دوفصلنامه علمی پژوهش پژوهشهای معرفت‌شناختی
سال چهاردهم، شماره ۲۹، بهار و تابستان ۱۴۰۴
صفحات ۱۵۹-۱۸۰

Biannual Academic Journal
The Epistemological Research
Vol. 14, No. 29, Spring & Summer 2025

دلالت در نظریهٔ فیلم ویوین سابچک: بازخوانی از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی

زهرا مهربان[1]
شهلا اسلامی[2]

چکیده

ویوین سابچک از نظریه‌پردازان زن سینمای آمریکا است که با تأثیر از مرلوپونتی کتاب خود به نام «خطاب چشم: پدیدارشناسی تجربه فیلم» را نگاشت و رویکردی وجودی-پدیدارشناختی را به سینما اتخاذ کرد. پرسش این است که حال با توجه به تأثیر سابچک از مرلوپونتی دلالتگری در فیلم چه معنایی به خود می‌گیرد و سابچک چگونه فیلم را از شیء شدگی و مکانیکی بودن می‌رهاند. هدف ما نشان دادن این موضوع است که سابچک با الهام از مرلوپونتی به سینما ظرفیت دلالتی می‌دهد و در ساختار دلالت سینمایی دو عنصر آگاهی متجسد و گوشت را وارد می‌کند. صحبت از گوشت در سینما ما را به حوزهٔ هستی‌شناسی سینما می‌برد و دلالت را با وجود یکی می‌انگارد. دلالت با دو مدالیتهٔ تجربهٔ وجودی یعنی ادراک و بیان شکل می‌گیرد. ادراک و بیان از حالات وجود مجسم در جهان است که در ساختار آینه‌ای گوشت معکوس می‌شوند و معنا در ضخامت این تجربهٔ وجودی شکل می‌گیرد. از نظر سابچک، دوربین به‌مثابهٔ ادراک و پروژکتور به‌مثابهٔ بیان در سینما ظرفیت دلالتی سینما و به تعبیری ظرفیت وجودی آن را افزایش می‌دهند. بدین شکل که حرکت بصری دوربین تبدیل به کوگیتویی می‌شود که انتخاب‌گر است و بیان پروژکتور از دل معانی کهنه معنایی نو پدیدار می‌کند. این اعمال دوربین و پروژکتور در سینما به‌هیچ‌وجه مکانیکی نیست و ما را به سمت تجربهٔ وجودی سوق می‌دهد.

کلید واژه‌ها: ویوین سابچک، موریس مرلوپونتی، سینما، دلالت، ادراک، بیان.

۱. گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران؛ za.mehraban@iau.ir
۲. استادیار، گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)؛ sh-eslami@srbiau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۰۴

مقدمه

نظریهٔ فیلم یکی از شاخه‌های مهم فلسفه هنر در دوران معاصر است. در این شاخه از هنر نظریات مختلفی اعم از نظریه فیلم کلاسیک و نظریه فیلم معاصر مطرح می‌شود. نظریه فیلم معاصر تنوع بسیاری دارد و یکی از آن‌ها، پدیدارشناسی فیلم است. ازجمله کسانی که در این حوزه نظریه‌پردازی کرده‌اند، آلن کاسبیر است که متأثر از پدیدارشناسی هوسرل است و دیگری، ویوین سابچک است که متأثر از پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی است و فیلم را به‌مثابهٔ تن زنده لحاظ می‌کند. سابچک با نظر به اهمیت زبان در فلسفهٔ مرلوپونتی وظیفهٔ خود را بازسازی قدرت دلالت و معنا در سینما می‌داند. از همین‌رو، روشی که سابچک در کتاب *خطاب چشم* دنبال می‌کند پدیدارشناسی نشانه‌شناختی است که وظیفهٔ خود را توصیف و تفسیر ساختار ارتباطی سینمایی می‌داند. سابچک پدیدارشناسی مرلوپونتی را درون گسترهٔ نشانه‌شناسی سینما به کار بسته است و برای آنکه بررسی کنیم که تا چه حد وی مقاصد برنامهٔ مرلوپونتی را تحقق بخشیده است باید وارد مسئلهٔ دلالت شویم؛ بنابراین، ما به‌دنبال ایضاح مفهوم دلالت و دو نیروی نشانه‌شناختی به نام‌های ادراک و بیان هستیم و اینکه این دو چه ارتباطی با سینما دارند. پرسش کلی این پژوهش آن است که سابچک چگونه از پدیدارشناسی مرلوپونتی در نظریه فیلم خود استفاده می‌کند؟ شباهت‌ها و تفاوت‌های دیدگاه آن‌ها در کجاست و سابچک چگونه به بسط این نظریه می‌پردازد؟

پیشینهٔ پژوهش

مقالات یا پایان‌نامه‌هایی که در معنای دقیق، پیشینهٔ این پژوهش باشد یافت نشد ولی می‌توان در خصوص نظریه فیلم، پدیدارشناسی مرلوپونتی و یا نظریه سابچک به موارد زیر اشاره کرد:

ـ «شناخت و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی از منظر پدیدارشناسی فیلم ویوین سابچک»، ابراهیمی اصل، حسن و دیگران، نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۱۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۷.

ـ «تن‌یافتگی تماشاگر در فضای هاپتیکی فیلم»، قهرمانی، محمدباقر و دیگران، نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، دورهٔ ۱۹، شماره ۲.

ـ پایان‌نامهٔ سمیه رفیقی با عنوان «بدن و عینیت در پدیدارشناسی مرلوپونتی» در دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه تبریز در سال ۱۳۹۸ دفاع شده است.

ـ پایان‌نامهٔ مجید باقرزاده با عنوان «پدیدارشناسی سینمای ترنس مالیک بر اساس آرای مرلوپونتی» در دانشکده هنر دانشگاه سوره در سال ۱۳۹۸ دفاع شده است.

نظریهٔ فیلم از دیدگاه سابچک

گفتنی است که ازنظر سابچک، «نظریه فیلم توصیف دلالت یا زبان سینمایی است» (Sobchack, 1992: 19). این عبارت سابچک نشان می‌دهد که وی به‌عنوان نظریه‌پرداز فیلم از نشانه‌شناسی الهام گرفته است. در نشانه‌شناسی یا نقد نشانه‌شناسی، فیلم به‌عنوان یک زبان یا نظام زبانی مرکب از علائم تفسیری مانند شمایل، نمایه، و نماد است. پیرس ازجمله نشانه‌شناسانی است که سه رابطه میان نشانه و ابژه [یا دال و مدلول] مشخص می‌کند: ۱. شمایلی [مشابهت نشانه و ابژه]، ۲. نمایه‌ای [رابطهٔ علی نشانه و ابژه]، ۳. نمادین [رابطهٔ اختیاری نشانه و ابژه]. مخالفان سینما، سینما را همچون عکاسی، نشانه‌ای نمایه‌ای و شمایلی و رسانه‌ای در خدمت ضبط و ثبت واقعیت می‌دانستند. در واقع، مصادف شدن آغاز سینما با شکوفایی هنر عکاسی، موجب شبهات زیادی در باب وابستگی سینما به عکاسی شد. به‌عنوان‌مثال، شبههٔ بازتولید مکانیکی به سبب نداشتن خلاقیت و اصالت بار منفی‌ای بر سینما تحمیل می‌کرد. به نظر می‌رسد که سابچک زبان سینما را با وام گرفتن مفهوم «بدن فیلم» و به تعبیری کلی‌تر، هستی‌شناسی مرلوپونتی درهم می‌آمیزد تا از شبههٔ مذکور رها شود. بنابر نظر سابچک و مرلوپونتی، شباهت بدن فیلم و بدن ما از سنخ تصویر کپی‌شده و درجه دوم نیست تا موجب بازتولید مکانیکی شود، بلکه آن شمایل هنوز بدنی در گوشت است؛ پس، در رابطهٔ شمایلی، «من مقابل بدنم نیستم، من درون بدنم هستم، یا بهتر بگویم من بدن هستم» (ibid: 74). ابدانی که در گوشت هستند به نحو معکوس به‌سوی هم نشانه می‌روند و بدین‌سان دوگانهٔ متقابلی نیستند. بدن فیلم و بدن ما رابطهٔ تکینی دارند که به‌هیچ

