دو فصلنامه فلسفی شناخت، «۲۵۸-۲۳۵»
دوره ۱۲، شماره ۱، پیاپی ۸۰/۱
بهار و تابستان ۱۳۹۸ ، Knowledge, No 80/1

وجوه شناختی بازنمایی فیلم در نظریهٔ فرمالیسم و نسبت آن با وجود «ذهنی – عینی» در فلسفه کلاسیک

احمدرضا معتمدی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۸/۲۹ - تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۳

چکیده

نظریه شکل گرا سازوکار فیلم را بر مبنای دستگاه معرفت‌شناختی کانت بنانهاده است. از آنجا که در نظام ادراکی کانت واقعیت فی‌نفسه ذاتا قابل دریافت نیست، و جنبه‌های پدیداری نیز در مقولات پیشینی فاهمه صورت‌بندی می‌شود، اساسا تحقق بازنمایی در سینما بر مبنای نظریه شکل‌گرا به چالش جدی دچار خواهد شد. فلاسفه کلاسیک به‌ویژه فیلسوفان اسلامی در بحث وجود ذهنی وجود عینی، بر این باورند که صورت ذهنی در عین حال که ملکه نفس و تحقق "علم" برای آن است، در همان حال از حیثیت مفهومی برخوردار است و تحقق "معلوم" در ذهن است. پس صورت ذهنی، یک وحدت کامل از علم و معلوم و یک بازنمایی کامل از واقعیت عینی است. مدعای این نوشتار بر آن است که نظریه واقع‌گرایی علیرغم اتهام بازتولید مکانیکی واقعیت، با ارجاع به قیاس وجود ذهنی وجود عینی در فلسفه کلاسیک، در تقوم ماهیت بازنمایی در سینما، قربت بیشتری حاصل می‌کند؛ و نظریه شکل‌گرا با توسل به نظام ادراک استعلایی کانت و سهم‌بری واقعیت عینی صرفادر حد ماده خام شهود، از ادعای تحقق هنر به‌واسطه بازنمایی در فیلم، دورتر خواهد افتاد..

واژگان کلیدی: بازنمایی، وجود ذهنی، وجود عینی، شکل‌گرا، واقع‌گرا.

Cognitive Funds of Representation of Film in the Theory of Formalism and its Proportion with Mental Existence and Concrete Existence in Classic Philosophy

Ahmad Reza Motamedi[2]

Abstract:

The formalism theory of the film mechanism is based on Kant's epistemological device. Since the object in itself cannot be inherently perceived in the Kant's conceptual system, and phenomenal aspects are also formulated in the a priori understanding categories, the realization of representation in the cinema based on formalism theory will be a serious challenge.The classical philosophers, especially the philosophers of Islam, in the discussion of the concrete existence - mental existence, believe that the mental form while the permanent habit of the self and the realization of knowledge for it, at the same time, possesses a conceptual prestige and a certain realization the known in the mind. Therefore, the mental form is a unity Complete of knowledge and known, and a complete representation of objective reality.

The claim to this article is that the theory of realism, despite the charge of the mechanical reproduction of reality, gives rise to a greater degree of the nature of the representation in the cinema, by analogy of the mental existence- concrete existence in the classical philosophy, and the formalism theory by resorting to the system of transcendental perception Kant And the specificate of objective reality is merely the raw material of intuition, the claim of the realization of art through the representation of the film will be farther away.

Keywords: Representation, Mental Existence, Concrete Existence, Formalism, Realism

---

۱. عضو هئیت علمی دانشگاه صدا و سیما drmotamedy@gmail.com

2. Member Faculty of URIB

۱. وجوه شناختی نظریه فرمالیسم

با اختراع دوربین ضبط «تصاویر متحرک»، نخستین کاربردی که بیش از همه چیز برای فن‌آوران این پدیده اهمیت یافت، ثبت حوادث و رویدادهای واقعی و یا مناظر و مرائی طبیعی بود. این فرصت خوبی بود تا همه اهالی جهان،آبشار نیاگارا را چنان که هست، مشاهده کنند. «عکس» به تعبیر آندره بازن،[1] مومیایی واقعیت بود و حالا دوربین فیلمبرداری می‌توانست واقعیت را با همه‌ی عناصر ذاتی آن چون حرکت، مومیایی کند. بنابراین برادران لومیر[2] دوربین خود را در حاشیه‌ی خیابان قرار دادند و به ثبت وقایع رودرروی دوربین بر قاب‌های پیوسته و متحرک سلولوئید پرداختند. حرکت قطار در ایستگاه راه‌آهن و یا خروج کارگران از کارخانه و آثاری بودند که مردم برای تماشای آن در صف‌های طولانی ساعت‌ها پشت در تماشاخانه‌ها به انتظار ایستادند.

ثبت واقعیت متحرک، کمترین کاری بود که دوربین فیلمبرداری قادر به انجام آن بود. به همین دلیل ژرژ ملی‌یس[3] مردی که از جهان نمایش و بازیگری پا به عرصه سینما گذاشته بود، تصمیم تازه‌ای اتخاذ کرد. او دوربین فیلمبرداری را به استودیو برد و در عوض ضبط رویدادهای واقعی و مناظر طبیعی، به ثبت آنچه در ذهن و خیال خویش پرورانده بود، پرداخت. او دوربین فیلمبرداری را چون سفینه‌ای به پرواز در عالم رویاها درآورد، فضایی خیالی از کره ماه را در استودیو، صحنه‌پردازی کرد و سینمایی را که از تخیل خویش آغاز کرده بود، با دکور و نور و نمایش بازیگران به مثابه یک واقعیت فرضی بر پرده سینما به تصویر کشید. فیلم «سفر به ماه» ملی‌یس یک ذهنیت عینیت‌یافته به واسطه دوربین فیلمبرداری بود، اختراعی که ظاهرابرای ثبت واقعیت عینی طراحی شده بود.

چیزی در حدود نیم قرن قبل، دوربین عکاسی اختراع شده بود و در جریان فعالیت عکاسان با دوربین عکاسی، دو مکتب نظری به‌مثابه دو آوردگاه اصلی نظریه عکس در برابر هم صف‌آرایی کرده بود. مکتب «واقع‌گرایی» که بر این باور داشت که «عدسی دوربین» به عنوان بهترین و کارآمدترین ابزار «ثبت واقعیت»، به بازار هنر ورود پیدا کرده است و در این امکان نوظهور نباید

1. Andre Bazin
2. Lumiere
3. Melies

چون هنرهای گذشته و سنتی مانند نقاشی و داستان‌نویسی و تئاتر و ... به ذهن و خیال اجازه دخل و تصرف داد؛ چرا که در جنب هنرهای متقدم فرصتی استثنائی برای اکتشاف واقعیت پدید آمده است. چیزی که پیش از این هیچ یک از هنرهای سنتی چنین ابزار موثری را برای «پدیدارشناسی» واقعیت در اختیار نداشتند.

درست دیدگاهی در نقطه‌ی مقابل با عنوان مکتب «شکل‌گرایی» پا به عرصه نظریه‌پردازی نهاد که از قضا بر این باور بود که «عدسی دوربین»، بهترین ابزار برای ثبت نقطه دید[1] هنرمند عکاس است و اتفاقادوربین عکاسی، فرصت استثنایی برای صورت‌بندی واقعیت به واسطه «ذهنیت» و «نقطه دید» عکاس فراهم آورده است. طرح این نظریه پس از ظهور عکاسان و عکس‌هایی از آنان بود که صراحتا بر اهمیت و برتری دیدگاه خود در عکاسی، نسبت به واقعیت ثبت شده، تأکید داشتند: «افراد زیادی، عکس‌های مرا جزء آثار واقع‌گرا. دسته‌بندی می‌کنند اما حقیقت عکس‌های من در دقت دیده‌ورزی ـ تصویرگری آن‌هاست. ارزش آن‌ها به طور مطلق در کنارگذاشتن واقعیت است».[2]

با شروع به کار دوربین فیلبرداری و ظهور انواع آثار واقع‌گرا و شکل‌گرا، دو مکتب نظری معارض در «نظریه‌ی عکس» به صف‌آرایی مجدد در «نظریه فیلم» پرداختند؛ اما با غلبه تدریجی سینمای داستانی و فروکاستن علائق اولیه مخاطبان به تماشای مناظر طبیعی و رویدادهای واقعی و پدیدارشدن ظرفیت سینما برای اقتباس از هنر چندهزار ساله نمایش و ادبیات داستانی دست کم کن تا چهاردهه نظریه شکل‌گرایی به‌مثابه نظریه مقتدر سینمایی با حضور فیلسوفان و نظریه‌پردازانی چون هوگو مانستربرگ،[3] سرگیی آیزینشتاین،[4] رودلف آرنهایم[5] و بلا بالاژ[6] فرصتی برای اظهار نظر رقیب باقی نگذاشت.

