پدیدارشناسی بدن در سینما: بررسی تمایز لایپ و کورپر در بازنمایی بدن و تجربه مخاطب مورد مطالعاتی فیلم بچه رزماری

چکیده

با ارجاع مرلوپونتی در سخنرانی‌ها خود به سینما و رابطه بدنی مخاطب با سینما، این شیوه از خوانش پدیدارشناسی به یکی از محبوب‌ترین نظریه‌های سینمایی بدل گشت. در این نظریه مخاطب به شکلی بدنی در حال ادراک عناصر مختلف فیلم مثل روایت، نحوه فیلم‌برداری و تدوین است. پیش از مرلوپونتی، هوسرل با تأکید بر تفاوت میان دو شکل از بدن، کورپر (بدن فیزیکی) و لایپ (بدن زیسته) آن را لازمه مطالعات پدیدارشناسی قرار داد. به‌زعم وی لایپ مرکز پدیداری جهان است که به همه چیز معنا می‌دهد. این در حالی است که کورپر صرفاً ابژه‌ای است که فقط بخش آشکارساز حضور انسان را شامل می‌شود. پژوهش حاضر به دنبال آن است که با روش توصیفی - تحلیلی تمایز هوسرلی میان دو شکل بدن را در فیلم «*بچه رزماری*» بررسی کرده و خوانشی جدید از پدیدارشناسی بدن در سینما ارائه دهد. واکاوی این تمایز در نهایت منتج به آن می‌شود که با ارجاع و استناد به آن ضمن اینکه می‌توان رابطه بدنی (چه به‌صورت فیزیکال چه به‌صورت زیستی) مخاطب با فیلم را آشکار کرد، نوع خوانش فیلم‌ها را بر پایه پدیدارشناسی بدن‌مند احیا کرده و رفتارهای تماشاگر را در ژانرهای مختلف مخصوصاً فیلم‌های وحشت پیش‌بینی کرد.

بدن‌مندی، پدیدارشناسی، کورپر، لایپ، هوسرل

مقدمه

بررسی بدن در سینما از موضوعات پرطرفدار مطالعات شناختی فیلم در دهه‌های اخیر بوده است. این پدیده که از نظریه‌های پدیدارشناسی فیلم آغاز شد و به ورود علوم شناختی به حیطه سینما منجر شد. وقتی از بدن در سینما سخن گفته می‌شود، می‌توان به دو موضوع پژوهشی اشاره کرد . ۱- بدن مخاطب یا رابطه بدنی که مخاطب با فیلم برقرار می‌کند که می‌تواند شامل عناصر سینمایی یا روش‌های بیان مختلفی شود و ۲- بدن بازنمایی شده در فیلم که شامل بدن شخصیت‌ها می‌شود و ممکن است در ژانر، موضوع و شیوه بیانی متفاوت متغیر باشد. هرچند که این دو مفهوم از بدن بسیار به هم نزدیک‌اند، استفاده از کلمه «بدن» برای توضیح هریک از این دو مقوله ممکن است مخاطب و پژوهشگران را دچار مشکل کند.

در فلسفه معرفت‌شناسی پدیدارشناسانه میان این دوکلمه و مفهوم فاصله بسیاری وجود دارد. اولین‌بار هوسرل برای تفکیک این دو نوع بدن از دو واژه آلمانی «کورپر» «korper» به معنای بدن بیولوژی و «لایپ» «leib» به معنای تجربه یا بدن زیسته استفاده کرد. بعدها مرلوپونتی نیز این دو واژه وام گرفت و برای توضیح فلسفه معرفت‌شناختی خود به این تفکیک هوسرل ارجاع داد. بر اساس پدیدارشناسی هوسرل «کورپر» بدن ابژکتیو انسان است که می‌تواند دیده شده و یا خود مرکز ادراک سوژه‌ای دیگر

باشد، این در حالی است «لایپ» بدن زیسته و تجربی انسان بوده و خود علاوه بر اینکه می‌تواند مرکز ادراک سوژه‌ای دیگر باشد، منبع دریافت آگاهی بشر نیز باشد. (Hermans,2016)

Körper از واژه لاتین corpus گرفته شده است و به بدن‌ها به‌عنوان موجودیت‌های فیزیکی اشاره دارد، از جمله اجرام آسمانی، موجودیت‌های هندسی، و بدن‌های بی‌جان (اجساد). در مقابل، Leib با افعالی مانند leben (زندگی کردن) و erleben (تجربه‌کردن، از سر گذراندن) و همچنین صفت‌هایی مانند lebendig (زنده، پویا) و leibhaft (به شخص، به‌صورت جسمانی) مرتبط است. (Slantman,2019) در مطالعات پدیدارشناسی هنر نیز پژوهشگران برای درک آثار هنری از این دو واژه استفاده کرده‌اند. در واقع آن‌ها با ارجاع به آرای هوسرل و مرلوپونتی به بررسی بدن و بدن زیسته انسان پرداخته‌اند. به طور مثال آن‌ها میان بدن شخصی که با اثر هنری مواجه می‌شود با بدنی که در اثر هنری تجسم‌یافته است تمایز قائل می‌شوند.

پژوهش حاضر با توضیح این دوکلمه آلمانی و بررسی نظریات هوسرل در تمیزدادن میان این دو نوع بدن به نقش آن در فلسفه و روش مطالعه پدیدارشناسی سینما می‌پردازد. هدف از انجام این پژوهش این است که بتواند نقش «لایپ» و «کورپر» در شناخت رابطه بدنی مخاطب با فیلم مشخص کرده و تعریف جدیدی از پدیدارشناسی بدن ارائه دهد. این مقاله به دنبال پاسخ دادن به این پرسش است که چگونه تمایز بین لایپ و کورپر در فلسفه پدیدارشناسی می‌تواند به درک عمیق‌تری از مطالعه بدن در سینما کمک کند؟

پیشینه پژوهش

نظریه‌های مورد استفاده در این پژوهش شامل موارد زیر است:

۱. نظریه پدیدارشناسی بدن درباره تمایز میان کورپر و لایپ هوسرل که در کتاب «ایده های دو» و «تأملات دکارتی» به آن‌ها اشاره دارد.
۲. نظریات شارحان هوسرل مثل دن زهاوی در کتاب «پدیدارشناسی هوسرل» به تمایز میان بدن‌ها اشاره می‌کند.
۳. نظریه‌های مرلوپونتی درباره فرق بین کورپر و لایپ که در کتاب «پدیدارشناسی ادراک» خود به آن اشاره دارد.
۴. نظریه آلن کازه بیه پدیدارشناسی فیلم با ارجاع به نظریات کلاسیک واقع‌گرایی در کتاب «پدیدارشناسی و سینما».
۵. نظریه پدیدارشناسی بدن در سینما یا تجربه بدن‌مندی مخاطب از طریق روایت «ویوین سوبچاک» که وام گرفته از آثار مرلوپونتی است و در کتاب‌های «نشانی چشم» و «اندیشه‌های بدنی» به آن‌ها اشاره دارد.
۶. نظریه لمس فیلم «لارا مارکس» که در کتاب «پوست فیلم» به آن‌ها اشاره دارد.

هوسرل، مرلوپونتی و مفهوم تن (۱۳۹۱) محمد شکری. مجله حکمت و فلسفه. سال هشتم. شماره دوم تابستان. در این مقاله نویسنده با اشاره بحث بدن در فلسفه هوسرل و رابطه اگو و بدن، به خوانش مرلوپونتی از این مفهوم هوسرلی پرداخته که در نهایت منجر به ارائه نظریه مشهور مرلوپونتی در باب بدن می‌شود. مهم‌ترین تفاوت پژوهش حاضر با این مقاله در این است که تفاوت میان لایپ و کورپر بنیان ارائه نظریه پدیدارشناسی فیلم به شیوه جدید است.

بدن‌مندی و تجربهٔ خود در سینمای ایران: مطالعهٔ پدیدارشناختیِ شش فیلم از دههٔ ۶۰ تا ۹۰ (۱۴۰۰) عرفان ناصری و دیگران. در این مقاله نویسندگان با اتکا به آرای مرلوپونتی و بدن‌مندی و نیز خوانش سوبچاک از آن، چند مورد مطالعاتی را بررسی

کرده‌اند. تفاوت این مقاله با پژوهش حاضر در این است که مسئله لایپ و کورپر را مورد مطالعه قرار نداده و تأکید بر نظریه‌های بدن‌مندی مرلوپونتی است

شناخت و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی از منظر پدیدارشناسی فیلم ویوین سوبچاک (۱۳۹۵) حسن ابراهیمی اصل و دیگران. در این مقاله نویسندگان با اتکا به آرای ویوین سوبچاک و نظریه‌های تن‌یافتگی دوربین و حرکت، چند فیلم از عباس کیارستمی را مورد بررسی قرار داده‌اند. سخن گفتن از آرای سوبچاک وجه مشترک این مقاله با پژوهش حاضر است. اما تفاوت اصلی تأکید پژوهش با دو پدیده کورپر و لایپ است.

کارکرد پدیدارشناسانهٔ عناصر فرمی سینما (با تأکید بر پدیدارشناسی هوسرل) (۱۴۰۲) محمدرضا فقیه حبیبی و دیگران. نویسندگان این مقاله با تأکید بر سیستم شناختی هوسرل به دنبال توصیف سینما به‌عنوان یک ابژه ادراکی‌اند. مهم‌ترین تفاوت این مقاله با پژوهش حاضر تأکید بر اشکال بدن در ادراک سینمایی است.

Differences in Itself: Redefining Disability through Dance (2016) Carolin Hermans.

این مقاله به بررسی تفاوت میان کورپر و لایپ در هنر رقص می‌پردازد. هرچند که غیر از چند اشاره کوچک به فلسفه هوسرل چیزی بیشتری در مورد تفاوت این دو نوع بدن ارائه نداده است، به واسطه شباهت به پژوهش حاضر یکی از منابع مقاله است. مهم‌ترین تفاوت این مقاله با پژوهش حاضر تأکید بر فلسفه هوسرل و نیز ادراک هنر سینما است.