وجه مکانیکی نیست. به نظر می‌رسد که در رابطهٔ نمایه‌ای هم مراد سابچک و مرلوپونتی از علیت، مفهومی تجربه‌گرایانه از آن نیست؛ تجربه‌گرایان رابطهٔ بدن و ابژه‌ها را علی می‌دانند و معنا را تداعی عادت‌های حاصل از این علیت می‌دانند. اما ازنظر سابچک و مرلوپونتی، ادراک معروض علیت نیست چون متصل به جهان است. در واقع، ادراک حسی خود را در وهلهٔ نخست همچون رویدادی در جهان که معروض علیت باشد، نشان نمی‌دهد، بلکه به‌منزلهٔ بازآفرینی یا بازسازی جهان در هر لحظه است. پس، بدن فیلم همانند بدن ما بدنی در گوشت است که به‌واسطهٔ ادراکش هرلحظه در حال بازسازی جهان است. تیلور کارمن شارح مرلوپونتی در *مرلوپونتی* می‌گوید که «عملیات ذهنی‌ای که به من امکان می‌دهد کتاب را تشخیص دهم روندهای علی صلب و سخت نیست که ازقضا منجر به باوری ثابت می‌شوند، بلکه به‌کارگیری بینش و هوش است که قابل تحویل به قوانین مکانیکی دقیق نیست» (کارمن، ۱۳۹۰: ۴۰). بدن ما و بدن فیلم رابطهٔ علی و مکانیکی با یکدیگر ندارند. در رابطهٔ نمادین، ادراک از طریق بدن با دیگران نیز توافقات فرهنگی دارد (Sobchack, 1992: 74-75) پس، فیلم زبانی دلالت‌زا می‌شود نه صرفاً ابزاری برای بازآفرینی مکانیکی، و «دلالت سینمایی به خطاب چشم برمی‌گردد. خطاب چشم لحاظ کردن ماهیت مجسم بصیرت است و سهمی که بدن برای تشکیل تجربهٔ فیلم دارد» (ibid: 16).

مفهوم «بدن» در نظریهٔ فیلم سابچک

این گزارهٔ ویوین سابچک که «بدن در تشکیل تجربهٔ فیلم سهیم است» ما را ملزم به ایضاح معنای «بدن» از دیدگاه مرلوپونتی می‌کند. ازنظر مرلوپونتی، اهمیت بدن در این است که «بافت مشترک ابژه‌هاست و به هر ابژه‌ای اعم از طبیعی و فرهنگی معنا می‌دهد» (Merleau-ponty, 2012: 244). یکی از این ابژه‌های فرهنگی «فیلم» است که در این مقاله می‌کوشیم آن را شرح دهیم. بدن اصطلاحی است که سابچک در شرح نظریهٔ فیلمش از مرلوپونتی وام گرفته است و بر این باور است که «اکثر سخنان مرلوپونتی توصیفی از فیلم است» (Sobchack, 1992: 212).

از دیدگاه سابچک، فیلم بدنمند است و بدنمندی آن آغاز بازگشت به جهان تجربه

است که مقدم بر جهان عینی است. در اینجا، بدنمند کردن فیلم از سمت سابچک یعنی، آن صرفاً ضبط مکانیکی نیست، بلکه بدین معناست که آگاهیِ فیلم متجسد است. ازنظر نگارنده، شاید اگر بدن فیلم امری صرفاً مکانیکی باشد، آنگاه چیزی مانند دیدگاه مرلوپونتی در باب «موزه» می‌شود. مرلوپونتی بر این باور است که هنر در چنبرهٔ موزه نسبت خود را با جهان از دست می‌دهد (شایگان، ۱۳۹۶: ۸۷). اما سابچک فیلم‌دیدن در سینما را تجربه‌ای زیسته می‌داند و می‌گوید که «زمانی که ما در سالن سینما در حال تماشای فیلم هستیم، در جهان و در فعالیت وجود بصری غرق می‌شویم» (Sobchack, 1992: 8). به‌عنوان‌مثال، چاقو در موزه منجمد می‌شود اما در فیلم ما غرق در چاقو می‌شویم. ما با چاقوی موزه نسبتی برقرار نمی‌کنیم اما با چاقویی در فیلم انواع نسبت‌ها را برقرار می‌کنیم. درواقع، ما با فیلم می‌بینم نه اینکه فیلم را ببینیم. این بدین دلیل است که «فیلم بدنی دارد و بدنی را زندگی می‌کند» (ibid: 205). منظور سابچک از بدن فیلم همان است که مرلوپونتی مدنظر دارد؛ یعنی، بدن- در- جهان.

کتاب مشهور مرلوپونتی یعنی *پدیدارشناسی ادراک* بر آموزهٔ «در-جهان-بودن» هایدگر مبتنی است؛ مرلوپونتی هم با نظر به این آموزهٔ هایدگر بر این باور است که بدن باید از نو در ساختار و نظامی دیگر بازبینی شود؛ ساختاری که بدن را به جهان پیوند می‌زند و به‌تعبیری، بدن شرطِ مواجهه با جهان می‌شود. در چنین ساختاری، بدن دیگر ابژه نیست، بلکه «حالتی از حالت‌های در جهان بودن ماست» (کارمن، ۱۳۹۰: ۱۲۷). در این ساختار، ابژه بودن بدن محل تأمل نیست بلکه مواجههٔ آن با جهان اهمیت دارد و می‌تواند برای ما نگرش دیگری از خودمان را رقم بزند. این سخن بدان معناست که آناتومی بدن آدمی و بدن فیلم فی‌نفسه اهمیت ندارد بلکه آناتومی بدن از حیث ارتباطش با جهان است که برای مرلوپونتی و سپس برای سابچک اهمیت دارد. درواقع، در جهان بودنِ بدن معنای دیگری به ابژگی بدن می‌دهد؛ بدین‌معنا که بدنِ متصل به جهان حالت خاصی از بودن به خود می‌گیرد که «توانایی» نام دارد و با همین قابلیتش است که بدن سوژه می‌شود. به عبارتی، سوژگی بدن به دلیل اندیشهٔ ذهنی او نیست، بلکه به دلیل توانمندی بدن اوست. بدنِ «توانا» بودنش را به انحا مختلف ازجمله ادراک حسی، کنش، توانایی بیانی، زبان و معنا نشان

می‌دهد. (کارمن و هنسن، ۱۳۹۱: ۲۳۱). مرلوپونتی در کتاب *تقدم ادراک* می‌گوید که دیدن در دایرهٔ توانایی است و به عبارتی، «هر چیزی که می‌بینم در دسترس من است و در نقشه با "من می‌توانم" مشخص شده است» (Merleau-ponty, 1964: 162). گفتنی است که زین پس هر جا بنا به‌اختصار «بدن» می‌گوییم، منظورمان «بدن-در-جهان» است که اصطلاح «تن-سوژه» را رقم می‌زند. تن- سوژه یعنی من به‌واسطهٔ توانایی بدنی از جهان آگاه می‌شوم و به گفتهٔ مرلوپونتی «بدن من لولای جهان است» (Merleau-ponty, 2012: 84). لولا وسیلهٔ مفصل‌داری است که توانایی اتصال و حرکت دو قطعه را فراهم می‌کند و بخشی از ضخامتِ گوشتی است. ازنظر مرلوپونتی، پیوند و درهم‌تنیدگی بدن با جهان به دلیل وجود عنصر هستی‌شناختی‌ای به نام «گوشت» است.

بدن فیلم متداخل در گوشت

بدن فیلم سوژه‌ای است که می‌بیند چون در ارتباط با جهان قرارگرفته است و اصطلاحاً، بدن فیلم هم لولای جهان است. با توجه به دیدگاه مرلوپونتی، می‌توان گفت که بدن فیلم می‌تواند دو معنای معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی داشته باشد. در معنای معرفت‌شناختی، بدن فیلم همچون نظرگاهی کنشی-ادراکی رو به جهان است؛ و در معنای هستی‌شناختی، بدن فیلم همچون ارگانیسم قصدمند به‌سوی تعادل با محیط است (محمدعلی خلج، ۱۳۹۸: ۵۸-۵۶). در هر دو معنا، بدن فیلم سوبژکتیو است، نه صرفاً ابژکتیو و فیزیکی. سابچک برای اثبات این ادعای خود ساختار ارتباط سینمایی را بر اساس ساختار وجود مرلوپونتی بررسی می‌کند. سابچک آگاهی متجسد و گوشت را مبنای ساختار دلالت سینمایی معرفی می‌کند و بر این باور است که تئوری‌های کلاسیک و معاصر دلالت سینمایی را از این خاستگاه انضمامی‌اش جدا کرده‌اند. ازنظر نگارنده، توجه به این خاستگاه انضمامی از فیلم موجودی زنده و پویا می‌سازد که شباهتی به موزه ندارد، بلکه چونان نقاشی می‌شود. ازنظر سابچک، «تفاوت گوشت در بدن فیلم و بدن ما مهم نیست، مهم این است که بدن فیلم مانند بدن ما عمل می‌کند» (Sobchack,1992: 212). شباهت آن دو به‌دلیل قرارگرفتن‌شان در گوشت است. مرلوپونتی بدن متداخل در گوشت را بدن‌زیسته می‌نامد. از دیدگاه

مرلوپونتی، گوشت عنصر زیربنایی در هستی است اما اینکه این عنصر معادل چه مفهومی در فلسفه است دقیقاً مشخص نیست و مرلوپونتی آن را چنین بیان می‌کند که «این گوشت نامی در فلسفه ندارد و هیچ‌یک از مفاهیم فلسفی مانند ماده، جوهر، یا بازنمایی ذهنی نیست بلکه در مقام مثال، عنصری مانند عناصر چهارگانهٔ آب، خاک، هوا، آتش است. گوشت عنصری هستی‌شناختی است» (Merleau-ponty, 1968: 139). این عنصر امتداد مکانی ادراک و احساس مرا به‌سوی جهان میسر می‌کند. به‌سوی جهان رفتن نوعی حرکت در تاخوردگی ضخامت گوشتی است که باز و بسته می‌شود. این حرکت به سببِ استعداد گوشت رخ می‌دهد. گوشت استعدادِ معکوس کردن متقابل‌ها را دارد یعنی، هم حس می‌کند، هم حس می‌شود، هم می‌بیند، هم دیده می‌شود و با برقراری همین نسبت معکوس‌شوندگی، امکانِ جهت‌گیری دوسویهٔ بدن و جهان را نسبت به یکدیگر فراهم می‌آورد. گفتنی است که این نسبت معکوس شوندگی بر ابهام و پیچیدگی جایگاه انسان در جهان هم صحه می‌گذارد. مرلوپونتی در کتاب مرئی و نامرئی مفهوم گوشت را کمی بسط می‌دهد و بر این باور است که «طبیعت انسان مبهم است. این ابهام با گوشت پیوند دارد چراکه بینابین هر امری گوشتی از چیزهاست، ضخامتی از گوشت بین بیننده و چیزهاست» (ibid: 135). بدن هم بخشی از گوشت است و به عبارتی، «بدن و جهان رباط‌هایی متداخل در یک گوشت هستند. بدن و جهان تقاطع، هم‌تافتگی، و درهم‌پیچیدگی دارند» (مرلوپونتی، ۱۳۹۰: ۱۲۳). بدن متداخل در گوشت «بدن‌زیسته» نام دارد که به سمت جهان گشوده است. به‌عنوان‌مثال، دست در جهان در پیچشِ گوشتِ مستعد قرار می‌گیرد و با هر باز و بسته شدنِ گوشت خود را هم‌زمان لمس‌کننده و لمس‌شونده ادراک می‌کند. چنین دستی را «دست‌زیسته» می‌توان نامید. موقعیت دست‌زیسته به این شکل عمل می‌کند که هر دو دست به‌شکل پشت‌ورو و تورفتگی بر روی‌هم قرارگرفته است. به‌محض باز شدن لایه‌ای دیگر از گوشت آن تورفتگی بیرون می‌آید. گوشت به‌عنوان عنصر هستی‌شناختی باعث می‌شود «من سوراخی در وجود نباشم، تورفتگی باشم» (Merleau-ponty, 2012: 250). خاصیت گوشت این است که جهان را چندپهلو می‌کند و در این ابهام، ادراک من از جهان خود را بیان می‌کند. بدین‌ترتیب،

سابچک به مبحث توانمندی ادراک، بیان و معنای فیلم وارد می‌شود. ادراک بدن فیلم و بدن آدمی اعم از مخاطب سینما یا بیننده مبهم است، بیان بدن هم، به‌تبع ادراک، مبهم است. ادراک و بیان در پیچش گوشت، متقاطع می‌شوند. ادراک و بیان طوری درهم‌پیچیده‌اند که گویی همدیگر را در آینه معکوس بازتاب می‌دهند. بدین معنی که اگر در آینه راست چپ است و چپ راست است، لمس‌کننده لمس‌شونده است و لمس‌شونده لمس‌کننده است، ادراک بیان است و بیان ادراک است. ادراک اگر لمس‌کنندگی است، بیان لمس‌شوندگی است و بالعکس.

ایضاح مفهوم «ادراک و بیانِ» سینمایی با تکیه بر مفهوم گوشت

به نظر می‌رسد که ضخامت گوشت، ضخامتی از جنس آینه داشته باشد و همین کافی است تا تجربه معکوس شود و دقیقاً نتوانی مشخص کنی که لمس‌کننده‌ای یا لمس‌شونده و الی‌آخر. گوشت بین خود و خود، خود و دیگری اعم از جهان و دیگران قرار می‌گیرد و تجربه‌های معکوس بسیاری را بازتاب می‌دهد. به نظر می‌رسد که از دیدگاه سابچک هم، در تجربهٔ فیلم، گوشت به‌مثابهٔ آینه باعث ابهام و درنهایت، شکل‌گیری تقاطع ادراک و بیان در فیلم می‌شود. سابچک بر این باور است که بدن دیدگاه ما در مورد جهان است و «بدن فیلم بدن‌زیسته است» (Sobchack, 1992: 219). بدن‌زیستهٔ فیلم ادراکی–بیانی است و دیدن در تبادل این دو توانایی باهم شکل می‌گیرد. ازنظر سابچک، «فیلم در مقام ادراک، ظرفیت تجربه دارد و در مقام بیان، ظرفیت دلالت دارد» (ibid: 11). ظاهراً ویوین سابچک در مقالهٔ «جسمیت بخشیدن به تصویر: پدیدارشناسی، آموزش و فیلم آبی اثر درک جارمن» فیلم آبی را نمونه‌ای از این تبادل می‌داند. از دیدگاه سابچک، فیلم آبی در مقام ادراک ظرفیت تجربهٔ بیماری ایدز را منتقل می‌کند و در مقام بیان ظرفیت دلالت دارد. بدن فیلم با ظرفیت دلالتگری‌اش خود را در آینهٔ معکوس می‌شکافد و وجودش را به وجود دیگران پیوند می‌زند (ibid: 102). با این شکافتن تبدیل به سوژهٔ سخنگویی می‌شود که در حال گشودنِ تجربهٔ بودن خود و گفت‌وگو با جهان و دیگران است. فیلم آبی با دیگر خودها مرتبط می‌شود؛ دیگر خودها می‌توانند دانشجویان سابچک باشند، می‌توانند مخاطبان عام و

خاص دیگر باشند. به نظر می‌رسد که فیلم آبی در کنش بیانی‌اش سوژهٔ سخنگویی است که جهت جسمانی صدایش به سمت رنگ زرد و آبی‌ای است که بر حرکت بدن و تجربهٔ ما از جهان تأثیر می‌گذارد. پس، «گفتار-گفته‌شده» هم علاوه بر «ادراک-ادراک‌شده» جزو اصطلاحات سینمایی سابچک می‌شود (ibid: 50). از منظر سابچک، «زبان در بدن گفتار می‌شود» (ibid: 77)؛ و به قول مرلوپونتی، «گفتار [یکی از عملکردهای بدن] محکم‌ترین اتصال به اگزیستانس مشترک یا به همبودی است» (Merleau-ponty, 2012: 163). یا مرلوپونتی در جای دیگر می‌گوید که «گفتار علامت اندیشه نیست...اگزیستانس بیرونی معناست» (ibid: 187). این سخن مرلوپونتی را هم سابچک با تعبیر دیگری به کار می‌برد که «بیان ژست مرئی ادراک است» (Sobchack, 1992: 41). دلالت به‌عنوان وجه محسوس و جسمانی زبان در جهان حضور و مشارکت دارد و کاملاً انضمامی است چراکه عنصر هستی‌شناختی گوشت در دلالت تأثیر آینه‌ای دارد و پیوند با دیگران را ممکن می‌سازد. با نظر به نشانه‌شناسی پیرس تأکید کردیم که دلالت سینمایی از سنخ مشابهت و تصویر درجه دوم نیست چون بدنی مقابلش نیست، همچنین دلالت سینمایی علّی و مکانیکی نیست تا در جهان حضور نداشته باشد بلکه انضمامی است. «در پدیدارشناسی زبان بسط وجود است و... گفتار بسط تجربهٔ بودن در جهان است» (ibid: 102)؛ و به تعبیر دیگر، «زبان حضور وجود برای جهان است» (ibid: 56). درمجموع، بدن‌زیسته ادراک یا ظرفیت تجربه و بیان یا ظرفیت دلالت دارد و دیدن تبادل این دو توانایی با دو ظرفیت تجربه و دلالت باهم است. بر اساس این مقدمات، نتیجه می‌گیریم که فیلم بدن دارد، زبان دارد، و می‌بیند. فیلم سوژه است، پس فیلم خود را می‌بیند، هرچند چشمانش برای ما نامرئی است (ibid: 140). سابچک می‌گوید که «فیلم می‌بیند و دیدنش را بیان می‌کند» (ibid: 142). بدن فیلم و بدن بیننده هر دو سوژهٔ مشاهده‌گرند. ادراک و بیان فیلم و ادراک و بیان بیننده در ضخامت گوشت قرار می‌گیرد و دیدن فیلم تجربه‌ای مبهم می‌شود. در این ابهام، می‌توانیم بگوییم که فیلم آبی ایدزی بودن خود را می‌بیند و حس می‌کند و نیز، تجربه‌ای از ایدز در مخاطب دیده می‌شود و حس می‌شود. این پیوند به این دلیل است که دیدن در تجربهٔ معکوس آینه‌ای رخ می‌دهد. توضیح ادراک و بیان در دو ارگان دوربین و پروژکتور

ملموس و عینی می‌شود. در اینجا، باید توضیح دهیم که از نگاه سابچک، دوربین ارگان ادراکی و پروژکتور ارگان بیانی بدن‌زیستهٔ فیلم است. اما اجازه دهید برای فهم بهتر این ارگان سینمایی، مفهوم «ادراک» نزد مرلوپونتی را کمی بسط دهیم.

چیستی ادراک نزد مرلوپونتی

مرلوپونتی در *معنا و بی‌معنا* دربارهٔ ادراک می‌گوید که «ادراک هوش نیست، رفت‌وآمد به جهان است» (Merleau-ponty, 1964: 53). این سخن نشان می‌دهد که ادراکی که مرلوپونتی از آن حرف می‌زند، نوعی ادراک عملی و نه شناختی و مفهومی است. درواقع، عملی بودن ادراک به دلیل قصدیت است که موجب داشتن موقعیت هوشمندانه در عالم می‌شود. همچنین، ادراک عملی ریشه در تجربه دارد و تجربه متمایز از بدن نیست. به همین دلیل است که مرلوپونتی تأکید می‌کند که «تئوری بدن تئوری ادراک است» (Merleau-ponty, 2012: 216)؛ و چنین ادراکی «آشکارکنندهٔ جهت یا مدالیته است» (مرلوپونتی، ۱۳۷۵: ۱۲۸). به‌عنوان مثال، در فیلم آبی ادراک ایدز جهت جسمانی رنگ آبی و زرد می‌گیرد و بدن در همان جهت رنگی حرکت می‌کند. مرلوپونتی در *پدیدارشناسی ادراک* دربارهٔ رنگ توضیح می‌دهد که «برای نمونه، وقتی قرمز به چشم راست وارد می‌شود، حرکت کشسانی بازو به سمت بیرون ترغیب می‌شود، درحالی‌که سبز به حرکت خمیدگی و چین‌خوردگی/ تاشدگی به‌سمت بدن ترغیب می‌شود» (Merleau-ponty, 2012: 216). این بدن است که جنبهٔ حرکتی ادراک را می‌فهمد و نه ذهن؛ و همین امر موجب می‌شود تا مرلوپونتی بگوید که «در تجربهٔ ادراکی باید بگویم که کسی در من درک می‌کند، و نه اینکه من درک کنم». (ibid: 223). مرلوپونتی بدن را در صورت‌بندی کوگیتوی جدیدی ارائه می‌دهد، «آدم فکر می‌کند، آدم هست» (ibid: 422). به نظر می‌رسد که آدم مفهومی است که از تقاطع بدن با جهان و مواجههٔ آن دو با هم استخراج شده است. ادراک حسی فردیت‌زدایی می‌کند و می‌توان گفت که در ادراک حسی «احساس تنها می‌تواند گمنام باشد. آن گمنامی که می‌بیند و لمس می‌کند، دقیقاً خودم نیست» (ibid: 224). این بدان معناست که ادراک، پیشاشخصی است، آدم است و خودمختار نیست تا خود معنای جدید

به زندگی بدهد. البته این سخن به معنای انفعالی بودن سوژه نیست چون «ادراک به شکل گشتالت در دسترس ماست و متناسب با درهم‌تنیدگی شکل- زمینه کانون توجه ما مدام جابجا می‌شود و به دنبال آن، معانی نزد ما دگرگون می‌شود. گفتنی است که همان‌طور که ادراک منفعل نیست، خلاقانه هم نیست، بلکه نشانهٔ ارتباط مبهم ما با عالم است و میدانی از حضور در دو بعد می‌دهد: ۱. بعد اینجا-آنجا (مکان)؛ ۲. بعد گذشته، حال، آینده (زمان)» (ibid: 277). در این میدان حضور، ادراک نه دریافت‌های حسی بلکه گرفتی از جهان در اختیار ما می‌گذارد» (کارمن و هنسن، ۱۳۹۱: ۴۱۴). گرفتن جهان به این دلیل است که «زمینهٔ حسی از جنس مشارکت و آمیزگاری است و باعث می‌شود ما جهان را مکانی درک کنیم، نه به شکل داده یا اعیان» (کارمن، ۱۳۹۰: ۱۰۶). امتداد مکانی ادراک و احساس من به‌سوی جهان با حرکت بصری ممکن است، حرکتی که بنیاد حواس است. بصیرت با عصای خیرگی ممکن می‌شود. گویی خیرگی عصایی در تاریکی است که داده‌های بصری و ملموس اطراف او را هماهنگ می‌کند. بصیرت در چشم و لمس نیست بلکه اندیشه‌ای است که در بدن رخ می‌دهد و اسیر میدان حس است و کیفیت حسی «پاسخ پرسشی است که تحرک خیرگی بیان می‌کند» (ibid: 235). نابینا هم با حرکت بدنی خود بصیرت دارد و در جهان رفت‌وآمد می‌کند؛ بدین معنا که «از طریق پوزیشن فضایی دسترسی و گشودگی به سیستمی از موجودات مرئی دارد و برای نگاه خیره به لطف نوعی از قرارداد اولیه و به‌وسیلهٔ هدیه‌ای از طبیعت، بدون تلاش من، در دسترس است» (ibid: 224). نابینا حس می‌کند و احساس او گشوده به کل است و جهانی دارد. نابینا خود را در حال دیدن و لمس کردن می‌بیند (Merleau-ponty, 1964: 162). مرلوپونتی دربارهٔ تفاوت دو تجربهٔ بصری و لمسی توضیحی دارد که ذکر آن خالی از فایده نیست. مرلوپونتی می‌گوید که «تجربهٔ بصری به عینیت فشار می‌آورد و ما خود را گول می‌زنیم که ما جهان را تشکیل می‌دهیم اما تجربهٔ ملموس به سطح بدن چسبیده است و نمی‌توانیم خود را گول بزنیم...نمی‌توانیم فراموش کنم که از طریق بدنم به سمت جهان می‌روم...تجربهٔ ملموس بیرونی است و در من متمرکز نیست» (Merleau-ponty, 2012: 330)؛ و «کیفیات بصری به ما ابژه معرفی می‌کنند، ما را به محیط معرفی نمی‌کنند و کمتر به بدن گره می‌خورند»

(ibid: 334). بصیرت هماهنگی این دو تجربه است و نیز دانستن اینکه ما سازندهٔ جهان نیستیم، ما با بدن به سمت جهان از پیش موجود می‌رویم؛ بدنی که سیستم هم‌کوشی است و نه ارگان‌های مجزا. سیستم هم‌کوشی بدن در تعاملی متجسد با گوشت جهان صورت می‌گیرد و استعداد معکوس‌شوندگی گوشت امکان دیالکتیک و دیالوگ ادراک و بیان را در بدن بصری فیلم فراهم می‌آورد. به‌طوری‌که می‌توان گفت، کنش مجسم دیدن فیلم پارادایم تبادل سوژگی ادراک دوربین و ابژگی بیان پروژکتور است (Sobchack, 1982: 21).

حضور ادراکی دوربین در سینما

سابچک بر این باور است که با حضور مکانیسم ادراکی دوربین می‌توان گفت که «بدن فیلم به‌طور بصری حرکت می‌کند» (Sobchack, 1992: 206)؛ و «معنی پارچهٔ مخمل، زبری پوست درخت و نرمی گوشت را درک و بیان می‌کند» (ibid: 133). به نظر می‌رسد که بصیرت دوربین حالتی از ادراک است و «کنشی است که همیشه از جای خاص رخ می‌دهد و از ملزومات بدن و جهان است» (ibid: 25). از منظر سابچک، این بصیرت انتزاعی نیست بلکه «بصیرت در ساختار قصدی همیشه دیدن چیزی است که دیده می‌شود» (ibid: 85). به نظر می‌رسد که در فلسفهٔ مرلوپونتی و نظریهٔ فیلم سابچک «ادراک‌شده و دیده‌شده» در تقابل دوگانهٔ ادراک کردن/ادراک‌شده و دیدن/دیده‌شده به معنای این است که «چیزی وجود دارد» که نامرئی است و در رفت‌وآمد به جهان می‌توان با آن ملاقات کرد. چنان‌که در ادامه هم می‌گوید که «بصیرت جهت‌دار و متمایزکنندهٔ مرئی از نامرئی، شکل از زمینه، بیننده از دیده‌شده است» (ibid: 86). گویی حرکتِ دوربینْ دوربین را بدل به کوگیتویی می‌کند که «آنچه را به‌صورت نامرئی وجود دارد» می‌بیند. مرلوپونتی بر این باور است که «بصیرت در چیزی دیده‌شده از طریق کوگیتو به انجام می‌رسد» (Merleau-ponty, 2012: 396). کوگیتو آدم ناشناسی است که خودمختار نیست و انتخاب می‌کند آنچه ما باید در میدان بصری ببینیم. سابچک می‌گوید که «کنش نظر کردن کنش انتخاب است که مرئی را از نامرئی مشخص می‌کند» (Sobchack, 1992: 130). بدن نامرئی فیلم گشوده به جهان است و در اتصال «جهان–لنز» دیده می‌شود. به‌عنوان‌مثال، نمایش چاقو در

فیلم صرفاً به‌مثابهٔ یک ابژهٔ مرئی ثابت نیست، بلکه چاقو در محیط نامرئی خاصی شروع به حرکت می‌کند. سابچک دربارهٔ دوربین می‌گوید که «پشت آن ماشین منحصربه‌فرد که شبیه هیچ‌کس نیست، بدن‌زیستهٔ منحصربه‌فردی است که قرار است پروژهٔ قصدی‌اش در جهان فیلم شود، برای داستان گفتن، نشان دادن جهان یا حالات درک آن» (Sobchack, 1982: 331). این ماشین منحصربه‌فرد، مادیت‌اش در فیلم دیده نمی‌شود اما حرکتش محسوس است (Sobchack, 1992: 209). سابچک بر این باور است که «دو مفهوم پدیدارشناختی برای افشای ساختار نشانه‌شناسی حرکت دوربین مرکزی هستند: تجسم و قصدیت» (ibid: 321). بر اساس فلسفهٔ مرلوپونتی، نسبت دادن قصدیت و حرکت به دوربین باعث می‌شود آگاهی دوربین از جنس توانستن شود. به همین دلیل سابچک می‌گوید که «باید "من می‌توانم" دوربین شرح داده شود» (Sobchack, 1982: 318). سابچک بر این باور است که دوربین، به‌عنوان ادراک ابزاری-واسطه‌ای، امتداد روابط قصدی ما با جهان است و جهان انتهای این ادراک است (Sobchack, 1992: 184). «من می‌توانم» دوربین یعنی بدن دوربین در جهان حرکت می‌کند و متصل به جهان است و به سبب همین توانایی‌اش سوژه می‌شود. سابچک دراین‌باره می‌گوید که «دوربین بدنی در جهان است، حتی آنچه ما دوربین دانای کل می‌نامیم در بصیرتش متعالی نیست و حواس ادراکی‌اش را از طریق جهت و پرسپکتیو مشخص می‌کند» (Sobchack, 1982: 321). همان‌طور که قبلاً در بخش مرلوپونتی گفتیم، بدنِ «توانا» بودنش را به انحای مختلف ازجمله ادراک حسی، کنش، توانایی بیانی، زبان و معنا نشان می‌دهد. اگر توانایی ادراکی دوربین در گوشت به‌صورت زبان و بیان آشکار می‌شود پس، حرکت دوربین مکانیکی نیست و فضای زیسته و مسکونی و انسانی به وجود می‌آورد. «دوربین سوژه‌ای است که به سمت، یا دور از، یا در امتداد یا در اطراف ابژهٔ حرکتش حرکت می‌کند» (ibid: 318).

حضور بیانی پروژکتور در سینما

پروژکتور فقط ابزار مکانیکی‌ای نیست که تصاویر را بر پرده منعکس کند. بلکه، ازنظر سابچک، «پروژکتور مکانیسم بیانی تکنولوژی سینمایی است، نه مکانیسم ادراکی‌اش...

پروژکتور ادراک دوربین را بیان می‌کند.» (Sobchack, 1992: 189)؛ و نیز، «پروژکتور بیان مواجههٔ ادراکی ما با جهان است و خود را به همان روش گوشت مرئی می‌کند...صفحه‌نمایش هم مرزهای گوشتی فیلم را بیان می‌کند» (ibid: 55). مرلوپونتی به «بیان» مفهومی اگزیستانسیالیستی می‌دهد و آن همانا پدیدارشدن معنای نو از دل معنای کهنه است (درانتی، ۱۳۹۳: ۴۸). به نظر می‌رسد که پروژکتور، که به‌تعبیری عصای خیرگی در تاریکی است، به پدیدار شدن معنای نو کمک می‌کند. همان‌طور که عصای نابینا با محیط وی سخن می‌گوید، پروژکتور هم موجبِ سخن گفتن بدن زیستهٔ فیلم با بدن زیستهٔ تماشاگر می‌شود. به عبارتی، بدن‌زیستهٔ تماشاگر با عصای پروژکتور به بدن‌زیستهٔ نامرئی فیلم متصل می‌شود و معنایی جدید شکل می‌گیرد. در سالن تاریک سینما، عصای پروژکتور تجربهٔ بینایی، لمس و حرکت را برای مخاطبان نابینا ممکن می‌کند. سابچک می‌گوید که «پروژکتور به‌عنوان امتداد وجود تماشاگر عمل می‌کند» (Sobchack, 1992: 177). در تأیید اینکه پروژکتور عامل سخن است باید اشاره‌کنیم که امروزه پروژکتور به کمک سخنرانان می‌آید، چون گویی خودش سخنگو است و در ارتقای سخنرانی هم به کار می‌آید. گویی ما سوار بر کالسکهٔ پروژکتور با دو اسب متجسد و جهت‌دار نور و صدا می‌شویم و در فیلم، سفری از جنس مواجهه می‌کنیم. درمجموع، می‌توان گفت که تئوری فیلم سابچک بر اساس ساختار روانی نیست چون ازنظر وی، بیان به زبان آوردن معناست و زبان مترادف با وجود است. پس، تئوری فیلم بر اساس حرکت فضایی زیسته است و حرکت فضایی زیستهٔ فیلم سیستم جابه‌جایی‌پذیری ادراک دوربین و بیان پروژکتور است (ibid: 161).

سابچک توضیح واضحی در مورد بیان ندارد و استنباط نگارنده از مفهوم بیان در نظر وی این است که بیان سخن‌گفتن بدن یا جهان به‌تنهایی نیست، بلکه سخن‌گفتنی است که در چشم‌انداز اتصال بدن با جهان و با دیگران صورت می‌گیرد و به شکل نشانه، معنا و جهت جسمانی نمودار می‌شود. همان‌طور که قبل‌تر هم اشاره کردیم، گفتار اگزیستانس بیرونی معناست. به نظر می‌رسد که بیان مبهم است و مانند دست چپ و راست در ضخامت گوشت عمل می‌کند و بدین نحو، سخن‌گویی و معنا میان همبودهای جسمانی جابجا

می‌شود. مرلوپونتی در *مرئی و نامرئی* می‌گوید که در معکوس‌شوندگی هستی‌شناختی، جهان ساکت است و اگزیستانس ما موجودی غرّا و پرسروصداست. «این معکوس‌شوندگی گوشت به‌مثابهٔ بیان، نقطهٔ الحاق سخن‌گفتن و اندیشیدن در جهان ساکت است» (Merleau-ponty, 1968: 145). به‌زعم مرلوپونتی، مارسل پروست تقابل دوگانهٔ مرئیت و نامرئیت گوشت را می‌بیند و آن‌ها را در نقطهٔ سختِ بیان به هم پیوند می‌زند. به نظر می‌رسد که از دیدگاه مرلوپونتی، بیان پروست در پس‌زمینهٔ نامرئی و شاید بتوان گفت صامت/ناشنیدنی شکل می‌گیرد. مرلوپونتی در این تقابل «گوشت را مرئی و ایده را نامرئی در نظر می‌گیرد» (ibid: 151). ایده چیزی جز همان اعتلای گوشت نیست و پروست ایده را با حرکت‌های پیچیدهٔ بدنی به ذهن و از ذهن به بدن می‌رساند و بدین‌ترتیب پیامی را منتقل و بیان می‌کند. مرلوپونتی دراین‌باره می‌گوید که «ایده به کنش بیان متصل می‌شود» (Merleau-ponty, 2012: 410). بدین ترتیب، می‌توان گفت که پروست لولایی است که توانایی حرکت در گوشتِ جهان را دارد و این توانایی را دارد که از خاطرات گذشته معنا و دلالتی جدیدی پدیدار کند؛ و به دلیل همین شأنِ دلالتی است که آثار پروست پر از نشانه، معنا و جهت است.

به نظر می‌رسد که مفهوم بیان از مفهوم نشانه و جهت تفکیک‌ناپذیر باشد چون به‌طورکلی بدن قابلیتی به نام ادراک قصدی دارد. تیلور کارمن، شارح مرلوپونتی، دربارهٔ قصدیت می‌گوید که «قصدیت به معنای نشانه رفتن، هدف گرفتن، گستردن یا کشیدن است...همان‌طور که آنسکوم می‌گوید، ذهن خویش را متوجه چیزی کردن یا به‌سوی چیزی نشانه رفتن همانند نشانه‌رفتن کمان خویش به‌سوی چیزی است» (کارمن، ۱۳۹۰: ۵۸). بدین ترتیب، قصدیت بدنی یعنی بدن چیزی را مانند کمان نشانه می‌گیرد و به سمت جهان کشیده می‌شود و بدین‌سان ادراک می‌کند. نشانه‌گیری بدنی به این دلیل است که «بدن حواس جنبشی دارد، یعنی، بدن نیازی به هدایت ندارد بلکه هدف تا لمس شود بدن حرکت می‌کند و به سمت آن پرتاب می‌شود» (Merleau-ponty, 2012: 103). ازنظر مرلوپونتی، این بدن سوبژکتیو است و «بدن ابژکتیو حقیقت بدن پدیداری نیست، یعنی حقیقت بدن طوری که ما آن را تجربه می‌کنیم» (ibid: 456). بدن‌زیسته سوژه است؛ سوژهٔ

ادراکی-حرکتی و اصطلاحاً خودجنبنده است و چنین جنبندگی‌ای از ادراکی نشأت می‌گیرد که مرلوپونتی آن را ادراک قصدی می‌نامد. ازنظر مرلوپونتی، زیربنای ادراک قوس التفاتی است و «بنا بر تئوری قوس التفاتی آگاهی از جنس اندیشه نیست، از جنس توانستن است؛ توان میزان کردن مفادهای بصری، لمسی، حرکتی به سمت وحدت درون-حسی جهان». نکته‌ای که باید به آن توجه کرد این است که بدن‌زیسته بی‌گدار کشیده نمی‌شود بلکه او کشیدگی و گستردگی خودش را میزان می‌کند. بدن‌زیسته این توانایی‌ها را در لایهٔ بدن عادتی یعنی، بدنی که در جهان است، به نمایش می‌گذارد. چنین بدنی قبل از تأمل، التفات حرکتی دارد. به‌زعم مرلوپونتی، لایهٔ عادتی در اندیشه و بدن ابژکتیو اقامت ندارد (ibid: 148). در این لایه، انتقال تجربه به روش غیرمفهومی خواهد بود و بیننده به جهان بی‌مفهوم منتقل می‌شود.

همان‌طور که گفتیم، در لایهٔ عادتی مفهومی نیست؛ و جهان بی‌مفهوم پر از نشانه، جهت و معنا است. کوگیتوی پیشاتأملی که در حال تجربهٔ جهان است با نشانه سروکار دارد و مبنای هر نوع سخن گفتن است (Waldenfels, 1980: 27). نشانه وحدت دال و مدلول است و در اینجا بحث دلالت مهم می‌شود. در نگاهی کلی، می‌توان گفت که دلالت یعنی هر پدیده‌ای نشان از پدیدهٔ دیگر دارد و دال و مدلول به یکدیگر اشاره دارند. اشاره داشتن دال و مدلول به یکدیگر در حرکت انضمامی بدن زیسته و در آینهٔ گوشت رخ می‌دهد. پیش‌ازاین اشاره کردیم که ادراک در نظام فکری مرلوپونتی و سابچک شناختی نیست، پس دلالت هم شناختی نیست. دلالت از منظر مرلوپونتی، کنش بدن در جهان در افق پیشاتأملی است. این بدان معناست که دلالت باید از اموری مانند بازنمایی، تصویر، اندیشه، سوژه-ذهن جدا شود. دلالت امری ذهنی نیست بلکه بدنی است و متعلق خارجی دارد و از در-جهان-بودن ما نشأت می‌گیرد. از منظر مرلوپونتی، نشانه‌ها پدیداری مادی هستند و «بدن با کسب عادت به خودش اجازه می‌دهد که با دلالت جدید فهم شود» (ibid: 148). نشانه در لایهٔ عادتی بدن قرار دارد و اساساً تفکر بی‌نشانه ممکن نیست. دلالتگری ما توانایی و قدرت ما در بازسازی معانی بدنی و نه ذهنی است، زیرا زبان با بدن پیوندی تنگاتنگ دارد، به‌ویژه بدن به‌مثابهٔ محل بیان و گفتار (Silverman, 1980: 124). گفتنی است که

بازسازی معانی بدنی قدیمی‌تر از معانی ذهنی و هوشی است و شاید دستیابی به راز جهان دستیابی به همین معانی باشد. بدین‌ترتیب، دلالت و معنای فیلم هم در بازنمایی تصویر نیست، بلکه در لایهٔ عادتی و بدنی فیلم و مخاطب است. گفتنی است که سابچک می‌توانست دربارهٔ رابطهٔ معنای فیلم و لایهٔ عادتی سخن بگوید اما این بحث در *خطاب* چشم مشاهده نمی‌شود. همچنین، معانی بدنی معانی زیسته‌ای هستند که در تاریخ و فرهنگ از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. ساختار قصدیت و بیان در خود نشانه‌های دلالتی و جهت‌یابی دارند و با آن‌ها به جهان و دیگران دسترسی داریم.

دلالت بین‌الاذهانی

از دیدگاه مرلوپونتی، معکوس‌شوندگی گوشت سه بعد ارتباطی دارد؛ رابطه با خود، با جهان، با دیگری (Merleau-ponty, 1968: 145). مرلوپونتی در رابطه با دیگری از اصطلاحی به‌نام دلالت بین‌الاذهانی سخن می‌گوید که پیشاشناختی و پیشامشاهدتی است. ازنظر مرلوپونتی، ما با اذهان دیگر سروکار نداریم بلکه با خودهای دیگر مرتبطیم (کارمن، ۱۳۹۰: ۲۰۳). این نوع از دلالت جهت جدیدی با دیگران برقرار می‌کند. به‌عنوان‌مثال، در این جهت، «ارتباط با دیگران بر اساس اصل هماهنگی پیشین‌بنیاد نیست که خدا مانند یک ساعت‌ساز از روی حکمت ادراکات ما را باهم منطبق کرده باشد بلکه ما بنا بر موقعیت خود با جهان درگیر می‌شویم» (Merleau-ponty, 1968: 63). در سینما هم ما با اذهان دیگر سروکار نداریم. تیلور کارمن به نقل از مرلوپونتی دربارهٔ دلالت بین‌الاذهانی می‌گوید که:

> اگر من از سر شوخی یکی از انگشت‌های نوزادی پانزده‌ماهه را بین دندان‌هایم بگذارم و وانمود کنم که می‌خواهم آن را گاز بگیرم، نوزاد دهانش را باز می‌کند. بااین‌حال، او اصلاً به چهره‌اش در آینه نگاه نکرده است و دندان‌هایش شبیه دندان‌های من نیست... برای نوزاد «گاز گرفتن» بی‌درنگ دلالت بین‌الاذهانی دارد. او مقاصدش را در بدنش، و بدن مرا با بدن خودش و از این رهگذر مقاصد مرا در بدنش درک می‌کند (کارمن، ۱۳۹۰: ۲۱۰).

این دلالت بین همبودهای جسمانی‌ای رخ می‌دهد که همدیگر را براساس شیوهٔ رفتار بازشناسی می‌کنند و ساختار رفتار از منظر مرلوپونتی، پیوند سوژه با ابژه در هیئت روانشناسی گشتالت است. در این پیوند، خیرگی باعث انجماد نمی‌شود چون رابطهٔ طرفین بر اساس

میزان رضایت بدنی‌ای است که هریک به هم می‌دهند (Merleau-ponty, 1968: 71). از دیدگاه سارتر، در انجماد خیرگی، ابژه سوژه را می‌نگرد و سوژه حس دیدن ندارد، حس دیده شدن دارد، اما ازنظر مرلوپونتی، همبودهای جسمانی مقابل هم نیستند و رابطهٔ آن‌ها صرفاً از نوع مشاهده نیست، چون دیگری صرفاً عین مادی نیست. دلالت در استعداد معکوس‌شوندگی گوشت معکوس می‌شود و جهت من و دیگری هم به دنبال آن معکوس می‌شود. من دیگری می‌شوم و دیگری من می‌شود و در آیینه‌ی یکدیگر قرار می‌گیریم. در این تجربهٔ معکوس، «آدم» یا «سوژهٔ پیشاشخصی» عیان می‌شود که از نوعی تجربهٔ جمعی مشترک به روی جهان واحد پرده برمی‌دارد (کارمن، ۱۳۹۰: ۲۱۱). در سینما هم باید سر را یا بدن را بچرخانیم یا مانند نوزاد دهان بازکنیم تا معنای گازگرفتن را دریابیم. سر و بدن چرخاندن در اینجا این معنا را دارد که دیدن دلالت حرکتی دارد و صرفاً مقابل هم قرار گرفتن نیست. از نظر سابچک هم در تجربهٔ سینمایی نوعی الگوی دیالوگی وجود دارد: تماشاگران درگیر نوعی بده‌بستان، یا نوعی میان‌کنش، با فیلم می‌شوند (سوینی، ۱۳۸۸).

فیلم دیدن

نسبت ما با فیلم نسبت دوری نیست، بلکه با بدن و سبک زندگی ما در سخن است. (مرلوپونتی، ۱۳۹۴: ۶۱). فیلم دیدن بر اساس ساختار ادراکی- بیانی به شکل شناختی نیست، بلکه بدنی است. ادراک و بیان در ساختار نشانه‌شناختی، دلالت بدنمند دارند. دال و مدلول بدنمند معنای خاصی به دیدن می‌دهند. پرسش مرلوپونتی این است که دیدن چگونه رخ می‌دهد، آیا نوری که به چشم وارد می‌شود موجب دیدن می‌شود یا خیر. از دیدگاه مرلوپونتی، دیدن به‌آسانی صورت نمی‌گیرد چون دیدن مانند اندیشه واضح نیست و در خود معما و سردرگمی‌ای دارد که ناشی از قرار گرفتن ما در جهان است. پس، دیدن تماس و برخورد است و در این تماس، هم‌زمان هم می‌بینیم، هم دیده می‌شویم، هم حس می‌کنیم، هم حس می‌شویم (Merleau-ponty, 1964: 163). پس، ازنظر مرلوپونتی، «دیدن روش خاصی از رسیدن به شیء است» (Merleau-ponty, 2012: 70). برای دیدن باید به ضخامت گوشت جهان فرورفت و روش ورود به این ضخامت خیرگی است که

تمرکز سازماندهی‌شدهٔ بدنی است (ibid: 275)؛ و «چرخندگی/تحرک خاصیت اساسی آن است» (ibid: 249). مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک خیرگی را با عصا مقایسه می‌کند و خیرگی را قبل از بینایی می‌داند؛ «دورترین نقطهٔ عصا به منطقهٔ حساس منتقل می‌شود، عصا دامنه و شعاع کنش لمس کردن را افزایش می‌دهد و شبیه به خیرگی می‌شود» (ibid: 144). خیرگی مانند عصا سرگردان است که دقیقاً کجا را بنگرد. به نظر می‌رسد که از منظر مرلوپونتی، عصای نابینا و خیرگی هر دو دلالت حرکت انضمامی [و نه انتزاعی] دارند و وجود ما را در جهان بسط می‌دهند. مرلوپونتی با تشبیه خیرگی به عصا بر حرکتی بودن آن تأکید می‌کند چون اساساً بدن دیدگاه من در مورد جهان است و «بدن آمیزه‌ای از دیدن و حرکت است...دیدن و حرکت در کنار هم طرح و نقشهٔ وجود را ظاهر می‌کنند». خیرگی در عنصر گوشت موجب می‌شود که دیدن اعم از بینایی شود و «لمس‌کننده را به لمس‌شونده، بیننده را به دیده‌شده، احساس‌کننده را به احساس‌شونده، و گذشته را به آینده پیوند دهد» (شایگان، ۱۳۹۶: ۹۸). اما قبل از خیرگی باید عمق زاده شود تا خیرگی بتواند تمرکز و بازرسی کند. مرلوپونتی در *مرئی و نامرئی* می‌گوید که «اگر ما موفق به توصیف دسترسی به خود چیزها شویم، تنها از طریق ابهام و عمق خواهد بود که هرگز توقف نمی‌کند» (Merleau-ponty,1968:77). ابهام تجربهٔ انسانی با برگشت‌پذیری و گوشت ارتباط دارد و عمق هم باید میزان شود چون عمق بیش‌ازحد نزدیک یا دور ما را از بدن زیسته دور می‌کند و ما به تودهٔ جرم یا به روبات تبدیل می‌شویم (Merleau-ponty, 2012: 316). به‌طور خلاصه، شاید بتوان گفت که «بدنمندی نام دیگر عنصری است که مرلوپونتی آن را دیدنی‌بودن می‌نامد» (کاربن، ۱۳۹۹: ۱۳). به‌علاوه، مارو کاربن در این‌باره می‌افزاید که «دیدن فراتر از آنچه فرد می‌بیند است و به ما نشان می‌دهد که نامرئی به‌عنوان نمای بیرونی و عمق دیدنی است. بصیرت آنچه را غایب است نه با بازنمایی بلکه با خلق آن به‌عنوان حضور خاص حاضر می‌کند» (همان: ۸۰-۷۹).

خیرگی در محتوای غیرمفهومی ادراک وابسته به زمینه است و زمینه یاریگر دیدن است و نگاه را هدایت می‌کند. تجربهٔ پدیدارشناختی شکل- زمینه در مقولهٔ دیدن درهم تابیده‌اند. تجربهٔ بدن در چین‌خوردگی گوشت معکوس جایگزین می‌شود و در این جایگزینی، «اشیا یکدیگر را می‌بینند و یک ابژه آینهٔ ابژه‌های دیگر می‌شود». جایگزینی

معکوس ابژه‌ها بدین‌نحو است که «عقب‌نشینی یکی، ظهور دیگری است؛ و عقب‌نشینی و ظهور با توجه و انتخاب روی می‌دهد» (Merleau-ponty, 1968: 75). هوسرل ابژهٔ زمینه‌ای را ابژه‌ای می‌داند که به آن توجه نمی‌شود اما مرلوپونتی آن را ابژه‌ای می‌داند که حضور نامعین اما محصل دارد (کارمن و هنسن، ۱۳۹۱: ۱۴۳). زمینه زیر شکل است و نگریستن مطلوب شامل دیدن زمینه هم می‌شود. درواقع، بالقوگی زمینه منتظر مداقه است تا شکل شود (همان: ۴۰۷). اما زمینه کاملاً عیان نمی‌شود چون ما ساکن در آنیم و توانایی ما نهایتاً این خواهد بود که در موقعیتی قرار گیریم که بهترین گرفت از جهان را داشته باشیم. جهان با این توانایی بدنی آشکار می‌شود. دریافت حسی مشارکت در این بالقوگی و ابهام و گشودگی به تعین بیشتر است و ما را به سمت دلالت میان‌حسی می‌برد؛ به‌عنوان‌مثال، دیدن صدا و رنگ. دلالت میان‌حسی ازاینجا ناشی می‌شود که ادراک به شکل داده‌های مجزا نیست و به‌یک‌باره با تمام حواس صحبت می‌کند.

یکی از ویژگی‌های نهان ابژه رنگ است که با خیرگی جفت می‌شود و این نشان می‌دهد که دیدن رنگ انتزاعی نیست و گونه‌ای جابه‌جایی‌پذیری ادراکی در آن وجود دارد. دیدن رنگ به نحو خیرگی دلالت میان‌حسی دارد و این امر در گشتالت/ساختار رفتار تأثیر دارد. به نظر مرلوپونتی «در روانشناسی گشتالت هر چیزی معنایی دارد: هیچ پدیداری وجود ندارد که به‌سوی دلالت یا معناداری متمایل نباشد. این روانشناسی مبتنی بر ایدهٔ قصدیت است. معنای که در پدیده‌ها مسکن دارد، معنایی نیست که از کنشگری محض ذهن مشتق شده باشد، بلکه معنایی بومی و زمینی است» (مرلوپونتی، ۱۴۰۱: ۶۶).

> روی‌هم‌رفته، قرمز و زرد دوری از مرکز بدن را ترغیب می‌کند، آبی و سبز نزدیکی را [ترغیب می‌کند]. حال، به روش کلی، نزدیکی اشاره به این دارد که ارگانیسم به سمت محرک می‌چرخد و به سمت جهان بیرون می‌رود، دوری از مرکز بدن به این اشاره دارد که آن از محرک دوری می‌کند و به سمت هسته‌اش عقب‌نشینی می‌کند. رنگ‌ها با قیافه‌شناسی حرکتی عرضه می‌شوند و با دلالت زیسته پوشیده می‌شوند (Merleau-ponty, 2012: 217).

در سینما هم امر نامرئی بازنمایی نمی‌شود بلکه به‌واسطهٔ شکل-زمینه حاضر می‌شود و ما را به سمت دیدن صدا و رنگ می‌برد و همچنان که در فیلم آبی می‌بینیم رنگ در ساختار رفتار گشتالتی ما تأثیر دارد. ازنظر سابچک، «دیدن منطق ـ زیسته است»

(Sobchack, 1992: 132). در این منطق، به نظر می‌رسد که دیدن نحوی رسیدن خاص به نامرئی باشد و به‌هیچ‌وجه بینایی نیست. «نحوی رسیدن خاص» با خیرگی ممکن است. شاید بتوان گفت که دیدن، خیرگی به نامرئی است. سابچک دراین‌باره می‌گوید که «نقاش با خیرگی استنطاق می‌کند... چیزی در فاصله است» (ibid: 91). همان‌طور که سزان می‌گفت باید بتوانید بوی درخت را نقاشی کنید (مرلوپونتی، ۱۳۹۴: ۵۸). در استنطاق خیرگی به فیلم هم می‌توانیم سخنگویی را ببینیم که زبان دارد. در خیرگی، بوی درخت دیده می‌شود و در خیرگی به فیلم، زبان آن دیده می‌شود. درواقع، به نظر می‌رسد که استنطاقِ خیرگی است که موجب منتهی شدن دیدن به سخن‌گفتن می‌شود. خلاصهٔ دیدگاه سابچک در این عبارت می‌آید که «دیدن زبان اولیه است که با سوژه-بدن-بودن-در-جهان ممکن است» (Sobchack, 1992: 132). نظر سابچک در مورد زبان این است که «زبان مانند موج خود را جمع می‌کند و برای پرتاب ورای محدودیت‌ها آماده می‌کند» (ibid: 44)؛ و درنهایت، به دلیل همین زبان داشتن فیلم است که فیلم از شیء شدگی رهایی می‌یابد.

نتیجه‌گیری

در این مقاله کوشیدیم خاطرنشان کنیم که در بررسی مسئلهٔ دلالت از دیدگاه سابچک باید به زیرمجموعه‌های مرتبط با آن ازجمله بدن‌زیسته، گوشت، کوگیتو و بیناذهنیت هم توجه کرد. پس، لازم دیدیم بازخوانی این سری از مفاهیم را در فلسفهٔ مرلوپونتی پی گیریم و آن را در نظریهٔ فیلم سابچک بسط دهیم. به نظر سابچک، سینما زبانی دارد و از همین طریق است که ما آن را می‌فهمیم، زبان سینما صرفاً مفاهیمی پشت واژه‌های کاراکترها نیست، بلکه مفاهیم از طریق گوشت به ما می‌رسند و هرلحظه به بازسازی جهان می‌پردازند. بر اساس نظریه فیلم سابچک، بدن فیلم با هر دو امکانش یعنی دوربین و پروژکتور به‌مثابهٔ ادراک و بیان به جهان متصل می‌شود و معانی نهفته در لایهٔ عادتی و بدنی را از تورفتگی لایه‌های گوشت بیرون می‌کشد. درکل، سابچک با به‌کارگیری مفاهیم مرلوپونتی می‌خواهد نشان دهد که سینما به‌هیچ‌وجه مکانیکی نیست و دلالتگری در آن‌که با اعمال بیانی ادراک و بیان شکل می‌گیرد مترادف با وجود است، یعنی فرمی از ارتباط و تجربهٔ وجودی به ما می‌دهد.

منابع

درانتی، ژان فیلیپ. (۱۳۹۳). ***زیبایی‌شناسی اگزیستانسیالیستی***. هدی ندایی‌فر، تهران: ققنوس.

سوینی، کوین. و. .(۱۳۸۸). تداوم دید: ظهور دوبارهٔ نظریه‌های پدیدارشناختی فیلم. مراد فرهادپور، ***ارغنون***، شمارهٔ ۲۳.

شایگان‌فر، نادر. (۱۳۹۶). ***تجربهٔ هنرمندانه در پدیدارشناسی مرلوپونتی***. تهران: هرمس.

کاربن، مارو. (۱۳۹۹). ***بدن‌مندی و تفکر بصری امروز***. علی‌اصغر تقوی، تهران: فراهنر.

کارمن، تیلور؛ هنسن، مارک بی. ان.(۱۳۹۱). ***مرلو-پونتی ستایشگر فلسفه***. هانیه یاسری، تهران: ققنوس.

ـــــــــــــ .(۱۳۹۰). ***مرلو-پونتی***. مسعود علیا، تهران: ققنوس.

محمدعلی خلج، محمدحسین .(۱۳۹۸). بدن پدیده‌شناختی مرلوپونتی و برخی چالش‌های تفسیری. ***شناخت***، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، ۴۹-۶۹.

مرلوپونتی، موریس. (۱۳۷۵). اولویت ادراک و پیامدهای فلسفی آن. مراد فرهادپور، ***فصلنامهٔ فرهنگ***، شمارهٔ ۱۸.

ـــــــــــــ. (۱۳۹۴). ***جهان ادراک***. فرزاد جابرالانصار، تهران: ققنوس.

ـــــــــــــ. (۱۴۰۱). ***پدیدارشناسی و علوم انسان***. سیدرضا وسمه‌گر، تهران: شب‌خیز.

Merleau-ponty, Maurice (1964) ***Sense and Nonsense***. Hubert L. Dreyfus; Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press.

—— (1964) ***The Primacy of Perception***. Northwestern University Press.

—— (1968) ***Visible and Invisible***. Alphonso Lingis, Northwestern University Press.

—— (2012) ***Phenomenology of Perception***. Donald A. Landes, Routledge.

Silverman, Hugh T. (1980) Merleau-ponty and Interrogation of Language. ***Research in Phenomenology***, vol. 10.

Sobchack, Vivian (1992) ***The Adress of the Eye: A Phenomenology of Film Experience***. New Jersey: Princeton University Press.

Waldenfels, Bernhard (1980) Perception and Structure in Merleau-ponty. ***Research in Phenomenology***, vol. 10.