مطالعه‌ی نظریه‌های شناختی در درک مخاطب از تخیل براساس آرای دیوید بوردول و گریگوری کوری[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۲۵

امیرمشهدی رحمان[۲]
رامتین شهبازی[۳]

چکیده

نظریه‌ی شناختی یکی از مهم‌ترین نظریات معاصر در حوزهٔ سینما و رسانه است که تلاش می‌کند از طریق تلفیق دستاوردهای شناختی (نحوهٔ ادراک و تفکر افراد)، فلسفی و سینمایی درک مخاطب را در مواجهه با فیلم ارزیابی کند و با این رویکرد ضمن مخالفت با نظریات روانکاوانه و کلاسیک سینما، توجه خود را بر فعالیت ذهنی مخاطب در حین تماشای فیلم متمرکز سازد. بدین صورت که با تمرکز بر چگونگی درک و استدلال تماشاگر از تصاویر سینمایی و به شکل کلی روایت، ثابت کند که مخاطب دست به فعالیتی خودآگاهانه می‌زند. این مقاله، با تبیین و بررسی الگوهای شناختی پژوهشگرانی چون دیوید بوردول و گریگوری کوری دربارهٔ درک و تحلیل انگاره‌های تخیل‌شناختی معاصر، در نظر دارد از طریق مواجههٔ مخاطب با فیلم سوررئالیستی *کله‌پاک‌کن ۱۹۷۷*، به ارزیابی درک و کارکرد تخیل بپردازد. پژوهش حاضر برای نیل به هدف مذکور روش پیمایشی را اتخاذ نموده است: شصت شرکت‌کننده بر اساس تحصیلات و سن طبقه‌بندی شده، به طور اتفاقی در دو گروه قرار گرفتند و به سؤالات مطروحه پاسخ دادند. یافته‌های حاصله نشان می‌دهد نظریات شناختی بوردول به نحوی پراکنده شکل می‌گیرند اما به درک روایت منتهی نمی‌شوند لذا با توجه به مشخصه‌های قوهٔ تخیل امکان گسترش آن‌ها به فرمی پیوسته و منجسم وجود دارد، در مقابل، نظریهٔ شناختی کوری در حالت آزمایشی به درک روایت منتهی می‌شود و از آنجا که قوهٔ تخیل نقش کلیدی در نظریهٔ او ایفا می‌کند امکان تبیین این نظریه به شکل جدید و کامل‌تر وجود دارد.

واژگان کلیدی: تخیل، شناختی، تماشاگر، بوردول، کوری، لینچ

---

۱. مقاله حاضر برگفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت عنوان« تقابل نظریه‌ی شناختی دیوید بوردول و گریگوری کوری در تحلیل اِدراک و تَخیل تماشاگر با نگاهی به سینمای دیوید لینچ» است که به راهنمایی نگارندهٔ دوم در شهریور سال ۱۴۰۰ در دانشکده هنر دانشگاه سوره دفاع شده است.

۲. کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Amir.Rahmani1986@gmail.com

۳. دانشجوی دکتری تخصصی فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: ramtin.shahbazi@soore.ac.ir

مقدمه

درک مخاطب از روایت به شکل‌های گوناگون همواره مورد توجه بوده است و در این راستا نظریه‌های متفاوتی در ادبیات و مطالعات سینمایی ارائه شده است. رویکرد شناختی یکی از مهم‌ترین نظریه‌های سینمایی در دهه‌های معاصر به شمار می‌آید و نظریه‌پردازان سینما با توسل به دستاوردهای علوم شناختی سعی کرده‌اند نظریه‌های گذشته را بازنگری کنند و به کمک تبیین ماهیت سینما، آن‌ها را به شکلی نوین اِرائه دهند. دستاوردهای علوم شناختی درباره‌ی شیوه اِدراک و فرایند ذهنی انسان در تبیین مطالعات سینمایی نقش اساسی داشته است و طبق این نظریات، دریافت و درک مخاطب نه به شکل ناخودآگاه بلکه به شکلی فعال در فرضیه‌سازی و استنتاج‌های او در مواجهه با فیلم در فهم روایت یاری می‌رساند.

این مقاله ابتدا با تحلیل و تبیین مباحث اولیه‌ی رویکرد شناختی و همچنین مباحث فلسفی مرتبط، به ارائه‌ی نظریات دیوید بوردول [۴] و گریگوری کوری [۵] خواهد پرداخت و علاوه بر مقایسه آن‌ها در زمینه‌ی درک روایت توسط مخاطب، به ارزیابی این نظریات با رویکردهای جدید به ویژه تخیل شناختی در قالب بررسی فیلم *کله‌پاک‌کن* [۶] ۱۹۷۷ دیوید لینچ [۷] می‌پردازد. این مقاله در جستجوی عملکرد ذهن مخاطب در هنگام تماشای فیلم‌هایی است که از قاعده‌ی کلاسیک پیروی نمی‌کنند و در قالب سینمای پست مدرن و سورئال مطرح هستند. سعی این مقاله بر این است که با ارزیابی این نظریات به صورت پیمایشی، به واکاوی و تبیین درک مخاطب و به کارگیری تخیل بپردازد.

منتقدان و نظریه‌پردازان حوزهٔ مطالعات سینمایی تنها به شکل نظری تحلیل‌های متفاوتی با رویکردهای بینارشته‌ای به ویژه نظریهٔ شناختی در مورد بعضی فیلم‌ها نوشته‌اند. در ایران نیز پژوهش‌های انجام‌شده در حد مباحث نظری باقی مانده است، با ذکر این نکته که در تمام این پژوهش‌ها به هیچ عنوان برروی شیوه‌ی درک مخاطب کار نشده است. بدین منظور در مقاله‌ی حاضر تلاش می‌شود برای نخستین‌بار در مطالعات فیلم با استفاده از مخاطب واقعی این رویکرد با این پرسش که مخاطب چگونه فیلم را درک می‌کند و تخیل و مباحث شناختی چه کمکی به او می‌کند؟ مورد آزمایش قرار گیرد. ویدیویی با توضیح جزییات پروژه به منظور فراخوان عمومی در شبکه‌های مجازی بارگزاری شد و شرکت کنندگان جهت شرکت در این فرایند اعلام آمادگی کردند. آنها با معیار سن و تحصیلات گزینش شدند و در قالب دو گروه به پرسشنامه پاسخ دادند. از آنجا که این پژوهش آغاز یک سیر مطالعاتی بر روی سینمای پست مدرن و سورئال است، آثار دیوید لینچ بدلیل تحلیل‌های روانکاوانه و فرمی می‌تواند نقطه آغاز این روند باشد. به همین دلیل فیلم کله پاک کن برای این پژوهش گزینش شده است زیرا که هم از نظر بصری و هم از نظر روایت و فرم با آنچه تا به‌حال مخاطب دیده است تفاوت دارد.

پیشینه پژوهش

با جست و جو در سایتها و منابع مختلف هیچ پایان نامه یا مقاله علمی-پژوهشی با موضوع یاد شده در ارتباط با سینمای دیوید لینچ بر اساس رویکرد علوم شناختی یافت نشد، و تنها چند مقاله‌ی پژوهشی در مورد نظریه دیوید بوردول و گریگوری کوری به نگارش درآمده است. از میان مقالات موجود که با موضوع پایان‌نامه در ارتباط است می‌توان به دو مورد اشاره کرد.

۱. شهبا،محمد، پورعلم، مهرداد،(۱۳۹۲) واقع گرایی در فیلم: نگاهی انتقادی به نگره‌ی همانندی گریگوری کوری،نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایی و موسیقی.

در این مقاله، پس از بررسی رابطهٔ فیلم و واقعیت و توهم، تنها نگرهٔ همانندی گریگوری کوری بررسی می‌شود.

۲. شهبا، محمد، سعیدزاده، بهاره، (۱۳۹۴) رویکرد شناختی به روایت اعتمادناپذیر در سینما، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی.

در این مقاله با تبیین نظریات متفکران شناختی بویژه بوردول، تنها به تحلیل انواع روایت اعتمادناپذیر پرداخته است.

در میان پایان‌نامه‌ها هم تنها دو مورد مرتبط می‌توان یافت.

۱. رجبی،امیر،(۱۳۹۱) تمهیدهای سینمایی و علوم شناختی، دانشکده سینما و تئاتر.

در این پایان‌نامه مطالعه تطبیقی علوم شناختی و نظریات

4. David Bordwell
5. Gregory Currie
6. Eraserhead 1977
7. David lynch

سینمایی به شکل نظری صورت گرفته است.
۲. نصیری، محمد(۱۳۹۲) بررسی تدوین فیلم داستانی از منظر روانشناسی شناختی،دانشکده سینما و تئاتر.

دراین پایان‌نامه با تمرکز بر بررسی تکنیک‌های تدوین تداومی در سینمای کلاسیک به درک روایت توسط مخاطب با توجه به ارتباط سینما و شباهت آن با فرایند ادراک می‌پردازد. پر واضح است، شناخت انسان و فرایند درک با رویکرد شناختی نیاز مبرم به آزمایش دارد، اما در این مقالات و پایان نامه‌ها مباحث تنها به شکل کتابخانه‌ای و نظری گردآوری و تحلیل شده‌اند.

چارچوب نظری

پیدایش علوم شناختی به شکل مشترک در میان علوم مختلف اِمکان پژوهش‌های جدید را فراهم آورده است. به همین دلیل بررسی توانایی‌های بالقوه‌ی انسان و بررسی فرایند پردازش مغز و دستگاه شناخت، آغازی بر ارتباط علوم شناختی، فلسفه و سینما است. در این میان روش‌ها و رویکردهای مختلفِ روان‌شناختی و اِنگاره‌های علوم شناختی توانسته‌اند بابی برای ارزیابی چگونگی تأثیرگذاری اثر هنری با توجه به فرآیند اِدراک تماشاگر باشند؛ و همچنین نظریه‌ی شناختی در سینما با اِرائه‌ی الگوی پژوهشی نوین توانسته است ابزاری برای نظریه‌پردازان سینمایی مهیا کند که بتوانند شکل‌گیری روایت را در ذهن مخاطب تحلیل کنند.

بنابراین رویکرد شناختی در مطالعات سینمایی بر پایه‌های روانشناسی شناختی استوار شد. مهمترین مبحث در این حوزه موضوعات و شاخه‌های مربوط به دَرک و اَندام حسی است. حواس و دریافت‌های حسی رُکن اصلی شناخت ما از دنیای پیرامون است زیرا اطلاعات لازم را برای شخص فراهم می‌آورد. این موضوع ارتباط تنگاتنگی با فلسفه دارد، زیرا ادراک دروازه‌ی ورود به شناخت است. به طور کلی ادراک یک فرایند پیچیده‌ی مغزی در نظر گرفته شده است که با تحریک حافظه، داده‌ها را به حیطه‌ی آگاهی منتقل می‌کند. نکته‌ی مهم در مورد اِدارک اینگونه تفسیر شده است: «ادراک بر پایه‌ی مقداری حدس قرار دارد، داده‌ها برای فرضیات ما در مورد ماهیت جهان بیرونی از محرک‌های حسی فراهم می‌آیند و فرضیات درک ما را از جهان شکل می‌دهند و از آنجایی که دانش به دست آمده بر مبنای حدس می‌باشد می‌تواند به خطا برود و در نتیجه خطاپذیری رفتار انسان می‌تواند از دریافت‌های ادراکی او باشد. در نهایت هیچ اِدراکی در مورد دنیای بیرونی دانش مستقیم اِرائه نمی‌کند، بلکه چنین دانشی محصول نهایی فرآیندهای فراوانی است» (کورن، دیگران ۹:۱۳۹۰).

حواس (دریافت‌های حسی، به‌ویژه بینایی و دیدن) ← ادراک ← حافظه ← آگاهی

به طور خلاصه درک با حدس همراه است، کما که تجربه‌ی اِدراکی گاهی به طور مستقیم پاسخگوی جهان است. اما شناخت شئ مستلزم اِستخراج، بازنمایی و طبقه‌بندی اطلاعات است، زیرا تصاویر و احساسات نمی‌توانند استنباط‌های ادراکی ایجاد کنند و همین امر اِثبات‌کننده‌ی فعالیت شناختی انسان در شناخت جهان است چون برای فهم کلی اِدراک باید تجربه‌ی خودآگاه انسان از اشیاء و روابط میان آن‌ها ارزیابی شود. اما مکانیزم ادراک در نظریه‌های معاصر با فرایند استخراج اطلاعات و همچنین زیرسیستم‌های تخصصی انجام می‌شود و بدین ترتیب امکان مطالعات جدید را فراهم می‌آورد. (Frank-ish, Ramsey, 2012:79) یکی از این زیرسیستم‌های تخصصی در فرایند ادراک، تخیل است. در سیر تکامل و تحلیل اِدراک تماشاگر، در مواجهه با رسانه و آثار هنری، سازوکارهای شکل‌گیریِ تخیل و کارکرد آن در درک اثر هنری نادیده انگاشته شده است و تنها تأثیر آن بر مخاطب و اِنسجام روایت با توجه به قواعد کلی مورد مکاشفه قرار گرفته است. در این مقاله سعی شده است با تحلیل سیر تاریخی تخیل نکات قابل بررسی در فیلم مورد استفاده قرار بگیرد.

- تخیل

تاریخچه تخیل به چهار دوره مهم تقسیم شده است. دورهٔ اول: تاریخچه اولیه‌ی تخیل با محوریت جایگاه احساس و حافظه در رفتار اجتماعی و داستان‌های اسطوره‌ای شکل گرفت و پایه‌گذار تکامل بشر شد. در دورهٔ دوم تخیل در دوره‌ی میانی و باستانی قدرتی در جهت پیش‌بینی آینده و نیرویی سرکش قلمداد شد. اما تخیل از منظر ارسطو جان تازه‌ای گرفت و به عنوان قوه‌ای معرفی شد که واسطه‌ی احساس و اندیشه است. دوره‌ی سوم بر پایه‌ی دیدگاه ارسطو سرآغازی است برای نظریاتی که کانت در مورد تخیل ارائه

می‌دهد. (۱) و در نهایت دورهٔ چهارم که تخیل در عصر معاصر با محوریت تخیل شناختی مورد ارزیابی قرار گرفت.

به شکل جزیی‌تر در دوره اول نیاز به یادآوری حوادث، آشنایی با رفتارهای اجتماعی و هویت فردی و انتقال قواعد اجتماعی از مهمترین قواعد منتسب به تخیل بودند که به پیش‌بینی آینده در دوره دوم منتهی شد. با این پیش زمینه در دوره سوم تخیل با توجه به نظریات کانت وارد مرحله جدیدی شد. رویکردهایی از قبیل عملکرد فاهمه، نقش تخیل و معنای گستردهٔ آن در دستگاه اِدراکی، بررسی تخیل به‌عنوان یک قوه‌ی ذهنی و شم درونی برای تجسم یک شئ حتی در نبود آن، نیرویی برای تجسم محسوسات و چیزهایی که وجود عینی ندارد مانند موارد انتزاعی، توانایی تصویرسازی و در نهایت واسطه‌ای که موجب اِدراک تجسم می‌شود. از منظر کانت قوه‌ی تخیل ماقبل تجربه است و بنیادهای اِمکان هر تجربه را پی‌ریزی می‌کند زیرا تجربه بدون بازتولید آن غیر ممکن است. اما مهمترین کارکرد تخیل از منظر کانت شکل‌واره‌ها هستند. طرح‌واره‌ها به عنوان چیزی شبیه به شابلون به کار گرفته می‌شوند که وقتی درگیر انواع کثرت تجربی مورد نیاز برای شکل‌گیری تصاویر هستیم، از آن تقلید کنیم. براساس گفته‌های کانت این تلفیق خیالی در مفهوم شناخت به دو شکل تجربی و بازسازی در ادراک و فراطبیعی و سازنده برای تجربه کردن صورت می پذیرد. (Matherne, 2016: 55-57)

اما در دوره چهارم و دوران معاصر بررسی تخیل شکل تازه‌ای به خود گرفت اگرچه می‌توان همگرایی آن را با نظریات گذشته مشاهده کرد اما تخیل با تعاریف و ظرفیت‌های جدیدی ارائه شد برای مثال:

- چگونگی علل تعامل ما با داستان‌هایی که لحظات و تجربه‌های حقیقی و واقعی را منعکس نمی‌کنند.
- ارزیابی ریشه‌های شناخت و ماهیت ظرفیت‌های شناختی در توسعه و تغییر در ظرفیت ادراکی انسان و همچنین بررسی ظرفیت تخیلی خواننده
- در این دوره تخیل ابزاری است برای دَرک و تعامل با جهان پیرامونی، پیش‌بینی اِتفاقات آینده، برنامه‌ریزی و توانایی بررسی شکل‌های متفاوت از اِتفاقات گذشته، فرایند ادغام داده‌های حسی و دریافت‌های تکه تکه و پراکنده و پر کردن شکاف‌ها ادراکی با مباحث زیست شناختی، فرهنگی و فردی.
- موجودیت شبه تصویری، چشم ذهن و عملکرد تفسیری چشمِ ذهن و فعال شدن تخیل حتی در مواجهه با جسم عینی، زیرا تخیل کردن فرمی از کاوش است برای چیزی که دیده می‌شود.
- بازنمایی تصویری و توصیف آن با کدها و نمادهای معنایی. (۲)

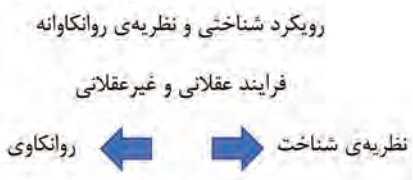
یکی دیگر از مطالعات نوین در عرصه‌ی تخیل " So-cial Proprioception " است. در این مبحث اظهار شده است تخیل می‌تواند وسیله‌ای برای گسترش تجربه‌ی شخص باشد. او می‌تواند آنچه را که ندیده و به طور مستقیم تجربه نکرده است از روایت شخصی دیگر تصور و تجربه کند و تخیل فرایند تشکیل دهنده‌ی اندیشه‌ی انسان است. به طور کلی در این دیدگاه عملکرد تخیل به دو شکل تبیین شده است. ابتدا عملکرد آن در پر کردن شکاف‌های ادراکی با تدوین و سازماندهی تجربیات و همچنین شکل‌گیری حوادث تجربه نشده در حافظه. (Pelaprat, Cole, 2011: 14-17)

اما آخرین موضوع تازه‌ای که در معنای معاصر جان تازه‌ای به تخیل و اثر هنری می‌دهد تخیل آگاهانه در هنر است. هنرها همراه با تفسیرهای تخیلی انسان، نقش اساسی در پروژه‌ی شناختی ایفا می‌کنند زیراکه یک تصویر همیشه وسیله‌ای برای تخیل است و شرایط تخیل آگاهانه را میسر می‌کند. (Lange, 2004: 254-257) به طور خلاصه در سینما، حرکت مداوم چشم و دریافت داده‌های متفاوت از حس بینایی می‌تواند پراکنده، غیرمنجسم و محو باشند که تنها توسط تخیل اِنسجام پیدا می‌کنند. در نتیجه مخاطب در فرایند شناخت، هر لحظه در حال شکل دادن تصاویری است که پل ارتباطی بین دو حالت تجربه است: یکی به دلیل تاریخ فیلوژنتیک گونه‌های انسانی، دیگری به دلیل محیط فرهنگی-تاریخی و سابقه‌ی تجربه.

دیوید بوردول و گریگوری کوری

دیوید بوردول و گریکوری کوری دو تن از نظریه‌پردازان رویکرد شناختی‌اند. آن‌ها ضمن مخالفت با نظریه‌های معاصر، با پیشینه‌ی آزمایشات روانشناسی شناختی و مطالعات سینمایی، تئوری شناختی را به شکل کاربردی در تحلیل فیلم و مخاطب استفاده می‌کنند که در این فرایند برداشت‌های ادراکی-شناختی را مقابل تأثیرات عاطفی قرار

می‌دهند.



دیوید بوردول اذعان دارد رویکرد شناختی به اندازه‌ی روشنگری‌های نظریه‌های ذهنی که مطالعات فیلم را در گذشته‌ی نه چندان دور راهنمایی می‌کردند، هدایتگر است و نگاهی گذرا به برخی از مشکلاتی دارد که اکثر نظریه‌های فیلم معاصر آن‌ها را کم‌اهمیت شمرده یا نادیده گرفته‌اند. از این رو بوردول این‌گونه آغاز می‌کند: «هدف اصلی روایت، درکِ تماشاگر است، بدین منظور در نظریه‌ی او جنبه‌های اِدراکی و شناختی لحاظ می‌شود» (Bordwell, 1989:13).

