فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره پانزدهم/ شماره ۱ / پیاپی ۳۷/ بهار ۱۴۰۰/ ۶۳-۹۴
Quarterly Scientific Journal of Audio-Visual Media, Spring ۲۰۲۱, ۶۳-۹۴

از تصویرسازی ذهنی تا عینیت‌بخشی در جهان فیلم‌های پویانمایی بر اساس نظریه گیرایش مادی

فائزه دادگرآزاد[۱]، پیام زین‌العابدینی[۲]، رامتین شهبازی[۳]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۹/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۰۹

چکیده

دکوپاژ را جدا از اصول شناخته‌شده می‌توان به‌منزله شیوهٔ بیانی انحصاری میان کارگردان و اثر شناخت؛ به‌گونه‌ای که فراتر از فن، وضعیتی را پیش از قواعد و چارچوب‌های قراردادی میان کارگردان و روایت متنی ایجاد می‌کند. این پژوهش باهدفی بنیادین اجراشده و مسئله اصلی، بررسی عملکردی است که فرایند دکوپاژ از آن برای عینیت بخشیدن تخیلات و تصویر ذهنی بر اساس روایت در ذهن سازنده اثر بهره می‌برد. روش این پژوهش، کیفی و با رویکردی علوم شناختی و بر اساس نظریه گیرایش مادی و با استفاده از مطالعه منابع کتابخانه‌ای و آرشیوهای شنیداری و دیداری انجام گرفته است. پژوهشگر برای امکان‌سنجی و آشکارسازی بحث، به شیوهٔ مطالعه موردی سه اثر سه کارگردان که در کشورهای گوناگون و در سال‌های متفاوت از داستان «مسخ» کافکا ساخته شده است را به‌دقت بررسی و تجزیه تحلیل کرده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد نما در وضعیت اجرایی شکل می‌گیرد که به‌طور کامل متأثر از شرایط ذهنی لحظه‌ای، وابسته به تجربه‌های زیسته، ماده پیش‌رو و توانمندی‌های کارگردان است. نتیجه تحقیق نشان می‌دهد که کارگردان با انتخاب شیوه و سبک سینمای موردنظر، از قابلیت‌ها و امکانات موجودش استفاده کرده و در وضعیت اجرایی دست به خلق نماهایی می‌زند که درعین‌حال که برگرفته از شیوهٔ سینمایی مشخص است، متعلق به خود اوست و درنتیجهٔ اثر او را از سایرین متفاوت می‌کند.

واژگان کلیدی

دکوپاژ، تصویرسازی ذهنی، ذهنیت، عینیت‌بخشی، جهان فیلم.

*** این مقاله بر اساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.**

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد انیمیشن، گروه انمیشن، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
faezedadgarazad@gmail.com

[۲] دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
payam.zinalabedin@ut.ac.ir

[۳] مربی گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران
ramtin.shahbazi@soore.ac.ir

مقدمه

این پژوهش از میان مراحل تعامل انسان‌افزار با پویانمایی، دکوپاژ که یکی از مراحل تولید می‌باشد را به‌دقت بررسی کرده است. دکوپاژ در وهله اول، ابتدایی‌ترین گام برای به تصویر کشیدن روایت متنی، از منظر فنی است، اما در نگاه کلی‌تر، دکوپاژ فراتر از فن، وضعیتی است که پیش از آنکه قواعد و اصول از پیش تعیین‌شده در آن قابل بیان و بحث باشد، نگرشی است که کارگردان را به شکل بصری با روایت متنی درگیر می‌کند. ازاین‌روی در آغاز، روایت در ذهن سازنده فیلم تصویرسازی می‌شود و او را وارد جهان فیلم می‌کند. در این فرایند، تصویرها از ذهنیت‌هایی که در اثر تحلیل روایت امکان ایجاد دارند عبور کرده و به عینیتی که شخص کارگردان به دنبال بیان آن است، طرح‌ریزی و طراحی می‌شوند.

در دوران ابتدایی شکل‌گیری هنر سینما، اصل مدون و نظام‌مندی نه تنها برای دکوپاژ که برای هیچ تمهید دیگر سینمایی نیز اندیشیده نشده بود. تا اینکه در سال ۱۹۱۷ هالیوود طبق تجربه‌های به‌دست آمده از متن استودیوهای خود، جزوه قواعد کلاسیک سینما را منتشر کرد و ترویج شیوه واحدی در دکوپاژ و دیگر تمهیدات سینمایی را آغاز کرد تا بی‌نظمی دوران اولیه سینما را سامان دهد (مهدوی، ۱۳۹۵: ۲۵). اگرچه آغازگر چارچوب‌بندی‌ها و پی‌ریزی اصول با نام دکوپاژ را هالیوود در دوران کلاسیک شناخت، اما حضور واقع‌گرایی و ثبت تصویر در سینما، نظریه‌های فلسفی گوناگونی را در تاریخ سینما به وجود آورد که هر یک مکتب‌هایی (چون واقع‌گرایی و شکل‌گرایی) و سبک‌هایی (چون رئالیسم و اکسپرسیونیسم) را در رابطه با خود شکل داده و تعریف کردند (معتمدی، ۱۳۹۵). به‌عبارتی‌دیگر، تأثیرگذاری مستقیم این آراء و نگرش‌ها بر نوع روایت‌گری تصویری خالقان فیلم و شکل دکوپاژشان، پیش از آنکه قواعد مدونی برای دکوپاژ وجود داشته باشد، انکارناپذیر است.

«روان‌شناسان تجربه‌گرای معاصر و فلاسفه زبان و ذهن راهی پیدا کرده‌اند تا توانایی‌هایشان را در طرحی هماهنگ سازند که آنرا علوم‌شناختی[1] می‌نامیم. هدف علوم‌شناختی، پی‌ریزی الگوهای موجهی از ذهن و کارکردهای آن است.البته، با دقت و وضوحی بیش از آنچه فیلسوفان

---

[1] ۱. Cognitive Science

به‌تنهایی بتوانند بکار گیرند و با انعطاف‌پذیری و تجریدی بیش ازآنچه روان‌شناسی اعصاب[1] به‌تنهایی بتواند برآورده سازد. علوم‌شناختی، برخلاف نگرش روان‌کاوانه، دو چیز را در هم می‌آمیزد: یکی استدلال قوی و روشن و دیگری تعهد به بالاترین معیارهای آزمون‌پذیری تجربی[2] که می‌توان تصور کرد.» در نظریه‌پردازی سنتی درباره فیلم، فیلم از دید نشانه‌شناختی بررسی شد؛ این نگرش در مطالعات سینمایی در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی رواج داشت: «یعنی اینکه میان تصاویر و زبان همانندی بنیادی وجود دارد. واژگان بر اساس قرارداد عمل می‌کنند و تصاویر بر اساس همانندی. از دیدگاه نشانه‌شناختی، همه بازنمایی‌ها قراردادی‌اند و این دیدگاه می‌گوید تصاویر از برخی لحاظ شبیه موضوعاتِ درون تصویرند» سپس فیلم از منظر روان‌شناسی بررسی شد؛ نتیجه بررسی فیلم در الگوی روانکاوانه، شناخت فیلم به‌منزله رسانه‌ای توهمی است به این معنا که می‌تواند تماشاگر را در مدت زمان فیلم مجبور کند تا جهان فیلم را واقعی بپندارد و خودش را به‌مثابه ناظری درون فیلم بداند. در این نگرش نظریه‌پردازان فیلم سعی کردند، «نشان دهند زاویه دید دوربین اغلب نمایانگر زاویه دید یک فرد ناظر است ـ یعنی زاویه دید شخصیت، راوی مفروض، یا تماشاگر– که از طریق همذات‌پنداری[3] در موقعیت دوربین قرار می‌گیرد» (کوری، ۱۳۹۳: ۱۱-۱۰). در دهه ۸۰ میلادی مطالعات در حیطه فیلم به‌تدریج به سمت روش‌های تازه مطالعات فرهنگی و علوم اجتماعی می‌رود و تا حدودی از نظریه فیلم فاصله می‌گیرد؛ در همین زمان نظریه‌پردازانی امریکا در امریکای شمالی و اروپا نظریه فیلم را از زاویه علوم‌شناختی بررسی کردند.

پس از این جریانات، با رواج علوم‌شناختی در اواخر دهه هفتاد، اهمیت نشانه‌شناسی و نگاه نشانه‌شناسانه به این معنا که همه چیز را در زبان خلاصه کند، در مطالعات سینمایی کمرنگ شد: «آموزه‌های نشانه‌شناسیِ استوار بر زبان‌شناسی ساختارگرا را به پرسش کشیدند ...، باکلند[4](۱۳۹۳)

---

[1] Neuropsychology

[2] Empirical Testability

[3] Indentification

[4] Warren Buckland/

در کتاب «***نشانه‌شناسی شناختی در حیطه فیلم***» در یک جمع‌بندی نظریه‌پردازان در حیطه فیلم را به چهار دسته یا به معنایی به چهار دوره تقسیم می‌کند که به شرح زیر است:

۱. نظریه کلاسیک فیلم: الف) مونتاژگرایان ب) واقع‌گرایان؛

۲. نظریه مدرن فیلم (یا نظریه معاصر فیلم)؛

۳. نظریه شناختیِ فیلم؛

٤. نشانه‌شناسی شناختیِ فیلم[1](باکلند، ۱۳۹۳: ۹-۳).

از این چهار دسته، دو گروه آخر حوزه مطالعاتی خود را به سمت علوم‌شناختی برده و منظر روان‌کاوی را در حیطه فیلم رد کردند؛ اما این دو گروه وجه تفاوت‌هایی نیز با یکدیگر دارند. «شناخت‌گرایان امریکای شمالی، آموزه‌های بنیادین نظریه مدرن فیلم (یعنی نظریه فیلم معاصر که بر زبان‌شناسی ساختارگرا، نشانه‌شناسی، مارکسیسم و روان‌کاوی استوار است) را قاطعانه رد می‌کنند، اما شناخت‌گرایان اروپایی با بازگشت به مرحله آغازین این نظریه ـ یعنی مرحله نشانه-شناختی ـ و تحول آن، انقلابی در نظریه مدرن فیلم پدید آورده‌اند. ... شناخت‌گرایان اروپایی، علوم‌شناختی را در چارچوبی نشانه‌شناختی می‌نجانند؛ اما شناخت‌گرایان امریکای شمالی در چارچوبی به‌طور کامل شناختی (عاری از نشانه‌شناسی) عمل می‌کنند» (باکلند، ۱۳۹۳: ۸).

نظریه گیرایش مادی نیز به‌منزله گرایشی نو در مبحث باستان‌شناسی شناختی، واکنشی است به جدایی ماده و انسان که برگرفته از نگاه ثنویت دکارتی است. این آگاهی به ماده، انسان و ذهن و بررسی چگونگی عملکرد این سه عنصر در یک فرایند تولید یا خلق اثر، مبحثی است که در پژوهش‌هایی که دغدغه آن بررسی و تحلیل رفتارهای انسانی بر پایه چارچوبی غیرزبانی و ملموس است به کمک پژوهشگر می‌آید. گیرایش مادی از وجه تأکید بر مطالعه رفتار انسان با جهان پیرامونش نزدیکی زیادی با نظریه شناخت بدن‌مند دارد؛ آنچه این نظریه شناختی را در سیر تاریخی متفاوت می‌کند تأکید مطلق بر وجه غیرزبانی آن است.

در چارچوب گیرایش مادی[2]، دکوپاژ یک وضعیت مادی[3] تعریف می‌شود که انسان در تعامل با

---

[1] ١. Cognitive Film Semioticians

[2] ٢. Material Engagement Theory

[3] ٣. Material Condition

آن، به‌واسطهٔ آن و در چارچوب آن می‌تواند در قالب فیلم و پویانمایی مفاهیم خود را به تصویر بکشد. هر یک از اصول و قواعد دکوپاژ را می‌توان امکاناتی اولیه در نظر گرفت که انسان را به نیت خود در مسیر خلق و تولید می‌رساند. در این نسبت‌سازی میان پویانمایی و گیرایش مادی، محیط یا زمینه همان بافت ساخت پویانمایی است؛ متشکل از مخاطب، نوع سینمایی که در آن پویانمایی روایت می‌شود (اعم از سینمای تجربی، مستند، هالیوودی، مؤلف و...)، فن، ژانر، گاه حتی کانسپت‌های زده شده در مرحله پیش‌تولید و عواملی از این دست، که تأثیری مستقیم بر نوعِ روایت‌گری تصویری در دکوپاژِ کارگردان دارد. بر این مبنا مسئله اصلی این پژوهش بررسی عملکردی است که فرایند دکوپاژ از آن برای عینیت بخشیدن تخیلات و تصویر ذهنی بر اساس روایت در ذهن سازنده اثر بهره می‌برد.

نگاهی جدید و عمیق به دکوپاژ در کنار بررسی فنی آن، فرصتی دوباره برای دیدن اصل و بنیان تصویر در فیلم است. این بازنگری، علاوه برافزودن منابع مطالعاتی و بیان نگرشی جدید در حوزه مطالعاتی دکوپاژ که اکنون بیش‌تر محدود به فن است، می‌تواند فرصتی باشد برای کارگردانان فعال در حوزه تولید فیلم تا از طرفی با مرحله دکوپاژ از منظری نو، آشنا شده و از طرفی دیگر با مؤلفه‌هایی که به شکل ناخودآگاه در دکوپاژ با آن‌ها در تماس بوده و بر روی کارشان تأثیرگذار است، آگاهی پیدا کنند. این پژوهش با درک اهمیت و ضرورت چنین پنداشتی صورت گرفته است. همچنین پرسش‌هایی که در پژوهش به آن‌ها توجه شده شرح زیر است.

۱. چه شاخصه‌هایی باعث ایجاد تصویرسازی در ذهن کارگردان می‌شوند و او چگونه آن‌ها را عینیت‌سازی می‌کند؟

۲. نقش دکوپاژ در فرم و سبک فیلم چگونه است؟

پیشینه پژوهش

هانیه عبداللهی (۱۳۹۳) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «تأثیر دکوپاژ در انتقال مفاهیم و معانی در پویانمایی»، که به راهنمایی مصطفی گودرزی در پردیس البرز دانشگاه تهران به انجام رسانده است نگاشته است: کارگردان تمام مواردی را که به گروه فنی و تولید مربوط است با دکوپاژ پویانمایی بیان می‌نماید و حوادث داستان را در یک سیر منطقی به نماها و سکانس‌ها

تبدیل و فیلمنامه را قابل تولید می‌کند و در انتقال مفاهیم و معانی اثر بسیار مهم است. این پایان‌نامه در بررسی نقش دکوپاژ در پویانمایی به ریشه و خواستگاه تولید آن یعنی نخستین استوری‌بوردهای دیزنی اشاره دارد و تأثیری که پویانمایی بر صنعت سینما گذاشته و متقابلاً آنچه از سینما گرفته است را بررسی کرده است.

نازیلا رجائیه (١٣٩٢) در پایان‌نامه ارشد با عنوان «بررسی دکوپاژ در فن‌های مختلف پویانمایی»، به راهنمایی محمدعلی صفورا و امیرحسن ندائی در دانشگاه تربیت مدرس به قلم تحریر در آمده است بیان می‌کند: فن‌های پویانمایی قالب‌هایی هستند که کارگردان انگاره‌ها و فضاهای متنوع موجود در فیلمنامه را به کمک آن بیان می‌کند. در این پژوهش ضمن برشماری عناصر مهم در دکوپاژ، فن‌های پویانمایی به دو دسته کلی دو بعدی و سه بعدی تقسیم شده است؛ سپس فن‌هایی که در زیرمجموعه هر یک از این دو دسته قرارگرفته‌اند، با توجه به مواد تشکیل دهنده و عناصر و ویژگی‌های منحصر به فرد هریک و تأثیراتی که بر دکوپاژ دارند، مطالعه شده‌اند.

ساورسفلی، نرجس (١٣٩٧) در پژوهش کارشناسی ارشد باعنوان«آسیب‌شناسی دکوپاژ در پویانمایی تجربی ایران، با توجه به ویژگی‌های فنی (بررسی موردی: ١٣٩١–١٣٩٥)»، به راهنمایی محمدعلی صفورا و امیرحسن ندایی در دانشگاه تربیت مدرس ثبت شده است، ضمن بررسی عناصر مهم دکوپاژ، به تأثیر ویژگی‌های پویانمایی، با تمرکز بر فن‌های تجربی، قابلیت‌ها و امکانات بیانی متفاوت آنرا در اختیار کارگردان دانسته است. هدف اصلی این پژوهش آسیب‌شناسی این موضوع در پویانمایی تجربی ایران است.

حامد توکل (١٣٩٦) در مقاله خود باعنوان «ساختار دکوپاژ در فیلم و برنامه‌های تلویزیونی یک و چند دوربینه»، که در دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی، دوره: ٢، شماره: ٥ به چاپ رسیده است، دکوپاژ در سینما و تلویزیون را عامل مهم بصری و نمایشگر نوع روایت به حساب می‌آورد. نتایج حاصله پژوهش حاکی از آن است که تعداد دوربین در مولفه‌هایی مانند اندازه نماها، زوایا، تنوع بصری، انعطاف‌پذیری دوربین، تغییر مرکز تأکید، نشان‌دادن واکنش مخاطبان، بازنمایی رویداد، حرکت بازیگران و خلاقیت کارگردان تأثیرگذار است.

شهاب اسفندیاری، سجاد ستوده، میلاد ستوده (۱۳۹۹) در مقاله «نقش دکوپاژ در سوگیری و قضاوت اخلاقی مخاطب با مطالعه دو فیلم آژانس شیشه‌ای و جدایی نادر از سیمین»، که در نشریه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۱، شماره ۲۱ به چاپ رسیده، دکوپاژ را یکی از مهم‌ترین عناصری دانسته‌اند که هر فیلم‌ساز برای کارگردانی فیلم خود در اختیار دارد. پژوهشگران سینمایی در اغلب موارد تنها از منظری فنی به دکوپاژ توجه کرده‌اند و همین نکته سبب شده تا ظرفیت‌های دکوپاژ در خلق معنا و جهت‌دهی، از قضاوت اخلاقی مخاطب به دور بمانند. هدف از نگارش این مقاله، پرداختن به همین جنبه مغفول مانده از کارکردهای دکوپاژ است. این پژوهش تلاش دارد با رویکردی توصیفی ـ تحلیلی به بررسی چگونگی جهت‌دهی کارگردان به قضاوت اخلاقی مخاطب با استفاده از تمهید دکوپاژ بپردازد. به همین دلیل دو فیلم «آژانس شیشه‌ای» (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۷۶) و «نادر از سیمین» (اصغر فرهادی، ۱۳۸۹) برای مطالعه موردی این مقاله انتخاب شده‌اند. این مقاله آشکار می‌سازد که دکوپاژ چگونه در سوگیری ـ و یا عدم سوگیری‌ـ بیننده در مورد شخصیت‌ها و نیز در قضاوت اخلاقی نهایی مخاطب درباره رویدادهای فیلم تأثیرگذار است.

سحر ناسوتی، محمود اربابی (۱۳۹۸) در مقاله «کارگردانی تله‌فیلم»، که در نشریه رسانه‌های دیداری و شنیداری، دوره ٦، شماره ۱۲ به چاپ رسیده اظهار داشته است: هدف از نگارش مقاله‌ای در زمینهٔ کارگردانی تله فیلم، تجهیز علمی ـ هنری کارگردانان تلویزیون در آثار بلند روایتی دراماتیک، یافتن راه‌کارهای مناسب برای ارتقای سطح کیفی فیلم‌های تلویزیونی در صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران است. برای رسیدن به این هدف، این پرسش اساسی مطرح است که آیا کارگردانی اثر دراماتیک در سینما و تلویزیون یکی است و آیا اشراف به تفاوت‌های دو رسانه، باعث تغییر در فرم و ایجاد تفاوت زیبایی‌شناختی نمی‌شود؟ بنیادی‌ترین پرسش نیز این است که چگونه می‌توان فیلمی ویژهٔ تلویزیون ساخت؟ نتایج حاصله از این پژوهش حاکی از آن است که کارگردان باید به رسانه‌ای که فیلم را برای آن می‌سازد توجه کند. کارگردان همچنین به‌دلیل تفاوت اندازه پرده امکان استفاده از اندازه نماهای بزرگ‌تر در تلویزیون و همچنین امکان بیشتر استفاده از زوایای دوربین در مقایسه با سینما، ایجاد عمق میدان مناسب،

استفاده از حرکات دوربین روی دست در نماهای بسته برای ایجاد هیجان ریتم سریع‌تر و به تبع آن ایجاد هیجان در ارائه اطلاعات و ایجاد جلوه‌های بصری بیشتر با استفاده از لوکیشن‌های متعدد و متنوع توجه کند.

