Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 20, No. 2, Spring 2020, 243-264
Doi: 10.30465/crtls.2020.5274

Mind's Labyrinth

A Study of the Book of *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Sciences*

Hamed Fardar*

Abstract

The article addresses the book of *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Sciences* compilation by Gregory Currie. The cognitive approach is one of the relatively recent perspectives on narratological and cinematic studies that emerged from the 1980s and sought to examine the mental processes of the audience through objective exploration in the perceptual and cognitive mechanism of mankind. There are few sources in the Persian language in two areas of narratology and cognitive sciences, and existing books on cinematic studies, such as compilation and translation to the cognitive attitude, are scarce, so the translation and publication of such resources is really useful. In this article, after introducing the exterior origin of the book and the brief description of its content, by examining the form and content of the book, while listing the points from the methodology of the author, some of the conclusions and content lines of the book are critically evaluated. Particularly, at the time of printing the original version and translating it into Persian, there have been many changes in the field of cinematic technologies that could revise some of the ideas in the book.

Keywords: Cognitive Approach, Narration, Film

* MA of Cinema, Art University of Tehran, Cinema & Theater Faculty, Tehran, Iran, fvafadar86@gmail.com
Date received: 2019-06-19, Date of acceptance: 2019-12-18

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۹۹، ۲۴۵-۲۶۴

هزارتوی ذهن

نقد و تحلیل کتاب *تصویر و ذهن؛ فیلم، فلسفه و علوم شناختی*

حامد فاردار*

چکیده

متن حاضر کتاب *تصویر و ذهن؛ فیلم، فلسفه و علوم شناختی*، تألیف گریگوری کوری، را بررسی می‌کند. رویکرد شناختی یکی از دیدگاه‌های نسبتاً متأخر در زمینهٔ روایت‌شناسی و مطالعات سینمایی است که از دههٔ ۱۹۸۰م پاگرفت و درپی بررسی فرایندهای ذهنی مخاطب از طریق کاوش عینی در سازوکار ادراکی و شناختی انسان است. ازآن‌جاکه در دو حوزهٔ روایت‌شناسی و علوم شناختی منابع به زبان فارسی اندک بوده است و کتاب‌های موجود در زمینهٔ مطالعات سینمایی، اعم از تألیف و ترجمه، کم‌تر به نگرهٔ شناختی پرداخته‌اند، ترجمه و چاپ چنین منابعی مغتنم است. در این مقاله سعی شده است پس از معرفی خاستگاه بیرونی اثر و شرح فشرده‌ای از محتوای آن، با بررسی شکلی و محتوایی کتاب، ضمن برشمردن امتیازها و نکات آموختنی از روش‌شناسی مؤلف، برخی از نتیجه‌گیری‌ها و خطوط محتوایی کتاب به‌لحاظ انتقادی سنجیده شود. به‌ویژه آن‌که در فاصلهٔ چاپ نسخهٔ اصلی و ترجمهٔ آن به زبان فارسی دگرگونی‌های بسیاری در حوزهٔ فناوری‌های سینمایی رخ داده است که می‌تواند موجب بازاندیشی در برخی از نظریات طرح‌شده در کتاب باشد.

کلیدواژه‌ها: نگره‌شناختی، روایت، فیلم، هزارتوی ذهن.

---

* کارشناس ارشد سینما، دانشگاه هنر تهران، fvafadar86@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۲۷

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

۱. مقدمه

کتاب *تصویر و ذهن؛ فیلم، فلسفه و علوم شناختی* نوشتهٔ گریگوری کوری[۱] (Gregory Currie) از فیلسوفان شناخت‌گراست که نخستین‌بار در سال ۱۹۹۵ منتشر شد. محمد شهبا، که از مترجمان پرکار و دقیقِ حوزهٔ آثار نظری سینمایی است و در این سال‌ها کتاب‌های کلیدی را در زمینهٔ روایت‌شناسی به زبان فارسی برگردانده، کتاب را ترجمه کرده است. نخستین‌بار انتشارات مهر نیوشا با همکاری دانشکدهٔ صداوسیما در سال ۱۳۸۸ کتاب را چاپ کرد. سپس در سال ۱۳۹۳ نشر مینوی خرد کتاب را با ویراست جدیدی بازچاپ کرد. مقالهٔ حاضر براساس نسخهٔ آخر نگاشته شده است. این کتاب از این نظر برجسته است که برمبنای علوم شناختی تألیف شده که رویکرد نسبتاً تازه‌ای در مطالعات سینمایی است و در کشور ما این ره‌یافت در حوزهٔ متون سینمایی چندان شناخته‌شده نیست. دیدگاه شناختی، با گسست از نظریه‌های مرسوم روان‌کاوانه و نشانه‌شناختی، خود پایه‌گذار نظام نشانه‌شناسی جدیدی در مطالعات سینمایی شده است. در این‌جا درگیری ادراکی و شناختی مخاطب با اثر و واکنش‌های او محور بررسی است و به پرسش‌های معمول در نظریهٔ فیلم دربارهٔ چیستی سینما و نسبتش با واقعیت و مرزش با هنرهای دیگر و... در چهارچوب علوم شناختی پاسخ داده می‌شود.

در این مقاله، پس از معرفی کوتاه نظریهٔ شناختی در سینما و خاستگاه بیرونی این اثر، ساختار کتاب به‌ترتیب فصل‌ها معرفی خواهد شد و سپس در تحلیل شکلی و محتوایی ویژگی‌هایش به‌لحاظ انتقادی بررسی خواهد شد. در این قسمت مسئلهٔ مقاله تبیین نقایصی در زمینهٔ نظریه شناختی با خوانش گریگوری کوری از وجوه مختلف به تفکیک هر فصل است. مسائلی هم‌چون نادیده‌گرفتن تأثیر روابط اجتماعی در ذهن بیننده و نقشش در فرایند ادراک فیلم یا این‌که چه‌قدر نظریهٔ شناختی کوری دربارهٔ نسبت بیننده و مفاهیمی هم‌چون توهم و هم‌ذات‌پنداری و لزوم فاصله از واقعیت با تحولات سریع فناوری‌های تولید و عرضهٔ فیلم در زمان ما منطبق است؟ نتیجهٔ غفلت از رمزگان فرهنگی و نشانه‌شناسی در رویکرد او چیست؟ اساساً تفسیر او از موضوع زبان در نشانه‌شناسی زبان فیلم درست است؟ آیا مثال‌های او از تجربیات ادراک بشری همواره صادق است؟ هم‌چنین سعی شده است به نابسنده‌بودن ادلهٔ مؤلف دربارهٔ روایت و مؤلف در فیلم اشاره شود.

۲. نگاهی کوتاه به خاستگاه بیرونی کتاب (شناخت‌گرایی)

نظریهٔ کلاسیک فیلم بین دهه‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰ میلادی شکل گرفت و نظریهٔ مدرن فیلم از میانه دههٔ ۱۹۶۰ و در اوج غلبهٔ ساختارگرایی در محافل آکادمیک تبلور یافت. اما در دههٔ ۱۹۸۰ نظریهٔ شناختی در واکنش به نظریهٔ رایج فیلم پدیدار شد و پاسخی به نظریه‌های مجلهٔ انگلیسی *اسکرین*[۲] در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بود. این نظریهٔ جدید که در آمریکا نضج گرفت شناخت‌گرایی (cognitivism) خوانده شد و از چهره‌های اصلی آن می‌توان به دیوید بوردول (David Bordwell)، نوئل کارول (Noel Carroll)، ادوارد برانیگان (Edward Branigan)، و گریگوری کوری اشاره کرد که هرکدام دیدگاه‌های خاص خود را دارند. این نظریه در فلسفهٔ تحلیلی ریشه دارد، اما فقط به فلسفه متکی نیست. از اصطلاح «علوم شناختی» مشخص است که پای رشته‌های علمی مختلفی در میان است. یکی از نظریه‌پردازان شناختی دراین‌باره می‌نویسد:

> پژوهش‌گرانی از حوزه‌های مختلف از قبیل روان‌شناسی شناختی و ادراکی، زبان‌شناسی، هوش مصنوعی، فیزیولوژی اعصاب، و انسان‌شناسی که به روش علمی و درک عملکرد ذهن انسان تمایل دارند با هدف مشترکی اطلاعات خود را (در این حوزه) مبادله می‌کنند. آن‌ها انقلاب شناختی را پدید آورده‌اند. در میانهٔ دههٔ ۱۹۸۰ تعدادی از نظریه‌پردازان جسور فیلم گفتند علوم شناختی می‌تواند راه کارآمدتری در مقایسه با رویکرد، در آن زمان، فراگیر روان‌کاوی/ مارکسیسم در مطالعات فیلم باشد. دیوید بوردول در کتاب *روایت در فیلم داستانی* گفت بیننده به‌جای آن‌که در جایگاه سوژه قرار گیرد، با کمک خود فیلم امکان درک آن را پیدا می‌کند. نوئل کارول در کتاب *فیلم‌های اسرارآمیز* استدلال کرد که نظریات فیلم موجود بیش‌تر به گنگ و مبهم‌کردن تصاویر متحرک کمک می‌کنند تا توضیح عملکرد آن‌ها (Anderson 1998: 8).

