https://jas.ui.ac.ir/?lang=en

Journal of Applied Sociology
E-ISSN: 2322-343X
Vol. 33, Issue 3, No.87, Autumn 2022, pp. 51-82
Received: 26.10.2021 Accepted: 15.12.2021

Research Paper

Embodiment and Self-Experience in Iranian Cinema: A phenomenological Study of Six Films from the 1980s to the 2010s

Erfan Naseri
Ph.D. student in Sociology, Department of Social Sciences, Faculty of Literature and Humanties, University of Isfahan, Isfahan, Iran
ernaseri@yahoo.com
Ehsan Aqababaee*
Assistant professor, Department of Social Sciences, Faculty of Literature and Humanties, University of Isfahan, Isfahan, Iran
e.aqababaee@ltr.ui.ac.ir
Masoud Kianpur
Assistant professor, Department of Social Sciences, Faculty of Literature and Humanties, University of Isfahan, Isfahan, Iran
masoudkianpour@gmail.com
Alireza Sayyad
Assistant professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran
alirezasayyad@yahoo.com

Introduction:
Lived experience in the life-world is an interdisciplinary concept, according to which the sociological understanding of films is made possible by a phenomenological approach. In this research, we extended Husserl's life-world notion to the world of films and reached the concept of "the symbolic life world of films". Film is a social production and plays a role in the construction of the social world. Therefore, it can be said that the world of everyday life continues in the world of films as well. In this world, intersubjectivity takes on a symbolic aspect, that is, the characters' lived experience is expressed in cinematic language. In the symbolic life-world of films and the intersubjective relationships of characters, the themes related to the embodiment and self-experience can be described phenomenologically. The main purpose of this research was to study embodiment and self-experience in the narration and actions of male and female characters in Iranian cinema from the 1980s to the 2010s. The main question was how embodiment and self-experience of the subjects are were constructed in the intersubjective relations.

Materials & Methods:
This research was done with the aim of understanding embodiment and self-experience in the symbolic life-world of films through the method of descriptive phenomenology and thematic analysis. To this goal, 6 Iranian films were selected from the 1980s to the 2010s by using intensity sampling, in which the embodiment and self-experience of the subjects were portrayed as philosophical and problematic ideas as follows: Maybe Another Time, Hamun, Passengers, Unruled Paper, Bright Nights, and Subdued. After selecting the samples, deep observation and coding, as well as other analytical steps, were performed. The key sequences and dialogues of each film were selected and compared after several observations. By replaying and watching the films in slow and fast motions, we were able to obtain the data that might have been overlooked in real observations. Due to the in-text nature of this study, we sought to extract meanings and concepts by coding the internal space of the images. In the theme analysis, we sought the general structure of meaning, not fragmented themes and categories. Therefore, the findings of this study included the themes that showed the general semantic structure and context of the subjects under study.

Discussion of Results & Conclusions:
The results revealed that in the studied films, the characters were in crisis in their interpersonal relationships and thus constructed in the form of self/other duality. This duality was

* Corresponding author

Naseri, E., Aqababaee, E., Kianpur, M., & Sayyad, A. (2022). Embodiment and self-experience in iranian cinema: a phenomenological study of six films from the 1980s to the 2010s. *Journal of Applied Sociology*, 33(2), 51-82.

2322-343x / © 2022 The Authors. Published by University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

the fundamental form of the subjects' experiences, in which the self and the other were constructed in the intersubjective realm. The social context, in which the films had been produced over the 4 decades (the 1980s to the 2010s) constituted a specific gender structure.

The embodiment of the subjects was constructed in the context of actions and role performances, whether in the form of a female or a male body. The embodiment and self-experience of the gendered subjects were based on a priori patterns in the collective intersubjective space that pitted them in opposition to each other, the most important form of which was confrontation of a man and a woman.

The subject experienced himself in the self/other duality and the embodiment was a mediator for self-recovery or transformation in the other. In the 1980's, this duality had an individual form; the female body had no independent domain and was formed in another absurd (male) mental framework. The female body was an object that was extinguished under the gaze of another person and self was recovered by another one. In the 1990s, the self/other duality was drawn into the collective realm and the subjects were constituted in the form of duality of technique/collective intersubjectivity. The body and the self were recovered in the collective intersubjective frame and the nature of the technique was revealed in the forgery of the subjects. In the 2000s, the embodiment of the subjects was drawn into the realm of confrontation/transition; the embodied action of the woman passed through the absurd body of the man and left her in an abandoned world. In the 2010s, this contrast faded and the subjects were constituted in the form of co-embodiment. The collective bond merged with the fast-food physicality and sensitivity of the female body, while the subject experienced herself in the metamorphic form of the house. Contrary to the results of previous researches, which had a fixed and static understanding of the gendered body of the subjects and considered man as the dominant subject and woman as being subjugated to the patriarchal system, the findings of this study conducted through a phenomenological approach showed that the subjects were constructed in the form of a confrontation with each other.

The dominant subject (male) in most films was in crisis himself and thus an absurd subject. The woman was also able to face, confront, and find transition from the man through her embodied actions.

Keywords: Embodiment, Self-Experience, Phenomenology, Film, Iranian Cinema

References:

Amiri, S., Aqababaee, E., and Fadaei, M. (2016). Representation of intellectual in the Iranian cinema. *Sociology of Art & Literature*, 8 (2), 25-5 (In Persian).

Aqababaee, E. (2015). Narrative analysis of how the family is represented in the cinema after the Islamic Revolution of Iran. *Iranian Journal of Sociology*, 16 (4), 114-136. (In Persian).

Aqababaee, E., and Khademolfogharaei, M. (2016). Representation of women and intra family relationships in Iranian movies of 2000s. *Journal of Women in Culture and Arts*, 8 (2), 171-192. (In Persian).

Annelie, J.S., Lindberg, E., Nilsson, C., and Palmér, L. (2019). Qualitative thematic analysis based on descriptive Phenomenology, *Nursing Open*, 6 (3), 733-739.

Berkland, M. K. (2017). *Phenomenological perspective*. in Mike. A. (ed.). (2017) The SAGE Encyclopedia of Communication Research Methods. Los Angeles: Sage Publications, Inc. 472-474.

Braun, V., and Clarke, V. (2016). (Mis) conceptualising themes, thematic analysis and other problems with Fugard and Potts' (2015) sample-size tool for thematic analysis. *International Journal of Social Research Methodology*, 19 (6), 739-743.

Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory, *Theatre Journal*, 40 (4), 519-531.

Casebier, A. (2013). *Phenomenology and cinema*. Translated by Aladdin Tabatabai, Tehran: Hermes. (In Persian).

Eberle, T. S. (2014). *Phenomenology as a research method*. in Flick. U. (ed.). (2014) The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis. London: SAGE Publications Ltd. 184-202.

Ebrahimi Asl, H., Panahi, S., and Forotan, M. (2018). Recognition and analyzing of the film body in Abbas Kiarostami's cinema from the view of Vivian Sobchack's film phenomenology. *Journal of Dramatic Arts & Music*, 9 (17), 65-77. (In Persian).

Ferguson, H. (2006). *Phenomenological sociology: insight and experience in modern society*. London: Sage Publications.

Gall, M. D., Gall, J. P., and Borg, W. R. (2006). *Educational research: An introduction*, Eight Edition. Boston: Allyn & Bacon.

Haralambos, M., and Holborn, M. (2013). *Sociology: themes and perspectives*. London: Harpercollins.

Husserl, E. ([1989] 2000). *Collected works, vol. III, ideas pertaining to a pure phenomenology and to a penomenological philosophy, Second Book, Studies in the phenomenology of constitution*. Trans. Rojcewicz. R. & Schuwer, A. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, Fifth Printing.

Husserl, A. (2013). Cartesian *reflections: an introduction to phenomenology*. Translated by Abdolkarim Rashidian, Tehran: Ney. (In Persian).

Khaleqhpanah, K. (2020). The burden of pain and practicing patience with the body: The phenomenology of lived experience of chronic pains in MS patients. *Quarterly Journal of Social Sciences*, 27 (88), 145-174. (In Persian).

Knoblauch, H., Schnettler, B., and Raab, J. (2012). *Methodological aspects of interpretive audiovisual analysis in social research*, in Knoblauch, et al. (Eds.). (2012) Video Analysis: Methodology and Methods: Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology. Frankfurt: Peter Lang GmbH. 9-26.

Kotarba, J., and Held, M. (2006). *Professional female football players: tackling like a girl?* In Waskul, D. & Vannini, P. (Eds.). *Body/Embodiment:* Symbolic Interaction and the Sociology of the Body. Hampshire & Burlington: Ashgate Publishing Company. 153-164.

Laverty, S. M. (2003). Hermeneutic phenomenology and phenomenology: a comparison of historical and methodological considerations. *International Journal of Qualitative Methods*, 2 (3), 21-35.

Loht, S. (2019). *The phenomenological movement in context of the philosophy of film and motion pictures*. in Carroll, N. et al. (Eds.). (2019) The palgrave handbook of the

philosophy of film and motion pictures. London and New York: Palgrave Macmillan. 285 – 313.

Madani, S., and Safari, K. (2020). Lived body: The struggle of society and body (Phenomenological reflection on women's narrations of body). *Sociological Review*, 27 (1), 289-313. (In Persian).

Mikos, L. (2014). *Analysis of film*. in Flick U. (Ed.). (2014) The sage handbook of qualitative data analysis. London: SAGE Publications Ltd. 409-423.

Mohammadi, J., and Rezaee, M. (2013). Cinematic narratives of I/otherinteraction in social space. *Quarterly Journal of Cultural Studies and Communication*, 9 (32), 143-171. (In Persian).

NasiriHanis, J., Shayganfar, N., and Alasti, A. (2020). Metafilm and "self" and "the other" relation in Kiarostami's cinema. *Culture-Communication Studies*, 21 (49), 227-253. (In Persian).

Rastegar, Y., Aqababaee, E., and Rasekhi, Z. (2020). The representation of social issues in Iranian cinema after the islamic revolution. *Strategic Research on Social Problems in Iran*, 8 (4), 57-74. (In Persian).

Saulius, G. (2008). *Self-consciousness and otherness: Hegel and husserl* Harrisonburg: James Madison University.

Sayyad, A. (2016). *Spectator perception established in the cinematic space*, PhD Thesis, Isfahan University of Arts, Faculty of Visual Arts. (In Persian).

Scharp, K. M., and Sanders, M. L. (2019). What is a theme? teaching thematic analysis in qualitative communication research methods. *Communication Teacher*, 33 (2), 117-121.

Schubert, C. (2012). *Video analysis of practice and the practice of video analysis, selecting field and focus in videography*, in Knoblauch, et al. (Eds.). (2012) video analysis: methodology and methods: qualitative audiovisual data analysis in sociology. Frankfurt: Peter Lang GmbH. 115-126.

Strawson, G. (2009). *Selves: An essay in revisionary metaphysics*. Oxford: Clarendon Press.

Strawson, G. (2000). *The phenomenology and ontology of the self*, in Zahavi, D. (Ed.). (2000) Exploring the Self: Philosophical and Psychopathological Perspectives on Self-Experience. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co. 39-54.

Tabiei, M., and Mohammad Taghinejad, R. (2020). Femininity, ideology and resistance to inferiority analysis of women's inferior discourse in Iranian cinema based on the theory of self-determination. *Journal of Women in Culture and Arts*, 12 (2), 185-217. (In Persian).

Turner, J. (2003). *Structure of sociological theory*. New York: Wadsworth Publication.

Van Manen, M. (2016). *Researching lived experience: human science for an action sensitive pedagogy*. second edition. New York: Routledge.

Van Wijngaarden, E., Van der Meide, H., and Dahlberg, K. (2017). Researching health care as a meaningful practice: toward a nondualistic view on evidence for qualitative research. *Qualitative Health Research*, 27 (11), 1738-1747.

Waskul, D., and Vannini, P. (Eds.). (2006). *Body/embodiment: symbolic interaction and the sociology of the body*. Hampshire & Burlington: Ashgate Publishing Company.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

جامعه‌شناسی کاربردی

سال سی و سوم، شماره پیاپی (۸۷)، شماره سوم، پاییز ۱۴۰۱، ص ۵۱-۸۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۸/۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۹/۲۴

مقاله پژوهشی

بدنمندی و تجربهٔ خود در سینمای ایران: مطالعهٔ پدیدارشناختیِ شش فیلم از دههٔ ۶۰ تا ۹۰

عرفان ناصری، دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی، گروه علوم اجتماعی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

ernaseri@yahoo.com

احسان آقابابایی [iD] [-]، استادیار، گروه علوم اجتماعی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

e.aqababaee@ltr.ui.ac.ir

مسعود کیانپور، استادیار، گروه علوم اجتماعی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

masoudkianpour@gmail.com

علیرضا صیاد، استادیار، گروه سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

alirezasayyad@yahoo.com

چکیده

تجربهٔ زیسته در زیست‌جهان، مفهومی است که براساس آن، درکِ جامعه‌شناختیِ فیلم با رهیافت پدیدارشناسی امکان‌پذیر می‌شود. این پژوهش با هدف فهمِ بدنمندی و تجربهٔ خود در زیست‌جهان نمادینِ فیلم با روش پدیدارشناسی توصیفی و تحلیل مضمون انجام شده است. شش فیلم سینمایی ایرانی از دههٔ ۶۰ تا ۹۰ ازطریق نمونه‌گیری موارد حاد انتخاب شدند که در آنها بدنمندی و تجربهٔ خودِ سوژه‌ها به‌منزلهٔ ایدهٔ فلسفی و مسئله‌مند به تصویر درآمده است که عبارت‌اند از: *شاید وقتی دیگر*، *هامون*، *مسافران*، *کاغذ بی‌خط*، *شب‌های روشن* و *رگ خواب*. طبق نتایج پژوهش، سوژه خودش را در دوگانهٔ خود/دیگری تجربه می‌کند و بدنمندی واسطه‌ای برای بازیابی خود یا استحاله در دیگری است. در دههٔ ۶۰ این دوگانه شکل فردی دارد، بدن زن ساحتِ مستقلی ندارد و در چارچوب ذهنی دیگریِ ابزورد (مرد) قوام می‌یابد. بدن زن ابژه‌ای است که زیر نگاه دیگری خاموش و خود به‌واسطهٔ دیگری بازیابی می‌شود. در دههٔ ۷۰ دوگانهٔ خود/دیگری به ساحتِ جمعی کشیده شده است و سوژه‌ها در دوگانهٔ تکنیک/بین‌الاذهانِ جمعی قوام می‌یابند. بدن و خود در قاب بین‌الاذهان جمعی بازیابی می‌شوند و ماهیتِ تکنیک در جعلِ سوژه‌ها برملا می‌شود. در دههٔ ۸۰ بدنمندیِ سوژه‌ها به ساحت تقابل/گذار برکشیده می‌شود، کنشِ بدنمندِ زن، از بدنِ ابزورد مرد عبور و او را در جهان متروکش رها می‌کند. در دههٔ ۹۰ تقابل رنگ می‌بازد و سوژه‌ها در شکلی از هم‌تنانگی قوام می‌یابند. پیوند جمعی با جسمانیت فست‌فودی و حس‌پذیریِ بدنِ زن در هم می‌آمیزد و سوژه خودش را در شکلِ دگردیسی‌شدهٔ خانه تجربه می‌کند.

واژه‌های کلیدی: بدنمندی، تجربهٔ خود، پدیدارشناسی، فیلم، سینمای ایران

[-] نویسنده مسؤول

ناصری، ع.؛ آقابابایی، ا.؛ کیانپور، م. و صیاد، ع. (۱۴۰۱). «بدنمندی و تجربهٔ خود در سینمای ایران: مطالعهٔ پدیدارشناختیِ شش فیلم از دههٔ ۶۰ تا ۹۰ ». *جامعه‌شناسی کاربردی*، ۳۳(۳)، ۵۱-۸۲.

2322- 343X/ © 2022 The Authors. Published by University of Isfahan

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses BY-NC-ND 4.0)

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

مقدمه و بیان مسئله

دو مفهوم بدن و خود از مفاهیم کلیدی در حوزه‌های فلسفه و جامعه‌شناسی‌اند. دربارهٔ نسبت بین این دو مفهوم، از فلسفهٔ کلاسیک تا مدرن، نگاه دوگانه‌انگارانه غالب بوده است؛ در این نگاه، بدن به‌منزلهٔ شیء و ابژه‌ای بیرونی مفهوم‌پردازی و به ساحت فیزیولوژیک احاله شده است. خود نیز در ساحتی متمایز از بدن و بدون نسبت درونی با بدن در ساحت روان‌شناختی به‌منزلهٔ من فردی و در ساحت فلسفی به‌منزلهٔ نفس مفهوم‌پردازی شده است. چنین دیدگاهی از یک سو به شیءواره پنداشتن بدن و خود و ازسوی دیگر، به خودتنهاانگاری سوژه می‌رسد. برای برون‌رفت از دوپارگی ساحتِ بدن و نفس، رویکرد پدیدارشناسی، سوژهٔ انسانی را در کلیتی یکپارچه و آنچنان که به تجربه درمی‌آید، فهم و با مفاهیمی همچون بدنمندی و تجربهٔ خود، از دوگانه‌انگاری بدن/خود گذر می‌کند. پدیدارشناسان به‌صورت بنیادین بر سوژه‌های بدنمند متمرکز شده‌اند؛ یعنی عاملان اجتماعی جسم‌مند که با مسائل عملی و موقعیت‌مند روبه‌رو می‌شوند. از منظر پدیدارشناختی، ما بدنی داریم که به‌منزلهٔ یک لنگر جسمانی اساسی در جهان عمل می‌کند. ما همچنین خودمان را درون بدن‌های معنامند متعدد تجربه می‌کنیم (Waskul & Vannini, 2006: 9).

پدیدارشناسی عموماً موضوعاتش را به‌صورت کل‌گرایانه بررسی می‌کند و جهان را در کلیتی در ارتباط با انسان فهم می‌کند؛ ازاین‌رو، هر پدیداری را آنچنان که در کلیتِ تجربهٔ زیسته رخ می‌دهد، بررسی می‌کند (Loht, 2019: 288). تجربه‌های شخص از منظر بدن و زیست‌جهانِ خاص او در نظر گرفته می‌شوند و انسان به یک موجود بیولوژیک یا روان‌شناختی تقلیل پیدا نمی‌کند. برای شناخت معنی تجربه‌های زیسته، باید نسبت به زیست‌جهان، هستیِ بدنی‌مان در جهان و چگونگی تعامل با دیگران آگاه باشیم (Annelie et al., 2019: 734). بدن زیسته بر این واقعیت پدیدارشناختی دلالت دارد که ما همیشه در جهان به‌صورت بدنی حضور داریم. ما دیگری را اول از همه ازطریق بدنش در جهان خودش می‌بینیم. در حضور بدنی یا فیزیکی ما هر دو چیزی را دربارهٔ خودمان آشکار و همزمان چیزی را پنهان می‌کنیم. دیگریِ زیسته رابطهٔ زنده‌ای با دیگری است که در فضای بین شخصی مشترک جریان می‌یابد. ما با دیگری به شیوه‌ای بدنی روبه‌رو می‌شویم (Van Manen, 2016: 103-104). تجربهٔ سوژه از خودش و آنچه هویت او را در رویارویی با دیگری می‌سازد با بدنمندی درآمیخته است. باتلر از منظر پدیدارشناختی، مقوله‌های هویتی ازجمله جنسیت را نیز برساختهٔ اجراگونه‌ای در ارتباط با بدن می‌داند. در کنش روزمره انواع ژست بدنی، حرکات و اجراها تصورِ یک خودِ جنسیت‌یافته پایدار را ایجاد می‌کنند. در چارچوب اجرا، بدنِ جنسیت‌یافته اندام‌هایش را در یک فضای جسمانیِ محدود به اجرا درمی‌آورد و درونِ محدودهٔ از پیش موجودِ قواعد فرهنگی نقش بازی می‌کند (Butler, 1988: 526)؛ بنابراین، زنانگی و مردانگی به شیوه‌های مختلف در خلال اجراگری نقش در بستر اجتماعی و فرهنگی برساخته می‌شوند.

تا اینجا می‌توان گفت بدنمندی و تجربه‌ای که سوژه از خودش به‌منزلهٔ زن یا مرد دارد، پدیدارهایی هستند که در کلیتِ تجربهٔ زیسته برساخته می‌شوند. از آنجا که رویارویی با دیگری نیز به شیوهٔ بدنمندی رخ می‌دهد، فهم تجربهٔ زیسته بدون فهم جهان مشترک با دیگری امکان‌پذیر نیست؛ ازاین‌رو، مفهوم زیست‌جهان و تحلیل آن اهمیت می‌یابد. مفهوم زیست‌جهان که در جامعه‌شناسی مدرن بسیار متداول شده است، به‌وسیلهٔ هوسرل (1982) پدید آمده است (in: Eberle, 2014: 185). هوسرل (1970) با مطرح‌کردن این مفهوم، امر اجتماعی را در مسئلهٔ سوژه وارد می‌کند. زیست‌جهان بنیاد هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی را برای فهم ما از تجربه‌های زیسته شکل می‌دهد و مطرح‌شدن آن در نوشته‌های هوسرل، امکان ارتباط متقابل پدیدارشناسی و جامعه‌شناسی را فراهم کرده است. در این دو حوزهٔ معرفتی، علاقهٔ مشترکی به شفاف‌سازی ماهیت بین‌الاذهانیت که در جهان صورت‌بندی می‌شود، وجود دارد. بین‌الاذهانیت، اولین جنبهٔ رهیافت پدیدارشناختی است که به جامعه‌شناسی راه یافته و موجب

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

توجه به حوزه‌هایی برای فهم جامعهٔ مدرن شده است. پدیدارشناسی قائل به مرکزیت بین‌الاذهانیت است. جامعه‌شناسی نیز واقعیت‌های بین‌الاذهانی را به‌طور مستقیم بررسی می‌کند (Ferguson, 2006: 83-84). جامعه‌شناسی پدیدارشناختی واقعیت اجتماعی را به‌صورت واقعیتی از پیش مفروض بررسی نمی‌کند؛ بلکه آن را همان گونه که اعضای جامعه تجربه‌اش می‌کنند، بررسی می‌کند (Eberle, 2014: 191).

بین‌الاذهانیت و تجربهٔ زیسته علاوه بر اینکه نقطهٔ مشترک فهم پدیدارشناختی و جامعه‌شناختی از پدیدارها هستند، مفاهیمی هستند که پدیدارشناسی را به مطالعهٔ محتوای فیلم نیز پیوند می‌زنند. آنچه در مطالعهٔ فیلم از منظر روایت و محتوا اهمیت دارد، این است که چگونه فیلم در تولید معنی و برساخت اجتماعی واقعیتِ جمعی نقش دارد (Mikos, 2014: 413)؛ بنابراین، آنچه دوربین نشان می‌دهد بااهمیت است. فیلم به‌منزلهٔ متنی گشوده بر عواطف، ادراک و تعامل اجتماعی – آنچه آلفرد شوتز «برساخت معنی‌دار جهان اجتماعی» می‌نامد – مشارکت دارد. تحلیل‌کردن محتوا و بازنمایی در فیلم برای فهم فرایندهای برساخت معنی‌دار جهان اجتماعی اهمیت دارند (Mikos, 2014: 414). پدیدارشناسان می‌توانند دربارهٔ سینما به‌منزلهٔ رسانهٔ هنری مطالعه کنند. هر رسانهٔ هنری زبانِ بیانی ویژهٔ خود را دارد. اعیانِ هنری بصری، لامسه‌ای و شنیداری، متن‌های پویایی هستند که از یک زبان با قواعد خاص خودش ساخته شده‌اند؛ زیرا هنرمندان درگیر این هستند تا به تجربهٔ زیسته‌شان شکل دهند. از این منظر، فیلم حاصل تجربه‌های زیسته‌ای است که به اشکال متعالی (هنری) تبدیل شده‌اند (Van Manen, 2016: 74). اگر بازنمایی سینمایی از منظر پدیدارشناسی تبیین شود، در تحلیل ابعاد مختلف سینما مانند روایت، محتوا و دریافت و ادراک تماشاگر ثمرات مهمی خواهد داشت (کازه‌بیه، ۱۳۹۲: ۶). به‌واسطهٔ مفاهیم بین‌الاذهانیت و تجربهٔ زیسته، امکان مطالعهٔ بینارشته‌ای که پدیدارشناسی، جامعه‌شناسی و مطالعات فیلم را در یک نقطهٔ مشترک به هم پیوند بدهد، فراهم می‌شود. برطبق پدیدارشناسی هوسرل، معنا در زیست‌جهان صورت‌بندی می‌شود. بدن و خود به‌منزلهٔ حوزه‌های معنی در نسبتِ بین‌الاذهانی سوژه‌ها برساخته می‌شوند. در پژوهش حاضر، ایدهٔ زیست‌جهانِ هوسرل را به جهانِ فیلم بسط داده‌ایم و به مفهومِ «زیست‌جهانِ نمادینِ فیلم» رسیده‌ایم. فیلم یک تولید اجتماعی است و در برساخت جهان اجتماعی نقش دارد؛ بنابراین، می‌توان گفت زیست‌جهانِ زندگی روزمره در جهانِ فیلم نیز تداوم می‌یابد. در جهانِ فیلم بین‌الاذهانیت وجه نمادین به خود می‌گیرد؛ یعنی تجربهٔ زیسته شخصیت‌ها به زبان سینمایی بیان می‌شود. در زیست‌جهانِ نمادین فیلم و در مناسبات بین‌الاذهانیِ شخصیت‌ها، مضامین مرتبط با بدنمندی و تجربهٔ خود قابلیت توصیفِ پدیدارشناختی پیدا می‌کنند. هدف اصلی این پژوهش، بررسی و مطالعهٔ بدنمندی و تجربهٔ خود در روایت و کنش شخصیت‌های زن و مرد در سینمای ایران از دههٔ ۶۰ تا ۹۰ است. سؤال اصلی این است: در فیلم‌های بررسی‌شده، بدنمندی و تجربهٔ خودِ سوژه‌ها چگونه در نسبتِ بین‌الاذهانی صورت‌بندی و برساخته می‌شود؟

پیشینهٔ پژوهش

با توجه به ماهیت بینارشته‌ای این پژوهش و برحسبِ موضوع مطالعه‌شده، پژوهش‌های پیشین که با موضوع و رویکرد نظری این پژوهش مرتبط‌اند، در سه دسته قرار می‌گیرند:

الف) پژوهش‌های جامعه‌شناختیِ پدیدارشناختی دربارهٔ بدن و خود

خالق‌پناه (۱۳۹۹) در پژوهش «سنگینی دردها و تمرین صبوری با بدن: پدیدارشناسی تجربهٔ زیستهٔ دردهای مزمن در بیماران مبتلا به ام‌اس»، پدیدارشناسی تفسیری را به‌منزلهٔ روش گردآوری داده‌ها و تحلیلِ مضمونِ مقوله‌ای را به‌منزلهٔ راهبرد تحلیل داده‌ها به کار برده است. نتایج مطالعه نشان می‌دهد تجربهٔ زیستهٔ بیمار از درد مزمن، تجربهٔ ارتباط وی با بدن و گفتمان پزشکی و فضای اجتماعی است که فرایند شخصی‌زدایی‌شده از بیمار را به‌منزلهٔ یک شخص در ارتباط

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

با گفتمان پزشکی و فضای اجتماعی نشان می‌دهد.

یافته‌های پژوهش مدنی‌قهفرخی و صفری (۱۳۹۹) با عنوان «بدن زیسته، کشاکش جامعه و بدن: واکاوی پدیدارشناختی روایت زنان از بدن» نشان می‌دهد زنان بدن را ابزاری برای سلطه بر خود تلقی می‌کنند. وضعیت حاکم بر بدن زنان و تصورات و ذهنیت آنان از بدن، بیش از آنکه حاصل نوعی انتخاب جمعی زنان باشد، امری است که از وضعیت اجتماعی – تاریخی جامعه ریشه گرفته است.

کوتاربا و هلد[1] (2006) در پژوهش «بازیکنان مؤنث فوتبال حرفه‌ای: تکل زدن همچون یک دختر؟»، ازطریق کار میدانی و مصاحبه‌های پدیدارشناختی بررسی کرده‌اند که چگونه هنجارهای بدنیِ جنسیتی، به رفتار بازیکنان زن در میدان بازی و نمایش مهارت‌هایشان سمت و سو می‌دهد. براساس نتایج مطالعهٔ آنها، فوتبال آمریکایی حرفه‌ای زنان در انتظارات جنسیتی سنتی دربارهٔ رفتار بدن زنانه بازتاب یافته و گفتمان‌های هژمونیک به‌وسیلهٔ بازیکنان به چالش کشیده می‌شود؛ بنابراین، این زنان قلمرو نمادین مخالف برای بازتعریف بدن‌هایشان و خودشان ارائه می‌کنند.

ب) پژوهش‌های سینماییِ پدیدارشناختی در نسبت بدن با سینما

ابراهیمی‌اصل و همکاران (۱۳۹۷) در پژوهش «شناخت و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی از منظر پدیدارشناسی فیلم ویوین سوبچاک» با کاربست نظریهٔ تن فیلم سابچاک به این نتیجه رسیده‌اند که تن فیلم در سینمای کیارستمی در نزدیکی و هم‌ذاتی مشخصی نسبت به تن انسان، در دریافت و بیان جهان اطراف – که مؤلفهٔ مشترک فهمی آنهاست – است و در این راه نیز سعی در حذف همهٔ واسطه‌ها دارد.

صیاد (۱۳۹۵) در پژوهش «ادراک تماشاگر استقراریافته در فضای سینماتیک» نظریه‌های اپتیکی را در برابر هاپتیکی قرار می‌دهد؛ اپتیک به گونه‌ای هنر اشاره می‌کند که با چشم بیننده ارتباط دارد. هاپتیک نیز به هنری دلالت دارد که در کنار بینایی، حس لامسهٔ مخاطب را نیز درگیر می‌کند. این پژوهش با بهره‌گیری از نظریهٔ پدیدارشناسی مرلوپونتی این نکته را آشکار می‌کند که در مقابل سلطهٔ نظریهٔ اپتیکی که موجودیت جسمانی و ابعاد حسی تماشاگر را نادیده می‌گیرد، مناسب است نظریهٔ بدن‌محور و هاپتیکی فیلم مدنظر قرار گیرد. تجربهٔ سینمایی را نیز می‌توان تجربه‌ای مبتنی بر تن‌یافتگی تماشاگر در فضای فیلمی تبیین کرد.

ج) پژوهش‌های سینمایی در نسبت خود با سینما

نصیری هانیس و همکاران (۱۳۹۹) در پژوهش «فرافیلم و نسبت خود و دیگری در سینمای عباس کیارستمی» با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف، نسبت خود و دیگری در سینمای کیارستمی را بررسی کرده‌اند. نتایج نشان می‌دهد برخلاف اشتراک خالق و پس‌زمینهٔ اجتماعی، سیاسی و فرهنگی خلق آثار این فیلم‌ساز، برخلاف فیلم‌ها، در فرافیلم‌ها به‌سبب ویژگی‌های بازاندیشی و خودانتقادی، نسبتِ خود و دیگری، لویناسی و دیگر آیین است که این امر ساختاربندی مجدد نظم گفتمانی مستقر در جامعه را در نسبت با دیگری نشان می‌دهد.

محمدی و رضایی (۱۳۹۲) نیز در پژوهش «تحلیل جامعه‌شناختی روایت‌های سینمایی؛ تعامل من/دیگری در فضای اجتماعی» با روش تحلیل روایتِ نشانه‌شناختی، به کاوش دربارهٔ من/دیگری در فضای اجتماعی به میانجی سینمای ایران پرداخته‌اند. نتیجه این شد که با گذار از نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد به اوایل دههٔ هشتاد شوق و تعامل معنادار با دیگری به مرور جای خود را به بی‌اعتنایی به دیگر و معنازدودگی هرگونه تعامل می‌دهد.

در جمع‌بندی پژوهش‌های ذکرشده می‌توان گفت پژوهش‌های جامعه‌شناختیِ پدیدارشناختی، بدن و خود را به‌منزلهٔ برساختهٔ اجتماعی و فرهنگی مفهوم‌سازی کرده‌اند. این پژوهش‌ها با مطالعهٔ تجربهٔ زیستهٔ افراد در تعاملات روزمره، به ما در فهم نحوهٔ صورت‌بندی سوژه‌های بدنمند در جامعه

[1] Kotarba & Held

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

کمک می‌کنند. پژوهش‌های سینماییِ پدیدارشناختی نیز بحث بدن و فیلم را در رابطهٔ تماشاگر با فیلم بررسی کرده‌اند و از نظریه‌های مرلوپونتی و سابچاک در بحث رویارویی مخاطب با فیلم بهره گرفته‌اند؛ اما تاکنون موضوع بدن و خود و نسبتِ بین آنها به‌صورت درون‌متنی در فیلم بررسی نشده است. پژوهش‌های سینمایی دربارهٔ خود، با رویکردهای تحلیل روایتِ نشانه‌شناختی و تحلیل انتقادی گفتمان انجام شده‌اند و پژوهشی یافت نشد که بدنمندی سوژه و نسبت آن را با تجربهٔ خود در سینما بررسی کرده باشد. پژوهش حاضر از چندین جهت با پژوهش‌های پیشین تفاوت دارد: اول ازنظر مفهومی، برای نخستین بار موضوع بدنمندی و تجربهٔ خود را در سینمای ایران بررسی می‌کند. دوم ازنظر رویکرد تحلیلی، پژوهش‌هایی که تاکنون با رویکرد پدیدارشناختی به سینما انجام شده‌اند، مخاطب‌محور و صرفاً نظری بوده‌اند؛ اما در پژوهش حاضر رویکرد پدیدارشناسی فیلم به‌سمت مطالعهٔ متن‌محور و تجربی هدایت می‌شود. سوم، با بسط نظریهٔ زیست‌جهانِ هوسرل به جهان فیلم، مطالعهٔ کنش شخصیت‌های فیلم در ذیل مفهومِ «زیست‌جهانِ نمادینِ فیلم» صورت می‌گیرد. سه نکتهٔ ذکرشده نوآوری این پژوهش را ازنظر موضوعی، مفهومی و رویکرد تحلیلی نشان می‌دهد.

چارچوب مفهومی

بدنمندی

مفهوم بدنمندی به‌وسیلهٔ پدیدارشناسان برای ردِ دوگانه‌انگاریِ بدن/ذهن مطرح شده است. هوسرل اگرچه همچون دکارت قائل به سوژهٔ استعلایی بود، دیگر مانند دکارت روح یا روان را از بدن متمایز نمی‌دانست؛ او بدن و ذهن را در پیوستگی با هم می‌دید. هوسرل در جلد دوم *ایده‌ها* بر وحدت بدن و خود به‌منزلهٔ شخص تأکید داشته است؛ «بدن برای خودِ ویژه‌اش، به‌مثابهٔ نقطهٔ صفر تمام جهت‌یابی‌ها [در مکان و زمان] عمل می‌کند» (Husserl, 1989: 166). هوسرل با لحاظ‌کردن بدن زنده، جهان و خود را در تعلقِ ساحت بدن می‌بیند. هر دو ابژه، داده‌شدهٔ ذات خالص پدیدارشناختی هستند. بدن ساختاری از تجربهٔ زیسته است و در آن هستی زندهٔ سوژه، هم خودِ ناب و هم خودِ تجربی سکنی می‌گزینند، نه به‌منزلهٔ مفاهیم یا تصورات، بلکه به‌منزلهٔ واقعیتِ زنده؛ البته ابژه‌ها آنچنان که اشیا درون یک جعبه قرار می‌گیرند، درون آگاهی جای نمی‌گیرند؛ بنابراین، خود در درون بدن نیست؛ بلکه اساساً خود بدنمند است. بدن نیز یک شیء نیست؛ بلکه ابژه‌ای جان‌مند است. بدن، زنده است و به‌طور پیوسته خودش را به‌منزلهٔ یک موجود زنده آشکار می‌کند. بدن زمینهٔ خودِ ناب و عینیت‌بخشی به خود تجربی است (Ferguson, 2006: 54).

تجربهٔ خود

تجربهٔ خود اصطلاحی پدیدارشناختی برای شکل معینی از تجربه است؛ اما در این تجربه بر وجود چیزهایی به‌منزلهٔ خودها دلالت نمی‌شود. مفهوم پدیدارشناختی – توصیفیِ تجربهٔ خود با دکترین‌های ساختارگرا یا پست–مدرنیست دربارهٔ محو سوژه یا این دیدگاه که آگاهی سوژه هرگز نمی‌تواند به خودش دسترسی داشته باشد، به شیوه‌ای که خودش را به‌منزلهٔ ابژهٔ آگاهی‌اش در بر بگیرد، تضادی ندارد. تجربهٔ خود ضرورتاً بدین معنا نیست که یک شخص خودش را به‌منزلهٔ چیزی منسجم، باثبات و دارای هستی آگاه درونی پایدار تجربه کند؛ زیرا تجربهٔ خود در اسکیزوفرنی هم وجود دارد (Strawson, 2009: 34-35). ممکن است از عبارت تجربه‌کردن خود به جای تجربهٔ خود استفاده شود؛ اما در اینجا تصور خواهد شد که خود ابژه‌ای برای تجربه است که با اصول پدیدارشناسی سازگار نیست. تجربهٔ خود با احساسی پیوند دارد که تقریباً هر شخصی تجربه می‌کند، مبنی بر اینکه بدن شخص فقط حاملی است برای یک وجود ذهنی یعنی «بخش بسیار صمیمی و متداومِ خود که ما اغلب به نظر می‌رسیم که هستیم» (Strawson, 2009: 36). پرسش پدیدارشناختی درباره تجربهٔ خود این است که ماهیت تجربهٔ خود چیست؟ آنچه ماهیت تجربه‌ای است که ویژگی تجربه‌کردن یک خود است.

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

تجربهٔ خود مسلماً وجود دارد؛ خواه چنین چیزی (خود) وجود داشته باشد یا نداشته باشد (Strawson, 2000: 39).

برساخت خود و دیگری در نسبتِ بین‌الاذهانی

ازنظر هوسرل همهٔ اعیان به‌واسطهٔ اگو برساخت می‌شوند (Husserl, 1989: 15). اگوی استعلایی جهان را به‌منزلهٔ جهان معانی و جهان ابژه‌ها برساخت می‌کند و اشکال گوناگون اعیانِ آگاهی تنها بر بستر آن قوام می‌یابند (هوسرل، ۱۳۹۲: ۱۰۹). در اینجا برساخت به معنای بنانهادن و ساختن است. هوسرل قائل به وحدت بدن و خود است و سوژه‌ای که به‌صورت روان–تن قوام یافته است، بیش از آنکه به‌منزلهٔ یک هستیِ بیگانه درون جهان قرار گرفته باشد، ازنظر ماهیت، با جهان درآمیخته است (Loht, 2019: 287). هوسرل از خودتنهاانگاری سوژه به ارتباطی میان‌ذهنی گذار می‌کند و شرط وجود نسبت میان‌ذهنی را وجود زیست‌جهانی مشترک می‌داند. گذار از سوژهٔ فردی به اجتماع تنها در بستر زیست‌جهان رخ می‌دهد (Saulius, 2008: 35). شناختن معنی تجربه‌های زیسته، مستلزم آگاهی‌داشتن از زیست‌جهان، هستیِ بدنی سوژه در جهان و نحوهٔ تعامل با دیگران است (Annelie et al., 2019: 734). درآمیختگی سوژه با جهان، ما را به بحث ادراک دیگری می‌کشاند. سوژه ازطریق همدلی، دیگری را نیز به‌منزلهٔ تن–سوژه برساخت می‌کند. پدیدارشناسی قائل به واقعیتی است که در کنش روزمره به‌صورت بین‌الاذهانی برساخته و تجربه می‌شود. مفهوم خود هم در رویکرد طبیعی و هم به‌صورت خود استعلایی که به‌لحاظ پدیدارشناختی تقلیل یافته است، ازنظر ماهیت بین‌الاذهانی است (Ferguson, 2006: 83).

جمع‌بندی چارچوب مفهومی

در رویکرد هوسرل سوژه در یک نسبتِ برساختی با جهان به سر می‌برد. از این منظر، کل جهان و ابژه‌ها و دلالت‌های معنایی آنها، به‌منزلهٔ تحقق وجه سوژگی انسان بررسی می‌شوند. همهٔ سوژه‌ها در زیست‌جهان تجربه‌ای همگانی و مشترک دارند؛ اما در اینجا زیست‌جهان دارای وجه ابژکتیو آنگونه که در پوزیتیویسم تعریف می‌شود نیست؛ بلکه شامل آن چیزی است که تجربه می‌شود. بدنمندی و خودِ سوژه ابژه‌های عینی نیستند؛ بلکه پدیدارهایی هستند که در نسبتِ بین‌الاذهانی صورت‌بندی و تجربه می‌شوند. سوژه‌ها دارای بدن‌ها و خودهای از پیش مفروض و قطعی نیستند؛ بلکه اموری هستند که در فرایند معنابخشیدن به خود و دیگری در زیست‌جهانِ مشترک تجربه و برساخت می‌شوند. چنین برساختی در فضای بین‌الاذهانی و براساس کدهای فرهنگی رخ می‌دهد و در جریان مطالعهٔ آنها در زیست‌جهان می‌توان به توصیف این امر پرداخت که چگونه بدن‌ها به‌منزلهٔ «بدنِ» خود و دیگری و خودها به‌منزلهٔ «خودِ» شخص و دیگری معنادار می‌شوند و عینیت می‌یابند.

روش‌شناسی

پارادایم و روش مطالعه

این پژوهش در چارچوب پارادایم تفسیری/برساختی انجام شده است. این پارادایم به‌منزلهٔ زیربنای روش‌های پژوهش کیفی، انسان را موجودی خلاق، معناساز و بازاندیش می‌داند. واقعیت‌های اجتماعی نیز به‌منزلهٔ امری سیال در فرایند کنش‌های انسانی به‌صورت روزمره ساخته، بازسازی و تفسیر می‌شوند. کنشگران جهان اجتماعی خود را می‌سازند و به آن معنا و مفهوم می‌بخشند. ازنظر گارفینکل (1967) معنادارشدن کنش‌های اجتماعی در زیست‌جهانِ روزمره رخ می‌دهد (Haralambos & Holborn, 2013: 422). کنشگران در جهان زندگی روزمره در خلال تعاملات اجتماعی، معانی و نگرش‌های مشترکی خلق می‌کنند. از دیدگاه برگر و لاکمن (1966) این واقعیت‌ها برساخته های اجتماعی‌اند که کنشگران به‌طور قراردادی آنها را معنادار می‌کنند. این شبکه‌های معنایی میان‌ذهنیت‌هایی را شکل می‌دهند که در زندگی روزمره در زیست‌جهان تجربه شده‌اند. این میان‌ذهنیت‌ها خصلت توافقی دارند؛ به این معنا که کنشگران بر سر الصاق یک یا چند معنا یا نماد در یک یا چند موقعیت به اتفاق نظر می‌رسند (Turner, 2003: 424).

هدف پژوهش علمی در پارادایم برساختی، درک و

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

تفهیم معنای رفتارها یا کنش‌های متقابل معنادار کنشگرانی است که واقعیت‌های اجتماعی را برمی‌سازند. پدیدارشناسی یکی از رویکردهای نظری/روش‌شناختی است که در این پارادایم قرار می‌گیرد. پدیدارشناسی به‌منزلهٔ روش، هدف ذکرشده را به شیوهٔ خاصی دنبال می‌کند؛ براساس این رویکرد تنها اطلاعاتی که می‌توانیم به‌طور صحیح بشناسیم، آنهایی هستند که تجربه می‌کنیم (Berkland, 2017: 472). هر نوع تحلیل پدیدارشناختی ارتباط مستقیمی با تجربهٔ زیسته دارد (Van Manen, 2016: 74). این روش درصدد درک لایه‌های عمیق معنایی تجربه‌های زیستهٔ برخی افراد دربارهٔ یک مفهوم یا پدیده است. پژوهش پدیدارشناسی توصیفی بر ساختار تجربه و سازمان‌دهی اصولی متمرکز است که به زیست‌جهان شکل و معنا می‌بخشند (Laverty, 2003: 27). در این رویکرد معانی تجربه چیزها می‌توانند توصیف شوند. اصول روش‌شناختی مطالعهٔ پدیدارشناسی توصیفی یک تجربه عبارت‌اند از: تأکید بر گشودگی، پرسش از پیش‌فهم‌ها و داشتن نگرش تأملی. پژوهشگر باید نسبت به خودش و پیش‌فهم‌هایی که از داده‌ها دربارهٔ جهان و تجربه‌ها دارد، گشودگی و حساسیت داشته باشد و به‌طور پیوسته آنها را بازنگری کند (Annelie et al., 2019: 734-735).

طرح نمونه‌گیری

پژوهش کیفی با توجه به بنیان پارادایمی آن، بر نمونه‌گیری هدفمند مبتنی است که عبارت است از گزینش واحدهای خاصی مبتنی بر اهداف خاص مرتبط با پاسخ به سؤال‌های خاص پژوهش. بیشتر پژوهشگران کیفی هنگام گردآوری داده بازنگری می‌کنند (Braun & Clarke, 2016: 740). پژوهش‌های پدیدارشناختی که اصولاً بر تجربه‌های شدید شخصی افراد و ازجمله تجربه‌های خود پژوهشگر متمرکزند، از نمونه‌گیری موارد حاد استفاده می‌کنند (Gall et al., 2006). کاربست این تکنیکِ نمونه‌گیری در پژوهش حاضر به دو شکل بود: ۱) با توجه به هدف مطالعه، پژوهشگران در جستجوی موارد پربار از پدیدهٔ مطالعه‌شده بودند. نمونه‌های انتخابی باید ازنظر ژانر (فیلم فلسفی) اطلاعات غنی داشته باشند؛ یعنی فیلم‌هایی انتخاب شدند که در آن بدن و خودِ سوژه‌ها به‌منزلهٔ ایدهٔ فلسفی و یا به‌صورت مسئله‌مند بازنمایی شده است. ۲) راهبرد مطالعاتی این بود که برای فهم تحول فرهنگی سینمای پس از انقلاب دربارهٔ شیوهٔ نمایش بدنمندیِ سوژه‌ها و تجربه‌ای که از خود دارند، فیلم‌های شاخص در طول چهار دهه (از دههٔ ۶۰ تا ۹۰) برای تحلیل و مقایسه انتخاب شوند؛ به‌طوری که در هر دهه دست‌کم یک فیلم در نمونه‌های پژوهش وجود داشته باشد. برای دستیابی به نمونه‌ها، با مراجعه به بانک اطلاعات فیلم‌های ایرانی لیستی از فیلم‌های مرتبط با موضوع پژوهش تهیه شد. سپس از صاحب‌نظران و منتقدان سینمایی نظرخواهی شد که فیلم‌های شاخص را از لیست انتخاب کنند. پس از تماشای فیلم‌های منتخبِ منتقدان، با توجه به دو معیار ذکرشده به‌وسیلهٔ پژوهشگران غربال نهایی انجام شد و شش فیلم به‌منزلهٔ نمونه‌های نهایی پژوهش انتخاب شدند که اسامی آنها در جدول ۱ مشاهده می‌شود:

جدول ۱- لیست فیلم‌های سینمایی منتخب (به ترتیب سال تولید)

Table 1- List of selected movies (in Order of Production Year)

نام فیلم	نام کارگردان	سال تولید
شاید وقتی دیگر	بهرام بیضایی	۱۳۶۶
هامون	داریوش مهرجویی	۱۳۶۸
مسافران	بهرام بیضایی	۱۳۷۰
کاغذ بی‌خط	ناصر تقوایی	۱۳۸۰
شب‌های روشن	فرزاد مؤتمن	۱۳۸۱
رگ خواب	حمید نعمت‌الله	۱۳۹۵

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

روش تحلیل

در این پژوهش از روش تحلیل مضمون در پدیدارشناسی توصیفی به‌منزلهٔ راهبرد تحلیل داده‌ها استفاده شده است. تحلیل مضمون به‌منزلهٔ یک ابزار تحلیلی می‌تواند به فهم پدیدارشناختی از موضوع پژوهش کمک کند. پدیدارشناسی درصدد توصیف و فهم معنای تجربه‌های زیسته است و ازطریق به کار بردن تحلیل مضمون، می‌توان معانیِ تجسم‌یافته در تجربه را بازیابی کرد. مضمون‌های پدیدارشناختی که بدین طریق استخراج می‌شوند، ساختارهای تجربه‌اند. فرایند تحلیل مضمون قاعدهٔ از پیش تعیین‌شده‌ای ندارد؛ بلکه بر کنش آزادِ «دیدنِ» معنی مبتنی است (Van Manen, 2016: 78-79). هدف پژوهشگر این است که پیچیدگی معنا را در متون فهم کند، نه اینکه به شمارش فراوانی واحدهای معنی بپردازد. دو دیدگاه دربارهٔ نحوهٔ فهم و آشکارسازی مضامین وجود دارد؛ گروهی از پژوهشگران تحلیل مضمون را روشی برای شناسایی، تحلیل و گزارش الگوهایی درون دسته‌ای از داده‌ها می‌دانند (Scharp & Sanders, 2019: 117) و به‌دنبال این هستند که الگوهای معنی را درون مضمون‌ها سازمان بدهند (Annelie et al., 2019: 736)؛ اما برخی دیگر از پژوهشگران در نقد رویکرد قبلی می‌گویند که به جای سازمان‌دهی مضمون‌های تکه‌تکه‌شدهٔ بازمانده از رویکرد پوزیتیویستی، باید ساختار کلی و اساسی معنی کشف شود؛ یعنی به جای ارائهٔ نتایج تکه‌تکه‌شده از مضمون‌ها یا مقولات باید به ذات یا ساختار کلی معنی دست یافت. دستیابی به ساختار کلی معنی – و نه مقولات جداگانه – جنبهٔ متمایز پژوهش پدیدارشناختی در مقایسه با سایر پژوهش‌های کیفی است (Van Wijngaarden et al., 2017: 1742). پدیدارشناسی به جای اینکه جنبه‌های منفرد را از تجربهٔ اصلی جدا کند، عموماً موضوعاتش را به‌صورت کل‌گرایانه، آنچنان که در تجربهٔ زیسته رخ می‌دهند، بررسی می‌کند (Loht, 2019: 288).

در این پژوهش فیلم‌ها به‌منزلهٔ داده‌های مشاهده‌ای تصویری بررسی شدند. در روش‌های جامعه‌شناختی برای تحلیل داده‌های ویدئویی، باید به اطلاعات تصویری، اطلاعات شنیداری، موقعیت‌ها، حالات عاطفی و عناصر محیطی توجه کرد (Knoblauch, 2012: 14-15) و انسان‌ها، کنش‌های آنها و ساختارهایی را که براساس این کنش‌ها ساخته می‌شود، تحلیل کرد (Schubert, 2012: 122). پس از انتخاب نمونه‌ها، کار مشاهدهٔ عمیق، کدگذاری و سایر مراحل تحلیلی انجام شد. سکانس‌ها و دیالوگ‌های کلیدی هر فیلم انتخاب و پس از چند بار مشاهده مقایسه شدند. با استفاده از پخش مجدد و دیدن فیلم با حرکت آهسته و با حرکت تند، به داده‌هایی دست یافته شد که در مشاهدات واقعی ممکن بود از آنها غفلت شود. با توجه به ماهیت درون‌متنیِ این مطالعه، با کدگذاری فضای درونی تصاویر به‌دنبال استخراج معانی و مفاهیم به‌منزلهٔ یک متن بودیم. همچنان که ذکر شد، در تحلیل مضمون به‌دنبال ساختار کلی معنی هستیم و نه مضامین و مقولات تکه‌تکه‌شده؛ بنابراین، یافته‌های این پژوهش دربردارندهٔ مضامینی هستند که ساختار کلی معنایی و زمینهٔ موضوع مطالعه‌شده را نشان می‌دهند.

روش اعتمادبخشی

برای اعتبار پژوهش پدیدارشناختی، به چند مفهوم اساسی اشاره شده است: الف) بازاندیشی به معنی نگرش بازاندیشانه و پرسش از پیش‌فهم‌های پژوهشگر و مضمون‌هایی است که به دست می‌آید. پژوهشگر باید از یافته‌ها پرسش کند، به جای اینکه آنها را مفروض بگیرد و نشان دهد مضمون‌هایی که به دست می‌آید در داده‌ها زمینه دارند تا اینکه در فهم پژوهشگر ریشه داشته باشند. ب) باورپذیری بر معنی‌دار بودن یافته‌ها دلالت دارد. پژوهشگر باید تشریح کند که چگونه تحلیل یافته‌ها به خواننده ارائه شده است. توصیف‌ها باید شفاف و با هم سازگار باشند. ج) قابلیت انتقال، معیاری برای این است که آیا یافته‌ها معقول‌اند و آیا مطالعه دانش جدیدی به آنچه دربارهٔ آن می‌دانیم، اضافه می‌کند یا خیر. یافته‌ها باید واضح و فهم‌پذیر باشند و بتوان آنها را به پژوهش دیگر انتقال داد

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

(Annelie et al., 2019: 736). برای تحقق عناصر اعتمادبخشی در این پژوهش، تحلیلِ فیلم‌ها به روش درون‌متنی انجام شد. ارائهٔ یافته‌ها به‌گونه‌ای طراحی شد که بیشترین نزدیکی را با متن داشته باشند. خط سیر هر فیلم با جزئیات به‌گونه‌ای توصیف شد که زبان و بیانِ سینماییِ متن حفظ شود. مضامین توصیف‌شده بیشترین نزدیکی و ارتباط را با متن دارند و در ارتباط با آن فهمیده می‌شوند و به وضوحِ یافته‌ها کمک می‌کنند. این مضامین انضمامی‌اند و هر مضمون توصیف‌کنندهٔ معنایی است که تجربهٔ زیستهٔ شخصیت‌های فیلم را بیان می‌کند. دیالوگ‌های کلیدی و تصاویرِ مرتبط با هر مضمون در متن مشخص شدند و می‌توان آنها را از تحلیلِ پژوهشگر تمایز داد. برای سازگاریِ درونیِ توصیف‌ها، مضامین استخراج‌شده در هر فیلم با سیر روایی فیلم‌ها مرتبط‌اند. برای هر فیلم سه تا چهار مضمونِ کلی استخراج شد که این مضامین از هم جدا نیستند و کنار هم ساختار کلی تجربهٔ شخصیت‌های هر فیلم را توصیف می‌کنند.

یافته‌های پژوهش

در این بخش ابتدا خلاصه‌ای از هر فیلم ذکر می‌شود. سپس مضامین کلی که شکل‌دهندهٔ ساختار تجربهٔ شخصیت‌های فیلم‌اند، توصیف و تحلیل می‌شوند:

شاید وقتی دیگر

خلاصهٔ فیلم: شخصی به نام مدبر که گویندهٔ متن فیلم‌هاست، هنگام کار روی فیلمی مستند، خودرویی را می‌بیند که گمان می‌کند در داخل آن همسرش (کیان) کنار مرد ناشناسی نشسته است. مدبر نسبت به همسرش بدگمان می‌شود و می‌خواهد همسرش را به اعتراف وادارد. مدبر سرانجام منزل مرد غریبه در فیلم را پیدا می‌کند و متوجه می‌شود که او شخصی به نام حق‌نگر و فروشندهٔ اشیای عتیقه است. *مدبر* با او تماس می‌گیرد و برای ساختن فیلمی مستند دربارهٔ اشیای عتیقه موافقت او را جلب می‌کند که در منزلش این فیلم را ضبط کنند. هنگام ورود به منزل حق‌نگر با تعجب به همسر او به نام ویدا که کاملاً شبیه کیان است، می‌نگرد. سرانجام با روبه‌رو کردن این دو زن متوجه می‌شوند که ویدا خواهر گمشدهٔ دوقلوی کیان است. پدر آنها در بچگی فوت کرده و مادرشان به‌دلیل فقر، کیان را بر سر راه گذاشته و بعداً به‌وسیلهٔ زوج جوانی به فرزندی پذیرفته شده است.

بدن خاموش زن زیر نگاه دیگری: کیان در واقعیت و رؤیا زیر نگاه مردانی است که بر او مسلط‌اند. او کابوس‌هایی دربارهٔ گیرافتادن در اتاقکی شیشه‌ای و کنترل‌شدن در بیمارستان و پرورشگاه می‌بیند. کیان به روان‌پزشک می‌گوید (105':52"): [1] «من زیر نگاهم، من زیر نگاهم، از همه طرف. نمی‌شه، نمی‌شه فرار کرد». در کابوس‌ها گروهی از پزشکان مرد از دریچهٔ بالای یک ساختمان به کیان خیره می‌شوند یا مردانی سایه‌وار از پشت شیشهٔ اتاق او را زیر نظر دارند. کابوس‌های کیان تداوم وضعیت او در زندگی واقعی است. او مدام از سوی همسرش تعقیب می‌شود. زیر نظر قراردادن کیان به‌وسیلهٔ مدبر و دوربینِ فیلم با گُنگ و خاموش‌سازی کیان همراه است. هنگامی که مدبر، کیان را زیر نظر قرار می‌دهد، کیان در وضعیتی گنگ و خاموش قرار می‌گیرد. کیان در سراسر فیلم ساکت و درگیر کابوس‌هایی است که گذشتهٔ تاریک و مبهم او را نشان می‌دهند و سکوت و حضورنداشتن در بدن و کاراکتر کیان دیده می‌شود. نگاه *مدبر* با خاموش‌کردن بدن کیان است که شروع به دیدن می‌کند.

۱.تمام دیالوگ‌های فیلم که در متن مقاله نقل‌قول شده‌اند، زمان آن در فیلم به صورت دقیقه و ثانیه نشان داده شده است.

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

شکل ۱- کیان در رؤیا و واقعیت زیر نگاه افراد ناشناس و همسرش مدبر قرار دارد

Fig 1- Kian is in a dream and reality under the watchful eye of strangers and his resourceful wife

بدن حصاربندی‌شده: در نگاه دوربین به کیان که زاویهٔ دید مدبر نیز هست، حصارهایی مثل پنجره یا نرده بدن کیان را قاب‌بندی می‌کنند. در سراسر فیلم کیان را در موقعیت‌هایی می‌بینیم که تنهاست، به‌تنهایی از پنجره بیرون را می‌نگرد یا به‌تنهایی در حال عبور از مکانی است. تنهاییِ کیان در پس‌زمینه‌هایی به تصویر کشیده شده است که نوعی حصار را نشان می‌دهند. چه در داخل خانه چه بیرون از آن، بدن کیان درون چارچوب‌های حصارمانندی قاب‌بندی می‌شود. قاب‌ها با نگاهِ مدبر به او در هم می‌آمیزد و بدن زن را در کنترل می‌گیرند. شکل برساخت‌شدهٔ بدن کیان در جهان مدبر، بدن خاموش و حصارکشی‌شده‌ای است که مدام زیر نظر قرار می‌گیرد. کیان برای مدبر ابژه‌ای برای نگریستن به زنانگی او نیست؛ بلکه کالبد گنگ و مبهمی برای زیر نظارت قرارگرفتن است. بدنمندی کیان در قاب و چارچوب ذهنیِ مدبر برساخته می‌شود.

شکل ۲- حصاربندی بدن کیان

Fig 2- Fencing kian's body

بایگانی و بازیابیِ خود: کیان نمی‌داند مادرش او را در بچگی سر راه گذاشته است. خودی که کیان در جستجوی آن است، به‌واسطهٔ ابزارهایی مثل آلبوم عکس، اوراق هویت و بایگانی ثبت سجلات در گذشته محبوس شده است. او به تجربه‌ای از فقدانِ خود می‌رسد و این خلأ او را دچار تنش‌ها و کابوس‌هایی می‌کند که در سراسر فیلم همراه اوست. در گفتگوی تلفنی با فرد ناشناسی می‌گوید (56':49"): «گاهی فکر می‌کنم یکی دیگه هستم. گاهی فکر می‌کنم خودم نیستم. جایی

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

جواب نمی‌دن. باید تقاضای رسمی داد. بـه جـوابی کـه مـی‌دن اطمینانی نیست. چرا پرونده‌هـای راکـد رو مـی‌سـوزونن!»؛ امـا بازیابی زن به‌وسیلهٔ همسرش و دراثر یک سـوءتفـاهم صـورت می‌گیرد. مدبر و همکارانش با بهره‌گیری از ابزارهـایی همچـون دوربین، ذره‌بین، اسلاید عکس، دستگاه‌های ویدیویی و مونتـاژ، چراغ‌ها و تکنیک‌هایی مثل لب‌خوانی، پروژهٔ بازیابی کیان را پـی می‌گیرند. زن به ابژه‌ای برای کشف‌شدن تبدیل مـی‌شـود. کیـان درگیر بی‌خویشتنی است و مدبر او را به گذشته و بارهـا صـحنهٔ فیلم را به عقب برمی‌گرداند. در سـکانس پایـانی مـدبر عکـس مادر کیان و ویدا را رو به او مـی‌گیـرد و مـی‌گویـد ("147':47): «می‌بینی کیان»؟ خود به‌واسطهٔ دیگری بازیابی می‌شود.

شکل ۳- لحظهٔ بازشناسی هویت کیان به‌وسیلهٔ مدبر

Fig 3- The moment of recognizing kian's identity by modbar

شکل ۴- سوختن پروندهٔ کیان در ثبت سجلات در یکی از کابوس‌ها

Fig 4- Burning kian's case in the registry of records in one of the nightmares

هامون

خلاصهٔ فیلم: حمید هامون در یک بحران ذهنی به سر می‌برد. او در موقعیت‌های پرمخاطرهٔ فردی و خانوادگی قرار دارد کـه قادر نیست آنها را به سرانجام برساند. وی از یـک سـو دچـار بحران فردی اسـت و ازسـوی دیگـر، در زنـدگی مشـترک بـا همسرش مهشید اختلاف دارد و همسرش درخواسـت طـلاق کرده است. هامون در جدال و کشـمکش بـا خـود و بـر ضـد خـودش اسـت. او نسـبت بـه مفـاهیم ایمـان، عشـق و عقـل پرسش‌ها و تردیدهایی دارد و گاهی حالاتی تا مـرز جنـون از خود بروز می‌دهد. فیلم خط سیر مستقیم ندارد و قایع و مرور خاطرات گذشته به‌صورت غیرخطی روایت می‌شود. در بخش زیادی از فیلم هامون خاطرات گذشته را مرور می‌کند و تلاش می‌کند تا بفهمد به چه دلیل رابطهٔ زناشویی با همسرش به هم خورده است.

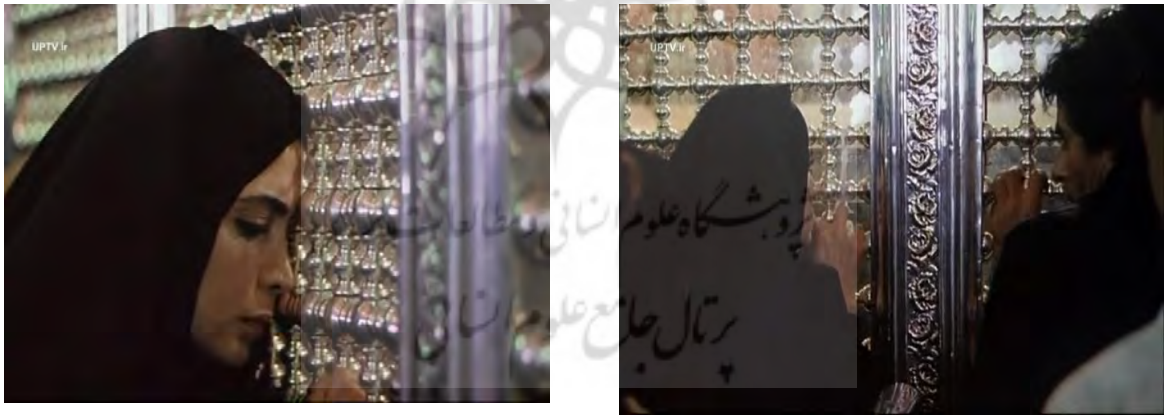
بدن‌های پرمخـاطره: مهشـید هنگـام مشـاجره بـا هـامون می‌گوید ("16':48): «خود اینجوریمو دوس ندارم، بـا تـو دارم می‌پوسم ... یک ذره به فکر من و بچه‌ات نیستی». تجربه‌ای از عشق بین آنها باقی نمانده و روابط آنها براسـاس قاعـدهٔ زن و شوهری تعریف شده است. مهشید نیازهایش را بـرآورده‌شـده نمی‌بیند. بدن زنانه و مردانه که ساحتی برای تعامل و نزدیکـی بوده است، برای هر دوی آنها مخاطره‌آمیز می‌شود؛ هـامون بـه ناتوانی جنسی و جنون متهم می‌شود. جسمانیت زنانـهٔ مهشـید از یک سو ابژهٔ بی‌توجهی و خشونت هـامون اسـت (در خانـه به او سیلی می‌زند، در دادگاه بر سر او داد مـی‌زنـد و جلـوی منزل کمین می‌کند تا مهشید را با گلوله بزند) و ازسوی دیگر، ابژهٔ تصاحب‌شدن به‌وسـیلهٔ دیگـری (عظیمـی) اسـت. هنگـام مجادلهٔ زناشویی مهشید بر سر هامون فریاد مـی‌کشـد. جهـتِ دست‌هایش به‌سـمت هـامون اسـت. هـامون درصـدد توجیـه وضعیت خودش است و جهت دست‌هایش به‌سـوی خـودش است.

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

شکل ۵- مشاجرهٔ لفظی هامون و مهشید

Fig 5- Verbal argument between hamoon and mahshid

تجربهٔ بدنمندانه بـه‌واسـطهٔ امـر مقـدس: هـامون در اوایـل آشنایی با مهشید بـه یـک مکـان زیـارتی وارد مـی‌شـوند. هنگـام زیارت، دوربین از پشت و زاویهٔ کناری موقعیـت بـدنی هـامون و مهشید را به تصـویر مـی‌کشـد. مهشـید صـورتش را بـه ضـریح چسبانده است و آن را می‌بوسد. منبـع نـور از داخـل ضـریح بـه صـورت او مـی‌تابـد و او صـورتش را در سـکوت رو بـه پـایین می‌گیرد. در نمای بعدی هامون دست‌هایش را در ضریح گره و از منبع نور نگاهش را معطوف به مهشید کرده و به صورت او خیـره شده است. وقتی هامون به مهشید خیره مـی‌شـود، زن، ابـژهٔ نگـاه مردانه است. تجربهٔ زیبایی‌شـناختیِ مـذهبی بـا تجربـهٔ بدنمنـدی پیوند می‌خورد، بدن مهشید به ابـژه‌ای زیبـایی‌شـناختی و سـاحتی برای زیر نگاه گرفتن به‌وسیلهٔ دیگری تبدیل می‌شود.



شکل ۶- هامون خیره به مهشید در حال زیارت

Fig 6- Hamoon stared at mahshid on a pilgrimage

زوال و تسخیر بدن: ازدواج برای مهشید تسـخیر زنـانگی‌اش به‌وسیلهٔ یک مرد است. در سکانس اول فـیلم، عظیمـی همـراه بـا سه کوتوله بر فراز کوهی ظـاهر مـی‌شـود و خطـاب بـه مهشـید می‌گوید ("03':53"): «بیا! نقشت را فراموش نکن، باید خیلی خـوب توی حس بری». مهشـید نیـز در لبـاس عـروس از کنـار هـامون می‌گذرد و با چهرهٔ خندانی به‌سـمت او مـی‌رود. عظیمـی دسـت مهشید را می‌گیرد و از فراز تپه بالا می‌بـرد. جـایی کـه مهشـید در تسخیر دیگری قرار می‌گیرد، برای هامون به درهٔ هولنـاکی تبـدیل می‌شود. جهان مردانه‌ای که مهشید را برمی‌کشد، هامون را واپـس می‌زند و به زوال می‌کشاند. هامون می‌گوید ("47':15"): «چند شـب

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

پیش خواب دیدم که در یک سردابهٔ قرون وسطایی روی یک تخته‌سنگ مجروحی خوابیده است، جراحان و پرستاران دوروبر او». هامون تصویر مردهٔ خودش را نگاه می‌کند و از پله‌های سردابه پایین می‌رود. در زیرزمین می‌بیند که روی تختی خوابیده و جراحان او دبیری (وکیل خانوادگی)، دکتر سماواتی (روانکاو)، عظیمی (بسازوبفروش) و چند نفر دیگر در حال درآوردن قلب هامون هستند. مهشید نیز پرستار و دستیار آنهاست و با دستمال خون هامون را در سطلی می‌چکاند. بدن هامون به‌وسیلهٔ مهشید و جهان مردانهٔ پیرامون او به زوال می‌رود.

شکل ۷- عظیمی مهشید را تسخیر می‌کند

Fig 7- Azimi conquers mahshid

شکل ۸- هامون پس از دیدن تصویر مردهٔ خویش از پله‌های سردابه پایین می‌رود.

Fig 8- Hamoon goes down the stairs of the crypt after seeing the image of his dead body

سوژهٔ زوال‌یافتهٔ مقومِ ابژهٔ درون‌تهی: در یکی از کابوس‌ها، هامون در برابر مهشید با چهرهٔ سفیدی روبه‌رو می‌شود. مهشید به آیینه‌ای تبدیل شده است که تحولات درونی هامون را نمایش می‌دهد. چهره‌ای که در دوران عاشقی منظرِ نگاه‌های هامون بود، در صحنهٔ زیارت که به او خیره شده بود، در صحنهٔ مطب روانکاو که هنگام صحبت‌کردن مهشید با روانکاو به مهشید چشم دوخته بود، در این کابوس به چهرهٔ سفید و تهی از تصویری تبدیل می‌شود. در اینجا دیگری به‌وسیلهٔ خود برساخته می‌شود؛ به این معنا که جهان بیرونی نیز بخشی از ساحتِ آگاهیِ قوام‌بخش سوژه است. هامون که خودش مسخ و تهی شده است، از اجتماع، از دیگران، از مذهب و وجودش را تهی‌شده می‌یابد هیچ امر متعالی برای او باقی نمانده است که آن را در وجود مهشید ببیند. ابژهٔ نگاه او (مهشید) دیگر واقعیتی تام برای مشاهده نیست. سوژهٔ مشاهده‌گر چون تهی شده است، عشقش را تهی و همچون لوح سفیدی می‌بیند. هامون اکنون به‌منزلهٔ سوژهٔ زوال‌یافته‌ای جهانی درون‌تهی را تقویم می‌کند؛ سوژه ابزورد مرد زوال می‌یابد.

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

شکل ۹- دگردیسی چهرهٔ مهشید، از ابژهٔ خیره‌شدن به چهرهٔ بی‌تصویر

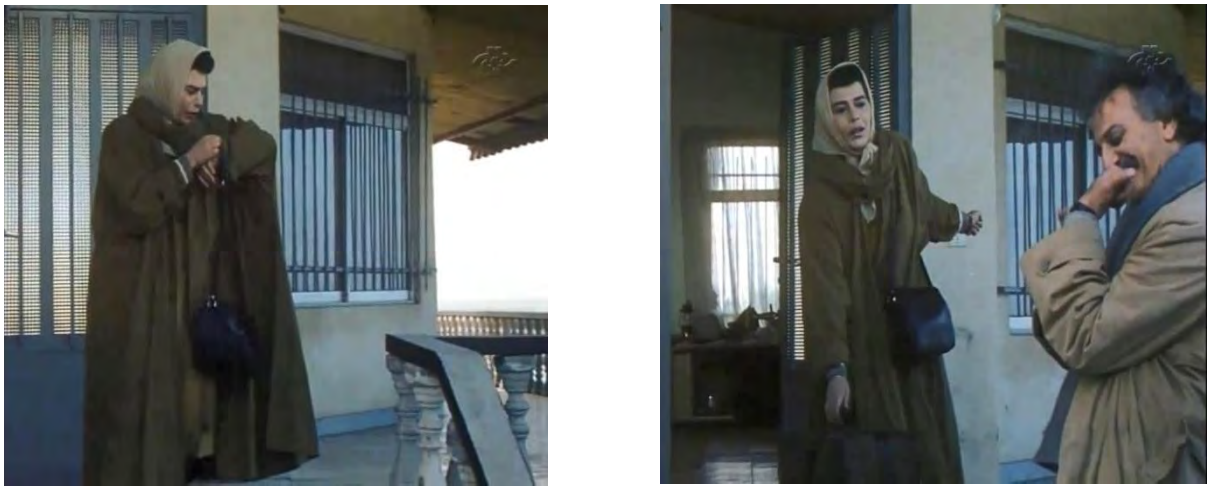
Fig 9- The transformation of mahshid's face, from the object of staring to an imageless face

مسافران

خلاصهٔ فیلم: مهتاب به‌همراه همسر و دو فرزندش که در شمال زندگی می‌کنند برای شرکت در مراسم عروسی خواهرش ماهرخ به‌سمت تهران حرکت می‌کنند تا آیینهٔ موروثی خانواده را نیز به مراسم عروسی برسانند. هنگام طی مسیر دراثر برخورد خودرو آنها با یک نفت‌کش همهٔ سرنشینان که ۶ نفرند، می‌میرند. خانوادهٔ عروس در حال تدارک‌دیدن مراسم عروسی‌اند؛ اما ازطرف پلیس به آنها خبر داده می‌شود که مسافران دراثر تصادف مرده‌اند. مراسم عروسی به مراسم عزا تبدیل می‌شود؛ اما خانم‌بزرگ چون اثری از آیینهٔ موروثی در گزارش پلیس نمی‌بیند، مرگ مسافران را باور نمی‌کند. با اصرار او ماهرخ لباس سفید عروسی می‌پوشد و به جمع مهمانان می‌آید. ناگهان مهتاب و دیگر مسافران با آیینهٔ موروثی از راه می‌رسند و مجلس غرق در نورِ آیینه می‌شود.

ناهمزمانی رویارویی‌های خود با دیگری: حشمت (همسر مهتاب) در آغاز فیلم که تهران هستند، می‌گوید (01':21"): «وقت کردی یه نگاهی به ساعتت بکن. باز ما حاضریم و تو معطلی داری». مهتاب ساعت مچی خود را بالا می‌آورد و می‌گوید (02':27"): «من با ساعت خودم سر وقتم. مگه دنیا رو ساعت تو می‌چرخه؟ نکنه ۲۴ ساعتی کشیدیش جلو!». سپس مهتاب ساعتش را چک می‌کند، ساعت او کار نمی‌کند. در اینجا زمان برای او می‌ایستد. جریان فیلم در ۲۴ ساعت اتفاق می‌افتد؛ یعنی رخداد مرگ آنها و تبدیل مراسم عروسی به عزا با زمان مردانه پیش می‌رود. مهتاب زمان جهان مردانه را تعلیق می‌کند و ۲۴ ساعت بعد با ساعت خودش سر وقت به مراسم عروسی می‌رسد. تفاوت این دو زمان، ساحت‌های جداافتاده خود و دیگری را نشان می‌دهد؛ زمان زنانه زمانِ زندگی و شادی و زنده‌شدنِ بدن است؛ مادربزرگ مهتاب (خانم‌بزرگ)، مهتاب و ماهرخ در زمانِ جهان زنانه به سر می‌برند. آنها به زندگی، شادی و عروسی پایبند می‌مانند. در مقابل زمان در جهان مردانه، زمان تصادف و مرگ و فروپاشی بدن است. عاملان تصادف مرد هستند.

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0



شکل ۱۰- چک‌کردن زمان به‌وسیلهٔ مهتاب و همسرش: ساحت‌های جداافتادهٔ خود و دیگری

Fig 10- Checking the time by mahtab and his wife: the separate areas of self and the other

تکنیک مرگ: تعلیقِ خود در میانهٔ مرگ و زندگی: مرگ در رویارویی‌های بوروکراتیک با بدن‌های سوژه‌ها شکل می‌گیرد و باورپذیر می‌شود. دستگاه بوروکراتیکِ حمل‌ونقلِ جاده‌ای، خودرو، پلیس، پزشکی قانونی، بیمه و رسانه‌ها برسازندهٔ «تکنیکِ مرگ»اند. پلیس می‌گوید (46':38"): «تفکیک اجساد از خودروی کرایهٔ سیاه‌رنگ غیرممکن بوده. سواری رو به زحمت از دو طرف کش آوردن تا بشه افراد رو شناخت». بدن به تکه‌های گوشتی تبدیل می‌شود که به بدنهٔ خودروی تصادفی چسبیده است. خودرو همهٔ عناصر تکنیک را در خود دارد و بدن سوژه‌ها به این تکنیک چسبیده است. تصویر همدم میان تلی از خودروهای تصادفی، یعنی مرگ سوژه‌ها در چارچوب تکنیک؛ اما خانم‌بزرگ مرگ مسافران را باور ندارد. او به مأمور پلیس می‌گوید (50':22"): «گفتم که خبر روزنامه صحیح نیست!». از دید خانم‌بزرگ (23':44"): «ما همه رؤیای همیم!» و مرگ مسافران در ساحتِ ذهنی تک‌تکِ کسانی اتفاق افتاده است که مرگ آنها را باور کرده‌اند. او به مونس می‌گوید (47':49"): «چرا، چه اصرای داری مونس! چه علاقه‌ای داری که اونا مرده باشن!». از دید او مرگ هنگامی رخ می‌دهد که پیوند جمعیِ پیشین که قوام‌بخشِ سوژه بوده است، از هم گسسته شود و سوژه با بازیابی خودش در قابِ پیوند جمعی (آیینه) می‌تواند به هستی برگردد. سوژه در میانهٔ دو نگرهٔ متضادِ «تکنیک» و «پیوند جمعی» تعلیق می‌شود.

شکل ۱۱- تکنیک مرگ مسافران: گزارش پلیس و بدن سوژه در تل خودروهای اسقاطی

Fig 11- Passenger death technique: police report and the subject's body in a dump truck

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

بازیابیِ خود در ساحتِ بین‌الاذهان: در شروع فیلم آیینه‌ای که رو به دوربین است، تصویر دریا و آسمان و خودرو در آن می‌افتد. آیینه فقط مدیومی بیرونی در برابر سوژه نیست؛ بلکه ساحتِ آگاهی است که سوژه خودش را به آن عرضه می‌کند تا در آن بازیابی شود. آیینه میراث خانوادگی خانوادهٔ معارفی است. در اینجا آگاهی فردی به آگاهی جمعی گره می‌خورد. در آخرِ فیلم مسافران از راه می‌رسند و وارد سالن می‌شوند. نوری همراه با آیینه بر بدن مهمانان تابیده می‌شود. خانم‌بزرگ با خوشحالی می‌گوید ("92':21): «آمدند، به شما گفتم که در راه‌اند! اون به من قول داده بود». مهتاب آیینه را در دست دارد و به‌سمت ماهرخ می‌رود. تصویر ماهرخ در آیینه می‌افتد. آیینه ساحت تکینهٔ سوژه را نقض می‌کند. آیینه با این گفتهٔ خانم‌بزرگ که «ما همه رؤیای همیم» پیوند می‌خورد؛ یعنی ساحتِ بین‌الاذهانی که سوژه‌ها در آن خود را بازیابی می‌کنند. نوری که از آیینه ساطع می‌شود، چهرهٔ مهمان‌ها را رنگ‌پریده و پندارهای آنها را که باور داشتند مسافران مرده‌اند، برملا می‌کند. در پشت آیینه مهتاب ایستاده است، وقتی تصویر ماهرخ در آیینه می‌افتد، خودش را در سنتِ خانوادگی که مهتاب وعده داده بود، بازیابی می‌کند.

شکل ۱۲- بازگشت مسافران و تصویر سوژه‌هایی که در آیینه می‌افتد

Fig 12- The return of passengers and the image of subjects falling in the mirror

کاغذ بی‌خط

خلاصهٔ فیلم: رؤیا و جهانگیر دو فرزند و زندگی معمولی دارند؛ اما به‌واسطهٔ شخصیت متمایز زن چالش‌هایی بین آنها به وجود می‌آید و روابط زناشویی آنها تضعیف می‌شود. رؤیا نقش خود را زن خانه‌دار قبول ندارد و نقش همسرش را به‌منزلهٔ مردی که بر خانواده تسلط دارد و به او امر و نهی می‌کند، زیر سؤال می‌برد. رؤیا به کلاس فیلمنامه‌نویسی می‌رود و به توصیهٔ استادش وقایع زندگی خود را به‌صورت فیلمنامه می‌نویسد. جهانگیر از رؤیا می‌خواهد فیلمنامه‌اش را به او بدهد که مطالعه کند. ابتدا نسخه‌ای از آن را آتش می‌زند؛ اما سرانجام نسخهٔ کامل آن را می‌خواند و متوجه می‌شود که رؤیا همان اتفاقات و تنش‌های زندگی مشترکشان را که در فیلم جریان دارد، به‌صورت فیلمنامه نوشته است.

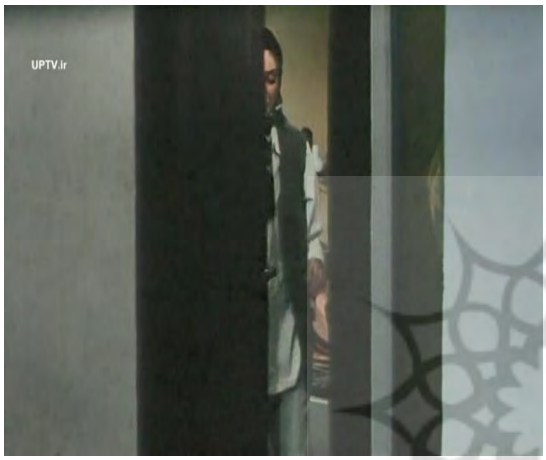
بازخوانی و استحالهٔ خود در جهان ابزورد دیگری: رؤیا تلاش می‌کند از سلطهٔ مرد رهایی یابد؛ اما توان رهایی از او را ندارد و به استحاله در جهان «دیگری» ابزورد تن می‌دهد. رؤیا به دوستش می‌گوید ("97':36): «یه چیزی که نمی‌دونم چیه زیر پوست من وول می‌خوره ... انگار داره منو تسخیر می‌کنه

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

... هم ازش می‌ترسم، هم بهش راه می‌دم». این عاملِ زیرپوستی با همسرش جهانگیر هم‌پوشانی دارد. بدن زن به ساحت دوپاره‌ای تبدیل می‌شود؛ عامل مضطرب‌کننده به زیر پوست زن خزیده است؛ اما زن ناتوان در رویارویی با آن به کنش روی پوست روی می‌آورد. آرایش‌کردنِ زن تکنیکی برای همزیستی با عامل تهدیدکنندهٔ زیرپوستی است؛ اما عامل رعب‌آور، سوژه‌ای ابزورد است؛ جهانگیر ازنظر مالی و روابط عاطفی و زناشویی در مضیقه است و از برملاشدن ضعف‌هایش به‌وسیلهٔ رؤیا هراس دارد و می‌گوید (56':28"): «تو عالم هنر، هرکس که قلم دست می‌گیره یه چیزی می‌نویسه اول همه به شریک زندگی‌اش بند می‌کنه؟ اونو می‌ذاره سر کار؟ آبروشو ببره؟». فیلم با مضمون استحاله پایان می‌یابد؛ هر دو در اتاق خواب هستند و رؤیا در را می‌بندد.

شکل ۱۳- رؤیا در حال آرایش در اتاق خواب

Fig 13- Roya is making up in the bedroom



شکل ۱۴- نمای پایانی فیلم و بسته‌شدن در اتاق خواب

Fig 14- The Final scene of the movie and the closing in the bedroo

برساخت خود بین خطوط موازی خود و دیگری: سوژهٔ زن بین خطوط موازی جهانِ خود و دیگری برساخته می‌شود. رؤیا دستش را از روی بند رختی که وسط خانه آویزان کرده است، می‌کشد و می‌گوید (61':56"): «تو نمی‌خوای من به کارم برسم، از سپیدهٔ سحر که پا می‌شم تا بوق شب می‌شورم و می‌سابم و می‌پزم ... دلم به این خوشه که این فکر منه، خط منه. بدون اینا من کی هستم»؟ بندی که به‌صورت افقی رؤیا دستش را بر آن می‌کشد، همچون خطی است که به جای اینکه نقش قلمی باشد روی کاغذ، خطی است که بر زمینهٔ خانه و زندگی خانوادگی نقش می‌بندد. خط و کاغذ که خواستهٔ رؤیاست، به بند و خانه تبدیل می‌شود. این مضمون را می‌توان به عنوان فیلم هم ربط داد. او نمی‌تواند خط خودش را بر کاغذ بنویسد و خانه به کاغذ اصلی او تبدیل می‌شود و بند افقی در وسط خانه همان خطی است که بر زندگی خانوادگی ترسیم شده است. رؤیا وقتی رخت را از روی بند کنار می‌زند، تضاد دنیای درونی خودش را با جهانِ روابط خانوادگی آشکار می‌کند. او می‌خواهد به خطی برسد که متعلق به خودش باشد؛ اما این خط (بند) از قبل در بطن زندگی خانوادگی بر چارچوب نقش‌های قراردادی به‌منزلهٔ زنِ خانه‌دار استوار شده است.

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

شکل ۱۵- بند رخت، خط موازی که بر زمینهٔ زندگی خانوادگی نقش بسته است

Fig 15- Clothesline, a parallel line formed on the background of family life

قاب‌بندی بدن و عبور از دیگری: در صحنه‌های مختلف فیلم، بدن شخصیت‌ها در چارچوب فضاهای داخلی خانه مثل اتاق خواب، آشپزخانه و پذیرایی قاب‌بندی می‌شود. این چارچوب‌ها فضایی برای ایستادن و حرف‌زدن شخصیت‌ها و عبور از کنار هم ایجاد می‌کنند. قاب‌بندی بدن به این شکل تقابل و واگرایی سوژه‌ها را نشان می‌دهد. مشاجره‌های آنها اغلب با دادکشیدن زن و عبور از چارچوبی که مرد آن را تسخیر کرده است، تمام می‌شود. در صحنهٔ زیر، جهانگیر در آستانهٔ در ایستاده است و مانع عبور رؤیا می‌شود؛ اما رؤیا در برابرش می‌ایستد، جهانگیر را پس می‌زند و از او عبور می‌کند. هنگام بحث و مشاجره، رؤیا می‌گوید (60':16"): «برو کنار»، جهانگیر (60':18"): «کجا در میری؟»، رؤیا (60':19"): «نترس می‌خوام برم آب بخورم، وحشت گلوی آدمو خشک می‌کنه».

شکل ۱۶- بحث و مشاجره در قاب در و عبور رؤیا از جهانگیر

Fig 16- Arguing in the doorway and passing Roya from Jahangir

منحنی بدن و غایب‌سازی دیگری: رؤیا را از زاویه‌های مختلف کناری، پشتِ سر و در حال چرخش بدن و سر می‌بینیم. از زاویهٔ پشت، زن در جهان یگانه خودش قرار می‌گیرد که هم دوربین از نگاه او غایب می‌شود و هم همسرش. در تصویر، زن از زاویهٔ کناری، در حال حرف‌زدن با همسرش است؛ اما جهانگیر در تصویر غایب است، کنش بدن زن به این شکل او را ازنظر کلام و تصویر بر مرد مسلط می‌کند. در صحنه‌ای دیگر، رؤیا و جهانگیر در دو سوی تخت

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

اتاق خواب پشت به هم نشسته‌اند و برای حرف‌زدن باید سر و نیم‌تنهٔ خود را بچرخانند. رؤیا می‌گوید ("56':38): «این اتاق، جای امنیه جهان. هر مشکلی بین ما باشه اگه اینجا حل نشه هیچ‌جای دیگه حل نمی‌شه». تلاقی‌نداشتن نگاه آنها و منحنیِ بدن رؤیا با غایب‌سازیِ حضور جهانگیر همراه است.

شکل ۱۷- دیالوگ بین رؤیا و جهانگیر با چرخش بدنی

Fig 17- Dialogue between roya and jahangir with body rotation

شب‌های روشن

خلاصهٔ فیلم: استاد جوان که ادبیات تدریس می‌کند، در یأس و انزوا به سر می‌برد. شبی هنگام قدم‌زدن در خیابان دختری (رؤیا) را می‌بیند که منتظر کسی ایستاده است. رؤیا از امیر جدا شده است و آنها به یکدیگر وعده داده‌اند که به مدت چهار شب به همان وعده‌گاه بروند. استاد جوان به رؤیا که سرپناهی ندارد، در منزلش پناه می‌دهد. طی این مدت استاد جوان گذشته‌اش را مرور می‌کند و به‌تدریج به رؤیا دلبسته می‌شود و تصمیم می‌گیرد با او ازدواج کند؛ اما در چهارمین شب که رؤیا به محل ملاقات می‌رود، امیر نیز آنجا حاضر می‌شود و رؤیا با او می‌رود. بعد از چند روز رؤیا نزد استاد جوان برمی‌گردد و به او می‌گوید قرار است با امیر ازدواج کند.

بدن‌های موازی و نگاه‌های نامتقارن: رؤیا به استاد جوان می‌گوید ("20':18): «دو تا آدم کنار هم مثل ۱۱ می‌مونن»، آنها بارها کنار هم قرار می‌گیرند؛ اما وضعیت بدنی آنها نامتقارن است و جهت‌گیری معکوسی دارند. بدن‌هایی که موازی‌اند؛ اما این سبب نزدیکی بین شخصیت‌ها نمی‌شود. در چنین صحنه‌هایی بیشتر بدن یکی پشت به دوربین و بدن دیگری روبه‌روی دوربین است. زاویهٔ دید هر کدام از آنها در جهت مخالف و معکوس دیگری قرار دارد و جهت حرکت بدن آنها نیز اغلب متفاوت است؛ در حالی که هر کدام به سویی حرکت می‌کنند. چنین شیوه‌ای از رویارویی بدنی شخصیت‌ها تفاوت جهان ذهنی آنها را نشان می‌دهد.

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

شکل ۱۸- وضعیت بدنی و زاویهٔ دید نامتقارن شخصیت‌ها

Fig 18- Physical position and asymmetric point of view of the characters

جای‌گذاری دیگری در جهان متروک خود: استاد جوان در جهان متروکی زندگی می‌کند و رؤیا را به دیدن آن مکان‌ها می‌برد و می‌گوید (22':09"): «اینم یه راز دیگه، دارم رازهای قدیمی‌مو برات فاش می‌کنم، تا جا برای راز جدیدم بازتر بشه». کتاب‌هایی که در قفسه بایگانی و عکس نویسندگانی که بر دیوار آویخته شده‌اند، بخش دیگری از جهان متروک استاد جوان هستند. رؤیا به او می‌گوید (49':01"): «فکر کنم اگه بخوای کسی رو دوس داشته باشی، اول باید از سنگر کتابات بیای بیرون تا بتونی طرفتو درست ببینی». استاد جوان که به رؤیا علاقه‌مند شده است، کتاب‌هایش را می‌فروشد و می‌خواهد خانهٔ قدیمی را تعمیر کند. او تعلقات قبلی‌اش را به کتاب‌ها و رؤیابافی‌هایش از دست می‌دهد و تصور می‌کند که رؤیا جای آنها را پر می‌کند. در تصویر زیر رؤیا در پس‌زمینهٔ قفسهٔ خالی از کتاب قرار می‌گیرد و جهان متروک او را پر می‌کند؛ اما خودش جای آن را نمی‌گیرد و استاد را در قاب تنهایی مجدداً صورت‌بندی می‌کند.

شکل ۱۹- رؤیا وارد جهان متروک استاد جوان می‌شود و مجدداً او را در جهان خودش قاب‌بندی می‌کند

Fig 19- Roya enters the young master's abandoned world and re-frames him in his own world

برساخت خود در رویارویی با جهانِ دیگری: رؤیا از کنار آیینه‌ای در حال حرکت‌کردن است و با استاد جوان حرف

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

می‌زند. در تصویر زیر چهرهٔ رؤیا را از زاویهٔ کناری می‌بینیم و کنش بدنی او نشان می‌دهد که به یکی پشت می‌کند و به دیگری روی می‌آورد. رؤیا به استاد جوان می‌گوید ("49':34): «تو آدم بهتری هستی ولی دلم پیش اونه». *رؤیا* استاد جوان را به درون دنیای تیپیکال زنانه می‌کشاند. او از جانب جهان تعمیم‌یافتهٔ زنانهٔ که فضای بین‌الاذهان جمعی است، حرف می‌زند و می‌گوید ("49':25): «فهمیدنش با زن‌هاست. اونا ممکنه هیچ‌وقت راستشو بهت نگن، ولی ته دلشون راحت می‌فهمن کی داره چجوری نگاشون می‌کنه، باور نمی‌کنی»؟ در صحنه‌ای دیگر می‌گوید ("75':26): «واقعاً امیدوارم خوشبخت بشی و کسی رو که دوست داری پیدا کنی. فقط مواظب باش کتاباتو به رخش نکشی؛ چون زن‌ها تحمل رقیب رو ندارن». عشق مرد به رؤیا، عشق به جهان زنانه‌ای است که از آن فاصله گرفته است. استاد *جوان* بدین گونه به دنیای تیپیکال زنانه وارد می‌شود و خودش را از نو براساس آن صورت‌بندی می‌کند.

شکل ۲۰- رؤیا در حال حرکت کنار آینه خودش را به‌صورت رازآمیز بر دیگری پدیدار می‌سازد

Fig 20- Roya, moving next to the mirror, mysteriously reveals itself to another

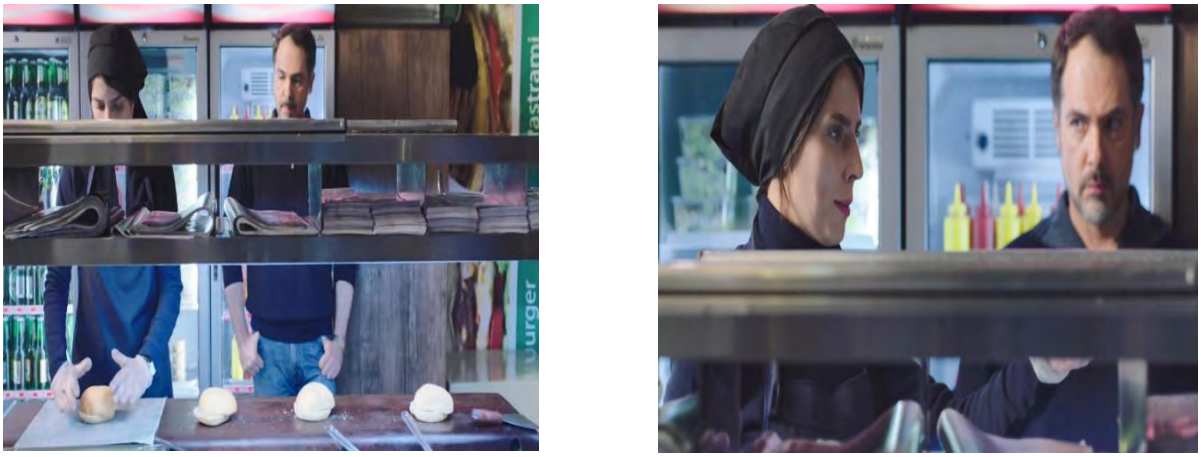
رگ خواب

خلاصهٔ فیلم: مینا از همسرش که اعتیاد داشته است، جدا می‌شود و به‌دنبال شغل و سرپناهی می‌گردد. در یک فست‌فودی درخواست کار می‌دهد که با موافقت مدیر آنجا (کامران) آموزش می‌بیند و شروع به کار می‌کند. مینا نمی‌تواند آنجا کار کند و بیرون می‌آید. کامران او را رها نمی‌کند و برایش در یک انباری مکانی برای زندگی فراهم می‌کند. مینا در نداشتن حامی و سرپناه، به *کامران* علاقه‌مند و وابسته می‌شود و مدتی با او در همان جا زندگی می‌کند. پس از مدتی کامران از ارتباط با مینا دلسرد می‌شود و کمتر نزد او می‌رود. مینا به‌دلیل نداشتن هیچ درآمدی و باردارشدن دراثر رابطه با کامران دچار بحران می‌شود و وقتی متوجه ارتباط کامران با *خانم منصوری* (مالک رستوران) نیز می‌شود، به آنجا می‌رود و همه از موضوع مطلع می‌شوند.

جسمانیت فست‌فودی: کامران به مینا آموزش تهیهٔ فست‌فود می‌دهد. در تعامل آنها بدنِ مینا به جسمانیتی فست‌فودی برای بهره‌گیری کامران تبدیل می‌شود. در تصویر زیر، خطوط موازی میز کار بدن مینا را قطعه‌قطعه می‌کند. در قسمت بالا صورت مینا قرار دارد و کامران را در پس‌زمینه می‌بینیم. بین خطوط افقی پایین میز میان‌تنهٔ مینا نشان داده می‌شود که مراحل تهیهٔ فست‌فود در آنجا انجام می‌شود. کامران مراحل تهیهٔ فست‌فود را با تم اروتیک و تمثیل مراحل کنش جنسی به مینا منتقل می‌کند و در جملهٔ آخر کامران می‌گوید ("06':48): «اول خودت، بعد دیگری». کامران اولویت را به خواستهٔ خودش و کنش‌پذیری دیگری در رفع نیاز وی می‌دهد. زن در جلو صحنه در حال اجرای آموزش‌های اوست و مرد در پس‌زمینه زیرچشمی او را نگاه می‌کند. جسمانیت شکنندهٔ مینا توان مقاومت در برابر نگاه زیرچشمیِ *کامران* را

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

ندارد. همان طور که مینا همبرگر را آماده می‌کند و لای کاغذ می‌پیچد، جسمانیتِ خود وی نیز به‌منزلهٔ ابژه‌ای فست‌فودی برای کامران برساخته می‌شود.

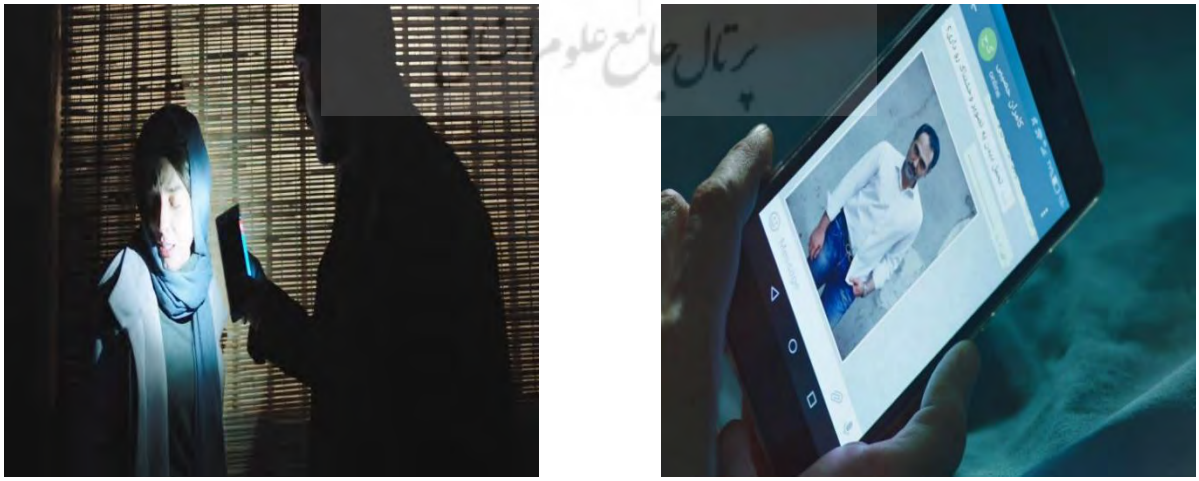


شکل ۲۱- کامران و مینا هنگام آموزش تهیهٔ فست‌فود

Fig 21- Kamran and mina while preparing fast food

تکنیک نور بر بدن و بازتاب سویه‌های حس‌پذیر خود:

این مضمون با نورپردازی در زبان سینمایی تفاوت دارد و توصیف‌کنندهٔ کاربرد نور و تاباندن آن بر بدن زن است تا حالت‌های احساسی و هیجانیِ خاصی را در وی آشکار کند. در چندین صحنه، نور بر بدن مینا می‌تابد؛ نور آبیِ تلفن هوشمند کامران، نور سبز و قرمزِ پشت چراغ ترافیک و نورپردازی قرمز دالان ورودی و داخل اتاق. در پشتِ این ابزارهای فناورانه که در فیلم کارکرد آنها تاباندن نور بر بدن میناست، حضور دیگری (مرد) نهفته است. تابیدن نور بر بدنِ زن سویه‌های حس‌پذیر تجربهٔ خود، لذت، سرخوشی و بی‌پروایی را از زن بازتاب می‌دهد. مرد در پسِ تکنیک نور به‌منزلهٔ سوژه‌ای قطعی و بی‌نقص قوام می‌یابد؛ مثل تصویر کامران در تلفن هوشمند با نور آبی که مینا پس از دیدن آن می‌گوید (28':04"): «زیباترین و برازنده‌ترین مردی که دیده بودم. فرشتهٔ حامی من». در صحنهٔ دیگر در تاریکی از راه‌پله بالا می‌روند. کامران نور تلفن را بر چهرهٔ مینا می‌اندازد و مینا را هم به گریه و هم به خنده می‌اندازد. تکنیک نور بر بدن زن، او را به‌منزلهٔ سوژهٔ حس‌پذیر و سیالی قوام می‌دهد.



شکل ۲۲- تاباندن نور به‌وسیلهٔ سوژهٔ قطعی (کامران) بر ابژهٔ نامتعین (مینا) و بازتاب حالت‌های مختلف در او

Fig 22- Shining light by a definite subject (kamran) on an indefinite object (mina) and the reflection of different states in her

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

دگردیسی تجربهٔ خود در خانه: راه‌پلهٔ اضطراری و آسودگی موقت: مینا به تشکیل خانواده علاقه‌مند است. در تجربهٔ ازدواج اولش، با اینکه پدرش موافق نبوده است اما به حرف او اعتنا نداشته و به هر قیمت تمایل به داشتن خانواده‌ای داشته است. تجربهٔ عشق به کامران را نیز بر مبنای همین تصور از تشکیل خانواده شکل داده است؛ اما هر کدام از آنها در جهان معنایی متفاوتی زیست کرده‌اند و در طی مسیر این رابطه به تجربهٔ متفاوتی از خود می‌رسند. او کامران را در نقش حامی و خود را در نقش زن آینده‌اش می‌بیند؛ اما برای کامران آنچه اهمیت داشته است، شکل‌گیری رابطه و بهره‌گیری از جسمانیت اوست. رؤیایی که مینا از خانواده ساخته است، در شکلِ دگردیسی‌شده‌ای از زندگی خانوادگی به‌صورت زندگی دونفره در خانه‌ای موقت تجربه می‌شود. راه‌پلهٔ اضطراری آنها را به این شکل از زندگی برمی‌کشاند. کامران می‌گوید (18':59"): «ببخشید گفتم از این ور بیایم، نمی‌خواستم از واحد مجاور رد شیم ... اینجوری بهترم هست یه راه مستقل برای خودتونه دیگه».

شکل ۲۳- راه‌پلهٔ اضطراری و زندگی در انباری؛ شکل دگردیسی‌شدهٔ تجربهٔ خود در خانه

Fig 23- Emergency staircase and living in warehouse; a metamorphosed form of self-experience in home

گذار خود از بدن نیمه‌جان: وقتی مینا با حال ناخوش می‌فهمد آزمایش بارداری او دراثر ارتباط با کامران مثبت است، نزد او می‌رود و ماجرا برای همه فاش می‌شود. خانم منصوری به کامران فحش می‌دهد و می‌گوید (91':07"): «مرتیکهٔ کثافت، آشغال، لاشخور، گشنه گدا. با دختره چیکار کردی؟ ها؟ لاشخور عوضی. مرتیکهٔ کثافت». «لاشخور» نگاه بین‌الاذهانی به زن مطلقه است. طلاق بدن زن را نیمه‌جان می‌کند و توان مقاومت را از او می‌گیرد. کامران نیز پس از آن مینا را کتک می‌زند و می‌گوید (92':52"): «پاشو برو با همون احساس گناهی که داری بمیر، بدبخت!». بدن نیمه‌جان مینا دراثر ضعف و کتک‌های کامران تا آستانهٔ فروپاشی پیش می‌رود. او به لاشهٔ مچاله‌شده‌ای تبدیل می‌شود و بر زمینه می‌افتد. مینا با گذار از بدن نیمه‌جان به بازیابی خود می‌رسد.

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

شکل ۲۴- بدن نیمه‌جان و طوفانی که مینا را از خواب شیرین بیدار می‌کند

Fig 24- The half-dead body and the storm that wakes mina from her sweet sleep

نتیجه

نتیجهٔ پژوهش بیان‌کنندهٔ این است که در فیلم‌های بررسی‌شده، سوژه در مناسبات بین‌فردی در بحران به سر می‌برد. سوژهٔ بحرانی در دوگانهٔ خود/دیگری قوام می‌یابد. این دوگانه شکل بنیادی تجربهٔ سوژه‌هاست که در آن خود و دیگری در ساحتِ بین‌الاذهانی برساخته می‌شوند. کانتکستی که فیلم‌های بررسی‌شده به‌منزلهٔ متن در طی چهار دهه (۶۰ تا ۹۰) در آن تولید شده‌اند، صرفاً برش زمانی نیستند؛ بلکه به‌لحاظ تاریخی، فرهنگی و سیاسی متعین هستند و برساخت جنسیتی خاصی به دست می‌دهند. بدنمندی سوژه در چارچوب کنش‌ها و اجراهای نقش صورت‌بندی می‌شود؛ چه به‌صورت بدن زنانه و یا بدن مردانه. تجربهٔ خود و بدنمندی سوژه‌های جنسیت‌یافته مبتنی بر الگوهای پیشینی در فضای بین‌الاذهان جمعی است که سوژه‌ها را در تقابل با هم قرار می‌دهد و مهم‌ترین شکل آن تقابل زن و مرد است؛ چنین تقابلی در جهانِ فیلم نیز نمود یافته است. می‌توان گفت شرایط اجتماعی با عملکرد ویژهٔ سینمای ایران مربوط است. شاخصه‌های اجتماعی، فرهنگی و فناورانه نشانه‌های حرکت جامعهٔ ایران به‌سمت مدرن‌شدن است؛ اما مدرنیته به معنای واقعی بروز و ظهور نیافته و جامعهٔ ایران را به جامعهٔ کژمدرنی تبدیل کرده است (آقابابایی و خادم‌الفقرایی، ۱۳۹۵: ۱۸۷). در چنین زمینه‌ای سوژه‌ها نیز در مناسبات بین‌فردی و خانوادگی در بحران به سر می‌برند. در فیلم‌های بررسی‌شده در این پژوهش، سوژه به‌منزلهٔ «خود» درگیر بحران بازیابی خویشتن است و این بحران در تقابل با «دیگری» برساخت می‌شود. بدنمندی سوژه نقش واسطه را در این تقابل دارد. بدن نیز همچون خود برساخت می‌شود و واسطه‌ای برای برساختِ بین‌الاذهانیِ خود و دیگری است. ساختار کلی تجربهٔ شخصیت‌های فیلم که از منظر پدیدارشناسی توصیفی به آن رسیدیم، این است که سوژهٔ بحرانی خودش را در دوگانهٔ خود/دیگری تجربه می‌کند و بدنمندی واسطه‌ای برای بازیابی خود یا استحاله در دیگری است. این ساختار کلی در هر فیلمی به شکل خاصی نمود یافته است که در ادامه نتایج آن به‌تفکیک از دههٔ شصت تا نود با ارجاع به زمینه‌ای که متن در آن برهه تولید شده است، تحلیل می‌شود:

در دههٔ شصت فضای جنگ است و گفتمان کلی این دهه بر ارزش‌های خانوادگی، وحدت و ایثار دلالت دارد (آقابابایی، ۱۳۹۴: ۱۳۰). علاوه بر مسئلهٔ محوری جنگ، مسائل مهم دیگری همچون مسائل طبقهٔ متوسط نوظهور نیز بازنمایی شده‌اند (رستگار و همکاران، ۱۳۹۸: ۷۱). دو فیلم «شاید وقتی دیگر» و «هامون» که در نیمهٔ دوم این دهه و در اواخر جنگ تولید شده‌اند، فیلم‌های پیشروی محسوب می‌شوند که نشان می‌دهند بحران (جنگ) در فضای جامعه به اتمام رسیده و مسئلهٔ جدیدی که برای طبقهٔ متوسط بروز یافته است، بروز

فردیت و نحوهٔ رویارویی با آن در فضای خانواده است. این بار زن و مرد در چارچوب خانوادهٔ هسته‌ای در کانون منازعه قرار می‌گیرند. در این دو فیلم، می‌توان سرآغاز بروز بحران بازیابی خویشتن را در مناسبات خانوادگی طبقهٔ متوسط جدید مشاهده کرد. در دو فیلم تحلیل‌شده دههٔ شصت سوژه‌ها در دوگانهٔ خود/دیگری به‌شکل فردی قوام می‌یابند. در فیلم «شاید وقتی دیگر» (۱۳۶۶) زنی نمایش داده شده است که گذشتهٔ بحرانی داشته است و می‌خواهد با پی‌بردن به گذشته‌اش به بازیابی خویشتن برسد. بدن زن ابژه‌ای است که زیر نگاه دیگری خاموش می‌شود و بازیابی خود به‌واسطهٔ دیگری صورت می‌گیرد؛ اما بازیابی او حرکتی رو به جلو نیست؛ بلکه به‌واسطهٔ کشف ریشه‌هایش در گذشته صورت می‌گیرد. مرد معضل بازیابیِ سوژهٔ جدید زن طبقهٔ متوسط را با ارجاع به گذشته‌ای که از فقر سر برآورده است، حل می‌کند. در فیلم «هامون» (۱۳۶۸) بدنمندیِ سوژهٔ بحرانی در مخاطره است. مرد سوژه‌ای ابزورد است، بدن زن ساحتِ مستقلی ندارد و در چارچوب ذهنی دیگریِ ابزورد (مرد) قوام می‌یابد. بدن زن ساحت نگاه‌شدن و تسخیرشدن به‌وسیلهٔ دیگری است. *هامون* نیز در میانهٔ حرکت روبه جلو و گذشته وامانده است. او که درگیر معضل هستی‌شناختی بازیابی جایگاه خویش در جهان است، با موقعیتی روبه‌رو می‌شود که همسرش (مهشید) می‌خواهد به ریشهٔ خانوادگی‌اش که از طبقهٔ مرفه بوده است، برگردد؛ چنین بازگشتی معضل هامون را تشدید می‌کند. هامون و مهشید به‌منزلهٔ دو سوژهٔ بحرانی از یکدیگر گذار می‌کنند و بحران ادامه می‌یابد.

پس از پایان جنگ، از اواخر دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد روند نوسازی در جامعه شروع و رشد اقتصادی نیروی پیش‌برندهٔ جامعه محسوب می‌شود. با توسعهٔ آموزش عالی و حمایت از ورود زنان به عرصهٔ عمومی، آنها جایگاه و موقعیت بهتری در جامعه پیدا می‌کنند. عمدهٔ مسائل روایت‌شده در سینما نیز به حضور، نقش، فعالیت و عملکرد زنان گره خورده است (رستگار و همکاران، ۱۳۹۸: ۷۲). در فیلم «مسافران» (۱۳۷۰) دوگانهٔ خود/دیگری به ساحتِ جمعی برکشیده می‌شود و سوژه‌ها در دوگانهٔ تکنیک/بین‌الاذهانِ جمعی قوام می‌یابند. دوگانهٔ زن/مرد نیز در در دوگانهٔ تکنیک/بین‌الاذهان ادغام می‌شوند و دو قطب متضاد را برمی‌سازند؛ بدنِ مرد با ساحتِ تکنیک درمی‌آمیزد و بدن زن به ساحتِ زمانمندِ جدیدی در بین‌الاذهان جمعی می‌رسد. در قطبِ مرد/تکنیک، مرگ سوژهٔ برساخته و باورپذیر می‌شود و در قطبِ زن/بین‌الاذهانِ جمعی، سوژه‌هایی که مرده پنداشته شده‌اند، به زندگی بازمی‌گردند و خویشتن را بازیابی می‌کنند. تکنیک به سوژه‌ها هویتی جعلی به‌منزلهٔ مردگان می‌بخشد؛ اما سوژه‌ها با بازگشتِ به پیوندِ جمعی می‌توانند خود را در قاب بین‌الاذهانِ جمعی (آیینه) بازیابی کنند. بدینگونه ماهیتِ تکنیک در جعلِ سوژه‌ها برملا می‌شود. در فیلم «مسافران» برخلاف جریانِ غالب که گفتمان نوسازی را عامل پیش‌برندهٔ جامعه می‌داند، تکنیک (آمیزهٔ فناوری و بوروکراسیِ در حال رشد) به‌منزلهٔ عامل بحرانی‌کردن سوژهٔ فردی نشان داده می‌شود. تکنیک بیان‌کنندهٔ روند نوسازی جامعه است؛ اما بدن سوژه‌ها در چارچوب تکنیک واپاشی می‌شود؛ بدن مسافران که در تصادف له شده است و تصویر سوژه‌ای میان تل خودروهای اسقاطی، بیان‌کنندهٔ این است که نوسازی نمی‌تواند سوژه‌ها را به مقصد برساند و در میانهٔ راه از حرکت بازمی‌ایستد. بازیابیِ سوژهٔ فردی نه در پیوستن با تکنیک بلکه با قرارگرفتن در قابِ پیوندِ جمعی (آیینه) رخ می‌دهد. «مسافران» فیلمی پیش‌نگر است و همچنان که در دهه‌های بعد می‌بینیم، نوسازی و سلطهٔ بوروکراتیک بر مناسبات اجتماعی و فردی به بحرانِ سوژه پایان نمی‌دهد؛ بلکه آن را تعمیق می‌کند؛ بحرانی که به‌شکل فردیتِ تشدیدیافته در دههٔ هشتاد و فردیتِ آسیب‌دیده در دههٔ نود در سینما نمود می‌یابد.

در ابتدای دههٔ هشتاد به‌دنبال روی کار آمدن اصلاح‌طلبان، تغییراتی در سبک و شیوهٔ زندگی زنان و جوانان به وجود آمد. در این دوران، اندیشه‌های تساوی‌طلبانه در نگرش به نقش‌های سنتی دختران و پسران رواج یافت و آنها از

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

نقش‌های سنتی فاصله گرفتند. در نتیجه، نفوذ هنجارها و ارزش‌های سنتی در جامعه رو به کاستی گرایید (آقابابایی و خادم‌الفقرایی، ۱۳۹۵: ۱۸۸). در فیلم‌های بررسی‌شده دهۀ هشتاد نیز سوژه‌ها در تقابلِ خود/دیگری به‌شکلِ فردیت تشدیدیافته‌ای قوام می‌یابند. در فیلم «کاغذ بی‌خط» (۱۳۸۰) رؤیا در تقابل با جهانگیر بحرانی می‌شود؛ اما سرانجام تن به استحاله در جهانِ وی می‌دهد. در فیلم «شب‌های روشن» (۱۳۸۱) رؤیا با ورود به جهانِ استاد *جوان* او را و از بحرانی و از او عبور می‌کند؛ این گذار استاد جوان را آمادۀ پذیرش «دیگری» می‌کند. تقابلی که در این دو فیلم به تصویر درآمده است، تداوم تقابلِ فردی دهۀ شصت است؛ اما در دهۀ هشتاد بدنمندیِ سوژها به ساحت تقابل/گذار برکشیده می‌شود. تقابل به سوژۀ ابزورد (مرد) معطوف است که در دهۀ شصت شکل می‌گیرد و همچنان تداوم می‌یابد و *گذار* تداومِ ساحتِ مستقلِ زن است که در دهۀ هفتاد شکل می‌گیرد و در دهۀ هشتاد تعمیق می‌شود. در دوگانۀ تقابل/گذار کنشِ بدنمندِ زن، بدنِ سوژۀ ابزورد مرد را غایب و از او عبور و او را در جهان متروکش رها می‌کند.

در دهۀ نود، ارزش‌های جامعۀ مصرفی با برچسب نئولیبرالیسم همچنان در حال گسترش است. راوی دنیای سیاه و تلخی در فیلم‌ها خلق کرده است که فقیران آن محکوم به گناهکار بودن هستند (امیری و آقابابایی، ۱۳۹۸: ۱۲۵-۱۱۵). در سینمای این دوره ویژگی‌های برجسته‌ای همچون تعدد و تکثر مسائل اجتماعی، نمایش مسائل حاد و بحرانی، پیوند مسائل فردی با شرایط اجتماعی، نمایش شهر، خیابان و عمومی‌شدن مسائل دیده می‌شود. همچنین ظهور فضای مجازی مسائل اجتماعی را بیشتر از گذشته وارد حوزۀ عمومی کرده است (رستگار و همکاران، ۱۳۹۸: ۷۲). در فیلم «رگ خواب» (۱۳۹۵) مسائل اجتماعی به شیوۀ خاصی نشان داده شده است. در این فیلم، تقابل خود/دیگری رنگ می‌بازد و سوژه‌ها در شکل جدیدی از هم‌تنانگی قوام می‌یابند. کامران به‌منزلۀ سوژۀ رهایی به جهانِ مینا وارد می‌شود؛ اما مینا با گذار از وی به بازیابی خویشتن می‌رسد. پیوند جمعی در فیلم دهۀ هفتاد در شکل جدیدی با جسمانیت فست‌فودی و حس‌پذیریِ بدنِ زن در هم می‌آمیزد و به‌شکل رؤیای تشکیل خانواده برای زنی که بدنمندی وی واسطه‌ای برای دستیابی به این رؤیاست، نمود پیدا می‌کند. پیوند جمعی/حس‌پذیریِ بدن در شکلِ دگردیسی‌شده‌ای از تجربۀ خود در خانه نمود پیدا می‌کند؛ راه‌پلۀ اضطراری بدن سوژه‌ها را به‌سوی خانه‌ای موقت برمی‌کشد تا شکل جدیدی از هم‌تنانگیِ خود با دیگری تجربه شود. با وجود این، پیوندِ قوام‌بخشِ سوژه‌ها در بطن خود، مضمون‌های تجربه شده‌ای از دهه‌های قبل را در خود می‌پروراند؛ سوژۀ ابزورد مرد در دهۀ شصت با تکنیک دهۀ هفتاد ترکیب می‌یابند و قطب تکنیک/سوژۀ *ابزورد* را می‌سازند. پیوند جمعی دهۀ هفتاد با ساحتِ مستقل تشدیدیافتۀ بدنِ زن در دهۀ هشتاد نیز ادغام می‌شوند و قطب خانه/زنِ مستقل را شکل می‌دهند. ترکیب این دو قطب نوعی از هم‌گرایی بدنمندِ خود و دیگری را رقم می‌زند؛ اما چنین تجربه‌ای به خاستگاه‌های نامتقارنِ این دو قطب واپس زده می‌شود و سوژه‌ها را به گذار از یکدیگر سوق می‌دهد. برخلاف نتایج پژوهش‌های پیشین که فهم ثابت و ایستایی از بدنِ جنسیت‌مندِ سوژه‌ها دارند و مرد را سوژۀ مسلط و زن را مقهور نظام مردسالار می‌دانند (طبیعی و محمدتقی‌نژاد، ۱۳۹۹: ۲۱۵)، یافته‌های این پژوهش با رویکرد پدیدارشناسی نشان می‌دهد سوژه‌ها در رویارویی با یکدیگر برساخته می‌شوند. سوژۀ مفروضِ مسلط (مرد) در بیشتر فیلم‌های بررسی‌شده خودش نیز در بحران به سر می‌برد و سوژه‌ای ابزورد است. زن نیز با کنشِ بدنمندِ خود توان رویارویی، تقابل و گذار از وی را دارد.

منابع

آقابابایی، الف. (۱۳۹۴). «تحلیل روایت چگونگی بازنمایی خانواده در سینمای بعد از انقلاب اسلامی»، *مجلۀ جامعه‌شناسی ایران*، س ۱۶، ش ۴، ص ۱۳۶-۱۱۴.

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0

آقابابایی، الف. و خادم‌الفقرایی، م. (۱۳۹۵). «بازنمایی روابط درونی خانواده در پنج فیلم سینمای دههٔ ۱۳۸۰ ایران»، *زن در فرهنگ و هنر*، س ۸، ش ۲، ص ۱۹۲-۱۷۱.

ابراهیمی اصل، ح؛ پناهی، س. و فروتن، م. (۱۳۹۷). «شناخت و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی از منظر پدیدارشناسی فیلم ویوین سوبچاک»، *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، ش ۱۷، ص ۷۸-۶۵.

امیری، س. و آقابابایی، الف. (۱۳۹۸). «تحلیل روایت برساخت طبقهٔ فرودست در سینمای پس از انقلاب اسلامی»، فصلنامهٔ *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، س ۱۵، ش ۵۵، ص ۱۲۹-۱۰۷.

خالق‌پناه، ک. (۱۳۹۹). «سنگینی دردها و تمرین صبوری با بدن: پدیدارشناسی تجربهٔ زیستهٔ دردهای مزمن در بیماران مبتلا به ام-اس»، *فصلنامهٔ علوم اجتماعی*، س ۲۷، ش ۸۸، ص ۱۷۴-۱۴۵.

رستگار، ی؛ آقابابایی، الف. و راسخی، ز. (۱۳۹۸). «بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران»، *پژوهش‌های راهبردی مسائل اجتماعی ایران*، س ۸، ش ۴، ص ۷۴-۵۷.

صیاد، ع. (۱۳۹۵). *ادراک تماشاگر استقراریافته در فضای سینماتیک*. پایان‌نامهٔ دکتری تخصصی، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی.

طبیعی، م. و محمدتقی نژاد، ر. (۱۳۹۹). «زنانگی، ایدئولوژی و مقاومت در برابر فرودستی: تحلیل گفتمان فرودستی زنان در سینمای ایران با تکیه بر نظریهٔ خودمداری»، *زن در فرهنگ و هنر*، س ۱۲، ش ۲، ص ۲۱۷-۱۸۵.

کازه بیه، الف. (۱۳۹۲). *پدیدارشناسی و سینما*. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس.

محمدی، ج. و رضایی، م. (۱۳۹۲). «تحلیل جامعه‌شناختی روایت‌های سینمایی تعامل من/دیگری در فضای اجتماعی»، *فصلنامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، س ۹، ش ۳۲، ص ۱۷۱-۱۴۳.

مدنی‌قهفرخی، س. و صفری، ک. (۱۳۹۹). «بدن زیسته: کشاکش جامعه و بدن؛ واکاوی پدیدارشناختی روایت زنان از بدن»، *مطالعات جامعه‌شناختی*، د ۲۷، ش ۱، ص ۳۱۳-۲۸۹.

نصیری هانیس، ج؛ شایگان فر، ن. و الستی، الف. (۱۳۹۹). «فرافیلم و نسبت خود و دیگری در سینمای عباس کیارستمی»، *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگ-ارتباطات*، س ۲۱، ش ۴۹، ص ۲۵۳-۲۲۷.

هوسرل، الف. (۱۳۹۲). *تأملات دکارتی: مقدمه‌ای بر پدیده‌شناسی*. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.

Annelie, J.S., Lindberg, E., Nilsson, C., & Palmér, L. (2019). Qualitative thematic analysis based on descriptive phenomenology. *Nursing Open*, 6 (3), 733-739.

Berkland, M.K. (2017). Phenomenological perspective. in Mike. A. (ed.). *The SAGE encyclopedia of communication research methods*. Los Angeles: Sage Publications, Inc. 472-474.

Braun, V., & Clarke, V. (2016). (Mis) conceptualising themes, thematic analysis and other problems with fugard and potts' sample-size tool for thematic analysis. *International Journal of Social Research Methodology*, 19 (6), 739-743.

Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 40 (4), 519-531.

Eberle, T. S. (2014). Phenomenology as a research method. in Flick. U. (ed.). *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*. London: SAGE Publications Ltd. 184-202.

Ferguson, H. (2006). *Phenomenological sociology: insight and experience in modern society*. London: Sage Publications.

Gall, M. D. Gall, J. P. & Borg, W. R. (2006). *Educational Research: An Introduction*. Boston: Allyn & Bacon.

Haralambos, M., & Holborn, M. (2013). *Sociology: themes and perspectives*. London: Harpercollins.

Husserl, E. (1989). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy: second book*. Schuwer. Dordrecht: Kluwer.

Publishing Co, 39-54.

Strawson, G. (2009). *Selves: An essay in revisionary metaphysics*. Oxford: Clarendon Press.

Turner, J. (2003). *Structure of sociological theory*. New York: Wadsworth Publication.

Van Manen, M. (2016). *Researching lived experience: human science for an action sensitive pedagogy*. New York: Routledge.

Van Wijngaarden, E., Van der Meide, H., & Dahlberg, K. (2017). Researching health care as a meaningful practice: toward a nondualistic view on evidence for qualitative research. *Qualitative Health Research*, 27 (11), 1738-1747.

Waskul, D. & Vannini, P. (2006). *Body/embodiment: symbolic interaction and the sociology of the body*. Hampshire & Burlington: Ashgate Publishing Company.

Husserl, E. (1982). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy – First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology*. Trans, Fred Kersten. The Hague: Nijhoff.

Husserl, E. (1970). *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, trans, David Car. Evanston IL: Northwestern University Press.

Knoblauch, H., Schnettler, B., & Raab, J. (2012). Methodological aspects of interpretive audiovisual analysis in social research. in Knoblauch, et al. (Eds.). *Video Analysis: Methodology and Methods: Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*. Frankfurt: Peter Lang GmbH. 9-26.

Kotarba, J., & Held, M. (2006). Professional female football players: tackling like a girl? in Waskul, D. & Vannini, P. (Eds.). *Body/Embodiment: Symbolic Interaction and the Sociology of the Body*. Hampshire & Burlington: Ashgate Publishing Company.

Laverty, S. M. (2003). Hermeneutic phenomenology and phenomenology: a comparison of historical and methodological considerations. *International Journal of Qualitative Methods*, 2 (3), 21-35.

Loht, S. (2019). The phenomenological movement in context of the philosophy of film and motion pictures. in Carroll, N. et al. (Eds.). *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures*. London and New York: Palgrave Macmillan. 285–313.

Mikos, L. (2014). Analysis of film. in Flick U. (Ed.). *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*. London: SAGE Publications Ltd. 409-423.

Saulius, G. (2008). Self-consciousness and otherness: hegel and husserl. *Santalka: Filosofia*, 16 (3), 27-36.

Scharp, K. M., & Sanders, M. L. (2019). What is a theme? teaching thematic analysis in qualitative communication research methods. *Communication Teacher*, 33 (2), 117-121.

Schubert, C. (2012). Video analysis of practice and the practice of video analysis, selecting field and focus in videography." in Knoblauch, et al. (Eds.). *Video Analysis: Methodology and Methods: Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*. Frankfurt: Peter Lang GmbH. 115-126.

Strawson, G. (2000). The phenomenology and ontology of the self. in Zahavi, D. (Ed.). *Exploring the Self: Philosophical and Psychopathological Perspectives on Self-Experience*. Amsterdam: John Benjamins

http://dx.doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20085745.1401.33.3.3.0