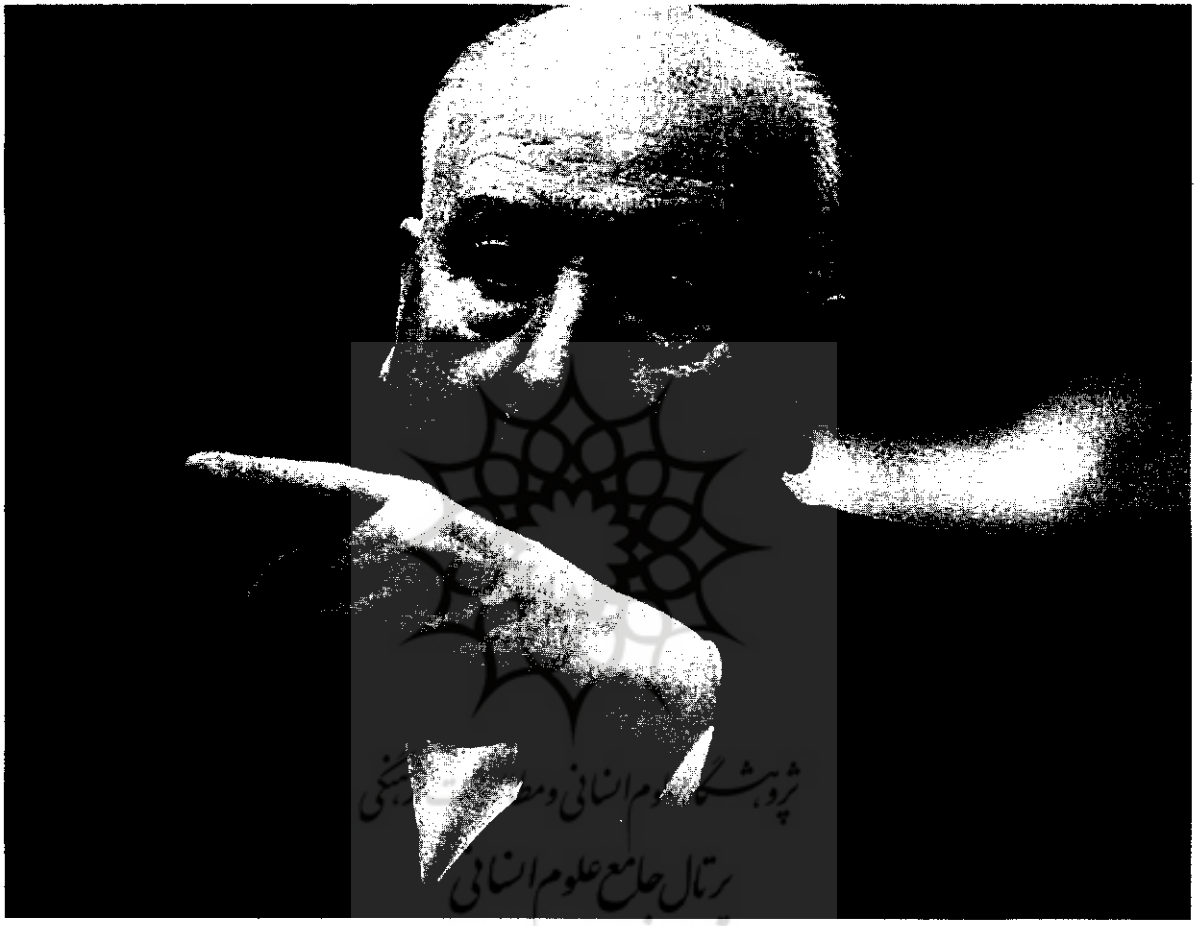
به بهانه نمایش درسینما ۴ تلویزیون

می‌تواند معجزه‌ای رخ دهد!

