تحلیل ساختاری سرگیجه

دیوید استریت، ترجمهٔ احسان نوروزی

عنوان فیلم می‌توانست، در میان مردگان باشد.

ساموئل تیلور، فیلمنامه‌نویس سرگیجه

اگر تنها یک عامل برای تبلور تأثیر، مهارت و غرابت محض فیلم سرگیجه (۱۹۵۸) وجود داشته باشد؛ این عامل نماهای مکرری است که مشکل خیره شدن جیمز استوارت به پایین را نشان می‌دهد. هیچکاک این سردرگمی بی‌رحمانه و مؤثر را به‌وسیلهٔ تلفیق همزمان تراک‌اوت دوربین از موضوع و زوم به طرف آن به دست آورده است؛ با تلفیق دو شکل فیلمبرداری که هر یک دارای دلالتهای خاص خویش است. تراولینگ، مستلزم حرکت دوربین (و متعاقباً کارگردان و بیننده) نسبت به نمای اولیه است. برعکس، زوم بدون هیچ حرکت عملی دوربین (بجز تغییر درونی عملکرد عدسی) اجازهٔ ظهور چنین حرکتی را به روی پرده می‌دهد. گزینش تراولینگ یا زوم به تصمیم کارگردان برمی‌گردد که بخواهد موضوع، چگونه فریم به فریم بر روی پرده پدیدار شود. این گزینش همچنین شامل انتخاب این هم می‌شود که چگونه دوربین (و کارگردان و تماشاگر، که دوربین جایگزین آنهاست) با موضوع نسبت پیدا کند. تراولینگ، در موقعیت نسبی میان دوربین و موضوع، تغییر فیزیکی ایجاد می‌کند؛ ولی زوم توجه و یا جزییات تصویری را بدون حرکت دوربین افزایش می‌دهد. دلایل انتخاب یکی از این دو می‌تواند زیباشناسانه، تجربی و یا هر دوی آنها باشد.

هیچکاک با تلفیق تراک‌اوت و زوم به جلو، نمایی با چند کاربرد، در شیوهٔ معمول روایی فیلم ابداع کرد[1]. کاربرد این نوع نما در **سرگیجه** سه گانه است. اول، شبیه‌سازی تصویری یک موقعیت روانکاوانه را ممکن می‌سازد؛ سرگیجه و سردرگمی شدید، همان چیزی که یکی از قهرمانان داستان را آزار می‌دهد و هیچکاک به گونه‌ای این کار را (با دستکاری آشکار واقعیت) انجام می‌دهد که یادآور اکسپرسیونیسم آلمان است، چیزی که او در اوایل کارش از آن متأثر بود.[2] دوم آنکه، با ارائهٔ اطلاعات از 'دید اسکاتی' چه از جنبهٔ فیزیکی و چه روانکاوی، هویت اسکاتی را برای تماشاگر تقویت می‌کند و رویکرد نقطهٔ دید را به رتبه‌ای می‌رساند که هنوز سالهاست برای هیچکاک محفوظ مانده است. سوم؛ بر حس دوگانهٔ جاذبه ـ انزجار، از نوع هیچکاکی آن، دلالت می‌کند.

اثر هیچکاک اغلب همراه با حس توأم جاذبه و انزجار نسبت به رفتار شیطانی است؛ خواه به صورت عمل مجرمانه بروز کند، خواه به صورت نفرت، تعرض و آشفتگی. این جاذبه ـ انزجار در فیلم ***روانی (روح)*** با حالات سرقت ـ ندامت ماریون و قتل ـ پاک کردن آثار جرم نورمن به اوج درجه وضوح می‌رسد. این یکی از مشخصه‌های سینمایی هیچکاک از مدتها پیشتر از این فیلم است ـ به طور مثال یادآور رابطهٔ مردد آلیس و کریو در ***حق السکوت*** است ـ و این حالت در فیلم **سرگیجه** به فرم روایی منسجمی دست می‌یابد. خصوصاً در ساختار نمایی که بدان اشاره شد. این نما به فیلمساز اجازه می‌دهد تا (از طریق تغییر عدسی) به زمین حالت تصویری ـ فضایی پرخطری دهد و در عین حال (از طریق حرکت دوربین) به چرخ خوردن و دور شدن از زمین دست یابد.

سرگیجه، سمفونی احساسات جاذبه ـ انزجار است که توسط هیچکاک برای شخصیتهایش طرحریزی شده است: احساسات جودی نسبت به اسکاتی که هم قربانی او بود و هم معشوق او؛ احساسات مادلین (به عنوان تقلید شدهٔ جودی) نسبت به قبر؛ و دراماتیک‌تر از همه احساسات اسکاتی نسبت به جودی در لحظات قبل از مرگ او در پایان فیلم. جاذبه ـ انزجار حتی شامل رفتار شخصیتهای فرعی و دوم هم می‌شود: میج که ظاهراً اسکاتی را دوست دارد ولی نامزدی خود را با او به هم زده است؛ الیستر که با مادلین حقیقی ازدواج کرد و حالا آرزوی مرگ او را دارد؛ و حتی مأمور تحقیق مرگ هم که بدون آنکه با اسکاتی برخورد کند، زبان به ملامت وی می‌گشاید؛ و حتی شاید خودکارلوتایی که خیلی وقت است مرده؛ فرزندش را (برخلاف خواست خود) رها ساخت و بعد، آرزوی بازگشتش را کرد.

سرگیجه، برای افزودن به بیان قدرتمند جاذبه ـ انزجار، یکی از ژرفترین رخنه‌های خود را در دوگانگی دیگر به نمایش می‌گذارد: اصالت ـ بازنمایی و واقعیت ـ توهم. هر دوی اینها بلافاصله در فصل آغازین تیتراژ ظاهر می‌شوند که درستی و واقعیت کنش زنده را با ترفند و توهم تصاویر انیمیشنی می‌آمیزد.

این نما در حالی که با یک چهارم پایین قسمت چپ چهرهٔ زن آغاز می‌شود، ساختار تیتراژ را بنا می‌نهد؛ به کلوزآپ دهان تغییر می‌کند و بعد به بالا حرکت می‌کند تا روی چشمها قاب‌بندی شود که در واقع ساختار بعدی خود را تحکیم می‌کند (و بر میله‌ای افقی دلالت می‌کند که بزودی داستان با آن آغاز می‌شود)؛ و ناگهان این چشم به چپ، راست و مستقیم نگاه می‌اندازد. سپس نما به چشم راست محدود می‌شود و در حالی که رنگ از ته مایهٔ طبیعی به رنگ قرمز دگرگونی می‌یابد، نما بسته‌تر می‌شود.

در حالی که دوربین روی واژهٔ **سرگیجه** که از مردمک چشم بیرون می‌آید زوم می‌کند، چشم بازتر می‌شود. این تصویر دو عملکرد دارد. حالات متفاوتی را نسبت به موضوعات ایجاد می‌کند که شامل تقابل زوم و نمای زوم ـ تراولینگ است و خبر تولدی را به دست می‌دهد که نشانگر آفرینش جهان است ـ که از میان آنها می‌توان ترکیب، ساخت و اجرا را نام برد ـ و مرتبط دانستن عمیق آنها به فرایندِ دیدن. این درونمایه با حرکت دواری که از مرکز چشم به ما نزدیک می‌شود، ادامه می‌یابد و بنیاد هیپنوتیسمی (مایهٔ سردرگمی) فیلم را بنا می‌کند. همچنان که دوار رشد می‌یابد چشم محو می‌شود تا با دوار دیگری و سپس اَشکال دیگری ادامه پیدا کند که هر کدام به دیگری هستی می‌بخشد: طرحهای آتشبازی مانند، نوعی سحابی در حال چرخش، یک شکل چشم مانند که نمی‌چرخد و دو دوار دیگر. آخرین دوار در حالی که در جهت عقربه‌های ساعت می‌چرخد با ظهور دوبارهٔ چشم (که هنوز در سرخی

قرار دارد) همراه می‌شود و قبل از آنکه نام هیچکاک از این زمینهٔ رازآلود بیرون بیاید، در عمق خود نهان می‌شود.
اهمیت دوگانگیها در فیلم *سرگیجه*، در تصاویر نخستین دو صحنهٔ اول پس از تیتراژ افزایش می‌یابد. فصل آغازین تعقیب با پلهٔ نردبان شروع می‌شود که تصویر را به صورت افقی تقسیم کرده است و صحنهٔ آپارتمان میج با عصای اسکاتی شروع می‌شود که پرده را به طور عمودی تقسیم کرده است.
صحنهٔ اول این دو تصویر، صریحتر است، از آنجا که نمای پلهٔ نردبان، در آغاز حضوری تجریدی دارد. فقط بعد از آنکه زمان کافی برای جستجوی معنای آن می‌یابیم، دو دست را می‌بینیم که وارد تصویری می‌شوند؛ در جایی که دوربین عقب می‌کشد و ما درمی‌یابیم که شاهد قسمتی از نردبانی بوده‌ایم که نقشی در بخشی از وقایع بازی می‌کند.
تغییر از حالت تجریدی به حالت تصویری در طول 'زمان' انجام می‌شود، این در حالی است که افقی بودن پلهٔ نردبان 'فضای' تصویر را تقسیم می‌کند. دوگانگی و تضاد انواع مختلف، همچون درونمایه‌های اصلی فیلم بنا شده‌اند و حاشیهٔ صوتی این مسئله را واضح می‌کند، با صدای جیرینگ جیرینگ که به آرامی بر موسیقی متناوب برنارد هرمن غلبه می‌کند. باقی دوگانگیهای صحنه شامل لباس (پلیسهای با یونیفرم و بدون آن) و مکانهایی که کنش در آن صورت می‌گیرند (مسطح = آرامش، شیبدار = خطر) می‌شود.
ولی مرگ ـ زندگی به زودی تبدیل به تضاد غالب می‌شود؛ همان طور که اسکاتی همان پرشی را انجام داد که همکارش در آن موفق بود؛ وی به سوی ورطهٔ بین بامها لغزید و به ناودانی آویزان شد که با وزن او به شکل بی‌ثباتی خم شده بود. پاسبان برمی‌گردد تا به او کمک کند؛ ولی قبل از آنکه اسکاتی به پایین نگاه کند و مرگ او را در سقوط به پایین، توأم با دور و نزدیک شدن آن ببیند، پاسبان صدا می‌زند: «دستهایت را بده به من!» که صدای او توسط وحشت اسکاتی در گوش ما خفه می‌شود. در حالی که او به سمت اسکاتی می‌رود که از ترس مستأصل مانده است، می‌لغزد، به پایین سقوط می‌کند و می‌میرد. اسکاتی در حالی که در زمین و هوا معلق است، سقوط او را می‌بیند و اینکه بدن او، پایین در پیاده‌رو پهن شده است (هیچکاک به جسد حالت‌دوار مانندی داده است که قرنها نقاشان و پیکرتراشان برای انتقال حس پویایی از آن استفاده می‌کردند.)
بدین نحو سرنخ دیگر فیلم *سرگیجه* این گونه است: نظریهٔ تعلیق، که با تعلیق کامل اسکاتی در ورطهٔ شهری آغاز می‌شود. اسکاتی را حتی در زندگی نیز بزودی در موقعیت تعلیق می‌بینیم؛ از لحاظ شغلی، او مرد بازنشسته‌ای است که کار خاصی ندارد و در زندگی شخصی‌اش از تعهد نسبت به (یا قطع رابطه با) نامزدش ناتوان است. موقعیت او در پایان صحنهٔ اول فیلم به شکل استعاری حامل چنین موقعیتی است که مثال دیگری است از تبدیل ایهام لغوی به زبان کنایی تصویری ـ روایی هیچکاک.
همچنین می‌توان اسکاتی را به عنوان وارث شخصیت قبلی استیوارت در **پنجره عقبی** به نام ال. بی. جفریز دانست که داستان خود را در موقعیت معلق روانکاوانه‌ای آغاز می‌کند و با آویزان بودن از ارتفاع زیاد، به پایان می‌برد. اما به هر حال موقعیت جفریز کمتر جدی است؛ چراکه مجازاً با اختگی مربوط می‌شود. (پای شکستهٔ او نشانهٔ نامناسب اشتیاق و اختلال امور جنسی او است.) در حالی که اسکاتی درگیر دلهرهٔ فراگیر در تصمیم‌گیری، کنش و حتی خود زندگی است. بدین نحو، موقعیت جفریز با یک سقوط عملی و دیدنی حل می‌شود و به داستان اجازه می‌دهد که به گره‌گشایی رضایت‌بخشی دست یابد؛ هرچند که در میان باقی چیزها، آنقدر طعنه‌آمیز و دوپهلو است که ناتوانی او را چندین برابر می‌کند؛ ولی اسکاتی هیچ گاه از سرگیجه نمی‌افتد. رهایی او واضح و در عین حال رمزآلودتر از جفریز می‌ماند؛ چراکه جفریز توسط دوپلیس (البته نه برای مدت طولانی) در هنگام سقوط مراقبت می‌شود. ولی رهایی اسکاتی اگر متأثر از کسی باشد، آن خود فیلمساز است و متعاقباً تحت موضوع 'حوادث معجزه‌آسا' در کارهای هیچکاک طبقه‌بندی می‌شوند؛ همچون فرار دایی چارلی از چنگ تعقیب‌کنندگان او و نجات مانی بالسترو. در تمامی این موارد، شخصیتها از منابع سینمایی‌ای سود می‌برند که فقط توسط التفات خاص هیچکاک میسر است.
همان طور که پیشتر گفته شد، گاهی اوقات تعلیق در فیلمهای هیچکاک به مرحلهٔ عدم تعادل می‌رسد. شاید کسی تصور کند که شخصیت ناتوان ویلیام بندیکس در فیلم ***قایق نجات*** و کشیش متعصب مونتگمری کلیفت در فیلم ***من اعتراف می‌کنم*** و

مسلماً شخصیت اصلی فیلم *دردسر هری* راکدترین (همچون مرده‌ای تمام عیار) و حتی آزاردهنده‌ترین شخصیتهایند.
اسکاتی ناتوانترین و افراطی‌ترین این شخصیتهاست. او داستان را با مشاهدهٔ منفعلانهٔ یک مرگ آغاز می‌کند؛ بعدها او به شکل خاصی در موقعیت تراژیکی قرار می‌گیرد که مادلین، مرگ خود را می‌بیند. در حالی که در هر دو مورد وی هیچ تقصیری ندارد؛ چیزی در او هست که وی را از حل کامل این موقعیتهای سخت دور می‌کند؛ حتی یک مورد نیز در روابط او با میج اتفاق می‌افتد و اوج آن زمانی است که در آسایشگاه، به ناتوانی کامل اسکاتی در انجام عمل پی می‌برد؛ ناتوانی‌ای که به نابودی کامل اسکاتی منجر شده است. همچون قهرمان *انتهای جاده* رمان جان بارت که درمی‌یابد انجام هر عملی مستلزم چنان امکانات بسیاری است که عملاً انجام ندادن کار تنها راه حل است. میج تنها می‌تواند نظاره‌گر باشد چراکه شخصیت پرجنب و جوش خود او نیز به سبب بیماری روحی اسکاتی آلوده شده است.
فیلم به یاری عامل 'عقل سلیم'، میان اسکاتی و میج تفاوت قائل می‌شود و از این رهگذر دوگانگی دیگری را نیز معرفی می‌کند. در آپارتمان میج، با پنجره‌های بزرگ و چشم‌انداز سان فرانسیسکوی جذاب و دلباز، او پشت میز طراحی در قسمت چپ نشسته است؛ در حالی که در قسمت مرکزی سمت راست اسکاتی بر روی صندلی راحتی در حال حفظ تعادل عصا بر روی نوک انگشت دست راستش است. این حرکت حفظ تعادل حال و هوای سرخوشانه‌ای دارد و کاملاً برخلاف صحنهٔ پشت‌بام است که تا چندی پیش شاهد آن بودیم. نگه داشتن عصا به صورت قائم دارای عملکردهای متعددی است. این صحنه در تضاد (و تعادل) با صحنهٔ آغازین داستان در پلهٔ افقی نردبان است. در اینجا نیز قاب کاملاً تقسیم می‌شود و اسکاتی را از همراه خود جدا می‌کند. در واقع تصویر را نصف می‌کند تا اسکاتی را زیرکانه در موقعیتی جدا از دنیایی قرار دهد که در آن زندگی می‌کند. و حتی فراتر از آن، در چندین مرحله، این بی‌ثباتی را نمادگذاری می‌کند: از لحاظ فیزیکی، بین ناتوانی و توانایی؛ از لحاظ روانکاوانه بین ترس نهفته و اطمینان خاطر قطعی؛ از لحاظ حسی، بین کسالت و شادابی و از لحاظ رمانتیکی بین وفاداری و بی‌وفایی.

دیگر اینکه، تقسیم‌بندی اولیهٔ تصویر توسط عصا، نشانگر تأثیر اقتدار هیچکاک بر این نماست، نمایی که پس از نمای پرهیاهوی مقدماتی، برای اولین بار نشان‌دهندهٔ زندگی روزمره در فیلم است و نفوذ او از همین نما به تمامی فیلم گسترش می‌یابد. نمای لباس پوشیدن در *حق السکوت* عملی مشابه این را انجام می‌دهد که نشان‌دهندهٔ توانایی کارگردان در نظم بخشیدن، رده‌بندی و مرتب کردن شخصیتها طبق ارادهٔ خویش است. مسلماً، ترتیب بخشی هیچکاک فرایندی ناخودآگاه و مشتاقانه است: جایی برای همه و هر کسی در جای خود. در عین حال که به نظر او آشکارا، زخمی، بی‌نظمی و اغتشاش وشر است ولی تمامی اینها (آشکارا یا پنهان) بر داستانهای او تحمیل شده‌اند. او به گونه‌ای جزء به جزء شخصیتهای خود را در مکانهای مخفی پنهان می‌کند: می‌توان ملانی را در یک کیوسک تلفن در *پرندگان* به یادآورد یا دکهٔ صفحه فروشی در فیلم *بیگانگان در قطار*، انبار میوه در فیلم *روانی* و شاید حتی گفتار نورمن بیت در مورد تله‌های اختصاصی در همان فیلم.
آپارتمان میج به نظر راحت است. ولی با این حال اولین چیزی که اسکاتی (دوبار) به زبان می‌آورد 'آخ' است و زمانی که میج در مورد 'دردهای' وی می‌پرسد او از درد پروتز سینه‌اش شکایت می‌کند که او را دربرگرفته است. (می‌توان همین بازیگر را در آغاز *پنجرهٔ عقبی* به یاد آورد که از خارش پای گچ گرفتهٔ خود می‌لولید؛ هر دو، چه اسکاتی و چه جفریز توسط پزشک متخصص خانه‌نشین شده‌اند.) در همان لحظه می‌بینیم که میج در حال نقاشی یک پروتز سینه است که در واقع ارتباط‌دهندهٔ دلمشغولی آن دو است. اسکاتی از اینکه فردا پروتز سینه را باز خواهد کرد، ذوق می‌کند؛ و اینکه می‌تواند عصا را از «پنجره به بیرون» پرتاب کند؛ عبارت طعنه‌آمیزی که در عین حال نیاز او را به عصا می‌رساند. سپس او با میج در مورد ترس او از ارتفاع صحبت می‌کند و با تعجب می‌گوید: «چه موقعی فهمیدم که چنین چیزی دارم!» و مشخص است که اسکاتی به عنوان بازتاب تجربهٔ تکان‌دهندهٔ تعقیب در پشت‌بام، دچار این حالت و علایم سرگیجه نشده است؛ بلکه این تجربه، حالت از پیش موجودی را بر او آشکار ساخته است. این اختلاف به ظاهر کوچک، دارای اشارات متعدد

است. تعداد زیادی اصطلاحات مختلف به عنوان استعاره برای این مشکل اسکاتی به کار می‌رود؛ از «اشتباه سرنوشت‌ساز» تا «پاشنهٔ آشیل»؛ و بعضی از آنها، به نوعی به مفهوم گناه ازلی مربوط می‌شوند. موقعیت اسکاتی براستی ' اولیه ' است، بیشتر قسمتی از وجود و طبیعت او است تا بیماری یا حالت نامتعارفی که توسط شرایط اتفاقی زندگی گذرا بر او تحمیل شده باشد. این مسئله در مورد فیلمهای هیچکاک گفته شده، چه از روی تحقیر و چه از سر تایید، که در حوادث رخ داده برای شخصیتها، آنان بیشتر منفعل‌اند تا فاعل. با آنکه بسختی می‌توان این را ضعف در نگرش هیچکاک دانست، ولی صحت دارد. به هر حال اسکاتی در شوک روحی پشت بام مشخصاً منفعل نیست. اگر در کل هم منفعل باشد، این تقدیر است که عمیقترین ویژگیهای شخصیت او را قبل از بلوغ و حتی قبل از تولدش شکل می‌دهد؛ در حالی که در سینمای هیچکاک تقدیر را می‌بینیم، به همان اندازه هم نفوذ فیلمساز در کار را شاهدیم. ممکن است نظرات مشابه این، در مورد دیگر شخصیتهای فیلم **سرگیجه** نیز صحت داشته باشد. در طول پیچیدگیهای فیلم **سرگیجه**، برعکس سرنخهای بسیار که در مورد برونو آنتونی و نورمن بیت داده می‌شود و در عین حال نشانهٔ آشفتگی آنها نیز است، کمتر عوامل اصلی خصلتهای شخصی به ما نشان داده می‌شوند؛ و یا کمتر درون آنها کاوش می‌شود. چه چیز الیستر را وا می‌دارد تا چنین نقشهٔ پیچیده و ناروایی را سرهم کند؟ چه چیزی جودی را وامی‌دارد (بجز شیفتگی الیستر که به نظر می‌رسد، در نیمهٔ دوم فیلم او براحتی بر آن نیز غلبه می‌کند) که چنین وانمود ماهرانه و از لحاظ جنسی درونی را انجام دهد؟ این رازها مربوط به زندگی خارج از پردهٔ شخصیتهایند و اگر آن طور که اسکاتی در سن‌خوان‌باتیستا می‌گوید «برای همه چیز جوابی هست» پس در نتیجه سازندهٔ فیلم در دادن راه‌حلها به ما آنقدر هم سخاوتمند نبوده است.

هیچکاک کنترل خود را بر شخصیتها و سرنوشتشان آن زمان بیشتر می‌کند که اسکاتی در مهمانخانهٔ میج تصمیم می‌گیرد تا برای درمان سرگیجه، خود را به بلندی عادت دهد. او به بالای یک چهارپایه و پس یک چهارپایهٔ بلندتر می‌رود و هر بار می‌گوید: «بالا را نگاه می‌کنم، پایین را نگاه می‌کنم.» تا وقتی که نگاه او از پنجرهٔ اتاق میج به بیرون می‌افتد و به آغوش میج غش می‌کند.[3] این غش کردن به شکل معناداری صورت می‌گیرد: اسکاتی به شکلی آرام در آغوش میج می‌افتد؛ انگار که روی کف زمین در کنار او ایستاده و نه اینکه از چندپا بالاتر افتاده است. در چنین لحظات 'معجزه‌گونه‌ای' همان گونه که دیدیم، هیچکاک غالباً نفوذ خود را آشکار می‌کند.

هیچکاک برای تأیید حضور خود در آنجا، دقیقاً در نمای بعدی، قطعهٔ ظهور خود را در خارج مؤسسه تجاری الیستر نشان می‌دهد. ورود، با عقب رفتن افقی دوربین همراه است که در تضاد با سقوط سرگیجه‌ای در صحنهٔ قبل است. الیستر نشان می‌دهد که کشتی‌ساز ثروتمندی است که دلش برای سانفرانسیسکوی قدیم تنگ شده است، شهری که او با برشمردن چهار خصوصیت توصیفش می‌کند: رنگ، هیجان، قدرت و آزادی. (دو مورد آخر برای تشدید تأثیر باز هم در فیلم اشاره می‌شوند.) او همان طور که صحبت می‌کند و شرح می‌دهد که در مورد مشکل اخیر اسکاتی از گزارشهای روزنامه‌ها خبردار شده است، یک پنجرهٔ بزرگ (یادآور پنجرهٔ خانهٔ میج) تصویر کلی از اندازه و قدرت تجارت الیستر می‌دهد. همچنان که صحبت می‌کنند، اسکاتی پشت به ما و الیستر است ولی همین که الیستر، اسکاتی را وارد بحث همسر خود و مشکلی می‌کند که گفته می‌شود او با آن مواجه است و موضوع جدیتر می‌شود، دوربین با شتاب به سوی الیستر می‌آید و از اسکاتی دور می‌شود.

هیچکاک، هیچ گاه به ما اجازه نمی‌دهد الیستر را بخوبی بشناسیم تا تعیین کنیم که نقشهٔ او نتیجهٔ یک کینه ورزی ساده است یا یک آشفتگی شخصیتی. موفقیت او در تجارت (حتی اگر او با شرکتی که در آن کار می‌کرد ازدواج می‌کرد) می‌تواند نشان‌دهندهٔ این باشد که حتی اگر او انسان شروری باشد، ولی به هر حال فردی قوی و تواناست. به هر حال می‌توان گفت که هیچکاک اغلب به دنیای تجارت کم لطف بود و بعداً سرنخهایی برای امکان روانی بودن ریشهٔ دسیسه‌چینیهای الیستر به دست می‌دهد. اسکاتی به هنگام شنیدن تسخیر شدگی فرضی مادلین توسط کارلوتا، عکس‌العمل شدید و حتی مسخره‌ای از خود نشان می‌دهد و پیشنهاد مراقبت پزشکی از او را می‌کند. الیستر می‌گوید که «قبل از سپردن او به این گونه مراقبتها» احتیاج به اطلاعات بیشتری دارد و به شکل

ظریفی «این گونه مراقبتها» را که در فیلمهایی همچون *طلسم شده* و *مارنی* از طرف هیچکاک جدی گرفته می‌شوند و نظریات روانکاوی (بایا بدون خود روانکاو) در مرکزیت قرار می‌گیرند، بدنام می‌کند. مسلماً الیستر در اینجا نقش خاصی را به عهده دارد. همچنین آهنگ ادای این عبارت توسط او زمینهٔ عصبیت نورمن بیت را در مقابل 'آن جاها' به یاد می‌آورد که به شکل مشابهی اشاره به آسایشگاه روانی و تیمارستان است. این ارتباط هر چند ظریف بین الیستر و نورمن، می‌تواند از دیدگاه هیچکاک در مورد جدی بودن مشکل روانی الیستر سرچشمه گرفته باشد.

الیستر اصرار می‌کند که برای انجام این کار احتیاج به یک 'دوست' دارد و اسکاتی با آنکه بسختی می‌توان او را دوست این آشنای قدیمی کالج دانست به این دوستی اعتراض نمی‌کند؛ و قیافهٔ نگران و سردرگمی به خود می‌گیرد که نمایش این احساسات او را بسیار بعد در فیلم می‌بینیم. اسکاتی موافقت می‌کند که آن شب زن را 'ببیند'. انتخاب فعل 'دیدن' نه تنها به فصل بعدی فیلم مربوط می‌شود بلکه به دلیل وجوه عمیقاً بصری و اجرایی در کلیت فیلم اهمیت دارد.

الیستر برای مطمئن شدن، وظیفه‌ای را به اسکاتی محول می‌کند. ولی فیلم زمانی که اسکاتی برای اولین بار مادلین (که هنوز اسم او برده نشده است) را در لحظه‌ای می‌بیند که توسط حرکت روان دوربین و تدوین موازی گویای بین آن دو،بدان برجستگی خاصی داده است ، تمام قدرت خویش را به مثابه تمرینی برای اجرای نمایش و واقعیت ـ توهم به کار می‌بندد و لحظه به لحظه موقعیتهای دقیق چهره‌های آنان را به شکل پیچیده‌تری به ما عرضه می‌کند. هر دو اغلب در نماهای نیمرخ دیده می‌شوند و به همین خاطر نیمه پیدایند. و (بجز یک مورد) همچون فیلم *روانی* آینه‌های مختلفی نداریم تا نظر دوباره‌ای از نیمه‌های پوشیدهٔ صورتشان را برایمان میسر کند. در نظر تماشاگری که با فیلم بیگانه نیست، مادلین به معنای واقعی کلمه برای اسکاتی 'بازی می‌کند'. این لحظه‌ای کلیدی است و هیچکاک آن را همچون صحنهٔ بعد بدون کلام نمایش می‌دهد. صحنه‌ای که در آن می‌بینیم اسکاتی، مادلین را تعقیب می‌کند تا او به گل‌فروشی می‌رسد و در آنجا (به شکل معناداری) در میان گلها می‌ایستد. گویاترین نما، مربوط به زمانی است که اسکاتی به شکافی در درگاه خیره شده است و مادلین کاملاً در آیینهٔ سمت چپ قرار گرفته است ـ یک نمونهٔ دیگر تصویر تقسیم شده که بیانگر چشم‌چرانی اسکاتی است ـ و قامت مادلین همچون موضوع و بازیگری برای خیره شدن او است و نظارت آشکارای فیلمساز بر هر دو هویداست.

قسمت بعدی فیلم به شکل کاملاً بصری و تنها با چند کلمه پیش می‌رود و بیانگر رشد وابستگی عاطفی اسکاتی به مادلین و رشد چشم‌چرانی است، که از طریق آن، این وابستگی تحکیم می‌شود. آنها به قبرستانی می‌روند، جایی که مادلین به سنگ قبر کارلوتا والدز خیره می‌شود؛ و سپس به موزه‌ای که در آنجا او به شمایلی از کارلوتا خیره می‌ماند که دسته گلی مشابه دسته گل وی و مدل موی دواری همچون او دارد. گفتگو زمانی دوباره به فیلم بازمی‌گردد که اسکاتی از هتلدار در مورد رفت و آمد مادلین به اتاق کوچک اجاره شده، می‌پرسد؛ فقط بدین خاطر که او از جایی که اسکاتی چند لحظهٔ پیش او را دید، ناپدید شده بود. این ناپدید شدن هیچ گاه توضیح داده نمی‌شود و دوباره اشاره‌ای است به توانایی و خواست فیلمساز برای دستکاری واقعیتهای داستان خود. (این صحنه یک هزل ترس‌آور از انتقال معجزه‌آسای اسکاتی از خطر پشت بامها، به سوی آرامش آپارتمان میج است؛ و همچنین یادآور ناپدید شدن رازآلود دایی چارلی در فیلم *سایهٔ یک شک* است.)

میج اسکاتی را به یک کتابفروشی راهنمایی می‌کند که در آن، یک متخصص تاریخ محلی به آنها می‌گوید که چگونه زندگی کارلوتا به سبب جنون مردی نابود شد که «قدرت و ...آزادی» او قادرش ساخت تا بچه‌شان را بگیرد و کارلوتا را به دست تنهایی، جنون و خودکشی بسپارد. الیستر، در ملاقات بعدی اسکاتی با او، داستان را روشنتر می‌سازد و پافشاری می‌کند که مادلین «دیگر همسر اونیست» و تسخیرکننده کارلوتا، مادربزرگ مردهٔ مادلین است که او را این گونه طلسم کرده است. اسکاتی او را دوباره تعقیب می‌کند و در موقعیت بعدی، زمانی فرا می‌رسد که او در محلی کنار پُل گلدن‌گیت پرسه می‌زند و افسرده حال غنچه‌ها را از دسته گل مشابه دسته گل کارلوتا به آب می‌اندازد و سپس از کنارهٔ پُل به درون آب می‌پرد. اسکاتی او را نجات می‌دهد؛ بدن بیحال او را به ماشین حمل می‌کند و برای نخستین بار نامش را به زبان می‌آورد.

سپس اسکاتی را می‌بینیم که آتش شومینه را روشن نگه می‌دارد و در اتاق پذیرایی‌اش نوشیدنی می‌نوشد. لباسهای مادلین برای خشک شدن در آشپزخانه آویزان شده‌اند و مادلین (احتمالاً برهنه) بی‌خبر در تخت اسکاتی است و مرثیهٔ سوگواری کارلوتای دیوانه را زمزمه می‌کند: «فرزند مرا ندیده‌اید؟»

سرگیجه مسیری مستقیم را به سوی این لحظهٔ دیدار طی کرده است؛ به طوری که تمام عوامل داستان نقشی را در اجرای آن ایفا کرده‌اند. زمانی که مادلین از خواب برمی‌خیزد، اسکاتی محتاط است و جوانمردانه برخورد می‌کند؛ ولی در تمام حرکاتش، افسون مادلین بر او آشکار است؛ و حتی بر موسیقی دلهره‌آوری که بر حاشیهٔ صوتی آغاز شده است. در حالی که او در کنار درگاه است، مادلین ورود وسوسه‌انگیزی دارد و به همان محتاطی رفتار می‌کند که برای اولین بار در رستوران در جلوی اسکاتی ظاهر شد. به هر حال، در هر دو صحنه اسکاتی نقش متظاهرانه‌ای را به خود می‌گیرد. در رستوران، او حالت بینندهٔ بی‌تفاوتی را به خود می‌گیرد که تظاهر می‌کند به زنی که دقیقاً برای دیدن او به آنجا آمده است، توجهی ندارد. (هیچکاک به شکل محتاطانه‌ای از ابهام بیننده ـ بازیگر بیش از یک بار در فیلمهایش استفاده می‌کند؛ به طور مثال در طناب عملکرد بازیگران نفرت‌آور و بینندگان دعوت شده همچون ابژه‌ها و سوژه‌های دیداری برای یکدیگرند.) حالا، در یک شرایط دوستانه‌تر، اسکاتی باز هم جنبه‌های درونی هویت و هدف خود را پنهان می‌دارد و اگرچه همچون یک کارآگاه ـ که البته شغل اصلی اوست ـ مادلین را سین جیم می‌کند؛ ولی حرفه و رابطهٔ خود را با شوهر او پنهان می‌سازد. وقتی مادلین از او می‌پرسد که او برای معاش چه می‌کند او لغات رمزگونه‌ای را برای فعالیتهای موقتی خود به کار می‌برد: «پرسه زدن».

در این مرحله از کار، سطح اجرای بازی به اندازهٔ سطح داستانی آن تأثیرگذار است. استیوارت در اینجا به شکل استادانه‌ای اختلاط ترحم اسکاتی برای مادلین، سحرآمیزی رازهای اطراف مادلین، و شیفتگی فزایندهٔ خود به مادلین را نمایش می‌دهد.

نوواک نیز، در بهترین حالتش، به شکل ویژه‌ای پیچیدگی شخصیت خود را در آن لحظه ارائه می‌کند. برای تماشاگر تازهٔ فیلم، مادلین، زن وسوسه‌انگیز و رازآلودی به نظر می‌رسد؛ و برای آنان که قبلاً فیلم را دیده‌اند، او به همان اندازه که اغواکننده است، بازیگری است که تحت افسون نقش خود و تک مرد بیننده‌ای که او برای آن بازی می‌کند (هیچکاک)، قرار دارد. زمانی که دست اسکاتی، دست مادلین را که برای برداشتن فنجان قهوه دراز شده است، لمس می‌کند، تمامی این عوامل در این لحظهٔ رمانتیک و جنسی متمرکز می‌شوند که اغلب برای هیچکاک نماد نزاکت همراه با ظرافت است. سپس الیستر تلفن می‌کند و قبل از آنکه اسکاتی بتواند تلفن را رها سازد، مادلین لباسهایش را جمع کرده و رفته است که این صحنه را از دید میج (نشسته در اتومبیلش) مشاهده می‌کنیم و او در تک‌گویی تلخ و کوتاهی می‌گوید: «خب، حالا چی جانی، یک شبح بود؟ تفریح بود؟»

این نقطهٔ اوج ادامه پیدا می‌کند تا در بسط روایت ظاهر شود. در ملاقات بعدی مادلین می‌گوید که برج کویت، راهنمای او به خانهٔ اسکاتی بوده است. مهمتر از همه، دیدار آنها از جنگل سکویاست. این یکی از ترسناکترین صحنه‌ها در کار هیچکاک است؛ با حالتی شاعرانه که پیرنگ فیلم را روشنتر و پیشرفته‌تر می‌کند و اطلاعات ویژهٔ تازه‌ای را در مورد شخصیتها ارائه می‌دهد. آنها در مورد عمر درختان شگفتزده می‌شوند؛ اسکاتی می‌گوید: «چیزی حدود دوهزار سال یا بیشتر» که مادلین جواب می‌دهد: «قدیمیترین موجود زنده». ما آنها را در نمای دور می‌بینیم و صدای آنها را از دور می‌شنویم. (آکوردهای مستمر حاشیهٔ صوتی، یادآور موسیقی متن هرمن در فصل تاریک آغازین **همشهری کین** است)؛ تا آنجا که مادلین می‌گوید درختها مرگ خود او را به یادش می‌آورند.

بعد از یک کلوزآپ دوباره به نمای دور باز می‌گردیم، سپس هنگام نزدیک شدن آنها به قسمت علامتگذاری شدهٔ درخت بریده، به نمای متوسط تبدیل می‌شود. حوادث تاریخ بشری در دوایر متحدالمرکز تنهٔ درخت علامتگذاری شده‌اند که به همان مقدار که یادآور دوایر دوزخ دانته‌اند، حالت سرگیجهٔ اسکاتی را نیز به یادمی‌آورند. مادلین زمان تولد و مرگ خود را با دستانش که با دستکش سیاهی پوشیده‌اند، ردیابی می‌کند. ناگهان در یک حالت برزخی، او از اسکاتی می‌گریزد و اسکاتی

او را دنبال می‌کند، در مورد افسون شدگی‌اش از وی می‌پرسد. مادلین از اسکاتی می‌خواهد که او را به «جایی ببرد که نور باشد» و (در چنین فیلمی با این همه دیزالو) این بار صحنه به ساحل دریا قطع می‌شود. اسکاتی به مادلین می‌گوید از زمانی که زندگی او را نجات داده است در قبال او مسئول است و در این نقطه یک تغییر هوشمندانهٔ فضایی در حس مکانی صورت می‌گیرد. اسکاتی و مادلین در حالی که از کنار دیده می‌شوند، دقیقاً رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند. یک نمای این فصل، مادلین را در زاویه‌ای نامعمول نسبت به اسکاتی و دوربین قرار می‌دهد و حس دیگر جهانی را که هنوز با موسیقی به یادماندنی و آرامش درونی بازیگران بر آن تأکید می‌شود، به اوج خود می‌رساند. مادلین در حالی که در کنار درختی در ساحل دریا ایستاده است، زندگی خود را این گونه تشبیه می‌کند: «قدم زدن در امتداد راهرویی است... که یک بار بازنموده شده است و قطعه‌ای از آن بازنمایی هنوز باقی است؛ در زمانی که به انتهای راهرو می‌رسم، آنجا، ... چیزی نیست جز تاریکی، و من می‌دانم که اگر به تاریکی قدم بگذارم خواهم مرد.» او اضافه می‌کند که هیچ گاه به انتهای راهرو نمی‌رسد؛ بجز یک مرتبه که خود را درون خلیج انداخت. مشخص است که این گفتار به تعریف رویایی می‌ماند که این بار به زندگی در بیداری مربوط است، یا با توهم عمیقی که براحتی با آن آمیخته شده است.

اسکاتی باز هم از او می‌پرسد و مادلین به یاد می‌آورد که به قبر تازه کنده شده‌ای نگاه می‌کرده که به نوعی برای او معنای خاصی داشته است. اسکاتی به دنبال نکات بیشتری است تا 'سرنخی' برای راز بیابد و مادلین اظهار می‌کند که جنون می‌تواند جواب این معما باشد. وی به کنار آب می‌گریزد و اصرار می‌کند که تسخیر شده کسی است و همان طور که در پس آنها دریا به شکل ملودرامانه‌ای موج می‌زند، آنها یکدیگر را می‌بوسند. و در لحظه‌ای سیاه (فید) می‌شود که تمایل هیچکاک را به قطع کردن فیلم در پرمعناترین لحظات احساسی نشان می‌دهد؛ لحظاتی که نشانی از رمانتیسم بی‌شرمانه و تئاتر گونگی دارند و یا سنتهای داستانهای عامه‌پسند را به یاد می‌آورند. با از بین بردن هر آنچه که واقعگرایی تا به حال برای آن جنگیده است، او حس دیگر جهانی را توصیف می‌کند که از تلویحی‌ترین مشخصه‌های فیلم است.

با زیرکی خاصی به صحنهٔ بعد منتقل می‌شویم و تصویر روی میج که در آپارتمان خود مشغول طراحی است، فیدایین می‌شود. در حالی که وی قادر نیست در مورد روابط اسکاتی چیز بیشتری جز عبارت مبهم «پرسه زدن :. این طرف، آن طرف» بفهمد، میج می‌گوید که به «عشق اولش» بازگشته است؛ عبارتی که می‌تواند مدلولش خود اسکاتی باشد؛ ولی به جای او، طراحی آثار هنری معنا می‌دهد. همچنان که مثل مادلین که اغلب نیمرخ تصویر شده است، او نیز نیمرخ است؛ وی پیشنهاد می‌کند که کارش را به اسکاتی نشان دهد؛ شمایل کارلوتا والدز در حالی که صورت خود میج در بالای آن قرار گرفته است. زمانی که اسکاتی افسرده و عصبانی آنجا را ترک می‌گوید، میج نقاشی را به هم می‌ریزد و قلم موی خود را به سوی پنجره پرتاب می‌کند که به طور ضمنی یادآور ترس از ارتفاع اسکاتی و وصف شگفتی او از این است که چگونه می‌تواند از شر عصا خلاص شود.

اسکاتی شبانگاه چندی پرسه می‌زند و به خانه بازمی‌گردد؛ مادلین را را ملاقات می‌کند که رویاها به سراغش آمده‌اند. اسکاتی در حالی که توصیفهای از رویاهایش را کامل می‌کند زمینهٔ آن را شبیه به ماجرای سن‌خوان باتیستا می‌داند. اسکاتی معتقد است که دیداری از آنجا قدرت آن رویا را برطرف می‌کند (در نمای بالای سر) او را به سمت در می‌برد و به شکلی تمام تصویر را پر می‌کند که ویلیام روشمان این لحظات تصاویر هیچکاک را «تابش سفید» می‌نامد.[۴] سپس هر دو در حالی دیده می‌شوند که با اتومبیل به سوی سن‌خوان‌باتیستا می‌رانند. صورت مادلین با احساسات رمزآلودی پوشیده شده است که هر گونه تفسیر را منوط به دیدن فیلم می‌کند.

اسکاتی در محل وقوع حادثهٔ قبلی، مادلین را نوعی واقع درمانی می‌کند و اصرار می‌ورزد که مادلین قبلاً آنجا بوده است؛ ولی مادلین قبول ندارد و می‌گوید که دفعهٔ قبل بسیار بیشتر از آن چیزی است که اسکاتی در ذهن دارد. اسکاتی در اوج عقلگرایی و اثباتگرایی، به نکاتی اشاره می‌کند که ریشه‌های رویای او را در زمان نزدیک به حال بیان می‌کنند، نه زمان گذشتهٔ اسطوره‌ای. او تمنا می‌کند و می‌گوید: «به خاطر

من سعی کن!» و با آنکه ما تمام صورت مادلین را می‌بینیم، او به نیمرخ مادلین خیره شده است؛ و بلافاصله اضافه می‌کند: «هیچ کس تسخیرت نکرده» و در همان حال با احساس وی را دربرگرفته است. او می‌گریزد؛ به سمت برج می‌رود و می‌گوید: «نباید این گونه اتفاق می‌افتاد.» صحنه با سقوط ظاهری او و اسکاتی که قبل از آنکه به پایین نگاه کند بهت زده شده است، پایان می‌یابد. این تصاویر از بالا گرفته شده‌اند تا عمق راه پله‌ها تمام صحنه را فراگیرد.

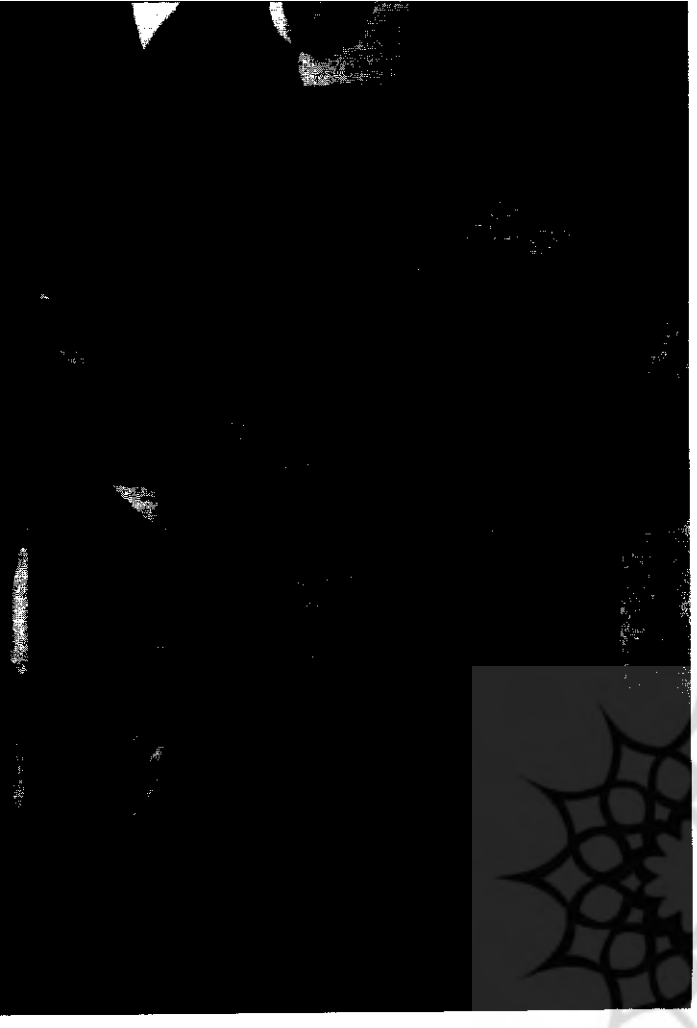
قسمت باقیماندهٔ فیلم سرگیجه با توجه به تصویر جدی و آشکاری که از قهرمان روان رنجورش نمایش می‌دهد، غیرمعمول است و در میان جریان معمول سینمای آن دوره، تصویری عادی نیست. آشفتگیهای اسکاتی، برعکس کابوسهای احتمالی مادلین، به ما کاملاً نشان داده می‌شود و به طور کامل در یک فصل جا می‌گیرند. مهمترین نکات این آشفتگیها، انیمیشنی (کاملترین نوع تصویر، تصویر ساختگی سینمایی) از دسته گل در حال لرزش و انفجار است؛ تصویر صورت اسکاتی در حال ناپدید شدن و دوباره ظاهر شدن که با خطوطی نمایش داده شده است که به سوی نقطهٔ ناپدید شده عقب می‌روند؛ و سپس تصویر ضدنور بدن اسکاتی که بر روی پشت‌بام می‌افتد. در تصویر بعدی بازوان اسکاتی خم شده‌اند؛ که یادآور حالت دوار مانند، پلیس ولو شده در صحنهٔ اول فیلم است و چهرهٔ خود اسکاتی را در لحظات پایانی فیلم یادآوری می‌کند.

از صورت ترسیدهٔ اسکاتی به نمای خارجی آسایشگاهی دیزالو می‌کنیم که او در آنجا بستری است. با آنکه آنجا را بسختی می‌توان همان مکان هولناکی دانست که نورمن در روانی مجسم می‌کرد، «با چشمهای دردآوری که تو و چهره‌های دیگر را می‌پایند»؛ ولی با این حال خیلی هم راحت‌تر و مطلوبتر از مؤسسه‌ای نیست که رُز در فیلم مرد عوضی را در آن نگه می‌داشتند. این بی‌شباهتی شامل موسیقی موتسارتی نیز می‌شود که میج برای اسکاتی می‌نوازد و آن را همچون «جارویی که تارهای عنکبوت را از بین می‌برد» توصیف می‌کند. اسکاتی به سوی او نگاه می‌کند ولی هرگز چیزی نمی‌گوید؛ فقط همچون جنازه‌ای و بدون پاسخ، می‌نشیند. حال دیگر او چهرهٔ تسخیرشدهٔ فیلم است؛ تعادل روانی متزلزل او به طور چشمگیری به سوی از کار افتادگی بدون کلام میل کرده است. میج می‌پرسد: «جانی، توحتی متوجه نیستی که من اینجام؛ مگه نه؟»

با توجه به تشخیص پزشکی دکتر در مورد او مبنی بر «افسردگی شدید، همراه با عقدهٔ گناه» و پیش‌بینی پزشکی‌اش که می‌گوید «سلامتی او را می‌توان منوط» به خود اسکاتی دانست، این وابستگی سلامت آینده به خود بیمار را می‌توان به 'حساب مسئولیت' گذاشت؛ مفهومی که در زمان کار هیأت تحقیق توسط مأمور تحقیق در مرگهای مشکوک بر آن تأکید شد. (خود اسکاتی نیز از این کلمه برای توصیف رابطهٔ آنها با یکدیگر به هنگام گفتگوی کنار دریا استفاده کرد.) هیچکاک آشکارا قصد دارد تماشاگر را همچون اسکاتی به موضع‌گیری علیه رأی شدید و در عین حال غیرمستقیم مأمور تحقیق سوق دهد؛ با اینحال می‌توان در نگرش فیلمساز نسبت به اسکاتی نیز دوگانگیهایی یافت.

سرگیجهٔ اسکاتی یک 'حالت ذاتی' است که از زمان تولد با او همراه بوده است و همین حالت است که مانع می‌شود تا او از مرگ ظاهری مادلین جلوگیری کند. با آنکه او در این حوادث که منجر به مرگ ظاهری او شد، سهیم بود ـ عاشق شدن و وانمود به احساس مسئولیت کردن نسبت به زن شوهرداری که بیشتر زندگی خود را (چه از جنبه‌های معمول و غیرمعمول) دور از حضور و نفوذ شوهر خود اداره کرده است.

مرگ مادلین شور اسکاتی راکم نکرده است؛ میج اظهار می‌کند که اسکاتی، مادلین را دوست داشت و هنوز هم دارد. سپس میج در حالی که نومیدانه از یکی از غم‌انگیزترین راهروهای هیچکاک رد می‌شود، از فیلم بیرون می‌رود. با این حال در واقع، در انتهای راهرو نور وجود دارد و اشاره به این مسئله است که شاید آیندهٔ او در حالی که اسکاتی از آن بیرون رفته است، نومیدکننده بنا شد. دقیقاً قبل از آنکه تصویر کاملاً سیاه (فید) شود، او می‌ایستد ـ به جای آنکه رفتن به انتهای راهرو را ادامه دهد ـ و در جلوی پنجره‌ای قرار می‌گیرد تا شاید بتواند میانجیگری کند. این می‌تواند یک اشتباه در تدوین نمایی باشد که لحظه‌ای بیشتر از زمان پایان حرکات بازیگر گرفته شده است؛ و در عین حال می‌تواند لحظهٔ هوشمندانه و بیانگری باشد که در آن میج قبل از ترک کامل زندگی اسکاتی، دست



آخر لحظه‌ای مکث می‌کند. (این مسئله همچنین یادآور پایان فیلم *مارنی* است؛ همان طور که وارن سانبرت متذکر می‌شود، زمانی که ماشین حامل مارک و مارنی «قبل از نوشته شدن کلمهٔ پایان هنوز حرکت خود را به پایان نبرده است.»[۵])

قطعهٔ بعدی فیلم با نظم خاصی شروع می‌شود؛ با پن از روی شهر، تاریکی فراگیر بین ساختمانها نشان داده می‌شود که یادآور تاریکی قلب اسکاتی در آن لحظه است. ما او را هنگام خارج شدن از ساختمان مادلین می‌بینیم؛ در جایی که یک علامت راهنمایی خیابان یکطرفه (که نشان‌دهندهٔ وسواسی بودن به اوج رسیدهٔ اوست) به طور بارزی همراه با یک اتومبیل شبیه به اتومبیل مادلین در قاب جای گرفته است. این اولین مورد از چندین مورد همزادگونه‌ای است که او با آن روبرو می‌شود؛ همچون شخص شبیه مادلین در رستوران ارنی ودر موزه همراه شمایل کارلوتا؛ و بالاخره جودی در بیرون از مغازهٔ گلفروشی.

اولین گفتگوی آنها (در هتل، خانهٔ مسافران و غریبه‌ها) در کلوزآپ و نمای دو نفرهٔ دراماتیکی ارائه شده است که در آن، وضعیت بدنی اسکاتی در درگاه به شکل تهدیدآمیز و در عین حال غم‌انگیزی است. مادلین خود را فقط یک دختر معمولی می‌خواند که مدارک داخل کیفش را نشان می‌دهد تا هویت خود را ثابت کند. زنان هیچکاک غالباً احساس متزلزلی از هویت خود دارند که نتایج متفاوتی را به همراه دارد: می‌توان آلیس را در فیلم *حق‌السکوت* به یاد آورد که از نشانه‌ای می‌ترسید (سفید به نشانهٔ پاکدامنی) خانوادگی او را به همراه داشت؛ چارلی جوان که خود را وابسته به همنام مذکر خویش می‌دانست؛ نامها و هویتهای برعکس شده که توسط ماریون کرین و مارنی ادگار اتخاذ شده بود و برعکس آن، می‌توان تأثیر خیره‌کننده‌ای را به یاد آورد که چگونه لیزا کارول فریمونت با غروری خود محورانه، خویش را در *پنجرهٔ عقبی* نشان می‌داد که کاملاً همراه با تأکیدهای دراماتیک و جلوه‌های نوری بود. حالت ضعیف و تدافعی جودی حاصل دو چیز است؛ یکی بازتاب آن چیزی است که احتمالاً ذهنیت ناخوشایند از خویشتن است. (نتیجهٔ نیروهای درونی و برونی مرد سالاری) و دیگری نیاز به طرحریزی شخصیتی متفاوت است از حضور افسونگر و اغواکنندهٔ مادلین. به هر حال این مسئله می‌تواند جرقهٔ حس همدردی با جودی را روشن کند؛ حتی در تماشاگری که از روند فیلم باخبر است.

در حالی که پشت سر جودی به ماست او در قاب باقی می‌ماند و اسکاتی از قاب بیرون می‌رود؛ سپس جودی به صورت نیمرخ برمی‌گردد و آن قدر می‌چرخد که به سمت دوربین (نه به داخل آن) چشم بدوزد. پسزمینه تاریک می‌شود و نما به برج کلیسا دیزالو می‌شود که به فلاش‌بک مرگ (واقعی) مادلین و سپس به صدای جودی روی‌نریشن همچنان که به اسکاتی می‌نویسد، دوربین از نمای نیمرخ به نمای روبروی او می‌چرخد ـ که در مورد حقیقت نقشهٔ قتل الیستر و عشق او نسبت به اسکاتی می‌گوید. او نامه را پاره می‌کند و به دور می‌ریزد؛ دیگر زنان هیچکاک که شامل ماریون کرین وملانی دانیلز در فیلمهای بعدی او می‌شود، نیز همین کار را انجام می‌دهند. اسکاتی و جودی در رستوران ارتی، آپارتمان جودی

و جاهای دیگر با هم دعوا می‌کنند. خیلی پیش از آنکه شروع به اجرای طرح دوباره‌سازی او بکند، در یک لباس فروشی، او بر تمام جزییات تأکید می‌کند. همچون منطقی‌ترین مرد دنیا می‌گوید: «من می‌دانم چه لباسی به تو می‌آید.» جودی از خود مقاومت نشان می‌دهد و اسکاتی او را به شکلی می‌گیرد که تصویر آنها در آینه دو تا می‌شود و با او همچون پدری رفتار می‌کند که با سماجت، تملق فرزند ناراضی خود را می‌گوید.

هنگام بازگشت به آپارتمانِ جودی، اسکاتی می‌گوید که در مورد اینکه چرا او را این گونه تغییر می‌دهد نظر خاصی ندارد؛ و زمانی که بالاخره جودی موافقت می‌کند تا لباسهای انتخابی اسکاتی را بپوشد، اسکاتی می‌فهمد که رنگِ موهایِ جودی نیز باید تغییر کند و در همان حال چشمانش گشاد می‌شود. جودی می‌گوید که خواستهای او را اطاعت می‌کند به شرط آنکه اسکاتی دوستش داشته باشد. صحنه از شومینهٔ خانهٔ او به سالن آرایش مو تغییر می‌کند؛ جایی که لباسهای بلند سفید و حالت بیمارستانی آن یادآور آسایشگاه اسکاتی است. (کلوزآپ صورت جودی، مو و دستانش نیز یادآور سکانس تیتراژ فیلم‌اند. اسکاتی هنگام انتظار برای جودی، بی‌وقفه در آپارتمان راه می‌رود و سپس اصرار می‌کند که موهایش را طوری ببندد که مادلین می‌کرد. او تا قبل از آنکه وارد حمام شود در این کار مردد است، لوکیشنی که در آثار هیچکاک محل با معنایی است. اسکاتی در کنار پنجرهٔ بزرگ سبزرنگی منتظر می‌ماند؛ سپس رو به در سبز رنگ حمام می‌کند و موسیقی قبل از شروع سکانس بعدی آغاز می‌شود. زمانی که جودی باز می‌گردد، ما پشت سر اسکاتی را می‌بینیم؛ پس نیمرخ او و دست آخر زمانی که کاملاً به سوی دوربین و جودی می‌چرخد، چهرهٔ کامل او را می‌بینیم؛ جودی حالتی غیر واقعی دارد و به روحی می‌ماند که در نور سبز حمام کرده است.

این لحظات کلیدی فیلم **سرگیجه** و کارنامهٔ هیچکاک، در واقع صحنه‌های حضور خود اویند. از زمانی که اسکاتی از آسایشگاه بیرون می‌آید، همیشه نقاب شخصیتی به چهره دارد ـ در ابتدا بدون آنکه خود متوجه باشد ـ نقابِ پیگمالیون، یک خالق (یا حداقل یک طراح) پیکر آدمی، شخصیت و امکانات. به طور مشخصتر، او کارگردان یا فیلمسازی شده است که در جستجوی 'بازیگر' است که 'کار' او که آن را ناخودآگاهانه طرح‌ریزی کرده است 'هماهنگ' باشد. در پیدا کردنش، طبیعتاً باید به فکر لباس و آرایش او باشد. یکی از جزییاتی که از خاطر او رفته بوده است (به هر حال او تازه کار است) مدل موهای بازیگر است؛ و این غفلت به لحظه‌ای کاملاً بیانگر می‌انجامد. جودی داخل می‌آید؛ اسکاتی متوجه نقص می‌شود و سپس همان طور که فرد کاسپر هوشمندانه بدان اشاره می‌کند، بعد از آنکه جودی ظاهر خود را در اتاق لباس درست کرد پیشنهاد 'برداشت' دوبارهٔ نما را می‌دهد.

جودی هنگامی که پیش می‌آید، رنگ پریدگی خود را از دست داده است. زمانی که اسکاتی را می‌بوسد دوربین به دور آن دو می‌چرخد؛ پسزمینه نیز می‌چرخد و از سیاه به بنای سن‌خوان‌باتیستا تغییر می‌کند؛ یک واقعهٔ سینمایی که همان طور که در فصل اول گفته شد، اسکاتی نیز به نوعی از آن باخبر است. (موسیقی نیز به این حس غرابت زمان می‌افزاید و مایهٔ خود را به طور چشمگیری تغییر می‌دهد و به شکل خفیفی به موسیقی والس نزدیک می‌شود.) آپارتمان در چشم‌انداز ظاهر می‌شود و نما با عشاق در جلوی پنجره که رنگ پریدهٔ سبز مانند دارد، پایان می‌یابد.

صحنهٔ بعد با پرسشی روزمره آغاز می‌شود؛ برای شام کجا برویم؟ که به تخلیهٔ هیجانی اشاره دارد و اینکه دیگر حالا همه به آرامش رسیده‌اند. آنها بر سر رستوران ارتی توافق می‌کنند و در این میان، جودی در مورد اینکه چقدر گرسنه است پرحرفی می‌کند. چرا؟ شاید کسی بپرسد چرا جودی از اسکاتی خواست که گردنبند نحس را برای او ببندد. اسکاتی تا زمانی که مستقیماً به او نگاه می‌کرد، متوجه این مسئله نشد و هنگامی به قضیه پی برد که او را در آینه دید. هیچکاک در اوج اینکه قربانی کردن شخصیت، حالت آگاهانهٔ اسکاتی و حضور نظارت خودش را اثبات می‌کند؛ و دوربین ابتدا به کلوزآپ نیمرخ اسکاتی و سپس به روی گردنبند حرکت می‌کند؛ سپس به جزییات مشخص شمایل کارلوتا برش می‌کند و عقب می‌کشد تا خیره شدن مادلین بدان را به شکل فلاش‌بک خاطره نمایش دهد.

زمانی که آن دو به برج می‌رسند، برج مستحکمتر از همیشه به نظر می‌رسد. اسکاتی به جودی می‌گوید که احتیاج دارد تا جودی: «برای مدتی مادلین باشد» و اینکه سپس هر دو «آزاد»

خواهند بود. در حالی که آخرین دقایق را با مادلین صحبت می‌کند، او را به داخل کلیسا می‌برد، جایی که او قبلاً مادلین را تا آن تعقیب کرده بود. موسیقی به حالت غریب والس گونه‌اش باز می‌گردد و اسکاتی او را در پله‌ای پایینتر، همراهی می‌کند. تونل طولانی راه‌پله‌ها برای او دردسرساز است، ولی هر دو به راه ادامه می‌دهند. جودی تمام سؤالات و چیزهایی که او را عصبانی می‌کنند، همه را می‌پذیرد؛ اسکاتی فقط لحظه‌ای می‌ایستد تا از اینکه از «پله‌ها بالا آمده» است، احساس غرور کند. نمای مشهور و غم‌انگیز لغزیدن پاهای جودی روی پله‌ها و اینکه اسکاتی او را می‌گیرد. (این نما شبیه به نمای پای آربوگاست در *روانی* است.) اسکاتی با استفاده از لغات کلیدی آزادی و قدرت از رابطهٔ بین جودی و الیستر نتیجه گیری می‌کند؛ ولی زمانی که جودی را به خاطر احساساتی بودن او برای نگه داشتن گردنبند کارلوتا سرزنش می‌کند، قدری از سرخوشی خود را از دست می‌دهد؛ و سپس یادآور می‌شود که چقدر او را دوست دارد؛ و اولین بار او را 'مادی' صدا می‌زند، جودی پس از مرگ مجازی‌اش با همراه شدنش باوی، خود را به خطر می‌افکند، تنها به این خاطر که او را بسیار دوست دارد. آنها یکدیگر را دربر می‌گیرند و عشق خویش را تجدید می‌کنند. اینجاست که مضمون جاذبه ـ انزجار فیلم به اوج خود می‌رسد؛ یعنی زمانی که اسکاتی با عشق و نفرت خود نسبت به زنی که زندگی او را برای همیشه تغییر داده است دست و پنجه نرم می‌کند. پس ناگهان یک چهرهٔ تاریک ظاهر می‌شود. جودی می‌گوید: «نه!» آن چهره می‌گوید: «من صداهایی می‌شنوم.» اسکاتی به سوی آن چهره برمی‌گردد که حالا به جلو قدم گذاشته است تا خود را همچون یک راهبه به ما بشناساند. جودی از برج می‌افتد (مانمی‌بینیم) و راهبه، آخرین کلمات فیلم را بر زبان می‌راند ـ «خداوند آمرزنده است» ـ و شروع به کشیدن طناب ناقوس می‌کند. دوربین حالتی میان زمین و هوا به خود می‌گیرد (راهبه را از تصویر حذف کرده است.)؛ و اسکاتی به لبه بام می‌رود، می‌ایستد، به سوی پایین نگاه می‌کند و بازوانش به آرامی از بدنش دور می‌شوند. ناقوسهای کلیسا با موسیقی هرمن می‌آمیزد؛ و در همان حال صحنه تاریک (فید) می‌شود.

ما می‌توانیم راهبه را همچون یک بازدیدکنندهٔ اتفاقی از محل بدانیم؛ همچنان که در فصل اول گفته شد، مانند توهم دیداری است که قابل مقایسه با چیزی که هیچکاک در کودکی دیده است؛ یا همچون روح فیلم *مرد عوضی*، اگر نقطهٔ اوج فیلم را در نهایت دقت آن بپذیریم، راهبه همچون نشانه‌ای است به معنای آنکه اگر خداوند بر زنی که اسکاتی او را دوست می‌داشت، رحمت نداشت، ولی هنوز برخود اسکاتی رحمت دارد به هر حال، غلبهٔ اسکاتی بر سرگیجه‌اش را می‌توان نشانه‌ای دانست به مثابه اینکه عمل او برای خود درمانی نتیجه داده است. با توجه به آنکه سرگیجه، پیشینه‌ای طولانی در ارتباط با جنون دارد، میشل فوکو می‌گوید که این «اثبات کنندهٔ این مطلب است که جهان به واقع در حال دوران است» و چنین پریشانی «دلیل لازم و کافی برای بیماری‌ای است که آن را دیوانگی می‌نامیم.»[6] جنون اسکاتی حالا پایان یافته است؛ ولی چهرهٔ او در پایان فیلم به گونه‌ای است که انگار عمیقترین تأثرات او تازه آغاز شده است. ❑

پانوشتها:

۱ـ سبک نماهای روایی معمول، و ترفندهایی که در آن به کار می‌بریم ریشه در سنتهای تصویرسازی دارد که به طور مصنوعی تثبیت شده، نام دارد؛ در قیاس با عدم ثبات حرکات چشم و یا سبک متغیر بعضی آوانگاردها همچون استن بارکیج.

۲ـ هیچکاک، بسیار پیشتر از سرگیجه، از ویژگی تراک ـ زوم در دید ذهنی‌اش استفاده کرده بود. او به تروفو می‌گوید که وقتی جون فونتین در فیلم ربه کا در هنگام بازجویی غش می‌کند هیچکاک می‌خواهد نشان دهد که چگونه «جون حس می‌کند که همه چیز قبل از آنکه او بیفتد، از او دور می‌شود.» احساسی که خود هیچکاک یک بار زمانی داشت که شدیداً مست بود... و فکر می‌کرد که همه چیز از او دور می‌شود. همکاران فنی او، به هنگام ساخت ربه کا، این ایدهٔ او را درک نکردند. او می‌افزاید: «ببینید! زمانی که پرسپکتیو از بعد طولی افزایش می‌یابد، نقطهٔ دید می‌بایست ثابت بماند. من در مورد این مسئله پانزده سال فکر کردم. برای فیلم سرگیجه ما این مشکل را با استفادهٔ همزمان دالی و زوم حل کردیم.»

۳ـ رابین وود معتقد است که نمای نقطه‌نظر، سقوط از پنجرهٔ میج را تصویر نمی‌کند، بلکه یادآور کوچه‌ای است که اسکاتی در صحنهٔ اول در آن آویزان بود. دلایل او برایم مبهم است.

4- William Rothman/ Hitchcock - The Murderous Gaze. Cambridge, Mass: Haruarduniversity Press 1982

5- Warren Sonbert/ Hitchcock's Marnie. Personal Communication / 1985.

۶ـ دایی چارلی به عنوان یک برنامه‌ریز شخصی در سایهٔ یک شک، با اشارات فرهنگی ـ تاریخی این مسئله.

7- Michel Foucault / Madness and civilization: A History of Insanity in the Age of Reason /. trans. Richard Howard Newyork: Unitage / 1973 / p. 100