
ادراک سوژکتیو و بدنمند قاب سینماتوگرافیک از منظری کانتی

میلاد روشنی پابان*

چکیده

قاب سینماتوگرافیک مرزی است که تصویر را از جهان بیرونی متمایز می‌کند. از منظری هستی‌شناسانه که پیشینه آن به تفکر یونانی می‌رسد، مرز هر چیز با تفکیک آن چیز از چیزهای دیگر، به استقلال وجودی آن چیز می‌انجامد. اما در این نظرگاه، هستی چیزها به منزله اموری بیرونی و مستقل، لحاظ می‌شوند که تحت تأثیر مداخلات سوژکتیو و تجربه بیننده قرار نمی‌گیرند. این دیدگاه با انقلاب کوپرنیکی کانت در فلسفه، تغییرات اساسی یافت. کانت پس از تفکیک پدیدار از شیء نفسه، از یک سو اعلام داشت که متعلق شناخت انسانی صرفاً پدیدارها هستند و این پدیدارها صرفاً تا آنجا قابل شناخت هستند که تحت امور پیشین سوژکتیو، یعنی صورت‌های شهود و مقولات فاهمه، ادراک شوند. هدف نخست مقاله حاضر این است که در پرتو نظرگاه کانت، محدودیت‌های تعریف سنتی مرز و قاب سینماتوگرافیک بررسی شود و قاب سینماتوگرافیک بنا بر شیوه ادراک و تجربه سوژکتیو مخاطب بازتعریف شود. و هدف دوم بررسی این مسئله است که بنا بر متون کانت چگونه می‌توان این ادراک سوژکتیو را صرفاً ادراکی ذهنی ندانست، بلکه آن را ادراکی بدنمند نیز تلقی کرد؟ و در نهایت، نتایج این بررسی در چستی و چگونگی ادراک بدنمند قاب سینماتوگرافیک لحاظ می‌شود.

کلیدواژه‌ها: ادراک بدنمند، ادراک سوژکتیو، روایت، قاب سینماتوگرافیک، کانت، مکانمندی

مقدمه

قاب سینماتوگرافیک^۱ یکی از مؤلفه‌های ساختاری تصویر سینمایی^۲ است که مرز میان تصویر و جهان بیرون را مشخص می‌کند. در این معنا، تصویر چیزی است که توسط قاب محاط شده است و به منزله چیزی متمایز هستی می‌یابد. در واقع وجود مرزی به نام قاب با تفکیک تصویر از سایر چیزهای بیرونی، به تصویر سینماتوگرافیک هستی مستقل و متمایز اهدا می‌کند. یونانیان نیز با این معنای مرز آشنا بودند و آن را به منزله حد (Peras) در نظر می‌گرفتند. «اقلیدس در کتاب عناصر مرز یک چیز را حد آن چیز دانست و ارسطو با بسط نظر او افزود که حد^۳ هر چیز، نخستین نقطه‌ای است که فراسوی آن نمی‌توان جزئی^۴ از آن چیز را یافت و نیز اولین نقطه‌ای است که درون^۵ آن، تمام اجزاء شی وجود دارد» (Varzi: 2005) ارسطو در کتاب *متافیزیک* نیز علاوه بر آن که واژه حد را به معنای مرز یک چیز می‌داند، معناهای دیگری برای آن قائل است که یکی از آن‌ها صورت مکانی^۶ هر مقدار است. یعنی صورت هر چیزی که دارای مقدار^۷ است و این به معنای شکل ظاهری هر چیز است. یعنی شکل هر چیز به منزله حد نهایی وجودی آن چیز است. معنای دیگری که ارسطو برای حد در نظر دارد غایت^۸ یک چیز است یعنی هر چیز با رسیدن به غایت مقتضی خود، به شکل و صورت ویژه خود می‌رسد. بنابراین مرز و حد هر چیز غایت آن چیز است. ارسطو به معنای چهارمی نیز اشاره می‌کند که بر مبنای آن، حد هر چیز جوهر^۹ و ماهیت^{۱۰} آن چیز را مشخص می‌کند. به این معنا که هر چیز به واسطه‌ی شکل خود متعین می‌شود. از این رو شناخت هر چیز وابسته به شناخت شکل و صورت آن چیز است پس به این معنا مرز هر چیز، حد شناختی^{۱۱} آن چیز است (Aristotle 1975, 1022a:17:333). اگر بنا بر آنچه هایدگر می‌گوید، هر اثر هنری نیز یک «چیز» باشد (Heidegger 1971, 19)، و اگر تصویر سینماتوگرافیک را یک اثر هنری بدانیم، پس تصویر سینماتوگرافیک نیز یک چیز است. چیزی که به واسطه مرز خود، یعنی همان قاب سینماتوگرافیک، از دیگر چیزها جدا شده است.

بسیاری از نظریه‌پردازان سینما، از جمله هوگو مونستربرگ^{۱۲} نیز بر اهمیت این تعریف تأکید داشته‌اند. مونستربرگ که تحت تأثیر فلسفه نوکانتی بود، اظهار می‌کند که «اشیاء هنری غالباً از جهان هنری توسط سرحدی مکانی (قاب نقاشی یا پیش‌صحنه تئاتر) جدا می‌شوند» (اندرو، ۱۳۸۹: ۵۱) این جمله مونستربرگ یادآور بند مشهوری از نقد قوه حکم کانت است که در آن بر مرز اثر هنری تأکید شده است. کانت در بند ۱۴ کتاب خود، که بعدها بحث‌های بسیاری برانگیخت، این مسئله را بدیهی انگاشته است که اثر هنری^{۱۳} یک تمامیت درون‌بسته، مستقل و خودبسنده است و هر چیز بیرونی تنها می‌تواند به نحو خارجی و به منزله آرایه^{۱۴} و زیور^{۱۵} به آن ضمیمه شود و بنابراین جزء متشکله آن محسوب نمی‌شود. (کانت ۱۳۹۰، ۱۴&: ۱۳۰-۱۳۱) به این معنا، اثر یا کار هنری، و در اینجا تصویر سینماتوگرافیک به واسطه‌ی مرز خود، یعنی قاب، از جهان و ابژه‌های دیگر جدا می‌شود و هستی مستقل می‌یابد.

در این رویکرد، از آنجا که چیز و تصویر، امری ابژکتیو فرض می‌شوند که هستی بیرونی دارند، لاجرم قاب سینماتوگرافیک نیز امری ابژکتیو فرض می‌شود که فارغ از مواجهات سوژکتیو، هستی بیرونی دارند. بنابراین باید تحت مقولات هستی‌شناسانه بررسی شود. اما انقلاب کپرنیکی کانت که پس از تفکیک پدیدار و شیء فی‌نفسه، جانب پدیدار را می‌گیرد و شناخت هستی فی‌نفسه چیزها را ناممکن می‌پندارد، در نهایت به این نتیجه می‌انجامد که شناخت سوژکتیو جایگزین هستی‌شناسی ابژکتیو شود. از این رو در پرتو انقلاب کانتی، تعریف قاب نیز باید دستخوش تغییر گردد. به این اعتبار دیگر نمی‌توان از هستی مستقل و بیرونی قاب به مثابه امری فارغ از مداخلات سوژکتیو سخن گفت. اگرچه در ابتدای تاریخ نظریه فیلم، غلبه نظری با نظرگاه کسانی بود که قائل به ماهیت ابژکتیو تصویر سینماتوگرافیک بودند، اما از همان نخستین سال‌های نظریه فیلم، چندی از متفکران نیز در باب ماهیت سوژکتیو این تصویر سخن گفتند. یکی از نخستین پیشگامان این ایده، هوگو مونستربرگ بود. اگرچه مونستربرگ قاب سینماتوگرافیک را حد بیرونی تصویر

معرفی می‌کند (که در سطرهای بالا به آن اشاره شد)، با بهره‌گیری از دستاوردهای مکتب گشتالت و دیدگاه‌های نوکانتی، ماهیت این تصویر را امری سوپژکتیو در نظر می‌گیرد. از نظر او اهمیت سینما در این است که تصویرها را نه بر نوار شفاف فیلم و نه بر پرده‌ی سینما بلکه فقط در ذهن تماشاگر به وجود می‌آورد. از نظر او این ذهن است که حرکت، عاطفه، تخیل و توجه را به سایه‌های مرده‌ی فیلم می‌بخشد و آن‌ها را واقعی می‌کند (اندرو، ۱۳۸۹: ۵۳) نزد مونستربرگ، اهدای حرکت به تصویرهای ثابت فیلم در نوار شفاف فیلم، درجه‌ نخست اهمیت قرار داشت. اما از نظر او این حرکت صرفاً تا آنجا وجود دارد که دستگاه ادراکی انسان، آن را تشخیص می‌دهد. از این رو تنها در سطح ذهن است که می‌توان این حرکت را ردیابی کرد. مونستربرگ برخلاف بسیاری از نظریه‌پردازان پیش و پس از خود که به فرضیه پایداری تصویرها در شبکیه چشم باور داشتند، حرکت سینما را تابع فرایندهای ذهنی می‌دانست. از نظر حامیان فرضیه پایداری تصویر، تصویرها یکی پس از دیگری بر شبکیه چشم نقش می‌بندند و با آمدن هر تصویر تصویر قبلی محو می‌شود اما از آنجا که سرعت این جایگزینی بسیار بیشتر از توان تفکیکی چشم است، تصویرها به شکل پیوستاری در حرکت ادراک می‌شوند. اما مونستربرگ با بهره‌گیری از دستاوردهای روان‌شناختی مکتب گشتالت، این حرکت را در سطح فرایندهای ادراک ذهن صورت‌بندی کرد، نه در سطح گیرنده‌های حسی چشم. بنابراین سینما از نظر او، هنر تصویرهای متحرکی بود که حرکت آن‌ها ناشی از عملکرد ذهن بود. مونستربرگ در رابطه سینما و ذهن صرفاً به بررسی حرکت اکتفا نکرد و کارکردهای ذهنی دیگری را نیز مطالعه کرد. از نظر او انواع نماها و زاویه‌های دوربین نه به دلیل تنوع عدسی‌ها و دوربین‌های سینما که ناشی از پیشرفت‌های تکنولوژیک بودند، بلکه به دلیل کارکرد ویژه ذهن که مونستربرگ آن را توجه^{۱۶} می‌نامید، هستی می‌یافتند. از نظر او ذهن در دنیای متحرکی قرار داشت که جهان بیرونی را با «توجه» خود منظم می‌کرد. پس به این نتیجه رسید که تصاویر متحرک صرفاً ثبت ساده حرکت‌ها نبود، بلکه ثبت نظام‌مند روشی بود که ذهن از

طریق آن به واقعیت مفهوم می‌داد (همان: ۴۴) او با رجوع به سنت نوکانتی این موضوع را به این شکل صورت‌بندی کرد که «واقعیت را امور اساسی زمان، مکان و علیت مشخص می‌کنند. این سه امر ارتباطی، اشیاء را به هم مرتبط کرده و به هر شیء جایگاه آن را در پیوستگی واقعیت اعطا می‌کند. ما دنیا را بدون این سه امر نمی‌توانیم در تصور آوریم. فیلمساز وسیله‌ای در اختیار دارد که از طریق آن می‌تواند این سه صورت‌بندی واقعیت را جابه‌جا کند و هر نوع رابطه مکانی، زمانی و علیتی را که می‌خواهد، به واقعیت بدهد» (همان: ۵۳). در این چشم‌انداز آنچه واقعیت فرض می‌شود صرفاً صورت‌بندی‌های ذهن است که بنا بر اصطلاح‌شناسی کانتی در دو سطح صورت‌های شهود، به مکان و زمان وابسته است و بنابر دستگاه مقولات به فاهمه انسانی. مونستربرگ اهداف دیگری در سر داشت. او بنا داشت از یک سو شیوه ارتباط رویدادها به یکدیگر در واقعیت را با شیوه نظام‌بخشی این رویدادها در سینما مقایسه کند تا این مسئله را که فیلمساز بنا بر شروط ادراک انسانی دست به ساخت فیلم می‌زند، بررسی کند تا ثابت کند فیلمسازان با تغییر روابط و نسبت‌های موجود در واقعیت، واقعیت ویژه سینما توگرافیک را شکل می‌دهند. ابعاد نظریه‌پردازانه بررسی‌های مونستربرگ بسیار وسیع است و بررسی آن از حوصله این مقاله خارج است، اما در این جا می‌توان از دیدگاه کانتی او برای بررسی مفهوم قاب و جنبه‌های نظری مرتبط با آن، استفاده کرد.

قاب‌بندی در سینما، محصور کردن یک فضا است که به تولید یک مکان می‌انجامد. در این معنا، فضای نامتناهی پیرامون که پیوستاری از پرده، سالن سینما، شهر و غیره است، حد می‌خورد و یک مکان ویژه، که در بحث ما مکان سینما توگرافیک نام خواهد گرفت، شکل می‌دهد. اما چگونه می‌توان از اصطلاح مکان برای آنچه قاب محصور کرده است، استفاده کرد؟

ادراک سوپژکتیو

کانت هنگامی نوشتن اثر انقلابی خود، سنجش خرد ناب، را آغاز کرد که جدال و تنش میان دو نظرگاه در رابطه با فضا و مکان حل‌ناشدنی به نظر می‌آمد. از یک

سو نیوتون و هواداران نظری‌اش نظیر کلارک قرار داشتند که از مفهوم فضای مطلق در اشاره به واقعیت بیرونی و ابژکتیو فضا حرف می‌زدند و فضا را همچون ظرفی در نظر می‌گرفتند که کل جهان را دربر گرفته بود. در سوی دیگر میدان، دیدگاه دکارتی-لایبنیتیسی قرار داشت که بدون در نظر گرفتن ماهیتی مستقل برای فضا، آن را تنها به منزله‌ی نسبت متقابل اشیاء در نظر می‌گرفت.

اگر این دو رویکرد را به شکلی استعاری در رابطه با قاب سینماتوگرافیک در نظر بگیریم، در رویکرد نیوتنی‌ها، همه‌ی آنچه در تصویر سینماتوگرافیک قرار دارد، در محدوده‌ی فضای مطلق است که قاب معین کرده است و هر حرکت و تغییری، نسبت به این قاب و فضای مطلق که محصور کرده است، سنجیده می‌شود. اما در نظر پیروان لایبنیتس محدوده‌ی تصویر سینماتوگرافیک چیزی نیست جز مجموع تمام چیزهایی که نمایش داده می‌شود. بنابراین محدوده‌ی قاب صرفاً برساخته‌ای از تمام مولفه‌های تصویری، شکل‌ها و تغییرات نوری است و هستی فی‌نفسه ندارد. در این‌جا دو جنبه‌ی هستی‌شناختی در رابطه با قاب و مکان سینماتوگرافیک وجود دارد. از یک سو ماهیت ابژکتیو و مستقل قاب که دربردارنده‌ی تصویر است و دوم ماهیت ابژکتیو و نامستقل قاب که صرفاً حد‌نهایی و برساخته‌ای از تمام عناصری است که در تصویر وجود دارند. اما به میانجی‌کانت می‌توان راه‌سومی را در نظر گرفت. کانت در مجادله‌ی نیوتون-لایبنیتس جانب هیچ‌یک را نگرفت. اگرچه در دوران پیشانقدی خود به وضوح از موضع نیوتنی‌ها حمایت می‌کرد اما در دوران نقدی که دوران تغییر سرنوشت فلسفه نیز بود، تصمیم گرفت به جای گرایش به یکی از این دو سمت، صورت مسئله را واژگون کند.

کانت مکان [و زمان] را نه به مثابه امری متعین و بیرونی بلکه به مثابه صورتی پیشین و در جانب سوژه استعلایی قرار داد. کانت در بخش حسیات استعلایی از کتاب سنجش خرد ناب استدلال‌های خود را در ۴ بخش مدون می‌کند که خلاصه‌ی آن‌ها از این قرارند: «۱. فضا یک مفهوم تجربی و مشتق از تجربه‌ی بیرونی نیست

چرا که اساساً فضا یک پیش‌فرض ضروری در امکان‌پذیر بودن مشاهده^{۱۷} (شهود^{۱۸}) است. من مشاهده می‌کنم که یک چیز همواره در مکان به خصوصی است یا به بیان بهتر، هر چیز ضرورتاً باید در جایی باشد. ۲. فضا یک تصور ضروری و پیشین است که بستر تمام شهودهای بیرونی است. ۳. فضا یک مفهوم استدلالی^{۱۹} نیست بلکه یک شهود محض (به بیانی، پیشین) است. ما می‌توانیم تنها یک فضا را تصور کنیم اگرچه می‌توانیم همین فضای واحد را به قسمت‌هایی با اندازه‌های متفاوت تقسیم کنیم. اما این قسمت‌های متفاوت بخش‌های فضا هستند نه اجزای سازنده‌ی آن. ۴. این قسمت‌های^{۲۰} متفاوت مصادیق^{۲۱} فضا نیستند بلکه بخش‌های^{۲۲} آن هستند» (با تلخیص Hartnack, 1967:18-20)

کانت پیشین بودن مکان را به منزله‌ی یک اصل عمومی قلمداد می‌کند که در گستره‌ی جهان‌پدیدار در همه وقت و همه جا صادق است. از نظر او، هرچیز تا آن‌جا قابل شناسایی است که در جهان‌پدیدارها باشد. به بیانی تا آن‌جا که مکانمند [و زمانمند] باشد. کانت این موضوع را بدون استثناء درباره‌ی تمام امور تجربی صادق می‌داند. بنابراین هر آنچه تجربه‌پذیر باشد، می‌بایست پیشاپیش مکانمند باشد. مکان‌مندی و تجربه‌پذیری دو امر متضایف‌اند که وجود یکی، دیگری را ضروری می‌کند. کانت پیش‌تر، در دوره‌ی پیشانقدی خود و در متن رساله‌ی دکتری خود با عنوان رساله در باب صورت و مبادی جهان محسوس و معقول^{۲۳} این موضوع را طرح کرده بود و حتی ابایی نداشت نتیجه بگیرد که امور نامحسوس و غیرتجربی نظیر خداوند، فرشتگان و روح انسانی مکانمند نیستند (Casey, 1998: 204).

ادراک سوژکتیو قاب سینماتوگرافیک بر طبق صورت‌های شهود

به پشتوانه‌ی صورت‌بندی استعلایی کانت، آنچه در قاب تصویر سینماتوگرافیک است، از آن‌جا که امر مشاهده‌پذیر است لزوماً و ضرورتاً باید مبتنی بر صورت شهود (مکان) باشد، باید در مکانی قرار داشته باشد. از این رو مکان‌مندی آن به طریقی استعلایی شرط پیشین مشاهده‌پذیر بودن است. در این‌جا باید به این مسئله

توجهی ویژه داشت که قاب سینماتوگرافیک به مثابه امری مشاهده‌پذیر، به شکلی ابژکتیو مکانمند نیست بلکه به طریقی استعلایی چنین است. به این اعتبار، قاب سینماتوگرافیک ناحیه‌ای ویژه و متمایز را در فضای بیرون شکل نمی‌دهد. بلکه قاب سینماتوگرافیک، مکان سینماتوگرافیک را به منزله بخشی از فضای ادراک‌پذیر و به مثابه پاره‌ای از این فضا ادراک‌پذیر می‌سازد. صورت‌بندی کانت واژگون کردن بنیاد هستی‌شناسانه‌ای است که قاب را به مثابه امری مستقل و بیرونی در نظر می‌گیرد. از این رو بحث در این باره که آیا تصویر سینماتوگرافیک در مکان قرار دارد یا نه، پیشاپیش منتفی است چرا که اساس ادراک‌پذیری این تصویر بالضروره مکانمندی آن را اثبات می‌کند. بنابراین قاب به مثابه حدگذاری فضا، صرفاً با شروط پیشین شهود و ادراک انسانی تعریف می‌شود. پرسشی که این‌جا پیش می‌آید این است که آیا این شروط پیشین و استعلایی شهود صرفاً امری سوژکتیو و وابسته به قوای ذهنی هستند یا نه؟ پاسخ به این پرسش می‌تواند مشخص کند که آیا قاب سینماتوگرافیک و تصویر محصور در آن صرفاً برخاسته از مکانیسم‌های ذهنی هستند یا مؤلفه‌های دیگری نیز دخیل است؟

سوژه استعلایی کانتی را می‌توان همان سوژه‌ای در نظر گرفت که بنیادهای پرسپکتیو رنسانسی را همچون اصول موضوعه ادراکی خود در ادراک واقعیت به کار می‌گیرد. بنابراین از آنجایی که ادراک تصویر سینماتوگرافیک و ادراک جهان سه‌بعدی واقعی بنا بر اصول موضوعه مشابهی شکل می‌گیرد، مکان سینماتوگرافیک هم می‌تواند مشابه مکان‌های واقعی باشد. همین شرط استعلایی است که به تعبیر ژان-لویی بودری اصل اساسی ادراک واقعیت، پرسپکتیو رنسانس و تصویر سینماتوگرافیک است (Baudry, 1974: 42). کانت به صراحت درباره مکان به مثابه شرط پیشین شهود اعلام می‌کند که این موضوع هم درباره ابژه‌های جهان واقعی صادق است، هم درباره ابژه‌های رویا و خیال. او در یادداشت سوم بر بخش اول تمهیدات^{۲۴} می‌نویسد:

«وقتی یک نمود^{۲۵} به ما داده می‌شود، ما هنوز کاملاً مختاریم که چگونه با استفاده از آن درباره اشیاء حکم^{۲۶}

کنیم. اولی، اصطلاحاً نمود بر مبنای حواس^{۲۷} است اما حکم بر مبنای فاهمه^{۲۸} است و پرسشی که باقی می‌ماند این است که آیا تعیین^{۲۹} ابژه واقعی [حقیقی] است یا نه؟ با این حال، تفاوت واقعیت^{۳۰} [حقیقت] و رویا^{۳۱}، از خلال کیفیت تصویری که راجع به ابژه است به دست نمی‌آید، چرا که در هر دو حالت [واقعی و وهمی] یکی هستند بلکه به واسطه ارتباط و نسبت‌های آن‌ها تحت قواعدی که نسبت‌های این تصورات را در مفهوم^{۳۲} یک ابژه متعین می‌کنند و این‌که تا چه اندازه می‌توانند یا نمی‌توانند در یک تجربه کنار یکدیگر قرار بگیرند، تعیین می‌شود. پس در این‌جا اشکال^{۳۳} هرگز از نمود نیست، اگر شناخت ما توهم^{۳۴} را به جای واقعیت [حقیقت] می‌نشانند. بلکه وقتی شهود که از طریق آن ابژه به ما داده می‌شود به جای مفهوم ابژه یا حتی به جای وجود^{۳۵} ابژه گرفته شود، [یعنی] چیزی که فقط فاهمه می‌تواند درباره آن بیان‌بیشد، اشکال را پدید می‌آورد» (Kant, 2004b, 4:291: 42)

با تعمیم این بند به قاب سینماتوگرافیک می‌توان نتیجه گرفت که از چشم‌انداز کانتی، از آن‌جا که تصویر سینماتوگرافیک به شهود درمی‌آید و از آن‌جا که مکانمندی شرط شهود است، پس تصویر سینماتوگرافیک ضرورتاً به طریقی استعلایی در مکان قرار دارد. حتی اگر آنچه را تصویر سینما نمایش می‌دهد، خیالی و غیرواقعی در نظر بگیریم تفاوتی در مسئله مکانمندی آن ندارد. اما در همین چشم‌انداز کانتی هم نه تنها تصویر سینماتوگرافیک شهود‌پذیر است بلکه می‌توان حکم به وجود خارجی آن نیز داد. حکمی که در صورت‌بندی کانتی مربوط به قوای فاهمه است. بنابراین این حکم که تصویر سینماتوگرافیک در مکانی بیرونی وجود دارد، بدهتاً درست است چرا که تصویر به مثابه ابژه شهود در بیرون وجود دارد. اما آیا می‌توان صرفاً به این نکته بسنده کرده کرد که تصویر به مثابه مجموعه‌ای از پرتوهای نور که روی پرده تابیده می‌شود، در مکانی به نام پرده وجود دارد؟ آیا می‌توان علاوه بر مکانی که تصویر سینماتوگرافیک در آن‌جا وجود دارد از مکان‌های دیگری حرف زد که توسط خود این تصویر ساخته می‌شود؟ به بیانی دیگر آیا می‌توان علاوه بر مکان تصویر

سینماتوگرافیک در مکان پرده قرار دارند، هم‌چنین دربردارنده مکان‌هایی هستند که در برابر دوربین قرار گرفته‌اند.

با ملاحظه موارد بالا و با نظر به ایدئالیسم استعلایی کانت می‌توان به این نتیجه رسید که تصویر سینمایی نه ابژه‌های مکان‌مند بیرونی بلکه تجربه ادراک آن‌ها را بازآفرینی می‌کند. از این رو تصویری که در محدوده قاب سینماتوگرافیک قرار گرفته است، میدان دیدی است که با میدان دید در ادراک طبیعی این‌همان شده است. از این رو قاب، حد این‌همانی شخص با نگاه خویش و با نقطه دید دوربین است.

ادراک سوژکتیو قاب سینماتوگرافیک بر طبق مقولات فاهمه

همانطور که در بخش پیش عنوان شد، با استفاده از آنچه کانت صورت‌های شهود می‌خواند، فضای ادراکی‌ای که با قاب سینماتوگرافیک مشخص می‌شود شرط ادراک ابژه‌ها و مقدم بر هر نوع داوری فاهمه است. در این سطح، پس از این‌همانی نگاه تماشاگران با نگاه دوربین، اشیای درون قاب به مثابه ابژه‌هایی متعین و فضا‌مند درک می‌شوند. در این سطح، حوادث، رویدادها و سلسله‌های علمی روایت و هم‌چنین توالی‌های مکانی، پیوستارها و انقطاع‌های فضایی مطرح نیستند بلکه صرفاً این‌همانی با خود نگاه و نقطه دید دوربین مطرح است. گویی تماشاگران چشم دوربین را قرض گرفته‌اند و در سالن تاریک سینما موقتاً آن را به منزله چشم‌شان خود قلمداد کرده‌اند. آنچه تماشاگران می‌بینند، همان چیزی است که دوربین می‌بیند و برعکس. اما در سطح دوم، قوای فاهمه و درگیری در محتوای روایی فیلم و هم‌چنین ادراک توالی‌های مکانی و فضایی و به یک معنا ادراک فضا‌مندی و مکان‌مندی روایت در کار است. برای مثال صحنه‌ای از یک فیلم را در نظر بگیرید که متشکل از چند نماست. در نمای اول شخصیت اصلی فیلم از اتاقی بیرون می‌آید و در حالی که دوربین او را مشایعت می‌کند به سمت در خروجی ساختمان می‌رود. این نما به نمایی دیگر برش می‌خورد که در آن شخص پشت در و در مسیر راه‌پله ساختمان

سینماتوگرافیک از مکان سینماتوگرافیک حرف زد؟ تفاوت ماهوی تصویر سینماتوگرافیک (و فوتوگرافیک) با تمام تصویرهای دیگر این پرسش را با پیچیدگی‌های جدیدی روبرو می‌کند. همان‌گونه که آندره بازن اذعان داشت. با سینما «برای نخستین بار تصویر جهان به شکل خودکار و بدون مداخله انسانی شکل گرفت [...] همه هنرهای دیگر مبتنی بر حضور انسان بودند، فقط فوتوگرافی بود که از غیاب انسان سود می‌برد. فوتوگرافی همچون پدیده‌ای در طبیعت، مانند یک گل یا یک دانه برف که منشاء نباتی یا زمینی‌شان بخشی از زیبایی‌شان است، ما را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. این شیوه تولید تصویر به شیوه اتوماتیک به شکلی بنیادین روان‌شناسی ادراک تصویر را در ما تحت‌تأثیر قرار داد.» (Bazin, 2005:13) بنا بر آنچه بازن می‌گوید، تصویر سینماتوگرافیک صرفاً یک باز‌نمایی تقلیدی از جهان واقعی و مکان‌های واقعی نیست بلکه خود همین جهان و مکان واقعی است که بدون مداخله انسانی ثبت شده است. به این معنا قاب سینماتوگرافیک صرفاً مکانی را برای باز‌نمایی مکان واقعی تدارک نمی‌بیند، بلکه همان مکان واقعی را به دام می‌اندازد. برای نمونه تصویری از میدان آزادی تهران را در یک فیلم در نظر بگیرید: در این‌جا موضوع هرگز باز‌نمایی میدان آزادی در یک رسانه (مانند نقاشی) نیست بلکه این خود میدان آزادی و مکان واقعی میدان است که در غیاب واقعیت مادی و فیزیکی‌اش در تصویر آمده است. به این معنا تصویر سینماتوگرافیک میدان آزادی صرفاً باز‌نمایاننده مکان واقعی میدان (همان‌طور که در نقاشی میدان یا کلمه میدان چنین است) نیست بلکه بنابر ماهیت ابژکتیو و مکانیکی دوربین، چیزی از خود مکان واقعی در تصویر مانده است. به تعبیر بازن ماهیت ابژکتیو تصویر فوتوگرافیک/سینماتوگرافیک ما را و می‌دارد تا باور کنیم تصویر سینماتوگرافیک قالب‌گیری با نور از مکان‌هاست (ibid:12) همین قالب‌هاست که در غیاب واقعیت فیزیکی و مادی مکان‌ها در پرده سینما دوباره با تابش نور پروژکتور پُر می‌شوند و به این ترتیب مکان‌های واقعی با از دست دادن واقعیت مادی خود به روی پرده منتقل می‌شوند. به این معنا علاوه بر آن‌که تصویرهای

است. سپس به نمای دیگری برش می‌خورد که در آن شخص از عرض خیابانی عبور می‌کند. این سه نما که متشکل از چند حرکت دوربین و برش‌های تدوینی است نه تنها در سطح این‌همانی اولیه با نگاه بلکه در سطحی دیگر و وابسته به ادراک در سطح قوای فاهمه تماشاگران هم هست. تماشاگران می‌دانند که این صحنه متشکل از چند مکان به هم پیوسته از جمله درون ساختمان، راه‌پله‌ها و خیابان است و در سطح ادراک روایت قادرند با انکار برش‌ها و انقطاع‌های تصویری هر سه مکان را در یک پیوستار فضایی تشخیص دهند. به بیانی دیگر تماشاگران با سه نمای منفرد تشخیص می‌دهند که این سه صحنه بازگوکننده مسیر حرکت شخصی از داخل آپارتمان خود به سمت خیابان است. حتی اگر این سه نما در سه مکان متفاوت گرفته شود و یا همان‌گونه که متداول است تمام مسیر حرکت را ثبت نکرده باشد، باز هم تماشاگران فضایی به هم پیوسته متشکل از سه مکان آپارتمان، راه‌پله‌ها و خیابان را فرض کنند که شخصی از میان آن‌ها می‌گذرد.

در این جا پیوستار فضا بیش از آن که وجود داشته باشد، توسط تماشاگران ساخته می‌شود. در این سطح، مکانی نمایش داده می‌شود که بنا بر تجربه پیشین تماشاگران، مکانی دیگر را پیش‌گویی می‌کند. به این اعتبار، آنچه در یک نمای سینمایی در قاب سینمایی قرار گرفته است، صرفاً یک مکان برای ادراک نیست بلکه پیش‌گویی مکان دیگری است که خارج از قاب قرار دارد. همان‌طور که ادوارد برانینگان می‌گوید: «قاب‌بندی صرفاً مرتب کردن اشیاء روی پرده نیست بلکه پیش‌بینی مکان‌های نادیده و محتمل نیز هست» (برانینگان، ۱۳۷۶: ۲۷۴) این امکان هم وجود دارد که در هر مکان نادیده و محتمل رخدادی وجود داشته باشد. سینما از یک سو با پیش‌گویی آنچه خارج از قاب است و از سوی دیگر با امکاناتی نظیر حرکت دوربین و تدوین آنچه را بیرون قاب است، دوباره در قاب می‌گیرد. بنابراین می‌تواند میان دو رخداد، توالی ایجاد کند. به این ترتیب برخلاف مدیوم‌های ایستای دیگر که تنها یک لحظه ایستا از یک رخداد روایی را ثبت می‌کنند، سینما توالی رخدادها را حفظ می‌کند. توالی رخدادها در غالب تعاریف اصل

بنیادین روایت است.

روایت بنا بر تعاریف کلاسیک، توالی رخدادها در یک رشته زمانی-مکانی است. تعریفی که مورد قبول نظریه‌پردازانی همچون ژرار ژنت و جerald پرینس است (Koeck, 2013: 19). سینما برخلاف نقاشی و عکاسی روایت را در معنای واقعی آن بالفعل می‌کند. از این رو قاب دیگر حد یک مکان ایستا در لحظه انجماد زمان نیست بلکه محلی برای عبور زمان‌مند مکان‌هاست. به این اعتبار تماشاگران سینما حقیقتاً با دو زمان-مکان متفاوت سرو کار دارند. از یک سو در زمان-مکان واقعی در سالن تاریک سینما و روبروی پرده نشسته‌اند و از سوی دیگر با این‌همانی با چشم دوربین در زمان-مکان روایت سینماتوگرافیک قرار گرفته‌اند. «این همان چیزی است که آلبرت میشو ون‌دربک^{۳۶} «جدایی فضاها» می‌خواند: فضای دیجسیس^{۳۷} و فضای سالن سینما (که تماشاگر را احاطه کرده است) ناهمگون‌اند. هیچ‌یک دیگری را دربر نمی‌گیرد و تأثیری بر آن ندارد و همه چیز چنان رخ می‌دهد که گویی یک دیوار نامرئی اما نفوذناپذیر این دو دنیا را کاملاً از یکدیگر جدا نگاه می‌دارد. بدین‌سان حاصل جمع دریافت‌های حسی تماشاگر در مدت نمایش فیلم به دو «رشته» کاملاً جدا تفکیک می‌شود» (متز، ۱۳۸۰: ۳۶).

از این دو رشته جدا، یکی در جهان ادراک طبیعی و دیگری در جهان ادراک سینماتوگرافیک رخ می‌دهد. با تکیه بر مورد دوم می‌توان گفت، روایت در سینما وابسته به مکان-زمانی است که در محدوده قاب پنهان و آشکار می‌شود، به یک معنا سلسله مکان‌هایی است که در جریان زمان در روایت مرتب می‌شوند. اما استیون هیث^{۳۸} پیشنهاد می‌کند که سینما، مرتب کردن مکان‌ها و رخدادها در یک خط روایی نیست بلکه بنیاد سینما بر نوعی دینامیسم روایی و فضایی است که موجب تفکیک‌ناپذیری فضا از روایت می‌شود. بنابراین در سینما چیزی به نام فضاها در روایت وجود ندارد بلکه بنیاد سینما بر فضای روایی قرار گرفته است. تأکید ویژه اصطلاح فضای روایی بر تفکیک‌ناپذیری فضا از روایت است. حیث تعریف‌های قدیمی که روایت را سازمان‌دهی فضاها و رخدادها در یک خط روایی می‌دانست، نفی

برای ادراک بلکه به مثابه خود این فضای روایی، تجربه سینماتوگرافیک را می‌سازد و این تجربه سینماتوگرافیک از همان مکانیسم‌هایی تبعیت می‌کند که در ادراک طبیعی نیز حضور دارند.

ادراک بدنمند قاب سینماتوگرافیک

ظاهراً سوژه استعلایی کانت که بنا بر قوای شهودی و فاهمه کار می‌کند، مکانیسم‌های ادراکی تماماً ذهنی و سوژکتیو دارد. از این نظر مکانمندی صرفاً شرطی سوژکتیو فرض می‌شود که بنا بر ماهیت سوژکتیو و ذهنی شهود ممکن است. متن سنجش خرد ناب نیز این داوری را قوت می‌بخشد جایی که کانت به صراحت نتیجه می‌گیرد، اگر بناست مؤلفه‌هایی نظیر سه‌بعدی بودن فضا یا شهود بی‌واسطه ابژه‌ها ممکن باشد، صرفاً باید اموری پیشین، ذهنی و مبتنی بر صورت حساسیت ذهن باشند.

«حال شهودی خارجی که مقدم بر خود ابژه‌هاست، چگونه می‌تواند در ذهن^{۳۳} ساکن^{۳۴} شود و مفهوم ابژه‌ها به شکل پیشین در آن تعیین شود؟ آشکارا، تنها در این صورت که جایگاه این شهود فقط در سوژه باشد. به گونه‌ای که ساختار صوری^{۳۵} آن برای آن‌که تحت‌تأثیر ابژه‌ها قرار گیرد و از این طریق تصویری بی‌واسطه^{۳۶} از ابژه‌ها، یعنی شهود^{۳۷} آن‌ها را به دست آورد، مستلزم این شرط است که به طور کلی صورتی از حس خارجی^{۳۸} باشد» (Kant, 1998: B41,176)

بنا بر این شرح استعلایی، قاب سینماتوگرافیک نیز تنها یک حد ذهنی است که منطقی‌ای از فضا را به مثابه بخشی از آن جدا می‌کند. ظاهراً در این جا تفاوت میان درون و بیرون قاب تفاوتی صرفاً ذهنی و مبتنی بر حدگذاری‌های صوری ذهن است و ظاهراً کانت آن‌چنان سوژه استعلایی خود را بر مبنای سازوکارهای تماماً ذهنی تبیین کرده است که جا برای شکل‌های دیگر شهود و ادراک از جمله شهود بدنمند باقی نمانده است. اما اگر تبیین کانت در سنجش خرد ناب را در پرتو دیگر متن‌های او به ویژه بخش‌هایی از تمهیدات و برخی رساله‌های پیشانقدی او در نظر آوریم، نتایج متفاوتی به دست می‌آید.

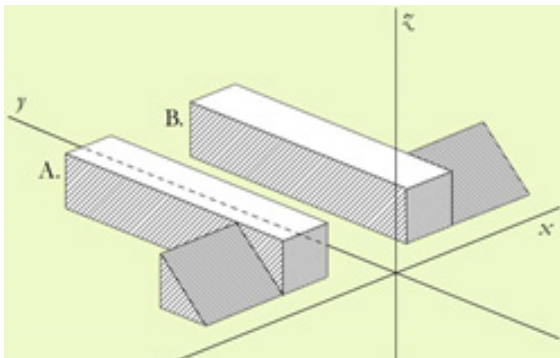
می‌کند و بر این مسئله پا می‌فشارد که وقتی سینما به میانجی حرکت از ایستایی پرسپکتیو رنسانسی خارج می‌شود و با گسترش قاب در فضا و زمان حرکت می‌کند، امر روایی در فضای قاب ساخته می‌شود. از این رو «فضای قاب به مثابه فضای روایی ساخته می‌شود و همین دلالت روایی است که در هر لحظه فضا را برپا می‌کند و سبب می‌شود فضای قاب پیگیری^{۳۹} و «خوانده»^{۴۰} شود» (Heath, 1976: 83).

حیث تجربه تماشاگری سینما را از آن رو مشابه تجربه زندگی واقعی می‌داند که بر خلاف مدیوم‌های ایستای دیگر، در سینما همچون زندگی حرکت سبب می‌شود که فضا صرفاً مکان رخداد نباشد بلکه فضا همواره به منزله فضای روایی وجود داشته باشد. این نقطه‌نظر مبتنی بر این موضوع است که ما در ادراک طبیعی در زندگی واقعی نیز گریزی از فضای روایی نداریم. ما هر بار که در ادراک طبیعی خود، به جهان چشم باز می‌کنیم و گوش می‌سپاریم و آن را لمس می‌کنیم و ...، درگیر روایت هستیم. ما همواره در ادراک طبیعی خود روایت می‌سازیم و این به آن معناست که فضای پیش‌رو صرفاً فضایی برای دربرگرفتن توالی رخدادها نیست. به تعبیر مونیکا فلودرنیک^{۴۱} «ماهیت امر روایی صرفاً توالی ساده رویدادها نیست بلکه عرضه و پردازش این توالی‌هاست چرا که خود روایت، بخش جدایی‌ناپذیر^{۴۲} تجربه انسانی است.» (Koeck, 2013:19)

اگر این مسئله را دوباره در پرتو نظام کانتی بررسی کنیم به این نتیجه می‌رسیم که صور شهود به مثابه شرط پیشین ادراک حسی صرفاً زمانی معنا دار است که در پرتو قوای فاهمه قرار گیرند. قوای فاهمه نیز به منزله شروط پیشین فهم بخش جدایی‌ناپذیر ادراک هستند. بنابراین فهم، توالی‌ها، مجاورت‌ها، سلسله‌مراتب علی، نسبت‌ها و ... در زمره انتخاب‌های آگاهانه ما نیستند بلکه بخش جدایی‌ناپذیری از ادراک و فهم ما هستند. به بیانی دیگر، قوای فاهمه، قوای ساخت مدام روایت است و فقط زمانی قادر به ساخت این روایت‌هاست که آن‌ها را در فضا-زمان پیش‌روی‌اش بسازد. به معنای دقیق کلمه، تنها زمانی که فضای روایی را بسازد. در این میان قاب سینماتوگرافیک نه فقط محدودکننده فضایی

می‌دهد، نمی‌توان هر یک از شکل‌ها را در هر کدام از محورهای طوری چرخاند که انطباق فضایی ممکن شود. ظاهراً باید بعد چهارمی در کار باشد که این امکان به دست آید.

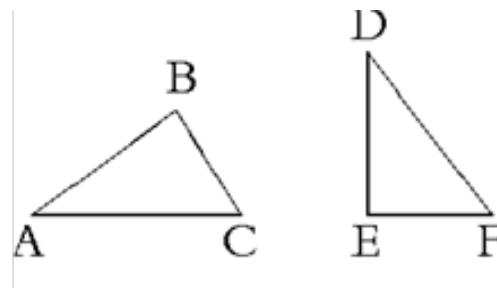
شکل ۲ هر دو شکل کاملاً مساوی و مشابه یکدیگرند اما نمی‌توان یکی از آن‌ها را طوری حول یکی از محورهای مختصاتی چرخاند که همپوشانی دقیق فضایی ایجاد شود.



۵۳

کانت با استفاده از همتهای ناهمساز در نظر داشت دلیلی علیه نسبی‌گرایی لایبنیتس که معتقد بود فضا چیزی جز نسبت‌های میان اجسام و اجزای آن‌ها نیست، اقامه کند. کانت بنا داشت با همتهای ناهمساز ثابت کند که تفاوت میان دو شیء کاملاً مشابه، صرفاً وابسته به جهت فضایی آن‌هاست. بنابراین اشیاء در جهت‌های متفاوت در فضا قرار دارند و همین جهت‌مندی آن‌هاست که موجب تفاوت همتهای ناهمساز می‌شوند و ادراک این جهت‌مندی فضایی صرفاً به واسطهٔ شهود ممکن است. کانت در رسالهٔ استادی خود با عنوان در باب صورت و مبادی جهان محسوس و معقول نیز از این استدلال استفاده می‌کند تا ثابت کند مکان و فضا بر مبنای شهود ادراک می‌شوند و نه بر حسب مفاهیم (ibid:519) بعدها کانت در تبیین سوژهٔ استعلایی خود در سنجش خرد ناب بیشترین استفاده را از نتایج این رساله‌ها می‌گیرد و ادراک فضا بر مبنای شهود را به یکی از ارکان اصلی پروژهٔ نقدی تبدیل می‌کند. اما کانت در هیچ‌یک از دو ویرایش سنجش خرد ناب به سراغ مثال همتهای ناهمساز نرفت و حتا بعدتر، زمانی که در بنیادهای متافیزیکی علوم طبیعی از این مثال استفاده می‌کند بلافاصله از آن صرفاً برای تأیید این گزاره

کانت در یکی از رساله‌های پیشانقدی خود با عنوان «در باب بنیاد نهایی تمایز نواحی (جهات) در فضا»^{۴۹} دیدگاه نسبی‌انگارهٔ لایبنیتسی دربارهٔ فضا را رد می‌کند و از همتهای ناهمساز^{۵۰} به منزلهٔ شاهدهی برای استدلال خود استفاده می‌کند. (Bernecker, 2012: 520) همتهای ناهمساز اشیائی هستند که از هر نظر کاملاً مشابه اما قرینهٔ یکدیگرند. مثلاً دو لنگه دستکش کاملاً مشابه که نمی‌توان آن‌ها را طوری چرخاند که دقیقاً همان فضای دستکش دیگر را اشغال کند. کانت این جفت‌ها را همتهای ناهمساز می‌خواند. در همتهای ناهمساز، نسبت‌های درونی دو شیء کاملاً مطابق و منطبق با دیگری است مثلاً اندازهٔ دستکش، تعداد انگشت‌ها و فاصلهٔ انگشت‌ها با یکدیگر، اما یکی از این دستکش‌ها، دستکش راست و دیگری دستکش چپ است. بنابراین با وجود آن‌که از نظر نسبت‌های درونی اجزاء کاملاً شبیه یکدیگرند، امکان قرارگیری در موقعیت فضایی دستکش دیگر را ندارند. در شکل زیر، دو مثلث از نظر نسبت‌های درونی از جمله طول اضلاع و اندازهٔ زاویه‌ها کاملاً برابر هستند اما هریک از این مثلث‌ها را نمی‌توان در این صفحهٔ دوبعدی طوری چرخاند که جای مثلث دیگر را بگیرد. برای انطباق فضایی در این صفحه لازم است، بعد سومی در کار باشد تا یکی از این مثلث‌ها حول محور عرضی یا طولی بچرخد تا انطباق ممکن شود.



در شکل ۱ هر دو مثلث کاملاً هم‌انداز و هم‌تاهستند و با چرخش فضایی بر یکدیگر منطبق می‌شوند اما در صفحهٔ دوبعدی حاضر نمی‌توان یکی از آن‌ها را طوری چرخاند که دقیقاً در جای مثلث دیگر قرار گیرد. اما در شکل ۲ که دو جسم سه‌بعدی را نشان

سوژه‌ای بدنمند باشد. به این ترتیب کانت از نوعی استنتاج بدنی^{۵۲} حرف می‌زند (Casey, 1998: 205) اگر این استنتاج بدنی و شهود بدنمند را در نظر بگیریم، اشیاء در فضای بیرون بدون جهت هستند و جهت‌داری و حتا بعدمندی آن‌ها وابسته به آن است که نسبت به بدن انسانی سنجیده شوند. مثلاً حرکت یک جسم از سمت چپ به راست صرفاً تا جایی ادراک‌پذیر است که سمت چپ و راست به واسطه‌ی معیار بدن تعیین شود.

به همین اعتبار شهود قاب سینماتوگرافیک نیز صرفاً شهودی مبتنی بر صورت‌های پیشین شهود و شروط پیشین فاهمه نیست بلکه شهودی مبتنی بر تشخیص جهت‌مندی فضایی است که به نوبه‌ی خود متکی بر تعیین سوژه به مثابه بدنی مکان‌مند است. این مسئله زمانی چشمگیرتر شد که سینما سال‌های اولیه خود را پشت سر گذاشت. سال‌هایی که در آن‌ها نه خبری از تدوین بود نه حرکت دوربین.

«بین سال‌های ۱۹۰۵ تا ۱۹۲۰ که دوربین فیلمبرداری به تدریج به بازیگران نزدیک‌تر می‌شد و در نتیجه فضای صحنه بازی را که فیلمسازان نخستین دست‌نخورده باقی‌گذارده بودند، تجزیه می‌کرد کارگردان‌ها متوجه شدند که برای نگهداری توهم یک فضای واقعی که در آن تماشاگر پیوسته رابطه فضایی مستقیمش را با بازیگر حس کند (و این موضوع یکی از نگرانی‌های بسیاری از کارگردان‌ها بوده و هست) رعایت برخی قواعد ضروری بود تا تماشاگر احساس سردرگمی نکند و درک غریزی از جهات فضایی را که تصور می‌کرد در تئاتر و در زندگی دارد، از دست ندهد. این اندیشه‌ها پایه‌های مفاهیمی مثل انطباق مسیر نگاه، جهت حرکت و موقعیت اشخاص و چیزهای روی پرده سینما بود. انطباق مسیر نگاه و جهت حرکت روی پرده مربوط به دو نمایی می‌شود که قاعدتاً فضا را در مجاورت یکدیگر هستند. وقتی دو نما دو نفر را نشان می‌دهد که تصور می‌شود روبروی یکدیگر ایستاده‌اند، شخص الف باید به سمت راست پرده نگاه کند و شخص ب باید به سمت چپ و یا بالعکس. چرا که اگر هر دو نفر به یک سو نگاه کنند تماشاگر این تصور را خواهد داشت که این دو نفر به یکدیگر نگاه نمی‌کنند و احساس می‌کند در تعیین جهات فضایی پرده سینما سردرگم شده است» (بورچ، ۱۳۶۳: ۲۸).

استفاده می‌کند که: «عموماً فضا متعلق به خصایص یا نسبت‌های اشیاء فی‌نفسه که لزوماً باید به مفاهیم ابژکتیو تقلیل یابند، نیست بلکه فضا عموماً و منحصرأ متعلق صورت سوژکتیو شهود حسانی چیزها و نسبت‌هاست و این که آن‌ها فی‌نفسه چیستند، کاملاً بر ما پوشیده است» (Kant, 2004a, 4:408, 197-198).

تمام تلاش کانت آن است که ثابت کند، فضای سه‌بعدی که اشیاء را دربرگرفته است صرفاً به واسطه شهود ادراک می‌شود و نه ادراک استدلالی و این شهود نیز در جانب سوژه استعلایی است. اما شهود چگونه قادر است تفاوت جهت‌ها در نواحی فضا را ادراک کند؟ بنا بر آنچه کانت در بنیادهای متافیزیکی علوم طبیعی گفته است، پاسخ بر ما پوشیده است اما او پیش‌تر در رساله «در باب بنیاد نهایی تمایز نواحی (جهات) در فضا» و هم‌چنین در بندی از تمهیدات به موضوعی اشاره می‌کند که نه تنها می‌تواند پاسخی قانع‌کننده‌تر دهد بلکه در پرتو آن می‌توان به یک بازنگری در سوژه استعلایی دست یافت. کانت در بندی از تمهیدات با اشاره دوباره به همتهای ناهم‌ساز از مثال دستکش‌های چپ و راست استفاده می‌کند. با وجود آن‌که دستکش‌های چپ و راست کاملاً مشابه و برابرند، اما نمی‌توان آن‌ها را به جای یکدیگر به کار برد چرا که با وجود یکسانی در نسبت‌های درونی، از نظر نسبت‌های فضایی و جهت‌مندی متفاوتند. «تفاوت میان همتهای ناسازگار نه از طریق مفاهیم عقلی بلکه از خلال نسبت با دست-چپی و دست-راستی که به نوبه‌ی خود به شکل بلافصل به شهود مربوط است، به دست می‌آید» (Kant, 2004b, A287:38).

کانت دوباره اهمیت شهود را یادآور می‌شود اما آنچه در این بند اهمیت بیشتری دارد این است که به تلویح معیاری برای شهود جهت‌مندی فضایی پیشنهاد می‌شود. کانت در این بند و هم‌چنین در صفحات پایانی «در باب بنیاد نهایی تمایز نواحی (جهات) در فضا» تلویحاً نقش تعیین‌کننده‌ای به بدن می‌دهد. جهت فضایی بسته به طرف‌های راست و چپ و عقب و جلوی بدن انسان معنا می‌یابد و بدون این بدن هرگز نمی‌توان از چیزی به نام راست و چپ، یا بالا و پایین در جهان بیرونی حرف زد. به بیانی دیگر سوژه استعلایی کانتی تنها در صورتی می‌تواند فضا و مکان را شهود کند که

5. within
6. spatial Form = eidos=figure
7. magnitude = megethos
8. end= terminus
9. substance
10. essence
11. limit of knowledge
12. Hugo Münsterberg
13. ergon
14. parergon=ornamentation
15. finery
16. attention
17. observe
18. intuition
19. discursive concept
20. segments
21. instances
22. parts
23. *Dissertation on the Form and Principles of the Sensible and the Intelligible World* (1770)
24. *Prolegomena to any Future Metaphysics* (1783)
25. appearance
26. judge
27. senses
28. understanding
29. determination
30. truth
31. dream
32. concept
33. fault
34. illusion
35. existence
36. Albert Michotte van den Berck (1881-1965)

۳۷. Diegesis space: واژه دایجسیس را نخستین بار اتین سورین در ۱۹۵۱ در کتاب *ساختار جهان فیلمیک و واژگان فیلم‌شناسی* در اشاره به جهان خیالی فیلم به کار برد و سال‌ها بعد ژرار ژنت آن را متداول کرد.

38. Stephen Heath
39. follow

می‌توان مثال‌های دیگری از این دست را برشمرد. مثلاً در یک نمای فرضی شخصی را در نظر بگیرید که پشت دری در سمت چپ قاب ایستاده است، در باز می‌شود و نما به نمای دوم برش می‌خورد. شخص در این نمای دوم باید از سمت راست وارد شود. حتی اگر در همان در باشد (یعنی مکانمندی در منطق روایت رعایت شود) اما دوباره در سمت چپ قاب باشد، در جهت‌یابی خط حرکت، گونه‌ای سردرگمی و گیجی در تماشاگران شکل می‌گیرد که ناشی از نوعی مکان‌پریشی مرتبط با جهات فضایی است. تماشاگرانی که در سالن سینما روبروی پرده سینما نشسته‌اند نه فقط با شهود ذهنی و قوای فاهمه خود بلکه همراه با بدنی هستند که آن‌ها را قادر می‌سازد جهات اصلی فضایی، بالا، پایین، چپ، راست و عمق تصویر را تشخیص دهند. بنابراین هر نوع جهت‌یابی حرکت در قاب سینماتوگرافیک بایست بر مبنای تجربه پیشین همین بدن شکل گیرد.

جمع‌بندی

این مقاله تلاشی در بررسی تجربه ادراکی تماشاگران در رابطه با قاب سینماتوگرافیک از منظر کانت بود. در این راستا، برخلاف انگاره‌های سنتی‌تر، قاب سینماتوگرافیک همچون موضوعی مستقل و بیرونی لحاظ نشد بلکه شیوه ادراک آن توسط تماشاگر مبنای تعریف آن قرار گرفت. در این راستا، پس از شرح مختصری از دیدگاه‌های کانت، رابطه قاب با فضا‌مندی و مکانمندی سوپژکتیو از منظری ذهنی و از نقطه نظر مواجهه تماشاگران با آن، به بحث گذاشته شد و قاب سینماتوگرافیک در نسبت با دو سطح پیشین ادراک نزد کانت، یعنی شهود و فاهمه، سنجیده شد.

و در پایان با رجوع به بخش‌های مهجوری از رساله‌های پیشانقدی کانت نشان داده شد که این ادراک صرفاً ادراکی ذهنی و سوپژکتیو نیست، بلکه ضرورتاً ادراکی بدنمند است.

پی‌نوشت‌ها

1. Cinematographic frame
2. Cinematographic image
3. limit
4. part

- Bernecker, Sven (2012). "Kant on Spatial Orientation" *European Journal of Philosophy* 20 (4):519-533
- Casey, Edward (1998). *Fate of Place*. University of California press, Berkley
- Hartnack, Justus (1967). *Kant's Theory of Knowledge: An Introduction to the Critique of Pure Reason*. Hackett Publishing.
- Heath, Stephen (1976). "Narrative Space" *Screen*, 17(3), 68–112
- Heidegger, Martin (1971). "The origin of the work of art .in his *Poetry, Language, Thought*. Translations and Introduction by Albert Hofstadter. New York : Harper & Row
- Kant, Immanuel (1998). *Critique of Pure Reason*. Translated and edited by Paul Guyer & Allen W. Wood. Cambridge University Press
- _____ (2004 a). "Metaphysical Foundations of Natural Science". Translated by G. Hatfield & M.Friedman. Cambridge University Press in Kant, Immanuel. *The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant: Theoretical Philosophy after 1781*. Cambridge University Press
- _____ (2004 b) *Prolegomena to any future metaphysics: That will be able to come forward as science*. With selections from the critique of pure reason. Translate and edite by Gary Hatfield. Cambridge University Press
- Koeck, Richard (2013). *Cinescapes: Cinematic Spaces in Architecture and Cities*. Routledge
- Stam, Robert (2000). *Film theory: an introduction*. Massachusetts. Blackwell publisher
- Varzi, Achille C (2005). "Boundary" in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* .edited by Edward N. Zalta accessed from {<https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/boundary>}
40. read
41. Monika Fludernik
42. integral part
43. mind
44. inhabit
45. formal constitution
46. immediate representation
47. intuition
48. outer sense
49. "On the Ultimate Ground of the Differentiation of Regions (Directions) in Space" (1768)
50. incongruent counterparts
51. "Dissertation on the form and principles of the sensible and the intelligible world" (Kant's Inaugural Dissertation / 1770)
52. corporeal deduction

کتابنامه

۵۶

- اندرو، دادلی (۱۳۸۹). *تئوری‌های اساسی فیلم*، ترجمه مسعود مدنی. ج ۲، تهران: انتشارات رهروان پویش.
- برانیگان، ادوارد (۱۳۷۶). *نقطه دید در سینما*، ترجمه مجید محمدی، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- بورج، نوئل (۱۳۶۳). *مکان و زمان در سینما*، ترجمه حسن سراج زاهدی، تهران: انتشارات اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت ارشاد اسلامی.
- کانت، امانوئل (۱۳۹۰). *نقد قوه حکم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، ج ۶، تهران: نشر نی.
- متر، کریستین (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی سینما: مقالاتی درباره دلالت در سینما*، ترجمه روبرت صافاریان، تهران: مؤسسه فرهنگی انتشاراتی کاوش.
- Aristotle (1975). *Aristotle's metaphysics* translate and commentary by Ross, William D. Oxford and Clarendon press. Vol I
- Baudry, Jean-Louis, and Alan Williams (1974). "Ideological effects of the basic cinematographic apparatus" *Film Quarterly* 28, no. 2: 39-47
- Bazin, André (2005). *what is Cinema?* Vol. I. Translate by Hugh Gray. Berkeley: University of California