صفحات ۴۹ - ۵۸
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۳، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۷

بسط ادراکات فضایی تماشاگر از طریق امپاتی با کالبدهای فیلمی*

محمدباقر قهرمانی[**۱]، **مرضیه پیراوی ونک**[۲]، **حامد مظاهریان**[۳]، **علیرضا صیاد**[۴]

[۱] دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] دانشیار دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۳] دانشیار دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۴] استادیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۸/۱۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۸/۸)

چکیده
مطالعه در روند شکل‌گیری و تکامل سینما، نمایانگر علاقه به تشریح حالت بدن انسانی و تسخیر حرکت جسمانی است. مرکزیت بدن در گسترش سینمای اولیه، نکته‌ای است که با توجه به «چرخش جسمانی» در تئوری‌های معاصر فیلم، مورد توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است. تحلیل و بررسی تلاش‌های پیشگامان اولیه سینما همچون ماری، مایبریج و ملیس، نمایانگر این مهم است که تبارشناسی تصویر متحرک را به جای الگوهای اپتیکی مرسوم در تئوری‌های روان‌کاوانه، می‌توان در آزمایش‌های فیزیولوژیکی انتهای قرن نوزدهم مورد مطالعه قرار داد. مقاله حاضر می‌کوشد با مورد تاکید قرار دادن این ماهیتِ ذاتاً «بدن‌مندِ» مدیوم سینما، با بهره‌گیری و بازخوانی مفهوم امپاتی، رابطه فضایی و کالبدی تماشاگر با فیلم را مورد بررسی قرار دهد. امپاتی، عمل «احساس کردن در درون دیگری» است که نخستین بار توسط ویشر مطرح شد و بعدها توسط نظریه‌پردازانی چون لیپز، اشمارسو و ولفلین بسط داده شد. مبتنی بر خوانش پدیدارشناسانه از امپاتی، تماشاگر از طریق بیرون‌افکنی بدن خود به کالبدهای فیلمیک، می‌تواند تجربه فضایی آنها را تجربه کند و از این طریق خود را در موقعیت‌های فضایی متفاوتی قرار دهد. از این‌رو می‌توان فیلم‌ها را به مثابه منابع غنی و ارزشمندی در نظر گرفت که برای مخاطبان، امکان تجربه‌های غریب و ناممکن فضایی را فراهم می‌آورند.

واژه‌های کلیدی
فیزیولوژی، امپاتی، تماشاگر فیلم، ادراک فضایی، بدن‌های فیلمی.

*این مقاله برگرفته از مطالعات رساله دکتری نگارنده چهارم با عنوان: "ادراک تماشاگر استقراریافته در فضای سینماتیک"، تحت نظارت و راهنمایی دیگر نگارندگان می‌باشد.

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

مقدمه

فضا، بخشی حیاتی و اجتناب‌ناپذیر در رابطه با تجربه زیسته است، و بدن زیسته در مواجهه با فضاست که معنا می‌یابد. بدون توجه و بدون تصدیق فضا، مفاهیمی چون سوژه و سوبژکتیویته نمی‌توانند تبیین گردند. حضور در فضا، پیش فرضی ضروری برای احساس کردن، تجربه‌کردن و ادراک کردن است. «وجود داشتن، بیش از هر چیز به معنی حرکت در یک فضا و در یک تداوم زمانی است و به معنی تغییر دادن محیط خود» (بروتون، ۱۳۹۲، ۱۴). حس سوبژکتیویته، حس مکان‌مند شدن است، حس داشتن پرسپکتیوی در فضا. ارتباط و پیوندی مستقیم میان سوبژکتیوانسانی و درمکان بودگی و «فضامندی» وجود دارد، نبودن در یک مکان به معنای بودن در هیچ‌کجاست[1]، و در هیچ کجا بودن، به معنای «هیچ بودن» است (Benson, 2002, 12-10). همچنین، به مثابه «سوژه‌ای فضامند»، انسان موجودی «بدن‌مند» است. احساس بدن‌مندی و ادراک بدن‌مندی دیگران در یک فضای ارتباطی، هستی وجودی سوژه را تبیین می‌کند، و بنیان ادراک از «خود» به مثابه یک عاملیت در جهان می‌باشد. بسیاری از نظریه‌پردازان بر اهمیت «بدن‌مندی» در رابطه با هنر سینما تاکید می‌کنند و معتقد هستند که تجربه سینمایی، اساساً بواسطه مشخصه بی‌واسطگی جسمانی تبیین گردیده است. سرگئی آیزنشتاین معتقد بود که ما همه چیز را در فیلم به مثابه یک «بدن» مشاهده می‌کنیم و فیلم را هنری در نظر می‌گرفت که ترسیم‌کننده «بدنی در حال سیلان و پویایی» است (Lamposlki, 1998, 236). وی همچنین به مونتاژ به مثابه ابزاری می‌نگریست که بوسیله آن می‌توان از طریق ایجاد برخورد میان قطعه‌ها، به «یک بدن انسانی» شکل داد (McCabe, 2001, 431). لزوم پرداختن به قدرت فیلم در «نمایش نیروی عضلانی بدن» (بنیامین، ۱۳۹۰، ۵۹)، و ظرفیتش در به تحرک واداشتن نیروهای فیزیولوژیکی مخاطبان، نکته‌ای است که در مطالعات فیلم سال‌های اخیر در مرکز توجه قرار گرفته شده است. انرژی‌های جنبشی و عضلانی بدن‌های متحرک انسانی بر روی پرده مخاطب را متاثر می‌سازد و در مواجه با هجمه‌ی جسمانی فیلم، مخاطب با تجربه حالتی از «سیلان حواس» مواجه می‌گردد که نمی‌توان آن را به مفاهیم زبان‌مند و معنادار ترجمه کرد؛ از این رو سینما، تماشاگر را «مجبور می‌سازد، تا در درون گستره حواس باقی بماند» (Shaviro, 1994, 31-32). سینما پیش از هر چیز یک هنر است و آنچنان که دلوز اشاره می‌کند، «کار هنر انتقال معلومات، رساندن معنا، یا فراهم کردن اطلاعات نیست[...] ممکن است معانی یا پیام‌هایی داشته باشد، اما آنچه هنر را هنر می‌کند، نه محتوا بلکه تاثیر است، نیرو یا شیوه حسی‌ای که از طریق آن هنر محتوا را می‌آفریند» (کولبروک، ۱۳۸۷، ۴۵). از این منظر، می‌توان بحث کرد که «هنرِ تصویر متحرک»، در بنیانش، از ارتباطات معنایی و مفهومی تشکیل نگردیده است، بلکه نیروی بدنی، انرژیِ حرکات جسمانی و شورعاطفی، اساس آن را تشکیل می‌دهد. دلوز خود در رابطه با اهمیت بدن در سینما نوشته بود: «یک بدن به من بدهید[...] بدن دیگر به مثابه یک مانع نیست که اندیشه را از خود جدا می‌سازد، که باید بر آن فائق آمد تا به اندیشیدن رسید، بلکه برعکس آن چیزی است که باید در آن غوطه‌ور گشت. به منظور دستیابی به نیاندیشیده که زندگی هست[...] این از طریق بدن است (و دیگرنه از طریق میانجی‌گری بدن) که سینما پیوند و اتحادش را با روح و اندیشه شکل می‌دهد» (De-leuze, 2005, 182). فیلمسازان و نظریه‌پردازان سینمای اولیه همچون گریفیث[2]، کانودو، لیندسی، و بعدها بلابالاش، مبتنی بر ارتباط و ادراک بدنی، سینما را به مثابه «زبان جهانی» نوینی در نظر می‌گرفتند (Rodo-wick, 2014, 88)، که «احیاکننده اسطوره برج بابل» برای برقراری و شکل‌دهی به ارتباطات بود (Hansen, 1999, 185). سینما زبانی بود که می‌توانست قطعه‌های پراکنده شده بعد از ویرانی و افول برج بابل را یکبار دیگر با هم متحد سازد و به یکدیگر پیوند دهد. میریام هانسن از ظرفیت فیلم‌های کلاسیک آمریکایی، در ارائه چیزی شبیه نخستین زبان جهانی برای ادراک و فهم تجربه مدرن یاد می‌کرد (Ibid, 184-188). پیکره‌های سینمایی نمی‌توانند صرفاً به مثابه نشانه‌های روایی لحاظ شوند و آنچنان که کراکائر در مقاله «*عکاسی*» یادآوری می‌کند، ستاره سینما در کنار بافت فیلمیکی که در آن حاضر می‌شود (یک موجود فیلمی و در ارتباط با دیگر موجودات فیلمیک)، برای تماشاگر همواره یادآور واقعیتی جسمانی است، یادآور یک «هستی آمیخته از گوشت و خون» (Kracauer, 1995, 47). تصویر سینمایی جنبه‌های جسمانی را به عنوان بخشی اساسی در بنیان زیباشناسانه‌اش ادغام می‌کند و به یک شیفتگی نسبت به بدن شکل می‌دهد. گونه‌ای رابطه شناخت‌شناسانه میان چشم سینمایی و چشمی که فرایند کالبدشکافی و تشریح و برش دادن بدن انسانی را تماشا می‌کند، وجود دارد (Bruno, 1993, 57-75). شاید بتوان بحث کراکائر پیرامون موزه‌های کالبدشناسی را به سینما نیز تعمیم داد: «... نمایشگاهی یکسره اعطاشده به جسمانیت‌مندی، تقدیم شده تنها و تنها به بدن» (Cited in Ibid, 58). از همین منظر، هنرمند سورئال، روبر دسنوس، ظرفیت سینما در برقراری پیوند میان فضاهای فیلمیک و «بدن‌هایی که از انسان‌های زنده واقعی‌ترند» را، به مثابه ظرفیت این مدیوم در خلق و «آفرینش دنیای جدیدی» در نظر می‌گرفت (Densos, 2000, 195).