Embodied female experience and haptic perception in *O Corno* (*The Rye Horn*). (2025) by Daniel Mourenza

در این مقاله نویسنده با تأکید بر نظریه‌های مرلوپونتی و ژیل دلوز به بررسی رابطه ادراکی زنان با فیلم‌ها می‌پردازد. این مقاله بر این موضوع تأکید می‌کند که بازنمایی بسیاری از تجربه‌های بدنی مثل زایمان یا سقط جنین می‌توانند بر روی مخاطب زن تأثیرات فراوان بگذارد. هرچند این مقاله به بدن اشاره دارد ولی چارچوب نظری متفاوتی با مقاله حاضر را انتخاب کرده است. در این مقاله اشاره‌ای به تفکیک بدن هوسرلی به شکل مبسوط نشده است.

Bodies and Screens: Aspects for a Phenomenology of Moving Image Installations (2022). by Zsolt Gyenge

در این مقاله نویسنده به دنبال آن است با بررسی نظریه‌های بدنی ویوین سوبچاک درباره سینما بتواند میان هنرهای جدید مثل ویدیوآرت و هنرهای جدید بصری رابطه بدنی میان مخاطب و این هنرها را بازتعریف کند. در این مقاله نویسنده بر فرم کارها تأکید دارد که با مقاله پژوهش حاضر بسیار متفاوت است و به تفکیک بدنی در پدیدارشناسی هوسرل اشاره‌ای ندارد.

Touch as Proximate Distance: Post-Phenomenological Ethics in the Cinema of Isabel Coixet (2020).Katarzyna Paszkiewicz

این مقاله با توجه به این که به مسئله رابطه بدنی مخاطب با فیلم اشاره دارد؛ اما رویکرد متفاوتی نسبت به مقاله حاضر دارد. در این مقاله تاکید بر این است که می‌توان از روش‌های دیگر حسی - عاطفی با فیلم به‌جای تماشا کردن استفاده کرد. چارچوب نظری این مقاله نیز نظریات ژان لوک نانسی است که متفاوت از پژوهش حاضر است.

شکاف‌های شناسایی‌شده در این پژوهش:

۱. **ارتباط نظریه و ژانر** :پیشینه موجود به نقش کورپر و لایپ در ایجاد حس وحشت یا تعلیق (مثلاً در ژانر وحشت) نپرداخته است. این پژوهش با تحلیل فیلم *بچه رزماری* به‌عنوان نمونه‌ای از سینمای وحشت، این شکاف را پر می‌کند.

۲. **تقلیل‌گرایی در تحلیل بدن** :مطالعات پیشین بدن شخصیت‌ها را صرفاً به‌عنوان «ابژه‌ای دیده‌شده» (کورپر) بررسی کرده‌اند، درحالی‌که این پژوهش با تأکید بر تعامل پویای کورپر و لایپ، نشان می‌دهد چگونه بدن بازنمایی‌شده بر تجربه زیسته مخاطب تأثیر می‌گذارد.

تمایز این پژوهش با پیشینه موجود:

- **تحلیل دوگانه بدن** :برخلاف مقالات معرفی شده که صرفاً یا بر بازنمایی بدن یا رابطه بدنی متمرکزند، این پژوهش هم بدن شخصیت (کورپر) و هم بدن مخاطب (لایپ) را در تعامل با یکدیگر بررسی می‌کند.
- **تلفیق نظریه و عمل** :با تحلیل دقیق عناصر سینمایی مثل نحوه کارگردانی، روایت و طراحی صحنه در *بچه رزماری* نشان می‌دهد چگونه نظریه‌های هوسرل و مرلوپونتی می‌توانند خوانش جدیدی از بدن در سینما ارائه دهد.
- **پیش‌بینی رفتار مخاطب** :این پژوهش با ترکیب پدیدارشناسی و مطالعات تجربی، الگویی برای پیش‌بینی واکنش‌های بدنی تماشاگران در ژانر وحشت بر اساس پدیدارشناسی هوسرلی ارائه می‌دهد. هرچند که عوامل مختلف دیگری مثل جنسیت، فرهنگ و مسائل اجتماعی بر رابطه بدنی مخاطب با فیلم تأثیرگذار است، اما از حوزه این پژوهش که تأکید بر پدیدارشناسی است، خارج بوده و هر یک می‌تواند موضوعات مقالات دیگر باشد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر با استفاده از روش توصیفی - تحلیل بر پایه رویکرد پدیدارشناسی فیلم و مطالعهٔ موردی انجام شده است. به طور خاص، روش تحقیق شامل دو بخش اصلی است: مطالعه نظری و تحلیل . ۲- تحلیل فیلم‌شناختی (مطالعه‌ی موردی فیلم "*بچه رزماری*"):

- بررسی مفاهیم "کورپر" و "لایپ" در فلسفه پدیدارشناسی بر اساس آرای ادموند هوسرل
- تحلیل مقالات و کتاب‌های پدیدارشناسی فیلم، از جمله آثار سوبچاک (نشانی چشم و تفکرات بدنی) و سایر پژوهشگران این حوزه.
- استفاده از نظریه‌های مرتبط با رابطهٔ بدن تماشاگر با فیلم، تجربهٔ ادراکی، و بازنمایی بدن در سینما.
- بررسی فرم فیلم از منظر پدیدارشناسی، با تأکید بر میزانسن، حرکت دوربین، قاب‌بندی، و زوایای دید.
- تحلیل نحوهٔ بازنمایی بدن شخصیت رزماری و تغییرات آن در طول فیلم، با تمرکز بر تفاوت میان کورپر و لایپ.

آماده انتشار هنرهای زیبا

- بررسی رابطهٔ تماشاگر و فیلم و تأثیر فیلم بر ادراک بدن‌مندانهٔ مخاطب.

پرسش‌های پژوهش

۱- چگونه تمایز بین "لایپ" و "کورپر" در فلسفه پدیدارشناسی می‌تواند به درک عمیق‌تری از بازنمایی بدن در سینما کمک کند؟

۲- شناخت تمایز بین "لایپ" و "کورپر" در فلسفه پدیدارشناسی چه تاثیری بر رفتارشناسی مخاطب سینما خواهد داشت؟

۳- بدن مخاطب چگونه از طریق لایپ می‌تواند با فیلم در ارتباط باشد ؟

۴- بدن شخصیت‌ها در فیلم (به‌عنوان کورپر) چگونه بر تجربه بدنی مخاطب تأثیر می‌گذارد و این تأثیر چگونه در فیلم "بچه *رزماری*" نمایان می‌شود؟

اهداف پژوهش

۱- بررسی و تحلیل نقش بدن در تجربه سینمایی مخاطب از منظر پدیدارشناسی، با تأکید بر تمایز میان"لایپ" و "کورپر" در فلسفه هوسرل.
۲- بررسی مفاهیم "لایپ" و "کورپر" در فلسفه هوسرل و مرلوپونتی و کاربرد آن‌ها در مطالعات سینمایی
۳- اشاره به رابطه بدنی مخاطب با فیلم با تأکید بر تمایز میان کورپر و لایپ
۴- تحلیل بازنمایی بدن شخصیت‌ها به‌عنوان "کورپر" و تأثیر آن بر تجربه لایپی مخاطب، با تمرکز بر فیلم‌هایی مانند "بچه *رزماری*".

بدن در پدیدارشناسی هوسرل

ادموند هوسرل در کتاب‌های ایده‌های خود برای شرح فلسفه ادراکی خودش بر رابطه بدن با فضا و زمان تأکید می‌کند. او در جلد دوم کتاب خود درباره دوگانگی سخن می‌گوید که نه‌تنها بر فلسفه پدیدارشناسی تأثیرگذار بود؛ بلکه به یکی از ارکان اصلی مباحث تمایز جنسی و جامعه‌شناختی در قرن بیستم بدل گشت. برای هوسرل دوگانگی بدن شامل بدن به‌مثابه بدن عمل‌گرا سوبژکتیو یا «لایپ» و بدن تجربه شونده یا ابژکتیو یا «کورپر» می‌شود. (زهاوی،۱۴۰۰، ۲۰۹) برای بررسی رابطه پیچیده میان این دو بدن می‌توان از خوانش هوسرلی از ادراک جهان پیرامون شروع کرد. هوسرل جهان پیرامونی را وابسته به سوژه می‌داند، به‌زعم وی ارتباط میان ادراک بشر و جهان پیرامونی امری حیاتی برای معرفت‌شناسی است. او می‌گوید:

«جهان پیرامونی جهانی است که به‌وسیله شخص در اعمالش درک می‌شود، به‌خاطر آورده می‌شود، در اندیشه درک می‌شود، به فلان صورت مود حدس و گمان قرار می‌گیرد. یا به فلان صورت فاش می‌شود، جهانی است که این اگوی شخصی از آن آگاه است و برای او حاضر است و او به شیوه‌های مختلف نظری احساسی ارزش‌گذارانه عملی و نیز از طریق شکل‌دادنش به نحو

تکنیکی با آن رابطه دارد...» (Husserl ,1989,195) جهان پیرامون برای هوسرل آن جهانی است که شخص می‌شناسد نه آن که صرفاً به شکل فی‌نفسه وجود داشته باشد.

دراین‌رابطه میان ادراک بشر و جهان پیرامون، بدن یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم برای شناخت بیشتر است. بدنی که در جهان به دو شکل پدیدار می‌شود، به شکل ادراک‌کننده و به‌عنوان ادراک شونده. بدنی که برای دید بهتر حرکت می‌کند و جابه‌جا می‌شود و بدنی که ممکن است خود دیده شود. دستی که لمس می‌کند و دستی که لمس می‌شود. در واقع آدمی به‌عنوان موجود ادراک‌کننده به واسطه داشتن گوشت و پوست می‌تواند خود بخشی از جهان فیزیکی باشد. جهان که باید ادراک شود تا باشد. همان‌طور که هایدگر بر این باور است که با درد گرفتن اندامی آن عضو تازه بر ما آشکار می‌شود.

لایپ: بدن به‌مثابه سوژه عمل‌گرا

برای فهم بهتر میزان اهمیت «لایپ» در فلسفه هوسرل می‌توان به جمله خود او در کتاب ایده‌ها ۲ ارجاع داد. هوسرل درباره بدن سوبژکتیو می‌گوید: «بدنی که من هستم». بدن سوبژکتیو برای هوسرل عامل ادراک‌کننده جهان پیرامون است. بدن عملگرا بدنی است که به جهان معنا می‌دهد. برای اینکه بتوان چیزی را ادراک کنیم باید بدن عملگرا به واسطه حواس من (تأکید هوسرل بر بینایی و لامسه) با آن بدن مند شود. برای هوسرل لایپ «نقطه صفر مختصات» است. مرکز همه ادراکات بشری است. کوچک‌ترین بیماری یا اختلالی در بدن سوبژکتیو می‌تواند بر آشکارسازی جهان پیرامون برای بشر تأثیرگذار باشد. همین ایده منجر به آن شده که جیمز آهو در کتاب «مصائب بدن: پدیدارشناسی بیماری» با تمایز هوسرلی میان بدن به‌عنوان بدن سوبژکتیو و بدن فیزیکی میان بیماری‌ها تمایز قائل شود. او با خوانش هوسرلی لایپ را در رابطه با کورپر این‌گونه توصیف می‌کند: «اگر کورپر بدن مجرد به طور عام باشد، چیزی در میان چیزهای دیگر که آنجا وجود دارد، لایپ بدن من است به طور خاص، زندگی من اینجا و اکنون، یعنی من به‌عنوان شخصی اختیارمند و حس گر. این چیزی است که از پوست و استخوان‌های خودم می‌بینم، در مورد آن‌ها می‌اندیشم، و به یاد می‌آورم و احساسی است که در مورد آن‌ها دارم. در بیانی متفاوت، لایپ طریقی است که ما نوعاً در جهان عرض‌اندام می‌کنیم و نحوه‌ای است که در اغلب موارد با توجه به تاریخ و فرهنگمان رفتار می‌کنیم.» (آهو،۱۳۹۸،۱۶) تمایزگذاری آهو بین کورپر و لایپ توانسته شکل جدیدی از مطالعات بیماری و اختلال‌ها را ارائه دهد. او میان مرض disease و بیماری illness فاصله می‌گذارد. به‌زعم وی مرض به کورپر بشر بستگی دارد و از طریق آزمایش قابل تشخیص است و مربوط به ارگانی بشر است. اما بیماری تجربه زیسته کمیت ناپذیر است که صددرصد قابل تشخیص توسط پزشکان یا روان‌شناسان نیست یا به‌خوبی حس نمی‌شود یا به‌اندازه کافی نیست و مربوط به لایپ بشر است. (همان، ص ۱۷) جیمز آهو بر این باور است که هوسرل به این خاطر از کلمه لایپ استفاده می‌کند، چون یک روش در جهان بودن یا زیستن است. او به نزدیک بودن کلمه Leib در زبان آلمانی به Leiben اشاره می‌کند. اهمیت لایپ برای هوسرل به آن مقدار است که او بسیاری از مفاهیم روحانی را نیز به آن نسبت می‌دهد. او بر این باور است که علم ممکن است بدن را به کورپر تقلیل دهند. «*تونیو گریفرو*» در بخش «بدن بودن یا بدن داشتن» کتاب خود با عنوان «*بدن زیسته بودن*» بر این باور است که تمایز بین بدن فیزیکی یا کورپر و «بدن زیست‌شده» یا لایپ در فلسفه مرلو-پونتی مستعد کج‌فهمی است. او بر این باور است که این تمایز زمانی نمایان می‌شود که مرلوپونتی بر روی زندگی تجسم‌یافته تأکید می‌کند. درواقع زمانی که مرلوپونتی این شکل از بدن را ابزار اراده، متفاوت از سایر موجودات عینی و فراتر از بیولوژی می‌داند، فرق بین کورپر و لایپ قابل‌فهم می‌شود. (Griffero,2024,91)

هوسرل بدن را مرکز جهت‌دهی ادراک می‌داند. هرچند که دیگر فیلسوفان بر این باورند که بدن عنصری مادی است و نمی تواند شکلی از خود استعلایی باشد، اما برای هوسرل اینگونه نیست. هوسرل بدن عملگرا را به همه چیز ترجیح می‌دهد و هیچ چیزی را از آن برتر نمی داند. به‌زعم وی «بدن من از همه چیز به من نزدیک‌تر است، نزدیک‌تر برای ادراک، نزدیک به احساس و اراده من.» (رشیدیان،۱۴۰۱،۳۷۸) تمامی معادل هایی که در تاریخ فلسفه و نظریه برای خود یا من در نظر گرفته‌اند، تمامی تعاریفی که برای انسان خارج استخوان و گوشت در نظر گرفته‌اند، چیزهای مثل روح، روان، نفس، احساسات و ادراک همگی برای هوسرل در بدن لایپ خلاصه می‌شود.

یکی دیگر از کلیدی‌ترین مسائل هوسرل در فلسفه پدیدارشناسی بدن، آشکارسازی یا نمایان شدن است. به تعبیر هوسرل و شارحانش امور روانی و روحانی صرفاً در پیوندشان با جسم نمایان می‌شود. (همان، ۴۲۹) یعنی هر آن چه که انسان صرفاً به‌عنوان یک مفهوم باور دارد تا زمانی که با لایپ درهم‌تنیده نشود، ادراک نمی‌شود. البته در جایی دیگر هوسرل اعلام می‌کند که نباید دچار بدفهمی شد که ممکن است اهمیت کورپر چند برابر شود بلکه منظور وی از بدن یافتن امور روانی بدن‌مندی از شکل لایپ است. هوسرل می‌گوید: سوژه همچنین بدن خود را نیز داراست و همان‌طور که گفته شد زیسته‌های او در پیوند با بدن هستند. اما روشن است که چنین نیست که سوژه روانی قبل از هر چیز به بدن جسمانی خود به‌عنوان جسمی مادی وابسته باشد و فقط به نحو باواسطه با زیسته‌های مرتبط با آن در ارتباط باشد، بلکه عکس مطلب صادق است؛ یعنی سوژه روانی دارای یک چیز مادی به‌عنوان بدنش است به این دلیل که این چیز در جنبش است، یعنی به این دلیل سوژه روانی دارای تجربه‌های زیستی روانی است...که به طرزی بسیار فشرده با بدن متحدند. (Husserl,1989,128)

هوسرل حواس پنج‌گانه را رابطه بدن با جهان پیرامون و یا تقویم بدن می‌داند. از بین حواس نیز هوسرل تأکید خود را بر حس لامسه می‌گذارد. (رشیدیان،۱۴۰۱،۴۳۹) به باور وی هر چیزی که ما مشاهده می‌کنیم، قابل‌لمس است و به رابطه بی‌واسطه با بدن اشاره دارد. (Husserl,1989,15) در این سخن هوسرل یکی مهم‌ترین مسائل مربوط به لایپ وجود دارد. عنصری که می‌توان از طریق آن به خوانش آثار هنری پرداخته و نحوه ادراک آن‌ها را بررسی کرد. دیدن از طریق بدن یا بدنی که می‌بینند. در واقع تأکید هوسرل بر این است که نمی‌توان صرفاً با چشم دیدن را ادراک در نظر بگیریم، زیرا تا رابطه بدنی صورت نپذیرد، عمل مشاهده‌کردن منفعلانه خواهد بود. این دیدن از طریق بدن بیشتر از طریق حس لامسه صورت می‌گیرد. (همان چیزی که بعدها در فلسفه مرلوپونتی نیز به آن اشاره شده و در مطالعات هنری مثل سینما از آن به‌عنوان لمس فیلم یا رابطه بدنی با فیلم تعبیر می‌شود.) به‌زعم هوسرل بدن به‌عنوان بدن در اصل فقط می‌تواند در لامسه و در هر چیزی که همراه با حس‌های لمسی متمرکز و متمکن می‌شود، نظیر گرما، سرما، درد و غیره تقویم شود. (البته بدن بصری و صوتی در این تمرکز شریک‌اند، زیرا با بدن لمسی تقارن دارند) (Ibd,158)

تأکید دیگر هوسرل بر اهمیت شناخت و آشکارسازی اگو در قالب بدن با محیط، شامل ادراک روابط موجود در جهان پیرامون است. البته باید این جمله این‌گونه اصلاح کرد که سوژه به واسط بدنش و از آنجا که لایپ شامل روان و نیز می‌شود می‌تواند علاوه بر شیوه علی بتواند به شکل شرطی نیز در مقابل جهان حسیات واکنش نشان دهد. (رشیدیان،۱۴۰۱،۴۴۱) به طور مثال زمانی که آدمی با ابژه محرک یا آن چیزی که هوسرل آن را لذت‌بخش مواجه می‌شود. روابط حسی موجود در آن ابژه مثل یک اثر هنری صرفاً با حضور لایپ معنا پیدا می‌کنند. چون در غیر این صورت ابژه صرفاً بخشی از جهان فیزیکی است که ممکن به روابط علی ختم شوند. هوسرل بر این باور است که آدمی می‌تواند با حرکت شکل تقویم جهان پیرامون را عوض کند. در واقع آدمی می‌تواند با حرکت اختیاری بدن خود ابژه‌ها را بهتر ادراک کند. اما میان این حرکت و حرکت اجسام در جهان فیزیکی چه تفاوتی وجود دارد؟ «صفت ویژه بدن به‌عنوان میدان تمرکز حس‌ها پیش‌فرض صفات ممیزه دیگر ایست که بدن را از همه چیز مادی متمایز می‌کند. به‌ویژه اینکه بدن ارگان اراده و یگانه چیزی است که اراده اگوی محض من آن را بی‌واسطه و به نحوی

اختیاری حرکت می‌دهد می‌تواند با واسطهٔ آن در سایر چیزها حرکت ایجاد کند.» (همان،۴۴۱) در «تاملات دکارتی» هوسرل به این موضوع اشاره می‌کند که حرکت دست من چیزی صرفاً مربوط به بدن ابژکتیو کورپر نیست بلکه بخشی از بودن من در جهان است که مربوط به لایپ است. در واقع او این تجربه‌های حسی - حرکتی اندام‌ها را جریانی از «من عمل می‌کنم» یا «من می‌توانم» می‌داند. (هوسرل،۱۴۰۱،۱۵۴) و این تقویم حرکتی جهان پیرامون نیز می‌تواند در ادراک جهان حسیات به شکل درست به مخاطب کمک کند. اگر نظریه‌های بدن‌مندی در حوزه سینما را در نظر بگیریم؛ تجربه لایپ از طریق حرکت دوربین می‌تواند، تجسمی از حرکت لایپ در فضا باشد.

کورپر: بدن به‌مثابه ابژه یا جسم

جسم، کورپر یا بدن ابژه انسان، آن چیزی که از جنس خون و استخوان و پوست است، در فلسفه هوسرل صرفاً یک عنصر پر کننده فضا است. جسم انسان در فلسفه هوسرل بسیار به آن چیزی شباهت دارد که در علوم بیولوژی و علوم مختلف به آن پرداخته می‌شود. بسیاری از باورهایی که ما فکر می‌کنیم به کورپر ما نسبت دارد از منظر هوسرل به شیوه زیست بدنی ما مربوط است و شکلی از بدن‌مندی است. در یکی از کلیدی‌ترین مراحل ادراک دیگری این نسبت کاملاً آشکار است. یعنی زمانی که انسان به باور خود از طریق دیدن بدن دیگری حضور او را ادراک می‌کند، این ادراک به کورپر و جسم دیگری شبیه به ادراک یک ابژه محدود نمی‌شود. این امر در ادراک بدن خود نیز مشهود است. یعنی به‌زعم هوسرل ما در یک دوگانگی ادراک هستیم. هم بدن را به‌مثابه یک ابژه و هم به شکل یک فاعل ادراک می‌کنیم. وقتی بدن خود را به‌مثابه یک چیز تجربه می‌کند این تجربه دوگانه است؛ یعنی دقیقاً هم به‌مثابه یک چیز تجربه شده و هم به‌مثابه بدن عملگر زیسته با هم در یک واحد (زهاوی،۱۴۰۰، ۲۱۰)هوسرل بر این اصل تأکید می‌ورزد که تجربه بدن خود ممکن است شبیه به بدن دیگری باشد. یعنی اگر جسم را هم بخواهم ادراک کنم، شبیه به ادراک دیگری است. بر عکس این قضیه نیز صحیح است؛ یعنی ادراک بدن دیگری یا جسم دیگری شبیه به ادراک بدن خود است. هوسرل این رابطه با دیگری برای ادراک را همدلی می‌نامند. به‌زعم هوسرل: «همان‌طور که چیزهای صرفاً فیزیکی به‌عنوان چیزهای ظاهرشونده، به‌عنوان فعالیت‌های مورد تجربه، سوژه (فاعل تجربه) را برمی‌انگیزد؛ یعنی تحریک می‌کنند و سببی برای رفتار او هستند... موجودات انسانی نیز به یکدیگر تأثیرات شخصی بی‌واسطه و قابل شهودی را اعمال می‌کنند. آن‌ها از قدرت برانگیختن یکدیگر برخوردارند. اما تأثیر آن‌ها صرفاً به شیوه چیزهای فیزیکی یعنی به‌صورت تحریک صرف نیست گرچه که گه گاه چنین نیز می‌کنند. بلکه به‌صورت دیگری از تأثیر اشخاص بر اشخاص دیگر نیز وجود دارد، یعنی آن‌ها فعالیت روحی‌شان خود را متوجه یکدیگر می‌کنند.» (Husserl, 1989, 200). هرچند که بشر ممکن است اولین مواجهه خود با دیگری را با اعضای بدن خود، دیدن یک ابژه در نظر بگیرد؛ اما خیلی زود از کورپر به تجربه لایپ می‌رسد. در واقع از طریق کالبد شخص یا خود به تجربه زیستی خود یا دیگری نزدیک می‌شود. وقتی شخصی را می‌بینیم که ظاهری رنگ‌پریده دارد، او را در درجه اول به‌عنوان یک کالبد می‌بینیم؛ اما خیلی زود به واسطه تغییر در کورپر وی، به شکل یک سوژه ادراک کرده و بر اساس تأثیرات حسی او را مریض می‌دانیم. هنگامی که دست چپم، دست راستم را لمس می‌کند، من خودم را به طریقی تجربه می‌کنم که توقع این دو حالت، حالتی که دیگری را تجربه می‌کند و حالتی که من دیگری را تجربه می‌کنم، دارم . (زهاوی،۱۴۰۰، ۲۱۴) در ادامه زهاوی تأکید می‌کند که برای تجربه‌کردن نمی‌توان به شکل انتزاعی بدن خود و یا دیگری را تجسم کرد؛ بلکه به شکل عینیت‌یافته نیز احتیاج است.

بدن در پدیدارشناسی فیلم

از اوایل دهه ۹۰ میلادی پدیدارشناسی فیلم با شکل منسجم تری وارد مطالعات فیلم شد. نظریه پردازان این دوره با خوانش آثار هوسرل، مرلوپونتی، دوفرون و .. به دنبال آن بوده اند که بتوانند رابطه ی میان ادراک مخاطب و آنچه بر پرده نمایان می‌شود را بازتعریف کنند. به باور آن‌ها پدیدارشناسی فیلم دچار کج فهمی شده و رابطه میان تجربه زیسته بشر از مکان و زمان با فرم و محتوای فیلم به درستی درک نشده است. دنیل یاکاونه پدیدارشناسی معاصر را به دو دسته تقسیم می‌کند، به‌زعم وی گروه اول که نگاهی تحلیلی تر دارند که افرادی مثل استنلی کوال و آلن کازه بیه نمایندگان آن هستند، در راستای نظریات رئالیسم آندره بازن، بر بی واسطه بودن ادراک -که نام آن را شفافیت تصاویر سلولوئیدی گذاشته اند- تأکید دارند و بر این باورند که میان سینما به‌عنوان ابژه‌ای ادراک شونده و سایر هنرهای بصری تفاوت زیادی وجود دارد. این تفاوت چیزی است که آن‌ها بازنمایی سینماتوگرافی نامیده اند. (Yacavone,2016)

در «پدیدارشناسی و سینما» کازه‌بیه ابتدا با ارجاع به نظریات هوسرل در مورد ادراک و متعلقات اندیشه و شیوه پدیدارشناسی در کتاب‌های «پژوهش‌های منطقی» و «ایده‌ها» ضمن معرفی آن دسته از تفکرات هوسرل که می‌توان به هنرهای بصری نیز نسبت داد، شکل جدیدی از خوانش فیلم ارائه داد. رویکرد پدیده‌شناختی آلن کازه‌بیه به فیلم، ارتباط نزدیکی با اصول هوسرلی دارد و بر قصدیت ادراک تأکید می‌کند. برای کازه‌بیه، سینما ابزاری برای آشکارسازی است که تعامل تماشاگر با جهان ارائه شده بر روی پرده را تسهیل می‌کند. در کتاب «پدیدارشناسی و سینما» کازه بیه ضمن نقد نظریه‌های معاصر فیلم مهم‌ترین تفاوت نظریه پدیدارشناسی فیلم را با آن‌ها این‌چنین بیان می‌کند: «نظریه‌های فیلم معاصر، به‌خاطر بنیادهای پندارگرانه/نامگرایانه خود، درک بازنمایی‌ها را فرایندی تلقی می‌کنند که در طی آن ما نشانه‌ها (تصاویر و صداها) را، تحت حاکمیت رمزگان‌ها، رمزگشایی می‌کنیم؛ اما پدیدارشناسی که بر معرفت‌شناسی واقع‌گرا بنیاد گرفته است. درک بازنمایی‌ها را فرایندی تلقی می‌کند که مبتنی بر تشخیص ویژگی‌های اشیا و رویدادها و اشخاص و اوضاع و احوال است، خواه این اشیا واقعی باشند یا خیالی. افزون بر این، پدیدارشناسی مدعی است که تشخیص این ویژگی‌ها از طریق شهود صورت می‌پذیرد.» (کازه‌بیه،۱۳۸۸، ۴۸)

کازه‌بیه از اصطلاحات ادراکی هوسرل استفاده می‌کند تا بتواند میان اندیشه‌های وی و ادراک فیلم رابطه‌ای برقرار سازد. کازه‌بیه برنمود (noema) کلمه یونانی که هوسرل برای ابژه ادراک شونده استفاده می‌کرد را به‌مثابه عناصری مثل نحوه نگاه کردن بازیگران یا حرکت بازیگران یا شیوه نورپردازی در نظر گرفت. او همچنین از برنمودن (noesis) که واژه‌ای دیگری است که هوسرل که برای خوانش فرآیندی که منجر به ادراک یک شی می‌شود در نظر می‌گیرد، استفاده می‌کند تا بتواند روشی که مخاطب از طریق آن بتواند علاوه بر برنمودها چیزهایی فراتر از آن‌ها را نیز ادراک کند باز تعریف کند. (کازه بیه، ۱۳۸۸، ۱۰). او بر این باور است که برنمودن و شیوه ادراک یا تعین سازی برنمودها برای هر تماشاگری متفاوت است. این تفاوت میان تماشاگران به این معنی نیست که تمایزی میان آنچه ظاهر می‌شود برای هر تماشاگر وجود داشته باشد. ممکن است یک شخص به واسطه تجربه زیستی یا سواد آکادمی خود شکل دیگری بر برنمودها تعین بگذارد، این در حالی است آنچه در فیلم ظاهر می‌شود یا روی پرده دیده می‌شود یکی است. (همان، ص ۱۶ و ۱۷) او از فلسفه ادراکی هوسرل وام می‌گیرد تا توضیح دهد تماشاگر در مواجهه خود با فیلم و ادراک ابژه‌ها چه نسبتی دارد. او بر این باور است که همان‌طور که هوسرل بر این باور است که ما با دیدن یک ابژه ممکن است آن ابژه به طور کامل بر ما پدیدار شود، در فیلم و تماشای فیلم نیز این‌گونه است. یعنی ما با دیدن بخشی از بدن یک شخصیت می‌توانیم او را کامل تجسم کنیم. «وقتی ما شی را درون یک فیلم ادراک می‌کنیم این ادراک هیچ‌گاه ادراک همه ابعاد آن شی نیست در عین حال ما خود شی را با همه خواص و ویژگی‌هایش ادراک می‌کنیم» (همان ۱۸)

حال پرس این جاست که یک فیلم، یعنی مجموعه از عناصر سینمایی چگونه می‌تواند در تأثیرگذاری بر مجموع مخاطبان موفق باشد؟

کازه‌بیه در ادامه بر این موضوع تأکید می‌کند که ادراک تماشاگر در مواجهه با فیلم (در مواجهه با برنمودهایی مثل صدا و تصویر) می‌تواند حالت کلی universal داشته باشد به‌طوری که مخاطبان به یک وحدت ارتباطی دست یابند. (سوبینی، ۱۳۸۲) در واقع کازه‌بیه ادراک تماشاگر فیلم را به سوژه استعلایی هوسرل نسبت می‌دهد. به باور وی صرفاً مخاطبان، ادراک‌کننده‌ای صرف نیستند که صرفاً با برنمودها مواجه شوند بلکه این وحدت در ادراک فیلم، تماشاگر را به چیزی فراتر از یک ادراک یا فراشهود بدل می‌سازد. او به نظریه هوسرل ارجاع می‌دهد تا بتواند تمایز قائل شود میان ادراک ابژه هنری و غیرهنری، «هوسرل اعتقاد دارد که فرایند ادراکی که در فهم بازنمایی هنری دخیل است، بنا به ماهیت خود ویژگی‌ای دارد که در بازنمایی غیر هنری دخیل نیست. ما در هنگام فهم اشیای هنری، این پرسش را که آیا آنچه به ادراک ما درمی‌آید وجود دارد یا نه (یا به قول خود هوسرل، آیا آنچه ما درک می‌کنیم در هیچ حالت نسبتاً ثابت دیگری وجود دارد یا نه.) یکسره کنار می‌گذاریم.» (کازه بیه، ۱۲، ۱۳۸۸)

اما دسته دوم پدیدارشناسان فیلم که نمایندگان آن ویوین سوبچاک، لورا مارکس و جنیفر بارکر هستند و می‌توان آن‌ها را بیشتر به فلسفه قاره‌ای نسبت داد، از زبان و مفاهیم پدیدارشناسی اگزیستانسیال استفاده می‌کنند تا ویژگی‌های بدن‌مندی، احساسی و لمسی فیلم‌ها را مورد بررسی قرار دهند. آن‌ها با وجود اینکه فیلم را یک ابژه ادراکی می‌دانند؛ اما نظریات واقع‌گرایی بازن را به طور کامل رد می‌کنند. رویکرد فلسفی این دسته بسیار به نظریات مرلوپونتی وابسته است و در تضاد با دکارت، فلسفه ایدئالیسم و در تقابل با پدیدارشناسی استعلایی هوسرل نیز است. (Yacavone,2016)

پدیدارشناسی بدن‌مندی

ویوین سوبچاک یکی از مهم‌ترین رهبران دسته دوم پدیدارشناسان فیلم بود. دو اثر مهم با نام‌های «نشانی چشم» و «اندیشه‌های بدن‌مندی» تأثیر بسیار زیادی بر خوانش پدیدارشناسی فیلم در مطالعات فیلم در قرن بیست و یکم داشت. سوبچاک بر اساس از نظریه‌های مرلوپونتی استفاده تا بتواند میان بدن مخاطب و فیلم رابطه‌ای جسمانی برقرار سازد. او در ابتدا با نقد نظریه‌های مختلف پدیدارشناسی، استدلال می‌کند که سینما یک تجربه "سینستتیک" (چند حسی) ایجاد می‌کند که مرزهای بین دیدن، احساس‌کردن و فکرکردن را از بین می‌برد. اما کلیدی‌ترین مسئله برای سوبچاک رد ابژه بودن فیلم است. یعنی پیش از اینکه بتوان ادراک را بررسی کرد باید در باب ابژه یا سوژه بودن فیلم سخن گفت. سوبچاک بر این باور است مواجهه مخاطب با فیلم نه شبیه به‌مواجهه با یک ابژه است؛ بلکه شبیه به مواجهه انسان با دیگری است. دیگری که خود ادراک دارد و قدرت سوبژکتیو دارد. در واقع هر دو فیلم و مخاطبش در یک جهان بدن‌مندانه با هم در ارتباط قرار می‌گیرند. (Sobchack,1992,5) در این رابطه بدن‌مندانه در جهان ادراکی مخاطب تمام حواس و توجه بشر نه به شکل تکه تکه و مجزا بلکه به شکل کلی و گشتالتی درگیر فیلم شده و فیلم را ادراک می‌کند.

سوبچاک با تأکید بر رابطه بدنی میان فیلم و تماشاگر در ساختار پدیدارشناسی اگزیستانسیالیسم و ضمن گذر از نظریه‌های روان‌شناختی و زبان‌شناختی توانست تأثیر بسیار مهمی بر نظریه و مطالعات پدیدارشناسی فیلم بگذارد. از نظریه‌های فمینیستی که بدن را بررسی کرده‌اند گرفته تا نظریه‌های علوم شناختی و نوروفیلموژی که بر اساس علوم عصب‌شناختی رابطه میان بدن تماشاگر و فیلم را بررسی می‌کنند. هر چند که سوبچاک از نظریه سوژه استعلایی هوسرل گذر کرد، اما تحت‌تأثیر مرلوپونتی خوانش روابط تماشاگر - فیلم را بر اساس لایپ (بدن عمل‌گرا) شکل می‌دهد.

بعد از سوبچاک با ورود به عصر تکنولوژی و ظهور فیلم‌های سه‌بعدی و تجربه‌های جدید «تماشای فیلم» نظریه و مطالعات پدیدارشناسی نیز به سمت‌وسوی آزمایش‌های میدانی رفت. این بدان معنی است که خوانش رفتاری مخاطب چه به شکل

بدن‌مندی چه به شکل روان‌شناسی صرفاً با آزمایش‌های عصب - روان‌شناختی صورت می‌گیرد. نظریه‌پردازانی مثل «آدریان دلاآوا» و «مارتن کونارتس» به واسطه آزمایش‌های صورت‌گرفته تجربه‌های مختلف تماشاگران را در هنگام تماشای فیلم بررسی کرده‌اند. این نکته نیز باید اضافه کرد که واکنش‌های عصبی یا ناخودآگاه بدنی تماشاگر امروزه به یک صنعت برای احتمال فروش فیلم‌ها تبدیل شده است. استودیو ها در اکران اولیه فیلم خود بعد از بررسی واکنش‌های بدنی مخاطب، تشخیص می‌دهند که عناصری مثل زوایا دوربین، موسیقی و تدوین فیلم کارکرد درستی داشته‌اند یا نه. در این شکل از مطالعات سینمایی در واقع از طریق آزمایش بدن فیزیکال شخص یا کورپر و واکنش‌های که ممکن است داشته باشد. چیزهایی مثل حرکت ناخودآگاه، دمای بدن، ضربان قلب، رطوبت و ... رابطه بدن‌مندی یا تجربه بدنی یا لایپ مخاطب را با فیلم بررسی می‌کنند.

ویوین سوبچاک نیز در سال ۲۰۰۴ کتابی تحت عنوان تفکرات بدنی نوشت که سعی کرد در آن نظریات سینمایی پدیدارشناسانه خود را با تکنولوژی روز سینما مثل به‌روزرسانی کرده و از نظریات خود در برابر شکل‌های جدید پدیدارشناسی فیلم دفاع کند. به طور مثال در فصل اول کتاب سوبچاک بر این باور است که نه‌تنها تکنولوژی بدن مخاطب را حذف نمی‌کند؛ بلکه شیوه‌های جدید حضور جسمانی و واکنش‌های جسمانی را شکل می‌دهند. در فصل پنجم کتاب سوبچاک با ارجاع به بدن جسمانی کورپر مخاطب، رابطه ژانر و بدن را تفسیر می‌کند.

در رابطه با ژانرهای بدنی مانند فیلم‌های وحشت، ملودرام نوعی معذب بودن زمانی پدیدار می‌شود که ما با عدم وجود فاصله زیبایی‌شناختی مناسب، احساسی از درگیری بیش از حد عواطف مواجه می‌شویم... ما احساس می‌کنیم که این متون ما را دست‌کاری می‌کنند - احساسی که خود اصطلاحات عامیانه‌ای مانند اشک‌آور و وحشت‌انگیز آن را بیان می‌کند - و می‌توان به اینها معنای بی‌پرده‌تری در مواجهه با فیلم‌های هرزه نگار اضافه کرد... پاسخ‌های بدنی به چنین فیلم‌هایی به‌عنوان یک واکنش بازتابی خود آشکار و غیرارادی در نظر گرفته می‌شود که همان‌طور که ویلیامز اشاره می‌کند شامل تحریک جنسی در مقیاس‌های تحریک، وحشت در قالب جیغ‌ها، غش‌کردن حتی حملات قلبی و قلیان و گریه‌کردن فراوان است. (Sobchack,2004,57)

تجربهٔ یک فیلم، هرگز صرفاً «دیدن» آن نیست؛ بلکه بدن زیستهٔ من این وارونگی در ادراک را به اجرا می‌گذارد و خودِ مفهوم روی پرده و بیرون از پرده را به‌عنوان جایگاه‌ها یا موقعیت‌های متقابل و مجزا دگرگون می‌کند. در واقع، بخش عمده‌ای از «لذت متن» از این واژگونی جسمانیِ موقعیت‌های ثابت سوژه نشأت می‌گیرد، از بدنی که به‌مثابهٔ «عنصری سوم» هم فراتر از بازنمایی‌های مجزا قرار می‌گیرد و هم درون آن‌هاست؛ بنابراین، همان‌طور که بارت به ما نشان داده است، «اشتباه خواهد بود... که میان بدن درون متن و بدن بیرون از متن تمایزی سخت و غیرقابل انعطاف تصور کنیم، زیرا نیروی واژگون‌ساز بدن تا حدی در توانایی آن برای عملکرد هم به‌صورت تصویری و هم به‌صورت واقعی نهفته است.» همهٔ بدن‌ها در تجربهٔ فیلم—چه آن‌هایی که روی پرده‌اند و چه آن‌هایی که بیرون از پرده‌اند (و شاید حتی خودِ پرده) —بدن‌هایی بالقوه واژگون‌سازند. آن‌ها این توانایی را دارند که هم به‌صورت تصویری و هم به‌صورت واقعی عمل کنند. (Ibid,67)

لارا مارکس نیز شکل دیگری از رابطه بدنی با فیلم‌ها را ارائه کرد. به‌زعم وی رابطه بدن‌مندی محدود به حس بینایی نمی‌شود. بلکه مخاطب می‌تواند تصاویر با نگاه خود نوازش کند. بافت و پوست را به‌گونه‌ای را ادراک می‌کند که گویی آن‌ها را لمس می‌کند. (Marks,200,176) هر چند که موارد مطالعاتی مارکس به فیلم تجربه و زیرزمینی محدود می‌شود. منظور فیلم‌های است که ممکن است بدن انسان را به مدت طولانی در نمای بسته به تصویر بکشند. به‌زعم مارکس تماشاگر یک حافظه حسی دارد که می‌تواند با ارجاع به آن‌ها فیلم را به یاد آورد. (Ibid,194) این نظریه مارکس را می‌توان در باره به اشتراک گذاشتن تجارب فیلم بینی بین تماشاگران مشاهده کرد. بسیاری از مخاطبان فیلم به واسطه واکنش بدنی منظور واکنش از جنس لایپ و کورپر آن فیلم یا صحنه مورد نظر را به یاد می‌آورند.

نکته اینجاست که در مطالعات پدیدارشناسی فیلم جدید میان لایپ و کورپر رابطه نزدیک‌تری شکل گرفته است. اگر در گذشته مخاطب به واسطه نبوغ کارگردان می‌توانست تجربه هم زیستی با شخصیت‌ها را مجسم شود، امروزه به واسطه تکنولوژی این تجارب شکل جسمانی به خود گرفته‌اند.

کورپر و لایپ در فیلم «*بچه رزماری*»

بچه رزماری محصول ۱۹۶۸ ساخته رومن پولانسکی[۲] بر اساس رمانی از آیرا لوین[۳] داستان خانواده وودهاوس[۴] را روایت می‌کند که بعد از جا به جایی به خانه ای جدید، تصمیم می گیرند دارای فرزند شوند. آن‌ها با همسایه خود که زوجی مسن به نام کستوت[۵] هستند، آشنا می‌شوند. با باردار شدن رزمری وودهاوس نقش و دخالت خانواده کستوت در زندگی شخصی و حرفه ای آن‌ها بیشتر می‌شود. گاس وودهاوس خیلی زود به فرقه ای که کستوت ها در آن‌ها عضو هستند، می پیوندد و زندگی و بچه خودش را وقف این فرقه می‌کند. رزماری که در ماه های آخر بارداری اش به رفتار های گاس و خانواده کسوت شک کرده، خود را میان جمعی از شیاطین تنها می یابد.

پولانسکی از شیوه روایت سه‌پرده‌ای سید فیلدی برای روایت داستانش استفاده می‌کند تا بتواند مخاطب را همراه با شخصیت رزماری در فضای پارانویایی همراه کند. در کنار روایت هیجان‌انگیز و مرموز فیلم، پولانسکی به لحاظ فرمی نیز مخاطب را وارد دنیای پارانوئیدی رزماری می‌کند. در بسیاری از لحظات کلیدی فیلم، کارگردان با انتخاب زوایای غیرمتعارف، مخاطب را به واکنش بدنی مجبور می‌کند.

این شیوه دکوپاژ پولانسکی بسیاری از منتقدان و تحلیلگران فیلم را شگفت زده کرد، کرستین کیتلی در مقاله‌ای به این موضوع اشاره می‌کند و آن را ساختاری در نظر می‌گیرد که پولانسکی از ابتدای فیلم برای روایت داستان خود انتخاب می‌کند. به‌زعم کیتلی انتخاب این ساختار منجر به این شده که مخاطب بسیار راحت با داستان و شیوه روایت سه‌پرده‌ای فیلم رابطه برقرار کند. به واسطه آن که مخاطب همراه با رزماری وارد این آپارتمان جدید می‌شود بسیاری از زوایا همان‌طور که برای رزماری ناشناخته مانده برای مخاطب نیز مجهول می‌ماند. (Keathley,2017) مانند کمد مستأجر قبلی که جلوی دیواری است که کارکرد کلیدی در فیلم دارد. چیزی که مشخص است این است که همراهی مخاطب در روایت فیلم و نیز جدید بودن فضای خانه منجر به انتخاب چنین زوایای شده است.

حال اگر بر اساس پدیدارشناسی جسمانی به ساختار فیلم نگاه کنیم می‌توان آن را به دو بخش تقسیم کرد. بخشی از فیلم را بدن شخصیت رزماری باردار روایت می‌کند، بدنی که در فضای جدید مداوم به این‌طرف و آن طرف حرکت تا بتواند از ماجرا باخبر شود. بخشی دیگر بدن مخاطبی است که در این ساختار با جابه‌جایی بدن خود به دنبال قرارگرفتن در بهترین حالت گرفت ادراک است. در قاموس پدیدارشناسانه هوسرل، بدن تماشاگر فیلم، همان بدنی است که می‌بینند، یا بدن زیسته یا لایپ است. بدن رزماری، بدنی که بازنمایی می‌شود، بدنی که دیده می‌شود یا همان کورپر است. بر اساس این تفکیک حال می‌توان از جوانب دیگر نیز ساختار فیلم را مورد بررسی قرار داد.

تماشاگر به‌عنوان لایپ

در فیلم *بچه رزماری* بعد از اینکه خانواده وودهاوس به آپارتمان جدید نقل‌مکان می‌کنند، چشمان تماشاگر «گاس» و «رزماری» را دنبال می‌کند تا میان صحنه‌ها بتواند رابطه‌ای برقرار سازد و پرده اول روایت فیلم را پشت سر بگذارد. بعد از بارداری «رزماری» شیوه ادراک مخاطب بر اساس ساختاری که پولانسکی انتخاب می‌کند، عوض می‌شود. در پرده دوم میان شیوه ادراک «رزماری» در خانه و تماشاگر فیلم که از طریق زوایای دوربین انتخاب شده اتفاقات را در خانه دنبال می‌کند، هم‌گرایی وجود دارد. در واقع میان رزماری به‌عنوان سوژه ادراک‌کننده و مخاطب ارتباط بسیاری قدرتمندی شکل می‌گیرد. در بسیاری از لحظات فیلم، دوربین در حالتی شبیه به نمای نقطه دید «رزماری» اتفاقات را روایت می‌کند. برای نمونه در صحنه‌ای، رزماری در آشپزخانه بعد از شام در حال شستن ظرف‌ها است. او متوجه می‌شود که همسرش «گاس» در حال صحبت با آقای کستوت است. رزماری که کمی به گاس و ارتباطش با خانواده کستوت شک کرده، مدام به از چارچوب در به اتاق مهمانی نگاه می‌کند. چیزی که پولانسکی به مخاطب نشان می‌دهد، تصویری است که نه‌تنها گاس در آن نیست؛ بلکه هیچ اثری از آقای کستوت غیر از دود سیگار نیز دیده نمی‌شود. (تصویر ۱) نکته دیگر و حائز اهمیت این است که «رزماری» و «تماشاگر»، یا تماشاگر از طریق بدن «رزماری» حتی اگر از طریق صدا هم بخواهد ادراک کند، گفت‌وگوی میان گاس و کستوت را مبهم و غیرواضح می‌شنود.

تصویر ۱- نمای نقطه‌نظر رزماری از مکالمه آقای کستوت و گاس وودهاوس که شخصیت‌ها در آن پنهان‌اند و فقط دود سیگارشان پیداست

این‌همانی ادراک سوبژکتیو در دنیای پارانوئید «رزماری» مخاطب را به فرم فیلم متصل می‌کند. همان‌طور ویویان سوبچاک اذعان دارد که دوربین تبدیل به بدن می‌شود، در این جا دوربین سوبژکتیو پولانسکی شکلی از بدن زیسته تماشاگر است. مخاطب به واسطه ادراک روایت در نیمه اول فیلم، بر اساس آگاهی پیشینی حاصل از زیست خود، به دنبال کامل کردن این صحنه است. اشاره لارا مارکس در تجربه بدن‌مندی مخاطب هنگام تماشای فیلم در این صحنه صادق است. این شیوه ادراک بدن‌مندانه عنصری است که مرلوپونتی در تجربه زیسته به چنین شکلی روایت می‌کند.

«آن زیبایی که خود را در هنر سینما آشکار می‌کند نه صرفاً در داستان است که به‌آسانی می‌توان آن را به نثر بازگفت، و نه در ایده‌هایی که این داستان به ذهن متبادر می‌کند: این زیبایی در شگردها، سبک و تمهیداتی هم نیست که مشخصه یک کارگردان

است، زیرا تأثیر واژه‌های مورد علاقه یک نویسنده بیشتر نیست. آنچه اهمیت دارد انتخاب صحنه‌هایی است که باید نمایش درآیند، و در هر صحنه انتخاب نماهایی که در فیلم به نمایش درمی‌آیند، زمان اختصاص داده شده به این عناصر، نظمی که بر اساس آن به تصویر در می‌آیند، و صداها یا کلماتی که باید نباید آن‌ها را همراهی کنند. در مجموع، تمامی این مؤلفه‌ها دست‌به‌دست هم می‌دهند، تا یک ضرباهنگ کلی سینمایی خاص را شکل می‌دهند. زمانی که سینما به یکی از جنبه‌های تثبیت شده تجربه ما بدل شود، خواهیم توانست نوعی منطق، دستور زبان، یا سبک‌شناسی برای آن طرح‌ریزی کنیم که بر اساس دانشمان از آثار موجود - جایگاه هر عنصر {سینمایی} را در یک گروه‌بندی ساختاری نوعی به ما نشان دهد - به‌نحوی‌که هر عنصر بتواند به شکلی هماهنگ با دیگر عناصر، سر جای خود قرار گیرد.» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱، ۶۹)

تصویر ۲ صحنه پایانی فیلم، زمانی که رزماری با شنیدن صدای بچه وارد خانه می‌شود، دوربین در این صحنه در نمای پشت شانه برخی از اتفاقات درون اتاق را پنهان می‌کند تا مخاطب را برای بهتر دیدن به واکنش فیزیکی مجبور می‌کند.

برای تماشاگر به‌مثابه ادراک‌کننده بدن‌مند بودن در فضای خانه، جابه‌جایی میان اتاق‌ها و عدم حضور در اتاق در لحظات کلیدی شکلی حس تعلیق ایجاد می‌کند. اما این شکل از تعلیق حاصل از عادت بدنی ترکیبی از ادراک روایت و ساختار نماهاست. برای مثال در یکی از صحنه‌های آغازین فیلم زمانی که هنوز تعلیق در روایت داستان شکل نگرفته ما با نمونه‌ای از این دسته نماها - نماهایی که ظاهراً مخاطب راهی به داخل اتاق ندارد و فقط از چارچوب درب آن را دنبال می‌کند - مواجهیم، در آن لحظات ممکن است، آن صحنه به لحاظ حسی واکنشی در ما ایجاد کند یا در ما حس تعلیق به وجود بیاورد، اما این تعلیق و ترس متفاوت است آن چیزی است که مخاطب در ادامه فیلم به لحاظ بدنی تجربه می‌کند. (تصویر ۲)

تصویر ۳- صحنه‌ای که در آن خانم کستوت برای تماس با دکتر به اتاق خواب رزماری می‌رود.

لحظه‌ای که خانم کستوت برای تغییر دکتر رزماری، وارد اتاق خواب خانواده وودهاوس شده تا تماس بگیرد (تصویر ۳)، یکی از کلیدی‌ترین صحنه‌هایی است که پولانسکی چنین زاویه‌ای را برای روایت اتفاقات داخل اتاق انتخاب می‌کند. بسیاری از تماشاگران موقع تماشای به واسطه حس تعلیق و معذبی که در بدنشان ایجاد شده، حس ناخوشایندی داشته‌اند مبنی بر اینکه چیز مهمی از آن‌ها پنهان شده است. صحبت‌های ویلیام فرانکر[۷]فیلم‌بردار فیلم در مستند «*تصورات نور*» بسیار مشهور شد. به طوری که کریستین کیتلی نیز در مقاله تحلیل فیلم *بچه رزماری* به آن ارجاع داده است. فرانکر می‌گوید:

«زمانی که می‌خواستیم این صحنه را فیلم‌برداری کنیم، من دوربین را در چارچوب در قرار دادم، اما پولانسکی اعتقاد داشت که دوربین را کنار درب قرار دهم. من دوربین را جابه‌جا کردم. اما پولانسکی راضی نشد و گفت باز هم آن را به کنار تر ببرم. به‌هرحال آن صحنه را گرفتیم. بعدها من همراه با پولانسکی به سینما رفتم تا فیلم را تماشا کنم. زمانی که به این صحنه رسیدیم. من در سالن دیدیم که نزدیک به ۸۰۰ نفر، بدن خود را به سمت راست مایل کردند تا بتوانند پشت درب را ببینند و متوجه شوند که در اتاق چه خبر است»

داستان فرانکر سندی است بر اثبات این قضیه که پولانسکی با انتخاب ساختاری هوشمندانه به دنبال ایجاد رابطه‌ای بدنی محکم میان تماشاگر و فیلمش بوده است. این درهم‌تنیدگی بدن‌مندانه یا بدنی لایپ از طریق ادراک درست مخاطب از روایت و تداوم صحنه‌ها بوده است. اگر تماشاگر بدون تماشای فیلم تا لحظه تلفن زدن، به شکل اتفاقی با این صحنه مواجه شود، قطعاً واکنش بدنی این‌چنینی نخواهد داشت. می‌توان نتیجه گرفت که رابطه‌ای بدن‌مندانه مخاطب با فیلم بسیار وابسته به میزان ادراک مخاطب از فیلم خواهد داشت. اینکه چگونه صحنه‌ها دکوپاژ شده‌اند، چگونه پشت‌سرهم قرار گرفته‌اند و عناصری که هر کدام به شکل گشتالتی و مجموعه‌ای ادراک بدنی مخاطب را درگیر می‌کنند.

کورپر (جسم) بازنمایی شده رزماری

بچه رزماری یکی از مهم‌ترین فیلم هایست که در مورد بدن انسان ساخته شده است. عده‌ای با قراردادن این فیلم در ساب ژانر «وحشت جسمانی» به دنبال پیداکردن نشانه‌های این ژانر در فیلم برای خوانش بهتر بوده‌اند. از زوایای دید مختلف به بدن

«رزماری» به‌عنوان محلی برای تجسد یافتگی شیطان نگریسته‌اند. برخی آن را در تضاد با عقاید کاتولیکی «رزماری» می‌دانند، برخی دیگر شکاف میان معصومیت رزماری و مادر شیطان بودن را عامل وحشت‌زا فیلم تلقی کرده‌اند.

اگر همان‌طور که گفته شد بدن یا جسم را بدنی بدانیم که دیده می‌شود. بدن رزماری به‌عنوان مرکزیت فیلم تمام توجه تماشاگر و شخصیت‌های موجود در فیلم به خود اختصاص داده است. زمانی که رنگ صورت رزماری با استفاده از گریم سفید می‌شود ما متوجه می‌شویم که او به‌شدت ضعیف شده و در اضطراب شدیدی به سر می‌برد. تأثیرگذاری داروها و مواد خوراکی که خانواده کسوت مدام به خورد رزماری می‌دهند نیز در چهره و شیوه راه رفتن وی نیز مشخص است. در واقع بدن رزماری وودهاوس به آینه‌ای بدل می‌شود که تماشاگر از طریق آن می‌تواند داستان و اتفاقات فیلم را دنبال کند. بدن رزماری بدل به تابلوی نقاشی می‌شود که در طول روایت فیلم نقشی بر آن حک می‌شود. رومن پولانسکی در میزانسن‌های خود بدن رزماری را در مرکز توجه قرار داده است. او در ترکیب‌بندی‌های بصری و رنگی نیز این موضوع را مورد توجه قرار داده که فیلم در مورد مادر است و نه شیاطین. هرچند استفاده از رنگ زرد برای لباس رزماری تماشاگر را با فضای پارانوئید فیلم همراه می‌کند. از زمان بارداری رزماری این تأکید بر رنگ لباس و تشویش بدنی برای او و تماشاگر بیشتر می‌شود.

در اینجا می‌توان میان رابطه لایپ و کورپر را در هنرهای نمایشی مشاهده کرد. تعاملی که میان بدن به‌عنوان ادراک‌کننده و بدن به‌عنوان یک ابژه وجود دارد، در برخی اوقات مستقیم در بعضی دیگر دچار همپوشانی شده و یا گاها غیرمستقیم بر هم تأثیر می‌گذارند. در فیلم *بچه رزماری* هرچند که طبق نظریه هوسرل و پدیدارشناسان سینما لایپ دیده نمی‌شود، اما گاها به واسطه مشاهده بدن جسمانی رزماری در موقعیت‌های مختلف ممکن رابطه بدن‌مندی با فیلم شکل بگیرد. البته این منوط به آن است که فیلم به‌مثابه خود بدن ندانیم. یکی از روابط بدن‌مندی با جسم رزماری، همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، مخاطب با تماشای تغییرات بدنی رزماری مخاطب نه‌تنها از گذر زمان باخبر می‌شود بلکه می‌تواند داستان و اتفاقات فیلم را ادراک کند. همان‌طور که انسان وقتی ظاهر یک شخص را می‌بیند در درجه اول آن را به شکل این ابژه ادراک می‌کند؛ اما لحظه‌ای بعد، این بدن ابژکتیو به واسطه شباهت با بدن‌زیسته ما بدل به یک سوژه برای ادراک می‌شود. شاید تصویر جسم رزماری در لحظه اول یک ابژه بازنمایی شده باشد؛ اما درعین‌حال خود به سوژه‌ای برای ادراک تبدیل می‌شود. مخاطب از طریق لایپ و همدلی حاصل از بدن زیسته خود بعد از تماشای کورپر شخصیت و رسیدن به ادراک لایپی واکنش احساسی نسبت به آن نشان می‌دهد.

به طور کلی می‌توان بازنمایی کورپر و لایپ در «بچه رزماری» بر اساس عناصر فیلم در جدول زیر (جدول ۱) خلاصه کرد:

کورپر (بدن بازنمایی شده)	لایپ (ادراک بدن‌مندی مخاطب)	عناصر
در بسیاری از صحنه‌ها به‌خصوص صحنه‌های که رزماری تنهاست بدن وی در وسط کادر قرار داد -استفاده از رنگ زرد (به نشان پارانویا) و سفید (نماد معصومیت) برای تأکید بر دگرگونی جسمانی رزماری -نوع راه رفتن به طور مثال نوع راه رفتن هنگام بارداری	- دوربین همچون بدن مخاطب مدام در فضای خانه جابه‌جا می‌شود و فضای پارانویی می‌سازد - کارگردان با استفاده از نمای نقطه‌نظر یا P.O.V ادراک مخاطب را با رزماری هماهنگ می‌کند - سایه‌ها و نورپردازی نامتعارف حس عدم اطمینان ایجاد می‌کند.	کارگردانی

بدن رزماری مدام در فضای خانه در حال جابه‌جایی است. این فضاها رفته‌رفته تا انتهای فیلم تنگ‌تر می‌شوند.	مخاطب از طریق عدم دید کامل به فضا (مثل کمد دیواری یا نماهای مبهم) حس تعلیق را تجربه می‌کند.	طراحی صحنه
صداهای اطراف رزماری (مثل زمزمه‌های فرقه) بر اضطراب جسمانی او تأکید می‌کنند. در برخی از صحنه‌ها رزماری برای شنیدن مجبور است تا گوش‌های خود را به دیوار بچسباند و با تشویش ظاهری وی مخاطب متوجه اتفاقات درون صحنه می‌شود.	صداهای مبهم (مکالمات گاس و کستوت یا صدای خانه کستوت ها) ادراک مخاطب را با رزماری هماهنگ می‌کند. همان‌طور که وی می‌خواهد بشنوند مخاطب نیز به دنبال آن است که از طریق صدای فیلم اتفاقات را ادراک کند.	صدا
تحولات ظاهری بدن رزماری در تعامل با دیگران نیز مشخص می‌شود. از لاغر شدنش یا سفیدی رنگش که مدام توسط دیگران اعلام می‌شود. انفعال بدنی رزماری در رابطه با کستوت ها نیز شکل دیگری از بازنمایی کورپر است.	مخاطب از طریق همذات‌پنداری با رزماری، رفتار گاس و کستوت‌ها را تهدیدآمیز تفسیر می‌کند.	رابطه شخصیت‌ها
گریم صورت (رنگ پریدگی) که نشان دهنده ضعف بدنی رزماری است.	مخاطب از طریق تماشای گریم صورت رزماری می‌تواند حال و تشویش وی را ادراک کند.	گریم
لباس‌های رزماری که بعد از بارداری که وضعیت جسمانی وی را مشخص می‌کند.	مخاطب با تماشای لباس زرد متوجه فضای پارانویایی و تشویش ذهنی رزماری می‌شود.	طراح لباس
بدن رزماری در مقابل جمع شیاطین، همزمان هم قربانی است و هم مادر شیطان.	صحنهٔ تلفن زدن خانم کستوت که مخاطب برای دیدن پشت در و ادراک بهتر روایت، ناخودآگاه بدن خود را خم می‌کند.	روایت

جدول ۱: بررسی رابطه تطبیقی بین کورپر و لایپ بر اساس عناصر سینمایی در فیلم بچه رزماری

نتیجه‌گیری

برای پاسخ‌دادن به پرسش اصلی مقاله مبنی بر چگونگی تأثیر تمایز میان کورپر و لایپ بر درک عمیق فیلم، ابتدا باید جایگاه این تمایز را در خوانش بدنی فیلم بررسی کرد. با توجه به تأکید هوسرل بر لایپ در ادراک جهان حسیات، می‌توان واکنش‌های بدنی مخاطب را در سینما (بازنمایی از جهان حسیات) بر اساس این نظریه فلسفی تحلیل کرد. در رابطه فیلم و مخاطب چند شکل از بدن آشکار می‌شود. یک بدن فیزیکال یا جسم مخاطب (کورپر) است که روی صندلی نشسته و شکل گرفته است، شکل دیگری از بدن، شکل عمل‌گرا بدن (لایپ) مخاطب است که در حال تماشای فیلم است. یعنی از طریق حس بینایی در حال دنبال‌کردن اتفاقات فیلم است. شکل سوم بدن، بدن شخصیت‌هاست (کورپر و لایپ) که روی پرده حرکت می‌کنند. شکل دیگر که ویوین سوبچاک به آن اعتقاد داشت، بدن‌مندی فیلم و دوربین به‌عنوان یک سوژه است. کاری که رومن پولانسکی در فیلم «*بچه رزماری*» انجام داده ترکیبی از شکل‌های متفاوت تعریف بدن در پدیدارشناسی فیلم است. فیلم همان‌طور که ممکن است حالت فیزیکی مخاطب را به واسطه برخی انتخاب زوایای دوربین جابه‌جا کند، یعنی مخاطب مجبور باشد برای بهتر دیدن تصویر موقعیت نشستن خود را عوض کند؛ شکلی از تقویم محیط پیرامون است که از شیوه‌های ادراک بدن‌مندانه بشر است. ادراک

حسی - حرکتی مخاطب در جهت بهتر درگیر شدن با میزانسن صحنه است. به این موضوع باید مواجهه مخاطب با یک بدن سوبژکتیو دیگر نیز اضافه کرد. با ارجاع به نظریات هوسرل دیدن تغییرات فیزیکال «رزماری» مثل سفید شدن رنگش، تغییر رنگ مو، برآمدگی شکمش موقع حاملگی، لاغر شدنش و حالات صورتش که همگی از نشانه‌هایی بدن به‌مثابه فیزیکال آن‌اند، منجر به ادراک بدن‌مندانه لایپ مخاطب از روایت فیلم می‌شود. ما نمی‌توانیم بدن «رزماری» به شکل یک کورپر خاص ببینیم ما آن را به شکل بدن سوژه دار ادراک می‌کنیم. همان‌طور که انسان در مواجهه با دیگری ادراک می‌کند. در واقع چیزی که دوربین به تصویر می‌کشد تصویر کورپری است که تغییر می‌کند؛ اما زمانی که تصویر برای مخاطب ارائه می‌شود و به ادراک می‌انجامد، در دایره ادراک حسی - حرکتی مخاطب قرار می‌گیرد. از بررسی نظریات هوسرل و پدیدارشناسی فیلم این نتیجه می‌شود که ادراک کورپر به تصویر کشیده شده شبیه به ادراک به دیگری برای مخاطب است. همان‌طور که هوسرل با تأکید بر همدلی رابطه ادراکی میان انسان و دیگری را بخشی از تجربه لایپ می‌داند، مواجهه انسان با بدن شخصیت‌ها نیز بر همین اساس است. مخاطب از طریق بدن «رزماری» فارغ از جنسیت، دنیای پارانوئید اطراف خود را درک می‌کند. مخاطب در کالبد «رزماری» صدای خانواده کسوت را می‌شنوند، کنجکاو می‌شود، میان اتاق‌ها حرکت می‌کند و به این باور می‌رسد که همه آدمیان اطرافش قصد آسیب‌رساندن به او را دارند. تماشاگری که روی صندلی نشسته است از طریق دوربین، می‌تواند ادراک حرکتی - حسی را در بهترین حالت تجسم کند. ادراکی که از مهم‌ترین ویژگی‌ها و خاصیت‌های تجربه بدنی بشر است. هرچند که در نهایت صرفاً بر اساس لایپ است که مخاطب فیلم را ادراک می‌کند، اما روش رسیدن به این ادراک ممکن است از دو طریق صورت پذیرد: ۱- با دیدن کورپر بازنمایی شده شخصیت در فیلم و ۲- تجربه کردن از طریق دوربین.

نهایتاً شناخت و تفکیک دو شکل از بدن و ادراک بدنی از منظر پدیدارشناسی می‌تواند دریچه‌ای جدید از مطالعات سینمایی را در ژانرها و سبک‌های سینمایی که به بدن مربوط‌اند بگشاید. این روش، اختلال و کج‌فهمی‌های صورت‌گرفته در مطالعات بدنی سینما را کنار می‌گذارد تا رفتارشناسی مخاطب را بهبود بخشد. از طریق این نگرش رابطه ادراکی بدن مخاطب با روایت فیلم، بدن شخصیت‌ها، حرکت و آنچه که حسیات یا استتیک می‌خوانیمش، برجسته شده و با استناد به آن می‌توان ضمن بررسی فیلم‌ها از منظر پدیدارشناسی جدید، بسیاری از رفتارهای تماشاگر سینما را پیش‌بینی کرد.

منابع

آهو، جیمز آلفرد و کوین (۱۳۹۸). *مصائب بدن : پدیدار شناسی مریضی بیماری و ناخوشی*. ترجمه محمدرضا اخلاقی منش. چاپ اول. نشر فرهامه

رشیدیان، عبدالکریم (۱۴۰۱). *هوسرل در متن آثارش*. چاپ هفتم. نشر نی

زهاوی، دان (۱۴۰۰). *پدیدارشناسی هوسرل*. ترجمه مهدی صاحبکار و ایمان واقفی. چاپ چهارم. نشر روزبهان

سوییینی.و.کوین (۱۳۸۲). «*تداوم دید: ظهور دوباره نظریه‌های پدیدارشناختی فیلم*» ترجمه مراد فرهادپور. ارغنون شماره ۲۳. ۱۱۳ – ۱۲۸.

کازه بیه، آلن (۱۳۸۸). *پدیدارشناسی و سینما*. ترجمه علاءالدین طباطبایی. چاپ دوم. نشر هرمس

مرلوپونتی، موریس (۱۴۰۳). *پدیدارشناسی ادراک*. ترجمه مسعود علیا. چاپ اول. نشر نی

مرلوپونتی، موریس (۱۳۹۱). *جهان ادراک*. ترجمه فرزاد جابرالنصار. نسخه الکترونیکی. نشر ققنوس

هوسرل، ادموند هوسرل (۱۴۰۱). *تاملات دکارتی* ترجمه عبدالکریم رشیدیان. چاپ دهم. نشر نی

Casebier, A. (1991). *Film and Phenomenology: Towards a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge University Press.

Fraker, W. A. (1970). *Visions of Light: The Art of Cinematography*. American Film Institute.

Griffero, T. (2024). *Being a lived body: From a neo-phenomenological point of view*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003353201

Hermans, Carolien. (2016). *Differences in Itself: Redefining Disability through Dance*. Social Inclusion. 4. 160. 10.17645/si.v4i4.699.

Husserl, Edmund. (1989). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to Phenomenological Philosophy. Second Book. Studies in the Phenomenology of Constitution*, translated by Richard Rojcewicz and André Schuwer,Kluwer Academic Publishers

Keathley, Christian (2017). "Teaching Rosemary's Baby." The Cine-Files, issue 13 (fall 2017) Retrieved from https://www.thecine-files.com/teaching-rosemarys-baby/

Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.

Mourenza, D. (2025). *Embodied female experience and haptic perception in O Corno (The Rye Horn) by Jaione Camborda*. Journal of Spanish Cultural Studies, 26(1), 113–129. https://doi.org/10.1080/14636204.2025.2458463

Paszkiewicz, Katarzyna. (2020). *Touch as Proximate Distance: Post-Phenomenological Ethics in the Cinema of Isabel Coixet*. Film-Philosophy. 24. 22-45. 10.3366/film.2020.0127.

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

Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. University of California Press.

Slatman, J. (2019). *The Körper-Leib distinction. In A. Murphy, G. Salamon & G. Weiss (Eds.)* 50 Concepts for a Critical Phenomenology. Northwestern University Press, p. 203-209

Yacavone, Daniel. (2016). *Film and the Phenomenology of Art: Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium, and Expression* (New Literary History, 2016, 47: 159–186). New Literary History. 47. 159-185. 10.1353/nlh.2016.0001.

[1] Rosemary's Baby
[2] Roman Polanski

[3] Ira Levin
[4] woodhouse
[5] castevet

[7] William A. Fraker
[8] Visions of Light
[9] Body horror

آماده انتشار هنرهای زیبا