

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۱۱/۲۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱/۳۰

مهدی ازهری راد^۱، علی شیخ مهدی^۲، رضا افهمی^۳

بازنمایی سینمایی واقعیت در دو رویکرد پدیدارشناسی و متافیزیک^۴

چکیده

رابطه بازنمایی و نسبت آن با واقعیت همواره موضوع مورد توجه اندیشمندان بوده است که فرایند ادراکی انسان را مد نظر داشته‌اند. به طور کلی پس از ظهور تفکر متافیزیکی در یونان و طرح نظریه مثل، حضور نداشتن واقعیت پدیده‌ها نزد انسان، به عنوان فاعل شناسایی، پذیرفته شد و به تدریج شناخت‌شناسی بر هستی‌شناسی مقدم گشت و بازنمایی نوعی ضرورت به شمار آمد. همزمان با این تغییر در نوع ادراک واقعیت، معنای هنر نیز دستخوش تغییراتی گردید. در این مقاله، بازنمایی سینمایی با توجه به اینکه سینما رسانه‌ای هنری است، از منظر دو مقوله فلسفی هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی و در مواجهه با دو انگاره فکری - تاریخی معرفت‌حضور (پدیدارشناختی) و متافیزیک و با استفاده از روش ساختارگرایی و توجه به روح کلی حاکم بر هر انگاره و همچنین مبنا قرار دادن نظریات هایدگر در زمینه‌ای فلسفی، مورد بررسی قرار می‌گیرد. نتیجه مقاله بر این گزاره مبتنی است که سینما از منظر انگاره حضور در مرتبه هستی‌شناختی، قابلیت فرارفتن از مفهوم بازنمایی واقعیت را دارد، ولی در نوع تفکر شناخت‌شناسانه متافیزیکی همواره در مرتبه بازنمایی و ایجاد توهم واقعیت باقی می‌ماند.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی سینمایی، پدیدارشناسی، تفکر متافیزیکی، هستی‌شناسی، شناخت‌شناسی.

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران
Email: azharirad@gmail.com

۲. استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
Email: ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

۳. استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران
Email: afhami_scholars@gmail.com

۴. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد مهدی ازهری راد با عنوان: "نقش تکنولوژی در رابطه میان بازنمای و واقعیت در رسانه‌های دیداری معاصر (بررسی موردی: سینما)" در دانشگاه تربیت مدرس و با راهنمایی آقای دکتر علی شیخ مهدی و استاد مشاور دکتر رضا افهمی است.

مقدمه

لغت representation در زبان فارسی به «بازنمایی» ترجمه شده و در توضیح آن آمده است: «هر چیزی که بازنما یا عرضه‌کننده مجدد یا نمایانگر چیز یا چیزهایی دیگر باشد مانند واژه‌ها، جملات، افکار و اندیشه‌ها، انسان‌ها (مثلاً در قالب نمایندگی از جانب دیگران) و تصاویر» (لیوتار، ۱۳۷۹، ۲۱۵). در تعریفی دیگر، «تقلید» [۱] در کارهای هنری نیز نوعی بازنمایی شناخته شده است. در این تعریف بازنمایی در برابر تقلید قرار ندارد؛ همان‌طور که امروزه در زبان انگلیسی در ترجمه می‌مسیس [۲] یونانی بیشتر واژه representation به کار می‌رود (شمیسا، ۱۳۷۸، ۴۵). در این مقاله تنها به آن بخش از مفهوم بازنمایی که با واقعیت ارتباط دارد و به قوای ادراکی انسان از دنیای پیرامونی‌اش مربوط می‌شود، توجه خواهد شد. از این منظر بازنمایی سینمایی از انواعی است که با واقعیت درگیر است.

نظریه‌پردازی راجع به بازنمایی سینمایی ناگزیر از توجه به بنیادهای هستی‌شناختی و شناخت‌شناسانه‌ای است که نظریه براساس آن‌ها قوام می‌یابد. به طور خلاصه، هستی‌شناسی به ماهیت بودن یا وجود می‌پردازد و معرفت‌شناسی درباره علم به بودن و وجود تحقیق می‌کند (کازهبیه، ۱۳۸۸، ۱). هستی‌شناسی بازنمایی سینمایی به دنبال پاسخ به این پرسش است که: آیا بازنمایی سینمایی، با جهان واقعی مرتبط است و یا خود جهانی است مستقل که با ذهن مخاطب ارتباط دارد؟ در بحث شناخت‌شناسی نیز بحث بر سر میزان معرفتی است که سینما قادر است از واقعیت به مخاطب خود منتقل کند.

موضوع محوری که این مقاله حول آن شکل گرفته است، بررسی هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی نظریات فیلمی است که می‌توان آنها را در دو انگاره پدیدارشناسی و متافیزیک دسته‌بندی کرد تا از این طریق دستیابی به معنای بازنمایی سینمایی در مواجهه با این دو انگاره میسر گردد.

درباره جلوه واقعیت در تصویر سینمایی رویکردهای گوناگونی وجود دارد و هر کدام از نظریه‌پردازان با توجه به مبای نظری خود به این موضوع توجه کرده است. اساساً چون تصویر سینما (به‌خصوص تا پیش از دوران دیجیتال) در ابتدای امر ناگزیر از ضبط واقعیت بیرونی بود. بحث و گفت‌وگوهای فراوانی هم درباره اینکه آیا سینما بایستی به این ویژگی ذاتی خود در دوران آنالوگ وفادار بماند و یا ذهن سازنده اثر موجب دگرگون شدن ماده خام آن شود تا به عنوان هنر پذیرفته گردد، میان نظریه‌پردازان کلاسیک سینما مطرح شده است. در نظریات معاصر درباره فیلم که بیشتر بر اهمیت چگونگی ادراک واقعیت در فیلم تأکید می‌شود، همچنان میان کسانی که در اثبات واقعی بودن تجربه سینمایی می‌کوشند و کسانی که آن را غیرواقعی برمی‌شمارند، اختلاف وجود دارد.

فرضیه این مقاله آن است که سینما در انگاره حضور پدیدارشناختی و از منظر هستی‌شناسی، توان حفظ ارتباط خود را با واقعیت دارد؛ اما در نوع تفکر شناخت‌شناسانه، متافیزیکی، سینما همواره با بازنمایی توهم‌آمیز یا ذهنی واقعیت همراه است.

روش پژوهش

روش ساختارگرایی که به منظور بررسی‌های این مقاله از آن استفاده شده است، به عنوان نوعی از تفکر، در پی تجلی‌ها و مصادیقی که بی‌نظم دیده می‌شوند و همچنین به دنبال یافتن نظام

ساختاری ثابت و معینی است که گمان می‌رود همچون دستوری ژرف‌ساختی به این تجلی‌های عینی شکل دهد (سجودی، ۱۳۸۸، ۸۵ - ۸۳).

از سوی دیگر مفهوم «روح دوران» مورد توجه قرار گرفته است، در نظر هگل، فلسفه با روح مسلط هر دوره تاریخی ارتباط دارد. فلسفه در واقع روایت عصر خود، آن‌هم به گونه‌ای است که در اندیشه‌ها درک و دریافت شده است. بدین ترتیب مفهوم روح زمانه به دو معنای هادی و محدودکننده است (روتزترایش، ۱۳۸۵، ۱۳۹۷ و ۱۳۹۸). او هنر را نیز بیانگر «روح دوران» دانست؛ یعنی هنرمند بی‌آنکه بداند - یا حتی بخواهد - آثاری را پدید می‌آورد که از روحیه مسلط فکری روزگارش خبر می‌دهند (احمدی، ۱۳۷۵، ۱۶۶). با توجه به این مفهوم می‌توان گفت آنچه که امروزه به عنوان فرهنگ شناخته می‌شود، عموماً از گفتمان مسلط زمانه‌اش تأثیر می‌پذیرد؛ و از آن جمله است تفکر فلسفی به عنوان زیربنای نظری گفتمان هر دوران، که در لابه‌لای آثار برآمده از این طریق تفکر، وضع گفتمان مسلط در زمانه آن معین می‌گردد.

البته بزرگ‌ترین معضلی که ممکن است دامن‌گیر این نوع نگرش گردد، تحمیل مفهومی بر صورتی است که به طور کامل در چارچوب‌های منطبق بر دوره، زمانی خاصی نمی‌گنجد؛ که در این صورت نتیجه نهایی پژوهش بسیار دور از واقعیت خواهد بود. نگارنده در استفاده از این مفهوم سعی کرده است که اگر تطابق کاملی میان بخش‌هایی از تقسیم‌بندی وجود ندارد، آنها را ذکر کند.

هایدگر در آثارش، به تأثیر از مفهوم «روح دوران»، تاریخ اندیشه بشری را به دوره‌های مختلف تقسیم کرده است. به تعبیر او در هر دوره تاریخی، ظهور خاصی از هستی [۳] صورت گرفته است. از این منظر، تقسیم‌بندی یادشده می‌تواند برای درک تاریخی بازنمایی در هنر کارساز باشد. او تاریخ تفکر را به سه دوره اساسی دسته‌بندی می‌کند: دوره پیش از سقراط و افلاطون که دوره حضور هستی نزد آدمی است؛ دوره بعدی که می‌توان آن را دوره متافیزیک [۴] سنتی نامید، و با افلاطون آغاز می‌شود و تا دکارت ادامه می‌یابد؛ و دوره سوم دوره متافیزیک مدرن است که به عقیده هایدگر تا هوسرل ادامه می‌یابد. درک چگونگی شکل‌گیری انگاره‌های فکری هر دوران (که تا به امروز به اشکال گوناگون ادامه حیات داده و در نگرش به فلسفه سینما نیز باعث ایجاد جریان‌های خاصی شده است) از توجه به تغییرات صورت‌گرفته در زبان فلسفی هر دوره امکان‌پذیر می‌گردد.

در مورد انگاره‌های حاکم بر فلسفه فیلم، شایسته است که جمله‌ای نقل‌شده از کریستین گلبدهیل مورد توجه قرار گیرد: «پیش از اینکه روش مناسبی برای بازنمایی یا رابطه زیبایی‌شناختی با واقعیت ابداع شود، ناگزیر می‌بایست در این‌باره که خود واقعیت در کجا قرار دارد تصویری داشت» (کازه‌بیه، ۱۳۸۸، ۳). بنابراین در اینجا ابتدا به موقعیت واژگان بازنمایی و واقعیت در انگاره‌های فکری - تاریخی مذکور پرداخته می‌شود تا معلوم گردد که در این انگاره‌ها، واقعیت در چه جایگاهی قرار داشته و بازنمایی به چه فرایندی اطلاق می‌شده است. به همین تناسب معلوم می‌شود که منظور از واقع‌گرایی در بازنمایی سینمایی در هر کدام از انگاره‌ها چه می‌تواند باشد. از این رهگذر نظریات فیلم با توجه به ریشه‌های فلسفی و نسبت میان بازنمایی سینمایی و واقعیت مجدداً مد نظر قرار می‌گیرند تا برداشتی صحیح‌تر را از بازنمایی سینمایی مورد توجه هر انگاره به دست دهند.

معنای لغوی بازنمایی

واژه represent از دو بخش re که پیشوندی است نشانگر تکرار چیزی، و present که برگرفته از presence به معنای حضور است، تشکیل می‌شود. بنابراین represent را می‌توان دوباره به حضور آوردن چیزی یا موضوعی نیز معنا کرد. این وجه معنایی واژه، بیانگر آن است که در این میان به ناگزیر حضوری از دست داده شده است و حال برای برقراری ارتباط دوباره با آن، می‌بایست از طریق میانجی یا رسانه‌ای که فقدان را روایت می‌کند، حضور آن را دوباره به دست آورد و شاهد بود.

در فرهنگ لغت Longman دو معنا برای این واژه بیان شده است که به موضوع مذکور بسیار نزدیک است: «نشانه یا علامتی که وجود چیز دیگری را معنا می‌دهد [۵] و یا نماد چیزی بودن [۶]» (Longman, 2009, 1480). هم نشانه و هم نماد از اتصال دو ساحت حکایت می‌کنند. symbol ریشه در واژه یونانی sumbullein دارد. این کلمه نزد یونانیان به مفهوم درهم انداختن دو تکه حلقه‌ای بود که می‌شکستند، و آن را در معنای «با هم آوردن» به کار می‌بردند (ریخته‌گران، ۱۳۸۸، ۶۱). در حقیقت زمانی که دو ساحت از یکدیگر فاصله بگیرند، ضروری است عاملی در میان باشد که آنها را دوباره به یکدیگر متصل سازد. بنابراین در کلیت معنای کلمه بازنمایی نوعی دوگانگی نهفته است.

اگر فرایند بازنمایی به مثابه اتصال دوباره چیزی باشد که حضورش از دست رفته است، بایستی دوباره به اندیشیدن درباره واژگان بازگشت تا چگونگی نسبت انسان و هستی - که به ناگزیر با موضوع حضور پیوند دارد - در بستر بازنمایی معلوم گردد. لغت being در فرهنگ Merriam - Webster به معنی «کیفیت یا حالت وجود داشتن» [۷] (www.merriam-webster.com) آمده است. اما خود «وجود» یا existence به چه معناست؟ در همین فرهنگ، دو معنای عمده برای آن بیان شده، که یکی از آنها منسوخ است و به معنی «واقعیتی مخالف ظاهر» [۸]؛ اما معنای متداول‌تر آن، «واقعیتی ارائه شده در مواجهه یا تجربه» [۹] (www.merriam-webster.com) بیان شده است. هر دو معنای مذکور، راه به واژه دیگری می‌برد که همانا واقعیت یا reality است.

در فرهنگ لغت Oxford در تبیین معنای واقعیت آمده است: «حالتی از چیزهاست که به واقع وجود دارند، و مخالف ایده آرمانی و تصور از آنهاست» [۱۰] (oxforddictionaries.com)؛ یعنی آن وجه از وجود چیزها که به ذهنیت ما از آنها مربوط نمی‌شود، یا وجودی است در خود و وودبسنده. افزون بر اینها، به معنای «چیزی که فارغ از آگاهی بشر وجود دارد» [۱۱] (diction-ary.reference.com) نیز آمده است؛ یعنی اینکه آگاه بودن یا نبودن ما به آن، در وجودش تأثیری ندارد. همان طور که مشخص است، سه واژه «هستی و وجود و واقعیت» ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر دارند. همان طور که اشاره شد، در ادامه، بار معنایی این کلمات به همراه بازنمایی آنها در گذری تاریخی مورد بررسی قرار می‌گیرد تا بتوان به معنای بازنمایی سینمایی مبتنی بر هر کدام از انگاره‌ها دست یافت.

دوره حضور؛ تفکر شاعرانه

ویژگی اساسی این عصر در آن است که «آنچه هست» بدون هیچ‌گونه واسطه‌ای با آدمی برخورد می‌کند. «آنچه که هست»، از رهگذر اینکه آدمی نخست به آن توجه می‌کند - آن هم از طریق ادراک ذهنی - وجود نمی‌یابد بلکه «آدمی همانی است که هر آنچه هست به او می‌نگرد. این انسان کسی

است که هر چه را که هست می‌فهمد» (هایدگر، ۱۳۷۵، ۱۵). عالم برای او حیثیتی مستقل ندارد بلکه ظهوری [۱۲] است که بر او حاصل می‌شود (ریخته‌گران، ۱۳۸۸، ۲۰).

هایدگر که در تبیین این دوره از تجلی هستی کوشش فراوان کرده است، به ریشه‌های یونانی کلماتی که امروزه مفاهیم متافیزیکی یافته‌اند توجه می‌کند. او نماینده این عصر را انسان یونانی پیش از افلاطون می‌داند. برای هایدگر دو واژه یونانی حقیقت [۱۳] و شعر [۱۴] در تبیین نظریه هنر غالب و همچنین نحوه اندیشیدن انسان در این دوره اهمیت زیادی دارد. حقیقت به تعبیر او به معنای نامستوری و انکشاف حجاب از هستی بود و هنر به عنوان یکی از مصادیق تحقق حقیقت، با واژه تنخه [۱۵] به معنای نحوی از دانایی که عبارت بود از بیرون آوردن هستی از پرده حجاب، مشخص می‌شد (ضمیران، ۱۳۷۷، ۵۹). از سوی دیگر «ذات حقیقت، آزادی بود. آزاد بودن برای افشای آنچه که در قلمرو باز گشوده شده است، اجازه می‌دهد تا آنچه که هست، آن‌گونه باشد که هست؛ یعنی می‌گذارد که موجود همان‌گونه که هست باشد» (صلاحی، ۱۳۸۵، ۷۱-۷۲). ماهیت آدمی در این دوران دازاین [۱۶] است، به این معنا که «حقیقت هستی با آدمی به عرصه گشادگی، ظهور و نامستوری خود می‌رسد. اگزیزتانس [۱۷] وصف ذاتی دازاین است، که ترجمه تحت‌اللفظی آن برون‌شده یا بیرون‌ایستایی است؛ یعنی آدمی در جنب هر موجودی است، و او روشنگار هستی است که اگر نبود، هستی ظهوری نداشت» (ریخته‌گران، ۱۳۸۸، ۲۱ و ۲۲).

هایدگر نوع تفکر حاکم بر این دوران را تفکر شاعرانه (پوئیتیک) [۱۸] می‌داند. معنی دقیق واژه پوئیتیک، «ساختن» به مفهومی بسیار کلی است یعنی هر گونه کنش ایجاد، آفرینش، گرد هم آوردن و شکل دادن به اجزا (احمدی، ۱۳۷۵، ۲۶) و البته معنای مصطلح آن شعر است. وجه هنری همه هنرها شعر به همین معنای پوئیتیک است. بنابراین مشخص می‌گردد که هنر ارتباطی تنگاتنگ با هستی و حقیقت دارد و انسان این دوره آن را به عنوان زیستگاه و محل اندیشه خود برمی‌شمرده است.

جایگاه واقعیت را نیز می‌توان به گونه‌ای مرتبط با هستی تعریف کرد. کلمه Reality از واژه لاتینی Res برگرفته شده است که به معنای «شیء» [۱۹] است (www.blackwellreference.com)، بنابراین برای یافتن معنای واقعیت در این عصر بایستی به معنای شیء توجه شود. «شیء وحدت هستی را آشکار می‌کند. به عبارت روشن‌تر، شیء است که عالم را مکشوف می‌کند» (پروتی، ۱۳۸۴). بدین ترتیب، رابطه مکاشفه‌گونه با شیء سبب آشکار شدن هستی می‌گردد و هر چیزی که مانع ادراک بی‌واسطه شیء شود به نوعی مانع آزادی شیء و سبب مستوری و پوشیدگی آن خواهد بود و قابلیت استیلاجویی خواهد داشت.

بنابراین در دوره حضور هنوز واژه بازنمایی معنا و جایگاهی نداشت و واقعیت در قالب شیء پدیدار شده پیش روی انسان نمود می‌یافت و انسان درون هستی غوطه‌ور بود و از این رو برای انسان دوره حضور فرایند ادراک کاملاً شهودی بود.

واقع‌گرایی پدیدارشناختی در نظریه فیلم

رسانه سینما به دلیل واسطه‌گری میان بیننده و شیء، می‌تواند در نخستین نگاه، از منظر این انگاره پدیده‌ای منفی تلقی شود، چون مانع ادراک بی‌واسطه شیء می‌گردد. ولی سینما دارای جنبه هنری نیز هست، که این جنبه می‌تواند رابطه سینما را با حقیقت به معنای نامستوری و امکان پدیداری اشیاء - آن گونه که بر ما ظاهر می‌شوند، و نه به گونه‌ای که ما آنها را می‌شناسیم -

برقرار سازد. بنابراین مباحث نظری سینما مورد توجه عده‌ای از متفکران قرن بیستم که سعی در بیان ویژگی‌های دوران حضور و احیای نحوه تفکر مبتنی بر آن را داشتند - و عموماً آنها را پدیدارشناس می‌نامند - قرار گرفت.

آندره بازن [۲۰] اصلی‌ترین نظریه‌پرداز است که می‌توان گفت نسبت میان بازنمایی سینمایی و واقعیت را به گونه‌ای بسیار نزدیک به این انگاره مطرح کرده است. زیگفرد کراکوئر [۲۱] و آمده آيفره [۲۲] دو نظریه‌پرداز دیگرند که مباحثی کم‌وبیش نزدیک به این نوع نگرش را بیان کرده‌اند. البته کراکوئر به این نحله فکری تعلق ندارد و دیدگاه‌های آيفره هم به رویکرد هرمنوتیکی پدیدارشناختی نزدیک‌تر است. اگر کلیت نظام سینمایی (مورد بحث ما) به سه بخش "واقعیت، رسانه سینما و مخاطب" تقسیم گردد، می‌توان بیشتر مباحث مطرح‌شده کراکوئر را حول واقعیت به عنوان محتوا و ماده خام سینما جای داد. بازن پرسش‌های اساسی‌اش را درباره هستی‌شناسی رسانه سینما طرح می‌کند و آيفره عمدتاً متوجه درک تفسیری بیننده از واقعیت، و اهمیت آن است. کراکوئر در کتاب «نظریه فیلم؛ رهاسازی واقعیت فیزیکی» [۲۳] به بسط نظریات سینمایی خود می‌پردازد. همان‌طور که از نام کتاب معلوم است، او سینما را اساساً مرتبط با واقعیت تعریف می‌کند. به نظر او سینما و عکاسی این توان را دارند که واقعیت مادی را - که به دلیل نتایج علم امروز براساس آنچه اینشتین و هایزنبرگ بیان می‌کنند در پرده ابهام فرو برده شده‌اند - دوباره بر ما آشکار سازند. البته کراکوئر با وجود تأکیدی که در بنیان نظریاتش بر واقعیت دارد، محدوده مفهومی آن را به درستی مشخص نمی‌کند و تنها به ذکر جنبه‌هایی از طبیعت که به سینما و عکاسی نزدیک‌اند - از قبیل بی‌انتهایی، آزادی، بزرگی، کوچکی و مانند اینها - می‌پردازد (اندرو، ۱۳۶۵، ۱۳۹۰). از نظر او جهان، عکاسی‌شدنی است و سینما به دلیل اینکه وارث عکاسی است، مقوله‌ای جهانی است که عکاسی در اصل برای خدمت به آن ابداع شده است؛ یعنی «جهان مرئی بی‌پایان و آزاد به همراه رخدادهای تصادفی و بازتاب‌های بی‌اندازه خرد آن» (همان، ۱۸۷). چه بسا نزدیک‌ترین بحث کراکوئر به اندیشه پدیدارشناختی، نظر او راجع به سینمای مطلوب باشد. کراکوئر پس از تقسیم‌بندی شکل و قالب‌های سینمایی، در نهایت به سینمایی با «داستان خودیافته» [۲۴] می‌رسد و در توصیف آن چنین می‌نویسد: «اگر برای زمان درازی به سطح آب خیره شده باشید، طرح‌هایی در سطح آب تشخیص می‌دهید که نسیم یا جریان آب آنها را ایجاد کرده است. داستان خودیافته، ماهیتی مانند این طرح‌ها دارد؛ و این داستان‌ها بیشتر از آنکه ساخته شوند، یافته می‌شوند» (همان، ۲۰۴)؛ یعنی داستان، واقعیت خود را از درون نمایان می‌کند، نه اینکه به واقعیت تحمیل شود. از سوی دیگر، او سینمای مستند را به دلیل محدودیت در نمایش واقعیت و توجه نکردن به تنش میان تخیل سینماگر و واقعیتی که وی در عین احترام به آن باید ارائه‌اش دهد، نکوهش می‌کند (همان، ۱۹۸-۲۰۰). کراکوئر درباره کارکرد درک مخاطب از واقعیت نیز معتقد است که فیلم می‌تواند استنباط ما را از واقعیت، هم تقویت کند و هم تصحیح (موناکو، ۱۳۷۱، ۳۹۲). اما آندره بازن نظریه‌اش را بر پدیداری واقعیت در سینما متمرکز می‌سازد و می‌کوشد در ابتدا واقعیت مورد نظرش را تا حد امکان تشریح کند. «واقعیت برای او چندوجهی است. واقعیت تجربی در برگیرنده مناسبات متقابل و مشابهاتی است که دوربین سینما می‌تواند آنها را ضبط کند؛ اما بشر بر تارک واقعیت طبیعی، دنیایی هنری و سیاسی خلق کرده که در اختیار دوربین سینماست» (اندرو، ۱۳۶۵، ۲۵۰)، خود طبیعت نیز دارای مفاهیم متعددی است و می‌توان گفت که به نوعی با بشر گفت‌وگوی ابهام‌آمیزی دارد و این ارزشی است که به نظر او باید در سینما حفظ

شود. او هسته اصلی واقع‌گرایی سینما را واقع‌گرایی فضا می‌داند؛ یعنی تصویر سینمایی که با تصویر عکاسی شده تشابه دارد، می‌تواند فضایی را که اشیا اشغال می‌کنند و نیز فضای بین آنها را نشان دهد (همان، ۲۲۷-۲۲۸). بازن درباره نسبت شیء و تصویر عکاسی شده، بر این باور است که عکس قالبی از نور است و اثر شیء را - مانند نقاب مرگ (کفن مقدس تورین که مسیح(ع) در راه تصلیب، چهره خود را با آن پاک کرده و نقش چهره‌اش بر آن ثبت شده است) - بر خود می‌گیرد، عکس اصل شیء نیست بلکه «طرح» واقعی و اثبات‌شدنی و اثر انگشت آن شیء است. بنابراین ماده خام سینما نه اصل واقعیت بلکه طرح بر جای مانده از واقعیت بر روی سلولوئید فیلم است که دو ویژگی مهم دارد: نخست اینکه از نظر پیدایش، به واقعیتی که بازتاب آن است مربوط می‌شود؛ و دوم اینکه به تنهایی درک‌شدنی است - برعکس اثر انگشت. بازن می‌گفت؛ سینما «خط مماس ازلی» واقعیتی است که به واقعیت وابسته است و در عین حال همواره به آن نزدیک می‌شود (همان، ۲۳۰-۲۳۲).

او در تجلیل بی‌ظنری از عکاسی (که می‌توان آن را به سینما نیز تعمیم داد) می‌نویسد: «برای نخستین بار تصویر جهان واقعی به صورت خودکار و بدون دخالت خلاقانه انسان شکل می‌گیرد...، همه هنرها بر حضور انسان استوارند؛ و تنها عکاسی است که از غیبت انسان می‌تواند سود جوید. عکاسی همچون پدیده‌ای در طبیعت ما را متأثر می‌سازد» (بازن، ۱۳۸۹، ۱۳). به نظر می‌رسد که به اعتقاد وی، نقش هنرمند باید در حد گزینش‌گر واقعیت باشد و از این طریق دنیای خود را آشکار گرداند. او بر آزادی متقابل بیننده و اشیای نمایانده شده در تصویر سینمایی تأکید می‌کند. آیفره، که از دیگر نظریه‌پردازان این جریان است، بر واقع‌گرایی پدیدارشناختی تأکید می‌کند و معتقد است که روسیینی و چند تن دیگر از فیلم‌سازان نوواقع‌گرای ایتالیایی، توانسته‌اند به جای اتکا به اظهارنظر و تحلیل شخصی، یگراست به سوی خود اشیا - همان‌طور که هستند - بروند، تا آنها خود را از طریق خودشان اظهار کنند و نه از طریق ما، به عنوان فاعل شناسایی. در واقع‌گرایی پدیدارشناختی بیننده با فرعی انگاشتن آگاهی‌های قبلی خود، می‌گذارد که جهان آن‌طور که هست خودش را بیان کند (آیفره، ۱۳۷۸، ۶۲-۶۳). مفهوم جدل و کشمکش نقطه کانونی نظریه آیفره است. سینما از نظر او ضیط بی‌تفاوت دنیا نیست بلکه ضیط رابطه سازگارانۀ میان هدف هنرمند و سرسختی ماده، میان مؤلف و موضوع، و نیز میان ذهن و ماده است. در واقع، این بیننده است که ضیط کسالت‌بار را با تجربه کشمکش میان موضوع و ذهن، به صورت واقعیت انسانی دگرگون می‌کند (اندرو، ۱۳۶۵، ۳۸۲-۳۸۳). در تشریح این کشمکش و همچنین نوع درک بیننده از تصویر، نظریه ارگانیک خود را درباره هنر مطرح می‌کند. از نظر او، تصویر دانه‌ای است برای رویدن درخت اندیشه که میوه آن، به ناگزیر خاکی را که از آن به عمل آمده است، حاصل می‌کند. منتقد یا بیننده اندیشه‌های ناپیدای کار هنری را آشکار می‌سازد و آنها را به شبکه بزرگ اندیشه‌هایش که آگاهی نامیده می‌شود، مرتبط می‌گرداند. پس تصویر از تجربه پیش‌منطق سرچشمه می‌گیرد و به سوی اندیشه‌اش گام برمی‌دارد، اما منتقد باید مجدداً خود را به تصویر تسلیم کند تا تصویر در جریان زندگی درونی‌اش فرو رود و این مسیر همچنان دنبال شود (همان، ۳۸۶-۳۸۷).

هر سه نظریه‌پرداز شیفته سینمای نوواقع‌گرای ایتالیا هستند و اصلی‌ترین مباحث نظری‌شان بر تشریح این سبک سینمایی استوار است؛ در حالی‌که به نظر می‌رسد با توصیفات که راجع به اهمیت واقع در سینما بیان کرده‌اند، سینمای مستند صرف کمال مطلوب‌شان باشد. چه بسا بتوان دلیل این موضوع را در نوع نگرش این سنت فلسفی به واقعیت دانست که وحدت هستی در نشان

دادن صرف شیء نمایان نمی‌گردد. این از همان دست است که هنر حقیقی یونانیان باستان نیز واقع‌گرایی صرف نبوده است بلکه هنرمند به عنوان انسانی مکاشفه‌گر (دازاین)، از رهگذر حقیقت (نامستوری)، واقعیت (شیء) را می‌گشود تا هستی به ظهور رسد. واقعیت به خودی خود از هستی نمی‌گوید بلکه از طریق دازاین و در مسیر گشایش‌گری است که معنای حقیقی خویش را می‌یابد. بنابراین نوع مواجهه انسان بر معنای واقعیت تأثیر می‌نهد و به همین دلیل است که در این نگرش به سینما، اهمیت سینمای داستانی نوواقع‌گرا، که در آن انسان جایگاه و حضوری معنادار - و نه مقام خاصی در قیاس با دیگر موجودات - دارد، می‌تواند بسیار بیشتر از سینمای مستند صرف باشد. این مقوله را می‌توان به صورت‌های گوناگون، در تقسیم‌بندی کراکوتر از سینما و نگرش او به سینمای مستند صرف، و همچنین در نگاه بازن به واقعیت چندوجهی و آزادی متقابل بیننده و اشیاء، و در نهایت در بحث آیفره دربارهٔ جدل و کشمکش، ردیابی کرد.

به طور کلی کراکوتر از منظر شناخت‌شناسی، رسانهٔ سینما را بررسی می‌کند و به هستی‌شناسی آن توجه ندارد. به همین دلیل او دیدگاهی ساده‌انگارانه به بازنمایی سینمایی از واقعیت - و یا ماهیت واقعیت که در سینما ارائه می‌شود - دارد، و کمتر به ویژگی‌های رسانه سینما توجه می‌کند. از سوی دیگر بازن در عین حال که می‌کوشد تا هستی سینما را تبیین کند اما دغدغه‌هایی هم راجع به ظهور واقعیت در سینما دارد که او را به سوی آرمان بازآفرینی کامل واقعیت، آن‌گونه که هست، در تصویر سینمایی (اسطورهٔ سینمای کامل) (مست و دیگران، ۱۳۸۲، ۶۹) و شفاف دانستن رسانه سینما می‌کشاند؛ و سرانجام نیز آیفره با دیدگاه هرمنوتیکی‌اش و توجه به نقش ارتباطی سینما نگرشی شناخت‌شناسانه به این رسانه دارد و توجه به ذهنیت مخاطب در مواجهه با فیلم - که در نظریهٔ او نهفته است و او را به پدیدارشناسی هوسرل نزدیک‌تر می‌کند تا پدیدارشناسی هایدگر - سبب شده است که نظریات او از حوزهٔ این نوع انگاره دور گردند.

دورهٔ متافیزیک سنتی: محاکات‌گری هنر

این دوره با ظهور انقلابی در نحو ادراک هستی همراه است که این تحول از فلسفهٔ افلاطون و ارسطو آغاز می‌شود. برای درک بنیان‌های این تحول که هم بر حوزه‌های هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی تأثیر نهاده است و هم بر نظریهٔ هنر، بایستی به مراتب شناخت و مراتب عالم هستی در نگرش افلاطون توجه کرد. او عالم هستی را به دو بخش عالم محسوس و عالم معقول یا عالم ایده تقسیم می‌کند؛ و شناسایی را نیز به همین منوال، بر دو صورت می‌داند: گمان یا ظن (دوکسا) و معرفت (اپیستمه). گمانی که به تصاویر و سایه‌های اشیای محسوس تعلق می‌گیرد، پندار یا خیال (ایکازیا) نامیده می‌شود که پست‌ترین سطح معرفت است، و گمان متعلق به اشیای محسوس، عقیده (پیسنتیس) خوانده می‌شود؛ اما معرفت متعلق به امور ریاضی را تعقل یا استدلال عقلی (دیانونیا)، و معرفت به ایده را علم (نوزیس) می‌خوانند. طبق تمثیل غار که در کتاب جمهوری هفتم افلاطون آمده است، فرایند تکامل معرفتی بشر از پایین‌ترین مرتبه یعنی پندار و خیال شروع می‌شود، و آن‌گاه به عقیده، و سپس به تعقل و در نهایت به علم می‌رسد (کاپلستون، ۱۳۸۰، ۱۸۱). در این طبقه‌بندی شناخت‌شناسانه تغییر ماهیت مفاهیمی چون حقیقت، واقعیت و ایده رخ داده است که این تحولات سبب بنیان‌گذاری دورانی طولانی در تاریخ تفکر بشری یعنی متافیزیک شده‌اند. حقیقت، که پیش از افلاطون - در دوران حضور - به معنای نامستوری هستی بود، در اینجا به صحت ادراک تبدیل شد. البته حقیقت به معنای نامستوری در بحث افلاطون هنوز خصوصیت

اساسی خود موجودات باقی ماند؛ ولی حقیقت به عنوان صحت نگاه، به خصوصیت سازگاری انسان با موجودات بدل گردید (هایدگر، ۱۳۸۲، ۱۱۳-۱۱۴). واقعیت نیز که پیش از این در قالب اشیاء که نمایانگر وحدت هستی بودند شناخته می‌شد، به عالم ایده‌ها منتقل گردید که این در واقع به تغییر معنای خود ایده بازمی‌گشت. کلمهٔ eidos در زبان روزمرهٔ یونانیان به معنای شکل ظاهری شیء رؤیت‌پذیر در چشم سر بود، اما افلاطون این کلمه را برای آنچه که در هر چیز و همه چیز حضوری مستمر دارد به کار برده است، که دقیقاً با چشم سر قابل ادراک نیست (هایدگر، ۱۳۷۲، ۱۵). بنابراین واقعیت صورت مرئی شیء در عالم ایده‌ها است.

افلاطون در رسالهٔ دهم جمهوری، برای تعیین جایگاه هنر در نظام شناخت‌شناسی خود، مثالی دربارهٔ یک تخته‌خواب می‌زند و آن را در سه سطح شرح می‌دهد: نخستین سطح صورت مرئی تخته‌خواب است در عالم ایده‌ها؛ سپس از تخته‌خوابی سخن می‌گوید که به وسیلهٔ نجار و از روی صورت مرئی آن ساخته شده است؛ و در پایین‌ترین سطح به تصویر تخته‌خوابی اشاره دارد که نقاش آن را ترسیم کرده است، و وی آن را رونوشتی از روی رونوشت می‌داند و می‌گوید که هنرمند فقط آینه‌ای را در برابر طبیعت می‌گیرد و صورتی وهمی از آن به وجود می‌آورد (افلاطون، ۱۳۴۸، ۵۵۷-۵۵۹). به این دلیل، او معتقد است که هنر (به ویژه نقاشی و شعر) سه برابر دورتر از واقعیت (صورت مرئی) است. این سه سطح با سه مرحلهٔ تمثیل غار تناظر دارد. سایه‌ها را می‌توان همان آثار هنری دانست که انسان‌ها تولید می‌کنند. اشیای درون غار صورت محسوس یا فیزیکی‌اند، و اشیای بیرون غار صورت واقعی یا متافیزیکی شیء هستند. در اینجا حرکت از هر سطح به سطح دیگر با فرایند بازنمایی همراه است. هنر، بازنمایی تقلیدگونهٔ صورت محسوس یا امر جزئی و متغیّر است و صورت محسوس بازنمایی صورت واقعی یا مرئی یا امر کلی و ثابت. ارسطو نیز، با اینکه عالم ایده‌ها را قبول نداشت، اما با این فرض افلاطون موافق بود که امور جزئی مختلف به خاطر دارا بودن کیفیتی مشترک، نام واحدی می‌یابند که او آن را به کلیت یا صورت تعبیر می‌کند؛ اما این کلیات یا صور در همین عالم است (هرست هوس، ۱۳۸۸، ۳۶). بنابراین عالم ایدهٔ افلاطونی به صور کلی ارسطویی تبدیل می‌شود و در نتیجه شیء (واقعیت) به عنوان آنچه که برای محاکات‌گری (بازنمایی تقلیدگونه) درخور اهمیت می‌نماید به صور کلی تعلق می‌گیرد. این مسائل و موضوعات سبب می‌شوند که بحث ارسطو یا افلاطون دربارهٔ هنر تفاوتی پیدا کند که در این جمله مشهود است: «شعر فلسفی‌تر از تاریخ و مقامش هم بالاتر از آن است، زیرا شعر بیشتر از امر کلی حکایت می‌کند، در صورتی که تاریخ حاکی از امر جزئی است. مقصود از امر کلی در اینجا آن است که شخصی چنین و چنان، فلان کار یا بهمان کار دیگر را به حکم احتمال و یا بر حسب ضرورت انجام می‌دهد» (ارسطو، ۱۳۴۳، ۴۸). ارسطو هنر را، به دلیل بازنمایی صور کلی، بالاتر از تاریخ قرار می‌دهد بنابراین ارسطو جایگاه هنر بازنمایانه را یک پله بالاتر برده و از این رو بازنمایی هنری را مطلوب برشمرده است.

ارسطو به همین ترتیب بازنمایی صادق یا حقیقی را، با قرآنتی نو از نظر افلاطون، مطابقت میان گزاره یا حکم و اشیای عالم می‌داند (صلاحی، ۱۳۸۵، ۶۳). در واقع از نظر او صدق و کذب در خود اشیاء نیست بلکه در عقل است و تفاوت بین آنها در بیان حکمی است که عقل صادر می‌کند. این بیان اگر با امور واقع مطابق باشد، صادق نامیده می‌شود (هایدگر، ۱۳۸۲، ۱۱۵). در قرون وسطی نیز حقیقت به منزلهٔ تناسب معرفت با شیء تفسیر شد و خود شیء زمانی وصف موجود را به خود می‌گرفت که با علم الهی مطابقت داشته باشد (صلاحی، ۱۳۸۵، ۶۳).

بنابراین واقعیت در قالب شیء در دوران متافیزیک سنتی یا در عالم ایده یا در صور کلی و یا در علم الهی ظاهر شد و در هر سه حالت منظور بخش ثابت هستی بود که به گونه‌ای مجرد یا انتزاع یافته و مُدَرک در عقل (با تعاریف متفاوت) بیان می‌شد. آنچه که در این عصر کاملاً مشخص می‌نماید، این است که عالم هستی دویاره گردید و ماهیت واقعی هر «آنچه که هست» متعلق به عالمی مجرد و یا انتزاعی عقلی دانسته شد؛ اگر چه ارتباط میان دو عالم هنوز با استفاده از مفاهیم معرفت و حقیقت، برقرار بود.

دوره متافیزیک مدرن: زیبایی‌شناسی سوپژکتیو

کاروان تاریخ اندیشه بشری پس از گذر از دوران سنت و تفکر معنوی وارد روزگار مدرن شد و در این میان دوباره مفاهیم اساسی اندیشه دچار تغییرات اساسی گشت. واژه مدرنیته (به عنوان تفکر حاکم بر این دوران) برگرفته از کلمه "مدرن" است، و آن هم مشتق از کلمه modernus لاتینی که ریشه‌اش modo است که در لغت به معنای ساده «اکنون» است، در قرون وسطی مفهوم مدرن به دوره مسیحیت بازمی‌گشت اما معنای اخیر مدرنیته از معنای لغوی آن فراتر می‌رود و نشان‌گر تفاوت ماهوی دوران جدید با گذشته است (پازوکی، ۱۳۷۹، ۱۷۲).

دکارت وظیفه تأسیس فلسفه مدرن را که از بنیان‌های اساسی دوران مدرن به شمار می‌آید، عهده‌دار شد. او در کتاب «تأملات در فلسفه اولی»، که حدیث نفس اوست، جمله‌ای بسیار مهم را بیان می‌کند: «من می‌اندیشم، پس هستم». در این بخش، با محوریت قراردادن این کلام دکارت، هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی و به همراه آنها تفسیر جدید واژگان واقعیت، بازنمایی، حقیقت و ایده بررسی می‌گردد.

«شناخت» موضوع اساسی این دوران است؛ و حتی اگر هستی‌شناسی مطرح می‌شود، بازهم شناسایی بر هستی مقدم است. یکی از دلایل این موضوع را چه بسا بتوان کمرنگ شدن اعتقاد به ماورا و عقل کیهانی و تردید در استفاده از کتب پیامبران به عنوان مراجع قابل اتکا و مطمئن اندیشه دانست. همین خود سبب شد که انسان مدرن با استفاده از امکانات شناختی خود به دنبال شناخت هستی برود. به همین دلیل است که پرسش درباره نحوه آگاهی یافتن از هستی، مقدم می‌گردد بر چیستی آن. دکارت و نظام فلسفی او نماینده این تغییر نگرش است. او در ابتدا به همه چیز تشکیک ورزید؛ اما از آنجا که معتقد بود که به شک و تردید خود نمی‌تواند شک کند، پس اندیشه خود را بنیادی‌ترین چیزی برشمرد که وجودش بدیهی بود و هست. وی سپس از طریق این اندیشه بقیه آنچه را که دارای وجود است، مانند موجودات و خدا، اثبات کرد و این نگرش سوپژکتیویسم را به وجود آورد. کلمه subject ترجمه لاتینی کلمه hypokeimenon یونانی، مشتق از دو بخش hypo به معنی «زیر» و keimenon به معنای «نهادن» است (همان، ۱۷۵). این واژه در قرون وسطی به معنای همه موجودات خارجی بود و مفهوم کلمه مقابل آن یعنی object، موجودات از آن رو بود که در مقابل ذهن انسان‌اند و قائم به آن؛ اما امروزه و پس از انقلاب دکارتی جای معانی این دو واژه کاملاً عوض شده است و سوژه به معنای ذهنی و ابژه به معنای عینی است (پازوکی، ۱۳۸۱، ۹۹).

دکارت با وضع کردن اصطلاح کوگیتو (من می‌اندیشم) و تفسیری که از آن به عنوان بنیاد تزلزل‌ناپذیر هستی کرد، در حقیقت یگانه سوژه حقیقی را «من انسانی»، از آن منظر که فکر می‌کند و همه موجودات قائم به او معتبرند، برشمرد. وجود دیگر موجودات در حکم بازنمایی‌ها یا ابژه‌ها

یا ابژه‌های این «من» متفکرند، و بنابراین وجود مستقل خارجی‌شان مطرح نیست بلکه متعلق به شناخت انسان بودن آنها اعتبار دارد (پازوکی، ۱۳۷۹، ۱۷۶).

او معتقد است که «حقیقت یا خطا، به معنای واقعی کلمه، نمی‌تواند در هیچ جایی جز عقل باشد» (هایدگر، ۱۳۸۲، ۱۱۶). حقیقت برای نخستین بار در متافیزیک دکارت به یقین بازنمایی، تغییر شکل یافت (همان، ۱۳۷۵، ۱۰-۱۱). ماهیت ایده نیز از صورت مرئی بیرون از من انسانی، به قرائت افلاطونی و طرفدارانش در قرون میانه، به «تصور ذهنی» [۲۵] تغییر یافت (همان، ۱۳۸۲، ۱۱۱). به دلایل مذکور، به نظر می‌رسد که واقعیت - چه از نوع ذهنی آن و چه نوع عینی‌اش - با ایستای من انسانی برابر می‌گردد و به نحوی به درک انسان بر وجود آن قائم می‌شود؛ یعنی تا زمانی که انسان به وجود آن یقین حاصل نکند، واقعیتی هم وجود نخواهد داشت. بنابراین به طور کلی می‌توان گفت که واقعیت در این دوره، واقعیت سوژکتیو است و ادراک و شناخت واقعیت بر هستی آن فارغ از انسان غلبه می‌کند.

مسائل و معضلات شناخت، به عنوان اصلی‌ترین انگاره حاکم بر دوره مذکور پس از دکارت ادامه یافتند و فیلسوفان آن دوره به تناسب اینکه وسیله غالب شناخت را عقل می‌دانستند یا حس، به دو گروه خردباور [۲۶] و تجربه‌گرا [۲۷] تقسیم شدند. خردباوران بر این عقیده بودند که بر مبنای ملاحظاتی صرفاً منطقی یا نظری، می‌توان با قطعیتی کامل تفسیری از واقع یا نفس‌الامر با استفاده از دلایل ماتقدم عرضه کرد؛ ولی شکاکان تجربه‌گرا معتقد بودند که هیچ‌گونه حقایق کلی و ضروری درباره امور واقع وجود ندارد (ادواردز، ۱۳۷۹، ۳۷-۳۸). در نهایت کانت با فلسفه نقادی‌اش انقلابی جدید در تاریخ تفکر فلسفی به راه انداخت که تأثیرات فراوانی بر متفکران پس از او بر جای گذاشت. او نظریه مطابقت (نظریه غالب در تبیین حقیقت در دوران متافیزیک) را دچار انقلابی کپرنیکی کرد. او حقیقت را مطابقت شیء با ذهن دانست (صلاحی، ۱۳۸۵، ۶۴). به نظر او، ما قادر به شناخت «اشیاء فی نفسه» نیستیم و صرفاً می‌توانیم پدیدارها [۲۸] را بشناسیم، زیرا فقط پدیدارها هستند که تحت مکان و زمان - به عنوان صورت ضروری پیشین و شرط امکان تصور پدیدارها - قرار می‌گیرند. زمان و مکان خصلت درونی ذهن ما، و از این رو وابسته به ذهن‌اند (شرف خراسانی، ۱۳۷۶، ۲۵۵). به نظر کانت، آنچه که وجود واقعی دارد، زمان و مکان خاصی است (ژیلستون، ۱۳۷۷، ۲۱۳).

به طور کلی می‌توان گفت که رخداد بنیادین این عصر، تبدیل انسان به سوژه است، و تبدیل جهان (به معنای آنچه که هست) به ابژه یا - به تعبیر هایدگر - تصویر؛ و اینکه ارتباط انسان با جهان از طریق بازنمایی سوژکتیو میسر تلقی می‌شود. تصویر در اینجا به معنی نوعی احاطه یافتن و فهمیدن است؛ یعنی خود «هر آنچه که هست» پیش روی خود برپا کردن، به شیوه‌ای که آن چیز در فعلیتش حاضر شود. بدین ترتیب، جهان از رهگذر بازنمایی، به عنوان تصویر، درک و تصور می‌شود (هایدگر، ۱۳۷۵، ۱۳-۱۴). انسان‌محوری [۲۹] نیز در همین دوران به ظهور می‌رسد. در واقع سقوط عقل کلی یا کیهانی دوران متافیزیکی به عقل جزئی، سبب شد که انسان مقام و منزلتی یابد که هستی برای وجود داشتن می‌بایست به شناسایی او متعلق باشد.

مدرنیته و مفهوم بنیادی همراه آن - یعنی سوژکتیویسم - در هنر در دوران رنسانس رخ نموده است که خود حدود یک قرن زودتر از فلسفه را نشان می‌دهد. تحول عمده و گسترده‌ای که در هنر دوره رنسانس رخ داد، کشف دوباره منظر یا پرسپکتیو در آثار نقاشی بوده است. پرسپکتیو در معنای لغوی به معنی «به وضوح دیدن» است. پرسپکتیو مرکزی که در این دوران

اهمیت ویژه‌ای یافته، دارای نکته‌ای جالب توجه به لحاظ شناخت‌شناسی و هستی‌شناسی است؛ بدین معنا که اشیا در صفحه‌ی تصویر نسبت به یک نقطه دید مشخص بدان گونه که دیده می‌شوند ترسیم می‌گردند، و نه چنان که واقعاً هستند (گیدئین، ۱۳۷۴، ۴۸-۴۹). در تصویر «آنچه که هستند» صرفاً مرهون شکل ظاهری‌شان نیستند، بلکه چگونه بودن خود را در نسبتی می‌یابند که از طریق منظر ناظر به دست آورده‌اند. بدین ترتیب هنرمند پدیدآورنده اثر از یک‌سو، و تماشاکننده اثر هنری از سوی دیگر، نقش واسطی را در واقعیت یافتن اشیا آن‌گونه که هستند، پیدا می‌کنند (بهشتی، ۱۳۸۵، ۷۷-۷۸).

با توجه به تصریح دکارت درباره‌ی روش هندسی‌اش که تفکر سوژکتیویستی عقل‌گرایی عصر جدید بر آن استوار است، می‌توان گفت که هم این نحوه‌ی جدید در تفکر مغرب‌زمین، و هم پدیدآمدن منظر در آثار هنر نقاشی، برآمده از دریافته‌هایی است که از دانش مناظر و مریا سرچشمه گرفته و در فلسفه‌ی عصر جدید و هنر دوره‌ی رنسانس چهره نموده‌اند (همان، ۸۲-۸۳). از سوی دیگر، بنا بر نظریه‌ی بازنمایی دکارت، علم ما به موجودات خارجی - اعم از موجودات طبیعی یا آثار هنری - از طریق تصویر و شبیح آنهاست و به این ترتیب اثر هنری به صورت شبیح و نمایش و تصویری است که در چارچوب ادراکی سوژه محصور شده است (پازوکی، ۱۳۸۱، ۱۰۰-۱۰۱).

اما زیبایی‌شناسی سوژکتیو، بیشترین نمود را در نقد سوم کانت یعنی «نقد نیروی داور» یافته است. او پس از تحلیل امر زیبا از زاویه‌های چهارگانه‌ی شکل‌های منطقی (کیفیت، کمیت، نسبت و جهت) زیبا را در نهایت این گونه تعریف می‌کند: «زیبا آن است که لذتی بیافریند، رها از بهره و سود، مستقل از مفاهیم و (به صورتی) همگانی که چون غایتی بی‌هدف باشد» (احمدی، ۱۳۷۴، ۸۱). این تعریف کانت از یک سو سبب شد که هنر به عنوان حامل زیبایی، مستقل از دیگر حوزه‌های زندگی بشری باشد؛ و از سوی دیگر این موضوع را مطرح ساخت که در تجربه‌های زیباشناسانه، رویارویی نه با خود اثر بلکه با بیان آن ابژه در ذهن صورت می‌گیرد. در نتیجه داور ذوقی که به امر زیبا تعلق می‌گیرد، داور شناختی یا منطقی نیست بلکه زیبایی‌شناسانه است و بنیان تعیین‌کننده‌ی آن «سوژکتیویته» است. داورهای زیبایی‌شناسانه به تأثیرهای سوژکتیو ابژه در آگاهی مربوط می‌شوند (همان، ۸۸).

در نگاه کلاسیک به زیبایی در مرحله‌ی نخست به اثر هنری توجه می‌شد و این اثر مانند پدیده‌ای طبیعی باید مورد مطالعه قرار می‌گرفت (به خصوص در رویکرد ارسطو به هنر) و قواعد حاکم بر داور در مورد اثر هنری، ثابت و تغییرناپذیر فرض می‌شد اما در برداشت مدرن از هنر و زیبایی، و در پی انقلاب کپرنیکی کانت در شناخت‌شناسی، به ذهنیت و روان‌شناسی مخاطب و خالق اثر هنری توجه شد (ضیمران، ۱۳۸۳، ۱۱۶).

واقعیت سوژکتیو در نظریه‌ی فیلم

کانت اوج تبلور متافیزیک در دوران مدرنیته است. البته نظریات او قابلیت گذار از مدرنیته را نیز فراهم ساختند. تفسیر روان‌شناسانه از کانت و همچنین استقلال‌طلبی هنر که در دیدگاه‌های او وجود داشت، در پیدایش نظریه‌ی فیلم به طور عام و نظریات کسانی همچون هوگو مانستربرگ [۳۰] و رودلف آرنهیم [۳۱] به طور خاص، بسیار تأثیرگذار بوده است. آرنهیم تنها بر تولید فیلم متمرکز بوده است و عامل پیچیده و رهایی‌بخش درک فیلم را به حساب نمی‌آورد (موناکو، ۱۳۷۱، ۳۸۸)؛ در عوض مانستربرگ همواره بیشتر به جانب بیننده و درک و دریافت او توجه و

گرایش داشته است.

آرنه‌ایم بر هنری بودن رسانه سینما تأکید فراوان کرده است. به اعتقاد وی، کارکرد هنری رسانه است که عموماً توجه را به اصل رسانه معطوف می‌کند (اندرو، ۱۳۶۵، ۶۶)، به نظر او، اگر سینما بازنمایی مکانیکی صرف از زندگی واقعی باشد، هرگز نمی‌تواند هنر نامیده شود (مست و دیگران، ۱۳۸۲، ۶۹). می‌توان فرایند سینمایی را پنجره‌ای تصور کرد که می‌بایست جهان را از میان آن نگریست. آرنه‌ایم از ما می‌خواهد این پنجره را چنان بگردانیم که شیشه‌هایش با شکستن نور، آنچه را که ورای آن نهفته است تحریف کند، و به جای آن کیفیت شیشه‌های پنجره را بر ما آشکار سازد (اندرو، ۱۳۶۵، ۷۰). به گفته وی، «ماده اصلی سینما باید تمام عواملی باشند که نمی‌گذارند سینما توهم کاملی از واقعیت باشد» (همان، ۶۶). آرنه‌ایم گرچه توجهی به موضوع ادراک مخاطب سینما نشان نداد، اما مکتب فکری‌ای که همواره در چارچوب آن می‌نوشت، روان‌شناسی گشتالت بود که به علم ادراک توجه داشت. پیروان این روان‌شناسی معتقد بودند که ذهن در مشاهده واقعیت آن‌قدر فعال است که نه تنها مفاهیم را به واقعیت می‌بخشد، بلکه ویژگی‌های ظاهری و مادی‌اش را نیز به آن اعطا می‌کند (همان، ۷۷). بنابراین گرچه آرنه‌ایم نمود واقعیت جهان خارج در سینما را دوست نمی‌داشت اما او سینما را - به مانند دیگر هنرها - مأمور تولید مفاهیم واقعیت ذهنی می‌دانست.

اما مانستربرگ فیلسوفی است ایده‌آلیست که منبع الهام وی مکتب فلسفی نوکانتی است. او در کتاب «فیلم سینمایی» [۳۲]؛ بررسی روان‌شناسانه» به بررسی روان‌شناختی و زیباشناختی سینما پرداخته است. سینما از نظر او «هنر ذهن است، هم از آن دست که موسیقی هنر گوش و نقاشی هنر چشم؛ و این امر بیدهی است که تمامی عناصر سینمایی را باید ذهنی دانست. بنابراین تصاویر متحرک تنها حاصل ضبط ساده حرکت نیستند بلکه نتیجه ضبط نظام‌یافته روشی هستند که ذهن از طریق آن، مفهومی به واقعیت می‌دهد» (همان، ۵۰-۵۱). به نظر مانستربرگ تاریخ سینما نیروی محرک گریزناپذیری است که از بازی با شیوه‌های تصویری (مرحله نخست) تا خدمت به کارکردهای مهم اجتماعی مانند آموزش و اطلاعات (مرحله دوم) و سرانجام به دلیل خویشاوندی ماهوی سینما با قصه، تا قلمرو واقعی‌اش یعنی ذهن بشر پیش می‌رود (مرحله سوم) (همان، ۴۷). وی معتقد است که «سینما نه رسانه جهان که رسانه ذهن است (برعکس نظر بازن)، به گونه‌ای که بنیان این رسانه نه بر فناوری که بر زندگی ذهنی بشر نهاده شده است» (همان، ۵۲). مانستربرگ در بخش زیبایی‌شناسی سینما به روشن‌ترین صورت ریشه‌های کانتی‌اش را، آن‌گاه که اظهار می‌دارد واقعیت را نظام‌های عمده زمان و مکان و علیت می‌سازند، آشکار می‌کند. اکنون فیلم‌ساز وسیله‌ای در اختیار دارد که از طریق آن می‌تواند این سه طبقه‌بندی از واقعیت را جابه‌جا کند و هر نوع رابطه مکانی و زمانی و علیتی‌ای را که می‌خواهد، به واقعیت بدهد (همان، ۵۹).

به طور کلی آنچه که بر نظریات این دو متفکر در زمینه فیلم سایه انداخته، میراثی است که از نگرش تاریخی متافیزیک (به‌خصوص متافیزیک مدرن) بر جای مانده است و همانا جدایی ما به عنوان سوژه یا فاعل شناسایی از ابژه یا متعلق شناسایی (در اینجا بازنمایی سینمایی) و همچنین برتری کامل شناخت‌شناسی بر هستی‌شناسی سینماست. تأکید بر ذهنیت و اهمیت بیشتر واقعیت درون‌ذهنی در مقایسه با واقعیت بیرونی و تلقی سینما به عنوان هنری در کنار سایر هنرهای کلاسیک و در محدوده زیبایی‌شناسی مدرن، از مهم‌ترین ویژگی‌های این انگاره محسوب می‌شود.

نتیجه‌گیری

بنابر آنچه که بیان شد، واقعیت در دوره تسلط معرفت بی‌واسطه، همان چیزی بود که در قالب شیء نزد انسان حضور داشت و برای ظهور خود نیازمند هیچ‌گونه بازنمایی نبود. به همین تناسب سینمای مبتنی بر این پایه فکری، که بیشترین نمود را در تفسیر بازن از سینمای واقع‌گرا دارد، نه بازنمایی شیء بلکه آشکارگی آن برای انسانی است که در عصر بازنمایی‌های ذهنی گرفتار آمده است. در واقع سینما به رسانه واقعیت ادراک‌شدنی از طریق شهود بدل می‌گردد و نه رسانه ذهنیت بشر. بنابراین سینما از این منظر، زمانی به جایگاه اصیل خود دست می‌یابد که رسانه‌ای شفاف و وفادار به واقعیت به عنوان جایگاه وحدت هستی باشد. در این انگاره هستی‌شناسی سینما، مقدم بر شناخت‌شناسی آن است.

اما در هنگام ظهور هستی در قالب متافیزیک، واقعیت در ابتدا به مرتبه ایده صعود می‌کند و سپس با ورود به دنیای مدرن، سوژکتیو می‌شود. بازنمایی سینمایی در این رویکرد، از مقام وحدت با شیء فی‌نفسه خارج می‌شود و به بازنمایی ذهنی بدل می‌گردد و واقعیت در قالب شیء از دسترس انسان دور می‌شود. در حقیقت در انگاره حضور بازنمایی وقتی می‌توانست معنا پیدا کند که هم‌سو با آشکارگی شیء باشد؛ ولی در تفکر متافیزیکی، سینما و به طور کلی هنر همواره در گستره مفهوم بازنمایی و در مقامی عقلی یا ذهنی یا وهمی و به طور کلی سوژکتیو باقی می‌ماند. در این رویکرد، شناخت‌شناسی سینما بر هستی‌شناسی آن تقدم می‌یابد.

پی‌نوشت‌ها

1. Imitation
2. Mimesis

3. Being or Sein

۴. کلمه متافیزیک یا مابعدالطبیعه مأخوذ از عبارت یونانی *meta ta physika* است که معنای تحت‌اللفظی آن «ورای موجودات طبیعت» است. در فلسفه قرون وسطی و فلسفه جدید، این واژه را به معنای علم به اشیایی که ورای طبیعت‌اند و اعتبار و حقیقت ذاتی‌تری در قیاس با اشیای طبیعت دارند، مراد کرده‌اند (ادواردز، ۱۳۷۹، ۱-۲). اما دوران متافیزیک از نگاه هایدگر دوران فراموشی هستی و توجه به موجودات است؛ و به نظر وی، حتی اگر بحثی هم از هستی در میان است، موجودات مورد نظر است.

5. To be a sign or mark that means something
6. To be a symbol of something
7. The quality or state of having existence
8. Reality as opposed to appearance
9. Reality as presented in experience
10. The state of things as they actually exist, as opposed to an idealistic or notional idea of them
11. That which exists, independent of human awareness
12. Phenomenon
13. Aletheia
14. Poesis
15. Tekhne
16. Dasein
17. Existentiality
18. Poetic
19. Thing
20. Andre Bazin

21. Siegfried Kracauer
22. Amedee Ayfre
23. Theory of Film; The Redemption of Physical Reality
24. Found Story
25. Perception
26. Rationalist
27. Empiricist

۲۸. پدیدار بر طبق تفکر متافیزیکی، در برابر شیء فی‌نفسه قرار می‌گیرد. در حقیقت شیء فی‌نفسه دسترسی‌ناپذیری وجود دارد و پدیداری آن، که در نظر ما قرار می‌گیرد اما در انگاره حضور و در نظر هایدگر - به عنوان شارح آن پدیدار - فی‌نفسه با شیء وحدت دارد و در واقع همان شیء صرف است.

29. Humanism
30. Hogo Munsterberg
31. Rudolf Arnheim
32. Photoplay

منابع

- ریخته گران، محمدرضا (۱۳۸۸)، *هنراز دیدگاه مارتین هایدگر*، فرهنگستان هنر، تهران.
- آیفره، آمده (۱۳۷۸)، «*نواقعی‌گرایی و پدیدارشناسی*»، ترجمه علی شیخ مهدی، فصلنامه فارابی، شماره ۳۲ و ۳۳، صص. ۶۰-۶۷.
- احمدی، بابک (۱۳۷۵)، *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر*، نشر مرکز، تهران.
- ادواردز، پل (۱۳۷۹)، *تاریخ مابعدالطبیعه*، ترجمه شهرام پازوکی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.
- ارسطو (۱۳۴۳)، *فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
- افلاطون (۱۳۴۸)، *جمهور*، ترجمه فؤاد روحانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
- اندرو، جیمز دادلی (۱۳۶۵)، *تئوری‌های اساسی فیلم*، عکس معاصر، تهران.
- بازن، آندره (۱۳۸۷)، «*هستی‌شناسی تصویر عکاسی*»، ترجمه محمد شهباز، بیناب، شماره ۱۲، صص. ۱۹-۱۲.
- بهشتی، محمدرضا (۱۳۸۵)، «*سراغ‌های سوژکتیویسم در فلسفه و هنر*»، فصلنامه فلسفی، شماره ۱۱، صص. ۷۱-۸۶.
- پازوکی، شهرام (۱۳۷۹)، «*رکارت و مدرنیته*»، فصلنامه فلسفی، شماره ۱، صص. ۱۷۱-۱۸۰.
- پروتی، جمیز، ال (۱۳۸۴)، *شی (چیز)*، ترجمه محمدرضا جوزی، سایت باشگاه اندیشه.
- روتنز ترایش (۱۳۸۵)، *روح زمانه، فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها*، جلد دوم، گروه مؤلفان، سعادت، تهران.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۰)، *هنر زیبایی تفکر*، نشر ساقی، تهران.
- ژیلستون، اتین (۱۳۷۷)، *نقد تفکر فلسفی غرب*، ترجمه احمد احمدی، حکمت، تهران.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۸)، *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*، علم، تهران.
- شرف خراسانی، شرف‌الدین (۱۳۷۶)، *از برونو تا کانت*، علمی و فرهنگی، تهران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، *نقد ادبی*، فردوس، تهران.
- صلاحی، داود (۱۳۸۵)، «*زات حقیقت در اندیشه‌ی مارتین هایدگر*»، نامه مفید، شماره ۵۶، صص. ۵۹-۸۰.
- ضیمران، محمد (۱۳۷۷)، *هنر و زیبایی*، نشر کانون، تهران.
- کاپلستون، فردریک (۱۳۸۰)، *تاریخ فلسفه: جلد یکم یونان و روم*، ترجمه سیدجلال‌الدین مجتوبی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش، تهران.
- کازه بیه، آلن (۱۳۸۸)، *پدیدارشناسی و سینما*، ترجمه علاء‌الدین طباطبایی، هرمس، تهران.
- گیدئین، زیگفرید (۱۳۷۴)، *فضا، زمان، معماری*، ترجمه منوچهر مزینی، انتشارات دانش و فرهنگی، تهران.
- لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۰)، *وضعیت پست‌مدرن*، ترجمه حسینعلی نوزری، گام نو، تهران.
- مست، جرالد، کوهن، مارشال (۱۳۸۲)، «*فیلم و واقعیت*»، ترجمه مینا رضاپور، گلستانه، شماره ۵۱، صص. ۶۷-۷۰.
- موناکو، جیمز (۱۳۷۱)، *چگونگی درک فیلم*، بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- هایدگر، مارتین (۱۳۸۲)، «*نظریه حقیقت افلاطون*»، ترجمه عطیه زندیه، پژوهشنامه متین، شماره ۲۰.

- صص. ۹۱-۱۲۱.
- هایدگر، مارتین (۱۳۷۲)، «پرسش از تکنولوژی»، ترجمه شاپور اعتماد، ارغنون، شماره ۱، صص. ۳۰-۱.
 - هایدگر، مارتین (۱۳۷۵)، «عصر تصویر جهان»، ترجمه یوسف اباذری، ارغنون، شماره ۱۱ و ۱۲، صص. ۲۰-۱.
 - هایدگر، مارتین (۱۳۸۱)، «تأثیر تفکر دکارت در ظهور نظریات جدید هنری»، خیال، شماره ۱، صص. ۹۸-۱۰۷.
 - هایدگر، مارتین (۱۳۸۳)، «کانت و زیبایی‌شناسی مدرن»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۸۵ و ۸۶، صص. ۱۱۴-۱۲۵.
- Dictionary.reference.com
 - Longman (2009), Dictionary of Contemporary English, Pearson Education Limited, China.
 - Oxforddictionaries.com
 - www.blackwellreference.com
 - www.merriam-webster.com/dictionary

ART University Journal
www.art.ac.ir