سینما

تصویر فیلم و زبان فیلم

نوشتهٔ جرالد مست

ترجمهٔ مینا رضاپور

از دریچهٔ نقد و تئوری فیلم:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنر موسیقی، بلافاصله پس از آن‌که انسان آموخت چه‌گونه اصوات مطبوع خلق کند، به‌وجود نیامد. او می‌بایست، آن اصوات را در گام‌هایی تنظیم کند، در نظام‌های هارمونیک سازمان‌شان دهد، و فرم‌های موسیقایی مناسب برای آن‌ها بسازد. به همین ترتیب، هنر شاعری به چیزی بیش از وجود صرف فهرستی از کلمات نیازمند است. این کلمات باید مطابق قوانین گرامر مرتب شوند و در ساختار ادبی قابل فهمی سامان یابند. وقتی شاعری حماسه می‌نویسد، کلماتش باید قادر به روایت داستان باشند و وقتی که او غزل می‌گوید، کلماتش باید در الگوهای ساختاری و طرح‌های قافیه‌یی ویژه‌یی، قرارگیرند.

چون فیلم‌ها معانی را منتقل می‌کنند، تجسم می‌بخشند، اجرا می‌کنند و عرضه می‌کنند، نظریه‌پردازان فیلم اغلب معتقدند که فیلم یک زبان به‌وجود می‌آورد: یک «اسپرانتوی تصویری». آن‌ها از گرامر فیلم، از اصطلاحات آن و حتی از زبان نامفهوم آن سخن گفته‌اند. شاعری به نام واشل لیندزی از فیلم به‌عنوان نوع زبان «هیروگلیفی» نام برده بود و در عین حال «بلا بالاش» آن را چون یک «فرم زبانی» جدید می‌پنداشت. فرمالیست‌های روسی به همین ترتیب از «نشانه‌های معنایی» سخن گفته‌اند و ارتباط فیلم را با «گفتار درونی» بررسی کرده‌اند. پس فیلم را از کدام جهت می‌توان یک زبان نامید؟ این ادعا یک ادعای استعاری اشاره‌دار است یا آن‌طور که نشانه‌شناسان می‌پندارند، ادعایی‌ست که می‌تواند موضوع تحلیلی عملی و نظام‌مند باشد؟ و از زاویه‌یی عمومی‌تر، فیلم به چه شیوه‌هایی معانی را تولید می‌کند؟

آن‌هایی که فیلم را به‌عنوان یک زبان مورد توجه قرار می‌دهند اغلب به شباهت میان کلمه و نما تکیه می‌کنند. اما به دنبال هم آوردن سادهٔ کلمات، منجر به سخنرانی برجسته‌یی نخواهد شد و اکثر نظریه‌پردازان با این نکته موافق‌اند که به‌دنبال هم آوردن سادهٔ نماهای فوتوگرافیک آثاری درخشان از هنر بصری را خلق نخواهند کرد.

فیلمسازان بزرگ شوروی، سرگئی آیزنشتاین و وزولد پودوفکین به دنبال

چیزی بودند که بیش از توانایی صرف برای ثبت واقعیت مورد نیاز بود تا با آن بتوانند منابع تکنیکی جدید را به هنر جدید بزرگ تبدیل کنند. یافتهٔ آن‌ها، مونتاژ بود، هنر ترکیب قطعاتی از فیلم یا نماها برای تشکیل واحدهای بزرگتر - ابتدا، صحنه، سپس سکانس و در نهایت فیلم کامل. اهمیت د.و. گریفیث کارگردان بزرگ امریکایی - که به خاطر ساخت فیلم‌هایی چون «تولد یک ملت» و «تعصب» که کارگردانان شوروی دین بزرگی نسبت به او احساس می‌کنند - به‌خاطر آن نیست که بهتر از هر کس دیگری فیلم می‌گرفت. او به این خاطر مهم بود که مونتاژ را کشف کرده بود: ترکیب سیال تمام نماهایی که دوربین می‌تواند ثبت کند، از بسته‌ترین کلوزآپ تا دورترین نماها، و به این ترتیب خلق منسجم‌ترین سکانس روایی، نظام‌مندترین معنی و تأثیرگذارترین الگوی ریتمیک. با انجام آن، گریفیث به گسترش زبان سینمایی کمک کرد و هنر متمایزی از فیلم را ابداع کرد.