فشرده‌ی بیان دو دیدگاه معارض درنظریه فیلم که حتی شاید بتوان ریشه‌های فلسفی به قدمت تاریخ مابعدالطبیعه غربی از ایده‌آلیسم افلاطونی تا رئالیسم ارسطویی را در آن ردیابی کرد چنین

1. Point of Veiw
2. Adams,1981, ix
3. Hogo Mansterberg
4. Sergey Eisenstein
5. Rudolph Arnhein
6. Bela Balazs

است که به زعم نظریه واقع‌گرا؛ سینما، فقط زمانی سینما به مفهوم اخص کلمه است، اگر، فقط اگر بازتاب «واقعیت عینی» باشد؛ و نقطه مقابل نظریه شکل‌گرا به این گزاره معتقد است که سینما، فقط زمانی سینما است اگر، و فقط اگر، بازتاب «شاکله ذهنی» باشد. به بیان دیگر نظریه‌شکل‌گرا براین باور است که در ساز و کار سینما «ذهنیت»، شکل‌دهنده و صورت‌بخش «واقعیت» است. اما نظریه واقع گرا اساسا خاصیت لنز دوربین (Objectif) را نوعی مکاشفه و محاکات «واقعیت» می‌شناسد و نه دخل و تصرف در واقعیت. بنا بر دیدگاه شکل‌گرایی، سینما واقعیت را در چارچوب شاکله‌های «ذهنی» خود تقرر می‌بخشد. «ذهنیت» «عینیت» را در سینما «صورت‌بندی» می‌کند. نظریه واقع‌گرا بر این باور است که تفاوت هنر هفتم با سایر هنرهای سنتی و پیشین در این است که این بار «واقعیت» است که شکل خود را بر «ذهنیت» هنرمند تحمیل می‌کند. زیبایی شناسی در هنر سینما صرفا محدود به انکشاف و گشودگی و انفتاح زیبایی‌های واقعیت است.

بنابراین مقدمه‌ی فشرده و تلخیص‌شده جای این پرس‌وجو از نظریه «شکل‌گرا» باقی است که «ذهنیت» در سینما چگونه «واقعیت» را «صورت بندی» می‌کند؟ پاسخ به این پرسش به بررسی وجوه شناختی نظریه شکل‌گرا نیازمند است.

فرمالیست‌ها: معتقدند که حقیقت سینما اساسادر«ذهن» خلق می‌شود. پرده‌ی سینما ترکیبی از یک واقعیت دوبعدی و نمادهایی از یک واقعیت سه‌بعدی است. آگاهی از تخت بودن یا دو بعدی‌بودن تصویر، مانع از احساس و دریافت عمق[1] صحنه و قرب و بعد اشیاء در تصویر نمی‌شود. ما عمق صحنه را درک می‌کنیم. در واقع «ذهن» ماست که به پرده سینما چیزی را اعطا می‌کند که در واقعیت آن موجود نیست. مانستربرگ این پدیده را به ادراک استعلایی ذهن ارجاعمی‌دهد. «پرده سینما یک عمق و حرکت واقعی را مانند صحنه ئتاتر ارائه نمی‌کند. نشانه‌هایی از آن‌ها حضور دارد. اما نه به مثابه یک حقیقت خطیر. بل چونان ترکیبی از حقیقت و نماد. ادراک عمق و حرکت ناشی از القاء و اعطای ذهنی ما به آن‌هاست.»[2] مانستربرگ به‌عنوان نخستین نظریه‌پرداز رسمی و جامع شکل‌گرا، نه تنها براین باوراست که درک عمیق بر پرده

1. Afterimage
2. munsterberg, 1916,71

سینما، ماحصل ادراک استعلایی ذهن است، بلکه درباره‌ی دریافت حرکت، نیز معتقد است که چیزی جز افزوده «ذهن» ما به تصاویر فاقد حرکت و پیوستگی نیست. ایضاح روان‌شناختی مبنی بر این که ادراک حرکت توسط تماشاگر مبتنی براحساس تداوم بصری ناشی از پس‌انگاره‌ها[1] نیز او را بسنده نمی‌کند. پس انگاره‌ها تا زمان مانستربرگ مهم‌ترین توجیه برای توهم تصویر متحرک محسوب می‌شدند که تداوم بصری را نتیجه اولین تاثیر ادراکی تلقی می‌کردند که تا مدتی اثر خود را بر بینایی چشم باقی می‌گذارند و مخاطب تا تقرر تصویر بعدی در چارچوب بصری‌اش هنوز پس مانده تصویر قبلی را حفظ کرده است:«حرکت، به‌هیچ‌وجه نتیجه صرف «پس‌انگاره» نیست تو هم حرکت قطعاچیزی بیش از درک محض مقاطع سلسله‌وار حرکت است. در این مورد به طور قطع حرکت از بیرون دیده نمی‌شود، بلکه باز افزوده‌ای است ناشی از کنش «ذهن» نسبت به تصاویر فاقد حرکت».[2] مانستربرگ نه‌تنها دریافت‌های ما از پرده‌ی سینما چون عمق و حرکت و... را نتیجه‌ی القاء ذهن و اعطای عمق و حرکت به شی ادراکی روی پرده که فاقد حرکت و عمق است تلقی می‌کند؛ بلکه ساز و کار درونی سینما را در ساختارهای سینمایی ناشی از مکانیزم ادراکی ذهن شناسایی می‌کند. مانستربرگ تصویر سینمایی کلوزآپ[3] یا «نمای نزدیک» را همان کنش ذهنی «توجه»[4] یا التفات تلقی می‌کند. «فلاش‌بک»،[5] تصویر سینمایی رجوع به گذشته را نیز همان کنش ذهنی تذکر[6] یا یادآوری تعبیر می‌کند. و فلاش‌فوروارد،[7] تصویر سینمایی انتقال به آینده را به همان کنش‌های ذهنی تخیل[8] و پندار ارجاع می‌دهد. به عبارتی تکنیک‌های مختلف بصری سینما همان حرکت مکانی ذهن در زمان‌های متفاوت است. زمان حال (توجه)، زمان گذشته (تذکر) و زمان آینده (تخیل)... سینمایی است. چنان که درست در نقطه‌ی مقابل، «تدوین» یا مونتاژ فیلم نیز چیزی جز همان جابجایی زمان ذهنی، در مکان عینی نیست. «جریان اتفاقات با یک نگاه سریع به جلو ختم می‌شود؛ ما آن را تحت کنش ذهنی

1. Depth
2. Munsterberg, 1916,68
3. Clos - up
4. Attention
5. Flash - back
6. Remembring
7. Flash - forward
8. Imagination

تخیل» طبقه‌بندی می‌کنیم.[1] و «نمای نزدیک، وضوح چیزی را که روی آن متمرکز شده‌ایم، افزایش می‌دهد. این مثل این می‌ماند که دنیای بیرونی در ذهن ما بافته شده است و به واسطه کارکرد ذهن ما «توجه» شکل گرفته است».[2] مانستربرگ به این موارد محدود بسنده نمی‌کند، او معتقد است کلیه تکنیک‌های سینمایی که با کمک تدوین و برش[3] سینمایی حاصل شده‌اند، ماحصل کنش‌های ذهنی تلقین[4] و تداعی[5] و... اند. در میان متفکران و فیلسوفان شکل‌گرا این تنها مانستربرگ نیست که با چنین پشتوانه‌ی و شناختی به سراغ سینما رفته است. باقی نظریه‌پردازن شکل‌گرا نیز بر مبنای همین رویه و روال سراغ سینما رفته‌اند:

رودلف آرنهایم حتی پس از موفقیت سینمای نئورئالیسم در دهه چهل میلادی آن را نه محصول واقع‌گرایی، بلکه ناشی از پیروی قواعد و کنش‌های ذهنی تلقی می‌کند: «موفقیت‌های اخیر سینمای نئورئایسم به کمک دیدنی کردن کنش‌های درونی «ذهن ـ تخیلات»، خاطرات و تسلط به زمان و مکان تحقق یافته است ما از بنیاد با دو نوع تصویر کاملا متفاوت رو در روئیم: (فیلم/ واقعیت) و دقیقاهمین تفاوت‌ها است که اصول عملی هنر فیلم را به وجود می‌آورد»[6] بلا بالاژ که کامل‌ترین نظریه شکل‌گرایی را در انتهای دوران شکوفایی نظریه شکل‌گرا ارائه کرده است، معتقد است که واقعیت عینی بماهو عینیت یک امر زیبا نیست، زیبایی در نسبت با ذهنیت فیلمساز«شکل» پیدا می‌کند و زیبایی‌اش را آشکار می‌سازد. اگر چه واقعیت عینی مستقل از ذهن فاعل شناسا است، اما زیبایی صرفا واقعیت عینی نیست».[7] شکل هر چیز کاملا مستقل از مشاهده‌گر است و دیگر شکل است که به واسطه‌ی زاویه دید تماشاگر و چشم‌انداز تصویر پدیدار می‌شود.[8] سرگئی آیزنشتاین/ نظریه‌پرداز مهم شکل‌گرا که در سینمای خود اساسا نظریه را به عمل تبدیل کرد، معتقد است که «واقعیت» در سینما به واسطه عدسی دوربین تجزیه می‌شود.(نما به‌مثابه برشی از واقعیت) و به‌واسطه تصادم و دیالکتیکی تدوین، شکل نوینی از

1. Munstrerberg, 1916, 96
2. Munstrerberg, 1916, 91
3. Cut
4. Suggestion
5. Associution
6. Arnhreim, 1957,9
7. Balazs, 1952, 33
8. Balazs, 1952, 91

واقعیت در بطن اثر هنری و زیباشناختی متولد می‌شود. از منظر آیزنشتاین نه تنها فیلم بلکه هر هنر اصیل یک شکل دیالکتیکی از واقعیت است. «برخورد منطق شکل اندامگانی، و منطق شکل عقلانی؛ نتیجه می‌دهد: دیالکتیکی هنر. شکل»[1] آیزنشتاین در اهمیت شکل سازی «تدوین»، در سینما به‌جایی می‌رسد که تدوین را «اصل»، و تصویر را «فرع» تلقی می‌کند. حتی گزینش تصویر از میان واقعیت، باید براساس یک تدوین پیشینی صورت پذیرد: «بازنمایی الف و بازنمایی ب، باید آن‌چنان از میان امکانات عنصری یک موضوع گزینش شوند که «مجاورت»حاصله از آن‌ها کامل‌ترین تصویر [ذهنی] از موضوع را در ادراک و احساس مخاطب برانگیزاند».[2]

نظریه شکل‌گرایی به القای حرکت و عمق از جانب ذهن به شیء ادراکی در پرده سینما و معادل سازی تصاویر سینمایی کلوزآپ، فلاش‌بک، فلاش فوروارد، دیزالو با کنش‌های ذهنی التفات، تخیل، حافظه، تداعی، تلقین؛ اکتفا نمی‌کند. شکل‌گرایان ساز و کار درونی سینما از حضور«زمان»های متفاوت در یک «مکان» و مکان‌های متفاوت در یک زمان، به واسطه‌ی کنش تدوین در سینما، در تناظر با انشقاق‌پذیری صورت ذهنی در تغایر با اتصال و پیوستگی واقعیت عینی، بسنده نمی‌کنند. وجوه شناختی نظریه شکل‌گرایی آن‌جا به وضوح و تمایز نمایان می‌شود که براین باور پای می‌فشارد که «سینما» متناظر با نظام ادراکی ما، «زمان»، «مکان»، «علیت»، وحدت، کثرت و سایر شاکله‌های درونی خودش را به واقعیت بیرونی می‌بخشد. تبیین فشرده وجه شناختی نظریه شکل‌گرا مبتنی بر ادراک استعلایی ذهن بدین قرار است. «القای وحدت کامل به شیء دیداری بر پرده‌ی سینما، از طریق غلبه بر واقعیت بیرونی و اعطای شکل درونی به شی، (متعلق شناسائی[3]) در تطابق کامل تصویر سینمایی، با ساختارهای پیش‌بینی ذهن (فاعل شناسا[4])».[5]

ایمانوئل کانت[6] فیلسوف بزرگ سوبژکتیویته به‌تعبیر خود، انقلاب کپرنیکی‌اش را در ادراک استعلایی و مقولات پیشنی فاهمه با وارونگی در نسبت ابژه و سوژه چنین تبین کرد: انسان بدون

1. Eisenstein, 1941, 46
2. Eisenstein, 1970,19, 20
3. Object
4. Subject

۵. معتمدی، ۱۳۹۳، ص ۱۳۲.

6. Imanuel Kant

فاهمه از درک ربطی پدیده‌ها عاجز است. «بدون فهم هیچ عینی مورد تفکر واقع نمی‌شود. شهود بدون مفهوم کور است. و حواس قادر به تفکر نیستند.»[۱] «مکان» و «زمان» شروط صوری و پیشینی شهود درونی و بیرونی‌اند. «مکان» شرط ذهنی احساس است که شهود واقعیت بیرونی ذیل آن امکان‌پذیر می‌شود، و «زمان» نیز شرط ذهنی شهود درونی است که طی آن حالات نفسانی آن را در یک توالی احساس می‌کنیم: «مکان» و «زمان» یک مفهوم تجربی نیستند، که از تجربه‌های خارجی حاصل شده باشند و اگر آن‌ها را از پیش مفروض نگیریم، قادر به هیچ تجربه‌ای نخواهیم بود.[۲] شهود حسی از منظر کانت، ماحصل صرف ارتسام حسی و تاثیرات پیشینی نیست و حسیات استعلایی به‌واسطه‌ی صور محض احساس یعنی زمان و مکان در شهود دخیل است. «مکان و زمان از لحاظ تجربی واقعی و از لحاظ استعلایی ذهنی هستند»[۳] این حسیات استعلایی هستند که واقعیات بیرونی را در قوه تصور ما صورت‌بندی می‌کنند. «احساس عبارت است از تاثیر یک عین در قوه‌ی تصور»[۴] «اعیان خارجی به وسیله احساس به ما عرضه می‌شوند».[۵]

هگل آخرین فیلسوف برجسته سوبژکتیویته نیز در فلسفه‌ی هنرش، تلقی شناختی از فلسفه هنر کانت را کاملا ذهنی و درون آخته تلقی می‌کند: «کانت زیبایی هنری را چونان هماهنگی‌ای می‌نگرد که در آن عنصر خاص و عام، ذهنیت و عینیت با هم درتناسب‌اند. اما نه چنان که جنبه عام با خاص در آمیزد و از درون و بالقوه و بالفعل با آن یگانه شود. لذا کانت این وحدت کامل را نهایتا «ذهنی» تلقی می‌کند.[۶] مع‌الوصف شخص هگل، علیرغم کوشش فراوانی که در پدیدارشناسی اثر هنری به‌مثابه آمیختگی امر عینی و ذهنی، بالقوه و بالفعل به عمل می‌آورد اما نهایتا سوبژکتیویسم به عنوان عنصر اصلی شناختی فلسفه هنر و پدیدارشناسی زیباشناختی‌اش تجلی می‌یابد. هم آن‌چیزی که در دیالکتیک تدوین آیزنشتاین به‌خوبی شکل‌نهایی خود را باز می‌یابد: «عینیت» در مفهوم عرفی کلمه در معنایی تقرر می‌یابد که در آن کار هنری باید در «شکل» و «صورتی» پیکربندی شود که با «واقعیت» از پیش موجود خود مفارقت حاصل کند. هدف هنر

1. Kant, B, 75, A,5

۲. هارتناک، ۱۳۷۶، ۳۵.

3. Kapleston, 1960, 241
4. Kant, B, 34, A, 19
5. Kant, B, 33, A, 19
6. Hegel, 1993, 66

دقیقا زدودن روزمره‌گی از زندگی و شیوه‌ی نمود آن است که آن را به واسطه‌ی کنش روحی از درون ذات مطلقا معمولی نمایان می‌سازد».[1]

بنابراین مطابق با نقد قوه‌ی داوری کانت: «زیبایی، صورت غایت‌مندی یک عین است تا آن‌جا که این صورت بدون بازنمایی غایتی در عین یافت شود.»؛[2] سینما از منظر شکل‌گرایان به‌مثابه یک شیء زیبا، یک «غایت مندی بدون غایت» است. سینما زندگی و طبیعت را تقلید نمی‌کند. سینما بازتاب واقعیت بیرونی نیست. سینما واقعیت و طبیعت را در یک «غایت‌مندی بدون غایت» دوباره صورت‌بندی می‌کند. «مکان»، «زمان» و «علیت» بیرونی را برهم می‌زند و «مکان»، «زمان» و «علیت» درونی خود را بدان اعطا می‌کند، و در وحدتی را به نمایش می‌گذارد که از خود فراتر نمی‌رود. برخوردار از کمال ذاتی و هماهنگی درون. (زیبایی‌شناسی و غایت شناسی کانت)

شارحان نظریه شکل‌گرا در طول سده‌ی گذشته بارها بر این مبنای شناختی در این نظریه تأکید کرده‌اند. بنابراین مفروض، تاکید بر این مقدمه را صرفا با بیان نظر یکی از این شارحان دنبال می‌کنیم: «مانستربرگ با تبیین سینما به‌مثابه یک شیء و ذهنی ریشه‌های کانتی‌اش را آشکار می‌کند. سینما نه بر نوار سلولوئید و نه حتی بر پرده‌ی سینما، که تنها در ذهن تماشاگر هستی می‌یابد. این ذهن است که با اعطای حرکت، توجه به مجموعه‌ی سایه‌های مرده واقعیت می‌بخشد».[3] بنیاد نظریه شکل‌گرا در سینما، بر مبنای نقد عقل نظری (مقولات پیشینی فاهمه و ادراک استعلایی) و نقد قوه داوری کانت (زیباشناسی و غایت‌شناسی) ابتناء، یافته است. اکنون با قناعت بدین اختصار، که شاید به دلیل اشتهار نظریه شکل‌گرا بر وجوه شناختی سوبژکتیویته کانتی؛ قدری هم زیاده به نظر آید، به مدعای دیگر نظریه شکل‌گرا می‌پردازیم: چرا سینما مبتنی بر نظریه شکل‌گرا هنر تلقی می‌شود و در ابتناء بر نظریه واقع‌گرا از صورت اثر هنری بیرون می‌رود؟!

۲. نسبت «بازنمایی» و «فیلم» در نظریه‌های شکل‌گرا – واقع‌گرا و غیرآن

بنابر مفروضات نظریه شکل‌گرا، «عکس» اثر هنری نیست، چرا که اساسا مصداق «بازنمایی» نیست. عنصر مقوم زیباشناختی، «بازنمایی» است و نه «بازنموده»، حتی اگر «بازنموده» فی‌نفسه

1. Hegel, 1975, 289
2. Kant, 2000, 120
3. Andrew, 1976, 24-25

امری زیبا باشد. در «بازنمایی»، قصد و نیت بازنمود کننده، ارزش افزوده‌ی برشیء بازنمود شده است. هر چند ممکن است این «افزوده»، چیزی از جنس مخالف یعنی کاهنده باشد. مهم آن است که در نفس بازنمایی تفاوتی میان شی بازنموده و تصویر بازنمودکننده تحصیل شده است. پس بنابر نظریه شکل‌گرا فیلم چون در درجه نخست نتیجه‌ی ذهن آگاه و نیت هدف‌مند بازنمود کننده است؛ پس مصداق بازنمایی که مولف اصلی هنر است، تلقی می‌شود. و در درجه دوم؛ مخاطب سینما به مقصد مشاهده‌ی بازنمایی با آن مواجهه پیدا می‌کند و نه دیدار محض «بازنموده»؛ و این هر دو اساسا از مدعای واقع‌گرایی بیرون است. براین اساس شکل‌گرایان به‌طور مداوم در طول سده گذشته، نظریه واقع‌گرایی را روند مکانیکی تقلید واقعیت قلمداد کرده است و بنا به همین استدلال که واقع‌گرایان نیز از پذیرش آن سرباز می‌زنند. فیلم برخاسته از نظریه واقع‌گرا را چیزی بیرون از دایره هنر و رسالت آفرینش تلقی کرده‌اند. «تقلید از واقعیت یک روند مکانیکی است تغییر شکل دادن جهان به سمت یک چیز زیبا هدف هنر است.»؛[1] «هنوز هستند مردم دانش آموخته‌ی بسیاری که سرسختانه امکان هنربودن فیلم را رد می‌کنند. سخن آن‌ها این است، فیلم نمی‌تواند هنر باشد، زیرا صرفادوباره‌سازی مکانیکی واقعیت است».[2] «اگر یک دوباره‌سازی مکانیکی از واقعیت توسط ماشین می‌تواند هنر باشد، پس این نظریه نادرست است؛ من به رابطه‌ی جزئیات نشان می‌دهم که چگونه همان خصلت‌هایی که عکاسی و فیلم را از دوباره ـسازی کامل واقعیت ناتوان می‌سازد، می‌تواند به‌مثابه قالب‌های هنری یک ابزار هنری عمل نماید».[3]

در ادامه همین استدلال است که آرنهایم سینما را به واسطة الف) زاویه دید؛ ب) استوای تصویر در برابر عمق واقعیت؛ ج) فقدان رنگ صدا، نور... در فیلم؛ د) محدودیت حوزه‌ی دید؛ ه) زمان و مکان واقعی در برابر زمان و مکان سینمایی؛ و) عدم حضور واقعیت حواس غیر بصری در فیلم؛ سینما را ناتوان از بازسازی مکانیکی واقعیت باز می‌شناسد و همین عوامل محدودکننده را ظرفیت و فرصت اصلی هنر فیلم تلقی می‌کند. چنان که مثلا«زاویه دید»؛ یعنی ذهنیت فیلمساز با

1. Munsterberg, 1916, 144
2. Arnheim, 1957,8
3. Arnheim,1957,3

غلبه بر «عینیت»، مقومات فرضیه شکل‌گرایی یعنی بازنمایی سینمایی را برپا می‌کند. «محدودیت قاب تصویر» نه فقط به‌مثابه شاکله ادراکی سینما، بلکه یک امکان «زیبا شناختی»، از بازنمایی سینمایی یک آفرینش هنری، بومی‌سازی و برمی‌آورد. نکته‌ی جالب در این منازعه اعتراف واقع‌گرایان به اصل بازسازی مکانیکی در هنر عکاسی و سینما است. هر چند بعدا در توصیف رویکردهای زیباشناختی این گرایش برهان اقامه می‌کنند: «گذر از هنر باروک به عکاسی صرفا تکامل فرآیندی فیزیکی نبود، بلکه از واقعیتی روان‌شناختی منشاء می‌گرفت. عکاسی عطش ما را به توهم [واقعیت] سیراب می‌ساخت. آن‌هم به واسطه بازتولید مکانیکی که انسان در آن دخالتی نداشت»[1] آندره بازن که شاید او را مهم‌ترین نظریه‌پرداز «واقع‌گرایی» بتوان توصیف کرد، پا را از این فراتر می‌نهد و معتقد است این همانندی، که همانندی هستی‌شناختی است: «تصویر [سینمایی] و واقعیت فی‌نفسه هستی مشترکی دارند. مانند انگشت و اثر آن»[2] زیگفرید کراکوئر[3] در کتاب نظریه فیلم[4] اثر برجسته واقع‌گرایی رویکرد سینما را ذات عکاسی داند. آن را زیباشناختی بنیادین و مقوم ذاتی سینما تلقی می‌کند؛ و ابایی از این ندارد که این وجه ذاتی فیلم به زعم شکل‌گرایان تلاقی با هنر پیدا نکند: «رویکردهای عکاس را می‌توان عکاسانه خواند، اگر با اصل زیباشناسی بنیادین مطابقت داشته باشد. عکاس با تعلق زیباشناختی باید تحت هر شرایطی گرایشات واقع‌گرایانه را دنبال کند. این البته [در تحقق ذات سینما] یک امر حداقلی است. او باید دست کم رو گرفت‌هایی از واقعیت را با رویکرد عکاسانه تولید کرده باشد».[5]

بنابر استدلال کراکوئر:

۱. عکاسی؛ ذات سینما است؛ پس سینما صرفا در مقام روگرفت و آشکارسازی واقعیت است.

۲. تصویر و بازنمایی واقعیت چیزی است و تصریف و بازسازی واقعیت چیزی دیگر.

۳. هنرهایی با غیر رویکرد عکاسانه، ماده‌ی خام خود را مصرف می‌کنند و شکلی دیگرگونه از آن به نمایش می‌گذارند.

1. Bazin,2005,12
2. Bazin, 2005, a 5
3. Zigfried Kracaur
4. Theory of Film
5. Kracaur, 1960, 13

نتیجه آنکه؛ الف) فیلم، متعلق ذاتی واقعیت است، نه هنر؛ ب) اگر تعلق خاطری به هنر و زیبایی شناسی در فیلم اظهار شود قطعا ماحصل رویکرد عکاسی به واقعیت است نه روی‌گردانی از واقعیت.

راجر اسکروتن[1] فیلسوف و زیبایی شناسی معاصر که بیشتر گرایشات رومانتیسیستی دارد و نه به اردوگاه شکل‌گرا تعلق دارد و نه واقع‌گرا؛ در نسبت «سینما» و «بازنمایی» نه چون فرمالیست‌ها سینما را محصول مطلق ذهن، نه مانند رئالیست‌ها قائل به تحصیل زیباشناختی فیلم با رویکرد عکاسی است. چرا که زیباشناسی را فرعی م ترتب بر «بازنمایی» می‌داند و نه ماحصل صرف بازنمود«موضوع» در «تصویر». «اعتقاد عموم بر آن است که گرایش زیباشناختی به چیزی، گرایش به خود آن چیز است. شیء جایگزین چیز دیگری نشده است. خود آن‌که شیء متعلق اصلی التفات و اعتناء مشاهده‌گرا است. نتیجه آن گرایش زیباشناختی به خصوصیات تصویر بایستی مشتمل بر گرایش به تصویر هم باشد. نه فقط به شی بازنموده»[2]

استدلال مزبور بر مقدمات و نتیجه ذیل استوار است:

۱. «الف» بازنمایی «ب» است، اگر و فقط اگر دیدن «الف» مقصود اصلی دیدار باشد و نه دیدن«ب».

