نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۶، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۰

فیلم *ناصرالدین‌شاه اکتور سینما* (۱۳۷۰) بازنمایی‌کننده تجربه نظاره‌گری جسمانی و از میان‌رفتن مرز میان ناظر و منظر سینمایی

محمد باقر قهرمانی*[۱]، علیرضا صیاد[۲]

[۱] دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] استادیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۷/۰۱)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

فیلم ناصرالدین شاه اکتور سینما مبتنی بر وقایع ورود سینما به ایران و با مروری بر تاریخ سینمای ایران، داستانی تخیلی ارائه می‌کند، و از این مدخل به معضلات ساخت فیلم و ممیزی می‌پردازد و نقش قدرت حاکم در این فرایند را مورد اشاره قرار می‌دهد. در طول روایت، دایما مرزهای میان فضای واقعی مفروض جهان داستان و فضای سینمایی درون روایت محو می‌شود؛ گاه شخصیت فیلمی وارد فضای واقعی می‌شود و فاصله پرسپکتیوی و جایگاه امن نظاره‌گری را از بین می‌برد، و گاه تماشاگر وارد محیط فیلم می‌شود و با شخصیت فیلمی به تعامل می‌پردازد. از این منظر این اثر را می‌توان به مثابه کنکاشی خلاقانه در رابطه با تجربه نظاره‌گری سینمایی در نظر گرفت. با شکافته‌شدن پرده و شکسته‌شدن مرز میان ناظر و منظر سینمایی، این فیلم الگوی نظاره‌گری مبتنی بر تماس لامسه‌ای و ارتباط بدنی را بازنمایی می‌کند. پژوهش حاضر که با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، این بحث را مطرح می‌سازد که این اثر، با ادای دین به تاریخ سینمای ایران سعی کرده است درک سنتی از مفهوم نظاره‌گری سینمایی را مورد پرسش قرار دهد و بر جنبه‌های تنانی و ادراک جسمانی در تماشای فیلم تأکید کند.

واژه‌های کلیدی

ناصرالدین‌شاه اکتور سینما، محسن مخملباف، اتاق تاریک، نگاه خیره، تماس لامسه‌ای، بدن ناظر.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۸۸۹۵۵۵۶۱-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: mbgh@ut.ac.ir.

مقدمه

فیلم ناصرالدین شاه اکتور سینما (۱۳۷۰) ساخته محسن مخملباف داستان ورود سینما به ایران را روایت‌گری می‌کند و از این مدخل همچنین به مرور تاریخ سینما در ایران می‌پردازد. شایان ذکر است که فیلم، مبتنی بر وقایع ورود سینما به ایران و تاریخ سینمای ایران، داستانی تخیلی ارائه می‌کند و از این مدخل به معضلات ساخت فیلم و ممیزی می‌پردازد و نقش قدرت حاکم را در این فرایند مورد اشاره قرار می‌دهد. در طول روایت، صحنه‌هایی از فیلم‌های معروف سینمای ایران برای شاه و درباریان به نمایش در می‌آیند، و از این منظر، فیلم از کیفیت خودبازتابنده برخوردار می‌شود. پژوهش حاضر که با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، این بحث را مطرح می‌سازد که فیلم *ناصرالدین‌شاه اکتور سینما* با ادای دین به تاریخ سینمای ایران و با بهره‌گیری از تکنیک‌های سینمایی سعی کرده است نگاه سنتی به سینما را مورد پرسش قرار دهد و بر جنبه‌های تنانی و ادراک جسمانی در تماشای فیلم تأکید کند. از این رو بخش‌هایی از این فیلم به مثابه بازنمودی از تجربه نظاره‌گری مبتنی بر نابودی نگاه خیره سوبژکتیو و از میان رفتن فاصله پرسپکتیوی میان تماشاگر و فضای سینمایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در فیلم، دایما مرزهای میان فضای واقعی مفروض جهان داستان و فضای سینمایی درون روایت محو می‌شود؛ گاه شخصیت فیلمی وارد فضای واقعی می‌شود و فاصله پرسپکتیوی و جایگاه امن نظاره‌گری را از بین می‌برد، و گاه تماشاگر وارد محیط فیلم می‌شود و با شخصیت فیلمی به تعامل می‌پردازد. در یکی از فصل‌های فیلم، ظرفیت سینما در جذب‌کردن بدن تماشاگر در محیط سینمایی به طرز درخشانی بازنمایی می‌شود. از این منظر این فیلم را می‌توان به مثابه کنکاشی خلاقانه در رابطه با تجربه نظاره‌گری سینمایی در نظر گرفت. با شکافته‌شدن پرده و شکسته‌شدن مرز میان ناظر و منظر سینمایی، میان فضای خیالی و فضای واقعی، فیلم *ناصرالدین‌شاه اکتور سینما* الگوی نظاره‌گری مبتنی بر تماس لامسه‌ای و ارتباط بدنی را به نمایش می‌گذارد. پژوهش حاضر بر این نکته اشاره دارد که بازخوانی آثار سینمایی ایران با بهره‌گیری از نظریات مبتنی بر تن‌یافتگی در مطالعات معاصر فیلم، می‌تواند در بازکشف ظرفیت‌های تئوریک مستتر در این آثار یاری‌رسان باشد. از این رو مطالعه حاضر، لزوم این گونه بازخوانی‌ها و ضرورت پژوهش‌های این‌چنینی را مورد تأکید قرار می‌دهد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر که با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و رجوع مستقیم به مورد مطالعه اصلی صورت گرفته است.

پیشینه پژوهش

علیرغم آنکه غالب تئوری‌های مسلط فیلم و خصوصاً نظریه روانکاوانه، در تحلیل‌هایشان پیرامون تجربه سینمایی بر الگوی فاصله‌مند و غیرتن‌یافته تأکید می‌کنند، بحث پیرامون تجربه نظاره‌گری تن‌یافته، در مطالعات فیلم سال‌های اخیر مورد توجه قرار گرفته است و برخی نظریه‌پردازان در پی ارایه الگوهای آلترناتیو برای تحلیل تجربه ادراکی مواجهه با تصاویر سینمایی هستند.

از این میان می‌توان به پژوهشگرانی همانند لورا مارکس و ویوین سابچک اشاره کرد که بر تجربه تنانی فیلم‌ها تکیه می‌کنند و با تکیه بر نظریات پدیدارشناسی به ویژه آثار موریس مرلوپونتی باور دارند که تجسم لازمه ادراک است و بنابراین حس بصری را از حواس دیگر جدا نمی‌بینند: «در حالی که مارکس بر نظریه‌پردازی آنچه او هاپتیک بصری می‌نامد تمرکز می‌کند و استدلال می‌کند که سینما از طریق بصری احساس لمس بینندگان را درگیر می‌کند، سابچک با اشاره به سوزن‌سوزن‌شدن انگشتانش هنگام تماشای تصویر گیج کننده در *پیانو* (کامپیون، استرالیا/ نیوزلند/فرانسه، ۱۹۹۳)، از لمس مستقیم سینما یاد می‌کند» (Branigan & Buckland, 2013, 191). از همین منظر نظریه‌پردازانی همچون جاناتان کراری، استیون شاویرو و فرانچسکو کازتی در تحلیل‌های خود می‌کوشند اهمیت بدن و نقش حواس بدنی تماشاگر در تجربه نظاره‌گری را مورد اشاره قرار دهند و جنبه‌های جسمانی زیبایی‌شناسی سینمایی را برجسته سازند. در این مباحث به تجربه‌ای از نظاره‌گری اشاره می‌شود که با از بین رفتن مرز میان سوژه ناظر و منظر، ناظر خود را غوطه‌ور در محیط سینمایی می‌یابد و رابطه‌ای مبتنی بر تماس و لامسه پدید می‌آید. این پژوهشگران به دنبال نمونه و شواهدی برای اثبات مباحث خود، خصوصا به برخی از آثار سینمایی رجوع می‌کنند که به نحوی بازنمایی کننده این تجربه نظاره‌گری جسمانی هستند. از میان فیلم‌های مورد رجوع می‌توان به آثاری همچون *سگ اندلسی* (۱۹۲۹) و *پرتقال کوکی* (۱۹۷۱) به عنوان بازنمود نابودی نگاه سوبژکتیو، و آثاری همچون *شرلوک جونیور* (۱۹۲۴) و *رز ارغوانی قاهره (۱۹۸۵)* به عنوان بازنمایی‌کننده از میان رفتن فاصله پرسپکتیوی و مرز میان ناظر و منظر سینمایی اشاره نمود.

الگوی «اتاق تاریک» و ناظر «جسمانیت‌زدا شده» در نظریه روانکاوانه فیلم

استفاده از گروه‌های ارکستر و پخش هم‌زمان موسیقی در حین نمایش تصاویر بر روی پرده، از تدابیر اولیه به منظور فراروی از محدودیت صرفا بصری سینما بود. همچنین تلاش برای درگیر ساختن قوه بویایی تماشاگران و استفاده از عطر و رایحه در هنگام نمایش فیلم، به دوران قبل از بحران صامت/ ناطق و به سال ۱۹۰۶ باز می‌گردد که در طول نمایش برخی فیلم‌ها، رایحه‌های خاصی در سالن نمایش پخش می‌شد. روندی که در سال‌های بعد نیز به طور پراکنده ادامه یافت. در همین راستا، آروماراما، تکنولوژی‌ای بودکه در آن از طریق سیستم تهویه هوا، عطرهایی را در سالن سینما پخش می‌کردند و برای نخستین‌بار در نمایش فیلم *دیوار بزرگ* (۱۹۵۹) مورد استفاده قرار گرفت (Kirsner, 2008, 45). در راستای همین تلاش‌ها برای ارتقای تجربه ادراکی تماشاگران، بعدها گونه‌ای از تکنولوژی در پخش فیلم‌ها معرفی گردید که می‌کوشید به طور آگاهانه، تجربه دیداری و شنیداری را با تجربه چشایی تلفیق نماید (Utterson, 2005, 11-12). ازاین‌رو می‌توان بحث کرد که صنعت سینما همواره درگیر این ماموریت بوده است که برای مخاطبانش تجربه ادراکی چندحسی را مستقیم پدید آورد، و این مسیر به ظهور تکنولوژی سه بُعدی (3D)

انجامید، و زمان زیادی طول نکشید که تکنولوژی چهاربُعدی (4D) نیز معرفی شد. سیستمی که در آن، پوست و لامسه مخاطبان هم به تحریک می‌شود. در این سیستم برای مثال با استفاده از صندلی‌های متحرک و لرزان، متناسب با موقعیت روایی فیلم، تعادل جسمانی تماشاگر نیز بر هم می‌خورد و تجربه نظاره‌گری از حالتی ایستا به وضعیتی پویا تغییر می‌یابد. این اقدامات و پیشرفت‌های تکنولوژیکی نمایانگر این مهم است که هنر سینما از همان آغازین روزها، خواهان فراروی از محدودیت‌های بصری، و در پی به مشارکت‌طلبیدن سایر حواس پنج‌گانه و در نتیجه ایجاد شرایطی برای «جذب کردن»، و «غوطه‌ور ساختن» تماشاگر در فضای فیلم بوده است.

در تضاد با این تمایل و حرکت تاریخی صنعت سینما برای درگیر کردن حواس غیر بصری، غالب تئوری‌های مسلط فیلم و خصوصا نظریه روانکاوانه، بنیان تحلیل‌هایشان را بر ریشه‌شناسی اپتیکی سینما و در نتیجه الگوی فاصله‌مند و غیرتن‌یافته تماشاگری بنیان می‌نهند. در نتیجه تماشاگر فیلم به مثابه موجودی بدون کالبد در نظر گرفته شود، و نقش حواس بدنی در فرایند ادراک نادیده انگاشته می‌شود. تئوری روانکاوانه در بررسی تجربه نظاره‌گری سینمایی، بر نگره اپتیکی، مرکزیت نگاه خیره، و اهمیت پرسپکتیو رنسانسی تأکید می‌کند، و الگوی بازنمایی سینمایی را در الگوی اتاق تاریک ریشه‌یابی‌می‌کند (Crary,1992, 30-38 & Kennedy, 2002, 50-53). مفهومی که نخستین‌بار در مقاله «فی صورۀ الکسوف» توسط ابن‌هیثم معرفی‌شد (Darrigol, 2012, 16-25). الگوی اتاق تاریک، مجالی برای‌نظاره‌گری «جسمانیت‌زدا شده» فراهم می‌کرد. نظریه‌پردازانی همچون دیدرو، دکارت، و لاک در نوشته‌های خود از مدل ادراک عقلانی رها از تأثیرات حواس بدنی، که بواسطه اتاق تاریک فراهم می‌گردید، ستایش می‌کردند. دکارت معتقد بود که اتاق تاریک می‌تواند ناظر را از اغتشاشات و ابهامات پدید آمده به واسطه دیگر حواس بدنی بر حذر دارد (Campbell,2005, 114).

از دیدگاه دکارت برای شناخت حقیقت، به حواس بدنی نیازی نیست: «تصور مطلق‌گرایانه دکارت نسبت به شناخت عقلی موجب فاصله‌گرفتن انسان با عالم طبیعی ادراک حسی او و سرانجام، پدید آمدن شکاف میان رابطه عقلی و رابطه حسی-عاطفی‌اش با عالم می‌شود: تنها شناخت قابل اعتماد، شناخت عقلی است و اگر متعلق شناسایی ما چیزی باشد که از دایره شناخت روشمند عقلی بیرون است، نمی‌توان شناختی مطمئن از آن به دست آورد» (بهشتی، ۱۳۸۵، ۷۴). از این طریق، دکارت ذهن و بدن را به دو جوهر مجزا و متمایز، دو عنصر منفک از هم مبدل ساخت. ذهن و خِرد انسانی بر احساسات و امیال کالبدی رجحان و برتری دارند و تنها راه دستیابی به شناخت و حقیقت، اتکا به ذهنی بدون بدن است، زیرا بدن و حواس بدنی ممکن است شناسنده را در مسیر شناخت گمراه سازند.

دکارت بیان می‌کند که «هر آنچه را تاکنون به عنوان حقیقی‌ترین و مطمئن‌ترین چیزها پذیرفته‌ام از حواس یا به وسیله حواس آموخته‌ام، اما گاهی به تجربه یافته‌ام که این حواس فریبنده بوده‌اند و شرط احتیاط آن است که هرگز به چیزهایی که یک بار ما را فریفته‌اند، کاملاً اعتماد نکنیم» (دکارت، ۱۳۸۴، ۳۰). «تأمل کردن» از منظر دکارت با بستن چشم‌ها به سوی جهان خارج، و چرخش ذهن به سوی «خود درونی» در پیوند قرار می‌گیرد. توصیف دکارت از سوبژکتیویته، به مثابه «درونی‌بودن» که با هر آنچه فیزیکی و کالبدی هست در تضاد قرار دارد، به فراموشی کامل بدن انجامید. از این منظر سوبژکتیویته دکارتی، با بدن، با جسمانیت‌مندی هیچ‌گونه ارتباطی ندارد (Slatman, 2009, 110-113).

ادراک مرتبط با الگوی اتاق تاریک، سوژه را در وضعیت غیرتن‌یافته و در موقعیت برخورداری از قدرت نگاه خیره پرسپکتیوی قرار می‌دهد. جان برجر به درستی اشاره می‌کند که: «رسم پرسپکتیو یا ژرفانمایی، که منحصر به هنر اروپا بوده، و نخست در اوایل رنسانس برقرار شد، همه چیز را در مرکز چشم بیننده قرار می‌دهد... پرسپکتیو چشم را مرکز جهان مرئی قرار می‌دهد. همه چیز به سوی چشم همگرایی پیدا می‌کند. انگار که چشم نقطه بینهایتی است که همه چیز را در خود محو می‌کند» (برجر،۱۳۹۰، ۲۱-۲۲). این نگاه از بدن تهی گشته، به گونه‌ای ذاتی فاصله‌ای را میان ناظر و جهان منظر تثبیت می‌کند. در الگوی ادراک مبتنی بر نگاه غیرتن‌یافته اتاق تاریک، سایر حواس (شامل لامسه) به درجات پایین‌تری از بینایی تنزل داده شدند. این الگو که در قرون هفدهم و هجدهم، به مثابه یک پارادایم بنیادین و غالب برای سوبژکتیویته‌ی «ایزوله‌شده» و «درون‌گرا»ی دکارتی‌عمل می‌کرد، مورد تأکید نظریه‌های روانکاوانه فیلم در تحلیل‌هایشان‌پیرامون ارتباط ناظر با پرده قرار گرفت. در الگوی روانکاوانه، نظاره‌گری سینمایی کنشی صرفا مبتنی بر حس بینایی در نظر گرفته می‌شود، نکته‌ای که الیزابت گروس از آن به عنوان «بصریت‌محوری لکانی»، «مرکزگرایی نگاه نزد لکان» یاد می‌کند (Grosz Cited in Kennedy, 2002,40).

مارتین کوئنگارتز و پیتر کرونجا بحث می‌کنند که این نظریه که ایده و معنا در هنرهای بصری تجسم یافته هستند به حدود نیم قرن پیش برمی‌گردد و «رودلف آرنهایم، روانشناس مشهور هنر گشتالت، پیش از این بسیاری از ساختارهای بدنی را که در قلب فرایندهای معناسازی در هنر نهفته است را تجزیه و تحلیل کرده است. آرنهایم مانند کارول و جانسون از سلطه یک دیدگاه مفهومی و انتزاعی صرف برای معنا انتقاد کرد. به طور خاص او جدایی بین تجربه حسی شهودی و کنش‌های انتزاعی استدلالی ما را زیر سوال می‌برد» (Coëgnarts & Karavanja, 2015, 67).

نابودی نگاه سوبژکتیو در نظریه فیلم معاصر

در تقابل با بصریت‌محوری تئوری‌های روانکاوانه، برخی از نظریه پردازان با اشاره بر ظرفیت سینما برای به تحرک واداشتن حواس لامسه‌ای و جسمانی مخاطبان، بر اهمیت زیبایی‌شناسی جسمانی در تجربه سینمایی تأکید می‌کنند. از این منظر، جاناتان کراری در کتاب «تکنیک‌های نگریستن» (Crary, 1992) الگوی تثبیت‌شده نظاره‌گری مبتنی بر نگاه غیرتجسدیافته را به چالش می‌کشاند (تصویر۲). کراری بحث می‌کند که در قرن نوزدهم، گسست بنیادینی میان فهم کلاسیک و فهم مدرن از مفهوم نظاره‌گری پدید آمد. مباحث مدرن مرتبط با نظاره‌گری، به جای تأکید بر اپتیک نور بر جنبه‌های فیزیولوژیک بینایی متمرکز شدند. از منظر کراری، این گسست با فروپاشی الگوی ادراک اتاق تاریک و مفاهیم توامانش همچون «درون‌گرایی»، «ایزوله‌شدگی» و «فاصله‌مندی» همراه بود. آنچنان که بحث شد، «درخودبسته‌گی»، و جایگاه امن «سوژه - ناظر» اتاق تاریک، پیش شرطی اساسی برای ادراک و کسب دانش از جهان بیرونی بود(Ibid., 43). کراری بحث می‌کند که در قرن نوزدهم، الگوی

نوینی که نقش مولد ایفاشده توسط بدن در نگریستن را برجسته می‌ساخت، جایگزین الگوی نگاه «غیرتن‌یافته» اتاق تاریک گردید. در نتیجه بینایی به مثابه فرایندی جسمانی درک شد و مفهوم «اپتیک فیزیولوژیک» مطرح گردید (Ibid., 16). در حالی که در نگره سنتی بدن موجودیتی نامرئی، خنثی و بی‌تأثیر در رابطه با بینایی در نظر گرفته می‌شد، فرایند نگریستن از این پس بدون ارجاع به غلظت جسمانی ناظر امری غیر قابل تصور بود (تصویر ۱).

کراری معتقد است که تجسدیافتگی نگاه در قرن نوزدهم تنها جنبه‌ای از یک تغییر شناخت‌شناسی وسیع‌تر بود، و سینما محصول این شرایط بود. وی به آثار نویسندگانی همچون گوته و ماین‌دی برایان اشاره می‌کند که در نوشته‌های خود جسمانیت‌مندی نگریستن را مورد تأکید قرار داده بودند، و معتقد بودند که بدن نقشی مولد و کلیدی در تجربه نگریستن ایفا می‌کند (Ibid.,71-75). کراری بحث می‌کند که در تضاد با «درون‌گرایی» الگوی اتاق تاریک، در قرن نوزدهم فرایند نگریستن به طور فزاینده‌ای «برونی‌مند» گردیده بود. از این رو بدن ناظر و ابژه نظاره‌اش بستر مشترکی را شکل دادند، که در این بستر مرز میان، ناظر و منظر، درونی و بیرونی از میان رفت (Ibid., 73).

استیون شاویرو در کتاب *بدن سینمایی* (Shaviro, 1993) متاثر از فیلسوفانی همچون والتر بنیامین، موریس بلانشو، ژرژ باتای و ژیل دلوز اهمیت بدن و جسمانیت ناظر در تجربه نظاره‌گری را مورد تأکید قرار می‌دهد. شاویرو به بحث بلانشو پیرامون نگاه رجوع می‌کند. از منظر بلانشو، در الگوی غالب، دیدن نمایانگر قدرتی از سوی سوژه است، «دیدن دلالت می‌کند به فاصله، تصمیمی که موجب فاصله و جدایی می‌شود. قدرت در تماس نبودن و اجتناب‌کردن از ابهام تماس» (Ibid., 45). در تضاد با این الگوی غالب بلانشو از گونه دیگری از نگریستن یاد می‌کند: «اما چه اتفاقی می‌افتد هنگامی که آنچه نگاه می‌کنی، با وجود فاصله، به نظر می‌رسد که تو را در یک تماس عمیق لمس می‌کند، هنگامی که شیوه دیدن گونه‌ای از لمس است، هنگامی که دیدن *تماس* از فاصله دور است؟ چه اتفاقی می‌افتد هنگامی که آنچه دیده می‌شود خود را به نگاه خیره تحمیل می‌کند، به گونه‌ای که نگاه خیره تسخیر می شود... » (Ibid., 46). شاویرو معتقد است تجربه سینمایی قرابت نزدیکی با این گونه از نگریستن مورد اشاره بلانشو دارد. در این حالت، فرد دیگر قادر نیست چیزها را در فاصله مناسب قرار دهد و آنها را به ابژه‌ها تبدیل کند. فاصله سوژه و ابژه در این لحظه محو و نابود می‌شود، و نگاه خیره ناظر، قدرت و سلطه‌اش را از دست می‌دهد. از این رو، فیلم گونه‌ای از هنر است که می‌توان آن را «ضد نگاه» خواند، هنری که از ظرفیت ناتوان‌سازی نگاه خیره برخوردار است. در سینما می‌توان چیزی را تماشا کرد که «از امکانات دیدن تجاوز می‌کند، آنچه که برای دیدن غیر قابل تحمل است» (Ibid., 47). بحث شاویرو در تضاد با الگوی نگاه خیره تئوری روانکاوانه قرار می‌گیرد. وی بیان می‌دارد که تجربه تماشاگری فیلم، یک «شیفتگی غیراختیاری» است، تجربه حالتی از تسخیرشدگی و «بی‌قدرت‌بودگی»ست در برابر تصاویر (Ibid., 46). شاویرو صحنه‌ای از فیلم *پرتقال کوکی* (۱۹۷۱) استنلی کوبریک را به مثابه بازنمایاننده این شیفتگی غیراختیاری و بدون قدرت تماشاگر در مقابل تصاویر سینمایی مورد بررسی قرار می‌دهد. چشمان الکس با ابزار مکانیکی باز نگاه داشته می‌شوند، و او مجبور است که به تصاویر روی پرده خیره بماند. این تصاویر هستند که به سوی او هجوم می‌آورند و او بیقدرت است. وی همچنین از بونوئل یاد می‌کند که در رابطه با *سگ اندلسی* (۱۹۲۹) اشاره کرده بود که هدف فیلم آن است که واکنش‌های غریزی انزجار و شیفتگی را در ناظر تحریک کند. از منظر شاویرو، در فیلم *سگ اندلسی*، «در لحظه‌ای که چاقو چشم تماشاگر را می‌شکافد، بونوئل توان سینما در نابودی نگاه سوبژکتیو را به نمایش می‌گذارد» (Ibid., 55) (تصاویر ۲ و ۳). شاویرو از «زیبایی‌شناسی فاصله» (Ibid.,12) مورد تأکید سنت روانکاوانه در تحلیل فیلم انتقاد می‌کند، و معتقد است هجوم تصاویر فیلم، چنان فضا و اتمسفر بر آشفته‌ای برای مخاطب ایجاد می‌کند که سوبژکتیویته تماشاگر را کاملا متأثر و دگرگون می‌سازد. بر خلاف تأکید سنت روانکاوانه بر تحلیل ارتباط پرده و مخاطب بر مبنای الگوی پرسپکتیوی، وی همچنین از آثار کاترین بیگلو و خصوصا فیلم *فولاد آبی* (۱۹۹۰) یاد می‌کند که فضایی پرسپکتیوی برای تعمل و تعمق‌کردن پدید نمی‌آورد، بلکه یک فضای برآشفته برای تماس و ارتباط لامسه‌ای با مخاطب پدید می‌آورد (Ibid., 4-8).

فرانچسکو کازتی در کتاب *چشم سده: فیلم، تجربه و مدرنیته* (Casetti, 2008) به بررسی مدل جایگزین ادراک مبتنی بر فاصله پرسپکتیوی می‌پردازد. کازتی فیلم‌هایی همچون *عمو جاش در سالن تصویر* متحرک (۱۹۰۲) اثر ادوین پورتر، *شرلوک جونیور* (۱۹۲۴) اثر باستر کیتون، و *رز ارغوانی قاهره* (۱۹۸۵) ساخته وودی الن را به مثابه آثاری معرفی می‌کند که بازنمایی کننده از میان رفتن مرز و فاصله میان ناظر و منظر در تجربه نظاره‌گری سینمایی هستند. به زعم او این آثار ترسیم کننده «میل برای غوطه‌وری در منظر نمایشی» هستند (Ibid.,167) (تصاویر ۴، ۵ و ۶). کازتی به تجربه‌ای از نظاره‌گری اشاره می‌کند که با از بین رفتن مرز میان سوژه ناظر و منظر، ناظر خود را غوطه‌ور در محیط سینمایی می‌یابد و رابطه‌ای مبتنی بر تماس و محرمیت پدید می‌آید. وی معتقد است که در تجربه سینمایی «تمام فاصله‌ها محو می‌شود، ما به درون جهانی ناپایدار

تصویر ۱- نیکلاس هانری جاکوب، بررسی چشم (۱۸۳۹)؛ تصویر روی جلد کتاب *تکنیک‌های نگریستن* اثر کراری. مأخذ: (Crary, 1992, Front Page)

تصویر ۲- فصل برش‌دادن چشم در *سگ اندلسی* بونوئل. مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

تصویر ۳ -باز نگاه داشتن چشمان الکس با ابزار مکانیکی در فیلم *پرتقال کوکی*. مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

وارد می‌شویم، ناظر درون جهان منظر است؛ اما بدون مکان مشخص» (Ibid., 144). همچون کراری، کازتی نیز این الگوی نگاه را بازتاب‌دهنده شرایط نظاره‌گری مدرن در نظر می‌گیرد. در رابطه با فیلم *عمو جاش در سالن تصویر* متحرک، وی معتقد است که این اثر قدرت جذب‌کنندگی‌ای که تصاویر سینمایی بر تماشاگرش وارد می‌کند را به نمایش می‌گذارد (Ibid., 163). در قسمتی از فیلم، عمو جاش، شخصیت اصلی داستان که به سالن سینما رفته و در حال تماشای فیلم نمایش داده شده بر روی پرده است، جایگاه خود به عنوان ناظری متمایز از فضای فیلم را ترک می‌کند، و در چند صحنه متفاوت، با شخصیت‌های ترسیم‌شده در فیلم درگیر می‌شود. برخی از نظریه‌پردازان اثر پورتر را به عنوان «یکی از نخستین «متا-فیلم»هایی که به تجربه سینمایی می‌پردازد» معرفی کرده‌اند (Väliaho, 2010, 83). کازتی معتقد است *عمو جاش در سالن تصویر* متحرک تبیین روشنی از کارکرد آپاراتوس سینمایی و مشخصه‌هایش ارایه می‌کند، «تماشاگری که مقابل پرده قرار دارد. منظری که او را به درون خود می‌کشاند، و نهایتاً واکنش او را بر می‌انگیزاند» (Casetti, 2008, 145). در این فیلم، سوژه-ناظر جایگاه امن فاصله‌مند خود را از دست می‌دهد، و با منظر سینمایی، «با آنچه که به آن می‌نگرد، با آنچه که او را در بر می‌گیرد، می‌آمیزد» (Ibid., 143) با وام‌گیری از تام گانینگ، می‌توان بحث کرد که اثر پورتر، توان سینما (خصوصا سینمای اولیه) در ارائه «زیبایی‌شناسی حیرت» را به خوبی نشان می‌دهد (Gunning, 2004). سینمایی که به جای اینکه تماشاگر را به یک سوژه اندیشمند متعمق با فاصله تبدیل کند، او را در رقص سرگیجه‌آمیز جذب می‌کند.

نظاره‌گری جسمانی و از میان‌رفتن مرز میان ناظر و منظر سینمایی در فیلم *ناصرالدین‌شاه اکتور سینما*

در این قسمت بنا به ضرورت روش شناختی و برای روشن‌شدن بحث کوشیده می‌شود بخش‌هایی از فیلم *ناصرالدین‌شاه اکتور سینما* (۱۳۷۰) ساخته محسن مخملباف از مدخل الگوی نظاره‌گری جسمانی مورد بررسی قرار گیرد. *ناصرالدین‌شاه اکتور سینما* داستان ورود سینما به ایران را روایت‌گری می‌کند و از این مدخل همچنین به مرور تاریخ سینما در ایران می‌پردازد. در طول داستان، دایماً صحنه‌هایی از فیلم‌های پیش‌ساخته‌شده سینمای ایران به نمایش در می‌آید و از این منظر، فیلم از کیفیت خود بازتابنده برخوردار می‌شود. میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی، در این فیلم، در سفری به فرنگ در ملازمت مظفرالدین‌شاه، با دستگاه سینماتوگراف آشنا می‌شود و به عنوان ارمغان سفر این دستگاه را به ایران می‌آورد. میرزا در رابطه با سینماتوگراف از شاه کسب تکلیف می‌کند، و فراش‌باشی ساحر اشتباها او را به زمان گذشته، و اندرونی ناصرالدین‌شاه می‌فرستد. فیلم با چاشنی فانتزی و طنز مواجهه ناصرالدین‌شاه و دربار او با پدیده سینماتوگراف را روایت می‌کند. شاه که در ابتدا با سینما مخالفت می‌کند و از ظرفیت این مدیوم در شکستن مرزها و حریم‌ها می‌هراسد، در صحنه‌ای از فیلم که عکاس‌باشی فیلم *دختر لر* را برای شاه نمایش می‌دهد، عاشق شخصیت داستانی گلنار می‌شود و می‌کوشد او را به چنگ خود در آورد و به یکی از زنان حرم‌سرایش تبدیل کند. در صحنه‌ای از فیلم در حال نمایش که شاه مشتاقانه به آن می‌نگرد، در حالی که گلنار میان زمین و آسمان معلق است، جعفر، قهرمان مرد فیلم، او را با طنابی به بالای صخره‌ها می‌کشاند. جعفر در عین حال با شخصیت منفی فیلم نیز در حال مبارزه است که می‌کوشد با پاره‌کردن طناب، باعث سقوط گلنار شود.

در این شرایط هر لحظه امکان سقوط گلنار به پایین صخره‌ها وجود دارد. شاه و ملیجک هراسان و کنجکاو از دریچه دستگاه در حال نگریستن به این صحنه هستند که ناگهان از درون تاریکی دستگاه نمایش، دوربین حرکتی را به سوی دریچه دستگاه، به سوی چشمان خیره شاه و ملیجک آغاز می‌کند. ناگهان در خارج از دستگاه، در درون فضای سالن نمایش، پشت چشمان در حال نگریستن شاه و ملیجک، گلنار دیده می‌شود که درون سالن شاه قرار دارد (تصاویر۷ و ۸). به نظر می‌رسد که حرکت و تکانه‌های طنابی که گلنار را در ارتفاع میان صخره‌ها نگاه داشته بود، از درون فضای داستانی فیلم به فضای نظاره‌گری شاه ادامه پیدا کرده، و بدین ترتیب او با جهشی به درون سالن پریده است.

شاه و ملیجک، شگفت‌زده چشمان خود را از دریچه دستگاه به سوی درون سالن بر می‌گردانند و گلنار، شخصیت سینمایی را تجسدیافته در درون فضای واقعی سالن می‌یابند. شاه از عکاس‌باشی می‌پرسد: «واقع بود یا خیال». عکاس‌باشی پاسخ می‌دهد: «سینماتوگراف واقع را همچون خیال و خیال را همچون واقع تماشا می‌دهد». با وام‌گیری از شاویرو، می‌توان این صحنه را به مثابه بازتابی از ظرفیت سینما در نابودی نگاه خیره سوبژکتیو در نظر گرفت (Shaviro, 1994, 55). هجوم تصاویر فیلم *درخت لر* به حریم امن شاه، زیبایی‌شناسی فاصله‌مند نظاره‌گری را از میان می‌برد (Ibid.,12). تصویر سینمایی که تجسد خود را در کالبد گلنار می‌یابد، خود را به نگاه خیره شاه تحمیل می‌کند، و فاصله سوژه و ابژه، ناظر و منظر در این لحظه محو و نابود می‌شود. این صحنه دلالتی به این نکته می‌تواند باشد که شیفتگی چشم‌چرانانه مورد تأکید نظریه روانکاوانه و در نظر گرفن ارتباط پرده و مخاطب بر مبنای الگوی پرسپکتیوی، در رابطه با تجربه نظاره‌گری راهگشا نمی‌باشد. تصویر سینمایی، «از امکانات دیدن تجاوز می‌کند» (Ibid., 47)، و با از میان بردن فاصله پرسپکتیوی، به سوی فضای امن ناظر هجوم می‌آورد. والتر بنیامین اشاره می‌کند که تجربه تماشای فیلم به واسطه کیفیت تهاجمی تصاویر، همانند اثر هنری

تصویر ۴- محو مرز میان فضای واقعی و سینمایی در فیلم *عموجاش در نمایش تصویر متحرک*. مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

تصویر ۵- جذب‌شدگی در محیط سینمایی در فیلم *شرلوک جونیور*. مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

تصویر ۶- از میان رفتن مرز میان ناظر و منظر در فیلم *رز ارغوانی قاهره*. مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

دادائیست‌ها تجربه‌ای لامسه‌ای است: «آثار هنری دادائیست‌ها، با ظاهری جذاب یا با ساختاری برانگیزاننده، به ابزاری برای بارش بدل شدند. این آثار همچون گلوله‌ای به تماشاگر اصابت کرده یا بر سر او می‌باریدند، و به این ترتیب کیفیتی ملموس می‌یافتند» (بنیامین، ۱۳۹۰، ۶۲). در این صحنه نیز، هجوم تصاویر، فاصله پرسپکتیوی نظارهگری را نابود می‌سازد و موجب شکل‌گیری ارتباطی لامسه‌ای میان ناظر و منظر سینمایی می‌گردد.

در ادامه عکاس باشی خطاب به گلنار، شخصیت فیلمی که در سالن دربار، در فضای واقعی سرگردان است، می‌گوید: «گلنار، آینه، برو چهره‌ات را اصلاح کن، جعفر منتظرته». در حالی‌که نظریه روانکاوانه پرده سینما را به مثابه آینه‌ای برای سوژه ناظر در نظر می‌گیرد، اینجا در روندی معکوس جهان واقعی برای شخصیت سینمایی آینه‌ای برای دیدن فراهم می‌کند. شاه و ملیجک در پی گلنار به سوی آینه می‌روند، و شاه از ملیجک می‌خواهد که از گریختن گلنار به سوی محیط خیالی سینمایی جلوگیری کند. از این لحظه به بعد، شاه تنها در پی تصاحب و به تسخیر در آوردن گلنار و مبدل‌کردن او به یکی از زنان حرم‌سرای خود است. از این منظر و با در نظر گرفتن آنچه که در ادامه فیلم اتفاق می‌افتد، می‌توان فرایند نگریستن شاه را بازتابی از «اپتیک فیزیولوژیک» مورد اشاره کراری در نظر گرفت (Crary, 1992, 16). بدن شاه بدنی خنثی و بی‌تأثیر در فرایند نگریستن نیست. می‌توان این صحنه را به مثابه دلالتی دراماتیک به نقش مولد ایفاشده توسط بدن در فرایند نگریستن در نظر گرفت. در ادامه در حالی‌که این دو در فضای اتاق در تعقیب گلنار هستند، او هراسان می‌گریزد و ناگهان با جهشی به درون دریچه نمایش وارد می‌شود. شاه و ملیجک بهت‌زده در پی او به کنار دریچه می‌روند. این بار دوربین حرکتی معکوس حرکت لحظه ورود گلنار به فضای سالن شاه را تکرار می‌کند و با دورشدن از دریچه، به خروج گلنار از فضای واقعی و ورودش به محیط مجازی فیلم دلالت می‌کند. مجدداً شاه و ملیجک از مدخل دریچه دستگاه به تصاویر فیلم می‌نگرند که گلنار را در حالی‌که بر لبه دیواری ایستاده است نشان می‌دهد. این شکستن مرز میان محیط سینمایی و فضای واقعی در فیلم بارها تکرار می‌شود و در ادامه گلنار مجدداً وارد سالن شاه می‌شود (تصاویر ۹ و ۱۰). در این بخش «درونگرایی»، «ایزوله‌شدگی» و «فاصله‌مندی» الگوی نظاره‌گری اتاق تاریک از میان می‌رود. آنچنان که کراری بحث می‌کند در این صحنه‌ها، بدن ناظر و ابژه نظاره‌اش بستر مشترکی را شکل می‌دهند، که در این بستر مرز میان، ناظر و منظر، درونی و بیرونی از میان می‌رود (Ibid., 73).

شاویرو به آرای بنیامین اشاره می‌کند که معتقد بود در تجربه تماشای فیلم، تعمق‌کردن پرسپکتیوی، با ارتباط لامسه‌ای جایگزین می‌شود و مخاطب در یک فرایند مبتنی بر «میمسیس» با فضای سینمایی درگیر می‌شود (Shaviro, 1993, 42-51). مفهوم میمسیس نزد بنیامین، به پیوند پر تپش حسانی میان بدن ادراک‌کننده و بدن مدرک دلالت دارد. از این منظر وی تأکید می‌کند که میمسیس باید به مثابه پدیده‌ای فیزیولوژیک در نظر گرفته شود که تمام حواس را از طریق لامسه به مشارکت می‌طلبد (Taussig, 1993, 19-22). این مفهوم رابطه سلسله‌مراتبی میان سوژه و ابژه را محو می‌کند: «میمسیس [...] یک فرم تسلیم‌شدن به محیط است[...] به جای مسلط‌شدن، و از این رو یک جایگزین بنیادی، نسبت به فاصله کنترل کننده بر محیط که توسط نگاه خیره ایجاد می‌شود، ارائه می‌کند» (Marks, 2000, 139). با الهام از بنیامین می‌توان این بحث را مطرح کرد که میمسیس به مثابه تسلیم‌شدگی و جذب‌شدگی به محیط سینمایی به جای سلطه و برتری پرسپکتیوی، می‌تواند گونه‌ای جایگزین از تجربه سینمایی در نظر گرفته شود.

از همین منظر، در صحنه‌ای از فیلم، شاه و ملازمانش در حال تماشای فیلمی هستند که بر روی پرده بزرگ نمایش داده می‌شود. ناگهان یکی از شخصیت‌ها، ملیجک، جایگاه خود به عنوان ناظری متمایز از فضای فیلم را ترک می‌کند، و در فرایندی مبتنی بر «میمسیس»، به درون محیط فیلم به نمایش در آمده بر روی پرده وارد می‌شود. در این صحنه ملیجک از لحاظ فیزیکی و جسمانی مرز میان فضای نظاره‌گری و فضای سینمایی را در می‌نوردد و جذب‌محیط سینمایی می‌شود (Väliaho, 2010, 83-86). در این بخش از فیلم، عکاس‌باشی فیلم *طبیعت بیجان (۱۳۵۳)* اثر سهراب شهید ثالث را بر روی پرده برای شاه و ملازمان نمایش می‌دهد. در صحنه‌ای از فیلم *طبیعت بیجان*، پیرزن به سختی تلاش می‌کند که نخ را از سوراخ سوزن عبور دهد. تلاش‌های پیرزن برای نخ‌کردن سوزن کماکان ادامه می‌یابد، و تماشاگران که از بی‌تحرکی و ملال تصاویر به ستوه آمده‌اند، به تدریج شروع به اعتراض می‌کنند. شاه و برخی از نزدیکانش که از تماشای این صحنه دچار ملال شده‌اند، به خواب فرو رفته‌اند. در نتیجه به خواب رفتن یکی از ملازمانی که تخت شاهنشاهی را بر روی دستانشان نگاه داشته‌اند، تخت واژگون و شاه به زمین می‌افتد و از خواب بیدار می‌شود. عکاس باشی کماکان با چرخاندن دستگیره دستگاه سینماتوگراف، تلاش‌های پیرزن برای نخ‌کردن سوزن را نمایش می‌دهد. شاه که دیگر به ستوه آمده و نمی‌تواند سکون و ملال فیلم را تحمل کند، به ملیجک دستور می‌دهد که به کمک پیرزن برود. ملیجک از میان توده تماشاچیان به خواب رفته در مقابل پرده نمایش عبور می‌کند و به سوی پرده حرکت می‌کند. حرکت ملیجک باعث می‌شود که برخی از افراد از خواب بیدار شوند و مجدداً با دیدن صحنه سوزان نخ‌کردن پیرزن فریاد اعتراض سر دهند. ملیجک به کنار پرده نمایش می‌رود و در کنار لبه عمودی پرده مستطیلی می‌ایستد و پیرزن را خطاب قرار می‌دهد: «ننه،

تصاویر ۷ و ۸- از میان رفتن زیبایی‌شناسی فاصله‌مند نظاره‌گری. مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

تصاویر ۹ و ۱۰- شکستن مرز میان محیط سینمایی و فضای واقعی در فیلم. مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

ننه، سوزنت رو بده نخ کنم».

در این صحنه ملیجک «خود را معلق میان دو جهان متفاوت می‌یابد- جهانی که از آنجا او در حال تماشاکردن است، و جهان دیگری که او از آنجا دیده می‌شود» (Casetti, 2008, 143). شاه و ملازمان مشتاقانه در حال نگریستن هستند، تصویر به نمای ملیجک در لبه پرده برش می‌خورد، این بار اما در نمای دورتری تصویر پیرزن در قاب پرده دیده می‌شود. ناگهان ملیجک پای خود را از لبه پرده به درون فضای مجازی سینمایی حرکت می‌دهد و مرز میان دنیای واقعی و دنیای خیالی را می‌شکند (تصاویر ۱۱ و ۱۲). ملیجک در این صحنه الگویی از نظاره‌گری سینمایی را متبلور می‌سازد که بر پایه نگاه خیره و با فاصله ناظر نیست، بلکه مبتنی بر «نگاه‌های خیره درهم‌تنیده» ناظر و منظر است (Ibid., 144).

ملیجک دستان خود را به سوی پیرزن برای گرفتن نخ و سوزن دراز می‌کند. به نظر می‌رسد که ملیجک تنش جسمانی را از سر می‌گذراند، شکافته شده و دوپاره شده در میان دو مختصات فضایی ناهمگن. پیرزن نخ و سوزن را به ملیجک می‌دهد و ملیجک بدن خود را از فضای سینمایی بیرون می‌کشاند و مجدداً در لبه پرده، خارج از محیط سینمایی و در مختصات فضای واقعی قرار می‌گیرد، و تلاش می‌کند نخ را سوزن کند. پیرزن به گوشه‌ای در فضای اتاقش که چند لحظه قبل ملیجک در آنجا ایستاده بود، خیره می‌نگرد و اکنون با غیاب ملیجک مواجه می‌شود. دوربین به نمای دورتری از پرده برش می‌خورد و از پشت تخت شاهنشاهی، درباریان در حال نگریستن به منظر پرده به تصویر کشیده می‌شوند.

ناگهان ملیجک مجدداً وارد فضای تصویر می‌شود، اما این بار به طور کامل و با تمامیت جسمانی‌اش به درون اتاق پیرزن وارد می‌شود به نظر می‌رسد که تصویر سینمایی؛ ملیجک را به درون خود جذب می‌کند، و او را به تماس با محیط سینمایی وا می‌دارد. به تعبیر کازتی، «تمام فاصله‌ها محو می‌شود.. محورهای مختصاتی از میان می‌روند... ناظر درون جهان منظر قرار دارد...» (Ibid., 144). تصویر به نمایی از اتاق برش می‌خورد که ملیجک و پیزن در آن حضور دارند. تمایز میان ناظر واقعی و شخصیت خیالی سینمایی از میان رفته است. در حالی که شاه و تماشاگران ملیجک را تشویق می‌کنند، ملیجک به تشویق‌هایشان با تعظیم واکنش نشان می‌دهد. از این منظر پیوند و ارتباط میان این دو جهان برای ملیجک کماکان ادامه دارد. اکنون فرایند میمسیس و جذب‌شدگی به محیط سینمایی به طور کامل اتفاق افتاده است. در حالی‌که در نماهای اولیه بر مرز میان قاب و خارج از قاب تأکید می‌شد، در نماهای پایانی، ملیجک خود به بخشی از محیط سینمایی مبدل شده است که تماشاگران را مخاطب قرار می‌دهد. او ناظری است که اکنون به منظر نمایشی دیگران مبدل شده است. ملیجک «خود را در منظری که به آن می‌نگرد؛ غوطه‌ور می‌یابد؛ او وا داشته می‌شود که از تقدیر مشترکی با ابژه نگاه خیره‌اش برخوردار باشد، و هم‌زمان خودش به ابژه نگاه خیره دیگری مبدل شود» (Casetti, 2008, 144). در حالی که عکاس‌باشی در حال چرخاندن دستگیره دستگاه نمایش هست، تصویر به نمای نزدیکی از چهره و دستان ملیجک در حال سوزن نخ‌کردن برش می‌خورد. در این میان مامورین شاه، عکاس‌باشی را دستگیر و از کنار دستگاه دور می‌کنند.

ملیجک که متوجه این موضوع شده از درون فضای اتاق پیرزن هراسان می‌پرسد: «عکاس‌باشی را کجا می‌برید؟... قبله عالم پس ما چگونه از این پرده خارج شویم». ناگهان پرده سینمایی به مثابه مرز میان جهان واقعی و جهان سینمایی، شکافته می‌شود و ملیجک و پیرزن، ناظر واقعی و شخصیت مجازی از فضای سینمایی به درون حیاط کاخ شاهنشاهی پرتاب می‌شوند. اسباب و لوازم اتاق پیرزن نیز به درون حیاط می‌افتند و این دو محیط در هم سیلان می‌یابند. مجدداً تصاویر کیفیت بارشی می‌یابند و به شیوه‌ای لامسه‌ای به سوی تماشاگران هجوم می‌آورند (بنیامین، ۱۳۹۰، ۶۲) (تصاویر۱۳ و ۱۴). در این صحنه همچنین قدرت سینما در تولید و خلق «یک فضای بلعنده» مورد اشاره قرار می‌گیرد، قدرت بلعنده و جذب‌کننده فضای سینمایی ملیجک را به درون خود فرومی‌کشاند (Väliaho, 2010, 83 & 89). از این منظر فیلم *ناصرالدین‌شاه اکتور سینما* را می‌توان به مثابه کنکاشی خلاقانه در رابطه با تجربه نظاره‌گری سینمایی در نظر گرفت. با شکافته‌شدن پرده و شکسته‌شدن مرز میان ناظر و منظر سینمایی، میان فضای سینمایی و فضای واقعی، فیلم الگوی نظاره‌گری مبتنی بر تماس لامسه‌ای و ارتباط بدنی را به نمایش می‌گذارد.

در تماس لامسه‌ای، سوژه دیگر «یک درون باشنده فروبسته یا حضور فی‌النفسه و صرف درونی نیست، بلکه یک گشادگی به سوی دگربودگی... است» (زهاوی، ۱۳۹۲، ۲۱۷). لمس‌کردن شیوه‌ای است که از طریق آن، «خود» از جایگاه سوژگی به سوی «فضای در میانه» گذار می‌کند، جایی که مرز میان «خود» و «دیگری» محو می‌گردد، و در نتیجه گونه‌های نوین سوبژکتیویته می‌تواند ظهور پیدا کند (Manning, 2007). از این رو می‌توان بحث کرد که تجربه لامسه‌ای نظاره‌گری که در فیلم *ناصرالدین‌شاه اکتور سینما* مورد تأکید قرار می‌گیرد، فاصله و شکاف میان ناظر و منظر سینمایی را به چالش می‌کشاند. از این رو، بر خلاف الگوی پرسپکتیوی و سیستم اتاق تاریک مورد بحث نظریه روانکاوانه، سوژه- ناظر سینمایی موجودی «درونگرا»، و «ایزوله شده» نیست، بلکه سوژه‌ای است که در تماس لامسه‌ای با «دیگری» و «بیرونی»، قلمروهای «خودبودگی» را بازپیکره‌بندی می‌کند.

تصاویر ۱۱ و ۱۲- از میان‌رفتن مرز میان دنیای واقعی و دنیای مجازی سینمایی. مأخذ: (تصویر برگرفته‌شده از فیلم)

تصاویر ۱۳ و ۱۴- شکافته‌شدن پرده و شکسته‌شدن مرز میان سوژه و ابژه. مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

فیلم‌ساز از همان سکانس ابتدایی و ارجاعات فیلمیک نشان می‌دهد که هدف غایی آن تعریف مرزهای غیر سنتی برای سینماست. خود داستان، روایت‌گری غیرواقع‌گرایانه دارد و هم در جهان داستان موضوع سحر و سفر به زمان و مکان گذشته را تأیید می‌کند که عکاس‌باشی از زمان مظفرالدین‌شاه به حرم‌سرای ناصرالدین‌شاه وارد می‌شود و هم در نوع نمایشگری، انتظار سنت پرسپکتیوی را به هم می‌ریزد. برای نمونه در صحنه خداحافظی عکاس‌باشی با همسرش در فضای بیرونی برفی، آینه‌ای در مقابل دوربین گذاشته شده است و بخشی از رویدادها از طریق آن دیده می‌شود. جایگاه همسر مستمر در خارج از قاب است و انعکاس آن در آینه رو به تماشاگر و در وحله اول به نظر یک عکس می‌نماید که حرکت سریع عکاس‌باشی از پشت صحنه و در آینه به درون قاب فیلم و گذاشتن چمدان در گاری و تکان‌خوردن آینه، همه انتظارات معمول را واژگونه می‌کند. فیلم‌ساز این تکنیک را در صحنه‌ای که شخصیت فیلم گلنار تجسم پیدا کرده و در کاخ حاضر می‌شود، مجدداً با آینه نشان می‌دهد (تصاویر ۱۵ و ۱۶). فیلم *ناصرالدین‌شاه آکتور سینما* بدین گونه هم به جسمانیت حضور در سینما اشاره دارد و هم به دیگر مفاهیم سینمایی دهه‌ی خود همچون ممیزی در ایران می‌پردازد که از چارچوب این مقاله خارج است. سکانس مونتاژی آخر فیلم ادای دینی است به سینمایی که دغدغه شکستن محدودیت‌های سنتی همچون نگره پرسپکتیوی را به ارمغان آورده است.

تصاویر ۱۵ و ۱۶– استفاده از آینه و حرکت برای شکستن پرسپکتیو سنتی. مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

نتیجه

در این پژوهش فیلم *ناصرالدین‌شاه اکتور سینما* ساخته محسن مخملباف، به مثابه بازنمودی از تجربه نظاره‌گری مبتنی بر نابودی نگاه خیره و از میان‌رفتن فاصله پرسپکتیوی مورد بررسی قرار گرفت. در فیلم، دایما مرزهای میان فضای واقعی و فضای سینمایی محو و نابود می‌شود؛ گاه شخصیت‌های فیلمی وارد فضای جهان داستان واقعی می‌شوند و فاصله و جایگاه امن نظاره‌گری را از بین می‌برند، و گاه تماشاگران فیلم وارد محیط فیلم در فیلم می‌شوند و با شخصیت‌های فیلمی به تعامل می‌پردازند. از این منظر این فیلم را می‌توان به مثابه کنکاشی خلاقانه در رابطه با تجربه نظارهگری سینمایی در نظر گرفت. با شکافته‌شدن پرده و شکسته‌شدن مرز میان سوژه و ابژه، میان فضای سینمایی و محیط واقعی، فیلم *ناصرالدین‌شاه اکتور سینما* الگوی نظاره‌گری مبتنی بر تماس لامسه‌ای و ارتباط بدنی را به نمایش می‌گذارد. با وجود آن که نظریات روانکاوانه فیلم، تماشاگر فیلم را سوژه‌ای بدون کالبد در نظر می‌گیرند، و بر فاصله تخطی‌ناپذیر میان ناظر و منظر نمایش داده شده بر روی پرده در تجربه سینمایی تأکید می‌کنند، با این حال آنچنان که در مقاله بحث شد نمی‌توان نقش بدن و حواس بدنی در تجربه سینمایی را از نظر دور داشت. نکته‌ای که در مطالعات فیلم سال‌های اخیر مورد توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است. در این پژوهش خصوصاً از آرای متفکرانی همچون جاناتان کراری، استیون شاویرو و فرانچسکو کازتی بهره گرفته شد که در مباحث خود در پی ارایه الگوهای آلترناتیو برای تحلیل تجربه ادراکی مواجهه با تصاویر سینمایی هستند. این نظریه‌پردازان در تحلیل‌های خود می‌کوشند اهمیت بدن و نقش حواس بدنی تماشاگر در تجربه نظاره‌گری را مورد اشاره قرار دهند و جنبه‌های جسمانی زیبایی‌شناسی سینمایی را برجسته سازند. در این پژوهش نشان داده شد که چگونه فیلم *ناصرالدین‌شاه آکتور سینما* با ادای دین به تاریخ سینمای ایران و با بهره‌گیری از تکنیک‌های سینمایی سعی کرده است نگاه سنتی به سینما را مورد پرسش قرار دهد و بر جنبه‌های تنانی و ادراک جسمانی در تماشای فیلم تأکید کند.

فهرست منابع

برجر، جان (۱۳۹۰)، *شیوه‌های نگاه*، ترجمه هوشمند ویژه، تهران: انتشارات بهجت.

بنیامین، والتر (۱۳۹۰)، *اثر هنری در عصر تولید مکانیکی*، در اکران‌اندیشه: فصل‌هایی در فلسفه سینما، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

بهشتی، محمدرضا (۱۳۸۵)، *سرآغازهای سوبژکتیویسم در فلسفه و هنر*، فلسفه (۱۱)، صص ۷۱-۸۶.

دکارت، رنه (۱۳۸۴)، برگرفته‌ای از تأملاتی درباره فلسفه اولی، در لارنس کهون، *متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

زهاوی، دان (۱۳۹۲)، *پدیدارشناسی هوسرل*، ترجمه مهدی صاحبکار و ایمان واقفی، تهران: روزبهان.

Branigan, E. and Buckland W. (2013). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*: Routledge.

Campbell, J. (2005). *Film and Cinema Spectatorship*: *Melodrama and Mimesis*: Wiley.

Casetti, Francesco. (2008). *Eye of the Century*: *Film, Experience*, *Modernity*, New York: Columbia University Press.

Coëgnarts, M. and Kravanja, P. (2015). *Embodied Cognition*

son to Steve Jobs.

Manning, E. (2007). *Politics of Touch*: *Sense*, *movement*, *sovereignty*. University of Minnesota Press.

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

Shaviro, S. (1993). *The Cinematic Body*: University of Minnesota Press.

Slatman, J. (2009). Transparent bodies: Revealing the myth of interiority. *The body within*: *Art*, *medicine and visualization*, pp. 107-122.

Taussig, M.T. (1993). *Mimesis and Alterity*: *A Particular History of the Senses*: Routledge.

Utterson, A. (2005). *Technology and Culture*, *the Film Reader*, Psychology Press.

Väliaho, P. (2010). *Mapping the Moving Image*: *Gesture*, *Thought and Cinema circa* 1900, Amsterdam University Press.

and Cinema: Leuven University Press.

Crary, J. (1992). *Techniques of the Observer*: *On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*: MIT Press.

Darrigol, O. (2005), *A History of Optics from Greek Antiquity to the Nineteenth Century*, OUP Oxford.

Grosz, E. (2002). *Jacques Lacan*: *A Feminist Introduction*: Taylor & Francis.

Gunning, Tom. (2004). An aesthetic of astonishment: Early film and the (in) credulous spectator. *Film theory*: *Critical concepts in media and cultural studies*, 3, pp. 76-95.

Jay, M. (1993). *Downcast Eyes*: *The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press.

Kennedy, B. (2002). *Deleuze and Cinema*: *The Aesthetics of Sensation*: Edinburgh University Press

Kirsner, S. (2008). *Inventing the Movies*: *Hollywood's Epic Battle between Innovation and the Status Quo*, *from Thomas Edi-*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Once Upon a Time, Cinema (1991) as a Representation of the Experience of Corporeal Spectatorship and the Suspension of the Boundary between Cinematic Spectacle and Spectator

Mohammad Bagher Ghahramani[*1], Alireza Sayyad[2]

[1]Associate Professor, School of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2]Assistant Professor, Faculty of Cinema & Theatre, University of Art, Tehran, Iran.

(Received: 12 Aug 2021, Accepted: 23 Sep 2021)

Once Upon a Time, Cinema ("Nasser al-Din Shah Actor Cinema") narrates a fictional story of the arrival of cinema in Iran based on real and fictive cinematic characters. The film is focused on the character of Akkasbashi (meaning Cinematographer) who is the first person to bring an early motion picture camera to Iran and the court of the then kings and who is also in love with Atieh (meaning future). From this entry into history, the film also reviews the history of cinema in Iran culminating in a montage of segments from a number of Iranian films. The film presents a fictional magical story, and incorporates themes dealing with the problems of filmmaking, auditing, and cinema restrictions as well as the role of the ruling power elite in this process. Throughout the narrative, scenes from previously made documentary and feature films are shown to the Shah and the courtiers, and from this perspective, the film acquires a self-reflective quality. In *Once Upon a Time, Cinema*, the boundaries between the supposed real space of the story world and the cinematic space within the narrative are constantly blurred; sometimes the characters of a film enter the real space and eliminate the perspective distance and safe place of watching, and sometimes the spectator enters the space and frames of a film interacting with the film characters in their world. In one of the episodes of the film, the capacity of cinema to attract the viewer's body in a cinematic environment is brilliantly represented when Akkasbashi interacts with and helps the character within the film in film. This is reminiscent of physical experiments from the different stages of cinema history that incorporated the direct implementation of all senses other than just sight. We know the declarations by Sergei Eisenstein, Rudolf Arnheim, and Charlie Chaplin, who opposed the introduction of sound and who were in defense of a pure visual art cinema. In addition, attempts to directly engage the audience's sense of smell and to use fragrance during the screening of a film go back to the period before 1906. However, the two dominant senses that film directly reaches out to are the sight and sound which for some critics and researchers incorporate all of our senses when watching a film. From this perspective, the film can be considered as a creative exploration of the cinematic viewing experience. As the curtain is opened and the boundary between the cinematic observer and the scene is broken, *Once Upon a Time, Cinema* shows a pattern of observation based on tactile contact and physical communication. This is the same point that has been considered in film studies in recent years by theorists who seek to provide alternative models for the perceptual experience of encountering cinematic images. The present study, which has been carried out by descriptive-analytical method and using library sources, raises the argument that the film *Once Upon a Time, Cinema* has tried to pay homage to the history of Iranian cinema and by using creative cinematic techniques question the traditional view of cinema and emphasize the physical aspects and haptic perception of watching films in addition to other restrictions and fixed expectations that the filmmaker feels inappropriate.

Keywords
Once Upon a Time, Cinema, Mohsen Makhmalbaf, Camera obscura, Gaze, Touch Contact, The Observer Body.

[**] Corresponding Author: Tel: (+98-21) 8895561, Fax: (+98-21) 66461504, E-mail: mbgh@ut.ac.ir