آیزنشتاین، شاخص‌ترین چهرهٔ سینمای شوروی، کارش را با کارگردانی تئاتر آغاز کرد. آیزنشتاین جوان، سپس در پنج سال، چهار فیلم ساخت: اعتصاب (۱۹۲۴)، پوتمکین (۱۹۲۵)، اکتبر (۱۹۲۷) و کهنه و نو (۱۹۲۸).

در دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ (تا زمان مرگ‌اش به سال ۱۹۴۸) عمدتاً به‌عنوان یک نظریه‌پرداز و معلم فعالیت کرد و در حالی‌که تنها فیلم‌های «الکساندر نوسکی» و «ایوان مخوف قسمت اول و دوم» را به پایان رساند. بخشی از تحول آیزنشتاین از یک هنرمند به یک نظریه‌پرداز به واسطهٔ واقعیات سیاسی قابل توضیح است. چون تأکید او بر «فرم» سینمایی، برای زیبایی‌شناسی رسمی حکومت زمان او یعنی رئالیسم سوسیالیستی ناخوشایند بود. اما به‌همان اندازه، برداشت او از مونتاژ به‌سادگی با دیالوگِ همزمان و آن‌گونه فیلم‌ها که در دههٔ ۱۹۳۰ رواج داشت، سازگار نبود.

آیزنشتاین مونتاژ را به‌عنوان تضاد یا تعارض به‌خصوص میان یک نما و جانشین آن نما می‌دانست. او تصور می‌کرد که هر نما نوعی انرژی نهفته دارد که می‌تواند خود را در قالب تصویری ناب ظاهر سازد. مسیر حرکت، بزرگی اشیاء و شدت نور برایش معنای چنین تصوری را داشت. این انرژی نهفته وقتی به انرژی جنبشی تبدیل می‌شود که نخستین نما با نمای جانشین‌اش در تعارض باشد. دو نما می‌توانند تضادی در محتویات احساسی‌شان (شادی در برابر غم) در میزان روشنی‌شان (تاریک در مقابل روشن)، در ریتم‌شان (آهسته در مقابل تند) در اندازهٔ اشیاء درون‌شان (بزرگ در مقابل کوچک) در مسیر حرکت در آن‌ها (راست در برابر چپ) در فاصلهٔ آن‌ها (کلوزآپ در برابر نمای دور) یا در هر تلفیق دیگری

فیلم‌ها متونی هستند که باید «خوانده» شوند
و خواندن آن‌ها به آشنایی ما با قراردادهای ویژه و بنیان‌های
ایدئولوژیکی سخن سینمایی، احتیاج دارد. آن‌طور که استفن هیت می‌گوید:
مسألهٔ فیلم و جهان، مسألهٔ بازنمایی است و بازنمایی هم به نوبهٔ خود، مسألهٔ سخن است...
از این جهت، فیلم دست‌کم گروهی از زبان‌ها و تاریخچه‌یی از رمزهاست

از این موارد، ایجاد کنند. در فیلم‌های او، این تعارض که مولد ریتم‌های خشن و عصبی است تبدیل به خصیصهٔ فیلم‌های آیزنشتاین شده است. تعارض برای آیزنشتاین اهمیت داشت زیرا او آن را به‌عنوان وسیلهٔ بیان اصول دیالکتیکی مارکسیستی در قلمرو تصاویر انتخاب کرده بود. در حقیقت، آیزنشتاین عقیده داشت که درست همان‌طور که معنی یک جمله از تأثیر متقابل کلمات جداگانهٔ آن برمی‌خیزد، معنی سینمایی نیز نتیجهٔ کنش متقابل نماهاست. تأکید او بر تضاد نمادها و دوری از پیوند صرف آن‌ها به‌یکدیگر برداشت او را از برداشت همکارش پودوفکین متمایز می‌سازد. دیدگاه پودوفکین دربارهٔ مونتاژ به‌عنوان یک شیوهٔ ساختن، یک شیوهٔ اضافه کردن چیزی به چیز دیگر، صرفاً دیدگاهی از روی تمایلات نظریه‌پردازانه نیست. نظریهٔ او فیلم‌های روایی واقعی‌تر و با ضرباهنگ آهسته‌تری را به‌وجود آورد؛ مادر، توفان برفراز آسیا.

از دیدگاه بازن نظریه‌پردازان مونتاژ
در حقیقت برای تمام فیلم‌های صامت سخن نمی‌گفتند
او در آثار اریک فون اشتروهایم و رابرت فلاهرتی
یک سنت میزانسن نامعمول را تشخیص داد که نه، بر نظم دادن
بلکه بر محتوای تصاویر تأکید می‌کرد

آیزنشتاین، همچون بسیاری از نظریه‌پردازان دوران سینمای صامت از افزودن دیالوگ‌های همزمان آزرده بود. چون فیلم‌های صامت همیشه از جلوه‌های صوتی و موسیقی همزمان استفاده می‌کردند. آیزنشتاین عقیده داشت که فیلم ناطق می‌تواند این ابزارها را حتی با دقت و پیچیدگی بیشتری به‌کار گیرد. اما او دیالوگ را به‌عنوان چیزی در تضاد با استفادهٔ حقیقی از مونتاژ، کنار گذاشت. در مقابل، آندره بازن، در حالی‌که معتقد به مغایرت دیالوگ و مونتاژ با یکدیگر بود، از دیالوگ همزمان به‌عنوان پیشرفتی ضروری دفاع کرد. در نظر بازن، دیالوگ فیلم را به مسیر درستی ارجاع می‌داد که مونتاژ و سکوت فیلم را از آن منحرف کرده‌اند. مطابق دیدگاه او، تصویر فیلم باید واقعیت را به‌تمامی آشکار سازد نه این‌که آن را به اجزاء خردی، قطعه‌قطعه کند. شیوهٔ سینمایی که بازن از آن حمایت می‌کرد شیوهٔ اجرای کنشی در مقابل دوربین بود که به تألیف توسط دوربین منجر می‌شود، مانند مونتاژ که با اصطلاحی فرانسوی به نام میزانسن شناخته می‌شود.

از دیدگاه بازن، نظریه‌پردازان مونتاژ در حقیقت برای تمام فیلم‌های صامت سخن نمی‌گفتند. او در آثار اریک فون اشتروهایم، ف. و. مونائو و رابرت فلاهرتی، یک سنت میزانسن نامعمول را تشخیص داد که نه، بر نظم دادن، بلکه بر محتوای تصاویر تأکید می‌کرد. معنی و تأثیر فیلم محصول تقابل تصاویر نیست بلکه در ذات خود تصاویر بصری نهفته است. در نظر بازن، تأکید نظریه‌پردازان مونتاژ بر شباهت میان کلمه و نما نادرست است به‌علاوه که آن‌ها از به‌کارگیری صدا به‌عنوان یک منبع برای معنی سینمایی اکراه داشتند. بازن بر این نکته تأکید دارد که سنت میزانسن در سینمای صامت در حقیقت، صدای همزمان را به‌عنوان یک پیشرفت در نظر می‌گیرد، نه به‌عنوان انحراف از سرنوشت فیلم.

بازن، اکسپرسیونیسم آلمانی و سمبولیسم روسی را که در دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ با یک فرم مناسب‌تر تدوین برای فیلم ناطق کنار گذاشته شدند بررسی می‌کند. تدوینِ «تحلیلی» که به‌ویژه خود را در تکنیک دراماتیک نما / نمای متقابل، نشان می‌دهد، یک پیشرفت مهم محسوب می‌شد. هرچند، از آن مهم‌تر گسترش نمای عمق میدان توسط اورسن ولز و ویلیام وایلر در اوایل دههٔ ۱۹۴۰

بود (ابتدا در دههٔ ۱۹۳۰ توسط ژان رنوار استفاده شد) که حتی استفاده از مونتاژ «تحلیلی» را هم غیرضروری ساخت. تمام صحنه‌ها اکنون می‌توانست در یک برداشت گرفته شود، حتی گاهی اوقات دوربین هم بدون حرکت باقی می‌ماند. برای بازن، نمای عمق میدان همچون صدای همزمان پیشرفتی حیاتی به سوی سینمای کامل و مرحله‌یی مهم در دگرگونی زبان سینما بود. نمای عمق میدان، راه را برای رئالیسمی عظیم‌تر گشود و برخورد ذهنی فعال‌تری را از سوی بیننده برانگیخت؛ بیننده‌یی که اکنون می‌توانست ابهام تفسیری و عاقلانهٔ نهفته در تصویر فیلم را صحیح‌تر بررسی کند.

ترکیب‌بندی در عمق بازن، نوعی برداشت بلند است اما برایان هندرسون، توجه را به گونه‌یی کاملاً متفاوت که توسط ژان لوک‌گدار گسترش یافته، جلب می‌کند. نمای متحرک طولانی و آهسته‌گدار از عمق دوری می‌کند. سینما یک هنر دوبعدی است که توهم بعد سوم را به‌واسطهٔ توانایی «سیالیت»اش خلق می‌کند. در حقیقت مونتاژ و ترکیب‌بندی در عمق هر دو تکنیک‌هایی هستند که برای دست‌یافتن به آن بعد سوم می‌کوشند، گرچه به شیوه‌هایی متفاوت: مونتاژ با توالی یک دسته نما با اندازه‌های متفاوت و از زوایای مختلف و ترکیب‌بندی در عمق به‌واسطهٔ حرکات دوربین یا بازیگران. نمای بازن از این‌رو می‌تواند به‌عنوان یک برداشت بلند مورد توجه قرار گیرد که در آن دوربین پیش از یک صحنهٔ سرشار از امکانات تفسیری توقف می‌کند. هندرسون، در تحلیل‌اش از فیلم‌های گدار، توجه را به نوع کاملاً متفاوت از برداشت بلند جلب می‌کند: نمای متحرک آهسته‌گدار که (شاید در تقابل با دیدگاه بازن) به‌طور کلی از نمایش عمق دوری می‌جوید و حتی آن‌را نادیده می‌گیرد تا به پرسپکتیو تک ـ نقطه‌یی نقاشی وفادار بماند.

از نظر هندرسون، گدار این عمل را به‌دلایل ایدئولوژیکی انجام می‌دهد. ترکیب‌بندی در عمق، یک دنیای بی‌نهایت جدی، غنی، پیچیده، رازآمیز و مبهم بورژوازی را به‌نمایش می‌گذارد. سبک نمایش گدار عمیقاً به دیدگاه انتقادی‌یی که بر آن پای می‌فشرد وابسته است. بیننده به لحاظ بصری و ایدئولوژیکی با یک تک نمای تخت از دنیای بورژوازی مواجه می‌شود، نه برای آن‌که به‌عنوان دنیایی ساده و شفاف، بدون اندیشه پذیرفته شود، بلکه برای این‌که آزموده شود، نقد شود و (شاید گدار این‌طور نتیجه می‌گیرد که) کنار گذاشته شود.

آیزنشتاین و بازن، به‌رغم تمام تفاوت‌های‌شان، هر دو به این ایده که فیلم یک زبان است توجه داشته‌اند و ما شاید گدار را به‌عنوان کسی بشناسیم که بر منابع آن زبان می‌افزاید. اما تنها باظهور ساختارگرایی و نشانه‌شناسی‌ست که توسط زبان‌شناسان سنت نشانه‌شناسی فردینان دوسوسور آغاز شده بود انجام داد، سنتی که کوشید علم «نشانه‌ها» را گسترش دهد.

در نظام بخیه معنی هر نما به نمای بعدی وابسته است. معنی نما با توجه به‌گذشته، و تنها در حافظهٔ بیننده شکل می‌گیرد، از این جهت، نظام با تغییر کردن و در حقیقت با دگرگون کردن دوبارهٔ حافظهٔ او، آزادی بیننده را زیر پا می‌گذارد

متز همگونی زبان فیلم با زبان طبیعی را رد می‌کند او همچنین شباهت معمول میان‌نما و کلمه را هم کنار می‌گذارد، در دیدگاه متز، نما همسنگ کلمه نیست بلکه همسنگ جمله یا سخن است و این سازماندهی نماها در فیلم است که این ادعا را که فیلم یک زبان به‌وجود می‌آورد، و تأیید می‌کند. برای متز، فیلم به‌سادگی واقعیت را آشکار نمی‌کند، فیلم واقعیت را در یک زبان توصیف می‌کند که از تعدادی رمزهای سینمایی (رمزهایی که کم‌وبیش از دورهٔ د.و.گریفیث معرفی شد) و نیز تعدادی رمزهای فرعی تشکیل شده است. در آغاز فیلم کاملاً شمایلی است ـ و منحصراً به‌وسیلهٔ شباهت تصویرهایش با اشیاء جهان مرئی معنی می‌دهد. اما واقعیت داستان نمی‌گوید. این امر تنها وقتی اتفاق می‌افتد که نماها بر طبق رمزهای قابل گشایش و تکرارشونده‌یی که مستعد داستان‌گویی هستند و تبدیل به سخن می‌شوند، سازماندهی شوند.

پروفسور گیلبرت هارمن در مقالهٔ خود دربارهٔ متز و پیتر وولن، پرسش‌های زیادی دربارهٔ رویکرد نشانه‌شناسی به مطالعهٔ فیلم مطرح می‌کند. هر دو نویسنده این نظر را تأیید می‌کنند که فیلم از پاره‌یی رمزگان بهره می‌برد اما هارمن تضادی اساسی در اصطلاح «رمز» Code می‌بیند: رمز به مثابهٔ پیام رمزی و رمز به مثابهٔ یک «معیار» ـ مانند معیار رفتار لباس پوشیدن. او می‌پرسد آیا بسیاری از پدیده‌هایی که متز و وولن سعی در تحلیل‌شان دارند، اصلاً رمز هستند یا نه؟ او در مقابل اظهار می‌کند که استفاده از اصطلاح «رمز»، این واقعیت را پنهان می‌کند که بخش عمدهٔ زیبایی‌شناسی و نقد، دقیقاً با چیزهای دیگری جز معنی نشانه‌ها سروکار دارد. فهمیدن مطالبی دربارهٔ ساختار یک فیلم که اغلب آن‌چیزی است که به‌نظر می‌آید را نشانه‌شناسان انجام می‌دهند، به ضرورت درک آن‌چیزی که احتیاج به رمزگشایی دارد یا آن‌چه کارکردی همچون نشانه دارد، نیست. در حقیقت، هارمن وجود یا حتی امکان وجود نوعی از علم نشانه‌شناسی را که متزو و وولن مجسم می‌کنند، مورد پرسش قرار می‌دهد.

بسیاری از نظریه‌پردازان سنت سوسور، لویی آلتوسر و ژاک لاکان عقیده دارند که تمام معنی سینمایی ذاتاً زبانی است و نیز ارتباط میان دلالت‌کننده و دلالت‌شونده، مستبدانه، قراردادی، و به‌لحاظ فرهنگی قطعی و به‌هم مربوط است. معانی دلالت‌کننده‌ها به‌وسیلهٔ ارتباط آن‌ها با دیگر دلالت‌کننده‌ها تعریف شده است و بیشتر از آن، به‌وسیلهٔ ارجاع آن‌ها به هر واقعیت فرازبانی. فیلم‌ها متونی هستند که باید «خوانده» شوند و خواندن آن‌ها به آشنایی ما با قراردادهای ویژه و بنیان‌های ایدئولوژیکی سخن سینمایی، احتیاج دارد. آن‌طور که استفن هیت می‌گوید: مسألهٔ فیلم و جهان، مسألهٔ بازنمایی است و بازنمایی هم به نوبهٔ خود، مسألهٔ سخن است... از این جهت، فیلم دست‌کم گروهی از زبان‌ها و

دایان، با استفاده از اصطلاحی که از نظریات روان‌کاوانهٔ لاکان وام گرفته نظام «بخیه» Suture را توصیف می‌کند که با فهم تماشاگر از فیلم به توافق می‌رسد. از دیدگاه دایان این سیستم به لحاظ ایدئولوژیکی با ادبیات مرتبط است

نویسندگانی چون کریستین متز و امبرتو اکو برای تحلیل دقیق‌تر موضوع را مورد بحث قرار داده‌اند. متز به‌ویژه این مقوله را به عمق مطالعات فیلم کشاند و کوشید که بحث را بر پایهٔ علمی محکمی قرار دهد. او این کار را با احیای تحلیل زبان که

تاریخچه‌یی از رمزهاست».

دانیل دایان، به زبان فیلم از زاویه‌یی پساساختارگرایانه می‌نگرد که از مفهوم ساختارگرایانه پیشین متز فراتر می‌رود. دایان، با استفاده از اصطلاحی که از نظریات روان‌کاوانهٔ لاکان وام گرفته، نظام «بخیه» Suture را توصیف می‌کند که با فهم تماشاگر از فیلم به توافق می‌رسد. از دیدگاه دایان، این سیستم که با سینمای روایی کلاسیک مرتبط است، همچون زبان محاوره‌یی که به‌لحاظ ایدئولوژیکی با ادبیات مرتبط است.

در دیدگاه متز
نما همسنگ کلمه نیست بلکه
همسنگ جمله یا سخن است و این سازماندهی
نماها در فیلم است که این ادعا را که فیلم
یک زبان به‌وجود می‌آورد، تأیید می‌کند

بازن به نمای عمق میدان بها می‌دهد، در حالی‌که هندرسون معنی نمای متحرک موازی گدار را تحلیل می‌کند؛ ارزیابی دوبارهٔ دایان هم از توالی نما/ نمای متقابل برای نظام او ضروری است. مالکیت لذت‌بخش تصویر، توسط بیننده، دیدن تصویر در یک نما، با کشف قاب توسط او و احساس او از مالک نبودن آن‌چه از دیدن‌اش محروم است، مختل می‌شود. در مرحلهٔ نخست از خواندن فیلم، او کشف می‌کند که مجاز است تنها آن چیزی را ببیند که در راستای تماشاچی دیگری ـ که ژان پیر اودار آن‌را بینندهٔ غایب نامیده ـ اتفاق می‌افتد. نمای دوم، یعنی نمای متقابل نمای اول، صاحب داستانی نگاه نمای اول را مشخص می‌کند. نمای متقابل به وسیلهٔ بینندهٔ غایب، شکافی را که در ارتباط خیالی بیننده با حوزهٔ سینمایی باز شده، بخیه می‌زند.

بینندهٔ غایب گواه این نکته است که ضرورتاً هر نما اگر قرار باشد که به معنی دست یابد، ناقص است. از این‌رو، در نظام بخیه، معنی هر نما به نمای بعدی وابسته است و هر دو با هم یک سخن سینمایی تولید می‌کنند. معنی نما با توجه به گذشته، و تنها در حافظهٔ بیننده شکل می‌گیرد، از این جهت، نظام با تفسیر کردن و در حقیقت با دگرگون کردن دوبارهٔ حافظهٔ او، آزادی بیننده را زیرپا

هیچکاک با نقض قراردادن
نما / نمای متقابل دام وسیع‌تری برای
تماشاگران‌اش می‌گسترد و فاعل بیننده را
وامی‌دارد که خود را نه تنها در موقعیت قربانی
بلکه در موقعیت فرد دیگر آزار قرار دهد

می‌گذارد. براساس این تحلیل ساختارشکنانه، نظام یک ایدئولوژی را تحمیل می‌کند و بیننده هم از دست یافتن به زمان حال درمی‌ماند. اگرچه، نظام بخیه تنها یک نظام سینماتوگرافیک نیست و دایان توضیح می‌دهد که گدار چه‌گونه نوع دیگر آن را در فیلم‌های اخیرش بررسی کرده است.

براساس نظریات کاجا سیلورمن، نظام بخیه نباید زیاد با فرم نما / نمای متقابل یکسان دانسته شود که در آن کارکرد دیدن به‌شدت به شخصیت داستانی وابسته است. فرم نما / نمای متقابل صرفاً تمهیدی برای رمزگذاری انتظار در فیلم است، برای جلب توجه ما و میل ما فراتر از محدودیات یک نما در برابر نمای بعدی است. روایت، بخش ضروری‌تر نظام بخیه را که فضای سینمایی را به فضای دراماتیک تبدیل می‌کند، نمایش می‌دهد و از این رهگذر تماشاگر را نه در موقعیت برتر بلکه در موقعیت فاعل قرار می‌دهد. او در تحلیل‌اش از «روانی» هیچکاک می‌کوشد که نشان دهد که چگونه هیچکاک با نقض قراردادن نما / نمای متقابل دام وسیع‌تری برای تماشاگران‌اش می‌گسترد. او فاعل بیننده را وامی‌دارد که خود را نه تنها در یکی از موقعیت‌های قیاسی فیلم (موقعیت قربانی) بلکه در موقعیت آن دیگری (موقعیت مرد دیگر آزار و نظرباز و قانون‌زده) قرار دهد. سیلورمن معتقد است که تأثیر بخیه می‌تواند حتی شدیدتر اعمال شود وقتی که گسترهٔ موضوع گفت‌وگو همواره تلویحی است.

نیک براون، همچنین کارآمدی توالی نما / نمای متقابل برای سبک فیلم کلاسیک را رد می‌کند و تحلیل لفاظانه و پیچیدهٔ او برای مشارکت در مطالعهٔ نشانه‌شناختی متون سینمایی فراهم شده است. براون در تحلیل از دلیجان فورد، نشان می‌دهد که اگرچه ماکنش را با چشمان لوسی می‌بینیم و با گروهی از ساختارها فراخوانده شده‌ایم تا نیرو و شخصیت آن دیدگاه را تجربه کنیم؛ اما در موقعیتی قرار داریم که سرانجام آن را به‌عنوان دیدگاهی ـ که یا درست است یا باید به آن تن دهیم ـ رد خواهیم کرد. حتی باوجود این‌که ما به نمای نقطه‌نظر دوخته شده‌ایم، متعهد به عقیده‌یی نیستیم که نظام بخیه اعمال می‌کند. □