تبیین ادراک حرکت در فیلم با بهره‌گیری از نظریهٔ ادراک ابن‌سینا[1]

جواد امین خندقی (دانشجوی دکترای حکمت هنرهای دینی دانشگاه ادیان و مذاهب قم)
نصرالله حکمت (استاد دانشگاه شهید بهشتی)
احمد شهدادی (عضو هیئت علمی مدرسه اسلامی هنر)

چکیده

پرداختن به مسئلهٔ حرکت در فیلم یا تصویر متحرک و چگونگی ادراک آن، یکی از مهم‌ترین مسایل حوزهٔ نظریهٔ فیلم است. در میان نظریه‌های فیلم، جریانی با عنوان «نظریهٔ شناختی» پدید آمد که به مسایلی از این دست می‌پردازد. دیدگاه غالب در نظریهٔ فیلم این است که حرکت در فیلم، توهم ادراکی است. در این پژوهش با بهره‌گیری از روش تحلیل کیفی محتوا و گردآوری کتابخانه‌ای، در بستر فلسفهٔ ابن‌سینا برای حرکت در فیلم صورت‌بندی ایجابی ارایه می‌شود. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که آن‌چه که برخی مانند کوری بیان کرده‌اند نیز بیشتر صورت‌بندی برای رد توهم است و صورت‌بندی ایجابی نیست. اما در بستر فلسفهٔ سینوی، می‌توان صورت‌بندی ایجابی برای تبیین حرکت در فیلم ارایه داد.

واژگان کلیدی

حرکت، تصویر متحرک، ادراک حرکت، ادراک فیلم، ابن‌سینا.

۱. این مقاله برگرفته از فصل دوم رسالهٔ دکتری با عنوان «تحلیل جنبهٔ شناختی فیلم با بهره‌گیری از نظریهٔ ادراک ابن‌سینا» است که در رشتهٔ حکمت هنرهای دینی دانشگاه ادیان و مذاهب تدوین یافته است.

۱- مقدمه

پرداختن به مسئلهٔ حرکت در فیلم یا تصویر متحرک و چگونگی ادراک آن، یکی از مهم‌ترین مسایل حوزهٔ نظریهٔ فیلم است. در بررسی این مسئله، با چند موضوع یا چالش مهم روبرو هستیم. اول، آن‌که حرکت به چه معناست و چگونه وجودی دارد؟ این مسئله خود در فلسفه یکی از چالش‌ها است. دوم، آن‌که آیا حرکت در تصاویر وجود دارد؟ یا آن‌چه می‌بینیم نوعی توهم است؟ سوم، اگر حرکت توهم است، این توهم شناختی است یا ادراکی؟ چهارم، اگر حرکت واقعی است، چگونه می‌توان آن را ثابت کند و ششم، این‌که در نهایت، ادراک حرکت واقعی/توهمی چگونه صورت می‌پذیرد؟ پاسخ دادن به این پرسش‌ها و پرسش‌هایی از این دست، نیاز به بستر فلسفی دارد.

در میان نظریه‌های فیلم، جریانی با عنوان «نظریهٔ شناختی»[۱] پدید آمد[۲] که به با تکیه بر فلسفهٔ تحلیلی[۳] و علوم شناختی[۴] به مسایلی از این دست می‌پردازد. در بستر فلسفهٔ اسلامی و پژوهش‌های داخلی، نه تنها در این باره نظریه وجود ندارد، بلکه به جز ترجمه‌هایی از نظریهٔ

---

۱. cognitive theory.

۲. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ جریان شناختی در نظریهٔ فیلم، نک:

Stam, ۲۰۰۰, pp.۲۴۸-۲۳۵; Rushton and Bettinson, ۲۰۱۰, pp.۱۷۶-۱۵۶; Reynolds, ۲۰۱۴, pp.۱۰۰-۹۸; Ben-Shaul, ۲۰۰۷, pp.۶۱-۵۹ and Currie, ۲۰۰۴, pp.۱۱۸-۱۰۵.

۳. analytic philosophy.

۴. cognitive science.

شناختی اثر دیگری دیده نمی‌شود. اما آیا می‌توان این امر را در بستر فلسفهٔ اسلامی دنبال کرد؟ از آن‌جایی که علم النفس و نظریهٔ ادراک در فلسفهٔ اسلامی جایگاه ویژه‌ای دارد به نظر می‌رسد این ظرفیت وجود دارد.

بر این اساس، در این پژوهش با بهره‌گیری از روش تحلیل کیفی محتوا و گردآوری کتابخانه‌ای، ابتدا نگاهی به چالش توهم/واقعیت حرکت در فیلم دارم. پس از آن با اشاره به حرکت در دیدگاه ابن‌سینا، صورت‌بندی برای حرکت در فیلم ارایه می‌کنم.

۲- تعریف ادراک از منظر ابن‌سینا

بوعلی در برخی از عبارت‌ها به طور صریح بیان می‌کند که ادراک چه تعریفی دارد. او بیان می‌کند که «ادراک اخذ صورت مدرَک است» (ابن‌سینا، ۱۳۷۹، ص۳۴۴ و ۲۰۰۷، ص۶۹). در جایی دیگر، برای اخذ صورت، قید «به نحوی از انحاء» نیز آمده است (همو، ۱۴۰۴ج، ج۲: النفس، ص۵۰). با این تعبیر، ادراک، اخذ صورت به یکی از انحای ممکن است. در جای دیگر، به جای «اخذ»، سخن از «حصول صورت مدرَک نزد مدرِک» آمده (همو، ۱۴۰۴الف، ص۶۹) و همچنین در متنی دیگر، به «وجود صورت» هم اشاره شده است (همو، ۱۳۸۳الف، ص۲۷).

در تعریفی مفصل‌تر، ابن‌سینا ادراک را تطبع صورت شیء از حیثی که عقلی و مجرد است، تعریف کرده است (همو، ۱۳۷۱، ص۱۰۸) و در جایی دیگر، مشابه با تعابیر یاد شده، ادراک به استحضار صورت از حیثی که معقول است، تعریف شده است (همان، ص۲۶۶).

در پنج تعبیر بالا از شش منبع، همگی تصریح به واژهٔ ادراک وجود دارد. این ویژگی مشترک اول این گروه از تعاریف است. ویژگی دیگر، این است که در این تعاریف، ادراک، حصول صورت شیء نزد انسان معرفی شده است. البته تعابیر «اخذ»، «وجود»، «تطبع» و «استحضار» صورت نیز آمده است که در بستر این تعاریف به معنای همان حصول است.

یک تعریف دیگر را نیز می‌توان به دستهٔ بالا افزود. در این تعریف نیز واژهٔ ادراک آمده است، اما فقط از صورت سخن به میان نمی‌آید. بوعلی در این تعریف ادراک را به تحصیل چیزی که شامل صورت و حقیقت شیء به نحو کلیتش یا جزئیتش است، تعریف می‌کند (همان،

ص۲۲۰). «تحصیل» در این تعریف را می‌توان به معنای همان حصول دانست. اما فقط مسئلهٔ تحصیل صورت صرف در میان نیست و تحصیل حقیقت شیء به نحوی از کلیت آن یا جزئیتش مطرح است. تحصیل حقیقت در کنار صورت می‌تواند مویدی بر معنای خاص ادراک به مثابهٔ تمثل باشد که در ادامه بیان می‌شود.

علاوه بر این موارد، در یک مورد خاص، ادراک شیء، حصول حقیقت تمثلی یا به عبارتی به تمثل تعریف شده است: «درک شیء این است که حقیقت آن نزد مدرَک متمثل باشد» (همو، ۱۳۷۵، ص۸۲). می‌توان در یک بحث مفصل، به این امر پرداخت که نوعی دیگر از ادراک را می‌توان در نظر گرفت که صرف حصول صورت نیست،[۱] اما در این‌جا همان تعریف مشهور مد نظر است.

آخرین مواردی که می‌توان به نوعی تعریف ادراک نیز برشمرد، «علم» را تعریف می‌کنند و مشابه تعاریف گروه اولی که ذکر شد هستند. از جمله، ابن‌سینا بیان می‌کند که علم حصول صورت معلومات در نفس است (همو، ۱۴۰۴الف، ص۸۲). یا این‌که علم، چیزی است که از صورت‌های مجرد از مواد موجودات اکتساب شده است (همو، ۱۴۰۴ب، ص۱۴۰). در این دو تعبیر نیز سخن از حصول صورت یا آن‌چه که از صورت‌ها اکتساب شده، است. از این‌رو مانند گروه اوّلی است و مطلب جدیدی ندارد.

مشابه این دو تعبیر، بوعلی معنای علم را حصول حقیقت مجرد از پوشش‌ها و غواشی جسمانی می‌داند (همو، ۱۴۰۰، ص۲۴۸). این تعبیر مشابه تعبیر الحاقی به گروه نخست است و از حصول حقیقت و نه صرفاً صورت شیء سخن می‌گوید.

همان‌طوری که بیان شد، در این موارد سه‌گانه نیز حصول یا اکتساب صورت شیء، ادراک است. از یازده عبارت بوعلی به این نتیجه می‌رسیم که ادراک عبارت است از این‌که صورت حقیقت اشیاء در قوای دریابنده و ادراک کنندهٔ ما حضور یابد، به طوری که این قوا آن صورت‌ها را مشاهده کنند. حال یا باید این صورت را عین حقیقت خارجی آن شیء ادراک شده فرض کنیم که در این صورت با این مشکل مواجه هستیم که ما صورت‌هایی خواهیم

۱. در مقاله‌ای دیگر به این موضوع پرداخته‌ام: «جایگاه تمثل در ادراک از منظر ابن‌سینا». این مقاله در دست چاپ است.

داشت که وجود خارجی ندارند، مانند بسیاری از اشکال و مفروضات هندسی که اصلاً امکان تحقق خارجی ندارند، اما در عین حال آن‌ها را نیز ادراک می‌کنیم. یا این که صورت‌ها مثال و نمونهٔ حقیقت‌هایی باشند که در ذهن ما اثر گذاشته‌اند، اما این تصویر با آن حقیقت خارجی تباین و اختلاف ذاتی نداشته باشد. روشن است که دومی قابل قبول است.

۳- توهم حرکت

دیدگاه رایجی وجود دارد که حرکت در تصویر وجود ندارد و این یک توهم است. اما می‌توان با دو صورت متفاوت این امر را تفسیر کرد. این‌که این توهم، به دلیل نقص یا ویژگی ادراکی خاص ماست که توهم ادراکی[۱] نام می‌گیرد. یا این‌که به نوعی تماشاگر باور دارد که این حرکت واقعاً وجود دارد و آن را توهم شناختی[۲] نام‌گذاری می‌کنیم.

ممکن است در این‌جا این مسئله مطرح شود که ماجرای عدم حرکت عکس و توهم بودن آن مربوط به سینمای آنالوگ است و امروزه با سینمای دیجیتال این امر منتفی است. اما واقعیت امر دیگری است. همان‌طوری که پیش‌تر در ماجرای روش عکاسانه بیان شد، در شیوهٔ دیجیتال نیز نور به شکلی دیگر نقش دارد. اما آن‌چه در این‌جا می‌تواند راهگشای ما باشد، این است که بدانیم در سینمای دیجیتال نیز چیزی مانند یا جایگزین نوار سلولوئید داریم یا وضعیت به گونه‌ای دیگر است. ابتدا باید به این امر اشاره شود که همان‌طوری که در میز تدوین آنالوگ با فریم‌ها و نوار روبرو هستیم، در تدوین دیجیتال نیز نوار مجازی و فریم‌ها وجود دارد. مهم در این‌جا وجود فریم‌ها است. زیرا بر روی فریم‌ها حرکت وجود ندارد و هر فریم یک تصویر بدون حرکت و ساکن است. بر این اساس، این مسئله مطرح است که تصویر متحرک توهم یا واقعیت است.

در سینمای آنالوگ و نوار سلولوئید وضعیت روشن است و می‌توان مشابه آن را در سینمای دیجیتال تبیین کرد. دستگاه پخش ویدیویی در سینمای آنالوگ اجزای زیادی دارد. برای ما نوار، منبع نور و پرده مهم است. منبع نور و پرده هر دو در پخش دیجیتال نیز وجود دارند. مهم

---

۱. perceptual illusion.

۲. cognitive illusion.

این است که فریم‌ها در قالب داده اگر وجود ندارند، دست‌کم در دستگاه تولید می‌شوند و انعکاس این فریم‌های تولید شده به صورت دیجیتال با منبع نور روی پرده می‌افتد. وضعیت تشکیل فریم متفاوت است و در سینمای دیجیتال به جای ۲۴ فریم در ثانیه با ۱۰۰۰ فریم و حتی بیشتر روبرو هستیم. اما باز هم فریم‌ها وجود دارند و فریم‌ها نشان داده می‌شوند و فریم خود حرکت ندارد. پس می‌توان بحث توهم یا واقعی بودن حرکت را در سینمای دیجیتال نیز مطرح کرد.

۳-۱- توهم شناختی

مبنای توهم شناختی در زمینهٔ چگونگی تفسیر حرکت در تصویر را باید در نسخه‌های مختلف واقع‌گرایی دنبال کرد. سه نسخهٔ مهم از واقع‌گرایی وجود دارد (Currie, ۱۹۹۵, pp.۱۹-۲۰).

نخست، نظریهٔ شفافیت[۱] است که بیان می‌کند فیلم آن‌گاه که از روش عکاسانه بهره می‌برد، به بازآفرینی جهان واقعی می‌پردازد و نه صرفاً بازنمایی آن، زیرا عکس ثبت خود شیء است نه ثبت همانند یا بازنمایی آن. فیلم شفاف است یعنی از خلال آن به جهان واقعی می‌نگریم مانند دیدن از دوربین یا پنجره. برخی این دیدگاه را نظریهٔ شفافیت نام‌گذاری کرده‌اند (Walton, ۱۹۸۴, p.۲۵۵).

دوم، نظریهٔ همانندی[۲] است. به این معنا که تجربهٔ تماشای فیلم تقریباً مانند تجربهٔ مرسوم در ادراک دنیای واقعی است و تماشای فیلم همانند تجربهٔ دنیای واقعی است یا می‌تواند باشد.

سوم، توهم‌گرایی[۳] است که می‌گوید فیلم می‌تواند در تماشاگر توهم واقعیت و حضور شخصیت‌ها و رویدادهای داستانی را برانگیزد.

دو نظریهٔ اول در دیدگاه بازن[۴] وجود دارد و دیدگاه سوم که پذیرش گسترده ای دارد، در میان نویسندگان تبلیغات، استودیوها، منتقدان مارکسیست و آرنهایم دیده می‌شود. نوع دیگری از

---

۱. transparency.

۲. likeness.

۳. illusionism.

۴. André Bazin.

واقع‌گرایی نیز می‌توان لحاظ کرد که در در آن، واقع‌گرا بودن فیلم به این است که روابط بسیار مهم اجتماعی را تا چه حد بازنمایی می‌کند (see: Currie, ۱۹۹۵, pp.۲۱-۲۲). در این دیدگاه، فیلمی واقع‌گرا است که شخصیت‌های داستانی را درگیر روابط اجتماعی نشان دهد و روابط اجتماعی، نقش مهمی در کنش و واکنش‌های فیلم داشته باشند. این دیدگاه، در حوزه نظریهٔ اجتماعی مطرح است.

بیشتر تاریخ سینما و نظریهٔ فیلم، بحث در بارهٔ روابط میان سه دیدگاه اصلی است. این دیدگاه‌ها با هم نسبت نیز دارند یا حتی یکدیگر را تقویت می‌کنند. می‌توان گفت لازمهٔ شفافیت فیلم این است که همانندی را کم جلوه دهیم و سعی کنیم نشان دهیم که تجربهٔ فیلم با واقعیت تفاوت دارد. همچنین لازمهٔ شفافیت، این است که فیلم‌ساز راه‌هایی کشف کند که بتواند همان تجربهٔ از واقعیت را بازآفرینی کند. همانندی هم می‌تواند راه را برای توهم‌گرایی هموار کند، زیرا هر چه فیلم همانندتر باشد، می‌تواند توهم‌زاتر به شمار آید.

شفافیت می‌تواند به ما بگوید که حرکت در فیلم همان دیدن حرکت در جهان واقعی است یا این‌که همانندی، همانند بودن آن با حرکت در جهان واقعی را تبیین کند، اما از همه مهم‌تر در این‌جا توهم‌گرایی است. ادعای اصلی آن این است که فیلم، مخاطب را به گونه‌ای نظام‌مند و به شیوه‌ای که بخشی از فرآیند طبیعی درگیری او با فیلم است، وا می‌دارد تا به این باور کاذب برسد که شخصیت‌ها یا رویدادهای داستانی واقعیت دارند. بر همین اساس توهم شناختی‌ای شکل می‌گیرد که حرکت واقعی است. نسخهٔ ضعیف آن به این گونه است که ادعا کند هر چه روی پرده است، واقعیت دارد که آن را به راحتی می‌توان مردود دانست. نسخهٔ قوی‌تر این توهم را با نقش دوربین و همذات‌پنداری بیان می‌کند.

آن‌چه برای ما اهمیت دارد این است که طبق توهم شناختی، تماشاگر با تجربهٔ فیلم باور دارد که تصاویر واقعا حرکت می‌کنند. حال این تصور از این جهت برای او پیش می‌آید که فیلم شفافیت دارد، همانند جهان واقعی است یا توهم این‌گونه می‌آفریند. البته آن‌چه در نظریهٔ سوم ارایه می‌شود، می‌تواند شامل توهم ادراکی حرکت در فیلم نیز باشد. یعنی یک مرتبه تماشاگر توهم این را دارد که حرکت واقعی است (شناختی) و یک مرتبه به دلیل ویژگی ادراکی، حرکت را درک می‌کند (توهم ادراکی) و الزاماً در حالت دوم به معنای تصدیق آن حرکت نیست.

۳-۲- توهم ادراکی

باور رایج در زمینه حرکت این است که ما توهم حرکت داریم و دلیل این امر ساختار خاص دستگاه ادراکی ماست. مانند این‌که گفته شده ما در فیلم، واقعیتی عینی را نمی‌بینیم، بلکه محصول ذهن خودمان را مشاهده می‌کنیم که تصاویر را به هم پیوند می‌دهد (Munsterberg, ۱۹۹۲, pp.۳۵۵-۳۵۶).

توهم ادراکی، هنگامی رخ می‌دهد که دریافت مشاهده‌ای ما جهان را به صورت خاصی بازنمایی کند. یعنی در واقع به آن صورت نیست و سوژه هم چنین باوری ندارد. توهم‌گرایی ادارکی در برابر توهم‌گرایی شناختی نظریه‌ای حداقلی است. ممکن است بگوییم نسخهٔ ادراکی زمینهٔ پذیرش نسخهٔ شناختی هم به شمار می‌رود. در زمینهٔ حرکت در تصویر، رایج‌ترین نسخه همین است که سینما، توهم ادراکی حرکت را رقم می‌زند و واقعاً حرکتی در کار نیست.

۴- حرکت از منظر ابن‌سینا

حال باید ببینیم دیدگاه بوعلی در زمینهٔ حرکت چیست. او در کتاب‌های مختلفی به تعریف حرکت می‌پردازد (ابن‌سینا، ۱۴۰۴ج، ج۱: السماع الطبیعی، صص۴۸ و ۸۳؛ ۱۳۸۳ب، ص۳؛ ۱۳۷۹، صص۲۰۴-۲۰۵ و ۱۴۰۰، صص۳۲ و ۱۰۵). نکات مشترک این تعاریف عبارتند از:

۱. حرکت، کمال اول است. کمال اول، آن چیزی است که تحقق شیء به واسطهٔ آن صورت می‌گیرد و کمال دوم، تحقق چیزهایی است که شیء از آن جهت که شیء است، شایسته است آن‌ها را داشته باشد و وجود شیء منوط به آن نیست.

۲. حرکت، کمال اول برای چیزی است که بالقوه است از آن جهت که بالقوه است. یعنی از آن جهتی که نسبت به مکانی که قصد دارد، بالقوه است. در معانی مختلفی که ابن‌سینا برای قوه بیان می‌کند (نک: همو، ۱۴۰۴ب، صص۱۷۰-۱۷۲ و ۱۳۷۹، صص۵۲۴-۵۲۹)، معانی قوه در این‌جا به معنای انفعال است.

۳. حرکت، پروسهٔ از قوه به فعلیت درآمده شیء است. در واقع حرکت، وجود شیء در زمان بین قوهٔ محض و فعلیت محض است.

۴. در حرکت، خروج از قوه به فعل، در آن واحد نیست و به صورت تدریجی تحقق می‌یابد.

همچنین بوعلی در جایی، متفاوت با تعابیر بالا بیان می‌کند که حرکت، تغییر تدریجی حالت ثبات (قار) جسم است که این حرکت غایتی بالقوه با بالفعل دارد و طالب وصول آن است (همو، ۱۳۷۹، ص۲۰۳). در این تعبیر، تغییر به معنای از دست دادن و به دست آوردن یا زیادت نقصان چیزی است. حرکت حالت قار یا دارای ثبات ندارد و در شیء نیز این امر تغییر می‌دهد. تعبیر جسم نشان می‌دهد که حرکت برای امور مادی محقق می‌شود و در بارهٔ مجردات نیست. همچنین حرکت، غایت‌مند است، غایتی بالقوه یا بالفعل دارد، به سوی این غایت می‌رود و طالب آن است.

با آن‌که ابن‌سینا حرکت را به کمال اول و در تعبیر دیگر تغییر تدریجی تعریف می‌کند، که البته تعبیر دوم نیز ذیل همان اوّلی قرار می‌گیرد، در جایی حقیقت حرکت را حرکت مکانی یا حرکت در مقولهٔ أین می‌داند و معانی عام را به نوعی عدول از معنای اصلی به شمار می‌آورد (همو، ۱۳۸۳ب، ص۳). این هم نکته‌ای است که توجه به آن می‌تواند راهگشا باشد.

در دیدگاه بوعلی، حرکت از آن جهتی که در زمان است، در زمرهٔ امور متغیر و قابل تقسیم به شمار می‌رود (همو، ۱۴۰۴الف، ص۴۳). حرکت، حالی است که قبل و بعد خود نیست و می‌تواند در أین، کیف، کم و وضع رخ دهد (همو، ۱۴۰۰، صص۳۲-۳۳). حرکت در کم، در جهت زیادت، حرکت نمو یا تخلخل و در جهت نقصان، ذبول و تکاثف، در کیف، استحاله، در أین، انتقال و در وضع، مانند استداره چیزی بر نفسش است.

شایسته است در این‌جا اشاره‌ای هم به مفهوم سکون در مقابل حرکت داشته باشم. بوعلی سکون را عدم صورت حرکت در چیزی که شأنش است، معرفی می‌کند که تقابل عدم و ملکه بین او و حرکت وجود دارد (نک: همو، ۱۳۷۹، صص۲۰۸ و ۲۲۴ و ۱۳۷۱، ص۲۲۹).

حالا می‌توانم به سراغ حرکت در فیلم بروم و ببینیم حرکت در فیلم واقعی یا توهم است و اگر توهم است ذیل توهم شناختی قرار می‌گیرد یا از نوع توهم ادراکی است.

