هیچکاك و تأثیرش بردیگر فیلمسازان

ترجمهٔ بیژن اشتری

هرچند آلفرد هیچکاك در ۱۹۸۰ درگذشت، اما هنوز هم مشهورترین کارگردان جهان است؛ کارگردانی که بیش از همه مورد تقلید کارگردانان دیگر قرار می‌گیرد. تأثیر او برتمامی جنبه‌های سینمای نو ژرف و پردامنه بوده است.

تحسین‌کنندگان فرانسوی

فیلمهای فرانسوا تروفو و کلود شابرول، به‌ویژه، پر از نکات هیچکاکی‌اند. هریك از این دو فیلمساز به جنبه‌ای از سینمای هیچکاك توجه کرده و واکنش نشان داده‌اند.

تروفو در فیلمهایی چون *فارنهایت ۴۵۱* (۱۹۶۶) و *عروس سیاهپوش* (۱۹۶۸) به تقلید از برخی شگردهای هیچکاك (حرکت دوربین به شیوهٔ سوبژکتیو، به کارگیری گسترده از قطعات موسیقی برنارد هرمن) پرداخته است. در داستان *آدل‌هاش* (۱۹۷۵) که قهرمان زن به خاطر سرخوردگی رمانتیکش به خشم و جنون کشیده می‌شود، و در *اتاق سبز*(۱۹۷۸) که قهرمان مرد در حفظ تصویر معشوقهٔ از دست‌رفته‌اش نومیدانه تلاش می‌کند، رگه‌های عمده تقلید از *سرگیجهٔ* (۱۹۵۴) هیچکاك در ارائهٔ مضمونهای مشابه جنون عشقی به چشم می‌خورد.

کلود شابرول برجنبه دیگری از هیچکاك تأکید کرده و با بیانی طنزآمیز، توخالی بودن ارزش‌های بورژوایی و «جنایت‌باری» زندگی خانوادگی را نشان داده است. شابرول هم

مانند هیچکاک دلهره می‌آفرینند. *زنان خوش‌قلب* (۱۹۶۰) و *قصاب* (۱۹۷۰)، که جزو بهترین فیلمهای شابرول هستند، به آرامی پوسته‌های افسونگر جاذب قهرمان را کنار می‌زنند و دیو درون او را نشان می‌دهند؛ کاری که هیچکاک در *سایه یك شك* (۱۹۴۲) کرد.

آمریکای جوان

تأثیر هیچکاک برنسل جوان‌تر کارگردانان هالیوودی نیز مشخص است، هرچند که این تأثیر نسبت به فیلمسازان فرانسوی سطحی‌تر به نظر می‌رسد. *آخرین هم‌آغوشی* (۱۹۷۹) ساخته جاناتان دمی، فیلمی دلهره‌آور و نیمه هیچکاکی است. سفرهای پرحادثه با قطار، لحظات دلهره‌آور در برج ناقوس، و سقوط از ارتفاع در این فیلم فراوان دیده می‌شود. *آرامش شب* (۱۹۸۲) اثر رابرت بنتون، که مریل استریپ را در ظاهر یك زن بلوند نشان می‌دهد، نیز سرشار از نکات و اشارات هیچکاکی است.

ریچارد فرانکلین در *روح ۲* (۱۹۸۳) به شیوه‌ای آفریننده به *روح* (۱۹۶۰) هیچکاک و منشأ تصورات هیچکاکی تأسی می‌جوید. مل بروکس نیز در *ترس از بلندی* (۱۹۷۷) به هیچکاک ادای دین می‌کند (و داستان فیلم را در قالب تکه‌هایی از فیلمهای هیچکاک از جمله ـ *روح*، *سرگیجه*، *شمال از شمال‌غربی*، *پرندگان*ـ به تصویر می‌کشد.) نخستین فیلم‌های استیون اسپیلبرگ، به ویژه *دوئل* (۱۹۷۱) و *آرواره‌ها* (۱۹۷۵) به سبك هیچکاکی سوسپانس وابسته‌اند.

آثار برایان دوپالما را بدون مراجعه به قرینه‌های هیچکاکی‌شان نمی‌توان فهمید، *وسوسه* (۱۹۷۶) نوعی بازسازی سرگیجه است و *کاری* (۱۹۷۶) قرینه *مارنی*، *خواهران* (۱۹۷۳) و *آماده برای کشتن* (۱۹۸۰) هردو به کرات از روح تأثیر پذیرفته‌اند.

در بریتانیا، غنای آثار نیکلاس روگ تا حد زیادی مرهون اقتباس از سبك قاطع و اشارات درون‌مایه‌ای هیچکاکی‌ـ رمانتی‌سیسم، خشونت و رابطهٔ سینما با «دید زدن دزدکی»ـ است. *حالا نگاه نکن* (۱۹۷۳) اثر روگ، دلهره‌آورترین فیلم هیچکاکی زمان خود بود و *زمان‌سنجی غلط* (۱۹۸۰) نیز گستاخانه‌ترین فیلم تجارتی بود که از زمان سرگیجه به بعد به موضوع ارضای جنسی از راه نگاه کردن دزدکی، آمیزش جنسی با مردگان و انحراف رمانتیکی توجه داشت.

جذابیت منحصر به فرد

به راستی در فیلم هیچکاک چه چیزی است که برای فیلمسازان، نظریه‌پردازان سینما و تماشاگران ـ به یك نحو ـ از جذابیتی منحصر به فرد برخوردار است؟ به نظر من فیلمسازان مذکور به صورت غریزی فیلم‌های هیچکاک را سرمشق قرار داده‌اند؛ آنهم نه به خاطر مضمون، بلکه به خاطر شگردهای آن.

هیچکاک برای فیلمسازی دو استعداد بی‌بدیل داشت که از صفات نادر یك کارگردان‌اند: یکی قدرت روایت کردن یك داستان از طریق دوربین؛ دیگری توانایی ایجاد دلهره در تماشاگر. هیچکاک همیشه می‌گفت آنچه تماشاگران سراسر دنیا را نسبت به فیلم روح برانگیخت، پیام و پرداخت و داستان نبود، بلکه برانگیخته شدن، عواطف آنها از طریق «سینمای ناب» بود. اسپیلبرگ تنها کارگردان جدید است که دقیقاً این شیوه هیچکاک را مراعات و دنبال کرده است. او به خوبی می‌داند که فیلم قابلیت آنرا دارد که به عنوان یك رسانه، هیجان توده‌ها را برانگیزد.

فرد راستین

شهرت هیچکاک به عنوان کارگردان به خاطر توجهی است که جلب کرده است. او نشان داد که فیلم ممکن است به علت انتساب به نام کارگردان پرفروش باشد و تماشاگران نیز با اتکا به نام کارگردان می‌توانند انتظار فیلم خاصی را داشته باشند. هیچکاک با لحنی تلخ می‌گفت: «اگر من سیندرلا را می‌ساختم، تماشاگران انتظار جسدی را در کالسکه می‌کشیدند.» دستاوردهای احساساتی *روح* و *پرندگان* (۱۹۶۳) بدون آن رابطهٔ از پیش موجود میان یك کارگردان مشهور و تماشاگران فریفته شده، قابل درك نیست.

او تنها کارگردانی است که فیلم‌هایش نوع خاصی مثل وسترن، سینمای گانگستری یا موزیکال است. این امر به هیچکاک اجازه داد تا میثاق‌های ابتکاری‌اش را دنبال کند و با کار هوشمندانه و متغیرهای غیرقابل پیش‌بینی، انتظارات تماشاگران را مغشوش سازد. از این زاویه شهرت هیچکاک در پیشبرد هنر او تأثیر بسزایی داشت. او در تلاش برای یک گام پیش افتادن از تماشاگران، و اینکه تماشاگر خود را همیشه علاقمند و در حال حدس زدن نگاه دارد، بیش از پیش به القاءهای ابداعی روی آورد. در این رهگذر نشان داد که فرد می‌تواند خلاقیت خویش را نشان دهد، حتی اگر در یک کارخانه تجاری- صنعتی تفریحی مثل هالیوود کار کند.

بحث در مورد هیچکاک به مثابه یک هنرمند در چند سال اخیر دچار نوسان و تغییر بوده است. ابتدا مطالعهٔ پرشور فیلم‌های او به منظور کشف مضمون‌ها و روان‌شناسی عمیق بود که هیچکاک هم مانند چارلز دیکنز و داستایوسکی هنرمندانه - منتها از طریق فیلم- به بیان آنها پرداخته بود. این امر مباحثی را برانگیخت که به هیچکاک محدود نماند و کلاً هالیوود را نیز شامل شد و از فیلم به عنوان شکل هنری سخن به میان آورد. سرگیجه نمونه‌ای از فیلم‌هایی است که طی سال‌ها، شهرتش دستخوش نوسان بوده است. این فیلم که در ۱۹۵۸ به هنگام روی پرده آمدن با ناکامی روبه‌رو شد و مورد انتقاد شدید قرار گرفت، در رای‌گیری منتقدین جهانی فیلم که اخیراً در مجله «سایت اند ساوند» منتشر شده جزو یکی از بهترین ده فیلم تاریخ سینما معرفی شده است.

تمرین دیدن

در سال‌های اخیر تاکید براین نبوده که فیلم‌های هیچکاک «چه» پیامی را منتقل می‌سازند، بلکه تاکید بر «چگونگی» انتقال پیام بوده است. پنجره روبه حیاط در مورد عمل فیلم دیدن چه می‌گوید؟ چگونه هیچکاک در روح توانسته است تماشاگران را همچون «وسیله»‌ای به بازی بگیرد؟ شاید نحوهٔ نگرش به قضیه آن باشد که فیلمهای او را نه به عنوان یک هنر یا سرگذشت زندگی، بلکه به مثابهٔ تمرینی برای «دیدن» تلقی کنیم.

هیچکاک بیش از هرکارگردانی آشکارا از ارضای جنسی از طریق «دید زدن» دریکایک تماشاگرانش بهره می‌گیرد. اما در عین حال فریبا بودن ظاهر بصری را نیز به ما نشان می‌دهد. در فیلم هیچکاک هیچ‌چیز بدانگونه نیست که به نظر می‌اید. بازی خوب جیمز استوارت در سرگیجه نکرو فیلیای (ارضای جنسی از بدن مرده) موجود را در پرده نگاه می‌دارد و حضور معصومانه تیپی هدرن در مارنی (۱۹۶۴)، بنهان‌کنندهٔ جنون سرقت و کمی میل جنسی است. هیچکاک نشان می‌دهد که هیچ جا امن نیست، از سازمان ملل متحد تا حمامی در یک متل. همه جا می‌تواند ناامن باشد. او هشدار می‌دهد که در همه جا امکان وقوع جنایت وجود دارد. بی‌شک در پارانویای جهانی، هیچکاک سهم بزرگی داشته است!

مورخان فیلم - و نه نظریه‌پردازان- اهمیت هیچکاک‌را از دیدگاه‌نوآوری‌های فنی‌و تجاربش بررسی می‌کنند. استفاده از صدا در حق‌السکوت (۱۹۲۹) یا تجربهٔ ده دقیقه‌ای در طناب (۱۹۴۸) و یا جلوه‌های ویژه در پرندگان از زمرهٔ این ابداعات و تجارب هستند.

اهمیت دیگر هیچکاک آن است که او در آثارش آغازگر راه است - روح بی‌تردید مادر تمامی فیلم‌های دلهره‌آور امروزی است-. در طلسم‌شده (۱۹۴۵) و مارنی مابین سینما و فروید وحدتی ایجاد می‌کند؛ فیلمسازانی که فیلم‌های مبتنی برروایا ساخته باشند، چندان زیاد نیستند.

سایه خود

شرح حال‌نویسان متأخر، از جمله دانالد اسپاتو، می‌گویند فیلم هیچکاک ممکن است بیانگر و جلوهٔ رؤیاهای خود وی و سایه او باشد. لازم نیست آدم روانشناس باشد تا بفهمد فیلم‌های سکسی، خشن و مغشوش‌کننده تصویر بصری، در واقع بیان عواطف یا رؤیاهای زندگی فیلمساز است و هنرمند ظاهراً در بیان علنی آنها مشکل داشته است.

فیلم‌های هیچکاک تا چه اندازه چهرهٔ او

را به مثابه یك مرد به تصویر کشیده‌اند؟ پاسخ این سؤال در مورد مردی که به اقرار خودش زندگی سخت، منظم و خصوصی داشته است، دشوار به نظر می‌رسد. جنبه‌ای از شخصیت او را در نظر بگیرید: منظورم احساس طنز اوست. در آثار هیچکاك طنز کارکرد پردامنه‌ای دارد. هیچکاك به عنوان کسی که بذله‌گوست شهرت دارد. او می‌گوید: «سینما نه یك قطعه از زندگی، که تکه‌ای از یك کمیك است.» و این علاقهٔ او را به «الحاق» در فیلم نشان می‌دهد: اینکه یك امر جدی و مرگبار ممکن است در صورتی که از زاویه‌ای متفاوت دیده شود خنده‌دار به نظر بیاید. دیدگاه هیچکاك در مورد کاراکتر نیز به همین جا مربوط می‌شود. او معتقد است که هرکسی وسوسه و شیدایی خاص خود رادارد و هیچکس طبیعی و متعادل نیست. این نشانه ثبات و فرزانگی او بود. *بیگانگان در ترن* (۱۹۵۱) و روح را می‌توان تصاویر پریشان سرشت انسان امروز دانست. اما تکنیکهای غریب هیچکاك انسان را مطمئن می‌سازند که ما با جنبه‌های ناراحت‌کنندهٔ او روبه‌رو نیستیم، بلکه با جنبه‌های شوخ و شنگش سر و کار داریم.

مبارزه با میثاق ما

طنز هیچکاك در واقع نقابی بود که باعث می‌شد مصاحبه‌کننده نتواند خیلی به او نزدیك شود و نیز هنگامی که برحسب تصادف از کوره در می‌رفت، سبب تعادل وی می‌شد. اما، این همه، گاه با هیچکاك خیلی جدی روبه‌رو می‌شویم. *من اعتراف میکنم* (۱۹۵۳) و *مرد عوضی* (۱۹۵۷) فیلم‌هایی مذهبی‌اند. فیلم سرگیجه همان آهنگ عشق و مرگ واگنری است.

هیچکاك بیش از آنچه در فیلم نشان می‌داد می‌توانست بدبین باشد. و شاید منشأ دلهره‌های فیلم‌هایش بیش از آنچه در روش یا شیوهٔ او باشد، به انسان‌گریزی‌اش ارتباط پیدا می‌کند. اینها گرایش‌های میثاقی و متداول خیر و شر را به چالش فرا می‌خوانند و جنایت و مکافات و حتی در مواردی گرایش متعارف به ساختار داستانی را به مبارزه می‌طلبند. از داستان‌ها و فیلم‌های پلیسی بیزار بود: شاید تا حدی بدان سبب که توطئه‌چینی یك بافت مکانیکی و اسرارآمیز دارد و تا حدی به خاطر رضایت اخلاقی آن و اینکه یك کارآگاه بسیار خبره و ماهر در آن نقش عمده را دارد.

هیچکاك از پلیس وحشت داشت. پلیس‌ها در فیلم‌هایش موجوداتی ابله و زیان‌آورند و مدام افراد دیگری غیراز متهم را دستگیر می‌کنند. بجز چند مورد استثنایی، تمهیدی به خرج می‌دهد که فیلم‌هایش پایان خوشی داشته باشند و وضع عادی شود. اما ماهیت این عادی بودن می‌تواند ریشه در جنایتی داشته باشد که سرآغاز ماجرا بوده است. در *سایه یك شك* (۱۹۴۳) قلب او در پاسخ به جان‌های گمشده‌ای چون عمو چارلی می‌تپد. برنو در *بیگانگان در ترن* و نورمن بیتس در *روح* نومیدانه در قفس‌های خانواده و جامعه در تقلا هستند. در فیلم‌های هیچکاك خیر، در نهایت پیروز می‌شود. اما جاذبهٔ فیلم‌هایش به نحوهٔ ارائهٔ قدرت شیطان و شر بستگی دارد و مرهون آن است. در این فیلم‌ها ممکن نیست با بازگشت ثبات به مناسبات جامعه وضع عادی شود. اما نزول و شکنندگی ثبات مزبور نیز ارائه می‌گردد. ممکن است چنین به نظر برسد که موضوع در راه حل‌های هیچکاکی به نوعی خوش‌خیالی می‌انجامد. اما همه چیز به گونه‌ای طراحی شده که راه را براین خوش‌باوری ببندد و تماشاگر را حیرت‌زده کند.

آیا هیچکاك خود نیز دربارهٔ فیلم‌هایش چنین می‌اندیشیده؟ این را کسی نمی‌داند. اما می‌توان گفت قدرت فیلم‌های وی ناشی از آن است که او به حکم غریزه کار می‌کرد و نه از روی یك نقشه حساب‌شده و آگاهانه. به این دلیل فیلم‌هایش نیروی اولیه و محرك را ایجاد می‌کنند و بعد معانی فراوانی به دنبال می‌آورند. بنابراین نمی‌توان نتیجه و تفسیر واحدی از آنها ارائه کرد.

هیچکاك همیشه می‌کوشید از بحث جدی در مورد ایده‌ها و کاراکترهایش طفره برود. همیشه می‌گفت: «این فقط یك فیلم است.» شاید حق با او باشد. اما برای ما که سینما اهمیت دارد ـ خواه از نظر فرهنگی، یا جامعه‌شناختی، زیباشناسی یا گریز صرف ـ سر آلفرد هیچکاك یك غول بود و همیشه چنین باقی خواهد ماند. □