان سال ۱۹۷۹ بود که هیچکاک از طرف ملکه الیزابت دوم به مقام شوالیه ای نایل شد.

در ۲۹ آوریل ۱۹۸۰، سر آلفرد هیچکاک که چند سالی بود با بیماری خود دست و پنجه نرم می کرد، در سکوت در خانه خود واقع در خیابان بلاژیو از دنیا رفت در حالی که تنها سه ماه و نیم با تولد ۸۱ سالگی اش فاصله داشت. آلما، همراه زندگی و نزدیکترین مشاورش، که در زمان مرگش در کنار او بود، دو سال بعد دار فانی را وداع گفت.

این مرگ پایان آلفرد هیچکاک نیست و با این همه، وی میراثی از خود در سینما به جا گذاشت که هیچ کارگردان دیگری بجا نگذاشته است. 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 متولد شد.

۱۹۰۹ - او پس 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 پپلار 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 بگویند» 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 آلمانا رویل که سر صحنه فیلم «زن به زن»، در ۱۹۲۳ او را ملاقات کرده بود، ازدواج کرد. آلمانا 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 سکوت» 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 می‌داند»، (اولین فیلم از میان همکاری‌های متعدد با مایکل بالکون، آیور مونتگ 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 علی‌الخصوص 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 کوئین 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 تولیدکننده هالیوود «دیدوید او. سلز نیک» بست. این تولیدکننده که به شدت سلطه طلب بود، مانع خلاقیت هیچکاک شد.

۱۹۴۰ - «ریکا»، اولین فیلم هالیوودی هیچکاک، اکران شد که بر اساس رمان گوتیک دافنه دوموریه و با هنرنمایی لارنس اولیور، جوان فانتین، و جودیت اندرسون ساخته شده بود. هیچکاک برای این فیلم نامزد جایزه بهترین کارگردان آکادمی شد اما در برابر «خوشه‌های خشم» جان فورد شکست خورد. کمی بعد در همان سال، هیچکاک دومین فیلم آمریکایی خود، «خبرنگار خارجی»، را با درخشش جول مک سرا به روی پرده برد که نامزد جایزه آکادمی بهترین فیلم شد.

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

۱۹۴۲ - تریلر جاسوسی هیجان‌انگیز او، «خرابکار» که اولین فیلم یونیورسال استودیو نیز بود، اکران شد. این فیلم با ستارگانی از جمله رابرت کامینگز و پریسیلا لین، تبدیل به فیلمی به یاد ماندنی و تاثیرگذار با پایانی ویژه بر روی مجسمه آزادی شد. این فیلم در ۲۴ آوریل به اکران عمومی درآمد. هیچکاک خانه دومی برای خانواده خود در لوس آنجلس، خیابان بلاژیو، شماره ۱۰۹۵۷، خرید.

۱۹۴۳ - «سایه شک» برای اولین بار به روی پرده رفت. این فیلم که توسط تورنتون وایلدر نوشته و در سنتا روزا فیلم برداری شده بود، نمایانگر یک زندگی روستایی در آمریکا است. این فیلم نمونه بارزی از موتیف «جفت» است که هیچکاک شدیداً به آن علاقه دارد.

شاید این سال سخت ترین سال برای هیچکاک بوده است چرا که مادر و کمی بعد از آن برادر خود را از دست داد.

۱۹۴۴ - «قایق نجات» با هنرمندی ویلیام بندیکس، تالولا بنکهد، جان هودیاک، و والتر سلزاک در این سال اکران شد. چون این فیلم تماماً در یک قایق نجات فیلم‌برداری شده، علامت مخصوص هیچکاک کامیو (نقش مختصری که هنرمندی معروف، در این جا خود هیچکاک، در فیلم بازی می‌کند)، محدود شد اما خلاقیت وی آن را جبران کرد. او در یک روزنامه برای تبلیغات کاهش وزن

در یک عکس قبل و بعد از لاغری ظاهر شد. وی برای بار دوم در زندگی کاری‌اش، نامزد جایزه بهترین کارگردان اسکار شد. مدتی بعد در همین سال هیچکاک دو فیلم کوتاه «ماجرای مالکاش» و «سفر بخیر» را برای وزارت اطلاعات انگلیس کارگردانی کرد.

۱۹۴۵ - «طلسم شده»، که اقتباسی بود از رمان فرانسیس بیدینگ، در این سال به روی پرده رفت. این فیلم با هنرنمایی گرگوری پک و انگرید برگمن، یک روایی دنباله‌دار که توسط سالوادور دالی طراحی شده بود را به نمایش می‌گذارد که نامزد ۶ جایزه اسکار شد، اما تنها جایزه بهترین موسیقی را از آن خود کرد.

در بازگشت به انگلیس، هیچکاک فیلم «خاطرات کمپ»، که مستندی در مورد اردوگاه‌های کار اجباری نازی‌ها بود را ساخت، هر چند آن را به پایان نرساند، اما فیلم سرانجام توسط کمپانی PBS در ۱۹۸۵ کامل شد.

۱۹۴۶ - تریلر جاسوسی، «طلسم شده»، توسط RKO در آگوست این سال اکران شد.

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

۱۹۴۸ - «طناب»، اولین فیلم از کمپانی ترنس آتلانتیک (Transatlantic Pictures)، اولین فیلم رنگی هیچکاک بود. این فیلم یکی از شاهکارهای هیچکاک محسوب می‌شود چرا که نه تنها در زمان واقعی (بین ۷:۳۰ تا ۹:۱۵ شب) فیلم برداری شده بود، بلکه تم تئاتری را حفظ کرده، و در آن تنها از ۱۰ کات استفاده شده، که با ظرافت هرچه تمام‌تر مخفی شده و به راحتی از چشم دور می‌ماند. کامیوی او نیز بسیار خلاقانه است (برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به مقاله ی «طناب»).

۱۹۴۹ - هیچ با کمپانی وارنر برادرز قراردادی برای ۶ سال آتی امضا کرد.

۱۹۵۰ - هیچکاک حق انتشار اولین رمان پاتریشیا هایسمیت به نام «بیگانگان در ترن» را خریداری کرد. وی همچنین به عنوان کارگردان مستقل مشغول به کار شد و قراردادهای متعددی با استودیوهای متفاوت منعقد کرد. و نیز در همین سال اولین فیلم وارنر برادرز خود، «وحشت صحنه» را در انگلستان ساخت.

۱۹۵۱ - «بیگانگان در ترن» اکران شد.

۱۹۵۳ - در این سال هیچ، اقتباس خود از اجرای «حرف ام را به نشانه مرگ بگیر» را با هنرمندی ری میلند، گریس کلی، و رابرت کامینگز به پایان رساند. این فیلم اولین همکاری گریس کلی با هیچکاک بود.

۱۹۵۴ - «حرف ام را به نشانه مرگ بگیر»، که آخرین فیلم او در همکاری با وارنر برادرز بود منتشر شد. با این که این فیلم در فرمت ۳D فیلم برداری شده بود اما به صورت دو بعدی به بازار آمد. او فیلم «پنجره عقبی» را ساخت که گفته میشود یکی از هیجانی‌ترین فیلم‌های هیچکاک است. برای فیلم «پنجره عقبی» برای چهارمین بار در کارش نامزد جایزه بهترین کارگردان شد.

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

۱۹۵۶ - هیچکاک فیلم خود در سال ۱۹۳۴، «مردی که زیاد می‌دانست»، را بازسازی کرد با این تفاوت که به جای سویس، فیلم در مراکش اتفاق می‌افتد. جیمز استوارت و دوریس دی در این فیلم تولید آمریکا هنرنمایی می‌کنند. این سال همان سالی است که گریس کلی، بازیگری را کنار گذاشت و پرنسس شد. این اتفاق هیچکاک را به شدت آزرده چرا که گریس کلی بازیگر نقش اول مورد علاقه‌اش بود.

- هیچکاک تابعیت آمریکا را گرفت در حالی که تابعیت انگلستان را نیز از دست نداد.

۱۹۵۶ - فیلم کم خرج و کم سر و صدا و سیاه و سفید هیچکاک، «مرد عوضی» اکران شد. خود هیچکاک به 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 و موفق 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) می‌کشد 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: «پرنده‌گان»، به روی پرده رفت. این فیلم که توسط ایوان هانتز نوشته شده بود، اولین فیلم آخرالزمانی هیچکاک بود. این فیلم که راد تیلور و تیپی هردن در آن می‌درخشند، داستان حمله پرنده‌گان به ساکنان اجتماعی کوچک است. - هیچکاک سهام خود از «روانی» و سریال تلویزیونی‌اش را در مقابل ۱۵۰,۰۰۰ سهم در استودیوی 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 نکردند. (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 اسکافر 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 از سر گذراند.

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

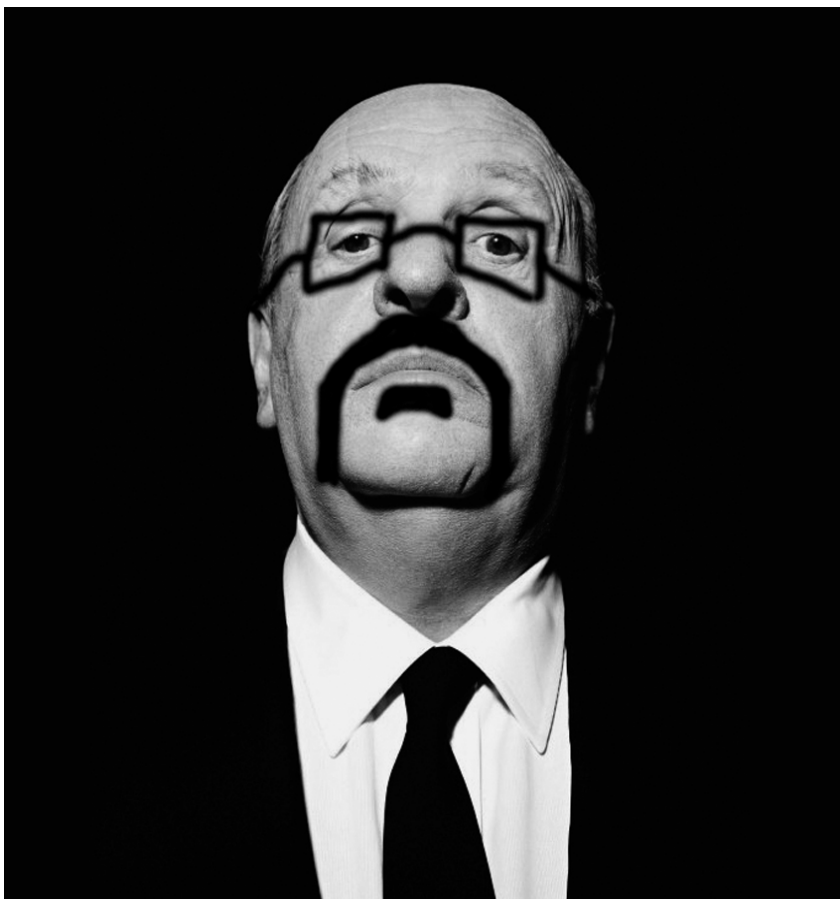
۱۹۷۹ - موسسه فیلم آمریکا در مراسمی از هیچکاک به مناسبت جایزه دستاورد زنگانی در هتل بورلی هیلتون (Beverly Hilton) قدردانی کرد. افراد بسیاری از جمله کری گرنت، جین

وایمن، جیمز استوارت، اینگرید برگمن، تهیه‌کننده سیدنی برنستین، رئیس استودیو واسرمن، و کارگردان فرانسوی فرانسوا تروفو، در این مراسم حاضر شدند. از هیچکاک به مناسبت جایزه دستاورد زنگانی در هتل بورلی هیلتون (Beverly Hilton) قدردانی کرد. افراد بسیاری از جمله کری گرنت، جین وایمن، جیمز استوارت، اینگرید برگمن، تهیه‌کننده 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 آلمانا، در سکوت مدتی کنار او نشست، دستش را بوسید و اتاق را ترک کرد. آلمانا 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.



اصطلاحات به اصطلاح هیچکاک

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 گرواسی 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 آشخور 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 سکنه 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 افسانه آنگلو ساکسونی 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 و می ماند و به گونه ای خود آزار، ارضای نیاز خود را تنها از راه دیدن (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 استوارت 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 سرک 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.

تعليق و دلهره

تعليق این گونه ممکن می شود؛ زمانی که آگاهی ما از قهرمان فیلم بیشتر باشد. هیچکاک در گفتگو با فرانسوا تروفو در این باره این گونه می گوید:

« بمب در زیر میز است و تماشاگران این را می دانند، شاید به این دلیل که دیده اند که فردی آشوب طلب آن را در آنجا قرار داده است. تماشاگران مطلع هستند که بمب در ساعت یک منفجر می شود. یک ساعت نیز بر روی دکور صحنه وجود دارد. تماشاگران می توانند ببینند که ساعت یک ربع به یک است. در چنین موقعیتی هابی، همان مکالمه ساده و عادی به شدت میخکوب کننده می شود، چراکه تماشاگر خود، در صحنه حضور دارد. بیننده آرزو می کند که ای کاش می توانست این چنین به شخصیت های درون صحنه هشدار دهد: شما، در این شرایط، نباید درباره چنین مسائلی بی ارزشی صحبت کنید. یک بمب در زیر میز است که تا چند لحظه دیگر منفجر می شود».

هیچکاک توضیح می دهد که چگونه چنین حالتی تماشاگر را خیره نگاه می دارد و پانزده دقیقه دلهره آور را برای او می سازد. او در ادامه اضافه می کند با چه تمهیداتی می توان شدت تأثیر پذیری بیننده را بالاتر برد. او می گوید اگر پشت آن میز که بمبی در زیرش است بازیگر محبوبی را قرار دهید، بیننده آماده می شود تا احساسات بیشتری را خرج کند. هیچکاک در باره تجربه تماشای فیلم پنجره عقبی چنین می گوید:

«اتفاقاً من در نخستین اکران پنجره عقبی، در کنار همسر جوزف کاتن نشسته بودم. در اثنای صحنه ای که گریس کلی از اتاق قاتل عبور کرده و در حال ظاهر می شود، او آن قدر ناراحت بود که به سمت شوهرش برگشت و زمزمه وار گفت: یک کاری بکن، یک کاری بکن».

مک گافین

همیشه لازم نیست در مورد آن بمب راست بگوئیم. در حقیقت به آن بمب نیز می توان نقش یک مک گافین را داد. هیچکاک برای اولین بار از این تکنیک در

فیلم «۳۹ پله» بهره برد ولی او مخترع این تکنیک داستانی نیست. سمپو بخشی از یک حماسه فنلاندی با نام «کالوالا» است که همان نقش مکگافین را بازی می کند و (اگر دقیق تر بگوئیم) هیچکاک این تکنیک را در دهه ۱۹۳۰ از زیر خاک بیرون می کشد. مکگافین میتواند یک شیء، مکان یا شخص باشد که محرک داستان است ولی در روند قصه گویی اهمیتش از بین می رود؛ در مواردی هم میتواند پول، قدرت، افتخار یا عشق باشد که نویسنده از آن استفاده ایزاری می کند تا بیننده را به تعقیب داستان ترغیب کند. در ابتدا، نقطه تمرکز اصلی داستان بر این عامل است اما، در ادامه اهمیتش به وسیله پیرنگ های دیگر مخدوش می شود. در برخی موارد، در نقطه اوج دوباره به آن رجوع می شود ولی ممکن است در انتهای داستان کاملاً فراموش شود تا جایی که، گاه به تمسخر به مکگافین های متعدد، کوپن های پلات (طرح داستانی) نیز می گویند.

هیچکاک در گفتگو با فرانسوا تروفو مکگافین را چنین توضیح می دهد: باید یک اسم اسکاتلندی باشد که از داستان دو نفر گرفته شده که با قطار سفر می کنند.

اولی می پرسد: آن بسته که بالای سرتان گذاشته اید چیست؟

دومی می گوید: این مکگافین است.

مکگافین چیست؟

مکگافین وسیله ای است که با آن در اسکاتلند شیر شکار می کنند.

ولی در اسکاتلند که شیر نیست.

پس این بسته هم مک گافین نیست.

در واقع مک گافین چیزی است که وجود خارجی ندارد. البته واژه مکگافین برای اولین بار توسط آنگوس مک فیل ابداع شده؛ نام او به عنوان فیلمنامه نویس با آثار هیچکاک گره خورده است. مک از ابتدای اسم مک فیل و گافین نیز می تواند مربوط به یک موجود افسانه ای که ریشه در فرهنگ قدیمی ساکنان نیویورک دارد باشد. در حقیقت، وقتی هیچکاک به تروفو می گوید مکگافین یک کلمه اسکاتلندی است به زادگاه مکفیل اشاره دارد و در واقع، ما و تروفو را دست می اندازد.

در تاریخ سینما مکگافین های معروفی در دوره های مختلف مورد استفاده بوده اند؛ چند نمونه معروفش، ژوباد در همشهری

کین، کیف دستی در پالپ فیکشن، گردن بند قلب اقیانوس در تایتانیک و حلقه یگانه در ارباب حلقه ها است.

لطایف تیزابی و شاه ماهی سرخ

نوعی از شوخی که در موقعیت های ناخوشایند، جدی، دردآلود و حتی خشن اتفاق می افتد. طنزی که با موضوعات جدی سروکار دارد به مانند جرم، جنگ، بیماری و مرگ. لطایفی که از سر سادگی اغراق آمیز در موقعیتی که قهرمان 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 روزمرگی جاری اش تا مرز مرگی قریب الوقوع و ناگزیر پیش می راند.

در سینما، می توان یک راست به سراغ کمدی های سیاه؛ و در ادبیات، به سراغ کهن الگوهای ساتیر رفت. اما در کارنامه هیچکاک باید بیشک از شمال از شمال غربی نام برد.

برای بازنمایی لطایف تیزابی می توان به شخصیت اصلی این فیلم اشاره کرد که چگونه درگیر مسائلی می شود که به او مرتبط نیستند ولی زندگی او را تا نابودی کامل پیش می رانند. راجر تورنهییل مردی است جذاب و تحصیل کرده که از طریق کار تبلیغات زندگی اش می چرخد؛ دو بار ازدواج کرده و طلاق گرفته است. او به ناگاه خود را وسط ماجرای جاسوسی می بیند؛ او را به جای یک جاسوس بین المللی اشتباه گرفته اند. او ابتدا توسط فردی مرموز بنام فیلیپ وندام گروگان گرفته می شود، بعد تا آستانه کشته شدن توسط دو آدمکش پیش می رود و سپس به خاطر رانندگی در هنگام مستی دستگیر و حتی زندانی می شود. وقتی آزاد می شود می فهمد که متهم به قتل هم هست و تحت تعقیب قرار دارد.

دیگر از آن، می توان فیلم دکتر استرنج لائو ساخته استنلی کوپرلیک را نام برد که مملو از آدمهای عجیب و غریب، منطقه ای کور و تصمیم هایی ویرانگر است که در آرامش اشخاص تبدیل به نوعی از لطایف تیزابی می شود که ناخودآگاه بیننده را به خنده می اندازد. ناغافل، سفیر روسیه در اتاق جنگ پنتاگون در ایالات متحده حاضر می شود و خاطر نشان می کند ماشین روز قیامت را در اختیار دارند

که در مواقع ضروری، به صورت خودکار بعد از حمله اتمی آمریکا عمل می کند و قدرت تخریب بالایی دارد و این لطیفه به نقطه ای از اغراق می رسد که احتمالا می تواند سیاره زمین را به قبل از بیگ بنگ به عقب برگرداند.

فارگو ساخته برادران کوئن و $M*A*S*H$ اثر رابرت آلتمن نمونه های دیگر این دست از شوخی هستند.

اما شاه ماهی سرخ حکایت لطیف تری دارد. اگر در فرهنگ عامه ایرانیان به دنبال آن برویم به نخود سیاه خواهیم رسید. ابزاری در دست والدین برای به انحراف کشاندن ذهن کودک از اسباب بازی گران قیمتی که نشان کرده است. و یا، همان نکات انحرافی مرسوم در سوالات کنکور یا امتحانات دانش آموزان دوره های ابتدایی و راهنمایی که البته، وقتی در دستان مولفی ماهر قرار می گیرد دامن گیر بزرگسالان نیز می شود.

یک مغالطه منطقی است، یک ابزار ادبی در دستان قصه گو برای به انحراف کشاندن حواس مخاطب به جایی دیگر (اغلب کم اهمیت تر)، به منظور به غلط انداختن او، تا آن که نتیجه گیری نادرستی بکند.

در فیلم سوءظن هیچکاک، آن لیوان شیری که احتمالا زهرآلود است یک حقه داستانی است که قرار است 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.

اغلب فیلمهای کاراگاهی با یک قاتل دروغین به پیش می رود؛ دو شخص مظنون هستند ولی یکی از آنها قاتل اصلی است. آگاتا کریستی در رمان هایش بارها از این تکنیک استفاده کرده بود.

تمامی مکگافین ها را می توان از جنس همین شاه ماهی سرخ قلمداد کرد.

در آخر، باید در نظر داشت که چگونه می توان از یک آموزگار سینما آموخت آن چنان که هیچکاک از پیشینیانش آموخته است.

منابع:

۱. «لاکان - هیچکاک؛ آنچه می خواستید درباره لاکان بدانید و جرئت پرسیدنش را از هیچکاک نداشتید». ویراستار انگلیسی: اسلاوی ژیزوک 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 Vonnegut.

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

این جملات معروف هیچکاک را شنیده ایم:

«تماشاچیان: همه اتفاقات به خاطر آنها است» و «من آدم انسان دوستی هستم. به مردم چیزی را می‌دهم که آنها می‌خواهند».



قطعا مردم و تماشاچیان که مدنظر هیچکاک هستند، تماشاگرانی که اصطلاحاً به تماشاگر خاص یا روشنفکر و غیره معروفند، نیستند. زیرا تماشاگر خاص (تعبیری درست یا نادرست) از فیلم و سینما انتظار دارد تا مثل یک کارگاه آموزشی و یا کلاس فلسفی و علمی چیزی را به او بیاموزد یا تجربه جدیدی از زوایا و پیچیدگی‌های جهان هستی نصیبش کند. اما تماشاگر عام که بدنه‌ی اصلی اقتصاد سینما را تامین می‌کند، انسانی است با تقاضاها و انتظاراتی ساده و ملهم از زندگی روزمره که به تعبیر خود هیچکاک، متقاضی درامی است از زندگی، بدون تکه‌های خسته‌کننده آن. بنابراین در اغلب آثار سینمایی هیچکاک اعم از آثاری که مستقیم خود او ساخته و یا در ساخت آنها مشارکت داشته، شکل و ساختار روایی مشاهده می‌شود که به روایت کلاسیک نزدیکتر است. او به خوبی و ماهرانه می‌داند چگونه از یک رمان و یا داستان ادبی، قصه‌ای سینمایی بسازد. چه این داستان ریکا و پرندگان نوشته دافنه دوموریه باشد و چه رمان خانه دکتر ادواردز برای فیلم طلسم شده و زندگان و مردگان برای فیلم سرگیجه باشد، همگی دارای ویژگی‌هایی است که بدون دانستن نام کارگردان میتوان به راحتی حدس زد که صاحب اثر کیست.

درست است که بیشتر فیلمنامه‌های هیچکاک را فیلمنامه‌نویسان حرفه‌ای

نوشته‌اند اما نظارت او بر جزئیات، هم در مرحله شکل‌گیری فیلمنامه‌ها و هم در مرحله‌ی ساخت، اثر مَهر و رد پای او بر جای فیلم نامه دیده می‌شود. اگر در بررسی فیلم نامه‌های آثار هیچکاک دیدگاه پرفسور اروین آر. بلکر، استاد فیلمنامه‌نویسی را معیار قرار دهیم و بر چند فیلم او متمرکز شویم، بهتر می‌توانیم بر برخی از مولفه‌های به کار رفته در آثار وی پی ببریم. در این مقاله به دو موضوع کشمکش و نقطه اوج و حل و فصل کشمکش اشاره میکنم.

۱. کشمکش:

طبق تعریف آر.بلکر، کشمکش یعنی برخورد فیزیکی، ذهنی یا عاطفی میان دو یا چند نیرو. در فیلم طناب کشمکش موجود میان

افرادی که قاتلند و درصدد پنهانکاری قتل خویش هستند با مهمان‌هایی که ممکن است راز قتل را دریابند، شکل می‌گیرد. در سایه‌ی یک شک، کشمکش میان دابی و خواهرزاده، برای کشف و یا پنهان کردن قاتل در جریان است. کشمکش در این فیلم هم عاطفی است و هم در جاهایی که دابی سعی میکند خواهرزاده‌اش را از بین برد فیزیکی است. در بدنام با کشمکش عاطفی میان زن جاسوس و مامور مراقب او مواجهیم که تا پایان فیلم تداوم دارد و میان انجام وظیفه و احساسات انسانی و عاشقانه در کش و قوس است.

در اغلب کشمکشهای فیلم‌های هیچکاک، قهرمانان متحول می‌شوند و به قول ارسطو کشمکشها آن چنان بزرگند که شخصیت یا شخصیت‌های اصلی را متحول میکنند. در سایه‌ی یک شک، نگرش خواهرزاده به

رهایی را به او هدیه دهد، حتی اگر پایان فیلم پایانی شامل برانگیز داشته باشد.

در آخر: رو دست زدن

رودست خوردن از هیچکاک، در بیشتر موارد آفرین و تحسین بیننده را بر می انگیزد. زمانی که احساس می کنیم گره گشایی صورت گرفته و دیگر در مورد مظنونین به یقین رسیده ایم، اتفاق جدید می افتد که یقین ما را یا کلاً منتفی میکند و یا به شک و تردید جدیدی بدل می سازد. سپس در صحنه ی دیگری باز هم این روند ادامه می یابد. این شیوه، ما را به یاد عروسک های نمادین ماترویشکا (عروسک های تودرتوی روسی) می اندازد. عروسکی (معمایی) در دل عروسک (معمای) دیگر جای گرفته و حتی نمی توانیم حدس بزنیم که بالاخره تعداد آنها چندتااست و آخرین عروسک کدام است.

ادامه ی ماجرا تا جایی است که ما به عنوان بیننده، دست هامن را به نشانه ی تسلیم بالا برده و آماده ایم که به فیلم ساز اعتماد کنیم تا آخرین گره را خود با مهارت تمام مانند یک شعبده باز زیرک برایمان باز کند و آخرین عروسک را نشانمان دهد.

جهان پیرامون و آدم ها، به ویژه آنها که نزدیکترند، تغییر اساسی می یابد و حتی به انتخاب جدیدی برای تشکیل زندگی تازه تری منجر می شود.

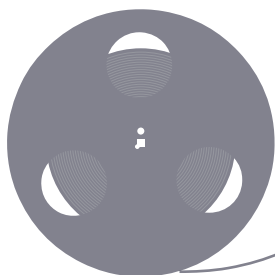
۲. نقطه اوج و حل و فصل کشمکش

نقطه اوج، نقطه ای است که در آن حداکثر فشار و تاکید وجود دارد. جایی که همه چیز عیان می شود و کشمکش حل می گردد. این مقدمه گره گشایی است. هیچکاک در همه فیلم هایش به دلیل وجود ساختار کلاسیک داستان گویی، بدون وجود نقطه اوج و رفع کشمکش، فیلم هایش را به پایان نمی برد. باید ماجرا در جایی اوج بگیرد و در نهایت به نتیجه برسد و تکلیف ببیننده با داستان مشخص شود. سردرگمی و یا معلق نگهداشتن مخاطب نسبت به داستانی که در فیلم تعریف شده، در سینمای هیچکاک معنا ندارد.

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

در طناب کشمکش لفظی و نفسگیر میان روپرت و دو قاتل جوان، اوج افشاگری است، اما با به نتیجه نرسیدن و به ظاهر تبرئه شدن آن دو، به ناگاه زمینه های گره گشایی جور دیگری فراهم میشود. گره گشایی در سایه یک شک، ابتدا برای بیننده و شخصیت چارلی جوان، صورت می گیرد و ثابت می شود که دایی، قاتل پیرزن هاست. اما سایر شخصیت ها در فیلم، جنازه ی دایی قاتل را به عنوان انسانی خیر و نوع دوست مورد تکریم و احترام قرار می دهند.

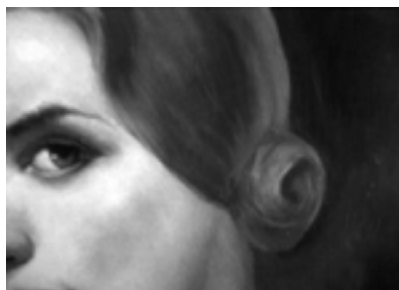
نکته قابل توجه در شیوه ی هیچکاک برای پایان بندی فیلم هایش، منتهی کردن داستان به پایانی معین و دارای گره گشایی است. این روش مطلوب تماشاگر عام سینما است. دلهره، تعلیق، قتل، تعقیب و گریزهای نفسگیر و معماهای پیچیده، همگی در طول فیلم فشارهای روانی شدیدی بر بیننده وارد میکنند. پایان مشخص و مسلم همانند آب سردی است که بر روان تحت فشار مخاطب ریخته می شود تا او را از جهان فیلم خارج کرده و احساس آرامش و



۱۳ گام تکنیک با هیچکاک

نویسنده: مژگان شعبانی

استفاده می کرد. کار در سینمای صامت باعث شد او به ارزش تصاویر پی برد و از صدا، موسیقی و سکوت به موثرترین شکل استفاده کند.



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

برای او هیچ چیز مهمتر از چگونگی نشان دادن هر صحنه و ایجاد هیجان نیست تا از درگیر شدن بیننده با آن صحنه اطمینان پیدا کند. او می دانست مردم برای گم شدن از خویش، خود را در سالن های تاریک سینما غرق می کنند. به عنوان کارگردان می توانست بیننده را در یک درام یا صحنه عاشقانه قرار دهد یا از صخره ای به پایین بیندازد و در موقعیتی خطرناک قرارشان دهد و یا اشیاء را به سمت آنان پرتاب کند با این اطمینان که هیچ خطری آنها 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 حس (ترس، شادی، ناراحتی، عصبانیت، کلافگی و...) بالاترین هدف هر صحنه بود. اولین نکته جایگذاری درست دوربین بود که بیننده خود را در آن شرایط ببیند و همزمان آن را تجربه کند. حس دقیقاً از چشم بازیگر می آید. نزدیکتر یا دورتر کردن دوربین به سوژه می توانست آن حس را شدت بخشد یا کمرنگ کند. در نمای بسته حس بیشتر و در نمای باز حس کمتری منتقل می شود. کات ناگهانی از تصویر باز به بسته 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 بیننده در هر صحنه استفاده می کرد. (نگاه کردن با آرامش یا خیره ماندن به تصویر) گاهی این حس با موسیقی منتقل می شد. در واقع هیچکاک در تمام طول فیلم بیننده را درگیر می کرد.

گام سوم: دوربین همیشه مثل انسان (برای چشم جستجو می کرد).

دوربین همیشه مثل انسان (برای جستجوی چیزهای مشکوک) در محیط پرسه می زد. این حرکت به بیننده اجازه می داد که بدون هیچ محدودیتی در داستان سهیم باشد. گاهی صحنه ها با نمای بسته از وسایل اتاق شروع می شد. این توانایی از زمان ساخت فیلم های صامت برای او مانده بود چون مجبور بود قصه را به صورت بصری پیش ببرد. در ۱۹۳۰ و ناطق شدن سینما ناگهان همه چیز به سمت گفتارهای درخشان فیلمنامه معطوف شد. فیلم هایی که با دیالوگ پیش می رفت و اهمیت قصه گویی بصری تقریباً در حال فراموشی بود اما او همیشه از دوربین فراتر از یک دوربین

تأثیر خشونت به وسیله کات های سریع منتقل می شود که ترس و التهاب بیشتری را انتقال می دهد و تا پایان همراه اوست، 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 است. (برای صحنه ۴۵ ثانیه ای قتل در فیلم روانی، هفت روز فیلمبرداری کرد و حدود هفتاد زاویه دید مختلف برای دوربین در نظر گرفت).



او برای مقابله با دخالت تهیه کننده در نظام استودیویی تنها صحنه های لازم را فیلم برداری می کرد تا بتوان فیلم را به شکلی غیر از روش دلخواه او تدوین کرد. قانون اصلی: هر زمان اتفاق مهمی می افتد با نمای بسته نشان بدهید تا مطمئن شوید بیننده آن را می بیند.

گام هفتم: ساده انگاشتن داستان

اگر قصه گیج کننده است یا نیاز به حافظه زیاد دارد شما هرگز از تعلیق بیرون نمی آید. کلید داستان گویی هیچکاک در ساده انگاری بوده. از مهمترین فیلمسازان سینمای کلاسیک (شامل: اصول قاببندی و نمابندی و نوع روایت داستان - یک شخصیت اصلی و یک درام - داستان خطی و تدوین خطی و پاسخ به تمام پرسش های ایجاد شده در فیلم) است. داستان های خطی که بیننده بتواند به راحتی آن را دنبال کند. حذف کردن عناصر فرعی و عرضه همه چیز به صورت خطی برای بیشتر شدن تأثیر دراماتیک. صحنه باید فقط شامل عناصر مهم باشد که بیننده را جذب کند.

داستان انتزاعی ممکن است باعث خسته شدن بیننده شود. او به استفاده از داستان های (جنایی، جاسوسی، قتل، تعقیب و گریز) علاقه داشت. این روش بازی با ترس را برایش راحت تر می کرد.



گام ششم: مونتاژ

تکنیک توالی تصویر با تفکیک کردن نماهای مختلف با توجه به این که مفهوم اصلی سکانس از بین نرود. این روش با مخلوط کردن چند شات در سکانس درگیری، برای گیج شدن مخاطب متفاوت است، به جای این کار چند نمای بسته را با دقت انتخاب می کرد و از گره زدن این تصاویر به هم داستان را پیش می برد. در حالی که روی زمان کنترل کامل داشت به وسیله نشان دادن تکه های مختلف اتفاق، تصویری کامل از داستان را ترسیم می کرد. و همچنین می توانست قسمت هایی را پنهان کند. بنا بر این ذهن مخاطب بیشتر درگیر می شد. تدوین دیالکتیکی (در واقع تصویر اول در کنار تصویر دوم، تصویر سوم را در ذهن مخاطب ایجاد می کند که دیگر نیازی به نشان دادن آن نیست).

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

گام چهارم: دیالوگ هیچ معنی ندارد

یکی از روش های او برای کشاندن بیننده به درون دنیای رمزآلود فیلم این بود که مثلاً در یک صحنه دیالوگی حواس بیننده را به کاراکتری که سرگرم انجام دادن کاری بود معطوف کند، آن هم دقیقاً زمانی که کاراکتر دیگر مشغول صحبت کردن بود. او اعتقاد داشت که مردم همیشه تفکرات باطنی شان را برای هم بازگو نمی کنند. ممکن است گفتگو گاهی بی ارزش باشد اما اغلب چشم ها فکر و نیاز واقعی هر کس را روشن می کنند. تمرکز صحنه همیشه نباید روی گفته ی واقعی شخصیت باشد، چیز دیگری برای عرضه باید وجود داشته باشد. توسل به دیالوگ فقط زمانی اتفاق می افتاد که برایش امکان استفاده از حقه دیگری وجود نداشت. به اعتقاد وی فیلم 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 شود، کمتر میتوان سینما یافت. اغلب این فیلم ها را من تصاویر مردمی که با یکدیگر صحبت می کنند می خوانم. وقتی که داستانی به وسیله سینما بازگو میشود، فقط زمانی باید به گفتگو توسل جست که با تصاویر نتوان آن را بیان کرد. من همیشه ابتدا میکوشم تا داستان را به طریق سینمایی و به وسیله یک سلسله تصاویر بیان کنم).

گام پنجم: استفاده از POV

جایگذاری یک ایده در ذهن بیننده بدون توضیح و بدون دیالوگ که توسط POV شات انجام شود. در واقع بیننده همه چیز را از چشم کاراکتر می بیند. پس اگر در این تکنیک یکی از کاراکترها به دیگری نگاه کند در نمای POV در واقع کاراکتر دوم به دوربین نگاه می کند. این قویترین شکل سینما است حتی موثرتر از بازی بازیگر. این سینمای ذهنی (Subjective) است. POV: با نمای بسته کاراکتر شروع می شود، با آنچه بازیگر می بیند کات می خورد و به عکس العمل کاراکتر برمی گردد. در واقع pov مثل چشم است 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.

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 دقیقاً 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 خصوصیتی غیر قابل انتظار می داشتند و معمولاً 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 معمولاً از سطح بالای جامعه و موفق بودند کسانی که هرگز تحت تعقیب نباشند.

بیگناهان متهم می شدند و تبهاران 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 هیچکاک 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 در طعنه آمیزترین وضعیت قرار می دهد. این طنز غیر منتظره که با بدترین اتفاقات پیش آمده همزمان می شد باعث کشش بیشتری 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 کاملاً 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 بیگانهی 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 (تیپ 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. معمولاً اتفاق دوم تم شوخ طبعی داشته و در واقع هیچ معنایی ندارد و صرفاً 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 هیچکاک 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 در غافل 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 تکنیک فوق العادهای است که هیچکاک برای داستان گویی فیلم ها ابداع کرده. در مصاحبه معروفش با فرانسوا تروفو، مک گافین را این جوری توضیح می دهد:



مک گافین عبارت است از حقه یا فوت و فن یا اسنادی که جاسوس ها دنبالش هستند. این اسناد، داستان را جلو می برند، ولی در نهایت معلوم نمی شود که خودشان چی هستند. شاید بخواهید بدانید مک گافین از کجا پیدا شده. این لغت، که احتمالا اسکاتلندی است از داستان دو نفر آدم گرفته شده که با قطار سفر می کنند.

اولی می پرسد: 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 اسکاتلند که شیر نیست.

دومی: پس این بسته هم مک گافین نیست.

در واقع، مک گافین چیزی است که وجود

خارجی ندارد. مثلا در يك فيلم، يك كيت

الکترونیکی هست که همه جاسوس ها

دنبالش هستند و کل ماجرای فیلم سر به

دست آوردن آن جلو می رود. در نهایت

هم فیلم تمام می شود و داستان به پایان

می رسد، ولی معلوم نمی شود که آن

کیت چی بوده و اصلا چه اهمیتی داشته.

این کیت، همان مک گافین قصه است.

آثار وی تأثیری انکارناپذیری بر سینمای

جهان گذاشتند و تکنیک های تازه های

معرفی کردند. آنچه که در فیلم های او

می بینیم، ترس به معنای امروزی آن در

فیلمهای ترسناک (Horror) نیست، بلکه

نوعی تعلیق استادانه و نگرانی از فرجام

کار است که آن را دلهره آور (Thriller)

می کند. اما از تأثیرپذیری او از سینمای

سایر کشورها نمی توان چشم پوشید،

به خصوص مکتب مونتاژ شوروی و به

ویژه آثار سرگئی آیزنشتاین، سینمای

اکسپرسیونیستی آلمان و به ویژه آثار

مورنائو و فریتس لانگ و نیز فیلمساز

آمریکایی دیوید وارک گریفیث به ویژه در

دو اثر مهمش، تولد یک ملت و تعصب.

او جزء فیلم سازان مولف (دارای سبک و

امضاء شخصی) است.

هیچکاک تمام جزئیات هر صحنه از فیلم

(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 Hitchcock
Los Angeles 1997

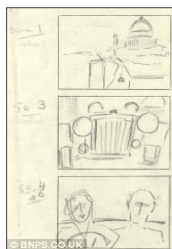
3. Spoto'donald
The Art Of Alfred Hitchcock
New York 1992



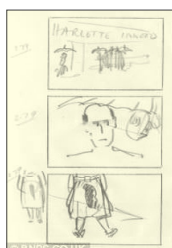
استوری بورد؛ قدمی نزدیکتر به ذهن خلاق هیچکاک

نویسنده: نیکی شریف پور
مترجم: شیوا اسفاری

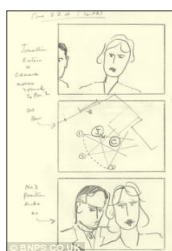
و حرکت هایش بود. دقت نظر و حساسیت این کارگردان به تک تک و تمامی جزئیات هر صحنه است که از پیش تولید فیلم های هیچکاک اثر هنری بیمانندی می سازد. اخیراً مجموعه ارزشمند و نایابی از این طراحی ها که توسط خود هیچکاک کشیده شده بود، یافت شد و در یک حراجی به قیمت ۳۰,۰۰۰ پوند به فروش رسید.



این طرح، یک ساختمان، یک ماشین 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.

راضی نمیکرد، او خودش، که پیش زمینه هنری قوی داشت، دوباره تصاویر را طراحی می کرد. این طراحی های اولیه پس از اتمام به دست هارولد مایکلسون (که امروزه کارگردان هنری شناخته شده ای است (که برای فیلم استار ترک «سفر ستاره ای» این اعتبار را دریافت کرده)، می رسید که طراحی های نهایی را برای تایید کارگردان اجرا می کرد. گرچه مایکلسون این آزادی عمل را داشت که تغییراتی که لازم می دانست را در استوری بوردها اجرا کند، اما همواره مشاوره با بویل به عنوان هنرمند اول لازم بود. این روند گاهی بیش از یک بار تکرار می شد تا دقیقاً حسی را پیدا کند که مد نظر هیچکاک است، و وقتی که کارگردان در نهایت از بوردها رضایت پیدا می کرد، این تصاویر به عنوان طرح اولیه ساختمان فیلم مورد استفاده قرار می گرفت. این طرح چنان جامع و کامل بود که از نظر هیچکاک، تنها بخشی که پس از اتمام طرح ها باقی می ماند، روند تکنیکی تبدیل کردن استوری بورد به سلولوئید است. فرایند مذکور امروزه نقش اساسی در ساخت فیلم و انیمیشن ایفا می کند، اما در دورانی که هیچکاک مشغول به ساخت فیلم هایش بود، تنها عده انگشت شماری از کارگردانان به دقت نظر و ظرافتی که استوری بوردینگ به فیلم می بخشید اهمیت می دادند. به همین علت است که استوری بوردهای هیچکاک و فرآیند دقیق و دشوارش در دنیای سینما تا این حد شناخته شده است. جزئیات این بوردها، برای مثال، شامل نحوه و محل ورود بازیگران به یک صحنه، و یا چگونگی فیلمبرداری و زوایای دوربین

به عنوان یک دانشجوی هنر، من خیلی زود آموختم که حیاتی ترین بخش تولیدات بصری، برنامه ریزی و سازماندهی است؛ 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 ساختمان، کمک شایانی به سازندگان می کند.

هیچکاک در یکی از مصاحبه هایش بیان می دارد: «من فکر می کنم یکی از بزرگترین مشکلات ما در این کار این است که مردم نمی توانند به خوبی صحنه ها را تصور کنند».

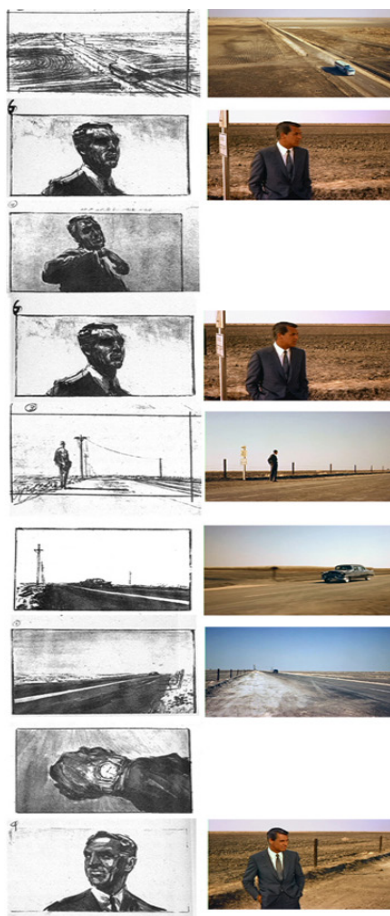
استوری بورد دقیقاً جنبه ای از کار سینما است که می تواند به دست اندرکاران این قابلیت را بدهد که فیلمنامه و صحنه ها را تصور کنند. برخلاف اکثر کارگردانان که برای ساخت فیلم خود از یک صحنه چندین بار و از زوایای مختلف فیلمبرداری کرده و در تدوین بهترین آنها را انتخاب می کنند، هیچکاک اما بدون استثنا با تصویری کامل و جامع از صحنه ای که می خواست به دست بیاورد، پا به صحنه می گذاشت. هیچکاک با این روش موفق می شد در زمان، هزینه، و نیروی انسانی خود و تیمش در یک پروژه فیلمبرداری به میزان قابل توجهی صرفه جویی کند. به عنوان مثال در فیلم «پرندگان» (۱۹۶۳)، وی هر صحنه از فیلمنامه را تقسیم و هر کدام را از پیش برنامه ریزی کرده و تمام حرکات دوربین را در استوری بوردهایش به نمایش می گذاشت. هیچکاک هر صحنه را با کلام برای رابرت بویل توصیف می کرد و بویل به سرعت آنها را طراحی می کرد. هرگاه طراحی های بویل، هیچکاک را

نیز، ادعای باس را رد می کنند. «باس تنها یک وسیله بود، هیچکاک بود که گفت: طرحش را بکش تا ببینم دقیقا چه میشود، طوری که ببینم دوربین چه چیزی را نشان می دهد. و آقای باس این کار را کرد». اگر قبول کنیم حرف باس درست است، نقش هر کارگردان در جریان فیلم منسوخ می شود. چراکه استوری‌بورد یکی از متداولترین نقش‌ها در سینما است و هرکه طراحی استوری‌بورد صحنه‌ای را انجام داده باشد، لزوماً به این معنی نیست که آن را کارگردانی کرده: در اینجا مجموعه‌ای از نمونه‌های استوری‌بوردهای هیچکاک را به نمایش می‌گذاریم که در میان آنها صحنه فوق العاده مشهور دوش به همراه مقایسه آن با صحنه اصلی در فیلم آمده است.

هیچکاک از جمله صحنه دوش در فیلم «روانی» (۱۹۶۰) را در قالب استوری‌بورد طراحی کرده است. پس از مرگ هیچکاک، باس ادعا کرد که صحنه دوش را خود او کارگردانی کرده است. استفان ربلو در کتاب «آلفرد هیچکاک، ساختن روانی» به این قضیه اشاره می‌کند که باس به مجله ویرایتی (Variety) گفته است که او فیلم‌های آزمایشی از این صحنه را به هیچکاک نشان داده و می‌گوید، «کارگردان با وقار به من گفت، تو این کار را بکن هیچکاک در این زمان در کنار باس سر صحنه حاضر بود. این بخشندگی بزرگی بود».

گرچه آرای بسیاری در مورد این قضیه وجود دارد اما باورش سخت است که یک کارگردان با تخصص و حساسیت هیچکاک، چنین صحنه تعیین کننده‌ای (صحنه دوش) را در کارگردانی به شخص دیگری بسپارد. طبق اظهارات ربلو و فیلیپ جی. اسکری، در کتاب خود با نام: «روانی صحنه دوش: تاریخ مشهورترین صحنه سینما» از قول دیگرانی که در زمان ساخت فیلم در آن صحنه حضور داشتند

این طراحی‌ها که استعداد فوق العاده هیچکاک را به نمایش می‌گذارد، به خوبی روند ساخت فیلم‌های گران قدر وی را نیز برای ما تصویر می‌کند؛ صدها استوری‌بورد که طراحی با مداد خود هیچکاک است، از تریلر «وحشت صحنه» وی در ۱۹۵۰ است که آن را پیش از فیلم‌های بکر و کلاسیکی مثل «روانی» و «سرگیجه» ساخته است. استوری‌بوردهایی با ساختاری به غایت پیچیده و پر جزئیات ظاهراً تاییدی است بر این ادعا که هیچکاک وقتی به صحنه فیلمبرداری می‌رسید، تمام فیلم را از پیش به طور کامل در ذهن خود ساخته بود. علاوه بر آنچه گفته شد، پرونده‌های تولید فیلم‌های هیچکاک (که بعد از سال ۱۹۴۰ ساخته شده‌اند)، به دقت در آرشیو بورلی هیلز این کارگردان نگهداری می‌شود، که گنجینه‌ای است برای یافتن بینشی جذاب از ذهن خلاق و تخیلات پر شور هیچکاک. سائول باس یکی دیگر از هنرمندانی است که در کنار هیچکاک و به عنوان طراح استوری‌بورد فیلم‌هایش کار کرده است. وی صحنه‌های معروفی از فیلم‌های



۱

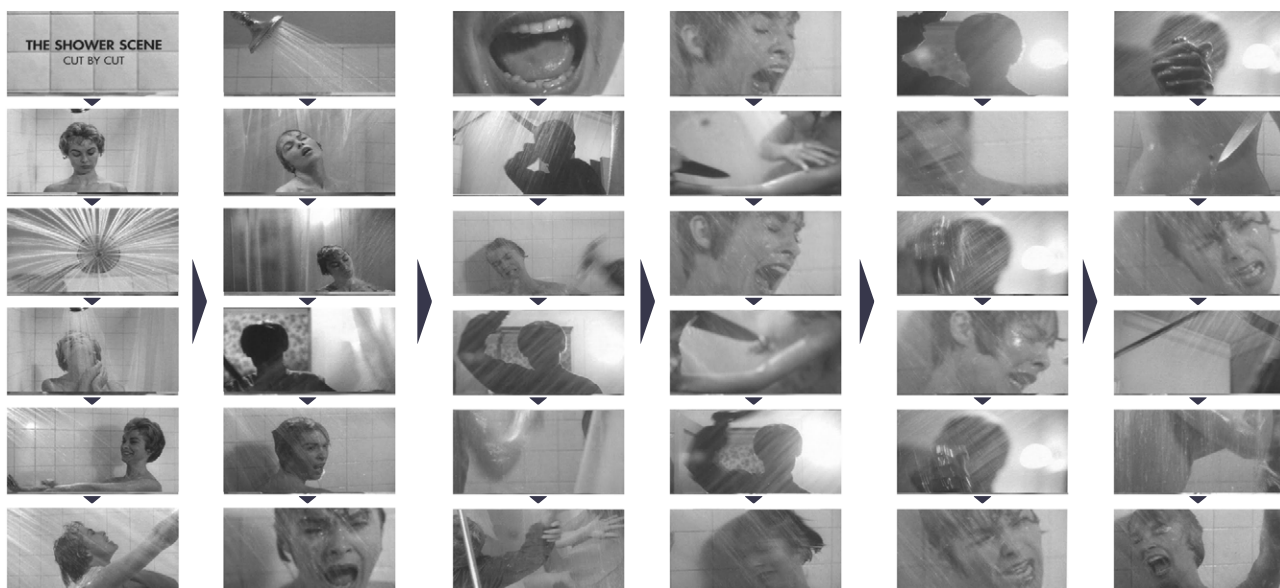
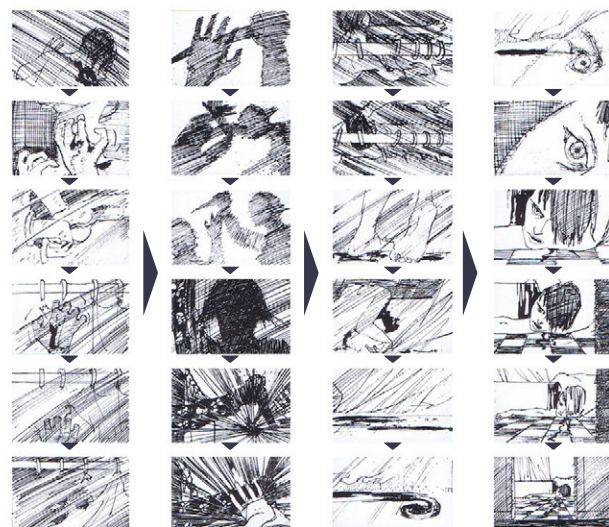


۲

استوری‌بورد فیلم شمال از شمال غربی



۳



منابع:

1. Journal 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



استوری بورد فیلم روانی

کارگردان متد؛ هیچکاک و بازیگران

ترجمه و تلخیص: آرش ملکی



«پرنده ها دارن میان!» این عبارتی بود که به طنز روی پوستر فیلم هیچکاک آمده بود، و پرنده ها واقعا آمدند. درست روی سر بازیگر نقش اول. یک مدل سابق موفر و بی روح به اسم تیپی هدرن (Tippi Hedren). یک هفته تمام، هدرن را در یک قفس توری می انداختند و تکنسین ها، مرغ های دریایی جیغ کشان را به سمت او پرتاب می کردند. راد تیلور، همبازی او این موضوع را به خوبی به یاد می آورد: «یکی بعد از دیگری، دوباره و دوباره، برداشت پشت برداشت». جسیکا تندی، بازیگر نقش مادر تیلور در فیلم، می گوید: «تا پایان روز، هدرن از کثافت پرنده پوشیده شده بود».

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

هدرن هم احتمالا احساس می کرده هیچکاک می خواهد او را بکشد. چون همیشه این را میگفت که هیچکاک در مورد روش ضبط این صحنه به او دروغ گفته. هیچکاک به او گفته بود که تنها از پرنده های مکانیکی استفاده خواهد کرد و امکان ندارد اجازه بدهد پرنده های واقعی، آزادانه دور و بر با ارزش ترین دارایی فیلمش بگردند.

البته که او این را گفته. چون به قول دونالد اسپوتو، تکنیک اصلی او به عنوان کارگردان، شوک دادن به بازیگر برای خارج کردن او از محدوده امنش است تا این شوک به تماشاگران هم برسد و آنها را

که بیشتر زنان آن را غیرممکن می دانند، کاملا باورپذیر بود. یک دوشیزه یخی که به محض این که با شون کائری 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

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

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، تپپی 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 هانتی را بگیرد که از نوشتن صحنه تجاوزی که هیچکاک آن را لازم می دانست، سر باز زده بود. او می گوید: «تپپی 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 آلس 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 شمایی اثری 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 عملاً 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

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 برای 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 برای سوار شدن به ترن هوایی یا وارد شدن به خانه وحشت در شهر بازی ها پول پرداخت می کنند. آنها هزینه می کنند تا آن احساس رضایت از ترسیدن را تجربه کنند. وارد خانه وحشت میشوند تا اسکلنتی از جایی بیرون ببرد یا ارواح سرگردان غافلگیرشان کنند. این افراد اگر واقعا نترسند احساس خواهند کرد که پولشان هدر رفته است».

