رگه‌ی تباهی

درباره‌ی نشانه‌شناسی نمای بلند: دو نما از رگه‌ی تباهی

جف ماژور
ترجمه‌ی فرزان سجودی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

وجه غالب و مشترک فیلم کلاسیک هالیوود، یعنی آن‌چه کریستین متز به طور مشخص «صحنه» نامیده است ـ «یک کلیت مکانی و زمانی که هیچ *خدشه‌ای* بر کلیت و یکپارچگی‌اش وارد نیست» یا به عبارت دیگر، هیچ حذف زمانی در آن وجود ندارد[1] ـ در اصل می‌خواهد با خلق این توهم که آن‌چه بر پرده نشان داده می‌شود همه‌ی آن چیزی است که بیننده می‌توانست خواهان دیدنش باشد، ساختار خود را پنهان کند.

تا این‌جا، همان‌طور که نظریه‌پردازان دوخت (suture) گفته‌اند، کنترل دوربین، اغلب با زاویه‌ی دید شخصیت یکی می‌شود. این تکنیک، در کارآمدترین شکل خود، همه‌ی آن‌چه را شخصیت‌های فیلم می‌بینند به بیننده‌ی فیلم نیز عرضه می‌کند؛ و این وهم را تقویت می‌کند که کل فضای روایی (diegetic) نمایش داده می‌شود. بیننده همه‌ی آن‌چه را شخصیت‌ها می‌بینند، می‌بیند و فرض بر آن است که

نمی‌توان چیزی را از دید بیننده پنهان کرد.
لازمه‌ی حفظ چنین توهمی آن است که صحنه‌ها (از این پس و در سراسر این مقاله مفهوم متزی از واژه‌ی «صحنه» را مورد نظر دارم) از نماهای متعدد ـ و تدوین‌های متعدد ـ ساخته شده باشند تا پیوسته به بیننده اطمینان داده شود که او همیشه کنترل بصری کامل بر فضای روایی دارد. ریموند بلور بر همین مبنا به وجود الگوهای متقارن در صحنه اشاره می‌کند، الگوهای پیچیده‌ای که بیان روایت را ساختمند می‌کنند و صحنه را به ظاهر ساده نشان می‌دهند.[۲]
در هر حال واقعیت آن است که نمی‌توان گفت هر نمای صحنه نمایش ایستای زاویه‌ی دید شخصیت است. در برخی نماها، فقدان واسطه‌ی روایی که بتوان کنترل دوربین را بر آن منطبق کرد، با قابلیت دوربین در «روایی کردنِ خود»[۳] جبران می‌شود (استفن هیث)؛ یعنی آنکه دوربین وقتی بر زاویه‌ی دید شخصیت منطبق نباشد، حضور خود را کاملاً در پس کنش روایی پنهان می‌کند که پیوسته در مقابل دوربین حفظ می‌شود. حتی وقتی دوربین حرکت می‌کند، احتمال آن حرکت، ناشی از حضور کنش روایی در مقابل دوربین است. به هر رو، وقتی حرکت دوربین بسیار پیچیده می‌شود، این احتمال که دوربین اعلام استقلال کند و قائم به‌ذات خود باشد، بسیار بیش‌تر است. این وضعیت را می‌توان در نماهای بلندی یافت که کل یک حرکت روایی، یا به عبارت دیگر یک کلیت مکانی و زمانی را که بی‌هیچ *خدشه‌ای* تجربه می‌شود، در یک‌نما و بدون تدوین نشان می‌دهند. در این نماها، زمانی استقلال دوربین اعلام می‌شود که دوربین در حال حرکت، شخصیت‌ها را پشت سر می‌گذارد و آن‌ها را بیرون از قاب تصویر رها می‌کند، یا وقتی که به شخصیت‌ها اجازه داده می‌شود تا به میل خود از قاب تصویر بیرون بروند. در مورد اول، استقلال دوربین با نشان دادن آنکه دوربین روند روایت را با انتخاب ابژه‌های مورد نظر خودش کنترل می‌کند، تحقق می‌یابد. در حالت دوم توجه بینندگان به فضای بیرون از صحنه، که آن‌ها نمی‌توانند ببینند، جلب می‌شود.
پس می‌توان گفت نماهای بلندِ این‌گونه، از آن تکنیک‌های دوخت که در صحنه‌های همراه با زاویه‌ی دید شخصیت یا نماهای بسیار روایی استفاده می‌شود، بهره نمی‌گیرند. البته مقصود آن نیست که این نماهای بلند، فاقد ساختارهای پیچیده‌ای هستند که بلور در صحنه ـ به مفهوم متزی آن ـ مشاهده می‌کند. برعکس، دو نما از فیلم *رگه‌ی تباهی*[۴] (۱۹۵۸) به کارگردانی ارسن ولز نشان می‌دهد که ساختار نمای بلندِ بسیار متحرک را نیز می‌توان بر اساس همان اصول دوخت و روایت‌سازی خلق کرد، و ساختارهای حاصل، صدالبته بسیار پیچیده‌اند.

نمونه‌ی یک

نمای آغازین *رگه‌ی تباهی* بر یک نظام فقدان و جبران متکی است، و در آن به ابژه‌های دوربین اجازه داده می‌شود از قاب تصویر بیرون بروند، یا آنکه از قاب تصویر بیرون گذاشته می‌شوند. ابژه‌هایی که خارج شده‌اند، ارجاع می‌دهند به‌وجود فضایی بیرون از قاب تصویر که بیننده نمی‌تواند آن را ببیند. به این ترتیب جایگزینی یک ابژه با ابژه‌ی دیگر، در عین آنکه بیانگر واقعیت روایت‌سازی است، استقلال دوربین را نیز اعلام می‌کند. ابژه‌های دوربین، حرکت دوربین را کنترل یا توجیه نمی‌کنند، بلکه دوربین ابژه‌هایی را که می‌خواهد استقلال خود را در پس آن‌ها پنهان سازد، انتخاب می‌کند، و ممکن است زمانی در این ابژه استتار کند و زمانی دیگر در ابژه‌ای دیگر.
در عین حال که نما همیشه چیزی را برای دیدن در مقابل چشم بیننده قرار می‌دهد که می‌کوشد کنترل دوربین را پنهان / روایی سازد، دوربین هم استقلال خود را پیوسته حفظ می‌کند و آن را به واسطه‌ی دیگری، از جمله زاویه‌ی دید شخصیت، وانمی‌گذارد. در ابتدا و انتهای نما دو نمونه از این جابه‌جایی (واگذاری کنترل دوربین) را مشاهده می‌کنیم، ولی در حد فاصل ابتدا و انتهای نما، هیچ کوششی برای پنهان شدن پیوسته‌ی استقلال دوربین نمی‌شود. بلکه بلافاصله منکر آن و مدعی استقلال می‌شود، و سپس شروع می‌کند به باز پنهان کردن آن استقلال در لایه‌هایی، تا آنکه در پایان نما به وضعیت اولیه‌ی پنهان کردن استقلال خود

بازگردد. در این بازگشت، دوربین در حال حرکت، بیننده را درگیر روایت می‌کند و ساختار صوری نما، یعنی ساختاری را هم تعریف می‌کند که تنش‌های نما را به وجود می‌آورد، تنش‌هایی که سرانجام در انتهای نما حل خواهند شد.

این نما با نمای نزدیکی از مهم‌ترین ابژه‌ی فیلم یعنی بمب، میانجی همه‌ی کنش‌های بعدی، آغاز می‌شود. پس از آنکه دست خرابکار بمب را فعال می‌کند، ما صدای خنده‌ی زنی را از بیرونِ صحنه می‌شنویم. با چرخش خرابکار برای دیدن منشأ خنده، دوربین به سمت چپ پن می‌کند تا زن و مردی راکه با او قدم می‌زنند، نشان دهد (نماهای فرعی یک و دو). این دو نمای فرعی، اولین مورد جابه‌جایی کنترل دوربین را نشان می‌دهند. از این دونما، در واقع، یکی نمای شخصیتی است که نگاه می‌کند، و دومی نمای موضوع نگاه، یا خط نگـاه اوست. انگیزه‌ی خرابکـار بـرای چرخش، صـدای خنده‌ای است که از بیرون صـحنه بـه گـوش مـی‌رسد، و انگیزه‌ی دوربـین بـرای حـرکت، چـرخش خـرابکـار است. حرکت دوربین کاملاً توجیه می‌شود و در پس نگاه یکی از شخصیت‌های فیلم پنهان می‌گردد. هرچند، وقتی اندکی بعد زن و مرد دیده می‌شوند، دوربین به خرابکار اجازه می‌دهد تا وارد قاب جدید تصویر شود و عرض قـاب تـصویر را بـه سمت چپ طی کند. آن‌چه ابتدا موضوع و تداوم خط نگاه او بود، حال تصویری است از دید دوربین مستقل.

وقتی خرابکار یک بار دیگر عرض قاب را طی می‌کند (این بار دوان دوان از سمت راست قاب خارج می‌شود) بر ایـن استقلال دوربین تأکید بیش‌تری می‌شود. دوربین می‌چرخد تا او را دنبال کند، اما بعد می‌گذارد تا خرابکار از قاب تصویر خارج شود؛ آن‌گاه از دید او، جهت حرکتش را در امتداد دیوار دنبال می‌کند. نمودار شـدن سـایه‌ی خـرابکـار روی دیـوار (نمای فرعی سـه) خـلأ نـاشی از خـروج شـخصیت را پـر می‌کند، اما بر فضایی که نشان داده نشده است، یعنی فضایی که خرابکار که سایه‌اش بر دیوار افتاده است، در آن قرار دارد، تأکید بیش‌تری می‌کند. قبل از آنکه دوربین انتهای دیواری را که در امتداد آن حـرکت مـی‌کند نشان دهـد، خـرابکـار را می‌بینیم که در کنار اتومبیلی پارک شده زانو می‌زند، دوربین به راه خود ادامه می‌دهد و اتومبیل و خرابکار را به اختصار در یک نمای بلند نشان می‌دهد. قبلاً از آنکـه خـرابکـار از سمت چپ قاب تصویر خارج شود و دوربین درست زیـر موقعیت سـطح چشم قرار گیرد تا زاویه‌ای بسیارباز نسبت به اتومبیل پیداکند (نمای فرعی پنج). در این لحظه، که دوربین در این ارتفاع تازه قرار دارد، فقط شـاید بـتوان گـفت بـرای لحظه‌ای بی‌حرکت باقی می‌ماند و بـه واضـح‌ترین شکـل ممکن استقلال خود را بیان می‌کند.

در حالی که زن و مردی که قبلاً نشان داده شده‌اند به اتومبیل نزدیک می‌شوند (وارد می‌شوند تـا خـلأ نـاشی از خـروج خرابکار را پرکنند)، نخستین نـوشته‌ی [عـنوان‌بـندی] فـیلم ظاهر می‌شود (یونیورسال اینترنشنال تـقدیم مـی‌کند) کـه هم‌زمان است با نوای ساکسیفن (قبلاً، از نـمای فـرعی دو صـدای فـیلم صـرفاً جـنبه‌ی هشـداردهـنده داشت، یـعنی مضاعف‌سازی آهنگین صـدای تـیک‌تیک بـمب). سـپس، وقتی اتومبیل به پشت ساختمانی حرکت می‌کند که مانع از دیدن آن می‌شود و دوربین مسیر فرضی آن را دنبال می‌کند، دومین نوشته‌ی عنوان‌بندی فیلم بر متن تصاویری پراکنده (سیاهی بـالای سـاختمان) ظـاهر مـی‌شود کـه اعـلام نـام بازیگران، چارلتن هستن و جنت لی است (نماهای فـرعی شش و هفت). علاوه بر آنکه این دو نـوشته‌ی آخـر ذهـن بیننده را از اتـومبیلی کـه پشت سـاختمان گـم شـده است منحرف می‌کنند، عامل تأکید بیش‌تر بر استقلال دوربین نیز هسـتند. البـته، مـحو شـدن اتـومبیل، هـر سـه نـوشته‌ی عنوان‌بندی (به‌خصوص نوشته‌ای که کمپانی یونیورسال را به عنوان عرضه‌کننده‌ی نما / فیلمی که نمایش داده می‌شود، معرفی می‌کند)، جدا شدن از سـطح چشم به زاویه‌ی بسیار باز، ورود ملودی اصلی بر روی حاشیه‌ی صوتی غیرروایی (non-diegetic)، و دیده شدن نـام دو بـازیگر (دو سـتاره‌ی بزرگ سینما)، با تأکید بر ترفندهای دوربـین، بـر عـاملیت بیرونی نما تأکید می‌کنند. تـلاش‌های اولیـه بـرای دوخت [بیننده به تصویر] که در نماهای فرعی یک و دو دیده می‌شد (که بین بیننده و بمب از طریق تصویرپردازی از نزدیک و انطباق کنترل دوربین بر نگاه خرابکار، رابطه‌ای نزدیک ایجاد

می‌کند) و به‌تدریج در نماهای فرعی سه و چهار رو به کاهش گذاشت، اکنون جای خود را به دوربینی داده است که هیچ تلاشی نمی‌کند تا برای حرکت ناگهانی‌اش رو به بالا، گریز ابژه‌هایش (خرابکار، زن و مرد در اتومبیل)، یا برای مواد غیرروایی (موسیقی و نوشته‌های عنوان‌بندی) توجیهی به‌دست دهد.

به هرحال، این تغییر ناگهانی ـ یعنی جدایی از رابطه‌ای صمیمی و نزدیک با روایت و گرایش به وابستگی آشکار به دوربینی مستقل ـ حفظ خود نما را تضمین می‌کند. این نما با جداکردن بیننده از میانجی کنش (بمب) در آزاردهنده‌ترین لحظه (قرار دادنِ آن در اتومبیل، لحظاتی قبل از آنکه زن و مرد سوار اتومبیل شوند و از آن‌جا بروند)، تنش و تعلیق را ایجاد می‌کند، یعنی نیاز به گره‌گشایی از خود را به‌وجود می‌آورد. حال بیننده احساس می‌کند لازم است پیوسته اتومبیل را ببیند، و به همان‌اندازه که در نمای فرعی یک به آن نزدیک بود، به آن نزدیک باشد، تا ببیند که چطور کشمکشی که آفریده شده است حل خواهد شد. این بازگشت تدریجی به آن حالت درگیری اولیه است ـ یعنی جایی که تنش و تعلیق حل خواهند شد ـ که ساختار بقیه‌ی نما را تعیین می‌کند.

همین‌طور که دوربین حرکت خود به سمت چپ را ادامه می‌دهد و به انتهای ساختمان می‌رسد، نوشته‌ی معرف بازیگری ارسن ولز ظاهر می‌شود (پایین‌تر از دو نوشته‌ی قبلی قرار دارد، و مانند دو نوشته‌ی دیگر این نقش را برعهده دارد که توجه بیننده نه به فضای خالی بام ساختمان، بلکه به تابلوی چشم‌گیر نئون و تصویر دیگری از کوچه‌ای معطوف کند که نخست زنی را که خندید در آن دیدیم)، و سپس اتومبیل از پشت ساختمان ظاهر می‌شود (نمای فرعی هشت). بعد دوربین به‌تدریج پایین می‌آید، هرچند هنوز موقعیت مرتفع خود را حفظ کرده است، اما دیگر در آن ارتفاعی نیست که در زاویه‌ی باز قبلی داشت. سپس اتومبیل می‌چرخد و رو در روی دوربین قرار می‌گیرد، در همان موقع حرکت دوربین به سمت چپ متوقف می‌شود و حرکت به سمت عقب آغاز می‌شود. در این لحظه، صدای سوت از بیرونِ صحنه می‌آید، و بلافاصله یک پلیس راهنمایی در قسمت پایین و در سمت راست قاب تصویر ظاهر می‌شود و به همراه او اتومبیل سفیدی که می‌گذرد و عابران پیاده نیز دیده می‌شوند (نمای فرعی نُه). وقتی اتومبیلی که خرابکار در آن بمب گذاشته است در چهارراه می‌ایستد، عنوان فیلم در قسمت بالا، سمت چپ قاب تصویر ظاهر می‌شود و همزمان صدای ترومبون به موسیقی متن فیلم افزوده می‌شود. (موسیقی متن لایه به لایه شکل می‌گیرد و مانند تعلیق عمل می‌کند.... از سوی دیگر دوربین استقلال خود را پنهان می‌سازد... یکی قوت می‌گیرد، یکی تضعیف می‌شود.) این یک لحظه‌ی خطاب است. اتومبیلی که در خطر است دوربین را با چراغ‌های جلو مخاطب قرار می‌دهد و پلیس با سوتش اتومبیل را مخاطب قرار می‌دهد؛ فیلم بیننده را با عنوانش و عنصر موسیقایی تازه‌اش مورد خطاب قرار می‌دهد.

این لحظه عنصر ساختاری مهمی را در این نما تعریف می‌کند، عنصری که قبلاً در نمای فرعی پنج ارایه شده بود: هربار که اتومبیل متوقف می‌شود، مایه‌ی موسیقی عوض می‌شود یا شکل تازه‌ای از مایه‌ی قبلی به گوش می‌رسد، دوربین در ارتفاع متفاوتی قرار می‌گیرد، اطلاعات روایی تازه‌ای عرضه می‌شود و بنابراین بیننده بیش از گذشته درگیر روایت می‌شود. در گام اول (نمای فرعی پنج)، وقتی اتومبیل متوقف بود، دوربین پس از نشان دادن سه شخصیت (خرابکار، زنی که خندید و مرد) و معمای اولیه‌ی کار گذاشتن بمب در اتومبیل، زاویه‌ی دید و استقلال گسترده‌تری یافت. در گام دوم، اتومبیل در چهارراه متوقف می‌شود، ما از عنوان فیلم مطلع می‌شویم که تعلیق حاصل چهار نمای فرعی اولیه (کار گذاشتن بمب) را تأیید می‌کند: ما شاهد نوعی تباهی و بدکاری خواهیم بود. هم‌چنین بر ما آشکار می‌شود که اتومبیل در خطر (و خطرناک) در خیابان‌های شهر پر از جمعیت شهر (پلیس راهنمایی، عابران پیاده و رانندگان دیگر) در حرکت است و در نتیجه جانِ بیش از دو نفر در خطر است. ارتفاع تازه‌ی دوربین، همان‌طور که در توقف‌های بعدی خواهیم دید، تا حدی

استقلال دوربین را که در نمای فرعی پنج به‌وضوح اعلام شده بود، پنهان می‌کند. با نزدیک‌تر شدن دوربین به خیابان و کنش در سطح خیابان، دوربین روایی‌تر می‌شود: حرکت آن موجه‌تر می‌شود و انگیزه‌اش را از کنش روایی می‌گیرد. همان‌طور که اتومبیل در چهارراه متوقف مانده است، دوربین حرکت خود را به سمت عقب و به سوی پایین خیابان ادامه می‌دهد (نمای فرعی ده). تنش ناشی از احتمال گم کردن اتومبیل، احتمال آنکه دوربین اتومبیل را پشت سر بگذارد، تا حدودی با پدیدارشدن سه نوشته‌ی تازه روی پرده جبران می‌شود، زیرا این نوشته‌های عنوان‌بندی، درست مثل نوشته‌های دوم و سوم (هستن و لی) وقتی اتومبیل پشت ساختمان پنهان شد، وظیفه‌ی منحرف‌کردن توجه بیننده را برعهده دارند. جبران واقعی این فقدان بالقوه وقتی است که سرانجام پلیس راهنمایی چهارراه اجازه‌ی حرکت به اتومبیل می‌دهد و در نتیجه اتومبیل به دوربین که کماکان در حال عقب‌نشینی است می‌رسد. هرچند با نزدیک شدن اتومبیل شاهدیم که به ناچار در چهارراه دیگری متوقف می‌شود (نمای فرعی یازده) و این توقف نیز همان نقش توقف‌های قبلی را دارد. صدای سوت پلیس به گوش می‌رسد، پلیس اتومبیل را مخاطب قرار می‌دهد و آن را متوقف می‌کند، در همان زمان نوشته‌های نشان‌دهنده ی ستاره‌ی مهمان (دیتریش و گابور، برجسته‌ترین عناوین پس از عنوان فیلم) ظاهر می‌شوند؛ یک‌بار دیگر وعده‌ی حضور دو ستاره (درست مانند معرفی هستن و لی)، و ارایه‌ی اطلاعات بیش‌تر. آنگاه دوربین به آهستگی بالا می‌رود، و بعد پایین می‌آید تا ارتفاعی تازه، ارتفاعی پایین‌تر از قبل (نماهای فرعی نه تا یازده)، و در همین حال پلیس دو عابر پیاده را از سمت راست به بیرون از قاب تصویر هدایت می‌کند. در حالی‌که دوربین حرکت به سمت چپ را آغاز می‌کند و اتومبیل خطرناک را در چهارراه پشت سرمی‌گذارد و بیننده باز احساس خطر می‌کند که مبادا رد اتومبیل را گم کند، می‌بینیم که آن دو عابر پیاده همان دو ستاره‌ای هستند که قبلاً وعده‌ی حضورشان داده شده بود، یعنی هستن و لی (نمای فرعی سیزده). حضور آن‌ها به همراه ملودی تازه‌ای که آرامش بخش‌تر است و توسط ساکسیفن نواخته می‌شود خلأ ایجاد شده را پر می‌کند، و در همان اتومبیل که امکان گذر از چهارراه را پیدا کرده است، از مقابل دو ستاره می‌گذرد و از سمت چپ قاب تصویر، در نمای فرعی چهارده خارج می‌شود. اتومبیل از مقابل این دو هنرپیشه که می‌گذرد به ابژه‌ی نگاه هستن (نمای روی شانه) بدل می‌شود و به نوعی نشان‌دهنده‌ی رابطه‌ی بین دو زوج است.

این توقف نیز هم‌چون دو توقف اول، اطلاعات روایی تازه‌ای به دست می‌دهد (وعده‌ی حضور دیتریش و گابور، رسیدن هستن و لی، طرح وجود رابطه‌ای بین این دو هنرپیشه و زوجی که در اتومبیل هستند، پی بردن به آنکه دو ستاره‌ی فیلم در همان خیابانی هستند که اتومبیل خطرناک در آن است) و به این ترتیب بیننده را بیش‌تر درگیر روایت می‌کند. دوربین نیز ارتفاع تازه‌ای پیدا می‌کند، کمی پایین‌تر از دو ارتفاع قبلی (در نماهای فرعی پنج و نُه) و نزدیک‌تر به زمین و به کنش دوربین در این ارتفاع تازه، روایی‌تر می‌شود، هستن و لی را در قاب تصویر می‌گیرد و قدم زدن آن‌ها را از ارتفاعی فقط کمی بالاتر از قدِ خودِ آن‌ها (یعنی درست بالاتر از سطح چشم) دنبال می‌کند (نمای فرعی پانزده)، به این‌ترتیب دوربین بازگشت خود را به موقعیت اولیه‌ی ارتباط نزدیک آغاز می‌کند، یعنی موقعیت زمانی که تصویری نزدیک از عنصر روایت (بمب) از ارتفاعی پایین‌تر از سطح چشم به دست می‌داد و کنترل دوربین با نگاه شخصیت (نگاه خرابکار به زنی که می‌خندید) انطباق یافته بود.

با این همه، این لحظه، لحظه‌ی الزام کامل استقلال دوربین نیست، بلکه با انتقال توجه دوربین از اتومبیلی که بمب در آن کار گذاشته شده است به دو هنرپیشه، باز بر این استقلال تأکید بیش‌تری می‌شود. به این ترتیب، بر ماهیت قراردادی روایت تأکید می‌شود: دوربین ابژه‌های روایت را انتخاب و کنترل می‌کند ولی آن‌ها دوربین را کنترل نمی‌کنند، هرچند، انتخاب دوربین هم بی‌نظم و آشفته نیست. دو ستاره‌ی سینما ابژه‌های مطلوب می‌شوند و بیننده دوست دارد آن‌ها را ببیند، زیرا قبلاً و در اوایل این نما وعده‌ی حضورشان به

مخاطب داده شده است. به این شیوه (گرچه متناقض نما) دوربین به وضعیت غیرموکد اولیه حتی نزدیک‌تر می‌شود: یک جاذبه را (اتومبیلی خطرناک) با جاذبه‌ای دیگر (دو ستاره‌ی فیلم) جایگزین می‌کند، اما جایگزینی همان‌قدر مطلوب است که جایگزین شده است.

این تأکیدزدایی، چند ثانیه‌ی بعد، در توقف بعدی در سطح گسترده‌تر حاصل می‌شود. هستن و لی از کنار اتومبیل که در ترافیک ناشی از عبور یک گله بز گیر کرده است می‌گذرند (نمای فرعی شانزده). با گذر آن‌ها از کنار اتومبیل، با مورد دیگری از خطاب روبه‌رو می‌شویم: راننده از پشت شیشه به دقت نگاه می‌کند، هستن بزها را هی می‌کند و تعداد بیشتری افسر پلیس شتابان از راه می‌رسند و دست در هوا می‌چرخانند تا هرچه زودتر راه را باز کنند. یک بار دیگر موسیقی تغییر می‌کند، و همان مضمونی که در نمای فرعی هشت به گوشی رسید، دوباره شنیده می‌شود، ولی این بار با شیپور و قمیش نواخته می‌شود. اتومبیل که متوقف شده بود، از بزها فاصله می‌گیرد و آهسته دنبال دو ستاره‌ی فیلم راه می‌افتد، گویی آرام‌آرام به آن‌ها نزدیک می‌شود (نمای فرعی هفده). دوربین هر دو زوج را در قاب می‌گیرد، و میل به دیدن هم‌زمان ستاره‌های فیلم و اتومبیلی را که دردسرآفرین است، این بار برآورده می‌کند. به این ترتیب، دوربین بیش از گذشته حالت روایی پیدا می‌کند: هر دو خط مهم کنش، همراه با هم نشان داده می‌شوند، و به این ترتیب به طور ضمنی به ارتباط آتی آن‌ها و نیز به خطری اشاره می‌شود که اولی (اتومبیل) برای دومی (زوج ستاره‌های فیلم) دارد.

این‌جا ارتفاع دوربین نیز تغییر می‌کند و تقریباً در همان ارتفاعی قرار می‌گیرد که در نماهای فرعی نه تا یازده داشت. در همان حال، دوربین عقب می‌کشد و فضای بیش‌تری را بین خود و دو زوج به‌وجود می‌آورد (نماهای فرعی هجده + نوزده). این تغییر در نزدیکی، در جهتی در تقابل با الگوی قبلی، قبل از آن‌که نشان‌دهنده‌ی تناقض باشد، تقویت‌کننده‌ی ساختار است (یعنی همان چیزی که بلور «قافیه» می‌نامد.)[5] این حالت، درست قبل از توقف بعدی

در برخی نماها، فقدان واسطه‌ی روایی که بتوان کنترل دوربین را بر آن منطبق کرد، با قابلیت دوربین در «روایی کردنِ خود» جبران می‌شود؛ دوربین وقتی بر زاویه‌ی دید شخصیت منطبق نباشد، حضور خود را کاملاً در پس کنش روایی‌ای پنهان می‌کند که پیوسته در مقابل دوربین حفظ می‌شود.

روی می‌دهد که توقف در بازرسی مرزی است. دوربین تا ارتفاع اولیه‌اش پایین می‌آید، یعنی درست تا زیر خط چشم و همان ارتفاعی که در نماهای فرعی یک و دو داشت. به این ترتیب شاهد نوعی تطابق متقارن هستیم؛ بلافاصله پس از نماهای فرعی اول که در سطح چشم گرفته شده بودند، شاهد افزایش فاصله‌ی دوربین و نماهایی هستیم با زاویه‌ی باز: سطح چشم، زاویه‌ی باز، زاویه‌ی باز، سطح چشم.

در آخرین توقف (نماهای فرعی بیست تا بیست و سه)، دوربین به ارتفاع اولیه‌اش باز می‌گردد. این نما نیز با توقف اتومبیل سر و کار دارد (مانند سه نمای قبلی، این‌جا نیز یک مأمور قانون حضور دارد، که این بار نگهبان مرزی است؛ همه‌ی مأموران پلیس، طرفدار ولز هستند که او علاوه بر آن‌که نقش یک مأمور پلیس را بازی می‌کند، کنترل‌کننده‌ی واقعی توقف‌ها، نما و فیلم نیز هست) و این بار نیز موسیقی (به تکنوازی ساکسیفن) تغییر می‌کند. در این نما نیز اطلاعات روایی تازه‌ای ارایه می‌شوند. ما پی می‌بریم که دو ستاره‌ی فیلم (هستن و لی) در حقیقت آقا و خانم وارگاس هستند که تازه ازدواج کرده‌اند. خانم وارگاس امریکایی است و آقای وارگاس یک مأمور قانون مکزیکی که به‌تازگی فردی به نام گراندی را دستگیر کرده است. رابطه‌ی بین آقا و خانم وارگاس و راننده‌ی اتومبیلی که بمب در آن کار گذاشته‌اند (که در این نما پی می‌بریم نامش آقای لینکر است) با نگاه متقابل لینکر (در نمای فرعی بیست) به هستن / وارگاس تقویت می‌شود.

در دو نمای فرعی اخیر، این اولین بار است که دوربین برای

مدتی نسبتاً طولانی بی‌حرکت باقی می‌ماند. حرکت پیچیده‌ی دوربین دیگر دیده نمی‌شود، و همه‌ی توجه معطوف به گفت‌وگوی بین شخصیت‌هاست. برای نخستین بار، دوربین نسبت به کنش روایی وابسته و تابع است. دوربین به طور کامل روایی شده است، و بازگشت به گرفتاری اولیه در روایت، بازگشتی که نماهای فرعی یک تا چهار نوید آن را می‌دادند اما با خودداری و مقاومت دوربین در نمای فرعی پنج به درازا کشیده شد، سرانجام تحقق می‌یابد. هرچند این آخرین توقف در این نما نیست، و نیز آخرین باری نیست که دوربین حرکت می‌کند یا ابژه‌های آن از قاب خارج می‌شوند. اگرچه باقیمانده‌ی این حرکت در این سطح چشم اتفاق می‌افتد و به‌شدت روایی است.

پس از آنکه آقا و خانم وارگاس به سؤالات مأمور مرزی پاسخ می‌دهند، از سمت چپ از قاب خارج می‌شوند و به طور لحظه‌ای توجه ما به لینکر جلب می‌شود که خطاب به مأمور می‌گوید: «هی، میتونم برم؟» (نمای فرعی بیست و یک). قبل از آنکه مأمور جوابی بدهد، مأمور دیگری که پشت اتومبیل ایستاده است به آقای وارگاس که بیرون از صحنه است می‌گوید: «حرف شما و این‌که چطور گراندی را گرفتید این‌جا خیلی سرزبان‌هاست.» در همین حال، دوربین در راستای افقی به سمت چپ می‌چرخد تا آقا و خانم وارگاس دوباره از سمت چپ وارد تصویر شوند (نمای فرعی بیست و دو). توجه ما که لحظه‌ای به لینکر معطوف شده بود، دوباره به وارگاس باز می‌گردد.

سپس در حالی که آقا و خانم وارگاس در پس‌زمینه محو می‌شوند و ماموران در حال پرسش از لینکر هستند، یک بار دیگر متوجه اتومبیلی که حامل بمب است می‌شویم (نمای فرعی بیست و سه)، موسیقی یک بار دیگر تغییر می‌کند (و دوباره نوای ساکسیفنی را می‌شنویم که در نمای فرعی هشت به همراه صدای هشداردهنده‌ی تیک‌تاک شنیده بودیم)، و هم‌زمان با تغییر موسیقی، دوست لینکر را (زنی که خندید) می‌بینیم و دیدن او ما را به یاد وجود بمب در اتومبیل می‌اندازد. وقتی لینکر می‌خواهد اتومبیل را راه بیندازد، زن به مأمور می‌گوید: «این صدای تیک‌تاک توی سرم پیچیده است.»

وقتی اتومبیل لینکر از سمت چپ قاب خارج می‌شود، دوربین به سمت چپ می‌چرخد و سپس رد خانم و آقای وارگاس را دنبال می‌کند که دوباره در پس‌زمینه ظاهر شده‌اند و دارند به سوی سمت چپ قاب می‌روند (نمای فرعی بیست و چهار). وقتی سایه‌ی اتومبیلی دیگر و سپس خود آن اتومبیل از پشت آقا و خانم وارگاس می‌گذرد، متوجه فقدان اتومبیل لینکر می‌شویم. بمب هنوز منفجر نشده در اتومبیل لینکر را به یاد می‌آوریم، باوجود آنکه آقا و خانم وارگاس در فاصله‌ی امنی نسبت به اتومبیل قرار دارند. با کند شدن حرکت این اتومبیل تازه در پشت سر آقا و خانم وارگاس، دوربین نیز آرام می‌گیرد و نمای نیمه‌دور از آن‌ها می‌گیرد. آقای وارگاس همسرش را دربر می‌گیرد. تقریباً به بلافاصله صدای انفجار بمب را از بیرون از صحنه می‌شنویم؛ این دو نفر حیرت‌زده نگاهشان را به سمت چپ بیرون از صحنه برمی‌گردانند (نماهای فرعی بیست و پنج + بیست و شش).

به این ترتیب باز می‌گردیم به موقعیت اولیه‌ی دوربین، به حالت نزدیکی با روایت و به ابتدای این نما: اولین نمای فرعی (نمای فرعی نشان‌دهنده‌ی بمب) در انفجار بیرون از صحنه پژواک می‌یابد؛ توقف اولیه‌ی اتومبیل، یعنی وقتی اتومبیل پارک شده بود و هیچ‌کس درون آن نبود، در این توقف نهایی و همیشگی پژواک می‌یابد، فقط این بار به احتمال سرنشینان آن مرده‌اند؛ نگاه خرابکار در نمای فرعی یک، که انگیزه‌ی آن صدای بیرون از صحنه (صدای خنده‌ی زن) بود، در نگاه‌های آقا و خانم وارگاس به بیرون صحنه و در واکنش به انفجار پژواک می‌یابد. (برش بلافاصله پس از این نگاه‌ها، کنترل دوربین را به طور کامل به زاویه‌ی دید شخصیت باز می‌گرداند و اتومبیل منفجر شده نشان داده می‌شود که آقا و خانم وارگاس به آن می‌نگرند.) حتی موسیقی متن، پژواک شروع این نماست: اولین قطعات ساکسیفن که در نماهای فرعی پنج و شش شنیده شدند، دوباره شنیده می‌شوند. تنش‌هایی که با فقدان و جبران پیوسته‌ی اتومبیل در خلال نماهای بیست‌وپنج و

بیست‌وشش آفریده شده بودند، حال (و به همراه انفجار) حل شده‌اند، و پایان ـ انفجار ـ که از همان آغاز نما منتظر بودیم، بازگشت به روایت، که از همان ابتدای نما وعده‌اش داده شده بود، تحقق می‌یابد.

