

سینما چگونه می تواند به ما «حال خوب» ببخشد؟

املی / سرگذشت شگفت انگیز املی پولن / ژان پی یر ژونه / ۲۰۰۱

چاپ شده در : مجله همشهری ماه / دوره ی سردبیری امیر حسین مهدوی

زمان انتشار : ۱۳۸۹

در جدلی قدیمی میان دوستداران سینما به منزله یک هنر و جامعه شناسان یا قانون گرایانی که در سینما همچون هر پدیده دیگر به دنبال آثار و نتایج روان شناختی و جامعه شناختی اند و در نتیجه به وجه رسانه ای آن بیشتر نظر دارند، همواره این مناقشه مطرح بوده که بالاخره آیا فیلم ها می توانند و باید چیزی را در زندگی بیننده خود عوض کنند و تأثیری به صلاح و به ثواب بر ذهن و روحیه و نگرش فردی او بگذارند یا نه، این ربطی به ماهیت سینما ندارد؟ در یکی از شاخه های این تأثیر، زمانی که در پی فیلمی هستیم تا با تماشایش به احوالی بهتر از آن چه داریم، برسیم، آیا سینما می تواند ما را نسبت به زندگی، روابط انسانی، عواطف، نگرانی ها، دغدغه ها و باورهایمان در زندگی، به ادراک تازه و کامل تری برساند؟ می تواند از طریق این درک و دریافت جدید و مدام در حال «به روز» شدن و عمق یافتن، آرامشی در زندگی روزمره مان پدید بیاورد؟ و باز آن سؤال مبنایی: اصلاً در ماهیت و ریشه، این از اهداف و کارکردهای سینما به حساب می آید؟ داشتن این انتظار از سینما و فیلمی که پیش روی مان است، اساساً می تواند توقعی طبیعی باشد یا خارج از آن چه سینما در پی آن است؟ علاقه مندان و متخصصان و پیگیران جدی «هنر» سینما، آیا می توانند بپذیرند که فیلمی با این اهداف مشخص آرامش بخشیدن و غیره، سینما را تا حد نوعی استفاده کاربردی، محدود کند؟

واقعیت این است که نمی توان جواب قطعی و نهایی به این مقولات داد و به همین دلیل، ما در تمام دوران فیلم بینی و فیلم خوانی و فیلم فهمی مان همواره به دنبال پاسخ این پرسش ها در نمونه های مختلف خواهیم بود. در این جا می خواهم باب زمینه هایی را این بحث را باز کنم که با یک مطالعه موردی، دست کم در گوشه ای از جهان رنگارنگ سینما، پاسخی موقتی به برخی از این پرسش ها می دهد. اولین نکته این است که تکلیف مان را با تعبیر و مفهوم کلی آن واژه «آرامش» در ابعادی که سینما بتواند ایجادش کند، روشن کنیم. چه به عنوان یک منتقد فیلم و مدرس سینما و چه به عنوان یک آدم عادی که همچون دیگران، به هر

رو بخش عمده ای از کوشش های روزمره و مداومش را صرف دستیابی به آرامش می کند، ترجیح می دهد به جای این واژه در قاموس بحثی که به سینما مربوط می شود، ترکیب «حال خوب» را به کار ببرم. آیا فیلم ها می توانند کمک کنند که ما «حال خوب» داشته باشیم؟ و آیا «حال خوب» الزاماً به معنای سرخوشی و سرحالی و سرزندگی است؟ نکته اساسی موردنظرم درست همین جا نهفته است: فیلم می تواند ما را از فرط اندوه به سرحد افسردگی و بی خوابی برساند؛ اما در عین حال در مدتی طولانی تر، مثلاً تا صبح فردای روز تماشای فیلم یا یک هفته بعد، با رسوب احساس های آنی و عمق پیدا کردن فیلم در ذهن و ضمیر ما، به همان چیزی بدل شود که نام «حال خوب» بهش می دهیم. اصولاً اگر فیلمی بدون قصد «گریه گرفتن» از تماشاگر، با اصالت و حقانیت ساخته شده باشد و در جریان انتقال داستان و احساس های جاری در آن، به عنوان یک دستاورد فرعی و بدون قصد قبلی، به اندوه تماشاگر منجر شود، این حزن و غم عمیق و اصیلی خواهد بود که در نهایت به «حال خوب» می انجامد .

حتی بهتر است در ابعادی کلی تر از سینما، به این توجه کنیم که اندوه در شکل غیرمخربش، همواره در ابتدا آدمی به را کنج عزلت می راند و به زانوی غم بغل گرفتن منتهی می شود؛ اما در ادامه، کمی که می گذرد، می توان سرچشمه پالودگی و شفاف تر شدن احساس و اندیشه آدمی شود. کمتر کسی را می توان یافت که دست کم چندبار این احساس را تجربه نکرده باشد که اندوه، گهگاهی، چگونه به او «حال خوب» می بخشد. علاقه ای که همه انسان های همه دوران ها به ترانه های غم انگیز یا اشعار سرشار از حس هجران و حسرت دارند، دقیقاً ناشی از همین تأثیر است .

به این معنا، ما در خلال پیگیری بحث، به دنبال آن دسته از فیلم های گل و بلبل نیستیم که می خواهند شب را هم آفتابی نشان دهند و همه عشاق عالم را در آخر به هم برسانند و شعارهای امیدبخش واهی به سبک برنامه های صبحگاهی رادیو بدهند. سینما در جایگاه هنری اصیل، درست همانند قالب های

هنری متعالی و کهن تری چون نقاشی و موسیقی و ادبیات داستانی که بسیار وامدار آنهاست، اغلب از راه مطرح کردن تردیدها به نوعی یقین می رسد. اغلب با گذر از دامنه های پرپیچ و خم رنج و اندوه در شکل ژرف و غیراحساساتی اش، به قلّه شور و سرزندگی صعود می کند. اغلب با هر آن چه یأس آور و افسردگی ساز است دست و پنجه نرم می کند تا رگه هایی از امید و اطمینان خاطر را به مخاطبش انتقال دهد.

نکته کلیدی دیگری که در این جا نهفته، آن است که مباحثی از این دست، مطلقاً نباید لحن و موضع نصیحت گرانه به خود بگیرد. من یا هر کسی در جایگاه مشابه که می خواهد دنیای فیلمی را برای شفاف تر کردن دنیای زندگی عینی و واقعی دیگران بازگشاید و دریچه های متعددی به روی آن باز کند، خودش هم در حال جستجو به دنبال این دریچه هاست. این تصور واهی و پرتی است که فکر کنیم منتقد یا آن گونه که مردم گاه می گویند و نظرشان اندکی محدودکننده است، «مفسر» حتماً و لزوماً بیش از ما می داند و بیش از ما از دنیای فیلم سر در می آورد و می خواهد ما را بنشانند و مثل معلمی در برابر شاگردانش، فیلم و داشته ها و دلالت هایش را به ما درس بدهد. منتقد در بالاترین جایگاهش هم یک جستجوگر است و واقعاً تأسف انگیز است اگر ببینیم که گاهی منتقدی از این نگرش و تلاش فاصله گرفته و خود را در موضعی خداگونه نسبت به اثر می بیند. جستجوی من و هر کس مثل من در پی مفاهیم و جلوه ها و تصویرها و موقعیت هایی از فیلم ها که قرار است در دل این صفحات و برای هموار کردن راه رسیدن به آن «حال خوب» به کار رود، واقعاً برای خودمان هم لازم است و دشواری های خاص خودش را دارد. آن نوسانات حسی و تردیدها و پرسش هایی که برای هر خواننده این مطالب و بیننده هر فیلم وجود دارد، برای ما هم هست و اصلاً اگر چنین نباشد، انگیزه ای برای کشف و انتقال کشفیات به دیگران نمی ماند.

فیلمی که در این مطلب می خواهیم به عنوان زمینه بسیار راهگشا و سودمندی برای دستیابی به

توجهات منجر به همان «حال خوب» به آن اشاره کنم، اتفاقاً درست درباره همین نکته است: این فیلم فرانسوی که اخیراً از شبکه چهار تلویزیون خودمان هم پخش شد، درباره دختری است که می خواهد حال همه را خوب کند؛ ولی لزوماً خودش همیشه حال خوبی ندارد و حتی کلی کمک و اعتماد به نفس و انگیزه و عامل محرک نیاز دارد تا بتواند این جرأت و جسارت را پیدا کند که به عشق رو کند و جواب فراخوان عشق را بدهد. شخصاً معتقدم این فیلم «آملی (Amelie)» «یا با اسم کاملش، «سرگذشت شگفت انگیز آملی پوئن» یا با اسم اصلی اش به زبان فرانسه، «آملی پوئن از محله مون مار» (ژان پی یر ژونه، ۲۰۰۱) را هر آدم زنده قرن تازه آغاز شده ما باید تماشا کند؛ و علت اصرارم نه به سینما و سطح متعالی فیلم مربوط است، نه به اهمیت حیرت انگیزی که در احیا و ارتقاء پخش جهانی سینمای فرانسه و حتی کل اروپای غربی داشت و نه به کیفیات بصری استثنایی و الگوی روایی شنگول و شیطان و بازی های درخشان و موسیقی دل آشوب کن اش که به همین سرعت مدارج جاودانگی را طی کرده. موضوع این نیست که بگویم هر سینمادوست و سینماشناسی باید این فیلم را ببیند، بلکه دارم ضرورت مشاهده و درک احساس های سرزنده و زندگی بخش جاری در این فیلم را به همه بشریت، حتی به یک پیرمرد فرضی و فقیر آسیای جنوب شرقی یا آفریقای مرکزی یا آمریکای لاتین که شاید حتی سواد نداشته باشد و از سال ها پیش تا به حال فیلم ندیده باشد، تعمیم می دهم.

فکر می کنید چرا این نیاز را به این میزان جدی می دانم؟ بگذارید همین اول بحث اقرار کنم که جواب این سؤال را به طور کامل، فقط خود تجربه بی همتای تماشای «آملی» می تواند بدهد و من در این یادداشت، تنها تلاش نابسندۀ ای در مسیر توضیح آن حس رمزآمیز و وجدآور ناشی از درک حسی این فیلم به خرج خواهم داد. اما در حد همین تلاش و اشاره، عرض می کنم که «آملی» آن داستان کهن افسوس و افسردگی آدم ها را باز می گوید که گره اش جز به دست خودشان باز نمی شود؛ ولی اولاً این داستان را به

شیوه ای بی نهایت تازه و تجربه نشده روایت می کند، ثانیاً آدمی که سرچشمه جوشان این گشودن گره ها و سرایت امید به دیگران می شود یعنی خود آملی، نه حرف می زند و نه از امید می گوید و نه پند می دهد و نه حکمت و علم و روانشناسی و فلسفه را چاشنی امیدبخشی اش می کند و نه اصلاً از زندگی، چیزی عمیق و اساسی و فراتر از بقیه سرش می شود که بخواهد فیلم را به هر نمونه مکرر دیگری از این کپسول های عامه پسند سینمایی و ادبی ضدیأس، شبیه کند و تالناً خود این آدم، باید برای عزیمت به سمت عشق و در آغاز راه یافتن آن، کلی رنج تنهایی و تردید و ترس و تقویت اراده ته کشیده اش را از سر بگذراند تا باز و به زیبایی به یادمان بیاورد که کمک به سایرین، الزاماً و مطلقاً به معنای سرحالی و سرزندگی و بی معضلی خود آدم نیست.

