صفحات ۲۱ - ۲۹
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۱۸ • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۳۹۲

واقع‌گرایی در فیلم: نگاهی انتقادی به نگره‌ی همانندی گریگوری کوری

محمدشهبا*[۱]، مهرداد پورعلم[۲]
[۱] استادیار دانشکدهٔ سینما_تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱۲/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۲/۷)

چکیده

برجسته‌ترین پرسش همهٔ نظریه‌پردازان فیلم، پرسش از رابطهٔ واقعیت و فیلم بوده است، از نخستین فیلسوفان سینما همچون هوگو مونستربرگ گرفته تا فیلسوفان شناختی و تحلیلی همچون گریگوری کوری. در این میان، نگره‌ها و اندیشه‌های کوری از نوترین بررسی‌ها دربارهٔ رابطهٔ فیلم و واقعیت است. از نظر گریگوری کوری، رابطهٔ واقعیت و فیلم تاکنون از سه نگرش متفاوت بررسی شده است: ۱. «توهم‌گرایی» (توهم حرکت بر پردهٔ سینما)؛ ۲. «شفافیت» (قرار داشتن اشیای روی پرده در «حضور» تماشاگر)؛ ۳. «همانندی» (همانندی محتوای بازنمودیِ تصویر سینمایی و واقعیت). کوری در بحث از واقعیت در فیلم، دو نگرش توهم‌گرایی و شفافیت را رد می‌کند و نگرش همانندی را می‌پذیرد. در این مقاله، پس از مرور رابطهٔ فیلم و واقعیت و توهم، (فقط) نگرهٔ همانندی گریگوری کوری بررسی می‌شود. کوری در کتاب تصویر و ذهن: فیلم، فلسفه، و علومِ شناختی، نگرش «همانندی» را در برابرِ دو نگرش توهم‌گرایی و شفافیت مطرح می‌سازد و از آن دفاع می‌کند. هدف این مقاله، نشان دادن کاستی‌های دفاع کوری از نگرش «همانندی» است. نگارندگان می‌کوشند نشان دهند با دگرگونی مفهوم فیلم در سال‌های اخیر و پیشرفت فناوری ساخت و نمایش، نگره‌های واقعیت در فیلم هم نیاز به گرگونی دارند تا پاسخگوی بررسی‌های نو در فیلم باشند.

واژه‌های کلیدی

فلسفهٔ فیلم، واقع‌گرایی، همانندی، علوم شناختی، گریگوری کوری.

* نویسندهٔ مسئول: تلفکس: ۸۸۳۰۰۶۶۶ - ۰۲۱، E-Mail: shahba@gmail.com.

مقدمه

دربارهٔ واقعیت در فیلم اندیشه‌های فراوان و گوناگونی پیشنهاد شده‌اند که هر یک می‌کوشد از زاویه‌ای به این موضوع بنگرد. بیشتر این نگره‌ها با پیشرفت فناوری ساخت و نمایش فیلم، دگرگون شده‌اند. فیلسوفان تحلیلی و شناختی به ویژه گرگوری کوری نیز در این میدان نگره‌هایی را پیش نهاده‌اند. این مقاله می‌کوشد نشان دهد که این نگره‌ها هنوز نمی‌توانند پاسخگوی پرسش از واقعیت در فیلم باشند و نیاز به کندوکاو و جستجوی بیشتر و پژوهش ژرف‌تر هست. نویسندگان این مقاله بر این باورند که موضوع واقعیت در فیلم نه تنها موضوعی کهنه و فراموش شده در نگرهٔ فیلم نیست، با پیشرفت فناوری نیاز به پژوهش در این موضوع بیشتر شده است. به عبارت دیگر، هنوز می‌توان پرسش‌های زیر را مطرح ساخت: واقع‌گرایی چیست؟ آیا تصویر هر چیز به همان اندازه واقعی است؟ آیا واقع‌گرایی معنا دارد؟ یا به سخنی دیگر می‌توانیم به واقعیت چیزها بیرون از خود دست یابیم؟ واقع‌گرایی و واقعیت مفاهیمی بسیار سودمند در مطالعات فیلم هستند چرا که پرسش‌هایی دربارهٔ سرشت تصویرهای سینماتوگرافیک و نسبت فیلم و واقعیت را به میان می‌کشند.

بیان مسأله

امروز واقعیت در فیلم، نبردگاه مکتب‌ها و نگره‌های گوناگون فیلم شده است. شمار نوشته‌ها و مقاله‌هایی که هر چند گاه در بارهٔ این موضوع نشر و بازنشر می‌شوند، بدین معناست که هنوز پاسخ‌های پیشین به اندازهٔ کافی قانع‌کننده نیستند یا پرسش‌های جدیدی به میان آمده‌اند. هدف این مقاله، گشودن فضایی برای پرداختن و بررسیدن این موضوع با توجه به نوترین نگره‌ها و پرسش‌هایی است که در چند دههٔ اخیر در این حوزه پیش نهاده شده‌اند. در پرتو این نظریه‌ها، مساله این است که نظریهٔ «همانندی» گریگوری کوری تا چه اندازه پاسخگوی پرسش‌های بالاست.

پرسش‌های پژوهش

پرسش اصلی این پژوهش این است: نگرهٔ «همانندی» که گریگوری کوری از آن دفاع می‌کند، چگونه می‌تواند پاسخگوی پرسش‌های نو و برخاسته از فناوری نو در فیلم باشد؟ برای پاسخ به این پرسش، می‌باید بررسی شود که آیا پیشرفت فناوری، نیاز به میان آمدن اندیشه‌های نو و بازتعریف مفهوم و چیستی فیلم را بر انگیخته است؟ آیا نگرهٔ کوری هر فیلمی را در بر می‌گیرد؟ در این مقاله کوشش بر این است تا با کنار هم نهادن نگره‌های گوناگون و با تمرکز بر نگرهٔ کوری کاستی آنان نشان داده و بدین گونه کارایی رویکرد شناختی به واقعیت در فیلم سنجیده شود.

چارچوب نظری کلی

چارچوب نظری این مقاله، رویکرد شناختی در مطالعات سینمایی است. به این منظور، نویسندگان در آغاز پیشینهٔ بحث از واقعیت و واقعیت در فیلم را می‌کاوند. هرچند این بخش شاید در نگاه نخست اندکی طولانی بنماید و شروع بحث اصلی را به تعویق اندازد، ولی برای فهم انتقاد کوری بر نگرش‌های پیشین به واقعیت اهمیت دارد. به این منظور، نویسندگان این مقاله پس از دسته‌بندی اندیشه‌ها و نگره‌های پیشین، به نظریهٔ گریگوری کوری می‌پردازند و برداشت او از واقعیت و در پی آن نقد او از نگره‌های پیشین را بررسی می‌کنند. پس از آن، نگرهٔ همانندی کوری شرح داده می‌شود و کوشش می‌شود تا این نگره از دو سو بررسی شود. نخست، توانایی نگرهٔ کوری در پاسخ به پرسش اصلی این مقاله سنجیده می‌شود و سپس به این موضوع پرداخته می‌شود که آیا نگرهٔ شناختی کوری به راستی شناختی است یا نه. بررسی دیدگاه کوری در چارچوب نظریهٔ شناختی‌ای صورت می‌گیرد که خود در کتاب تصویر و ذهن ارائه داده است.

