آن شو که من خواهم

سرگیجه/ آلفرد هیچکاک/ ۱۹۵۸/ نوشته ی سال ۱۳۸۷

زمان انتشار : ۱۳۸۷

چاپ شده در : مجله شهروند امروز

این مطلب در دل مجموعه ای به بهانه ی پنجاه سالگی «سرگیجه» در شماره ٦١ هفته نامه «شهروند امروز» به سردبیری محمد قوچانی به چاپ رسید.

»سرگیجه» قصه عشقی دیوانه وار است یا تمثیلی از بلایی که ما همه بر سر روابط عاطفی می آوریم؟

نمی دانم چندمین باری است که درباره «سرگیجه» می نویسم؛ اما بدیهی است که به یاد دارم در یکی از نوبت های اصلی، عنوان فرعی مطلبم در شماره ۱۰۲ مجلهٔ عزیز و مرحوم دنیای تصویر (تصادفاً تنها شماره تمام رنگی تاریخ هفده سالهٔ مجله) این بود: «چرا در ایران "سرگیجه" را بهترین فیلم هیچکاک و یکی از دو سه فیلم برتر تاریخ سینما می دانند؟». خلاصهٔ پاسخم به این پرسش چنین بود که شور عاشقانهٔ جنون آمیز «سرگیجه» و جاری شدنش در آن بهت هم مالیخولیایی و هم خودویرانگرانهٔ کارآگاه جانی فرگوسن ملقب به اسکاتی (جیمز استیوارت(، برای ما مشرق زمینی های اهل دل و حال و شور و عرفان و عشق، فیلم را به کتیبه ای باستانی و قابل تقدیس از عشق تا سرحد دیوانگی و حتی تا آستانهٔ مرگ بدل می کند. در معادله ای که به نظرم بی ربط می آید، بسیاری از آنها که بی تردید «سرگیجه» را شاهکار اصلی و یگانهٔ هیچکاک می خوانند، حاضرند خطاب به »مرگ در ونیز» ویسکونتی هم نامهٔ عاشقانه بنویسند: فیلمی که هرگز خودش را و دلیل ارج و بهایش را نفهمیدم و از آن همه تکرار موسیقی تلخ و در عین حال وجدآور گوستاو مالر بر روی تصاویر خیره نگریستن درک بوگارد سمپاتیک به آن پسرک تین ایجر، چیزی عمیق تر از تمایلات بیش از حد مردانه دستگیرم نشد. ولی همسویی علایق بسیاری از دوستانم به این هر دو فیلم، نشان مان می دهد که در تأکید بر خصلت «شرح هجران عشقی عارفانه» در فیلم هیچکاک به منزلهٔ ریشهٔ این همه شیفتگی که از

پرویز دوایی تا نسل های امروز نثار فیلم می شود، ره به خطا نپیموده ایم .اما این جا و اکنون که نیم قرن فاصلهٔ زمانی فقط توانسته برق ستارهٔ رخشانی به نام «سرگیجه» را کورکننده تر و خود اثر را – همچون مادلین (کیم نواک) در چشم اسکاتی – هوش رباتر کند، قصد دارم زاویهٔ نگاه دیگری را رو به جهان بی پایان فیلم پیشنهاد کنم. این دریچه، تنها یک منظر پیشنهادی است و هیچ داعیه ای بر سر قطعیت و حقانیت حتمی اش ندارم. بر اساس این فرضیه، می توانم پیشنهاد کنم به جای آن که «سرگیجه» را فقط در بازتاب انوار قدسی شور رومانتیک اش ببینیم، از این زاویه واکاوی کنیم که تمثیلی از »روابط« زن و مرد در دل هر رابطهٔ در ابتدا عاشقانه است. به بیان دیگر، به جای آن که تصور کنیم فیلم فقط دربارهٔ این است که اسکاتی چگونه مفتون و ویران مادلین الستر/ جودی بارتون شده و چه ابعاد گسترده تا نهایت و اعماق ژرف تر از هر لایهٔ نهان احساس های بشری در این عشق و جنون پیامدش جاری است، به این بیاندیشیم که اسکاتی وقتی برای دومین بار مادلین اثیری اش را نه در دنیای رؤیاها، بلکه در جهان واقعی معاصر می یابد، چه می کند؟ رفتار بیرونی اسکاتی برای داشتن و نگه داشتن این «عشق بازیافته» از کدام گرایش درونی اش سرچشمه می گیرد؟ رک تر بپرسم: آیا بلایایی که اسکاتی بر سر روان و آرایش و پوشش و آب و رنگ و حتی طرز راه رفتن جودی می آورد، خیلی استثنایی و منحصر به عشق سودایی او به مادلین رؤیایی اش است؟ یا بنده و شما و دور و بری ها داریم مدام و دانسته یا ندانم کارانه، مرتکبش می شویم؟! بیایید یک بار معادلات هنوز پیچیدهٔ خط روایی اصلی «سرگیجه» را مرور کنیم (این جملهٔ پیتر وولن را باید زرکوب کرد 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 یا داستان هایشان زیادی عادت کرده ایم و نکات عجیب داستان، حالا دیگر به نظرمان عجیب نمی آید، چون پیشاپیش از آن باخبریم»): اسکاتی در پارهٔ نهایی فیلم می خواهد جودی را به هیأت مادلین محبوبش درآورد. جودی آشکارا رنج می برد، گریان به اسکاتی التماس می کند او را همان گونه که