درواقع شناخت‌گرایانی که نئوفرمالیست‌های مکتب ویسکانسین (Wisconsin School) خوانده می‌شدند، مانند جانت استایگر (Janet Staiger)، نوئل کارول، کریستین تامپسون (Kristin Thompson)، و دیوید بوردول، تلاش کردند با ترکیب بوطیقای تاریخی و گرایش فرمالیستی‌شان با یافته‌های روان‌شناسی شناختی واکنش عاطفی تماشاگران دربرابر فیلم‌ها را بسنجند (Middeke 2016: 328).

شناخت‌گرایان در واکنشی تهاجمی به تمام رویکردهای مطالعات فیلم به‌ویژه اصحاب نظریهٔ اسکرین حمله کردند و خود را باعنوان «پسانظریه»[۳] یا «پساتحلیل‌گرا» تعریف کردند،

زیرا خواهان حذف نظریه به‌منزلهٔ واسطه در فرایند تماشای فیلم‌اند. «از نظر شناخت‌گرایان اگر ساده بگوییم یک سیگار واقعاً گاهی فقط یک سیگار است و نه چیزی پر از معنا و تفسیر» (استم ۱۳۹۳: ۲۸۳).

فرایند فیلم‌دیدن در چهارچوب رویکرد شناختی از نظر کسانی چون دیوید بوردول پردازش مجموعهٔ سازمان‌یافته‌ای از اطلاعات است که او آن‌ها را طرح‌واره می‌خواند و این طرح‌واره‌ها فرض‌های ادراکی بیننده را در مواجهه با فیلم‌ها جهت می‌دهند و با کمک آن‌ها تماشاگر قطعات داستان فیلم را در کنار هم می‌چیند و داستان نهایی را می‌سازد. اگر فرضیات ادراکی تماشاگر با اطلاعات دریافتی از فیلم مغایر باشد، بیننده فرضیهٔ خود را تصحیح و فرضیهٔ جدیدی ابداع می‌کند.

به‌دست‌دادن تعریفی کامل و جامع از شناخت‌گرایی به‌واسطهٔ تنوع و اختلافات نظری بسیار بین خود نظریه‌پردازان شناختی ممکن نیست، اما به‌طور کلی می‌توان آن را نگرشی مبتنی‌بر واقعیت‌های تجربی و فرایندهای ادراکی و شناختی ذهن انسان و پرهیز از تفسیرهای انتزاعی دانست که به آزمون‌های مشخص تجربی تن نمی‌دهند. به‌رغم همهٔ اختلافات، مرزبندی آن‌ها با نظریات رقیب، که عمدتاً از مجلهٔ *اسکرین* منشأ گرفته‌اند، مشخص است. درنتیجه به زبان فیلم و تبعیت از قواعد زبان‌شناسی اعتقادی ندارند و متعاقب این با نظریات نشانه‌شناختی، که از الگوهای زبان‌شناسی برای فهم فیلم استفاده می‌کنند، مخالف‌اند. انتزاع‌گرایی مطالعات روان‌کاوی را مردود می‌دانند و در مقابله با مفهوم ناخودآگاه بیش‌تر از مفاهیمی چون عقلانیت، دانش، و تجربهٔ پیشینی می‌گویند و به‌لحاظ سیاسی دیدگاه خود را عینی و بی‌طرف قلمداد می‌کنند.

۳. ساختار کتاب

کتاب *تصویر و ذهن؛ فیلم، فلسفه و علوم شناختی* نُه فصل دارد. این نه فصل در سه بخش تنظیم شده است. بخش اول کتاب «بازنمایی در فیلم» است و دربردارندهٔ فصل‌های یک تا سه است و به نظریات رایج درمورد نسبت واقعیت و فیلم پرداخته شده و همانندی ساختار فیلم با زبان رد می‌شود. در بخش دوم با عنوان «تخیل» که شامل فصل‌های پنج تا هفت می‌شود، واکنش تماشاگر به فیلم برپایهٔ تخیل تبیین می‌شود. بخش سوم که دو فصل نهایی کتاب را دربرمی‌گیرد، «تفسیر» نام دارد و به‌دنبال رسیدن به اصول تفسیر جهان‌شمول برای روایت‌های ادبی و سینمایی و تفاوت این دو است. علاوه‌براین‌ها، کتاب شامل فهرست

مطالب، یادداشت مترجم بر ویراست جدید، پیش‌گفتار، و مقدمهٔ مؤلف است و در انتها دارای نتیجه‌گیری، تعریفی مختصر از برخی از فرضیات کتاب، یادداشت‌های مبسوط و مجزای نویسنده برای هر فصل، واژه‌نامه‌های فارسی به انگلیسی و انگلیسی به فارسی، و دو فهرست جدا برای کتاب‌شناسی و دیگری نمایهٔ اسامی اشخاص و آثار و مفاهیم است. همین اطلاعات منظم و فهرست‌ها نقطهٔ قوت و امتیاز این کتاب و ترجمه‌اش در مقایسه با دیگر کتاب‌هاست.

۱.۳ مقدمه

درابتدا مؤلف سعی کرده جوهرهٔ فیلم را از نگاه خود تبیین کند. به کاربرد بازنمایانهٔ همهٔ هنرها اشاره شده و فیلم به‌لحاظ ظرفیت بازنمایی در مقایسه با بسیاری از کارها و هنرهای دیگر غنی‌تر دانسته شده است. در این فصل، نشان داده می‌شود که جنبهٔ تصویری ویژگی ذاتی فیلم و مرزش با سایر رسانه‌ها و هنرهاست و صدا عنصری اختیاری در سینماست. همین‌طور گفته می‌شود تصاویر سینمایی هم‌زمان بازیگر فیلم و داستان را بازنمایی می‌کنند. درانتها به تفاوت فیلم‌های داستانی و مستند به‌لحاظ کارکردهای بازنمایی اشاره می‌شود.

۲.۳ فصل اول

در فصل نخست، سه رویکرد برجسته دربارهٔ نسبت فیلم با واقعیت یعنی توهم‌گرایی، شفافیت، و همانندی معرفی می‌شود و سپس نسخه‌های مختلف توهم‌گرایی نقد می‌شود. در توهم‌گرایی حرکت در فیلم موجب ایجاد توهم شناختی یا توهم ادراکی در بیننده می‌شود. درحالی‌که به‌نظر کوری حرکت افراد در فیلم‌ها واقعی است و سعی بر اثبات وجود حرکت در فیلم دارد.

۳.۳ فصل دوم

فصل دوم به نقد رویکرد «شفافیت» یا «فرضیهٔ حضور» اختصاص دارد که بازتاب نظر کسانی چون آندره بازن (AndréBazin) و کندال والتن (Kendall Walton) است. در نظریهٔ «شفافیت» عکاسی و به‌تبع آن فیلم به‌واسطهٔ ماهیت عکاسانهٔ تصاویرش فراتر از بازنمایی جهان می‌روند و هم‌چون آینه خود جهان را به حضور و چشم‌انداز ما می‌آورند. درمقابل،

کوری تصاویر عکاسی و فیلم را فقط بازنمایی می‌داند. درادامه وابستگی مابه‌ازایی طبیعی بین عکس و موضوعش شرح داده می‌شود. انتقادات نابسنده و ناقص علیه «شفافیت» نقد می‌شود و کوری نقدهای خود درباره نگرهٔ «شفافیت» را طرح می‌کند.

۴.۳ فصل سوم

در فصل سوم، نویسنده نگرهٔ مطلوبش دربارهٔ نسبت واقعیت و فیلم یعنی «همانندی» مبتنی‌بر «واقع‌گرایی ادراکی» را تبیین می‌کند. بر این اساس، تصویر یک موضوع به‌دلیل همانندی ظاهری با موضوع همان توانایی تشخیص بصری دیدن موضوع از نزدیک را در انسان فعال می‌کند که به این ویژگی «زایش طبیعی» در بازنمایی تصویری گفته می‌شود. البته این واقع‌گرایی به‌دلیل برداشت ادراکی متفاوت موجودات دیگر در مقایسه با انسان و اطمینان‌نداشتن از حضور ویژگی‌های معین موضوع یا تردید در وجود جهانی مستقل در خارج از ذهن انسان نسبی است. درادامه، قابلیت زمانی مهم و کامل روایت سینمایی در بازنمایی زمان با زمان تشریح شده که ویژگی ممتاز فیلم در مقایسه با دیگر هنرهاست. کوری این قابلیت را «خودشکلی» (automorphic) می‌نامد، زیرا به‌لحاظ زمانی اثر بازنموده همان ویژگی زمانی موضوع بازنمایی (روی‌داد) را دارد، اما به‌دلیل محدودیت زاویهٔ دید دوربین و ابعاد پردهٔ سینما توانایی فیلم در بازنمایی مکان نسبی و اندک است. در مقایسهٔ سبک‌ها و تکنیک‌های سینمایی میزانسن میدان عمیق و برداشت بلند، به‌دلیل تقویت «واقع‌گرایی ادراکی»، واقع‌گراتر از سبک‌هایی دیگر ازجمله مونتاژ دانسته شده است.

۵.۳ فصل چهارم

فصل چهارم نقد نظریات زبان‌شناسانه دربارهٔ وجود زبان فیلم است. کوری می‌پذیرد که سینما هم مانند زبان جنبهٔ ارتباطی دارد و درنتیجه معتقد است برخلاف زبان‌شناسی فلسفهٔ زبان ابزار مناسبی برای نظریهٔ فیلم است، زیرا آموزه‌های این حوزهٔ فلسفی فقط به زبان محدود نمی‌شود و توانایی تبیین کنش‌های ارتباطی غیرزبانی را دارد. در تشریح تمایز زبان و فیلم به دو ویژگی زایایی و قراردادمندی زبان اشاره می‌شود و این‌که واژه‌ها براساس قرارداد و همیشه مستقل از زمینهٔ گفتاری که معنایشان را تغییر می‌دهد، معنای مستقل خود را دارند. تصاویر سینمایی چنین قراردادی ندارند و درنتیجه تعین معنایی واژگان را ندارند، هرچند مانند کلمات زبان زایایند. هم‌چنین روابط بین نماهای فیلم در ترکیب با قواعد

ترکیب واژگان در زبان متفاوت است، اگرچه از جنبهٔ ایجاد محدودیت و قراردادهای زبـان و فیلم به‌هم شبیه‌اند.

۶.۳ فصل پنجم

این فصل شروع بخش دوم کتاب است، وارد حوزهٔ روان‌شناسی می‌شود، و نظریـهٔ تخیـل در رویکرد شناختی گریگوری کوری را بیان می‌کند. تخیل در این‌جا به‌معنای شـبیه‌سـازی ذهنی آمده است. یعنی انسان‌ها در زندگی روزمره برای فهمیدن ذهنیت دیگران خودشـان را در موقعیت آن‌ها به‌لحاظ ذهنی شبیه‌سازی و خواسته‌ها و باورهایشان را تخیل می‌کننـد. از نظر کوری این فرایند برون‌خط (off-line) است. یعنی برخلاف شـکل‌گیـری باورهـا و خواسته‌های خودمان براثر تجربه و تماس مستقیم با داده‌های محیط شکل نمی‌گیـرد و بـه تصمیم‌گیری و واکنش عملی و واقعی منجـر نمـی‌شـود. همـین تخیـل بـرون‌خـط را در مواجهه با روایت‌های ادبی و سینمایی به‌کار می‌گیریم. البته مانند دیگر سازوکارهای ذهنـی ممکن است این فرایند گاهی از شـکل بـرون‌خـط خـارج و موجـب آسـیب‌هـایی بـرای افراد شود.

۷.۳ فصل ششم

فصـل ششـم امتـداد فصـل پیشـین در تبیـین نظریـهٔ تخیـل در حـوزهٔ سینماسـت. فرضـیهٔ «ناظر فرضی» از مفروضـات اصـلی نظریـهٔ کلاسـیک فـیلم اسـت کـه برطبـق آن تماشـاگر تخیل می‌کند که درجایگاه دوربـین درون فضـای روی‌دادهـای فـیلم قـرار گرفتـه و شـاهد کنش‌های واقعی است. نویسنده از این تخیل با عنوان «تخیل فـردی» یـا «تخیـل دیـدن» یـاد می‌کند که براساس آن تماشاگر تصور می‌کند روی‌دادهای تخیلی را می‌بیند. درمقابل، نظریـهٔ تخیل کوری قرار دارد که «تخیل غیرفردی» یا «تخیـل ادراکـی» نـام دارد. بـه ایـن معنـا کـه تماشاگر تخیل می‌کند روی‌دادهای فیلم وجود دارند، بدون آن‌که تخیل کند آن‌ها را مـی‌بینـد و از این منظر شبیه تخیلی است که خواننده هنگام خواندن رمـان دارد، بـا ایـن تفـاوت کـه تماشای فیلم مولد باورها و تخیلات ادراکی اصیل می‌شـود، درحـالی‌کـه خوانـدن رمـان بـه ایجاد باورها و تخیلات نمادین می‌انجامد. باوجوداین، کوری اذعان دارد که تخیـل تماشـاگر در دریافت ویژگی‌های سبکی فیلم گاهی از نوع «تخیل دیدن» است. او با نسبت‌دادن وجـوه روان‌شناختی به نماهای فیلم و این ادعا مخـالف اسـت کـه تصـاویر فـیلم بازنمـایی تجربـهٔ

بصری تماشاگر یا شخصیت‌های فیلم است، زیرا اساساً سینما را ابزاری ناتوان در ارائهٔ ذهنیت می‌داند. نشانه‌های فیلم را فقط از نوع شمایلی یا تصویری می‌خواند و درنتیجه با نشانه‌های نمایه‌ای و نمادین در زبان بی‌ارتباط‌اند.

۸.۳ فصل هفتم

فصل هفتم بررسی نسبت نظریهٔ تخیل غیرفردی با زمان و کندوکاو در ویژگی‌های زمانی روایت فیلم است. تصاویر فیلم در لحظهٔ نمایش بر پرده ویژگی زمان حال را دارند، اما به‌نظر برخی نظریه‌پردازان مانند بلابالاژ این تصاویر واجد زمان فعل هم هستند. یعنی از دید تماشاگر، روی‌دادهای فیلم در همان لحظه اتفاق می‌افتند. کوری این فرضیهٔ زمان حال را از تبعات فرضیهٔ ناظر فرضی می‌داند و آن را نقد می‌کند، زیرا بسیاری از ظرایف روابط زمانی مانند حذف و زمان‌های غیرخطی را نادیده می‌گیرد. سپس پیچیدگی‌های تعریف زمان غیرخطی را تحلیل می‌کند و دامنهٔ تعریفش را تا روایت‌های سینمایی حاوی حذف یا فلاش‌بک و فلاش‌فوروارد گسترش می‌دهد.

۹.۳ فصل هشتم

این فصل آغاز بخش سوم و پسین کتاب است و به موضوع تفسیر اختصاص دارد. تفسیر فرضیه‌پردازی و توضیح آگاهانه دربارهٔ همه‌چیز تعریف می‌شود. بر این اساس، به‌رغم همهٔ اختلاف‌ها، خوانندگان متون ادبی و تماشاگران فیلم در چگونگی تفسیر روایت، یعنی تشخیص ماجرای داستان، اتفاق‌نظر دارند. به‌نظر مؤلف، می‌توان به اصول تفسیری جهان‌شمول و ثابتی دست یافت، بدون آن‌که تفاوت‌های تفسیری میان گروه‌های مختلف را منکر شد یا نقش باورهای فرهنگی مختلف را دست‌کم گرفت. برمبنای نظر کوری، الگوی تفسیر جهان‌شمول شامل این نکات است: به پیش‌فرض‌های فرهنگی جامعه‌ای که اثر در آن خلق شده توجه کند، البته ادراک روایت را مستقل از تأثیر فرهنگ می‌خواند؛ مانند تفسیر رفتار آدم‌ها بتواند جنبهٔ تبیینی داشته باشد و نظامی کلی را از کلیت متن استخراج کند؛ به نیت‌های علّی مهم درون متن بپردازد و به‌دنبال کشف نیات مؤلف تلویحی باشد، این تبیین علّی و نیت‌مند در حوزهٔ تفسیر روایت فیلم از معنای شواهدی، که معادل معنای لغوی واژگان در زبان است، آغاز می‌شود تا به معنای کلی فیلم برسد. به‌نظر کوری، این معنای شواهد همان معنای ظاهری نماهای فیلم است.

۱۰.۳ فصل نهم

فصل نهایی کتاب به نقش راوی و تفاوت‌هایش در روایت‌های ادبی و سینمایی و تعریف روایت‌های مبهم و اعتمادناپذیر اختصاص دارد. کوری تقسیم‌بندی رایج راوی درون‌داستانی و برون‌داستانی را کنار می‌نهد و راوی برون‌داستانی را مؤلف تلویحی می‌داند. کوری تعریف وین بوث از روایت اعتمادناپذیر را، که ناظر بر ناهم‌خوانی سخنان یا کنش راوی با هنجارهای مؤلف تلویحی است، کافی و کامل نمی‌داند و روایت را زمانی اعتمادناپذیر قلمداد می‌کند که اولاً درصورت وجود راوی تفاوت نیات راوی و مؤلف تلویحی آشکار نباشد (روایت اعتمادناپذیر پیچیده)، ثانیاً درصورت نبود راوی، به‌دلیل نیات پیچیدهٔ مؤلف تلویحی، نظامی دولایه از نیت‌ها وجود داشته باشد تا نیات ثانویهٔ روایت در تضاد با نیات اولیه و ظاهری پنهان شود. روایت زمانی مبهم است که آگاهانه پرسش‌هایی بی‌پاسخ ایجاد کند. آفرینش روایت‌های پیچیدهٔ اعتمادناپذیر، که به پایان بسته منجر می‌شود، سخت‌تر از خلق روایت مبهم با پایان باز خوانده می‌شود. کوری نتیجه می‌گیرد، به‌دلیل محدودیت‌های خرد متقابل، روایت مرکزی مشخص با مرزهای محدود دارد و الگوهای پیشرفت و تکاملش طی زمان چرخه‌ای است.

٤. بررسی و تحلیل درونی اثر

در این قسمت سعی شده در دو بخش تحلیل شکلی و محتوایی نکاتی از کتاب، که به‌لحاظ صوری، روش‌شناسی، محتوایی، و نظری جای تأمل و در مواردی مجال نقد دارد، تبیین شود.

۱.۴ تحلیل شکلی

اولین نکته قلم کوچک کتاب است که کمی چشم را اذیت می‌کند و البته به این کتاب منحصر نمی‌شود و در سایر آثار منتشرشدهٔ این ناشر هم مشاهده می‌شود. کتاب غلط‌های تایپی زیادی ندارد، اما همین موارد اندک بهتر است در چاپ‌های بعدی اصلاح شود، زیرا برخی از آن‌ها چشم‌گیر است. مثلاً ناهماهنگی‌های بین شماره‌های پی‌نوشت‌ها در متن پیش‌گفتار با شرح آن‌ها در انتهای کتاب. پیش‌گفتار چهارده پی‌نوشت دارد، اما در انتهای کتاب در بخش یادداشت‌ها تعدادشان ۲۳ عدد است. مشکل به این محدود نمی‌شود و برخی پی‌نوشت‌ها به‌درستی شماره نخورده است. مثلاً

در انتهای پیش‌گفتار (ص ١٤)، بعد از نقد نظریهٔ لکان دربارهٔ مرحلهٔ آینه‌ای، پی‌نوشت ١٤ به منابعی دربارهٔ رابطهٔ سینما و خرید ارجاع داده، درحالی‌که پی‌نوشت‌های ۱۹ و ۲۰ به نظر لکان مربوط می‌شود. پی‌نوشت ۱۸ بخش مقدمه (ص ۳۷) در قسمت یادداشت‌ها نیامده است. پی‌نوشت ۹ فصل آخر در صفحهٔ ۳۰٦ اشتباهی شماره خورده است و آن‌چه می‌خوانیم ادامهٔ پی‌نوشت ۸ است. در فصل سوم (ص ۱۰٦) بررسی موضوع «نقش زمان فعل در سینما» به فصل ششم احاله شده، اما این موضوع در فصل هفتم آمده است. در همین فصل (ص ۱۱۷)، خط دوم، پردهٔ دوبعدی به‌جای سه‌بعدی صحیح است.

از ویژگی‌های برجستهٔ شکلی کتاب، جامعیت متن در بسیاری از موضوعات و پشتوانهٔ پژوهشی وسیع مؤلف است. دامنهٔ تحقیقات کوری به‌قدری گسترده است که حتی پایان‌نامهٔ چاپ‌نشده را شامل می‌شود (پانوشت ۱۳، ص ۱۳۲). او متوجه استثناها و مثال‌های نقض هم است. به‌لحاظ روش‌شناسی، سخاوت کوری در تشریح کامل نظریهٔ رقیب و پیداکردن انواع نسخه‌های قوی و ضعیف و حداقلی و حداکثری و شناساندن آن‌ها به کامل‌ترین شیوه پیش از نقدکردن از نکات آموختنی است که نمونه‌هایش را در فصل اول در تبیین و نقد رویکرد توهم‌گرا به سینما می‌بینیم. او حتی گاهی باحوصله دلیل موفقیت نظریهٔ رقیب را شرح می‌دهد؛ مانند توضیحاتی که دربارهٔ دلایل اقبال به «فرضیهٔ ناظر فرضی» در فصل ششم ارائه می‌دهد. گاهی به نفع نظریهٔ رقیب (نظریهٔ زمان فعل در فیلم در فصل هفتم) تخیل هم می‌کند و همهٔ راه‌های دفاعی ممکن از آن را کندوکاو می‌کند. هرچند که از یادداشت تشکرات در پیش‌گفتار می‌توان استنباط کرد که بسیاری از این سؤالات و انتقادهای بدون منبع در تجربهٔ سفرها و سخن‌رانی‌های نویسنده و گفت‌وگوها با استادان و دانشجوها ریشه دارد. او حتی در مواجهه با ایده‌های موافق با نظریه‌اش ذوق‌زده نمی‌شود و آن‌ها را زیر ذره‌بین نقد و پرسش‌گری می‌گذارد؛ مانند انتقاد از نظریهٔ جورج ویلسون در نقد ادعای وجود نظام زبان در سینما (ص ۱۳۷) که ایرادهایش را نشان می‌دهد و بعد سعی می‌کند ادلهٔ بهتری برای نقد وجود زبان در سینما تدارک ببیند. در مواردی هم که مرجع مشخصی در رقابت با نظر خود برای استناد به آن نیست با عبارت همیشگی «شاید کسی بگوید...»، که به‌دفعات در کتاب تکرار شده است، سعی می‌کند نظر احتمالی مخالفان را بیان و نقد کند. البته متن با همهٔ دقت از تعمیم‌های شتاب‌زده و بی‌سند مصون نیست. مثل فصل هفتم (ص۲۰۳) که نظر بلابالاژ دربارهٔ زمان حال در فیلم‌ها به تمام سینماگران و نظریه‌پردازان سینما تسری داده می‌شود.

ازآن‌جاکه قسمت‌هایی از کتاب به مباحث میان‌رشته‌ای اختصاص دارد و طیف مخاطبان بالقوه گستردهٔ اثر از رشته‌های گوناگونی است، از اصطلاحات و عبارت تخصصی گوناگونی در کتاب استفاده شده است که طبعاً برای همهٔ این افراد به یک اندازه فهم‌شدنی نیست. در این موارد نگاشتن پانوشت‌هایی در توضیح برخی واژگان ضروری است. در برخی موارد این شرط رعایت شده است، اما نه در همه‌جا. مثلاً در فصل سوم (ص ۱۱۱) اصطلاح «یک موضعی»، که از فلسفهٔ ویتگنشتاین (Wittgenstein) آمده است، نه پانوشت توضیحی دارد، نه معادل انگلیسی‌اش ذکر شده است.

هدف این نوشته موشکافی ترجمه نبوده است، اما در نگاهی کلی می‌توان کیفیت ترجمه را از نقاط قوت کتاب دانست. باوجوداین، معدود مواردی هم هست که به‌نظر نگارنده ذکرش مناسب است. در فصل پنجم (ص ۱۶۲) انتخاب «خودگرایی» برای بیماری «اوتیسم» اصلاً مؤید معنا نیست و ترجیحی به معادل رایج و نسبتاً تثبیت‌شدهٔ «درخودماندگی» ندارد. اصطلاح دیگری که باید به آن اشاره کرد نام فیلم *Peeping Tom* است که در فارسی به‌غلط به *تام چشم‌چران* معروف شده است و در کتاب هم مترجم ترجیح داده است نام رایجش به فارسی را بنویسد (ص ۲۶۳). این اصطلاح عامیانه در زبان انگلیسی به‌معنای کسی است که تمایل دارد مخفیانه برهنه‌شدن یا روابط جنسی دیگران را نگاه کند و معادل درست چشم‌چران است.

۲.۴ تحلیل محتوایی

در این‌جا سعی شده است، بر برخی نظریات و نتیجه‌گیری‌های کتاب مروری انتقادی شود.

در پیش‌گفتار مترجم چنین آمده که ترجمهٔ این کتاب نخستین گام درزمینهٔ چاپ منابعی به زبان فارسی است که از دیدگاه شناختی سینما، ماهیت، و کارکرد آن را بررسی کرده است. این ادعا صحیح نیست، زیرا پیش از این کتاب هم آثاری از شناخت‌گراها به زبان فارسی منتشر شده است که می‌توان به منابع معروفی چون *روایت در فیلم داستانی* بوردول و *نقطهٔ دید در سینما* از ادوارد برانیگان اشاره کرد که هر دو را بنیاد فارابی[۴] سال‌ها پیش منتشر کرده بود.

در فصل اول (ص ۴۵)، بعد از ذکر انواع رویکرد به واقعیت در نظریهٔ فیلم، به دیدگاه دیگری دربارهٔ واقع‌گرایی اشاره می‌شود که روابط اجتماعی را بازنمایی می‌کند. این برداشت از واقع‌گرایی، که در کشور ما هم همیشه محل بحث بوده، به‌اختصار معرفی شده و سریع از

آن عبور شده، زیرا دغدغهٔ شناخت‌گرایی اساساً بـه فراینـدهای ادراکـی و شـناختی محـدود است. پرهیز شناخت‌گراها از طرح روابط اجتماعی و لحاظنکردن تأثیر موضوعاتی هم‌چـون جنسیت، نژاد، و طبقهٔ اجتماعی بر فرایند تماشـا و درک فـیلم‌هـا و نداشـتن مـنش تـاریخی موجب شده تا مشترکات شناختی یک‌سانی برای همه، فـارق از عوامـل گفتـه‌شـده در ایـن چهارچوب، در نظر گرفته شود و درنتیجه از این منظر هدف اعتـراض نظریـه‌پـردازان چـپ قرار گیرند (استم ۱۳۹۳: ۲۸۷).

ازآن‌جاکه کتاب در دههٔ ۱۹۹۰ منتشر شده، تاحدزیادی از تجربیـات روزگـار مـا دربـارهٔ پیشرفت‌های دیجیتال و فناوری‌های سـه‌بعـدی سـینما بـه‌دور اسـت. ایـن در مثـالی کـه از نوارهای سلولوئید مـی‌زنـد (ص ۵۲) تـا واقعیـت «نگـاره‌هـای سـینمایی» را توضـیح دهـد مشخص است. این تحولات با گسترش سینمای خانگی و تماشـای آنلایـن شـکل مرسـوم دیدن فیلم‌ها را هم دگرگون کرده است. در مواردی این دگرگونی‌ها به نفع دیـدگاه نویسـنده است. در فصل اول، وقتی‌که در نقد تشبیه فیلم به رؤیا تاریکی را جزو شرایط رؤیا نمی‌دانـد (ص ۵۰) می‌پذیرد که فیلم‌دیدن اغلـب در تـاریکی رخ مـی‌دهـد، امـا تغییـرات پـیش‌گفتـه موجب شده است تا در مقایسه با گذشته ما کم‌تر به سالن سینما برویم. بیش‌تـر بـه تماشـای خانگی فیلم‌ها بر صفحهٔ تلویزیون و رایانه‌های شخصی و حتی تلفن‌های هم‌راه عادت کنـیم و درنتیجه کم‌تر در فضای تاریک سـینما درمعـرض تـأثیرات ادعـایی مخالفـان نظـر کـوری دربارهٔ توهم و رؤیا در فیلم باشیم. اما فرایند پیشرفت فناورانه درادامـه تأییـد نظـر کـوری را دشوار می‌کند. در فصل نخست و در نقد توهم‌گرایی، به‌ویژه از نوع ادراکـی، تمرکـز مؤلـف بر اثبات واقعیت حرکت افراد در نماهای ثابت و فـارق از حرکـت دوربـین اسـت؛ هرچنـد نوئل کارول، از نظریه‌پردازان شناختی، این تأکید کوری بـر حرکـت در فـیلم را انتقـاد کـرده است. کارول می‌گوید: فیلم بدون حرکت هم می‌تواند فیلم باشد و از فیلم‌هایی هـم‌چـون *دار و دستهٔ نینجا* (*Band of Ninja*) از ناگیسا اوشـیما، *عـدالت شـاعرانه* (*Poetic Justice*) از هولیس فرامپتون، و *یک لحظه در مونترئـال* (*One Second in Montreal*) از مایکـل اسـنو نـام می‌برد (Remes 2015: 9). نویسنده درادامـهٔ بحـثِ تـوهم در فـیلم مجـدداً در فصـل ششـم به‌سراغ نقد توهم‌گرایی با عنوان «فرضیهٔ ناظر فرضـی» یـا «تخیـل دیـدن» مـی‌رود. واقعیـت این‌که، امروزه با ارتقای کیفیت تصاویر و بهبود پرده‌های کروماکی و جلوه‌هـای تصـویری و فراگیرشدن روزافزون تصاویر سه‌بعدی، دیگر نمی‌توان به‌راحتی منکر توانایی سینما در خلـق توهم ادراکی در ذهن بیننده شد. ضمن این‌که نگرهٔ همانندی که کوری از آن دفـاع مـی کنـد دربارهٔ فیلم‌های انیمیشن کارآمد نیسـت (پـورعلم و شـهبا ۱۳۹۲: ۲۷). هرچنـد نویسـنده در

انتهای فصل نخست (ص ٦٥) به تعدیل مواضعش مجبور می‌شود و می‌پذیرد کـه در سـینما هم حرکت‌های توهمی وجود دارد و ادعایش به «حرکت در سطح جلویی» محدود اسـت و حتی اذعان می‌کند که همهٔ حرکت‌ها در سطح جلویی هم واقعی نیستند. مورد مشـابه دیگـر در فصل دوم است که کوری در قیاس تفاوت نقاشـی و عکاسـی در بازنمـایی، بـه ویژگـی متمایز عکاسی در «وابستگی مابه‌ازایی طبیعـی» (ص ۷۳) اشـاره مـی‌کنـد، امـا بـا تحـولات انقلاب دیجیتال و پیشرفت نرم‌افزارهای ویرایش عکس و فیلم در تلفن‌های هوشـمندی کـه در زمان نگارش کتاب وجود نداشتند، دیگر نمی‌توان روی وابستگی طبیعـی بـه‌انـدازهٔ قبـل تأکید کرد و به مثال‌هایی مانند ناممکن‌بودن بازنمایی «اسب شاخ‌دار» در فیلم و عکس اسـتناد کرد. البته کوری به این سیر شتابان فناوری کاملاً بی‌توجه نیسـت و در اواخـر فصـل ششـم (ص ۱۹٤) در نقد آرمان آندره بازن، دربـارهٔ لـزوم رسـیدن سـینما بـه واقـع‌گرایـی کامـل و بازآفرینی جهان در تصویر، به توانایی شـگرف «خـام‌دسـتانه‌تـرین فنـون سـه‌بعـدی» اذعـان می‌کند، اما هم‌چنان بر لزوم فاصلهٔ سینما با واقعیت درجهت خلق داستان‌های جذاب اصـرار می‌ورزد و این تحولات را پیشرفتی برای سینما نمی‌داند. متأسفانه گزارهٔ نویسنده در ایـن‌جـا زمینهٔ استدلالی محکمی ندارد و برخلاف دیگـر قسـمت‌هـای کتـاب، از بررسـی مصـادیقی خودداری می‌کند که همان زمان هم می‌توانستند مثال‌های نقض مـدعای او باشـند. مـی‌تـوان گفت گذشت زمان بیش‌تر به نفع نظریهٔ آندره بازن بوده است.

> مبادی آغازین واقعی سینما، که فقـط در تنـی چنـد از مردمـان قـرن نـوزدهم وجـود داشت، همانا تقلید کامل از طبیعت است. شگفت این‌که هر دسـتاورد جدیـدی کـه بـه سینما افزوده شود، باید آن را به خاستگاه‌های آغازینش نزدیک‌تر گردانـد. کوتـاه سـخن این‌که سینما هنوز اختراع نشده است! (بازن ۱۳۹۳: ۲۰).

نقد کـوری دربـارهٔ نشـانه‌شناسـی بـا انتقـادات زیـادی روبـه‌رو شـده اسـت. او تـاریخ نشانه‌شناسی را بسیار یک‌دست فرض کرده اسـت. سـخن او دربـارهٔ تفـاوت فـیلم بـا زبـان طبیعی تکرار حرف نشانه‌شناسانی مانند کریستین متز است. هرچنـد متـز سـعی مـی‌کنـد در تلاشی نافرجام فیلم را با زبان طبیعی مقایسه کند، هرگـز نتیجـه نمـی‌گیـرد کـه فـیلم ماننـد زبان‌های طبیعی مثلاً انگلیسی یـا فرانسـوی اسـت. متـز فـیلم را دارای زبـان مـی‌دانـد، امـا مدعی نیست که مانند زبـان طبیعـی اسـت (Miller and Stam 2004: 99). درحـالی‌کـه خـود کوری هم به‌رغم انتقادش از مقایسهٔ نظام سینما با نظام زبان در فصل هشتم همین مقایسـه را می‌کند و دنبال معـادل معنـای لغـوی واژه‌هـا در فـیلم مـی‌گـردد و آن را معنـای شـواهدی

می‌خواند و در آخر فصل (ص ۲۵٤) به شباهت متن زبانی و تصاویر سینمایی به‌لحاظ کارکرد اذعان می‌کند.

کوری برای اثبات مدعاهایش گاهی به مثال‌هایی خارج از تجربهٔ بشری استناد می‌کند که محل تردید است. مثلاً در فصل دوم (ص ۷۷) در دفاع از فرضیهٔ شفافیت، ادعا می‌شود که نور شرط اصلی دیدن نیست و سپس به مهارت خفاش‌ها استناد می‌شود و بعد هم می‌پذیرد که این موضوع شاید دربارهٔ خفاش‌های واقعی مصداق نداشته باشد (ص ۷۸). به‌تبع شکاف بین تجربه‌های ادراکی انسان و دیگر موجودات طبیعی یا خیالی کاربرد چنین مثال‌هایی را در زمینهٔ کاری کاملاً انسانی، بازنمایی در عکس، به نمونه‌ای ناموجه بدل می‌کند. البته نویسنده در فصل سوم (ص ۱۰۲) تصریح می‌کند که تصویرگری موردنظرش دردست‌رس قالب‌های حسی غیر از بینایی هم قرار دارد. ظاهراً حرف درستی است، زیرا همهٔ پردازش‌های بصری درنهایت در مغز صورت می‌گیرد و چشم فقط ابزاری کمکی است. به‌هرحال، هنوز در تجربهٔ بصری عادی از فیلم و عکس ما با کمک همین ابزار و داده‌های نوری محیط قادر به دیدنیم. درنتیجه استناد به تجربیات ناموجود و وسعت‌دادن مصداقی و مفهومی به مفهوم تصویرگری، آن هم در کتابی که به‌دفعات بر ویژگی‌های بازنمایی در فیلم و عکاسی در مقایسه با دیگر رسانه‌های بصری و نیز تفاوت ادراکی تصویر با روایت‌های ادبی تأکید می‌کند، درعمل به آشفتگی و لوث‌شدن مفهوم دیدن می‌انجامد.

کوری در پیش‌گفتار تصریح می‌کند قصد تجویزگرایی زیبایی‌شناختی را ندارد و اصلاً وارد مباحث زیبایی‌شناسی فیلم نمی‌شود، اما در میان نقدهای مستدل و دقیق کتاب می‌توان به نمونه‌هایی اشاره کرد که حتی باهدف تجویز زیبایی‌شناختی شایان توجه‌اند. برای مثال، در اواخر فصل چهارم (ص ۱٤۰) کیفیت غیرقراردادی استعاره به‌خوبی تبیین و فهم استعاره مستقل از درک قراردادها ترسیم شده است. درحالی‌که در فیلم‌های کلیشه‌پرداز و شعاری، وفور استعاره‌ها به‌شکل قراردادی همواره نقطه‌ضعفی در نقدهای فیلم‌هاست.

در فصل پنجم و در تعریف نظریهٔ «تخیل» استدلال‌های کوری مرز تخیل با توهم را روشن نمی‌کند. اگر تخیل «برون‌خطی» می‌تواند حتی تأثیرات جسمانی در تماشاگر بگذارد، چه‌طور نمی‌تواند باعث توهم آنان شود؟ اشاره به «خطرات تخیل» در آخر فصل پنجم (ص ۱٦۷) و آسیب‌های خروجش از کیفیت برون‌خطی و تأثیرش در خواسته‌های انسان مؤید سیال و نسبی‌بودن مرز این دو مفهوم است. ازطرف‌دیگر، به‌نظر می‌رسد گاهی صرفاً با بازی تغییر نام‌ها مواجهیم. درادامهٔ بحث تخیل در همین فصل، نویسنده اصطلاح

هم‌ذات‌پنداری را به‌شدت رد می‌کند، اما کمی جلوتر از مفهومی استفاده می‌کند که همان کاربرد را دارد. او عنوان «تخیل ثانویه» را به‌کار می‌برد و معنایش را «بازسازی احساسی موقعیت شخصیت» (ص ۱٦۱) ذکر می‌کند. کاربرد این «تخیلات ثانویه» از دید مؤلف شبیه‌سازی تجربهٔ شخصیت‌های داستان در ذهن مخاطب برای توجیه هم‌دلی با شخصیت‌های غیرواقعی داستان‌هاست، اما عملاً کارکرد این مفهوم مشابه همان حس هم‌ذات‌پنداری است. دراین‌باره در فصل بعدی (ص ۱۸۰)، نویسنده تعریف هم‌ذات‌پنداری را تا سطح توهمی ساده تنزل داده است و چنین استنباط می‌کند که تماشاگر باید تخیل کند آن‌چه برای شخصیت رخ می‌دهد، برای خودش هم رخ می‌دهد و دارای همان حالت‌های آشکار و از نظر دراماتیک مهمی شود که آن شخصیت در آن لحظه دارد. اشکالی که از چنین تعریف و انکاری پیش می‌آید از دو وجه تأمل‌برانگیز است. نخست آن‌که کوری به منبع چنین تعریفی ارجاع نمی‌دهد. او صرفاً برداشتی توهمی از این اصطلاح را انتخاب کرده است که لزوماً فراگیر نیست. این اصطلاح در مطالعات سینمایی محرک بحث‌های دامنه‌داری بین نظریات مختلف فیلم، به‌ویژه نظریات فمینیستی و مارکسیستی، بوده است و اتفاق‌نظری دربارهٔ آن نیست. ازطرف‌دیگر، حتی اگر همین تعریف را مبنا قرار دهیم، با نظریهٔ تخیل کوری در این کتاب سازگار است، زیرا پیش‌تر در فصل پنجم به تأثیرات واقعی و جسمانی تخیل ادراکی در تماشاگر فیلم (ص ۱۵۸) و نیز آسیب‌های احتمالی تخیل در انتهای همان فصل اشاره شده بود. بنابراین، مخالفت با اصطلاح هم‌ذات‌پنداری در چهارچوب این نظریه بلاموضوع است.

در همان فصل پنجم (ص ۱٦۱) به ناکامی فیلم‌سازانی مانند هیچکاک در بازسازی تجارب بصری شخصیت اشاره می‌شود تا ناتوانی روایت سینمایی را از توصیف دقیق تجربهٔ شخصیت اثبات کند، اما در فصل ششم (ص ۱۷٦) این مدعا نقض می‌شود وبه نمای معروف سرگیجه در فیلم *سرگیجه* ساختهٔ هیچکاک استناد می‌کند و می‌پذیرد که این نما سرگیجه را به بیننده القا می‌کند. تمایل نویسنده به تقلیل چنین قدرتی در سینما به موارد اندک است، اما مثال نقض دیگری است که تبیین نویسنده از امکانات تصویرگری سینما را به‌چالش می‌کشد.

در فصل ششم و درادامهٔ بحث نقد توهم‌گرایی در سینما، که پیش‌تر هم اشاره شد، استفاده از «فاصله‌گذاری» و «بیگانه‌نمایی (آشنایی‌زدایی)» در سینما صرفاً ناشی از پذیرفتن «فرضیهٔ ناظر فرضی» و جلوگیری از توهم تماشاگر قلمداد شده است (ص ۱۷٤).

دست‌کم دربارهٔ «آشنایی‌زدایی» می‌توان گفت چنین تعبیری کارکرد آن را بسیار محدود نشان می‌دهد، درحالی‌که پدیدآورندگان این اصطلاح قبل از هرچیز به‌دنبال تجدید فرایند ادراک از طریق تغییر در بازنمایی واقعیت بودند. کریستین تامسون در کتابش به‌نقل‌از ویکتور شکلوفسکی می‌نویسد:

> اگر بخواهیم قواعد کلی ادراک را پیدا کنیم، خواهیم دید که هم‌چنان‌که ادراک از روی عادت می‌شود، خودکار نیز می‌شود... هدف هنر انتقال احساسات است، چنان‌که درک می‌شوند و نه چنان‌که شناخته شده‌اند (اسلامی ۱۳۸٤: ۲۳).

کوری در فصل هشتم درنهایت به نقش بسترهای فرهنگی در تفسیر روایت اذعان می‌کند (ص ۲۲۷، ۲۳۲). او قبول می‌کند راه درست تفسیر توجه به «پیش‌فرض‌های فرهنگی» جامعه‌ای است که روایت ادبی یا سینمایی در آن تولید شده است. او تصریح می‌کند ادراک روایت به فرهنگ وابسته نیست و از زیست‌شناسی نشئت می‌گیرد و برای همگان یک‌سان است، اما پی‌آمد ناخواستهٔ پذیرش نقش فرهنگ اهمیت رمزگان فرهنگی و تفسیرهای نشانه‌شناختی است که موردانتقاد نگرهٔ شناختی است. در همین زمینه، می‌توان گفت تمرکز بر «تفسیر روایت» باتوجه‌به رویکرد شناختی به پردازش‌های ذهنی بیننده در تماشای فیلم و درک روی‌دادهای داستان انتخابی مناسب بوده است. کوری سعی کرده است تا به مباحث پیچیده‌ای بیرون از چهارچوب فهم سادهٔ روی‌دادهای داستان مانند اختلافات برسر تأویل‌ها و لایه‌های پنهان معنایی، که آن‌ها را «پرسش‌های تفسیری» خوانده، وارد نشود، اما همیشه در این چهارچوب نمی‌ماند. او وقتی نتیجه می‌گیرد که «تفسیر فیلم درمعرض همان ابهام و گنگی و عدم قطعیتی است که گریبان‌گیر تفسیر ادبی است» (ص ۲۵۲)، عملاً به تفسیری فراتر از چیدن پازل‌وار روی‌دادهای داستان اشاره می‌کند. این هم باید اضافه شود که تخیل برآمده از متن ادبی، به‌گفتهٔ خود کوری، تخیلی نمادین و تخیل سینمایی از جنس تخیل ادراکی است، درنتیجه نمی‌توان سطح ابهام و عدم قطعیت هردو را یک‌سان فرض کرد.

کوری به تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی احتمالی مخاطب با مؤلف (تلویحی) متن اشاره می‌کند، اما از این مسئله بدون ارائهٔ راه‌حلی عبور می‌کند و صرفاً به این بسنده می‌کند که شبیه‌سازی بهترین راه پی‌ریزی فرضیهٔ تفسیری است. درحالی‌که در نظریات نشانه‌شناسی با تفکیک محورهای هم‌زمانی و درزمانی سعی شده است مسئلهٔ نقش زمان در تفسیر و تحلیل مخاطب در نظر گرفته شود.

نکتهٔ بعدی به‌اصرار کوری بر معیاردانستن اصول تفسیر رفتار افراد با تفسیر روایت ادبی و فیلم (ص ۲۳۷) ناظر است، درحالی‌که بیننده به واقعی‌نبودن فیلم آگاهی دارد و می‌داند که رفتار شخصیت‌ها در فیلم لزوماً بر رفتار افراد در زندگی واقعی منطبق نیست (پورعلم ۱۳۹۳: ۱۱٦).

مدعای کوری دربارهٔ قائل‌شدن به مؤلف تلویحی و مرکزیت‌دادن به متن در خوانش متون ادبی موازنه‌ای در تقابل با افراط نگرهٔ «مرگ مؤلف» و ره‌یافت‌های تأویلی و دریافت‌محور ازیک‌طرف و نگاه سنتی زندگی‌نامه‌محور با پافشاری بر روان‌شناسی شخصی نویسندگان برای درک آثارشان است. اما در حوزهٔ فیلم نمی‌تواند چنین چهارچوبی را بسازد، زیرا ماهیت جمعی تولید فیلم از نگاه کوری به‌گونه‌ای است که پدیدآورندگانش ممکن است نیت‌های مختلف و حتی متضادی داشته باشند (ص ۲٥٤). بنابراین وقتی به وجود نیت‌های تلویحی مختلف و متضاد از سوی افراد گوناگون دخیل در فیلم اذعان می‌شود، نتیجهٔ عملی‌اش به پی‌آمدهای ایدهٔ «مرگ مؤلف» نزدیک است. ضمن این‌که نباید از جمعی‌بودن کار تولید فیلم به این نتیجه رسید که در خلق نیت‌های روایت فیلم همهٔ دست‌اندرکاران سهمی دارند. ازاین‌رو، اهمیت و تأثیر نقش فیلم‌نامه‌نویس، کارگردان، و تهیه‌کننده در اعمال نیات پوشیده و آشکار در متن فیلم با دیگران یک‌سان نیست.

دلیل کوری دربارهٔ فقدان راوی کنترل‌کننده در روایت سینمایی قانع‌کننده نیست (ص ۲٦۲). همان‌طورکه در ادبیات طبیعی است که خوانندهٔ داستان فرض کند که گزارشی را از روی‌دادی واقعی می‌خواند، در تجربهٔ تماشای فیلم هم اتفاق مشابهی می‌افتد. دلیل فرامتنی کوری هم دربارهٔ عدم امکان راوی «کنترل‌کننده» در فیلم‌ها به‌دلیل هزینه‌های سنگین تولید فیلم پذیرفتنی نیست و نمی‌تواند تفاوت روایت ادبی و سینمایی را نشان دهد. مشابه همین استدلال برای هزینه‌های چاپ، توزیع، و تبلیغات کتاب به‌کار می‌رود. کوری به پافشاری در انحصاری‌کردن راوی مستقر در فیلم اکتفا می‌کند و مسئلهٔ تبیین تفاوت راوی‌های مختلف در فیلم‌ها را بی‌پاسخ می‌گذارد.

در موضوع روایت مبهم و اعتمادناپذیر (ص ۲٦۸) کوری درکنار مثال فیلم *بربادرفته* از مصداق نامناسبی برای تشریح فقدان ابهام کمک گرفته و آن فیلم *خواب بزرگ* یا *خواب ابدی* (*Big sleep*) است. در مثال کتاب فیلم به‌دلیل اشاره‌نکردن به سن شخصیت کارآگاه مبهم نیست، اما درکل و از ابعاد دیگر به‌دلیل روایت دشوار و مبهمش از فیلم‌هایی است که به ابهام و پیچیدگی در تاریخ سینما معروف است و بهتر بود فیلم دیگری را برای مثال انتخاب می‌کرد.

در انتهای فصل نهم (ص ۲۷۲)، گفته می‌شود که قواعد ژانر و کهن‌الگوهای ادبی و ساختار زبان ساختار روایت را تعیین نمی‌کنند. یعنی ساختار روایت با کمک قواعدی تعیین می‌شود که منطقی‌بودن برداشت‌های مربوط به نیت انسان‌ها را مشخص می‌کنند. در پاسخ باید یادآوری کرد خاستگاه الگوهای ادبی و قواعد ژانر، که همواره متغیر بوده و همگون با تکامل داستان‌ها تغییر کرده است، همین روایت‌ها و قواعد منطق انسانی است و زیستی جدا و منفرد ندارد.

۵. نتیجه‌گیری

در نگاهی کلی، ترجمه و انتشار این کتاب کمکی ارزنده درجهت معرفی مطالعات شناختی به‌منزلهٔ رویکردی جدید در مطالعات فیلم و روایت‌شناسی به خوانندهٔ فارسی‌زبان بوده است. به‌ویژه که متون ترجمه‌شده و ادبیات سینمایی در ایران هنوز در سیادت نظریات قدیمی روان‌کاوی و نشانه‌شناسی است و متناسب با تحولات و نگرش‌های جدید در دو نگرهٔ پیش‌گفته به‌روز نشده است. کتاب از نظر تأکید بر فرضیهٔ همانندی و انکار هر نوع توهم ادراکی در مخاطب فیلم و نیز مخالفتش با پیشرفت سینما در افزایش و تعمیق واقع‌نمایی غیرمترقی و محافظه‌کار است و به سینمای انیمیشن بی‌اعتناست و دربرابر تغییرات دیجیتالی و فناورانهٔ سینما در سال‌های اخیر به‌روز نیست. ازطرف‌دیگر، مفروضات کتاب در مخالفت افراطی با همهٔ نگره‌های نشانه‌شناسی بیش‌تر محصول سوءتفاهم است تا واقعیات مطرح در آن نظریات، اما نمی‌توان ظرفیت‌های انتقادی مفید کتاب را منکر شد. روش‌شناسی مؤلف در بررسی تقریباً دقیق و کامل نظریات رقیب و تلاش برای تبیین بهتر آن‌ها پیش از نقدکردنشان و کمیت گستردهٔ تحقیقاتش، که در شکل فهرست‌بندی کتاب و علوم مختلف فلسفهٔ ذهن، فلسفهٔ زبان، روان‌شناسی شناختی، و فیزیک نور از آن‌ها استفاده کرده، تبلور یافته است و از نکته‌های آموختنی در نگارش پژوهشی است. همین پشتوانهٔ غنی به دلالت‌های نویسنده در بیان هستی‌شناسی حرکت در فیلم، تبیین ضرورت وجود مؤلف تلویحی، تفهیم روایت اعتمادناپذیر پیچیده، تشریح توانایی سینما در بازنمایی زمان، و استقلالش از قراردادهای زبانی عمق بخشیده است. خوش‌بختانه مترجم کتاب دیگری هم از نظریهٔ شناختی و از همین نویسنده با نام *روایت‌ها و راوی‌ها* به فارسی برگردانده که بررسی روایت در ادبیات داستانی و فیلم را دربرمی‌گیرد و درکنار کتاب‌های تازهٔ دیگری که در حوزهٔ روایت‌شناسی به فارسی منتشر

شده است، نوید دورانی پربار در نشر نظریات پایه و جدید به فارسی را می‌دهد. ازطرف‌دیگر، ازآن‌جاکه نگرهٔ شناختی بیش‌تر بر داده‌های تجربی و آزمون‌پذیری عینی و تحلیلی متکی است، در مقایسه با دیگر نظریات و تفسیرهای انتزاعی رایج در نقد ادبی غرب، مانند الگوهای تحلیل اودیپی در روان‌کاوی، بهتر و بیش‌تر می‌تواند در فضای پژوهشی ایران متناسب با انگاره‌های فرهنگ بومی ما استفاده شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. گریگوری کوری استاد استرالیایی دپارتمان فلسفهٔ دانشگاه یورک انگلستان است. او نگارش آثار مهم خود را از زمان تدریس در دانشگاه‌های استرالیا آغاز کرده است. عمدهٔ کارهای او تحقیق در زمینهٔ ادبیات و مطالعات سینمایی بر بستر علوم شناختی است. دغدغه‌اش در این سال‌ها رابطهٔ بازنمایی ذهنی و ادبیات و نسبتش با روان‌شناسی تجربی است و ماحصل آن کتابی است که دانشگاه آکسفورد قرار بود آن را در سال ۲۰۱۹ چاپ کند.

۲. مجلهٔ انگلیسی *اسکرین* در دههٔ ۱۹۷۰ کانون اصلی نظریهٔ فیلم بود و رویکردهای گوناگونی مانند فمینیسم، مارکسیسم، روان‌کاوی، و نشانه‌شناسی را شامل می‌شد. این چهارچوب گسترده بعدها به «نظریهٔ اسکرین» معروف شد.

۳. نام تألیف مشترک دیوید بوردول و نوئل کرول است که عنوان فرعی‌اش *واسازی مطالعات سینمایی* است و در سال ۱۹۹٦ چاپ شده است.

٤. ترجمهٔ فارسی کتاب *روایت در فیلم داستانی* نخستین‌بار در ۱۳۷۳ و کتاب *نقطهٔ دید در سینما* در ۱۳۷٦ منتشر شد.

کتاب‌نامه

استم، رابرت (۱۳۹۳)، *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم*، ترجمهٔ گروه مترجمان، به‌کوشش احسان نوروزی، تهران: سورهٔ مهر.

اسلامی، مجید (۱۳۸٤)، *مفاهیم نقد فیلم*، تهران: نشر نی.

بازن، آندره (۱۳۹۳)، *سینما چیست؟*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.

بردول، دیوید (۱۳۹٦)، *روایت در فیلم داستانی*، ترجمهٔ سیدعلاالدین طباطبایی، ج ۱، تهران: بنیاد فارابی.

پورعلم، مهرداد و محمد شهبا (۱۳۹۲)، «واقع‌گرایی در فیلم: نگاهی انتقادی به نگرهٔ همانندی کوری»، فصل‌نامهٔ *هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ هجدهم، ش ۲.

پورعلم، مهرداد (۱۳۹۳)، «از تصویر تا ذهن: رویکرد شناختی به فیلم»، *نقد کتاب هنر*، ش ۱، ۲.

کوری، گریگوری (۱۳۹۳)، *تصویر و ذهن؛ فیلم، فلسفه و علوم شناختی*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

Anderson, Joseph D. (1998), *The Reality of Illusion: an Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Illinois: Southern Illinois University Press.

Middeke, Martin (2016), *English and American Studies; Theory and Practice*, Berlin: Springer.

Miller, Toby and Robert Stam (2004), *A Companion to Film Theory*, Hobokon: Blackwell.

Remes, Justin (2015), *Motion (less) Pictures; The Cinema of Stasis*, New York: Columbia University Press.