دوفصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۲۵-۴۲»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ۸۴/۱
بهار و تابستان ۱۴۰۰، *Knowledge, No.84/1*.

تبیین ادراک فیلم با بهره‌گیری از نظریهٔ ادراک ابن‌سینا

جواد امین خندقی[۱]

چکیده: در میان هنرها، فیلم به دلیل دارا بودن ویژگی‌های منحصر به فردش از اهمیت زیادی برخوردار است. یکی از مسایل مهم در فلسفهٔ فیلم، مسئلهٔ «ادراک» است. تبیین و بررسی چیستی و چگونگی ادراک فیلم، زمینهٔ پرداختن به مسایل دیگر در زمینهٔ نسبت فیلم و شناخت است. در میان نظریه‌های فیلم، جریانی با عنوان «نظریهٔ شناختی» پدید آمده است که به مسایلی از این دست می‌پردازد. در این پژوهش، با بهره‌گیری از روش گردآوری کتابخانه‌ای و تحلیل کیفی محتوا، ادراک فیلم در بستر نظریهٔ ادراک ابن سینا تبیین می‌شود. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که ادراک فیلم از مرتبهٔ ادراک حسی آغاز و تا مرتبهٔ ادراک عقلی متناسب با گونه‌های فیلم ادامه دارد. چیزی که تماشاگر می‌بیند، ترکیبی از نور رنگی و پرده است و زمان و مکان را نیز در همین قالب ادراک می‌کند. همچنین فلسفهٔ ابن سینا قابلیت بحث فلسفی در بارهٔ فیلم را دارد و پژوهش‌هایی از این دست، می‌تواند بستر تدوین نظریهٔ شناختی فیلم در زمینهٔ فلسفهٔ اسلامی باشد.

کلمات کلیدی: ادراک فیلم، نظریهٔ ادراک، ابن‌سینا، تفسیر، معنای فیلم.

Explaining of Film Perception Using Avicenna's Perception Theory

Javad Amin Khandaqi

Abstract: Film perception is a more complex issue than other arts due to its unique characteristics and multifaceted nature. Among film theories, a movement called "cognitive theory" deals with such problems. However, despite all the capacities of Islamic philosophy in cognitive issues, no research has been done in the context of Islamic philosophy. But can this be pursued in the context of Islamic philosophy? The main question in this research is how does the viewer perceives the film? In this research, I use the method of qualitative content analysis and library collection. Based on the common interpretation of perception in Ibn Sina's texts, perception is form acquisition. The film is a hand-made art, and its production is the photographic way. Display it on a surface or screen. Provides animated images, or at least it is possible. This research is the starting point for developing the philosophy of film and cognitive theory in Islamic philosophy. According to Ibn Sina's view, film perception begins with the level of sensory perception by obtaining visual and auditory forms and continues to the level of intellectual perception appropriate to the form and content of each film. In the context of Ibn Sina's philosophy, color exists in the real world. Instead, the viewer sees a combination of colored light and curtains that emit their light from the device's light source. This study shows film perception's challenging and critical context for designing and responding to film theory/philosophy issues.

Key words: film perception, theory of perception, Avicenna, interpretation, the meaning of the film.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۱۱

۱. استادیار موسسه آموزش عالی فردوس dr.amin.ferdows@gmail.com

مقدمه

یکی از موضوعات مهم در زمینهٔ نسبت میان هنر و شناخت مسئلهٔ چگونگی ادراک اثر هنری در تجربهٔ آن است. این امر در زمینهٔ هنرهایی مانند فیلم، به‌دلیلِ داشتن ویژگی‌های منحصربه‌فرد، پیچیده‌تر است. در میان نظریه‌های فیلم، جریانی با عنوان «نظریهٔ شناختی[1]» پدید آمد[2] که با تکیه بر فلسفهٔ تحلیلی[3] و علوم شناختی[4] به مسایلی از این دست می‌پردازد. اما در بستر فلسفهٔ اسلامی و پژوهش‌های داخلی، نه‌تنها دراین‌باره نظریه وجود ندارد، بلکه به‌جز ترجمه‌هایی در زمینهٔ نظریهٔ شناختی اثر دیگری دیده نمی‌شود. اما آیا می‌توان این امر را در بستر فلسفهٔ اسلامی دنبال کرد؟ ازآنجاکه علم‌النفس و نظریهٔ ادراک در فلسفهٔ اسلامی جایگاه ویژه‌ای دارد، به نظر می‌رسد این ظرفیت وجود دارد.

بر این اساس، در این پژوهش، با بهره‌گیری از روش تحلیل کیفی محتوا و گردآوری کتابخانه‌ای، ادراک فیلم را در بستر نظریهٔ ادراک ابن‌سینا دنبال می‌کنم. شایسته است این نکته را بیان کنم که این پژوهش بررسی ادراک فیلم از منظر ابن‌سینا به شمار نمی‌رود، زیرا چنین مسئله‌ای پرسش او نبوده است و هیچ تصوری از فیلم نداشته است، بلکه این پژوهش را در بستر فلسفهٔ سینوی و با بهره‌گیری از نظریهٔ ادراک او دنبال خواهم کرد.

پرسش اصلی در این پژوهش این است که، در تجربهٔ یک فیلم، چگونه تماشاگر فیلم را ادراک می‌کند؟ برای این منظور، ابتدا جوهرهٔ فیلم را مطرح می‌کنم و اینکه تماشاگر در زمان تجربهٔ فیلم چه چیزی را می‌بیند. پس از آن، تعریف ادراک در ابن‌سینا را تبیین می‌کنم. درنهایت، چگونگی ادراک فیلم بر این اساس را بیان می‌کنم.

جوهرهٔ فیلم

از همان ابتدای مطرح‌شدنِ سینما به‌عنوانِ رسانه، اندیشمندانِ این حوزه به‌دنبالِ تعریف و بیان ماهیت سینما بوده‌اند.[1] طرح تمام دیدگاه‌ها و بحث و بررسی دربارهٔ آن‌ها در این پژوهش کاربردی نخواهد داشت، اما ازآنجاکه نیاز داریم بدانیم تماشاگر با چه چیزی روبرو می‌شود، باید به این مسئله اشاره شود.

می‌توان فیلم را مصنوعی دانست که به روش عکاسانه تولید شده و بر سطح یا پرده نمایش داده می‌شود و تصاویری متحرک تولید می‌کند یا دستِ‌کم امکان چنین تولیدی دارد. در این شبه‌تعریف، مصنوع بودن فیلم تجربهٔ دیداری یک منظرهٔ متحرک در طبیعت را خارج می‌کند. روش عکاسانه

1. Stam, 2000: 33-37

اجازه نمی‌دهد تابلوهای نقاشی در مقولهٔ فیلم جای گیرد. نمایش بر سطح یا پرده، علاوه بر تأکید بر جنبهٔ دیداری فیلم، نمایش‌های دیداری دیگر در هنرهایی همچون نقاشی، عکاسی و مجسمه‌سازی را خارج می‌سازد. همچنین تجربهٔ مشابه تجربهٔ دیداری در غیر از حالت نمایش فیلم را نیز از مقولهٔ فیلم خارج می‌کند. حرکت یا امکان حرکت تصویر نیز عکاسی را خارج می‌کند.

تعریف ادراک از منظر ابن‌سینا

در گام نخست باید بدانیم که تعریف بوعلی از ادراک چیست تا بتوان براساسِ آن ادراک فیلم را تبیین کرد. در برخی از عبارت‌های ابن‌سینا، به‌طورِ صریح بیان شده که ادراک چه تعریفی دارد و با عبارت‌های نزدیک به هم آمده است.

ابن‌سینا بیان می‌کند که «ادراک اخذ صورت مدرَک است»[۱]. در جایی دیگر، برای اخذ صورت، قید «به نحوی از انحا» نیز آمده است[۲]. همچنین در جای دیگر، به‌جایِ «اخذ» سخن از «حصول صورت مدرَک نزد مدرِک» آمده[۳] و در متنی دیگر، به «وجود صورت» هم اشاره شده است[٤].

در تعریفی مفصل‌تر، ابن‌سینا ادراک را تطبع صورت شیء از حیثی که عقلی و مجرد است، تعریف کرده است[٥]. در جایی دیگر، او ادراک را استحضار صورت از حیثی که معقول است، می‌داند[٦]. همچنین ابن سینا «علم» را به «حصول صورت معلومات در نفس»[۷] و «صورت‌های مجرد از مواد موجودات اکتساب شده» تعریف می‌کند. در این تعاریف، ادراک، حصول صورت شیء نزد انسان است[۸]. در این تعاریف، ادراک، حصول صورت شیء نزد انسان است.

تعاریف دیگری را نیز می‌توان به دستهٔ بالا افزود که صرف حصول صورت در آن‌ها مطرح نیست. بوعلی در جایی ادراک را تحصیل چیزی می‌داند که شامل صورت و حقیقت شیء به‌نحوِ کلیتش یا جزئیتش است[۹]. همچنین در تعریف علم، تعبیر «حصول حقیقت مجرد از پوشش‌ها و غواشی جسمانی»[۱۰] را می‌آورد و در یک مورد خاص، ادراک شیء را به تمثل حقیقت تعریف کرده است[۱۱]. دربارهٔ این موارد می‌توان با یک بررسی تفصیلی این‌گونه جمع‌بندی کرد که گونه‌ای دیگر از ادراک در کلام ابن سینا وجود دارد که به معنای حصول صورت نیست و تمثل به معنای ادراک دو سویه در

---

۱. ابن‌سینا، ۱۳۷۹: ۳٤٤ و ابن‌سینا، ۲۰۰۷: ٦۹
۲. ابن‌سینا، ۱٤۰٤ج، ج۲: النفس، ۵۰
۳. ابن‌سینا، ۱٤۰٤الف: ٦۹
٤. ابن‌سینا، ۱۳۸۳: ۲۷
۵. ابن‌سینا، ۱۳۷۱: ۱۰۸
٦. همان: ۲۲۰
۷. ابن‌سینا، ۱٤۰٤الف: ۸۲
۸. ابن‌سینا، ۱٤۰٤ب: ۱٤۰
۹. همان
۱۰. ابن‌سینا، ۱٤۰۰: ۲٤۸
۱۱. ابن‌سینا، ۱۳۷۵: ۸۲

معرفت‌شناسی عرفانی مطرح است[۵]. اما در این نوشتار، ملاک همان تعریف غالب و مشهور است[۶].

ادراک فیلم

پیش‌تر به این امر اشاره شد که فیلم مصنوع است. چگونگی خلق و به وجود آمدن یک اثر هنری، در ادراک آن نقشی ندارد. چه اینکه گلی مصنوع داشته باشیم یا گلی پلاستیکی، از این جهت که گل طبیعی است یا مصنوعی، تفاوتی در ادراک ندارد. وضعیت روش عکاسانه نیز همین گونه است. باآنکه روش عکاسانه در چگونگی خلق فیلم و تمایز با دیگر رسانه‌ها/هنرها نقش مهمی ایفا می‌کند، اما در ادراک نقشی ندارد، زیرا ادراک مربوط به مرحلهٔ تجربهٔ فیلم و پس از خلق فیلم است. از آنچه در جوهرهٔ فیلم اشاره شد، با «نمایش بر پرده» کار دارم که مربوط به تجربهٔ فیلم است.

روشن است که از میان قوای مدرکه از خارج، به‌طورِ قطع، با قوهٔ چشایی کاری نداریم، زیرا در ادراک فیلم نقشی ایفا نمی‌کند. نمونه‌هایی همچون «نمایش فیلم با رایحه» یا «سملوراما»[۷] (نمایش فیلم به همراه انتشار بوی آنچه در فیلم رخ می‌دهد) و «فور.دی.ایکس»[۸] (نمایش فیلم به همراه لرزش و حرکت صندلی) وجود دارند که به نقش بویایی یا بساوایی در تجربهٔ فیلم مربوط می‌شوند. اما این‌گونه موارد، مربوط به آثار فیلم هستند و به خود فیلم ربطی ندارند. منظور از خود فیلم روشن است، پس به سراغ آثار فیلم می‌روم. ابتدا باید گفت که منظور از آثار این نیست که امری مانند تجویز نژادپرستی، آثار فیلمی همچون «تولد یک ملت»[۹] باشد. تجویز نژادپرستی می‌تواند بخشی از آثار یک فیلم باشد و ممکن است در توضیح فرایند تجربهٔ فیلم توسط مخاطب، این امر را به فیلم «تولد یک ملت» نیز نسبت دهیم. اما آنچه در اینجا اهمیت دارد، آثار به معنای آن چیزهایی است که تماشاگر در مواجهه با فیلم از آن‌ها متأثر می‌شود یا آن‌ها را ادراک می‌کند. یعنی در اینجا لحاظ یک چیز با آثارش به معنای فلسفی آن است؛ مانند آتش و تحریک عصب پوستی (گرم شدن) به عنوان اثر آن. این تفکیک میان خود اثر و آثار آن، راهگشای مشخص کردن ذاتی بودن و نبودن اموری است که در فیلم اهمیت دارند. زیرا آنچه برای خود فیلم ضروری است، ذاتی است و آنچه برای خود فیلم ضروری نباشد، ذاتی به شمار نمی‌رود. پس آنچه که برای آثار فیلم ضروری است، الزاماً ذاتی فیلم نخواهد بود. مثال آتش را در نظر بگیرید. داشتن حرارت یا گرما برای آتش ضروری است، پس حرارت، ذاتی آن است. اما گرم شدن انسان یا خشک شدن لباس برای خود آتش ضروری نیست، اگر در دمای بسیار پایین، آتش روشن باشد یا انسان در مجاورت آتش با اختلال عصبی روبرو باشد، آتش او را گرم نمی‌کند. گرم شدن برای آثار آتش ضروری است، اما برای خود آتش ضروری نیست. اما حرارت یا گرما برای خود آتش ضروری است و به این جهت، برای آثار نیز ضروری است.

