پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۹۹، ۲۴۳–۲۶۲

هزار توی ذهن

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

حامد فاردار*

چکیده

متن حاضر به بررسی کتاب *تصویر و ذهن؛ فیلم، فلسفه و علوم شناختی* تالیف گریگوری کوری می‌پردازد.رویکرد شناختی یکی از دیدگاه‌های نسبتا متاخر در زمینه روایت‌شناسی و نیز مطالعات سینمایی است که از دهه ۱۹۸۰ پا گرفت و در پی بررسی فرایندهای ذهنی مخاطب از طریق کاوش عینی در ساز و کار ادراکی و شناختی انسان است. از آنجا که در دو حوزه روایت‌شناسی و علوم شناختی منابع موجود به زبان فارسی اندک بوده است و کتاب‌های موجود هم در زمینه مطالعات سینمایی، اعم از تالیف و ترجمه کمتر به نگره 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 مولف، برخی از نتیجه‌گیری‌ها و خطوط محتوایی کتاب به لحاظ انتقادی سنجیده شود. بویژه آن که در فاصله چاپ نسخه اصلی و ترجمه آن به زبان فارسی، دگرگونی‌های بسیاری درحوزه فن‌آوری‌های سینمایی صورت گرفته که می‌توانند موجب بازاندیشی در برخی از نظریات طرح‌شده در کتاب باشند.

کلیدواژه‌ها: نگره‌شناختی، روایت، فیلم

* دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد، سینما، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر 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)* نوشته گریگوری کوری[۱] (Gregory Currie) از فیلسوفان شناخت‌گرا است که نخستین‌بار در سال ۱۹۹۵ منتشر شد. محمد شهبا که از مترجمان پرکار ودقیق در حوزه آثار نظری سینمایی است و در این سال‌ها کتاب‌هایی کلیدی را در زمینه روایت‌شناسی به زبان فارسی برگردانده کتاب را ترجمه کرده‌است. نخستین‌بار انتشارات مهرنیوشا با همکاری دانشکده صدا و سیما در سال ۱۳۸۸ کتاب را چاپ کرد؛ سپس در سال ۱۳۹۳ نشر مینوی خرد کتاب را با ویراست جدیدی بازچاپ کرد. مقاله حاضر بر اساس همین نسخه آخر نگاشته شده است. این کتاب از این جهت برجسته است که بر مبنای علوم شناختی تالیف شده که رویکرد نسبتا تازه‌ای در مطالعات سینمایی است و در کشور ما این رهیافت در حوزه 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 نظریه فیلم درباره چیستی سینما و نسبتش با واقعیت و مرزش با هنرهای دیگر و... در چارچوب علوم شناختی پاسخ داده می‌شود.

در این مقاله پس از معرفی کوتاه نظریه شناختی در سینما و خاستگاه بیرونی این اثر، ساختار کتاب به ترتیب فصل‌ها معرفی خواهد شد و سپس در تحلیل شکلی و محتوایی، ویژگی‌هایش به لحاظ انتقادی بررسی خواهد شد. در این قسمت مساله مقاله تبیین نقائصی در زمینه نظریه شناختی با خوانش گریگوری کوری از وجوه مختلف به تفکیک هرفصل است. مسائلی همچون نادیده گرفتن تاثیر روابط اجتماعی بر ذهن بیننده و نقشش در فرایند ادراک فیلم، یا این که چقدر نظریه شناختی کوری درباره نسبت بیننده و مفاهیمی همچون توهم و هم‌ذات‌پنداری و لزوم فاصله از واقعیت با تحولات سریع فن‌اوری‌های تولید و عرضه فیلم در زمان ما منطبق است؟ نتیجه غفلت از رمزگان فرهنگی و نشانه‌شناسی در رویکرد او چیست؟ اساسا تفسیر او از موضوع زبان در نشانه‌شناسی زبان فیلم درست است؟ آیا مثال‌های او از تجربیات ادراک بشری همواره صادق هستند؟ همچنین سعی شده به نابسنده بودن ادله مولف درباره روایت و مولف در فیلم اشاره شود.

۲. نگاهی کوتاه به خاستگاه بیرونی کتاب (شناخت‌گرایی)

نظریه کلاسیک فیلم بین دهه‌های ۳۰ تا ۵۰ میلادی شکل گرفت و نظریه مدرن فیلم از میانه دهه ۱۹۶۰ و در اوج غلبه ساختارگرایی در محافل آکادمیک، تبلور پیدا کرد؛ اما این دهه ۱۹۸۰ بود که نظریه شناختی در واکنش به نظریه رایج فیلم پدیدار شد و پاسخی بود به نظریه‌های مجله انگلیسی اسکرین[۲] در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰. این نظریه تازه 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 همین گریگوری کوری اشاره کرد که البته هرکدام دیدگاه‌های مخصوص به خود دارند. این نظریه ریشه در فلسفه تحلیلی دارد؛ اما فقط متکی به فلسفه نیست. از اصطلاح "علوم شناختی" مشخص است که پای رشته‌های علمی مختلفی در میان است. یکی از نظریه‌پردازان شناختی در این رابطه 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 آنچه که *انقلاب شناختی* خوانده می‌شود را به وجود آورده‌اند. در میانه دهه هشتاد بود که تعدادی از نظریه‌پردازان جسور فیلم بیان کردند علوم شناختی می‌تواند راه کارامدتری نسبت به رویکرد- در آن زمان- فراگیر روانکاوی/مارکسیسم در مطالعات فیلم باشد. دیوید بوردول در کتاب *روایت در فیلم داستانی* گفت بینندهبه جای آنکه در جایگاه سوژه قرار گیرد با کمک خود فیلم، امکان درک آن را پیدا می‌کند و نوئل کارول هم در کتاب *فیلم‌های اسرارآمیز* استدلال کرد که نظریات فیلم موجود بیشتر به گنگ و مبهم کردن تصاویر متحرک کمک می‌کنند تا توضیح عملکرد آنها"(Anderson, 1998:8)

در واقع 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 را نسبت به فیلم‌ها بسنجند. (Martin Middeke , 2016: 328)

شناخت‌گرایان در واکنشی تهاجمی به تمام رویکردهای مطالعات فیلم بویژه اصحاب نظریه اسکرین حمله کردند و خود را تحت عنوان «پسانظریه»[۳] یا "پساتحلیل‌گرا"

تعریف نمودند؛ چون خواهان حذف نظریه به عنوان یک واسطه در فرآیند تماشای فیلم هستند. " از نظر شناخت‌گرایان اگر ساده بگوییم یک سیگار واقعا گاهی فقط یک سیگار است و نه چیزی پر ازمعنا و تفسیر."(استم، ۲۸۳:۱۳۹۳)

فرایند فیلم دیدن در چارچوب رویکرد شناختی از نظر کسانی چون دیوید بوردول، پردازش مجموعه 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 فرضیه خود را تصحیح کرده و فرضیه جدیدی ابداع می‌کند.

به دست دادن تعریفی کامل و جامع از شناخت‌گرایی به واسطه تنوع و اختلافات نظری بسیار بین خود نظریه‌پردازان شناختی ممکن نیست؛ اما به طور کلی می‌توان آن را نگرشی مبتنی بر واقعیت‌های تجربی و فرآیندهای ادراکی و شناختی ذهن انسان و پرهیز از تفسیرهای انتزاعی دانست که تن به آزمون‌های مشخص تجربی نمی‌دهند. به رغم همه اختلافات، مرزبندی آنها با نظریات رقیب که عمدتا از مجله *اسکرین* منشا گرفته‌اند مشخص است. در نتیجه اعتقادی به زبان فیلم- تبعیت از قواعد زبان‌شناسی- ندارند و متعاقب این با نظریات نشانه‌شناختی که از الگوهای زبان‌شناسی برای فهم فیلم استفاده می‌کنند مخالفند. انتزاع‌گرایی مطالعات روانکاوی را مردود می‌دانند و در مقابله با مفهوم ناخوداگاه بیشتر از مفاهیمی چون عقلانیت و دانش و تجربه پیشینی می‌گویند و به لحاظ سیاسی دیدگاه خود را عینی و بی‌طرف قلمداد می‌کنند.

۳. ساختار کتاب

کتاب *تصویر و ذهن؛ فیلم، فلسفه و علوم شناختی* شامل نه فصل است. این نه فصل در سه بخش تنظیم شده‌اند. در بخش اول کتاب که "بازنمایی در فیلم" نام دارد و دربردارنده فصل‌های یک تا سه است، به نظریات رایج در مورد 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 بر پایه تخیل تبیین می‌شود. بخش سوم که دو فصل نهایی کتاب را در بر می‌گیرد "تفسیر" نام دارد و به دنبال رسیدن به اصول تفسیر جهان‌شمول برای روایت‌های ادبی و سینمایی و تفاوت این دو است. علاوه‌بر

این‌ها کتاب شامل فهرست مطالب، یادداشت مترجم بر ویراست جدید، پیش‌گفتار و مقدمه مولف 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 نمایه اسامی اشخاص و آثار و مفاهیم است. همین اطلاعات منظم و فهرست‌ها نقطه قوت و امتیاز این کتاب و ترجمه‌اش را نسبت به دیگر کتاب‌ها نشان می‌دهد.

۱.۳ مقدمه

در ابتدا مولف سعی کرده جوهره فیلم را از نگاه خود تبیین کند. به کاربرد بازنمایانه همه هنرها اشاره شده و فیلم به لحاظ ظرفیت بازنمایی نسبت به خیلی از کارها و هنرهای دیگر، غنی‌تر دانسته شده است. در این فصل نشان داده می‌شود که جنبه تصویری، ویژگی ذاتی فیلم و مرزش با سایر رسانه‌ها و هنرها است و صدا عنصری اختیاری در سینما است. همین‌طور گفته می‌شود تصاویر سینمایی، همزمان بازیگر فیلم و داستان را بازنمایی می‌کنند. در انتها به تفاوت فیلم‌های داستانی و مستند به لحاظ کارکردهای بازنمایی اشاره می‌شود.

۲.۳ فصل اول

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

۳.۳ فصل دوم

فصل دوم به نقد رویکرد "شفافیت" یا "فرضیه حضور" که بازتاب نظر کسانی چون آندره بازن (AndréBazin) و کندال والتن (Kendall Walton) است اختصاص دارد. در نظریه "شفافیت"عکاسی و به تبع آن فیلم به واسطه ماهیت عکاسانه تصاویرش، فراتر از بازنمایی جهان می‌روند و همچون آینه، خود جهان را به حضور و چشم‌انداز ما می‌آورند. در مقابل،

کوری تصاویر عکاسی و فیلم را فقط بازنمائی می‌داند. در ادامه وابستگی مابه‌ازائی طبیعی بین عکس و موضوعش شرح داده می‌شود. انتقادات نابسنده و ناقص علیه "شفافیت" نقد می‌شوند؛ و کوری نقدهای خودش را درباره نگره "شفافیت" طرح می‌کند.

۴.۳ فصل سوم

در فصل سوم، نویسنده نگره مطلوبش درباره نسبت واقعیت و فیلم یعنی "همانندی" را که مبتنی بر "واقع‌گرایی ادراکی " است تبیین می‌کند. بر این اساس تصویر یک موضوع به دلیل 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 به دلیل برداشت ادراکی متفاوت موجودات دیگر در مقایسه با انسان و نیز عدم اطمینان از حضور ویژگی‌های معین موضوع یا تردید در وجود جهانی مستقل در خارج از ذهن انسان، نسبی است. در ادامه قابلیت زمانی مهم و کامل روایت سینمائی در بازنمائی زمان با زمان تشریح شده که ویژگی ممتاز فیلم در مقایسه با دیگر هنرها است. کوری این قابلیت را"خودشکلی" (Automorphic) می‌نامد؛ زیرا به لحاظ زمانی، اثر بازنموده همان ویژگی زمانی موضوع بازنمائی(رویداد) را دارد؛ اما به دلیل محدودیت زاویه دید دوربین و ابعاد پرده سینما، توانایی فیلم در بازنمائی مکان، نسبی و اندک است. در مقایسه سبک‌ها و تکنیک‌های سینمایی، میزانسن میدان عمیق و برداشت بلند، به دلیل تقویت "واقع‌گرایی ادراکی" واقع‌گراتر از سبک‌هایی دیگر مثل مونتاژ دانسته شده.

۵.۳ فصل چهارم

فصل چهارم به نقد نظریات زبانشناسانه درباره وجود زبان فیلم اختصاص دارد. کوری می‌پذیرد که سینما هم مانند زبان جنبه ارتباطی دارد و در نتیجه معتقد است برخلاف زبان‌شناسی، فلسفه زبان ابزار مناسبی برای نظریه فیلم است زیرا آموزه‌های این حوزه فلسفی، فقط به زبان محدود نمی‌شود و کنش‌های ارتباطی غیرزبانی را هم می‌تواند تبیین کند. در تشریح تمایز زبان و فیلم، به دو ویژگی زایایی و قراردادمندی زبان اشاره می‌شود و این‌که واژه‌ها بر اساس قرارداد و همیشه مستقل از زمینه گفتاری که می‌تواند معنایشان را تغییر دهد، معنای مستقل خود را دارند؛ اما تصاویر سینمایی

فاقد چنین قراردادی هستند و در نتیجه تعین معنایی واژگان را ندارند؛ هرچند مانند کلمات زبان، زایا هستند. همچنین روابط بین نماهای فیلم در ترکیب با قواعد ترکیب واژگان در زبان فرق می کنند؛ اگرچه از جنبه ایجاد محدودیت، قراردادهای زبان و فیلم به هم شبیه هستند.

۶.۳ فصل پنجم

این فصل که شروع بخش دوم کتاب است وارد حوزه روان‌شناسی می‌شود و به تبیین نظریه تخیل در رویکرد شناختی گریگوری کوری می‌پردازد. تخیل، در اینجا به معنای شبیه‌سازی ذهنی آمده؛ یعنی انسان‌ها در زندگی روزمره، برای فهمیدن ذهنیت دیگران، خودشان را در موقعیت و شرایط آنها به لحاظ ذهنی شبیه‌سازی کرده و خواسته‌ها و باورهایشان را تخیل می‌کنند. این فرایند از نظر کوری، به شکل برون خط (off-line) است؛ یعنی برخلاف شکل‌گیری باورها و خواسته‌های خودمان در اثر تجربه و تماس مستقیم با داده‌های محیط شکل نمی‌گیرد و منجر به تصمیم‌گیری و واکنش عملی و واقعی هم نمی‌شود. همین تخیل برون‌خط را در مواجهه با روایت‌های ادبی و سینمائی به کار می‌گیریم. البته مانند دیگر ساز و کارهای ذهنی ممکن است این فرایند گاهی از شکل برون‌خط خارج شده و موجب آسیب‌هایی برای افراد بشود.

۷.۳ فصل ششم

فصل ششم، امتداد فصل پیشین در تبیین نظریه تخیل در حوزه سینما است. فرضیه "ناظر فرضی" از مفروضات اصلی نظریه کلاسیک فیلم است که بر طبق آن تماشاگر تخیل می‌کند که در جایگاه دوربین درون فضای رویدادهای فیلم قرار گرفته است و شاهد کنش‌های واقعی است. نویسنده، از این تخیل، تحت عنوان "تخیل فردی" یا "تخیل دیدن" یاد می‌کند که بر اساس آن تماشاگر تصور می‌کند رویدادهای تخیلی را می‌بیند. در مقابل، نظریه تخیل کوری قرار می‌گیرد که "تخیل غیر فردی" یا "تخیل ادراکی" نام دارد؛ به این معنا که تماشاگرتخیل می‌کند رویدادهای فیلم وجود دارند، بدون آنکه تخیل کند آنهارا می‌بیند و از این منظر، شبیه تخیلی است که خواننده در هنگام خواندن رمان دارد با این تفاوت که تماشای فیلم، مولد باورها و تخیلات ادراکی اصیل می‌شود،

درحالیکه خواندن رمان به ایجاد باورها و تخیلات نمادین می‌انجامد. با این وجود، کوری اذعان دارد که تخیل تماشاگر در دریافت ویژگی‌های سبکی فیلم گاهی از نوع "تخیل دیدن" است.او با نسبت دادن وجوه روانشناختی به نماهای فیلم و این ادعا که تصاویر فیلم، بازنمایی تجربه بصری تماشاگر یا شخصیت‌های فیلم هستند مخالف است؛ زیرا اساسا سینما را ابزاری ناتوان در ارائه ذهنیت می‌داند. نشانه‌های فیلم را فقط از نوع شمایلی یا تصویری می‌خواند؛ درنتیجه بی‌ارتباط با نشانه‌های نمایه‌ای و نمادین در زبان هستند.

۸.۳ فصل هفتم

فصل هفتم به بررسی نسبت نظریه تخیل غیر فردی با زمان و کندوکاو در ویژگی‌های زمانی روایت فیلم می‌پردازد. تصاویر فیلم در لحظه‌ای که بر پرده می‌افتند ویژگی زمان حال را دارند اما به نظر برخی نظریه‌پردازان مانند بلابالاژ، این تصاویر واجد زمان فعل هم هستند؛ یعنی از دید تماشاگر، انگار خود رویدادهای فیلم هم در همان لحظه تماشا دارند اتفاق می‌افتند. کوری این فرضیه زمان حال را از تبعات فرضیه ناظرفرضی، می‌داند و آن را نقد می کند؛ زیرا بسیاری از ظرایف روابط زمانی مانند حذف و زمان‌های غیرخطی را نادیده می‌گیرد. سپس پیچیدگی‌های تعریف زمان غیرخطی را تحلیل می‌کند و دامنه 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 درباره همه چیز تعریف می‌شود. بر این اساس، به‌رغم همه اختلاف‌ها، خوانندگان متون ادبی و تماشاگران فیلم، در چگونگی تفسیر روایت، یعنی تشخیص ماجرای داستان اتفاق نظر دارند. به نظر مولف می‌توان به اصول تفسیری جهان‌شمول و ثابتی دست یافت، بدون آنکه منکر تفاوت‌های تفسیری میان گروه‌های مختلف شد یا نقش باورهای فرهنگی مختلف را دست‌کم گرفت. بر مبنای 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 تـاثیر فرهنـگ مـی‌خوانـد- ماننـد تفسـیر رفتـار آدم‌هـا بتوانـد جنبـه تبیینـی داشـته و نظـامی کلـی را از کلیـت مـتن استخراج کند؛ به نیت‌های علّی مهـم درون مـتن بپـردازد و بـه دنبـال کشـف نیـات مولـف تلویحی باشد. این تبیین علّی و نیت‌مند در حوزه تفسیر روایت فیلم از معنای شـواهدی-کـه معادل معنای لغوی واژگان در زبان است- آغاز می‌شود تا به معنای کلـی فـیلم برسـد. ایـن معنای شواهد به نظر کوری، همان معنای ظاهری نماهای فیلم است.

۱۰.۳ فصل نهم

فصل نهایی کتاب به نقش راوی و تفاوت‌هـایش در روایـت هـای ادبـی و سـینمائی و نیـز تعریف روایت‌های مبهم و اعتمادناپـذیر اختصـاص دارد. کـوری تقسـیم‌بنـدی رایـج راوی درون‌داستانی و برون‌داستانی را کنار نهاده و راوی برون‌داستانی را مولف تلـویحی مـی‌دانـد. کوری تعریف وین بوث از روایت اعتمادناپذیر را که ناظر بر نـاهمخوانی سـخنان یـا کـنش راوی با هنجارهـای مولـف تلـویحی اسـت، کـافی و کامـل نمـی‌دانـد و روایـت را زمـانی اعتمادناپذیر قلمداد می‌کند که اولا در صـورت وجـود راوی، تفـاوت نیـات راوی و مولـف تلویحی آشکار نباشد- روایت اعتمادناپذیر پیچیـده-، ثانیـا در صـورت عـدم وجـود راوی، به‌دلیل نیات پیچیده مولف تلویحی، نظامی دولایه از نیت‌ها وجود داشته باشد تا نیات ثانویـه روایت در تضاد با نیات اولیه و ظاهری، پنهان شـوند. روایـت هـم، زمـانی مـبهم اسـت کـه آگاهانه، پرسش‌هایی بی‌پاسخ ایجاد کند. آفـرینش روایـت‌هـای پیچیـده اعتمادناپـذیر را کـه منجر به پایان بسته می‌شوند سخت‌تر از خلق روایت مبهم بـا پایـان بـاز خوانـده مـی‌شـود. کوری نتیجه می‌گیرد به دلیل محدودیت‌هـای خـرد متقابـل، روایـت، مرکـزی مشـخص بـا مرزهـای محـدود دارد و الگوهـای پیشـرفت و تکـاملش در طـول زمـان بـه شـکل چرخه‌ای است.

٤. بررسی و تحلیل درونی اثر

در این قسمت سعی شده در دو بخش تحلیل شکلی و محتوایی،نکاتی از کتاب که به لحـاظ صوری و روش‌شناسی و نیز از حیث محتوایی و نظری جـای مکـث و تامـل و در مـواردی مجال نقد دارد تبیین شود.

۱.۴ تحلیل شکلی

نکته اولی که شایان توجه است، فونت ریز کتاب است که کمی چشم را اذیت می‌کند و البته منحصر به این کتاب هم نمی‌شود و در سایر آثار منتشر شده این ناشر هم مشاهده می‌شود. غلط‌های تایپی زیادی در کتاب وجود ندارد اما همین موارد اندک هم بهتر است در چاپ‌های بعدی اصلاح شود چون برخی از آن‌ها چشمگیر هستند. مثلا ناهماهنگی‌هایی بین شماره‌های پی‌نوشت در متن پیشگفتار با قسمت یادداشت‌های انتهایی کتاب که شرح پی‌نوشت‌ها است وجود دارد. پی‌نوشت‌های پیشگفتار ١٤تا هستند اما در انتهای کتاب در بخش یادداشت‌ها تعدادشان ۲۳ عدد است! مشکل اما به این هم محدود نمی‌شود بلکه حتی پی‌نوشت‌هایی هم که هستند به درستی شماره نخورده‌اند. مثلا در انتهای پیشگفتار (ص ١٤)، بعد از نقد نظریه لکان درباره مرحله آینه‌ای،پی‌نوشت شماره ١٤ به منابعی درباره رابطه سینما و خرید ارجاع داده درحالیکه این پی‌نوشت‌های ۱۹ و ۲۰ هستند که به نظر لکان مربوط می‌شوند. پی‌نوشت ۱۸ بخش مقدمه (ص ۳۷) در قسمت یادداشت‌ها نیامده. پی‌نوشت شماره ۹ فصل آخر در صفحه ۳۰٦ اشتباهی شماره خورده‌است و آنچه می‌خوانیم ادامه پی‌نوشت شماره ۸ است. در فصل سوم (ص ١٠٦) بررسی موضوع "نقش زمان فعل در سینما" به فصل ششم احاله شده اما این موضوع در فصل هفتم آمده. در همین فصل (ص ۱۱۷)خط دوم، پرده دو بعدی صحیح است به جای سه‌بعدی.

از ویژگی های برجسته شکلی کتاب، جامعیت متن در بسیاری از موضوعات و پشتوانه پژوهشی وسیع مولف است. دامنه تحقیقات کوری آنقدر گسترده است که حتی پایان‌نامه چاپ نشده را هم شامل می‌شود (پاورقی ۱۳ص ۱۳۲). او متوجه استثناها و مثال‌های نقض هم هست. به لحاظ روش‌شناسی، سخاوت کوری در تشریح کامل نظریه رقیب و پیدا کردن انواع نسخه‌های قوی و ضعیف و حداقلی وحداکثری 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 با حوصله، دلیل موفقیت نظریه رقیب را هم شرح می‌دهد؛ مانند توضیحاتی که درباره دلایل اقبال به "فرضیه ناظر فرضی" در فصل ششم می‌دهد. گاهی به نفع نظریه رقیب –مثال نظریه زمان فعل در فیلم در فصل هفتم– تخیل هم می‌کند و همه راه‌های دفاعی ممکن از آن را کندوکاو می‌کند. هرچند که از یادداشت تشکرات در پیشگفتار کتاب می‌توان استنباط کرد که بسیاری از این سوالات

و انتقادهای بدون منبع، ریشه در تجربه سفرها و سخنرانی‌های نویسنده و گفتگوهایی دارد که با استادان و دانشجوها داشته است. او حتی در مواجهه با ایده‌هایی که موافق با نظریه‌اش هستند، ذوق‌زده نمی‌شود و آنها را زیر ذره‌بین نقد و پرسشگری می‌گذارد؛ مانند انتقاد از نظریه جرج ویلسون در نقد ادعای وجود نظام زبان در سینما (ص۱۳۷) که ایرادهایش را نشان می‌دهد و بعد، سعی می‌کند ادله بهتری برای نقد وجود زبان در سینما تدارک ببیند. در مواردی هم که مرجع مشخصی در رقابت با نظر خود ندارد که به آن استناد کند با عبارت همیشگی "شاید کسی بگوید...." که به دفعات در کتاب تکرار شده سعی می‌کند نظر احتمالی مخالفان را بیان و سپس نقد کند. البته متن با همه دقت از تعمیم‌های شتاب‌زده و بی‌سند مصون نیست. مثل فصل هفت (ص ۲۰۳) که نظر بلا بالاژ درباره زمان حال درفیلم‌ها به تمام سینماگران و نیز نظریه‌پردازان سینما تسری داده می‌شود.

از آنجا که قسمت‌هایی از کتاب به مباحث میان‌رشته‌ای می‌پردازد و طیف مخاطبان بالقوه گسترده اثر از رشته‌های گوناگونی هستند، از اصطلاحات و عبارت تخصصی مختلفی در کتاب استفاده شده که طبعا برای همه این افراد، به یک اندازه قابل فهم نیستند. در این موارد نگاشتن پاورقی‌هایی در توضیح برخی واژگان ضروری است. در برخی موارد این شرط رعایت شده اما نه در همه جا. مثلا در فصل سوم (ص ۱۱۱) اصطلاح "یک موضعی" که از فلسفه ویتگنشتاین (Wittgenstein) آمده نه پاورقی توضیحی دارد و نه معادل انگلیسی‌اش ذکر شده.

هدف این نوشته، موشکافی ترجمه نبوده است؛ ولی در نگاهی کلی می‌توان کیفیت ترجمه را از نقاط قوت کتاب دانست. با این وجود، معدود مواردی هم هست که به نظر نگارنده ذکرش مناسب است. در فصل پنجم (ص ۱۶۲) انتخاب "خودگرایی" برای بیماری "اوتیسم" اصلا موید معنا نیست و ترجیحی به "در خودماندگی" که معادل رایج و نسبتا تثبیت‌شده‌ای است، ندارد. اصطلاح دیگری که باید به آن اشاره کرد نام فیلم *Peeping Tom* است که در فارسی به غلط به *تام چشم‌چران* معروف شده و در کتاب هم مترجم ترجیح داده نام رایجش را به فارسی بنویسد. (ص ۲۶۳) این اصطلاح عامیانه در زبان انگلیسی به معنای کسی است که تمایل دارد مخفیانه، برهنه شدن یا روابط جنسی دیگران را نگاه کند؛ بنابراین معادل درست، *چشم‌چران* است.

۲.۴ تحلیل محتوایی

در اینجا سعی شده، مروری انتقادی بر برخی از نظرات و نتیجه‌گیری‌های کتاب شود.

در پیشگفتار مترجم محترم چنین آمده که ترجمه این کتاب نخستین گام در زمینه چاپ منابعی به زبان فارسی است که از دیدگاه شناختی به سینما و ماهیت و کارکرد آن پرداخته‌است. این ادعا صحیح نیست چراکه پیش از این کتاب هم، آثاری از شناخت‌گراها به زبان فارسی منتشر شده که می‌توان به منابع معروفی چون*روایت در فیلم داستانی* بوردول و *نقطه دید در سینما* از ادوارد برانیگان اشاره کرد که هر دو را بنیاد فارابی[٤] سال‌ها پیش منتشر کرده بود.

در فصل اول (ص٤٥) بعد از ذکر انواع رویکرد به واقعیت در نظریه فیلم، به دیدگاه دیگری درباره واقع‌گرایی اشاره می‌شود که روابط اجتماعی را بازنمایی می‌کند. این برداشت از واقع‌گرایی که در کشور ما هم همیشه محل بحث بوده به اختصار معرفی و سریع از آن، عبور شده زیرا دغدغه شناخت‌گرایی اساسا محدود به فرایندهای ادراکی و شناختی است. پرهیز شناخت‌گراها از طرح روابط اجتماعی و لحاظ نکردن تاثیر موضوعاتی همچون جنسیت، نژاد و طبقه اجتماعی بر فرایند تماشا و درک فیلم‌ها و نداشتن منش تاریخی موجب شده تا مشترکات شناختی یکسانی برای همه فارق از عوامل گفته شده در این چارچوب در نظر گرفته شود و در نتیجه از این منظر، هدف اعتراض نظریه‌پردازان چپ قرار گیرند. (همان، ۲۸۷:۱۳۹۳)

از آنجا که کتاب در دهه ۱۹۹۰ منتشر شده تا اندازه زیادی از تجربیات روزگار ما درباره پیشرفت‌های دیجیتال و فن‌اوری‌های سه بعدی سینما، به‌دور است. این در مثالی که از نوارهای سلولوئید می‌زند (ص ۵۲) تا واقعیت "نگاره‌های سینمایی" را توضیح دهد مشخص است. این تحولات با گسترش سینمای خانگی و تماشای آنلاین، حتی شکل مرسوم دیدن فیلم‌ها را هم دگرگون کرده‌اند. در مواردی این دگرگونی‌ها به نفع دیدگاه نویسنده است.در فصل اول، وقتی که در نقد تشبیه فیلم به رویا، تاریکی را جزو شرایط رویا نمی‌داند (ص ۵۰) می‌پذیرد که فیلم دیدن اغلب در تاریکی رخ می‌دهد اما تغییرات پیش‌گفته موجب شده تا درمقایسه با گذشته ما کمتر به سالن سینما برویم. بیشتر به تماشای خانگی فیلم‌ها بر صفحه تلویزیون و رایانه‌های شخصی و حتی تلفن‌های همراه عادت کنیم و در نتیجه کمتر در فضای تاریک سینما در معرض تاثیرات ادعایی مخالفان نظر کوری درباره توهم و رویا در فیلم باشیم. اما فرایند پیشرفت فن‌آورانه در ادامه، تایید نظر کوری را

دشوار می‌کند. در فصل نخست و در نقد توهم‌گرایی بویژه از نـوع ادراکـی، تمرکـز مولـف بر اثبات واقعیت حرکت افراد در نماهای ثابت و فارق از حرکت دوربین است؛ هرچنـد کـه ایـن تاکیـد کـوری بـر حرکـت در فـیلم، مـورد انتقـاد نوئـل کـارول کـه خـودش هـم از نظریه‌پردازان شناختی است قرارگرفته است. کارول می‌گوید فیلم بدون حرکت هم می‌توانـد وجـود داشـته باشـد و همچنـان فـیلم باشـد و از فـیلم‌هـایی همچـون *دار و دسـته نینجـا* (*Band of Ninja*) از ناگیسا اوشیما، *عـدالت شـاعرانه* (*poetic justice*) از هـولیس فرامپتـون و *یـک لحظـه در مونترئـال* (*one second in Montreal*) از مایکـل اسـنو نـام مـی‌بـرد. (Remes 2015:9) نویسنده، در ادامه بحث توهم در فیلم، فصل ششم مجـددا بـه سـراغ نقـد توهم‌گرایی، تحت عنوان " فرضیه ناظر فرضی" یا تخیل دیدن" می‌رود.واقعیـت ایـن اسـت که امروزه با ارتقای کیفیت تصاویر و بهبود پـرده‌هـای کروماکی و جلـوه‌هـای تصـویری و فراگیر شدن روزافزون تصاویر سه‌بعدی، دیگر نمی توان به راحتی منکـر توانـایی سـینما در خلق توهم ادراکی در ذهن بیننـده شـد. ضـمن ایـن کـه نگـره هماننـدی کـه کـوری از آن دفاع می‌کند در مورد فیلم‌های انیمیشن هم کارامد نیست. (پورعلم، شهبا، ۲۷:۱۳۹۲) هرچنـد که نویسـنده در انتهـای فصـل نخسـت (ص ٦٥) مجبـور بـه تعـدیل مواضـعش مـی‌شـود و می‌پـذیرد کـه در سـینما هـم حرکـت‌هـای تـوهمی وجـود دارد و ادعـایش محـدود بـه "حرکت در سطح جلویی" است و حتی اذعان می‌کند که همه حرکت‌ها در سـطح جلـویی هم واقعی نیستند.مورد مشابه دیگر در فصل دوم است که کوری در قیاس تفـاوت نقاشـی و عکاسی در بازنمائی، به ویژگی متمایز عکاسی در " وابستگی مابـه‌ازائـی طبیعـی" (ص ۷۳) اشاره می‌کند؛ اما با تحولات انقلاب دیجیتال و پیشرفت نرم‌افزارهای ویرایش عکس و فـیلم در تلفن‌های هوشمندی که در زمان نگارش کتـاب، وجـود نداشـتند دیگـر نمـی‌تـوان روی وابسـتگی طبیعـی بـه انـدازه قبـل تاکیـد و بـه مثـال‌هـایی ماننـد نـاممکن بـودن بازنمـایی "اسب شاخدار" در فیلم و عکس استناد کرد. البته کوری به این سیر شتابان فـن‌آوری کـاملا بی‌توجه نیست و برای همین در اواخر فصل ششـم (ص ۱۹٤) در نقـد آرمـان آنـدره بـازن درباره لزوم رسیدن سینما به واقع‌گرایـی کامـل و بـازآفرینی جهـان در تصـویر، بـه توانـایی شگرف" خام‌دستانه‌ترین فنون سه‌بعدی" اذعان می‌کند؛ اما همچنان بر لزوم فاصله سـینما بـا واقعیت، در جهت خلق داستان‌های جذاب اصرار می‌ورزد و این تحولات را پیشرفتی بـرای سینما نمی‌داند. متاسفانه گـزاره نویسـنده در اینجـا، فاقـد زمینـه اسـتدلالی محکـم اسـت و برخلاف دیگر قسمت‌های کتاب، از بررسی مصـادیقی کـه همـان زمـان هـم مـی‌توانسـتند

مثال‌های نقض مدعای او باشند، خودداری می‌کند. می‌توان گفت گذشت زمان بیشتر به نفع نظریه آندره بازن بوده است." مبادی آغازین واقعی سینما، که فقط در تنی چند از مردمان سده نوزده وجود داشت، همانا تقلید کامل از طبیعت است. شگفت این که هر دستاورد جدیدی که به سینما افزوده شود باید آن را به خاستگاه‌های آغازینش نزدیک‌تر گرداند. کوتاه سخن اینکه سینما هنوز اختراع نشده است!"(بازن، ۱۳۹۳: ۲۰)

نقد کوری نسبت به نشانه‌شناسی هم با انتقادات زیادی روبرو شده است. او تاریخ نشانه‌شناسی را بسیار یکدست فرض کرده است. سخن او درباره تفاوت فیلم با زبان طبیعی، تکرار حرف نشانه‌شناسانی چون کریستین متز است. هرچند که متز سعی می‌کند در تلاشی نافرجام فیلم را با زبان طبیعی مقایسه کند اما هرگز نتیجه نمی‌گیرد که فیلم مانند زبان‌های طبیعی، مثلا انگلیسی یا فرانسوی است. متز، فیلم را دارای زبان می‌داند اما مدعی نیست که مانند زبان طبیعی است. (Miller, Stam, 2004:99) این در حالی است که خود کوری هم به‌رغم انتقادش از مقایسه نظام سینما با نظام زبان، در فصل هشتم دست به همین مقایسه می‌زند و دنبال معادل معنای لغوی واژه‌ها در فیلم می‌گردد و آن را معنای شواهدی می خواند 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 تجربه بشری استناد می‌کند که محل تردید است. مثلا در فصل دوم (ص ۷۷) در دفاع از فرضیه شفافیت، ادعا می‌شود نور شرط اصلی دیدن نیست و سپس به مهارت خفاش‌ها استناد می‌شود و بعد هم می‌پذیرد این موضوع شاید در مورد خفاش‌های واقعی مصداق نداشته باشد (۷۸). طبعا شکاف بین تجربه‌های ادراکی انسان و دیگر موجودات طبیعی یا خیالی، کاربرد چنین مثال‌هایی را در زمینه کاری کاملا انسانی– بازنمایی در عکس– به نمونه‌ای ناموجه بدل می‌کند. البته نویسنده در فصل سوم (ص ۱۰۲) تصریح می‌کند که تصویرگری مورد نظرش در دسترس قالب‌های حسی غیر از بینایی هم قرار دارد. ظاهرا حرف درستی است؛ چون همه پردازش‌های بصری در نهایت در مغز صورت می‌گیرد و چشم تنها یک ابزار کمکی است؛ اما به هر حال هنوز در تجربه بصری عادی از فیلم و عکس، ما با کمک همین ابزار و داده‌های نوری محیط، قادر به دیدن هستیم؛ درنتیجه استناد به تجربیات ناموجود و وسعت‌دادن مصداقی و مفهومی به مفهوم تصویرگری آن هم در کتابی که به دفعات بر ویژگی‌های بازنمایی در فیلم و

عکاسی در مقایسه با دیگر رسانه‌های بصری و نیز تفاوت ادراکی تصویر با روایت‌های ادبی تاکید می‌کند، در عمل به آشفتگی و لوث شدن مفهوم دیدن می‌انجامد.

کوری در پیشگفتار تصریح می‌کند قصد تجویزگرایی زیبایی‌شناختی ندارد و اصلا هم وارد مباحث زیبایی‌شناسی فیلم نمی‌شود اما در میان نقدهای مستدل و دقیق کتاب می‌شود به نمونه‌هایی اشاره کرد که حتی به عنوان تجویز زیبایی‌شناختی هم شایان توجه هستند. برای مثال، در اواخر فصل چهارم (ص ۱٤۰)، کیفیت غیر قراردادی استعاره به خوبی تبیین شده و فهم استعاره مستقل از درک قراردادها ترسیم شده؛ در حالیکه در فیلم‌های کلیشه‌پرداز و شعاری، وفور استعاره‌هابه شکل قراردادی نکته‌ای است که همواره در نقدهای فیلم‌ها به عنوان نقطه‌ضعف بیان می‌شود.

در فصل پنجمو در تعریف نظریه "تخیل" استدلال‌های کوری، مرز تخیل با توهم را روشن نمی‌کند. اگر تخیل "برون خطی" می‌تواند حتی تاثیرات جسمانی روی تماشاگر بگذارد چطور نمی‌تواند باعث توهم آنان شود؟ اشاره به " خطرات تخیل" در آخر فصل پنجم (ص ۱٦۷) و آسیب‌های خروجش از کیفیت برون‌خطی و تاثیرش بر خواسته‌های انسان، موید سیال و نسبی بودن مرز این دو مفهوم است. از طرف دیگر گاهی به نظر می‌رسد صرفا با بازی تغییر نام‌ها مواجه هستیم. در ادامه بحث تخیل در همین فصل، نویسنده، اصطلاح هم‌ذات‌پنداری را به شدت رد می کند؛ اما کمی جلوتر از مفهومی استفاده می‌کند که همان کاربرد را دارد! او عنوان "تخیل ثانویه"را به کار می‌برد و معنایش را "بازسازی احساسی موقعیت شخصیت" (ص ۱٦۱) ذکر می‌کند. کاربرد این "تخیلات ثانویه"،از دید مولف، شبیه‌سازی تجربه شخصیت‌های داستان در ذهن مخاطب، برای توجیه همدلی با شخصیت‌های غیرواقعی داستان‌ها است، ولی عملا کارکرد این مفهوم، مشابه همان حسی است که به عنوان هم‌ذات‌پنداری می‌شناسیم. در همین رابطه در فصل بعدی (ص ۱۸۰)، نویسنده تعریف هم‌ذات‌پنداری را تا سطح توهمی ساده تنزل داده 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 ازچنین تعریف و انکاری پیش می‌آید از دو وجه قابل تامل است. نخست آن که کوری به منبع چنین تعریفی ارجاع نمی‌دهد. او صرفا یک برداشت توهمی را از این اصطلاح، انتخاب کرده که لزوما فراگیر نیست. این اصطلاح در مطالعات سینمایی، محرک بحث های دامنه‌داری بین نظریات مختلف فیلم،

به‌ویژه نظریات فمینیستی و مارکسیستی بوده است و اتفاق‌نظری درباره آن وجود ندارد. از طرف دیگر حتی اگر همین تعریف را مبنا قرار دهیم، با نظریه تخیل کوری در این کتاب سازگار است؛ زیراپیشتر در فصل پنجم، به تاثیرات واقعی و جسمانی تخیل ادراکی بر تماشاگر فیلم (ص ۱۵۸) و نیز آسیب‌های احتمالی تخیل در انتهای همان فصل اشاره شده‌بود. بنابراین، مخالفت با اصطلاح هم‌ذات‌پنداری در چارچوب این نظریه بلاموضوع است.

در همان فصل پنجم (ص ١٦١) اشاره‌ای به ناکامی فیلم‌سازانی همچون هیچکاک در بازسازی تجارب بصری شخصیت می‌شود تا ناتوانی روایت سینمایی را از توصیف دقیق تجربه شخصیت، ثابت کند؛ اما در فصل ششم (ص ١٧٦) این مدعا نقض می‌شود و با استناد به نمای معروف سرگیجه در فیلم *سرگیجه* ساخته هیچکاک استناد کرده و می‌پذیرد که این نما، سرگیجه را به بیننده القا می کند. هرچند که تمایل نویسنده به تقلیل چنین قدرتی در سینما به موارد اندک است اما به هرحال مثال نقض دیگری است که تبیین نویسنده را از امکانات تصویرگری سینما به چالش می‌کشد.

در فصل ششم و در ادامه بحث نقد توهم‌گرایی در سینما که پیشتر هم اشاره شد، استفاده از "فاصله‌گذاری" و "بیگانه‌نمایی (آشنایی‌زدایی)"در سینما صرفا ناشی از پذیرفتن "فرضیه ناظر فرضی" و جلوگیری از توهم تماشاگر قلمداد شده است (ص ١٧٤). دست‌کم در مورد "آشنایی‌زدایی" می‌توان گفت چنین تعبیری، کارکرد آن را بسیار محدود نشان می‌دهد در حالیکه پدیدآورندگان این اصطلاح قبل از هر چیز به دنبال تجدید فرایند ادراک از طریق تغییر در بازنمایی واقعیت بودند. کریستین تامسون در کتابش به نقل از ویکتور شکلوفسکی می‌نویسد "اگر بخواهیم قواعد کلی ادراک را پیدا کنیم، خواهیم دید که همچنان که ادراک از روی عادت می‌شود، خودکار نیز می‌شود... هدف هنر انتقال احساسات است چنان که درک می‌شوند و نه چنان که شناخته شده‌اند."(اسلامی، ٢٣:١٣٨٤)

کوری در فصل هشتم بالاخره به نقش بسترهای فرهنگی در تفسیر روایت اذعان می‌کند (ص ۲۲۷ و ص ۲۳۲). قبول می‌کند راه درست تفسیر، توجه به "پیش‌فرض‌های فرهنگی" جامعه‌ای است که روایت ادبی یا سینمایی در آن تولید شده است؛ هرچند کهتصریح می‌کند ادراک روایت، وابسته به فرهنگ نیست و از زیست‌شناسی منشا می‌گیرد و برای همگان یکسان است؛ اما پیامد ناخواسته پذیرش نقش فرهنگ، اهمیت رمزگان فرهنگی و

تفسیرهای نشانه‌شناختی است که مورد انتقاد نگره شناختی است. در همین راستا می‌توان گفت تمرکز بر "تفسیر روایت" با توجه به رویکردشناختی به پردازش‌های ذهنی بیننده در تماشای فیلم و درک رویدادهای داستان، انتخابی مناسب بوده است. کوری سعی کرده وارد مباحث پیچیده‌ای که بیرون از چارچوب فهم ساده رویدادهای داستان می‌شوند مانند اختلافات بر سر تاویل‌ها و لایه‌های پنهان معنایی که آن‌ها را "پرسش‌های تفسیری" خوانده نشود؛ اما همیشه هم در این چارچوب نمی‌ماند. او وقتی نتیجه می‌گیرد که "تفسیر فیلم در معرض همان ابهام و گنگی و عدم قطعیتی است که گریبان‌گیر تفسیر ادبی است" (ص ۲۵۲) عملا دارد به تفسیری فراتر از چیدن پازل‌وار رویدادهای داستان اشاره می‌کند. این هم باید اضافه شود که تخیل برامده از متن ادبی به‌گفته خود کوری، تخیلی نمادین و تخیل سینمایی از جنس تخیل ادراکی است درنتیجه نمی‌توان سطح ابهام و عدم قطعیت هر دو را یکسان فرض کرد.

کوری به تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی احتمالی مخاطب با مولف {تلویحی} متن اشاره می‌کند؛ اما از این مساله بدون ارائه راه حلی عبور کرده و صرفا به بیان این که شبیه‌سازی، بهترین راه پی‌ریزی فرضیه تفسیری است، بسنده می‌کند. در حالیکه در نظریات نشانه‌شناسی با تفکیک محورهای هم‌زمانی و درزمانی سعی شده است مساله نقش زمان در تفسیر و تحلیل مخاطب در نظر گرفته شود.

نکته بعدی ناظر است به اصرار کوری بر معیار دانستن اصول تفسیر رفتار آدم‌ها با تفسیر روایت ادبی و فیلم (ص ۲۳۷)، در حالیکه بیننده به واقعی نبودن فیلم آگاهی دارد و درنتیجه می‌داند که رفتار شخصیت‌ها در فیلم، لزوما با رفتار آدم‌ها در زندگی واقعی منطبق نیست. (پورعلم، ۱۱٦:۱۳۹۳)

مدعای کوری درباره قائل شدن به مولف تلویحی و مرکزیت دادن به متن درخوانش متون ادبی، موازنه‌ایدر تقابل با افراط نگره "مرگ مولف" و رهیافت‌های تاویلی و دریافت‌محور از یک طرف و نگاه سنتی زندگینامه‌محور با پافشاری بر روانشناسی شخصی نویسندگان برای درک آثارشان است؛ ولی در حوزه فیلم نمی‌تواند چنین چارچوبی را بسازد؛ زیرا ماهیت جمعی تولید فیلم، از نگاه کوری به گونه‌ای است که پدیدآورندگانش ممکن است نیت‌های مختلف و حتی متضادی داشته باشند (ص ۲۵٤). طبعا وقتی که به وجود نیت‌های تلویحی مختلف و متضاد از سوی افراد گوناگون دخیل در فیلم، اذعان می‌شود، نتیجه عملی‌اش، به پیامدهای ایده "مرگ مولف" نزدیک است. ضمن این‌که

نباید از جمعی بودن کار تولید فیلم به این نتیجه رسید که در خلق نیت‌های روایت فیلم همه دست‌اندرکاران، سهمی دارند! طبعا اهمیت و تاثیر نقش فیلم‌نامه‌نویس، کارگردان و تهیه‌کننده در اعمال نیات پوشیده و آشکار در متن فیلم با دیگران یکسان نیست.

دلیل کوریدرباره فقدان راوی کنترل‌کننده در روایت سینمایی قانع‌کننده نیست (ص ۲٦۲). همانطور که در ادبیات، طبیعی است که خواننده داستان فرض کند که دارد گزارشی را از رویدادی واقعی می‌خواند؛ در تجربه تماشای فیلم هم اتفاق مشابهی می‌افتد. دلیل فرامتنی کوری هم درباره عدم امکان راوی "کنترل‌کننده" در فیلم‌ها به دلیل هزینه‌های سنگین تولید فیلم غیرقابل پذیرش است و نمی‌تواند تفاوت روایت ادبی و سینمایی را نشان دهد. مشابه همین استدلال را می‌شود برای هزینه‌های چاپ و توزیع و تبلیغات کتاب هم به کار برد. کوری به پافشاری در انحصاری کردن راوی مستقر در فیلم، اکتفا کرده و مساله تبیین تفاوت راوی‌های مختلف در فیلم‌ها را بی‌پاسخ می‌گذارد.

در موضوع روایت مبهم و اعتمادناپذیر (ص ۲٦۸) کوری در کنار مثال فیلم بربادرفته، از مصداق نامناسبی برای تشریح فقدان ابهام کمک گرفته و آن فیلم *خواب بزرگ* یا *خواب ابدی* (*Big sleep*) است. درست است که در مثالی که کتاب می‌زند، فیلم به لحاظ عدم اشاره به سن شخصیت کاراگاه مبهم نیست؛ اما در کل و از ابعاد دیگر به دلیل روایت دشوار و مبهمش، یکی ازفیلم‌هایی 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 قواعد ژانر و کهن‌الگوهای ادبی و ساختار زبان، ساختار روایت را تعیین نمی‌کنند؛ یعنی ساختار روایت با کمک قواعدی که منطقی بودن برداشت‌های مربوط به نیت انسان‌ها را مشخص می‌کنند تعیین می‌شود. در پاسخ باید یادآوری کرد که خاستگاه الگوهای ادبی و قواعد ژانر که همواره متغیر بوده و همگون با تکامل داستان‌ها تغییر کرده اند، همین روایت‌ها و قواعد منطق انسانی بوده‌اند و زیستی جدا و منفرد نداشته‌اند.

۵. نتیجه‌گیری

در یک نگاه کلی، ترجمه و انتشار این کتاب، کمکی ارزنده در جهت معرفی مطالعات شناختی به عنوان رویکردی جدید در مطالعات فیلم و روایت‌شناسی به خواننده فارسی‌زبان بوده است؛ به‌ویژه که متون ترجمه شده و ادبیات سینمایی در ایران هنوز

تحت سیادت نظریات قدیمی روانکاوی و نشانه‌شناسی هستند و متناسب با تحولات و نگرش‌های جدید در دو نگره پیش‌گفته به روز نشده‌اند.کتاب از جهت تاکید بر فرضیه 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؛ به سینمای انیمیشن بی‌اعتنا است و نسبت به تغییرات دیجیتالی و فن‌اورانه سینما در سال‌های اخیر به‌روز نیست. از طرف دیگر مفروضات کتاب در مخالفت افراطی با همه نگره‌های نشانه‌شناسی، بیشتر محصول سوتفاهم است تا واقعیات مطرح در آن نظریات، اما نمی‌شود منکر ظرفیت‌های انتقادی مفید کتاب شد. روش‌شناسی مولف در بررسی تقریبا دقیق و کامل نظریات رقیب و تلاش برای تبیین بهتر آن‌ها، پیش از نقد کردنشان و کمیت گسترده تحقیقاتش که در شکل فهرست‌بندی کتاب و علوم مختلفی که از آنها استفاده کرده- فلسفه ذهن، فلسفه زبان، روانشناسی شناختی و فیزیک نور- تبلور یافته است از نکته‌های آموختنی در نگارش پژوهشی است. همین پشتوانه غنی به دلالت‌های نویسنده در بیان هستی‌شناسی حرکت در فیلم، تبیین ضرورت وجود مولف تلویحی، تفهیم روایت اعتمادناپذیر پیچیده، تشریح توانایی سینما در بازنمایی زمان و استقلالش از قراردادهای زبانی، عمق بخشیده است. خوشبختانه مترجم محترم، کتاب دیگری هم از نظریه شناختی و از همین نویسنده با نام *روایت‌ها و راوی‌ها* به فارسی برگردانده که بررسی روایت در ادبیات داستانی و فیلم را دربرمی‌گیرد و در کنار کتاب‌های تازه دیگری که در حوزه روایت‌شناسی به فارسی منتشر شده‌اند نوید دورانی پربار در نشر نظریات پایه و جدید را به فارسی می‌دهد. از طرف دیگر از آنجا که نگره شناختی بیشتر متکی بر داده‌های تجربی و آزمون‌پذیری عینی و تحلیلی است، نسبت به 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 مورد استفاده قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. گریگوری کوری استاد استرالیایی دپارتمان فلسفه دانشگاه یورک انگلستان است. او نگارش آثار مهم خود را از زمانی که در دانشگاه‌های استرالیا تدریس می‌کرده آغاز کرده است. عمده کارهای او تحقیق در زمینه ادبیات و مطالعات سینمایی بر بستر علوم شناختی است. دغدغه‌اش در این

سال‌ها رابطه بازنمایی ذهنی و ادبیات و نسبتش با روانشناسی تجربی است و ماحصل‌ش کتابی خواهدبود که دانشگاه آکسفورد در سال ۲۰۱۹ چاپ خواهد کرد

۲. مجله انگلیسی *اسکرین* در دهه هفتاد، کانون اصلی نظریه فیلم بود و رویکردهای مختلفی مانند فمینیسم و مارکسیسم و روانکاوی و نشانه‌شناسی را شامل می‌شد. این چارچوب گسترده بعدها به "نظریه اسکرین" معروف شد.

۳. نام تالیف مشترک دیوید بوردول و نوئل کرول است که عنوان فرعی‌اش *"واسازی مطالعات سینمایی"* نام دارد و در سال ۱۹۹٦ چاپ شد.

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

کتاب‌نامه

استم، رابرت (۱۳۹۳). *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، ترجمه گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.

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

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

بردول، دیوید (۱۳۹٦). *روایت در فیلم داستانی*، ترجمه سید علاالدین طباطبایی، جلد اول، چاپ سوم، تهران: بنیاد فارابی.

پورعلم، مهرداد و شهبا، محمد(۱۳۹۲). «واقع‌گرایی در فیلم: نگاهی انتقادی به نگره هماننـدی کوری»، *فصلنامه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۱۸، شماره ۲، تهران: دانشگاه تهران.

پورعلم، مهرداد (۱۳۹۳). «از تصویر تا ذهن: رویکرد شناختی به فیلم»، *فصلنامه نقد کتاب هنر*، شماره ۱ و ۲، تهران: موسسه خانه کتاب

کوری، گریگوری (۱۳۹۳). تصویر و ذهن؛ فیلم، فلسفه و علوم شناختی، ترجمه محمد شهبا، چاپ اول، 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 & Stam, Robert. (2004) A Companion to Film Theory, Hobokon: Blackwell.

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