تحلیل فقهیِ «معنای تصویر سینمایی» با تأکید بر اجتهاد در معناشناسی شیخ انصاری رحمه‌الله‌علیه

مهدی داودآبادی فراهانی[1]

چکیده

اجتهاد در معناشناسی، منهج شناخته‌شده‌ای است که شیخ انصاری رحمه‌الله‌علیه در فرایند مفهوم‌شناسیِ الفاظ، اصطلاحات و درنهایت، استنباط احکام فقهی از آن استفاده می‌کند. شناخت روش اجتهاد، مبانی و پایه‌های فکری این فقیه، می‌تواند در فهم موضوعات فقهی، راه‌گشا باشد. با کنکاش در کتب فقهی شیخ، می‌توان به روش منضبط اجتهادی در شیوه‌ی تعریف مفاهیم، اصطلاحات و موضوعات فقهی دست یافت. در سنت اجتهادی وی، روش پلکانی در مواجهه با الفاظ، عناوین و مصطلحات فقهی وجود دارد که دارای چند مرحله اصلی استظهار لغوی، تعریف اصطلاحی و کشف دیدگاه شارع در مورد الفاظ، رجوع به عرف و سرانجام تحلیل مفهومی، شناخت معنا و مصداق موضوع است. فقیه در این مرحله اجتهادی با کاربست قواعد اصولی و فقهی، به تحلیل معنای الفاظ و موضوعات فقهی می‌پردازد و تعریفی از عناوین ارائه می‌دهد که گاه متفاوت با دیدگاه اهل لغت، عرف و حتی نصوص است. نگارنده با استفاده از روش توصیفی و تحلیل مفهومی و کاربست اجتهاد در معنا، به این نتیجه رسیده که «تصویر» در سینما به‌عنوان یک طیف نوری است که روی پرده منعکس می‌شود و امتداد تابش نور و انعکاس پی‌درپی تصاویر ثابت، نوعی توهّم حرکت را ایجاد می‌نماید و این نظام ادراکی مخاطب است که حرکت را انتزاع می‌کند. تبیین این معنا از تصویر سینمایی، تلقی روشنی از این موضوع، نزد فقیه شکل می‌دهد که نه‌تنها در موضوع‌شناسی که در حکم‌شناسی نیز کارگشا خواهد بود.

کلیدواژه‌ها: اجتهاد در معنا، تصویر سینمایی، موضوع فقهی، شیخ انصاری

---

۱. سطح چهار حوزه علمیه، حکمت هنرهای دینی، دانشگاه ادیان و مذاهب. film.nevis@gmail.com

مقدمه

یکی از موضوعات فقهی که در دوره‌های مختلف فقه مطرح بوده، تصویر است. تصویر با گسترش هنرهای رسانه‌ای، دچار تطوّر و دگرگونی معنایی شده و ثبوت مفهومی و معنای کانونی آن از بین رفته است. شناخت ضابطه‌مند ابعاد مختلف معنایی و ابهام‌زدایی از مفهوم تصویر، باعث توسعه و تعمیم موضوع یا تضییق مفهوم و تحدید معنای آن خواهد بود. از این‌رو تحلیل فقهی مفهوم تصویر، در فرایند استنباط و اجتهاد احکام فقهی، تأثیر مستقیم دارد. تعیین حدود و ثغور، گستره و قیود مفهوم تصویر در فقه سینما، چشم‌انداز دقیقی را در محضر فقیه می‌گشاید؛ به‌نحوی‌که در استنباط حکم فقهی، ابهامی در ناحیه موضوعِ حکم باقی نخواهد ماند. درنتیجه هنگام صدور فتوا از احکام تعلیقی استفاده نمی‌کند. در این‌جا مناقشه بر این‌که آیا موضوع‌شناسی وظیفه‌ی فقیه هست یا نیست، دخلی ندارد. چراکه کاوش در مفهوم‌شناسیِ موضوعات، الفاظ و لغات، فعالیت علمیِ شناخته‌شده‌ای است که با مراجعه به آثار فقهی شیخ انصاری، این رویه به‌عنوان منهج اجتهادی وی قابل‌شناسایی است. نتیجه‌ی این تکاپوی نظری می‌تواند دست‌یابی به یک مفهوم کانونی از «تصویر» در سینما باشد که دارای وضوح و شفافیت است و می‌تواند در حکم‌شناسی، معروض حکم واقع شود.

«تصویر» به‌عنوان یکی از ابزارهای ارتباطی، از مهم‌ترین ابداعات بشر قلمداد می‌شود. بهره‌گیری از این ابزار در برقراری ارتباط بین انسانی، به پیش از تاریخ بازمی‌گردد. نقاشی و رسم اشکال بر دیواره‌ی غارها ساختار ابتدایی تصویرگری از سوی انسان بوده است. امروزه اما مفهوم «تصویر» دایره وسیعی را دربر می‌گیرد. پیشرفت‌های فنی در خلق تصویر با استفاده از ابزارهای دیجیتالی و فضاهای سایبری[1] بسیار چشم‌گیر و شگفت‌آور است. هنرهای رسانه‌ای باوجود پیشرفت‌های فن‌آورانه و عملکردهای متفاوتی که دارند، در

استفاده از تصویر برای انتقال محتوای خود بیش‌ترین استفاده را می‌برند. این خصیصه نه‌تنها در رسانه‌های عمومی چون تلویزیون، سینما و ویدئوهای خانگی که در رسانه‌های تعاملی مانند گیم‌های دیجیتالی و فضاهای مجازی نیز صادق است.

مکلف در ساحت‌های مختلف، هنگام مواجهه با تصویر وظایف مشخصی دارد. گاه به‌عنوان علت فاعلی در خلق تصویر، گاهی نیز به‌عنوان توزیع‌کننده و نگه‌دارنده از آن و درنهایت به‌عنوان مصرف‌کننده و بهره‌بردار از تصاویر، تکالیف متفاوتی متوجه اوست. قبل از هرگونه تعیین تکلیف برای مکلف لازم است ابتدا خودِ تصویر به‌عنوان علت مادی و علت صوری که اساس هنر سینما را تشکیل می‌دهد، ابعاد مفهومی آن تبیین شود.

این مقاله با هدف تحلیل فقهی مفهوم تصویر سینمایی و ارائه تعریف عملیاتی از آن، با بهره‌گیری از روش تحقیق کیفی، با رویکرد توصیفی و تحلیل مفهومی درصدد است تا به این پرسش پاسخ دهد که چگونه می‌توان با روش اجتهاد در معنا، از مفهوم «تصویر سینمایی» تحلیل فقهی ارائه نمود؟

به دلیل آن‌که تصویر سینمایی از موضوعات نوظهور است، ادبیات پژوهشی خاص پیرامون تحلیل مفهوم تصویر در سینما، از منظر فقهی وجود ندارد؛ بنابراین پیشینه عام نظری این بحث را باید در فقه تصویرگری، پی‌جویی نمود. ازجمله پژوهش‌های انجام‌شده، مقاله «ملاک حرمت صورتگری برمبنای نصوص دینی» نوشته محمدرضا جباران است. نگارنده با تبیین خصوصیات موضوع در ظرف تشریع، درصدد کشف ملاک حکم تحریم صورتگری در اسلام برآمده و به این نتیجه دست یافته که این حکم فقط برای پیش‌گیری از ادامه و توسعه‌ی بت‌پرستی و شرک بوده است. سید حسین عابدین نیز در مقاله «تصویرسازی در آینه فقه»، تصویرگری را صنعتی معرفی کرده که در آن فساد محض وجود ندارد؛ بلکه دارای اغراض عُقلایی، هنری و تزئینی است. چنان‌که کاربرد آن در علوم پزشکی، هنرها، اطلس‌ها، مولاژها و تدریس علوم از منافع عقلایی آن است. در مقاله‌ی دیگری با عنوان «نگاهی دوباره به فقه هنرهای تجسمی»، سید احمد حسینی خراسانی، ضمن موضوع‌شناسی هنرهای تجسمی، به تبیین مفهوم لغوی، روایی، قرآنی، فقهی و عرفی صورت و تمثال پرداخته و آرا و استنباط‌های فقهی را پیرامون آن نقد و بررسی نموده است. این تحقیق، فارغ از روش ابداعی شیخ انصاری سامان یافته است.

در مورد روش شیخ انصاری در استظهارت از الفاظ و مفردات، می‌توان به مقاله‌ی «ارزیابی استظهارات شیخ انصاری از مفردات و مفاهیم آیه نبأ» اشاره نمود که نگارنده در این تحقیق شیوه شیخ انصاری را در معناشناسی مفردات و مفهوم‌شناسی ساختارهای بیانی تبیین و تحلیل نموده است. چنان‌که ملاحظه می‌شود هیچ‌یک از پژوهش‌های یادشده، مستقیم با محتوای مقاله پیشِ رو در ارتباط نیست. از این‌رو تکاپو در مفهوم‌شناسیِ «تصویر سینمایی» از منظر فقه دارای بداعت نظری است.

چیستی روشِ شیخ انصاری در «معناشناسیِ موضوعات فقهی»

شیخ انصاری به‌عنوان یک فقیه نواندیش با نوآوری در اجتهاد، مکتب متفاوتی را در عصر خود بنیان گذارد. منهج اجتهادی شیخ انصاری در مقابل تفکر اخباری‌گری، مکتب جدید اصولی را پی‌ریزی کرد و همین امر سبب شد تا او در زمره پیشتازان علم اصول و فقه قلمداد شود. تا جایی‌که در حق او گفته شده «او مبتکر علم اصول است و در این فن کسی بر او پیشی نداشته است». (آشتیانی، ۱۴۰۳: ج ۱، ص ۵۲) یکی از مناهجی که در شیوه اجتهادی شیخ می‌تواند به‌عنوان روش منضبط فقهی در فرایند اجتهاد مورد توجه قرار گیرد، شیوه تعریف مفاهیم، اصطلاحات و موضوعات فقهی است. شناخت روش اجتهاد، مبانی و پایه‌های فکری شیخ انصاری می‌تواند در فهم متون فقهی بسیار راه‌گشا باشد و زمینه طرح اندیشه‌های جدید در مسایل فقهیِ نوپدید را فراهم آورد. شیخ انصاری با استفاده از روش مرسوم فقها در مواجهه با موضوعات فقهی، عناوین و مصطلحات رایج در فقه، روشی گام‌به‌گام را برگزیده است. او الگوریتم چندمرحله‌ای را اجرا می‌کند و براساس این شیوه، موضوع کلی حکم را تشخیص می‌دهد.

گام اول: بررسی مفهوم لغوی؛ وی در ابواب مختلف فقهی هنگام طرح بحث از موضوعات فقهی ابتدا از حیث لغت، به تحلیل مفهومی عناوین می‌پردازد و با رجوع به اهل لغت سعی می‌کند ظهورسازی کند. شیخ در ابواب مختلف فقهی، به کتاب‌های لغت هم‌چون: الصحاح تاج‌اللغه، قاموس المحیط، مصباح المنیر، النهایه فی غریب الحدیث والاثر، جمهرة اللغه و العین، استناد نموده است. در ادامه به مواردی به‌عنوان نمونه اشاره می‌شود:

«الصوم لغة کما عن الجوهری و جماعة- هو الإمساك و عن ابن درید: کلّ شیء سکنت حرکته فقد صام صوما.» (انصاری، الصوم، ۱۴۱۳ق: ص ۱۵)

«الحجّ و هو- بفتح الحاء و تکسر- لغة: القصد، أو کثرة الاختلاف و التردّد مطلقا. کما عن القاموس أو إلی من یعظّمه کما عن الخلیل». (انصاری، ۱۴۲۵: ص ۵)

«الإشکال فی معنی اللهو فإنه إن أرید به مطلق اللعب کما یظهر من الصحاح و القاموس فالظاهر أن القول بحرمته شاذ مخالف للمشهور و السیرة.» (انصاری، ۱۴۱۱: ج ۱، ص ۲۱۱)

«الهجاء بخلاف المدح کما عن الصحاح فیعم ما فیه من المعایب و ما لیس فیه کما عن القاموس و النهایة و المصباح لکن مع تخصیصه فیها بالشعر.» (انصاری، ۱۴۱۱: ج ۱، ص ۲۳۹)

«احتکار الطعام و هو کما فی الصحاح و عن المصباح جمع الطعام و حبسه یتربص به الغلاء لا خلاف فی مرجوحیته.» (انصاری، المکاسب، ۱۴۱۱: ج ۲، ص ۲۹۴)

«فی تعریف الغناء المفسر فی‌الصحاح بخفة لشدة سرور أو حزن و إن توهمه صاحب مجمع البحرین و غیره من أصحابنا؛ و استشهد علی ذلك بما فی الصحاح من أن التطریب فی الصوت مدة و تحسینه؛ و ما عن المصباح من أن طرب فی صوته مدة و رجعة؛ و

فی‌القاموس الغناء ککساء من‌الصوت ما طرب به و أن التطریب الإطراب کالتطرب و التغنی.» (انصاری، المکاسب، ۱۴۱۱ق: ج ۱، ص ۱۴۵)

«القضاء لغة و هو بالمدّ و القصر لمعان، أنهاها بعضه إلی عشرة، و لایبعد إرجاع الکلّ إلی معنی واحد، و هو: إتمام الشیء و الفراغ عنه کما اعترف به الأزهری علی ما حکی عنه أو فصل الأمر قولا أو فعلا: کما فی کشف اللثام.» (انصاری، قضا و شهادات، ۱۴۱۵: ص ۲۵)

چنان‌که ملاحظه می‌شود شیخ انصاری در گام نخست با مراجعه به کتب لغت درصدد است تا معنای لغوی را استخراج نماید. او ضمن بیان دیدگاه لغت شناسان، سعی می‌کند به جمع‌بندی برسد و معنای مورد نظر خود را مستدل نماید. وی در این فرایند، تنها به بررسی ریشه اصلی الفاظ اکتفا نمی‌کند، بلکه با تحلیل معنا از طریق مشتقات آن تلاش می‌کند مفهوم کانونی و هسته‌ی مفهومی الفاظ را اصطیاد نماید. برای نمونه می‌توان به مفهوم «وصیت» (انصاری، ۱۴۱۵ق: ص۲۳) و مفهوم «شرط» (انصاری، ۱۴۱۱ق: ج ۲، ص ۵۱۸) اشاره نمود که شیخ با تحلیل مفهومی مشتقات این دو مفهوم، معنای کانونی را در این موارد شناسایی می‌کند.

گام دوم: تعریف الفاظ مبتنی‌بر حقیقت شرعیه. بحث از حقیقت شرعیه در ضمن مباحث الفاظ مطرح می‌شود؛ چراکه خاستگاه اصلی آن شناخت ماهیات مخترعه شرعی از حیث معنا و مفهوم شرعی آن است. بنابراین «حقیقت شرعیه در مورد لفظی مطرح می‌شود که وضع آن و ثبوتش در اختیار شارع است. از این‌رو اگر ثابت شود لفظی چون «صلاة» از سوی شارع برای هیئت مخصوصه وضع شده یا لفظ «صوم» برای امساک مشخص وضع‌شده، یا «زکات» برای صدقه‌ی معروف وضع شده، حقیقت شرعیه در آن تحقق یافته است و حکم شرعی بر این معانی جدید بار می‌شود.» (مشکینی، اصطلاحات الأصول، ۱۳۷۴: ص ۱۱۷) پس حقیقت شرعیه به این معنا خواهد بود که شارع در معانی این الفاظ تصرف کرده و از معنای لغوی آن تغییر داده و معنای جدید برای آن‌ها در لسان شرع وضع نموده است.

در گام دوم، شیخ انصاری در جست‌وجوی تعریف اصطلاحی الفاظ در لسان ادله‌ی روایی و قرآنی برمی‌آید؛ مثلاً در مورد لفظ وضو معتقد است: «دعوی ثبوت الحقیقة الشرعیة فی غیر لفظ الوضوء من مشتقّات هذه المادّة غیر ثابتة.» (انصاری، ۱۳۸۳: ج ۱، ص ۳۶۶) از مفاد کلام شیخ می‌توان این اصل را تأسیس نمود که اگر در مورد لفظی تحقق حقیقت شرعیه مورد شک باشد، اصل عدم حقیقت شرعیه است. این روش شیخ در تمام کتب فقهی او قابل رهگیری است. برای نمونه می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

«الحج شرعا: أفعال مخصوصة فی مشاعر مخصوصة، أو القصد إلی بیت الله و أداء مناسك مخصوصة هناك.» (انصاری، ۱۴۲۵: ص ۵) «القضاء اصطلاحا و شرعا کما فی المسالك

والکشف و غیرهما: ولایة الحکم شرعا لمن له أهلیّة الفتوی بجزئیّات القوانین الشرعیّة علی أشخاص معیّنین من البریّة بإثبات الحقوق، و استیفائها للمستحقّ.» (انصاری، قضا و شهادات، ۱۴۱۵ق: ص ۲۵)

گام سوم: توجه به معنای عرفی؛ منظور از عرف در دیدگاه شیخ انصاری همان عرف عقلا، دین باوران و معتقدان به شریعت است. لذا در تعریف عرف گفته شده: «هو ما استقر فی‌النفوس من جهة شهادة العقول فتلقّته الطباع السلیمة بالقبول.» (جرجانی، کتاب التعریفات، ۱۴۰۳: ص ۶۴) این توجه در کلام خود شیخ نیز قابل مشاهده است؛ آن‌جا که تصریح می‌کند: «لاوجه لتوهم اختلاف العرف للعقل وکذلك العقل والسرّ فی ذلك ان العرف لاحکومة له فی قبال العقل بل العرف مرتبة من مراتب العقل، وانّ العرف هم العقلاء» هیچ وجهی برای این توهّم نیست که کسی بپندارد، بین حکم عرف و حکم عقل اختلاف است. سبب آن، این است که عرف هیچ‌گونه حکمی در برابر عقل ندارد؛ بلکه خود، مرتبه‌ای از عقل است و به‌راستی «عرف» همان عقلا هستند. (انصاری، بی‌تا: ص ۱۵۱)

گام چهارم: اجتهاد در موضوع. شیخ انصاری اجتهاد در موضوعات عرفی و لغوی را در دائره مسئولیت فقیه قرار می‌داند. دلیل آن هم واضح است؛ چون بر این‌گونه موضوعات احکام فرعیه فقهی بار می‌شود. لذا تصریح می‌کند: «اما الموضوعات الاستنباطیة، فالتقلید فیها جائز من حیث ترتب الاحکام الفرعیة علیها دون الاصولیة» (انصاری، ۱۴۰۴: ص ۸۴) اجتهاد در موضوعات و تحلیل مفهومی عناوین و موضوعات احکام در سرتاسر کتب فقهی شیخ قابل مشاهده است. در ادامه به چند مورد از این شیوه اجتهادی شیخ اشاره می‌شود.

الف) اجتهاد در معنای «مثلی»؛ شیخ انصاری بر این باور است که برای لفظ «مثلی» نه حقیقت شرعیه و نه عرفیه هیچ‌کدام تحقق نیافته‌اند. ضمن آن‌که معنای لغوی آن هم در این‌جا نمی‌تواند مراد باشد. چون منظور از «مثل» در لغت همان شبیه است. پس اگر این شباهت از جمیع جهات باشد، جامع افراد نیست و اگر شباهت در بعضی از وجوه ملاک باشد، مانع افراد نیست. در روایات هم حکم خاصی که به این عنوان تعلق گرفته باشد نیز وجود ندارد؛ بنابراین محل بحثی باقی نمی‌ماند؛ اما چون در مرکز اجماع آمده است که أن المثلی یضمن بالمثل و غیره بالقیمة، می‌توان این بحث را مطرح کرد که در مثلی، ضمان به مثل وجود دارد. (انصاری، ۱۴۱۱: ج ۱، ص ۴۰۳)

ب) تبیین مفهوم «بیع»؛ شیخ انصاری در مفهوم‌شناسی «بیع» نیز تصریح می‌کند «اگر واژه بیع و شبیه آن در عرف به معنای حاصل مصدر به کار رود، این استعمال، حقیقی نیست. مگر نزد کسی که آن را به‌کار برده و بر این گمان بوده که معنای صحیح را استعمال کرده است. در غیر این صورت چنین معامله‌ای در نزد عرف هزل و بیهوده است. آن بیعی صحیح است که نزد عرف و شرع دارای اثر است والاّ اطلاق بیع بر آن مجازی خواهد بود.»

(انصاری، ۱۴۱۱: ج ۱، ص ۳۱۲)

ج) اجتهاد در معنای «کیل»؛ از نظر شیخ انصاری «کلام در این‌جا در مورد معنای لفظ «کیل» نیست؛ چون در لغت مفهوم آن مشخص است. کلام در تعیین مفهوم اصطلاحی آن است که اگر حقیقت شرعیه نداشته باشد، باید به عرف عام مراجعه کرد یا آن‌که در تعیین معنای آن دست به اجتهاد زد». (انصاری، ۱۴۱۱: ج ۲، ص ۲۲۷)

د) تحلیل معنای قضاء بر مبنای حقیقت عرفیه؛ شیخ انصاری در مفهوم‌شناسی واژه‌ی «قضا» نیز معتقد است «والظاهر أنّ إدراج الولایة مبنیّ علی جعل القضاء من المصادر المستعملة فی شأنیّة المبدأ و منصبه و هذا الاستعمال و إن کان شائعا فی کثیر من المصادر، و ملحوظا فی لفظ القاضی، إلّا أنّه قلیل فی خصوص لفظ القضاء، بل ربما یعبّر عنه عرفاً بالقضاوة، و إن لم یسمع هذا الوزن فی کلام أهل اللغة. (انصاری، ۱۴۱۵: ص ۲۶)

تعیین قلمرو مفهوم «تصویر سینمایی» با روش معناشناسی شیخ انصاری

در این بخش از مقاله، مفهوم «تصویر سینمایی» بر پایه روش اجتهادی شیخ انصاری تبیین خواهد شد؛ بنابراین سعی می‌شود بر پایه منهج معناشناسی عناوین فقهی، در چهار گام مجزا، مفهوم عملیاتی از «تصویر سینمایی» ارائه شود.

گام اول: جست‌وجوی معنای لغوی و اصطلاحیِ «تصویر»

تصویر در عربی، مصدر صَوَّرَ یُصوِّرُ، به معنای ترسیم نقش و کشیدن اشکال است. «کشیدن یک شئ به‌معنای ترسیم آن با رنگ‌ها و رنگ‌آمیزی آن است.» (فیروزآبادی، ۱۴۱۵ق: ج ۲، ص ۲۱۹) تصویر به معنای صورت دادن و شکل دادن است. چنان‌که «صَوَّرَکُم فَأَحسَنَ صُوَرکم» (غافر، ۶۴) در قرآن‌کریم به این معنا است که شما را تصویر کرد و صورت‌های شما را نیکو قرار داد. از مجموع این معنای چنین استفاده می‌شود که در لغت عرب، صورت به‌معنای شکل است. پس اگر گفته شود «صوَّره تصویراً»، یعنی برای آن شئ صورت کشید و شکل و نقش آن را شبیه آن‌چه در خلقت الهی است، ترسیم نمود. خواه آن شئ دارای روح یا بی‌روح باشد. (شرتونی، ۱۴۰۳ق: ص ۶۹۹) در لغت عرب برای تصویر واژه دیگری هم به کار می‌رود و آن «تمثال» است. بیش‌تر اهل لغت صورت و تمثال را مترادف دانسته، تصریح کرده‌اند: «التمثال: الصورة». (جوهری، ۱۴۰۷ق: ج ۵، ص ۱۸۱۶) چنان‌که گفته شده «الصورة: التمثال». (قیومی، ۱۴۱۸ق: ص ۱۸۲) «تمثال به معنای صورت و شکل هر چیزی است که خواه در قالب مجسمه، کتابت یا غیر آن تجسّم پیدا کند و یا آن‌که در ذهن و خیال نقش ببندد.» (طریحی، بی‌تا: ج ۴، ص ۱۶۹) تمثال، اسم فعل است از مثَّلتُ به‌معنای صوَّرت که بر سایه‌ی اشیاء، صفت و تشبیه شئ به شئ نیز اطلاق می‌شود. (قیومی، ۱۴۱۸ق: ص ۱۸۲)

لذا تمثیل را تصویر و تجسّم چیزی دانسته‌اند که گویا به آن شئ نگاه می‌شود. (فراهیدی، ۱۴۱۰ق: ج ۸، ص ۲۲۹) البته در مقابل دیدگاه مشهورِ اهل لغت، نظر دیگری نیز وجود دارد که واژه‌ی «تمثال» را مربوط به تصویرگری یا مجسمه‌سازی از موجودات دارای روح می‌داند و واژه «تصویر» را اعم از صورتگری موجودات دارای روح و بدون روح قلمداد کرده است. (مطرزی، ۱۳۹۹ق: ج ۲، ص ۲۵۷)

در زبان انگلیسی واژه «Image» به معنای «تصویر، مجسمه، نقاشی یا هر شکل دیگر از هنرهای است که نمایانگر کسی یا چیزی باشد.» است. (spears, 2002: p 282) در این معنا تصویر بر ترسیم عینی از پدیده‌ها تأکید دارد. لذا اصطلاح تصویرسازی ذهنی[۲] بیش‌تر در نقد ادبی رایج است. البته این تعبیر می‌تواند در معنای تصویرِ مورد بررسی این مقاله نیز کاربرد داشته باشد. چون وقتی که در ناحیه‌ی مخاطب به کار می‌رود «به تصویر ذهنی یا باور ذهنی هم اطلاق می‌شود». (ibid: p 283) مخاطب به کمک قوه تخیل، با یک فعالیت ذهنی به تکمیل تصاویر می‌پردازد. چنان‌که گفته شده «تصور ذهنی یک شئ، به معنای تخیل آن است.». (الجوهری، ۱۴۰۷: ج ۴، ص ۱۶۹۳)

واژه دیگری که به معنای تصویر به کار می‌رود «icon» است. آیکون اصطلاح شبه ادبیِ «quasi-literary» است که برای توصیف فیگوراتیو تصویر یک شئ یا شخص به کار می‌رود. (cuddon, 1997: p 408) از همین‌رو گفته شده: «آیکونوگرافی به ریشه‌ی یونانی «eikon» و «graphein» باز می‌گردد که «eikon» به‌معنای تصویر و «graphein» به‌معنای ترسیم کردن است.» (straten, 2000: p3) بنابراین «آیکون» اختصاص به هنرهای فیگوراتیو و نقاشی تنها ندارد؛ بلکه هرچیزی را که حیث تصویری دارد مانند خطاطی و مجسمه‌سازی را نیز شامل می‌شود. شاید از همین روست که برخی برای سینما، تعبیر «فوتوپلِی»[۳] را به کار برده‌اند.[۴](Munsterberg, 1916) «فوتو»[۵] از ریشه‌ی یونانی «Phos»، به معنای «درخشیدن» یا از ریشه‌ی سانسکریت «bha»، به معنای «تاباندن نور»، در لغت به معنای نور و در اصطلاح دوران جدید به معنای عکس یا عکاسی به کار رفته است. واژه‌ی play، به‌منظور بازی و تفریح به کار برده شده است. (معتمدی، ۱۳۹۶: ص ۷۶) تعبیر فتوپلی ناظر به وجه تصویری و نمایشی هنر سینما به کار رفته است. ترکیب تصاویر و حرکت در سینما، از نوعی بازی با تصاویر و عاملیت انسان در بازنمایی سینمایی حکایت دارد؛ یعنی فراتر از ثبت مکانیکی تصویر اشیاء، از یک نظام هنری و زیبایی‌شناختی تبعیت می‌کند. این قاعده در سایر هنرهای نمایشی و رسانه‌های تصویری نیز وجود دارد.

حاصل بررسی مفهوم تصویر در لغت، حاکی از آن است که تصویر به معنای ترسیم صورت، نقش و شکل پدیده‌ها است. در تحقق مفهوم تصویر، تفاوتی در ترسیم شکل موجودات دارای روح یا بدون روح وجود ندارد. چنان‌که فرقی در این‌که آن شکل از مخلوقات

الهی حکایت کند یا مصنوعات بشری، نیست. تصویر سینمایی در لغت، تابع معنای لغوی آن است؛ یعنی ثبت اَشکال و ترسیم صورت پدیده‌ها روی پرده که با ترکیب و نمایش متوالی آن‌ها می‌توان در نظام ادراکی مخاطب توهم حرکت را ایجاد نمود.

