سنجش نقد دنیل یاکاوون بر نظریه فیلم مرلوپونتی

چکیده

پژوهش حاضر به منظور سنجش نقد دنیل یاکاوون بر نظریه فیلم مرلوپونتی انجام شده است. این پژوهش ماهیت کیفی دارد و به منظور دستیابی به هدف پژوهش از روش پژوهش تحلیل فلسفی استفاده شده است. در این روش با ارجاع به مبانی فلسفیِ یک فیلسوف و شرح‌های مرتبط با آن مقاله‌ای که به عنوان مورد مطالعاتی انتخاب شده است ارزیابی می‌شود. در میان انواع نظریه‌های پدیدارشناسانه فیلم به نظریه فیلم مرلوپونتی کمتر پرداخته شده است در حالی‌که ویژگی‌های متمایز نظریه فیلم مرلوپونتی شایان مطالعه دقیق‌تر است. دنیل یاکاوون به عنوان تئوریسین در زمینه فلسفه فیلم چهار نقد اساسی درباره نظریه فیلم مرلوپونتی مطرح می‌کند که از جمله آن‌ها می‌توان به عدم توجه کافی مرلوپونتی به عناصر تکنیکی مانند میزانسن و برداشت ناقص این فیلسوف از مفهوم بدن اشاره کرد. یاکاوون استدلال می‌کند که سینما می‌تواند تجربه‌هایی فراتر از زیست انسانی ارائه دهد و نقش تکنیک در خلق معانی چندلایه اهمیت دارد. این پژوهش در تلاش است تا نقد یاکاوون را مورد ارزیابی قرار دهد و با ورود به حوزه فرانقد بار دیگر لزوم بازگشت به نظریه فیلم مرلوپونتی را یادآور شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد مقصود مرلوپونتی از نقش بدن در ادراک با ادعای یاکاوون در تضاد است. هم‌چنین برای مرلوپونتی برخلاف ادعای یاکاوون آن‌چه در درجه اول اهمیت دارد اصل زمان‌مندی است نه بدن‌مندی.

کلیدواژه‌ها: نقد، پدیدارشناسی، نظریه فیلم، موریس مرلوپونتی، دنیل یاکاوون

مقدمه

سینما به‌عنوان یکی از شاخه‌های برجسته هنر مدرن، همواره بستری پویا برای تحلیل‌های فلسفی و نظری بوده است. در این میان، پدیدارشناسی، با تمرکز بر تجربه زیسته و توصیف بی‌واسطه جهان ادراک، رویکردی عمیق و بین‌رشته‌ای برای درک ماهیت سینما ارائه می‌دهد. در نظریه فیلم، پدیدارشناسی به دو جریان اصلی تقسیم می‌شود که هر یک تلاش کرده‌اند از طریق تحلیل تجربه مخاطب و ساختار فیلم، به درکی عمیق‌تر از ماهیت سینما دست یابند. اولین موج این نظریات که در نیمه اول قرن بیستم شکل گرفت، شامل دیدگاه‌های نظریه‌پردازانی چون آمِده آیفره، هانری آژل، و آندره بازن بود. این نظریه‌پردازان با الهام از فلسفه مرلوپونتی و اگزیستانسیالیسم، سینما را به‌عنوان وسیله‌ای برای ارائه و بازنمایی زیست‌جهان انسان در نظر گرفتند و تلاش کردند تا ویژگی‌های خاص سینما را از منظر پدیدارشناسی تحلیل کنند. در این میان، دنیل یاکاوون به‌عنوان یکی از متفکران معاصر، نقدی بنیادین بر نظریه فیلم مرلوپونتی ارائه کرده است. یاکاوون با بررسی دقیق نظریات مرلوپونتی، به نقاط ضعف و قوت آن پرداخته و تلاش کرده است تا مرزهای پدیدارشناسی سینما را گسترده‌تر

کند. نقد او عمدتاً بر دو جنبه استوار است: اول، محدودیت نظریه مرلوپونتی در پرداختن به همه ابعاد پدیدارشناسانه سینما، مانند حرکت دوربین و میزانسن؛ و دوم، چالش‌های مفهومی ناشی از تقلیل تجربه سینمایی به حرکت یک‌سویه از بی‌معنایی به معنا. این مقاله با تمرکز بر سنجش نقد یاکاوون، به بررسی ابعاد نظریه فیلم مرلوپونتی می‌پردازد و تلاش می‌کند تا نشان دهد که چگونه نظریات او، با وجود نقدهای وارد شده، همچنان به‌عنوان یکی از مهم‌ترین رویکردهای فلسفی برای درک سینما باقی مانده است. از این رو در این پژوهش تلاش می‌شود با ارائه دیدگاهی جامع‌تر نسبت به تعامل میان مخاطب، فیلم، و خالق اثر، به بازنگری در جایگاه نظریه فیلم مرلوپونتی در گفتمان پدیدارشناسی پرداخته شود و استدلال‌هایی مبنی بر رد چند نقد یاکاوون بر نظریه فیلم مرلوپونتی ارائه شود.

روش پژوهش

پژوهش پیش‌رو به لحاظ ماهیت کیفی است. منظور از پژوهش کیفی پژوهشی است که یافته‌هایی را به دست می‌دهد که با روش‌های غیرآماری کسب شده‌اند. «روش‌های کیفی برای پرده برداشتن از پدیده‌هایی که کمتر شناخته شده‌اند و دیدن اینکه در پشت آن‌ها چه نهفته است به کار گرفته می‌شوند... هم‌چنین روش‌های کیفی می‌تواند جزئیات ظریفی از پدیده‌هایی که ارائه آن‌ها به روش‌های کمی مشکل است به دست دهد» (استراس و کوربین، ۱۳۸۷: ۱۹). جمع‌آوری داده‌های پژوهش به روش اسنادی و کتابخانه‌ای است و پژوهشی است که از منظر هدف بنیادین است. این پژوهش با روش «تحلیل فلسفی» انجام شده است. این روش پژوهش از روش کار فلاسفه مستفاد شده است. «یک فیلسوف در بررسی عناوین فلسفی و پرسش‌های اصلی در بسیاری موارد به عنصر تحلیل تمسک می‌جوید. تحلیل را می‌توان کانون و قلب روش فلسفی دانست ... شاید عام‌ترین معنایی که بتوان برای تحلیل فلسفی بیان نمود عبارت باشد از تبیین یک مطلب با ارجاع آن به مبانی» (محمدزاده، ۱۳۸۳، به نقل از خنیفر، ۱۴۰۲: ۳۳۱). در واقع «تحلیل فلسفی روش تحقیقی است که می‌توان به کمک آن، نظام‌های پیچیده فکر را با تحلیل آن‌ها به عناصر ساده‌تری که بدان وسیله نسبت‌های آن مورد مداقه قرار گیرد ارزیابی کرد» (حسینی، ۱۳۹۳، به نقل از خنیفر، ۱۴۰۲: ۳۳۱). با تمسک به این روش، پژوهش پیش‌رو می‌کوشد تا با ارجاع به مبانی مد نظر مرلوپونتی در خصوص نظریه فیلمی که ارائه داده است، نسبت‌های ارائه شده در نقد دنیل یاکاوون را مورد ارزیابی قرار دهد و برخی از غلط‌خوانی‌های یاکاوون درباره نظریه فیلم مرلوپونتی را مورد سنجش قرار دهد.

پیشینه پژوهش و مرور ادبیات تحقیق

با رجوع به منابع کتابخانه‌ای، مقالات و مستندات داخلی و خارجی، پژوهشی که به سنجش نقد دنیل یاکاوون بر نظریه فیلم مرلوپونتی بپردازد یافت نشد. با این حال در میان منابع موجود می‌توان به کتاب «بدن‌مندی تصاویر؛ مرلوپونتی در میانه نقاشی و سینما» نوشته مارو کاربن اشاره کرد که نظریه فیلم مرلوپونتی را از خلال سخنرانی‌ها

و نوشته‌های این فیلسوف شرح داده است. کاربن در این کتاب کوشیده است مهم‌ترین کلیدواژه‌های نظریه فیلم مرلوپونتی را تشریح کند و به بحث و بررسی آراء این فیلسوف در باب سینما بپردازد. کاربن به ادراک در نظریه فیلم مرلوپونتی به عنوان جدی‌ترین مقوله اشاره می‌کند: «همانطور که مرلوپونتی روشن کرده روانشناسی جدید نشان می‌دهد که آن‌چه که باید مهم در نظر گرفته شود ادراک است که به عنوان درک محسوس پدیده به عنوان یک کل درک می‌شود» (کاربن، ۱۴۰۲: ۱۱۳) کاربن این نوع ادراک در نظریه فیلم مرلوپونتی را عاملی برای ایجاد همگرایی می‌داند که به‌واسطه آن امر «دیدنی ساختن» میسر و جایگزین توضیح دادن می‌شود. لذا کتاب کاربن دورنمایی بر پایه اهمیت اصالت تصویر در سینما در آراء مرلوپونتی به دست می‌دهد. با این حال برای درک بهتر نظریه فیلم مرلوپونتی می‌توان با مرور ادبیات تحقیق در خصوص نظریات پدیدارشناسانه فیلم جایگاه نظریه مرلوپونتی را بهتر شرح داد.

پیشینه نظریات پدیدارشناسانه فیلم

پیشینه نظریات پدیدارشناسانه فیلم را می‌توان به دو موج کلی اولیه و معاصر تقسیم کرد که در ادامه به طور موجز به هر کدام پرداخته خواهد شد.

موج‌های اولیه نظریه فیلم پدیدارشناسی

دو جریان متفاوت در نظریه‌ی فیلم که از پدیدارشناسی الهام گرفته‌اند وجود دارد، که می‌توان آن‌ها را در دوره‌ی نیمه‌ی قرن بیستم به عنوان نظریه‌نقد توصیف کرد. هر دو جریان با تأکید پدیدارشناسی بر توصیف مستقیم و بدون تفسیرهای ثانویه یا خارجی تجربه‌ی انسانی آغاز می‌شوند. موج اول این جریان شامل کتاب‌ها، مقالات و نقدهایی از افرادی چون آمِده ایفره هانری آژل، روژه مونیه و تا حدی آندره بازن و دیگران بود. این دوره بیانگر پیوند منحصر به فردی بین نقد و نظریه‌ی فیلم فرانسوی در دوران پس از جنگ با مباحث عمومی اگزیستانسیالیسم و پدیدارشناسی است. این نظریه‌ها تلاش می‌کنند تا تجربه تماشاگر را در مواجهه با فیلم به عنوان یک پدیده زنده و پویا بررسی کنند که در ن احساسات و تفکرات فردی نقش بسزایی دارند (Guillemet,2010). همچنین متز توضیح می‌دهد که درک متمایز پدیدارشناسانه از فیلم‌های روایتی[1] که تحت تأثیر فلسفه‌ی مرلو-پونتی شکل گرفته است، تا حدی به عنوان واکنشی به سبک‌ها و مضامین سینمای نئورئالیسم ایتالیایی پس از جنگ ظهور یافته است(Metz, 1974:42-43). با پذیرش فیلم‌برداری در مکان‌های واقعی، دوربین روی دست، برداشت طولانی، تمرکز مستندگونه بر مکان، استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای، حذف‌های روایی و انتقال زمان غیردراماتیک یا زمان زیسته[2] نئورئالیسم تجربه زندگی واقعی را به شیوه‌ای مستقیم‌تر و اصیل‌تر ارائه می‌کرد و با امکان توصیف‌های پدیدارشناختی وجودی که از تجربه انسانی فراهم می‌نمود بحث زیست جهان را به فضای نظریه فیلم کشاند. این

رویکرد نه تنها به غنای روایت‌های سینمایی کمک کرد بلکه زمینه‌ساز شکل‌گیری زبان جدیدی در نقد فیلم شد که بر اساس تجربیات فردی و اجتماعی بنا شده بود (Moon, 2018).

رویکردهای اولیه پدیدارشناختی به سینما، مشابهت‌های زیادی با آنچه امروزه عموماً به عنوان «نظریه فیلم واقع‌گرای کلاسیک» شناخته می‌شود داشتند؛ به خصوص با ایده‌های اصلی آندره بازن. بازن استدلال کرد که فیلم‌ها، به خلاف نقاشی‌ها، بینندگان را به دلیل پایه عکاسی خود که شامل تولید مکانیکی و نوری-شیمیایی تصاویر متحرک توسط دوربین است، با جهان فیزیکی واقعی و عینیت بصری، فضایی-زمانی آن مواجه می‌کنند. (Bazin, 2005: 9-10). آمِده آیفره در مقایسه با آندره بازن، از اصطلاحات و لغات مرجع پدیدارشناسانه به شکلی صریح‌تر بهره می‌برد، که شامل ایده‌های پیشگامانه‌ی ادموند هوسرل می‌شود. با این حال او نیز مانند بازن بر تفاوت‌های بنیادین و بیانی میان سینما و هنرهای بصری سنتی تأکید دارد، که این تفاوت‌ها بر پایه ماهیت عکاسی سینما استوار است. از این رو، او به توانایی‌های منحصر به فرد سینما در به تصویر کشیدن جهان واقعی توجه می‌کند که به نظر او بهترین شکل تحقق آن در سینما ممکن است. این توانایی نه تنها به‌واسطه تکنیک‌های بصری بلکه از طریق روایت و ساختار زمانی خاص سینما ایجاد می‌شود که امکان تجربه‌ای عمیق‌تر و چند بعدی از واقعیت را فراهم می‌آورد (Quicke, 2005). در مقاله‌ی ۱۹۵۲ آمِده ایفره با عنوان «نئورئالیسم و پدیدارشناسی» که بر سینمای روسلینی تمرکز داشت و از منظر فلسفه‌ی هوسرل و مرلو-پونتی تحلیل می‌شد، اصلی‌ترین موضوع این بود که برخی فیلم‌ها به دلیل استفاده‌ی خلاقانه از تکنیک‌های سینمایی خاص نئورئالیسم و ترکیب آن‌ها با نمایش مکان‌ها و موضوعات واقعی، خصلت «پدیدارشناختی» پیدا می‌کنند. این عناصر در نظر آیفره به‌عنوان بخشی از زیبایی‌شناسی سینمایی منحصر به فردی شناخته می‌شدند که فرم و محتوای فیلم را در ارتباطی تکمیلی و به ظاهر ارگانیک به هم پیوند می‌زد (Ayfre, 1952).

موج معاصر نظریه پدیدارشناسی فیلم

رویکردهای پدیدارشناختی معاصر به سینما به دو دسته اصلی تقسیم می‌شوند. یکی از این دسته‌ها، جریان مربوط به افرادی نظیر استنلی کاول و آلن کیسبی‌یر است که در راستای رئالیسم آندره بازن پیش می‌رود. این جریان بر بی‌واسطگی ادراکی-روان‌شناختی و به اصطلاح شفافیت تصویر سلولوئید و سینماتوگرافی تأکید دارد. این دیدگاه باور دارد که تصویر سینمایی به دلیل ماهیت مکانیکی و نوری خود، دسترسی مستقیم و بدون واسطه به واقعیت را فراهم می‌کند و تماشاگر را به شکل منحصربه‌فردی در تجربه ادراکی درگیر می‌سازد. به عقیده کاول «وظیفه اساسی مطالعه‌ی فیلم عبارت است از روشن ساختن ویژگی ذاتی رسانه – در اینجا مبنای عکاسانه آن» (Cavell, 1979: 9)

دسته دوم نظریه‌های پدیدارشناسانه فیلم از پدیدارشناسی اگزیستانس مرلوپونتی[3]مایه می‌گیرند. همچنان بر فیلم‌ها به‌عنوان اشیاء ادراکی تمرکز دارد. نقطه اتکای فکری «پدیدارشناسی جدید فیلم»، توضیح ضد-دکارتی مرلو-پونتی از ادراک مجسم و در نتیجه ادراک احساسی است. اصطلاح ادراک مجسم به تجربه‌ی ادراکی اشاره دارد که در آن جسم و حواس بیننده به طور فعال در فرایند ادراک دخیل هستند. در این دیدگاه، ادراک نه تنها یک فرایند ذهنی نیست بلکه یک تجربه‌ی کاملاً جسمانی است که در آن جسم بیننده با محیط اطراف و آنچه که از طریق فیلم تجربه می‌کند، تعامل دارد. به عبارت دیگر، ادراک مجسم بر این باور است که جسم ما نه تنها دریافت‌کننده‌ی منفعل تصاویر و صداها نیست، بلکه به طور فعال در تجربه و تفسیر آن‌ها شرکت دارد. این رویکرد می‌تواند به درک عمیق‌تری از نحوه تعامل انسان با رسانه‌ها و تأثیرات فرهنگی آن‌ها کمک کند زیرا تجربه‌های ادراکی ما تحت تأثیر زمینه‌های اجتماعی و تاریخی قرار دارد. (Handy, 2018) باید توجه داشت که این اشیاء به گونه‌ای تجربه می‌شوند که مخاطب را به طور مستقیم با جهان ارائه‌شده توسط فیلم درگیر می‌کنند، و از این طریق بیننده توانایی پردازش و درک معنایی فراتر از متن نمایشی و صرفاً داستانی فیلم را پیدا می‌کند.

در این میان نظریه فیلم سابچک رویکردی بنیادی و از پایین به بالا[4]برای تجربه فیلم‌ها و درک معنای آن‌ها ارائه می‌دهد. (Sobchack, 1992: 5-7) این بیان به این معنی است که رویکرد سابچک تمرکز ویژه‌ای بر تجربه‌های مستقیم و زیست‌محور بینندگان دارد، بدین معنا که او از تجربه‌های واقعی و عینی افراد شروع می‌کند تا به درک عمیق‌تری از فیلم برسد. رویکرد از پایین به بالا به این معناست که نظریه از تجربیات فردی و مشاهداتی که تماشاگران در هنگام تماشای فیلم دارند، آغاز می‌شود و سپس به سمت تحلیل‌های عمومی‌تر و جامع‌تر در مورد نحوه‌ی ارتباط فیلم با بیننده پیش می‌رود. این رویکرد مخالف با نظریه‌های بالا به پایین است که معمولاً با فرضیات نظری شروع می‌شوند و سپس سعی می‌کنند این فرضیات را به تجربه‌ی تماشای فیلم تحمیل کنند. نظریه‌ی پدیدارشناسی سوبچاک بر این نکته تأکید می‌کند که فیلم‌ها وقتی به عنوان اشیاء حسی در معرض تجربه قرار می‌گیرند نه تنها مخاطبان را به لحاظ دیداری و شنیداری درگیر می‌کنند بلکه از طریق تجربه‌ی بدنی که شامل حواس دیگر از جمله لامسه، حرکت و حضور فیزیکی در فضا است نیز می‌شوند. این تأکید بر تجربه‌ی جسمانی امکان درک عمیق‌تر فیلم‌ها را فراهم می‌کند و نقطه اتصالی بین تأثیرات عاطفی مخاطب و پاسخ‌های شخصی او فراهم می‌کند. این رویکرد به تحلیل فیلم درک انسانی از نحوه تعامل مخاطب با اثر هنری را گسترش می‌دهد و نشان می دهد که چگونه احساسات و تجربیات شخصی می‌توانند بر تفسیر و تأثیرگذاری یک فیلم دخیل باشند(Loht, 2019). از این رو کتاب خطاب چشم[5]نوشته سابچک مطرح‌کننده ایده‌ای نو در زمینه نظریه پدیدارشناسانه فیلم بود که انتشار آن منجر به «انفجاری از تحقیقات درباره واکنش‌های احساسی به سینما و ایده‌های مرتبط با ادراک سینمایی و بدنمندی شده است» (Stadler, 2014). ویوین سابچک به نقد نوشته‌های پدیدارشناسی سینمایی فرانسوی دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ می‌پردازد. سابچک استدلال می‌کند که این نظریه‌ها،

