

## Phenomenology of the Body in Cinema: The Distinction Between Leib and Körper in Body Representation and the Spectator's Experience (Case Study: *Rosemary's Baby*)

### Abstract

The phenomenological study of the body in cinema, as articulated through Merleau-Ponty's references to film in his lectures on the bodily relationship between the spectator and cinema, has become one of the most influential theories in film studies. According to this framework, the spectator engages with cinematic elements—such as narrative, cinematography, and editing—through an embodied mode of perception. This theory gained further prominence as film phenomenology evolved beyond classical realism. Prior to Merleau-Ponty, however, Husserl laid the groundwork for phenomenological inquiry by distinguishing between two forms of the body: Körper (the physical, objective body) and Leib (the lived, subjective body). In Husserl's philosophy of the body, human cognition and perception are deeply tied to Leib, which he posited as the phenomenological center of the world—the source from which meaning arises. In contrast, Körper merely represents the observable manifestation of human presence. This distinction between Körper and Leib has profoundly influenced film phenomenology. The spectator's visual perception of cinema has been reimagined through innovative concepts such as the "tactility" of film, while the body in cinema has come to encompass multiple dimensions: the body of the spectator, the bodies of characters within the film, and even the camera as a metaphorical body. This research through a descriptive-analytical approach examines Husserl's duality of the body in Roman Polanski's *Rosemary's Baby* (1968), employing a descriptive-analytical methodology informed by theories of the body in cinema, particularly those of Vivian Sobchack and Laura Marks. By analyzing this distinction, the research aims to propose a new perspective on embodied phenomenology in film studies. The investigation ultimately concludes that Husserl's framework not only clarifies the physical (and even biological) relationship between the spectator and the film but also revitalizes a body-centered phenomenological approach to film interpretation. Furthermore, it enables the prediction of spectator behavior across genres, particularly in horror cinema, by foregrounding the ways in which films engage the viewer's corporeal and sensory experience. For instance, in *Rosemary's Baby*, the claustrophobic cinematography, disorienting sound design, and visceral portrayal of Rosemary's bodily vulnerability activate

Received: 12 Apr 2025

Received in revised form: 21 Aug 2025

Accepted: 07 Feb 2026

**Yashar Karimi**<sup>1</sup> [iD](#)

PhD of Philosophy of Art, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art and Architecture, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. E-mail: yasharkarimi90@gmail.com

**Mohammad Shahba**<sup>2</sup> [iD](#) (Corresponding Author)

Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran. E-mail: shahba@art.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.393100.616058>

the viewer's Leib (lived body), eliciting physiological responses such as tension and dread. The camera's intrusive framing mimics the protagonist's psychological entrapment, while the film's haptic textures—such as the chilling proximity of objects and bodies—invoke a tactile dimension of viewing. By unsettling the boundary between the spectator's body and the film's diegetic world, Polanski's work exemplifies how horror cinema manipulates embodied perception to amplify affective engagement. This phenomenological approach not only reaffirms the centrality of the body in cinematic experience but also offers a methodological tool for analyzing how films physically and metaphorically "touch" their audiences. Ultimately, revisiting Husserl's Körper/Leib duality through films like *Rosemary's Baby* revitalizes phenomenology's relevance to contemporary media studies. It offers a methodological bridge between abstract theory and spectatorial affect, enabling scholars to analyze how films "touch" their audiences—both physically and metaphorically. By centering the lived body, phenomenology reaffirms cinema as an art of embodied experience, where watching a movie means being in Körper/Leib experience.

*Keywords:* embodiment, Husserl, Körper, Leib, phenomenology

**Citation:** Karimi, Yashar, & Shahba, Mohammad. (2026). Phenomenology of the body in cinema: The distinction between Leib and Körper in body representation and the spectator's experience (Case study: *Rosemary's baby*). *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 31(2), 43-55. (in Persian)



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

### چکیده

علیرغم گستردگی مطالعات پدیدارشناختی در سینما، تمایز مبنایی میان «بدن فیزیکی» (کورپر) و «بدن زیسته» (لایپ) در تحلیل‌های ژانر محور، به ویژه در سینمای وحشت، کمتر مورد تدقیق عملیاتی قرار گرفته است. پژوهش حاضر با هدف پرکردن این شکاف پژوهشی و ارائه خوانشی نو از تجربه بدن مند مخاطب، به دنبال واکاوی تعامل

این دو ساحت بدنی در فیلم بچه رزماری اثر پولانسکی است. این پژوهش

با رویکردی کیفی و با روش توصیفی-تحلیلی و با الهام از رویکرد پدیدارشناسی هوسرلی، این پرسش را مطرح می‌کند که تقابل میان بدن به مثابه ابژه و بدن به مثابه مرکز معنا، چگونه در فرم سینمایی ژانر وحشت نمود می‌یابد. یافته‌ها نشان می‌دهد که با کاربست تمایز کورپر-لایپ، می‌توان تبیینی نو از درگیری حسی مخاطب ارائه داد؛ به طوری که در این ژانر، از طریق مخدوش شدن مرز میان بدن زیسته تماشاگر و بدن فیزیکی بازنمایی شده، نوعی «هم آمیزی پدیدارشناختی» رخ می‌دهد. نتایج این پژوهش علاوه بر احیای خوانش‌های بدن مند، چارچوبی تحلیلی برای واکاوی واکنش‌های ادراکی مخاطب در مواجهه با سینمای وحشت فراهم می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: بدن مندی، پدیدارشناسی، کورپر، لایپ، هوسرل

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۱/۲۳

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۵/۳۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۱۱/۱۸

یاشار کریمی<sup>۱</sup>: دکتری فلسفه هنر، گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

E-mail: yasharkarimi90@gmail.com

محمدشهبانویسنده مسئول<sup>۲</sup>: استاد گروه سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه

E-mail: shahba@art.ac.ir

هنر ایران، تهران، ایران.

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.393100.616058>

استناد: کریمی، یاشار و شهبان، محمد (۱۴۰۵). پدیدارشناسی بدن در سینما: بررسی تمایز لایپ و کورپر در بازنمایی بدن و تجربه مخاطب (مورد مطالعاتی فیلم بچه رزماری). نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۱(۲)، ۴۳-۵۵.

## مقاله

عمیق‌تری از بازنمایی بدن در سینما کمک کند؟ ۲. شناخت تمایز بین لایپ و کورپر در فلسفه پدیدارشناسی چه تأثیری بر رفتارشناسی مخاطب سینما خواهد داشت؟ ۳. بدن مخاطب چگونه از طریق لایپ می‌تواند با فیلم در ارتباط باشد؟ ۴. بدن شخصیت‌ها در فیلم (به‌عنوان کورپر) چگونه بر تجربه بدنی مخاطب تأثیر می‌گذارد و این تأثیر چگونه در فیلم بچه رزماری نمایان می‌شود؟

## روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکردی کیفی و با روش توصیفی-تحلیلی و با الهام از رویکرد پدیدارشناسی هوسرل انجام شده است. استراتژی اصلی این پژوهش، «مطالعه موردی» بر روی فیلم بچه رزماری است که با هدف واکاوی تجربه زیسته و ادراک بدن‌مند تدوین گشته است.

## پیشینه پژوهش

پژوهش حاضر در تدوین چارچوب نظری خود بر سنت پدیدارشناسی کلاسیک و پدیدارشناسی فیلم استوار است. بنیان نظری این مطالعه بر تمایز میان دو مفهوم لایپ (Leib) و کورپر (Körper) در آرای ادموند هوسرل (به‌ویژه در کتاب‌های ایده‌های دو و تأملات دکارتی) و تعابیر شارحانی چون دن زهاوی بنا شده است. در گام بعد، با اتکا به پدیدارشناسی ادراک هوسرل و لایپ، این دو گانه بدنی در ساحت تجربه زیسته واکاوی می‌شود. جهت پیوند این مباحث با مادیوم سینما، از نظریات آلن کازه‌بی‌یه در باب واقع‌گرایی پدیدارشناسانه و رویکرد ویوین سوپچاک در تحلیل «بدن‌مندی مخاطب» (برگرفته از آثار نشانی چشم و اندیشه‌های بدنی) استفاده شده است. همچنین، برای تبیین رابطه حسی و لمسی با تصویر، آرای لارامار کس در نظریه «لمس فیلم» به‌عنوان مکمل چارچوب پدیدارشناسانه تحقیق به کار گرفته شده است.

پژوهش‌های متعددی در حوزه پدیدارشناسی بدن و سینما انجام شده است که می‌توان آن‌ها را در دو دسته کلی داخلی و خارجی دسته‌بندی کرد. در حوزه مطالعات داخلی، شکری (۱۳۹۱) در مقاله «هوسرل، مرلوپوتنی و مفهوم تن»، به واکاوی تمایز میان آگو و بدن در اندیشه هوسرل و خوانش مرلوپوتنی از این مفاهیم پرداخته است. هرچند این مقاله مبانی نظری تقابل بدن را روشن می‌کند، اما تفاوت اصلی پژوهش حاضر با آن، در کاربست عملیاتی تمایز لایپ (Leib) و کورپر (Körper) به‌عنوان بنیانی برای ارائه یک نظریه جدید در پدیدارشناسی فیلم است.

در رویکردی مصداقی‌تر، ناصری و دیگران (۱۴۰۰) در مقاله «بدن‌مندی و تجربه خود در سینمای ایران»، با تکیه بر آرای مرلوپوتنی و خوانش ویوین سوپچاک، به بررسی بدن‌مندی در سینمای ایران پرداخته‌اند. همچنین ابراهیمی اصل و همکاران (۱۳۹۵) در پژوهش خود، «تن فیلم» را در آثار کیارستمی از منظر سوپچاک تحلیل کرده‌اند. وجه مشترک این پژوهش‌ها با مطالعه حاضر، تمرکز بر تجربه بدنی مخاطب است؛ با این حال، پژوهش پیش رو با فرارفتن از مفاهیم کلی «بدن‌مندی»، به‌طور مشخص بر شکاف میان لایپ و کورپر تمرکز دارد که در مطالعات مذکور مغفول مانده است. در زمینه کارکرد فرمی نیز، ققیه حبیبی و همکاران (۱۴۰۲) سینما را به‌مثابه یک ابژه ادراکی از منظر هوسرل توصیف کرده‌اند، اما پژوهش حاضر به‌جای تمرکز صرف بر سیستم شناختی، بر «اشکال بدن» در ادراک سینمایی تأکید می‌ورزد.

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

در فلسفه معرفت‌شناسی پدیدارشناسانه میان این دو کلمه و مفهوم فاصله بسیاری وجود دارد. اولین بار هوسرل برای تفکیک این دو نوع بدن از دو واژه آلمانی کورپر (Körper) به معنای بدن بیولوژی و لایپ (Leib) به معنای تجربه یا بدن زیسته استفاده کرد. بعدها مرلوپوتنی نیز این دو واژه وام گرفت و برای توضیح فلسفه معرفت‌شناختی خود به این تفکیک هوسرل ارجاع داد. بر اساس پدیدارشناسی هوسرل کورپر بدن اثرکتیو انسان است که می‌تواند دیده شده و یا خود مرکز ادراک سوژه‌ای دیگر باشد، این در حالی است لایپ بدن زیسته و تجربی انسان بوده و خود علاوه بر اینکه می‌تواند مرکز ادراک سوژه‌ای دیگر باشد، منبع دریافت آگاهی بشر نیز باشد (Hermans, 2016).

Körper از واژه لاتین *corpus* گرفته شده است و به بدن‌ها به‌عنوان موجودیت‌های فیزیکی اشاره دارد، از جمله اجرام آسمانی، موجودیت‌های هندسی و بدن‌های بی‌جان (اجساد). در مقابل، Leib با فعالی مانند *leben* (زندگی کردن) و *erleben* (تجربه کردن، از سر گذراندن) و همچنین صفت‌هایی مانند *lebendig* (زنده، پویا) و *leibhaftig* (به شخص، به صورت جسمانی) مرتبط است (Slantman, 2019). در مطالعات پدیدارشناسی هنر نیز پژوهشگران برای درک آثار هنری از این دو واژه استفاده کرده‌اند. در واقع آن‌ها با ارجاع به آرای هوسرل و مرلوپوتنی به بررسی بدن و بدن زیسته انسان پرداخته‌اند. به‌طور مثال آن‌ها میان بدن شخصی که با اثر هنری مواجه می‌شود با بدنی که در اثر هنری تجسم یافته است تمایز قائل می‌شوند. پژوهش حاضر با توضیح این دو کلمه آلمانی و بررسی نظریات هوسرل در تمیزدادن میان این دو نوع بدن به نقش آن در فلسفه و روش مطالعه پدیدارشناسی سینما می‌پردازد. هدف از انجام این پژوهش این است که بتواند نقش لایپ و کورپر در شناخت رابطه بدنی مخاطب با فیلم مشخص کرده و تعریف جدیدی از پدیدارشناسی بدن ارائه دهد.

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

پژوهش حاضر به دنبال پاسخ‌دادن به این پرسش‌ها است: ۱. چگونه تمایز بین لایپ و کورپر در فلسفه پدیدارشناسی می‌تواند به درک

جهان پیرامون برای هوسرل آن جهانی است که شخص می‌شناسد نه آنکه صرفاً به شکل فی‌نفسه وجود داشته باشد.

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

### لایپ: بدن به‌مثابه سوژه عمل‌گرا

برای فهم بهتر میزان اهمیت لایپ در فلسفه هوسرل می‌توان به جمله خود او در کتاب ایده‌ها ۲۲ رجوع داد. هوسرل درباره بدن سوژه‌کنی می‌گوید: «بدنی که من هستم». بدن سوژه‌کنی برای هوسرل عامل ادراک‌کننده جهان پیرامون است. بدن عمل‌گرا بدنی است که به جهان معنای دهد. برای اینکه بتوان چیزی را ادراک کنیم باید بدن عمل‌گرا به‌واسطه حواس من (تأکید هوسرل بر بینایی و لامسه) با آن بدن‌مند شود. برای هوسرل لایپ «نقطه صفر مختصات» است. مرکز همه ادراکات بشری است. کوچک‌ترین بیماری یا اختلالی در بدن سوژه‌کنی می‌تواند بر آشکارسازی جهان پیرامون برای بشر تأثیرگذار باشد. همین ایده منجر به آن شده که جیمز آهو در کتاب مصائب بدن: پدیدارشناسی بیماری با تمایز هوسرلی میان بدن به‌عنوان بدن سوژه‌کنی و بدن فیزیکی میان بیماری‌ها تمایز قائل شود. او با خوانش هوسرلی لایپ را در رابطه با کورپر این‌گونه توصیف می‌کند:

اگر کورپر بدن مجرد به‌طور عام باشد، چیزی در میان چیزهای دیگر که آنجا وجود دارد، لایپ بدن من است به‌طور خاص، زندگی من اینجا و اکنون، یعنی من به‌عنوان شخصی اختیارمند و حسگر. این چیزی است که از پوست و استخوان‌های خودم می‌بینم، در مورد آن‌ها می‌اندیشم و به یاد می‌آورم و احساسی است که در مورد آن‌ها دارم. در بیانی متفاوت، لایپ طریقی است که ما نوعاً در جهان عرض‌اندام می‌کنیم و نحوه‌ای است که در اغلب موارد با توجه به تاریخ و فرهنگمان رفتار می‌کنیم. (آهو، ۱۳۹۸/۲۰۰۹، ۱۶)

تمایزگذاری آهو بین کورپر و لایپ توانسته شکل جدیدی از مطالعات بیماری و اختلال‌ها را ارائه دهد. او میان مرض (disease) و بیماری (illness) فاصله می‌گذارد. به‌زعم وی مرض به کورپر بشر بستگی دارد و از طریق آزمایش قابل تشخیص است و مربوط به ارگانی بشر است؛ اما بیماری تجربه‌زیسته کمیت‌ناپذیر است که صددرصد قابل تشخیص توسط پزشکان یا روان‌شناسان نیست یا به‌خوبی حس نمی‌شود یا به‌اندازه کافی نیست و مربوط به لایپ بشر است (آهو، ۱۳۹۸/۲۰۰۹، ۱۷). جیمز آهو بر این باور است که هوسرل به این خاطر از کلمه لایپ استفاده می‌کند، چون یک روش در جهان بودن یا زیستن است. او به نزدیک‌بودن کلمه *Leib* در زبان آلمانی به *Leiben* اشاره می‌کند. اهمیت لایپ برای هوسرل به آن مقدار است که او بسیاری از مفاهیم روحانی را نیز به آن نسبت می‌دهد. او بر این باور است که علم ممکن است بدن را به کورپر تقلیل دهند. «تونو گریفرو» در بخش «بدن بودن یا بدن داشتن» کتاب خود با عنوان بدن

در مطالعات خارجی، هرمانس (۲۰۱۶) در مقاله «تفاوت در خود»، به بررسی تمایز لایپ و کورپر در هنر رقص پرداخته است. اگرچه این پژوهش از معدود منابعی است که مستقیماً به این دوگانگی اشاره دارد، اما به دلیل تمرکز بر هنر رقص، از تحلیل ادراک سینمایی بازمانده است. در حوزه‌ی تجربه جنسیتی و ادراک لمسی (haptic)، مورنزا (۲۰۲۵) با استفاده از نظریات مرلوپوتنی و دلوز، رابطه ادراکی زنان با بازنمایی‌های بدنی مانند زایمان را بررسی کرده است. همچنین پاشکیویچ (۲۰۲۰) با رویکردی پس‌پدیدارشناسانه و با تکیه بر آرای ژان لوک نانس، بر حواس غیردیداری در سینما تأکید کرده است. تفاوت بنیادین پژوهش حاضر با این دو مطالعه در انتخاب چارچوب نظری است؛ در حالی که آن‌ها بر رویکردهای دلوزی یا پس‌پدیدارشناسی متمرکزند، این تحقیق بر تفکیک بدنی هوسرلی به شکلی مبسوط اصرار دارد. در نهایت، گی‌ینگه (۲۰۲۲) تلاش کرده است با استفاده از نظریات سوپاچاک، رابطه‌ای بدنی میان مخاطب و هنرهای جدید (مانند ویدئو آرت) برقرار کند. پژوهش حاضر برخلاف نگاه فرم‌گرایانه گی‌ینگه، بر تحلیل ساختاری بدن در پدیدارشناسی کلاسیک متمرکز است. با بررسی پیشینه فوق، سه شکاف عمده در مطالعات پدیدارشناسی سینما شناسایی شد که این پژوهش در پی رفع آن‌هاست: ۱. پیوند نظریه و ژانر: پیشینه‌ی موجود به نقش تقابل کورپر و لایپ در ایجاد حس وحشت نپرداخته است. این پژوهش با تحلیل فیلم *بچه رزماری*، این شکاف را پر می‌کند؛ ۲. عبور از تقلیل‌گرایی: در حالی که مطالعات پیشین اغلب بدن را به‌عنوان «ابژه‌ای دیده‌شده» (کورپر) بررسی کرده‌اند، این تحقیق تعامل پویای کورپر و لایپ را بررسی می‌کند؛ ۳. تحلیل دوگانه بدن: برخلاف مقالات مذکور که یا بر بازنمایی بدن یا بر رابطه بدنی متمرکزند، این پژوهش به‌طور هم‌زمان بدن شخصیت (کورپر) و بدن مخاطب (لایپ) را در تعامل با یکدیگر تحلیل کرده و الگویی برای پیش‌بینی واکنش‌های بدنی تماشاگر در ژانر وحشت ارائه می‌دهد.

### مبانی نظری پژوهش

#### بدن در پدیدارشناسی هوسرل

ادموند هوسرل در کتاب‌های ایده‌های خود برای شرح فلسفه ادراکی خودش بر رابطه بدن با فضا و زمان تأکید می‌کند. او در جلد دوم کتاب خود درباره دوگانگی سخن می‌گوید که نه‌تنها بر فلسفه پدیدارشناسی تأثیرگذار بود؛ بلکه به یکی از ارکان اصلی مباحث تمایز جنسی و جامعه‌شناختی در قرن بیستم بدل گشت. برای هوسرل دوگانگی بدن شامل بدن به‌مثابه بدن عمل‌گرا سوژه‌کنی یا لایپ و بدن تجربه‌شونده یا ابژه‌کنی یا کورپر می‌شود (زهاوی، ۲۰۰۳/۱۴۰۰، ۲۰۹). برای بررسی رابطه پیچیده میان این دو بدن می‌توان از خوانش هوسرلی از ادراک جهان پیرامون شروع کرد. هوسرل جهان پیرامونی را وابسته به سوژه می‌داند، به‌زعم وی ارتباط میان ادراک بشر و جهان پیرامونی امری حیاتی برای معرفت‌شناسی است. هوسرل می‌گوید:

جهان پیرامونی جهانی است که به‌وسیله شخص در اعمالش درک می‌شود، به‌خاطر آورده می‌شود، در اندیشه درک می‌شود، به‌فلاں صورت مورد حس و گمان قرار می‌گیرد. با به‌فلاں صورت فاش می‌شود، جهانی است که این آگویی شخصی از آن آگاه است و برای او حاضر است و او به شیوه‌های مختلف نظری احساسی ارزش‌گذارانه عملی و نیز از طریق شکل‌دانش به نحو تکنیکی با آن رابطه دارد... (Huserl, 1989, p. 195)

اصل فقط می‌تواند در لامسه و در هر چیزی که همراه با حس‌های لمسی متمرکز و متمکن می‌شود، نظیر گرما، سرما، درد و غیره تقویم شود (البته بدن بصری و صوتی در این تمرکز شریک‌اند، زیرا با بدن لمسی تقارن دارند) (هوسرل، ۱۹۸۹، ۱۵۸).

تأکید دیگر هوسرل بر اهمیت شناخت و آشکارسازی آگو در قالب بدن با محیط، شامل ادراک روابط موجود در جهان پیرامون است. البته باید این جمله این‌گونه اصلاح کرد که سوژه به واسطه بدنش و از آنجا که لایپ شامل روان و نیز می‌شود می‌تواند علاوه بر شیوه علی بتواند به شکل شرطی نیز در مقابل جهان حسیات واکنش نشان دهد (رشیدیان، ۱۴۰۱، ۴۴۱). به‌طور مثال زمانی که آدمی با ابژه محرک یا آن چیزی که هوسرل آن را لذت‌بخش مواجه می‌شود، روابط حسی موجود در آن ابژه مثل یک اثر هنری صرفاً با حضور لایپ معنا پیدا می‌کند. چون در غیر این صورت ابژه صرفاً بخشی از جهان فیزیکی است که ممکن به روابط علی ختم شوند. هوسرل بر این باور است که آدمی می‌تواند با حرکت شکل تقویم جهان پیرامون را عوض کند. در واقع آدمی می‌تواند با حرکت اختیاری بدن خود ابژه‌ها را بهتر ادراک کند؛ اما میان این حرکت و حرکت اجسام در جهان فیزیکی چه تفاوتی وجود دارد؟

صفت ویژه بدن به‌عنوان میدان تمرکز حس‌ها پیش‌فرض صفات ممیزه دیگر است که بدن را از همه چیز مادی متمایز می‌کند. به‌ویژه اینکه بدن ارگان اراده و یگانه چیزی است که اراده آگویی محض من آن را بی‌واسطه و به نحوی اختیاری حرکت می‌دهد می‌تواند با واسطه آن در سایر چیزها حرکت ایجاد کند. (رشیدیان، ۱۴۰۱، ۴۴۱)

در تأملات دکارتی هوسرل به این موضوع اشاره می‌کند که حرکت دست من چیزی صرفاً مربوط به بدن ابژکتیو کورپر نیست بلکه بخشی از بودن من در جهان است که مربوط به لایپ است. در واقع او این تجربه‌های حسی - حرکتی اندام‌ها را جریانی از «من عمل می‌کنم» یا «من می‌توانم» می‌داند (هوسرل، ۱۹۳۱/۱۴۰۱، ۱۵۴) و این تقویم حرکتی جهان پیرامون نیز می‌تواند در ادراک جهان حسیات به شکل درست به مخاطب کمک کند. اگر نظریه‌های بدن‌مندی در حوزه سینما را در نظر بگیریم؛ تجربه لایپ از طریق حرکت دوربین می‌تواند، تجسمی از حرکت لایپ در فضا باشد.

### کورپر: بدن به‌مثابه ابژه یا جسم

جسم، کورپر یا بدن ابژه انسان، آن چیزی که از جنس خون و استخوان و پوست است، در فلسفه هوسرل صرفاً یک عنصر پرکننده فضا است. جسم انسان در فلسفه هوسرل بسیار به آن چیزی شباهت دارد که در علوم بیولوژی و علوم مختلف به آن پرداخته می‌شود. بسیاری از باورهایی که ما فکر می‌کنیم به کورپر ما نسبت دارد از منظر هوسرل به شیوه زیست‌بدنی ما مربوط است و شکلی از بدن‌مندی است. در یکی از کلیدی‌ترین مراحل ادراک دیگری این نسبت کاملاً آشکار است؛ یعنی زمانی که انسان به باور خود از طریق دیدن بدن دیگری حضور او را ادراک می‌کند، این ادراک به کورپر و جسم دیگری شبیه به ادراک یک ابژه محدود نمی‌شود. این امر در ادراک بدن خود نیز مشهود است؛ یعنی به‌زعم هوسرل ما در یک دوگانگی ادراک هستیم. هم بدن را به‌مثابه یک ابژه و هم به شکل یک فاعل ادراک می‌کنیم. وقتی بدن خود را به‌مثابه یک چیز تجربه می‌کند این تجربه دوگانه است؛ یعنی دقیقاً هم به‌مثابه یک چیز تجربه‌شده و هم

زیسته بودن بر این باور است که تمایز بین بدن فیزیکی یا کورپر و «بدن زیست‌شده» یا لایپ در فلسفه مرلو-پونتی مستعد کج‌فهمی است. او بر این باور است که این تمایز زمانی نمایان می‌شود که مرلوپونتی بر روی زندگی تجسم‌یافته تأکید می‌کند. در واقع زمانی که مرلوپونتی این شکل از بدن را ابزار اراده، متفاوت از سایر موجودات عینی و فراتر از بیولوژی می‌داند، فرق بین کورپر و لایپ قابل فهم می‌شود (Griffero, 2024, p. 91).

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

یکی دیگر از کلیدی‌ترین مسائل هوسرل در فلسفه پدیدارشناسی بدن، آشکارسازی یا نمایان شدن است. به تعبیر هوسرل و شارحانش امور روانی و روحانی صرفاً در پیوندشان با جسم نمایان می‌شود. (رشیدیان، ۱۴۰۱، ۴۲۹)؛ یعنی هر آنچه که انسان صرفاً به‌عنوان یک مفهوم باور دارد تا زمانی که با لایپ در هم تنیده نشود، ادراک نمی‌شود. البته در جایی دیگر هوسرل اعلام می‌کند که نباید دچار بدفهمی شد که ممکن است اهمیت کورپر چند برابر شود بلکه منظور وی از بدن یافتن امور روانی بدن‌مندی از شکل لایپ است.

سوژه همچنین بدن خود را نیز داراست و همان‌طور که گفته شد زیسته‌های او در پیوند با بدن هستند؛ اما روشن است که چنین نیست که سوژه روانی قبل از هر چیز به بدن جسمانی خود به‌عنوان جسمی مادی وابسته باشد و فقط به نحو باواسطه با زیسته‌های مرتبط با آن در ارتباط باشد، بلکه عکس مطلب صادق است؛ یعنی سوژه روانی دارای یک چیز مادی به‌عنوان بدنش است به این دلیل که این چیز در جنبش است، یعنی به این دلیل سوژه روانی دارای تجربه‌های زیستی روانی است که به طریقی بسیار فشرده با بدن متخلاند. (هوسرل، ۱۹۸۹، ۱۲۸)

هوسرل حواس پنج‌گانه را رابطه بدن با جهان پیرامون و یا تقویم بدن می‌داند. از بین حواس نیز هوسرل تأکید خود را بر حس لامسه می‌گذارد (رشیدیان، ۱۴۰۱، ۴۳۹). به باور وی هر چیزی که ما مشاهده می‌کنیم، قابل لمس است و به رابطه بی‌واسطه با بدن اشاره دارد (هوسرل، ۱۹۸۹، ۱۵). در این سخن هوسرل یکی مهم‌ترین مسائل مربوط به لایپ وجود دارد. عنصری که می‌توان از طریق آن به خوانش آثار هنری پرداخته و نحوه ادراک آن‌ها را بررسی کرد. دیدن از طریق بدن یا بدنی که می‌بیند. در واقع تأکید بر این است که نمی‌توان صرفاً با چشم دیدن را ادراک در نظر بگیریم، زیرا تا رابطه بدنی صورت نپذیرد، عمل مشاهده کردن منفعلانه خواهد بود. این دیدن از طریق بدن بیشتر از طریق حس لامسه صورت می‌گیرد (هوسرل، ۱۹۸۹، ۱۵). چیزی که بعدها در فلسفه مرلوپونتی نیز به آن اشاره شده و در مطالعات هنری مثل سینما از آن به‌عنوان لمس فیلم یا رابطه بدنی با فیلم تعبیر می‌شود. به‌زعم هوسرل بدن به‌عنوان بدن در

که می‌توان به هنرهای بصری نیز نسبت داد، شکل جدیدی از خوانش فیلم ارائه داد. رویکرد پدیدارشناسی آئن کازهبیه به فیلم، ارتباط نزدیکی با اصول هوسرلی دارد و بر قصدیت ادراک تأکید می‌کند. برای کازهبیه، سینما ابزاری برای آشکارسازی است که تعامل تماشاگر با جهان ارائه شده بر روی پرده را تسهیل می‌کند. در کتاب پدیدارشناسی و سینما کازهبیه ضمن نقد نظریه‌های معاصر فیلم مهم‌ترین تفاوت نظریه پدیدارشناسی فیلم را با آن‌ها این چنین بیان می‌کند:

نظریه‌های فیلم معاصر، به‌خاطر بنیادهای پندارگرانه/نام‌گرایانه خود، درک بازنمایی‌ها را فرایندی تلقی می‌کنند که در طی آن ما نشانه‌ها (تصاویر و صداها) را، تحت حاکمیت رمزگان‌ها، رمزگشایی می‌کنیم؛ اما پدیدارشناسی که بر معرفت‌شناسی واقع‌گرا بنیاد گرفته است. درک بازنمایی‌ها را فرایندی تلقی می‌کند که مبتنی بر تشخیص ویژگی‌های اشیا و رویدادها و اشخاص و اوضاع و احوال است، خواه این اشیا واقعی باشند یا خیالی. افزون بر این، پدیدارشناسی مدعی است که تشخیص این ویژگی‌ها از طریق شهود صورت می‌پذیرد. (کازهبیه، ۱۳۸۸/۱۹۹۱، ۴۸)

کازهبیه از اصطلاحات ادراکی هوسرل استفاده می‌کند تا بتواند میان اندیشه‌های وی و ادراک فیلم رابطه‌ای برقرار سازد. کازهبیه بر نمود (noe- ma) کلمه یونانی که هوسرل برای ابژه ادراک شونده استفاده می‌کرد را به‌مثابه عناصری مثل نحوه نگاه کردن بازیگران یا حرکت بازیگران یا شیوه نورپردازی در نظر گرفت. او همچنین از برنمودن (noesis) که واژه‌ای دیگری است که هوسرل که برای خوانش فرایندی که منجر به ادراک یک شی می‌شود در نظر می‌گیرد، استفاده می‌کند تا بتواند روشی که مخاطب از طریق آن بتواند علاوه بر برنمودها چیزهایی فراتر از آن‌ها را نیز ادراک کند بازتعریف کند (کازهبیه، ۱۳۸۸/۱۹۹۱، ۱۰). او بر این باور است که برنمودن و شیوه ادراک یا تعیین‌سازی برنمودها برای هر تماشاگری متفاوت است. این تفاوت میان تماشاگران به این معنی نیست که تمایزی میان آنچه ظاهر می‌شود برای هر تماشاگر وجود داشته باشد. ممکن است یک شخص به‌واسطه تجربه زیستی یا سواد آکادمی خود شکل دیگری برنمودها تعیین بگذارد، این در حالی است آنچه در فیلم ظاهر می‌شود یا روی پرده دیده می‌شود یکی است (کازهبیه، ۱۳۸۸/۱۹۹۱، ۱۶-۱۷). او از فلسفه ادراکی هوسرل وام می‌گیرد تا توضیح دهد تماشاگر در مواجهه خود با فیلم و ادراک ابژه‌ها چه نسبتی دارد. او بر این باور است که همان‌طور که هوسرل بر این باور است که ما با دیدن یک ابژه ممکن است آن ابژه به‌طور کامل بر ما پدیدار شود، در فیلم و تماشای فیلم نیز این‌گونه است؛ یعنی ما با دیدن بخشی از بدن یک شخصیت می‌توانیم او را کامل تجسم کنیم. «وقتی ما شی را درون یک فیلم ادراک می‌کنیم این ادراک هیچ‌گاه ادراک همه ابعاد آن شی نیست درعین حال ما خود شی را با همه خواص و ویژگی‌هایش ادراک می‌کنیم» (کازهبیه، ۱۳۸۸/۱۹۹۱، ۱۸).

حال پرسش اینجاست که یک فیلم، یعنی مجموعه از عناصر سینمایی چگونه می‌تواند در تأثیرگذاری بر مجموع مخاطبان موفق باشد؟ کازهبیه در ادامه بر این موضوع تأکید می‌کند که ادراک تماشاگر در مواجهه با فیلم (در مواجهه با برنمودهایی مثل صدا و تصویر) می‌تواند حالت کلی (universal) داشته باشد به‌طوری که مخاطبان به یک وحدت ارتباطی دست یابند (سویینی، ۱۳۸۲/۱۹۹۳). در واقع کازهبیه ادراک تماشاگر فیلم را به سوژه استعلایی هوسرل نسبت می‌دهد. به باور وی صرفاً

به‌مثابه بدن عملگر زیسته با هم در یک واحد (زهاوی، ۲۰۰۳/۱۴۰۰، ۲۱۰). هوسرل بر این اصل تأکید می‌ورزد که تجربه بدن خود ممکن است شبیه به بدن دیگری باشد؛ یعنی اگر جسم را هم بخواهم ادراک کنم، شبیه به ادراک دیگری است. بر عکس این قضیه نیز صحیح است؛ یعنی ادراک بدن دیگری یا جسم دیگری شبیه به ادراک بدن خود است. هوسرل این رابطه با دیگری برای ادراک را همدلی می‌نامند. به‌زعم هوسرل (۱۹۸۹، ۲۰۰):

همان‌طور که چیزهای صرفاً فیزیکی به‌عنوان چیزهای ظاهرشونده، به‌عنوان فعالیت‌های مورد تجربه، سوژه (فاعل تجربه) را برمی‌انگیزد؛ یعنی تحریک می‌کنند و سببی برای رفتار او هستند موجودات انسانی نیز به یکدیگر تأثیرات شخصی بی‌واسطه و قابل شهودی را اعمال می‌کنند. آن‌ها از قدرت برانگیختن یکدیگر برخوردارند؛ اما تأثیر آن‌ها صرفاً به شیوه چیزهای فیزیکی یعنی به‌صورت تحریک صرف نیست گرچه که گاه چنین نیز می‌کنند. بلکه به‌صورت دیگری از تأثیرات مشخص بر اشخاص دیگر نیز وجود دارد، یعنی آن‌ها فعالیت روحی‌شان خود را متوجه یکدیگر می‌کنند.

هر چند که بشر ممکن است اولین مواجهه خود با دیگری را یا اعضای بدن خود، دیدن یک ابژه در نظر بگیرد؛ اما خیلی زود از کورپر به تجربه لایب می‌رسد. در واقع از طریق کالبد شخص یا خود به تجربه زیستی خود یا دیگری نزدیک می‌شود. وقتی شخصی را می‌بینیم که ظاهری رنگ‌پریده دارد، او را در درجه اول به‌عنوان یک کالبد می‌بینیم؛ اما خیلی زود به‌واسطه تغییر در کورپر وی، به شکل یک سوژه ادراک کرده و بر اساس تأثیرات حسی او را مریض می‌دانیم. هنگامی که دست چپم، دست راستم را لمس می‌کند، من خودم را به طریقی تجربه می‌کنم که توقع این دو حالت، حالتی که دیگری را تجربه می‌کند و حالتی که من دیگری را تجربه می‌کنم، دارم (زهاوی، ۲۰۰۳/۱۴۰۰، ۲۱۴). در ادامه زهاوی تأکید می‌کند که برای تجربه کردن نمی‌توان به شکل انتزاعی بدن خود و یا دیگری را تجسم کرد؛ بلکه به شکل عینیت یافته نیز احتیاج است.

### بدن در پدیدارشناسی فیلم

از اوایل دهه ۹۰ میلادی پدیدارشناسی فیلم با شکل منسجم‌تری وارد مطالعات فیلم شد. نظریه پردازان این دوره با خوانش آثار هوسرل، مریلوپوتنی، دوفرون و غیره به دنبال آن بوده‌اند که بتوانند رابطه‌ی میان ادراک مخاطب و آنچه بر پرده نمایان می‌شود را بازتعریف کنند. به باور آن‌ها پدیدارشناسی فیلم دچار کج‌فهمی شده و رابطه میان تجربه زیسته بشر از مکان و زمان با فرم و محتوای فیلم به‌درستی درک نشده است. دنیل یاکاونه پدیدارشناسی معاصر را به دو دسته تقسیم می‌کند، به‌زعم وی گروه اول که نگاهی تحلیلی‌تر دارند که افرادی مثل استنلی کوال و آئن کازهبیه نمایندگان آن هستند، در راستای نظریات رئالیسم آندره بازن، بر بی‌واسطه‌بودن ادراک -که نام آن را شفافیت تصاویر سلوئیدی گذاشته‌اند- تأکید دارند و بر این باورند که میان سینما به‌عنوان ابژه‌ای ادراک شونده و سایر هنرهای بصری تفاوت زیادی وجود دارد. این تفاوت چیزی است که آن‌ها بازنمایی سینما را گرافی نامیده‌اند (Yacavone, 2016).

در «پدیدارشناسی و سینما» کازهبیه ابتدا با ارجاع به نظریات هوسرل در مورد ادراک و متعلقات اندیشه و شیوه پدیدارشناسی در کتاب‌های پژوهش‌های منطقی و ایده‌ها ضمن معرفی آن دسته از تفکرات هوسرل

سمت و سوی آزمایش‌های میدانی رفت. این بدان معنی است که خوانش رفتاری مخاطب چه به شکل بدن‌مندی چه به شکل روان‌شناسی صرفاً با آزمایش‌های عصب-روان‌شناختی صورت می‌گیرد. نظریه پردازانی مثل آدریانو دلا‌آوا<sup>۲</sup> و مارتن کونارتس<sup>۳</sup> به واسطه آزمایش‌های صورت‌گرفته تجربه‌های مختلف تماشاگران را در هنگام تماشای فیلم بررسی کرده‌اند. این نکته نیز باید اضافه کرد که واکنش‌های عصبی یا ناخودآگاه بدنی تماشاگر امروزه به یک صنعت برای احتمال فروش فیلم‌ها تبدیل شده است. استودیوها در اکران اولیه فیلم خود بعد از بررسی واکنش‌های بدنی مخاطب، تشخیص می‌دهند که عناصری مثل زوایا دوربین، موسیقی و تدوین فیلم کار کرد درستی داشته‌اند یا نه. در این شکل از مطالعات سینمایی در واقع از طریق آزمایش بدن فیزیکی شخص یا کورپر و واکنش‌های که ممکن است داشته باشد. چیزهایی مثل حرکت ناخودآگاه، دمای بدن، ضربان قلب، رطوبت و ... رابطه بدن‌مندی یا تجربه بدنی یا لایپ مخاطب را با فیلم بررسی می‌کنند.

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

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

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

مخاطبان، ادراک‌کننده‌ای صرف نیستند که صرفاً با برنمودها مواجه شوند بلکه این وحدت در ادراک فیلم، تماشاگر را به چیزی فراتر از یک ادراک یا فراشهود بدل می‌سازد. او به نظریه هوسرل ارجاع می‌دهد تا بتواند تمایز قائل شود میان ادراک ابژه هنری و غیرهنری؛

هوسرل اعتقاد دارد که فرایند ادراکی که در فهم بازنمایی هنری دخیل است، بنا به ماهیت خود ویژگی‌ای دارد که در بازنمایی غیرهنری دخیل نیست. ما در هنگام فهم اشیای هنری، این پرسش را که آیا آنچه به ادراک ما درمی‌آید وجود دارد یا نه (به قول خود هوسرل، آیا آنچه ما درک می‌کنیم در هیچ حالت نسبتاً ثابت دیگری وجود دارد یا نه). یکسره کنار می‌گذاریم. (کازهبیه، ۱۳۸۸/۱۹۹۱)

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

### پدیدارشناسی بدن‌مندی

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

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

بعد از سوچاک با ورود به عصر تکنولوژی و ظهور فیلم‌های سه‌بعدی و تجربه‌های جدید «تماشای فیلم» نظریه و مطالعات پدیدارشناسی نیز به

چیزی که مشخص است این است که همراهی مخاطب در روایت فیلم و نیز جدید بودن فضای خانه منجر به انتخاب چنین زوایای شده است.

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

### تماشاگر به‌عنوان لایپ

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

این همانی ادراک سوژگی در دنیای پارانوئید رزماری مخاطب را به فرم فیلم متصل می‌کند. همان‌طور وویان سوچاک اذعان دارد که دوربین تبدیل به بدن می‌شود، در اینجا دوربین سوژگی پولانسکی شکلی از بدن زیسته تماشاگر است. مخاطب به‌واسطه ادراک روایت در نیمه اول فیلم، بر اساس آگاهی پیشینی حاصل از زیست خود، به دنبال کامل کردن این صحنه است. اشاره لارا مارکس در تجربه بدن‌مندی مخاطب هنگام تماشای فیلم در این صحنه صادق است. این شیوه ادراک بدن‌مندانه عصری است که مرلوپوتنی در تجربه زیسته به چنین شکلی روایت می‌کند؛

آن زیبایی که خود را در هنر سینما آشکار می‌کند نه صرفاً در داستان است که به آسانی می‌توان آن را به نثر بازگفت و نه در ایده‌هایی که این داستان به ذهن متبادر می‌کند؛ این زیبایی در شگردها، سبک و تمهیداتی هم نیست که مشخصه یک کارگردان است، زیرا تأثیر ویژه‌ای مورد علاقه یک نویسنده بیشتر نیست. آنچه اهمیت دارد انتخاب صحنه‌هایی

توانایی را دارند که هم به‌صورت تصویری و هم به‌صورت واقعی عمل کنند. (Sobchack, 2004, p. 67)

لارا مارکس نیز شکل دیگری از رابطه بدنی با فیلم‌ها را ارائه کرد. به‌زعم وی رابطه بدن‌مندی محدود به حس بینایی نمی‌شود. بلکه مخاطب می‌تواند تصاویر با نگاه خود نوازش کند. بافت و پوست را به گونه‌ای را ادراک می‌کند که گویی آن‌ها را لمس می‌کند (Marks, 2000, p. 176). هر چند که موارد مطالعاتی مارکس به فیلم تجربه و زیرزمینی محدود می‌شود. منظور فیلم‌های است که ممکن است بدن انسان را به مدت طولانی در نمای بسته به تصویر بکشند. به‌زعم مارکس تماشاگر یک حافظه حسی دارد که می‌تواند با ارجاع به آن‌ها فیلم را به یاد آورد (مارکس، ۲۰۰۰، ۱۹۴). این نظریه مارکس را می‌توان در باره به اشتراک گذاشتن تجارب فیلم بینی بین تماشاگران مشاهده کرد. بسیاری از مخاطبان فیلم به‌واسطه واکنش بدنی منظور واکنش از جنس لایپ و کورپر آن فیلم یا صحنه مورد نظر را به یاد می‌آورند.

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

### کورپر و لایپ در فیلم بچه رزماری

بچه رزماری محصول ۱۹۶۸ ساخته رومن پولانسکی<sup>۴</sup> بر اساس رمانی از آیرا لوین<sup>۵</sup>، داستان خانواده وودهاوس<sup>۶</sup> را روایت می‌کند که بعد از جابه‌جایی به خانه‌ای جدید، تصمیم می‌گیرند دارای فرزند شوند. آن‌ها با همسایه خود که زوجی مسن به نام کستوت<sup>۷</sup> هستند، آشنا می‌شوند. با باردار شدن رزماری وودهاوس نقش و دخالت خانواده کستوت در زندگی شخصی و حرفه‌ای آن‌ها بیشتر می‌شود. گاس وودهاوس خیلی زود به فرقه‌ای که کستوت‌ها در آن‌ها عضو هستند، می‌پیوندد و زندگی و بچه خودش را وقف این فرقه می‌کند. رزماری که در ماه‌های آخر بارداری‌اش به رفتارهای گاس و خانواده کسوت شک کرده، خود را میان جمعی از شیاطین تنهایی‌یابد.

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

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

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



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



گروه‌بندی ساختاری نوعی به ما نشان دهد - به نحوی که هر عنصر بتواند به شکلی هماهنگ با دیگر عناصر، سر جای خود قرار گیرد. (مرلوپونتی، ۱۳۹۱/۱۹۴۸، ۶۹)

برای تماشاگر به مثابه ادراک‌کننده بدن‌مند بودن در فضای خانه، جابه‌جایی میان اتاق‌ها و عدم حضور در اتاق در لحظات کلیدی شکلی حس تعلیق ایجاد می‌کند؛ اما این شکل از تعلیق حاصل از عادت بدنی ترکیبی از ادراک روایت و ساختار نماهاست. برای مثال در یکی از صحنه‌های آغازین

است که باید نمایش درآیند و در هر صحنه انتخاب‌نمایی که در فیلم به نمایش درمی‌آیند، زمان اختصاص داده‌شده به این عناصر، نظمی که بر اساس آن به تصویر درمی‌آیند و صداها یا کلماتی که باید نباید آن‌ها را همراهی کنند. در مجموع، تمامی این مؤلفه‌ها دست‌به‌دست هم می‌دهند تا یک ضرب‌بهانگ کلی سینمایی خاص را شکل می‌دهند. زمانی که سینما به یکی از جنبه‌های تثبیت‌شده تجربه ما بدل شود، خواهیم توانست نوعی منطق، دستور زبان، یا سبک‌شناسی برای آن طرح‌ریزی کنیم که بر اساس دانشمان از آثار موجود - جایگاه هر عنصر [سینمایی] را در یک

قطعا واکنش بدنی این‌چنینی نخواهد داشت. می‌توان نتیجه گرفت که رابطه‌ای بدن‌مندانه مخاطب با فیلم بسیار وابسته به میزان ادراک مخاطب از فیلم خواهد داشت. اینکه چگونه صحنه‌ها دکوپاژ شده‌اند، چگونه پشت سرهم قرار گرفته‌اند و عناصری که هر کدام به شکل گشتالتی و مجموعه‌ای ادراک بدنی مخاطب را درگیر می‌کنند.

### کورپر (جسم) باز‌نمایی شده رزماری

بچه رزماری یکی از مهم‌ترین فیلم‌های است که در مورد بدن انسان ساخته شده است. عده‌ای با قراردادن این فیلم در زیرگونه «وحشت جسمانی»<sup>۱</sup> به دنبال پیدا کردن نشانه‌های این ژانر در فیلم برای خوانش بهتر بوده‌اند. از زوایای دید مختلف به بدن رزماری به‌عنوان محلی برای تجسد یافتگی شیطان نگریسته‌اند. برخی آن را در تضاد با عقاید کاتولیکی رزماری می‌دانند، برخی دیگر شکاف میان معصومیت رزماری و مادر شیطان بودن را عامل وحشت‌زا فیلم تلقی کرده‌اند.

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

فیلم زمانی که هنوز تعلیق در روایت داستان شکل نگرفته ما با نمونه‌ای از این دسته نماها - نماهایی که ظاهراً مخاطب راهی به داخل اتاق ندارد و فقط از چارچوب درب آن را دنبال می‌کند - مواجه‌ایم، در آن لحظات ممکن است، آن صحنه به لحاظ حسی واکنشی در ما ایجاد کند یا در ما حس تعلیق به وجود بیاورد، اما این تعلیق و ترس متفاوت است آن چیزی است که مخاطب در ادامه فیلم به لحاظ بدنی تجربه می‌کند (تصویر ۲).

لحظه‌ای که خانم کسوت برای تغییر دکتر رزماری، وارد اتاق خواب خانواده و ودهاوس شده تا تماس بگیرد (تصویر ۳)، یکی از کلیدی‌ترین صحنه‌هایی است که پولانسکی چنین زاویه‌ای را برای روایت اتفاقات داخل اتاق انتخاب می‌کند. بسیاری از تماشاگران موقع تماشای به‌واسطه حس تعلیق و معذبی که در بدنشان ایجاد شده، حس ناخوشایندی داشته‌اند مبنی بر اینکه چیز مهمی از آن‌ها پنهان شده است. صحبت‌های ویلیام فرانکر<sup>۲</sup> فیلم‌بردار فیلم در مستند تصورات نور<sup>۳</sup> بسیار مشهور شد. به‌طوری که کریستین کیتلی نیز در مقاله تحلیل فیلم بچه رزماری به آن ارجاع داده است. فرانکر می‌گوید:

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

داستان فرانکر سندی است بر اثبات این قضیه که پولانسکی با انتخاب ساختاری هوشمندانه به دنبال ایجاد رابطه‌ای بدنی محکم میان تماشاگر و فیلمش بوده است. این درهم‌تنیدگی بدن‌مندانه یا بدنی لایپ از طریق ادراک درست مخاطب از روایت و تداوم صحنه‌ها بوده است. اگر تماشاگر بدون تماشای فیلم تا لحظه تلفن زدن، به شکل اتفاقی با این صحنه مواجه شود،

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



مخاطب (کورپر) است که روی صندلی نشسته و شکل گرفته است، شکل دیگری از بدن، شکل عمل‌گرا بدن (لایپ) مخاطب است که در حال تماشای فیلم است؛ یعنی از طریق حس بینایی در حال دنبال کردن اتفاقات فیلم است. شکل سوم بدن، بدن شخصیت‌هاست (کورپر و لایپ) که روی پرده حرکت می‌کنند. شکل دیگر که ویون سوپچاک به آن اعتقاد داشت، بدن مندی فیلم و دوربین به‌عنوان یک سوژه است. کاری که رومن پولانسکی در فیلم بچه رزماری انجام داده ترکیبی از شکل‌های متفاوت تعریف بدن در پدیدارشناسی فیلم است. فیلم همان‌طور که ممکن است حالت فیزیکی مخاطب را به‌واسطه برخی انتخاب‌های دوربین جابه‌جا کند، یعنی مخاطب مجبور باشد برای بهتر دیدن تصویر موقعیت نشستن خود را عوض کند؛ شکلی از تقویم محیط پیرامون است که از شیوه‌های ادراک بدن‌مندانه بشر است. ادراک حسی - رکنی مخاطب در جهت بهتر درگیر شدن با میزانسن صحنه است. به این موضوع باید مواجهه مخاطب با یک بدن سوژکتیو به‌واسطه شباهت با بدن زیسته ما بدل به یک سوژه دیدن تغییرات فیزیکی رزماری مثل سفید شدن رنگش، تغییر رنگ مو، برآمدگی شکمش موقع حاملگی، لاغر شدنش و حالات صورتش که همگی از نشانه‌هایی بدن به‌مثابه فیزیکی آن‌اند، منجر به ادراک بدن‌مندانه لایپ مخاطب از روایت فیلم می‌شود. ما نمی‌توانیم بدن رزماری به شکل یک کورپر خاص ببینیم ما آن را به شکل بدن سوژه دار ادراک می‌کنیم. همان‌طور که انسان در مواجهه با دیگری ادراک می‌کند. در واقع چیزی که دوربین به تصویر می‌کشد تصویر کورپری است که تغییر می‌کند؛ اما زمانی که تصویر برای مخاطب ارائه می‌شود و به ادراک می‌انجامد، در دایره ادراک حسی - حرکتی مخاطب قرار می‌گیرد. از بررسی نظریات هوسرل و پدیدارشناسی فیلم این نتیجه می‌شود که ادراک کورپر به تصویر کشیده شده شبیه به ادراک به دیگری برای مخاطب است. همان‌طور که هوسرل با تأکید بر همدلی رابطه ادراکی میان انسان و دیگری را بخشی از تجربه لایپ می‌داند، مواجهه انسان با بدن شخصیت‌ها نیز بر همین اساس است. مخاطب از طریق بدن رزماری فارغ از جنسیت، دنیای پارانوئید

رنگ لباس و تشویش بدنی برای او و تماشاگر بیشتر می‌شود.

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

به‌طور کلی می‌توان بازنمایی کورپر و لایپ در بچه رزماری بر اساس عناصر فیلم در جدول زیر (جدول ۱) خلاصه کرد.

### نتیجه‌گیری

برای پاسخ‌دادن به پرسش اصلی مقاله مبنی بر چگونگی تأثیر تمایز میان کورپر و لایپ بر درک عمیق فیلم، ابتدا باید جایگاه این تمایز را در خوانش بدنی فیلم بررسی کرد. با توجه به تأکید هوسرل بر لایپ در ادراک جهان حسیات، می‌توان واکنش‌های بدنی مخاطب را در سینما (بازنمایی از جهان حسیات) بر اساس این نظریه فلسفی تحلیل کرد. در رابطه فیلم و مخاطب چند شکل از بدن آشکار می‌شود. یک بدن فیزیکی یا جسم

جدول ۱. بررسی رابطه تطبیقی بین کورپر و لایپ بر اساس عناصر سینمایی در فیلم بچه رزماری (یافته‌های پژوهش)

عناصر	لایپ (ادراک بدن‌مندی مخاطب)	کورپر (بدن بازنمایی شده)
کارگردانی	- دوربین همچون بدن مخاطب مدام در فضای خانه جابه‌جا می‌شود و فضای پارانوئیدی می‌سازد - کارگردان با استفاده از نمای نقطه‌نظر یا P.O.V ادراک مخاطب را با رزماری هماهنگ می‌کند - سایه‌ها و نورپردازی نامتعارف حس عدم اطمینان ایجاد می‌کند.	در بسیاری از صحنه‌ها به‌خصوص صحنه‌های که رزماری تنهاست بدن وی در وسط کادر قرار داد - استفاده از رنگ زرد (به نشان پارانویا) و سفید (نماد معصومیت) برای تأکید بر دگرگونی جسمانی رزماری - نوع راه رفتن به‌طور مثال نوع راه رفتن هنگام بارداری
طراحی صحنه	مخاطب از طریق عدم دید کامل به فضا (مثل کمد دیواری یا نماهای میهم) حس تعلیق را تجربه می‌کند.	بدن رزماری مدام در فضای خانه در حال جابه‌جایی است. این فضاها رفته‌رفته تا انتهای فیلم تنگ‌تر می‌شوند.
صدا	صداها میهم (مکالمات گاس و کستوت یا صدای خانه کستوت‌ها) ادراک مخاطب را با رزماری هماهنگ می‌کند. همان‌طور که وی می‌خواهد بشنوند مخاطب نیز به دنبال آن است که از طریق صدای فیلم اتفاقات را ادراک کند.	صداها اطراف رزماری (مثل زمزمه‌های قرقه) بر اضطراب جسمانی او تأکید می‌کنند. در برخی از صحنه‌ها رزماری برای شنیدن مجبور است تا گوش‌های خود را به دیوار بچسباند و با تشویش ظاهری وی مخاطب متوجه اتفاقات درون صحنه می‌شود.
رابطه شخصیت‌ها	مخاطب از طریق هم‌ذات‌پنداری با رزماری، رفتار گاس و کستوت‌ها را تهدیدآمیز تفسیر می‌کند.	تحولات ظاهری بدن رزماری در تعامل با دیگران نیز مشخص می‌شود. از لاغر شدنش یا سفیدی رنگش که مدام توسط دیگران اعلام می‌شود. انفعال بدنی رزماری در رابطه با کستوت‌ها نیز شکل دیگری از بازنمایی کورپر است.
گریم	مخاطب از طریق تماشای گریم صورت رزماری می‌تواند حال و تشویش وی را ادراک کند.	گریم صورت (رنگ‌پردازی) که نشان‌دهنده ضعف بدنی رزماری است.
طراح لباس	مخاطب با تماشای لباس زرد متوجه فضای پارانوئیدی و تشویش ذهنی رزماری می‌شود.	لباس‌های رزماری که بعد از بارداری و وضعیت جسمانی وی را مشخص می‌کند.
روایت	صحنه تلفن‌زدن خانم کستوت که مخاطب برای دیدن پشت در و ادراک بهتر روایت، ناخودآگاه بدن خود را خم می‌کند.	بدن رزماری در مقابل جمع شیاطین، هم‌زمان هم قربانی است و هم مادر شیطان.

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

اطراف خود را درک می‌کند. مخاطب در کالبد رزماری صدای خانواده کسوت را می‌شنوند، کنجکاو می‌شود، میان اتاق‌ها حرکت می‌کند و به این باور می‌رسد که همه آدمیان اطرافش قصد آسیب‌رساندن به او را دارند. تماشاگری که روی صندلی نشسته است از طریق دوربین، می‌تواند ادراک حرکتی-حسی را در بهترین حالت تجسم کند. ادراکی که از مهم‌ترین ویژگی‌ها و خاصیت‌های تجربه بدنی بشر است. هرچند که در نهایت صرفاً بر اساس لایپ است که مخاطب فیلم را ادراک می‌کند، اما روش رسیدن به این ادراک ممکن است از دو طریق صورت پذیرد: ۱. با دیدن کورپر باز نمای شده شخصیت در فیلم و ۲. تجربه کردن از طریق دوربین.

#### بی‌نوشت‌ها

1. *Rosmary's Baby*.
2. Adriano D'Aloia.
3. Maarten Coëgnarts.
4. Roman Polanski.
5. Ira Levin.
6. Woodhouse.
7. Castevet.
8. William A. Fraker.
9. Visions of Light.
10. Body horror.

#### فهرست منابع

- Aho, J. A., & Aho, K. (2019). *Body matters: A phenomenology of sickness, disease, and illness* [Masaeb-e badan: Padidarshenasi-ye marizi, bimari, nakhoshi] (M. R. Akhlaghi Manesh, Trans.). Farhameh Publications. (Original work published 2009) (in Persian)
- Casebier, A. (2009). *Phenomenology and Cinema* [Padidarshenasi va cinema] (A. Tabatabai, Trans.). Hermes Publications. (Original work published 1991). (in Persian)
- Fraker, W. A. (1992). *Visions of light: The art of cinematography*. American Film Institute.
- Griffero, T. (2024). *Being a lived body: From a neo-phenomenological point of view*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003353201>
- Hermans, C. (2016). Differences in itself: Redefining disability through dance. *Social Inclusion*, 4(4), 160-167. <https://doi.org/10.17645/si.v4i4.699>
- Husserl, E. (1989). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to phenomenological philosophy: Second book* (R. Rojcewicz & A. Schuwer, Trans.). Kluwer Academic Publishers.
- Husserl, E. (2022). *Cartesian meditations* [Ta'amolat-e decarti] (A. Rashidian, Trans.). Ney Publishing. (Original work published 1931) (in Persian)
- Keathley, C. (2017). *Teaching Rosemary's Baby*. *The Cine-Files*, 13. <https://www.thecine-files.com/teaching-rosemarys-baby>
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *The world of perception* [Jahan-e edrak] (F. Jaberalansar, Trans.). Ghoghnoos Publications (E-book). (Original work published 1948). (in Persian)
- Merleau-Ponty, M. (2024). *Phenomenology of perception* [Padidarshenasi-ye edrak] (M. Olya, Trans.). Ney Publishing. (Original work published 1945). (in Persian)
- Mourenza, D. (2025). Embodied female experience and haptic perception in O Corno (The Rye Horn) by Jaione Camborda. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 26(1), 113-129. <https://doi.org/10.1080/14636204.2025.2458463>
- Paszkiwicz, K. (2020). Touch as proximate distance: Post-phenomenological ethics in the cinema of Isabel Coixet. *Film-Philosophy*, 24(1), 22-45. <https://doi.org/10.3366/film.2020.0127>
- Rashidian, A. (2022). *Husserl in the context of his works* [Husserl dar matn-e asarash]. Ney Publishing. (in Persian)
- Slatman, J. (2019). The Körper-Leib distinction. In A. Murphy, G. Salamon & G. Weiss (Eds.), *50 Concepts for a critical phenomenology* (pp. 203-209). Northwestern University Press.
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press.
- Sweeney, K. W. (2003). The persistence of vision: The re-emergence of phenomenological theories of film [Tadavom-e roya: Baz-peidayi-ye nazariye-haye padidarshenasane-ye film] (M. Farhadpour, Trans.). *Arghanoon Quarterly*, (23), 113-128. (Original work published 1994). (in Persian). <http://noo.rs/ilvPi>
- Yacavone, D. (2016). Film and the phenomenology of art: Reappraising Merleau-Ponty on cinema as form, medium, and expression. *New Literary History*, 47(1), 159-185. <https://doi.org/10.1353/nlh.2016.0001>
- Zahavi, D. (2021). *Husserl's phenomenology* [Padidarshenasi-ye Husserl] (M. Sahebkar & I. Waghefi, Trans.). Roozbehan Publications. (Original work published 2003) (in Persian)
- آهو، جیمز آلفرد و کوین (۱۳۹۸). مصائب بدن: پدیدارشناسی مرضی بیماری و ناخوشی (محمدرضا اخلاقی منش مترجم؛ ویرایش ۴). نشر فرهامه. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۹)
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۴۰۱). هوسرل در متن آثارش (ویرایش ۷). نشر نی.
- زهاوی، دان (۱۴۰۰). پدیدارشناسی هوسرل (مهدی صاحبکار و ایمان واقفی مترجم؛ ویرایش ۴). نشر روزبهان. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۳)
- کازه بیه، آلن (۱۳۸۸). پدیدارشناسی و سینما (علاءالدین طباطبایی، مترجم؛ ویرایش ۲). نشر هرمس. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۱)
- مرلوپوتی، موریس (۱۳۹۱). جهان ادراک (مسعود جابرالنصار، مترجم؛ نسخه الکترونیکی). نشر ققنوس. (چاپ اثر اصلی ۱۹۴۸)
- مرلوپوتی، موریس (۱۴۰۳). پدیدارشناسی ادراک (مسعود علیا، مترجم؛ ویرایش ۱). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۴۵)
- و. سویینی، کوین (۱۳۸۲). تداوم دید: ظهور دوباره نظریه‌های پدیدارشناختی فیلم (مراد فرهادپور، مترجم). ارغنون، (۲۳)، ۱۱۳ - ۱۲۸. <http://noo.rs/ilvPi> (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۴)
- هوسرل، ادموند (۱۴۰۱). تاملات دکارتی (عبدالکریم رشیدیان، مترجم؛ ویرایش ۱۰). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۳۱)