

جایگاه قوه واهمه در ادراک فیلم با نگاهی به ژانر وحشت و مکتب هنری اکسپرسیونیسم براساس آرای ابن سینا

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۱۵

نقیسه ترابی^۱
محمد رضا اسدی^۲

چکیده

ماهیت اصلی فیلم، تصویر متحرک است و وجه بصری آن اهمیت فراوان دارد؛ اما ذهن انسان نیز دارای نقشی مهم در خلق و ادراک فیلم است و از این جهت، برخی نظریه پردازان، سینما را هنر ذهن نامیده‌اند. فیلم با برانگیختن احساسات و عواطف مخاطب، او را جذب و با ذهنش ارتباط برقرار می‌کند. در پی بررسی سیر تحول آرای ابن سینا درمی‌یابیم برانگیختگی عواطف مخاطب که از انفعالات نفس نشئت می‌گیرد، با ادراک معانی جزئی که از کارکردهای قوه واهمه در نفس انسانی است، ارتباط دارد. در فلسفه بوعلی، نفس دارای قوای متعددی است که هر یک از آنها با توجه به کارکرد خود در ادراک فیلم یا خلق صحنه‌های آن نقش دارند. یکی از قوای مؤثر در خلق و ادراک فیلم، قوه خیال است؛ اما به دنبال بررسی آرای شیخ‌الرئیس در حوزه نفس‌شناسی به نقش مهم قوه واهمه در ادراک فیلم پی می‌بریم. قوه واهمه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین قوای نفس با کارکردهای خود همچون ادراک معنای جزئی و خطای شناختی در درک فیلم نقش آفرینی می‌کند؛ به‌گونه‌ای که در ادراک فیلم از سوی تماشاگر بر دیگر قوا چیرگی دارد. در این مقاله، نقش قوه واهمه در ادراک معنای جزئی، خطای شناختی، محاکات حالات درونی و صدور حکم جزئی در نسبت با فیلم را بررسی کرده و به‌عنوان نمونه‌ای عینی، کیفیت تأثیر و نقش این قوه در ژانر وحشت و مکتب اکسپرسیونیسم را که در این ژانر به‌کار گرفته می‌شود، تبیین کرده‌ایم.

واژگان کلیدی: فیلم، واهمه، معنای جزئی، محاکات، عواطف، ابن‌سینا.

na.torabi@gmail.com

۱. دانشجوی دکتری فلسفه اسلامی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

۲. دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

asadi63256325@gmail.com

مقدمه

یکی از پدیده‌هایی که در عصر جدید، تعاملی تنگاتنگ با ذهن یا نفس انسان دارد، فیلم و سینماست. بی‌تردید، ذهن یا قوای نفس در خلق و درک فیلم، نقشی مهم دارند؛ به‌گونه‌ای که برخی نظریه‌پردازان، سینما را هنر ذهن دانسته‌اند. در پی دقت در نفس‌شناسی فلاسفه مسلمان درمی‌یابیم یکی از قوای درونی انسان که نقشی مهم در ادراک فیلم از سوی تماشاگر و خلق فیلم از سوی فیلم‌ساز ایفا می‌کند، قوه واهمه است که ابن‌سینا به آن توجه ویژه کرده است. واهمه به‌عنوان قوه‌ای مُدرکه که متولی درک معانی جزئی از یک سو و سبب ایجاد خطای ذهن از سوی دیگر است، در دستگاه ادراکی از یک جهت و تحریک قوای عملی انسان از جهتی دیگر، جایگاهی والا دارد. اهمیت شناخت این قوه به‌اندازه‌ای است که بوعلی تحقیق درباره‌ی ماهیت وهم و کیفیت ادراکات وهمی را از تکالیف واجب پژوهشگران قلمداد کرده است (ابن‌سینا، ۱۳۷۵، ص. ۲۵۳). قوه واهمه، جایگاهی ویژه در پژوهش‌های صورت‌گرفته در حوزه‌هایی همچون منطق، اخلاق، عرفان، روان‌شناسی، معرفت‌شناسی، معادشناسی و زیبایی‌شناسی دارد و می‌توان کارکردهای آن در ارتباط با فیلم و سینما را بررسی کرد. تاکنون، هیچ تحقیقی درباره‌ی ارتباط قوه واهمه با فیلم و نقش آن در خلق و درک فیلم صورت نگرفته؛ حال آنکه طبق آرای شیخ‌الرئیس، این قوه در درک فیلم، جایگاهی ویژه دارد. در این مقاله، نسبت میان قوه واهمه و فیلم را با توجه به دیدگاه ابن‌سینا صورت‌بندی و تحلیل می‌کنیم.

بدین منظور، ابتدا مفاهیم معقول و محسوس، جزئی و کلی، و معنا و صورت را که در ادراک نقش دارند، طبق آرای ابن‌سینا به‌صورت مختصر تبیین می‌کنیم و به این مسئله می‌پردازیم که فیلم چه درمقام خلق و چه درمقام ادراک، جزئیات و محسوسات را به‌تصویر می‌کشد. از این جهت، قوای ادراکی ظاهری و باطنی همچون واهمه که درک امور جزئی و محسوس را برعهده دارند، در خلق و درک فیلم نقش‌آفرینی می‌کنند. پس از تبیین چیستی واهمه و کارکردهای آن درمقام ادراک و تحریک، به جایگاه این قوه در خلق و درک فیلم می‌پردازیم و درنهایت، بحث را با بررسی ژانر وحشت^۱ و مکتب اکسپرسیونیسم^۲ که ردپای

-
1. Horror Genre
 2. Expressionism

واهمه با تمام کارکردهایش در آن دیده می‌شود، پی می‌گیریم. شایان تذکر است که مراد از فیلم و سینما در این مقاله، فیلم داستانی است.

۱. معقول و محسوس در فیلم

قوای ادراکی انسان با مؤلفه‌هایی همچون معقول و محسوس، جزئی و کلی، مادی و مجرد، و صورت و معنا ارتباط دارند؛ بدان معنا که برخی قوا مانند حس مشترک و خیال، محسوسات و صورت‌های جزئی را ادراک می‌کنند و بعضی دیگر مانند واهمه، ادراک‌کننده معانی جزئی و مرتبط با محسوسات و امور مادی‌اند. قوه عاقله، مُدرک معانی و صور کلی و مجرد است؛ بنابراین باید این مسئله را بررسی کرد که با توجه به ماهیت سینما و ویژگی‌های آن، اعم از فرم، محتوا، تصویر، کلام و... آیا سینما تنها محسوسات و جزئیات را به تصویر می‌کشد یا اینکه می‌تواند کلیات و معقولات را نیز در قالب فیلم نشان دهد؛ همچنین باید به این سؤال پاسخ داد که تماشاگر فیلم، امر کلی و معقول را ادراک می‌کند یا امر جزئی و محسوس را.

۱-۱. فیلم: صورت یا معنا؟

ذهن انسان در تماس با پدیده‌ها و اشیا به دو طریق عمل می‌کند و به عبارت دیگر، دو لایه اصلی از شناخت را به دست می‌دهد. یکی از این لایه‌ها منحصر به توسعه شناخت سطحی است؛ به گونه‌ای که در واقع، این مرتبه از فعالیت ذهنی، طول و عرض را گسترش می‌دهد و آن را به صورت افقی وسعت می‌بخشد. کار مهم‌تر ذهن این است که در اعماق شناخت حسی نفوذ می‌کند و در ماورای شناخت حسی به شناخت دیگری دست یابد (مطهری، ۱۳۶۷، ص. ۱۳۱). این لایه از شناخت که ابعاد مختلفی را دربر می‌گیرد، به باطن و معنا تعلق دارد و لایه اول که به شناخت حسی می‌انجامد، صورت اشیا نامیده می‌شود.

در اصطلاح فلسفه اسلامی، مُدرکات نفس به دو دسته تقسیم می‌شوند: نخست، صورت، یعنی مُدرکاتی که به حس درمی‌آیند (مانند دیدنی‌ها، شنیدنی‌ها و چشیدنی‌ها)؛ دوم، معنا که عبارت است از مُدرکاتی که به حس در نمی‌آیند و نامحسوس‌اند (مانند حالات درونی غم، شادی، دوستی، دشمنی، ترس، محبت، عشق، نفرت، خیر، شر و ظلم)؛ به دیگر سخن، مراد از صورت، ظاهر اشیا است که توسط حواس پنج‌گانه ادراک می‌شود و مراد از

معنا نیز باطن و حقیقت اشیا، و معنای نهفته در پسِ امر محسوس است که پس از احساس اولیه یک پدیده و طی یک فرایند ذهنی، اعم از تجرید یا ابداع با توجه به آرای فلاسفه اسلامی برای انسان حاصل می‌شود.

در تعبیر مورد استفاده در حوزه‌های عرفان و هنر، برای هر پدیده ظاهری‌ای باطن (بواطن) و معنایی (معانی) وجود دارد. انسان‌ها بنابر درجات معرفتی و وجودی خود به درجه‌ای از باطن اشیا پی می‌برند یا درجه‌ای از باطن و معانی پدیده‌ها را ادراک می‌کنند؛ صرف نظر از اینکه آن باطن یا معانی با باطن حقیقی آن پدیده تفاوت داشته یا مرتبه‌ای از آن معنا باشد.

حال، این پرسش مطرح می‌شود که انسان در ارتباط با فیلم، با صورت پدیده‌ها و آثار سینمایی ارتباط می‌گیرد یا با معانی آن‌ها و به تعبیر دیگر، آنچه بر تماشاگر اثر می‌گذارد، صورت است یا معنا. از سوی دیگر باید به این پرسش پاسخ داد که فیلم‌ساز هنرمند و عوامل صحنه به واسطه آنچه در ذهنشان نقش بسته است، صورت‌های برخاسته از قوه خیال را به تصویر می‌کشند یا معانی را و یا هر دو را.

نظریه پردازان حوزه سینما معتقدند ماهیت فیلم، تصویر است (آرنه‌ایم، ۱۳۶۱، ص. ۳۳). تصویر متحرک یا وجه بصری فیلم که جزء ذات فیلم است، آن را از دیگر هنرها جدا می‌کند؛ اما فیلم، تنها تصویر متحرک نیست؛ بلکه تصاویر با ذهن مخاطب ارتباط دارند و مخاطب طی فرایندی ذهنی، مفاهیم یا مضامین نهفته در تصاویر را دریافت می‌کند.

با توجه به معرفت‌شناسی و نفس‌شناسی فیلسوفان مسلمان، داده‌های شناختی فیلم در لایه اول ادراک، عبارت از تصاویر است. فیلم، شامل تصاویری از بازیگران، طبیعت، دکور صحنه، اشیای مادی و... است که توسط نورپردازی و رنگ‌ها به ادراک بصری مخاطب درمی‌آید. کلام و موسیقی نیز اجزایی دیگر از فیلم هستند که با تصاویر همخوانی دارند و شناخت سمعی مخاطب را تحقق می‌بخشند؛ به دیگر سخن، نفس انسانی از طریق قوه باصره و در مقاطعی از فیلم، از طریق قوه سامعه به دنیای فیلم و شناخت پدیده‌های آن وارد می‌شود. این دو قوه، متعلق به ادراک سمعی و بصری انسان‌اند و جزء ماهیت فیلم تلقی می‌شوند. این دو نوع شناخت و ادراک حسی در اصطلاح فلسفی، انتقال‌دهندگان صورت‌های اشیا توسط قوای باصره و سامعه به نفس یا ذهن تماشاگرند. نفس نیز در

فلسفه اسلامی از قوا یا مراتبی باطنی برخوردار است و هریک از این لایه‌ها یا قوا به دریافت بخشی از معنا یا صورت‌های ذهنی نایل می‌شوند.

فیلم به واسطه تصاویر و اصوات، سرشار از مفاهیمی همچون عشق، تنفر، دوستی، صداقت، ترس، اضطراب، امید، آرزو، خجالت، خشم، مهر، عطوفت و هیجانانگ است. فیلم‌ساز، صورت یا صورت‌هایی را که به واسطه خیال متصل یا منفصل و یا تعامل با پدیده‌های بیرونی و محیطی در ذهنش نقش بسته‌اند و هریک از آن‌ها حاوی معنایی به لحاظ فلسفی هستند، به واسطه عوامل صحنه مانند فیلم‌بردار، بازیگر، صدابردار، موسیقی‌دان و نورپرداز در قالب صحنه‌های فیزیکی و انسانی به تصویر می‌کشد. این معانی از سوی فیلم‌ساز به مخاطب منتقل می‌شوند و مخاطب می‌تواند آن‌ها را با استفاده از قوای باطنی خود ادراک کند.

۱-۲. فیلم: جزئی یا کلی؟ معقول یا محسوس؟

یکی از تقسیم‌بندی‌های صورت‌گرفته درباره ادراک در آثار فیلسوفان مسلمان، ادراک کلی و جزئی است. ادراک جزئی عبارت است از ادراکی که مسبوق به ادراک دیگری نیست، با ادراکات دیگر رابطه تولیدی ندارد و یکی از شرایط آن، بودن در مکان و زمان است. ادراک کلی، هیچ‌یک از خصوصیات ادراک جزئی را ندارد و به عبارت دیگر، قیود مادی مانند زمان، مکان، لحظه‌ای و زودگذر بودن، حواس و دیگر عوارض مادی و همچنین نداشتن ارتباط تولیدی با دیگر ادراکات، شامل ادراک کلی نمی‌شود. تنها شرط ادراک کلی، مجرد و رها بودن از تعلقات مادی است (ابراهیمی دینانی، ۱۳۷۲، ص. ۱۵۳-۱۵۵).

طبق این قاعده، صورت و معنا در علم‌النفس فلسفی به دو دسته جزئی و کلی یا محسوس و معقول تقسیم می‌شوند و بدین ترتیب، در اینجا پرسش‌های قبل را به شکل جزئی تری باید مطرح کرد: فیلم‌ساز هنرمند، معانی و صور محسوس و جزئی را به تصویر می‌کشد یا معانی و صور کلی و معقول را؟ از سوی دیگر، مخاطب یا تماشاگر، صورت کلی و معقول را ادراک می‌کند یا صورت و معنای جزئی را؟ بر این اساس، فیلم متعلق به محسوسات و جزئیات است یا به معقولات و کلیات تعلق دارد؟

یقیناً آنچه به تصویر درمی‌آید، محسوسات، پدیده‌ها و اشیای فیزیکی‌ای است که صورت‌های جزئی و محسوس را به ذهن مخابره می‌کنند و معانی ادراکی به واسطه همین

صورت‌های جزئی ادراک می‌شوند. ما در فیلم، معنایی همچون عشق را بین دو انسان مشخص می‌بینیم و ادراک می‌کنیم یا مفهوم ترس را در نتیجه دیدن صحنه‌ای ترسناک در وجود خود حس می‌کنیم؛ مثلاً در فیلم «سرگیجه»، اثر هیچکاک، اضطراب را در نتیجه دیدن صحنه‌های مضطرب‌کننده و بازی بازیگران و روابط بین آن‌ها درک می‌کنیم؛ بنابراین، ادراک مخاطب در فیلم، در درجه اول از نوع جزئی است و او صورت‌ها و معانی جزئی و محسوس را ادراک می‌کند. این ویژگی شناختی فیلم، وجه عینی آن است که از ویژگی‌های فیلم به لحاظ فرم محسوب می‌شود.

فیلم علاوه بر صورت‌ها و معانی جزئی و محسوس، پیام‌هایی باطنی را نیز دربر دارد که مربوط به لایه‌های برتر شناخت، اعم از شناخت وهمی یا عقلی هستند. این پیام‌های باطنی یا در قالب یک پیام کلی، حاکم بر فیلمنامه و داستان فیلم هستند، یا از طریق نمادها و نشانه‌ها به مخاطب منتقل می‌شوند و یا به شکل مفاهیمی کلی از هریک از معانی جزئی به ذهن مخاطب انتقال می‌یابند. این ویژگی که معنا و صورت کلی یا معقولات به لحاظ فلسفی و باطن و حقیقت اشیا بنابه اصطلاح هنری و عرفانی را دربر می‌گیرد، مربوط به لایه‌های برتر شناخت و محتوای فیلم است. فیلم با جزئیات و محسوسات ارتباط دارد و آن‌ها را به تصویر می‌کشد. اگر فیلم‌ساز بخواهد معنایی عقلی را به مخاطب منتقل کند، آن معنا به صورت مستقیم ادراک نمی‌شود و یا مستقیماً از جانب فیلم‌ساز به تماشاگر انتقال نمی‌یابد؛ بلکه از طریق ادراکات حسی، خیالی و وهمی به مخاطب منتقل می‌شود؛ بنابراین، بیشترین ارتباط سینما با قوای ادراکی جزئی، یعنی باصره، سامعه، حس مشترک، خیال، متخیله، حافظه و واهمه است و به بیان دقیق‌تر، هنگام تماشای فیلم، واهمه و خیال بر دیگر قوا چیرگی دارند.

معمولاً در سینما چه در جهان غرب و چه در میان متفکران سینمای ایران، از عنصر خیال و خیال‌پردازی، بسیار یاد می‌شود و بررسی و تحلیل سینما در نسبت با تخیل صورت می‌گیرد؛ اما به دنبال دقت در قوای ادراکی نفس در علم‌النفس فلسفی ابن‌سینا به وجود قوه‌ای مهم به نام قوه واهمه پی می‌بریم که جایگاه و نقش آن در نسبت با رسانه و سینما کمتر از قوه خیال اهمیت ندارد و می‌توان آن را یکی از مشخصه‌های علم‌النفس بوعلی در نسبت با فیلم و سینما دانست. در سینمای غرب، تنها از توهم در سینما یاد می‌شود و

برخی نظریه‌پردازان درحوزه سینما آن را نوعی توهم واقعیت نامیده‌اند (کوری، ۱۳۸۸، ص. ۷۳-۳۴)؛ اما سازوکار و تعریف توهم با قوه واهمه ازمنظر شیخ‌الرئیس تفاوتی چشمگیر دارد. پیش‌از بررسی جایگاه و نقش واهمه در فیلم و ادراک آن، لازم است چیستی و جایگاه این قوه در نفس انسانی و کارکردهای آن را به‌صورت مختصر تبیین کنیم.

۲. چیستی واهمه

قوه واهمه یکی از قوای باطنی نفس است که در نفس‌شناسی ابن‌سینا و ملاصدرا بیش‌از دیگر فیلسوفان، موردتوجه قرار گرفته است. این قوه ازمنظر شیخ‌الرئیس، سه نقش عمده دارد: نخست، آنکه مُدرک معانی جزئی و صادرکننده احکام جزئی است؛ دوم، آنکه رئیس قوای حیوانی است؛ سوم، آنکه منشأ خطای ذهن به‌شمار می‌آید. در ادامه، نقش‌های اول و دوم قوه واهمه را بررسی خواهیم کرد:

۱-۲. ادراک معانی جزئی و صدور حکم در امور جزئی

ازمنظر بوعلی، قوه واهمه، مُدرک معانی، اوصاف و احکام جزئیة متعلق به اشخاص یا اشیای دیگر است و درمجموع، مُدرکات آن را بر دو دسته می‌توان تقسیم کرد: یکی معانی جزئی غیرمحسوس مانند دشمنی گرگ با گوسفند و ترس گوسفند از گرگ؛ دیگری اموری که به حس درمی‌آیند؛ اما حس به آن‌ها پی نمی‌برد؛ مانند دیدن مایع زرد و شیرین و حکم کردن به غسل بودن آن (ابن‌سینا، ۱۳۸۳، ص. ۲۳؛ ۱۴۰۴ق، ص. ۳۵).

با توجه به آنچه گفتیم، واهمه علاوه‌بر ادراک معنای جزئی می‌تواند صورت‌هایی را که بالفعل توسط حواس ظاهری ادراک نشده‌اند نیز ادراک کند؛ یعنی وقتی چیزی را احساس کردیم، درباره آن، حکمی صادر و امری را بر آن حمل می‌کنیم که ازجنس محسوس است؛ ولی هنگام صدور حکم، هیچ احساسی درباره آن چیز نداریم؛ مثلاً مایع زردرنگی را می‌بینیم و بدون چشیدن آن به غسل‌بودنش حکم می‌کنیم. در این مثال، حکم به غسل‌بودن، محسوس نیست و از این جهت، شیرینی، آن صورتی است که به‌واسطه واهمه ادراک می‌شود (ابن‌سینا، ۱۳۷۵، ص. ۲۳۰-۲۳۱). با توجه به این نکته، یکی از دیگر افعال واهمه، صدور حکم است و در جایی که موضوع و محمول از مفاهیم جزئی‌ه باشند، این قوه می‌تواند بین آن‌ها حکم کند.

شیخ‌الرئیس قوه واهمه را مستقل دانسته؛ اما ادراک وهمی را با مشارکت خیال، ممکن قلمداد کرده؛ درضمن، او کیفیت ادراک قوه وهم بدون یاری عقل را از طریق الهام مبادی عالی، تجربه و تشبیه، ممکن شمرده است (ابن‌سینا، ۱۳۷۵، ص. ۲۵۳-۲۵۴).

۲-۲. ریاست بر قوای حیوانی

وهم در وجود حیوان، هم‌ردیف با عقل در وجود انسان است. قوه واهمه، سلطان نفس حیوانی محسوب می‌شود و نسبت آن به دیگر قوای حیوانی، نسبت رئیس به مرئوس است. واهمه از این جهت که ریاست قوای حیوانی را برعهده دارد، با دیگر قوا در تعامل است. مُدرکات حواس پنج‌گانه ظاهری و حس مشترک یا صورت‌های محسوس و جزئی‌ای که به‌واسطه این قوا درک می‌شوند، ورودی‌های نفس از جهان خارج هستند و محسوسات را از این راه دریافت می‌کنند. قوای مُدرکه باطنی، همگی دراختیار واهمه‌اند و حافظه که معانی دریافتی از واهمه را ذخیره می‌کند، خدمت‌گزار بی‌واسطه این قوه به‌شمار می‌آید. متصرفه که تصرف در صور و معانی، و تجزیه و ترکیب آن‌ها را برعهده دارد، چنانچه دراختیار عقل باشد، متفکره نامیده می‌شود و اگر دراختیار وهم قرار گیرد، متخیله نام خواهد داشت. این قوه، خدمت‌گزار واهمه است و به‌واسطه آن از عقل فرمانبرداری می‌کند. از سوی دیگر، صورت‌هایی که از حس گرفته می‌شوند، نشان می‌دهند حواس ظاهری، حس مشترک و خیال، مقدمه‌ای برای عملیات متخیله‌اند و متخیله خدمت‌گزار واهمه را برعهده دارد؛ درنتیجه، همه این قوا به‌واسطه متخیله به واهمه خدمت می‌کنند؛ بدین ترتیب، واهمه، حاکم بر قوای حیوانی است و عقل از طریق آن بر دیگر قوا حکومت می‌کند؛ مشروط بر اینکه واهمه از قوانین و دستورهای عقل سر نیچد (ابن‌سینا، ۱۴۰۴ق، ص. ۱۶۲ و ۱۷۱-۱۷۴).

قوه دیگری که با واهمه ارتباط دارد، عاقله است که آن را از دو منظر می‌توان بررسی کرد. وجه خطاپذیری قوه واهمه در نسبت با عقل، قابل تبیین است.

۲-۲-۱. عقل و وهم

محدوده ادراک عقل، معقولات و محدوده ادراک وهم، محسوسات است. وهم در مواجهه با عقل، دو جنبه دارد: گاهی عقل را در انجام‌دادن امور خود یاری می‌دهد و گاهی سبب

بروز خطا می‌شود یا در برابر عقل می‌ایستد؛ بدین ترتیب، نسبت میان عقل و وهم را از دو منظر می‌توان بررسی کرد: یکی وهم در خدمت عقل و دیگری وهم در مقابل عقل. واهمه در امور جزئی به عقل عملی خدمت می‌کند. عقل عملی، مبدأ تحریک‌کننده بدن انسان برای انجام دادن افعال جزئی برآمده از رویه و تفکر است و قوای حیوانی متخیله و متوهمه را برای استنباط تدابیر در امور حادث و فاسدشدنی و نیز استنباط صنایع انسانی به‌کار می‌گیرد. عقل عملی به‌منظور تدبیر امور دنیایی انسان یا استنباط صنایع به‌سمت متخیله و متوهمه میل می‌کند و آن‌ها را در انجام دادن این امور به‌کار می‌گیرد. این قسم از عقل برای تبدیل کردن معانی کلی به صور جزئی، نیازمند واهمه است و در واقع، واهمه در چنین اموری خادم عقل عملی به‌شمار می‌آید. وهم به عقل نظری نیز در ادراک امور محسوس خدمت می‌کند (ابن‌سینا، ۱۳۷۵، ص. ۶۴-۶۹؛ ۱۳۷۹، ص. ۱۱۵؛ ۱۴۰۴ق، ج. ۲، ص. ۳).

تحت شرایطی، واهمه در تقابل با عقل، انسان را به خطا می‌اندازد و از این جهت، شیخ‌الرئیس وهم را منشأ بروز خطای ذهن دانسته است. در این مقام، وهم در مقابل عقل می‌ایستد و انسان را دچار خطا و گمراهی می‌کند. از نظر بوعلی، وهم و عقل همواره با یکدیگر در حال مبارزه‌اند و چه بسا وهم بر عقل غلبه کند. در این مبحث، پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها ضرورت دارد: چرا وهم در مقابل عقل می‌ایستد و بر آن غلبه می‌کند؟ آیا عوامل بیرون از نفس یا موجودات عوالم دیگر می‌توانند بر نفس اثر بگذارند و سبب بروز خطا شوند؟

ابن‌سینا جزئی‌بودن واهمه و عجز آن از ورود به عالم معقولات را دلیل عمده بروز خطای وهمی دانسته است. وهم از یکی از راه‌های زیر سبب بروز خطا می‌شود: جزئی و محسوس بودن واهمه و ابزار آن؛ راه‌نیافتن واهمه به عالم معقولات؛ همراهی مُدرکات وهم با صور حسی و به نتیجه نرسیدن تشبیه (ابن‌سینا، ۱۳۷۹، ص. ۶۰-۵۹؛ ۱۹۵۳، ص. ۱۵۹).

بر این اساس، چنانچه قوه واهمه در خصوص امور کلی و معقول که در حیطه ادراکات عقلی قرار دارند، حکمی صادر کند، آن حکم سبب بروز خطای ذهن می‌شود. ملاصدرا افزون بر دلایل مذکور، دخالت مفارقات، یعنی شیاطین را در بروز خطای وهم، بی‌تأثیر

ندانسته است. همان‌گونه که عقل، پیام‌های فرشتگان را دریافت می‌کند، راه نفوذ شیطان نیز قوه واهمه است؛ از این جهت، وهم، شیطان درون است که به‌مدد شیطان بیرونی به خطا می‌افتد (ابن‌سینا، ۱۴۰۰ق، ص. ۳۵۳؛ صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۳، ص. ۱۶۳).

پس از تبیین قوه واهمه و کارکردهای آن، نسبت این قوه با فیلم و نیز اثر گذاشتن یا اثر نگذاشتن فیلم بر قوه واهمه و درک فیلم توسط واهمه را بررسی می‌کنیم.

۳. جایگاه قوه واهمه در خلق و درک فیلم

طبق آرای شیخ‌الرئیس، در فرایند انجام‌دادن یک فعل ارادی مثل خلق یک اثر یا انجام‌دادن یک کار، ادراکات باطنی، مقدم بر اراده و عمل هستند. ازنگاه این فیلسوف، مراحل صورت‌گرفتن عمل عبارت‌اند از: علم، شوق، اراده، تحریک عضلات و عمل. طبق این فرایند، شوق و اراده از قوه محرکه نفس و تحریک عضلات از قوه محرکه بدن صادر می‌شود. منشأ شوق، علم یا ادراک است که در وجود انسان، عقل، وهم و خیال را شامل می‌شود (ابن‌سینا، ۱۳۸۳، ج. ۲، ص. ۴۱۱-۴۱۲؛ ۱۴۰۴ق، ص. ۱۷۲).

فیلم به‌عنوان یک اثر هنری خلاقانه پیش از خلق شدن، در ذهن یا قوای باطنی فیلم‌ساز نقش می‌بندد. قوه واهمه به‌عنوان نیرویی باطنی در خلق و درک فیلم نقش دارد و منشأ تحریک قوای بدنی است. حال، این سؤال مطرح می‌شود که فیلم‌ساز در نسبت با این قوه، چگونه اثر خود را خلق می‌کند و واهمه در درک فیلم از سوی مخاطب، چه جایگاهی دارد. درخصوص کارکرد واهمه در فیلم، چه در خلق اثر و چه در ادراک فیلم، دو رویکرد سلبی و ایجابی وجود دارد. با توجه به کارکردهای واهمه در نفس انسانی، خلق اثر و درک فیلم توسط این قوه به چند طریق صورت می‌گیرد: نخست، ادراک معنای جزئی و برانگیختن احساسات مخاطب و تشویق کردن او به انجام‌دادن یک کار؛ دوم، ایجاد خطا در ذهن مخاطب جهت باورپذیرکردن اثر و تسخیر واهمه مخاطب؛ سوم، به‌کارگیری قوای نفس به‌عنوان رئیس قوای حیوانی (در ادامه، فعل محاکات و تخیل را که با همکاری یا استخدام قوه متخیله توسط واهمه در فیلم نقش دارد، بررسی می‌کنیم).

۳-۱ ادراک معنای جزئی و برانگیختن احساسات مخاطب در فیلم

در جهان اعیان، حواس ظاهری و مخصوصاً دیدن و شنیدن، ورودی ادراکات وهم و خیال هستند و در فیلم نیز این دو قوه در قالب تکنیک‌ها و سبک‌های بصری و سمعی بر وهم و

خیال مخاطب اثر می‌گذارند. در فیلم، تنها با صورت‌ها مرتبط نیستیم؛ بلکه این صورت‌های محسوس، حاوی معانی‌ای هستند که به آن‌ها جان می‌بخشد. حس مشترک و متخیله، مُدرک صورت‌های جزئی هستند؛ اما این صورت‌های محسوس، شنیدنی‌ها و دیدنی‌ها معانی‌ای همچون محبت، عشق، نفرت، خشم، دوستی، دشمنی، شادی، غم، امید، یأس، ترس و اضطراب را که در رفتار، چهره و گفتار بازیگران و همچنین موسیقی و ملودی فیلم، هویداست، به مخاطب منتقل می‌کنند.

معانی از طریق محسوسات و صورت‌ها به مخاطب انتقال می‌یابند و به عبارت دیگر، هر امر محسوس یا صورت جزئی، معنایی را در خود نهفته دارد. در سینما نیز تصاویر که به حوزه فرم سینمایی تعلق دارند، معانی‌ای را با خود حمل می‌کنند و حتی می‌توانند بدون استفاده از کلام، عواطف مخاطب را برانگیزند. در فلسفه بوعلی، این مقوله، تخیل نامیده می‌شود.

طبق نظر ابن‌سینا فرم یا ساختار اثر هنری به خودی خود بر عواطف انسان اثر می‌گذارد. این فیلسوف درباره شعر توضیح داده است که لفظ و معنا از دو جهت، حس تعجب را در انسان برمی‌انگیزند: نخست، آنکه خاصیت خود لفظ، سادگی و شیو بودن است و معنای آن نیز بدون به‌کارگیری هیچ صنعتی با کلام قرابت دارد؛ دوم، مربوط به زمانی است که صنعت یا ترفندی در لفظ یا معنا به‌کار گرفته می‌شود. این ترفندها گاه به‌صورت بسیط و گاه به‌شکل ترکیبی در اشعار به‌کار می‌روند و اعجاب مخاطب را برمی‌انگیزند (ابن‌سینا، ۲۰۰۷، ص. ۱۰۶)؛ بدین ترتیب می‌توان گفت فرم فیلم به خودی خود، سبب برانگیخته‌شدن عواطف مخاطب می‌شود؛ مثلاً انسان به فیلم‌هایی با فرم درام یا کمدی، فارغ از محتوای آن‌ها واکنش عاطفی و احساسی چشمگیری نشان می‌دهد.

فیلم‌ساز برای اینکه پیام خود را به‌گونه‌ای به مخاطب انتقال دهد که مخاطب تحت تأثیر قرار گیرد و آن پیام را باور کند، احساسات و عواطف را از طریق حوادث و صحنه‌های گریه‌دار، شادی‌آور، امیدبخش یا ناامیدکننده، تردیدآور و... برمی‌انگیزد و به‌شکل غیرمستقیم، مخاطب را با خود همراه می‌کند؛ البته پیام منتقل‌شده لزوماً منفی نیست و می‌تواند بار ارزشی مثبتی را حمل کند. فرض بر آن است که این ویژگی یا تکنیک، یعنی برانگیختن احساسات و عواطف جهت باورپذیر جلوه‌دادن فیلم به حوزه معانی جزئی و

ادراکیِ قوه واهمه مربوط می‌شود؛ در این صورت، پرسشی بدین شرح مطرح است که چه نسبتی میان درک معنای جزئی با برانگیختگی احساسات و عواطف وجود دارد. برای پاسخ‌دادن به این پرسش، لازم است نظریه عواطف از منظر ابن‌سینا را به صورت مختصر بررسی کنیم و از طریق تبیین آن، نسبت بین درک معنای جزئی و تحریک عواطف توسط قوه واهمه را دریابیم.

۱-۱-۳. انفعال و برانگیختگی عواطف در مواجهه با فیلم

نظریه عواطف و اثرپذیری از آثار هنری از منظر ابن‌سینا را می‌توان در مبحث فعل و انفعال جست‌وجو کرد. بوعلی در مباحث هنری‌ای مانند موسیقی، شعر و تراژدی به مسئله فعل و انفعال پرداخته است. این فیلسوف از هنرهای مرسوم در زمان خود سخن گفته؛ اما از آنجا که فعل و انفعال با نفس انسان رابطه مستقیم دارد، می‌توان آرای او را در نسبت با هنرهای عصر جدید و مشخصاً هنر سینما که در این مقاله، مورد نظر است، قرار داد و مطالبی را از آن‌ها استخراج کرد.

از نظر شیخ‌الرئیس، انفعالات، حالت‌هایی هستند که پس از استعدادهایی که با مشارکت نفس ناطقه بر بدن عارض می‌شوند، پدید می‌آیند؛ مانند استعدادهای خنده، گریه، خجالت، حیا، رحمت، رأفت و الفت، قبض و بسط نفس، تعجب و حیرت، نشاط، عشق و فتور (ابن‌سینا، ۱۳۳۳، ص. ۳؛ ۱۴۰۵ق، ص. ۲۵، ۳۸ و ۵۷؛ نصیرالدین طوسی، ۱۳۸۹، ص. ۵۱۴)؛ البته احساسات و عواطف، محدود به این حالات نیستند و می‌توان به فراخور اثر، موارد بیشتری را بدان‌ها افزود. بوعلی فعل و انفعال‌های صورت گرفته در میان موجودات را به لحاظ مرتبه وجودی‌ای که دارند، متفاوت و مشتمل بر چهار نوع دانسته است:

الف) فعل و انفعال امور نفسانی بر نفسانی مانند تأثیر عقول مفارق بر یکدیگر یا تأثیر عقول در نفوس بشری هنگام خواب؛

ب) فعل و انفعال امور نفسانی در جسمانی مانند تأثیر عقل فعال در عناصر اربعه که از امتزاج آن‌ها مرکبات معدنی، نباتی و حیوانی به وجود می‌آیند؛

ج) فعل و انفعال امور جسمانی در نفسانی مانند تأثیر صور مستحسنه در نفوس بشری همچون تأثیر صور موسیقایی در نفوس انسانی؛

(د) فعل و انفعال امور جسمانی در جسمانی مانند تأثیر عناصر بر یکدیگر مثل استحاله آب به هوا (ابن سینا، ۱۴۰۰ق، ص. ۱۲۲).

با توجه به این تقسیم‌بندی می‌توان گفت از آنجا که نفس فیلم‌ساز به واسطه فیلم بر نفس تماشاگر اثر می‌گذارد و تماشاگر از این اثر منفعل می‌شود، نوع اول از انفعالات می‌تواند موضوع عواطف باشد؛ همچنین از آنجا که اثر هنری یا فیلم، فی حد ذاته بر تماشاگر اثر می‌گذارد و او از این اثر منفعل می‌شود، نوع سوم از انفعالات در فیلم مورد توجه قرار می‌گیرد.

ابن سینا گاه انفعالات را به عقل عملی با همکاری قوای خیال و واهمه نسبت داده است. به عقیده او عقل عملی در مقایسه با قوه حیوانی نزوعی باعث حدوث حالاتی همچون خجالت، حیا، خنده و گریه می‌شود که مختص انسان است. عقل عملی در اثر فعل و انفعالی که به سرعت در انسان رخ می‌دهد، آماده می‌شود تا این‌گونه حالات را در انسان تولید کند (ابن سینا، ۱۳۷۵، ص. ۶۴-۶۹؛ ۱۴۰۴ق، ج. ۲، ص. ۳).

این فیلسوف در جایی دیگر گفته است انفعال سبب می‌شود نفوس متوجه معنا شوند؛ یعنی لحن و آواز متناسب با مقاصد شعری در سبکی همچون تراژدی، باعث تحریک نفس می‌شود و بدین ترتیب، مخاطب کاملاً به معنا توجه می‌کند (ابن سینا، ۱۴۰۵ق، ص. ۶۷)؛ بنابراین می‌توان گفت از آنجا که قوه واهمه، رئیس قوای حیوانی است و از سویی عقل عملی را در ریاست قوای بدنی و استنباط تدابیر و درک احکام جزئی یاری می‌دهد (ابن سینا، ۱۳۷۵، ص. ۶۴-۶۹؛ ۱۴۰۴ق، ج. ۲، ص. ۳)، قوه واهمه، معنایی را که به ایجاد حالات مذکور می‌انجامد، ادراک می‌کند و باعث تحریک قوای بدنی می‌شود و عقل عملی با کمک واهمه، سبب حدوث این حالات در انسان می‌شود.

شیخ‌الرئیس در مواردی همچون محاکات، تخیل را زمینه‌ساز انفعالات معرفی کرده است؛ اما با توجه به کارکرد قوا می‌توان گفت از آنجا که طبق دیدگاه ابن فیلسوف، تخیل در خدمت واهمه است، واهمه پس از درک معانی، زمینه‌ساز انفعالات و عواطف می‌شود؛ بدین ترتیب، تحریک احساسات به تبع ادراک معانی جزئی اتفاق می‌افتد و برانگیختن احساسات مخاطب اثر هنری و به صورت خاص، فیلم را می‌توان به واهمه نسبت داد؛ یعنی ابتدا نفس، معنایی را در محسوسات و صورت‌ها درک می‌کند و پس از درک معنا از آن

منفعل می‌شود و حالت یا احساسی درونی را تجربه می‌کند و درنهایت، عقل عملی باعث بروز حالاتی همچون گریه و خنده می‌شود؛ مثلاً شخصیتی در فیلم را در نظر بگیرید که از مسئله‌ای خاص یا رفتار شخص دیگری رنج می‌برد یا شاد می‌شود و این رنج یا شادی در قالب غم، گریه یا خنده به تصویر درمی‌آید. مخاطب در پی دیدن این صحنه‌ها معنای اندوه یا شادی را در شخصیت و مسائلی که برایش اتفاق می‌افتد، توسط واژه‌ها ادراک می‌کند و از این ادراک انفعال می‌یابد و غمگین، شادمان یا خشمگین می‌شود و بدین صورت، احساسات و عواطفش تحریک می‌شوند. گاه تحریک عواطف به بروز حرکت و عملی خاص یا حالاتی مثل رقص، دست‌زدن و فریادزدن در فرد می‌انجامد یا حالاتی همچون انقباض اعضای بدن و ایستادن مو بر اندام بر اثر دیدن صحنه‌ای خشن یا ترسناک در شخص حادث می‌شود. این افعال و حالات که هنگام تماشای فیلم از انسان سر می‌زنند، گویای ارتباط نفس و بدن هستند؛ چنان‌که شیخ‌الرئیس گفته است: «گاه عواطف و احساسات متأثر از اثر هنری، نفوس را به انجام‌دادن فعلی تشویق می‌کنند؛ مانند تحریک کردن احساس از طریق شعر و موسیقی که انسان را به حرکت یا حالت رقص درمی‌آورد» (ابن‌سینا، ۱۴۰۵ق، ص. ۶۷).

علاوه بر آن، موسیقی و کلام که از جهتی به فرم سینمایی و از جهت دیگر، به محتوای آن تعلق دارد، همراه تصویر در باورپذیری فیلم و تحریک احساسات مخاطب، مؤثر است. موسیقی‌ای که متناسب با تصاویر و محتوای فیلم و پیام کارگردان است، مخاطب را منفعل می‌کند و حس اضطراب، ترس، شادی یا غم را به وی انتقال می‌دهد؛ همچنین وقتی تصویر به‌تنهایی گویای مطلب نیست، کلام وارد صحنه می‌شود و هر قدر کلام، احساسی، حماسی یا عاطفی‌تر باشد، جذابیت و باورپذیری بیشتری را ایجاد خواهد کرد.

۲-۳. محاکات و واژه

مسلمانان واژه «میمزیس^۱» را «محاکات» ترجمه کرده‌اند. میمزیس که جانمایه آن، تقلید یا شباهت است، به‌عنوان یک نظریه، پیشینه‌ای کهن دارد و گستره آن از یونان عصر پیش‌افلاطونی تا دوران معاصر را دربر می‌گیرد. افلاطون به‌عنوان مهم‌ترین نظریه‌پرداز درباره میمزیس، از دموکریتوس اثر پذیرفته که این واژه را به‌معنای تقلید از طبیعت دانسته است. میمزیس در مقام نظریه با فعالیت‌های فیثاغورث و دموکریتوس بنیان نهاده شد و

افلاطون آن را به‌عنوان یک نظریه هنری مطرح کرد. ازدیدگاه فیثاغوریان و افلاطون، این نسبت میان شیء و آنچه شیء از آن تقلید شده است، بیانگر عینیت شیء با صورت مثالی آن نیست؛ بلکه صرفاً نمود یا بازنمودی از آن به‌شمار می‌آید. درپی توجه به این نکته که ریشه میمیزیس، یعنی میموس^۱ به‌معنای بازیگر است، این معنا روشن می‌شود؛ به این معنی که بازیگر می‌تواند تجسم یا بازتولید شخصیت یک انسان باشد؛ ولی نمی‌تواند عین هویت او باشد. به بیان ساده‌تر، میمیزیس ماهیتاً به‌معنای بازنمایی است؛ نه عینیت آنچه از آن تقلید می‌شود (ر.ک: افلاطون، ۱۳۸۰، ص. ۱۱۷۶).

فیلسوفان مسلمان براساس ترجمه فن شعر ارسطو، به تعریف و شناسایی نظریه محاکات همت گماشته‌اند. فارابی در مقاله «فی قوانین صناعة الشعرا» از الفاظ «محاکات» و «تشبیه» برای ترجمه کردن میمیزیس استفاده کرده و با استفاده از اصطلاح «تمثیل»، معنای وسیع‌تری از آن را به‌دست داده است. ازمنظر فارابی، محاکات، تشبیه و تمثیل، هم‌ردیف با یکدیگرند و از آن‌ها به‌عنوان معادل‌هایی برای واژه «میمیزیس» استفاده می‌شود؛ اما محاکات موردنظر فارابی، کاملاً مطابق با میمیزیس مدنظر افلاطون نیست؛ به بیان روشن‌تر، محاکات به‌گونه‌ای که فارابی درنظر دارد، برخلاف مفهوم مدنظر ارسطو و افلاطون، به‌معنای تقلید نیست؛ بلکه از واژه‌های دیگری مانند قیاس، تنظیر، مقایسه، مناسبت و تمثیل نیز به‌عنوان معادل‌های آن استفاده شده است (فارابی، ۱۴۰۸ق، ص. ۵۰۰).

ازنظر فارابی، محاکات به‌متخيله اختصاص دارد و هیچ قوه دیگری متولی این کار نیست. متخيله مانند واسطه‌ای بین معقولات و محسوسات یا حس و عقل است و این واسطه‌گری از طریق محاکات صورت می‌گیرد. با توجه به دیدگاه ابن‌سینا و فارابی، معانی مجرد و معقول در هنر و فیلم از طریق محاکات معقول به محسوس، قابل صورت‌گیری و تصویرسازی در قالب اثر هنری یا فیلم هستند.

خیال، صورت‌ها را حکایت می‌کند؛ اما سؤال این است که آیا معانی جزئی و حالات درونی افراد که در فیلم، شاهد آن‌ها هستیم، محاکات می‌شوند یا خیر؛ به بیان دیگر، در فیلم، تئاتر و نقاشی، شاهد محاکات حالات درونی و افعال انسان‌ها هستیم و این سؤال به ذهن متبادر می‌شود که آیا هنرمند تنها از صورت‌های ظاهری محاکات می‌کند یا اینکه

افعال و حالات درونی هم متعلق محاکات قرار می‌گیرند؛ سؤال دیگر آن است که اگر محاکات، فعل متخیله است و متخیله، صورت‌ها را محاکات می‌کند، چگونه می‌توان معانی جزئی یا حالات درونی شخصی را به محاکات نسبت داد.

فارابی حالات درونی را نیز از جمله افعال قوه خیال دانسته است؛ اما با توجه به کارکردهای واهمه از نظر ابن‌سینا می‌توان گفت واهمه در نسبت با متخیله، در محاکات حالات و افعال نقش‌آفرینی می‌کند. حال، این پرسش مطرح می‌شود که چگونه چنین چیزی امکان دارد.

شیخ‌الرئیس در بحث محاکات به‌طور مستقیم از واهمه و نقش احتمالی آن در محاکات سخن نگفته؛ اما معتقد است حالات درونی هم محاکات می‌شوند. از نظر ابن‌فلسوف، محاکات یا بازنمایی، تنها از صورت ظاهری اشیا نیست؛ بلکه بازنمایی می‌تواند حاکی از حالات درونی باشد. از دیدگاه او نقاش می‌تواند افعال و احوال را نیز به‌تصویر بکشد؛ مثلاً فرشتگان را به‌شکلی زیبا و شیطان را به‌صورتی زشت نقاشی کند. ابن‌سینا در تبیین این مسئله، نقاشی‌های مانویان را مثال رده که در آن‌ها غضب به‌صورتی زشت و رحمت به‌شکلی زیبا تصویر شده است (ابن‌سینا، ۱۹۷۳، ص. ۱۷۶). این سخن بوعلی نشان می‌دهد نقاش علاوه‌بر محاکات ظاهر می‌تواند حالات روحی را نیز در قالب تصویر محاکات کند. در فیلم هم علاوه‌بر بازنمایی صورت‌های اشیا طبق خواست هنرمند فیلم‌ساز، حالات روحی و افعال افراد در قالب تصاویر متحرک و با کارگردانی و تصویرگری کارگردان محاکات و بازنمایی می‌شوند.

شیخ‌الرئیس تأکید کرده که کار شاعر شبیه کار نقاش است؛ زیرا هر دوی آن‌ها به‌نوعی محاکات می‌کنند. به‌باور ابن‌فلسوف، محاکات هم در خصوص اعیان و ظاهر اشیا صورت می‌گیرد و هم در خصوص حالات درونی آن‌ها. نقاش و شاعر علاوه‌بر آنکه از ظواهر اشیا الهام می‌گیرند و چیزی شبیه شیء خارجی را پدید می‌آورند، از ذهن خود نیز می‌توانند چیزی را خلق کنند. نقاش مانند شاعر می‌تواند حالات درونی و افعال را نیز در تصویر، در قالب اموری همچون تنبلی، حزن، شادی، زشتی یا زیبایی نشان دهد (ابن‌سینا، ۱۹۷۳، ص. ۱۹۶).

در فیلم، آنچه در خیال هنرمند است، به راحتی در شخصیت‌ها و صحنه‌ها صورت‌گیری می‌شود و از آنجا که تصویر سینمایی، متحرک است و شخصیت‌ها واقعی‌اند، به راحتی، حالات درونی و افعال نیک یا بد در چهره بازیگران یا روند داستان و اعمال آن‌ها قابل محاکات است؛ بنابراین، در فیلم‌سازی، امکانات بسیار بیشتری برای محاکات وجود دارد. زاویه دوربین یا امکان زوم کردن روی چهره بازیگر هنگامی که او اندوهگین، شاد یا خشمگین است، داستان و روند آن، و اعمالی که بازیگران در ژانرهای مختلف انجام می‌دهند، آنچه را در ذهن هنرمند نقش بسته است، در فیلم به خوبی محاکات می‌کند. قوه واهمه در محاکات حالات درونی، نقشی مهم دارد و در این فرایند، خیال در خدمت واهمه قرار می‌گیرد؛ بدین صورت که متخیله که به باور ابن‌سینا در خدمت واهمه است، معانی جزئی را با صورت‌ها تطبیق می‌دهد و در قالب صورتی حاکی از حالات درونی خاص که معنایی مشخص را به ذهن مخاطب انتقال می‌دهد، محاکات می‌کند.

فیلم‌ساز قبل از خلق اثر، معانی و مفاهیم را در ذهن خویش توسط قوه واهمه ادراک می‌کند و مثلاً طعم ترس از روح یا اجنه را در خود یا دیگری می‌چشد. وی گاه در زندگی، ناامید و گاه امیدوار می‌شود و این ادراکات را توسط قوه واهمه خود در امور محسوس با نظر به عالم خارج از طریق تجربه، تشبیه یا الهامات مبادی عالی ادراک می‌کند و با آن‌ها کاملاً آشناست. او این حالات را با همکاری قوه متخیله در قالب صورت‌ها، تصاویر و اصوات محسوس بازنمایی و محاکات می‌کند. گرچه ابن‌سینا نیز محاکات را به متخیله نسبت داده است، طبق آرای او در خصوص کیفیت تعامل قوه واهمه و متخیله می‌توان گفت متخیله در محاکات حالات درونی، خادم واهمه است.

۱-۲-۳. تخیل، واهمه و محاکات

محاکات صورت‌ها، حالات درونی و افعال از سوی فیلم‌ساز و عوامل فیلم‌سازی که در فیلم ظهور می‌یابد، باعث برانگیختن عواطف و احساسات مخاطب می‌شود. این برانگیختگی در آثار ابن‌سینا تخیل نامیده شده است. بوعلی بین تخیل و محاکات، تمایز قائل شده و تخیل را چنین تعریف کرده است: «تأثیرپذیری نفس در قالب انبساط یا انقباض از گفتار یا هر چیزی بدون آنکه فکر در این تأثیر، دخیل باشد» (ابن‌سینا، ۱۳۸۶ق، ص. ۲۴)؛ بدان معنا که تأثیر در نفس به گونه‌ای باشد که با شنیدن گفتار ایجاد شود؛ خواه نفس، آن گفتار را تصدیق کند

و خواه تصدیق نکند؛ درحالی که محاکات، عبارت از آوردن مثل و مانند شیء است و در آن، هیچ نشانه‌ای از اثر گذاشتن یا اثر نگذاشتن وجود ندارد. از نظر شیخ‌الرئیس، لحن بر نفس اثر می‌گذارد و از این جهت، شعر به واسطه لحنی که توسط آن مغتنم می‌شود، حکایت یا تخییل می‌کند (ابن‌سینا، ۱۳۸۶ق، ص. ۳۲). او محاکات و تخییل را در کنار هم آورده و از فضای محاکات به فضای تخییل لغزیده است: «به واسطه این تأثیر نفس در درون خود، حکایتگر حزن، غضب یا چیز دیگر می‌شود» (ابن‌سینا، ۱۳۸۶ق، ص. ۳۲). در واقع، پس از تخییل یا اثرپذیری نفس از امر محاکات‌شده، مجدداً نفس مخاطب توسط خیال خویش آن حالت درونی را در خود حکایت می‌کند و ظاهراً در این حکایتگری، واژه نقش دارد.

با توجه به نگرش ابن‌سینا، در فیلم، علاوه بر آنکه با لحن و کلام در صورتگری حالات هنرمند، اعم از شادی، حزن، غضب، هیجان، ترس و... مواجهیم، تخییل نیز به واسطه محاکات هنرمند در مخاطب حاصل می‌شود و او را به امور محاکات‌شده برمی‌انگیزاند؛ مثلاً در یک فیلم ترسناک که همه تکنیک‌ها برای ترس مخاطب محاکات شده‌اند، قوه خیال یا تخییل مخاطب در خدمت وهم او قرار می‌گیرد و به‌میزانی بسیار زیاد، مخاطب را می‌ترساند؛ همچنین در یک فیلم شاد یا هیجان‌آور، آثار شادی و هیجان به‌طور ناخودآگاه و به واسطه محاکات سینماگر هویدا می‌شود؛ به بیان دیگر، نفس مخاطب از محاکات هنرمند در تصویر متحرک فیلم با همه تکنیک‌ها، فرم و محتوایش متأثر می‌شود و تخییل در تماشاگر از طریق محاکات صورت‌گرفته در نفس خود از محاکات هنرمند اتفاق می‌افتد؛ مثلاً صحنه‌ای محزون بر مخاطب اثر می‌گذارد و او آن صحنه را هم هنگام تماشای فیلم و هم بعد از آن در خیال خود محاکات می‌کند. در واقع، مخاطب در نسبت با محاکات هنرمند، هم صحنه‌ها را حفظ می‌کند، هم از آن‌ها اثر می‌پذیرد و هم از آن تخییل یا تأثیر اتفاق‌افتاده در خیال تجزیه، ترکیب و محاکات می‌کند و چه بسا موجودات یا داستانی جدید را می‌آفریند. این اتفاق به‌ویژه در فیلم‌هایی با پایان باز روی می‌دهد که خیال مخاطب را تا مدت‌ها با خود درگیر می‌کنند؛ زیرا کارگردان، طراحی پایان فیلم را به‌عهده تماشاگر گذاشته است؛ بدین ترتیب، فیلم به‌شکلی قوی‌تر و ملموس‌تر از دیگر هنرها مخاطب را با خود همراه و حالات شادی، غم، ترس و... را در او هویدا می‌کند.

ممکن است مخاطب فیلم، برخی معانی یا متعلقات و مصادیق آن‌ها را در زیست خود تجربه نکرده باشد؛ ولی هنگام تماشای فیلم، آن‌ها را تجربه کند؛ مثلاً شاید وی در زندگی خود به بسیاری از مصادیق مورد تردید نیندیشیده و اصلاً تردید را در خصوص وجود خدا درک نکرده باشد؛ ولی در فیلمی که سرشار از ترس و ناامیدی است و خدا در آن حضور ندارد، تردید درباره وجود خدا را به شکل غیرمستقیم و از طریق درک معانی ناامیدی و اضطراب ادراک کند؛ همچنین ممکن است مخاطب فیلم در زندگی خود، عشق را تجربه نکرده باشد؛ ولی در یک فیلم، این مفهوم را در ارتباط با شخصیت‌ها و رفتارهایشان و همذات‌پنداری با آن‌ها ادراک کند یا به مفهومی متفاوت از آنچه پیشتر درک کرده است، دست یابد؛ بنابراین، قوه واهمه مخاطب از ابتدا تا انتهای فیلم و حتی پس از تماشای آن در فیلم و با فیلم حضور دارد و نفس مخاطب از طریق واهمه با فیلم ارتباط برقرار می‌کند.

۳-۳. ایجاد خطا در ذهن مخاطب برای باورپذیر کردن فیلم و تسخیر واهمه او

سینما از منظر زیبایی‌شناختی با مؤلفه‌هایی همچون احساس واقعبیت و باورپذیر کردن فیلم برای مخاطب ارتباط دارد. با توجه به کارکردهای واهمه، فیلم از دو طریق، قوه واهمه مخاطب را تسخیر می‌کند و تصاویر و داستان، ولو هنگام تماشای فیلم برای مخاطب، باورپذیر و واقعی می‌شوند: نخست، از طریق برانگیختن عواطف و احساسات مخاطب توسط صحنه‌ها و تصاویر حاوی معانی جزئی؛ به گونه‌ای که مخاطب در همان لحظه با شخصیت‌ها همذات‌پنداری می‌کند و با آن‌ها می‌خندد، شاد می‌شود، غصه می‌خورد و... و از این طریق، پیام نهفته در پس تصاویر، برای او واقعی و باورپذیر جلوه می‌کند؛ صرف‌نظر از اینکه آن پیام، آثار سلبی یا ایجابی داشته باشد؛ دوم، اینکه طبق کارکرد سلبی واهمه، انسان امر غیرواقعی را واقعی می‌پندارد و بدین صورت، خطای شناختی بروز می‌کند. از منظر نفس‌شناسی فیلسوفان مسلمان، واهمه به سه طریق، سبب بروز خطا در ذهن می‌شود. در اینجا این سه طریق را برمی‌شمیریم و با فیلم تطبیق می‌دهیم:

الف) جزئی و محسوس بودن واهمه و ابزار آن: از آنجا که واهمه احکامی دارد و ابزار آن، امور حسی است که توسط آن‌ها ادراک معانی جزئی موجود در صور حسی برایش تحقق می‌یابد، هر معنایی که در حس یافت نشود و عقل بر آن حاکم باشد، واهمه آن را نفی می‌کند.

ب) راه‌نیافتن واهمه به عالم معقولات: وقتی عقل مقدمات را می‌چیند، واهمه با آن همراهی می‌کند؛ ولی وقتی عقل به نتیجه می‌رسد، واهمه به دلیل دسترسی نداشتن به نتیجه، آن را در صورت جزئی ادراک نمی‌کند و نمی‌فهمد؛ لذا با عقل مخالفت می‌کند؛ به همین سبب، مثلاً با وجود اینکه انسان می‌داند اموات نمی‌توانند به کسی آسیبی برسانند، کمتر کسی می‌تواند شب را با یک جنازه سپری کند.

ج) همراهی مُدرکات وهم با صُور حسی و به نتیجه نرسیدن تشبیه: گاه مُدرکات وهم با صُور حسی همراه‌اند و به همین دلیل، در بسیاری از اوقات، تشبیه به نتیجه‌ای غیرمنطقی می‌رسد؛ مثلاً زردبودن رنگ عسل باعث می‌شود وهم آن را به کیسه صُفرا تشبیه کند و چون صُفرا با تلخی همراه است، عسل را به دلیل زردبودنش تلخ می‌پندارد و نتیجه می‌گیرد عسل نیز تلخ است. در این حالت، ذائقه از عسل نفرت می‌یابد و همین مسئله باعث می‌شود وهم قوی درمقابل عقل ضعیف بایستد و عقل به‌رغم تکذیب نتیجه وهم، حریف آن نشود؛ چنان‌که ترس از مرده، ادراکی وهمانی است و با مقابله عقل که ترس را بیهوده می‌داند، از بین نمی‌رود (ابن‌سینا، ۱۹۵۳، ص. ۳۵۳).

وقتی احساسات مخاطب تحت تأثیر صحنه‌ها و دیالوگ‌های فیلم قرار می‌گیرد و مخاطب در مرتبه وهمی متوقف می‌شود، ندای عقل مبنی بر خطابودن برخی نتایج و احکامی را که واهمه هنگام تماشای فیلم صادر کرده است، نمی‌شنود. در برخی ژانرها مثل ژانر وحشت از این خطای شناختی برای ترساندن مخاطب هنگام تماشای فیلم و حتی بعداز آن استفاده می‌شود. در این حالت، مخاطب می‌داند شخصیت‌های فیلم از نوع خیالی‌اند؛ اما واهمه چنان بر عقل او غلبه می‌یابد که سبب می‌شود وی به ندای عقل اهمیتی ندهد و از دیدن و یادآوری صحنه‌ها به‌ویژه هنگام تنهابودنش وحشت کند. در فیلم به‌واسطه تکنیک‌های فیلم‌برداری مثل زاویه دید، نورپردازی، کلوزآپ و بازنمایی، احتمال بروز خطای شناختی و ادراکی مخاطب افزایش می‌یابد. فیلم به محسوسات متعلق است و اساساً مخاطب با ادراکات حسی، وهمی و خیالی در فیلم حضور دارد و بارها به‌واسطه این تکنیک‌ها به خطا می‌افتد؛ اما وقتی لانگ‌شات تصویر را می‌بیند، به خطای خود واقف می‌شود.

از سوی دیگر، چون قوه واهمه و نگرش مادی در انسان‌ها بر عقل و نگرش عقلی و معنوی غلبه دارد، فیلم‌ساز می‌تواند با تسخیر واهمه مخاطب، معانی و مفاهیم مجرد و عقلی‌ای را که با حس، قابل درک نیستند، انکار کند؛ مثلاً در یک فیلم با محوریت انکار خدا، فیلم‌ساز از طریق قوه واهمه می‌تواند تردید در وجود خالق را در دل مخاطب بیندازد؛ چنان‌که در فیلم‌هایی با درون‌مایه شکاکیت و نسبی‌گرایی با این رویکرد مواجهیم^۱.

فیلم‌ساز از طریق تکنیک‌ها و فرم‌های سینمایی، واهمه مخاطب را تسخیر می‌کند؛ اما ممکن است واهمه فیلم‌ساز بر قوه عاقله‌اش غلبه یابد یا متأثر از خواطر شیطانی او باشد و قوه واهمه فیلم‌ساز، قوه واهمه مخاطب را تسخیر کند. ابن‌سینا معتقد است ساحران با تسخیر قوه واهمه کودکان و افراد ضعیف‌النفس که وهم آن‌ها بر عقلشان غلبه دارد، قادر به مسحورکردن آنان هستند. به عقیده او عرفا با استفاده از واهمه قوی در عالم خارج تصرفاتی می‌کنند و قادر به انجام‌دادن برخی کرامات در عالم خارج هستند. پیامبران توسط واهمه در طبیعت تصرف می‌کنند و باعث رخ‌دادن اموری همچون باران، رعدوبرق و زلزله می‌شوند (ابن‌سینا، ۱۴۰۰ق، ص. ۲۲۳).

ممکن است فیلم‌ساز از خواطر شیطانی‌ای که به‌باور ملاصدرا از طریق قوه واهمه بر نفس او وارد می‌شوند، اثر پذیرد و معانی‌ای همچون یأس، تردید، ترس از آینده و تنهایی، خشونت، دلهره و اضطراب، و تردید در وجود خدا و دیگر موجودات را در قالب تصویر نشان دهد. طبعاً فیلم‌ساز برای انتقال‌دادن معانی و به‌تعبیر فلسفی، تسخیر قوه واهمه در جهت مثبت یا منفی، از تکنیک‌ها، ابزارها و به‌تعبیر دیگر، فرم سینمایی استفاده می‌کند و بدین صورت، مانند یک ساحر یا فرد معنوی بر قوه وهم مخاطب تسلط می‌یابد.

۴. نسبت ژانر^۲ فیلم با قوه واهمه

ژانر فیلم، مفهومی است که به‌دنبال پیدایش سینما، از قلمرو برخی هنرهای دیگر همچون ادبیات و نمایش وارد حیطه سینما شد و معمولاً از این واژه برای طبقه‌بندی فیلم‌ها استفاده می‌شود. «ژانر» واژه‌ای فرانسوی به‌معنای نوع یا گونه است که از آن در همه سطوح فرهنگ فیلم، اعم از تولید فیلم، تبلیغات و بازار فیلم و نیز در حوزه مطالعات سینمایی دانشگاهی

۱. مانند فیلم‌های «آقای هیچ‌کس»، «بلید رانر»، «ماتریکس» و «تلقین»

استفاده می‌شود؛ ولی معنا و مفهوم این واژه در هیچ‌یک از موارد یادشده یکسان نیست. از سویی هیچ فیلم‌ژانری وجود ندارد که همه مشخصه‌های ژانر خودش را دربر داشته باشد (لنگفورد، ۱۳۹۳، ص. ۲؛ نیل، ۱۳۹۶، ص. ۱۷). ژانر فیلم همواره موضوعی آشنا برای همگان بوده و عمومی‌ترین تعریف درباره آن، استفاده از ژانر برای طبقه‌بندی فیلم‌هاست (Grant, 2007, p. 23). ژانرها با عناوینی مانند درام، ملودرام، خشونت، وحشت، علمی-تخیلی و... شناخته می‌شوند و در آنها از سبک‌ها و مکاتب مختلفی برای ایجاد فرم مرتبط با هر ژانر استفاده می‌شود. ممکن است یک فیلم در چند ژانر گنجانده شود یا به هیچ‌یک از ژانرهای مطرح تعلق نداشته باشد.

در اینجا سؤال‌هایی بدین شرح مطرح می‌شود: چه نسبتی بین ژانر و قوه واهمه می‌توان برقرار کرد؟ آیا می‌توان گفت ادراک فیلم توسط قوه واهمه، فراتر از ژانر است و واهمه در تمام ژانرهای فیلم، حضور چشمگیر دارد؟ در کدام‌یک از ژانرها می‌توان حضور حداکثری واهمه و غلبه و هم بر عقل را مشاهده کرد؟

معانی جزئی و درک عواطف در همه فیلم‌ها حضور دارد و به ژانری خاص محدود نمی‌شود؛ مثلاً در ژانر خشونت، داستان یا تصاویری نفرت‌انگیز و خشن به‌تصویر کشیده می‌شود و معنای خشونت در شخصیت‌ها و صحنه‌های جزئی فیلم توسط ادراک وهمی به مخاطب انتقال می‌یابد. فیلم‌ساز توسط صحنه‌های احساسی و عاطفی، علاوه بر آنکه حس نفرت و انزجار از افعال و شخصیت‌های منفی را به مخاطب منتقل می‌کند، با تسخیر قوه واهمه، مقدمه‌ای برای تحریک قوه غضبیه هنگام تماشا کردن فیلم و حتی بعد از آن را در مخاطب فراهم می‌آورد. ژانر درام، احساساتی همچون عشق، عاطفه یا اندوه را به مخاطب انتقال می‌دهد؛ حال آنکه در ژانر وحشت، فیلم‌ساز صحنه‌هایی ترسناک را تصویرگری می‌کند و چهره‌های بازیگران را به‌صورت ترسیده به‌تصویر می‌کشد و بدین ترتیب، حس ترس را در مخاطب بیدار می‌کند.

در برخی ژانرها قوه واهمه همراه خیال، اثرپذیری بیشتری دارد. برای تبیین نقش واهمه و چگونگی تأثیر و تأثر آن، پرداختن به یک ژانر در حد ظرفیت این سطور، ضروری به‌نظر می‌رسد؛ بنابراین، در اینجا به‌عنوان نمونه، حضور واهمه در ژانر وحشت و سبک اکسپرسیونیسم را به‌صورت مختصر بررسی می‌کنیم.

۴-۱. وهم و ژانر وحشت

در این بحث، درصدد پاسخ‌گویی به این سؤال‌ها هستیم: ژانر وحشت چه ویژگی‌هایی دارد و چگونه عواطف و حس ترس را در مخاطب برمی‌انگیزد؟ از چه تکنیک‌هایی برای خلق ژانر و تسخیر قوه واهمه استفاده می‌شود؟

کارکرد ژانر وحشت (ترساندن، ایجاد انزجار یا به هر صورت، وحشت‌زده‌کردن بیننده) همچنین عبارت از آن است که فیلم‌سازان همواره در تلاش برای جابه‌جا کردن سرحداتی ژانری هستند تا شیوه‌هایی نو در برانگیختن احساسات مذکور در مخاطبان نشان ابداع کنند و در نتیجه، از ترساندن تماشاچی بازمانند؛ بنابراین می‌توان وحشت را همچون اصطلاحی عام در نظر گرفت که چندین زیرشاخه از فیلم‌های ترسناک را که وجه اشتراک همه آن‌ها ترساندن است، دربر می‌گیرد. فیلم‌های گوتیک^۱، دراکولا، فرانکنشتاین، مومیایی، فیلم‌های فراطبیعی، فیلم‌های رازآمیز و ارواح، فیلم‌های ترسناک روان‌شناختی^۲ و فیلم‌های هیولایی^۳ در زمره فیلم‌های ژانر وحشت قرار می‌گیرند (چری، ۱۳۹۸، ص. ۹-۱۲).

ژانر وحشت، هرگونه محدودیت در جهان مادی و فرامادی را برمی‌دارد و گویی غیرممکن‌ها را که تنها در ذهن انسان خلق می‌شوند، به صورت ممکن درمی‌آورد و به تصویر می‌کشد. در این ژانر، از تصاویر و داستان‌هایی استفاده می‌شود که برای بشر، ترسناک و وهم‌آورند و انسان دوست ندارد حتی در خلوت خود به آن‌ها بیندیشد؛ خصوصاً داستان‌هایی که از عالم ماورا و جهان پس‌از مرگ حکایت می‌کنند.

گرچه معانی جزئی بی‌شماری از طریق تصاویر، کلام و موسیقی به مخاطب منتقل می‌شوند و او را در درک فیلم یاری می‌دهند، معنای غالب در این ژانر، ترس است که عموماً با وحشت زیاد و اضطراب در طول فیلم مقارنت می‌یابد. این معنای جزئی را فیلم‌ساز از طریق تکنیک‌های سینمایی به گونه‌ای به تصویر می‌کشد که مخاطب، ترس را ابتدا

۱. مبتنی بر داستان‌های ترسناک کلاسیک که اغلب، هیولاهای ترسناک یا مخلوقات وحشتناک رمان‌ها و اساطیر از پیش موجود را به کار می‌گیرند

۲. کندوکاو‌کننده در حالات روان‌شناختی، درباره ارتکاب جرم و قاتلان زنجیره‌ای

۳. درباره تهاجم مخلوقات طبیعی و این‌جهانی به زندگی روزمره که به مرگ و ویرانی جهانی که ساکن در آنیم، می‌انجامد

در چهره بازیگران و سپس در وجود خود درک می‌کند. گاه تصاویر و اصوات، ماهیتی ترسناک دارند و مخاطب در همان ابتدا دچار ترس و اضطراب می‌شود. مخاطب، گونه‌های مختلف ترس و وحشت در فیلم را عموماً برای اولین بار تجربه می‌کند. ادراک ترس و اضطراب توسط واژه‌بر برانگیختن عواطف و احساسات که بنابه رویکرد فیلمنامه و داستان، اضطراب، تنفر از چیزی یا شخصی، گریه و... را شامل می‌شود، قوای محرکه مانند غضب را نیز تحریک می‌کند و مخاطب درخصوص سوژه منفور در فیلم، احساس خشم دارد.

فیلم‌ساز در این ژانر، حالات درونی، یعنی ترس، اضطراب، نگرانی، نفرت و خشونت را با استفاده از تکنیک‌های سینمایی محاکات می‌کند و درواقع، وهم و خیال درکنار یکدیگر در محاکات و تصویرگری حالات درونی فیلم‌ساز یا شخصیت‌های فیلم ازجانب فیلم‌ساز و عوامل فیلم‌سازی، نقشی مهم دارند.

بیشتر ویژگی‌های زیبایی‌شناختی موردنظر فیلم‌سازان ژانر وحشت برای خلق عواطف شدید مثل شوک، ترس و انزجار عبارت‌اند از: نماها و کادربندی‌های نقطه دید؛ نورپردازی‌های گرفته یا سایه‌روشن؛ جامپ‌کات و ریتم‌بندی‌های پرفرازونشیب؛ جلوه‌های بصری و اغلب خشن که گریم، اندام مصنوعی، جلوه‌های ویژه دیجیتال یا دیگر انواع آن را به کار می‌گیرند؛ و الگوهای موسیقایی ناموزون یا به عبارت دیگر، اضطراب‌آور و دیگر جلوه‌های صوتی. از چنین تکنیک‌هایی ولو با تغییراتی بسته به گرایش‌ها و توسعه‌های تاریخی و بومی فناوری در سراسر عمر این ژانر استفاده می‌شود (چری، ۱۳۹۸، ص. ۹۸).

فیلم‌ساز توسط تکنیک‌های مذکور، وهم مخاطب را دراختیار می‌گیرد؛ به گونه‌ای که واژه مخاطب بر عقلش غلبه می‌کند و او را به خطا می‌اندازد و سبب می‌شود وی حکمی کلی صادر کند. مخاطب از هرآنچه در فیلم، باعث ترس بازیگران و به تبع آن، سبب ترس او می‌شود، در فضای خارج از فیلم و درصورت تصورکردن آن صحنه‌ها می‌ترسد؛ زیرا وهم او امر جزئی ترس بازیگر از شیء دیگر را به ترسیدن از آن شیء یا موجود ترسناک یا دیگر موجودات شبیه آن تعمیم می‌دهد و بر عقلش غلبه می‌یابد؛ مثلاً در آثاری با محوریت ترس از موجودات ماورایی و ارواح، ترس و اضطراب در سراسر فیلم با مخاطب همراه است و بعداز پایان‌یافتن فیلم نیز مخاطب در لحظات تنهایی یا هنگام شب، از تصور و

تخیل ارواح و اجنه و حتی شنیدن صدایی در اطراف خود وحشت می‌کند؛ هر قدر عقل، او را از وهمی بودن و وجود نداشتن ارواح و اجنه، و بی‌خطر بودن آن‌ها آگاه می‌کند، قوه واهمه نمی‌پذیرد و وی را به خطا می‌اندازد و به وجود داشتن آن‌ها حکم می‌دهد؛ گرچه آن فرد می‌داند این صحنه‌ها واقعی نیستند؛ بدین ترتیب، بی‌راه نیست اگر بگوییم ژانر وحشت، قوه واهمه مخاطب را کاملاً تسخیر می‌کند و بر آن اثر می‌گذارد.

یکی از مکاتب و تکنیک‌های مورداستفاده در ژانر وحشت، اکسپرسیونیسم است که به دنبال دقت در ویژگی‌ها و مؤلفه‌های بصری آن، تأثیر و تسخیر قوه واهمه، چه در خلق اثر و چه در درک فیلم از سوی مخاطب تأیید می‌شود. در ادامه، به صورت مختصر به این بحث می‌پردازیم.

۱-۱-۴. اکسپرسیونیسم در سینمای وحشت و تسخیر واهمه

اکسپرسیونیسم در سینما جنبشی نو و آوانگارد بود که در آغاز قرن بیستم، در حوزه‌های نقاشی، ادبیات و تئاتر به وجود آمد. هدف اصلی این مکتب، نمایش دادن حالات درونی بشر و مخصوصاً عواطفی همچون ترس، نفرت، عشق و اضطراب بود؛ به عبارت دیگر، اکسپرسیونیسم، شیوه‌ای نوین از بیان تجسمی بود که در آن، هنرمند برای القای هیجانات شدید خود از رنگ‌های تند، اشکال کج و معوج و خطوط زمخت استفاده می‌کرد. در واقع، اکسپرسیونیسم به نوعی اغراق در رنگ‌ها و شکل‌ها، و شیوه‌ای عاری از طبیعت‌گرایی بود که می‌خواست حالات عاطفی را هرچه روشن‌تر و صریح‌تر نشان دهد (چیلورز، آزبورن و دیگران، ۱۳۸۲، ص. ۲۳-۲۶). حال، این سؤال مطرح می‌شود که ویژگی فرمیک سینمای اکسپرسیونیستی چیست که باعث می‌شود یک فیلم، ترسناک به نظر برسد و فیلم‌ساز به واسطه این سبک هنری، قوه وهم را چگونه تسخیر می‌کند.

در خصوص ویژگی فرمال این فیلم‌ها گفته می‌شود سایه‌ها، اجسام، دیوارها، دکورها و خانه‌ها در فیلم‌های اکسپرسیونیستی، زنده‌اند و همین زنده‌بودن به گفته دلوز، آن‌ها را وحشتناک جلوه می‌دهد. ایجاد سایه‌های پرکنتراست، نورپردازی ترسناک، استفاده از گریم عروسکی (سفید کردن بیش از حد صورت و ایجاد سایه‌های تیره در اطراف چشم)، استفاده از زوایای خشن و رعب‌آور مثل شیشه‌های شکسته و لبه‌های تیز، نورپردازی هراس‌آور، استفاده از نور پایین در پرتره جهت ایجاد سایه‌های غلیظ در اطراف بینی، ایجاد حلقه تیره

زیر چشم‌ها و سایه ابروها برای نشان دادن تصاویر شیطانی و همچنین استفاده از نورهای قرمز یا تکرنگ گرم، منابع نوری اسپات جهت تیزتر کردن سایه‌ها و همچنین استفاده از بافت‌های خشن و پرکنتراست در دکور از تمهیدات فرمی این‌گونه سینما به‌شمار می‌آید (دلوز، ۱۳۹۶، ص. ۸۷).

این تصاویر و صحنه‌ها، و استفاده از انواع مختلف زاویه دید، لانگ‌شات کردن فضای تاریک و وهم‌آلود فیلم، کلوزآپ کردن روی چهره ترسناک یا ترسیده بازیگران، و استفاده از کلام و موسیقی وهم‌آلود در فرم و محتوای فیلم، قوه وهم را تسخیر می‌کند و آن را بر عقل غلبه می‌دهد. این فضای اکسپرسیونیستی و وهم‌آلود ژانر وحشت که زاینده خیال فیلم‌سازان با توجه به وضعیت زیسته و نوع تربیت نفس آن‌هاست، از درون متلاطم و بعضاً مشکلات روحی‌ای حکایت می‌کند که آنان در زندگی خود یا دیگران مشاهده کرده‌اند؛ بنابراین، به تعبیر صدرایی می‌توان گفت قوه واهمه در اغلب فیلم‌های این ژانر، متأثر از افکار و خواطر غیرالهی و شیطانی‌ای است که بازتاب آن‌ها در فیلم کارگردان باز نمود یا بازنمایی می‌شود. این افکار و خواطر به‌واسطه قوه خیال و متأثر از مکاتب سینمایی و وضعیت خارجی شکل گرفته و محاکات شده‌اند و در فیلم ظهور می‌یابند. حالات درونی به‌واسطه وهم شیطان‌زده در فیلم محاکات می‌شوند؛ چنان‌که گویی در این آثار، واهمه تماشاگر توسط کارگردانی که وهم خود را تقویت کرده است، تسخیر می‌شود یا اینکه واهمه تماشاگر، مخاطب خیال وهم‌آلود سینماگر است. قوه وهم چنان بر تماشاگر غلبه می‌کند که امر غیرواقعی را برایش واقعی جلوه می‌دهد و سبب می‌شود او معنای ترس و اضطراب کاذب را به‌واسطه فیلم در خود تجربه کند.

ژانر وحشت به‌واسطه قوه وهم و با همکاری قوه خیال، انسان را به لایه‌های درونی خود فرومی‌برد؛ چنان‌که گویی تنها وهم و خیال به‌واسطه قوای بینایی و شنوایی، و حس مشترک در فیلم حضور دارند و از عقل و عقلانیت خبری نیست. سبک اکسپرسیونیسم، حکایتگر درون و «من» انسان، و بیانگر نوعی خودبنیادی است. به گفته شریدر:

اکسپرسیونیسم، اغراق‌گرا و زیاده‌گوست و تکیه‌گاه آن، گونه‌ای روان‌شناسی است که بیشتر سرشت پیچیده درون بشر را می‌کاود. «من» (Ego) اساسی‌ترین جزء در جهان اکسپرسیونیستی است و درواقع، اکسپرسیونیسم، جهان عینی را بازتاب «من» می‌داند.

هیچ تصویری که «من» آن را تجسم کرده است، چندان تحریف نشده و هیچ طرحی چندان ناپذیرفتنی و هیچ حرکتی اغراق‌آمیز نخواهد بود. هنرمندان اکسپرسیونیست هر تکنیک و ترفندی را برای بازتاب «من» خود در جهان خارج به خدمت می‌گرفتند (شریدر، ۱۳۷۷، ص. ۱۲۲).

نتیجه‌گیری

در این مقاله، پس از تبیین اجمالی چیستی واهمه و کارکردهای آن، نقش این قوه در خلق و درک فیلم را با توجه به آرای نفس‌شناختی ابن‌سینا صورت‌بندی کردیم و به نتایج ذیل دست یافتیم:

الف) فیلم، آکنده از تصاویر و صورت‌های جزئی و محسوس است و خلق و درک آن توسط قوای باصره، سامعه، حس مشترک، حافظه، خیال، واهمه و متخیله امکان‌پذیر می‌شود که متولی درک جزئیات و محسوسات‌اند.

ب) در فیلم، تنها صورت‌های ذهنی به نفس مخابره نمی‌شوند و همان‌گونه که در عالم واقع، درک معانی جزئی برای نفس توسط قوه واهمه امکان‌پذیر است، در فیلم نیز معانی نهفته در دیدنی‌ها و شنیدنی‌ها توسط قوه واهمه ادراک می‌شوند.

ج) فیلم‌ساز از طریق تسخیر قوه واهمه مخاطب، احساسات و عواطف او را تحریک می‌کند. مخاطب ابتدا معانی جزئی را در فیلم درک می‌کند و احساساتش تحریک می‌شود.

د) طبق نگرش ابن‌سینا حالات درونی در فیلم محاکات می‌شوند؛ بنابراین، قوه واهمه در محاکات حالات درونی که همان معانی جزئی مُدرک واهمه‌اند، متخیله را به خدمت می‌گیرد و مخاطب پس از دریافت این حالات در فیلم، متأثر می‌شود. شیخ‌الرئیس این حالت اثرپذیری و انفعال مخاطب را تخیل نامیده است. درک این حالات توسط واهمه با همکاری متخیله تحقق می‌یابد و واهمه از حالات شخصیت‌ها در فیلم متأثر می‌شود.

ه) براساس دیدگاه ابن‌سینا واهمه در درک حالات درونی و انفعال از آن‌ها در خدمت عقل عملی است.

و) اگر واهمه به جای عقل بنشیند و حکم کلی صادر کند، انسان به خطا می‌افتد. فیلم‌ساز هم از طریق در اختیار گرفتن عواطف و احساسات مخاطب و هم توسط ویژگی خط‌پذیری واهمه، این قوه را به خدمت می‌گیرد و آنچه را می‌خواهد، به مخاطب منتقل می‌کند.

ز) ژانر وحشت از جمله ژانرهای فیلم است که در آن، واژه چه در حوزه درک معنا و خصوصاً معنای ترس و اضطراب، و چه در زمینه خطاپذیری، در خدمت فیلم‌ساز قرار دارد و قوه واژه در این ژانر بر دیگر قوا چیرگی می‌یابد.

منابع

- آرنهایم، رودلف (۱۳۶۱). *فیلم به‌عنوان هنر* (فریدون معزی مقدم، مترجم). تهران: امیرکبیر.
- ابراهیمی دینانی، غلام‌حسین (۱۳۷۲). *قواعد کلی فلسفی در فلسفه اسلامی* (جلد ۳). تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۳۳). *عیون الحکمة*. تهران: دانشگاه تهران.
- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۷۵). *النفس من کتاب شفا* (حسن حسن‌زاده‌آملی، محقق). قم: دفتر تبلیغات.
- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۷۶). *الهیات من کتاب شفا* (حسن حسن‌زاده‌آملی، محقق). قم: دفتر تبلیغات.
- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۷۹). *النجاة من الغرق فی بحر الضلالات* (محمدتقی دانش‌پژوه، مقدمه‌نویس و مصحح). تهران: دانشگاه تهران.
- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۸۳). *الإشارات و التنبیها* (نصیرالدین طوسی، شارح). قم: نشر البلاغة.
- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۸۶ق). *الشعر من کتاب الشفاء*. قاهره: الدار المصرية للتألیف و الترجمة.
- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۴۰۰ق). *رسالة فعل وانفعال (مجموعه رسائل)*. قم: بیدار.
- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۴۰۴ق). *الشفاء: الطبيعيات*. قم: مکتبه آیت‌الله المرعشی النجفی.
- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۴۰۵ق). *الشفاء: المنطق*. قم: کتابخانه عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی.
- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۹۵۳). *رسالة فی النفس و بقائها و معادها (مجموعه رسائل ۲)* (جلد ۲). استانبول: دانشگاه ادبیات استانبول.
- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۹۷۳). *فن الشعر من کتاب الشفا* (عبدالرحمان بدوی، محقق). بیروت: دار الثقافة.
- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۲۰۰۷). *المجموع او الحکمة العروضية*. بیروت: دار الهادی.
- افلاطون (۱۳۸۰). *جمهوری* (رضا کاویانی و محمدحسن لطفی، مترجمان). تهران: ابن‌سینا.
- چری، بریجید (۱۳۹۸). *ژانر وحشت* (شاهین رحمانی، مترجم). تهران: نشر بیدگل.

جایگاه قوه‌واهمه در ادراک فیلم.../ نقیسه ترابی و محمدرضا اسدی ۲۰۱

چیلورز، ایان؛ آذربورن، هاورل؛ و دیگران (۱۳۸۲). سبک‌ها و مکتب‌های هنری (فرهاد گشایش، مترجم). تهران: مارلیک.

دلوز، ژیل (۱۳۹۶). سینما ۱: حرکت-تصویر (مازیار اسلامی، مترجم). تهران: مینوی خرد.
شریدر، پل (۱۳۷۷). سبک/استعلایی در سینما (محمد گذرآبادی، مترجم). تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم (۱۳۶۳). مفاتیح الغیب. تهران: مؤسسه مطالعات فرهنگی.
فارابی، محمد بن محمد (۱۴۰۸ق). قوانین صناعة الشعرا در المنطقیات للفارابی (جلد ۱) (محمد تقی دانش‌پژوه، محقق). قم: مکتبه آیت‌الله المرعشی النجفی.

کوری، گریگوری (۱۳۸۸). تصویر و ذهن (محمد شهباء، مترجم). تهران: مهر نیوشا.
لنگفورد، بری (۱۳۹۳). ژانر فیلم (حسام‌الدین موسوی ریزی، مترجم). تهران: سوره مهر.
مطهری، مرتضی (۱۳۶۷). مسئله شناخت. تهران: صدرا.

نصیرالدین طوسی، محمد بن محمد (۱۳۸۹). شرح الإشارات و التنبیها (جلد ۲). قم: دفتر نشر کتاب.

نیل، استیو (۱۳۹۶). ژانر و هالیوود (شیوا قنبریان، مترجم). تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

Grant, B. K. (2007). *Film Genre: from Iconography to Ideology*. London and New York: Wallflower Press.