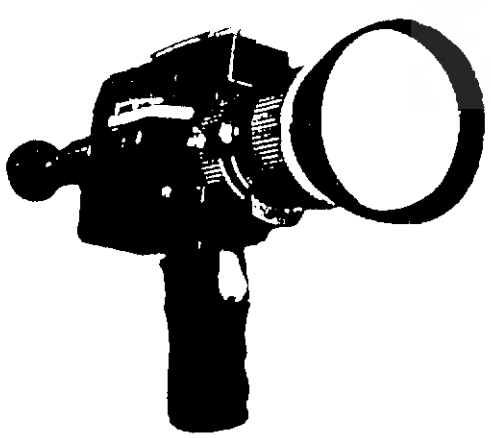


پدیدارشناسی واقعیت در سینما

مهدی ارجمند

تاملی در مفهوم واقعیت و تصویر

در قرن هفدهم، زمانی که گالیله ادعا کرد که زمین در مرکز عالم واقع نیست و این خورشید است که محور چرخش منظومه شمسی است، تاریخ تفکّر سپری با سؤالی بزرگ مواجه شد که هنوز نیز گریبان ما را رها نکرده است و آن اینکه به راستی، واقعیت مطلق در کجای هستی وجود دارد و آنچه ما امروز «رآلیته» یا واقعه ثابت می پنداریم، آیا فردا نیز از اعتباری شاخص برخوردار خواهد بود؟ اگر کمی در پاسخ مداقه کنیم، بدون شک به این گریز پایی واقعیت در طول تاریخ اعتراف خواهیم کرد. یا حداقل بر این نکته مهّم تاکید می ورزیم که هرگاه با تصورات پیش ساخته و قالبی به سوی درك جهان گام برداشته ایم، واقعیات هستی، پندار پیشین ما را نقش بر آب کرده است و این موزه بزرگ را به اجداد کهن ما آموخته است که: «ای انسان، رسالت توست که رموز جهان را بگشایی».

پس، شایسته تر آن است که به جای «واقعیات» از «رموز وقایع» سخن بگوییم، زیرا تاریخ مکاشفات فکری و روحی انسان، شرح رویارویی با واقعیات بدیهی نیست. بل، میدان گشودن رموزی است که بشر خاکی در مقاطع خاصی، نام واقعیّات مسلّم و بی بدیل را بر آن گذاشته است. برای مثال، قرنها بود که در عرصه هنر تصوّر می شد، داستان گویی یا روایت، تنها شکل انتقال «واقعیات» از هنرمند به مخاطب است، و به قولی، بدون وجود یک حکایت یا قصّهٔ منسجم، نمی توان خواننده ای را ترغیب کرد تا یک اثر ادبی را تا به آخر، دنبال کند. اما امروزه می بینیم که چنین حکمی در بسیاری موارد، نقض می شود، بی آنکه پیوند اثر هنری با مخاطبش گسسته شود. چگونه می توان چنین تحوّلی را توجیه کرد؟ جز آنکه اذعان کنیم رآلیسم یا واقع گرایی در هنر، اساساً پدیده ای «ایستا» (استاتیک) نیست و با مکاشفات ذهنی جامعهٔ بشری، متحوّل می شود. آنچه در قرن نوزدهم به عنوان رآلیسم در ادبیات به وسیله کسانی چون چارلز دیکنز و بالزاك به جهان شناسانده می شود، امروز، دیگر پاسخگوی نیاز فکری انسان قرن بیست و یکم نیست، زیرا پس از عصر این هنرمندان، بشر با معضلاتی روبه رو شد و توأما، مباحث فکری جدیدی برای حل آنها پیش کشیده شد که اصولاً از ویژگیهای خاص دوران معاصر است. برای مثال، موضوع ماشینیزیم و حسّ از خودبیگانگی انسان معاصر یا وجود «ابزار سالاری» در جوامع فوق مدرن و فشارهای عصبی حاصل از سلطهٔ ماشین بر انسان، همچنین موضوع آلودگی زیستی به مفهوم کلّی آن (آلودگی صوتی، هوا، غذا و محیط زیست) و بیماریهای نوظهوری چون ایدز و ... مسأله ارتباطات جهانی و اخلاق عمومی حاکم بر جهان که به وسیلهٔ شبکه های تلویزیونی، رادیویی و ماهواره ها انتشار می یابد و در کنارش، موضوعاتی چون بحران انرژی و گرایش جهان به مصرف بی رویه منابع انرژی طبیعی، بدون توجه به عواقب وحشتناك آن، که ممکن است ناگهان تمدّن تکنولوژیک معاصر را به تمامی درهم شکند، و یا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

میلیتار یسم حاکم بر دولت های بزرگ جهان که سالانه، بخش اعظمی از درآمدهای ملّی کشورهایشان را صرف تولید و توزیع سلاحهای مخرّب و پیشرفتهٔ نظامی می کنند. و در آخر، شکاف بزرگی که بین کشورهای پس نگاهداشته شده موسوم به «جهان سوم و چهارم» با دنیای رو به توسعه وجود دارد و همواره بخشی از جهان را به عنوان مصرف کنندهٔ کالاهای فرهنگی، علمی و صنعتی بخش دیگر نگاه می دارد. این موارد از شاخصه های تمدّن معاصر ماست که نمی توان آنها را مثلاً در آثار سروانتس، بالزاك یا دیکنز دیگر جست وجو کرد. امّا آیا جدا از این گونه ویژگیهای زمانی، می توان بخشی از «واقعیت» را در فراسوی تاریخ و زمانه مورد بررسی قرار داد؟ اگر آری، کدامین بخش از «واقعیت» را آنچه را که در «جهان» روی می دهد یا آنچه در درون ما جاری است؟

