مهدی ارجمند

ادراکِ واقعیت در فیلم

ببین که چگونه «واقعیت» پندار را بر باد می‌دهد...
(تئوفیل گوتیه)

مهم‌ترین خصیصهٔ تصویر سینماتوگراف رابطه‌ای است «ماهوی» و ارگانیک که با «جهان‌دیداری» (Visual) و مشهود برقرار می‌کند و در واقع برخلاف شکل‌های دیگر هنری چونان ادبیات یا موسیقی که از ابزارهای بیانی «نادیدنی» (non-vision) (کلمه و آوا) برای ارتباط با مخاطب سود می‌جویند، اولین شرط وجود این تصویر مرئی‌بودن آن است به این شکل سینماگر حتی در زمانی که مایل است از مضامین یا چشم‌اندازهای «ناواقعی» سخن گوید باید ابتدا این ذهنیّات را هیئتی «قابل رؤیت» بخشد و سپس «فعالیت ثانوی» درک تصویر را به تأویل ذهنی بیننده از چشم‌انداز مزبور موکول کند. به قولی مفاهیم و اندیشه‌ها در ذهن سینماگر همواره درگفتگویی خلاّق با ارزش‌های «پلاستیک» و جسمانی هستند و تصویرگر، تلاش خود را برای «بصری»ساختن این ذهنیات به‌کار می‌گیرد. اگر در پیکرتراشی «جسمیّت‌بخشیدن» به تصاویر ذهنی جزء لاینفک ذات

(آپاراجیتو، ساتیا جیت‌رای ۱۹۵۷)

یک پیکره به‌شمار می‌رود در سینما این «حضور جسمانی» اشیاء جای خود را به «یادبود» و اثر فتوگرافیک (نورپراکنی) شئ بر نوار سلولوئید می‌دهد و در «بازنمایش» تصاویر، این انوار منسجم و منظم «توهّم» رؤیت واقعیت اشیاء را در ذهن ما برمی‌انگیزند گویی «اوهام» جان می‌گیرند و «اثر جسمانی» (physical) اشیاء به «اثر تجسّمی» (پلاستیک) آنان در ذهن بیننده تبدیل می‌شود. یعنی ما بی‌آنکه قادر باشیم تصویر سینماتوگراف را چونان پیکره‌ای سنگی «لمس» کنیم اما به حضور «جسمانی» پیکره از طریق «اثر تجسمی» آن در ذهن خود ایمان می‌آوریم.

بدین‌ترتیب «واقعیت» مورد بحث در هنر هفتم اگرچه از ابزارهای پنج حسّ انسان از جمله «لامسه»، «چشایی» و «بویایی» که در زندگی روزمره به‌وسیلهٔ آن ماهیت اشیاء را بازمی‌شناسیم سودی نمی‌برد اما از طریق دو حسّ «بینایی» و «شنوایی» و «حرکتی» که در ذات تصویر سینماتوگراف (Motion Picture) نهفته است موفق به ایجاد «اثر تجسّمی» واقعیت، در اذهان بینندگان می‌شود و آنان را به جهتی سوق می‌دهد که فشرده‌ترین اطلاعاتی را که در حالت عادّی ممکن است با ابزارهای حواس پنجگانه از محیط کسب کنند و اغلب برایشان حُکم تجربه‌های «غیرمنتظره» و «مخاطره‌آمیز» را خواهد داشت تنها به‌وسیلهٔ «اثر القائی» و هیپنوتیک تصاویر کسب کنند.

چنین امتیازی است که موجب می‌شود «واقعیت سینمایی» به یک «باور ذهنی» با قدرت مسحورکنندهٔ جادویی‌اش تغییرشکل دهد و اذهان تماشاگران را در یک حالت «نیمه‌هشیاری» با اطلاعات صادرشده از سوی پرده هدایت کند. بدین‌ترتیب تصویر سینماتوگراف حتی در شکل مستند و «واقع‌گرای» خود نشانگر نوعی «دیدگاه» در مقابل واقعیت است که از سوی سینماگر اتخاذ شده است.

مهم‌ترین ویژگی تصویر مستند انتقال اطلاعات فشرده‌ای‌است که بیننده را در جریان رویداد واقع‌شده در جهان روزمره قرار می‌دهد. به‌طور مثال فیلم «نانوک شمال» اثر رابرت فلاهرتی که دربارهٔ زندگی یک شکارچی فُک در قطب شمال است ما را با وضعیت اقلیمی قطب و چگونگی معاش و شکار اسکیموها آشنا می‌سازد اطلاعات مزبور جزء لاینفک تصویر مستند را تشکیل می‌دهد و از این‌لحاظ به «واقعیاتِ بیرونی» وابسته‌اند اما ویژگی اساسی فیلم فلاهرتی در شیوهٔ پردازش این اطلاعات نهفته است. بدین‌معنا که ما هرگز آنچه را در قطب شمال به‌عنوان «واقعیات بیرونی» در جریان است تجربه نمی‌کنیم بلکه «چکیده‌ای» از آن رویدادها را با اطلاعاتی فشرده و استیلیزه‌شده که در یک محدودهٔ زمانی خاصّ گنجانیده شده است مشاهده می‌کنیم از این‌رو با دیدن نانوک شمال «واقعیتِ» قطب برملا نمی‌شود بلکه اثر فلاهرتی بر واقعیت است که به بیننده منتقل می‌گردد. و چه‌بسا این «روایت» از خود «واقعیت بیرونی» دارای تأثیر بیش‌تری باشد اما با آن «یکی» نیست. تماشاگر با «دیدن» نانوک شمال در بُعد جدیدی از «دریافت اطلاعاتی» واقع می‌شود که در اصل رویداد وقایع وجود ندارد مثلاً تصور جدیدی از «زمان» را که در قطب واقعی نیست تجربه می‌کند سینماگر نمی‌تواند سرعت و آهنگ زندگی روزانه را عین به عین بر پرده منعکس کند. در این میان «اوقات تلف‌شدهٔ» زیادی وجود دارد که دیدنش برای تماشاگر مایهٔ ملال و خستگی خواهد بود. اما چنین زمان‌هایی جزء «واقعیات بیرونی» منطقه به‌حساب می‌آیند از سویی چهرهٔ «واقعیت» برای فردی که در قطب زندگی می‌کند یا شخصی که (مثلاً خود تماشاگر) در منطقه حضور جسمانی یافته است با بینندهٔ درون سالن سینما یکسره متفاوت است. واقعیت بیرونی یا آنچه در قطب شمال جاری است بی‌مهابا بر حواس پنجگانهٔ فرد حاضر در منطقه هجوم می‌آورد و «موقعیت» او را در مقابل رویدادها پیچیده می‌کند. بدین‌معنا که در معرض