همانند نظریه‌های واقع‌گرایانه سینما و پدیدارشناسی فراگیر هوسرل، به دیدگاه‌هایی که او آن‌ها را منسوخ می‌داند، وفادار هستند. به طور خاص، او با دیدگاه‌های «ایده‌آلیستی»[۶] و «ذات‌گرایانه»[۷] مخالف است که در آن‌ها ذهن یا موضوع انسانی به نحوی از دنیای طبیعی جدا تلقی می‌شود (Sobchack, 1992: 29) سابچک از درک خود برای انتقاد از آنچه او آن را استعاره‌های «فیلم به‌عنوان قاب»، «فیلم به‌عنوان پنجره»[۸] و «فیلم به‌عنوان آینه»[۹] در نظریه‌های سینمایی می‌خواند، استفاده می‌کند. او بیان می‌کند که این استعاره‌ها به ترتیب به دیدگاه‌های فرمالیستی، واقع‌گرایانه و روانکاوانه پیوند خورده‌اند. این نگاه‌ها به فیلم به‌مثابه یک «جسم ثابت بصری» نگریسته‌اند که تنها جهت مشاهده و بررسی در اختیار تماشاگر قرار می‌گیرد، و از این جهت چندان با یک نقاشی یا عکس ثابت فرقی ندارد. (Sobchack, 1992: 14-15) سابچک بیان می‌کند که هر فیلم، صرف‌نظر از سبک آن، به گونه‌ای تجربه می‌شود که گویی واجد بدن مادی غیرانسانی است و همانند انسان دارای حواس و احساسات است. از این رو فیلم‌ها نه تنها صحنه‌هایی را نمایش می‌دهند، بلکه فعالانه فرایندهای درک و احساس را در خود بازتولید می‌کنند. این بازتولید به وسیله‌ی دوربین و پروژکتور انجام می‌شود که این تکنولوژی‌ها، به منزله‌ی توسعه‌ای از حواس بشری، عمل می‌کنند. بنابراین، وقتی فیلم می‌بینیم، نه تنها تصاویر را می‌بینیم، بلکه تجربه‌های بصری و حسی فیلم را نیز به نوعی درک می‌کنیم که انگار در حال تجربه آن هستیم. (همان) در نتیجه، سابچک استدلال می‌کند که هر فیلم، «ساختار و فعالیت دید بیننده را تقلید می‌کند، یعنی نحوه‌ی دیدن مخاطب را در خود بازسازی می‌کند هرچند که محتوا و معنای خاص هر فیلم ممکن است با تجربه‌ی شخصی مخاطب متفاوت باشد. این تقلید از ساختار و فعالیت دید به بیننده کمک می‌کند تا با فیلم در سطح عمیق‌تری ارتباط برقرار کند و آن را به صورت غنی‌تر و معنادارتر تجربه کند» (Sobchack, 1992: 136). سابچاک، «چشم» دوربین و ترکیب پروژکتور و صفحه‌نمایش را به عنوان دید یک سوژه زنده تلقی می‌کند که این دید در یک «قیاس کارکردی»[۱۰] گسترده و جامع تعبیر می‌شود. این قیاس، بین حضور مادی فرضی و تجربه پیشاتأملانه[۱۱] فیلم یا «بدن» فیلم و بدن انسانی برقرار است. فیلم‌ها و بدن‌های دیداری هر دو در یک «تبادل ادراک و بیان»[۱۲] درگیر هستند که بر اساس فعالیت ادراکی مشابه نسبت به اشیاء انجام می‌شود. این فرایند در یک سطح کارکردی رخ می‌دهد، بدون توجه به تفاوت‌های آشکار مادی و ابزاری بین فیلم‌ها و عاملان بدنمندی (Sobchack, 1992: 220). در واقع نظریه سابچک با اهمیت دادن به بعد رسانه‌ای فیلم و قلمداد کردن فیلم به عنوان یک «سوژه و شیء بیانی» باعث به حاشیه راندن ویژگی‌های مهم فیلم به‌عنوان یک اثر ساخته‌شده و برخی پیامدهای ناشی از وضعیت آن به‌عنوان یک اثر هنری می‌شود. (Yacavone, 2016) یاکاوون هم‌چنین به ساحت پیشازیباشناختی‌ای که مورد تأکید سابچک است انتقاد می‌کند تا جایی که قائل است روش درک فیلم سابچک لزوما پدیدارشناسانه نیست: «او جنبه‌هایی از سینما را توصیف می‌کند که، اگر اصلاً پذیرفته شوند، پیشا-زیبایی‌شناختی، حتی پیشا-فرمال و پیشا-معنایی هستند. مدل تماشای فیلمی که ارائه می‌شود، قادر به توضیح بیشتر ویژگی‌های هنری فیلم‌ها نیست، از جمله آن‌هایی که ممکن است بخشی مهم از ادراک مستقیم و تجربه احساسی آن‌ها باشند. با این حال، همان‌طور که بیشتر توضیح

خواهم داد، برخلاف آنچه که برخی منتقدان رویکردهای پدیدارشناختی معاصر ممکن است پیشنهاد کنند، این محدودیت‌ها و موارد مرتبط با آن‌ها، لزوماً ناشی از اتخاذ یک دیدگاه به‌طور کلی «پدیدارشناختی» نیستند و با استدلال‌های مرلوپونتی در مورد سینما همخوانی ندارند» (Yacavone, 2016)

با این وجود، اکنون با حمایت‌هایی از جمله اندرو، سوبچاک و سایر متفکران، پدیدارشناسی—خصوصاً شکل وجودی آن که با فلسفه‌ی موریس مرلو-پونتی در ارتباط است—دیگر در گوشه‌ای از نظریه‌ی فیلم قرار نگرفته است، بلکه به قلب آن راه یافته است. در واقع، عبارت «پدیدارشناسی» به نمادی معتبر برای تمرکز بر ویژگی‌های حسی و بیانی مستقیم فیلم‌ها تبدیل شده و فیلم‌ها را به عنوان اشیاء قابل ادراک مورد بررسی قرار می‌دهد تا اینکه تنها به جنبه‌های شناختی، داستانی و فرهنگی-ایدئولوژیک آنها بپردازد (Baracco, 2017). در عرصه تحولات فلسفی و پدیدارشناختی کنونی در نظریه‌ی فیلم، این میراث فکری به نسبت کمتر مورد توجه نظریه‌پردازان و فیلسوفان فیلم قرار گرفته است. با این حال، این زیبایی‌شناسی نقش مهمی، اگرچه بیشتر نادیده گرفته شده، در شکل‌گیری نظریه‌ی فیلم مدرن داشته است به‌خصوص تأثیر مهمی که بر اندیشه‌های نظریه‌پردازان برجسته‌ای چون ژان میتری و کریستین متز داشته است و همچنان در دنیای سینمای دیجیتال کنونی اهمیت زیادی دارد.

آن‌چه در نظریه فیلم مرلوپونتی حائز اهمیت است توجه او به ادراک و بیان زیبایی‌شناختی است که نظریه او را از سایر نظریه‌پردازان پدیدارشناس فیلم از جمله سابچک تمییز می‌دهد. سابچک در نظریه فیلم خود با توجه لایواکشن‌ها به ویژگی‌های بصری و بنیادینی اشاره می‌کند که به شرایط ادراکی رسانه فیلم و فناوری آن مرتبط است و از این رو با مرلوپونتی که بر روی فرم، سبک، ریتم و بیان هنری در سینما تمرکز کرده است و به جای لایواکشن فیلم‌های مستقل[۴]را نشانه گرفته متفاوت است. از این منظر لزوم بازگشت به نظریه فیلم مرلوپونتی احساس می‌شود چرا که او صرفا به ویژگی‌های رسانه فیلم توجه ندارد و توجه‌اش به ویژگی‌های هنری و فرم فیلم نیز معطوف است. مسئله‌ای که در حیطه پدیدارشناسی می‌تواند تجربه‌ای خاص از جهان فیلم را مورد ارزیابی قرار دهد.

نظریه فیلم موریس مرلوپونتی

«فیلم و روان‌شناسی نوین» عنوان سخنرانی مرلوپونتی در سال ۱۹۴۵ در «انستیتوی مطالعات عالی سینمایی» در پاریس است که بعدها به‌صورت مقاله‌ای در کتاب معنا و بی‌معنایی[۵]منتشر شد. مبنای نظری مرلوپونتی در این نظریه روان‌شناسی گشتالت است. مکتب روان‌شناسی گشتالت، که بر رابطه میان «شکل ادراکی» و «زمینه» تأسیس شده است، بر حرکت فعال از ادراک اولیه به درک پدیده‌ها تأکید دارد؛ حرکتی که در اصطلاح مرلوپونتی از «بی‌معنایی» به «معنا» صورت می‌گیرد. این حرکت درونی توجه، از کل یک میدان ادراکی به سمت بخش‌ها یا اشیای خاص درون آن، و همچنین از جزء به کل صورت می‌گیرد. (Sheredos, 2017) مرلوپونتی از نظریه گشتالت

بهره می‌برد تا پیشنهاد دهد که جهان بیرونی، به‌گونه‌ای که فعالانه درک می‌شود، نتیجه‌ی ساخت تصویری از عناصر جداگانه‌ی داده‌های حسی نیست؛ این دیدگاه در مقابل بسیاری از دیدگاه‌های رایج در روان‌شناسی کلاسیک و فلسفه‌ی تجربه‌گرایی قرار می‌گیرد که اغلب چنین فرضیاتی را پیش‌فرض می‌گیرند. در مقابل، مرلوپونتی توصیف می‌کند که این فرایند ادراک، به شناسایی الگوها و نظم‌های ضمنی می‌پردازد که مستقل از ذهن وجود دارند و توسط ذهن ساخته نمی‌شوند؛ بلکه مستقیماً از طریق درک روابط کلی میان اشیا و ظاهر سطحی آنها ادراک می‌شوند. این اشیا شامل خود فرد به‌عنوان یک بدن فیزیکی و دیگران به‌عنوان بازیگران عمل می‌کند. این دیدگاه بر این اساس است که معنا غالباً به‌طور ضمنی در کل میدان ادراکی وجود دارد و تنها از طریق توجه پیشاتأملی به آن فعال می‌شود. از این رو مرلوپونتی در مقاله خود به پیوند روانشناسی نوین و تجربه زیسته اشاره می‌کند. «روان‌شناسی نوین از طریق بازآموزی[۶] به ما نشان می‌دهد که چگونه با تمام وجودمان جهانی را ببینیم که در هر نقطه با آن در تماس هستیم؛ یعنی جهان زیسته[۷] که واقعاً تجربه شده است» (Merleau-Ponty, 1964: 53–54). مرلوپونتی در توصیف بازآموزی اذعان می‌دارد که «روان‌شناسی نوین، به طور کلی، انسان را به ما نشان داده است نه به عنوان یک فهم که جهان را می‌سازد، بلکه به عنوان موجودی که در جهان پرتاب شده و از طریق پیوندی طبیعی به آن متصل است. در نتیجه، این روان‌شناسی ما را دوباره در چگونگی نگریستن به این جهان که در هر نقطه‌ای از وجودمان با آن در تماس هستیم، بازآموزی می‌کند، در حالی که روان‌شناسی کلاسیک جهان واقعی را رها کرده و به جهانی که توسط هوش علمی ساخته شده، پرداخته است» (Ibid) مرلوپونتی هم‌چنین از ارتباط دوسویه فیلم و قوه ادراک ما و چگونگی معنا یافتن آن سخن می‌گوید: «فیلم به همان شیوه‌ای که یک شیء معنا دارد، معنا می‌یابد. هیچ‌کدام به تنهایی فهمیده نمی‌شوند؛ بلکه هر دو به توانایی ما برای رمزگشایی ضمنی جهان یا انسان‌ها و همزیستی با آن‌ها، بستگی دارند. درست است که در زندگی روزمره، ما از ارزش زیبایی‌شناسی کوچک‌ترین چیزهای درک‌شده غافل می‌شویم، همچنین واقعیت دارد که فرم درک‌شده هرگز در زندگی واقعی کامل نیست و همواره دارای تاری‌ها، لکه‌ها و مواد اضافی است با این حال درام سینمایی، به نوعی، دارای جزئیات بیشتری نسبت به درام‌های زندگی واقعی است؛ در دنیایی اتفاق می‌افتد که دقیق‌تر از دنیای واقعی است. اما در تحلیل نهایی، ادراک به ما امکان می‌دهد که معنای سینما را درک کنیم. فیلم فکر نیست؛ بلکه درک است.[۸]» (Ibid: 58) مرلوپونتی استدلال می‌کند که فیلم به مثابه یک کل برای رسیدن از فرایند بی‌معنایی به معنا در طول زمان تغییر می‌کند و حرکت دارد و معنایش از طریق رابطه اجزا با یکدیگر شکل می‌گیرد. او می‌نویسد که در سینما، «ایده در حالت زایش ارائه می‌شود و از ساختار زمانی فیلم پدیدار می‌گردد، همان‌طور که از هم‌زیستی اجزای یک نقاشی پدید می‌آید.» مرلوپونتی همچنین استدلال می‌کند که آنچه سینما را در میان هنرها به‌طور منحصربه‌فرد متمایز می‌کند «بیان اصیل تصاویر متحرک» نه خود تصویر عکاسی متحرک، از طریق «انتخاب و گروه‌بندی[۹] خاص بازنمایی‌های سینمایی است. (Ibid: 54) مرلوپونتی برای شرح بهتر مسئله انتخاب و گروه‌بندی به تدوین خلاقانه یا مونتاژ اشاره می‌کند، و در درجه بعدی به دکوپاژ می‌پردازد. مرلوپونتی این عناصر را به‌عنوان

بنیان روایت سینمایی معرفی می‌کند. «این موضوع شامل ترتیب نماها و توالی صحنه‌ها و همچنین مدت زمان هر نما است که توسط فیلم‌ساز باید به دقت تنظیم شود... نیروی بیانی مونتاژ، هنگامی که به‌طور خلاقانه به کار گرفته شود، در ایجاد حسی از هم‌زیستی و هم‌زمانی زندگی‌ها توانا می‌شود؛ یعنی شخصیت‌های داستانی که در یک جهان مشترک عمل می‌کنند نقشی مشابه با هم‌زیستی افراد در دنیای زیسته و حس‌شده تجربیات واقعی (غیرفیلمی) ایفا می‌کنند» (Ibid: 55) تصویر کلی‌نگری که فیلم از طریق ارتباط تدوین، دکوپاژ و صدا ارائه می‌دهد و مخاطب را برای درک آن مهیا می‌کند با فعالیت‌های ادراکی و تفسیری شخصیت‌های درون فیلم در تعامل با مخاطب پیوند می‌خورد. از این رو هر بیننده باید تلاش کند تا این نسخه از واقعیت را بر اساس آنچه، از منظر زمانی، اطلاعاتی محدود و ناقص است، درک کند. واقعیتی که فیلم‌ها در ذهن تماشاگر از اشخاص، مکان‌ها و اشیاء خلق می‌کنند، به طور متغیری سازمان‌یافته و ریتمیک است. این ریتم، شامل مدت زمان نمایش صحنه‌ها و تصاویر است که توسط ریتم‌های صوتی، موسیقی و دیالوگ‌ها تقویت می‌گردد. مرلوپونتی این مولفه‌ها را به عنوان خصوصیات منحصر به فرد سینمایی می‌بیند که در هر فیلمی به شیوه‌ای متفاوت و کیفی بروز می‌یابند. برخلاف یک شیء خیالی یا مفهومی، اثر سینمایی به نظر مرلوپونتی، یک تجربه ریتمیک صوتی و بصری است که داستان و درام را به طور مستقیم به حواس منتقل می‌کند. بنابراین، فیلم‌ها تفکر نیستند؛ بلکه مستقیماً درک می‌شوند. (Ibid: 58) در واقع در نظر مرلوپونتی در حالی که یک رمان یا شعر برای خلق دنیای خود به شدت به تخیل خواننده تکیه می‌کند، فیلم داستانی به‌طور مستقل تصاویر مشخص و ملموسی را ارائه می‌دهد. این ویژگی باعث می‌شود که فیلم‌ها نیاز کمتری به تخیل مخاطب داشته باشند تا بتوانند داستان و محتوای خود را به تصویر بکشند. به همین دلیل، تجربه تماشای فیلم، به نسبت خواندن یک رمان یا شعر، اغلب مستقیم‌تر و واضح‌تر است زیرا فیلم‌سازان تصاویر و سناریوهایی را پیش روی تماشاگر قرار می‌دهند که نیاز به تفسیر و تخیل کمتری دارند.

مرلوپونتی به‌طور قاطع سینما را از شبیه‌سازی به تجربه زیسته در جهان بیرونی جدا می‌کند و جلوتر از افرادی نظیر بوردول و برانیگان به مشکلات برداشت‌های تقلیدی از واقعیت اشاره می‌کند. مرلوپونتی با پرداختن مستقیم به این مسئله بیان می‌کند که هر «واقع‌گرایی پایه‌ای» که در رسانه فیلم وجود دارد، به این معنا نیست که «فیلم‌ها محکوم به آن هستند که به ما نشان دهند یا به گوش‌مان برسانند آنچه را که اگر در محل وقوع رویدادها حضور داشتیم، می‌دیدیم یا می‌شنیدیم» (Ibid: 57) در واقع مرلوپونتی بر لزوم فراتر رفتن از تقلید سطحی و خلق تجربه‌ای منحصربه‌فرد از طریق تدوین، روایت، و بیان هنری تأکید دارد.

مرلوپونتی میان فیلم‌های هنری خوب که آن‌ها را فیلم‌های واقع‌گرا می‌نامد - فیلم‌هایی که بر ظرفیت‌ها و جنبه‌هایی که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شده است تکیه می‌کنند و به این ترتیب در همان «جهت» پدیدارشناسی وجودی حرکت می‌کنند - و «فیلم‌های بد» که این‌گونه نیستند، تمایز قائل می‌شود. دوگانه فرم و رسانه در نظریه مرلوپونتی به یک تضاد واضح تبدیل می‌شود. مرلوپونتی معتقد است که بازآفرینی رسانه تنها زمانی تحقق می‌یابد که محصول

و دستاورد چیزی باشد که او آن را «اراده هنری»[۲] می‌نامد—چیزی که از سوی فیلم‌ساز خلاق به رسانه و فناوری آن تحمیل می‌شود[۱] (Ibid: 59) «مرلوپونتی بیان می‌کند که سینما، به‌واسطه شرایط تکنولوژیکی و ادراکی رسانه (یا دستگاه)، به‌طور خودکار قادر به تجسم یا بازنمایی فرآیندهای «ادراک زیسته» که جهان زیسته فرد را تشکیل می‌دهند، نیست. این معنا یا بیان پدیدارشناختی، در عوض، یک پتانسیل زیبایی‌شناختی در سینما است. ویژگی‌های خاص رسانه و فناوری آن ممکن است این پتانسیل را تسهیل کنند، اما به‌طور ذاتی آن را تعیین یا تضمین نمی‌کنند. همانند هر رسانه خلاقانه دیگری، این ظرفیت پدیدارشناختی به‌عنوان یک عملکرد سبک و نیات هنری در نظر گرفته می‌شود» (Yacavone, 2016)

مسئله‌ای که لزوم بازگشت به نظریه مرلوپونتی را موجب می‌شود اهمیت این امر است که مرلوپونتی برخلاف سابچک، نه‌تنها حضور هنرمند و سبک او را در بازنمایی سینمایی انکار نمی‌کند، بلکه آن را به‌عنوان بخش مهمی از تجربه سینمایی و مرتبط با معنای اگزیستانس فیلم معرفی می‌کند. این تأکید نشان‌دهنده رویکرد جامع‌تر مرلوپونتی به پدیدارشناسی سینما است که تعامل میان هنرمند، اثر، و مخاطب را به‌عنوان یک کل تجربی در نظر می‌گیرد. (Carbone, 2014) مسئله‌ای که بعدا توسط بارکر نیز بعدا مطرح می‌شود و او تأکید می‌کند که فیلم رابطه‌ای است بین «یک ادراک‌کننده، بدن، شیء-سوژه و دیگری است» (Barker,2009 : 18) در ادامه مرلوپونتی که فیلم‌های هنری و مستقل را نشانه گرفته بیان می‌کند که به دلیل سه عامل عمده، تنها تعداد کمی از فیلم‌ها شایسته آن هستند که تماما به‌عنوان اثر هنری در نظر گرفته شوند: ۱) تأثیر نظام ستاره‌محوری[۲] این نظام منجر به اتکای بیش از حد به داستان و دیالوگ شده است. ۲) تکنیک‌های تصویری صرفاً برای نمایش قابلیت‌های دوربین و لنزها استفاده می‌شوند، بدون آنکه به فرم یا معنای هنری عمیق‌تری منجر شوند. ۳) تمایل به موفقیت تجاری و جذب مخاطب انبوه، به‌جای تشویق به خلق فرم‌ها و بیان‌های هنری اصیل که جهان زیسته را آشکار می‌کنند. (Merleau-Ponty, 2004: 73) با وجود این، مرلوپونتی استدلال می‌کند که همچنان امکان خلق آثاری باارزش وجود دارد، حتی اگر این امر از نظر نهادی دشوار باشد. هدف چنین آثار سینمایی، بازپیوند دادن مخاطبان با شیوه‌های کمتر انتزاعی، کمتر عقلانی‌شده و کمتر کاربردی برای دیدن و احساس کردن است (Ibid). مرلوپونتی استدلال می‌کند که فراتر از هرگونه شرایط پیشینی و ذاتی رسانه فیلم، از جمله شرایط فناورانه خاص، معیار اصلی هنر سینمایی در ایجاد موفقیت‌آمیز انسجام زیباشناختی و کلیت بیانی در ساختارهای فرمی و زمانی (ریتمیک) نهفته است. (Merleau-Ponty, 2004: 73- 74) مرلوپونتی، همانند آیزنشتاین (به‌ویژه در نوشته‌های متأخرش) و همچون دوفرن، پیشنهاد می‌دهد که آنچه فیلم‌های هنری اصیل را از فیلم‌های غیرهنری متمایز می‌کند، خلق یک «ریتم» کلی، اصیل و تأثیرگذار است. این ریتم که هم قابل ادراک و هم به‌شدت محسوس است، به‌عنوان مجرایی برای بیان زیباشناختی خاصی عمل می‌کند که اثر مورد نظر را تعریف می‌کند. او توضیح می‌دهد که انتخاب نماها، ترتیب آن‌ها، و طول متغیر قسمت‌های مختلف یک فیلم به‌عنوان عناصر زیباشناختی که توسط فیلمساز دستکاری

می‌شوند، به ایجاد یک «تصویر درخشان[۲۳]» کمک می‌کند. این تصویر درخشان در یک «ریتم سینمایی» خاص و کلی ریشه دارد که خود بر اساس یک «یکپارچگی و ضرورت محسوس پیشرفت زمانی» شکل گرفته و بیان می‌شود (Ibid).

نقد دنیل یاکاوون بر نظریه فیلم مرلوپونتی

پس از بررسی و تحلیل نظریه سینمایی مرلوپونتی که معطوف به مقاله «فیلم و روانشناسی نوین» و کتاب «هنر و جهان ادراک» است می‌توان ارزیابی دنیل یاکاوون را شرح داد. بنابراین این بخش از مقاله حاضر بیشتر به مقاله سال ۲۰۱۶ یاکاوون برمی‌گردد. ارزیابی یاکاوون از نظریه فیلم مرلوپونتی را می‌توان به دو بخش ارزیابی مثبت و ارزیابی منفی تقسیم کرد. یاکاوون ابتدا نقصان نظریه فیلم مرلوپونتی را شرح می‌دهد و بعد برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های نظریه‌ی او را برمی‌شمارد. اولین نکته‌ای که او هنگام ارزیابی نظریه فیلم مرلوپونتی روی آن دست می‌گذارد عدم توجه به تمام ابعاد پدیدارشناسانه سینما از جمله حرکت دوربین است: «روایت مرلوپونتی از سینما به‌طور آشکاری فاقد ارجاعات و توجه به دیگر ویژگی‌های مرتبط با پدیدارشناسی در فیلم‌ها است؛ از جمله قاب‌بندی‌ها، حرکات دوربین، حرکات درون قاب، نورپردازی، صحنه‌پردازی و جنبه‌های مختلف اجرا و بازنمایی چهره‌ها و بدن‌ها بر پرده، همان‌طور که این عناصر ادراک می‌شوند. با این حال، آسیب مفهومی بزرگ‌تری که به استدلال‌های مرلوپونتی وارد می‌شود، تساوی بی‌قید و شرط او میان تمام هنرهای موفق سینمایی و آشکارسازی شرایط ادراک زیسته است، آن‌هم با تفسیری که در قالب پدیدارشناسی وجودی و نسخه خاص او از آن ارائه شده است» (Yacavone, 2016) از این رو به کلیت نظام فلسفی نظریه مرلوپونتی نقد وارد می‌کند و از این منظر با پل کراوتر هم‌نظر است: «مشخص نیست که مرلوپونتی در حال فلسفه‌ورزی درباره هنر است یا صرفاً به‌دنبال یافتن فلسفه خود در هنر است از جمله در سینما» (Crowther, 2012: 118-119) هسته مرکزی این بخش از ارزیابی این نکته را مطرح می‌کند که مرلوپونتی به جای اینکه فلسفه‌ای درباره سینما ارائه دهد انگار می‌خواهد درستی فلسفه خودش را در مدیوم سینما اثبات کند. از این رو نقش ادراک در دیدگاه مرلوپونتی و تئوریزه کردن سینمایی آن اهمیت می‌یابد. ادراک در دیدگاه مرلوپونتی «تک‌مرکزی[۲۴]» است. به این معنی که ادراک از یک نقطه‌نظر خاص (یعنی بدن سوژه) و حول محور آن شکل می‌گیرد. این نقطه‌نظر شامل «منِ» ادراک‌کننده است که در فضا حرکت می‌کند و در تعامل با دنیای اطراف خود است. این «من» به سمت یک افق ادراکی (چیزی که در حال مشاهده و درک آن است) جهت‌گیری دارد (Burge, 2022). مسئله‌ای که یاکاوون به محدودیت آن اشاره می‌کند: «برخی فیلم‌ها، در عوض، به شکلی فعال بر توانایی سینما برای سرکوب یا فراتر رفتن از شرایط بنیادین ادراک طبیعی و جسمانی انسان و بازنمایی آن‌ها تکیه می‌کنند و آن را بسط می‌دهند» (Yacavone, 2016) مسئله‌ای که پیش‌تر توسط دلوز نیز مورد نقد قرار گرفته بود و او با اتکا به آراء برگسون این محدودیت را یادآور شده بود: «با استناد به فلسفه غیرپدیدارشناسانه ادراکِ آنری برگسون، دلوز به‌درستی مشاهده می‌کند که سینما محدود به

تقلید یا تجسم «ادراک ذهنی طبیعی» تعریف‌شده در چارچوب پدیدارشناسی وجودی مرلوپونتی نیست. چنین ادراکی نمایی محدود و جزئی از پدیده‌ها ارائه می‌دهد که بر سوژه مجسم ادراک یعنی «من» که در فضا حرکت می‌کند و به سمت افق ادراکی جهت‌گیری دارد متمرکز و توسط آن یکپارچه‌سازی شده است» (Deleuze, 1986: 57-58) دلوز با ارجاع به فلسفه برگسون اظهار می‌کند که سینما تنها به تقلید یا بازنمایی چنین ادراکی ـ یعنی ادراکی که محدود به تجربه سوژه انسانی و افق دید اوست ـ نمی‌شود. سینما می‌تواند از این نوع ادراک فراتر برود و جنبه‌هایی از واقعیت را نشان دهد که فراتر از تجربه زیسته انسانی است. جهان مدنظر مرلوپونتی یک جهان گشتالتی و متمرکز است و این در حالی است که فیلم‌ها می‌توانند از این سطح عبور کنند و عملکردی مرکزگریز داشته باشند: «گشتالت شکلی از میدان ادراکی را بر اساس عملکرد یک آگاهی قصدیِ موقعیت‌مند سازماندهی می‌کند. با این حال، فیلم‌ها اغلب میان این نوع ادراک انسانی (یا بازنمایی آن) و نوعی ظاهر غیرانسانی، «عینی» اما پراکنده و «غیرمرکزی» از پدیده‌ها در نوسان‌اند» (Deleuze, 1986: 64) از طرف دیگر در نظر یاکاوون ادراک غیرانسانی نیز مورد توجه است: «ادراک غیرانسانی مربوط به یک دیدگاه یا پرسپکتیو ذهنی نیست، بلکه به خودِ دید اشاره دارد، گویی که هیچ‌کس آن را نمی‌بیند. سینما، در حالی که تماشاگران به‌صورت ثابت و بی‌حرکت مقابل پرده نشسته‌اند، می‌تواند ما را به اشیاء نزدیک کند یا از آن‌ها دور سازد و پیرامونشان بچرخد»(Yacavone, 2016). از این رو، سینما «هم نقطه اتکای سوژه و هم افق جهان» (Deleuze, 1986: 57) را از میان برمی‌دارد. از این رو به واسطه ظرفیت‌های خلاقانه تدوین، حرکت دوربین، قاب‌بندی، و میزانسن در ابعاد روایی و فراروایی خود، سینما توانایی قابل‌توجهی دارد نه‌تنها در اینکه «جهان را به چیزی غیرواقعی تبدیل کند بلکه آن را به تصویر خاص خود بدل سازد» (Ibid)

نکته مهم دیگری که یاکاوون به آن اشاره می‌کند تغییر شناختی ذهن انسان است. یعنی حتی اگر نظریه فیلم به همان میدان ادراکی مرلوپونتی محدود شود، مسئله‌ای بروز می‌یابد که مورد توجه مرلوپونتی نبوده است: «سینما قادر است هم بازنمایی و هم بیانگر تغییر شناختی بزرگ در زندگی ذهنی انسان باشد» مسئله‌ای که یاکاوون آن را با تأثیرپذیری از مسئله گسترش آگاهی در آراء توماس نیگل بیان کرده است: «گسترش آگاهی از شکلی منظرمحور که در زندگی موجودات خاص محدود شده است به شکلی عینی و جهان‌شمول که هم به‌صورت فردی و هم به‌صورت بین‌الاذهانی وجود دارد تعبیر می‌شود» (Nagel, 2012:83). مسئله گسترش آگاهی باعث می‌شود یاکاوون به لزوم پیوستگی ذهن و عین در تجربه فیلم‌ها اشاره کند: «تجربه فیلم‌ها به‌عنوان واقعیت‌هایی ادراکی و عاطفی معنادار، و همچنین به‌طور کلی نمادین، همواره شامل هر دو دیدگاه ذهنی و عینی نسبت به آنچه روی پرده اتفاق می‌افتد و نگرش‌های تماشاگران نسبت به آن است» (Yacavone, 2016) آن دیدگاهی که یاکاوون در نظریه فیلم مرلوپونتی تشخیص می‌دهد جدایی کامل بدن از ذهن و ادراک صرفا بدن‌مند جهان فیلم و لزوم توجه بیشتر به ادراک ذهنی است. در واقع در این زمینه یاکاوون با کارول هم‌دلی برقرار می‌کند: «فیلم‌ها به‌طور واضح

نه‌تنها بر اساس تجربه بدنی بلکه بر پایه فرآیندهای ذهنی و روان‌شناختی انسان مدل‌سازی شده‌اند، می‌توان گفت آن‌ها تماشاگران را از تجربه صرفاً بدنی[۲۵]آزاد می‌کنند. بدین ترتیب، فیلم‌ها از واقع‌گرایی ناهشیار[۲۶]اجتناب می‌کنند؛ واقع‌گرایی‌ای که ممکن است در یک شیوه فرضی بیگانه از فیلم‌سازی متصور باشد، شیوه‌ای که کاملاً و به‌طور صرف به وجود جسمانی در فضای زیسته و زمان واقعی اختصاص یافته است» (Carroll, 1988: 495). یاکاوون در نقد خود اساس تفکر مرلوپونتی در خصوص حرکت از بی‌معنایی به معنا را نفی می‌کند: « به‌طور کلی‌تر، درک و دریافت فیلم‌ها به‌عنوان آثار هنری - چه ادراکی و چه فراتر از آن - به حرکتی یک‌طرفه از بی‌معنایی به معنا[۲۷]به تعبیر مرلوپونتی، محدود نمی‌شود. چرا که در مورد فیلم‌ها، به‌عنوان واقعیت‌هایی که گریزناپذیر فرهنگی - نمادین هستند و نه صرفاً طبیعی و ادراکی، از یک سو ادراک زیسته و مجسم، و از سوی دیگر تمامی معانی‌ای که به‌طور قابل توجهی از آن فراتر می‌روند (معانی منطقی، روایی، هنری، و اجتماعی-فرهنگی) جدایی‌ناپذیر و وابسته به یکدیگرند. علاوه بر این، چنین معنایی همواره به همان اندازه که نقطه شروع در ادراک فیلم‌هاست، پیش‌شرط یا زمینه، و همچنین نقطه پایان یا هدف نیز محسوب می‌شود» (Yacavone, 2016)

مرلوپونتی در جمع‌بندی بخش ارزیابی منفی‌اش از نظریه فیلم مرلوپونتی بیان می‌کند: «در حالی که مرلوپونتی بر یکی از جنبه‌های بسیار مهم برخی آثار سینمایی ارزشمند و جالب (چه روایی و چه غیرروایی) تأکید می‌کند، معیارهای پدیدارشناختی‌ای که او برجسته می‌سازد، تمامی تجربه‌های مرتبط با فیلم‌ها به‌عنوان اشیاء ادراکی را منعکس نمی‌کنند. همچنین این معیارها به معنای کامل، متنوع و متغیر ارزش و معنای زیبایی‌شناختی سینما به‌عنوان یک کل (یا به‌طور کلی، هر اثر هنری در هر شکلی) نمی‌پردازند و قطعاً تمامی ویژگی‌های بالقوه فیلم‌ها را که به‌درستی می‌توان آن‌ها را هنری یا زیبایی‌شناختی دانست، در بر نمی‌گیرند» (Ibid)

از طرف دیگر یاکاوون مرلوپونتی را به دلیل پرداختن به ویژگی‌های هنری سینما آن هم در زمانه‌ای که نظریه‌پردازان پدیدارشناس بیشتر بر ویژگی‌های مبتنی بر رسانه فیلم متمرکز شده‌اند ستایش می‌کند: «ظرفیت‌های قابل توجه هنر سینما که مرلوپونتی به آن‌ها توجه نشان می‌دهد، از این محدودیت‌ها و دیگر دشواری‌های هستی‌شناختی و منطقی فراتر می‌روند. این ظرفیت‌ها نقطه شروع مفیدی را برای پدیدارشناسی هنر سینما فراهم می‌کنند؛ پدیدارشناسی‌ای که فراتر از تأکیدات اخیر بر پویایی‌های کلی و خاصِ رسانه‌ای تجربه سینمایی و ویژگی‌های مرتبط با فیلم‌ها به‌عنوان فیلم، حرکت می‌کند» (همان) او همچنین پرداختن به فیلم‌های سلولوئیدی توسط مرلوپونتی را یکی از مهم‌ترین نکات نظریه او عنوان می‌کند: «یکی از مزایای اصلی نگاه مرلوپونتی به سینما به‌عنوان هنر این است که به فیلم‌های سلولوئیدی و اثر واقعیت‌نماییِ اغلب بحث‌شده تصاویر بسیار شاخص و نمادین آن‌ها محدود نیست. بنابراین، او هیچ مشکلی در تطبیق با فیلمسازی و تماشای دیجیتال ندارد. زیبایی‌شناسی پدیدارشناسانه‌ای که از این پیشنهادات الهام می‌گیرد، همچنین توانایی بیشتری در پرداختن به ویژگی‌ها و ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی بین‌رسانه‌ای دارد» (Ibid) یاکاوون در جمع‌بندی بحث خود از نظریه فیلم

مرلوپونتی بیان می‌کند که نظریه او در خصوص برخی فیلم‌ها و سبک‌ها می‌تواند سودمند باشد: «این رویکرد ممکن است به برجسته‌سازی واقعیت‌های ادراکی-عاطفی منحصربه‌فردی که با فیلمسازان و سبک‌های خاص مرتبط است کمک کند؛ واقعیت‌هایی که با نیات و اهداف هنری متمایز اما بالقوه همگرا پیوند دارند. بی‌شک، آثار برخی از کارگردانان برجسته فیلم‌های روایی گذشته و حال، که به‌طور خاص به‌عنوان «پدیدارشناسانه» گرایش دارند -از جمله کریشتوف کیشلوفسکی، آنیس واردا، ترنس مالیک، کلر دنی، و آپیچاتپونگ ویراستاکول ـ همچنین آثار برخی مستندسازان غیرروایی برجسته (مانند لوسین کاستین-تیلور و ورنا پاراول، سازندگان فیلم قوم‌نگارانه-تجربی و به‌شدت حسی لویاتان می‌توانند از طریق منشور برخی از پویایی‌های ادراکی، فرمی و زیبایی‌شناختی‌ای که مرلوپونتی همراه با دوفرن توصیف می‌کنند، به‌طور روشنگری تحلیل و تفسیر شوند. این پویایی‌ها می‌توانند در جهات مختلف نظری و نقد فیلم به‌طور قابل توجهی گسترش یافته و به‌شکلی عمیق‌تر بسط داده شوند» (Ibid)

بحث

پس از بررسی آراء مرلوپونتی در خصوص سینما و شرح نقد یاکاوون اکنون می‌توان با تمرکز دقیق‌تر بر نظریه فیلم مرلوپونتی و مفاهیم این فیلسوف چهار محور مهم نقد یاکاوون بر مرلوپونتی را مورد سنجش قرار داد. مسئله‌ای که می‌تواند دورنمای نظریه مرلوپونتی را به شکل دقیق‌تری تبیین کند.

۱) فیلسوف فیلم ملزم به جزئی‌نگری و بیان تمام مصادیق نیست:

در نظریه فیلم مرلوپونتی ادراک زیسته مهم‌ترین مؤلفه را دارد و نقشی محوری ایفا می‌کند. از این رو همین که فیلمی تجربه زیسته را به مثابه میدان برای ادارک فراهم آورد برای مرلوپونتی واجد ارزش هنری است، مسئله‌ای که مورد نقد یاکاوون قرار می‌گیرد و مرلوپونتی را به خاطر توجه بیش از حد به عنصر تدوین و توجه ناکافی به قاب‌بندی و حرکت دوربین نکوهش می‌کند. یاکاوون ادعا می‌کند که مرلوپونتی تنها به بخش کوچکی از ابعاد پدیدارشناسانه سینما توجه کرده است. اشکال مسئله مطروحه توسط یاکاوون این است که می‌خواهد فیلسوف فیلم را محدود کند. فیلسوف فیلم می‌تواند در قالب کلیات دست به نظریه‌پردازی بزند و وارد جزئیات یا مصادیق نشود یا اساسا آن مصداق‌هایی را بیان کند که قرار است کلیت فلسفه‌اش را توضیح دهند. در واقع فیلسوف در ارائه ابعاد انضمامی نظریه خود مختار است (Sofra,2016). مسئله‌ای که در خصوص سایر نظریه‌پردازان فیلم نیز مطرح است و مثلا بازن برای میدان عمیق و آیزنشتاین برای تدوین اهمیت اساسی قائل می‌شوند. بنابراین باید به این مسئله توجه کرد که هر نظریه‌پرداز یا فیلسوف زمانی که به سراغ سینما یا دیگر شکل‌های نمایشی می‌رود با توجه به ابعاد هستی‌شناسانه یا معرفت‌شناسانه دست به نظریه‌پردازی می‌زند و از فرم، تکنیک یا مضمون برای بیان مصداق‌هایش دست به انتخاب می‌زند و آزادی دارد. ضمن اینکه باید توجه داشت نظریه فیلم مرلوپونتی با اشارات

صریح به ریتم و دستکاری خلاقانه در تدوین بیشتر بر عنصر زمان‌مندی متکی است تا بدن‌مندی. مسئله‌ای که مورد غفلت یاکاوون قرار گرفته است.

۲) درک نادرست از مفهوم «بدن» در نظریه مرلوپونتی

یاکاوون در هم‌سویی با آراء ژیل دلوز بیان می‌کند که مرلوپونتی صرفا به بدن توجه می‌کند و به ذهن بی‌اعتناست. این مسئله اساسا با هسته فلسفی پدیدارشناسی و رأی مرلوپونتی در تناقض است چرا که مرلوپونتی بدن را نه با واژه body بلکه با واژه flesh به کار می‌برد. بدنی که مرلوپونتی از آن یاد می‌کند یک بدن اندیشنده است نه یک تجسم جسمانی. همان‌طور که مرلوپونتی در کتاب پدیدارشناسی ادارک به آن اشاره می‌کند: «فهم ادراک حسی مستلزم دقت نظر درباره تن است» (Merleau-Ponty, 1974: 203). مرلوپونتی نخستین بار در کتاب «ساختار رفتار» به این مهم اشاره می‌کند: «مرلوپونتی در این کتاب نخستین بار این ایده را مطرح می‌کند که آدمی سوژه تن‌دار است. سوژه تن‌دار ترکیب برگشت‌ناپذیر و دیالکتیکی بدن و ذهن است» (پریموزیک، ۱۳۸۸: ۱۱۲). در واقع در پدیدارشناسی وجودی مرلوپونتی نفس و بدن از یکدیگر جدا نیستند: «مرلوپونتی به مسائل تقابل آگاهی و بدن توجه می‌کند. وی آگاهی را در بدن جاسازی می‌کند و تأکید دارد که آگاهی را باید به صورت مجسم مدنظر گرفت. در این دیدگاه بدن از ماشینی بودن خارج شده و حی و زنده می‌شود. در بحث Embodiment (بحث بدنی شدن آگاهی)، یعنی بدن و آگاهی یکی هستند و آگاهی عنصری مجزا از بدن نیست تا بخواهیم نحوه پیوند این دو را کشف کنیم، یعنی ما با بدن آگاه[۲۸]مواجه هستیم.» (غلامی، ۱۳۹۲) این عقیده مرلوپونتی به لحاظ سینمایی با نظریه کارول در خصوص اهمیت اندیشه ذهنی و به لحاظ هسته فلسفه‌ای با چهره‌های مهمی هم‌چون دکارت و کانت تضاد دارد: «زیرا از نظر مرلوپونتی تألیف نه چنان‌که کانت تصور می‌کرد به‌وسیله ادراک استعلایی صورت می‌گیرد و نه چنان‌که دکارت می‌پنداشت از طریق توجه و وارسی ذهن انجام می‌پذیرد بلکه به مدد تن و وارسی نگاه تحقق می‌پذیرد. اجزاء تن تنها نقشی منفعل را ایفاء نمی‌کنند چرا که اولین تماس ما با عالم خارج از طریق همین اجزاء و حواس است. آن‌چه ما را با عالم ابژکتیو متصل می‌سازد تن ماست» (پیراوی ونک، ۱۳۸۹: ۶۸). بنابراین جدا کردن این دو مفهوم در نظریه فیلم مرلوپونتی با توجه به آراء کلی این فیلسوف چندان درست به نظر نمی‌رسد.