این که آدم ساده و کوچک فیلم برای قرار گرفتن در جایگاه این منجی نیازمند به نجات با عشق، زنی جوان و در آستانه زندگی است، اهمیت ویژه ای در ساختار و درونمایه های «آملی» دارد. نه می شد او مذکر باشد و نه زنی میانسال یا مسن تر. آملی در کودکی به شکلی بسیار غریب و – مثل بقیه فیلم - هم مضحک و هم دردناک، مادرش را از دست داده. کم حرف و بی هم بازی و در انزوا بزرگ شده. آن قدر به محبت پدر پزشک و جدی اش نیازمند و از آن بی بهره بوده که وقتی در همان بچگی، یک بار بالاخره پدر بهش نزدیک شده تا ضربان قلبش را بشنود و معاینه ای کلی بکند، از فرط هیجان قلبش به تاپ تاپ افتاده و همین باعث شده که پدر فکر کند آملی نارسایی قلبی دارد؛ و سال ها او را با مرفقت های ویژه، بزرگ کند! مجموعه این مسیرها و ده ها اتفاق ریز و درشت همسو با همین جریان، از آملی دختری تنها و خاص خودش ساخته که نمی شود گفت گوشه گیر است، ولی به روش های مرسوم با آدم های تازه و پرشمار، نسبتی برقرار نمی کند. با پیرمرد نقاش همسایه اش که به نرمی استخوان مادرزادی دچار است و آملی او را به اسم «مرد شیشه ای» می شناسد، خیلی راحت تر صحبت و درد دل می کند تا با جوانان هم سن و سال خودش. بیشتر نگران

پسرک شیرین عقل و لکتی شاگرد میوه فروشی پایین خانه اش است تا ارتباط زورکی و بی حس و حال با جنس مخالف .

آملی الگوی خاص و بی مشابهی از زنانگی است که نه می شود گفت در مرحله کودکی و رویاپروزی آن دوران متوقف مانده (چون چه در کافه محل کارش، چه در مسیر پیدا کردن صاحب آن بسته / صندوقچه خاطرات کودکی و چه در ادب کردن میوه فروش که توی سر شاگردش می زند، بسیار عالمانه و مدبرانه رفتار می کند) و نه می شود گفت زنی کامل و بزرگسال است (در این مورد حتی لازم نیست مثلاً به دغدغه های کودکانه اش در شمردن یا در واقع تجسم تعداد روابط به اوج رسیده در آن نمای «جیغ شهر» ارجاع دهیم؛ پیش از اینها، دیدن نگاه و لبخند و چشم های کودک وار آملی با صورت بچگانه و بامزه و انگار بالغ نشده بازیگر بزرگش آدری توتو کافی است).

خوب که دقت کنیم، آملی جلوه تمام عیاری از رسوخ و رسوب خودآگاهی های جهان و دوران پست مدرن در وجود یک دختر جوان امروزی است. هم در قبال روابط و مناسبات انسانی، عشق، نامه نگاری های عاشقانه قدیم، حساسیت ها و حسادت های افراطی جاری در روابط جدید و همه گیر و گرفت ها یا شور و شوق های دیگر این حوالی، اشراف و وقوف کامل دارد؛ ولی به این پدیده ها در مورد دیگران، طوری خونسردانه نگاه می کند و وقتی نوبت به خودش می رسد، طوری خجالتی و مردگریز و آماتوری با آن مواجه می شود که انگار نه انگار این همان دختر است. ناگفته پیداست که این، شکل بدیع و دیده نشده ای از آگاهی های انسان عصر پست مدرن است: ما عادت کرده ایم که اگر چنین شخصیتی در فیلمی داریم، با آن چه از گذشته ها و افسانه ها و دور و بری ها می داند، درخصوص تکرار همان روابط و عادات مألوف برای خودش، هیچ جا نخورد و هیچ ذوق زده نشود و خیلی خونسرد و راحت و ساده و بی تشویش و حتی بی طراوت با آن رو به رو شود. چون همه قصه ها را از پیش می داند، همه حرف ها و فریب ها و بازی ها و خر کردن ها

و خر شدن ها را از بر است و چیزی برایش تکان دهنده و غافلگیرکننده جلوه نمی کند. ولی آملی با آمدن پسر جوان (با بازی ماتیو کاسوویتس) به کافه، هول برش می دارد. نمی تواند حرفش را بزند یا حس اش را بروز دهد. انبوهی مسیر انحرافی می چیند و بازی موش و گربه راه می اندازد تا پسر بالاخره پیدایش می کند .

کلید درک و دریافت نوع خاص زنانگی پست مدرن آملی در همین جا نهفته است :او از فرط خودآگاهی نسبت به عادات و وجوه مرسوم روابط زن و مرد (یا دختر و پسر) در دنیای اطرافش و در زمانه امروز، اداها و تکرارها و کلیشه هایش را پس می زند و شاید بی آن که خود بداند، با به تعویق انداختن مرحله مهم شروع و شکل گیری رابطه، آن را از ملال و عادت شدن و ژنریک شدن (به لحاظ شباهت به هر رابطه علی السویه دیگر) دور می کند. آملی «بازی» ها و تعقیب و گریز و چیستان واره هایی در باب هویت و نشانی خود طراحی می کند تا پسر در جریان گشتن به دنبال سرچشمه یا پاسخ هر کدام از اینها، شکلی از جست و جو در پی دختر مورد نظر را تجربه کند که پیشتر نه دیده و نه تصورش را می کرده. آملی همه بازی های کسالت بار حسادت ها و لوس کردن ها و گیر دادن های دیگران را آن قدر خوب دیده و خوب می شناسد که خودش را به شکل کودکانه و ماجراجویانه و شیطنت آمیزی از آنها می رهاند تا رابطه اش از آغاز مثل آنها نشود؛ بلکه با دُر قابل توجهی از دیوانه بازی و کنجکاوای و غیرمستقیم گویی و طراحی مراحل پیچ در پیچ و جالب و عجیب، همراه باشد .

انگار آملی با همه کوششی که برای جوش خوردن و سلامت ماندن و پیش رفتن یکایک روابط عاطفی یا انسانی دور و برش نشان می دهد، در بخشی از همان آگاهی ها و تاریخچه نگری پست مدرنیستی اش، از این نکته دلگیر می شود که اغلب آدم ها دستیابی به پیوندی احساسی یا تداوم و حفظ چنین پیوندی را به دلیل همه گیری روابط با غیر هم جنس، بیش از حد ساده و دم دست پنداشته اند. و برای همین است

که خودش نمی خواهد آن را ساده به دست بیاورد. حتی الکی و خودخواسته هم که شده، در مسیر آن پیچ و ناهمواری ایجاد می کند؛ برای خودش و طرف، بی آن که سخنی به میان آورد، شرط و شروط و مانع و معما می تراشد؛ و حتی در این مسیر دچار تردیدهایی می شود که در نهایت با آن صحبت های تمثیلی و باز خودآگاهانه اش با مرد شیشه ای در زمینه یکی از تابلوهای نقاشی، بر آنها به سختی غلبه می کند و عزم حرکت به سمت شروع رابطه را در خود می بیند .

در نتیجه همین رویکرد خاص در پرداخت شخصیت عجیب و منحصر به فرد آملی است که بیننده فیلم، نمی تواند تعیین و تبیین کند که بالاخره آملی آدم خوشبینی است یا بدبین؟ به آتیه آدم های ظاهراً اصلاح شده و ادب شده و به آرامش رسیده پیرامونش امیدوار است یا نه؟ تداوم رابطه های اطرافیان را مه اغلب خودش به شکلی نامرئی برقرارشان کرده، ممکن می داند یا نه؟ از سیری که در ابتدا با پیدا کردن یک گنجینه خاطرات بچگی مردی میانسال (با بازی موریس بنیشو، همان بازیگر فهیم و حدشناس نقش مجید در فیلم بزرگ «پنهان» میثائیل هانکه) شروع شد و در فاصله ای کوتاه، به شروع پیوندی عاطفی در زندگی خالی و خاموش او انجامید، خشنود و خرسند است یا نه؟ آدمی مثل آملی که مثل شماییلی از خونسردی های دنیای پست مدرن، به ورطه ذوق زدگی از مسیرها و معابر تازه زندگی اش نمی افتد و در عین حال، اشتیاق و گرما و شاخک های احساسی اش را به هیچ وجه از دست نداده و آن خونسردی به بی رمقی و بی اعتنائی اش نسبت به انسان ها و عواطف منجر نشده، می تواند آن قدر مهربان باشد که طی آن پروسه پیچیده و شیطنت آمیز، از مجسمه محبوب پدرش در کنار آثار دیدنی شهرهای مختلف و مهم دنیا عکاسی کند و پدر را به تکان خوردن و به سفر رفتن و دیدن دنیا وا دارد؛ ولی آیا آن قدر در این مهربانی پیش می رود و همه جا و همه وقت، از جمله در مسیر پیوند تازه برقرار شده خودش با نینو، به کارش می گیرد؟ نمی شود به این سؤال جواب داد. نمی شود مطمئن بود که دختر استثنایی و غریبی مثل آملی تا همیشه ویژگی

های خاص خودش و پیوند احساسی اش را نگه خواهد داشت یا دچار رخوت عادت خواهد شد. همین که نمی دانیم ولی امیدی به ادامه اش داریم، یعنی این که فیلم پرشور ژان پییر ژونه توانسته کاری را که می خواسته، به سرانجام برساند: از نشان دادن زنی در آستانه درک یک دنیای تازه، ما را به درک تازه ای از دنیا رهنمون شود.

حالا که به قدر کافی از خود فیلم و جنس و نوع رفتار آملی با امیدها و دلزدگی های زندگی اش گفتم، بگذارید ماجرای شخصی بسیار عجیبی را هم برایتان بازگو کنم تا بار دیگر بحث را به ابتدای این مطلب یعنی جنس و نوع این نوشته های مربوط به رابطه سینما و آرامش بازگردیم. به دلیل سابقه بیست ساله تحلیل سینمایی و ارتباطی که با سینمای روز دنیا داشته ام و دارم، کمتر پیش می آید که کسی دیدن فیلمی را بهم توصیه کند که از پیشنهادش جا بخورم و فیلم برایم تازگی و غافلگیرکنندگی داشته باشد. این را نه تنها از موضع خودستایی نمی گویم، بلکه اساساً از این موضوع به هیچ وجه دل خوشی ندارم که بخوام بابتش فخرفروشی کنم. این اطلاع پیشاپیش از فیلم ها، دانستن کلیات طرح داستانی شان و حتی خبرداشتن از میانگین نظرات منفی و مثبتی که از منتقدان مختلف دنیا گرفته، باعث می شود که اغلب اوقات با نوعی زمینه قبلی با فیلم ها رو به رو شویم و گاه نیم ساعتی طول می کشد تا همه نظرات و شنیده ها و خواننده هایمان درباب فیلم را فراموش کنیم و خود را به جریان زنده فیلم بسپاریم و بدون پیش فرض تماشا و بعد ارزیابی اش کنیم.

اما حدود پنج سال پیش، در حالی که یکی دو سال از شهرت جهانی فیلم «آملی» می گذشت و اعتبارات فراوانی به فیلم نسبت داده شده بود، من هنوز آن را ندیده و تصادفاً چیز زیادی هم درباره اش نشنیده و نخوانده بودم. دخترخانمی که پدرش از پیش کسوتان مطبوعات فرهنگی و ارزشمند ایران است و ما او را از کودکی اش می شناختیم و حالا بزرگ شده بود و مدتی هم در یکی از کلاس های تحلیل فیلم من

حضور یافت، تماشای این فیلم را با ابراز انبوهی تعجب از این که چه طور تا به حال ندیده امش، به شدت به من توصیه و تأکید کرد. این دختر که آدمی بسیار باهوش بود، دو زبان می دانست، از فارغ التحصیلان ممتاز رشته حقوق دانشگاه تهران بود و چند سال بود که امکان ادامه تحصیل در چندین رشته هنری و علوم انسانی را در کانادا و آمریکای شمالی داشت، بر این نکته تأکید می کرد که هر کسی برای این که بیشتر و عمیق تر به مفهوم «حال خوب» دست پیدا کند، باید «آملی» را ببیند و باز ببیند و خوب ببیند. یادم است که حتی نسخه دی.وی.دی فیلم را هم خود او برایم فرستاد. این تنها باری بود که معادله معکوس شد و او به من فیلمی داد که ببینم. «آملی» را دیدم و از همان بار اول تا امروز که نمی توانم تعداد دفعات تماشایش را بشمارم، همین دیدگاه هایی را که توضیح دادم، درباره اش دارم. فیلم بیش از هر چیزی درباره این است که ممکن است ما حال ده ها نفر را خوب کنیم؛ اما هنوز حال خودمان الزاماً خوب نباشد. حتماً حیرت می کنید اگر بگویم همان دخترخانمی که این فیلم را برای درک درست تر «حال خوب» به من توصیه کرد، خودش چند ماهی بعد در اقدامی باورنکردنی و غیرمنتظره، خودکشی کرد و تمام! او که بارها دوستان آشفته و سراسیمه و افسرده حالش را با کلام مؤثرش تسلی می داد و بهبود می بخشید، او که می دانست چه طور حال بقیه را خوب کند، خودش را حتی در حد ادامه دادن زندگی نتوانست امیدوار کند. درست مثل آملی که همه اش به «حال خوب» دیگران دست پیدا می کرد و معلوم نبود خودش کی به این «حال خوب» می رسد.

آگاهی از این که این دو مقوله، «حال خوب» داشتن خود آدم و «حال خوب» بخشیدن به بقیه، عملاً دو مقوله مجزا از یکدیگرند، مبنای بسیار مهمی در پیگیری رد این نوع تأثیرات سینما بر مخاطبانش است. باید دانست که سازنده فیلمی با این گونه تأثیرات، وقتی می تواند به میزان قابل ملاحظه ای در دستیابی به این هدف فرعی موفق شود که خود را نه در جایگاه مصلح اجتماعی یا روانکاو، بلکه همچون بیننده و در

کنار بیننده، به منزله یک پرسشگر در جستجوی درک و آرامش فردی ببیند. مراحل جست و جو به دنبال آن آرامش و آن رهایی از گرفت و گیرهای ذهن و زندگی ما در این زمانه آشفتگی ها و سراسیمگی پست مدرن، در خود فیلمساز نیز همچون فیلمش و همچون مخاطبش جریان دارد و در نتیجه، فیلم درست این دوران در کار با این گونه تأثیرات و مضامین، نه از نصیحت و اعمال نظر، بلکه از کوشش برای دستیابی به ادراک و آرامشی تازه، انباشته می شود. برای همین است که در دو دهه اخیر، سینما گاه فیلم هایی دارد که به ظاهر تماشاگر را بسیار آشفته و ناآرام می کنند، اما در بطن و در نهایت، با همراهی خود فیلمساز در فرآیند جست و جو به دنبال معناها و افق ها و آرامشی تازه، به محملی برای بخشیدن آن «حال خوب» به مخاطب بدل می شوند. این خصلت، از «روز گراندهاگ / افسانه روز دوم ماه فوریه» اثر در ایران مهجورمانده هارولد رامیس تا مثلاً «آفتاب ابدی ذهن بی آرایش» شاهکار میشل گوندری و نویسنده دیوانه و نابغه ای چون چارلی کافمن، اصلاً ویژگی «خودبازتابی» سینمای پست مدرن این دوران است. گویی که سازنده اثر، واگویه های درونی خود را از خلال ذهن قهرمانان داستانش، با بیننده و با خود در میان می گذارد و بی آن که قصد آموختن چیزی در سر و در اثرش باشد، به خود و مخاطبش چیزهایی درباب نگاه به زندگی، عشق، رفتارها و روابط انسانی می آموزد.