حوادث است و موقعیتی «انفعالی» (Passive) دارد و گاه در جهت تغییر و دگرگونی وقایع به‌سود ارادهٔ خویش گام برمی‌دارد و کُنشی فعّالانه (Active) را انجام می‌دهد «واقعیت بیرونی» برای او همراه با یک «چالش دایمی» با جریان وقایع است و شخص موردنظر در حین مواجهه با این واقعیت مایل است که راه «هم‌زیستی» و ایمنی خود را در فضای اکولوژیک منطقه هرچه سریع‌تر بازیابد. چنین تلاشی برای تماشاگر فیلم مستند فاقد معناست چون جهان اکولوژیک و غیرقابل پیش‌بینیِ مکان واقعه در اطراف او وجود ندارد و تماشاگر در عین احساس «امنیت درونی» از حدوث وقایع، به «نظارهٔ» رویدادها نشسته است. او از پنجره‌ای به جریان واقعیت بیرونی می‌نگرد و از موقعیت ایمن خود احساس خرسندی می‌کند. تنها رابطهٔ عمیق او با دنیای درون فیلم از طریق فعالیت «هم‌ذات‌پنداری» (homogeny) با آدم‌های داستان برقرار می‌شود. تماشاگر خود را به‌جای «اسکیمو» می‌گذارد و چونان «شکارچی» فُک از عمل شکار متأثر می‌شود اما این تأثّر او نه «جسمانی» و با اندام‌های لامسه‌ای خود بلکه «ذهنی» و «تصوری» است. بیننده با «واقعیت بیرونی» درگیر می‌شود اما آسیبی نمی‌بیند (به لحاظ جسمی) تمامی کُنش او «روانی» است و به توانایی ذهنی او در ایجاد رابطهٔ «هم‌ذات‌پنداری» و خود را به‌جای قهرمانِ داستان گذاشتن مربوط است.

آنچه در تئاتر تحت عنوان «استحالهٔ جمعی» معروف است در سینما به تأثیری روانی تبدیل می‌شود که ناشی از «هم‌احساسی» بین بیننده و شخصیت نمایشی روی پرده می‌باشد تصویر سینماتوگراف برخلاف آیین‌های نمایشی کُهن که با کُنش دسته‌جمعی مخاطبان درآمیخته بودند و از طریق یک گفتگوی خلاّق بین آنچه روی صحنه رُخ می‌داد و آنچه روبروی صحنه جاری بود شکل می‌گرفتند، بینندگان را به واکنش‌های «بدنی» و جسمانی ترغیب نمی‌کند بلکه به یک سفر «درون‌ذهنی» وا می‌دارد که بیانگر «دیدگاه» سینماگر نسبت به «واقعیات بیرونی» است. در این هنگام واکنش‌های مخاطب در مقابل تصاویر با آنچه در زندگی واقعی روی می‌دهد یکسان نیست چون اولاً نمی‌تواند سیر وقایع نمایش داده‌شده را که بر پرده می‌گذرد تغییر دهد یعنی خود به‌عنوان نیرویی کارساز در انجام عمل خویش شرکت جوید، کاری که در تئاتر آیینی کُهن به‌وفور انجام می‌گرفت و بینندگان خود جزئی از پایه‌های واقعیت جاری بر صحنه را بنا می‌نهادند و عمل دراماتیک حاصل یک ارادهٔ جمعی محسوب می‌شد. تصویر سینماتوگراف از چنین بُعد «واقع‌گرایی» که در نمایش کُهن و حتی تئاتر امروز نشانه‌های آن را بازمی‌یابیم برخوردار نیست. درام مدرن پس از ارویین پیسکاتور و برتولت برشت در صدد ایجاد فضای «دوجانبه‌ای» بین اجرای نمایش و باورهای تماشاگران بوده است که در طیّ آن نظیر آیین‌های کُهن بیننده خود را با موضوع نمایش (واقعیت) درگیر نموده و تفسیر نهایی را بر اساس بینش خود از اجرا کسب کند این ترفند باعث می‌شود که نزدیکی نمایش با هستهٔ راستین واقعیات بیرونی شدیدتر از شکل متعارف نمایش کلاسیک ارسطویی باشد و آن حسّ اطمینانی که بیننده نسبت به «بیگانگی» خود از کوران وقایع در شکل داستان‌پردازانهٔ نمایش‌های سنّتی داشت جای خود را به یک «چالش فکری» با موضوع جاری در متن بدهد. حالتی که در زندگی روزمره نیز همواره رُخ می‌دهد یعنی ما بیش از آنکه «مجذوب» و «مسحور» سیر وقایع شویم می‌خواهیم آن‌ها را به میل و ارادهٔ خویش تفسیر نماییم و حتی‌المقدور راه خود را در میان حوادث غیرقابل پیش‌بینی بازشناسیم. برای چنین عملی ناگزیر باید در وضعیتی «خودآگاهانه» قرار گیریم و «شناخت» ما از ماهیت رخدادها و حدوث وقایع به توانایی قدرت عقلانی ما و تجارب هوشمندانه‌مان از زندگی بازمی‌گردد. «واقعیت بیرونی» الگوهای ثابتی را جهت

شناسایی خود به اندیشهٔ انسان صادر می‌کند بدین‌معنا که اگر قرار است یک شیئ را به‌عنوان واقعیتی بیرونی درک کنیم الگوهای فضایی آن را (طول، عرض، بلندی) با مشخصات دیگری که در ذهن یادآور نمونه‌های قبلی شیئ مزبور در حافظه هستند مقایسه می‌کنیم و سپس با توجه به شباهت‌های علایم صادره از شیئ با الگوهای پنهان‌شده در حافظه، شئ مزبور را درک می‌کنیم و بر آن نام واقعیتی مسلّم و بیرونی می‌نهیم. از سویی «واقعیت» در زندگی روزانه همواره در چنگال محدودیت‌های زمانی ـ مکانی گرفتار است و مسئلهٔ «وضعیت» یا «جایگاه» (Situation) اشیاء نیز به همین ارتباط پیوستهٔ زمانی ـ مکانی مربوط است که ما را بر آن می‌دارد تا «صحّت» و «وضوح» یک شئ را به‌وسیلهٔ مقایسهٔ عقلانی آن با رویدادهای اطرافش بازشناسیم. به‌قولی گاه این مؤلفه‌های «واقعیت» هستند که گمانِ انسان را بر «واقعی‌بودن» یک پدیده افزون می‌سازند کاری که که در «هنر استتار» و «شعبده‌بازی» به کرّات مشاهده می‌کنیم. به‌طور مثال تشخیص یک «شئ ناواقعی» که در شبکه‌ای متناسب و واقعی با دیگر اشیاء به‌کار گرفته شده است تا اندازهٔ زیادی در زندگی روزمره دشوار است. «واقعیت» از دیدگاه ما آن رویدادی است که به‌گونه‌ای هم‌آهنگ و منطقی با دیگر وقایع هستی آمیخته شده، و در نظام علت و معلولی آن مستحیل گشته است. هر مقدار این «پیوستگی» بین رویداد مزبور و نظام حاکم بر روابط هستی شدیدتر باشد «تصوّر» ما از واقعی‌بودن آن پدیده نیز قوّت بیش‌تری می‌گیرد. به‌طور مثال در هنگام دیدن فیلم‌های مستند علمی آن زمان که مدلی کوچک و خیالی را به‌عنوان موضوع پژوهش مورد بررسی قرار می‌دهند «باور» بیننده به این مدل خیالی مبتنی بر «واقعی»بودن آن است زیرا با استنتاجات دیگری که پژوهشگر از واقعیات عینی ارائه می‌دهد «هم‌خوانی» دارد از این نظر می‌توان گفت که مدل خیالی در میان شبکهٔ واقعیت‌های بیرونی استتار شده است و تماشاگر از حضور ناواقعی آن آگاه نمی‌شود.