۳) هر نوع ادراک غیرانسانی در حوزه فیلم در نهایت ادراک انسانی است

به عقیده یاکاوون سینما می‌تواند از ادراک فراتر برود و جنبه‌هایی از واقعیت را نشان دهد که فراتر از تجربه زیسته انسانی هستند. در این خصوص باید بیان داشت که حتی اگر منکر جنبه‌های فراانسانی نشویم کما اینکه در برخی ژانرها خصوصا ژانرهایی که با تخیل آمیختگی بیشتری دارند شاهد تجربه‌هایی فراتر از زیست واقعی هستیم باید به این مسئله توجه کرد که بالاخره هر چه از مجرای سینما و فیلم بیرون بیاید به دلیل اینکه مخاطب‌اش انسان

است و نه سایر موجودات و این «منِ اندیشنده» است که با فیلم مواجه می‌شود هر نوع تجربه فراانسانی و غیرانسانی تبدیل به تجربه انسانی می‌شود. در این حالت مخاطب با فیلم یا موضوعی روبه‌رو می‌شود که در مجاورت خود آن را تجربه نکرده اما حالا و از طریق فیلم تجربه‌اش می‌کند و آن مسئله در نهایت به بخشی از تجربه انسانی تبدیل می‌شود. تجربه‌ای که خاص، اصیل و جدید است و به دور از کلیشه‌ها باید توسط منِ اندیشنده ادراک گردد. این تجربه لزوما قابل لمس نیست اما توسط بدن درک و دریافت می‌شود. بدین اعتبار بحث ادراک زیسته در نظریه مرلوپونتی صرفا به آن‌چه در اطراف هر فرد دیده یا شناخته می‌شود محدود نمی‌شود.

۴) حرکت از بی‌معنایی به معنا فاقد معانی فرهنگی و نمادین نیست

یاکاوون به این دلیل که مرلوپونتی به معانی فرهنگی و نمادین برآمده از یک فیلم توجه نشان نمی‌دهد و واقعیت را صرفا طبیعی و ادراکی می‌انگارد نقد وارد می‌کند. در ارتباط با این مسئله علاوه بر صحت بند اول در خصوص محدود نبودن فیلسوف فیلم باید این مسئله را در نظر داشت که مرلوپونتی معنای فرهنگی و نمادین فیلم را نفی نمی‌کند بلکه در درجه اول برای ادراک جهان فیلم ارزش قائل می‌شود و این دو مسئله با هم تناقضی ندارند و این بدان معنا نیست که مرلوپونتی این معانی را نفی می‌کند بلکه نشان‌دهنده این است که احتمالا معانی نمادین و فرهنگی برای او اهمیت ثانوی دارند و در فرایند بی‌معنایی به معنا می‌توان ارزش‌های فرهنگی را نیز به نظاره نشست. در این رابطه مرلوپونتی بر اساس نظریه‌ی گشتالت معتقد است که ادراک انسانی مبتنی بر شناسایی الگوها و نظم‌های ضمنی است. در این رویکرد، مخاطب فیلم نه صرفاً گیرنده‌ی منفعل، بلکه مشارکت‌کننده‌ای فعال است که با تعامل با عناصر فیلم (مانند تدوین، صدا و تصویر) معنا را می‌سازد. از این منظر، فیلم ابزاری است که مخاطب را از بی‌معنایی به سمت معنا هدایت می‌کند و این فرآیند با طراحی آگاهانه‌ی فیلمساز ممکن می‌شود. مرلوپونتی استدلال می‌کند که فیلم به‌عنوان «گشتالت زمانی» از طریق ترکیب خلاقانه‌ی نماها و اصوات، معنایی متحرک و پویا ایجاد می‌کند. این معنا نه در تک‌تک اجزاء بلکه در کل ساختار زمانی-بصری فیلم ظهور می‌یابد. برای مثال، تدوین خلاقانه می‌تواند تماشاگر را به درک و تفسیر عمیق‌تری از روایت و تجربه‌ی زیسته‌ی شخصیت‌ها برساند. مرلوپونتی استدلال می‌کند که هنر، از جمله سینما، می‌تواند بیننده را به تجربه‌ی زیسته و آگاهی بدنی-عاطفی بازگرداند. این فرآیند بازگشت به تجربه‌ی پیشاتأملی و مستقیم، بخشی از فرایند معناسازی است که مرلوپونتی به آن اشاره دارد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش سعی شده نقد دنیل یاکاوون بر نظریه فیلم مرلوپونتی به بوته سنجش گذاشته شود و با ورود به بحث فرانقد اهمیت نظریه فیلم مرلوپونتی در زمان حاضر مشخص شود. بنابراین تعامل میان این دو دیدگاه به شیوه‌ای جامع بررسی شده است. پژوهش حاضر با بررسی نظریات مرلوپونتی و نقدهای وارد شده توسط یاکاوون،

گامی در جهت بازنگری و تقویت دیدگاه‌های پدیدارشناسانه در تحلیل سینما برداشته است. نتایج نشان می‌دهد که نظریه مرلوپونتی، علی‌رغم محدودیت‌های مطرح‌شده، همچنان به دلیل تمرکز بر تجربه زیسته و ادراک مستقیم مخاطب، یکی از رویکردهای فلسفی برجسته برای تحلیل فیلم به شمار می‌آید. این نظریه به‌ویژه در تلاش برای درک سینما به‌عنوان یک رسانه هنری، بر اهمیت ادراک انسانی و تجربه زیباشناختی تأکید دارد. مرلوپونتی معتقد است که تجربه سینمایی مخاطب، نه در عناصر مجزا، بلکه در تعامل کلیت فیلم با حس‌های انسانی نهفته است. این نگاه، فیلم را به ابزاری برای انتقال معنا و تجربه زیسته تبدیل می‌کند که می‌تواند مخاطب را از بی‌معنایی به معنا هدایت کند. از سوی دیگر، نقدهای یاکاوون به محدودیت‌های نظریه مرلوپونتی، به‌ویژه در نادیده گرفتن برخی جنبه‌های تکنیکی سینما مانند حرکت دوربین و میزانسن، افقی جدید برای تحلیل فیلم باز می‌کند. یاکاوون استدلال می‌کند که سینما می‌تواند تجربه‌ای فراتر از محدودیت‌های ادراک زیسته ارائه دهد و به بازنمایی معانی فرهنگی و نمادین نیز بپردازد. این نقدها، به‌رغم تضادهای ظاهری، می‌توانند به غنای بیشتر نظریات مرلوپونتی کمک کنند و راهی برای ترکیب مفاهیم سنتی و مدرن در تحلیل سینما ارائه دهند. یکی از نقدهای اصلی یاکاوون تأکید او بر لزوم پرداختن به تمامی ابعاد پدیدارشناسانه سینما مانند حرکت دوربین و میزانسن است. اما باید توجه داشت که مرلوپونتی به‌عنوان یک فیلسوف، ملزم به بررسی تمامی جزئیات نیست. او نظریه‌اش را در قالب کلیات ارائه می‌دهد و ادراک زیسته را به‌عنوان مهم‌ترین مؤلفه تجربه سینمایی معرفی می‌کند. در این زمینه، توجه مرلوپونتی به ریتم و تدوین خلاقانه، عنصری کلیدی در ساختار نظریه او محسوب می‌شود که می‌تواند در تحلیل‌های مدرن نیز گسترش یابد. نقد دوم یاکاوون بر این باور استوار است که مرلوپونتی تنها بر بدن و نه ذهن تأکید دارد. این انتقاد، با فلسفه کلی مرلوپونتی در تضاد است، چرا که او بدن را به‌عنوان یک موجود اندیشنده (flesh)معرفی می‌کند. این دیدگاه نشان‌دهنده تلفیق بدن و ذهن در تجربه زیسته است، به‌طوری‌که ادراک، هم بدنی و هم ذهنی است. از این منظر، مرلوپونتی نه تنها تجربه بدنی بلکه تعامل میان بدن و ذهن را در تحلیل سینما مورد توجه قرار داده است. مسئله دیگر که یاکاوون مطرح می‌کند، امکان بازنمایی تجربه‌های غیرانسانی در سینما است. با این حال، باید تأکید کرد که هر تجربه‌ای که از طریق سینما منتقل شود، نهایتاً به تجربه‌ای انسانی تبدیل می‌شود، زیرا مخاطب انسانی با استفاده از بدن و ذهن خود به تفسیر این تجربیات می‌پردازد. این تعامل خاص میان مخاطب و فیلم، باعث می‌شود سینما بستری منحصربه‌فرد برای ایجاد تجربه‌های جدید باشد که فراتر از زیست واقعی اما همچنان انسانی است.

پی‌نوشت‌ها

1. Narrative films.
2. Lived time.
3. Existential phenomenological.
4. Bottom-up approach.
5. The Address of the Eye.

۶. در فلسفه، ایده‌آلیسم نظریه‌ای است که واقعیت را بنیاداً ذهنی، معنوی یا غیرمادی می‌داند. سوبچاک از نوشته‌های پدیدارشناختی فیلم در آن دوره به خاطر در نظر گرفتن ذهن انسان به عنوان یک موجود جدا از دنیای فیزیکی انتقاد می‌کند، که به این معنی است که آگاهی یا ذهن واقعیت را مستقل از دنیای طبیعی شکل می‌دهد.

۷. ذات‌گرایی در این زمینه به این ایده اشاره دارد که برخی ویژگی‌های افراد یا اشیاء بنیادین هستند و به عوامل خارجی وابسته نیستند. سوبچاک این دیدگاه را مشکل‌ساز می‌داند زیرا نشان می‌دهد که موضوع انسانی ویژگی‌های ذاتی دارد که تحت تأثیر یا ارتباط با محیط فیزیکی نیستند.

8. film-as-frame.
9. film-as-window.
10. film-as-mirror.
11. Functional analogy.
12. Prereflectively experienced.
13. Commutation of perception and expression.
14. Individual films.
15. Sense and Non-Sense.
16. Re-educates.
17. Lived world.

۱۸. در این جمله، تفاوت بین «فکر» و «درک» به تفاوت بین فرایندهای شناختی ذهنی و تجربه‌های حسی و بصری اشاره دارد.

فکر: اشاره به فعالیت‌های ذهنی دارد که شامل تأمل، تجزیه و تحلیل، و استدلال منطقی است. فکر کردن معمولاً فرایندی است که در آن ما اطلاعات را به صورت ذهنی پردازش می‌کنیم و از مفاهیم و زبان برای ساختاردهی و توضیح تجربیات و مشاهدات‌مان استفاده می‌کنیم.

درک: به تجربه‌ی مستقیم و حسی اشاره دارد، جایی که اطلاعات از طریق حواس پنجگانه به دست می‌آیند. درک بیشتر به معنای آن است که تجربه چیزی را به صورت غیرمستقیم و بدون فرایند تفکر فعال داریم. این می‌تواند شامل تماشای یک صحنه، شنیدن صداها، یا احساس کردن بافتی باشد. (Peperzak, 2022)

در تفکر پدیدارشناسانه سینما، فیلم‌ها اغلب از طریق درک و تجربه‌های بصری و شنیداری که به طور مستقیم روی مخاطب تأثیر می‌گذارند، مورد تجربه قرار می‌گیرند. به عبارت دیگر، فیلم‌ها معمولاً برای برانگیختن پاسخ‌های حسی و عاطفی طراحی می‌شوند، نه برای برانگیختن یک فرایند تفکر منطقی یا استدلالی. این تأکید بر درک، به ما این امکان را می‌دهد که با دنیایی که فیلم ارائه می‌دهد به طور مستقیم ارتباط برقرار کنیم و به این ترتیب، معنای آن را به شیوه‌ای بیشتر زیبایی‌شناسانه و کمتر تحلیلی درک کنیم.

19. Choice and grouping.
20. Volonté artistique.

۲۱. این دیدگاه نشان‌دهنده تمایز بنیادی مرلو-پونتی بین سینمایی است که صرفاً بازتاب امکانات تکنولوژیکی است و سینمایی که از طریق ابتکار و خلاقیت فیلم‌ساز به فرم هنری تبدیل می‌شود. فیلم‌های «واقعی» با استفاده خلاقانه از ظرفیت‌های رسانه، چیزی فراتر از تکنیک را ارائه می‌دهند و تجربه‌ای پدیدارشناختی و وجودی ایجاد می‌کنند که در تقابل با محدودیت‌های سینمای صرفاً تکنیکی قرار دارد

22. Star System.
23. Radiant image.
24. Unicentered.
25. Sheer bodily.

۲۶. اصطلاح Mindless realism: این اصطلاح به نوعی بازنمایی اشاره دارد که بدون هیچ‌گونه تأمل، خلاقیت یا لایه‌های تفسیری، تنها بر بازنمایی مستقیم و خام واقعیت تمرکز دارد. در اینجا، چنین واقع‌گرایی‌ای به‌عنوان چیزی نقد می‌شود که فاقد عمق یا معنا باشد.

۲۷. مرلوپونتی به فرآیندی اشاره دارد که در آن ابتدا تجربه‌ها ممکن است بی‌معنی یا خام به نظر برسند، اما با گذشت زمان و با تفسیر، به معنایی منسجم دست می‌یابند. این متن تأکید دارد که درک فیلم‌ها همیشه به این شکل خطی نیست؛ معنا می‌تواند از ابتدا نیز در ادراک فیلم حضور داشته باشد.

28. Conscious body.

فهرست منابع

استراس، آنسلم و جولیت کوربین (۱۳۸۷). اصول روش تحقیق کیفی، نظریه مبنایی، رویه‌ها و شیوه‌ها، ترجمه بیوک محمدی، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

پریموزیک، دنیل تامس. (۱۳۸۸). مرلوپونتی، فلسفه و معنا. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، نشر مرکز، تهران.

پیراوی ونک، مرضیه. (۱۳۸۹). پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی. انتشارات پرسش.

خنیفر، حسین و ناهید مسلمی (۱۴۰۲). مبانی و اصول روش‌های پژوهش کیفی (جلد دوم). انتشارات نگاه دانش، تهران.

غلامی، طاهره. سزان و مرلوپونتی. کیمیای هنر. ۱۳۹۲؛ ۲ (۶) :۵۱-۶۲، https://kimiahonar.ir/article-1-72-fa.pdf

کاربن، مارو. (۱۴۰۲). بدن‌مندی تصاویر؛ مرلوپونتی در میانه نقاشی و سینما. ترجمه علی اصغر تقوی، انتشارات فراهنر، تهران.

Ayfre, A. (1985). Néo Réalism ET Phénoménologie, *Cahiers du Cinéma 17*, reprinted and translated in Cahiers du Cinéma: The 1950's, ed. Jim Hillier, Cambridge: Harvard Univ. Press.

Baracco, A. (2017). *Phenomenology of Film*. In: Hermeneutics of the Film World. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-65400-3_2

Barker, J. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. University of California Press.

Bazin, A. (2005). *The Ontology of the Photographic Image," in What Is Cinema?* Trans. Hugh Gray, Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press.

Benjamin, S. (2017). Merleau-Ponty's Immanent Critique of Gestalt Theory. *Human Studies*, 40(2):191-215. Doi: 10.1007/S10746-017-9420-1

Burge, T. (2022). *Perception: First Form of Mind*. Oxford. Doi: 10.1093/oso/9780198871002.001.0001

Carroll, N. (1988). Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Munsterberg, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(4), 489-499.

Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflections on The ontology of film*. Cambridge, MA: Harvard UP.

Crowther, P. (2012). *The Phenomenology of Modern Art: Exploding Deleuze*, Illuminating Style London: Continuum.

Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Guillemet, J. (2010). The New Wave of French phenomenology and cinema: new concepts for the cinematic experience. *New Review of Film and Television Studies*. 8(1), 94-114.https://doi.org/10.1080/17400300903529398

Handy, E. (2019). Dancing with images: embodied photographic viewing. *Open arts journals*, 45(7), 27-39. https://doi.org/10.5456/ISSN.2050-3679/2019S02

Loht, S. (2019). *The Phenomenological Movement in Context of the Philosophy of Film and Motion Pictures*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-19601-1_13

Metz, C. (1974). *Film Language: a Semiotics of the Cinema*, trans. Bertrand August, Chicago: Univ. of Chicago Press.

Merleau-Ponty, M. (1974). *Phenomenology of perception*. London: New York: Routledge & K. Paul; Humanities Press.

Merleau-Ponty, M. (2004). *Art and the World of Perception*, in the World of Perception, trans. Oliver Davis, London: Routledge.

Merleau-Ponty, M. (1964). The Film and the New Psychology, *Sense and Non-Sense*, trans. Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus. Chicago: Northwestern Univ. Press.

Nagel, T. (2012). *Mind and Cosmos: Why the Materialist Neo-Darwinian Conception of Nature Is Almost Certainly False*, Oxford: Oxford Univ. Press.

Peperzak, Adriaan T. *Thinking about Thinking: What Kind of Conversation Is Philosophy?* New York, USA: Fordham University Press, 2012. https://doi.org/10.1515/9780823293353

Quicke, A. (2005). Phenomenology and Film: An Examination of a Religious Approach to Film Theory by Henri Agel and Amedee Ayfre. *Journal of Media and Religion*, 4(4), 235-250. Doi: 10.1207/S15328415JMR0404_2

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.

Sorfa, D. (2016). What is Film-Philosophy? *Film-Philosophy*, 20(1):1-5. Doi: 10.3366/FILM.2016.0001

Stadler, Jane (2014). *Affect, film and*. The Routledge Encyclopedia of Film Theory. Edited by Edward Branigan and Warren Buckland. Abingdon, Oxon, United Kingdom: Routledge.1-6.

Won-Leep, M. (2018). Documentary and its realism. *Studies in Documentary Film*, 12(1), 43-55. Doi: 10.1080/17503280.2017.1420413

Yacavone, D. (2016). Film and the phenomenology of art: Reappraising Merleau-Ponty on cinema as form, medium, and expression. New Literary History, 47(1):159-185. https://doi.org/ 10.1353/NLH.2016.0001

Abstract

Title: Assessing Daniel Yakavon's Critique of Merleau-Ponty's Film Theory

Objective: This study aims to critically evaluate Maurice Merleau-Ponty's phenomenological film theory, specifically addressing the critiques posed by the contemporary philosopher Daniel Yacavone. Merleau-Ponty's theory characterizes cinema as a "temporal gestalt," where meaning is dynamically constructed through the interaction between individual film elements and the overall structure. This research seeks not only to reassess Yakavon's criticisms but also to highlight the enduring relevance and potential areas for expansion of Merleau-Ponty's ideas within the field of film studies. Daniel Yacavone, as a theorist in the field of film philosophy, focuses on certain

limitations of Merleau-Ponty's film theory and presents four fundamental critiques: First, Merleau-Ponty's insufficient attention to technical elements such as camera movement and mise-en-scène; second, an incomplete understanding of the concept of the body within Merleau-Ponty's theory; third, an excessive emphasis on human experience while neglecting aspects beyond it; and fourth, inadequate consideration of the cultural and symbolic meanings in films.

Methodology: Employing a qualitative and critical approach, this study revisits the core concepts of Merleau-Ponty's phenomenology of cinema, while thoroughly examining the specific critiques made by Yacavone. Yacavone's main points of contention include Merleau-Ponty's alleged insufficient attention to technical elements such as camera movement and mise-en-scène; an incomplete understanding of the concept of the body; an overemphasis on human experience, thus neglecting non-human perspectives; and a failure to consider the cultural and symbolic meanings embedded in films. Through detailed textual analysis of primary and secondary sources, this research explores the validity and implications of Yakavon's arguments against the theoretical framework established by Merleau-Ponty.

Findings: The findings reveal that although Yakavon's critiques successfully highlight certain aspects that Merleau-Ponty's initial theory might have overlooked, they often fail to appreciate the depth of Merleau-Ponty's insight regarding the role of the body in perception and the integral nature of temporality in cinematic experience. Contrary to Yakavon's interpretations, Merleau-Ponty places significant emphasis on the temporal experience as opposed to mere bodily presence, suggesting a more intricate interplay of bodily engagement within filmic perception. Furthermore, this study points out that while Merleau-Ponty's approach could benefit from integrating more robust discussions of technical, cultural, and symbolic dimensions, it still provides a profound foundational framework for understanding cinematic experiences. The results of the research show that Merleau-Ponty's meaning of the role of the body in perception is in conflict with Yacavone's claim. Also, for Merleau-Ponty, the more important principle is temporality, not embodiment as mentioned in Yacavone's reading.

Conclusion: The study concludes that Merleau-Ponty's phenomenological film theory, despite the critiques brought forward by Yacavone, continues to be a crucial theoretical resource in film studies. Yakavon's criticisms, while valuable, push the discourse forward by prompting a deeper reevaluation and extension of phenomenological approaches to include contemporary cinematic techniques and cultural theories. This research advocates for a renewed engagement with Merleau-Ponty's phenomenology, suggesting adaptations that incorporate contemporary perspectives to enrich the understanding of film as a medium. It underscores the necessity of revisiting and adapting Merleau-Ponty's insights to meet the evolving analytical demands of modern film studies and to effectively bridge the gaps identified by Yacavone.

Keywords: Critique, Phenomenology, Film Theory, Maurice Merleau-Ponty, Daniel Yacavone.