تبارشناسی سینما در آزمایشگاه‌های فیزیولوژیکی اواخر قرن نوزدهم

مطالعه در روند شکل‌گیری و تکامل سینما، نمایانگر علاقه به آنالیز و تشریح بدن انسانی است. این مرکزیت بدن در گسترش سینمای اولیه، نکته‌ای است که توجه نظریه‌پردازان فیلم معاصر را به خود مشغول کرده است. آثار سینمایی در اولین دهه ظهور مدیوم،

عموماً بر روی دینامیک بدن متحرک، و حالت پیکره انسانی وابسته بودند(Väliaho, 2010, 25-36 & Auerbach, 2007, 2-14). پاسکال بونیتزر بحث می‌کند که تنها سرمایه سینما در اولین دوره‌های پیدایش‌اش، حالت پیکره انسانی بوده است(Bonitzer, 1981, 25-23). از همین منظر لیز کرترایت، در مطالعه جامع‌اش پیرامون ارتباط میان ترویج سنت به نمایش گذاردن بدن (گاه عریان انسانی) با پیشرفت مطالعات پزشکی در دوره مدرنیته، اشاره می‌کند که ژست‌های سینمایی در چارچوب فعالیت‌های پزشکی و ادراکات علمی دوره مدرنیته برنامه‌ریزی گردیدند، زمانی که فرم‌های مدرن قدرت شروع به تمرکزی جدی بر روی بدن نمودند[۳](Cartwright, 1995). ملهم از آرای میشل فوکو و مباحث وی در کتاب *مراقبت و تنبیه*، کرترایت بحث می‌کند که «آپاراتوس سینمایی می‌تواند به مثابه یک تکنولوژی فرهنگی برای کنترل و سازمان‌دهی بدن انسانی در نظر گرفته شود و تاریخچه طولانی تحلیل‌ها و نظارت بدنی در پزشکی و علم، با تاریخچه گسترش سینما به مثابه یک نهاد فرهنگی عامه‌پسند و یک آپاراتوس تکنولوژیکی در پیوند است» (Ibid, 3).

بر پایه این مباحث، می‌توان بحث کرد که تصویر متحرک، ذاتاً مدیومی مرتبط با حالت پیکره انسانی است، مدیومی که پویایی بدنی را به مثابه سوژه اصلی‌اش در نظر می‌گیرد. دغدغه سینمای اولیه در تسخیر و سنجش تصویر بدن انسان و حرکات جسمانی، نمود آشکارش را در آثار پیشگامانی چون اتین ژول ماری و ادوارد مایبریج یافت (Armstrong, 1998, 220-232). بخش عمده آثار مایبریج و ماری، کاوش‌هایی پیرامون فیزیولوژی بدن انسانی بود و بدن متحرک انسانی مولفه‌ی اساسی این آثار را تشکیل می‌داد (تصاویر۱ و ۲). مجموعه عکس‌های بدن انسانی در حرکت مایبریج، گشاینده افق‌هایی نوین در درک مفهوم کالبد انسان بود که تاثیرات عمیقی بر ادراک از مفهوم بدن (خصوصاً بدن متحرک) در حیطه‌های مختلف دیگری از قبیل انسان‌شناسی و پزشکی بر جای گذاشت.

در قرن نوزدهم، پیشرفت‌های شناخت‌شناسانه و علمی زیادی در رابطه با فیزیولوژی اتفاق افتاده بود که آن را از یک رشته حاشیه‌ای به یک شاخه اصلی علم تبدیل کرد و آزمایشگاه‌های فیزیولوژیک گسترش فراوانی یافتند. آنچنان که جاناتان کراری اشاره می‌کند، مهم‌ترین دستاورد فیزیولوژی مدرن، تثبیت این نکته بود که سوبژکتیویته در ارتباط مستقیم و بی‌واسطه‌ای با عملکردهای آناتومیک و فیزیولوژیک بدن قرار دارد(Crary, 1992, 98-114). در این شرایط تجربی که مهیاکننده پیش‌زمینه‌های شناخت‌شناسانه ظهور سینما بود، از ماری بواسطه ابداعات تکنیکی فراوانش، به عنوان یک پیشگام یاد می‌شود. ماری دوره کاری‌اش را به مثابه یک محقق پزشکی آغاز کرد که مطالعاتش را وقف دینامیک بدن انسانی کرده بود. وی همواره در طول زندگی‌اش خود را یک فیزیولوژیست در نظر می‌گرفت و بدن، کانون مرکزی تمام کنکاش‌ها و مطالعاتش بود. در آزمایشگاه فیزیولوژیکی‌اش در پاریس، جایی که بخش عمده تحقیقاتش انجام می‌شد، ماری شروع به ساختن حشره‌ها و پرنده‌های تصنعی به منظور مطالعه شرایط مکانیکی پرواز نمود. وی همچنین به ساخت ارگان‌های تصنعی به منظور انجام بررسی و مطالعه بر روی نحوه عملکرد فرایندهای بیولوژیکیِ بدن پرداخت. به مثابه یک طرفدار مشتاق رویکرد تجربی در فیزیولوژی، ماری موجود زنده را، و به بیان خودِ وی - حیوان ماشین - را به مثابه یک گستره دینامیک انرژی‌ها در نظر می‌گرفت و می‌کوشید از طریق یک سری از آزمایش‌ها و با بهره‌گیری از ابزارهای پیچیده که بسیاری از آنها اختراعات خود وی بودند، فیگورهای متحرک را در یک توالی سریع تصاویر تحلیل کند و تسخیر نماید(Auerbach, 2007, 8-12). تمرکز اصلی ماری بر روی طراحی و پیشبرد و ساختن ماشین‌های ضبط‌کننده‌ای بود که با آنها بتواند به گونه‌ای دقیق، حرکت بدن را آنالیز کند (Do-ane, 2002, 58-63, Dagognet, 1992, 23-36). ماری معتقد بود که ماشین ضبط کننده، حرکات بدنی را در یک شیوه شفاف و ساده ترجمه می‌کند، و از این رو یک گونه از «زبان جهانی» تولید می‌کند که فراتر از دیگر گونه‌های غالب بیانگری بود (تصاویر۳ و ۴).

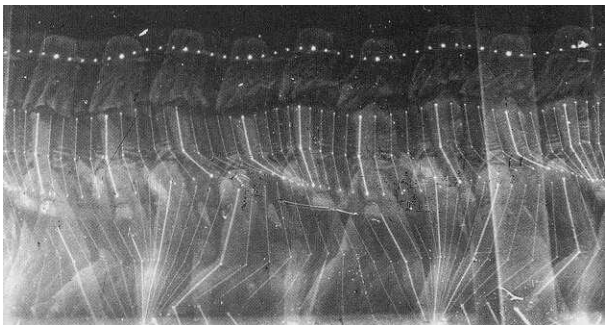
تحلیل و بررسی تلاش‌های پیشگامان اولیه سینما همچون

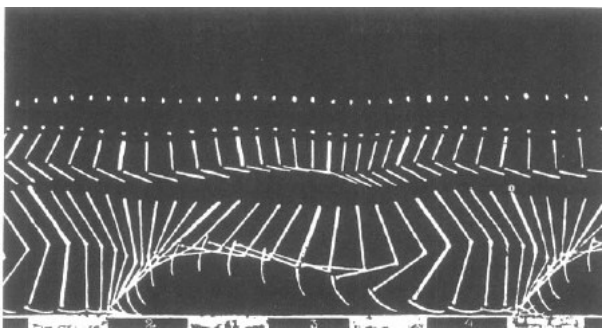
تصاویر۱ و ۲ - آثار مایبریج به مثابه کاوش‌هایی پیرامون فیزیولوژی بدن انسانی.
ماخذ: (Muybridge, 2012, 167-203)

ماری و مایبریج، نمایانگر این مهم است که می‌توان این آثار را از منظر فرایندهای فیزیولوژیکی مورد بررسی قرار داد و تبارشناسی تصویر متحرک را به جای الگوهای اپتیکی مرسوم در تئوری های روان‌کاوانه، در آزمایش‌های فیزیولوژیکی انتهای قرن نوزدهم مورد مطالعه قرار داد. سینما در اساس به مثابه تجربه و آزمایشی در رابطه با ظرفیت‌های فیزیولوژیکی ظهور پیدا کرد، در رابطه با توانایی دیزالوکردن مرزهای بدن در ماشین سینماتوگرافی. ماشینی که می‌توانست به مثابه محیطی تکنولوژیکی، بدن انسانی را بازپیکره‌بندی کند (Väliaho, 2010, 31-33).

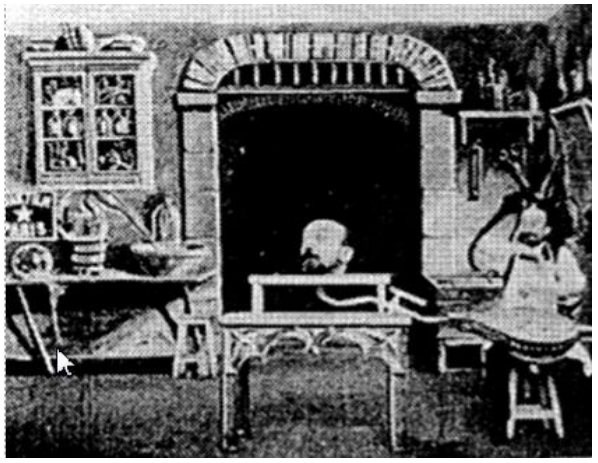
همچنین نکته‌ای که مشخصه اساسی فیلم‌های ملیس، دیگر سینماگر پیشگام را شکل می‌دهد، از بین رفتن درک سنتی از یکپارچگی بدن و کالبد انسانی بود. در فیلم‌های ملیس، تصویر جدیدی از بدن به نمایش گذاشته می‌شود (تصاویر ۵ و ۶). لوسی فیشر به نقش و اهمیت آثار ملیس در مثله کردن بدن (خصوصاً بدن زنانه) و سپس بازسازی آن قطعه‌ها اشاره می‌کند و ملیس را بنیان‌گذار نوعی خاص از نگریستن به بدن در زبان سینمایی معرفی می‌کند (Fischer, 1979). فیلم‌های ملیس از رویاپردازی‌هایی درباره پیکره انسانی، تغییرات و دگردیسی‌های جادویی، مسخ‌شدن کالبد، مثله‌شدن و پخش‌شدن قطعه‌های بدن در فضا و بازپیکره‌بندی دوباره این قطعات، با بهره‌گیری و استفاده از ترفندها و تکنیک‌های سینمایی سرشار هستند.

وسوسه همیشگی ملیس در فیلم‌سازی، ساختن بدن‌هایی خیالی بود که بر روی پرده سینما ظاهر و ناپدید می‌شوند. وی در آثارش در پی دستیابی به گونه‌ای «سلطه بر بدن انسانی» بود و حتی قبل از آنکه به سینما روی آورد، به مجسمه‌سازی، و ساخت روبات‌ها و آدمک‌ها می‌پرداخت(Williams,1991, 61-62) . تمایل و دغدغه پیگمالیون‌وار ملیس در ساخت آدمک‌ها با کنار هم قراردهی قطعات، در زبان سینمایی‌اش نیز ادامه یافت. مضمون بسیاری از آثار ملیس از قبیل پیگمالیون و گالاتئا، جراح قرن بیستم، جادوگر، توهمات خارق‌العاده و.... قطعه‌قطعه کردن، بازپیکره‌بندی و جان بخشیدن دوباره به بدن‌های انسانی است. در فیلم توهمات خارق‌العاده، ملیس با کنار هم گذاشتن اعضای بدن یک مانکن، آدمک سرهم‌بندی شده‌ای را می‌سازد و سپس با بوسیدنش، آن‌را تبدیل به موجودی جان‌دار می‌کند و با او به پایکوبی می‌پردازد. در فیلم پیگمالیون و گالاتئا، که اقتباسی از نمایش اوید بود، مجسمه‌ای از یک زن (که همسرش نقش آن را ایفا می‌کند)، تبدیل به موجودی جان‌دار می‌شود و هنگامی که مجسمه‌ساز قصد دارد وی را در آغوش بگیرد، زن به قطعه‌هایی از هم‌گسیخته تبدیل می‌شود. ماری آن دوان، پیرامون این نکته که چگونه بدن در سینمای ملیس گرفتار فرایند دگردیسی‌های بی‌وقفه می‌گردد، نقل قول بسیار جالبی از خود ملیس را یادآوری می‌کند: «یک روز به هنگام فیلم‌برداری کردن در کاخ اپرا، دوربینی که من در ابتدا از آن استفاده می‌کردم، یک دوربین ابتدایی که در آن فیلم پاره می‌شد و غالباً گیر می‌کرد و از پیشرفت کار جلوگیری می‌کرد، خراب شد و نتیجه‌ای غیرمترقبه ایجاد کرد، یک دقیقه نیاز بود تا





تصاویر ۳ و ۴- مطالعات ماری در رابطه با بدن متحرک.
ماخذ: (www.graphicine.com; Cartwright, 1995,35)



تصاویر ۵ و ۶- فیلم‌های ملیس به مثابه سرنمون رابطه نامتعارف بدن و فضا در سینمای اولیه.
ماخذ: (Burch,1990,166)

فیلم را خارج کرد، تا دوربین مجدداً به کار بیفتد. در این زمان فرد عابر، اسب‌بارکش و ارابه‌اش، البته تغییر جایگاه دادند. در نمایش دادن نوار، و با پیوند دادن در نقطه گسست، من ناگهان تشخیص دادم که مادلین باستیل به چرخ باربری، به یک تابوت، و سپس به یک زن دگردیسی یافت» (Doane, 2002, 137). آنچه که در رابطه با تکنیک‌های ملیس جالب است، دغدغه وسواس‌گونه آنها نسبت به بدن انسانی است. از این منظر، آزمایش‌های ملیس را می‌توان به مثابه بازتاب‌دهنده و ادامه‌دهنده تجربیات آزمایشگاه‌های فیزیولوژیک دیگر پیشگامان در نظر گرفت (تصویر ۷).

ماهیت جسمانی و فضایی مفهوم امپاتی

مفهوم اولیه امپاتی، با گونه‌ای از بیرون‌افکنی احساسات، عواطف و وضعیت انسانی به درون اشیاء بی‌جان مرتبط می‌گشت که در این معنا، توسط ارسطو مطرح شده بود. علیرغم اینکه مفهوم بیرون‌افکندن (پروژکشن) احساسات انسانی به اشیاء از مدت‌ها قبل شناخته شده بود، اما در قرن نوزدهم بود که در تئوری‌های زیبایی‌شناسانه و روانشناسی هنر به طور جدی به آن پرداخته شد. امپاتی، عمل «احساس کردن در درون دیگری[۴]» است که در رابطه با تشریح واکنشی تن‌یافته به تصاویر، اشیا و محیط‌های فضایی به کار می‌رود و هسته مرکزی رویکرد روان‌شناسانه آلمانی به زیبایی‌شناسی را در قرن نوزده شکل می‌دهد. امپاتی از معنای کاملاً متفاوتی نسبت به سمپاتی که به معنای «احساس کردن برای دیگری[۵]» می‌باشد، برخوردار است. تفاوت این دو را می‌توان این گونه بیان نمود:

«۱. امپاتی: من احساس می‌کنم آنچه را که تو احساس می‌کنی، من درد تو را حس می‌کنم.

۲. سمپاتی: من احساس حمایت‌گونه‌ای در رابطه با عواطف تو دارم، من حس همدردی برای اندوه و درد تو دارم» (Keen, 2006, 209).

در آلمانی واژه امپاتی[۶] از دو واژه احساس کردن[۷] و عاطفه[۸] ریشه می‌گیرد (Barasch, 1998). در اتیمولوژی یونانی، اصطلاح امپاتی از empatheia ریشه می‌گیرد که از لغات pathein به معنی «زجر

تصویر ۷- تبدیل شدن بدن به قطعه‌های پراکنده در آثار ملیس.
ماخذ: (Williams, 1991, 63)

کشیدن، سختی کشیدن» و em به معنای «درون» تشکیل شده است، و به معنای احساس کردن (زجرکشیدن) در درون شخص دیگری است. این مفهوم نخستین بار توسط رابرت ویشر در بحث پیرامون روان‌شناسی زیبایی‌شناسی و ادراک فرم مطرح شد و بعدها توسط تئودور لیپز، آگوست اشمارسو و هانریش ولفلین بسط داده شد. تمام این نویسندگان معتقد بودند که احساس درگیری فیزیکی در یک قطعه نقاشی، یک مجسمه و یا یک بنای معماری، منجر به شکل‌گیری واکنش‌های احساساتی در ناظر می‌گردد و هر میزان که هنرمند در منتقل کردن «زبان بدنی» مسلط‌تر باشد، ناظر به گونه‌ای موثرتر می‌تواند با اثر همذات‌پنداری کند، و ادراکش از احساساتی که ژست، حالت و حرکات در اثر، قصد انتقالش را دارند، عمیق‌تر خواهد بود. ویشر (Vischer, 1994) در مقاله «*درباره حس اپتیکی فرم، یک معرفی به زیبایی‌شناسی*»، با بکارگیری اصطلاح امپاتی، به توضیح واکنش‌های فیزیکی تولید شده در مخاطب به واسطه نگریستن در فرم‌های موجود در نقاشی می‌پردازد. ویشر به تشریح این موضوع می‌پردازد که چگونه فرم‌های مشخص، وابسته به تطابقشان با فرم بدن ناظر منجر به شکل‌گیری واکنش‌های احساسی مشخصی در ناظر می‌شوند. در حالت امپاتیک تماشای چیزها، الگوی احساسی - ذهنی سوژه به داخل ابژه بیرون‌افکنی می‌شود. ویشر در بسط تئوری‌اش، ملهم از نظریات کارل البرت اشرنر در کتاب *زندگی رویا* بود، متنی که تاثیر فراوانی بر فروید در کتاب *تفسیر رویاها* گذاشته بود. اشرنر معتقد بود که شخص ناظر، فرم بدنی و روحی‌اش را به صورتی ناخودآگاه به روی ابژه‌ای که به آن می‌نگرد، بیرون‌افکنی می‌کند. وی متاثر از اشرنر بیان می‌کند که ما به عنوان ناظر از این ظرفیت برخورداریم که شکل و موقعیت درونی خود را به شکل و موقعیت اشیاء برون‌افکنی کنیم و بدین واسطه خودمان را به بخشی از آنچه که می‌بینیم، تبدیل نماییم. مثال مورد علاقه ویشر، امپاتی بیننده با حرکات یک آکروبات بندباز در ارتفاع می‌باشد. در حین تماشای حرکت آکروباتی که تلاش می‌کند تعادلش را بر روی طناب حفظ کند، ناظر خود را به درون بدن بندباز بیرون‌افکنی می‌کند و خودآگاهی اش کاملاً با احساس بندباز ترکیب و آمیخته می‌گردد. به واسطه محرک‌هایی که از تماشای حرکات بدنی آکروبات در وجود ناظر شکل می‌گیرد، فرد ناظر نوعی حرکت و جنبش را درون خود احساس می‌کند. نزد ویشر، امپاتی پدیده‌ای یک طرفه نیست که در آن یک ابژه توسط سوژه شکل‌دهی شود، بلکه ابژه به مثابه محملی برای بازتاب دادن امپاتی سوژه عمل می‌کند و در پژواک اتفاق افتاده بین سوژه و ابژه، خود سوژه دچار گونه‌ای از تغییر و دگرگونی می‌گردد. هر عمل بیرون‌افکنی، توامان با نوعی از درون‌افکنی[۹] است که منجر به دوباره شکل‌دهی سوژه می‌شود.

به زعم ویشر، در حالت‌های احساسی و عاطفی، میلی شدید برای درهم‌آمیختگی و وحدت با جهان در فرد به وجود می‌آید. فرد آگاهانه یا ناآگاهانه در پی وحدت با تمام هستی پیرامونش می‌باشد و به تمام هستی، جاندار و بی‌جان، ویژگی‌های انسانی‌اش را برون‌افکنی می‌کند. ویشر ادعا می‌کند در ادراک جهان، تمام بدن

مداخله می‌کند و تمام هستی فیزیکی سوژه به حرکت درمی‌آید و بینایی به تنهایی برای توضیح تعامل دیالکتیکی بین سوژه و ابژه کفایت نمی‌کند. در این تعامل، دست همراه صمیمی چشم است و رابطه‌ای بسیار نزدیک بین دست و چشم وجود دارد. ویشر معتقد است که این توانمانی لامسه و نگاه، ریشه در فلسفه یونانی دارد و این علم مدرن بود که بر جدایی و تمایز این دو تجربه تاکید کرد. آنچه در بحث ویشر از امپاتی جالب می‌نماید، نادیده انگاشتن بسیاری از قواعد و اصول اندیشه روشنگریست که در قرن نوزدهم نگره‌ای غالب بود. ارجاع ویشر به تعامل و آمیختگی میان سوژه و ابژه، نگرنده و نگریسته شده، کاملاً در تضاد با پارادایم‌های خردگرایانه مدرن و الگوی کارتزینی سوژه متمایز و فاصله‌دار با ابژه، قرار می‌گیرد. ویشر اشاره می‌کند که رابطه سوژه انسانی با جهان پیرامونی‌اش، از نوع تعمق با فاصله نیست، بلکه گونه‌ای از مشارکت فعالانه است که در آن به واسطه آمیختن و ترکیب شدن سوژه و ابژه، حسی از زندگی به فرم ابژه اعطا می‌شود.

متاثر از مباحث ویشر، تئودور لیپز کوشید تا تئوری امپاتی را بسط و تعمیم دهد. به عقیده لیپز، از آنجا که پارادایم زیبایی برای انسان‌ها، فرم، حرکت و بیانگری بدن انسانی است، درک زیبایی‌شناسانه ما از ابژه‌ها، ریشه در کشف شباهت میان آنها با فرم بدن انسانی دارد. لیپز، امپاتی را نوعی از بازتاب دادن احساسات به درون ابژه معرفی می‌کند که در نهایت به ایجاد لذتی زیبایی‌شناسانه در ناظر می‌انجامد. وی «حرکات بیانگر» بدنی را، نمایش‌دهنده و ابرازکننده شرایط درونی پیکره‌ها تبیین می‌کند (تصویر ۸). آنچه که در این رابطه توجه وی را به خود جلب می‌کند، این نکته است که چگونه مخاطب متوجه دلالت‌های معنایی این حرکات بدنی می‌شود و چگونه می‌توان احساس و یا وضعیت روانی خاصی را با مشاهده حرکات بدنی درک کرد. لیپز، این فرایند را به مثابه نوعی «مشارکت» در آنچه که ادراک می‌شود توصیف می‌کند، چراکه فرد آنچه را که می‌بیند، بواسطه ارجاع به تجربه شخصی کالبدی خود ادراک می‌کند (Coplan & Gold-ie,2011; Eisenberg & Strayer,1990). لیپز خصوصاً علاقه‌مند به

تصویر۸- «حرکات بیانگر» بدنی، نمایش‌دهنده شرایط و احساسات درونی پیکره‌ها در آثار رافائل. ماخذ: (Müntz, 2010,199)

تحلیل مشخصه دراماتیک ادراک خطوط معماری و فرایند امپاتی سوژه با فضاهای معماری بود و به بررسی لذت زیبایی‌شناسانه ناظر از درگیری کالبدی‌اش با فضا در معماری و همچنین در دیگر هنرها پرداخت. هاینریش ولفلین، با بسط ایده ویشر و لیپز، به تشریح این نکته پرداخت که مشاهده مناظر و فرم‌های معمارانه مشخص، منجر به درگیری کالبدی ناظر و ایجاد واکنش‌های حسی درون بدن وی می‌گردد. ولفلین (Wölfflin,1976) که بعدها به عنوان سرشناس‌ترین روان‌شناس فرم‌های معمارانه مطرح گردید، معتقد بود که قوه بینایی، که ذاتاً مبتنی بر فاصله است، به تنهایی منبع ادراک فرم‌های معماری نیست، بلکه این «احساس بی‌واسطه بدنی» و حسانیت عضلانی است که در تجربه مواجهه با گستره تاثیرات معمارانه مشارکت می‌کند، و در فرایند ادراک، تاثیرات معماری به اعماق ارگان‌های درونی مخاطب نفوذ می‌کند: «ستون‌های قوی در ما تحریکات عصبی پرانرژی پدید می‌آورد، و فراخی یا تنگی تناسبات فضایی بر تنفس اثر می‌کند. عضلات خود را چنان تحریک می‌کنیم که گویی خود همان ستون‌های باربریم، و چندان عمیق و کامل نفس می‌کشیم که گویی قفسه سینه‌مان به فراخی آن تالارهاست» (نقل شده در آرنهایم، ۱۳۸۶، ۲۸۴). ولفلین در رساله دکتری خود، با عنوان «*پیش گفتاری برای یک روان‌شناسی معماری*»، به تحلیل و بررسی پدیده امپاتی در مواجهه با آثار معماری می‌پردازد و بحث می‌کند که تناسبات در معماری، توسط ناظر در رابطه با ابعاد فیزیکی و بدنی خود وی ادراک می‌شود. فرم‌ها در معماری بدون هیچ گونه «بیانگری خاصی» وجود دارند، اما وقتی مخاطب تناسبات را مطابق با وضع فیزیولوژیک و روانی خود ادراک می‌کند، به آنها احساسی از وضع و حالت بدنی خود اعطا می‌کند. ولفلین در رساله‌اش، همچنین این بحث را مطرح می‌کند که آثار معماری بیانگر درک دوره‌ای خاص از مفهوم بدن هستند و سبک در معماری بازتولید کننده حرکات فیزیکی و حالات بدنی دوره مرتبط می‌باشد. به تعبیر ولفلین، معماری بیش از هرچیز، هنر فرم‌های جسمانی می‌باشد. در حالیکه ولفلین در نظریاتش بیشتر به امپاتی از جنبه‌های خطی و فرمی در معماری می‌پرداخت، تئوری‌پردازانی نظیر آگوست اشمارسو (Schmarsow,1994) بر جنبه‌های فضایی امپاتی تاکید می‌کردند، که در آن فضا پذیرنده بیرون‌افکنی احساسات بود. به عقیده اشمارسو، این بدن ماست که به جای بینایی، در مرکز تجربه فضایی قرار دارد و امپاتی بدن را به فضا پیوند می‌دهد. با همسوکردن تئوری معماری با نظریه‌های پدیدارشناسانه، اشمارسو بر نقش ناظر در ساخت فضا تاکید می‌کند و بحث می‌کند که معماری را نمی‌توان به جز از طریق حضور در درون فضا درک کرد. فضا نه به مثابه یک دربرگیرنده بدن، بلکه فضا به مثابه چیزی که به گونه‌ای فعالانه از طریق تعامل ادراک حسی با بدن مخاطب ساخته می‌شود و شکل می‌گیرد. از این رو بدن متحرک مخاطب، مبدل به سایت و بستری برای تولید فضا می‌گردد.

اشمارسو با اشاره به شکل‌گیری یک رابطه زیبایی‌شناسانه لامسه‌ای در پیوند با فضای معماری، از تجربه معمارانه به مثابه

حضور در یک «اتاق بازی[۱۰]» یاد می‌کند که با ایجاد «احساس عضلانی[۱۱]» در مخاطب، حتی می‌تواند ساختار کالبدی وی را نیز تحت تاثیر قرار دهد (Holt-Damant, 2005,174-176). وی معتقد بود که اثر هنری اصیل، خود را تنها از طریق تجربه جسمانی منحصری که در مخاطب پدید می‌آورد آشکار می‌سازد و ماهیت این تجربه را به تجربه شهود مذهبی تشبیه می‌نمود.

امپاتی و تجربه جسمانی- فضایی در فیلم

برای تشریح رابطه احساسی، فضایی و کالبدی تماشاگر با شخصیت‌ها در تجربه سینمایی، تئوری‌های روان‌کاوانه فیلم، متاثر از مباحث فروید و لکان، بر فرایند همذات‌پنداری تاکید می‌کنند. فروید معتقد بود که همذات‌پنداری، ابتدایی‌ترین حالت پیوند عاطفی است. تئوری همذات‌پنداری سینما، که مبتنی بر هویت‌یابی احساساتی و ادراکی تماشاگر با شخصیتی مشخص در میان سایر شخصیت‌های فیلم می‌باشد، در دهه‌های هفتاد و هشتاد میلادی، به یکی از مباحث بنیادین در مطالعات فیلم فرانسوی مبدل گردید. در تئوری فیلم سال‌های اخیر، این بحث مطرح می‌گردد که همذات‌پنداری نمی‌تواند تناقضات و پیچیدگی‌های تجربه کالبدی تماشاگر تن‌یافته در فضای فیلمی را تشریح کند. این نظریه در تحلیل‌هایش، از اساس گونه‌ای «فاصله[۱۲]» تثبیت شده میان ناظر و فضای سینمایی را به صورت پیش‌فرض مدنظر قرار می‌دهد و امکان هیچگونه تخطی و گذاری از این «فاصله» را برای تماشاگر لحاظ نمی‌کند(Doane,1991,15).

گرایش و رویکرد شناختی به فیلم که با نوشته‌های نوئل کارول، موری اسمیت و دیوید بردول مطرح گردید، همچنین تلاش فراوانی برای تشریح تجربه تماشاگر در جریان تماشای فیلم انجام داد. نوئل کارول در مخالفت با ضعف‌ها و محدودیت‌های تاکید تئوری‌های روان‌کاوانه بر تجربه همذات‌پندارانه در فرایند تماشای فیلم، بحث می‌کند که «همذات‌پنداری... مدل صحیحی برای توصیف واکنش‌های احساسی تماشاگران نیست» (گوت، ۱۳۸۵، ۳۳). شناخت‌گرایان به کاوش در ماهیت درگیری امپاتیک تماشاگر با فیلم پرداختند و اظهار کردند تماشاگر خود را به درون موقعیت‌های شخصیت‌ها بیرون‌افکنی می‌کند و به گونه‌ای امپاتیک با احساسات آنها شریک می‌شود.

در سال‌های اخیر، رویکرد پدیدارشناسانه در تئوری فیلم، اهمیت شایانی را برای تجربه امپاتیک مخاطب در تماشای فیلم قائل شده است و در تحلیل‌هایش بر ماهیت جسمانی و فضامند این پدیده تاکید می‌کند. این رویکرد بر این نکته تمرکز می‌کند که رابطه تماشاگر با بدن‌های سینمایی، صرفاً ارتباطی شناختی و یا روانی نیست، بلکه نوعی تجربه کالبدی است که ریشه در بدن زیسته تماشاگر دارد. از منظری پدیدارشناسانه، ویوین سابچک (Sobchack ,1992,2004)، شیوه‌ای را که تماشاگر در حین تماشای فیلم، بدن خود و بدن دیگران را درک می‌کند، امری «امپاتیک» و «پیشازبانی» معرفی می‌کند. وی معتقد است که فیلم نیز همچون تماشاگر برخوردار از یک بدن زیسته است که دارای هستی تن‌یافته‌ای می‌باشد و این هستی به زبان اجزای فیلم معنا می‌بخشد. تماشاگر در بدن زیسته‌اش به واسطه حرکات بدن

تصویر ۹– به زعم اشتاین، قرار دادن خود در جای دیگری در پروسه امپاتی، نوعی از قرار گرفتن در مکان و فضای آن دیگری است.
ماخذ: (تصاویر برگرفته از فیلم‌ها)

زیسته فیلم به حرکت در می‌آید، حرکتی که دارای مشخصه‌های کالبدی، جسمانی و لامسه‌ای است. در همین راستا، جنیفر بارکر از احساس «امپاتی عضلانی» در مخاطب در فرایند تجربه سینمایی یاد می‌کند که یادآور آرای اشمارسو در رابطه با تجربه فضایی‌ست (Barker, 2009, 76). از منظر پدیدارشناسانه، دیدن همواره یک بدن بیننده را دخیل می‌کند و آنچه که فرایند تماشای فیلم را به تجربه‌ای منحصربفرد و خاص تبدیل می‌کند، ظرفیت ویژه سینما در بکارگیری «زبان بدنی» می‌باشد. در فرایند تماشای فیلم، به واسطه امپاتی، فاصله روانی - فیزیولوژی تماشاگر با فضای فیلم کاسته می‌شود و امپاتی می‌تواند شکاف و خلاء میان تجربه مستقیم و با میانجی را پر کند (D'Aloia, 2012, 92-101).

در تشریح مشخصه‌های فضایی و جسمانی ارتباط امپاتیک در تجربه سینمایی، می‌توان از نظریات راهبه و فیلسوف پدیدارشناس آلمانی، ادیت اشتاین (۱۹۴۲-۱۸۹۱)، بهره گرفت. اشتاین در رساله دکترایش با عنوان *درباره مسئله امپاتی* (Stein,1989)، که تحت نظارت و راهنمایی ادموند هوسرل آن را نگاشت، از منظری پدیدارشناسانه به تحلیل و بازخوانی مباحث تئودور لیپز در رابطه تماشاگر و آکروبات بندباز می‌پردازد. اشتاین که متاثر از بحث هوسرل پیرامون گذار از جایگاه سوژه خودمحور و پرداختن به اهمیت رابطه بیناسوژه‌ای بود، تئوری امپاتی را به مثابه ابزاری مناسب، به منظور بسط ایده هوسرل در نظر گرفت (استراتن، ۱۳۸۷، ۲۵۲). آنچنان که بیان شد لیپز معتقد بود که در حین تماشای حرکت آکروبات بندباز، ناظر خود را به درون بدن وی بیرون‌افکنی می‌کند و به واسطه محرک‌هایی که از تماشای حرکات آکروبات در وجود ناظر شکل می‌گیرد، فرد ناظر نوعی حرکت و جنبش درونی را احساس می‌کند. از نظر اشتاین، این روند به واسطه پدیده تقلید درونی شکل می‌گیرد که از طریق آن، ناظر با درونی‌سازی حرکات فرد نگریسته شده، به بازتولید آن حرکات می‌پردازد. اشتاین می‌نویسد «هنگامی که من... به گونه ای امپاتیک خود را درون چیزی بیرون‌افکنی می‌کنم، تصویر جدیدی از جهان، فضا و مرکز ثقل جهت‌یابی خود به دست می‌آورم» (Stein, 1989, 69). وی بر ماهیت مکان‌مند و فضامند امپاتی اشاره می‌کند و تاکید می‌کند در فرایند قرار دادن خود در جای دیگری (خواه موجود جان‌دار و یا شیء بی‌جان)، به معنای واقعی کلمه دلالت بر قرار گرفتن در مکان و فضای آن دیگری است.

خوانش پدیدارشناسانه اشتاین از امپاتی، ارتباط بسیار نزدیکی با تجربه تماشای فیلم توسط تماشاگر دارد. امپاتی سبب می‌شود که بیننده در درون بدن خودش، نوعی رابطه کالبدی را با بدن‌های روی پرده شکل دهد. از طریق بیرون‌افکنی بدن خود به کالبدهای فیلمیک، تماشاگر می‌تواند تجربه فیزیکی و فضایی آنها را تجربه کند و خود را از لحاظ جغرافیایی، در فضای شخصیت‌ها قرار دهد (تصویر ۹). با در نظر گرفتن تجربه تماشای فیلم به مثابه نوعی تجربه تن‌یافتگی، می‌توان از تماشاگر شناور در سیلان فضاهای فیلمی یاد کرد، که گاه تلاش می‌کند، با نقشه‌سازی ذهنی، خود را در میان جغرافیاهای سینماتیک جهت‌یابی کند و تعادل کالبدی خود را در فضاهای فیلمیک حفظ نماید، و گاه خود را به دست سیلان فضایی فیلم‌ها می‌سپرد و گونه‌های نامتعارف سرگشتگی فضایی را تجربه می‌کند.

نتیجه

سینما با خلق و شکل‌دهی به گونه‌ای خاص از پیکره‌بندی کالبد انسانی، مرزهای میان تجربه مخاطب از حرکت خود و حرکات پیکره‌های روی پرده را از بین می‌برد. در فرایند تماشای فیلم، همچنان که جغرافیای فضایی فیلم گشایش می‌یابد، فاصله روانی/کالبدی تماشاگر و فضای فیلم نیز، به تدریج محو می‌گردد. حضور تن‌یافته تماشاگر در فضای فیلمی و درگیر شدن‌اش با بدن‌های متحرک شخصیت‌ها، منجر به شکل‌گیری واکنش‌های امپاتیک می‌گردد و از این طریق، این امکان برای وی مهیا می‌گردد تا خود را در موقعیت‌های فضایی متفاوت قرار دهد و احساسی از «همه‌جا بودگی فضایی» را تجربه نماید. با بسط تجربه ادراکی، فیلم‌ها می‌توانند بر تجربه فضایی تماشاگر تاثیرات عمیقی بر جای بگذارند و پیش‌فرض‌های سنتی تماشاگران را پیرامون رابطه میان بدن/فضا به چالش بکشانند. از این‌رو می‌توان فیلم‌ها را به مثابه منابع غنی و ارزشمندی در نظر گرفت که در شکل‌دهی به خاطره فضایی مخاطبان نقش مهمی را ایفا می‌کنند و برای آنها، امکان تجربه‌های غریب و ناممکن فضایی را فراهم می‌آورند.

پی‌نوشت‌ها

1 Nowhere.

۲ لیلین گیش نقل می‌کند که گریفیث سینما را به مثابه یک زبان جهانی با قدرتی فوق‌العاده در نظر می‌گرفت که در کتاب مقدس به آن اشاره شده بود. برای مطالعه بیشتر نگاه کنید به: (Gazetas, 2008, 34)

۳ کرترایت، همزمانی ظهور سینما و ابداع تکنولوژی X-ray، به مثابه یکی از تکنولوژی‌های مدرنیته، و نقش اساسی آن در کنکاش‌های پزشکی

در رابطه با بدن انسانی را مورد توجه قرار می‌دهد. هر دوی این محصولات مدرنیته در سال ۱۸۹۵ ظهور کردند.

4 Feeling into.
5 Feeling for.
6 Einfuhlung.
7 Fuhlen.
8 Coefuhl.
9 Introjections.
10 Playroom.
11 Muscular Sensation.
12 Distance.

فهرست منابع

آرنهایم رودولف (۱۳۸۶)، *پویه‌شناسی صور معماری*، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، انتشارات سمت، تهران.

استراتن، رابین(۱۳۸۷)، ادیت اشتاین: جست و جوی حقیقت از طریق ایمان و عقل، ترجمه محمد حیدرپور، هفت *آسمان*، شماره ۳۹، صص ۲۷۴-۲۳۷.

استم، رابرت(۱۳۸۹)، *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، ترجمه: گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، شرکت انتشارات سوره مهر، تهران.

بروتون، داوید لو(۱۳۹۲)، *جامعه‌شناسی بدن*، ترجمه ناصر فکوهی، ثالث، تهران.

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

کولبروک، کلر(۱۳۸۷)، *ژیل دلوز*، ترجمه رضا سیروان، نشر مرکز، تهران.

گوت، بریس(۱۳۸۵)، همذات‌پنداری و احساسات در سینمای روایی، ترجمه بابک تبرایی، *فارابی*، شماره ۶۱، صص ۴۸-۳۱.

Armstrong, Tim (1998), *Modernism, Technology, and the Body, A Cultural Study*, Cambridge University Press, Cambridge.

Auerbach, J (2007), *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*, University of California Press, Berkeley.

Barasch, Moshe (1998), *Modern Theories of Art 2: From Impressionism to Kandinsky*, NYU Press, New York.

Barker, Jennifer M (2009), *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, California.

Benson, C (2002), *The Cultural Psychology of Self: Place, Morality and Art in Human Worlds*, Taylor & Francis, London and New York.

Bonitzer, Pascal (1981), It's only a film /ou la face du neant, *Framework*(14), p.22.

Bruno, G (1993), *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton University Press, Princeton.

Burch, Noel (1990), *Life to Those Shadows*, Translated by Ben Brewster, University of California Press, Berkeley.

Cartwright, L (1995), *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Coplan, Amy & Goldie, Peter (2011), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford University Press, Oxford.

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

D'Aloia, Andriano(2012), Cinematic emphaty: spectator involvement in the film experience, in the *Kinesthetic emphaty in creative and cultural practices*, Edited by Dee Reynolds & Matthew Reason, Intellect, University of Chicago press, Chicago.

Dagognet, F (1992), *Etienne-Jules Marey: a passion for the trace*, Zone Books, New York.

Deleuze, G (2005), *Cinema II*, Bloomsbury Academic, London.

Densos, Robert (2000), *Eroticism, in the Shadow and Its Shadow: Surrealist Writing on the Cinema*, City Lights Books, San Francisco.

Doane, Mary Ann (1991), Misrecognition and Identity, in *Exploration in Film Theory: Selected Essays from Cine-tracts*, Edited by Ron Brunett, Indiana university press, Indiana.

Doane, Mary Ann (2002), *the Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge.

Eisenberg, Nancy & Strayer, Janet (1990), *Empathy and Its Development*, Cambridge University Press, Cambridge.

Fischer, Lucy (1979), the Lady Vanishes: Women, Magic and the Movies, *Film Quarterly*, pp: 30-40.

Freedberg, David, & Gallese, Vittorio (2007), Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience, *Trends in cognitive sciences*, 11(5), pp.197-203.

Garrington, Abbie (2013), *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Gazetas, Aristides (2008), *An Introduction to World Cinema*, 2d ed, McFarland, Jefferson.

Hansen, M. (1999), the mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism, *Modernism /modernity*, 6(2), pp.59-77.

Holt-Damant, Kathi (2005), Celebration: architectonic constructs of space in the 1920s, in Leach, Andrew & Matthewson, Gill (Eds), *the 22th annual conference of the society of architectural historians Australia and New Zealand*, pp: 173-178.

Keen, Suzanne (2006), A Theory of narrative Empathy, *Narrative* 14, No. 3, pp.207-236.

Kracauer, S (1995), *the Mass Ornament: Weimar Essays*, translated by Thomas Levin, Harvard University Press, Cambridge.

Lamposlki, Mikhail (1998), *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, University of California Press, Berkeley.

McCabe, Susan (2001), Delight in Dislocation: The Cinematic Modernism of Stein, Chaplin, and Man Ray, *Modernism /Modernity*, Volume 8, Issue 3, pp.429-452.

Müntz, Eugene (2010), *Raphael*, Parkstone International, New York.

Muybridge, Eadweard (2012), *the Human Figure in Motion*, Dover Publications, New York.

Rodowick, D.N (2014), *Elegy for Theory*, Harvard University Press, Cambridge.

Schmarsow, August (1994), *the Essence of Architectural Creation, In Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics*, 1873-1893, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles.

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

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

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

Stein, Edith (1989), *On the Problem of Empathy*, ICS Publications, Washington.

Väliaho, Pasi (2010), *Mapping the Moving Image*, Gesture, Thought and Cinema Circa 1900, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Vischer, Robert (1994), *On Optical Sense of Form: A Contribu-*

in Explorations in Film Theory: Selected Essays from Ciné-tracts, Indiana University Press, Indianapolis.

Wölfflin, Heinrich (1976), *Prolegomena to a Psychology of Architecture*, M.I.T Press, Cambridge.

tion to Aesthetics, in Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles.

Williams, Linda (1991), *Film Body: An Implantation of Perversions*,