زیاد بترساند و جایی برای تخیلات بیننده باقی نگذارد. از طرف 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 کاملاً 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 عنصر 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 ژانر وحشت تاکید بر روی ناشناخته ها و کشف آنهاست در حالی که تریلر دلهره آور کمتر دغدغه کشف ناشناخته را دارد و تاکید بیشتری 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، اصلاً گاهی این سوال پیش

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 و تفکر). با این تعریف ساده از تفاوت ترس و تعلیق قدم می گذاریم به دنیای ترس و تعلیق سینمایی. ابتدا از تفاوت ژانر وحشت و تریلر تعلیقی (دلهره آور) به طور کلی صحبت خواهیم کرد و بعد به سراغ ترس و تعلیق از دریچه نگاه هیچکاک می رویم و در نهایت خصوصیات تعلیق هیچکاک 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 بصری قوی و با جزئیات



فیلم روانی ۱۹۶۰



سایه شک ۱۹۴۳

این تعلیق لذت بخش تر

اگر هیچکاک به ترسیدن نگاه متفاوتی دارد، احتمالاً 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 شنیدن قصه ای است، کافی بود مادر لحظه ای مکث کند تا پسرک بیقرار، بلافاصله بپرسد: خوب! بگو! بعد چه شد؟ هیچکاک می دانست هیچ چیز هیجانانگیزتر از فهمیدن جواب این سوال هنگام تماشای 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 حساسی به وجد می آورد و بحث برای یافتن تعریفی ساده برایش همیشه داغ است. 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 دواپی 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 وجود این، در خیلی از فیلم ها این دو عامل در 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 اتفاقی نمیافتاد، بعد ناگهان بوم! بمب منفجر می شود. تماشاگر غافلگیر می شود،

ولسی قبل از این تکان و غافلگیری، صحنه کاملاً عادی و از هر مفهوم خاصی عاری بوده است. حالا یک وضعیت دلهره آور را در نظر بگیریم، بمب زیر میز کار گذشته شده، تماشاگر این موضوع را می داند یعنی خرابکار را موقع کار گذاشتن بمب دیده است. تماشاگر میدانند که بمب در ساعت یک منفجر خواهد شد و در یک جایی از صحنه هم یک ساعت دیده می شود. ساعت یک ربع به یک است. در این شرایط همین گفتگوی عادی و معصومانه آکنده از لطف و جذابیت خواهد بود، چون که تماشاگر در آن شرکت خواهد داشت، دلش میخواهد داد بزند و آدمهای صحنه را خبر بکند که: «این مزخرفات چیست که دارید میگویند؟ الان است که بمب منفجر شود!».

در مورد اول ما به تماشاگر پانزده ثانیه تکان و غافلگیری داده ایم. تکان در لحظه ی انفجار. در مورد دوم به آنها پانزده دقیقه دلهره داده ایم. نتیجه آن که هروقت که ممکن باشد تماشاگر را باید قبلاً خبر کرد. فکر آن که کلید و پیچ ماجرا، غافلگیری باشد، یعنی پایان غیر منتظره، خود نقطه اوج قصه محسوب می شود.

تعليق هیچکاکي

Hitchcockian suspense

پالمر لاندنر در مقاله تعليق هیچکاکي چيست می نویسد: «هیچکاک، استاد تعليق (و نه استاد وحشت، چون تنها دو فیلم در ژانر وحشت توسط هیچکاک ساخته شده است، روانی ۱۹۶۰ و پرندگان ۱۹۶۳)، با ایمان به قدرت تخیل تماشاگرانش آفریننده لحظه های ترسناکی می شود که گاهی از حد تصور هم خارج هستند. هیچکاک بر روی پرده سینما وحشت نمی آفریند بلکه این حس انتظار برای ترسیدن را مثل یک گرد جادویی در ذهن تک تک تماشاگرانش می پاشد. اشاره می کند بیشتر از آن که به وضوح نمایش دهد و همین نقطه قوت بسیاری از فیلمهای هیچکاک است.

یک تکه از اینجا و تکه ای از آنجا. پر کردن جاهای خالی را می سپارد به ذهن خلاق بیننده و نتیجه این که «کمترین حد ممکن را به نمایش گذاشتن» تبدیل میشود به یکی از مهمترین خصوصیات تعليق هیچکاکي. ناگفته نماند که ظرافت

کار هیچکاک در عین حال که برای ذهن بیننده خوراک می سازد در نهایت هیچ سوالی را هم بی جواب نمی گذارد. به جرات می توان گفت به جز فیلم پرندگان که پایانی رمز آلود و مبهم داشت، فیلم دیگری از هیچکاک نمی توان یافت که تماشاگر را با سوال بی جوابی تنها بگذارد. اشاره، تلویح و ابهام، نه تنها ناشی از زیرکی و استعداد هیچکاک بوده است بلکه قسمتی از آن هم اقبال ناشی از جبر زمان های است که فیلم ها در آن به نمایش درمی آمده اند (سانسورهای معروف به پی سی ای).

این محدودیت هیچکاک را در بسیاری موارد مجبور به خلاصه کردن قسمت های زیادی از فیلمنامه هایش می کرد.

سوالی که در اینجا پیش می آید این است که آیا «محدودیت» اصلترین خصوصیت تاثیرگذار تعليق هیچکاکي است؟ یا این که سپردن قسمت زیادی از بار فیلم به تخیل تماشاگر مهمترین خصوصیت است؟ در جواب باید گفت شاید هر دو مولفه برای ایجاد تعليق هیچکاکي مهم بوده اند. حتا فیلم هایی که تنها از یکی از این دو مولفه استفاده کرده اند، با حذف یا محدود کردن عناصر وحشت در ایجاد دلهره موفق عمل کرده اند اما انتظار به وجود آمدن تعليق هیچکاکي بدون وجود خود هیچکاک دشوارتر از آن است که به نظر می آید. بدون شک ایجاد تعليق بدون نمایش عناصر وحشت یا نمایش آنها به خلاصه ترین شکل ممکن به طوری که که تفسیر و تخیل قسمت قابل توجهی از فیلم به عهده تماشاگر باشد نیازمند توانایی، دانش و ظرافتی استثنایی است. ظرافتی که می تواند وحشت بیافریند بدون این که علت واقعی ترس را به وضوح نمایش دهد و نهایتاً هم جایی برای ابهام باقی نگذارد.

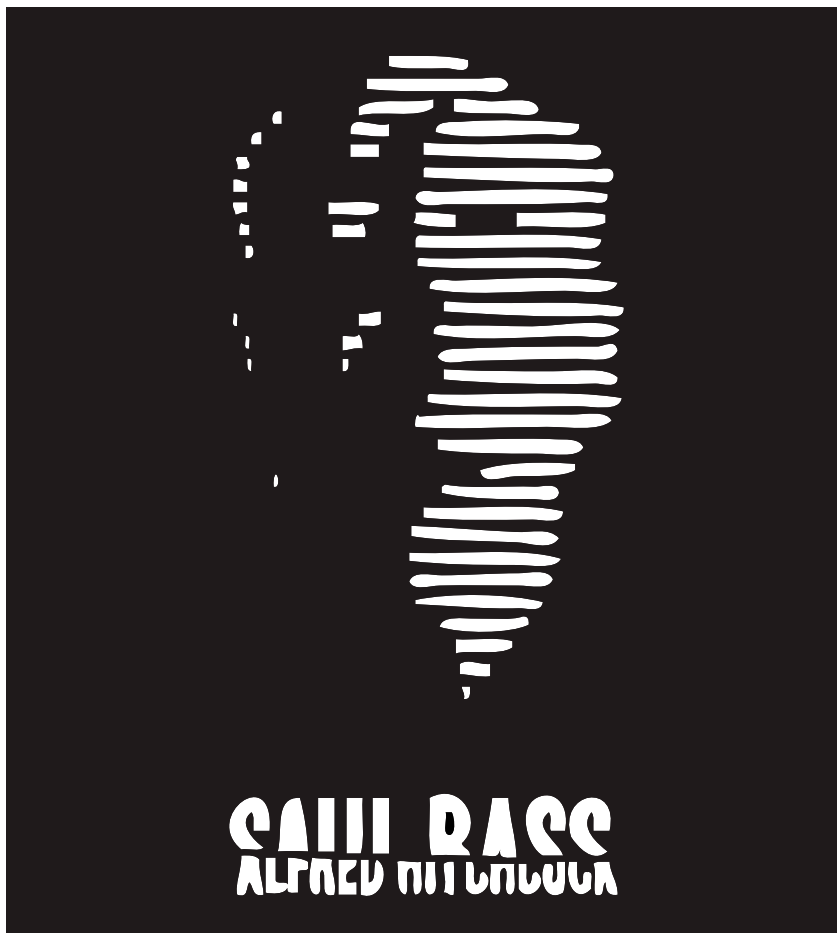
مثال معروفی از تعليق هیچکاکي در بخشی از داستان فیلم «Sabotage» اتفاق می افتد: پسری مامور رساندن یک حلقه فیلم از محلی به محل دیگر می شود. کاملاً بیخبر از وجود بمبی داخل جعبه فیلم در حالی که تماشاگران از وجود بمب آگاه شده اند. رکاب زدنِ پسرک از همه جا بیخبر را به تماشا می نشینیم در حالی که هر لحظه از این مسیر طولانی با اضطراب انفجار بمب برای ما کش می آید. جالب است بدانیم تارانتینو از بخشی از این

سکانس در فیلم «حرامزادهای لعنتی» استفاده کرده است و در جایی دیگر از همین فیلم با نشان دادن بمب زیر صندلی در سالن سینما به هیچکاک ادای احترام میکند.

نکته آخر این که، بهتر است بدانیم تعليق هیچکاکي صرفاً در محدود کردن آگاهی (دانش) تماشاگر خلاصه نمیشود بلکه یک مدیریت دقیق و بسیار ظریف است از تفکیک آن چه تماشاگر باید بداند و آنچه کاراکترهای فیلم میدانند. باید گفت هدف اصلی کنترل هنرمندانه ذهن تماشاگر است. یادمان باشد، تعليق هیچکاکي، تعليق یا دلهره «هیچکاکي» نام دارد به خاطر وجود مردی که کشف کرد، به درستی به کارش گرفت و نتیجه ای آفرید که بی رقیب ماند». جادوی هیچکاک، سینمایی است که روی ما، تخیلمان و احساسمان حساب ویژه ای باز می کند و با نهایت ظرافت دنیائی می سازد پر از دلهره، هیجان و حس لذت بخش ترس. سینمایی که جایی روی لبه صندلی نگاهمان می دارد، می مانیم بین ترسی که ما را هلن می دهد برای ترک سالن و هیجان و کنجکاوی که نگاهمان می دارد تا ببینیم بالاخره چه می شود. سینمایی که آن چنان با قدرت ما را با خودش میبرد که گاهی در دنیای واقعی فریادمان بلند میشود برای هشدار به شخصیت های 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 درپیر 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، میلتن گلیزر با تنوع رنگی و رنگین کمان هایی که انگار از ذهن یک شخص همیشه نشسته 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 بلبورد 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 پرمینجر پوستر فیلم کارمن جونز را 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 اسپار تاکوس 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 ترست (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 تصویر بهره می برد. همین است که تیتراژ باس، بدون صدا گویی چیزی کم دارند. نقش موسیقی در تیتراژ سرگیجه، بسیار شاخص به نظر می رسد. همین طور افکت ها و دیالوگ ها در تیتراژ «دنیای دیوانه دیوانه دیوانه».

۶. پیوند تیتراژ و فیلم، ناگسستنی است. نه فقط به لحاظ محتوا بلکه در متصل شدن آخرین نمای تیتراژ به نخستین نمای فیلم نیز مشهود است. نمونه آن را در تیتراژ فیلم سرگیجه و فیلم دومی ها قابل بررسی است.

۷. تنوع اندازه های نوشتاری در تیتراژ، برای باس ارزشمند است، همچون ریتم های موسیقایی که بهترین شکل آنها را به کار میگیرد.

۸. فرمها را تا حد امکان خلاصه می کرد و بیشتر با تکنیک کلاژ به سراغ ایده هایش می رفت.

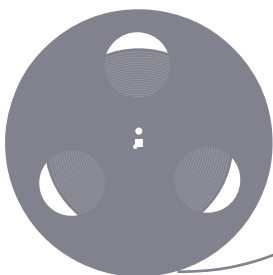
در هفته فیلم هیچکاک سه فیلم «روانی»، «شمال از شمال غربی» و «سرگیجه» نمایش داده می شود که هر سه از کارهای سال باس می باشد. در این جا به صورت خلاصه به بررسی این سه تیتراژ می پردازیم.

شمال از شمال غربی فیلم آدم اشتباهی است. در آن راجر تورنیهیل مدیر تبلیغات که همیشه باید سر کوفته ایش را تحمل کند با یک قاتل اشتباه گرفته می شود و از حیاط سازمان ملل تا کوه راشمور را از دست آن ها فرار می کند. در تیتراژ استادانه باس، همه این بازیگوشی در فیلم وجود دارد. یه سری خط ممتد که اسم ها روی آن می آید تبدیل به ساختمان و پنجره های سازمان ملل می شود، بعد از اسم های اصلی بقیه اسم ها در میان جمعیتی دیده می شود که از ساختمان بیرون آمده و یا در خیابان تلاش می کنند سوار تاکسی بشوند. باس بلبشویی را تصویر می کند که آدمها از دل حجم شلوغی حتی نمی توانند به هم درست نگاه کنند و نشان میدهد که هر اتفاقی در این فضای جنگل مانند می تواند اتفاق بیافتد، حتی هیچکاک هم دیر به اتوبوس برسد و اتوبوس بی او برود.

در سرگیجه که آن را بهترین فیلم هیچکاک می دانند و در آن هیچکاک اثبات نظریه خود مبتنی بر، برتری تعلیق بر غافگیری را نشان می دهد، باس بهترین و نفسگیر

ترین کارش را که به تنهایی یک آرت ورک است نشان می دهد. روی موسیقی تهدید آمیز برنارد هرمان، اجزای صورت زن ناشناسی نشان داده می شود که فضایی توانمند جنسی و ناشناخته و پر از ترس را باز نمایی می کند (بنمایه اصلی فیلم جنسیت و ترس است) ولی باس تماشاگر را این جا رها نمی کند و دوربین وارد چشم زن شده و از کره چشم او گردابی از خطوط منظم پدید می آید که مفهوم سرگیجه را با رنگها و اشکال مختلف نشان میدهد، تیتراژ سرگیجه شاید نمونه ای ترین نوع از تیتراژ است که جدا از این که داستانی لو نمی رود، تمام اجزا فیلم از اول تا آخر در ۳ دقیقه با قدرت روایت می شود.

تیتراژ «روانی» باله خطهای خاکستری است. خطوطی منظم و هندسی که فضایی رعب آور و زندانگونه و ناپایدار را تصویر می کنند و صدای ویولون هایی که انگار خارج از نوت برای آزار دادن مغز تماشاگر ساخته شده ولی در نهایت شنونده را با حسی معلق و دلهره آور رها می کند. اسم نوشته های تیتراژ نیز با فونت روزنامه ای ولی مهمتر از آن ناپایدار ساخته شده است. هر اسمی 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

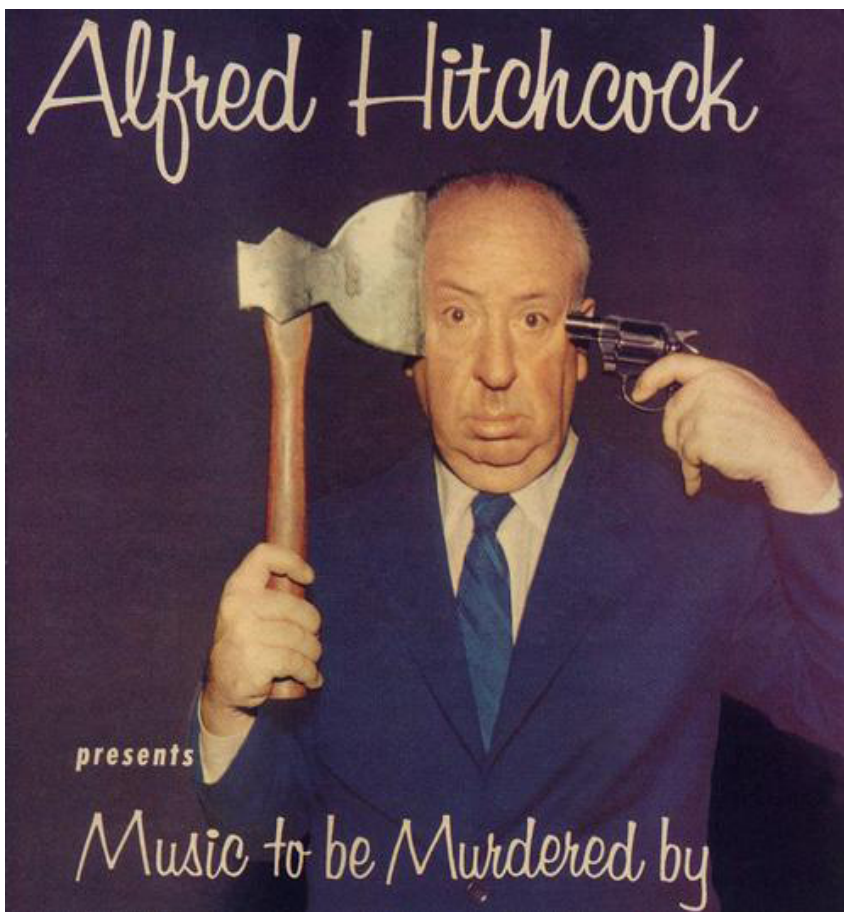
«مقدمه»

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 پردازیم، باید مستقیماً سراغ خود موسیقی برویم که به خوبی می دانیم خارج از فیلم خود کاملاً 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 بینیم.

«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 (دردسهری) 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 اشتاینر 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

موسیقی متن جزء به جزء آنالیز و بررسی شده‌اند که می‌تواند برای علاقه‌مندان 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 اورجینال موسیقی متن فیلم‌های، (High Noon) (The High and the Mighty) و (The Old Man and the Sea) و یک جایزه دیگر برای بهترین ترانه و آهنگ اورجینال 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 موسیقی‌های معنا دار بسازد. در هنگام نوشتن موسیقی، به این مسئله که رنگ سازبندی‌ها با صداهای دیگر فیلم و همچنین صدای بازیگران هماهنگ و یا در تضاد باشند، توجه بسیاری می‌کرد. هر قطعه را بارها و بارها ضبط می‌کرد و دقیق بودن شگرف زمان بندی‌های موسیقی‌هایش همراه صحنه‌ها، بسیار درخور توجه است. نگاهی روان‌شناسانه و نمادگرایانه عمده پشت آثارش نیز پیداست و قصد داشت با این کار بیشتر درک شخصیت‌های فیلم را ملموس کند.



Dimitry Tiamkin

را پیشنهاد می‌کنم) در صحبت از گلیساندوها آنها را عاملی می‌داند که موجب گیجی و آشفتگی می‌شود. تفسیر کوتاهی از او را می‌خوانیم:

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

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

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

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

در آخرین صحنه فیلم، صداهای ویولن‌ها و باسها موتیف لایتی را (که قبلاً در فیلم به گوش رسیده) به گوش می‌رسانند و سپس صدا به روی زهیۀ ایی که صدایی پایین و سنگین، گزنده و دیسونانس را به گوش می‌رسانند محو می‌شود.

در پایان، آکورد نامطبوعی داریم که حل نمی‌شود 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 بررسی‌های 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 بخش‌های

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 گزنده‌اند. تا قبل از آن سال‌ها تفکر رایج این بود که زهیها در درجه اول صدایی گرم و پر هیجان ایجاد می‌کنند.

در سال ۱۹۷۱ او با بیان این مطلب که: «زهی‌ها 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 موتیف‌ها و انواع تکراری شان) نیز مورد توجه است. همین امر گاهی کسل‌کننده 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 گوش‌خراش و خسته‌کننده‌های می‌یابند، که این کار نیز در جای خود مورد تحسین بسیاری واقع شد.

جیمز نارمورا در راهنمای فیلم برای روانی می‌نویسند 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 ناامید شده بود، پس از آن که هرمان آهنگسازی‌اش را بر عهده گرفت و آن موسیقی شگفت‌آور خشن تبار به فیلم اضافه شد، از خوشحالی در پوست خود نمی‌گنجید. اشتاینر در مورد سکانس معروف حمام می‌گوید: «تأثیری که هرمان آفریده منحصر به فرد است و مو را بر بدن سیخ می‌کند، در تاریخ موسیقی متن فیلم هیچ چیزی مانند آن نوشته نشده است». حق با اوست! در واقع هیچکاک و هرمان با همکاری‌شان اثری خلق کرده‌اند که شاید اگر به جای یکی از آنها شخص دیگری همکاری می‌کرد، هیچ‌گاه این گونه فیلم روانی در تاریخ سینما ماندگار نمی‌شد.

«بررسی بیشتر روانی»

لوئیس د. جیانتی، در کتاب خوب خود، «سینمای فهمیدنی» (که مطالعه آن



Franz Waxman

«ربکا»

Rebeca

Composed By : Franz Waxman

او در آلمان متولد شد و دورگه یهودی آمریکایی بود. با وجودی که آهنگ سازی های ارکسترال هم انجام میداد ولی بیشتر شهرت او برای ساخته 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 ربکا که اولین تجربه هالیوودی هیچکاک نیز بود، وکس من خودش را در موسیقی پیدا کرد و شاید به این دلیل بود که هیچکاک به او اجازه داده بود از تمام ویژگی های کارهای سمفونیک خود استفاده کند. تعلیق خاص او در صحنه های مختلف جزء امضاهای کاری او به شمار می رود.

«طناب»

The Rope

Composed By : Leo F. Forbstein

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



Leo F. Forbstein

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 آشنایی 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، در دسر 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



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 متأثر از او هستند 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، فعالیت های 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.

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 برخوردارند بل خارج از فیلم و به عنوان یک اثر مستقل نیز همپای بسیاری از قطعات معتبر کلاسیک خودنمایی می کنند. دیدگاه هرمان در نقطه تضاد با کسانی است که موسیقی متن فیلم را کاملاً 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 نویسند 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 جداگانه های نیز هستند، که شامل تفسیر جداگانه

خلاصه داستان

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

VERTIGO

Directed by:
Produced by:
Screenplay by:

Alfred Hitchcock
Alfred Hitchcock
Alec Coppel
Samuel A. Taylor
Dentre les morts By Boileau-Narcejac
James Stewart

Based on:
Starring:

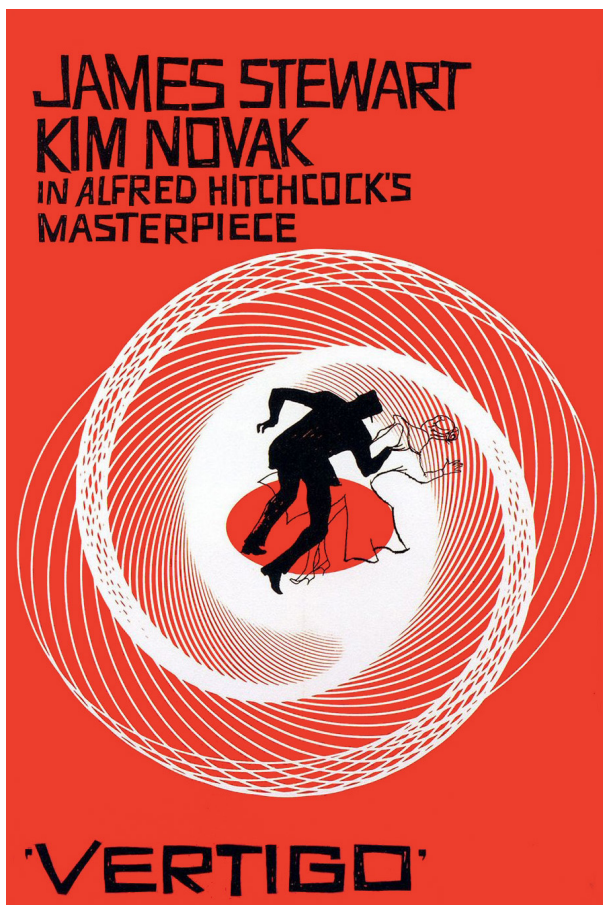
Kim Novak
Barbara Bel Geddes
Bernard Herrmann

Music by:
Cinematography:
Editing by:
Release dates:
Running time:
Country:
Language:

Robert Burks
George Tomasini
May 9, 1958
128 minutes
United States
English

سرگیجه

نویسنده: سعید رحیمی



'VERTIGO'

بدین جهت باید آن را «دلی» نگاه کرد. سرگیجه از روی رمان «از میان رفتگان» نوشته دو فرانسوی به نام های (بوالو-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 و شرح 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 دقیقاً با ذات فیلم هماهنگی دارد. سانفرانسیسکو 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».

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 لزوماً به بحث تکنیک محصور نمی شود زیرا که سرگیجه فیلمی است برخاسته از دل و

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 گاهی 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

اما در این میان برخورد هیچکاک با یکی از نکات ظریف اما عمده فیلم بدین شرح است؛ در کتاب نکته مبهم (یعنی هویت جودی / مادلین) تا آخرین حد ممکن بر ملا نمی شود. مخفی نگه داشتن این راز که اسکاتی و خواننده کتاب تا آخر با آن دست به گریبان باشند توسط هیچکاک به محض آغاز نیمه دوم فیلم، فاش می شود. بدین صورت که او توسط یک فلاش بک ذهنی که در خاطره زن جوان شکل می گیرد، راز قتل و جانشینی پس از آن را برای ما تماشاگر بر ملا می کند، در حالی که اسکاتی را در بی خبری باقی می گذارد و ما را در جریان واقعه قرار می دهد. این که ما می دانیم زن دیگری در کار نیست، این که می دانیم جودی در واقع همان مادلین است که از اسکاتی بیچاره به شکلی دروغین و فریبنده دل ربود و رفت، ما را به این وا می دارد که تلاش های اصرار گونه اسکاتی را برای باز آفرینی مادلین آرمانیش از جودی که تروفوا از آن به تصویری کاملا نزدیک به یک دیوانه یاد می کند، با این حس و کلام بدرقه کنیم که «ولش کن، فایده ای ندارد جودی مادلین بشو نیست، تلاش بیهوده نکن». این تمهید که یکی از امضاهای کلاسیک شده هیچکاک است را میتوان استفاده از تعلیق به جای غافلگیری یاد کرد، توضیح بیشتر این که تعلیق بدین صورت که استاد آن را استفاده میکند رنگ کهنه گی در گذر زمان نمی گیرد اما غافلگیری بعد از دیدن دفعه اول، دیگر غافلگیری نیست و با گذر زمان محو می شود اما تعلیق به ازای هر بار دیدن جان تازه ای می گیرد و بدین ترتیب که در سرگیجه و در هر بار دیدنش روشنی کور کننده های بر فیلم حاکم می شود. بدعت و نوآوری این امضای هیچکاک از جهت دیگری هم قابل تأمل است. فاش شدن این راز خیلی پیشتر از پایان فیلم، بر خلاف رسم آثار معمایی است (که البته این دیگر این روزها کلاسیک شده)، در سرگیجه وقتی که به ساختار روایی توجه کنیم در می یابیم که چگونه ناگهان تصورات ما از یک فیلم معمایی غلط از آب در می آید و توالی مراحل معمایی که در ذهن بنا کرده بودیم به کلی فرو می ریزد. به جزییات روند روایتی فیلم توجه کنید 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 دانسته 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 نیست و از این بعد بر این اساس استوار است که اسکاتی چگونه از این چیزها که می دانیم قرار است با خبر شود.