نقش بساوایی و بویایی در تجربهٔ فیلم، از جملهٔ مواردی است که به آثار فیلم مربوط است و تجربهٔ

متفاوتی را ارایه می‌دهد. از این جهت، پرداختن به آن‌ها در این پژوهش ضروری نیست. درنتیجه، در بخش‌های پیشِ رو از بحث ادراک، تمرکز من بر عناصر دیداری و شنیداری فیلم خواهد بود. زیرا این عناصر، پایهٔ اصلی برای تبیین چگونگی ادراک فیلم هستند.

جنبهٔ دیداری فیلم

نقطهٔ آغاز ادراک فیلم ادراک حسی آن است. در این ادراک، ماده و لواحق و عوارض مادی حضور دارد و این ادراک جزئی است و تا زمانی ادامه دارد که تماشاگر ارتباط حسی‌اش را با فیلم قطع نکرده است. یعنی رو به پرده/صفحه نمایش است و می‌بیند. از قوای حیوانی ادراک‌کننده از داخل نیز، در مرتبهٔ ادراک حسی، حس مشترک در قبول صورت‌های حسی دخیل است. همچنین تمییزدادن میان صور حسی به‌واسطهٔ همین قوه است[۱].

بحثم را از اینجا آغاز می‌کنم که آیا فیلم قابلِ‌دیدن است؟ برای پاسخ‌دادن به این پرسش، ابتدا باید ببینیم که رنگ در فیلم چگونه است.

در روان‌شناسی جدید، رنگْ سه بُعد فام[۱۰]، درخشندگی[۱۱] و اشباع[۱۲] دارد[۲]. فام آن چیزی است که، در بیان روزمره، رنگ نامیده می‌شود و با آن می‌توان میان رنگ پرتقال و لیمو تفاوت قایل شد. درخشندگی چیزی است که رنگ سیاه را از سفید و تمام سایه‌های خاکستری مابین را از یکدیگر متمایز می‌کند. تمام این‌ها بدون فام رنگ ندارند، اما رنگ‌های فام‌دار در درخشندگی متفاوت هستند. یعنی سایه‌های تیره و روشن از رنگ را تشکیل می‌دهند که هر کدام درخشندگی خاص خودش را دارد. اشباع نیز درجهٔ خلوص رنگ است. اشباعِ بالا غلظتِ رنگ و اشباعِ پایین رنگ‌رفتگی به شمار می‌رود.

ما می‌دانیم که در فیلم، دستِ‌کم الگویی از رنگ برروی یک سطح، که معمولاً پرده است، وجود دارد. برخی شاید بگویند رنگ وجود خارجی ندارد و دیدن رنگ نوعی توهم است[۳]. برای اثبات واقعیت رنگ فیلم، کافی است که واقعیت کلی رنگ‌ها را اثبات کنیم. حتی اگر بگوییم تصاویر چیزی ایجاد می‌کنند که رنگ به چشم بیاید، اما درواقع رنگی در کار نیست، باز هم برای ما کافی است.

باید به این امر دقت کرد که ظاهر روی پرده با ظاهر روی یک تابلوی نقاشی تفاوت دارد. رنگ برروی پرده بی‌ثبات‌تر است و مبتنی بر نسبت درست منبع نور، دستگاه پخش، پرده، فاصله و چیزهایی از این دست به وجود می‌آید. همین سختی‌ها رنگ در فیلم را بی‌ثبات‌تر می‌کند، زیرا فقط برای درک آن چشم کافی نیست و ابزار دیگر نیز ضروری است. اگر بگوییم قوامِ رنگِ روی بوم به

۱. ابن‌سینا، ۱٤۰٤ج، ج۲: النفس، ۱۳۳ و ۱٤٥ ۲. کریستنسن، واگنر، و هالیدی، ۱۳۸٥: ۱۷٥ و ماتلین، ۱۳۸٦: ۱۰۱
3. Hardin, 1993: 493-507 and Boghossian and Velleman, 80-103

بوم است، قوامِ رنگِ روی پرده نیز به صفحه است. درواقع، دو تفاوت اساسی میان رنگ روی بوم و رنگ روی پردهٔ وجود دارد. اول آنکه، رنگ روی بوم مادی است و رنگ روی پرده این‌گونه نیست. دوم آنکه، شرایط مطلوب دیدن در هر دو متفاوت است. ممکن است برای بوم هم فاصله‌ای خاص مطلوب‌تر باشد، اما حتی از یک فاصلهٔ بسیار دور چیزی از آن دیده می‌شود. رنگ روی پرده این‌گونه نیست و اگر شرایط خاصی نباشد، ممکن است اصلاً دیده نشود.

در بستر فلسفی سینوی، رنگ در خارج وجود دارد و با این مسئله اصلاً روبه‌رو نیستیم که بخواهیم از طریق دیگر رنگ را ثابت کنیم. طبق دیدگاه بوعلی، از یک سو، وجود رنگ عین وجود ضوء یا نور نیست و، از سوی دیگر، نور ظهور رنگ نیست، بلکه سبب ظهور آن به شمار می‌رود[1].

در اینجا با دو امر روبه‌رو هستیم: یک رنگ روی نوار یا داده‌های دیجیتال و یک رنگ روی پرده. چه اینکه فیلم سیاه‌وسفید یا رنگی را در نظر بگیریم، در این امر تفاوتی ندارند که رنگ برروی نوار/ داده وجود دارد. اما پرسش ما از اصل امکان دیدن فیلم است و با اثبات رنگ روی نوار چیزی حل نمی‌شود.

فرایند دیدن در بستر سینوی به این صورت است که شیء دارای رنگ در معرض منبع نور قرار می‌گیرد و همین امر باعث دیدن آن می‌شود. در تفکیک بوعلی، منبع نور در پخش فیلم ضوء به شمار می‌رود و تصویر می‌تواند نور باشد که کیفیت دیداری آن از جانب امری دیگر (منبع نور) است. اگر در بیان جوهره و بایسته‌های فیلم نمایش بر پرده اصل نبود، شاید می‌توانستم بگویم که فیلم قابلِ‌دیدن نیست. زیرا فیلم چیزی در نوار سلولوئید است و قابلِ‌دیدن نیست. اما ازآنجاکه پخش بر پرده امر ذاتی فیلم است، نمایش روی پرده برای ما اهمیت دارد. می‌دانیم شرط دیده‌شدن شیء و دیدن مخاطب این است که خودش منبع نور باشد یا در معرض منبع نور قرار گیرد. یک فرض این است که فیلم را منبع نوری بدانیم که در راه رنگی می‌شود. یعنی درواقع مواجههٔ ما با فیلم مانند دیدن خورشید با عینک آفتابی است و شیشهٔ قرمز عینک آفتابی آن را قرمز نشان می‌دهد. اما تماشاگر در مقابل منبع نور نیست و مقابل انعکاس نور بر پرده است. در نمونهٔ اخیر، گویا ما رنگ قرمزی را می‌بینیم که به‌واسطهٔ خورشید و رنگ قرمز شیشهٔ پنجره بر دیوار تابیده است. ازاین‌رو، شاید درست‌تر این باشد که بگوییم ما پرده را به‌صورتِ رنگی و تصویردار می‌بینم.

تا اینجا نتیجه می‌گیرم که ما فیلم و رنگ را می‌بینیم. زیرا شرایط حصول دیدن و دیده‌شدن را دارد. اما اگر نوار سلولوئید «الف» باشد و منبع نور در سالن سینما «ب» و نور رنگی روی پرده «ج» و پرده «د» باشد، در دیدن فیلم با شش فرض متفاوت روبه‌رو هستیم:

---

۱. ابن‌سینا، ۱٤۰٤ج، ج۲: النفس، ۱۰۱

۱. تماشاگر الف را می‌بیند که نورش را از ب گرفته است.
۲. تماشاگر ب را می‌بیند و نورش از خودش است.
۳. تماشاگر ج را می‌بیند که نورش را از ب گرفته است.
٤. تماشاگر د را می‌بیند که نورش را از ب گرفته است.
۵. تماشاگر د را می‌بیند که نورش را از ج گرفته است.
٦. تماشاگر ترکیب ج و د را می‌بیند که نورشان را از ب گرفته‌اند.

فرض ۱ باطل است، زیرا اصلاً الف مقابل چشم تماشاگر قرار ندارد که دیده شود. در فرض ۲، ب به‌دلیلِ قرارگرفتنِ الف مقابل آن به صورتی خاص (رنگی) دیده می‌شود. این فرض مانند دیدن نور خورشید منعکس‌شده روی دیوار از پنجره است. این فرض نیز باطل است، زیرا ب مقابل تماشاگر نیست که آن را ببیند. فرض ۵ نیز باطل است، زیرا درست است که د مقابل تماشاگر قرار دارد، اما این نور از ج نمی‌آید. خود ج منبع نور نیست که بتواند دیگری را نیز روشن کند.

فرض ٤ از یک جهت برخطا و از یک جهت درست است. از این جهت که منبع نوری‌ای که باعث دیدن می‌شود ب است صحیح است. اما از این جهت که ما فقط د را می‌بینیم صحیح نیست. ممکن است در اینجا گفته شود که ما یک درخت در روز را به واسطهٔ تابش نور خورشید می‌بینیم و کسی هنگام دیدن درخت نمی‌گوید من خورشید و درخت را باهم می‌بینم. ابتدا باید بین دو نوع منبع نور تفاوت بگذاریم. منبع نوری که فقط روشن‌کننده است و منبع نوری که، علاوه بر روشن کردن، چیزی به شیء اضافه می‌کند یا بگوییم در آن تغییر می‌دهد یا، حتی صحیح‌تر اینکه، به گونه‌ای روشن می‌کند که دیدن متفاوتی ارایه می‌دهد. خود این امر بر دو حالت است. ممکن است دو نوع لامپ داشته باشیم. لامپی که شیشهٔ آن رنگی است و یا اینکه نور رنگی تولید می‌کند و شیشه‌اش شفاف است. حال پرسش اینجاست که دیدن درخت به‌دلیلِ روشن‌شدنِ آن توسط یکی از سه حالت منبع نورِ شفاف غیررنگی، منبع نور شفاف رنگی و منبع نور غیرشفاف غیررنگی یکسان خواهد بود؟ منظور از شفاف‌بودن و نبودن قرارگرفتن یا نگرفتن چیزی رنگی مانند شیشهٔ رنگی یا نوار سلولوئید مقابل منبع نور است. با توجه به چگونگی پخش فیلم، با منبع نور غیرشفاف غیررنگی روبه‌رو هستیم. طبق دیدگاهی که در نظریهٔ ادراک بیان کردم، صورت حاصل نزد نفس که از طریق چشم دریافت می‌شود فقط د یا دیوار نیست، بلکه صورت تصاویر (رنگ‌های) متحرک نیز دریافت می‌شود. پس فرض ٤ باطل است، زیرا فقط د دیده نمی‌شود. زیرا در تصویر صرفاً نور و سایه بر اشیاء اعمال نمی‌شوند، بلکه اساس تصویر را تشکیل می‌دهند[1] و نمی‌توان آن را نادیده گرفت. اما از سوی دیگر، فرض ۳ نیز باطل است، زیرا فقط ج دیده نمی‌شود. تماشاگر در مواجهه با فیلم ترکیبی از د و ج را

1. Arenheim, 1974: 328

می‌بیند که منبع نور نیز ب است و این همان فرض ٦ است که به نظر من درست است.

پس تماشاگر قادر به دیدن فیلم است، زیرا مقابل منبع نور است و دیدنی است. همچنین ادراک تصویر/رنگ فیلم، حصول صورت‌های تصویری مرکب از پرده و رنگ روی پرده از طریق چشم است که در حس مشترک جمع می‌شوند. همچنین روشن است که ادراک دیداری فیلم، در قالب و محدودهٔ مشخص پردهٔ نمایش است که ابعاد مشخصی دارد. ادراک ابعاد و این محدوده نیز هم‌زمان با ادراک پرده و رنگ روی آن محقق می‌شود. درواقع، این یک کل است که به‌صورتِ مجموع ادراک می‌شود. یک مسئلهٔ مهم در اینجا حرکت در تصویر است که بحث مفصلی دارد[1] و نمی‌توان در این نوشتار به آن پرداخت.

جنبهٔ شنیداری

در جنبهٔ شنیداری با مشکلات جنبهٔ دیداری روبه‌رو نیستیم. صوت‌هایی با قالب‌های مختلف در فیلم وجود دارد و به قوهٔ شنوایی می‌رسد. این فرایند ادراک صوت‌ها است. همچنین از طریق شنوایی، صورت‌های شنیداری در حس مشترک جمع می‌شوند.

فرایند ادراک ذیل مراتب ادراکی

آنچه در دو بخش قبلی بیان شد نخستین مرتبهٔ ادراک یعنی ادراک حسی را بیان می‌کند. حال شایسته است که نگاهی به مراتب ادراک (حسی، خیالی، وهمی و عقلی) در کنار قوای مدرکه از داخل و حتی قوای نفس ناطقه (عقل نظری و عملی) داشته باشم.

تا اینجا دانستیم که صورت‌های دیداری و شنیداری که از طریق قوای بینایی و شنوایی دریافت شده‌اند در حس مشترک وارد می‌شوند. حس مشترک گاهی باعث این امر می‌شود که از انتقال صورتی حسی به صورتی دیگر صورت پذیرد. این امر در زمینهٔ فیلم بسیار به‌ندرت رخ می‌دهد یا اصلاً ممکن نیست. زیرا ممکن است از طریق حس مشترک، از بوی چیزی به طعم آن انتقال داشته باشیم، اما در اینجا و در مواجهه با فیلم تنها با صورت‌های دیداری و شنیداری روبه‌رو هستیم و بعید به نظر می‌رسد که انتقال از شنیداری به دیداری و بالعکس بتواند رخ دهد.

کارکرد دیگر حس مشترک تمییز دادن میان صورت‌های حسی است. تماشاگر، در مواجهه با فیلم، صورت‌های مختلفی دریافت می‌کند و برای او حاصل می‌شود. تمییز میان شنیداری و دیداری بودن و همچنین تمییزدادن میان شنیداری‌ها و دیداری‌ها به‌واسطهٔ حس مشترک پدید می‌آید و در تجربهٔ فیلم بسیار اهمیت دارد. در فیلم «سگ‌های انباری[13]»، شش سارق برای سرقت از الماس‌فروشی

---

۱. نک. امین خندقی، حکمت و شهدادی، ١٣٩٦

اجیر می‌شوند. آن‌ها در سکانس ابتدایی مشغول خوردن و گفت‌وگو هستند. تمییزدادن میان تصویر شش نفر و صدای شش نفر کار مهمی است که حس مشترک انجام می‌دهد. اما می‌خواهم به خط فرضی[۱۴] در این سکانس بپردازم. قانون خط فرضی یا ۱۸۰ درجه، در فیلمبرداری و تدوین، برای این منظور استفاده می‌شود که یکسانی روابط چپ و راست دو شخصیت در یک سکانس حفظ شود تا تماشاگر در فهم موقعیت‌ها دچار اشتباه نشود. فرض بگیرید که، در سکانس دور میز، قانون خط فرضی شکسته شود و دوربین بی‌دلیل بارها خط فرضی را بشکند، اما باز هم موقعیت مکانی اشخاص برای ما روشن است. ممکن است گیج شویم اما دچار اشتباه نمی‌شویم و همواره می‌دانیم هر فردی کجاست. این کار حس مشترک است.

تا اینجا با ادراک حسی فیلم روبه‌رو هستیم. صورت‌های دیداری از طریق قوهٔ بینایی و صورت‌های شنیداری از طریق قوهٔ شنوایی در حس مشترک دریافت می‌شوند. این روند تا ارتباط با فیلم (دیدن و شنیدن) ادامه دارد. در مرحلهٔ ادراک حسی، صورت و ماهیت شیئی که در خارج موجود است به‌همراهِ ماده و عوارض تشخص در این ادراک حضور دارد و ادراک جزئی است[۱].

هر نما که گذشت، درواقع، دیگر تماشاگر با آن نما ارتباط دیداری یا شنیداری ندارد. صورت‌های حاصل‌شده در این مرحله، توسط قوهٔ خیال حفظ و نگهداری می‌شوند[۲]. قوهٔ خیال هم‌زمان با ارتباط دیداری و شنیداری با فیلم صورت‌ها را دریافت و نگهداری می‌کند. این شروع ادراک خیالی فیلم است. زیرا در ادراک خیالی، نزع شدیدتر است، لواحق و عوارض وجود دارد، ادراک جزئی است و ماده در آن حضور ندارد[۳]. در فیلم «سگ‌های انباری»، سرقت دیده نمی‌شود و پس از سرقت وقتی می‌گویند آقای آبی و آقای قهوه‌ای حین سرقت کشته شده‌اند، به‌واسطهٔ قوهٔ خیال می‌توان چهره، صدا و شخصیت‌های مذکور را یادآوری کرد، زیرا صورت‌های حسی ایشان در خیال نگهداری شده است. در ادامهٔ ادراک خیالی، قوهٔ متخیله به‌صورتِ ارادی می‌تواند یافته‌های حسی موجود در خیال را ترکیب یا تجزیه کند و امری جدید بسازد.

ساختهٔ متخیله ممکن است خیالی باشد یا نباشد. در همین فیلم، صحنهٔ سرقت از الماس‌فروشی دیده نمی‌شود. ممکن است تماشاگری، پیش از این فیلم، فیلم «قاپ‌زنی»[۱۵] را دیده باشد که در آن گروهی با ظاهری شبیه خاخام‌های یهودی یک الماس‌فروشی را سرقت می‌کنند. این کار متخیله است که بتواند صورت‌های دیداری و شنیداری دو فیلم را که در خیال دارد با هم ترکیب کند[۴] و صحنهٔ

---

۱. ابن‌سینا، ۱٤۰٤ج، ج۲: النفس، ۵۱؛ ابن‌سینا، ۱۳۷۹: ۳٤۵؛ ابن‌سینا، ۲۰۰۷: ۷۰ و ابن‌سینا، ۱۳۷۵: ۸۳
۲. ابن‌سینا، ۱۳۷۹: ۳۲۷
۳. ابن‌سینا، ۱۳٦۳: ۱۰۳
٤. ابن‌سینا، ۱٤۰٤ج، ج۲: النفس، ۳٦

سرقت در «سگ‌های انباری» را در ذهنش بسازد.

با همین فیلم جلوتر می‌رویم. دو نفر از سارقان طی سرقت کشته و یک نفر زخمی می‌شود، زیرا پلیس‌ها برای آن‌ها کمین کرده بودند. به نظر می‌رسد یک نفر آن‌ها را فروخته است و معنای خیانت در این زمینه وجود دارد، اما تماشاگر چگونه معنای خیانت را ادارک می‌کند. این امر را باید در قوهٔ واهمه و حافظه و ادراک وهمی دنبال کرد. قوهٔ واهمه، معانی غیرمحسوس در محسوسات جزئی را درک می‌کند[١] و قوهٔ حافظه (همانند خیال برای حس مشترک) آن‌ها را حفظ می‌کند[٢]. معنای خیانت امر مادی نیست، اما می‌تواند در ماده موجود باشد. ادراک وهمی هم جزیی است. قوهٔ واهمه از مجموع صورت‌های حسی شنیداری و دیداری در فیلم و نقش کلیدی روایت، به این معنا می‌رسد. این معنا در قوهٔ حافظه نگهداری می‌شود.

ادراک فیلم در اینجا خاتمه نمی‌یابد. ادراک عقلی فیلم نیز مطرح است که انتزاع در آن، آخرین مرحله کمال را دارد و صور عقلی مجرد تام درک می‌شود[٣]. قوهٔ عالمه یا عقل نظری صور کلی مجرد از ماده را ادراک و قوهٔ عامله یا عقل عملی، مبدأ تحریکی بدن برای افعال جزیی خاص است که هر دو از قوای نفس ناطقهٔ انسانی‌اند[٤].