کوری نیز ضمن توضیح و طبقه‌بندی درک آگاهانه، با توجه به مسئله‌ی شناخت و شناخت‌گرایی اذعان دارد برای درک پاسخ‌های مخاطب به فیلم باید بهترین نظریه‌های موجود در مورد ادراک، پردازش اطلاعات، ساخت فرضیه و تفسیر به کار گرفته شود. (۳)

بوردول نظریه‌های خود مبنی بر فعالیت تماشاگر را بر شالوده‌ی یک نظریه‌ی عمومی ادراک و شناخت (نظریه‌ی سازه‌گرا) بنیان می‌گذارد. در نظریه‌ی سازه‌گرا اِدراک و تفکر، فرایندهای فعال و هدف‌گرا محسوب می‌شود. (بوردول، ۹۶:۱۳۹۶) بوردول با توضیح ابهام در محرک‌های حسی و التزام استنباط، اذعان می‌کند انسان ناخودآگاه نوعی پنداشت ادراکی برای خود می‌سازد و فرایندهای ادراکی به استنتاج منتهی می‌شود.

- **استنباط:** فرآیندی است از عمق به سطح (بالا به پایین)، فرد بر اساس درون‌دادهای ادراکی به فرضیه‌ی خود می‌رسد.
- **سازمان‌بندی داده‌های حسی:** براساس پیش‌بینی و داده‌های پیشین صورت می‌گیرد.
- **قضاوت یا استنتاج** یک سازه است که با توجه به اطلاعات بیشتر قابل اصلاح است.
- **پردازش** به هر شکلی از عمق به سطح و بالعکس، *استنباطی*، *استقرایی* براساس مفروضاتی است که از داده‌های *پیشین* شکل می‌گیرد و به *استنتاج‌های ادراکی* ختم می‌شود.

به طور کلی بوردول بین فعالیت شناخت و ادراک تفاوتی قائل نمی‌شود و اعتقاد دارد آنها به طور کلی به فرضیه‌سازی‌های مخاطب جهت می‌دهد. او با این فرایند دستگاه شناختی و پنداشت‌های ادراکی طرحواره‌های مختلفی را درباره‌ی سینمای کلاسیک و هنری مطرح می‌کند.

طرحواره[8]

بوردول اعتقاد دارد «تمایلات مخاطب و ادراک‌کننده بر این است که داستان ناهماهنگ با طرحواره‌هایش را عادی‌تر از آنچه است به یاد آورد. چنانچه متن روابط علّی را حذف کرده باشد، ادراک‌کننده، اغلب در بازگویی داستان، آن‌ها را ذکر می‌کند. این مطلب دلیل محکم دیگری است بر نقش فعال ادراک‌کننده در فهم روایت: تماشاگران ماده‌ای را که فیلم در اختیارشان قرار داده، در هنگام یادآوری پردازش می‌کنند و آنها را با طرحواره‌های خویش می‌سنجند و تنظیم

8. Schema

می‌کنند» (بوردول، ۱۰۷:۱۳۹۶).

البته به بوردول این انتقاد وارد شده است که نظریات او به‌ویژه توسل به روانشناسی ساخت‌گرایانه و طرح‌ریزی طرحواره‌ها و استنباط ادراکی امری ناخودآگاه است. در همین راستا بوردول سعی کرده است به شکل‌های متفاوت نظریات خود را اصلاح کند. بوردول اعتقاد دارد تماشاگر باید هدف اصلی شناخت خویش را در جهت ساختن داستانی کم و بیش منطقی قرار دهد. این فرایند در دیدگاه بوردول با سوال کلیدی (انسان چگونه داستان را می‌فهمد و چطور به خاطر می‌آورد؟) آغازه شده است و او سه استدلال نظری را بیان می‌کند:

۱. کودکان پرورش‌یافته در فرهنگ و یادگیری ویژگی خاص داستان‌گویی و تعقیب داستان

۲. الگوی درک و یادآوری داستان

۳. از دیدگاه سازه‌گرایان، افراد براساس داستان دست به فعالیت ذهنی می‌زنند.

بدین منظور بورودل به این نکته اشاره می‌کند که «اگر حوادث خارج از نظم زمانی ترتیب یافته باشند اِدراک‌کنندگان می‌کوشند به آن‌ها تسلسل زمانی ببخشند. سرانجام این‌که افراد در میان حوادث داستان خواه از رهگذر آینده‌نگری و خواه به شیوه‌ی پس‌نگری در پی یافتن روابط علّی‌اند» (بوردول، ۱۰۴:۱۳۹۶). و همچنین او درک داستان را با طرح دو مسئله امکان‌پذیر می‌داند:

۱. درک از طریق فرهنگ

۲. رابطه‌ی یادگیری با استعدادهای ذاتی

بوردول نظریه‌های مهم معاصر از روانکاوی تا پست‌مدرن را سازه‌گرایانه و قراردادی‌گرایانه قلمداد می‌کند و اذعان می‌کند متن برای به تصویر کشیدن سوژه از قراردادهای اجتماعی فرهنگی استفاده می‌کند و قراردادها نه توسط فیلمساز بلکه توسط فرایندهای روانی تماشاگر ساخته می‌شود و هیچ داده‌ی قبلی و داده‌هایی خارج از فرایند نمادین جامعه وجود ندارند و اگر شکل‌گیری اجتماعی همیشه زمینه‌ای از کدها را ساخته است که در آن فرد، هویت و معنی را می‌سازد، فرد باید آن کدها را بیاموزد اما در نظریه‌ی فیلم معاصر، ادراکِ رمزگذاری شده در فرایند یادگیری اِمکان‌پذیر نیست و نظریه‌پردازان فیلم معاصر توضیحی برای فراگیری این کدهای اجتماعی ارائه نکرده‌اند. مشکلاتی از این دست در مورد قراردهای اجتماعی و مباحث فیزیولوژیکی نیز وجود دارد که در روانشناسی شناختی مطرح می‌شود. او با بیان این موضوعات دو هدف را دنبال می‌کند:

۱. قدرت نظریه‌ی شناختی در تبیین و یادگیری مباحث فیزیولوژیکی، فرایند جسمی، روانی و اجتماعی.

۲. تحلیل و تأکید عوامل پیشین در تحقیقات ادراکی و شناختی و همچنین ساخت‌گرایی خودآگاه(Bordwell, 1989:13)

کوری به شکل دیگری از مناسبات روانشناسی شناختی بهره می‌برد. بدین ترتیب با وجود اِتفاق نظر در مخالفت با رویکرد روانشناسی مخاطب و نظریه‌ی کلاسیک با بوردول، باید تضاد میان آنان را در هسته‌ی مرکزی رویکرد روانشناختی و اِدراک جستجو کرد. «نظریات کوری در شکل و شیوه‌ی به‌کارگیری نظریه‌های شناختی اِدراکی، برخلاف بوردول، متأثر از نظریه‌ی حوزه‌بندی ذهن است. بر طبق این نظریه، نظام‌های ادراک نسبتاً خودسامان‌اند و مستقل از پردازش مرتبه‌ی بالاتر که تعیین‌کننده کسب باورهاست، عمل می کند» (آلن، ۳۱۳:۱۳۹۵). به طور کلی کوری برخلاف بوردول این فکر را که اِدراک به منزله‌ی اِستنتاج ناخوداگاه است و یا کمکی به استنتاج آگاهانه می‌کند رها می‌کند و یا آن را واضح توضیح نمی‌دهد و در نهایت تئوری شبیه‌سازی ذهنی را مطرح می‌کند که تا حدی فرضیه‌ای که توسط تأثیرگذارترین متفکر شناخت‌گرایانه، دیوید بوردول مطرح شده را به چالش می‌کشد. شبیه‌سازی ذهنی در زمینه‌ی بررسی مسئله‌ای فلسفی که با مسئله‌ی تصویرسازی مرتبط است، شکل می‌گیرد. یعنی ما چگونه می‌توانیم با چیزی که وجود ندارد همذات‌پنداری کنیم؟

کوری علاوه بر قوه‌ی شناختی به استعدادهای دیگر انسان توجهی ویژه دارد و عملکرد هوش انسانی را تعیین‌کننده قلمداد می‌کند. بدین ترتیب *شبیه‌سازی ذهنی می‌تواند همان قوه‌ی تخیل* باشد. «داستان سینمایی و غیرسینمایی تخیل ما را برمی‌انگیزد که بر پایه‌ی آن تخیل نوعی سازوکار ذهنی با کاربردها و ویژگی‌های معینی است که می‌تواند روانشناسی داستان را برای ما روشن‌تر کند و نوعی *نظریه‌ی تخیل بصری را پی می‌ریزد* که در خور سینماست» (کوری، ۱۴۸:۱۳۹۳).

به گفته کوری ما از نوعی قوه‌ی تخیل برخورداریم که به ما امکان شبیه‌سازی فرایندهای ذهنی را که فرض کرده‌ایم می‌دهد. «این‌گونه که خودم را به جای کسی دیگر می‌گذارم

و همان اطلاعات حسی را دریافت می‌کنم که او دریافت می‌کند. در ابتدا با تخیل، خودمان را در آن موقعیت قرار می‌دهیم، سپس تخیل می‌کنیم که به آن موقعیت چه واکنشی نشان می‌دهیم و چه باورها و خواسته‌هایی خواهیم داشت و چه تصمیماتی می‌گیرم و با داشتن آن ادراک‌ها، باورها، خواسته‌ها و گرفتن آن تصمیم‌ها، چه احساسی پیدا می‌کنیم» (همان: ۱۵۴).

او اعتقاد دارد این فرایند «به صورت برون‌خط عمل می‌کند و پیوندشان با ورودی‌های حسی عادی و خروجی رفتاری شخص گسسته است. تنها از ذهن خودم ذهن کس دیگر را شبیه‌سازی می‌کنم؛ به بیانی دیگر با استفاده از این الگو می‌توانیم بدون داشتن نظریه‌ای درباره‌ی ذهن‌ها از جمله ذهن خودمان درباره‌ی چگونگی کار ذهن‌های دیگران به نتایجی برسیم» (همان: ۱۵۴). البته واکنش انسان در برابر تخیلِ شرایط دیگری با شرایط واقعی تفاوت خواهد داشت. بیننده شرایطی را تخیل می‌کند و به زعم کوری این تفاوت‌ها میان باورها و خواسته‌ها هستند که آن‌ها را باورها و خواسته‌های وانمودی یا تخیلی می‌نامید.

