

رهیافت هستی‌شناختی متفکران اسلامی در فلسفه فیلم

تاریخ تأیید: ۱۳۹۸/۰۹/۱۸

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۳۱

احمد رضا معتمدی*

چکیده

نظریه‌های «شکل‌گرایی» و «واقع‌گرایی» در آرای فیلسوفان هنر و بالتبع آن در آرای دوران کلاسیک «نظریه فیلم» در منازعه ناتمام فیلسوفان «واقع‌گرا» و «پدیده‌انگار» در سرآغاز شکل‌گیری مابعدالطبیعه مغرب‌زمین و اقوال و آرای افلاطون و ارسطو تا جدل عقل‌گرایان و تجربه‌گرایان در بدو رنسانس قابل‌ردیابی است. با عنایت به شکل‌گیری پدیده سینما در آغاز به کار دوربین «لومیر» در ساحت واقع‌گرایی و دوربین «مه‌لیس» در سپهر شکل‌گرایی و تأثیر شگرف هر دو بر پیشرفت و توسعه زبان سینما و وجود نقاط قوت و نکات سازنده در هر دو نظریه به نظر می‌رسد، در عدم امکان خروج از انسداد منازعه باید تردید روا داشت. مدعای این نوشتار بر آن است که این منازعه یک جدل «شناختی» است و رهیافت متفکران اسلامی مبنی بر رویکرد «هستی‌شناختی» در ساحت عالم خیال راهگشای خروج از این بن‌بست خواهد بود. چنانچه آرای ژیل دولوز آخرین متفکر ژرف‌اندیش نظریه فیلم این رهیافت را غنیمت می‌شمارد.

واژگان کلیدی: شکل‌گرایی، واقع‌گرایی، هستی‌شناسی، قوه متخیله، عالم خیال.

۱. منازعه «شکل‌گرا- واقع‌گرا» آغازگر نظریه پردازی فیلم

با اختراع دوربین سینما «لومیر» (Lumiere) دوربین خود را در حاشیه خیابان قرار داد و به ثبت وقایع رو در روی عدسی دوربین بر قاب نوار سلولوئید پرداخت. درست در نقطه مقابل «مه‌لیس» (Melies) 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» دست 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»...

درست در همان نقطه آغازین سینما «مه‌لیس» در عوض دنیای عکاسی از جهان «نمایش و شعبده‌بازی» پا به عرصه سینما گذاشت و سینما را نه ابزاری به مثابه ثبت واقعیت، بلکه چونان سفینه‌ای برای سفر به عالم خیال و رؤیایپردازی دریافت.

شکل‌گیری دو مکتب فلسفی شکل‌گرا (سوژه‌گرا) (Formalism) و واقع‌گرا (ابژه‌گرا) (Realism) هرچند ریشه در یک نزاع تاریخی- فلسفی دارد؛ اما صرفاً یک فرضیه‌سازی و ایده‌پردازی محض و نظری نیست و ریشه در واقعیت ظهور بدوی و نطفه اولیه سینما دارد. سینمایی که با قراردادن سه‌پایه دوربین در کنار خیابان به عکاسی متحرک پرداخته است و سینمایی که از تخیل آغاز کرده، درون استودیو از ذهنیت خویش یک واقعیت فرضی ساخته و با صحنه‌پردازی و نور و نمایش بازیگران، سینما را عینیت بخشیده است.

سینما پیش از هرگونه نظریه‌پردازی اساساً در بدو ظهور، در دو شکل و شمایل معارض ظهور یافت. نوزاد سینما از ابتدا دو همزاد ناشیبه بود: یک قلوبی شکل‌گرا و یک قلوبی واقع‌گرا.

چیزی کمتر از یک دهه از عمر سینما نگذشته بود که دو سینما در برابر هم قد علم کردند: سینمای مستند و سینمای داستانی؛ حتی در سینمای داستانی نیز دو سبک

معارض در برابر یکدیگر به زورآزمایی پرداختند: سبک رئالیسم و سبک اکسپرسیونیسم (Experssionism) - که واقع‌گرایی و ذهن‌گرایی خصیصه اصلی هر کدام به شمار می‌رفتند. نتیجه این اشاره اجمالی تاریخی آن است که شکل‌گیری دو نظریه معارض «شکل‌گرا» و «واقع‌گرا» در دوران کلاسیک نه یک تقسیم‌بندی صرفاً تئوریک، نظری و ذهنی، بلکه ریشه در واقعیت و تجربه تاریخی دارد.

نظریه شکل‌گرا

علاوه بر واقعیت‌پیداری و ظهوری سینما، آوردگاه آرای اصلی دوران کلاسیک در دو ساحت شکل‌گرا و واقع‌گرا بر واقعیت‌تقسیم‌بندی‌های دوگانه مابعدالطبیعه غربی در ذهن فیلسوف مغرب‌زمین نیز منشأ و مأوا دارد. اکنون در ساحت هنری نوظهور به نام سینما دوباره ایدئالیسم (Idealism)، رئالیسم (Realism)، سوژکتیویته (Subjectivity) و ابژکتیویته (Objectivity) مضافی نو می‌یافتند. فیلسوفانی از هر یک از دو اردوگاه «سینما» را مظهر تام و تمام چیزی می‌یافتند که سال‌ها در مقام اندیشه‌ورزی و تفکر آن را جست‌وجو می‌کردند.

تاریخچه روند تحولات مفهوم فرم در سینما بازگوکننده تعبیرات متفاوتی از آن است. گاه از فرم به مثابه ساختار یعنی نظام حاکم بر روابط میان عناصر فیلم یاد شده است؛ اجزای وابسته و تأثیرگذار در یکدیگر که فراتر از یک جمعیت، یک کلیت را به وجود می‌آورند. فرم گاه به مثابه «روایت»، «سبک» یا «ژانر» نیز در سینما تلقی شده است. «افق‌وارگی» یا «عمودوارگی» روایت، «موقعیت‌محوری» یا «شخصیت‌محوری» روایت، «پیرنگ»ها و «ریخت‌شناسی»های روایت... همه می‌توانند نقش کلیدی در تعیین شاکله یک اثر سینمایی ایفا کنند. «سبک»های شناخته‌شده یا نامتعارف چون «اکسپرسیونیسم»، «سوررئالیسم» (Surrealism)، «فیلم مطلق» (Absolute Film)... قواعد خاص خودشان را اعمال می‌کنند و «ژانر»ها نیز طبیعتاً صورت‌بندی‌های «صوری» و «محتوایی» خود چون «نورپردازی» فیلم نوآر (Noir) تا شخصیت‌پردازی

ژانر «وسترن» را دیکته می‌کنند. فرم ممکن است به مثابه یک ایدئولوژی مورد توجه واقع شود؛ مانند آنکه یک صورت‌بندی روایی در یک فیلم حامل نوعی تفکر سیاسی تلقی شود یا حتی توهم «واقعیت» به واسطه فرم فرمالیسم در نظریه فیلم یعنی انصراف از چستی‌شناسی بازنمایی فیلم بر اساس ارتباط محض با واقعیت بیرونی و ارجاع به فرایندهای ذهنی در تکون فیلم. فرمالیسم در فلسفه فیلم یعنی غلبه بر واقعیت بیرونی و اعطای صورت درونی به شیء در بازنمایی فیلم بر مبنای ساختارهای پیشینی ذهن و صورت‌بندی واقعیت خام در «زمان»، «مکان» «علیت» مقولی.

از نظریه‌پردازان مهم شکل‌گرایی می‌توان به هوگو مانستربرگ (Munsterberg, Hugo) اشاره کرد. کتاب فتوپلی یک بررسی «روان‌شناختی» (The photoplay, A psychological study) در سال ۱۹۱۶ اولین اثر مهم نظریه‌پردازی در حوزه معرفت‌سنمایی است. مانستربرگ اساس نظریه خود را بر مبنای عقل نظری (critique of pure reason) کانت و نقد قوه داوری (Critique of the power judgment) او نهاده است. «مانستربرگ با بهره‌وری از نقد عقل نظری و تبیین ادراک استعلایی کانت، تصویر متحرک سینما را نه یک ضبط پسینی از واقعیت، بلکه تصرف نظام‌مندی تلقی می‌کند که به واسطه انواع کنش‌های ذهن، واقعیت خام را در قالب ساختارهایی پیشینی حسیات استعلایی و مقولات فاهمه «زمان»، «مکان» و «علیت» صورت‌بندی می‌شود» (معمدی، ۱۳۹۳، ص ۱۳۲).

همین‌طور مطابق نقد قوه داوری کانت سینما به مثابه شیء زیبا یک «غایت‌مندی بدون غایت» است و وحدتی را به نمایش می‌گذارد که از خود فراتر نمی‌رود و از کمال ذاتی و هماهنگی درونی برخوردار است (زیبایی‌شناسی و غایت‌شناسی کانت). «زیبایی، صورت‌غایت‌مندی یک عین است تا آنجا که این صورت، بدون بازنمایی غایتی در عین یافت شود» (kant, 2000, p.120). «در برابر هنرهایی که اصول زیبایی‌شناسی خود را از قواعد مکانی، زمانی و علیت واقعیت بیرونی اخذ می‌کنند، در فتوپلی [سینما] جایی که آزادی بازی ذهنی، جایگزین شکل‌های بیرونی می‌شود، اگر وحدت زیبایی‌شناختی نادیده گرفته شود، همه چیز از هم خواهد پاشید» (Munsterberg, 1916,)

از نظریه پردازان مهم دیگر شکل‌گرا در دوران کلاسیک، فیلمساز برجسته روس سرگئی آیزنشتاین (Sergey Eisenstein) خالق آثار برجسته‌ای چون رزمناو پوتیمکین (Battleship potemkim)، اعتصاب (Strike)، الکساندر نوسکی (Alexander Nevsky) و ایوان مخوف (Ivan terrible) است. وی در دو کتاب مهم، معنای فیلم (Film sense) و شکل فیلم (Film form) با افزودن منطق دیالکتیک هگلی به ادراک استعلایی کانت، یک گام مکمل در نظریه شکل‌گرایی به پیش نهاد. ماحصل منطق استعلایی کانت یک کارکرد شناختی است؛ اما هگل هستی و جهان را عینیت‌یافتگی ذهن تلقی می‌کند. آیزنشتاین بر مبنای تفکر هگلی، نظام دیالکتیک انتزاعی را «فلسفه» و ساختار دیالکتیک انضمامی را «هنر» بازشناسی می‌کند. «نمایش نظام دیالکتیک اشیا در ذهن، در تکوین انتزاعی، در مراحل تفکر، روش‌های دیالکتیک تفکر را نتیجه می‌دهد، ماتریالیسم دیالکتیک: «فلسفه» و نیز نمایش نظام دیالکتیک اشیا وقتی که تکوین انضمامی است، وقتی شکل پیدا می‌کند، نتیجه می‌دهد: «هنر» (Eisenstein, 1949, p.45).

آیزنشتاین معتقد است تفکر دیالکتیک هگل به دلیل اشمال بر عنصر تضاد و کشمکش درونی بهترین ابزار مکاشفه و استعمال از واقعیت است. «تکامل راستین کنش صرفاً عبارت است از رفع و برطرف ساختن تضادها به مثابه تضادها در مصالحه با نیروهایی که کنش را ترغیب می‌کنند و برای نابودی یکدیگر در «تصادم» متقابل می‌کوشند» (Hegel, 1975, p.1215).

رودلف آرنه‌هایم (Arnheim, Rudolph) دیگر نظریه‌پرداز سینما با کتاب مهم و تأثیرگذار فیلم به مثابه هنر (Film as Art) و همین‌طور کتابی دیگر با عنوان «هنر و درک بصری: روان‌شناسی چشم آفرینش‌گر» (Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye) نشان داد که چگونه سینما به واسطه «زاویه دید» (Point of view) در «واقعیت» عینی تصرف می‌کند. گویی «زاویه دید» به تدریج اهمیت را از «واقعیت» سلب کرده و به «شکل» ارائه آن منتقل می‌کند. «کارگردان، بدون اختلال در ماهیت اشیا می‌تواند روی اشیا تأکید کند، می‌تواند توجه تماشاگر را به شیء معینی

بکشاند و شیء فاقد اهمیتی را از نظر پنهان کند. می‌تواند ارتباط آنها را با یکدیگر نمایان سازد- ارتباطی که ممکن است تنها با استقرار دوربین در یک نقطه به‌خصوص لحاظ گردد» (Arnheim, 1957, p.48). مهم‌ترین دستاورد آرنهیم در تبیین چستی‌شناسی فیلم ذیل نظریه «شکل‌گرا»، تعیین «اصالت تصویر» به مثابه «جنس» منطقی و فقدان حجم (سطح دو بُعدی تصویر)، عدم پیوستگی زمان و مکان واقعی، محدودیت زیباشناختی قاب تصویر... به مثابه «فصل» و مقوم ذاتی سینما است.

بلا بلاژ (Balazs, Bela) آخرین نظریه‌پرداز صورت‌گرا در دوران کلاسیک، با آثاری چون انسان مرئی (The Visible Man) (۱۹۲۴)، روح فیلم (Spirit of Film) (۱۹۴۰) و «نظریه فیلم: خصوصیت و رشد هنری جدید» (Theory of the Film: character and Growth of a New Art) (۱۹۵۴) با طرح مفاهیم چون «آشنزادایی» (De-Familiarization)، «پیش-زمینه-سازی» (Fore-Ground-ing) و «شکل-زبان» (Form-language) به جمع‌بندی نوینی از مکاتب مارکسیسم و شکل‌گرایی روس و پراگ در نظریه شکل‌گرا پرداخته است. «وی با هوشمندی بالا با تلفیق دقیقی از نقد عقل نظری و نقد قوه داوری کانت، پدیدارشناسی روح و فلسفه تاریخ هگل، نظریه زمان و مکان برگسون و وجه التفاتی موسرل و... به ساختار تعدیل یافته‌ای از نظریه صورت‌گرا دست یافته است» (معمدی، ۱۳۹۳، ص ۲۹۲).

بلاژ با مقایسه پدیدارشناسی روح هگل در ادوار تاریخی هنر (سمبولیسم (Symbolism)، کلاسیسیسم (Classicism) و رمانتیسیسم (Romanticism)) سینما را به واسطه ظهور تصویر متحرک، رجعت مجدد به فرهنگ بصری، پس از استیلائی فرهنگ مفهومی (عصر چاپ) تلقی می‌کند. سینما توسط نمای نزدیک، ساختار کل و جزء را در هم می‌ریزد (مکان برگسون) و به وسیله تدوین، مکان را در زمان تقرر می‌بخشد (زمان برگسون) و وجه التفاتی موسرل را مبتنی بر «آگاهی، همواره آگاهی از چیزی است» (Cogito Cogitatum)، «صورت‌گرایی» در سینما را همواره «تحریف شکل چیزی» قلمداد می‌کند. «تحریف شکل، چه به منظور هجو یا تحلیل جدی روانکاوانه، همواره باید تحریف چیزی باشد. اگر آن چیز هرگز در تصویر تحریف‌شده

حضور نداشته باشد، پس آن «تحریف شکل» نیز دیگر معنا و مفهومی خود را از دست خواهد داد» (Balasz, 1952, p.102).

ماحصل فشرده جمع‌بندی آرای نظریه‌پردازان «شکل‌گرا» آن است که «سینما» یک ضبط «پسینی» از «واقعیت بیرونی» نیست. «واقعیت» صرفاً یک «ماده خام» یا «علت مادی» است. سینما به مثابه «ذهن ثانویه» با القای وحدت کامل زیباشناختی به «واقعیت بیرونی» و شیء دیداری، بر مبنای ساختارهای پیشینی مقولات فاهمه، «زمان»، «مکان» و «علیت» استعلائی خود را به مثابه «شکل درونی» به واقعیت بیرونی اعطا می‌کند و در جایگاه «علت صوری» واقعیت عینی (علت مادی) را در شاکله شیء زیباشناختی و کمال ذاتی و هماهنگی درونی (غایت‌مندی بدون غایت) را صورت‌بندی می‌کند.

نظریه «واقع‌گرا»

در برابر نظریه «شکل‌گرا» که معتقد است «جهان» چون با چشم «سینما» نگریسته شده و بر اساس ذهنیت و زاویه دید خودش هر بار به نسبتی فضایی دست یافته، پس سینما هنر «شکل» و «صورت» است» (گزاره شکل‌گرا)، نظریه واقع‌گرا بر مبنای ابژکتیویته فیلم تأکید می‌کند که «سینما» چون چشم بر «جهان» گشوده، بر اساس قابلیت‌های «واقع‌بینی» اش یک واقعیت فضایی را ثبت کرده است، پس سینما هنر «ماده» و «محتوا» است» (گزاره واقع‌گرا).

شناخت دقیق و جامع و مانعی از نظریه «واقع‌گرا» نیازمند غور و بررسی در بخش مهمی از تاریخ سینما و بررسی آرا و نظریات برخی از نظریه‌پردازان مهم در این دیدگاه بنیادین، ناظر به تبیین ماهیت سینماست. اندیشمندان و نظریه‌پردازانی که پس از پایان دوران کلاسیک و حتی فیلسوفان آن سوی قاره چون استنلی کاول با عناوینی چون «سینما-وریته»، «دوربین-حقیقت»، «جهان مرئی»... آرای اسلاف خویش را بازاندیشی و بازسازی کرده‌اند.

بازن نخستین نظریه‌پرداز سینمایی است که در آرا و نوشته‌های پراکنده‌اش به چالشی

فراگیر با سلطه چند دهه «نظریه شکل‌گرا» در سینما پرداخته است. *بازن* در مقابله با طعنه شکل‌گرایان در «بازسازی مکانیکی واقعیت» به واسطه نظریه واقع‌گرا با تأکید بر نقش «عکاسی» به مثابه جوهر اصلی سینما، سینما را بیش از آنکه رسانه‌ای بشری تلقی کند، «رسانه‌ای طبیعی» بازشناسی و معرفی می‌کند. این اهمیت «عکاسی» سینماست که سینما را به مثابه آینه‌ای طبیعی در برابر «جهان واقعی» یا «واقعیت جهان» باز آفریده است. پس واقع‌گرایی سینما از دیدگاه تیزبین و ژرف‌اندیش *بازن* نه واقع‌گرایی مضمونی یا واقع‌گرایی بیانی بلکه یک «واقع‌گرایی فضایی» است.

اصل مهمی که *بازن* را از یک «منتقد سینما» به یک «فیلسوف سینما» بدل می‌کند، نظریه او در تقدم «هستی» سینما بر «چیستی» یا «چگونگی» آن است. سینماگر باید به ماده خام هنر خود که «واقعیت» است، اقتدا کند؛ حتی اگر بخواهد این ماده خام (واقعیت) را تحریف کند. این هستی‌شناسی سینماست که بر «زبان»، «شکل» و «سبک» در سینما اثر می‌گذارد. در اینجا «شکل» است که تابع ماده خام خود یعنی «واقعیت» است و ماده خام آن‌گاه در سینما به زبان مؤثر، نهایی و راستین خود نزدیک می‌شود که شکل متناسب با خود (واقعیت خام) را جست‌وجو کرده و یافته باشد.

در یک دیدگاه کلی عمده نظرات فلسفی *بازن* را در سه حوزه «پدیدارشناسی واقعیت»، «ماهیت بازنمایی فیلم» و «تقدم هستی بر چیستی» سینما می‌توان بازشناسی نمود که هر سه را با الهام از «وجود فی‌نفسه»، «وجود لغیره» و «وجود لِنفسه» پدیدارشناسی هستی‌شناختی سارتر اخذ کرده است. سارتر با تأکید بر اینکه «هستی» را نه از «امکان» می‌توان استنتاج کرد و نه از «ضرورت» (Sartre, 1966, p.IxxIx) و «انسان» پیش از هر چیز طرحی (Project) است که در سوژکتیویته خود، بنیاد دارد و بدین‌گونه وجود او از تفاله و کلم متمایز می‌شود و هیچ چیز دیگری مقدم بر این طرح [درافکندگی] وجود ندارد» (Sartre, 2007, p.23)، از یک «هستی» سخن می‌گوید که فقط «هست»، بی‌هیچ‌گونه ضرورت و در این میان «انسان» یگانه «هستی»‌ای است که طرح «چیستی»‌اش را در می‌افکند. *بازن* در این بحبویه «اگزیستانسیالیسم انسانی» سارتر را بهترین نحوه تبیین تقووم ذاتی سینما در می‌یابد: «اگر نظام قیاس متفاوتی را گزینش

کنیم، باید بگوییم که «هستی» سینما مقدم بر «چیستی» آن است» (Bazin, 2005, p.71). اگر انسان یک «شدن»، یک «طرح» و یک «افکندگی» است، سینما نیز بیش از آنکه «چه» چیزی هست، چیزی است که «هست». سینما «شدن» و یک فرایند تکون و تحول است. بنابراین اگر «شکل‌گرایی» را ماحصل عطف به «چیستی واقعیت» لحاظ کنیم، سینما واقعیت «بازنمایی» است و اگر «واقع‌گرایی» را چونان *بازن* ناظر به «هستی واقعیت» تلقی می‌کنیم، سینما *بازنمایی* «واقعیت» است. «تصویر [سینمایی] و واقعیت فی‌نفسه [بازنمایی‌شده در تصویر]، از یک هستی‌شناختی مشترک برخوردارند، مانند انگشت و اثر آن» (Ibid, p.15).

زیگفرد کراکوتز دیگر نظریه‌پرداز مهم سینما در نظریه واقع‌گرایی، جامعه‌شناس، تاریخ‌نگار، پژوهشگر آلمانی، صاحب چند اثر ارزنده در حوزه نظری سینما همچون از *کالیگاری تا هیتلر* (Form Caligari to Hitler) و... اثر جامع و تأثیرگذار نظریه «واقع‌گرا» در سینما کتاب *نظریه فیلم* (Theory of film) است. اهمیت مکتوب نظری کراکوتز در آن است که به سبب مرگ زودرس *آندره بازن* نظریه‌پرداز اصلی اردوگاه واقع‌گرا، وی فرصت نیافت تا اثری جامع و نظام‌مند درباره نظریات رئالیستی فیلم تدوین نماید و این مهم بر عهده کراکوتز افتاد و او چند سال قبل از مرگش (1966) در سال 1960 این اثر مبنایی را در قاموس روش‌شناسی «تجربی-تاریخی» تنظیم و تدوین نمود و ساختاری نظام‌مند برای نظریه «واقع‌گرا» بنا نهاد که تأثیر شگرفی بر نظریات سینمایی حوزه آنگلو‌ساکسون باقی گذاشت.

کراکوتز در پاسخ به چیستی‌شناسی فیلم «وجه ذاتی» سینما را «مفاهیم بنیادین» که در تعبیر او «رویکرد عکاسانه» است، عنوان می‌کند و «وجه عرضی» را به «ویژگی‌های تکنیکی» ارجاع می‌دهد. «رویکرد عکاسانه» به مثابه «بنیاد»، ذات فیلم را تقوم می‌بخشد و خلاقیت‌های فناورانه «عرض ذاتی» آن است. بر مبنای این رویکرد، فیلم اولاً و بالذات متعلق «واقعیت» است و ثانیاً و بالعرض معطوف به «هنر». بر این اساس «ذهنیت» هنرمند، در خدمت مکاشفه واقعیت و فرع بر رویکرد عکاسانه است. «رویکردهای عکاس را می‌توان عکاسانه خواند، اگر با اصل زیباشناسی بنیادین مطابقت

داشته باشد. عکاس با تعلق زیباشناختی باید تحت هر شرایطی گرایش‌های واقع‌گرایانه را دنبال کند». (kracaur, 1960, p.13). از منظر کراکوئر تولد سینما یک ضرورت عصری است و گرایش تحصلی و اثبات‌گرای‌اش نیز از دل همین عصر برآمده است: «ظهور عکاسی در قرن نوزدهم فرانسه، با گسترش پوزیتویسم همراه بود. پوزیتویسم بیش از آنکه یک مکتب فلسفی باشد، نگرش عقلانی متفکرانی بود که به دلیل رویکردهای عملی، مخالف ایدئالیسم مابعدالطبیعی بودند؛ بنابراین عکاسی به‌طور کامل با روند روبه رشد صنعتی‌سازی هماهنگ شد. (kracauur, 1960, p.5).

بر مبنای روش‌شناسی «تجربی-تاریخی» کراکوئر «رویکرد عکاسی» به واقعیت، ذات اصیل بازنمایی سینمایی است. هرچند واقعیت در منظر وی نفس‌الامری نیست؛ «واقعیتی» است که اعتبارش را از «رویکرد عکاسانه» یعنی وضعیت تقرر در برابر عدسی دوربین کسب می‌کند. در منظر کراکوئر درجات قابلیت ثبت عکاسانه، معیار تشکیکی نفس واقعیت است. عدسی دوربین، فاعل شناسا، هویتش را از واقعیت مقابل عدسی «متعلق شناسایی» کسب می‌کند: چنان است که واقع‌گرایی در منظر کراکوئر به پوزیتویسم یعنی ثبت واقعیت مادی، تحصلی و اثباتی تحویل می‌یابد.

۲. مقدمه تاریخی

ماحصل کلام آنکه نظریه «شکل‌گرا» معتقد است «ذهنیت» شکل‌دهنده «عینیت» است و نظریه واقع‌گرا بر این باور است که سینما صرفاً گزینش‌گر واقعیت است و نه شکل‌دهنده آن.

الف) نظریه شکل‌گرا: «ذهنیت» شکل‌دهنده به عینیت است، سینما «واقعیت» را در چارچوب شاکله‌های ذهنی خود تقرر می‌بخشد.

ب) نظریه واقع‌گرا: «واقعیت» شکل خود را به «ذهن» تحمیل می‌کند، سینما مکاشفه‌گر زیبایی واقعیت است.

مشاهده می‌شود که دو نظریه رقیب با اندکی تغییر، تعبیر و تأویل چگونه جای

دیگری را در مقام تبیین ماهیت حقیقی سینما پر می‌کنند. نظریه «شکل‌گرا» سینمای رئالیسم را با تعبیر «دیدنی ساختن» از طریق «تصور واقعیت» به نفع خود صادره می‌کند و نظریه «واقع‌گرا» سینمای فرمالیسم را با تعبیر «جست‌وجوی شکل» در مقام «اقتدا به واقعیت» از آن خود می‌کند.

در نظریه واقع‌گرا قالب خام واقعیت به دلیل منع طبیعی‌اش از اعتبار زیبایی‌شناختی فی‌نفسه برخوردار است و هیچ «شکلی» به بهانه «ساختارآفرینی» یا «انتقال پیام» نمی‌بایست ارزش‌های زیبایی‌شناختی واقعیتی را که با آن درگیر است، مخدوش نماید؛ از این‌رو شکل نمایش واقعیت باید چنان باشد که ما را به ارزش‌ها و زیبایی‌های شیء معطوف کند، نه آنکه منصرف نماید. بنابراین شکل متناسب با واقعیت، تجلی «درام واقعیت» است و نه «درام ذهنیت». نتیجه آنکه نظریه «واقع‌گرا» سبک اصلی سینما را گریز از هرگونه «شکل‌گرایی» یا «سبک‌پردازی» قلمداد می‌کند.