سرگیجه با تعقیب آغاز می شود. مدل ایده آل و محبوب هیچکاک که به دفعات در بقیه آثارش نیز دیده شده است. و این بار با کارکردی کاملا متفاوت، قبل از هر چیز عنوانبندی ساقول باس به شکل حلزونی نمایان می شود. طی لحظات بعدی فیلم شکل کل فیلم بر اساس خطوط واضح و روشنی آشکار می شود. این بیان هندسی در ادامه به صورت یک تقطیع دوگانه افقی (صحنه میله اولین تصویر بعد از تیتراژ) و عمودی (حالت معلق بودن اسکاتی و سقوط همکارش)، به چشم میخورد. این تقطیع دوگانه بیانگر افقی بودن است که غالبا به سقوط عمودی ختم می شود و در بسیاری از آثار استاد ملموس است. اما شیوه بیان این حرکت ها در فیلم حالتی شاعرانه دارد، بدین ترتیب که هر عنصری در فیلم نشانه ای از آن را دارد یا تداوم بخشی از آن است. سرگیجه که با تعقیبی واضح و آشکار آغاز می شود ولی در مجموع شکل یک تعقیب کند و آهسته را می گیرد. از طرف دیگر نوع خاصی از پیچ در پیچی در فیلم به چشم می آید، مثلا وجود تعقیب و گریزهای پیچ در پیچ در سانفرانسیکو (دایما فراز و فرود واقعه را به ذهن می آورد)، در دکور فیلم (راه پله برج، درختان). در آرایش متناوب مادلین و حتی در بعضی از حرکات دوربین. (مثلا هنگامی که جودی مشغول نامه نوشتن به اسکاتی است دوربین گرد او حرکت می کند) و یا استفاده از واژه «سرگردانی» که بارها در گفت و گوهای فیلم برای توصیف جا به جا شدن شخصیت های اصلی به کار می رود و بدین گونه وسوسه حرکات مارپیچی مسلما با سرگیجه عمومی در فیلم جور در می آید. حرکت چرخشی شکل مار پیچ حالت سقوط و صعود را در هم می آمیزد. اگر به یک مارپیچ در حال چرخش نگاه کنیم به سختی می توانیم در می یابیم که حرکت آن رو به سقوط است یا صعود.

این حرکت که همان سرگیجه خواننده می شود، تصویر ترکیبی از سه حرکت متوالی چرخش صعود و سقوط است و بدین گونه است که لفظ سرگیجه جای دیگری جز بالاترین نقطه برج جای نمی گیرد؛ نکته قابل ذکر دیگر در مورد سقوط از بالای پلکان مربوط به این علاقه هیچکاک است که شیفته کاربرد اصطلاحات و معنای خاص آنها در خدمت کلام است و احتمالا پر بیراه نیست که اگر فکر کنیم که وضعیت عاشق شدن در انگلیسی: فرد افتادن در عشق. (to fall in love) برای اسکاتی که دچار سرگیجه است موقعیتی خالی از ناراحتی و دشواری نبوده است. اسکاتی بی آن که خودش سقوط کند از نظر ذهنی همواره معلق است، همان طور که در مقدمه آگاه کننده فیلم جسما نیز معلق بوده است .

نمای معروف پلکان: سقوط در فیلم از بالای پلکان صورت می گیرد، نمای مشهور پلکان نمایی از بالا است و این کار را با عقب کشیدن همزمان تراولینگ (صعودی) و زوم کردن رو به جلو (سقوطی) انجام داد. یافته ای نبوغ آمیز برای همیشه بیان کامل ترین ابهام اساسی سینمای اوست. دقت کنید که چشم انسان در هنگام سرگیجه به طور توانمان از سوژه و پس زمینه آن دور و به آن نزدیک می شود و این ابداع نبوغ آمیز استاد که یکی از آن دو اپتیکیال و دیگری حرکت جابه جایی فیزیکی است به این نتیجه منجر شد که مثلا هنگام نگاه اسکاتی به جسد پلیس همکارش در آغاز فیلم انگار چشمان اسکاتی به جسد نزدیک و نزدیکتر و از پس زمینه کف خیابان دور و دورتر می شود .

سرگیجه در عین حال فیلمی است رویاگون، نکته بسیار جالب این رویاگونه فیلم به لحاظ کیفیت عاطفی و حس سیال رهایی از قیود عینی و واقعی است. این شکل مه آلود یا فاگی در بخشهای بسیاری از فیلم و بیش از همه در فصول تعقیب مادلین توسط اسکاتی، 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 سرگیجه یکی دیگر از نکاتی است 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 می آید نور سبزی که از خاموش و روشن شدن تابلو نئونی هتل به او حالتی شبیح 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 کاملاً 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 پیتروولن که می گفت: **«فیلم های هیچکاک هنوز به شدت غریب و نامتعارف 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 باخیریم»** 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 کنی؟

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 روایتش می پرورانده، جا زده است اما ماجرا بیشتر از آن چیزی است که دیده می شود؛ آن زن عاشق مرد شده است. در حقیقت آن زن خودش را گول زده و فریب داده است اما مرد با فرض کردن زنی 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.

کاراکترها و شخصیت های زن در فیلم هایش با یک سری کیفیت و ویژگی های خاصی بارها 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

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 روایتش 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، وفاداریش 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.

کارنامه هیچکاک است، بی اقرار یکی از تعریفی 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 ایده آل که پسند 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



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 برای بازی می کند.

صحنه عظیم داستان در اتاق هتل شکل می گیرد؛ اتفاقی 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 جلوه‌های 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 تلو تلوی 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.

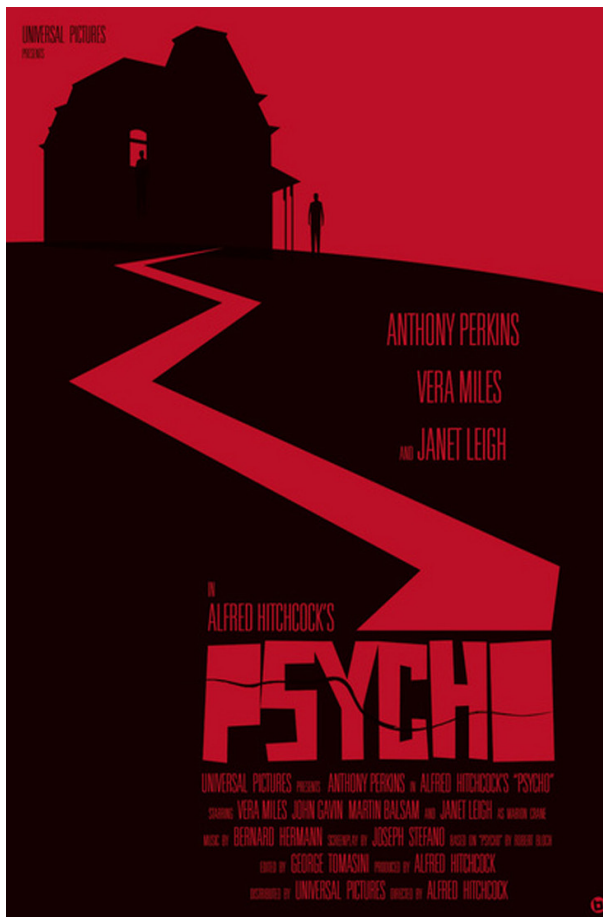
حالا محیط استدلال یک کابوس را اینجا دارد اما متوجه راه های ناواضحتری می شوید که فیلم کم کم در به مفهومی در حال سقوط هست، و «اسکاتی» در حال راندن روی تپه های سان فرانسیسکو است و این که چطور واقعاً عاشق شده است. اینجا یک عنصر دیگر دیده می شود عنصری که کمتر مورد دید قرار گرفته که فیلم «سرگیجه» را فیلم بزرگی می کند. از لحظه ای که ما در راز فرو



می رویم، فیلم منحصرأ در مورد «جودی» هست؛ درد او، فقدانش، تله ای که او در دامش هست، هیچکاک با ذکاوت داستان را استادانه پیش می برد که وقتی که دو کاراکتر در لوکیشن کلیسا هستند و بالا می روند ما هر دو شخصیت را خواهیم شناخت و از یک لحاظ «جودی» نسبت به «اسکاتی» کم خطر هست.

خطری است که در کمین «جودی» هست و توسط «نواک» ایفای نقش می شود. او یک وسیله ای بوده است که همین طور «اسکاتی» آن را حس کرده است. او در حقیقت یکی از دلسوزترین شخصیت های زن در فیلم های «هیچکاک» هست.

بار ها و بارها در فیلم هایش به طور گفتاری و تلویحی زنان را در فیلمهایش به افترای حقارت می کشد و مو و لباس هایشان را بر اساس دیدگاه های خود، به عنوان نمادین، فساد جلوه می دهد. «اسکاتی» در «سرگیجه» در اصل با قربانی های نقشه هایش احساس همدردی می کند و «نواک» برای بازی کردن شخصیت «جودی» آن را خیلی سخت توصیف می کند و «هیچکاک» انتخاب بازیگران را به خوبی انجام داده است. از خودتان بپرسید چطور پا پیش می گذارید و صحبت می کنید اگر با یک درد تحمل ناپذیر و دوباره 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 Bernard Herrmann
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

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 «جانث 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: «مارین 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

تاریخ سینما است. این فیلم درسال ۱۹۹۲ در فهرست میراث فرهنگی آمریکا و در گنجینه شاهکارهای سینمایی هالیوود قرار گرفت. فیلمی به تمام معنی هیچکاک. این فیلم یکی از بارزترین دستاوردهای هیچکاک از مشارکت دادن مخاطب در ساختار 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 هیچکاک 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

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 تلویزیونی «آلفرد هیچکاک تقدیم می کند» با هم همکاری میکردند و این 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 کاملاً 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 و سینمای 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



نام «نورمن» آنجا را اداره می کند، اقامت می کند. نورمن به ماریون می گوید که همراه مادرش در خانه کنار هتل زندگی می کند. شب ماریون از کار خود پشیمان می شود، پیش از خواب به حمام می رود و ظاهراً به دست مادر نورمن به قتل می رسد. نورمن آثار جرم را پاک می کند و جسد و اتومبیلش را در باتلاق می اندازد. در ادامه سام، خواهر ماریون لی لا و یک بازرس بیمه به نام آربوگاست به جستجوی ماریون می آیند. آربوگاست که به نورمن مشکوک شده، به قتل می رسد. لی لا و سام متوجه می شوند که مادر نورمن هشت سال پیش در گذشته است. در درگیری نهایی با نورمن مشخص می شود که او مبتلا به 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 می دزدد و می گریزد. به عبارتی دیگر ماریون نمی تواند با عقلانیت ذات خویش را کنترل کند. در طول مسیر و در حین رانندگی صداهایی می شنود که گویی سفری به درون ذهن او صورت می گیرد. صحنه های رسیدن ماریون به هتل بیتس با استفاده از تمهیدات فیلم نوآر و با استفاده از نماهای لانگ شات از هتلی در تاریکی و با نور کم ساخته شده اند که به نوعی وقوع فاجعه را پیش بینی می کند. در نخستین برخورد نورمن از سیاهی دنیا، تنهایی و علاقه اش به خشک کردن پرندگان (تاکسیدرمی) صحبت می کند و مخاطب با چهره ای خونسرد و در عین حال آشفته مواجه می شود.

در صحنه ای که نورمن می رود تا برای ماریون غذا بیاورد صدای مادر نورمن برای اولین بار شنیده می شود. هیچکاک برای گرفتن این صحنه از سه تمهید لانگ شات، نمای از پایین به بالا و ضد نور استفاده کرده است تا مرموز بودن و ترس را به مخاطب منتقل کند.

نیمه دوم فیلم با تلاش معشوقه ماریون، خواهرش و کارآگاه خصوصی برای پیدا کردن ماریون و پول ها شکلی کارآگاهی به خود می گیرد. این در حالی است که مخاطب از کشته شدن ماریون و دفن شدن پول ها در باتلاق آگاه است. ورود به دنیای کابوس وار نورمن نهایتاً به قتل

روشن می‌شود. در واقع هیچ کدام نتوانسته‌اند 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 پنداری‌های غلط شکل گرفته است. او که نمی‌تواند تعادل عقلانی را برقرار کند، تحت فرمان نهاد خویش عاشق ماریون می‌شود و مادرش که نیمه دوم او است دست به قتل ماریون می‌زند زیرا در ذهن او جایی برای شخص دیگری باقی نمانده، در نتیجه با ورود غریبه‌ای به حریم شخصی‌اش، سعی بر حذف آن می‌کند. شدت روان پریشی نرومن باعث شوک مخاطب می‌شود.

در چند دقیقه پایانی فیلم است که مخاطب در می‌یابد، اطلاعاتی که از حوادث و شخصیت‌ها در اختیار داشته است سودی برایش نداشته، رو دست می‌خورد و مانند یک شخصیت شکست خورده خود را درون فیلم می‌یابد. در اغلب آثار هیچکاک عامل آغازین پیرنگ در انتهای یا در طول فیلم حذف شده و یا به بی‌اهمیت‌ترین گره تبدیل می‌شود. در این فیلم پول‌های سرقت شده و سپس دفن شده همراه جنازه در باتلاق، کاملاً از ذهن مخاطب پاک می‌شود. در واقع پول‌های دزدی مک‌گافین فیلمنامه هستند. در ادامه ماجرای سرقت جای خودش را به کشف هویت شخصیت نورمن و مادرش می‌دهد.

در دوره‌ای که فیلم‌های کمتری این حجم خشونت را نشان می‌داد و تصاویر عامه‌پسند امکان تغییر ناگهانی نداشتند این فیلم به نوعی جرعه‌ای برای فیلم‌سازی آزاد محسوب می‌شد. 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 می‌شود. با این فیلم هیچکاک انتظارات مخاطبین را از فیلم تعلیقی برآورده کرد. هیچکاک عمداً می‌خواست 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 دلار فیلم حتی در دهه ۶۰ هم از استاندارد ارزان‌تر بود. به لحاظ زیرمتن، فیلم نوعی هشدار هنرمندانه در رابطه با شکل‌گیری و بروز

کارگاه خصوصی می‌انجامد که با نمایی از بالا به پایین نشان داده می‌شود. نمای ماقبل آخر فیلم به شکلی کاملاً هیچکاک‌پرداخت شده است. از آنجا که مخاطب در مقام دانای کل اطلاعاتش از همه شخصیت‌های فیلم بیشتر است، پیشاپیش در می‌یابد که فاجعه‌ای در اطاق زیرزمین در انتظار خواهر ماریون است که خود از آن بی‌اطلاع است. این الگوی تعلیق است. باز شدن گره فیلم با روایت روانکاو روی چهره نورمن است که مشخص می‌کند 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 می‌برد. 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 می‌گیرد که باعث حسادت زنانه نسبت به زنهای زیبا و غریبه می‌شود. در واقع مادر قسمت زنانه (آنیما) نورمن می‌شود. صدایی که نورمن از مادرش می‌شنود که در واقع خودش صدای مادرش را تقلید می‌کند نمایانگر بخش بیمار ارتباط معیوب مادر و پسر در گذشته بوده که به این شکل بروز می‌کند. صحنه قتل ماریون در حمام یکی از تاثیرگذارترین صحنه‌های فیلم به شمار می‌آید. استفاده از کات‌های سریع از چشمان وحش‌زده ماریون و چاقویی که از پشت پرده فرود می‌آید 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 مبدا حادثه‌ای قهرمان داستان را تهدید کند، اما در عین ناباوری مخاطبان ماریون کشته می‌شود.

فیلم درباره ناخودآگاه شخصیت‌ها خصوصاً نورمن است. هنگام صرف شام در گفت‌وگو با ماریون با جملاتی چون بهترین دوست پسر، مادرش است، پسر جانشین خوبی برای یک عاشق نیست، مادرم به من احتیاج دارد و... ناخودآگاه خود را برملا می‌سازد و عقده‌ی اودیپ و آرزوی پیوستن به مادر در او بارز می‌شود. در صحنه گفت‌وگو ماریون و نورمن، مخاطب در مواجهه با آمال، احساسات، رویاها و اعمال، ذهن و روان آنها برایش



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 کیه به 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 دواپی 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 پرسیم که آیا شما در مورد صحنه آغاز فیلم های خودتان نظریه خصوصی دارید؟ بعضی از فیلمهایتان با یک واقعه خشونت آمیز شروع می شود و بعضی دیگر صرفاً 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 صرفاً 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 میدهند، بعد ساختمانی را در شهر و بعد اتفاقی 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 فوراً 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 موضوع 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 در این رمان خوشم نیامد این است که دروغ می گوید. مثلاً 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 مخصوصاً و دقیقاً 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 کاملاً ناغافل صورت میگیرد. تماشش 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 معمولاً شما از آنها پرهیز می کنید، مثل خانه خوفناک».

هیچکاک: «این فضای مرموز تا حدی کاملاً تصادفی است. مثلاً محل واقعی

رویداد ماجرا کالیفرنیا شمالی است که در آنجا این نوع خانه ها بسیار رایج است و اسمش را هم می گذارند «گوتیک کالیفرنیا» و یا اگر خیلی وحشتناک باشد «نان زنجبیلی کالیفرنیا». من نرفتم که یک خانه وحشتناک به سبک فیلمهای ترسناک قدیمی کمپانی یونیورسال را از نو بازسازی کنم، صرفا می خواستم رعایت اصالت را کرده باشم و هیچ جای بحثی نیست که هم آن خانه و هم متل، بازسازی اصیل نمونه های واقعی موجود هستند. این خانه و متل را از آن جهت انتخاب کردم که می دانستم اگر یک خانه کوتاه یک طبقه را در نظر بگیرم همان حالت را خواهد داشت و فکر میکردم که این نوع معماری به ایجاد فضای قصه کمک خواهد کرد».

تروفو: «به نظر من تضاد ساختمانی بین خانه عمودی و متل افقی برای چشم بسیار مطبوع است».

هیچکاک: «این دقیقا ترکیب تصویری ما بود، یک ساختمان افقی با یک ساختمان عمودی».

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

هیچکاک: «لزومی هم نداشت. با وجود این تماشاگر نسبت به دختر در موقع مرگش ترحم می کرد. در واقع قسمت اول فیلم یک رد گمراه کننده بود و این موضوع صورت تعمدی داشت تا توجه تماشاگر منحرف شود و در نتیجه قتل تاثیر شدیدتری داشته باشد. مخصوصا قسمت اول را یک مقداری کش دادیم و قضیه دزدی پول و فرار دخترک را آوردیم که تماشاگر حواسش برود پی این که حالا دختر گیر میافتد یا نه. حتی قضیه چهل هزار دلار پول را تا آنجا که جا داشت طول دادیم که تماشاگر فکرش برود دنبال این که چه بر سر این پول خواهد آمد».

«میدانید که تماشاگر همیشه دوست دارد یک قدم از داستان فیلم جلوتر باشد، دوست دارد فکر کند که میداند لحظه بعد چه اتفاقی خواهد افتاد. بنابراین برای کنترل افکار تماشاگر مخصوصا باید با این واقعیت بازی کرد. هرچه ما بیشتر وارد جزئیات مسافرت دخترک می شدیم تماشاگر بیشتر مجذوب فرار او می شد. به همین دلیل هم آن قدر روی پلیس موتورسوار و قضیه عوض کردن اتومبیل

ها تکیه کردیم. وقتی که آنتونی پرکینز در متل زندگی خودش را برای دخترک شرح می دهد و با همدیگر تبادل نظر می کنند، باز با مشکل دخترک بازی می شود. به نظر می رسد که دختر تصمیم گرفته به فینیکس برگردد، و پول را پس بدهد، تماشاگر احتمالا با خودش فکر میکند «آهان، حرف های این جوان در دختر اثر گذاشت و تصمیم او را عوض کرد». به این ترتیب آدم تماشاگر را اول به یک مسیر و بعد به مسیر دیگر می کشاند و در این ضمن او را هرچه بیشتر از آن چه که قرار است اتفاق بیفتد دور نگاه می دارد».

«در یک فیلم معمولی به جنت لی نقش دیگری داده می شد، مثلاً رل خواهری را که شروع 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 کشتن که قاتل هرچه غیرمنتظره تر جلوه کند، در واقع برای همین هم تاکید کرده بودم که بعد از شروع فیلم تماشاگران را به سالن نمایش راه ندهند، چون کسانی که دیرتر می آمدند بعد از آن که جنت لی از قضیه کنار رفته بود، باید منتظر دیدن او می نشستند. روح ساختمان بسیار جالبی دارد و این بازی با تماشاگر برای من مجذوب کننده بود، تماشاگران را رهبری میکردم. می شود گفت که آنها را مثل ارگ می نواختم».

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

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

تروفو: «با وجود این، پس از صحنه های کلانتر، تحرک تقریبا بلافاصله از سر گرفته می شود. یک جنبه جالب فیلم این است که تماشاگر را وامیدارد مرتب ایمان و وفاداری خود را عوض کند. در شروع 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 نسبت به او احساس پیوند می کنیم و امیدواریم که رازش فاش نشود. بعد که از کلانتر می شنویم 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.

هیچکاک: «این ما را برمی گرداند به احساس تماشاگر در مقابل یک چشم چران. جزئی از این قضیه را در حرف م را به نشانه مرگ بگیر داشتیم».

تروفو: «درست است. موقعی که ری میلاند در تلفن کردن به همسرش تاخیر می کند به نظر می رسد که قاتل بدون کشتن گریس کلی قصد خروج از خانه را دارد. واکنش تماشاگر در اینجا آن است که امید دارد قاتل چند دقیقه دیگر هم معطل شود».

هیچکاک: «این قاعده کلی است. قبلا هم گفتیم که وقتی دزدی وارد اتاقی می شود در تمام مدتی که دارد کشوها را زیر و رو می کند تماشاگران نگران او هستند. موقعی که پرکینز ایستاده و فرورفتن اتومبیل را در برکه نگاه می کند، هرچند که دارد جسدی را مدفون می کند، اتومبیل یک لحظه از فرورفتن باز می ماند، تماشاگر در دلش می گوید: «امیدوارم اتومبیل کاملا فروبرود» این یک غریزه طبیعی است».

تروفو: «ولی در بیشتر فیلم های شما واکنش تماشاگر معصومانه تر است چون آنجا نگران مردی هستند که به غلط متهم به جنایت شده است. در حالی که در فیلم روح اول آدم به خاطر دختری که دزد است مضطرب است و در آخر کار هم که می فهمد قاتل رازی را پنهانی دارد امیدوار است گیر بیفتد تا رازش از پرده خارج شود».

هیچکاک: «گمان نکنم پیوند روحی تماشاگر با شخصیت ها آن قدر نزدیک باشد».

تروفو: «مسئله پیوند روحی نیست، تماشاگر به خاطر دقتی که پرکینز در پاک کردن آثار جنایت از خود نشان می دهد با او مرتبط می شود. و این بستگی در حکم تحسین کسی است که کاری را دقیق و کامل انجام می دهد. گویا سال باس (Saul Bass) علاوه بر عناوین اول

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

هیچکاک: «او فقط برای یک صحنه طرح ریخته بود ولی من از مونتاژش استفاده نکردم. قرار بود فقط نوشته های اول فیلم را طراحی کند ولی چون به فیلم علاقه نشان می داد گذاشتم که طرح فصلی را بریزد که طی آن کارآگاه قبل از این که به ضرب 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 به فیلم بردار و دستیارم گفتم که می توانند صحنه را مطابق با طرح های باس بسازند. فقط قسمتی که نشان می دهد کارآگاه قبل از کشته شدن دارد از پله ها بالا می رود نمایی است از دست این آدم بر نرده پلکان و پاهای او که به طور نیمرخ از پشت میله های نرده پلکان دیده میشود که از پله ها بالا می رود».

تکه های فیلمبرداری شده 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 بود که به جای یک آدم پاک و بیخیال، یک آدم بداندیش و خبیث را نشان میداد که از پله ها بالا می رود. تقطیع خیلی درست و مناسب میبود اگر قاتلی را نشان میداد، ولی در این مورد با روح صحنه کاملاً مغایرت داشت».

«یادتان باشد که ما برای آماده کردن تماشاگر جهت این صحنه دردسر زیادی کشیده بودیم؛ وجود زن مرموزی را در خانه تثبیت کرده بودیم، متذکر شده بودیم که این زن مرموز از پله ها پایین آمده و دختری را زیر دوش حمام با کارد تکه تکه کرده است. تمام این عواملی که باید به بالا رفتن کارآگاه از پله ها دلهره می بخشید قبلاً قید شده بود و در نتیجه ما در این صحنه فقط به یک بیان ساده احتیاج داشتیم. می خواستیم پلکانی را نشان بدهیم و مردی را که خیلی ساده دارد از این پلکان بالا می رود».

تروفو: «فکر می کنم دیدن آن قطعه های فیلمبرداری شده اولیه باعث شد که شما شکل و بیان مناسب این صحنه را معین کنید. در زبان فرانسه ما میگوییم: «او مثل گل وارد شد»، که البته میسراند که مهبیای چیده شدن بود».

هیچکاک: «در اینجا کاملاً حالت بی

احساسی نبود، بیشتر یک جور حالت آسودگی خاطر بود. به هر حال فقط یک نما از کارآگاه گرفتم که دارد از پله ها بالا میآید و موقعی که به سر پله ها رسید مخصوصاً قطع کردم و دوربین را از یک ارتفاع نسبتاً زیادی بالای سر او قرار دادم. این کار را به دو دلیل کردم: اول این که می خواستم آن مادر پیر را این دفعه از بالا نشان بدهم، چون اگر پشتش را نشان میدادم این طور جلوه می کرد که مخصوصاً دارم صورتش را پنهان می کنم و تماشاگر به شک می افتاد. این نمای بالا و بلند را به کار بردم که معلوم نشود می خواهم از نشان دادن صورت او پرهیز کنم».

«ولی دلیل عمده بالا قرار دادن دوربین این بود که بین این نمای باز و تصویر درشت صورت که کارد بر آن فرود میآید تضاد ایجاد کنم، اینجا حالت موسیقی را داشت: نمای مرتفع با ویولون ها و ناگهان صورت درشت با سنج که به هم میکوبید. در آن نمای مرتفع، مادر بیرون میرود و من قطع می کنم به تصویر حرکت چاقو که فرود می آید. بعد نمای درشتی از کارآگاه را نشان میدهم. برای این صحنه یک لوله پلاستیکی حاوی همگلوبین روی صورت او قرار دادیم و موقعی که چاقو پایین آمد نخ را کشیدیم و خون در مسیری که قبلاً روی صورت او تعیین کرده بودیم سرازیر شد و بعد او از پشت روی پله ها افتاد».

تروفو: «سقوط این آدم از پشت نظر مرا جلب کرد. او عملاً نمی افتد، پاهایش نشان داده نمیشود، ولی تماشاگر این احساس را دارد که او از عقب سر از پله ها پایین می رود در حالی که فقط نوک پاهایش پله ها را لمس می کند، مثل یک بالرین».

هیچکاک: «ماهم همین احساس را می خواستیم ایجاد کنیم. می دانید این صحنه را چطور درست کردیم؟».

تروفو: «متوجه شدم که می خواهید واقعه را کش بدهید ولی نفهمیدم چکار کردید».

هیچکاک: «با چاپ دو تصویر روی هم این کار را کردیم. اول دوربین را در یک اراجه قرار دادیم و یک نما از پلکان گرفتیم، بدون حضور هنرپیشه، بعد هنرپیشه را در یک صندلی مخصوص قرار دادیم که وضعیتش در آن ثابت بود و او را در مقابل پرده ای نشانیدیم که بر آن فیلم پلکان

تابانده میشد. بعد از هنرپیشه در این صندلی فیلم گرفتیم و او صرفاً 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 میدهند که مادرش را به زیرزمین میبرد».

هیچکاک: «موقعی که پرکینز از پله ها بالا میرفت من دوربین را در ارتفاع قرار دادم. او داخل اتاق می شود و دیگر نمی بینیمش ولی صدایش را می شنویم که می گوید: «مادر خیال دارم تو را به زیرزمین ببرم چون عده ای دارند اینجا سرو گوش آب میدهند». بعد او را میبینیم که مادرش را پایین میبرد. موقعی که داشت این زن را از پله ها به سوی زیرزمین میبرد خواستم تصویر را قطع کنم و دوربین را باز در ارتفاع قرار بدهم، چون تماشاگر به شک میافتاد که چرا دوربین ناگهان جهیده و دور شده است. بنابراین دوربین را که از بلندی آویخته بودیم گذاشتیم تا پرکینز را در حالی که از پلکان بالا میرفت تعقیب کند، بعد که او داخل اتاق میشد دوربین بدون قطع تصویر بالا می رفت و در بلندی قرار می گرفت. بعد که دوربین میرسید به نقطه ای بالای در اتاق، می چرخید و متوجه پلکان میشد. در همین خلال گذاشته بودیم بین مادر و فرزند بگویمگوی درگیر که حواس تماشاگر 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 داشت و تماشاگر هم متوجه هیچ چیز نشده بود. استفاده 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 داشتیم. برای این صحنه دادیم یک نیم تنه مخصوص درست کردند که زیر ضربه های کارد از آن خون بیرون میزد، ولی بعد از به کار بردن این نیمتنه منصرف شدیم. به جای جنت لی از مدل استفاده کردیم. ما فقط دست ها و شانه و سر خانم لی را نشان دادیم. بقیه اش مال آن مدل بود. طبعاً کارد هیچ وقت با بدن تماس

پیدا نمی کرد و این حالت فقط در مونتاژ ایجاد شده بود. بعضی از نماها را با حرکت کند شده گرفتیم که سینه 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».

هیچکاک: «خشن ترین صحنه فیلم است. فیلم که جلوتر می رود خشونت کمتر می شود چون خاطره هولناک این قتل اول به قسمت های دلهره آوری که بعدا می آیند منتقل می شود».

تروفو: «معدلک از نظر هارمونی داخل صحنه، قسمتی که در آن پرکینز با کهنه آثار قتل را پاک می کند از خود صحنه قتل بهتر ساخته شده است. تمام ساختمان فیلم گواه یک سطح و فضای غیرعادی است. اول احساس یک پیوند عاشقانه نامشروع است، بعد یک سرقت است و بعد جنایتی پشت جنایت دیگر می آید و آخر کار هم بیماری روانی است. هر قسمت فیلم ما را در این سطح غیرعادی یک پله بالاتر میبرد. درست نمیگویم؟»

هیچکاک: «بله، خیال میکنم. ولی می دانید که در نظر من جنت لی نقش یک زن بورژوازی کاملا عادی را بازی می کند».

تروفو: «درست است، ولی او ما را به سوی غیرعادیات، به طرف آنتونی پرکینز و پرنده های خشک شده اش هدایت می کند».

هیچکاک: «پرنده های خشک شده از نظر من خیلی جالب بود، حکم سمبل را داشت. پیداست که پرکینز به کار خشک کردن حیوانات علاقه دارد چون مادرش را هم با خاک اره انباشته است. ولی جغد مثلا مفهوم دیگری را می رساند. جغد به دنیای شب تعلق دارد، بیدار و مراقب است. این موضوع به مازوخیسم پرکینز بر میگردد، او پرنده ها را می شناسد و می داند که مدام مراقبش هستند و گناه خود را در چشمان آگاه آنها منعکس می بیند».

تروفو: «به نظر شما روح یک فیلم تجربی نیست؟».

هیچکاک: «احتمالا رضایت اصلی من از این بابت است که فیلم بر تماشاگران اثر داشت و من این امر را بسیار مهم تلقی می کنم، موضوع فیلم برایم مهم نیست».

بازی هنرپیشه ها مهم نیست. آن چه اهمیت دارد نکته های فیلم و فیلمبرداری و صداها و تمام عوامل فنی است که تماشاگر را به فریاد وامیدارد. به نظر من، برای مافوق العاده رضایت بخش است که بتوانیم هنر سینما را برای ایجاد چیزی چون یک احساس عمومی به کار ببریم. پیام فیلم این نبود که تماشاگران را بر می انگیزد، بازی ها درخشان، و یا لذتی که از خواندن اصل کتاب برده بودند، نبود. صرفا فیلم بود که آنها را برمی انگیزد».

تروفو: «بله، این درست است».

هیچکاک: «به همین دلیل هم من افتخار می کنم که روح بیش از هر اثر دیگر من، فیلمی است که به فیلم سازان تعلق دارد، به من و شما. این طوری که ما داریم الان صحبت می کنیم شناخت و تقدیر درستی از این فیلم برای من حاصل نمی شود. مردم می گویند: فیلم وحشتناکی بود، موضوع اش وحشتناک بود، شخصیت ها ناچیز بودند، و قهرمانان متمایزی در آن وجود نداشت. همه اینها را می دانم، با وجود این میدانم که ساختمان داستان و نحوه بیان آن تماشاگران را در سراسر دنیا واداشت که واکنش نشان بدهند و احساسشان برانگیخته شود».

تروفو: «نه فقط روحا، بلکه جسما».

هیچکاک: «روحا. برای من مهم نیست روح فیلم کوچکی جلوه میکرد یا بزرگ، من در شروع، با قصد ساختن یک فیلم بزرگ دست به کار نمی شوم. روح هشتصد هزار دلار خرج تهیه اش شد. از این نظر یک فیلم تجربی بود: می توانم فیلمی با شرایط یک فیلم تلویزیونی بسازم؟ برای این که فیلمبرداری سریع انجام شود از یک کادر کامل تلویزیونی استفاده کردم. تنها جاهایی که از روش عدول کردم صحنه قتل بود و صحنه پاک کردن آثار قتل و صحنه های دیگری که تدارکشان ناگزیر وقت می گرفت. بقیه فیلم درست همان طوری ساخته شد که یک فیلم تلویزیونی ساخته می شود».

تروفو: «میدانم که فیلم روح را شما شخصا تهیه کردید. وضع کار کردش چطور بود؟».

هیچکاک: «تهیه روح بیشتر از هشتصد هزار دلار برای من خرج برنداشت. تا به امروز حدود پانزده میلیون دلار پول در آورده است».

تروفو: «فوق العاده است! پس این

پرفروشترین فیلم شما تا زمان 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 شما از تکنیک کار بیشتر اهمیت دارد تا موضوع فیلم. این آن فیلمی است که دوربین فیلمبرداری زمام کار را در دست می گیرد. البته چون منتقدان بیشتر به سناریو توجه دارند لزوما چنین فیلمی انتقادهای چندان مثبتی عاید شما نخواهد کرد، ولی شما باید فیلم تان را درست جوری طرح کنید که شکسپیر نمایشنامه هایش را طرح می کرد: برای عامه مردم».

تروفو: «در اینجا باید متذکر بشوم که روح به خصوص یک فیلم جهانی است چون که فیلم نیمه صامتی محسوب می شود. در فیلم حداقل بیست دقیقه هست که اصلا گفتگویی در آن وجود ندارد. این قضیه مسئله دوبره کردن و زیرنویس گذاشتن برای فیلم را هم ساده می کند».

هیچکاک: «هیچ می دانید که در تایلند زیرنویس و دوبره به کار نمی برند. صدای فیلم را قطع میکنند و یک نفر جایی نزدیک به پرده سینما می ایستد و تمام نقش ها را با صداهای مختلف اجرا می کند».

خلاصه داستان

کری گرانت در نقش راجر تورنهییل مردی ست خوش تیپ و تحصیل کرده در کار تبلیغات. ناخودآگاه 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 گروهان 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
 Bernard Herrmann
 Robert Burks
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



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 تورنهییل (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 تأثیر قرار می دهد. از طرفی هیچکاک با هنرمندی خود تمهیداتی می اندیشد و استراتژی هایی

داشته که فیلم هایش بیشتر ماجراجایی 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 و جو 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

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



را به کار می‌گیرد تا ماجراها و داستان‌های فیلم به وحدت نسبی برسند و یکدست و قابل درک شوند. فیلم در چهار شبانه روز اتفاق می‌افتد. این برنامه زمانی در همان اوایل فیلم که واندام به تورنهییل اعلام می‌کند «دو روز آینده را ابتدا در شیکاگو و سپس در هتلی در داکوتای جنوبی سپری خواهی کرد»، برنامه ریزی می‌شود. این برنامه سفر تماشاگر را برای ماجراهایی که قرار است اتفاق بیفتد آماده می‌کند. جدا از برنامه‌ی زمانی، عامل یک دست‌کننده دیگر به شخصیت پردازی تورنهییل 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 می‌آورد، به بیننده نشان می‌دهد. جالب است که همین مهارت جان او را در بسیاری از موقعیت‌ها نجات می‌دهد. نکته جالب توجه دیگر این است که اگر دقت کنید می‌بینید که تورنهییل در کل فیلم در سمت چپ قاب تصویر قرار دارد.

از نکات جالب توجه فیلم جلو و عقب بودن اطلاعات تماشاگر و شخصیت‌های داستان است. در طول فیلم اطلاعات ما گاه محدود به دانسته‌های تورنهییل، و گاه دانسته‌های ما از محدوده اطلاعات او فراتر می‌رود. مثل وقتی که راجر از سازمان ملل فرار می‌کند و فیلم دفتر سازمان ضدجاسوسی را نشان می‌دهد و می‌فهمیم که جرج کاپلان وجود ندارد، در حالی که راجر این قضیه را بعداً می‌فهمد. چنین لحظاتی به وجودآورنده غافلگیری هستند. اما می‌دانیم که هیچکاک معروف است به اینکه تعلیق را در کل به غافلگیری ترجیح می‌دهد. تعلیق همیشه وقتی به وجود می‌آید که تماشاگر اطلاعاتش بیشتر از شخصیت باشد. به طور مثال برای همین مورد بالا، با این که با نوعی غافلگیری مواجه هستیم ولی روایت می‌تواند در فصل‌های بعدی به کمک همین اطلاعات اضافی که به ما داده تعلیق به وجود آورد. درواقع وقتی دانستیم که جورج کاپلانی وجود ندارد، هر کوشش تورنهییل برای یافتن او به این تعلیق منجر می‌شود که چه بر سر او خواهد آمد و او کی متوجه حقیقت خواهد شد. فیلم برای کنترل اطلاعات ما از نماهای

متعدد «نقطه نظر» (POV) بهره می‌گیرد. این شگرد حالت سوئچکتیو صحنه را افزایش می‌دهد: ما همه چیز را آنطور که آن شخصیت می‌بیند، نظاره گر هستیم؛ درنتیجه ما را در آن لحظه خاص به دانسته‌های شخصیت محدود می‌کند. هیچکاک در طول فیلم تقریباً به همه شخصیت‌های مهم چنین نمایی اختصاص می‌دهد. این نما را می‌توان از همان ابتدای فیلم که از دید دو جاسوس به تورنهییل مینگریم، مشاهده کرد. اما بیشترین تعداد این نماهای POV مختص تورنهییل است و ما بسیاری از کنش‌ها را از دید او می‌بینیم. این نماهای POV در روایت به گونه‌ای به کار گرفته شده که اغلب نه تنها ما را به دیده‌های او، بلکه به دانسته‌های 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 دهه‌های سینما) کار کرده بود، بیش از هر کارگردان دیگری در تاریخ سینما (حتی معلمان اکسپرسیونیست‌اش) تاثیر فراگیر معماری، منظر، دکور و طراحی را بر شکل‌گیری فضایی سینمایی درک می‌کرد، فضایی که باورپذیری، کشش و جاذبه‌ی فیلم را هرچه بیشتر می‌کند. تردیدی درباره‌ی آگاهی هیچکاک از دگرگونی‌های معماری معاصر، به خصوص

در فیلم‌های رنگی آمریکایی او، وجود ندارد. در جهان واژگون شده و پُرآفتاب شمال از شمال غربی، فیلمی که تقریباً تمام آن در فضاهای عمومی می‌گذرد، معماری مدرن نقشی اساسی دارد. اولین نمای فیلم، سیگرام، آسمان خراش شیشه‌ای میس ون دررو در نیویورک را نشان می‌دهد و عناوین فیلم به روی آن نقش می‌بندند. تصویر متروپولیسی که هر آن می‌تواند هویت فردی آدم‌ها را فروبلعد (و این کار را در همان ابتدا با راجر تورنهییل می‌کند) در این نمای شیشه‌ای منعکس شده است. خطوط و فرم‌های هندسی در چند ثانیه به انعکاسی از هرج و مرج جهان مدرن بدل می‌شوند، در همین لحظات اولیه است که هیچکاک به سرعت نگاه خود به جهان مدرن را در قالب معماری به نمایش گذاشته و مقدمه‌ای برای رویکرد بصری تمام فیلم می‌چیند. کمی بعد یکی از مهمترین سکانسهای فیلم در ساختمان سازمان ملل می‌گذرد، بنایی که توسط لکوروبزیه 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 دزدسر افتاده‌ی فیلم را در تنگنا قرار می‌دهد. بارها به نمای هراس‌انگیزی که کری گرانت را در حال خروج از بنا نشان می‌دهد اشاره شده است، نمایی از بالاترین نقطه‌ی ساختمان و رو به پایین که در آن گرانت همچون مورچه‌ای در زیر پای خدایان تمدن مدرن دیده می‌شود.

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 پیچیده ای 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 در نظر داشت، اما پس از شکست تجاری فیلم «سرگیجه» تغییر عقیده داد. زیرا اعتقاد داشت سن بالای استوارت عامل این شکست بوده است. در هر حال 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 سردر نمی 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 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 درباره ی 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 تعمداً 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 احتمالاً هدف گلوله قرار بگیرد. معمولاً 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... (شبه 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 فوردر را می سازند. نمی دانم تا به حال بخش مونتاژ قطعات اتومبیل را دیده اید یا نه. 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: «واقعاً جالب است!» بعد در اتومبیل را باز می کنند و جسدی بیرون می افتد! جسد از کجا آمده؟ مسلم است که قبلاً 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 را در 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 تن های مختلف کاملاً حس هیجان را به مخاطب انتقال می دهد. موسیقی که تم شک و تردید 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 رومانسیسم قرن نوزدهم دارد. در عین حال استفاده هوشمندانه هرمن از ریتم ها و جابه جا کردن تمپوها و ضربه ای قوی و ضعیف شکلی امروزی تر به آن می دهد. البته هرمان و هیچکاک، هر دو 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، نظرات 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 رئیس 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 از هم باز میشناسم»

عده ای نیز اعتقاد دارند نام فیلم به نمایی از فیلم برمیگردد. راجر تورنهلل، 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.

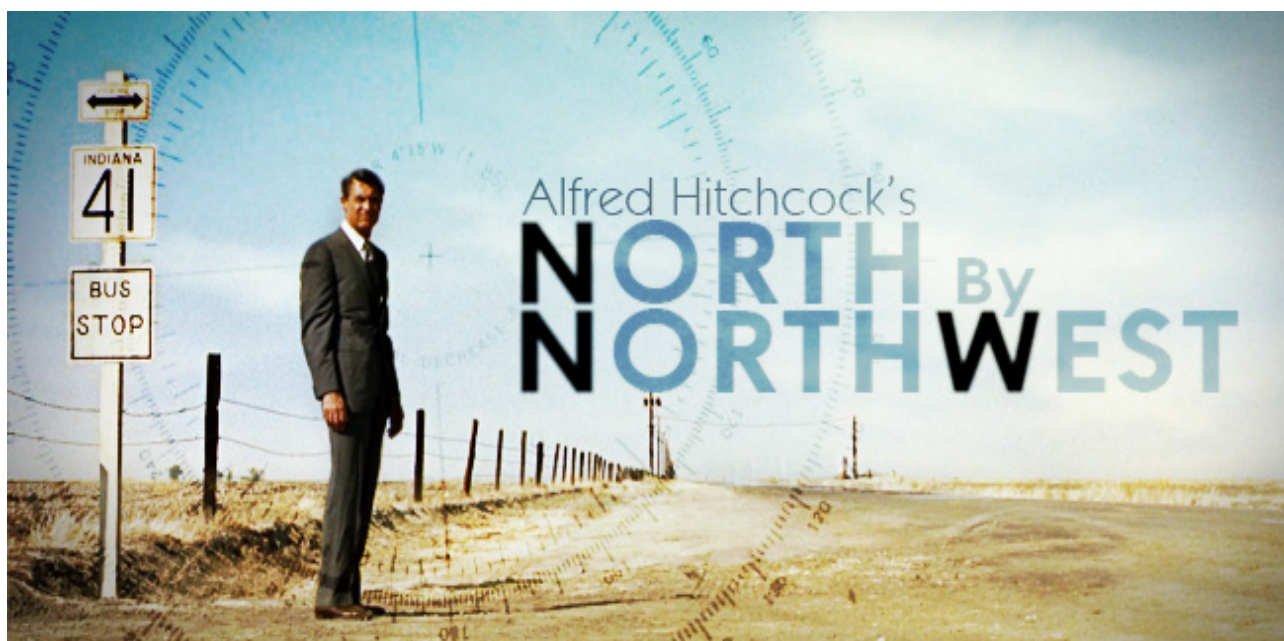
اما شاید سخن خود هیچکاک درباره ی نام فیلم تمام کننده باشد: «همه چیز در نام فیلم خلاصه می شود؛ جهتی به نام شمال از شمال غربی وجود ندارد!».

منابع:

۱. کتاب هنر سینما نوشته دیوید بوردل و کریستین تامپسون.
۲. مقاله ای از احسان خوشبخت.
۳. کتاب سینما به روایت هیچکاک؛ مصاحبه با تروفو ترجمه پرویز دواپی.

شمال از شمال غربی به روایت دیوید ارنستین

مترجم: فرناز ربیعی



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 قتل 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. در فیلم 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

اتفاقات پیچیده های 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 گیر 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 بیگانه که متهم به جرمی است که هرگز مرتکب نشده و عواقب و

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 و گریزی 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

داستان می شود. تورنهییل با بازی گرانت، دارای شخصیتی جنتمن 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.

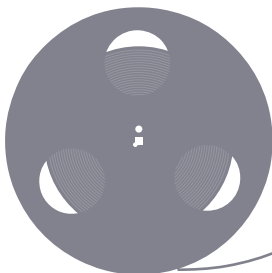
یک بار وقتی از هیچکاک درباره ی نام فیلم سوال شده وی اینگونه جواب داد: «قصد داشتم تماشاگر را با فیلم همراه کنم». او احساس می کرد پایان داستان در طی فیلم آشکار می شود.

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 منحصر به 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، اواسنت مری، زن مرموز داخل قطار، به خوبی اخت گرفته است.

جیمز منسون نیز به عنوان بدمن 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 العاده های 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 می‌کند. 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

این بخش فیلم، تمام مولفه‌های یک داستان رومنس کلاسیک را دارد. عشق در یک نگاه، قرارهای عاشقانه شاد، شرمساری از برملا شدن ماجرا، عشق 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 مرگ او آقای دووینتر را در هم شکسته، در یک صحنه هم ماکزیم را بالای صخره‌ها می‌بینیم، گویی قصد خودکشی دارد. اما او دلباخته‌ی سادگی و معصومی دخترک می‌شود. در این بخش، حتی ربکای غایب نیز بخشی از رومنس داستان است، زن زیبایی که در گذشته 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 تندی می‌گیرد که گویی نشان از حوادث بعدی دارد. وجود ساختمانی چون مندرلی، فیلم را از یک

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، مندرلی ما، ساکت و مرموز همان‌طور که همیشه بوده، سنگ‌های خاکستری در نور ماه رویایم می‌درخشیدند، پنجره‌های درز دار، سبزی 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 کلی 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 هر حال می‌بینیم که او هم دلباخته‌ی دختر شده.

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

هیچکاک ربکا را در سال ۱۹۴۰ ساخته و می‌توان گفت تقریباً 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 رمان، 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. شخصیت زن اول داستان رویایش را تعریف می‌کند که در آن به مندرلی بازگشته، عمارت عظیم گوتیک که

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 خواب او دیدیم، از واقعیت آنکه در روز می‌بینیم وهم‌آلودتر است. حال، گویی آن قسمت اول فیلم و ماجرای عاشقانه، تنها یک تکه‌ی گذرا بوده که در ماجرای 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 همراه آن به بیننده القا می‌شود که گویی روح ربکا واقعا در آن بنا حضور دارد. خانم سرپیشخدمت 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 حتی 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 کلی تقسیم می‌شود. یکی از آن‌ها، ترس از ماورالطبیعه و موجودات ماورایی است. تمام فیلم‌هایی که در آن‌ها روح و شیطان و جن و دیگر موجودات ماورایی داریم، در این دسته قرار می‌گیرند. اما یک عامل ترس دیگر، ترس روانی است. ترسی که منشأ ماورالطبیعه ندارد و ریشه در روان آدمی دارد. هراسی که باید آن را در ضمیر پنهان آدم‌ها، در خاطرات، گذشته و اعمال و رفتارشان جست. عامل دلهره

و ترس در فیلم‌های هیچکاک از جنس دوم است. معمولا در فیلم‌های هیچکاک با عناصر ماورایی سر و کار نداریم. در «روانی» یکی از آثار مطرح هیچکاک، عامل هراس، روان خود آدمی است. در سرگیجه هم تمام 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 مرده است که حضورش بر تمام داستان سایه انداخته، با این حال، 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 قصد جان دختر را کرده و البته متوجه می‌شویم که این تصور چندان هم بی‌راه نیست.

ما هرگز نام خانم دو وینتر دوم را نمی‌فهمیم، حضور ربکا، همسر اول آقای دو وینتر چنان پرفدرت و بانفوذ است که در سایه‌ی او، همسر دوم ماکزیم، فقط خانم دو وینتر دوم است، گاهی اوقات پیشخدمت‌ها حتی از عبارت «خانم دو وینتر اول» استفاده می‌کنند که باز هم تأکیدی 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 حتا 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 سبک رومنس‌های آن دوران بسازد.

همه چیز عالی است، حتا ماکزیم (لارنس اولیور) نقش یک جنتمن با شخصیت و مهربان را بازی می‌کند، 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 رومانیتیک 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 جیمز براندلی

مترجم: سمیه کرمی

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

اوج طنز ماجرا این است که تنها فیلمی به کارگردانی «استاد تعلیق» که اسکار بهترین تصویربرداری را گرفته، یک ملودرام گوتیک است. نمی‌شود گفت که در ربکا هیچ تنش و 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 اسلزنیک تهیه کننده او را از انگلستان آورد) ستوده‌ترین اثر اوست. وقتی کل 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 مترداف با تریلر شد و ربکا چندان به این اسم نمی‌خورد. بعد هم این حقیقت ساده مطرح است که ربکا به خوبی آثاری چون «بنجره‌ی پشتی»، «سرگیجه»، «شمال از شمال غربی»، «روانی» و چند تای دیگر نیست. قطعاً فیلم خوبی است، اما هیچ‌کاک فیلم‌های خیلی بهتری هم ساخته، حتی اگر آکادمی اسکار آن‌ها را نشناخته باشد. با این حال، یازده نامزدی

اسکار ربکا و دو اسکار برنده شده، قطعاً بیهوده نیست، به خصوص در زمانی که اسکار خیلی بامعنی‌تر از امروز بود. فیلم، اقتباسی انصافاً 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 الهام گرفتن سراغ نوشته‌های او رفته. رمان «مهمان‌خانه‌ی جاماییکایی» 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 منتقدان آن‌ها را بهترین می‌دانند.

داستان در مونته کارلو شروع می‌شود، زنی جوان (جوان فانتین) همراه 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 اولیور) 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 تندبادی آن‌ها منجر به ازدواج می‌شود و ماکسیم او را به عنوان «دومین خانم دو وینتر» به خانه می‌برد. این اولین بار نیست که ماکسیم ازدواج می‌کند. همسر قبلی او، ربکا، چند سال قبل در یک حادثه‌ی 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، حتی اگر او ادعا کند که دیگر هرگز نمی‌تواند شاد باشد.

خانم دو وینتر متوجه می‌شود بانوی مندرلی بودن که عمارت عظیم همسرش است، چندان آسان هم نیست. او برای انجام امور روزمره‌ی چیزها به خانم دنورز که خانه‌دار عمارت است وابسته است، اما متوجه نیست که خانم دنورز خیلی هم به او علاقه ندارد. در همین حین، خاطره‌ی ملموس ربکا، کل 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 وینتر 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 تأثیر گذار هستند، باید قوانین اخلاقی و وجدانی را رعایت کنند) که فیلم تحت آن ساخته شده، مستلزم این بود که قتل عواقیبی 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 تأثیر 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 تماشاجی 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 اولیور هم بود، هم در نقش بازیگر و هم در نقش فیلم‌ساز. وقتی ربکا را ساخت، نه سال با هملت برنده‌ی اسکار فاصله داشت، اما این دهه‌ایی بود که در آن او از بازیگر صحنه به نمادی از بازیگری سینما تبدیل شد. او برای دو ملودرام گوتیک متوالی، نامزد اسکار شد: بلندی‌های بادگیر در سال ۱۹۳۹ و ربکا ۱۹۴۰، و این فیلم‌ها او را در ذهن عامه در نقش مرد پیش‌تاز حک کردند. نقش بعدی او پس از ربکا آقای دارسی در غرور و تعصب بود. هیچ‌کس نمی‌توانست به خوبی اولیور با ابهت ظاهر شود، و هنگامی که اقتباس خود از هملت را در سال ۱۹۴۹ در دنیای سینما منتشر کرد، این را ثابت کرد.

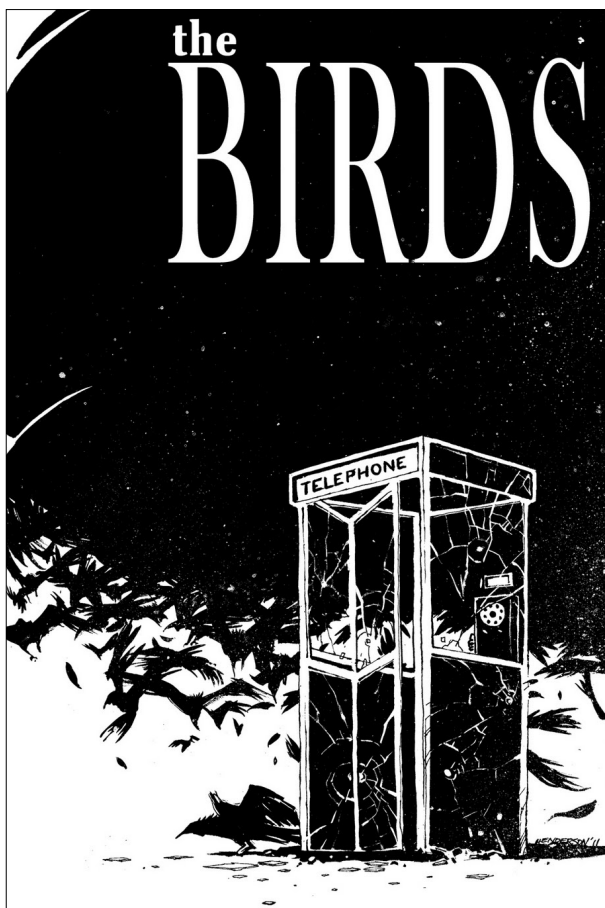
خانم دنورز را بسیاری از منتقدان ادبی در زمره‌ی بهترین ضدقهرمان‌های زن قرن ۲۰ می‌دانند.

