شاخص «نوع»

دلهره (ساموئل خاچیکیان ـ ۱۳۴۱)

داود مسلمی

در «مقدمه ای بر فیلمفارسی» در شماره قبل مجله با اشاره به نحوه توسّل سینمای ایران به راههایی که به پنهان سازی چهره و هویت واقعی آن کمک کرده، عنوان شد که، این «پدیده» چند چهره است و قابلیّت تطبیق خود با هر شرایط و کسوتی را دارد.

آقای ساموئل خاچیکیان یکی از پدیده های قابل مطالعه و بررسی برآمده از دل این جریان، و نیز یکی از عناصر کلیدی شکل دهنده فیلمفارسی در طی چهار دهه حضور خود در سینماست.

فیلمهای آقای خاچیکیان بازتاب عینی این وجه چند چهرگی فیلمفارسی است که تحت هر شرایطی تطابقی حیرت انگیز با مبانی رایج می یابد.

حضور مؤثر آقای خاچیکیان در جهت یابی سینمای ایران در دهه سی و پیآمدهای سالهای پس از کودتا حایز اهمیت است. گذشته از این سالها و فیلمها، چرخش اساسی (و تدریجی) در مَضامین آثار، در سالهای آغازین و میانی دههٔ چهل است که رُخ می دهد. حاصل محصولات این سالها، در یک همسویی مشترک ایدئولوژیک با تفکر حاکم، در جهت خنثی سازی هر نوع جریان و نگاه و سرشت پویا عمل می کُند.

در نتیجه و از این رو، کوشش آقای خاچیکیان در ابداع و خلق شیوه های جدید سرگرمی، جُدا از تلاش حاکمیّت در جلب نظر افکار عمومی نباید و نمی تواند مورد ارزیابی قرار گیرد. بر اساس تئوری پی ریزی شده توسط دموکرات ها، رُفرمهای پیش بینی شده جهت گُذار جامعه از سیستم ماقبل سرمایه داری بَه یک سرمایه داری وابسته، در اولین مرحله از طریق اصلاحات ارضی تحقّق می یابد. تغییر ساختار مناسبات اجتماعی و قالبهای فرهنگی و تحول در شیوه زندگی هدف اوّلیّه است. در این میان وظیفه محوّل شده به سینما به عنوان قوی ترین اهرم مرتبط با جامعه شهری کارکردی مُضاعف دارد. ارایهٔ شکلی از زندگی که در عین دارا بودن ظاهری بومی (ایرانی)، فارغ از مسایل جامعه و منطقهای زمانی و مکانی بگنجد، و چگونگی شیوهٔ جدید زندگی را بر پرده عینیّت بخشد، هدف تکنوکراتهای پیرو تز «کندی» است.

در این مرحله، قوّت یافتن مبانی فنی کار (سینما) ناشی از احتیاج مدیوم به رایه هر چه آراسته تر تزهای مذکور است. از این رو، و با این رویکرد، *دلهره* در عین برخورداری از تسلّط سازنده اش بَر حدود وَ محدوده قالب و ساختمان اثر (و طبعاً در حد بضاعت و دانش کارگردان)، بازتابانندهٔ نوع نگاه، بینش، تفکّر و خصایص شخصی و خصایل طبقاتی فیلمساز آست.

این دو عامل در کنار هم اهمیّت *دلهره* را شکل و جهت می دهند.

| |

دلهره یکی از مهم ترین فیلمهای سینمای ایران و شاخص ترین اثر آقای ساموئل خاچیکیان است.

اهمیت *دلهره* چونان اهمیت *گنج قارون* و *قیصر* و *عروس* و *هامون* و خواستگاری از دل ویژگیهای زمانی و شرایط اجتماعی و سیاسی حادث شده است.

دلهره بهترین ساختهٔ سازنده اش نیست (ضربت را فراموش نکنیم) امّا، ویژگیهای فیلم آن را تبدیل به اثری کرده که تمامی خصایص ظاهری (شگردها) و نمودهای درونی (تفکر عیان در لایه سطحی و تفکّر پنهان در پَس مضامین) ساخته های فیلمساز را یکجا به شکل نمونه ای در خود جمع دارد. تشخّص *دلهره* از این منظر قابل رؤیت و بررسی است.

شاخصهای اساسی *دلهره* آن را در مقام یکی از مهمترین فیلمهای تاریخ سینمای ایران قرار می دهد.

رویکرد فیلمساز به این زمینه ها از زیر بنایی سیاسی برخوردار است. با توجه به این شاخصها که محک خوبی برای ارزیابی فیلمساز و منطقهای فیلم ساخته دست اوست، این نتیجه به دست می آید که، *دلهره* اوج کمال فنی و مهارتهای کارگردانی و حد اعلای آگاهی و دانش آقای خاچیکیان از مدیوم سینماست. دانش مورد اشاره اما، محدوده و جوانب (و در نتیجه، کار کرد) محدودی دارد. *دلهره* حاصل بضاعت فیلمساز و حدود تواناییهای سینمای ایران در آن مقطع است. لیکن، دایرهٔ تأثیر گذاری اش محدوده وسیع تری را شامل می شود. تأثیرات مذکور در دو حوزه قابل ردیابی است. حوزه اول شامل مضمون اثر و چگونگی طرح روابط افراد داستان در سطح اوّلیّه. و گسترش آن به انگیزه های شخصیتها در بستر فیلم است. کنشهای نمایشی *دلهره* و نتایج حاصل از آن، قالب اَصلی حوزه دوّم است.

مضمون *دلهره* مطلقاً از یک زمینه غیر ایرانی می آید: یک نویسندهٔ داستانهای جنایی، در یک توطئه ماهرانه، پس از از میان برداشتن عموی همسرش، می کوشد با صحنه سازی همسر خود را به جنون بکشاند و، وی را نیز از سر راه بردارد. حضور هشیارانه یک کارآگاه پلیس که نسبت به همسر نویسنده تعلق خاطر عاطفی دارد، نقشه نویسنده را نقش بر آب می کند، در پایان و با از بین رفتن نویسنده، زن در کنار پلیس عاشق آرام می گیرد.

زمینه اصلی داستان و گسترش آن در ماجراهای فرعی، به انضمام جنس شخصیتهای فیلم و چارچوب و منطق روابط آنها، و نیز رفتار بیرونی و اَنگیزه های درونی شخصیتها، هیچیک اَز ما به ازای دنیای خارج از فیلم تغذیه نمی شوند. همهٔ وقایع فیلم، درگیری شَخَصیتها و عملکردشان، و نیز نحوه انعکاس اینهمه بر پرده، از زمینه ها و الگوها و نمونه های فرنگی نمونه برداری شده است. نضج گیری انتشار و پخش و مطالعه داستانهای پلیسی و استقبال مردم، و تأثیرات و تأثّرات حاصل از این امر، در این گرایش بی تأثیر نیست.

شخصیّت سازی و چهره پردازی شخصیّتی شخصیتهای *دلهره*، متکی بر نوع رفتار برآمده از دل سنت نوع داستانهای جنایی / پلیسی است. این تأثیرپذیری آشکار، گذشته از نوع پوشش، در قالب ریزی و تقسیم بندی

شخصیتها نیز صورت پذیرفته است. گذشته از صورت ظاهر، طرح ریزی ساختمان قصهٔ فیلم، و پیشبرد خط داستانی به واسطه چگونگی تقسیم رویدادها و طرح تدریجی حوادث از طریق ایجاد و گسترش ضرباهنگی هر دم فزاینده، و تنیدن گره ها در تار و پود قصّه، و خلق حسّ تعلیق در بافت عمومی و کُلّی داستان ـ همه از زمینه های نوع قصّه های جنایی / پلیسی می آیند.

مایهٔ اوّلیهٔ مضمون به خودی خود می تواند مَبنای قالب یک قصه ایرانی نیز بشود. نکته اینجاست که چگونگی فراهم ساختن زمینه های ارتباط مابین شخصیتهای ماجرا، و نحوه ایجاد تقابل، و نتیجه شدن شخصیت پردازی، در فیلمی که آقای خاچیکیان ساخته، اصلاً و مطلقاً بر قواعد و چارچوبهایی خارجی از محدوده نحوهٔ کنش و واکنش چهره ای ایرانی متّکی است.

مناسبات مطرح در فیلم، مَبنایی غیر ایرانی دارد. بر بستر روابطی که در فیلم پرداخت شده، و مناسباتی که به آن استناد می شود. به استحاله هویّت ملّی و بومی می رسیم. اشاعه چنین انگیزه و باوری، جُدا از تأمین پاره ای از تفکرات و تمایلات غالب و طرح ریزی شده برای جامعه در آن مقطع، از اساس مبتنی بر نگرش ایدئولوژیک آقای خاچیکیان به مفهوم ملّیت، قومیّت و ـ اصلاً ـ وطن است. ترویج «جهان وطنی» در قبال آرزومندی برای تشکیل سرزمین «موعود»، ریشه در باوری دارد که خاچیکیان بر بستر آن رشد یافته و شکل گرفته است.

نتایج عینی محدودهٔ عملکرد و تأثیرات حوزه اول، به دلیل جذّابیّت مجرّد شخصیتها [جاذبهٔ بالقوهٔ یک عنصر خوش فکر، خونسرد، محاسبه گر، برخوردار از بیانی شیوا، مقیّد به سر و وضع مرتّب، جذّاب، خوش چهره و باهوش (در قالب بوتیمار، مثلاً)، و ارایهٔ تصویری فریبنده از زن زیبا، معصوم، نیکوکار، پای بند و سرگرم فعالیتهای اجتماعی، ثروتمند، و در عین حال برخوردار از جاذبه های زنانگی (در قالب ایرن، مثلاً)، و پلیس زیرک، ملبس به نشانه های نوع: شاپو و بارانی ـ خویشتن دار و مرموز، آماده و حاضر در هر صحنه که توطئه ای در شرف تکوین است، حتماً عاشق پیشه و درعین حال مطهّر، عاری از شائبه های خصوصی، وظیفه شناس و چالاک، و بسیار هم نکته سنج و باهوش (در قالب آرمان، مثلاً) ـ و در طیف گنگسترها: زن (و همیشه فقط یک زن) حاضر در مدار منفی ماجرا، در ایست و ژستی مُدام اغواگرانه، واجد ظاهری جلف و رفتاری سبکسرانه، احاطه شده توسط مردانی عموماً بدچهره و دفرمه، در ایست و قالبی تهدیدآمیز، تکیه داده بر گوشه ای سرگرم به بازی با آلتی قتّاله، ـ و ...] و انعکاس نمایش آنها بر پرده، در اکثریّت قریب به اتفاق سینمای فیلمفارسی قابل ردیابی و رؤیت ست.

موضوع مطرح در فیلم و روابط منبعث از آن، موجد انگیزش هیچ حسّی در تماشاگر نیست. این بی خاصیتی و جهت گیری خنثی جُدا از منویّات درونی فیلمساز و تلقی ایدئولوژیک معنای دیگر ندارد. فیلم ـ دقیقاً ـ کارکردی سیاسی دارد. چرا که اصلاً مشوّق عملکرد خنثی است. اثر خُنثی فی نفسه و در ذات خود کارکردی سیاسی دارد. در تب و تاب تنشهای عمیق اجتماعی سالهای آغازین دههٔ چهل، عملکرد این میزان خنثی و فاقد وجاهت، یک رویکرد مطلقاً سیاسی است که اتفاقاً خوب جواب می دهد و کار می کُند.

حرکت در سطح و عدم راهیابی به ورای دنیایی که قصد خلقش بوده، دلهره را تبدیل به فیلم بَدی ساخته که قادر به بَنای دنیای مصنوع خود ـ هم حتی ـ نیست. به عبارت دیگر، دنیای درون فیلم و منطق های بَنا شده بر آن که کُلیّت محتوای دلهره را شامل می شود، بر شکل ساختمان اثر منطبق نمی شود. در نتیجه، هماهنگی و یکسانی آنها که اصل قطعی بر حصول جامعیّت یک «اثر» است، از کف می رود.

محتوای دلهره و قالب پیش بینی شده برای شکل فیلم، در اجرای آقای خاچیکیان در هم آمیخته نمی شود و هر یک منفک از دیگری، معنا می یابند. این جُدا ایستادگی شکل و محتوا در شاخص ترین فیلم سازنده اش: کلبدی ترین انگیزه و زمینه ورود به حیطه و دنیای فیلمسازی است که قرار است از طریق ارادت به «شکل پردازی» (فرم گرایی) سینما بیافریند. غرابت و جدا ایستادگی شکل و محتوا در دلهره مُنجر به حرکت فیلمساز در سطح است. لیکن، تأثیر پذیری آشکار فیلمفارسی از یک فیلم به ظاهر آراسته، و بازتاب و تداوم یافتن نشانه های بارز آن در آثار فیلمسازان دیگر، نشانگر اهمیت دلهره است.

ساختمان اجرایی دلهره از ترکیب نورپردازی، شخصیت سازی، اثرات صوتی، زبان محاوره (کلام و دیالوگ)، طراحی صحنه و لباس، حرکات دوربین، قاب بندی، بازی بازیگران و تدوین حاصل شده است.

ردپای تأثیر و تأثّر مورد اشاره، در سطح اثر مشهود است؛ از مایه مضمون تا ساختمان اجرایی فیلم.

در برخورد اول با فیلم، زبان و شیوهٔ گفتگو نویسی ها جلب نظر می کند. زبان به کار گرفته شده در اثر، و تکلم شخصیتها به وسیله آن، برغم دارا بودن ظاهری فارسی، از قواعد و صورت بندی «زبان» در سنت محاوره این مرز و بوم پیروی نمی کُند.

شخصیتها در فیلم از یک قاعده ی کُلّی در شیوه ادای جملات و لحن بیان کلمات پیروی می کُنند.

دیالوگ های رد وبدل شده، و اصلاً شیوه ی دیالوگ نویسی ـ برآمده از سنت نوع داستانهای جنایی / پلیسی است. نوعی برگردان ادبی و ترجمه تحت اللفظی که کلمات فارسی معادلهای نعل به نعل انگلیسی است.

جدا از شکل و لحن دیالوگها، کاربرد آنها محدود به توضیح بدیهی ترین موارد قصهٔ فیلم، و نیز توجه دادن تماشاگر به منویّات درونی شخصیتها و روشن ساختن جنبه های شخصیتی آنهاست.

با این حال، عنصر کلام در *دلهره* قادر به انجام همین حد از وظیفه اولیه اش هم نیست. چه، دیالوگ ها و اساساً نحوهٔ دیالوگ نویسی آقای خاچیکیان از جنسی نیست که قادر به گذشتن از سطح ظاهر و رسیدن به اندازه‌ای باشد که بازنمایی پُشت و لایه درونی شخصیتها را ممکن سازد. بنابراین، دیالوگ صرفاً در حد توضیح لایه ی بیرونی و سطح شخصیتها عمل می کند. در مورد شخصیت کارآگاه، بنا به اصرار کارگردان مبنی بر پنهان سازی - و مرموز جلوه دادن - هویت وی، دیالوگها همین حد را هم توضیح نمی دهند.

شکل تعمیم یافتهٔ این تصویر عام گفتگونویسی و توضیحات کلامی در *دلهره*، که شاخص شیوه پرداخت کلامی فیلمساز است، به اکثر فیلمهایی که شخصیتهای مشابه و یا نزدیک به قالب شخصیتی افراد قصه فیلم مورد بحث دارند، تعمیم یافته است.

□

به تَبَع زبان و تأثیرش در توضیح شخصیتها، شخصیت سازی دومین نمود بلافاصله فیلم است. شخصیت سازی در دلهره از اساس مبتنی بر درکی نادرست از شخصیت پردازی است.

شخصیتها به واسطه نمایش کُنشهایی که منجر به بروز یک سری اعمال و گفتار بیرونی ست، هویتی کاذب می یابند.

در طی فیلم هیچگاه انگیزه اصلی نویسنده (بوتیمار) از طرح توطئه‌ای که پی ریخته، آشکار نمی شود. در واقع، جدا از توضیحات کلامی انتهای فیلم که به قصد نتیجه گیری آمده - انگیزه نویسنده وجهی نمایشی نمی یابد. در نتیجه، همان گونه که شخصیت بوتیمار به عنوان عامل اصلی توطئه و جنایت، در مسیر فیلم پنهان می ماند، شخصیت بیرونی نیز به دلیل عدم توضیح هیچ نکته ای پیرامون او در پردهٔ ابهام باقی می ماند. نحوهٔ حضور کارآگاه پلیس (آرمان) در صحنه ها نیز از حوزه نوع نگاه فیلمساز به شخصیت که از طریق شیوه نورپردازی اعمال می شود، دور نمی ماند. با این تفاوت که اگر قاعدهٔ پرداخت نور و رنگ بر چهره و اطراف روشنک (ایرن)، محملی کم و بیش روشن دارد، در مورد آرمان این محمل فاقد زمینه باور و اندازه‌ای است که به واسطهٔ آن از شخصیت چهره‌ای مرموز بر پرده جلوه گر ساخت.

نورپردازی یکسان برای اکثریت صحنه ها، و نیز تصویر کردن چهره ی عموم شخصیتها از طریق ایجاد سایه / روشن، بی منطقی روش اتخاذ شده را می رساند. به عبارت دیگر، در دلهره نورپردازی تابعی از منطق درونی و ساختار روایتی قصّه نیست.

□

به استثنای چند نمای بیرونی و یک مکان مهّم (ضیافت خیریه)، لوکیشن در *دلهره* محدود به دو محل خانهٔ روشنک، و خانهٔ معشوقه سابق است. برای یک فیلمساز این محدودیّت در مکان، بهترین امکان جهت دقت نظر در بهره برداری هر چه بیش تر و بهتر از عناصر و اشیایی است که در صحنه آرایی به کار آمده است. پیش از این البته، محدودیت فضا، به طور طبیعی، حواس را متوجه خط / حرکتهای پرداخت شده برای محدوده امکان عمل بازیگر (شخصیّت)، و انتخاب زوایا برای جاگیری دوربین و طرح کارگردان برای حرکات دوربین و قاب بندی، می سازد.

رویکرد سینمای ایران به فضاهای داخلی و لوکیشن های محدود، بویژه در سالها و دهه های آغازین - ریشه در تمایل عمومی سازندگان و عوامل به تئاتر دارد.

صحنه بندی کارگردان در محدودهٔ فضای پیش بینی شده برای دلهره بر قاعده ای بنا شده که از محدودیت خط / حرکت های بازیگران در فضای جلوی دوربین (قاب تصویر) ناشی می شود. به عبارت دیگر، خط / حرکت فرضی یک بازیگر، تابعی از خط / حرکت بازیگر مقابل بوده؛ و در اجرایی قرینه ای پدید آورنده دو خط / حرکت موازی با یکدیگر است. در این شکل طرح ریزی خطوط حرکتی، امکان قطع و شکستن خطوط، امکان درهم آمیزی و سپس جدا شدن و گُسستَن فراهم نیامده، و در نتیجه، زمینهٔ درگیری شخصیتها و حادث شدن گره و تنش از کف می رود.

جا به جایی افراد در محدوده فراهم آمده برای حرکت آنها، به عنوان بدیهی ترین امکان و تمهید گریز از سکون، و وانمود ساختن امکان عمل در جلوی دوربین (قاب تصویر)، البته بدیهی ترین فکر و شگردی ست که به کار می رود. لیکن، چون این نحوه جابه جایی از انگیزه درونی ماجرای صحنه نشأت نمی گیرد و، حاصل درگیری شخصیتها نیست، و حالا در نتیجه، این تغییر مسیرها و جابه جایی ها که عاری از منطق قصه و صحنه است، به خلق اکسیون نمی انجامد، از اصل بیهوده جلوه می کند و، حاصلی در جهت خلق فضا به بار نمی آورد.

بنابراین، حالا دیگر به نظر می رسد دلیل اصلی کار در فضای داخلی - جدا از فراهم آوردن زمینه نورپردازی - به ساده کردن صحنه و راحتی کار ورود و خروج شخصیتها در محدودهٔ صحنه، و تداوم - قابل پیگیری - یافتن صحنه ها باز می گردد. فقدان زمینهٔ عُمق میدان، بر هم منطبق بودن زمینه های پیش و پَس صحنه و عدم بروز حدّفاصل بین این دو محور، و آکنده بودن صحنه ها از نماهای درشت که با غلونمایی ی بازیگران در انتقال حس بازی همراه است، و... به معضل اساسی ناتوانی کارگردان در طرح ریزی خط / حرکت ها مرتبط است. بر مبنای چنین تلقی ای از سینما و شیوهٔ کاری ست که نحوه صحنه پردازی (میزانسن) آقای خاچیکیان شکل می گیرد.

ترکیب ناهماهنگ حرکات دوربین در قبال حرکت موضوع در صحنه، اَساس ساختمان *دلهره* است.

حرکات دوربین در دلهره برانگیزه منطق صحنه بنا نشده است. بنابراین، و از این رو، طراحی حرکتهای دوربین مطلقاً بی معنا از آب

درآمده و هیچ کارکرد و تأثیری در مسیر قصه ی فیلم ندارند. به زبانی دیگر، برغم این که فیلم آکنده از حرکات دوربین و جابه جایی های متوالی است اما، در واقع، حرکات فوق مبیّن هیچ چیز، و واجد هیچ معنایی نیستند. به عنوان مثال، مجموعه حرکتهای نزدیک شوندهٔ دوربین به موضوع صحنه ها، و نیز ایضاً، حرکتهای دور شونده ـ به روشن شدن موضوعی، درآمدن حسّی مؤکد شدن شی ای، توصیف کُنشی و انتقال مفهومی نمی انجامند.

فیلم مملو از حرکات (دوربین) ی ست که به چپ و راست و بالا و پایین قاب متمایل می شود اما، ارتباطی با صحنه (و موضوع) برقرار نمی سازد. دوربین حرکت می کند، صرفاً برای این که بی حرکتی موضوع و ثبات منظر صحنه را بپوشاند. از خلق حرکت دوربین، حرکت صحنه خلق نمی شود. دوربین حرکت می کند برای این که حرکتی در صحنه پدید آید. چرخشها و ترسیم خطوط منظم و نیم دایره برای در برگرفتن موضوع در قاب تصویر، بی این که رخدادی شکل بگیرد و، از این نحوهٔ تأکید، انگیزه و کُنشی نمود عینی و بیرونی بیابد، نکته ای باز شود، اُفت و خیزی پدید آید و... آکسیون بر پرده نقش بندد و... همه دال بر انجام حرکت برای نفس حرکت است. از این نحوه حرکت دوربین ـ بویژه در صحنه هایی که با حرکت موضوع در صحنه توأم می شود ـ یک ترکیب ناهماهنگ پدید می آید. این امر بالاخص در صحنه هایی که به واسطه انجام حرکات سریع به قصد تأکید و تأمّل بر عنصری از صحنه، و در جهت پدیداری حس غافلگیری و انگیختن حس بلافاصله و آنی تماشاگر ـ دوربین تغییر زاویه می دهد، نمود بارزتری دارد. حرکات مزبور که اصلی ترین عامل پیش برنده خط حادثه یی ماجرای فیلم است، در واقع به قصد انتقال وجوه توطئه آمیز مضمون اثر و دنیای سیاه پیرامون زن محوری ماجرا، و حسّ تلخ او نسبت به همه چیز ـ طرح ریزی شده است. منتها، از آنجا که کارگردان منطقهای شکل دهنده ی چنین دنیایی در مضمون و خط قصه ی فیلم را فراموش می کند، با تعمیم دادن نحوهٔ حرکات دوربین و شیوهٔ نورپردازی و خط / حرکت های شخصیتهای دیگر به کُلّ فیلم، بر بی منطقی این همه، و عدم پیروی اثر از یک ساختار درونی و ساختمان فکر شده صحه می گذارد.

پرداخت صحنه ها از طریق این نوع ساخت و ساز، منجر به تغییر شکل و ماهیّت اجزاء و عناصر و اشیای چیده شده در زمینه تصویر می شود. در این گونه پرداخت، با عارض شدن یک وجه جدید و کارکرد متفاوت یافتن عناصر صحنه، اشیاء بی آن که قالب ماهوی خود را بروز دهند، تبدیل به تجسّمی صوری از ماهیّت اصلی شان می شوند.

در یک صحنه مثالی از فیلم، وحشت روشنک و التهاب درونی وی با حرکات اشیای پیرامون و صداهای اطراف توأم گشته، و از این طریق، احساس خصوصی شخصیت به فضا تعمیم می یابد. به عبارت دیگر، فیلمساز با تشدید این حس و متبلور ساختن زمینه های عینی آن در عملکرد عناصر صحنه و اشیاء، به فضا و محیط معمولی و آرام موجود هم شکلی غیرمعمول می بخشد و، آنها را غیرطبیعی جلوه گر می سازد. در کل فیلم *دلهره*، فقط یک مورد استفاده درست از یک عنصر بالفعل طبیعی موجود در صحنه وجود دارد که بی آن که بر آن تاکید غلو شده یی شود، و یا با تمهیدات فنی ماهیت اصلی و طبیعی خود را از دست بدهد، نه تنها کارکردی نمایشی یافته، بلکه به تنهایی حسّ ساخته، موجب تعلیق شده، فضا درآورده. و مهم تر از همه، به خلق یک نمایش روی پرده مدد رسانده است. در صحنه جستجوی روشنک در خانه مقتول، شیر آبی که چکه می کند، به تنهایی تأثیری خلق کرده که مجموعهٔ تمهیدات فنی دوربین و نور در صحنه های دیگر در مقابل و قیاس با آن خنده آور به نظر می رسند.

حرکات دوربین در شیوهٔ طراحی آقای خاچیکیان منجر به قاب بندی و اندازه های تصویری می شود که با کنار هم نهادن آنها یک تشکّل متشتّت و فاقد انسجام و ساختار تصویری بی شکل و هویت نتیجه می شود. انبوه صحنه هایی که دوربین بنابر مناسبتی غیرضروری در زاویه یی ـ عموماً ـ پایین تر از موضوع، زمینهٔ صحنه را در چارچوب قاب در برمی گیرد، از بدیهی ترین شیوه های عمل و شگردهای آقای خاچیکیان است.

زوایای مطلقاً غیرلازمی که دوربین از جهات مختلف به موضوع نزدیک یا دور می شود (برعکس اش هم نزدیک و دور شدن موضوع به دوربین است). بیانگر نظمی برآمده از شکل صورت بندی و منطق صحنه پردازی نیست. قاب بندی آقای خاچیکیان از زاویه ای که منجر به عدم تعادل اشیاء و عناصر و افراد می شود، به قصد تشدید حس تعلیق و خلق هیجان صورت می گیرد. تمهیدی این گونه برای زاویه بندی و شکل گیری قاب تصویر (به عنوان نشانه ای جهت شناخت فیلمساز) به دلیل تکرار و گسترش اش در بستر فیلم، به عنوان جزئی از قواعد ساختمان آن درآمده، و تأثیر گذاری اش را که در یکی دو صحنه کارکرد یافته. از دست می دهد.

مورد دیگری از نحوهٔ زاویه بندی و درآوردن قاب تصویر در محدوده ای بسته، ایجاد خطوط مورب و یا عمودی در پیشزمینه است که بر یک موضوع و یا شخصیت در پسزمینه محاط شده (عکس این هم صورت می گیرد)؛ و دوربین در حرکتی از سطح آن عبور می کند؛ و یا از ورای آن، حرکت یا واقعه ای را ثبت می کند.

آقای خاچیکیان به عنوان دلمشغولی همیشگی، با شکلی از نورپردازی که با نام وی عجین شده، قالب صحنه پردازی خود را نور بخشیده و از آن به عنوان تمایلی فرمالیستی یاد می کنند. نورپردازی ایشان، درحد بازی با نور می ماند و به خلق فضا کمک نمی کند. نورپردازی در نحوهٔ طرح ریزی و اجرا در *دلهره*، به صورت مجرّد عمل می کند و، نور منتقل کننده ماهیت افراد نیست.

خلاصه کنم. همه شگردهای نور و زاویهٔ دوربین و شخصیت سازی های خاچیکیان در *دلهره*، کم و بیش در فیلمهای دیگر سینمای ایران مورد استفاده واقع می شوند. لیکن، این شگردها با نام خاچیکیان معنا می یابند و به ذهن متبادر می شوند. ■