۲. اگر تصویر «الف» فی مد ذاته، صرفا حاوی عناصری از «ب» باشد که به واسطه دیدن «الف»، صرفا دیدار «ب». تحصل شود، تصویر «الف» بازنمایی«ب» نخواهد بود، بلکه صرفا نوعی جانشین «ب» تلقی خواهد شد.

۳. نتیجه: «بازنمایی» حد اطلاق به کنشی است که «علت غایی» خودش باشد.

بنابراین برهان، تصویر «الف» صرفا زمانی بازنمایی «ب» تلقی خواهد شد، که به نوعی دیدار «الف» را بر دیدار «ب» رجحان بخشد و از حد تقلید مکانیکی واقعیت فرارود.

1. Roger Scruton
2. Scruton,2006,23

۳ . ماهیت بازنمایی در نسبت «وجود عینی .وجود ذهنی»

با توجه به ابتناء نظریه شکل گرا بر نظام ادراکی کانت، آیا اساساامکانی برای پرسش از ماهیت بازنمایی «عکس» یا «فیلم» باقی می‌ماند؟ آیا حرکت فیلم در ذات واقعیت فیزیکی و عینی است، یا صرفا یک توهم ادراکی است؟ (نظریه شکل‌گرا) آیا با اضافه شدن «حرکت» به بازنمایی عکاسانه (گذار از عکس به فیلم)، عکس به واقعیت نزدیک‌تر شده است یا به ذهنیت؟ آیا تغییر و تحولات در انعکاس تصویری یک «عکس» از «واقعیت» رو درروی‌اش، آن‌قدر دامنه‌دار است که جهت تبیین چیستی بازنمایی عکس، بایستی از پدیدارشناسی هوسرل تا کانت (چیزی نزدیک به دو سده) به عقب بازگشت؟ یا از آن هم پس‌تر به طرح آراء فلاسفه باستان در طرح وجود عینی و ذهنی؟!

در فلسفهٔ کلاسیک، برای وجود تقسیمات گوناگونی در نظر گرفته شده است. مثلا تقسیم وجود به واجب و ممکن، نفسی و غیری، علت و معلول و یا بالقوه و بالفعل. یکی از این تقسیمات که می‌تواند بر مقوله ماهیت بازنمایی فیلم پرتویی بیفکند تقسیم وجود به عینی و ذهنی یا به تعبیر فیلسوفان اسلامی، خارجی و ذهنی است. معادل نسبی این بحث در فلسفهٔ معاصر مقولهٔ معرفت شناسی است که درباره حقیقت شناخت و آگاهی انسانی گفتگو می‌کند. مباحث وجود عینی و ذهنی از نحوه حضور وجود خارجی در ذهن گفتگو می‌کند و در مقولهٔ شناخت‌شناسی از کیفیت دلالت و محاکات صورت ذهنی از واقعیت خارجی بحث می‌شود.

«دلایل وجود ذهنی با اثبات حضور حقیقت معلوم در ذهن زمینهٔ حل مشکل اساسی و جدی مباحث معرفت و شناخت‌شناسی را نیز فراهم می‌آورد.»[۱]

مع‌الوصف ایشان معتقد به تفاوت باریک‌بینانه‌ای میان بحث از وجود ذهنی، علم و معرفت‌شناسی‌اند.

«توضیح آنکه همان گونه که بین مباحث وجود ذهنی و علم امتیاز است، بین مسائل وجود ذهنی با مسئلهٔ معرفت و شناخت نیز تفاوت است. در وجود ذهنی سخن از وجود ظلی معلوم در

۱. جوادی آملی، ۱۴۱۷، ۲۷۴.

ذهن و در مسئلهٔ علم سخن از هستی علم است و در بحث معرفت، کاوش پیرامون عینیت و یا مغایرت و همچنین نحوهٔ دلالت و حکایت صورت ذهنی از واقعیت خارجی است.»[۱]

چنان‌که مسلم است وجود عینی یا خارجی شیء، نحوهٔ وجودی است که تمام آثار و مراتب ماهیت شیء بر آن مترتب می‌گردد. مثلا وجود خارجی آتش می‌سوزاند و آب خیس می‌کند اما بر صورت ذهنی شیء هیچ یک از پیامدهای اثر وجود خارجی شیء، مترتب نیست. فیلسوفان، «علم» را «صورت» حاصل از شیء به نزد «ذهن» تعریف کرده‌اند . این تعریف هرچند صرفا علم حصولی را در بر می‌گیرد اما حداقل فایده آن ثبوت پدیده‌ای به عنوان وجود ذهنی است که در فرایند انعکاس وجود خارجی شیء، خاصیتی به نام «علم» می‌آفریند.

« المشهور بين الحكماء أن للماهيات وراء الوجود الخارجي .و هو الوجود الذي يترتب بعينه عليها الآثار المطلوبة منها .وجودا آخر لا يترتب عليها فيه الآثار، و يسمى وجوداذهنيا...»[۲]

مخلص نظر فیلسوفان (اسلامی) در باب صورت ذهنی آن است که اولا صورت ذهنی، وجود دارد، همانند تحقق آن در عالم خارج؛ ثانیا حضور ذهنی، عین ظهور واقعیت خارجی است. صورت ذهنی، یک بازنمایی کامل از واقعیت عینی و کاشف از اشیاء بیرونی است. جهانی مطابق با جهان خارجی در صورت ذهنی، بازتاب می‌یابد و تفاوت انسان آگاه و ناآگاه، و عالم و جاهل را با وجدان صورت‌هایی رقم می‌زند که در وعاء ذهن انعکاس یافته و تحقق عینی پیدا کرده است.

ظاهرا معضلات در هم بافتهٔ نظریهٔ شکل‌گرا و واقع‌گرا در تبیین چیستی تصویر سینمایی با تمثیل «صورت ذهنی» در هیئتی دیگر مجددا پدیدار می‌شود. هرچند التجاء به صورت ذهنی، نزد شکل گرایان صرفا یک تمثیل یا تشبیه صرف نیست. آنها کردوکار بازنمایی سینمایی را چونان ادراک ذهنی ارزیابی می‌کردند. سازمان سینمایی به مثابه نظام ذهن و یا دست کم روش-مندی‌های ذهن. عباراتی چون «عینیت» چیزی جز «ذهنیت» نیست، نه تنها توصیف بازنمایی

---

۱. جوادی آملی، ۱۴۱۷، ۲۷۵.

۲. طباطبائي،۰ ۱۴۲، ۳۵. عمده فیلسوفان بر این عقیده‌اند که ماهیات، علاوه بر وجود خارجی –آن وجودی که آثار متوقع از ذات شیء در آن وجود بر آن مترتب می‌شود –از مرتبهٔ وجودی دیگری برخوردارند، که آن اثرات [خارجی] در آن وجود، پدیدار نمی‌شود، آن چه وجود ذهنی نامیده می‌شود.

سینمایی به مثابه بازتاب «ذهن» جایگزین و متکافی «عین» است، بلکه تجویز کاربرد قوای متصرفهٔ ذهن در إعمال بازنمایی واقعیت عینی است (نظریهٔ شکل‌گرا).

مضاف بر آن، اگر به قیاس «صورت ذهنی» و «تصویر سینمایی»، بر مبنای معرفت‌شناسی کانت (بنیاد نظریهٔ شکل‌گرا) قائل شویم و «صورت ذهنی» را صرفا«علم» به «معلوم» (واقعیت خارجی) در ساختارهای فاهمه و حسیات استعلایی (چارچوب ذهنی مکان و زمان و علیت...) تلقی کنیم و آن وقت بایستی در کاشفیت بازنمونی تصویر سینمایی نسبت به واقعیت خارجی تردید نموده و به دامان نوعی سفسطه تاریخی درغلطیم.

فلاسفهٔ کلاسیک (به ویژه اسلامی) اما در پدیدارشناسی صورت ذهنی، قائل به تعارض و تناقض «ذات» و «عرض» نشده‌اند و در اجتماع «علم» و «معلوم»، «کیف نفسانی»، و «ماهیت بازنمایی» صورت ذهنی تردید نکرده‌اند. هنگامی که شی‌ای (واقعیت خارجی) ادراک می‌شود، صورتی در ذهن نقش می‌بندد که این صورت هم «معلوم» ما است و هم «علم» ما. صورت ادراکی «میز» در ذهن ما، مکشوف بالذات ما است، که همان «معلوم» در ذهن ما است و در عین حال، این تصور، چیزی نیست جز همان ابعاد آگاهی ما به «میز»، که ازالگر جهل از نفس و مقو م علم و آگاهی ما است. نتیجه آنکه «علم» و «معلوم» در ذهن ما یک چیز بیش نیست.

بنابراین «وجود ذهنی»، در عین «وحدت وجودی»اش از دو حیث متفاوت، قابل فحص و بررسی است. اگر «صورت ذهنی» نسبت به «واقعیت عینی» به مثابه آینه‌ای که در برابر آن قرار گرفته مورد ملاحظه واقع شود، از حیثیتی «مفهومی» برخوردار است که همان وجه «بازنمونی» آن است. اما همین «صورت ذهنی» از آن جهت که حال و ملکه‌ای برای نفس (ازاله جهل از نفس و تحقق علم برای آن) است، به یک حیثیت «مصداقی» تعلق می‌یابد، که یک کیف نفسانی است. پس در صورت ذهنی «میز»، از حیث محاکات و بازنمایی میز واقعی، مفهوم جوهر جسمانی اخذ می‌شود و از آن جهت که تغییری در نفس پدید آورده و چیزی را وجدان کرده که پیشتر نسبت بدان فقدان داشته، یک «کیف» نفسانی تحقق حاصل می‌کند، که از آن به « عرض» تعبیر می‌شود.

«ان الصورة العلمية هي الموجودة للنفس، الظاهرة لها، لكن لا من حيث كونها موجودا ذهنيا مقيسا الي خارج لا تترتب عليها فيه آثاره؛ بل من حيث كونها حالا او ملكة للنفس تطرد عنها عدما و هي كمال للنفس»[1]

بدین وجه هر «صورت ذهنی» از یک جنبهٔ «حکایتی» و «اشارتی» و «التفاتی» برخوردار است. هیچ اشاره‌ای بدون مشارالیه ممکن نیست. فرد «علم»، با حقیقت «معلوم»، متعین می‌شود. اینکه فلاسفه ما، قرن‌ها پیش از این علم را صورت حاصله از شیء نزد عقل معرفی کرده‌اند (العلم هي الصورة الحاصلة من الشيء عند العقل)، ناظر به نوعی وحدت علم و معلوم و تفکیک‌ناپذیری آن دو از یکدیگر است، آنچه قرن‌ها بعد در نقد هوسرل بردکارت، اندیشه محض و مطلق دکارتی مورد نقد واقع می‌شود و در عوض «می‌اندیشم، پس هستم» (cogito ergo sum)، به «من، اندیشه‌ای را می‌اندیشم» (ego cogito cogitatum) متحول می‌گردد.

وجه‌التفاتی پدیدارشناسی هوسرل، اندیشه‌ای را بدون متعلق و مضمون فکر، نمی‌پذیرد. همواره اندیشه، اندیشهٔ چیزی است. یعنی «علم»، با «معلوم» متعین می‌شود. بدین منوال اگر، هر صورت یا تصویر ذهنی لابد از یک اشارهٔ عقلی و بازنمایی چیزی است، پس قدر متقین هر تصویر سینمایی، متعلق یک واقیت عینی است و از یک وجود منحازی برخوردار است، چرا که ذهن حتی قادر به تصور معدومات و ممتنع‌الوجود نیز هست و گاهی معدومی را موضوع گزاره قرار داده و بر آن محمولی تقرر می‌فرماید، مانند حکم به اینکه «اجتماع نقیضین، محال است»، و اثبات و یا انتساب چیزی برای چیز دیگر، متوقف بر ثبوت آن چیز است و این خود از ادله وجود ذهنی است، چرا که معدوم، هیچ نحوه ثبوتی در جهان خارج ندارد، اما ذهن از امر معدوم «تصوری» می‌سازد، تا بتواند بر آن حکمی را مبنی بر امتناع یا وجود یا امکان صادر نماید، اما نوار سلولوئید، قادر به واکنش در برابر معدوم نیست و «عدم» هرگز نمی‌تواند بر فعل و انفعالات شیمیایی امولسیون (لایه حساس فیلم) تأثیری بر جای بگذارد و همانطور که بازن تصریح کرد، حتی اگر

---

۱. طباطبائی، ۱۴۲۰، ۴۲. صورت علمی، نه از آن جهت که در قیاس با وجود خارجی، آثاری بر آن مترتب نیست، بلکه از آن جهت که از حالات یا ملکات نفسانی است، از وجود ذهنی برخوردار است و روشنگر آن است و عدمی [جهل] را از آن می‌زداید و کمالی برای نفس تلقی می‌شود.

روح (که وجودی مجرد است نه عدم) بخواهد بر پرده سینما ظاهر گردد، قطعاباید بتواند پیژامه بپوشد و سیگار دود کند (در هیئت فیزیکی تظاهر پیدا کند).

«سینما» اگر بخواهد «عدم» را تصویر کند، باید چیزی از جنس «وجود» بر اندام نداشتهٔ «عدم» بپوشاند، و به اصطلاح تصویری از عدم را در پیش دیدگان مخاطب برآورد تا بتواند چیزی درباره او بگوید (ماجرایی، داستانی، قضیه‌ای یا محمولی را بر آن سوار کند) بنابراین هر تصویر سینمایی، لاجرم تصویر چیزی است که در برابر عدسی دوربین از پیش تقرر یافته و موضوعیت بازنمایی یافته است. پس قدر مسلم آن است که هر تصویر سینمایی، دست‌کم به مثابهٔ آینه‌ای که افلاطون در برابر طبیعت قرار داده بود، بهره‌مند از عنصر تقلید (mimesis) افلاطونی هست، اما اینکه این آینه به مثابهٔ صورت ذهنی از شفافیت برخوردار است و واقع را چنانچه هست باز می نمایاند، یا آنکه صرفااز نوعی شباهت و همانندی با عالم خارج برخوردار است و یا فقط شبحی از واقعیت بیرونی را باز می‌تاباند و بیش از یک توهم ادراکی نیست، جای گفتگو باقی است.

نظریه شکل‌گرا، از رهگذار مشابهت بازنمایی سینمایی یا روش‌مندی‌های نظام ادراکی، در تکاپوی عبور از ظرفیت بازنمایی و تحفظ و بایگانی قوه «خیال» در ذهن، به قابلیت‌های تجزیه، ترکیب، انتزاع و تصرف و دگرگونی قوهٔ «متخیله» است.

«بالوهم يخلق كل إنسان في قوة خياله ما لا وجود له إلا فيها، و هذا هو الأمر العالم»[1]

ابن عربی در فص اسحاقی از فصوص‌الحکم تأکید می‌کند که هر کس به‌واسطه اراده ناشی از قوه واهمه، صور ذهنی و خیالی را در درون خود ایجاد می‌کند و این امر عام و مشتمل بر همه انسان‌ها است که هر کس از عهده آن بر می‌آید. تأکید ویژهٔ ابن عربی در این فص، قوام صور ذهنی به نفس انسانی است که ظرفیت‌های فوق تصور فلسفی را در باب هنر، بر روی اندیشمندان و متفکران ابواب هنر در باب وهم و خیال می‌گشاید. «تصویر» برساخته، چه صورت ذهنی، چه صورت سینمایی، «قوام» خود را بیش از آنکه از واقعیت خارجی دریافت کند از ظرفیت درونی خودش بر می‌آورد. «خیال و متخیله، نام دو قوه ادراکی باطنی در انسان هستند. جمهورحکما، خیال را به عنوان خزانه حس مشترک، پذیرنده و منفعل و متخیله را از آن جهت که

---

۱. ابن عربی، ۱۳۷۰، ۸۸.

به ترکیب تفصیل می‌پردازد، فعال می‌دانند. ابن عربی با حفظ نقش منفعل خیال، به عنوان مجمعی برای حواس، از خیال فعال و خلاق سخن می گوید.[۱]

تفاوت قوه «خیال» و «متخیله»، پس از مرحله دریافت و شهود ادراک حسی و امکان احضار تصویر در قوه «خیال»، تصرف در خزانه صور حسی و ادغام آن با صور غیر واقعی قوه واهمه و ابداع صور جدید از فرآیند تجرید و تجزیه و ترکیب آنهاست. قوه متخیله، همان استعداد متصرفه و شاکله‌دهندهٔ نظریه شکل‌گرا است و ابتنای این منظر ،بر تفکر استعلایی کانت (چه نقد قوه عقل و چه نقد قوه حکم) تجویز بازنمایی خلاقانه تصویر سینمایی با استناد بر تشابهات نظام ادراکی و سازمان سینمایی است. نظریه کانت، نظریه شناخت است. او در صدد شناسایی جهان نیست، او درباره چگونگی شناسایی ما از جهان به نقد و نظر پرداخته است. فلسفه نقادی کانت به سنجش خرد و سایر ابزارهای شناسایی ما معطوف شده است. کانت نه درباره واقعیت جهان بیرونی تردید می‌کند (سوفیست) و نه درباره امکان شناخت واقعیت (هیوم)، و نه به نظریه‌پردازی مابعدالطبیعی درباره جهان می‌پردازد، ولی در روش نقادانه‌اش، ابزارهای شناخت را در ترازو می‌نهد و مورد سنجش و ارزیابی قرار می‌دهد. کانت در انقلاب کپرنیکی‌اش، جهان خارج از دسترس دانش ما را با برداشت‌هایی که ما از صورت‌های پدیداری یافته‌ایم، تطبیق داده است. زمان و مکان صفات اشیاء فی‌نفسه در جهان خارج نیستند، آنها صفات پدیدارهای نفسانی ما هستند: چارچوب‌های صوری و کلی آگاهی ما از جهان خارج. اینکه شهود حسی و فاهمه عقلی بدون استمداد یکدیگر هیچ کاره‌اند، یک تیغ دو لبه است. تأکید بر شهود حسی، میراث تاجگذاری علوم تجربی در دوران تجدد است، اما بی‌ثمر بودن شهود حسی بدون مقومات فاهمه، انقلاب کپرنیکی شخص کانت است.

در مرحله نخست، آنچه فراچنگ ادراک عقلی می‌آید، حقیقت یا ماهیت اشیاء (nomen) نیست، صورت پدیداری اشیاء (phenomen) است، که مفهومی فراتر از اعراض و ظواهر (appearence) نیست، مع‌الوصف «زمان» و «مکان»، متعلق هیچ یک از ابزارهای ادراک حسی ما نیستند، «تصویر ذهنی» ما از اشیاء ماحصل صورت‌ها و شاکله‌های پیشینی فاهمه ماست. بدین ترتیب در

---

۱. سرمدی ـ حکمت، ۱۳۹۲، ۷.

پدیدارشناسی استعلایی کانت، «صورت ذهنی» در جستجوی تطابق با صورت عینی پدیدارها نیست، بلکه صور پدیداری است که به واسطه ساز و کار فاهمه، در هیئت «صور ذهنی»، بازسازی و آشکار می‌شوند. طبق آموزه کانتی، کنش‌های ذهن ما، عکسبرداری صرف از جهان عینی نیست، تا پرسش از شفافیت، همانندی، واقع‌نمایی،... محلی از اعراب داشته باشد. «علم» ما عبارت است از تقرر جهان عینی و صور پدیداری آن در شاکله استعلایی فاهمه و صور پیشینی ذهن.

شهود حسی به نحوی نمایشگری می‌کند که صورت پدیدار بر آن تأثیر گذاشته است، ادراک حسی نه از قابلیت نفوذ در ذات اشیاء برخوردار است و نه حتی در صدد شناخت صورت پدیدار، بلکه صرفااثری را که صورت پدیداری در آن بر جای نهاده است به عقل می‌نمایاند، بنابراین در این شناخت‌شناسی باژگونه (انقلاب کپرنیکی)، ادراک حسی و عقلی تابع پدیدار و صورت پدیداری نیستند، بلکه برخلاف، این صورت‌های عینی هستند که در ساختارهای پیشینی حسی و عقلی (حسیات استعلایی و صور کلی فاهمه) صورت‌بندی می‌شوند.

آنچه نظریه شکل‌گرا را بر مبنای فلسفه نقادی کانت بنیاد بخشیده است، هماهنگی فعال قوای حاسه و فاهمه در ساخت موضوعات است. «ماده» واقعیتی است که از جهان خارج، بر حساسیت ما تأثیر می‌گذارد و این ماده در «شاکله» هایی پیشینی صورت‌بندی می‌شود. «شناخت» از تقویم نسبتی از «فاعل شناسا» و «متعلق شناسایی» تحقق حاصل می‌کند و بدین ترتیب «ذات» و «هستی» مطلق مفاهیمی غیر ضروری به نظر می‌رسند. «سینما»، صورت‌های «مکانی» و «زمانی» خودش را دارد و همانطور که در فلسفه انتقادی، «عقل» در تصویرسازی‌اش به «حس» وابسته نیست، گفتگو از مطابقت «تصویر سینمایی» با «صورت عینی» چندان ثمربخش نیست. (به زعم نظریه شکل‌گرا) واقع‌گرایانی که از پدیدارشناسی واقعیت دم می‌زنند و چیستی‌شناسی بازنمایی فیلم را بر مبنای شفافیت یا همانندی‌های هستی‌شناختی تفسیر می کنند، اساسا صورت‌بخشی فاهمه سینمایی را به فراموشی سپرده یا عامدانادیده انگاشته‌اند.

مع الوصف، اگر صورت ذهنی، به مثابه آیینه‌ای بی نقص و عیب، جوهر و ماهیت واقعیت رو در روی خود را بازنمایاند، ماهیت بازنمایی سینمایی خلاف نظریهٔ شکل‌گرا تعین خواهد یافت و ماحصل آن همه استدلال شناخت‌شناسی (از قیاس و تمثیل گرفته تا استقراء) به تثبیت و تقوم نظریهٔ مقابل (واقع‌گرا) استحاله خواهد یافت. چراکه نظریهٔ واقع‌گرا، بدون تمسک به تشبیه-

سازی سازمان سینمایی با نظام ادراکی، قائل به بازنمایی شفاف واقعیت در تصویر سینمایی است. اما نظریهٔ شکل‌گرا با تعبیهٔ قالب‌های پیشینی در حافظهٔ تصویر (آینه)، اساسا به کردوکاری باژگونه در نسبت بازنمایی و واقعیت، نائل خواهد شد.

نتیجه‌گیری

هر چند خاصیت «صورت ذهنی»، محاکات و بازنمایی است، اما سازمان ادراکی کانت، با اتخاذ دو جنبهٔ مادی و صوری برای تجربه (اخذ ماده تجربه از خارج توسط ادراک حسی و صورت‌بندی آن با عناصر پیشینی و تعینات ذهنی) اساساراه را بر هر گونه امکان بازنمایی و حکایت‌گری از واقعیت عینی بسته است. طبق این دستگاه شناختی، صورت علمی مسئولیتی نسبت به انطباق با جهان خارجی و واقعیت عینی ندارد: انقلاب‌شناختی کانت ناظر به مطابقت جهان خارج با نوع شناسایی فاعل شناسا و نظام معرفت‌سازی او است.

بنا به نص صریح کانت که مکان و زمان را حسیات استعلایی (شهود حسی پیشینی) تلقی می‌کند (تصور چیزها بدون زمان و مکان ممکن نیست اما تصور زمان و مکان بدون تصور چیزها امکان دارد) و مفاهیمی مانند علیت، وحدت، کثرت، وجود، را برساختهٔ قوای فاهمه و متخیله برمی‌شمارد (چرا که به هیچ وجه مأخوذ از هیچ یک از تجربیات حسی بشری نیستند)، نتیجه‌ای جز این بر نظام معرفت‌شناختی کانت مترتب نمی‌شود، جز آنکه باید از بیخ و بن با ماهیت «بازنمایی» تصویر ذهنی، وداع کرد. فلسفهٔ کلاسیک (و به‌ویژه فیلسوفان اسلامی: ابن‌سینا، ملاصدرا) همه بر جنبه بازنمایی علم حصولی (کاشفیت صورت ذهنی از صورت عینی) تأکید می کنند و اساسامعتقدند که تصویر ذهنی از جنبه ماهوی، تطابق نعل بالنعل با واقعیت خارجی دارد و الا دانش بشری در دام شک و تردید فرو می‌غلطد. برخلاف مقولات فاهمه کانتی، (مشابه آن در فلسفه اسلامی) معقولات ثانی فلسفی، هر چند ناشی از کنش‌های قوهٔ متخیله است، اما منشاء خارجی در واقعیت عینی دارد و کردوکار قوای ذهنی انتزاع نسبت‌های وجودی از سلسله ارتباطات واقعی میان مفاهیم ماهوی است. «وجود»، یک حقیقت عینی و یک محمول «حقیقی» است و نه یک برساخته ذهنی محصور در دستگاه ادراکی بشر.

«هست، هست» پارمیندس، یا «هستی، شدن است» هراکلیتوس، محاکات و بازنمایی‌های متفاوت از یک واقعیت خارجی و بیرونی‌اند و موضوع و محمول (وجود – ثبات و تغییر) هر دو حقیقی‌اند، در حالیکه از منظر کانت «وجود» ، نه یک محمول حقیقی، بلکه صرفاصورت کلی «جهت»، مانند ضرورت و امکان است که ذهن در برقراری نسبت و روابط میان اشیاء از آن سود می‌جوید. از منظر «کانت»، «وجود»، تنها در حکم رابط قضیه و پیوست موضوع و محمول آن است. «وجود» به این دلیل محمول حقیقی نیست که سلب آن (الف، وجود ندارد) چیزی از مفهوم آن نمی‌کاهد و ایجاب آن نیز چیزی بر مفهوم آن نمی‌افزاید.

