مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال دوم، شماره اول، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۲۰۸-۱۸۵
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.5415.1101

مطالعهٔ مواجههٔ مخاطب با فضای فیلمیک با تأکید بر آرای بین‌رشته‌ای پدیدارشناسانه

پیام زین‌العابدینی[۱]

چکیده

بیش از یک قرن است نظریه‌های گوناگونی در مورد تصویر سینمایی مطرح شده است. پندارگرایان، فهم جهان فیلمیک و دنیای پیرامون را متکی به ادراک و نحوهٔ فعالیت ذهن شناسانند می‌دانند. واقع‌گرایان در تقابل و تعارض با آن‌ها، بازآفرینی و بازنمایی را بازتابندهٔ واقعیت خارجی و تحریف‌نشده قلمداد می‌کنند. نظرات آندره بازن سردمدار جریان واقع‌گرایی همواره با تردید و مخالفت مواجه بوده است و پندارگرایان از این جریان بهره برده و به تبیین نظرات مختلف حول بازنمایی سینمایی پرداخته‌اند. پدیدارشناسی که رویکردی بینارشته‌ای نیز دارد و می‌توان در رأس آن از هوسرل نام برد، درک بازنمایی سینمایی را فرایندی شهودی و بی‌واسطه می‌داند و تأکیدش بر نیروی خیال، واکنش احساسی و بازنمایی ذهنی حضور تماشاگر در جهان فیلم است. سوبچاک پدیدارشناس عصر حاضر، فراتر رفته و معتقد است که فیلم‌ها مانند انسان‌ها می‌توانند فرایندهای ذهنی همچون ادراک را درک کنند و فاعلیت آگاهانه دارند؛ پس باید با در نظر داشتن این ویژگی‌ها مورد تحلیل قرار گیرند. پژوهش حاضر با رویکرد پدیدارشناسی و با هدف مکاشفهٔ نحوهٔ ادراک تماشاگر از تجربهٔ بازنمایی سینمایی انجام شده و مسئلهٔ آن واکاوی و تفهیم نحوهٔ ارتباط تماشاگر با پدیدهٔ سینماست. روش تحقیق، کیفی و بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و جمع‌آوری اطلاعات مکتوب و شفاهی است.

واژه‌های کلیدی: حضور، فضای فیلمیک، جهان فیلم، بازنمایی واقعیت، هستی‌شناسی، پدیدارشناسی

[۱] دانش‌آموختهٔ دکترای پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران payam.zinalabedin@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۱۴

مقدمه و بیان مسئله

آنچه به عنوان حضور و تعامل مخاطب مطرح شده است، سال‌هاست خواسته یا ناخواسته مدّنظر متفکران سینماست. سینما دریافته است که واقع‌نمایی تأثیر فراوانی بر ادارک مخاطب دارد. رضایت تماشاگر از مشاهدهٔ نمونه‌های متفاوت و مشهودات قبلی و رضایت وی از بازنمایی پدیده‌ها به همان صورتی که به گمان او درست می‌نماید، حاصل می‌شود. واقع‌گرایان و تخیل‌گرایان رهیافت‌ها و نظرات متفاوتی را اتخاذ کردند. تاریخ سینما را می‌توان به دو دورهٔ نظریهٔ کلاسیک تا ۱۹۶۰ که افرادی همچون مانتسبرگ[1]، آیزنشتاین[2]، آرنهایم[3]، بالاش[4]، بازن[5] و کراکوئر[6] ماهیت سینما را واکاوی کردند و پسانظریه از ۱۹۶۰ به بعد با طرفدارانی همچون اسمیت[7]، کرول[8]، برانیگان[9]، بوردول[10] و غیره تقسیم کرد. این دو، هر کدام رویکرد خاصی نسبت به جهان فیلمیک و سینماتیک داشتند و نسبت به نمایشِ واقعیت سینمایی نظری خاص ارائه دادند. همچنین واقعیت‌نمایی فیلمیک در سه دورهٔ کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن، متأثر از بافت فرهنگی، زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی و روح حاکم بر هنر، در جهت ساختارمندکردن «حضور- تعامل» تماشاگر تحت تأثیر ویژگی‌های شناختی است. شناسایی این ویژگی‌ها مستلزم درک، بررسی و مداقهٔ پدیده‌های گوناگونی است که در حوزه‌های دانشی رشته‌های مختلف است. از این‌رو رویکرد بینارشته‌ای پدیدارشناسی می‌تواند یاری‌رسان و رهنمون‌ساز این مکاشفه باشد. بدیهی است «هر تفکر و اندیشه‌ای در مطالعات بین‌رشته‌ای نیازمند پدیدارساختن استنتاج‌ها، ترسیم نتایج و خلق معانی است» (اکبری نوری ۱۳۹۳: ۱۱). پدیدارشناسی را می‌توان از نخستین گام‌هایی دانست که در مخالفت با تحویلی‌نگری و حصرگرایی برداشته شد. پدیدارشناسی رهیافتی است که در گستره‌های مختلف کاربرد دارد و «نقش آن نشان‌دادن ابعاد پنهان پدیدارهای کثیرالاضلاع است» (فرامرز قراملکی ۱۳۸۳: ۳۲۸). احساس باورکردن و هم‌ذات‌پنداری، دارای اهمیت زیباشناسانهٔ فراوانی است که نشأت‌گرفته از فضای سینماتیک و بازنمود واقعیت فیلمیک است. این پدیده جنبه‌های شگفت‌انگیز ناشناخته و پنهانی دارد که با گذشت بیش از یک قرن از تولد سینما همچنان مورد توجه پژوهشگران است. از این‌رو مسئلهٔ پژوهش حاضر، واکاوی و

[1] Hugo Münsterber
[2] Sergei Eisenstein
[3] Rudolf Arnheim
[4] Béla Balázs
[5] André Bazin
[6] Siegfried Kracauer
[7] Murray Smith
[8] Noel Carroll
[9] Edward Branigan
[10] David Bordwell

تفهیم نحوهٔ ارتباط تماشاگر با پدیدهٔ فیلم و سینماست.

اهمیت و ضرورت تحقیق

تحقیق پدیدارشناسانه با توجه به ماهیت روش، نحوهٔ انجام تحقیق، گردآوری داده‌ها و عدم وجود فرضیات و تئوری‌های قطعی در ذهن محقق، امکان خلاقیت و تئوری‌پردازی بیشتری را برای محقق فراهم می‌کند. از سویی سینما در عصر حاضر با تمهید مشارکت و تعامل بیننده، شکل‌ها و روش‌های گوناگونی را تجربه می‌کند. مقاله‌ها، کارنوشت‌ها و پژوهش‌هایی در زمینهٔ حضور ذهنی، فیزیکی و فعال مخاطب در جریان فیلم نوشته می‌شوند و دائم به تحریر در می‌آیند. فعال‌سازی مخاطب در هنگام فیلم، نتایجی همچون ارتباط مناسب، بازخوردهای کامل و تأمین لذت‌ها، نیازها و خواسته‌های او را به همراه دارد که هم برای فیلمساز و هم برای تهیه‌کننده حائز اهمیت است. رسیدن به چنین منظور و مقصودی، چشم‌اندازی است که بدون کارهای علمی توسط متخصصین، پژوهش‌گران و محققان امکان‌پذیر نیست. از طرفی سینما کمتر از سوی تحلیل‌گران وطنی به روش پدیدارشناسی تحلیل شده است. پژوهش حاضر با هدف شناخت و آگاهی‌رسانی در این زمینه و ارتقای سطح تحلیل روشمند در سینمای ایران انجام شده است.

پدیدارشناسی

پدیدارشناسی، جنبشی در فلسفه است که در دههٔ ۱۹۲۰ بنیان نهاده شد. این جنبش به دلیل دفاع آن از باور به ذهنی‌بودنِ تجربه، ماندگار شده است؛ باوری بنیادین که برای فهم کامل ذات دانش، حیاتی است (Moran 1999: 21). این مکتب به طور خاص به چگونگی پدیدارشدن جهان بر ما می‌پردازد (Sokolowski 2000: 3). پدیدارشناسی تفکیک بین عین و ذهن را صحیح نمی‌داند؛ یعنی نه مانند عینی‌گرایان انسان را به کناری می‌نهد و او را منفعل می‌داند و نه تمام نقش را به او می‌دهد؛ بلکه بر هر دوی این‌ها تمرکز می‌کند (Waugh & Waugh 2006: 495). فنومنولوژی[1] (پدیدارشناسی) از دو کلمهٔ یونانی فنومن[2] به معنی پدیدار و لوگوس[3] به معنی دلیل یا شناخت، گرفته شده است (Sanders 1982). نخستین تلاش برای معرفی مفهوم پدیدارشناسی به کارهای هوسرل[4] ۱۹۳۸ـ۱۸۵۹ بازمی‌گردد. هوسرل اعتقاد داشت بین عین و ذهن جدایی وجود ندارد و پدیدارها برای وی پوستهٔ نازکی از واقعیت نیستند که در پسِ آن‌ها ذات اشیا وجود داشته باشد. هوسرل ماهیت یا ذات پدیدارها را در اشیای فی‌نفسهٔ پشت آن‌ها قرار نمی‌داد؛ بلکه ماهیت پدیدارها را ذاتیِ آن‌ها می‌دانست؛ ماهیاتی که به‌وضوح قابل درک هستند (دارتیک ۱۳۷۳: ۱۷). به تعبیر هوسرل، زیست‌جهان افراد، «شخصی» است؛ زیرا هر فرد در موضعی نسبت به یک پدیده قرار می‌گیرد و

[1] Phenomenology
[2] Phenomenon
[3] Logos
[4] Hueesrl

از زیست‌جهان یا افـق[1] خود به آن توجه می‌کند؛ بنابراین پدیدارهایی از آن پدیده برای او ایجاد می‌شود که تنها برای خودش معنادار هستند. از طرف دیگر زیست‌جهان یا افقِ افراد می‌تواند اشتراک پیدا کنـد و «بین‌الاذهانـی» باشد (Sokolowski 2000: 33-36). اندیشمندانی چون هایدگر، مرلوپونتـی و سارتر... به اصلاح و نقد رویکرد هوسرل پرداختنـد (Mayan 2001). این دانشمندان بر این عقیده بودند که پدیدارشناسی صرفاً یک توصیف نیست؛ بلکه فرایندی تفسیری است که پژوهشگر در آن به تفسیر معنای تجارب زیسـتهٔ افراد می‌پردازد (Van Manen 1990: 20). لئونـارد[2] پنـج نکتـهٔ اصلـی مربـوط بـه دیـدگاه پدیدارشناسـی هایدگـر در خصـوص فـرد را بیـان کـرده اسـت کـه عبارت‌انـد از:

۱. فرد دنیایی دارد که از فرهنگ، تاریخ و زبان منشأ می‌گیرد.

۲. فـرد وجـودی دارد کـه چیزهـا در آن ارزش و اهمیـت دارنـد. در ایـن معنـی، افـراد فقـط وقتـی درک می‌شـوند کـه در زمینـهٔ زندگی‌شـان مطالعـه شـوند. هایدگـر (۱۹۶۲) اظهـار مـی‌دارد کـه هیـچ چیـز نمی‌توانـد بـدون ارجـاع بـه درک زمینـهٔ فـرد بـه حسـاب بیایـد و به‌حسـاب‌آوردن هـر چیـز، مسـتلزم تفسـیر بـر اسـاس زمینـهٔ فـرد کـه بـه آن تاریخچـه می‌گوینـد، اسـت.

۳. فـرد خـود تفسـیرکننده اسـت. هـر فـرد توانایـی تفسـیر دانـش دارد. درک به‌دسـت‌آمده، قسـمتی از خـود می‌شـود.

۴. فـرد تجسـم اسـت. ایـن از دیـدگاه دکارتـی دربـارهٔ مالکیـت بـدن متفـاوت اسـت. اندیشـهٔ تجسـم دیدگاهـی اسـت کـه مبنـی بـر آن بـدن راهـی اسـت کـه از آن طریـق مـا می‌توانیـم بـه طـور بالقـوه اعمـال خـود در جهـان را تجربـه کنیـم.

۵. فـرد در زمـان اسـت. هایدگـر بـا آگاهـی از «حـال»، اندیشـهٔ متفاوتـی از زمـان قدیـم کـه سـبک خطـی درک‌شـده بـود، داشـت. طبـق گفتـهٔ لئونـارد (۱۹۹۴) او کلمـهٔ «گـذر زمـان Temporality» را بـه کار بـرد کـه راهـی جدیـد بـرای درک زمـان در عباراتـی ازجملـه: «اکنـون»، «نـه بعـد» و «نـه قبـل» اسـت (Polit, DF. & Beck & Hungler, BP 2001).

پدیدارشناسـی در پـیِ نظریه‌پـردازی نیسـت و بررسـی و مداقـهٔ پدیده‌هـا را بـدون پیـش‌داوری مدّنظـر دارد. از نظَـر پدیدارشـناس هیـچ حکمـی قبـل از آزمایـش و آزمـودن قطعـی نیسـت.

پدیدارشناسی سینما

نخسـتین نمونه‌هـا از رویکـرد پدیدارشـناختی بـه تحلیـل فیلـم را می‌تـوان در نوشـته‌های آنـدره بـازن و زیگفریـد کراکوئـر یافـت کـه بیشـترین تمرکـز را بـر جنبه‌هـای پدیـداری و ادراکـیِ تجربـهٔ فیلـم، داشـتند (Quiroga 2013: 9). در ابتـدا، رویکردهـای پدیدارشـناختی بـه سَـینما شـباهت بسـیاری بـه آن‌چـه داشـت کـه امـروزه «نظریـهٔ فیلـم

[1] Horizon
[2] leonard Lawlor

کلاسیک رئالیست» نامیده می‌شود و آندره بازن نقش پررنگی در شکل‌گیری آن داشت. چنان‌که می‌دانیم، بازن معتقد بود ماهیت انعکاسی مدیوم سینما و فرایند اپتیکی- شیمیایی تشکیل تصاویر متحرک باعث می‌شوند فیلم‌ها بر خلاف تابلوهای نقاشی، جهانِ پیکرمند و واقعی را برای تماشاگران بازتولید کنند؛ جهانی که به لحاظ ویژگی‌های دیداری، زمانی و فضایی و در عین چندوجهی و پرابهام‌بودن روانی و متافیزیکی خود، کاملاً انضمامی است (Yacavone 2016: 161). از سال ۱۹۶۸ به بعد، پدیدارشناسی فیلم به سبکِ بازن مورد انتقاد شدیدی قرار گرفت؛ زیرا در آن زمان، رویکرد ساختارگرایانه با اقبال زیادی روبه‌رو شده و بخش بزرگی از آثار منتشرشده در حوزهٔ نقد فیلم را به سلطهٔ خود درآورده بود؛ اما رویکردهای پدیدارشناختی به نقد فیلم، از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد، بیش از هر زمان دیگری مورد انتقاد قرار گرفت. در واکنش به تحولات سیاسی دهه ۱۹۶۰میلادی، نقدهای ساختارگرایانه کمتر به زیبایی‌شناسی می‌پرداختند و بیشترین توجه را به جنبه‌های اجتماعی فیلم داشتند. انتقاد اصلیِ ساختارگرایان به تفسیر پدیدارشناختی از واقعیت برمی‌گشت؛ به این دلیل که در پدیدارشناسی، واقعیت، چیزی است که تنها از طریق تجربهٔ مستقیم ادراک می‌شود. از نظر ساختارگرایان، چنین تفسیری غیرعادی و شک‌برانگیز به نظر می‌رسید؛ زیرا از ابتدا چنین گفته شده بود که پدیدارشناسی، تفسیری ذات‌گرایانه از واقعیت دارد؛ با این مضمون که واقعیت، چیزی است که از طریق ادراک، یافته می‌شود یا به عبارت دیگر، واقعیت از پیش به انسان داده شده و به آسانی قابل دسترس است (Quiroga 2013: 9-10). دادلی اندرو[1]، نظریه‌پرداز سینمایی آمریکایی، در مقاله‌ای پیش‌گویانه با عنوان «جایگاه فراموش‌شدهٔ پدیدارشناسی در نظریه‌های سینمایی» که در سال ۱۹۷۸ منتشر شد، پیش‌بینی کرد مکتب پدیدارشناسی دوباره به مرکز توجه نظریه‌پردازان در مطالعات سینمایی تبدیل شود. پیشگویی او حدود سه دههٔ بعد به حقیقت پیوست و نقطهٔ اوج دیگری را به دست آورد. ویوین سابچک[2] در اوایل دههٔ ۱۹۹۰ میلادی به تأسی از اندرو و آرای او، مقاله‌ای در این زمینه نوشت که در آن از «بی‌توجهی عام و نادانیِ خاص در مورد پدیدارشناسی» شکایت داشت؛ اما امروزه به دلیل تلاش‌های آگاهی‌بخش اندرو، سابچک و دیگر نظریه‌پردازان، پدیدارشناسی- به خصوص گونهٔ وجودی آن که بیشتر با آرای فلسفی موریس مرلوپونتی[3] شناخته می‌شود- دیگر در حاشیه نیست و به موضوعی اصلی و پراهمیت در میان نظریه‌های سینمایی تبدیل شده است (Yacavone 2016: 159). پدیدارشناسان فرانسوی به دنبال واقعیتی معنوی، فراتر از نظریه‌های مادی‌گرا و نشانه‌شناختی حاضر در نقد سینمایی امروز هستند. آن‌ها معتقدند سینما می‌بایست به عنوان برجسته‌ترین شکل هنر نوین، قلمروهای خیال و الوهیت را در بر گیرد. دو تن از مهم‌ترین پدیدارشناسان،

[1] Dudley Andrew
[2] Vivian Sobchack
[3] Maurice Merleau-Ponty

هنری آگل[1] و آمده آیفر[2] تمرکزشان بر مفهوم استعلا (تعالی) در فیلم بوده است که کمک فراوانی به درک ما از معنویت در فیلم‌ها می‌کند. پل شریدر[3] (۱۹۷۲) با نوشتن کتاب *سبک استعلایی در فیلم*، به تشریح آثار این دو پرداخته است (Quicke 2009). تازه‌ترین رویکردهای پدیدارشناختی به سینما را می‌توان در دو دستهٔ کلی قرار داد؛ دستهٔ اول شامل اندیشه‌های مبتنی بر فلسفهٔ تحلیلی(۱) افرادی مانند استنلی کاول[4] و آلن کازبیه (کاسبیر[5]) است که پیرو رئالیسم آندره بازن هستند. آنان نیز مانند بازن، بیش از هر چیز به جنبه‌های ادراکی و روان‌شناختی فیلم می‌پردازند و شفافیت تصویری که از طریق فرایند سینماتوگرافی روی سلولوید ثبت می‌شود را از مؤلفه‌های بنیادین سینما می‌دانند. به باور این گروه از نظریه‌پردازان، این ویژگی واسطه‌ای (یا هستی‌شناختی[6]) فیلم سلولویدی است که سینمای لایواکشن[7] را از دیگر گونه‌های روایت و هنرهای دیداری متمایز می‌کند و بر جنبه‌های دیگر فیلم، مانند تخیل، روایت، فرم و زیبایی‌شناسی برتری دارد؛ زیرا تمام این جنبه‌ها به هر حال زیر سایهٔ قدرتمند رئالیسم سینماتوگرافیک، رنگ می‌بازند. دستهٔ دوم، نظریه‌پردازانی هستند که نگاهشان به سینما بیشتر با فلسفهٔ قاره‌ای(۲) همخوانی دارد و برای بحث در مورد برخی ویژگی‌های خاص فیلم، مانند واقع‌شدگی[8]، عواطف و هپتیک[9] (لمسی- دیداری) از اصطلاحات و مفاهیم پدیدارشناسی وجودی بهره می‌گیرند. این نظریه‌پردازان به شکل بی‌پرده‌ای از رئالیسم مورد تأکید آندره بازن دوری می‌جویند و فیلم‌ها را بیش و پیش از هرچیز، اُبژه‌هایی ادراکی می‌انگارند. ریشهٔ این نگاه، که می‌توان آن را «نوپدیدارشناسی فیلم» نامید، در آرای ضدِدکارتی مرلوپونتی و تفسیر او از ادراک پیکرمند و عاطفی یافت می‌شود؛ بنابراین دستهٔ دوم نظریه‌پردازان پدیدارشناسی فیلم، بیشترین ضدّیت را با رگه‌های دکارتی و کانتی (یا بَه طور کلی‌تر، ایدئالیستی) در پدیدارشناسی استعلایی ادموند هوسرل دارند. به غیر از ویوین سابچک، می‌توان نویسندگانی مانند جنیفر بارکر[10]، جین استادلر[11]، هانتر وان[12]، دنیل فرامپتن[13] و لورا مارکس[14] را از نظریه‌پردازان پدیدارشناس سینما دانست که اندیشه‌های مرلوپونتی را

[1] Henri Agle
[2] Amedee Ayfre
[3] Paul Schrader
[4] Stanley Cavell
[5] Allan Casebier
[6] Ontological
[7] Live-action
[8] Situatedness
[9] Haptic
[10] Jennifer Barker
[11] Jane Stadler
[12] Hunter Vaughan
[13] Daniel Frampton
[14] Laura U. Marks

به شکل مذکور تفسیر می‌کنند. گفتمان کلی این گروه به عنوان جایگزینی برای رویکردهای مبتنی بر معناشناسی، روان‌کاوی، روایت‌شناسی و شناخت‌گرایی به ادراک و معنای سینمایی ارائه می‌شود که همگی بر محتوای روایت در سینمای داستانی تمرکز دارند (Yacavone 2016: 163). قابل ذکر است علی‌رغم آنکه رویکرد پدیدارشناسی به سینما سابقهٔ کهنی دارد و از همان سال‌های اولیهٔ تولد سینما مورد توجه بوده است؛ اما پدیدارشناسی سینما همچنان بر پیشرفت مباحث نظری سینما در دوران جدید و سینمای دیجیتال نقشی پُررنگ دارد.

پیشینهٔ پژوهش

احسان تهذیبی (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «مقایسهٔ نظریه‌های نشانه‌شناختی و پدیدارشناختی سینما (و تحلیل چند فیلم شاخص از سینمای ایران بر اساس این نظریه‌ها)»، به دو گرایش مهم و تأثیرگذار در «نظریهٔ فیلم» پرداخته است که بر پایهٔ دو جنبش بزرگ فکری در قرن بیستم شکل گرفته‌اند: نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی. در این پژوهش، چهار فیلم، از چهار گرایشِ متفاوت در سینمای ایران، برگزیده و تحلیل نشانه‌شناسانه و پدیدارشناسانه شده‌اند. پایان‌نامهٔ نوشین دبیریان (۱۳۹۸) با عنوان «بررسی نمایش حس حضور در مکان با ویژگی‌های معماری ایرانی‌ـ اسلامی در فیلم‌های هویت‌پرداز سینمای ایران با رویکرد پدیدارشناسی» نیز در همین حوزه است. انسان، با توجه به شرایط شناختی، ادراکی و کالبدیِ مکانی که در آن حضور دارد، نسبت به آن حسی پیدا می‌کند که دامنه‌ای از احساسِ ناامنی، بیزاری و بی‌تفاوتی نسبت به مکان تا وابستگی به آن را دربرمی‌گیرد؛ بنابراین شناسایی عوامل مؤثر بر حس حضور در مکان برای معماران موضوعی بااهمیت است. در این تحقیق سعی شده است با بررسی فیلم‌هایی از سینمای ایران، نوع تجارب، ادراک و ایده‌های مختلفِ به‌کارگرفته‌شده در آن‌ها شناخته و سنت‌های ایرانی‌ـ اسلامی در نوع نگاه کارگردان کشف شود. در این تحلیل از نظریه‌های پدیدارشناسان و فیلسوفانی همچون هایدگر، مرلوپونتی و پالاسما استفاده شده است. هدف پایان‌نامهٔ ناظمی قره‌باغ (۱۳۸۹) با عنوان «پدیدارشناسی هرمنوتیک سینما»، نیز نزدیک‌شدن به حقیقت سینما با رویکرد پدیدارشناسی هرمنوتیک و نشان‌دادن امکانات این روش در فهم سینما، در مقایسه با روش‌های پدیدارشناسی متعارف است. در بررسی نهایی، سینما با عنایت به تعامل وجوه مختلف پدیدار سینما و تعلیق نظریه‌های فیلم متداول، حقیقت سینما به مثابهٔ عالم مشترک بین فیلمسازان و مخاطبان که از تجلی‌گاه تکنیک سینمایی آشکار می‌شود، معرفی شد. این نظر دارای تبعات مختلفی در نقد فیلم، شناخت سبک‌های خاص سینمایی و نیز ماهیت تأثیرپذیری مخاطب از فیلم است. احمدرضا معتمدی (۱۳۹۲) در «چیستی فیلم: بررسی تحلیلی‌ـ انتقادی نظریهٔ "شکل‌گرا" و "واقع‌گرا" با تأکید بر آرای کراکوئر و بالاژ»، علی‌رغم تأیید صحت پژوهش‌های پدیدارشناختیِ فلسفهٔ معاصر و بازخوانی لایه‌لایهٔ تفکر متراکم مابعدالطبیعهٔ غربی، تفکر تاریخیِ

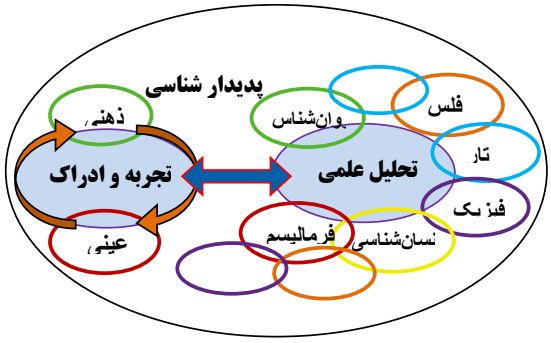
فلسفی را «رجعت‌پذیر» قلمداد می‌کند. پیشنهاد این پژوهش، چونان نظریهٔ «قوه و فعل» در رفع تخالفِ اصل ثبات هستی (پارمنیدس) و بنیاد متغیرِ هستی (هراکلیتوس)، تمسک به فلسفهٔ «خیال»، در آرای متفکران و حکمای شرقی چون فارابی، ابن عربی، سهروردی، شبستری، ملاصدرا و طباطبائی است.

روش پدیدارشناسی

روش تحقیق پدیدارشناسی می‌تواند چهارچوبی جدید برای دسترسی به واقعیت ناب پدیده‌ها باشد (Holloway & Wheeler 2002). داده‌های لازم برای تحلیل علمی در دل تجربهٔ ذهنی قرار می‌گیرد (کارول ۱۳۷۶: ۱۹۳). این روش ذاتاً کیفی و دربردارندهٔ مجموعه‌ای از روش‌های تفسیری است که به دنبال توصیف، رمزگشایی و کشف تجربیات مختلف است (مرادی و صادقی ۱۳۹۳: ۷۱). هدف تحلیل پدیدارشناسی، بیش از هر تحلیل دیگری، واضح‌سازی معنا و مفهوم پدیده‌هاست. پدیدارشناسی نه در پیِ شرح علل و نه کشف علل؛ بلکه در جستجوی واضح‌سازی مفهوم است (Anderson 2010). به زعم مورس[1] یکی از مزایای این روش این است که در آن هیچ متغیری دستکاری نمی‌شود و هیچ‌یک از متغیرهای زمینه‌ای کنترل نمی‌شود (859 :2005). پدیدارشناس، نظریه‌پردازی نمی‌کند... . او بدون التزام نظری و با صرف یک التزام عملی که عبارت است از مدّاقه در پدیدارها و بی‌اعتنابودن به اینکه آیا آن‌ها برایش معلوم یا مفهوم هستند مادام که به دقت شرح و وصف نشده‌اند، قائل است که علمش توصیفی و بدون سابقهٔ ذهنی است؛ مدّعای بی«فرض‌بودن»، حاکی از اهتمام وی در اجتناب از جمیع فرضیات ناآزموده و قبول این نکته است که چنین فرضیاتی لازم نیستند؛ هیچ حکمی را نباید قبل از آزمودن صادق دانست و صدق همهٔ مقدمات با معاینهٔ پدیدارها سنجیده می‌شود (اشمیت ۱۳۷۵: ۲۴ـ۲۳). از منظر هوسرل پدیدارشناسی، تحقیقی توصیفی است که نه صرفاً بر شواهد تجربی متکی است و نه بر استدلال‌های منطقی؛ بلکه بر ساختار تجربه توجه می‌کند و اصولی را سازماندهی می‌کند که به جهان زندگی، شکل و معنی می‌دهد. چنین تحقیقی درصدد روشن‌کردن ماهیت این ساختارها، همان‌گونه که در آگاهی ظاهر می‌شوند، است؛ به عبارتی درصدد قابل رؤیت‌کردن امر دیدنی است (Klein & Westcott 1994). وجوه پدیداری[2] چیزها با مشاهدهٔ عادی تجربی ظاهر نمی‌شود و فقط با نگریستن به آن‌ها به عنوان «پدیدار» نمود می‌یابد. از جهت دیگر نمی‌توان معنای «پدیدار» را صرفاً در احکام تحلیلی بیان کرد؛ پس تبیین واژهٔ «پدیدار»، باید از اعمال روش پدیدارشناسی نتیجه شود و در احکام پدیدارشناختی هم بیان شود؛ امّا نمی‌توان گفت که این احکام چه هستند مادام که معلوم نشده است پدیدار چیست. روش پدیدارشناسی هم تا زمانی که معلوم نشده است پدیدار چیست، نمی‌دانیم چیست (اشمیت ۱۳۷۵: ۲۴). هوسرل دوست داشت خود را «همیشه

[1] Morse
[2] phenomenal aspects

مبتدی[1]» بنامد و این عنوان، معانی مختلفی برایش داشت. پدیدار شناسی روشی است که سیر کمالی‌اش فقط منوط به عمل خودش نسبت به خود است؛ فقط به هنگام پدیدارشناسی، می‌توان روش آن را شرح داد (اشمیت ۱۳۷۵: ۲۶). پدیدارشناسی همواره می‌کوشد اثر هنری را بدون ارجاع به عوالم دیگر تفسیر کند و در حقیقت در حوزهٔ زیباشناسی به شرایط ادراک حسی و درنهایت به وجود یا اگزیستانس اثر هنری می‌پردازد (سوانه ۱۱۴:۱۳۹۹). از دیدگاه اسپیلبرگ نکتهٔ مهم در انجام تحقیق پدیدارشناسانه، نیل به شهود و بصیرت در مورد پدیده است (پرتوی ۱۳۹۴: ۲۱۴). از یک منظر، تأویل پدیدارشناسانه جهت‌گیری مداوم به سوی فرمالیسم است و ممکن است این عقیده را مطرح کند که چنین ادراک حسی از پدیدارشناسی، آن را به عنوان داشتن رابطه با پنداشت معنی می‌کند تا یک روش (کشمیرشکن ۱۳۸۶: ۱۳۰). از مداقهٔ آرای ذکرشده می‌توان دریافت روش پدیدارشناسی رویکردی تجربی- منطقی است که وابسته به شناخت و بهره‌گیری توأم از اجماع رشته‌های گوناگون، تجربه‌زیسته و جهان‌زیسته است.



شکل ۱. حوزه‌ها و وجوه مورد توجه پدیدارشناسی

پدیدارشناسی واقع‌گرایی فیلمیک از منظر نظریهٔ فیلم

۱. مانستربرگ

از نگاه مانستربرگ، فیلم در عین اینکه ریشه در واقعیت دارد و کمال خود را در خودبسندگی زیبایی‌شناسانه و دورشدن کافی از واقعیت به دست می‌آورد، هنر ذهن است (Munsteberg 1916: 91). مانستربرگ اعتقاد دارد که تماشاگر یک فیلم، خلاق است؛ نه‌فقط در آن حد که در نظریه استمرار دید متداول است؛ بلکه علاوه بر آن و مهم‌تر از آن، به این نحو که تماشاگر در واکنش خود حقیقتاً آنچه را بر پرده می‌بیند، تکمیل می‌کند (ابروین ۱۳۷۳: ۱۳).

[1] perpetual beginner

۲. آیزنشتاین

نظریهٔ فیلم آیزنشتاین به نظریهٔ جزء ـ کل معروف است که اساس آن را مونتاژ تشکیل می‌دهد:

> به عقیدهٔ آیزنشتاین و نیز پودفکین و مالرو، قطعات تدوین‌شدهٔ فیلم، چیزی بیش از بازسازی مکانیکی واقعیت نیستند و به خودی خود نمی‌توانند هنر باشند. تنها هنگامی که این قطعات به صورت الگوهای تدوینی مرتب شدند، فیلم به هنر تبدیل می‌شود...، فیلمبرداری نوعی نظام بازسازی برای ترکیب رویدادهای واقعی و عناصر واقعیت است. این بازسازی‌ها یا بازتاب‌های تصویری را به شیوه‌های مختلفی می‌توان با هم ترکیب کرد (هندرسون ۱۳۷۰: ۳۶).

آیزنشتاین پنج نوع مونتاژ، ازجمله مونتاژ متری، ریتمیک، مایه‌ای، فرامایه‌ای و عقلی پیشنهاد داد که همزمان در هر سکانس یا فصل فیلم قابل مشاهده بود (کارول ۱۳۷۱: ۷۷).

۳. آرنهایم

آرنهایم در کتاب *فیلم به عنوان هنر*، دربارهٔ واقعیت در سینما می‌نویسد: فیلم، قدرت اصلی خود را مدیون رئالیسم (واقع‌گرایی) رسانهٔ عکس است. ماهیت فیلم چنان است که می‌تواند به‌آسانی تسلیم میل به تهیه و تماشای گزارش‌های صادقانه از وقایع عجیب، نمونه و هیجان‌انگیز شود. فیلمساز خود نیز متأثر از شباهت تصاویر فیلم‌برداری‌شده با واقعیت است (۱۳۶۱: ۴۱). او سینما را از ادراک روزمره و از واقعیت متمایز می‌سازد: کاهش عمق، نمایش اشیای جامد بر سطحی صاف و تک‌بعدی، فقدان رنگ، عدم پیوستگی زمانی ـ مکانی و حذف همهٔ حواس به جز حسّ بینایی. او پس از برشمردن این کاستی‌های اساسی سینما، دست به کار «رد این ادعا می‌شود که فیلم فقط بازتولید مکانیکی زندگی واقعی است» (استم ۱۳۸۳: ۶۲). نگاه آرنهایم به سینما دربارهٔ نسبت واقعیت و فیلم حاکی از این است که وی نیز همچون مانستربرگ به کانت و روان‌شناسی علاقه‌مند بوده است. بدین ترتیب آرنهایم دربارهٔ حوزهٔ دیداری و ادراک حرکت، آزمایش و تحقیق می‌کرد. از این‌رو، فیلم را بازتولید مکانیکی واقعیت تلقی نمی‌کرد و عبور فیلم به ساحتی فراتر از واقعیت را به دایرهٔ ارزشمند هنری تعبیر می‌نمود. هنر از آنجا آغاز می‌شود که بازسازی ماشینی، پایان می‌یابد و شرایط بازنمایی به‌گونه‌ای شئ را در شاکله‌ای خاص قرار می‌دهد (Arnheim 1957: 57-58).

۴. بلا بالاش

بالاش سینما را ابزاری برای تغییر ادراک از جهان می‌دانست و همچون دیدگاه فرمالیست‌های روسی، معتقد به آشنایی‌زدایی سینما بود. وی مدعی بود که تنها به کمک شیوه‌هایی ناآشنا و غیرمنتظره می‌توان کاری کرد که چیزهای آشنا، کهنه و

درنتیجه نادیدنی، چشم ما را بگیرد (استم ۱۳۸۳: ۶۳). از نظر بالاش:

> با دوربین فیلم، دنیاهای جدیدی آشکار شده است که پیشتر از دید پنهان بود... . هر اثری باید علاوه بر واقعیت عینی، عرضه‌کنندهٔ شخصیت ذهنی هنرمند نیز باشد و این شخصیت، شامل شیوهٔ نگریستن هنرمند به اشیا، ایدئولوژی وی و محدودیت‌های دوران است. کل این شخصیت، حتی به صورت غیرعمدی، در تصویر به نمایش درمی‌آید. هر تصویر نه‌تنها قطعه‌ای از واقعیت؛ بلکه یک دیدگاه را نمایش می‌دهد. تنظیم دوربین، نگرش درونی انسان پشت دوربین را آشکار می‌سازد (ابروین ۱۳۷۳: ۴۹).

بالاش در بیان خود دربارهٔ نسبت واقعیت و فیلم، ضمن ارج‌نهادن به مقولهٔ بازتاب واقعیت با قید آشنایی‌زدایانه و متفاوت! برای رویکرد صاحب اثر و زاویهٔ دید وی نیز ارزش قائل می‌شود؛ بدین ترتیب با رویکردهای شکل‌گرایانه و سوررئالیستی که سبب تغییر ماهیت واقعیت و بالطبع فیلم می‌شوند به مخالفت برمی‌خیزد؛ زیرا قائل است که هنر و شکل‌های متنوع آن به گونهٔ «پیشینی» ذاتی واقعیت نیستند؛ بلکه در رویکرد به واقعیت، روشمندی‌هایی انسانی هستند (Balazs 1952: 260).

۵. بازن

بازن در نظریهٔ خود با تکیه بر تاریخ سینما، از دو شیوهٔ کارگردانی تصویرگرا و واقعیت‌گرا نام می‌برد و آن‌ها را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد:

> کارگردانان تصویرگرا، با فنون تدوین یا تغییرشکل پلاستیک صحنه- نورپردازی، دکور و غیره- به موضوع مورد تجسّم، چیزی می‌افزایند؛ اما کارگردانان وفادار به واقعیت، مانند مورنائو[1]، سعی می‌کنند تا ساختار عمیق‌تر واقعیت را بیرون بکشند. آن‌ها چیزی به واقعیت نمی‌افزایند و آن را تغییرشکل نمی‌دهند (هندرسون ۱۳۷۰: ۳۸).

بازن اعتقاد دارد تصویر در واقعیت سهیم یا بخشی از آن است (2005a:15). از نظر بازن:

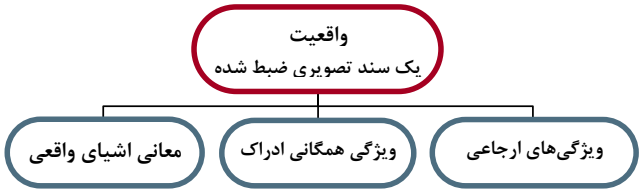
> اعتقاد به واقعیت؛ یعنی به دوربین اجازه دهیم واقعیتی که به بینندگان عرضه می‌شود، فیلمبرداری گردد و بدون تغییر با هرگونه واپیچیدگی، اعوجاج و تحریف تعدّی‌آمیز افراطی یا هرگونه اصلاحی به نمایش درآید. از نظر بازن این نیاز به واقعیت دست‌نخورده یا اصلاح‌نشده، یکی از نیازهای اساسی انسان است (ابروین ۱۳۷۳: ۶۶).