همین مورد، هنگام مواجهه با هنرهایی که از اسلوب‌های طبیعت عینی تقلید می‌کنند نیز تکرار می‌شود در این‌جا بیننده بر اساس تشابه ظاهری و صوری اشیاء و آدم‌ها با نمونه‌های واقعی، آنان را حقیقی می‌پندارد. به‌طور مثال بر دردها و آلام قهرمان نمایش تراژدی می‌گرید و سرنوشت او را نه دروغین بلکه «واقعی» می‌انگارد. به همین دلیل استانسیلاوسکی اولین شرط را برای یک بازیگر راستین وفاداری به قواعد رفتارشناسی عمومی می‌داند و بر آن است که بهترین مدل برای بازیگر، مطالعه بر روی رفتارهای انسان‌های واقعی است به بیانی دیگر برای نمایش «واقعیت» باید از خود واقعیت گرته‌برداری کرد

بسیاری برآنند که آنچه به «تجسم» درنیاید فهمیدنی نیست...

(دکارت)

چنین تعبیری از یک‌سو با ذات تصویر سینماتوگراف هم‌خوانی دارد یعنی با خصیصهٔ «واقع‌نمایی» و «بازنمایش» تصاویر کُپی‌شدهٔ اشیاء بر روی پرده همگام می‌باشد و از سوی دیگر با ویژگی «توهّمی» و هیپنوتیک آن در تعارض می‌باشد. تمام آثار سینماتوگراف آمیخته‌ای از این دو نیروی شگرف حضور «واقعیت بیرونی» و «بازنمایش وهمی» آن بر پردهٔ سینما است. در نمونه‌های مستند توجه بیننده به‌خاطر تمرکز سینماگر بر توالی عین به عین رویدادها از روی مدل واقعیت عینی، به جنبه‌های «صوری» اشیاء معطوف می‌گردد و تصویر دوبُعدی موجودات را چونان اصل سه‌بُعدی‌شان «واقعی» می‌پندارد. دوربین فیلم‌برداری در این‌جا وظیفهٔ ضبط وقایع را به‌عهده دارد و انعکاس بازتاب رویدادها بر روی نوار فیلم «یادبود» وقوع لحظاتی است که از چنگال آدمی گریخته‌اند و به دام تصویر سینماتوگراف گرفتار شده‌اند. با نمایش دوبارهٔ این تصاویر گویی بیننده اصل واقعه را «به‌یاد» می‌آورد و به

پالیزا، داستان‌های جنگ

قولی میل «فراموشیِ» واقعیات را که در حافظه ریشه دارد کاهش می‌دهد. تفاوت اصلی «تصویر سینماتوگراف» با «تصویر حافظه» نیز از همین‌جا آغاز می‌گردد که دوربین آنچه را که به یاد می‌سپارد از یاد نمی‌برد اما حافظه چنین دقّتی را دارا نیست و میل به فراموشیِ تصاویر نیز بخشی از عمل جایگزینی وقایع در حافظهٔ انسان را تشکیل می‌دهد. اگر قرار بود دوربین فیلم‌برداری اختراع نشود بسیاری از رویدادهای تاریخی به تصاویری مغایر در اذهان مردمان مبدّل می‌شدند. چون هر یک از ما آنچه را که می‌خواستیم در وقایع تاریخی به‌یاد می‌سپردیم و اصل حادثه مخدوش می‌گشت. تمایز دیگر تصویر سینماتوگراف با «یادبودهای حافظه‌ای» در ذهن انسان بی‌طرفی چشم دوربین در گزینش وقایع از یکدیگر به هنگام ضبط آن‌هاست. اگر چشم ما یا در واقع بهتر بگوییم مغزمان در یک «مواجههٔ دیداری» با چشم‌اندازی از طبیعت بخشی از آن را برجسته نموده و بخش دیگر را «نادیده» می‌انگارد، چشم دوربین تمامی طبیعت را به یک گونه و بی‌هیچ احساس گزینشی بر نوار فیلم منتقل می‌کند. از این لحاظ «واقعیت» ضبط‌شده در تصویر سینماتوگراف با آنچه ما در مواجههٔ بصری روزمره «واقعیت» می‌نامیم یکسره مغایر است. زیرا مغز ما همواره با الگوهای پذیرفتهٔ انبان‌شده در حافظه، اشیاء و نمودها را «وارسی» می‌کند و توأمان در حین عمل دیدن دربارهٔ آن‌ها «قضاوت» می‌کند و به همین دلیل توجه ما از کلیت تصاویر به یک ویژگی خاص که برایمان جالب‌تر است جلب می‌شود و به قولی با تصاویر به لحاظ ذهنی درگیر می‌شویم. حال آنکه چشم دوربین چونان ناظری بی‌طرف پرتوهای نوری را به روی نوار سلولوئید منتقل می‌کند و از قضاوت دربارهٔ ماهیت آنچه می‌بیند عاجز

است.

با این توصیفات چگونه است که در آثار هنری، تصویر سینماتوگراف واجد یک «دیدگاه خنثی» در قبال جهان نیست و هر سینماگر دیدگاه خود را در آن بازمی‌یابد. حتی در آثار مستند نیز می‌توان گونه‌ای سبک شخصی راوی را در بازگویی وقایع تشخیص داد.