بنابراین، نظریه شکل‌گرا با تلقی سازمان سینمایی به مثابه نظام ادراکی و روش‌مندی‌های ذهن مبتنی بر دستگاه معرفت‌شناختی کانت، امکان طرح پرسش از ماهیت بازنمونی فیلم را منتفی می‌سازد. وقتی تصویر سینمایی به مثابه صورت ادراکی، نسبت به ماده خام واقعیت، صرفا حساسیتی نشان می‌دهد و سپس با مدخلیت بخشیدن به تعینات پیشینی در محتوا و ماهیت ماده خام دریافتی تصرف می‌کند و آن را در قالب‌ها و شاکله‌های مفهومی خود صورت‌بندی می‌کند، از بنیاد، راه را بر هر گونه تصور بازنمایی و محاکات از واقعیت عینی می‌بندد. پیش از این راجر اسکروتن در رد عنوان «بازنمایی» برای «عکس»، به نمودار «الف» از بازنموده «ب»، به دلیل بازتولید ماشینی «ب» که در آن دیدار بازنمود (ب)، بر نمودار (الف) رجحان دارد، استناد کرد. وی معتقد بود، «بازنمایی» زمانی تحقق خواهد یافت که نمودار «الف» با ارزش افزوده‌ای برای بازنموده «ب» همراه باشد. بنابر مفروضات اسکروتن، عکس، اثر هنری تلقی نمی‌گردید، چرا که از عنصر مقوم زیباشناختی یعنی «بازنمایی» برخوردار نبود.

اکنون مطابق قیاس شکل‌گرایان، ماده خام واقعیت در پروسه صورت‌بندی، چندان دچار تغییر و دگرگونگی در محتوا و ماهیت خواهد شد، که اساساشأن و حیث حکایت‌گری و بازنمایی را از دست خواهد داد. بنابراین تمسک به آموزه‌های کانتی جهت تجویز تصرف در ماده خام حساسیت، ماهیت «فیلم» را از انحیاز «بازنمایی» ساقط خواهد کرد، زیرا، اولا) در نظام ادراکی کانت، واقعیت فی نفسه، اساساقابل حصول نیست. ثانیا) واقعیت پدیداری در مرحله شهود حسی، به واسطه حسیات استعلایی زمان و مکان، صورت‌بندی خواهد شد. ثالثا) صورت پدیداری متوطن در ساختارهای پیشینی فاهمه، تصویری را برخواهد ساخت که سهم آن از

واقعیت عینی تنها در حد مادهٔ خام شهود تجربی است و اکنون در نظام صورت‌ها، اضافات و نسبت‌هایی تقوم یافته است که هیچ یک مأخوذ از هیچ گونه تجربه حسی (و بالطبع مطابق با امر واقع) نیستند.

نتیجه آنکه هرچند توصیف و تبیین ماهیت بازنمایی فیلم، بر مبنای صورت کانتی ادراک ذهن، مجوز هر گونه دخل و تصرف در ماده خام «واقعیت عینی» را صادر می‌کند، اما آنچه ادراک مقولی کانت از تصویر پدیداری ذهن برمی‌آورد، دیگر ماهیتی از مقوله «بازنمایی» نیست. اسکروتن «عکس» را شایسته عنوان «هنر» تلقی نمی‌کرد، چرا که چیزی از عنصر «بازنمایی» در آن نمی‌شناخت. اکنون نظریه شکل گرا با تشبه به نظام ادراکی کانت و تشابه تصویر سینمایی با صورت ذهنی، عملاامکان تحقق محاکات و بازنمایی را از وجه تصویر سینمایی زدوده است. حال آنکه در عمده نظام‌های فلسفی کلاسیک (از افلاطون و ارسطو گرفته تا ابن‌سینا و ملاصدرا ... الی هوسرل) صور ذهنی، هر چند در ادراک استعلایی از مفاهیم کلی عقلی سود می‌جوید، بخشی از آنها متخذ از ادراکات حسی‌اند (معقولات عشر یا معقولات اولی) و بخشی دیگر (معقولات ثانیه) نه مأخوذ از ماهیت اشیاء که برگرفته از وجودات خارجی اند که اساسا مفاهیم وجودی (وجود وحدت، کثرت، علیت...) تلقی می‌شوند و نه بر ساخته‌هایی از قوه فاهمه و بدین ترتیب همواره صور ذهنی در حال محاکات و بازنمایی نعل باالنعل از واقعیات خارجی‌اند.

ظاهراهر قدر تعمق و توغل ژرف‌کاوانه‌تری در حقیقت بازنمایی صورت پذیرد به نتایجی افزون‌تر در تغایر با آنچه به «قول مشهور» عمومیت یافته، صیرورت می‌یابد. نظریه «واقع‌گرا» در سینما، علیرغم اتهام بازتولید ماشینی واقعیت ،در تقوم ماهیت بازنمایی، قربتی بیشتر حاصل می‌کند. نظریهٔ شکل‌گرا بر محور چرخش کپرنیکی کانت، اصل مطابقت صورت ادراکی با واقعیت عینی را باژگون می‌سازد و نظریه بازنمایی فیلم مبتنی بر نظام ادراک استعلایی، پرسش از اصل بازنمایی را برنمی‌تابد و مبنای قیاس واقعیت ادراکی و صورت ذهنی را از بنیاد بر باد می‌دهد.

مخلص کلام آنکه، توسل نظریه فیلم در تشبه به نظام ادراک استعلایی چه در ساختار و چه در روش‌مندی، نه تنها به تحقق ماهیت بازنمایی در سینما (از قبل حضور ذهن نیت‌مند) و در نتیجه تقوم ذات و جوهر «هنر» امداد نخواهد رساند، بلکه قیاس وجود ذهنی و وجود عینی در

فلسفه کلاسیک، خاطر نشان می‌سازد که توسل نظریه شکل‌گرا به تشابه با نظام ادراک مقولی و پیشینی، نوعی باژگونگی در نسبت «بازنمایی» فیلم و «واقعیت ادراکی» بنیاد خواهد نهاد.

فهرست منابع

- جوادی آملی، عبدالله؛ ***رحیق مختوم***؛ تنظیم و تدوین حمید پارسانیا، قم: مرکز نشر اسراء،۱٤۱۷ ه. ق.
- حکمت، نصرالله؛ «***نگاهی به تفاوت خیال و تخیل در فتوحات مکیه ابن عربی***»، فصلنامه حکمت و فلسفه، دوره ۹، شماره ۳۳، تهران: ۱۳۹۲.
- طباطبایی، سید محمد حسین؛ ***بدایه الحکمه***، تحقیق و تعلیق عباس علی زارعی سبزواری، مؤسسه النشرالاسلامی، قم، ۱۴۲۰ ه. ق.
- معتمدی، احمدرضا، ***فلسفه فیلم (مجلد اول) بررسی نظریه های دوران کلاسیک***، انتشارات فرهنگ و اندیشه اسلامی، تهران: ۱۳۹۴
- ابن‌عربي، محي‌الدين؛ ***فصوص الحكم***، تعليقات ابوالعلاء عفيفي، تهران، انتشارات الزهراء ۱۳۷۰ ه. ش.
- هارتناک، یوستوی، ***نظریه سوخت در فلسفه کانت***، علی حقی، انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۷٦.

- Adams, Ansel, ***the Negative*** (Little&co…).1981.
- Andrew, J. Dudley, ***The Major film Theories Oxford University Press***, 1976.
- Arnheim, Rudolf, ***Film as Art***, University of California Press, 1957.
- Balazs, Bela, ***Theory of the Film: Character and Growth of a New Art***, tr. by Edith Bone, London: Dennis Dobson Ltd, 1952.
- Eisenstein, Sergei, ***Film Form***, tr. by Jay Leyda, Harcourt, Brace & World, Inc. 1941.
- Eisenstein, Sergei, ***The Film Sense***, tr. by Jay Leyda, London: Faber & Faber Limited, 1970.
- Kant, Immanuel, ***Critique of Pure Reason***, tr. by Werner S. Pluhar, Hackett Publishing Company, Inc. 1996.
- Hegel, G. W. F. ***Introductory Lectures on Aesthetics***, tr. by B. Bosanguet, London: Penguin, 1993.
- Hegel, G. W. F. ***Aesthetics: Lectures on Fine Art***, tr. by T. M. Knox. Oxford University Press, 1975.

- Münsterberg, Hugo, ***The Photoplay: A Psychological Study***, New York: D. Appleton and Company, 1916.
- Kant, Immanuel, ***Critique of the Power of Judgment***, tr. by Paul Guyer, Eric Matthews, Cambridge University Press, 2000.
- Bazin, André , ***What Is Cinema***, Vol I. tr. by Hugh Gray, University of California Press, 2005a.
- Kracauer, Siegfried, ***Theory of Film: The Redemption of Physical Reality***, Oxford University Press, 1960.
- Scruton, Roger, ***Photography and Representation***, in: Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates, ed. by Alex Neill and Aaron Ridley, London: Routledge, 2007.