گام دوم: واکاوی معنای تصویر در ادله‌ی شرعی

در این‌که تصویر در لسان ادله‌ی شرعی به کار رفته، شکی نیست. واژه تصویر در کنار واژه تمثال در روایات متعدد استعمال شده است. با بررسی موارد استفاده شارع از اصطلاحات یادشده، این نکته آشکار می‌شود که شارع معنای جدیدی را برای آن‌ها جعل نکرده؛ بلکه واژه تصویر و تمثال با همان معنای اصلی خود مدنظر شارع بوده است. این الفاظ در عُرف عربِ قبل از اسلام در همین معانی استعمال می‌شده، لذا هم لفظ، هم معنا و هم موارد استعمال آن نزد اهل لغت مشخص و آشنا بوده است. شیخ انصاری اصل را عدم تحقق حقیقت شرعیه می‌داند و آن را به مشهور نسبت می‌دهد و تصریح می‌کند. «اتفقوا فی مسألة الحقیقة الشرعیة علی أن الأصل فیها عدم الثبوت.» (انصاری، ۱۴۲۸ق: ج ۳، ص ۲۵۴) ثمره‌ای که بر عدم ثبوت حقیقت شرعیه مترتب می‌شود این است که اگر در معنای تصویر و لغت تمثال شک شود که آیا معنایی غیر از معنای لغوی برای آن در شریعت وضع شده یا خیر، اصل بر عدم نقل است و باید معنای لغوی آن برداشت شود. البته شیخ در عناوینی که حقیقت شرعیه یا متشرعه وجود نداشته باشد، اما در روایات و آیات نسبت به آن حکمی وارد شده باشد، لازم می‌داند که معنای مورد نظر شارع را استحصال نماید و رابطه آن را با معنای لغوی و عرفی مورد سنجش قراردهد. چه‌بسا اگر در لسان ادله حکمی در مورد عنوان خاصی وارد نشده باشد، مفهوم‌شناسی آن بر معنای عرفی و لغوی تمرکز می‌یابد و اگر در لغت و عرف معنای منقّحی وجود نداشته باشد، مفهوم‌شناسی مبتنی‌بر دیدگاه فقها و برداشت رایج آن‌ها مثل مفهومی که در معاقد اجماع وجود دارد، سامان می‌پذیرد. (انصاری، ۱۴۱۳ق: ج ۳، ص ۲۱۴) طبق مبنای فوق، چون عنوان تصویر در لسان ادله شرعی وارد شده، لازم است تا مراد شارع استخراج شود و نسبت آن با معنای لغوی و عرفی واکاوی گردد. در قرآن از ریشه‌ی (ص و ر) و مشتقات آن شش تعبیر آمده است. «یُصَوِّرُکم» (آل‌عمران، ۶)، «صوّرناکم» (اعراف، ۱۱)، «صوَّرَکُم» (تغابن، ۳)، «مُصَوِّر» (حشر، ۲۴)، «صُوَرَکم» (غافر، ۶۴)، «صورة» (انفطار، ۸). تمام این تعابیر جز «مصوّر» و «صورة»، همه مربوط به خلقت انسان و صورتگری اوست؛ اما واژه «مصوّر» و «صورة» عام است و بر صورتگری تمام موجودات عالم هستی دلالت دارند به این معنا که خداوند با صورت‌های متنوع و متمایز از یکدیگر، ایجادکننده‌ی آن‌هاست. (طباطبایی، بی‌تا: ج ۱۹، ص ۲۲۲؛ و ج ۲۰، ص ۲۲۵) تنوع نقش و تمایز شکل، در این تعابیر شش‌گانه معنای کانونی است که در مادهٔ «ص و ر»

نهفته است. هم‌چنین کلمه تمثال به‌صورت جمع با تعبیر «تماثیل» در دو آیه (انبیاء، ۵۲) و (سبأ، ۱۳) آمده است. در هر دو آیه به معنای صورتگری در قالب مجسمه استعمال شده، اما در سوره انبیاء به‌معنای بت‌هایی است که مورد پرستش واقع می‌شده‌اند و در سوره سبأ، به معنای مطلق مجسمه از هرچیزی به کار رفته است. در مورد ترسیم صورت‌های مجسم از طریق کنده‌کاری و پیکرتراشی، نیز از ماده «ن ح ت» استفاده شده است. چنان‌که در سوره شعرا، آیه ۱۴۹ و سوره اعراف، آیه ۱۷۴، تعبیر «تَنحِتونَ» به‌معنای تراشیدن کوه استعمال شده که البته به‌منظور تهیه‌ی خانه و سرپناه انجام می‌شده است. تنها در یک آیه، «تنَحِتونَ» به‌معنای تراشیدن مصنوعِ دست‌ساز به کار رفته که به‌عنوان بت از آن استفاده می‌شده است.

در روایات نیز هم لفظ «تصویر» و هم لفظ «تمثال» برای صورتگری استعمال شده است. خواه ترسیم موجودات جاندار باشد، مثل انسان و سایر حیوانات، یا ثبت اَشکال موجودات بی‌روح؛ البته احکامی که در روایات برای صورتگری بیان شده، نسبت به این‌که ترسیم و تجسیم جان‌دار باشد یا بی‌جان، کامل باشد یا ناقص، تقلید از مصنوع الهی و مناظر طبیعی باشد یا دست‌ساز انسانی، متفاوت است. در این‌جا چون درصدد حکم‌شناسی و بررسی دلالی روایات نیستیم، از ذکر آن‌ها خودداری می‌شود. جهت اطلاع از روایات می‌توان به کتاب وسائل (عاملی، ۱۴۰۹ق: ج ۳، باب ۴۳؛ ج ۱۷، باب ۹۴) مراجعه کرد. موارد استعمال و کاربرد این دو واژه، به‌نحوی است که معنای حقیقی یا مجازی هریک را نمی‌توان به‌سادگی تشخیص داد. شیخ انصاری ضمن آن‌که روایات مذکور را مستفیضه می‌داند، بر این باور است که واژه «تصویر» و واژه «تمثال» مترادف هستند. (انصاری، بی‌تا: ج ۱، ص ۱۸۲)؛ یعنی هر دو به‌معنای ترسیم صورت استعمال می‌شوند؛ حال یا تصویر به‌صورت نقاشی و ترسیم شکل‌ها، یا به‌صورت تجسیم و دارای حجم و سایه است.

گام سوم: تحلیل مفهومِ عرفی

شیخ انصاری در شناخت مفاهیم لغات، الفاظ و ظواهر ادله، عرف را ملاک قرار می‌دهد. البته عرف از آن‌جهت که از پایگاه عقلی برخوردار است. لذا در اصول برای اثبات موضوع، هنگام شک در صدق عنوان از جهت تغییر مفهومی در اجرای استصحاب، از عرف کمک می‌گیرد. «کل مورد یصدق عرفاً انّ هذا کان کذا سابقاً جری فیه الاستصحاب.» (انصاری، ۱۴۱۹ق: ج ۳، ص ۲۹۵) عرف در دستگاه استنباطی شیخ، عنصری پویا است. وی در هرکجا که بحث از معنای الفاظ چه در لغت و چه در اصطلاح به میان آید، مرجعیت را به عرف می‌دهد و به کاوش در «حقیقت عرفیه» می‌پردازد. (انصاری، ۱۴۱۵ق: ج ۴، ص ۲۳۱) حال باید دید این منهج شیخ در تحلیل فقهی مفهوم «تصویر سینمایی» چگونه کار می‌کند.

شیخ انصاری بحث از صورتگری را در مسئله حرمت کسب درآمد از عملی که خودش حرام است، مطرح می‌نماید. می‌توان مباحث مربوط به «صورتگری» را طبق دیدگاه وی، در قالب چهار مبحث کلی، تقسیم‌بندی کرد:

الف) صورتگری با تجسّم عینی در قالب مجسمه که سه‌بعدی و دارای سایه هستند.

ب) صورتگری با ترسیم و کشیدن نقش؛ حال موضوع تصویرگری، یا از موجودات صاحب روح است، یا موجودات بدون روح.

بنابراین با یک تقسیم‌بندی دیگر می‌توان مسئله را به عناوین جزئی و دقیق‌تر صورت‌بندی نمود و درمجموع به هشت مسئله مشخص رسید:

(۱) تصویرگری در قالب مجسمه کامل از موجودات دارای روح؛ (۲) تصویرگری در قالب مجسمه ناقص از موجودات صاحب روح؛ (۳) تصویرگری در قالب ترسیم و نقاشی کامل از موجودات صاحب روح؛ (۴) تصویرگری در قالب نقاشی و ترسیم ناقص از صاحب روح؛ (۵) تصویرگری در قالب مجسمه کامل از موجودات بدون روح؛ (۶) تصورگری ناقص از موجودات بدون روح در قالب مجسمه؛ (۷) تصویرگری در قالب نقاشی کامل از موجودات بدون روح؛ (۸) تصویرگری در قالب نقاشی ناقص از موجودات بدون روح.

از نظر شیخ، «تصویرگری» به معنای ترسیم صورت، شکل و نقش است؛ اما وی هرگونه اظهار نظر در مورد «صورت» را به عرف واگذار می‌نماید و مرجع در مفهوم‌شناسی و مصداق‌شناسی را عرف می‌داند. (انصاری، ۱۴۱۵ق: ج ۱، ص ۱۸۹) (در منابع سه تا ۱۴۱۵ داریم. کدام؟)نکته قابل توجه این است که این مرجعیت، برای کدام عرف وجود است. آیا عرف عام[۶] ملاک است. چنان‌که خود شیخ تصریح نموده «در شناخت معنای اصطلاحی، مرجعیت با عرف عام است.» (انصاری، ۱۴۱۵ق: ج ۴، ص ۲۳۴) (در منابع سه تا ۱۴۱۵ داریم. کدام؟) به این معنا که شناخت‌های عرفی در مورد الفاظِ «صورت» و «تمثال»، در محاوره و گفتار، یا در سیره و بِنای خردورزان، مبنای مفهوم‌شناسی قرار گیرد. عرف عام برمبنای آن‌چه اهل لغت گزارش نموده و موارد استعمال آن را مشخص کرده، چیزی فراتر از آن‌چه شیخ در مفهوم «صورتگری» تبیین نموده نیست.

شیخ انصاری هرچند دیدگاه اهل لغت را به پشتوانه‌ی حکم عقل می‌پذیرد، ولی بر این عقیده است که نظریات اهل لغت در تشخیص معنای حقیقی از مجازی، حجت نیست. چون براین باور است که لغت‌شناسان تنها موارد استعمال را بیان می‌کنند و استعمال اعم از حقیقت و مجاز است؛ بنابراین نمی‌تواند دیدگاه آنان را ملاک تشخیص حقیقت از مجاز قرار داد. (انصاری، ۱۴۱۹ق: ج ۱، ص ۱۷۵) بنابراین تلاش شیخ در استخراج معنای عرفی متناسب با فهم مخاطب زمان صدور، صورت پذیرفته است. حال باید پرسید آیا برای حجیت الفاظ و لغات، ظهور عرفی کفایت می‌کند یا باید به‌دنبال وجوه عقلی در ظهورگیری الفاظ و لغات

