فصلنامه مطالعات رسانه‌های نوین، سال پنجم، شماره ۱۸، تابستان ۱۳۹۸، صفحات ۳۰-۱

مواجههٔ نظریه «زیگفرید کراکوئر» و «راجر اسکروتن» در ماهیت بازنمایی رسانه فیلم با رویکرد به نظریه «خیال» در فلسفه هنر دینی

احمدرضا معتمدی*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۲/۲۸

چکیده

«زیگفرید کراکوئر» به‌مثابه آخرین نظریه‌پرداز واقع‌گرا در دوران کلاسیک، وجه ذاتی ماهیت بازنمایی رسانه فیلم را «مفاهیم بنیادین» و به تعبیر خودش «رویکرد عکاسانه» تلقی می‌کند و خلاقیت‌های فنی را عرضِ ذاتی فیلم می‌شناسد. «راجر اسکروتن»، «بازنمایی» را حد اطلاق به کنشی می‌داند که «علت غایی» خودش باشد. اگر عکس «الف»، تصویرگر موضوع «ب» است، به شرطی عکس «الف» مصداق بازنمایی است، که مقصود اصلی دیدار، عکس «الف» باشد و نه دیدن موضوع «ب». بنابراین «رویکرد عکاسانه» در فیلم، که ذهن آگاه و نیت هدفمند را از واسطهٔ موضوع «بازنموده» و تصویر آن حذف می‌کند؛ نه کنش «بازنمایی» تلقی می‌شود و نه بالمآل «اثر هنری».

منازعه ناتمام شکل‌گرا ـ واقع‌گرا در دوران کلاسیک، در نظریه‌های فیلم معاصر یا در مباحث زبان‌شناختی، نشانه‌شناختی، معناشناختی، روان‌کاوی، جامعه‌شناختی و... مفقود می‌شود و یا در نظریه‌هایی معطوف به منازعه، چون راجر اسکروتن و موارد مشابه، به انسداد مضاعف می‌رسد. مدعای این نوشتار آن است که رویکردهای شناختی، همواره در جمع‌بندی منازعه شکل‌گرا ـ واقع‌گرا به بن‌بست می‌رسد. راهکار بنیادین، رویکرد هستی‌شناختی به ماهیت

* استادیار دانشگاه صداوسیما. drmotamedy@gmail.com

بازنمایی فیلم است، که از ابتدا مورد توجه متفکران و فلسفه‌ورزان «فلسفه هنر دینی» بوده است. روش تحقیق در این نوشتار برمبنای پژوهش کتابخانه‌ای و تحلیلی ـ توصیفی است.

واژه‌های کلیدی: *کراکوئر، اسکروتن، بازنمایی، هستی‌شناختی، قوه متخیّله، عالم خیال*

۱. نظریه فیلم؛ «هستی» شناسی و «چیستی» شناسی بازنماییِ فیلم

تاریخ نه‌چندان دور و دراز نظریه‌پردازی در حوزه فیلم (حدوداً یک‌صد ساله) که در ادوار مختلف با عباراتی چون مطالعات فیلم[۱] و نظریه فیلم[۲] و اخیراً با عنوان فلسفه فیلم[۳] از آن یادشده است، به دو دوره زمانی و یا دو مقوله موضوعی قابل تقسیم‌بندی است:

الف) نظریات دوران کلاسیک

ب) نظریات دوران معاصر

الف) نظریه‌های دوران کلاسیک: شکل‌گرا ــ واقع‌گرا

بر اساس آنچه نویسندگان تاریخ سینما و فرهنگ‌نویسان برجسته‌ای چون ژرژ سادول،[۴] گوئیدو آریستاکو،[۵] آندرو تئودور،[۶] یا هانری آژل[۷] در آثار تاریخ‌نگارانه و فرهنگ‌نگارانه خویش چون دائره‌المعارف سینما، تاریخ نظریات سینمایی، نظریات فیلم

1. Film Study.
2. Theory of Film.
3. Philosophy of Film.
4. Georges Sadoul.
5. Guido Aristaco.
6. Andrew Tudor.
7. Henry Agel.

و زیبایی‌شناسی سینما تأکید کرده‌اند، نظریه‌پردازان، متفکران و فیلسوفان متعددی را از ابتدای دومین دهه شروع به فعالیت سینما در مقام نظریه‌پردازی، طرح، شرح و بسط آراء سینمایی، می‌توان شناسایی کرد.

محض نمونه می‌توان از ریچیوتو کانودو[1] نخستین نظریه‌پرداز سینمایی نام برد که با دو کتاب «تولد هنر ششم»[2] (۱۹۱۱) و «بازتاب‌هایی درباره هنر هفتم»[3] (۱۹۲۳) به چیستی‌شناسی فیلم به‌مثابه ترکیب عناصر مکانی (معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی) با عناصر زمانی (موسیقی و رقص) پرداخت و اصطلاح هنر هفتم را برای سینما وضع کرد و یا از اتین سوریو[4] فیلسوف و زیبایی‌شناس فرانسوی و مؤسس بنیاد فیلم‌شناسی دانشگاه سوربن نام برد که در آثاری چون «آینده زیبایی‌شناسی»[5] (۱۹۲۳)، هنرهای تطبیقی[6] (۱۹۴۷) و همین‌طور در نشریه بین‌المللی فیلم‌شناسی (همراه با سایر هم‌فکرانش) به طرح آرائی در زمینهٔ مکان و زمان در سینما، روان‌شناسی اجتماعی سینما و پدیدارشناسی ادراک بصری ... پرداخت.

نظریه‌های «شکل‌گرایی»

نظریه‌های «شکل‌گرا»[7] و «واقع‌گرا»[8] در آراء فیلسوفان هنر و در تبعیت از آن در آراء نظریه‌پردازان دوران کلاسیک، با شتاب فراوان، امکان ظهور از هر نوع تفکر و نظریه‌پردازی در باب هستی‌شناسی و چیستی‌شناسی فیلم را از دیگر اندیشه‌ورزان سلب کردند و این امر به سه دلیل مهم حادث شد:

1. Riccioto Canudo.
2. Manitesto:the Birth of the Sixth Art.
3. Manitesto du Septieme Art.
4. Etienne Souriau.
5. L'Avenir de L'esthe'tiqve.
6. La Correspondance des Arts.
7. Formalism.
8. Realism.

اولاً پیشینه طولانی نزاع دو جهان‌بینی و مکتب فلسفی ایده‌آلیسم[1] و رئالیسم[2] که از از زمان افلاطون و ارسطو آغاز شد و در طول تاریخ تفکر و فلسفه همواره مدعیانی برجسته از هر دو دیدگاه را در برابر یکدیگر نهاد و به‌مثابه منازعه‌ای تمام‌نشدنی و پایان‌ناپذیر خود را در سپهر اندیشه انسانی ثبت کرد. چنانچه گرایش‌های سایر حوزه‌های تفکر بشری، به‌ویژه فلسفه‌های مضاف، چون فلسفه سیاست، فلسفه هنر، فلسفه دین و ... سایر ساحات علوم انسانی و علوم اجتماعی را نیز تحت تأثیر قرار داد. منازعهٔ عقل‌گرایی[3] و تجربه‌گرایی[4] در بدو شکل‌گیری دوران تجدد، میان فیلسوفانی چون دکارت، لایب نیتس، جان لاک، بارکلی، هابز، هیوم، نمونه‌هایی قابل تأمل از این رویارویی کهنه در بنیادها و ساختارهای نوین تفکر و حتی در پارادایم‌های تجدیدنظرطلب است.

ثانیاً؛ با اختراع «عکس»، چیزی بیش از نیم‌قرن قبل از طلوع سینما، بلافاصله مدعیات شکل‌گرا و واقع‌گرا به‌مثابه دو آوردگاه اصلی نظریه «عکس» در برابر هم صف‌آرایی کردند. دیدگاهی که بر این باور داشت که بهترین وسیله ثبت «واقعیت»، یعنی «عدسی دوربین» اختراع شده است و در این امکان نوظهور، نسبت به هنرهای گذشته نباید دخل و تصرف کرد و منظرگاهی که درست نقطهٔ مقابل، عدسی دوربین عکاسی را بهترین ابزار برای ثبت نقطه دید[5] عکاس تلقی می‌کرد و معتقد بود که این فرصت استثنایی را برای «صورت‌بندی واقعیت» نباید از دست داد. بدیهی بود که با اختراع دوربین فیلمبرداری و تبدیل امکان ثبت واقعیت «ساکن و ثابت» به ضبطِ «واقعیت متحرک»، مصاف آوردگاه شکل‌گرا ـ واقع‌گرا به این ساحت جدید نقل‌مکان پیدا کند.

---

1. Idealism.
2. Realism.
3. Rationalism.
4. Empiricism
5. Point of view.

ثالثاً؛ با اختراع دوربین سینما، «لومیر»[1] دوربین خود را در حاشیه خیابان قرار داد و به ثبت وقایع رو در رویِ عدسی دوربین، بر قاب نوار سلولوئید پرداخت. درست در نقطه مقابل «ملی‌یِس»[2] با توجه به ظرفیت فیلم در ثبت هر نوع واقعه، به خیال‌پردازی و رؤیابافی پرداخت و فیلم فانتزی «سفر به ماه» را ساخت. برادران «لومیر»، از ناحیه «عکس» و فن «عکاسی» به «سینما» راه یافتند و در این اختراع جدید، ظرفیت فزون‌تری در ثبت و بازنمایی واقعیت می‌جستند. برجسته‌ترین آثار اینان، ثبت و ضبط رویدادهای واقعی است: «حرکت قطار در ایستگاه راه‌آهن» و یا «خروج کارگران از کارخانه» ... و در همان حال یعنی نقطه آغازین سینما، «ملی‌یس» در عوض دنیای عکاسی، از جهان «نمایش و شعبده‌بازی» پا به عرصهٔ سینما گذاشت و سینما را نه ابزاری به‌مثابه ثبت واقعیت، بلکه چونان سفینه‌ای برای سفر به عالم خیال و رؤیاپردازی دریافت.

بدین ترتیب بر مبنای سه مؤلفه یادشده، از بدو تأسیس سینما و شروع به حرکت چرخ‌دنده‌هایِ «تصویر متحرک»، دو نظریه «شکل‌گرا» و «واقع‌گرا» بر مبنای دو دیدگاه متفاوت در برابر هم قرار گرفتند.

الف) سینما، سینما است، اگر و فقط اگر بازتاب «واقعیت عینی» باشد. (واقع‌گرا)

ب) سینما، سینما است، اگر و فقط اگر بازتاب «شاکلهٔ ذهنی» باشد. (شکل‌گرا)

نظریهٔ «واقع‌گرا» بر مبنای ابژکتیویتهٔ فیلم (عدسی دوربین: ابژکتیف[3])، بر این اصرار می‌ورزد که لنز دوربین، چون چشم بر «جهان» گشوده، بر اساس قابلیت‌های «واقع‌بینی» اش، که پیش از آن هر یک از هنرهای ثبت‌شده چون نقاشی، مجسمه‌سازی، تئاتر، معماری، رقص و... از فقدان آن رنج‌برده‌اند، تنها هنری است که قادر به ثبت «واقعیت فضایی» است؛ پس سینما، هنر «ماده» و «محتوا» است. نظریه شکل‌گرا بر مبنای سوبژکتیویتهٔ فیلم[4] بر این تأکید می‌کند که «جهان»، چون با چشم سینما «نگریسته» شده،

1. Lumiere.
2. Melies.
3. objectif.
4. point of view.

بر اساس ذهنیت و زاویه دید فیلمساز، هر بار به نسبتی فضایی دست‌یافته و هیچ امکانی در هنرهای پیشین در انعکاس دیدگاه هنرمند، چنین مؤثر نبوده است، بدین لحاظ سینما هنر «شکل» و «صورت» است.

«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 موجودِ خود مفارقت حاصل کند» (Hegel, 1975: 289). سرگئی آیزنشتاین، فیلمساز و نظریه‌پرداز بزرگ روس، صورت‌بندی فیلم از «واقعیت» را در «تدوین» بازیابی می‌کند، جایی که «تدوین» واقعیت تکه‌تکه شده توسط دوربین را دوباره در ترکیب‌بندیِ تصویر سینمایی بازآفرینی می‌کند: «تجسم برخورد و به صف آوردن آن در نظام جامعی از سطوح ... واقعه تجزیه‌شده [واقعیت] را دوباره ترکیب می‌کند. یک واحد مونتاژ می‌شکند و به رشته‌های متعدد بدل می‌گردد و دوباره در ترکیبی واحد به هم می‌آمیزد و در اصطلاح مونتاژ، مفهوم تصویر دگرباره پدیدار می‌شود (Eisenstein, 1974: 239).

رودلف آرنهایم، نظریه‌پرداز صُلب شکل‌گرا، حتی پس از موفقیت‌های سینمای نئورئالیسم در دهه چهل و پنجاه، معتقد است ارزش‌های کسب‌شده بصری این آثار به دلیل کنش‌های «ذهنی ـ تخیلی» شکل‌گرا است و نه اقتدا به «واقعیت محض»: «رئالیسم معتبر و موثّق فیلم، اخیراً موفقیت‌های تکان‌دهنده کسب نموده است. موفقیت‌هایی که نه با استمداد از بازنمایی خشونت‌های «جهان خارج»، آن‌هایی که محصول دهه سوم و پنجم قرن بود، بلکه به کمک «دیدنی» کردنِ کنش‌های درونیِ «ذهن ـ تخیلات»، خاطرات و تسلط به زمان و مکان ـ تحقق‌یافته است» (آرنهایم، ۱۳۵۵: ۹–۱۰) و یا آنجا که تأکید می‌کند: «ما از بنیاد با دو نوع تصویر کاملاً متفاوت رو در روییم. [فیلم و واقعیت] و دقیقاً همین تفاوت‌هاست که اصول عملی هنر فیلم را به وجود می‌آورد» (Arnheim, 1957: 9).

در جایی دیگر بالاژ آخرین نظریه‌پرداز مهم مکتب شکل‌گرایی در تأسی از کانت، که گفته بود: «زیبایی، بدون نسبتی با احساس ذهن، به‌خودی‌خود، هیچ است»(Kant, 2000: 103)، تأکید کرد که واقعیت عینی، در نسبت‌های ذهنی فیلمساز، «شکل» پیدا می‌کند و زیبایی را آشکار می‌سازد: «اگرچه واقعیت عینی، مستقل از ذهن فاعل شناساست، اما زیبایی صرفاً واقعیت عینی نیست» (Balazs, 1952: 33). «شکلِ هر چیز کاملاً مستقل از [ذهن] مشاهده‌گر است و دیگر «شکلی» [است] که به‌واسطهٔ زاویه دید تماشاگر و چشم‌انداز تصویر پدیدار می‌شود» (Balazs, 1952: 91). و شاید مهم‌ترین تعریف از شکل‌گرایی در سینما سرآغاز نظریه‌پردازی فیلم، توسط هوگو مانستربرگ باشد، فیلسوف و روان‌شناسی که در بدو ظهور سینما، سینما را هنر تغییر شکل دادنِ «جهان» و «واقعیت» بازشناسی کرد و نه تقلید صرف از واقعیت: «تقلید از «واقعیت» یک روند مکانیکی است. تغییر شکل دادن جهان، به سمت یک امر زیبا، هدف هنر است» (Munsterberg, 1916: 144). چکیده دعاوی همه نظریه‌پردازان شکل‌گرا را در این عبارت کانتی می‌توان خلاصه نمود، عبارتی که به‌نحوی عصارهٔ ادراک استعلایی کانت و مقولات فاهمهٔ اوست: «سینما» در نظریه شکل‌گرا عبارت است از القای وحدت کامل به «شیء دیداری»، از طریق غلبه بر واقعیت بیرونی و اعطای شکل درونی به شیء در تطابق کامل تصویر سینمایی با ساختارهای پیشینی «ذهن».

نظریه واقع‌گرا

آندره بازن، پس از چهار دهه سلطهٔ بلامنازع نظریه شکل‌گرا بر سپهر دانش سینما، با اتکا به حضور قدرتمند سینمای نئورئالیسم (به تعبیر خودش)، از طریق نقد و بررسی و موشکافی همان آثار. نظریه واقع‌گرایی و (به تعبیر خودش نوواقع‌گرایی) را در سینما پی‌افکند. چکیده سخن بازن درباره نوواقع‌گرایی و تفاوت‌های بنیادین آن، با همهٔ مکاتب کلاسیک هنر، آن است که سینما در هیچ قالب پیش‌ساخته‌ای تقرر پیدا نمی‌کند.

نه هیچ نگرش ماتقدم اخلاقی، روان‌شناختی، دراماتیک و نه حتی مقولات پیشینی فاهمه و حسیات استعلایی؛ سینما در مقام نوواقع‌گرایی، صرفاً در کار آشکارسازی و انکشاف و پرده‌برداری از «واقعیت» است: واقع‌گرایی به‌مثابه «روش پدیدارشناسی واقعیت». «در نوواقع‌گرایی، از جنبهٔ پدیداری، یعنی از ظاهر ساده موجودات جهان، درمی‌یابد که چگونه می‌توان ایده‌هایی را که باید آشکار ساخت، پدیدار کرد. نوواقع‌گرایی نوعی «پدیدارشناسی» است» (Bazin, 2001 b: 65).

پیش‌ازاین «هوسرل» در فلسفه پدیدار شناختی‌اش از رجوع به عین اشیاء و شهود ذوات، سخن گفته بود. در حقیقت هوسرل تفاوتی که از فلسفه کلاسیک تا فلسفه نوین کانت، در تقابل «شیءِ فی‌نفسه» و «پدیدار» لحاظ شده بود، را کنار نهاد. آن‌چه پیش از هرگونه درنگ یا داوری به شهود، در وجدان ظاهر می‌گردد، لاجرم چیزی است، پس باید آن را وانهاد تا خود را عرضه کند. پدیدارشناسی آن است که متعلق شناسایی را وانهد تا خود را پدیدار سازد. «شهود نزد هوسرل راه و روش دست‌یابی اندیشه به حقیقت است. خودانگیختگی ذهن، یعنی حکم، متعلق شناسایی را خلق نمی‌کند، بلکه امکان ابژه، انحصاراً بر مبنای التفات[1] [وجه التفاتی ذهن] یعنی بر پایه حضور اولیه و اصیل آگاهی در برابر جهان، قابل‌تصور است» (Levinas, 1970: 138-140). «منظور از واژه التفاتی، چیز دیگری نیست، جز همان ویژگی ذاتی و عمومی آگاهی، این آگاه بودن از چیزی، عبارت از این است که آگاهی به‌مثابه می‌اندیشم؛[2] متعلق اندیشه‌اش[3] را در خودش حمل می‌کند» (Husserl, 1973: 33).

«تضایف [تعلق دو چیز به یکدیگر بر اساس سببّیت] با آگاهی که هستی جهان را می‌سازد، بدین مفهوم نیست که جهان برساختهٔ فاعل شناسا [سوژه] است، آن هم بر طبق قواعدی از نوع منطقی؛ هستی جهان به مقولاتی که چیستی‌اش را می‌سازند فرو

1. intentionality.
2. Cogito.
3. Cogitatum.

نمی‌کاهد، بلکه در همان تلاقی آگاهی با آن [وجه التفاتی] تقرر دارد» (Levinas, 1970: 139). آندره بازن، بر مبنای این دستاورد پدیدارشناختی معاصر، از شکل‌گرایان پرسش می‌کند: اکنون‌که «واقعیت» چنین خود را در «نمود» هایش پدیدار ساخته است، اکنون‌که به التفات و تضایف آگاهی دریافتیم که ظهورِ واقعیت نه مستورکننده حقیقتِ جهان، بلکه آشکارکنندهٔ آن است، پس چرا دوباره «واقعیتِ» ظاهر و آشکار را، در لابه‌لای لفافه‌های ذهنیت ماتقدم و پیش‌ساخته بپیچیم و از مواجههٔ طبیعی و بی‌پیرایه با واقعیت عیان و جهانی که خود را عریان در برابر ما، پدیدار ساخته، استنکاف ورزیم؟

«اینک که به این درجه از تعلق به «نمود» ها دست‌یافته‌ایم، دیگر شخصیت‌ها را در میان اشیاء نمی‌بینیم. بلکه گویی اشیاء «شفافیت» یافته‌اند و شخصیت را از میان آن‌ها می‌نگریم. منظورم این است که جهان، بدون توجه ما، از «معنا» به «تمثیل»[1] و از «تمثیل» به «یگانگی با امر ماورالطبیعه»[2] رسیده است» (Bazin, 2005 b: 88). ماحصل کلام آن‌که «واقع‌گرایی» در سینما چنان‌که بازن حتی به رساله دکترای «برگسون»، ادراکات بی‌واسطه آگاهی[3] اشاره می‌کند، به‌نوعی مواجهه مستقیم با جهان و زمان دست می‌یابد، که به قول سارتر در یک سطح بنیادی:[4] شهود بی‌واسطه واقعیت است.

۲. زیگفرید کراکوئر: «رویکرد عکاسانه»، صورت‌بندی نهایی نظریه واقع‌گرا

زیگفرید کراکوئر[5] نظریه‌پرداز مهم سینما در نظریه واقع‌گرایی، جامعه‌شناس، تاریخ‌نگار، نوولیست، پژوهشگر آلمانی، صاحب چند اثر ارزنده در حوزه نظری سینما همچون «از کالیگاری تا هیتلر»[6] و ... اثر جامع و تأثیرگذار نظریه «واقع‌گرا» در سینما، کتاب «نظریه فیلم»[7] است.

1. Analogy.
2. Supernatural.
3. Donnees immedatres de la conscience.
4. Basic Project.
5. Siegfried Kracauer.
6. Form Caligari to Hitler.
7. Theory of film.

اهمیت مکتوب نظری کراکوئر در آن است که به سبب مرگ زودرس آندره بازن، نظریه‌پرداز اصلی اردوگاه واقع‌گرا وی فرصت نیافت تا اثری جامع و نظام‌مند پیرامون نظریات رئالیستی فیلم تدوین نماید و این مهم بر عهده کراکوئر افتاد و او چند سال قبل از مرگش (۱۹۶۶) در سال ۱۹۶۰ این اثر مبنایی را در قاموس روش‌شناسیِ «تجربی – تاریخی»، تنظیم و تدوین نمود و ساختاری نظام‌مند برای نظریه «واقع‌گرا» بنا نهاد، که تأثیر شگرفی بر نظریات سینمایی حوزه آنگلوساکسون باقی گذاشت.

کراکوئر، در امتداد نظر بازن و شرح و بسط نظریه واقع‌گرا، سینما را مولود خلفِ «عکاسی» می‌داند که ارتباطی تنگاتنگ با «واقعیت دیداری» دارد. موضوع سینما «جهان دیداری» است و جنبه فنی رسانه، متأثر از ماهیت موضوع سینمایی و مؤثر بر ساختار و شاکله آن است. این بنیانِ «عکاسی» فیلم است که بازسازی گریزناپذیرِ «واقعیت» را ممکن می‌سازد. «واقعیت»، «محتوا» و «موضوع» سینماست و سینما اولین هنری است که در آن «محتوا»، در ساختاری طبیعی، بر هرگونه «فرم» و «شاکله» ای غالب است. (مقایسه شود چگونه نظر کراکوئر در منتهی‌الیه تقابل با دیدگاه مانستربرگ تقرر یافته است: «سینما تبلور واقعیت عینی، در برابر سینما تبلور شاکله ذهنی»).

«اگر فیلم یک رسانه عکاسی‌گونه است، باید سمت‌وسویی در پهنه واقعیت خارجی جستجو کند، جهانی نامتناهی و بی‌حدومرز که شباهت ناچیزی با جهان متناهی و منظم تراژدی دارد. برخلاف جهان محدود تراژدی که سرنوشت و تقدیر، بخت و اقبال را مغلوب می‌کند و تعاملات انسانی، وجه مؤکد آن است دنیایِ فیلم جریانی است از حوادثِ اتفاقی، که انسان‌ها و اشیاء هر دو را در برمی‌گیرد و هیچ‌وجهی از تراژدی بر آن متصور نیست. این [تراژدی] تنها یک تجربه ذهنی است که هیچ مطابقتی با «دوربین ـ واقعیت»[1] ندارد» (Kracauer, 1960: x).

1. Camera – Reality

کراکوئر معتقد است که فیلم، رسانه‌ای است، معطوف به جهان خارجی و واقعیت عینی و نه یک جریان ذهنی. این الزام ماهیت عکاسی‌گونه فیلم است، که ریشه در پیوند با طبیعت آزاد و بی‌حدومرز واقعیت بیرونی دارد. ازاین‌رو سینما، از نحوه تعامل با مادهٔ خام سینمایی‌اش، یعنی «واقعیت»، جوهر متباینِ سینما را با هنرهای سنتی و پیشین آشکار می‌کند. بنابراین:

الف) اگر «عکاسی» ذات سینماست، پس سینما صرفاً در مقام آشکارسازی و ضبط طبیعت است.

ب) تصویر و بازنمایی واقعیت، چیزی است و تصریف و دگرگونگی در واقعیت چیزی دیگر.

ج) هنرهای سنّتی و پیشین ماده خام خود را مصرف می‌کنند و شکلی دیگرگونه از آن به نمایش می‌گذارند.

د) نتیجه آنکه، اولاً فیلم متَعلَّقِ ذاتیِ «واقعیت»، است نه «هنر»، ثانیاً: اگر تعلق‌خاطری به هنر، در فیلم اظهار شود، قطعاً هنر فیلم، ماهیتی از جنس هنرهای سنتی و ماتقدم ندارد.

جستجو و کاوشگری در ماهیت و طبیعت رسانه، بر این فرض استوار است که هر رسانه، طبیعت خاص خود را دارد که انواع خاصی از ارتباطات را می‌پذیرد و انواعی دیگر را کنار می‌زند. چنانکه از قول سوزان لانگر[1]، در کتاب «فلسفه در مایه‌ای جدید»[2] نقل می‌کند، که وقتی در فضای یک رسانه، ایده‌ای به ذهن ما خطور می‌کند، آن رسانه، «ایده» ما را در ساختاری خاص و حتی ساحتی (مکانی) خاص، صورت‌بندی می‌کند. کراکوئر تأکید می‌کند، که با ظهور رسانه عکاسی هیچ‌کس در این «اصل» تردیدی نداشت، که دوربین وسیله‌ای است که؛

1. Susanne Langer
2. Philosophy in a New Key

اولاً: واقعیت مادیِ محسوس را ضبط می‌کند. ثانیاً: طبیعت را آن‌گونه که هست، بازسازی می‌کند. و از قول راسکین[1] که با دیدن عکس‌های کوچک ونیز به شگفت آمده بود، نقل می‌کند که: «انگار یک جادوگر، واقعیت را به سرزمین طلسم شده تبدیل کرده است». (به شباهت این عبارت با مومیایی کردن واقعیت توسط عکس، از بازن دقت کنید).

«ظهور عکاسی در قرن نوزدهم فرانسه با گسترش «پوزیتیویسم» [فلسفه تحصّلی: اثبات‌گرایی] همراه بود. پوزیتیویسم، بیش از آنکه یک مکتب فلسفی باشد، نگرش عقلانیِ متفکرانی بود که به دلیل رویکردهای علمی، مخالف ایده‌باوریِ مابعدالطبیعی[2] بودند. بنابراین عکاسی به‌طور کامل با روند رو به رشد صنعتی‌سازی، هماهنگ شد» (Kracauer, 1960: 5). متدولوژی تاریخ‌انگارانهٔ کراکوئر در این برهه، مهم‌ترین وجه «تجربی- تاریخیِ» ثبوت واقعیت‌گرایی (مادی) در عرصه هنر را تبیین می‌کند: همزمانی و هماهنگی «فوتوگرافی» و «پوزیتیویسم». اگر «واقعیت» چیزی نیست، جز «انعکاسی» که به «ظهور» می‌رسد، پس «عکاسی»، نیز «چیزی» نیست جز «واقعیتی» که به «ظهور» می‌رساند.

