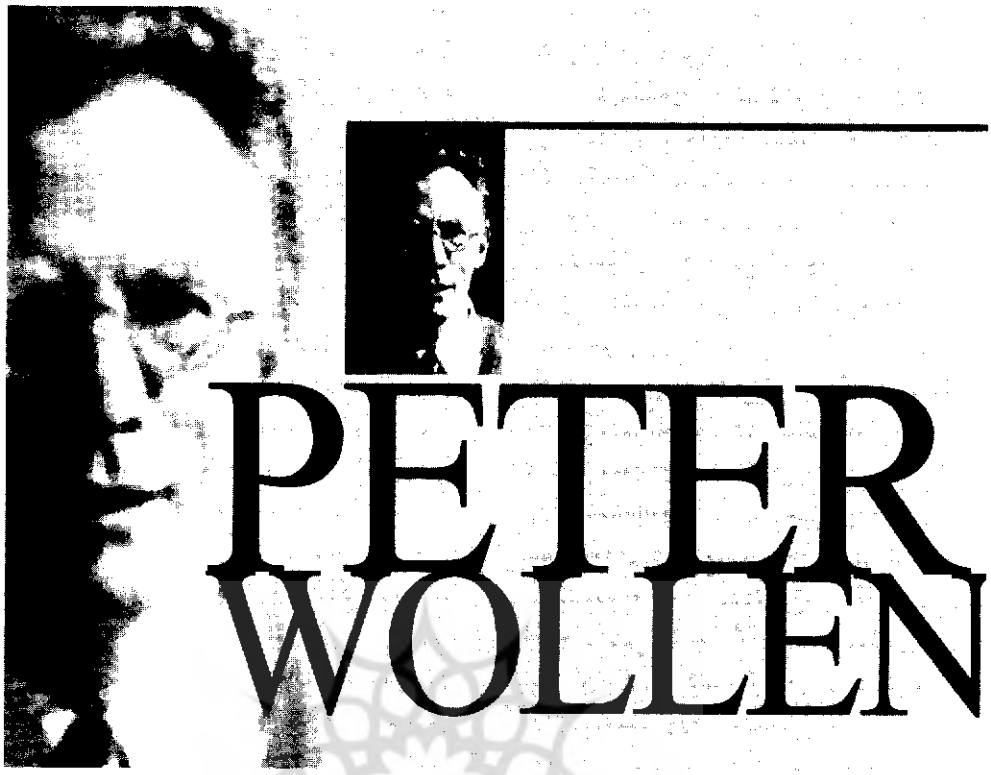
پیتر وولن



گفتمانِ تصویرها: شمایل‌گونگی و مطالعات فیلم

استیفن پرینس، ترجمه‌ی فتاح محمدی

نگره‌ی فیلم از دهه‌ی ۱۹۷۰ به این سو در حوزه‌ی تحلیل تصاویر، عمیقاً مدیون الگوهای ساختارگرا و زبان‌شناسیِ ملهم از سوسور بوده است. در واقع برآوردِ عمق و اهمیت این رابطه دشوار است. چنان‌که رابرت استم گفته است: «نشانه‌شناسی به طور عام، و نشانه‌شناسیِ فیلم به طور خاص، را باید به مثابه نمودهای خاصِ یک تحول زبان‌شناختیِ فراگیر به شمار آورد.»[1] صحبت از مثلاً *خوانش* یک فیلم، کاری که بیش‌تر تحلیل‌گران فیلم می‌کنند، قطع نظر از روش‌شناسی انتقادی به کار گرفته شده برای بارآوریِ این خوانش، به خود به معنای اشاره و تأکید بر این وابستگی [بین تحلیل فیلم و زبان‌شناسی] است. فیلم‌ها نیز مانند کتاب‌ها متن‌هایی برای خواندن توسط بیننده یا منتقد به حساب می‌آیند، و از این گفته چنین برمی‌آید که این‌گونه خوانش‌ها همان فرایندهایی را فعال می‌کنند که در رمززداییِ نشانه‌شناختی حضور دارند.

اما آیا چنین است؟ الگوهای زبان‌شناختی تا کجا در درک نحوه‌ی انتقال تصاویر کاربرد دارند؟ نگره‌ی

فیلم از دهه‌ی ۱۹۷۰ به این سو همواره تأکید بسیار نهاده است بر آن‌چه ماهیت دلبخواهیِ رابطه‌ی دال ـ مدلول تلقی می‌شود، به عبارت دیگر تأکید بر جنبه‌ی کاملاً قراردادی و نمادینِ نشانه‌ها بوده است. آن‌چه این تأکید می‌خواهد عَلَم کند، عبارت است از مفهومی از جنبه‌ی شمایلی و تقلیدیِ (mimetic) برخی مقوله‌های نشانه‌ها، از جمله نشانه‌های تصویری، یعنی نشانه‌هایی که بیش‌ترین مناسبت را با درک سینما دارند. این انگشت نهادن بر ماهیت دلبخواهیِ رمزپردازی نشانه‌شناختی پیامدهای بی‌شماری برای نحوه‌ی قوام دادن به پرسش‌های مربوط به معنا و ارتباط بصری در مطالعات فیلم به عنوان یک رشته [ی نظری] داشته است.

اما هدف ما در این‌جا عبارت است از بررسی برخی از این پیامدها و این‌که این پیامدها چگونه با شواهد قابل مشاهده درباره‌ی نحوه‌ی درک و دریافت سکانس‌های سینمایی توسط بیننده، هم‌خوانی دارند. خواهیم دید که نگره‌ی جدید فیلم، در راستای خطی که آن را به سوسور، آلتوسر و لاکان پیوند می‌زند، گزارش‌هایی از شیوه‌های انتقال معنا را در فیلم شکل داده است، گزارش‌هایی که از برخی جنبه‌های مهم در تقابل با، مهارت‌ها، توانایی‌ها و واکنش‌های قابل مشاهده‌ی بیننده‌های دنیای واقع، قرار دارند. بیننده، به صورتی که در این گزارش‌ها نگره‌پردازی شده، از اساس متفاوت با همتای خود در دنیای واقع است. ما به منظور نشان دادن یک جهت‌گیری نوین در الویت‌های نظری، روی برخی از این تفاوت‌ها انگشت خواهیم گذاشت. به اجمال می‌توان گفت که توجهی دوباره به ماهیت شمایلی و تقلیدیِ نشانه‌های تصویری پیدا شده است تا نگره‌های ما به ویژگی‌های منحصر به فرد و بنیادینِ وجوه تصویریِ ـ در تقابل با وجوه زبان‌شناسی ـ ارتباط حساس شوند. (باید خاطرنشان ساخت که جریان‌های دیگری در نگره‌ی جدید فیلم حضور دارند. پی‌یر پائولو پازولینی و پیتر وولن، به عنوان مثال، تحلیل‌هایی از نشانه‌های سینمایی به دست داده‌اند که به سیاقی نسبتاً متفاوت با گزارش ملهم از سوسوری، که موضوع این مقاله است، نوشته شده‌اند.[۲] پیش از بیست سال پیش وولن بر اهمیتِ توجه به سویه‌ی شمایلیِ نشانه‌های تصویری تأکید کرد. او با الهام از الگوی سه‌گانه‌ای که چارلز پی‌یرس از نشانه ارایه کرده بود، گفت که در سینما سویه‌های شمایلی و نمایه‌ای (indexical) بسیار نیرومندتر از سویه‌ی نمادین است، و خاطرنشان ساخت که نشانه‌شناسان به موضوع نشانه‌های شمایلی بی‌توجه بوده‌اند، چون به نفع آن مفهوم‌سازی از نشانه‌ها که آن‌ها را دلبخواهی و نمادین می‌داند جانبداری می‌کنند.)

اجازه بدهید در همین آغاز با وضوح کامل اعلام کنم که این سمت‌گیری نوینِ اشاره شده، جانشین آن کار بسیار واقعی و ضروری درباره‌ی نقشی که فرهنگ، در دیدن و تفسیر فیلم ایفا می‌کند، نخواهد شد. سلوک‌های برآمده از فرهنگ، درواقع محتوای روایت‌های فیلم همراه با بصری کردنِ (visualization) سبک‌شناختی را تا مرحله‌ی تولید، و باز هم از خلال استنتاج‌هایی که بیننده‌ها از آن روایت‌ها بیرون می‌کشند، به خود آغشته می‌کنند. موضعی که این مقاله اتخاذ می‌کند جایگزین کار انتقادی تحلیل و تفسیر ایدئولوژیک، یا کند و کاو در مورد این‌که داوری بیننده در باره‌ی ماهیت جهانِ اجتماعی نمایش داده شده در فیلم، چگونه از طریق مؤلفه‌های ساختار سینمایی شکل خواهد گرفت، نیست. اما به خاطر پیش بردن این نوع کار تفسیرگرانه می‌بایست درک روشنی داشته باشیم از جاهایی که متغیرهای فرهنگی از طریق تصویر سینمایی در [فرایند] تولید معنا شرکت می‌کنند یا شرکت نمی‌کنند. تنها وقتی که ادراک درستی پیدا کرده باشیم از سویه‌های دلالت‌بصریی که در آن‌جا فرهنگ کم‌ترین نقش تعیین‌کننده را دارد، خواهیم توانست نیم‌رخ روشنی ترسیم کنیم از جاهایی که در آن‌ها فرهنگ نقشی را برعهده می‌گیرد. بنابراین این مقاله یقیناً استدلالی علیه نقش تحلیل فرهنگی در تفسیر فیلم پیش نمی‌کشد، بلکه می‌کوشد دلایلی ارایه کند در تأیید این‌که به هنگام به کارگیری مقوله‌های زبان‌شناختی و الگوهای نسبیت‌گرایی فرهنگی در تحلیل فیلم، باید احتیاط به خرج داد. منظور این نیست که در هیچ حالتی نمی‌توان از آن‌ها به صورتی کارساز استفاده کرد، بلکه می‌خواهم بگویم که برخی سویه‌های مهمِ ارتباط بصری هستند که

احتمالاً نباید تحلیل‌های فرهنگی را در مورد آن‌ها به کار برد.

گرایش زبان‌شناختی در مطالعات جدید فیلم

در آغاز اشاره‌ای به تأثیر زبان‌شناسی بر مطالعات جدید فیلم، مفید خواهد بود، پس از این است که می‌توان پرسید آیا [زبان‌شناسی]، توضیحی در خور از تصاویر، یا حتی، در برخی جنبه‌های حیاتی، از خود زبان به دست می‌دهد. همه می‌دانند که توضیح سوسور از نشانه به عنوان چیزی که رابطه‌ای دلبخواهی و توجیه‌نشده بین اجزای ساختاری آن برقرار است، مورد استفاده‌ی مستقیم برخی نگره‌پردازان فیلم قرار گرفته است. فیلیپ روزن گفته است: «یکی از تأثیرات تأکید بر قراردادی بودنِ بنیادین تصاویر سینمایی این بود که راه را برای استفاده از ایده‌ی تفاوت در دلالت سینمایی گشود.»[۳] اصرار بر دالّ به عنوان یک شالوده‌ی مبتنی بر تفاوت، نگره‌ی فیلم را قادر ساخت تا بر ارتباط (communication) به عنوان گفتمان، به مثابه یک فعالیت برآمده از فرهنگ تأکید کنند که مشروط به جهان‌های اجتماعی منحصر به فردِ متشکل از گروه‌های گونه‌گونِ شرکت‌کننده در کنش و واکنش است؛ و همین‌ها الگوهای متفاوتی بر آن نقش می‌زنند. نشانه‌ها، چه زبان‌شناختی باشند چه سینمایی به عنوان چیزهایی تلقی می‌شدند که مُهر یک فرهنگ را بر خود دارند: «به نظر می‌رسد نشانه‌ها معنایی خارج از بافت فرهنگی، و اجتماعیی که محل انکشاف آن نشانه‌هاست، تولید نمی‌کنند.»[۴] این مفهوم از نشانه نظریه‌پردازان را قادر ساخت تا جنبه‌های بسیاری از رمزگان سینمایی، از تمهیدات نوری جداگانه‌ای چون دیزالو یا روبش (wipe) تا ساختارهای پیچیده‌تری چون تدوین مبتنی بر نما / نمای عکس، تصاویر ذهنی و دیگر جنبه‌های تدوین مبتنی بر نقطه دید را توضیح دهند. تلقی این تمهیدات به عنوان رمزگان نمادین به نگره‌پردازان امکان داد تا روی شالوده‌ی گفتمان سینمایی انگشت بگذارید، و این شالوده عبارت است از به‌کارگیری یک نظام نشانه‌شناختیِ پیچیده، در فیلم که خطاب‌ها و تأثیرات آن را می‌توان در اصطلاح آلتوسری ـ لاکانی هم‌چون استیضاح[۵] سوژه‌ها داشت. از این منظر استفاده از نظام نمادینی چون زبان، مستلزم این خواهد بود که ما به لحاظ اجتماعی و ایدئولوژیک در مقوله‌هایی جا بگیریم که به یاری همان نظام پدید آمده‌اند و در عین حال توسط همان مقوله‌ها صاحب موضع بشویم. بدین ترتیب فیلم را می‌توان هم‌چون زبان، به عنوان گفتمان به شمار آورد، و به مثابه پدیدآورنده‌ی معنای آشکاری دانست که در آن تنها روابط واقعیِ [مبتنی بر] تفاوت حضور همه جانبه دارند.

سینما در هیئت گفتمان، حامل رابطه‌ای نمادین با ایدئولوژی خواهد بود، و محملی مؤثر برای القای آن

(به دلیل ماهیت دلبخواهیِ نشانه و به تبع آن نیاز به این‌که نشانه تنها بر اساس آن‌چه نیست باید تعریف شود.[۶] چنان‌که آلتوسر و لاکان (و نظریه‌ی فیلم ملهم از آنان) تأکید کرده‌اند، این شکل‌بندی‌های معانیِ به‌ظاهر تثبیت‌شده، شکل‌بندی‌هایی که به نحو گمراه‌کننده‌ای واقعی هستند، می‌توانند پایگاه (site) بسیار خوبی برای ایدئولوژی و برای ریشه‌دواندن مفاهیم خیالی از خویشتن (self) باشند. سینما در هیئت گفتمان، حامل رابطه‌ای نمادین با ایدئولوژی خواهد بود، و محملی مؤثر برای القای آن. [در این صورت] کار نظریه‌ی فیلم عبارت خواهد بود از توجه هرچه بیش‌تر روی رمزگشاییِ ایدئولوژیی که در پی پشتِ ظاهر گول‌زننده و شفافِ واقعی‌نمای سینما عمل می‌کند. به‌علاوه [از این دیدگاه] این ظاهر واقعی‌نما مظنون به داشتنِ جلوه‌های ایدئولوژیک است (یعنی آن‌چه را که امری تاریخی یا فرهنگی و غیره [و در نتیجه نسبی ـ م] است طبیعی جلوه می‌دهد) و نیز مظنون به خلق وحدت‌های ذهنیِ آرمانی و کاذب است.[۷] از این منظر تاریخ فیلم، تاریخ گفتمان است و رابطه‌ی بین فیلم و جهان رابطه‌ای است مبتنی بر قراردادهای بازنمایانه. [یعنی فیلم، جهان را بازنمایی می‌کند.] استیفن هیث نوشته است: «آن واقعیت، یعنی عین به عین شدنِ فیلم

و جهان، استوار بر بازنمایی است، و بازنمایی به نوبه‌ی خود استوار بر گفتمان... دست‌کم از این نظر، فیلم سلسله‌ای از زبان‌ها یعنی، تاریخی از رمزگان‌هاست.»[8]

به‌علاوه تأکید بر دال‌هایی که بر اساس تفاوت و رابطه دلالت می‌کنند منجر به انکار و در بهترین حالت تردید در برابر مرجع [آن‌چه خاستگاهِ دلالت است] شده است. اگر نشانه‌ها با آن‌چه بازنمایی‌اش می‌کنند رابطه‌ای دلبخواهی دارند، در این صورت معنا در بهترین حالت، موقتی و در بدترین حالت توهم‌آمیز یا ایدئولوژیک خواهد بود. بازنمایی که غیردلبخواهی است [یعنی تصویر یک درخت نمی‌تواند بازنمایی چیزی جز همان درخت باشد] در نظریه‌ی فیلم، امری است که در آن رابطه‌ای این‌همانی بین نشانه و مصداق وجود دارد، و از این رو حامل دوگانگی‌ای مبتنی بر دلبخواهی بودن و این‌همانی است. بازنمایی نشانه‌شناختی یا از صبغه‌ی رمزگذاری دلبخواهی است یا از صبغه‌ی این‌همانی و شفافیت، ضمن این‌که حالت دوم از بابت توهم و اشتباه جنبه‌ای منفی به شمار می‌آید. این‌همانی به مثابه جهانِ کاذب گول‌زننده و به مثابه بخشی از آن‌چه گاهی ایدئولوژیِ امر بصری نامیده می‌شود، به حساب می‌آید. «خوانش متن استوار بر رابطه‌ای در تفاوت است نه این‌همانی»[9] این دیدگاه در گام بعدی خود، دانش تجربی درباره‌ی جهان را دانشی می‌داند که با میانجیگری نشانه، با میانجیگری خودِ گفتمان به ما رسیده است. امر تجربی... همان *امر واقعی* نیست، بلکه محصول گفتمان‌های ایدئولوژی مسلط است.[10] از آن‌جاکه *امر واقعی* جهان‌های کاذب ایدئولوژی را در خود می‌گنجاند، [از این رو] روابط میان دال‌های سینمایی به عنوان روابط فرهنگی (و در نتیجه نمادین) تلقی می‌شود تا روابط شمایلی یا تقلیدی (mimetic). از این رو ادراکی که بیننده از سینما پیدا می‌کند به مثابه حالتی از شرطی شدن فرهنگی یا آموزش فرهنگی تعریف می‌شود. «بیننده دال‌های فیلم را روی یک چارچوب قابل فهم ـ مجموعه‌ای از فرضیه‌ها و پیش‌فرض‌ها درباره‌ی امر *واقعی* ـ چنان در کنار هم می‌چیند و از آن روایت (account)ی پدید می‌آورد که به لحاظ اجتماعی قابل فهم باشد.»[11]

اکنون ببینیم این فرضیه‌ها کدام‌اند. زبان، نظامی از تمایزاتِ رابطه‌ی (relational) را بر جهان تحمیل می‌کند، و از امر واقعی، فرهنگ پدید می‌آورد. شخص وارد زبان، یا به قول لاکان، سامان نمادین می‌شود، و به تمایزاتی که به صورت فرهنگی قالب گرفته‌اند، وقوف می‌یابد، و حین این کار به عنوان یک سوژه استیضاح می‌شود. فیلم به واسطه‌ی به کارگیری دال‌های رابطه‌ای و تفاوتی (differntial) با زبان خویشاوندی پیدا می‌کند. پس درک سینما به همین قیاس، مبتنی بر شرطی‌شدنِ فرهنگی، مبتنی بر ادراک «شبکه‌های قابلیت فهم» سینما خواهد بود. اما چنان‌که خواهیم دید درک تصاویر سینمایی توسط بیننده به نظر می‌رسد از طریق رمزگذاری تقلیدی و ارجاعی راحت‌تر قابل توضیح است تا از طریق زنجیره‌های معانی جابه‌جا شده، دلبخواهی و رابطه‌ای که نظریه‌های رایج مطرح می‌کنند. به عبارت دیگر، این ادراک بیش‌تر با بازشناسی سر و کار دارد تا با ترجمان. ما به این نکته بازخواهیم گشت. به‌علاوه بازنمایی شمایلی به مناسب‌ترین شکل، برحسب میزان شباهت قابل توضیح است تا بر حسب حالت همه یا هیچی که در دلبخواهی‌بودن یا این‌همانی مستتر است. به عنوان مثال یک عکس میزان بالاتری از شمایل‌گونگی را به نمایش می‌گذارد تا یک طراحی خطی.

طرز تلقی سوسوری از نشانه، که نشانه را امری دلبخواهی می‌داند که به تنهایی واحدی عاری از معناست، و در نظریه‌ی فیلم عنوان واحدهای ساختار سینمایی به خود گرفته، به نظریه‌پردازان جدید این امکان را داده است که به قیاسی همه‌جانبه بین فیلم و زبان دست بزنند. هرچند دیگر کسی به دنبال یافتن معادل‌های فیلمیک برای مختصه‌های زبان‌شناختیی چون نقطه یا ویرگول نیست، اما دین به زبان‌شناسی سوسوری در این اصول عمومی (axioms) آشکار است: این‌که پیوند بین بازنمایی سینمایی و جهان، از همه‌ی جنبه‌های مهم، پیوند بین رمزگذاری تاریخی یا فرهنگی و قرارداد است،

یعنی، آن بازنماییِ فیلمیک از نوع رمزگذاری نمادین است تا شمایلی، و بیننده به جای این‌که فیلم را ببیند، آن را *می‌خواند*.

دردسرهای نسبیت زبان‌شناختی

می‌خواهیم برخی تباین‌ها بین اصول عمومی و شواهد قابل مشاهده‌ی مربوط با نحوه‌ی ادراک و پردازش تصاویر سینمایی را پیدا کنیم. اما، نخست بهتر است برخی استثناهای مربوط به دلبخواهی بودنِ موهوم نشانه‌ی زبان‌شناختی و استفاده‌های آن در مطالعات فیلم را از نظر بگذرانیم. چنان‌که دِویت و استِرلنلی اخیراً گفته‌اند، اصرار بر نشانه به عنوان یک موجودیتِ رابطه‌ای، به عنوان چیزی که از خلال مناسبات تفاوت تعریف می‌شود، مشکلی را برای معنا پدید می‌آورد.[12] این دیدگاه قادر به توضیح نیست که معنا چگونه پدید می‌آید یا حتی اقتباس‌های لغوی از نظام‌های زبانی دیگر چگونه ممکن است اتفاق بیفتند. وقتی گویندگان اصطلاح‌هایی را از زبان دیگر به عاریت می‌گیرند، اغلب در پاسخ به این استنباط دست به این کار می‌زنند که چیزها یا شرایطی هستند که احتیاج به یک نام دارند، هرچند در حال حاضر نامی ندارند یا به درستی نامگذاری نشده‌اند و در چنین حالتی مهارت‌های زبانی در پاسخ به استنباط‌های غیرزبان‌شناختی یا فوق زبان‌شناختی، وضعیتی که الگوهای جبرگرایی زبان‌شناختی از توضیح آن عاجزند، به کار گرفته می‌شوند. از این گذشته، انکار مرجع، کاری که الگوهای سوسوری می‌کنند، اکتساب زبان را در هاله‌ای از رمز و راز فرو می‌برد.

در یک دیدگاه سوسوری که معتقد است معنا از خلال مناسباتِ تفاوت تعیّن می‌یابد (به عنوان مثال دیدگاه معروف جاناتان کالر که می‌گوید درک رنگ قهوه‌ای مستلزم درک مناسبت بین قهوه‌ای و غیر قهوه‌ای، یعنی همه‌ی رنگ‌های دیگر است)، توضیح این‌که چگونه کودک یک زبان را فرا می‌گیرد، دشوار است. در این‌باره دویت و استرلنلی می‌گویند: «ما می‌خواهیم بگوییم که با آموختنِ معدودی واژه و چند قانونِ نحوی، شروع به آموختن زبان می‌کند. این کودک با وسیع‌تر کردن دامنه‌ی شمول این قوانین، [آموزش زبان را] ادامه می‌دهد. در طرز تلقی ساختارگرایانه از زبان، ما نمی‌توانیم چنین چیزی بگوییم؛ [به زعم ساختارگرایان] واژه‌ها در جریان تغییراتی که در نظامِ [زبان] اتفاق می‌افتد، ثابت نمی‌مانند. کودک هر بار، نظام را تغییر می‌دهد، همه چیز در *حال تغییر است*. یادگیری زبان را نمی‌توان یک فرایند فزاینده (Cumulative) دانست.»[13]

بخشی از این دشواری ناشی از این است که شخص برای مشخص کردن معنا گاهی باید از نظام زبان بیرون برود، و روش‌شناسیِ پساساختاری ابداً نمی‌خواهد امکان چنین کاری را پیش بکشد. اغلب می‌گویند که به هیچ وجه نمی‌توان پا از بازنمایی بیرون نهاد، چون طبق تعریف، بازنمایی تعیین‌کننده‌ی اندیشه و تجربه‌ی انسان است. معمولاً می‌گویند که «هیچ لحظه‌ای بدون نشانه، بدون زبان، به عبارت دیگر بدون مجموعه‌ی کاملی از میانجیگری‌های بین دیدن، تجربه، و دانش، وجود ندارد.»[14] استیفن هیث خاطرنشان کرده است که مصداق‌های تصاویر سینمایی، فقط در گفتمان، به صورت بازنمایی‌هایی که پیشاپیش توسط تاریخ و فرهنگ شکل گرفته‌اند، وجود دارند. «بازنمایی‌هایی که یک گفتمان تولیدشان می‌کند، در فرایند گفتمانی خاصی از بازنمایی، به صورتی که هستند درک و بازشناسی می‌شوند و حضور می‌یابند، و همین است که باید در وهله‌ی نخست به چون و چراکشیده شود.»[15]

این دیدگاه ـ که می‌گوید بازنمایی‌های تصویری و، فراتر از آن، الگوهای سازمان انسانی و اجتماعی زبانِ حال روابط و مواضع گفتمانی هستند ـ صورت جدیدی از فرضیه‌ی معروف وورف ـ ساپیر است که می‌گفت نظام‌های زبانیِ به شدت متفاوت از هم ممکن است جهان را به شیوه‌های یکسانی برای کاربرانِ خود سازمان دهند. فرضیه‌ی وورف ـ ساپیر، بیانی از نهایت نسبیت زبان‌شناختی است که معتقد است ریختِ سازمانِ زبانی روی عاداتِ ادراکی جامعه اثر می‌گذارد. این دیدگاه، دیدگاهی نسبی‌گراست، چون امکان وجود کلیت‌های معناشناختی یا ادراکی را نمی‌پذیرد. هم‌چنان که زبان‌ها تغییر می‌کنند، واقعیت‌هایی که آن‌ها

شکل می‌دهند نیز تغییر می‌کنند. فرضیه‌ی وورف ـ ساپیر فرضیه‌ای بسیار جذاب و تأثیرگذار برای مطالعات فیلم بوده است. بیل نیکولز به ارتباط این فرضیه‌ها با نظریه‌ی فیلم پساساختارگرا اشاره کرده است. «آثار پساساختارگرا زبان و به تبع آن فیلم را ابزار خنثایی که از طریق آن ما خود را، دیگران را، و جهان خود را درک می‌کنیم، تلقی نمی‌کند. بلکه ورسیون‌هایی از فرضیه‌ی وورف ـ ساپیر را به کار می‌گیرد که بر اساس آن، جهانی توسط زبان، از خلال زبان و در درون زبان شکل می‌گیرد.»[16]

مطالعه‌ی بنیامین لی وورف روی زبان‌های هندی منجر به این شد که او بر این تأکید کند که چگونه زبان‌های مختلف ممکن است جهان را برای جماعت متکلمان [به آن زبان] به راه‌های متفاوت قطعه قطعه کنند.[17] داده‌های چندی در حمایت از منظر کرانمندِ این فرضیه وجود دارند.[18] تردیدی نیست که زبان تجربه‌ی ما از جهان را تعدیل می‌کند. و با این حال شواهد چندانی در حمایت از نسبیت افراطیِ دیدگاه وورفی (مبنی بر این‌که زبان هم اندیشه و هم ادراک را تعیین می‌کند) در دست نیست، و برخی شواهد روشن خلاف آن را به اثبات می‌رسانند.[19] حامیان نسبیت زبان‌شناختی، یا نسبیت گفتمان، اغلب در تأیید دیدگاه‌های خود به اصطلاح‌شناسی رنگ، یعنی به این واقعیت متوسل می‌شوند که فرهنگ‌های مختلف شمار متفاوتی از اصطلاحات رنگی برای اطلاق به اوصافی چون برف که اهمیت بسیاری برای یک جامعه‌ی قطبی دارند، در اختیار دارند. و از این نتیجه می‌گیرند که تصاویر بازنمایانه، همانند متن‌های دیگر مبتنی بر رمزگانی هستند که از طریق فرهنگ تعین یافته‌اند. مثلاً وقتی نیکولز می‌گوید: «عدم وقوف بر رمزگان ادراکیی که توسط یک فرهنگ خاص فراهم آمده است، مثل این است که یک کودک بی‌سواد در وادی یک جهان ناشناخته سرگردان باشد» این مفهوم از نسبیت زبان‌شناختی را به کار می‌گیرد. به عنوان یک مثال می‌توان به ناتوانی کاملِ اغلب مردم متعلق به فرهنگ‌های غیراسکیمویی اشاره کرد که نمی‌توانند تمایز بین ده‌ها نوع برفی را که اسکیموها برای هر یک واژه‌ی جداگانه‌ای دارند، درک کنند.[20] مسعود زوارزاده نیز به همین سان، گفته است که «ما رنگ‌ها را می‌شناسیم نه به این دلیل که مستقیماً از طریق اعضای حسی خود از آن‌ها متأثر می‌شویم، بلکه به این دلیل که اعضای حسی ما توسط زبان برای ما معنادار شده است. زبان‌های مختلف از طریق راه‌هایی که به نحو شگفت‌انگیزی متفاوت و ناهمسان هستند، این پیوستار فیزیکی را درک می‌کنند...»[21]

اما در مقابل فرضیه‌ی وورف ـ ساپیر، نتیجه‌ی یک بررسی درباره‌ی واژه‌شناسی رنگ در فرهنگ‌های مختلف نشان می‌دهد که پاسخ‌دهندگان به همان طیف رنگ‌های اصلیِ موجود در جدول رنگ مونسل بدون توجه به نام‌هایی که فرهنگشان [به آن رنگ‌ها] داده، اشاره می‌کرده‌اند.[22] داده‌های تجربی از متکلمان به بیست زبان، جمع‌آوری و اطلاعات تاریخی مربوط به ۷۸ زبانِ دیگر به آن اضافه شد. پژوهشگران از دل این بیست زبان، فهرستی کلی شامل یازده رنگ اصلی، و توالی تکاملیِ تثبیت شده‌ای که ترتیب اضافه شدن مقوله‌های رنگی جدید به این زبان‌ها را تنظیم می‌کند، استخراج کردند. این پژوهشگران در ادامه، با گفتن این‌که اعتقاد به دلبخواهی بدون زبان‌ها در تقسیم طیف رنگ یک «اغراق غیرقابل توجیه» است، به این نتیجه می‌رسند که «مصداق‌های واژه‌های اصلی رنگ در همه‌ی زبان‌ها، همه از یازده مقوله‌ی ادراکیِ کلی استنتاج شده‌اند، و این مقوله‌ها در تاریخ یک زبان خاص به ترتیبی نسبتاً ثابت، رمزدار شده‌اند. ظاهراً شاهدی وجود ندارد که نشان دهد تفاوت‌های موجود در پیچیدگی واژگان رنگ‌های اصلی بین یک زبان و زبان‌های دیگر بازتابی از تفاوت بین متکلمان به آن زبان‌ها است.»[23] زبان‌های مختلف می‌توانند بسته به نیازهای محیطی یا فرهنگی، تمایزهای بیش‌تر یا کم‌تری [در نامیدن این رنگ‌ها] به بار آورند، اما نمی‌توانند از بنیان زیست‌شناختیِ ادراک رنگ فراتر روند.

شواهدی که برلین و کِی درباره‌ی واژه‌شناسی رنگ فراهم آورده‌اند، نمی‌توانند تأییدی بر فرضیه‌ی نسبیت زبان‌شناختی که تأثیر بسیاری بر مطالعات فیلم داشته است، باشند، و در عوض، نشان می‌دهند که نگه داشتن مفهوم

ارجاع‌پذیری (referentiality) در بیرونِ زبان حایز اهمیت است. این مثال می‌تواند مثالی راهگشا برای نظریه‌ی فیلم باشد. بازکردن دوباره‌ی فضایی برای اصول ارجاع‌پذیری و شمایل‌پردازی، می‌تواند مثالی راهگشا برای نظریه‌ی فیلم باشد. بازکردن دوباره‌ی فضایی برای اصول ارجاع‌پذیری و شمایل‌پردازی می‌تواند تحول مفیدی باشد که نظریه‌های ما را به شواهد قابل مشاهده و برآمده از دنیای واقع درباره‌ی این‌که بینندگان چگونه سینما را می‌فهمند، نزدیک‌تر سازد. از این‌رو، نظریه‌ی فیلم؛ درخصوص تصویر ممکن است این پرسش را پیش بکشد که آیا یک بنیان غیرزبان‌شناختی، حتی زیست‌شناختی که اساس ارتباط بصری باشد، وجود دارد. تلاش برای پاسخ به این پرسش ممکن است در فراهم آوردن درک پابرجاتری از محدودیت‌های روشن‌شناختیی باشد که معادل شمردن سینما با گفتمان را با دشواری مواجه می‌سازد. جولیان هاچبرگ اخیراً به این نکته اشاره کرده است. و می‌گوید: «تنها زمانی می‌توانیم تبیین‌های ـ زبان‌شناختی، روانکاوانه، و غیره ـ مبتنی بر تعین‌های فرهنگی را به نحو ملموسی فرموله کنیم که بدانیم خطی که فرایندهای پست‌تر، اجباری و شناختی را از کارکردهای عالی‌تر و انتخابی جدا می‌کند، در کجا قرار دارد.»[۲۴]

آخرین نکته‌ای که درباره‌ی مفاهیم نسبیت زبان‌شناختی و دلبخواهی بودن زبان (مفاهیمی که نقش تعیین‌کننده در نظریه‌ی جدید فیلم دارند) باید خاطرنشان ساخت، این است: گزارش‌هایی که سینما را گفتمان می‌دانند و آن را با زبان مقایسه می‌کنند، این قیاس را تا کجا استوار بر ویژگی‌های محدودِ [زبان] می‌سازند به جای این‌که زبان را به عنوان یک چیز جامع بدانند؟ به عنوان مثال چارلز هاکتِ زبان‌شناس در تلاش برای متمایز کردن زبان انسان از نظام‌های ارتباطی حیوانات، مجموعه‌ای متشکل از سیزده ویژگی خیالی فراهم آورده است که منحصراً خصلت نمای زبان انسان هستند. دلبخواهی بودن نشانه تنها یکی از آن‌هاست و بسیاری از ویژگی‌های دیگر، مثل دوپهلوگویی (prevarication)، جابه‌جایی و انتزاع، حاکی از تفاوت‌های آشکار بین قابلیت‌های ارتباطی زبان و تصاویرند و نشان می‌دهند که قیاس [سینما] با زبان ممکن است بهترین راه برای توضیح ارتباط تصویری نباشد. به عنوان مثال ویژگی خیالیِ جابه‌جایی (displacoment) حکایت از قابلیت نظام زبان در خلق پیام‌هایی دارد که به زمان و مکانیِ بیرون از موقعیت ارتباطیِ بلاواسطه اشاره می‌کنند. در مقابل، تصاویر فاقد زمان دستوری و سویه‌های دیگر نحوی (syntax) هستند که می‌توان برای اشاره به شرایط زمانی و مکانیِ دور، آن‌ها را به کار گرفت. (دیزالوها، روبش‌ها و موسیقی قدیمی که در روایت‌های هالیوود به علامت فلاش‌بک استفاده می‌شوند، ابزاری کم‌جان و کم‌توان برای نزدیک شدن به این قابلیت‌ها هستند.)[۲۵] به علاوه چنان‌که پژوهشگران بسیاری خاطرنشان ساخته‌اند، تصاویر نمی‌توانند دلالت بر نبودن [چیزی] داشته باشند.[۲۶] این تفاوت و تفاوت‌های دیگری که بین پیام‌های تصویری و زبان‌شناختی وجود دارند، اشارتی هستند بر کیفیت (modality)های ارتباطی به‌شدت متفاوت. جالب این‌که، کریستین متز نیز به برخی از این تفاوت‌های بنیادین بین شیوه‌های ارتباطیِ زبان‌شناختی و تصویری اشاره کرده است. او می‌گوید که سینما فاقد سطح مضاعف ساختار در زبان (یعنی سطوح تک‌واژی (morphemic) و واج بنیاد (phonemic) است، و برخلاف زبان، که فرستنده‌ها و دریافت‌کننده‌ها می‌توانند جای یکدیگر را بگیرند، نظام ارتباطی یک سویه‌ای است، و بدین ترتیب نتیجه می‌گیرد که مفهوم زبان احتمالاً قابل تعمیم به فیلم نیست. با وجود این متز به رغم این مخالفت‌ها هم‌چنان ساختار فیلم را هم‌چون پارول [که مفهومی زبان‌شناختی است] و برحسب طبقه‌بندی انواع زنجیری (segment Types) بررسی می‌کند.

اگر معنای سینمایی قرار است از دل یک بنیان نظری که ریشه در مفهوم سوسوری نسبیتِ نشانه دارد، انکشاف یابد، گاهی به نظر می‌رسد که نظریه‌ی فیلم ابهام چندانی درباره‌ی ماهیت کارکردی (Functional) و گاهی تغییرناپذیر قواعد ارتباطی ندارد. چنان‌که گفته شد، نظریه‌ی فیلم، الگوهای برش و موقعیت‌های دوربین و حتی تصاویری را که بنیان

پرسپکتیوی دارند، قراردادهایی تلقی می‌کند که دارای نسبیت فرهنگی و هم‌زمان دقتِ نحوی هستند. اما نوم چامسکی در صحبت از زبان (و تصاویر ادراکی) اشاره می‌کند که «شخص با فراگرفتن نظام زبان می‌تواند (اصولاً) تصمیم بگیرد که از آن استفاده بکند یا نه، هم‌چنان‌که می‌تواند تصمیم بگیرد که به داوری‌های خود درباره‌ی موقعیت اشیا در فضا پای‌بند بماند یا کنارش بگذارد.

یکی از دلایل دشواری تعمیم فرضیه‌ی دستورمندی به فیلم این است که زمینه‌ی روایی اغلب، رمزگان را زیرپا می‌گذارد

او نمی‌تواند تصمیم بگیرد که جملات معنایی غیر از آن‌چه دارند داشته باشند، هم‌چنان‌که نمی‌تواند تصمیم بگیرد که اشیایی که در فضا پخش شده‌اند به نحوی غیر از آن‌چه هستند باشند.[۲۷] به عبارت دیگر اگر فرضیه‌های بینش سوسوری، به صورتی که به تصاویر تعمیم یافته‌اند، درست باشند، ما باید تنوعات بینافرهنگی (crosscultural) بیش‌تری در زمینه‌ی کارهای بنیادینِ بازشناسی تصویر، بیش‌تر از آن‌چه در واقع می‌بینیم، ببینیم. به‌زودی این‌نکته را با تفصیل بیش‌تری خواهیم کاوید.

دستور زبان بصری یا زمینه‌ی روایی؟

مشاهدات چامسکی موضوع دستورمندی (Grammaticality) را پیش می‌کشد که هسته‌ی اصلی این پرسش را تشکیل می‌دهد که آیا ساختار فیلم هم‌چون یک زبان عمل می‌کند. چنان‌که گفته شد اظهارات متز در ربط با دستورمندی قدری مهم است. اما این موضوعی است که کسانی که به دنبال قیاس فیلم با زبان هستند نمی‌توانند به راحتی از آن چشم بپوشند. نظریه‌ی فیلم شماری از عناصر نحوی (مثلاً تدوین مبتنی بر نقطه‌ی دید که از تصاویر دارای پرسپکتیو استفاده می‌کند و دوخت (suture)] را شناسایی کرده است که گمان می‌رود هم‌چون رمزگان‌هایی با تأثیرات آشکار در گستره‌ای از انواع فیلم‌ها عمل می‌کنند و بدین ترتیب نوعی دستورزبان سینمایی را می‌سازند. اما اغلب عدول از دستورمندی مورد چون و چرا قرار نمی‌گیرند. (یعنی این‌که ببینیم فلان ساخت‌های فیلمیک به لحاظ نحوی صحیح‌اند یا نه.) جامع‌ترین و کامل‌ترین تحقیق درباره‌ی تعمیم اصول زبان‌شناختی به مسایل مربوط به ساختار فیلم را می‌توان در آثار جان کارول یافت که تلاش کرده است. دستور زبانِ گشتاری ـ زایشی را که ریشه در اندیشه‌های چامسکی دارد، به سینما تعمیم دهد.[۲۸]

کارول مجموعه اصولی را شناسایی کرده است که بنیان دستور زبان سینما را تشکیل می‌دهند و تخطی از آن‌ها معادل سینمایی غلط‌های دستوری [در زبان] است و [این تخطی]، سکانس‌هایی را به بار خواهد آورد که به دید بیننده، گیج‌کننده یا غیرفیلمیک خواهند آمد. این‌ها اساساً قواعد تدوین تداومی هستند و از جمله این‌که اگر بازیگری در یک نما به چیزی بیرون از قاب نگاه می‌کند یا واکنش نشان می‌دهد، نمای بعدی، از دید بیننده یک نمای ذهنی خواهد بود. کارول به سکانسی از پرندگان اشاره می‌کند که در آن هیچکاک ظاهراً این اصل را زیر پا گذاشته است، و می‌گوید که این سکانس به نظر بینندگان گیج‌کننده خواهد آمد. و این، همان صحنه‌ای است که در آن تیپی هدرن در بیرونِ مدرسه منتظر است، درحالی که در پشت سر او پرنده‌ها فوج‌فوج در زمین بازی گرد می‌آیند.

هیچکاک از نمایی که هدرن را در حال نگاه به بیرون از قاب نشان می‌دهد، قطع می‌کند به نمایی که تجمع پرنده‌ها را نشان می‌دهد، گویی می‌خواهد (با اتکا به الگوی برش) بگوید که هدرن آن صحنه را دیده است.

پاول مساریس در کتاب جدید خود که مطالعه‌ی همه‌جانبه‌ای بر روی سواد بصری در فیلم و سینماست، خاطرنشان می‌سازد که حرف کارول از نظر تکنیکی صحیح است، اما نکته‌ی مهم این است که گیج شدن بیننده که شامل حال همه‌ی بینندگان نیست) موقتی است، چون اطلاعات زمینه‌ای ـ روایی پیرامونی آشکار می‌سازند که نمای بعدی یک نمای ذهنی نیست.[۲۹] به بیان دیگر، با توجه به زمینه‌ی

روایت، فرض این‌که کاراکتر (هدرن) پرنده‌ها را می‌بیند بدون این‌که واکنش نشان داده شده است. مساریس می‌گوید که یکی از دلایل دشواری تعمیم فرضیه‌ی دستورمندی به فیلم این است که زمینه‌ی روایی اغلب، رمزگان را زیرپا می‌گذارد. «نقش قراردادهای فرمال در انتقال معنای یک فیلم عموماً تابع استانده‌های قراردادیِ باورپذیری و احتمال است (*قراردادی*، به این مفهوم که فیلم‌ساز باید بتواند وجود مخاطبان خود را مسلم بینگارد).... برداشتی که بیننده از سکانس تدوین شده می‌کند، از نوع برداشت‌های مبتنی بر ارجاع متقابل (cross-referencing) در مقابل یک زمینه‌ی بزرگ‌تر (یعنی ماجرای سراسریِ جاری در خود فیلم، همراه با موقعیت‌های متناظر که در زندگی واقعی و فیلم‌های دیگر وجود دارند) است، نه از نوع رمزگشایی از تمهیدات فرمال (مثلاً نمای جدیدی که پس از یک نگاه به بیرون قاب قرار می‌گیرد)... برداشت‌ها ریشه در زمینه‌ی روایت دارند، نه در رمزگان.»[۳۰]

مثال دیگری این نکته را روشن خواهد ساخت، هرچند این مثال ربطی به تخطی مفروض از دستور زبان ندارد. در فیلم **جویندگان**، [جان فورد] پس از این‌که اِتان و مارتی درمی‌یابند که لوسی به دست ربایندگانش، و بِرَد عاشق او، هنگام نفوذ به اردوگاه سرخپوستان کشته شده‌اند، جست‌وجوکنندگان به درون چشم‌انداز پوشیده از برف می‌رسند، جایی که مارتی امید از یافتن دِبی بریده است. اتان در پاسخ، این جمله‌ی معروف خود را می‌گوید که موجودی هست که همیشه می‌آید. در حالی که اتان و مارتی به طرف بالا اسب می‌رانند، تصویر ناپدید (فید اوت) می‌شود و مزرعه‌ی یورگنسن پدیدار (فیداین) می‌شود. این ناپدیدی و پدیدار شدن، به عنوان یک تمهیدی تصویری نمادین که شباهت آشکاری با تجربه‌ی بصری حاصل از زندگی واقعی ندارد، با کاربرد قراردادی خود که عبارت است از کنار هم نهادن قسمت‌های جداگانه‌ی روایت و کمک به فعالیت‌های تجزیه ترکیب‌کننده‌ی بیننده، همخوانی دارد. اما این، اطلاعات روایی زمینه‌ای است که سرنخ‌های مهم درباره‌ی ماهیت دقیق تغییر روایت را فراهم می‌آورد. اتان و مارتی در مزرعه‌ی یورگنسن‌ها در چشم‌انداز متفاوتی قرار می‌گیرند. نبودِ برف نشانه‌ای از تغییر فصل است و یورگنسن به اتان می‌گوید که نامه‌ی حاکی از مرگ بَرد را سال پیش دریافت کرده است. اطلاعات برون فیلمی بیننده درباره‌ی الگوهای فصلی و مهم‌تر از همه، گفت‌وگوی بین اتان و یورگنسن ماهیت دقیقِ تغییرزمان را به نحوی ترسیم می‌کنند که از رمزگان بصری صرف (فید) برنمی‌آید.

بیننده با وجود سرنخ‌های اطلاعاتیِ فراوانی که‌در روایت وجود دارد، خواهد توانست پیشروی رویدادها را تعقیب کند، و کاربردگاهگاهی یک رمزگان در جای دیگر، لطمه‌ای به آن نخواهد زد

موضع مسلط زمینه‌ی روایی نسبت به رمزگان دلیل روشنی است بر این‌که چرا اشاره به تغییرات زمانی از طریق یک برش مستقیم ـ هرچند نه در فیلمی از دهه‌ی ۱۹۵۰ ـ به همان اندازه مجاز است. بیننده با وجود سرنخ‌های اطلاعاتیِ فراوانی که در روایت وجود دارد، خواهد توانست پیشروی رویدادها را تعقیب کند، و کاربرد گاهگاهی یک رمزگان در جای دیگر، لطمه‌ای به آن نخواهد زد. بنابراین ممکن است نیازی نباشد که الگوهای تصاویر به همان دقتی که از یک دستور زبان استنباط می‌شود، آرامش بیابند، و تخطی آشکار از قواعد دستوری ممکن است (از بابت توانایی بیننده برای تعبیر و برداشت) اهمیتی کم‌تر از آن‌چه گاهی تصور می‌شود، داشته باشد، و تخطی از قانون ۱۸۰ درجه (خط فرضی) در فیلم‌های جدید، گواهی است بر این مدعا.

شواهد تجربی درباره‌ی ادراک تصویر

در این بحث نشان دادیم که جهت‌گیری زبان‌شناختیِ نظریه‌ی فیلم ممکن است کارآمدترین راه برای توضیح معنای بصری یا ساختار سینمایی نباشد. اخیراً با مطرح شدن صورت‌بندی‌های بدیل در برابر برداشت‌های سوسوری و لاکانی و صورت‌بندی‌هایی که از رویکردهای

مبتنی بر دریافت یا شناخت حمایت می‌کنند، این رشته در معرض تغییرات بنیادین قرار گرفته است. این گرایش ادراکی در نظریه‌ی جدید، فضایی را برای پذیرش دوباره‌ی گواه ادراکیی باز می‌کند که خلاف جهت فرضیه‌های فیلم در مقام زبان و نتایج منطقی آن (این‌که بیننده باید تفسیر نمایش‌های تصویری را یاد بگیرد) حرکت می‌کند. بازبینی نتایج حاصل از تحقیق تجربی درباره‌ی پردازش دریافتی و شناختیِ تصاویر و روایت‌های بصری به روشن شدن برخی مسایل مستتر در استفاده از مفاهیم دال‌های دلبخواهی یا رابطه‌ای در توضیح اصول معنا و ارتباط سینمایی کمک خواهد کرد.

تصورات جدید که فیلم را قابل قیاس با زبان می‌دانند، با تصورات نظریه‌پردازانی که در سال‌های نخستین تاریخ سینما فعالیت می‌کردند، همخوانی دارند. به عنوان مثال بوریس آیخنبام می‌گفت که «زبان فیلم کم‌تر از هر زبان دیگری، قراردادی نیست... سینما نه تنها زبان خود را دارد، بلکه *زبان خاص* (Jargon)ی هم دارد که برای ناآشنایان به آن غیرقابل فهم است.»[۳۱] بلا بالاش می‌گفت بینندگان برای *فهم فرم ـ زبانِ نوین سینما* باید به حساسیت و قوه‌ی ادراک نوینی مجهز باشند، و بینندگان تازه‌کاری که فاقد این حساسیت و قوه‌ی ادراک‌اند، فیلم را نخواهند فهمید.»[۳۲] با این حال، صحبت از ارتباط سینماییِ مبتنی بر زبان، که معنای ضمنی آن این است که به لحاظ منطقی یک دوره آموزش برای کسب توانایی تفسیر واژگان سینمایی (مثلاً آموختن این‌که یک نمای ذهنی، بازنمای دیدگاه یک کاراکتر غایب است، یا بخشی از رویدادی که در خلال تدوین تدامی حذف شده، در درون روایت جریان دارد) ضروری است، خود به خود موضوع سواد بصری را پیش می‌کشد. این فرضیه که بینندگان آموزش ندیده یا بی‌تجربه در فهم تصاویر ناآشنا با دشواری مواجه خواهند شد، با گزارش‌های حکایت‌گونه‌ی بینندگان مبنی بر این‌که «نخستین مواجهه‌ی با تصاویر متحرک و ثابت همراه با سردرگمی بوده» همخوانی‌هایی ظاهری دارد.[۳۳] با این حال این دشواری‌ها بیش‌تر مربوط‌اند به نخستین مواجهه‌ی بیننده‌ی تازه‌کار با رمانی که سطح را ثبت می‌کند. (مثلاً کاغذ در مورد تصاویر ثابت) یا سرنخ عمقِ (depthcue) ناآشنایی که برای ترجمان یک شیء به صورت انتزاعی به کار گرفته شده (مثلاً پرسپکتیو خطی که در طراحی خطی جاده‌ی مستقیمی را القا می‌کند)، تا به ناتوانی ذاتی او در دیدن اشیای تصویری. به‌علاوه حتی آن‌جا که انسان‌شناسان و محققان میدانی صحبت از مشکلات مربوط به ادراک تصویری می‌کنند می‌بینیم افرادی که مورد آزمون قرار گرفته‌اند عموماً می‌توانند به‌سرعت روابط بین زمینه و فیگور را دریابند و به ادراک تصویریِ درستی دست یابند.[۳۴] بینندگانی که مطلقاً قادر به درک تصویر نیستند، در هر شرایطی نادرند و احتمالاً افرادی نابهنجارند.

با یک آزمایش معمولی به شواهد مجاب‌کننده‌ای درباره‌ی توانایی ذاتی انسان برای درک تصویر می‌توان دست یافت. در این آزمایش پژوهشگران، کودکی را (که کودک خودشان بود) از نخستین روز تولد تا نوزده ماهگی از دیدن تصاویر بازداشته بودند، و این کار او را از کشیده شدن به سوی تصویر بازنداشت.[۳۵] این کودک واژگان خود را تنها از طریق به کارگیری اشیا یاد گرفت وهیچ آموزشی درباره‌ی معنا یا محتوای تصویری دریافت نکرده بود. با این حال وقتی با مجموعه‌ای متشکل از ۲۱ عکس و طراحی خطیِ دوبعدی، مجموعه‌ای از اشیای تصویر شده (آدم‌ها و چیزهای آشنا در محیط او) مواجه شد، توانست آن‌ها را بازشناسد. این پژوهشگران چنین نتیجه می‌گیرند که این نتایج نشانه‌ای از وجود توانایی‌های تصویر مادرزادی است، و اگر گفته می‌شود که برخی فرهنگ‌ها یا برخی بینندگان فاقد این توانایی‌ها هستند، این مسأله نمی‌تواند به عدم آموزش زبان یا تصویر مربوط باشد.

پژوهش‌های تجربی نشان می‌دهند که یکی از پایه‌های این توانایی‌ها احتمالاً این است که «تصاویر، مهارت‌های ادراکی (بازشناسی اشیا، پرسپکتیو عمق و غیره) را که در تجربه‌ی دنیای واقع انکشاف یافته‌اند، فعال می‌سازند و سپس این مهارت‌ها به تصاویر تعمیم می‌یابند. محققان عموماً بر این تأکید می‌کنند که تصاویر، مجموعه‌ای از سرنخ‌های عمق یک چشمی (monocular) را که در تجربه‌ی دنیای واقع

برای القای اطلاعاتی درباره‌ی موقعیت اشیا در فضای فیزیکی (مثلاً همپوشی، افت تراکم بافت، سایه‌دار شدن (shading) و انطباق حرکت (motion parallax) در تصاویر متحرک) به کار می‌روند، دقیقاً کپی می‌کنند.[۳۶] بدین ترتیب به نظر می‌رسد ادراک تصویر آشکارا بر مهارت‌های حاصل از فضای سه‌بعدی استوار است که سپس به تصاویر دو بعدی منتقل می‌شود، و می‌توان انتظار داشت که هر چه مجموعه‌ی سرنخ‌های استفاده‌شده در تصویر برای ترسیم فضایی صحنه‌ی نمایش داده شده بیش‌تر باشد، و هرچه اشیای نمایش داده شده به لحاظ فرهنگی آشناتر باشند، بازشناسی راحت‌تر حدوث خواهد یافت. اگر بینندگانِ آموزش ندیده، هنوز تصویر را درک می‌کنند، پس دلیلی نخواهد بود که تصویر متحرک را درک نکنند، به‌خصوص از این نظر که فیلم‌ها سرنخ‌های عمق بیش‌تری از انطباق حرکت را ارایه می‌کنند.

و اما نقش فرهنگ در ادراک بصری چیست؟ چنان‌که دیدیم به باور نظریه‌پردازانی که فیلم را هم‌چون زبان می‌دانند (و زبان را استوار بر دال‌های دلبخواهی و رابطه‌ای) تعین‌های فرهنگی [در درک تصویر و فیلم] اهمیت بسیار دارند. روی آوردن به شواهد تجربی و مبتنی بر ادراک می‌بایست از نظر آن‌ها که پایه‌ای زبان‌شناختی برای تصویر قایل‌اند، نامطلوب باشد، به این دلیل که این کار به معنای جایگزین کردن مقوله‌های فرهنگی با مقوله‌های زیست‌شناختی (و بدین ترتیب به لحاظ ایدئولوژیکی مشکوک) است، ونیز به این دلیل که کیفیت‌های زبان‌شناختی از یکدیگر متمایزند. در خصوص نقش فرهنگ در ادراک تصویری، شواهدی در دست است که نشان می‌دهند فرهنگ‌های مختلف شاید به دلیل تنوع در محیط فیزیکیِ آن‌ها مستعد توهمات تصویری متفاوت‌اند، اما به نظر نمی‌رسد این‌ها تأثیری در توانایی‌های بنیادین آن‌ها در درک تصویر داشته باشند.

دِرگوسکی در جمع‌بندی از تحقیقات انجام شده بر روی درک تصویر در فرهنگ‌های مختلف، پیشنهاد می‌کند که روابط فرهنگ، درک تصویر، و توانایی‌های دیدن برحسب مجموعه‌ای از مهارت‌های مماس بر هم و گاهی متداخلِ درهم در نظر گرفته شود.[۳۷] تجربه‌ی حاصل از دنیای واقع ممکن است از مهارت‌های سه بعدیی استفاده کند که در تصویر دوبعدی به کار نمی‌آیند، مثل ناهمخوانی دو چشم (که از تفاوت‌های موجود در تصاویر ثبت شده در هر چشم به عنوان ابزاری برای القای عمق و فاصله استفاده می‌کند). در مقابل، بسیاری از مهارت‌های ادراکی حاصل از دنیای واقع با مهارت‌های بصریِ مربوط به درک تصویر تداخل می‌کنند، و برخی ممکن است از الگوهای تغییریابنده‌ی سازمان فرهنگی متأثر شوند. (مثلاً، چنان‌که سیگل و همکاران می‌گویند، افراد ساکن دشت یا جنگل‌های فشرده ممکن است حساسیت کم‌تری را برای پرسپکتیو خطیی که به عنوان رمزگان عمق تصویری استفاده شده‌اند، داشته باشند.) سرانجام، برخی تصاویر رمزگان‌های تصویری محضی را به کار می‌گیرند که هیچ‌گونه تداخلی با تجربه‌ی دنیای واقع ندارند. (مثلاً روش‌ها در فیلم یا خطوط خط خطی در تصاویر فکاهی برای بازنمایی سرعت.) ظاهراً اما نه حتماً، بیننده‌های آموزش ندیده در این آخرین مورد، دشواری‌های بیش‌تری برای درک تصویر خواهند داشت. چنان‌که مثال ذکر شده از جویندگان نشان می‌دهد ممکن است اطلاعات حاصل از زمینه‌ی روایی برای مرتبط ساختن تصاویر یا رویدادهای جدا از هم، حتی وقتی که تمهیدات انتقالیِ به کار رفته تمهیداتی نمادین‌تر هستند، به کار آیند.

اما می‌توان از این‌ها چنین استنباط کرد که همان‌گونه که نظریه‌ی «فیلم به عنوان زبان» القا می‌کند، وجود یک دوره‌ی آموزشی ضروری است؟ خیلی ساده باید گفت که چنین دوره‌ای برای درک روابط روایی در فیلم‌های معمولی (مثلاً فیلم‌هایی که دست به ایجاد عمدی معماهای روایی نمی‌زنند، در مقابلِ فیلم‌هایی چون *سال گذشته در مارین باد* نباید لازم باشد. پژوهش‌های تجربی روی بینندگان آموزش ندیده (بیش‌تر روی بچه‌های کوچک، و در یک مورد روی بزرگسالان فیلمْ ندیده) شواهدی ارایه می‌دهند مبنی بر این‌که استفاده از تمهیدات مخصوص سینما (یا به قول پارادایمی که فیلم را به عنوان زبان می‌داند، رمزگان نمادین)

مثل مونتاژ، حرکت دوربین، یا نماهای ذهنی موانع اساسی بر سر راه ادراک فیلم از سوی بینندگان آموزش ندیده قرار نمی‌دهند، به شرط آن‌که ضرورت‌های توسعه‌ی مهارت‌ها فراهم شده باشند. (یعنی بینندگان مهارت‌های ادراکی و شناختیِ عینیِ (real-world) کافی به دست آورده باشند که قابل تعمیم به رسانه‌ی فیلم یا تلویزیون باشند.) نگاهی گذرا به این شواهد به روشن شدن این نکته کمک خواهد کرد و شواهد افزون‌تری ارایه خواهد داد که کارایی نظری و روش‌شناختیِ نظریه فیلم تثبیت شده را که معتقد است روابط سینمایی درگیر نشانه‌های دلبخواهی و بی‌دلیل [توجیه‌نشده] است، به چون و چرا خواهد کشید.

اسمیت، آندرسن و فیشر نحوه‌ی درک مجموعه‌ای از تکنیک‌های سینمایی توسط کودکان خردسال را بررسی کرده‌اند.[۳۸] آن‌ها در یکی از این بررسی‌ها به کودکان سه و پنج ساله سکانس‌هایی انیمیشنی را که در آن‌ها برای ارایه‌ی یک داستان ساده از تکنیک‌هایی چون پَن، زوم و برش استفاده شده بود، نشان دادند. کودکان دیگر همین داستان‌ها را در سکانس‌هایی دیدند که در آن‌ها از تدوین یا حرکت دوربین استفاده نشده بود. وقتی از بچه‌ها خواستند که آن داستان‌ها را به کمک عروسک‌ها و صحنه‌های استفاده شده در فیلم‌ها بازسازی کنند، هیچ تفاوتی از نظر درک داستان بین این دو گروه مشاهده نشد، و این نشانه‌ای است از این‌که این تکنیک‌ها دشواری‌های چندانی در ارتباط با شناخت یا درک تصاویر برای بینندگان خردسال به بار نمی‌آورند. اینان بینندگانی بودند که پیش از این آزمایش تلویزیون دیده بودند. با این حال آن‌چه موجب شگفتی است این است که تفاوت‌های سنی آنان تأثیری در نحوه‌ی بازآفرینی داستان‌ها نداشته است، به‌خصوص اگر این فرضیه را در نظر داشته باشیم که می‌گوید این تکنیک‌ها نیازمند آموزش‌های خاص هستند تا قابل درک باشند.

از آن‌جا که این سکانس‌ها ساختار نسبتاً ساده‌ای داشتند (تنها متشکل از یک پن، زوم، و برش بودند)، محققان دست به تجربه‌ی دوم، این بار با تصاویر بصری پیچیده‌تر و روایت‌های بصری طولانی‌تر زدند. این بار تمهیدات سینمایی شامل تدوین موازی برای القای کنش هم‌زمان، نماهای ذهنی به عنوان دیدگاه واقعی کاراکتر، پرش‌ها (حذف‌ها)ی انجام شده در جریان تدوین که بخش‌هایی از یک رویداد یا کنش مستمر را حذف می‌کرد، و تدوین، برای القای طرحی از فضاهای مجاور بود. (مثلاً برش از یک نمای معرف که دو ساختمان را نشان می‌دهد، به کاراکتری که به بیرون از پنجره نگاه می‌کند، و بعد برش به یک نمای داخلیِ زاویه معکوس که آن کاراکتر را در پنجره نشان می‌دهد.) این بار کودکان، چهار و هفت ساله بودند.

هم‌چون تجربه‌ی پیش از آنان خواسته شد که با استفاده از عروسک‌ها و صحنه‌هایی که در فیلم‌ها دیده بودند، پرسپکتیوهای شاخص و طرح‌های فضایی را بازسازی کنند. مقایسه‌ی بین همه‌ی رده‌های مونتاژ نشان داد که اکثریت آشکاری در هر دو گروه سنی، استنباط درستی از فضا، حذف و پرسپکتیو شاخص داشته‌اند. استنباطِ هم‌زمانی برای کودکان چهارساله دشوار بود، اما برای هفت‌ساله‌ها خیر. معلوم شد که هر دو گروه مهارت‌های خاصی در بازسازی کنش‌هایی دارند که در روایت‌های تدوین شده حذف شده بودند، اما حضور ضمنی داشتند.

این تحقیق نشان می‌دهد که کودکان خردسال درک خوبی از تکنیک‌های بنیادین دارند، و این همان چیزی است که می‌توان انتظار داشت، به شرط این‌که در تفسیر نمایش‌های بصری مهارت‌های بصری عینی و تجربه‌ی کودک به خدمت گرفته شود. تأکید بر این‌که تصاویر سینمایی هم‌چون نشانه‌های شمایلی هستند که بنیان ارجاعی آشکاری دارند و مهارت‌های بصری حاصل از دنیای واقع را به نمایش تصویری تعمیم می‌دهند، به معنای انکار وجود مهارت‌های بارگرفته از رسانه که در درک تصویر متحرک به کار می‌آیند نیست، اما این تأکید جایی کوچک‌تر از آن‌چه الگوی مبتنی بر دال‌های دلبخواهی ـ رابطه‌ای برای آن‌ها قایل بود، به آن‌ها اختصاص نمی‌دهد. واضح است که برخی تکنیک‌های فیلم بیش‌تر نمادین هستند تا شمایلی؛ و ممکن است به طریقی دلبخواهی رمزگذاری شده باشند. چنین تکنیک‌هایی از بیننده خواهند خواست که قابلیت‌های خاصی را که از رسانه

بارگرفته‌اند، به‌کار اندازد. به عنوان مثال اسمیت و همکاران در تحقیق خود از تدوین موازی به عنوان یک مقوله‌ی مونتاژ استفاده کردند. دست دزدن به استنباط درست از تدوین موازی، ظاهراً مهارتی است که توسط رسانه پرورده می‌شود، و چنان‌که می‌توان انتظار داشت، بیش‌ترین تفاوت‌های مربوط به سن در این‌جا، خود را در نحوه‌ی پاسخ دادن نشان دادند. اما کودکان به جای این‌که نیازمند این باشند که در به کارگیری مجموعه‌ای از دال‌های سینمایی که به نحوی دلبخواهی نمادین هستند، به مهارت‌های خاصی دست بیابند، می‌توانند در مجموع تصاویر بصری شامل تدوینِ مبتنی بر نقطه‌ی دید را از طریق تعمیم مهارت‌های بصری تکوینی و تجربه‌ی حاصل از دنیای واقع درک کنند. تحقیق کامونتزیس پیج درباره‌ی رابطه‌ی بین مهارت‌های تکوینی، کودکان در شناخت دنیای واقع و درک پرسپکتیو، و توانایی آن‌ها در استنتاج از یک سکانس تدوین شده، حاوی شواهدی است در حمایت از دیدگاه تکوینی که می‌گوید مهارت‌های شناختی و ادراکی حاصل از دنیای واقع به فیلم و تلویزیون تعمیم می‌یابند.[۳۹] او در تحقیق خود دریافت که کودکانی که شناخت پرسپکتیوهای بصری در وضعیت سه بعدی واقعی را به نحو موفقیت‌آمیزی بروز داده بودند (مثلاً کودکانی که می‌دانستند که ناظرانی که در مکان‌های مختلف جای می‌گیرند وجوه متفاوتی از یک شیء ثابت را خواهند دید)، مواضع متغیر دوربین را در یک برنامه‌ی تلویزیونی بهتر درک می‌کردند، خانم کامونتزیس پیج در واقع دریافت که مهارت در استنتاج روابط شاخص در یک طرح سه بعدی، پیش نیاز دست یافتن به استنتاج مشابه در یک فیلم ویدیویی دوبعدی است. تنها کودکانی فیلم دوبعدی را درک می‌کردند که توانسته بودند طرح سه بعدی را درک کنند، و تفاوت‌های آشکار ناشی از سن بین درک‌کنندگان پرسپکتیو و درک‌نکنندگان پرسپکتیو، مشاهده شد که خود در تأیید دیدگاه تکوینی است.

در پژوهش‌هایی که ذکرشان رفت، کودکان انتخاب شده نماینده‌ی جمعیتی از بیننده‌های غیرماهر بودند. اما، در یک تحقیق دیگر درباره‌ی درک و تفسیر فیلم از بیننده‌های بزرگسالی استفاده شد که آشنایی چندانی با هیچ یک از رسانه‌های جمعی نداشتند.[۴۰] در این تحقیق، پژوهشگران کار خود را روی یک قبیله‌ی چادرنشین بی‌سوادِ روستایی درکنیا متمرکز کردند، جماعتی که فعالیت‌های زیبایی‌شناختی‌شان متمرکز بود بر تزیینات شخصی و هنرهای مربوط به اجرا [ی رقص‌ها و آیین‌ها]. پژوهشگران دو نوار ویدیویی شامل داستانی که به لحاظ فرهنگی به آن‌ها نزدیک بود، به روستاییان بزرگسال نشان دادند. یکی از این نوارها تدوین نشده بود و دیگری شامل چهارده برش که در بین آن‌ها از نماهای نزدیک، نماهای متوسط، نماهای بلند و نماهای زوم استفاده شده بود. در بین پاسخ‌دهندگانی که نسخه‌های تدوین‌شده و تدوین نشده را دیده بودند، هیچ تفاوت معناداری بابت توانایی در یادآوری اطلاعات داستان دیده نشد. قطعه‌قطعه کردن صحنه‌ی بصری از طریق تدوینِ مبتنی بر نقطه‌ی دید مانعی بر سر راه ادراک آن‌ها ایجاد نکرد، به نظر نمی‌رسید که نیازی به مهارت‌های ویژه‌ی حاصل از آشنایی با رسانه باشد. برعکس، پژوهشگران به این نتیجه رسیدند که رمزگان‌های تدوین تداومی که [نماهای] نقطه‌ی دید را به کار می‌گیرند ظاهراً کارکردی به منزله‌ی قرینه‌های فرایندهای ادراکی» دارند.[۴۱]

سطوح شمایل‌نگاری

شواهدی که تاکنون دیدیم حاکی از قابلیت تصاویر برای ارایه‌ی سرنخ‌هایی در خصوص طرح فضایی یک صحنه یا موقعیت است که مشابه آن منابع اطلاعاتی هستند که به‌طور معمول در تجربه‌ی بصری دنیای واقع یافت می‌شوند. اما این شواهد در عین حال حامل این نکته نیز هستند که نوعاً سطح دیگری از اطلاعات شمایلی در تصاویر وجود دارند که هسته‌ی اصلی مسأله‌ی مربوط به فهم‌پذیری و تأثیرات عاطفی سینما را تشکیل می‌دهند. تصاویر عکاسیک از مردم، لزوماً اطلاعات مربوط به حالت چهره و حرکات را که رِی بِردویسل علم کینتیک [kinetics: علم مربوط به رابطه‌ی بین حرکات بدن و نیروهای وارده بر آن‌ها ـ م] می‌نامید، بازسازی می‌کنند. بِردویسل و همکارانش

شکل‌گیریِ نظام‌مند حرکت بدن در بطن فرهنگ را مطالعه کردند و یک نظام نمادین (notational) و پیچیده برای تحریر و مطالعه‌ی مجموعه‌ای از سرنخ‌های حرکتی بدن که به انحای متفاوتی شکل گرفته بودند، (به نام کینس [kines]) را که در موقعیت‌هایی به مثابه یک فرم ارتباطی در زندگی روزانه بیان می‌شد، طراحی کردند. بردویسل آشکارا فرضیه‌ای را که می‌گوید زبان مهم‌ترین کانال ارتباطی است رد کرد، و در مقابل مفهوم ارتباط به عنوان یک فرایند چند الگو، و چند حسی را که شامل کانال‌های بصری و حرکتی و نیز شنیداری است، پیش کشید.[۴۲] او نشان داد که چگونه حرکات بدن به تأثیر از فرهنگ به شیوه‌هایی که معنای نمادین دارند و برای اعضای یک جماعت خاص قابل درک هستند، جماعتی که فرایندهای اجتماعی‌شدنشان آن‌ها را به نمایش‌های کینسیکِ (kinesic) رمزدار حساس کرده است، شکل می‌گیرند. در حالی که بردویسل بر اهمیت زمینه‌ی فرهنگی در نوع رمزدار شدن الگوهای کینسیک خاص تأکید می‌کند، محققان دیگر گفته‌اند که برخی حالت‌های ایمایی ـ مثلاً حالت‌های چهره ـ ممکن است به مثابه اشارت‌هایی فراگیر (pan-cultural) که ریشه‌هایی زیست‌شناختی دارند، عمل کنند. در حالی که همه‌ی فرهنگ‌ها قواعدی را تفویض می‌کنند که حاکم بر این است که چه کسانی، کی، و چه عواطفی را بروز می‌دهند، شواهد تجربیی که پاول اِکمن و همکارانش ارایه کرده‌اند، نشان می‌دهند که برخی بروزات چهره‌ای به نظر می‌رسد که با منوله‌های اصلی عاطفه بشری همبسته هستند و در همه‌ی فرهنگ‌ها قابل تشخیص.[۴۳] نکته‌ی بدیهی که در این بحث کوتاه درباره‌ی کارهای انجام شده پیرامون ارتباط‌های مبتنی بر حرکات چهره و بدن، باید یادآوری شود این است که «دوربین فیلم‌برداری ابزار فوق‌العاده‌ای است برای ثبت معانی پراحساسی که از طریق این کانال‌ها منتقل می‌شوند. بردویسل، در واقع، برای ثبت و ذخیره کردن اطلاعاتی که در تحلیل‌هایش به کار رفته بود، از عکس و فیلم استفاده کرد. گفتن این‌که یکی از بزرگ‌ترین منابع جذابیت و نیروی فیلم‌ها در همین‌جا، یعنی در توانایی فیلم برای ثبت ظرافت‌ها و ریزه‌کاری‌های موجود در سَیَلان حالت‌های احساسی کینسیکی است که طنین اجتماعی دارند، و نه در ثبت منفعلانه‌ی آن‌ها، بلکه در تشدید و تأکید شاخص‌ترین سرنخ‌هایی که به کار درک معانی صحنه‌های نمایش داده شده در روی پرده می‌آیند، از طریق کلوزآپ‌ها و دیگر تمهیدات بیانگر. (بررسی‌های اخیر جیمز نیرمور و رابرت پیرسُن درباره‌ی بازیگری بر نحوه‌ی رمزگذاری رفتارهای بیانگر در سنت‌های مختلف بازیگری و بر نحوه‌ی استفاده از تکنیک‌های فیلم برای قاب گرفتن و موکد کردن این رمزگذاری، متمرکز است.)[۴۴] فرضیه‌ی مبتنی بر نسبی بودن و دلبخواهی بودنِ دال‌ها، توجه را از این خاستگاه آشکارِ معنای شمایلی در تصاویر متحرک منحرف می‌کند، و اهمیت آن رادر توضیح [دلایل] جذابیت و نیروی جهانی فیلم‌ها نادیده می‌گیرد.

گفتمان تصاویر

این تحقیقات و روش‌های تحقیق حاوی چه مطلبی درباره‌ی رمزگان سینمایی برای ما هستند، و آیا تعریف این رمزگان‌ها، به عنوان مجموعه‌ای از تفاوت‌های رابطه‌ای در بین نشانه‌های دلبخواهی، کاری که نظریه‌ی جدید فیلم می‌کند، کاری در خور است؟ شواهد تجربی به‌وضوح نشان می‌دهند که مهارت در شناسایی تصاویر برخلاف مهارت در زبان، از دل یک دوره‌ی طولانیِ در معرض دلالتگری قرار گرفتن، و یادگیری متعاقب آن پدید نمی‌آید، و این شاید به این دلیل است که رئالیستی‌ترین تصاویر با جلوه‌های دنیای واقعِ مربوط به خود همشکل هستند، برخلاف نشانه‌های نمادین که رابطه‌ی دلبخواهی‌تری دارند با آن‌چه بازنمایی‌اش مسی‌کنند. به‌علاوه، دوربین از طریق تکنولوژی‌های ثبتِ تصاویر متحرک می‌توانند به شکلی آشکارا قابل شناسایی و حتی تشدیدشده سیلانِ سرنخ‌های حرکت چهره و بدن را که معانی موقعیت‌های اجتماعی نمایش داده شده در روی پرده را که به صورتی نمادین رمزگذاری می‌کنند، بازسازی کند. این سرنخ‌ها باید فوراً توسط تماشاگران سینما، درست مثل اتفاقی که در تجربه‌ی بصری دنیای واقع می‌افتد، درک شوند. اگر تمایزهای بین

وجوه شمایلی و نمادین که از سوی ما مورد تأکید گرفت، ربطی به تفاوت‌های بین تصویر و زبان داشته باشند، در این صورت می‌توان انتظار داشت که وجوه شمایلی، به‌خصوص در مورد کودکان، در مقایسه با وجوه نمادین، راحت‌تر پردازش شوند؛ و پژوهش حاضر این ایده را تأیید می‌کند.[۴۵]

بدین ترتیب روشن نیست که مفهومِ دالِ رابطه‌ای و دلبخواهی را چگونه می‌توان به تصاویر سینمایی، یا به تبع آن به هر نوع تصویر شمایلی تعمیم داد. تردیدی نیست که، هم‌چنان‌که هاکِت نشان داده است نشانه‌های ارتباطی معدودی وجود دارند که کاملاً شمایلی باشند، چون شمایل‌گونگی مطلق به این معناست که نشانه به هیچ وجه از مصداق خود قابل تشخیص نباشد.[۴۶] با وجود این، نشانه‌های تصویری، حامل شباهت‌های ساختاری آشکاری با مصداق‌های خود هستند و پیامدهای این شباهت را برای درک و دریافت بیننده پیش از این ملاحظه کردیم. معلوم شده است که الگوی زبان‌شناختی، پارادایم کارآمدی برای تحلیل تصاویر و ساختارهای بزرگ‌تر فیلم (مثلاً صحنه‌های دراماتیک) هستند، و یکی از دلایل آن این است که تحلیل نوعاً از طریق کلمات انجام می‌گیرد. وقتی محققان فیلم، تصاویر را تحلیل می‌کنند، اطلاعات بصری به توضیحات کلامی ترجمه می‌شوند، یعنی یک کیفیت جانشین کیفیت دیگر می‌شود. اما چنان‌که برانیگان خاطرنشان کرده است، در صحبت از گفتمان تصاویر باید جانب احتیاط را گرفت: «تحلیل‌گر باید بداند که خودِ امر صحبت از روایت مستلزم بازنمایی دوباره‌ی آن از طریق ابزارهای کلامی یا ابزارهای دیگری است که ممکن است تنها برخی از ویژگی‌های آن را در خود جای دهد.»[۴۷] مفهوم دال رابطه‌ای و دلبخواهی ظاهراً در این‌جا، یعنی در زبانی که برای کندوکاو متفکرانه‌ی بازنمایی‌های تصویری به کار گرفته می‌شود، بیش‌تر از دیگر مفاهیم کاربرد دارد. به‌علاوه در حالی که شواهد تجربی نشان می‌دهند که بیننده‌ها به راحتی و به فوریت به استنتاج لازم برای ساختن یک روایت یک‌پارچه از مجموعه‌ای از تصاویر، دست می‌یابند. (حتی تا جایی که اطلاعات مربوط به موقعیت‌هایی را که مستقیماً نشان داده نشده‌اند، استنتاج می‌کنند)،[۴۸] محققان بسیاری بر این باورند که این استنتاج‌ها روی یک بنیان مفهومی و موضوعی سازمان یافته‌اند.

وقتی محققان فیلم، تصاویر را تحلیل می‌کنند، اطلاعات بصری به توضیحات کلامی ترجمه می‌شوند، یعنی یک کیفیت جانشین کیفیت دیگر می‌شود

به عنوان مثال پایلایشاین (pylyshyn) چنین گفته است: «مفاهیم و گزاره‌هایی از این دست ممکن است از لحاظ مفهومی، بدون داشتن هیچ برچسبِ زبان طبیعی، به‌خوبی تبیین شوند. بدین ترتیب ممکن است صحبت از مفهومی متناظر با رده‌ی همسانی برخی صداها یا الگوهای بصری بکنیم بدون این‌که یک برچسب کلامی آشکار برای آن داشته باشیم. از این دیدگاه چنین برمی‌آید که می‌توان مفاهیمی ذهنی یا شیوه‌های انتزاعی کردن داده‌های حسی داشت که دور از دسترس ذخیره‌ی واژگانیِ فعلی ما هستند، اما اگر انتقال چنین مفاهیمی اهمیت داشته باشد، می‌توان واژگانی برای آن‌ها برساخت.»[۴۹] به عبارت دیگر، برای توضیح این‌که ما چگونه در برابر اطلاعات تصویر واکنش نشان می‌دهیم و آن‌ها را می‌فهمیم، یا حتی برای توضیح این‌که چگونه اطلاعات بصری را برای ذخیره در حافظه‌ی درازمدت خود به صورتی رمزگذاری می‌کنیم که بعدها قابل دسترسی باشند، نیازی به توسل به الگوهای زبان‌شناختی نیست.[۵۰] چنان‌که گفته شد الگوهای مبتنی بر دالِ دلبخواهی ـ رابطه‌ای در جایی که گفتمان مورد بررسی زبان بنیاد است و نه تصویریِ صرف، مناسب‌ترین الگو هستند. در این‌خصوص می‌توان نتیجه گرفت که نظریه‌های مربوط به ایدئولوژی و جلوه‌های ایدئولوژیک، نه بر پایه‌ی تصاویر منحصر به‌فرد (آن‌چنان‌که در تصاویر پرسپکتیوْ بنیاد هست) یا بر پایه‌ی دستگاه‌هایی برای دیدن، مثل دوربین و پروژکتور، بلکه به عنوان محتوای یک فیلم خاص و مدولاسیون‌های آن از

طریق تکنیک‌های سبک سینمایی به بهترین وجه صورت‌بندی شده است. چنان‌که نوئل کارول گفته است، طرح ایدئولوژیکی باید فیلم به فیلم، یعنی بر پایه‌ی یک بنیانِ مورد به مورد بررسی شود. از آن‌جاکه به نظر نمی‌رسد نظریه‌های مربوط به ساختار زبان‌شناختی مستقیماً قابل تعمیم به تصاویر باشند، از این رو این نظریه‌ها بنیان بسنده‌ای برای آغاز انتقاد از گفتمان سینمایی یا جایگاه ایدئولوژی در ایماژهای تصویری نیستند.

طرفدارانِ تعمیم میراث سوسوری به مطالعات سینمایی ممکن است چنین پاسخ دهند که توجه پساساختارگرایانه به متنیت (textuality) و گفتمان به عنوان ساختارهایی که نسبیت فرهنگی دارند، چارچوبی برای بررسی ایدئولوژی و چندسویگی فرهنگی یا تصویری یک متن معین فراهم می‌آورد. این‌که روش‌شناسی پساساختارگرا در این راه کار می‌کند، کاملاً درست است؛ اما، متأسفانه چیزی که کنار گذاشته می‌شود این است که چگونه سینما می‌تواند به صورت بینافرهنگی ارتباط برقرار کند (یعنی محبوبیت جهانی پیدا کند)؛ و حتی این پرسش اصلی‌تر که می‌پرسد چه چیزی سینما را برای بینندگان قابل فهم می‌سازد، مسأله‌ی آن‌ها نیست. همه‌ی فرهنگ‌ها انرژی لیبیدویی و روانی را به یک طریق سازمان نمی‌دهند و از این رو نمی‌توان مقوله‌های لاکانی را به عنوان سازوکارهای اصلیِ توضیح‌دهنده‌ی ابزارهای ارتباط سینمایی، پیش کشید. در عین حال همه‌ی فرهنگ‌هایی که اخیراً بررسی شده‌اند، توانایی‌های تصویر و ادراک سینمایی آشکاری را به نمایش گذاشته‌اند. به‌علاوه این توانایی‌ها در انواع حیوانات دیده شده‌اند.[51] توانایی‌های بازشناسی تصویر در بین طیف وسیعی از سوژه‌های غیرانسانی ـ نخستی‌ها، پرندگان، ماهیان، خزندگان، حتی حشرات ـ دیده شده‌اند. این توانایی‌ها شامل واکنش‌های آموخته نشده و خودجوش در برابر تصاویر ثابت و متحرک در کنار واکنش‌های ناشی از شرطی شدن‌اند. بازشناسی اشیا توسط سوژه‌های غیرانسانی در رده‌های مختلف رسانه‌های تصویری ـ عکس‌های سیاه و سفید و رنگی، عکس‌های با کنتراست بالا، فیلم و نوار ویدیویی و حتی طراحی‌ها ـ دیده شده است. درک رویدادهای فیلم شده، هم‌چنین شکل‌گیری و درک مفاهیم رده‌بندی اشیا از تصاویر بیرون کشیده می‌شود. (مثلاً توانایی کبوترهای آموزش دیده برای بازشناسی پیکر (فیگور)های انسانی در اسلایدهایی از محیط‌های مختلف، توانایی برای تعمیم این توانایی و مفهوم رده‌ی نوع بشر به مجموعه اسلایدهایی که پیش‌تر هرگز ندیده‌اند.)

به نظر می‌رسد پیش کشیدن مفهوم دال‌های دلبخواهی و فرایندهای ناخودآگاه ذهن، توانایی مطالعات سینمایی را در راه کلنجار رفتن با برخی از بنیادی‌ترین پرسش‌های مربوط سینما هدر می‌دهد. از جمله‌ی این پرسش‌ها یکی این است که چگونه بینندگانِ بارآمده در فرهنگ‌های مختلف، می‌توانند رسانه‌ی سینما را درک کنند؛ و دیگر این‌که آن بنیان زیست‌شناختیِ ضروری در ارتباط تصویری چیست که آن را به یکسان برای سوژه‌های انسانی و غیرانسانی کارآمد می‌سازد. چنان‌که اخیراً نوئل کارول گفته است تأکید بر شیوه‌ای که طی آن ساختار فیلم وضوح شناختیِ (cognitve clarity) تجربه را برای بیننده تضمین می‌کند، می‌تواند بنیانی برای توضیح جذابیت و کشش، و شاید حتی نیروی احساسی سینما باشد.[52]

به‌علاوه، تأکید بر این‌که رمزگان سینمایی یک نشانه‌ی دلبخواهی و بی‌دلیل [توجیه‌نشده] است، نظریه‌ی فیلم را در موقعیت ناجوری قرار می‌دهد که براساس آن باید نتیجه گرفت که بیننده‌ی دنیای واقع چیزی است خلاف شواهد قابل مشاهده، از جمله این‌که تصاویر سینمایی به صورتی عمل می‌کنند که همسان با دنیای واقع متناظر با آن نیست، و این‌که بینندگان باید معانی نمادین ساختار سینمایی بنیادین را فرا بگیرند؛ و بالاخره این‌که چون گفتمان برآمده از فرهنگ است، پس جذابیت سینما هم باید چنین باشد. نظریه‌ی فیلم با انگشت نهادن بر جلوه‌ی شفافیت سینما یا توهم‌آمیز بودنِ تصویر عکاسیک، به این مسایل بر اساس آن‌چه به عنوان قراردادهای فرهنگ بنیاد و نمادینِ پرسپکتیو تلقی می‌شود، می‌پردازد. اما چنان‌که در این جستار نشان دادیم، برخی شکاف‌ها و تناقض‌های مهم بین این صورت‌بندی‌ها، خط

مشی سوسوری و شواهد تجربی در مورد بازشناسی تصویر و ارتباط بصری دیده شده است. مادام که نظریه‌ی فیلم نتواند مفهوم جدیدی از سینما به عنوان شیوه‌ی ارتباطیِ شمایلی و نه نمادین به دست دهد، تصور این‌که این شکاف‌های نظری چگونه پرخواهند شد، دشوار خواهد بود. ما باید قدرت شناسایی مؤلفه‌ی تشابهیِ (amalogical) نشانه‌های تصویری را بازیابیم. به جای پرداختن به این مؤلفه با زبانی استعاری (مثلاً از طریق جلوه‌های شفافیت، موقعیت‌یابی سوژه در گفتمانِ امر خیالی،[۵۳] یا پندارگرایی)، اعتقاد به مناسبات همشکلی بین نشانه‌های تصویری و مصداق‌های آن‌ها، و عطف توجه به *تفاوت‌های* بین وجوه تصویری و زبان‌شناختیِ ارتباط، می‌تواند از طریق مرتبط کردن نظریه‌ی فیلم با تجربه‌های قابل مشاهده‌ی بینندگان واقعی، جان تازه‌ای در کالبد آن بدمد.

چنان‌که در آغاز این مقاله گفته شد، در این‌جا قصد کنار نهادن مسایل فرهنگی از پرسش‌های مربوط به تماشا و درک فیلم در میان نیست. بدیهی است که فرهنگ در استنتاج‌هایی که از تصاویر و روایت‌های سینمایی به عمل می‌آید دخیل است، در این استنتاج‌ها معنا ممکن است در انطباق با افق‌های اندیشگیی شکل بگیرد که مشروط به طبقه، نژاد، جنسیت و متغیرهای مشابه هستند. اما ادعای این مقاله این بوده است که فرهنگ، نقش چندان مؤثری در این لایه از ادراک که تا این‌جا مورد نظر بود، ندارد. به‌علاوه تنها وقتی می‌توانیم تحلیل‌های فرهنگی را به نحوی ثمربخش و به‌جا به کار بگیریم که بدانیم در کجاها ملاحظات فرهنگی با آن‌چه قابلیت‌های فیزیولوژیک یا شناختی می‌نامیم، تداخل می‌کنند. این رهیافت می‌تواند به نظریه کمک کند تا فهم‌پذیری و نیروی فیلم‌ها را به صورتی توضیح دهد که در برابر تجارب قابل مشاهده‌ی بینندگان واقعی بی‌تفاوت نباشد و بر بنیاد این تجارب قوام یافته باشد. ❑

منبع: Film and Criticism, 2000

پی‌نوشت‌ها:

1. Stam, Robert, "Film and Languge: From Metz to Bakhtin" in *The Cinematic text: Methods and Approaches*, ed. R Barton palmer (New York: AMS Press, 1989), P. 277.

2. Pasolini, Pier Paolo, *Heritical Empiricism*, ed. Louise K. Barnett, trans. Ben Lawton and Louis K. Barnet (Bloomington: Indiana University Press, 1988);
Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1976), PP. 116-54.

3. Rosen, Philip, (ed.) *Narrative, Aparatus, Ideology* (New York University Press, 1986), P.3.

4. "Introduction" in *Exploring in Film Theory: Selected Essays From Cine-tructs*,ed. Ron Burnett (Bloomington: Indiana University Press, 1991), P. XV.

۵. interpellation. واژه‌ای که به‌خصوص آلتوسر در بحث از ایدئولوژی و نقش آن در ایجاد سازش و رضایت بین فرد و قدرت، مسلط به کار می‌برد. به زبان ساده می‌توان گفت که ایدئولوژی از طریق استیضاح سوژه او را از زیرپا گذشتن قوانین ظالمانه‌ی تحمیل‌شده به او باز می‌دارد. بدین ترتیب، هم نظم و سلطه پا برجا می‌ماند و هم فرد از همدستی در پایدار ماندن این نظم و سلطه احساس رضایت می‌کند. - م.

۶. نشانه‌شناسی سوسوری مبتنی بر تفاوت در دلالت است. به زبان ساده درخت به این دلیل درخت است که سنگ نیست، که خورشید نیست، و الی آخر. - م.

۷. ژان لوبی بردری در تحلیل مهم خود می‌گوید که این کارکردها پیامدهای عملکرد دستگاه دوربین و پروژکتور هستند فارغ از محتوا و سوژه‌هایی که از آن‌ها فیلم گرفته می‌شود. بنگرید به
" Ideology Effects of the Basic Cinematographic Aparatus" and "The Aparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema in Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, PP. 286-318.

8. Heath, Stephen, *Questions of Cinema* (New York: Macmillan, 1981), P. 26.

9. Rodowick, D.N., *The dificulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory* (New York: Routledge, 1991), P. 138.

10. Zavarzadeh, Mas'ud, *Seeing film Politically* (Albany: State University of New York Press, 1991), P.X.

1I. *Ibid.* P.11.

12. Devitt, Michael and kim Sterenly, *Language and Reality* (Cambridge, MA: MIT Press, 1987), PP. 215-18.

13. *Ibid*, P. 2I6.

14. Burnett, *Explorations in Film Theory*, P. XVii.

15. Heath, *Questions of Cinema*, P. 191.

16. "Intruduction" in *Movie and Methods*, vol. 2, ed. Bill Nichols (Berkley, CA: University of California Press, 1986), P. 16.

۱۷. مقاله‌های مرتبط با این دیدگاه را می‌توانید در منبع زیر بیابید:
Language, Thought and Reality: Selected writings of Benjami Lee Whorf, ed. John B. Carrol (Cambridge, MA: M1T Press, 1984.

۱۸. برای مثال بنگرید به
John B. carroll, For example and Joseph B. Casagrande, "TheFunction of Language classifications in Behavior" in *Readings in Social Psychology*, ed. Eleanor E. Maccoby, Theodor M. New comb, and Eugeen L. Hartley (New York: Holt, Rinehart and winston, 1958), PP. 18-31.

با این حال باید گفت که نتایج این بررسی ضمن دارا بودن شواهدی در تأیید دیدگاه وورفی، التقاطی و تا حدودی ناهمخوان هستند.

۱۹. برای دسترسی به شواهدی درباره‌ی برداشت‌های قوی و ضعیف فرضیه‌ی وورف بنگرید به
Hunt, Earl and Franca Agnoli, "The whorfian Hypothesis:A cognetive Psychology Perspective, "*Psychological Review 98* no. 3 (1991), PP. 377-89.

20. Nochds, Bill, *Ideology and Image* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), P. 26.

21. Zavarzadeh, *Seeing Films Politically*, P. 102.

22. Berlin, Brent and Paul Kay, *Basic color Terms: Their Universality and Evolution* (Berkley, CA: University of California Press, 1969).

23. *Ibid.*, PP. 4-5.

24. Hchberg, Julian, "The percoption of Moving Imagees" *Iris*, no. q (Spring, 1989), P. 41.

۲۵. بنگرید به
Hockett, charles F, "Logical considerations in the study of Animal Communication", in *The view from language: selected Essays 1948-1974* (A thens, GA: University of Georgia tress, 1977), PP. 124-62.

26. Worth, Sol, "Pictures can't say Ain't," in *Film culture*, ed. sari Thomas (Metuchen, N.J.: Scare crow press, 1982), PP. 97-109;

و

Branigan, Edward, "Here is a picture of No Revolver", *Wide Angle 8*, no. 34 (1986), PP. 8-17.

27. Chomsky, Noam, *Reflections on Language* (New York: Pantheon, 1975), P. 71.

۲۸. بنگرید به
Carroll, John M, *Towards a structural psychology of cinema* (New York: Mouton, 1980).

29. Messaris, Paul, *Visual Literacy: How Images Make sense*(Boulder, Co: Westview Press, Forth Coming).

30. *Ibid.*

31. Eichenbaum, Boris, "Cinema Stylistics", in *Russian Formalis Film Theory*, ed. Herbert Eagle (Ann Arbor, Mi: University of Michigan Press, 1981), P. 77.

32. Balázs, Bela, *Theory of the Film* (New York: Dover, 1970), P. 34.

۳۳. بنگرید به گزارش‌ها در
Balázs, *Theory of the Film*, PP. 34-35,

و

Deregowski, J.B., "Real Space and Represented Space: cross-Cultural Perspective" in *Behavioral and Brain Sciences* 12 (1989), PP. 56-59.

۳۴. مساریس نیز به این نکته اشاره می‌کند.

35. Hochberg, Julian and virginia Brooks, "Picture Percoption as an Unlearned Ability: A study of one child's performance,"*American Journal of psychology 74*, no 4 (Dec. 1962), PP. 624-28.

۳۶. دیوید بردول در صحبت از این سرنخ‌ها اشاره می‌کند که تصاویر سینمایی در عین حال مدام آن‌ها را (مثلاً از طریق عدسی‌های با زاویه‌ی کانونی متفاوت و غیره) تحریف می‌کنند یا تغییر می‌دهند.

Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1985), PP. 107-10.

[ترجمه‌ی فارسی: **روایت در فیلم داستانی**، ترجمه‌ی علاءالدین طباطبایی، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۵].

۳۷. بنگرید به

Segall, Marshall H., Donald T. Canpbell, and Meliville J. Herskovits, *The Influence of Culture on Visual Percoption* (Indianapolis, IN: Bobbs- Merrill, 1966).

38. Deregowski, "Real Space", PP. 69-72.

39. Smith, Robin, Daniel R. Anderson, and Catherine Fischer, "Young children's Comprehension of Montage", *Children Development 56* (1985), PP. 962-71.

40. Comuntzis-Page, Georgette, "Changing Viewpoints in visual prosentation: A Young Child's point of View", *Paper presented at Eastern communication Association convention*, Baltimore, 1988.

41. Hobbs, Renee, Richard Frost, Arthur Davis, and John Stauffer, "How First-time Viewers Comprehend Editing conventions" *Journal of Communication 38* (1988), PP. 50-60.

42. *Ibid.*, P. 58.

۴۳. بنگرید به

Birdwhistle, Rayl, *Kinesics and context* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press), 1970.

۴۴. بنگرید به

Ekman, Paul and Wallale V. Friesen, "constants Across Cultures in the face and Emotion" *Journal of Personality and social psychology 17*, no. 2 (1971), PP. 124-29; Ekman, p., "Expression and the Nature of Emotion" in *Approaches to Emotion* ed., Klaus R. Scherer and paul Ekman (Hills dale, N.J.: Lawrence Erlbaum Association, 1984), PP. 319-43.

۴۵. بنگرید به

Naremore, James, *Acting in cinema* (Berkley, CA. University of California Press, 1988);

و

Pearson, Roberta, *Eloquent Gesture: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films* (Berkley, CA: University of California Press, 1992).

۴۶. بنگرید به

Calvert, S.L., A.C. Huston, B.A. Watkins, and J.C. Wrigt, "Effects of Selective Attention to Television Forms on Children's Comprehension of Content", *Child Development 53* (1982), PP. 601-10;

و

Hayes, D.S, and D.W. Brinbaum, "preschoolers' Retention of Televised Events: Is a picture Worht a Thousand Words?" *Developmental Psychology 16* (1980), PP. 410-16.

47. Branigan, "Here is a picture of No Revolver", P.11.

۴۸. بنگرید به

Baggett, Patricia, "Memory for Explicit and Implicit Information in picture stories", *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavio 14* (1975), PP. 538-48.

49. Pylyshyn, Zenon W. "What the Mind's Eye tells the Mind's Brain: Acritique of Mental Imagery," *Psychological Buttetiin 80*, no. 1 (July 1973), P. 7.

۵۰. با این حال، در خصوص برخی مقوله‌های تصاویر ـ از جمله مقوله‌های بالنسبه مبهم ـ شواهدی در دست است که نشان می‌دهند که سرنخ‌های زبان‌شناختی ممکن است روی یادآوری جزییات فرم تصویری تأثیر بگذارد.

بنگرید به

Carmichael, L., H. P Hogan, and A.A Walter, "An Experimental study of Effect of Languge on the Reproduction of Visually Percaived Form", *Journal of Experimental Psychology 15* (1932), PP. 73-86;

و تکرار آن به وسیله‌ی

Prentice, W.C.H., "Visual Recognition of Verbally Labelled Figures," *American Journal of Psychology 67* (1954), PP. 315-20.

۵۱. مروری بر تحقیقات انجام شده درباره‌ی درک تصویر توسط حیوانات، را در مقاله‌ی زیر توان یافت:

Cabe, Patrick A. , "picture perception in Nonhuman subjects, in *The perception of Pictures*, Vol, 2, ed. Margaret A. Hagen (NewYork:Academic Press, 1980), PP. 305-43.

52. Carroll, Noël, *Mystifying Movies* (New York: columbia University Press, 1988).

۵۳. The Imaginary و The symbolic [امر نمادین] از مفاهیمی هستند که ژاک لاکان در توضیح فرایند تکوین ذهنیت کودک به کار می‌برد. نظریه‌پردازان ملهم از لاکان از جمله نظریه‌پردازان فمینیست در صورت‌بندی آرای خود از این مفاهیم سود برده‌اند. ـ م.