شبیه‌سازی شرایطی را فراهم می‌آورد که فرایند ذهنی کسی را بفهمیم و از این طریق به وضعیت‌های ذهنی دیگران پی ببریم. شبیه‌سازی ذهنی، راهنمایی خوب برای درک وضعیت ذهنی دیگران است و در نتیجه شبیه‌سازی عامل بسیار مهمی در فهم و درک روایت است. از آن‌جایی که مبحث تخیل نیز در تحلیل فیلم و همچنین نظریات این دو مورد تحلیل قرار می‌گیرد لازم به ذکر است کوری اعتقاد دارد «داستانها، ابزارهایی هستند که تخیل را برمی‌انگیزند و هدایت می‌کنند؛ و چون قصه می‌گویند، همه اجزای تشکیل دهندهٔ قصه همان چیزهایی هستند که آن داستان‌ها به ما مجوز می‌دهند تخلیشان کنیم» (همان: ۱۵۶). به عقیده‌ی او این منبع بیرونی با رمزگذاری‌های متفاوت که از طریق مجاری حسی دریافت می‌شود، داستان است و فیلم نیز با تصویرگری بصری و صوتی رمزگذاری شده از طریق حواس بینایی و شنوایی دریافت می‌شود. کوری با تفسیر کاربرد تخیل در مواجهه با داستان و فرایند شبیه‌سازی به دو نوع تخیل اشاره می‌کند.

۱. **تخیل اولیه:** چیزهایی که وجه داستانی دارند: موقعیت شخصیت

۲. **تخیل ثانویه:** تخیل چیزهای گوناگون در داستان: خطرات و احتمالات

بنابراین نظریه‌ی کوری نظریه‌ای است عام درباره‌ی فهم روایت‌های داستانی‌ای که در برابر همانندی فهم روایت با فرایند آشکار یا ضمنی استدلال مقاومت می‌کند. در عوض اِدراک روایت فرایندی است عمدتاً خودکار و آسان که عملیات ناخودآگاهانه سازوکار ذهنی شبیه‌سازی تعیین‌کننده‌ی آن است. فقط تحت شرایط بخصوصی ناچار می‌شویم که برای فهمیدن تلاش کنیم و درباره‌ی آنچه می‌بینیم یا می‌شنویم فرضیه‌ای بسازیم و دست به استنتاج بزنیم. (سجودی، ۱۳۹۵: ۳۲۳) کوری اعتقاد دارد در فرایند شبیه‌سازی باورها و خواسته‌هایی نیز شبیه‌سازی می‌شوند که منجر به خطرات تخیل می‌شود. و همچنین در فرایند درک روایت درکنار تخیل ادراکی(آنچه بر پرده می‌بینیم) تخیل غیرادراکی را تکمیل‌کننده ارزیابی می‌کند.

بحث

این مقاله قصد دارد این دو رویکرد مهم در تئوری شناختی را با مخاطب ایرانی و واقعی مورد آزمایش قرار دهد تا ضمن تحلیل و تبیین آنها در مواجههٔ مخاطب با فیلم، عملکرد این دو نظریه را در درک روایت مورد واکاوی قرار دهد. فیلم مورد بررسی در این پژوهش، فیلم *کله پاک کن* ساخته‌ی دیوید لینچ است. این فیلم با وجود پیرنگ پیچیده، ذات پست مدرن و سورئال و بررسی‌های متفاوت روانکاوانه توسط منتقدان، موردی مناسب برای بررسی بنظر می‌رسد.

برای گزینش شرکت کنندگان متفاوت و تحلیل سؤالات، ابتدا فراخوان گسترده‌ای در قالب یک ویدیویی توضیحی در شبکه‌های اجتماعی بارگزاری شد و نمونه‌گیری اولیه با توجه به سن و تحصیلات صورت گرفت. سن آن‌ها حداقل از ۱۹سال و تحصیلات از مدرک دیپلم تا مقطع دکترا لحاظ شد.

ابتدا سؤالات به شکل کلی بر روی یک جامعه آماری کوچک مورد آزمایش قرار گرفت. (۴) در آزمایش ابتدایی با توجه به یافته‌های پژوهشی برای تحلیل بهتر نظریات بوردول و کوری، شرکت کنندگان در دو گروه متفاوت ۳۰ نفره به شکل تصادفی قرار گرفتند. شرط مهم گزینش افراد، بیشتر در مورد کسانی بود که فیلم‌های لینچ را ندیده‌اند، به همین دلیل بیشتر افراد برای اولین بار فیلم *کله پاک کن* را تماشا کردند. (۵) اما برای تحلیل‌های جدید در حوزه تخیل

شناختی چندین نفر که فیلم را قبلا دیده بودند نیز به شکل تصادفی در گروه‌ها قرار داده شدند.

یافته‌های پژوهش، بحث و تحلیل

امروزه با رشد تکنولوژی و تنوع گسترده دسترسی های مجازی، مخاطب با پیش‌فرض‌های متفاوتی فیلم را گزینش می‌کند. بدون شک اولین قدم دیدن پوستر و تریلر فیلم است و گاهی نیز خلاصه داستان خوانده می‌شود. بدین منظور تحلیل و بررسی فیلم‌ها با این روند در این پژوهش شکل گرفته است، زیرا که بررسی‌ها نشان می‌دهد آن‌ها با این پیشینه و با انبوهی از فرضیه‌ها و تصورات ذهنی به استقبال فیلم می‌روند.

۱. پوستر

تماشای پوستر توسط مخاطب اولین قدم فرایند ادراک تکمیل را می‌کند.

اما به دلیل گستردگی و پراکندگی مطالب سعی شده است یافته‌های پژوهشی در مورد پوستر و همچنین تریلر به طور کلی و جزیی در چند دسته قرار داده شود.

– **ژانر و فضای فیلم:** مخاطبان فیلم را ترسناک و دلهره آور، تخیلی و ماورایی، جنایی و فانتزی تلقی کردند.

– توصیف و ارزیابی شخصیت با توجه به تصویر مرد بر روی پوستر

– توجه به جزییات متفاوت

– تجربه‌ی حس ترس: توجه به چهره‌ای برافروخته و چشمانی خیره با برقی خیره کننده.

– مدل موها، تصویر پس زمینه، نام فیلم، رنگ: تفسیرهای تخیلی متفاوت از تصویر.

– مفاهیم انتزاعی: سردرگمی، آشفتگی

– پیش‌بینی داستان

پیش‌بینی‌ها و فرضیه سازی‌های مخاطب از روایت

این‌گونه به نظر می‌رسد که در اولین گام و در مواجهه با پوستر فیلم فرایند از بالا به پایین شکل می‌گیرد و بدون توجه به جزییات، تجربه‌ی اِدراکی مفهومی کلی ارائه می‌دهد. مخاطب با نگاهی سطحی تفسیر خود را درباره‌ی ژانر فیلم ارائه می‌دهد اما در فرایند پژوهش، نتایج به دست آمده ابتدا در مورد پوستر و سپس در مورد تریلر به شکل دیگری رقم خورده است. بوردول اظهار می‌دارد فرایندهای ادراکی(پایین به بالا، بالا به پایین) به طور کلی صورت می‌پذیرند و مخاطب تفسیرها و استنتاج‌های خود را بیان می‌کند و

جدول شماره ۱: سوالات پژوهش

سوالات (۶)	
دیوید بوردول	**گریگوری کوری**
۱. کمی در مورد علاقه سینمایی خود بنوسید؟ فیلم‌های مورد علاقه‌تان کدامند؟ آخرین فیلمی که دیدید را ذکر کنید؟ (۵) ۲. تریلر و پوستر فیلم را ببینید و تصورات خود را در مورد فیلم بنویسید؟ ۳. در دقیقه مورد نظر فیلم را متوقف کنید و در مورد ابتدای داستان، نظرات و یا فرضیه‌های خود را بنویسید؟ (کله پاک کن ۶:۲۰) ۳. فرضیه‌های خود را در مورد هر بخش از فیلم بنویسید؟ ۴. داستان فیلم را تعریف کنید؟درک شما از داستان چیست؟ ۵. داستان را به آنچه درک کردیده‌اید از نظر زمانی مرتب کنید و آن را تعریف کنید. و به نکات و مباحث کلیدی فیلم که به فهم شما کمک کرده‌اند اشاره کنید. ۶. آیا در خلال دیدن فیلم به مباحثی دیگر فکر کرده‌اید؟ شرایط خاصی را تخیل کرده‌اید؟ هر چیزی به جز خود فیلم؟ بله/خیر از زمان‌هایی که به فکر فرو رفته‌اید بنویسید.	۱. کمی در مورد علایق سینمایی خود بنوسید؟ فیلم‌های مورد علاقه‌تان کدامند؟ آخرین فیلمی که دیدید را ذکر کنید؟ ۲. تریلر و پوستر فیلم را ببینید و تصورات خود را در مورد فیلم بنویسید؟ ۲. در مقاطع زمانی مختلف به شما خواهیم گفت دیدن فیلم را متوقف کنید و درباره‌ی شخصیت و زندگی او بنویسید و ادامه‌ی داستان را حدس بزنید. در بعضی از فیلم‌ها یک شخصیت مرکزی داریم و در بعضی از فیلم‌ها شما باید یکی را انتخاب کنید. در مورد باورها و خواسته‌های او بنویسید. در مورد شرایط او فرضیه‌هایی را که به ذهنتان می‌آید بنویسید. (کله پاک کن ۶:۲۰) ۳. داستان فیلم را تعریف کنید. درک شما از داستان چیست؟ ۴. با کدام شخصیت همذات‌پنداری می‌کنید و چرا؟ ۵. آیا در خلال دیدن فیلم به مباحثی دیگری فکر کرده‌اید؟ شرایط خاصی را تخیل کرده‌اید؟ هر چیزی به جز خود فیلم؟ بله/خیر از زمان‌هایی که به فکر فرو رفته‌اید بنویسید. ۶. آیا در طول فیلم خود را به جای شخصیت تخیل کرده اید؟بله/خیر ؟ چگونه؟ و چه چیزهایی را کشف کرده‌اید؟

همچنین اذعان می‌کند مخاطب با وجود طرحواره‌های ذهنی و پیشین خود دست به ارزیابی و تحلیل می‌زند. از آنجایی که ابتدا مخاطب با توجه به شباهت‌های موجود با تجربه‌های پیشین درباره‌ی ژانر و فضای فیلم نظر خود را مطرح کرده است، این دیدگاه بوردول درست به نظر می رسد.

