رسانه و فرهنگ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال هفتم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، ۱۲۹-۱۵۲

بنیان‌های روایتِ سینمایی از منظر پروای وجود

محمدعلی صفورا*

علی‌اصغر فهیمی‌فر، مجید بلادپس*****

چکیده

هدف این نوشته آشکار نمودن منشاء و بنیان‌های روایت سینمایی، یعنی *امکان‌ها* و *ضرورت‌های* آن، است. روایت سینمایی به مثابه رفتار انسان ریشه در ذات و نحوهٔ هستی انسان دارد و ضرورتاً برآمده از ذات انسان است. در این مقاله از منظر پروای وجود، یعنی از منظر یکی از وجوه بنیادین انسان، و با راهنما قرار دادن نگرش کلی *هایدگر* به هستی به ماهو و هستیِ انسان و حقیقت یا ناپوشیدگی و با روشی توصیفی-تحلیلی سعی در تبیین ضرورت‌ها و امکان‌های روایت به مثابه *زبان*، امکان‌ها و ضرورت‌های مونتاژ سینمایی بر مبنای حضور *نامتعین* و *آموخته‌های انضمامی* برآمده‌ایم، و در نهایت و پس از بررسی روایت از این سه زاویه روشن خواهد گشت که پروای وجود به مثابه سرشت ذاتی انسان که دغدغهٔ حقیقت یا ناپوشیدگی موجود و وجود را دارد، و از آن رو که باهم‌بودن و لذا زبان به ماهو زبان، و نیز آموخته‌های انضمامی را ضرورت می‌بخشد، مبنای بروز *رفتاری* همچون روایت سینمایی در انسان است.

کلیدواژه‌ها: روایت، روایت سینمایی، زبان، حضورِ امر حاضر، آموخته‌های انضمامی.

۱. مقدمه

دانش‌ها، هنرها و در میان آن‌ها روایت *کار انسان و برای انسان است*؛ و به طور کلی *رفتار*های انسان‌اند. لذا چیستی آن‌ها ضرورتاً تنها در پرتو فهم چیستی انسان قابل فهم

*استادیار، دانشگاه تربیت مدرس، انیمیشن و سینما، safoora_m@yahoo.com
**دانشیار، دانشگاه تربیتمدرس، تاریخ هنر و فلسفهٔ هنر، fahimifar@modares.ac.ir
***کارشناسی ارشد، انیمیشن، دانشگاه تربیت مدرس (نویسندهٔ مسئول)، beladpas@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/٤/۲٦

خواهد بود. لیکن روایت به مثابه رفتارِ آن هستنده‌ای (۱) که دارای وجوه بنیادین متعدد و به قول هایدگر به هم پیوسته و به یکَ اندازه نخستینی، است، رفتاری پیچیده خواهد بود و لذا فهم کامل چیستی آن در گرو نگریستن به آن از ورای تمام دقایقِ ساختی صاحب چنین رفتاری است. از سوی دیگر انسان به مثابه هستنده‌ای که معنابخشِ تمام هستندگان درون‌جهانی، وضعیت‌ها و کلیت‌ها و نیز رفتارهای خویش است (هایدگر، ۱۳۹۱، ۲۰۳)، خود، در طول تاریخ حیات‌اش متحمل تغییر ماهیتی بنیادین می‌شود که به تبع آن پیرامونِ وی از این تغییرِ ماهیت متأثر می‌گردد؛ *هایدگر* (Heidegger) بنیان انسان را *پروای هستی* می‌داند و در نخستین اثر بزرگ‌اش و نیز در اغلب آثار دیگرش ماهیت انسان و رفتارهایش را با اولویت‌بخشی به پروای وجود تبیین و توصیف می‌نماید. یعنی انسان هستنده‌ای است که در هستن‌اش همّ و پروای همین وجود داشتن را دارد. لیکن پروای وجود به مثابه *سرشتِ* انسان، چنان‌چه خود هایدگر نیز، برخلاف اولویت‌دهی به پروای وجود، بارها با این پدیده برخورد می‌نماید، پس از آغاز غلبهٔ دوران *رفاه* (۲) بر پروای وجود یا *تشویش بقا* دچار تغییر ماهیتی در جهت خلاف پروای وجود می‌شود؛ یعنی گشایش وجود، یعنی آن‌چه که قاعدتاً باید پروایش را داشته باشیم، به مثابه *بار*؛ یعنی به مثابه چیزی که *رفع* باید شود (۳). به سخنی دیگر معنابخش هستی خود تغییر ماهیت می‌دهد، لذا به تبع آن چیستیِ رفتار وی نیز دچار تغییر معنا می‌شود. البته روشن است که این تغییر ماهیت مطلق نیست. انسان در دوران رفاهی که هنوز تشویش بقا پا بر جا است به سر می‌برد و از سوی دیگر پروای وجود سرشتِ ذاتی انسان است حتی اگر این پروا که قصدمند است، در یافتنِ مقصود خود سردرگم شده باشد.

اما پرداختن به روایت به مثابه رفتار انسان از ورای *تمام* وجوه بنیادین انسان نه در حوصلهٔ نوشتهٔ حاضر است و نه به طور کامل ممکن است. لذا در نوشتهٔ حاضر تنها از چند زاویهٔ محدود و *از منظر کلی پروای وجود* به روایت نگریسته شده است؛ به سخنی دیگر از این منظر روایت به مثابه رفتاری است در راستای هستن و تداومِ هستن انسان. و این مستلزم حقیقت یا *ناپوشیدگیِ* آن‌چه به هستی انسان راجع است، می‌باشد که در *گفته‌ای* که با روایت به طور خاص و از طریقِ هنرها به طور عام گفته می‌شود *آشکار* می‌گردد و به*اشتراک* گذاشته می‌شود. لذا خواست حقیقت یا *ناپوشیدگیِ* امرِ راجع به هستیِ انسان یکی از بنیان‌های اصلی روایت سینمایی است که هم آن را «ضرورت» می‌بخشد و هم «امکان»های روایت را در خود نهفته دارد. در این نوشته با روشی توصیفی-تحلیلی و

براساس مشاهداتِ تجربی و در نهایت با رجوع به آرای هایدگر و چند اندیشمند دیگر در سه بخش این نوشته به بنیان‌های روایت از سه زاویهٔ روایت به مثابه *زبان*، *حضورِ امر حاضر* و *آموخته‌های انضمامی* نظر خواهیم داشت.

چنان‌چه خاطر نشان شد منظر کلی این نوشته پروای وجود به مثابه سرشت *نخستینیِ* انسان است. لذا پیش از ورود به مباحث اصلی مختصراً به مقصود هایدگر از پروای وجود پرداخته خواهد شد. وی در *هستی و زمان* اصطلاح آلمانی Sorge را برای نامیدن سرشت نخستینی انسان به کار می‌برد (هایدگر، ۱۳۹۱، § ٤١). این اسم مشتق از «فعل «sorgen» [است که] در زبان متداول آلمانی به معنی همّ و غم، غصه، عذاب، تشویش و مراقبت است ... .» (جمادی، ۱۳۸۹، ٤٩٩، افزوده از نگارنده). لیکن این پروای بنیادین که به شکل‌های گونه‌گون، مانند دگرپروایی، جهان‌پروایی و ...، در هستی انسان متجلی می‌شود، در اساس‌اش پروای هستی را دارد؛ «دازاین هستنده‌ای است که در هستن‌اش همّ هستی خویش را دارد» (هایدگر، ۱۳۹۱، ۲۵۲). مسألهٔ هستی همواره مسألهٔ *نه–هستی* یا نیستی را نیز به همراه دارد و لذا این پروا، در اصل، پروایِ هستی در برابر نیستی است. از این روست که هایدگر در *درآمدی بر متافیزیک* پرسش بنیادین و آغازینِ متافیزیک و اندیشه را این‌گونه مطرح می‌کند: «چرا اصولا موجودات هستند به جای آن که نباشند؟» (Heidegger, 2000, 1). اما پرسش در این است که چرا اصلا چنین پرسشی، یعنی پرسش هستی و نیستی مطرح می‌شود؛ به سخنی دیگر چرا انسان پروای هستی در مقابل نیستی دارد؟ بروز چنین پرسشی در گرو «فهمِ» هستی و نیستی است که به عقیدهٔ هایدگر صرفا به دازاین (٤) (یا به زبان غیر هایدگری، به انسان) تعلق دارد (Heidegger, 2000, 31). لیکن خود این فهم هرگز ممکن نمی‌گشت اگر هستی انسان پایانی نداشت؛ یعنی اگر انسان میرا نبود چنین فهمی و به تعاقب آن چنین پرسشی نیز مجال بروز نمی‌یافت. از این روست که هایدگر در آثار متأخر خود به جای اصطلاح دازاین اصطلاح میرایان (mortals) را به کار می‌برد (٥).

از سوی دیگر این میرایی به طرزی بنیادین به واسطهٔ اضطراب یا ترس‌آگاهی بنیادین بر انسان گشوده است و آگاهی آگاهانه از مرگ و میرایی مسبوق به این آگاهی ذاتی و بنیادین است (٦). پدیدهٔ صیانت نفس که مشترک بین انسان و کل موجودات زنده است، گواه این آگاهی ژرف و ذاتی است. صیانت نفس یا *تشویش بقا* می‌توانند نام‌های دیگر همین پروا باشند، ولی هایدگر از به کاربردن چنین اصطلاحات رایجی، از آن رو که به عقیدهٔ وی به دلیل کثرت استعمال در طول تاریخ اندیشه فرسوده گشته و حق مطلب را چنان‌چه باید ادا

نمی‌کنند، خودداری می‌کند. مضافاً این‌که این دو اصطلاح اخیر از آن رو که رنـگ و لعـاب زیست‌شناختی و حتی روان‌شناختی دارند، استفادهٔ نامحتاطانـه از آن‌هـا مـی‌تواننـد مـا را از مقصـود هایـدگر از «پـروا» کـه پدیـده‌ای اسـت فراتـر از پدیـده‌هـای زیسـت‌شـناختی و روان‌شناختی صرف، دور کند. لیکن در چند جای این نوشته برای روشن‌تر بـودن موضـوع، به شرط آن‌که خواننده به معنای وسیع آن نظر داشته باشد، اصـطلاح تشـویش بقـا بـه کـار رفته است.

اصطلاح دیگری که نیاز به تبیین دارد نامستوری یـا ناپوشـیدگی اسـت. ایـن اصـطلاح معادلی است که هایدگر برای *آلِثئای* (aletheia) یونانی، کـه بـه صـورت متعـارف در طـول تاریخ اندیشه به *حقیقت* (truth) ترجمه شده است، به کار می‌برد. وی این واژه را مرکّب از دو جزءِ *a* و *letheia*می‌داند. *لثِیا* به گفتهٔ وی به معنای پوشیدگی و مستوری است و پیشوندِ سلبی *آ* هرگاه به این واژه افزوده شود به معنای *ناپوشیدگی* یـا *نامسـتوری* اسـت (هایـدگر، ۱۳۹۱: ۲۸۵). و از سوی دیگر برای مفهومِ *دانستن* در یونانی واژهٔ *eidenai* استفاده مـی‌شـود که هم‌ریشه با *idein*به معنای *دیدن* است. *eidenai* با توجه به ریشه در اصل به معنای *دیـده بودن* [*to have seen*] است (آرنت، ۱۳۹۱، ۱، ۱۳٤). دیدن و بنابراین دانستن متضـمن *نـور* و *ناپوشیدگی* است. تا هستنده‌ای از مستوری به نامستوری درنیاید دانستنی نیز در کار نخواهد بود. از این روست که وی می‌گویـد دانسـتن بـه نـزد یونانیـان در ناپوشـیدگی (حقیقـت) ریشه دارد.

۲. بنیان‌های روایت به‌مثابهٔ زبان

اگر روایت را موافق با اغلب نظریه پردازانش *زبان* بدانیم ضروری است کـه چیسـتی‌اش را پیش چشم آوریم. نزد آن که تشویشِ بقا یا پروای وجودش را دارد آن‌چه در ***گفتنِ گفته‌ای*** اولویت و اهمیت اساسی دارد *گفته به ماهو گفته* است؛ یعنی نزد پروای هستی بین *گفـتن* و *گفته* سنگینی از آنِ *گفته* است. از آن رو که گفته آشکارگی چیزی است که به هستی گوینده یا مخاطب که پروای هستی دارد، راجع است لذا *از منظر پروا* این «محتـوا یـا گفتـهٔ» عمـلِ گفتن است که اهمیت اساسی و اصلی را دارد و *ارزش و اعتبار* «گفتن» را تعیـین مـی‌کنـد. هایدگر که در *هستی و زمان* با اولویت‌بخشی به پروای وجود و *حقیقت* یا *ناپوشیدگی* آغـاز راه می‌کند، گفته را وجه بنیادینِ گفتار می‌داند و از *گفتن به خاطر گفتن* با عنوان پرگـویی و هرزه‌درایی یاد می‌کند (۷). وی در *هستی و زمان* از سه مقوم بنیادین دازاین سخن می‌گوید؛

یافت‌حال (۸)، فهم و *گفتار*. این سه مقومِ وجودی به یک انـدازه نخسـتینی هسـتند و هـیچ یک سابق بر آن دیگـری نیسـت. ایـن از آن روسـت کـه در کنـار در–جهـان–هسـتن (۹)، *بایکدیگر*–هستن از ساخت‌های اگزیستانسیال (۱۰) دازاین است: «باهم–هسـتن، دازایـن را به نحو اگزیستانسیال تعیین می‌کند حتی وقتی که در واقعِ امر نیز «دیگـری»ای فرادسـت یـا مورد ادراک نباشد. حتی تنها هستنِ دازاین نیز باهم–هستن در جهان اسـت. دیگـری فقـط می‌تواند *در* و *برای* یک باهم–هستنِ *غایب* باشد. تنها هستن وجه ناقصـی از بـاهم–هسـتن است که امکان‌اش دلیلی است بر باهم–هستن» (هایدگر، ۱۳۹۱: ۱۶۱). لـذا گفتـار بـه نحـو *اگزیستانسیال* را باید به مثابه *نوعِ* هستی دازاین فهمید؛ یعنی بایکدیگر–هسـتن؛ بـه سـخنی دیگر، از آن رو که انسان در ذاتش با یکدیگر–هستن یا با دیگری–هستن است، چیـزی بـه نام گفتار و ارتباط می‌تواند ممکن شود.

در هر گفتاری گفته‌ای بـه مـاهو وجـود دارد، گفتـه شـده‌ای بـه مـاهو در آرزو کـردن، پرسیدن، اظهار نظر کردن دربارهٔ ... [چیزی]. در این چیزِ گفته شده است کـه گفتـار مـرتبط می‌کند. (هایدگر، ۱۳۹۱: ۲۱۶).

در این قطعه، هایدگر به سه وجه اصلی گفتار اشاره می‌کند؛ یعنی ساختِ *دربارگی*، *گفته به ماهو* و *ارتباط*. «دربارهٔ چهٔ» گفتار یا موضوع آن به طور کلی «آن‌جـا»سـتکه پیشـاپیش در مقوم‌های بنیادینِ یافت‌حال و فهـم تقـویم و از «ایـن‌جـا» جـدا گشـته اسـت؛ بـه سـخنی دیگر«دا»ی دا–زاین متضمن گفتار در بطن دازاین است. ولی تحققِ *گفته* به ماهو که دربـارهٔ چیزی است تحققِ *ارتباط* است. در این ارتباط آن‌چه گفتار درباره‌اش است، یعنـی «آن‌جـا» به طور کلی، بین گوینده و شنونده *مشترک* می‌شود (۱۱). «آن‌جا» چیزی است که دازاین، از آن رو که پروای هستی‌اش است، به خاطرِ آن هست؛ یعنی به طور کلـی «آن‌جـا» یـا جهـان چیزی است که هستی دازاین از سوی آن *تأمین* یا *تهدید* می‌شود. لذا آن‌چه که بـه اشـتراک گذاشته می‌شود *ضرورتاً* آن چیزی است که طرفین ارتباط مشترکاً هم‌اش را دارند؛ به سخنی دیگر، چنان‌چه *لویناس* (Levinas) ضمن نقدی بر هایـدگر اظهـار مـی‌کنـد، ارتبـاط از نظـر هایدگر *صرفاً* حولیا تابعِ «چیزی مشترک یا همان هستی» که در پـروای مشـترک بنیـان دارد شکل مـی‌گیـرد (Levinas, 1979, 45). در واقـع اخـتلافِ نظـر بـین هایـدگر و لوینـاس در *اولویت‌بخشی* به یکی از دو وجه بنیادین انسان دارد؛ اولویت هایدگر، چنان‌چه کمی پیش‌تر ذکر شد، پروای وجود است در حالی که لویناس به وجهِ بنیادینی غیر از پروای وجود، یعنی جهت‌گیری ذاتی انسان به *دیگری* بـه *مـاهو دیگـری* یـا *غیریـتِ مطلـقِ دیگـری*، اولویـت

می‌بخشد، که در آن صورت ارتباط با دیگری نه همچون امری ثانی که تابع امرِ نخستینیِ دیگری است بلکه همچون امری نخستینی است؛ یعنی خودِ غیریت دیگری *غایتِ* امرِ ارتباط است. لیکن باید خاطر نشان شد که در ارتباط، هم دیگری همچون امرِ تابعِ پروای مشترک و نیز دیگری همچون خودِ غایت ارتباط، از آن رو که هر دو وجه مذکور وجوه بنیادینِ انسان هستند، حضور دارند (۱۲). لیکن در این نوشته از آن رو که به بررسی موضوعِ حاضر از دیدگاه هایدگر پرداخته شده است، با *پروای مشترک* به مثابه *بنیان ارتباط* ادامه می‌دهیم. معنای ضمنیِ پروایِ مشترک این است که «آن‌جا» [جهان] *پیشاپیش* مشترک هست: «این ارتباط «اشتراکِ» هم-یافت‌حالی و فهمِ باهم-هستن [یا همبودی] را محقق می‌کند. ... باهم-آن‌جا-هستن [یا همدازاینی] ذاتاً پیشاپیش در هم-یافت‌حالی و هم-فهمی آشکار است. در گفتار است که باهم-هستن [یا همبودی] «به نحو آشکار» مشترک می‌شود، یعنی گرچه از قبل *وجود دارد* اما به مثابه چیزی به‌دست‌نیامده و تصاحب‌نشده مورد اشتراک نیست»(هایدگر، ۱۳۹۱: ۲۱۶). هایدگر در این قطعه در واقع به مهمترین ***امکان*** ارتباط اشاره می‌کند؛ در ارتباطاز آن رو که گوینده و شنونده یا مخاطب هم-یافت‌حال و هم-فهم (یعنی صاحب فهمِ مشترکی از جهان) هستند یا به بیانی روشن‌تر «هستیِ مشترکی» دارند، آن‌چه که در گفته‌ای اظهار می‌شود پیشاپیش از سوی شنونده فهمیده شده است. «آن‌جا»ی گوینده «آن‌جا»ی شنونده نیز هست؛ یعنی «آن‌جا» پیشاپیش به نزد شنونده حضور دارد. *مرلو-پونتی*(Merleau-Ponty) نیز، بویژه در کار متأخر خود، *دیدارپذیر و دیدارناپذیر*، به این امکان ارتباط یعنی هستیِ مشترک اشاره می‌کند. وی در اثر یاد شده می‌گوید که ادراکات حسیِ مختلف ما به وسیلهٔ ارگان‌های مختلف حسی «چنان در هم تنیده‌اند که به وسیلهٔ آن‌ها تنها یک بدن را در مقابل تنها یک جهان، تجربه می‌کنیم. ... و همگی باهم یک احساسِ کلی در برابریک حس‌پذیرِ کلی هستند. حال چرا این کلی (generality)، که وحدتِ بدنِ مرا می‌سازد، به روی بدن‌های دیگر گشوده نباشد؟ ... چرا همسویگی (Synergy) در بین انداموارهای [یا بدن‌های] مختلف وجود نداشته باشد، در حالی که در میانهٔ هر یک امکان‌پذیر است؟» (Merleau-Ponty, 1968, 142). با دست سیبی را لمس می‌کنیم و در همان حال آن سیب را با چشمانمان می‌بینیم. با این حال نه دو سیب بلکه تنها یک سیبِ واحد را ادراک می‌کنیم؛ هر ادراکی که به واسطهٔ حسی خاص درک می‌کنیم گشوده بر حسی دیگر است. چیزی که *می‌بینیم* در عین حال، به گفتهٔ مرلو-پونتی، چیزی است وعده داده شده به *لامسه*؛ دیدن لمس کردن با چشمان است. به همین ترتیب،

مرلوپونتی از گشوده بودن بدن‌های مختلف به روی یکدیگر به واسطهٔ هستی مشترک آن‌ها سخن می‌گوید. وی می‌گوید آن‌گاه که از چمنزارِ پیش رویم با کسی سخن می‌گویم در تعاقب عملکرد هماهنگِ بدن او و بدن من آن‌چه من می‌بینم در او نفوذ می‌کند، بی آن که مرا ترک کند، چمنزارِ من چمنزارِ او می‌شود، «در این‌جا مشکلی به نامِ دیگر-من [alter ego] وجود ندارد، زیرا آن‌که می‌بیند نه من هستم و نه او؛ زیرا یک ناشناس [anonymous] در هر دوی ما خانه کرده است؛ ...» (Merleau-Ponty, 1968: 142).

دیگری یا شنونده اگر پیشاپیش «آن‌جا» را که در گفته به اشتراک گذاشته می‌شود به مثابه «آن‌جا»ی خود *نفهمیده* باشد امکان گوش دادن و ارتباط به طور کلی منتفی است.بنابراین هر بدن منفرد پیشاپیش بیرون از خود و در درون بدن‌های دیگر مسکن گزیده است. از این‌روست که تنها یک نگاه قدرت نفوذ در دیگران را دارد و از دیگری *پاسخ* می‌طلبد بی آن که حتی کلمه‌ای بر زبان رانده شود. آن‌که نگاهی را می‌بیند، چونان کسی که نگاه از آنِ خود اوست، در نگاه خانه خواهد کرد. شادی، خشم و غم نشانهٔ چیزی نیستند بلکه خودِ خشم در بینندهٔ خشم تا اعماق‌اش نفوذ می‌کند زیرا خودِ وی پیشاپیش آن خشم، آن شادی و آن غم است. تنها در مراتب بعدیِ *آگاهی* است که ممکن است به دنبال سبب‌های خشم و شادی برآییم؛ در مواجههٔ نخست آن‌چه با ما سخن می‌گوید نگاهِ عریان است؛ رنگِ رخساره است؛ لحن و آهنگ کلمات است، پیش از آن که معنی کلمات را دریابیم.

لیکن در این‌جا به نکته‌ای مهم باید توجه کرد؛ اگر «دربارهٔ چه» گفتار پیشاپیش به نزدِ طرفینِ ارتباط حضور دارد آن‌گاه چه ضرورتی بر ارتباط است؟ پاسخ این پرسش در گرو معنایِ حضور است. هر حضوری متضمّن غیبت است و حضورِ مطلق و غیابِ مطلق تنها انتزاعی ساختگی از پدیده‌ای وحدانی به نام حضور-غیاب است که چنان‌چه خواهیم دید، هایدگر آن را *حضورِ امرِ حاضر* می‌نامد که در بخش بعدی بدان خواهیم‌پرداخت. عجالتاً به این نکته اشاره می‌کنیم که مراتبِ حضور از حضور به نزد لامسه و چشایی تا حضور در اندیشه متغیر است و لامسه و چشایی از یک سو و اندیشهاز سوی دیگر تعیّن‌بخشِ دو قطب حضور هستند و در هیچ مرتبه‌ای حضور و غیاب هیچ‌گاه مطلق نیست. بنابراین ضرورتاً آن‌چه به نزد طرفین ارتباط مشترکاً حضور دارد حضوری از مرتبهٔ یکسان نیست. لذا می‌توان چنین گفت: از آن رو که «دربارهٔ چه» گفتار به نزد طرفین ارتباط حضور دارد

ارتباط ممکن می‌شود و از آن‌جا که این حضور نزد هر دوی آن‌ها یکسان نیست ارتباط *ضرورت* می‌یابد.

۳. بنیان‌های تدوین؛*حضورِ امرِ حاضر*

روایت سینمایی با تدوین (مونتاژ) تحقق می‌یابد. آن‌چه در این جا از تدوین یا مونتاژ مراد می‌کنیم کلی است و حتی فیلم‌هایی را که شامل هیچ کات (cut) و دیزالوی (dissolve) نیستند، دربرمی‌گیرد، چرا که در این گونه فیلم‌ها روایت با حرکات دوربین (و یا حتی عدم حرکت دوربین) تحقق می‌یابد. بنابراین ما در این‌جا در صدد بررسی «امکان سینما» به طور کلی هستیم. به این منظور به بنیان‌های *آنی* که سینما *کارِ* اوست و نیز *برای* اوست، نظر خواهیم داشت.

انسان وجودی است متناهی و جسمانی بر روی زمینِ صلب. چنان‌چه پیش‌تر اشاره شد، او در ذات خویش از این تناهی [یعنی میرایی] آگاه است؛ حتی اگر به صورت آگاهانه از این تناهی بی‌خبر باشد. از سوی دیگر وی در ذاتِ خویش خواستِ ماندگاری مداوم به مثابه هستنده‌ای که هست دارد (Heidegger, 2000, 67)؛ به گفتهٔ هایدگر، هستی برای یونانیان بیانگر دو معنی ریشه‌ای بوده است: «۱. در-خود-ایستادن به مثابه قیام و ظهور *(فوزیس؛ phusis)*، ۲. اما، همچنین، "به طور ماندگار"، یعنی به شکلی مداوم، جاودانه *(جوهر؛ ousia)*» (Heidegger, 2000, 49). یعنی آن موجودی که سرشتش پروای هستی است، پروا و خواست نامیرایی یا ماندگاری متداوم دارد.لیکن این هستنده بدون هستندگان *تأمین*-کنندهٔهستی‌اش قادر به تداوم نیست و هستندگان *تهدیدکننده* تداوم وی را تهدید می‌کنند. بنابراین وی پیشاپیش خواستِ *نزدیک*-آوریِ هستندهٔ تأمین و خواستِ *دور*-سازیِ هستندهٔ تهدید را دارد؛ این گفته به صورت ضمنی دلالت بر ویژگی مهم موجوداتِ تأمین و تهدید دارد؛ این‌که *بدواً* هستندگانِ تأمین و تهدید لزوماً *آشکار* نیستند و در صورت ظهورشان به ترتیب نزدیک یا دور نیستند و به سخنی دیگر *حضورشان متعیّن* نیست. و این از آن روست که نخست، زمین در عینِ این که آشکارکننده است، *پنهان‌کننده* نیز هست دیگر این‌که حضور حضوری است برای *بدنِ جسمانی*. در اصل همین حضور *نامتعیّن* که ریشه در بنیانِ هستیِ انسان (اقامت جسمانیِ پروای هستی بر زمین) دارد، مقوم معنای دوری و نزدیکی است که در ادامه بدان خواهیم پرداخت (۱۳).

۱.۳ حضورِ *نامتعیّن* به چه معناست؟

هایدگر در بخش دومِ‌چه *باشد آن‌چه خواننـدش تفکـر*؟ قطعه‌ای کوتاه و معروف از *پارمنیدس* را تفسیر می‌کند و در نهایت ترجمه‌ای از آنِ خود برای این قطعه ارایه می‌کند. ترجمهٔ متعارف این قطعه بدین گونه است:

لازم است هم گفتن و هم اندیشیدن که هستنده هست (١٤) (هایدگر، ۱۳۹۰: ۳۲۵).

لیکن وی پس از تفسیری مفصل در اواخر درسگفتار یازدهم این قطعه را بدین گونه ترجمه می‌کند:

رخصت دادن به فراپیش قرار داشتن و دل‌-نهادن-به هستومندِ هستنده یا حضورِ امر حاضر (۱۵) (هایدگر، ۱۳۹۰: ٤٣٩).

هایدگر در این ترجمه آخرین بخشِ قطعه، یعنی «هستنده هست»، را به صورت «حضورِ امرِ حاضر» ترجمه می‌کند. وی با این ترجمه و با توضیحاتی که دربارهٔ این ترجمه در متنِ کتاب می‌دهد ما را به نکته‌ای بس مهم و ریشه‌ای رهنمون می‌شود. وی در تبیین سبب ترجمهٔ آخرین بخش قطعه چنین می‌گوید:

و اما چرا کلمات یونانیِ ειναι (١٦) و εον (۱۷) را به «an-wesen» [حاضر بودن] ترجمه می‌کنیم؟ زیرا ειναι در زبان یونانی هماره با متممی اندیشیده می‌شود و غالباً نیز به این سان گفته می‌شود: παρειναι و απειναι. παρα[پارا] یعنی به این‌جا، به این طرف، به این سو (۱۸).απο [اپو]یعنی به آن‌جا، به آن طرف، به آن سو.

تصور یونانیان از «حاضر بودن» و «ماندن» در وهلهٔ نخست، دیمومت و دیرندی صرف نیست. به نزد آنان در «ماندن» و «حاضر بودن» ویژگیِ کلاً دیگری حاکم است که گهگاه به طور خاصی παρα [پارا] و απο [اپو] خوانده می‌شود. حاضر بودن یعنی به-نزدیک، در تقابل با غایب-بودن به معنای به-دور (هایدگر، ۱۳۹۰: ٤٢٩).

هایدگر در این قطعه صراحتاً می‌گوید که حضور امری ایستا و مطلق، آن‌چنان که از افلاطون به این سو تعبیر شد و با دکارت به اوج خود رسید، نیست بلکه هر حضوری متضمن غیبت نیز هست. حضور و غیبت دو وجه پدیدار واحدِ حضور-غیاب هستند که در کلمات یونانی به صورت *حاضر-بودن-به-نزدیکِ* و *حاضر-بودن-در-آن سو* اندیشیده می‌شود.

لیکن روشن شدن حضور امر حاضر یا پدیدهٔ وحدانی حضور-غیاب مستلزم نگریستن به نحوهٔ هستی آن کسی است که حضور برای وی است. پیش‌تر اشاره شد که پروای وجود

سرشت *نخستینیِ* انسانی است که بر زمین صلب و در میانهٔ انسان‌ها و موجودات دیگر و جهان هست. پروای وجود، یعنی صرفاً یکی از وجوه بنیادین هستیِ انسان، موجودات درون‌جهانی را به دو صورت می‌گشاید: موجودات یا در *جهتِ* هستیِّ پروا، یعنی همان تأمین‌کنندگان تداومِ هستی آن، هستند و یا در *خلافِ جهتِ* هستی آن، یعنی تهدیدکنندگان تداوم‌اش. لیکن هستندهٔ تأمین به ماهو هستندهٔ *تأمینِ بالقوه* و هستندهٔ تهدید به ماهو *خطرِ بالقوه* است. هستندهٔ تأمین، مثلاً نان، تأمینِ بالفعل و هستندهٔ تهدید، مثلاً گرگ، خطرِ بالفعل نیست مگر آن‌گاه که در *تماس* با انسان باشد؛ به سخنی دیگر آن‌گاه که تأمین قابل لَمس و چشیدن شود و یا انسان توسط خطر قابل لمس و چشیده شدن شود، تأمین تبدیل به تأمینِ بالفعل و تهدید تبدیل به خطر بالفعل می‌شود. بنابراین هرگاه نان دور باشد آن را به نزدیک می‌آورد و نیز خود را از گرگ دور نگه می‌دارد. لیکن از آن رو که انسان به صورت بدن‌مند بر زمین اقامت گزیده و زمین آشکارکننده–پنهان‌کننده است (۱۹) لذا حضور هستندگان در هر آن یکسان نیست و نه تنها یکسان نیست بلکه بدواً مستور نیز هست؛ به سخنی دیگر نزدیک–آییِ تهدید و کجا–بودگیِ تأمین ناروشن است و در یک کلام حضور هستنده هم از حیثِ مکانی و هم از حیثِ زمانیِ *نامتعیّن* است. از این رو هستنده‌ای که همّ هستی‌اش است خواستِ ذاتی متعیّن کردن این حضور نامتعیّن را دارد. لامسه و چشایی محصور در *اینک–این‌جا* است و از این رو «دیگری» را در نخواهند یافت مگر در *تماس*؛ و این به معنیِ نهایی ترین حدِّ انفعال در این دو حس است. بویایی، شنوایی و بینایی قادر به فراگذریِ نسبی از *این‌جایِ* مکانی هستند لذا انفعال چشایی و لامسه در آن ها تخفیف می‌یابد. از این روست که در تاریخ اندیشه بویژه به بینایی برتری و جایگاه ممتازی نسبت به سایر حواس بخشیده شده است. *ارسطو* می‌گوید: «بینایی را برهر چیز دیگر برتری می‌نهیم و از آن رو چنین می‌کنیم که این حس بیش از حواس دیگر ما را به شناختن توانا می‌سازد و فرق‌ها و اختلافات اشیاء را بر ما نمایان می‌کند» (ارسطو، ۱۳۸۹: ۱۹). ارسطو غایتِ حواس به طور کلی و بینایی به طور خاص را شناخت می‌داند و غایتِ شناخت را خود شناخت. لیکن نه حواس وسیله‌ای در جهت غایتی هستند و نه غایت شناخت خودِ شناخت است. حواس، خود، غایت خود هستند و غایت شناخت حاضرسازی *مطمئن* (۲۰) است. از آن‌جا که تأمینِ بالقوه و تهدید یا خطرِ بالقوه بالفعل نخواهد شد مگر در *تماس* با لامسه و چشایی، لذا لامسه و چشایی [یا بدن] غایت فعلِ *نزدیک–آوری* و *دور–سازی* و *نامستور–سازی* است. لیکن از سوی دیگر انفعال این دو حس در موجودی که همّ هستی‌اش را دارد

غافلگیری را به دنبال دارد. حواسِ دیگر و بویژه بینایی «امکان» حفظ فاصلهٔ امن از هستندهٔ تهدید و موقعیت‌یابیِ هستندهٔ تأمین هستند: «بینایی درمی‌یابد و تعیین موقعیت می‌کند. رابطهٔ عین با سوژه در همان زمانی داده می‌شود که خودِ عین داده می‌شود. پیشاپیش افقی گشوده شده است. تیره و تار بودن احساس‌های دیگر به سبب نبودن افقی پیرامون آن‌هاست، به سبب غافلگیرکنندگی آن‌ها برای ماست، هنگامی که این احساس‌ها را آن‌چنان که فی‌نفسه هستند در نظر می‌گیریم» (لویناس،۱۳۹۲: ۷۲). بنابراین،درواقع، دیگر حواس شکل‌های دیگری از لامسه و چشایی هستند:

> آن‌چه دیدارپذیر می‌نامیم‌اش، چنان‌چه گفتیم، کیفیتی است حاملِ یک بافت، سطحِ یک عمق، مقطعی از هستیِ صلب [یا متراکم]، ... . از آن‌جا که تمامیّتِ دیدارپذیر همیشه در پشت، یا در پسِ و یا در میانِ وجوهی است که ما می‌بینیم، دسترسی به آن تنها به واسطهٔ تجربه‌ایِ ممکن است که همانند آن کاملاً خارج از خویش است. این گونه است که بدنِ ما، نه به مثابه دربردارندهٔ سوژهٔ آگاهی، دیدارپذیر را به تسلطمان درمی‌آورد، ... . (Merleau-Ponty, 1968: 136).

بنابراین بینایی نیز به مثابه صورت دیگری از لامسه و چشایی، نه وسیله‌ای در جهت غایتی شناختی بلکه خودِ غایت است یا دستِ کم غایت باواسطه است. با این تفاسیر هر چند بینایی برتر از سایر حواس و بویژه لامسه و چشایی به شمار آمده لیکن دو حسِ مزبور حواس بنیادین ما هستند که دوری و نزدیکی و حضور را معنا می‌بخشند.

علاوه بر این، چنان‌چه در بخشِ دوم نقل قول بالا نیز روشن است، صورت‌های مختلف لامسه و چشایی (یعنی دیگر حواس) نیز هرگز قادر نیستند حضور را به تمامی متعیّن کنند لذا حواس نیازمندِ متمّمی دیگر در جهتِ تخفیف قصور ذاتی ادراک و به چنگ‌آوری و نامستورسازیِ چیزها هستند. لیکن پیش از ادامه بایسته است که این «حضور نامتعین» در معنای کامل‌اش دریافته شود. حضور به مثابه حضورِ ابژه‌ای در برابر سوژه‌ای محض نیست. در اصل ما نه ابژهٔ مطلق و نه سوژهٔ مطلق، نداریم. سوژه که در این‌جا مرادمان همان *بدن* است، در عین حال، خود، ابژه نیز هست؛ به سخنی دیگر سوژه در عین این‌که «بیننده» است، خود، موضوعِ «دیدن» نیز هست و از سوی دیگر چون حضور نامتعیّن هست لذا این دیده شدن، شنیده شدن، ... نیز نامتعیّن است؛ یعنی در هر آن و از هر کجا و ناکجا قابل دیده شدنیم. پیش از این گفته شد که لمس نمی‌کنیم مگر این‌که لمس شویم، نمی‌چشیم مگر این‌که آن‌چه می‌چشیم‌اش لمسِ‌مان کند؛ یعنی مسافت ابژه با سوژه صفر

باشد.بوییده شدن نیز تا حدودی چنین است؛یعنی سوژه و ابژه تا مسافتِ نزدیک به صفر به هم نزدیک می‌شوند. لیکن همان‌گونه که می‌توانیم ببینیم و بشنویم بی آن که دیده یا شنیده شویم، دیده شدن و شنیده شدنِ *بی‌دیدن* و *بی‌شنیدن* نیز امکانِ ویژهٔ این دو حس‌شوندگی است و این دیده شدن و شنیده شدنِ *بی‌دیدن* و *بی‌شنیدن* به معنای احتمال لمس شدن و چشیده شدنِ ناخواسته یا گریزِ امکانِ لمس و چشیدنی است که مراد شده. لذا سوژه در کنار خواستِ بنیادینِ دیده *شدن* (۲۱)، خواست دیده *نشدن* نیز هست. این قصور و محدودیتِ ادراکی ما که ریشه در هستیِ بدن‌مندمان و نیز زمینِ آشکارکننده–پنهان‌کننده دارد کل «رفتار» ما را شکل می‌بخشد که *مرلو–پونتی* آن را پدیدهٔ وحدانیِ رفتار–ادراک می‌نامد. رفتار، به عقدیهٔ وی، معلولِ صرف ادراک نیست بلکه این دو پیوسته و در هم تنیده‌اند و دو وجه پدیداری واحد را خصلت‌نمایی می‌کنند. *تیلور کارمن* (Taylor Carman) به نقل از *پدیدارشناسیِ ادراک*، اثر مرلو–پونتی، می‌نویسد:

> وقتی چشم و گوش، حیوانی پا در گریز را تعقیب می‌کنند، محال است که بگوییم در تبادل محرک‌ها و پاسخ‌ها «کدام یک اول می‌آید». از آن‌جا که همهٔ حرکات موجود زنده [یا اندامواند] همواره مشروط و تعین‌یافته به تأثیرات خارجی است، اگر بخواهیم، می‌توانیم به آسانی رفتار را معلول محیط تلقّی کنیم. اما به همین صورت، چون همهٔ تحریک‌هایی که موجود زنده دریافت می‌کند خود تنها به واسطهٔ حرکات قبلی آن امکان‌پذیر است که در وضعیت قرار گرفتن اندامِ دریافت کننده در معرض تأثیرات خارجی به اوج می‌رسند، این را نیز می‌توان گفت که رفتار علتِ اول همهٔ تحریک‌هاست (کارمن، ۱۳۹۰: ۱۳۳).

بنابراین یکی از ویژگی‌های مهم رفتار، به مثابه متمّمِ ادراک، «تصحیحِ» قصور ادراکی و محدودیت بدن است؛ برگرداندنِ سر به این سو و آن سو، تیز کردن گوش، نزدیک‌تر رفتن برای بهتر دیدن، شنیدن و بوییدن، ایستادن بر نوک پا و ساختن مناره تا صدایمان را در دوردست‌ها بشنوند (۲۲) ... همه برآمده از این قصور و محدودیت است. ما بویژه این ویژگی رفتار را که یکی از بنیان‌های تدوینِ سینمایی است، مد نظر داریم.

قصور ادراکیِ ما که به طور ضمنی به معنای «انواع گوناگون قابلیت‌ها و استعدادهای جسمانی» در جهت تسلط بر محیط‌مان است مبنای *علّیِ* سمت‌گیریِ ادراکی ما در جهانند. این جهت‌گیری *بهینه‌ساز* ادراکی در راستای *بهترین* شکلِ تسلط بر چیزها «*بُعدِ هنجاری*‌ای را بنیاد می‌گذارد که بدونِ آن ادراک اصلاً نمی‌تواند قصدی باشد. چیزی که «قصدیتِ»

حرکت را در خور نامی می‌کند که دارد دقیقاً هنجاری بودنِ آن است: درستی و نادرستی احساس شدهٔ حالات جسمانیِ گوناگون که در سراسر زندگیمان در بیداری (و خواب) آن‌ها را نااندیشیده اختیار و حفظ می‌کنیم» (کارمن،۱۳۹۰: ۱–۱۶۰).

بنابراین وجهی از رفتار را می‌توان به مثابه *امتدادِ* ادراک اندیشید که ریشه در حضورِ امر حاضر یا حضور نامتعیَّن دارد.

در سینما نیز حرکات دوربین، برش‌ها و نماهای مختلف، یعنی تدوین به طور کلی، نه تقلیدی صرف از رفتارهای ادراکیِ ما بلکه به مثابه چیزی هم‌ردیف و هم‌عرض با آن هستند. چنان‌چه حرکاتِ بدن «امکان»ی است که «ضرورتِ» خود را از حضور امر حاضر و قصور ادراکی می‌گیرد، سینما نیز امکانِ ویژهٔ دیگری است که ضرورت‌اش مستقیماً از قصور ادراکیِ ما ناشی می‌شود. شاید برای روشن شدن مطلب اشاره به گفتهٔ *شوپنهاور*(Schopenhauer) در مورد موسیقی خالی از فایده نباشد. شوپنهاور *جهان* را تعیّنِ *اراده*[یعنی شیءِ فی‌نفسه] می‌داند؛ یعنی جهان *پدیداری* است نشأت گرفته از شیءِ فی‌نفسهٔ *ناپدیدار*. به زعم وی موسیقی نیز تعیّنِ مستقیم اراده است نه بازنماییِ پدیدارِ ناشی از اراده (۲۳). تدوین سینمایی و رفتار ادراکیِ ما نیز دو پدیدهٔ متفاوت اما در عینِ حال *هم‌ریشه‌اند*. هر چند در بسیاری موارد تدوین بر رفتار منطبق می‌شود لیکن این انطباق را نباید به مثابه تقلیدِ صرف از رفتار تلقی کرد؛ برای مثال هنگامی که صدایی را از جهتی خاص می‌شنویم (یعنی آن‌گاه که موجودی بر گوشِ ما حاضر می‌شود) برای دیدن منبعِ صدا سرمان را به آن سو برمی‌گردانیم تا آن موجود بر بینایی نیز حاضر شده و موقعیت‌اش آشکار گردد. نظیر این اتفاق در سینما با حرکت دوربین به سمت منبع صدا، صورت می‌گیرد. لیکن، مثلاً، در مورد برش از نمایی به نمای دیگر و یا نمای سوبژکتیو چه می‌توان گفت؟ «ادراکاتِ فردی دیگری» برای ما هیچ‌گاه به صورت مستقیم دسترس‌پذیر نیستند. ما قادر به ترکِ بدنِ خود نیستیم. لذا دستیابی به آن‌چه توسط بدنی دیگر ادراک می‌شود هرگز با هیچ رفتاری (در معنای محدود آن)ممکن نخواهد شد. لیکن تدوین سینمایی امکانی ویژه برای ترک بدن خود و مهاجرت به بدن دیگری و دیدن از منظرِ چشمانِ دیگری برایمان فراهم می‌کند که همان نمای .P.O.V (۲٤) است. بنابراین سینما و در کل هنرها و بویژه نقاشی هرچند هم‌بنیان با رفتارهای ادراکیِ ما هستند ولی به هیچ وجه تقلید آن‌ها نیستند. هر دوی این‌ها، یعنی رفتارِ ادراکی و هنرها، تلاشی است در نامستور ساختن امر مستور و نیز فائق آمدن بر قصور ادراکی (بویژه در هنرها آن قصوری که با هیچ رفتاری قابل تصحیح نیست) و به دست آوردن بهترین نظرگاه و تسلط بر جهان اطراف‌مان؛ یا *واضح* نمودن حداکثریِ امر

نامستور شده. این پدیده را بویژه در نقاشی کودکان به روشنی می‌توان دید؛ کودکان موضوعات خود را به گونه‌ای در نقاشی جای می‌دهند که هیچ کدام دیگری را نپوشاند و هر یک آشکارا دیده شوند و نیز موضوع را از نماییسرراست و حتی گاه موضوعِ واحدی را از چندین نمایِ سرراست ترسیم می‌کنند تا موضوع به طرزی صریح و با حداکثر وضوح دیده شود (اشکال ۱ تا ۳). این پدیده را می‌توان در آثار بسیاری از نقاشان بزرگ نیز مشاهده کرد. مثال معروف آن تابلوی *شام آخر*، اثر *لئوناردو داوینچی*، است که در آن حضرت مسیح (ع) و حواریان، همگی، تنها در یک سوی میز شام، برخلاف چیزی که در واقعیت رخ می‌دهد، ترسیم شده‌اند تا همه از روبرو دیده شوند. و یا اغلب آثار نگارگری اسلامی و آثار به‌جامانده از تمدن‌های مصر، بین‌النهرین و یونان گواه این پدیده هستند. نقاشی کودکان و به نوعی این آثار تاریخ هنر در واقع بدون *عمق*، در معنایی که مرلو-پونتی از آن مراد می‌کند، هستند. به نزد وی جنبهٔ ذاتی عمق عبارت است از «... توانایی آن در عیان کردن و نهان کردن، در فروبستن و پرده برداشتن ...» (کارمن، ۱۳۹۰: ۲۷۷). جهان از آن رو که هیچ وجهی از عینی را به ما نمی‌دهد مگر آن‌که وجوه دیگر آن را از ما نهان می‌دارد دارای *عمق* است. جهان به نزد وی همین مقاومت آن در برابر خواست تسلطِ ما بر چیزهاست. و هنرها، هر گاه از منظر پروا نگریسته شوند، تلاشی هستند در جهت فائق آمدن بر عمق‌جهان.

کودک از *پوشاندن* عنصری در نقاشی به وسیلهٔ عنصری دیگر ابا دارد. او در بیرون خانه می‌ایستد لیکن درون خانه را نیز، یعنی آن‌چه را که فی‌الواقع *نهان* است،*آشکار* می‌کند؛ چیزی که در *واقع‌بودگی* [فکتیسیته]اش (۲۵) محال است. او با چنین نقاشی‌ای بر واقع‌بودگی‌اش و محدودیت جسمانی‌اش غالب می‌آید و به سان سوژه‌ای محض مکان و قصور ادراکی را درمی‌نوردد و در چندین نقطه جای می‌گیرد؛ بیرون و درون؛ در *ناکجا* (شکل ۳). حال در سینما نیز تدوین یا مونتاژ *امکانی* است نهفته در ذات و نحوهٔ هستی انسان که تکنولوژی صرفاً تحقق عملیِ آن به این شیوهٔ ویژه‌اش را ممکن می‌گرداند؛ اگر خواستِ نامستورسازیِ آن‌چه پروایش می‌رود، ذاتِ انسان نبود هرگز پدیده‌ای به نام سینما نیز امکانِ بروز نداشت. بدین قرار، برای مثال، حرکت از نماهای عریض به متوسط و سپس نمای نزدیک (به ویژه در سینمای کلاسیک)، یعنی از نامستور سازی کلی به سمتِ بیش‌ترین وضوحِ نامستور شده در نمای نزدیک، فرآیندی برآمده از خواستِ ذاتیِ نامستورسازی است، یا فاش و نامستور ساختن افکار ذهنی و درونی شخصیت فیلم‌ها دلالت بر آن چیزی دارد که در واقعیت ممکن نیست ولی خواسته می‌شود.

شکل ۱. نقاشی کودکان؛
عناصرِ مهم نقاشی به نحوی تصویر شده‌اند که همدیگر را نپوشانند. (منبع: نگارنده)

شکل ۲. نقاشی کودکان؛ رودخانه به دلیل اهمیت‌اش از روی درخت سمت چپ که نزدیک‌تر از رودخانه به بیننده است، گذشته است. (منبع: نگارنده)

شکل ۳. نقاشی کودکان؛ با وجود این‌که خانه از نمای بیرونی ترسیم شده ولی قالیِ درون خانه را نیز می‌بینیم. (منبع: نگارنده)

۴. بنیان‌های تدوین؛ *آموخته‌های انضمامی*

هوسرل(Husserl) در پدیدارشناسی‌اش می‌گوید هر آگاهی به طورکلی آگاهی *از چیزی* است. لیکن ما چه پدیدارشناس باشیم چه نباشیم در متنِ زندگی انضمامی خویش این نکتهٔ اساسی پدیدارشناسی را به صورت ضمنی می‌آموزیم؛ هنگامی که به یک کودکِ یکی‌دو ساله که هنگام بازی با توپش آن را گم کرده است، با انگشت اشاره به توپش اشاره می‌کنیم، کودک به جای نگاه کردن به مسیر انگشت و نقطه‌ای که نشان داده شده است به خود انگشت می‌نگرد. ولی به مرور زمان *می‌آموزد* که اشاره کردن همواره اشاره به «چیزی» است (۲۶). بر همین سیاق ما در زندگی انضمامی خود می‌آموزیم که نگاه کردن، اندیشیدن و فرار کردن، نگاه کردن به چیزی، اندیشیدن به چیزی و فرار کردن از چیزی است و به طور کلی *هر فعل و عملی معطوف به چیزی است*. این آموخته‌های انضمامی یکی دیگر از بنیان‌های تدوین و فهم فیلم است.

هوسرل در تأملات دکارتی می‌نویسد:

> ... هر فعلیتی [فعلیت آگاهیِ بالفعل] متضمن امکانات بالقوهٔ خویش است، که نه فقط امکاناتی تهی نیستند بلکه امکاناتی هستند که از حیث محتوای‌شان به نحو قصدی در

خودِ زیستهٔ بالفعل از قبل ترسیم شده‌اند، و به علاوه از این خصلت که «باید بـه وسـیلهٔ من تحقق یابند» برخوردارند.

این امر نشان دهندهٔ خصلت اساسی جدیدی از قصدیت است. هـر زیسـتهٔ آگـاهی دارای «افقی» است ... که ویژگی‌اش ارجاع به امکانات بالقوهٔ آگاهی است که به همـین افق تعلق دارند، مثلاً در هر ادراک خارجی، هر یک از جوانب «واقعاً» ادراک شدهٔ شـیئ به جوانبی ارجاع دارند که هنوز ادراک نشده بلکه در حالـت انتظـاری غیرشـهودی بـه مثابه جوانبی که در «آینده» ادراک خواهند شد پیش بینی می‌شوند (هوسرل، ۱۳۹۰: ۸۷، افزوده از من).

چنان چه هوسرل در قطعهٔ بالا می‌گوید این افق امکانات از قبل ترسـیم شـده‌انـد؛ ایـن ترسیم بر اساس همان ابژهٔ داده شده صورت می‌پذیرد، یعنی کلیهٔ نحوه‌های ممکن آگاهی از یک ابژهٔ واحد [یا اینهمان] در تألیفی [سنتزی] از کثرات آگاهی به هم پیوند دارند. بـه بیـان دیگر در زندگی انضمامی به واسطهٔ تجارب گوناگون و نحوه‌های مختلف آگاهی‌های منفرد از ابژه‌ای واحد [یا این‌همان]، و در نیز در مورد موضوعِ این نوشته «وضـعیت‌هـای واحـد»، این ابژه‌ها و وضعیت‌ها به صورت یک «کُل» تقویم می‌شوند؛ به بیان دیگر آگاهی از ابـژه‌ای این‌همان که نزد هوسرل آگاهی از *معنای* ابژه اسـت (۲۷) *تـألیفی* یـا سـنتزی اسـت؛ یعنـی ابژه‌هایی که برای «من» وجود دارند در اثر فعالیت *اکتسابی اولیه* یا *شناختی اولیه* کـه *وجـودِ* ابژه‌ای را *وضع* می‌کند در من *عادتی* خلق می‌کند که بر اثر این عادت یک ابـژه همـواره بـه مثابه کلی که متضمن تمام تعینات حاضر و *غایب* در آگاهی فعلی است، بر آگـاهی گشـوده می‌شود. این تعیناتِ «غایب در آگاهیِ فعلی» اما حاضر در کلیت تقویم شده از ابژه، به گفتهٔ هوسرل، «پیش‌بینی افق امکانات» را ممکن می‌گرداند (هوسرل، ۱۳۹۰: ۱۱۷). لذا هر آگـاهی *بالفعلی* از ابژه یا وضعیتی (نظیر ادراکِ مستقیم آن، تخیلِ آن و ...)، از آن رو که پیش از ایـن به صورت یک کل تقویم شده است، متضمن آگاهی‌های *بـالقوه‌ای* اسـت کـه «مـی‌تواننـد» وقوع یابند. برای مثال من در حال حاضر و از این نقطهٔ خاصِ مکانی فلان وجوه مکعب را می‌بینم. لیکن از آن‌جا که پیش از این کلیت مقولیِ مکعب در طیِ زیسته‌های انضـمامی مـن به مثابه مکعب در *کل* تقویم شده است و نه به صورت فلان وجوه خاص مکعب لـذا ابـژهٔ داده شده در آگاهی بالفعل به مثابه مکعب تشخیص داده مـی‌شـود و از ایـن رو وجـوه داده نشده در آگاهی بالفعل (کنونی) به صورتی ضمنی همراه و پیوستهٔ وجوهِ داده شـده هسـتند که «می‌توانند» در «آینده» مثلاً با تغییر موقعیت مکانی‌ام به صورت آگاهی *بالفعل* درآیند.

بنابراین در هر آگاهی *بالفعل* از ابژه‌ای تعینات *بالقوهٔ* آن نیز بـه شـکلی ضـمنی حضـور دارد. در این‌جا باز پدیدهٔ حضور–غیاب خود را نشان می‌دهد. در واقع، این امر، یعنـی افـق امکانات از آن‌جا ناشی می‌شود که هیچ گاه حضور به تمامی متعین و مطلـق نیسـت و هـر حضوری متضمن غیاب است و در واقع حضور، *حضورِ غایب* اسـت و ایـن، خـود، از آن روست که ما بدن هستیم نه اگوی محض که هوسرل پدیدارشناسـی‌اش را از آن مـی‌آغـازد (۲۸)؛ به سخنی دیگر هر ابژه صرفاً ابژهٔ داده شده از وجهی خاص در آگاهی بالفعل نیسـت بلکه "کلیتی" یا به تعبیرِ مرلو–پونتی *گشتالتی*است (Merleau-Ponty, 1964: 54) تقـویم‌شـده در زندگی انضمامی بر اساس شالوده‌های ذاتیِ ذهن یا بدن که تمام تعینات منفرد عین را در بر دارد. بر همین سیاق تمام زیسته‌های انضمامی ما یک کلیت را می‌سازند؛ به سـان وجـوه مختلف مکعب از زوایایِ مختلف که کلیتی به نام مکعب را می‌سـازند. بـرای مثـال *اشـاره کردن* یک وجه و *اشاره شده* وجهی دیگر از کلیتی واحد یا گشتالتی را که در طول زنـدگی انضمامی به مثابه یک کل تقویم شده است، تشکیل می‌دهند. بنابراین در هر ادراکی از *اشاره* به طور ضمنی «آن‌چه» بدان اشاره شده است نیز همراه اشاره کردن حضـور دارد. لـیکن در این جا به تفاوتی مهم بینِ مثلاً وجوهِ ضمنیِ مکعبِ ادراک شده از وجهـی خـاص و امـری مانند اشاره–اشاره‌شده باید توجه کرد. هر گاه مکعبی را از وجهی خـاص تجربـه مـی‌کنـیم وجوه دیگر آن با "بداهتی خاص" قابل *پیش‌بینی* هستند؛ به سخنی دیگـر مـن "بـاور دارم" اگر موقعیت مکانی‌ام را تغییر دهم فلان وجه خاص را قطعاً خواهم دید، یعنی گویی ادراک بالقوه از وجه خاصِ مکعب پیشاپیش در "بداهتی خاص" و نه بداهتی واقعی «پُر» شده [یـا داده شده] است. اما در مورد اشاره کردن و اشاره شده که نه ابژه‌ای واحـد بلکـه «وضـعیتی واحد» را می‌سازند، وضع به گونه‌ای دیگر است. «آن‌چهٔ» اشاره شـده از آن رو کـه نـامتعین است قابل پیش‌بینی نیست. این عدم تعیّنِ «آن‌چهٔ» اشاره کردن (نگاه کردن، اندیشیدن و ...) *توقعی* در ما در جهت «متعیّن شدن‌اش» ایجاد می‌کند که ما آن را بـه زبـانِ هوسـرل «توقـع قصدی» می‌نامیم. این *توقع قصدی* ما را مثلاً برای برگرداندن سَرِمان به سمت اشـاره شـده برمی‌انگیزد؛ به سخنی دیگر حضورِ اشاره شدهٔ *غایـب* و *نـامتعین* در اشـاره کـردن رفتـاری خاص در ما در جهت متعین کردنِ حضور نامتعین برمی‌انگیزد. و بر همین اساس است کـه آزمایش معروف *پودوفکین* ممکن می‌گردد. ما در آزمایشِ وی نخست نمایی از یک «نگـاه» می‌بینیم. این نگاه از آن رو که *نگاهشدهٔ* نامتعین را به همراهِ خود دارد توقعی قصدی در مـا در جهت دیدنِ «نگاه شده» برمی‌انگیزد؛ به سخنی دیگر ما از *نگاه* به *نگاه شده* می‌گـذریم و

لذا هر *آن*چه پس از این نما می‌بینیم *پیشاپیش* به مثابه «نگاه شده» *تعبیرشده است*. از آن رو که نگاه شده متعین نیست هر نمایی می‌تواند جایگزین نگاه شده شود. ما در این آزمایش نگاهی خنثی می‌بینیم که به خودی خود معنای چندانی دربرندارد. لیکن آن‌گاه که این *توقعِ قصدیِ* برآمده از زندگی انضمامی نمای نخست و نمای بعدی را به هم *می‌پیوندد* کلیت آنها، یعنی هر دو با هم، حامل معنایی می‌شوند؛ نگاهِ یک مرد گرسنه، نگاهی از روی افسوس، و در نهایت نگاهی که آمیخته به رضایت تعبیر می‌شود.

۵. نتیجه‌گیری

دانش‌ها، هنرها و فرهنگ و تمدن *رفتار* و *امتدادِ رفتار* انسان، یعنی آن هستنده‌ای هستند که سرشت ذاتی‌اش *پروای هستی*‌اش است؛ پروایی که *تأمین‌ها و تهدیدهای* هستیِ انسان را نشانه می‌رود. بنابراین روایت سینمایی به مثابه رفتاری از انسان معاصر تنها در پرتو فهم انسان قابل فهم خواهد شد. در این مقاله این عقیده تنها از منظر یکی از وجوهِ بنیادینِ انسان، یعنی پروای وجود، آزموده شد و به امکان‌ها و ضرورت‌های روایت سینمایی، در حد بضاعت این نوشته، اشاره‌ای مختصر گردید. روشن گردید که *حضور نامتعیّن* یا پدیدهٔ وحدانی *حضور-غیاب* که ریشه در اقامت جسمانی انسان در زمین آشکارکننده-پنهان‌کننده دارد بنیان پدیده‌ای به نام *رفتار* در کل و هنرها و سینما به مثابه رفتار چنین هستنده‌ای است. هنرها اگر از این وجه انسان، یعنی پروای وجود، نگریسته شوند، به مثابه *رفتارِ به اشتراک‌گذارندهٔ آن چیزی هستند که از سوی پروای مشترک قصد شده است*. آن‌چه پروایش می‌رود، از آن رو که انسان به صورت بدن‌مند هست، *بدواً* آشکار و نامستور نیست. لذا پروا چنین موجودی را به نامستورسازیِ قصدشده برخواهد انگیخت که نتیجهٔ آن ظهور پدیده‌ای به نام *رفتار به ماهو* است؛ لذا غایت هنرها و روایت سینمایی در وهلهٔ نخست *نامستورسازی امر مستور* است؛ بر همین اساس تدوین یا مونتاژ سینمایی، از آن رو که انسان *خواست ذاتیِ* نامستورگردانیِ امر مستور است *ضرورت* می‌یابد و بر پایهٔ آموخته‌های انضمامی یا اکتسابات بدن در طول زندگی‌اش در جهان، *ممکن* می‌گردد؛ و تکنولوژیِ سینمایی این ضرورت و امکان را به عرصهٔ ظهور می‌آورد.

پی‌نوشت‌ها

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارندهٔ سوم است که در دانشگاه تربیت مدرس دفاع گردیده است.

۱. هایدگر با عباراتِ ترکیبی مختلفی در قالب Sein zum (هستن به سوی) در صدد رساندن این مطلب است که هستی یا هستن همان قدر که وجود و بودن را به مثابه هستیِ ثابت در بر دارد به همان اندازه «شدن؛becoming»را نیز شامل است.چنانکه رشیدیان در ترجمهٔ هستی و زمان در همین راستا و برای رساندن مقصود هایدگر از این اصطلاح،Sein را به صورت مصدرِ «هستن»، هرچند در فارسی متداول به کار نمی‌رود و حتی نامأنوس نیز هست، ترجمه می‌کند، در این مقاله نیز از «هستن» به عنوان معادل برای هستی یا وجود، و از «هستنده»، باز به تبعیت از ترجمهٔ رشیدیان از اثر هایدگر، به عنوان معادلی برای «موجود» استفاده شده است، گرچه در جاهایی از مقاله معادل‌های سنتی نیزبه کار رفته‌اند.

۲. مراد از *رفاه* در این‌جا "امکان خارج کردنِ «خود» از *درگیری با خطرِ جهان*؛ یا به سخنی دیگر خارج کردن «خود» از «جهان» و ایستادن در فاصلهٔ «امن» از جهان و «مشاهدهٔ» جهان به مثابه «ابژه»"، است. ابژه و، به تبع آن، «سوژه» محصول دوران رفاهی است که «هنوز» دغدغهٔ بقا پابرجاست.

۳. ن.ک.: *هستی و زمان*، صفحهٔ ۱۸۰

٤. اصطلاحِ دازاین متشکل از دو بخشِ Da و Sein است. واژهٔ اخیر در زبان آلمانی به معنی *هستی* یا آن‌چنان که مقصود هایدگر است، به معنیِ *هستن*، یعنی صورت مصدری این واژه است. و بخش نخست این اصطلاح، یعنی ***دا*** در آلمانی هم به معنی ***این‌جا*** و هم به معنیِ ***آن‌جا*** است (هایدگر، ۱۳۹۱: ۱۷۷). بنابراین معنای لغوی این اصطلاح *این‌جا-آن‌جا-هستن* است؛ به سخنی دیگر دازاین این‌جا-هستنی (being-here) است که معطوف به آن‌جای خویش ایستاده است. در واقع دا-زاین نامی *کلی* است که بر *رویدادی* بنیادین در هستی دلالت می‌کند؛ یعنی رویداد شکافتنِ هستی به این‌جا و آن‌جا، که سابق بر هرگونه فهم، آگاهی و ثنویت‌هایی چون سوژه-ابژه و در نهایت *انسان* است. بنابراین دازاین هستن در این‌جایی است که *پروای* آن‌جای خویش یعنی *جهان* را دارد. به سخنی دیگر اصطلاح دازاین در خود متضمن گشودگیِ آن‌جا یا جهان برای یک این‌جا-هستن است؛ این این‌جا-هستن می تواند یک «من» باشد که مرکز گشایش یا به تعبیر هایدگر *روشنگاهِ* هستی به ماهو هستی است که سرآغاز پرسش از *معنای* هستی است.

۵. ن.ک.:

Heidegger, M., 2001, Poetry Language Thought, Translation and Introduction by Albert Hofstadter, New York: Harper Colophon & Perennial Classics

٦. ن.ک.: بندِ ۳۰ از *هستی و زمان*

۷. ن.ک.: بندِ ۳۵ *هستی و زمان*

۸.یافت‌حال [Befindlichkeit [state-of-mind/attunement؛ به شکلی مختصر، این‌که انسان خود را *هست می‌یابد*، یعنی این‌که هست و باید چنین و چنان باشد، چیزی است که هایدگر از این اصطلاح مراد می‌کند. لیکن بنا بر اظهار هایدگر هر «یافت»ی متعین به «حال»ی نیز هست؛ یعنی نه تنها خود را هست و موجود *می‌یابیم* بلکه *چنین و چنان* نیز می‌یابیم؛ برای مثال خود را افسرده، شاد، خشمگین و ... می‌یابیم. برای مطالعهٔ بیش‌تر ن.ک.: بند ۳۹ *هستی و زمان*، همچنین ن.ک.: پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدِ نگارنده با عنوان «فهم و معنا در روایت آثار انیمیشن کوتاه تجربی»، دفاع شده در دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۹۳، صفحهٔ ۱۰، ذیل *یافتگی؛ یافت‌حال*

۹. در-جهان-هستن یکی از اصطلاحات مهم *هستی و زمان* است. هایدگر با این اصطلاح حیات جسمانی، یعنی حیاتِ بدن‌مندِ انسان بر روی زمین خاکی را، که پیش‌تر و به ویژه از سوی *دکارت* از انسان گرفته شده و به انسان سوژهٔ محضِ آگاهی فروکاسته شده بود، به وی باز می‌گرداند. انسان آن موجودی است که هستی به ماهو و هستیِ خویش را به پرسش می‌گیرد و لذا در پرسش از *معنای* هستی، هستیِ همین پرسنده راهنمای این پرسش از هستی است. لیکن این *راهنما* لزوماً باید از ورای *تمام دقایقِ ساختی‌اش* نگریسته شود (هایدگر، ۱۳۹۱: ۱۹٦) و نه همچون سوژهٔ مجرد دکارتی؛ و در-جهان-هستن یکی از دقایق ساختیِ این موجود است.

۱۰. هایدگر در *هستی و زمان* می‌نویسد: «ما آن هستن‌ای را که دازاین می‌تواند در قبال آن به این یا آن گونه رفتار کند، و همیشه نیز به گونه‌ای رفتار می‌کند، ***اگزیستانس*** می‌نامیم» (هایدگر، ۱۳۹۱: ۱۸). واژهٔ اگزیستانس هم‌ریشه با وجود داشتن [existing] در کل به معنای همان ***وجود داشتن*** است. لیکن آنچه هایدگر از آن مراد می‌کند نه وجودِ ثابت [fix] بلکه به همان اندازه که این نحوهٔ وجود را شامل می‌شود، در اصل، چنان چه از کاربردِ فعلِ **هست** به صورتِ مصدریِ ***هستن*** برمی‌آید، شدن [becoming] را نیز در بر می‌گیرد. اگر بخواهیم از میان واژه‌های غیرِ فلسفی و روزمره معادلی برای این اصطلاح بیابیم، و البته اگر مجاز به این کار باشیم، واژهٔ ***زیستن*** بهترین معادل غیر فلسفیِ آن خواهد بود. اما این اگزیستانس یا ***اگزییدن*** (existing) اگزیستانسی از روی تصادف نیست، بلکه هر کسی در اگزییدن از سوی ***فهمی*** که از خود دارد، هدایت می‌شود. هایدگر این نوع فهم را، که هرکسی در ادارهٔ اموراتش، چه به صورت آگاهانه، ناآگاهانه، ضمنی یا آشکار، از آن بهره می‌گیرد، فهمِ ***اگزیستانسیل*** (existentiell) می‌نامد. اما تحلیل و پژوهشِ بنیان‌های چنین فهمی نه فهمِ اگزیستانسیل بلکه فهمی ***اگزیستانسیال*** (existenzial) است (هایدگر، ۱۳۹۱: ۱۸).

۱۱. لویناس در این باره می‌گوید: «سخن گفتن ... مشترک ساختنِ جهان است ... جهان در گفتار آن چیزی نیست که به من داده شده است؛ آن چیزی است که من می‌بخشم» (از *کلیت و نامتناهی*؛ به نقل از علیا، ۱۳۸۸: ۱۳۷، پاورقی).

۱۲. در این‌باره ن.ک.:

Levinas, Emmanuel, 1979, Totality and Infinity; an Essay on Exteriority, Translation by Alphonso Lingis, Second printing, The Hague/ Boston/ London, Martinus Nighoff Publishers

همچنین ن.ک.: مسعود علیا، *کشف دیگری همراه با لویناس*، بویژه پانویس شمارهٔ ۳، صفحهٔ ۱۱٤

۱۳. ن.ک.: مقالهٔ Building Dwelling thinking در:

Heidegger, Martin, 2001, *Poetry Language Thought*, Translation and Introduction by Albert Hofstadter, New York: Harper Colophon & Perennial Classics

۱٤. در ترجمهٔ انگلیسی به جای هستنده، هستی آمده است:

"One should both say and think that Being is"; Heidegger, Martin; What Is Called Thinking?, trans. by Fred D. Wieck and J. Glenn Gray, (New York, Evanston & London: Harper & Row, 1817: 171).

15. "Presencing of what is present"

16. einai

17. eon

18. Being here

۱۹. ن.ک. مقالهٔ The Origin of the Work of Art در:

Heidegger, Martin, 2001, *Poetry Language Thought*, Translation and Introduction by Albert Hofstadter, New York: Harper Colophon & Perennial Classics

20. Secured

۲۱. ن. ک.:

Heidegger Martin, *Introduction to Metaphysics*, Trans. by Gregory Fried & Richard Plot, Yale University Press – New Haven & London, 2000

۲۲. این حضور امر حاضر نه تنها شکل‌دهندهٔ رفتارِ ما بل بنیانِ فرهنگ و تمدنِ انسانی نیز است. *خانه* از آن رو خانه است که در هر لحظه و از هر کجا قابلِ دیده شدنِ بی‌دیدن هستیم؛ منارەها

برای رساندن صدایمان تا و دیدنِ دوردست‌هاست؛ حضورِ امرِ حاضر انسان را از طبیعت به فرهنگ و تمدن سوق می‌دهد. چنان‌که هایدگر می‌گوید:

> اگر einai، یا هستیِ هستندگان، در معنای حضور، و در نتیجه برابرایستایی [یا ابژکتیویتهٔ] ذخایر برابرایستاده [یا ابژکتیو] در کار نبود، نه تنها موتورهای هواپیماها از کار می‌افتادند، بلکه اصلاً موتور هواپیمایی در میان نمی‌بود. اگر هستیِ هستندگان به صورتِ حضورِ امرِ حاضر متجلی نبود، هرگز الکتریسیتهٔ حاصل از انرژی هسته‌ای مجال ظهور نمی‌یافت و نمی‌توانست به طریق خاص خود انسان‌ها را به کاری که همه سر تکنولوژی تبیینش می‌کند منصوب کند (هایدگر، ۱۳۹۰: ٤٢٦).

۲۳. ن.ک.: شوپنهاور؛ *هنر و زیبایی شناسی*؛ ترجمهٔ فواد روحانی، ۱۳۷۵

۲٤. Point of View؛ نمای سوبژکتیو یا نمای *دیدِ بازیگر*

۲۵. *واقع‌بودگی* [فکتیسیته]، از دیدگاه هایدگر یعنی *سپرده شدن* به هست یا *وجود*. این بدان معنی است که هرگاه خود را «هست می‌یابیم» در اصل خود را به «هست»ی که «از کجا» و «به کجا»یش ناروشن است واگذار و سپرده شده می‌یابیم؛ به بیانی روشن‌تر، واقعیتِ مکان‌مند و زمان‌مند انسان، یعنی این‌که چنین و چنان و در فلان مکان و زمان، و نه به گونه‌ای دیگر و در مکان یا زمانِ دیگر، هست، همان واقع‌بودگی وی است.

۲٦. البته این بدان معنا نیست که کودک اشاره کردن نیز نمی‌داند بلکه او صرفاً اشارهٔ دیگران را درنمی‌یابد. کودک ذاتاً اشاره می‌داند از آن رو که *ارتباط* چنان‌چه در متن نوشته نیز گفته شد، ذاتیِ انسان است. اشاره کردن و زبان از یک بنیان، یعنی بایکدیگر-هستن، برمی‌خیزند و حتی ماهیتاً تفاوتی ندارند.

۲۷. ن.ک.: رشیدیان، عبدالکریم،۱۳۹۱، *هوسرل در متن آثارش*، چ سوم، تهران: نشر نی؛ صفحهٔ ۱۱۲، ذیل *معنا* بویژه صفحهٔ ۱۱۷ به بعد، ذیل *معنا به مثابه «اوبژه»*.

۲۸. وی با این‌که وجود جسمانی را انکار نمی‌کند لیکن از آن رو که نقطهٔ آغاز وی اگوی مجرد از بدن است در تبیین ساختارهای ذاتیِ مشترک بین اذهان مختلف چندان موفق نیست. چنان‌که می‌دانیم از نو آغازیدن‌های هوسرلِ معروف هستند و یکی از دلایل مهم این آغازیدن‌های دوباره به دلیل مشکل خود-تنهاانگاری یا سولیپسیسم است.

کتاب‌نامه

۱. آرنت، هانا، ۱۳۹٤، *حیات ذهن*، ترجمهٔ مسعود علیا، چ اول، تهران، انتشارات ققنوس

۲. ارسطو، ۱۳۸۹،*متافیزیک*، ترجمهٔ محمد حسن لطفی، چ سوم، تهران: انتشارات طرح نو

۳. جمادی، سیاوش، ۱۳۸۹،*زمینه و زمانهٔ پدیدارشناسی*، چ سوم، تهران: انتشارات ققنوس

٤. شوپنهاور، آرتور، ۱۳۷۵، *هنر و زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ فواد روحانی، چ اول، تهران: انتشارات زریاب
۵. علیا، مسعود، ۱۳۸۸، *کشف دیگری همراه با لویناس*، چ اول، تهران: نشر نی
٦. کارمن، تیلور، ۱۳۹۰، *مرلو–پونتی*، ترجمهٔ مسعود علیا، چ اول، تهران: انتشارات ققنوس
۷. لویناس، اِمانوئل، ۱۳۹۲، *از وجود به موجود*، ترجمهٔ مسعود علیا، چ اول، تهران: انتشارات ققنوس
۸. هایدگر، مارتین، ۱۳۹۰، *چه باشد آن‌چه خوانندش تفکر؟*، ترجمهٔ سیاوش جمادی، چ دوم، تهران: انتشارات ققنوس
۹. هایدگر، مارتین، ۱۳۹۱، *هستی و زمان*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، چ دوم، تهران: نشر نی
۱۰. هوسرل، ادموند، ۱۳۹۰، *تأملات دکارتی*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، چ چهارم، تهران: نشر نی.

11. Heidegger, M., 2000, *Introduction to Metaphysics*, Translation by Gregory Fried and Richard Plot, New Haven & London: Yale University Press
12. Heidegger, Martin, 2001, *Poetry Language Thought*, Translation and Introduction by Albert Hofstadter, New York: Harper Colophon & Perennial Classics
13. Levinas, Emmanuel, 1979, *Totality and Infinity; an Essay on Exteriority*, Translation by Alphonso Lingis, Second printing, The Hague/ Boston/ London, Martinus Nighoff Publishers
14. Merleau-Ponty, Maurice, 1968, *The Visible and the Invisible*, Edited by Claud Lefort, Translation by Alphonso Lingis, First printing, Evanston (USA): Northwestern University Press
15. Merleau-Ponty Maurice, 1991, *Sense and Non-Sense*, Translation by Hubert L. Dreyfus &Patricia Allen Dreyfus, Sixth printing, Evanston (USA): Northwestern University Press

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی