آینهٔ جادو

● سیدمرتضی آوینی

در فیلم هیچ تصویری نمی‌تواند «سهواً» یا به‌طور تصادفی» در میان مجموعهٔ تصاویر فیلم قرار بگیرد؛ این یک اصل کاملاً بدیهی است که انسان را به یک خصوصیت جامع دربارهٔ «واقعیت سینمایی» راهبر می‌شود. مراد از واقعیت سینمایی، همان واقعیتی است که بر پردهٔ سینما عرضه می‌گردد.

چرا چنین است؟ چرا در فیلم هیچ تصویر غیرضرور، اشتباهی و یا تصادفی نمی‌تواند وجود داشته باشد، حال آن‌که در واقعیت خارج یا واقعیت پیرامون ما هرگز چنین نیست؟[1] در فیلم هر یک از تصاویر با تصاویر قبل و بعد از خویش و یا مجموعهٔ فیلم ارتباطی معین و پیش‌بینی‌شده دارد و پیوند بین تماشاگر و فیلم نیز موکول به آن است که تماشاگر این روابط معین و پیش‌بینی‌شده را دریابد. در این‌جا هرگز این امکان وجود ندارد که دو تصویر بدون قصد خاصی کنار یکدیگر قرار بگیرند و یا تصویری بی‌دلیل در میان مجموعهٔ تصاویر فیلم جاگیر شود. چرا چنین است؟

ممکن است در جواب این سئوال بگوییم: خوب! هر فیلم به ناگزیر دارای سیر دراماتیک و منطق معین و مشخصی است و اگر یک تصویر بدون رابطهٔ درست با این سیر در آن میان بنشیند، هیچ فایده‌ای نخواهد داشت جز آن‌که تماشاگر را گیج خواهد کرد و مانعی خواهد شد در سر راه درک کامل معنای فیلم.

در این جواب مسامحه‌ای وجود دارد و آن این است که باز هم اصل سئوال مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته است. باز هم می‌توان پرسید: این درست؛ اما چرا چنین است؟ مگر تماشاگر در زندگی معمول خویش از این قدرت و اختیار برخوردار است که همهٔ حوادث و وقایع و اشخاص و اشیاء را درست آن‌سان که خود می‌خواهد به عرصهٔ وقوع و وجود بیاورد؟

جواب را نهایتاً باید در بررسی ماهیت «واقعیت سینمایی یا واقعیت معروض در فیلم» جست‌وجو کرد، که لاجرم با کیفیت وجود اشیاء در قاب تصویر (فریم فیلم) نیز ارتباط خواهد یافت. واقعیت عرضه‌شده در فیلم، آرمانی و مطلق‌گراست و از این لحاظ، امکان وجود صدفه (تصادف)، اشتباه و یا عدم قصد در آن وجود دارد و یا صرف‌نظر از مهارت فیلمساز، هرچه به پرده می‌آید، دارای «معنایی معین» است و «رابطه‌ای مشخص با دیگر اجزاء و عوامل.» واقعیت سینمایی «مصنوع فیلمساز» است و در آن، همهٔ شخصیت‌ها، حوادث، زمان و مکان بر طبق خواست فیلمساز و با عنایت به پیام و محتوا و غایات و سرنوشت واحدی شکل گرفته‌اند که فیلم بدان منتهی خواهد شد. تکلیف نهایی را «غایات فیلمساز» تعیین می‌کند و بنابراین، همه چیز ـ زمان و مکان، حرکات و روحیات پرسوناژها و... حتی طول پلان‌ها ـ با توجه به صورت آرمانی فیلم، آن‌چنان‌که مورد نظر فیلمساز است، از سرنوشت واحدی تبعیت خواهند کرد. تلاش‌های فیلمساز چه در هنگام دکوپاژ، فیلمبرداری و یا مونتاژ بالاخره باید به آن‌جا منتهی شود که او نتیجهٔ کار را به مثابهٔ «اثر خویش» تصدیق کند. «زبان سینما» نیز زبان واحدی است که در آن بیان عواطف و احساسات از طریق تصویر متحرک اصالت خواهد یافت که با صرف‌نظر از تفاوت‌های فردی، با توسل به «گرامر یا دستور زبان معینی» انجام می‌شود؛ و لذا فیلم صورتی آرمانی و مطلق‌گرا خواهد یافت که در آن ـ همان‌طور که گفتیم ـ از جانب فیلمساز جایی برای تسامح، عدم قصد، اشتباه و یا صدفه وجود نخواهد داشت.

در فیلم جایی برای «انتخاب» تماشاگر وجود ندارد؛ فیلمساز به جای تماشاگر، فکر و انتخاب کرده است و همهٔ اشیاء و اشخاص و وقایع و حرکات در واقعیت سینمایی «نسانه»هایی هستند که به غایات، مفاهیم و عواطف مورد نظر فیلمساز اشاره دارند. دخالت عوامل پیش‌بینی‌نشده را در کار، چه از سر ناشی‌گری باشد و چه از سر مهارت بسیار فیلمساز، نباید نقض‌کنندهٔ این معنا دانست.

واقعیت عرضه‌شده در فیلم، بیش از هر چیز قابل قیاس با فضای مثالی رؤیاهاست. در رؤیا نیز همه چیز نشانه و علامت است نه واقعیت؛ نشانه‌هایی سمبلیک، دال بر معانی خاص. رؤیا نیز «جهان سوبژکتیو» درون انسان است که انعکاس بیرونی یافته است؛ همچون فیلم که خواه ناخواه نشان‌دهندهٔ دنیایی ذهنی است که فیلمساز در آن زندگی می‌کند. هرکس در «جهان معرفت» خویش می‌زید و این جهان همان‌قدر به

«جهان واقعی» نزدیک است که معرفتِ او راهبر به حقیقت شده است.

جهان رؤیا فضایی متالی است و هرگز احکام «دنیای واقعی» بر آن بار نمی‌شود. در عالم واقع، قوانین طبیعی، قراردادهای اجتماعی و احکام شریعت، امیال آدم‌ها را مقید می‌دارند. در جوامع غربی هم که با نیرنگ «آزادی دین»، در واقع قیود احکام دینی را از سرِ راه خویش برداشته‌اند، قراردادهای اجتماعی و محدودیت‌های طبیعی وجود بشر او را از دستیابی به متعلقات اهوا و آمال شهوت‌پرستانهٔ خویش باز می‌دارد، و لذا بشر غربی جهان رؤیا را که از سیطرهٔ «ضمیر خودآگاه» رهایی دارد و احکام عالم واقع بر آن بار نمی‌شود، جهانی آزاد می‌داند. «آزادی» بدین مفهوم، آزادیِ نفس اماره است که درست در تضاد با معنای «حریت» ـ که آزادی واقعی است ـ قرار می‌گیرد. آزادی حقیقی، آزادی از پرستش اهواست؛ «ولا تَکُن عَبدَ غَیرِکَ وَقَدجَعَلَکَ‌اللهُ حُرّاً[2].»

اگر رؤیا بنا بر صورت عامیانهٔ تعلیمات فروید[3]، جهانی آزاد باشد، سینما را نیز باید جهانی آزاد نامید؛ چرا که بشر توانسته است از سیطرهٔ ضمیر خودآگاه که ضامن حفظ قراردادهای اجتماعی و قوانین طبیعت در درون آدمی است، به آن پناه برده و نفس امارهٔ خویش را رها کند. بر پردهٔ سینما می‌توان «انعکاسات ضمیر ناخودآگاه جمعی بشر» را نیز نظاره کرد.

آنان که از نفوذ فیلم‌های پورنو[4] در میان غربی‌ها باخبرند، در جست‌وجوی شاهد و مصداق بر مدعای ما چندان درنمی‌مانند، اگرچه نگاهی به «دنیای کارتون»، خصوصاً در نمونه‌هایی چون «سوپرمن» و امثال آن، می‌تواند کافی باشد. بشر جدید در پرسوناژهایی چون «سوپرمن» و «مرد شش میلیون دلاری» و... خود را در جریان یک تخیل سینمایی از بار محدودیت‌های طبیعی وجود خویش رها کرده است و میدان عملی وسیع‌تر برای ارضای قوهٔ غضب خود به دست آورده. توسط پورنوگرافی نیز سد محدودیت‌های وجود طبیعی خویش را در جهت اطفای شهوات حیوانی حتی‌المقدور از سرِ راه برداشته و امکان استغراقِ هرچه بیشتر در لذات جنسی را برای خود فراهم آورده است. «فیلم‌های جادویی» نیز انعکاس ـ یا پرورکسیون[5] ـ اوهام و تخیلات رؤیاییِ بشر جدید به خارج از وجود اوست.

با پذیرش این مقدمات، پس باید پذیرفت که سینما بتواند گاه به مثابهٔ «رؤیای صادقه» جهانِ فردا و سرنوشت انسان را در پیش چشم ما بگشاید... و مگر چنین نبوده است؟ «حسی غریب» بشرِ امروز را نسبت به عاقبت خویش تذکر بخشیده است و اگرچه این تذکر ضمنی هرگز فرصت نیافته که به خودآگاهی برسد، اما فیلم‌ها توانسته‌اند آینهٔ این حس غریب باشند و در چشمِ آگاهان، پرده از سرنوشت محتوم بشر بردارند.

سینما اکنون آینهٔ ضمیر بشر غربی است و بر پردهٔ آن، همهٔ آن‌چه او از خود و دیگران می‌پوشاند، انعکاس یافته است. ادبیات، تئاتر و سینمای ابسورد[6] ـ که در این‌جا مرادف با معنای «پوچی» گشته است ـ در حقیقت بازتاب همان بن‌بست روحیِ بشرِ جدید است در آینهٔ هنر. «ابسورد» بن‌بستی است که غرب در آن به آخر خط رسیده است. سینما بشر غربی را لو داده است و صفات باطنیِ او را آشکار ساخته... و در کنار آن، ناگفته نباید گذاشت که وجدان نیم‌خفتهٔ او و فطرتش که هنوز نمرده است نیز، در این آینهٔ جادو انعکاس یافته. فی‌المثل در نگاهی به فیلم‌های کوروساوا[7] می‌توان تحولات باطنی ـ فرهنگی ـ جامعهٔ ژاپن را در ذیل تاریخ غرب و گرایش پنهان روح ژاپنی را برای بازگشت به خویش و سنت‌های فراموش‌شدهٔ شرقی نظاره کرد. «دوداسکادن»[8] و «درسو اوزالا»[9] نمونه‌های خوبی هستند.

درسو اوزالا در نزد کوروساوا، مظهر «حضور شرقی» انسان است: روحی که رعایت ظاهری سنت‌ها نمی‌تواند حیاتش را تضمین کند و لاجرم در نهایت غربت و گمگشتگی می‌میرد. دودا‌سکادن نیز آینه‌ای است که ژاپن می‌تواند خود را در آن بنگرد و اگر غفلت ناشی از غرب‌زدگی اجازه دهد، به نحوی از خودآگاهی دست یابد. در همهٔ فیلم‌های کوروساوا و بسیاری از فیلم‌های ژاپنی، این «میل باطنی» در تعارض با «روح تمدن غربی» جلوه کرده است و البته باید گفت که این تعارض در عموم جوامعی که تاریخشان در فرهنگ و تمدنی کهن و ریشه‌دار معنا شده است وجود دارد و ناگزیر کم و بیش در عرصهٔ هنر و خصوصاً بر پردهٔ سینماهایشان انعکاس یافته. در ایران خودمان نیز این تعارض از یک سو در فیلم‌هایی چون قیصر، گاو، آقای هالو، تنگسیر، طبیعت بی‌جان، گوزن‌ها، سرایدار، باغ سنگی، شیر خفته، گزارش و سفر سنگ و از سوی دیگر در فیلم‌هایی چون معلول‌ها، زیر پوست شب، اوکی مستر، گراند سینما، جعفر خان از فرنگ برگشته، اتوبوس، حاجی واشنگتن، حی جو و... جلوه یافته است.

البته برای جلوگیری از سوءتفاهم و برای جواب گفتن به سئوالات مقدر، باید گفت که این انعکاسات نه در کشور ما و نه در هیچ‌یک از کشورهای غیر غربی، خودآگاهانه و پالایش یافته نیست؛ چنان‌که در همهٔ این فیلم‌ها، آثار غرب‌زدگی نیز در التقاطی آشکار و پنهان با انعکاسات ضمیر نابه‌خود جمعی وجود دارد و البته توقعی هم جز این نمی‌توان داشت. عصر تاریخی ـ خودآگاهیِ ما از این پس آغاز گشته و پیش از این، ظهور معارضهٔ فرهنگیِ نهفته در باطن اجتماع ما نمی‌توانسته است که از حد بازتاب‌هایی ضمنی و نابه‌خود فراتر رود.

پردهٔ سینما قاب آینهٔ ضمیر خودِ ماست و بنابراین، از این پس رفته رفته جلوه‌های خودآگاهیِ ما در این آینه ظاهر خواهد شد و به محاکات آن

تحول فرهنگی که در باطن قوم ما رخ داده است خواهد پرداخت. آن‌چه را که باید اعتراف کرد، این است که سایهٔ منورالفکری قرن نوزدهم بر اذهان بسیاری از روشنفکران و هنرمندان ما حجابی ظلمانی است که اجازه نداده تا آنها بتوانند با «مردم» در سیر تکاملی انقلاب اسلامی همراهی کنند. آنها بدون درکی عمیق از تاریخ و ضرورت‌های آن سعی کرده‌اند که از قبول تقدیر تاریخی انقلاب استنکاف ورزند و لذا، چونان کبکی که سر در برف برده است، خود را نسبت به انقلاب اسلامی و آثار تاریخی و جهانی آن به غفلت زده‌اند و البته انتظاری هم نباید داشت که تحول فرهنگی آرمانی ما به توسط کسانی که اعتقادی به اصل آن ندارند بنیان نهاده شود؛ دوران ظهور هنرمندان نسل انقلاب از این پس فرا خواهد رسید و هنر انقلاب برای وظیفهٔ تاریخی خویش آماده خواهد شد.

چرا سینما از قابلیتی چنین وسیع برای جلوه بخشیدن به فضای ذهنی بشر برخوردار گشته است؟ آن‌چه ما واقعیت سینمایی یا واقعیت عرضه‌شده در فیلم نامیده‌ایم، چگونه ایجاد شده است؟

با اختراع دوربین عکاسی، بشر امکان یافته است که «ظاهر»ی از واقعیت را در یک «لحظهٔ خاص» ثبت کند. «لحظه» به مفهوم «کوچک‌ترین جزء زمان» یک اعتبار عقلی است و هرگز نمی‌تواند «وجود خارجی» داشته باشد. آن‌چه در عکس تثبیت می‌شود نیز، لحظه نیست؛ حالات خاصی است از اشیاء که ثابت مانده‌اند[10].

حرکت در فیلم توهمی است که از ردیف کردن عکس‌هایی از حالات متوالی یک شیء ایجاد می‌شود، اما به هر حال، با این توهم حرکت، زمان به نحوی خاص در فیلم وجود پیدا می‌کند و همین امکان است که به سینما چنین قابلیت شگفت‌انگیزی بخشیده است. اگر زمان با مفهوم خاص سینمایی خویش در فیلم وجود پیدا نمی‌کرد، هرگز این امکان به‌وجود نمی‌آمد که فیلم بتواند «داستان» پیدا کند، و کیست که نداند بخش عظیمی از جذابیت سینما به وجود داستان بازمی‌گردد، تا آن‌جا که بسیاری از کارگردانان قدیم و جدید سینما، مفهوم فیلم را مساوی با «داستان مصور» انگاشته‌اند. غالب فیلم‌های تاریخ سینما نیز چیزی جز داستان مصور نیست.

در هنگام سخن گفتن از عکس یا یک فریم از فیلم، تنها دربارهٔ حالت تصویر، گویایی آن و رنگ‌هایش بحث نمی‌کنیم؛ آن‌چه ضرورتاً در مباحث مربوط به کمپوزیسیون[11] در عکاسی و سینما مورد بحث واقع می‌شود، نحوهٔ قرارگرفتن و ترکیب اجزای تصویر نسبت به کادر یا قاب تصویر است.

هر شیء در واقعیت سینمایی ـ واقعیتِ معروض در فیلم ـ به دو دلیل معنای خاصی متفاوت با عالم خارج از فیلم پیدا می‌کند: یکی از آن لحاظ که وجودش در یک سیر کلی به‌هم پیوسته معنا می‌شود. دیگر از آن جهت که در کادر مربع مستطیل قاب تصویر محصور می‌گردد.

پر روشن است که وقتی در ادامهٔ فیلم، در نقطه‌ای از یک ماجرای به هم پیوسته، تصویری از «گلی سفید در باد» قرار می‌گیرد، مفهوم آن به‌طور کامل با همان گل سفید در معرض باد ـ به مثابه جزئی از واقعیت یا طبیعت خارج از فیلم ـ فرق می‌کند. در فیلم، گل سفید در معرض باد، نشانه‌ای است که به مفهوم خاص مورد نظر فیلمساز اشاره دارد. اما تصویر این گل سفید از یک لحاظ دیگر نیز با اصل آن در خارج از فیلم تفاوت یافته است؛ از آن لحاظ که در کادر مستطیل قابل تصویر محصور گشته و از کل واقعیت جدا شده است.

«قاب تصویر یا کادر فیلم» اگرچه عاملی است که بیشترین اثر را در صورت بخشیدن به واقعیت سینمایی دارد، اما در عین حال بیشتر از سایر عوامل سعی در پنهان کردن خویش دارد، تا آن‌جا که تماشاگر مستغرق فراموش می‌کند که همهٔ ماجرا در یک کادر مربع مستطیل اتفاق می‌افتد. آن‌چه در قاب تصویر ضبط می‌شود، قسمتی است انتخاب‌شده از یک واقعیت و نه همهٔ آن. لذا خودِ کادر یا قاب تصویر، فی‌نفسه به یک «انتخاب خاص» اشاره دارد.

فی‌المثل شعار «مملکت مال کوخ‌نشین‌هاست» بر در و دیوار شهرها، در نزد عموم مردم به همان معنایی اشاره دارد که مورد نظر گویندهٔ این سخن بوده است، اما وقتی همین شعار در سکانس آغازین فیلم «عروسی خوبان»[12] زیر یک آرم بنز به نمایش درآید، با عنایت به قرائنی که قبل و بعد از آن و در سیر کلی فیلم وجود دارد، به معنای کنایه‌آمیز دیگری که مورد نظر فیلمساز است اشاره دارد و قس علی‌هذا. بر همین قیاس، واقعیت عرضه‌شده در فیلم، «واقعیتی مثالی» است که در آن، همهٔ اشیاء و اشخاص و وقایع، نشانه‌هایی برای اشاره به مفاهیم معین مورد نظر فیلمساز هستند و از این لحاظ، هیچ تصویر یا عنصر زائد، تصادفی و یا سهوی نمی‌تواند در واقعیتِ پالایش‌یافته، آرمانی و مطلق‌گرای سینمایی وجود داشته باشد. در آرمان‌ها و آرزوهای انسان نیز هیچ عنصر زائدی وجود ندارد و همه چیز درست عین مطلوب است.

اگر کادر عکس یا قاب تصویر چنین خصوصیتی نداشت، هرگز عکاسی به مثابهٔ یک هنر شناخته نمی‌شد. آن‌چه در کادر عکس می‌آید، حکایت‌گر «انتخاب عکاس» است و انتخاب عکاس نیز بر عواطف و مکنونات درونی او مبتنی است و مهارتش در زیبایی‌شناسی و فن عکاسی.

این انتخاب در فیلم صورتی تکمیل‌یافته و به‌مراتب پیچیده‌تر پیدا می‌کند؛ چرا که در فیلم «حرکت» نیز وجود دارد؛ حرکت دوربین و سوژه،

انتخاب فیلمساز که منشاءگرفته از گرایش‌های باطنی، ذوق، عواطف و احساسات و مکنونات درونی اوست، بر همهٔ فیلم در تمام مراحل آن، از نوشتن یا انتخاب سناریو و دکوپاژ تا انتخاب هنرپیشه، طراحی صحنه، فیلمبرداری و مونتاژ تحمیل می‌شود و بر این اساس، فیلم هرگز نمی‌تواند از آرمان‌جویی و مطلق‌گرایی پرهیز کند، گذشته از آن‌که ساختار سینمایی و دراماتیک فیلم، بافت زمانی آن و در مجموع معماری مونتاژ، خواه ناخواه واقعیت سینمایی را به «صورتی مثالی، آرمان‌جو و مطلق‌گرا» شکل می‌دهند.

رؤیاها و آرزوهای انسان نیز چنین‌اند و به همین دلیل، انسان‌هایی که دل به آرزو باخته‌اند و در صدد بناکردن بهشت آرمانی خویش در زمین هستند، هرگز به مطلوب خود نخواهند رسید، چراکه در واقعیت عالم هیچ کلی بی‌خار نیست. در دنیا هیچ چیز به‌طور کامل منطبق بر خواسته‌های انسان وجود پیدا نمی‌کند و احادیثی چون «الکمالُ فی‌الدُنیا مفقود»[13] و یا «عَرَفتُ‌الله سُبحانَهُ بِفَسخِ‌العَزائِم»[14] به همین حقیقت اشاره دارند. اما در واقعیت سینمایی لاجرم گل‌ها بی‌خارند و خارها نیز بی‌گل... و اگر هم فیلمساز بخواهد خود را ملتزم به واقعیت خارج نگاه دارد، باز هم به‌طور کامل موفق نمی‌شود و اصلاً باید اذعان داشت که چنین انتظاری از سینما بیهوده است. حتی «سینمای مستند» نیز با آن‌که از قابلیت بیشتری برای نزدیک شدن و وفادار ماندن به واقعیت برخوردار است، از این قاعده خارج نیست؛ چراکه از یک سو اصلاً ساختار سینمایی و دراماتیک فیلم، آرمان‌جو و مطلق‌گراست و از سوی دیگر، فیلم مستند نیز نهایتاً جلوهٔ واقعیت در چشم فیلمساز و لاجرم همان‌قدر به واقعیت نزدیک خواهد بود که سازندهٔ آن.

موضوع فیلم «رودنه»[15] کار آقای شورجه تحول باطنی پزشکی است که بالاجبار به جبهه می‌رود، اما در برخورد با فضای جبهه، وصول به حقیقت پیدا می‌کند. در میان پزشکانی که به جبهه رفته‌اند، چند نفر با چنین تحولی بازگشته‌اند؟ پزشک مزبور که «قهرمان» نیست، اما نهایتاً دارای یک «خصوصیت آرمانی» است که محور فیلم قرار گرفته است[16]. چرا از زندگی سایر پزشکانی که به جبهه رفته‌اند و تحول‌نیافته بازگشته‌اند فیلمی ساخته نشده است؟ اگر چنین فیلمی هم ساخته شود، «پیامی تعمیم‌یافته» خواهد داشت و آن این است: «جنگ هم نمی‌تواند پزشکان را متحول کند.» و یا «در جبهه‌های جنگ هیچ واقعه‌ای که بتواند زمینهٔ تحولات باطنی را فراهم آورد وجود ندارد...» و در هر حال، پیام فیلم «تعمیم‌یافته و آرمانی» است.

گریزی نیست؛ اگر فیلمی ساخته شود دربارهٔ کسی که نه قهرمان است و نه ضدقهرمان، یک فرد کاملاً معمولی، باز هم پیام فیلم، حکمی کلی و تعمیم‌یافته خواهد بود؛ «نباید در جست‌وجوی قهرمان بود.» و یا «انسان‌ها قهرمان نیستند.» و قس علی هذا.

□ □ □

اگر برای «مصداق جمعی بشر» بتوان ضمیری تصور کرد، هنرمندان، حکایت‌گر آن «ضمیر» هستند. هنر، محاکات حضور و غیاب بشر نیست و حق است. همهٔ هنرها این‌چنین‌اند و در میان هنرها، سینما «آینهٔ جادو»ست. آینه‌ای که در آن چهرهٔ باطنی بشر امروز، بی‌پرده انعکاس یافته است.

منتظر بمانیم تا «خودآگاهی تاریخی» این قوم نیز در این آینه ظاهر شود و باطن زیبای انقلاب اسلامی را، تا آن‌جا که این آینه قابلیت انعکاس آن را دارد، به جهانیان عرضه کند.■

یادداشت‌ها

۱. در خلقت خدا نیز هیچ صدفه، اشتباه و یا حتی عدم ضرورتی وجود ندارد، چراکه «ممکن» تا به «ضرورت و وجوب» نرسد، وجود پیدا نمی‌کند. سخن از نسبت میان انسان و واقعیت پیرامون اوست، نه از واقعیت به مثابهٔ مخلوق و مصنوع خدا.

۲. بندهٔ دیگری مباش که خداوند تو را آزاد آفریده. (نهج‌البلاغه / نامهٔ ۳۱)

۳. Sigmund Freud (۱۸۵۶-۱۹۳۹): روان‌شناس اتریشی، پایه‌گذار روان‌شناسی تحلیلی.

۴. Porno: مخفف Pornography: ترسیم یا نمایش رفتار جنسی در فیلم، عکس یا کتاب، به منظور تحریک امیال جنسی؛ به فیلم، عکس یا کتابی که حاوی چنین خصیصه‌ای باشد نیز Porno می‌گویند.

5. Projection

۶. Akira Kurosawa (۱۹۱۰-): فیلمساز ژاپنی، کارگردان فیلم‌های «هفت سامورایی» (۱۹۵۴)؛ «ریش قرمز» (۱۹۶۵) و «آشوب» (۱۹۸۵)

۷. Dodesukaden؛ محصول ۱۹۷۰ ژاپن

۸. Dersu Uzala: محصول ۱۹۷۵، شوروی و ژاپن

۹. مقصود، شرق سیاسی نیست.

۱۰. در ماهیت عکس، سخن بسیار است که فرصتی دیگر می‌طلبد.

۱۱. composition: ترکیب‌بندی

۱۲. به کارگردانی محسن مخملباف / محصول ۱۳۶۷

۱۳. کمال در دنیا یافت نمی‌شود. (حضرت علی (ع) / غرر الحکم و درر الکلم)

۱۴. ... وَ حَلَ العُقودِ وَ نَقضِ الهِمَم: خداوند را به فسخ تصمیم‌ها و گشوده‌شدن گره‌ها و نقض اراده‌ها شناختم. (نهج‌البلاغه / حکمت ۲۵۰)

۱۵. محصول ۱۳۶۷ / کار جمال شورجه

۱۶. قصد نقادی در میان نیست و اشاراتی که به فیلم‌های مختلف می‌شود برای نزدیک‌شدن به مطلب از طریق ذکر مثال است نه چیز دیگر.