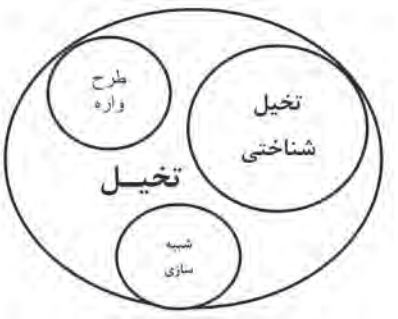
در نتیجه در مرحله‌ی اول می‌توان نظریات بوردول را کامل و بدون نقص ارزیابی کرد، البته لازم به ذکر است این فرایند در فلسفه و همچنین در فرایند شناخت امری تخیلی ارزیابی شده است؛ بدین گونه که شکل فرایند آن می‌تواند متفاوت باشد ولی با توجه به نتایج بدست آمده می‌توان این ادعا را داشت که در تفسیر، تفاوتی حاصل نخواهد شد. اما می‌توان این‌گونه تبیین کرد که این فرایند در دیدگاه کانت و تخیل شناختی یک عمل بازساختی است و تخیل نقش میانجی را برای شناسایی این موضوع ایفا می‌کند. البته در روانشناختی سازه‌گرا که بوردول با توجه به آن نظریه خود را پی‌ریزی کرده است اِدراک به شکل ناخودآگاه صورت می‌گیرد و داده‌های حسی به اِدراک منتقل می‌شوند و استنتاج صورت می‌پذیرد اما در تخیل شناختی این امر خودآگاهانه قلمداد می‌شود زیرا مخاطب طرح‌های زیادی را در ذهن بازسازی می‌کند. اما مبحثی که از دید بوردول پنهان مانده است، آنجایی است که فرایند پایین به بالا در مرحله شناخت صورت می‌پذیرد و مخاطبان نکاتی را ذکر کرده‌اند که فراتر از فرایند اِدراک تجربی ناخودآگاهانه (طرحواره) تفسیر شده است. همچنین بوردول به این نکته توجه نکرده است که مخاطب با تجربه‌ی بصری روبروست. در تجربه‌ی بصری تخیل فعال می‌شود و بیننده به جزییاتی اشاره می‌کند که از داده‌های حسی او (دیدن) پنهان است. بیننده با حرکت مداوم چشم خود و تحلیل جزییات در تصویر، داده‌های متفاوتی را به دست می‌آورد و این کثرت داده‌ها همانطور که کانت اشاره می‌کند و در تخیل‌شناختی ذکر شد، شکافی میان داده‌ها و اطلاعات دریافت شده ایجاد می‌کند که تخیل قادر است به شکل‌های گوناگون به آنها معنا دهد. همچنین در تفسیر تریلر فیلم این نکته قابل تعمیم است.

بنابراین ابتدا مخاطب تنها به شکل کلی پوستر را مورد ارزیابی قرار می‌دهد و به نکات کلی اشاره می‌کند. اما بعد از آن با توجه به جزییات، داده‌های جدیدی به دست می‌آورد به همین جهت مخاطب به چند نکته کلی بسنده نکرده است و با توجه به جزییات دیگری که از تصویر دریافت کرده دست به تفسیر و پیش‌بینی زده است که خود عملکرد تخیل است. بنابراین موضوعاتی به تفسیر مخاطب اضافه شده است؛ هم مفاهیم انتزاعی و هم مواردی که از حواس (بینایی) غایب است. بنابراین این تصویرسازی‌های ذهنی مخاطب را می‌توان جزیی از فرایند تخیلی او ارزیابی کرد. در ضمن از این نکته صرف نظر شده است که یادآوری، خود قدرت قوه‌ی تخیل است و همچنین تخیل، آگاهی و شناخت را در ذهن متبلور می‌سازد و ابزاری برای پیش‌بینی داستان است و درک، همانطور که اشاره شد توانایی استدلال و استنتاج ندارد. به همین دلیل ما شیوه‌ای را که بوردول در فرایند ادراک(طرحواره) مطرح می‌کند می‌پذیریم اما در فرایند شکل‌گیری تصویر مشاهده شده، مخاطب تنها به‌آن بسنده نمی‌کند.

۲. تریلر

فرضیه‌ها و برداشت‌های متفاوت با تکیه بر توجه افراد به کلیات و جزییات پوستر و تریلر به‌دست آمده است که در ادامه تحلیل خواهند شد. بدین منظور یافته‌های پرتکرار و بعضاً خاص اما قابل تحلیل تفکیک و ذکر شده است. اگر یافته‌های تفکیک‌شده در قالب کلی قرار داده شود، مخاطبان او را انسانی محصور شده، مغموم و سردرگم دیده‌اند که از اتفاقات اطراف خود بی‌خبر است، زیرا که به همه چیز با حالت تعجب نگاه می‌کند وگویی در انتظار اتفاقات غیرمترقبه به این سو و آن سو حرکت می‌کند و همچنین در پی حل معمایی است که خود از آن بی‌اطلاع است. اما برداشت‌های ذهنی متفاوت و جزیی، خود گویای تفاوت تحلیل‌های افراد و فرایند تخیل است. برای آنکه تحلیلی جامع و کامل ارائه شود باید به آنها اشاره کرد؛

در مورد تفسیر و فرضیه‌هایی که مخاطب در مورد این فیلم ارائه کرده است می‌توان این‌گونه استنباط کرد که مخاطب سعی کرده است یک روایت منطقی از آن ارائه دهد اما این امر محقق نشده و تنها فرضیه‌ها و برداشت‌های پراکنده در مورد شرایط شخصیت و خود شخصیت ارائه شده است.



شکل شماره ۱: تخیل از منظر طرحواره، شبیه سازی و تخیل شناختی
با توجه به به میزان اهمیت، منبع نگارنده

هر دو نظریه پرداز بر شرایط ابتدای فیلم تاکید دارند و آن را آغازی برای درک روایت قلمداد می‌کنند جدا از این سکانس‌های ابتدای فیلم‌های لینچ، هم از نظر خاص بودن و هم از نظر شکل‌گیری داستان نقشی مهمی دارند.

به طور کلی داده‌های ذکر شده در جهت یک هدف کلی توسط مخاطب سازماندهی شده‌اند. روابط جنسی پیچیده و غیر عادی، توقف‌های زمانی، عدم تفاوت میان دنیای ذهنی هِنری و دنیای واقعی، سکانس‌های ناهَمگِن، بانوی رادیاتور، خانواده مِری با رفتارهای عجیب‌شان و مشکلات زندگی. همه‌ی آنها و حتی مونولوگ ابتدایی فیلم همگی فرایند نابودی بشر را به تصویر کشیده است و دنیای نابسامان هِنری و توهمات نامفهوم او در همین خط داستانی پیش رفته و فیلم به طور کلی جدا از ابتذال بشر تصویری از آینده انسان و سیاره زمین است.

در ابتدا باید اذعان کرد نظریات کوری به سادگی و فارغ از پیچیدگی‌های مرسوم ارائه شده است و همچنین یافته‌های پژوهشی از لحظات ابتدای فیلم هم کامل‌تر و هم منسجم‌تر است. از این نکته نمی‌توان غافل شد که تفسیرها و فرضیه‌های متفاوت میان افراد امری طبیعی است. اما اولین دستاورد این گروه نقاط مشترک بیشمار است. آنها با تمرکز بر شخصیت و شبیه سازی موقعیت او، با قدرت قوه تخیل خود توانسته‌اند فرایندهای ذهنی هِنری را به شکل باورها و خواسته‌های نمادین شرح دهند. همچنین در فرضیه‌سازی و حدس روایت نیز موفق‌تر عمل کرده‌اند. البته کوری دریافت منبع‌های بیرونی یا رمزگذاری شده(موسیقی، فضای بصری) از طریق مجاری حسی را نیز در تکمیل این فرایند مفید ارزشیابی می‌کند. بوردول نیز به نوعی به این امر اشاره کرده است(طرحواره‌های تفسیری). بنابراین با توجه به یافته‌ها شروع لحظات ابتدایی روایت با محوریت شخصیت، انسجام بیشتری دارد و نظریه شبیه‌سازی، همان قدرت تخیل قابل اعتماد و عملی است. البته همانطور که اشاره شد با هدایت مستقیم مخاطب این امر دست یافتنی است. از نتایج بدست آمده می‌توان استنباط کرد که هنوز مفاهیمی در نظریه‌ی تخیل شناختی وجود دارد که از دید هر دو نظریه‌پرداز مغفول مانده است و در تحلیل داستان به آنها اشاره خواهد شد.

همانطور که اشاره شد لحظات و صحنه‌های ابتدای فیلم برای تحلیل شناختی روایت بسیار مهم است. این گروه با ارائه تفسیرهای خود از حوادث، نمادسازی و تعابیر مختلف روایی، یک شکل کلی از داستان را ارائه کردند اما

جدول شماره ۲: پیش‌بینی‌ها و برداشت‌های شرکت کنندگان از تریلر

– با توجه به نام فیلم این‌گونه استدلال شده است که او قصد دارد ذهن و افکار مغشوش خود را پاک(فراموش) کند.
– حافظه او دچار اِختلال است و همه‌چیز را فراموش می‌کند و به احتمال زیاد به آلزایمر مبتلا شده است.
– او و شرایطش گویای ذهنی مشوش است که تنها دست به تلاش‌های بیهوده می‌زند.
– کسی که در گرداب ناخوداگاه و افکارش گرفتار و راه فرار بر او مسدود شده است.
– او خود موجودی شیطانی است و یا موجودی شیطانی در او حلول پیدا کرده است.
– انسانی که توسط نیرویی خاص مانند موش آزمایشگاهی مورد آزمایش قرار گرفته و خاطرات و حافظه‌اش در حال بررسی و کنترل است.
– تداعی کننده‌ی شرایط اگزیستانسیالیسم و پوچی، تهی بودن دنیا از معنا.
– تاریکی و سکوتی که بر جهان مستولی شده و انسان را در ترس عجیبی فرو برده است.
– فیلمی با انبوهی از نمادها و معناهای استعاره‌ای. (تخیل مقاومتی از کسی که می‌داند و کسی که نمی‌داند)
– فیلم، زندگی‌نامه‌ای از مردی نابغه است که خنگ بنظر می‌رسد، و سعی دارد گذشته(کودکی) و خاطرات بد خود را فراموش کند.
– انسانی با دوران کودکی بد و پرمخاطره که محکوم به تنهایی و انزوا شده است.

جدول شماره۳: تبیین یافته ها با توجه به آراء بوردول و کوری و تخیل شناختی

تبیین یافته ها با توجه به آراء بوردول و کوری و تخیل شناختی		
دیوید بوردول	**کوری**	**تخیل شناختی**
این مسئله را بوردول پیش‌بینی کرده است و پر واضح است طرحواره‌هایی که بوردول در مورد داستان‌های روایی مطرح کرده، کمکی به مخاطب نمی‌رساند. اما از میان آنها طرحواره‌های مسلط انگاره‌ای را می‌توان در فرضیه‌های شکل گرفته مشاهده کرد. مخاطب سعی دارد تصاویر ناهمگن و عجیب تریلر را به شکلی ساده به یاد آورد.	با آنکه تفسیرها و فرضیه‌های متفاوتی در مورد شخصیت از شرکت‌کنندگان دریافت شد اما یک نکته به چشم می‌آید که تمام فرضیه‌ها حول شخصیت محوری می‌چرخد و با این قبیل از توصیفات و فرضیه‌سازی می‌توان فعال شدن برون‌خط تخیل و عمل شبیه‌سازی را مشاهده کرد. توجه به خواسته‌ها و باورهای شخصیت باعث پیش‌بینی داستان شده است.	بدون شک دریافت هجمه‌ای از تصاویر ناهمگن و غیرواقعی قدرت باورهای ادراکی و طرحواره‌های ذهنی را از مخاطب سلب می‌کند. این‌گونه بنظر می‌رسد که روند معنادهی و سازماندهی توسط تخیل صورت گرفته است. البته نمی‌توان نتیجه قطعی در این مورد گرفت اما فرایند احساسی، درگیری حافظه، بازنمایی ذهنی، تجربه ذهنی از شرایط شخصیت(هِنری) و اِنسجام میان آن را باید فرایندی تخیلی قلمداد کرد. اما نکته‌ی مهم درباره‌ی کسانی است که فیلم را قبلاً دیده‌اند و یا مطالبی را درباره‌ی لینچ خوانده‌اند. آن دست از افرادی که در مورد فیلم خوانده‌اند با نظریه‌ی مقاومت تخیلی، از نمادها و مباحثی در تفسیر خود استفاده کرده‌اند که خارج از نظام ذهنی خودشان بوده است اما کسانی که صرفاً فیلم را دیده بودند، به نکات جدیدی پی بردند. این موضوع را می‌توان به فرایند شکل‌گیری تخیل در لحظات متفاوت و یا بسط و گسترش طرحواره‌ها تعمیم داد. این‌گونه استنباط شده است که باورهای ادراکی و طرحواره‌هایی که بوردول بیان می‌کند می‌تواند حکمی بر کم جلوه دادن فرایندهای پیچیده دستگاه شناختی باشد و یا تلاشی برای سهولت در فهم آن. اما مشخص است یافته‌های به دست آمده به نظریات کوری و فرایند تخیل شناختی نزدیک ترند.

جدول شماره ۴: یافته های پژوهش از لحظات ابتدایی داستان دقیقه ۶:۲۰ – گروه A (پاسخ به سوالات مطرح شده با رویکرد نظری بوردول)

لحظات ابتدایی داستان دقیقه ۶:۲۰ – گروه A	
در این دقایق چهار اِلمان توانسته است نظر مخاطب را به خود جلب کند:	فرضیه‌های کلی
۱. موجودی که از دهان هِنری(Jack Nance) خارج می‌شود: نطفه‌ی انسان، بند ناف بریده شده ۲. مردی در سیاره دیگر : ۱. ناخوداگاه آسیب دیده و ذهن هنری ۲. قدرت برتر(خداوند) ۳. فضایی که هنری در آن قرار دارد: ناخوداگاه، رویا و خوابی که هنری در آن گرفتار شده است و دنیای پس از مرگ ۴. جسم کروی شکل نمادی از چیزی شبیه به سیاره‌ای کوچک که با دنیایی که هنری در آن گرفتار شده متفاوت است و مغز انسان	۱. اتاقی که هنری در آن سکونت دارد: – پنجره ای که با آجر پوشیده شده است: عدم وجود نور (نماد زندگی) در اتاق و فرو رفتن آدم‌ها در تاریکی مطلق. – مکان‌های کثیف و چرک: تداعی کننده ذهن‌های مشوش و دنیایی آلوده شده. ۲. انفعال تمام شخصیت‌ها به‌ویژه مادربزرگ مِری (Charlotte Stewart) ۳. بانویی در رادیاتور: آرزوهای هِنری، نماد زندگی، خوبی، پاکی و نجات بخش، زنی بیرحم برخلاف ظاهر شاد و مهربانش که انسان را تشویق به نابودی می‌کند. نماد لذت‌های جنسی (عدم توجه به دست نیافتنی) ۴. ناتوانی مِری در تحمل مشقت‌های زندگی با محوریت غرایز جنسی و ترس از تداوم نسل بشر ۵. توسل مردها به زن‌ها برای رسیدن به آرامش با تمرکز بر زن فاحشه (نماد خیانت و غرایز جنسی) ۶. تداوم حسی واقعی در دنیایی غیرواقعی (در تخیل شناخت آنها همه چیز را واقعی می‌پندارند) ۷. گودال آب در رختخواب هِنری: متشابه با گودال ابتدایی فیلم ۸. تبدیل شدن سر هنری به مداد پاک کن: نمادی از پاک‌کنندگی ۹. موجود ناقص الخلقه: نماد ارتباط بین لذت جنسی و لذت‌های پوچ و بی قاعده انسان ۱۰. مردی در سیاره دیگر: نماد ناظر و حرکت و تشابه اهرم‌های روبروی او با کارخانه مدادسازی

جدول شماره ۵: یافته های پژوهش از لحظات ابتدایی داستان دقیقه ۶:۲۰ – گروه B((پاسخ به سوالات مطرح شده با رویکرد نظری بوردول)

لحظات ابتدایی داستان دقیقه ۶:۲۰ - گروه B	
- شخصیت هِنری:	**فرضیه‌های کلی**
– فردی درونگرا و باهوش که در روابط اجتماعی دچار مشکل شده است. – اسکشوال، ترسو. – سردرگم، آشفته و بی اطلاع از شرایط، گرفتار در شرایطی که راه فراری برایش نمانده است. – تنها، غریب و مضطرب، بدون اعتماد به نفس و محتاج حضورِ دیگران.	این گروه، خارج شدن موجودی از دهان او را عموماً اِنقلابی قلمداد می‌کردند که در درون هِنری رخ داده است و اِضطراب او ناآگاهانه نشان دهنده‌ی ترس‌اش از حوادث پیش رو است. نکته‌ی جالب در این گروه، عدم توجه به توصیف و شرح اِتفاقات اِبتدایی داستان است. آنها لحظات اِبتدایی را گرچه به ذهن و ناخوداگاه هِنری ربط می‌دادند، اما آن حوادث عجیب و غریب را ناشی از تجربه‌ی گذشته او می‌پنداشتند که مانند بختکی او را تسخیر کرده و زندانی ذهنی برایش به وجود آورده است. عده‌ای او را فردی گناهکار می‌دیدند که تاوان گناهانش را می‌دهد. در نهایت او را انسانی در بند قلمداد کردند که به شدت با خود و دنیا گلاویز شده است، البته نه به انتخاب خودش زیرا او توسط نیرویی کنترل می‌شود.

در مورد ادامه داستان فرضیه‌ای در ذهن نداشتند. بوردول اظهار می‌کند در ابتدا مخاطب با توسل به دستگاه شناختی به دنبال اِنسجام داده‌های خود توسط بازنمایی ذهنی است و در این میان طرحواره‌ها توسط نشانه و داده‌ها برای او فعال می‌شوند، سپس در پی روابط و طرح‌های روایی است تا بتواند از لحظه‌ی "زمانی/مکانی" و "علّی/معلولی" به روایت نظم دهد و در نهایت، سبک است که به مخاطب یاری می‌رساند. اما در مواجهه با فیلم‌هایی مثل فیلم‌های لینچ باید دست به تصورات آزمایشی بزند، با ذکر این نکته که این فرایند در فیلم‌های روایی نیز حادث می‌شود. بوردول با بیان طرحواره‌ای دیگر، «طرحواره‌های سینمای هنری»، تنها سعی دارد به نحوی ما را متقاعد کند که این یک فرایند شناختی است و طرحواره‌ها بدین منظور شکل گرفته‌اند. بنظر می‌رسد بوردول با ارائه این طرحواره‌های متفاوت همان فرایند تخیلی را توضیح می‌دهد. مخاطب با توجه به داده‌های حسی (بینایی)، حوادث و نکاتی را از فیلم دریافت می‌کند و با توجه به قدرت تخیل خود به آن انسجام می‌دهد و در یک روایت زمانی منسجم تعریف می‌کند و با طرح‌های ذهنی مختلف که میان مخاطبان وجود دارد فرضیه‌های متناوبی شکل می‌گیرد. مخاطب در مورد فیلم *کله پاک کن* روایت منسجمی از اتفاق مرکزی داستان(آفرینش) ارائه می‌دهد و در ادامه به همراه شخصیت پیش می‌رود. بنابراین فرضیه‌ها، توصیف نمادها(توسط خود شخص) و توجه به نشانه‌های سبکی باعث شکل گرفتن شاکله‌هایی در ذهن او می‌شود. در ضمن اگر تخیل شناختی نادیده گرفته شود تمام این اتفاقات به صورت ناخوداگاه در ذهن انجام می‌شود و توضیحات بوردول عملا کمکی به درک روایت نمی‌کند. و همچنین این نمادسازی‌های جدید را می‌توان به سبک پست مدرنیستی فیلم و فرضیه های آن اختصاص داد.

جدول شماره ۶: یافته های پژوهش گروه A، پاسخ سوالات ۴،۵،۶

روایت گروه A
مخاطب با همین فرضیات به سوال ۴ و ۵ پاسخ داده است و با آنها روایت را به شکل خطی تعریف کرده است و از نظر زمانی نیز تغییری در روایت به وجود نیاورده است. تولد ← زندگی ← مرگ نکته مهم پاسخ های سوال ۶ می‌باشد که خود تداعی کننده ادامه فرایند تخیل بعد از پایان فیلم است. ۱. چرا باید فیلمی با این همه نماد ساخته شود و هر لحظه باید به تفسیر آنها پرداخته شود در حین دیدن فیلم در حال معنا بخشی به نمادها باشیم. ۲. احساس توامان درد و رنج از شرایط همه شخصیت‌های فیلم ۳. درگیری شدید آنها با روایت ۴. گاهی آنها اعتراف کردند به کابوس هایشان فکر می‌کردند. ۵. در انتظار معجزه‌ای بودند که هِنری به آرامش برسد. امیدواری به برگشت مِری. هنری به شدت تنهاست. ۶. توله سگ‌ها در خانه مری چرا آنقدر خوشحال بودند؟ ۷. سکوت گاهی باعث آرامش می‌شود و باعث فراغت از این حجم از ناامیدی بود. ۸. ارتباط با دنیای امروزی. آدم‌ها دیگر از تولد شاد نمی‌شوند و غم زندگی آنها را فرا گرفته است.

شکل شماره ۲: بررسی یافته های پژوهش با توجه به میزان اهمیت در درک روایت–منبع نگارنده

۳- طرحواره های سینمای هنری

طرحواره‌هایی که بوردول در سینما هنری مطرح می‌کند کاملا شکل گرفته‌اند. زیرا مخاطب لیستی از سوالات و فرضیه‌ها را مطرح کرده است. چند نمونه را برای مثال می‌آوریم.

با آنکه این مباحث همخوانی تقریبا نزدیکی با نظریات کوری دارند، اما تخیل‌های غیرادراکی و خطرات تخیل از منظر شناختی نیز قابل واکاوی می‌باشند. با تمام این تفاسیر نمی‌توان به طور قطعی گفت که یافته‌های کدام گروه به دنیای لینچ نزدیک‌تر است اما می‌توان اعتراف کرد که تخیل نقش ویژه‌ای در فرایند شناختی آنها داشته است و نظریات کوری با توجه به فرضیات مسنجم‌تر مخاطب شکلِ کاربردی‌تر گرفته است.

شکل شماره ۳: بررسی یافته های پژوهش با توجه به رویکرد کوری- مبنع نگارنده

جدول شماره۷: تحلیل یافته های پژوهش با توجه به طرحواره های سینمای هنری

طرحواره‌های بوردول
۱. سردرگمی مخاطب: (طرحواره واقع گرایی عینی) – چندگانگی شخصیت‌ها، پررنگ شدن نمادها، چند داستانی در پیرنگ ۲. پر رنگ شدن روابط و شخصیت‌ها (طرحواره واقع گرایی ذهنی یا بیانی) – توجه به رابطهٔ مِری و هِنری، هِنری با زن همسایه و خانواده مِری. ۳. توجه به اِلمان‌های سینماتیک و تفسیرهای برون متنی (طرحواره‌های تفسیر) – تاثیرات حسی مخاطب در مورد هر بخش از فیلم، فرضیه‌های نامعلوم، تفسیر دیالوگ‌ها. پیرنگ در مورد این فیلم ظاهراً با تعریفی که بوردول ارائه می‌دهد تناقضی ندارد تنها مخاطب در قطعیت تحلیل نشانه‌ها دچار شبهه است چراکه نتوانسته همه‌ی نشانه‌ها را در راستای روایت درک کند. اما در مورد داستان حد فاصل رویدادها علی‌رغم تشابه میان افراد به شکل کاملاً دلبخواهی بازتولید شده است.

جدول شماره ۸: یافته های پژوهش گروه B، پاسخ سوالات ۴،۵،۶

روایت از منظر شرگت کنندگان در گروه B
در این گروه گرچه خط روایی منظمی را تعریف کردند اما تفسیرها و فرضیه‌هایشان کاملا متفاوت است. با توجه به یافته‌های به دست آمده شکی نیست که عمل شبیه‌سازی ذهنی و در امتداد آن تخیل اولیه و ثانویه کاملا انجام شده است: ۱. هِنری مردی میانسال با مشخصه‌های ظاهری خود در شرایط خاصی گرفتار شده است: تخیل اولیه/تخیل ادراکی ۲. ترغیب مخاطب با تخیل چیزهای مختلف در داستان.: تخیل ثانویه/ تخیل غیر ادراکی با نگاهی به یافته‌های پژوهش به سادگی تمام این نکات قابل مشاهده هستند. البته لازم است اشاره شود مخاطبان قلیلی در گروه قبلی کم و بیش در مورد شرایط روحی هِنری اظهار نظر کردند اما به شدت جزیی و بی‌ثبات. ۱. توصیف شرایط هِنری در هر موقعیت و تشریح حالات روحی. ۲. تجسم ترس‌های او به شیوه‌های مختلف. ۳. علت ناکامی در روابط جنسی. ۴. تشریح کامل جامعه. ۵. تحلیل‌ها و تفسیرهای قابل فهم‌تر. اگر هنوز جای شک و شبهه‌ای باقی مانده بود جواب‌های سوالات ۴ و ۵ کاملا این موضوع را اثبات کرد. همذات‌پنداری با شخصیت‌های فیلم (بویژه هِنری و مِری) و تشریح خواسته و باورهای آنان فرضیه‌های مستحکمی را برای مخاطب به بار آورده است. تخیلات در این گروه نیز ادامه پیدا کرده است برای نمونه به چند مورد اشاره می‌شود. – جنگ‌هایی که در دنیا اتفاق افتادند و حوادث اخیر در جهان. – حسی از پوچی و بی انگیزگی (شاید بدلیل بیماری کووید ۱۹) – وجود جهان‌های موازی و وابستگی بیش از حد به دنیای مادی. – گاهی بعضی از آنها با شخصیت‌ها همذات‌پنداری نکردند اما این احساس را داشتند که انگار در چنین دنیایی گرفتار شده‌اند. – در تمام طول فیلم بیشتر افراد احساس خفگی داشتند و به این نکته به کرات اشاره کرده‌اند؛ به همین دلیل ۵ نفر از شرکت کنندگان از دیدن ادامه فیلم انصراف دادند. این بازخورد را کوری از دلیل خطرات تخیل در مواجهه با فیلم می‌انگارد و در تخیل شناختی (تخیل مقاومتی) انگاشته شده است.

بنابراین هر دو گروه بعد از دیدن فیلم روایت را تعریف کردند و فرضیه‌های خود را در مورد بخش‌های مختلف بازگو کردند. اولین و مهم‌ترین نکته‌ای که باید به آن اشاره شود بازگو شدن روایت به شکل خطی است. هر دو گروه به شکلی مشابه روایت را پشت سرهم در سیر حوادث کلی تعریف کردند.

در گروه A تمرکز اصلی بر خط روایی داستان بود و با توجه به تعاریف سبک پست مدرن، به ویژه سبک خاص لینچ، انتظار داشتیم که داستان فیلم نتواند به شکل خطی تعریف شود اما بر خلاف پیش بینی‌ها این امر محقق شد. مخاطب شکلی کلی از روایت ارائه داده و از نظر زمانی فیلم را منظم و خطی توصیف کرده است. این امر چگونه محقق شد؟ این اولین سوالی که به تحلیل‌هایمان شکل می‌دهد. بوردول با تبیین دیدگاهای خود مباحث متعددی را مطرح می‌کند که در تخیل شناختی نیز به شکلی دیگر مطرح شده‌اند. او اعتقاد دارد مخاطب باید هدف اصلی شناخت خویش را ساختن داستانی کم و بیش منطقی قرار دهد و برای این منظور استدلالات متفاوتی را مطرح می‌کند. یافته‌ها این نظریه را تایید می‌کند اما فرضیه‌های منطقی در یک داستان چگونه شکل می‌گیرند؟

در ابتدا این استدلال‌ها با فرایند تخیل شناختی مقایسه شده و در یافته‌های پژوهشی دسته‌بندی شده است. یکی از

کارکردهای تخیل، انجسام روایت با توجه به دریافت‌های حسی است. البته این فرایند با توجه به شرایط فرهنگی و تجربه‌ی شخصی شکل می‌گیرد. اما استدلال بوردول درباره این موضوع مانند یادگیری انواع روایت می‌تواند باعث تخیل مقاومتی شود و با توجه به اینکه مخاطب ایرانی و کسانی که در این پژوهش شرکت داشتند عمدتا تا این حد در این امر آموزش ندیده‌اند بنابراین درک روایت را قطعا می‌توان قدرت تخیل استدلال کرد. استدلال دوم (الگوی درک) و سوم (نظریه سازه گرا) و نکاتی که برای گسترش نظرات خود مطرح کرده است همان فرایند تخیل است. بنابراین تمام فرضیه‌هایی که مخاطب ارائه داده است در فرایند تخیل منسجم شده‌اند و شکل روایی به خود گرفته‌اند. البته چند نکته از دید بوردول مغفول مانده است.

حال با توجه به مفاهیم بررسی شده می‌توان به سادگی استنباط کرد که چرا مخاطب داستانی خطی و قابل فهم ارائه کرده است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله ریشه‌های علوم شناختی و ارتباط آن با سینما، تقابل نظریات دو تن از بزرگترین نظریه‌پردازهای این رویکرد و عملکرد تخیل و درک روایت توسط مخاطب در مواجهه با فیلم واکاوی و بررسی شد. طبق یافته‌های پژوهشی و همچنین تحلیل نظریات این دو باید اذعان شود بوردول تلاش کرده است با ارائه نظریه‌ها و طبقه‌بندی‌های متعدد راهی برای گنجاندن فرایند اِدراک در طرحواره‌ها پیدا کند. با توجه به گستردگی نظریات، بعضی از آنهایی که قابل بررسی و تحلیل بودند در این پژوهش استفاده شدند اما دو نکته قابل ذکر است؛ اول اینکه بنابر یافته‌های بدست آمده طرحواره‌های مدنظر بوردول عموماً ناخوداگاهانه شکل می‌گیرند و این طرحواره‌ها کمکی به مخاطب برای درک کلی روایت نمی‌رساند. اگر این نکته در نظر گرفته نشود شاید منظور بوردول از اِدراک و استنتاج، پیش‌بینی‌هایی بوده است که حول این طرحواره ها و بعد از دیدن فیلم شکل گرفته اند. نکته‌ی دوم به (عملکرد تخیل و نظریات بوردول) منتهی می‌شود. نتایج نشان می‌دهد خیلی از نظریاتی که بوردول در قالب ادراک و طرحواره بیان می‌کند مباحثی در حوزه‌ی فلسفه و تخیل شناختی هستند که با وجود تفاوت اساسی میان آنها بوردول به عنوان موضاعاتی متشابه از تشریح نکات

تولد ⟵ زندگی ⟵ مرگ

جدول شماره ۹: کارکرد تخلیل از دیدگاه کانت و تخیل شناختی.