رئالیسم به معنای اصالت امر «واقع» در طول تاریخ، با تلقی فیلسوفان از امر واقع، دچار تغییر و دگرگونی بوده است. رئالیسم افلاطونی عبارت بود از اصالت ایده‌ها و حقایق معقول. افلاطون عالم طبیعی و جهان محسوس را سایه‌ها یا تصویرهایی از آن می‌پنداشت. در قرون وسطی رئالیسم به وجود مستقل کلی در برابر امر جزئی اطلاق می‌شد؛ سپس وجود امر واقعی مترادف با امر بالفعل در برابر امور وهمی و خیالی معطوف شد و نهایتاً در فلسفه اثبات‌گرا، انحصار علم و شناخت انسانی در محدوده روش‌های تجربی قرار گرفت. از این منظر امر واقع، صرفاً امر قابل دریافت با روش‌های شهود حسی و تجربی است. رئالیسم هنری را می‌توان با *ارسطو* پیگیری کرد. بر خلاف آنچه شایع است، *ارسطو* صرفاً به تقلید از طبیعت در برابر ایده افلاطونی اکتفا نکرد. واقعیت هنری نزد *ارسطو* هم شامل «تغییر» و هم «تقلید» و هم امر «کلی» و هم «جزئی» و هم «بالفعل» و هم «بالقوه» بود. رئالیسم در هنر به تدریج به جانبی سوق یافت که هنر صرفاً به تبیین موجودات عینی می‌پرداخت و از امور خیالی و آرمانی ذهن هنرمند فاصله می‌گرفت و سپس نمونه افراطی خود را در طبیعت‌گرایی نشان داد. در سینما به دلیل حضور عنصر «حرکت» در کنار تصویر، رئالیسم به ارائه زندگی طبیعی،

چنان‌که در واقعیت بیرونی آن هست، اختصاص یافت و واقع‌گرایی فیزیکی را با واقعیت روان‌شناختی در هم آمیخت.

تا آنجا که تاریخ فلسفه هنر یادآوری می‌کند، واژه «بازنمایی» در ترجمه لغت یونانی (Mimesis) در عبارات فیثاغورث و دموکریتوس تا افلاطون و ارسطو اظهار و اعتبار شده و در امتداد تاریخی فلسفه هنر تحلیل و ارزیابی شده است. آن‌گونه‌که از عبارات افلاطون در رساله‌های مختلف بر می‌آید، «میمسیس» از مرحله تقلید و روگرفت محض از طبیعت تا بهره‌مندی از عالم مُثُل و بازنمایی حقیقت اشیا را در برگرفته است. «بازنمایی» از منظر افلاطون از عکس‌پردازی صرف از واقعیت محسوس آغاز می‌شود (پدیدارهایی که در برابرمان قرار گرفته‌اند) و تا مرحله آفرینش و شاعرانگی خیال‌انگیز (Poesis) که به عبارتی همان تقلید و محاکات از صور خیالی و مثالی است، امتداد می‌یابد.

افلاطون از نخستین فیلسوفانی است که از بازنمایی در هنر به مثابه تقرر آینه‌ای در برابر طبیعت سخن گفته‌اند؛ تعبیری که بیش از آنکه «لوح» نقاشی، مصداق متعین آن قلمداد شود، شامل «عدسی» عکاسی و فیلمبرداری می‌شود. اساساً فلسفه افلاطون فلسفه‌ای شهودی و دیداری است و وی سلسله‌مراتب وجود را از صورت مثالی آغاز می‌کند و تا صور ریاضی و صورت‌های محسوس عینی و سایه‌ها و اشباح (تصاویر) دنبال می‌کند؛ افزون بر اینکه وی صورت‌های محسوس را روگرفت صورت‌های معقول و صور خیالی (عالم تصاویر) را نیز سایه‌ها و اشباح عالم محسوس چونان صورت‌های منعکس در آینه و آب تلقی می‌کند.

ارسطو نیز هرچند با نظریه مُثُل افلاطونی به مخالفت برخاست و چنان‌که رافائل سرانگشت ارسطو را از جهان مثالی و معقول افلاطون به عالم محسوس و زمینی بازگرداند، «کلیات» و «ذوات» را جانشین مُثُل ساخت، مع‌الوصف از «ذات» و «ماهیت» اشیا به «صورت» تعبیر کرد (ایدوس εἶδος). «مقصود من از صورت، ذات هر شیء و جوهر نخستین (پروته‌اوسیا ἰπρωτη οὐσία) آن است» (Aristotle, 1302, b).

«سؤال این است که چرا ماده، این شیء، معین است؛ مثلاً چرا این مصالح خانه

است؟ جواب: برای اینکه ماهیت خانه به آن ملحق شده است و در آن حاضر است... از این رو آنچه ما به وسیله کلمه "چرا" جویا می‌شویم، علت است؛ یعنی «صورت» که ماده به سبب آن شیئی معین است و همین خود جوهر شیء است» (Ibid, 1541, b).

اینکه شعر نزد ارسطو فلسفی‌تر از تاریخ تلقی می‌شود، عطف تاریخ به امور جزئی تقویم رویدادهاست (آنچه الکیادس نسبت به او روا داشته و انجام داده است)؛ اما غایت اثر شاعرانه آن است که نوع شخصیت‌ها مطابق ماهیت‌شان طبق ضرورت یا احتمال، خواهند گفت یا انجام خواهند داد. (Ibid, 1454, a) و این بدان سبب نیست مگر آنکه صورت معقول و کلی اشیاء در ذات آنها نهفته است و شاعر به اندک تأمل می‌تواند از ساحت جزئی و ضروری به ساحت کلی و امکان دسترسی حاصل کند و هنر را از مرتبه تقلید و روگرفت محض از طبیعت، به منزلت خلاقیت و ابداع ارتقا بخشد.

آینه‌ای که افلاطون در برابر طبیعت گرفته بود، ظرفیتی بیش از تقلید و بازتاب صرف از طبیعت را نداشت؛ از این رو مخاطب هنر را سه درجه از ساحت حقیقت اشیا دور می‌ساخت. افلاطون در پی آینه‌ای می‌گشت تا بتواند انعکاسی از عالم مثال و زیبایی محض را بازتاباند.

ارسطو «زیبایی» را از عالم معقول به «ذات» اشیا محسوس برگرداند و شیء زیبا را متضمن زیبایی تلقی کرد. اکنون مفهوم اصیل «میمیس» در وسعت زمین گسترش یافته بود. نیازی برای آینه‌ای جهت کشف و شهود عالم مثالی و زیبایی مطلق نبود. «شاعر» به جای سر و کله زدن با جزئی (طبیعی یا مثالی) به «انواع» سرگرم شده بود و در عوض تقلید «علی» و «ضروری» به محاکات «احتمالی» و «امکانی» طبیعت، اشیا، افراد و کردار آنان می‌پرداخت.

از منظر افلاطون «بازنمایی» از واقعیت محسوس، هنر را در زمره عالم پندار و توهم (Eikasia) و معرفت ظنی و گمانی (Doxa) تقرر می‌بخشد که به طبیعت عالم محسوس یعنی حرکت و صیوروت و جهان پدیدارها و نمودارها تعلق دارد (Eikones). اما طبیعت پایدار زیبایی که از امور شهودی و بسیط است و از دایره کون

و فساد و افول و زوال بیرون است، سرشت ماندگار حقیقت زیبایی است که متعلق به عالم دیداری و شهود عقلانی (Noesis) است و معرفت حقیقی (Episteme) را تعیین می‌بخشد.

بنابراین «بازنمایی» در پارادایم ایده‌انگار افلاطونی از مرحله تقلید محض (Mimesis) و ارائه نسخه بدل از اشیای طبیعت آغاز می‌شود و تا مرحله تولید و آفرینش (Poesis) که بازنمایی صور مثالی و ایده‌های معقول است، امتداد حاصل می‌کند.

«هنر آفریدن نیرویی است که سبب می‌شود آنچه موجود نیست، به وجود آید و باشد» (Sophist, 265, b). «باید به‌روشنی آشکار سازیم که چه تفاوتی است میان سخنی که درباره چگونگی یک «تصویر» گفته می‌شود و سخنی که درباره چگونگی «الگوی تصویر» به بیان می‌آید» (Timaeus, 29, b).

بررسی اجمالی مقدمه تاریخی در یونان باستان آشکارکننده آن است که افلاطون هنر واقعی را پوئیس و تقلید از عالم مثال و صور تلقی می‌کرد؛ اما ارسطو با تأکید بر میمیس و تعبیر از ذوات و کلیات به صور، تحقق هنر واقعی را در جهان طبیعت امکان‌پذیر دانست.

۳. خروج از انسداد مواجهه شناختی شکل‌گرا- واقع‌گرا در تفکر هستی‌شناختی متفکران اسلامی

هیچ تردیدی در این باب وجود ندارد که بیش از هرگونه نظریه‌پردازی، لومیر دوربین خود را کنار خیابان گذاشت و به ثبت «واقعیت» با عدسی دوربین خود پرداخت؛ هم‌چنان‌که ملی‌یس دوربین خود را به استودیوی صحنه‌آرایی شده با یک فضای تخیلی برده و به ثبت «ذهنیت»، بر مبنای تخیلات فانتزی خویش پرداخت. اهمیت و ضرورت تحقیق در باب شکل‌گیری نظریه‌های صورت‌گرا و واقع‌گرا درباره چیستی فیلم در آن است که مدعی هر یک از دیدگاه‌ها، حاوی نکات قابل‌توجه و سازنده در

سپهر سینما بوده و هر کدام خود عامل پیشرفت و توسعه بخش مهمی در تاریخ سینما محسوب می‌شوند و در عین حال این‌گونه تصور شده است که هر یک از نظریه‌های فوق ضرورتاً با نفی کامل دیدگاه متقابل امکان‌پذیر شده است.

علاوه بر منازعه صدساله نظریه‌پردازی در ساحت سینما، سابقه پیشینی و تاریخی نظریه‌های رئالیسم - ایدئالیسم، چنان‌که در باب آرای افلاطون و ارسطو گذشت، همین‌طور منازعه راسیونالیسم - امپریسم در آغاز شکل‌گیری دوران مدرن (و بسیاری منازعات مشابه تاریخی که در این اجمال امکان طرح آن نیست) که پیش‌تر خود را در نیم قرن نظریه‌پردازی معارض پس از اختراع دوربین عکس‌برداری در باب «نظریه عکس» به رخ کشیده‌اند، تقریباً امکانی برای خروج از انسداد از مواجهه «صورت‌گرا- واقع‌گرا» در نظریه‌های معطوف به چیستی‌شناسی بازنمایی باقی نمی‌گذارند.

مهم‌ترین پرسش پژوهش در این مرحله آن است که به‌راستی تقابل نظریه صورت‌گرا- واقع‌گرا، معطوف به پیشینه تاریخی دوهزارواندی‌ساله ذاتاً و در گام نخست یک تقابل معرفت‌شناختی است یا هستی‌شناختی؟

زعم نگارنده این مقاله بر آن است که نظریه‌پردازان و شارحان نظریه‌های فیلم با تصور مقابله هستی‌شناختی از نظریه‌های فیلم و مفروض کردن تقابل ذاتی از محل نزاع، امکان عبور و گذر از این مرحله و دست‌ابی به وضعیت «هم‌نهاد» و «مجامع» را غیرمحمتمل تلقی کرده‌اند؛ حال آنکه به نظر می‌رسد اگر به ماهیت این تقابل به مثابه یک تضاد شناختی بر مبنای دو دستگاه معرفتی مبتنی بر سوابق پیشینی یک منازعه تاریخی معرفت‌شناختی وقوف یابند، درست‌تر می‌توان تبیین روشن و متمایز از ماهیت بازنمایی فیلم و امکان عبور و گذر از این مرحله «متناقض‌نما» و خروج از این انسداد شناختی را دریافت. آنچه امکان خروج از این بن‌بست شناختی را تقرر می‌بخشد، بر خلاف ورود به ساحت هستی‌شناختی است؛ ساحتی از عالم هستی که متفکران اسلامی بر آن «عالم خیال» نام نهاده‌اند.

کانت و برخی پیروان او در فلسفه آلمانی جهت پیوند عالم ذهن و عین و حل معضل دوئالیسم دکارتی از قوه متخیله نام بردند؛ جایی که می‌تواند صورت‌های ادراکی

را از قوای حسی دریافت و در صورت‌های پیشنی فاهمه صورت‌بندی کند و امکان ادراک عقلی را فراهم آورد.

از منظر فلسفی قوه خیال واسطه ادراک حسی و عقلی است. قوه خیال امکان ثبت صورت‌های جزئی ادراکی را فراهم می‌آورد. عالم عقل، مجرد محض و عالم حس، ماده محض است. عالم «خیال» واسطه قوای عقلانی و ادراک حسی و جامع مجرد عقل و مادیت حسی است؛ عالمی است که در آن موجودات از «شکل» و «اندازه» برخوردارند، اما مجرد از ماده و عوارض آن‌اند. «خیال» بُعد معرفتی ساحت نفس است. عقل بدون «تصویر» نه صورت حسی را درک می‌کند و نه صورت معنایی را؛ بنابراین دریافت عقلانی از معرفت (حصولی) بدون واسطه خیال ممکن نیست. این نقطه کورِ دوئالیسم دکارتی که در رابطه میان ذهن و عین (وجود مجرد و مادی) درمانده و در جهت اخذ واسطه انتقال و حیطه ارتباط به غده صنوبری تمسک بسته بود، در نقد قوه حکم توسط کانت به «قوه متخیله» تعبیر شد.

اما متفکران و فیلسوفان اسلامی سپهر بسیار گسترده‌تر و نقش‌های بسیار فعال‌تری را برای قوه متخیله و ساحت خیال قائل شده‌اند. آنچه کانت و فیلسوفان غربی درباره قوه متخیله و کارکرد آن اشاره کرده‌اند، پیش از آن در فلسفه فارابی و ابن‌سینا با طول و عرض و تفصیل بیشتری تبیین شده بود؛ افزون بر آنکه فلسفه استعلایی کانت صرفاً در سپهر سوپژکتیویته و ساحت معرفت‌شناختی قابل تصور است. فارابی از نخستین متفکران اسلامی است که درباره ساحت خیال به نقد و نظر پرداخته است. فارابی برای پاسخگویی به چگونگی طرح وحی از جانب عقل فعال به قوای ادراکی بشر، به طرح عالم مثال روی می‌آورد. «فارابی برای حل مسئله وحی وجود عالم مثال را مفروض می‌گیرد، به نظر فارابی پیامبر از طریق عالم خیال به عقل فعال می‌پیوندد و علم گذشته و آینده را از عقل فعال دریافت می‌کند (داوری اردکانی، ۱۳۸۳، ص ۱۴۴).

ابن‌سینا قوه متخیله را هم مدرک صور خیالی می‌داند و هم قادر به تصرف در صورت‌های خیالی تلقی می‌کند. او خیال را هم در خدمت «عقل» شناسایی می‌کند که در مقام تفکر از آن سود می‌جوید و بر آن نام «قوه مفکره» می‌نهد و هم خیال را در

اختیار «وهم» قرار می‌دهد که در اینجا از آن به «قوه متخیله» یاد می‌کند (ابن‌سینا، ۱۳۶۳، ص ۲۳۰). ابن‌سینا از این قوه تعبیر به «قوه مصوره» نیز می‌کند و آن هنگامی است که خیال در غیاب شیء آن را تصور می‌کند. همچنین ابن‌سینا در تعییرات دیگری قابلیت‌های ادراکی نیز برای این قوه قائل شده و از کارکرد یکسان حس مشترک و قوه خیال سخن گفته است.

در این میان شیخ شهاب‌الدین سهروردی برای نخستین بار به تقسیم‌بندی عالم خیال به دو ساحت «خیال متصل» و «خیال منفصل» پرداخته است که پس از وی عمده متفکران اسلامی از فلاسفه و عرفا و حکما از ابن‌عربی، ملاصدرا، شبستری،... تا علامه طباطبایی به دلیل همخوانی این ایده با امهات تفکر دینی به تأیید و تشریح آن پرداخته‌اند. خیال متصل یا خیال مقید همان قوه متخیله است با همه ویژگی‌های بایگانی صور، قوای ادراکی و صورت‌سازی.

عالم خیال منفصل گذار سهروردی از مباحث معرفت‌شناختی و ورود به ساحت هستی‌شناختی است. عالم خیال، جهان مثالی یا همان عالم برزخ است که واسطه میان جهان معقول (مجرد) و جهان محسوس (مادی) است. «عالم خیال منفصل حدفاصل میان عالم حس و عالم عقل است» (سهروردی، ۱۳۷۵، ص ۴۴۹).

قوه خیال یا خیال متصل که واسطه ادراک حسی و عقلی است، در نسبت با عالم خیال منفصل است که از عهده این وساطت برآمده است و نه آنکه عالم خیال برآمده از قوه متخیله باشد؛ به عبارتی همان‌طور که قوه متخیله واسطه ادراک حسی و ادراک عقلی است، عالم خیال منفصل نیز حد واسط میان عالم معقول و جهان حسی و واسطه اشراق عقل بر عالم حسیات است. «عالم خیال منفصل در نظر فیلسوفان اشراق زاده قوه خیال (متصل) نیست، بلکه قوه خیال مسافر آن عالم است و مشاهدات خود را در آنجا باز می‌گوید و می‌تواند بعضی از صور عالم خیال را ایجاد کند» (داوری اردکانی، ۱۳۸۳، ص ۱۴۶).

از نظر شیخ اشراق عالم خیال منفصل، جهان صور معلقه است. این صورت‌ها مجرد از ماده و قائم به ذات‌اند و بر خلاف صورت‌های ارسطویی که برای تحقق به ماده نیاز

دارند، در هیچ نسبتی با عالم طبیعت و جهان ذهنی تقرر نیافته‌اند. اکثر شارحان سهروردی در حکمة الاشراق چون شهرروزی و قطب‌الدین شیرازی بر موطن صور خیالی در عالم مستقلی از عقل و ذهن و ماده تأکید کرده‌اند. «صور خیالیه موجود و محقق‌اند، اما نه در عالم عینی و نه در عالم ذهن، در عالم عقلی نیز موجودیت ندارند؛ چون در عقول بعد و کم و کیف راه ندارد. پس باید پذیرفت که صور خیالی در عالم دیگری جای دارند که همان عالم خیال منفصل است» (شهرروزی، ۱۳۸۰، ص ۴۷۰).

حکیم صدرالدین شیرازی و ابن‌عربی در مجموعه مصنفات خود با دریافت هستی‌شناختی سهروردی از عالم خیال به گسترش و بسط این ساحت وجودی از انسان و جهان پرداخته‌اند. آنچه در این میان صدرالدین شیرازی را از سهروردی، ابن‌عربی و سایر حکمای اشراق ممتاز می‌کند، آن است که او به شیوه‌مندی شهودی و اشراقی به اقامه برهان نسبت به وجود عالم مثال و مجرد قوه خیال اکتفا نکرده و با استفاده از ابتکار انحصاری خود در حکمت متعالیه یعنی «حرکت جوهری» و همین‌طور در سایر مباحث مربوط به ادراک و مجرد نفس... وجود مجرد خیالی را حتی عامل بقای نفس پس از مفارقت از بدن قید کرده است. ملاصدرا با استفاده از ظرفیت‌های اصل حرکت جوهری امکانات بسیار فراتری برای خیال متصل، در برقراری نسبت با خیال منفصل قائل شده است.

علی‌رغم سهروردی که خیال متصل را چون آینه‌ای در برابر خیال منفصل و ظرف ظهور آن تلقی کرده است، ملاصدرا با اذعان به ادراک و مکاشفه صور، تا مرحله ارتباط و اتحاد خیال متصل با خیال منفصل پیشرفته است. سهروردی به تبعیت از ابن‌سینا قوه خیال را مادی تلقی می‌کند؛ از همین رو به سنخیت قوه خیال یعنی خیال متصل با عالم خیال منفصل راه پیدا نمی‌کند و تنها به اشراق صور از ساحت بالا یعنی خیال منفصل و تنزل صورت‌های مثالی به پایین یعنی خیال متصل قائل می‌شود. اما صدرالدین شیرازی به صراحت از اتصال دو عالم بالا و پایین سخن می‌گوید: «صور خیالی درون ذهن نیست، بلکه در عالم دیگری به نام عالم مثال است که نفس به حسب "اتصال" به عالم مثال آن را شهود می‌کند و عالم مثال نیز نفس را برای اتصال آماده می‌کند و نفس قوه

خیال را برای این اتصال و شهود به کار می‌بندد» (صدرالدین شیرازی، ۱۹۸۱، ص ۱۰۳).

در این بحبوحه کارکردهایی که *ابن عربی* در *فصوص الحکم* و *فتوحات مکیه* برای ساخت خیال قائل شده است، به مثابه مقدمه‌ای برای ورود به مباحث هستی‌شناختی فیلم کارگزاری می‌کند. *ابن عربی* آثار قوه متخیله را بر حسب قوت خیال در انسان‌ها ارزیابی می‌کند. برخی فقط می‌توانند به واسطه آن دریافت‌های ادراک حسی را تجزیه و ترکیب کنند و یا در آنها تصرف کرده، اموری غریب را به تصور آورند که در عالم ماده نامحتمل است. برخی می‌توانند تصور خود را بر دیگران نیز متخیل سازند. جادوگران و ساحران از چنین مرتبتی از قوت خیال برخوردارند. قوه خیال در انبیا از این هم فراتر است. آنها می‌توانند ساحت خیال را در حیطة جسمانی تحقق بخشند. نبرد موسی علیه السلام و ساحران از این دست بود. جادوگران چون سحر خویش افکنند، دیدگان مردم را جادو کردند و آنان را به رعب انداختند و شعبده‌ای شگرف پدید آوردند (اعراف: ۱۱۶). خیال ساحر قادر به تصرف در قوای متخیله دیگران بود؛ اما خیال نبی قادر به تصرف در انواع و اجناس طبیعت بود. چنان شد که تکه‌چوبی به اژدهای واقعی بدل گشت و ریسمان‌هایی که اژدهای تخیلی را مجسم می‌ساختند، فرو بلعید و در کام برد.

شخص عارف به اهتمام خویش می‌تواند چیزی را در خارج از [خیال خویش] بیافریند. [آنچه را که فرد طبیعی به واسطه قوه خیال در ذهن‌اش می‌آفریند] و پیوسته نیز می‌تواند به اهتمام آن را حفاظت نماید^۱ (ابن عربی، ۱۳۹۹، ص ۱۰۰).

صدرالدین شیرازی و *ابن عربی* مرتبه واسطه هستی یعنی عالم مثال (برزخ) را از طریق قوه خیال در نفس آدمی تبیین می‌کنند. همچنان‌که قوه خیال در وجود آدمی، واسطه قوای عقلانی و حسانی است، جهان برزخی نیز حلقه اتصال عالم مجرد و عقلانی با عالم مادی و هیولانی است. *آندره تارکوفسکی* (Tarkovsky Andrei) در اثر برجسته خود *سولاریس* (Solaris) تصویری نزدیک با تعبیر *صدر* و *ابن عربی* از عالم مثالی برزخ، در یک جزیره خیالی در کهکشان‌ها به نام «سولاریس» به دست می‌دهد. «فضانوردی که

۱. العارف یخلق بالهمه ما یكون له وجود من خارج محل الهمه و لكن لاتزال الهمه تحفظه.

به جزیره سولاریس سفر کرده است، ناگهان با همسر خود که سال‌ها قبلاً از این خودکشی کرده است، روبه‌رو می‌شود. فضانورد که از این مواجهه ناخشنود است، به نابدی وی اقدام می‌کند (او را در سفینه فضایی قرار می‌دهد و منفجر می‌کند)؛ اما در کمال حیرت دوباره او را درست و سالم در کنار خود می‌بیند. پس از چند نوبت اقدام نافرجام وی به تدریج در می‌یابد که آنچه او به عنوان همسرش ادراک می‌کند، صورتی مثالی و مجرد از طبیعت مادی است که از طریق کنش و واکنش فیزیکی قادر به انهدام آن نیست. جهانی است از صورت، ولی فاقد ماده که قوانین علم طبیعی که او بدان آگاه است، بر وی کارساز نیست. فضانورد در می‌یابد که جزیره سولاریس، جهان برزخی است که در آن کردارها، رفتارها، پندارها و همه ساخته‌ها و فراورده‌های دنیوی او صورت‌بندی شده و تجسم مثالی یافته است و او را از مواجهه با ماحصل کرده خود گریزی نیست».

چنان‌که ابن‌عربی اثبات می‌کند، برزخ مثالی هر کس جهان ساخته و پرداخته و صورت‌بندی شده توسط خود اوست و به عبارتی دیگر صورت مثالی عالم برزخ، تجلی باطن خود اوست». هر کس به قد ذره‌ای کنش پسند یا ناپسند انجام دهد، با همان کردار در عالم دیگر رود و خواهد شد (زلزال: ۸-۷). هر انسانی در برزخ، گروگان کرده‌اش و محبوس در صورت اعمال خویش است^۱ (ابن‌عربی، ۱۳۹۹، ص ۴۲۵).

مخلص کلام آنکه ذات هنر به وساطت عالم خیال، متناقض‌نماست. حقایق وجودی عوالم غیرمادی، نه چون ذات حضرت حق - که غیرقابل تصور است - بلکه اسما و صفات او چون «اول» بودن در عین «آخر» بودن، «ظاهر» بودن در عین «باطن» بودن که از نظر عقلی دشوار به نظر می‌رسد، توسط قوه خیال که اجماع ضدین را تصور می‌کند، امکان‌پذیر می‌شود.

از منظر حکمای کلاسیک خیال چون حیثیتی برزخی است می‌تواند میان ضدین را جمع کند و حقایق را چنان‌که فی‌نفسه هستند، پدیدار کند. از آنجاکه برزخ چیزی است

۱. کل إنسان فی البرزخ مرهون بکسبه، محبوس فی صور أعماله.

حد فاصل امر معلوم و غیرمعلوم، میان موجود و معدوم (بود و نبود)، 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 ساحت «خیال»^۱ (ابن عربی، ۱۳۹۹، ص ۴۰۸).

قوه خیال در نفس انسانی واسطه ادراک حسی و ادراک عقلی است و مابه‌ازای آن در مراتب هستی، عالم «مثال» است که واسطه‌ای است میان عالم معقول و عالم محسوس.

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 در می‌یابد: 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 [آن‌طورکه دیگری در صورت وی می‌نگرد و صورتش را مشاهده می‌کند]^۲ (همان).

علی‌رغم آنکه بی‌هیچ‌گونه تردید بر این امر آگاه است که صورت خود را رؤیت کرده است، اگر بگوید «هم صورتش را دیده است و هم صورتش را ندیده است»، نه سخنی «راست» گفته و نه حرفی به «دروغ» رانده است^۳ (همان، ص 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

۱. لَمَّا كَانَ الْبَرْزَخَ امْرَأً فَاصْلاً بَيْنَ الْمَعْلُومِ وَغَيْرِ الْمَعْلُومِ، بَيْنَ الْمَوْجُودِ وَ الْمَعْدُومِ، بَيْنَ الْمُنْفَى وَ الْمَثْبُتِ، وَ بَيْنَ الْمَعْقُولِ وَ غَيْرِ الْمَعْقُولِ يَسْمَى بَرْزَخاً اصْطِلَاحاً وَ هُوَ مَعْقُولٌ فِي نَفْسِهِ وَ لَيْسَ (ذَاكَ) اِلَّا الْخِيَالُ.
 ۲. فَالْخِيَالُ لَا مَوْجُودَ وَ لَا مَعْدُومَ، وَ لَا مَعْلُومَ وَ لَا مَجْهُولَ وَ لَا مَنْفَى وَ لَا مَثْبُتَ. كَمَا يَدْرِكُ الْاِنْسَانَ صَوْرَتَهُ فِي الْمِرْآةِ: يَعْلَمُ، قَطْعاً، اَنَّهُ اَدْرَكَ صَوْرَتَهُ بَوَجهٍ وَ يَعْلَمُ قَطْعاً، اَنَّهُ مَا اَدْرَكَ صَوْرَتَهُ بَوَجهٍ.
 ۳. مَعَ عِلْمِهِ اَنَّهُ رَأَى صَوْرَتَهُ بِلَا شَكِّ، فَلَيْسَ بِصَادِقٍ وَ لَا كَاذِبٍ فِي قَوْلِهِ: «اِنَّهُ رَأَى صَوْرَتَهُ»، مَا رَأَى صَوْرَتَهُ».

امکان محض است^۱ (همان، ص ۴۰۹-۴۱۰).

به ضرس قاطع می‌توان گفت که هیچ کس در تاریخ فلسفه، چون حکمای شرق، حقیقت «بازنمایی» را تبیین نکرده است؛ چنان‌که شیخ محمود شبستری نیز در هفت سده پیش، همه آنچه ابن‌عربی در فتوحات مکیه و فصوص الحکم (فص اسحاقی و فص یوسفی) آورده، در یک بیت گنجانده و حقیقت هستی مطلق (حضرت حق) و «بازنمایی» آن در آینه «عدم» و «ظهور» عالم «امکان» را یک‌جا بیان کرده است:

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

مطلق را می‌توان قید هستی تلقی کرد که حضرت حق است. در عین حال 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 ابن‌عربی در فتوحات مکیه «مطلق» را قید هر دو (هستی و نیستی) قلمداد کرد: نیستی محض در برابر هستی محض، چون آینه ایستاده است.^۲ آینه هر قدر صیقلی‌تر، هر قدر شفاف‌تر، عکس دقیق‌تری از آنچه بر آن تابیده، باز می‌نمایاند. آینه کوچک، عکس را کوچک، بزرگ-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. به زعم بازن اسطوره تام و تمام سینما چیزی نیست جز آنکه «سینما» از میان بر می‌خیزد. «در توهم زیبایی شناختی واقعیت، دیگر حتی سینمایی هم در کار نیست» (Bazin, 2005, p.60).

آینه‌ای که کجی دارد، راستی دارد، رنگ دارد، زنگ دارد، تصویر را کج و راست و رنگی و زنگی نشان می‌دهد. هرچند عظمت هستی شناختی مباحث ابن‌عربی، صدرای شبستری در ظرف محدود پدیدارشناسی و هستی‌شناسی معاصر قاره‌ای نمی‌گنجد؛ اما

۱. فما تلك الصورة المرئية و أين محلها؟ و ما شأنها؟ فهي منفية، ثابتة، موجودة، معلومة، معدومة، مجهولة ... هل لهذا ماهية او لا ماهية له؟ فإنها لا تلحقه بالعدم المحض و قد ادرك البصر شيئاً ما - و لا بالوجود المحض - و قد علمت أنه ما ثم شيء - و لا بالامكان المحض.

۲. العدم المطلق قام للوجود المطلق كالمرآة.

عطف نظر گفت‌وگو به چیستی‌شناسی بازنمایی فیلم ناگزیر از قیاس فوق است. وجه درخشان هستی‌شناختی دیگری که در اشارات ابن‌عربی و شبستری در عبارات اخیر هویداست، تعبیری است که از «عکس» وجود در آینه عدم به ظهور ماهیات شده است. مقایسه وجه اعتباری ماهیت با حیث آینه‌ای و انعکاسی، آموزه‌های ژرف‌تری در نسبت با حقیقت «بازنمایی» آشکار می‌کند.

اینکه «بازنمایی» یک حقیقت برزخی و مثالی است و تعینی آشکار ندارد، نه معلوم است، نه مجهول، نه موجود است، نه معدوم، اصالت هستی‌شناختی را در برابر اعتباری‌بودن «ماهیت» تقریر می‌کند؛ چنان‌که «ماهیت» از آن حیث که «ماهیت» است، چیزی نیست جز خودش، یعنی حقیقتی برزخی است که نه وجود است، نه عدم؛ بدون افاضه «وجود» نه حقیقتی در خارج دارد و نه بدون تقرر در ذهن حتی از حیث ذهنی برخوردار است.

تصویر «بازنمایی» نیز بدون تعلق به شیء خارجی و بدون تقرر در وعای ذهن یا آینه، نه «بود» است و نه «نابود»؛ حقیقتی است واسطه‌ای، برزخی، مثالی، چون تمثیل خیال در مرز هستی و نیستی.

تفاوت صور مثالی با صور عقلی در نفی تجرد و کلیت آنهاست. صور کلی و مجرد عقلی در عالم مثال، در حدود و اندازه‌ها، اشکال و قالب‌ها و ابعاد و امتداد سه‌گانه که مشخصات عالم مادی است، ظهور می‌یابند، در عین حال که فاقد ماده و خصوصیات قوه و استعداد و حرکت و تغییر آن است.

صور مثالی شامل موجوداتی است که از ماده و جرم و جسم آن خالی است؛ اما از آثار ماده چون امتداد سه‌گانه، شکل و وضع و حجم و زمان و مکان... برخوردار است. اشباح جسمانی در عالم مثال در نظامی شبیه نظام اجسام در عالم ماده تحقق می‌یابند، با این تفاوت که تعاقب برخی بر برخی دیگر، به نحو ترتب وجودی است و نه تغییر صورتی به صورت دیگر؛ یعنی حرکت در عالم مثال، مانند حرکت در عالم ماده، خروج تدریجی از قوه به فعل نیست. حرکت صور مثالی ترتب بعضی از صورت‌ها بر بعضی دیگر، معطوف به آن است که علم مجرد است و هیچ قوه و تغییر مادی در آن راه ندارد

و شاهکار تعبیر علامه آن است که می‌گوید: اینجا «علم به تغییر» است و نه «تغییر در علم»^۱ (طباطبائی، ۱۴۲۰، ۲۱۴).

مخلص کلام آنکه تفاوت جوهر جسمانی اثر هنری (چیزبودن آن) با حقیقت مثالی اثر هنری (وجه بازنمایی و آینه‌گی بازنمایی سینمایی) در وجه تمثلی آن، خلع جوهر جسمانی و بالمآل نفی «قوه» و «استعداد» مادی است؛ بنابراین حرکت و تغییر در جهان مثالی، مانند حرکت مادی، خروج تدریجی از قوه به فعل نیست. صورت‌های مثالی مجردند و در مجردات شائبه‌ای از «حرکت» و «زمان» ناشی از حرکت نیست. حرکت در جهان مثالی، تبدیل ماده از صورتی به صورت دیگر نیست، شکل صور مثالی تغییر می‌کند؛ اما در عوض آنکه صورت‌ها تبدل یابند، صورتی در مراتب متفاوت مثالی ظاهر می‌شود؛ مانند آنکه صورت‌ها در آینه‌های متفاوت، بر یکدیگر ترتب حاصل کنند.

نتیجه‌گیری

دو مکتب مهم شکل‌گرایی و واقع‌گرایی در نظریه فیلم با پشتوانه مدید مابعدالطبیعه غربی هم در سر آغاز شکل‌گیری نظری مباحث فیلم و هم در روند عملی و تکاملی سینما به مثابه دو پدیده معارض در برابر هم صف‌آرایی کردند. نقاط مثبت و قوت هر دو نظریه و تأثیر وثیق هر یک بر پیشرفت زبان سینما نشان داد که ریشه این منازعه نظری، در تفسیر و تبیین صورت مثالی سینما، متوطن در دیدگاه‌های سوبژکتیو و معرفت‌شناختی متافیزیک مغرب‌زمین است.

مواجهه متفکران و حکمای اسلام به‌ویژه متأخرین آن چون سهروردی ابن‌عربی و

۱. و عالم المثال مجرد عن المادّة دون آثارها، من الابعاد و الاشکال و الاوضاع و غيرها، ففیه اشباح جسمانیة، متمثلة فی صفه الاجسام التي فی عالم المادّة علی نظام یشبه نظامها فی عالم المادّة، غیر ان تعقب بعضها لبعض بالترتب الوجودی بینها، لا یتغیر صورة الی صورة، او حال الی حال، بالخروج من القوة الی الفعل من طریق الحركة، علی ما هو الشأن فی عالم المادّة، فحال الصور المنالیة فی ترتب بعضها علی بعض حال الصور الخیالیة من الحركة و التّغیّر، و العلم مجرد لا قوّة فیهِ و لا تَغیّر، فهو علم بالتغییر لا تَغیّر فی العلم.

ملاصدرا و شبستری تا علامه طباطبایی با عالم خیال و صور مثالی یک مواجهه هستی‌شناختی است. تقرر قوه خیال به مثابه خیال مقید یا خیال متصل، در محاذات خیال مطلق یا خیال منفصل که جهان مستقل و واسطه عالم محسوس و معقول است، از آثار این ایده هستی‌شناختی است؛ ساحتی که صور خیالی بدان تعلق دارند و برخوردار از نوعی تجرد خیالی است که نه تجرد محض عالم عقل است و نه در بند عوارض مادی و جسمانی است. موجوداتی برخوردار از شکل و اندازه و کم و کیف که در قالب صورت خیالی امکان ادراک عقلی از صور حسی را فراهم می‌کنند و در جهان تکوین نیز به مثابه واسطه جهان محسوس و معقول به کار افاضه و اشراق مجردات عقلی بر عالم مادی و حسی اهتمام می‌کنند.

این تبیین هستی‌شناختی از عالم خیال، پرتوی به حقیقت پارادوکسیکال (متناقض‌نمای) تصویر سینمایی افکنده و تعارضات دو مکتب شکل‌گرا و واقع‌گرا را در توضیح ماهیت و سرشت فیلم برطرف می‌نماید.

تأیید مؤکدی بر دریافت فوق از مواجهه هستی‌شناسی متفکران اسلامی با حقیقت مثالی سینما، دریافت دولوز از مواجهه مستقیم سینما با زمان بر اساس نظریه زمان برگسون که کاملاً متأثر از مباحث زمانی ملاصدرا و میرداماد است. ژیل دولوز به عنوان آخرین متفکر بزرگ در نظریه‌پردازی سینما با الهام از حقیقت «زمان» در مباحث شهودی برگسون پیشرفته‌ترین نظریه فلسفی فیلم را به انتقال از «تصویر-حرکت» یا «تصویر-مکان» به «تصویر-زمان» و مبنای «زمانی» تفسیر می‌کند که تبیین حرکت یعنی خروج تدریجی از «قوه» به «فعل» نیست، بلکه مواجهه مستقیم با «زمان» به مثابه امر هستی‌شناختی است.

بازنمایی فیلم، ژیل دولوز فیلسوف متأثر از نظریه زمان برگسون را وادار به بازاندیشی رابطه میان تصویر-حرکت-زمان می‌کند. بازنمایی تمثلی سینما، ما را از تصور «زمان» از طریق «تصویر حرکت» معاف می‌کند. بازنمایی مثالی فیلم از جوهر جسمانی حرکت، تصویری مستقیم از «زمان»-تعبیر دولوز- در عوض تصویر غیرمستقیم زمان ناشی از تغییر تدریجی از قوه به فعل-تعبیر طباطبایی- به دست می‌دهد.

دولوز در «سینما - ۲»، «زمان - تصویر» نشان می‌دهد که چگونه بازنمایی فیلم، از نحوه تقرر امر «بالقوه» در جنب امر «بالفعل»، تصور سنتی و غیرمستقیم مخاطب از زمان را درهم می‌ریزد و امکان مواجهه مستقیم با «زمان» را از طریق تجرید جوهر جسمانی در حقیقت مثالی و آینه‌ای فیلم (ادراک تغییر عالم مثالی نزد طباطبایی) تدارک می‌کند. «آگاهی دوربینی، خود را به جانب تعینی ارتقا می‌دهد که دیگر نه صوری نه مادی بلکه تکوینی و تفریقی است» (Deleuze, 1989, p.85).

به تعبیر دولوز مفهوم «استمرار» را تنها با کاربرد شیوه شهود فلسفی برگسون می‌توان دریافت؛ فعالیتی درونی که با درهم آمیختگی متقابل حالاتش، زمانی را شکل می‌دهد که نسبت به نفس انسانی از وجه درونی برخوردار است. آنچه در فلسفه کلاسیک بومی خودمان با تعبیر زمان «انفسی» در برابر زمان «آفاقی» که همان حرکت مکانی یعنی خروج قوه به جانب فعل است، تغایر پیدا می‌کند. این «استمرار» همان آگاهی بی‌واسطه نسبت به این جریان است. برگسون معتقد است یافته‌های شهود بیش از هر جای دیگر به واسطه تصاویر قابل تبیین است. برگسون بر این باور است که این «استمرار» حتی می‌تواند در تضاد با زندگی عملی یعنی لحظه، ساعت و زمان فیزیکی باشد.

در اینجا گفت‌وگو از نوعی ادراک سینمایی است که هم‌تراز با پیوستگی زمان-مکان واقعی به مثابه واقعیت ادراکی نیست و نوعی گسستگی زمان-مکان سینمایی به مثابه ادراک سینمایی را باز می‌نمایاند.

نتیجه‌گیری این نوشتار را بر مبنای آخرین نظریه متفکر بزرگ غرب ژیل دولوز که با تلقی مواجهه مستقیم با «زمان» به مثابه هستی، چنان‌که متفکران اسلامی قرن‌ها، پیش از تبیین برگسون بدان دست یافته‌اند، به پایان می‌بریم:

«سینما زمانی غیرمشخص، یک‌دست، تجریدی یا ادراک‌نشدنی ارائه می‌کند که در [آگاهی] دوربین تقرر دارد» (Deleuze, 1986, p.1).

منابع و مأخذ

۱. ابن سینا، حسین بن عبدالله؛ الاشارات و التنبیها؛ ترجمه حسن ملک‌شاهی؛ تهران: سروش، ۱۳۶۳.
۲. ابن عربی محی‌الدین؛ الفتوحات المکیه؛ تصحیح عثمان یحیی، قم: موسسه آل‌البتیت لإحیاء التراث، ۱۳۹۹.
۳. داوری اردکانی، رضا؛ فلسفه تطبیقی؛ تهران: نشر ساقی، ۱۳۸۳.
۴. سهروردی، شهاب‌الدین؛ مجموعه مصنفات شیخ اشراق؛ جلد ۳، تصحیح و مقدمه هانری کرین، سیدحسین نصر، نجفقلی حبیبی؛ ج ۲، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۵.
۵. شبستری، شیخ محمود؛ مثنوی گلشن راز؛ تصحیح پرویز عباسی؛ تهران: الهام، ۱۳۷۶.
۶. شهرزوری، شمس‌الدین محمد؛ شرح حکمه‌الاشراق؛ تحقیق و تصحیح حسین ضیایی تربتی؛ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۰.
۷. طباطبائی، سیدمحمد حسین؛ بدایه‌الحکمه؛ تحقیق و تعلیق عباسعلی زارعی سبزواری؛ قم: موسسه نشر اسلامی، ۱۴۲۰ ه.ق.
۸. صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم؛ الحکمه‌المتعالیه فی‌الاسفار‌العقلیه‌الاربعه؛ بیروت: دار احیاء التراث العربی، ۱۹۸۱ م.
۹. معتمدی، احمدرضا؛ فلسفه فیلم: بررسی تحلیل و انتقادی نظریه فیلم دوران کلاسیک؛ ج ۱، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، ۱۳۹۵.
10. Arnheim, Rudolf; **Film as Art**; University of California Press, 1957.
11. Aristotle, "Poetics", tr.by Ingram Bywater; in: **The Basic Works of Aristotle**; ed. by Richard McKeon, New York: Radom House, 1941.

12. ———; “Metaphysics”, tr.by W. D. Ross; in: **The Basic Works of Aristotle**; ed. by Richard McKeon, New York: Radom House, 1941.
13. ———; **The Basic Works of Aristotle**,ed by Ricchard Mckeon,New York:RadomHouse, 1941.
14. Plato; **TheCollected Dialogues of Plato**; ed by E. Hamilton, and H.Carins, Princeton, New Jersey; Princeton University Press.1994
15. Balazs, Bela; **Theory of the Film: Character and Growth of a New Art**; tr. by Edith Bone; London: Dennis Dobson Ltd, 1952.
16. Bazin, André; **What Is Cinema**; Vol I. tr. by Hugh Gray; University of California Press, 2005a.
17. ———; **What Is Cinema**; Vol II. tr. by Hugh Gray; University of California Press, 2005b.
18. Deleuze, Gilles; **Cinema 1: The Movement-Image**; tr. by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986
19. ———; **Cinema 2: The Time-Image**; tr. by Hugh Tomlinson and Robert Galeta; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
20. Eisenstein, Sergei; **Film Form**; tr. by Jay Leyda; Harcourt, Brace & World, Inc. 1941.
21. Hegel, G. W. F.; **Aesthetics: Lectures on Fine Art**; tr. by T. M. Knox; Oxford University Press, 1975.
22. Kant, Immanuel; **Critique of the Power of Judgment**; tr. by Paul

- Guyer; Eric Matthews, Cambridge University Press, 2000.
23. Kracauer, Siegfried; **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**; Oxford University Press, 1960.
 24. Münsterberg, Hugo; **The Photoplay: A Psychological Study**; New York: D. Appleton and Company, 1916.
 25. Plato; “Sophist”, tr. by B. Jowett; in: **The Collected Dialogues of Plato**; ed. by E. Hamilton, and H. Cairns, Princeton University Press, 1994.
 26. ———; “Timaeus”, tr. by B. Jowett; in: **The Collected Dialogues of Plato**; ed. by E. Hamilton, and H. Cairns, Princeton University Press, 1994.
 27. Sartre, Jean Paul; **Being and Nothingness**; tr. by Hazel E. Barnes; New York: Washington Square Press, 1966.
 28. ———; **Existentialism Is a Humanism**; tr. by Carol Macomber; Yale University Press, 2007.