

هیچکاک در مقام فیلسوف

راہرت جی. یانال

ترجمہ: شاہپور عظیمی



هيچڪاڪ

در مقام فيلسوف

رابرت جي. يانال

ترجمہ: شاہپور عظیمی



انتشارات مولی

سرشناسه : یانال، رابرت جی

Yanal, Robert J

عنوان و نام پدیدآور : هیچکاک در مقام فیلسوف / رابرت جی. یانال؛ ترجمه شاهپور عظیمی

مشخصات نشر : تهران: مولی، ۱۳۹۶.

مشخصات ظاهری : ۲۷۸،۵۵ ص.

شابک : 978-600-339-029-4

وضعیت فهرست نویسی : فیا

یادداشت : Hitchcock as philosopher c2005 عنوان اصلی

موضوع : هیچکاک، الفرد جوزف، ۱۸۹۹ - ۱۹۸۰م. -- نقد و تفسیر

موضوع : Hitchcock, Alfred Joseph-- History and criticism

موضوع : فلسفه در سینما

موضوع : Philosophy in motion pictures

شناسه افزوده : عظیمی، شاهپور، ۱۳۲۲ - مترجم

شناسه افزوده : Azimi, shapoor

رده بندی کنگره : PN۱۹۹۸/۳/۹۲ ی۲ ۱۳۹۶

رده بندی دیویی : ۷۹۱/۳۰.۲۲۳:۹۲

شماره کتابشناسی ملی : ۴۸۲۰۹۸۵



تهران: خیابان انقلاب- چهارراه ابوریحان- شماره ۱۱۵۸، تلفن: ۶۶۴۰۹۲۴۳-۶۶۴۰۰۷۹-نمابر: ۶۶۴۰۰۰۷۹

وب سایت: www.molapub.com • اینستاگرام: molapub • تلگرام: molapub • ایمیل: molapub@yahoo.com

هیچکاک در مقام فیلسوف

رابرت جی. یانال • ترجمه: شاهپور عظیمی

چاپ اول: ۱۳۹۶=۱۴۳۹ • ۵۲۰ نسخه • $\frac{۲۲۹/۱}{۹۶}$

شابک: 978-600-339-029-4 ۹۷۸-۶۰۰-۳۳۹-۰۲۹-۴ ISBN: 978-600-339-029-4

نگاره روی جلد: شادی میاندهی

حروفچینی: دریچه کتاب • لیتوگرافی و چاپ: ایران مصور • صحافی: نوری

کلیه حقوق مربوط به این اثر محفوظ و متعلق به انتشارات مولی است



انتشارات مولی
۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

فهرست مطالب

هفت	مقدمه
۱	۱. هیچکاک در مقام فیلسوف
۱۳	الف - فریب
۱۳	۲. مسأله فریب
۱۸	۳. فریبکاران ربکا
۴۰	۴. پایان سؤزن
۶۵	۵. سرگیجه
۹۵	۶. شمال از شمال غربی
۱۱۱	ب - ذهن
۱۱۱	۷. پیرامون شناخت یک ذهن
۱۱۵	۸. سایه یک شک
۱۳۹	۹. بیگانگان در قطار
۱۵۸	۱۰. روانی
۱۷۴	۱۱. مارنی، طلسم شده
۱۹۱	ج - شناخت
۱۹۶	۱۲. شناخت پیچیده
۲۰۰	۱۳. پنجره عقبی
۲۲۲	۱۴. مردی که زیاد می‌دانست
۲۳۷	۱۵. پرندگان

شش / هیچکاک در مقام فیلسوف

فهارس

۲۶۳	فرهنگ نام فیلم‌ها و کارگردانها
۲۶۴	فرهنگ نام بازیگران
۲۶۶	فرهنگ نام شخصیت‌های فیلم
۲۶۸	فرهنگ دیگر نام‌ها
۲۷۱	فهرست اسامی فیلم‌ها
۲۷۳	فهرست اسامی اشخاص

مقدمه

ایده‌هایی که به نوشتن کتاب هیچکاک در مقام فیلسوف منجر شد، به شکل غیر مستقیم به ذهنم رسید. وقتی کتابی در مورد عواطف و خیال Robert j. yanal, paradoxes of emotion and fiction, university park, PA: PENN STATE UNIVERSITY PRESS, (۱۹۹۹) می‌نوشتم؛ به طور اتفاقی نمونه‌هایی از فیلم‌های هیچکاک را انتخاب کردم. چنین نمونه‌هایی را کمابیش در هر فرم ادبی می‌شد یافت، اما هیچکاک و آثارش بی‌درنگ به ذهنم رسیدند. علاوه بر این به گونه‌ای منطقی انتظار داشتم که خوانندگانم دستکم با فیلم‌های پرطرفدار او مانند شمال از شمال غربی (۱۹۵۹) یا روانی (۱۹۶۰) آشنا باشند. آن کتاب که سرانجام با عنوان تناقض‌های عواطف و خیال منتشر شد، در واقع با توصیفی از صحنهٔ مزرعهٔ ذرت و هواپیمای سمپاش آغاز می‌شد و بایک پرسش تناقضی را مطرح می‌کرد، که چرا تماشاگران باید نسبت به تنگنایی که راجر تورنیل (کری گوانت) در آن گرفتار شده، دچار اضطراب شوند و وقتی که او از خطر می‌جهد، احساس آرامش کنند؛ در حالی که در تمام مدت همگی می‌دانند که راجر تورنیل در کار نیست و به همین دلیل همه خبر دارند که هیچ انسانی واقعاً در خطر نیست.

با نمونه‌های دیگری از آثار هیچکاک برخورد کردم. نکته‌ای را که در روانی از قلم انداخته بودم مراتحت تأثیر قرار داد: شباهت‌های ماریون کرین (جنت لی) و نورمن بیتس (آنتونی پرکینز) و دیگر این که هر دوی آن‌ها به یک مفهوم خویش را گم کرده‌اند. این منجر به تأملاتی در باب بیگانگان در قطار (۱۹۵۱) شد؛ این که برونو آنتونی (رابرت واکر) و گای هینز (فازی گرینجر) چقدر شبیه به هم هستند و این که به نظر می‌رسد

هشت / هیچکاک در مقام فیلسوف

برونو به خوبی می‌داند که گای چه می‌خواهد، شاید بهتر از او. سرانجام شروع به کندوکاو در این مسأله کردم که هیچکاک در مورد مسأله فلسفی شناخت ذهن، چه ذهن خود و چه دیگری نوعی راه حل ارائه می‌دهد.