۵- انواع حرکت

ابتدا باید به این امر دقت کنیم که اگر انسان / موجود بیننده را «الف» و شیء / موجودی که

دیده می‌شود را «ب» فرض بگیریم و بخواهیم حرکت «الف» و «ب» را در نظر بگیریم، سه نوع حرکت داریم (Arenheim, ۱۹۷۴, p.۳۷۹):

اول، حرکت فیزیکی[۱] است. در این حالت، «ب» حرکت می‌کند و «الف» آن را می‌بیند یا این‌که در حین دیدن «ب»، خود «الف» هم حرکت دارد.

دوم، حرکت دیداری[۲] است. در این حالت، بازتاب‌های «ب» بر روی شبکیهٔ چشم «الف» حرکت می‌کند و جا به جا می‌شود، اما «الف» هیچ حرکتی ندارد.

سوم، حرکت ادراکی[۳] است. در این حالت، «ب» حرکتی نمی‌کند و تنها «الف» حرکت می‌کند و در حین حرکت «ب» را می‌بیند.

از منظر روان‌شناسی، حرکت‌هایی که در آن‌ها یکی از «الف» یا «ب» یا هر دو در حرکت هستند، حرکت واقعی[۴] و اگر هیچ‌کدام از «الف» یا «ب» تحرکی ندارند و باز هم متحرک دیده می‌شود، حرکت ظاهری[۵] نام دارند. حرکت ظاهری نوعی توهم حرکت است که خود به پنج نوع تقسیم می‌شود (ماتلین، ۱۳۸۶، صص۳۳۰-۳۳۵):

۱. حرکت در تصویر: در این حالت، تصویر ساکن و ثابتی وجود دارد، اما نگاه کردن به آن احساس حرکت دارد. مانند تصاویر ورزشی که در حالتی خاص هستند و دونده در تصویر متحرک به نظر می‌رسد.

۲. حرکت خودجنبشی:[۶] در این حالت، شیء ساکن است و بدون هیچ زمینهٔ مشخصی متحرک به نظر می‌رسد. تصاویری برای همین حالت ساخته شده‌اند. اگر چراغ قوه‌ای برداشته و اطراف آن را به گونه‌ای مسدود کنیم که فقط نور از سوراخ کوچک آن بیرون بیاید و آن را در اتاق تاریک روشن کنیم و در فاصلهٔ ۲ متری از آن قرار گرفته و ۲ دقیقه تمرکز بر آن داشته باشیم، نور متحرک به نظر می‌رسد.

---

۱. physical movement.

۲. optical movement.

۳. perceptual movement.

۴. real movement.

۵. apparent movement.

۶. autokinetic movement.

۳. حرکت استنتاجی:[۱] این حرکت زمانی رخ می‌دهد که میدان دیدن در یک جهت حرکت کند. این امر سبب توهم می‌شود که یک شیء ساکن در جهت مخالف حرکت می‌کند. نمونهٔ آن ماه کاملاً درخشان است. اگر در شب چند لکه ابر باشد، به نظر می‌رسد ماه خلاف جهت ابرها در حرکت است.

۴. حرکت پس تأثیری:[۲] این حرکت وقتی رخ می‌دهد که در حال نگاه کردن به یک حرکت مداوم باشیم و سپس به یک سطح دیگر نگاه کنیم. در این حالت آن سطح دوم در جهت مخالف متحرک به نظر می‌رسد. نمونهٔ آن این است که به یک آبشار برای چند دقیقه نگاه کنیم و پس از آن به کوه نگاه کنیم. در این زمان به نظر می‌رسد سنگ‌ها به سمت بالا می‌روند.

۵. حرکت استروبسکوب:[۳] این حرکت، به دلیل طرح‌های سریعی که نقاط مختلف شبکیه چشم را تحریک می‌کنند، ایجاد می‌گردد. حرکت در تصاویر فیلم از این گونه شمرده شده است (Arenheim, ۱۹۷۴, p.۲۲۸-۲۲۹). زیرا در آن تصاویر پشت سر هم، سریع ارایه می‌شود و در این حالت، به جای این‌که تصاویری پشت سر هم ادراک شود، حرکت از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر ادراک می‌شود. اگر سرعت دوربین زیاد شود، صرفاً لکه‌هایی دیده می‌شود و اگر سرعت آهسته شود، تصاویر جدا از هم دیده می‌شود و فقط پرپرزدن نور خواهد ماند.

۶- ادراک حرکت در فیلم

این را می‌دانیم که روی فریم‌ها در نوار سلولوئید یا داده‌های تصویری در سینمای دیجیتال تصاویر ثابتی وجود دارد. همین امر دلیل آن شده است که در روان‌شناسی، حرکتی که در فیلم مشاهده می‌شود، از نوع حرکت ظاهری به شمار آید. آیا حرکت ظاهری هم نوعی حرکت است؟ یا تنها با نوعی توهم حرکت روبرو هستیم؟ پاسخ این امر در دیدگاه بوعلی دنبال می‌شود.

در این‌جا با تمسک به چند امر می‌توان گفت که نوعی از حرکت در تصویر وجود دارد، اما الزاماً با حرکت‌های دیگر ممکن است یکسان نباشد. چرا که ضرورتی ندارد حتماً یک نوع

---

۱. induced movement.

۲. movement aftereffects.

۳. stroboscobic movement.

حرکت خاص را فقط حرکت در فیلم بدانیم و اگر آن نوع را نداشتیم بگوییم توهم حرکت داریم.

در گام اول به سراغ نمونه‌هایی از متن خود بوعلی می‌روم. بوعلی (نک: ابن‌سینا، ۱۴۰۴ج، ج۲: النفس، ص۱۳۶ و ۱۳۷۵، ص۸۴) برای اثبات وجود قوهٔ حس مشترک، بیان می‌کند که ما قطرات باران را به صورت یک خط ممتد می‌بینیم. یا این‌که اگر آتشی حول یک محور بچرخد، آن را دایره می‌بینیم. یا این‌که اگر نقطه‌ای رنگی را به دو طرف حرکت دهیم، از آن دو عدد می‌بینیم. حال با آن‌که در خارج، دایره، خط ممتد یا دو نقطه نداریم، باز هم این امر ادراک می‌شود. دلیل آن در توضیح بوعلی این است که با قطرهٔ نخست، صورت آن در حس مشترک دریافت می‌شود و هنوز زایل نشده، صورتی دیگر جای او را می‌گیرد و در نتیجه، ما یک خط ممتد حس می‌کنیم. چشم فقط چیزی را می‌بیند که در مقابل او است. پس باید قوهٔ دیگری در این‌جا باشد که به واسطهٔ آن ما خط ممتد را درک کنیم. این قوه، حس مشترک است. این نوع حرکت شبیه سیستم حرکت استروبوسکوبی است، زیرا در این مثال‌ها نیز نوعی پیوستگی ایجاد شده میان قطرات باران پیش آمده است.

اگر فرض بگیریم که فریم‌های پی در پی فیلم همان قطره‌های پی در پی باران باشند، طبق این تبیین، از هر فریم صورتی برای تماشاگر در حس مشترک حاصل می‌شود و قبل از زایل شدن این صورت با غایب شدن فریم، صورت فریمی دیگر جای آن را می‌گیرد. به همین ترتیب، ما تصاویر با پیوستگی مدام و تصویر را متحرک می‌بینیم. پس می‌توان گفت که از فریم‌های متوالی پی در پی یک دست در نقاط مختلف، دستی دارای حرکت حس می‌شود و این امر به دلیل وجود قوهٔ حس مشترک است. حس مشترک از طریق ایجاد پیوستگی فریم‌ها، حرکت در تصویر را حس می‌کند و تماشاگر تصویر را متحرک می‌بیند. در این صورت حرکت در فیلم توهم ادراکی است. از آن‌جایی که تماشاگر فرض نمی‌کند واقعاً دست حرکت می‌کند و این ویژگی ادراکی است، حرکت در فیلم یک توهم ادراکی به شمار می‌رود و توهم شناختی نیست.

این تفسیر، کار ما را در بررسی حرکت در فیلم آسان می‌کند و موضوع را خاتمه می‌بخشد، اما به این سهولت و به این صورت راضی کننده به نظر نمی‌رسد. زیرا اول، آن‌که ما در تجربهٔ دیدن قطرات باران و دیگر نمونه‌های مشابه، خود باران را می‌بینیم. یعنی صورت مقابل چشم، خود باران است. اما در فیلم ما خود نوار سلولوئید یا داده‌های تصویری ذخیره شده در سینمای

دیجیتال را نمی‌بینیم. در مقاله‌ای دیگر،[۱] این مسئله را تبیین کردم که تماشاگر ترکیب نور رنگی روی پرده و پرده را با هم می‌بیند که نورشان را از منبع نور دستگاه پخش گرفته‌اند. در نتیجه، صورت مقابل چشم تماشاگر، خود نوار یا داده نیست. این امر می‌تواند در نتیجهٔ بررسی دخالت داشته باشد.

دلیل دوم برای عدم رضایت از تفسیر بالا این است که طبق تبیین بوعلی، حس مشترک، قابل است و حافظ صور نیست و اگر حس مشترک نباشد، نمی‌شود دو چیز را از یکدیگر تمییز داد. همچنین ارتباط حس مشترک با صورت حسی، تا زمانی برقرار است که اتصال با حس وجود دارد. اما این در حالی است که می‌دانیم بین دو فریم یا بین دو قطره باران، هر چقدر کم هم باشد، فاصله‌ای وجود دارد. اگر این فاصله وجود نداشت که تمام بحث در این زمینه بی فایده بود. حال پرسش این است که این فاصله را چه چیزی پر می‌کند؟ اگر علت تأثر حسی و دریافت صورت، شیء محسوس است، با نبود آن (علت)، حتی بگوییم در کسری از ثانیه، چگونه معلول (صورت در حس مشترک) وجود دارد؟ فخر هم ذیل کلام ابن‌سینا، به این امر اشاره می‌کند و اما آن را برای رد حس مشترک کافی نمی‌داند (رازی، ۱۳۸۴، ج۲، صص۲۴۹-۲۵۰).

در این‌جا هدف این نیست که با این نکات وجود حس مشترک زیر سوال برود. حس مشترک می‌تواند راهگشای بحث ما در تبیین حرکت در فیلم باشد. به دو نکتهٔ بالا بازگردیم. اگر بتوان میان دیدن قطرات باران به صورت خط ممتد و دیدن سایهٔ ایجاد شدهٔ قطرات باران به واسطهٔ نور چراغی روی پرده به صورت خط ممتد، تفاوت قائل شویم، مسئلهٔ حرکت در فیلم را می‌توان از منظری دیگر تبیین کرد.

ممکن است در وهلهٔ نخست این امر به ذهن بیاید که سایه‌های شکل گرفته روی پرده نیز خصیصه‌ای استروبوسکوبی دارد و مانند دیدن همان قطرات باران است و آن نیز نوعی توهم به شمار می‌رود. اما نکتهٔ مهم این است که خود خصیصهٔ استروبوسکوبی در حرکت‌های واقعی (در مقابل ظاهری) نیز وجود دارد و برخی این امر را نشان داده‌اند که هر گونه ادراک

۱. «تبیین ادراک فیلم با بهره‌گیری از نظریهٔ ادراک ابن‌سینا». این مقاله در دست چاپ است.

حرکت در اساس خصیصه‌ای استروبوسکوبی دارد (see: Arenheim, ۱۹۷۴, p.۳۸۷). یعنی ادراک حرکت پرنده‌ای که وارد دید تماشاگر شده و از سویی خارج می‌شود، نیز خصیصه‌ای استروبوسکوبی دارد. پس می‌توان این امر را به سهولت کنار نگذاشت که سایهٔ روی پرده اولاً متفاوت با خود قطرات باران است و ثانیاً می‌تواند نوعی از حرکت داشته باشد.

به نکتهٔ دوم برای عدم رضایت از تفسیر سهل الوصول حرکت در فیلم بازمی‌گردیم. چه چیزی فاصلهٔ میان دو فریم یا دو قطرهٔ باران را پر می‌کند؟ بوعلی در جایی می‌گوید که حرکت، حالی است که قبل و بعد خود نیست (ابن‌سینا، ۱۴۰۰، صص۳۲-۳۳) و همچنین حرکت، وجود شیء در زمان بین قوهٔ محض و فعلیت محض است (همو، ۱۳۷۹، ص۲۰۵). اگر فریم اول را «الف»، فریم دوم را «ب»، فریم سوم را «ج»، فاصلهٔ میان «الف» و «ب» را «ف۱» و فاصلهٔ میان «ب» و «ج» را «ف۲» در نظر بگیریم، طبق دو بند بالا از متن بوعلی این‌گونه می‌توان حرکت در تصویر را توضیح داد.

«الف»، «ب» و «ج» هر سه صورت حاصل از شیء محسوس هستند. البته با این فرض که هر فریم فقط یک صورت باشد. این سه صورت خود در حس مشترک دریافت می‌شود. در زمانی «الف» هست و می‌رود و همین‌طور دو فریم دیگر، در «ف۱» و «ف۲» که هیچ‌کدام از «الف»، «ب» و «ج» وجود ندارند، چه چیزی در حس مشترک وجود دارد که باعث می‌شود حرکت را حس کنیم؟ مگر حرکت حالی نیست که قبل و بعد آن نباشد یا به زبان دیگر، مگر «ف۱» غیر «الف» و «ب» نیست و میان آن دو را پر نمی‌کند؟

به این امر دقت کنیم که روند تصویر از «الف» تا «ج»، نوعی به فعلیت رسیدن آن چیزی است که بالقوه بوده است. یک شخصیت می‌خواهد از سمت چپ پرده/تصویر به سمت راست آن برود. تحقق «ب» نسبت به «الف» و تحقق «ج» نسبت به «ب»، به فعلیت رسیدن آن‌ها است که در خلال تصاویر حرکت شخصیت از چپ به راست را نشان می‌دهد. هدف این نیست که بگوییم حرکت مکانی یا حرکت وضعی در «ف۱» یا «ف۲» وجود دارد. مراد اصلی این است که بگوییم نحوه‌ای از حرکت وجود دارد و حس مشترک آن را دریافت می‌کند. چرا که اگر میان «الف» و «ب»، ما به ازایی در خارج نباشد و محسوسی نباشد، حس مشترک چه چیزی را دریافت می‌کند؟

در پاسخ به این پرسش، نمی‌توان ادعا کرد که بخشی از «الف» مانده و به بخش ابتدایی «ب» متصل می‌شود. زیرا حس مشترک حافظ نیست و فقط قابل است. همچنین نمی‌توان در پاسخ به پرسش بالا، این گونه جواب داد که حس مشترک چیزی برای پرکردن میان «الف» و «ب» اضافه می‌کند یا به گونه‌ای دخل و تصرف دارد. اگر نوعی نگهداری یا دخل و تصرف یا افزودن چیزی را لحاظ کنیم، دیگر با فرض خود بوعلی و تعریف او از حس مشترک همخوانی ندارد و با قوای دیگر مانند خیال و متخیله هم‌پوشانی دارد. این هم یک فرض است که بگوییم «ف۱» براساس «الف» و «ب» در خیال و با دخالت متخیله ادراک می‌شود. البته از این جهت ممکن است جایگاه و نقش حس مشترک با مشکلاتی همراه شود. اما باز هم به تبیین ارایه شده لطمه‌ای نمی‌زند، زیرا در این حالت باز هم حرکتی توسط متخیله ایجاد می‌شود و حرکت وجود دارد.

به این نکات اضافه کنید که بوعلی تصریح می‌کند حقیقت حرکت، حرکت مکانی است (همو، ۱۳۸۳ب، ص۳). آیا واقعا در حرکت کردن شیء در موقعیت «الف» به «ب» روی پرده، حرکت مکانی رخ نمی‌دهد؟ نباید انتظار داشته باشیم که حرکت مکانی را به صورت پیوسته روی نوار یا داده داشته باشیم. صرف نبودن حرکت روی نوار یا داده کافی نیست که بگوییم حرکت وجود ندارد. روی نوار یا داده صوتی هم فقط ذرات مغناطیسی وجود دارد، پس موسیقی هم وجود ندارد و یک نوع توهم شنوایی است؟ حرکت مکانی در تصویر که ترکیبی از نور رنگی و پرده است وجود دارد. پس نوعی از حرکت باید در این میان باشد تا حس مشترک آن را درک کند.

اگر بخواهیم تمام آن‌چه در این بخش اشاره شد را نادیده بگیریم، می‌توان ادراک حرکت وضعی را نیز مورد سوال قرار داد و در یک بحث مفصل به صورت یک توهم ادراکی تبیین کرد.

نکتهٔ دیگری که باید به موارد بالا اضافه کرد این است که ابن‌سینا از دو نوع حرکت توسطیه و قطعیه سخن می‌گوید. حرکت توسطیه، حرکتی است که در آن متحرک در آغاز مسافت یا غایت آن نیست، بلکه بین مبدأ و منتها است (همو، ۱۴۰۴ج، ج۱: السماع الطبیعی، ص۸۴). این همان صورت حرکت متحقق در متحرک و کمال اول است.

حرکت قطعیه، به معنای امر متصلی است که متحرک بین مبدأ و منتها به دست می‌آورد. البته این امر در بین مبدأ و منتها تحقق نمی‌یابد و زمانی که متحرک به منتها می‌رسد، گمان می‌رود که تحقق یافته است. در دیدگاه بوعلی، این حرکت وجود خارجی ندارد و صورتی است که در خیال و قائم به ذهن از نسبت میان مبدأ و مقصد ترسیم یافته یا این‌که از فهم نسبت میان دو صورت مبدأ و مقصد درک شده است (همان). شاید بتوان گفت که حرکت قطعیه در تعریف ابن‌سینا آغاز راهی باشد که بگوییم در عالم حس اصلاً حرکت نداریم و عالم حس، عالم ثبات و سکونات است. از این منظر، فیلم هم مانند عالم حس، بی‌حرکت است. اگر عقل نباشد و درک حرکت از مبدأ و مقصد نباشد، با مجموعه‌ای از سکونات روبرو هستیم. وگرنه حرکت در استمرار نگاه وجود دارد و در نگاه حرکت نیست. با این چشم انداز، عالم، عالم سکونات است و فیلم نیز از این قاعده مستثنی نیست و حرکت فقط برداشت خاص ذهن است. اما هدف در این‌جا این نیست که مطابق این نگاه حرکت تبیین شود.

چه این‌که بگوییم نپذیرفتن حرکت قطعیه از سوی بوعلی، اشکالاتی دارد و می‌توان اشکالات را پاسخ داد (نک: نجفی افرا، ۱۳۸۸، صص۱۹-۲۰) یا این‌که این امر هیچ تناقضی ایجاد نمی‌کند و باید درست تفسیر شود و در این زمینه به کلام میرداماد و ملاصدرا در زمینهٔ قبول حرکت قطعیه رجوع کنیم (نک: فتحعلی و رضایی، ۱۳۸۷، صص۱۰۵-۱۲۴)، در هر صورت این تقسیم‌بندی می‌تواند از جهتی برای ما حایز اهمیت باشد.

آن‌گونه که بوعلی توضیح می‌دهد حرکت قطعیه وجود خارجی ندارد و وجود ذهنی دارد. صورتی است که از نسبت مبدأ و مقصد حاصل شده یا از دو صورت مبدأ و مقصد فهم شده است. تا این‌جا این امر روشن است که حرکت قطعیه، توهم حرکت نیست، زیرا حتی مطابق تقسیم‌بندی‌های بالا ذیل حرکت ظاهری هم قرار نمی‌گیرد. اگر بتوان صورت حاصل یا فهم حاصل از مبدأ و مقصد را حرکت نامید، آیا نمی‌توان صورت حاصل از «الف» و «ب» یا «ف۱» را حرکت نامید؟ فرض بگیرید در «الف»، شخصیتی سمت چپ تصویر است و در «ب»، شخصیت سمت راست تصویر است. اگر «الف» و «ب» دو فریم پی در پی باشند و میان آن‌ها چیزی تقطیع نشده باشد و موقعیت شخصیت در «الف» با موقعیت او در «ب» متفاوت باشد، می‌توان این گونه گفت که صورتی حاصل از این دو مبدأ و مقصد یا فهمی مبتنی بر دو

صورت (دو فریم) مبدأ و مقصد وجود دارد: حرکت شخصیت از موقعیت موجود در «الف» به موقعیت موجود او در ب. این توضیح می‌تواند تبیینی برای حرکت در فیلم باشد.

یک نکتهٔ دیگر نیز می‌توان اضافه کرد که صورت‌بندی کوری[۱] است (Currie, ۱۹۹۵, pp.۳۴-۴۷). با آن‌که بحث ما در بستر سینوی است، اما صورت‌بندی او به آن‌چه تا این‌جا بیان شد، کمک می‌کند.

او بیان می‌کند که حرکت واقعی وجود دارد و ما آن را درک می‌کنیم و اگر واقعیت حرکت را منکر شویم، باید واقعیت نگاره‌ها را هم منکر شویم. زیرا اگر حرکت را از تصویر بگیریم، چیزی از آن نمی‌ماند و معمولاً قاب بی حرکت بسیار به ندرت در سینما رخ می‌دهد. البته برخلاف این نظر کوری فیلم‌هایی داریم که مجموعه‌ای از تصاویر ثابت است. به آن‌ها در پایان این بخش اشاره می‌شود.

طبق صورت‌بندی کوری، لازمهٔ واقعیت تصاویر، واقعیت حرکت است. تصویر سینمایی، کل محدودهٔ نورانی بر پردهٔ سینما در حین نمایش فیلم است. این محدوده حرکت نمی‌کند مگر این‌که به دلیل نقص فنی تکان بخورد. فقط بخش یا بخش‌هایی از تصویر حرکت می‌کند؛ مانند این‌که مردی راه می‌رود. یک نوع حرکت در تصویر است و انواع دیگری نیز می‌توان لحاظ کرد که کوری به آن‌ها نمی‌پردازد.

با توجه به این حرکت در تصویر (مردی که راه می‌رود)، در یک نمای واحد از زاویهٔ واحد و متوالی واقعاً حرکت وجود دارد و برای اثبات حرکت، همین کافی است. این شبیه بیانی است که در زمینهٔ حرکت مکانی و حرکت در فیلم بیان شد.

کوری ادامه می‌دهد که راه اثبات حرکت این است که معیارهای بسیار آسان‌گیرانه در بارهٔ واقعیت لحاظ کنیم. اگر بپذیریم میان مفید بودن سخن و حقیقت داشتن آن تمایز آشکاری برقرار نیست، می‌توان حرکت را تثبیت کرد، زیرا توصیف فیلم بر پایهٔ حرکت نگاره‌ها دست‌کم فایده‌مند است. ما نیازی به استدلال ایجابی نداریم و مدعی توهم حرکت باید ثابت کند که حرکت توهم است. چرا که دلیل وجود وضعیت‌های باور و ادراک این است که آن‌ها را درست

---

۱. Gregory Currie.

می‌دانیم، زیرا اگر آن‌ها را نادرست می‌دانستیم به آن باور یا ادراک نمی‌رسیدیم. پس حرکت واقعی است، مگر این‌که شواهد و دلایل کافی در میان باشد.

او بیان می‌کند که ممکن است کسی استدلال کند: حرکت، حاصل دستگاه ادراکی ما است و مستقل از آن وجود ندارد. یعنی اگر فیزیکی بررسی کنیم و آن‌چه روی پرده است را توضیح دهیم، همه چیز جز حرکت وجود دارد و با توضیح ذهن مخاطب، حرکت اضافه می‌شود.

در پاسخ می‌گوید این بیان از نوع استدلال‌هایی است که می‌گویند ویژگی‌های ثانوی[۱] واقعیت ندارند. بزرگ‌ترین منشأ این دیدگاه عبارت است از این‌که حرکت روی پرده را می‌خواهند با حرکت اشیای فیزیکی مقایسه کنند. شخصیت حرکت می‌کند و چیزی فیزیکی روی پرده حرکت نمی‌کند، اما در حرکت فیزیکی می‌توانیم بگوییم چیزی حرکت کرد. اما پاسخ در این امر نهفته است که دقت کنیم این حرکت متفاوت با حرکت در خارج است. فرد یا خودروی متحرک اجزای پایدار فیزیکی دارد و نگاره‌های سینمایی چنین چیزی ندارند. حرکت نگاره‌ها وابسته به برخورد ذرات نور با پرده است. مردی در تصویر حرکت می‌کند. نگاره مثل تابلو اجزای پایدار ندارد که فیزیکی حرکت کند. قوام نگاره به نور روی پرده است.

پس حرکت در فیلم یعنی این‌که شیء، لحظه‌ای در این مکان و لحظه‌ای دیگر جای دیگر باشد. البته این حرکت نیازمند بازشناسی شیء متحرک در راستای زمان است. برای همسانی نگاره‌ها در راستای زمان و ارتباط آن‌ها با وضعیت ذهنی تماشاگر، باید این‌گونه بیان کنیم که تماشاگران عادی در شرایط عادی، نگارهٔ کنونی در این مکان و نگارهٔ بعدی در آن مکان را نگاره‌های یک فرد تشخیص می‌دهند.

البته برخی ذیل این دیدگاه بیان کرده‌اند که دیدگاه کوری در این باب که حرکت سینمایی توهم نیست با وجود ابعاد فراوان، پذیرفتنی نیست (گات، ۱۳۹۲، ص۲۶۰). زیرا حرکت حقیقی، حرکت مستمر است؛ به این معنا که در برگیرندهٔ نوعی توالی بدون وقفه باشد. از یک نقطهٔ شروع تا پایان ادامه یابد. توالی تصاویر سینمایی نمی‌تواند متضمن حرکت باشد.

---

۱. secondary qualities.

از دیدگاه کوری، سه نکته برای بحث ما کمک کننده است. اول، این‌که نوعی حرکت مکانی روی تصویر است که این امر در بحث صورت‌بندی سینوی نیز بیان شد. دوم، این‌که انکار واقعیت حرکت، منجر به انکار واقعیت تصویر می‌شود. در دیدگاه بوعلی، رنگ واقعیت دارد و نور عامل دیده شدن آن است (ابن‌سینا، ۱۴۰۴ج، ج۲: النفس، ص۱۰۱). با توجه به آن‌چه بیان کردم، در این‌جا می‌توان این امر را نیز به آن‌چه پیش از صورت‌بندی کوری اشاره شد، اضافه کرد که اگر حرکت در تصویر را نپذیریم واقعیت تصویر و ادراک خود فیلم نیز با مشکل دچار می‌شود. زیرا آن‌چه از فیلم در مقابل چشم‌ها است و ادراک می‌شود، همان نور رنگی و پرده است که از منبع نور دستگاه پخش نور دریافت می‌کنند. حرکت در تصویر (شخصیتی که راه می‌رود) چیزی غیر از آن نور رنگی در ترکیب مذکور نیست. پس این هم می‌تواند نکته‌ای دیگر در تأیید وجود نوعی از حرکت در فیلم باشد.

نکتهٔ سوم این است که او از «معیارهای بسیار آسان‌گیرانه در بارهٔ واقعیت»، «نبود تمایز آشکار میان مفید بودن سخن و حقیقت داشتن آن» و «لزوم بیان استدلال از سوی مدعی توهم شمردن حرکت» سخن می‌گوید. این امور را در حد یک مؤید برای آن‌چه بیان شد، می‌توان لحاظ کرد و هدف این نیست که در حد یک دلیل به آن پرداخته شود.

به عنوان جمع‌بندی در این بخش باید بیان کرد که صورت‌بندی یا نکات زمینه‌ای برای صورت‌بندی حرکت در فیلم به شرح زیر است:

۱. ملاک این‌که یک حرکت ظاهری باشد یا واقعی در این است که آن حرکت توهم باشد یا خیر. توهم در این‌جا به معنای حرکت نداشتن و متحرک نبودن است. پس بحث اصلی باید در رد توهم بودن حرکت باشد.

۲. برای رد مدعای توهمی بودن حرکت در تصویر، کافی است نوعی از حرکت در تصویر را ثابت کنیم.

۳. دیدن چیزی منقطع به صورت پیوسته با سایه/نوری از آن متفاوت است. پس تجربهٔ پیوسته دیدن قطرات باران با تجربهٔ متحرک دیدن فریم‌ها یکسان نیست.

۴. حس مشترک نگهدارنده یا تصرف کننده در صورت‌ها نیست و فقط یک قوهٔ دریافت کننده است.

۵. بنابر ۴، حس مشترک تنها می‌تواند آن چیزی را دریافت کند که صورت مقابل چشم است.
۶. با توجه به ۴ و ۵، در میان دو قطره باران یا دو فریم، فاصله‌ای وجود دارد که خالی از صورت است.
۷. با وجود ۶، باز هم چیزی میان دو قطره باران (پیوستگی) یا دو فریم (حرکت / پیوستگی) حس می‌شود.
۸. آن‌چه در ۷ حس می‌شود، باید توسط یک قوه باشد که می‌تواند حس مشترک باشد. یا این‌که خیال یا متخیله را در آن دخیل کنیم که البته ما را با مشکلاتی روبرو می‌سازد. پس فرض را بر قوهٔ حس مشترک می‌گذاریم.
۹. بوعلی حرکت را حالی غیر از قبل و بعد خود و وجود شیء در زمان بین قوهٔ محض و فعلیت محض معرفی می‌کند.
۱۰. بنابر ۴، حس مشترک نمی‌تواند فاصلهٔ میان دو قطره / فریم را با حفظ یا تصرف، پر کند.
۱۱. فاصله در ۶ را با توجه به ۸ و ۹ می‌توان نوعی حرکت نامید.
۱۲. یک مؤید برای حرکت، حرکت مکانی در تصویر است (مردی راه می‌رود) و حرکت مکانی، حقیقت حرکت در دیدگاه ابن‌سینا است.
۱۳. مؤید دیگر این‌که از یک منظر، هر گونه ادراک حرکت، در اساس خصیصه‌ای استروبوسکوبی دارد.
۱۴. مؤید دیگر، حرکت قطعیه در بیان ابن‌سینا است که نوعی تبیین چگونگی ادراک حرکت در قالب صورتی حاصل از مبدأ و مقصد / دو فریم یا ادراک مبتنی بر دو صورت مبدأ و مقصد / دو فریم است.
۱۵. مؤید دیگر این‌که اگر واقعیت حرکت را منکر شویم، باید واقعیت نگاره‌های سینمایی را هم منکر شویم.
۱۶. مؤید دیگر، توجه به «معیارهای بسیار آسان‌گیرانه در بارهٔ واقعیت»، «نبود تمایز آشکار میان مفید بودن سخن و حقیقت داشتن آن» و «لزوم بیان استدلال از سوی مدعی توهم شمردن حرکت» است.

۱۷. نتیجه این‌که حرکت در تصویر توهم نیست.

۱۸. براساس ۱ و ۲، این حرکت نوعی از حرکت به شمار می‌رود و کافی است.

اشاره به دو نکتهٔ دیگر در این بخش، می‌تواند بحث حرکت در فیلم را تکمیل کند. اول، این‌که آن‌چه تا این‌جا بیان شد معمولاً با مثال‌ها و نمونه‌هایی بود که در آن‌ها مشاهده شونده حرکت می‌کند و مشاهده‌گر حرکت ندارد. با توجه به بخش ۵ از این نوشتار، می‌توان حالت‌های دیگری را نیز فرض کرد، اما دیگر حرکت‌ها به مسئلهٔ حرکت در فیلم مربوط نمی‌شود یا دست‌کم تفاوتی در صورت‌بندی که اشاره شد، ایجاد نمی‌کند. این‌که مشاهده‌گر حرکت کند، در زمینهٔ تجربهٔ خود فیلم نقشی ندارد و فقط ممکن است در آثار فیلم مانند فهم کامل فیلم نقش داشته باشد. این حالت زمانی پیش می‌آید که تماشاگر سرش را تکان می‌دهد یا در حال حرکت است و همزمان فیلم را می‌بیند.

حالت دیگر، این است که مانند فرض در تصویر «مردی راه می‌رود»، چیزی در تصویر حرکت نمی‌کند، بلکه حرکت به دلیل دوربین است. مانند این‌که شخصیتی ثابت در میانهٔ تصویر وجود دارد و دوربین به دور او می‌چرخد. اما در این حالت هم با مشکل خاصی در صورت‌بندی روبرو نیستیم، زیرا این حرکت هم به همان صورت در دستگاه ادراکی ما فهم می‌شود. باز هم فریم‌ها و فاصله‌های خالی و حرکت پرکننده وجود دارد.

ممکن است ترکیبی از حالت‌های پیشین را نیز فرض کنیم که باز هم نتیجه همان می‌شود و با توضیحی که در این نکته بیان شد، مسئلهٔ حرکت ترکیبی نیز روشن است. البته ممکن است در حالت‌های ترکیبی با ادراکی پیچیده‌تر روبرو باشیم، اما در نحوهٔ ادراک این گونه نیست و صورت‌بندی به قوت خود باقی است.

نکتهٔ دوم این است که فیلم‌هایی وجود دارند که در آن‌ها هیچ‌گونه حرکتی به صورت مرسوم نیست و فقط با تصاویر به صورت اسلایدهای پشت سر هم روبرو هستیم. این امر دو جنبه می‌تواند داشته باشد. جنبهٔ نخست، چگونگی ادراک آن‌ها و جنبهٔ دوم، ضرورت وجود حرکت به عنوان امر ذاتی برای آن است. مسئلهٔ ادراک آن‌ها با توجه به ادراک تصویر ثابت به صورت ترکیبی از بخش‌های این فصل روشن است و نیاز به بیان دوباره ندارد. بحث دوم را باید در جای دیگری جست (نک: کرول، ۱۳۸۶، صص ۴۳-۴۴).

۷- نتیجه‌گیری

همان‌طوری که در این پژوهش اشاره شد، دیدگاه غالب در نظریهٔ فیلم این است که حرکت در فیلم، یک توهم ادراکی است و ممکن است در برخی نظریه‌های دیگر نیز با تبیینی مبتنی بر توهم شناختی حرکت روبرو باشیم. برخی مانند گریگوری کوری تلاش کرده‌اند که واقعیت حرکت در فیلم را بر اساس یک استدلال سلبی در رد توهم بودن آن بیان کنند. این پژوهش نشان می‌دهد که می‌توان در بستر فلسفهٔ سینوی صورت‌بندی ایجابی برای واقعی بودن حرکت ارایه کرد و دستگاه ادراکی مبتنی بر فلسفهٔ بوعلی در این زمینه ظرفیت دارد. پس می‌توان پذیرفت نوعی حرکت در فیلم وجود دارد و حرکت در فیلم توهم ادراکی یا شناختی نیست.

به عنوان آیندهٔ این پژوهش می‌توان این موضوع را در بستر فلسفه‌های اشراق و متعالیه نیز دنبال کرد. همچنین می‌توان به این امر پرداخت که با توجه به ظرفیت‌های فلسفهٔ اسلامی برای ورود به مسایلی از این دست، آیا می‌توان در بستر این فلسفه، یک نظریهٔ شناختی بنا کرد یا تنها در مسایل جزیی کارکرد دارد.

کتابنامه

۱. ابن‌سینا (۱۳۷۱)، المباحثات، تحقیق محسن بیدارفر، قم: بیدار.

۲. ابن‌سینا (۱۳۷۵)، الإشارات و التنبیهات، قم: نشر البلاغه.

۳. ابن‌سینا (۱۳۷۹)، النجاه من الغرق فی بحر الضلالات، تصحیح محمدتقی دانش پژوه، تهران: دانشگاه تهران.

۴. ابن‌سینا (۱۳۸۳الف)، رسالهٔ نفس، تصحیح موسی عمید، همدان: دانشگاه بوعلی سینا.

۵. ابن‌سینا (۱۳۸۳ب)، طبیعیات دانشنامهٔ علائی، تصحیح سید محمد مشکوة، همدان: دانشگاه بوعلی سینا.

۶. ابن‌سینا (۱۴۰۰)، رسائل ابن‌سینا، قم: بیدار.

۷. ابن‌سینا (۱۴۰۴الف)، التعلیقات، تحقیق عبدالرحمن بدری، قم: مکتب الاعلام الاسلامی.

۸. ابن‌سینا (۱۴۰۴ب)، الشفاء: الإلهیات، تصحیح سعید زائد و الاب قنواتی، قم: مرعشی نجفی.

۹. ابن‌سینا (۱۴۰۴ج)، الشفاء: الطبیعیات، تصحیح سعید زائد و الاب قنواتی، قم: مرعشی نجفی.

۱۰. ابن‌سینا (۲۰۰۷)، أحوال النفس: رساله فی النفس و بقائها و معادها، تحقیق فواد الاهوانی، پاریس: دار بیبلیون.

۱۱. رازی، فخرالدین (۱۳۸۴)، شرح الإشارات و التنبیهات، تصحیح علیرضا نجف‌زاده، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۱۲. فتحعلی، محمود و رضایی، رحمت الله (۱۳۸۷)، «تأملی بر تفاسیر حرکت قطعیه و توسطیه»، معرفت فلسفی، شمارهٔ ۲۱.

۱۳. کرول، نوئل (۱۳۸۶)، «هستی‌شناسی تصویر متحرک»، خردنامهٔ همشهری، ترجمهٔ دانیال شاهزمانیان، شمارهٔ ۱۳ و ۱۴.

۱۴. گات، بریس (۱۳۹۲)، «فیلم»، زیبایی‌شناسی هنرها، به کوشش جرولد لوینسون، ترجمهٔ نریمان افشاری و سید محمد مهدی ساعتچی، تهران: موسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

۱۵. ماتلین، مارگارت (۱۳۸۶)، روان‌شناسی احساس و ادراک، ترجمهٔ زهرا درویزه، تهران: دانشگاه الزهرا علیها السلام.
۱۶. نجفی افرا، مهدی (۱۳۸۸)، «معنی و وجود حرکت در فلسفهٔ ابن‌سینا»، آینهٔ معرفت، شمارهٔ ۲۰.
17. Arenheim, Rudolf (1974), Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye, Berkeley: University of California Press.
18. Ben-Shaul, Nitzan (2007), Film: The Key Concepts, Oxford: Berg.
19. Currie, Gregory (1995), Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science, New York: Cambridge University Press.
20. Currie, Gregory (2004), "Cognitivism", A Companion to Film Theory, eds. Toby Miller and Robert Stam, Malden: Blackwell.
21. Munsterberg, Hugo (1992), "The Means of the Photoplay", Film Theory and Criticism, eds. Gerald Mast et al., 4th edition, New York: Oxford University Press.
22. Reynolds, Daniel (2014), "Cognitive Film Theory", The Routledge Encyclopedia of Film Theory, eds. Edward Branigan and Warren Buckland, London: Routledge.
23. Rushton, Richard and Bettinson, Gary (2010), What is Film Theory?: An Introduction to Contemporary Debates, Berkshire: Open University Press.
24. Stam, Robert (2000), Film Theory: An Introduction, Malden: Blackwell.
25. Walton, Kendall (1984), "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", Critical Inquiry, no.11.