برای پاسخ به این پرسش باید توجه داشت که «ضبط» تصویر سینماتوگراف چونان یک عمل فیزیکی ـ نوری است که دوربین فیلم‌برداری با دیدگاهی خنثی به انجام آن می‌پردازد اما «هنر سینماتوگراف» نه به‌وسیلهٔ دوربین و با قواعد فیزیکی ضبط نور بر روی نوار فیلم بلکه با «دیدگاه» زیبایی‌شناسانهٔ سینماگر است که به‌وجود می‌آید. به همین دلیل یک اثر سینمایی چونان یک دوربین مخفی یا چشم الکترونیک که در اماکن عمومی به‌کار گرفته می‌شود عمل نمی‌کند، بلکه مدام دیدگاه خود را بر اساس بینش ویژهٔ تصویرگر بنا می‌کند، در واقع در هنر سینماتوگراف این اندیشهٔ سینماگر است که بر چشم دوربین حکم می‌راند و نه بر عکس و «واقعیت بیرونی» خواه‌ناخواه می‌باید از فیلتر دیدگاه شخصی هنرمند عبور نماید. در این زمینه اشاره می‌کنم به واقع‌گراترین آثار سینما در زمینهٔ مستند و داستانی نظیر فیلم‌های رابرت فلاهرتی و روایات نئورئالیست‌ها که در حقیقت نه بازتاب مو به‌موی واقعیات بیرونی بلکه بیانگر دیدگاه‌های اعتقادی سازندگانشان می‌باشند. به‌طور مثال اگر حدوث واقعهٔ جنگ جهانی دوم را به‌عنوان یک واقعیت مسلّم و بدیهی در نظر بگیریم که در آثار بسیاری از مستندسازان بزرگ منعکس شده است، تفاوت دیدگاه‌های شخصی را در روایات آنان تشخیص خواهیم داد. فیلم «پیروزی اراده» اثر خانم لنی رایفنشتال که تصویری مستند و تهییج‌کننده از ارادهٔ نسل ژرمن برای فتح جهان را تبلیغ می‌کند و به سفارش هیتلر ساخته شده است از همان قواعد ضبط «واقعیات بیرونی» بر روی نوار سلولوئید پیروی کرده که اثر معروف روسلینی «پائیزا» نیز بدان وفادار بوده است. اما تمام تفاوت اساسی این دو اثر در شیوهٔ نگاه صاحبان آثار می‌باشد که چگونه «واقعیت» را به میل خود تعبیر کرده‌اند. رایفنشتال بعدها در مصاحبه‌ای تأکید کرد که هنگام ساختن «پیروزی اراده» هرگز به فکر فریب ملت آلمان نبود بلکه به آرمان‌های پیشوا چونان واقعیاتی بدیهی می‌نگریست. چنین موردی در بسیاری از فیلم‌های تبلیغاتی بلوک شرق که دربارهٔ آموزه‌های اشتراکی کمونیستی به شکل نیمه‌مستند ساخته می‌شد نیز رؤیت می‌شود. اصولاً همیشه این «باورهای» سینماگران بوده است که واقعیات بیرونی را به مفاهیم، ایده‌ها و آموزه‌ها مبدّل ساخته است و رویدادها هرگز از استقلالی خارج از اندیشهٔ گروه‌های انسانی برخوردار نبوده‌اند. در واقع برای یک هنرمند مهم نیست که یک واقعه یا یک شئ به تنهایی و خارج از اندیشهٔ او «وجود» دارد. مسئلهٔ اساسی برای او «چرایی وجود» آن پدیده است که تنها از طریق اتخاذ «دیدگاهی» در مقابل شئ یا رویداد حاصل می‌شود. پس در حقیقت سینماگر «واقعیت بیرونی» و حدوث مسلّم آن را نفی نمی‌کند بلکه به دنبال معنایی خاص برای چگونگی وقوع آن است. و این «فعالیت ثانوی» و تکمیلی است که تصاویر خاموش جهان بیرون را برای ذهن انسان واجد مفهومی قابل درک می‌سازد. «سایه‌ای» که در چهرهٔ واقعیت برای آدمی حایل گشته است از طریق این «فعالیت تأویلی» به‌گونه‌ای خاص و معجزه‌آسا «پرده‌گشایی» می‌شود و ابهام موجود در واقعیت با «دیدگاه» به تصویری واضح از آرمان هنرمند مبدل می‌شود. این نکته برای آنانی که گمان می‌برند «واقعیت بیرونی» عاری از رمز و راز است و بسیار ساده به‌چنگ می‌آید مورد جدیدی برای تأمل دوباره پیرامون مسئله واقعیت خواهد بود زیرا که:

«هیچ چیز مبهم‌تر از خود واقعیت وجود ندارد»

ما در زندگی روزمره و هنگام مواجههٔ بصری با اشیاء و

پدیده‌ها تنها «نمود» آنان را بازمی‌شناسیم اما آیا «بود» آن‌ها را نیز شناخته‌ایم؟

این همه به‌راستی «نمود» است اما آنچه در من است «به «نمایش» درنمی‌آید.

(هملت ـ پردهٔ اول ـ صحنهٔ دوم)

آندره بازن فیلمولوگ برجسته فرانسوی در نقدهایی که پیرامون موضوع واقعیت سینماتوگراف به رشتهٔ تحریر کشید، بر آن بود که رابطهٔ «نمود» پدیده‌ها را با باورهای آدمیان به بحث گذارد. به‌زعم او تماشاگر فیلم اگر شاهد شبکه‌ای پیوسته از وقایع متوالی و بدون قطع ضبط دوربین باشد تصوری جامع‌تر از واقعیت بیرونی در ذهن خویش خواهد داشت زیرا در زندگی عادی نیز ما در یک تجربهٔ پیوستهٔ زمانی ـ مکانی نسبت به جهان واقع شده‌ایم و «واقعی‌بودن» اشیاء و رویدادها را در قیاس با این نظام به‌هم‌پیوستهٔ زمانی ـ مکانی باور می‌کنیم. او برای اثبات دیدگاهش از فیلم *نانوک شمال* فلاهرتی و صحنهٔ شکار نُک یاد می‌کند و نگاه خیره دوربین به این صحنه را که بدون قطع و استفاده از مونتاژ در یک نمای بلند، واقعیت شکار را بر روی نوار فیلم ضبط کرده است به‌عنوان یک شکل بیانی «واقع‌گرا» و «جامع» مورد ستایش قرار می‌دهد همین تعبیر را نیز به فیلم معروف *بادکنک قرمز* اثر لاموریس و آثار سینمایی اورسن ولز به‌خصوص همشهری‌کین ارجاع می‌دهد و این نمودها را که به «واقعیت» به‌مثابه جریانی سیّال و پیوسته در نماهایی بلند و بدون قطع نگریسته‌اند، شواهد «واقع‌گرایی» در سینما معرفی می‌کند اما تمام تلاش او برای اثبات واقعیات جاری بر پرده در نهایت به همان عاملی منتهی می‌شود که آدمی را در زندگی عادی نیز تحت تأثیر خود قرار داده است، یعنی «نمودهایش» یا «توهّم واقعیت». بازن خود در بارهٔ *بادکنک قرمز* می‌گوید که: نمای پیوستهٔ کودک و بادکنک در کنار هم این تصور را که بادکنک موجودی جاندار است و به‌دنبال کودک حرکت می‌کند در بیننده شدّت می‌بخشد و تماشاگر در این نمای بلند به «واقعی‌بودن» صحنه و نبودن نیرنگ یا تروکاژ سینمایی بیش‌تر واقف می‌گردد اما او در اصل می‌داند که این نمای بلند نیز یک «استتار» بصری بیش نیست. چنان‌که اگر در فیلم همشهری‌کین نیز حرکت دوربین در یک نمای بلند کمی از حدود استتاری خود فراتر می‌رفت بی‌گمان مفهوم «واقعیت» با رؤیت پروژکتورهای فیلم‌برداری و بوم صدا یکسره دگرگون می‌گشت. به تعبیری، آنچه بازن تحت عنوان نمای پیوسته و بدون قطع در هنر سینماتوگراف مطرح می‌کند نه بیانگر خود «واقعیت» بلکه نشانگر بخشی از واقعیت مورد نظر سینماگر است که از طریق دریچهٔ دوربین به بیننده عرضه شده است. این تکه از واقعیت مزبور نیز با تجربهٔ روزمرهٔ ما منطبق نیست بلکه «یادآور» آن «نمودی» است که ما در زندگی عادی تحت عنوان واقعیت شئ شناخته‌ایم. اگر ما ساعت‌ها به این «نمود» خیره شویم ـ آن‌گونه که بازن می‌گوید و دوربین نیز هیچ‌گونه قطعی در جریان این نگاه وارد نکند ـ باز نمی‌توان گفت که واقعیت شئ برای ما برملا شده است. تنها باید اذعان داشت که تجربهٔ بصری روزمره در سینما بازسازی شده است و ما «سایه‌ای» از یک «نمود» را بر پرده رؤیت کرده‌ایم.