پیشتر به «رموز» اشاره کردیم. فطرت آدمی، این یگانه عنصر لایتغیر وجود بشر که علمای زیست شناس مایل اند ماهیتش را با کشف رموز ژنتیکی مربوط سازند، از ما جماعت متفرّق با آداب و سنن رنگارنگ، موجودی واحد به نام «انسان مشترك» یا روحی دمیده در کالبد همگان می سازد که در بخشی از وجود و هستی خویش با یکدیگر یکسانیم. «واقعیت مشترك» یا به تعبیری، راز مشترك انسان، در همین حیطه است که جاودانه وفراسوی زمان، واقع می شود. هر هنرمندی که در این وادی گام برداشته، اثری «ابدی» آفریده است و عجیب اینجاست که این مکالمهٔ روحی بین آدمیان، گویی با منطق، قیاس و تعقّل انسان مدرن، کاری ندارد و اساساً ارتباطی قلبی و شهودی را دامن می زند و این پاره از اندام واقعیت، بر خلاف پاره دیگرش، ثابت، ازلی و ایستاست. مثلاً جدال خیر و شرّ در نهاد آدمی، نظیر آنچه در رمانهای داستایوفسکی به غایت، تکرار می شود واقعیت یا رمزی عمومی است که برای هر خواننده‌ای در هر فرهنگی، تکان دهنده و تاثیر گذار است. با این اوصاف، بد نیست ورود به مبحث واقع گرایی را با یک تمایز کلّی بین واقعیات ازلی یا «رموز ایستا» و واقعیات تاریخی یا «رموز پویا» مشخص کنیم، بدین معنا که انسان همواره با این دو شکل از رویدادها در جهان سروکار دارد، آنهایی که «ازلی»اند و آنهایی که ناپایدار. و این شقّ دوّم که از تنوّع حیرت انگیزی برخوردار است، عموماً در مباحث تاریخ هنر به نام «واقع گرایی» یا رآلیسم منسوب گشته است. ما در این حوزه با پدیده ها، نمودها یا اصطلاحاً فنومن ها (Phenomena) که همان محسوسات عینی جهان طبیعی پیرامونمان هستند، روبه رو می شویم و این گونه استنباط می شود که هر اثر هنری برای نزدیک شدن به مرزهای «واقع گرایی» می باید خود را به حدود «علایم پدیداری» یا فنومنی برساند. یکی از دلایل مهّم چنین تفکّری را باید در تأثیر شگرف علوم تجربی بر تمدّن معاصر که به مرور با معیارهای «پدیدارشناسی» در صدر توجیه تمام باورهای فلسفی و وجودی انسان برآمد و مقولاتی چون هنر، مذهب و معنویات را نیز در عرصهٔ نقد علمی و نقد جامعه شناسانه، قابل ارزیابی دانست.

بدین ترتیب، در آغاز قرن بیستم و پس از صنعتی شدن جوامع اروپایی، آن هنگام که نیروی شگرف اندیشهٔ بشر در خدمت آفرینش «ابزارها» به عنوان نمودهای تمدّن آینده قرار گرفت، معیار سنجش اثر هنری نیز به مرور در خدمت تفکیک «نمود» (Visible) از «نماد» (Symbol) شکل یافت، به طوری که اگر در گذشته، انسان کهن، جهان و «واقعیت» منسوب به آن را از طریق «رموز نمادین» و کنایات سحرآمیز بَدَوی درمی یافت، انسان نوین، حدوث واقعیت را منوط به درك علایم محسوس «پدیده ها» دانست. مثلاً، نقّادانی در عرصهٔ هنر چون گئورگ لوکاچ «رآلیسم در هنر» را بازتاب تنش های ملموس اجتماعی تلقّی کردند و اصطلاح «ادبیات واقع گرای اجتماعی» که به آثار افرادی چون ماکسیم گورکی و میخاییل شولوخف اطلاق می شد، از همین باور نشات می گرفت که هنر واقع گرا می باید همواره شیوهٔ چگونه وفادار بودن به رویدادهای شاخص زمانهٔ خویش را بیاموزد. امّا می بینیم که در طیّ زمان، که «رآلیسم» در هر برهه، از نو، زاده

سرگئی آیزنشتین

می شود. با ورود «روانشناسی» و طرح پیچ و تابهای روحی انسان در حیطهٔ علوم، هنر «درون کاوانه» در هیأت رمانهای روان شناسانه و ادبیات «درون و معنی» که شرح مجادلات روحی یک شخصیت با خودش (به مفهوم روان شناسانه من درونی اش یا ego) بود به قلمرو «هنر واقع گرا» پای می گذارد. در ابتدا، این نوع از هنر، ملقّب به «ضدرآلیسم» یا غیرواقعی می شود، امّا اندك اندك، آدمی درمی یابد که بسیاری از تنش های ذهنی ـ روانی یک فرد، از اثرات عمیقی در زندگی واقعی او برخوردار هستند و اگر یکی از مؤلفه های بارز «امر واقعی» این باشد که دارای «اثر یا فعلیت» (Actuality) یا «نمود عینی» در جهان برون باشد، می توان چنین تأثیری را در باورها، رفتارها و کُنش های به هنجار یا ناهنجار شخصی که دارای گفت وگوی درونی با خویش است، مشاهده کرد.

درواقع، مجادلات ناپیدای روحی شخص به علایم شاخص رفتاری که قابل رؤیت اند، تغییر شکل می دهد و در این مرحله به «نمود» یا فنومن (پدیده محسوس) ارتقاء می یابد. علم روان شناسی با این کشف، موضوع جدیدی را در عرصهٔ مباحث «انسان شناسی» و واقعیت مورد نظر بشر طرح می کند و آن مبحث «پدیده ذهنی» (Subjective Phenomenon) یا «باورهای روانی» آدمیان است. از این پس، «پدیدار عینی» که تا پیش، نشانگر واقعیت بی چون و چرای هستی بود، به دوپارهٔ اُبژه (جهان برون) و سوبژه (جهان درون) تقسیم می شود که هر دو از ارزشی «واقعی» در زندگی انسان برخوردار می شوند.

امروزی وجود داشته است و دیدگاه روان شناسانه، تنها این وجوه پنهان را بر ما «آشکار» ساخته است؛ زیرا تا قبل از نظریات فروید و یونگ نیز آدمیان همواره با موضوع کابوس، رویا و «صور خیال» درگیر بوده اند و علم روانشناسی، تنها به کشف روابط ظریف این «پدیده های ذهنی» با «امور عینی» جهان برخاسته است. می توان از نگاهی خاصّ ظهور هنر سینماتوگراف را با اوج گیری نظریات روان شناسانه مربوط ساخت. مثلاً نفس عمل دیدن فیلم را با یک پدیدار ویژهٔ ذهنی، یعنی «خواب دیدن» مقایسه کرد و اینکه ما به هنگام دیدن فیلم درحالتی نیمه هیپوتیک فرو می رویم و اطلاعات داده شده از سوی سینماگر، نظیر لحظه ای که یک دکتر روان شناس ما را به خوابی مغناطیسی فرو برده، بر ذهنمان فرود می آید. به همین دلیل است که سینما را در عین راستگو بودنش در توصیف و «نمایش» جهان برون (که از خاصیّت عکاسی گونه اش سرچشمه می گیرد)، ذَهنی ترین هنر زمان نام نهاده اند؛ زیرا به قول ژان کوکتو: «وهمی است که همگان در هنگام بیداری می بینیم...»[۲]

تاثیر شگرف واقعیات ذهنی با اختراع سینما در زندگی روزمرهٔ آدمیان بر همگان آشکار شد. آثار اولیهٔ ژرژ مه لی یس، کوکتو و من ری (Manray) از ابعاد واقع گرایی ابژه یا عینی گرا که تصور می رفت تنها شکل بیان واقعیت است، فراتر رفت، کاری که شعر در عرصهٔ ادبیات انجام داده بود. یعنی، آمیزش پدیدارهای جهان برون با حالات روحی شاعر، اکنون به وسیلهٔ هنر و سینما نیز قادر به انجام بود؛ با این تفاوت که سینما اساساً به سبب ویژگیهای

امروزه، کسی نمی تواند مدعی شود که آثار هنری ای که به مسائل روحی آدمیان می پردازند، واقع گرا نیستند. بل برعکس ارزش بسیاری از آثار کلاسیک و کهن نمایشی در کشف لایه های پنهانی از آنان نهفته است که به مدد دیدگاه روان شناسانه، رمز گشایی شده است.

امروزه، کسی نمی تواند مدعی شود که آثار هنری ای که به مسائل روحی آدمیان می پردازند، واقع گرا نیستند. بل برعکس ارزش بسیاری از آثار کلاسیک و کهن نمایشی در کشف لایه های پنهانی از آنان نهفته است که به مدد دیدگاه روان شناسانه، رمزگشایی شده است. برای مثال، طرح موضوع «خاطره» (Memory) در آثار بزرگی چون «اودیپ شاه» اثر سوفوکل یا «هملت» اثر شکسپیر و روند پالایش روحی که قهرمانان این نمایشها بر اثر «یادآوری» (Remind) حوادث فراموش شدهٔ گذشته طیّ می کنند و درواقع، هویت خویش را از طریق یک رفت و برگشت ذهنی بازمی یابند، مسأله ای است که پس از ظهور روان شناسی در نقّادی این آثار، مورد توجّه واقع شد. با این اوصاف «پدیده های ذهنی» به صورت جزیی جداناشدنی از آفرینش هنری در بطن آثار بزرگ و ماندگار هنرمندان کهن و دیداری (Visusl) خود و همچنین توانایی آفریدن «حرکت» (Motion) بر پرده، چونان یک پدیدهٔ شاخص از دیدگاه نقّادان پدیدارشناس (فنومنولوگ) جدّی گرفته شد. واقعیت سینما، تفاوتی اساسی با واقعیت دیگر هنرها داشت؛ زیرا سینما بر خلاف مثلاً ادبیات، نه با تعابیر و توصیفات کلامی که با نمودها و تصاویر اشیاء و پدیده ها سروکار داشت. سینما می توانست جهان و طبیعت را به سخن گفتن وادارد، یعنی، با ثبت وقایع طبیعی، نظیر رعد و برق و باران و وزش باد و ... یک شخصیت دراماتیک از طبیعت به تماشاگر عرضه کند، خصیصه ای که اکنون در سینمای مستند طبیعی، بسیار دیده می شود. کاری که انجامش برای هنر ادبیات محال می نمود. زیرا تصویر یک چشم انداز از طبیعت در یک فیلم، مثلاً حدوث آتشفشان یا ریزش آب از یک آبشار عظیم همراه با حرکتی که در این حضور نهفته است (که تنها از آن

پیر پائولو پازولینی

سینماست) با هیچ «توصیف کلامی» در یک اثر ادبی، قابل مقایسه نیست. شاید توصیف شاعری مثل آرتور رمبو در «وصف اقیانوس» از واقعیت خود طبیعت، فراتر رود، اما هرگز با حضور خود «اقیانوس» بر پرده سینما، یکسان نیست. به همین دلیل ویژه است که ادبیات را «هنر شاعر» و سینما را «هنر جهان» یا «هنر طبیعت» نامیده اند؛ زیرا در ادبیات، واژه ها یا علایم ذهنی هنرمند بر جهان جاری می شوند. امّا در سینما، این «علایم جهان» است که به وسیله بازتابها (Reflections) یا نمودهای اشیاء بر نوار سلولوئید هجوم می آورد.

هنرمند سینماگر در ابتدای ظهور سینما، مقهور این هجوم بی واسطهٔ جهان بر ابزار کارش بود. در آثار گریفیث، حضور طبیعت و حوادث طبیعی، چنان مشهود است که او در صدد ستیز و معارضه با آن درمی آید. یعنی، قهرمانانی را درگیر با حوادث طبیعی می کند تا هم شکل روایتی آثارش را شکل بخشد و هم از طبیعت به عنوان یک کاراکتر برجسته در آن استفاده کند. گریفیث از نخستین کسانی است که مبلّغ فلسفه «پراگماتیسم» یا «کنش معطوف به سود» در شیوهٔ روایت گویی سینمایی است. قهرمانان فیلمهایش با حوادث درمی آویزند تا پیروز شوند و به اقتداری دست یابند. جهان تصویر شده در این فیلمها، هنوز محدود به جهان ابژه و نمودهای عینی است و اصولاً کوششی برای کشف ظرایف روحی انسان، صورت نمی گیرد. اما همان زمان، کسی چون ایزنشتاین بر آن است که می توان حضور جهان عینی در سینما را به نظم و قاعده خاصّی که همان باورهای ذهنی هنرمند است، ارتقاء داد. «نظریه تدوین» ایزنشتاین و دیدگاه هندسی و معمارانه او دربارهٔ هنر سینما موجب می شود تا جهان ابژه و پدیداری را در آثارش به نمودارهای هندسی و ذهنی خاصّی مبدّل سازد. واقعیت مطرح شده در فیلمهای او، نه واقعیتی عینی که قواعدی برآمده از ذهن یک معمار نابغه است که جهان و تصاویر را به مثابهٔ ترکیبی از خطوط، سطوح و احجام تودرتو می دید که با یکدیگر در ارتباط دیالکتیکی قرار دارند. او با همهٔ دیدگاه ماتریالیستی اش نسبت به جهان، نخستین فرد شاخصی بود که جنبه ذهنی ـ روانی سینما را بر همگان آشکار ساخت. نفس «عمل تدوین» که او بر آن تأکید می ورزید، یک پدیده ذهنی بود که در دنیای «نمودها» جایی نداشت.[3] تماشاگران فیلمهای او برای اولین بار با پدیده «فضای ذهنی» و «حرکت ـ زمان» ویژهٔ هنر هفتم، آشنا شدند که تجربهٔ ویژه ای را در حیطهٔ «واقعیت ذهنی» برایشان به ارمغان آورد. وقتی ایزنشتاین، توأماً چندین «نقطهٔ دید» (Point of View) را نسبت به یک واقعه به تماشاگر عرضه می داشت، ناخودآگاه، قضاوت بیننده را در مورد «امر واقعی» واژگون می ساخت؛ زیرا در حالت عادی و در زندگی روزمره، فرد تماشاگر قادر به «تعویض جهشی» نسبت به اشیاء و موجودات نبود (آن گونه که در سینما به وسیلهٔ کات این یا کات اوت، صورت می گیرد.) و درواقع، تصوّر متعارف خود دربارهٔ مکان و فواصل دوری و نزدیکی نسبت به جهان را از دست می داد.

با این اوصاف، پدیدار یا فنومنی که سینما به عنوان واقعیت به تماشاگرش عرضه می کرد، واجد تمام خصوصیّات واقعی در زندگی روزمره نبود؛ زیرا افقهای جدیدی را فراروی اذهان بینندگان باز می کرد که پدیدارهای عادّی از انجام آن عاجز بودند. برای مثال، پدیدهٔ حرکت در جهان برون از قواعد خاصّ و منظم مصرف انرژی درونی موجودات متحرك پیروی می کند. امّا در نخستین فیلمهای صامت، تماشاگر شاهد گونه ای دیگر از «حرکت» در جنبشهای اشیاء متحرك و انسانها بر روی پردهٔ سینما بود. حرکت سریعتر از حالت عادی این فیلمها به هنگام نمایش، موجب می شد تا بیننده نه «پدیدارهای ثابت» و «واقعی» را که اشکال دگرگون شدهٔ آنها را مشاهده کند. تصور او در این حالت از «پدیدهٔ گذشت زمان» نیز غریب می بود، زیرا «حرکت ـ زمان» فشرده شده او را در یک فاصلهٔ کوتاه زمانی با مجموعهٔ زیادی از حوادث درگیر می کرد که در شکل عادّی زندگی غیرممکن به

حساب می آمد. در فیلمهای صامت ابتدایی، احساسات درونی شخصیتهای داستانها به سبب تغییری که در ریتم و سرعت حرکات روی می داد، به تمامی انتقال نمی یافت و هرگز بینندگان نمی توانستند ظهور یک حسّ خاص و رشد بطیء آن را در بازی بازیگران مشاهده کنند. از این رو، تا سالها تصوّر می رفت هرگز این هنر نوپا قادر به مکاشفات درونی در روان انسانها نیست. با ورود «صدا» و تکمیل دوربینهایی که «حرکات» را با همان سرعت زندگی روزمره ثبت می کردند، سینما نیز گام بزرگی به سوی «واقع نمایی» یا نمایش وفادارانهٔ پدیدارهای واقعی برداشت.

جالب اینجاست که با همین جهش بزرگ به سوی «واقعیت» بود که سینما از توان حیرت انگیز خود برای جادو کردن تماشاگر آگاه شد. به بیان دیگر، سینما با نزدیکتر شدن به قواعد شناخته شدهٔ پدیدارهای جهان برون و با ثبت مویه موی زندگی واقعی بر نوار سلولویید، این توهّم را در بینندگان ایجاد کرد که شاهد وقوع «اصل واقعیات» یا حوادث و نه «اثر فتوگرافیک» آن بر پرده هستند. از همین زمان بود که تماشاگر سینما، حسّ شگرف «همذات پنداری» یا یگانگی با آدمها یا اشیاح متحرك روی پرده را تجربه کرد (حسّی که پیشتر در تئاتر آموخته بود و به سبب محدودیتهای آن، هرگز به اوج تأثیرش در سینما نمی رسید.) اما چرا در سینما، «همذات پنداری» چنین تأثیر عمیقی بر اذهان بینندگان دارد و چرا اشکال دیگر هنری به این سلاح جادویی دست نیافتند؟

اولین موردی که باید مدّ نظر قرار داد، این است که آدمی با همذات پنداشتن خود با هر موجود واقعی یا غیرواقعی به شکلی معجزه آسا، احساس «دیگر بودن» یا «فراافکنی» از خود یا من (ego) به ناخود یا آن دیگری را تجربه می کند. این خصیصه، از همان ابتدای شکل گیری شخصیت انسان در کودکی، ظاهر می شود. یک بچّه به راحتی می تواند خود را به جای کاراکترهای یک فیلم کارتون بگذارد و از حوادث روی داده در آن، متأثر شود. او به سهولت می تواند با هر شیء یا امر فرضی و خیالی، رابطه برقرار کند و به جای یک حیوان در نمایشی کودکانه بازی کرده، بر احساسات یک موش یا گربه، دل بسوزاند. همین ویژگی در انسانهای بالغ و کسانی که از قوّهٔ تخیّل خوبی برخوردارند نیز مشاهده می شود. سینما، امکان ایجاد حسّ عمومی همذات پنداری را در توده های بیننده فراهم کرد، زیرا به سبب توان ضبط وقایع به شکل اصلی اش (از لحاظ دیداری و شنیداری) این شُبهه را در اذهان برانگیخت که وقایع حقیقی اند و به دلیل قابلیت تعویض از دیدگاهی به دیدگاه دیگر و از شخصیتی به شخصیت دیگر به آنان یادآوری کرد که می توانند به جای هر موجودی قرار گیرند و تجربهٔ او را در خود یا من فعّال خویش که اینک درگیر ماجرا شده است، بیامیزند. با این اوصاف، سینما با تشدید حسّ همذات پنداری در بیننده ناخودآگاه، او را به یک پدیدار ذهنی و درونی به هنگام مشاهدهٔ فیلم، سوق داد که در جایی، بسیار موجب بالایش روحی او می شد و در جایی دیگر، قادر بود از منش انسانی اش بیگانه سازد. اینکه تماشاگران فیلم در دههٔ سی مسحور حضور ستارگان رویایی هالیوود بودند و خود را به جای آنان در حوادث فیلمها می دیدند و در بیرون از سینما نیز رفتار و منش آنان را الگو قرار می دادند، موضوعی بسیار حسّاس و چه بسا طبیعی به لحاظ ذهنی ـ روانی بود. زیرا تماشاگر سینما با میل همذات پنداشتن خود با قهرمانان فیلم به تماشای اثر می نشیند و اینکه چگونه می توان او را با شخصیتی متعالی و فراتر از وجود او یا آدمی پست و فروتر از خودش آشنا کرد، وظیفهٔ کسانی است که سازندهٔ اثر سینمایی هستند. زیرا رها شدن از جادوی فیلم به هنگام نمایش برای بیننده، عملی دشوار و آزاردهنده است، به خصوص، اگر هنوز به یک دیدگاه ثابت و استوار نسبت به مباحث عمیق جامعه شناسانه و روان شناسانه که در پشت داستان یک فیلم وجود دارد، دست نیافته باشد. از همین رو، برای یک بینندهٔ عادی، ندیدن فیلم بدآموز، بسیار کارسازتر از دیدن و مجادلهٔ درونی با خویشتن است، زیرا او اساساً برای «جادو شدن» به سینما می رود و خود را به دست جریان سیّال اثر می سپارد چونان کودکی که بر اثر دیدن یک کارتون خشونت بار، ممکن است هر لحظه، دست به عملی غیرمنتظره و فاجعه انگیز بزند، او نیز تحت آموزشی ناخودآگاه قرار گرفته است. می توان «غیرواقعی» و شعبده را به جای «حقیقت» به او قبولاند، بی آنکه در صحت آن تردیدی به خود راه دهد. این خصیصه تنها به دلیل جریان خود به خودی (Automatism) و جذبه داری است که «همذات پنداری» در ذهن بیننده به وجود می آورد چنین جریانی به شدت تئاتر به سینما در دیگر هنرها به ویژه نقّاشی، عکّاسی و پیکرتراشی، وجود ندارد، امّا به تمامی نیز قابل انکار نیست زیرا آن هنگام که بیننده با تابلویی تاثیرگذار یا پیکره ای مبهوت کننده روبه رو می شود، بخشی از «وجود خویش» را نیز در آن تابلو یا پیکره بازمی یابد. به بیان کاملتر، او از طریق روح خود به پیکره جان می بخشد و با آن به همدلی می رسد. به همین دلیل است که شاید بارها و بارها به دیدن آن تابلو یا پیکره بشتابد و هر بار نیز همان حسّ همدلی یا

گفت وگوی روحی را بین خود و اثر هنری تجربه کند.

پس با این تعبیر، باید اضافه داشت که اصولاً حسّ «همذات پنداری» یا روح خود را به پدیدارها مربوط ساختن، از خصوصیّات ذهنی نوع بشر است که میل دارد بین دنیای درون خود و جهان بیرونی پدیده ها گفت وگویی خلاّق ایجاد کند. همذات پنداری، یکی از حالات ویژهٔ «پدیدار ذهنی» است که موجب ایجاد «باورهای شخصی در زندگی روزمرهٔ آدمیان می شود. درواقع، به وسیله این حسّ است که حتّی می توان با اشیاء بی جان، سخن گفت یا به آنان منشی انسانی اعطاء کرد، عملی که در سینمای انیمیشن و فانتزی به وفور صورت می گیرد.

همذات پنداشتن، همیشه با یک سوال اساسی در برابر واقعیت (رآلیته) آغاز می شود و آن پرسش، «فرضی» است که انسان را به جای گذاشتن «خود» در وضعیت یا جایگاه موجودی دیگر، مطرح می کند. اگر «من» برنده بودم یا اگر به جای فلان قهرمان بودم، چه روی می داد؟ این اگرها به هنگام مشاهدهٔ فیلم یا هر اثر هنری دیگر با پاسخ صریح و آنی ذهن مخاطب همراه می شود؛ به طوری که بیننده با طرح هر اگر ذهنی، این تعویض جایگاه از خود به دیگری را نیز انجام می دهد و درواقع، مرز بین پدیدارها یا واقعیات ثابت عینی را می شکند و به یک «آمیزش روحی» بین خود و جهان برون، نایل می شود.

حال، این سؤال مطرح می شود: اگر انسان با موضوع «همذات پنداری» این چنین به لحاظ ذهنی درگیر است، پس تشخیص اینکه «واقعیت مطلق» یا امر غیرقابل تغییر در کُجای این جهان قرار دارد، چگونه ممکن خواهد بود؟ برای پاسخ، باید به این نکته توجّه داشت که اصولاً یکی از محدودیتهای نوع بشر در درك کلیّت جامع هستی یا «واقعیت مطلق» در این است که انسان همواره محکوم به دیدگاه خاصّی است که در قبال واقعیت اتخاذ کرده است و مسأله انتخاب آزاد ما نیز به مفهوم انتخاب یک دیدگاه از میان دیدگاههای موجود در جهان است. به همین دلیل پدیدارهای ثابت جهان برون که از واقعیات بدیهی و غیرقابل انکار به حساب می آیند (نظیر نیروی جاذبه، حرکت سیّارات و ...) تنها زمانی در اندیشه انسانها «واجد معنی» یا قابل درك می شوند که به وسیلهٔ دیدگاههای شخصی شان نسبت به جهان توجیه شوند، برای مثال، کسی که به وجود «جهان فراسو» (متافیزیک) و «مشیت الهی» باور دارد، هر کنش اساسی در طبیعت، نظیر باد، باران، برف و سیل را ناشی از ارادهٔ خالقش می داند و معتقد است که خداوند با این «نشانه ها» مایل است که با آدمی سخن بگوید، برای او «پدیدار» حکم واقعیت را ندارد، بل نیرویی که در پشت پدیده ها جاری است، حائز اهمیت است. از این رو، زنجیرهٔ پیچیده فنومنها را در جهان برون که شبکه ای علّت و معلولی بر آن حاکم است، به یک یا چند عامل ناپدیداری (Non - Phenomenon) ارجاع می دهد که از حوزهٔ جهان دیداری (Visual)، محسوس (sensible) و عقلانی (Rational) خارج است. برای چنین شخصی، واقعیت (نمود) و رآلیته، اساساً خصیصه ای فریب انگیز و گمراه کننده دارد، زیرا چهرهٔ حقیقی و راستین اشیاء و فنومن ها را پوشیده نگاه می دارد. به همین دلیل است که بودا در توصیف واقعیت راستین جهان می گوید: «نخستین گام برای کشف واقعیت، گذشتن از سدّ مایاها (نمودها) است».

جالب این است که انسان مُدرن و امروزی نیز در عین گرایش به عقلانی شدن هر چه بیشتر به لانعیّن بودن و فراخناکی واقعیت در عرصهٔ هستی پی می برد. تئوری نسبیّت اینشتین و اصل عدم قطعیت (Uncertainty) هایزنبرگ در حیطهٔ فیزیک اتمی، توأم با نوعی حیرت و شگفتی از عملکرد فراانسانی ذرات تشکیل دهنده اجسام نزد این دانشمندان بود که گویی بدانان هشدار می داد که «واقعیت مطلق» و در اینجا دانش مطلق، همیشه فاصله مرموز خود را از آدمی حفظ خواهد کرد.

امروزه، علم معاصر با همهٔ دستاوردهای تکنولوژیکش، قادر به پاسخ دادن در امور بنیادین هستی و امر واقعیت مطلق نیست. زیرا در قدم اوّل، بسیاری از امور ناپدیدار یا غیرمحسوس را اساساً موهوم و خرافه به حساب می آورد و در گامهای بعدی است که از تاثیرات شگرف همین به اصطلاح موهومات بر فنومن ها، دچار حیرت می شود. برای مثال، اصطلاح «روح مزاحم» (Poltergeist) که قرنها از نظر دانشمندان، یاوه و بی مورد محسوب می شد (زیرا هیچ زمینهٔ فنومنی برای آن قابل تصوّر نبود)، تا حدّی نمونه های جدید پیدا کرد که علم روان شناسی با تعابیر دیگری چون «روان پریشی ودژخومنشی همان مفهوم را صحّه گذاشت. یا موضوع «روح» و حیات پس از مرگ، چنان در باورهای ذهنی و بنیادین گروههای انسانی رخنه کرده بود و از این طریق به رفتارهای عمومی آنان (نظیر به جا آوردن مناسک مذهبی) و کنش های شخصی ایشان (نظیر ایمان قلبی و مناجات با خداوند) شکل می داد که حتّی علم معاصر نیز ناگزیر شد مباحث جدیدی