هست، دوست بدارد و این همه نکوشد از او بدلی جایگزینِ عشق از دست رفته اش بیافریند .اسکاتی اما بااصراری که به قول تروفو از او تصویری کاملاً نزدیک به یک دیوانه ارائه می دهد، همه چیز جودی را از روی خاطرهٔ مادلین شبیه سازی می کند. زن حتی به آن خاطرهٔ زنی دیگر حسادت می ورزد. ولی طبق مناسبات الگوی روایی بس غریب فیلم، ما می دانیم که «زنی دیگر» در کار نیست. می دانیم که جودی در واقع همان مادلینی است که به شکلی دروغین و فتان و فریبنده، برابر دیدگان حیران اسکاتی پدیدار شد و خرامید و رنجوری را عشوهٔ اصلی خود قرار داد و عقل و جان و سلامت روان مرد را یکجا ربود (خود این تبحر در زن شناسی تنها از هیچکاک قابل انتظار است؛ که می داند زن حتی می تواند به خود نیز حسد بَرَد .(!ولی نکته در این است که بزک های طرح ریزی شدهٔ اسکاتی، آن مادلین آرمانی اش را بازآفرینی نمی کند. با این که آن مادلین همین جودی بود، جودیِ مادلین شدهٔ اواخر فیلم از نبود آن وقار اشرافی، آن شکوه حاصل از گنگی و سرگشتگی و آن غرور و غبطه انگیزیِ مادلین اوایل، رنج می برد .حالا که دارد زیر نور سبز رونده و آیندهٔ اتاق هتل امپایر رو به دوربین/اسکاتی گام بر می دارد، در نگاهش گونه ای «دریوزگیِ مهر» منعکس است که در قیاس با مادلین، حقیر جلوه اش می دهد. حتی رگه هایی از نوعی بی تشخصی به عنوان دخترکی شهرستانی که موهای خرمایی رنگش او را تا آستانهٔ ظاهری «دهاتی» می برد و به روشنی بدلباس است و در حرف زدن آداب ویژه ای نمی داند، عمداً در جودی پیش از مادلین شدن نمایان است که بعد از مادلین شدن هم تا انتها به کلی رهایش نمی کند. پس وقتی اسکاتی اصرار می ورزد که جودی را مادلین کند، در واقع دارد آدمی واقعی را به خیالی بدل می کند که هیچ گاه وجود و عینیت نداشته. در اصل دارد او را به وهمی نزدیک می کند که زمانی آفریدهٔ خود جودی بود و حالا بیشتر زاییدهٔ ذهن زنگارگرفتهٔ اسکاتی است. همان گونه که حمید هامون می گفت، دارد او را به کسی تبدیل می کند که خودش می خواهد؛ و برایش مهم نیست که اگر جودی به آنی بدل شود که او می خواهد، دیگر منِ خودش نیست. اسکاتی برآمدن از دل رؤیایی عمیق و

اصیل را به واقعی بودن اما نامطلوب و جعلی و جلف و روستایی رفتار کردن، ترجیح مطلق می دهد. مهم تر این است که ما درجایگاه بینندهٔ فیلم، حتی به رغم آن که اصرارش در نظرمان دیوانه وار جلوه می کند، با او همراه و هم رأییم. دلیل ساده و خلاصه اش این است که اگر از هر آدم سینمایی صاحب حافظه و دقت نظر بپرسیم نام نقش سرکار خانم کیم نواک در «سرگیجه» چیست، اول می گوید «مادلین»، و نه جودی. مورد توجه دوستانی است که طالبی نژادوار، هنوز «لزوم شناسنامه داشتن شخصیت ها «را از اصول خدشه ناپذیر فیلمنامه نویسی می انگارند: جودی حتی گواهینامه اش را که در ایالتی دیگر صادر شده و عکس والدینش را به عنوان نشانه های هویت شناسنامه ای به اسکاتی و ما نشان می دهد؛ ولی در نظر ما مادلین که با این سر و ظاهر اصلاً وجود ندارد، هویت پررنگ تری می یابد و فردیت قوی و مؤثرش باعث می شود او را نقش کیم نواک بدانیم. پس ما هم مانند اسکاتی آن زنی را که می خواهد جودی به او بدل شود و از خود تهی گردد، بیشتر می ستاییم و می طلبیم. دلیل سینمایی اش تکنیک های روایی هیچکاک (و نه فقط تکنیک تصویرسازی اش)، بازی ملکوتی نواک (که هیچکاک در مذمتش مهمل می گوید) و اجرای همدلی برانگیز آن سرسپردگی شیفته وار در چشمان جیمز استیوارت است. امال دلیل روانی اش که عمومیت غیرقابل انکاری دارد، به این بر می گردد که همهٔ ما در دل مناسبات زناشویی یا سایه های شبح وارش در قالب دوستی ها، کنش اصلی اسکاتی یعنی امر به «از خود تهی شو و آن شو که من خواهم» را نه یک بار و دوبار، که ده ها بار انجام داده ایم. جودی واقعی را بابت نچسبی ها و نادلپذیری هایش، واداشته ایم از خود به درآید و مادلین وهم آمیز خیالات ما شود؛ بعد دیده ایم یک جای کار می لنگد و این آخرش آنی نشد که باید. و حالا که دیگر خودش هم نیست و فردیت و هویت مستقل ندارد، گردن آویز افشاگری را دست آویز قرارداده ایم و گفته ایم برو که دیگر نمی خواهمت؛ و آخرش، بعد از آن که در حقیقت یک عشق را دوبار از دست داده ایم – یک بار موقع تهی شدن او از خودش و بار دوم و نهایی، موقع برهم زدن – تازه خرسند بوده ایم که سپر دفاعی مان

ستبرتر شده، چون دیگر «ترس از ارتفاع» هم نداریم! از این دریچه که بنگریم، «سرگیجه» را در یکی از وجوه منشور بیشماروجهی اش، می توان تمثیلی از رفتار همگانی همهٔ آدم های این زمانهٔ نیم سده ای با طرف عشق شان تلقی کرد. بدین معنا، کنش اسکاتی در فیلم، رمانتیک و شورانگیز و وجدآور نیست که هیچ، مسیری رو به تباهی هر عشق و شوری را هم طی می کند. و استثنایی و دیوانه وار نیست که هیچ، مسیری مشابه رفتار همگان با طرف عشق شان را هم طی می کند. اصلاً اگر روانشناسی روابط زن و مرد را به جای عشقی سودایی، محور «سرگیجه» بگیریم، می توانم به شما بگویم در دنیای بعد از درک این مضمون در این فیلم، تعریف آدمی چنین خواهد بود: موجودی که عاشق کسی می شود، بعد می خواهد که آن کس، دیگر آنی نباشد که خودش روزی عاشقش شد!