کشیدن چهره‌ای که خود
«تصویری» بیش نیست
بیهوده است...

(پلوتینوس)

به بیان دیگر «جهان عینی» و «دنیای مرئی‌ها» که به‌ظاهر زیستگاه «واقعیات» پنداشته می‌شود، خود آکنده از رمز و رازهایی است «نادیدنی» و ما به‌جز «نمود» اشیاء چیز دیگری از این جهان درنمی‌یابیم و انتقال موبه‌موی این «نمودها» به روی نوار فیلم بیانگر واقعیات درونی آنان نمی‌باشد بلکه راه را برای تأویل‌های بعدی باز خواهد کرد زیرا کماکان واقعیات بیرونی که اینک بر پرده منعکس شده‌اند واجد ابهام درونی خویش هستند

و چه‌بسا این ابهام در تصویر سینماتوگراف دوچندان خواهد شد. زیرا این «تصویر» چونان نمود اشیاء در زندگی عادی «لمس‌شدنی» نیست و به «وهم» می‌ماند. از طرفی تصویر مزبور تنها یک وجه دارد و نمی‌توان آن را از جهات گوناگون «وارسی» نمود. تشخیص موقعیت کلی آن در رابطه با دیگر اشیاء و تشخیص نمودهایش نیز دشوار است. چنان‌که اگر نما بسته باشد (کلوزشات) ما تنها یک تصویر مجرد و تنها از شئ را خواهیم دید و اگر نما باز باشد (لانگ‌شات) باز محدود به یک اطاق یا محدوده‌ای بزرگ‌تر خواهیم بود که معلوم نیست در کجای این عالم واقع شده است. سینماگر با انتخاب هر زاویه بخشی از چهرهٔ واقعیت را از چشمان ما پنهان می‌کند. اگر ما در «دیدن روزمره» قادر به رؤیت تمام زوایای ممکن نسبت به رویدادها نیستیم حداقل موقعیت فضایی خویش را به لحاظ مکانی-زمانی تشخیص می‌دهیم. اما چنین اطمینانی هنگام مشاهدهٔ تصویر سینماتوگراف وجود ندارد. چون سینماگر زوایای انتخابی خود را برمی‌گزیند و ما بر اساس این گزینش است که «تصوری» از اندازه، شکل و ماهیت شئ و همین‌طور موقعیت فضایی رویدادها کسب می‌کنیم. پس در واقع راز و رمز تصویر سینماتوگراف به‌مراتب بیش‌تر از «نمود» اشیاء در مواجههٔ بصری نمادین است و همین بُعد جدید «ناواقعی» در این تصویر است که می‌تواند دریچه‌ای به‌سوی «جهان نامرئی» بگشاید و احتمالاً تعبیری نوین از حقیقت درونی رویدادها ارائه دهد.

اولین قدم برای شناخت این تصویر قبول وجهه «ناواقعی» و «توهمی» آن است بدین‌معنا که تصویر سینماتوگراف هرگز چونان خود واقعیت از قدرتی مهلک و عینی برخوردار نیست و لزومی ندارد هنگام عبور یک قطار از پرده، به‌مانند تماشاگران فیلم *سرقت بزرگ قطار* (۱۸۹۵) اثر گریفیث در پشت صندلی‌ها پنهان شویم. به همین صورت از یک اثر نئورالیستی نباید توقّع برملاساختن واقعیتی دهشتناک مانند جنگ را داشت.

اگرچه تأثیر این آثار به لحاظ روانی کمتر از اصل وقایع نیستند اما باید قبول داشت که کاربرد آنان نظیر خود واقعه‌ها معطوف به «عمل» نیست. یعنی «واقعیت» جنگ جهانی دوم در جبهه‌ها، خانه‌ها و میان مردم بود که جریان داشت و فیلم «پائیزا» هرگز نمی‌توانست جلوی یورش ارتش آلمان را بگیرد بلکه این سلحشوران بودند که سرنوشت جنگ را رقم زدند و آنچه ما بر پرده می‌بینیم گونه‌ای «یادبود» و «به‌خاطرسپردن» تاریخ است تا از اذهان جامعهٔ بشری پاک نگردد و مهمترین خصیصهٔ آثار مستند نیز همین احترامی است که برای حدوث وقایع قایل‌اند و مایلند که «منشی جاودانه» بدان اعطاء کنند.

«ناواقعی»بودن تصویر سینماتوگراف نیز از همین میل به جاودانگی تصاویر ریشه می‌گیرد چون وقایع رُخ‌داده در زمان گذشته به هنگام بازنمایش از حیاتی دوباره بهره‌مند می‌گردند و گویی هم‌اکنون در زمان حال جاری هستند تماشاگر با دیدن این تصاویر، «گذشته» را که در حافظهٔ خود رو به فراموشی قرار دارد از هیئتی زنده و واضح برخوردار می‌بیند. به لحاظ عینی این تصاویر نمی‌توانند «واقعی» باشند چون با پنج حسّ انسان قابل ارزیابی نیستند. ساختمان درون فیلم از آجر و مصالح ساخته نشده است و نمی‌توان آن را لمس کرد. پس حتی یک فیلم مستند نیز نمی‌تواند ادعایی دال بر «واقعی»بودن داشته باشد اما این دلایل برای ذهن کافی نیست چون تصاویر مزبور از همان جنسی هستند که «خاطرات» آدمی و اگر ذهن آنان را «حقیقی» می‌پندارد به دلیل تجربه‌ای است که از تصویرسازی ذهنی در زندگی روزمره کسب کرده است.

