قالب و شیوه
Discipline & Form

از دریچهٔ تئوری و نقد فیلم:

فیلم و واقعیت
(بخش دوم)

Film and Reality

V.F. Perkins

ترجمهٔ مینا رضاپور

من معتقد نیستم که فیلم (یا هر رسانهٔ دیگر) جوهری دارد که ما می‌توانیم به شکل سودمندی برای به‌حق دانستن معیارهای‌مان، به آن استناد کنیم. ما از ذات نقاشی به معیارهای مربوط به نقاشی رامبراند پی نمی‌بریم؛ و همین‌طور ماهیت کلمات، روشی برای قضاوت دربارهٔ رمان‌ها و ترانه‌های عاشقانه به‌دست نمی‌دهند. معیارهای قضاوت نمی‌توانند به‌همین صورت به رسانه‌یی اختصاص داده شوند مگر تنها برای شیوه‌های ویژهٔ بهره‌برداری از امکانات آن. به این خاطر است که مفهوم سینمایی که برحسب ضرورت ارائه شده، مانع رشد مفید تئوری فیلم شده است. مناسب‌تر است که معیارهای سودمند بر مبنای اظهاراتی مثبت دربارهٔ ارزش استوار گردند تا برمبنای تحریم‌ها. مثبت تلقی کردن نقد به‌عنوان جست‌وجویی برای مناسب‌ترین تعاریف از کارکرد و ارزش، امکان گریز از نظام‌های نظری مقررات و ملزومات را فراهم می‌کند. معیارها از این‌رو بیشتر به ادعاهایی مربوطند که منتقد می‌تواند تأیید کند تا به ضروریاتی که باید وضع کند. شفافیت معیارها باید به گسترش شیوه‌های نقد کمک کند بدون آن‌که در صدد برآید که وظیفه‌یی برعهدهٔ فیلمساز بگذارد. نقد و تئوری آن به کنش متقابل میان منابع در دسترس و اهداف مطلوب می‌پردازند. آن‌ها سعی در اثبات آن‌چیزی دارند که رسانه به‌دلیل آن مفید است. آن‌ها نمی‌توانند آن‌چه را که برای رسانه مفید است تعیین کنند، زیرا که جست‌وجوی بیهوده‌یی‌ست. جست‌وجو برای معیارهای مناسب ما را به مشاهدهٔ محدودیت‌ها سوق می‌دهد اما به ما اجازهٔ نسخه نوشتن برای آن‌ها را نمی‌دهد. هرچیز ممکن، جایز هم هست اما هنوز هم باید ارزش آن را اثبات کنیم. ما نمی‌توانیم بدون تعیین هدف، ارزش‌گذاری کنیم.

بنابراین ما می‌توانیم معیارهای مفیدی، تنها برای انواع ویژه‌یی از فیلم و نه برای سینما ابداع کنیم. معیارهای قضاوت ما می‌باید از تعاریف انواع فیلم به‌لحاظ امکانات و محدودیت‌های‌شان پیروی کنند. ما باید پی بریم که چه ارزش‌هایی را می‌توانیم مطالبه کنیم و مقعول است چه اهدافی را برای کاربردهای ویژهٔ منابع تصویر متحرک در نظر بگیریم. دغدغهٔ اصلی ما باید در مورد فرصت‌های گوناگونی باشد که می‌توان درون قالب‌های متفاوت سینما تحقق بخشید. تئوری فیلمی که صحتی فراگیر را مدعی می‌شود باید فهرست جامعی هم از قالب‌های فیلم فراهم آورد و یا توصیفی از رسانه در شرایطی کلی به‌دست دهد به‌عنوان راهنمای کوچکی برای ارزیابی هر نوع فیلم. مشکل از غنای نگران‌کنندهٔ توانایی‌های سینما پدید می‌آید.