دیدگاه کانت:	تخیل شناختی
۱. دیدگاه کانت: تخیل ماقبل تجربه است: مخاطب با تصور تجربه‌ای غیراز تجربیات خود توانسته دنیای فیلم را به تجربه‌ای کامل تبدیل کند و در انتها آن را درک کند. ۲.در فرایند شناخت زمانی که تضاد میان احساس و درون‌یافت‌ها و تضاد بین ادراک وجود دارد تلفیق و اتصال آنها امری مشکل به نظر می‌رسد. از آنجایی که تخیل ویژگی‌های مشترکی با احساس و ادراک دارد، کانت برای حل این مسئله *تخیل* را ارائه می‌دهد که می‌تواند میانجی بین آنها باشد	۳.توانایی تخیل بر ایجاد تعامل با داستان ۴.توانایی تطبیق دنیای غیرواقعی با واقعیت با توجه به سبک داستان ۵.تفسیرهای نمادین و توصیفات نقدهای موجود و انصراف از دیدن فیلم : (تخیل مقاومتی) مرزی میان حال، آینده و گذشته وجود ندارد. عدم هویت ثابت. شما هر سایتی را که بخوانید به این نکات اشاره کرده‌اند و مخاطبانی که درباره فیلم خوانده‌اند بدون شک با نظریه تخیل مقاوتی در پی جستجوی هیچ چیز نبوده‌اند. همچنین کسانی که نتوانستند از مرزهای دانش فعلی خود رها شوند از دیدن فیلم انصراف دادند. ۶.تخیل به مثابه تجربه و شکل گیری حافظه از اتفاقات تجربه نشده

جدول شماره ۱۰: سه پرده کلی فیلم کله پاک کننده با توجه به یافته‌های پژوهش.

پرده اول	پرده دوم	پرده سوم
شباهت مونولوگ ابتدایی با آفرینش انسان و تولد.	تولد کودک: با توجه به فضای فیلم و سبک روایت به جای آنکه او را هیولا یی تصور کنند، هرچند غیرواقعی و غیر ممکن در جهان واقعی، او را بچه ناقص‌الخلقه آدمیزادی می‌بینند که به دلایل مختلف این‌گونه زاده شده است.	– عدم تحمل شرایط و به دنبال راه فرار، بنابراین مری خانه را ترک می‌کند و هِنری دست به کشتن بچه می‌زند تا به رهایی برسد.

صرف نظر کرده است. بنابراین در فرایند ادراک، تخیل می‌تواند اولین قدم در ادامه مباحث بوردول به شکل جدید احیا و تبیین شود.

در مورد کوری نتیجه‌ی حاصله بدین شرح است: بدون شک نظریات او در تقابل با نظریات بوردول است و نتیجه بدست آمده نشان می‌دهد اگر عمل شبیه‌سازی رخ دهد هم پیش‌بینی‌های بیشماری شکل می‌گیرند و هم به درک مخاطب

کمک می‌کند. فقط با ذکر این نکته که مخاطب در یک شرایط آزمایشگاهی به این امر نایل می‌آید و اگر متوجه این موضوع نباشد عمل شبیه‌سازی رخ نمی‌دهد. در این آزمایش به واقع مشخص شد کسانی که در گروه A حضور داشتند هیچگاه با شخصیت همراه نشدند، البته شاید این سوال پیش بیاید که علت اصلی، سوالاتی است که در این گروه مطرح شده است. باید متذکر شد در روند پژوهش نفراتی گزینش شدند تا بدون توجه به سوالات در مورد فیلم‌ها بنویسند. یافته‌ها نشان می‌دهند که همراهی مخاطب با شخصیت شکل نگرفته است و اگر هم فرضیه‌ای بیان شده است عمق کافی را ندارد. در مورد بخش دوم و عملکرد تخیل، کوری خود اشاره می‌کند ما برای عمل شبیه‌سازی از تخیل خود بهره می‌بریم. نتایج نشان می‌دهد تخیل و نظریه‌های وابسته به آن نقش پر رنگی در این امر دارد، ابتدا تخیل به شکل برون خط عمل می‌کند و روایت به تخیل مخاطب جهت می‌دهد و اگر در این بین مخاطب درگیر احساسات و تخیل شود در روند روایت با شخصیت همذات‌پنداری می‌کند و در درک او اختلالی پیش نمی‌آید. کسانی که در جامعه آماری حضور داشتند اعتراف کرده‌اند مانند شخصیت شرایط را تجربه کرده و از این تطابق حسی در جهت داستان بهره برده‌اند. سخت‌ترین بخش این پژوهش تبیین و توضیح عملکرد تخیل درفرایند ادراک و رویکرد شناختی است. متاسفانه نمی‌توان به طور قطع به آن پاسخ داد زیرا تخیل در بخشی‌هایی از پژوهش به شکل خوداگاهانه رخ داده است و گاهی برعکس. اما با توجه به مباحث و نظریاتی که در تخیل شناختی مطرح شده است و همچنین آزمایش‌های جدید در حیطه‌ی مغز و ادراک انسان می‌توان به خودآگاهی تخیل اذعان داشت. به طور کلی این موضوع باید به شکلی نوین در عملکرد شناخت مورد واکاوی قرار گیرد و به تبع آن، مطالعات سینمایی به‌ویژه رویکرد شناختی بازنگری شود که این خود می‌تواند آغاز مسیر تازه‌ای برای نظریه‌های نوین در مطالعات سینمایی باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای مطالعه بیشتر مقاله Egan, E (2019) A very short history of imagination. Simon Fraser University به طور کلی تخیل را در دروه های مختلف ارزیابی شده است.

۲. برای مطالعه بیشتر Skolnick Weisberg, Deena (2014) The Development of Imaginative Cognition, in Royal Institute of Philosophy Supplement صفحات ۸۵ – ۹۵ خوانده شود.

۳. گریگوری کوری در این مقاله (Currie, cognitivism,1999,105) به طور کلی ابعاد مختلف نظریه شناختی را بررسی میکند.

۴. بدلیل آنکه سوالات این پژوهش توسط پژوهشگر طرح شده است سوالات به طور کلی بر روی ۶ نفر مورد ارزیابی قرار گرفت. آنها بعد از تماشای هر فیلم به سه سوال پاسخ دادند. ۱. داستان فیلم را تعریف کنید؟ ۲. درک خود را از فیلم بنویسید؟ ۳. در هر مقطع زمانی به دلخواه فیلم را متوقف کنید و فرضیه را خود را بنویسید؟ تحلیل دیدگاه‌های این جامعه آماری کوچک چند دستاورد مهم به همراه داشت. ابتدا به این موضوع پی بردیم که مخاطبان در تعریف داستان سعی دارند روایت سرراستی را بازگو کنند و همچنین تفکیک نظریات نظریه پردازان امری دچار بنظر می رسید به همین جهت سوالات از شکل کلی خود خارج شد. بدین منظور سؤالاتی طراحی شد که بتوان نتیجه‌گیری کلی آنان را به عنوان داده بررسی کنم (سوال شماره ۴). سوال ۴ تا ۶ با توجه به نظریات و ایده های نظریاپردازان طراحی شده است.

۵. پرسش این سؤال سه دستاورد مهم داشته است.

- نداشتن پیش‌فرض و طرحواره‌های ذهنی در مورد فیلم‌های لینچ و همچنین روایت آن‌ها.
- عدم شناخت از شخصیت‌ها برای درک و توضیح آن‌ها.
- فعالیت دقیق دستگاه شناخت برای تبیین و درک فیلم‌ها.

۶. در دوره آزمایشی و اصلی فرایند از آنها خواسته شد با توجه به دستورالعمل‌های گفته شد با کمال صداقت به آنها پایبند باشند. بعد از معرفی فیلم آنها یک روز فرصت داشتند فیلم را تماشا کنند و پیش نویس اول جواب ها را برای پژوهشگر ارسال کنند و هر چند باری که فیلم را تماشا میکنند، می‌توانند در دوره پنج روزه به نظرات خود مطالبی را اضافه کنند.

منابع

۱. بوردول، دیوید (۱۳۸۵)روایت در فیلم داستانی. جلد اول. ترجمه سید علاءالدین طباطبایی. انتشارات بنیاد سینمایی فارابی. تهران

۲. بوردول، دیوید (۱۳۷۵)روایت در فیلم داستانی. جلد دوم. ترجمه سید علاءالدین طباطبایی. انتشارات بنیاد سینمایی فارابی. تهران

۳. کورن، استنلی و لورنس م وارد و جیمز ت انز (۱۳۹۰) دریافت حسی و ادراک. ترجمه محمد علی گودرزی. انتشارات سمت. تهران
۴. کوری، گریگوری (۱۳۸۸) تصویر و ذهن. ترجمه دکتر محمد شهبا. انتشارات مهر نیوشا و دانشکده صدا و سیما. تهران
۵. آلن، تروی (۱۳۹۵) ویگتنشتاین نظریه و هنر. ترجمه سجودی فرزان. نشر فرهنگستان هنر
۶. ای، روزت (۱۳۷۱) روانشناسی تخیل، ترجمه الهی، میلانی، انتشارات گوتنبرگ
۷. جانسون مارک(۱۳۹۸) بدن در ذهن مبنای جسمانی معنا، تخیل و استدلال، ترجمه جهانشاه میرزابیگی، انتشارات آگاه، تهران.
۸. برت، آر.ال،(۱۳۹۵) تخیل، ترجمه جعفری مسعود، نشر مرکز
۹. کالک، هیرشن، مندیک، واسکان (۱۳۹۶) علوم شناختی: مقدمه ای بر ذهن و مغز، ترجمه کمری الهه، صادقی شهره، نشر نویسه پارسی

1. Bordwell, David (2007) Poetics of Cinema, (University of Wisconsin-Madison Bordwell, USA)
2. Dryden, Donald: (2004) Memory, imagination, and the cognitive value of the arts, Duke University, Durham, NC 27708, USA.
3. Cole, Michael, Pelaprat, Etienne (2011) "Minding the Gap": Imagination, Creativity and Human Cognition, University of California, San Diego, 9500 Gilman Dr. 0506, La Jolla, CA 92093-0506, USA.
4. Troscianko, Emily (2013) Reading imaginatively: The imagination in cognitive science and cognitive literary studies, Journal of Literary Semantics · January 2013 DOI: 10.1515/jls-2013-0009
5. Skolnick Weisberg, Deena(2014) The Development of Imaginative Cognition, in Royal Institute of Philosophy Supplement · October 2014 DOI: 10.1017/S135824611400028
6. - Egan, E (2019) A very short history of imagination. Simon Fraser University
7. Bordwell,, David "Case for Cognitivism," in IRIS 9 (1989).
8. Frankish, Ramsey(2012) The Cambridge Handbook of Cognitive Science, Cambridge University Press The Edinburgh Building, Cambridge CB2 8RU, UK
9. Stam, Miller((1999) A Companion to Film Theory, Wiley-Blackwell (May 21, 2004)
10. Carroll, Noël, Bordwell,David (1996) Post-Theory: Reconstructing Film Studies (Wisconsin Studies in Film), University of Wisconsin Press
11. Matherne, Samantha (2016) Kant's Theory of the Imagination, In Amy Kind (ed.), The Routledge Handbook of the Philosophy of Imagination. London: Routledge. pp. 55-68
(2016)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی