نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۰(۱۲۶)، ۴۹-۶۰ / آذر ۱۴۰۲
DOI:10.22034/BAGH.2023.364402.5315

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Phenomenological Function of Formal Elements of the Cinema
(With Emphasis on Husserl's Phenomenology)
.در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است

مقالهٔ پژوهشی

کارکرد پدیدارشناسانهٔ عناصر فرمی سینما
(با تأکید بر پدیدارشناسی هوسرل)*

محمدرضا فقیه حبیبی[۱]، علی شیخ مهدی[۲]**، مریم بختیاریان[۳]

۱. دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
۲. عضو هیئت علمی دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
۳. عضو هیئت علمی دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۱۹ تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱

چکیده
بیان مسئله: در میان مؤلفه‌های رویکرد پدیدارشناسی، اپوخه عنصری است که وجه روشی این رویکرد را بیش از سایر مؤلفه‌ها بر دوش می‌کشد. از طرف دیگر سینما مملو از عناصری فرمی است که می‌تواند استفاده یا عدم استفاده و یا نحوهٔ استفاده از هر کدام از این عناصر بر نحوهٔ ادراک مخاطب تأثیر بگذارد. پژوهش پیش‌رو تلاش می‌کند تا به مواجههٔ پدیدارشناسانه با ابژه به‌واسطهٔ سینما و فیلم بپردازد.
هدف پژوهش: بررسی امکان تحویل پدیدارشاسانهٔ ابژهٔ خارجی و ابژهٔ زیبایی‌شناسانه به‌واسطهٔ سینما و فیلم است.
روش پژوهش: پژوهش با روشی تحلیلی در میان مؤلفه‌های پدیدارشناسی، تنها عنصر روشی آن یعنی اپوخه را برجسته‌کرده و با روشی توصیفی-تحلیلی، نسبت تمامی عناصر فرمی موجود در یک فیلم را با اپوخه می‌سنجد.
نتیجه‌گیری: این پژوهش نشان می‌دهد که امکان تحویل پدیدارشناسانهٔ ابژهٔ خارجی به‌واسطهٔ فیلم وجود دارد و به طریق اولی در ابژه‌های زیباشناختی این امکان محقق است.
واژگان کلیدی: *ابژه، اپوخه، پدیدارشناسی، حیث‌التفاتی، فرمی، فیلم.*

مقدمه
اگرچه در پدیدارشناسی هوسرل، آثار هنری چه نقاشی و چه فیلم تقلید به حساب می‌آید اما بازنمایی یک شیء بیرونی نیستند، بلکه بازنمایی یک تجربهٔ فردی هستند. به این ترتیب ضمن حفظ رئالیسم، از امکانات بدیعی که کازبیه در مواجهه با پدیدارشناسی و سینما داشته است نیز محافظت می‌کنیم (Casebier, 1991, 4-6).

عنوان پژوهش با استفاده از واژهٔ «کارکرد» فیلم را به‌عنوان ابزاری برای روایت پدیدارشناسانه در نظر می‌گیرد. البته نه لزوماً پدیدارشناسی ابژه، بلکه پدیدارشناسی ادراک یک ابژه، از جمله پدیدارشناسی ابژهٔ زیباشناختی.

افزودن کلمهٔ «سینمایی» یا حتی «پدیدار» به ابژه که در دو عنوان بعدی خواهد آمد به ما یادآوری می‌کند که پس از اتمام فرایند پدیدارشناسی و پس از تصویرسازی ابژه در فیلم، با شیء دیگری روبه‌رو هستیم که با ابژهٔ پیشین متفاوت است. در عین حال خود کلمهٔ «ابژه» نیز یادآور رابطهٔ دائمی با یک امر عینی است.

برسون در مصاحبه‌ای با راجر استفن می‌گوید: «دلیلی نداریم که سینما به‌عنوان سرگرمی وجود نداشته باشد، ولی عمیقاً به سینماتوگرافی باور دارم، هنری که سرگرمی نخواهد بود، که برعکس، ابزار درگیری عمیق‌تر با چیزها است. نوعی معاینهٔ عمیق چیزها و آدم‌ها، ابزاری برای کشف ...» (Bresson &

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ دکتری «محمدرضا فقیه حبیبی» تحت عنوان «روایتگری عناصر فرمی سینما توگرافی از نظریهٔ دیرند برگسون: با مطالعهٔ موردی آثار برسون، بلاتار و کیارستمی» است که به راهنمایی دکتر «علی شیخ مهدی» و مشاورهٔ دکتر «مریم بختیاریان» در دانشکدهٔ حقوق الهیات و علوم سیاسی دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات در حال انجام است.

** نویسنده مسئول: ۰۹۱۲۴۳۶۲۹۸۱، Ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

(Mylene, 2016, 177). حتی ادعای صرف چنین مواجهه‌ای با عالم، محقق را مجاب می‌کند تا به‌دنبال نسبت میان سینما به‌عنوان ابزاری پدیدارشناسانه برخیزد؛ چرا که پدیدارشناسی نیز به‌واسطهٔ اپوخه در حال رمزگشایی و رسیدن به ذات ابژه و به نوعی معاینهٔ ابژه‌ها است.

در این‌جا یک سؤال اساسی مطرح می‌شود. منظور ما از «ابژه» در فیلم چیست؟ آیا منظور ما محتوا است؟ یا به معنای جسم خارجی و محسوس در قاب سینمایی است؟ یا هر چیز دیگری. در این‌جا، صرف نظر از این‌که ابژهٔ سینمایی چه چیزی می‌تواند باشد بحث را ادامه می‌دهیم. ما به سه دلیل ذیل «عین خارجی» را برای امکان روایت پدیدارشناسانه در سینما انتخاب کرده‌ایم: اول این‌که ابژه در معنای عام یک «عین خارجی» است، پس به معنای عرفی پایبند مانده‌ایم هرچند نمی‌خواهیم از آن بحث کنیم. دوم، جسم خارجی مولکولی‌ترین عنصر سینمایی است. این فرض درک حداقلی از آن‌چه منظور ماست، یعنی امکان درک پدیداری یک پدیده از طریق سینما و فیلم را تسهیل می‌کند. ثالثاً (از امکان پدیدارشناختی از طریق سینما) اگر ابتدا این امکان را در حوزهٔ معرفت‌شناسی (امکان پدیدارشناختی یک عین خارجی) جست‌وجو و اثبات کنیم، راه را برای هرگونه مواجهه در سایر حوزه‌های ادراک هموار خواهیم کرد.

نکتهٔ پایانی، در بحث ما دربارهٔ مؤلفه‌های فرمی تأثیرگذار بر روایت پدیدارشناسانه، عناصر فرامتنی مانند تأثیرات نقد یک اثر، تجربه زندگی نویسنده یا تأثیرات آثار دیگر را بررسی نمی‌کنیم.

پدیدارشناسی کلاسیک

پدیدارشناسی به‌مثابهٔ روش یا تحلیل فرایند آگاهی؟ روش همواره ناظر به وجوه دستوری است و تحلیل همواره ناظر به گزاره‌های توصیفی. از آن‌جایی‌که هر دوی این نسبت‌ها به پدیدارشناسی دیده می‌شود، باید کمی این مسئله را روشن سازیم.

می‌دانیم که پدیدارشناسی به‌وسیلهٔ حیث‌التفاتی، اپوخه و شهود به‌عنوان عناصر آن به تحویل پدیدارشناختی می‌انجامد، اما یک سؤال باقی می‌ماند. آیا همهٔ آن‌ها مؤلفه‌های روش‌شناختی هستند؟ (این همان چیزی است که پدیدارشناسی را بسیار پیچیده می‌کند). نادیده‌گرفتن این تفاوت بخش‌هایی از این پیچیدگی‌ها را ایجاد می‌کند.

هوسرل معتقد بود که آگاهی نمی‌تواند خالی از حیث‌التفاتی باشد، که نشان می‌دهد حیث‌التفاتی جنبهٔ توصیفی پدیدارشناسی است. زیرا ما همیشه قصد و نیت را با یا بدون هیچ روشی می‌یابیم (Hopkins, 1991, 63). حیث‌التفاتی به ما کمک می‌کند تا درک کنیم که تنها انسان به‌عنوان فاعل شناسا، مباشر حقیقت است (Sokolowski, 2000, 12). اشپیگلبرگ چهار مؤلفهٔ حیث‌التفاتی را برمی‌شمارد: او حیث‌التفاتی را عینیت‌بخش، وحدت‌بخش، برقرارکنندهٔ ربط و نسبت در شهود و قوام‌بخش می‌داند. همهٔ این موارد حتی اگر از روش پدیدارشناسی استفاده نشود وجود دارند. بنابراین رویکرد پدیدارشناختی صرفاً اعتبار عناصر فوق را تضمین می‌کند. این بدان معنی است که حیث‌التفاتی صرفاً مؤلفه‌ای توصیفی است (Spiegelberg, 1994, 98-99).

هم‌چنین ما به‌عنوان فاعل شناسا همواره دست به شهود می‌زنیم و ذاتی را بر اشیاء حمل می‌کنیم. پس شهود نیز وجه توصیفی است. هرچند در صورتی‌که از روش پدیدارشناسی استفاده نکنیم، این شهود صرفاً شهود حسی است و در صورت استفاده از این روش، به شهود آیدتیک خواهیم رسید که منجر به تحویل پدیدارشناسانه نیز خواهد شد.

در پدیدارشناسی هوسرل، انواع سه‌گانهٔ تحویل (تحویل استعلایی، تحویل آیدتیک، و تحویل پدیدارشناختی) فقط جنبهٔ توصیفی فرایند آگاهی است که ممکن است برهم منطبق باشند و تنها در مقام تحلیل آن‌ها را از هم جدا می‌سازیم (Drummond, 1975, 48).

بنابراین، تنها اپوخه باقی ماند. اپوخه مانند شک دکارتی است که می‌خواهد وضوح و تمایز را برای نزدیک‌شدن به شهود عینی و رسیدن به تحویل پدیدارشناختی که هدف پدیدارشناسی است رقم بزند.

پدیدارشناسان هنر ضرورت حذف هرگونه پیش‌فرض در پدیدارشناسی هنر را به ما نشان می‌دهند و هم‌چنین پدیده‌های هنری را به ذات تأویل می‌برند. آن‌ها در مورد همدلی با ویژگی اصلی درک جهان هنر نیز بحث می‌کنند. آنان به کارکرد پدیدارشناسانهٔ عناصر فرمی موجود در مدیوم‌های هنری بی‌توجه‌اند و این امکان را نادیده می‌گیرد. در این پژوهش به این امکان از طریق عناصر فرمی سینما می‌پردازیم.

اندریافت

اندریافت همان حیث‌التفاتی است اما ناخودآگاه است. به‌عنوان مثال، وقتی با لکه‌ای روی عینک به اطراف نگاه می‌کنیم، بدون توجه آگاهانه، دنیا را از طریق لکه می‌بینیم. بنابراین، ما این نوع غرض‌ورزی را «Apperception» می‌نامیم (Casebier, 1991, 13).

بسیاری از تئوری‌های معاصر فیلم استدلال می‌کنند که فیلم در پی آمدن تصاویر و صداها است و تفاوت بین دو نوع حیث‌التفاتی را نادیده می‌گیرد. وقتی فیلمی را تماشا می‌کنیم، مجموعه‌ای از تصاویر و صداها را به‌عنوان اندریافت درک می‌کنیم و بسیاری از عناصر دیگر، مانند شخصیت‌ها، داستان‌ها، یا هر چیز دیگری را به‌عنوان حیث‌التفاتی آگاهانه درک می‌کنیم (ibid., 34-35).

ما در پدیداشناسی معتقدیم که می‌توان از کنش ذهنی که

به‌واسطهٔ تصاویر و صداها پدید می‌آید فراتر رویم. چرا که به قول نوئل کرول، هر انسانی توان اندریافت را در مدت زمان بسیار کوتاه‌تری به نسبت زبان می‌تواند فرابگیرد (Carrol, 1985, 83). اولین قدم برای اپوخه به‌عنوان یک روش پدیدارشناختی، اپوخه امور روانی است. و از آن‌جایی که عناصر فرمی زیادی در فیلم وجود دارد که منجر به اثرات ناخودآگاه بسیاری می‌شود، یکی از اهداف ما شناسایی و حذف عملکردهای ناخودآگاه عناصر فرمی فیلم (که به‌عنوان اندریافت تلقی می‌شوند) است تا به ناب‌ترین شهود دست یابیم.

اپوخه

«نخست باید جهان را به‌وسیلهٔ اپوخه گم کرد» (Husserl, 1999, 157).

هوسرل برای کنارگذاشتن دیدگاه طبیعی که برنتانو بیان کرده بود، اصطلاح اپوخه را به معنای تعلیق وجود به‌عنوان اولین گام روش پدیدارشناسی به‌کار می‌برد. ما باید تمام باورهایی را که به وجود ابژه وابسته است کنار بگذاریم. ما نه‌تنها وجود را اپوخه می‌کنیم، بلکه هرنوع لوازم وجود را هم اپوخه می‌کنیم. این تلاش‌ها برای آن است که بتوانیم بدون پیش‌داوری وارد شهود آیدتیک شویم.

بنابراین، اپوخه تنها ابزار روش‌شناسی ما است. ما از آن برای ارزیابی تمام عناصر فرمی سینما استفاده می‌کنیم. سعی می‌کنیم نشان‌دهیم که کدام یک از عناصر فرمی سینمایی می‌تواند امکان اپوخه را کم یا زیاد کند و در نتیجه دوری یا نزدیکی ما را به دیدگاه پدیدارشناسانه بسنجد.

جایگاه «ابژهٔ خارجی» در تحویل پدیدارشناختی

با وجود این‌که هوسرل مخالفت جدی خود با سوبژکتیویته را در خفا و عیان فریاد می‌زند، اما این مخالفت او را در مقابل برنتانو و روان‌شناسی فیزیولوژیکی زمان او باید قلمداد کرد. او تلاش می‌کرد تا پدیدارشناسی را از واقعیتی وابسته به ارگانیسم برهاند (Spiegelberg, 1994, 133–134) وگرنه هوسرل به تأثیرات ناگزیر روان بر ادراک واقف بود و به نوعی پرسپکتیو هر فاعل شناسایی را می‌پذیرفت. در حقیقت، نحوهٔ تعیین‌بخشی برنمودها، توجه به نقش ذهن در ساخت آن‌ها است. ولی ابژه هم‌چنان وجودی مستقل از ما خواهد داشت. حال آیا شناخت‌های پیشینی در رابطه با ابژه و یا مسائلی پیرامون آن با کسی که هیچ‌گونه ذهنیتی دربارهٔ آن ندارد یکسان است؟ او می‌پذیرفت که داده‌های حسی پیشین و نحوهٔ نسبت ما با آن‌ها بی‌تردید در ساخت و تعیین برنمودها تأثیرگذار است (Casebier, 1991, 17). این حالات انسانی، واقعی هستند و ابژهٔ مدرَک بیرونی هم واقعی است اما این دو از یکدیگر مستقل‌اند و تنها مناسباتی با یکدیگر برقرار می‌کنند (ibid., 15-17).

با وجود این نقد، هم‌چنان ابژهٔ خارجی در پدیدارشناسی کلاسیک دارای اهمیت بوده و به همین دلیل، پدیدارشناسی هوسرل به‌عنوان یک نگاه رئالیستی در معرفت‌شناسی باقی می‌ماند. این بدان معنی است که یک رابطهٔ مستمر بین سوژه و ابژه وجود دارد.

هوسرل در آخرین عنوان تأمل دوم از تأملات دکارتی به ما نشان می‌دهد که سوبژکتیو استعلایی یک هرج‌ومرج نیست و با وجود ارتباط ابژه با اگوی استعلایی، ساختاری واحد بر این اگوی متناظر با ابژه در اذهان وجود دارد. اما نکتهٔ منفی کار هوسرل آن جا است که این ساختار بین‌الاذهانی را به‌عنوان پیش‌فرض گرفته و جایی از آن سخن به میان نمی‌آورد:

«سوبژکتیویتهٔ استعلایی هرج‌ومرجی از زیسته‌های قصدی نیست. هم‌چنین هرج‌ومرجی از گونه‌های تقویمی که هریک از آن‌ها در خودش از طریق نسبت با یک نوع یا صورت از ابژه‌های قصدی سازمان یابد هم نیست. به عبارت دیگر کل ابژه‌ها و انواع ابژه‌های قابل تصور برای من و یا به تعبیری استعلایی، ابژه‌های قابل تصور برای اگوی استعلایی، یک هرج‌ومرج نیست؛ بلکه مجموعه‌ای متنظم است» (Husserl, 1999, 54).

جایگاه ابژهٔ خارجی در فیلم

اپوخه، اصلی‌ترین ابزار پدیدارشناسی است و اگر بخواهیم در هر مدیوم هنری اپوخه را دنبال کنیم باید در فرم آن جست‌وجو کنیم؛ چرا که فرم ابزار روایت و پدیدارشناسی ابژه است. پس از تبیین رابطهٔ بین ابژه و سوژه، باید به نمایش این رابطه در فیلم بپردازیم. باید تفاوت‌های بین ابژهٔ خارجی و ابژهٔ سینمایی را برجسته کنیم تا آپاراتوس سینما را در پرانتز قرار دهیم و به شهود ناب‌تری نزدیک شویم.

تفاوت‌ها میان ابژهٔ خارجی و ابژهٔ سینمایی

- جهان پیرامون بدون قصدمندی عرضه می‌شود ولی فیلم همواره کارگردانی را پشت خود دارد و این یعنی آن‌چه می‌بینی گزینش شده است و از پرسپکتیوی هدفمند (Stephenson, 1976, 32).
- تقلیل ادراک ما از واقعیت، از پنج حس به دو حس بینایی و شنوایی (ibid., 33).
- دایرهٔ انتخاب تصاویر هم در دنیای بیرونی و هم در دنیای فیلم محدود است اما در دنیای بیرونی به‌طور ملموس این دایره وسیع‌تر است (ibid.).
- تفاوت عدسی با چشم و مسئلهٔ دوبُعدی‌بودن فیلم و سه‌بُعدی‌بودن جهان پیرامونی (ibid.).
- تفاوت دوربین و چشم در نحوه و نوع فوکوس و تمرکز بر ابژه (ibid., 33-34).
- تفاوت حرکت چشم برای دیدن با حرکت دوربین (ibid., 34).

تقطیع، مکان و زمان متصل را از بین می‌برد چیزی که در دنیای پیرامونی شاهد آن نیستیم و همه‌چیز متصل است که استیونسون از آن به انقباض سینمایی یاد می‌کند (ibid., 64-65).
- به‌وسیلهٔ دوربین می‌توان اندازهٔ نما و فضا را تغییر داد هم‌چنین به مکان‌های بی‌ربط رفت‌وآمد کرد اتفاقی که در دنیای عادی ممکن است و به سهولت این اتفاق نمی‌افتد (ibid., 73).
- واقعیت بیرونی بر ما محاط است ولی واقعیت سینمایی در قابی مستطیلی بر ما عرضه می‌شود در حقیقت قاب‌بندی مرز واقعیت سینمایی پیش‌رو را تعیین می‌کند (ibid., 83).
- در فیلم از اسلوموشن، فست‌موشن و عکس ثابت استفاده می‌شود برخلاف دنیای واقعی (ibid., 98-100).
- صداهایی که معمولاً در دنیای واقعی به گوش ما نمی‌رسد توسط ضبط‌کننده‌های حرفه‌ای سینمایی به گوش ما می‌رسند (ibid., 200).

قرابت ابژهٔ خارجی و ابژهٔ سینمایی

بازن دو نوع سینما را بازشناسی می‌کند. گروهی که به واقعیت و گروهی به تصویر باور دارند. برای مثال پیالا به واقعیت و گدار به تصویر باور دارند. او هم‌چنین از قول آندره مارلو بیان می‌کند که بالاترین حد تکامل واقع‌گرایی تجسمی در سینما محقق می‌شود. و این همان آپاراتوس سینما است. او عکاسی را مومیایی زمان و سینما را عینیت زمان می‌داند (Bonitzer, 1985, 11). آپاراتوس سینما در حقیقت یعنی نسبت فیلم با واقعیت به قدری وثوق دارد که نظام نشانه‌ای سینمایی را به شکل اندریافت برای مخاطب رقم می‌زند. به همین دلیل ما در پدیدارشناسی باید این تفاوت‌ها را برجسته و سپس اپوخه کنیم تا از این آپاراتوس تا حد امکان خلاص شویم. به نوعی این جنس آگاهی به تفاوت‌ها، به ما در فرایند اپوخه کمک می‌کند تا به شهود خالص نزدیک شویم.
دو نو نگرش متضاد در باب آپاراتوس سینما:
۱. آپاراتوس سینماتوگرافیک آپاراتوسی مطلقاً ایدئولویک است و حفظ هرگونه رابطهٔ ابژکتیو با امر واقعی برای دوربین محال است.
۲. آپاراتوس سینماتوگرافیک آپاراتوسی است که از نظر ایدئولوژیکی بی‌طرف است. این آپاراتوس به‌طور طبیعی ادراک مکانیکی چشم را بازتولید می‌کند: دوربین به‌صورت ابژکتیو امر واقعی هدف‌گیری‌شده را گزارش می‌کند (ibid., 3-4).
چه رویکرد نخست چه رویکرد دوم را نباید تفسیری افراطی کرد. چرا که در رویکرد نخست که رابطهٔ ابژکتیو را نفی می‌کند، یعنی هرگونه نسبت با امر واقع را نفی نمی‌کند و به رابطهٔ رمزگانی و نسبت آن اهمیت می‌دهد. هم‌چنین در رویکرد دوم نیز قائلین به آن، واقف به اموری مثل توهم و اختلال در حواس پنج‌گانه هستند چه رسد به فیلم. پس اگر از نسبت ابژکتیو سخن می‌گویند امکان خطا را نادیده نمی‌گیرند. مدافعان نظریهٔ دوم، آپاراتوس سینما را ابژکتیو می‌دانند و خطاپذیری و توهم‌آلودشدن آن را همانند خطا در چشم دانسته و امکان فریب‌خوردن و دادن آن را به امکان فریب چشم تشبیه می‌کنند و این را سبب غیر ابژکتیوشدن این آپاراتوس نمی‌بینند (ibid, 11-13).
نکته‌ای که قائلین به رویکرد دوم فراموش کرده‌اند، بر فرض این‌که دوربین را هم‌طراز چشم بدانیم که محل سخن است، دوربین، پرده سینما نیست و این دو از یکدیگر متفاوت‌اند. صفحهٔ نمایشگر فیلم نوعی تصویر فیگوراتیو را رقم می‌زند که می‌تواند کارکردی دراماتیک البته با مبانی تجسمی و گرافیکی بیافریند. در حقیقت پخش، فیلمبرداری نیست (ibid, 6). با این همه باید بدانیم که همیشه ذره‌ای واقعیت در تصویر عکاسی و سینما وجود دارد که از هر فیگوراسیونی فراروی می‌کند (ibid, 12-14).

- **برساخت ابژهٔ سینمایی**

روشن‌شد ابژهٔ سینمایی، نه ابژهٔ خارجی است و نه بی‌نسبت با آن. سینما با پدیدارشناسی کلاسیک در همین نقطه و نحوهٔ مواجهه با ابژه، قرابت خود را نشان می‌دهد. تمام وجوه افتراق سینما و واقعیت به ما نشان دادند که به هیچ‌وجه این نسبت با جهان خارج کامل نیست اما قرابت‌ها نیز گوشزد می‌کنند، هیچ‌گاه این نسبت به صفر نخواهد رسید. در میان دیگر مدیوم‌های هنری نیز، بیش‌ترین وثاقت با جهان خارج از آن سینما است، حتی بیش‌تر از عکاسی. چرا که در فیلم به سبب وجود عنصر حرکت، آپاراتوسی به شدت قدرتمندتر را به وجود می‌آورد. مضافاً بر آن‌که لزوماً هدف اثر سینمایی پدیدارشناسی ابژهٔ خارجی نیست و در بسیاری از آثار سینمایی، ابژهٔ در حال روایت، ادراکات انسانی است که در ساحت زیبایی‌شناسی تعریف می‌شود و الزامی به این وثاقت با خارج، که در آن، معرفت‌شناسی و مقولات آن کارایی دارند، نیست. فیلم به‌واسطهٔ وجود عنصر حرکت می‌تواند صیرورت را در دل خود داشته باشد و به این ترتیب یکی از مؤثرترین ابزارها برای نشان‌دادن این‌گونه ادراکات انسانی است که باید از مقولات حوزهٔ زیبایی‌شناسی تبعیت کند.
برای روشن‌شدن موضوع، تفاوت مقوله‌های معرفت‌شناختی و زیباشناختی را یادآور می‌شویم. در معرفت‌شناسی، ما باید ابژه را از آن مقوله‌های تعیین‌شده عبور دهیم. اما بنابر نظر کانت، زمانی‌که ابژه نتواند تحت مقولات فاهمه قرار گیرد تلاش می‌کند خود را تحت مقولات اخلاق و یا زیبایی‌شناسی بگنجاند. بنابر نگاه کانتی، می‌توانیم و باید ابژه‌هایی را در روایت سینمایی انتخاب کنیم که به مقوله‌های زیبایی‌شناسی مربوط می‌شوند. یک فیلم حرکت دارد و حرکات تبدیل‌شدن را نشان می‌دهد. این به ما کمک می‌کند تا برخی ادراکات زیبایی‌شناسی انسان را به‌صورت پدیدارشناسانه توصیف کنیم و از مقوله‌های دست‌وپاگیر معرفتی یا حتی اخلاقی خلاص شویم.

بنابراین اگر برخی ادعا کنند که در صورت پذیرش کارکرد پدیدارشناسانهٔ سینما، این کارکرد دست دوم است؛ چرا که فیلم از خود واقعیت چند مرحله عقب‌تر خواهد بود. این‌گونه پاسخ می‌دهیم که این سخن در ساحت معرفت‌شناسی درست است اما در ابژه‌های زیباشناختی می‌توانیم به‌واسطهٔ فیلم مواجهه‌ای پدیداری ناب و دسته اولی را رقم بزنیم.

به‌عنوان مثال در صورتی‌که فیلم، وجه ابسورد ادراک انسانی، و یا ادراک زیبایی حاصل از تماشای یک معماری را به‌عنوان ابژهٔ خود روایت و پدیدارشناسی کند، آگاه یا ناآگاه‌ها در حال پرداختی زیبایی‌شناسانه از امری در همین ساحت است، فلذا مواجهه‌ای دست اول را رقم می‌زند.

آیا واقعیت در فیلم اپوخه می‌شود؟

بعد از سیری که گذشت، این سؤال به ذهن خطور می‌کند که آیا اپوخهٔ واقعیت در اثر سینمایی امکان دارد؟ در وهلهٔ نخست پاسخ روشن به نظر می‌رسد. ما در اثر سینمایی با ابژهٔ سینمایی مواجهیم و نه ابژهٔ خارجی که قرار باشد وجود و لوازم آن را اپوخه کنیم. اما اگر گفته شود:

۱. وجود آپاراتوس سینما و قرابت وثیق آن با واقعیت، خود یکی از دلایلی است که شما را مجاب کرده به بحث از مواجههٔ پدیداری سینما با ابژه بپردازید؛ پس فرض را بر این وثاقت گذاشته ولو با تسامح و با علم به وجود تفاوت میان ابژهٔ سینمایی و ابژهٔ خارجی، آیا امکان اپوخه واقعیت و لوازم آن به‌وسیلهٔ ساختار روایی و عناصر فرمی سینمایی وجود دارد؟

۲. بر فرض این‌که کوتاه نیایید و بگویید ابژهٔ سینمایی و ابژهٔ خارجی پیوندی ندارند و چنین الزامی ضروری نیست، آیا ما نباید وجود سینمایی را اپوخه کنیم؟

در پاسخ به پرسش اول می‌توان گفت بله؛ چرا که ساختار و محتوای روایی و عناصر فرمی یک فیلم می‌توانند به نحوی در کنار همدیگر قرار گیرند که وجود و لوازم آن را به نحو دستوری اپوخه کنند.

اما در پاسخ به مفروضات سؤال دوم می‌توان گفت، که ابتدا باید دریابیم که وجود سینمایی چیست. اگر نخواهیم سخت‌گیری کنیم و تنظیر با واقعیت را لحاظ کنیم، می‌توان وجود سینمایی را کارکرد ابژهٔ سینمایی در ساختار روایی و فرمی در نظر بگیریم که این ساختار واحد جهان ابژهٔ سینمایی به حساب می‌آید. با این فرض، باز هم پاسخ ما مثبت است. چرا که می‌توان این ساختار روایی و فرمی را به نحوی در کنار یکدیگر قرار داد تا وجه دستوری روش پدیدارشناسانه یعنی اپوخهٔ وجود سینمایی رقم بخورد. یکی از این نحوهٔ چینش، حذف کارکردهای ابژهٔ سینمایی است که در حال به تصویرکشیدن آن هستیم به‌طوری‌که آن را از اجزای دیگر جهان روایی فیلم جدا کنیم.

عناصر فرمی فیلم به‌عنوان ابزار اپوخه

• عناصر فرمی ساختاری

منظور ما از مؤلفه‌های ساختاری، مؤلفه‌های کلی و فرم‌ساز در یک اثر هنری و کارکرد پدیدارشناسانهٔ آن‌ها است. یعنی بررسی برخی مؤلفهٔ ساختاری و البته فرمی که با حیث‌التفاتی، شهود و مهم‌تر از همه اپوخه در ارتباط است. چگونگی این مؤلفه‌ها می‌تواند بر روی وضوح و تمایز التفات ما، به حداکثررساندن اپوخه‌های ممکن و در نتیجه شهودی پدیداری بهتر کمک کنند. آن‌چه در ادامه می‌آید بررسی این مؤلفه‌ها است (تصویر ۱).

• ساختار دراماتیک

درام ساختاری کهن دارد و عناصر آن و تأثیرگذاری آن به‌واسطهٔ درگیرکردن ناخودآگاه مخاطب را می‌شناسیم. آن‌چه در این‌جا خواهان توجه و تذکر هستیم، نقش منفی درام در نگاه پدیداری است. مقصود ما صرفاً از حیث نگاه پدیدارشناسانه است و نه ارزش‌گذاری دیگری. درام با توجه به قدرتی که دارد، اجازهٔ اپوخه را در بسیاری موارد از ما می‌گیرد. اگر درام به درستی شکل گیرد، ما با شخصیت داستان در دل کشمکش هم‌ذات‌پنداری می‌کنیم و این یعنی نه از بیرون، بلکه از درون و به‌صورت ناخودآگاه با مسئله مرتبط می‌شویم و در مجموع مواجهه ما در یک اثر دراماتیک مواجههٔ آگاهانه نیست بلکه عناصر درام چینشی دارند تا به‌صورت ناخودآگاه بر مخاطب تأثیر بگذارند. پس از اساس بنابر آگاهی نیست تا امکان اپوخه محقق باشد. چرا که ما قدری خفیف‌تر از شخصیت اصلی درام، در حال تجربه‌کردن وقایعی هستیم که بر شخصیت در حال رخدادن است و همین دلیل بود که ارسطو را بر آن داشت تا با ترسیم عناصر درام، این تأثیرگذاری را هرچه بیش‌تر کند تا به غایت مدنظرش یعنی کاتارسیس نائل شود. بر فرض که امکان وجود نگاه پدیداری را با وجود سیطرهٔ تأثیر روانی درام هم‌چنان باقی بدانیم، محدود به مواردی است که خود تجربهٔ مخاطب، ابژهٔ ما برای روایت پدیداری باشد.

اما نکتهٔ دیگری که باید بدان توجه کرد آن‌که درام عنصری است که در ادبیات و نمایش دارای سابقه‌ای دیرین است و نسبتش با سینما از باب تلفیق و استفاده از آن در هنری دیگر است. یعنی ذاتی کاملاً غیر سینمایی دارد. مگر آن‌که بخواهیم بگوییم (هم‌چنان که بازیگری در فیلم، هرچند در نمایش سبقه دارد، اما بازیگری مخصوص سینما با مختصات جداگانه خواهیم داشت) درام نیز در فیلم کارکردی اختصاصی پیدا خواهد کرد. خارج از حوصلهٔ پژوهش است اما به عیان روشن است که ساختار درام‌های سینمایی، ساختاری کاملاً مبتنی‌بر همان الگوی ادبیاتی و نمایشی است و تنها دوربینی خوش‌ذوق و پرهیجان به آن نمایش افزوده شده و با توجه به پتانسیل‌های بی‌شمار دوربین، کمی از غلبهٔ کلام و کلمه کاسته شده است و

هیچ‌گونه اختصاصی به فیلم پیدا نمی‌کند. برخی فیلم‌سازان این ساختار دراماتیک را مختل می‌کنند هم‌چون برسون، بلا تار و کیارستمی دید. مثلاً در پایان فیلم «مثل یک عاشق» (۱۳۹۱) کیارستمی، فیلم با شروع کشمکش به پایان می رسد یا در « ۲۴ فریم» (۱۳۹۶) او نمی‌توانیم شخصیت‌پردازی، کشمکش و پایان‌بندی را پیدا کنیم. استفاده از حرکت‌های پیچیدهٔ دوربین و تولیدات پرهزینه و پیچیده، یک اثر را سینمایی نمی‌کند. هدف فیلم‌های امروزی همان کاتارسیسی است که تئاتر در ۲۵۰۰ سال پیش دنبال می‌کرد. بنابراین ساختار دراماتیک با قدرت بسیار زیاد و ناخودآگاهی که دارد، مانع اصلی برخورد پدیدارشناسانه با فیلم است.

• مینیملیسم

همان‌طور که اشاره شد ما به‌دنبال نحوهٔ اپوخه به‌وسیلهٔ عناصر فرمی سینمایی هستیم پس طبیعتاً در تک‌تک عناصر فرمی سینمایی، کارکردی پدیداری و غیر پدیداری نهفته است. مینیمالیسم یکی از ویژگی‌هایی است که می‌توان گفت در اغلب مواقع در صورت اتصال به عنصر فرمی، امکان اپوخه بیش‌تری را فراهم می‌آورد. چرا که به‌عنوان مثال ترکیب‌بندی ساده در مقابل ترکیب‌بندی پیچیده، به خودی خود، اپوخهٔ ابژه را در پی دارد، به شرط آن‌که خود آن پیچیدگی، ابژهٔ ما نباشد و یا استفاده از میزانسن‌های ساده و یا تقطیع‌های نه‌چندان سریع به ما کمک می‌کنند تا در فرایند اپوخه به‌واسطهٔ این سادگی پیش رویم. به این ترتیب استفادهٔ مینیمالیستی از عناصر فرمی در یک اثر سینمایی به ما کمک می‌کند تا درک پدیداری واضح و متمایزتری نسبت به ابژه یا ابژه‌های در حال روایت پیدا کنیم.

کیارستمی کارگردانی مینیمال و طبیعت‌گرا بود. او با حذف پروداکشن‌های بزرگ و هم‌چنین حذف تمرین‌های رایج بازیگری و استفاده از لوکیشن‌ها و افراد واقعی به‌عنوان بازیگر برای ساخت اثر سینمایی خود به مینیمالیسم نزدیک و نزدیک‌تر می‌شد که می‌توان این نزدیکی را در «سه‌گانهٔ کوکر»(۱۹۹۱-۱۹۹۴) مشاهده کرد.

می‌شود یک سؤال پرسید. اگر تا حد امکان عناصر درون یک اثر فیلم را حذف کنیم، چیزی به نام فیلم باقی می‌ماند؟ مثلاً اگر دوربین را در موقعیتی قرار دهیم و دکمهٔ ضبط را فشار دهیم کافی است؟ پاسخ مثبت است. مانند سایر هنرهای مینیمال اثر هنری هم‌چنان قابل اطلاق است. علاوه بر این، گاهی در این سبک، آن‌چه در جلوی دوربین اتفاق می‌افتد تکرارنشدنی و بسیار ناب است. مثلاً آیا گفت‌وگوی پسر و مادرش در ماشین در فیلم «ده» کیارستمی تکرارشدنی است؟ حتی برای خود کارگردان؟ و این حاصل رویکرد طبیعت‌گرایی است که کیارستمی در کنار نگاه مینیمال دارد. در بسیاری از سنت‌های فکری، به این رویدادهای ساده اما تکرارنشدنی «سهل ممتنع» می‌گویند. بنابراین این سادگی نمی‌تواند به جنبهٔ هنری فیلم آسیب برساند.

• آشنایی‌زدایی

آشنایی‌زدایی همان چیزی است که در تفکر فرمالیستی یک اثر را به اثر هنری تبدیل می‌کند. این عنصر فرمی می‌تواند یک بازی ذهنی را برای مخاطب ایجاد کند و ذهن منفعل مخاطب اثر هنری را به ذهنی فعال تبدیل کند. این فعالیت لزوماً به معنای واضح و متمایزکردن نیست. گاه ممکن‌است بالعکس منجر به ابهام یا پیچیدگی بیش‌تر یک اثر هنری شود که این موارد به وجوه زیبایی‌شناختی خود اثر می‌افزاید. در نتیجه اگر آشنایی‌زدایی منجر به وضوح و تمایز قصد و متمایزکردن آن شد می‌تواند تأثیر مثبت در نگاه پدیداری را رقم بزند و اگر برخلاف آن بود نسبت به نگاه پدیداری منفی خواهد بود.

• استعاره، کنایه و ایهام

استعاره، کاربرد لفظ در معنای غیر حقیقی آن با وجود علاقهٔ مشابهت میان معنای غیر حقیقی و حقیقی با وجود وضوح اراده بر معنای غیر حقیقی است. کنایه نیز همانند استعاره است با این تفاوت که در جایی استفاده می‌شود که امکان معنای اصلی وجود ندارد. دوم آن‌که کنایه در ساختار جمله، خود را نشان می‌دهد و نه در کلمه. کنایه در فیلم، خود را در پلان نشان می‌دهد و نمی‌تواند در یک عنصر فرمی خاص، وجه کنایی در نظر گرفت. اما ایهام در جایی است که دو معنا وجود داشته باشد و یکی دور و دیگری نزدیک است و ما با چینش خود به گونه‌ای روایت کنیم که هر دو احتمال ممکن باشد.

عنصر مشترک این سه، ابهام است. در حقیقت در هر کدام با بازی با ابهام، وجه زیبایی‌شناسانه را موجب می‌شوند. اکنون این سه را در نسبت با وجه پدیداری باید ارزیابی کنیم. در این‌جا منظور هرگونه ابهام در تصویر یا صدا و یا دیگر عناصر فرمی است مثل رنگ، انواع کات، موتیف‌سازی‌ها و ... . با توجه به نیت پدیدارشناسی که هدفی دکارتی را در پیش روی خود دارد، وضوح و تمایز فاکتور اصلی آن به حساب می‌آید. به‌همین‌خاطر هرچند ابهام، یکی از عناصر مهم در زیبایی‌شناسی و از ابزارهای مهم فرمی محسوب می‌شود که در هر هنری کارکرد زیبایی‌شناسانه خود را دارا است ولی در این‌جا جزء زمانی‌که خود ابهام ابژه امر پدیداری باشد، از این عنصر نمی‌توان به‌عنوان ابزار فرمی برای نگاه پدیداری بهره برد. اما این ابهام در استعاره و کنایه از آن‌جایی‌که این دو یکی از ابزارهای اصلی برای آشنایی‌زدایی هستند و از آن‌جا که قرینه برای اراده وجود دارد، پس می‌تواند در التفات ما و تمایز آن تأثیر مثبت داشته باشد. به‌عنوان مثال سوخوروف در فیلم «مادر و پسر» (۱۹۹۷) با به‌تصویرکشیدن درختان کهن‌سال و بافت تنه آن‌ها در کنار پوست تن مادری که در آغوش کشیده است، استعاره‌ای از کهن‌سالی را می‌سازد و مخاطبان با کشف این استعاره به‌دلیل

فعالیت ذهنی، التفات بیش‌تری نسبت به ابژهٔ کهن‌سالی پیدا می‌کند.
اما در مورد ایهام قضیه متفاوت است؛ چرا که ایهام کارکرد زیبایی‌شناختی خود را از تردید و ایجاد آن می‌گیرد فلذا این کارکرد با وضوح و تمایز لحاظ‌شده در رویکرد پدیدارشناسی هم‌راستا نیست.

• تضاد

تضاد برخلاف ابهام در اکثر موارد نقش متمایزکننده را ایفا می‌کند و از عناصر مهم فرمی در هر اثر هنری که منجر به آشنایی‌زدایی هم می‌شود. تضاد در فیلم، جدای از تضاد در میان عناصر داستانی و فیلم‌نامه، در رنگ (اصلی و فرعی)، نور، بین صدا و تصویر، بازی بازیگران و دیگر عناصر قابل ردیابی است. تضاد رنگ و نور مانند «عشق» (۲۰۱۵) اثر گاسپار نوئه و تضاد شخصیت‌پردازی مانند «دربارهٔ الی» (۱۳۸۸) ساختهٔ اصغر فرهادی. به این ترتیب عنصر تضاد می‌تواند یکی از ابزارهای فرمی ما باشد که با استفاده از عناصر فرمی دیگر به غایت پدیدارشناسی نائل شویم. چرا که شدیدترین نوع اپوخه را برای جداسازی ابژه از غیر خودش را رقم می‌زند.

• سبک هنری

منظور از سبک، قوانین از پیش تعیین‌شده‌ای است که منجر به وجود ضروری و یا ضرورت عدم وجود برخی از عناصر فرمی در مدیوم هنری مربوطه می‌شود. به این ترتیب ما زمانی‌که به بررسی تمامی عناصر فرمی به‌صورت جداگانه می‌پردازیم، نیازی‌نیست که در خصوص سبک هنری و تأثیر آن در کارکرد پدیدارشناسانهٔ آن بحث کنیم. پس در عین حالی که سبک از مؤلفه‌های ساختاری به حساب می‌آید، در این‌جا بدان نمی‌پردازیم. چراکه سبک‌های بی‌شماری وجود دارد که بحث را بسیار به درازا خواهند کشید. به‌عنوان مثال، اگر کارگردانی تصمیم بگیرد که ده فرمان دگما ۹۵ را رعایت کند، یک فیلم متفاوت خواهد ساخت چرا که این مانیفست هنری پیش از ساخت مؤلفه‌های فرمی خودش را تعریف کرده است.
این مؤلفه‌های ساختاری حاکم بر تمامی عناصر فرمی غیر ساختاری هستند. عناصر فرمی چون جلوه های ویژه، فلاش بک، فلاش فوروارد، ابعاد صفحه سینما و ... از عناصری هستند که مضاف بر لحاظ مولفه‌های ساختاری در آن‌ها، جنبهٔ دیگری را برای بحث باقی نمی‌گذارند و یا آن‌قدر مرتبط با خود ابژهٔ در حال روایت هستند که بحث پیرامون درستی و غلطی در چگونگی انجام این مؤلفه‌های فرمی، به صورت مجزا، سرانجامی ندارد. به همین خاطر در ادامه به بحث از مؤلفه‌های غیر ساختاری می‌پردازیم که جنبه‌های فرمی آن جدای از لحاظ مؤلفه‌های ساختاری در آن‌ها وجود دارد.

مؤلفه‌های فرمی غیرساختاری

• بازیگری

از میان الگوهای بازیگری اگر دو الگوی کلاسیک، یعنی تلاش بازیگر برای ایجاد هم‌ذات‌پنداری هرچه بیش‌تر مخاطب با شخصیت به‌وسیلهٔ تقرب هرچه بیش‌تر به شخصیت به‌وسیلهٔ تمامی امکاناتی که در اختیار دارد و الگوی برشتی بازی به‌عنوان نمونهٔ مقابل آن که به‌دنبال تلاش برای جداکردن بازیگر از شخصیت و فاصله‌گذاری میان بازیگر و شخصیت به‌منظور دورکردن مخاطب از درگیری عاطفی و حضور آگاهی در نظر بگیریم، آن‌وقت نظریه‌های دیگری چون آرتو و گروتفسکی، رویکردهای رئالیستی و پسارئالیستی نیز که در بین این دوطیف (از حیث اهمیت تأثیر خودآگاه و ناخودآگاه بر مخاطب) قرار می‌گیرند را نیز می‌توان ارزیابی کرد.
نگاه پدیداری به‌خاطر تلاش برای حذف تأثیر ناخودآگاه بر ادراک، با رویکرد برشت همسو است هرچند غایت ما در نگاه پدیداری ممکن است با غایت برشت در رسیدن به این سبک در بازیگری یکسان نباشد. ما به‌دنبال حذف هر اثر روانی برای به حداقل‌رساندن اثرگذاری آن برای نیل به نگاه پدیداری هستیم. به‌عنوان مثال تا حدی این سبک را در بیش‌تر فیلم‌های برسون مانند «محکوم به مرگی گریخته است یا باد به جایی‌که می‌وزد» می‌بینیم. او سعی می‌کند روی موقعیت تمرکز کند و با شخصیت همدلی نکند و حتی در روایت تعلیق نباشد. بنابراین در بیش‌تر موارد باید روشی را انتخاب کنیم که ما را از همدلی دور کند، مگر در مواردی که کارگردان تصمیم به پدیدارشناسی واکنش‌های مخاطب به تجربهٔ موقعیت‌های شخصیت در حال روایت داشته باشد. برشت می‌خواست برای پیشبرد هدف سیاسی-اجتماعی خود به برخوردهای عقلانی دست یابد و ما می‌خواهیم با روش پدیدارشناختی به‌واسطهٔ فیلم ابژه‌ها را ادراک کنیم.

• بداهه در بازیگری

بداهه می‌تواند در القای آپاراتوس سینما هم بسیار تأثیرگذار باشد. این عنصر فرمی می‌تواند در مواردی که ابژهٔ ما بازخورد مخاطب و بررسی پدیداری این واکنش باشد، مکمل نگاه پدیداری باشد. اما از طرفی وجه منفی نیز می‌تواند داشته باشد. گاه این آپاراتوس منجر به غرق مخاطب در روایت می‌شود که با مؤلفه‌های پدیداری که تا الان گفتیم با نگاه پدیداری فاصله ایجاد می‌کند. بنابراین می‌بایست از عناصر دیگر بهره بگیریم تا در صورت وجود بداهه در بازیگری در جهت القای آپاراتوس بیش‌تر، بر فاصلهٔ ابژه و مخاطب تأکیدگذاری صورت گیرد.

• ترکیب‌بندی

اولین هدف در کادربندی، تمییز عناصر فرعی از اصلی است. ترکیب‌بندی در حقیقت یک‌جور جفت‌وجورکردن حجم‌ها، جرم‌ها، فرم‌ها و حرکت‌ها است. اگر بپذیریم که ترکیب‌بندی نوعی تقطیع فضاست، پس مؤلفه‌های تدوین و اندازهٔ نما که در ادامه می‌آید نیز در ترکیب‌بندی تأثیرگذار خواهند بود. برخی از عناصر دیگر ترکیب‌بندی در ادامه اشاره می‌شود.

- نور و رنگ

استفاده یا عدم استفاده از تضاد نورها و رنگ‌ها و ترکیب رنگ‌های اصلی و فرعی و کارکردهای آن‌ها که می‌تواند به یکپارچگی تصویر یا عدم آن کمک کند. این دو ابزار فرمی هستند که کارگردان‌ها برای خلق دنیای بصری خود انتخاب می‌کنند. گاسپار نوئه در عشق (۲۰۱۵) با استفاده از تضاد رنگی سینمای خود و دیگر عناصر فرمی، روایت خطی را شکست. با این وجود، همان‌طور که در بالا و در بحث از مینیمالیسم بیان شد، تعدد فضای‌های نوری و رنگی در صورتی‌که سبب دوری از فضای مینیمال شود، بالطبع، ما را از نگاه پدیداری دور می‌کند اما با این حال حتی ممکن است این تعدد و تنوع فضاهای نوری و رنگی سبب آشنایی‌زدایی شده و از آن حیث بر کیفیت حیث‌التفاتی تأثیر بگذارد و در نتیجه وضوح و تمایز بیش‌تری را نیز در پی داشته باشد مانند سه‌گانهٔ کیشلوفسکی.

در میان انواع مختلف نوردهی، نوردهی متمرکز، مانند عمق میدان کم، می‌تواند تمرکز نقطه‌ای ایجاد کند، برخلاف نورهای تخت که یک‌صحنه را به‌عنوان یک کل نمایش می‌دهند. به همین خاطر، نوردهی متمرکز همان‌طور که از اسمش پیداست به سبب تمرکزی که دارد ابژه را مؤکد به مخاطب نمایش می‌دهد.

- اندازهٔ نما

در میان تمامی اندازهٔ نماها، کلوزآپ بیش از بقیه نظر منتقدان را به خود جلب کرد. دلوز معتقد است که نما، آگاهی است (Bonitzer, 1985, 29) و کاساوتیس به ما نشان داد که کلوزآپ چگونه می‌تواند جنبهٔ وحشتناک یک چهره را به تصویر بکشد. اپستین معتقد است که کلوزآپ تأثیر بسیاری بر برانگیختن احساسات دارد (ibid., 87). همهٔ این تفاسیر به ما نشان می‌دهد که نمای کلوزآپ بیش از سایر نماها در برانگیختن احساسات یعنی همان چیزی که ما در درام نیز از آن صحبت کردیم نقش دارد. به این ترتیب، در نگاه پدیداری برای یافتن اندازهٔ قاب می‌بایست نمایی را برگزید که وضوح و تمایز حداکثری را در نسبت با ابژه داشته باشد و در عین حال کم‌ترین احساسات ممکن را برانگیزاند.

بنابراین لانگ‌شات و فول‌شات انتخاب‌های متداول‌تری در تناسب با نگاه پدیداری خواهند بود؛ چرا که فاصلهٔ ما با ابژه را حفظ می‌کند و امکان مواجههٔ پدیداری را فراهم می‌سازند.

- لنز

یکی از امکاناتی که لنزها در اختیار ما قرار می‌دهند عمق میدان است. لنزهای تله فوتو عمق میدان کم‌تری را ارائه می‌دهند و لنزهای واید عمق میدان بیش‌تر. با این حال، عمق میدان به دو عنصر دیگر، یعنی دیافراگم و فاصله از ابژه نیز بستگی دارد. اما لنزها عامل اساسی برای عمق میدان هستند. به‌دلیل تمرکز بیش‌تر بر روی اجسام در عمق میدان کم، برخلاف عمق میدان زیاد می‌توانیم ابژه‌هایی را که در عمق میدان یکسان هستن از مابقی ابژه‌ها جدا کنیم و به تعبیر دیگر اپوخه کنیم.

هم‌چنین، می‌توانیم با استفاده از لنزهای خاص، آشنایی‌زدایی ایجاد کنیم، همان‌طور که کارلوس ریگاداس در سکانس آغازین «پس از ظلمت نور» (۲۰۱۲) انجام داد.

- ارتفاع دوربین

از میان انواع ارتفاع دوربین نوع خاصی از ارتفاع دوربین نسبت به دیگری مزیتی ندارد. تنها «eye level» به‌سبب بار احساسی کم‌تری که معمولاً سبب می‌شود، طبیعتاً با نگاه پدیداری تناسب بیش‌تری دارد. اما گاه خود نگاه پدیداری ایجاب می‌کند که از کارکردهای احساسی و یا مفهومی هر کدام از انواع ارتفاع دوربین بهره ببریم همانند صحنهٔ بالارفتن از دکل پدر و پسر در فیلم «بازگشت» (۲۰۰۳) زویاگانسف.

- حرکت دوربین

انواع حرکت‌های دوربین از پن، تیلت، کرین، هلی‌شات گرفته تا انواع تراک‌ها و تراولینگ‌ها، همگی نسخه‌ای واحد دارند. عموماً در تراک‌بک‌ها و زوم‌بک‌ها به‌سبب آن‌که حرکت از جزء به کل است و در تراک‌این و زوم‌این برعکس حرکت از کل به جزء اتفاق می‌افتد، طبیعی است این فرایند می‌تواند مخل یا کمک‌کننده در نگاه پدیداری باشد با توجه به ابژهٔ در حال روایت و تأثیرگذاری این حرکات بر اپوخه ابژه. اما نمی‌توان نسخه‌ای بر برتری هرکدام به دیگری پیچید ولی تأثیرگذاری آن و انتخاب درست هرکدام برای اپوخهٔ هر چه بهتر ابژه کاملاً مشخص است.

- دوربین روی پایه یا دوربین روی دست

لرزش جزئی دوربین روی دست باعث می‌شود مخاطب احساس کند در حال تماشای یک مستند است. به‌طور ناخودآگاه، این نوع حرکت دوربین تمرکز روی ابژه را نیز کاهش می‌دهد. در نتیجه برای رهایی از این تمرکززدایی، دوربین روی پایه در دید پدیدارشناسانه ترجیح داده می‌شود. اما نباید فراموش کرد که دوربین روی پایه بیش‌تر از دوربین روی دست، کارگردان حاضر پشت دوربین را نشان می‌دهد. پس اگر این حضور مانع نگاه پدیدارشناختی شود، باید آن را از طریق عناصر فرمی دیگر از بین ببریم. حتی ممکن است با نشان‌دادن حضور کارگردان اتفاقاً فاصله‌گذاری شکل بگیرد و حتی کمک‌کننده به نگاه پدیداری هم باشد و مخاطبی را که در دام روایت دراماتیک افتاده است نجات دهد. البته استفادهٔ ساختارشکن از هرکدام از این دو

نوع می‌تواند تأثیرات متفاوتی را در پی داشته باشد. به‌عنوان مثال در «ملانخولیای» (۲۰۱۱) فون‌تریه دوربین روی دست و نحوهٔ استفاده از آن و استفاده از زوم بیش از حد، بیش‌تر از یک دوربین روی پایه حضور کارگردان را فریاد می‌زند.

- نسبت ابعاد پرده (صفحه نمایش)

به دلیل عرض زیاد صفحه سینما، ترکیب‌بندی‌های عریض‌تر در سینما بیشتر مورد پسند و استفاده قرار می‌گیرند. در نتیجه، استفاده از انواع دیگر ترکیبات می‌تواند باعث آشنایی‌زدایی شود و اگر شرایط آشنایی‌زدایی را داشته باشد، همانند فیلم مامی (۲۰۱۴) اثر خاویر دولان می‌تواند کارکرد پدیدارشناختی نیز داشته باشد. با این حال، هیچ یک از این ابعاد برتری ذاتی از دیدگاه پدیدارشناختی ندارند.

- برش‌دادن

از اصلی‌ترین فاکتورهای سینمایی که مختص سینماست، تدوین است. چینش تصاویر متحرک و یا حتی ثابت در کنار هم و نحوهٔ این چینش می‌تواند تأثیر فراوانی در نحوهٔ روایت بگذارد و هم‌چنین تأثیر زیادی در تقرب یا دوری از رویکرد پدیداری.

صحبت‌های فراوانی در رابطه با رویکرد میزانسن‌محور در دکوپاژ و در نتیجهٔ پلان‌های طولانی و یا برعکس تقطیع‌های تندتر و استفاده از آن وجود دارد. آن‌چه ما در این‌جا باید از آن بهره ببریم، کارکرد هرکدام از این رویکردهای تدوینی بر مواجههٔ پدیداری است. همان‌طور که در مقدمه بیان شد هرکدام از انواع تدوین که بتواند تصویر مینیمال‌تری را به ما عرضه کند، توانمندی بیش‌تری در نگاه پدیداری ما ایجاد خواهد کرد که در بحث از عناصر ساختاری گذشت.

زمان و مکان مایه‌ای خمیری در دستان فیلم‌ساز است تا دیالکتیک خود را در دل حرکت، که در ذات فیلمست گسترش دهد. به این ترتیب تدوین می‌تواند با قدرتی شگرف این دیالکتیک را اعمال کند. قدرتی که در هنری مثل نمایش وجود ندارد. پس به روشنی نقش پررنگ انواع تدوین بر نحوهٔ اپوخه مشخص است. تدوین امریکایی که به‌دنبال جلب نظر مخاطب و رسیدن به ساختار فروش است و نیازمند آن است تا بیش‌ترین تأثیر را بر ساختار روانی مخاطب خود بگذارد، همان‌طور که از درام در این راستا بهره می‌برد و از تدوین نیز برای سحر مخاطب استفاده می‌کند به‌طور مشخص با نگاه پدیداری فاصله دارد. پس همان‌طور که از قدرت درام سخن گفتیم و نقش منفی آن در عمدهٔ مواردی که به‌دنبال پدیدارشناسی هستیم، متذکر شدیم. پس در این‌جا نیز می‌توانیم تدوین دراماتیک (تدوینی که پیشبرد درام و مؤلفه‌های آن را در اولویت قرار می‌دهد) را دورکنندهٔ اثر از نگاه پدیداری بدانیم.

یکی‌دیگر از مؤلفه‌هایی که تدوین آن را شکل می‌دهد بحث ریتم و تمپوست که در ادامه به آن اشاره خواهد شد. تدوین می‌تواند به‌طور ملموس بر ریتم بیرونی اثر تأثیرگذار باشد. سرعت بیش‌تر تغییر تصاویر، ناخودآگاه تأثیر روانی بر سرعت روایی اثر خواهد گذاشت. برعکس در سینمایی که بر پلان‌های طولانی به‌جای پلان‌های منقطع و سریع تأکید دارد، تمپوی موجود در صحنه، مخاطب را درگیر می‌کند.

- ریتم و تمپو

ریتم مرتبط با تناسب و ارتباط بین پلان‌هاست و تمپو مرتبط به تناسبات داخل پلان است. ریتم هم‌چون وزن و قافیه برای یک شعر عمل می‌کند و تمپو همانند کنایات و استعارات شعری است که مخاطب را به‌گونه‌ای غرق در شعر می‌کند که ذهن به کشف این استعارات مشغول می‌شود در نتیجه زمان بسیار متبوع پیش می‌رود.

به این ترتیب ساخت تمپو به‌واسطهٔ رنگ، نور، بازی بازیگر، حرکت دوربین، عناصر روایی آن پلان و تمام عناصر درونی آن پلان ساخته می‌شود.

برای توصیف ریتم و تمپوی مناسب می‌توان چهار وجه را برجسته کرد: ابتدا این‌که پلان به‌عنوان یک کل دیده می‌شود (هریک از عناصر درون پلان یک کل منسجم است). دوم ارتباط با تصویر قبلی است. سوم این‌که معنای پلان باید کاملاً درک شود. چهارم، مدت‌زمان پلان باید تا زمانی ادامه پیدا کند که برای مخاطب ملال به همراه نداشته باشد. در همهٔ این‌ها، تمپو مهم است و در حالت دوم و چهارم نقش ریتم بسیار مهم‌تر است و در اول و دوم کم‌تر.

ریتم و تمپو معمولاً در مورد سیر دراماتیک داستان مورد بحث قرار می‌گیرند. از آن‌جایی که پدیدارشناسی رابطهٔ خوبی با آن ساختار ندارد، نیاز به ریتم و تمپوی مناسب با ابژه داریم و نه سیر دراماتیک. هیچ‌یک از چهار ویژگی که برشمرده شد برای ما در نگاه پدیداری حائز اهمیت نیست. ریتم و تمپو می‌بایست به ما کمک کند تا با ابژه، حداکثر نزدیکی را داشته باشیم و در عین حال فاصله‌گذاری لازم با ابژه نیز در نظر گرفته شود و مخاطب را بدون هیجان با ابژه مواجه کند.

به‌عنوان مثال نولان در فیلم «اینتراستلار» (۲۰۱۴) مخاطب را در دریای اطلاعات و تصاویر غرق کرد و فیلم خود را با برش‌های سریع سروشکل داد، به همین خاطر فیلم از ریتم بالایی برخوردار است. در مقابل، بلاتار ریتم آهسته را با سکانس‌های طولانی در «اسب تورین» (۲۰۱۱) بدون هیچ رویداد دراماتیکی انتخاب کرده است. به‌عنوان نمونه می‌توان سکانس نخستین این فیلم و تمپوی بالای موجود در آن را بدون هیچ‌گونه تقطیع ستود.

- انواع برش

در توصیف پدیداری یک ابژه، نمی‌توان هیچ‌کدام از انواع کات یعنی مچ‌کات و جامپ‌کات را بر دیگری ترجیح داد، چراکه در بسیاری از ابژه‌ها احساس تداوم و در بسیاری احساس عدم تداوم در شناخت پدیداری در فرایند اپوخه از غیر کمک می‌کند. البته شاید بتوان گفت در جایی که ابژهٔ ما تغییری است که در ابژه‌ای

رخ می‌دهد مچ‌کات که به حس تداوم کمک می‌کند ترجیح داشته باشد.

دلایل زیادی برای استفاده از نماهای بلند یا همان پلان‌سکانس وجود دارد که برخی فیلم‌سازان مانند سوخوروف، بلاتار و برخی کارگردانان جوان مانند شهرام مکری بر آن اصرار دارند. وجه مشترک آن‌ها این است که زمان عنصر اصلی در همهٔ آن‌ها است. زمان یعنی حرکت، حرکت یعنی تغییر و تغییر یعنی تبدیل‌شدن. «ماهی و گربه» (۱۳۹۲) فیلمی از مکری است که به کمک برداشت پلان سکانس وجوه زمانی را به تصویر کشیده است. بنابراین، در دیدگاه پدیدارشناسانه، در صورتی‌که ابژه در حال تغییر و شدن است پلان طولانی به سبب عدم انقطاع پلان وحدتی در فیلم را رقم می‌زند که عمدتاً می‌تواند کمک‌کنندهٔ انسجام ذهنی و حذف پرش‌های ذهنی مخاطب برای دریافت پدیداری باشد. این تداوم بصری مناسب‌ترین تکنیک است تا در نتیجه به ما کمک کند که در روند تبدیل‌شدن چیزی را از دست ندهیم.

- صدا

استیونسن صدا را تابع تصویر می‌داند (Stephenson, 1976, 204) و کراکائر هم این نظر را تأیید می‌کند و معتقد است زمانی‌که تصویر مسلط بر صداها و دیالوگ‌ها باشد غنای اثر به مراتب بیش‌تر خواهد بود. این تلقی در بسیاری از آثار دراماتیک می‌تواند درست باشد اما تعمیم آن به کلیت سینما قطعاً منجر به خروج بی‌شمار آثار فاخر سینمای تجربی خواهد شد.

یکی از محاسن ورود صدا به فیلم آن بود که دیگر نیازی نبود تا تصویر جبران فقدان صدا در روایت را به دوش بکشد. اما فراتر از آن، سکوت‌های متنوع و معنادار نیز که قبلاً در تئاتر وجود داشت با تنوع و گسترهٔ بیش‌تری در فیلم به وجود آمد و هم‌چنین بازی‌های فرمی را نیز منجر شد که برخی کارگردانان تجربه‌گرا دست به عدم تطابق تصویر و صدا زدند و سینمای گسست را به وجود آوردند. برسون معتقد است یک صدا همیشه یک تصویر را موجب می‌شود ولی یک تصویر چنین الزامی را به خود نمی‌بیند که صدایی را به همراه داشته باشد. او اذعان می‌کند که هرجا توانسته صدا را جایگزین تصویر کند به مطلوبش در اثر نزدیک‌تر شده است.

آیا می‌توانیم در فیلم فقط ابژهٔ صوتی داشته باشیم؟ شاید بتوان گفت اگر تصویر سیاهی در اختیار مخاطب قرار دهیم و فقط دنیای صوتی را به او ارائه دهیم، این کار را کرده‌ایم. اما فراموش نکنیم که همان تصویر سیاه یا سفید هم‌چنان تصویری است که مخاطب به آن خیره شده است. آن‌ها منتظر تصویر هستند چرا که وارد سینما شده‌اند. بنابراین، در دیدگاه پدیدارشناسانه که ابژه مهم‌ترین ابزار است، اگر ابژه ما صرفاً صوتی باشد، به‌وسیلهٔ سیاهی می‌توان حیث‌التفاتی را بر امر صوتی متمایزتر شکل داد. همانند فیلم اسب تورین بلاتار که قبل از اولین تصویر فیلم، داستان اسب و نیچه را برایمان روایت می‌کند.

از سوی دیگر، صدا هم‌چنین می‌تواند به ابژه دیداری کمک کند. صدا این کار را با ترفندهای مختلفی انجام می‌دهد، مانند تطبیق یا عدم تطابق تصویر و صدا و یا استفاده از جلوه‌های صوتی یا موسیقی. فقط باید به یاد داشته باشیم که قدرت ایجاد فضای احساسی توسط صدا بسیار بالاست و بارها به اهمیت ورود امر احساسی و ناسازگاری آن با نگاه پدیداری تذکر داده‌ایم.

- موسیقی

استفاده از موسیقی در ابتدا، وسط یا پایان یک فیلم معمولاً از نظر احساسی بر مخاطب تأثیر می‌گذارد. از این‌رو، روند ابژه را مختل می‌کند، مگر این‌که مانند برشت، برخلاف رویهٔ مرسوم، موسیقی برای ایجاد فاصلهٔ عاطفی از شخصیت و جلوگیری از همدلی که در ساختار دراماتیک حائز اهمیت است استفاده شود. در نمایش ننه دلاور فرزندانش که نمایشی دراماتیک به حساب می‌آمد (داستان مادری است که در نزدیکی محل جنگ زندگی می‌کند و در عین حالی که سه پسرش را در جنگ از دست داده است هم‌چنان به بقای جنگ برای امرار معاش خود وابسته است) از موسیقی به‌عنوان ابزاری برای دوری از همدلی مخاطب با شخصیت و افتادن در دام نمایش دراماتیک بهره می‌برد.

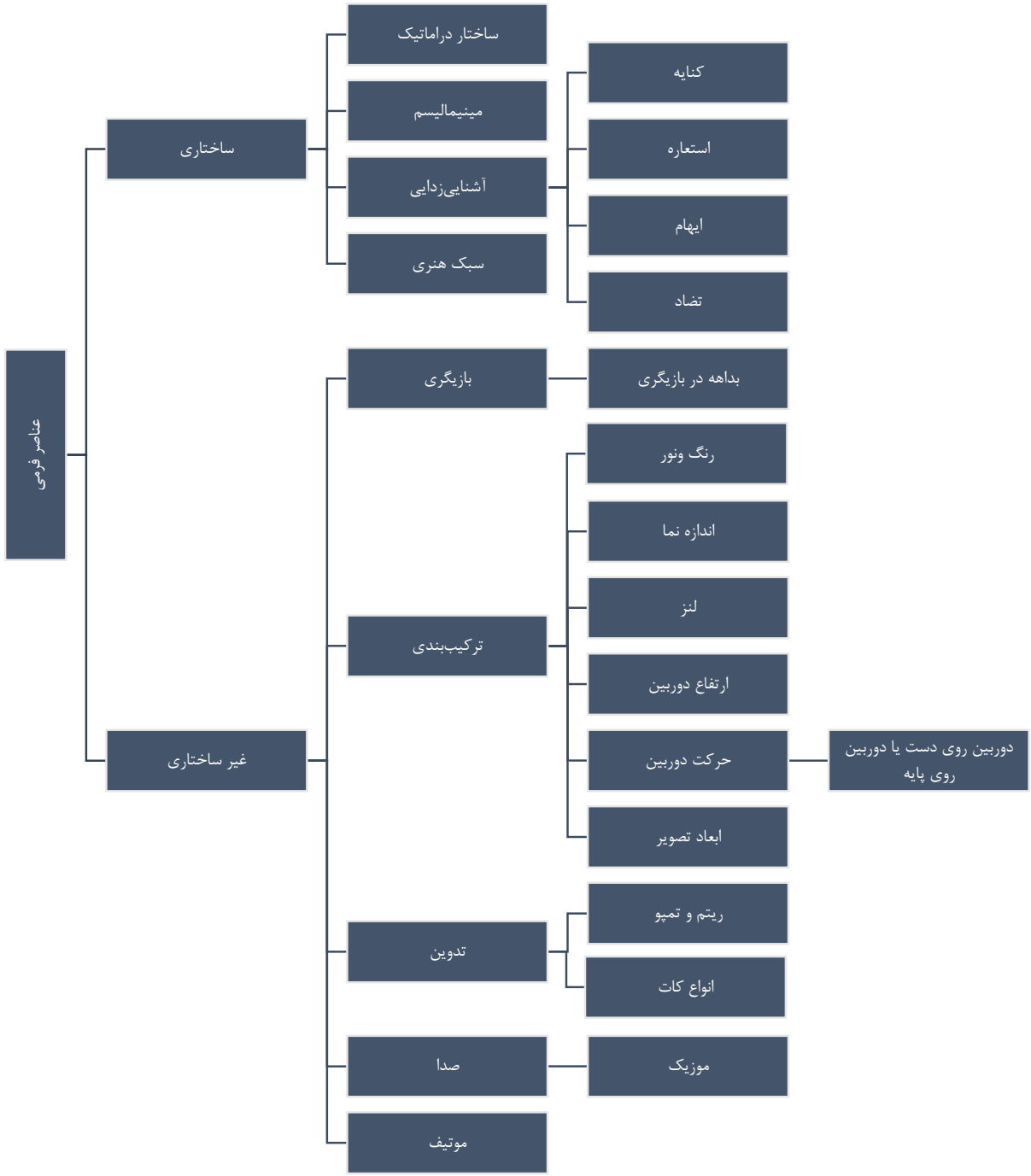
- موتیف

موتیف، الگویی تصویری یا صوتی و یا عبارتی در فیلم‌نامه است که به سبب تکرار هدفمند آن در فیلم، خود را به‌عنوان موتیف معرفی می‌کند. پس موتیف می‌تواند عنصر فرمی قابل ملاحظه، در فرایند ساخت، جهت‌دهی و تغییر التفات باشد. همانند کاری که پولانسکی با موتیف آب در فیلم «محلهٔ چینی‌ها» (۱۹۷۴) انجام داد است.

جمع‌بندی

به این ترتیب فیلم می‌تواند ابزاری پدیدارشناسانه برای روایت و پدیدارشناسی ابژهٔ خارجی به حساب آید؛ چراکه عناصر فرمی و روایی بی‌شماری در اختیار دارد تا به اپوخهٔ ابژهٔ در حال روایت بپردازد؛ هرچند روشن‌شد که پدیدارشناسی ابژهٔ خارجی (که در حوزهٔ معرفت‌شناسی است و ابزارهای معرفتی را طلب می‌کند) به‌واسطهٔ فیلم، روشی نامناسب و دست چندم به حساب می‌آید؛ به همان دلیلی که افلاطون را نیز بر آن داشته بود تا جایگاه هنر را در اتوپیا تنزل دهد. چراکه به دنبال تحقق امر معرفتی در مواجهه با اثر هنری بود. اما امروزه با تفکیک حوزهٔ زیبایی‌شناسی از معرفت‌شناسی، دریافتیم که روش مواجهه با امر زیبایی‌شناسانه، از گذرگاه معرفت‌شناسانه غلط است و امر زیبایی‌شناسانه، مقولات پیشینی خود را دارا خواهد بود و فیلم می‌تواند ابزاری برای ادراک پدیدارشناسانهٔ آن باشد. خصوصاً اگر در فیلم صیرورتی را به تصویر کشیده شود، به سبب وجود عنصر حرکت در فیلم، مواجههٔ اصیل‌تر و دست‌اول‌تری را رقم خواهد زد. فیلم این کار را با بهره‌گیری از عناصر فرمی زیادی که در

اختیار دارد و با نحوهٔ خاص به‌کارگیری آن‌ها انجام می‌دهد که به تفکیک در پژوهش مطرح شد.
اثر سینمایی برای آن که بتواند ابزاری پدیداری به حساب آید، نیازمند آن است که نخست وجود و ملزومات آن را اپوخه کند. ما حتی در فیلم به‌وسیلهٔ تغییر در نحوهٔ استفاده از عناصر مختلف فرمی می‌توانیم خود آن عناصر را به ابژه و حیث‌التفاتی تبدیل و یا به‌طور کلی آن‌ها را اپوخه کنیم. عمدهٔ این پرهیزها برمی‌گردد به حذف احساسات دراماتیک که بزرگترین مانع ما در رسیدن به نگاه پدیداری است که بیش‌ترین تأثیر را در پدیدآوردن اندریافت‌های تأثیرگذار روانی دارد. از این‌رو تنوع



تصویر ۱. دسته‌بندی عناصر فرمی سینمایی. مأخذ: نگارندگان.

استفاده از عناصر فرمی موجود در فیلم، امکان اپوخه را برای ما فراهم می‌آورد.

فهرست منابع

• Bresson, R. & Mylene, B. (2016). *Bresson on Bresson: interviews* (A. Moschovakis, Trans.). New York: New York Review Books.

• Carrol, N. (1985). *The Moving Image.* Chicago: American academy of arts and sciences.

• Casebier, A. (1991). *Movie and Phenomenology.* Cambridge: Cambridge University Press.

• Drummond, J. (1975). Husserl on the Ways to the Performance of the Reduction. *Man and World*, 8, 47–69.

• Hopkins, B. (1991). Phenomenological Self-Critique of Its Descriptive Method. *Husserl Studies*, 8, 50-129.

• Husserl, E. (1999). *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology* (D. Cairns, Trans.). London: Kluwer Academic Publishers.

• Bonitzer, P. (1985). *Pecadrages: Peinture et Cinema.* Editions de l'Etoile.

• Spiegelberg, H. (1994). *The Phenomenological Movement: A Historical introduction.* The Netherlands: Kluwer Academic Publishers.

• Sokolowski, R. (2000). *Introduction to Phenomenology.* Cambridge: Cambridge University Press.

• Stephenson, R. (1976). *The Cinema as Art*. London: Penguin.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
فقیه حبیبی، محمدرضا؛ شیخ مهدی، علی و بختیاریان، مریم. (۱۴۰۲).کارکرد پدیدارشناسانهٔ عناصر فرمی سینما (با تأکید بر پدیدارشناسی هوسرل). *باغ نظر*، ۲۰(۱۲۶)، ۴۹-۶۰.

DOI:10.22034/BAGH.2023.364402.5315
URL:https://www.bagh-sj.com/article_181098.html