در مقالات ارائه شده تلاش اصلی در معرفی فن است و اشاره‌ای به مرحله خلق و رسیدن به تصویر از متن نشده است. این پژوهش به جای غالب موضوعات پژوهشی با موضوعیت مخاطب، به خالق اثر (کارگردان) توجه و آن‌را مطالعه کرده است. ازاین‌روی، پژوهشگر به دنبال آن نقطه دیدی است که در آن تحلیل و بررسی‌ها به‌گونه‌ای تعریف شده باشد که بتوان سیر خلق شدن اثر و تصویری شدن فیلم را از طرف کارگردانِ در تعامل با جهان سینما، تحقیق کرده و تحلیل نماید. با توجه به پیشینه ذکر شده این پژوهش در نوع خود متفاوت و جدید است.

مبانی نظری پژوهش

آنچه در فیلم و سینما می‌بینیم، نه واقعیت عینی و ملموس؛ بلکه محصول ذهن خلاقه‌ای است که تصاویر را به‌هم پیوند می‌دهد (استیونسن و دبری، ۱۳۸۳: ۲۳۲). ما همه بسته نفوس ذهنی خویش هستیم. دید و بینش ما از جهان متأثر از افکار، تجارب، سطوح آگاهی و فرایندهای فردی‌زیستی ادراکمان است (که این‌ها هم به خودی خود اموری درونی و شخصی و استنباطی و نامتقین هستند). هر تجربه‌ای، به یک معنا، امری ذهنی است و مفاهیمی نظیر عینیت نیز تنها حالاتی از ذهنیت هستند. اگر هم اصطلاح «عینیت سینمایی» بخواهد به لحاظ معنا مفید و کارکردی باشد، بایستی به منزله عینیت نسبی، درک و فهمیده شود، عینیت نسبی‌ای که در درون قواعد، تحریفات و حدودِ ذاتی تحمیل شده به وسیله (رسانه) سینما و عوالمِ ذهنیِ گریزناپذیر خودمان تعریف می‌شود (توماس، ۱۳۸۳: ۱۸۹).

نظریه گیرایش مادی، برآمده از علوم‌شناختی، تلاشی است برای ایجاد چارچوبی تحلیلی و میان‌رشته‌ای که بتواند مرزهای ذهن را از نو بازسازی کرده و با وارد ساختن جدی مادیت (همانا جهان اشیاء، مصنوعات، مواد و نشانه‌های مادی) به قلمرو شناختی، توازن میان ماده و ذهن را به معادله شناختی بازگرداند، به این صورت که در آن مغزها، بدن‌ها و اشیاء نقش‌هایی همسان

می‌گیرند (مالافوریس، ۱۳۹۳: ۲). آغازگر این نوع نگاه به انسان، کالین رنفرو[1] با طرح این نظریه می‌کوشد بنیانی نوین در کلیت ساختار مطالعات باستان‌شناختی ایجاد کند. وی بر این باور است که خاستگاه و تحول فرهنگ انسانی در درهم‌تنش ذهن، بدن و ماده نهفته است که در این چارچوب نظری قابل بررسی است. لمبروس مالافوریس با استفاده از همین رویکردِ استادش به چارچوب‌بندی و تدوین جامع فلسفی، مردم‌شناختی و باستان‌شناختیِ نظریه گیرایش مادی پرداخته و آن‌را در سه مؤلفه «نشانه‌شناسی مادی»، «عاملیت مادی» و «شناخت وضعی» مطرح می‌کند (ملاصالحی و عسکرپور، ۱۳۹۷: ۶۳).

این نظریه با تأکید بر جهان ماده و مرکزیت قرار دادن ذهن انسان و بررسی ساختار و رفتارهای ذهن انسان، او را جدا از ماده (جهان یا واقعیت) در ارتباط با آن ندانسته و درنتیجه ماده و انسان را شکل‌گرفته از یکدیگر می‌داند. این مکمل شناختن انسان و ماده کمک می‌کند تا بتوان انسان را در جایگاه‌های مختلف بررسی و تحلیل کرد. گیرایش مادی فرایند شکل‌گیری محصول را این‌گونه شرح می‌دهد: تراکنش انسان و ماده در جریان تعامل انسان با محیط که در تولید ماده (محصول)، معناسازی، برقراری ارتباط با ماده و استفاده از آن خلاصه می‌شود، به‌گونه‌ای اتفاق می‌افتد که هر دو (انسان و ماده) به یک میزان در روند این تعامل چه به‌لحاظ کاربردی و چه معنایی مؤثرند. این به این معنا است که ماده به‌دلیل ویژگی‌های فیزیکی، کاربردهای خود را به همان میزان می‌تواند محدود یا گسترده کند که معناهای ارجاع‌دهنده به خود را و انسان با توجه به قابلیت‌ها و توانایی‌های فیزیکی خود به همان میزان می‌تواند کاربردهای جدید برای ماده به‌وجود بیاورد که با نیروی ذهن می‌تواند معانی متفاوتی برای ماده در تعامل با آن قائل شود. برای مثال، یکی از جریانات تعامل انسان و محیط به پدید آمدن ماده جدید یا همان محصول مربوط می‌شود. این محصول حاصل محدودیت‌های ماده تشکیل شده از آن و همچنین حاصل فرایندهای ذهنی انسان تولیدگر است؛ انسان در تعامل با ماده اولیه، ماده را می‌بیند، آن‌را لمس می‌کند و گاه آن‌را می‌شنود. درواقع، از طریق حواس خود، امکانات ماده را بررسی کرده و بر اساس داده‌های به دست آمده در ذهن، به تحلیل و تجزیه آن واقعیت بیرونی

---

[1] Renfrew, Colin

می‌پردازد. به نوعی می‌توان گفت ذهن انسان بر اساس آنچه که دریافت کرده، شکل می‌گیرد و سپس در فرایندهای ذهنی به تجزیه‌وتحلیل آن پرداخته و درنهایت بر اساس قابلیت‌ها، توانایی‌ها و امکانات خود و ماده به تولید ماده‌ای جدید یا محصول می‌پردازد. این محصول که نتیجه تعامل دوجانبه انسان و ماده است، پس از تولید در دسترس انسان‌هایی در جایگاه مصرف‌کننده قرار می‌گیرد. معناهای تولیدشده از این فرایند که درواقع، معناهای محصول شناخته می‌شوند (همانند معناهایی چون کاربرد محصول یا جایگاه محصول در محیط)، همراه محصول در میان انسان‌ها و محیط‌ها توزیع می‌شود. نکته قابل‌توجه در اینجا این است که این معنا، مطلق و همیشگی نیست، بلکه با توجه به قرارگیری محصول در وضعیت‌های جدید، بر اساس تعامل وضعیت‌ها و محصول، معناهایی از نو تولید می‌شود، به صورتی که گاه حتی کاربرد آن محصول را نیز تغییر می‌دهد. این تغییر و نوسازیِ معنا حاصل تعامل جدید ماده با محیط و انسان است که گیرایش مادی به آن می‌پردازد.

سه رکن اصلی نظریه گیرایش مادی عبارت‌اند از: جدا نبودن ذهن از ماده و بدن و شکل‌گیری آن از طریق ماده، توزیع شدن معنا توسط ماده و ایجاد نیروی عاملیت از بطن گیرایش انسان ـ ماده ـ محیط. این سه نکته در سه عنوان «**ذهن گسترده (تجسدمندی ذهن)**»، «**نشانه‌های وضعی**» و «**عاملیت**» خلاصه می‌شود.

ذهن گسترده[1] (ذهن متجسد)

هنگامی‌که از ذهن سخن می‌گوییم، مرادمان آن است که به حالت کلی چیزی مجزا درون سر وجود دارد که مستقل از جهان بیرونی و در تماس با آن است؛ در این تماس، بدن واسطه‌ای است میان ذهن و جهان (Clark & halmers, ۱۹۹۸: ۱۲). این تعریف که ریشه در مطالعه ذهن انسان از زمان دکارت دارد، دیدگاهی درباره فرایند شناخت از سوی انسان را ارائه می‌کند که ذهن را جدا از بدن و شناخت را «همه چیز درون سر» (Clark & halmers, ۱۹۹۸: ۷). تعریف می‌کند. در مقابل، در گیرایش مادی با عبارت ذهن متجسد مواجه‌ایم: «بدن چنانکه به‌طور سنتی مرسوم است؛ حامل بیرونی و ایستای ذهن نیست، بلکه بخشی مکمل در شیوه

---

[1] Extended Mind

اندیشیدن ما است. به عبارت دیگر، ذهن در بدن ساکن نیست، بلکه بدن در ذهن سکونت دارد» (مالافوریس، ۱۳۹۳: ٦٦).

در این تعریف، ذهن انسان نه تنها مقوله‌ای جدا از بدن او نیست که حتی بدن نقش فعالی در شکل‌گیری ذهنیت او دارد. به عبارت دیگر، می‌توان گفت انسان در تعامل با محیط اطرافش، بدن را در ارتباط مستقیم با محیط داشته و دریافت‌های بدنی، سبب شکل‌دهی ذهن می‌شوند (Lakoff, & Johnson, ۱۹۹۹: ۱٦).

تجسمندی ذهن به بیان دو گزاره مشخص می‌پردازد:

- شیوه‌ای که ما از طریق آن جهان را معنا می‌کنیم، ریشه در تجربه‌های بدنی ما دارد و پیشامفهومی[1] است.
- مفاهیم و کارهای سطح بالاتر، مثل ایجاد مفاهیم یا فکر کردن یا ساختن تصورات انتزاعی درزمینهٔ ساختارهای بدنی شکل می‌گیرد و انجام می‌شود...،

مالافوریس مثال رویدادهای زمان در مکان را می‌زند و آن‌را با وضعیت بدنی انسان بررسی کرده و به بیان عمومیت حضور «**آینده**» در روبه‌رو یا جلو شخص و «**گذشته**» در پشت‌سر، در تمام فرهنگ‌ها می‌پردازد. «در هر تظاهر مسیردهی فضایی‌ـ زمانی، حوزه «اشیاء درون فضای رو در روی مشاهده‌گر»، همواره درون حوزه «آینده» رسم می‌شود؛ درحالی‌که حوزه «اشیاء درون فضای پشت‌سر مشاهده‌گر»، همواره درون قلمرو «گذشته» جای دارد. ساده‌تر اینکه یک جهت‌گیری بدنی وجود دارد که در گستره‌ای از فرهنگ انسانی غالب است؛ یعنی آینده به‌مثابه امری پیش‌رو و گذشته، به‌مثابه امری پشت سر ما» (مالافوریس، ۱۳۹۳: ۷۱-٦٦).

در رابطه با مفاهیم و کارهای سطح بالاتر، مثل ایجاد مفاهیم یا فکرکردن یا ساختن تصورات انتزاعی می‌توان به کلمات و مفاهیمی اشاره داشت که به‌طور کامل ساخته بشر بوده و در نگاه اول هیچ‌گونه ارتباط یا اشاره به تجربه بدنی، ماده یا واقعیت بیرونی، در آن‌ها مشاهده نمی‌شود؛

---

[1] . مفهوم را اگر یک انگاره ذهنی یا تصور عام از پدیده‌های بیرونی در نظر بگیریم؛ پیشامفهومی آن تجربه و اتفاقاتی را شامل می‌شود که در حالت مفهومی و انگاره ذهنی هنوز شکل نگرفته و رفتارهای حسی ـ هیجانی ما را به دنبال دارد.

برای مثال: کلمه صلح. صلح را در ساده‌ترین معنا می‌توان جنگ نداشتن و جنگ نکردن تعبیر کرد.

نشانه وضعی

در نشانه‌شناسی آنچه که بیش از همه در مورد آن بحث و بررسی شده است، مسئله بازنمود است. بر اساس بازنمودها، معنا در نشانه ساخته شده و حضور پیدا می‌کند. بیش‌تر نشانه‌شناسان، بازنمود را جوهر نمادگرایی برمی‌شمارند و برای بسیاری از مردم، نمادگرایی یا دلالت، خاصیت انسان‌شناختی مهمی است که بیش از هر چیز دیگر، معرف انسانیت است. این تعریف از بازنمود، شاخصه نشانه‌شناسی زبانی است که در آن ماده و واقعیت بیرونی به کل جدا افتاده از ذهن و آنچه که در فرایند ذهنی رخ می‌دهد، تعریف می‌شود؛ سوسور اساس این دیدگاه را بنا نهاده است. در نظام نشانه‌شناسی سوسور[1] با الگوی قراردادی روبه‌رو هستیم که همه نشانه‌ها در چارچوب این قراردادها که به‌طور کامل زبانی است، شکل می‌گیرد و هیچ‌گونه بافت و ماده و محیطی تأثیری بر معنای نشانه نخواهد داشت، زیرا هیچ‌گونه تفاوت معنایی برای متنی که حروفش با رنگ سیاه نوشته شده باشد یا سفید، برجسته یا محکوک، با مداد یا قلم حکاکی قائل نیست و معتقد است هیچ یک در نسبت با دلالت اهمیتی ندارند (همان: ۱۰۲). از نظر چندلر هیچ چیز نشانه نیست، مگر اینکه به‌مثابه«دلالت‌گر»، ارجاع‌دهنده، یا اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود. دراین‌صورت، می‌تواند نشانه باشد. درک نشانه‌ها به‌طور کاملاً ناخودآگاه از طریق ارتباط دادن آنها با نظام‌های آشنایی از هنجارها و قراردادهای اجتماعی تحقق می‌یابد. این استفادهٔ معنادار از نشانه‌هاست که در کانون اهمیت نشانه‌شناسی قرار دارد (چندلر، ۱۳۸٦ :٤٥). نشانه‌شناسی پیرس[2] (پیرس، ۱۹۵۵) تا حدود زیادی در نقطه مقابل قراردادی بودن الگوی سوسور قرارگرفته و نقطه آغازی برای بررسی معنای اشیاء و نشانه مادی است:

- شمایل‌ها: نشانه‌هایی که به‌واسطه گونه‌ای مشابهت یا یکسانی بصری معنادار می‌شوند؛
- نمایه‌ها: نشانه‌هایی که با اتصال فیزیکی به مرجع خویش، به شکل مجاورت علّیِ زمانی ـ مکانی دلالت‌گر می‌شوند؛

---

[1] Ferdinand De Saussure

[2] Charles Sanders Peirce

- نمادها: نشانه‌هایی که سوسور به ما معرفی کرده و دلالتی قراردادی دارند.

پیرس نشانه و معنا را تنها به نمادهای «قراردادی» محدود نکرده و آن‌را درون شمایل‌ها و نمایه‌ها نیز می‌بیند. این موضوع ما را به نشانه مادی و درنهایت نشانه وضعی نزدیک می‌کند، اینکه همه چیز را درون سر ندیده و در قابلیت‌های زبانی نگنجانیم.

نشانه مادی در گیرایش مادی چند ویژگی اصلی را در خود دارد: ۱. انگاره دال نمایه‌ای و شمایلی انگیخته را جایگزین دال قراردادی می‌سازد و تقدم زمانی یا هستی‌شناختی مدلول بر دال را که در بیش‌تر چارچوب‌های نشانه‌شناختی تکرار می‌شود، نمی‌پذیرد؛ ۲. در این نوع از نشانه، نشانه در معناسازی فاقد منطقی «ارتباطی» یا بازنمودی بوده و از منطقی وضعی برخوردار است؛ بدین معنا که معنا در نشانه‌شناسی مادی محصول بازنمود نیست، بلکه از فرایند «ادغام مفهومیِ» قلمروهای مادی و مفهومی برمی‌خیزد یعنی فرایندی که در آن بدن، جهان و ذهن درگیر است...؛ ۳. ابزارهای ایجاد و آن خواص فیزیکی که معرف نشانه در یک شیء هستند، با ماهیت فرایند نشانه‌ای نسبتی مستقیم دارند. به عبارتی خلاف زبان، در اینجا نسبت میان دال و مدلول قراردادی نیست و مادیت و خواص فیزیکی حتی زمانی که پیامی به روشنی بیان می‌شود، در معنای نشانه تأثیر می‌گذارد و بدون آن نمی‌توان به معنای درست نشانه دست یافت (مالافوریس، ۱۳۹۳: ۱۰۰-۱۰۴). از نظر پیرس بازنمون چیزی است که با«موضوع»اش، یعنی دومین مولفهٔ نشانه در ارتباط است. من به آنها که پیرس، موضوع می‌نامد، «موضوع نشانه‌ای» می‌گویم، موضوع نشانه‌ای را هیچ‌گاه نمی‌توان با چیزی «واقعی» یکی دانست، آن هم به این دلیل که به اعتقاد پیرس، دانش ما هیچ‌گاه مطلق نیست (مرل، ۱۳۹٤: ٥۷-٥۳). با اثبات غیربازنمودی و قائم به ذات بودن نشانه مادی، می‌توان به مفهوم نشانه وضعی رسید. در این مسیر ابتدا به توضیح نشانه مادی و تفاوت آن از نشانه دلالت‌گر پرداخته می‌شود.

نشانه دلالت‌گر، به چیزی غیر از خود ارجاع می‌دهد، همانند زبان، نمادسازی کرده و دلالت‌گر یک مفهوم است و به خاطر دلالت‌گری‌اش کارکردی معادل‌ساز دارد. نشانه مادی در مقابل نشانه دلالت‌گر، ویژگی بیانی دارد؛ یعنی نشانه مادی در بسیاری از موارد به جای یک مفهوم نمی‌نشیند، بلکه مفهومی را مستند ساخته یا واقعیت می‌بخشد. واقعیت مادی در نشانه مادی تقدم می‌یابد؛

به این معنا که «مفهوم بدون وجود یک جوهر واقعی بی‌معناست». برای مثال، باید گفت همان‌طور که وزن در حالت غیرمتجسد بی‌معناست (مالافوریس، ۱۳۹۳: ۱۰۹-۱۰۷).

برای وجود نشانه مادی، ابتدا لزوم واقعیت مادی را داریم و معنای نشانه توسط تجربه بدنی دریافت شده و به‌واسطه بدنِ ذهن[1]، قابل حصول است. جدا از تقدم ماده و واقعیت مادی باید گفت در شکل‌گیری نشانه، ماده و مفهوم یا همان معنا به صورت هم‌زمان رخ می‌دهد. این آنیت به این مفهوم است که معنا در لحظه حضور انسان و ماده و نیت برقراری ارتباط میان انسان و ماده در یک وضعیت، شکل می‌گیرد و نشانه مادی بدون ایجاد یک تصویر ذهنی، به‌طور مستقیم رفتار انسان را در تعامل با خود جهت می‌دهند. در اینجا تصویری در ذهن حضور ندارد که دلالت چیزی باشد، بلکه پیام به بدن و حواس و سپس ذهن منتقل می‌شود و معنا در همان لحظه اتفاق می‌افتد. معنا در نشانه مادی، محصول بازنمایی نیست؛ بلکه محصول فرایند ترکیب مفهومی میان قلمروهای مادی و ذهنی است، زیرا نشانه مادی از منطق ارتباطی یا بازنمودی پیروی نمی‌کند و تابع منطق وضعی[2] است (همان: ۲۰). به عبارت دیگر، معنا توسط نشانه مادی وضع می‌شود.

وضع کردن به معنای تصویب کردن در واژه نشانه وضعی و در ارتباط با نشانه مادی، بیان‌گر نقشی از اشیاء است که به‌واسطه آن ویژگی‌های شناختی انسان آشکار می‌شود؛ بدان معنا که توسط ماده یا اشیاء، انسان خود و ویژگی‌های خود را در جهان وضع و تصویب می‌کند (Latour, ۲۰۰۵: ۷۵-۷۶). اشیاء با این ویژگی خود فعالانه میانجی‌گر شیوه‌های بودن انسان در جهان و معنادار کردن آن هستند و به آن‌ها شکل و ساخت می‌بخشند؛ «اشیاء ما هستند!» (مالافوریس، ۱۳۹۳: ۵۰). به عبارت دیگر، یک ماده با حضور خودش در یک وضعیت مشخص، انسان در تعامل با خود را به کنشی وامی‌دارد که نتیجه آن به‌کار انداختن یک وضعیت شناختی یا رفتاری مشخص همانند خشم، هیجان و... در انسان است که درنتیجه آن مفهوم مشخصی از

---

[1] . استعاره از آن ویژگی‌های بدنی که وابسته به کنش است و ذهنیت را جهت و شکل می‌دهد. بدن‌ذهن در مقابل واژه مغزذهن قرار دارد، به مفهوم محدود کردن ذهنیت و جهت دادن آن در چارچوب‌های مغز و فعل و انفعالات درونی مغز.

[2] . Enactive؛ این واژه از رویکرد وضع‌گرایی (Enactivism) استخراج شده است. در این رویکرد، شناخت به واسطه برهم‌کنش‌های پویای میان اندام‌واره‌ای کنش‌ور و محیط وی برمی‌خیزد. در این رویکرد بر این امر تأکید می‌شود که «شناخت» بازنمود یک جهان از پیش موجود نیست، بلکه وضع (Enactment) جهان و ذهن، براساس تاریخ کنش‌های گوناگونی است که یک موجود در جهان به اجرا درمی‌آورد.

ماده موردنظر در ذهن شکل می‌گیرد. این شکل از رابطه تنها در نشانه مادی و در منطق وضعی این نشانه شکل می‌گیرد که بر بنیان بازنمودی نبودن این نوع نشانه قرار دارد.

عاملیت:

> «در صورت وجود چیزی به نام عاملیت انسان، عاملیت مادی نیز وجود خواهد داشت؛ راهی برای منفصل کردن عاملیت انسانی از عاملیت مادی وجود ندارد. یا به عبارت دیگر، با آنکه عاملیت و نیت‌مندی را نمی‌توان خواص اشیاء در شمار آورد، خواص انسان‌ها نیز نیستند؛ عاملیت و نیت‌مندی از خواص گیرایش مادی محسوب می‌شوند» (مالافوریس، ۱۳۹۳: ۱۳۱).

عاملیت در تعریف بالا، عامل بودن را برعکس نظر انسان مدرن فقط به انسان‌ها محدود نکرده و برای ماده و اشیاء عامل بودنی را در نظر گرفته است که بر اساس آن در تولید معنا، نمی‌توان انسان را از اشیاء جدا دانست (Latour, ۱۹۹۱: ۱۱٦). عاملیت را در نظریه شبکه ـ کنش‌ور می‌توان بررسی کرد و در آن به تعریف دقیق‌تری از عاملیت رسید. نظریه شبکهـ کنش‌ور[1]، نشانه‌شناسی مادیتی است که با توجه توامان به عامل‌های انسانی و غیرانسانی، توازن می‌یابد (Latour, ۲۰۰۵: ۷۵-۷٦). در این نظریه، با تکیه و توجه هم بر عامل‌های انسانی و هم غیرانسانی، عاملیت پدیده‌ای تعریف می‌شود که به شیوه‌های گوناگون در شبکه‌های اشخاص و اشیاء توزیع یافته و به تصاحب آن‌ها درمی‌آید، به این مفهوم که همه موجودات سهیم در آن شبکه‌ها از اهمیت تحلیلی یکسانی برخوردارند. به عبارت دیگر، در این نظریه، کنش‌وران، یا عاملان از اساس محصولات یا آثار شبکه‌ها هستند. درنتیجه، مفروض داشتن تقدمی از پیش برای کنش‌ور انسانی (فردی یا جمعی)، یا کنش‌ور غیرانسانی به‌هیچ عنوان قابل قبول نیست (مالافوریس، ۱۳۹۳: ۱۳٦). عاملیت، نه یک خاصیت است که به چیزی یا کسی اطلاق شود، بلکه محصول «تنش تقلیل‌ناپذیر یک فعالیت باواسطه» است. جایگاه ماده و انسان در عاملیت، درون یک فعالیت وضعیت یافته، تنها از چشم‌انداز نسبت‌های قدرت معنادار می‌شوند. در عاملیت دو عامل داریم، این عامل‌ها ممکن است در وضعیتی یکی بر دیگری قدرت داشته باشد، اما در

---

[1] ANT

نسبت و وضعیتی دیگر می‌تواند جایشان برعکس شده و عاملی که درزمانی مغلوب است در زمان دیگر غالب باشد. این تغییر و جابه‌جایی حتی ممکن است در یک وضعیت مشخص و در یک عاملیت و کنش اتفاق افتد؛ به عبارت دیگر، این برتری داشتن متقابل است و مدام در وضعیت و حال جدید قابل تغییر است. به همین صورت است که می‌گوییم عاملیت در گیرایش مادی نسبی است.

عاملیت نه خاصیت یا دارایی انسان‌ها و نه غیرانسان‌ها است، بلکه محصولی نسبی است که از بطن گیرایش مادی برمی‌خیزد. عاملیت چیزی نیست که از پیش موجود باشد؛ بلکه امری تحقق یافتنی است...، آنچه مهم است صیرورت موجود و مکان آن در شبکه گیرایش مادی به شکل عامل است (مالافوریس، ۱۳۹۳: ۱۶۱). وارن بس در کتاب ***فیلم و فرهنگ*** به محدودیت‌هایی اشاره می‌کند: «مانعی که بر سر راه دستیابی به عینیت قرار می‌گیرد، عامل انسانی است.... همه تصمیم‌گیری‌ها برای خلق و تولید یک فیلم ضروری‌اند و تاآنجاکه این تصمیمات تاویلی هستند (و تاآنجاکه خود دوربین ادراکات ما را متأثر می‌کند) در برابر [خواست] عینیت ناب قرار می‌گیرند» (توماس، ۱۳۸۳: ۱۸۹). وارن بس، در متن خود به نوعی به عاملیتی اشاره دارد که در فرایند تولید فیلم میان انسان و ماهیت وجودی سینما حضور دارد. در راستای بیان عاملیت و تعمیم دادن عامل از محدوده انسان به ماده با سه نکته روبه‌رو هستیم:

۱. رسانه همان پیام است.

در گیرایش مادی، نشانه مادی بررسی می‌شود که انسان را به کنش در یک وضعیت وامی‌دارد. دراینجا، رسانه یا ماده موردنظر همانند گزاره واسطی نیست که به وسیله آن پیامی منتقل شود، بلکه خود پیام است که در عمل ما را به انجام کاری وا می‌دارد و معنایی را می‌سازد. همانند مثال نامه رسمی بر روی کاغذ مچاله شده یا به شکل مشخص‌تر سرعت‌گیر که در این زمینه زده شد.

۲. شبکه مقدم بر معنا

عاملیت در امتداد یک شبکه توزیع می‌شود و در ذات اشتراکات و نسبت‌های موجودات واقع است نه خود آن‌ها. به عبارتی، ابتدا یک شبکه درهم تنیده و متشکل از آدم‌ها، باورها، ایدئولوژی‌ها، اشیاء و موارد دیگر وجود دارد که درارتباط با یکدیگر شبکه‌ای را به وجود

می‌آورند که این موضوع تأکیدی است بر این نکته که آنچه در واقعیت وجود دارد، بافت و شبکه‌های گیرایش مادی است نه معانی...،

۳. محرک اولیه

قدرت، نیت‌مندی و عاملیت خواص شخص یا شیء منفرد نیستند، بلکه خواص زنجیره‌ای از اشتراکاتند. در همین راستا، عامل محرک و ایجادکننده یک انگاره (مثل انگارهه سینمای هالیوود) نمی‌تواند یک شخص یا یک نهاد ، بلکه ابتدا یک وضعیت خاص وجود دارد که عوامل و چیزهای مختلفی در آن باهم ارتباط برقرار می‌کنند و نیت محقق آن انگاره از درون این وضعیت برمی‌خیزد و باعث ایجاد معنا می‌شود. این وضعیت خاص همان زمینه و بافت است و عوامل و چیزهای مختلف در ارتباط باهم همان شبکه می‌باشد...، اثبات اینکه هر دو طرف رابطه، عاملان حقیقی برای ایجاد کنش هستند، بحث این نکته را پیش می‌کشد که کدام یک بر دیگری غالب است و تقدم یکی بر دیگری آیا در گیرایش مادی موضوعیت دارد یا خیر؟ در اینجا عامل عبارت است از: «هر عنصری که فضایی را پیرامون خویش منکسر می‌کند و دیگر عناصر را به خود وابسته و اراده آن‌ها را به زبان خویش برگردان می‌سازد» (مالافوریس، ۱۳۹۳: ۱۶۰-۱۴۰). در عاملیت دو عامل داریم، این عامل‌ها ممکن است در وضعیتی یکی بر دیگری قدرت داشته باشد، اما در نسبت و وضعیتی دیگر می‌تواند جایشان برعکس شده و عاملی که درزمانی مغلوب است در زمان دیگر غالب باشد. به‌همین‌صورت است که گفته می‌شود عاملیت در گیرایش مادی نسبی است. عاملیت نه خاصیت یا دارایی انسان‌ها و نه غیرانسان‌ها که محصولی نسبی است و از بطن گیرایش مادی برمی‌خیزد.

نیات عامل انسانی، به‌محض درگیر شدن با جهان، موضوع توانمندی‌های میانجی‌گرانه مادیت پیرامون وی قرار می‌گیرد و به این شکل ماده، انسان را به نیات خود می‌رساند. در این صورت، بیان بازنمودی ماده، مورد بررسی نیست؛ بلکه بیان اجرایی ماده و قابلیت‌های آن در وضعیت اجرا اهمیت پیدا می‌کند. یعنی نپرسیم شیء در جای چه چیزی ایستاده است، بلکه در پی آن باشیم که یک شیء چه می‌کند و کدام واقعیت را به جهان فرامی‌خواند. عاملیت در همین وضعیت اجرا و بازنمودی نبودن ماده است که معنا پیدا می‌کند.

درکل، این نظریه با بیان مؤلفه‌ها، خود به تحلیل انسان و ماده در جایگاه هم تولیدگر و تولیدشونده، هم مصرف‌کننده و محصول می‌پردازد. ازاین‌رو، می‌توان عملکرد انسان (کارگردان) را در فرایند تولید (دکوپاژ) در این نظریه تحقیق و بررسی کرد. کارگردان، در مواجه با متن به تصویر ذهنی می‌رسد که این تصویر ذهنی در چارچوب‌های یک نوع سینمای مشخص شکل می‌گیرد؛ این سینمای مشخص همان ژانرها و فن‌هایی است که کارگردان تصمیم می‌گیرد در آن‌ها شروع به روایت‌پردازی تصویری کند، اما آنچه مورد توجه است نحوه رسیدن آن تصویر ذهنی فیلتر شده به عینیت جهان فیلم در چارچوب نظری گیرایش مادی است.

روش پژوهش

روش تحقیق این پژوهش، کیفی تحلیلی و با رویکردی شناختی بر اساس نظریه گیرایش مادی صورت گرفته است. از این‌روی برای مکاشفه و آشکارسازی و درک بهتر فرایند خلق دکوپاژ در گیرایش مادی از مقایسه تطبیقی سه مورد پویانمایی که از متن مشترک قصه مسخ نوشته فرانتس کافکا[1] در سه نقطه مختلف جهان ساخته شده است بر اساس گزینش هدفمند از موارد مطلوب بهره برده و به‌دقت بررسی شده است. اینکه کارگردانان در تماس با یک متن واحد چه تصاویری را خلق می‌کنند که به آثاری متفاوت ختم می‌شود و این آثار به چه میزان تحت تأثیر سبک شخصی افراد هستند یا تحت نوع سینما و فن موردنظرشان و عواملی دیگر، مباحثی است که می‌توان در این تحلیل آن‌ها را بررسی کرد.

باید اذعان داشت: مطالعه موردی، یک کاوش تجربی است که از منابع و شواهد چندگانه برای بررسی یک پدیده موجود درزمینهٔ واقعی‌اش در شرایطی که مرز بین پدیده و زمینهٔ آن به‌وضوح روشن نیست، استفاده می‌کند (یین، ۱۳۷٦: ۲۰). همچنین این روش دارای مزایای زیر است:

۱. به‌دست آوردن انبوه اطلاعات؛ پرارزش‌ترین روش برای موقعی که پژوهشگر می‌خواهد انبوهی از اطلاعات را درباره موضوع مورد پژوهش به‌دست آورد.

---

[1] Franz Kafka

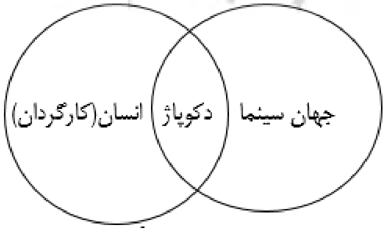
۲. روبه‌رو شدن با منابع بیشتر؛ قادر ساختن پژوهشگر به روبه‌رو شدن با طیف وسیعی از شواهد، اسناد، دست‌ساخته‌های تاریخی، مصاحبه‌های نظام‌مند، مشاهده مستقیم و حتی پیمایش‌های سنّتی را می‌توان در مطالعه موردی گنجاند. هرچه منابع داده‌ها در مطالعه موردی بیش‌تر باشد، درنتیجه مطالعه ما معتبرتر است.

۳. شناخت تمام ابعاد یک واحد اجتماعی؛ ساروخانی می‌گوید: ازجمله نقاط قوّت تحقیق موردی پرداختن به شناخت تمام ابعاد یک واحد اجتماعی است (ساروخانی، ۱۳۷۳: ۳۰۷-۳۰۰).

نمونه موردی‌ها، آثاری ساخته شده با سه فن متفاوت، عروسکی، شن و آب مرکب می‌باشد. مسخ رمان کوتاهی است که به روایت مردی می‌پردازد که یک روز صبح از خواب بیدار می‌شود و می‌بیند تبدیل به یک حشره شده‌است. مواجهه گره‌گوار با خود حشره‌شده‌اش و خانواده با او در نخستین برخوردها، از نکاتی است که تقریباً در هر سه نمونه به آن پرداخته شده‌است. ازاین‌رو، در هر کدام به بررسی نمابندی‌های یکی از این صحنه‌ها و نسبت‌پذیری آن‌ها با مؤلفه‌های گیرایش مادی پرداخته خواهد شد.

یافته‌های پژوهش

بر اساس نظریه گیرایش مادی، تعاملات انسان با جهان بیرونی، به بازنمودها و یا در مفهوم دیگر محصولاتی ختم می‌شود که نتیجه یک تعامل دو طرفه میان او و جهان پیرامونش است. این انسان هنگامی‌که در تعامل با جهان سینما قرار می‌گیرد، همین تعامل دو طرفه را در فرایند خلق دکوپاژ دارد، به گونه‌ای که می‌توان دریافت دکوپاژ در یک فضای میانی بین انسان و جهان سینمای انتخابی‌ش شکل می‌گیرد



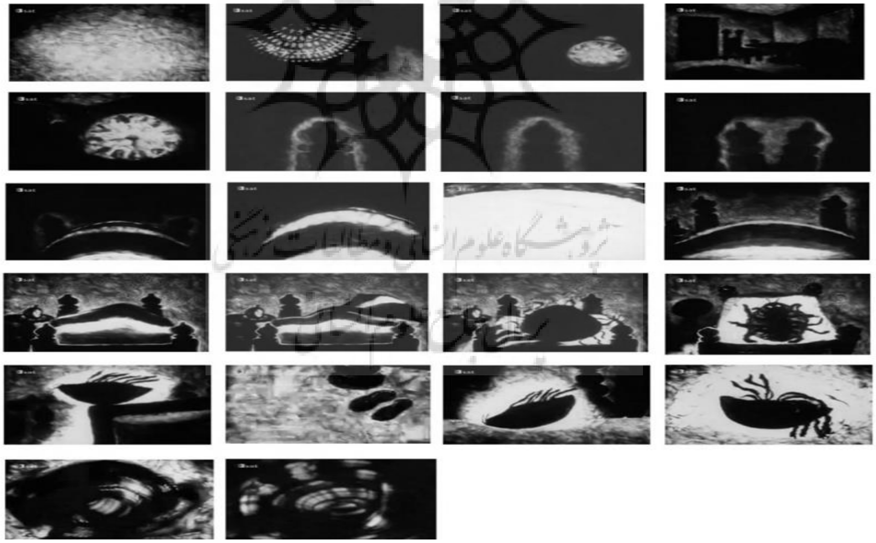
شکل ۱. رابطه انسان و جهان

بر اساس شکل بالا و آنچه که از مولفه‌های گیرایش مادی به نگارش درآمد، می‌توان داده‌های به دست آمده را در جدول زیر ارائه داد.

جدول ۱. رابطه بین نمابندی و مولفه‌های گیرایش مادی

مؤلفه‌های گیرایش مادی **نمابندی‌ها در دکوپاژ**	**ذهن متجسد**	**نشانه مادی یا نشانه وضعی**	**عاملیت**
بسته **(Close up)**	تجربه زندگی روزمره	معانی متفاوت در موقعیت‌های متفاوت	تحت تأثیر فن و ابزارهای استفاده شده
باز **(Long shot)**	تجربه زندگی در سینمای موردنظر	معانی متفاوت در موقعیت‌های متفاوت	تحت تأثیر سینمای انتخاب شده

تحلیل موردهای مطالعاتی؛ مسخِ آقای سامسا[1] ساخته کارولاین لیف[2] در سال (۱۹۹۷) و با حمایت هئیت ملی فیلم کانادا ساخته شده است.



شکل۲. فریم‌هایی از مسخ اثر کارولاین لیف

---

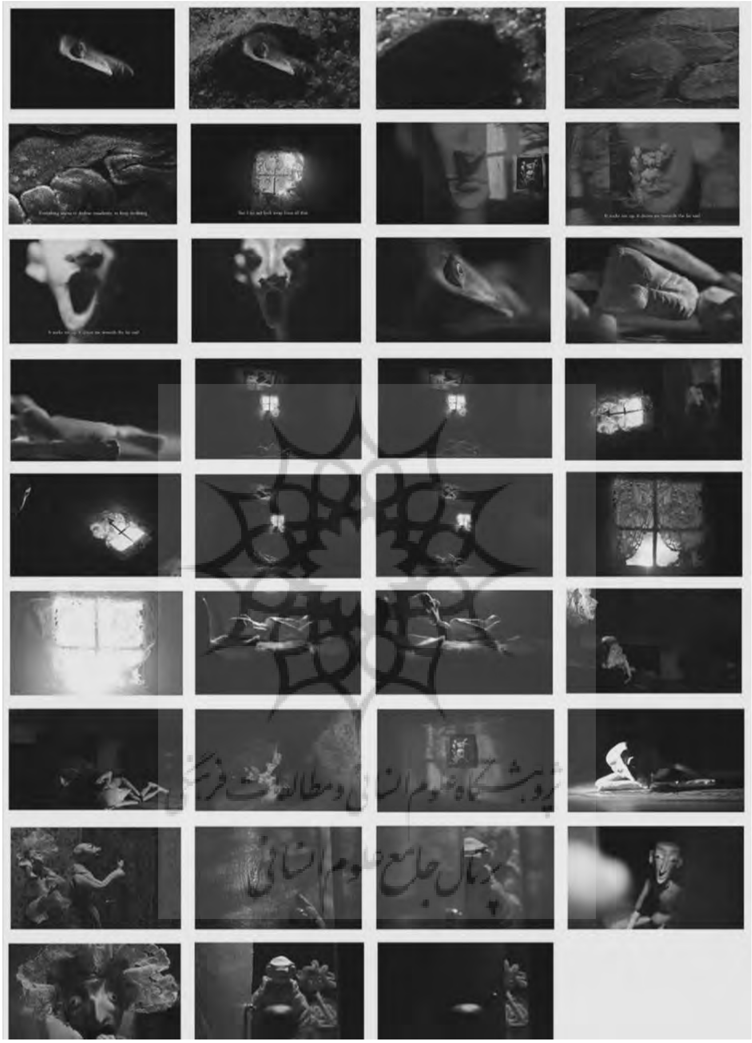
[1] The Metamorphosis Of Mr. Samsa

[2] Caroline Leaf

جدول۲. نسبت‌سازی میان دکوپاژِ پویانمایی مسخ اثر کارولین لیف و مولفه‌های گیرایش مادی

مؤلفه‌های گیرایش مادی **نمابندی‌ها در دکوپاژ**	**ذهن متجسد**	**نشانه مادی یا نشانه وضعی**	**عاملیت**
نمای پایه‌های تخت به صورت تار (نمای نزدیک به نقطه دید)	تجربه زندگی روزمره (القای حس بینایی در موقع بیداری)	تحت تأثیر رابطه علی و معلولی	
نمای از بالا از حشره (نمای بالا یا گاد کمرا)	تجربه زندگی در مواجه با حشره و تسلط بر آن		
نمای کناری از تخت و رسیدن حشره به لبه تخت (نمای نزدیک به مدیوم شات)		روایت تحت تأثیر وضعیت اجرایی	محدودیت فن در کادربندی و بیان تصویری حرکت در انیمیت
حرکت دوربین و درنهایت نما از زمین و دمپایی روفرشی کاراکتر	تجربه روایت‌گری در سینمای موردنظر		تحت تأثیر قابلیت‌ها و محدودیت‌های فن
افتادن حشره بر روی زمین، نمای زوم شده روی حشره و تبدیل شدن دست و پا زدن حشره به نمایی گرداب طور	استعاره تصویری دست و پا زدن و غرق شدن در گرداب بر گرفته از یک تجربه مادی	تصویر مبهم گرداب وابسته به وضعیت اجرا	قابلیت و امکان شن در القای حس گرداب به صورت عینی و قابل لمس

مسخ[1] اثر فردریک اِوِن[2] و لوئیس مرکادیر[3] در سال ۲۰۱۵ در کشور فرانسه ساخته شده است.



شکل۳. فریم‌هایی از مسخ اثر فردریک اون و لوئیس مرکادیر

---

[1] Metamorphose

[2] Fredric Even

[3] Louise Mercadier

جدول۳. نسبت‌سازی میان دکوپاژِ پویانمایی مسخ اثر فردریک اون و لوئیس مرکادیر و مولفه‌های گیرایش مادی

مؤلفه‌های گیرایش مادی / نمابندی‌ها در دکوپاژ	**ذهن متجسد**	**نشانه مادی یا نشانه وضعی**	**عاملیت**
نمای بسته از چهره کاراکتر و حرکت دوربین بر روی جسم کاراکتر	تجربه زندگی روزمره در توجه بر جزئیات (هم در نمابندی هم در وضوح و محو بودن تصویر)	تحت تأثیر رابطه علّی و معلولی برای بیان‌گری حس کاراکتر	
نمای بسته از تصویر کاراکتر و چرخش دوربین از تصویر بر خود کاراکتر			امکان و قابلیت فن عروسکی و نزدیکی آن به فیلم زنده در این نمابندی و حرکت دوربین
نمای اینسرت از پنجره و فید این شدن تصویر به کادری سفید (نشان‌گر فرا رسیدن صبح)	بیان رسیدن به زمان صبح در تجربه روزمره و تأکید بر آن با نمای اینسرت	تحت تأثیر رابطه علی و معلولی	
نمای بالا از مادر پشت در اتاق (مادر در کادری به تصویر کشیده می‌شود که چهره آن مشخص نیست)		تحت تأثیر رابطه علی و معلولی و انتخاب این نما برای ایجاد سؤال توسط مخاطب که این فرد کیست و پاسخ دادن به آن در نمای بعدی با قاب عکس	

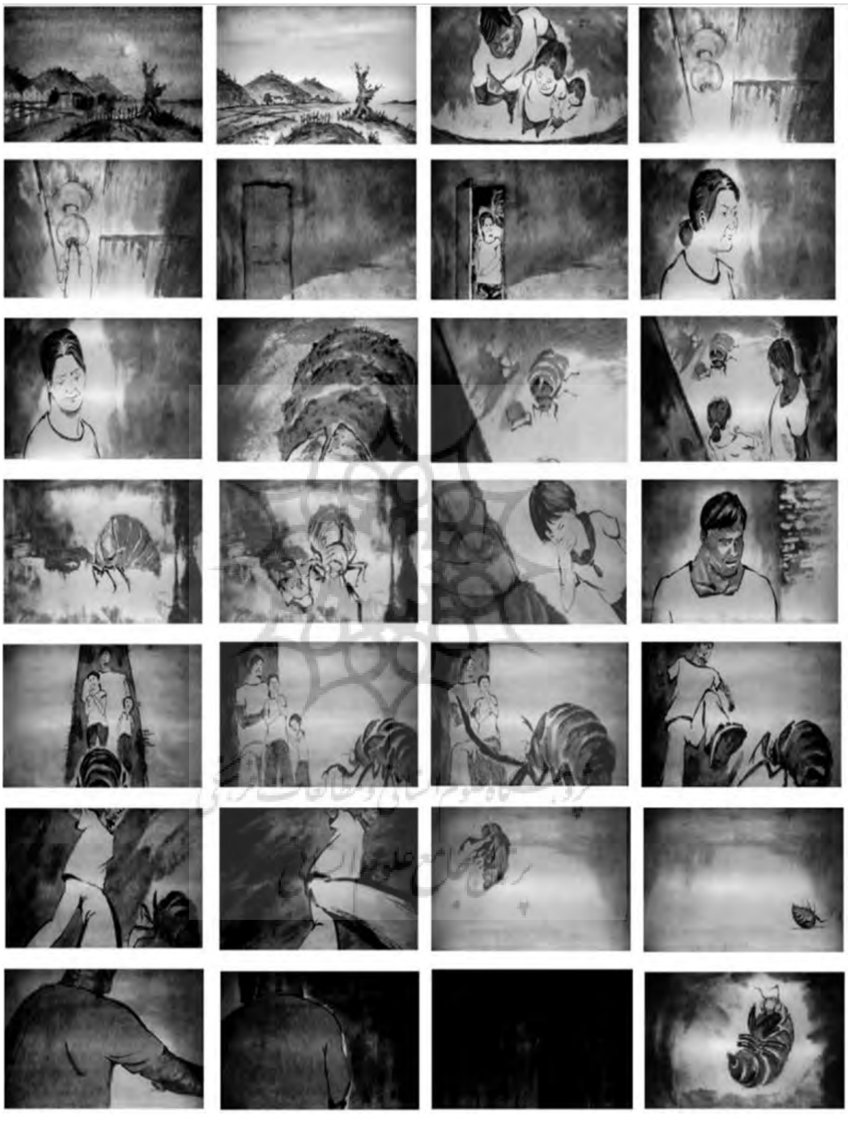
ادامهٔ جدول۳. نسبت‌سازی میان دکوپاژِ پویانمایی مسخ اثر فردریک اون و لوئیس مرکادیر و مولفه‌های گیرایش مادی

مؤلفه‌های گیرایش مادی **نمابندی‌ها در دکوپاژ**	**ذهن متجسد**	**نشانه مادی یا نشانه وضعی**	**عاملیت**
نمای اینسرت از قاب عکس بر روی دیوار و تیلت دان دوربین و رسیدن دوربین به کاراکتر		پاسخ به نمای قبل بر اساس اصل علت و معلولی	امکان و قابلیت این فن برای حرکت آزادانه دوربین
نمای کناری از پدر و مادر پشت در اتاق کاراکتر (بیان‌گری خشم پدر و نگرانی مادر در نمایی که به‌خوبی نشان‌گر هر دو نکته باشد)	تجربه زندگی روزمره در فاصله گرفتن از سوژه و دریافت مفاهیم موردنظر از آن	تحت تأثیر رابطه علی و معلولی	میزان فاصله گرفتن از کاراکترها بر اساس میزان فضای موردنظری که قرار است ساخته شود
نمای در از نقطه دید کاراکتر (در جهت نزدیک شدن به کاراکتر و ایجادحس همذات‌پنداری در مخاطب)	تجربه زندگی روزمره و قرار گرفتن مخاطب در جایگاه کاراکتر در این نما	رسیدن به این نما در جهت ایجاد حس همذات‌پنداری (علت و معلولی)	
نمای از روی شانه پدر (در مقابل پسر در نما های انگل[1] دیده می‌شود)	بیان ضعف در استعاره تصویری نگاه از بالا به پایین (تجربه واقعیت)	تحت تأثیر وضعیت اجرا (موقعیت کاراکتری که توانایی ایستادن ندارد در روایت، تأثیرگذار برای انتخاب این نما)	

---

[1] High Angle

مسخ[۱] اثر یو شو لیانگ[۲] (۲۰۱۱) ساخته کشور تایوان است.



---

[۱] The Metamorphosis

[۲] Yu-Shou Liang

شکل ٤. فریم‌هایی از مسخ اثر یوشو لی یانگ

جدول٤. نسبت‌سازی میان دکوپاژِ پویانمایی مسخ اثر یوشو لی یانگ و مولفه‌های گیرایش مادی

مؤلفه‌های گیرایش مادی **نمابندی‌ها در دکوپاژ**	**ذهن متجسد**	**نشانه مادی یا نشانه وضعی**	**عاملیت**
نمای باز از بیرونی خانه، شب است و با دیزالوی به روز ختم می‌شود.	گذر زمان با تغییر تدریجی به‌مثابه یک تجربه روزانه	دیزالو تاریکی به روشنایی در اینجا به مفهوم گذر زمان	
نمای باز و های انگل از خانواده پشت در اتاق پسر (شبیه به نمای مادر در پشت در اتاق در نمونه موردی قبل)			محدودیت‌های فن برای بیان تصویری با جزئیات بیشتر
نمای اینسرت از در (نزدیک به POV) (در اینجا ابتدا با خانواده همراه شده و سپس به کاراکتر مسخ شده می‌رسیم)		تحت تأثیر رابطه علّی و معلولی در جهت روایت	
نمای بسته از پشت جانور، زوم اوت دوربین و قرارگیری خانواده در کادر (زاویه دوربین‌های انگل است)	نگاه از بالا به پایین به موجود ضعیف و ناتوان در تجربه زندگی روزمره (به نوعی استعاره تصویری)		وابسته به محدودیت‌ها و امکانات این فن (بیان دو موضوع مهم در یک نما با انیمیت محدود و روایتی خلاصه از تقابل خانواده با حشره و نوع نگاهشان به حشره)

ادامهٔ جدول٤. نسبت‌سازی میان دکوپاژِ پویانمایی مسخ اثر یوشو لی یانگ و مولفه‌های گیرایش مادی

مؤلفه‌های گیرایش مادی نمابندی‌ها در دکوپاژ	ذهن متجسد	نشانه مادی یا نشانه وضعی	عاملیت
نمای لو انگل از پشت کاراکتر که خانواده در مقابل او در پس زمینه قرار دارند. چرخش اندک دوربین و حمله پدر به جانور	نگاه از پایین به بالا به موجود قدرتمند در تجربه واقعیت روزمره (به نوعی استعاره تصویری)		محدودیت فن در حرکت کاملاً آزادانه دوربین
نمای بسته از قسمتی از اتاق که جانور به گوشه‌ای از آن پرتاب می‌شود.	پرت کردن به گوشه‌ای در تجربه زندگی نشان از بی‌توجهی و انزجار (استعاره‌ای تصویری)	وابسته به وضعیت اجرا (به گوشه راست تصویر پرت می‌شود، زیرا در پلان قبل از چپ کادر خارج شده است)	

یافته‌های پژوهش

در این سه نمونه موردی، نمابندی‌هایی از تقابل حشره با خود و خانواده‌اش در چارچوب نظری و مؤلفه‌های گیرایش مادی بررسی شد تا از دوباره‌گویی در جدول موردنظر جلوگیری شود. همان‌طور که از جدول‌ها برمی‌آید هر نما، در یکی از مؤلفه‌ها نمود بیشتری داشته و گاه سه مؤلفه را شامل می‌شوند. این بدین معناست که هر نمایی ممکن است یک مؤلفه بارز گیرایش مادی برای مثال عاملیت را در روایت تصویری خود داشته باشد؛ اما در مؤلفه‌های دیگر می‌تواند دقیقاً وابسته به این نما و درواقع این نوع روایت‌گری نباشد. به عبارت دیگر، نما در یک وضعیت اجرایی شکل‌گرفته و به‌طور کامل به شرایط لحظه خلق وابسته باشد که به آن دسترسی نداشته و فاقد اطلاعات موردنظر در این مورد باشیم. برای مثال، نمای دیزالو در خارج خانه در نمونه موردی سوم، آن‌طور که در جدول آمده فاقد وجه عاملیت است. این بدان معنا نیست که این نما

وابسته به امکانات و محدودیت‌های فن موردنظر نیست، بلکه به نوعی می‌توان گفت تصویر کردن چنین نمایی در هر فنی و هر نوع سینمایی با کمی شرایط متفاوت قابل اجراست و نوع اجرا به‌دلیل سادگی نما، وابستگی کم‌تری به عاملیت شخص و ماده (پویانمایی) موردنظر دارد. ازطرف دیگر همین نما وابسته به مفهوم نشانه مادی و تجسدمندی ذهن است. اگر تبدیل شدن شب به روز را تجربه نکرده باشیم و برایمان مفهومی نساخته باشد، امکان درک این موضوع برایمان وجود نداشته و فاقد توانایی بیان تصویری آن نیز هستیم. در نمونه دیگر، نمایی مانند نمای تقابل تصویر کاراکتر با خود کاراکتر در نمونه موردی دوم با فن عروسکی، طبق بررسی مؤلفه گیرایش مادی از وجه عاملیت برخوردار است. این به معنای این نیست که در سایر فن‌ها چنین نمایی دیده نمی‌شود، بلکه در این فن به‌دلیل سادگی حرکت دوربین میان دو جسم ساکن به راحتی می‌توان دوربین را به‌نوعی در فضا تکان داد که از پرسپکتیوهای خاص برخوردار بوده باشد و نماهای متنوعی را در آن به نمایش بگذاریم؛ اتفاقی که گاه به‌دلیل سختی‌اش در انیمیت دوبعدی ممکن است حذف شده یا به نوعی دیگر به نمایش درآید.

همان‌طور که مشاهده شد، هر نمابندی می‌تواند شامل یا فاقد مؤلفه‌های گیرایش مادی باشد، جدا از آنکه توسط چه اشخاصی در چه جوامعی تحت تأثیر چه عوامل روحی-روانی‌ای، شکل‌گرفته است. این جدول‌بندی و تحلیل نگاهی است کلی به خلق دکوپاژ، یا به عبارتی رسیدن به تصاویری است که از یک متن به ذهن کارگردان اثر می‌رسد و در قالب فن موردنظر به نمایش درمی‌آید. باید اذعان داشت فن‌ها، خود وجه مهمی را در این ساخت و پرداخت به وجود می‌آورند، به‌گونه‌ای که نمابندی‌ها گاه به‌شدت تحت تأثیر فن موردنظر هستند. البته گفتنی است این تأثیرگذاری تنها به فن محدود نمی‌شود، بلکه نوع فضا و کاراکترهای طراحی‌شده به‌شدت در نوع نمابندی‌ها مؤثرند. درنهایت می‌توان اذعان داشت، دکوپاژِ کارگردان مطابق این جدول و تحلیل‌ها، جدا از حس و حال شخصی‌اش، به‌شدت به مواردی وابسته است که به شکلی ناخودآگاه همان حس و حال را نیز تحت تأثیر قرار داده و در جهت متن روایی به روایت تصویری‌ای می‌پردازد که در مؤلفه‌های گیرایش مادی قابل بررسی هستند. این مؤلفه‌ها متفاوت

و دور از تجربه‌های روزمره، توانمندی‌های کارگردان و ماده پیش رویش و همچنین مفاهیم شکل‌گرفته در وضعیت اجرایی نیستند.

بحث و نتیجه‌گیری

دکوپاژ فراتر از یک فن که در چارچوب قواعد سینمایی یا به نوعی زبان سینمایی، یکی از مراحل خلق اثر است که می‌تواند از وجهی غیرتکنیکی بررسی و تحلیل شود. در این عمل می‌توان جنبه‌های متفاوت زیبایی‌شناسی، روان‌شناسی و علوم دیگر را در آن دید و آن‌را در ارتباط با کارگردان مطالعه کرد. به این معنا که دکوپاژ تنها یک عمل قانونمند شده نیست که طبق همان قواعد و دستورات از پیش تعیین شده اجرایی باشد و خالق اثر و وضعیت اجرایی در آن تأثیری نداشته باشد، بلکه تمام جنبه‌های گوناگون می‌تواند بر این شکل‌گیری تصویر اثر بگذارد. در این پژوهش، مطالعات به حوزه علوم‌شناختی و به‌طور مشخص گیرایش مادی معطوف شد و در این چارچوب تحلیل شد و نتایج زیر به‌دست آمد.

- کارگردان در مواجه با متن تحت تأثیر عوامل بسیاری، تصویرهایی در ذهنش شکل‌گرفته که از آن میان به تصاویری می‌رسد و فرایند از ذهنیت به عینیت رسیدن درنتیجه، در دکوپاژ عملی و بصری شده و در فیلم به نمایش درمی‌آید. گیرایش مادی به‌مثابه نظریه‌ای که فرایند شکل‌گیری اثری را در یک فضای میانی بین انسان و ماده (پویانمایی) می‌شناسد، سه مؤلفه تجسدمندی ذهن، نشانه وضعی و عاملیت را مطرح می‌کند. در این چارچوب نظری ذهنیت کارگردان تحت تأثیر عواملی چون ۱. تجربه‌های روزمره، ۲. روایت‌گری در سینمای موردنظر که الهام گرفته از وضعیت اجرایی که در آن قرار دارد، است و ۳. محدود شده به قابلیت‌ها، توانایی‌ها و امکانات خود و ماده پیش روی او به عینیت جهان فیلم درمی‌آید.

- دکوپاژ از دیدگاه چارچوب نظری گیرایش مادی، به‌شدت تحت تأثیر فرم و سبک انتخابی فیلم است یا برعکس به‌شدت بر فرم و سبک فیلم تأثیر می‌گذارد. هنگامی‌که کارگردان تصمیم به روایت‌گری به صورتی اغراق‌شده در حالات و احساسات کاراکترهای خود دارد، به نوعی شرایط صحنه و تصاویر را به شکلی تعبیه می‌کند که احساسات اغراق‌شده به نمایش درآیند. او در این مسیر از نورهای شدید، از گریم‌های اغراق‌شده و... استفاده می‌کند. کارگردان

به نوعی در محیط تجربه سینمایی به بیان روایت تصویری خود می‌پردازد. به عبارتی دکوپاژ در آن چارچوب برای کارگردان امکانات و محدودیت‌هایی ایجاد می‌کند که تصویر نهایی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد.

بر اساس آنچه که تحلیل شد، ذهنیت کارگردان چیزی جدا از واقعیت مادی و عینیت جهان فیلم نیست، بلکه تحت تأثیر آن و وابسته به آن شکل‌گرفته و شروع به خلق تصاویری در دکوپاژ می‌کند. این تصاویر در چارچوب‌های مشخص سینمایی، فنی، محدودیت‌ها و قابلیت‌های امکاناتی به وجود آمده و در آخر در فیلم به نمایش درمی‌آیند. اگرچه دکوپاژ یک عمل شخصی‌سازی شده توسط کارگردان شناخته می‌شود، اما این به معنای جدایی کارگردان از تمام آنچه سینما برای او تعیین و مشخص کرده است، نمی‌باشد. از تحلیل موردهای مطالعاتی دریافت شد کارگردان با انتخاب سینمای موردنظر خود (برای مثال فن)، در میان مفاهیم موجود در آن سینما قرارگرفته و از قابلیت‌ها و امکانات موجود آن استفاده کرده و در وضعیت اجرایی دست به خلق نماهایی می‌زند که درعین‌حال که متعلق به آن سینماست متعلق به خود اوست و درنتیجه اثر او را از سایرین متفاوت می‌کند.

منابع و مأخذ

استیونسن، رالف؛ دبری، ژ.ر (۱۳۸۳). **هنر سینما**، ترجمهٔ پرویز دوایی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

باکلند، وارن (۱۳۹۳). **نشانه‌شناسی شناختی در حیطه فیلم**، ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ دوم. ناشر: مینوی خرد.

توماس، ساری (۱۳۸۳). **فیلم و فرهنگ سینما و بستر اجتماعی آن**، ترجمهٔ مجید اخگر، چاپ اول، ناشر: سمت.

چندلر، دانیل (۱۳۸٦). **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مهدی پارسا، ناشر: سوره مهر.

ساروخانی، باقر (۱۳۷۳). **روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی**، ناشر: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

کوری، گریگوری (۱۳۹۳). **تصویر و ذهن فیلم، فلسفه و علوم‌شناختی**، ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ اول، ناشر: مینوی خرد.

مالافوریس، لمبرز (۱۳۹۳). **چگونه اشیاء ذهن را شکل می‌دهند**: نظریه گیرایش مادی، ترجمهٔ وحید عسکرپور، چاپ اول، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

مرل، فلوید (۱۳۹٤). **نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی نشانه‌سازی، ارتباط و زبان**، ترجمهٔ راحله گندمکار، چاپ اول، ناشر: سیاهرود.

معتمدی، احمدرضا (۱۳۹۵). **فلسفه فیلم**، چاپ دوم، ناشر: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

ملاصالحی، حکمت‌الله و وحید عسکرپور (۱۳۹۷). **مبادی و مبانی باستان‌شناسی شناختی**، چاپ اول، ناشر: دانشگاه تهران.

مهدوی، ژاله (۱۳۹۵). «الگوهای دکوپاژی برای سکانس‌های شروع کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن»، **فصلنامه فارابی**، شماره۷۷: ۳٤-۲۳.

یین، رابرت (۱۳۷٦). **تحقیق موردی**، علی پارسائیان و سیدمحمد اعرابی، ناشر: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

Clark, Andy, David J. Chalmers (January ۱۹۹۸). "The extended mind". **Analysis**. ۵۸(۱):۷-۱۹. doi:۱۰.۱۰۹۳/analys/۵۸.۱.۷. JSTOR ۳۳۲۸۱۵۰.

reprinted as: Clark, Andy, David J Chalmers (۲۰۱۰). "Chapter ۲: The

Extended Mind". In Richard Menary (ed.). The Extended Mind. MIT Press. pp. ۲۷–٤۲. ISBN ۹۷۸۰۲٦۲۰۱٤۰۳۸.; and available on line as: Andy Clark, David J Chalmers."The extended mind".

Lakoff, G., & Johnson, M. (۱۹۹۹). **Philosophy in the Flesh** (Vol. ٤). New york: Basic books.

Latour, Bruno(۱۹۹۱). We Have Never Been Modern, ۱۹۹۱ (La Découverte) (French)۱۹۹۳ (Harvard University Press) (English).

Latour, B. (۲۰۰٥). Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory. In **Politica y Sociedad** (Vol. ٤۳).

https://doi.org/۱۰,۱۱٦۳/۱٥٦۹۱۳۳۰۸X۳۳٦٤٥۳.