

Phenomenological Film Analysis: a philosophical approach to a deeper understanding of the cinematic experience

Vahid Hayati¹  | Ali Asghar Fahimifar²  | Ahmad Pahlavanian³ 

1. PhD Candidate of the Wisdom of Art, University of Religions and Religions, Iran. Email: hayati.vh@gmail.com
2. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Art, Tarbiat Modares University, Iran. Email: Fahimifar@modares.ac.ir
3. PhD Candidate of Culture and Communication, Bagher al- Uloom University, Iran. Email: Imanarshia@gmail.com

Article Info

ABSTRACT

Article type:

Research Article

Article history:

Received 13 January 2024

Received in revised form
29 June 2024

Accepted 17 July 2024

Published online 01 January
2025

Keywords:

philosophy, film,
phenomenology,
representation theory.

Undoubtedly, paying attention to philosophical thoughts has a great effect on shaping film theory and the formation of artistic and cinematic works. The analysis of the film from the perspective of contemporary theories is derived from the foundations of nominalism and conceptualism, which cause many ontological and epistemological problems according to the philosophy that shaped it. The analysis of film representation from the perspective of phenomenology, in the analysis of different dimensions of the film such as image, sound, narrative, content, reception and perception of the audience, brings important and different results. By briefly examining the nature of artistic representation in the theory of phenomenology, while paying attention to the important components of this theory, this article tries to value the different and influential attitude of this thought in film representation, unlike traditional theories that focus on the content, structure and process of filmmaking. In this regard, with the analytical-interpretive method, how reality and meaning appear in the world of the film from this point of view and increase the audience's experience in a deep and comprehensive analysis of the various elements of the film, such as visual language and sound, time and place, space and phenomenal place. Light and color are treated. As a result, it can be stated that this phenomenological approach not only helps to gain a deeper understanding of the story and characters, but also strengthens the audience's connection with the context and story world and increases the cinematic experience for the audience. The theory of film phenomenology emphasizes that our consciousness not only communicates with scenes through our actions, but also plays a role in their construction. This role is subject to a specific logic that is not yet fully understood.

Cite this article: Hayati, V.; Fahimifar, A. A. & Pahlavanian, A. (2025). Phenomenological Film Analysis: a philosophical approach to a deeper understanding of the cinematic experience. *Journal of Philosophical Investigations*, 18 (49), 23-42. <http://doi.org/10.22034/jpiut.2024.60048.3675>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

<http://doi.org/10.22034/jpiut.2024.60048.3675>

Extended Abstract

Undoubtedly, paying attention to philosophical thoughts in shaping film theory has a lot of effect on the formation of artistic and cinematic works; Nevertheless, the analysis of the film from the perspective of contemporary theories is derived from the foundations of nominalism and conceptualism, which causes many ontological and epistemological problems according to the philosophy that shaped it. If in the analysis of the film, cinematic representation is explained from the perspective of phenomenology, in the analysis of different dimensions of cinema, such as image, sound, narration, content, reception and perception of the audience, it brings important and different results. In the phenomenological approach, in order to understand any phenomenon, including the work of art and specifically the film, we must put aside our presuppositions and beliefs and suspend them. In this approach, we do not manipulate their interrelated aspects and ideals, but preserve them as they are and examine them with deep reflection. In Phenomenological term, there is nothing inside me that causes transcendence. If we want to confirm the originality of the mind, then everything, even concepts such as the world inside the mind, will become external; This is despite the fact that phenomenologists consider the mind and the world to be connected to each other, not separate from each other. Therefore, the mind does not impose a meaning on the phenomenon that comes from the ego, but what emerges is its own ontological manifestation. This means that the emergence of each phenomenon takes place according to its existence, and different phenomena choose different ways for their emergence. This multiplicity of meaning and the combination of the world inside the mind and external objects in phenomenology is similar to the audience's experience with a cinematic work. Phenomenology provides a framework by which we can explain the experience of film representation in a way that is unprecedented in film theory. This method allows us to consider the identifier and the object of identification simultaneously in the course of cognitive activity, and at the same time, to attribute an independent existence to the object of identification.

Cinema phenomenology focuses on the principle that film as an intrinsically distinct phenomenon, and a visual art must first be examined as a sensory experience, and its visual and audio elements play an important role in creating meaning and emotions among the audience. In other words, the theory of film phenomenology pays attention to the process of formation of concept and experience in the mind of the audience.

This article tries to deal with the important components of this theory by briefly examining the nature of artistic representation and the understanding of works of art in the theory of phenomenology, and from this point of view, the different and influential attitude of this thought in the representation of the film, unlike the traditional theories that focus on content, structure and process Film making is focused and valued. In this regard, while expressing the perspective of this theory's approach to the film with an analytical-interpretive method, how reality and meaning appear in the film world from this point of view and increasing the audience's experience in a deep and comprehensive analysis of various elements of the film, including visual language and sound, Time and place, space and phenomenal place, light and color are discussed as the components of the link between this theory and the film.

From the perspective of film phenomenology, which considers cinema as an art object, a visual organization that uses different methods and techniques to convey ideas, feelings and concepts, it can be said that this phenomenological perspective offers a deeper understanding of the visual language of the film and how it communicates with the audience. This theory emphasizes the principle that every element of the film, including camera angle, camera movements, the composition of frames and the use of sounds and music, affects the viewer's perception and experience.

Contrary to traditional theories that focus on the content, structure and process of film making, the phenomenological theory of film emphasizes that we must examine the way meaning is created and its effects in the film. Today's works of art, especially cinematographic works, are under the control of economy and livelihood and are available to the public. This has caused these works to have the status of goods and objects that people refer to spend their free time. The popularization of art makes its function and what it is dependent on the rate of growth of goods and the capitalist system, and in this case, the best works are those that are more popular with the public and have more demand. On the other hand, the effect of reproduction and printing technologies that lead to the reproduction of the artwork has caused it to become mass. In his daily life, modern man is saturated with instant and lived experiences, without being able to make sense of these experiences or exchange them with others. The lack of existence of collective and thought-out experience causes numerous, meaningless and wandering lived experiences. The one who is able to make the experience exchangeable has linked the thought experience to the lived experience and the analysis of different dimensions of cinema, such as image, sound, narration, content, reception and perception of the audience, makes it clear that the phenomenological method in understanding, analyzing and explaining Cinematic experience will help to realize this goal as much as possible. As a result, it can be stated that this phenomenological approach not only helps to gain a deeper understanding of the story and characters, but also strengthens the audience's connection with the context and story world and increases the cinematic experience for the audience. The theory of film phenomenology emphasizes that our consciousness not only communicates with scenes through our actions, but also plays a role in their construction. This role is subject to a specific logic that is not yet fully understood.

تحلیل پدیدارشناسانه فیلم: رویکردی فلسفی برای درک عمیق‌تر تجربه سینمایی

وحید حیاتی^۱ | علی اصغر فهیمی^۲ | احمد پهلوانیان^۳

۱. دانشجوی دکتری حکمت هنر دینی، دانشگاه ادیان و مذاهب، ایران. رایانامه: hayati.vh@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، ایران. رایانامه: Fahimifar@modares.ac.ir

۳. دکتری فرهنگ و ارتباطات، دانشگاه باقرالعلوم، ایران. رایانامه: Imanarshia@gmail.com

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	بی‌تردید توجه به تفکرات فلسفی در شکل‌دهی به نظریه فیلم و شکل‌گیری آثار هنری و سینمایی اثرگذاری بسیاری دارد. تحلیل فیلم از منظر نظریه‌های معاصر، برگرفته از بنیادهای نامگرایی و پندارگرایی است که باعث ایجاد اشکالات وجودشناختی و معرفت‌شناختی بسیاری به تبع فلسفه شکل‌دهنده آن می‌شود. تحلیل بازنمایی فیلم از منظر پدیدارشناسی، در تحلیل ابعاد مختلف فیلم مانند تصویر، صدا، روایت، محتوا، دریافت و ادراک تماشاگر، ثمرات مهم و متفاوتی به بار می‌آورد. این مقاله می‌کوشد با بررسی مختصر ماهیت بازنمایی هنری در نظریه پدیدارشناسی، ضمن توجه به مؤلفه‌های مهم این نظریه، برخلاف نظریه‌های سنتی که بر محتوا، ساختار و فرایند ساخت فیلم تمرکز دارند، نگرش متفاوت و تاثیرگذار این اندیشه در بازنمایی فیلم را ارزش‌گذاری کند. در همین راستا با روش تحلیلی-تفسیری، چگونگی ظاهر شدن واقعیت و معنا در دنیای فیلم از این منظر و افزایش تجربه تماشاگر در تحلیل عمیق و جامع از عناصر مختلف فیلم از جمله زبان تصویری و صدا، زمان و مکان، فضا و مکان پدیدار، نور و رنگ پرداخته می‌شود. در نتیجه این رویکرد پدیدارشناسانه نه تنها به درک عمیق‌تر از داستان و شخصیت‌ها کمک می‌کند، بلکه ارتباط تماشاگر با زمینه و جهان داستانی را تقویت می‌کند و تجربه سینمایی را برای تماشاگران افزایش می‌دهد. نظریه پدیدارشناسی فیلم تأکید می‌کند که شعور ما نه تنها از طریق کنش‌هایمان با نمودها ارتباط برقرار می‌کند، بلکه در ساخت آنها نیز نقشی ایفا می‌کند. این نقش تابع منطق خاصی است که هنوز به طور کامل درک نشده است.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۳	
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۴/۰۹	
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲۷	
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۰/۱۲	
کلیدواژه‌ها: فلسفه، پدیدارشناسی، فیلم، نظریه بازنمایی.	