وقتی به طور اتفاقی نخستین فیلم آمریکایی او، ربکا (۱۹۴۰) را در تلویزیون دیدم، رهگذر فلسفی دیگری برایم گشوده شد. آن زمان روی چهارچوب منشأ ذهنی کار می‌کردم و همین باعث شد بتوانم به مسائل فلسفی در اثری از هیچکاک توجه کنم. فریب‌هایی که در مورد قهرمان زن داستان اعمال می‌شد، مرا به یاد فرضیه «شیطان اغواگر» انداخت که رنه دکارت مطرح کرده بود. خانم دووینتر دوم (جون فونتین) را به این اعتقاد رسانده بودند که شوهرش همچنان عاشق همسر اولش است و در گذشته خود به سر می‌برد. این تا حدودی شبیه به همان روح شیطانی است که دکارت توصیفش می‌کند، روحی که این توهم را به وجود می‌آورد که جلوی آتش بخاری نشسته، در حالی که در عالم واقع آتشی در کار نیست. آن چه هیچکاک در پرداختن به مسأله فریب، انجام می‌دهد، کنکاشی است در روانشناسی فرد فریب خورده. خانم دووینتر دوم، فاقد عزت نفس است و همین باعث می‌شود تا هدف خوبی برای فریب خوردن باشد. سپس توجه من به فیلم بعدی هیچکاک *سوءظن* (۱۹۴۱) جلب شد که جون فونتین در آن بازی می‌کرد و نقش زنی را داشت که عزت نفس ندارد و نمی‌تواند در برابر شوهری که ممکن است در پی قتل او باشد، ایستادگی کند.

این گونه بود که پروژه نگارش کتابی درباره هیچکاک در مقام فیلسوف آغاز شد. علاوه بر روانی و بیگانگان در قطار، سایه یک شک (۱۹۴۳)، مارنی (۱۹۶۴) و طلسم شده (۱۹۴۵)، برای بررسی‌های بیش‌تر در مورد مسائل پیچیده شناخت ذهن به کار گرفته شد. بزرگ‌ترین اثر هیچکاک یعنی *سرگیجه* (۱۹۵۸) و پرتلفظ‌ترین فیلمش یعنی *شمال از شمال غربی*، به ربکا و سوءظن افزوده شد تا به عنوان نمایان‌کننده جنبه‌های گوناگون مسأله فریب (سرگیجه به مسأله پیچیده خودفریبی مربوط می‌شود) به آن‌ها پرداخته شود. سرانجام دو فیلم *پنجره عقبی* (۱۹۵۴) و *مردی که زیاد می‌دانست* (۱۹۵۶ و ۱۹۳۴) که به اخلاقیات شناخت ربط پیدا می‌کنند و فیلمی درباره امر غیر قابل شناخت یعنی *پرنده‌گان* (۱۹۶۱)، پرونده این پروژه را خواهند بست.

شماری از دیگر آثار او در کتاب مورد استفاده قرار نگرفته‌اند: مهم‌ترینشان بدننام (۱۹۴۶)، حتی طناب (۱۹۴۸)، میم برای مرگ (۱۹۵۴) و دستگیری یک دزد (۱۹۵۵). (سی و نه پله محصول ۱۹۳۵ از جهتی مورد بررسی قرار گرفته، چرا که به نوعی شمال از شمال غربی، بازسازی آن است). بدننام، طناب و آثار دیگر وی به عنوان فیلم‌هایی که دارای بار فلسفی باشند، توجه مرا به خود جلب نکردند. همین جابگویم که از نظر من قرار نیست مفاهیم فلسفی همواره یک فیلم را ارتقاء دهد. طلسم‌شده با وجود تمایزی که با بدننام دارد، دارای پاره‌ای پیامدها پیرامون مسأله شناخت ذهن است. با این همه نمی‌توان منکر شد که این مفاهیم فلسفی، ارزش افزوده‌ای هستند که به فیلم‌ها و یا آثاری از هیچکاک که در این کتاب مورد بحث قرار گرفته‌اند، عمق بیش‌تری داده‌اند.

مایلم به جنبه‌های مختلف این کتاب اشاره کنم. فصل‌های کتاب در مورد هر یک از فیلم‌ها با خلاصه‌ای از داستان هر فیلم آغاز می‌شود. فصل اول به این می‌پردازد که هیچکاک واقعاً یک فیلسوف است. پس از آن هر بخش - فریب، ذهن و امر پیچیده شناخت - با شرح کوتاهی از مسائل دشوار فلسفی آغاز می‌شود که فیلم‌ها با آن‌ها تطبیق داده می‌شود.

هیچکاک در مقام فیلسوف

عنوان هیچکاک در مقام فیلسوف، این استاد دلهره رابه زمینه‌ای فلسفی سوق می‌دهد که چهارچوب آن تحت تسلط فلاسفه‌ای از جمله دکارت، هیوم، کانت و وینگشتاین است. چگونه می‌شود مؤلف فیلم‌هایی درباره‌ی جاسوس‌های خطرناک، قاتلین روانی، زنان اغواگر، دزدهای ناخواسته، دروغ‌گوهای بی‌اخلاق، اشراف‌زاده‌های دلواپس و مرغ‌های دریایی مرگبار؛ به فلسفه ارتباطی داشته باشد؟ حتی با این فرض که به عنوان یک فیلم‌ساز، هیچکاک از همه برتر است - حتی با این فرض که او بزرگترین هنرمند قرن بیستم (در هر رسانه‌ای که در نظر بگیریم) است - باز هم شاید عقلانی باشد که از خود بیرسیم چگونه ممکن است هیچکاک، یک فیلسوف باشد؟

ارسطو می‌نویسد «شعر به فلسفه شبیه‌تر و چیزی برتر از تاریخ است. شعر با حقایق عام و تاریخ بارویدادهای خاص سروکار دارد. تاریخ مثلاً به آنچه که آلبیادس Alcibiades انجام داد یا از آن رنج برد، مربوط می‌شود؛ در حالی که حقایق عام چیزهایی هستند که فردی خاص احتمالاً بیان نموده یا به شکلی اجتناب‌ناپذیر انجام داده است»^۱ به عبارت دیگر، شاعر به ما نشان می‌دهد که چگونه یک فرد چنین و چنان،

یعنی کسی که سرشت و شخصیتی خاص دارد، در موقعیت‌های فلان و بهمان، از خود حرکتی نشان می‌دهد. اگر آن شخصیت واقع‌گرا یا معقول باشد، به این نتیجه می‌رسیم که او - چه زن باشد و چه مرد - نمونه‌ای از حقایق عام پیرامون ماهیت بشر ارائه داده است. همین رونوشت برداری از حقایق کلی است که باعث شد تا ارسطو شعر را «شبیهِ به فلسفه» بنامد (هر چند امروزه احتمالاً ترجیح می‌دهیم آن را «شبیهِ به روانشناسی» بنامیم).

معمولاً هیچ کس فکر نمی‌کند که فیلمی از هیچکاک، مطالعه‌ی یک شخصیت باشد. با این حال می‌توان در آثارش شخصیت‌های کاملاً به یادماندنی ولی به شدت رانده شده را به خاطر آورد: قهرمان زن ریکا و شوهرش، آیس گارث و بکی تاویت در سوء ظن؛ هر دو چارلی در سایه‌ی یک شک، گای و برونو (خصوصاً برونو) در بیگانگان در قطار، لیزا و استلا در پنجره‌ی عقبی، اسکاتی فرگوسن در سرگیجه (شاید عمیق‌ترین مطالعه هیچکاک در مورد شخصیت)؛ لیدیا برون در پرندگان و البته ماری. اگر این فیلم‌ها «حقایق کلی» پیرامون چگونگی کنش‌های شخص را ترسیم می‌کنند - که از نظر من چنین است - پس به معنای ارسطویی کلمه، این فیلم‌ها «شبیهِ به فلسفه» هستند. هر چند به مفهوم ارسطویی، شاعران فراوانی یافت می‌شوند که فلسفی‌اند: سوفوکل، دیککز، ژان رنوار، تنسی ویلیامز و دیگران. پس باید گفت که هیچکاک، با مفهومی فراتر فلسفی است.

آیا اگر یک فیلم شخصیت‌هایی ارائه دهد که حقایق کلی پیرامون رفتار بشری را به نمایش بگذارند؛ می‌تواند فلسفی باشد؟ البته، یک فیلم می‌تواند درس فلسفه بدهد. مثلاً waking life (۲۰۰۱) اثر ریچارد لینکلتر، در صحنه‌ای رابرت سلیمان فیلسوف از اهمیت اگزیستانسیالیسم سخن می‌گوید. شخصیت‌های هیچکاک نیز، هر از چندگاه چیزی در مورد فلسفه به زبان می‌آورند. دای چارلی در سایه‌ی یک شک، فلسفه «زنان بدردنخور» را تشریح می‌کند و لیزا فومونت در پنجره‌ی عقبی، تردیدهایی پیرامون نزاکت اخلاقی «چشم چرانی» از پنجره‌ی خانه‌های مردم را طرح می‌نماید. اما به جز با گفتارهای فلسفی، آیا ممکن است در یک فیلم داستانی از آن نوع که هیچکاک می‌سازد، فلسفه را در کار او دنبال کرد؟

فرا فلسفه* فلسفه‌ای درباره فلسفه است. براساس فرا فلسفه مرسوم، مسائل اصلی فلسفه، مسائل اخلاقی یا متافیزیکی هستند. از این منظر، چیزی را می‌شود فلسفه نامید که صرفاً در چنین حوزه‌هایی سیر کند: «۱» باعث ایجاد مساله‌ای اخلاقی یا متافیزیکی شود؛ «۲» چنین مساله‌ای را حل کند؛ «۳» بتواند از راه‌حلی که ارائه می‌کند، دفاع کند؛ یا «۴» راه‌حل‌های دیگر را رد کند. ممکن است کسی حوزه‌های «۱» تا «۴» را نقاط مشخص یک زنجیره در نظر بگیرد، از فلسفه حداقل «۱» تا فلسفه حداکثر «۴».

«۱» را در نظر بگیرید، ایجاد مساله اخلاقی یا متافیزیکی. این امر نامتعارف است که بپذیریم یک فیلم می‌تواند چنین مسائلی را پدید آورد. مثلاً راشومون (۱۹۵۱) کوروساوا به مساله قابل اطمینان بودن حافظه و دشواری چیرگی بر ذهنیت می‌پردازد و چهار برداشت متفاوت و متضاد، از یک جنایت خشونت‌بار را نشان می‌دهد. پدر خوانده اثر فرانسیس فورد کاپولا به مساله وفاداری‌های اولیه یک فرد می‌پردازد؛ آبا این وفاداری به قوم و طایفه مربوط می‌شود یا به همسر فرد؟ ماتریکس (۱۹۹۹) ساخته برادران وایچوفسکی به این امکان ناباورانه می‌پردازد که کامپیوتر، «واقعیت» ما را شکل بدهد. فیلم زمانی مسائل اخلاقی و متافیزیکی را پیش می‌کشد که آن‌ها پاسخی به پرسش چیستی فیلم باشند. پاسخی که می‌باید براساس عناصر اصلی خود فیلم، موجه باشد. بنابراین برخی فیلم‌ها به شکل حداقلی، فلسفی‌اند.

پیش کشیدن مساله اخلاقی یا متافیزیکی یک چیز است، حل و فصل کردن آن و موجه جلوه دادن راه حل، یک چیز دیگر. آیا یک فیلم می‌تواند معضلی را رفع کند و راه‌حلش را موجه جلوه دهد؟ ارسطو در کتاب ریتوریکا اعتقاد دارد که هر دو جهت مشترک یک برداشت یا یک عقیده، قیاسی موجه و ناکامل (The enthymeme) (یک قیاس با بخش‌های از دست رفته) هستند، یعنی «الگو» یا «نمونه» این چنین‌اند^۱ (قیاس ناکامل یک بحث استنتاجی است و یک الگو می‌تواند به استقراء بدل شود، از این رو، دو

* Metaphilosophy

1. Aristotle, On Rhetoric 1393a (2,22), trans. George A. Kennedy (New York: Oxford University Press, 1991).

جهت مشترک از یک برداشت، عملاً استنتاج و استقراء هستند). سخنوران خوب به جای قیاس‌ها، از قیاس‌های موجز استفاده می‌کنند. ارسطو معتقد است نیازی نیست هر آن چه که هست و نیست، بیان شود، در غیر این صورت گوینده «کسالت‌بار» از آب درمی‌آید.^۱ از آن جا که فیلم‌ها قیاس‌های ناکامل نیستند (هر چند ممکن است گاهی در یک فیلم نامه، چنین چیزی مکتوب شده باشد)، بهتر است آن‌ها را به مفهوم ارسطویی، نمونه بدانیم.

ارسطو دو نمونه یا مثال ارائه می‌دهد، یکی برگرفته از تاریخ، و دیگری جعلی و خیالی: چیزی که ارسطو آن را «حکایت» می‌نامد. «در سخنوری سنجیده، حکایت‌ها کار سازند و این مزیت را دارند، که وقتی یافتن رویدادهای تاریخی مشابه، که عملاً رخ داده باشند، دشوار باشد، به سادگی می‌توان از حکایت‌ها به جای آن‌ها استفاده کرد. این حکایت‌ها می‌باید با نمونه‌های واقعی، شباهت داشته باشند، به طوری که بتوان شباهت را در آن‌ها تشخیص داد، شباهتی که نسبت به مطالعات فلسفی نسبتاً آسان‌تر به دست می‌آید»^۲ یکی از مثال‌های ارسطو چنین است:

«زمانی که آژوپ، در دادگاهی در ساموس از جان یک عوام‌فرب دفاع می‌کرد، بیان کرد که چگونه، روباهی هنگام عبور از رودخانه، در سوراخی در کرانه رود فرو افتاد، به طوری که نمی‌توانست خود را خلاص کند، زمانی دراز از آزار انبوهی از کک‌ها که به او حمله‌ور شدند، در عذاب بود. در همان حال یک جوجه تیغی که از آن اطراف می‌گذشت، دلش به حال روباه سوخت و پرسید آیا او می‌خواهد جوجه تیغی کک‌هایش را بگیرد؟ روباه قبول نکرد و وقتی جوجه تیغی دلش را پرسید، روباه پاسخ داد «این کک‌ها خون زیادی از من مکیده‌اند و خون بیشتری نمی‌مکند اما اگر آن‌ها را بگیرم، کک‌های گرسنه دیگری از راه می‌رسند و آن چه از خونم باقی مانده، می‌مکند».

آژوپ گفت ای مردان اهل ساموس، موکل من نمی‌تواند بیش از این به

1. Aristotle, On Rhetoric 1345a (2,20).

2. Aristotle, On Rhetoric 1395a (2,22).

شما آزار برساند، زیرا اکنون ثروتمند است. اما اگر او را بکشید،
فقرای دیگری به میدان آمده و خزانه شما را خالی خواهند کرد»^{۱*}

اندرز ارسطو چنین است که «اگر نتوان با قیاسات ضمیر، بحث و استدلال کرد، باید
کوشید تا مطلب خود را با به کار گرفتن مثال اثبات کرد»^۲ هر چند او نمی گوید آیا آردپ
در دفاع از موکل ناخوش آیند خویش، از چنین حربه‌ای استفاده کرد یا نه.

چگونه مثال- خصوصاً حکایت و افسانه- می تواند در یک عقیده یا برداشت مؤثر واقع
شود؟ بار دیگر به ارسطو روی می آوریم که به ما می گوید، مثال‌ها «شبهه استقراء»
هستند.^۳ همان طور که ارسطو تعریف می کند «استقراء، گذرگاهی است از افراد به سوی
امور عام»^۴ مثالی که او می آورد این است «یک راهنما و بلد راه ماهر، مؤثرترین فرد
است، هم چنین یک ارباب راه ماهر؛ پس به طور کلی یک مرد کارآزموده، در کاری که به
او ربط دارد، بهترین است». به عبارت دیگر، این مثال می تواند سرآغاز یک استقراء
باشد که در برابر یک حقیقت کلی، از آن استفاده می شود. ارسطو اعتقاد داشت که استفاده
از مثال «اقناع کننده تر و واضح است»، حتی واضح تر از استدلال قیاسی، به این دلیل که
مثال «به دلیل استفاده از ذوق و بر اساس طبع، راحت تر پذیرفته می شود و عموماً برای
توده مردم ملموس است، هر چند استدلال، برای آدم‌های متناقض گویا قانع کننده تر و
مؤثرتر است».

چرا مثال‌ها به طور کلی مؤثرتر از بحث‌ها هستند؟ حتی اگر به توضیح ارسطو- که
مثال‌ها به دلیل استفاده از ذوق و طبع، راحت تر پذیرفته می شوند- خوش بینانه بنگریم،

1. Aristotle, On Rhetoric 1393b (b2,20).

* در این بخش و در ارجاعات دیگر از ریطور بقا (فن خطابه)، ارسطو، ترجمه دکتر پرخیده ملکی
استفاده شده است.

2. Aristotle, On Rhetoric 1394a (2,20).

3. Aristotle, On Rhetoric 1393a (2,20).

۴. این و نقل قول بعدی در این پاراگراف برگرفته از این کتاب هستند:

Topics 1,12, trans W.A.Pickard-Cambridge (HperText Presentation: Procyon
Publishing, 1995).

ناقص به نظر می‌رسد. این نکته درست است که مثال، موردی خاص است و می‌توان آن را تصور کرد یا به تصویر کشید، که احتمالاً یعنی «استفاده از ذوق و طبع»؛ اما چرا مثال قانع‌کننده‌تر از استدلال است؟ اصلاً چرا قانع‌کننده است؟ این خودش سرآغاز یک پرسش است. برای دریافتن چیزی به عنوان یک مثال-به جای این که صرفاً داستان یا واقعیتهای منفرد را در نظر بگیریم- باید چیزی را دریافت که مثال از آن تشکیل شده است و یک مثال (در مقام مثال)، ترسیم-مثال آوردن-حقیقتی کلی است. بنابراین برای پی بردن به این که مثال چیست، باید دانست که این مثال کدام حقیقت کلی را ترسیم می‌کند. اگر مخاطب بر این تصور است که مثال، باورپذیرتر-معقول-است، پس به این باور می‌رسد که حقیقت کلی، باورپذیر است.

صرفاً سخنورانی مانند آژوپ نبوده‌اند که از مثال استفاده کرده‌اند. فلاسفه معاصر به فراخور از مثال‌ها بهره برده‌اند. در واقع گاهی در مقالات یا کتاب‌های خاص، همین استفاده از مثال‌های مختلف، موجب به وجود آمدن نکات به یادماندنی شده است. مثال‌هایی که سارتر در هستی و نیستی می‌زند^۱ یا آنچه که جویدیت جارویس تامسون^۲ می‌آورد یا مثال هیلاری پاتنام در مورد همزاد زمینی در این شمار هستند^۳، رابرت نوزیک هم مثال ویلت چمبرلین را مطرح می‌کند^۴.

به نظر می‌رسد فیلم‌های هیچکاک به مفهوم ارسطویی، حکایت و افسانه هستند. مثال‌هایی اند که از آن‌ها می‌توان به عنوان پیش‌درآمدی از یک بحث استقرایی در باب حقیقت کلی یاد کرد. از این رو هیچکاک دست‌کم به سطحی فلسفی نزدیک می‌شود؛ فصل‌های بعدی کتاب این را نشان خواهد داد. شایان ذکر است که هیچکاک بیش از همه،

1. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, trans. Hazel E. Barnes (New York: Washington Square Press, 1966), part one, chapter two "Bad Faith".

2. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, trans. Hazel E. Barnes (New York: Washington Square Press, 1966), part one, chapter two "Bad Faith".

3. Hilary Putnam, "The Meaning of Meaning" *Philosophic Papers*, vol 2: *Mind Language and Reality* (New York: Cambridge University Press, 1975).

4. Robert Nozick, *Anarchy, State and Utopia* (New York: Basic Books, 1974), part two, chapter 7, "How Liberty Upsets Patterns".

با فیلسوفی قرابت دارد که حال و هوای فلسفه‌اش آشکارا به استفاده از حکایت‌ها و افسانه‌ها برمی‌گردد: ویتگنشتاین. او فیلسوفی است که «قالب» را وارد میدان کرده و از آن مدد می‌گیرد؛ او کسی است که احساسات بخصوصی را که از عهده تعریفشان بر نمی‌آید، در دفترچه‌ای یادداشت می‌کند؛ تصویر کتری جوشان که بخار از آن بیرون می‌زند و غیره.^۱ البته سارتر، تامسون، پاتنام و نوزیک، بی‌حساب و کتاب، از مثال استفاده نمی‌کنند، آن‌ها مثال‌هایشان را بر اساس یک تئوری بیان می‌کنند که نسبت به حوزه‌های دیگر، کلیت استقرایی بیشتری برای مخاطب داشته باشد که بسیار شبیه کاری است که آژوپ کرد: «ای اهاالی ساموس در مورد شما نیز...» ویتگنشتاین تمایل چندانی ندارد که بر حکایت‌های تمثیلی‌اش تمرکز کند و گاهی آن‌ها را به عنوان تمرینی برای مخاطب در نظر گرفته و بدون هیچ تحلیلی رهایشان می‌سازد. به عبارت دیگر، هنگامی که یک فیلسوف از مثال بهره می‌گیرد تا عقاید و برداشت‌های خود را بیان کند، می‌خواهد به طور خاص بگوید که منظورش چیست. البته هیچکاک در س‌هایی را که از فیلم‌هایش می‌توان گرفت به صراحت بیان نمی‌کند (یعنی به طور کلی در فیلم‌ها از این مستقیم‌گویی پرهیز می‌شود). ارسطو معتقد نیست که مثال آوردن لزوماً باعث می‌شود مخاطب به راحتی شباهت آن مثال و بحث فلسفی مورد نظر را دریابد، هر چند استفاده از مثال‌ها باعث درک راحت‌تر مباحث فلسفی می‌گردد. در فصل‌های آینده، با طرح مباحث فلسفی، خواننده کتاب می‌تواند معنای مثال را دریابد.



آیا مقصود هیچکاک این بود که فیلم‌هایش به لحاظ فلسفی مورد بحث و بررسی قرار

1. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigation*, trans G.E.M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1953).

کتاب پژوهش‌های فلسفی با مثال «سازنده» آغاز می‌شود. «دفتر خاطرات» یک مثال عمده در بحث‌های کتاب پژوهش‌های فلسفی در مورد زبان خصوصی است که با بند ۲۴۳ شروع می‌شود. مثال «کتری» و پرسش‌ها در باب وجود واقعی احساسات در پژوهش‌های فلسفی در بند ۲۹۷ آمده است.

گیرند؟ این پرسش، پیچیده و نامشخص است. آیا منظور این است که هیچکاک قصد دارد به تلویح از دکارت، ویتگشتاین و فلاسفه دیگر سخن بگوید؟ اگر منظور از این پرسش، چنین چیزی باشد، چه بسا پاسخ این است که: «خیر»، او چنین قصدی ندارد. از سوی دیگر، اگر چنین باشد، آیا هیچکاک به اندازه کافی از این موقعیت بشری آگاه بوده که بتواند به مسائلی اشاره کند که فلاسفه معمولاً با آن دست و پنجه نرم کرده‌اند؟ حتی اگر آثارشان را خوانده باشد؟ و حتی اگر قصد نداشته که به طور تلویحی از این فیلسوفان سخن بگوید؟ این بار پاسخ قطعاً مثبت است. دکارت، مسأله فریب و فریبکار را در یک کسوت فلسفی تمام عیار ارائه نمی‌دهد، بلکه تأملات خود را با نوعی اتوبیوگرافی فریب‌هایی که در گذشته رخ داده‌اند، آغاز می‌کند: «اکنون گاهی به این نتیجه می‌رسم که انبوه اشتباهاتی که در گذشته زندگی‌ام، آن‌ها را به عنوان حقیقت پذیرفته بودم... دارند فریم می‌دهند... اغلب، در آرامش شب، به این باور آشنا رسیده‌ام که اینجایم، بالا پوشی بر تن کرده و کنار آتش نشسته‌ام - واقعاً چه زمانی لباس از تن برکنده و در بستر آرمیده‌ام؟» و سپس اندیشه‌ای دردناک می‌آید «از کجا بدانم [خداوند] باعث این‌ها نشده، در حالی که در واقع نه زمینی هست، نه آسمانی، نه اشیاء گسترده، نه اندازه‌ای، نه ابعادی، نه مکانی، اما آیا وجود تمام این چیزها آن چنان که هم اکنون می‌نماید؛ الزامی است؟» آیا هیچکاک نمی‌توانسته بی آن‌که به طور واضح به دکارت اقتدا کند، به مسأله گمراهی و فریب فکر کرده باشد؟ در واقع نمی‌توان منکر این شد که فیلم ریکا در مورد فریب و گمراهی است و قهرمان زن فیلم در پی آن است که از چنین گمراهی بیرون آید. خوانش این فیلم براساس نظریه‌های دکارت و ویتگشتاین یا با توسل به نظریه‌های این دو، به معنای دور شدن از اصل قصه گویی فیلم نیست؛ بلکه این شیوه‌ای است برای راه یافتن به درون داستان. امیدوارم به این طریق بتوانم با گستره‌های مفهومی و نیت هیچکاک همخوانی پیدا کنم.

فراست و معرفت سرشار هیچکاک در فیلم هایش بارز است. تلمیحات او در مورد افسانه ترستان (سرگیجه) و هسود (بیگانگان در قطار) را که در این دو فیلم یافته‌ام، در

نظر بگیرید؛ همچنین اوج تفکر هنری اش در برگردان یک تریلر پرطمطراق فرانسوی که در فیلم سرگیجه به کار گرفته شده است. هوش و فراست هیچکاک غیر قابل انکار است اما هیچ کس در مصاحبه ها و نوشته هایش، متوجه آن نمی شود، چون اغراق آمیز نیست. سیدنی گاتلیب مجموعه ای از مقالات هیچکاک را با عنوان درباره هیچکاک گردآوری کرده که البته مصاحبه های فوق العاده پیترباگدانوویچ و فرانسواترودو با هیچکاک هم در دسترس هستند. (کتاب گاتلیب به نام هیچکاک که نمی شناختید، با ترجمه رحیم قاسمیان از سوی نشر هرمس منتشر شده است - م)^۱.

دن اویلر اخیراً مستندات قابل توجهی منتشر کرده و آن را یادداشت های هیچکاک نامیده، که شامل استوری بُردها، نسخه های مختلفی از فیلم نامه های او، یادداشت هایی از هیچکاک یاد دیگران در مورد او است. در این کتاب حس پرشور دراماتیک هیچکاک، نشان داده شده، مثلاً در نامه ای که برای ایوان هاتر در مورد فیلم نامه پرندگان نوشته و با در یادداشت هایی که در مورد صدا یا فهم خیره کننده تکنیکی اش و مربوط به بازسازی فیلم هردی که زیاد می دانست است^۲.

در کتاب گاتلیب هیچکاک همواره فردی بذله گو و ملیح به نظر می رسد، اما به ندرت فلسفی است. در مقاله «لذت ترس» که برای نخستین بار در ۱۹۴۹ منتشر شد یک استثناء وجود دارد. هیچکاک در آن مقاله چیزی را که امروزه «تناقض ترس» می نامیم به بحث می گذارد. او با این نظر آغاز می کند که «میلیون ها نفر هزینه زیادی صرف می کنند و دشواری های فراوانی را به جان می خرند تا صرفاً از ترس لذت ببرند، لذتی که تناقض آمیز است»^۳ پاسخ او چنین است:

1. Sidney Gottlieb, ed., Hitchcock on Hitchcock: Selected Writing and Interviews (Berkley: University of California Press, 1995). Francois Truffaut, Hitchcock (New York: Simon and Shuster, 1966). Peter Bogdanovic, Who the Devil Made It: Conversation with Legendary Film Directors (New York: Ballantine, 1997).

2. Dan Auiler, Hitchcock's Notebooks (New York: Avon Books, 1999), pp. 206-209, 496-505.

3. Alfred Hitchcock. "The Enjoyment of Fear", in Hitchcock on Hitchcock, p.

«طعم خوش ترسی که فرد در شهر بازی هنگام سوار شدن به ترن هوایی حس می‌کند، وقتی از میان می‌رود که او برای لحظه‌ای به شکلی جدی و واقعی حس کند که سربیک پیچ خطرناک، نزدیک است سقوط کند. هر چند تماشاگر در سالن سینما به طور کلی از چنین حسی فاصله دارد. او می‌داند چاقوها و سلاح‌هایی که روی پرده مورد استفاده قرار می‌گیرند، قرار نیست به کسی صدمه برسانند؛ اما این را هم می‌داند شخصیت‌هایی که به شدت با آن‌ها همذات‌پنداری می‌کند، هزینه ترس او را تأمین نمی‌کنند. این آگاهی تماماً ناخودآگاه است. تماشاگر می‌داند آدم‌بدها موفق نمی‌شوند قهرمان زن داستان را از روی پل پرت کنند، او باید خودش را متقاعد کند که هر چه می‌داند فراموش کند. اگر حس نکند که جلوی پرده سینما نشسته و فیلمی را تماشا می‌کند، حقیقتاً نگران خواهد شد؛ و اگر نتواند فراموش کند، حوصله‌اش از فیلم به سر خواهد رفت»^۱.

این راه حل و چاره‌ای است که این روزها به آن «تئوری کنترل»^۲ می‌گویند. مصاحبه‌های تروفو و باگدانوویچ به هر دلیل دیگری که مهم باشند، از این نظر جالب و مهم‌اند که به ندرت باعث می‌شوند تا هیچکاک به وضوح به مسائل فلسفی اشاره کند. تروفو به تاریخ سینما علاقه‌مند است. وقتی مثلاً از هیچکاک می‌پرسد «شما تورتون وایلد را [برای نوشتن فیلم‌نامه‌ی *یک شک*] انتخاب کردید یا کسی او را به شما معرفی کرد؟»^۳ او تفسیری به دست می‌دهد که هیچکاک معمولاً با آن موافق است، هر چند در مثالی که خواهیم آورد، هیچکاک نشان می‌دهد که دیدگاهش به منظری فلسفی نزدیک است.

«تروفو: یک وقتی فکر می‌کردم که قایق نجات می‌خواهد نشان دهد که همه گناهکار هستند و هر یک از ماها چیزی داریم که بابت آن باید خجالت بکشیم و نتیجه‌ای که شما قرار است بگیرید این است که کسی صلاحیت قضاوت درباره‌ی دیگری را ندارد. ولی حالا تصور می‌کنم که این تعبیر اشتباهی بوده است».

هیچکاک: بله اشتباه می‌کردید، مضمون فیلم به کلی چیز دیگری است. آن موقع می‌خواستیم نشان دهیم که در دنیا دو نیرو برابر هم قرار دارند، نیروی دمکراسی و نیروی نازی. می‌خواستیم بگوییم اگر چه نیروی دمکراسی کاملاً پراکنده و نامنظم است اما نازی‌ها هدف و جهت واحدی را دنبال می‌کنند. پس فیلم می‌خواست بگوید که نیروهای دمکراسی باید موقتاً اختلاف‌ها را کنار بگذارند و قوای خود را جمع کرده و بر روی دشمن متمرکز کنند...^۱ [در این بخش از ترجمه‌ی پرویز دواپی از کتاب «سینما به روایت هیچکاک» استفاده شده است - م.]

پیتر باگدانوویچ وقتی درباره‌ی سرگیجه از هیچکاک می‌پرسد، آشکارا به فلسفه نظر دارد: «در واقع سرگیجه فیلمی است درباره‌ی تضاد و کشمکش میان واقعیت و توهم». پاسخ می‌دهد «آه، بله» و شروع می‌کند به تشریح این مسأله که چگونه و چرا کیم نوآک را در نور سبز غرق کرده است. «او از جهان مردگان بازگشته بود و مرد این را احساس کرد و می‌دانست و حتی احتمالاً دچار حیرت شده بود. تا زمانی که آن گردنبند را دید و سپس پی برد که به او حقه زده‌اند»^۲.

قصد ندارم بار دیف کردن این بخش‌ها به شعف در آمده و نشان دهم که هیچکاک اصولاً یک فیلسوف است. احتمالاً او آن قدرها هم در پی فلسفیدن نبوده است. اما نباید فراموش کرد که وی همواره چنین سودایی در سر داشته که به لحاظ تجاری فیلم‌ساز موفق باشد که معمولاً چنین نیز بوده است. او مهم‌ترین فیلم‌هایش را در هالیوود ساخت و ضد روشنفکرانه بودن آثار دوران امریکایی‌اش را می‌توان در این

1. Truffaut, Hitchcock, p. 113.

2. Bogdanovic. Who The Devil Made it?, pp. 528-530.

جمله ساموئل گلدوین خلاصه کرد: «فیلم‌ها برای سرگرمی ساخته می‌شوند، پیام‌اگر می‌خواهی بفرستی، برو به تلگرافخانه.» در منظر عمومی، هیچکاک به لحاظ روشنفکرانه حرف چندانی برای گفتن ندارد (همان‌طور که بخش‌هایی از کتاب گاتلیب نشان می‌دهد). هیچکاک با موفقیت توانست نام خود را در میان سینمادوستان پراوازه سازد. در مقام کارگردان نامش حتی شاید بیش از ستارگانی که در آثارش بازی کرده‌اند، تماشاگر را جلب می‌کند. این آوازه می‌توانست عمقی را که در فیلم‌هایش به چشم می‌خورد و یقیناً خودش هم از آن باخبر بود، به تماشاگران منتقل سازد. یک فیلسوف دیگر هالیوود، لویس . ب. مهیر گفته: «باهوش باش، ولی این را نشان نده». اورسن ولز این پند را نشنیده گرفت و بهایش را در هالیوود پرداخت.



کتاب حاضر به ۱۲ فیلم هیچکاک می‌پردازد که در آن‌ها سه موضوع فلسفی قابل ردیابی است: (۱) فریب، (۲) ذهن و (۳) شناخت. فصل مقدماتی هر بخش به شرح مسائل فلسفی اختصاص دارد که آثار هیچکاک به آن‌ها توجه نشان داده‌اند. فصل‌های بعدی معانی فلسفی را با ذکر جزئیات و در هر فیلم دنبال می‌کند.

این کتاب برای علاقمندان هیچکاک و دوستداران فلسفه نوشته شده ولی بیش‌تر برای گروه دوم است که خلاصه‌ای از داستان هر فیلم را آورده‌ام. خوانندگانی که به خوبی با داستان فیلم‌های هیچکاک آشنا هستند، می‌توانند این بخش‌ها را نادیده بگیرند.

الف - فریب

۲

مسأله فریب

فلسفه مدرن با رنه دکارت (۱۶۵۰-۱۵۹۶) آغاز می شود که اندیشناک بود چگونه باید در یابیم که گهگاه فریب خورده ایم. دکارت در ابتدای تأملات خود معتقد است که بر اساس «دانشی» اکتسابی که غلط بودنش به اثبات رسیده و به واسطه حواس و رویاهایمان و خصوصاً اگر «روحی شیطانی» در کار باشد، فریب می خوریم. این فرضیه بدبینانه و شکا کانه دکارت است. به شکلی آشکار و غیر قابل تشکیک می توان دکارت را در جایی دید که کنار آتش نشسته، ردایی زمستانی بر تن کرده و کاغذی در دست دارد و غیره و غیره، ممکن است تمامی این چیزها اعم از آتش، ردا، کاغذ و حتی دست هایش، توهم باشند. «پس می پذیرم که این خدای بی نهایت خوب که منشأ حقیقت است، مرا از راه به در نکرده، بلکه روحی شیطانی که بسیار قدرتمند و هوشمند است، تمام تلاشش را به کار می گیرد تا فریبم دهد. می پذیرم که آسمان، هوا، زمین، رنگ ها، شکل ها، صداها و تمامی اشیای بیرونی، صرفاً رویاهایی فریبنده اند که این روح شیطانی به واسطه آنها، زودباوری مرا به دام می کشد»^۱.

1. Descartes, Meditation On First Philosophy (1642), in Descartes: philosophical writings, trans. Elizabeth Anscombe and Peter geash (London: Thomas Nelson

من شیطان فریبکار را فرضیه‌ای شکاکانه نامیده‌ام و از نظر دکارت، فریبکار امکانی صرف است که آمده تا فهم و خردی را که دنباله‌روی اوست برانگیخته و بار دیگر سازمانده‌ی کند. از نظر دکارت توانایی‌ای وجود دارد که فریبکار مقتدر را فی‌نفسه تهدیدی علیه شناخت و دانش آدمی می‌سازد. در واقع وجود یک شیطان فریبکار، تهدید آن چنان مؤثری است که دکارت چاره‌ای ندارد جز این که برای برقراری دوباره یقین، وجود خداوند را اثبات کند. «اما اکنون من به وجود خداوند راه برده‌ام و همزمان فهمیده‌ام که هر چیز دیگری متکی به اوست و این که او فریب‌دهنده نیست و به همین دلیل، به این نتیجه رسیده‌ام که هر چه به وضوح و آشکارا درک می‌کنم، لزوماً حقیقی است»^۱. دکارت به این آرامش رسیده و حقیقتی را که در جستجویش بوده، یافته است. «پس نباید دیگر از این بترسم که حس‌های من ممکن است هر روز توهمی را به من نشان دهند؛ شک‌های اغراق‌آمیز چند روز گذشته، همان قدر که باید فراموش شوند؛ به همان نسبت هم مسخره‌اند»^۲.

استعداد منسجم و کیهانی فریبکار دکارت، با وجود خداوند در تناقض است. در عین حال فریبکارانی که حقیقت را پنهان کرده یا در آن دخل و تصرف می‌کنند، گهگاه مسائل خاص و ناگزیری مانند وجود خداوند را رویا و پندار می‌دانند. این شک «اغراق‌آمیز» مسخره و ناپایدارانه نیست، بلکه مشاهده‌ای ساده است. توهم‌گرایان، سوءاستفاده‌کنندگان و اغواگران، عوام‌الناس را فریب داده‌اند. ممکن است حتی فردی خودش را گول بزند. در جایی که چنین فریبکاران واقعی ممکن است قدرت چندانی نداشته باشند، دکارت به «روح شیطانی» خود چنین نسبتی می‌دهد و معتقد است این ارواح در هر صورت ما را فریب می‌دهند.

روح فریبکاری که دکارت به آن اعتقاد دارد، به روشی قدرتمندانه و کاملاً خاص عمل می‌کند. چنین روحی ادراک‌های اشتباه - در واقع همان توهمات - را که حقیقی به نظر می‌رسند، پیش روی گذاشته است، احتمالاً به این دلیل که چنین ادراکاتی بسیار

and Sons Ltd, 1969), First Meditation, p. 65.

1. 2. Descartes, Meditation, Fifth Meditation, p. 107.

2. Descartes, Meditation, Sixth Meditation, p. 124.

مفصل و سرشار از جزئیات هستند و پیوسته بر آن‌ها پافشاری می‌شود. امکان‌های بالقوه دیگری نیز برای فریبکاری وجود دارد. یک فریبکار می‌تواند آن‌چه را که حقیقی است، غلط جلوه دهد یا می‌تواند ما را از حقیقت دور سازد، نه با تبدیل حقیقت به دروغ یا دروغ به حقیقت، بلکه با از کار انداختن توانایی قضاوت در ماست که چنین می‌کند و به لحاظ شناختی چنان ما را ناتوان می‌سازد که حتی اگر دلیل کافی نیز در دست داشته باشیم؛ نتوانیم به قضاوت و داوری ورود پیدا کنیم. از سوی دیگر یک فریبکار می‌تواند اطلاعاتی را از ما پنهان سازد تا به این ترتیب به نتیجه‌ای برسیم که حقیقت ندارد؛ نتیجه‌ای که اگر اطلاعات کامل‌تری داشتیم، به آن نمی‌رسیدیم. یا یک فریبکار می‌تواند ما را به طور ناگهانی به نتایجی برساند که بر اساس دلایل اندکی به دست آمده و آن چنان این نتایج را در ذهن ما با اهمیت جلوه می‌دهد که فکر می‌کنیم می‌دانیم، در حالی که نمی‌دانیم. یا فریبکار می‌تواند و سوسه‌مان کند که دلیلی را نایده بگیریم تا فکر کنیم که نمی‌دانیم چه خبر است، در حالی که می‌دانیم. یک تفاوت دیگر نیز هست. روح شیطانی که او از آن نام می‌برد، تیرانداز کمین کرده‌ای است که اهداف پیش‌بینی نشده و ناشناخته را با ادراکات غلط مورد تهاجم قرار می‌دهد. زمانی که دست به کار می‌شود، مجالی برای مقابله با او نداریم. از سوی دیگر فریبکاران بشری در دنیای واقعی باید برای اهدافشان، یاری‌کنندگانی داشته باشند، چون یک انسان صرف نمی‌تواند مانند روح شیطانی دکارتی، نظارت کاملی بر روی قربانیان خود داشته باشد.

در چهار فیلم -ربکا، سوءظن، سرگیجه و شمال از شمال غربی- مجموعه فریب‌هایی نسبت به شخصیت اصلی به کار برده می‌شوند. بخشی از آن‌چه که این فیلم‌ها به نمایش می‌گذارند، روانشناسی شخص فریب خورده، یعنی ویژگی‌های شخصیت است. چیزی که او را قادر می‌سازد تا بر این فریب‌ها غلبه کند. (شمال از شمال غربی یک استثناء است: در حالی که این فیلم مختصری از روانشناسی فریب به چشم می‌خورد، در دیگر آثار بسیار آشکار است). دکارت در تشریح اشتباه به گونه‌ای از تهاجم به سوی قضاوت اشاره می‌کند: «اراده من گسترده‌تر از فهم من پیش می‌رود... نه تنها نسبت به چیزهایی که ادراک از آن‌ها بی‌خبر است، بلکه عموماً نسبت به هر آن‌چه که

ادراک اصلاً خبری از وجودشان ندارد اما اراده در آن غور می‌کند»^۱.

به عبارت دیگر گاهی بیش از آن که به خودمان با دلایلی که در دست داریم حق بدهیم، می‌خواهیم چیزی را باور کنیم. به قهرمان زن ربکا و سوءظن اطلاعاتی داده می‌شود که موجب تزلزل آن‌ها می‌گردد. آن‌ها به شیوه‌های متضادی عکس‌العمل نشان می‌دهند. خاتم دوویستر دوم در ربکا صرفاً در پی آن است که هر چیزی که حس درجه دوم بودن او را تأیید می‌کند، باور کرده و به هر چیزی که سلف او را بزرگ‌نمایی می‌کند، غلبه کند. او در نهایت خودش را از احساس تزلزل بیرون می‌کشد، تا حدودی به این دلیل که اطلاعاتی به دست می‌آورد که در تضاد با بخش اعظمی از چیزهایی است که او را به چنین باوری رسانده‌اند و همچنین به این دلیل که وی نمود تازه‌ای از احساس خود کم‌بینی خویش را یافته است: او شریک زندگی شوهری تندخو و اشراف زاده‌ای وابسته خواهد شد. لئنا آیس گارت در سوءظن مایل نیست چیزی را باور کند که احتمالاً مهر تأییدی است بر آن چه که او را می‌ترساند: به عبارت دیگر نمی‌خواهد باور کند که شوهر جذاب و خوش‌روی او عاشقش نیست و احتمالاً سعی کرده‌وی را بکشد. حس خود کم‌بینی او باعث می‌شود شادمانه به سوی چیزی بازگردد که از دواجش برای او به ارمغان خواهد آورد. حسی که می‌تواند خوشایند باشد یا چه بسا تلخ و ناگوار.

قهرمان سرگیجه هم فریب می‌خورد. هر چند در مورد او چنین فریبی نه به دلیل عزت نفس اندک، بلکه به دلیل اشتیاق و حسرت رمانتیک اوست که رخ می‌دهد. او دوست دارد چیزی بیش‌تر از «نوشیدن همراه میچ» نصیبش شود. او تا حدی شبیه به دن کیشوت است که تصور می‌کند دنیا انعکاسی است از همان رمانس سلحشوری که خوانده (اسکاتی چندان شباهتی به یک خواننده ندارد). اسکاتی حتی بیش‌تر شبیه ترستان در آن قصه بسیار رمانتیک است که دلبسته همسر مرد دیگری شده و سپس بار دیگر عاشق صورت خیالی آن زن می‌شود. داستان مجذوب‌کننده مادلین الستر که می‌گوید روح کارلوتا والدز او را تسخیر کرده، دقیقاً همانی است که دوستدار رمانتیکش به آن نیاز دارد. و بعدها این مشتاقان رمانتیک، کاری می‌کنند که او با تبدیل شدن جودی بارتن به

1. Descartes, Meditation, Forth Meditation, pp. 96-70.

مادین الستر بفهمد که فریبش داده‌اند. اسکاتی فریب می‌خورد چون نیاز دارد این بلا بر سرش بیاید.

شمال از شمال غربی احتمالاً به عنوان دوست داشتنی‌ترین اثر هیچکاک، پرشتاب و متعصبانه با ایده فریب روبرو می‌شود. تقریباً هر شخصیتی در این فیلم یا ترجیح می‌دهد کسی دیگر باشد یا به جای دیگری اشتباهش می‌گیرند. این فیلم دربارهٔ خطرات فریبکاری است اما به وجه سرگرم‌کنندهٔ فریب نیز می‌پردازد. دکارت می‌اندیشید که فریب نمی‌توانست پایانی جز خطا و دروغ داشته باشد؛ روح فریبکاری که او ترسیم می‌کند، نامتناهی و دارای استعداد شیطانی است. فریبکار اصلی در شمال از شمال غربی همان پروفوسوری است که می‌توان او را نابغهٔ شیطانی دکارت نامید: فریبکاری‌های او راجع به تورهیل را به در دسربزرگی می‌اندازد و در بخش اعظم فیلم، این پروفوسور است که تورهیل را در چنین وضعیتی قرار می‌دهد. اما این همه داستان نیست. پروفوسور دقیقاً خود شیطان نیست؛ او جاسوسی است که به نفع کشورش کار می‌کند (او البته آدم سوداگری هم هست: قصد وی قربانی کردن تورهیل به پای منفعتی بزرگ‌تر است). سرانجام تورهیل عملیات جاسوسی پروفوسور را به خطر می‌اندازد و همین ناخواسته باعث نزدیک شدن تورهیل و ایو کندال می‌شود. البته بدون فریبکاری‌های پروفوسور، تورهیل همانی بود که بود و هیچ‌گاه چنین اتفاق‌های سرگرم‌کننده‌ای برای او و تماشاگر رخ نمی‌داد.