نمونه‌ی دو

در نمای دومی که مورد نظر دارم نیز مانند نمای اول، دوربین در حد قابل ملاحظه‌ای مستقل است و این استقلال بین دوربین و نزدیکی اولیه‌ای که با اولین ماده‌ی روایی ارایه شده داشته است، فاصله‌ای به‌وجود می‌آورد. در نمای اول، این فاصله بین نمایش بمب در سطح چشم و موقعیت مرتفعی بود که دوربین بلافاصله پس از خرابکاری به دست آورد. در این نما اولین بازجویی سانچز، فاصله‌ی مورد نظر فاصله‌ی بین اتاق نشیمن است ـ یعنی جایی که کوپینلان از سانچز سؤالاتی می‌کند ـ و حمام آپارتمان مارسیا لینکر. ساختار هر دو نما با حرکت دوربین خلق شده است. در هر دو نما دوربین از فضایی که دارای اهمیت روایی بیش‌تری است شروع می‌کند، سپس به فاصله‌ای دور از آن محل حرکت می‌کند و بعد به‌تدریج به آن محل باز می‌گردد.

این نما در اتاق نشیمن مارسیا شروع می‌شود؛ مارسیا، هوارد فرانس وکیل و سانچز، از پنجره به بیرون و به کوپینلان نگاه می‌کنند که می‌آید (نمای فرعی یک) وقتی این سه درباره‌ی کوپینلان حرف می‌زنند، دوربین تقریباً بی‌حرکت است (وقتی فرانس جایش را تغییر می‌دهد دوربین اندکی به سمت چپ می‌چرخد)، اما بعد شروع می‌کند به حرکت به سمت عقب، یعنی به سمت چپ قاب، تا مسیری را نشان دهد که فرانس طی آن مارسیا را به سمت چپ قاب هدایت می‌کند و می‌گوید: «بگذار کیفت را برداریم.» رهنمود (کلامی و فیزیکی) فرانس انگیزه‌ای حرکت شخصیت و هم‌چنین دوربین است؛ و در آن‌ها نیز وعده‌ی یک فضای جدید را به بیننده می‌دهند، فضایی که بیرون تصویر در سمت چپ قرار داشت حال دیده می‌شود، هرچند با ورود کوپینلان و همراهانش این حرکت متوقف می شود (نمای فرعی دو). توجه به فضای جدید (فضایی که کیف مارسیا در آن قرار دارد) برای لحظه‌ای به تعویق می‌افتد؛ زیرا کوپینلان که وارد شده است، در کانون توجه قرار می‌گیرد. کوپینلان با گذشتن از کنار گروه سه نفره و خارج شدن از سمت چپ قاب، دوباره آن فضایی را که در انتظارش بودیم به ما یادآوری می‌کند. صدای بسته شدن دری را در بیرونِ صحنه می‌شنویم و در حالی که متهمان و وکیل هم به سوی کوپینلان خیره شده‌اند، پی می‌بریم که این فضای جدید از دید ما پنهان می‌ماند و از نمایش آن خودداری می‌شود (نمای فرعی سه). به این ترتیب دوربین اشاره‌ای می‌کند به فاصله‌ای که بعد در ادامه‌ی نما به وجود خواهد آورد. این تغییر در الگوی فاصله‌گذاری، با شیوه‌ای که در نمای اول به کار گرفته شد بسیار متفاوت است. در نمای اول، دوربین خود بی‌درنگ به آن فاصله حرکت کرد (فضای بالای اتومبیلی که بمب در آن کار گذاشته شده بود)، ابتدا اجازه داده می‌شود تا کوپینلان خارج شود و در آن فاصله قرار گیرد؛ به این شکل میل بیننده به دیدن آن تقویت می‌شود و دوربین ملزم می‌شود که سرانجام آن فضا را نشان دهد.

وقتی سانچز برمی‌گردد تا با وارگاس صحبت کند، باز ورود به آن فضا به تعویق می‌افتد. دوربین به سمت راست می‌چرخد تا دوباره سانچز، وارگاس و شوارتز را در یک نمای سه‌نفره‌ی متوسط بگیرد (نمای فرعی چهار). وقتی وارگاس شروع به صحبت می‌کند تنش حاصل از خروج کوپینلان (از حوزه‌ی دید) به‌طور موقت فروکش می‌کند و حال آن‌چه قهرمان می‌خواهد بگوید در کانون توجه قرار می‌گیرد. به محض تغییر کانون توجه (از فضای بیرون صحنه که کوپینلان در آن است به قهرمان که می‌خواهد حرف بزند)، صدای باز شدن در از بیرون صحنه شنیده می‌شود و هم‌زمان کوپینلان وارگاس را صدا می‌زند. دوباره بر فضایی که انتظار دیدنش را می‌کشیم تأکید می‌شود؛ هرچند این بار وارگاس قدمی به پیش می‌گذارد (عینک آفتابی‌اش را برمی‌دارد و نشان می‌دهد که حال دیگر بناست ما بی‌هیچ مانعی ببینیم) و به سمت چپ قاب به سمت کوپینلان حرکت می‌کند. دوربین نیز او را دنبال می‌کند (نمای فرعی پنج) و برای نخستین بار فضایی را می‌بینیم که از ابتدای این

رگه‌ی تباهی

نما به آن اشاره شده بود (نمای فرعی شش). در حقیقت ما نمای معکوسِ به تأخیر افتاده‌ی نمای فرعی سه را می‌بینیم. این لحظه نیز مهم است زیرا معادل توقف‌های اتومبیل در نمای آغازین را در این نما نشان می‌دهد. جابه‌جایی‌های بین اتاق‌های آپارتمان (که در این‌جا معادل تغییر ارتفاع دوربین در نمای اول است) با گذر شخصیت‌ها از درگاه درهایی که ورودی اتاق‌هاست، مشخص می‌شود. به‌علاوه قبل از آن‌که خود دوربین از درگاهی بگذرد و به اتاق دیگری وارد شود، ابتدا دوشخصیتی راکه در درگاه ایستاده‌اند نشان می‌دهد.

در نخستین درگاه (نماهای فرعی شش الف + ب) ما فضایی را می‌بینیم که حرکت کوییلان در نمای فرعی دو به سمت آن بوده است، اما ما (دوربین) وارد آن فضا نمی‌شویم، بلکه وقتی کوییلان، سرکار هانسن را از فضای چپ پشت دوربین به داخل قاب فرا می‌خواند، دوربین به فضای بیرون صحنه‌ی دیگری اشاره می‌کند که این‌بار در پشت دوربین قرار دارد (نمای فرعی هفت). سپس دوربین از نشان دادن فضای جدید اجتناب می‌کند و کوییلان راکه به سمت اتاق نشیمن می‌رود دنبال می‌کند. هرچند فضای جدید فراموش نمی‌شود، زیرا وارگاس همان‌طور در درگاه ایستاده است. وقتی در اتاق نشیمن هستیم، این‌بار با ورود فرانس از سمت راست پشت دوربین، باز اشاره‌ای می‌شود به فضای پشت دوربین (نمای فرعی هشت). در حالی‌که این فضای بیرون صحنه هیچ‌گاه نشان داده نمی‌شود، این دو موردِ ورود (ورود هانسن و فرانس) یکی از چندین «قافیه‌ای» است (از واژه‌ی بلور استفاده می‌کنیم) که در طول نما تکرار می‌شود و ساختار آن را تقویت می‌کند. هانسن در حالی که کوییلان در چارچوب در اتاق خواب ایستاده، از سمت چپ پشت دوربین وارد می‌شود، و فرانس وقتی کوییلان در اتاق نشیمن نشسته است، از سمت راست پشت دوربین وارد می‌شود.

با خروج مارسیا و فرانس از آپارتمان در نمای فرعی نُه (پژواک ورود کوپینلان در نمای فرعی دو، حتی با ترکیب‌بندی مشابه: درگاه در سمت راست قاب تصویر قرار دارد، سانچز تازه از مرکز تصویر خارج شده است و به در نگاه می‌کند، کوپینلان و مارسیا موقعیت خود در قاب و نقش «عبورکننده از درگاه» را واگذار کرده‌اند) کنش در اتاق نشیمن باقی می‌ماند. این نما، آن‌گونه که تا این‌جا ارایه شده است (نماهای فرعی یک تا نه)، حال شروع می‌کند به تکرار خود. کوپینلان این‌بار مقابل پنجره‌ای ایستاده است که در نمای فرعی اول دیدیم. هم‌چون آن نمای فرعی (که در آن مارسیا، فرانس و سانچز از پنجره به بیرون آمدن کوپینلان، نگاه می‌کردند، این‌بار (نمای فرعی ده) باز باکاوش روبه‌رو هستیم، زیرا کوپینلان از سرکار کیسی می‌خواهد که نگاهی به میز تحریر بیندازد. حرکت به سمت چپ که در نماهای فرعی یک و دو دیدیم، با حرکت سانچز و هم‌چنین دوربین به سمت چپ برای گفت‌وگو با وارگاس تکرار می‌شود. سانچز و دوربین در همان قسمت از اتاق متوقف می‌شوند (نمای فرعی یازده) که سانچز در نمای فرعی دو به همراه مارسیا و فرانس متوقف شدند. سپس در نمای فرعی دوازده، وارگاس از سمت چپ قاب خارج می‌شود، کاری که کوپینلان برای رفتن به اتاق‌خواب در نمای فرعی دو انجام داد. (او هم در سمت چپ قاب خارج شد.) هرچند این بار، دوربین به دنبال کسی، که کوپینلان فرستاده است تا وارگاس را همراهی کند، وارد آن فضا می‌شود (نمای فرعی سیزده). به این ترتیب کسی حرکتی راکه وارگاس در نمای فرعی پنج کرد تکرار می‌کند. در نمای فرعی پنج وارگاس تا درگاه اتاق خواب رفت اما جلوتر نرفت. ولی کیسی دردرگاه اتاق خواب متوقف نمی‌شود، بلکه در چارچوب در دستشویی می‌ایستد (نمای فرعی چهارده). حال به فضای تازه‌ای اشاره می‌شود: فضای داخلی دستشویی، که وارگاس در آن مشغول

شستن صورتش است. مانند لحظه‌ی قبلی مربوط به درگاه اتاق خواب (نمای فرعی شش) که سرانجام کیسی / دوربین وارد اتاق خواب شدند، این توقف که وارگاس را در سمت دستشویی نشان می‌دهد و کیسی را در سمت اتاق خواب (توجه کنید به موقعیت‌های متقابل پلیس امریکایی و پلیس مکزیکی در نمای فرعی شش) مقدمه‌ی ورود دوربین به دستشویی است.

به این ترتیب، این لحظه‌ی توقف در درگاه آشکارسازی فضا را که از نمای فرعی شش آغاز شده بود کامل می‌کند. در عین حال‌که آن نمای فرعی به ما امکان داد داخل اتاق خواب را ببینم، اجازه‌ی ورود به اتاق خواب را نداد. منشأ صدای در را که در نمای فرعی دو (دری بسته شد) و نمای فرعی چهار (دری باز شد) شنیدیم نیز به ما نشان نداد. در این لحظه، وعده‌ی اولیه‌ای که برای نمایش فضای خارج از صحنه‌ی جدید داده شده بود، عملی شد.

این لحظه با وعده‌ی جدیدی نیز همراه است. این بار مسأله نشان دادن فضای داخلی دستشویی است که از موقعیت دوربین در داخل اتاق خواب دیده می‌شود. همان‌طور که لحظه‌ی درگاه در نمای فرعی شش فضایی را نشان داد (اتاق خواب، از جایگاه دوربین در راهرو) که ما / دوربین سرانجام واردش شدیم، این لحظه‌ی درگاه نیز همان کارکرد را دارد. وقتی کیسی تلفن را می‌گذارد و از سمت چپ قاب خارج می‌شود، دوربین راه خود را به سوی دستشویی ادامه می‌دهد. در این‌جا دوربین بیش‌ترین فاصله را از موقعیت اولیه‌ی خود (اتاق نشیمن) می‌گیرد و بدیهی است که بیش‌ترین فاصله را از درگیری روایی نیز دارد. با ورود دوربین به دستشویی / صدای کوییلان که بازجویی می‌کند از بیرون صحنه شنیده می‌شود. کوییلان به سانچز می‌گوید: «اجازه بدهید از فروشگاه کفش شروع کنیم. آن‌جا بود که شما دختر لینکر را ملاقات کردید، این‌طور نیست؟ توی فروشگاه کفش، مگر نه؟» سانچز جواب می‌دهد: «بله کفش‌هایش را می‌فروخت و من از آن موقع تحت نفوذ او بودم.» پس از آن‌که سانچز این پاسخ را می‌دهد، شاهد حرکت دوربین به داخل و نشان دادن یک جعبه‌ی کفش در قفسه‌ی داخل دستشویی هستیم (نمای فرعی پانزده الف). گفت‌وگوی مربوط به فروشگاه کفش بین کوییلان و سانچز به این جعبه‌ی کفش اهمیت می‌دهد، و همین‌طور است وقتی کوییلان، در فضای بیرون صحنه، کلمه‌ی «دینامیت» را به کار می‌برد و درست لحظه‌ای بعد جعبه‌ی کفش با صدایی به داخل وان می‌افتد (نمای فرعی پانزده ب) ـ تأکید بیش‌تر ـ که اشاره‌ای است به صدای انفجار بمب که قبلاً در نمای آغازین شنیده شده است. سپس وقتی وارگاس به وان نزدیک می‌شود تا جعبه را بردارد، دوربین منحصراً جعبه را در یک نمای متوسط نشان می‌دهد (نمای فرعی پانزده پ). در این لحظه دوربین، در آپارتمان، بیش‌ترین فاصله را نسبت به موقعیت اولیه یعنی اتاق نشیمن گرفته است؛ از درگیری روایی نیز بیش‌ترین فاصله را گرفته است و در حالی که صدای بیرون صحنه حکایت از وقوع کنش مهمی را در اتاق نشیمن و خارج از میدان دید ما دارد، دوربین تأکید بسیار می‌کند بر چیزی (جعبه‌ی کفش) که به ظاهر فاقد ارزش‌روایی است.

این لحظه نیز نشان‌دهنده‌ی شروع بازگشت به فضای اولیه و نزدیکی به روایت است. وقتی وارگاس جعبه‌ی کفش را دوباره در قفسه می‌گذارد، جهت دوربین نیز کاملاً تغییر می‌کند و به سمت مقابل برمی‌گردد. پیش‌تر، تقریباً در همه حال دوربین گرایش به سمت چپ قاب داشت، یعنی به سمت فضایی که وعده‌ی دیدن آن در نماهای فرعی یک و سه داده شده بود. حال که دوربین به آن فضای موعود رسیده است، بازگشتش به سمت فضای اولیه را با جهت‌گیری به سوی اتاق خواب شروع می‌کند.

گام اول برای این بازگشت وقتی برداشته می‌شود که شوارتز در حالی‌که وارگاس دارد صورتش را خشک می‌کند، در درگاه دستشویی می‌ایستد (نمای فرعی شانزده). در این لحظه، بازگشت به فضای روایی شروع می‌شود، زیرا این دو درباره‌ی آن‌که کوییلان در اتاق دیگر مشغول کتک زدن سانچز است و درباره‌ی متهمان احتمالی دیگر حرف می‌زنند. مانند لحظه‌های دیگر که در آستانه‌ی درها گرفته شده بود (نماهای فرعی شش + چهارده) این بار نیز

پیش‌درآمد حرکت و بازگشت به سوی فضای اولیه است، یعنی حرکت وارگاس از دستشویی به اتاق خواب دوربین حرکت وارگاس به سوی اتاق خواب را دنبال می‌کند و او، سانچز و کوییلان را در یک نمای سه‌نفره‌ی متوسط نشان می‌دهد (نمای فرعی هفده الف). از این زاویه سانچز بازگشت بیش‌تر به سوی اتاق نشیمن را با عقب رفتن و قرار گرفتن در پس‌زمینه (نمای فرعی هفده ب) و تنها گذاشتن وارگاس و کوییلان و زمینه‌سازی خروج وارگاس در نمای فرعی نوزده ترغیب می‌کند.

خروجی که عقب رفتن سانچز زمینه‌ی آن را فراهم می‌کند، بر اساس الگویی که بحث آن را کرده‌ایم، درست پس از لحظه‌ای در آستانه‌ی در رخ می‌دهد. این لحظه را در نمای فرعی هجده می‌بینیم، یعنی وقتی وارگاس در آستانه‌ی در بین اتاق خواب و راهرو با کوییلان روبه‌رو می‌شود. این صحنه پژواک اولین صحنه‌ی درگاه (نمای فرعی شش) است و به وارگاس امکان می‌دهد از دوربین دور و وارد اتاق نشیمن شود و در نمای فرعی نوزده آپارتمان را ترک کند. این نمای فرعی هم‌چنین پژواک اولین لحظه‌ی درگاه است که طی آن دوربین در درگاه متوقف شد و گذاشت تا حرکت شخصیت‌ها و گذر آن‌ها از درگاه کامل شود. در نمای فرعی شش، کوییلان این حرکت را به اتمام رسانده بود و بنابراین اجازه یافت همراه دوربین به اتاق نشیمن باز گردد. حال، وارگاس حرکت را کامل کرده است، دوربین را پشت سر می‌گذارد و خارج می‌شود. علت آن‌که دوربین وارگاس را تا دم در دنبال نمی‌کند این واقعیت است که دوربین قبلاً در نمای فرعی هفت به همراه کوییلان، حرکت از آن درگاه به سمت اتاق نشیمن را انجام داده بود. وارگاس به عنوان بدل دوربینی عمل می‌کند که حرکت بازگشت به آن در را قبلاً انجام داده بود، پس عمل را خود به تنهایی به انجام می‌رساند. او در جهت عکس اولین گشت کوییلان در آپارتمان (از درگاه به اتاق خواب در نمای فرعی دو و اکنون از اتاق خواب به درگاه) حرکت می‌کند، کوییلان را پشت سر می‌گذارد و در آستانه‌ی در می‌ایستد، درست همان‌طور که کوییلان در نمای فرعی نسبت به او عمل کرده بود:

«قافیه‌ی» نهایی، پایان بازگشت، پایان نما.

به این ترتیب، ساختار این نما نیز مانند ساختار نمای آغازین است. با نزدیکی بسیار به روایت آغاز می‌شود، سپس دوربین خود را از روایت دور می‌کند فقط برای آن‌که دوباره و به‌تدریج به حالت اولیه بازگردد. ساختار این نما با وجود نماهای فرعی متناظر (یا قافیه‌ها) بسیار مؤکدتر از نمای اغازین است: نمای فرعی دو + نه (ورود کوییلان، خروج مارسیا)، نماهای فرعی یک + سه (نگاه کردن مارسیا، سانچز و فرانس به چیزی که از دید بیننده پنهان است)، نماهای فرعی پنج + سیزده (راه رفتن در راهرو)، نماهای فرعی چهارده + شانزده (درگاه دستشویی)، یا هر یک از نماهای مختلف سه نفره (یک، سه، چهار، یازده، هفده الف). پس هر دو نمای بلند، به‌طور قابل ملاحظه‌ای بر استقلال دوربین متکی‌اند، نه فقط برای خلق تصاویری با مهارت و استادی سینمایی، بلکه برای ساختمندی اجزای نما. آن‌چه ابتدا به نظر می‌رسد در ساختار اجزا مشکلی به‌وجود آورد (فقدان تدوین، حرکت دوربین که توجه را به فضایی بیرون از قاب تصویر جلب می‌کند، شخصیت‌هایی که اجازه می‌یابند از کنترل دوربین خارج شوند) در حقیقت به اصل سازنده‌ی ساختار اجزا تبدیل می‌شود. دوربین که در سطح قابل ملاحظه‌ی مستقلی است با فاصله گرفتن از کنش روایی که برای تنش و تنش‌آفرینی ضروری است، این ساختار را هدایت می‌کند. ❑

منبع: اینترنت

پی‌نوشت‌ها:

1. Metz, Christian; *Film Language* (Oxford: Oxford University Press, 1974; reprint, Chicago: University of Chicago Press, 1991) 129.
2. Bellour, Raymond; "The Obvious and the Code", *Screen*, Winter, 1974-75, 7-17; reprinted in *Narrative, Apparativ, Ideology*, Ed. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), 93-701.
3. Heath, Stephan; "Narrative Space", *Screen*, Autumn 1976, 19-75.
۴. Touch of Evil که در ایران به ***نشانی از شر*** یا ***ضربه‌ی شیطان*** نیز ترجمه شده است، ولی به گمان ما ***رگه‌ی تباهی*** رساتر است.
5. Bellour, Raymond; "Segmenting / Analyzing" *Quarterly Review of Film Studies*, Augnst, 1976, 331-53.