استناد: حیاتی، وحید؛ فهیمی، علی‌اصغر و پهلوانیان، احمد. (۱۴۰۳). تحلیل پدیدارشناسانه فیلم: رویکردی فلسفی برای درک عمیق‌تر تجربه سینمایی، پژوهش‌های

فلسفی، ۱۸(۴۹)، ۲۳-۴۲. <http://doi.org/10.22034/jpiut.2024.60048.3675>



مقدمه

در نظریه‌های معاصر فیلم، اشکالات وجودشناختی و معرفت‌شناختی‌ای وجود دارد که از بنیادهای نظری آن‌ها، یعنی نام‌گرایی^۱ و پندارگرایی^۲ و دوری آن‌ها از واقع‌گرایی^۳ منشأ می‌گیرند. بی‌تردید توجه به واقع‌گرایی، باعث تبیین‌های دیگری در این عرصه می‌شد و بر محصول نظریات فیلم اثر می‌گذاشت. به‌طور مثال نگرش زیبایی‌شناختی ژاپنی مبتنی بر «فرانمایی»^۴ است، حال آن‌که نگرش غربی زیبایی‌شناختی بر «بازنمایی» متکی است. تاکید اثر هنری ژاپنی فرانمایی خودش است، نه بازنمایی شیء دیگری که در خارج از آن قرار دارد. این شیوه‌های بازنمایی دارای بار ایدئولوژیک هستند. همانطور که در سینمای کوروساوا به عنوان فیلم‌سازی کمال‌گرا حتی در نمونه اقتباس‌های آثارش از متون غربی می‌توان مشاهده کرد که وجوه تئاتر نو - نوعی هنر نمایش بودایی - نمایشی که ترکیبی از مراسم‌های مذهبی و رقص و موسیقی بوده است را در آثارش متبلور کرده است و همچنین مفهومی از نگاه خلاقانه به مسائل اجتماعی و مسائل تاریخی و البته شخصیت‌ها که در سلسله آثار وی از جمله در فیلم‌های *ابله* (۱۹۵۷) بر اساس رمان داستایفسکی، *سریر خون* (۱۹۵۷)؛ بر اساس مکبث از شکسپیر، *در اعماق* (۱۹۵۷)؛ بر اساس نمایشنامه ماکسیم گورکی، *آشوب* (۱۹۸۵)؛ بر اساس تراژدی *شاه‌لیر* از شکسپیر می‌توان مشاهده کرد اما در غرب ایدئولوژی بازنمایی با نیازهای طبقه سرمایه‌دار انطباق یافته است. حال آنکه نشان دادن فرآیند معنارسازی در متن، در روند تحول هنر و سینمای ژاپن بیشترین تأثیر را بر جای گذاشته است. بازنمایی در مقام یکی از ویژگی‌های فیلم به ذات خود شایسته تحقیر نیست. اگر بازنمایی داستانی در سینما را از منظر پدیدارشناسی بنگریم، الگویی اختیار کرده‌ایم که از چند جهت بر الگوهای متداول مزیت دارد. پدیدارشناسی یا پدیده‌شناسی، در ابتدای سده بیستم میلادی توسط ادموند هوسرل پایه‌گذاری شده (هاناوی، ۲۰۱۷، ۵۵) و صورت ارائه‌شده‌ای از جانب خود شخص عامل و از دید اول شخص را توصیف می‌کند. در واقع، توصیف پدیدارشناختی مشخص می‌کند که شخص چه چیزی را تجربه می‌کند. برای فهم حقیقت روش پدیدارشناسی باید میان دو رویکرد تمایز قائل شد؛ نخست رویکرد طبیعی که ما در موضع اولیه خود با اشیاء، اوضاع، واقعیت‌ها و گونه‌های مختلف عین‌ها درگیر هستیم (والتون، ۲۰۱۶، ۸۳). دوم رویکرد پدیدارشناسانه که عبارت است از اندیشیدن درباره رویکرد طبیعی و تمام روی آورندگی‌های موجود در آن (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴، ۹۹).

در رویکرد پدیدارشناسی، برای درک هر پدیده‌ای، از جمله اثر هنری و به‌طور خاص فیلم، باید پیش‌فرض‌ها و باورهای خود را کنار بگذاریم و آنها را به حالت تعلیق درآوریم. در این رویکرد، ما روی آورندگی‌ها و عین‌های هم‌پیوسته آنها را دستکاری نمی‌کنیم، بلکه آنها را همان‌طور که هستند حفظ می‌کنیم و با تأمل عمیق به بررسی آنها می‌پردازیم. (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴، ۱۰۸). به محض ورود به این دیدگاه، روی آورندگی‌هایی را که اکنون مورد ژرف‌اندیشی قرار داده‌ایم، به تعلیق درمی‌آوریم و از قضاوت درباره اشیاء خودداری می‌کنیم. در واقع هنگامی که وارد رویکرد پدیدارشناسانه می‌شویم، از رویکرد طبیعی حذر می‌کنیم و میان شیء و نمودهای آن تفاوت قائل می‌شویم و تمایزی هستی‌شناسانه میان شیء و حضور یا غیاب آن در نظر می‌گیریم.

^۱Nominalism

^۲Idealism

^۳Realism

^۴ Expressionism این نگرش، هنر را نوعی فرافکنی و بازتاب عواطف، احساسات و امیال درونی هنرمند می‌داند که با رسانه‌ها و ابزار متفاوت رخ می‌نماید. تی. اس. الیوت، شاعر و منتقد انگلیسی، هنرمند را بیانگر عواطف می‌پنداشت. در این نگرش، هنرمند با اثر هنری، عناصر ذهنی و شور و شوق درونی خویش را به ظهور می‌رساند و در معرض دید دیگران قرار می‌دهد. از میان مدافعان نظریه فرانمایی، افرادی همچون تولستوی، کروچه و کالینگوود را می‌توان نام برد.

چیزها برای ما پدیدار می‌شوند و ما طریقی که چیزها هستند را هویدا می‌کنیم. با این کار، هم عین‌ها و هم خودمان را کشف می‌کنیم (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴، ۳۷). موجودات می‌توانند به اشکال گوناگونی برای ما آشکار شوند. نحوه آشکار شدن آنها به نوع رابطه‌ای که در هر مورد با آنها برقرار می‌کنیم بستگی دارد. هنگامی که موجودی در وجه اصیل خود بر ما آشکار می‌شود، این موجود از منظر تألیف استعلایی ما پیش‌زمینه ظهور یافته و بر معنا یا حقیقت وجود آن استوار است. به عقیده پدیدارشناسان، در این ظهور، ذهن انسان هیچ معنایی را به پدیدار تحمیل نمی‌کند و نقش فاعل شناسایی را ایفا نمی‌کند. این دریافت که انسان «پذیرای حقیقت» است و نه فاعل شناسایی - همان‌طور که دکارت معتقد بود - بزرگترین دستاورد پدیدارشناسی هرمنوتیک در جهت رهایی فلسفه از معضل خودبنیادی به شمار می‌آید (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ۱۸۵).

از نظر پدیدارشناسی چیزی در درون من که موجب استعلاء شود وجود ندارد. اگر بخواهیم بر اصالت ذهن صحنه بگذاریم، آن‌گاه همه چیز حتی مفاهیمی مانند جهان درون ذهن بیرونی می‌شود؛ این در حالی است که پدیدارشناسان ذهن و جهان را هم در پیوند با یکدیگر می‌دانند، نه جدا از هم. بنابراین ذهن بر پدیدار، معنایی که صادره از من شناسا باشد نمی‌افکند، بلکه آنچه به ظهور می‌رسد تجلی هستی‌شناختی خودش است. این بدان معنا است که ظهور هر پدیدار با توجه به هستی خودش صورت می‌گیرد و پدیدارهای متفاوت، طریق‌های متفاوتی برای ظهور خود انتخاب می‌کنند (صافیان و دیگران، ۱۳۹۰، ۱۰۰-۱۰۱). این تکرر معنایی و ترکیب جهان درون ذهن و ابژه‌های بیرونی در پدیدارشناسی، خود شباهتی به تجربه مخاطب با اثر سینمایی دارد.

از سوی دیگر، در پدیدارشناسی «دیدن» به عنوان عمل یک عضو بینایی نیست؛ بلکه عملی فراتر از درک و حس است که بر حضور دلالت دارد. وقتی سنگی را می‌بینم، سنگ نمی‌تواند مرا ببیند. سنگ برای من حضور دارد، اما من برای سنگ حضور ندارم؛ نه از آن‌رو که من نامرئی باشم، بلکه از آن‌رو که سنگ موجودی است که هیچ چیز برایش حاضر نیست، حتی خودش. سنگ از آن‌رو بر من حاضر است که من خصلت اگزیستانس دارم. به بیانی دیگر سنگ در جهان حاضر نیست و انسان است که آن را حاضر می‌کند. پس انسان بنیان‌گذار حضور است (جمادی، ۱۳۸۵، ۳۴۷).

اگر بازنمایی سینمایی از منظر پدیدارشناسی تبیین شود، در تحلیل ابعاد مختلف سینما، مانند تصویر، صدا، روایت، محتوا، دریافت و ادراک تماشاگر و حتی محوری مثل فیلم مستند، ثمرات مهم و مختلفی به بار می‌آورد (والبرگ، ۲۰۰۸، ۳). پدیدارشناسی چارچوبی واقع‌گرایانه برای تبیین تجربه بازنمایی فیلم ارائه می‌دهد که در نظریه فیلم کم‌سابقه است. این روش به ما امکان می‌دهد تا شناسنده و موضوع شناسایی را به طور همزمان در جریان فعالیت شناختی در نظر بگیریم و در عین حال برای موضوع شناسایی، وجودی مستقل قائل شویم (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۴). آنچه ما از بازنمایی سینمایی می‌دانیم به تجربه ما از پدیدارها و طریقی که اشیاء بر ما پدیدار می‌گردند مربوط می‌گردد. با توجه به اینکه از منظر نظریه پدیدارشناسی فیلم، فیلم به عنوان یک شیء هنری، یک سازمان بینایی است که از روش‌ها و تکنیک‌های مختلف برای انتقال ایده‌ها، احساسات و مفاهیم استفاده می‌کند، می‌توان گفت که این نظریه درک عمیق‌تری از زبان بصری فیلم و نحوه ایجاد ارتباط با بیننده را به ما می‌دهد.

پدیدارشناسی سینما بر این اصل تمرکز دارد که فیلم به عنوان یک پدیده ذاتا متمایز (لوت، ۲۰۱۷، ۱۳) و یک هنر دیداری در اولین مرتبه باید به عنوان یک تجربه حسی بررسی شود و عناصر بصری و صوتی آن در ایجاد مفهوم و احساسات در بین تماشاگران نقش مهمی دارند. به عبارت دیگر، نظریه پدیدارشناسی فیلم به فرآیند شکل‌گیری مفهوم و تجربه در ذهن تماشاگران توجه می‌کند. بر اساس این نظریه، مفهوم و معنای یک فیلم نه تنها به مضمون و داستان آن وابسته است، بلکه به نحوه نمایش و روایت آن نیز

بستگی دارد. عناصر بصری مانند حرکت دوربین، زوایای دید، رنگ‌ها و نورپردازی و عناصر صوتی مانند موسیقی، صداها و گفتار نیز در شکل‌گیری مفهوم و تجربه تماشاگران مؤثر هستند.

