نظریه مانستربرگ: «ذهن» ماده خام سینما،یا سینما هنرِ«ذهن» به‌مثابه کنش ادراکی

احمدرضا معتمدی[1]

چکیده

هوگو مانستربرگ در سال ۱۹۱۶ به‌عنوان نخستین نظریه‌پرداز فیلم بر مبنای فلسفه ایده‌آلیستی کانت به تجزیه و تحلیل هنر نوپدیدار سینما مبادرت ورزیده است. بسیاری از تحلیل‌گرانی که پس از وی به تحلیل و واکاوی نظریهٔ فیلم وی «فتو پلی: بررسی روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی فیلم» پرداخته‌اند، بر این اعتقاد بوده‌اند که مانستربرگ علت مادی یا مادهٔ خام سینما را «ذهن» تلقی می‌کند. بنای این نوشتار بر آن است که ثابت کند، مانستربرگ همچون نظریه‌پردازان نئورالیست مادهٔ خام سینما را واقعیت می‌داند، اما به این علت نظریهٔ خود را مبتنی بر ادراک استعلایی کانت استوار کرده است و اعتقاد بر القای وحدت کامل به شیء دیداری را بر پرده سینما از طریق غلبه بر واقعیت بیرونی و اعطای شاکله درونی به شیء بر قاعده ساختارهای پیشینی فاهمه قرار داده است، سینما را چونان «فرایند ذهنی»، هنر نمایش «ذهنیت» بازشناسی می‌کند. پس برخلاف نظر عمده شارحان وی، مانستربرگ علت مادی یا مادهٔ خام سینما را «ذهن» تلقی نمی‌کند، اینکه وی سینما را هنر ذهن باز می‌شناسد معطوف به کارکردهای سینما متناظر با تجربهٔ ادراکی و سایر کنش‌های ذهنی است. روش تحقیق در این نوشتار برمبنای پژوهش کتابخانه‌ای و تحلیلی ـ توصیفی است.

واژه‌های کلیدی

مانستربرگ، التفات، ذهن، واقعیت، ادراک استعلایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۵/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۹/۱۸

[1]. استادیار دانشگاه صدا و سیما drmotamedy@gmail.com

مقدمه

بسیاری از شارحان مانستربرگ به‌خصوص دادلی اندرو در کتاب مهم نظریه‌های اساسی فیلم، اعتقاد دارند که مانستربرگ «ماده خام» یا «علت مادی» سینما را ذهن می‌داند. وی در بررسی آراء نظریه‌پردازان بنا را براین نهاد تا علل اربعه ارسطویی از علت مادی، علت فاعلی، علت غایی، و علت صوری را در آراء ایشان مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد. «از میان تمام پرسش‌هایی که نظریه‌پرداز مطرح می‌کند، می‌توان این چهار پرسش بنیادی را که در رده‌بندی‌ها قرار می‌گیرند، فصل مشترک اتخاذ کرد: ۱. نظریه‌پرداز چه چیزی را ماده اصلی سینما می‌داند؟...» (اندرو،۱۹۷۶: ۹) وی سپس در توضیح «ماده خام» یا «علت مادی» سینما چنین توضیح می‌دهد: «ماده خام شامل این سؤالات درباره سینما است؛ رابطه سینما با واقعیت، با عکاسی، و توهم روی پرده ... هر چیز که هستی‌اش بیانگر روابطی است که سینما از آن نشأت می‌گیرد، به رده‌بندی «ماده خام» مربوط می‌شود؟» (اندرو،۱۹۷۶: ۷) چنان‌که وی در توضیح علت صوری به ژانرهای سینمایی اشاره می‌کند: «شکل ها و صورت‌های سینمایی طبقه‌ای است مشتمل بر پرسش‌های معطوف به ژانرهای فیلم‌های ساخته شده ...» (اندرو، ۱۹۷۶: ۷).

مدعای این نوشتار بر آن است که مانستربرگ نیز همچون واقع‌گرایان علت مادی سینما را واقعیت می‌داند، نه ذهنیت فیلمساز. ذهن به‌مثابه مقولات پیشینی فاهمه و حسیات استعلایی واقعیت را صورت‌بندی می‌کند و در شاکله‌های علّی، مکانی، و زمانی خودش می‌سازد و برمی‌آورد. تأکید مانستربرگ بر ساز و کارهای ذهن در پرورش تصویر سینمایی، معطوف به کارکردهای سینما متناظر با تجربیات ادراکی چون حافظه، تخیل و التفات ... است و بیشتر ذهن را در مقام «علت صوری» نقش‌آفرین، تلقی می‌کند.

براین مبنا، ضرورت و اهمیت پژوهش در این مقوله اهمیت دوچندان می‌یابد. اگر بیان مسأله، نزد یکی از نظریه‌پردازان بزرگ سینما و برخی دیگر از شارحان مهم مانستربرگ عدم فاصله‌گذاری منطقی میان «علت مادی» و «علت صوری» باشد. چنان‌که حکمای منطق از ارسطو تا فیلسوفان قرون وسطی و فلاسفه معاصر اسلامی تبیین کرده‌اند. بایستی به دقت این امر مشتبه را مورد واکاوی دقیق و اصلاح لازم قرار داد. چنان‌که این نوشتار مدعی آن

است. روش پژوهش در این مقاله، براساس داده‌های کتابخانه‌ای و روش تحلیلی ـــ توصیفی است. براین مبنا سعی شده است تا به دقت نظریه سینمایی مانستربرگ و مبانی فلسفی آن مورد تجزیه و تحلیل دقیق قرار گیرد و بینش ساختارهای فلسفی آن به‌ویژه از منظر کانت تعیین شود. تا محل نزاع در این مقاله یعنی تفاوت دقیق «علت مادی» و «علت صوری» در نظرگاه مانستربرگ تعیین گردد و مغالطهٔ شارحان در این منازعه آشکار شود.

و بدین‌ترتیب، تبیین گردد که به‌راستی نزد مانستربرگ ذهن ماده خام سینما و علت مادی آن است و یا تنها سینما هنر ذهن است به‌مثابه یک کنش ادراکی و به تعبیر دقیق‌تر، ذهن از منظر مانستربرگ به‌مثابه «علت صوری» کنشگری می‌نماید.

ذهن: اعطای هویت زیباشناختی به واقعیت

هوگو مانستربرگ فیلسوف و روان‌شناس آلمانی استاد دانشگاه برلین که به دعوت ویلیام جیمز[1] فیلسوف و نظریه‌پرداز پراگماتیسم به هاروارد دعوت شد و به سرعت به ریاست دپارتمان فلسفه هاروارد دست یافت، از نخستین فیلسوفانی است که به نظریه‌پردازی منسجم در حوزه سینما پرداخته است. وی در کتاب «فتوپلی: یک بررسی روان‌شناختی و زیبایی‌شناختی[2]» بر مبنای تفکر نوکانتی خویش در زمانی که هنوز سینما ابتدایی ترین گام های هویت‌شناختی خود را در شکفتن یک پیله‌ی زیباشناسیِ نوین در ساحت هنر می‌پیمود، نظریه شکل‌گرایی[3] در سینما را بنیاد نهاد. نظریه‌ای که ژان میتری[4] فیلسوف و نشانه‌شناس چند دهه بعد را چنین به اظهارنظر واداشت:«چرا این مرد در تمام این سال‌ها برای ما ناشناخته باقی ماند، کسی که در سال ۱۹۱۶ سینما را چنان دریافت که کسی در فراخنای ابدیت تواند شناخت»(سینبرینک، ۲۰۰۹: ۲۰).

وی هنگامی نظریه‌پردازی در صورت‌بندی یک اثر سینمایی را باب کرد که هنوز خود واژه سینما یا فیلم[5] جایگاه اصلی خود را در هنر هفتم نیافته بود، از این‌رو او برای این هنر نوظهور

---

[1] .Games,willim
[2] . The Photoplay A Psychological Study
[3] . Formalism
[4] . Mitry,Jean
[5] . Movie

واژه فتوپلی را اختراع کرد، واژه‌ای که با نظریه او یعنی «شکل‌گرایی» ارتباط مستقیمی برقرار می‌کرد و به عبارتی محاکاتِ تفسیرِ مانستربرگ از ساز و کار سینما بود. فوتو[1] از ریشه یونانی فوس[2]به‌معنای درخشیدن یا فا[3] از ریشه سانسکریت به معنای تاباندن نور و در اصطلاح دوران جدید به مفهوم عکس یا عکاسی استعمال شده است. واژه پلی[4] به‌منظور بازی و تفریح بکار برده شده، ولی از سده چهاردهم میلادی در مورد نمایش یا نمایش‌نامه استفاده شده است«منشا لغت پلی نامعلوم است، تبارش مفقودالاثر شده و در انزوای با شکوه اما عجیب باقی مانده است»(جان آیتو ، ۱۳۸۵: ۸۹۲).

مانستربرگ با ترکیب دو واژه عکاسی و نمایش در همان اوان بر این تأکید می‌کند که سینما یک پدیدهٔ «شکلی»، «نمایشی» و «بازیگرانه» است، در بدو امر به‌گونه عملی و بعدها در صورت نظریه. واقع‌گرایان[5] سینما را امری «واقع‌نما»، «مستند»، و «تماشاگرانه» تلقی کرده‌اند و هر نوع حضور ذهن و تخیل انسانی در دخل و تصرف واقعیت عینی را تحریف و تحویل حقیقت سینما پنداشتند.«به بند کشیدن واقعیت در تور سینما چیزی دشوارتر از پرواز تخیل در جهات گوناگون و ابداعات و پیچیدگیِ شکل‌هاست» (بازین، ۲۰۰۵: ۲۵).

به‌زعم مانستربرگ، فتوپلی ادامه تکامل‌یافته‌ی دستگاه «فتوگرام[6]» یا «ضبط صدا»، و «ضبط تصویر» نیست، دوربین فیلم‌برداری اگر قرار باشد تنها به ضبط و ثبت یک رویداد یا واقعه اکتفا کند، هرگز راهی به سوی هنر نخواهد یافت. سینما اگر نتواند واقعیت خام را در فرم‌ها و اشکالی خاص صورت‌بندی کند، هرگز به مقام و منزلت هنر ارتقاء نخواهد یافت، هرچند ضبط واقعیت تنها یک حادثهٔ خیابانی نباشد، بلکه پا به تماشاخانه گذاشته باشد و یک رویداد نمایشی را در اجرای صحنهٔ ضبط و ثبت کرده باشد.

بنابراین، مانستربرگ در مقام یک فیلسوف و نظریه‌پرداز فیلم با استخدام واژه فتوپلی تصویر متحرک سینما را نه یک ضبط پسینی از واقعیت بلکه ضبط نظام‌مندی تلقی می‌کند که به

---

1 . Photo
2 . Phos
3 . Pha
4 . Play
5 . Realhsts
6 . Photo-gram

واسطه آن از خلال نگاه و زاویه دید پیشینی به واقعیت خام و شیء دیداری مفهوم و معنایی خاص می‌بخشد و آن را تا جایگاه هنر، همچون موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری ... بالا می‌کشاند. بر این مبنا اکنون پرسش اصلی تحقیق خود را عریان‌تر می‌نمایاند: ذهن چگونه به واقعیت هویتِ زیبایی‌شناختی اعطا می‌کند؟ اهمیت این پرسش در آن‌جاست که واقع‌گرایان چنان‌چه آندره بازن تأکید کرد پدیدارشناسی واقعیت را نه تنها چیزی دشوار تر از آمیختن ذهن با واقعیت و دخل و تصرف آن تلقی می‌کنند بلکه زیبایی‌شناسیِ واقعیت را که به آفرینش اثر هنری می‌انجامد صرفاً ماحصل واقع‌گرایی و رویکرد عکاسانه به واقعیت می‌دانند: «رویکردهای عکاس را می‌توان عکاسانه خواند اگر با اصل زیبایی‌شناسیِ بنیادین مطابقت کند. عکاس با تعلق زیباشناختی باید تحت هر شرایطی رویکرد واقع‌گرایانه را پی‌جویی کند ... او باید دست‌کم روگرفت‌هایی از واقعیت را با رویکردی عکاسانه تولید کرده باشد» (کراکائر، ۱۹۶۰: ۱۳).

مانستربرگ اما با تحلیل آنچه در سایر هنرها حادث می‌شود تا یک پدیده، اثر هنری تلقی شود، به این نتیجه می‌رسد که رویکرد عکاسانه محض که به تقلید صرف می‌انجامد ناتوان از آفرینش و خلق اثر هنری است: «هرگاه ما بدون پیش‌داوری تأثیرات روانیِ اثر هنری حقیقی را در ادبیات، موسیقی، نقاشی، یا مجسمه‌سازی، هنرهای تزئینی یا معماری بیازماییم، درخواهیم یافت که ارزش محوریِ زیباشناختی کاملاً با روح تقلید مغایر است. یک اثر هنری هرچند نمی‌تواند به‌طور کلی از تقلیدِ واقعیت اجتناب کند، اما زمانی به هنر تبدیل می‌شود که بر واقعیت غلبه کند و آن را پشت سر بگذارد. هنر آن جا هنر می‌شود که در عوض تقلید از جهان، بتواند آن را تغییر[1] دهد (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۱۴۴).

برمبنای نظرگاه مانستربرگ تقلید از واقعیت یک روند مکانیکی است. هنر باید شکل جهان را تغییر دهد. هنر عبارت است از تغییر و نه تقلید. ذهن چگونه می‌تواند شکل جهان را به سمت یک امر زیبا تغییر دهد؟ مانستربرگ باید به این پرسش در ساختار و تاروپود نظریهٔ سینمایی‌اش پاسخ دهد.

---

[1] .Transform

کانت: غایت‌مندی بدون غایت؛ کمال اثر هنری

«زیبایی صورت غایت‌مندی یک عین است، تا آنجا که این صورت بدون بازنمایی غایتی در عین دریافت شود» (کانت، ۲۰۰۰: ۱۲۰). اثر هنری ارائه وحدتی است از یک شی که از خودش فراتر نمی‌رود، بلکه در خودش به‌گونه‌ای کمال‌یافته هماهنگ است. جایی که هیچ چیز به ماوراء خودش اشاره نمی‌کند و هر چیز به‌مثابه یک منبع پایان‌ناپذیر از کمال و خرسندی در ارائه خودش کامل است. «غایت‌مندی در محصول هنر زیبا گرچه عمدی است، اما نباید نیت‌مند جلوه کند، یعنی هنر زیبا باید مثل طبیعت به‌نظر آید، هرچند در این که یک اثر هنری است تردیدی نمی‌کنیم(کانت، ۲۰۰۰: ۱۸۵).

کانت معتقد است که شیء زیبا دارای غایت‌پذیری بدون غایت است، یعنی اینکه ما در تجربهٔ اثر هنری فقط به دلیل خودش با آن مواجهه می‌کنیم. این رودررویی فراتر از لذت‌جویی است. لذت زیباشناختی یک کمال فی‌نفسه است. «اثر هنری اشیاء و اتفاقات را در محدوده خودش آزاد و رها از همه ارتباطاتش نشان می‌دهد یعنی در یک انفصال[1] کامل (مانستربرگ،۱۹۱۶: ۱۴۶). مانستربرگ پیش از تحلیل کمالِ ذاتی اثر هنری در سینما، به نمونه‌های پذیرفته‌شده آثار هنریِ پیشین چون موسیقی مبادرت می‌ورزد. وی موسیقی را نمونه برجستهٔ گریز از واقعیت و سرانجام کمال ذاتی قلمداد می‌کند:

الف) موسیقی تلفیق و ترکیبی از نواهاست که به هیچ‌روی گرته‌برداری از واقعیت بیرونی نیستند. (شرط لازم)

ب) موسیقی از هارمونی درون‌ذاتی برخوردار است و در تقرر ذاتی‌اش بی‌نیاز از بازنمایی عناصر غیرکامل بیرونی است (شرط کافی).

ج) نتیجه: موسیقی بر تقوّم ذاتیِ خودش استوار است و از همین روست که عمیق‌ترین احساسات را در مخاطب برمی‌انگیزد و معبری بر لذت زیبایی‌شناسانه می‌گشاید. «سمفونی‌های بزرگ انباشته از اندوه و تراژدی است. گزینش در هنر هرگز گزینشِ عناصر زیبای واقعیت بیرونی نبوده است (مانستربرگ،۱۹۱۶: ۱۴۶).

---

[1] . Isolation

بنابراین، مانستربرگ با پذیرش اصول نقد قوهٔ زیباشناختیِ کانت، کمال ذاتیِ اثر هنری را در سه مؤلفه برمی‌آورد:

۱. امیالی که برمی‌انگیزد، به‌وسیله اجزاء خودش برآورد.

۲. اجزا در یک هماهنگی تام تقرر یابند.

۳. مخاطب را به خوشایندی و لذت زیباشناختی که آزادانه و بی‌تعلق[1] است، برساند.

کانت در تفاوت لذت زیباشناختی با امر مطبوع و امر خیر، بر نوعی عدم تعلق نسبت به دریافت مطلق حسی و عقلی(مفهومی) تأکید می‌کند: «امر مطبوع، خیر و زیبا سه نسبت مختلف میان تصورات با احساس لذت و خوشایندی را نشان می دهند. در این میان تنها خوشایندی حاصل از زیبایی، آزادانه و بی‌تعلق است (کانت،۲۰۰۰: ۹۵). لذت ناشی از یک طعم خوشمزه در یک غذای لذیذ برآمده از هارمونی طعم‌ها و مزه‌ها با منظره یک ضیافتِ غنی نمونهٔ یک امر مطبوع است: «مطبوع چیزی است که از طریق دریافت حسی خوشایند حواس واقع می شود»(کانت،۲۰۰۰: ۹۱). پس در امر مطبوع علاقهٔ حسی در کار است، چنانچه در امر خیر علاقه عقلی و مفهومی کارگر است: «خیر چیزی است که از طریق دریافت عقلی و مفهوم صرف خوشایند است (کانت،۲۰۰۰: ۹۵).

مانستربرگ با جمع بندی آراء کانت در ساحت غایت‌مندی بدون غایت به‌مثابه کمال اثر هنری و فرآوری لذتِ زیباشناختی، به عدم پایبندی به بازنمایی و تقلید از واقعیت، در اثر هنری دست پیدا می‌کند:

۱. اثر هنری اگر به بازنمایی و تقلید از واقعیت اقدام کند، به حوزه علائق عملی ما مرتبط می‌شود. (برگرفته از تفاوت امر خیر و مطبوع، با امر زیبا در زیباشناسی کانت)

۲. حوزه علائق عملی ما به دلیل تأثیرپذیری از واقعیت، حوزه متغیر و بیرون از مدار کمال و تمامیت اثر هنری است.

۳. آنچه از کمال و تمامیت اثر هنری دور می‌شود، از دایره متعلّق لذتِ زیباشناختی بیرون می‌رود.

---

[1] . Disinterested

بنابراین: لذتِ زیبایی‌شناختی به کمال و قوام ذاتیِ اثر هنری دست می‌یابد و این تقوم ذاتی به خروج از حوزه علائق عملی منجر گشـــته و عدم گرایش به بازنمایی و تقلید از واقعیت در اثر هنری را بازمی‌نمایاند. ماحصل کلام آنکه نزد مانستربرگ خروج از مدار واقع‌گرایی «شرط لازمِ» تحقق اثر هنری و امر زیباسـت و قوام ذاتی و کمال فی‌نفسه اثرِ هنری «شرط کافیِ» آن اسـت. «به‌طور خلاصـه نیازی را که هدف هنر حقیقی برآورده سازد، ما را از متن واقعیت جـدا می‌کند و در تقابل با ادعاهای ســطحی قرار می‌گیرد که هنر را بر مبنای تقلید ماهرانه تبیین می‌کنـد. پیروزی حقیقی هنر با غلبه بر ظهور واقعیت، بنا گردیده و هنری حقیقی تلقی می‌شـود که به ابزار و طرق خودش این گرایش زیباشـناسـانه را برای تاریخ و طبیعت تأمین نماید (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۱۶۵).

اکنون مانسـتربرگ را با این پرسـش مواجه می‌کنیم که فتوپلی یا سـینما چگونه در شـکل واقعیت بیرونی تصـرف نموده و آن را به سـمت یک قوام ذاتی و عدم ارجاع بیرونی که شرط لازم و کافیِ تحقق اثر هنری و امر زیباست، هدایت می‌کنند؟ به تعبیر روشن‌تر، آنچه کانت با مطلق پدیده هنری به فرجام می‌رسـاند، در نظریه مانستربرگ چگونه به‌واسطه سینما دینی او مصداق صورت می‌پذیرد.

سینما: شبیه‌سازی ذهن

مانسـتربرگ در فصـل نخسـت کتاب «فتوپلی، یک بررسـی روانشـناسـانه» به ویژگی‌های اختصـاصـی فتوپلی، یعنی: عمق[1]، حرکت[2]، التفات[3]،حافظه[4]، تخیل[5] و احسـاسـات[6] که حاوی بررسی «فلسفی ـ روانشناختی» از پرسش پیش‌گفته هستند، پرداخته است.

مانسـتربرگ پرسـش می‌کند که چگونه واقعیت «سـه بعدی» و «مسـطح» که یک بعد از واقعیت عینی را از دســت می‌دهد و در ســینما نیز پرده‌ی نمایش فیلم عینا با همین حقیقت مواجه اسـت، واقعیت را منعکس می‌کند؟، ضمن اینکه سینما ادعایی مبنی بر «توهم حرکت»

---

1 . Dept
2 . Movement
3 . Attention
4 . Memory
5 . Imagination
6 . Emotions

را نیز یدک می‌کشد. مانستربرگ دو مقوله آگاهی و احساس را در برابر هم قرار می‌دهد. آگاهی ما از تخت بودن یا دو بعدی بودن تصویر، مانع از احساس و دریافت عمق صحنه و قُرب و بُعد اشیا در تصویر نمی‌شود. ما عمق صحنه را درک می‌کنیم. مانستربرگ این پدیده را به ادراک استعلایی ذهن ارجاع میدهد: «پرده سینما یک عمق و حرکت واقعی را مانند صحنهٔ تئاتر ارائه نمی‌کند. نشانه‌هایی از آنها حضور دارد، اما نه به‌مثابه یک حقیقت خطیر، بل چونان ترکیبی از حقیقت و نماد. ادراک عمق و حرکت ناشی از القاء و اعطای ذهنی ما به آن‌هاست (مانستربرگ،۱۹۱۶: ۷۱).

از منظر مانستربرگ، پرده سینما شیء ادراکی‌است که تجربه می‌شود، واقعیت موضوع تجربه، فاقد حجم است، اما ما اشیاء واقعی را چنان‌که هستند با حجم و عمق لازم دریافت می‌کنیم. درک عمق بر پرده سینما ادراکِ استعلایی ذهن ماست. ذهن ما به پرده سینما چیزی را اعطا می‌کند که در واقعیت آن موجود نیست. حقیقت سینما در ذهن ما خلق می‌شود، پرده سینما ترکیبی از یک واقعیت دو بعدی و نمادهایی از یک واقعیت سه بعدی است. واقعیت سه بعدی در قرارگاه تجربه، یعنی «ذهنِ» ما خلق می‌شود.

مانستربرگ همین پرسش را درباره حرکت مطرح می‌کند. حلقهٔ فیلم مرکب از تصاویر ایستا و مجزاست که هر یک نسبت به تصویر قبل با اندکی تغییر ثبت شده‌اند. ما چگونه از مجموعه‌ای تصاویرِ فاقد حرکت، پیوستگی، تداوم و تحرک را دریافت می‌کنیم؟ توضیحات روانشناسانه مبتنی بر قاعدهٔ «پس‌انگاره‌های بصری[1]» او را قانع نمی‌کند. پس انگاره‌های بصری یک تداوم بصری از نخستین تأثیر ادراکی است که تا مدتی اثر خود را بر اعصاب بینایی چشم باقی می‌گذارد و مهم‌ترین توجیه برای توهم تصویر متحرک محسوب می‌شود. «حرکت به هیچ وجه نتیجهٔ صرف پس‌انگاره نیست، توهم حرکت قطعاً چیزی بیش از درک محض مقاطع سلسله‌وار حرکت است... در این موارد به‌طور قطع، حرکت از بیرون دیده نمی‌شود، بلکه باز افزوده‌ای است ناشی از کنش ذهن نسبت به تصاویر فاقد حرکت (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۶۸). بر مبنای تفکر فلسفی نوکانتیِ مانستربرگ، حرکت در سینما نتیجهٔ داده‌های بیرونی محض نیست. ذهن داده‌های بیرونی را دریافت می‌کند و حرکت را خود بدان

---

[1] . Afterimage

القاء می‌کند. پس‌انگاره یا باقی‌ماندهٔ تصـویر قبلی، تفسیر جامعی برای دریافت حرکت از اشیاء غیر متحرک نیست. حرکت ناشی از القاء ذهن و اعطای حرکت به شیءِ فاقد تحرک است.

مانسـتربرگ در ادامه گفت‌وگو از شـبیه‌سـازی ذهن در فتوپلی به مقولات ذهنیِ «توجه»، «تـذکر»، «تخیل»، «تلقین» و «تداعی»، و ما به ازای متناظر آنها در سـینما می پردازد و همچون کانت معتقد اسـت که سـینما چونان سـاختارهای ذهنی فوق مطابق با سـازوکار و شاکله‌ی درونی خودش به واقعیات بیرونی تعیّن می‌بخشد. چنانچه مشهور است کانت، زمان، مکان، علیت، وحدت، کثرت ... را مقولات پیشینی فاهمه تلقی می‌کرد و بر این باور داشت که انسـان بدون فاهمه از درک ربطی پدیده‌ها عاجز اسـت: «بدون فهم، هیچ عینی مورد تفکر واقع نمی‌شـود. فکر بدون مضـمون خالی است، و شهود بدون مفهوم کور است. فهم قادر به شهود نیست و حواس قادر به تفکر نیستند (کانت، ۲۰۰۰: ۱۸۵).

مکان شـرط ذهنی احسـاس است که شهود واقعیت بیرونی و ذیل آن امکان‌پذیر می‌شود و زمان نیز شـرط ذهنی شـهود درونی اسـت که طی آن حالات نفسـانی‌مان را در یک توالی احسـاس می‌کنیم، پس زمان و مکان شـروط صـوری و پیشـینی شـهود درونی و بیرونی‌اند. «مکان و زمان یک مفهوم تجربی نیسـتند که از تجربه‌های خارجی حاصـل شده باشند و اگر آنها را از پیش مفروض نگیریم قادر به هیچ تجربه‌ای نخواهیم بود (هارتناک،۱۳۷۶:۳۵-۳۴) «اعیان خارجی به‌وسـیله احسـاس به ما عرضـه می‌شـوند» (کانت، ۲۰۰۰: ۱۶۰). «احسـاس عبارت اسـت از تأثیر یک عین در قوه تصـور» (کانت، ۲۰۰۰: ۱۹۵). بنابراین، شـهود حسـی، ماحصل صرفِ تأثیرات پسینی و ارتسام حسی نیست و حس استعلایی به واسطهٔ صور محضِ احسـاس، یعنی زمان و مکان، در شهود دخیل است: «مکان و زمان از لحاظ تجربی، واقعی و از لحاظ استعلایی، ذهنی هستند (کاپلستون،۱۹۶۰: ۲۴۱).

مانستربرگ در مشابه سازی سازوکارهای فتوپلی با ساختار پیشینی فاهمه، از التفات (توجه) آغـاز می‌کنـد: «از میـان تمـام کارکردهای درونی که به دنیای اطراف ما معنی می‌بخشـد مهم‌ترین آنها توجه است (مانستربرگ،۱۹۱۶: ۷۳).

مانسـتربرگ معتقد اسـت سـینما از طریق خطوط پس‌زمینه، چیدمان اشیاء صحنه، سایه‌های نور، ابهام در قسـمتی و وضـوح در قسمتی دیگر ... توجه مخاطب را روی نقطه مورد نظر در

قاب تصـویر متمرکز می‌سازد و این کنش ذهنی یعنی التفات، دقیقاً همان چیزی است که در سینما به ان کلوزآپ[1] یا نمای درشت گفته می‌شود: «جزئی که [در متن یک کل] مورد تماشا قرار گرفته بود، به‌ناگاه به کل مضمون نمایش بدل می‌شود [تمام پرده سینما را در برمی‌گیرد] هر آنچـه که ذهن ما [هنگام توجه به چیزی خاص] از دنیای پیرامون طرد می‌کند، به ناگاه نـاپـدیـد می‌شـــود. ســـازنـدگـان فتوپلی بـه این پـدیـده «کلوزآپ» اطلاق می‌کننـد» (مانستربرگ،۱۹۱۶: ۸۷).

به زعم مانس تربرگ توجه یعنی کنش ذهنی ما در تمرکز حواس بر یک چیز و قرار دادن آن در مرکز هوشـیاری و معطوف سـاختن سـایر احساسات و عواطف بر آن، عیناً در ساختار ســینماییِ «نمای نزدیک» یا «نمای درشـــت» تعیّن می‌یابد. فتوپلی، عینیت‌یافتنِ ذهن، یا کنشِ ذهنی ماســت. «نمایِ نزدیک وضــوح چیزی را که روی آن متمرکز شــده‌ایم، افزایش می‌دهد. این مثل این می‌ماند که دنیای بیرونی در ذهن ما بافته شـده اسـت و نه به‌وسـیله قـوانـیـن خـودش، بلکـه بـه‌واســطـه کـارکردهـای ذهن مـا [یعنی] توجـه شـــکـل گرفته‌است(مانستربرگ،۱۹۱۶: ۹۱).

مـانســـتربرگ برهمین مبنا به دیگر نمونه‌های مشـــابه‌ســـازی فتوپلی در تبعیت از قواعد سـاختاریِ ذهن می‌پردازد. «حافظه» و «تخیل»، دو نمونه بارز این شـبیه‌سـازی‌اند. داده‌های حسـی از طریق عبور از حافظه ما به مرحله معنایابی و معناسازی می‌رسند. مانستربرگ معتقد اسـت «کات‌بک[2]» یعنی، آنچه امروزه «فلاش‌بک[3]» می‌شـناسـیم، چیزی جز کارکرد ذهنی رجوع به گذشـته یا تذکر[4] و یادآوری نیسـت. «مورد کات‌بک با کلوزآپ در یک راسـتا قرار می‌گیرد. مورد اخیر کنش ذهنی توجه اسـت و مورد پیشـتر کنشِ ذهنی تذکر. در هر دو مورد کنشی که در تئاتر تنها در ذهن تماشاگر اتفاق می‌افتد در فتوپلی بر روی خود تصاویر صورت پذیرفته است»(مانستربرگ،۱۹۱۶: ۹۵).

---

1 . Close-up
2 .Cut-back
3 . Flash-back
4 .Remembring

مانستر برگ در نظریه سینمایی‌اش بلافاصله به تکنیک مرسوم دیگری در سینما اشاره دارد که از آن تعبیر به فوروارد گلانس[1] یعنی «نظر سریع به جلو» می‌کند. این همان تکنیکی است که امروزه با نام فلش فوروارد[2] یا رجوع به آینده می‌شناسیم. «جریان اتفاقات با یک نگاه سریع به جلو قطع می‌شود. کنش ذهنی که در اینجا درگیر می‌شود ترقّب[3] یا انتظار است، یا زمانی که انتظار به‌واسطه احساسات مورد کنترل واقع شود، ما آن را تحت کنش ذهنیِ «تخیل[4]» طبقه بندی می‌کنیم» (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۹۶).

پس به‌زعم مانستربرگ سه‌کنش ذهنی در زمانِ حال، گذشته و آینده در فتوپلی معادل سینمایی خود را پیدا می‌کنند:

الف)کنش ذهنی «توجه»: کلوزآپ، (مکان در زمان حال)

ب)کنش ذهنی «تذکر»: فلاش‌بک (مکان در زمان گذشته)

ج)کنش ذهنی «تخیل»: فلاش فوروارد (مکان در زمان آینده)

استدلالِ قابل توجه مانستربرگ در شکل‌دهی به واقعیت بیرونی در فرایند ذهنی را در یک عبارت می‌توان خلاصه کرد: واقعیتِ بیرونی یک حقیقت متصل و پیوسته است و این تنها ذهن ماست که روند طبیعی حرکت زمان و مکان در اکنون و حال متوقف می‌کند و به تذکر در گذشته یا تخیل در آینده می‌پردازد و دوباره به احساس طبیعی و حضور در زمان حال باز می‌گردد. در سینما، واقعیت، اتصال و پیوستگی خودش را از دست می‌دهد و در شاکلهٔ قالب‌های ذهنی ما تعیّن و تقرر حاصل می‌کند. سینما تقلید محض از واقعیت بیرونی نیست، یک واقعیت جدید در ترکیبی از واقعیت بیرونی و طریقتِ درونی ماست.

مانستربرگ در ادامه مقایسه تطبیقی میان «کنش‌های ذهن» و «تصاویر فتوپلی» به‌سراغ ساختارهای ذهنیِ «تلقین[5]» و «تداعی[6]» می‌رود. تکنیک مهم «برش[7]» در سینما را که

---

1 .Forward glance
2 .Flash-forward
3 .Expectation
4 .Imagination
5 .Sugestion
6 .Association
7.Cut

هنری چون نمایش از فقدان آن رنج می‌برد، امکان مهمی در مشـابه‌سـازیِ تلقین و تداعیِ ذهنی بازمی‌شـناسـد. سوارکاری بر اسب از جای مرتفع پرش می‌کند. ما او را می‌بینیم که از اسـب بر زمین می‌افتد، اما قبل از برخورد او با زمین، تصـویر سـینمایی ما را به مکانی دور، هم‌زمان و یا حتی در زمانی دیگر می‌برد: «همان‌طور که در فتوپلی از کات‌بک [فلاش بک] برای تداعی خاطره استفاده می‌شود، برای تلقین [القاء یک پایان یا یک اثر...] نیز می‌توان از تکنیک کات‌آف بهره جست، هیچ نیازی به ختم کردن مجموعه تصاویر با یک پایان منطقی نیست، چرا که آنها تنها صورتی از واقعیت‌اند نه خود واقعیت» (مانستربرگ،۱۹۱۶: ۱۰۹).

سـینما نیازی به نشـان دادن پایان، چون زمین خوردن بازیگر و خرد شدن استخوان‌هایش ندارد. آغاز سـقوط و برش به صـحنه‌ای دیگر چه بسـا آن پایان را مؤثرتر در ذهن مخاطب تداعی و تلقین کند.

سینما: مادهٔخام«ذهن»؛ یا سینما هنر ذهن به‌مثابه کنشِ ادراکی

اکنون پس از مرور فشـرده‌ای بر اثر نظریه‌پردازانهٔ مانستربرگ «فتوپلی: یک بررسی روانشناسانه» که در دو بخش به طرح نظریات روان‌شـناختی و زیبایی‌شـناختی در سـینما پرداخته و تلویحاً دیدگاه‌های کانت در حوزه ادراک اسـتعلایی(نقد عقل نظری) و غایت‌مندی بدون غایت (نقد قوه داوری) او را در سـپهر سـاختار سـینمایی سـامان بخشـیده است، به پرسش ابتدایی از شارحان و مفسـران نظریه مانستربرگ باز می‌گردیم: آیا به‌راستی از منظر مانستربرگ،ذهن ماده خام یا علت مادی سـینماسـت و تنها سینما هنر ذهن است به مثابه کنش ادراکی؟یعنی آن‌چیزی که سینما را قادر می‌سـازد، واقعیت را به اثر هنری و زیباشـناختی ارتقاء دهد و تقلید محض از واقعیت را به تغییر کنش‌مند از واقعیت منزلت بخشد. دادلی اندرو[1] در کتاب مشهور «نظریه‌های اساسی فیلم[2]» جابه‌جا در مورد تعبیر نخسـت تأکید می‌کند: «ازنظر مانسـتربرگ این شـیء [سینما] یک شیءِ ذهنی اسـت که تنها در ذهن تماشـاگر هسـتی می‌یابد. این ذهن است که با اعطایِ حرکت، توجه، یادآوری، تخیل، ... به مجموعه سـایه‌های مرده واقعیت می‌بخشد» (اندرو، ۱۹۷۶: ۲۴).

---

1. Andrew,James Dudley
2. The Major Film Theory

سـینما از منظر مانسـتربرگ، هنرِ ذهن اسـت همچنان‌که موسـیقی، هنرِ گوش و نقاشی هنرِ چشم»(اندرو ۱۹۶۷: ۱۵).

آلن لنگدیل[1]، در ویرایش مجددی که ازکتاب مانسـتربرگ در سال ۲۰۰۲ در راتلج[2] به انتشار رسـانده در مقدمه مفصـلی باعنوان «نظریه فیلم مانسـتربرگ: شـبیه سـازی ذهن[3] » تأکید می‌کند: «بدیهی اسـت که یکی از دلایلی که ما نسـتربرگ فیلم را رسـانه خارق‌العاده ذهن می‌دانست آن است که ذهن ارتباط بسیار اندکی با محرک دارد زیرا رسانه، ساختارهای ذهنی را با دقت بسـیار تحریک می‌کند. سـهولت انتقال داده‌ها از آن روی امکان‌پذیر می‌شـود که رسانه پیشاپیش در همان جهتی قرار گرفته است که ذهن کار می‌کند»(لنگدیل،۲۰۰۲: ۱۹).

در این مجال مختصـر فرصـت ارائه نمونه‌هایی بیشتر از آراء شارحان و مفسران مانستربرگ درباره شبیه سازی ذهن در سینما یا سینما به مثابه هنر ذهن نیست، اما تلقی موجود از نظریه مانسـتربرگ معطوف به ذهن به‌مثابه ماده خام سینما تنها یک تساهل مغالطه آمیز است. این تسـاهل که شـاید اندکی هم خودآگاه روی داده باشـد، بیشـتر از آنجا ناشـی شـده اسـت که فرمالیسـت‌های بعدی سینما چون رودلف آرنهایم[4]، سرگئی آیزنشتاین[5] و بلا بالاش[6] به‌تدریج از دخل و تصـرف ذهن در واقعیت، متکی بر پیشرفت‌های فیلم و امکاناتِ فراترِ تحصل‌یافته، با تعبیرهای متفاوت یا تکنیکی‌تر سـخن گفته‌اند و شارحان برای تمیز اقوال نظریه‌پردازان بر اثر سـهل انگاری به چنین مغالطه‌ای دسـت یازیده‌اند چراکه لابلای آراء این مفسران و حتی شـارحانی که از آنان در این نوشـتار نقل قول شده است، نکاتی مغایر با مدعی مزبور می‌توان جست‌وجو نمود که مانستربرگ را از این اشتداد ایده آلیستی مبرا می‌سازد.

بدیهی اسـت که ماده خام سـینما و علت مادی آن «واقعیت» اسـت. آنچه رو در روی لنز دوربین قرار گرفته اسـت، چه واقعیت عریان مانند شـکار حیوانی در طبیعت، یا حادثه‌ای در خیابان و چه در صحنه نمایش تاریخی برساختهٔ دکور و تزئینات، یک واقعیت مادی ـ فیزیکی

---

1 . Langdale,Allan
2 . Routledge
3 . S(t)imulation of Mind:The Film Theory of Munsterberg
4 . Rudolph Arnheim
5 . Sergey Eisenstein
6 . Bela Balazs

است. ایهام اصلی در نظریه‌پردازی شکل‌گرایان و واقع‌گرایان در میزان و ابعاد تصرف در واقعیت و تغییر ماهیت آن است. شبیه‌سازی ذهن در سینما بر مبنای نظریه مانستربرگ تنها بیان‌گر آن است که او به فرایند اقتباس خلاق از واقعیت اعتقاد دارد. وقتی مانستربرگ از فیلم‌نامه نویس به عنوان فتوپوئت[1] یا شاعر عکس نام می‌برد اشاره به شاعرانگیِ هنری دارد که واقعیت را تقلید نمی‌کند، بلکه در شعر خود واقعیت را بازآفرینی می‌کند. اما این فرایند خلاق از منظر مانستربرگ در سینما به نویسنده ختم نمی‌شود، بلکه این کارگردان است که شاعر نهایی است و آفرینش غایی در برابر دوربین در صحنه واقعی حاصل می‌شود.«کارگردان از طریق فرایند اقتباس خلاق، داستان نویسنده سناریو را به یک اثر کامل هنری ارتقاء می‌دهد» (لنگدیل،۲۰۰۲: ۲۴).

به‌مثابه آموزگار مانستربرگ، کانت معتقد است؛ بدون «حس»، هیچ عینی به «ذهن» داده نمی‌شود. فهم بدون شهود حسی قادر به ادراک نیست، همان‌طور که حواس از قابلیت داده‌پردازی شهودات خود برخوردار نیستند «فقط به‌واسطه اتحاد و همکاری هر دو (حس و فهم) است که شناخت حاصل می‌گردد»(کانت،۲۰۰۰: ۹۵). مانستربرگ نیز تأکید می‌کند که شاعر سینما بایستی واقعیت را دریابد و زندگی و واقعیت را به‌واسطهٔ اقتباس خلاق به مرتبه هنر ارتقاء بخشد: «شاعر سینما [فتوپویت]، باید خودش پا به عرصه زندگی بگذارد و لاجرم زندگی را در قالب اشکال هنری در آورد»(مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۱۹۸). کانت، زمان و مکان را صورت‌های پیشینی شهود در حسیات استعلایی عنوان می‌کند: مکان شرط ذهنی احساس است که شهود واقعیت بیرونی را ممکن می‌سازد. آغازِ ادراک، جهان خارجی و واقعیت عینی است. در ابتدا ذهن باید از اعیان خارجی و در تماس با اشیاء واقعی تأثیر پذیرد، پس کنش ابتدایی حتی در نظریه کانت به‌وسیله شهود واقعیت عینی تعّین می‌یابد و فاهمه با عناصر پیشینی خود، واقعیت عینی را در ساختارهای زمانی، مکانی، و علّی صورت می‌بخشد.

از منظر مانستربرگ در تاسی به ادراک استعلایی کانت، سینما به‌مثابه «ذهن ثانویه» [تعبیر از نگارنده است] شکل واقعیت بیرونی را در هم می‌ریزد و ساختارهای نوین زمانی، مکانی، و علّی خودش را بنا می‌کند.

---

[1] . Photo-poet

«ذهن ثانویه»، در استمرار تفکر کانتی مانستربرگ، ذهنِ دوربین ـ فیلمساز از تلقی واقعیت بیرونی است. آغاز ادراک جهان خارجی و واقعیت عینی است. ذهن اولیه، برمبنای حسیات استعلایی و مقولات فاهمه، زمان، مکان و علیت خود را بر واقعیت بیرونی تحمیل می‌کند و از مرتبه ثانویه این ذهنِ دوربین ـــ فیلمساز است که واقعیت ادراکی را در ساختارهای علّی زمانی و مکانی خود صورت می‌بخشد. ذهن ثانویه شاکله بصری سینما وحدت کامل طرح داستانی و روایتی آن است. ساختار ذهن ثانویه با غلبه بر شکل‌های واقعیت بیرونی، حقیقت هنری سینما یعنی امکان کمال ذاتی را به واسطهٔ انتزاع و تصرف در واقعیت عینی فراهم می‌کند. مانستربرگ برای جهان بیرونی نیز با دقت از واژه فرم (شکل) استفاده می‌کند: این «شکل‌های جهان بیرونی[1]» از منظر مانستربرگ همان زمان و مکان در شکل ادراکی ما از واقعیت بیرونی است. بنابراین، مانستربرگ در مقام تقلید از کانت وقتی از زمان و مکان بیرونی سخن می گوید، ادراک استعلایی کانت از واقعیت بیرونی را که در شاکله‌های پیشینی فاهمه «صورت‌بندی» شده است، در نظر می‌گیرد. در مرحله دوم این سینماست که بایستی به مثابهٔ «ذهن ثانوی» بر عنصر زمان و مکانِ مدرَک، از واقعیت بیرونی غلبه یابد، در آن تصرف کند و چیزی را به نمایش بگذارد که تصویر صرف واقعیت بیرونی نیست، بلکه یک خلاقیت به‌مثابه ادراک سینمایی است«در حالی که، تصویر متحرک، فراتر از جهانِ مکان، زمان، و علیّت تقرر یافته و از تمام محدودیت‌های آن آزاد است، اما لزوما بدون قانون نیست» (مانستربرگ،۱۹۱۶: ۱۵۸). «فتوپلی یک کشمکش قابل توجه از اعمال انسانی در تصویر متحرک را به ما نشان می‌دهد که از فرم‌های فیزیکیِ مکان و زمان و علیت رها است و با نمایش آزاد تجربه‌های ذهنی ما مطابق می‌شود. این رویدادها از طریق وحدت کامل طرح داستانی و شاکله‌ای بصری به تجرید کامل از واقعیت بیرونی می‌رسند (مانستربرگ،۱۹۱۶: ۱۹۰).

به زعم مانستربرگ این بازی آزاد ذهنی در سینماست که امر حال، ناگهان به گذشته و گذشته بی‌درنگ به آینده بدل می‌شود، مردی که پسر می‌شود یا مادری که دختر می‌شود، و امروز را با پریروز یا پس فردا در هم می‌تند، «ذهن ثانویهٔ» سینماست که بر قوانین تغییرناپذیرِ جهان بیرونی و واقعیت عینی غلبه می‌کند. چنانچه نخستین بار در ادراک استعلاییِ کانت

[1] . The Forms of Outer World

قاعده زمان و مکان و علیّت درهم ریخته اســت ... اما همچنان که کانت قواعد حســیات و ادراک اسـتعلایی را به دقت و شـرح کامل تبیین نموده اسـت، مانستربرگ نیز عناصر جهان داستانی و روایی سینما را در این صورت‌بندی نوین حکم‌فرما می‌کند.

پس از منظر کانت، ماده خام ادراک استعلایی و شهود،«واقعیت بیرونی» است؛ و بر مبنای همین تقلید اسـت که ماده خام ادراک سـینمایی نیز از منظر مانسـتربرگ، چیزی جز واقعیت عینی و طبیعت و زندگی نیست. «فتوپلی، زندگی و طبیعت را دوباره انشا می‌کند و وحدتی را نشـــان می‌دهـد کـه فراتر از خودش نمی‌رود، بلکـه در خودش و در کمـالی هم‌آهنـگ» (مانستربرگ،۱۹۱۶: ۱۵۴). از این عبارت چنین می توان نتیجه گرفت که ماده خام و اولیه هر نوع ادراکی، از «واقعیت» و طبیعت بیرون دریافت می‌شـــود. گفت‌وگو و مجادله در نحوه چگونگی پرداخت و تصـرف در این ماده خام است. مانستربرگ معتقد است که سینما به‌مثابه بر ساختهٔ ذهن ما واقعیت و طبیعت را برمبنای ساز و کار ذهن (التفات، تخیل، حافظه، تداعی، تلقین، ...)چنان «صـورت‌بندی» می‌کند که از پس‌زمینهٔ واقعیِ خود کاملاً جدا و منفصل شده اســـت و برای ارتقـا بـه مرتبت هنری با رهایی از بندها و اتصـــالات‌اش با واقعیت عینی در «آزادی»، «کمال ذاتی» و «غایت‌مندی بی‌غایت»؛ به غایتِ لذت‌بخشـی هنری دسـت‌یافته است.

مانسـتربرگ، برخلاف نظر شـارحان‌اش قائل به تقرر به‌مثابه علت مادی یا ماده خام سینما نیســـت. او مـاده خام یا علت مادی ســـینما را چونان واقع گرایان همان «واقعیت عینی» بر می‌شـمارد ولاکن ذهن در مقام ادراک اسـتعلایی به واقعیت بیرونی «صـورت» می‌بخشـد، صـورت‌هایی از زمان، مکان و علیت... جای پرسـش باقی‌سـت که چرا شـارحان مانستربرگ، به‌رغم تأکید خودشان بر پیروی وی از نقد عقل نظری و قوه داوری کانت با این همه صراحت و تأکید، به جای «علت مادی»، ذهن را «علت صـوریِ» سـینما تلقی نکرده‌اند؟ «موضوعات واقع‌گرایانه یا آرمان‌گرایانه، عملی یا رمانتیک، تاریخی یا مدرن، همه مواد مناسـبی برای هنر فتوپلی به شـمار می‌روند. دنیای فتوپلی به نامحدودی دنیای ادبیات اسـت اما آنچه صحیح‌تر است شیوه‌ای است که ما در پرداخت آنها بکار می‌بریم» (مانستربرگ،۱۹۱۶: ۲۱۴). پس ماده خام یا علت مادی سـینما از واقعیت برمی‌آید. مهم پرداخت این ماده خام اسـت که به‌واسـطه

اقتباس خلاق ذهن در صورت‌بندی‌های متفاوتی تعیّن حاصل می‌کند. عبارت فوق به صراحت دو علت مادی و صوری را در سینما از هم تفکیک می‌کند؛ ماده خام «واقعیت» است (علت مادی)؛ ولی پرداخت آن به‌واسطهٔ «خلاقیت ذهنیِ» هنرمند «صورت» می‌پذیرد (علت صوری). «به‌رغم نمایش صحنه‌های عظیم تاریخی از روم و یونان قدیم، تصاویر رویایی و تخیلی از افسانه‌های پریان، صحنه‌های طبیعی با پس‌زمینه‌های اقیانوس و جنگل و دریا تا دکورهای باورنکردنی از سیاره یا سرزمینی تخیلی ... هنوز بسیاری از نویسندگان بر این باورند که قدرت اصلی فتوپلی، جریان زندگی عملی است که جهان پیرامون ما را در بر گرفته است.چنانچه هیچ ابزار و امکاناتی از هیچ هنر ادبی یا رمانتیک نمی‌تواند با چنین خلوص متقاعدکننده و چنین توانِ واقعه نمایانه جزئیات زندگی را ارائه دهد» (مانستربرگ،۱۹۱۶: ۱۹۸).

عباراتی که مانستربرگ در فصل ماقبل آخر کتابش عنوان می‌کند و مؤلفان سینمایی را به کندوکاو در محله‌های پست و پرجمعیت شهر، نه از طریق عینک ادبیات بلکه به‌واسطهٔ عدسی شفاف دوربین، در عریانی کامل زشتی آنها و زوایای تاریک کلان‌شهرها، مکان‌هایی که جرم اختفا یافته و فساد به‌شیوه زیرزمینی رشد پیدا کرده ... دعوت می‌کند، ناگهان مانستربرگ را از یک شکل‌گرایِ افراطی به یک واقع‌گرایِ بی‌مهار بدل می‌کند. اما آنچه در پس همه این شرح و تفسیرها حقیقت دارد، پیروی مانستربرگ از «نقد عقل نظری» و «نقد قوه داوری کانت» و تلقی «واقعیت» به‌مثابه «علت مادی» سینما، و تقرر ذهن و ساز و کارهای پیشینیِ آن در «صورت‌بندیِ» واقعیت به‌مثابه «علت صوری» سینماست. مانستربرگ به «واقعیت» ارجاع می‌دهد تا قدرت سینما را در شفافیت تمام بازنمایی‌اش فراتر از هر هنر دیگری تاکید کند؛ بر «ذهن» در مقام صورت‌بندی و شاکله بخشی‌اش تأکید می‌کند، تا سینما از این امکان برخوردار شود که واقعیت را به‌منزلت هنر در تولید لذت زیباشناختی و کمال و قوام ذاتی اثر هنری ارتقاء بخشد.

بحث و نتیجه‌گیری

۱. بنیاد نظریهٔ شکل‌گرای مانستربرگ در سینما بر مبنای نقد عقل نظری(روش‌مندی‌های تجربه ادراکی) و نقد قوه داوری (زیبایی‌شناسی و غایت‌شناسی) کانت بنا نهاده شده است.

۲. نظریه مانستربرگ مبتنی بر ادراک استعلاییِ کانت، القای وحدت کامل به شیءِ دیداری بر پرده سینما، از طریق غلبه بر واقعیت بیرونی و اعطای شکل درونی به شیء، در تطابق تصویر فتوپلی و ساختارهای پیشینی ذهن است.

۳. انواع کنش‌های ذهن چون: التفات، حافظه، تداعی، تخیل، تلقین... معادل سینمای خود را در کلوزآپ، فلاش‌بک، فلاش فوروارد، دیزالو، کات بک... آشکار می‌کنند. تدوین، مکان‌های متفاوت در یک زمان، و زمان‌های متفاوت در یک مکان را به‌مثابه قدرت تصرف ذهن در واقعیت اعمال می‌کند.

۴. خلاف نظر عمده شارحان مانستربرگ، وی علت مادی یا ماده خام سینما را ذهن تلقی نمی‌کند. سینما هنر «ذهن» است، چون تصویر متحرک نه یک ضبط پسینی از واقعیت، بلکه تصرف نظام‌مندی است که مادهٔ خام واقعیت را در قالب ساختارهای پیشینی‌اش صورت‌بندی می‌کند، و سینما را به‌مثابه یک شیء زیبا در یک غایت‌مندی بدون غایت، به بازآفرینی و انشاء دوبارهٔ زندگی و طبیعت ارتقاء می‌بخشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مأخذ

آیتو، جان(۱۳۸٦). **فرهنگ ریشه شناسی انگلیسی**، ترجمهٔ حمید کاشانیان، تهران: فرهنگ نشرنو، انتشارات معین.

احمدرضا، معتمدی(۱۳۹۴). **فلسفه فیلم (جلد اول) بررسی نظریه‌های دوران کلاسیک**، تهران: انتشارات فرهنگ و اندیشه اسلامی.

Andrew, Dudley, Concepts in Film Theory, Oxford University Press, 1984.

Bazin, André , *What Is Cinema*, Vol II. tr. by Hugh Gray, University of California Press, 2005b.

Kant, Immanuel, *Critique of the Power of Judgment*, tr. by Paul Guyer, Eric Matthews, Cambridge University Press, 2000.

Kant, Immanuel, *Critique of Pure Reason*, tr. by Werner S. Pluhar, Hackett Publishing Company, Inc. 1996.

Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, 1960.

Munsterberg, Hugo, *The Photoplay: A Psychological Study*, New York: D. Appleton and Company, 1916.

Munsterberg, Hugo: Why We Go to the Movies, Ed. by : Langdale Allen, Routledge (2002).

Sinnerbrink Robert, *Hugo Munsterberg*, in: *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, ed. by Felicity Colman, McGill: Acumen & McGill Queen's UP, 2009.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی