

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۱۲/۰۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۰۵/۰۶

حسن ابراهیمی اصل^۱، سیامک پناهی^۲، منوچهر فروتن^۳

شناخت و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی از منظر پدیدارشناسی فیلم ویوین سوپچاک^۴

چکیده

پدیدارشناسی با هدف اتحاد بین سوژه و ابژه و بازتعریف جدیدی از پیوند بین انسان و محیط پیرامون به جای قرارگرفتن مقابل یکدیگر، در مکاتب فلسفی ظهور نمود. پدیدارشناسی سینما نیز با سودای ایجاد ارتباط و دیالوگ بین تماشاگر و فضای فیلم در دو رویکرد اصلی در مطالعات سینمایی در اواخر قرن بیست، پی گرفته شد. یکی از این رویکردها متکی بر ادراک تنانهٔ مرلپونتی بوده و توسط ویوین سوپچاک در تجربهٔ فضای سینمایی، تجزیه و تحلیل گشته است. هدف ما در این پژوهش شناخت و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی با تکیه بر چارچوب فلسفی ذکر شده است، و الگووارهٔ پژوهش جهت نیل به این هدف، پدیدارشناسی است که با روش تفسیری، حرکت به ماهیت پدیده‌ها شکل می‌گیرد، و همچنین تحلیل اطلاعات در این پژوهش به کمک مدل‌سازی تئوری‌های تن فیلم ویوین سوپچاک انجام شده است و در نهایت به این نتیجه می‌رسیم که تن فیلم در سینمای کیارستمی در یک نزدیکی و همذاتی مشخصی نسبت به تن انسان، در دریافت و بیان جهان اطراف که مؤلفهٔ مشترک فهمی آن‌هاست، می‌باشد و در این راه نیز سعی در حذف همهٔ واسطه‌ها دارد.

کلید واژگان: پدیدارشناسی، فیلم، تن، کیارستمی، ویوین سوپچاک

^۱ گروه معماری، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران

E-mail: mahvash_khadem@yahoo.com

^۲ گروه معماری، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران (نویسندهٔ مسئول)، گروه معماری، واحد ابهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ابهر، ایران

E-mail: Siamak.panahi@yahoo.com

^۳ گروه معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

E-mail: m.foroutan@iauh.ac.ir

^۴ این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «بازخوانی مؤلفهٔ پارالاکس معماری در سینمای معاصر ایران در جهت ارتقاء فهم طراحان» با راهنمایی نویسندهٔ دوم و مشاورهٔ نویسندهٔ سوم در دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد، می‌باشد.

۱- مقدمه

در تئوری‌های اولیه فیلم، تأکید بر ویژگی‌های انسانی مدیوم و رابطه میان سینما و حواس تماشاگر در آثار و نظریه‌پردازی‌های افرادی نظیر سرگئی ایزنشتاین، کراکاتر، تام گونینگ، ملیس، برادران لومیر، والتر بنیامین و میریام هانسن^۱ مشهود بود که با تکامل زبان سینمایی و قدرتمند شدن سیستم روایی، جریان عمده به سوی همذات‌پنداری روایی شکل گرفت و آنچه که مرتبط با قلمرو تن بود، به قلمرو ذهن منتقل شد، اما در تئوری فیلم‌های سال‌های اخیر، توجه به تماشاگر تن‌یافته، افزایش چشمگیری پیدا کرده است و بازگشتی مشهود به سوی تئوری‌های کالبد محور سینمای اولیه شکل گرفته است که بر سمپاتی میان تماشاگر و تصویر سینمایی تأکید می‌کنند. اصطلاحاتی از قبیل سینمای هاپتیک، پوست فیلم، تن فیلم، سینمای لامسه‌ای در آثار نویسندگانی چون آنت میشلسن، آنتونیا لانت، ویوین سوپچاک، لورا مارک، استیون شایرو، آنجل دلا وایچه، باربارا کندی و جولیان برونو^۲، به جریان قدرتمندی در فرهنگ واژگان تئوری فیلم سال‌های اخیر تبدیل شده است (قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۳).

پدیدارشناسی سینما بعد از یک کسوف بیست ساله که به واسطه ظهور نشانه‌شناسی فیلم در سال ۱۹۷۰ و دستگاه نظری آلتوسری - لاکانی (فرهادپور، ۱۳۸۸، ۱۱۳) شکل گرفته بود، دوباره با دو مکتب که هر دو در زمینه فلسفی (پدیدارشناسی) مشترک بوده ولی در نوع نگاه به این زمینه و اتکا به نظریه‌پردازان آن (یکی متکی به نظریات هوسرل و دومی متکی به مرلوپونتی) دید متفاوتی داشتند، ظهور نمود؛ که توجه ما در این پژوهش، زمینه فلسفی پدیدارشناسی با اتکا به نظریه ادراک تنانه موریس مرلوپونتی است، و در این مسیر از مدل پدیدارشناسی ویوین سوپچاک به عنوان شخصی که تفکرات مرلوپونتی و نظریه ادراک تنانه وی را در سینما ترجمه نموده است، استفاده خواهیم نمود. جامعه پژوهش، سینمای کیارستمی است به این دلیل که قابلیت بحث و بررسی موضوعات فلسفی را در نهاد خود دارد و اینکه توانسته با خلق آثار منحصربه‌فرد و نگاه منحصربه‌فرد و متفاوتش به رویدادها و مسائل پیرامون، سیری ویژه در عالم سینمای ایران، یک تنه به وجود آورد (دین پرست و شهباز، ۱۳۹۳) و همچنین وی در آثارش چه آگاهانه و چه غیر آگاهانه مفاهیمی فلسفی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد که نسبت فلسفه و سینما را معنا می‌دهد (دین پرست، ۱۳۹۵، ۴۵). هدف ما در این پژوهش بررسی و تحلیل سینمای این فیلم‌ساز فقید با چارچوب و مدل فلسفی ذکر شده، در راستای شناخت مؤلفه‌های رسیدن به ادراک تنانه و اتحاد بین تن مخاطب و تن فیلم است.

۲- روش تحقیق

الگوواره تحقیق در این پژوهش، پدیدارشناسی است که به جای صرف واقعیت‌ها به مفاهیم نهفته در آنها و چگونگی پدیده‌ها توجه می‌شود (احمدی و غفاریان، ۱۳۸۲، ۲۴۵) و با روش تفسیری، حرکت به ماهیت پدیده‌ها شکل می‌گیرد. مرحله گردآوری داده‌ها و تجزیه و تحلیل آنها به صورت توأم انجام گرفته و با روش موردکاوی و نظریه‌سازی، تجزیه و تحلیل داده‌ها صورت می‌پذیرد. روش نمونه‌گیری در این پژوهش با توجه به ماهیت پژوهش‌های کیفی، روش نمونه‌گیری هدفمند از سینمای کیارستمی است. در طی این پژوهش از نگرش و رویکرد پدیدارشناسانه و مدل‌های تحلیلی تن فیلم ویوین سوپچاک، تئوریسین آمریکایی سینما و رسانه، در جهت نیل به هدف پژوهش و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی، بهره خواهیم جست.

۳- پیشینه پژوهش

۳-۱- در راستای شناخت سینمای کیارستمی

اهمیت سینمای کیارستمی در سطور قبل بحث گردید ولی علی‌رغم این امر، مطالعات پژوهشی اندکی در زمینه تحلیل سینمای کیارستمی و شناخت شاخص‌های فلسفی آن شده است. از جمله کسانی که در زمینه تحلیل و شناخت سینمای کیارستمی تلاش نموده است، محمد شهبان است. وی در مقالاتی با عنوان «دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران» و «تأویل‌های فلسفی از سینمای کیارستمی، با تأکید بر آراء ژان لوک نانسی»^۳ به تحلیل سینمای کیارستمی پرداخته است.

در مقاله اول دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران (آثار سه فیلم‌ساز برجسته: کیارستمی، شهید ثالث و ابراهیم گلستان) از چهار منظر دلالت معنایی صحنه، نورپردازی، حرکت دوربین و چیدمان بازیگران، مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که میزانسن در سینمای هنری ایران، دلالت‌های معنایی چندگانه‌ای دارد و بر پایه نیاز و خلاقیت فیلم‌ساز طراحی و اجرا شده است و در این میان عباس کیارستمی شرایط متفاوتی دارد؛ او بیش از آنکه در میزانسن و اجزاء مربوط به آن تحت تأثیر سینماگر خاصی باشد در تفکر و رویکرد کلی به سینما علاقمند به دیدگاه فیلم‌سازی چون روبر برسون و یاسوجیروازو^۴ است، ولی در نهایت سینمای شخصی خودش را دارد و با اصول ویژه خود از میزانسن استفاده می‌کند.

و در مقاله دوم آراء ژان لوک نانسی در مورد بداهت در سینما و همچنین نگاه پدیدارشناسانه به سینما بحث شده و سپس این آراء در آثار کیارستمی بر پایه مفهوم‌های «بداهت»، «ذات واقع» و «نگاه و تصویر» تبیین و تحلیل می‌گردد. در تصویر پدیدارشناسانه، مشخصه اصلی سینمای کیارستمی دیالکتیک درون-بیرون است. این مقاله در نهایت به این نتیجه می‌رسد که در سینمای کیارستمی با القای واقعیت آشکاری روبه‌رو هستیم که می‌توان از تعبیر و بن‌مایه‌های فلسفی هایدگر بهره برد. کیارستمی توانسته است به صورت کاملاً واقعی و فارغ از هر گونه تصنع، به سینمای غیر توصیفی و یا غیر داستانی برسد. لذا، نوع نگاه کیارستمی به این سینما همان نگاهی است که نانسی از آن یاد می‌کند و این نگاه مخاطب را با خود می‌برد. می‌توان از این باخودبردن مخاطب توسط فیلم در سینمای کیارستمی که در این مقاله به آن رسیده‌اند، به عنوان همان ادراک تنانه و اتحاد بین تن تماشاگر و تن فیلم نام برد که هدف این پژوهش شناخت و تحلیل چگونگی شکل‌گیری این امر به واسطه فلسفه ادراک تنانه مرلوپونتی و مدل پدیدارشناسی ویوین سوپچاک است.

فائزه جعفریان نیز با مقاله «مفهوم واقعیت در سینمای کیارستمی و سینمای نئورئالیسم ایتالیا از منظر فلسفه اسلاوی ژیتک»^۵ به تأثیرپذیری کیارستمی از سینمای نئورئالیسم ایتالیا اشاره کرده و در ادامه به تحلیل امر واقعی، واقعیت و امر نمادین در سینمای کیارستمی و نئورئالیسم ایتالیا با کمک چارچوب فلسفی اسلاوی ژیتک پرداخته است و در نهایت، به این اصل که تمام آثار سینمایی کیارستمی از نان و کوچه تا کیی برابر اصل به نوعی نمایش برداشت‌های مختلف از واقعیت است، می‌رسد. به طوری که در آثار ابتدایی هر دو سینما (کیارستمی و نئورئالیسم ایتالیا) واقعیت مفهومی یکدست و پذیرفته‌شده‌ای را القا می‌کرد که این امر با ثبت لحظه‌های روزمره و پیش‌پافتاده، میسر می‌گردد ولی در آثار نیمه دوم در هر دو سینما، واقعیت تبدیل به امر پیچیده و دارای ابهام خاصی می‌گردد.

۳-۲- در راستای شناخت فلسفه پدیدارشناسی مرلوپونتی و ویوین سوپچاک

پژوهشی که در راستای شناخت نظریه ادراک تنانه مرلوپونتی در سینما می‌تواند مفید واقع شود، مقاله‌ای است با عنوان «تن یافتگی تماشاگر در فضای هاپتیکی فیلم». این مقاله بحث خود را با نظریه بصرمحوری^۷ و نگره پرسپکتیوی و ریشه‌یابی آن در نظریه بصرمحوری یونان که بر بودن فاصله بین سوژه تماشاکننده و ابژه نگریسته شده صحه می‌گذاشت، شروع می‌کند و در نهایت پس از مرور نظریات معاصر و ذکر اینکه تئوری معاصر فیلم به سمت تن یافتگی مخاطب در فضای فیلم سوق پیدا کرده است، به این نتیجه می‌رسد که: درحالی که الگوی اپتیکی نگریستن، همانند پرسپکتیو رنسانسی، تماشاگری جدا، با فاصله و غیر تن یافته را فرا می‌خواند، الگوی هاپتیکی، بیننده را به رابطه‌ای جسمانی، صمیمانه و نزدیک با تصویر دعوت می‌کند. تماشاگر با حضور بدنی‌اش، خود را به جهان فیلم بیرون افکنی می‌کند، با فضاهای فیلم تعامل می‌کند و در آفریدن فضای سینماتیک، بر اساس تجربیات زیسته خود مشارکت می‌کند.

و اما در زمینه منابع خارجی، اصلی‌ترین و اساسی‌ترین منبع مورد نظر در این پژوهش کتاب *خطاب چشم، پدیدارشناسی تجربه فیلم نوشته ویوین سوپچاک* است که از دو کتاب اصلی در زمینه پدیدارشناسی فیلم بوده و زمینه‌ساز پژوهش‌های متعددی در این موضوع گردید. برخلاف کتاب *پدیدارشناسی و سینما آلن کازه بیه*، دومین کتاب اصلی این حوزه که با تکیه بر پدیدارشناسی هوسرل است، پدیدارشناسی سوپچاک با تأکید و رویکرد پدیدارشناسی مرلوپونتی و ادراک تنانه، ارتباط بین مخاطب و فیلم را بررسی می‌کند. سوپچاک با پیشنهاد دوری از ادراک لاکانی و شناخت اصلی و فرعی، فهم و شناخت را در گرو تن حسی می‌داند. وی با ماهیت بازتابی شناخت مخالف بوده و شناخت حسی را مطرح می‌کند.

در ادامه جوینس برودسکی^۸ با مقاله «How to see with the whole body» سعی در بازشناسی ادراک تنانه در کارهای هنری را دارد، که ابتدا از هنر نقاشی شروع می‌کند و با تحلیل شکل برگزاری چند نمایشگاه از نقاشان مدرن، ادراک تنانه را می‌شکافد و در ادامه از برتری تمام تن در مقابل الگوواره چشم / ذهن / تصویر با تکیه بر نظریه‌های مورینس مرلوپونتی و جان دوی^۹ بحث می‌کند. مرلوپونتی از مؤلفه تن برای خروج از پارادایم چشم / ذهن / تصویر استفاده می‌کند، فهم وی از دیدن یک دریافت چند حسی می‌باشد، حس‌ها همدیگر را بدون نیاز به تعبیرکننده ترجمه می‌کنند. به جای مشاهده با فاصله ابژکتیوی و متمایز از جهان، تن زنده درون جهان بوده و جهان اطراف آن است نه در مقابل آن.

پایان‌نامه «Images of Time, Thought and Emotions, Narration and the Spectators experience in Krzysztof Kieslowski's Late Fiction Films» می‌تواند به عنوان پژوهشی که نقاط مشترکی با پژوهش مدنظر دارد و همچنین هم‌پوشانی کیارستمی و کیشلوفسکی (سنجایی، ۱۳۹۲، ۲۴) نگریسته شود که فیلم‌های داستانی دوره آخر کارگردان لهستانی کیشلوفسکی را، از نقطه نظر داستان و فرم و تجربه تماشاگر، تحلیل می‌کند. چارچوب پژوهش، پدیدارشناسی و رویکردشناختی است. فیلم‌های کیشلوفسکی در مقایسه با فیلم‌های داستانی معمول، به تماشاگر فعالی نیاز دارد. اغلب داستان‌های وی دارای لحظات فشرده‌ای می‌باشند که به نظر می‌رسد سرعت زمان کاهش پیدا کرده و منجمد می‌شود، به طوری که گویی بازیگران در صحنه واقعی زندگی خود حاضرند و زمان تبدیل به زمان سوپژکتیوی و ریتم نیز تبدیل به ریتم سوپژکتیوی می‌گردد. کیشلوفسکی به ما تصور متجسم بازیگرانش را به طوری که آن‌ها گویی آن را در دنیای واقعی تجربه می‌کنند نشان می‌دهد. در واقع کیشلوفسکی در راستای فلسفه ادراک تنانه مرلوپونتی، با تغییر نقطه تمرکز ما از داستان به خودمان، ما را مجبور به اندیشیدن در مورد خودمان می‌کند (به جای همذات‌پنداری با خود کاراکترهای فیلم با شرایط سختی که کاراکترها در آن واقع می‌شوند، همذات‌پنداری می‌کنیم و این احساس را به ما می‌دهد که این موقعیت سخت برای خود ما اتفاق افتاده و

از ما مایل‌ها دور نیست)؛ به عبارتی به دلیل حضور تنانه ما در جهان و آرگانیسم زندگی مشترک با سایر انسان‌ها، می‌توانیم احساسات آن‌ها را در پرده زندگی کنیم.

مقاله "Questions of embodied difference, film and queer phenomenology" نیز از مقالات مفید در این زمینه محسوب می‌شود، که تلاشی است در راستای آشکارسازی مؤلفه تن فیلم و ارتباط آن با تن مخاطب فیلم، که لیندر این ارتباط را ارتباطی از نوع موتور تقلید می‌داند. موتور تقلید اصطلاحی است مرتبط با تقلید عاطفی و همدلی تنانه که در عمل، به معنی یک سری حرکات و اقدامات تقلیدی است که مخاطب از نقش‌های روی پرده انجام می‌دهد و با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند؛ برای مثال وقتی کاراکتری بر روی پرده گریه می‌کند، ما تنها ناراحتی را تجربه نمی‌کنیم بلکه با تقلید حرکات صورت کاراکتر، اشاره‌ها، نشانه‌ها و ... خود را در موقعیت آن کاراکتر قرار داده و با تن آن کاراکتر از نقطه نظر ارتباط با جهان، یکی می‌شویم. پس از جمع‌آوری و بحث در مورد ادبیات پژوهش و ادراک تنانه در سینما، با تحلیل موردی فیلم *Crack*، ارتباط مخاطب با فیلم را از دیدگاه پدیدارشناسی، بیشتر می‌شکافد.

و اما در آخر مقاله "The Mirror of Performance: Kinaesthetics, Subjectivity, and the Body in film, Television, and virtual worlds" به ارتباط بین مخاطب و فیلم از دیدگاه ارگان‌های حسی، بازتاب ذهنی و ساینترکتیویتی می‌پردازد. در ابتدا به همذات‌پنداری و حس مشترک مخاطب و فیلم در فعالیت‌هایی که نقاط مشترک دارند می‌پردازد و سپس از دیدگاه پزشکی و عصب‌شناسی، ارتباط بین مخاطب و فیلم و ایجاد حس مشترک را تحلیل می‌کند. هسته اصلی پژوهش و تحلیل‌ها با تکیه بر عملکرد ارگان‌های حسی در مقابل تماشای رقص و حرکت، در پرده و صفحه تلویزیون شکل گرفته، که، به نظر نگارنده، می‌شود اذعان داشت این پژوهش نقاط مشترکی نیز با پروژه "تسراکت زمان، رقصی برای معماری" اثر استیون هال که نیز تأکیدی بر پارالاکس و ادراک تنانه مرلوپونتی می‌باشد دارد.

۴- مبانی نظری

۴-۱- پدیدارشناسی و سینما

سینما از ریشه یونانی Kinema می‌آید، که دلالت به هر دو واژه motion و emotion دارد. ریشه لغوی emotion در لاتین به آشکاری بر مفاهیم «نیروی محرک» و «حرکت‌کردن» دلالت دارد و به نحوی تاریخی با گذر از مکانی به مکان دیگر توأمان بوده است (قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۳، ۶۰). در آغاز شکل‌گیری و دوره‌های اولیه هنر هفتم، سینما تنها به عنوان یک اختراع تکنولوژیکی به شمار می‌رفت، اینکه بعدها سینما با فلسفه آمیخته شد، به دلیل نگاه یکسان و ویژه فیلسوفان و فیلم‌سازان به جهان هستی بود؛ نگاه ویژه‌ای به جهان هستی که مختص به نسل مشخصی بود (Sobchack, 1991, 164).

تمرکز پدیدارشناسی فیلم، بر فرم و داستان فیلم و همچنین همذات‌پنداری روانی تماشاگران با شخصیت‌ها و تفسیر شناختی نمی‌باشد، بلکه پدیدارشناسی در سینما رویکردی است در تلاش برای اتحاد فیلم و مخاطب، و یکی عمل کردن هر دوی آن‌ها در حول یک محور؛ فیلم و بیننده در یک رابطه برگشت‌پذیر بوده و ساختارهای ارتباطی یکسانی را تجربه می‌کنند که ممکن است یکسان نباشند ولی به طور قطع به هم مرتبط و برگشت‌پذیرند (Linder, 2012, 203). به طوری که لوری لاندای تماشای فیلم را به عنوان اجرای مرئی مجزا ولی در عین حال یکسان و همسان با تجربه خود ما می‌داند (Lori Landay, 2012, 130).

پدیدارشناسی فیلم در سال ۱۹۷۰ با ظهور نشانه‌شناسی فیلم و دستگاه نظری آلتوسری - لاکانی به یک کسوف بیست ساله (فرهادپور، ۱۳۸۸، ۱۱۳) محکوم گردید که با انتشار کتاب فیلم و پدیدارشناسی: به سوی یک نظریه رئالیستی در باب بازنمایی سینمایی^{۱۱} به قلم آلن کازه بیه و کتاب خطاب چشم: پدیدارشناسی

تجربه سینمایی اثر ویوین سوپچاک، پدیدارشناسی فیلم به صورت قدرتمند دوباره در عرصه مطالعات سینمایی ظاهر گردید. در واقع کاسبیر و سوپچاک با بازنده سازی مکتبی فراموش شده در باب تجربه سینما، ابعاد جدیدی را در زمینه اینکه ما در زمان تماشای فیلم واقعاً به چه کاری مشغول می‌باشیم ایجاد کردند. کاسبیر با رجوع به آرای اولیه هوسرل توصیفی رئالیستی از تماشا و بازنمایی سینمایی را پیش روی ما می‌نهد. وی با اظهار مخالفت با نشانه‌شناسی و رمزپردازی در تجربه سینمایی، اعتقادش بر این است که تبیین از طریق رمز نمی‌تواند جای برخورداری ادراکی را بگیرد که به بیننده رخصت می‌دهد با تمامی پدیدارهای ارائه شده درگیر شود و از خلال آن‌ها به چیزی که آنجا بازنمود شده است بنگرد. تماشای فیلم باید تجربه ادراکی بیننده از جهان سمعی و بصری را پیش فرض بگیرد. درک روایت باید به جای نوعی فعالیتی رمزگشایی، به مثابه ادراکی شهودی بازشناخته شود که متضمن ادراکی یگانه‌ساز از مناظر و تصاویر و فهم التفاتی یا قصدی^{۱۲} ابژه‌های بازنمود شده است. کاسبیر در واقع با شکست این دوگانگی که فیلم یا باید بر رئالیسم بدون میانجی استوار باشد و یا بر رمزهای فرهنگی، رئالیسم معرفت‌شناختی را مطرح می‌کند؛ و اما سوپچاک با رجوع به پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی، به وجود چیزی در تجربه ادراکی پی می‌برد که مرلوپونتی آن را یک *chiasmus* یا نوعی برگشت پذیری دیالکتیکی میان حس کردن جهان و بیان جهان به منزله امری با معنا می‌نامد. دومین دلیل سوپچاک برای دفاع از یک الگوی دیالوگی مبتنی بر نقش جسم یا تن (برگرفته از فلسفه ادراک تنانه مرلوپونتی) در ادراک است. سوپچاک با تأسی از فلسفه ادراک تنانه مرلوپونتی و نقش مهم تن در ادراک، فیلم را واجد یک «تن زیست‌شده» می‌داند و این اصطلاح را واجد معنایی تجربی و نه استعاری می‌داند. تن زیست‌شده‌ای که به فیلم نسبت داده می‌شود، پایه‌ای برای رابطه دیالوگی میان فیلم و تماشاگر فراهم می‌آورد. تن فیلم یک تن تکنولوژیک است که با دوربین یکی نیست، ولی واجد اندام‌هایی همچون دوربین است (فرهادپور، ۱۳۸۸).

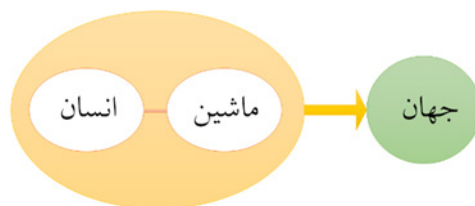
از دیدگاه پدیدارشناسی، فیلم نه تنها امکان همذات‌پنداری و دریافت با کاراکتر سینما را برایمان فراهم می‌کند، بلکه زمینه‌ساز دریافت و یکی شدن با موقعیت‌های حسی که توسط کاراکتر و داستان و همچنین حرکت‌های سینمایی، نشانه‌ها، بافت و ریتم ساختار می‌یابد، می‌شود (Linder, 2012, 209).

۴-۲- پدیدارشناسی ویوین سوپچاک و مدل‌های دریافتی در سینما

ویوین سوپچاک، تنورسین آمریکایی سینما و رسانه و منتقد فرهنگی در سال ۱۹۴۰ در آمریکا متولد شد. وی برای مطالعاتش در زمینه پدیدارشناسی فیلم و ژانر علمی-تخیلی، شناخته شده است. پدیدارشناسی سوپچاک را بهتر است با جمله مقابل که نقل قول از خود وی است آغاز کنیم: «تجربه فیلم هرگز قالب ابژکتیوی ندارد. ما فیلم را همانند یک آبگرمکن تجربه نمی‌کنیم یا آن را به عنوان یک عضو کمکی مانند میکروسکوپ یا تلفن دریافت نمی‌کنیم، بلکه فیلم به عنوان چیزی که هست، درک و دریافت می‌شود: یک فعالیت قابل دیدن و یا بینایی محور که در رابطه‌ای پررنگ با اشیاء، جهان و دیگر چیزهای قابل تجسم بصری، به منصفه ظهور می‌رسد» (Sobchack, 1991, 171). سازنده فیلم و تماشاگر در یک ارتباط فهمی غیرمستقیم با یکدیگر و همچنین یک رابطه مستقیم با جهان که ابژه مشترک فهمی آن‌هاست، قرار دارند. آن‌ها همچنین وارد یک ارتباط فهمی با دیدگاه و نحوه بیان یکدیگر می‌شوند. به عنوان یک فهم و بیان هم‌مرز از جهان زیسته مشترک، فیلم مجرای برای فهم ما ارائه می‌دهد - که تکنولوژی را به جریان می‌اندازد و تکنولوژی در راستای این عمل قادر به ایجاد پلی بین جدایی فهم و بیان فیلم‌ساز و تماشاگر می‌شود، بنابراین فهم و بیان آن دو وارد یک رابطه دیالوگی با یکدیگر می‌شوند که متمرکز به نحوه نگاه آن دو به جهان شده و دیالوگ بصری ایجاد می‌شود (Ibid, 173).

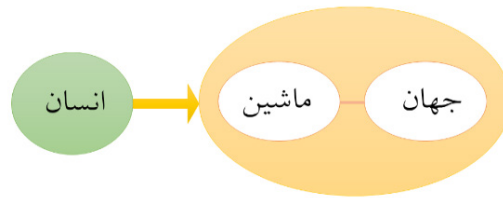
و اما سوپچاک در ادامه از چیستی خود فیلم سؤال می‌کند که، مسلماً، فیلم یک ابزار تکنولوژی محور صرف جهت ارتباط مخاطب با فیلم‌ساز نیست، بلکه موجودیت فیلم مثل موجودیت انسان، حضور آگزیستانسیال داشته و دریافت و بیان از جهان دارد. فیلم با فعال‌سازی مکانیسم خود همانند تن انسان که امکان ایجاد ارتباط حسی با جهان را فراهم می‌کند، با دنیا ارتباط برقرار نموده و دریافت و بیان می‌کند؛ بنابراین، مکانیسم و فرایند تکنولوژیکی سینما می‌تواند به عنوان تن فیلم که در حالت و وضعیت حسی نسبت به جهان قرار دارد، فهم شود (Ibid). وضعیتی که تن زنده ما به واسطه فیزیولوژی برتری می‌یابد، مشابه وضعیتی است که تن فیلم به واسطه مکانیسمش برتری می‌یابد. همان نقشی که تن ما در فهم جهان برای ما ایفا می‌کند، مکانیسم سینما برای فیلم ایفا می‌کند.

سوپچاک انواع مدل‌های دریافتی مخاطب از جهان را در بخش تن فیلم تحلیل می‌کند، که اولین مدل، دریافت ابزارمحور تنانه^{۱۳} است؛ در این نوع دریافت رابطه فیلم‌ساز با جهان به واسطه دوربین و رابطه تماشاگر با جهان به واسطه پروژکتور شکل می‌گیرد، در این نوع رابطه، اگرچه رابطه مستقیم با جهان، جای خود را به رابطه با واسطه می‌دهد ولی این دلیل بر غنی‌نبودن این رابطه نمی‌شود. برای مثال فیلم‌ساز تحت رابطه با واسطه دوربین خود، می‌تواند نقاطی از جهان را دریافت کند که در رابطه مستقیم حضور در آن نقاط و یا نزدیک شدن به آن، غیرممکن باشد و یا برای مثال دیگر، در رابطه تماشاگر با فیلم تحت واسطه پروژکتور، در هنگام دیدن گل بر روی پرده، اگرچه حس بویایی او غیرفعال است ولی در یک مکانیزم دریافتی حرکتی، می‌تواند تکامل گل از بذر تا حالت رشد یافته‌اش را در چند ثانیه دریافت کند. بنابراین این مدل از دریافت اگرچه در یک فاز ضعیف و در فاز دیگری غنی است، ولی به عنوان یکی از مدل‌های دریافتی دقیق و واقعی در زیر شاخه ارتباطات تنانه تکنولوژی می‌باشد.



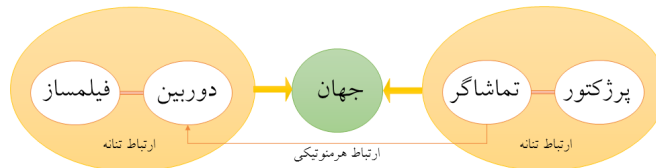
تصویر ۱. مدل اول دریافت سینما در پدیدارشناسی ویوین سوپچاک
مأخذ: نگارنده

دومین مدل، دریافت ابزارمحور هرمنوتیک^{۱۴} است که در این مدل در جایی از جهان، به واسطه ماشین اتفاقی در حال افتادن است و تفاوتش با مدل قبلی عدم ارتباط مستقیم انسان با ایستگاه آخر (دان اید^{۱۵}) از آن به عنوان Terminus یاد می‌کند) می‌باشد. با رجوع دوباره به رابطه فیلم‌ساز با دوربین و تماشاگر با پروژکتور تحت این مدل، اید از دوربین به عنوان یک هرمنیوت^{۱۶} که وارد غار شده و کلام وحی را دریافت می‌کند و ما ملزم به تعبیر آن می‌باشیم، یاد می‌کند. برای مثال در تصویر یا سریع‌افتادن آب از شیر آب یا چرخش گیاه به سمت خورشید، اگرچه فیلم‌بردار از دوربین برای ضبط این پدیده استفاده می‌کند ولی خودش به صورت مستقیم و سریع از طریق لنز این پدیده را مشاهده نمی‌کند. در واقع ماشین در این مدل به مثابه متن در نظر گرفته می‌شود (ارتباط غیرمستقیم با خواننده از طریق خواندن متنش). رابطه هرمنوتیکی تماشاگر و پروژکتور در این مدل، هم‌راستا با رابطه‌ای که بین فیلم‌ساز و دوربین وجود دارد، می‌باشند و دوربین در این رابطه، نقش یک هرمنیوت در دسترسی به نقاط و موقعیت‌هایی که تن زنده فیلم‌ساز نمی‌تواند دسترسی داشته باشد را دارد و تماشاگر چیزی را مشاهده می‌کند که دوربین به او ارائه می‌دهد و حتی در این فرایند، نسبت به فیلم‌ساز، در ارتباط تمثیلی با آنچه که دریافت می‌کند، جلوتر است.



تصویر ۲. مدل دوم دریافت سینما در پدیدارشناسی ویوین سوپچاک
مأخذ: نگارنده

و اما مدل سوم و کامل تر، مدل دریافت ابزارمحور دیالکتیک^{۱۷} است، که در آن فیلم ساز و تماشاگر و همچنین دوربین و پروژکتور در یک رابطه پیچیده و دیالکتیکی قرار دارند. تماشاگر در این مدل در دو وضعیت دریافت ابزارمحور درگیر است؛ که یکی تحت دیگری و در تنش دیالکتیکی با آن قرار دارد. حالت اول و اصلی دریافت ابزارمحور که تماشاگر تجربه می کند، مرتبط با پروژکتور و ارتباط تنانه فعال و شفاف با آن است و اما حالت دوم و باارزش تر که مرتبط با دوربین فعال فیلم ساز بوده از نوع ارتباط مات هرمنوتیکی است. این ارتباط هرمنوتیکی، هم ارتباط تنانه تماشاگر با پروژکتور و هم ارتباط تنانه فیلم ساز با دوربین را شامل می شود؛ ولی دومی در یک تنش دیالکتیکی با اولی است، زیرا هرگز به صورت مستقیم توسط تماشاگر تجربه نمی شود؛ بنابراین تماشاگر هم در رابطه هرمنوتیکی با دوربین فیلم ساز و هم رابطه تنانه با پروژکتور را تجربه می کند. در واقع مدل سوم ترکیبی از مدل اول (ارتباط تنانه) و مدل دوم (ارتباط هرمنوتیکی) است. همان طور که دریافت و فهم فیلم ساز به واسطه ماشین، در فهم و دریافت تماشاگر به واسطه ماشین، تجربه می شود، تماشاگر، ارتباط تنانه فیلم ساز با دوربین را نیز به طور غیر مستقیم و در نتیجه هرمنوتیکی تجربه می کند. بنابراین طبق گفته اید تماشاگر فیلم را به مثابه یک متن دریافت می کند، متنی که از تجربه و دریافت ارتباط تنانه (انسان - دوربین) به مثابه ارتباط هرمنوتیکی (دوربین - جهان) توسط تماشاگر، خلق می شود. در نهایت، به عبارتی در این مدل یک ارتباط دیالکتیکی بین تماشاگر و فیلم ساز مؤلف که فیلم آن به مثابه یک متن، در ارتباط هرمنوتیکی با تماشاگر قرار می گیرد، ایجاد می گردد.



تصویر ۳. مدل سوم دریافت سینما در پدیدارشناسی ویوین سوپچاک
مأخذ: نگارنده

۳-۴- تن فیلم

در دیدگاه پدیدارشناسی سینما، فیلم به عنوان یک تن زنده در نظر گرفته می شود. درست همانند اساس و نقش زنده انسان در حالات توجه، دریافت، بیان و عمل در جهان، تن فیلم نیز همراه با ابعاد تکنولوژیکی و ابزاری اش، نقش اصلی و اساسی در فهم فیلم و ارتباط با جهان دارد. ما خودمان را در فیلم گم نمی کنیم و ارتباطی پیوسته بین تن ما و تن فیلم وجود دارد. نباید این ارتباط را یک همذات پنداری ساده با کاراکترهای روی پرده، تن کارگردان یا فیلم بردار در نظر گرفت، بلکه ما در یک ارتباط صمیمی، لامسه ای و برگشت پذیر با تن فیلم می باشیم؛ یک رابطه پیچیده که گاهی همراه با تنش و دفع و گاهی همراه با

سازش و جذب است (Linder, 2012, 199). نقش تن فیلم همان طور که سوپچاک نیز به آن اشاره می کند، فعال سازی دریافت و بیان است. فیلم یک اثره صرف برای فهم نیست، بلکه خود در نقش سوژه و فاعل، دریافت، فهم و بیان می کند. تن فیلم نیز همانند تن انسان یک اثره سوپژکتیوی است که قادر به دریافت، بیان ادراک و همچنین حس داشتن و حس ایجاد کردن می باشد. اگر تن فیلم و تن انسان را به شکل ابژکتیو در نظر بگیریم، هر دو را به یک وضعیت صرفاً فیزیولوژیکی تقلیل داده ایم که مشخصه ارادی و اختیار را از آن ها گرفته و به تن (جسم فیزیکی) و فلز و سلولید، تبدیلیشان کرده ایم (Sobchack, 1991). به عبارتی سوپچاک با اینکه تن فیلم را مجموعه مکانیسم فیلم دانسته و آن را سازمانی از عناصری نظیر دوربین، پروژکتور، پرده و تمامی عناصر تکنولوژیکی، می داند ولی معتقد بر این است که سوای این عناصر فیزیکی و قابل تحلیل از لحاظ تئوری، تن فیلم همانند تن انسان که نمی توانیم آن را صرفاً به مجموعه فیزیولوژیکی محدود و منحصر کنیم، دارای وجه غیر قابل تئوریزه شدن است که وجه اگریستانسپالی تن فیلم می باشد که از آن به عنوان تن زنده فیلم یاد می شود.

ویوین سوپچاک در کتاب خطاب چشم با دو رویکرد متفاوت تن فیلم را بررسی می کند: رویکرد اول، تن فیلم به واسطه مشخصه ذاتی خود، به عنوان فعال کننده ارتباط بین فیلم ساز و مخاطب در فهم و بیان جهان در نظر گرفته می شود و در رویکرد دوم تن فیلم ابزاریست که وظیفه آن نه تنها نشان دادن فهم و ارتباط با جهان به مخاطب، بلکه به خود فیلم نیز می باشد (Sobchack, 1991, 168). به عبارتی سوپچاک تن فیلم را به مشخصه های فیزیکی اش نظیر دوربین، لنز، صدا، پرده و ... محدود نکرده و این مشخصه ها را مشخصه های فرعی در یافتن چستی تن فیلم می داند، درست همانند اینکه در تحلیل تن انسان در نحوه بودنش در جهان، صرفاً فرایند فیزیولوژیکی و آناتومیکی وی را بررسی کنیم.

۵- تحلیل و بررسی

روش عمومی اندیشیدن درباره فلسفه فیلم عبارت است از: مدل سازی برای آن، بر مبنای نظریه پردازی علمی (دین پرست، ۱۳۹۵، ۴۲). به نظر نگارنده بهترین مدل از مدل های سه گانه سوپچاک برای تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی، مدل سوم است که در ادامه دلایل آن تشریح می شود. بنا به نظر آرش سنجایی در کتاب *منقار باز پرزده*، مهم ترین بحث در سینمای کیارستمی عدم ارتباط قاب دیده شده و قاب نامرئی و به اصطلاح شکل گیری ارجاعات خارج قاب و همچنین تأویل پذیری بیننده (سنجایی، ۱۳۹۲، ۲۱) می باشد که در مدل سوم هم دقیقاً به ارتباط هرمنوتیکی تماشاگر با دوربین رسیدیم. آنچه در تمامی مدل ها اهمیت پیدا کرد و در مدل سوم اندکی بیشتر، دوربین بود که نوع نگاه فیلم ساز مؤلف به جهان از طریق ارتباط تنانه با آن شکل می گرفت؛ کیارستمی نیز معتقد به اهمیت نگاه کردن در سینما بود و از جمله ای از وی که در ادامه می آید، می توان این را برگرفت: «کار سینما کار بسیار ساده ای است. اصلاً آن چیزی نیست که مدرسه ها نشان می دهند. فقط تجربه و نگاه کردن است. اول اینکه چطور نگاه کنیم و بعد اینکه چطور سعی کنیم آن نگاه را کارگردانی کنیم» (ثانی، ۱۳۹۲، ۱۸).

کاوکا اعتقادش بر این است که یکی شدن در تنها اتفاق نمی افتد، بلکه بین تنها به وجود می آید؛ بنابراین، ارتباط تنانه و ارتباطات هویتی، به بازی بین تنها متکی است؛ جایی که پرده به عنوان یک صفحه تأثیرگذار و پوسته نفوذپذیر، اجازه به ارتباط بین تنها و جهان آن سوی پرده و بین تن تماشاگر و تن فیلم می دهد (Linder, 2012, 214). این ارتباط لامسه ای و چند حسی تن تماشاگر با تن فیلم را در اکثر فیلم های کیارستمی و بیشتر در فیلم های دوره اول و دوم فیلم سازی وی (از نان و کوچه تا ده) می توان مشاهده نمود. یکی از شاخصه های برقراری این ارتباط، نگاه تن فیلم از زاویه دید سوپژکتیوی

به جهان و بیان آن به تن تماشاگر است که برای مثال در فیلم *اولی‌ها*، ساخته سال ۱۳۶۳ وی، شروع فیلم با یک زاویه دید سوپزکتیوی و ارتباط لامسی آغاز می‌شود که این نگاه سوپزکتیوی به جهان مقابل دوربین که موجودیت تن فیلم را بیشتر اثبات نموده و همچنین در اتحاد بین تن تماشاگر و تن فیلم نقش مهمی ایفا می‌کند، در اکثر کارهای وی جریان دارد. در همین فیلم، زمانی که وقایع از دید بچه‌های مدرسه روایت می‌شود دوربین در ارتفاع هم‌قد ارتفاع آن‌ها، و هنگامی که بچه‌ها در مقام ابژه مقابل دوربین قرار می‌گیرند و ناظم مدرسه در نقش سوژه ظاهر می‌شود، دوربین هم ارتفاع قد ناظم و روی شانه وی قرار می‌گیرد و همچنین در فیلم *مسافر* در پلان‌هایی که پسر بچه با چهره‌ای مضطرب در حال جست‌وجوی بلیط در مقابل استادیوم است، دوربین در ارتفاع قد وی بوده و ما تصاویر را از ارتفاع زاویه وی می‌بینیم (تصویر ۴) و یا در فیلم *همسرایان*، پلان‌هایی که از درشکه گرفته شده و درشکه در آن‌ها در حال حرکت است، دوربین نیز در این سکانس‌ها حرکت کرده و در حال لرزش می‌باشد و یا در فیلم *مشق شب* بارها در طول فیلم دوربین و فیلم‌بردار در پلان‌های مختلف به تصویر کشیده می‌شوند که دوربین هم ارتفاع با نقطه دید کیارستمی که مصاحبه‌ها را با بچه‌ها انجام می‌دهد، قرار گرفته است و ما با نگاه وی وقایع جلوی دوربین را تماشا می‌کنیم و حضور دوربین و فیلم‌بردار در پلان‌های مختلف اشاره به نگاه سوپزکتیوی داشته و اتحاد بین تن فیلم و تن تماشاگر را پررنگ می‌کند.



تصویر ۴ و ۵. سمت راست: برگرفته شده از فیلم *مسافر*، سمت چپ: برگرفته شده از فیلم *باد ما را خواهد برد*

لوری لاندای معتقد بر عکس‌العمل نوروها در هنگام تماشای فیلم است، به طوری که هنگام تماشای فعالیت‌هایی نظیر رقص، حرکت، ورزش و ... روی پرده، علی‌الخصوص در شرایطی که خود مخاطب قبلاً آن‌ها را در زندگی واقعی تجربه کرده باشد، سلول‌های مغزی به همان شکلی پاسخ می‌دهند که در تجربه زنده و واقعی پاسخگویند؛ همچنین عصب‌شناس‌ها اظهار دارند ارتباط بین افراد که دلیلش بازتاب نرونهاست، زمینه‌ساز ایجاد ارتباط قوی و درک معنای یکسان بین آن‌ها می‌شود (Landay, 2012, 130-131)؛ و همچنین آنتونیو داماسیو^{۱۸} از دیدگاه فیزیولوژیکی نیز ارتباط تنانه با فیلم را می‌شکافد او معتقد است، بسیاری از تغییرات فیزیولوژیکی (عضلاتی و تغییرات درونی) در هنگام برخورد برگشت پذیر با فیلم و حتی هنگامی که موقعیتی را در ذهن خود متجسم می‌کنیم، حادث می‌شود (Linder, 2012, 205)؛ و اما آیا سینمای کیارستمی، این ارتباط قوی و درک معنای یکسان را بین تن تماشاگر و تن سینما جاری می‌سازد؟ با تکیه بر مدل سوم سوپچاک تماشاگر در یک رابطه تنانه با پروژکتور و رابطه هرمنوتیکی با دوربین فیلم‌ساز است که در سطور قبل به تأویل پذیری سینمای کیارستمی و موجودیت رابطه هرمنوتیکی تماشاگر با سینمای وی و تجربه آن به مثابه متن، اشاره نمودیم و اما در فاز بررسی ارتباط تنانه تماشاگر و فیلم، می‌توان به موجودیت فضای هاپتیکی و سعی در فعال‌نمودن سایر حس‌ها در این سینما اشاره نمود. برای مثال در فیلم *اولی‌ها* در صحنه‌ای از فیلم، ناظم گلی را در حیاط مدرسه در دست داشته و بچه‌ها در حال عبور در قالب صف از مقابل ناظم هستند که یکی از بچه‌ها از ناظم درخواست می‌کند که «آقا اجازه‌ست بو کنیم؟»؛ این جمله کوتاه در فعال‌سازی حس

بویایی تماشاگر و ارتباط بین تن‌ها، نقش دارد و یا در پلان‌هایی از فیلم *همسرایان*، لحظاتی که سمعک از گوش پیرمرد می‌افتد، صدای فیلم قطع می‌شود و ما آن را نمی‌شنویم. در فیلم *باد ما را خواهد برد* لحظه‌ای که شخصیت اول فیلم (بهزاد دورانی) وارد طویلهٔ تاریک می‌شود، تصویر پیش روی ما کاملاً سیاه می‌شود. بنابراین تن فیلم در سینمای کیارستمی بیشترین کشش و تمایل به یکی شدن با تن تماشاگر را دارد و در واقع دریافت و بیانی که از جهان پیش روی خود دارد بسیار به دریافت و بیان تن انسان از محیط نزدیک است؛ همان‌طور که مرلوپونتی می‌گوید: «بین آگاهی و تن من، بین تن ذهن من و دیگری که آن را از بیرون می‌بینم، پیوند درونی وجود دارد که موجب تکمیل فرایند می‌شود» (Merleau Ponty, 2002, 410). در واقع کیارستمی با حذف واسطه‌ها و تمایل به زاویه دوربین سوپزکتیوی در فیلم‌هایش، این پیوند درونی را قدرت می‌بخشد. در پلانی از فیلم *باد ما را خواهد برد*، شخصیت اول فیلم رو به دوربین در حال اصلاح کردن ریش خود است و در واقع دوربین در نقش آینه ظاهر شده (تصویر ۵) که نشان از زاویهٔ سوپزکتیوی تن فیلم داشته و تن تماشاگر را بدون واسطه با تن فیلم متحد می‌کند و یا در همین فیلم، در پلان‌های آغازین و همچنین در اکثر فیلم‌های وی، فضاها را از دید بازیگرانی که فقط دیالوگ‌های آن‌ها را می‌شنویم و چهره‌شان را نمی‌بینیم، تجربه می‌کنیم که باز نشان از ارتباط بی واسطهٔ تن فیلم و تن تماشاگر دارد که اوج این قضیه در فیلم *شیرین* که یکی از آثار قابل توجه کیارستمی در این زمینه است، اتفاق می‌افتد که به گونه‌ای بازگشت از نظاره به ناظر است (سنجایی، ۱۳۹۲، ۳۳)؛ یا از ابژه به سوژه است؛ در فیلم *شیرین* به جای تماشای پرده، فضای مقابل پرده و چهرهٔ بازیگرانی که این بار بر روی صندلی نشسته‌اند و در نقش تماشاگر ظاهر شده‌اند را می‌بینیم و باز ما خود این صحنه را به عنوان تماشاگر واقعی و نه در نقش تماشاگر در فیلم، بر روی پرده می‌بینیم. نقطهٔ تمرکز این فیلم چهرهٔ بازیگران در حال تماشای روایتی از خسرو و شیرین است که ما تنها واکنش تماشاگران را در مقابل روایت مشاهده می‌کنیم و این بار تن فیلم به جای دریافت و بیان فضا، واکنش‌های متفاوت چهرهٔ افراد مختلف را برای ما دریافت و بیان می‌کند و در واقع می‌شود اظهار داشت که یک مرحلهٔ دیگر در حذف واسطه بین تن فیلم و تن تماشاگر جلو رفته و تن فیلم بیان واکنش‌هایی می‌شود که تن تماشاگر نیز آن واکنش‌ها را در مقابل شنیدن روایت پاسخ می‌دهد.

۶- نتیجه‌گیری

پدیدارشناسی فیلم در اواخر قرن ۲۰ با دو رویکرد، دوباره ظاهر گردید. رویکرد اول متکی بر آرای هوسرل بوده و رئالیسم معرفت‌شناختی را مطرح می‌کند و رویکرد دوم مبتنی بر پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی، فیلم را واجد تن زنده دانسته و ادراک تنانه را مطرح می‌کند. تن فیلم در اندیشهٔ سوپچاک همچون تن انسان که رابطهٔ حسی با جهان داشته و آن را دریافت و بیان می‌کند، مطرح می‌شود و همچنین یادآور می‌شود که همان‌طور که تن انسان محدود به جسم و فیزیولوژی است، تن فیلم را نیز نمی‌توان صرفاً به مکانیسم و فرایند تکنولوژیکی تقلیل داد و همانند تن انسان دارای وجه اگزیستانسیالیستی است و از آن به عنوان تن زندهٔ فیلم یاد می‌شود. سوپچاک انواع تئوری‌ها را برای تحلیل تن فیلم و ارتباط تن تماشاگر با تن فیلم کمک می‌گیرد که ما پس از تحلیل و مدل‌سازی همهٔ آن‌ها، مدل سوم را به دلیل تأویل‌پذیری و اهمیت نگاه در سینمای کیارستمی، مناسب‌ترین مدل برای اندیشیدن و تحلیل تن فیلم در این سینما یافتیم. در این مدل، تماشاگر در دو وضعیت دریافت ابزار محور درگیر می‌باشد، یکی مرتبط با پروژکتور و ارتباط تنانه با آن و دیگری ارتباط مات هرمنوتیکی با دوربین فیلم‌ساز است که در نهایت یک ارتباط دیالکتیکی بین تماشاگر و فیلم‌ساز مؤلف که فیلم آن به مثابهٔ یک متن در ارتباط تأویل‌پذیر با تماشاگر قرار می‌گیرد، ایجاد می‌گردد.

سینمای کیارستمی با فرم رئالیسم و ناتورالیسم‌گونه خود، نگاه ویژه‌ای به تن فیلم دارد. تن فیلم در این سینما در یک نزدیکی و همذاتی مشخصی نسبت به تن انسان در دریافت و بیان جهان اطراف خود، قرار دارد. تن فیلم در سینمای کیارستمی در موقعیت در حال حرکت، حرکت می‌کند، در فضای تاریک، نمی‌بیند، وقتی سمعک می‌افتد، نمی‌شنود و... در واقع کیارستمی همان‌طور که وظیفه خود را در سینما، حذف همه المان‌های غیر ضروری می‌داند، در زمینه تن فیلم و یکی شدن آن با تن تماشاگر در دریافت و بیان جهان که ابژه مشترک فهمی آنهاست، نیز سعی در حذف همه واسطه‌ها دارد. گاهی دوربین برای نشان دادن اصلاح صورت، به جای ضبط این عمل در حالت ابژکتیوی، خود تبدیل به آینه شده و وضعیت را بدون واسطه برای ما بازگو می‌کند و گاهی هم بر روی پرده به جای دریافت و بیان جهان مد نظر، عکس‌العمل تن تماشاگران در مقابل تجربه جهان مدنظر بر روی پرده را، دریافت و بیان می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Sergei Eisenstein, Siegfried Kracauer, Tom Gunning, Georges Méliès, Auguste and Louis Lumière, Walter Benjamin, Miriam Hans
2. Annette Michelson, Antonia Caroline Lant, Vivian Sobchack, Laura Mark, Steven Shaviro, Angel de la vache, Barbara Kennedy, Giuliana Bruno
3. Jean-Luc Nancy
4. Robert Bresson, Yasujiro Ozu
5. Slavoj Zizek
6. optical
7. Allan Casebier
8. Joyce Brodsky
9. John Dewey
10. Tesseract of time – a dance for architecture
11. Film and Phenomenology
12. Intentional
13. Instrument Mediation as Embodied
14. Instrument Mediation as Hermeneutic
15. Don Ihde
16. Hermeneut
17. Instrument – Mediated perception as Dialectic
18. Antonio Damasio

فهرست منابع

- احمدی، علی و غفاریان، وفا (۱۳۸۲). «اصول شناخت و روش تحقیق» (با نگاهی به مطالعات تاریخی). علوم انسانی، سال سیزدهم، شماره ۴۶ و ۴۷، صص ۲۴۱-۲۶۶.
- ثانی، محمودرضا (۱۳۹۲). عباس کیارستمی و درس‌هایی از سینما. تهران: انتشارات معین.
- جعفریان، فائزه (۱۳۹۰). «مفهوم واقعیت در سینمای کیارستمی و سینمای نئورئالیسم ایتالیا از منظر فلسفه اسلاوی ژیتک»، کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۴، صص ۲۲-۳۰.
- دین پرست، منوچهر و شهباء، محمد (۱۳۹۳). «تأویل‌های فلسفی از سینمای کیارستمی با تأکید بر آراء ژان لوک نانسی»، رسانه و فرهنگ، شماره ۷، صص ۴۵-۶۲.

- دین پرست، منوچهر (۱۳۹۵). *واقعیت‌نمایی و بداهت، تأویل‌های ژان لوک نانسی از سینمای کیارستمی*. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.
- سنجابی، آرش (۱۳۹۲). *سینمای عباس کیارستمی، منقار باز پرنده*. تهران: کتاب آماه.
- سویینی، کوین. و. (۱۳۸۸). «تداوم دید: ظهور دوباره نظریه‌های پدیدارشناختی فیلم»، (ترجمه مراد فرهادپور). *ارغنون*، ۲۳، صص ۱۱۳-۱۲۸.
- شهباء، محمد و طبرسا، محمد (۱۳۹۰). «دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران»، *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۴، صص ۳۵-۴۵.
- قهرمانی، محمد باقر و پیروای ونک، مرضیه و مظاهریان، حامد و صیاد، علیرضا (۱۳۹۳). «تن‌یافتگی تماشاگر در فضای هاپتیک فیلم»، *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۱۹، شماره ۲، صص ۵۳-۶۱.
- Brodsky, Joyce (2002). How to “see” with the whole body. *Visual Studies*, Vol. 17, No. 2, 99– 112.
- Ince, Kate (2011). Bringing Bodies Back In: For a Phenomenological and Psychoanalytic Film Criticism of Embodied Cultural Identity, *Film- Philosophy*, 15.1, 1–12.
- Hiltunen, Kaisa (2005). Images of time, thought and emotions: narration and the spectators experience in Krzysztof Kieslowski’s late fiction film, *Jyvaskyla Studies in Humanities* 37, Finland.
- Landay, Lori (2012). The Mirror of Performance: Kinaesthetics, Subjectivity, and the Body in Film, Television, and Virtual Worlds, *Cinema Journal* 51, No. 3, 129– 136.
- Linder, Katharina (2012). Question of embodied difference, Film and queer phenomenology, *European Journal of Media Studies*, Vol. 1, No. 2, 199– 217.
- Merleau- Ponty, Maurice (2002). *Phenomenology of Perception*, Routledge, London.
- Sobchack, Vivian (1992). *The Address of the Eye, A phenomenology of film experience*, Princeton University Press, New Jersey.

Received: 2017/01/24

Accepted: 2017/07/28

Recognition and Analyzing of the Film Body in Abbas Kiarostami's Cinema from the View of Vivian Sobchack's Film Phenomenology

Hassan Ebrahimi Asl, Department of Architecture, Najafabd Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran

Siamak Panahi, Department of Architecture, Najafabd Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran – Department of Architecture, Abhar Branch, Islamic Azad University, Abhar, Iran

Manocheh Forotan, Department of Architecture, Hamadan Branch, Islamic Azad University, Hamadan, Iran

Abstract

In the wake of anthropocentric thinking of Descartes, human and the world surrounding him or her, divided into two separate component. Highlighting the optic phase of contemporary environment, this separation become more obvious. Lots of phenomenologists like Merleau-Ponty try removing this separation, he considers the body as a primary factor in defining space. A phenomenological approach to the cinematic experience focuses neither solely on the formal and narrative features of the film itself, nor solely on the

Spectator's psychic identification with characters or cognitive interpretation of the film. Instead, phenomenological film analysis approaches the film and the viewer as acting together, correlationally, along an axis that would itself constitute the object of study. Phenomenological approaches to film are useful in that, rather than strictly opposing approaches based on optical vision, distance, and 'the gaze', they complement existing theories. From a phenomenological perspective, it is the body with its expressive and perceptive qualities that constitutes the necessary condition for looking, identification, emotions, and pleasure. Film phenomenology has appeared again in two approaches after a long gap that has been set through beginning semiology in film studies, the first approach is relied on Husserl's phenomenology and the second is relied on Merleau-Ponty's phenomenology and his embodiment perception. We follow the second approach in this paper and focus on Vivian Sobchack's theories that is abstracted and relied on Merleau-Ponty's phenomenology of perception. In Sobchack's theory a film is experienced and understood for what it is: a visible and centered visual activity coming into being in significant relation to the objects, the world, and the others it intentionally takes up and expresses in embodied vision. Sobchack established his studies based on three model that helps us in figuring out the body of film.

Our purpose in this paper is recognizing and analyzing the film body in Abbas Kiarostami's cinema. This research has a qualitative approach and with the philosophical framework of phenomenology beside that, help of the research model abstracted from theoretical foundations tries to recognize and analyze film body and embodiment perception of it in Kiarostami's cinema. On the whole, the research showed that the film body in Kiarostami's cinema is so similar to human body in perceiving and expressing the surrounded environment. As Kiarostami's ideology and theory in minimalizing and even eliminating any unnecessary objects from his films, he tries to eliminate any unnecessary objects in fusion of film and human body. As we have reached in the third model of Vivian Sobchack's theories about film body, the camera and the hermeneutic opaque relation of human body is so essential in analyzing and recognizing film body. Our research shows that the third model is the best model for analyzing the film body in Kiarostami's cinema. As we have pointed out the body of film in his cinema acts like the human body and the fusion of them is undeniable. The subjective angle of his camera and multi sensational space of his movies are vital component in fusion of film and human body.

Key words: Phenomenology, movie, body, Abbas Kiarostami, Vivian Sobchack