در فیلم «سگ‌های انباری» معنای جزیی خیانت یک شخصیت به دیگران از طریق قوهٔ واهمه و ادراک وهمی ادراک می‌شود. اما معنای خوبی و بدی یا حسن و قبح در فیلم به‌صورتِ عقلی درک می‌شود. الزاماً بنا نیست در اینجا به این بحث بپردازم که فیلم خوبی یا بدی را تجویز می‌کند و اساساً تجویز اخلاقی در یک فیلم چگونه محقق می‌شود. تماشاگر در تماشای فیلم مراحل/مراتب ادراک را طی کرده است، اما زمانی می‌تواند هر گونه امر معقول مجرد کلی را ادراک کند که از طریق عقل نظری باشد. در یک بحث مفصل می‌توان مفهوم عدالت را از فیلم استخراج کرد. الزاماً نه به معنای تجویز فیلم، بلکه شناختِ خوبی می‌تواند از طریق نشان‌دادنِ بدی باشد. بر مبنای امکان شناخت خوبی از بدی، در جریان «نااخلاق‌گرایی شناختی»[١٦] استدلال بنا شده است[٥].

استخراج در اینجا به معنای تجرید است. در بستر فلسفهٔ ابن‌سینا، «تجرید» عبارت از قدرت داشتن عقل بر استخراج قدر مشترک (معقول) با پیراسته کردن مورد ادراک (محسوس) از بخش‌های غیرمشترک میان افراد مختلف یک نوع است[٦]. یعنی تماشاگر، با تجرید و پیراستن صورت‌های دیداری و شنیداری دریافت‌شده، معنای معقول از آن استخراج می‌کند. درواقع، تشخیص خصوصیات

---

١. همان
٢. همان: ٣٧
٣. ابن‌سینا، ١٣٦٣: ١٠٣
٤. ابن‌سینا، ١٤٠٤ج، ج٢: النفس، ٣٧ و ٣٩
5. Kieran, 2003: 63-67
٦. رازی، ١٣٨٤: ج٢، ٢٤١–٢٤٢

اشیا و درک اختلافات و روابط آن‌ها با هم فرد را به تجرید وامی‌دارد. انسان در تجرید آن‌ها را با هم مقایسه می‌کند و اشتراک و اختلاف و خصوصیات عمومی و مشترک را انتزاع می‌کند و به‌صورتِ مفاهیم کلی استخراج می‌نماید. در روان‌شناسی، این امر بیان می‌شود که استعداد تجرید به‌مرور در انسان رشد می‌کند و در رشد زبان او تأثیر دارد[۱].

این فرایند ادراک عقلی مفهوم کلی در یک فیلم است. این مفاهیم ممکن است زمینه‌ای برای یک رفتار خاص باشند که مربوط به عقل عملی است.

معانی فیلم و تفسیر

اگر فرض بگیریم که تماشاگر/منتقد معنا می‌سازد و معنا صرفاً در فیلم موجود نیست، به گونه‌ای دیگر می‌توان فهم معانی را دنبال کرد. وقتی منتقد یا تماشاگر چیزی از فیلم می‌فهمند، گونه‌های معنایی زیر را ممکن است بنا کنند[۲]:

۱. یک جهان خیالی بنا کند. چه اینکه اعتراف کند خیالی است یا فرض کند واقعی است. در فیلم روایی، تماشاگر نسخه‌ای از جهان داستانی یا جهان زمانی‌ـمکانی می‌سازد و داستان در این جهان رخ می‌دهد و ارجاعات درونی و بیرونی از آن استخراج می‌شود. به این معنا معنای ارجاعی نیز می‌گویند. برای نمونه، در فیلم «جادوگر شهر اُز»، شهر خیالی اُز، معنای درونی و کانزاس معنای بیرونی یا ارجاعی[۱۷] آن است.

۲. سطحی از انتزاع را ارتقا دهد و معنایی ادراکی یا مقصود را به داستان و جهان داستانی که آن را می‌سازد منتسب کند. در این حالت، با سرنخ‌هایی فرض می‌کند که فیلم با قصد قبلی نشان می‌دهد که چگونه باید آن را درک کرد. در این معنا فیلم مستقیم حرف می‌زند. جملهٔ «هیچ جایی خانه نمی‌شود» در پایان فیلم «جادوگر شهر اُز» از این نمونه است. این معنای سرراست[۱۸] است که، همراه با معنای ارجاعی، معنایی که معمولاً تحت‌اللفظی[۱۹] می‌گوییم را کامل می‌کند.

۳. معناهای نمادین، تلویحی و پنهان را جابه‌جا کند. فیلم غیرمستقیم حرف می‌زند. این معنا را درون‌مایه[۲۰] می‌نامند. می‌توان این معنا را با موضوع، مسئله یا پرسش یکی دانست.

٤. در معانی ۱ تا ۳، بیننده فرض می‌گیرد که فیلم کم‌وبیش چه می‌کند، اما تماشاگر می‌تواند معناهای نشانگانی[۲۱] یا واپس‌رانده‌شده[۲۲] را که اثر به‌طورِ غیرارادی بروز می‌دهد بنا کند. چنین معناهایی با معانی ضمنی، صریح و ارجاعی سازگار نیستند.

---

۱. شریعتمداری، ۱۳۸۷: ۳۸٦

2. Bordwell, 1991: 8-9

در ادراک فیلم، برخی از این معانی‌ای که جزیی هستند در ادراک وهمی و معانی‌ای که کلی هستند در ادراک عقلی صورت می‌پذیرند که شرح این امر در بخش‌های پیشین آمد. اما این نکته نیز حائزاهمیت است که براساسِ این معانی منتقد/تماشاگر فیلم را تفسیر[۳۳] می‌کند.

واژهٔ «interpretation» (تفسیر) برگرفته از واژهٔ لاتین «interpretatio» به معنای شرح است که خود آن از واژهٔ «interpres» به معنای طرفِ گفت‌وگو، مترجم یا واسطه است. پس تفسیر نوعی شرح است که میان متن یا ارگان و طرفِ دیگر قرار می‌گیرد[۱]. تفسیر تبیین اثر برمبنای علت‌های آگاهانه یا نیت‌مند است. مفسر موظف است که فرضیه‌های پذیرفتنی را دربارهٔ آن دسته از نیت‌های داستان‌گویی شکل دهد که به پیدایش اثر منجر شده‌اند[۲]. تفسیری مطلوب‌تر است که با پیش‌فرض نادرست همراه نباشد. معمولاً تفسیر موفقیت و کامل‌بودن تجربهٔ تماشاگر را فرض می‌گیرد و کار خود را از آنجا آغاز می‌کند. درصورتی‌که نباید این امر بدیهی فرض شود. زیرا در جهانی با انبوه آثار و چیزها، با کندشدنِ فزایندهٔ حساسیت تجربهٔ حسی روبه‌رو هستیم. هدف هرگونه توضیح و تفسیر باید آثار هنری را در نظرمان واقعی‌تر کند و نشان دهد که چگونه این چیزی که هست شده است و نه اینکه صرفاً چه معنایی می‌دهد[۳].

یک مرحله بالاتر از تفسیر، در ادبیات سواد رسانه‌ای،[۲۴] وساطت فعال[۲۵] نام دارد. وساطت فعال مرحله‌ای بالاتر از آگاه‌سازی است و پیشنهادهایی ـبا رویکرد تحلیل انتقادیـ در جهت استفاده، عدم استفاده یا چگونگی استفاده از رسانه‌ها به مخاطب می‌دهد. در این امر وساطت فعال مثبت، حمایت و تقدیر از یک رسانه است که سبب جلب مخاطبان به آن می‌شود. وساطت فعال منفی، نقد و تقبیح رسانه‌ها در جهت دوری از آن‌هاست. وساطت فعال خنثی اختیار را در انتخاب به مخاطب می‌دهد[۴].

تفسیر یا وساطت فعال، هر دو، از زمینهٔ ادراک فیلم آغاز می‌شوند. حتی در وجهی که تفسیر کامل‌کننده باشد یا وساطت فعال وجود داشته باشد ممکن است بگوییم که ادراک را کامل‌تر می‌کنند یا دستِ‌کم جهت می‌دهند.

شاید این امر در اینجا به ذهن خطور کند که ادراک فیلم از ادراک حسی و صورت‌های شنیداری و دیداری آغاز می‌شود و چگونه می‌توان آن را زمینهٔ این معانی، تفسیر و وساطت فعال دانست؟ پاسخ در این است که دقت کنیم که درست است کار حس مشترک ادراک حسی است، اما احساس محض برخاسته از تأثر حسی و صرف تأثر حسی ارزشی ندارد و حکم براساسِ آن دارای ارزش است. بوعلی حس را زمینهٔ ایجاد تصورات و تصدیقات می‌داند. بر همین اساس، فیلم زمینه‌ای برای ایجاد

1. Ibid: 1
2. Currie, 1995: 282
۳. نک. سانتاگ، ۱۳۹٤: ٤۱
4. Mendoza, 2009: 35

تصورات و تصدیقات در حوزهٔ موضوع خود می‌شود.

در دیدگاه ابن‌سینا، حس در هر دو نوع تصور جزئی و کلی نقش دارد. ازآنجاکه صورت‌های حسی همراه با حضور ماده هستند، تصور جزئی ایجاد می‌کنند. همچنین با تجرید به متخیل و معقول تبدیل می‌شوند که تصور کلی است و در تصدیقات جزئی و کلی هم نقش دارد[۱]. از جمله می‌توان به ایقاع بین کلیات مفرده با سلب و ایجاب، تحصیل مقدمات تجربی از طریق تکرار مشاهده و تصدیق به‌دلیلِ شدت تواتر، که منوط به تکرار مشاهدات تجربی حسی است، اشاره کرد. همچنین صورت‌های حسی می‌توانند به‌عنوانِ مبادی برهان قرار گیرند[۲]. از همه مهم‌تر، صورت حسی می‌تواند در استکمال وجود نفس موثر باشند[۳] و این صرفاً به معنای استکمال اخلاقی نیست و حیث وجودی مراد است. این نکات نشان می‌دهد که صورت‌های حسی دیداری و شنیداری فیلم مقدمهٔ ساخت معانی، تفسیر و وساطت فعال به شمار می‌روند.

نتیجه‌گیری

مبتنی بر تفسیر رایج از متون ابن‌سینا، ادراک به مثابهٔ حصول صورت نزد مدرِک تعریف شده است. این تفسیر می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای بحث در زمینهٔ مسایلی از فلسفهٔ هنر باشد که مبتنی بر مفهوم فرم/صورت هستند. همچنین در جریان‌هایی که فرم/صورت اساس تعریف هنر را شکل می‌دهد، می‌تواند کاربرد داشته باشد. در سال‌های اخیر، فلسفهٔ فیلم جایگاه بسیار مهمی یافته است. در طول زمان، نظریه‌ها به جای پرداختن به فیلم، به سوی بررسی نسبت مخاطب با آن سوق پیدا کرده‌اند. با وجود تمام ظرفیت‌های موجود در زمینهٔ فلسفهٔ اسلامی و به خصوص مباحث نفس‌شناسی، این فلسفه در جریان فلسفهٔ فیلم سهمی نداشته است. در نظر گرفتن مبانی فلسفهٔ نفس ابن سینا به همراه ارایه جوهره‌ای خاص برای فیلم در این پژوهش، نشان داد که امکان بحث فلسفی در بارهٔ فیلم در فلسفهٔ بوعلی وجود دارد. این فلسفه می‌تواند زمینهٔ بررسی فلسفی مسایل فیلم باشد. این نقطهٔ آغازی برای تدوین فلسفهٔ فیلم و یک نظریهٔ شناختی در بستر فلسفهٔ اسلامی است.

در این پژوهش، ادراک فیلم به عنوان نقطهٔ مرکزی برای تدوین نظریهٔ شناختی بررسی شد. مبتنی بر تبیین فلسفی برآمده از دیدگاه بوعلی، ادراک فیلم از مرتبهٔ ادراک حسی با حصول صورت‌های دیداری و شنیداری آغاز می‌شود و تا مرتبهٔ ادراک عقلی متناسب با فرم و محتوای هر فیلم ادامه می‌یابد. این تفسیر مبتنی بر فرض خاصی در امر دیدنی در فیلم است. مطابق این پژوهش، آن چیزی که تماشاگر می‌بیند ترکیبی از نور رنگی و پرده است که نور خود را از منبع نورِ دستگاه پخش می‌گیرند.

---

۱. ابن‌سینا، ۱٤۰٤ج، ج۲: النفس، ۱۹۷
۲. ابن‌سینا، ۱٤۰۵: ج۳: البرهان، ۱۱۲
۳. ابن‌سینا، ۱٤۰٤ج، ج۲: النفس، ۱۸٦

این پژوهش نشان داد که مسئلهٔ ادراک فیلم تا چه اندازه می‌تواند چالش‌برانگیز باشد و زمینهٔ طرح و پاسخ‌گویی به مسایل مرتبط با حوزهٔ نظریه/فلسفهٔ فیلم را فراهم کند. به‌عنوان آیندهٔ این پژوهش، می‌توان ادراک فیلم را در بستر دیگر فیلسوفان مشایی، فلسفهٔ اشراق یا متعالیه نیز دنبال کرد. همچنین با وجود مسایل مختلف و چالش‌برانگیز در حوزهٔ نظریه/فلسفهٔ فیلم، می‌توان مسایل دیگر این زمینه را در حوزهٔ فلسفهٔ اسلامی به بوتهٔ نقد و بررسی گذاشت.

پی‌نوشت

1- cognitive theory

۲ – برای مطالعهٔ دربارهٔ جریان شناختی در نظریهٔ فیلم، نک:

Stam, 2000: 235-248; Rushton and Bettinson, 2010: 156-176; Reynolds, 2014: 98-100; Ben-Shaul, 2007: 59-61 and Currie, 2004: 105-118

3- analytic philosophy
4 - cognitive science

۵ – برای مطالعهٔ معنای «تمثل» در معرفت‌شناسی عرفانی، نک: حکمت، ۱۳۸۵: ۱۷۷–۱۸۷ و ۱۳۹۳: ۲۹۸–۳۰۲.

٦ – در مقاله‌ای دیگر به این موضوع پرداخته‌ام: «جایگاه تمثل در ادراک از منظر ابن‌سینا». این مقاله در دست چاپ است.

7- smellorama, smell-o-vision
8 - 4DX

۹– The Birth of a Nation، 1915، داستانی، کارگردان: دیوید وارک گریفیث، نویسنده: دیوید وارک گریفیث و فرانک ای. وودز.

10 - hue
11- brightness
12 - saturation

۱۳– Reservoir Dogs، 1992، داستانی، کارگردان: کوئنتین تارانتینو، نویسنده: کوئنتین تارانتینو.
14 - imaginary line

۱۵– Snatch، 2000، داستانی، کارگردان: گای ریچی، نویسنده: گای ریچی.
16 - cognitive immoralism

برای مطالعهٔ دیدگاه‌های موجود و جایگاه نااخلاق‌گرایی در میان آنها، نک: امین خندقی، ۱۳۹٤: ۱۹۱ـ۱۹۸.

17 - referential
18- explicit
19 - literal
20 - themes
21 - symptomatic
22 - repressed
23 - interpretation
24 - media literacy
25 - active mediation

منابع

ابن‌سینا، (١٣٦٣)، المبدأ و المعاد، به اهتمام عبدالله نورانی، تهران: موسسهٔ مطالعات اسلامی، ١٣٦٣.

ابن‌سینا، (١٣٧١)، المباحثات، تحقیق محسن بیدارفر، قم: بیدار.

ابن‌سینا، (١٣٧٥)، الإشارات و التنبیهات، قم: نشر البلاغه.

ابن‌سینا، (١٣٧٩)، النجاه من الغرق فی بحر الضلالات، تصحیح محمدتقی دانش پژوه، تهران: دانشگاه تهران.

ابن‌سینا، (١٣٨٣)، رسالهٔ نفس، تصحیح موسی عمید، همدان: دانشگاه بوعلی سینا.

ابن‌سینا، (١٤٠٠)، رسائل ابن‌سینا، قم: بیدار.

ابن‌سینا، (١٤٠٤الف)، التعلیقات، تحقیق عبدالرحمن بدری، قم: مکتب الاعلام الاسلامی.

ابن‌سینا، (١٤٠٤ب)، الشفاء: الإلهیات، تصحیح سعید زائد و الاب قنواتی، قم: مرعشی نجفی.

ابن‌سینا، (١٤٠٤ج)، الشفاء: الطبیعیات، تصحیح سعید زائد و الاب قنواتی، قم: مرعشی نجفی.

ابن‌سینا، (١٤٠٥)، الشفاء: المنطق، قم: مرعشی نجفی.

ابن‌سینا، (٢٠٠٧)، أحوال النفس: رساله فی النفس و بقائها و معادها، تحقیق فواد الاهوانی، پاریس: دار بیبلیون.

امین خندقی، جواد، (١٣٩٤)، «بررسی دیدگاه‌های فلسفی در بارهٔ نسبت ارزش زیباشناختی و ارزش اخلاقی»، اخلاق، سال پنجم، شمارهٔ ٢٠، صص١٨٩_٢٢٠.

امین خندقی، جواد، حکمت، نصرالله و شهدادی، احمد، (١٣٩٦)، «تبیین ادراک حرکت در فیلم با بهره‌گیری از نظریهٔ ادراک ابن‌سینا»، الهیات هنر، سال چهارم، شمارهٔ ٨، صص١٣٣_١٥٧.

حکمت، نصرالله، (١٣٨٥)، متافیزیک خیال، تهران: فرهنگستان هنر.

حکمت، نصرالله، (١٣٩٣)، مفتاح فتوحات، تهران: نشر علم.

رازی، فخر الدین، (١٣٨٤)، شرح الإشارات و التنبیهات، تصحیح علیرضا نجف‌زاده، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

سانتاگ، سوزان، (١٣٩٤)، علیه تفسیر، ترجمه‌ی مجید اخگر، تهران: نشر بیدگل.

شریعتمداری، علی، (١٣٨٧)، روان‌شناسی تربیتی، تهران: امیرکبیر.

کریستنسن، یان؛ واگنر، هاگ و هالیدی، سباستین، (١٣٨٥)، روان‌شناسی عمومی، ترجمهٔ ابوالقاسم بشیری، جمشید مطهری و رحیم میر دریکوندی، قم: موسسهٔ آموزشی و پژوهشی امام خمینی.

ماتلین، مارگارت، (١٣٨٦)، روان‌شناسی احساس و ادراک، ترجمهٔ زهرا درویزه، تهران: دانشگاه الزهرا (سلام الله علیها).

Arenheim, Rudolf, (1974), *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, First published, Berkeley: University of California Press.

Ben-Shaul, Nitzan, (2007), *Film: The Key Concepts*, Oxford: Berg, 2007.

Boghossian, Paul A. and Velleman, J. David, (1989), "Colour as a Secondary Quality", *Mind*, vol.xcviii, no.389, pp.80-103.

Bordwell, David, (1991), *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge: Harvard University Press.

Currie, Gregory, (1995), *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, New York: Cambridge University Press.

Currie, Gregory, (2004), "Cognitivism", *A Companion to Film Theory*, eds. Toby Miller and Robert Stam, Second published, Malden: Blackwell, pp.105-122.

Hardin, C. L., (1993), "Color Subjectivism", *Philosophical Applications of Cognitive Science*, ed. Alvin I. Goldman, Boulder: Westview Press, pp.493-507.

Kieran, Matthew, (2003), "Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism", eds. Jose Luis Bermudez and Sebastian Gardner, London: Routledge, pp.56-73.

Mendoza, Kelly, (2009), "Surveying Parental Mediation: Connections, Challenges and Questions for Media Literacy", *Journal of Media Literacy Education*, vol.1, no.1, pp.28-41.

Reynolds, Daniel, (2014), "Cognitive Film Theory", *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, eds. Edward Branigan and Warren Buckland, London: Routledge, pp.98-103.

Rushton, Richard and Bettinson, Gary, (2010), *What is Film Theory?: An Introduction to Contemporary Debates*, Berkshire: Open University Press.

Stam, Robert, (2000), *Film Theory: An Introduction*, Malden: Blackwell.