۶. زیگفرید کراکائر

او تصدیق می‌کند که برای هر کوشش واقع‌گرایانه‌ای، جنبه‌های شکل‌گرا

1 F. W. Murnau

نیز وجود دارد و تصور نمی‌کند فیلم به شکل سلسله‌ای از نماهای تصادفی موجود باشد؛ اما تنها توجیه برای آزادی انگیزه‌های شکل‌گرا، باید اشتیاق عکاسی برای تسخیر مؤثرتر طبیعت باشد (ابروین ۱۳۷۳: ۸۰). از نظر او، فیلم به طور خاص مجهز شده است تا آن چیزی را ثبت کند که خودش دائماً واقعیت مادی، واقعیت عینی، طبیعت ملموس یا به اختصار طبیعت می‌نامید. به نظر می‌رسد کراکائر قائل به نوعی سلسله‌مراتب افلاطونی برای واقعیت است که گستره‌اش از نسبتاً واقعی تا واقعاً واقعی و اوجش در واقعیت طبیعی است (استم ۱۳۸۳: ۸۴).



نمودار ۱. پدیدارشناسی واقعیت بر اساس نظریهٔ فیلم

پدیدارشناسی زیبایی‌شناسی سینما

زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی توانسته بر روند پیش‌رفت و تکامل نظریه‌های سینمایی مدرن (به خصوص در آرای نظریه‌پردازان برجسته‌ای چون ژان میتری[1] و کریستین متز[2]) اثری ژرف بگذارد و حتی در سینمای دیجیتال امروز هم نقشی پررنگ دارد (Yacavone 2016: 159). نوئل کرول در کتاب *درآمدی بر فلسفهٔ هنر* (۱۹۹۹) می‌نویسد:

> وصف «زیبایی‌شناسانه» آشکارا به سهم مخاطب دلالت دارد. برخی از مثال‌ها بدین قرارند: «تجربهٔ زیبایی‌شناسانه»، «دریافت زیبایی‌شناسانه» و «احوال زیبایی‌شناسانه». این تعابیر همگی به‌نوعی به حالت‌های درونی/ ذهنی دلالت می‌کنند که در واکنش به آثار هنری یا به طبیعت، به مخاطبان دست می‌دهد یا تجربه‌اش می‌کنند (۱۳۸۶: ۲۴۷).

به‌زعم کرول گرایش زیبایی‌شناسی در جهت فاعل شناسایی (مخاطب) است (کرول ۱۳۸۶: ۲۵۰). مایکل دوفرن[3]، ابژهٔ زیبایی‌شناختیِ خودآگاهی را «نیم‌سوژه[4]» می‌نامد؛ یعنی چیزی میانِ ذهنیتِ اَنتزاعیِ هنرمند و عینیتِ اثر هنری که به عنوان یک واقعیت مادی در جهان وجود دارد و دیده می‌شود. ویوین سابچک (که از آرای دوفرن به عنوان منشأ استدلال‌های خود نام می‌برد) و جنیفر بارکر، هر دو با دوفرن موافق

[1] Jean Mitry
[2] Christian Metz
[3] Michael Frayn
[4] Quasi-subject

و معتقدند که وقتی فیلم را یک «سوژه» تلقی می‌کنیم، این متضمّن وجودِ نوعی دیالوگ و دیالکتیک میان تماشاگر و فیلم است. بر اساس این دیدگاه، فیلم نه‌تنها ادراک و تجربه می‌شود؛ بلکه یک «ادراک‌کنندهٔ» دارای «پیکر» است؛ «ابژه‌ـ سوژه[1]»ای که می‌توان آن را یک «دیگری» نیز به شمار آورد؛ اما به باور دوفرن و مرلوپونتی، این رابطه نه دوسویه؛ بلکه سه‌سویه است: شامل یک سوژهٔ انسانی بیننده که تماشاگر نامیده می‌شود؛ یک یا چند سوژهٔ انسانی ارائه‌کننده به نام فیلمساز(ها) و یک ابژهٔ نمادین که تجربه می‌شود، وسیلهٔ برقراری ارتباط است و معنا را ابراز می‌کند و اثر هنری سینمایی (فیلم) نام دارد. دو سوژهٔ مورد اشاره؛ یعنی تماشاگر و فیلمساز، در دو سوی فیلم قرار می‌گیرند؛ یکی فیلم را به کمک تمایلات و انتخاب‌های زیبایی‌شناختی خود می‌آفرینند و دیگری نیز به کمک نیروی ادراک و حواس خود، فیلم را تجربه می‌کند. یکی از اجزای رابطه‌ای که میان فیلم‌سازِ ابرازگر و تماشاگرِ دریافت‌کننده شکل می‌گیرد، تجربهٔ حسیِ به‌وجودآمده در طول فیلم است که دوفرن آن را نمونه‌ای از «وحدت در عین کثرت» می‌داند و فیلم را «جهانِ ابرازشده» توصیف می‌کند. به گفتهٔ دوفرن، این جهانِ ابرازشده، بخشی حیاتی از جهانِ بزرگ‌تری است که در ذهنِ آفرینندهٔ فیلم وجود دارد و دوفرن آن را «جهان زیبایی‌شناختی» می‌نامد (Yacavone 2016: 173).

پدیدارشناسی حضور و تعامل در فضای فیلمیک و سینماتیک

فضای فیلمیک و سینماتیک

«فیلمیک [...]، سیستمی است که دسترسی تماشاگر به فیلم را به بحث می‌گذارد؛ سیستمی که داستان را «صحبت می‌کند» (برادی و کوئن ۱۳۹۶: ۲۰۲ـ۲۰۱). فیلمیک چیزی متعلق به درون فیلم است که نمی‌توان توصیفش کرد؛ نوعی بازنمایی که نمی‌تواند بازنمایی شود. فیلمیک تنها پس از عبورـ تحلیل‌گرانهـ از خلال «احساس»، «عمق» و «پیچیدگی» اثر سینمایی است که تعیین می‌شود (بارت ۱۳۹۵: ۳۷ـ۳۶). فیلمیک ویژگی خصلت نمای رسانهٔ فیلم یا ویژگی مناسب با آن است که تصاویر را از آثار تاریخی و یا ادبی متمایز می‌کند (فیلیپس ۱۳۹۴: ۵۶۰ـ۲۸۲).

فضای سینماتیک سبب می‌شود که تماشاگر، خود را در دو فضا جهت‌یابی نماید. تماشاگر هنگام تماشای فیلم، به‌گونه‌ای سیال میان دو دنیای واقعی (سالن سینما) و دنیای خیالیِ تصویرشده بر روی پرده (فضای فیلمی) گذار می‌کند و می‌تواند بدن خودش را به توازن و تعادل با موقعیت‌های موجود برساند. در تجربهٔ فیلمی، به واسطهٔ حرکت دوربین، تدوین، روایت و وجود فضای صوتی، بسیار بیشتر از آینه، حس تن‌یافتگی در فضای سینماتیک برای تماشاگر ایجاد می‌شود (Barker 2009: 86). بنا بر بحث مرلوپونتی، فضای فیلمیک، فضایی است که گونه‌ای از نگریستن کاملاً

[1] Object-subject

متمایز با نگاه اپتیکی صرف را دخیل می‌کند. یوهانی پالاسما (Pallasmaa 2001) متأثر از مرلوپونتی، به تجربهٔ کالبدی و جسمانی سوژهٔ تن‌یافته در فضاهای معماری و سینما اشاره می‌کند و معتقد است که فضای سینماتیک نیز همانند فضای معماری با تأثیرات هاپتیکی و کالبدی، موجب شکل‌گیری و ایجاد احساس- حرکت -Motion Emotionدر بدن مخاطب می‌شود. پالاسما با مطرح‌کردن ایدهٔ «فضای زیسته» به عنوان وجه اشتراک سینما و معماری، از نقشه‌سازی ذهنی Mental Mapping تماشاگر از فضاهای سینماتیک در فرایند تماشای فیلم یاد می‌کند (قهرمانی و دیگران ۱۳۹۳: ۳۰).

تماشاگری پویا

رویکرد پدیدارشناختی، تجربهٔ سینمایی را نوعی تماشاگریِ پویا[1] توصیف می‌کند. در این رویکرد، تماشاگر سینما فقط یک دریافت‌کنندهٔ منفعل تصاویر نیست؛ بلکه موجودی دارای حس و مستقل است که به شکلی پویا با فیلم درگیر می‌شود (Quiroga 2013: 11). به اعتقاد کاسبیر، یکی از امتیازات فهم امر تماشاگریِ فیلم بر حسب پدیدارشناسی رئالیستیِ هوسرلی آن است که این فهَم به باورهایَ طبیعی تماشاگران اعتبار می‌بخشد؛ یعنیَ به این باور که آن‌ها سرگرم تماشای چیزی هستند که ساخته خودشان نیست (سوینی ۱۳۸۲: ۱۱۶). کاسبیر با توسل به مقولات پدیدارشناختی هوسرل، به دفاع از چنین شکلی از رئالیسم با میانجی برمی‌خیزد. به اعتقاد او، تماشاگری که فیلم می‌بیند، به هنگام رویارویی با هیولی[3] و داده‌های آن (hyletic data)، تصاویر حسیِ اصلی نظیر شکل‌ها و بافت‌ها درگیر فعالیتی نوئتیک (noetic activity، فرایندهای ادرَاکیِ ذهنی) می‌شوند. در نتیجهٔ این امر، تماشاگران با نوئماهایی[4] مواجه می‌شوند که بَه صورتی دوسویه تعیّن یافته‌اند؛ یعنی با نمودهایی که به میانجی فرد مشاهده‌گر و موضوع مشاهده‌شده، هر دو، شکل گرفته‌اند. کاسبیر این نکته را می‌پذیرد که در مورد این یا آن صحنهٔ فیلم، نوئماها (یا تصاویر با میانجیِ) ممکن است برای هر تماشاگری متفاوت باشند (21 :1991)؛ اما این نوئماها متعاقباً توسط افق باورهای او در مورد موضوع مشاهده‌اش به دقت و در متن پس‌زمینه‌ای مناسب بررسی می‌شوند؛ افقی که خود واجد اعتباری بین‌الاذهانی است. با این کار، تماشاگران به درکی وحدت‌یافته از نوئماها دست می‌یابند و بدین ترتیب شهودی تجربی (intuition) را آغاز می‌کنند که طی آن با عبور از خلال این نمودها به سوی درک صحنهٔ بازنمودشده‌ای فرا می‌روند که از قبل [فیلمبرداری] موجودیت داشته است (Casebier 1991: 34). مرلوپونتی به تأسی از اگزیستانسیالیسم هایدگر، انسان را «یک موجود خودآگاه که به درونِ این جهان پرتاب شده است» (Yacavone 2016: 168) توصیف می‌کند. به ریق مشابَه، فیلم‌های استانی نیز واقعیتی بینافردی[2] و کل‌نگرانه[3] را

[1] Dynamic
[2] Interpersonal
[3] Holistic

نمایش می‌دهند که معنای آن (البته اگر بتوان برای آن معنایی متصور شد) به‌تدریج شکل می‌گیرد و به صورت دیداری- شنیداری منتقل می‌شود. گاهی تماشاگر باید فرایندهای ادراکی شخصیت‌های فیلم و برداشتِ آنان از جهان(های) بازنمایی‌شده در فیلم را در ذهن خود بازتولید کند تا بتواند بینش شخصیت از واقعیت اطرافش را درک کند (Yacavone 2016: 169-168). از دیدگاه پدیدارشناسی، فیلم نه‌تنها امکان هم‌ذات‌پنداری و دریافت با کاراکتر سینما را برایمان فراهم می‌کند؛ بلکه زمینه‌ساز دریافت و یکی‌شدن با موقعیت‌های حسی که توسط کاراکتر و داستان و همچنین حرکت‌های سینمایی، نشانه‌ها، بافت و ریتم ساختار می‌یابد، می‌شود (Linder 2012: 209). فرامپتون معتقد است فیلم محصول یک پدیدارشناسی یا التفات دوگانه است: ادراک ما از فیلم و ادراک فیلم از جهانِ درونِ خود (۲۰۰۶: ۱۵). نسبت‌دادنِ خودآگاهیِ مبتنی بر قصدیت به فیلم، ناشی از شباهتِ میان نیروی ادراک انسان و ادراک فیلم است. در کتاب *فیلموسوفی* (۲۰۰۶) (فیلم‌شناسی در قالب نظام فلسفی)، فرامپتون از شباهت میانِ فیلم و ذهن انسان سخن می‌گوید و نشان می‌دهد که چگونه می‌توان به فیلم به مثابهٔ استعاره‌ای از خودآگاهی انسان، نگریست. علاوه بر این، فرامپتون بیان می‌دارد که فیلم می‌تواند شکل متفاوتی از مفهوم فراذهنیت[1] باشد که نمی‌توان آن را به آنچه ما انسان‌ها از مفهوم ادراک و خودآگاهی می‌فهمیم، محدود کرد (۲۰۰۶: ۴۶). سابچک تماشاگریِ سینما را به عنوان فرایندی پویا، دوسویه، گفت‌وگومند[2] و میان‌اذهانی تعریف می‌کند که میانِ دو سوژهٔ موقعیت‌مند و پیکریافته رخ می‌دهد؛ یعنی میانِ تماشاگر و فیلم (1992)؛ اما در حالی که سابچک پیکر فیلم را به یک «اندام زندهٔ دارای ادراک و حس» تشبیه می‌کند، دانیل فرامپتون[3] از این هم فراتر می‌رود و با الهام از این ایده، فیلم را یک «موجود زنده و دارای اندیشه» می‌نامد. سابچک و فرامپتون، هر دو تحت تأثیر بنیان‌های فلسفی یکسانی هستند؛ اما در آثار آنان، شاهد رویارویی دو نوع ادراک هستیم: ادراک انسانی و ادراک فیلمیک. تشبیه فیلم به یک موجودیت مستقل یا موجود زنده‌ای که توانایی حس‌کردن و اندیشیدن دارد، به‌خودیِ خود فیلم را به نوعی خودآگاهیِ تکنولوژیکی تبدیل می‌کند که می‌تواند شخصیت‌ها و محیط درون فیلم را ببیند. از این نقطه نظر، می‌توان گفت که فیلم توانایی «دیدن و دیده‌شدن» دارد؛ به عبارت دیگر، هر فیلم، همزمان یک «نمای بیننده و یک نمای دیده‌شونده» (Sobchack 1992: 167) است. ابداع مفهوم «فیلم به مثابهٔ موجود زنده» نشان می‌دهد که نظریه‌پردازان قصد دارند مفهوم قصدیت و عاملیت را در پیکر فیلم بگنجانند. از دیدگاه فرامپتون و همفکران او، این قصدیت کاملاً از تمایلات مؤلف (فیلمساز) مستقل است. با نسبت‌دادنِ پدیدهٔ فیلم به مفهوم قصدیت، هر فریم از فیلم تبدیل به پنجره‌ای می‌شود که رو به ادراکِ یک موجودِ زندهٔ تکنولوژیکی باز شده است. بر اساس این دیدگاه، فیلم از مؤلفِ خود جدا

[1] Trans-subjectivity
[2] Dialogic
[3] Daniel Frampton

می‌شود و حیاتی مستقل اختیار می‌کند (Quiroga 2013: 11).

رابطهٔ دوسویهٔ ابزار و ادارک

به باور سابچک، پیکر فیلم، مانند یک ابزار است که ادراک فیلم‌ساز را به ادراک تماشاگر متصل می‌کند و باعث برقراری ارتباط میان آنان می‌شود (Sobchack 1992: 168). برخلاف سابچک که در کتاب *خطاب چشم*، همه چیز را به «هنرمند به مثابهٔ ابژهٔ ابرازگر» و «سبک و شیوهٔ ابراز وجودِ فیلم‌ساز از طریق بازنمایی سینمایی» ارجاع می‌دهد، مرلوپونتی بیشترین تأکید را بر کیفیت تجربهٔ تماشاگران و ارتباط پدیدارشناختی و وجودی آن‌ها با فیلم، دارد (Yacavone 2016: 172). ویریلیو نیز بیننده را حضور غیاب متن فیلمی می‌داند. بدین ترتیب از نظر او بیننده نه یک مشارکت‌کننده در خلق فیلم، که به ابزاری در امتداد دستگاه آپارات سینما تبدیل می‌شود (Cubitt 1999: 129).

تجسم‌یافتگی تفکر از طریق حضور و تعامل

حضور در لحظهٔ سینمایی نه‌تنها حالت اولیهٔ جسمانی مواجههٔ سینمایی، بلکه همچنین لحظهٔ نوپدید تفسیر و تأویل نیز به شمار می‌آید. وقتی برای اولین‌بار با یک اثر هنری سینمایی مواجه می‌شوم، پیش از اینکه شروع به نوعی برداشت، تفسیر و تأویل بکنم، بر ادراک‌ها و حس‌های جسمانی و بر توانایی‌ام در تشخیص این ادراک‌ها تکیه می‌کنم. با این وجود، این ادعا که ادراک بر بازشناسی یا معناسازی مقدم است، بامعنابودنِ همیشه حی و حاضر، هر مواجههٔ سوبژکتیو با جهان را نفی نمی‌کند. خصوصاً اینکه معناداریِ ذاتیِ روابط ما بر جهان دلالت می‌کند که از سوی مرلوپونتی مطرح شده و در اینجا کاملاً وارد است: ما همان‌گونه که وارد جهانمان می‌شویم، به معنا نیز وارد می‌شویم و از آنجا که همواره در تماس با جهانمان هستیم، این معنا همواره و صرفاً از طریق تماس بین این دو، در حال پدیدارشدن است. بدنمندی که جزء جدایی‌ناپذیر حضور است، شاخهٔ دوم چنگال زمان است (Chamarette 2012: 36-37). احتمال تماس مضاعف بین بدن‌زیسته/ سوبژهٔ احساس‌کننده و اُبژه/ سوبژهٔ احساس‌شونده، مبنای این اثر مرلوپونتی است که بعدها دربارهٔ مفهوم نظری *la chair*، و یا «تن» نوشت. «تن» بین انتزاع منطق‌گریز و مادّیت بافتاری در نوسان است؛ به‌عبارتی تن، کیفیت نیست؛ بلکه عنصری است که سوبژکتیویته را به خودش منعکس می‌کند و باعث می‌شود این سوبژکتیویته در درون جهانی که آن را ادراک می‌کند، احاطه شود. «تن»، تجسم‌یافتگی و صورت خارجیِ **بودن** در درون حس و درک است؛ به عبارتی توانایی ما برای حس و درک دنیایی که به ما اجازه می‌دهد خودمان را به عنوان بدن‌های احساس‌کننده، بازشناسی کنیم. این، شکلی از تجسم‌یافتگی انتزاعی است که با مادّیت خاص یک مواجههٔ تجسم‌یافتهٔ معنادار با دنیا سر و کار دارد؛ دنیایی که امکان ایجاد سوبژکتیویتهٔ تجسم‌یافته را فراهم می‌کند. مرلوپونتی در یادداشت‌های اثر ناتمامش تحت عنوان *مرئی و نامرئی* که پس از درگذشتش منتشر شد، «تن» را این‌گونه توصیف می‌کند: تن= این واقعیت که

امر مرئی‌ای که من هستم، بیننده (نگاه) و یا چیزی به مثابهٔ آن است، از یک *درون* برخوردار است؛ به علاوهٔ این واقعیت که امر مرئی خارجی نیز «دیده» می‌شود؛ یعنی در محوطهٔ بدن من، تداومی دارد، که بخشی از بودن آن محسوب می‌شود (Merleau-Ponty 1968 [1964]: 271). پدیدارشناسی تجربهٔ فیلم سوبچاک بیشتر به جسمانیت حضور سینمایی که در لحظهٔ مواجههٔ سینمایی حضور دارد، متکی است تا تعیین زمانمندی در برش‌های تدوین و یا در بازنمایی فضایی‌کردن گذر زمان. این سوبژهٔ سینمایی مستقیماً به عنوان نتیجهٔ تعاملات زَمانی میان تکنولوژی‌ها و رویدادهای تاریخی قلمرو سینما پدید می‌آید: سینما که نه انتزاعی و نه ایستاست، «فعالیت اگزیستانسیال» دید را برای مرئی‌بودن آنچه که به لحاظ پدیدارشناختی به عنوان *جریان* «قصدمند (التفاتی)» تصاویر متحرک تجربه می‌شوند، به ارمغان می‌آورد؛ تولید مداوم و پیوستهٔ قصدمند بصری و سازمان‌دهی‌های معنادار این تصاویر، نه‌تنها به دنیای اُبژکتیو گواهی می‌دهند؛ بلکه به سوبژهٔ تجسم‌یافتهٔ مستقل و سیّالی که به لحاظ اخلاقی در فضایی مادی شکل گرفته است نیز گواهی می‌دهند؛ بنابراین این سوبژهٔ مرئی و بدیع سینمایی (اما به لحاظ فیزیکی، ناشناخته)، در سطح خُرده‌ادراکی به‌نحوی ادراک می‌شود که بتواند تغییرات موقعیت را به لحاظ بصری و جسمی ثبت کند، رؤیابافی کند، دچار توهم شود، تصور کند، به یاد بیاورد، زیستن، اقامت و تجربه‌اش از جهان را ارزیابی کند (Sobchack 1992: 62؛ Chamarette 2012: 30-31).

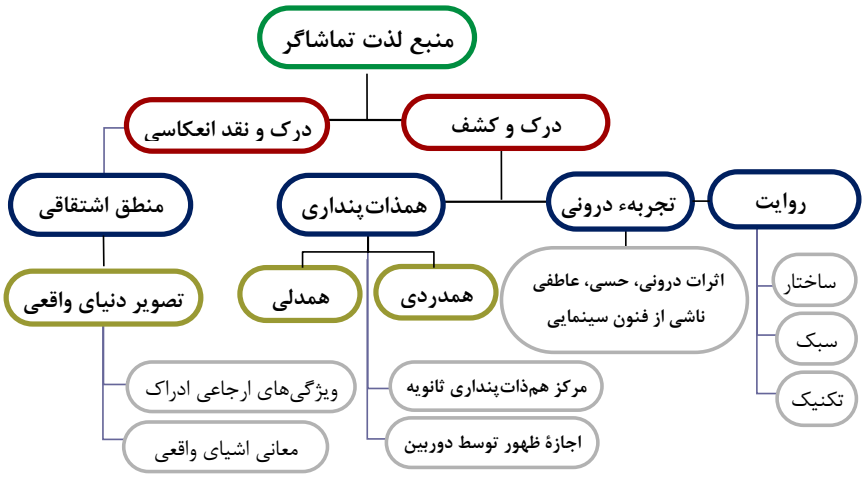
رابطهٔ حضور تماشاگر و ویژگی‌های حسی سینما

نخستین‌بار آیزنشتاین، کراکائر، آرتو[1]، بازن و دِنی[2] در آثار خود به آن پرداختند. جایی که فکرکردن به تجسم‌یافتگی و ویژگی‌های حسی سینما با هم متفاوت هستند، جایی است که انسجام آن همواره متکی است بر توجه ژرف به مادّیت مواجههٔ با فیلم؛ یعنی خود فیلم رابطهٔ مادی آن، هم با خالق و هم با تماشاگران خود، شرایط تماشای آن و حالت‌هایی از مشارکت که امکان آن را فراهم می‌کند (Chamarette 2012: 66-67). تماشاگر روی پردهٔ نمایش به عنوان «ادراک‌شده» حضور ندارد؛ بلکه (این دو شئ که ناگزیر با هم پیش می‌روند)، روی پرده حاضر هستند و حتی به عنوان «ادراک‌شونده»، «همه‌جا حاضر» هستند. من با نوازش نگاهم، هر لحظه در فیلم حضور دارم. این حضور، غالباً پراکنده و غیرمتمرکز، به لحاظ جغرافیایی نامشخص، به طور یکسان توزیع‌شده روی کل سطح پردهٔ نمایش است (McGowan 2008؛ Metz 1982 [1977]: 54).

یافته‌های پژوهش

یافته‌های پژوهش را می‌توان در نمودار زیر برشمرد:

1 Antonin Artaud
2 Serge Daney



نمودار ۲. نتایج کلی تحلیل و تبیین الگوی «منبع لذت تماشاگر»

نتیجه

رویکرد بینارشته‌ای پدیدارشناسی این امکان را مهیا می‌کند که پیوند بین اشیا، رویدادها، شخصیت‌ها، داستان و پیوند قصدمندانهٔ آن‌ها در درون فیلم و بیرون فیلم و ارتباطشان با نحوهٔ دریافت و ادراک مخاطب، مورد مکاشفه قرار گیرد. آنچه حصول می‌شود ادارک تماشاگر است از موقعیت نمایشی نسبی که مستلزم درک اشیاست. تماشاگر از یک فهم و فاهمهٔ خصوصی و یک شعور و آگاهی وابسته به خرد جمعی و جهان‌زیسته برخوردار است که هم‌مرز هستند؛ اما شرط اصلی، فهم خصوصی است و خرد جمعی وابسته به آن است. قوهٔ فاهمهٔ خصوصی، متأثر از جمع یا تحت کنترل بدن نیست؛ بلکه وابسته به نیرو و محرک درونی است که می‌تواند او را به یکباره به جریان اندازد؛ او را بیدار، پوینده، همیشه حاضر و به تعامل با محیط ترغیب و گاه مجبور کند. تماشاگر در موقعیتی قرار دارد که فضای فیلمیک و سینماتیک برای او تولید و ایجاد می‌کنند. این ارتباط دوطرفه و تعاملی است. پدیدارشناسی، ادارک واقعیت، حضور و تعامل مخاطب در دوره‌های گوناگون متفاوت بوده است. آنچه که می‌توان به عنوان نقطهٔ مشترک اکثر پدیدارشناسان فیلم دانست، آن است که تماشاگر بر اساس تجربهٔ حسی خود، لذت می‌برد؛ چون می‌پندارد «درک می‌کنم پس من هستم». سینما چونان پدیده‌ای ارگانیک و پر از جهش و تغییر لحظه‌ای، جسمی زنده است که مخاطب را به تعامل با خود وامی‌دارد و مخاطب را به سوی تعامل و حضوری فعال و هم‌ذات‌پندارانه رهنمون می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

(۱) مکتبی فلسفی است که در آغاز قرن بیستم در کشورهای انگلیسی‌زبان تبدیل به مکتب غالب

شـد. اثبات‌گرایـی، تجربه‌گرایـی و اسـتفادهٔ متـداول از منطـق صـوری، تجزیـهٔ مفهومـی و همچنیـن توجـه بـه ریاضیـات و علـوم طبیعـی، از ویژگی‌هـای آن هسـتند.

[۲] جنبش‌هـای فلسـفی قـاره‌ای، عبارت‌انـد از: ایدئالیسـم آلمانـی، پدیدارشناسـی، اگزیستانسـیالیزم، هرمنوتیـک، سـاختارگرایی، پساسـاختارگرایی، تئـوری آسیب‌شناسـی روانـی، نظریـهٔ انتقـادی و نئومارکسیسـم. در کاربـرد معاصـر، بـه مجموعـه‌ای از سـنت‌ها در فلسـفهٔ سـده‌های ۱۹ و ۲۰ میـلادی در قـارهٔ اروپـا گفتـه می‌شـود.

[۳] هیولـی یـا hyle واژه‌ای اسـت یونانـی بـه معنـی «چـوب» کـه در فلسـفهٔ ارسـطو و فلسـفهٔ اسـلامی بـرای اشـاره بـه مـادهٔ تجربـه در تقابـل بـا صـورت آن بـه کار مـی رود. هوسـرل در کتـاب *افـکار*، بـا تشـریح دلایـل انتخـاب ایـن اصطـلاح، از آن بـرای اشـاره بـه محتواهـای حسـی، نظیـر داده‌هـای مربـوط بـه رنـگ، لمـس، صـدا و غیـره سـود می‌جویـد. بـه گفتـهٔ او عناصـر هایلتیـک «ماده‌هـای بـدون صورت»انـد در تقابـل بـا «صورت‌هـای غیرمـادی».

[۴] واژه‌هـای نوئسـیس (noesis) و نوئمـا (noema) کـه هـر دو از واژهٔ یونانـی nous، بـه معنـای آگاهـی یـا عقـل، مشـتق می‌شـوند، در پدیدارشناسـی هوسـرل بـرای اشـاره بـه کنـش آگاهـی و موضـوع آگاهـی بـه کار می‌رونـد. از دیـد هوسـرل نوئمـا یعنـی موضـوعِ (ادراک، خاطـره، خیـال و ...)

منابع

آرنهایم، رودولف (۱۳۶۱). *فیلم به عنوان هنر*. ترجمهٔ فریدون معزی‌مقدم. تهران: امیرکبیر.

ابروین، رابرت تی. (۱۳۷۳). *راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران*. ترجمهٔ فؤاد نجف‌زاده. تهران: بنیاد فارابی.

استم، رابرت (۱۳۸۳). *بحث بر سر صدا: مقالات مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم*. ترجمهٔ شاپور عظیمی. تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.

استم، رابرت (۱۳۸۳). *پدیدارشناسی واقع‌گرایی: مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم*. ترجمهٔ احسان نوروزی. تهران: سوره مهر.

اشمیت، ریچارد (۱۳۷۵). «سرآغاز پدیدارشناسی.» ترجمهٔ شهرام پازوکی. *فرهنگ*. شمارهٔ ۱۸. صص ۱۳۹ـ۱۳۵.

اکبری نوری، رضا (۱۳۹۳). «تفکر انتقادی به مثابهٔ روشی عام برای پژوهشهای میان‌رشته‌ای علوم انسانی.» *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. دورهٔ ششم، شمارهٔ ۳. صص ۲۱ـ۱.

Corpus ID: 178779943 . DOI:10.7508/ISIH.2014.23.001

بارت، رولان (۱۳۹۵). *بارت و سینما*. ترجمهٔ مازیار اسلامی. تهران: گام نو.

برادی، لی‌ئو؛ کوئن، مارشال (۱۳۹۶). *نظریه و نقد فیلم ۱: زبان سینما*. ترجمهٔ بابک تبرایی. تهران: سینا.

پرتوی، پروین (۱۳۹۴). *پدیدارشناسی مکان*. تهران: فرهنگستان هنر.

تهذیبی، احسان (۱۳۹۴). «مقایسهٔ نظریه‌های نشانه‌شناختی و پدیدارشناختی سینما (و تحلیل چند فیلم شاخص از سینمای ایران بر اساس این نظریه‌ها).» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ هنر دانشگاه نیشابور.

دارتیک، آندره (۱۳۷۳). *پدیدارشناسی چیست؟* ترجمهٔ محمود نوالی. تهران: سمت.

دبیریان، نوشین (۱۳۹۸). «بررسی نمایش حس حضور در مکان با ویژگی‌های معماری ایرانی‌اسلامی در فیلم‌های هویت‌پرداز سینمای ایران با رویکرد پدیدارشناسی.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه سوره.

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۴). *هوسرل در متن آثارش*. تهران: نشر نی.

سوانه، پیر (۱۳۹۱). *مبانی زیباشناسی*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

سوینی، کوین و. (۱۳۸۲). «تداوم دید: ظهور دوبارهٔ نظریه‌های پدیدارشناختی فیلم.» ترجمهٔ مراد فرهادپور. *ارغنون*. شمارهٔ ۲۳. صص ۱۲۸ـ۱۱۳.

فرامرز قراملکی، احد (۱۳۸۳). *اصول و فنون پژوهش در گسترهٔ دین‌پژوهی*. قم: حوزهٔ علمیهٔ قم .

فیلیپس، ویلیام اچ. (۱۳۹۴). *پیش‌درآمدی بر فیلم*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

قهرمانی، محمدباقر و دیگران (۱۳۹۳). «کالبد متحرک ناظر و شکل‌گیری سکانس‌های فضایی در معماری سینماتیک.» *هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی*. دورهٔ نوزدهم، شمارهٔ ۴. صص ۳۶-۲۷. Doi: 10.22059/JFAUP.2015.55693

کارول، جان ام. (۱۳۷۱). «چند مسئله حل ناشده در نظریه سینما.» ترجمه حمید احمدی لاری *فارابی*. دوره پنجم، شماره۱. صص۹۹-۷۴.

کارول، جان ام. (۱۳۷۶). *مجموعه مقالات نظریه‌های زیباشناسی فیلم: فیلم به مثابهٔ زبان*. ترجمهٔ حمید احمدی لاری. تهران: فارابی.

کرول، نوئل (۱۳۸۶). *درآمدی به فلسفهٔ هنر*. ترجمهٔ صالح طباطبائی. تهران: فرهنگستان هنر.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۸۶). «پدیدارشناسی هنر: رویکرد یا روش.» *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*. شمارهٔ ۶ . صص ۱۳۵-۱۱۷.

مرادی پردنجانی، حجت‌الله؛ صادقی، ستار (۱۳۹۳). «پدیدارشناسی: رویکردی فلسفی، تفسیری و روش‌شناختی به مطالعات کارآفرینی.» *مطالعات روش‌شناسی دینی*. شمارهٔ ۲. صص ۷۲-۶۲.

ناظمی قره‌باغ، مهدی (۱۳۸۹). «پدیدارشناسی هرمنوتیک سینما.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان.

هندرسون، برایان (۱۳۷۰). «دوگونه نظریهٔ فیلم.» ترجمهٔ محمد شهبا. *فارابی*. دورهٔ سوم، شمارهٔ ۴.صص۵۷-۳۴.

Arnheim, Rudolf (1957). *Film as Art*. London: University of California Press.

Anderson, V. (2010). *The Experience of Night Shift Registered Nurses in an Acute Care Ssetting: a Phenomenological Study.* Bozeman: Montana State University Press.

Balazs, Bela (1952). *Theory of The Film: Character and Growth of New Art*. Tr. by Edith Bone, London: Dennis Dobson Ltd.

Barker, Jennifer M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.

Bazin, Andre (2005). *What Is Cinema*. Tr. by Hugh Gray, Trans. London: University of California Press.

Casebier, Allan (1991). *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. New York: Cambridge University Press.

doi: 10.2307/431522

Chamarette, Jenny (2012). *Phenomenology and the Future of Film Rethinking Subjectivity beyond French Cinema*. London: Palgrave Macmillan.

Cubitt, S. (1999). "Virilio and New Media." *Theory, Culture & Society*, 16 (5). Pp 127-142. doi.org/ 10.1177/ 02632769922050908.

Klein, P. & Westcott, M. (1994). "The Changing Character of Phenomenological Psychology." *Canadian Psychology*, 35 (2). Pp 133-157.

doi:10.1037/0708-5591.35.2.133.

Kracuauer, Siegfried (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.

Holloway, I. & Wheeler, S. (2002). *Qualitative Research for Nurses*. Oxford: Blackwell Science. doi: 10.7748/nr.11.1.87. s 16.

Linder, Katharina (2012). *"*Question of Embodied Difference, Film and Queer Phenomenology*." European Journal of Media Studies.* 1 (2). Pp 199- 217.

doi.org/10.25969/mediarep/15056.

Mayan M. J. (2001). *An Introduction to Qualitative Methods: A Training Module for Students and Professionals*. Institute for Qualitative Methodology. Corpus ID: 79880346.

McGowan, Todd (2008). *The Real Gaze: Film Theory after Lacan.* New York: State University of New York Press.

Merleau-Ponty, Maurice (1968 [1964]). *The Visible and the Invisible.* Tr. by A. Lingis. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Metz, Christian (1982 [1977]). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier.* London: Macmillan.

Morse, J. M. (2005). *What Is Qualitative Research?* Qualitative Health Research. Thousand Oaks: Sep. 15 (7). Pp 859. doi.org/10.1177/1049732305279135.

Moran, D. (1999). *Introduction to Phenomenology*. London: Routledge.

doi.org/ 10.4324/9780203196632

Munsterberg, Hugo (1916). *The photoplay: A Psychological Study*. New York.

doi.org/10.25969/mediarep/16199.

Polit, DF. & Beck & Hungler, BP. (2001). *Nursing Research* (6th ed.). Philadelphia:

Lippincott.

Quicke, Andrew (2009). "Phenomenology and Film: An Examination of a Religious Approach to Film Theory by Henri Agel and Amédée Ayfre", *Journal of Media and Religion*, 4(4), 235-250. doi.org/10.1207/s15328415jmr0404_2

Quiroga, Perla Carrillo (2013). "Embodiment and the Senses in Travelogue Filmmaking." *Doctoral dissertation*, University of Westminster.

Sanders, P. (1982). "Phenomenology: A New Way of Viewing Organizational Research." *Academy of Management Review*. 7 (3). Pp 353-360.

doi.org/10.2307/257327

Sobchack, Vivian (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience.* Oxford: Oxford University Press.

Sobchack, Vivian (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture.* Berkeley: University of California Press.

Sokolowski, R. (2000). *Introduction to phenomenology*. UK: Cambridge University Press.

Van Manen, M. (1990). *Reaserching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*. Ontario: University of Western Ontario Press.

Virilio, P. (1997). *Open Sky.* Tr. by J. Rose Trans. London: Verso.

Waugh, W. L. & Waugh, W. W. (2006). "Phenomenology and Public Administration." in *Lynch*, T. D. & Cruise, P. L. (Eds). *Handbook of Organizational Theory and Management: the Philosophical Approach*. London & New York: Taylor & Francis Group. Pp. 4876-510.

doi:10.1201/9781420026436.ch22

Yacavone, Daniel (2016). "Film and the Phenomenology of Art: Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium, and Expression." *New Literary History.* 47 (1). doi:10.1353/nlh.2016.0001.

A Study of the Audience's Exposure to the Filmic Space with an Emphasis on the Interdisciplinary Phenomenological Views

Payam Zinalabedini[1]

Abstract

Idealists believe that understanding the filmic world and the world around it depends on the perception and the ways in which the mind of the audience work. Realists, in contrast, see re-creation and representation as a reflection of an external, undistorted reality. The views of Andre Bazin, the leader of the realist movement, have always been met with skepticism and opposition, and the idealists have taken advantage of this movement to explain different views on cinematic representations. In phenomenological theory in which Husserl plays a pivotal role, understanding representation is an intuitive and direct process. Phenomenologists emphasize subjectivity, the power of imagination in the representational experience, and the role that consciousness and awareness play in the independent existence of objects, whether imaginary or real. Their main emphasis is on analyzing the performance of the imaginative force, the emotional response, and the mental representation of the spectator's presence in the film's cosmos. Vivian Sobchack the phenomenologist of the present age, goes beyond this view and believes that films, like humans, can comprehend mental processes such as perception and have agential activity; therefore, they should be analyzed with these characteristics in mind. The present study adopts a phenomenological approach with the aim of revealing the viewer's perception of the cinematic representational experience. Hence, the research problem is to analyze and understand how the spectator communicates with the phenomenon of film and cinema. The research method is qualitative-interpretive.

Key words: presence, phenomenology, filmic atmosphere, film's cosmos, representation of reality, ontology.

[1] Ph.D in art Research, faculty of visual arts, university of Tehran, Tehran. Iran