واقع گرایی در سینما

دو گونه واقعیت هست: ۱. واقعیتی خام که دوربین آن را همان طور که هست ثبت می‌کند. ۲) آن چه واقعی می‌نامیم و می‌بینیم که به خاطر حافظه و برخی محاسبات اشتباه تغییر شکل می‌یابد... مساله [این است]: دیدنی ساختن آن چه تو می‌بینی به واسطهٔ ماشینی که آن را، آن طور که تو می‌بینی، نمی‌بیند (برسون، ۱۳۸۲، ٦٥).

تمثیل غار افلاطون در کتاب هفتم جمهوری، از نامدارترین تصویرسازی‌های میل آدمی به گریز از تاریکی به روشنایی است. در دوران ما، نزدیک‌ترین تصویر از این تمثیل باستانی، سالن‌های سینما است[1]. ولی آن چه که داستان را گیراتر می‌سازد، میل مردمان امروز به گریز از روشنایی به تاریکی است. به زبان افلاطون، مردمان امروز از واقعیت به تصویرها و سایه‌های دروغین می‌گریزند. ولی آیا به واقع چنین است؟

برای بسیاری، فیلم غیرواقعیت‌ها را به شیوه‌ای بس واقعی‌تر از واقعیت‌های «بیرون» می‌آفریند و می‌نمایاند. فیلم از همان آغاز و با حرکت قطار به سوی تماشاگران، پرسشی را پیش نهاد که امروز هم با همهٔ پیشرفت‌ها در فناوری نمایش، در بالای فهرست

جای دارد: تصویر متحرک چه ویژگی‌ای دارد که «حسی خاص از واقعیت» (Metz in Baecker, 1996, 560) را القا می‌کند؟

واقع‌گرایی چیست؟ آیا تصویر هر شیء به اندازهٔ همان شیء واقعی است؟ آیا واقع‌گرایی معنا دارد؟ یا به سخنی دیگر، آیا می‌توان به واقعیت چیزهای بیرون از خود دست یافت؟ واقع‌گرایی و واقعیت، مفاهیمی بسیار سودمند در مطالعات فیلم هستند چرا که پرسش‌هایی در بارهٔ سرشت تصویرهای سینماتوگرافیک و نسبت فیلم و واقعیت را به میان می‌کشند.

راست‌نمایی[۲] و بازتولید مکانیکی واقعیت در فیلم، همان است که پیشینه‌اش به ارسطو و پوئتیک او باز می‌گردد. در نظر ارسطو، برای آن که رویدادی باورپذیر باشد باید «همواره توجه شود به این که آن سیرت‌ها یا ضروری باشند و یا نزدیک به حقیقت، و یا محتمل» (ارسطو، ۱۳۸۲، ۱۳۹). در واقع راست‌نمایی به توانایی رسانه (در این جا فیلم) در بازسازی واقعیت ملموس به شیوه‌ای متناظر با عین اشاره می‌کند (Shaw, 2008, 37).

اندیشمندانی را که به مفهوم واقعیت در فیلم پرداخته‌اند، می‌توان به دو گروه بزرگ تقسیم کرد: نخست، شکل‌گرایان که ویژگی فیلم (و سینما) را در جدایی و تمایز از واقعیت می‌دانند (از جمله آرنهایم و بالاژ). برای نمونه، آرنهایم باور داشت فیلم می‌تواند در تقلید مکانیکی از طبیعت تا جایی پیش رود که در چشم همگان نتوان میان اصل و نسخهٔ تقلیدی تفاوتی نهاد ولی سینمای راستین، به باور آرنهایم، می‌باید از این توانایی (تقلید طبیعت) چشم بپوشد. دستهٔ دوم، واقع‌گرایان که سرشت فیلم و کارکرد آن را در بازنمایی واقعیت زندگی می‌بینند (از جمله بازن و کراکائر). به باور واقع‌گرایان، هر چه فیلمی فاصلهٔ خود را از زندگی (و واقعیت) کمتر کند، ارزش بیشتری خواهد داشت. از این رو مفهوم واقع‌گرایی در دید آنها بخش‌پذیر است و فیلم‌ها می‌توانند در دامنه‌ای از اندک واقعی، کاملاً واقعی تا واقعیت طبیعی جای گیرند. به گفتهٔ کراکائر، هدف فیلم ثبت واقعیت مادی و عینی است (استم، ۱۳۸۳، ۸٤) و چنان توانایی نیرومندی در انجام این کار دارد که می‌تواند «واقعیتِ پیش از این از وضوح خارج شده» را دوباره آشکار و روشن کند (Baecker, 1996, 561). فیلم هنری است که نه تنها به میانجی آن مردمان به دید می‌آیند (Balazs in Baecker, 1996, 561)، بلکه آنها را به دیدن واقعیت از زاویه‌هایی نو و دیگرگون توانا می‌سازد (Panofsky in Baecker, 1996, 561). البته نباید این نکته را نادیده گرفت که واقعیتِ واقع‌گرایان پس از آشکار شدن و بازنمایی در فیلم، با واقعیت نخست یکی نیست ولی همهٔ آنها (به‌ویژه بازن و کراکائر) همواره رویکردی انسان‌باورانه و تا اندازه‌ای سیاسی به واقع‌گرایی در فیلم دارند. بر همین پایه است که بازن فیلمسازان را به دو گره بخش می‌کند: آنان که به تصویر وفادارند، و آنان که به واقعیت (بازن، ۱۳۸٦، ۱۹). از همین رو است که بازن از اهمیت وضوح عمقی و نمای بلند سخن می‌گوید. به باور او، این شگردهای سینمایی می‌توانند به بیننده «آزادی انتخاب» بخشند. دریافت بازن و دیگر واقع‌گرایان از واقع‌گرایی در فیلم، تاکید بر کیفیت ارجاعی (نمایه‌ای)[۳] فیلم به جهانِ واقعِ «بیرون» است (Nakassis, 2009).

تعریف کلاسیک واقع‌گرایی

واقع‌گرایی واژه‌ای است که می‌تواند برای وصف پیوندهای میان بازنمودها و یک واقعیت فیزیکی و اجتماعی در جهان بیرون به کار رود (Grodal, 2002, 68). واقعیت فرآیندی متغیر است که در هر بار رودرویی ما با یک چیز، وجهی از آن چیز بر ما آشکار می‌شود (به تعبیر هوسرل) و پیامد ارتباط ما به عنوان سوژه با آن چیز است (پدیدارشناسی مرلوپونتی). بدین گونه هیچ واقعیتی، واقعی نخواهد بود مگر از دریافت ما و از دایرهٔ داوری ما نیز بگذرد. از این رو تجربهٔ واقع‌گرایی را می‌توان تجربه‌ای ارزیابانه از دریافت و شناخت دانست (ibid., 67). به دیگر سخن، پذیرش ماست که چیزی را واقعیت می‌بخشد. پس بیننده در دریافتِ چه چیزی واقعی است و چه چیزی واقعی نیست، نقش فراوان دارد. بدین گونه در سخن گفتن از واقع‌گرایی دو موضوع به میان می‌آید: ۱. ویژگی بازنمایی؛ ۲. مفهوم و زمینهٔ بازنمایی «واقعی» در هنگام دریافت. به دیگر سخن، برای آن که چیزی واقعی باشد واقع بودن آن بس نیست، بلکه باید «همچون واقع تجربه شود» (ibid., 70). پس هنگامی که از «واقعی»تر بودن عکس از یک نقاشی گفتگو می‌کنیم، سنجهٔ ما ویژگی کنش بازنمایی است. ولی هنگامی که از «واقعی»تر بودن یک فیلم سیاه و سفید از یک فیلم رنگی سخن می‌گوییم، سنجهٔ ما فرهنگ و تاریخ و زیبایی‌شناسی سینماست.

حتی اگر نگاه ایدئولوژیک نگره‌پردازان چپ‌اندیش را، که فیلم بازتولید ایدئولوژیک جهان است (استم، ۱۳۸۳، ۱۵٦)، کنار نهیم، باز هم آن چه فیلم ثبت می‌کند نمی‌تواند بازنمایی آیینه‌وار جهان باشد. سینما فقط ماشین ثبت واقعیت یا بازنمایندهٔ واقعیت نیست. هر تصویری (در این جا تصویر سینمایی)، دو سویهٔ ادراکی دارد: رومعنا[٤] (معنای صریح)، و زیرمعنا[٥] (معنای تلویحی) (Mangini, 2004). تصویر کری گرنت در هر فیلم، از یک سو تصویر کری گرنت، بازیگر امریکایی است. ولی از سوی دیگر، آن چه بر پرده دیده می‌شود، کسی است که در صحنه‌های خاص، با لباس‌های خاص و با سخن‌های خاص در حالت‌های خاص ظاهر می‌شود. سویهٔ دوم تصویر، اگرچه ریشه در سویهٔ نخست دارد، ولی خود چیزی ناوابسته و مستقل است. غیاب واقعیت در سویهٔ نخست تصویر است ولی در سویهٔ دوم، واقعیت همیشه حاضر و در دسترس است.

اکنون، اگر نگرهٔ توهم‌گرایی را در این دو سویه بررسی کنیم، در می‌یابیم آن چه توهم واقعیت خوانده می‌شود در سویهٔ دوم تصویر روی می‌دهد. برای نمونه، اگر آگاهی ما از هستی آدمی به نام کری گرنتِ بازیگر، به گونه‌ای پوشانده شود، آن چه ما توهم می‌نامیم باور به شخصیتی است که بر پرده پدیدار می‌شود. بدین گونه می‌توان واکنش نخستین کسانی را که در برابر نمایش ورود قطار به ایستگاه در سالن تاریک نشسته بودند را این چنین تفسیر کرد: آنها چون از سویهٔ نخست تصویر سینمایی آگاهی نداشتند، در سویهٔ دوم دچار توهم واقعیت شدند. ولی این توهم چندان پایدار نیست چرا که به محض آگاهی از سویهٔ نخست از میان می‌رود، همان گونه که برای نخستین بینندگان تصویرهای

سینمایی در تاریخ سینما روی داد.

دانش ما تجربهٔ ما از واقعیت را شکل می‌دهد. هنگامی که صحنه‌هایی از کشته شدن یک سرباز را در برنامهٔ خبر شبانگاهی می‌بینیم، می‌دانیم که چیزی از واقعیت در آن است و هنگامی که همان صحنه را در یک فیلم داستانی پس از خبر می‌بینیم، از ناواقع بودن آن آگاهیم(Grodal, 2002, 72). بنابراین، می‌توان گفت توهم پدید آمده در سویهٔ دوم تصویر سینمایی، توهمی ناآگاهانه است. این توهم ویژهٔ فیلم‌های نخستین در تاریخ سینما یا نخستین برخورد آدمیان به دور مانده از فناوری و فرهنگ سدهٔ بیستم است که به سرعت از میان می‌رود. اما توهمی دیگر هم هست که می‌تواند حواس ما را به رغم آگاهی و خبرگی در دیدن تصویرهای سینمایی، «بفریبد».[۶] این توهم، خودخواسته است، یعنی بیننده آن را آگاهانه برمی‌گزیند. برای گزارش بهتر از این گونه توهم خودخواسته، می‌توان از مدل سه‌گانهٔ ها چینسن کمک گرفت. ها چینسن فرآیند دیدن فیلم را نبردی در برابر گیجی و پرت شدن حواس و توجه می‌بنید. او در مدل «توجه» از دیدن فیلم، سه سطح را برمی‌شمرد. سطح نخست در توجه به فیلم در برابر توجه به رویدادهایی است که پیرامون محیط تجربهٔ فیلم (مانند بینندگان دیگر، چراغ‌ها، صداها) هستند. سطح دوم، سطحی است که توجه به فیلم به مانند یک داستان خیالی در برابر توجه به بازیگران واقعی و صحنه پردازی و جهان بازسازی شده است. در سطح سوم نیز توجه به روایت و داستان‌گویی برانگیخته می‌شود (Hutchinson, 2003). همان گونه که‌ها چینسن می‌گوید، در سطح دوم است که ما آگاهانه می‌پذیریم جهان فیلم را چون جهانی داستانی در نظر آوریم و آن را «واقعی» بدانیم. توجه آگاهانهٔ ما به فیلم، بدین معناست که می‌دانیم این جهان داستانی یا خیالی است ولی از آن جا که آگاهانه به دیدن فیلم نشسته‌ایم، توجه‌مان هدفمند و انتخابی است.

فیلم و وانمود

از دیگر ویژگی‌های فیلم، وانمود کردن[۷] است. کسی را فرض کنید که در تماشای صحنه‌ای از یک فیلم ترسناک، آنچنان می‌ترسد که همهٔ واکنش‌ها و پاسخ‌های فیزیکی و احساسی در هنگام ترس را از خود نشان می‌دهد. ولی درپایان، او همچنان می‌داند که عامل ترسناک در فیلم غیرواقعی است و وجود ندارد (در واقع این آزمونی گمانشی است که کندال والتن در کتابش[۸] پیش می‌نهد) ولی چگونه همهٔ شواهد همانند زمانی است که شخص به راستی می‌ترسد؟ یا دست کم تقریباً همانند است؟ این همان جایی است که برخی از اندیشمندان شناخت‌گرا از گرایش آدمی به وانمود به باورهایی می‌گویند که کاملاً همچون باورهای راستین نیستند. این باورها چنان‌اند که آدمی همچون باورهای راستین درگیر آن‌ها می‌شود ولی این درگیری تمام و کمال نیست (Brock, 2007, 212). باور کامل در داستان بالا می‌تواند این باشد که اگر باور داشته باشم هیولای فیلم به من آسیب می‌رساند، آن گاه به باور کامل رسیده‌ام. ولی چون میزان باور من به آن اندازه نیست و تنها وانمود می‌کنم، پس تنها بخشی از واکنش‌های احساسی و غیرارادی را به آن نشان می‌دهم. ولی در این جا پرسشی به میان می‌آید. اگر وانمود می‌کنیم هیولای درون فیلم واقعی است، پس این حالت باید برای همه ممکن باشد ولی در همین آزمون، کسی دیگر نیز می‌تواند باشد که این واکنش‌ها را به فیلم نشان ندهد. در این صورت چگونه می‌توان میان باورها و وانمودکردن‌ها تفاوت گذاشت؟ به دیگر سخن، اگر بنیان کلی نگرهٔ خود را (همچون شناخت‌باوران) بر عاطفه بگذاریم و بکوشیم شیوهٔ برخورد ما با فیلم و واقعیت در فیلم را بر پایهٔ سازوکار عاطفی بنا کنیم، به‌آسانی نمی‌توانیم میان حالت‌های فلسفی و عاطفی تمایز بگذاریم. در واقع نگره‌ای که بخواهد فقط بر پایهٔ سازوکار دریافت عاطفی بیننده، گزارشی از چگونگی دریافت تصویرهای فیلم به دست دهد، چندان کامیاب نخواهد بود. افزون بر این، ورود به جهان فیلم، تنها یک قرارداد نیست که بیننده با خود و آگاهانه می‌بندد. ظاهراً بیننده در همهٔ لحظه‌ها می‌داند در یک بازی یا نمایش داخل شده است و از این رو می‌اندیشد که می‌تواند آگاهانه همه چیز را کنترل کند و تا پایان نیز اسیر توهم واقعیت نشود. این تعبیر که گریگوری کوری نیز از آن پشتیبانی می‌کند (Currie, 1990, 197)، نمی‌تواند همهٔ احساس‌ها و عواطف ما را پاسخگو باشد. برای نمونه، این نگره نمی‌تواند پاسخ دهد که چرا ما در برابر فیلم‌ها گونه‌ای از عواطف را تجربه می‌کنیم و گونه‌ای دیگر از عواطف (چون شرم، پشیمانی یا علاقهٔ پر سوز و گداز به شخصیت‌های فیلمی) را نه. (Brock, 2007, 217)

در همین زمان که این نوشته را می‌خوانیم، می‌توانیم به اسبی در چمنزار بیندیشیم. می‌توانیم به‌خوبی آن را در ذهن خود ببینیم. چیزی را ببینیم که اکنون در برابر ما حاضر نیست. غایب بودن چیزها از ویژگی‌های تصویرهای ذهنی هستند (میتری، ۱۳۸۸، ۱۵۲). اما در کنار تصویر ذهنی، تصویر سینمایی هم هست. سینما (فیلم)، توانایی حاضر کردن واقعیتی گذشته را دارد، واقعیتی که نه تنها بازنمایی، که «بازسازی» می‌شود (همان). اما تصویر سینمایی در سنجش با تصویر ذهنی، ابژه‌ای مستقل است. با نیندیشیدن به اسب، تصویر ذهنی اسب از میان می‌رود ولی با سربرگرداندن از تصویر سینمایی اسب، آن تصویر همچنان وجود دارد.

ادراک واقعیت در سینما

ادراک واقعیت در سینما (در سالن نمایش یا در هر مکانی که فیلم را تماشا می‌کنیم) با ادراک واقعیت در جهان بیرون دگرسان است. همگان به‌آسانی می‌پذیرند که تصویر یک اسب، از واژهٔ اسب به خود اسب نزدیک‌تر است. در این جا نزدیکی می‌تواند معناهای گوناگونی داشته باشد. در نظر کوری، این نزدیکی همان همانندی است. بر پایهٔ نگرهٔ کوری، تصویر یک اسب به واقعیت اسب همانندتر است از واژهٔ اسب. هنگامی که توصیفی از یک اسب را در یک رمان می‌خوانیم، آن چه در نخست پیش می‌آید، تخیل ماست که تصویری ذهنی از آن اسب در ذهن ما می‌سازد. این تصویر ذهنی اسب، تصویری است از جنس خیال. تخیل

پیشامده‌ترین فرآیند تصویرسازی در ذهن است. ولی هنگامی که تصویر اسبی را در یک فیلم می‌بینیم، فرایند ادراک متفاوت است. در این جا آن چه نخست به جلو می‌آید، تخیل نیست، ادراک حسی ما از تصویر اسب است. دراین جا ما فرآیندی را تجربه می‌کنیم که همانند فرایندی است که هنگام دیدن خود اسب روی می‌دهد. تخیل پس از آن پیش می‌آید. به عبارت دیگر، می‌توان از دو تجربه سخن گفت. نخست، تجربهٔ دیدن نور و سایه و روشن بر صفحهٔ نمایش (که ما آن را تجربهٔ پرده[۹] می‌نامیم) و دوم، تجربهٔ ادراک صحنه‌ها و رویدادهایی که نمایش داده می‌شوند (که آن را تجربهٔ سینمایی[۱۰] می‌نامیم) (Mciver Lopes, 1998).

برای بررسی بیشتر همان اسب را در نظر بگیریم. فیلمی از یک اسب، تنها تصویر یک اسب نیست، دست کم در فیلم ناطق، تصویر اسب با صدای اسب می‌تواند همراه باشد. در این صورت، اگر چشم را بر تصویر ببندیم، همچنان می‌توانیم با شنیدن صدای اسب، حضور همان اسب (و در پی آن، تصویر اسب) را تجربه کنیم. این همان ویژگی‌ای است که تصویر اسب را از واژهٔ اسب (در توصیف اسب) جدا می‌کند. بیرون از واژگان، اسبی نیست ولی در فیلم، حتا اگر تصویر اسب از گوشه‌ای از قاب خارج شود، صدای پا یا شیهه‌اش همچنان نمایانگر حضور اسب هستند. بدین گونه [در فیلم] تجربهٔ حسی تماشاگر از اسب، همواره بر تخیل وی از اسب مقدم و پیشین است.

نگرهٔ کوری

گریگوری کوری در کتاب تصویر و ذهن: فیلم، فلسفه، و علوم شناختی[۱۱] می‌کوشد تا با رویکردی شناختی به فیلم، بن‌بست‌هایی را بگشاید که به باور او در نگره‌های غیرشناختی فیلم (همچون نگرهٔ روانکاوانه و نشانه‌شناختی) هست. دانش شناختی، دانشی است که رویکردهایی نو در بررسی تجربی ذهن به کار می‌گیرد و سازوکار ذهن، عاطفه، هوش مصنوعی، تخیل، و ادراک را در دایرهٔ بررسی خویش جای می‌دهد. اندیشمندان شناختی (از جمله دیوید بردول، نوئل کرول، جوزف اندرسن، گریگوری کوری) با پیوند میان زیبایی‌شناسی فیلم و فلسفهٔ ذهن، به میدان نگره‌پردازی فیلم پای نهاده‌اند.