چهره‌ی جودیت 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 زن سرد و وحشتناک وجود دارد. احساسات او برای ربکا قوی‌تر از آن هستند که صرفاً 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 سکansı 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، پسر خاله‌ی 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 و با حسی از تهدید بازی کرده، جرج ساندرز در ابتدای راه طولانی بازی کردن نقش 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 می‌خواست می‌توانست کارگردان رومنس‌های بزرگ هالیوود باشد. دومین نقش، که در برگرفته‌ی رابطه‌ی ناراحت خانم دو وینتر با مندرلی و پیش‌خدمت‌هایش است، «نبرد» او با ربکا و ماکزیم که حقیقت را فاش می‌کند، 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، تأکید کند. در نهایت، قسمت سوم، بخشی ماجرای پلیسی و بخشی درام است و فیلم به سوی پایان منطقی‌اش پیش می‌رود.

ربکا یک فیلم ملودرام 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. با این که ربکا در دو نسخه روی دی‌وی 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 بودگایی، 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

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 پرندگان در قفس مسلط است و میچ بر هر دوی آنها. وقتی میچ قناری را به قفس برمیگرداند می گوید: «ترا دوباره در قفس طلایات میگذارم، ملانی دنیلز!». شوخی با میچ بهانه ای میشود برای حضور ملانی در بودگایی. 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

آناشری است. پرندگانی که تا به حال تحت سلطه بودند شروع به شورش کرده اند. در نتیجه روابط شروع می کنند به واژگون شدن. 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. در نتیجه نمی توان حمله پرندگان را یک حادثه طبیعی یا خیال پردازی صرف دانست.

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.

نبود موسیقی:

نبود موسیقی در این فیلم نقش دراماتیک پرندگان و صدای آنها را پررنگ می‌سازد. بیشتر از آن نقش سکوت هنگام تعلیق برجسته می‌شود.

نمونه آن صحنه انتهایی فیلم است. در حالی که پرندگان همه جا را اشغال کرده اند، سکوت بیش از هر موسیقی وخامت اوضاع را توصیف می‌نماید.

برنار هرمان، آهنگساز اکثر فیلمهای هیچکاک، ایده عدم استفاده از موسیقی را مطرح کرده بود. برای ایجاد جیغ های پرندگان از صداهای الکترونیک و طبیعی مانند صدای جلو و عقب رفتن نوار استفاده شده است.

زمان روانی:

نسبی بودن زمان در تماشای فیلم درسی است که هیچکاک از آیزنشتاین آموخته است. در پرندگان بارها حوادث در زمان روانی رخ می‌دهند. مشهورترین نمونه آن حمله پرندگان به کودکان مدرسه است. تروفو از هیچکاک در مورد طولانی بودن صحنه گفتگو در کافه انتقاد می‌کند. هیچکاک در جواب زمان را متأثر از جالب بودن صحنه می‌داند. یعنی ممکن است عقربه زمان فیلم، 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:

میزانسن این فیلم و اصرار هیچکاک به کار در استودیو بیانگر تلاش او برای کنترل تمام شرایط است. بارها اطلاعات جزئی در فیلم ارائه می‌شوند که با گذر زمان کاربرد می‌یابند. در نتیجه میتوان گفت که چیزی تصادفی رخ نداده است. اما شوخی؟ بعید نیست. در ابتدای فیلم ملانی پیش از ورود به فروشگاه پرندگان از پشت تابلویی با تصویر گلدن گیت و نوشته سانفرانسیسکو رد می‌شود. با این کار هم لوکیشن معرفی می‌شود و هم فرصتی پدید می‌آید تا ادامه فیلمبرداری در استودیو انجام شود. هیچکاک اصرار زیادی دارد تا بیننده تمام فضا و جغرافیای فیلم را درک کند. این اصرار با استادی او در اجرا همراه شده و حس همدلی بیننده با ملانی را تقویت می‌نماید، زیرا ما همراه با او به این فضای جدید وارد می‌شویم. تروفو وقتی از هیچکاک در مورد نمای پرندگان از بالای شهر میپرسد او یکی از دلایل وجود آن را آشنایی بیننده با جغرافیا و نقشه شهر می‌داند.

موهای ملانی همچون باقی زن های هیچکاک معرف شخصیت و حال و هوای اوست. موهای بلند، جمع شده 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 ظاهری ملانی را در مقابل انی قرار می‌دهد. انی موهایش مشکی و کوتاه است و با لباس و فضای قرمز معرفی میشود. او هم مانند ملانی از سانفرانسیسکو آمده و شاید روزگاری موهای او هم بلوند و آرایش کرده بوده است. حضور او در کنار ملانی نوعی تقارن با مرکزیت میچ می‌سازد.

نکته ظریف دیگری که حیف است به آن اشاره نشود، نحوه تلفن حرف زدن ملانی است. او در فروشگاه پرندگان، در خانه ان و کافه شهر با تلفن صحبت میکند. تلفن برای او ابزاری برای رسیدن به خواسته هایش و وسیله ارتباط با پدری قدرتمند و نادیده است. نحوه شماره گرفتن، بازی با سیم تلفن و حرف زدن او کاملاً یک دختر شهری و بازیگوش را نشان می‌دهد. وقتی حمله پرندگان شدت می‌گیرد، تلفن قطع می‌شود و بی پناهی ملانی مؤکد می‌شود.





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 می آید 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 گاهی این تعادل آگاهانه به هم زده می شود و ایجاد سؤال می کند. مثلاً صحبت های درون رستوران چه معنایی دارند؟ چرا پرندگان به بچه های مدرسه حمله میکنند؟ حضور کلیسا در پسزمینه قابی که مدرسه بودگایی 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، ملانی دنیلز، به عنوان زنی جذاب و خوش لباس دوست داشتنی 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. ساختار متناوب ملانی - نقطه دید ملانی سبب می شود هم سوژه و هم شاهد ابژه باشیم. با گذر زمان و وخیم شدن اوضاع ملانی، این تجربه حالتی خودآزارانه مییابد. قهرمان همواره شکست میخورد و فرار میکند. این دیگر چه قهرمانی است؟ در حقیقت بیننده و قهرمان با هم تراژدی را تجربه می کنند و برای پیدا کردن علل آن هر دو به نوعی انتقاد از خود دست می زنند. این رویکرد انتقادآمیز به بقیه فیلم سرایت می کند. صحبت های داخل کافه روح پیروزمند دموکراسی را زیر سؤال میبرد. یکی میگوید این آخرالزمان است (مرد مست)، یکی میگوید کل پرندها 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 انکار میکند (زن پرنده شناس). همه

آزادانه نظرهايشان را گفته‌اند اما هیچ یک بر خودخواهی خود غلبه نکرده‌اند و ماجرا را آن طور که هست نمیخواهند ببینند. بحرانی بزرگ از زیر خاکستر آرام و متمدن بودگابی سر بر می‌آورد. در فیلم تنها قهرمانی که به اهداف خود میرسد، هیچکاک است. گویی او دوست ندارد در پیروزمندی خود کسی را سهیم سازد. در تماشای فیلمهای هیچکاک با هنرمندی سختگیر و جزئی نگر طرفیم. او ابایی ندارد که حضور خود را از ما پنهان کند. شیوه برجسته نمایی (cameo) های او گواه این امر است. در نتیجه ناگزیریم که از فیلمهای او به خودش نقب بزنیم و جزئیات فیلمهای او را بررسی کنیم. اگر بیننده پس از تماشای فیلم احساس میکند تجربهای کامل از سر گذشته، تسلط او بر ابزار کارش علت آن است. پرندگان اثری است که در چندین سطح معنایی جریان دارد که دقت بیشتر در آن، تجربه ای غنی تر می آفریند.

شوخ طبیعیای هیچکاک:

• هیچکاک تیپی هدرن را در تبلیغ نوشیدنی رژیمی دیده بود و او را برای نقش ملانی انتخاب نمود. 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 شوخی با هدرن است. • پس از نخستین نمایش فیلم 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.

• میچ زنیچ، صاحب کافه ای که در فیلم وجود دارد به هیچکاک گفته بود تنها در صورتی که نام شخصیت 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 دریایی برای اولین بار مورد حمله قرار میگیرد صدایی شنیده میشود: «چی شده میچ؟» که صدای میچ زنیچ است.





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 بودگابی فرود می آیند. آنها شاید توسط شعری که کودکان می خواندند فراخوانده شدند یا لباس سبز تپیی 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».

"Nicky - 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 بودگابی 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.

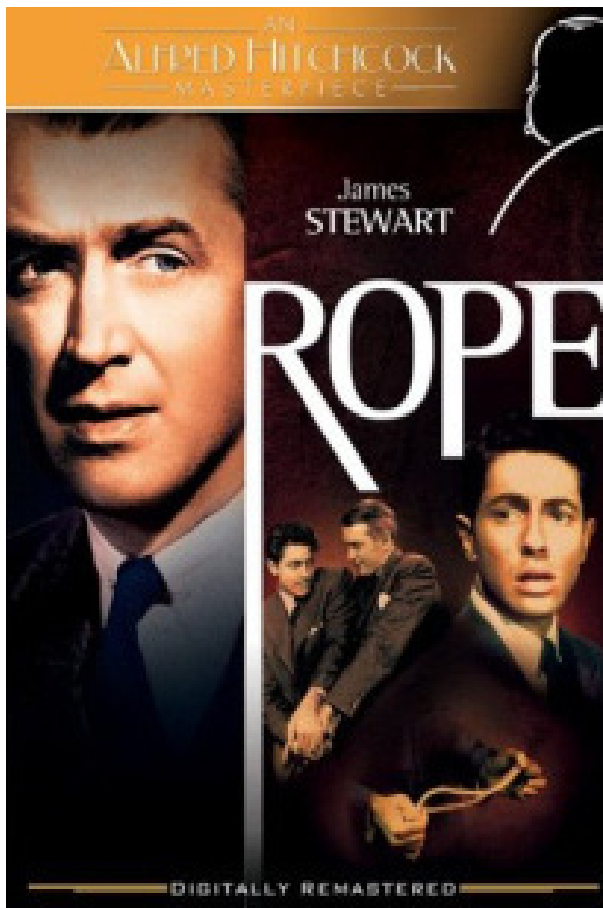
پرندگان عموماً آخرین فیلم بزرگ هیچکاک دانسته می شود (سال ۱۹۶۳، یعنی زمانی که شهرت هیچکاک در اوج خود بود). این فیلم میتواند از مهمترین آثار هیچکاک باشد، خالص ترین و مطمئن ترین اثر او که خلاصه درونمایه های او را از «مستاجر» به بعد را همراه دارد. هر بار که این فیلم را می بینم، بیشتر تحت تاثیر جسارت، تبحر 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 چیز است 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 روانکاو 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 ظاهراً 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 (play Rope (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

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؟

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.

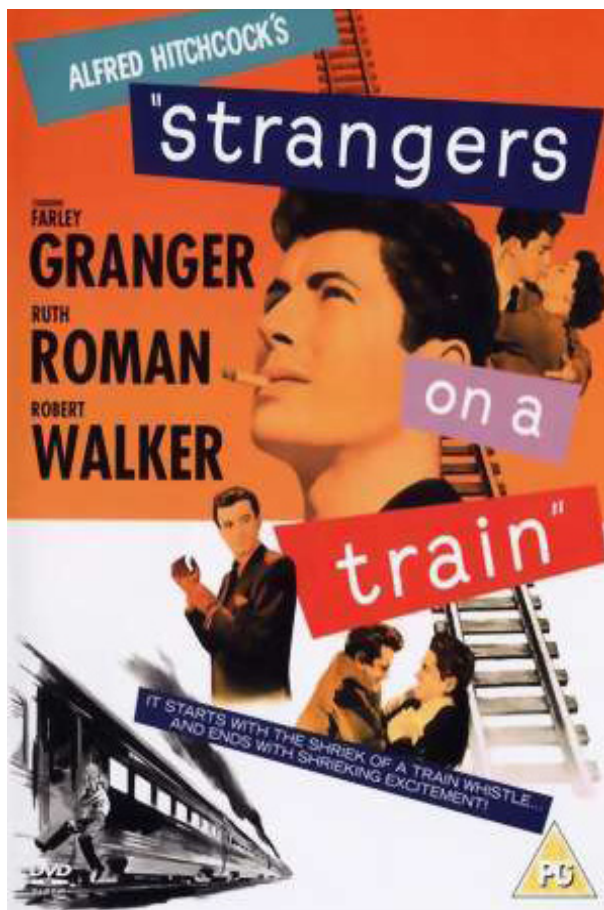
حل معما و افشای جنایت، موتور محرک فیلم است که با وجود محیطی محدود، با حرکات ماهرانه ی دوربین و بازی روان

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 پا افتاده 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،



این به مدد فیلم نامه و نمایشنامه ای است که سعی دارد در بستر مدیوم تئاتر حادثه ی نادری را به نمایش گذارد که در زندگی واقعیمان کمتر شاهد آن هستیم. در طناب به جای قهرمان زن، مرد جوان و منفعلی به نام فلیپ را می بینیم که همیشه نگران و مضطرب است و در میان دوست شیطان صفت و جذاب (براندون) و معلمش (روپرت) سرگردان شده است. براندون با خود بزرگ بینی که گرفتار آن است، به خود حق می دهد انسان های پست تر را زاید دانسته و سربه نیست کند. او چنان اعتماد به نفسی 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 توانمندی های معلمش روپرت و او در اواخر فیلم قابل توجه است. روپرت سعی می کند تا خطایی پنهان شده را آشکار سازد، غافل از این که خطای صورت گرفته از بد فهمی شاگردانش از فرضیه های اوست که پیش از این در خصوص «انسان برتر» ابراز کرده بود. رفتارهای ناشیانه فلیپ و بریدن دستش با گیلان مشروب، دلهره ی ما را از افشای راز افزایش می دهد. از چالش های مهم میان تماشاگر و فیلم، مشارکت دادن تماشاگر در بازی درون فیلم است. تماشاگر که همیشه به طور انتزاعی حساب نیک و بد را از هم جدا می کند و خود را مدافع نیکی می داند و متنفر از بدی است؛ بی آن که متوجه باشد در احساس درونی خود شریک جرم شخصیت منفی فیلم می شود. این نیز از مهارت های هیچکاک است که می تواند بیننده را از یک مکانیسم رایج اخلاقی، به سمت دفاع از یک جانپس وفق دهد. وقتی نگران فاش شدن ماجرای قتل انجام شده هستیم می بینیم که مرز میان نیک و بد در درونمان می شکند و هم ذات پنداری با شخصیت های قاتل ما را با بدی پنهان درون روبه رو می سازد. در صحنه ای که می ترسیم کدبانو برای گذاشتن کتاب ها، در صندوق را باز کند و با جسد روبه رو شود و قاتلین گرفتار شوند، هیچکاک با شیطنت 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
 Dimitri Tiomkin
Music by: Robert Burks
Cinematography: William H. Ziegler
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

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 با استعداد» 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.

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 اودپ شدید که در سکانس های همراهی مادر و ابراز تنفر از هر حرکت پدر بارز است.

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 فور 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

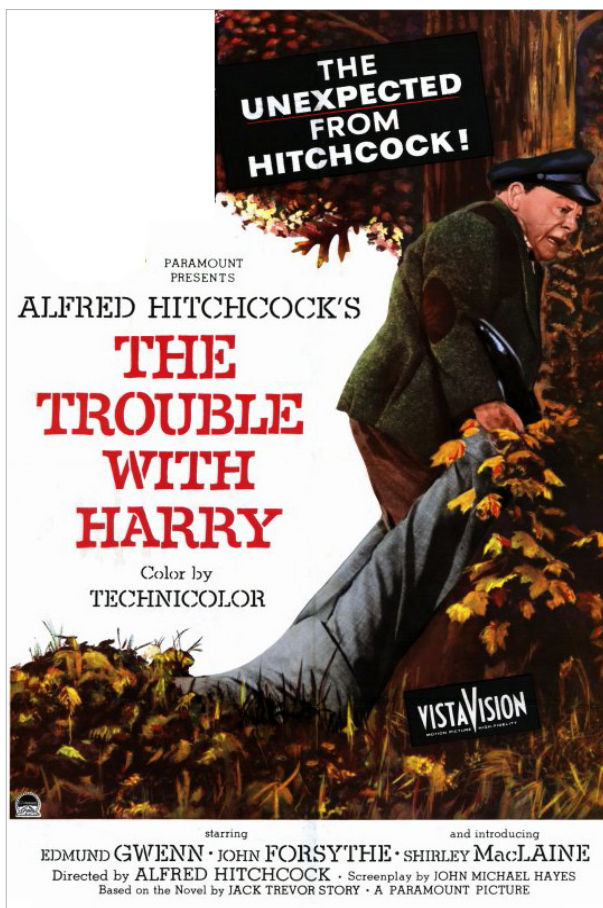


بازتاب روی شیشه یک عینک دیده می شود و قاتلی که تمرکز و پشتکارش، از صحنه تماشای بازی تنیس پیداست سر همه تماشاچی های مسابقه تنیس همزمان، توپ را دنبال می کند ولی صورت برونو در میان جمعیت، روی گای ثابت است. چندین صفحه دیالوگ هم نمی تواند جای این تک نمای گویا را بگیرد. واقعا چه چیزی سینمایی تر از این؟

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 نمی رسد 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

ماندگاری کاراکتر برونو شاید مدیون نویسندگان 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 هر جا 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



خلاصه داستان

هری مرده است اما انگار جسدش مایل به دفن شدن نیست. همه سعی دارند به نوعی از شر او خلاص شوند اما تا کشف واقعیت مجبورند با جسد هری کنار بیايند.

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 Bernard Herrmann
Music by:	Robert Burks
Cinematography:	Alma Macrorie
Editing by:	October 3, 1955
Release dates:	99 minutes
Running time:	United States
Country:	English
Language:	

دردسری به نام هری

نویسنده: سعید سلیقه

سهل و سر خوشانه ای را که با تیپ های به غایت ساده اش ساخته با تعلیق و معماهای متعدد، پیچیده کند. او همان طور که در آثار مطرح قبل از «دردسری هری» مانند «م را به نشانه مرگ بگیر»، «بیگانگان در ترن» و حتی «طناب» نشان داده، همراه کردن و برانگیخته شدن احساسات مخاطب برایش اهمیت ویژه ای دارد و شاید همین نکته به همراه تسلط و تاکید او بر تکنیک، علت چسباندن انگ دور از انصاف تکنسین صرف و عامه گرا بودن را بیشتر مشخص کند. شاید منتقدان آمریکایی هم نسل او لایه های انسانی آثار او را کشف نکردند، حرکت های دوربینی که طراحی می کرد را خلاف عرف هالیوود می دانستند و قدر او را کم جلوه می دادند اما در همین سال ها پیشگامان موج نو به دقت کارهای او و «هاوارد هاگز» و دیگر نامحسوب سیستم استودیویی «نیکلاس ری» را با دقت دنبال کرده و ستایش می کردند و دقیقا با تاکید بر همان دلایل سبک و شخصی شمرده شدن آثار، نظریه مولف را پایه گذاری کردند.

دانست که حضورش دلیلی می شود بر رخنه کردن در دنیای اصلی داستان و شناخت روابطی میان افرادی که به نوعی با او در ارتباط بوده اند و یا برخوردی با جسدش داشته اند. هیچکاک در همان ابتدا با آن نمای درشتی که از جوراب دو رنگ هری می گیرد فضای داستان را از همذات پنداری و ترحم نسبت به او خالی می کند و او را در واقع به مانند ابزاری به کار می گیرد که دیگر قطعه های اصلی ماجرا را پیوند بزند. ساختار فیلم بر مبنای چیدمان پازل گونه استاد چیده می شود و هر جز و تکه بی اهمیتی قرار است در قسمت دیگری به درد بخورد، همانند خرگوش مرده و کفش های هری و حتی آن ولگردی که کفش ها را می دزدد. البته مخاطب قرار نیست آن تعلیق سنگین دنیای تریلرهای هیچکاک را ببیند، پس تمام این گره ها به آسانی باز می شوند و حتی در جایی جنیفر (شرلی مک لین) کل ماجرا را یک بار واضح و سر راست تعریف میکند تا نا آشناترین مخاطب با دنیای هیچکاک هم داستان را تمام و کمال درک کند. در واقع هیچکاک نمی خواهد دنیای

«دردسری هری» در واقع چیزی نیست جز مرده بودنش در زمان و جای نامناسب. کسی تمایل ندارد به آشنایی با زنده و مرده اش اشاره کند و این روند دایره وار تا درگیر شدن همه اهالی شهر در ماجرا ادامه دارد. شاید نکته جالب این است که یک اتفاق در ذات تراژدی چگونه در دستان استاد دلهره تبدیل به اثری در زیر گونه کمندی سیاه می شود. در دوره ای که گونه کمندی (به ویژه از نوع موزیکال) در اوج قرار داشت، ساختن فیلمی که به جای القای سرخوشی و خنداندن مخاطب در سطح، به غایت ظریف و پوچ گرا به نظر می رسد، جسارت خاصی طلب می کرد که فقط در توان بزرگانی چون «آلفرد هیچکاک» فقیذ بوده، آن هم در سالهایی که او هنوز آثار بزرگ و ماندگار را نساخته بود و شکست فیلم شاید ارتباط جدی و مسقیم ی با آینده کاری اش می توانست داشته باشد. «دردسری هری» درباره جنازه مردی است که کسی نه دنبالش می گردد و نه مایل به ارتباط با او بوده و در حقیقت جنازه او را می توان نمونه همان مک گافین ماجرا

هیچکاک این فیلم را زمانی ساخت که به عنوان کارگردانی صاحب سبک در ایجاد دلهره و ملودرام های خوش ساخت جایگاهش را پیدا کرده بود و به نظر «دردسر هری» نقطه آرامشی 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 هایز» به عنوان فیلمنامه نویس (مردی که زیاد می دانست، برای گرفتن دزد و پنجره عقبی) و «برنارد هرمن» (که بعد از این فیلم موسیقی اغلب آثار هیچکاک را ساخت) سعی کرد که با وجود ابزورد بودن فضای داستان و احتمال پس زده شدنش به هنگام اکران، در جلب مخاطب خاطر جمع باشد.

این نقطه گذر بودن و تجربه گرایی سرخوشانه فقط به داستان فیلم نمی گردد، «دردسر هری» از معدود آثاری است که خود هیچکاک حتی در صحنه ای به عنوان بازیگر حضور ندارد و از آن زن بلوند اثری هم خبری نیست. شخصیت زن محوری داستان را «شرلی مک لین» بازی می کند، بازیگری که هیچکاک در یک فیلم تلویزیونی کشف کرد و «دردسر هری» نقطه شروعی برای او محسوب می شد. انگار هیچکاک تمایل به بازی با نشانه زن موبور را در فیلمی کمدی نداشت. تا آن زمان اکثر بلوندهای هیچکاک آن ظرافت و گاه مظلومیت را داشتند که همدلی مخاطب را بر می انگیزتند و استاد در ادامه با بیرحمی تمام شوک نهایی را از همان طریق وارد می کرد و در فیلم های بعدی صفات فریبندگی و چند گونه گی شخصیت را هم به صفات بلوند محبوبش اضافه کرد تا در نشانه پردازی سیری کامل را طی کرده باشد. اما اینجا نه جنیفر نقش محوری دارد نه شخصیتش جوری پرداخت شده که که صفات دیگر زنان بلوند را همراه خود داشته باشد. شرلی مک لین با طنزازی خاص خود جنیفر را جوری در سطح بازی می کند که وقتی مارلو (جان فورد ساید) از او می پرسد که چه می خواهد و او جواب می دهد یک جعبه توت فرنگی، مخاطب باور دارد که او عمیق ترین خواسته اش را به زبان آورده است.

«دردسر هری» با آن که ساده و روان روایت می شود و وجه کمدی در لحن قالب است اما این دلیلی بر بی توجهی



مضامین فرویدی در فیلم های هیچکاک

گردآوری و ترجمه: کیارش فروهر نیا

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

سرکوب یکی از مفاهیم فرویدی است که در فیلم های هیچکاک دیده می شود. فروید معتقد است «سرکوب اساساً گریز از یک مسئله و دور نگاه داشتن آن از ضمیر آگاه است». به عقیده او خاطرات دردناک، که معمولاً به دوران کودکی مربوطند، توسط ضمیر آگاه سرکوب می شوند؛ از طریق این مکانیزم دفاعی، خود (ego) از تنش و درگیری در امان می ماند. این خاطرات در ناخودآگاه مخفیانه باقی می ماند و خود را در روان نژندی ها و اختلالات روانی فرد بروز می دهند.

زمانی که چیزی سبب 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 است؛ با این امید که رویارویی با آنها اختلال روانی بیمار را درمان کند.

یکی دیگر از مفاهیم فرویدی که هیچکاک از آن استفاده می کند، عقده ادیپ است. ادیپ در اساطیر یونانی کسی است که نادانسته پدر خود را می کشد و با مادرش ازدواج میکند. فروید معتقد است که کودک پسر به مادرش جذب میشود 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:

روانکاوی از دهه ۱۹۴۰ راه خود را به سینما باز کرد. طلسم شده (۱۹۴۵) یکی از اولین فیلم های هالیوود بود که مفاهیم روانکاوی را به مخاطب امریکایی معرفی می کرد و در آن به جای کارآگاه خصوصی، روانکاو گره معما را می گشود. قصه ما با روانکاوی سر و کار دارد، روشی که در آن دانش مدرن مشکلات عاطفی روان را درمان میکند. تحلیل گر بیمار را تحریک میکند تا در مورد مشکلات پنهانی خود صحبت کند و از این طریق درهای بسته ذهن باز شوند. وقتی مشکلاتی که بیمار را آزار می دهند شناخته و تفسیر شوند، بیماری و سرگردانی از بین خواهد رفت... و شیاطین جهل از روح آدمی خواهند گریخت. هیچکاک طلسم شده را این گونه توصیف می کند: «یک قصه جنایی دیگر که در لفافه شبه - روانکاوی بیان می شود». در جایی از فیلم کانستنس (اینگرید برگمان) به زبان ساده نقش تخیل را در ایجاد حس گناه توضیح می دهد: مردم معمولاً به خاطر کاری که انجام نداده اند احساس گناه می کنند. این حس به دوران کودکی فرد مربوط است. کودک معمولاً 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 شده. وقتی او بزرگ شود عذاب وجدانی در او باقی میماند که به خاطر آرزوی کودکی اوست. سکانس پر است از تصاویر تکان دهنده و نمادگرایی، مانند نقص عضو و نقاشی های بزرگی از چشم، که فروید آنها را در تعبیر خواب مهم می دانست. درونمایه دیگر فیلم عقده ادیپ است. نقش کاراکتر اینگمار برگمان برای بالنتاین هم معشوق و هم مادر است.

سرگیجه:

سرگیجه (۱۹۵۸)، اثری استادانه در مطالعه تخیل و دلهره است که عمیقاً به مفاهیم فرویدی وابسته است. ترس از ارتفاع اسکاتی درونمای های است که در سراسر فیلم وجود دارد. هیچکاک و فروید هر دو اهمیت زیادی برای خواب های سقوط قائل بودند. تکرار این درونمایه در آثار هیچکاک گاهی اوقات به عنوان نشانی از دغدغه مرگ برای او، تعبیر شده است.

پرندگان:

در پرندگان (۱۹۶۳) نیز 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 نمایند. این که به چه دلیل حمله کرده اند یا حمله آنها چه معنایی دارد مشخص نیست. شخصیت های فیلم توسط عوامل ترس احاطه شده اند و ضمیر آگاه آنها از درک علت این حملات عاجز است. 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 کشنده و سهمگین به طور آگاهانه قابل درک نیست. رابطه میچ با مادرش را میتوان نمونه دیگری از وجود عقده ادیپ در فیلم های هیچکاک دانست. آنی علت رفتار تسط جویانه مادر میچ را تنها ترس از تنهایی میداند. اما این توجیه برای ملانی و تماشاگر همواره مشکوک باقی می ماند.

مارنی:

مارنی (۱۹۶۴) نمونه دیگری از استفاده هیچکاک از مفهوم خاطرات سرکوب شده است.

مارنی (تیپی هدرن) قهرمانی بیماری روانی است. او مبتلا به کلپتومانی (جنون دزدی) و از مردان متنفر است و نیاز شدیدی به عشق مادرش دارد. در صحنه یادآوری خاطرات مارنی ریشه تمام اختلالات روانی او در گذشته نمایش داده می شود. او در کودکی و برای حمایت از مادرش مردی را به قتل می رساند. سرخی خون جاری شده و صدای رعد و برق ضمیر ناخودآگاه او را شدیداً تحت تأثیر قرار می دهد و سبب اختلالات بزرگسالی او میشود. در این صحنه مارک (شان کانری) نقش عاشق/روانکاو برای مارنی 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 نمایش می آید؛ 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 کشیده است. ما تنها یک بار فرو رفتن چاقو در بدن مقتول را می بینیم، با این حال این صحنه از تکاندهنده ترین لحظات تاریخ سینما است. البته نباید از تأثیر صدای ویولن برنار هرمان در این صحنه غافل شد.

با آن که دشوار است تا یک کل را به اجزایش تجزیه کرد، یکی از روش های روانکاوی برای دستیابی به موفقیت، بررسی ناخودآگاه است. ناخودآگاه در تعبیر روانکاوانه آن «ایده ایست که در پس اعمال فرد وجود دارد و او از آن باخبر نیست». این فعالیت ها تحت عنوان «نهاد» یا تمایلات ناخودآگاه، به همراه «فرامن» یا درک آگاهانه، «خود» شخص یا فردیت او را تشکیل می دهند. این مدل سهگانه فرویدی با سفر ماریون از دنیای مدرن (یا حیطه آگاهانه فرامن) به دنیای مغشوش و غیرعادی (یا حیطه ناخودآگاه نهاد)، مطابقت دارد.

برای فروید و لکان، ضمیر آگاه توسط ناخودآگاه مشخص می شود. ناخودآگاهی 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.

هیچکاک جایی گفته بود که یک راه برای نجات از ترس، ساختن فیلم مورد آن ترس ها است. از این رو فیلم هایش می تواند به عنوان نمایش آگاهانه یا نا آگاهانه روان نزدی های خود او تعبیر شوند. از هیچکاک انتقاد شده است که در فیلمهایش کاریکاتوری از روانکاو را به نمایش می گذارد. اما نمایش هیچکاک از روانکاو بجای حمایت، بیشتر به نقد آن، به عنوان یک تکنیک، تمایل دارد. با آن که تفکرات فروید در آن زمان بسیار تأثیرگذار بود، هیچکاک به دیده شک به آن می نگریست زیرا توضیحات دیگری برای رفتارهای آدمی قائل بود. (با این دید می توان گفت هیچکاک از زمان خود جلوتر بوده است). به رغم این که تئوری های فروید جای خود را به توضیحات بیولوژیکی ذهن و رفتار داده اند، مفاهیم فرویدی مکرراً در فیلمهای هیچکاک منعکس می شوند 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 سلز نیک 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 سلز نیک خریداری شد. سلز نیک با بهره بردن از حضور 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 میلیون 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 سلز نیک و دیگر تهیه کنندگان آمریکایی و ساخت آثار استودیویی موفق 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 افولسی نیز برای هیچکاک نبود. فیلم که با بودجه ای معادل ۱/۵۰۰/۰۰۰ دلار به تصویر کشیده شده بود در گیشه حدود ۳ میلیون دلار فروخت.

بیگانگان در ترن

سال ساخت: ۱۹۵۰

تاریخ اکران: ۳۰ ژوئن ۱۹۵۱

هیچکاک که اکنون در هالیوود جایگاه نسبتاً 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 واگذاری 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 میلیون دلار فروخت. بیگانگان در ترن نه تنها اعتبار هنری هیچکاک را در بدنه هالیوود 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 هیچکاک معادل ۱ میلیون دلار کلید خورد. در واقع فیلم به شکستی تجاری در گیشه آمریکا منجر شد و فروش نسبتاً 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 حدوداً 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.

سرگیجه

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 نارسزاک 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 هیچکاک کی 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 قبلیتر 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. جانست 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 کارآمد 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 تقریباً 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 برداشته 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 هیچکاکي را به سینما کشاند.

منبع:

www.tmc.com



فیلم هیچکاک پس از هیچکاک

تاثیر هیچکاک بر فیلم ها و فیلمسازان

نویسنده: سهند الهامی

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 در نهایت 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.

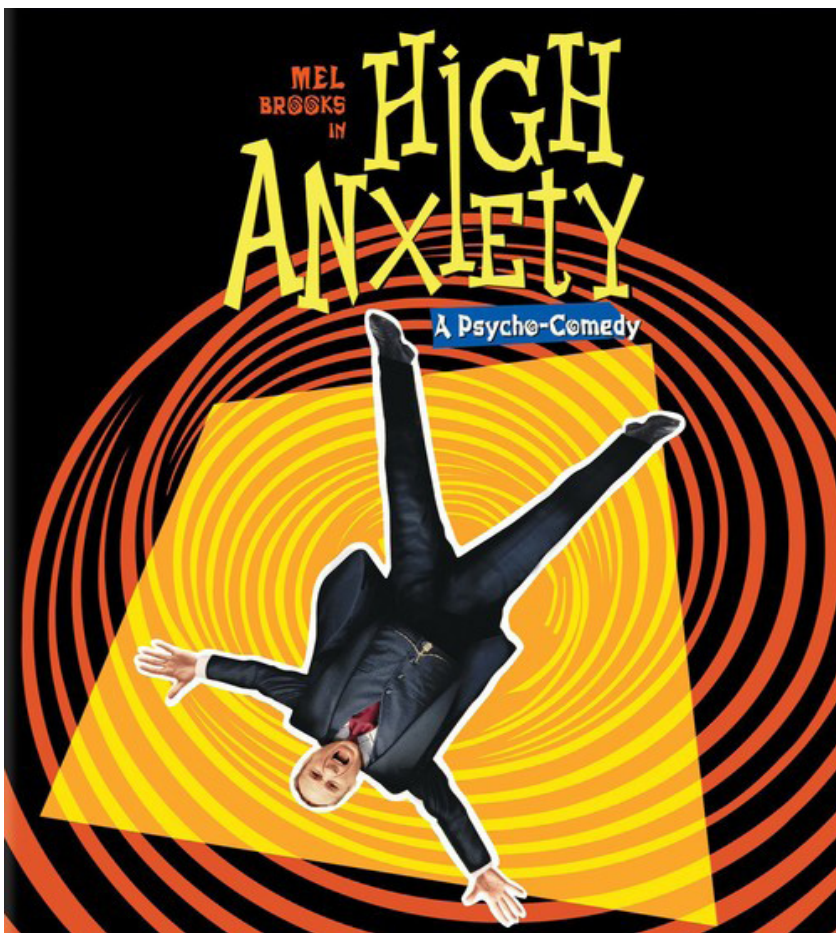
تاثیر حرکت هم چنان انقلابی هیچکاک در «روانی» در تمرکز بر جنت لی و سپس ناگهان و در میانه حذف او و تمرکز بر آنتونی پرنیز، را می توان سرمنشا روایت اسکیزوفرنیک دیوید لینچ، خصوصا درمورد فیلم های «بزرگراه گمشده» و «جاده مالهالند» دانست. گفته می شود صحنه ی رقص ابتدایی «مالهالند» هم متأثر از صحنه ی همزمان با 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 تاثیر گذار 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

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 مستقیماً 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 مستقیماً 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 مجدداً 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 لزوماً در پایان کیفر نمی بیند)، ابهام 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

هارولد بلوم در «اضطراب تاثیر» شاعران رومانتیک را به فرزندانی تشبیه می کند که اگرچه پدرشان کسی چون میلتن 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، هر آن 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 قبلاً 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 حادثه 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



هیچکاک خواهد آمد؟ این ها تعدادی از پرسش های پست مدرنیستی ای هستند که مطرح می شوند.

در فیلم های اسکورسیزی نیز ارجاعات فراوانی به فیلم های هیچکاک دیده می شود؛ بررسی «جزیره شاتر» به عنوان یکی از متاخرترین نمونه ها می تواند مثال مناسبی باشد. از صحنه ی حمام کردنی که البته خبری از چاقو خوردن در آن نیست و یادآور «روانی» است، تا آویزان شدن دی کاپریو از صخره که یادآور صحنه ی مشابهی در مورد کری گرانت در «شمال از شمال غربی» است؛ در بین طوفان و تندرها و غیره، جایی هست که درختی در دیواری درهم می شکند، که مستقیماً از «مارنی» گرفته شده. در جایی دیگر، دی کاپریو اسلحه ای را برمی دارد و وحشت زده و کشان کشان از ساختمانی خیلی بلند بالا می رود؛ البته این ساختمان یک فانوس دریایی است و دی کاپریو هم اکروفوبیا (ترس از ارتفاع) ندارد، اما باز هم یاد جیمز استوارت در «سرگیجه» می افتیم. اسکورسیزی ایده ی معرفی از پشت سر ماکس فون سیدو، مرد در سایه با شمایل نازی وارث را نیز از «بدنام» گرفته، جایی که کری گرانت مشغول تماشای زوجی در حال رقص است. به این ها اضافه کنید تیتراژ ابتدایی «رفقای خوب» که از تیتراژ ابتدایی «روانی» الگوبرداری شده و هم چنین نماهای نقطه نظر تراویس در «راننده تاکسی» که متأثر از «مرد عوضی» هیچکاک هستند.

اسپیلبرگ همواره و بیش از هر کارگردان دیگری از هیچکاک نقل قول می آورد. توانایی ویژه ی اسپیلبرگ در گرفتن صحنه های پیچیده ای که روی پرده به شدت ساده و روشن به نظر برسند یادآور همین قدرت هیچکاک است. هیچکاک اگرچه از تجربه ی «طناب» راضی نبود، اما سکانس پلان را هرگز به کلی منکر نشد. در «بدنام» نمایی را می بینیم که دوربین با عبور از پذیرایی در نهایت به دست آلیشیا (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 پله» انتقال صدا بدین صورت انجام شده که زنی وارد آپارتمانی می شود و با جسدی در آنجا روبه رو می شود.

است. اسپیلبرگ در «آرواره ها» هم از تکنیک زوم این/تراک بک برای نمایش عمق میدان جمع شونده که اولین بار در «سرگیجه» به کار رفته بود، استفاده کرد. آیا «تلقین» که در آن کاب (دی کاپریو) به شکلی وسواس گونه به دنبال معشوق مرده اش است شما را یاد «سرگیجه» نمی اندازد؟ گاهی کریستوفر نولان را هیچکاک قرن ۲۱ خوانده اند، اما باید توجه داشت که هیچکاک هیچ گاه با اضافه کردن ابهام و پیچیدگی درصدد

زن جیغ می کشد و صدای جیغ او با صدا (و تصویر) قطار بخاری در حال سوت زدن جایگزین می شود. اسپیلبرگ از این شگرد بین سکانس اول و دوم «پارک ژوراسیک: دنیای گمشده» استفاده می کند: در جزیره ای دورافتاده، مادری با دیدن حمله ی دایناسورهایی کوچک به دخترش جیغ می کشد؛ صدا ادامه دارد، درحالی که حالا تصویر یان مالکولم را با دهانی باز می بینیم که درواقع در ایستگاه قطار در حال خمیازه کشیدن

مرعوب کردن تماشاگران و پوشاندن مشکلات پیرنگ فیلمنامه هایش نبود. هیچکاک وقت زیادی را صرف نوشتن، استوری برد و تدوین می کرد و درمقابل چندان علاقه ای به کار با بازیگران نداشت و حتی در جایی بازیگران را «گله» نامیده بود! نولان نیز در جایگاه مشابهی قرار می گیرد. او در مورد «شوالیه تاریکی» به صورت خاص گفته بود که فیلمبرداری آن به نظرش خسته کننده رسیده. نولان چندان از استوری برد استفاده نمی کند، اما وقت زیادی را برای نوشتن فیلمنامه هایش صرف می کند. و البته اسکار هم با هیچ یک از آن ها چندان مهربان نبوده است!

تاثیر هیچکاک تنها بر فیلمسازان آمریکایی نبوده؛ در «آگرانديسمان» آنتونیونی، شخصیت اصلی فیلم، یک عکاس حرفه ای، مرد منزوی و خودبیکانه ای است که باور کرده شاهد و یا کاشف قتلی بوده. رابطه ی مرد با مانکن ها، هم چون بحران هویتی مرد، بخش مهمی از پیرنگ را تشکیل می دهند؛ درواقع مشکلات شخصی او خود را در رابطه ی توهین آمیز و نگاه جنسیتی او به زنان نیز نشان می دهد. داستان فیلم یادآور «پنجره عقبی» است؛ اگرچه فیلم هیچکاک را می توان در جریان کلاسیک متعارف هالیوود طبقه بندی کرد، درحالی که «آگرانديسمان» در گروه فیلم های هنری مدرنیستی اروپا می گنجد. هردو قهرمان ما، به آن چه دیده اند شک می کنند. پای جیمز استوارت شکسته (اودیپ یعنی پای لنگ) و همین باعث اختلال در رابطه ی او هم شده. خود آنتونیونی اروتیسیسم را عنصری مهم در «آگرانديسمان» خوانده بود. در هر دو فیلم نرینگ مدرن در بحران است. حضور ابژه های فالوسی در هر دو فیلم نیز به این بحث دامن می زند. ادعای بی ارتباط بودن «پنجره ی عقبی» و «آگرانديسمان» همان قدر خطاست که ادعای این که «آگرانديسمان» صرفا بازسازی هنری «پنجره عقبی» است.

تانیا مادلرلسکی می نویسد در «پنجره عقبی» این زن است که مسلط است؛ مرد بی حرکت افتاده و کاری از دستش برنمی آید. «پنجره عقبی» از همان ابتدا تماشاگری را در سطح اول روایتش قرار می دهد؛ درواقع هیچکاک، کارگردان این

تریلر کلاسیک محصول ۱۹۵۴، از چشم چرانی به عنوان چارچوبی برای واسازی آپاراتوس سینمایی استفاده می کند. درحالی که آپاراتوس معمول فیلم سعی در سرکوب آگاهی تماشاگر از خودش دارد، هیچکاک بدین 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، «مخل آبی» دیوید لینچ، «فیلم کوتاهی درباره ی عشق» کیلشوفسکی و غیره به کار رفت.

سه فیلم هانکه، «ویدئوی بنی»، «نوازنده ی پیانو» و «پنهان»، نیز از موارد اخیر تاثیر این نگاهند. هانکه هم مثل هیچکاک سبک زیبایی شناختی منحصر به فرد خود را پیدا کرده است. در این فیلم ها هم هانکه از چشم چرانی برای از بین بردن فاصله ی میان تماشاگر و فیلم استفاده می کند. نگاه به هانکه از درون لنز هیچکاک جنبه ی دیگری از اهمیت تاریخی او را برابیان روشن می سازد. از نمونه های متاخر تاثیرپذیری از هیچکاک می توان به این فیلم ها اشاره کرد: «توریست» از فلوریان هنکل فون دونرسمارک که مشهورترین عنصر داستانی هیچکاک را دارد: آدم عوضی فیلم حتی اصلی ترین شمایل هیچکاک را هم دارد: مک گافین. نمونه ی دیگر «استوکر» پارک چان ووک است. تاثیر هیچکاک سراسر دنیا را گرفته. فیلم داستان دختری است که پس از مرگ پدرش، عمویش با او و مادرش هم خانه می شود. دختر به عمو مظنون است، اما پس از کمک به او در یک قتل به شکل عجیبی جذب او می شود؛ متاثر از «سایه ی یک شک». فیلم دیگر «باجه ی تلفن» از جوئل شوماخر است: این فیلم ملغمه ای از ۴ شاخصه ی هیچکاک است: اول، «مرد عوضی»، استو شیرد 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 دانست»؛ سوم، وضعیت کلاستروفوبیک، ۹۰ درصد فیلم در یک باجه ی تلفن می گذرد؛ این یادآور کارهای تجربی تر هیچکاک، هم چون «طناب»، «قایق نجات» و «پنجره ی عقبی» است و درنهایت موتیف چشم چرانی که باز هم یادآور «پنجره ی عقبی» است.

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

مشخصات یک فیلم هیچکاک می توان اینگونه برشمرد:

- موطلائی های خوددار.
- حضور مادری سلطه گر در زندگی فرزند (مثلا روانی).
- مرد بی گناهی که متهم شده.
- محدود کردن کنش به یک فضا زمان محدود برای افزایش تنش (قایق نجات، پنجره عقبی، طناب).
- شخصیت هایی که تغییر 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 هایی معمولی که به وضعیتی خطرناک یا عجیب کشیده شده اند. (شمال از شمال غربی، مردی که زیاد می دانست).
- متصدیان اموری بی کفایت، خصوصا ماموران پلیس.
- استفاده از تاریکی به عنوان نماد سرنوشت شوم قریب الوقوع. (لباس های تیره، سایه ها، دود و غیره).
- استفاده ی تصویری قدرتمند از بناهای مشهور (مجسمه ی آزادی، کوه راشمور، پل گلدن گیت، بریتیش میوزیم و غیره).
- هویت اشتباهی (مثلا شمال از شمال غربی، مرد عوضی).
- استفاده از پلکان به عنوان موتیف خطر یا تعلیق قریب الوقوع.
- استفاده از مکگافین یا عنصر داستانی ای که تا پایان هم توضیح داده نخواهد شد (مثلا میکروفیلم در شمال از شمال غربی)
- ارجاع به جنایت از جنبه ی اسرارآمیز آن تا عرضه ی صریح آن (مثلا ما 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(والث 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 فوراً 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 بزم مثل کریستال تمیز و کاملاً آرام باشد.

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

• انتقام چیز شیرینی است که چاق نمی کند.

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

• سرقت ادبی یک شیوه است.

• یک نفر یک بار به من گفت که هر دقیقه یک قتل رخ می دهد، پس من نمی خواهم وقت شما را تلف کنم، می دانم که می خواهید به سر کار خود برگردید.

• تلویزیون قتل را به داخل خانه ها برگرداند، یعنی جایی که به آن تعلق دارد.

• تلویزیون مثل یک تُستر است، شما دکمه اش را فشار می دهید و هر بار چیزی شبیه به قبلی از داخلش بیرون می پرد.

• تلویزیون مثل اختراع لوله کشی 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.

• وقتی یک بازیگر پیش من می آید و قصد دارد تا راجع به شخصیتی که قرار است آن را بازی کند با من بحث کند من میگویم: «همه چیز در فیلمنامه هست»، اگر او بگوید: «پس انگیزه ی من چیه؟» می گویم: دست مزدت.

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

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

• من با پلیس مخالف نیستم، فقط از آنها می ترسم.

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

• در جواب مادر یکی از طرفدارانش وقتی که نالیده بود از این که دخترش بعد از دیدن روانی دیگر زیر دوش نمی رود: پس خانم، پیشنهاد می کنم بفرستیش خشکشویی.

• در روزگار قدیم تبهکاران سبیل داشتند و به سگ ها لگد می زدند. امروزه تماشاچیان باهوشترند، آنها نمی خواهند که تبهکارشان ناگهان با نوری سبز بر چهره اش به وسط صحنه پرتاب شود، آنها یک آدم معمولی می خواهند که فقط چند نقطه ضعف داشته باشد.

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

• مردم دوست دارند انگشت پایشان را داخل آب سرد «ترسیدن» فرو کنند.

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

• اگر قرار بود من فیلمی بسازم که داستانش در استرالیا می گذشت، یک پلیس را نشان می دادم که ناگهان به داخل کیسه یک کانگورو می پرد و فریاد می زند: اون ماشین رو تعقیب کن.

• تماشاچیان، همه اتفاقات به خاطر آنهاست.

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

• صحنه های قتل را مثل صحنه های عاشقانه کارگردانی کنید و صحنه های عاشقانه را مثل صحنه های قتل.

• من آدم انسان 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

هیچکاک شخصیت عجیبی داشت. طبق گفته بسیاری از کسانی که او را می شناختند، تحمل نگاه کردن به همسرش، آلفا رویل، را در هنگام بارداری نداشت. یک بارد در مهمانی ای لباس زنانه پوشیده بود. فیلم هایی مستند از او در دفترش نگهداری می شد که بعد از مرگش گم و نابود شدند. هرچند بعضی می گویند که تعدادی از فیلم ها را می شود هنوز پیدا کرد.

طبق گفته خود او، در کودکی همیشه در شب ها با هیجان داستان های روزانه اش را برای مادرش لب تخت ایستاده تعریف می کرد. آلبرت آ. بروکلی، معروف به تهیه کننده فیلم های جیمزباند، دوست نزدیکش بود. فیلم «از شمال به شمال غربی» هیچکاک (۱۹۵۹) تحت تاثیر صحنه هلیکوپتر در فیلم «از روسیه با عشق» (۱۹۶۳) بوده. او در مجموعه تلویزیونی «افسانه های هالیوود» که در لس آنجلس و کالیفرنیا پخش می شد در کاراکتر پست چی ایفای نقش کرد. در کودکی، روزی پدرش او را با نامه ای در دست به پلیس محله شان فرستاد. گروهان به محض خواندن نامه، آلفرد کوچک را برای ده دقیقه در زندان انداخت و بعد از آزاد کردنش به او گفت: «وقتی کار بد بکنی، این اتفاق واست می افته!» هیچکاک از آن روز به بعد ترسی همیشگی از پلیس داشت. جایی به این ترس و اجتنابش از رانندگی اشاره کرده. او رانندگی نمی کرد تا هرگز با پلیس برای جرمه شدن برخوردی نداشته باشد. همین مسئله، ریشه تم کاراکتر اصلی در فیلم «مرد اشتباهی» بود.

در آپریل سال ۱۹۷۴ جامعه فیلمسازان مرکز لینکولن در نیویورک از هیچکاک و

ساخته هایش قدردانی مفصلی کردند. به مدت سه ساعت گلچینی از فیلم های او نیز در همان شب به نمایش در آمد. فرانسیس تروفو که کتابی از مصاحبه هایش را با هیچکاک چندین سال بعد منتشر کرد، آن شب برای معرفی دو سکانس بی نظیر حضور داشت. اولی سکانس برخورد سمبل ها در نسخه دوم فیلم «مردی که زیاد می دانست» (۱۹۵۶) بود و دومی صحنه حمله هواپیما با بازیگری کری گرنت در فیلم «از شمال به شمال غربی» (۱۹۵۹) بود.

تروفو می گفت غیر ممکن است شما صحنه عاشقانه ای را در کارهای هیچکاک ببینید که همانند صحنه جنایت فیلم گرفته نشده باشد و یا حتی بالعکس. در سینمای هیچکاک معاشقه و مرگ هر دو یکی هستند. چیزی که هیچکاک را یگانه می سازد.

در سال ۱۹۶۷ در مراسم اسکار، تندیس یادبود ایروینگ تلمبرگ به او اهدا شد، هرچند هرگز اسکار بهترین فیلم را نبرد. آلفا و هیچکاک یک دختر به نام پاتریشیا داشتند که در تعدادی از فیلم های هیچکاک حضور داشت. در فیلم های «وحشت» (۱۹۵۰)، «غریبه ها در قطار» (۱۹۵۱)، «روانی» (۱۹۶۰).

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

از سال ۱۹۷۷ تا زمان مرگش، او با گروه موافقی از نویسندگان برای ساخت فیلمی معروف به «شب کوتاه» کار کرد. بخش اعظم نویسندگی آن توسط دیوید فریمن، شخصی که فیلمنامه نهایی را بعد از فوت هیچکاک منتشر کرد، انجام شد. صحنه آخر فیلم «ربکا» (۱۹۴۰) مثال بارزی

است از عکس العمل هیچکاک به کنترل شدید و تحمیل هر از گاهی ایده 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 دهد. اما هیچکاک این ایده را فاقد ظرافت و زیرکی می دانست. به جای آن، او حرف «آر» را دوخته به بالششت ربکا در حال شعله کشیدن در صحنه آتش سوزی به تصویر کشید.

اولین باری که به هالیوود آمد اواخر ۱۹۳۰ بود، زمانی که از سمت اکثریت استودیوهای معروف و موفق فیلمسازی ناامید شده بود چرا که فکر میکردند او توان ساخت فیلمی در استانداردهای هالیوودی را ندارد. اما در نهایت او موفق به بستن قراردادی ۷ ساله با تهیه کنندگی دیوید سلزنیك شد. اولین پروژه ساخت فیلمی از کشتی تایتانیک بود که به خاطر فقدان مسائل تکنیکی و نداشتن کشتی مناسب برای ساخت فیلم، پروژه منتفی شد. بعد از آن کار ساخت فیلم ربکا را آغاز کردند. (۱۹۴۰) هیچکاک عادت های رفتاری بانمکی داشت. سر صحنه فیلمبرداری بعد از نوشیدن چای یا قهوه لیوان را بالا می انداخت و بعد رهایش می کرد.

او الگویی برای ویلیام گیردلر کارگردان بود. گیردلر با بهره گیری از عناصر ساختاری پرندگان هیچکاک (۱۹۶۳)، فیلم «روز حیوانات» را (۱۹۷۷) ساخت. رمانی با عنوان «از میان مردگان» نوشته شد، که بعدها با نام «سرگیجه» ساخته شد. (۱۹۵۸) در تاریخ مراسم اسکتر، هیچکاک تنها کسی است کوتاهترین سخنرانی را داشت. او بعد از دریافت جایزه ی یادبود ایروینگ تلمبرگ در

سال ۱۹۶۷ به سادگی گفت: «مرسی!» سرنوشت (۱۹۲۱) ساخته ی فرتیز لانگ به گفته خودش فیلم مورد علاقه هیچکاک بود.

دخترش پاتریشیا می گوید او دو فیلم را با لذتی کودکانه می پرستید. بنجی (۱۹۷۴) و کارتون اسموکی و باندیت (۱۹۷۷)! هیچکاک حق استفاده از اسم و کاراکترش را به مجموعه ای از کتاب های نوجوانان با نام «آلفرد هیچکاک و سه کاراگاه» داده بود. (اواخر ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰) نوشتن پیش گفتارهای این مجموعه نیز به عهده هیچکاک بود. بعد از مرگش، تصویر مشهور نیم رُخش، به اضافه پیش گفتارها طبیعتاً از کتاب ها حذف شدند. او ویرایشگر مجموعه کتاب داستان های ترسناک 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 هیچکاک» 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 ۱۹۷۹ برای یک عمر تلاش و کار در سینما از او قدردانی شد. با دوست هایش شوخی می کرد که وقتش رسیده بمیرد! یک سال بعد از دریافت این جایزه هیچکاک 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 هیچکاک در سالیان متممادی مدام در حال تغییر بود. او در ۱۹۳۰ با ۳۰۰ 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 کوچک می جنگند، هیچکاک 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، پیترو بونانوویچ، داریو آرگنتو، ویلیام فریدکین، دیوید کروننبرگ و تارانتینو.

او به شوخی های عجیب و غریبش بین کارکنان و بازیگرانش معروف بود. شوخی هایی مثل سر صحنه آمدن با لباس زنانه و شوخی هایی که حتی بیشتر ترسناک 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 نزدیک با فیلمنامه نویسانش کار می کرد و به آنها توضیح میداد که 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 هیچکاک بود.

بسیاری از بازیگرانی که در فیلم هیچکاک بازی کرده بودند برنده ی اسکار شدند.

هیچکاک 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 هیچکاک بسیار عصبانی شده بود چون این فیلم را باز ساخت و در تقلید «سرگیجه» (۱۹۵۸) میدانست. دی پالما بعد از فوت هیچکاک در سال ۱۹۸۰ دیگر فیلم های ماجراجویانه و اسرارآمیز نساخت.

والث دیسنی در اوایل سال ۱۹۶۰ به او اجازه ساخت فیلم در دیسنی لند را نداد. به این دلیل که هیچکاک «اون فیلم چندیش آور» روانی را ساخته بود!

در پنجمین نسخه ی فیلم «۱۰۰۱» فیلمی که قبل از مرگ باید ببینید» (استیون جی اشنایدر) هیچکاک تنها کارگردانی است که از او بیشترین کار (۱۸ فیلم) معرفی شده است.

منبع:

IMDB



آلفرد هیچکاک تقدیم می کند

نویسنده: فرناز ربیعی

گفت و گو ندارد که هیچکاک یکی از بزرگترین کارگردانان تاریخ سینما است. اما شاید کمتر کسی بداند که او در طی ۵۵ سال فعالیت خود، به مدت ۱۰ سال مشغول ساخت سریالی بود به نام «آلفرد هیچکاک تقدیم می کند». سریالی که، به گفته مجله تایم، جزو صد اثر برتر تاریخ تلویزیون به شمار می آید.

در آن دوران، برخلاف حال حاضر که شاید حتی برخی مواقع سریال ها مخاطب بیشتری نسبت به سینما داشته باشند، تلویزیون رسانه ی بسیار سطح پایین و سیکی محسوب می شد. اغلب سینماگران، بازیگران و کارگردانان تلویزیونی را با چشم حقارت نگاه می کردند. این اوضاع تا اوایل دهه هفتاد میلادی وجود داشت و معمولاً بهترین سریال های تلویزیونی آن زمان در مقابل ضعیف ترین فیلم های سینمایی هم چند رتبه پایین تر بودند. در چنین اوضاع و احوالی آلفرد هیچکاک با هوشمندی مثال زدنی مختص خود، تولید سریال را در سال ۱۹۵۵ آغاز کرد که تحولی در صنعت سریال سازی آن زمان بود. همچنین باعث شد بعدها از آن به عنوان یکی از موثرترین اقدامات هیچکاک برای شناساندن بیشتر خود به مخاطبان نام برده شود. قبل از ساخت این سریال هیچکاک فیلم های مهمی چون ربکا، خبرنگار خارجی، طناب، بدنام و پنجره عقبی را ساخته بود، اما پرمخاطب ترین و پرفروش ترین و نیز مهمترین فیلم های هیچکاک همه یا همزمان با ساخت این سریال یا پس از آن ساخته شدند. هیچکاک دوم اکتبر ۱۹۵۵ اولین اپیزود سریال آلفرد هیچکاک تقدیم می کند را با نام انتقام روی آنتن برد. جمله پایانی هیچکاک در انتهای این قسمت جالب است: «انتقام

شیرین است، ولی چاق کننده نیست!». در ۳ فصل انتهایی طول زمان هر اپیزود از ۲۵ دقیقه به ۶۰ دقیقه افزایش یافت و نامش به «یک ساعت با آلفرد هیچکاک» تغییر یافت. در نهایت پرونده این سریال با پخش اپیزود «شاگرد جادوگر» در سوم جولای ۱۹۶۲ بسته شد.

این سریال را میتوان همچون فیلمهای هیچکاک ترکیبی از ژانرهای مورد علاقه اش، یعنی درام و دلهره، دانست.

از ویژگی های جذاب و منحصر به فرد این سریال تیتراژ آغازین آن است. دوربین روی کاریکاتور ساده ای از هیچکاک (که اثر خود هیچکاک است!) زوم می کند و ضمن پخش موسیقی متن سریال، (مارش عزای ماریونت ساخته چارلز گوناد) خود او به شکل یک سایه وارد کادر می شود و با لحن ترسناکی به بینندگان می گوید: «عصره خیر!».

پس از آن دوباره هیچکاک در یک استودیوی خالی یا یکی از صحنه های آن قسمت از سریال حاضر شده و شروع به توضیح مختصری از داستان می کند که البته مونولوگ های او به طور اختصاصی توسط جیمز آلاردایس برای او نوشته می شد. پس از پایان بخش داستانی آن نیز، هیچکاک دوباره ظاهر می شود و صحبت کوتاهی (گاه با طنز و یا کنایه) درباره ی آن می کند و با چشمکی به دوربین و تماشاگران آن را به پایان می رساند. می گویند در آن زمان که بحث ممیزی و سانسور در آمریکا اوج خود

گرفته بود این حرکت به نوعی دور زدن سانسور هم بوده، مثلاً اگر مجرم در پایان برنامه از چنگ قانون قسر درمیرفت، در ادامه ی برنامه قطعه طنزی اجرا می شد تا این ایده را به بیننده منتقل کند که قاتل در نهایت گرفتار خواهد شد. این سریال در کشورهای اروپایی نیز طرفداران بسیاری داشت. از این رو برای هر قسمت حداقل دو صحنه ابتدایی و انتهایی ساخته می شد. نسخه ای که برای بینندگان آمریکایی تهیه شده بود معمولاً با شوخی با یکی از تبلیغات محبوب آن زمان ایالات متحده شروع می شد. نسخه دیگر که برای بیننده های اروپایی به تصویر کشیده میشد شامل طنزهایی در مورد مردم آمریکا بود. برای فصول بعدی این سریال و با توجه به محبوبیت هرچه بیشتر این سریال هیچکاک تصمیم به اجرای این دو بخش از برنامه به دو زبان آلمانی و فرانسوی (که به هر دو مسلط بود) نیز گرفت.

از مجموع ۱۰ فصل و ۳۶۱ قسمت سریال، هیچکاک تنها ۱۷ آن را کارگردانی کرده است. اما مهر او را می توان روی تمام صحنه های فیلمبرداری شده دید. وجود عناصری چون تعلیق و غافلگیری، که به نوعی امضای او نیز محسوب می شود، در این سریال به وفور احساس و دیده می شود. در تمامی قسمت های این سریال بیننده حتی تا لحظه پایانی هم به سختی می تواند پایان داستان را پیشبینی کند و معمولاً با یک اتفاق عجیب

ورق برمی گردد. مشهورترین اقتباس های او برای سریال از داستانهای مخصوص بزرگسالان روالد دال نویسنده شهیر انگلیسی است، البته روالد دال را بیشتر با داستانهای کودکانه ای چون «چارلی و کارخانه شکلات سازی» میشناسند ولی هیچکاک اقتباس هایش را از روی محدود داستان های مخصوص بزرگسال او ساخته است. تمام داستانها هم برگرفته از همان فضای تعلیقی و جنایی آثار سینمایی هیچکاک است. البته این سریال در مجموع ۲۸ کارگردان داشته است.

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

آلفرد هیچکاک کی که هیچگاه نتوانست اسکار بگیرد برای این سریال در سال ۱۹۸۵ یک جایزه گلدن گلاب آن هم به عنوان بهترین نمایش تلویزیونی دریافت کرد. هیچکاک در این سریال هم طبق عادت همیشگی اش در یکی از صحنه ها حضور پیدا می کند. در سریال تصویری از او روی جلد مجله ای که توسط یکی از شخصیت های داستان خریداری میشود، دیده می شود. داستان های هیچکدام از قسمت ها ربطی به هم ندارند. و در واقع هر کدام حکم یک فیلم کوتاه را دارند. تمام قسمت ها نیز سیاه و سفید ساخته شده اند. آنچه منتقدین را نیز تحت تأثیر قرار داده فیلمنامه های متنوع، خلاقانه و هوشمندانه این مجموعه تلویزیونی است. ماری گابریل در مورد این سریال چنین می گوید: «بدون شک میتوان گفت که این سریال فراتر از زمان خود بوده است. ایجاد تنوع در چنین مجموع های کار سختی است که هیچکاک و دیگر نویسندگان به خوبی از پس آن برآمده اند.

اسلیسر و لوید با مطالعات خوبی که روی رفتارهای مظنونین و روانشناسی برخورد آنها با یکدیگر داشتند، توانستند از صحنه های کلیشه ای فیلم های دهه

۵۰ فاصله گرفته و سریال متفاوتی را روانه بازار کنند. آنها توانستند به زیبایی در یک فیلم با ژانر وحشت صحنه ها و دیالوگ های کمدی را وارد کنند».

در سال ۱۹۸۵ یعنی حدود ۲۳ سال پس از پخش آخرین قسمت «آلفرد هیچکاک تقدیم می کند» و پنج سال پس از مرگ هیچکاک این سریال دوباره بازسازی شد. این بازسازی شامل رنگی کردن و تدوین برخی قسمتهای ساخته شده توسط هیچکاک بود. با این که استقبال زیادی از این بازسازی شد اما نتوانست موفقیت سری اصلی را به دست بیاورد. در مجموع سه سال روی آنتن بود و ۴ فصل از آن ساخته شد. با این حال آن سریال هم توانست دو بار نامزد 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 قزقلو



آلفرد هیچکاک، یا به گفته ی منتقدان سینما استاد دلهره در حالی که ۳ ماه به شروع جنگ جهانی دوم باقی بود، در هالیوود شروع به ساخت فیلم «ریکا» کرد. وی در هالیوود ۳ فیلم از بهترین فیلم هایش را در ژانر تریلر سیاسی ساخت. «خبرنگار خارجی»، «خرابکار» و «بدنام». اما این آغاز تاثیر جنگ بر سینمای هیچکاک نیست. پیشتر و در سال های پیش از آغاز جنگ، هیچکاک دست به ساخت فیلم هایی زد که می شود آنها را اخطار هایی بر جنگی که در آینده رخ خواهد داد، در نظر گرفت. این فیلم ها عبارتند از «مردی که زیاد می دانست»، «۳۹ پله»، «مامور مخفی»، «خرابکاری» و «خانم ناپدید می شود». این فیلم ها در بین سالهای ۱۹۳۴ تا ۱۹۳۸ ساخته شدند. با این حال، هیچکاک تنها در زمینه ی فیلم های بلند سینمایی فعالیت نداشت، بلکه در طول این زمان او به ساخت فیلم های کوتاه سینمایی، مستند و حتی فیلم هایی بدون هیچ بازیگر و شخصیت سینمایی پرداخت.

از این رو می توان تاثیر جنگ جهانی را در فیلم هایی که هیچکاک بین سال های ۱۹۳۴ تا ۱۹۴۶ میلادی ساخت، دید. فیلم هایی که بیشتر بر پایه ی تریلرهای جاسوسی و تعقیب و گریز بنا شده است. از نقاط مشترک این فیلم ها می توان به کشته شدن یک یا چند شخصیت و تلاش برای کشف رازهای نهفته در گروه های مخفی جاسوسی بیگانه و همچنین جلوگیری از خرابکاری توسط قهرمان فیلم اشاره کرد. با این حال بنا به گفته برخی از منتقدان و صاحب نظران، جنگ تاثیر چندانی بر نوع روایت و ساخت فیلم های هیچکاک نداشته است.

ساخت فیلم هایی در ژانر تریلر سیاسی توسط هیچکاک، سفارشی نیست بلکه ریشه در گذشته ی زندگی هیچکاک دارد. آلفرد هیچکاک مدتی از زندگی اش را در آلمان گذراند، به زبان آلمانی فیلم ساخت و جریان نازی سازی آلمان را از نزدیک دید و لمس کرد.

در زمانی که مهندسین زپلین می ساختند، هیچکاک و قتش را در موزه ها و گالری های برلین می گذراند. وی در سال ۱۹۲۵ میلادی در استودیو نئوبابلزبرگ دستیار گراهام کاتز در فیلم نگهبان تاریکی بود.

همچنین وی در سال ۱۹۲۵ هنگام کار در اولین فیلمش با عنوان باغ لذت به دستپاراش، آلمان رویل دل بست. در حقیقت آلمان و فرهنگ آلمانی کمک فراوانی کردند تا هیچکاک پایه های هنری خود را به عنوان یک هنرمند تاثیرگذار بنا کند. هیچکاک در سال ۱۹۳۰ یکی از فیلم های خود را، به نام «قتل» به زبان

این منتقدان عقیده دارند که به دلیل این که فیلم های هیچکاک بر پایه مک گافین استوار است، می توان به جای قتل های سیاسی و تعقیب و گریزهای جاسوسی که به جنگ می پردازد از داستان های دیگری بهره برد 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 نیز قابل بررسی هستند. در حقیقت هیچکاک با ساخت فیلم هایی نظیر «سایه ی یک شک»، «قایق زندگی»، «خرابکار» و... به مقابله با دستگاه تبلیغاتی نازی ها به ریاست گوبلز رفت.

برای نمونه، در فیلم «سایه ی یک شک» ماجرای یک قاتل زنجیره 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 دست به قتل می زند.



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 ژیزک، مازیار اسلامی
نشر ققنوس
۱۳۸۶

سرگیجه

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

سینما به روایت هیچکاک

نویسنده: فرانسوا تروفو
ترجمه: پرویز دواپی
انتشارات سروش
۱۳۹۱

همیشه استاد: آلفرد هیچکاک

و سینمایش

مولف: مسعود فراستی
نشر ساقی
۱۳۹۱

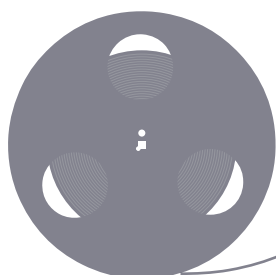
آلفرد هیچکاک (کتاب کوچک

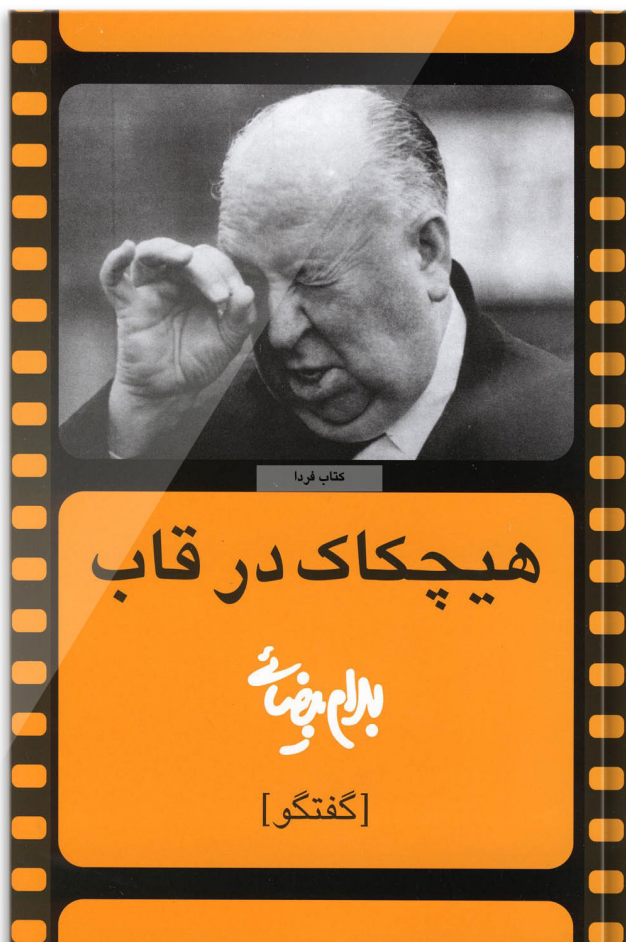
کارگردانان ۳)

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

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.

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 بیدآوری 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.

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



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 Kerzuncuf 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) کتاب هایی در مورد 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 Durnat
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)**

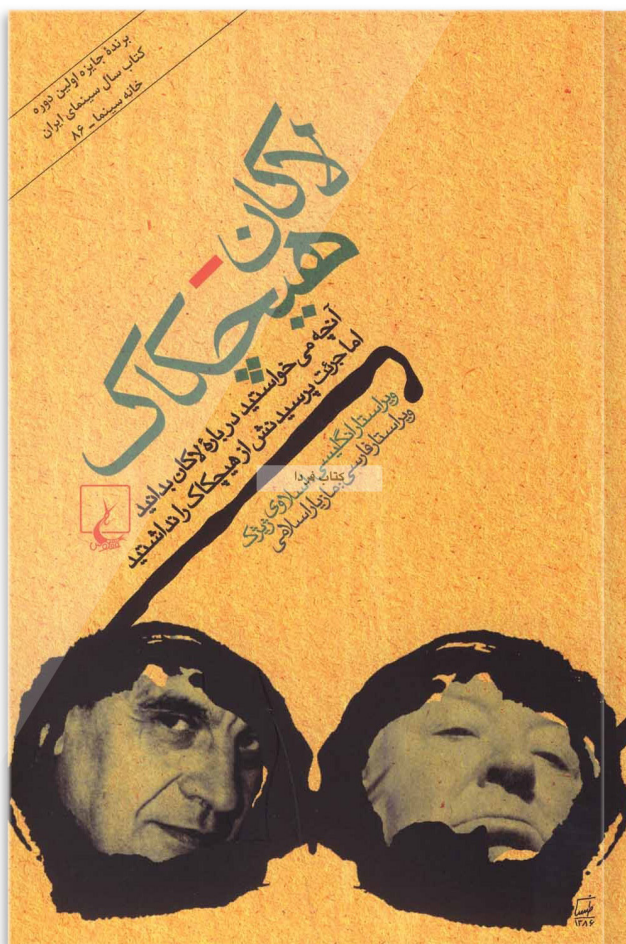
By Katalin Makkai
2012

• **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 می‌خواستید درباره لاکان بدانید، اما جرأت پرسیدنش از هیچکاک را نداشتید)

ویراستار انگلیسی: اسلاوی ژیژک

ویراستار فارسی: مازیار اسلامی

نشر: ققنوس

سال انتشار: ۱۳۸۶

نویسنده: شهرام زعفرانلو

توصیه میکنم اگر سرتان برای شنیدن تحلیل‌های جدید در مورد آثار هیچکاک درد میکند، حتماً این کتاب را بخوانید تا از فضای نقد و تحلیل رایج و عمومی فاصله گرفته و نگاه‌های نوینی را تجربه کنید.

برخلاف سنت رایج در نقد روانکاری که موضوعی کلینیکی نسبت به شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و جهان داستان اتخاذ میکند، این قرائت به بررسی زمینه‌های ایدئولوژیک و سیاسی متن می‌پردازد و البته این بررسی را از خلال مفاهیم روانکاوانه انجام می‌دهد.

متن کتاب کمی پیچیده و غامض به نظر میرسد. لازمی ورود به چنین متنی برای فهم مفاهیم و استدلال‌های آن آشنایی با برخی نظریات فیلم در حوزه روانکاری و فمینیسم، و دیدن تعداد زیادی از فیلم‌های هیچکاک، توسط خواننده است. زیرا ارجاع نویسندگان کتاب به تک‌تک آثار هیچکاک و مفاهیم نقد فیلم و آثار سینمای قاره‌ی اروپا، این امر را ضروری می‌سازد.

مضامین فیلم‌ها در این کتاب بیشتر از سایر امور مورد توجه واقع شده است. حتی اگر در جاهایی از کتاب به مسائل و مصالح تکنیکی و شکلی فیلم‌ها پرداخته شده، بازهم هدف غایی نویسنده‌گان و منتقدین، به کارگیری آنها در خدمت مضامین و مفاهیم نهفته و برآمده از فیلم‌هاست.

کتاب شامل مقدمه‌ای است از مازیار اسلامی و مقدمه‌ای از ژيژک. محتوای کتاب دارای دو بخش مفصلتر است: بخش اول به عنوان جهانی: مضامین و بخش دوم به عنوان جزیی: فیلم‌ها، تقسیم‌بندی شده است، که در مجموع شامل ۱۵ مقاله از نویسندگان مختلف می‌باشد. در بخش سوم هم مقاله‌ای از ژيژک با عنوان فردی: جهان هیچکاک، آمده است.

درست است که در مورد هیچکاک کتاب‌ها و تحلیل‌های زیادی نوشته شده و ممکن است تصور شود که دیگر حرف جدیدی درباره‌ی او و آثارش باقی نمانده است، اما رویکرد این کتاب بر مبنای تفکرات نظریه پردازان مکتب اسلوونی، به همراه منتقدان نسل سوم کایه دوسینما است که گرایش لاکانی در نقد فیلم را دنبال می‌کنند و به ظاهر حرف‌های نگفته‌ای در مورد سینما و دنیای هیچکاک به ارمان آورده‌اند.

مازیار اسلامی در مقدمه می‌نویسد: "ویژگی مکتب اسلوونی، به تعبیر ارنستو لاکلاو، سیاسی و فلسفی بودن آن است، یعنی حتی هنگامی که فیلم و ادبیات به عنوان موارد مطالعاتی برگزیده می‌شود،



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- مستاجر

The Lodger

۱۹۲۷- حلقه

The Ring

فیلم های ساخت انگلیس،

سیاه و سفید (ناطق):

۱۹۳۰- قتل!

Murder!

۱۹۳۱- بازی پوست

The Skin Game

۱۹۳۱- ماری

Mary

۱۹۳۱- شرق شانگهای

East Of Shanghai

۱۹۳۲- شماره ۱۷

Number 17

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

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

۱۹۳۴- والس وینی Waltzes From Vienna	۱۹۴۴- سفر بخیر Bon Voyage	۱۹۵۸- سرگیجه Vertigo
۱۹۳۴- مردی که زیاد می دانست The Man Who Knew Too Much	۱۹۴۴- ماجراجویی در ماداگاسکار Adventure Malgache	۱۹۵۹- شمال از شمال غربی North By Northwest
۱۹۳۵- ۳۹ پله The 39 Steps	۱۹۴۵- برج مراقبت برای فردا Watchtower Over Tomorrow	۱۹۶۰- روانی Psycho
۱۹۳۶- مأمور مخفی Secret Agent	۱۹۴۵- طلسم شده Spellbound	۱۹۶۳- پرندگان The Birds
۱۹۳۶- خرابکاری Sabotage	۱۹۴۶- بدنام Notorious	۱۹۶۴- مارنی Marnie
۱۹۳۷- او دختر جوانی بود The Girl Was Young	۱۹۴۷- پرونده پاراداین The Paradine Case	۱۹۶۶- پرده پاره Torn Curtain
۱۹۳۸- خانم ناپدید می شود The Lady Vanishes	۱۹۴۸- طناب Rope	۱۹۶۹- توپاز Topaz
۱۹۳۹- مسافرخانه جامایکا Jamaica Inn	۱۹۴۹- تحت نفوذ برج دهم Under Capricorn	۱۹۷۲- جنون Frenzy
فیلم های ساخت شده در آمریکا:		
۱۹۴۰- ربکا Rebecca	۱۹۵۱- بیگانگان در قطار Strangers On A Train	۱۹۷۶- توطئه خانوادگی Family Plot
۱۹۴۰- خبرنگار خارجی Foreign Correspondent	۱۹۵۳- اعتراف می کنم I Confess	
۱۹۴۱- آقا و خانم اسمیت Mr. & Mrs. Smith	۱۹۵۴- ام را نشانه قتل بگیر Dial M For Murder	
۱۹۴۱- سوظن Suspicion	۱۹۵۴- پنجره پشتی Rear Window	
۱۹۴۲- خرابکار Saboteur	۱۹۵۵- برای گرفتن دزد To Catch A Thief	
۱۹۴۳- سایه یک شک Shadow Of A Doubt	۱۹۵۵- دردسر هری The Trouble With Harry	
۱۹۴۴- قایق نجات Lifeboat	۱۹۵۵- مردی که زیاد میدانست The Man Who Knew Too Much	
۱۹۴۴- نسل در کشمکش The Fighting Generation	۱۹۵۶- مرد عوضی The Wrong Man	

آلبوم عکس

گردآوری: نیکی شریف پور



۳



۲



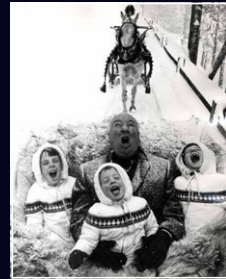
۱



۶



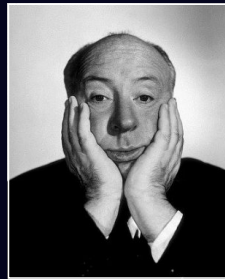
۵



۴



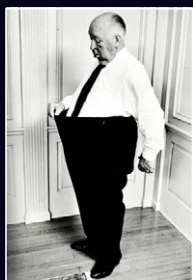
۹



۸



۷



۱۲



۱۱



۱۰



۱۵



۱۴



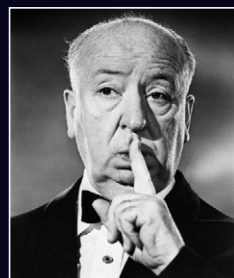
۱۳



۱۸



۱۷



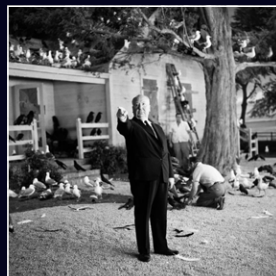
۱۶



۲۱



۲۰



۱۹



۲۴



۲۳



۲۲



۲۷



۲۶



۲۵



۳۰



۲۹



۲۸



توضیحات:

- عکس شماره ۱ آلفرد هیچکاک در کن
- عکس شماره ۳ پل نیومن، جولی اندرو، هیچکاک
- عکس شماره ۵ تپپی هدرن و هیچکاک
- عکس شماره ۱۴ اندی وار هول و هیچکاک
- عکس شماره ۱۵ تروفو و هیچکاک
- عکس شماره ۲۱ سالوادر دالی و هیچکاک
- عکس شماره ۲۹ سگ تریر هیچکاک؛ سیلی هم
- عکس شماره ۳۰ دالی و هیچکاک