پس اگر بگوییم «خاطرات» حقیقی نیستند مثل این می‌ماند که وجود «گذشته» و وقوع حوادث مسلّم آن را انکار کنیم که قابل قبول نیست و اگر «گذشته» را واقعی می‌پنداریم ناگزیر «خاطرات» و «یادبود»های آن را نیز باید مسبوق به واقعیت بینگاریم که همگی در «تصویر

ذهنی» قائل به حیات می‌گردند. با این اوصاف فیلم مستند چونان «خاطره‌ای» است از واقعیت که سینماگر مایل به بازگویی آن بوده است. از یک‌سو با معیارهای واقعیت عینی هم‌سو نیست و به «وهم» شبیه است و از طرفی اثری به‌سان خود واقعیت، شگرف و راستین در بیننده ایجاد می‌کند. مثل خوابی است که تماشاگر هنگام بیداری بر پرده مشاهده می‌کند، گاه این خواب به کابوس مبدّل می‌شود و او را برآشفته می‌سازد مثل زمانی که تصاویر جنگ و ویرانی و مرگ را می‌بیند و گاه رؤیای شیرین گذشته‌ای زیبا را به یاد او می‌آورد. در هر دو حال تصاویر «واقعی» نیستند بلکه «اثری» از واقعیت را در ذهن برمی‌انگیزند؛ اثری که چونان اصل واقعه «گریزپا» نیست و می‌تواند بارها و بارها با «بازنمایش» فیلم در ذهن بیننده تکرار شود.

* *

با این اوصاف اگر نقّادی چون آندره بازن به رابطهٔ نزدیک «واقعیت سینمایی» با پیوستگی و استمرار نمود اشیاء اشاره می‌کند در واقع نه به اصل «واقعیت بیرونی» بلکه به «اثر تجسمی» این واقعیت در تصویر سینماتوگراف نظر دوخته است، به «یادبودی» که نمود اشیاء بر نوار سلولوئید به‌جای گذاشته است و چنانچه قبلاً اشاره کردیم هر اندازه «پیوستگی» زمانی ـ مکانی در نگاه ما به اشیاء شدیدتر باشد توهّم واقعی‌بودن آنان در ذهن ما قوّت بیش‌تری می‌گیرد. زیرا «تجربهٔ بصری» در زندگی روزمره خویش را به‌یاد می‌آوریم و مغز ما این الگو (حضور مداوم بصری در میان پدیده‌ها) را به‌عنوان قیاسی برای «واقعی» یا «ناواقعی»بودن پدیده‌ها مدنظر قرار می‌دهد. بدین‌ترتیب همان‌گونه که بازن می‌گوید یک «نمای بلند» در هنر سینماتوگراف به کُنش واقعی در زندگی روزمره شباهت بیش‌تری دارد تا یک سلسله نماها که بر اثر «پیوند» به دنبال هم می‌آیند و در این مورد «نیروی توهّمی» ایجاد شده قوی‌تر از واقعیت بیرونی اشیاء است. زیرا نَفسِ عمل «تدوین» گونه‌ای «انرژی اضافی» به جملات بصری می‌افزاید که در تک‌تک نماها وجود ندارد و ناشی از برخورد آن‌ها با یکدیگر است. بدین‌ترتیب تصویر سینماتوگراف در حین «حرکت» و «پیوند نماها» ناگزیر از «شکل ثابت» واقعیت بیرونی فاصله می‌گیرد و به یک نیروی شگرف متحرک تبدیل می‌شود که مصداق بیرونی در طبیعت عینی ندارد و در اصل «ناواقعی» است.

در آثار مستند ـ خبری تأکید بر نمای بلند به‌عنوان ضبط موبه‌موی واقعیت بیرونی بسیار صورت می‌گیرد اما در اثری چون «پیروزی اراده» آن زمان که قرار است بیننده از نظر عاطفی تحریک گردد یا اندیشه‌ای به او «القا» شود تدوین نماها به‌گونه‌ای پرتنش انجام می‌پذیرد همین مورد را می‌توان‌در حرکات رو به جلو (Track in) و به پشت (Track out) دوربین در «نماهای بلند» نیز تشخیص داد. چشم ما در زندگی روزمره اشیاء و وقایع را از جایگاهی ثابت روایت می‌کند ما نمی‌توانیم یک شئ را به‌سوی خود بکشیم و بزرگ‌نمایی کنیم (Zoom) هم‌چنین نزدیک‌شدن ما به اشیاء همواره با کنترل مغزمان صورت می‌گیرد به‌گونه‌ای که لرزش‌های مردمک چشممان تأثیری در «مکانیزم دیدن» و وضوح یا عدم وضوح اشیاء ندارد. در حین راه‌رفتن ما جهان را «لرزان» نمی‌بینیم اما دوربین چنین خاصیتی را دارا نیست. برای حرکات دوربین معمولاً از ریل، دالی و تراولینگ استفاده می‌کنند تا لرزش آن به نوار فیلم منتقل نشود. حال اگر در نمایی متحرک و با دوربین روی دست از حادثه‌ای فیلم‌برداری شود عدم «وضوح» و ناثباتی نگاه دوربین به جریان ماوقع بسیار شدیدتر از هنگامی است که ما اصل حادثه را از نزدیک مشاهده کنیم. گویی «واقعیت بیرونی» از نگاه دوربین دچار «آشفتگی» شدیدی می‌گردد و احساس «سردرگمی» بیش از مقدار واقعی آن به بیننده منتقل می‌گردد. به بیانی دیگر دوربین «واقعیت بیرونی» را نه آن‌گونه که هست بلکه آن‌گونه که می‌بیند ضبط می‌کند. و چون مکانیزم اصلاح‌کنندهٔ مغزی در

دوربین وجود ندارد هر حرکت آن به جهات مختلف اگر حساب‌شده نباشد به‌صورت جنبش‌های آزاردهنده و اضافی در نظر بیننده جلوه خواهد کرد. مورد دیگر مسئلهٔ «پلک‌زدن» در چشم‌هاست که فعالیتی ارگانیزمی و غیرارادی است. مغز به‌وسیلهٔ «پلک‌زدن» در واقع چشم را از «خیره‌شدن» به اشیاء بازمی‌دارد حال آن‌که چنین موضوعی برای چشم دوربین وجود ندارد. برعکس با چشم دوربین می‌توان مدت‌ها به نقطه‌ای خیره شد و قابلیت هیپنوتیک سینماتوگراف نیز از همین خیره‌شدن مداوم به «نمودها» نشئت می‌گیرد، به‌خصوص در نمای بلند که هیچ‌گونه قطع و برشی وجود ندارد. گویی ما با چشم دوربین مسحور وقایع پرده می‌شویم. این ویژگی در آثار تارکوفسکی به کرّات دیده شده است. او با نگاه خیرهٔ دوربین و حرکات آرام به‌سوی اشیاء، گویی بیننده را به آرامشی هیپنوتیک دعوت می‌کند. دوربین او در این سکانس‌ها هیچ پلکی نمی‌زند و به نقطه‌ای دیگر بُرش نمی‌کند، بلکه با حرکات بطئی خودِ سوژه به حرکت درمی‌آید. در این رابطه اشاره می‌کنم به فصل آغازین ایثار و فصل پایانی آن که بدون قطع و دورنمایی پیوسته فیلم‌برداری شده‌اند. تفاوت این‌گونه نگاه متداوم با آنچه در تئاتر روی می‌دهد این است که نگاه دوربین قادر است در گسترهٔ زمانی ـ مکانی با حرکات سوژه جریان یابد و به قولی بیننده را با خود به یک «سفر مکاشفه‌ای» ببرد در صورتی که تئاتر تنها به «نگاه ثابت» تماشاگران وابسته است. از این‌رو اصطلاح «تئاتری‌بودن» به فیلم‌هایی که از نمای «بلند» با دوربین متحرک سود می‌جویند اساساً درست نخواهد بود. زیرا اگر بینندهٔ تئاتر می‌تواند پس از مدتی تصوری از مکان واقعهٔ نمایش داشته باشد و دکور فرضی درام را به‌عنوان محل وقوع حوادث بپذیرد برای تماشاگر فیلم چنین اطمینانی نسبت به «فضای واقعه» به‌وجود نمی‌آید. زیرا با هر حرکت دوربین در «نمای بلند» ما تنها شاهد «گذری» از واقعیت هستیم که از مقابل چشممان می‌گریزد، حتی اگر این عبور از وقایع به کُندی یا آرامی تمام صورت گیرد و فضای به‌وجودآمده در نمای بلندِ متحرک نه «ثابت» و «ایستا» بلکه مانند سیّاله‌ای در طول زمان جاری شود.

در زندگی روزمره چنین حرکت بطئی و مکاشفه‌ای نسبت به اشیاء چونان نگاه خیرهٔ دوربین تارکوفسکی وجود ندارد مگر زمانی که ما در رؤیاها و تصورات خویش غرق شویم. در آن زمان تصاویر جهان روزمره بی‌مهابا از مقابل چشمانمان می‌گذرند و ما در حالتی نیمه‌خواب، نیمه‌بیدار در «اوهام» فرو می‌رویم. اما در شکل خودآگاه، «عمل دیدن» برای مغز ما گونه‌ای دریافت اطلاعات از محیط پیرامون است در واقع با «دیدن»، ما اطراف خود را «می‌شناسیم» و به ماهیت اشیاء واقف می‌شویم به‌طور مثال اگر قرار بود فصل پایانی فیلم «ایثار» را نه از طریق نگاه دوربین سینماگر بلکه با قواعد دیدن روزمره مشاهده کنیم می‌بایست توأمان برای دریافت اطلاعات جامع از وقوع حادثهٔ آتش‌سوزی خانه به کُنش‌های افراد حاضر در صحنه چشم می‌دوختیم. به‌طور مثال زمانی که الکساندر می‌رفت تا ماشین را به داخل صحنه بیاورد و در کنار خانه قرار دهد تا طعمهٔ حریق گردد ما در دیدن روزمره چشم به چگونگی تحمل او می‌دوختیم زیرا در حالت عادّیِ «نگاه»، مغز مایل است وقوع عملی را تا پایان مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد و به‌قولی با اطلاعات حاصله از آن، رویداد را «درک» نماید. اما تصویر سینماتوگراف در بسیاری اوقات اعمال آدم‌ها و وقوع رویدادها را به‌صورت «نیمه‌تمام» به ما عرضه می‌کند و در واقع «عمل نگاه» روزمره را به پایان نمی‌رساند. وقتی شخصی از جلوی دوربین عبور می‌کند و ما مایلیم که ادامهٔ کُنش او را بنگریم همیشه این خواست برآورده نمی‌شود و چه‌بسا نگاه دوربین متوجه نقطه دیگری شود که منظور سینماگر در آن نهفته است. درست مثل مسابقهٔ فوتبال که از نگاه تماشاگران و یک سینماگر به دو

گونهٔ مغایر «دیده» می‌شود. تماشاگران مایل‌اند جریان بازی را از طریق گردش توپ در زمین دنبال کنند و اگر به جهت «نگاه» آنان بنگریم همه را در یک نقطه، همان جایی که توپ در چرخش است «متمرکز» می‌بینیم. در حالی که یک سینماگر بیش‌تر مایل است الگوی دیگری از «نگاه» را بر اساس بینش خود به ما عرضه کند. مثلاً ممکن است در لحظهٔ ورود توپ به دروازهٔ تیم خودی به جای نشان‌دادن صحنهٔ گُل یک نمای درشت از صورت جوانی را نشان دهد که سرش را میان دستانش گرفته است و گریه می‌کند و یا از صحنه‌ای که در استادیوم وجود ندارد استفاده کند. در هر صورت او چه با «تدوین» و چه با «حرکت در نمای بلند» به منظور خویش دست خواهد یافت و هر دوی این عوامل با مکانیزم دیدن واقعه در زندگی روزمره هم‌خوانی ندارند بلکه به نگرش زیبایی‌شناسانه و گاه ایدئولوژیک سینماگر مربوط‌اند.