کوری در کتاب خود واقع‌گرایی فیلم را به سه نگرهٔ کلی بخش می‌کند: نگرهٔ شفافیت[۱۲] (آندره بازن)، نگرهٔ همانندی[۱۳]، و نگرهٔ توهم‌گرایی[۱۴] (کوری، ۱۳۸۸، ٥٦). نگره پردازان «شفافیت» ادعا می‌کنند که فیلم به دلیل روش عکاسانه‌اش، تنها بازنمای جهان واقع نیست، بلکه می‌تواند خودِ چیزها را در حضور ما برپا کند.[۱۵] کندال والتن دوربین عکاسی (و فیلمبرداری) را همچون آینه و عینک و تلسکوپ ابزاری می‌داند برای دیدن. همان گونه که تلسکوپ به ما توانایی دیدن چیزهای دوردست را می‌دهد، دوربین عکاسی نیز می‌تواند به ما توانایی دیدن چیزها در گذشته را بدهد. والتن این توانایی را «شفافیت» می‌نامد (Walton, 1984). او بر این باور است که همین ویژگی شفافیت است که عکس و فیلم را از نقاشی و طراحی و هر تصویرپردازی دستی جدا می‌سازد. والتن کاربرد ابزاری چون دوربین عکاسی (و فیلمبرداری) را برقراری ارتباط مفهومی میان بیننده و جهان بیرون می‌داند، کاربردی که در نقل یا بازگویی همان جهان به میانجی زبان گفتار و نوشتار (غیرتصویری) شدنی نیست (کوری، ۱۳۸۸، ٥٦).

کوری ادعای نخست را که دوربین تنها پنجره‌ای شفاف به جهان بیرون برای ثبت و بازسازی آن است نادرست می‌داند. به باور او، عکس و فیلم به ما دسترسی دریافتی (ادراکی) به چیزها نمی‌دهد، بلکه فقط دسترسی بازنمودی به آنها را به ما می‌بخشد (Currie, 1991, 23). ولی کوری، پیامد دیدگاه بازن را می‌پذیرد و سبک برداشت بلند را واقعی‌تر از سبک مونتاژ می‌داند (کوری، ۱۳۸۸، ١٦٦).

توهم‌گرایی که کوری آن را به مونستربرگ، آرنهایم و دیگران نسبت می‌دهد، بر این است که فیلم می‌تواند در تماشاگر توهم واقعیت و حضور شخصیت‌ها و چیزها را برانگیزد (کوری، ۱۳۸۸، ٥٦). کوری دو گونه توهم‌گرایی را برمی‌شمرد. نخست توهم‌گرایی شناختی که ادعا می‌کند فیلم می‌تواند تماشاگر را به این «باور کاذب برساند که شخصیت‌ها و رویدادهای داستانی روی پرده واقعیت دارند» (کوری، ۱۳۸۸، ٥٩). گونهٔ دوم توهم‌گرایی، توهم‌گرایی ادراکی است که در آن جهان به گونه‌ای تجربه می‌شود که در واقع آن گونه نیست و شناسا نیز باور ندارد که آن گونه هست (همان، ٦٧). این موضوع در سینما بیش از هر چیز بر توهم ادراکی حرکت اشاره دارد. کوری این باور را نمی‌پذیرد که تصویرهای فیلم تصویرهای عکاسانهٔ ثابت‌اند و حس حرکت در آنها فقط ناشی از توهم ذهن ما بر اساس سرعت جابجایی تصویرهاست. او بر این باور است که حرکتی که از جابجایی سریع تصویرها ایجاد می‌شود، حرکتی واقعی است (همان، ۸۲). کوری بنیان تجربهٔ حرکت سینمایی را حرکت «نگارهٔ[۱۶] اشیای فیزیکی قابل شناخت جلوی چشم ما» می‌داند. در واقع، همهٔ استدلال کوری بر این است که تصویرهای سینمایی را چیزهای واقعی می‌داند، چیزهایی زمان‌پذیر و مکان‌مند. از این رو سازوکار سینما را بر توهم استوار نمی‌بیند (همان، ۹۰).

کوری در رد نگرهٔ شفافیت هم نخست چنین استدلال می‌کند که بر خلاف گفتهٔ رولان بارت[۱۷]، دیدن عکس یک چیز ادراک خودِ آن چیز نیست (همان، ۱۱۱) و دوم آن که داده‌هایی که از دیدن عکس یک چیز به دست می‌آید گسترش زمانی ندارند (همان، ١١٤). او در ادامه، تصویرهای سینمایی را هم «فاقد رابطهٔ زیست‌شناختی حیاتی با محیط» می‌داند و بدین گونه شفافیت آنها را هم به پرسش می‌کشد (همان، ١١٧).

اما کوری در برابر نگرهٔ شفافیت و توهم‌گرایی، نگرهٔ سومی را پیش می‌نهد: نگرهٔ همانندی. به نظر کوری برخی از تصاویر و موضوع آنها همانند می‌نمایند[۱۸]. از دید کوری، توانایی بصری عبارت است از توانایی تشخیص و نسبت دادن برخی از ویژگی‌های بصری چیزی که می‌بینیم به مفهوم آن چیز در ذهن (همان، ۱۳۲). از این رو هرگاه به تصویر چیزی می‌نگریم، توانایی تشخیص خود آن چیز در ما برانگیخته می‌شود. مهم‌ترین دستاورد کوری در نگرهٔ همانندی این است که ادراک یک تصویر

را به دو مرحله بخش می‌کند. مرحلهٔ نخست همان به کار افتادن توانایی تشخیص تصویر است. در گام بعدی است که ما به داوری می‌نشینیم که تصویر دیده شده از آن چیست. به باور نویسندگان این مقاله، مرحلهٔ دومی که کوری از آن سخن می‌گوید همان مرحله‌ای که است داوری ما در زمینهٔ خاص روی می‌دهد. آشکار است که تفاوت میان ادراک تصویر در سینما و ادارک تصویر در یک گالری به مرحلهٔ دوم یعنی داوری در زمینهٔ خاص بستگی دارد.

تعریف کوری از واقع‌گرایی فیلم، توانایی فیلم در بازنمایی تصویری و در پی آن امکان ما از کاربرد همین توانایی برای شناخت چیزها بر پردهٔ سینما است (همان، ۱٦۷). او با پذیرش گونه‌ای توهم‌گرایی ادراکی، تماشای فیلم را همانند تجربهٔ ادراکی مرسوم از جهان واقعی می‌بیند. کوری واقع‌گرایی را نسبی می‌داند. ولی تعریف نسبیت از دید کوری، میان انسان و موجودات دیگر است. در حالی که این نسبی‌گرایی در میان خود آدم‌ها هم آشکارا دیده می‌شود. به سخن دیگر، هر چه توانایی بازشناسایی چیزها در فیلم (چه به میانجی ویژگی‌های فردی و چه به میانجی فناوری) برای کسی بیشتر باشد، حس واقع‌گرایی (و در نتیجه توهم واقعیت) بیشتر خواهد بود. بدین گونه واقع‌گرایی بیشتر در تصویر، توهم بزرگ‌تر را می‌سازد (Giralt, 2010). اگر چنین بپنداریم که فناوری به اندازه‌ای پیشرفت کند که درجهٔ همانندی تصویر یک چیز با خود آن چیز به بیشترین اندازه برسد، آن‌گاه باید بپذیریم که واقع‌گرایی آن تصویر نیز به بیشترین اندازهٔ خود رسیده است. بدین گونه واقع‌گرایی یک تصویر با فناوری نمایش آن رابطه‌ای مستقیم خواهد داشت. و بدین گونه واقع‌گرایی در همه حال نسبی و دگرگونی‌پذیر خواهد بود. به سخن دیگر، چه فرقی میان یک چیز و تصویر آن چیز خواهد بود؟ توهم واقعیت در این جا که ما آن را بیش‌توهم[۱۹] می‌نامیم، به اندازه‌ای است که بازنمایی را به بیشترین کرانهٔ خود می‌رساند. در این جا نگرهٔ همانندی کوری از کار می‌افتد چرا که تصویر از همانندی فراتر می‌رود و به همانندسازی یا شبیه‌سازی[۲۰] نزدیک می‌شود.