بود. شیخ انصاری با اجرای اصالة الظهور، اصالة الحقیقة، اصالة العموم و اصالة الطلاق، تمسک به معنای ظاهری الفاظ را می‌پذیرد. البته مرجع همه این موارد، اصلة عدم قرینه است؛ یعنی اگر قرینه برخلاف وجود نداشته باشد، تمام این اصول اجرا می‌شوند و معنای ظاهری، حقیقی، عام و اطلاق الفاظ، حجت خواهد بود. (انصاری، ۱۴۱۹ق: ج ۱، ص ۱۳۵)در این‌جا پرسش دیگر این است که رجوع به «حقیقت عرفیه» بر مبنای عرف عام، باید مطابق عرف زمان صدور روایات باشد، یا عرف زمان استنباط ملاک است؟ برخی بر این نظر هستند که چون لفظی در اسناد شرعی یافت شود، باید در فهم معنای آن، عرف زمان صدورِ اسناد، واکاوی شود. (علی‌دوست، ۱۳۹۵: ص ۲۳۷) از این‌رو اجرای اصول مد نظر شیخ در مورد الفاظ «تصویر» و «تمثال» که در لسان ادلّه وارد شده و یا در معاقد اجماع وجود دارد، کارساز است و می‌توان از طریق برداشت‌های عرف زمان صدور، معنای آن‌ها را به دست آورد؛ ولی در مورد ترکیب «تصویر سینمایی» به دلیل این‌که در روایات و ادله شرعی وارد نشده، نمی‌توان برداشت مطلق از «تصویر» را در زمان صدور، مبنای مفهوم‌شناسی قرار داد. ضمن آن‌که برخی از فقها در موضوع‌شناسی و دست‌یابی به معنای الفاظ، مراجعه به عرف زمان استنباط را محور مفهوم‌شناسی می‌دانند. (نجفی، ۱۴۰۴ق: ج ۲۲، ص ۴۲۷) اما از آن‌جایی‌که عرف عام از اصطلاح «تصویر سینمایی»، مفهوم دقیقی به دست نمی‌دهد، باید در شناخت آن، به عرف خاص مراجعه نمود. چون «تصویر سینمایی» از موضوعات نظری، غیر بیّن و پیچیده است. صاحب جواهر، اجتهاد در این نوع از موضوعات را وظیفه فقیه می‌داند. (نجفی، ۱۴۰۴ق: ج ۷، ص ۴۰۵) که نباید به عرف واگذار شود. دلیل آن نیز سیره‌ی عقلا و «مشی فقها است که همواره در فهم موضوعات به اهل و خبره آن فن، رجوع می‌کرده‌اند.». (نراقی، ۱۴۱۵ق: ج ۲، ص ۱۲۱) مراجعه به عرف خاص در شناخت مفهوم «تصویر سینمایی» به این معنا است که مفهوم منقح نزد اهل این فن و نظریه‌پردازان عرصه‌ی سینما، ملاک خواهد بود. به جهت آن‌که نظریات مطرح‌شده در این خصوص، تأثیر مستقیم در استحصال معنای نهایی دارد، بررسی و تحلیل این نظریات در ضمن مرحله چهارم سامان می‌پذیرند.

گام چهارم: تحلیل عناصر مفهومیِ «تصویر سینمایی»

در این مرحله، عناصر معنایی و مؤلفه‌های مفهومیِ «تصویر سینمایی» باتوجه به معنای لغوی و اصطلاحی نزد کارشناسان و نظریه‌پردازان سینما، به‌عنوان عرف خاص، تحلیل خواهد شد. قواعد و اصول شناخته‌شده منهج شیخ در استنباط مفهوم الفاظ و اصطلاحات، نیز مورد توجه خواهد بود. رهاورد این منهج منضبط، مصون‌ماندن از برداشت‌های نادرست، شناخت معنای حقیقی از مجازی و دست‌یابی به مفهومی روشن با تمام ابعاد معنایی آن است. به‌علاوه آن‌که این تکاپوی نظری، در فرایند استنباط حکم

فقهی، ثمره‌بخش است. برای تحقق این امر، ماهیت تصویر سینمایی از حیث پدیداری، تحت سه عنوانِ ذیل مورد مداقه قرار می‌گیرد.

۱- تصویر سینمایی به‌مثابه بازنمایی و ترسیم اشیاء

پرسش این است که عنوان «تصویرگری» با توجه به مفهوم لغوی و اصطلاحی آن‌که به‌معنای ایجاد نقش و شکل و ترسیم صورت است، چگونه بر «تصویر سینمایی» قابل انطباق است؟ به‌عبارت دیگر آیا در تصویر سینمایی هم ترسیم صورت وجود دارد؟ برای پاسخ به این پرسش باید دید در سینما تصویرگری چگونه رخ می‌دهد. از آن‌جایی‌که تصویر از لحاظ تبارشناسی به نقاشی و عکاسی باز می‌گردد، باید دید تصویرگری در عکاسی چگونه است.

در این‌جا دو دیدگاه وجود دارد. اساس دیدگاه اول بر این است که در عکاسی نوعی جنبه خودکار یا مکانیکی وجود دارد. به این معنا که عکس برخلاف نقاشی، کار دست انسان نیست؛ بلکه از طریق شیمیایی یا الکترونیکی فرایندهایی رخ می‌دهد که با ترسیم و تصویرگری در نقاشی، حاصل از قوه باصره، لامسه و خلاقیت هنری، در تضاد است. عکاسی محصول کار با ابزار فنی است. عاملیت انسان در ثبت تصاویر به معنای ترسیم نقش و صورتگری نیست. از همین‌رو است که ادعا شده «عکاسی و فیلم چیزی جز فناوری‌های پیشرفته ضبط نیست. درنتیجه نمی‌توان آن صورتگردانی ماده‌ای که اساس هنر است، انجام دهند.». (اسمیت، ۱۳۸۵: ص ۳۴۷) یعنی «تصویر سینمایی» برخلاف نقاشی است که هنرمند آن‌چه را از واقعیت دیده با عاملیت، تخیل و مهارت خویش بازنمایی می‌کند.

در مقابل دیدگاه نخست، سنت عام دیگری وجود دارد که «کنش‌های عکاس را بخش لاینفک نظام کلی‌تری از علل فیزیکی تأثیرگذار می‌داند که در آن نور و دیگر علل و عوامل نیز اهمیت به‌سزایی دارند». (مینارد، ۱۳۸۵: ص۳۶۱) به این خصلت باید مسایل مربوط به بازنمایی را نیز اضافه کرد. این‌که عکاس برای ثبت یک لحظه کدام سوژه را انتخاب می‌کند، جایگاه دوربین را چگونه تعیین می‌کند، از چه لنزی استفاده می‌کند، همه در جهت تصویرگری و بازنمودن چیزی انجام می‌شود. در این‌جا نبوغ هنرمند در ثبت تصاویر و مهارت‌های فردی او را نیز باید لحاظ نمود و تمام این مقوله‌ها شأن هنر بودن را به عکس اعطا می‌کنند.

بنابراین تصویر سینمایی می‌تواند با دستاوردهای فنی خود عناصر واقعیت را خنثی‌سازی یا دست‌کم بزرگ جلوه دهد. این افزوده سینما، حتی در مکتب واقع‌گرایی نیز نمی‌تواند واقعیت را آن چنان‌که هست به‌صورت مکانیکی بازنمایاند. هدف اساسی سینما، خلق زیبایی‌شناختی تصویر است که درواقع توهم نوعی واقعیت است. در این

کنش زیبایی‌شناختی نوعی تضاد وجود دارد؛ چراکه از یک‌سو باید گزینش نمود و وجهی از واقعیت را برگزید که از حیث فنی در صنعت سینما امکان‌پذیر باشد و از سوی دیگر باید به واقعیت وفادار ماند و از هرگونه دستاورد فنی تازه که در سینما برای تحقق بُعد زیبایی‌شناختی تصویر لازم است، دست کشید؛ بنابراین «واقع‌گرایی سینمایی نمی‌تواند واقعیت را به کلی از آنِ خود سازد؛ زیرا واقعیت لزوماً در نقطه‌ای از تور آن می‌گریزد.». (بازن، ۱۳۸۶: ص ۱۳۷) این گریز از کمند سینما به معنای گزینش‌ها و مهارت هنرمند در انتخاب زیبایی‌شناختی واقعیت است.

در این نگره، عاملیت اراده، خلاقیت و مهارت هنرمند در ثبت تصویر سینمایی غیرقابل انکار است. طلوع تصویر (fade-in)، غروب تصویر (fade-out)، زاویه دوربین، وضوح عدسی، آمیختگی تصاویر و کندی و تندی آن‌ها امکاناتی هستند که کارگردان در اختیار دارد تا بتواند تصویر سینمایی را خلق نماید. از این‌رو عنوان «تصویرگری» بر عمل سینمایی در ثبت تصاویر صادق است.

۲- رابطه تصویر سینمایی با واقعیت

معلوم شد که سینما در امتداد هنرهای فیگوراتیو مانند مجسمه‌سازی و نقاشی قلمداد شده که به‌دنبال ایجاد شباهت با واقع یا توهم واقع بوده‌اند. «عکاسی و سینما اکتشاف‌هایی هستند که دل‌بستگی ما را به واقع‌گرایی یک‌بار برای همیشه و به‌طور بنیادی ارضا می‌کنند.». (بازن، ۱۳۸۶: ص ۱۱) با این‌حال گرچه سینما در امتداد عکاسی در جهت دست‌یابی به بالاترین حد تکامل واقع‌گرایی تجسمی به نمایش اشیاء، اشخاص و اموری می‌پرداخت که شباهت آن‌ها به جهان واقع همان‌گونه که به نظر می‌رسیدند ملاک اصلی بوده، اما تصویر در سینما چیزی فراتر از عکس برگردان یا روگرفت از پدیده است. البته از حیث پدیدارشناسی، مبادی واقعی سینما، تقلید کامل از زندگی و جهان طبیعی بوده است. اگر سینما تداوم عکس باشد، باید به این نکته توجه داشت که آن‌چه در عکس، از طریق تابیدن نور به آن بازنمایی می‌شود و سپس در چشم بیننده قابل رؤیت می‌گردد، متفاوت با اشعه‌ی نوری است که از تابش به شئ واقعی حاصل می‌شود. در شئ واقعی و حتی هنر نقاشی، رنگ‌ها واقعاً وجود دارند، شئ قابل لمس و ادراک مستقیم است؛ اما در تصویر سینمایی مبتنی‌بر عکس، ادراک غیرمستقیم است. نور وقتی به نوار سلولوئیدی تابانده می‌شود و روی پرده انعکاس رنگ می‌کند، درواقع رنگی وجود ندارد. همین نکته باعث شده تا برخی هم‌چون آرنهایم، اذعان کنند که سینما توهم‌آفرین است. وی به‌صراحت بیان می‌کرد «تجربه فیلم، تجربه‌ای غیرِواقعی است.». (اندرو، ۱۳۹۳: ص ۶۲) او محدودیت‌های فنی را برای سینما در بازنمایی واقعیت برمی‌شمارد که ماده خام

سینما را تشکیل می‌دهند. همین «محدودیت در خلق توهّم واقعیت، عاملی است که از طریق آن سینما بازشناخته می‌شود.». (اندرو، ۱۳۹۳: ص ۶۴)

پیروان مکتب واقع‌گرایی در سینما نیز معتقدند «فیلم، فرایند ارگانیک خلاقه است.». (اندرو، ۱۳۹۳: ص ۱۱۸) آیزنشتاین یکی از آن‌هاست که باور دارد برای درک فیلم، بیننده باید جاده‌ی خلق فیلم را که کارگردان پیموده، دوباره بپیماید. از نظر آیزنشتاین: «طبیعت و تاریخ باید توسط ذهن دگرگون شوند تا تحقق یابند. چیزی به اسم واقعیت برهنه که به‌گونه‌ی مستقیم قابل‌فهم باشد، وجود ندارد.». (اندرو، ۱۳۹۳: ص ۱۱۷) یعنی وظیفه‌ی سینماگر قبل از هرچیز درک شکل واقعی رویدادها و سپس کاربست آن در قاب سینما است. کارگردان باید توان انگیخته‌ی خود را مصروف شکل‌دهی به دنیای داستانی کند که قرار است در قالب تصاویر، رنگ‌ها و صداها به فیلم تبدیل شوند. این ذهن کارگردان و تخیل اوست که تجربه‌ای خودکفا را ازطریق قوه‌ی متخیله رقم می‌زند. چراکه قرار دادن رویدادها در زمان و مکان خاص، شکل بخشیدن به عناصر دیداری، ایجاد رابطه علی و معلولی، همه و همه از سرچشمه‌های تخیل هنری کارگردان هستند. او قبل از آن‌که عوامل واقعی بیرونی را به‌کار گیرد، فرایند تدوین عناصر یادشده را در مخیله خود انجام می‌دهد. «تخیل در سینما، دست‌مایه طبیعی تدوین سینمایی است». (اندرو، ۱۳۹۳: ص ۴۵) همین مرحله‌ی ذهنی را می‌توان زیبایی‌شناسی عمل سینمایی نامید. تخیل سینماگر به‌عنوان فعل ارادی یک فعالیت پویای ذهنی است. فارغ از این‌که وی بتواند در مرحله‌ی اجرا آن‌چه را به تصوّر آورد، صورت عینی ببخشد یا از آن عاجز باشد؛ عملیات ذهنی او به‌عنوان یک فعل اختیاری خالی از حکم فقهی نیست. کاوش ذهنی کارگردان در یافتن مابه‌ازای نمایشی برای مضامین، حتی برای سانسور و پرهیز از ممیزی نیز یک فعل ارادی است. سینماگر مضمون اصلی را که از طریق شناخت واقعیت کشف کرده، هنگام خلق فیلم به‌صورت منظومه‌وار و البته دراماتیک عرضه می‌دارد. «شبکه این مفاهیم از ذرات یا سلول‌هایی تشکیل شده که همگی اثر مضمون اصلی را برخود دارند». (اندرو، ۱۳۹۳: ص ۱۱۸) سینماگر به‌دنبال آن است تا هوشیارانه تصاویر را چنان در پی هم قرار دهد که بیش‌ترین اثر عاطفی را به‌وجود آورد. لذا تدوین است که این تأثیر احساسی را در ذهن بیننده ایجاد می‌کند.

برخی از نظریه‌پردازان سینما هم هستند که با پذیرش مبنای نظری فوق اصرار دارند که «تصویر سینمایی» هرگز توهمی نیست و «اگر شرایط ویژه نمایش فیلم وجود داشته باشد، نگاره‌های سینمایی، واقعاً وجود دارند». (کری، ۱۳۹۳: ص ۵۵) این شرایط را می‌توان هنگام رؤیت اشیاء واقعی نیز بررسی نمود که اگر وجود نداشته باشند، امکان دیدن آن‌ها ممکن نخواهد بود. رنگ‌های تصاویر در شرایط نزدیک به نور، برای یک بیننده‌ی معمولی در روز روشن قابل رؤیت هستند. همین شرایط در مورد تصویر سینمایی نیز لازم است.

«برای آن‌که پرده سینما همان الگوی رنگی را داشته باشد که بر پایه آن بتوان آن را نگاره سینمایی به‌شمار آورد، لازمه‌اش این است که نور در فیلم و دستگاه نمایش و منبع نور در زاویه و راستای مناسب و اغلب پیچیده‌ای نسبت‌به پرده قرار گیرند.» (کری، ۱۳۹۳: ص ۵۴) طبق این نظریه، باید تابیدن نور روی پرده تداوم داشته باشد. این در حالی است که بخشی از تصاویر در صحنه وجود دارند که هنگام تمرکز نور در نقطه خاص، با این‌که نور به آن‌ها تابیده نمی‌شود، باز قابل درک هستند. پس شرط تابش مداوم نور برای اثبات واقعی بودن تصویر سینمایی کافی نیست. به همین دلیل است که «کری» کوتاه می‌آید و مرادش از «واقعی» را در برابر توهمی بودن، به معنای «ظاهری» تنزل می‌دهد. (کری، ۱۳۹۳: ص ۶۲) چون نور جنبه عرضی دارد، به همین جهت رنگ‌ها هرگز قوام ذاتی ندارند.

درمجموع باید گفت هنگام تماشای فیلم، این خود تصویر است که جذب می‌کند. در این لحظه ذهن انسان شئ روی پرده سینما را در کانون توجه قرار می‌دهد و از تمام وابستگی‌ها رها می‌شود. به این ترتیب فیلم به هدفش دست می‌یابد، چون چنان شکل یافته که خود را از تاب دنیای واقعی خارج کرده و مخاطب را در تاب آن‌چه «توجه جذبه‌آور» نام دارد، قرار می‌دهد. (اندرو، ۱۳۹۳: ص ۵۱) ازاین‌رو سینما نمی‌تواند تجربه تماشای آن‌چه درواقع قرار دارد را عیناً برای مخاطب رقم بزند و جایگزین اصل تجربه شود. بلکه در او این رغبت را ایجاد می‌کند که اصل آن‌چه روی پرده دیده را نیز تجربه نماید.

در این نگاه، معنا در مدیوم سینمایی، مفهومی است که در تک‌تک تصاویر قابل‌درک نیست. این مجموع تصاویر و ترکیب آن‌هاست که معنا را می‌آفرینند. از این‌رو «معنا در خود تصویر نیست، بلکه در سایه تصویر است که از طریق مونتاژ به خودآگاه تماشاگر تابانده می‌شود.» (بازن، ۱۳۸۶: ص ۲۱) تصاویر سینمایی بی‌واسطه به ادراک مخاطب در نمی‌آیند؛ بلکه فعالیتی را می‌طلبد که با تشخیص دال‌ها و نشانه‌ها به ساختن معنا نائل می‌آید. «سینماگر در موضع تصویرگر گزاره‌های تصویری منتخب را با هم ترکیب می‌کند و با تکیه بر تدابیر فنی سینما، مانند فاصله محوری دوربین با موضوع، زاویه دوربین، مسیر حرکت‌های دوربین، نورپردازی و امکانات صوتی، نوعی خاص از نمای فیلم و نوعی تصویر سینمایی می‌آفرینند.» (حیاتی، ۱۳۸۸: ص ۵۵) در رویکرد واقع‌گرانه ارزش تصویر به چیزی بستگی دارد که از واقعیت عیان می‌سازد؛ بنابراین نماها واحد معنایی قلمداد نمی‌شوند بلکه آشکار نمودن واقعیت آن‌چنان‌که هست اهمیت دارد. سینما توهم ویژه‌ای دارد که با قدرت آن می‌تواند تپانچه‌ای یا چهره‌ای را به مرکز ثقل جهان تبدیل کند.» (بازن، ۱۳۸۶: ص ۷۱)

با این‌همه اما نکته‌ای که باید به آن توجه شود این است که تصویر سینمایی اعم از این است که به‌عنوان یک کل در نظر گرفته شود. چون کوچک‌ترین واحد یک فیلم، نما است. نماها اگر قرار است در فیلم به‌عنوان شئ سینمایی درک شوند، باید ابتدا

خنثی‌سازی شوند تا کارگردان به هر شکلی که مناسب می‌بیند از آن‌ها استفاده کند و در ترکیب با سایر نماها، شکل سینمایی را تعالی دهد. (اندرو، ۱۳۹۳: ص ۸۷) به‌طور مثال نمای نزدیک همواره بخشی از ابژه بیرونی را عرضه می‌دارد. در تصویر کلوزآپ یک مجموعه قطعه‌قطعه می‌شود و جزئی از آن به‌صورت محدود نشان داده می‌شود. ممکن است گفته شود این نمای نزدیک خودش به‌عنوان یک ابژه با وجودی «خودبنیاد» باید لحاظ شود، نه بخشی از یک مجموعه. چون دارای ذات مستقل است نه این‌که بزرگ‌نمایی شده‌ی جزئی از یک مجموعه باشد. در پاسخ می‌توان گفت امکانات مدرن سینمایی در تعارض با هر نوع کل واحد هستند. آن‌چه در این ساختارها، موضوع ادراک مخاطب قرار می‌گیرد، هرگز یک کل منسجم نیست.

۳- حرکت در تصویر سینمایی

این‌که سینما برخلاف سکونِ موجود در عکاسی، در پی ایجاد حرکت بوده، امری مسلم است؛ اما سؤال این است که اساساً سینما «تصویر» ثابت را متوالی ارائه می‌دهد و حرکت از آن انتزاع می‌شود؛ یا آن‌که «حرکت-تصویر» توأمان عرضه می‌شوند؟ یعنی حرکت خاصیت تصویر سینمایی است که آن را از عکس متمایز می‌کند.

دیدگاه اول آن است که تصویر سینمایی، دربردارنده نوعی استمرار و توالی بدون وقفه نیست؛ بنابراین نمی‌تواند متضمن حرکت باشد؛ بلکه توالی‌ای از تصاویر ثابت رخ می‌دهد. (گات، ۱۳۹۳: ص ۲۶۰) این دیدگاه تصویر سینمایی را مبتنی‌بر عکس، تبیین نموده است. به این معنا که سینما با حرکت پی‌درپی، عکس‌ها را در یک کل جانمایی می‌کند. اولین حرکتِ عکس‌ها در تاریخ سینما، توسط لومیر[۷] با سوراخ کردن عکس‌ها و حرکت دادن آن‌ها با چنگک رخ داد. (دلوز، ۱۳۹۲: ص ۱۲) امروزه پی‌درپی بودن تصاویر، مثلاً بیست‌وچهار عکس در یک فریم، متناسب شکل سینمایی است که نوعی توهم حرکت را در قاب ایجاد می‌کند. پس آن‌چه وجود دارد عکس‌های منفرد است و حرکت تنها یک توهم است. هوگو مانستربرگ، توهم اولیه حرکت در تصاویر سینمایی را حاصل کارکرد ذهن در ساخت تصاویر متناوب می‌بیند که در اثر «توجه»[۸] درک می‌شوند. (Munsterberg, 1916: p 79) این دیدگاه بیش‌تر تابع رویکرد نام‌گرایانه است که اشیاء را منفرد در نظر می‌گیرد و بر این باور است که «در تجربه سینمایی تنها تصاویر و صداها وجود دارند.» (کازه‌بیه، ۱۳۸۸: ص ۲۷) یعنی آن‌چه ماهیت تجربه سینمایی را تشکیل می‌دهد چیزی است که عنوان تصویر یا صدا بر آن صدق کند. حتی اگر تصاویر به‌صورت تک‌تک و منفرد لحاظ شوند. این صدق عنوان کفایت می‌کند تا بازنمایی سینمایی نسبت‌به آن اطلاق شود.

در این‌جا می‌توان این سؤال را مطرح نمود که آیا سینما تنها تصاویر جزئی و صداهای

متکثر است؟ یا باید بین این تصاویر و صداها نوعی رابطه علیّت وجود داشته باشد؟ در پاسخ باید گفت آن‌چه به تجربه مخاطب درمی‌آید، تنها همین تصاویر منفرد و مجزا از هم نیست. بلکه تصاویر در یک کلیت است که معنا پیدا می‌کنند. این کلیت است که از کنش ذهنی مخاطب فراتر می‌رود و ادراک موضوعِ ادراک را ممکن می‌سازد. این رویداد پیچیده از رهگذر نوعی التفات رخ می‌دهد. «حیث التفاتی شعور، هنگام تجربه کردن یک فیلم، در حقیقت عبارت از درک رویدادها با ساختار روایی درون آنها است.» (کازه‌بیه، ۱۳۸۸: ص ۳۲) بنابراین در تجربه سینمایی نه تصاویر منفرد و پراکنده، بلکه یک کل روایی است که درک می‌شود. همین حیث اقتضا می‌کند تا هیچ جزئی از آن‌چه بازنمایی سینمایی می‌شود، ترک یا کنار گذاشته نشود.

دیدگاه دیگر اما توهمی بودن حرکت را در شکل سینمایی نمی‌پذیرد و سخت معتقد است «در سینما هیچ توهم حرکت وجود ندارد؛ بلکه حرکت واقعی وجود دارد و واقعاً آن را ادراک می‌کنیم.» (کوری، ۱۳۹۳: ص ۵۵) این حرکت به‌معنای انتقال از مکانی به مکان دیگر است. وقتی شخصیتی درون صحنه جابه‌جا می‌شود، واقعاً در حال حرکت است؛ بنابراین منظور از حرکت پرش در دو نمای متوالی و حرکت گسیخته نیست. بلکه در یک نمای واحد که حتی از زاویه واحد گرفته شده باشد هم حرکت وجود دارد. «به این معنی که دربرگیرنده نوعی توالی بدون وقفه و پرش باشد که از نقطه شروع تا پایان به‌صورت لاینقطع ادامه یابد.» (گات، ۱۳۹۳: ص ۲۶۰)

صاحب این دیدگاه استدلال محکمی برای واقعی بودن حرکت ارائه نمی‌دهد. ضمن آن‌که می‌پذیرد شئ فیزیکی روی پرده وجود ندارد تا به حرکت دربیاید. (کوری، ۱۳۹۳: ص ۶۰) بلکه آن‌چه واقعیت دارد، بازتاب نور روی پرده است که امتداد مطلوب آن، حرکت را به‌وجود می‌آورد. در این‌جا علاوه‌بر این‌که توهم حرکت وجود دارد، توهم دیگری نیز همراه آن وجود دارد مبنی‌بر این‌که در صحنه نمایش نورپردازی تداوم دارد.» (گات، ۱۳۹۳: ص ۲۶۱) (در منابع آخر؟؟@) این اشکال در صنعت انیمیشن بیش‌تر نمود می‌یابد. در انیمیشن خط‌ها به هم می‌پیوندند و از آن چهره‌ای دارای حرکت منتزع می‌شود که شخصیت انسانی، حیوانی یا شیئ شبیه پدیده‌های واقعی را تداعی می‌کند. انیمیشن تداوم حرکت خطوط و نقاط در لحظات است که توصیف‌کننده یک پیکره انسانی یا یک شئ ساختگی یا طبیعی باشد.

انیمیشن تنها در زنده‌نمایی و جان‌بخشی به مصنوعات بشری که فاقد روح هستند، منحصر نمی‌ماند؛ بلکه توانسته اشیاء را با جان‌بخشی خلاقانه، انسان نمایی کند؛ یعنی روح مصنوعی بر آن بیفزاید و حس زنده‌بودن را ایجاد کند. گاه این انسان نمایی با ترکیب نقطه‌ها، اعداد، خط‌ها یا اشیاء به‌صورت بسیار ساده و ابتدائی است؛ گاهی هم با تکنیک‌های سه‌بعدی در کمال شباهت در جسم و اندام انسانی صورت می‌گیرد. انیمیشن باب اسفنجی[۹] دوچرخه[۱۰]

و ماشین‌ها[۱۱]، نمونه‌های دم‌دستی این‌گونه انیمیشن‌ها است. در انیمیشن‌ها که اَشکال و صور تخیلی هستند و روگرفت از شخصیت‌ها و اشیاء واقعی نیستند، نمی‌توان حرکت را به‌معنای جابه‌جایی در صحنه پذیرفت. چون علیت زمان در ایجاد حرکت واقعی نیست. در انیمیشن تصویر سینمایی به‌کلی متکی بر عکاسی است. به‌ویژه در گونه «استاپ موشن»[۱۲] تفاوتی نمی‌کند این تصاویر با ابداعات دیجیتالی یا از طریق طراحی و ترسیم نقش‌ها به‌وجود آیند. در این‌جا حقیقتاً حرکت توهمی است. چون در صورتی می‌توان واقعی بودن را پذیرفت که نوعی رابطه علیت بین تصویر و شئ واقعی وجود داشته باشد؛ این در حالی است که اساساً طرح‌های پویانمایی، زاییده ذهن هنرمند هستند.

در جمع‌بندی این بخش می‌توان گفت تصویر در سینما، هرچند ممکن است نتواند واقعیت را منعکس کند، اما می‌تواند در منظر مخاطب توهم حرکت و نسبتی با واقعیت را برقرار نماید. در توهم حرکت زنجیره‌ای از تصاویر منفرد و ساکن وجود دارد که وقتی پی‌درپی و به‌صورت متوالی نمایش داده می‌شوند، توهم حرکت را به‌وجود می‌آورند. این باور موجب شده تا برخی این تأثیر سینمایی را «توهم بنیادین حرکت» بنامند. (Sparshot, 1985: p 134) بنابراین ذهن بیننده است که تصویر سینمایی را به‌عنوان «کل»، دارای نوعی تداوم تقسیم‌ناپذیر می‌پندارد. پس مفهوم «کل» و مفهوم «حرکت» در سینما حاصل کارکرد ذهن بیننده است. البته در این «کل»، تصاویر لحظه‌ای نیز وجود دارند؛ یعنی بخش‌های ساکن از حرکت هم به‌عنوان تصویر سینمایی، درکارند. (دلوز، ۱۳۹۲: ص ۲۰) این خصلت از مقومات معنای تصویر سینمایی نیست و از عوارض موضوع محسوب می‌شود که در موضوع‌شناسی تصویر سینمایی، واسطه در عروض حکم و نه واسطه در ثبوت موضوع خواهد بود.

نتایج

با کاربست روش اجتهادی شیخ انصاری در مفهوم‌شناسیِ «تصویر سینمایی» معنای لغوی آن بررسی شد و نسبت مفهوم لغوی با حقیقت عرفیه و مفهوم رایج آن نزد عرفِ دقیق و متخصص، تبیین گردید. با شکافت مفهومی و تحلیل مؤلفه‌های معنایی تصویر سینمایی، روشن شد ظهور لفظی و عرفی این اصطلاح بر نوعی بازنمایی و ترسیم صورت دلالت دارد. این تحلیل بر پایهٔ این دیدگاه پذیرفته شده است که سینما در امتداد عکاسی قرار دارد و تصویر سینما، متشکل از عکس‌های منفرد و ساکن است که توالی نمایشی آن‌ها به‌جهت تداوم تابش نور بر پرده توهم حرکت را به‌وجود می‌آورد.

بنابراین سینماگر اشیاء را چنان‌که از نگاه او تصویر شده‌اند، بر مخاطب عرضه می‌دارد. تصویر سینمایی با اراده و عاملیت وی مانند انتخاب زاویه‌ی دوربین، فاصله دوربین، نورپردازی، ترکیب تصاویر، ارتباط اساسی دارد. از این‌رو می‌توان گفت معنای حقیقی تصویر

سینمایی همان مفهومی است که از عکس متبادر می‌شود.

هرچند در وهله نخست هنگام شنیدن عنوان «تصویر سینمایی»، تصویر متحرک، به ذهن متبادر می‌شود، اما با تأمل در چگونگی شکل‌گیری حرکت روی پرده سینما، این نتیجه به‌دست می‌آید که حرکت حاصل‌شده واقعی نیست. بلکه تداوم نور و نمایش پی‌درپی تصویر است که توهم حرکت را ایجاد می‌کند؛ بنابراین کاربرد مفهوم تصویر متحرک، برای تصویر سینمایی، مجازی است.

رابطه‌ی تصویر با واقعیت، مبنای نظری واقع‌گرایی در شکل‌گیری ماهیت تصویرهای سینمایی است؛ اما معیار واقعی بودن تصویر سینمایی، باور مخاطب و نه انطباق آن با دنیای عینی است؛ بنابراین در تبیین رابطه‌ی تصویر سینمایی با واقعیت این نتیجه حاصل شد که هرچند سینما صورت و شکل پدیده‌های واقعی را ثبت و ترسیم می‌کند، اما خود تصویر واقعی نیست. چون هیچ شئ فیزیکی روی پرده سینما وجود ندارد. بلکه تنها نور و تداوم آن است که تصویر را باز می‌تاباند و رنگ‌ها و نقش‌ها را روی پرده ترسیم می‌نماید.

حرکت در پرده سینما و تصویر سینمایی نیز حاصل دستگاه ادراکی بیننده است و مستقل از ذهن، هیچ حرکتی وجود ندارد. بلکه تنها زنجیره‌ای از تصاویر ثابت است که به‌صورت پشت سر هم و متوالی به نمایش درمی‌آیند. این تصوّر ذهنی بیننده است که حرکت را از این توالی و تداوم شکل می‌دهد. درواقع نوعی خطای ادراکی رخ می‌دهد.

تصویر سینمایی علاوه‌بر این‌که در قالب یک «کل» روایی درک می‌شود، شامل تصاویر تکی، ساکن و بدون حرکت نیز می‌شود. هرچند معنای موجود در این تصاویر تنها در نسبت با دیگر تصاویر قابل‌درک باشد؛ بنابراین در حکم‌شناسیِ تصویر سینمایی، مبنای استنباط حکم همان مفهومی است که از عکس حاصل می‌شود. چون تصویر متحرک، حاصل فعالیت خلاقه‌ی ذهن مخاطب است که از تداوم زنجیره‌ای از عکس‌ها با تابش نور روی پرده حاصل می‌شود. حاصل آن‌که در موضوع‌شناسی و به‌تبع آن حکم‌شناسی با ماده‌ی خامی به نام عکس مواجه است که از طریق تابش نور روی پرده صورت پدیده‌ها را ترسیم می‌نماید. این تلقی از معنای تصویر سینمایی، با مبنای شیخ در تعریف تصویرگری نیز سازگار است. وی تصویرگری را ترسیم صورت و نقش پدیده‌ها می‌داند که در سینما این ترسیم صورت و نقش از طریق تابش نور روی پرده حاصل می‌شود. آن‌چه به‌عنوان تصویر متحرک روی پرده بازتابانده می‌شود، حاصل نظام ادراکی مخاطب است که می‌تواند به‌عنوان عوارض حکم تلقی شود؛ اما نباید در زمره قیودی محسوب شود که قوام تصویر سینمایی را تشکیل می‌دهد.

منبع‌ها

قرآن کریم.

۱. آشتیانی، محمدحسن (۱۴۰۳ق)، *بحر الفوائد فی شرح الفرائد* (طبع قدیم)، چ اول، قم: کتابخانه آیت‌الله مرعشی نجفی.

۲. احمدی، بابک (۱۳۷۱)، *از نشانه‌شناسی تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز.

۳. اسمیت، ماری (۱۳۸۵)، *فیلم*، ترجمه گروهی از مترجمان، در دانشنامه زیبایی‌شناسی، تهران: فرهنگستان هنر.

۴. اندرو، دادلی (۱۳۹۳)، *تئوری‌های اساسی فیلم*، ترجمه مسعود مدنی، تهران: رهروان پویش.

۵. انصاری، مرتضی (۱۴۰۴ق)، *مجموعه رسائل فقهیه و اصولیه*، قم: کتابخانه مفید.

۶. ــــــــــ (۱۴۱۵ق)، *کتاب الوصایا و المواریث*، چ اول، قم: مؤتمر العالمی بمناسبة الذکری المئویة الثانیة لمیلاد الشیخ الأنصاری قدس سره.

۷. ــــــــــ (۱۴۱۵ق)، *کتاب المکاسب*، ۶ جلدی، چ اول، قم: کنگره بزرگداشت شیخ اعظم.

۸. ــــــــــ (۱۴۲۵ق)، *کتاب الحج*، ۱ جلد، چ اول، قم: مجمع الفکر الإسلامی.

۹. ــــــــــ (۱۴۱۵ق)، *القضاء و الشهادات*، ۱ جلد، چ اول، قم: کنگره جهانی بزرگداشت شیخ اعظم انصاری.

۱۰. ــــــــــ (۱۴۲۸)، *فرائد الأصول*، ۳ جلدی، چ نهم، قم: مجمع‌الفکر الاسلامی.

۱۱. ــــــــــ (بی‌تا)، *مطارح الانظار*، قم: مؤسسه آل‌البیت علیهم‌السلام.

۱۲. جباران، محمدرضا (۱۳۹۶)، *ملاک حرمت صورتگری بر مبنای نصوص دینی*، فصلنامه پژوهش‌های فقهی، دوره ۱۳، ش ۳، صص ۶۱۱-۶۳۱.

۱۳. حر عاملی، محمدبن‌حسن (۱۴۰۹ق)، *وسائل‌الشیعه*، قم: مؤسسه آل‌البیت علیهم‌السلام.

۱۴. حسینی خراسانی، سید احمد (۱۳۷۶)، *نگاهی دوباره به فقه هنرهای تجسمی*، فصلنامه فقه، ش ۱۳، تهران: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

۱۵. حلّی، ابن‌ادریس (۱۴۱۰)، *السرائر الحاوی لتحریر الفتاوی*، ۳ جلد، چ دوم، قم: دفتر انتشارات اسلامی وابسته به جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.

۱۶. حیاتی، زهرا و دیگران (۱۳۸۸)، *نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعار مولوی*، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال هفتم، ش ۲۶، صص ۵۳-۷۶.

۱۷. دلوز، ژیل (۱۳۹۲)، *حرکت-تصویر*، ترجمه مازیار اسلامی، تهران: مینوی خرد.

۱۸. الشرتونی، سعید الخوزی (۱۴۰۳)، *اقرب الموارد فی فصح العربیه و الشوارد*، دوجلدی، قم: کتابخانه آیت‌الله مرعشی نجفی.

۱۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، *صور خیال و شعر فارسی*، تهران: نشر آگاه.

۲۰. طباطبائی حکیم، محمدتقی (۱۴۱۸ق)، *الاصول العامة للفقه المقارن*، چ دوم، قم: مجمع جهانی

اهل‌بیت علیهم‌السلام.
۲۱. عبادیان، سید حسین (۱۳۹۳)، *تصویرسازی در آینه فقه*، مجله مطالعات فقهی و فلسفی، سال ۵، ش ۱۸، صص ۸۱-۹۶.
۲۲. علم‌الهدی، علی بن‌حسین (۱۳۷۶)، *الذریعة إلی أصول الشریعة*، چ اول، تهران: دانشگاه تهران.
۲۳. علی‌دوست، ابوالقاسم (۱۳۹۵)، *بایسته‌های مفهوم‌شناسی در نصوص دینی*، فصلنامه فلسفه دین، دوره ۱۳، ش ۲، ص ۲۳۳-۲۵۰.
۲۴. فیگین، سوزان (۱۳۹۲)، *نقاشی*، ترجمه سید محمدمهدی ساعتچی، در زیبایی‌شناسی هنرها، تهران: فرهنگستان هنر.
۲۵. کازه‌بیه، آلن (۱۳۸۸)، *پدیدارشناسی و سینما*، ترجمه علاءالدین طباطبائی، تهران: هرمس.
۲۶. کوری، گریگوری (۱۳۹۳)، *تصویر و ذهن* (فیلم، فلسفه و علوم شناختی)، تهران: مینوی خرد.
۲۷. متز، کریستین (۱۳۸۰)، *نشانه‌شناسی سینما*، ترجمه رابرت صفاریان، تهران: فرهنگ کاوش.
۲۸. المطرزی، ناصربن عبدالله (۱۳۹۹ق)، *المغرب فی ترتیب المعرب*، دوجلدی، تحقیق محمود فاخوری و عبدالحمید مختار، سوریه-حلب: نشر کتابخانه اسامة بن‌زید.
۲۹. معتمدی، احمدرضا (۱۳۹۵)، *فلسفه فیلم* (بررسی تحلیلی و انتقادی نظریه‌های فیلم دوران کلاسیک)، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
۳۰. مینارد، پاتریک (۱۳۸۵)، *عکاسی*، ترجمه جمعی از مترجمان، در دانشنامه زیبایی‌شناسی، تهران: فرهنگستان هنر.
۳۱. نجفی، حسن (۱۴۰۴)، *جواهر الکلام فی شرح شرائع الاسلام*، محقق: عباس قوچانی، چ هفتم، بیروت: داراحیاء التراث العربی.
۳۲. نراقی، مولا احمد (۱۴۱۵ق)، *مستند الشیعة فی أحکام الشریعة*، ۱۹ جلدی، قم: مؤسسه آل‌البیت علیهم‌السلام.
33. Munsterberg, Hugo (1916), *The Photoplay, A Psychological Study*, D. Appleton and Company, New York London.
۳۴. Cuddon, J.A (۱۹۷۷), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, .Penguin Books Ltd, Rcgistered oficcs: Harmondswonh, Mi&lescx, England
35. Straten, Rodol Van. (2000), *An Introduction to Iconography*, New York: Taylor and rancis.
36. Spears, Richard A. (2002),*NTC's pocket Dictionary words and phrases*, McGraw-Hill Companies, Inc.
37. Ssparshott, Francis, (1985), *Basic Film Aesthetics*, in G.Mast and M. Cohen (eds), Film Theory and Criticism, New York oxford University Press.

پی نوشت

1. cyber spaces.
2. mental picture.
3. Photoplay.
4. Munsterberg, 1916, The Photoplay, A Psychological Study.
5. Photo.

۶. عرف عام، به معنای روش شایع و مستمر گفتاری یا کرداری در بین عموم یا غالب مردم است. (طباطبایی حکیم، ۱۴۱۸ق: ص ۴۰۶)

7. Antoine Lumière.
8. Attention.
9. SpongeBob.
10. Bikes.
11. Cars.
12. stop motion.