حال تصور کنید سینماگری بدون استفاده از امکانات دوربین، تدوین و حرکات نامبرده در یک نمای ثابت و پیوسته از لحاظ زمانی ـ مکانی به وقوع یک حادثه بنگرد و آن را در معرض نگاه بیننده قرار دهد. آیا او موفق به انتقال واقعیت نوار فیلم شده است؟ باز هم خیر، زیرا «اثر» واقعیت بیرونی با خود آن تفاوت زیادی دارد که می‌بایست مورد تأمل قرار گیرد. در زندگی عادی هنگام مواجهه با رویدادها ما با وقایع بیرونی به یک گفتگوی دایمی مشغول هستیم به‌قولی واقعیات بیرونی همواره در یک کشمکش حیاتی با ارادهٔ ما واجد معنی می‌شوند. یک «شئ» تا زمانی که به آن «نگاه می‌کنیم» می‌تواند تنها «تصویری» از آن شئ باشد اما زمانی که آن را بلند می‌کنیم و به‌گوشه‌ای پرتاب می‌کنیم دیگر نه یک «وهم» بلکه واقعیتی بیرونی و مستقل از وجود ما است. یکی از راه‌های مهم شناخت واقعیت بیرونی همین درگیرشدن «عملی» با آن است که گاه به تغییر آن و گاه به تحوّل آدمی منجر می‌شود اما چنین خصیصه‌ای در واقعیت تصویر سینماتوگراف وجود ندارد. تصاویر فیلم با ارادهٔ ما تغییر نمی‌پذیرند. میزی که بر پرده می‌بینیم همان «میز» است که سینماگر به ما نشان داده، قادر به جابه‌جایی آن نیستیم و حضور آن با ارادهٔ ما درنمی‌آمیزد. یک حضور واقعی در زندگی روزمره همیشه به علایم صادرشده از ما پاسخ می‌دهد. اگر به سنگ کنار جاده لگد بزنیم دور خواهد شد و اگر به آتش نزدیک شویم خواهیم سوخت، واقعیات بیرونی «زنده‌اند» چون خود ما و حضورشان با میل به بقاء توأم است. اما واقعیت تصویر فیلم به واکنش‌های ما پاسخ نمی‌گوید، یک اثر سینمایی را در سالنی خالی از تماشاگر نیز می‌توان نمایش داد، برعکس تئاتر که از این نظر به واقعیت بیرونی نزدیک‌تر است. حضور جسمانی بازیگر نمایش در صحنه، مهم‌ترین عنصر «واقعیت» است که نیازمند برقراری «ارتباط دوجانبه» یا «دیالوگ» با تماشاچی است اما سینما فی‌نفسه همان «مونولوگ» یا تک‌گویی سینماگران است که بر پرده تابیده می‌شود بی‌آن‌که بتوان در ماهیت آن دست بُرد. ما برای درک واقعی یک پدیده در زندگی، تنها به «دیدن» آن بسنده نمی‌کنیم، درآویختن با واقعیات یکی از دلایل درک راستین آن‌ها می‌باشد. در آیین‌های نمایشی، اجتماعات و مسابقات ورزشی «فرایند دیدن» تنها به «نگاه» محدود نمی‌شود. واکنش‌های تماشاگران در حدوث و جریان وقایع مؤثر و به‌قولی، تنها نمی‌بینیم بلکه «عمل» می‌کنیم، خود در حادثه شرکت می‌جوییم و از درآویختن با واقعیت به شوق می‌آییم. «دیدن» خود جزئی از عمل ماجراجویی به‌حساب می‌آید از سویی در این‌گونه آیین‌ها همیشه خطر «آسیب» تماشاچی وجود دارد، همان‌گونه که امید به تزکیه روحی و پالایش روانی در آنان محتمل است. اگر بیننده طاقت رویارویی و مواجهه با واقعیات بیرونی را نداشته باشد خشمگین می‌شود مانند لحظه‌ای که سخنران جلسه صحبتی خلاف میل او به زبان آورد یا تیم محبوبش شکست بخورد، عملی که خلاف انتظار

اوست. در این هنگام واقعیات بیرونی برای او ناگوار خواهند بود چونان خود «زندگی» که غیرقابل پیش‌بینی است. این آیین‌ها نیز میدان مجادلات واقعیات با امیال بینندگان می‌باشند و «گریزپایی» واقعیت جزء اصلی این تعارضات محسوب می‌شود.

در تصویر سینماتوگراف اما چنین «دلهره‌ای» از حدوث راستین واقعیات وجود ندارد بیننده ممکن است از مضامین تصاویر خشمگین شود اما می‌داند که قادر به تغییر آن نیست حتی اگر چونان بینندگان سگ آندلسی پرده را به آتش بکشد، «تصاویر» نابود نشده‌اند و او به «سایه‌ها» هجوم آورده است. پس موضع او در مقابل «واقعیت سینماتوگراف» انفعالی (Passive) است، گفت و شنودی بین جهان درون پرده و دنیای برون یا همان امیال بینندگان برقرار نمی‌شود. تصاویر، کُنش «درک» عادی بیننده را به حالتی نیمه‌هشیار و معطوف به «بی‌عملی» سوق می‌دهند. بدین‌معنا که «واقعیت بیرونی» تماماً به «اثر تجسمی» واقعیت در ذهن ما تغییرشکل می‌دهد و گویی مغز ما در زیر اطلاعات موردنظر سینماگر به ایجاد یک «واقعیت ذهنی» و جدید اقدام می‌ورزد که شبیه به مدل‌های قدیمی «واقعیت بیرونی» است. این «وهم جدید» حکم «یادبودی» از وقایع بیرونی را دارد که اینک در ذهن بیننده دوباره زنده شده‌اند. با احیاءِ «یادبود» چه بسیار تَبَعاتی که مغز برای کامل‌شدن شباهت «تصویر» به «واقعیت» بدان می‌افزاید، تجربیات حواس پنجگانه در حافظه به یاری آدمی می‌آیند و ما در هنگام دیدن تصویر فیلم ناگهان «صدای یادبودی» آن را می‌شنویم. مثلاً اگر چشم‌اندازی از طبیعت را می‌بینیم صدای پرنده‌ای را که بارها در تجربه‌های واقعی همراه آن شنیده‌ایم این‌بار «به‌یاد» می‌آوریم و بوی کاج را نیز و رطوبت خاک را هم، بدین‌ترتیب «تصویر وهمیِ» واقعیت در ذهن ما با افزونه‌های حافظه به «اصل واقعی» آن نزدیک‌تر می‌شود و ما می‌پنداریم که این «تصویر» خود «واقعیت» است.

چراکه «خاطره» به ما آموخته است که بازگشت به وقایع تنها از راه «یادبود» آن میسّر است و آنچه اکنون به «تصویری» از واقعیت مبدّل شده است زمانی خود «عین واقعیت» بوده است. پس تمام سینماگران واقع‌گرا و مستندسازان در جهت احیاءِ جنبهٔ «یادبودی» واقعیت‌اند و «پنداشت» ما دربارهٔ صحّت وقوع تصاویر به موضوع «بازنمایش» فیلم و ایجاد «حرکت» برروی پرده مربوط می‌شود. چنانچه در مقایسه با نقاشی و عکاسی که آن‌ها هم «یادبودهای واقعیت» هستند، سینما حقیقی‌تر به‌نظر می‌رسد، زیرا به گمان ما هرآنچه که «متحرک» باشد واجد زندگی است و علایمی از واقعیت بیرونی را به‌سوی ما صادر می‌کند. در «حرکت» زمان و مکان به‌گونه‌ای جادویی در یکدیگر می‌آمیزند و تصور «گذشته» جای خود را به «اکنون» حافظه می‌دهد و همین خصیصهٔ معجزه‌آساست که تصویر سینماتوگراف را در عین «ناواقعی»بودن مَنشیِ «واقعی» می‌بخشد.