کوری خود بر این باور است که پیشرفت فناوری شاید واقع‌گرایی (نه توهم واقعیت) را افزایش دهد ولی «موجب پیشرفت سینما نمی‌شود» (کوری، ۱۳۸۸، ۲٦۹). کوری به بهانهٔ نپرداختن به زیبایی‌شناسی فیلم، از این موضوع می‌گذرد ولی همچنان این پرسش‌ها بی‌پاسخ می‌مانند که چرا آگاهی و برخورد ما از غیرواقعی بودن تصویرها در فیلم به گونه‌ای خاص و ویژه است، و چرا با وجود آگاهی به غیرواقعی بودن تصویرها، چنان در آنها «غرق» می‌شویم که واکنش‌های عاطفی واقعی نشان می‌دهیم.

نگرش شناختیِ کوری به واقع گرایی فیلم

کوری که از دیدگاه شناختی به فیلم می‌نگرد، می‌کوشد جوهر و سرشت فیلم را بررسی کند و همهٔ نگرهٔ خود را بر مفهوم «فیلم» بنیان می‌نهد. ولی همان گونه که خود در پیشگفتار کتابش می‌گوید «هدف علوم شناختی پی‌ریزی الگوهای معقولی از ذهن و کارکردهای آن است» (همان، ۱۸). به سخنی ساده‌تر، پرسشی که در علوم شناختی پیش می‌آید، پرسش در چگونگی ادارک فیلم است، نه پرسش هستی‌شناسانه از چیستی و سرشت فیلم به خودی خود. هدف از رویکرد شناختی در بررسی فیلم، بررسی چگونگی ادارک و فهم آدمی از جهان به میانجی فیلم است، نه بررسی دقت و میزان بازنمایی فیلم از جهان. کوری خود در گفتگویی در بارهٔ چرایی توجه و واکنش شدید ما به شخصیت‌های خیالی و داستانی، پاسخ را در اندیشیدن به سازوکارهای ذهن آدمی می‌بیند و فلسفه را در این راه تا اندازه‌ای ناتوان می‌داند (Currie, 1998). ولی بیشتر کوشش‌های کوری در گزارش از سرشت واقع‌گرایانهٔ فیلم، در پاسخ به بسیاری از پرسش‌های پیشنهاده، در بررسی‌های فیلم ناتوان هستند و اگر هم کوری می‌کوشد تا نگره‌ها و فرضیه‌های نوی پیش نهد، بیشتر آنها در چارچوب و روشی بیرون از روشِ شناختی معنا می‌یابند.

چالش کوری با نگرهٔ روانشناسی‌گرایی[۲۱] چالشی درست می‌نماید ولی آن چه کوری در برابر آن پیشنهاد می‌کند نیز چندان کارگشا نیست. کوری تجربهٔ سینمایی را گونه‌ای خیال‌پردازی دریافتی می‌داند. برای نمونه، بپنداریم اکنون به صحنه‌ای از فیلم می‌نگریم. ما هم صدا و هم الگوهایی نوری که تصویر را شکل می‌دهند می‌بینیم و این صدا و تصویر هستند که چیزها و صحنه‌ها و رویدادها را بازمی‌نمایند. تا این جا مشکلی نیست و می‌توانیم به یاری بسیاری از نگره‌های بازنمایی (همچون نگرهٔ کوری) این فرآیند و کنش‌ها را شرح دهیم. ولی هنگامی که ما در جای بیننده این تصویرها و صداها را تجربه می‌کنیم، نگره‌های بازنمایی‌ای که بر پایهٔ تصویر پی ریخته شده‌اند در گزارش چگونگی این تجربهٔ سینمایی ناتوان می‌مانند.

به گفتهٔ کوری، روانشناسی‌گرایی در این باور که همواره «محتوای نگارهٔ سینمایی» را باید «محتوای تجربهٔ بصری کسی» تفسیر کرد به‌خطا است (کوری، ۱۳۸۸، ۲٦۹). کوری همهٔ صورت‌های گوناگون این روانشناسی‌گرایی را رد می‌کند و بر این باور است که سینما «وسیله‌ای ضعیف و ناتوان در ارائهٔ ذهنیت است» (همان،۲۷۲). کوری تجربهٔ سینمایی را از آن جایی که به تجربهٔ بصری ذهنی از جهان واقع همانند نیست، رد می‌کند. پس از آن و در پایان استدلال خود، کوری پیش‌فرض تفسیر نگاره‌های سینمایی را تعبیر عینی رویدادها می‌داند. از دید او، ما تنها هنگامی به تفسیر ذهنی دست می‌زنیم که هیچ تفسیر عینی موجهی در دسترس نباشد (همان،۲۷٤).

ولی به‌رغم همهٔ این موارد، هنگامی که به تماشای فیلمی می‌نشینیم، باور داریم آن چه از شخصیت‌ها و رویدادهایی که فیلم نمایش می‌دهد می‌شنویم و می‌بینیم واقعی است (Mciver Lopes, 1998, 344). به سخن دیگر، اگر فیلم‌ها چیزهایی را نشانمان دهند (بازنمایی کنند) که نیستند (وجود ندارند) باز هم ما آنها را تجربه می‌کنیم و این تجربه توهم نخواهد بود. اگر از دانش یاری جوییم، می‌توانیم بگوییم اهمیتی ندارد که یک اندام حسی (یا یکی از حس‌های ما) چگونه برانگیخته شود، حس به دست آمده همیشه با

همان اندام حسی سازگاری دارد. به عبارت دیگر، چه با نور چراغ، چه با تکانهٔ الکتریکی، و چه به هر شیوهٔ دیگر، اگر عصب‌های نوری ما برانگیخته شوند، حسی که در پی خواهد بود همان است. به کوته سخن، ما با مغزمان می‌بینیم نه با چشمانمان (Redfern, 2009). از این رو با پیشرفت فناوری نمایش فیلم و سینما، شاید به جایی برسیم که دیگر نتوانیم با دیدن یک رویداد سینمایی، میان تجربهٔ سینمایی و تجربهٔ «واقعی» تفاوت بگذاریم و برای این جداسازی، به دستاویز یا شاهدی دیگر نیاز خواهیم داشت.

نقد نگرهٔ کوری

بیشتر استدلال‌های کوری در رد نگره‌های کلاسیک و همچنین نگره‌های استوار بر توهم واقعیت، بر این فرض نهاده شده که «شیوهٔ رایج درگیری ما با فیلم از راه تخیل است نه باور» (کوری، ۱۳۸۸، ۳۸۱). ولی اگر پایه را بر تجربه در فیلم بدانیم آن گاه تجربهٔ سینمایی کینگ کنگ، چیزی بیش از باور یا تخیل ادراکی خواهد بود و نمی‌توان با برچسب روانشناسی‌گرایی آن را کنار گذاشت (Mciver Lopes, 1998, 348). تجربه، ناوابسته به باور است و بینندهٔ فیلم، می‌تواند تجربهٔ دیدن کینگ کنگ را داشته باشد، حتا اگر به وجود آن باور نداشته باشد. از آن جایی که در دیدگاه کوری، تخیل، باورِ شبیه‌سازی‌شده است، این تجربه به تخیل نیز وابسته نخواهد بود. اگر فیلمی را ببینیم که در آن ارسن ولز نقش شخصیتی به نام هری لایم را بازی می‌کند، همان‌گونه که توانایی بازشناسی ولز بازیگر را داریم، با هر بار حضور او در صحنه، می‌توانیم هری لایم را نیز بازشناسیم و این دو توانایی با هم در تضادنیستند.

به‌ظاهر کوری سخنی نو به میان نمی‌آورد. نگرهٔ همانندی که او از آن دفاع می‌کند، ریشه در همان متافیزیک افلاطون دارد. سخن کوری در بارهٔ بازنمایی و ویژگی بازنمودی تصویر سینمایی، یادآور دیدگاه افلاطون دربارهٔ واقعیت (حقیقت) و بازنمایی آن، و همانندی پدیدارها با ایده‌ها، نه این‌همانی آنها، است. کوری بر جدایی فیلم (تصویر فیلمی) داستانی (خیالی) و ناداستانی (ناخیالی) پافشاری می‌کند؛ و از این رو انگار به فیلم مستند بیشتر ارزش می‌دهد تا به فیلم داستانی.[۲۲]

پیشرفت و دگرگونی فناوری فیلم، مفهوم فیلم را نیز دگرگون ساخته است. امروز تصویرهای دیجیتال نسبت میان فیلم و واقعیت فیزیکی را برآشفته‌اند (Casetti, 2011, 95). نگره‌های بازنمایی دیگر نمی‌توانند همچون گذشته، پاسخگوی پرسش‌های هستی‌شناختی در بررسی‌های فیلم باشند. نگرهٔ همانندی کوری نیز، به‌ویژه در رویارویی با سینمای انیمیشن و سینمای دیجیتال چندان کارایی نخواهد داشت. تعریف کوری از فیلم (سینما) و رویکرد او به واقع‌گرایی در فیلم، بسیاری از انیمیشن‌ها، و فیلم‌های با جلوه‌های ویژه و سینمای آوانگارد و تجربه‌ورز[۲۳] را از دایرهٔ بازنمایی تصویری[۲۴] و در پی آن از دایرهٔ سینما بیرون می‌کند.

کوری در مقاله‌ای (Currie, 1998) در پاسخ به این نقد چنین گفته است که او آگاهانه فیلم‌های غیربازنمودی را از فیلم‌های بازنمودی جدا کرده است و از آن جا که به دید او، بیشتر نگره‌های فیلم به فیلم‌های بازنمودی پرداخته‌اند، او نیز کوشیده است نگرهٔ خود را بر همین چارچوب پی بریزد. او سرشت فیلم را بازنمایی می‌داند و از این رو بر این باور است که فیلم‌های غیربازنمودی (در این جا منظور او فیلم‌های انتزاعی است) یا در اصل بازنمودی (بازنمایی چیزی) هستند یا اساساً فیلم نیستند (ibid., 357).

در یک بررسی کلی‌تر، می‌توان برخورد و نسبت واقعیت و فیلم را در چهار سطح بررسی کرد: ۱. سطح مادی؛ ۲. سطح بازنمایی؛ ۳. سطح راست‌نمایی؛ و ٤. سطح ادراک/باور. در سطح نخست، پرسش از فناوری و چگونگی روبه‌رویی فیلم با جهان است. در سطح دوم از بازنمایی و چگونگی بازنمایی جهان و همهٔ شگردها و سبک‌های سینمایی برای بازنمایی واقعیت/تصور/خیال سخن می‌رود. در سطح سوم، پرسش از میزان راست‌نمایی تصویرهای بازنمایی شده است. و در سطح چهارم، چگونگی ارتباط و ادراک بیننده و ساخت باورها و تصورها از جهان آفریده در فیلم کندوکاو می‌شود. بدین گونه می‌توانیم، همهٔ نگره‌های فیلم را که به رابطهٔ فیلم و واقعیت می‌پردازند در رودررویی و چالش با یک یا چند سطح بالا بنگریم. می‌توان هر یک از این نگره‌ها را در پذیرش یا رد یا چالش در هر یک از سطوح بالا بازخوانی کرد. آشکار است که نگرهٔ همانندی کوری (و رویکرد شناختی) بیشتر در سطح دوم و سوم کارایی دارد و نمی‌تواند پاسخگوی سطح یکم (که بیشتر ویژگی فناورانه دارد) و سطح چهارم (که بیشتر ویژگی فرهنگی و اجتماعی دارد) باشد. نگرهٔ همانندی کوری بر پایهٔ ویژگی نمایه‌ای[۲۵] فیلم پایه‌ریزی شده است ولی در سال‌های اخیر، بسیاری بر این باورند که دیگر نمی‌توان سینما را به ویژگی نمایه‌ای فروکاست (ibid., 96).

نتیجه

پرسش‌های اصلی این مقاله عبارت بود از: الف) نگرهٔ همانندی گرگوری کوری چگونه می‌تواند پاسخگوی پرسش‌های نو و برخاسته از فناوری نو در فیلم باشد؟ ب) آیا پیشرفت فناوری، نیاز به میان آمدن اندیشه‌های نو و بازتعریف مفهوم و چیستی فیلم را بر انگیخته است؟ ج) آیا نگرهٔ کوری جامع است و هر فیلمی را در بر می‌گیرد؟

در پاسخ به این پرسش‌ها، با بررسی نگرهٔ همانندی که کوری پیشنهاد می‌دهد و آن را می‌پذیرد، می‌توان نتیجه گرفت:

الف) پایان دورهٔ پیشین فیلم (فیلم همچون ماده‌ای فیزیکی برای ثبت اثر نوری چیزها)، آغاز دوره‌ای نوین از نگره‌پردازی‌ها و بازنگری در نگره‌های پیشین فیلم است. بدین گونه پرسش از واقعیت در فیلم و نسبت فیلم و واقعیت، همچنان نو و پابرجا است، اگرچه در شمایلی نو به میدان آمده است. می‌توان گفت اندیشه‌های گریگوری کوری در بازنگری و رد نگره‌های پیشین دربارهٔ نسبت

واقعیت و فیلم بسیار سودمند است ولی فناوری‌های نو، نیاز به نگره‌های نو را به حیطهٔ مطالعات فیلم کشانده است.

ب) بازنمایی به‌مثابهٔ ویژگی بنیادی فیلم (سینما)، در دید شناخت‌باوران هم دیگر چندان استوار و کارآمد نیست. برخی پژوهش‌های شناختی، بر ناتوانی مفهوم بازنمایی در پاسخ به پرسش‌هایی از تجربهٔ بینندهٔ فیلم اذعان دارند.

ج) گرچه کوری کوشیده است با نگرشی دقیق و وسواس‌گونه و از دیدگاه شناختی به نگره‌های گوناگون فیلم بنگرد ولی در این راه نتوانسته است در چارچوب رویکرد شناختی باقی بماند. کوری استعاره‌ها و تعبیرهای نگره‌های فیلم در ارتباط فیلم و واقعیت را بس جدی انگاشته و کوشیده است با نگاهی تحلیلی آن‌ها را پالوده کند، ولی به نظر می‌رسد در این راه به افراط افتاده است. شاید به همین دلیل است که نگرهٔ او گاه بی‌روح می‌نماید و گاه از پاسخ به پرسش‌های پیش‌نهاده درمی‌ماند.

با توجه به این موارد، می‌توان نتیجه گرفت که نیاز به پژوهش دربارهٔ واقعیت در فیلم همچنان باقی است ولی پژوهش‌ها و نگره‌هایی مانند نگره‌های شناختی (به ویژه نگرهٔ همانندی گریگوری کوری) می‌توانند راهنمایی برای یافتن و تمرکز کردن بر جنبه‌هایی از این موضوع باشند که پیش از این به آنها چندان توجه نشده است. به دیگر سخن، هنوز مسالهٔ واقعیت در فیلم گشوده نشده است و پژوهش در این باره، با توجه به پیشرفت‌های فناورانه در فیلم، می‌تواند پیامدهای نظری فراوانی داشته باشد.

پی نوشت‌ها

۱ یکی از نوترین مقایسه‌های غار و سالن سینما در کتاب زیر آمده است:

Goodenough, Jerry & Rupert Read (eds.). 2005. Film as philosophy : essays on cinema after Wittgenstein and Cavell. Palgrave Macmillan.

2 Verisimilitude.

3 Indexical.

4 Denotation.

5 Connotation.

٦ نمونه‌ای از پژوهش‌هایی که نشان می‌دهند تجربه‌ی «غرق شدن» در سینما، تجربه‌ای واقعی است و عواطف ما را به گونه‌ای مستقیم برمی‌انگیزد:

Visch, Valentijn T. and Ed. S. Tan and Dylan Molenaar, 2010. 'The emotional and cognitive effect of immersion

in film viewing' in COGNITION AND EMOTION 24 (8), 1439-1445.

7 Make-Believe.

8 Walton, Kendall. 1990. Mimesis as Make-Believe, Cambridge: Harvard University Press.

9 Screen Experience.

10 Cinematic Experience.

11 Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive science.

12 Transparency.

13 Likeness.

14 Illusionism.

۱۵ آشکار است که این خوانش کوری از بازن است. برخی همچون فرایدی به درستی اشاره کرده‌اند که خوانش کوری از بازن در نابازنمایانه بودن تصویر عکاسیک چندان درست نیست و از این رو نقد کوری بر اندیشه‌های بازن را نادرست دانسته‌اند. برای آگاهی بیشتر بنگرید به:

FRIDAY, JONATHAN. (2005) 'André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery' The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Volume 63, Issue 4, pages 339–350 (Fall).

16 Image.

۱۷ «در واقع تفاوتی میان دیدن یک عکس و آن چه عکاسی شده نیست»

Barthes, Roland. 1980. La Chambre claire: Notes sur la photographie. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil. p. 16-18.

18 Appears Aliki.

19 Hyper Illusion.

20 Simulation.

21 Psychologism.

۲۲ کوری ویژگی مهم تصویرهای عکاسیک را حضور بی‌واسطه‌ی چیزها در برابر دوربین، بی توجه به باورهای عکاس در باره‌ی آن چیزها یا رویدادها می‌داند. بنگرید به مقاله‌ی زیر از کوری:

Currie, Gregory. 1999. 'Visible Traces: Documentary film and the Contents of Photographs', in The Journal of Aesthetics and Art Criticism 57: 285-297.

23 Experimental.

24 Pictorial Representation.

25 Indexical.

فهرست منابع

استم، رابرت (۱۳۸۳)، مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ترجمهٔ گروه مترجمان، به کوشش احسان نوروزی، تهران، سورهٔ مهر.

بازن، آندره (۱۳۸٦)، سینما چیست؟ ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، انتشارات هرمس.

برسون، روبر (۱۳۸۲)، یادداشت‌هایی در بارهٔ سینماتوگراف، ترجمهٔ بهرنگ صدیقی، تهران، نشر مرکز.

کوری، گرگوری (۱۳۸۸) تصویر و ذهن: فیلم، فلسفه، و علوم شناختی،

ترجمهٔ دکتر محمد شهبا، انتشارات مهر نیوشا، تهران.

Baecker, Dirk (1996), The Reality of Motion Pictures, *MLN,* Vol. 111, No. 3, German Issue (April), pp. 560-577.

Brock, Stuart (2007), Fictions, Feelings, And Emotions, *in Philosophical Studies*, 132: 211-242.

Casetti, Francesco (2011), *'Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital'* in OCTOBER 138, Fall 2011, pp. 95–106. © 2011 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

Currie, Gregory (1990), *The Nature of Fiction,* Port Cheter: Cambridge University Press, Cited in Brock, Stuart, 2007, " Fictions, Feelings, And Emotions"

Currie, Gregory (1991), 'Photography, Painting and Perception' *in The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 49 (Winter), 23-29.

Currie, Gregory (1998), An interview with Greg Currie, in *Cogito*, Nov 1998; Volume 12, Number 3. pp. 173-178.

Currie, Gregory (1998), Reply To My Critics' in *Philosophical Studies,* 89, 355–366.

Dominic m. Mciver lopes (1998), in 'Imagination, Illusion And Experience In Film', *Philosophical Studies,* 89, 343–353.

Giralt, Gabriel (2012), Realism and Realistic Representation in the Digital Age, *Journal of Film and Video,* 62,3,(fall).

Grodal, Torben (2002), *The Experience of Realism in Audiovisual representation,* in Jerslev, Anne, Realism and Reality in Film and Media, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, pp. 67-91.

Hutchinson, Bruce D (2003), *An Attention Model of Film Viewing,* Journal of Moving Image Studies. URL: http://www.uca.edu/org/ccsmi/ .Accessed: Thursday, December 06, 2012.

Mangini, Elizabeth (2004), Real Lies, True Fakes, and Supermodels, Invisible Culture: An Electronic *Journal for Visual Culture,* Issue 7, http://www.rochester.edu/in_visible_culture /Issue_7/ Mangini/mangini.html [10/18/2012].

Nakassis, Constantine V. (2009), Theorizing film realism empirically, New Cinemas, *Journal of Contemporary Film,* Volume 7 Number 3 © 2009 Intellect Ltd.

Redfern, Nick (2009), *Information transduction* in the cinema, http://nickredfern.wordpress.com. http://www.jstor.org/stable/2215023 .Accessed: 6/27/2012 ,11:35 AM.

Shaw, Spencer (2008), *Film consciousness: From Phenomenology to Deleuze,* Jefferson (N.C), London, McFarland & Company.

Walton, Kendall (1990), *Mimesis as Make-Believe,* Cambridge, Harvard University Press, Cited in Brock, Stuart (2007), fictions, feelings, and emotions.

Walton, Kendall (1984), Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, Noûs*, Vol. 18, No. 1, 1984 A. P. A. Western Division Meetings (Mar., 1984), pp. 67-72, Published by: Wiley-BlackwellStable. URL: http://www.jstor.org/stable/2215023 .Accessed: 10/11/2012 10:47.