توطئه خانوادگی (هیچکاک، ۱۹۷۶)

□غلامعباس فاضلی



نگرش بسیار خامدستانه‌ای که تا سالها بر بخشی از جریان نقد فیلم در ایران سایه افکنده بود (و هنوز هم سایه افکنده است) باعث شده بود تا ما سینمای دهۀ ۱۹۷۰ آمریکا را همواره سینمایی «مغشوش» و «آشفته» قلمداد کنیم. اعتقاد کلی ما بر این بود که سینمای درخشان دهه‌های ۱۹۳۰ و ۴۰ و ۵۰ آمریکا که توانست تا اوایل (و یا چشم‌پوشی‌هایی تا اواخر) دهۀ ۱۹۶۰ تاب بیاورد، در دهۀ ۱۹۷۰ یکسره وا رفت و سینمای آمریکا به «قرقره کردن» فیلمهای اروپایی پرداخت. تصور ما بر این بود که آن سینمای همواره سرچشمۀ الهام و خلاقیت و نبوغ و شهود، در دهۀ ۱۹۷۰ به حضیض وحشتناکی سقوط کرد و ما همواره تأسف می‌خوریم که چطور واترگیت و ویتنام و سقوط نظام استودیویی، سطح سلیقۀ منتقدین سینمایی میانمایه را از شاهکارهای درخشان هاوارد هاکس و رائول والش و وینسنت مینه‌لی به حد آثار سطحی و پرطمطراقی مثل **پرواز بر فراز آشیانۀ فاخته** (۱۹۷۶) و **همه مردان رئیس جمهور** (۱۹۷۶) و **زن مطلقه** (۱۹۷۸) و... تنزل داد.

توطئه خانوادگی (۱۹۷۶) هیچکاک هم جزو دسته فیلمهایی بود که در حال و هوای فیلمهای دهۀ ۱۹۷۰ یکسره ناشناخته ماند. منتقدان مؤلف‌نگر به علت فقدان آموزه‌های نوین نقد فیلم، ناخودآگاه و به اشتباه، فیلم را با آثار کلاسیک هیچکاک **بدنام** (۱۹۴۶)، **سرگیجه** (۱۹۵۸)، **شمال از شمال غربی** (۱۹۵۹)، **روح** (۱۹۶۰) و... مقایسه کردند (و هنوز هم می‌کنند!). بنابراین با احترامی آمیخته با تعارف و رودربایستی از داوری جدی دربارۀ آن پرهیز کردند. منتقدان غیرمؤلف‌نگر هم در غوغای **پدرخوانده** (۱۹۷۳) و **آخرین تانگو در پاریس** (۱۹۷۴) و **چهره به چهره** (۱۹۷۶) و **پول توجیبی** (۱۹۷۶) و... مایل نبودند انرژی زیادی صرف این فیلم «از مد افتادۀ» هیچکاک کنند.

اکنون این اعتقاد را به عنوان محور بازخوانی **توطئه خانوادگی** قرار می‌دهم که اتفاقاً دهۀ ۱۹۷۰ یکی از پرشورترین، ارزشمندترین و پر رمز و رازترین بخشهای سینمای امریکاست و **توطئه خانوادگی** را نیز می‌بایست در سطح **بدنام** و **طناب** (۱۹۴۸) و **پنجره رو به حیاط** (۱۹۵۴) و... فیلمی قابل تأمل دانست.

□□□

عوامل بسیاری باعث شدند تا در دهۀ ۱۹۷۰ «بیان سرراست آمریکایی» که تا یک دهه قبل همچنان طرفداران عمدۀ سینمای آمریکا را مجذوب خود می‌کرد، فاقد جذابیت و کارآیی گردد که مهمترین آن تحولات جامعۀ آمریکا بود. در اوایل دهۀ ۱۹۷۰ به فاصلۀ یک دهه قبل‌تر، مردم آمریکا دو رئیس‌جمهور

را از دست داده بودند (ترور کندی، استعفای نیکسون بر اثر واترگیت)، رهبران سیاسی برجسته جامعه را جریانهای دست راستی ترور کرده بودند (مالکوم ایکس، مارتین لوترکینگ)، دچار بحران اقتصادی شده بود (تحریم نفتی سال ۱۹۷۳ و سقوط ارزش دلار) و شاید مهمتر از همه اینکه درگیر منجلاب یک جنگ فرسایشی تمام‌عیار شده بود. همهٔ اینها «آرمان آمریکایی» را از رنگ و رو انداخته بود. بنابراین از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ فیلمهایی که شیوه بیانی غیرآمریکایی دارند با استقبالی عظیم مواجه می‌شوند: **گراجوئیت** (۱۹۶۷)، **بانی وکلاید** (۱۹۶۷)، **ایزی رایدر** (۱۹۶۹)، **این گروه خشن** (۱۹۶۹) که همگی جزو پرفروشترین و موفقترین فیلمهای زمانهٔ خودشان هستند، همگی از ساختاری کم و بیش اروپایی تبعیت می‌کنند و رد پاهای اروپایی زیادی، از سرگئی آیزنشتاین گرفته تا موج نوی سینمای فرانسه، در آنها مشهود است.

نکتهٔ قابل تأمل دیگر این است که از اواخر دههٔ ۱۹۶۰، تخطئه مناسبات و روابط اجتماعی که چندین دهه بر جامعهٔ آمریکا حاکم بوده، در سینمای آمریکا بسیار مورد استقبال قرار می‌گیرد. آن بانوی خانه‌دار خانه‌های آمریکایی، که با پیشبند سفید آشپزی به تن، سعی دارد کانون خانواده را، کانونی گرم برای شوهرش نگاه دارد [**ضربهٔ بزرگ** (۱۹۵۳)، **جویندگان** (۱۹۵۸)، **سه چهرهٔ ایو** (۱۹۵۷) و...] جایش را به خانم رابینسون اغواگر در **گراجوئیت** می‌دهد. تصویر مقدس کلیسا که همواره نهاد عمده و قابل احترامی در جامعه آمریکا بوده و در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ مأمن قهرمانهای سینمای آمریکا بود! (جملهٔ ویوین لی را در فصل پایانی فیلم **اتوبوسی به نام هوس** (۱۹۵۱) فراموش نکنیم: «[صدای زنگ‌های کلیسا، تنها چیز پاک این محله است»]، جای خود را رفتارهای شنیع در صحن کلیسا در فیلم **ایزی رایدر** می‌دهد و جای حرکت رو به بالای دوربین در نمای پایانی فیلمهای آمریکایی را که همواره جزئی از سه «دیدگاه آمریکایی» بوده؟، تصویر بستهٔ کلانتر بدجنس، از پس شیشهٔ سوراخ‌شدهٔ اتومبیل، فیلم **بانی وکلاید** می‌گیرد. همهٔ اینها سینمای دههٔ ۱۹۷۰ آمریکا را به سینمایی تبدیل می‌کند با کمی غلظت اروپایی بیشتر و البته خوشایند که اساساً رنگ و رویش نسبت به سینمای دههٔ ۱۹۶۰ عوض می‌شود و چیزهای تازه‌ای در آن پدیدار می‌شود.

رنگهای زرد و طلایی و سبز درخشان تکنی‌کالر و متروکالر و دولوکس کالر و وارنر کالر، جایشان را به قهوه‌ای‌های تیرهٔ چرمی و قرمز شرابی در دههٔ ۱۹۷۰ می‌دهند. ایستمن کالر جانشین عمومی سیستمهای رنگی قبلی شده.

بازیگران نوینی با شیوه‌های بازیگری نوین (و البته ملموس‌تر) وارد سینمای دههٔ ۱۹۷۰ آمریکا می‌شوند. داستین هافمن، رابرت ردفورد، جیمز کان، جک نیکلسون، ریچارد دریفوس، فی داناوی، الن برستین و... تکنیک بازی‌شان با شیوه‌های «قهرمانپردازانه»‌ای که حتی تا اواخر دههٔ ۱۹۶۰ بر سینمای آمریکا حاکم بود (گریگوری پک، جیمز استوارت، اسپنر تریسی، گلن فورد، همفری بوگارت، اوا گاردنر، الیزابت تیلور و...) فاصلهٔ فراوانی دارد.

تصنع (البته غیرمذموم و حتی خوشایند) نظام استودیویی از فیلمها رنگ می‌بازد. لوکیشن فیلمها عموماً به فضاهای خارج از استودیو منتقل می‌شود و نماهای بک پروجکشن رفته‌رفته جای خود را به شیوه‌های مستندتری می‌دهند.

کارگردانان متجدد که از شیوه‌های قراردادی فیلمسازی در استودیو به ستوه آمده‌اند، با بیان جدیدی فیلمهای دههٔ ۱۹۷۰ را کارگردانی می‌کنند. شکست افرادی نظیر نورمن جویسون **حادثه توماس کراون** (۱۹۶۸) (جان فرانکین هایمر و سائول باس (جایزهٔ بزرگ ۱۹۶۶) که در ابداع بیانی نوین برای زمانه‌ای نوین ناکام ماندند، جای خود را به موفقیتهای بزرگی ساختارشکنانه‌ای نظیر کری (۱۹۷۶) [برایان دی پالما] و **راننده تاکسی** (۱۹۷۶) [مارتین اسکورسیزی] داد.

هالیوود، کارگردانان اروپایی را با آزادی عمل قابل توجهی در سیستم فیلمسازی خود جا داد آنتونیونی [**اگراندیسمان** (۱۹۶۸، **زابریسکی پونیت** (۱۹۷۰)]، برناردو برتولوچی [**آخرین تانگو در پاریس**]، میلوش فورمن [«خیز» (۱۹۷۰)، **پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته**]، رومن پولانسکی [**محلهٔ چینی‌ها** (۱۹۷۴)] و...

همهٔ این شرایط دست به دست هم داد تا کارگردانانی نظیر هاوارد هاوکس، وینسنت مینه‌لی، جرج کیوکر، آلفرد هیچکاک، جان فورد، جرج استیونس و... در هالیوود ۱۹۷۰ به‌شدت احساس ناامنی، تردید و عدم قطعیت بکنند. در چنین فضایی طبیعی بود که آنها باید به یک اعتمادبه‌نفس نسبی می‌رسیدند تا از پس فیلمهای دههٔ ۱۹۷۰شان برمی‌آمدند و بدون این اعتمادبه‌نفس هرچند شاید بهتر می‌بود فیلمهایی نظیر **ریولوبو** (۱۹۷۰) هاکس، **تنها بازی در شهر** (۱۹۶۹)، جرج استیونس، **مسأله زمان** (۱۹۷۶) مینه‌لی، **ویتنام، ویتنام** (۱۹۷۰) جان فورد، **پرنده آبی** (۱۹۷۶) کیوکر اساساً ساخته نمی‌شدند، اما ترکیب فقدان اعتمادبه‌نفس با سینمایی که در دههٔ ۱۹۷۰ در آمریکا پا گرفته بود، می‌توانست معجزاتی استثنایی پدید آورد. معجزاتی که اتفاقاً شورانگیز بودنشان مرهون همین عدم اعتمادبه‌نفس است. معجزاتی مثل **توطئه خانوادگی**.

□□□

با «پردهٔ پاره» هیچکاک ترتیب کم و بیش ثابت همکارانش را تغییر می‌دهد (یا ناچار به تغییر آن می‌شود). بلاتکلیفی هیچکاک در اتخاذ لحن جدیدی برای دورهٔ جدید فیلمهایش در زمان بدی صورت می‌گیرد. اساساً لحن هالیوود در سال ۱۹۶۶ به حد کافی سردرگم بود که هیچکاک در رساندن کشتی به گل نشسته‌اش به ساحل نجات سردرگم‌تر شود. سالی که هالیوود داشت برای رسیدن به **فانوس دریایی** بین **تندر بال** و **چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد** و **دکتر ژیواگو** گیج می‌زد! و بالاخره هیچکاک را درگیر مشکلاتی کرد که در دو فیلم بعدتر یعنی **توپاز** و **جنون** هم با آنها دست به گریبان بود.

الف) شیوهٔ دکوپاژ همیشگی او، (ترتیب حرکت موزون دوربین و نمای نقطه‌نظر P.O.V) در سال ۱۹۶۶ اثرگذاری‌اش را از دست داده بود. هالیوود داشت شیوه‌های ساختاری فوق‌العاده جذابتری را در **بانی وکلاید** و **این گروه خشن** و **مردی برای تمام فصول** و **آگراندیسمان** و **گراجوئیت** تجربه می‌کرد. شیوه‌هایی که توفیق همه‌جانبه نیز دربرداشتند. هرچند هیچکاک در **پردهٔ پاره** و دو فیلم پس از آن سعی کرد ناتوانی و فقدان اعتمادبه‌نفسش را با تمرکز بر پرداخت چند صحنهٔ استیلیزه لاپوشانی کند و با این صحنه‌ها حضورش را به تماشاگران یادآور باشد: صحنهٔ کشتن مأمور آلمانی در **پردهٔ پاره**، کشته شدن زن اسیر به دست ریکوپارا در **توپاز**، خروج قاتل از محل قتل در **جنون** اما این چند صحنه نتوانستند فقدان جذابیت و خلاقیت را در این فیلمها از نظر دور بدارند.

ب) شیوهٔ بازیگری مورد علاقهٔ هیچکاک «از اینجا برو. به آنجا نگاه

کن» از سال ۱۹۶۶ تقریباً فاقد هرگونه جذابیتی شده بود. نسل جدید بازیگران هالیوود با خودشان نوعی «زندگی» را به پردهٔ سینما مجسم می‌کردند که این اساساً با شیوهٔ مورد علاقهٔ هیچکاک در تعارض بود. در **پردهٔ پاره** حضور بازیگر شیوه‌گر و به‌شدت خودنمایی مثل پل نیومن نتوانست به موازنه‌ای مطبوع با سلیقهٔ هیچکاک بینجامد. روش پل نیومن در تعارض با روش هیچکاک بود و روش هیچکاک هم در تعارض با روش هالیوود. هیچکاک در این مقوله هم سرگردان مانده بود. در **توپاز** و **جنون** سعی کرد با گزینش بازیگرانی متفاوت، راه‌حلهای متفاوت‌تری را بیازماید اما شکست خورد.

ج) مشکل درونمایه و داستان هم از مشکلات اساسی هیچکاک بعد از «مارنی» بوده. او پس از «مارنی» و با آغاز دورهٔ جدید کاری بسیار سعی کرد تا طرحی نو دراندازد. پیشنهاد به ولادیمیر ناباکوف برای نوشتن داستان یک فیلم هیچکاکی (که البته میسر نشد)، انتخاب یک داستان به‌شدت جاسوسی از لئون اوریس که در کارنامهٔ هیچکاک بی‌سابقه بود («توپاز»)، حذف زن هیچکاکی و تمرکز بر یک دنیای درونی‌تر با ماجراجویی و طنز کمتر («جنون») ازجمله تقلاهای هیچکاک برای رسیدن به لحنی نو در دورهٔ جدید هالیوود بودند که به‌طور همه ناموفق از آب درآمدند.

د) فقدان یک نیروی هدایت‌کنندهٔ خلاق با تفکر روزآمد، هیچکاک را در مواجهه با این دوران تطبیق ناتوان‌تر می‌کند. فراموش نکنیم که حضور دیوید. او. سلزنیک در مقام تهیه‌کننده، تأثیر بسیار والایی در موفقیت هیچکاک در دوران تطبیق اول، هنگام ورود به آمریکا داشته. نه فقط هنگام ساخته شدن **ربه کا** که حتی هنگام ساخته شدن **طلسم شده** (۱۹۴۵) هم، سلزنیک و کارگزارانش تلاش زیادی کردند تا فیلم به سطحی والاتر از «فیلمهای تعقیب و گریز ازمدافتاده او... که هر وقت به عهدهٔ خودش باشد دنبال آنها می‌رود»[۳] ارتقاء پیدا کند. حتی مایکل اپستین در فیلم تلویزیونی که در سال ۱۹۹۸ دربارهٔ هیچکاک ساخته[۴] این دیدگاه فوق‌العاده قابل تأمل و پذیرفتنی را مطرح می‌کند که اساساً هیچکاک در کار با سلزنیک بود که یاد گرفت چگونه به زن نگاه کند و بنابراین می‌توان سرچشمهٔ حضور مادلین و ماریون و ملانی و مارنی را در فیلمهای هیچکاک به **ربه کا** و **طلسم شده** و **پروندهٔ پارادین** (۱۹۴۸) و حتی **بدنام** (۱۹۴۶) [که سلزنیک به‌خاطر مشکلات مالی تهیهٔ **دوئل در آفتاب** (۱۹۴۸) به آر.ک.او. واگذارش کرد] منتسب کرد.

اما به جای چنین شخصی هنگام تحول سینمای هیچکاک در سال ۱۹۶۶، در کنارش خالی بود و بنابراین هیچکاک در یک دورهٔ ده‌ساله، از سال ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۶ سردرگم بود تا راه‌حل مناسبی برای ناکامی‌اش در دوران تطبیق با هالیوود نوین پیدا کند و می‌توانست پیدا نکند، همانطور که هاوکس و مینه‌لی و فورد و کیوکر و... هرگز پیدا نکردند اما از خوش‌اقبالی تاریخ سینما معجزه‌ای به وقوع پیوست و **توطئه خانوادگی** آن چیزی شد که باید باشد!

□□□

توفیق **توطئه خانوادگی** را نباید به حساب قطعیت و اطمینان و اعتمادبه‌نفس هیچکاک گذاشت. او طی ده سال داشت راه‌حل‌های مختلفی را برای نجاتش انتخاب می‌کرد و این راه را هم انتخاب کرد و خب... در «آمد»! اتفاقاً بسیاری از بزرگترین فیلمها، بزرگی شان را مرهون یک تصادف هستند، یک اتفاق! در مورد هیچکاک، **سرگیجه** را تصور کنید که او به میل خودش با حضور ورامایلز در نقش مادلین / جودی می‌ساخت! یا **سیبرای مرتفع** (۱۹۴۰) رائول والش بدون حضور همفری بوگارت و با بازی جرج رافت چقدر تنزل می‌کرد! و برعکس حضور مونتگمری کلیف به جای ویلیام هولدن چقدر **سانست بولوار** (۱۹۵۰) را ارتقاء می‌داد! بله! تنها بخشی از دنیای سینما تفکر و خلاقیت و نبوغ است و بخش خیلی عمدهٔ دیگر، اقبال، شانس و تصادف است که باعث می‌شود فیلمی در«بیاید» یا در«نیاید».

در **توطئه خانوادگی** هیچکاک ناچار به پذیرش عوامل اثرگذاری از سینمای دههٔ ۱۹۷۰ آمریکا شده که اتفاقاً این عوامل، برخلاف سه فیلم قبلی، کاملاً متناسب با تمامیت اثر و متوازن با یکدیگر از آب درآمده‌اند و باعث شده‌اند فیلم «واقعاً» آغاز تحولی در سینمای هیچکاک باشد. آغازی که خود هیچکاک به شکل گرفتنش خیلی خوشبین نبود، نه‌تنها بخاطر بالا رفتن سن، بلکه بویژه به این علت که تصور نمی‌کرد یا اطمینان نداشت که این

همان راه‌حلی است که باید انتخابش کند.

الف) ساختار فنی فیلم **توطئه خانوادگی** با ساختار همهٔ فیلمها فرق دارد. او ترتیب حرکت موزون دوربین و نمای نقطه‌نظر (P.O.V) را یکسره رها کرده و دیدگاه «سوم شخص» را به جای دیدگاه «اول شخص» برگزیده.۵ یک شیوهٔ روایتی «دانای کل» که در فیلمهای او بی‌سابقه است. هیچکاک شیوهٔ «مونتاژ تکه‌پارهٔ لعنتی»اش را کنار گذاشته.

فیلم با بلانش تیلر شروع می‌شود و با او به پایان می‌رسد اما تعلق‌خاطر فیلم بین چهار شخصیت بلانش، جرج، آرتور و فران تقریباً به‌طور مساوی تقسیم شده. همان ساختاری که به‌طور کلی در دههٔ ۱۹۷۰ شاهد آن هستیم. فاصله گرفتن از «قهرمانپردازی» و تصویر کردن یک جمع دوست‌داشتنی که می‌شود در لحن و کلامشان «زندگی» را احساس کرد و فیلم بدون اینکه خود را به پیچ و خم هیچکاکی خاصی گرفتار کند، به‌راحتی و سرراستی بین شخصیتهای مختلف، زمانش را تقسیم می‌کند. نگاه کنیم پس از ده دقیقهٔ اول که به بلانش و جرج می‌پردازد، چطور به‌راحتی رهایشان می‌کند و سروقت فران و آرتور می‌رود و در بخش بعد باز به آنها برمی‌گردد. ساختاری که در سینمای دههٔ ۱۹۷۰ آمریکا می‌شود نظایرش را فراوان یافت و اساساً برچسب این دهه را روی خودش دارد؛ ساختاری که **نشویل** (۱۹۷۵)، **آرواره‌ها** (۱۹۷۵)، کاباره (۱۹۷۲)، شبکه (۱۹۷۶)، **آخرین مرد مقتدر** (۱۹۷۶) و بویژه در حد اعلاء و اعتلاء **شکارچی گوزن** (۱۹۷۸) همه از آن پیروی می‌کنند.

ب) شیوهٔ بازی بازیگردان فیلم یک اتفاق بسیار ناب و نادر در فیلمهای هیچکاک است. بازیگران «عروسک» نیستند که از اینجا به آنجا بروند و آنجا را نگاه کنند. به سیاق فیلمهای دههٔ ۱۹۷۰ یک جور «زندگی» در لحن و کلامشان احساس می‌شود. کنش شخصیتها از خلال پیوند نماهای مختلف فیلم با هم به دست نمی‌آید (مثل **پرندگان**/۱۹۶۳) بلکه آنها به شیوه‌ای کاملاً آزاد، بی‌آنکه به رمز بداهه‌گویی برسد، سعی دارند به شخصیتها جان ببخشند. این شیوهٔ هدایت بازیگران، چیزی متعلق به سینمای هیچکاک نیست، انتخاب بازیگران و ترکیب آنها و هدایتشان بسیار «جوان» به نظر می‌رسد، احساس فیلمهای هربرت راس و باب رافلن و هال اشبی و... در بازی آنها تداعی می‌شود (اینکه نباید توهینی به هیچکاک تلقی شود؟!). تماشاگر فیلم از بازیهای پرروح و بانشاط و مطبوع فیلم که شباهتی به بازیهای استیلیزه فیلمهای قبلی هیچکاک ندارد می‌تواند بسیار ذوق‌زده شود.

ج) فضای فیلم **توطئه خانوادگی**، فضایی بسیار ملموس و پذیرفتنی است. از تصنع استودیوئی (که بویژه سه فیلم قبلی هیچکاک را رنج می‌داد) نشانی در آن حس نمی‌شود. حتی سیستم رنگی فیلم «تکنی کالر» به علت آنکه روی فیلم «ایستمن کالر» چاپ شده، به‌خوبی پیوندی پذیرفتنی با سینمای دههٔ ۷۰ آمریکا برقرار می‌کند. آدم احساس نمی‌کند یک دستپخت رنگین استودیوئی برایش تدارک دیده‌اند (دههٔ ۱۹۷۰ چنین چیزی را برنمی‌تابید).

د) به نظر می‌رسد حضور ارنست لمان در این فیلم باعث شده تا هیچکاک نه‌تنها مشکل داستان و درونمایهٔ فیلم را حل کند، بلکه به آن نیروی هدایت‌کنندهٔ خلاقی که یک دهه فقدانش حس می‌شد نیز دست پیدا کند. فراموش نکنیم که ارنست لمان اگرچه فیلمنامه‌نویسی متعلق به دوران «هالیوود کلاسیک» بود اما به‌خوبی توانست خودش را با تحولات هالیوود نوین همگام کند. **آوای موسیقی** (۱۹۶۵)، **چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد** (۱۹۶۶) و **سلام دالی!** (۱۹۶۹) که همه توسط لمان نوشته شده‌اند و آثاری موفق از آب درآمده‌اند، مؤید این هستند که او عضو فعالی در هالیوود نوین هم بود و با توجه به سابقهٔ همکاری با هیچکاک در **شمال از شمال غربی**، لمان هم هیچکاک را خوب می‌شناخت و هم هالیوود دههٔ ۱۹۷۰ را. بنابراین لمان بهترین انتخابی بود که هیچکاک می‌توانست برای این فیلم بکند. فیلمنامهٔ لمان از تحولی برخوردار است که یک دهه فقدانش در فیلمهای هیچکاک حس می‌شد: بلانش که وانمود می‌کند احضارکنندهٔ ارواح است در پایان واقعاً موفق به احضار روح می‌شود. چیزی مثل درمان سرگیجهٔ اسکاتی و برطرف شدن عقده‌های روحی مارنی. افزون بر این فیلمنامهٔ او از سرزندگی و طنزی برخوردار است که هیچکاک از زمان همکاری قبلی با لمان در **شمال از شمال غربی** از دستش داده بود.

اما کار درخشان لمان که بزرگترین برگ برنده را در اختیار هیچکاک گذاشت، خلق شخصیتهایی سرزنده، پذیرفتنی، خاکستری و مطبوع بود. چیزی که از دههٔ ۱۹۶۰ آرام‌آرام در سینمای آمریکا رسوخ کرد و در دههٔ ۱۹۷۰ حضورش برای توفیق یک فیلم الزامی شده بود.

□□□

اگر **توطئه خانوادگی** در دههٔ ۱۹۵۰ ساخته می‌شد، قطعاً فیلمی کسل‌کننده از آب درمی‌آمد، همچنان که **سرگیجه**، بدون تصنع استودیوئی مجلل پارامونت و جیمز استوارت و برنارد هرمن و تکنی کالر، اگر در دههٔ ۱۹۷۰ ساخته می‌شد، هرگز جایگاه کنونی‌اش را دارا نبود. به هر حال **توطئهٔ خانوادگی** در جایگاهی که قرار گرفته و ساخته شده، یکی از بهترین فیلمهای هیچکاک و واجد کیفیت قابل مکاشفهٔ فوق‌العاده فراوانی است. قطعاً اگر هیچکاک فیلم را در دوران دیگری از فعالیت هنری‌اش می‌ساخت، اگر قطعیت و اعتمادبه‌نفس بیشتری هنگام ساختنش می‌داشت، اگر فیلم به همان شیوهٔ نمای نقطه‌نظر (P.O.V) ساخته می‌شد، بدون ارنست لمان و بدون این شیوهٔ هدایت بازیگران، قطعاً این چیزی نبود که در حال حاضر است. و من خوشحالم که این اتفاقها نیفتاد و می‌شود فیلم را به همین صورت فعلی، به عنوان معجزه‌ای که هنگام تطبیق استاد با هالیوود دههٔ ۱۹۷۰ به وقوع پیوسته، دید و تا ابد از تماشایش لذت برد.□

۱ـ رجوع کنید به آن بانوی سیاهپوش: سرگیجه، نگاهی از نو. غلامعباس فاضلی. دنیای تصویر. شمارهٔ ۱۰۲

۲ـ رجوع کنید به: آقای وایلر! ما همگی اشتباه می‌کردیم. دنیای تصویر. شماره ۱۰۴

۳ـ «ظهور و سقوط نظام استودیوئی». نوشته تامن اسکاتز. مترجم: کاظم اسماعیلی. انتشارات هاشمی. تهران ۱۳۷۹، نکات قابل تأملی را در خصوص اثرگذار بودن نقش سلزنیک در همکاری با هیچکاک طرح می‌کند.

۴ـ فیلم مذکور با عنوان: استادان نوگرا: آلفرد هیچکاک. از شبکه چهارم صدا و سیما پخش گردیده است. ۲۲ و ۲۷ شهریور ۱۳۸۱

۵ـ رجوع کنید به «پنجرهٔ رو به ادبیات»: قلمرو مشترک سینمای هیچکاک و شیوهٔ ادبی جریان سیال ذهن. فیلم ۱۰۳