کراکوئر معتقد است، ضبط و ثبت غیرشخصی و معطوف به واقعیتِ عکاس، از «زیبایی‌شناسیِ» خاصِ «خود»، برخوردار است. حال آن‌که یک ترکیب‌بندی زیبا و تکنیک‌پردازانه ممکن است فاقد کیفیتِ «عکاسانه»، باشد. نتیجه این ادعا آن است که تصویر واقع‌گرا، در عین تحقق ذات عکاسی، نوعی زیباشناسی خاص خود را نیز تقرر می‌بخشد، اما عکسِ «شکل‌گرا»، علیرغم تحقق هنر و زیبایی، ممکن است، در نهایتِ بُعد از ذات رسانه (عکاسی)، قوام ظهوری حاصل کند. «رویکردهای عکاس را می‌توان عکاسانه خواند، اگر با اصل زیبایی‌شناختی بنیادین مطابقت داشته باشد. عکاس با تعلق زیبایی‌شناختی می‌بایست تحت هر شرایطی گرایش‌های واقع‌گرایانه را دنبال کند. این

1. Ruskin, Praaterita, p-341
2. Metaphysical speculation

البته [در تحقق ذات عکاسی] یک امر حداقلی است. او باید دست‌کم روگرفت‌هایی از واقعیت را با رویکردی عکاسانه، تولید کرده باشد» (Kracauer, 1960: 13).

کراکوئر کوشش می‌کند، ذات متناقض نمای عکاسی را که از سویی ملزم است، به:

الف) رویکرد عکاسانه؛ بازتاب «واقعیت» یا «طبیعت» در عکس، و از سوی دیگر:

ب) مشارکت عکاس در مراحل جذب طبیعت، به یک سنتزِ (همنهاد) واقع‌گرایی مدرن ختم کند:

ج) جوشش درونی عکاس در انجذاب و انکشافِ واقعیت.

حضور خلاق، آفرینش‌گر و شاکله‌ساز هنرمند عکاس در فرآیند تولید (نظریه شکل‌گرا) صرفاً در مرحله خودجوشی هنرمند در فرآیند همدلی با طبیعت و نیوشیدنِ راز هستی، مجاز است تا مرز انحلال جوهره اشیاءِ پیرامون در متن اثر (نظریه واقع‌گرا). این جوشش درونی صرفاً در خدمت انکشافِ محیط بیرونی است. پس رویکرد عکاسانه، یک اصل بنیادینِ چیستی‌شناختی در اختیار می‌نهد: «واقعیت» و «بازنمایی» آن، اصل است و خلاقیت‌های هنرمندانه «فرع». این دو «هستند»، اما برابر نیستند. یکی فرع بر دیگری و در خدمت آن است.

«اگر به این قائل شویم که ذات سینما از عکاسی نشأت گرفته باشد، تمایلات واقع‌گرایانه و شکل‌گرایانه نیز بایستی واژگان کلیدی و معتبر آن باشند. این‌که دو گرایش خودشان را بلافاصله پس از ظهور یک رسانه در کنار یکدیگر آشکار سازند، تصادفی است؟ با مروری بر کوشش‌های سینمایی از بدو سینما، ملاحظه می‌شود که هر یک از آن‌ها، تا حد ممکن قابلیت‌های‌شان را آشکار ساخته‌اند. نمونه ابتدایی آن، لومیر (واقع‌گرایی سخت‌گیر) و ملی‌یس (که عنان تخیلات هنرمندانه‌اش را رها ساخته بود)، فیلم‌هایی عرضه کردند که «تز» و «آنتی‌تز» را در معنای هگلی آن تحقق می‌بخشد» (Kracauer, 1960: 30).

کراکوئر در آغاز بحث از مفاهیم بنیادین و ویژگی‌های فنی سینما، نه به روش‌مندی‌های «قیاسی – منطقی» (نظری)، بلکه به سیاقِ متدولوژیِ «تاریخی ـ تجربی»، برهانی بر جوهر عکاسی فیلم، اقامه می‌کند. ذات سینما، عکاسی است، به دلیل آن‌که همان عوارضی که در ذات متناقض‌نمای عکاسی (تقابل شکل‌گرا – واقع‌گرا) بروز کرده بود، بلافاصله با ظهور صنعت فیلم، خود را آشکار می‌کند:

الف) ذات عکس، رو گرفت از واقعیت است (ذات عکاسانه).

ب) عرضِ لازم ذاتی (عکس)، تناقض‌نمای مواجههٔ «شکل‌گرا ـ واقع‌گرا» است.

ج) ذات سینما نیز (بلافاصله پس از ظهور)، مبتلا به همین عارضه تناقض‌نما است.

د) (نتیجه آنکه) ذات سینما، نیز ذات عکاسانه است.

کراکوئر، سپس برای اینکه دیدگاه واقع‌گرا را «اصل» و دیدگاه رقیب را «فرع» بر آن قلمداد کند، ویژگی‌ها و خصوصیات رسانه نوظهور را به دو بخش تقسیم می‌کند: مفاهیم بنیادین،[1] ویژگی‌های تکنیکی.[2] مفهوم بنیادین، پایه و ذاتی سینما، همان ویژگیِ «عکاسیِ فیلم»، است. به تعبیر کراکوئر این امر چنان بدیهی است که «سر جان هرشل»[3] حتی قبل از ظهور عکاسیِ آنی، نه‌تنها ویژگی‌های اساسی دوربین فیلمبرداری را پیش‌بینی کرد، بلکه کارکردی که پیش از آن هرگز تصور آن نمی‌رفت را نیز، تعیین نمود: «بازآفرینی زندگی واقعی، زنده و زندگی‌وار و رساندن آن به آخرین نسل‌ها از هرگونه از روابط و تعاملات بشری: یک بطری، یک گفتگو، مراسم جمعی یا یک مبارزه مشت‌زنی.»[4]

بنابراین عنصر ذاتی فیلم، همان عنصر عکاسی آن است، ازاین‌رو مفهوم بنیادین و پایه‌ای آن چیزی جز ضبط و آشکارسازی واقعیت، نخواهد بود. «اما تنها واقعیتی که ما با آن درگیر هستیم، در حقیقت، واقعیت فیزیکی موجود است یعنی: دنیای گذرایی که ما در آن زیست می‌کنیم. (واقعیت فیزیکی با نام‌های «واقعیت مادی»، «موجودیت

1. Basic Concept
2. Technical Properties
3. Sir John Herschel
4. Herschel, Instantaneous Photography Photographic News, 1860, vol4, no. 88:13

فیزیکی»، «فعلیت»[1] و یا حتی اگر بخواهیم با مسامحه بگوییم: «طبیعت». واژه مناسب دیگر می‌تواند «دوربین ـ واقعیت» باشد. در نهایت به نظر می‌رسد واژه «زندگی» خود همه این معانی را توضیح می‌دهد)» (Kracauer, 1960: 28-29).

نتیجه‌گیری فشرده از صورت‌بندی نهایی نظریه واقع‌گرا، در پاسخ به پرسش از «ماهیت» و چیستی‌شناسی فیلم در آراء کراکوئر را چنین می‌توان تبیین کرد: «کراکوئر پاسخ به چیستی‌شناسی فیلم را در وجه ذاتی‌اش به «مفاهیم بنیادین» و در وجه عَرَضی‌اش به «ویژگی‌های تکنیکی» ارجاع می‌دهد: «رویکرد عکاسانه» به‌مثابه بنیاد، ذات فیلم را تقوم می‌بخشد و خلاقیت‌های شکلی و فناورانه، عرض ذاتی فیلم را؛ بنابراین فیلم، اولاً و بالذات متعلّق «واقعیت» است؛ ثانیاً و بالعرض، معطوف به هنر؛ بر این اساس «ذهنیتِ» هنرمند در خدمت مکاشفهٔ «واقعیت» است و فرع بر رویکرد عکاسانه است، نه تغییر شکل جهان و واقعیت (معتمدی، ۱۳۹۳: ۴۷۸).

۳. راجر اسکروتن:[2] عکاسی و بازنمایی؛ انسداد مضاعف!

به نظر می‌رسد راجر اسکروتن، هنگام تحریر مقالهٔ «عکاسی و بازنمایی»[3]، عمدتاً دیدگاه‌های زیگفرید کراکوئر نظریه‌پرداز متأخر واقع‌گرا در حوزه فیلم، با عنوان: «رویکرد عکاسانه: ذات بنیادین فیلم» را مدنظر قرار داده است. دعوی اصلی که اسکروتن از واقع‌گرایان پرسش می‌کند آن است که اساساً می‌توان «رویکرد عکاسانه» را نوعی «بازنمایی» تلقی کرد؟ فی‌الواقع آیا فیلم یک «هنر» است؟ یا فیلم صرفاً یک «تقلید مکانیکی محض» است؟ آیا مدعای کراکوئر مبنی بر این‌که فیلم صرفاً ماحصل رویکرد عکاسانه است، به «هنر» ختم می‌شود؟ آیا بر این مبنا (رویکرد عکاسانه فیلم) می‌توان فیلم را نوعی «بازنمایی» تلقی کرد؟ برخی از متفکران هنر، با ابتناء بر این قول که

1. Actuality
2. Scruton, Roger
3. Photograhy and Representation.

مخاطب در «عکس» همواره در جستجوی دیدن «چیزی» است که بازنمایی شده، اساساً «عکس برگردان» را پرورندهٔ نطفهٔ «ضد بازنمایی» در ذاتِ خویش (عکس)، تلقی کرده‌اند. این قول تلویحاً دلالت ضمنی، بر مفهومی از «بازنمایی» دارد و آن عبارت است از این‌که، «بازنمایی»، حدٌ اطلاق به کنشی است که «علت غایی» خودش باشد. یعنی هنگامی می‌توانیم قائل شویم که «الف»، بازنمایی «ب» است که دیدن «الف» یعنی بازنماییِ «ب»، مقصود اصلی دیدار باشد و نه دیدن «ب».

در این صورت، اگر عکس «الف» فی‌حدذاته، حاوی عناصری از نمود «ب» باشد که به‌واسطهٔ آن، صرفاً دیدار «ب» تحصل شود، عکس «الف» مصداق «بازنمایی» تلقی نخواهد شد، بلکه نهایتاً به‌نوعی جانشینی برای «ب» فروخواهد کاست. اما اگر عکس الف، بتواند علاوه بر نمود «ب»، ایده‌ای را دربارهٔ «ب» عنوان نماید، که دیدن «الف» را بر دیدن «ب» رجحان بخشد، در این حیث، عکس «الف»، مصداق «بازنمایی» تلقی و از حد تقلید ماشینی فرا خواهد رفت. بنابراین حضور «ذهن آگاه» و «هدفمند» به‌مثابه‌واسطهٔ میان موضوع «ب» و تصویر «الف»، شرط لازم تصویر «الف» تلقی خواهد شد تا مقوم ذات بازنماییِ «ب»، باشد.

این دیدگاه مشهور راجر اسکروتن[1] در مقالهٔ جنجالی‌اش «عکاسی و بازنمایی»[2] مندرج در «پژوهش انتقادی»[3] است که عکاسی را به دلیل روگرفت محض از بازنموده‌اش، (در حد رابطه علّی میان «موضوع» و «تصویر») فاقد عنصر هدفمندیِ ذهن آگاه و بالمآل بیرون از دایرهٔ بازنمایی تلقی می‌کند. گزینش این نظرگاه، به‌مثابه آغاز گفت‌وگو از تعلقِ «سینما» و «بازنمایی»، بدان سبب است که فرضیه مذکور، نه چون

1. Roger Scruton
2. Photograhy and Representation
۳- این مقاله پس از انتشار اولیه در «پژوهش انتقادی (Critcal Inquiry) بهار ۱۹۸۱» در متون متعددی از گردآوری مقالات فلسفه فیلم، تجدید چاپ‌شده است؛ از جمله:
- Philosophy of Film and Motion Pictures
- The Aesthetic Understanding
- Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates

شکل‌گرایان عکاسی را محصول مطلق (ذهن) یا مشترک (ذهن و عین) تلقی می‌کند و نه مانند واقع‌گرایان قائل به تحصل زیباشناختی عکاسی است، چرا که زیبایی‌شناسی را فرعی مترتب بر «بازنمایی» می‌داند و نه ماحصل بازنمود صرفِ «موضوع» در «تصویر». «اعتقاد عموم بر آن است که گرایش زیبایی‌شناختی به چیزی، گرایش به خود آن چیز است: شیء جایگزین چیز دیگری نشده است، خود آن شیء متعلَّق اصلی اعتناء و التفات مشاهده‌گر است. نتیجه آن‌که، گرایش زیباشناختی به خصوصیات تصویر، بایستی مشتمل بر گرایش به تصویر هم باشد، نه‌فقط به شیء بازنموده» (Scruton, 2007: 23).

بنا بر مفروضات اسکروتن، «عکس»، اثر هنری نیست، چرا که اساساً مصداق «بازنمایی» نیست. عنصر مقوِّم زیبایی‌شناختی، «بازنمایی» است و نه «بازنموده»، حتی اگر «بازنموده» فی‌نفسه امری «زیبا» باشد. در «بازنمایی» قصد و نیت بازنمودکننده، ارزش افزوده‌ای بر شیء بازنمودشده است، هرچند ممکن است این «افزوده»، چیزی از جنس مخالف یعنی «کاهنده» باشد، مهم آن است که در نفس بازنمایی، تفاوتی میان «ب» (شیء بازنموده) و تصویر «الف» (بازنمایی ب) تحصیل شده است، که اولاً؛ نتیجهٔ ذهن آگاه و نیت هدفمند بازنمودکننده است و ثانیاً: مخاطب تصویر، به‌قصد مشاهدهٔ «بازنمایی» با آن مواجهه پیدا می‌کند و نه دیدار محض «بازنموده».

پاسخ‌های نقضی[1] و حَلّی[2] که دیگر متفکران و فیلسوفان به تلقی اسکروتن درباره عکس داده‌اند، از موضوع بحث اصلی مقاله خارج است. اشاره و شرح و بررسیِ عکس‌های مشهور که در آن بازنموده (شیء مورد عکس‌برداری) از درجه کمتر اهمیت نسبت به شیوه بازنمایی به لحاظ نوع قاب‌بندی، زاویهٔ دید، شیوهٔ نوردهی، درجه حساسیت فیلم، انتخاب دیافراگم، شاتر (سرعت نورگیری)، ... برخوردار است و یا اثبات حضور ذهن آگاه و نیت سازمان‌یافته با ظهور سبک‌های مختلف عکاسی و حتی نوع مواجهه با موضوع (شیء بازنموده) در عکس‌های مختلف از یک موضوع تا مرحله

1. Destructive argument
2. Constructive argument

تبدل ماهیت بازنموده (احساس شوخی از یک پدیده جدی و خطیر، یا تلقی معنوی از یک رویداد مادی)؛ با یادآوری نقل‌قول معروف هگل از ضرب‌المثل فرانسوی: «سبک فی‌الواقع خود انسان [هنرمند] است. یعنی تجلی خصایص فردی هنرمند در شیوهٔ بیان هنری‌اش» (Hegel, 1975: 293)، از نقل مفصل همهٔ پاسخ‌ها کفایت می‌کند.

دست‌کم آن‌که، «سبک» آن‌قدر که از درون هنرمند نشأت می‌گیرد از موضوعِ بازنمایی ناشی نمی‌شود و الّا با موضوع واحد، تغایر سبک‌ها لازم نمی‌نمود. کاملاً طبیعی است که تنوع سبک بیشتر ناشی از تحویل حال هنرمند تلقی شود تا تکثیر موضوع. مضاف بر این‌که اساساً عکاسان بزرگی بوده‌اند که خود قائل به «بازنمایی» چیزی ورای «بازنموده» هستند: «بسیاری عکس‌های مرا جزو آثار واقع‌گرا دسته‌بندی می‌کنند. فی‌الواقع حقیقت آن [عکس‌ها] در ظرافت دیده‌ورزی – نگارگری آن‌هاست، ارزش آن‌ها به‌طور مطلق در انصراف از واقعیت است، اگر مقایسه دیدگانی مستقیم با موضوعات [آن عکس‌ها] امکان‌پذیر بود، تفاوت‌ها خیره‌کننده بود (Adams, 1981: ix).

بحث اصلی نوشتار، منازعه شکل‌گرا – واقع‌گرا در حقیقت و ماهیت «بازنمایی» است. اسکروتن معتقد است ماهیت «هنر»، بازنمایی است و «بازنمایی»، کنش ذهن آگاه و هدفمند است و ازاین‌رو «عکس» به‌واسطه روگرفت و تقلید صرف اشیاء از قابلیت اطلاق عنوان «هنر» برخوردار نیست. مروری گذرا بر آراء اقطاب شکل‌گرا – واقع‌گرا (طی مقدمات مقاله) در تبیین چیستی‌شناسی فیلم، محل اصلی منازعه را در شناخت حقیقت و ماهیتِ «بازنمایی فیلم»، آشکار ساخت، اشاره به عقیدهٔ اسکروتن در کیفیت «بازنماییِ» عکس، عینیت کنش ذهن آگاه و هدفمند، به‌واسطهٔ روگرفت و تقلید صرف از اشیاء طبیعت به خلعِ خلعت هنر، از ماهیت عکس فرجام یافت. نظری که نه توقع شکل‌گرایان از ماهیت عکس و فیلم به‌مثابه «هنر» و تقوم ذات عکس بر بنیاد «ذهنیت» را تأمین نمود و نه توجه واقع‌گرایان در رویکرد زیباشناسانه به واقعیت عینی را جلب کرد. در حقیقت وقتی ذات «فیلم» و «عکس»، اساساً از ظرفیت «بازنمایی» بدون نصیب

باشند، نه نظریهٔ شکل‌گرایی می‌تواند با القای ذهنیت بدان، آن را به مرتبه هنر ارتقاء بخشد و نه نظریه واقع‌گرایی می‌تواند در عکس‌برگردان عالم و واقعیت به زیبایی‌شناسی از واقعیت دسترسی پیدا کند.

آنچه اهمیت و ضرورت بحثی تحلیلی - انتقادی – تطبیقی و اجتهادی در حوزه دو نظریه اصلی دوران کلاسیک (نظریه شکل گرا و واقع‌گرا) را بیش‌ازپیش خاطرنشان می‌سازد، گذار ناقص تاریخی مباحث چیستی شناسی فیلم از دوران کلاسیک به نظریات معاصر فیلم است. در حقیقت، روند فزاینده و رو به رشد مباحث زبان‌شناختی، نشانه‌شناختی، روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، هرمونتیک، روایت‌شناختی،... و مالاً ظهور فلسفه‌های پست‌مدرن و نظریات فمینیستی، پسا استعماری، بینامتنی و شالوده‌شکنی، سیر مباحث چیستی‌شناسی فیلم در دوران کلاسیک را قبل از هرگونه جمع‌بندی و نتیجه‌گیری نهایی به متن فلسفه‌های نوظهور سوق داد و در قالب «پارادایم»ها و «الگو»های نوین سازمان‌دهی کرد.

بنابراین پر بیراه نیست اگر ادعا کنیم که در پایان دوران کلاسیک و گذار به نظریات معاصر فیلم، یک بررسی تحلیلی، عمیق و همه‌جانبه و تطبیقی در ارتباط با دو نظریه مهم شکل‌گرا و واقع‌گرا صورت نپذیرفته است و هنوز جای یک مقابله انتقادی از یک منظر بی‌طرف و ضمناً خالی از هرگونه شائبهٔ تأثیرپذیری از نظریات فیلم معاصر خالی است. مدعای نوشتار، بر آن است که تقابل نظریه «شکل‌گرا» و «واقع‌گرا» بیش از آن‌که یک تقابل جوهری و هستی‌شناختی باشد، بیشتر یک تقابل شناختی است. تضاد دو دستگاه معرفتی است و ریشه در مابعدالطبیعه غربی در سرآغاز شکل‌گیری این معرفت متافیزیک دارد. یک تفکر هستی‌شناختی اصیل، که با جهان و هستی، چنان‌که «هست»، مواجهه یافته باشد، در پیچ‌وخم این معضلات «متناقض‌نما» گرفتار نخواهد آمد و در این بازی بی‌سرانجام و منازعهٔ ناتمام سردرگم نخواهد ماند.

۴. رهیافت نظریه «خیال» در فلسفه هنر دینی

۴/۱- بن‌بست نظریه بازنمایی در دستگاه معرفت‌شناختی مقولی

با توجه به ابتناء نظریه شکل‌گرا در نظام ادراکی کانت، آیا اساساً امکانی برای پرسش از ماهیت بازنمایی «عکس» یا «فیلم» باقی می‌ماند؟ آیا حرکتِ فیلم در ذاتِ واقعیت فیزیکی و عینی است، یا صرفاً 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 «واقعیتِ» رو درروی‌ش، آن‌قدر دامنه‌دار است که جهت تبیین چیستی بازنمایی عکس، بایستی از پدیدارشناسی هوسرل تا کانت (چیزی نزدیک به دو سده) به عقب بازگشت؟

هرچند خاصیتِ «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) اساساً راه را بر هرگونه امکان بازنمایی و حکایت‌گری از واقعیت عینی بسته است. طبق این دستگاهِ 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 به‌هیچ‌وجه مأخوذ از هیچ‌یک از تجربیات حسی بشری نیستند)، نتیجه‌ای جز این بر نظام معرفت‌شناختی کانت مترتب نمی‌شود، جز آن‌که باید از بیخ و بن با ماهیت «بازنماییِ» 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 می‌کنند و اساساً معتقدند که تصویر ذهنی از جنبه ماهوی، تطابق نعل بالنّعل با واقعیت خارجی دارد و الّا دانش بشری در دام شک و تردید فرو می‌غلتد. برخلاف مقولات فاهمه کانتی، (مشابه آن در فلسفه اسلامی) معقولات ثانی فلسفی، هرچند ناشی از کنش‌های قوهٔ متخیله است، اما منشأ 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 محمولِ «حقیقی» است و نه یک برساخته ذهنی محصور در دستگاه ادراکی بشر.

بنابراین، نظریه شکل‌گرا با تلقی سازمان سینمایی به‌مثابه نظام ادراکی و روش‌مندی‌های ذهن مبتنی بر دستگاه معرفت‌شناختی کانت، امکان طرح پرسش از ماهیت بازنمونی فیلم را منتفی می‌سازد. وقتی تصویر سینمایی به‌مثابه صورت ادراکی، نسبت به ماده خام واقعیت، صرفاً 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 هرگونه تصور بازنمایی و محاکات از واقعیت عینی می‌بندد.

۴/۲- بقاء وجوه مثبت نظریه‌های متناقض‌نما در سپهر وجودشناختی

مدعای این نوشتار بر آن است که متفکران دینی، به‌ویژه در آراء منسوب به فلسفه هنر، بر ساحتی وجودشناختی دست‌یافته‌اند که اساساً سپهری متناقض‌نما است و این خصلت بنیادین امکان تجمیع کلیدی نقاط قوت و نکات مثبت هر دو نظریه واقع‌گرا و شکل‌گرا را فراهم آورده است. گزاره‌های درست و منطقی که هر یک به نحوی، بخشی از ماهیت بازنمایی فیلم را آشکار می‌کنند، در طول شصت سال نظریه‌پردازی دوران کلاسیک چه از ناحیه متفکران شکل‌گرا و چه واقع‌گرا، خود حقیقتی است

غیرقابل‌انکار، هرچند ظاهراً «متناقض‌نما» است. این‌که هر یک از این گزاره‌ها در تاریخ نظریه‌پردازی فیلم تا چه حد و اندازه فهم سینماگران و منتقدان را از پدیدارشناسی فیلم ارتقاء بخشیده و در فرآیند «نظر ـ عمل»، تا چه میزان هنر ـ صنعت فیلم را به‌پیش رانده، نیازمند تفحصی مجزا است اما در اصالت تجربهٔ تاریخی آن، نمی‌توان طریقی به انکار جست.

پیشرفت سینما در دهه بیست، مرهون کردوکار هماهنگ نظریه‌پردازی فرمالیسم روس (آیزنشتاین ـ پودوفکین،...) و آثار برجسته سینمایی، محصولِ خلاقیت ذهنی همین نظریه‌پردازان (رزمناو پوتمکین – مادر – ...) است. نظریه‌پردازی «نئورئالیسم» بازن، هرچند مسبوق به سینمای دهه چهل آمریکا و ایتالیا است اما تأثیری فزاینده بر بالندگی پسینی سینمای نوواقع‌گرا در اقصی نقاط جهان داشته است (موج نوی فرانسه ـ شرق دور...)، به‌عنوان نمونه، قطعاً ترفندهایی چون «فلاش‌بک»، «فلاش فوروارد»، «دیزالو»، «تدوین موازی»... معادل‌های سینمایی کنش‌های ذهنی چون «حافظه»، «تخیل»، «تداعی»، «تلقین»... هستند (نظریه شکل‌گرا) و یا این‌که افاده معنا ناشی از «کلیت» است و نه «جمعیت»؛ و کلیت، محصول ارتباط زنده و پویای اجزاء یک اثر، چیزی جز ماحصل «تدوینِ» ساختاری اجزاء اثر نیست (شکل‌گرا) و این‌که زاویه دید، ماده خام واقعیت را می‌پزد، می‌سازد و بَرمی‌آورد (شکل‌گرا) و یا آن‌که عکس، مومیایی ثبات است اما فیلم، مومیایی تغییر و حرکت است و اکنون واقعیت با ذات متحرکش با سینما به ثبت رسیده است (واقع‌گرا) و این‌که سینما، بافته‌ای از ذهنیت نیست، بلکه یافته‌ای از واقعیت است (واقع‌گرا)، سینما، پدیدارشناسی و زیباشناسی واقعیت است (واقع‌گرا)...هر یک در جایگاه خود، در توسعهٔ زبان سینما و پیشرفت فهم مخاطب از سینما تأثیر بسزایی داشته‌اند. اکنون جای این پرسش باقی است، که چگونه می‌توان این وجوه مقرون به‌صحت، ولی متناقض‌نما را در نظام‌های معرفت‌شناختی با هم نگاه داشت.

۴/۳- عالم خیال واسطه جهان‌های معقول و محسوس

متفکران و فیلسوفان دینی به‌ویژه در رأس تاریخی‌اش، ابونصر فارابی ملقب به معلم ثانی، در فلسفه هنرش، از «عالم خیال» سخن گفت: به یک معنا اگر فارابی اول، متهم به ترجمان آثار افلاطون و ارسطو و تدوین و تجمیع آراء حکیمین است، اما فارابیِ متأخر مبتکر رسمیِ تحقق تفکر فلسفی، منسوب به فلسفه «خیال» است.[۱] ابن عربی و سهروردی که به فیلسوفان خیال شهرت یافته‌اند، همه از آبشخور فارابی سیراب شده‌اند، حتی ابن‌سینا فیلسوفی که به فلسفه مشاء منسوب است، در فصول متعدد «اشارات و تنبیهات» تأثیرپذیری خود را از عالم خیال فارابی نمایان ساخته است. چنان‌که فخر رازی در شرح اشارات و تنبیهات خویش با تعابیری چون امر محال و ورای طاقت عقل بشری و من‌درآوردی متعرض داستان سلامان و اَبسال ابن‌سینا شده است (فخر رازی، ۱۳۸۴: ۵۹۰-۵۹۲). و خواجه‌نصیرالدین طوسی نیز در شرح اشارات و تنبیهاتِ ابن‌سینا، با واکاوی داستان، ناتوانی فهم فخر رازی را از ادراک مفاهیم بلند و ظرفیت‌های وجه خیالی و استعاری سلامان و ابسال تشریح کرده است (طوسی، ۱۳۷۵: ج ۳، ۳۶۴-۳۶۵).

از منظر فلسفی، به‌ویژه در فلسفه شناختی کانت، قوه متخیله واسطهٔ ادراک حسی و عقلی است. فیلسوفان ماقبل کانت نیز از قوه خیال، به‌مثابه امکان ثبت و ضبط صورت‌های جزئی و ادراکی سخن گفته بودند. اما کانت در نقد قوه داوری، مفصلاً به‌واسطهٔ قوه متخیله، نقطهٔ کور دوئالیسم دکارتی که در رابطه میان ذهن و عین (وجود مجرد و مادی) درمانده بود و در جهت اخذ واسطه، انتقال و حیطهٔ ارتباط به غده صنوبری تمسک جسته بود، به‌واسطه قوه متخیله روشن کرده و آن را واسط ادراک حسی و ادراک عقلی تبیین کرد. همین قوه متخیله است که آفرینشگر اندیشه‌های

۱- متأسفانه در این نوشتار که مدعای دیگری در نظر دارد، بیش از این جای پرداخت به این بخش مهم تاریخ تفکر بشری نیست و خود مقالات و نوشتارهایی خاص، و مقدمات ویژه خود را می‌طلبد.

گوناگون، صورت‌های نوین و حتی بازنمودکنندهٔ ایده‌های زیباشناختی است: «روح به معنای زیباشناختی، عنوانی است برای اصل محرک در ذهن، لیکن من قائلم که این اصل، چیزی جز قوهٔ بازنمودکنندهٔ ایده‌های زیباشناختی نیست، اما منظور من از اصطلاح «ایده زیباشناختی» آن تصوری از قوه متخیله است که خالق اندیشه‌های گوناگون است (Kant, 2000: 192).

از منظر کانت و اساساً مکاتب معرفت‌شناختی، هرچند اثر هنری، ناشی از بازی آزاد قوه متخیله است، اما همه‌چیز در سپهر سوبژکتیویسم تفسیر شده است: قوه متخیله یک محرک ذهنی است، اما نزد فیلسوفان اسلامی، عالم خیال، یک ساحت هستی‌شناختی است. عالم عقل «تجرد» محض است و عالم حس، «ماده» محض است. عالم خیال، اساساً از یک خصلت متناقض‌نما برخوردار است. عالمی است که در آن موجودات از «شکل» و «اندازه» که از خواص عالم مادی است برخوردارند، اما مجرد از «ماده» و «عوارض» آن‌اند. «خیال» هرچند بعد معرفتی ساحت نفس است و عقل بدون تصویر، نه صورت حسی را ادراک می‌کند و نه صورت معنایی را درمی‌یابد؛ مع‌الوصف فیلسوفان هنر دینی، ساحت خیال را در جهان هستی، سفره‌ای گسترده‌تر و پهناورتر از رابطهٔ ادراکی محض تلقی می‌کنند.

فلسفه هنر دینی، مرتبهٔ واسط هستی یعنی عالم مثال (جهان برزخ) را از طریق قوه خیال در نفس آدمی تبیین می‌کند. همان‌طور که قوه خیال در وجود آدمی واسطهٔ قوای عقلانی و حسّانی است، عالم مثال نیز به‌مثابه جهان برزخی حلقه اتصال عالم مجرد و عقلانی با عالم مادی و هیولانی است. حیث خیال، حیثیتی برزخی است که می‌تواند مبانی ضدین را جمع کند و حقایق را چنان‌که هستند، پدیدار کند. «لمّا کان البرزخ امراً فاصلاً بین معلوم و غیرمعلوم، بین موجود و معدوم، بین منفی و مثبت، و بین معقول و غیرمعقول یسمی برزخاً اصطلاحاً و هو معقول فی نفسه و لیس (ذاک) الّا الخیال». (ابن عربی، ۱۳۹۹: ۴۰۸)

ازآنجاکه برزخ، چیزی است حدفاصل امر معلوم و غیر معلوم، میان موجود و معدوم (بودونبود)، میان مثبت و منفی، میان معقول و محسوس، اصطلاحاً برزخ [حائل و حاجز میان دو چیز] نام نهاده شده است، درحالی‌که در ذات خودش امری است کاملاً معقول و آن چیزی نیست جز ساحتِ «خیال». قوه خیال در نفس انسانی واسطه ادراک حسی و ادراک عقلی است و مابه‌ازای آن در مراتب هستی، عالم «خیال» است که واسطه‌ای است میان عالم معقول و عالم محسوس. «فالخیال لا موجود و لا معدوم، و لا معلوم و لا مجهول و لا منفی و لا مثبت. کما یدرک الانسان صورته فی المرآه: یعلم، قطعاً، انه أدرک صورته بوجه و یعلم قطعاً، ً أنه ما ادرک صورته بوجه» (ابن عربی، ۱۳۹۹: ۴۰۸).

بنابراین خیال [همچون برزخ] نه موجود است و نه معدوم، نه معلوم و نه مجهول، نه چیزی را ثابت می‌کند و نه نافی آن است، چونان که آدمی صورت خویشتن را در آینه درمی‌یابد: بر وی مسلم است که به وجهی صورت خود را ادراک می‌کند، چنانکه به قطع و یقین می‌داند که آنچه مشاهده می‌کند، صورت خود وی نیست [آن‌طور که دیگری در صورت وی می‌نگرد و صورتش را مشاهده می‌کند]. «مع علمه أنّه رأی صورته بلا شک، فلیس بصادق و لا کاذب فی قوله: انه رأی صورته، ما رأی صورته». (ابن عربی، ۱۳۹۹: ۴۰۹)

علیرغم آنکه بی‌هیچ گونه تردید بر این امر آگاه است که صورت خود را رؤیت کرده است. اما اگر بگوید: «هم صورتش را دیده است و هم صورتش را ندیده است»، نه سخنی «راست» گفته و نه‌حرفی به «دروغ» رانده است. «فما تلک الصورة المرئیة و أین محل‌ها؟ و ما شأنها؟ فهی منفیه، ثابته، موجوده، معلومه، معدومه، مجهوله ... هل لهذا ماهیه او لا ماهیة له؟ فإنها لا تلحقه بالعدم المحض و قد ادرک البصر شیئاً ما – و لا بالوجود المحض – و قد علمت أنه ما ثمّ شیء – و لا بالامکان المحض» (ابن عربی، ۱۳۹۵: ۴۱۰-۴۰۹).

«پس چیست این صورت آشکار؟ مکانش کجاست؟ کارکردش چیست؟ چیزی که هم «ثبت» می‌کند و هم «نفی»، هم «بود» است و هم «نابود»، هم «شناخته» است و هم «ناشناخته»... آیا «ماهیت» دارد، یا از «ماهیت» هم بی‌بهره است؟ چگونه می‌توان گفت عدم محض است، چون چشم چیزی را مشاهده می‌کند و چگونه می‌توان گفت وجود محض است، زیرا خود می‌دانی که در آن‌جا چیزی (موجودی داخل آینه) نیست و نه امکان محض است.

۴/۴- تبیین حقیقت متناقض‌نمای بازنمایی در سپهر وجودشناختی عالم خیال

به‌ضرس قاطع می‌توان گفت که هیچ‌کس در تاریخ فلسفه، چون حمکای شرق، حقیقت «بازنمایی» را تبیین نکرده است. چنانکه شیخ محمود شبستری نیز در هفت سده پیش، همه آنچه ابن عربی در فتوحات مکیه و فصوص‌الحکم (فص اسحاقی، فص یوسفی، ...) آورده در یک بیت گنجانده و حقیقتِ هستی مطلق (حضرت حق) و «بازنمایی» آن در آینهٔ «عدم»، و «ظهور» عالم «امکان» را یکجا بیان کرده است:

عدم آیینهٔ هستی است مطلق
کز او پیداست عکس تابش حق (شبستری، ۱۳۷۶: ۴۱)

مطلق، را می‌توان قید هستی تلقی کرد، که حضرت حق است. درعین‌حال می‌تواند قید نیستی باشد که به فهم دقیق‌تر از ماهیت بازنمایی سینمایی کمک می‌کند و آن شفافیت محض است و اصلح آن است که به تأکید ابن عربی در فتوحات مکیه، «مطلق» را قید هردو (هستی و نیستی) قلمداد کرد: (العدم المطلق قام للوجودالمطلق کالمراه) نیستی محض در برابر هستی محض، چون آینه ایستاده است. آینه هر قدر صیقلی‌تر، هر قدر شفاف‌تر، عکس دقیق‌تری از آنچه بر آن تابیده، بازمی‌نمایاند. آینهٔ کوچک، عکس را کوچک، بزرگ ـ بزرگ، معقر، عکس را فرورفته و محدب، برآمده نشان می‌دهد. شبستری می‌گوید، نیستی مطلق، آینه هستی است. نیستی مطلق، آینه‌گی محض و شفافیت تام است. به‌زعم بازن، اسطوره تام و تمام سینما، چیزی نیست جز آنکه

«سینما»، از میان برمی‌خیزد. یعنی سینما، وقتی سینمای حقیقی است که به نفی مطلق خودش، یعنی در آینه «نیستی» تقرر حاصل کند. «در توهم زیبایی‌شناختی واقعیت، دیگر حتی سینمایی هم در کار نیست» (Bazin, 2005b: 60).

عدم، آیینه، عالَم، عکس و انسان
چو چشم عکس در وی، شخص، پنهان
تو چشم عکسی و او نور دیده است
به دیده، دیده‌ای را، دیده، دیده است (شبستری، ۱۳۷۶: ۴۱).

صاحب گلشن راز بر این باور است که اگر نیستی به حد اطلاق در برابر هستی، بایستد، در عکسی که از هستی در آینه افتاده است، هستی از چشم خود، خود را می‌نگرد. باور عرفانی این تمثیل فلسفی، آن است که انسان فانی در برابر حق، چون از دیده خود، تهی گردد، دیدهٔ او، دیده حق گردد، پس فانی در حق، به دیده او، به او می‌نگرد یا به دیگر تعبیر، خدا از طریق دیده او، به خود می‌نگرد. آدمی چشم عکس در آینه می‌شود و نور هستی از طریق مردمک دیده او، به خدا می‌نگرد. چنان است که نور خیال نبی که در بالاترین درجه فنا است و فارابی آن را فراتر از نور عقل حکیم، تلقی می‌کند، در کار تنزیل حقایق ملکوتی به عالم طبیعت ناسوتی و حدود ادراک انسانی، است و این دشوارترین و متعالی‌ترین مرتبت هنرمندی است.

نتیجه‌گیری

چیستی‌شناسی بازنمایی فیلم، در مکاتب «شکل‌گرا» و «واقع‌گرا» به دلیل غلبه جهان‌بینی و تفکرِ معرفت‌شناختی به انسداد می‌رسد. تفکر معرفت‌شناسانه به‌ویژه در دوران مدرن بر مبنای سوبژکتیویته (موضوعیت نفسانی) استوار شده است. سوبژکتیویته، مظهر تام و تمام تقرر ذهن انسانی، ناشی از کوجیتوی دکارتی، «من می‌اندیشم پس هستم»، به‌مثابه قطعیت از معرفت و شناخت انسانی است. این آغاز دوران معرفت‌شناختی و غفلت از وجوه ممتاز تفکر وجودشناختی در تفکر مابعدالطبیعی مغرب زمین است.

نخستین انسداد تفکر متافیزیک عصر جدید بر مبنای سوبژکتیویته دکارتی در گذار از عالم ذهن به عین، حادث می‌شود چنانکه دکارت مجبور می‌شود برای پیوند این دو ساحت از غده مشکوکی در بدن انسان به‌عنوان غده صنوبری یاد کند. این غده صنوبری مجهول همان چیزی است که بعدها در نقد قوه حکم، کانت از آن با عنوان قوه متخیله یاد می‌کند.؛ قوه متخیله در معرفت‌شناسی کانت نقش واسط ادراک حسی و عقلی است. قوه متخیله داده‌های حسی را دریافت می‌کند و آن‌ها را جهت ادراک عقلی صورت‌بندی می‌کند. قوه متخیله، به‌مثابه گمشدهٔ سوبژکتیویته دکارتی عمل می‌کند و زیرساخت‌های معرفت‌شناسی عصر جدید را برمبنای مقولات پیشینی فاهمه استوار می‌کند. لاجرم در این نظام معرفت‌شناختی گزاره‌های متضاد یا متناقض‌نما به دفع و رفع یکدیگر می‌پردازند؛ چرا که مبنای حقیقت در سوبژکتیویتهٔ دوران جدید، سازمان منطقی ذهن انسانی است.

متفکران دوران پسا تجدد چون اگزیستانسیالیست‌ها با التفات به شکاف‌های تفکر ذهنی معرفت‌شناختی، گذارهایی هرچند ناقص به ساحات وجودشناختی مغفول در اندیشه مابعدالطبیعی مغرب زمین داشته‌اند، تا آن‌جا که هایدگر متأخر، برمبنای واسازی تفکر مابعدالطبیعی مغرب زمین جمله آلام و مصائب عصر جدید را ناشی از غفلت از وجود، با نخستین دخالت‌های ذهن انسانی در سرآغاز متافیزیک غرب با تفسیر «وجود» به «موجود»، قلمداد می‌کند و بسط سوبژکتیویته در دوران جدید را بر مبنای محوریت موضوع نفسانی در شکل‌گیری معرفت‌شناسی جدید قلمداد می‌کند.

نقطه قوت تفکر فیلسوفان سنتی و کلاسیک اسلامی در مرزبندی دقیق وجوه معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی است. تفکر معرفت‌شناختی کانت تا آن‌جا پیش می‌رود که حتی زمان، مکان، علیت،... و بسیاری دیگر از مسلمات ناشی از مبادی عینی، حتی «وجود» را در ساختار مقولات پیشینی فاهمه جستجو می‌کند؛ حال آن‌که از چند سده پیش متفکران و اندیشمندان فلسفه اسلامی معقولات ثانی فلسفی را شناسایی کرده و به

تفکیک وجوه ذهنی و عینی هر یک را برشمرده و تحت عنوان «نفس الامر»؛ تفکر متافیزیکی را از سقوط در ساحت معرفت‌شناسی محض بازداشته‌اند.

یکی از شاهکارهای تفکر فلسفی دینی شناسایی عالم خیال و مواجهه با موجوداتی واقعی است که در تفکر معرفت‌شناختی سوبژکتیویسم و دوگانه انگاری متناقض‌نما به هیچ وضعیت هم‌نهاد و مجامعی؛ دسترسی نیافته است. وجود خیالی، با ویژگی‌هایی از عالم مادی و خصایصی از عالم مجرد؛ و درعین‌حال نافی ساختار مادی و عقلی، صورتی خالص از ماده را بازمی‌نمایاند که از همه ویژگی‌ها و تشخص‌های «بازنمایی» برخوردار است و قریب‌ترین تفسیر از بازنمایی تصویری و سینمایی را به دست می‌دهد، و فیلسوفان اسلامی صرفاً برای تقریب ذهن از عالم خیال به صورت‌های خیالی قوه متخیله تمثل جسته‌اند، اما هرگز در دام مقولات پیشینی فاهمه نیفتاده و مبنای معرفت‌شناختی برای تفسیر حقایق وجودی بنیاد نکرده‌اند.

تفکر هستی‌شناختیِ فیلسوفان هنر دینی، با طرح ساحت خیال و قیاس آن با قوه متخیله، ویژگی‌های عقلی بازنمایی سینمایی را حاوی همه وجوه متناقض‌نمای آن تفسیر می‌کنند. جهانی که برخلاف عالمِ عقل، از «صورت» برخوردار است و برخلاف جهان حس از مادیت اثری ندارد. صورت مثالی مجرد، تصویر حرکت را در خروج تدریجی قوه از فعل (خاصیت جهان مادی) تعقیب نمی‌کند؛ بلکه به‌مثابه آینه‌ای تمثیلی، تصویری بی‌واسطه از «زمان» و «هستی» را ارائه می‌کند. با تلقی پیشگفتار و مقدمه از این مقاله، گذار از ساحت معرفت‌شناختی متافیزیک غرب و زیبایی‌شناسی نوین، امکان طرح مباحثی نو در اندیشهٔ معاصر ولی نه‌چندان تازه در تفکر وجودشناختی هنر دینی؛ جهت خروج از انسداد نظریه‌های دوران کلاسیک فیلم، از قبیل منازعه ظاهراً ناتمام شکل گرا- واقع‌گرا میسر خواهد شد.

منابع

- ابن‌عربی، محی‌الدین. (۱۳۹۹). ***الفتوحات المکیه***. تصحیح: عثمان یحیی، قاهره: الهیه المصریه العامه لکتاب.
- رازی، فخرالدین محمد. (۱۳۸۳). ***شرح الاشارات و التنبیهات ابن‌سینا***. مقدمه و تحقیق: علیرضا نجف زاده، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- شبستری، شیخ محمود. (۱۳۷۶). ***گلشن راز***. تصحیح: پرویز عباسی داکانی، تهران: الهام
- طوسی، خواجه‌نصیرالدین محمد بن محمد بن حسن. (۱۳۷۵). ***شرح الاشارات و التنبیهات ابن‌سینا***. قم: نشر البلاغه.
- معتمدی، احمدرضا. (۱۳۹۳). ***فلسفه فیلم***؛ بررسی تحلیلی و انتقادی نظریه‌های فیلم دوران کلاسیک. جلد اول، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

- Adams, Ansel, (1981). ***The Negative*** (Little&co…).
- Arnheim, Rudolf. (1957). ***Film as Art***; London: University of Califonia Press.
- Balazs, Bela. (1952). ***Theory of the Film: Character and Growth of a New Art***. Tr. By Edith Bone, London: Dennis Dobson Ltd.
- Bazin, Andre. (2005b). ***What Id Cinema: vol 11. Tr. By Hugh Gray***, London: univerdity of California Press.
- Eisenstein, Sergei. (1941). ***Film From, tr***. By Jay Leyda, New York: Harcourt, Brace R World, Inc.
- Hegel, G. W.F. Aesthetic. (1975). ***Lectures on Fine Art, tr***. By T.M.Konx. London: Oxford University Press.Husserl, Edmond. Cartezian Meditations. (1973). ***An Interoduction to Phenomenology***; tr by Dorion Cairns, the Hugue: Martinus Nijhoff.
- Kant, Immanvel. (2000). ***Critigve of the Power of Judgment; tr***. By Poul Gvyel, Eric Matthews, New York: Cambridge University Press.
- Kracaver, SiegfriedL. (1960). ***Theory of film: the Redemption of physical Reality***: New York Oxford University Press.
- Levinas, E. (1970)., ***Theorie de l'intution dans la Phenomenologie se Hussrel***. Paris: J.Vrin.
- Munsterberg, Hugo; the photoplay. (1916). ***A Psychological Study***, New York: D. Appleton and Company.
- Scruton, Roger. (2007). ***Photography and Represention in Argving about Art***: Contemporary Philosophical Debates: ed. By Alex Neill and Aron Ridley. Lonson: Routledge.