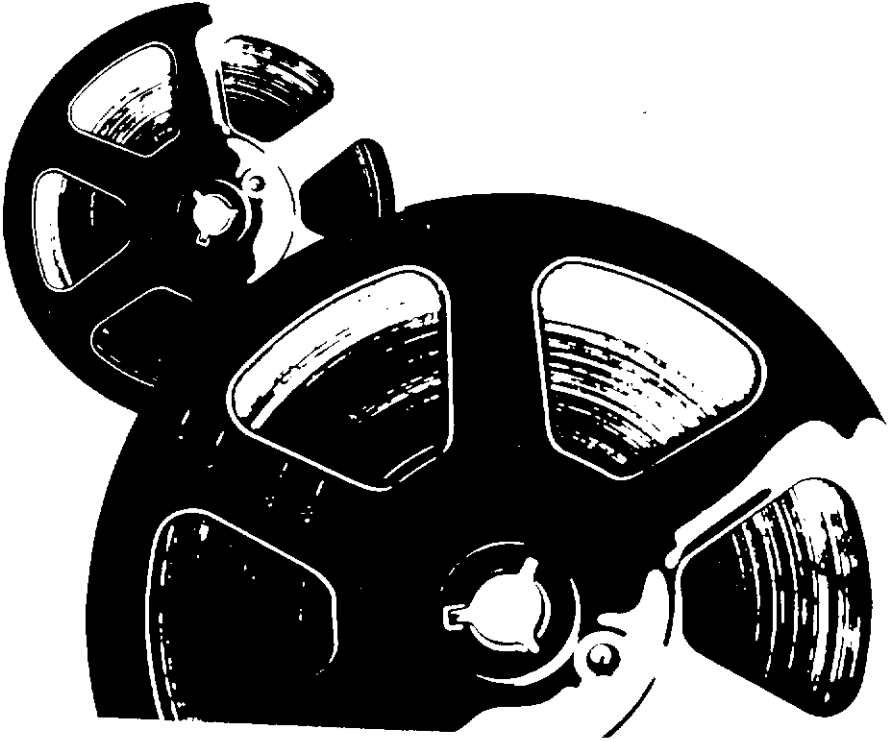
چون پاراپسیکولوژی یا علم فوق روانی و اسپریتسم یا احضار روح را به رسمیت بشناسد. زیرا این عوامل غیرفنومنی و نامحسوس چون وهم، خیال، آرزو، آرمان و در سطح بالاتر مذهبی اش، روح و جهان فراسو، به شکل معجزه آسایی از اثرات عینی و ملموس زندگی روزمرهٔ آدمیان برخوردار بودند. در عرصهٔ هنر نیز می بینیم که با طرح موضوع روان شناسی و مسایل روحی شخصیتها، مبحثی به عنوان رآلیسم روان شناسانه در آثار نمایشنامه نویسانی چون استریندبرگ، پیراندللو و تنسی ویلیامز، مطرح می شود و در جهتی دیگر، موضوع «ایمان مذهبی» را در روایات نمایشی پل کلودل وت. س. الیوت تشخیص می دهیم. تعریفی که هنر غرب از رآلیسم یا واقع گرایی در طول تاریخ تکامل مکاتب هنری ارائه می دهد، همگام با جستارهای علمی و فلسفی غرب دربارهٔ مفهوم پدیدارشناختی و رشد و تحوّل به سوی مباحث «ناپدیداری» یا متافیزیکی است، به همان شکل که فیزیک اتمی در طیّ حرکت خود به دروازه های «متافیزیک» و مفاهیم فلسفی در باب «واقعیت نامتعین» می رسد، هنر غرب نیز با هرچه ذهنی تر شدن خود در جهت خلاقیّت های فردی هنرمند (سوبژکتیویته) و هر دم عینی تر گشتن در زمینه مسائل اجتماعی (ابژکتیویته) تواماً به تعریف گسترده ای از موضوع رآلیسم نایل شد. تا آن حدّ که دیگر برای شناسایی ویژگیهای دقیق یک اثر هنری، نمی شد به تخصیص واژه «رآلیسم» به آن اثر اکتفا نمود و اصطلاحات رآلیسم سوسیالیستی یا واقع گرایی اجتماعی، رآلیسم سایکولوژیک یا واقع گرایی روان شناسانه و حتی رآلیسم جادویی که ترکیبی از واقعیت و افسانه بود، ابعاد گوناگون واقع گرایی را در هنر ترسیم می کردند.

مسأله رآلیسم در سینما با واقع گرایی نو مکتب سینمای ایتالیا، پس از جنگ جهانی دوّم موسوم به نئورآلیسم که به لحاظ معنا دارای همان بار ارزشی رآلیسم است، به جهانیان شناسانده می شود. نئورآلیسم در مقایسه با سینمای سنّتی ایتالیا (چنیه چیتا) و سینمای کلاسیک امریکا (هالیوود) که هر دو از ترفندهای استودیویی، دکورهای عظیم و هنرپیشگان حرفه ای سود می جستند، یک بت شکن جسور و گستاخ به حساب می آمد و واژهٔ نئورآلیسم، مبلّغ آن نوع از واقع گرایی در سینما بود که در مقابل تولیدات تخدیری و رؤیاگون سینمای پیشین، قرار می گرفت. در همین جا سوالی اساسی ذهن ما را خواهد آزرد: آیا نئورآلیسم سینما را به وفاداری به پدیدارها یا فنومن ها ترغیب نکرد و آیا این نئورآلیسم نبود که توهّم «واقعیت» را به مثابهٔ «نمود» در اذهان بینندگان تقویت کرد؟ برای مقایسه، بد نیست که نئورآلیسم را با یک مکتب ادبی، یعنی رآلیسم اجتماعی که در روسیه پس از انقلاب اکتبر به وجود آمد، بسنجیم. زیرا هر دو این نهضت های هنری، اساس واقعیت را بر بازتاب معضلات اجتماعی و فنومن های ملموس محیطی نهادند و واقع گرایی در هنر را ناشی از دیدگاه جامعه شناسانهٔ هنرمند نسبت به وقایع پیرامونش دانستند[۴]؛ چنین تفسیری، موجب شد تا هر گونه تلاش و جستجوی دیگری در حیطهٔ مباحث ناپدیداری (اعم از آثار خیالی، افسانه ای و حتّی متافیزیکی) به وسیلهٔ هنرمندان، کوششی موهوم و «ناواقع گرا» پنداشته شود. نقّادان آن زمان، نویسنده ای چون داستایوفسکی را در مقابل بالزاك، متهّم به گریز از واقعیت می کردند، زیرا او به حالات روانی انسانها می پرداخت به نظر ایشان در مقابل مسائل اجتماعی، «غیرواقعی» جلوه می کرد. همان تصوّری که امروزه نیز برخی از نقّادان در مقایسه تارکوفسکی با جان فورد، انجام می دهند. به زعم ایشان، کسی چون تارکوفسکی به دنیای ذهنی و خیالی انسانهایش قدم می گذارد و مباحثی چون عرفان و جاودانگی روح آدمی را به تصویر می کشد، هنرمندی واقع گرا نیست. اما شخصی چون جان فورد که اصولاً با ذهنیات ناپیدای انسان، کاری ندارد و صرفاً به بازگویی داستانی با افت و خیزهای حادثه ای می پردازد، سینماگری واقع گراست.

