

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

احمدرضا معتمدی^۱

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 نظریه فیلم وی «فتو پلی: بررسی روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی فیلم» پرداخته‌اند، بر این اعتقاد بوده‌اند که مانستربرگ علت مادی یا ماده خام سینما را «ذهن» تلقی می‌کند. بنای این نوشتار بر آن است که ثابت کند، مانستربرگ همچون نظریه‌پردازان نئورالیست ماده خام سینما را واقعیت می‌داند، اما به این علت نظریه 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 ماده خام سینما را «ذهن» تلقی نمی‌کند، اینکه وی سینما را هنر ذهن باز می‌شناسد معطوف به کارکردهای سینما متناظر با تجربه ادراکی و سایر کنش‌های ذهنی است. روش تحقیق در این نوشتار بر مبنای پژوهش کتابخانه‌ای و تحلیلی - توصیفی است.

واژه‌های کلیدی

مانستربرگ، التفات، ذهن، واقعیت، ادراک استعلایی

تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۹/۱۸

drmotamedy@gmail.com

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۵/۲۰

^۱ استادیار دانشگاه صدا و سیما

❖ **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 بر این 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 سوالات 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: «شکل‌ها 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 علی، 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، نزدیکی از نظریه‌پردازان بزرگ سینما و برخی دیگر از شارحان مهم مانستربرگ عدم فاصله‌گذاری منطقی میان «علت مادی» و «علت صوری» باشد. چنان‌که حکمای منطقی 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 — 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 مغالطه شارحان در این منازعه آشکار شود. و بدین ترتیب، 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^۱ 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»^۲ بر مبنای تفکر نوکانتی خویش در زمانی که هنوز سینما ابتدایی‌ترین گام‌های هویت‌شناختی خود را در شکفتن یک پدیده‌ی زیباشناسی نوین در ساحت هنر می‌پیمود، نظریه شکل‌گرایی^۳ در سینما را بنیاد نهاد. نظریه‌ای که ژان میتری^۴ فیلسوف و نشانه‌شناس چند دهه بعد را چنین به اظهار نظر 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 فراختای ابدیت تواند شناخت» (سینبرینک، ۲۰۰۹: ۲۰).

وی هنگامی نظریه‌پردازی در صورت‌بندی یک اثر سینمایی را باب کرد که هنوز خود واژه سینما یا فیلم^۵ 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 تفسیر مانستربرگ از ساز و کار سینما بود. فوتو^۱ از ریشه یونانی فوس^۲ به معنای درخشیدن یا فا^۳ از ریشه سانسکریت به معنای تاباندن نور و در اصطلاح دوران جدید به مفهوم عکس یا عکاسی استعمال شده است. واژه پلی^۴ به منظور 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 مفقودالاطر 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 پدیده «شکلی»، «نمایشی» و «بازیگرانه» است، در بدو امر به گونه عملی و بعدها در صورت نظریه. واقع‌گرایان^۵ 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 پیچیدگی شکل‌هاست» (بازین، ۲۰۰۵: ۲۵).

به‌زعم مانستربرگ، فتوپلی ادامه تکامل یافته‌ی دستگاه «فتوگرام^۶» 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 حادثه خیابانی نباشد، بلکه پا به تماشاخانه گذاشته باشد و یک رویداد نمایشی را در اجرای صحنه 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 می‌کشد. بر این مینا اکنون پرسش اصلی تحقیق خود را عربان‌تر می‌نماید: ذهن چگونه به واقعیت هویت زیبایی‌شناختی اعطا می‌کند؟ اهمیت این پرسش در آن جاست 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 زیبایی‌شناسی 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 زیبایی‌شناسی 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» (کراکاتر، 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 روانی اثر هنری حقیقی را در ادبیات، موسیقی، نقاشی، یا مجسمه‌سازی، هنرهای تزئینی یا معماری بیازماییم، درخواهیم یافت که ارزش محوری زیباشناختی کاملاً با روح تقلید مغایر است. یک اثر هنری هرچند نمی‌تواند به‌طور کلی از تقلید 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^۱ دهد (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۱۴۴).

برمینای 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 نظریه سینمایی‌اش پاسخ دهد.

^۱. 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 به گونه‌ای کمال یافته هماهنگ است. جایی که هیچ چیز به ماوراء خودش اشاره نمی‌کند و هر چیز به مثابه 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 به نظر 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 تجربه 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^۱ کامل (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۱۴۶). مانستربرگ پیش از تحلیل کمال ذاتی اثر هنری در سینما، به نمونه‌های پذیرفته‌شده آثار هنری پیشین چون موسیقی مبادرت می‌ورزد. وی موسیقی را نمونه برجسته گریز از واقعیت و سرانجام کمال ذاتی قلمداد می‌کند:

الف) موسیقی تلفیق و ترکیبی از نواهاست که به هیچ‌روی گرت‌برداری 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 ذاتی 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 گزینش عناصر زیبای واقعیت بیرونی نبوده است (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۱۴۶).

^۱ . Isolation

بنابراین، مانستربرگ با پذیرش اصول نقد قوه زیباشناختی کانت، کمال ذاتی اثر هنری را در سه مؤلفه برمی‌آورد:

۱. امیالی که برمی‌انگیزد، به وسیله اجزاء خودش برآورد.

۲. اجزا در یک هماهنگی تام تقرر یابند.

۳. مخاطب را به خوشایندی و لذت زیباشناختی که آزادانه و بی‌تعلق^۱ 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 می‌دهند. 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 ضیافت غنی نمونه یک امر مطبوع است: «مطبوع چیزی است که از طریق دریافت حسی خوشایند حواس واقع می‌شود» (کانت، ۲۰۰۰: ۹۱). پس در امر مطبوع علاقه 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 لذت زیباشناختی، به عدم پابندی 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 متعلق لذت زیباشناختی بیرون می‌رود.

^۱. Disinterested

بنابراین: لذت زیبایی‌شناختی به کمال و قوام ذاتی اثر هنری دست می‌یابد و این تقوم ذاتی به خروج از حوزه علائق عملی منجر گشته و عدم گرایش به بازنمایی و تقلید از واقعیت در اثر هنری را باز می‌نمایاند. ماحصل کلام آنکه نزد مانستربرگ خروج از مدار واقع‌گرایی «شرط لازم» تحقق اثر هنری و امر زیباست و قوام ذاتی و کمال فی‌نفسه اثر هنری «شرط کافی» آن است. «به‌طور خلاصه نیازی را که هدف هنر حقیقی برآورده سازد، ما را از متن واقعیت جدا می‌کند و در تقابل با ادعاهای سطحی قرار می‌گیرد که هنر را بر مبنای تقلید ماهرانه تبیین می‌کند. پیروزی حقیقی هنر با غلبه بر ظهور واقعیت، بنا گردیده و هنری حقیقی تلقی می‌شود که به ابزار و طرق خودش این گرایش زیباشناسانه را برای تاریخ و طبیعت تأمین نماید (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۱۶۵).

اکنون مانستربرگ را با این پرسش مواجه می‌کنیم که فتوپلی یا سینما چگونه در شکل واقعیت بیرونی تصرف نموده و آن را به سمت یک قوام ذاتی و عدم ارجاع بیرونی که شرط لازم و کافی تحقق اثر هنری و امر زیباست، هدایت می‌کنند؟ به تعبیر روشن‌تر، آنچه کانت با مطلق پدیده هنری به فرجام می‌رساند، در نظریه مانستربرگ چگونه به واسطه سینما دینی او مصداق صورت می‌پذیرد.

سینما: شبیه‌سازی ذهن

مانستربرگ در فصل نخست کتاب «فتوپلی، یک بررسی روانشناسانه» به ویژگی‌های اختصاصی فتوپلی، یعنی: عمق^۱، حرکت^۲، التفات^۳، حافظه^۴، تخیل^۵ و احساسات^۶ که حاوی بررسی «فلسفی - روانشناختی» از پرسش پیش‌گفته هستند، پرداخته است.

مانستربرگ پرسش می‌کند که چگونه واقعیت «سه بعدی» و «مسطح» که یک بعد از واقعیت عینی را از دست می‌دهد و در سینما نیز پرده‌ی نمایش فیلم عینا با همین حقیقت مواجه است، 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 بُد 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 ادراکی است که تجربه می‌شود، واقعیت موضوع تجربه، فاقد حجم است، اما ما اشیاء واقعی را چنان که هستند با حجم و عمق لازم دریافت می‌کنیم. درک عمق بر پرده سینما ادراک 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 «ذهن» 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 تصاویر فاقد حرکت، پیوستگی، تداوم و تحرک را دریافت می‌کنیم؟ توضیحات روانشناسانه مبتنی بر قاعدهٔ «پس‌انگاره‌های بصری^۱» 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 نوکاتی مانستربرگ، حرکت در سینما نتیجهٔ داده‌های بیرونی محض نیست. ذهن داده‌های بیرونی را دریافت می‌کند و حرکت را خود بدان

^۱. Afterimage

القاء می‌کند. پس‌انگاره یا باقی‌مانده تصویر قبلی، تفسیر جامعی برای دریافت حرکت از اشیاء غیر متحرک نیست. حرکت ناشی از القاء ذهن و اعطای حرکت به شیء فاقد تحرک است. مانستربرگ در ادامه گفت‌وگو از شبیه‌سازی ذهن در فتوپلی به مقولات ذهنی «توجه»، «تذکر»، «تخیل»، «تلقین» و «تداعی»، و ما به ازای متناظر آنها در سینما می‌پردازد و همچون کانت معتقد است که سینما چونان ساختارهای ذهنی فوق مطابق با سازوکار و شاکله‌ی درونی خودش به واقعیات بیرونی تعیین می‌بخشد. چنانچه مشهور است کانت، زمان، مکان، علیت، وحدت، کثرت ... را مقولات پیشینی فاهمه تلقی می‌کرد و بر این باور داشت که انسان بدون فاهمه از درک ربطی پدیده‌ها عاجز است: «بدون فهم، هیچ عینی مورد تفکر واقع نمی‌شود. فکر بدون مضمون خالی است، و شهود بدون مفهوم کور است. فهم قادر به شهود نیست و حواس قادر به تفکر نیستند (کانت، ۲۰۰۰: ۱۸۵).

مکان شرط ذهنی احساس است که شهود واقعیت بیرونی و ذیل آن امکان‌پذیر می‌شود و زمان نیز شرط ذهنی شهود درونی است که طی آن حالات نفسانی‌مان را در یک توالی احساس می‌کنیم، پس زمان و مکان شروط صوری و پیشینی شهود درونی و بیرونی‌اند. «مکان و زمان یک مفهوم تجربی نیستند که از تجربه‌های خارجی حاصل شده باشند و اگر آنها را از پیش مفروض نگیریم قادر به هیچ تجربه‌ای نخواهیم بود (هارتناک، ۳۵: ۱۳۷۶-۳۴) «عیان خارجی به وسیله احساس به ما عرضه می‌شوند» (کانت، ۲۰۰۰: ۱۶۰). «احساس عبارت است از تأثیر یک عین در قوه تصور» (کانت، ۲۰۰۰: ۱۹۵). بنابراین، شهود حسی، ماحصل صرف تأثیرات پسینی و ارتسام حسی نیست و حس استعلایی به واسطه صور محض احساس، 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) آغاز می‌کند: «از میان تمام کارکردهای درونی که به دنیای اطراف ما معنی می‌بخشد مهم‌ترین آنها توجه است (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۷۳).

مانستربرگ معتقد است سینما از طریق خطوط پس‌زمینه، چیدمان اشیاء صحنه، سایه‌های نور، ابهام در قسمتی و وضوح در قسمتی دیگر ... توجه مخاطب را روی نقطه مورد نظر در

قاب تصویر متمرکز می‌سازد و این کنش ذهنی یعنی التفات، دقیقاً همان چیزی است که در سینما به آن کلوزآپ^۱ یا نمای درشت گفته می‌شود: «جزئی که [در متن یک کل] مورد تماشا قرار گرفته بود، به ناگاه به کل مضمون نمایش بدل می‌شود [تمام پرده سینما را در برمی‌گیرد] هر آنچه که ذهن ما [هنگام توجه به چیزی خاص] از دنیای پیرامون طرد می‌کند، به ناگاه ناپدید می‌شود. سازندگان فتوپلی به این پدیده «کلوزآپ» اطلاق می‌کنند» (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۸۷).

به زعم مانس تربرگ توجه یعنی کنش ذهنی ما در تمرکز حواس بر یک چیز و قرار دادن آن در مرکز هوشیاری و معطوف ساختن سایر احساسات و عواطف بر آن، عیناً در ساختار سینمایی «نمای نزدیک» یا «نمای درشت» تعین می‌یابد. فتوپلی، عینیت یافتن ذهن، یا کنش ذهنی ماست. «نمای نزدیک وضوح چیزی را که روی آن متمرکز شده‌ایم، افزایش می‌دهد. این مثل این می‌ماند که دنیای بیرونی در ذهن ما بافته شده است و نه به‌وسیله قوانین خودش، بلکه به واسطه کارکردهای ذهن ما [یعنی] توجه شکل گرفته است (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۹۱).

مانستربرگ بر همین مبنا به دیگر نمونه‌های مشابه‌سازی فتوپلی در تبعیت از قواعد ساختاری ذهن می‌پردازد. «حافظه» و «تخیل»، دو نمونه بارز این شبیه‌سازی‌اند. داده‌های حسی از طریق عبور از حافظه ما به مرحله معنایی و معناسازی می‌رسند. مانستربرگ معتقد است «کات‌بک^۲» یعنی، آنچه امروزه «فلاش‌بک^۳» می‌شناسیم، چیزی جز کارکرد ذهنی رجوع به گذشته یا تذکر^۴ و یادآوری نیست. «مورد کات‌بک با کلوزآپ در یک راستا قرار می‌گیرد. مورد اخیر کنش ذهنی توجه است و مورد پیشتر کنش 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 گلانسی^۱ یعنی «نظر سریع به جلو» می‌کند. این همان تکنیکی است که امروزه با نام فلش فوروارد^۲ یا رجوع به آینده می‌شناسیم. «جریان اتفاقات با یک نگاه سریع به جلو قطع می‌شود. کنش ذهنی که در اینجا درگیر می‌شود ترقب^۳ یا انتظار است، یا زمانی که انتظار به واسطه احساسات مورد کنترل واقع شود، ما آن را تحت کنش ذهنی «تخیل»^۴ طبقه بندی می‌کنیم» (مانستر برگ، ۱۹۱۶: ۹۶).

پس به‌زعم مانستر برگ سه کنش ذهنی در زمان 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)

استدلال قابل توجه مانستر برگ در شکل‌دهی به واقعیت بیرونی در فرایند ذهنی را در یک عبارت می‌توان خلاصه کرد: واقعیت 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 شاکله قالب‌های ذهنی ما تعیین و تقرر حاصل می‌کند. سینما تقلید محض از واقعیت بیرونی نیست، یک واقعیت جدید در ترکیبی از واقعیت بیرونی و طریقت درونی ماست.

مانستر برگ در ادامه مقایسه تطبیقی میان «کنش‌های ذهن» و «تصاویر فتوپلی» به سراغ ساختارهای ذهنی «تلقین»^۵ و «تداعی»^۶ می‌رود. تکنیک مهم «برش»^۷ در سینما را که

1. Forward glance

2. Flash-forward

3. Expectation

4. Imagination

5. Suggestion

6. Association

7. Cut

هنری چون نمایش از فقدان آن رنج می‌برد، امکان مهمی در مشابه‌سازی تلقین و تداعی ذهنی بازمی‌شناسد. سوارکاری بر اسب از جای مرتفع پرش می‌کند. ما او را می‌بینیم که از اسب بر زمین می‌افتد، اما قبل از برخورد او با زمین، تصویر سینمایی 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).

سینما نیازی به نشان دادن پایان، چون زمین خوردن بازیگر و خرد شدن استخوان‌هایش ندارد. آغاز سقوط و برش به صحنه‌ای دیگر چه بسا آن پایان را مؤثرتر در ذهن مخاطب تداعی و تلقین کند.

سینما: ماده خام «ذهن»؛ یا سینما هنر ذهن به مثابه کنش ادراکی

اکنون پس از مرور فشرده‌ای بر اثر نظریه‌پردازانه مانستربرگ «فتوپلی: یک بررسی روانشناسانه» که در دو بخش به طرح نظریات روان‌شناختی و زیبایی‌شناختی در سینما پرداخته و تلویحاً دیدگاه‌های کانت در حوزه ادراک استعلایی (نقد عقل نظری) و غایت‌مندی بدون غایت (نقد قوه داوری) او را در سپهر ساختار سینمایی سامان بخشیده است، به پرسش ابتدایی از شارحان و مفسران نظریه مانستربرگ باز می‌گردیم: آیا به‌راستی از منظر مانستربرگ، ذهن ماده خام یا علت مادی سینماست و تنها سینما هنر ذهن است به مثابه کنش ادراکی؟ یعنی آن چیزی که سینما را قادر می‌سازد، واقعیت را به اثر هنری و زیباشناختی ارتقاء دهد و تقلید محض از واقعیت را به تغییر کنش‌مند از واقعیت منزلت بخشد. دادلی اندرو^۱ در کتاب مشهور «نظریه‌های اساسی فیلم^۲» جابه‌جا در مورد تعبیر نخست تأکید می‌کند: «از نظر مانستربرگ این شیء [سینما] یک شیء ذهنی است که تنها در ذهن تماشاگر هستی می‌یابد. این ذهن است که با اعطای حرکت، توجه، یادآوری، تخیل، ... به مجموعه سایه‌های مرده واقعیت می‌بخشد» (اندرو، ۱۹۷۶: ۲۴).

1. Andrew, James Dudley

2. The Major Film Theory

سینما از منظر مانستربرگ، هنرِ ذهن است همچنان که موسیقی، هنرِ گوش و نقاشی هنرِ چشم» (اندرو ۱۹۶۷: ۱۵).

آلن لنگدیل^۱، در ویرایش مجددی که از کتاب مانستربرگ در سال ۲۰۰۲ در راتلج^۲ به انتشار رسانده در مقدمه مفصلی با عنوان «نظریه فیلم مانستربرگ: شبیه سازی ذهن^۳» تأکید می‌کند: «بدیهی است که یکی از دلایلی که مانستربرگ فیلم را رسانه خارق‌العاده ذهن می‌دانست آن است که ذهن ارتباط بسیار اندکی با محرک دارد زیرا رسانه، ساختارهای ذهنی را با دقت بسیار تحریک می‌کند. سهولت انتقال داده‌ها از آن روی امکان‌پذیر می‌شود که رسانه پیشاپیش در همان جهتی قرار گرفته است که ذهن کار می‌کند» (لنگدیل، ۲۰۰۲: ۱۹).

در این مجال مختصر فرصت 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 مانستربرگ معطوف به ذهن به مثابه ماده خام سینما تنها یک تساهل مغالطه آمیز است. این تساهل که شاید اندکی هم خودآگاه روی داده باشد، بیشتر از آنجا ناشی شده است که فرمالیست‌های بعدی سینما چون رودلف آرنه‌ایم^۴، سرگئی آیزنشتاین^۵ و بلا بالاش^۶ به تدریج از دخل و تصرف ذهن در واقعیت، متکی بر پیشرفت‌های فیلم و امکانات فراترِ تحصیل یافته، با تعبیرهای متفاوت یا تکنیکی تر سخن گفته‌اند و شارحان برای تمیز اقوال نظریه پردازان بر اثر سهل انگاری به چنین مغالطه‌ای دست یازیده‌اند چراکه لابلای آراء این مفسران و حتی شارحانی که از آنان در این نوشتار نقل قول شده است، نکاتی مغایر با مدعی مزبور می‌توان جست‌وجو نمود که مانستربرگ را از این اشتداد ایده آلیستی مبرا می‌سازد.

بدیهی است که ماده خام سینما و علت مادی آن «واقعیت» است. آنچه رو در روی لنز دوربین قرار گرفته است، چه واقعیت عریان مانند شکار حیوانی در طبیعت، یا حادثه‌ای در خیابان و چه در صحنه نمایش تاریخی بر ساخته دکور و تزئینات، یک واقعیت مادی - 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 نظریه پردازی 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^۱ یا شاعر عکس نام می‌برد اشاره به شاعرانگی 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 آفرینش‌غایی 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 به‌واسطه اقتباس خلاق به مرتبه هنر ارتقاء بخشد: «شاعر سینما [فتوپوئت]، 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. آغاز 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 تعیین می‌یابد و فاهمه با عناصر پیشینی خود، واقعیت عینی را در ساختارهای زمانی، مکانی، و علی 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 علی خودش را بنا می‌کند.

^۱ . Photo-poet

«ذهن ثانویه»، در استمرار تفکر کانتی مانستربرگ، ذهن دوربین - فیلمساز از تلقی واقعیت بیرونی است. آغاز ادراک جهان خارجی و واقعیت عینی است. ذهن اولیه، بر مبنای حسیات استعلایی و مقولات فاهمه، زمان، مکان و علیت خود را بر واقعیت بیرونی تحمیل می‌کند و از مرتبه ثانویه این ذهن دوربین - فیلمساز است که واقعیت ادراکی را در ساختارهای علی 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 واسطه 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»^۱ 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 می‌گوید، 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 مثابه «ذهن ثانوی» بر عنصر زمان و مکان مدرک، از واقعیت بیرونی غلبه یابد، در آن تصرف کند و چیزی را به نمایش بگذارد که تصویر صرف واقعیت بیرونی نیست، بلکه یک خلاقیت به مثابه ادراک سینمایی است «در حالی که، تصویر متحرک، فراتر از جهان مکان، زمان، و علیت تقرر یافته و از تمام محدودیت‌های آن آزاد است، اما لزوماً 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 فیزیکی 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 ثانویه» سینماست که بر قوانین تغییرناپذیر جهان بیرونی و واقعیت عینی غلبه می‌کند. چنانچه نخستین بار در ادراک استعلایی کانت

^۱ . The Forms of Outer World

قاعده زمان و مکان و علیت درهم ریخته است ... اما همچنان که کانت قواعد حسیات و ادراک استعلایی را به دقت و شرح کامل تبیین نموده است، 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 است که ماده خام ادراک سینمایی نیز از منظر مانستربرگ، چیزی جز واقعیت عینی و طبیعت و زندگی نیست. «فتوپلی، زندگی و طبیعت را دوباره انشا می‌کند و وحدتی را نشان می‌دهد که فراتر از خودش نمی‌رود، بلکه در خودش و در کمالی هم‌آهنگ» (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۱۵۴). از این عبارت چنین می‌توان نتیجه گرفت که ماده خام و اولیه هر نوع ادراکی، از «واقعیت» و طبیعت بیرون دریافت می‌شود. گفت‌وگو و مجادله در نحوه چگونگی پرداخت و تصرف در این ماده خام است. مانستربرگ معتقد است که سینما به‌مثابه بر ساخته ذهن ما واقعیت و طبیعت را بر مبنای ساز و کار ذهن (التفات، تخیل، حافظه، تداعی، تلقین، ...) چنان «صورت‌بندی» می‌کند که از پس‌زمینه واقعی خود کاملاً جدا و منفصل شده است و برای ارتقا به مرتبت هنری با رهایی از بندها و اتصالات‌اش با واقعیت عینی در «آزادی»، «کمال ذاتی» و «غایت‌مندی بی‌غایت»؛ به غایت لذت‌بخشی هنری دست‌یافته است.

مانستربرگ، برخلاف نظر شارحان‌اش قائل به تقرر به‌مثابه علت مادی یا ماده خام سینما نیست. او ماده خام یا علت مادی سینما را چونان واقع‌گرایان همان «واقعیت عینی» بر می‌شمارد و لاکن ذهن در مقام ادراک استعلایی به واقعیت بیرونی «صورت» می‌بخشد، صورت‌هایی از زمان، مکان و علیت... جای پرسش باقی‌ست که چرا شارحان 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 صوری» سینما تلقی نکرده‌اند؟ «موضوعات واقع‌گرایانه یا آرمان‌گرایانه، عملی یا رمانتیک، تاریخی یا مدرن، همه مواد مناسبی برای هنر فتوپلی به شمار می‌روند. دنیای فتوپلی به نامحدودی دنیای ادبیات است اما آنچه صحیح‌تر است شیوه‌ای است که ما در پرداخت آنها بکار می‌بریم» (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۲۱۴). پس ماده خام یا علت مادی سینما از واقعیت برمی‌آید. مهم پرداخت این ماده خام است که به‌واسطه

اقتباس خلاق ذهن در صورت‌بندی‌های متفاوتی تعیین 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 به واسطه «خلاقیت ذهنی» 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 توان واقع‌نمایانه 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 به‌واسطه عدسی شفاف دوربین، در عریانی کامل زشتی آنها و زوایای تاریک کلان‌شهرها، مکان‌هایی که جرم اختفا یافته و فساد به‌شویه زیرزمینی رشد پیدا کرده ... دعوت می‌کند، ناگهان مانستربرگ را از یک شکل‌گرایی افراطی به یک واقع‌گرایی 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 پیشینی آن در «صورت‌بندی» واقعیت به‌مثابه «علت صوری» سینماست. مانستربرگ به «واقعیت» ارجاع می‌دهد تا قدرت سینما را در شفافیت تمام بازنمایی‌اش فراتر از هر هنر دیگری تأکید کند؛ بر «ذهن» در مقام صورت‌بندی و شاکله بخشی‌اش تأکید می‌کند، تا سینما از این امکان برخوردار شود که واقعیت را به‌منزلهت هنر در تولید لذت زیباشناختی و کمال و قوام ذاتی اثر هنری ارتقاء بخشد.

بحث و نتیجه‌گیری

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

نظریه مانستربرگ: «ذهن» ماده خام سینما... ❖ ۱۹۷

❖ دوره ۱۲، شماره ۲۸، زمستان ۱۳۹۷

۲. نظریه مانستربرگ مبتنی بر ادراک استعلایی کانت، القای وحدت کامل به شیء 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، کات‌بک... 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 ماده 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 دوباره زندگی و طبیعت ارتقاء می‌بخشد.

منابع و مأخذ

آیتو، جان (۱۳۸۶). فرهنگ ریشه‌شناسی انگلیسی، ترجمه حمید کاشانیان، تهران: فرهنگ نشر نو، 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.