فیلم دوگونه افسون را عرضه می‌کند و از زمان تسلطاش بر دنیای تصویری، در دو مسیر مخالف حرکت می‌کند. نخستین؛ که تئوری رئالیستی بر آن تأکید می‌کند، به فیلم قدرت «تملک» بر دنیای واقعی را به‌وسیلهٔ ضبط کردن ظاهر آن می‌دهد. دومین؛ با تکیه بر زیبایی‌شناسی سنتی، اجازه می‌دهد که عرضهٔ یک تصویر ایده‌آل، باخواست و تخیل فیلمساز سامان یابد. از آن‌جا که نظام سینما هردوی این گرایش‌ها را دربرمی‌گیرد هیچ‌کدام از ایشان نمی‌تواند در زمینه‌های عقلانی، فن‌آوری و زیبایی‌شناسی مردود دانسته شود. یک تئوری مفید فیلم باید حدود و تنوع دستاوردهای فیلمساز را قبول داشته باشد. در یک سوی ترازو، ما با جدی‌ترین قالب‌های مستند روبه‌رویم که هدف‌شان عرضهٔ حقیقت یک حادثه باکمترین دخالت انسانی میان اشیاء واقعی و تصویر فیلمی آن است؛ درسوی دیگر فیلم انتزاعی، کارتونی و تخیلی قرار دارد که تصویری تماماً کنترل شده را نمایش می‌دهد. این

تنوع روش‌ها ممکن است به اصل و نسب دوگانهٔ فیلم‌ها نسبت داده شود. عناصر واقعی «عینی» از دوربین حاصل می‌شوند و عناصر سحرآمیز «ذهنی» از فناکیستوسکوپ و خویشاوندانش.

از نخستین سال‌های ظهور سینما این دوگانگی‌ها قاطعانه اثبات شدند. نخستین نمایش فیلم‌های برادران لومیر واقعیات جزیی را نشان می‌دادند ـ ترنی در حال ورود به ایستگاه، بچه‌یی در حال خوردن صبحانه و به‌همین ترتیب. در روزهای نخست، این حقیقت که یک ماشین می‌تواند اوضاع واقعی را در قالب‌هایی قابل شناخت نمایش دهد، رویدادی بسنده بود تا تماشاچیانی مشتاق را از سراسر اروپا و ایالات متحده به خود جذب کند. همین‌که آن افسون گیرایی خود را از دست داد ژرژ ملیس آماده بود تا به شیوهٔ دیگری وارد شود. ملیس، شعبده‌باز حرفه‌یی، حرفهٔ فیلمسازی را در ۱۹۸۶ اختیار کرد و خود را وقف بهره‌برداری از سینما به‌عنوان رسانه‌یی برای تخیل کرد. با استفاده از هر ترفند دوربینی‌یی که توانست ابداع کند مجموعه‌یی از داستان‌های عجیب و مضحک را روایت کرد. دو تا از مشهورترین فیلم‌های او سفر به ماه» (۱۹۰۲) و «سفر به ناممکن» (۱۹۴۰) موقعیت‌های تخیلی را در دکورهای تخیلی به‌تصویر می‌کشیدند. آن‌ها انباشته از حضورهای ناگهانی، غیب شدن‌ها، و تغییر شکل‌ها بودند. از راه رسیدن ملیس و به دنبال آن توسعهٔ فیلم‌روایی، علاقهٔ روبه‌زوال عموم را به تصاویر متحرک احیا کرد.

فیلم‌های واقعی لومیرها، یک انتهای سینما را نشان می‌دادند و فیلم‌های تخیلی ملیس کاملاً به انتهای دیگر آن نزدیک بودند. اما فیلم‌های معدودی خودشان را محدود به فن‌آوری صرفاً تقلیدی یا صرفاً تخیلی می‌کنند. سینما از بین بخشی که میان دو انتهاست گسترش می‌یابد. فیلم روایی فوتوگرافیک موضع بینابین را اتخاذ می‌کند؛ وقتی در آن «واقعیت» داستانی به‌منظور ضبط شدن «خلق شده» است. در این‌جا ارتباط میان واقعیت و توهم، شی و تصویر بی‌نهایت پیچیده می‌شود. هر کوششی هم برای جداکردن هرکدام در یک حالت خالص به‌همان اندازه نامناسب است.

فیلم روایی از امکانات تلفیق میان رئالیسم فوتوگرافیک و توهم دراماتیک بهره‌برداری می‌کند. آن تلفیق، فایده و معانی ضمنی آن، موضوع اصلی این مقاله خواهد بود. به‌جز ارتباط گسترده‌تری که آشکارا مورد مطالبه است، خواننده باید فرض کند که آن مباحثات تنها به این منظورند که برای سینمای داستانی فوتوگرافیک به‌کار برده شوند. امیدوارم که معیارهایی ارائه دهم که به بحث انواع گوناگون و مراتب برتری در این قالب کمک کنند. من نباید هیچ مدرکی دربارهٔ سودمندی دیگر قالب‌ها ارائه دهم و نیز تصمیم ندارم که اظهارنظرهای من دربارهٔ کیفیات آثار بیرون از حدود تعاریف من باشد. حوزهٔ مشخص شده تا حدودی محدودیت‌های آگاهی و اشتیاق مرا منعکس می‌کنند، اما تمامی همین است. به روشنی ممکن و مفید است که دربارهٔ موارد ادعا و معیارهای کارتون، مستند و فیلم‌های آموزشی و بسیاری دیگر از انواع فیلم بحث شود که فراتر از مجال این مقاله هستند. با این همه فیلم داستانی اضطراری‌ترین حق را برای گزینش شدن در خود دارد به دو دلیل؛ تقریباً با هر حساب معقولی، نقش اصلی در گسترش سینما باید به آن واگذار شود و همچنین دقیقاً عنصر داستانی است که تئوری‌های موجود فیلم بیشترین دشواری را در سازگاری با آن دارند.

اهمیت ضروری اختیار کردن معیارهای مثبت در این است که ما بیشتر آمادهٔ ستایش کردن هستیم تا نکوهش کردن. تشخیص در یک نوع فیلم تا جایی ممکن خواهد بود که ما یک فیلم را تحقق کامل‌تر یا ماهرانه‌تر فرصت‌هایش، نسبت به دیگری ببینیم. اما ادعاهایی که می‌توانیم نسبت به کمدی هوارد هاکز داشته باشیم برای استفاده در برابر داستان نمادین اینگمار برگمان مفید نیستند؛ زیرا آن‌ها به گونه‌هایی، تقریباً به دوری کارتون و مستند تعلق دارند. حتی درون حوزهٔ سینمای داستانی حدود پیشامدها گسترده است. مسألهٔ بحرانی رسیدن به تعاریفی‌ست که برای این که سودمند باشند باید به‌قدر کافی هم مفصل و هم خاص باشند. منتقد نمی‌تواند محتاج به فیلمی باشد که با تعاریفش تناسب داشته باشد، این وظیفهٔ اوست که تعاریفی بیابد که به بهترین طریق، هماهنگ با فیلم باشند. حداکثر چیزی که او می‌تواند از یک فیلم «مطالبه» کند انسجام است؛ ساختاری که همواره نشانهٔ اجرای اهداف قابل فهم است. بدون آن، قضاوت ناممکن می‌شود. از این نظرگاه، مهم‌ترین محدودیت‌ها، محدودیت‌های قالب هستند تا رسانه، مقرراتی که فیلمساز برای انجام دستهٔ ویژه‌یی از فرصت‌ها رعایت می‌کند. از این‌رو اگر قوانینی وجود ندارند که به‌وسیلهٔ آن‌ها تمام فیلم‌ها بتوانند مقید شوند؛ قالب‌هایی وجود دارند که یک‌بار توسط خود فیلمساز گزینش شده‌اند و منطق خودشان را هم برای او و هم برای تماشاگر باهوش وضع می‌کنند؛ زیرا امکانات قالب ممکن است فقط با هزینهٔ دیگر امکانات جذاب اما ناسازگار تحقق یابند. باوجود این مسألهٔ اصلی همچنان باقی می‌ماند. نه آن‌چه فیلمساز ممکن است انجام ندهد، بلکه ارزشی که ما می‌توانیم در آن‌چه او انجام داده است بیابیم.

در یک قالب ترکیبی، جست‌وجوی خلوص کم اهمیت‌تر از تحقق یک سازش ایده‌آل و حل مهم تعارض ذاتی است. فیلم داستانی از تعارض میان واقعیت و توهم بهره‌برداری می‌کند وقتی که قالب‌های خالص‌تر فیلم سعی در انکار آن دارند. به‌جای کوشش انحصاری برای خلق یا برای ثبت، فیلم داستانی سعی در تلفیق دارد، او، هم آن‌چه را که خلق شده است ضبط می‌کند و هم به شیوه ضبط کردن خویش، می‌آفریند. در قدرتمندترین شکل خود، قابلیت قبولی به‌دست می‌آورد که آمیزهٔ تخیل و واقعیت سینما را به اوج می‌رساند.

من معتقدم باورپذیری فیلم‌ها از عادت‌مان در اعتماد بیشتر به شهادت چشمان‌مان نسبت به هر قالب دیگری از اطلاعات عقلانی، ناشی می‌شود؛ فیلم ما را وامی‌دارد که احساس شاهدان عینی حوادثی را داشته باشیم که فیلم تصویر می‌کند. از این گذشته، ما غیررئالیستی‌ترین قالب فیلم را هم باور داریم، زیرا حرکت قویاً متضمن زندگی است. معنی ریشهٔ کلمهٔ «انیمیشن» حاکی از این است که ما به تصویر متحرک حتی یک کارتون به‌عنوان یک تصویر «زنده» شده نظر می‌کنیم. در نخستین روزهای سینما کلماتی چون سینماتوگراف و کینه‌توسکوپ که به معنی تصویر متحرک‌اند مترادف با کلماتی بودند که معنای تصویر زنده (ویتاسکوپ، بیوگراف بیوسکوپ و...) می‌دادند. ترکیب قدرتمند تصویر و حرکت ما را وسوسه می‌کند که به درگیری تخیل‌مان در آن‌چه می‌بینیم بی‌اعتنا باشیم...

«واقع نما»ترین فیلم‌ها آن‌هایی هستند که توهم کامل‌تری را تداعی می‌کنند. آشکارترین فیلم‌های تخیلی «آثار ناب انسان» ـ کارتون و فیلم‌های تخیلی ـ به‌شدت متکی بر تدابیر واقع‌نمایی سینما هستند به این جهت که ما را به تماشای امری ناممکن وامی‌دارند تا آن را باور نکردنی بپنداریم. وقتی که گربهٔ کارتونی با اعتمادبه‌نفس بر لبهٔ یک

آسمان‌خراش راه می‌رود و پیش از آن‌که بیفتد برای دو ثانیه وحشت‌انگیز بی‌حرکت می‌ماند، دقیقاً عادت‌مان در اعتماد به چشمان‌مان است که یک مطلب نامعقول ضدنیوتونی را خنده‌دار می‌نمایاند.

برخی از فیلم‌های انتزاعی هرگز از واقع‌نمایی سینمایی استفاده نمی‌کنند آن‌ها ادعای نمایش اشیاء واقعی را ندارند اما عرضه‌یی از نقاشی غیرتصویرگرند. با وجود این حتی فیلم‌های این ژانر - همچون فیلم‌های تلون رنگی نورمن مک‌لارن به نام‌های Dull Care و Begone بمنظر می‌رسد که به گرایشات انسان‌انگارانه‌مان وابسته‌اند. هر وقت که فرصت پیش بیاید حرکت تبدیل به کنش می‌شود (یک شکل مدور با یک خط عمود «برخورد» می‌کند. تصادف یا خشونت؟) و شکل به شی تبدیل می‌شود (یک دایرهٔ رنگی: یک توپ، یک چرخ یا خورشید؟). کارتون ارنست ینتوف به نام منتقد The Critic تفسیری شادمانه دربارهٔ گرایش فیلم انتزاعی به دست می‌دهد تا کیفیت انتزاعی‌اش را بروز دهد. پرده انباشته از اشکال رنگی‌ست که ظاهراً در برابر تفسیر مقاومت می‌کنند. پس از اندک لحظاتی ما صدایی را می‌شنویم که به طعنه می‌پرسد این چه جهنمی‌ست؟ پرسش فوراً پاسخ داده می‌شود: «باید یک کارتون باشد.» مکث. یک دایرهٔ کوچک از «درون» یک دایرهٔ بزرگتر پدید می‌آید و تفسیر دوباره شروع می‌کند: «باید تولد باشد.» شکل‌ها به اشکال تازه‌یی تبدیل می‌شوند و تماشاگر دوباره گیج می‌شود: «زیباست. زیباست. عالی‌ست!... این چه جور جهنمی‌ست؟» دو شکل سیاه از دو سوی مخالف پرده به هم نزدیک می‌شوند: «دو چیز!... آن‌ها به‌هم شبیه‌اند!» (حرکت موزون اشکال سیاه: «آیا این می‌تواند زندگی جنسی دو چیز باشد؟») و همان‌طور که تفسیر ادامه می‌یابد؛ (یک بیضی سیاه دندانه‌دار: «اوهوم! این یه سوسکه!») به‌طور فزاینده‌یی از محتوای تخیلی فیلم بیزار می‌شود («کثافت! کثافت و آشغال!») باوجود این، منتقد بعد از چهار دقیقهٔ انتزاع ناب، به نتیجهٔ خود می‌رسد: «من چیز زیادی دربارهٔ روانکاوی نمی‌دانم اما باید بگم که این یک فیلم زشته!» فیلم ینتوف عجیب است چون دقیق است. بی‌هیچ امیدی می‌توان صدای تماشاگران واقعی را شنید که پیش از آن‌که «منتقد» شروع به صحبت کند؛ تفسیر و اظهارنظر می‌کنند، و دو مجموعهٔ اظهارنظرها اغلب بسیار مشابهند.

اگر اشکال انتزاعی در حال حرکت، تفسیر «رئالیستی» - که آن‌ها را اشیاء و اعمال می‌انگارد - را به سوی خود می‌کشاند به زحمت این نکته که عکس متحرک چنان اعتباری دارد شگفت‌انگیز می‌نماید. نیوهال New Hall می‌گوید، موضوعات عکاسی شده می‌توانند غلط نشان داده شوند، تحریف شده باشند، ساختگی باشند... و [ما] حتی گاه از آن‌ها لذت می‌بریم، اما آگاهی هنوز نمی‌تواند ایمان راسخ ما را به درستی ثبت عکاسی متزلزل کند.

در ۱۸۹۵ تماشاگران فیلم‌های برادران لومیر کاملاً به واقعیت تصویر صامت، بدون رنگ، دوبعدی و به‌شدت بستهٔ آن باور داشتند: آن‌ها وقتی که ترنی در حال نزدیک شدن نشان داده می‌شود نگران جان خود می‌شوند. شصت سال بعد، وقتی در میان پردهٔ عظیم سینه‌راما محصور و با مجموعه جلوه‌های صوتی رئالیستی احاطه شدند چنان به فیلمی که از مقابل یک ترن هوایی [شهربازی] گرفته شده بود واکنش نشان دادند گویی که سواریک ترن هوایی واقعی هستند. آن‌ها دستهٔ صندلی‌های‌شان را چسبیدند، جیغ زدند و حتی احساس واقعی دل به‌هم خوردگی پیدا کردند. باوجود این ما به‌سختی می‌توانیم ادعا کنیم که «این سینه‌راماست» که توهمی کامل را ارائه می‌دهد. تصویر آن در حالی‌که کاملاً مسطح نیست از تصویر سه‌بعدی ناچیزتر بود و محل اتصال سه لنهٔ تصویر آن به‌وضوح قابل رؤیت. ما موضوع هیچ یک از تأثیرات فیزیکی لازم برای یک توهم کامل نبودیم: هیچ بادی موهای تماشاچی را وقتی‌که [می‌پنداشت] سوار بر ترن هوایی‌ست، آشفته نمی‌کرد، وقتی که [می‌انگاشت] در میان آبراه‌های ونیز گردش می‌کند، بویی به مشامش نمی‌خورد.

اما اگر چه سینه‌راما تنها توهمی ناقص را در اختیار می‌گذارد، تنها نوعی تصور به‌دست می‌داد که می‌توانستیم آن‌را واقعاً حقیقی بپنداریم؛ تماشاچی وادار می‌شود که به تصویر، گویی که به حادثه واکنش نشان دهد. در این‌جا ترفند درست به‌همان‌گونه است که برای بازنمایی لومیرها و فیلم‌های سه‌بعدی که تماشاگران‌شان به طرف سرپناهی در برابر سیل تیرها، تبرها و توپ‌های پینگ - پونگ هجوم می‌بردند؛ فراهم نکردن یک توهم کامل، این تقلید صحیح واقعیت است بدون عرضهٔ کافی واقعیت، برای این که تماشاگر را وادارد که به آن‌چه به‌دست نیامده، توجه نکند.

این مرتبه و نوع باور به‌طور اجتناب‌ناپذیری ناپایدار است زیرا که «کافی» معنی دهرچه بیشتر از پیش؛ گرفته است. تماشاگران به سرعت به گسترش واقع‌نمایی سینما خو گرفتند. افسون ابتدایی که تصور حضور واقعی اشیا را ایجاد می‌کرد، به زودی به‌نظر رسید که قدرت خود را از دست می‌دهد. «توهم یک‌باره فرسوده شد... انتظار بالا گرفت و [اکنون] ما آن را بهتر و بیشتر می‌خواهیم.» پس از گذشت کمتر از ده دقیقه از سینه‌راما، که به سراسر دنیا برده شده بود درک ماهیت جای خود را به لذت آگاهانه از فن‌آوری داد که دنیا آن را به‌طرز بسیار قانع‌کننده‌یی برای سینما به ارمغان آورد. محیط غیرواقعی اطراف ترن هوایی یا آبراه ونیز بسیار با آن‌چه که ما دربارهٔ اوضاع واقعی‌مان برای یک ترفند ماندگارتر می‌دانیم، ناسازگار است.

اما حتی اگر ما حضور واقعی اشیایی را که می‌بینیم باور نکنیم، یک فیلم تا زمانی‌که ما به بررسی «واقعیت» اشیا و حوادث نمایش داده شده وادار نشده‌ایم، باور کردنی باقی می‌ماند. اظهارات و قضایای زبانی به‌نظر هم صحیح و هم نادرست می‌آیند؛ اگر ما آن‌ها را باور داریم، آن‌ها را باور داریم؛ اگرنه، نه. دیدنی‌ها، شنیدنی‌ها و به‌ویژه داستان‌ها - چیزهایی که ما به آن‌ها ایمان داریم - مسألهٔ پیچیده‌تری را مطرح می‌کنند. در این‌جا باور می‌تواند به شیوه‌های متعدد، در سطوح بسیاری اتفاق افتد.

فیلم‌ها اغلب به‌گونه‌یی توصیف می‌شوند که گویی در زمان حاضر وجود دارند. همچون بی‌واسطه‌ترین تشبیهات زبانی، این مورد باعث ایجاد سردرگمی می‌شود تا روشنگری. این جمله به‌طور ضمنی می‌گوید که ما دسته‌یی از حوادث را می‌بینیم که برای نخستین بار اتفاق افتاده‌اند. معمولاً ما به‌خوبی آگاهیم که قضیه بدین‌گونه نیست، همان‌طور که می‌دانیم شعبده‌باز با جادوگری بی‌بی‌دل را به شاه پیک تبدیل نکرده است. اگر فیلم‌ها واقعاً در زمان حال دیده می‌شدند، آن‌گاه مدیران سینما همیشه می‌بایست پرده‌های سینما را در مقابل تماشاگران شجاعی که برای کمک به قهرمانان زن گرفتار به آن یورش می‌بردند، محافظت کنند. اگرما بتوانیم فیلم را به‌عنوان موجودی در هر زمان توصیف کنیم، نزدیک‌ترین قرینه شاید زمان حال تاریخی باشد که روشنی حافظه و تخیل را به

یاد می‌آورد: «در این‌جا من در طول خیابان قدم می‌زنم، و آن‌جا پیرمردی وجود دارد که بر گوشهٔ آن نشسته است. و الان او قدم به خیابان می‌گذارد درست در همین زمان کامیونی می‌پیچد...»

وقتی که از پیشرفت‌های جدیدی چون سینه‌مارا و تصویر سه‌بعدی شگفت‌زده نیستیم، واکنش ما نسبت به سینما شرطی شده است، با آگاهی‌مان از این‌که دوربین یک ابزار ضبط کننده است و فیلم تابانده شده یک شیوهٔ تولید. درست همان‌طور که می‌توانیم از شنیدن صدای بسی‌اسمیت از صفحهٔ گرامافون صحبت کنیم علی‌رغم آگاهی‌مان از این‌که خواننده مدتی طولانی‌ست که مرده، بنابراین می‌توانیم حوادثی را ببینیم که «حالا» روی پرده اتفاق می‌افتند در حالی‌که از این نکته آگاهیم که آن‌ها واقعاً مدت زمانی پیش‌تر اتفاق افتاده‌اند. در هردو مورد ما درستی توهم را می‌پذیریم.

به‌طور ایده‌آل صداهایی که از بلندگوی گرامافون می‌آیند از صداهایی که در ابتدا به میکروفن وارد شدند غیرقابل تمییزاند. حتی وقتی‌که یک برنامهٔ ضبط شده به‌طرز چشمگیری از دستیابی به این ایده‌آل عاجز می‌ماند، ما مشکل بزرگی در جداکردن صداهایی داریم که توسط هنرمند تولید شده از اصوات مزاحمی که در حین ضبط کردن به‌وجود آمده: اطمینان از این‌که چه‌قدر تصور ما از آن‌چه شبیه صدای بسی‌اسمیت است، ناشی از تون‌هایی‌ست که بایستی به مکانیسم‌های ابتدایی ضبط کردن نسبت داد نه به خواننده، غیرممکن است باور ما به ضبط کردن با آگاهی‌مان از این‌که «صدای بسی‌اسمیت» شاید بازتولید بسیار وفاداری از صدای بسی‌اسمیت نباشد متزلزل نمی‌شود. مشکل می‌توان احساس نکرد که ضبط کردن دقیقاً صداهای خوانندهٔ جاز و نوازنده‌های همراهش را عرضه می‌کند. اگر من از خود بخواهم که کیفیت صدای بسی اسمیت را توصیف کنیم «خش‌دار» یکی از کلماتی‌ست که بی‌درنگ به ذهنم می‌آید.

به همین ترتیب، من این امر را مشکل دیدم که تصویری ذهنی از زندگی در دههٔ نخست این قرن که مردمانش سریع‌تر و شادمانه‌تر از امروزه راه نمی‌رفتند، بسازم. تصویری که با سرعتی تندتر از فیلم‌های نخستین نمایش داده می‌شود، اولویت ذهنی را جانشین بعید بودن شناخته شدهٔ تحولی بسوی راه رفتن آهسته‌تر، می‌کند.

این باور به‌وجود واقعی (اگر گذشته) اشیای روی پرده است که ما را قادر می‌سازد که فیلم‌ها را برحسب باورپذیری مورد بحث قرار دهیم. به‌روشنی، نمی‌توان چیزهایی را که هرگز وجود نداشته‌اند را ضبط کرد. هرآن‌چه بر پرده اتفاق می‌افتد در یک «کنش زنده» در برابر دوربین اتفاق افتاده است. افسون ویژهٔ فیلم روایی این است که ما را وامی‌دارد که برداشتی نادقیق را به سری دقیق تصاویر نسبت دهیم. دوربین نه دروغ می‌گوید و نه حقیقت را، زیرا دوربین بیانیه صادر نمی‌کند. این ما هستیم که تصاویر را به اظهارات تبدیل می‌کنیم. سینما به ما نشان می‌دهد که مردی هفت‌تیری به سوی سرخود نشانه رفته، ماشه را می‌چکاند و برزمین می‌افتد. این دقیقاً آن چیزی است که اتفاق افتاد. اما ما به این تصویر مستند صورت داستانی می‌دهیم زمانی که ادعا می‌کنیم که مردی که خودکشی کرد را دیده‌ایم...

دوربین میان حوادث واقعی (که اتفاق افتاده‌اند حتی اگر دوربین بی‌درنگ آن‌ها ثبت نکرده باشد) و کنشی که مخصوصاً به‌منظور ضبط شدن، خلق شده است، تفاوتی نمی‌گذارد. از این لحاظ، فیلم به‌سادگی ابهامی را که در هر تصویر باورپذیری ارائه می‌شود، عرضه می‌کند؛ تا زمانی‌که به‌نظر بی‌عیب می‌آید ما راهی نداریم جز اظهار این‌که آیا تصویر، موضوعی واقعی را نشان می‌دهد یا خیالی. وجه تمایز مبهم میان حوادث جعلی و اصیل کمک می‌کند که سینما به‌طرزی استثنایی رسانه‌یی زنده بنماید. بی‌معنی‌ست که بگوییم فیلم‌ها شبیه زندگی‌اند، اما مسلم است که آن‌ها می‌توانند ما را تحت تأثیر قرار دهند به‌عنوان موجوداتی که زنده‌تر از دیگر قالب‌های روایت‌اند.

تصویر متحرک، بی‌واسطه‌گی، اعتبار و عینیت‌اش از جزییات باورپذیر را به دنیای داستانی وام می‌دهد. اما از این جهت، فیلمساز با محدودیت‌هایی که به همراه امکانات هستند روبه‌رو می‌شود. اگر او بهره‌برداری از باورپذیری ضبط کردن را برگزیند بدین وسیله او مقداری از آزادی ابداع و چیدمان را که توسط نوار سلولئید عرضه می‌شود، قربانی کرده است. شیوه از اقدام برای آفریدن از یک ردیف تصاویر که ظاهراً به دنیای منسجمی که اصالتاً وجود دارد تعلق دارند، تفکیک‌ناپذیر است.

در فیلم داستانی، واقعیت انعطاف‌پذیر می‌شود اما منسجم باقی می‌ماند. دنیایی که توسط فیلمساز ساخته می‌شود به‌منظور نشان دادن یک نظم است ماورای ترتیب زمانی، در یک نظام زمانی و فضایی که هم طبیعی و هم ترکیبی‌ست. فیلم واقع‌نمایی‌اش را در یک زنجیره از لحظات ممتازی ارائه می‌کند که در طول آن‌ها کنش‌ها به وضوح و عمقی که بهندرت در زندگی روزمره یافت می‌شود، نائل می‌شوند. درون‌مایه و کار، عمل و عکس‌العمل، علت و معلول، رابطه‌یی بی‌واسطه‌تر، پویاتر و آموزنده‌تر به دنبال می‌آورند. فیلمساز دنیایی متمرکزتر و شکل گرفته‌تر از دنیای تجربه‌های معمولی‌مان می‌سازد.

فیلم‌ها از دیگر قالب‌های روایت متمایز نیستند بااین وجود این حقیقت که آن‌ها به‌منظور تشدید کردن احساس ما، جوانب تجربه را جدا می‌کنند و شکل می‌دهند. اما فیلم‌ها مخصوص انجام این‌کارند عمدتاً در حوزهٔ عمل و ظاهر تا در زمینه بحث و اندیشه.

آزادی داستان‌گو در خلق، توسط دو نیاز ابتدایی‌اش فروخورده شده است: وضوح و باورپذیری. در فیلم‌ها بی‌واسطه‌ترین و عینی‌ترین روش شرح این اهداف، محدودیتی بزرگتر از محدودیت هر رسانهٔ دیگر به‌وجود می‌آورد. تماشاچی می‌بایست بداند که چه‌چیز در حال روی‌دادن است. اما او همچنین باید با آن‌چه می‌بیند متقاعد شود. سازمان‌دهی تصویر و صدا باید معمولاً به این منافع تسلیم شود. تصویر روایی در تمام قالب‌های خودش، به معیارهای توأمان نظم و باورپذیری تن در می‌دهد. فیلم وقتی که قصد دارد همزمان هم قانع‌کننده و هم پرمعنی باشد خود این معیارها را می‌آفریند. با تصمیم به تصویر کردن دنیایی که هم تقلیدی و هم تخیلی است، ناخالصی رسانه به اوج می‌رسد. فیلمساز با به‌عهده گرفتن این ناخالصی، همچنین عهده‌دار حفظ توازن میان عوامل‌اش نیز هست. هدف او سازماندهی یک دنیا به نقطه‌یی‌ست که در آن‌جا، بدون مقاومت در برابر نظم بخشیدن به آن به‌دور از تمام ظواهر دنیای واقعی که او سعی دارد آن را تداعی کند، به پرمعنی‌ترین شکل خود می‌رسد. □