در این متن، به نقش شعور آدمی در شکل‌گیری و درک نموده‌ها پرداخته می‌شود. نموده‌ها می‌توانند شامل هر چیزی باشند که ما درک می‌کنیم، از جمله اشیاء، افراد، رویدادها و مفاهیم. نویسنده استدلال می‌کند که شعور ما نه تنها از طریق کنش‌هایمان با نموده‌ها ارتباط برقرار می‌کند، بلکه در ساخت آنها نیز نقشی ایفا می‌کند. این نقش تابع منطق خاصی است که هنوز به طور کامل درک نشده است. علاوه بر این، نموده‌ها بر درک ما از موضوع تجربه تأثیر می‌گذارند. به این معنی که نحوه درک ما از اشیاء، افراد، رویدادها و مفاهیم تحت تأثیر تجربیات و باورهای قبلی ما قرار می‌گیرد. این موضوع نیز تابع منطق خاصی است که هنوز به طور کامل درک نشده است.

بر این اساس، مسئله و هدف اصلی این مقاله روشن‌سازی مؤلفه‌های تحلیل پدیدارشناسانه فیلم است. پدیدارشناسی شاخه‌ای از فلسفه است که بر تجربه ذهنی تمرکز دارد. تحلیل پدیدارشناسانه فیلم به دنبال درک نحوه تجربه تماشاگران از فیلم‌ها و نحوه شکل‌گیری تجربیاتشان است.

در این مقاله، ابتدا به طور مختصر به تبیین ماهیت بازنمایی هنری و درک آثار هنری در نظریه پدیدارشناسی پرداخته می‌شود. سپس تحت عناوین مختلف به پاسخ به سوال اصلی مقاله می‌پردازیم و با روش تحلیلی-تفسیری به مقایسه مباحث مهم تحلیل نظریه بازنمایی فیلم از دیدگاه پدیدارشناسی اشاره می‌کنیم.

همچنین فرضیه این مقاله بر این اصل استوار است که فلسفه نظریه‌های فیلم به اعتبار مبانی فلسفی خود و رویکردهای سینمایی متفاوت هستند. به همین ترتیب، با توجه به منظر فلسفی، مؤلفه‌های تحلیل و بررسی فیلم می‌تواند تجسم و تبلوری مطابق با آن اندیشه داشته باشد که طبیعتاً با منظر فلسفی دیگر و چشم‌انداز مؤلفه‌های تحلیل فیلم از آن منظر متفاوت خواهد بود.

برای دستیابی به این منظور، در ادامه به پیشینه پژوهی این مقاله در راستای معرفی منابع پیشینی و تبیین حداصل تحقیق حاضر با تحقیقات پیشین پرداخته می‌شود. تاکنون مقاله‌های مختلفی با محوریت پدیدارشناسی و فیلم نگاشته شده است. یکی از این مقاله‌ها، «بازنمایی فضای معماری در سینما با رویکرد پدیدارشناسی (نمونه موردی: فیلم *نوستالژیا*)» است (۱۴۰۱). در این پژوهش، نویسندگان به بیان رابطه معماری و سینما از منظر پدیدارشناسی پرداخته‌اند و نتیجه گرفته‌اند هنگامی که مولف توجه ویژه‌ای به فضا و معماری داشته باشد و فضای فیلم حاصل تجربیات زیسته وی باشد، مخاطب می‌تواند معنای نهفته در آن را درک، رمزگشایی و تجربه کند. این مقاله هرچند از رویکرد پدیدارشناسی استفاده کرده، اما توجهی به بحث مؤلفه‌های شناختی تحلیل فیلم نداشته است.

مقاله دیگر با عنوان «روایت فضای خانه در سینما از منظر پدیدارشناسی، نمونه موردی: فیلم *شطرنج باد*» (۱۴۰۲) است که به بررسی مفهوم و نحوه سکنی‌گزیدن در خانه به عنوان اولین تجربه فضایی فرد می‌پردازد. این مقاله نتیجه می‌گیرد که مکان در شطرنج باد، شخصیت ویژه‌ای است و تعیین‌کننده نحوه کنش و حالات شخصیت‌ها می‌باشد. قلمرو شخصیت‌ها در خانه جایگاه آنان و تمایلاتشان را نمایان می‌سازد. خانه توسط ساکنینش، معنای واقعی وجودی خود را از دست داده و تبدیل به کالای گران‌بهای برای رسیدن به قدرت گردیده است. این مقاله نیز علی‌رغم اینکه از رویکرد پدیدارشناسی استفاده کرده است، اما فاقد توجه به مؤلفه‌های تحلیل فیلم از منظر پدیدارشناسی است.

مقاله آخر با عنوان «جایگاه «عاملیت» و «بخشایش» در پدیدارشناسی روح هگل با تمرکز بر فیلم پری اثر داریوش مهرجویی» (۱۴۰۱) است، که تلاش می‌کند ضمن عطف نظر به پدیدارشناسی روح هگل، جایگاه عاملیت و بخشایش را تبیین کند. این مقاله در انتها به دو نکته اشاره می‌کند. ابتدا تلاش می‌کند تا درک مناسبی از مفاهیم نظیر بخشایش به دست آید و از سوی دیگر زاویه دید جدیدی نسبت به آنچه مهرجویی خلق کرده است، ایجاد می‌کند. با این حال این مقاله نیز، توجهی به مؤلفه‌های اساسی تحلیل فیلم در رویکرد پدیدارشناسی ندارد. از این رو مقاله پیش‌رو، تنها مقاله‌ای است که مؤلفه‌های شناختی فیلم را از منظر پدیدارشناسی فلسفی مورد توجه قرار داده است. یادآور می‌شود که در مجموع کتاب یا مقاله‌ای که منطبق با موضوع مطالعه این مقاله باشد یافت نشد.

۱. ماهیت و مؤلفه‌های درک اثر هنری در نظریه پدیدارشناسی

هوسرل توصیف واقع‌گرایانه‌ای از بازنمایی هنری به دست می‌دهد، این که تماشاگر، خواننده یا شنونده این توانایی را دارد که در هنگام درک آنچه یک شیء هنری، به تصویر می‌کشد، از کنش‌های ادراکی خود فراتر برود اما به عقیده نظریه‌پردازان معاصر، اشیای به تصویر درآمده و شخصیت‌پردازی شده و نمادپردازی شده‌ای که در آثار هنری با آن‌ها مواجه می‌شویم، ساخته‌های ذهن ما هستند و وجودشان از اثر هنری مستقل نیست و به طریق اولی وجودشان از کنش‌های ادراکی تماشاگران مستقل نیست (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۷-۸).

به عبارت دیگر، نظریه‌پردازان معاصر بر این باورند که ادراک‌کنندگان معانی را در آنچه می‌بینند می‌خوانند. سخن اصلی هوسرل در مورد بازنمایی هنری این است که اشیاء و رویدادهایی که در اثر هنری به تصویر کشیده می‌شوند، وجودشان مستقل از کنش‌های ادراکی بیننده در هنگام درک آنچه بازنمایی می‌شود، است. آگاهی ما از نمودهای اثر هنری بنیانی است که از طریق آن، آن چیز را به عنوان شیء به تصویر کشیده شده، بازمی‌شناسیم (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۹).

در پدیدارشناسی هوسرل، بازنمایی بر حسب تجربه اثر هنری تحلیل می‌شود، نه صرفاً بر حسب رابطه میان یک شیء موجود در اثر هنری با یک شیء موجود در جهان. رابطه میان انواع خاصی از تجربه است که منبع بازنمایی به شمار می‌آید. هوسرل در عین حال ادعا می‌کند میان شیء هنری و شیء بازنمایی شده رابطه تصویری یا نمایه‌ای وجود ندارد و می‌تواند بازنمایی را واقع‌گرایانه نیز بداند (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۹). به اعتقاد هوسرل آنچه در رویارویی با یک اثر هنری مانند نمایش فیلم بر ما ظاهر می‌شود، با واسطه صورت می‌گیرد و او برای تحلیل فرآیند پیچیده این «وساطت» از چند اصطلاح فنی سود می‌جوید، که عبارتند از: «برنمود»، «برنمودن»، «حس داد یا داده‌های حسی»، «اندریافت» و «افق» که در ادامه، برای درک بهتر این روند، به توضیح آنها اشاره می‌کنیم. به عقیده هوسرل، در هر کنش ادراکی سه عنصر اصلی به طور همزمان پدید می‌آیند:

۱-۱. برنمود

واژه‌ای یونانی به معنای فکر و فهم و ادراک است. این اصطلاح بر محصول یا وسیله اندیشیدن، یعنی مفاهیم، انگاره‌ها و نمودها تأکید می‌کند. هوسرل از مفهوم برنمود توصیفی واقع‌گرایانه ارائه می‌دهد که از ابداعات اوست.

۱-۲. برنمودن

فعالیتی ذهنی است که در آن برنمودها پدید می‌آیند.

۳-۱. حس داده‌ها

حس داده‌ها یا داده‌های حسی، جزئیات بنیادی شیء تجربه‌شده هستند که در مسیر ادراک، ما را به برنمود رهنمون می‌شوند. در مورد یک اثر سینمایی، مصداق این امر شامل عناصری مانند خطوط، طرح‌ها، تناسب اندازه‌ها و شکل‌ها، حرکات دوربین، زوایای دوربین، انواع مختلف تدوین، بافت‌های گوناگون صوتی و موارد مشابه می‌شود که درنهایت به شکل‌گیری برنمود و ارتقای درک کلی از فیلم کمک می‌کنند.

هنگامی که ما موضوع تجربه را ادراک می‌کنیم، این سه عنصر به طور همزمان با هم پدید می‌آیند. برنمود به ما می‌گوید که موضوع تجربه چیست، برنمودن فعالیتی است که برنمود را پدید می‌آورد و حس داده‌ها مواد خام ادراک را فراهم می‌کنند (کیسبی‌یر، ۱۳۸۸، ۱۰). او برای بیان مفهوم موردنظر خود، به جای اینکه از واژه‌های زبان رایج و یا زبان فلسفی مدد بگیرد، به زبان یونانی روی می‌آورد و واژه «noema» را از آن وام می‌گیرد. اگر واژه «نمود» را در مفهومی بسیار محدود به کار ببریم، نزدیک‌ترین معادل برای آنچه هوسرل از برنمود مدنظر داشت، همین کلمه است.

در نظام فلسفی هوسرل، برنمودها شرط دریافت موضوع ادراک ما هستند. این کلمه بر فرآیند یا کنش ذهنی‌ای تأکید می‌کند که از رهگذر آن یک شیء ادراک می‌شود. هوسرل در موارد بسیاری برنمود را با شیئی که به ادراک درآمده است معادل می‌شمرد؛ اما او در جاهایی نیز برنمود را مانند موجود غیرحقیقی توصیف می‌کند. وی قائل است که برنمود نه جزئی از کنش ذهنی است و نه کیفیتی از کیفیت‌های آن؛ بلکه اجزاء سازنده مادی و عقل‌یافتی را باید در تجربه پالایش‌یافته و در تباین با اجزاء برنمودی یافت. هوسرل به ما یادآوری می‌کند که یکی از ابعاد ضروری هر کنش ادراکی عبارت است از این که شیء همراه با وحدت نوع خاصی از محتوای برنمودی بر ما ظاهر شود. او پس از شرح این نکته که برنمود موضوع ادراک نبوده و بلکه روند رسیدن به آن است، چنین می‌گوید که ما می‌توانیم نگاهمان را یا به تجربه و حقیقت آن معطوف کنیم و یا آنکه آن را به برنمود، متمرکز گردانیم (کیسبی‌یر، ۱۳۸۸، ۲۴-۲۵). آنچه از طریق این نگاه اخیر حاصل می‌شود، اگر بخواهیم به زبان منطق سخن بگوییم، خودش نوعی شیء است. این برداشت، در مورد فیلم نیز صادق است و درک ما از فیلم، مفهوم آن و مؤلفه‌های نظریه فیلم، وابسته به برنمود ما در رویارویی با آن خواهد بود.

۴-۱. اندریافت

اندریافت شیوه‌ای از فهم است که با ادراک متفاوت است، اما با آن ارتباطی نزدیک دارد. وقتی یک ادراک‌کننده شیئی را اندریافت می‌کند، در میان داده‌های حسی آن زندگی می‌کند بی‌آنکه آن‌ها را به موضوع ادراک مستقیم خود تبدیل نماید. به عنوان مثال اگر عینک بر چشم داشته باشیم و توجهمان را بر شیئی که به سوی ما در حرکت است متمرکز کنیم، نه بر لکه عینک، در حقیقت با عینک خود زندگی می‌کنیم و از میان داده‌های حسی آن بی‌توجه می‌گذریم (کیسبی‌یر، ۱۳۸۸، ۱۰).

۵-۱. افق

هوسرل شرح می‌دهد که فرآیند درک یک شیء، مبتنی بر ویژگی‌های مهمی است که نظام تصورات نهفته فرد را درباره ویژگی‌های معتبر آن شیء تشکیل می‌دهند. این تصورات نقش مهمی در تعیین افق فرآیند ادراک دارند؛ این‌ها هستند که تعیین می‌کنند از میان اطلاعاتی که در اختیار فرد قرار می‌گیرد، کدام‌یک در نزد او برای تشخیص شیء بااهمیت تلقی می‌شوند و کدام‌یک بی‌اهمیت. درک

ما از اشیاء درون فیلم نیز همواره ناقص و نامعین است؛ این ادراک هیچ‌گاه ادراک همه ابعاد آن اثر نیست؛ در عین حال، ما خود شیء را با همه خواص و ویژگی‌هایش ادراک می‌کنیم (کیسبی‌یر، ۱۳۸۸، ۱۷-۱۸).

پندارگرایان اعتقاد دارند که تماشاگر باید با فعالیت ذهنی خود این خلأها را پر کند و او تنها در معرض پاره‌هایی از هم گسیخته قرار می‌گیرد که باید بر اساس آن‌ها شخصیت مورد نظر را بسازد اما هوسرل ادعایی دیگر دارد، او پس از شرح پدیدارشناسی متعالی خود (ایوان ریچارد، ۲۰۲۱، ۲۸)، می‌گوید افق‌هایی وجود دارد که بر کشف موضوع ادراک ما حکم می‌رانند. کنش ادراکی ما در یافتن تعین مشترک میان برنمودهایی که بر ما ظاهر می‌شوند تا حدودی از افق‌ها تأثیر می‌پذیرد و افق‌ها در تعامل پیشین ما با افراد کسب گردیده‌اند. افق‌ها مفاهیمی ذهنی نیستند که در هر فردی به گونه‌ای دیگر باشند، بلکه مفاهیمی «میان‌ذهنی» هستند، یعنی مشترک میان افراد مختلف‌اند (کیسبی‌یر، ۱۳۸۸، ۱۸). افق‌ها تنها با ویژگی‌هایی مربوط نیستند که بیننده، شنونده و خواننده در یک زمان و مکان مشخص، به خاطر قالب‌های مفهومی برخاسته از فرهنگ، به افراد نسبت می‌دهد؛ بلکه به ویژگی‌هایی که در افراد واقعا وجود دارند نیز مربوطند.

افق‌ها ما را به ادراک شیئی که در پیش روی ماست رهنمون می‌شوند، اما موجب نمی‌شوند که ما بر اساس آن‌چه بر ما ظاهر می‌شود ساختی ذهنی بنا کنیم. ما افق‌ها را از رهگذر تجاربی که در مورد اشخاص داشته‌ایم می‌آموزیم؛ و همین افق‌ها هستند که موجب می‌شوند ما شخصیت‌های فیلم را به این یا آن صورت ادراک کنیم. هر کنش ذهنی با افقی از کنش‌های ممکن دیگری که ادراک‌کننده می‌تواند انجام دهد ارتباط دارد. کنش ذهنی ما در هنگام ادراک به فراتر از خودش التفات می‌کند و ادراک‌های دیگری را تجربه می‌کند که چه بسا شیء مورد نظر را با دقت بیشتری وصف کنند. افق آن شیء، در حالت مطلوب، امکاناتی را در بر می‌گیرد که ناتمام و نامشخص باقی مانده‌اند، یعنی آن مجموعه ادراک‌های بالقوه‌ای که اگر به فعلیت می‌رسیدند، تعین‌های ادراکی آن شیء کامل می‌شد. افق کنش ذهنی هیچ‌گاه به طور کامل درک نمی‌شود، اما در کنش ناظر بر التفات به موضوعش مستتر است (کیسبی‌یر، ۱۳۸۸، ۱۹).

۲. مؤلفه‌های پدیدارشناسانه در تحلیل فیلم

براساس شمای کلی که از نظریه پدیدارشناسی و شیوه درک یک شیء در آن ارائه گردید، در ادامه با تطبیق این نظریه و مؤلفه‌های آن بر ویژگی‌های سینمایی، تلاش می‌شود مؤلفه‌های پدیدارشناسانه برای تحلیل فیلم، در تقابل با نظریات معاصر فیلم ذکر شود.

۲-۱. مخاطب در بازنمایی سینمایی

دیدگاه پندارگرایانه، فیلم را مجموعه‌ای از عناصر بصری و صوتی می‌داند که تماشاگر را برمی‌انگیزند تا موجودی به نام متن را خلق کند؛ ولی دیدگاه پدیدارشناختی، فیلم را موضوع تجربه و ادراک تماشاگر تلقی می‌کند؛ هر یک از این دو دیدگاه برای تماشاگر مقامی کاملاً متفاوت قائل است. رویکرد پندارگرایانه تماشاگر را عنصری تنیده در متن و بی‌ثبات می‌شمارد که دیدگاه‌های ناممکن اختیار می‌کند، اما رویکرد واقع‌گرایانه تماشاگر را تابع خواص وجودی شیئی مانند فیلم می‌داند و مدعی است که این شیء توصیفی را که دیدگاه پندارگرایانه از ماهیت ادراک به دست می‌دهد، برنمی‌تابد (کیسبی‌یر، ۱۳۸۸، ۵۰-۵۱).

۲-۲. تعامل، شفافیت و شهود

در نظریه‌های فیلم معاصر فرض بر این است که تصویرگری و شخصیت‌پردازی و نمادپردازی از تعامل تماشاگر با متن به وجود می‌آیند و بازنمایی‌های سینمایی برساخته‌هایی هستند که تماشاگران در واکنش به تصاویر و صداها می‌کنند که در معرض ادراک آنان قرار می‌گیرند، پدید می‌آورند اما پدیدارشناسی برخلاف دیدگاه تعامل‌گرا، تماشاگر را نه سازنده، بلکه کاشف بازنمایی‌های سینمایی تلقی می‌کند؛ به این معنی که اعتقاد دارد تصویرگری‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها و نمادپردازی‌هایی که تماشاگر در فیلم می‌یابد، وجودی مستقل از کنش‌های ادراکی او دارند. به این ترتیب، نظریه پدیدارشناسی از نظریه‌های استعلایی به‌شمار می‌آید که اعتقاد دارد بازنمایی‌ها از کنش‌های ذهنی‌ای که در ادراک آن‌ها دخیل‌اند، فراتر می‌روند (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۵۱-۵۲). پدیدارشناسی نظریه‌ای واقع‌گرا ارائه می‌دهد که عناصر مهمی از مفهوم تعاملی وساطت در فرآیند درک بازنمایی و مفهوم شفافیت در زمینه استقلال شیء بازنمایی شده را داراست.

نزد نظریه‌پردازان شفافیت‌گرا، فیلم به تماشاگران امکان می‌دهد که با رسانه‌ای شفاف واقعیت را بنگرند، زیرا فیلم‌برداری واقعیت را خودبه‌خود بازآفرینی می‌کند؛ به نظر می‌رسد چنین نظری غیرقابل دفاع باشد، چرا که در فرآیند پیچیده فیلم‌سازی دوربین تنها یکی از عناصر سازنده واقعیت است و چه بسا از طریق آن واقعیت در معرض تحریف قرار گیرد. همچنین تدوین و یا عناصری چون حالت کانونی و غیره نیز در بازنمایی سینمایی اهمیتی بنیادین دارد که این نظریه‌پردازان از آن‌ها غافل‌اند. قائل شدن به چنین تمایزی میان فیلم‌برداری و دیگر فعالیت‌های خلاقانه، حاوی هیچ نکته‌ای نیست؛ زیرا اگر فیلم‌برداری به صورت خودکار انجام شود، اثری که پدید می‌آورد هیچ‌یک از خصوصیات بازنمایی‌های هنرمندانه را نخواهد داشت (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۵۴). افزون بر این، فرآیند پیچیده فیلم‌برداری را نمی‌توانیم خودبه‌خودی محض بدانیم.

در پدیدارشناسی هوسرل، ادراک‌کنندگان خواص یک شیء را از طریق شهود درک می‌کنند و بی‌واسطه به آنها پی می‌برند. در این نظریه، درک بازنمایی به مثابه فرایندی بی‌واسطه تلقی می‌شود، به این معنا که شیء به طور مستقیم در مقابل ما قرار می‌گیرد و گویی خود به جوهر فعالیت روانی تبدیل می‌شود.

مفهوم تحقق در نظریه شهود هوسرل اهمیتی بنیادین دارد. رابطه تحقق میان درک‌های متفاوت از یک شیء واحد برقرار است. آن چیزی که گمان می‌رود چنین و چنان باشد باید همان چیزی باشد که تشخیص داده می‌شود هست (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۵۷). ما با درجات متفاوتی از تمامیت شهودی که به درجات ممکن تحقق اشاره می‌کند مواجه می‌شویم؛ و همچنان که در امتداد این درجات تحقق پیش می‌رویم، شیء را بهتر می‌شناسیم و روشن‌تر و کامل‌تر درک می‌کنیم. این نکته در مورد فیلم، با درک گوناگون افراد مختلف از در یک نمایش فیلم در شرایط مشابه، یا درک بهتر یک مخاطب از فیلم به ویژه فیلم مینیمال هنگام تکرار تجربه تماشا، منطبق می‌شود (سوبچاک، ۱۹۹۲، ۱۹۰). این شناسایی بهتر به خاطر محتوای فرانمایانه‌ای است که شباهتش با شیء رفته‌رفته آشکار می‌شود (هوسرل، ۱۴۰۱، ۱۴۵).

۲-۳. مسئله ذهنیت و دریافت مخاطب

با توجه به تعریفی که هوسرل از فرآیند ادراک به دست می‌دهد می‌توان در مسئله نقش ذهنیت آدمی در تجربه ادراکی از مفهومی به نام «تعین بخشیدن برنمودها» سخن به میان آورد. باورها و انتظارات و تجارب پیشین تماشاگر در مورد اشیاء هنری و آگاهی او از

شمایل‌نگاری و امثال این‌ها، در ماهیت این تعیین‌بخشی نقشی تعیین‌کننده دارند (کیسبی‌یر، ۱۳۸۸، ۱۵). بنابراین، تماشاگر در شکل‌گیری این دریافت نقشی اساسی ایفا می‌کند. هر یک از ما اشیاء را به گونه‌ای متفاوت درک می‌کنیم و آنها در ذهن ما نموده‌ها، شکل‌ها و شمایل متفاوتی به خود می‌گیرند و برنمودها به شیوه‌های گوناگونی تعیین می‌یابند.

۴-۲. شناخت، معرفت‌شناسی و کشف در مسئله باز‌نمایی سینمایی

نظریه‌ها و نقدهای سینمای معاصر از معرفت‌شناسی پندارگرا سخت تأثیر پذیرفته‌اند. طبق نظریه پندارگرایانه تماشاگر در خارج از شیئی به نام فیلم قرار ندارد که بازنمایی‌ها و دیگر ویژگی‌هایش را درک کند، بلکه خود عنصری فعال در متحقق ساختن متن است؛ به زبان نظریه‌پردازان معاصر، تماشاگر در درون متن تنیده شده است. علاوه بر آن تماشاگران در طی فعالیت ذهنی خود برای ساختن معنا و بازنمایی‌های متن از رمزگان‌ها سود می‌جویند، از جمله: رمزگان‌های سینمایی، رمزگان‌های فرهنگی و نیز رمزگان‌های خاص فیلم‌ساز (کیسبی‌یر، ۱۳۸۸، ۳۹).

دیدگاه پندارگرایانه، تحلیل‌گر سینما را به کاوش در اضافات، شکاف‌ها، گسست‌ها و ناپیوستگی‌های موجود در متن ترغیب می‌کند و برای آنها ارزشی خاص قائل می‌شود. بر اساس این دیدگاه، واقع‌گرایی بورژوازی سعی در خلق اثری دارد که همچون شیئی سخت و تغییرناپذیر به نظر برسد و تنها یک قرائت از آن با رمزهای مشخص امکان‌پذیر باشد اما در متونی که توسط افراد پیشرو خلق می‌شوند، شرایط به گونه‌ای دیگر است؛ این متون در واقع محل تلاقی فرآیندهایی هستند که می‌توان در هر خوانش معنایی جدیدی از آنها استنباط کرد.

فیلم‌ها هم از خواص پدیداری برخوردارند و هم از خواص وجودی. ویژگی‌های بصری و صوتی آن‌ها از جمله خواص پدیداری‌شان به شمار می‌آیند اما فیلم‌ها علاوه بر این خواص، از توان‌ها و ظرفیت‌های دیگری نیز برخوردارند که می‌توانند بر تماشاگر به صورت‌های متفاوتی تأثیر بگذارند (کیسبی‌یر، ۱۳۸۸، ۴۴).

با در نظر گرفتن تمایز میان خواص پدیداری و خواص وجودی و به‌کارگیری آن در تحلیل فیلم، می‌توان دریافت که انتقاد از فرآیند درک و تفسیر فیلم بی‌مورد است، چرا که باید خواص ذاتی فیلم را مدنظر قرار داد. از این منظر، می‌توان فیلمی خلق کرد که سرشار از ناهماهنگی، گسست و شخصیت‌های ناسازگار باشد.

پدیدارشناسی مبتنی بر معرفت‌شناسی واقع‌گرا درک بازنمایی‌ها را فرایندی تلقی می‌کند که مبتنی بر تشخیص ویژگی‌های اشیاء و رویدادها و اشخاص و اوضاع و احوال است، خواه این اشیاء واقعی باشند، یا خیالی (کیسبی‌یر، ۱۳۸۸، ۴۸). افزون بر این، پدیدارشناسی مدعی است که تشخیص این ویژگی‌ها از طریق شهود صورت می‌پذیرد.

۵-۲. صدا در سینما

نظریه‌های پندارگرایانه و نامگرایانه تصویری گمراه‌کننده از درک صدا در سینما ارائه می‌دهند. با آشکار کردن نادرستی این تصویر، می‌توانیم نظریه‌ای پدیدارشناختی از صدا در سینما ارائه دهیم. اصوات و تصاویر در فیلم به گونه‌ای با هم درآمیخته می‌شوند که توهم واقعیت را به حداکثر می‌رسانند و به موضوع فیلم وحدت می‌بخشند. به نظر تماشاگر، وحدتی میان صدا و تصویر وجود دارد، در حالی که در واقع چیزی جز تصاویر و صداهای مجزا در مقابل او نیست. گفتگوهایی که می‌شنویم به موجودی خیالی تعلق دارند. سینمای کلاسیک با استفاده از صدا تلاش می‌کند تا القا کند که ما در حال تماشای انسان‌های دنیای داستان هستیم، در حالی که می‌دانیم آنچه واقعاً تجربه می‌کنیم فاقد چنین ویژگی‌هایی است.

کریستین متز میان عوامل دیداری و شنیداری تمایزی بنیادین قائل می‌شود. وی برای ایجاد این تمایز بر تمایز میان کیفیت‌های اولیه و کیفیت‌های ثانویه تأکید می‌کند. کیفیت‌های اولیه فهرست اشیاء و ذوات را تعیین می‌کنند و بصری و بساوی (لامسه‌ای) هستند اما کیفیت‌های ثانویه با خواصی که بر این اشیاء قابل اطلاق است مطابقت دارند و شنیداری و بویایی می‌باشند. متز با بهره‌جویی از تمایز میان کیفیت‌های اولیه و ثانویه، ادعا می‌کند که در سینما صدای «خارج از تصویر» وجود ندارد؛ خواه صدایی قابل شنیدن باشد یا نباشد. اگر وجود داشته باشد، نمی‌توانیم بگوییم در چهارچوب پرده مستطیل شکل سینما قرار دارد یا ندارد؛ علت آن هم به ماهیت صدا بازمی‌گردد؛ چرا که صوت در کل فضایی که تماشاگران را احاطه کرده است منتشر می‌شود اما در مقابل، وقتی یک عنصر بصری در خارج از پرده قرار داشته باشد، واقعاً در خارج از فضایی است که پرده آن را اشغال کرده است. ما آن را نمی‌بینیم، ولی می‌توانیم بر اساس آنچه دیده‌ایم و یا می‌بینیم خارج از تصویر بودنش را استنباط کنیم، اما در مورد صدا چنین وضعیتی پیش نمی‌آید؛ صدا وقتی خارج از تصویر هم باشد، ما آن را می‌شنویم. به این ترتیب، متز تمایز میان مُدرک - که در ذهن ماست - و شیء - که در جهان خارج است - را کنار می‌گذارد (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۷۳-۷۴). در سینما کیفیت‌های شنیداری اگر در وضعیت مطلوب قرار داشته باشند، با صداهای مشابهشان در جهان واقعی چندان تفاوتی ندارند، اما این مسئله در مورد کیفیت‌های بصری صادق نیست.

نامگرایان و پندارگرایان از تجربه سینمایی تصویری به دست می‌دهند که تماشاگر هنگام ادراک بازنمایی‌های سینمایی فقط عناصر بصری و شنیداری را تجربه می‌کنند و می‌کوشند توضیح دهند که تماشاگران چگونه شخصیت‌هایی را که در سینما از طریق عوامل بصری و شنیداری به نمایش درمی‌آیند و این نظریه‌پردازان وجودشان را باور ندارند درک می‌کنند. اگر صدای فیلم را بر اساس مفهوم افق که هوسرل طرح کرده است تحلیل کنیم، درمی‌یابیم که این تحلیل‌گران از تجربه صدا در سینما تصویری کاذب به دست داده‌اند. وقتی ما صحنه‌ای از یک فیلم ناطق را تماشا می‌کنیم، چنین نیست که عناصر بصری را ببینیم و عناصر صوتی را مجزای از آن‌ها بشنویم و سپس آن‌ها را به موجودی که تصاویر و صداها به آن تعلق دارند نسبت دهیم؛ ما شخصیت در داستان فیلم را واقعاً ادراک می‌کنیم و این ادراک کردن ما توهم نیست (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۷۵).

برای تبیین این موضوع می‌توان به فیلم *پرنده‌گان* اثر آلفرد هیچکاک (۱۹۶۳) اشاره کرد. وقتی ملانی با قایق پاروزنان از خلیج بودگا می‌گذرد تا به خانه برنر برود، نمایی بر پرده ظاهر می‌شود که در آن صدای امواجی که به قایق ملانی می‌خورند به گوش می‌رسد. هر چند چیزی که تماشاگران می‌بینند، نمای دوری است از خانه برنر، اما به درستی درمی‌یابند که ملانی هنوز در قایق است و این صدا از برخورد امواج با قایق او پدید می‌آید. تماشاگران فیلم هنگام مشاهده این نما، به صدای خارج از تصویر به عنوان صدای آبی که ملانی را احاطه کرده است، التفات می‌کنند. درست همان‌طور که به ملانی به عنوان کسی که هنوز در قایق است و پاروزنان به سوی خانه برنر می‌رود التفات می‌کنند. در اینجا اصوات (صدای امواجی که به قایق می‌خورند) و عناصر بصری (ملانی که در قایق نشسته است) در خارج از پرده قرار دارند، ولی ما وجودشان را بر حسب آنچه دیده‌ایم و شنیده‌ایم و آنچه می‌بینیم و می‌شنویم ادراک می‌کنیم.

۶-۲. داستان، جهان داستان، شخصیت‌ها و عناصر داستانی در بازنمایی پدیدارشناسانه

در نظریه‌پردازی‌های پندارگرایانه و نامگرایانه جهان داستان جهان کلی نظام رویدادهاست، یعنی چهارچوب زمانی - مکانی این جهان و متعلقات آن و شخصیت‌هایی که در آن به سر می‌برند و در چهارچوب آن به کنش و واکنش می‌پردازند. اگر تجربه خودمان را از تماشای فیلم با درون‌نگری تجزیه و تحلیل کنیم، درمی‌یابیم که می‌توانیم با دو نگرش متفاوت به این تجربه بنگریم. پدیدارشناسی در تحلیل این تجربه میان دو نوع فاصله روان‌شناختی و عاطفی تمایز قائل می‌شود؛ هنگامی که تماشاگران نسبت به اثر هنری در فاصله‌ای روان‌شناختی قرار دارند، موقعیتشان همانند چیزی است که هوسرل با عنوان «حالت بی‌طرفی» به آن اشاره می‌کند. در این حالت، تماشاگر از علایق شخصی و واقع‌بینانه خود به اشیاء و رویدادها می‌گذرد و همه توجهش را به نمایش معطوف می‌کند. فاصله روان‌شناختی قابل آموختن است و حد وسط در آن راه ندارد؛ چرا که در آگاهی و یا ناآگاهی ما نسبت راه ندارد اما وقتی فاصله ما از یک اثر هنری، مانند فیلم از نوع عاطفی است، نسبی و قابل درجه‌بندی خواهد بود (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۸۸-۸۹).

در فیلم *باشگاه مبارزه* اثر دیوید فینچر (۱۹۹۹) با تکنیک‌هایی تعامل مستقیم با تماشاگر به کارگیری می‌شود و در نهایت فیلم با به چالش کشیدن حقیقت و ذهنیت شخصیت‌ها تماشاگر را به فکر و تأمل سوق می‌دهد.

با توجه به فاصله روان‌شناختی و عاطفی، می‌توانیم از تجربه سینمایی تحلیلی به دست دهیم که در مقایسه با تحلیل مبتنی بر جهان داستان از انسجام و اعتبار بیشتری برخوردار باشد. سینمای کلاسیک سالیان دراز کوشیده است در تماشاگر این نگرش را پدید بیاورد که آنچه در فیلم می‌بیند نمایشی است که برای مصرف او ساخته و پرداخته شده است؛ اما فیلم‌های موج نو^۱ با چنین نگرشی به مقابله می‌پردازند و تماشاگر را از غرق شدن در رویدادهای فیلم برکنار می‌دارند و میان او و فیلم فاصله قابل توجهی ایجاد می‌کنند. در چنین وضعیتی، تماشاگر به جای این که دچار حالات عاطفی‌ای شود که از هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌ها حاصل می‌آید، توجهش عمدتاً به اعمال و رفتار شخصیت‌ها جلب می‌شود و درباره آن‌ها به تأمل می‌پردازد. بدین ترتیب، تماشاگر می‌تواند در مقابل وضعیت انسانی‌ای که به نمایش درمی‌آید موضعی انتقادی اختیار کند (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۸۹).

اگر بکوشیم به رابطه‌ای که تماشاگر با اجزای سازنده «جهان داستان» برقرار می‌کند پی ببریم، با مشکلاتی روبه‌رو می‌شویم؛ در تجربه سینمایی ما هیچ نشانه‌ای وجود ندارد که ثابت کند چنین روابطی اصولاً پدید می‌آیند. وقتی ما فاصله روان‌شناختی و فاصله عاطفی را در نظر آوریم و بگوییم فاصله گرفتن تماشاگر از فیلم یا غرق شدن در آن بر حسب مفاهیمی مانند شخصیت‌های داستان و روابط انسانی و اشیاء و رویدادها و نحوه روایتگری فیلم شکل می‌گیرد، در این صورت درمی‌یابیم که اصولاً نیازی به مفاهیمی مانند رابطه تماشاگر با زمان و مکان داستانی یا با مجموعه مصداق‌های فیلم و یا با جهان خیالی فیلم نداریم؛ زیرا مفاهیمی مانند فاصله روان‌شناختی و عاطفی این روابط را نیز دربرمی‌گیرند (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۸۹).

از دیگر مفاهیم مهمی که در نظریه‌های فیلم مطرح شده است، مفهوم نظام رویدادهاست، مفهومی است که به جهان داستان مرتبط است. نظام رویدادهای داستانی است که در جهان داستان رخ می‌دهد و بر رویدادهایی که پیرنگ به صورت آشکار به تماشاگر

^۱ موج نو جنبشی در سینمای فرانسه است که در دهه ۱۹۵۰ به رهبری منتقدان جوان تحریریه مجله سینمایی *کایه دو سینما* در فرانسه شکل گرفت و به سایر نقاط دنیا سرایت یافت. موج نو در فرانسه در دو دوره اتفاق افتاد؛ دوره اول از سال ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۲ طول کشید و از مشخصه‌های آن تأکید بر مؤلف و میزانشن بود. فیلم‌سازان این دوره از قواعد فیلم‌سازی دهه ۵۰ میلادی، هم به لحاظ روایی و هم تصویری، روی‌گردان شدند. روایت و داستان یا آغاز و پایانی برای فیلم‌ها وجود نداشت. تنها برشی از زندگی در فیلم نشان داده می‌شد و به این ترتیب اقتباس ادبی در این سینما به نوعی کنار گذاشته شد. در سینمای فرانسه، این اصطلاح به آثار فیلم‌سازانی همچون ژان-لوک گدار و فرانسوا تروفو، اطلاق می‌شود که در اواخر دهه ۱۹۵۰ و دهه ۱۹۶۰ خواهان سبک شخصی‌تر فیلم‌سازی و الهام فردی بودند و بر ضد قراردادهای مرسوم طغیان کردند.

عرضه می‌کند، بنیاد می‌گیرند. این نظام، ساخته ذهن تماشاگر است. درک فیلم ممکن است مستلزم استنباط باشد، اما استنباط بر اساس الگوهای کشف صورت می‌گیرد. نظام رویدادها به هیچ‌وجه ساختگی‌تر از پیرنگ نیست (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۸۱). پدیدارشناسی تصویری به دست می‌دهد که ما رویدادها را به طریقی که پیرنگ هدایت‌مان می‌کند ادراک نمی‌کنیم؛ بلکه از میان رویدادها می‌گذریم به طوری که این اندریافت در فرآیند درک سفر، به عنوان رویدادی کلی و متشکل از رویدادهای کوچکتری که هر کدام آشکارا به تصویر درآمده‌اند، نقش واسطه را ایفا می‌کند. وجود خلأهای داستانی به هیچ‌وجه این فرض را ثابت نمی‌کند که تماشاگران رویدادهای موجود در روایت را در ذهن خود می‌سازند. به عنوان نمونه در فیلم *تلقین* اثر کریستوفر نولان (۲۰۱۰) با استفاده از ترکیب مهارت‌های زمانی و مکانی، یک داستان پیچیده و پدیداری را به تصویر کشیده می‌شود. زمان به عنوان یک لایه عمیق در رویاها و مکان‌ها باعث ایجاد تجربه‌ای جذاب و پیچیده می‌شود.

۷-۲. استعلا و نظریه داستان

رویدادهای داستانی، مانند رویدادهای واقعی، مستقل از کنش‌های ادراکی تماشاگران، وجود خارجی دارند. فرآیند تماشای فیلم به این معنا نیست که ما بر اساس داده‌های حسی که دریافت می‌کنیم، رویداد به تصویر کشیده شده را در ذهن خود بازسازی می‌کنیم. این واقعیت که رویداد به تصویر کشیده شده داستانی است، به هیچ‌وجه به این معنا نیست که وجود و ماهیت آن رویداد به کنش‌های ذهنی فردی که آن را تجربه می‌کند وابسته باشد. اینکه هر یک از ما می‌توانیم تعبیر متفاوتی از رویداد داشته باشیم، موضوع دیگری است.

تماشاگران در معرض انبوهی از داده‌های حسی قرار می‌گیرند و این داده‌ها توجه آنها را به موضوع بازنمایی شده محدود می‌کنند. افق‌هایی که بر ویژگی‌های شیء مورد توجه حاکم هستند نیز توجه ادراک‌کنندگان را محدود می‌کنند. رویداد داستانی موضوعی است که تماشاگران آن را از طریق شهود درک می‌کنند؛ و در چنین حالتی است که تحقق می‌یابد (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۵۸-۵۹). ممکن است به نظر برسد که در تلقی شهود به عنوان کانون درک، تناقضی وجود دارد. اگر شهود به معنای درک بی‌واسطه موضوع باشد، در این صورت چگونه فرآیند پیچیده وساطت در چنین درکی دخالت دارد؟ پاسخ این است که درک اندریافت برنمودها همراه با ادراک رویداد که عنصری تعیین‌کننده در این فرآیند است، پدید می‌آید و همین مسئله است که این کنش را به کنشی شهودی تبدیل می‌کند.

بنابراین، نظریه استعلایی بازنمایی سینمایی از داستان، تبیینی ارائه می‌دهد که نظریه‌های مبتنی بر شفافیت و تعامل قادر به ارائه آن نیستند. این نظریه بر غنای شهودی تجربه بازنمایی تأکید می‌کند و بر نقش وساطتی عظیمی که شعور در این میان ایفا می‌کند صحنه می‌گذارد؛ و در عین حال، توجیهی معقول برای وجود مستقل اشیاء بازنمایی شده، چه واقعی و چه خیالی، ارائه می‌دهد.

۸-۲. ارتباط خیال و مفهوم ادراک در پدیدارشناسی

مفهوم خیال‌ورزی از مفاهیمی است که بدون آن نظریه‌های بازنمایی مبتنی بر پندارگرایی و نام‌گرایی امکان تحقق پیدا نمی‌کنند. نظریه خیال‌ورزی بخشی از دیدگاهی است که با هویت انسان در ارتباط است و معتقد است ذهن انسان را بافت فرهنگی‌ای که در آن به سر می‌برد شکل می‌دهد و او نمی‌تواند از این چهارچوب فرهنگی فراتر رود. این دیدگاه با تبیینی که پدیدارشناسی از هویت انسانی به دست می‌دهد در تعارض است؛ چرا که تعالی جستن او را از این محدوده ممکن می‌داند. بر اساس این الگو واحدهایی که

در بازنمایی‌ها و دیگر ابعاد تجربه سینمایی یافت می‌شوند، ویژگی‌های خاص یک فیلم نیستند بلکه حاصل کنش‌های ناآگاهانه ذهن ما و به عبارت بهتر محصول خیال‌ورزی هستند (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۹۰). می‌توان پیوند چنین رویکردی را در اندیشه‌های پدیدارشناختی شخصیت‌ها در فیلم *هنزرتوی پن*^۱ به کارگردانی گیرمو دلتورو (۲۰۰۶) دید؛ که شخصیت اصلی او فلیا با زندگی در دو دنیای موازی، نمادی از اندیشه‌ها و تصمیمات شخصی را نشان می‌دهد. تصمیمات او تأثیر مستقیمی بر داستان‌های خیالی و واقعی دارد و این ارتباط در پدیدارشناسی فیلم به تداخل بین دو دنیا اشاره دارد. همچنین کنش نسبت به فضا و مکان پدیدار را در همین فیلم، در فضاهایی می‌توان دید که با طراحی هنری استثنایی، توجه تماشاگران را به خود جلب می‌کنند. فضاهای فیلم، از جمله جنگل جادویی و زیرزمین تاریک، به صورت پدیدارشناسی نقش مهمی در ایجاد احساسات و تجربه تماشاگر دارند. این فیلم با ادغام هویت فانتزی و واقعیت، نشان می‌دهد که چگونه یک فیلم می‌تواند از طریق مؤلفه‌های پدیدارشناسی، به تفکر و تأمل در مفاهیم عمیق انسانی و اجتماعی مشتاقانه وادار شود. این اثر همزمان جذابیت داستانی دارد و به نحوی فلسفی و هنری تماشاگران را به چالش می‌کشد.

پدیدارشناسی واحدهای بازنمایی سینمایی را بر حسب فرآیندهای آگاهانه تبیین می‌کند. درست است که ذهن در حین کنش‌های دخیل در فهم بازنمایی سینمایی از عملکردهای برنمود و برنمودن آگاه نیست، اما این کنش‌ها بخشی از ضمیر ناخودآگاه هستند. ما در واکنش به دیگران است که خویشتن خود را تمییز می‌دهیم و این تمییز با وساطت خیال‌ورزی انجام می‌گیرد. آنچه ما هستیم و آنچه آرزو می‌کنیم از قدیمی‌ترین زمان‌ها منشأ می‌گیرد و همچنان نیز منشأ آن در خارج از وجود ماست. بازنمایی‌ها مادام که خیال‌ورزی را بتواند فعال کند، این توان را دارند که احساس کاذب وحدت و استقلال را در ما بپرورانند. به دلیل پیوند مستحکمی که میان تجربه سینمایی و مرحله آینه‌ای وجود دارد، تماشاگران فیلم خود را با دوربین یگانه احساس می‌کنند و نیز از چشم‌چرانی به مفهوم روان‌شناختی آن لذت می‌برند و در نتیجه در تماشاگر حالتی از انکار پدید می‌آید.

فیلم *هتل بزرگ بوداپست*^۲ به کارگردانی وس اندرسن (۲۰۱۴) دقیقاً با محوریت مرحله آینه‌ای و تعامل با تماشاگر، از جمله نقل‌قول‌های خنده‌دار و ساختار تعاملی با تماشاگر، یک تجربه تعاملی و شگفت‌انگیز ایجاد می‌کند. این تعامل با تماشاگر به عنوان یک مؤلفه مهم در پدیدارشناسی داستان حضور دارد. به همین موارد می‌بایست زمان و مکان را نیز به عنوان عناصر اساسی پدیدارشناسی اضافه کرد که به تشکیل داستان و ایجاد جهان فیلم کمک می‌کنند. زمان با تبدیلات متعدد و مکان با طراحی زیبا و خاص هتل، اثرات بزرگی در تجربه تماشاگر دارند. در همین راستا شخصیت‌های غنی و پیچیده با اندیشه‌ها، احساسات و چالش‌های زندگی، ابعاد داستان را افزایش می‌دهند. این اندیشه‌ها به عنوان پلی برای فهم عمیق‌تر معنای داستان عمل می‌کنند.

چشم‌چرانی فقط در سینما امکان‌پذیر است، اما در تئاتر چنین رابطه‌ای میان تماشاگر و بازیگر برقرار نیست. در تجربه سینمایی حالت انکار از آن‌جا پیش می‌آید که تماشاگر از جایگاهی نامرئی فیلم را مشاهده می‌کند. متر در ارتباط با همین مفهوم «انکار»، معتقد است پدیدارشناسی تماشای فیلم از دال خیال‌ورزانه بازنمایی تصویری کاذب به دست می‌دهد (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۹۲).

در مقام داوری و قضاوت گزاره‌های فوق باید گفت درست است که ما در مقام تماشاگر فیلم هرگز نمی‌توانیم از فضای درون سالن سینما به فضایی که شخصیت درون فیلم در آن به سر می‌برد وارد شویم و درباره تئاتر نیز همین‌ها را می‌توان گفت. ما نمی‌توانیم به درون فضای نمایش قدم بگذاریم؛ تنها کاری که می‌توانیم بکنیم، پریدن به روی صحنه و بر هم زدن نمایش است. سینما و تئاتر

^۱Pans Labyrinth

^۲The Grand Budapest Hotel

و رمان دست‌کم از یک نظر به هم شبیه‌اند و آن این است که هر سه در داستان خود رویدادها و فضاهایی را به تصویر می‌کشند که ما در آن‌ها غایب هستیم. بنابراین، غیبت ما از فضای داستانی فیلم مسئله‌ای نیست که بتوانیم مدعی شویم فرآیندهای ناآگاهانه کذایی را فعال می‌سازد یا درک ما را از بازنمایی‌های سینمایی موجب می‌شود.

افزون بر این، نگرستن در آینه و تماشای فیلم از منظر پدیدارشناسی چنان تجربه‌های متفاوتی هستند که شرح و تحلیل تجربه دوم بر مبنای تجربه نخست به هیچ‌وجه روشنگرانه نیست. ما در آینه خودمان را می‌بینیم، اما بر پرده سینما خودمان را مشاهده نمی‌کنیم. علاوه بر این، ما در برخی مواقع خودمان را با شخصیتی که دوربین او را در قاب گرفته است یگانه احساس می‌کنیم و حتی گاهی دوربین را یکی از شخصیت‌های فیلم تصور می‌کنیم؛ اما بر خلاف آنچه نظریه‌پردازانی همچون کریستین متز آن را بیان می‌کنند، هرگز خودمان را با دوربین یگانه احساس نمی‌کنیم (کیسی‌یر، ۱۳۸۸، ۹۵).

هوسرل به ما نشان می‌دهد که تفسیر چگونه رخ می‌دهد. با درک چگونگی تفسیر، می‌توانیم فرآیندهای آگاهانه و ناخودآگاهی را که در فهم بازنمایی‌های سینمایی نقش دارند، آشکار کنیم. به دلایل متعددی، می‌توانیم تصاویر، شخصیت‌پردازی‌ها و نمادهای سینمایی را نه صرفاً بازنمایی‌هایی از واقعیت، بلکه اشیایی با وجود مستقل در نظر بگیریم که از طریق ذهن درک می‌شوند، ذهنی که از آنها فراتر می‌رود و درک آنها مستلزم کنش‌های آگاهانه و ناخودآگاه آن ذهن است.

نتیجه‌گیری

نظریه پدیدارشناسی فیلم، سینما را به مثابه شیء هنری و سازمان بصری‌ای می‌داند که از روش‌ها و تکنیک‌های مختلف برای انتقال ایده‌ها، احساسات و مفاهیم استفاده می‌کند. می‌توان گفت این دیدگاه پدیدارشناسانه درک عمیق‌تری از زبان بصری فیلم و نحوه ارتباط آن با مخاطب ارائه می‌دهد. این نظریه بر این اصل تأکید دارد که هر عنصر فیلم، از جمله زاویه دید دوربین، حرکات دوربین، ترکیب‌بندی قاب‌ها و استفاده از صداها و موسیقی، بر درک و تجربه تماشاگر اثر می‌گذارد.

برخلاف نظریه‌های سنتی که بر محتوا، ساختار و فرایند ساخت فیلم تمرکز دارند، نظریه پدیدارشناسی فیلم تأکید می‌کند که باید به شیوه‌هایی که فیلم به ما واقعیت را نمایش می‌دهد توجه کنیم و نحوه ایجاد معنا و تأثیرات آن را بررسی کنیم. در این راستا، اگر بازنمایی سینمایی مستلزم «دریافت‌التفاتی» اشیایی باشد که وجودشان از کنش‌های ذهنی ما مستقل است و تصاویر و صداها صرفاً از طریق «اندریافت» درک شوند، در این صورت قضاوت و تحلیل ارزش‌های یک فیلم باید بر مبنای خصوصیات اشیاء مدرک و شیوه تجسم یافتن آن‌ها انجام بگیرد، نه بر اساس اینکه آیا تماشاگر در داستان فیلم غرق می‌شود یا نه.

از نظر پدیدارشناسان، چیزی که با فرانمایی در تقابل قرار می‌گیرد، پنهان کردن اثر هنری است؛ و نقطه مقابل بازنمایی نیز نه فرانمایی، که عدم بازنمایی است. بازنمایی‌ها، به شرط اینکه خیال‌ورزی را فعال کنند، پیوند مستحکمی میان تجربه سینمایی و مخاطب به وجود می‌آورند. مخاطب علاوه بر درک برنمودی آنچه بر روی پرده اتفاق می‌افتد، با اثر یگانه شده، اثر را چون آینه‌ای در برابر خود می‌بیند و خود را نیز درک می‌کند.

آثار هنری امروز، به‌ویژه آثار سینمایی در سیطره اقتصاد و معیشت قرار گرفته‌اند و در دسترس عموم می‌باشند. این امر باعث شده است این آثار حکم کالا و اشیایی را داشته باشند که افرادی برای گذراندن اوقات فراغتشان به آنها رجوع می‌کنند. عمومی شدن هنر، کارکرد و چیستی آن را وابسته به میزان رشد کالا و نظام سرمایه‌داری می‌کند و در این حالت آثار برتر آثاری می‌شود که بیشتر مورد

استقبال عموم قرار گرفته باشد و خواهان بیشتری داشته باشد. از طرف دیگر تأثیر تکنولوژی‌های تکثیر و چاپ که منجر به بازتولید اثر هنری می‌شود باعث توده‌ای شدن آن شده است. انسان مدرن در زندگی روزمره خود از تجربه‌های آنی و زیسته اشباع شده، بدون اینکه بتواند این تجربه‌ها را معنا سازی یا با دیگران تبادل کند. فقدان وجود تجربه جمعی و اندیشیده شده باعث تجربه‌های زیسته متعدد، بی‌معنا و سرگردان می‌شود. کسی که قادر باشد تجربه را تبادل پذیر کند، تجربه اندیشیده شده را به تجربه زیسته پیوند داده است و تحلیل ابعاد مختلف سینما، مانند تصویر، صدا، روایت، محتوا، دریافت و ادراک تماشاگر، روشن می‌سازد که روش پدیدارشناسی در درک، تحلیل و توضیح تجربه سینمایی، به تحقق هر چه بیشتر این هدف کمک خواهد کرد.

نظریه پدیدارشناسی فیلم، با وجود دستاوردهای قابل توجهش، مورد انتقاداتی نیز قرار گرفته است. از آن جمله توجه زیاد به ویژگی‌های فیلمی مانند رنگ، جهش‌های دوربین و ترکیبات صوتی در این نظریه است که باعث می‌شود تا محتوا و داستان فیلم در نگرش کلی این نظریه دست کم گرفته شود. یکی دیگر از انتقادات به این نظریه، تمرکز بیش از حد آن بر عناصر بصری است که زمینه تمرکز بیش از حد بر عناصر فرمالیستی را فراهم کرده است و همچنین ایجاد فاصله بین فیلم و تماشاگر به ایجاد فاصله بین فیلم و واقعیت تغییر یافته است.

به طور کلی می‌توان گفت که تحلیل فیلم از دیدگاه فلسفه پدیدارشناسی می‌تواند به بررسی چگونگی ظاهر شدن واقعیت و معنا در دنیای فیلم بپردازد و از این طریق جایگاه استواری برای این نظریه در این راستا پدید می‌آورد به با وجود این انتقادات، پدیدارشناسی فیلم همچنان دیدگاهی ارزشمند برای تحلیل فیلم ارائه می‌دهد. این نظریه می‌تواند به بررسی چگونگی شکل‌گیری واقعیت و معنا در دنیای فیلم بپردازد و از این طریق، درک عمیق‌تری از تجربه سینمایی به ما ارائه دهد.

رویکردی که در آن وزن دهی به نقش شعور آدمی در شکل‌گیری و درک نموده‌ها بیش از رویکردهای سنتی نمود دارد. پدیدارشناسی در فیلم تأکید می‌کند که شعور ما نه تنها از طریق کنش‌هایمان با نموده‌ها ارتباط برقرار می‌کند، بلکه در ساخت آنها و برآیندسازی آنها نیز نقش ایفا می‌کند. این نقش تابع اجزای خاصی است که هنوز ابعاد آن به طور کامل درک نشده است. ضمن اینکه، نموده‌ها بر درک ما از موضوع تجربه تأثیر می‌گذارند. به این معنی که نحوه درک ما از اشیاء، افراد، رویدادها و مفاهیم تحت تأثیر تجربیات و باورهای قبلی ما قرار می‌گیرد.

منابع

- جمادی، سیاوش. (۱۳۸۵). زمینه و زمانه پدیدارشناسی (جستاری در زندگی و اندیشه‌های هوسرل و هایدگر)، نشر ققنوس.
- ساکالوفسکی، رابرت. (۱۳۸۴). درآمدی بر پدیدارشناسی، ترجمه محمدرضا قربانی، گام نو.
- صافیان، محمدجواد؛ انصاری، مائده؛ غفاری، علی و مسعود، محمد. (۱۳۹۰). بررسی پدیدارشناختی هرمنوتیک نسبت مکان با هنر معماری، پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز، ۵ (۸) ۹۳-۱۲۹. https://philosophy.tabrizu.ac.ir/article_176.html
- کوکلمانس، یوزف. (۱۳۸۸). هایدگر و هنر، ترجمه محمدجواد صافیان، نشر پرسش.
- کیسی‌یر، آلن. (۱۳۸۸). پدیدارشناسی و سینما، چاپ دوم، نشر هرمس.
- مستوفی‌فرد، پریشاد؛ البرزی، فریبا؛ امینی، امیرحسین و شهاب‌الدین، عادل. (۱۴۰۱). بازنمایی فضای معماری در سینما با رویکرد پدیدارشناسی (نمونه موردی: فیلم نوستالژی)، باغ نظر، ۱۹ (۱۱۷)، ۲۱-۳۲. <https://doi.org/10.22034/bagh.2022.331459.5137>

مستوفی فرد، پریشاد؛ البرزی، فریبا؛ امینی، امیرحسین و شهاب‌الدین، عادل. (۱۴۰۲). روایت فضای «خانه» در سینما از منظر پدیدارشناسی، نمونه موردی: فیلم شطرنج باد، هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۸(۱)، ۴۳-۵۵.

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.349047.615698>

هوسل، ادموند. (۱۴۰۱). پژوهش‌های منطقی، ترجمه جابر طالبی، نشر نی.

سپهران، کامران؛ مصطفوی، شمس‌الملوک و ابراهیم‌زاده، حمزه. (۱۴۰۱). جایگاه «عاملیت» و «بخشایش» در پدیدارشناسی روح هگل با تمرکز بر فیلم پری

اثر داریوش مهرجویی، نقش‌مایه، ۱(۲)، ۳۸-۴۳. <https://civilica.com/doc/1572787>

References

- Chamarette, J. (2012). *Phenomenology and the Future of Film: rethinking subjectivity beyond French Cinema*, Palgrave Macmillan.
- Domietta, T. (2008). *The Time of the Crime: phenomenology, psychoanalysis, Italian film*, Stanford University Press.
- Evan Richard, D. (2021). *Film Phenomenology and Adaptation: sensuous elaboration*, Amsterdam University Press.
- Hanaway, O. C. (2017). *James Joyce and the Phenomenology of Film*, Oxford University Press.
- Husserl, E. (2021). *Logical Researches*, trans. J. Talebi, Ney Publishing. (in Persian)
- Jamadi, S. (2015). *Context and Time of Phenomenology (an inquiry into the life and thoughts of Husserl and Heidegger)*, Qaqnoos Publication. (in Persian)
- Kisbier, A. (2018). *Phenomenology and Cinema*, 2nd edition, Hermes Publishing. (in Persian)
- Kokelmans, Y. (2018). *Heidegger and Art*, trans. M. J. Safian, Sokhan Publication. (in Persian)
- Loht, S. (2017). *Phenomenology of Film: A Heideggerian Account of the Film Experience*, Lexington Books.
- Mostowfifard, P.; Alborzi, F.; Amini, A. & Adel, S. (2022). Phenomenological Study of "House" in Cinema; Case Study: The Movie Chess of the Wind, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28 (1), 43-55. (in Persian) <https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.349047.615698>
- Mostowfifard, P.; Alborzi, F.; Amini, A. & Adel, S. (2023). A Representation of the Architectural Space in Cinema through the Phenomenological Approach (A Case Study: Nostalgia Movie), *Bagh-e Nazar*, 19 (117), 21-32. (in Persian) <https://doi.org/10.22034/bagh.2022.331459.5137>
- Safian, M. J.; Ansari, M.; Ali Ghaffari & Masoud, M. (2018). Hermeneutical phenomenology survey of relation between place and architecture, *Philosophical Investigations*, University of Tabriz, 5 (8), 93-129. (in Persian) https://philosophy.tabrizu.ac.ir/article_176.html?lang=en
- Sakalovsky, R. (2014). *An Introduction to Phenomenology*, trans. M. R. Ghorbani, Gam-e Nou Publication. (in Persian)
- Sepahran, K.; Mostafavi, S. & Ebrahimzadeh, H. (2021). The Position of "Agency" and "Forgiveness" in the Phenomenology of Hegel's Spirit with a Focus on the Movie "Fairy" by Dariush Mehrjooi, *Naqsh Mayeh*, 1 (2), 38-43. (in Persian) <https://civilica.com/doc/1572787>

- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press.
- Wahlberg, M. (2008). *Documentary Time: Film and Phenomenology*, University of Minnesota Press.
- Walton, S. (2016). *Cinema's Baroque Flesh: Film, Phenomenology and the Art of Entanglement*, Amsterdam University Press.