امروزه چنین مرزبندیهایی بیانگر مفهوم واقع گرایی در هنر نیست. زیرا واقعیت مربوط به انسان معاصر محدود به روابط اجتماعی (چونان نئورآلیستها) حوادث طبیعی (مثل مستندسازان)، مسائل روحی (فیلمهای روانکاوانه) و قصّه های اسطوره ای (حماسه سازان) نیست. بل هر کدام از این ابعاد، بخشی از چهرهٔ ناپیدای واقع گرایی را در هنر هفتم ترسیم می کنند و چه بسا یک اثر

زیر آسمان برلین

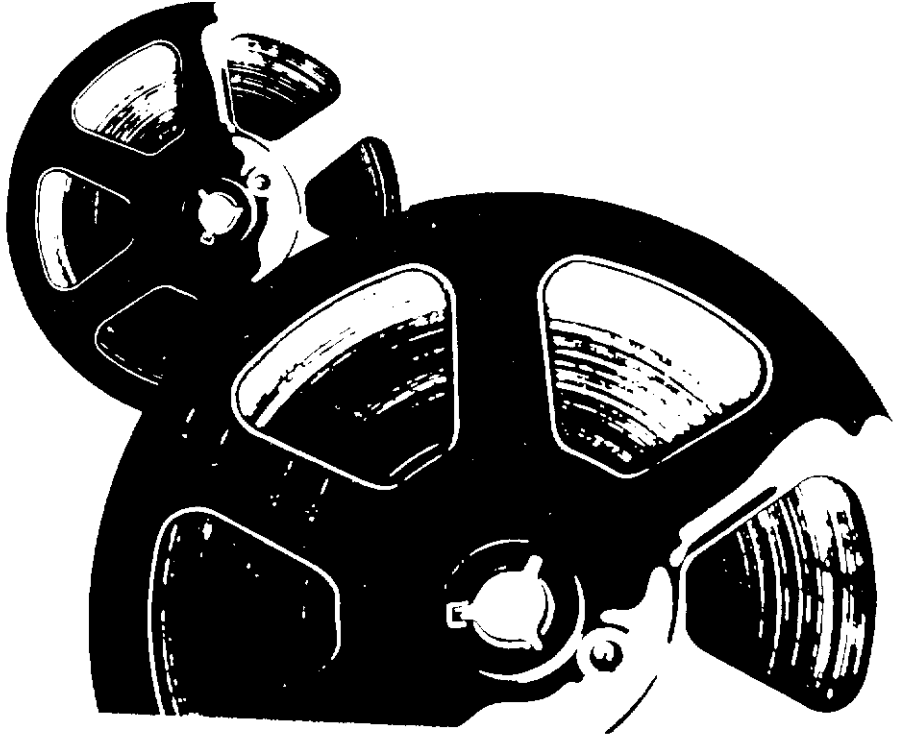
فانتاستیک و خیالی، بسیار «واقعی تر» از یک فیلم مستند پوشالی (نظیر فیلمهای پروپا گاند و تبلیغاتی) قادر باشد در رفتارهای عمومی یک جامعه تاثیر بگذارد. برای مثال، در شرق به ویژه هند، ایران، چین و ژاپن که دارای سابقهٔ تاریخی به لحاظ فرهنگ و هنری غنی هستند، همواره موضوع رآلیسم با مفاهیم و مضامین افسانه ای و اساطیری توأم بوده است و هنر باستانی این کشورها از «افسانه» به عنوان یک واقعیت برتر که در بطن آرمانهای انسان شرقی ریشه دارد، یاد می کند. چنین خصیصه ای در رومانس ها (داستانهای خیالی) واپیک ها (حماسه های غربی) نیز وجود دارد، به طوری که می توان بسیاری از روایات افسانه ای را در تمدّن های کهن بر شمرد که امروزه از دیدگاه عموم، واقعی انگاشته می شوند. زمانی که سیسیل. ب. دومیل داستان زندگی و معجزات حضرت موسی (ع) را به پردهٔ سینما کشید یا پیر پائولوپازولینی، انجیل به روایت متی را در وصف احوالات حضرت مسیح (ع) ساخت، نمی شد تصور کرد که آثار مزبور چگونه به موضوع «رآلیسم» در بطن روایات خود خواهند پرداخت. همان گونه که مفهوم «معجزه» در استاکر، نوستالژیا و ایثار سه گانهٔ معروف آندری تارکوفسکی یا حضور فرشتگان در فیلم «بهشت بر فراز برلین» ساخته ویم وندرس با معیارهای رآلیسم متعارف، همخوانی نداشت. ولی با این وصف، چگونه می توان ثابت کرد که این آثار به «واقعیت» وفادار نبوده اند؟ ومگر واقعیت بشر همان ایمان آدمی به باورهای بنیادینش نسبت به هستی نیست؟ اگر چنین باشد، تصویر «معجزه» در فیلمی از تارکوفسکی که به «جهان فراسو» اعتقاد دارد، بیش از تصویر یک درخت یا یک



رودخانه در فیلمی مستند، واقعی است، زیرا هنرمند مزبور قادر شده است «ناپدیدار» را با ایمان قلبی خویش به «پدیدار» مبدّل کند، به گونه ای که مخاطب آن را باور کند و از آن متأثر شده، با آن همگام شود.

بدین ترتیب که کم کم باید «واقعیت انسان» را از «واقعیت جهان» که همان پدیدارها یا نمودها هستَند، جدا کرده، تحتَ عنوان دیدگاههای ویژهٔ آدمی در مقابل هستی، از آن یاد کنیم. این دیدگاهها به شکل عجیبی با باورهای روحی و ذهنی انسان در طی زندگی کوتاهش در ارتباط است. گویی خداوند، این اجازه را به بشر داده است که با انتخاب دیدگاهی خاصّ در مقابل هستی، سرنوشت ویژه خود و عقوبت زندگی دنیوی خویش را برگزیند. شاید انسان قادر نباشد که فنومن های بیرونی جهانی را تغییر دهد. شاید نتواند هیأت تشکیل طبیعت و سیستم ساخت و ساز پدیده های طبیعی را به میل خود واژگون کند، امّا قادر است که نیروهای درونی و ناپیدای ضمیر خویش را سامان بخشد و آن را به سوی هدفی متعالی، معطوف کند. او می تواند «جهان» را در «خود» و روح خویش بیازماید. می تواند به قول یونگ، حوزه «خود» (خویشتن خویش یا ego) را تا کلّ کاینات، تعمیم دهد و صورت منجمد و ایستای پدیدارهای برون را درون خویش پالایش داده، متحوّل کند. او قادر است کوههای خود را بیافریند، دریاهای خود را خلق کند و آسمان یکّه خود را در نوردد «واقعیت او «همانی است که بدان ایمان می ورزد و به مصداق «هر که نقشِ خویشتن بیند در آب.» و هر انسان، «جهانی ست که در درونِ خویش جاری ست»، آدمی واقعیت خود را بر واقعیّت جهان مقدّم می شمارد و هر آنچه را که در جهان روی می دهد با باورهای ذهنی خویش رمزگشایی می کند و بدان معنا می بخشد و اگر غیر از این می بود، شاید هرگز خلیفة اللّه و شایستهٔ جانشینی خداوند بر روی زمین نمی بود.

امروزه برای تعریف جامع رآلیسم و واقعیت در هنر، باید چنین بیندیشیم که واقعیت یا رآلیته، همان شناختی است که در مرکز آن خود آدمی قرار دارد و محیطش کل هستی را دربرمی گیرد. از همین رو، موضوع سویژه و اُبژه یا جهان درون و برون را نمی توان در حیطهٔ واقعیت انسانی، تفکیک نمود. چون آدمی جهان را در خود و خود را درَ جهان باز می تاباند و بدین طریق با هستی «گفت و گو» می کند. رآلیسم یا واقع گرایی در زمانهٔ ما گسترهٔ وسیعی از فنومن های طبیعی، رخدادهای تاریخی، کنش های اجتماعی، حالات روحی و حتّی و هم و خیال پردازیهای شخصی آدمیان را دربرمی گیرد. بسیاری از آثار بزرگ تمدّن بشری، نظیر معماریهای عظیم و حیرت انگیز، در ابتدا از یک «ایده وهمی» یا تصویری ذهنی و غیرواقعی سرچشمه گرفته اند. نقّاد راستین معاصر، نمی تواند یک اثر هنری را به دلیل وفادار نبودنَ به قواعد پدیداری جهان برون، «غیرواقعی» و ضدرآلیستی بخواند. زیرا با این حکم خود، توهینی به استعداد ذهنی انسان، توان خیال پردازانهٔ او و خلاّقیت اثری اش روا داشته است. اصطلاح سَینمای شاعرانه (ایماژیستی) و یا عرفانی که به غلط در مقابل سینمای رآلیستی قرار گرفته است، از همین تصوّر ساده اندیشانه نشأت می گیرد که فیلم واقع گرا، یعنی اثری که در آن زندگی روزمرهٔ آدمیان را مشاهده کنیم و اگر فیلم دیگری به احوالات روحی یا آرمانی یک انسان که بطنی پوشیده نظر هستند می پردازد، پس شایستهٔ عنوان رآلیسم نخواهد بود. حال آنکه می دانیم، تمام حرکتهای حیاتی و گرمابخش در جوامع انسانی، ناشی از محرکهایی آرمانی و رد بسیاری موارد، «ناپدیداری» بوده است. این جواز در عرصهٔ هنر به ذهن خلاّق انسان داده شده است که در قلب واقعیت عینی جهان به ساختن بنای باشکوه «واقعیت آرمانی خویش» مبادرت ورزد و از این موضوع نهراسد که ممکن است آفریدهٔ او هیچ گونه شباهتی به «پدیدارها» و «نمودها» نداشته



باشد.

سینما با وجود قابلیتی که برای ضبط «پدیدارها» و «نمودها» دارد و به قولی، تصویر اشیاء را چونان حضور واقعی آنها بر پرده منعکس می کند، اساساً هنری ناپدیداری(Non - Phenomenon) است. زیرا به محض نمایش نوری یک شیء بر پرده، از قوانین پدیدارها عدول می کند. زیرا شیء روی پرده، نه واقعیت بَل توهّمی از واقعیت را در ذهن بیننده تشدید می کند. شیء سینما، «لمس ناشدنی» است و بازیگر سینما به محرکهای این سوی پرده، یعنی تماشاگران، پاسخ نمی دهد. سینما با وجود توان حیرت انگیزش در باز نمایش واقعیت در ذات خویش، هنری غیرواقعی است. پس چه طور باید «واقع گرایی» را به مفهوم پدیدارشناسانهٔ آن از این هنر توقع داشت؟ سینما با تدوین خلاّقانهٔ نماهایش به ما می گوید که «حرکت به زمان سینمایی پدیده ای واقعی نیست و در جهان برون» و اُبژه یافت نمی شود. سینما با محدودهٔ زاویهٔ لنز دوربینش به ما می گوید که تسلیم «دیدگاه» سینماگر هستیم و عاجز از رویت وقایعی که خارج از کادر دوربین می گذرد. سینما و جاودانگی تصاویرش به ما می گوید: «تصاویر از نمودها واقعی ترند.»

آری، تصویر شیء، بی زمان است و جاودانه، و به تعبیری، مقدّس و جادویی. زیرا قوانین جهان برون و قواعد دنیای پدیدارها بر او نمی گذرد.

تصویر چونان معجزه است و تصویر سینمایی، چونان اعجازی زنده که هر لحظه به نمایش در می آید، جان می گیرد و سخن می گوید. رآلیته (واقعیت و پدیدار) اما محبوس زمان است؛ پیر می شود و می میرد و تنها در خاطره باقی می ماند، آن هم به شکل تصویری در یاد سپار ذهن آدمی... رآلیته برای ماندن به تصویر شدن محتاج است تا از یادها نرود. تا نگویند که وجود نداشته است. رآلیته فانی است. امّا تصاویر، جاودانه اند.

○ پانوشتها:

۱. مفهوم «پدیدار» (Phenomenon) در این مقاله با عنایت به ریشه یونانی واژه: Phainomenom به معنای «شیئی نمایان» یا وجود قابل رویت که بر امر واقعی و محسوس دلالت می کند، آورده شده است. اما نوئل کانت در آموزه های خود واژه: noumene را در مقابل فنومن «یا پدیدار» می آورد که به معنای شیء مکنون «یا دوات پنهان» است. با توجه به بحث اساسی واقع گرایی (Realesm) و مسأله مرئی (Visual) و نامرئی - (Non Visual) در سینما، تفکیک اشیاء به «پدیدارها» صورت گرفته است. لازم به ذکر است که مفهوم «پدیدارشناسی» در آموزهٔ فیلسوفان قرن بیستم، نظیر هوسرل، مرلوپونتی، گابریل مارسل و هیدگر و تئوریسینهای زیر نفوذ آنها در مقولهٔ سینما چون آیفره، آژل و بازن، به معنای کشف «المحجوب» است و هر دو معنای فنومن و نومن (ظاهر و باطن) را با خود حمل می کند. این استعاله و تغییر مفهوم یک واژه در طی تاریخ از موارد جالب توجّه در مباحث فکری و مطروحه در حکمت (فلسفه) و نظریهٔ فیلم است.

۲. گفته ژان کوکتو درباره خویشاوندی سینما و رؤیابینی، امروزه ادلّه علمی نیز پیدا کرده است: زیرا مهمترین علامت «خواب عمیق»، یعنی R.E.M مخفف: Rapid Eye Movements (به معنی حرکات سریع چشم) به هنگامی است که فرد رؤیابین، تجربهٔ دیدار تصاویر متحرک را کسب می کند و با سینمای ذهنیش روبه رو می شود.

۳. عنایت به تدوین روشنفکرانه یا مونتاژ عقلایی (Intellectual Montage) در آثار ایزنشتاین به نوعی تجریدسازی و ایدئوگرافی (اندیشه نگاری) منجر می شد که به زعم نقادان غربی و رآلیست سوسیالیست ها، تخطی از واقع گرایی بود.

۴. با اینکه مکتب نئورآلیسم به لحاظ مضمون به واقع گرایی اجتماعی گرایش داشت، نقّادانی چون آندره بازن و آندره آیفره، جنبه های «متارآل» (فراواقعی) آن را برملا ساختند آیفره در مقالهٔ معروفش نئورآلیسم و پدیدارشناسی می نویسد: «ما از فراسوی روان شناسی عبور کرده ایم و ... به حوزهٔ اخلاق و متافیزیک رسیده ایم.» (کایه دو سینما، ۱۷ نوامبر ۱۹۵۲).