همذات‌پنداری و احساسات در سینمای روایی

بریس گوت

ترجمه‌ی بابک تبرایی

وقتی از تماشاگران سینما خواسته می‌شود تا واکنش‌های حسی‌شان را نسبت به فیلم‌ها بیان کنند، آن‌ها غالباً به انگاره‌ی همذات‌پنداری متوسل می‌شوند. آن‌ها چیزهایی می‌گویند از قبیل این‌که: «واقعاً می‌توانستم با آن شخصیت همذات‌پنداری کنم»، «فیلم خوبی نبود: حتی نتوانستم با یک کاراکترش هم همذات‌پنداری کنم»، یا «خیلی حس بدی بابت آن‌چه به سرش آمد به من دست داد، چون‌که به‌شدت با او همذات‌پنداری می‌کردم». همذات‌پنداری مخاطبان با کاراکترها به بخشی از خرد جمعی واکنش به سینما (و نیز ادبیات) تبدیل شده و موفقیت یا شکست یک فیلم و کیفیت و قدرت واکنش‌های احساسی به آن، تا حدی به این همذات‌پنداری بستگی دارد. به‌نظر می‌رسد هر نظریه‌پردازی که به‌مقوله‌ی واکنش‌های احساسی ما به فیلم‌ها علاقه‌مند باشد بایستی بتواند از عهده‌ی ترسیم ماهیت این فرایند همذات‌پنداری برآید و اهمیت آن را در شکل‌دهی واکنش‌ها توضیح دهید. بنابراین دیگر جایی برای انکار وجود و اهمیت همذات‌پنداری تماشاچیان وجود ندارد.

اما نظریه‌ی فیلم واکنشی کنجکاوانه به این خرد جمعی از خود بروز داده است. از سویی نظریه‌های ملهم از روان‌کاوی پاسخ مثبتی به این مدعاها داده‌اند اما عملکردشان در قبال آن‌ها مبالغه‌آمیز بوده است. این نظریه‌ها با وام‌گیری از لکان، بر آنند که کودک در جریان یک عمل همذات‌پنداری با تصویر خودش در آینه در سن ٦ تا ١٨ ماهگی تبدیل به فاعل شناسا (سوژه) می‌شود؛ قدرت سینما در ارائه‌ی برداشتی از واقعیت و به‌عنوان تمهیدی ایدئولوژیک نیز، در قابلیتش در بازآزمودن این فرآیند بنیادین همذات‌پنداری نهفته است.

همذات‌پنداری سینمایی به گفته ژان لویی بودری جنبه‌ای دو گانه دارد:

می‌توان دو سطح از همذات‌پنداری را از هم تمییز داد. اولی مربوط به خود تصویر است و از کاراکتری مشتق می‌شود که به‌عنوان مرکز همذات‌پنداری‌های ثانویه ترسیم شده، و با خود هویت یا ذاتی را حمل می‌کند که دائماً باید تصرف و باز ایجاد شود. سطح دوم، ظهور اولی را اجازه داده و آن را «به اجرا» می‌گذارد ـ این سوژه استعلایی‌ست که جایش توسط دوربینی اشغال شده که ابژه‌های در «جهان» را بنا کرده و بر آن‌ها حکم می‌راند.[1]

نظریه‌های روان‌کاوانه در عین به رسمیت شناختن وجود همذات‌پنداری با کاراکتر به‌عنوان وجهی مرکزی در نظریه‌ی عامه، آن را به مرتبه‌ای ثانویه تنزل مقام می‌دهند و انگاره‌ی همذات‌پنداری بیننده با مشاهده‌گری نامرئی مرکزیت می‌یابد. این همذات‌پنداری هویت بیننده را به مثابه‌ی سوژه‌ای توهماً وحدت‌یافته و ایدئولوژیک بنا می‌کند.

گرایش غالب در نظریه‌های روان‌کاوانه به غیر از در حاشیه قراردادن انگاره‌ی همذات‌پنداری کاراکتر، به لحاظ در نظر گرفتن بیننده به‌عنوان یک فتیشیست، سادیست و چشم‌چران در طول اعمال همذات‌پنداری‌اش، راه خود را از نگاه عامه جدا می‌کند.[۲]

آن دسته از نظریه‌پردازان و فیلسوفان سینما که بر فلسفه‌ی تحلیلی و علم معرفتی (cognitive science) تکیه می‌کنند، عموماً فرصت چندانی برای پرداختن به این قبیل تعابیر روان‌کاوانه‌ی واکنش‌های تماشاگران ندارند. آن‌ها به‌جای صرفاً کنار گذاشتن مؤلفه‌های روان‌کاوانه از انگاره‌ی همذات‌پنداری، در اغلب موارد اصل وقوع همذات‌پنداری را یکسر نفی کرده‌اند. نوئل کرول می‌نویسد: «همذات‌پنداری... مدل صحیحی برای توصیف واکنش‌های احساسی تماشاگران نیست»،[۳] گرگوری کیوری استدلال می‌کند که همذات‌پنداری در نمای نقطه‌ی دید رخ نمی‌دهد،[۴] و حتی موری اسمیت که تا حدی با انگاره‌ی همذات‌پنداری همدلی دارد، عموماً برداشت خودش از درگیری [تماشاگر با فیلم] را نه به‌عنوان تحلیلی بر همذات‌پنداری بلکه به مثابه مفهومی اصلاح‌شده جهت جانشینی آن ارائه می‌دهد.[۵]

این محل تردید بودن انگاره‌ی همذات‌پنداری از سوی نظریه‌پردازان شناخت‌گرا (cognitivist)، مواجه است با کاربرد گسترده‌ی این انگاره در گزارش‌های معمول بینندگان از تعامل‌شان با فیلم‌ها، و اصلاً کاربرد این اصطلاح به‌شکلی عام‌تر در زندگی روزمره، مانند مواقعی که ما از همذات‌پنداری با دوستان‌مان سخن می‌گوییم. همچنین این باعث دامن زده شدن به اتهام وارد از سوی نظریه‌پردازان روان‌کاوی می‌شود، اتهامی مبنی بر ناکارآمد بودن پارادایم شناخت‌گرا به‌ویژه برای واکنش‌های حسی نسبت به فیلم‌ها. چرا که اگر منظر شناخت‌گرا توسل به انگاره‌ای مرکزی و مورد نیاز برای توضیح و تحلیل احساسات تماشاگران را نفی می‌کند، چه‌طور می‌تواند شرحی لازم و کافی از آن احساسات ارائه دهد؟

در نتیجه این موقعیتی است که هر علاقه‌مندی به انگاره‌ی همذات‌پنداری در سینما را با خود مواجه می‌کند. هدف این نوشتار، بازسازی مقام همذات‌پنداری برای نظریه‌های فیلم شناخت‌گراست، تا نشان دهد که این انگاره از سردرگمی‌های مفهومی عمیق ادعاشده در موردش رنج نمی‌برد، و ثابت کند که این انگاره در مورد توضیح واکنش‌های حسی تماشاگران به فیلم‌ها از چه قدرتی برخوردار است. این بحث نیازمند چند مرزکشی جدید است، که منجر به تلطیف انگاره‌ی همذات‌پنداری، و نه کنار گذاشتن آن، می‌گردد.

مفهوم همذات‌پنداری

انگاره‌ی همذات‌پنداری می‌تواند نمای شدیداً عجیبی داشته باشد. ریشه لغوی آن «همسان‌سازی» (making identical) است. پس این چنین به‌نظر می‌رسد که وقتی من با کاراکتری همذات‌پنداری می‌کنم، هویت خودم را با هویت او ادغام می‌کنم، که لازمه‌اش نوعی فرآیند مابعدالطبیعی خارق‌العاده است، چیزی شبیه به هم‌آمیزی ذهنی آقای اسپاک، که بین تماشاگر و پروتاگونیست رخ بدهد.[۶] این نه فقط شدیداً عجیب، بلکه عملاً غیرممکن است: دو نفر در آن واحد (به لحاظ عددی) نمی‌توانند یکسان شوند. اما این‌جا هم، مثل اغلب اوقات، ریشه‌شناسی واژه راهنمای بدی برای درک معنای آن است. هر استدلالی که این ریشه‌شناسی را برای نشان دادن عدم وجود همذات‌پنداری به‌کار گیرد، مانند استدلالی خواهد بود بر این مبنا که ریشه‌شناسی لغوی «تلویزیون»، «با فاصله دیدن» است و چون ما هنگام تماشای صفحه تلویزیون عملاً تصویر چیزها را می‌بینیم نه آن‌که خود چیزها را با یک فاصله نگاه

کنیم، پس تلویزیون وجود ندارد. سؤال این نیست که ریشه‌شناسی اصطلاح چیست. بلکه چیستی معنای آن است، و معنای یک اصطلاح، ماده‌ای از کاربرد آن در زبان است.

پس ما چگونه از اصطلاح «همذات‌پنداری» استفاده می‌کنیم وقتی‌که آن را به کاراکتری در یک داستان نسبت می‌دهیم؟ یک نوع استفاده صرفاً آن است که بگوییم کاراکتری خاص، برای تماشاگر اهمیت دارد. در این کاربرد اصطلاح، گفتن آن‌که هیچ‌کس در فیلم نیست که تماشاگر بتواند با او همذات‌پنداری کند معنایش این می‌شود که برای تماشاگر آن‌چه برای کاراکترها اتفاق می‌افتد، اهمیتی ندارد. اما در چنین استفاده‌ای، این نکته که من با یک کاراکتر همذات‌پنداری می‌کنم، نمی‌تواند «توضیح دهد» که چرا او برای من اهمیت دارد، زیرا چنین توضیح واضحاتی یکسر بی‌معنا خواهد بود. در این‌جا فکر طبیعی این است که همذات‌پنداری به لحاظ توصیفی، قرار دادن فرد به‌جای کاراکتر است، و چنین عملی باعث اهمیت یافتن کاراکتر برای فرد می‌شود. اما این قرار دادن خود به‌جای کسی دیگر چه معنایی دارد؟

نظریه‌های برشتی و روان‌کاوانه، بنا به باورشان در مورد وهم‌انگار بودن بدنه‌ی سینما، طبیعتاً معتقدند از آن‌جایی‌که بیننده به نوعی تحت توهم آن است که وقایع سینمایی واقعی‌اند، پس به نوعی تحت این توهم هم هست که خودش، کاراکتری است که دارد با او همذات‌پنداری می‌کند. اما چنین نظریه‌ای بیننده‌ی فیلم را تا حد خارق‌العاده‌ای تهی‌مغز جلوه می‌دهد؛ این نظریه دال بر این است که تماشاگر باور ندارد با خیال راحت در تاریکی نشسته، بلکه معتقد است دارد بر طنابی بر فراز کوه تاب می‌خورد، یا به آدم‌های شریر تیراندازی می‌کند، یا هر کاری را دارد می‌کند که کاراکتر فیلم بازنمایی می‌کند.

گونه‌ی معقول‌تری از این داستان، بر آن است که یک «تعلیق ناباوری» در سینما اتفاق می‌افتد: بیننده می‌داند که آن کاراکتر داستانی نیست، اما این باور، تا حدودی به نفع مجموعه‌ی انگیزشی‌اش کنار گذاشته می‌شود. در چنین مواردی، بیننده طوری واکنش نشان می‌دهد که «انگار» باور دارد همان کاراکتر ترسیم‌شده است، هر چند که در حقیقت به چنین چیزی باور ندارد. اما باز هم بسیاری از واکنش‌های بیننده به فیلم با این فرض هم غیرمنطقی جلوه می‌کنند. مثلاً، چون کاراکترهای فیلم‌های ترسناک به‌ندرت دل‌شان می‌خواهد که دچار آن وحشت‌هایی شوند که عذاب‌شان می‌دهند، بیننده‌ای که با این کاراکترها همذات‌پنداری می‌کند باید به محض شروع این فیلم‌ها بدود به سمت خروجی سالن سینما، چرا که در این تعبیر از همذات‌پنداری، تماشاگر باید چنان واکنش نشان دهد که انگار باور دارد خود کاراکتر است.[۷]

گونه‌ی بهتری از منظر همذات‌پنداری بر این استوار است که بیننده «تصور می‌کند» که خودش آن کاراکتری است که با او همذات‌پنداری می‌کند. در نتیجه این نگاه، بخشی از توضیح این نکته است که چرا کاراکتر برای بیننده اهمیت می‌یابد. اما این صورت‌بندی هم دغدغه‌های جدیدی را موجب می‌شود، زیرا امکان این اعتراض وجود دارد که صحبت از تصور کردن خود به‌جای فردی دیگر غیرمنطقی است. مسلماً هیچ جهان ممکنی وجود ندارد که در آن من با شخص دیگری همسان باشم ـ صرفاً جهان‌هایی وجود دارند که در آن‌ها من می‌توانم دارای ویژگی‌های کسی دیگر باشم بدون این‌که خود آن شخص باشم. پس چه‌طور می‌توانم تصور کنم که من شخصی دیگر هستم؟ وقتی این استدلال مطرح شود که غیرمنطقی است اگر فکر کنم می‌توانم به شکلی افراطی متفاوت از شخصی باشم که هستم (مثلاً من نمی‌توانم یک زن اسکیموی قرن دهمی باشم)، باز دغدغه‌های مشابهی پیش می‌آید.

پاسخ این است که حتی اگر چنین ادعاهایی پذیرفته باشند، تصور کردن چیزهایی که این ادعاها غیرممکن می‌دانند، پی‌آمدشان نیست. در حقیقت ما می‌توانیم چیزهایی را تصور کنیم که نه فقط به لحاظ متافیزیک بلکه حتی از نظر منطقی غیرممکن‌اند ـ مثلاً این‌که هابز واقعاً دایره را مربع کند (همان‌طور که یک بار فکر کرد این کار را انجام داده). و ما این کار را غالباً در واکنش نسبت به جهان داستانی ـ تخیلی انجام می‌دهیم ـ ممکن است از ما خواسته شود آدم‌هایی را تصور کنیم که در زمان به عقب بازمی‌گردند و خودشان را در گذشته می‌بینند، ممکن است از ما خواسته شود تا آدم‌های گرگ‌نما، یا آدم‌هایی که به درخت تبدیل می‌شوند، یا موش‌های باهوش و متکلمی را تصور کنیم که از دست وزغ‌های متکبر غیرقابل تحمل به ستوه آمده‌اند.

با این وجود، این نگاه که وقتی فرد با دیگری همذات‌پنداری می‌کند، خودش را به‌جای او تصور می‌کند، هنوز با مشکلی روبه‌روست. چنان‌که ریچارد ولهایم اشاره کرده، اگر من تصور کنم که کاراکتر خاصی (مثلاً، جیوز) هستم، پس چون هویت رابطه‌ای متقارن است، این برابر است با این مدعا که من تصور می‌کنم جیوز من است. اما این دو تصور، دو چیز کاملاً متفاوتند: در مورد اول من خودم را در جایگاه جیوز تصور می‌کنم که خدمتکار دغلکار برتی ووستو است و در مورد دوم تصور می‌کنم که جیوز مخفیانه بر زندگی من مستولی شده، و من به‌طرز ناراحت‌کننده‌ای شبیه به خدمتکار می‌شود.[۸]

آن‌چه باید از این قضیه نتیجه بگیریم این است که عمل همذات‌پنداری مبتنی بر تصور، اصلش بر تصور کردن است ـ به‌عبارت دقیق‌تر، نه آن شخص دیگر بودن، بلکه تصور بودن در موقعیت او، و این یعنی این ایده که موقعیت او و هر آن‌چه در تملک اوست را دربر می‌گیرد، از مشخصات فیزیکی‌اش گرفته تا ویژگی‌های روان‌شناختی‌اش (بنابراین ما از منظر فیزیکی و روان‌شناختی او جهان را تصور می‌کنیم). پس آن‌چه من در همذات‌پنداری متصور خودم با جیوز انجام می‌دهم، تصور بودن در موقعیت او، انجام دادن اعمال او، احساس کردن عواطف او، و از این قبیل است. و این مشخصاً متفاوت است از تصور کردن بودن جیوز در موقعیت من.

ولهایم به این تعبیر از همذات‌پنداری اعتراض کرده است: او می‌گوید از آن‌جایی‌که من خودم را با جیوز همسان تصور نمی‌کنم، مجاز می‌شوم که در عین تصور کردن خودم در موقعیت او، تصور ملاقات با او را هم داشته باشم، که طرح تصوری من قطعاً این را برنمی‌تابد.[۹] این کاملاً درست است که طرح تصوری من این شق را رد کند، اما این با تصور کردن خودم در موقعیت جیوز ناهمخوانی ندارد. زیرا همچنان‌که دریافته‌ایم، انگاره‌ی موقعیت یک شخص شامل تمامی آن‌چه که در تملک اوست می‌شود، یعنی نه فقط کیفیات محتمل (contingent) او، بلکه کیفیات وجهی‌اش هم (modal)، مانند ضرورتاً یک عدد نبودن، ضرورتاً داشتن قابلیت خودآگاهی، و ضرورتاً قادر به دیدار خود نبودن. پس جیوز (به‌صورت داستانی تخیلی) دارای کیفیت ضرورتاً قادر به دیدار خود نبودن است، یعنی ضرورتاً ناتوانی در دیدن جیوز. پس وقتی این پرسش مطرح می‌شود که وقتی من دارم خودم را در موقعیت جیوز تصور می‌کنم آیا می‌توانم خودم را در ملاقات با او تصور کنم یا نه، بایستی تصور دیدن او را کنار بگذارم. چرا که من باید تملک آن دسته از کیفیات او را تصور کنم که به این موقعیت مربوط هستند، به‌ویژه کیفیت وجهی ناتوانی از دیدار جیوز. پس امتناع ولهایم از پذیرفتن همذات‌پنداری به لحاظ تصور کردن خود فرد در موقعیت دیگری، تنها در درکی بسیار محدود از موقعیت فرد دیگر منطقی می‌نماید که در آن اصلی از کیفیات وجهی او نادیده گرفته شده باشد.

ایـــن تعبیر از همذات‌پنـــداری هم‌چنین در مورد نحوه‌ی ســـخن گفتن ما از اعمـــال تصوری (خیالی) نیز مصداق دارد. ما غالبـــاً می‌گوییم که با قرار دادن خودمان به‌جای فلان شـــخص، او را درک می‌کنیم. مـــا با تصور فرافکنی خودمان به موقعیت بیرونی آن شخص، به‌شکلی خیالی آن جنبه‌هایی از شخصیت‌مان را که با مال او تفـــاوت دارد وفق می‌دهیم، و بعد با اتکا بـــه خصلت‌های‌مان واکنش‌هـــای متنوعی بروز می‌دهیـــم، تـــا دریابیم آن شـــخص منطقـــاً چه جور احساسات دیگری را تجربه می‌کند.[۱۰]

اما حتی در این تعبیر از همذات‌پنداری خیالی، این ایده که همذات‌پنداری در فیلم‌ها رخ می‌دهد، ظاهراً با دشـــواری‌های بنیادینی مواجه می‌شود. غالباً تصور می‌شـــود که یکی از موارد محـــوری همذات‌پنداری ســـینمایی زمانی‌ســـت که نمای نقطه دید به ما نشان داده می‌شود؛ در این‌جا قطعاً از ما خواسته می‌شود تا با کاراکتری همذات‌پنداری کنیم: ما عملاً پرسپکتیو او را صاحـــب می‌شـــویم. امـــا این ادعا با ســـیلی از اعتراضات روبه‌رو شـــده است. کیوری تأکید می‌کند کـــه اگر در نمای نقطه دید همذات‌پنداری رخ دهد، پس بیننـــده مجبور اســـت تصور کند آن‌چـــه برای کاراکتـــر رخ می‌دهد برای خودش هم اتفاق می‌افتد و او [بیننـــده] واجد آشـــکارترین و دراماتیک‌ترین خصوصیـــات کاراکتر می‌شـــود و بایســـتی واجد یا متصور دلواپســـی و همدلی بـــا ارزش او طرح‌های کاراکتر باشد. اما به گفته‌ی کیوری هیچ‌کدام از این‌ها درست نیست. غالباً من تصور نمی‌کنم که هیچ‌کدام از حـــوادث رخ داده برای کاراکتر دارند برای خودم رخ می‌دهنـــد، و تصور نمی‌کنم کـــه واجد هیچ‌کدام از خصوصیات کاراکتر باشـــم، و الزامی هم ندارد که کم‌ترین حدی از همدلی با او داشـــته باشـــم ـ مثلاً اســـتفاده‌ی زیـــاد از نماهای نقطه دیـــد در فیلم‌های ترســـناک را در نظـــر بگیرید که از پرســـپکتیو قاتل گرفته می‌شود.[۱۱] اسمیت هم‌چنین استدلال کرده که نمای نقطه دید الزامی در دسترس قرار دادن فاعلیت کاراکتـــر ندارد. در واقع، نمای نقطه دید در فیلم‌های ترســـناک اغلب کارکرد مخفی داشتن هویت قاتل را دارند.[۱۲]

این نکات دربـــاره‌ی نمای نقطه دید جای بحث ندارند، ولی مجبورمـــان نمی‌کنند که از ادعای مبنی بر امکان رخ دادن همذات‌پنداری در چنین مواردی دست بکشیم.

وقتی ما همذات‌پنداری را به‌عنوان تصور فرد به بودن در موقعیت کاراکتر تعبیر می‌کنیم، این مســـأله متناسب می‌شـــود با این‌که بیننده تصور کند در «چه جنبه‌ای» از موقعیت کاراکتر قـــرار دارد. همچنان‌که دیدیـــم، موقعیت کاراکتر را بـــه لحاظ کیفیاتی که او واجدشان است در نظر می‌گیریم. کیفیات فیزیکی او شامل اندازه‌اش، وضعیت جسمانی، جنبه‌های فیزیکی اعمالش، و از این قبیل می‌شـــوند. کیفیات روانی‌اش را هم می‌توان به لحاظ پرسپکتیو او نسبت به جهان (داســـتانی) در نظر گرفـــت. اما آن پرســـپکتیو تنها مقوله‌ای بصری نیست (این‌که چیزها چه‌طور به‌نظر او می‌آیند)؛ ما هم‌چنین می‌توانیم کاراکتر را به‌عنوان صاحب یک پرسپکتیو عاطفی بر رویدادها (چه حسی درباره‌شان دارد)، یک پرسپکتیو انگیزشی (انگیزه‌اش از انجام امور چیســـت)، یک پرسپکتیو معرفتی (چه باوری درباره‌شـــان دارد)، و چنین مـــواردی در نظر بگیریم. پس هر گاه کســـی درباره‌ی همذات‌پنداری با یک کاراکتر ســـخن می‌گوید، باید پرســـید که «در چـــه زمینه‌ای» او با کاراکتـــر همذات‌پنداری می‌کند. عمـــل همذات‌پنـــداری، دارای چندین جنبه اســـت. همذات‌پنداری ادراکی با یـــک کاراکتر تصور دیدن از نقطه‌ی دید اوســـت؛ همذات‌پنداری عاطفی با او تصور احساس کردن آن‌چیزی است که او احساس می‌کند؛ همذات‌پنداری انگیزشی با او تصور خواستن چیزی است که او می‌خواهد؛ همذات‌پنداری معرفتی با او تصور باورداشـــتن به چیزی اســـت که او به آن

بـاور دارد؛ و غیره. اعتراضات مطرح شـده‌ی فوق مـا را مجبور به دیدن این نکتـه می‌کنند که فقط به این دلیل‌که کسـی با کاراکتر همذات‌پنداری ادراکی می‌کند، دلیل نمی‌شـود که با کاراکتر همذات‌پنداری انگیزشـی یا عاطفی هم داشته باشد یا تصور کند که خصوصیات جسمانی او را دارد.

به‌نظـر می‌رسـد کـه ایـن مسـأله بـا مفهـوم همذات‌پنداری ناهمخوانی دارد. مسـلماً اسـتدلال خواهد شـد که انـگاره‌ی همذات‌پنـداری مفهومی جهانی اسـت، یعنی ما بودن در موقعیت مشـخص دیگری را از تمام لحاظ تصور می‌کنیم، و با صحبت از همذات‌پنـداری موضعـی عملاً داریـم انگاره‌ی همذات‌پنداری را رها می‌کنیم.

برعکس، اگر همذات‌پنداری جهانی بود، در عمل امـکان وقوع نمی‌یافت. حتی یک کاراکتر داسـتانی تعـداد نامحـدودی کیفیـت دارد (که بیش‌ترشـان صراحتـاً در متن یا فیلم نمی‌آینـد و تلویحی‌اند)، و یک شـخص حقیقی هم به تعـداد بی‌نهایت از این کیفیات دارد. امکان ندارد بشود تصور کرد که فردی واجد همه این کیفیات باشـد. و مسلماً این‌طور هم نیسـت: فرد [بیننده] آن خصوصیاتی را برمی‌گزیند که با نیت تصور کردنش متناسب‌اند. هم‌چنین نباید گفت که حتی اگر فرد همه این کیفیات را نمی‌تواند داشته باشـد، ولی باید تصورشان کند. چرا که حتی اگـر اعتقاد بر این باشـد که همذات‌پنـداری با یک کاراکتر نیازمند آن اسـت که شـما تصور کنید با آن کاراکتر همسـان‌اید (که من پیش‌تر علیه آن استدلال کـردم)، در کل ضـروری بـه تصور کـردن تمامی عواقب تصـورات فرد ضـروری نیسـت. چنان‌که کندال والتون اشاره کرده، در اغلب اوقات داستان‌ها طالـب آنند که شـما عواقب را تصـور نکنید؛ اتللو به نظم شاعرانه‌ی خارق‌العاده‌ای سخن می‌گوید، در حالی‌که گفته می‌شـود گفتار او خالی از لطف است و هیچ‌کـس هم به این قضیـه توجهی نمی‌کند. چرا چنین است؟ مطرح کردن این پرسش مانند پرسیدن «سـؤال احمقانه»ای خواهد بود؛ چـرا که در جهان واقعی می‌شـود پاسخی برای آن یافت، هیچ پاسخی برای این پرسـش در جهان داسـتانی وجود ندارد. آن‌چه ما قرار اسـت تصور کنیم با این آگاهی شکل می‌گیـرد که داریم به چیزی مصنوع نگاه می‌کنیم که به منظور تعیین کردن تصورات خاصی طراحی شده، و تصورات ما با خواسـته‌های فرامتن (زمینه) شکل می‌گیرند.[۱۳]

ایده‌ی همذات‌پنداری گاهـی به‌عنوان انگاره‌ای زیاده‌ازحد ابتدایی مورد اعتراض واقع شده، چرا که [مطابق این نظر] امکانـات ارتباط ما با کاراکترها را بـه همذات‌پنداری با یک کاراکتر یا فاصله گرفتن از او تقلیل می‌دهد و در نتیجه بهتر اسـت که اصلاً این انـگاره را رها کنیم.[۱۴] اما زمانی‌کـه ما متوجه وجود جنبه‌های مختلف همذات‌پنداری شـویم، می‌توانیم ببینیـم که شناسـایی این پیچیدگی‌هـا فقط در گرو ادراک انـگاره‌ی همذات‌پنداری اسـت. از آن‌جایی که ما وجـوه مختلف همذات‌پنداری را تشـخیص داده‌ایم، می‌توانیم استدلال کنیم که این نکته که ما به لحاظ ادراکی با کاراکتـری همذات‌پنداری می‌کنیم، مسـتلزم آن نیسـت که بـه لحاظ عاطفی هـم با او همذات‌پنداری کنیم ـ این نکته که ما داریم دیدن از پرسـپکتیو او را تصور می‌کنیـم «ملتزم»مان نمی‌کند که آن‌چـه او می‌خواهد را بخواهیم، یا احساسـاتی را تصـور کنیم کـه او تصور می‌کند. حـالا یکی از مسـائل مهم در نظریه‌پردازی بررسـی آن است که تحت چه شرایطی یک شـکل از همذات‌پنداری به شـکلی دیگر میدان می‌دهد. با توجـه به پیچیدگی هنر سینما به‌طور کلی، شـگفت‌آور خواهد بود اگر کسی بتواند اصول لایتغیر و قانون‌مانندی برای پیوند وجوه متفاوت همذات‌پنـداری به یکدیگر بیابد. اما این باعث می‌شود تا فضای زیادی پیش‌روی‌مان باشد برای کاوش در مورد چگونگی گرایش احتمالی یک

شکل از همذات‌پنداری به شکلی دیگر، یا این‌که چگونه تکنیک‌های خاص فیلم می‌توانند موجب بالا بردن برخی از انواع همذات‌پنداری می‌شوند.

تا به این‌جا استلزامات این اندیشه را بررسی کرده‌ایم که همذات‌پنداری شامل تصور فرد به بودن در موقعیت شخصی دیگر می‌شود. اما این انگاره‌ی همذات‌پنداری تصوری، معنای مورد نظر همه کسانی‌که از همذات‌پنداری سخن می‌گویند را دربر نمی‌گیرد. انگاره‌ی همدردی (empathy) را در نظر بگیرید، که طبیعتاً نوعی همذات‌پنداری شمرده می‌شود، و البته گونه‌ی بسیار مهمی هم هست. اگر شخصی یکی از والدینش را از دست بدهد، همذات‌پنداری با شخص داغ‌دیده معمولاً شکل سهیم بودن در احساسات او را به خود می‌گیرد («دردت را حس می‌کنم»، «می‌دانم چنین فقدانی چه حسی دارد»). اما توجه کنید که این با انگاره‌ی همذات‌پنداری عاطفی به آن شکل که ما تعریفش کردیم تفاوت دارد. آن‌شکل مستلزم آن بود که بیننده احساسات یک شخص (یا یک کاراکتر داستانی) را «تصور کند»؛ همدردی مستلزم آن است که بیننده «واقعاً» احساس آن شخص (یا کاراکتر داستانی) را احساس کند.

حالا این پذیرفتنی است که همدردی مستلزم ورود تصوری (خیالی) فرد به ذهن یک کاراکتر و به دلیل تصور کردن موقعیت او، شریک شدن در احساسش است.[۱۵] یعنی آن‌که همذات‌پنداری همدردانه نیازمند شکلی از همذات‌پنداری تصوری است، نه آن‌که دو پدیده با هم تلفیق شوند. امکانش هست که بیننده بتواند با کاراکتری همذات‌پنداری عاطفی کند و غم، خشم، یا ترس او را تصور کند و در عین حال با او همدردی نکند چرا که خودش واقعاً همراه با او احساس غم، خشم یا ترس نمی‌کند. در واقع، تنها آن نظریه‌پردازانی که امکان احساس کردن عواطف واقعی نسبت به موقعیت‌های صرفاً تصوری را مجاز می‌دانند می‌توانند وجود همذات‌پنداری همدردانه با کاراکترهای داستانی را هم مجاز بشمرند (آن‌ها مسلماً امکان این همذات‌پنداری با آدم‌های واقعی را هم قبول دارند). انگاره‌ی همذات‌پنداری همدردانه به این معناست که بیننده نسبت به موقعیت ایجادشده برای کاراکتر همان احساسی را دارد که کاراکتر (داستانی) احساس می‌کند؛ و چون این موقعیت صرفاً داستانی (تخیلی) است، امکان جهت‌گیری عواطف واقعی به سمت موقعیت‌های صرفاً داستانی باید قابل قبول باشد.[۱۶]

آخرین انگاره‌ای که لازم است درباره‌اش بحث کنیم مربوط به همدلی (sympathy) است. همان‌طور که قبلاً گفته شد، گاهی صحبت از همذات‌پنداری با یک کاراکتر صرفاً گفتن آن است که فرد [بیننده] با او همدلی می‌کند. اما اگر می‌خواهیم همذات‌پنداری را چون مفهومی توضیحی نگه داریم، باید این‌جا کاربرد متمایزی را مشخص سازیم. در واقع همدلی و همذات‌پنداری همدردانه مفاهیمی متمایزند. همدلی کردن با یک کاراکتر در معنای گسترده‌اش یعنی توجه کردن و نگران کاراکتر بودن. (توجه و همدلی ما می‌تواند صرفاً به‌خاطر رنج کشیدن کاراکتر نباشد، مثلاً می‌توان با اهداف یک حزب سیاسی همدلی داشت، بدون آن‌که آن حزب دردمند باشد). این توجه را می‌توان در حالت‌های روحی متعددی دید: ترس از آن‌چه ممکن است بر سر کاراکتر بیاید، عصبانی شدن به‌خاطر او، افسوس خوردن به حالش، شاد شدن از پیروزی‌هایش و غیره.

این حالت‌ها لزوماً به آن‌چه خود کاراکتر احساس می‌کند ربطی ندارند: ممکن است من به حال او افسوس بخورم چون او بر اثر یک تصادف رانندگی به اغما رفته و هیچ‌چیز احساس نمی‌کند؛ ممکن است من به‌خاطرش عصبانی باشم به دلیل اتفاقاتی که برایش افتاده، حتی اگر خودش از این

بابت خویشتن‌دار باشد؛ ممکن است به‌خاطر آن‌چه به سرش خواهد آمد بترسم، حتی اگر خودش از خطر قریب‌الوقوعی که در کمینش است یکسر بی‌خبر باشد. همدردی برعکس است و مستلزم سهیم شدن بیننده در احساسات کاراکتر است: من همدردانه عصبانی می‌شوم اگر و تنها اگر (باور داشته باشم یا تصور کنم) که او عصبانی‌ست، و فکر عصبانیت او، شکل‌گیری عصبانیت من را کنترل و هدایت می‌کند.[۱۷] پس اگر او در اغما باشد و هیچ‌چیزی حس نکند. به هیچ‌وجه نمی‌توانم با او همدردی کنم. از آن‌جایی‌که بیش‌تر مردم نگران و دلواپس خودشانند، همدردی با آن‌ها شامل سهیم شدن در نگرانی‌شان می‌شود، و در نتیجه به همدلی با آن‌ها می‌انجامد. اما هم‌زمانی همدلی و همدردی در روان‌شناسی شخصی که داریم با او همدردی و همدلی می‌کنیم امکان‌پذیر است، و نه این‌که نشان‌گر آن باشد که احساس کردن این دو خصلت یکسان است.

این تمایزات هم‌چنین کمک‌مان می‌کنند تا به ایراد مؤثری که کرول متوجه انگاره همذات‌پنداری می‌داند، پاسخ دهیم. کرول معتقد است همذات‌پنداری با یک کاراکتر مستلزم احساس کردن آنی است که او احساس می‌کند. اما او تصدیق هم می‌کند که همانندی و سازگاری میان آن‌چه بیننده احساس می‌کند و آن‌چه کاراکتر احساس می‌کند معمولاً در بهترین حالتش نسبی و ناقص است. زنی دارد در دریا شنا می‌کند و خبر ندارد که در معرض خطر حمله یک کوسه است: او شاد است، و ما متشنج و ترسیده‌ایم؛ اودیپ به‌خاطر آن‌چه انجام داده احساس گناه می‌کند. ما احساس گناه نمی‌کنیم، برای او دلسوزی می‌کنیم. و کرول نتیجه می‌گیرد که همانندی ناقص احساسات برای همذات‌پنداری ناکافی است.[۱۸]

تا آن‌جا که کرول در باب مفهوم همذات‌پنداری بحث می‌کند، نشان می‌دهد که مراد او باید همذات‌پنداری همدردانه باشد، چرا که منظور او آنی است که مخاطبان واقعاً احساس می‌کنند، نه فقط آن‌چه تصور احساس کردنش را دارند. بنابراین انتقاد او حتی اگر موفقیت‌آمیز هم باشد، نمی‌تواند خدشه‌ای به همذات‌پنداری تصوری وارد کند.

به‌علاوه، چون دیدیم که فعالیت همذات‌پنداری همواره جنبه‌ای (و در نتیجه نسبی و ناقص) است، این‌که همانندی میان آن‌چه مخاطبان احساس می‌کنند و آن‌چه کاراکترها در داستان احساس می‌کنند صرفاً نسبی و ناقص است، نمی‌تواند ایرادی بر همذات‌پنداری باشد.[۱۹] هم‌چنین، مثال‌های کرول نشان می‌دهند که واکنش‌های ما به موقعیت‌های کاراکترها غالباً همدلانه است، نه همدردانه (ما نگران موقعیت شناگر هستیم، با وجود آن‌که خودش نمی‌داند در خطر است و هیچ نمی‌ترسد). اما این نکته نمی‌تواند مؤید آن باشد که همدردی اصلاً رخ نمی‌دهد: وقتی شناگر متوجه خطر می‌شود و وحشت می‌کند، آن‌وقت ما هم در ترس او شریک می‌شویم.

کرول به این عمل آخر هم ایراد می‌گیرد: او می‌گوید که ما در ترس شناگر شریک نمی‌شویم زیرا ترس او معطوف به خود و ترس ما معطوف به او (دیگری) است. اما این ایراد در دیدن اهمیت عنصر تصوری دخیل در همذات‌پنداری همدردانه ناتوان است. ما برای همدردی با شناگر مجبوریم خودمان را به‌صورت تصوری (خیالی) در موقعیت شناگر قرار دهیم. پس وقتی من حمله کوسه به شناگر را تصور می‌کنم، دارم حمله‌ی کوسه به خودم را تصور می‌کنم (چرا که من تصوراً در موقعیت او هستم)، و چون در هر دو مورد ترس معطوف به خود است، من می‌توانم در ترس شناگر شریک باشم.[۲۰]

همذات‌پنداری و تکنیک‌های سینمایی

تا به این‌جا من با مشخص کردن انواع متفاوت همذات‌پنداری، از این مفهوم در برابر ادعاهایی که آن را مرموز یا نامنسجم می‌خوانند، دفاع کرده‌ام: از یک‌سو، همذات‌پنداری تصوری (تصوراً قرار دادن خود در جای دیگری)، که به نوبه‌ی خود به ادراکی، عاطفی، انگیزشی، معرفتی و شاید شکل‌های دیگری از همذات‌پنداری تقسیم می‌شود؛ و از سوی دیگر، همذات‌پنداری همدردانه، که مستلزم آن است که شخص به‌خاطر تصوراً فرافکنی خودش در موقعیت کاراکتر، واقعاً در عواطف کاراکتر (داستانی) شریک باشد. بر مبنای این انواع متفاوت همذات‌پنداری، می‌شود شخص با کاراکتر همدلی کند (این همدلی را چنان‌چه دیدیم بعضاً نوع خاص و منحصر به فردی از همذات‌پنداری می‌دانند، اما ما بایستی آن را چون یکی از نتایج محتمل همذات‌پنداری در نظر بگیریم، چرا که فرد (بیننده) می‌تواند بدون به‌کارگیری هیچ نوعی از فرافکنی تصوری در وضعیت کاراکتر، با او همدلی کند). من هم‌چنین این تمایزات را مشخص کردم تا علیه دعوی‌های مبنی بر صورت نگرفتن همذات‌پنداری در فیلم‌ها، استدلال کنم. با توجه به این تمایزات میان انواع متفاوت همذات‌پنداری، حالا می‌توانیم نقش همذات‌پنداری در مناسبات‌مان با فیلم‌ها را جزئی‌تر بررسی کنیم.

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، از نمای نقطه دید اغلب به‌عنوان جایگاه اصلی همذات‌پنداری در سینما یاد می‌شود. در واقع اما این نما جایگاه اصلی همذات‌پنداری ادراکی است. (بیننده تصور می‌کند همانی را می‌بیند که کاراکتر دارد می‌بیند)، و این به معنای همذات‌پنداری تمام و کمال بیننده با کاراکتر نیست. نمونه‌ی نمایی از یک فیلم ترسناک که از نقطه دید قاتل گرفته شده نشان می‌دهد که ضرورتاً تمایلی به همدردی با کاراکتری که ما تصوراً پرسپکتیو بصری‌اش را اشغال کرده‌ایم، وجود ندارد. اما از آن‌جایی که حالا ما حد و مرز میان همذات‌پنداری عاطفی و همدردانه را می‌دانیم، می‌توانیم ببینیم که چنین نمایی می‌تواند دارای گرایش به همذات‌پنداری عاطفی هم باشد: یعنی اگر چیزهای دیگر سر جای خود باشند، این نما می‌تواند ما را به تصور کردن آن‌چه کاراکتر احساس می‌کند هدایت نماید (هر چند که ضرورتی ندارد ما خودمان آن را عملاً احساس کنیم، یعنی آن‌که ضروری نیست ما با کاراکتر همدردی کنیم). نمایی از سکوت بره‌ها را به یاد آورید که از نقطه دید بوفالو بیل گرفته شده: او عینک سبز رنگی برای دید در شب به‌چشم زده و به استرلینگ (جودی فاستر) نگاه می‌کند که دارد در تاریکی دست و پا می‌زند و نومیدانه می‌کوشد از خودش در برابر او دفاع کند. مسلماً در این‌جا ما هیچ تمایلی به همدردی یا همدلی با بیل نداریم ـ همدلی ما تماماً همراه با استرلینگ است ـ اما این نما حتماً گرایش به پر و بال دادن به تصور ما از احساسات آدم‌کشانه‌ی بیل دارد (تا حدی چون ما می‌توانیم تأثیر وحشتناک این احساسات را در استرلینگ ببینیم).[۲۱]

نمای نقطه دید، سوای این‌که نمونه‌ای از همذات‌پنداری ادراکی‌ست و گرایشی به ایجاد همذات‌پنداری عاطفی دارد، نوعی همذات‌پنداری معرفتی را هم میسر می‌کند.

این نوع آخر مستلزم آن است که ما باور کردن آن‌چه کاراکترها باور دارند را تصور کنیم؛ و برخی از باورها ادراکی‌اند. اما انگاره‌ی همذات‌پنداری معرفتی گسترده‌تر از نوع ادراکی آن است، زیرا ممکن است ما با داشتن امتیاز محدود بودن آگاهی‌مان از آن‌چه رخ می‌دهد به آگاهی کاراکتر، پرسپکتیو معرفتی او را اشغال کنیم (این مورد مثلاً

از مشخصه‌های سینمای کارآگاهی است).[۲۲]

اگرچه نمای نقطه دید مشخصه‌ی همذات‌پنداری ادراکی در سینماست، ولی تنها نوعش نیست. این را می‌توان با نمای دیگری از سکوت بره‌ها نشان داد. صحنه‌ای را به یاد آورید که در آن استرلینگ و باقی مأموران اف‌بی‌آی در اتاق کالبدشکافی و بالای سر یکی از قربانیان بوفالوبیل که پوستش تا حد زیادی کنده شده است جمع‌اند. فقط در حدود اواخر این صحنه است که خود جسد بالاخره به ما نشان داده می‌شود؛ تا به این نقطه ما محدود شده بودیم به تماشای عکس‌العمل‌های مأمورهای تحقیق و خصوصاً استرلینگ. ما با تماشای بازی ظریف و عالی فاستر، که صرفاً ترس و انزجاری مهار و تعدیل شده با افسوس برای قربانی را ثبت می‌کند، دعوت می‌شویم به تصور آن‌چه او می‌بیند، بی‌آن‌که واقعاً آن را ببینیم. نتیجه این می‌شود که آن‌چه ما تصور می‌کنیم او می‌بیند به احتمال زیاد بدتر از آن‌چیزی است که سرانجام به ما نشان داده می‌شود، چرا که هر بیننده‌ای با تماشای احساسات ثبت‌شده روی صورت جودی فاستر، دعوت می‌شود به تصور چیزی که این احساسات را توجیه کند، و بنابراین تمایل می‌یابد به تصور کردن هر آن چیزی که این احساسات را برای خودش مناسب می‌کنند: هر کسی سناریوی کابوس شخصی خودش را تصور می‌کند.

بنابراین، نمای بیانگر عکس‌العمل، هم‌چون نمای نقطه دید، می‌تواند سرنخی به تماشاگر دهد تا دیدن از نقطه دید کاراکتر را تصور کند.

علاوه بر این، همان‌طور که مثال هم نشان می‌دهد، نمای عکس‌العمل می‌تواند محمل مؤثرتری از نمای نقطه دید برای همذات‌پنداری عاطفی و همدردانه با کاراکتر باشد.[۲۳] نمای عکس‌العمل، صورت یا بدن انسان را نشان می‌دهد، که ما در تفسیر نشانه‌های عاطفی‌اش تخصص داریم، و به‌واسطه‌ی هنر بازیگر مجربی چون جودی فاستر، می‌توانیم حس بسیار سرشاری از آن‌چه کاراکتر دارد حس می‌کند را کسب کنیم. در نتیجه حجم عظیمی از اطلاعات به ما داده می‌شود که با آن می‌توانیم کاملاً دچار همذات‌پنداری عاطفی شویم.

به‌علاوه اگر ما با نشان تصویری رنج یک نفر مواجه شویم، گرایش قدرتمندی به همدردی و همدلی با او داریم. قصه‌های فجایع جمعی در کشورهای دوردست هم قدرت ایجاد همدردی و همدلی در ما را دارند، اما عموماً مواجهه با چهره‌ی یک نفر، که ویژگی‌های مصیبتش بر آن نقش بسته، تأثیرگذارتر است. مثلاً به یاد بیاورید که سازمان‌های کمک‌رسانی چه‌طور برای انتقال پیام رنج گروهی تعدادی از انسان‌ها، به شیوه‌ی مؤثری از عکس‌هایی از افرادی در حالت بدبختی استفاده می‌کنند.

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، نمای نقطه دید گرایشی هم به ایجاد همذات‌پنداری عاطفی در ما دارد. اما نقطه ضعف این نما، داشتن اطلاعات کم‌تر برای انتقال آن‌چه کاراکتر احساس می‌کند به بیننده است، و به‌خاطر فقدان نمایی از صورت، قدرت کم‌تری برای ایجاد همدردی و همدلی در ما دارد. نمای نقطه نظر در واقع گزینه‌هایی نسبتاً ابتدایی برای انتقال احساسات در دسترس می‌گذارد. می‌تواند از دوربینی لرزان برای انتقال بی‌قراری و عدم اطمینان استفاده کند. (برای مثال به نماهای سردست و پرتکان زنی تحت‌تأثیر، ساخته کاساویتس [۱۹۷۴] نگاه کنید که ذهن آشفته زوج متأهل را می‌رسانند). می‌تواند نماهای زاویه پایین را به‌کار گیرد تا حسی از تحت استیلای دیگر کاراکترها واقع شدن را انتقال دهد (مثل برخی از نماهای زاویه پایین از دید کین، در **شهروندکین** اورسن ولز[۱۹۴۱]). حتی به‌شکلی افراطی‌تر، تمامی «میزانسن» را می‌توان طوری چید تا وضعیت روحی آشفته

یک کاراکتر را انتقال داد (نمایی از **ساعت گرگ و میش** برگمان [۱۹۶۸] را به یاد آورید که از پرسپکتیو بورگ، هنرمند مجنون، مهمانان شام را نشان می‌دهد). اگر این گزینه‌های نسبتاً ساده را با ظرافت‌های نمای عکس‌العمل فاستر در صحنه‌ی کالبدشکافی مقایسه کنیم، می‌توانیم ببینیم که در کل، به لحاظ مهیاسازی همذات‌پنداری عاطفی و همدردانه، نمای عکس‌العمل از نمای نقطه دید مهم‌تر است.

همذات‌پنداری معرفتی هم گرایشی به مهیاسازی همدردی دارد، هر چند به شیوه‌ای غیرمستقیم‌تر از آنی که نمای بیانگر عکس‌العمل انجام می‌دهد. اگر آگاهی ما از روند داستانی فیلم تا حد زیادی با آگاهی یک کاراکتر خاص هم اندازه باشد، گرایش به همذات‌پنداری عاطفی و همدردی کردن با آن کاراکتر وجود دارد، حتی اگر تا پیش از این دلیلی برای این همذات‌پنداری نمی‌داشتیم. صحنه‌ای را در نظر بگیرید که در آن گروهی از جنایتکاران مشغول کاری هستند؛ ما شاهد گوش به زنگ بودن آن‌هاییم، این‌که از ترس لو رفتن کارشان را متوقف می‌کنند، با بروز خطر هشدار داده می‌شوند، به موفقیت جنایت‌شان امیدوارند، و غیره. در این موارد چون ما همان نقطه دید معرفتی از وقایع را داریم که آن‌ها دارند، می‌توانیم به سهولت با آن‌ها همدردی کنیم و بخواهیم که در جنایت‌شان موفق شوند، حتی اگر به‌صورت طبیعی ما خواستار چنین چیزی نباشیم.

نمونه پیچیده‌تری از این پدیده در **روز موش خرما** ساخته هرولد ریمیس [۱۹۹۳] رخ می‌دهد. هواشناسی به‌نام پیت (بیل موری) در گونه‌ی کمیکی از احیای جاودان نیچه گرفتار و محکوم می‌شود تا یک روز را بارها و بارها زندگی کند تا خودش را اصلاح کند. احساسات ما نسبت به پیت در آغاز متناقض است: طنز او دلنشین و با نمک، اما بدبینی‌اش زیادی رک و زننده است. به این ترتیب عواطف ما بین او و همکارانش تقسیم می‌شود. با پیش‌روی فیلم احساس همدردی و همدلی ما با او بیش‌تر می‌شود. دلیل این قضیه تا حدی به‌خاطر اخلاق‌گراتر شدن او و جذاب‌تر شدن شخصیتش است. اما دلیل دیگرش هم این است که ما هم در همان موقعیت معرفتی او گرفتار شده‌ایم. هیچ‌کس به‌جز او و بیننده نمی‌داند آن صحنه‌هایی که می‌بینیم بارهای بار قبلاً بازی شده‌اند: در نتیجه ما در آگاهی درباره‌ی آن‌چه رخ می‌دهد با او شریکیم و نگاه از نقطه دید دیگری مگر نقطه دید او، برای ما بسیار دشوار است زیرا ما می‌دانیم که تمامی دیگر کاراکترها از آن‌چه در جریان است مطلع نیستند. در این‌جا همذات‌پنداری معرفتی تمایل به برانگیختن همدردی و همدلی ما با کاراکتر دارد.

علاوه بر این عوامل، چیزهای دیگری هستند که تمایل به ایجاد همدردی و همدلی دارند. نخست آن‌که همدردی و همدلی متقابلاً خود را تأکید می‌کنند. همدردی کردن با یک کاراکتر شامل احساس کردن آنی است که او در دنیای داستان احساس می‌کند؛ از آن‌جایی که غالب کاراکترها نگران سعادت خود هستند، فرد [بیننده] با همدردی کردن با آن‌ها، با ایشان همدل هم خواهد بود، یعنی نگران‌شان می‌شود. از سوی دیگر، اگر بیننده با یک کاراکتر همدلی کند، تمایل می‌یابد به این‌که عواطف و احساسات خودش را با عواطف کاراکتر متحد کند، آن‌چه را او احساس می‌کند احساس کند، و در نتیجه با او همدردی کند.

در درجه‌ی دوم، و مسلم‌تر از اولی، ما تمایل داریم با کاراکترهایی همدلی کنیم که به‌عنوان آدم‌هایی دارای ویژگی‌های گوناگون جذاب بازنمایی می‌شوند. گستره‌ی وسیعی از ویژگی‌ها می‌توانند چنین واکنش‌هایی را موجب شوند: کاراکترها می‌توانند بذله‌گو باشند (مثل پیت

هواشناس)، به لحاظ جسمانی جذاب باشند، به‌طرز جالبی پیچیده باشند، و غیره. در بازی ازپیش‌معلوم نیل جوردن (۱۹۹۲)، همدلی ما برای سه کاراکتر جادی (سرباز انگلیسی با بازی فارست ویتاکر)، فرگوس (عضو ارتش آزادی‌بخش ایرلند، با بازی استیفن ریا) و دیل (مرد زن‌پوش، با بازی جی دیویدسن) به‌دلیل آسیب‌پذیری‌شان برانگیخته می‌شود: جادی آسیب‌پذیر است زیرا در معرض خطر کشته شدن توسط ارتش آزادی‌بخش ایرلند قرار دارد و با این‌حال صرفاً به‌خاطر نیازش به داشتن یک شغل در ایرلند شمالی باقی مانده؛ فرگوس فرد آسیب‌پذیری است چون به اصول خشونت‌آمیزی که به‌ظاهر متعهدشان است اعتقادی ندارد و خودش هم از سوی آن در معرض خطر است (و آسیب‌پذیری‌اش در این جمله‌اش به جادی نمایش داده می‌شود که «من خیلی هم به درد نمی‌خورم»)؛ و دیل هم به‌خاطر موقعیت جنسی و اجتماعی حاشیه‌ای‌اش آسیب‌پذیر است. علاوه بر این انواع ویژگی‌های کاراکتر که می‌توانند همدردی و همدلی را برانگیزند، آگاهی از این‌که چه کسی دارد نقش کاراکتر را بازی می‌کند هم می‌تواند بر احساسات ما تأثیر به‌سزایی بگذارد. برای نمونه هیچکاک استاد به‌کارگیری این تکنیک بود. اسکاتی (جیمز استوارت) در **سرگیجه** (۱۹۵۸) بنا به ویژگی‌های شخصیتی‌اش، کاراکتر نسبتاً غیر همدلی برانگیز است، اما ما تحریک به همدردی با او می‌شویم؛ تا حدی به‌خاطر همذات‌پنداری معرفتی‌مان (تا صحنه فلاش‌بک مادلن/جودی (کیم نوواک) ما از توطئه‌ای که علیه اسکاتی چیده شده خبر نداریم، و عمدتاً محدود به آگاهی او از وقایع هستیم) و هم‌چنین به‌خاطر آن‌که این نقش را جیمز استوارت بازی می‌کند، که سابقه‌ای طولانی در ایفای نقش قهرمانان مردم‌پسند و همدلی برانگیز داشته است.

بنابراین انگاره‌ی همذات‌پنداری را می‌توان تعدیل کرد تا از ایراداتی که غالباً بر آن وارد می‌شود گذر کرد، و این تعدیل به ما امکان ایجاد نظریاتی نسبتاً پیچیده را با بررسی روابط میان انواع متفاوت همذات‌پنداری می‌دهد. انگاره‌های تعدیل‌شده کماکان اجازه رابطه‌ای پر اهمیت میان همذات‌پنداری و احساسات را می‌دهند. این رابطه تا حدی در رابطه‌ی سازنده میان احساسات همدردانه و همذات‌پنداری نمایان است: همدردیْ احساس کردن آن چیزی است که کاراکتر احساس می‌کند چون فرد تصوراً خودش را در موقعیت او فرافکنی می‌کند. و رابطه‌ی بین همذات‌پنداری و احساسات نیز در برخی روابط محلی نمایان می‌شود: چنان‌که دیدیم، همذات‌پنداری معرفتی تمایل به برانگیختن همدردی دارد، و همذات‌پنداری عاطفی با یک کاراکتر هم، به‌ویژه وقتی‌که موقعیت کاراکتر را بتوان به روشنی تصور کرد، تمایل به تولید همدردی با او ایجاد می‌کند. پس می‌توان از این نگاه رایج که میان همذات‌پنداری و واکنش‌های عاطفی نسبت به فیلم‌ها رابطه‌ی مهمی وجود دارد، بر اساس تمایز قائل شدن بین انگاره‌های متفاوت همذات‌پنداری، نسبتاً دفاع کرد. اما این ادعای نظریه‌پردازان که نمای نقطه دید مهم‌ترین محمل همذات‌پنداری سینمایی است، چندان درست نمی‌نماید. این نما قطعاً شکل نمونه‌واری از همذات‌پنداری ادراکی را تولید می‌کند، اما تنها شکل ممکن نیست: نمای عکس‌العمل هم می‌تواند ما را به تصور کردن دیدن از پرسپکتیو یک کاراکتر دعوت کند. هم‌چنین اگرچه نمای نقطه دید می‌تواند گرایشی به برانگیختن عاطفی ما برای همذات‌پنداری با یک کاراکتر داشته باشد، اما از این نظر به اندازه‌ی نمای عکس‌العمل تأثیرگذار نیست و این دومی به مراتب در تحریک کردن همدردی و همدلی ما موفق‌تر است.

همذات‌پنداری و آموختن

پس همذات‌پنداری نقش مهمی در واکنش‌های عاطفی ما به فیلم‌ها بازی می‌کند. این مفهوم هم‌چنین در آموختن چگونگی نشان دادن واکنش عاطفی به موقعیت‌های داستانی ترسیم‌شده به ما نقش پراهمیتی دارد. این نوع آموزش دست‌کم دو شکل اساسی به خود می‌گیرد. اولی آن است که از طریق همدردی، واکنش‌های عاطفی ما احساسات یک کاراکتر را باز می‌تابانند، و با رشد عاطفی او، ما هم رشد می‌کنیم و یاد می‌گیریم تا به موقعیت‌ها به شیوه‌ای واکنش نشان دهیم که ما و آن کاراکتر تا پیش از آن نادرست می‌پنداشتیم. گونه‌ی اساسی دوم آموختن از همذات‌پنداری با یک کاراکتر حاصل می‌شود، ولی همراه با این آگاهی که عکس‌العمل‌های کاراکتر به موقعیتش به لحاظی نادرستند، و کشف این‌که پرسپکتیو عمیق‌تری نسبت به موقعیت او وجود دارد که با مال او متفاوت است. در مورد اول، هم ما و هم کاراکتر با هم به لحاظ عاطفی رشد می‌کردیم؛ در دومی کاراکتر عمدتاً همان‌طور باقی می‌ماند و ما رشد می‌کنیم. امکان اول در ***بازی ازپیش‌معلوم*** ترسیم شده، و دومی در ***نامه‌ی زنی ناشناس*** ساخته ماکس افولس (۱۹٤۸).

بازی ازپیش‌معلوم به لحاظ درونمایه‌ای بسیار غنی است و به مقوله‌هایی چون نژاد، جنسیت و عشق می‌پردازد. آن‌چه برای مقصود ما جالب است، چگونگی بازنمایی فرگوس در حین پذیرفتن عشقش به دیل است. این نه تنها یکی از درونمایه‌های فیلم است، بلکه مخاطبان هم در جایگاهی قرار داده می‌شوند که «خواستار» ادامه یافتن دوستی فرگوس باشند، از آن‌جایی‌که ما همذات‌پنداری چندگانه‌ای با فرگوس داریم. در این‌جا همذات‌پنداری با کاراکتری که در جریان فیلم دیدگاهش اساساً متحول می‌شود، مخاطبان را برمی‌انگیزد تا به‌واسطه‌ی همدردی خواستار ادامه‌ی رابطه باشند، و در نتیجه دیدگاه‌هاشان را زیر سؤال ببرند.[۲٤] پس این فیلم نمونه‌ی مشخصاً روشنی است از چگونگی بهره‌برداری از همذات‌پنداری برای آن‌که مخاطبان واکنش‌های احساسی‌شان را مورد بازنگری قرار دهند.

نامه‌ی زنی ناشناس در سطح ظاهری خود به خوبی در چهارچوب‌های «فیلم زنانه» جای می‌گیرد. لیزا (جون فونتن)، زن ناشناس عنوان فیلم، به‌شکلی با فاصله عاشق استفان (لویی جوردن) و شیفته‌ی تبحر موسیقایی، و حال و هوای فرهنگی و مرموزی است که به هنگام اولین دیدارش با او، این مرد به زندگی بورژوازی نابسامانش وارد می‌کند. با این وجود لیزا فقط چند بار با مرد حرف می‌زند. لیزا با مرد آبرومندی ازدواج می‌کند که به او احترام می‌گذارد ولی دوستش ندارد. لیزا سال‌ها بعد و به هنگام دیدارش با استفان همه این‌ها را کنار می‌گذارد. اما استفان او را نمی‌شناسد و لیزا آشفته آپارتمان او را ترک می‌کند و سرانجام از جنبه‌ی جذابیت ظاهری او عبور کرده و این حقیقت را درمی‌یابد که برای مرد، او چیزی بیش از یک فتح دیگر نبوده است. ساختار فیلم حول نامه‌ای است که لیزا در هنگام احتضار برای استفان می‌نویسد، نامه‌ای که شیدایی کماکان عاجزانه او نسبت به مرد را فاش می‌کند و سعادتی را جلوه می‌دهد که امکان داشت از عشق آن‌ها ناشی شود ـ اگر فقط مرد می‌توانست او را به یاد بیاورد، اگر فقط مرد می‌توانست بفهمد که الهام‌بخش حقیقی‌اش لیزا بوده، زنی که می‌توانست به زندگی او معنا ببخشد. استفان پس از خواندن نامه ظاهراً مسؤولیت و اشتباهش را می‌پذیرد، و رهسپار دوئلی با شوهر لیزا می‌شود، و در نتیجه عازم مرگ محتومش می‌گردد.

فیلم در رویه‌اش یک ملودرام نوعی است، فیلمی که قطره‌ای اشک را از مخاطبش نمی‌طلبد، بلکه خواستار جاری شدن سیل اشک از چشمان بیننده‌اش است. در مورد همذات‌پنداری چندگانه‌ی مخاطب با لیزا هم شکی وجود ندارد. ما صدای روی تصویر لیزا را می‌شنویم، و تقریباً در همه‌ی صحنه‌های فلاش‌بک او را می‌بینیم، او آرام و زیباست و جذابیتی کودکانه و عزمی راسخ و تأثیرگذار دارد. در نتیجه مخاطب به لحاظ معرفتی، عاطفی و همدردانه با او همذات‌پنداری می‌کند، و در مورد احساس همدلی حاصل از این‌ها برای تماشاگر تردیدی وجود ندارد. با این وجود لیزا به هیچ‌وجه اهمیت آن‌چه به سرش آمده را درک نمی‌کند. نامه پیش از مرگ او گواهی بر آن است که چه‌طور اگر استفان می‌توانست او را حقیقتاً دوست بدارد و خودش را وقف او کند، زندگی آن دو بی‌اندازه غنی‌تر می‌شد. بنابراین همذات‌پنداری با لیزا در این تفسیر از فیلم منجر به تقویت دیدگاه‌های رمانتیکی می‌شود که بسیاری از تماشاگران اصلی فیلم احتمالاً پیش از ورودشان به سالن سینما، با خود همراه آورده بودند.

اما شیوه‌ی دیگری نیز برای تفسیر فیلم وجود دارد. لیزا شخصی است وسواسی و ناتوان از درک این‌که دارد فانتزی‌های رمانتیک‌اش را روی فردی فرافکنی می‌کند که در کم‌ترین حدی هم با آن‌ها سازگاری ندارد، و نیز این‌که او دارد فانتزی‌هایش را به معنای واقعی کلمه تا سر حد مرگ دنبال می‌کند، به‌رغم آن‌که شواهد آشکاری وجود دارد که او دارد خودش را به شیوه‌ای فریب می‌دهد که فرجامش فاجعه‌ای حتمی است. برای این منظر شواهد زیادی در فیلم می‌توان یافت. لیزا در نامه‌اش چیزهای می‌گوید که با آن‌چه ما می‌بینیم در تناقض است: برای نمونه، این‌که «من هرگز اراده‌ای جز میل او [استفان] نداشته‌ام»، در حالی‌که در حقیقت کاملاً آشکار است که لیزا اراده‌ی بسیار قدرتمندی از آن خودش دارد (او اراده می‌کند تا ازدواجش را به‌خاطر فرصتی برای با استفان بودن رها کند)، در حالی‌که استفان با حس جهت‌یابی اندکی در زندگی‌اش سرگردان است (او اعتراف می‌کند که در واقع به‌ندرت پیش می‌آید که به‌جایی برسد که برای رفتن به آن رهسپار شده بود). این‌ها و سرنخ‌هایی دیگر در فیلم، گواهی برای یک پرسپکتیو مخالف در فیلم نزد مخاطبان هستند؛ نقطه‌ی دید نه از آن لیزا، که نشان‌مان می‌دهد دیدگاه‌های لیزا تا حدی خیالات تحریف‌شده‌ی او از موقعیت حقیقی‌اش هستند.[۲۵]

در این شیوه‌ی دوم (و به زعم من بهتر) برای تفسیر فیلم، مخاطب انگیخته می‌شود تا از چند جنبه با لیزا همذات‌پنداری کند ولی در عین حال شواهدی هم در اختیارش هست مبنی بر آن‌که اعمال او از بعضی لحاظ احمقانه و خود فریبنده‌اند. اگر تماشاگر این دیدگاه متضاد را بپذیرد، آن‌وقت چیزی که از فیلم می‌آموزد این است که شماری از ارزش‌های رمانتیک آن نادرستند و پتانسیل خودفریبی فاجعه‌بار را در خود دارند. از آن‌جایی که مخاطبان همذات‌پنداری شدیدی با لیزا دارند، باید این درس را عمیقاً فرا گرفته باشند؛ تماشاگر نمی‌تواند عقب‌نشینی کرده و فکر کند که آن‌چه در مورد ارزش‌های لیزا نشان داده شده ربطی به ارزش‌های خود او ندارند، چرا که شاهد اعمال آن ارزش‌ها در زنی بوده که با او همذات‌پنداری نزدیکی داشته است. بنابراین، این دومین شیوه‌ای است که همذات‌پنداری با یک کاراکتر می‌تواند به تماشاگر درباره واکنش‌های عاطفی صحیح چیزی بیاموزد. در این الگو، کاراکتر رشد عاطفی نمی‌یابد، اما تماشاگر به‌واسطه‌ی کشف نقص در ارزش‌های کاراکتر [و خودش] به لحاظ عاطفی

رشد می‌کند. در این‌جا همذات‌پنداری نقش شناختی غیرمستقیم‌تری نسبت به الگوی اول بازی می‌کند: برای آن‌که مخاطب بیاموزد احساس کردن چه چیزی مناسب است، بایستی آماده‌ی کشف وجود پرسپکتیوی متضاد با کاراکتر شود. اما همذات‌پنداری کارکردی به سمت خود دارد و نشان می‌دهد که آن ارزش‌ها و دیدگاه‌های موردحمله‌واقع‌شده، از آن خود مخاطب هستند و در نتیجه امکان یک تحول واقعی و زیست‌شده را در تعهدات بنیادین تماشاگر به‌وجود می‌آورد. بنابر آن‌چه این امکان میسر می‌کند، ایده‌ی برشتی مبنی بر آن‌که همذات‌پنداری همیشه کارکردی برای آماده کردن مخاطب جهت پذیرش غیرانتقادی ارزش‌های متعارف دارد، اشتباه است. همذات‌پنداری می‌تواند در زمینه‌ای مناسب، برای آموزش درس‌هایی دشوار به‌کار گرفته شود.

بحث‌اش را کردم که فیلسوفان و نظریه‌پردازان سینما که مرکزیت پارادایم روان‌کاوی را رد می‌کنند، نباید انگاره‌ی همذات‌پنداری را هم، بر خلاف رویه‌ی غالب‌شان، رد کنند.

به رغم انتقاداتی که در مورد انسجام و قدرت توضیحی این مفهوم وجود داشته، همذات‌پنداری در واقع نقش ارزشمندی در فهم واکنش‌های حسی ما نسبت به فیلم‌ها دارد. البته همان‌طوری که مخاطبان برای توصیف و توضیح واکنش‌شان نسبت به فیلم‌ها به کارش می‌گیرند، مفهومی نسبتاً ابتدایی است. اما زمانی‌که ما تمایزات ضروری را قائل شویم. این مفهوم می‌تواند طوری تعدیل شود که بتواند نقش ارزشمندی در نظریه‌ی فیلم و در تحلیل جداگانه‌ی فیلم‌ها بازی کند. رها کردن انگاره‌ی همذات‌پنداری به‌خاطر استقرارش در نظریه‌ی روان‌کاوی بدتر از خالی کردن آب وان حمام به همراه کودک توی آن است. همذات‌پنداری با آن کودک، قصور محسوب می‌شود.

یادداشت‌ها:

*نسخه‌ی کوتاه‌تری از این مقاله در کنفرانس انجمن مطالعات سینمایی اتاوا در سال ۱۹۹۷ خوانده شد، و من بابت بحث پیرامون مقاله از شرکت‌کنندگان در آن همایش سپاسگزارم.

1. Jean–Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" in Film Theory and Criticism, 4th ed. Edited by Gerald Mast, Marshal Cohen, and Leo Broudy (New York: Oxford University Press, 1992), 311.

۲. برای خواندن بحث و نقدی بر این ادعاها نگاه کنید به این کتاب و مقاله:

- Noel Carrol, My stifying Movies: fads and Fallacies in contemporary film Theory (New York: Columbia University Press, 1988).

- Berys Gaut, "On Cinema and Perversion", Film and Philosophy 1 (1994): 3-17.

3. Noel Carrol, The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart (London: Routledge, 1990), 96.

4. Gregory Currie, Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 174-6.

5. Murray Smith, Engaging Characters: Fiction, Emotion and Cinema (Oxford: Oxford University Press, 1996).

گاهی مانند صفحه ۷۳، به‌نظر می‌رسد که او ایده درگیری را به مثابه تحلیلی بر انگاره همذات‌پنداری در نظر می‌گیرد؛ ولی در کل، هم‌چون در صفحه ۹۳، آن را چون جایگزینی برای همذات‌پداری ارائه می‌دهد.

6. Carrol, Philosophy of Horror, 89.

من کرول را به حامی بحث سفسطه‌آمیزی که در این پاراگراف به آن حمله می‌کنم، متهم نمی‌نمایم.

۷. برای نقدی بر نظریه‌های توهم‌گرا و تعلیق ناباوری در مورد واکنش‌های عاطفی به داستان‌ها، نگاه کنید به همان، صفحات ۶۳ـ۸.

8. Richard Wollheim, The Thread of Life (Cambridge: Harvard University Press, 1984), 75.

9. Ibid., 75-6.

۱۰. این ایده ریشه‌ای درک دیگری از طریق تصور کردن خود در جای او (ایده درون‌فهمی [verstehen] به‌عنوان راهی برای شناخت دیگران) را باید متفاوت دانست از انگاره‌ی همانندنمایی [simulation] که در نظریه همانندنمایی به‌کار گرفته می‌شود. این دومی انگاره بنیادی‌تر درون فهمی را در شرایط رایانه‌ای به‌کار

می‌گیـرد. برای خواندن درباره‌ی کارکرد نظریـه‌ی همانندنمایی در سینما، نگاه کنید به:

- Curie, Image and Mind.

برای خواندن ایـرادات وارد بر این کارکرد نظریه همانندنمایی نگاه کنید به مقاله‌ی من:

- "Imagination, Interpretation, and Film", Philosophical Studies 89 (1998): 331 -41.

11. Currie, Image and Mind, 174-6.

12. Smith, Engaging Characters, 157.

13. Kendall Walton Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts (Cambridge: Harvard University Press, 1990), 174 -83.

۱۴. اسـمیت در Engaging Characters از مدافعـان این نظر است، مثلاً در صفحه ۲۲۲.

۱۵. نگاه کنید به:

Alex Neill, "Empathy and [Film] Fiction", in Post Theory: Reconstructing Film Studies, ed. Pavid Bord Well and Noel Carrol (Madison: University of Wisconsin Press, 1996).

۱۶. بـرای خوانـدن دفـاع مجرب‌کننـده‌ای از این ادعا کـه چنین احساساتی ممکن‌اند، نگاه کنید به:

Richard Moran, "The Expression of Feeling in Imagination", Philosophical Review 103 (1994): 75-106.

۱۷. بـرای بحث روشـنگری در باب تفاوت‌هـای میان همدردی و همدلی، نگاه کنید به:

Neill, "Empathy and [Film] Fiction"

18. Carrol, Philosophy of Horror, 90-2.

۱۹. آن‌چه کرول می‌گوید به‌هیچ‌وجه حامی موضعش نیسـت: «اگر همانندی صرفاً ناقص و نسـبی باشـند، اصلاً چرا باید این پدیده را همذات‌پنداری خواند؟ اگر دو نفر طرفدار یک ورزشـکار باشـند، درسـت نیست که بگوییم آن‌ها با هم همذات‌پنداری می‌کنند. ممکن است آن‌ها از وجود یکدیگر بی‌خبر باشند». (کرول، فلسفه وحشت، ۹۲). اما حتی اگر تماشـاگران دقیقاً در یک وضعیت احسـاس قرار داشته باشـند، کماکان با یکدیگر همذات‌پنداری نمی‌کنند. در واقع، همذات‌پنداری همدردانه مسـتلزم آن اسـت که مشخص همانی را احسـاس کند که دیگری احسـاس می‌کند، «زیرا» شـخص متوجه است که دارد آن را احساس کند. به همین دلیل است که تماشاگران بـا یکدیگر همذات‌پنـداری نمی‌کنند، نه به‌خاطـر این‌که در حالت احساس یکدیگر شریک نیستند.

۲۰. کرول هم‌چنین منکر آن می‌شـود که ترس شناگر بر مبنای باور در خطر بودن اوست، در حالی‌که ترس همدردانه من تنها بر تصور در خطر بودن من اسـتوار اسـت. اما این نشان‌گر شـراکتی نمودن ترس نیسـت، چرا که همان‌طور که خود کرول نوشـته، ابژه ترس، یک ظرف اندیشـه اسـت، و ظرف اندیشـه در هر دو مورد یکسان است. (برای خواندن در مورد «نظریه اندیشه» کرول در باب واکنش احساسی نگاه کنید به کرول، فلسفه‌ی وحشت، ۸۸ـ۷۹).

۲۱. این نما را هم‌چنین می‌توان چون نمای عکس‌العملی از استرلینگ در نظر گرفت. برای فهم اهمیت عکس‌العمل‌ها، ذیل را ببینید.

۲۲. این همان چیزی اسـت کـه موری اسـمیت آن را وفاداری به یک کاراکتر می‌داند. نگاه کنید به: اسمیت، کاراکترهای درگیرکننده، به‌ویژه فصل ۵. او معتقد است که انگاره‌ی همذات‌پنداری نمی‌تواند وفـاداری را از دیگر احساسـاتی که ما در مورد یـک کاراکتر با آن درگیریـم متمایز کند. اما همان‌طور که دیدیم، انگاره همذات‌پنداری می‌توانـد طوری تعدیل شـود کـه این مـورد را هم به رسـمیت بشناسد.

۲۳. برای خواندن یک بررسی عالی از این پدیده، و نظرات تروفو در این باره، نگاه کنید به اسمیت، ۱۶۱ـ۱۵۶.

۲۴. برای خواندن تحلیلی درباره‌ی بازی ازپیش‌معلوم، که من مدیون آنم، نگاه کنید به:

Matthew Kieran, "Art, Imagination, and the Cultivation of Morals", Journal of Aesthetics and Art Criticism 54 (1996): 337-51, at 338.

۲۵. این تعبیر از فیلم در این کتاب مورد بررسی قرار گرفته است:

George Wilson, Narrative in Light: Studies in Cinematic Point of View (Baltimore: John Hopkins University Press, 1986), chap.6.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی