# تداوم دید:

## ظهور دوبارهٔ نظریه‌های پدیدارشناختی فیلم

نوشتهٔ کوین. و. سوینی

ترجمهٔ مراد فرهادپور

پدیدارشناسی فیلم که زمانی، دست‌کم در این کشور، سنت انتقادی مهمی محسوب می‌شد، با اوج‌گیری نشانه‌شناسی فیلم از نظر مابعد ساختگرایی در دههٔ ۱۹۷۰، به‌ویژه با اوج‌گیری نظریهٔ نقد ایدئولوژیکِ نومارکسیستی و نظریهٔ انتقادی ملهم از روانکاویِ لاکانی، دچار زوال شد. کسوف پدیدارشناسی و ظهور دستگاه نظریِ آلتوسری ـ لاکانی همزمان شد با گسترش و رواج برنامه‌های مطالعات سینمایی در دانشگاههای آمریکا.[۱] محققانی که از دل این برنامه‌ها برمی‌خاستند، مشتاق بودند تا مشروعیت آکادمیک رشتهٔ خود را تثبیت کنند؛ آنان از یکنواختی روش‌شناختیِ حاکم بر الگویِ مسلط تحقیقات سینمایی استقبال کردند، یا دست‌کم آن را به طور جدی به چالش نکشیدند.

طی این فاصلهٔ بیست‌ساله، مطالعات سینمایی به بخشی پذیرفته‌شده، اگر نگوییم عمیقاً مستحکم، از آکادمی بدل گشته‌اند. همپای این پذیرش، محققان سینمایی نیز تمایل یافته‌اند تا نظریهٔ رایج را مورد سؤال قرار دهند و افقهای روش‌شناختیِ خود را گسترش بخشند. بدین‌سان نظریه‌های دریافت از منظر نوفرمالیسم روسی، شناخت‌گرایی، واسازی، و انبوه دیدگاههای فمینیستی، جملگی در سالهای اخیر مدافعان و پیروان خود را داشته‌اند. با انتشار

کتاب *فیلم و پدیدارشناسی: به‌سوی یک نظریهٔ رئالیستی در باب بازنمایی سینمایی*[۲] به قلم آلن کاسبیر و کتاب *خطاب چشم: پدیدارشناسی تجربهٔ سینمایی* اثر ویوین سوبچاک[۳]، پدیدارشناسی فیلم به صورتی قدرتمند مجدداً در عرصهٔ مطالعات سینمایی آمریکا ظاهر شده است.[۴]

نکتهٔ جالب توجه در مورد هر دو کتاب آن است که کاسبیر و سوبچاک توصیف نظریهٔ رایج از تماشای فیلم را مورد نقد جدی قرار می‌دهند و متقابلاً پیشنهاد می‌کنند که تماشاگری فیلم به منزلهٔ برخوردی پدیدارشناختی با یک جهان روایی تعبیر شود. لیکن این دو نویسنده به لحاظ استفادهٔ روش‌شناختی خود از پدیدارشناسی با هم تفاوت دارند، و در نتیجه به خوانندگان اجازه می‌دهند تا از جایگاهی ممتاز به تلاشهای نظری معاصر در جهت پدیدارشناسی تجربهٔ سینمایی بنگرند.

کاسبیر با رجوع به آرای اولیهٔ هوسرل در *تحقیقات منطقی* (۱۹۰۰) و *افکار* (۱۹۰۳) توصیفی رئالیستی از تماشا و بازنمایی سینمایی را پیش‌روی ما می‌نهد که مستقیماً مخالف نظریهٔ رایج و پذیرفته‌شده است، نظریه‌ای که به اعتقاد او ماهیتاً کانستراکتیویست است. بر طبق این نظریهٔ رایج، تماشاگرانی که سرگرم تماشای فیلم *همشهری کین* اند، فی‌الواقع کین را نمی‌بینند که از فراز پله‌ها، پشت‌سر مخالف سیاسی‌اش جیم گتیس فریاد می‌کشد؛ آنان در واقع فقط نور و سایهٔ فرافکنده‌شده بر یک پرده را مشاهده می‌کنند. تماشاگران بر مبنای این محرک حسی، رخدادهای روایی فیلم *همشهری کین* را **برمی‌سازند**، آن‌هم با به کارگیری فرایندهای ذهنیِ ناخودآگاه بر اساس رمزهای مربوط به معنا و بازنمایی که به لحاظ هنجاری و ایدئولوژیک دستکاری شده‌اند. کاسبیر این توصیف کانستراکتیویستی را به لحاظ معرفت‌شناختی ایدئالیست می‌نامد: هستیِ رخدادهای روایی فیلم وابسته به عملیات ذهنیِ بینندگان آن است. او توصیف خود را به لحاظ معرفت‌شناختی رئالیست می‌خواند: رخدادهای داستانیِ زندگی کین، که مجموعاً همان خود فیلم‌اند، مستقل از عملیات ذهنی بیننده وجود دارند. به هنگام تماشای فیلم، تماشاگران از خلال و به میانجی تصاویر روی پرده، سیر تحول رخدادهای روایی زندگی کین را مشاهده می‌کنند.[۵]

کاسبیر با پرداختن به مضمون مخالفتِ نشانه‌شناسی با رئالیسم شفافِ بازین، ستیز میانِ رئالیستها و کانستراکتیویستها را معرفی می‌کند. اگرچه بازین اعتقاد داشت که «سینما نیز نوعی زبان است»، اما باور همگانی بر آن بود که او مدافع یک نظریهٔ نشانه‌شناختی در باب بیان

تصویری سینماست.[۶] بازین به صراحت می‌گوید:

> تصویر فوتوگرافیک خودِ موضوع یا ابژه است، ابژهٔ رهاشده از شرایط زمانی و مکانیِ حاکم بر آن. تصویر هرقدر هم که محو، تحریف‌شده، و رنگ‌پریده باشد، هرقدر هم که به عنوان مدرک مستند فاقد ارزش باشد، باز هم دقیقاً به لطف همان فرایند شکل‌گیری‌اش، شریک هستی مدلی است که خود بازتولید آن محسوب می‌شود؛ تصویر همان مدل است.[۷]

اما پاسخ نشانه‌شناسی مابعد ساختگرا به دیدگاه فوق این بود که به رغم بازتولید مکانیکی تصویر، ابژهٔ جلو دوربین (یعنی آنچه دوربین از آن فیلمبرداری می‌کنند) و تصویر حاصله را نباید با هم یکی پنداشت. این اعتقاد که تصویر امری شفاف و رسانهٔ سینما ذاتاً رئالیستی است به شناخت غلط از ویژگی تصویر در مقام یک نشانهٔ فرهنگی منجر می‌شود. خصلت روایی و معنای فیلم در واقع متکی بر تماشاگرانی است که تصمیمهای هنجاری یا رمزهای خاص برگرفته از روشهای فیلم‌سازی را بر آنچه می‌بینند اِعمال می‌کنند.

اما به گفتهٔ کاسبیر، مابعد ساختگرایی با طرد نظریهٔ شفافیتِ بازین در مقام اصلیترین توصیفِ پدیدارشناختی از ادراک سینمایی، عملاً وجود یک رئالیسم سینماییِ غیرشفاف (با میانجی) را نادیده می‌گیرد. کاسبیر با توسل به مقولات پدیدارشناختی هوسرل به دفاع از چنین شکلی از رئالیسم با میانجی برمی‌خیزد. به اعتقاد او، تماشاگری که فیلم می‌بیند، به هنگام رویارویی با هیولیٰ[۸] و داده‌های آن ( hyletic data)، تصاویر حسیِ اصلی نظیر شکلها و بافتها) درگیر فعالیتی نوئتیک ( noetic activity)، فرایندهای ادراکیِ ذهنی) می‌شود. در نتیجهٔ این امر، تماشاگران با نوئماهایی[۹] (noemata) مواجه می‌شوند که به صورتی دوسویه تعیّن یافته‌اند، یعنی با نمودهایی که به میانجی فرد مشاهده‌گر و موضوع مشاهده‌شده، هر دو، شکل گرفته‌اند. کاسبیر این نکته را می‌پذیرد که در مورد این یا آن صحنهٔ فیلم، نوئماها (یا تصاویر با میانجی) ممکن است برای هر تماشاگری متفاوت باشند (ص ۲۱). اما این نوئماها متعاقباً توسط افق باورهای او در مورد موضوع مشاهده‌اش به دقت و در متن پس‌زمینه‌ای مناسب بررسی می‌شوند، افقی که خود واجد اعتباری بین‌الاذهانی است. با این کار تماشاگران به درکی وحدت‌یافته از نوئماها دست می‌یابند، و بدین‌ترتیب شهودی تجربی (intuition) را آغاز می‌کنند که طی آن با عبور از خلال این نمودها به سوی درک صحنهٔ بازنمودشده‌ای فرا می‌روند که از قبل [ فیلمبرداری ] موجودیت داشته است (ص ۳۴).

به اعتقاد کاسبیر، یکی از امتیازات فهمِ امر تماشاگریِ فیلم بر حسب پدیدارشناسی رئالیستیِ هوسرلی آن است که این فهم به باورهای طبیعی تماشاگران اعتبار می‌بخشد، یعنی به این باور که آنها سرگرم تماشای چیزی هستند که ساختهٔ خودشان نیست. در عین‌حال، این فهم مؤید این نکته است که فرایندهای فیلمبرداری، تدوین، و نمایش فیلم، تماشاگران را با مجموعه‌ای از تصاویر رویاروی می‌سازند، تصاویری که مجموعه‌ای از کنشهای معطوف به ادراک جامع را طلب می‌کنند. از دید کاسبیر، این تصاویر تعیّن‌یافته از دو سو، به نحوی درک می‌شوند و وحدت می‌یابند که تماشاگران می‌توانند روایتِ از پیش موجود را به واسطهٔ این نمودها درک کنند.

توصیف نظریهٔ رایج از نحوهٔ درک جامع روایت متکی بر کاربرد رمزها (codes) برای برپاساختنِ روایت به مثابهٔ یک کل بامعناست. چنین گفته می‌شود که حاصل این کار بروز تصوری موهوم از انسجام و کلیت است، زیرا وحدتِ روایت مبتنی بر حسی کاذب از نفس خود تماشاگر است، نفسی که به مثابهٔ نوعی «سوژهٔ استعلاییِ» آرمانی‌شده سوءتعبیر می‌شود. لوئی بودری این مسأله را چنین توضیح می‌دهد:

> تماشاگر با آنچه بازنمود شده، با خود امر تماشایی، کمتر یکی می‌شود تا با عاملی که این امر را به صحنه می‌آورد، آن را مشهود می‌سازد، و تماشاگر را موظف می‌کند همان چیزی را ببیند که این عامل می‌بیند. این دقیقاً همان کارکردی است که دوربین در مقام نوعی [عامل] انتقال (relay) به عهده می‌گیرد... درست همان‌طور که آینه، تنِ پاره‌پاره را در قالب نوعی انسجام خیالیِ نفس گرد می‌آورد، نفس استعلایی نیز پاره‌های پدیدارهای سینمایی را، پاره‌های تجربهٔ زنده را، در قالب یک مبنای وحدت‌بخش یکی می‌کند. از طریق این نفس هر قطعه یا پاره‌ای با ادغام‌شدن در یک وحدت «ارگانیک» معنای خود را می‌یابد.[۱۰]

تماشاگر به هنگام اِعمال رمزها به قصد وحدت‌بخشیدن به روایت، انسجام متعلق به خود را در مقام یک ماوراء ـ راویِ (meta-narrator) استعلایی فرا می‌افکند.

کاسبیر از چندین جهت به استدلال علیه این نظریهٔ درک روایت می‌پردازد. نخست، وی به این نکته اشاره می‌کند که سینما در مقام یک کنش زیباشناختی وابسته به چیزی است که او آن را «عاملِ ربطِ تام» می‌نامد. او این شرط را با توصیف زیر مشخص می‌کند:

> هر نکتهٔ بصری، هر صدا، و هر جلوهٔ فیلم، می‌تواند، بسته به پس‌زمینه‌اش، تفاوتی در این مورد ایجاد

کند که معنای ایدئولوژیک فیلم چه خواهد بود و چه ابژه‌هایی توسط فیلم بازنمود شده‌اند. در مورد یک فیلم نمی‌توان هیچ‌گونه ویژگی را به منزلهٔ امری بی‌ربط نسبت به تعیّن آنچه بازنموده می‌شود، مجزا ساخت (ص ۵۵).

توسل به یک رمزگان برای اثبات این مدعا که فلان فیلم واجد صفتی خاص است، یعنی توسل به توضیح و تبیینی مبتنی بر یک قانون پوششی (Covering-Low) برای اثبات این که آن فیلم واجد چنان صفتی است. همان‌طور که کاسبیر تأکید می‌کند، توسل به چنین تبیینی مستلزم آن است که عامل ربط تام در حال عمل نباشد. رمزها فقط تا آن حد مؤثر خواهند بود که داده‌های با ربطْ محدود باشند. با وجود طیفی نامحدود از داده‌های با ربط که بر خصلت روایی [فیلم] تأثیر می‌گذارند، تفسیر فیلم از طریق رمزها واجد ارزش تبیینیِ ناچیزی است.

البته ما برای هدایتِ فهم‌مان از آنچه مشاهده می‌کنیم، به‌راستی به قراردادها به مثابهٔ قواعد عملی تکیه می‌کنیم (ص ۵۴). لیکن تبیین از طریق رمز نمی‌تواند جای برخوردی ادراکی را بگیرد که به بیننده رخصت می‌دهد با تمامی پدیدارهای ارائه‌شده درگیر شود و از خلال آنها به چیزی که آنجا بازنمود شده است، بنگرد. تماشاگریِ فیلم باید تجربهٔ ادراکی بیننده از جهان سمعی و بصری را پیش‌فرض گیرد.[۱۱]

با این‌حال، [علم] نشانه‌شناسی اصرار می‌ورزد که سینما، در مقام یک نظام نشانه‌ای فرهنگی، تماشاگران را گمراه می‌کند تا باور کنند آنان دقیقاً به همین وجه بنیادین [تصاویر را] درک می‌کنند و درک آنان نیز بی‌میانجی است. برای تصحیح این درک غلط، نظریهٔ انتقادی باید توجه را به باورهای فرهنگی و مهارتهای تخصصیِ ادراک (رمزگشایی) معطوف سازد که در دستیابی به درک جامعِ روایت دست‌اندرکارند. کاسبیر چنین پاسخ می‌دهد که درک روایت باید به عوض نوعی فعالیت رمزگشایی، به مثابهٔ ادراکی شهودی بازشناخته شود که متضمن ادراکی یگانه‌ساز از مناظر و تصاویر و فهم التفاتی [یا قصدی intentional] ابژه‌های بازنمودشده است. می‌توان با تشخیص و بازشناسیِ نقشی که کلیات (universals) در فهمِ شهودی تماشاگران ایفا می‌کنند، به توصیفی از امر درک روایت دست یافت. رئالیسم هوسرلیِ کاسبیر مستلزم آن است که درک روایی این پدیده‌های ایدئال را به کار گیرد. بر اساس تأکید او «کلیات در مقام ابژه‌های ایدئال، ساخته‌های تماشاگر نیستند، بلکه آن چیزی هستند که به کمک آن تماشاگر صفاتِ رخدادِ به‌تصویرکشیده‌شده را مشخص

می‌سازد...» (ص ۴۴).

کاسبیر این نظر هوسرل را تصدیق می‌کند که میانِ نحوهٔ تجربهٔ ما از هنرها و نحوهٔ ادراک متعارف ما از جهان، تفاوتی وجود دارد. در مورد هنرها، «ادراک‌کنندگان این پرسش را کنار می‌نهند که آیا متعلق تجربهٔ ایشان به‌واقع وجود دارد یا نه» (ص ۱۵). معهذا، اهمیت کلیات برای کاسبیر آن است که آنها بخشی از یک نظام تخصصیِ رمزگشایی نیستند. آنها بخشی ذاتی از برخورد ادراکیِ عادی ما با جهان‌اند. همان‌طور که او بعداً در بحث در بابِ ادغام داده‌ها و تصاویر سمعی و بصری توسط تماشاگر می‌گوید، «متفاوت‌دانستن تجربهٔ فیلم از تجربهٔ زندگی روزمره متضمن یک مغالطه است» (ص ۹۴).

کاسبیر مثالی ارائه می‌دهد که چگونه تماشاگران صحنه‌ای در فیلم *واکسی* دسیکا را درک می‌کنند، مثالی که به اعتقاد من نشان‌دهندهٔ باور او نسبت به چگونگیِ عملکرد کلیات در درک روایت است.

در *واکسی*، اسب سفید نماد آزادی است. به هنگام درک آزادی به مثابهٔ ابژهٔ نمادینه‌شده، بینندگان فیلم نه فقط از طریق تجربهٔ نمودهای اسب سفید، نوعی آگاهی از ویژگیها و صفات را تجربه می‌کنند، ویژگیهایی چون مکان دوربین، شکل تدوین، کیفیت صدا و غیره، بلکه همچنین اسب سفید را به مثابهٔ جانوری از گوشت و خون و کنش آگاهانهٔ خویش در شناخت آن جانور را تجربه می‌کنند (ص ۱۵).

کلیات به تماشاگران رخصت می‌دهد تا مسیر حرکتِ ادراکی را، از نمودهای نئوماتیک بنیانی گرفته تا ایده‌هایی نظیر آزادی، حفظ کنند. به اعتقاد کاسبیر، همهٔ ویژگیهای روایی یک فیلم که به لحاظ زیباشناختی یا انتقادی باربط‌اند، به یاری حرکت ادراکی هوسرلی از ادراک یگانه‌ساز [متعلق به سوژه] تا شهودی که [از قلمرو سوژه] فراتر می‌رود، در دسترس ما قرار دارند. کلیاتی نظیر سپیدی، اسب ـ بودگی و آزادی، به بیننده اجازه می‌دهد به این شهود فراتر رونده دست یازد.

اما در این نقطه است که من به لحاظ نظری راهم را از تلاش کاسبیر برای گره‌زدنِ درک روایت به رئالیسم معرفت‌شناختی جدا می‌کنم. به اعتقاد من، اقدام کاسبیر در جهت شکستن و خُردکردن دوگانگیهای کاذب گام درستی است، دوگانگیهای مؤید این نظر که تماشاگری

فیلم باید یا بر رئالیسم بدون میانجی استوار باشد و یا بر رمزهای فرهنگی ــ استراتژی او برای بسط نوعی رئالیسم ادراکیِ با میانجی به مثابهٔ بنیانِ فهم امر تماشاگری و درک روایی، قانع‌کننده است. اما کاسبیر یک دوگانگیِ مشکوک را مجدداً وارد ماجرا می‌کند، آن هم با دفاع از این نظر که امر تماشاگری یا باید رئالیستی (کشف ادراکیِ اثر از پیش موجود) باشد و یا کانستراکتیویستی (ابداع ادراکی به یاری رمزگشایی فرهنگی از یک پدیدار موهوم). اگر این دو موضع متقابلاً نافی هم نباشند، جا برای نوعی رئالیسم ساختی (constractive realism) وجود خواهد داشت، موضعی که با بسیاری از پیش‌فرضهای پدیدارشناسانهٔ کاسبیر سازگار و خوانا است. با این‌حال، برای اتخاذ نوعی رئالیسم کانستراکتیویستی می‌بایست ماهیت رئالیسم متنی را مورد تأمل مجدد قرار داده و به فهمی متفاوت در باب نقش ساختن [فیلم] توسط تماشاگر دست یابیم.

نخست، در ارتباط با مسألهٔ رئالیسم، چنین به نظر می‌رسد که کاسبیر، با طرفداری از نقش کلیات در درک روایت، این امکان را از قبل کنار می‌گذارد که شاید بتوان به چندین تجربهٔ تفسیریِ موجه از یک فیلم دست یافت. کاسبیر، در نهایت انصاف، این دعوی خاص را مطرح می‌کند که «کشفِ صفات یک فیلم به عوض ساختن آنها، ضرورتاً مستلزم آن نیست که فقط یک تفسیر از فیلم وجود دارد یا آن که قضاوتهای ما در مورد حضور این صفات بری از خطاست» (ص ۶۰-۶۱). اما چنین به نظر می‌رسد که بر طبق موضع او وجود تعدادی از تفاسیر حاصل خطاپذیری ناقدان است. این واقعیت که شماری از تفاسیر وجود دارند صرفاً این نکته را برجسته و عیان می‌سازد که ناقدان فیلم در بعضی مواقع به خطا می‌روند. اما، برخلاف دیدگاه کاسبیر، رئالیسم پدیدارشناختی نیازی ندارد وجود یک کثرت‌گرایی انتقادی را منکر شود که اعتبار تفاسیر رقیب را تشخیص می‌دهد بی‌آن‌که در همان حال مشروعیتی برابر برای همهٔ تفاسیر قائل شود. مطمئناً برخی تفاسیر می‌توانند موجه‌تر از مابقی باشند، و آدمی نیز می‌تواند در نحوهٔ درک انتقادی خود از فیلم دچار خطا شود. برای مثال، اگر کسی فیلم همشهری کین را چنان تفسیر کند که گویی فیلم در بارهٔ نفوذ مخرب صنعتِ "big sugar" بر محیط زیستِ فلوریدایِ جنوبی است، تفسیر او آشکارا اشتباه است. بینندگان آزاد نیستند تا رخدادهای بازنمودشدهٔ فیلم را به شیوه‌ای غیر از نحوهٔ ارائه و نمایش آنها مشاهده کنند.

در عین‌حال، تفاسیری متفاوت از آن رخدادهای بازنموده می‌توانند ارائه شوند، زیرا

وظیفه یا رسالتِ فهم آن رخدادها مستلزم تفسیر سازنده یا کانستراکتیو است. این‌گونه تفاسیر غالباً در سطح بالاتری از درک جامع فیلم مطرح می‌شوند، نظیر وقتی که بینندگان درمی‌یابند که اسب سفید مشهود در فیلم *واکسی* نوعی بیانِ آزادی است. آدمی آزادی را به همان مفهوم پدیدارشناختی رؤیت نمی‌کند که اسب سفید را. برای آن‌که بیننده بتواند اسب را، به نحوی حدوداً موجه، به منزلهٔ نماد آزادی درک کند، راهکارهای دیگری در مورد فهم روایی باید به کار گرفته شود. انتسابِ ارزش به رخدادهای روایی مستلزم اتخاذ راهکارهای شناختیِ وسیعتری برای فهم موضوع است، به‌ویژه در قیاس با راهکارهای ادراکیِ مرتبط با تشخیص موضوع مشاهده به مثابهٔ یک اسب سفید. توسل به کلیات به عنوان راهی برای رفع مسأله، اقدامی ناکافی و نارساست، زیرا یگانگیِ اسب و آزادی به مفهومی تمایز از سفیدبودنش درک می‌گردد. وجود تفاسیری متفاوت که جملگی هنوز بر تفاسیر ادراکی بنیانی از صحنه‌های یک فیلم متکی‌اند، گویای این واقعیت است که یک نظام جدیدِ فعالیتِ شناختی وارد عمل شده است. روانشناسان امر شناخت ممکن است این نوع فعالیت را در تقابل با ادراکِ «پایین به بالا» شناختِ «بالا به پایین» بنامند.[۱۲]

بدین‌ترتیب، تجربهٔ ما از فیلم نشانگر وجود یک مبنای ادراکی است که اساساً رئالیستی است. برای مثال، قاعدهٔ چرخش ۱۸۰ درجه، نما / نمایِ معکوس، و تدوین مبتنی بر نقطه‌نظر جملگی نوعی رئالیسم بنیادین و تماشاگرانه را پیش‌فرض می‌گیرند. اما تماشاگران نیز درگیر کنشهای شناختیِ معطوف به درک فیلم می‌شوند که ماهیتی اساساً کانستراکتیویستی دارند. این تلاشهای اضافیِ معطوف به شناخت از آن تجارب ادراکیِ بنیادین مجزا نیستند؛ آنها بخشی از رابطهٔ پدیدارشناسانهٔ بیننده با جهان روایی فیلم‌اند. تماشاگر می‌کوشد دریابد سرگرم تجربهٔ چه چیزی است. تماشاگر که خواهان فهم روایت است، دست به ساختن فرضیه‌هایی در بارهٔ ارزش و معنای صحنه‌های تجربه‌شده می‌زند. درک فیلم، در مقام مفهومی که رابطهٔ بیننده با روایت سینمایی را توصیف می‌کند، این نکته را پیش‌فرض می‌گیرد که تماشاگر دست‌کم داده‌شدگیِ داستانیِ (fictional givenness) برخی از صحنه‌آراییها، شخصیتها، نماها و حتی صحنه‌ها را به صورتی کمینه می‌پذیرد. و این که میل به تدقیقِ بیشتر معنا یا ارزش نیز وجود دارد.

کاسبیر بر ضد توصیف کانستراکتیویستی از درک روایی استدلال می‌کند، به‌ویژه در نقد خود

از تمایزِ دیوید بوردول میانِ syuzhet (تصاویر فیلم آنچنان‌که عرضه و نمایان می‌شوند) و fabula (داستان فیلم، روایتی که به لحاظ ترتیب زمانی نظم دوباره یافته و به لحاظ علّی، زیباشناختی و غیره فهمیده شده است). به اعتقاد کاسبیر توصیف بوردول به لحاظ معرفت‌شناختی ایدئالیستی است، زیرا [بر اساس این توصیف] بینندگان fabula را از دل syuzhet می‌سازند.[۱۳] کاسبیر، برعکس، بر این نظر پای می‌فشارد که فعالیت فرد بیننده اساساً و بدواً ادراکی است؛ افق باورها پس‌زمینه‌ای برای آنچه درک می‌شود فراهم می‌آورد (ص ۱۰۲-۱۰۳). تا آنجا که تماشاگران به هنگام تلاش برای فهم آنچه بر پرده مشاهده می‌کنند بر این باورند که سرگرم «کشف» fabula / روایت هستند، حق با کاسبیر است. لیکن کانون وسیعتر طرح انتقادی بوردول متمرکز بر ارائهٔ توصیفی از درک روایت و راهکارهای مورد استفادهٔ تماشاگران است به هنگامی که آنان می‌کوشند فیلمهایی را که می‌بینند، درک کنند. بهترین نظر آن است که باورهای تکمیلی و فعالیتهای شناختیِ تشکیل‌دهندهٔ این راهکارها را اموری سازنده یا کانستراکتیو بدانیم.

در نهایت، مشکل من با توصیف کاسبیر از ادراک روایی آن است که نظریهٔ او تمایل دارد فضای مفهومیِ در دسترس برای کشف راهکارهای گوناگونِ درک روایی را کوچک و بسته نگه دارد. البته این بدان‌معنا نیست که نظریهٔ او نمی‌تواند برای شمول‌یافتن بر چنین فعالیتهایی گسترش یابد. آنچه مورد نیاز است بیشتر نوعی پلِ مفهومی میانِ مدلِ پدیدارشناسانهٔ کاسبیر و مدلهای شناختی برای توصیف پدیدهٔ تماشاگری است که از سوی بوردول و کسانی چون نوئل کارول، ادوارد برانیگان و ریچارد آلن ارائه شده‌اند.[۱۴] این درست است که بخشی از این کار از زمان انتشار کتاب کاسبیر انجام گرفته است، لیکن شاید این خط پژوهشی بتواند در کانون کارهای آینده قرار گیرد.

ویویان سوبچاک، در کتاب *خطاب چشم*، نظریه‌ای پدیدارشناختی در باب پدیدهٔ تماشاگری ارائه می‌دهد که می‌تواند بخشی از فضای مفهومیِ لازم برای جستجو در وجوه متفاوت ادراک روایی را فراهم آورد. او نیز، همچون کاسبیر، کار را با این مبنای پدیدارشناختی آغاز می‌کند که تماشاگری باید بر پایهٔ «ساختارها و پراگماتیکِ (pragmatics) تجربهٔ وجودی» استوار شود؛ اما او در عین‌حال فضایی به نوعی «پدیدارشناسی نشانه‌شناختی» اختصاص می‌دهد که «دلالت‌گری و دلالت یا معنا را اموری درونماندگار و داده‌شده در خود تجربه تلقی می‌کند» (ص ۶-۷).[۱۵] سوبچاک به عوض توصیف ادراک

روایی به مثابهٔ امری که منحصراً به یاری تعالی [یا فراتر رفتن از ادراک بی‌واسطهٔ فیلم] از طریق تصاویر نئوماتیک تحقق می‌یابد، نوعی الگوی دیالوگی از تجربهٔ سینمایی را به‌پیش می‌کشد: تماشاگران درگیر نوعی بده‌بستان، یا نوعی میان‌کنش، با فیلم می‌شوند.

این دیالوگ، در وهلهٔ نخست، به لطف وجود همبستگی (correlation) میان ماهیت فیلم و اصلیترین ویژگیهای پدیدارشناختیِ تجربه، ممکن می‌شود. او، با رجوع به پدیدارشناسیِ ادراکِ مرلوپونتی، به وجود چیزی در تجربهٔ ادراکی پی می‌برد که مرلوپونتی آن را یک chiasmus یا نوعی برگشت‌پذیریِ دیالکتیکی میان حس‌کردن جهان و بیان جهان به منزلهٔ امری با معنا، می‌نامید (ص ۴). به اعتقاد سوبچاک، فیلم نیز بینندگان را با همین برگشت‌پذیری دیالکتیکی روبه‌رو می‌سازد. بینندگان هم با بازنمایی کنشهای ادراکی نهفته در مشاهدهٔ یک جهان روایی رو در رو می‌شوند، و هم با تعیین حدود آن جهان به شیوه‌ای بیانی (ص ۱۹۱). به عبارت دیگر، فیلم بیننده را با تجربه‌ای زنده مواجه می‌کند که در بازنمایی خود معادل حرکتی متوالی بیان ادراک و بیان است. تجربهٔ سینمایی با سودجستن از رابطهٔ ادراکی خود بیننده با جهانِ زیست‌شده، تماشاگر را دخیل فرایندی دیالکتیکی می‌کند که طی آن ادراک و بیان متناوباً جابه‌جا می‌شوند.

دومین دلیل سوبچاک برای دفاع از یک الگوی دیالوگی مبتنی بر نقش جسم یا تن در ادراک است. به پیروی از نظر مرلوپونتی در جهت رد آگاهیِ نامتجسم (disembodical) و خصوصیِ دکارتی و دفاع او از مرکزیتِ رابطهٔ ادراکی و جمعیِ جسم با جهان، سوبچاک نیز نقشی حیاتی برای ادراک متجسم در تماشاگری فیلم قائل می‌شود. نکتهٔ مرکزی در این ادراک، همچون هر نوع ادراک دیگر، تصویر خودنگری است که سوژه از درک‌کردنِ جسم خویش در تماس با جهان دارد (ص ۱۲۴). فیلم به لحاظ ممکن‌ساختن دسترسی بیننده به یک جهان روایی با معنا و به ادراک آن جهان روایی، با سوژهٔ متجسم (جمعی) رابطه‌ای دارد مشابه رابطهٔ ادراکی این سوژه با جهان زیست‌شده (ص ۲۱۹). سوبچاک در تأیید این همبستگی یا رابطهٔ مضاعف، استدلالی استعلایی ارائه می‌دهد که می‌کوشد نشان دهد ماهیت ادراک در مقام امری متجسم ضرورتاً متضمن آن است که نه فقط خود ما بلکه فیلم نیز با جهانِ ادراک‌شده رابطه‌ای متجسم داشته باشد. به گفتهٔ او:

> سینما بیش از آن که صرفاً دیدن (vision) مکانیکی را جایگزینِ دیدن بشری کند، به صورت مکانیکی چنان عمل می‌کند که ساختار برگشت‌پذیرِ دیدن بشری خود مرئی و دیده می‌شود، یعنی

همان نظام «بصری / مرئی» (visual / visible) که علاوه بر ابژه‌های جاگرفته در جهان (enworlded) ضرورتاً متضمن سوژه‌های متجسم (embodied) و ادراک‌گر نیز هست (ص ۲۸۹).

طبق استدلال او، اگر فیلم ماهیتاً ادراکی باشد، باید سوژه‌ای تجربه کننده (مطمئناً نه یک فرد انسانی) وجود داشته باشد تا پایه و مبنای آن تجربه را تشکیل دهد. سوبچاک در اینجا بر این نکته تأکید می‌گذارد که دائر بر این که فیلم واجد یک «تنِ زیست‌شده» است، معادل کاربرد نوعی زبان مجازی یا استعاره نیست. او صراحتاً می‌گوید: اصطلاح جسم یا تنِ فیلم واجد معنایی تجربی، و نه استعاری، است (ص xviii). نظری که او مطرح می‌کند بسی قویتر و ریشه‌ای‌تر از این کلیشهٔ مجازی است که دوربین فیلمبرداری شبیه چشم است یا آن که دستگاه و لوازم فیلمبرداری همچون یک سوژهٔ ناظر عمل می‌کند.

تنِ زیست‌شده‌ای که به فیلم نسبت داده می‌شود، پایه‌ای برای رابطهٔ دیالوگی میان فیلم و تماشاگر فراهم می‌آورد. وقتی سوبچاک مدعی می‌گردد که تماشاگر وارد رابطه‌ای دیالوگی با فیلم می‌شود، منظور صریح و غیرمجازی او آن است که نوعی فرایند ارتباطی متقابل میان دو تنِ زیست‌شده، یعنی تماشاگر و فیلم، تحقق می‌یابد. بر طبق این توصیف مشارکتی از پدیدهٔ تماشاگری، نقش بیننده بسی فعالتر از نقش منفعلی تلقی می‌شود که الگوی آلتوسری ـ لاکانی به بیننده نسبت می‌دهد. بر اساس توصیف آلتوسری ـ لاکانی تماشاگر توسط فرایندهایی ناخودآگاه به مثابهٔ یک سوژهٔ موهوم و منسجم برپا می‌شود، یا با استفاده از رمزهای ایدئولوژیک به عنوان یک جایگاهِ سوژه (subject position) در محدودهٔ متن استقرار می‌یابد. از این دیدگاه، تماشاگری نوعی فرایند مونولوگی یا مبتنی بر تک‌گویی است که در آن متن «سخن می‌گوید» و بیننده فقط دریافت‌کننده است.

در نظر سوبچاک تماشاگر آنقدر آزاد و مستقل هست که بتواند بده‌بستانی انتقادی با فیلم را به‌راه اندازد. تماشاگر می‌تواند بیانِ ادراکیِ یک فیلم را بپذیرد و یا آن را تحسین و تصدیق کند، ولی او در عین‌حال می‌تواند تصویر را به چالش کشد. بدین‌ترتیب، مبنایی نظری وجود دارد که به همهٔ فیلمها، حتی قراردادی‌ترین و غیرتأملی‌ترینِ آنها، رخصت می‌دهد تا به منزلهٔ عرصه‌ای برای بروز برخوردهای انتقادی و «قرائتی مخالف جریان رایج» عمل کنند. او به تأکید می‌گوید:

پدیدارشناسی، در قیاس با روانکاوی، به شیوه‌ای کمتر برنامه‌ریزی‌شده، امکان تحقق قرائتی

انتقادی از کنشِ سینمایی واقعی را فراهم می‌آورد، قرائتی که می‌تواند هم به ملاحظات مربوط به فیلمهای خاص و هم به نکات مربوط به تماشاگران خاص بپردازد، آن هم نه بر حسب ساختارهای روانی و متعینِ هویت‌یابی بلکه بر حسب کنشهای وضعی، حرکتی، و مکانی که به هر دو صورتِ عینی و درون‌نگرانه زیسته شده‌اند (ص ۱۶۱).

بدین‌سان، فضایی مفهومی در محدودهٔ چارچوبی پدیدارشناختی گشوده شده است که اجازه می‌دهد کنشهای معطوف به فهم روایی مورد پژوهش قرار گیرند، کنشهایی که در نگرشهای تماشاگر نمود می‌یابند و به نحوی نشانه‌شناختی در فیلمهای خاص حک و ثبت می‌شوند.

پروژهٔ سوبچاک در مورد یک پدیدارشناسیِ نشانه‌شناختی متکی بر انسجام و قدرت اقناعیِ مفهومِ «تنِ زیست‌شدهٔ» فیلم است. تنِ زیست‌شده، در مقام توصیفی از نقشِ فعالِ فیلم، بسیاری از باورهای عادی ما در مورد تن‌ها و رفتار آنها در جهان را به چالش می‌کشد. قبل از هر چیز، تنِ فیلم یک تنِ تکنولوژیک است (ص ۱۶۷) که با دوربین یکی نیست (ص ۱۳۳)، ولی واجد اندامهایی همچون دوربین است (ص ۲۲۲). در یک مقطع سوبچاک این تن را حتی به منزلهٔ یک "cyborg" مشخص می‌سازد (ص ۱۶۳). در عین‌حال این تن در قصدیت آگاهانهٔ خود امری ذهنی است، زیرا ذی‌شعور، خودانگیخته، و خودآیین است (ص ۲۸۵)، و حتی نوعی آزادی متعالی (transcendent) از خود بروز می‌دهد (ص ۲۴۶). البته چنین مجموعهٔ ناسازگاری از صفات غالباً برای تعریف وجود شخصی و متجسم خود ما به کار می‌رود. ولیکن، اگرچه سوبچاک مدعی است که تنِ فیلم «حیاتی ادراکی را پیش‌رویِ ما می‌زیید که خویشاوند حیات خود ماست» (ص ۲۱۲)، هیچ نوع موجود زنده‌ای از این‌دست در فیلم ثبت نشده است. فیلمها فقط می‌توانند حیات ادراکیِ انسانی را شبیه‌سازی کنند؛ آنها به ادراک تجسم نمی‌بخشند مگر به منزلهٔ یکی از آثارِ فرایند تکنیکیِ فیلم‌سازی و فرافکنی.

مسألهٔ دیگری که به انتساب نوعی تن به فیلم مربوط می‌شود، درونماندگاری آن است. زیرا سوبچاک نیز تصدیق می‌کند که تنِ فیلم نمی‌تواند خود را به تماشاگر به منزلهٔ عاملی مقتدر نشان دهد که تعیین می‌کند چه چیزی بر پردهٔ سینما مرئی است. زمانی که دوربین در آینه نمودار می‌شود یا میکروفون داخل کادر تصویر می‌شود، بیننده فقط حضور ابژه‌ای دیگر را در جهانِ پرده مشاهده و تجربه می‌کند، نه حضور عامل ارائه‌دهندهٔ آن تجربه را. همان‌طور

که خود سوبچاک در نقد فیلم *بانو در دریاچه* به درستی می‌گوید، این فیلم در چنین مکانی فیلمبرداری شده است تا تجربهٔ قهرمان فیلم در هیأت این مکان تشخص سینمایی یابد، ولی تنها حاصل کار برجسته‌شدن «واگرایی میانِ تنِ فیلم و تن انسانی است» (ص ۲۴۴). در واقع نمی‌توان نقش فعال فیلم را به نحوی قانع‌کننده به منزلهٔ یک جسم یا تن بازنمایی کرد. بنابراین اگر تنِ زیست‌شدهٔ فیلم یک مقوله یا مفهوم تجربی است، شواهد تجربیِ دال بر وجود آن کدام‌اند؟

اگرچه سوبچاک به صورتی گذرا به این نکته اشاره می‌کند که فضای بیرون از پرده «مؤید وجود تنِ فیلم است، هرچند به نحوی حدوداً مسأله‌دار»، اما دستیابی به این جلوه از مکانِ روایی فیلم اصولاً نیازمند وجود نوعی تن فیلم نیست. دعوی او در مورد وجود تنِ فیلم مبتنی بر بنیادهای استعلایی است: مقوله‌ای ضروری برای تبیینِ نمایش و ارائهٔ تجربهٔ زیست‌شدهٔ [آدمیان] توسط فیلم. با این‌حال، تن فیلم، به عنوان پیش‌فرضی برای معنادارساختن تجربهٔ ما از سینمای روایی، چیزی را در متن فیلم ثبت می‌کند که برای تبیین بهتر آن باید به فرایندهای شناخت بشری متوسل شد. اما سوبچاک با تشخص عینی و مستقل‌بخشیدن به تماشاگری، صرفاً بسیاری مسائل جالب توجه را حل‌شده می‌انگارد، مسائلی مربوط به فرایندهای شناختی و باورهای نهادینه‌شده‌ای که به تماشاگران اجازه می‌دهند فیلمها را بر حسب تجربهٔ خودشان تجربه و درک کنند.

این دو کتاب، اگر همراه با هم خوانده شوند، پاسخی کافی به این دعوی ارائه می‌دهند که پدیدارشناسی یک نظریهٔ انتقادی منسوخ و ساده‌لوحانه است، نظریه‌ای که بنیانهای پیچیده و ایدئولوژیکِ واکنش ما به بازنمایی سینمایی را تشخیص نمی‌دهد. این دو کتاب، به واسطهٔ غنای نظری، عمق استدلال، و جهت‌دهیِ مجدد به نظریهٔ فیلم، دخالتی مثبت در مبحث تماشاگری فیلم محسوب می‌شوند. کاسبیر و سوبچاک نشان می‌دهند که پدیدارشناسی چگونه می‌تواند راه را به سوی پژوهشی گسترده در باب ماهیت تماشاگری و بازنمایی سینمایی باز کند. آن دو همچنین شیوه‌هایی را صورت‌بندی می‌کنند که از طریق آنها نظریهٔ رایج به شیوه‌ای منظم ماهیت آن تجربه را سوءتعبیر کرده است. این دو مؤلف به واسطهٔ جهت‌گیریهای پدیدارشناختی متفاوتشان (کاسبیر به پیروی از هوسرل و سوبچاک به پیروی از مرلوپونتی) زمینه‌ای برای تحقق بحثی زنده و مستمر در باب تماشاگری فیلم و بازنمایی سینمایی فراهم می‌آورند. آثار آن دو نقشی مؤثر در احیای یک برنامهٔ پژوهشی سرکوب و

فراموش‌شده ایفا می‌کند: برنامهٔ پژوهش در باب تجربهٔ ما از فیلم. این آثار همچنین ما را وامی‌دارند به نحوی عمیقتر در این باره اندیشه کنیم که به هنگام تماشای فیلم به واقع مشغول چه کاری هستیم.

---

این مقاله ترجمه‌ای است از :

Kevin Sweeney, "Re-emergence of Phenomenological Theories of Film", in *Film Culture* [Journal], 1999, vol. 3.

---

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## یادداشتها:

۱. دادلی آندرو در *Concepts in Film Theory* (New York: O. U. P. 1986) تنش میان نسبت پدیدارشناختی و جریان رو به رشدِ نظریه‌های نشانه‌شناختی فیلم را توصیف می‌کند.

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

3. Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton University press, 1992).

۴. ارجاعات بعدی به این دو کتاب در داخل خود متن در میان پرانتز مشخص شده است.

۵. در نظریهٔ فیلم، تمایز رئالیست / ایدئالیست معمولاً یک تمایز هستی‌شناختی است: مسألهٔ مورد بحث وجود خود روایت است، این که متن چیزی ایدئال را بازنمود می‌کند یا آن که روایت صرفاً واجد وجودی اسمی (nominal) است. کاسبیر این دوگانگی را تأیید می‌کند. بر طبق استدلال او نشانه‌شناسی مابعد ساختگرا نسبت به متن موضعی نومینالیست دارد. موضع خود کاسبیر آن است که تماشاگر به یک ابژهٔ ایدئال دسترسی دارد.

6. "The Ontology of the Photographic Image" (1945), in *What Is Cinema?* vol. I, (University of California, 1967), p.6.

7. *Ibid*, p.14.

۸. هیولی یا hyle واژه‌ای است یونانی به معنای «چوب» که در فلسفهٔ ارسطو و فلسفهٔ اسلامی برای اشاره به مادهٔ تجربه در تقابل با صورت آن به کار می‌رود. هوسرل در کتاب *افکار*، با تشریح دلایل انتخاب این اصطلاح، از آن برای اشاره به محتواهای حسی نظیر داده‌های مربوط به رنگ، لمس، صدا و غیره سود می‌جوید. به گفتهٔ او عناصر هایلتیک «ماده‌های بدون صورت»اند در تقابل با «صورتهای غیرمادی». برای توضیح بیشتر ر.ک به:
Edmund Husserl, *Ideas: General Introduction to pure Phenomenology* (New York, The Humanities press, 1967) pp.246-257.

۹. واژه‌های نوئسیس (noesis) و نوئما (noema) که هر دو از واژهٔ یونانی nous، به معنای آگاهی یا عقل، مشتق می‌شوند، در پدیدارشناسی هوسرل برای اشاره به کنش آگاهی و موضوع آگاهی به کار می‌روند. از دید هوسرل نوئما یعنی موضوعِ (ادراک، خاطره، خیال...) آگاهی آن‌گونه که بر ما ظاهر می‌شود. برای آشنایی بیشتر با معنای پدیدارشناختی این مفاهیم ر.ک به: آلفرد شوتز، «چند مفهوم اصلی پدیدارشناسی»، ترجمهٔ ی. اباذری، در فصلنامهٔ *فرهنگ*، کتاب یازدهم (ویژهٔ پدیدارشناسی ۱)، پاییز ۱۳۷۱. ــ م.

10. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", in *Movies and Methods*. vol. 2, p.540.

۱۱. ریچارد ولهایم نیز نظریهٔ نشانه‌شناختی در باب درک ما از نقاشی فیگوراتیو را مورد نقد قرار می‌دهد. ر.ک به:
R. Wollheim, *Painting as Art* (Princeton University press, 1978), p.77.

۱۲. برای شرحی موجز و روشن از این مفاهیم رجوع کنید به:

Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (New York, Routledge) p.37.

۱۳. کاسبیر به این دعوی بوردول اشاره می‌کند که «فیلم داستان را بازگو نمی‌کند... بلکه تماشاگر را ترغیب می‌کند تا داستان را بر اساس syuzhet، سبک، و بسیاری شکل‌واره‌های دیگر، بسازد»:

*Ozu and the Poetics of Cinema* (Princeton University press, 1908), p.73.

14. David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, MA, Harvard University press, 1989).

۱۵. سوبچاک پدیدارشناسی نشانه‌شناختی خود را بر اساس ایده‌های ریچارد لانیگان (R. Lanigan) بسط می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی