

Film as a Sensuous Being: A Phenomenological Reconsideration of the Spectator's Experience in The Turin Horse¹

Ariobarzan Momen², Payam Zinalabedini³, Shahla Eslami⁴

Receive Date: 08 October 2025, Accept Date: 13 November 2025

Doi: 10.22034/rpa.2025.2074087.1192

Abstract

Jean Epstein's conception of *photogénie* identifies a distinctive quality in objects, living beings, or human figures whose moral and existential character is heightened through cinematic reproduction. This understanding of cinema emphasizes its ability to disclose aspects of the world that remain hidden in ordinary experience, projecting into visibility textures, rhythms, and presences invisible to the eye in daily life. Such disclosure is not merely visual; it activates the viewer's lived experience through body and senses, positioning cinema as a deeply embodied perceptual encounter rather than a disembodied act of observation. In this sense, the cinematic image is capable of revealing not just events or appearances, but the very experiential qualities that saturate them, offering access to a sensory field unavailable to discursive or documentary knowledge. Vivian Sobchack, drawing on Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of perception, advances the related notion of shared embodiment, asserting that film is possessed of a body as much as the spectator is and that film experience is intercorporeal by nature. In her view, film acts as a perceptual subject in its own right, engaging the spectator through a reciprocal, embodied exchange. To watch a film is therefore not merely to trace a narrative but to enter into a tangible rapport where the rhythms, resistances, and breaths of the film intertwine with the bodily tempo of its viewer. In such a configuration, film appears to breathe, resist, and carry weight, aligning its pulse with the spectator's own corpore-

1. This paper originates from Ariobarzan Momen's doctoral dissertation entitled "Film as Mechanical Thinking: Gilles Deleuze's Reading of Epstein's Film Theory." The dissertation is currently being conducted under the supervision of Dr. Payam Zinalabedini and the advisement of Dr. Shahla Eslami within the Philosophy of Art program at the Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

2. PhD Candidate in Philosophy of Art, Department of Philosophy, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: ariobarzan.momen@iau.ac.ir

3. Assistant Professor, Department of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. (Corresponding Author). Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

4. Assistant Professor, Department of Philosophy, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: sh-eslami@srbiau.ac.ir

al rhythms. Rather than serving as a purely representational system, the film becomes a sensory entity, organizing experience through an embodied relationship. This reading, although not in fundamental opposition to classical film theories such as those of André Bazin or Siegfried Kracauer, shifts the emphasis from cinema's realist or socio-material functions toward an examination of how film itself feels, how it structures bodily experience, and how it solicits perceptual participation. The existing body of film scholarship has remained largely devoted to formalist analyses—concerned with editing, *mise-en-scène*, and cinematography—or ideological critiques focused on cultural and political functions. Comprehensive integration of phenomenological perception into film theory has been relatively rare, creating a theoretical gap that this study aims to address by merging Epstein's *photogénie* with Sobchack's concept of shared embodiment in the analysis of spectator experience. The research seeks to examine film as a sensory being and to understand the spectator's bodily experience as a relationship with such a being. Its methodological approach is qualitative, conducted as a case study and rooted in descriptive phenomenology. Resources include library-based theoretical works as well as archival audio-visual materials. *The Turin Horse* by Béla Tarr was selected for analysis on the basis of its slow rhythms, extended takes, restricted *mise-en-scène*, minimalist sound design, and repetition of actions, all of which invite a multi-sensory mode of engagement. Findings indicate that certain key sequences in the film convey not only the events that constitute its narrative but also the lived qualities of those events. Viewing becomes a participatory act in which the spectator steps into the film's temporal field, responding bodily to its pace and atmosphere. This transformation of the spectator from passive observer to active participant highlights the contemporary relevance of Epstein's theory and demonstrates how its fusion with the phenomenology of perception, alongside Gilles Deleuze's concept of the time-image, can generate a powerful framework for examining minimalist, body-centered cinema. Within this framework, cinema is reconceived as a relational, bodily, and sensuous co-presence between film and spectator. *The Turin Horse* offers an instructive example of this proposition, as its experience manifests not in mere image consumption but as immersion into an existential dimension shared by both film and viewer. In this dimension, bodily boundaries blur, and perceptual events emerge from the intertwining of the film's corporeality with that of its audience. This reading positions the cinematic event at a level beneath language and semiotic coding, in which meaning is generated through sensation and mutual corporeal engagement rather than through narrative or metaphor. Analysis of *The Turin Horse* reveals that its cinematic effect is not reducible to representation or conventional storytelling. Instead, the film operates as a sensory event or perceptual organism, functioning like a tactile ecology that draws the spectator into its embodied orbit. Through rhythm, silence, repetition, and precise life-world detail, *The Turin Horse*

engages both the body and consciousness of the viewer, situating them within the film's experiential space. The interplay of extended takes and atmospheric minimalism ensures that the spectator cannot remain detached; they must inhabit the film's unfolding temporalities. Four narrative junctures are particularly illustrative of this bodily entanglement: the initial encounter with the horse and unrelenting wind, the cycles of daily labor and existential erosion, the intimate care of combing the horse's mane, and the final dissolution into darkness. Each of these junctures suspends classical narrative momentum, estranges conventional meaning, and relies on temporally and spatially specific lived experience to solicit multi-sensory participation. By inviting the spectator into this dynamic of co-existence and co-resonance, *The Turin Horse* embodies what it means for a film to act as a sensory being. It does not mirror reality passively, nor does it confine meaning to a narrative that can be intellectually parsed in isolation from bodily engagement. Rather, it generates an event in which film and viewer co-inhabit an experiential field. This phenomenological encounter challenges linear notions of cinematic time and narrative causality, opening possibilities for rethinking the nature of spectatorship in work that privileges duration, repetition, and corporeal presence. The implications of this approach extend across theoretical, practical, and research domains. In a theoretical sense, it adds a new dimension to philosophy of film by reframing cinema as a site of corporeality and lived awareness. It brings Epstein's essentialism of *photogénie* into heterodox dialogue with Merleau-Ponty's ontology of the lived body, Sobchack's theory of reciprocal experience between film and spectator, and Deleuze's critique of linear narrative through the time-image. Practically, such a perspective offers innovative analytic instruments for film education, criticism, and production, particularly in contexts where slow cinema and minimalism foreground bodily and sensory engagement over conventional plot progression. In terms of research, the approach fills a notable gap in contemporary film studies, especially within the Iranian academic setting, by systematically investigating the relationship between body, consciousness, and cinematic experience. It opens pathways for future scholarship on sensory intersubjectivity and embodied aesthetics, suggesting that cinema's communicative potential lies as much in pre-linguistic, pre-semiotic sensation as in symbol or story and that such investigation can deepen our grasp of how audiences experience narrative not as abstract content but as physical and temporal immersion. Ultimately, *The Turin Horse* demonstrates that cinematic experience can be understood not solely as the act of viewing but as an immersion into a shared existential space where bodies intermingle across the medium threshold. In this space, the temporality of the film is not simply observed—it is inhabited, forming a perceptual event in which the distinction between the film's body and the viewer's body is fluid. The research makes clear that the cinema, particularly in its minimalist and phenomenological expressions, can be approached as a liv-

ing, sensory organism, speaking in rhythms, silences, and corporeal currents that precede language. This reframing not only bonds Epstein's foundational ideas to contemporary practice but also equips scholars and practitioners with a model for engaging cinema at the intersection of perception, embodiment, and time. In recognizing cinema's capacity to operate as a mutually resonant body, the study invites a broader reconsideration of spectatorship as a fundamentally corporeal act, wherein meaning arises through lived contact rather than detached observation.

Keywords: Photogénie, Embodiment, Interpretive Phenomenology, *The Turin Horse*, Epstein, Sobchack

فیلم به مثابه موجودی حسی: بازاندیشی پدیدارشناسانه تجربه تماشاگر در فیلم «اسب تورین»^۱

آریوبرزن مؤمن^۲، پیام زین العابدینی^۳، شهلا اسلامی^۴

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۲

Doi: 10.22034/rpa.2025.2074087.1192

چکیده

از نظر اپستاین فتورنی جنبه‌ای از اشیاء، موجودات، یا افراد که شخصیت اخلاقی‌شان با بازتولید فیلمی ارتقا می‌یابد. این دیدگاه تأکید می‌کند که فیلم می‌تواند کیفیت‌هایی از جهان را آشکار سازد که در تجربه عادی دیده نمی‌شوند و تجربه زیسته مخاطب را از طریق بدن و حواس فعال می‌کند. ویوین سابچک با تکیه بر پدیدارشناسی مرلو-پونتی، مفهوم بدنمندی مشترک را مطرح می‌کند. او استدلال می‌کند که تجربه فیلم ماهیتی میان‌بدنی دارد؛ به این صورت که فیلم و تماشاگر هر دو واجد نوعی بدن هستند و در یک تعامل دوطرفه تجسیدی، تجربه را شکل می‌دهند. پژوهش حاضر با هدفی بنیادین به واکاوی فیلم به مثابه «موجودی حسی» و تحلیل تجربه بدنمند تماشاگر پرداخته و در پی آشکارسازی این مسئله است که چگونه می‌توان بر اساس نگاه اپستاین با تکیه بر مفهوم بدنمندی مشترک سابچک، تجربه تماشاگر را به مثابه رابطه‌ای با یک موجود حسی تبیین کرد. روش تحقیق کیفی به شیوه مطالعه موردی، مبتنی بر پدیدارشناسی توصیفی و بر اساس مطالعه منابع کتابخانه‌ای و گردآوری اطلاعات از آرشیوهای صوتی و تصویری است. از این‌روی فیلم/اسب تورین بدلیل استفاده از ریتم کند، نماهای طولانی، میزانشن محدود، طراحی صوتی مینیمال و تکرار کنش‌ها، تجربه‌ای چندحسی بر اساس انتخاب هدفمند از موارد مطلوب گزینش و تحلیل شده است. یافته‌های پژوهش نشان از آن دارد سکانس‌های شاخص و تعیین شده بیانگر آن هستند که فیلم نه تنها روایتگر رویدادها، بلکه حامل کیفیت زیسته آن‌هاست و تماشاگر را از ناظر منفعل به شریک

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکتری آقای آریوبرزن مومن با عنوان «فیلم به مثابه تفکر مکانیکی؛ خوانش ژیل دلوز از نظریه فیلم اپستاین» با راهنمایی دکتر پیام زین العابدینی و مشاوره دکتر شهلا اسلامی در رشته فلسفه هنر، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، در حال انجام است.

۲. دانشجوی دکتری تخصصی فلسفه هنر، گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: ariobarzan.momen@iau.ac.ir

۳. استادیار دانشگاه تهران، دپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

۴. استادیار، گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: sh-eslami@srbiau.ac.ir

سابچک^۶ «بدن مندی مشترک»^۷ یا «بین تنی» نامیده است، که مبنای نظری این پژوهش را تشکیل می‌دهد؛ جایی که تجربه فیلم و تجربه مخاطب در هم تنیده می‌شوند، به این صورت که فیلم و تماشاگر هر دو واجد نوعی بدن هستند و در یک تعامل دوطرفه تجسیدی، تجربه را شکل می‌دهند. در این نگاه، فیلم یک سوژه ادراک‌گر است که با تماشاگر در گفت‌وگویی دوسویه تجربه‌ای ملموس می‌آفریند و تماشاگر در مواجهه با آن صرفاً روایت را دنبال نمی‌کند، بلکه بدن او درگیر خستگی، فرسودگی و سنگینی می‌شود؛ گویی فیلم نفس می‌کشد، مقاومت می‌کند و ریتمش با بدن مخاطب هم‌نوا می‌شود. بدین ترتیب، فیلم از بازنمایی صرف فراتر می‌رود و به موجودی حسی بدل می‌شود که تجربه‌ای زیسته و مشترک را برمی‌سازد. این رویکرد، گرچه با نظریه‌های کلاسیک بازن^۸ و کراکوئر^۹ در تضاد بنیادین نیست، اما مرکز نقل خود را تغییر می‌دهد: به جای تمرکز بر واقعیت یا بعد اجتماعی تصویر، بر این متمرکز است که فیلم چگونه حس می‌کند و تجربه بدنی را سامان می‌دهد. پژوهش‌های سینمایی عمدتاً در قالب تحلیل‌های فرمالیستی یا ایدئولوژیک باقی مانده‌اند و ترکیب پدیدارشناسی ادراک با نظریه فیلم کمتر به‌طور منسجم دنبال شده است؛ خلائی که ضرورت مطالعه حاضر را برجسته می‌سازد. پرسش محوری بدین صورت است: چگونه می‌توان بر اساس نگاه اپستاین با تکیه بر مفهوم بدنمندی مشترک سابچک، تجربه تماشاگر را به مثابه رابطه‌ای با یک موجود حسی تبیین کرد؟ پاسخ به این پرسش از طریق ترکیب مبانی نظری با تحلیل پدیدارشناسانه فیلم است تا چارچوبی برای فهم ابعاد حسی - بدنی تجربه فیلم فراهم آید. چنین نگاهی، امکان پیوند میان نظریه‌های تاریخی و مباحث معاصر را فراهم می‌سازد و نشان می‌دهد که می‌توان در تحلیل فیلم، از سطح معناشناختی و روایت به سطح ادراکی و بدنمند حرکت کرد؛ حرکتی که در نهایت، شأن تجربه مخاطب را در کانون قرار می‌دهد و افق تازه‌ای برای پژوهش‌های فیلم می‌گشاید.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌گر تا جایی که مشاهده کرده است، پژوهشی مرتبط با عنوان پیشنهادی مقاله و مفهوم حاضر وجود ندارد، اما تحقیقات صورت گرفته مرتبط در پیرامون مفاهیم فرعی موجود در پژوهش، به شرح زیر می‌باشد:

تجربه فیلم تبدیل می‌کند. نتایج این پژوهش ضمن تأکید بر پویایی نظریه اپستاین در تحلیل فیلم‌های معاصر، نشان می‌دهد که پیوند آن با پدیدارشناسی ادراک و تصویر - زمان می‌تواند چارچوبی مؤثر برای مطالعه سینمای بدن‌محور و مینیمالیستی فراهم آورد. این رویکرد، امکان بازاندیشی تجربه سینمایی را به عنوان رابطه‌ای بدنمند و مشترک میان فیلم و تماشاگر فراهم می‌کند و نشان می‌دهد که سینما را می‌توان همچون یک موجود زیسته و حسی اندیشید که در سطحی پیش‌زبانی و پیش‌نشانه‌ای با ما سخن می‌گوید. تجربه سینمایی در اسب تورین نه صرفاً فرایند تماشاگری تصاویر، بلکه ورود به یک هستی مشترک است؛ هستی‌ای که در آن بدن فیلم و بدن تماشاگر در هم تنیده می‌شوند و رخداد ادراکی تازه‌ای را پدید می‌آورند.

واژگان کلیدی: فتوژنی، بدن‌مندی، پدیدارشناسی نفسی، اسب تورین، اپستاین، سابچک

مقدمه و بیان مسئله

در سال‌های اخیر، مطالعات فیلم از مرز رویکردهای صرفاً فرمالیستی^۱ یا روایت‌محور عبور کرده و تجربه زیسته و بدنمند تماشاگر را در مرکز توجه قرار داده‌اند. در این چارچوب، فیلم نه بازنمایی منفعل واقعیت، بلکه موجودی زنده و پویاست که در لحظه نمایش با بدن و حواس مخاطب وارد رابطه‌ای ادراکی می‌شود. بدین‌سان، تحلیل فیلم از سطح معناشناسی به سطح تجربه حسی انتقال می‌یابد. این تغییر زاویه نگاه، موجب می‌شود که تحلیل فیلم بیش از هر زمان دیگر بر «چگونگی تجربه» متمرکز شود، نه صرفاً بر معنای نمادین یا ساختار روایی. ریشه نظری این نگاه را می‌توان در اندیشه ژان اپستاین^۲ و مفهوم «فتوژنی»^۳ او یافت. اپستاین تصویر سینمایی را واجد «زندگی درونی» می‌داند؛ کیفیتی که به یاری دوربین و شیوه‌های بیانی فیلم پدیدار می‌شود. پدیدارشناسی ادراک مرلو-پوتی^۴ (۱۹۶۲) پشتیبانی فلسفی مهمی برای این رویکرد فراهم می‌کند. او بدن زیسته^۵ را سرچشمه ادراک می‌داند و بر این اصل تأکید می‌کند که ادراک همواره بدنمند است (Merleau-Ponty, 1962, p. 146). در پیوند با فیلم، این بدین معناست که مخاطب صرفاً یک ناظر منفعل نیست، بلکه بدنی است که با «بدن فیلم» وارد رابطه‌ای زنده می‌شود، همان امری که ویوین

روش پدیدارشناسی توصیفی و تحلیل مضمون انجام شده است. شش فیلم سینمایی ایرانی از دهه ۶۰ تا ۹۰ از طریق نمونه‌گیری موارد حاد انتخاب شدند که در آنها بدنمندی و تجربه خود سوژه‌ها به منزله ایده فلسفی و مسئله‌مند به تصویر درآمده است که عبارت‌اند از: شاید وقتی دیگر، هامون، مسافران، کاغذ بی‌خط، شب‌های روشن و رگ خواب. طبق نتایج پژوهش، سوژه خودش را در دوگانه خود/دیگری تجربه می‌کند و بدنمندی واسطه‌ای برای بازیابی خود یا استحاله در دیگری است. «ناصری و همکاران با تکیه بر پدیدارشناسی توصیفی و ایده «جهان نمادین فیلم»، بدنمندی و تجربه خود را در نسبت خود/دیگری در شش فیلم و طی چهار دهه ترسیم می‌کنند و به الگوهای دهه‌ای می‌رسند. با این حال، تمرکز آنان بر گستره نمونه و سطح دریافت، مجال تحلیل ریزساخت‌های حسی تصویر نظیر ریتم، صدا و تکرار و نیز پیوند تبیینی با مباحث تصویر محور سینما (مانند فتوژنی) را محدود می‌کند. پژوهش حاضر با یک مطالعه موردی عمیق، همین خلأ را پر می‌کند و با هم‌نشینی مفهومی [فتوژنی] و [بدنمندی مشترک]، «فیلم به منزله موجودی حسی» را در سطحی تجربه‌پذیر نشان می‌دهد.»

یوسفی آنچه، مصطفی (۱۴۰۲) رساله‌ای را تحت عنوان «مطالعه بدنمندی در سینمای بلاتار بر اساس نظریه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون» در مؤسسه آموزش عالی کمال الملک، گروه‌های هنرهای نمایش انجام داده است. این پایان‌نامه با هدف بررسی و تحلیل مطالعه بدنمندی در سینمای بلاتار بر اساس نظریه استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون تهیه شده است. مطالعه موردی این پژوهش شامل سه فیلم، یعنی *هارمونی‌های ورکمایستر*، *اسب تورین* و *تانگوی شیطان* است. در این پژوهش، نظریه مفهومی لیکاف و جانسون به عنوان یکی از مبانی تحلیل بدنمندی در سینما مورد بررسی قرار می‌گیرد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که بدنمندی در سینمای بلاتار بر اساس نظریه مفهومی لیکاف و جانسون، به عنوان یک وسیله برای انتقال احساسات و مفاهیم به تماشاگران، بسیار مؤثر است. «در یک پایان‌نامه با محوریت نظریه استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون، بدنمندی در سه فیلم بلا تار تحلیل شده است. این پژوهش، بدن را خاستگاه مفهومی احساس و معنا می‌داند و نشان می‌دهد که ریتم کند، فضاهای فیزیکی فیلم، استعاره‌هایی از فرسودگی و تجربه زیسته را منتقل

قهرمانی، پیروای ونک، مظاهریان و صیاد (۱۳۹۳) مقاله‌ای را تحت عنوان «تن یافتگی تماشاگر در فضای هاپتیکی فیلم» در نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی سال ۱۹، شماره ۲ انجام داده‌اند. روش پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی است و می‌کوشد این نکته را روشن سازد که در مقابل سلطه تئوری اپتیکی فیلم که موجودیت جسمانی و ابعاد حسانی تماشاگر را نادیده می‌گیرد، مناسب است تئوری بدن محور و هاپتیکی فیلم مد نظر قرار گیرد و تجربه سینمایی را نیز، تجربه‌ای مبتنی بر تن یافتگی تماشاگر در فضای فیلمی تبیین نمود و این نتیجه دریافت می‌شود که الگوی هاپتیکی، بیننده را به رابطه‌ای جسمانی، صمیمانه و نزدیک با تصویر دعوت می‌کند. از آنجا که گفتمان اساسی تئوری فیلم، مبتنی بر الگوی اپتیکی پرسپکتیوی می‌باشد، تلاش برای رهایی از سلطه این نگره، با وام‌گیری از مفهوم بصیرت هاپتیکی، می‌تواند در رابطه با درک تأثیرات کالبدی فیلم بر روی بدن تماشاگر، بسیار راه‌گشا باشد. «برخلاف مقاله «تن یافتگی تماشاگر در فضای هاپتیکی فیلم» که با تأکید بر نظریه بدن محور و هاپتیکی، عمدتاً از رهیافت پدیدارشناختی کلاسیک برای بازاندیشی تجربه تماشاگر بهره می‌برد، مقاله حاضر تلاش می‌کند پدیدارشناسی را به مثابه بستری میان‌رشته‌ای به خدمت گیرد. در این رویکرد، تن‌مندی صرف جای خود را به «ادراک ترکیبی ماشین-انسان» می‌دهد و ادراک بدنی با فناوری‌های ادراکی درآمیخته می‌شود. درحالی‌که مقاله مذکور نقد ساختارهای بصری مسلط را بر پایه ادبیات کلاسیک سابچک و مرلوپوتتی سامان داده است، نوشتار کنونی با تلفیق نظریه اندیشه مکانیکی ایستاین و تصویرشناسی دلوز، امکان بازتعریف ذهن و بدن را درون بستر ماشین‌مندی و پسانسان‌گرایی مطرح می‌سازد. از این جهت، این مقاله می‌کوشد روایتی ترمیمی از پدیدارشناسی ارائه دهد که هم به انتقادات نوین نسبت به نظریه سابچک آگاه است و هم از طریق پیوند با نظریه فناوری، رویکردی فرارونده و تطبیقی اتخاذ می‌کند.»

ناصری، کیانپور و صیاد؛ (۱۴۰۱) مقاله‌ای را تحت عنوان «بدنمندی و تجربه خود در سینمای ایران: مطالعه پدیدارشناختی شش فیلم از دهه ۶۰ تا ۹۰» در جامعه‌شناسی کاربردی، شماره ۸۷ انجام داده‌اند. این پژوهش با هدف فهم بدنمندی و تجربه خود در زیست‌جهان نمادین فیلم با

می‌کنند. با این حال، تمرکز بر سطح شناختی استعاره موجب شده تجربه حسی تماشاگر و مادیت خود تصویر به درستی بررسی نشود. در مقابل، پژوهش حاضر با تکیه بر فتوژنی اپستاین و بدنمندی سابچک، فیلم را به مثابه موجودی حسی و زنده در تعامل با بدن تماشاگر تحلیل می‌کند.»

دولت‌خواه، یاشا (۱۳۹۷) رساله‌ای را تحت عنوان «بررسی فضای وجودی در فیلم‌های اسب تورین (بلاتار/ ۲۰۱۱) و نوستالژیا (آندری تارکوفسکی/ ۱۹۸۳) از منظر موريس مرلوپونتی در باب ادراک حسی» در دانشگاه هنر تهران، پردیس بین‌المللی فارابی انجام داده است. این پایان‌نامه با هدف شناخت موريس مرلوپونتی، فیلسوف، پدیدارشناس و آگزیستانسیالیست فرانسوی، و به منظور یافتن راهکاری برای تجزیه و تحلیل آثار سینمای هنری و در معنای وسیع‌تر آثار هنری به نگارش در آمده است. پژوهش با تکیه بر آرای روانشناسانه و ساختارگرایانه پیاژه، به فضای وجودی ساختار می‌بخشد و عناصری بر آن برشمارده شده و آن را با سلسله مراتبی، تراز و نظم می‌بخشد تا بتوان فضای وجودی سینما یا بهتر است گفته شود فضای وجودی در اثر هنری چون فیلم را به بررسی گذاشت. «در پژوهشی بر پایه پدیدارشناسی مرلوپونتی، ادراک حسی و فضای وجودی در دو فیلم نوستالژیا و اسب تورین بررسی شده است. این مطالعه با تأکید بر پیوند ذهن و ماده، سینما را به منزله فضای زیسته‌ای می‌بیند که در آن تماشاگر تجربه شاعرانه‌ای از حضور در جهان می‌یابد. با وجود ارزش فلسفی بالا، تمرکز آن بر سطح مفهومی مانده و تحلیل جزئیات حسی تصویر و رابطه بدنی فیلم و تماشاگر کمتر دنبال شده است. پژوهش حاضر با تکیه بر فتوژنی اپستاین و بدنمندی سابچک، همین تجربه ادراک حسی را در سطح تجربی و زیسته آشکار می‌کند و فیلم را به عنوان موجودی حسی و زنده می‌فهمد.»

تن، اِد اس (۱۹۹۶) کتابی را تحت عنوان احساس و ساختار فیلم داستانی؛ فیلم به مثابه ماشین احساس در نشریه راتلج منتشر کرده است. این پژوهش توصیفی-تحلیلی، به بررسی واکنش‌های عاطفی تماشاگران نسبت به شخصیت‌ها و رویدادهای داستانی می‌پردازد، با این فرض که بیننده با وجود آگاهی از صحنه‌آرایی، احساسات واقعی تجربه می‌کند. همچنین، مطالعه به این نکته توجه دارد که برخی تجربه‌های سینمایی، اگرچه خارج از محیط سینما ناخوشایندند، در حین نمایش سرگرم‌کننده تلقی

می‌شوند. پژوهش حاضر شکاف میان نظریه‌های انتقادی فیلم و پژوهش‌های روان‌شناختی درباره احساسات انسان را پر می‌کند و چارچوبی نظری برای توصیف سیستماتیک احساسات تماشاگر ارائه می‌دهد. یافته‌ها نشان می‌دهد که احساسات برانگیخته‌شده توسط فیلم واقعی هستند و فیلم به مثابه ماشینی حسی و دقیق، جریان مداوم احساسات را برای مخاطب فراهم می‌کند. همچنین، اهمیت هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌ها، واقعیت محرک احساسی و همکاری فعال تماشاگر در تجربه احساسی، و شناسایی ویژگی‌های حیاتی فیلم که سیستم عمومی احساسات را فعال می‌سازد، مورد تأکید قرار گرفته است. «اد اس. تن در کتاب خود با تلفیق نظریه روایت بوردول و روان‌شناسی هیجان فروید، فیلم را به منزله ماشینی برای تولید احساس تحلیل می‌کند. او نشان می‌دهد که ساختار روایی و تماتیک فیلم، هیجان‌های واقعی و زمان‌مند در تماشاگر برمی‌انگیزد. با این حال، تمرکز بر هیجان شناختی باعث غیبت تحلیل حسی و بدنمند از تجربه فیلم می‌شود. پژوهش حاضر با تکیه بر مبانی نظری خود، از این سطح فراتر می‌رود و فیلم را به عنوان موجودی حسی و زنده در تعامل با بدن تماشاگر بررسی می‌کند.»

روش‌شناسی پژوهش

روش پژوهش حاضر کیفی و به شیوه مطالعه موردی است. روش کیفی این امکان را میسر می‌کند داده‌های تجربی و حسی تحلیل شوند و کیفیت‌های زیسته فیلم به مثابه موجودی حسی استخراج گردد. مطالعه موردی نیز محقق را قادر می‌سازد بر اساس نظریه‌های منتخب، با تمرکز بر یک نمونه خاص در جهت آشکارسازی مسئله پژوهش صریح و سریع‌تر اقدام کند. از این‌روی با انتخاب هدفمند از موارد مطلوب فیلم اسب تورین گزینش شده و با استفاده از منابع مکتوب، دیداری و شنیداری سکانس‌های منتخب آن تحلیل شده است.

ادبیات پژوهش

مطالعات معاصر فیلم نشان می‌دهند که تحلیل صرفاً روایت‌محور یا فرمالیستی نمی‌تواند تمام ابعاد تجربه تماشاگر را پوشش دهد. پژوهشگران بر این باورند که فیلم‌ها نه تنها ابزار بازنمایی، بلکه موجوداتی حسی و پویا هستند که با بدن و حواس مخاطب وارد تعامل می‌شوند. این دیدگاه

دهند و تجربه مخاطب را به سطحی فراواقعی منتقل کنند (Hansen, 2004: 98). مالابو نیز در مطالعات خود به پلاستیسیته تصویر دیجیتال و نقش آن در بازتولید تجربه بدنی پرداخته و تأکید کرده است که سینما می‌تواند با فناوری‌های نوین همزاد بدن زیسته مخاطب شود (Malabou, 2012: 121). این پژوهش‌ها همگی بر اهمیت «ادراک هم‌افزا» و هماهنگی بدن مخاطب با فیلم تأکید دارند و نشان می‌دهند که تحلیل تجربه سینمایی باید فراتر از روایت و معناشناسی حرکت کند و به کیفیت‌های زیسته و حسی بپردازد.

ج) پژوهش‌های داخلی ایران

در ایران، مطالعات فیلم عمدتاً رویکردهای فرمالیستی، روایت‌محور یا نقدهای ایدئولوژیک داشته‌اند. با این حال، برخی پژوهش‌های منتشرشده در پایگاه‌های علمی جهاد دانشگاهی (SID)، گنج و نورمگز به پدیدارشناسی ادراک و زیبایی‌شناسی فیلم پرداخته‌اند. این مطالعات نشان می‌دهند که تکنیک‌های فیلم‌سازی، صدا و حرکت می‌توانند تجربه بدنی مخاطب را تحت تأثیر قرار دهند، اما ارائه‌دهنده یک تحلیل ترکیبی میان نظریه فتوژنی اپستاین، بدن زیسته مرلو-پونتی و فیلم‌های مینیمالیستی همچون *اسب تورین* نیستند. این خلأ پژوهشی بیانگر آن است که تاکنون ترکیب نظریه‌های کلاسیک و معاصر از منظر بدن و تجربه زیسته به صورت جامع مورد توجه قرار نگرفته است.

چارچوب نظری و مفهومی

برای تحلیل تجربه مخاطب در مواجهه با فیلم *اسب تورین*، ضروری است چارچوب نظری‌ای شکل گیرد که هم مبانی فلسفی-پدیدارشناسانه و هم نظریه‌های سینمایی کلاسیک و معاصر را دربرگیرد. چنین چارچوبی امکان می‌دهد تا فیلم نه تنها به عنوان یک روایت یا ساختار تصویری، بلکه به عنوان موجودی حسی و زیسته مورد مطالعه قرار گیرد. در مطالعه حاضر، چارچوب نظری بر دو ستون اصلی بنا شده است: نخست، ژان اپستاین و مفهوم بنیادین او یعنی فتوژنی که کیفیت زنده و اخلاقی تصویر سینمایی را آشکار می‌سازد؛ دوم، ویوین سابچک و نظریه بدنمندی مشترک که تجربه تماشاگر را در مرکز تحلیل پدیدارشناسانه فیلم قرار می‌دهد. این دو رویکرد با یکدیگر هم‌افزایی دارند: اپستاین کیفیت درونی و پنهان تصویر را توضیح می‌دهد و سابچک

در راستای گسترش نظریه پدیدارشناسانه و «بدن‌مندی» در مطالعات فیلم قرار دارد و ریشه آن را می‌توان در کار ژان اپستاین، ژیل دلوز و مرلو-پونتی مشاهده کرد.

الف) نظریه‌های کلاسیک

ژان اپستاین مفهوم «فتوژنی» را معرفی کرد و با تأکید بر زندگی درونی تصویر، فیلم را موجودی پویا دانست که با ادراک حس بیننده رابطه برقرار می‌کند (Epstein, 1974: 25). او نشان داد که کیفیت‌های تصویری، نورپردازی و حرکت دوربین می‌توانند تجربه‌ای زیسته و حسی برای مخاطب ایجاد کنند، فراتر از بازتولید صرف واقعیت. دلوز نیز با نظریه «تصویر-زمان» به تحلیل تجربه زیسته زمان در سینما پرداخت و بر نقش مکث‌ها، سکوت‌ها و تداوم نماها در اثرگذاری بر بدن و ادراک مخاطب تأکید کرد (Deleuze, 1985: 82). مرلو-پونتی مفهوم بدن زیسته را مطرح کرد و نشان داد که ادراک همواره بدنمند است و تجربه سینمایی از طریق تعامل بدن مخاطب با بدن فیلم شکل می‌گیرد (Merleau-Ponty, 1962: 84). ویوین سابچک با نظریه بدن‌مندی مشترک، بدن مشترک فیلم و مخاطب را تحلیل کرد و توضیح داد که تجربه بدنی مخاطب با فیلم درهم تنیده می‌شود و درک تصویر از سطح بصری فراتر می‌رود (Sobchack, 1992: 3). لاورا مارکس نیز با مفهوم «ادراک حسی-لمسی» نشان داد که تصویر می‌تواند تجربه لمسی و بدنی را فعال کند و اثرات دیداری و شنیداری را به سطح بدن منتقل سازد (Marks, 2000: 183). این نظریه‌ها پایه‌ای مستحکم برای درک فیلم به مثابه موجود حسی فراهم می‌آورند.

ب) مطالعات معاصر

در مطالعات معاصر، پژوهشگران بسیاری به تعامل فیلم با بدن زیسته و ادراک حسی مخاطب توجه کرده‌اند. ماسومی با تحلیل تجربیات سینمایی معاصر نشان داد که فیلم‌ها با ریتم، صدا و ساختار تصویر می‌توانند تجربه‌ای زیسته و بدنی ایجاد کنند که با هوش و ادراک مکانیکی مخاطب نیز همخوانی دارد (Massumi, 2002: 67).

هانسن به بررسی نقش فناوری‌های تصویری نوین در تجربه سینمایی پرداخته و نشان داده است که ابزارهای دیجیتال می‌توانند کیفیت‌های حسی-بدنی فیلم را گسترش

پل ارتباطی میان این کیفیت تصویری و بدن تماشاگر را ترسیم می‌کند.

۱. نظریه فتورژنی اپستاین

ژان اپستاین مفهوم فتورژنی را معرفی کرد و تصویر سینمایی را واجد کیفیتی زنده و پویا دانست که با دوربین و شیوه‌های بیانی فیلم پدیدار می‌شود (Epstein, 1974: 25). او فتورژنی را به مثابه کیفیتی می‌دانست که «به کمک فیلم‌برداری، به هر چیز و هر موجودی حالتی زنده و اخلاقی می‌بخشد»؛ بدین معنا که سینما به اشیا و بدن‌ها نوعی شخصیت و حیات مستقل اعطا می‌کند. این دیدگاه تأکید می‌کند که فیلم می‌تواند کیفیت‌هایی از جهان را آشکار سازد که در تجربهٔ عادی دیده نمی‌شوند و تجربهٔ زیستهٔ مخاطب را از طریق بدن و حواس فعال می‌کند (Andrew, 1976: 138). اپستاین تصریح می‌کند که فیلم به اشیا و موجودات «بزرگ‌ترین موهبت در مواجهه با مرگ را عطا می‌کند: زندگی. و این زندگی را در عالی‌ترین شکلش اعطا می‌کند: شخصیت». بنابراین از نظر اپستاین، تصویر سینمایی صرفاً بازتولید منفعل واقعیت نیست؛ بلکه همچون ارگانیک‌سازی زنده است که می‌تواند بر ادراک انسانی تأثیر بگذارد و ابعاد نامحسوس تجربه‌های عادی ما را نمایان سازد. سینما با حرکت و زمان سروکار دارد و به گفتهٔ اپستاین «به عناصر پرسپکتیو مرسوم، بُعد نوبنی در زمان می‌افزاید»؛ از این رو تصویر فیلمیک می‌تواند ورائی

زمان و مکان عادی، کیفیتی حسی و پویا به جهان ببخشد که تنها از طریق سینما تجربه‌شدنی است. در این نگرش، فیلم همچون موجودی با «زندگی درونی» ظاهر می‌شود که قادر است مستقیماً با مخاطب «ملاقات» کند و او را تحت تأثیر حسی قرار دهد. اپستاین بر این باور بود که تنها جنبه‌هایی از جهان که از رهگذر بازتولید فیلمیک ارزش حسی - اخلاقی افزوده می‌یابند، فتورژنیک و سینمایی محسوب می‌شوند؛ و دیگر جنبه‌های صرفاً توصیفی یا ایستای واقعیت در حیطهٔ هنر سینما قرار نمی‌گیرند. بدین ترتیب، نظریهٔ فتورژنی اپستاین بنیانی می‌گذارد برای آن‌که فیلم را موجودی حسی و زنده بدانیم که از طریق تصویر متحرک، «شخصیت» و «حیات» را به اشیا، فضاها و بدن‌ها القا می‌کند و مخاطب را به شکل ادراکی - عاطفی درگیر جهان خود می‌سازد.

۲. بدن‌مندی مشترک ویوین سابچک

مرلو-پوتی در پدیدارشناسی ادراک تأکید می‌کند که بدن زیسته سرچشمه و خاستگاه ادراک ماست و ادراک همواره بدنمند است. به بیان او، ما جهان را از خلال بدن زنده‌مان تجربه می‌کنیم و معناسازی ادراکی ما بر تعامل مستقیم بدن با محیط استوار است (Merleau-Ponty, 1962: 84). این دیدگاه در حوزهٔ سینما بدین معناست که مخاطب فیلم تنها یک ذهن ناظر منفعل نیست، بلکه یک تن ادراکی فعال است که به واسطهٔ بدن خود با تصاویر و اصوات فیلم پیوند

جدول ۱. چارچوب نظری مبتنی بر فتورژنی ژان اپستاین (تدوین: نگارنده)

محتور	توضیح	کاربرد در تحلیل
تعریف مفهوم	فتورژنی کیفیت زنده، اخلاقی و پویا تصویر سینمایی است که توسط دوربین و شیوه‌های بیانی فیلم پدیدار می‌شود.	تصویر سینمایی نه صرفاً بازتولید واقعیت، بلکه موجودی زنده با شخصیت و حیات است که می‌تواند مخاطب را به تجربه زیسته و حسی دعوت کند.
کیفیت زنده و اخلاقی	اشیا، بدن‌ها و فضاها از طریق تصویر سینمایی شخصیت و حیات پیدا می‌کنند.	مخاطب با اشیا و بدن‌ها رابطه ادراکی و عاطفی برقرار می‌کند و کیفیت‌های نامحسوس جهان را تجربه می‌کند.
بعد زمانی و حرکتی	سینما قادر است از طریق حرکت و زمان، تجربه‌ای پویا ایجاد کند که ورائی زمان و مکان روزمره است.	ریتم، طول نماها و تکرار کنش‌ها می‌تواند مخاطب را وارد تجربه‌ای چندحسی و بدنمند کند.
ملاقات مستقیم با مخاطب	تصویر می‌تواند به طور مستقیم با بدن و ادراک مخاطب «ملاقات» کند.	ایجاد ارتباط حسی و زیسته میان فیلم و تماشاگر و تبدیل مخاطب از ناظر منفعل به شریک تجربه فیلم.
نتیجه تحلیلی	فیلم به‌مثابه موجودی حسی، از طریق تصویر متحرک، شخصیت و حیات را به جهان تصویری می‌بخشد.	پایه نظری برای تحلیل فیلم‌های مینیمالیستی و بدن‌محور و مطالعه تجربه چندحسی تماشاگر فراهم می‌آورد.

این بیان را به واسطه تن خویش حس می‌کند. در این رهیافت، فاصله رایج میان سوژه بیننده و ابژه فیلم از میان برداشته شده و جای خود را به هم‌حضور متقابل می‌دهد: فیلم به مثابه یک بدن حسان در برابر ما حضور دارد و ما نیز با چشم-بدن خود به آن پاسخ می‌دهیم.

۱.۲. ملاحظات انتقادی

نظریه پدیدارشناسی فیلم ویوین سابچک با تأکید بر تجربه زیسته و بدنی تماشاگر، نقطه‌عطفی در مطالعات سینمایی محسوب می‌شود، اما در سال‌های اخیر از سوی طیف متنوعی از منتقدان مورد بازاندیشی و نقد قرار گرفته است. یکی از محورهای اصلی این انتقادات، «شمول‌گرایی و جهان‌شمول‌انگاری بدنی» در نظریه اوست. پژوهشگرانی چون کاترینا لیندنر^۱، النا دل ریو^۲ و سارا احمد^۳ نشان داده‌اند که پدیدارشناسی کلاسیک وام‌گرفته از مرلو-پونتی، اغلب تجربه «بدن سفیدپوست، مرد، دگرجنس‌گرا و غربی» را به عنوان مبنای پیش‌فرض تلقی می‌کند. به باور این منتقدان، نظریه‌های پدیدارشناختی بدنی در زمینه‌های جنسیتی، نژادی و فرهنگی حساسیت چندانی ندارند و تجربه زیسته را به گونه‌ای کلی‌سازی شده و بی‌تفاوت نسبت به تفاوت‌های ساختاری بازنمایی می‌کنند. علاوه بر این، تمرکز پررنگ سابچک بر ادراک حسی و حضور بدنی در تجربه سینمایی باعث شده تا فرایندهای ذهنی نظیر تخیل، حافظه

برقرار می‌کند. ویوین سابچک با تکیه بر پدیدارشناسی مرلو-پونتی، مفهوم بدنمندی مشترک را مطرح کرد. او استدلال می‌کند که تجربه فیلم ماهیتی میان‌بدنی دارد؛ به این صورت که فیلم و تماشاگر هر دو واجد نوعی بدن هستند و در یک تعامل دوطرفه تجسیدی، تجربه را شکل می‌دهند. او فیلم را نه یک ابژه صرف برای رؤیت، بلکه یک سوژه مجسم ادراک‌گر می‌داند که به شیوه‌ی ملموس با تماشاگر وارد «گفت‌وگوی حسی» می‌شود. سابچک در توصیفی ماندگار، سینما را «بیان تجربه توسط تجربه» می‌خواند و می‌نویسد: «فیلم کنشی از دیدن است که خویش را دیدنی می‌کند؛ کنشی از شنیدن که خویش را شنیدنی می‌کند؛ و کنشی از حرکت فیزیکی و تفکر که خویش را به‌طور انعکاسی احساس‌پذیر و فهم‌پذیر می‌کند» (Sobchack, 1992: 3). به بیان دیگر، در لحظه تماشای فیلم، «یک سوژه حسی در برابر سوژه حسی دیگر قرار می‌گیرد»؛ فیلم به مثابه بدن-سوژه‌ای روی پرده تجربه دیداری/شنیداری خود را با ما در میان می‌گذارد و ما به مثابه بدن-سوژه‌ای دیگر، با تمام وجود به آن پاسخ می‌دهیم. بر این اساس، تماشاگر و فیلم در یک میدان بین‌بدنی از ادراک متقابل یکدیگر را لمس می‌کنند. چنین وضعیتی را می‌توان همان هم‌تن‌انگاری نامید که سابچک برای توصیف اشتراک وجودی بدن فیلم و بدن تماشاگر به کار می‌برد. نتیجه آن‌که فیلم تجربه خویش را همچون یک «تن زنده بر پرده» به ما بیان می‌کند و تماشاگر

جدول ۲. چارچوب نظری مبتنی بر بدنمندی مشترک ویوین سابچک (تدوین: نگارنده).

محور	توضیح	کاربرد در تحلیل
تعریف مفهوم	بدن‌مندی مشترک نشان می‌دهد که تجربه فیلم ماهیتی میان‌بدنی دارد؛ فیلم و تماشاگر هر دو دارای بدن‌اند و در تعامل دوطرفه، تجربه شکل می‌گیرد.	تجربه فیلم به‌مثابه یک فرایند متقابل و زنده؛ فاصله سنتی میان مخاطب و فیلم برداشته می‌شود.
پدیدارشناسی ادراک	مرلو-پونتی: ادراک از خلال بدن زیسته حاصل می‌شود و همواره بدن‌مند است.	تماشاگر نه ناظر منفعل، بلکه یک سوژه فعال ادراکی است که با بدن خود به تصویر، صدا و ریتم فیلم پاسخ می‌دهد.
گفت و گوی حسی	فیلم به‌عنوان سوژه مجسم، تجربه خود را به مخاطب عرضه می‌کند و تماشاگر پاسخ بدن‌مند می‌دهد.	ایجاد ارتباط دوسویه و زنده؛ تجربه‌ای ملموس و حسی که مخاطب را وارد میدان تعامل با فیلم می‌کند.
هم‌تن‌انگاری	فیلم تجربه خود را همچون «تن زنده بر پرده» بیان می‌کند و تماشاگر آن را با بدن خود حس می‌کند.	تحلیل سکانس‌ها و ریتم‌ها بر اساس واکنش‌های بدن تماشاگر امکان‌پذیر می‌شود و تجربه زیسته در مرکز توجه قرار می‌گیرد.
نتیجه تحلیلی	فاصله میان سوژه و ابژه حذف شده و تجربه فیلم بدن‌مند و مشترک می‌شود.	پایه نظری برای مطالعه سینما به‌مثابه موجود حسی و بدن-محور و درک تجربه چندحسی مخاطب فراهم می‌آورد.

تماشای فیلم ایفا کند. آنها معتقدند که اگر «بدن فیلم» صرفاً یک مفهوم نظری باقی بماند، نمی‌توان فهمید که این بدن در کجا و چگونه با بدن تماشاگر تعامل دارد یا فرایند ادغام ادراکی دقیقاً چگونه رخ می‌دهد.

با وجود این نقدها، مقاله حاضر تلاش کرده است با تلفیق دیدگاه سابچک با نظریه اندیشه مکانیکی ژان اپستاین و تصویر-زمان ژیل دلوز، بستر تازه‌ای برای بازخوانی پدیدارشناسی فیلم فراهم آورد. اپستاین با طرح ایده «اندیشه مکانیکی» سینما را دستگاهی فکری می‌داند که بدون واسطه ذهن انسانی، قادر به تولید معنا و اندیشه است. دلوز نیز با تمایز میان تصویر-حرکت و تصویر-زمان، نشان می‌دهد که سینما نه ابزار بازنمایی بلکه تولیدکننده اندیشه است، اندیشه‌ای که بر محور زمان، حرکت و فرم به‌طور خودکار شکل می‌گیرد و الزامی به فاعل انسانی ندارد. در این چارچوب، تلفیق نظری سابچک با اپستاین و دلوز نه تنها بر ابعاد بدنی تجربه فیلم تأکید دارد، بلکه آن را در بستری غیرانسان‌محور، تکنیکی و اندیشه‌ورزانه بازتعریف می‌کند. این رویکرد ضمن پذیرش اهمیت بدن تماشاگر، به نقدهای مربوط به جهان‌شمولی، غفلت از تخیل و ضعف‌های ایدئولوژیک پاسخ می‌دهد؛ چراکه اکنون «بدن فیلم» به مثابه بدن تکنولوژیک نه تنها میانجی ادراک، بلکه شریک اندیشه است. از این منظر، اندیشه دیگر نه در مغز یا درون ذهن انسانی، بلکه در مادیت تصویر و در امتداد بدن مکانیکی و حسی فیلم شکل می‌گیرد. بدین ترتیب، پدیدارشناسی فیلم به جای آنکه نقطه پایان یک نظریه‌پردازی کلاسیک باشد، در دل یک پروژه فلسفی نوین قرار می‌گیرد که در آن سینما نه بازنمایی واقعیت، بلکه خود فلسفیدن است؛ فلسفیدنی که میان انسان و فناوری، بدن و ماده، و ذهن و ماشین توزیع می‌شود. به بیانی دیگر، مقاله حاضر تلاش دارد به جای بدن‌مندی کلاسیک، از مدلی بهره‌گیرد که در آن سینما محصول تعامل بدن، تصویر و فناوری است؛ نه صرفاً حضوری مشترک میان دو بدن انسانی و تکنولوژیک، بلکه رخدادی پویا در دل سامانه‌های زیستی - ماشینی.

چارچوب مفهومی تحلیل فیلم «اسب تورین»

با تلفیق این مبانی نظری، چارچوب مفهومی پژوهش حاضر بر دو محور شکل گرفته است:

۱. فتورنی و کیفیت‌های حسی: بررسی کیفیت‌های تصویری

و تداعی در حاشیه قرار گیرد. منتقدانی چون لودو دو رو^{۱۳} و سایر مفسران پدیدارشناسی بر این نکته تأکید کرده‌اند که مواجهه با فیلم، صرفاً یک فرایند ادراکی آنی نیست، بلکه فعالیت‌های ذهنی پیچیده‌ای چون برساخت خیالی، تداوم خاطره و درونی‌سازی زمانی را نیز در بر می‌گیرد. در این چارچوب، تجربه تماشای فیلم به عنوان فرایندی چندلایه بازخوانی می‌شود که ابعاد ذهنی، استعاری و حافظه‌محور را نیز شامل می‌شود و نمی‌توان آن را به ادراک حسی صرف تقلیل داد. هم‌زمان، برخی نظریه‌پردازان حوزه سیاست فرهنگ مانند جولیان هانیچ^{۱۴} اشاره کرده‌اند که رویکرد سابچک فاقد بُعد سیاسی روشن است و به جای نقد ساختارهای قدرت و بازنمایی‌های ایدئولوژیک، صرفاً بر توصیف خنثی تجربه تماشاگر تمرکز دارد. این رویکرد در تقابل با گرایش‌هایی در مطالعات فرهنگی، فمینیسم و نظریه انتقادی قرار می‌گیرد که به صورت نظام‌مند مفاهیمی چون نابرابری، سلطه و بازتولید ایدئولوژیک را در تجربه سینمایی بررسی می‌کنند. در حالی که سابچک خود اذعان می‌کند که پدیدارشناسی «پروتو-سیاسی» است، منتقدان او معتقدند که این وضعیت مانع از آن می‌شود که نظریه پدیدارشناختی بتواند به چالش‌های اجتماعی و فرهنگی پاسخ گوید یا تجربه سینمایی را به مثابه رخدادی ایدئولوژیک بررسی کند. در حوزه علوم شناختی نیز انتقادات قابل توجهی به پدیدارشناسی سابچک وارد شده است. دیوید بوردول^{۱۵} با رویکردی تحلیلی و تجربی، نظریه پدیدارشناسی فیلم را بیش از حد شهودی و شخصی می‌داند و آن را فاقد انسجام نظری قابل سنجش می‌خواند. از نگاه او، پدیدارشناسی به جای ارائه تبیین‌های ساختاری و نظام‌مند، بیشتر به «توصیف شاعرانه» تجربه تماشاگر می‌پردازد و قادر نیست قوانینی برای تکرارپذیری یا پیش‌بینی‌پذیری تجربه سینمایی ارائه دهد. این دیدگاه، پدیدارشناسی را در برابر نظریه‌های شناختی‌ای قرار می‌دهد که با روش‌های علمی و تجربی به بررسی فرایندهای درک، حافظه و تصمیم‌گیری در تجربه فیلم می‌پردازند. از سوی دیگر، ابهام در مفهوم کلیدی «بدن فیلم» نیز یکی دیگر از چالش‌های نظریه سابچک تلقی شده است. این مفهوم که قرار است پیوندی میان سوژه انسانی و جهان تصویری برقرار کند، از دیدگاه منتقدانی چون نیکولاس بارکر^{۱۶} و لودو دو رو بیش از اندازه استعاری و انتزاعی باقی مانده و نتوانسته است نقش مادی، تجربی یا حتی تحلیلی مشخصی در فرایند

به شکلی نامحسوس درگیر خستگی، سکون و فرسودگی حاکم بر جهان فیلم می‌شود و آن را با تمام وجود خود احساس می‌کند. هدف بررسی تجربه حسی - بدنی مخاطب و تعامل میان بدن فیلم و بدن مخاطب است. این تحلیل بر سکانس‌های کلیدی تمرکز دارد که به طور بارز کیفیت‌های درهم تنیده فتوژنی و بدن‌مندی مشترک را نشان می‌دهند و تجربه زیسته مخاطب را در مرکز توجه قرار می‌دهند. اینک به تفکیک چهار بخش اصلی فیلم، از افتتاحیه تا پایان را نشان خواهیم داد که چگونه عناصر سینمایی به کار رفته، تجربه بدنمند و حسی مخاطب را شکل می‌دهند.

بخش اول: سکانس افتتاحیه - ورزش باد و مقاومت اسب
فیلم با یکی از به یادماندنی‌ترین سکانس‌های آغازین تاریخ سینمای معاصر شروع می‌شود: نمای بلندی از اسبی که در دل طوفانی سهمگین به سختی پیش می‌رود و درشکه‌رانی که تلاش می‌کند او را به حرکت وادارد. این سکانس طولانی، بدون دیالوگ^{۱۸} و با دوربین ثابت، مخاطب را بلافاصله درگیر ریتم کرخت‌کننده باد و تقلاهای نفس‌گیر اسب می‌کند.

و صوتی که مخاطب را به تجربه بدنی فعال وا می‌دارند و حس «حضور» در فیلم را ایجاد می‌کنند. زمان زیسته و ریتم سینمایی: تحلیل سکوت‌ها، مکث‌ها و ریتم نماها که تجربه زمان و اثرگذاری بر بدن مخاطب را ایجاد می‌کند.

۲. بدن‌مندی فیلم و مخاطب: تعامل میان بدن فیلم و بدن مخاطب که تجربه حسی - زیسته را شکل می‌دهد و بر کیفیت ادراکی تجربه تأثیر می‌گذارد.

تحلیل موردی فیلم اسب تورین

اسب تورین، داستانی بسیار ساده و به تعبیری، ضدداستان^{۱۷} دارد: زندگی تکراری پدری سالخورده و دخترش در کلبه‌ای دورافتاده طی شش روز طوفانی، همراه با اسبی که به تدریج نای حرکت و حتی خوردن را از دست می‌دهد. فیلم تقریباً خالی از رویدادهای دراماتیک است و آنچه می‌بینیم تکرار خسته‌کننده کارهای روزمره (چاه آب کشیدن، لباس پوشیدن، سیب‌زمینی خوردن، مراقبت از اسب) در دل طوفانی از باد است که بی‌وقفه می‌وزد. با این حال، تجربه حسی‌ای که فیلم به مخاطب منتقل می‌کند عمیق و تکان‌دهنده است: مخاطب

جدول ۳. چارچوب مفهومی: فیلم به مثابه موجودی حسی (تدوین: نگارنده).

لایه / مؤلفه	مفاهیم کلیدی	کارکرد نظری	نسبت با فیلم، به عنوان	نسبت با تجربه تماشاگر
موجود حسی				
فتوژنی	- تصویر واجد «زندگی درونی» است. - به اشیا و بدن‌ها شخصیت و حیات مستقل می‌بخشد. - آشکارسازی کیفیت‌های پنهان جهان.	تصویر فیلمیک را از بازنمایی منفعل به سطح کنشگری حسی ارتقا می‌دهد.	فیلم همچون ارگانیسمی زنده ظاهر می‌شود؛ «موجودی» با حیات و اخلاق.	تماشاگر با کیفیتی تازه و نامحسوس از جهان روبه‌رو می‌شود؛ ادراک او از سطح صرفاً دیداری به سطح زیسته ارتقا می‌یابد.
بدن‌مندی مشترک	- بدن زیسته سرچشمه ادراک است. - فیلم یک «بدن-سوزه» است، نه ابژه صرف. - تجربه فیلم میان‌بدنی و دوسویه است.	پل ارتباطی میان بدن فیلم و بدن تماشاگر؛ تجربه به صورت گفت‌وگوی حسی رخ می‌دهد.	فیلم نه تنها می‌بیند و شنیده می‌شود، بلکه خود «می‌بیند» و «می‌شنود»؛ حضوری حسی دارد.	تماشاگر به‌عنوان بدن-سوزه وارد تعامل متقابل با فیلم می‌شود؛ تجربه‌ای میان‌بدنی و مشترک شکل می‌گیرد.
پیوند و هم‌افزایی	- اپستاین: کیفیت زنده تصویر. - سوبچاک: تحقق این کیفیت در بدن مخاطب.	ترکیب این دو، فیلم را موجودی حسی-بدنی و زنده تعریف می‌کند.	فیلم واجد «زندگی درونی» است و این زندگی از طریق بدن تماشاگر تحقق می‌یابد.	تماشاگر نه ناظر منفعل، بلکه شریک ادراکی و وجودی فیلم می‌شود.
تجربه نهایی (اسب تورین)	- ریتم کند، قاب‌های طولانی، طراحی صوتی مینیمال. - تکرار کنش‌ها و فضای فرسایشی.	فیلم تجربه‌ای حسی-بدنی ایجاد می‌کند که از سطح روایت فراتر می‌رود.	«اسب تورین» چنان موجودی حسی عمل می‌کند که نفس می‌کشد و مقاومت می‌کند.	بدن تماشاگر درگیر خستگی، سنگینی و زیسته مشترک با بدن فیلم می‌شود؛ تجربه‌ای وجودی-زیسته شکل می‌گیرد.

این نشانه‌های دیداری و شنیداری، گویی زمختی زمین زیر سُم‌های اسب و سوزش باد بر پوست را لمس می‌کند؛ نوعی «لمس از راه دور» که حس حضور فیزیکی در صحنه را پدید می‌آورد. این تجربه حسی - لمسی، به‌ویژه با نماهای نسبتاً طولانی و سکوت‌های در غیاب هر برش سریع یا حادثه‌روایی، مخاطب در «حال حاضر ممتد» معلق می‌ماند و هر لحظه از مکث یا حرکت آهسته را با آگاهی بدنمند درک می‌کند. به تدریج، فیلم چنان ریتم تنفسی تماشاگر را با ریتم صحنه هم‌نوا می‌کند که انگار بیننده خود در دل آن طوفان ایستاده است. برآیند این سکانس‌های آغازین آن است که تماشاگر را از وضعیت معمول «مشاهده صرف» خارج کرده و مستقیماً درگیر تجربه‌ای پویا و بدنی می‌کند. سکوت‌های

تصویر در اینجا نمونه‌ای بارز از فتوژنی اپستاینی است؛ اسب و باد در قاب دوربین چنان زنده و پویا ظاهر می‌شوند که انگار نیرویی حیات‌بخش در درونشان می‌تپد. دوربین با فاصله‌ای نسبتاً دور و زاویه ثابت، به ما امکان می‌دهد تا بر جزئیات حرکت اسب و فضای طوفانی تمرکز کنیم و آهنگ یکنواخت و کوبنده صحنه را با تمام وجود حس کنیم. سینما به این منظره ظاهراً ساده اسب در باد شخصیتی زنده و اثرگذار بخشیده است؛ گویی انرژی نهفته در بدن حیوان را مرئی ساخته و آن را به تماشاگر منتقل می‌کند.

تصویر ۱، ۲ و ۳. نمای طولانی اسب در حال کشیدن گاری در باد شدید (مأخذ: فیلم):

این فریم افتتاحیه، جهان فیلم را بلافاصله درون منطق خستگی و تکرار قرار می‌دهد. اسب با گاری در میان باد سهمگین پیش می‌رود، اما حرکتش نه نشانه‌ای از پیشرفت، بلکه تصویری از فرسودگی و اجبار است. بدن تماشاگر به‌طور مستقیم فشار باد، سنگینی حرکت و کندی زمان را حس می‌کند؛ گویی تصویر بر عضلات و تنفس او اثر می‌گذارد. بلا تار با این صحنه آغازین، بدن حیوان و ماشین را در پیوندی ناگسسته قرار می‌دهد و ادراک انسانی را به تجربه‌ای از «وجود در کشش» بدل می‌کند. این تصویر نشان می‌دهد که تفکر مکانیکی نه با رویداد، بلکه با فشار حسی و تکرار بی‌انتها آغاز می‌شود؛ اندیشه‌ای که از دل خستگی و مقاومت بدن علیه طبیعت متولد می‌گردد.

در این لحظه ادراک مخاطب کاملاً بدن‌مند است: تماشاگر صرفاً ناظر نیست بلکه شریک تجربه اسب و مرد در دل طوفان می‌شود. باد شدید که چهره شخصیت‌ها را درهم فشرده و گام‌هایشان را کند کرده، به نحوی فشار فیزیکی خود را بر بدن مخاطب نیز اعمال می‌کند؛ بیننده در هر بازدم اسب و هر خم‌شدن درشکه‌چی زیر باد، انگار اندکی از آن فشار را در عضلات و نفس خود احساس می‌کند. این همان وضعیتی است که سایچک از آن به عنوان درگیر شدن مستقیم بدن فیلم و بدن مخاطب در یک تعامل بین‌تانه یاد می‌کند. فیلم با جزئیات صوتی و حسی صحنه این ارتباط را تشدید می‌کند: صدای زوزه بی‌امان باد در گوش بیننده پیچیده، خش‌خش برگ‌ها و تکان خوردن درختان شنیده می‌شود، و تصویر تلوتلو خوردن اسب بر زمین گل‌آلود همه با هم کیفیتی چندحسی می‌آفرینند. مخاطب از خلال



تصویر ۱. نمای حرکت اسب در باد.



تصویر ۲. نمای حرکت اسب در باد و درشکه‌ران.



تصویر ۳. نمای حرکت اسب در باد.

بخش دوم: زندگی روزمره خانواده و تکرار کنش‌ها

پس از آن آغاز تکان‌دهنده، فیلم به درون کلبه و زندگی روزمره پدر و دختر وارد می‌شود. آنچه در ادامه می‌بینیم، رشته‌ای از کارهای چاه آب کشیدن، غذا پختن و لباس پوشیدن گرفته تا خوراندن علوفه به اسب و زل زدن از پنجره به بیرون. این سکانس‌های زندگی روزمره با ریتمی بسیار کند، سکوت‌های طولانی و نماهای پیوسته بلند ارائه می‌شوند. دوربین اغلب ثابت است یا حرکت پن^{۱۹} بسیار آهسته‌ای دارد و ما را و می‌دارد با حوصله جزئیات هر عمل را دنبال کنیم (تصویر ۴). در این بخش، تکرار نقش اساسی دارد: هر روز تقریباً همان فعالیت‌های روز قبل انجام می‌شود، با تغییری اندک و فرسایشی روبه‌فزونی.

هر یک از این کنش‌های معمولی وقتی به واسطه نمای سینمایی ثبت و طولانی می‌شوند، بدل به تصاویری فتوژنیک^{۲۰} می‌گردند که تجربه‌ای کاملاً بدنمند ایجاد

کوتاه بین وزش باد، حرکات سنگین اسب و طراحی صدای مینیمالیستی (فقط صدای محیط) همه دست به دست هم می‌دهند تا فیلم از طریق ریتم، حرکت و سکوت مخاطب را به مشارکت حسی دعوت کند. اسب در اینجا دیگر یک حیوان روی پرده نیست؛ بلکه به واسطه تصویر فتوژنیک و حسی‌اش، چون موجودی زنده در برابر ما قد علم می‌کند و ما را به واکنش وامی‌دارد. ریتم طولانی و سکوت‌های ممتد، تجربه‌ی زمان زیسته را تقویت می‌کند. زمان در این سکانس نه به شکل روایی خطی، بلکه به صورت ادراک زیسته و بدنمند تجربه می‌شود. هر لحظه، مکث و حرکت آهسته اسب مخاطب را در فضای معلق قرار می‌دهد که در آن بدن او فعالانه واکنش نشان می‌دهد. این سکانس آغازین، پایه تحلیل کل فیلم است؛ چراکه تعامل بدن مخاطب با بدن فیلم، کیفیت‌های حسی و تجربه زیسته را به‌طور مستقیم نشان می‌دهد.



تصویر ۴. فعالیت‌های روزمره و پرتکرار (مأخذ: فیلم)

زمین خاکی هنگام رفتن به سوی چاه، چنان طولانی نمایش داده می‌شود که مخاطب واقعاً فشار آن گام‌ها بر زمین و تکرار ملال‌آور مسیر را احساس می‌کند؛ خستگی انباشته در پاهای او به شکلی نامحسوس به پاهای ما سرایت می‌کند (تصویر ۸ و ۹). در این بخش، زمان روایی جای خود را به زمان زیسته می‌دهد. تکرار مداوم حرکات و شباهت روزها به یکدیگر، مخاطب را وارد چرخه‌ای از زمان دوری و یکنواختی می‌کند که با زمان ساعت متفاوت است. می‌توان این وضعیت را ویژگی سینمای تصویر-زمان دانست؛ جایی که زمان به صورت دوری و تکراری تجربه می‌شود نه پیش‌رونده. مخاطب همراه با شخصیت‌ها صبح‌ها از نو آغاز می‌کند و شب‌ها در تاریکی به پایان می‌برد، بدون آنکه

می‌کنند. مثلاً صحنهٔ سادهٔ پوست‌کندن و خوردن سیب‌زمینی: دوربین چنان با تأمل دست‌های زن را در حال لمس و پوست‌کندن سیب‌زمینی دنبال می‌کند که مخاطب نه تنها آن کنش را می‌بیند، بلکه ریتم دستان او و انرژی نهفته در آن حرکت تکراری را حس می‌کند. وقتی زن سیب‌زمینی داغ را با دست می‌گیرد و به آرامی گاز می‌زند، تماشاگر گویی گرمای آن را در انگشتان و دهان خود احساس می‌کند. یا صحنهٔ لباس پوشیدن مرد: صدای خشک پارچهٔ لباس زمخت در سکوت اتاق، و حرکات کند او در به تن کردن کت، همگی بعدی لمسی به تصویر می‌دهند که مخاطب را وادار می‌کند زبری و سنگینی لباس را تصوراً لمس کند. اینگونه، فیلم کیفیت‌های حسی نهفته در ساده‌ترین اعمال روزمره را برجسته می‌کند و به ما نشان می‌دهد سینما قادر است وجه غیرعادی و زیستهٔ امور به ظاهر عادی را آشکار سازد.



تصویر ۵. پوست‌کندن سیب‌زمینی.



تصویر ۶. انگشتان برای پوست‌کندن.



تصویر ۷. خوردن سیب‌زمینی.

تصویر ۵، ۶ و ۷. نمای داخلی از زن و مرد در حال آماده‌سازی و خوردن سیب‌زمینی روی میز (مأخذ: فیلم):

این نما یکی از شاخص‌ترین لحظات تکرار در فیلم است: زنی که در سکوت و بی‌هیچ تنوعی سیب‌زمینی آماده می‌کند. کنش در ظاهر ساده و بی‌اهمیت است، اما در برداشت طولانی و در فضای خالی خانه، به شکلی از اسارت زمانی بدل می‌شود. بدن زن نه در موقعیتی دراماتیک، بلکه در چرخه‌ای مکانیکی قرار دارد؛ چرخه‌ای که تماشاگر نیز به اجبار در آن گرفتار می‌شود. این فریم به خوبی نشان می‌دهد که چگونه سینما می‌تواند اندیشه را از دل عادت و تکرار خلق کند: اندیشه‌ای که نه محصول روایت یا گفتار، بلکه زادهٔ تماس مستقیم با فرسودگی بدن و یکنواختی کنش است. در این لحظه، تماشاگر اندیشه را حس می‌کند، نه می‌فهمد.

ما معمولاً آب کشیدن از چاه یا راه رفتن روی خاک را کارهایی پیش‌پاافتاده می‌دانیم، اما در *اسب تورین* هرکدام از این اعمال به گونه‌ای نمایش می‌یابد که وزن و مشقت فیزیکی‌شان را می‌توانیم درک کنیم: دستان ترک‌خورده، نفس‌های بریده از خستگی، شانه‌های افتاده زیر بار لباس‌های خیس، همه از خلال تصویر و صدا به ما انتقال می‌یابد. برای مثال، حرکت رفت‌وبرگشتی پای دختر روی

آگاهی از گذر بی حادثه زمان وامی دارد؛ آنها آهسته می‌جوند و ما آهسته تماشا می‌کنیم و می‌جوییم. این هم‌گام‌شدن با زمان شخصیت‌ها نوعی مشارکت در زندگی آنها است که بعد پدیدارشناسانه تجربه را پررنگ می‌کند. بدن مخاطب در این بخش نیز به شکل ظرفی با بدن فیلم و شخصیت‌ها هم‌آهنگ می‌شود. هر حرکت آهسته شخصیت، هر تکرار ملال‌آور کنش، پژواکی در احساس مخاطب می‌یابد (تصویر ۱۰). ما در مقام تماشاگر، ممکن است بی‌اختیار به خود جنبیده یا تغییر وضعیت دهیم، گویی می‌خواهیم خستگی ناشی از سکون صحنه را از تن خود بتکانیم. این همان می‌مسیس^{۲۱} بدنی یا «هم‌احساسی جنبشی» است که تماشاگر در برابر تصاویر کند و بدنمند از خود نشان می‌دهد. به بیان دیگر، بدن ما به‌طور ناخودآگاه در حال تقلید ریتم‌ها و تنش‌های بدن‌های روی پرده است و در یک تعامل دوسویه، تجربه‌ای مشترک شکل می‌گیرد.

تصویر ۱۰. صحنه تکراری خوردن سیب‌زمینی روی میز (مأخذ: فیلم):

این فریم یکی از بارزترین نمودهای تکرار مکانیکی در فیلم است: خوردن سیب‌زمینی در سکوت، در نماهای طولانی و بدون تغییر. کنش، هیچ بار روایی ندارد؛ بلکه خود به حلقه‌ای از تکرار بدل می‌شود که فشار آن به تدریج بر بدن تماشاگر انباشته می‌گردد. تماشاگر در این تجربه صرفاً مشاهده‌گر نیست، بلکه بدنش در ریتم خسته‌کننده تکرار مشارکت می‌کند. این صحنه نشان می‌دهد که تفکر مکانیکی می‌تواند از دل بی‌معنایی ظاهری سربرآورد؛ اندیشه‌ای که در اثر تکرار و سکون شکل می‌گیرد و بدن را به سطحی وجودی و فلسفی می‌کشاند.

در نمونه‌ای دیگر، وقتی پدر بعد از چند روز تلاش نافرجام، بالاخره تصمیم می‌گیرد اسب را آماده کنند و از آنجا بروند اما اسب یک قدم هم حرکت نمی‌کند، دوربین در نمایی بلند ایستادن در مانده پدر و دختر کنار اسب را در سکوتی سنگین نشان می‌دهد. این لحظه، فقدان کامل پیشروی را به بدن مخاطب منعکس می‌کند: بیننده خود نوعی بی‌حرکتی و یأس را در اندامش احساس می‌کند؛ شاید شانه‌هایش اندکی افتاده یا نفسی عمیق کشیده باشد. چنین هم‌تنی میان ما و شخصیت‌هاست که تجربه فیلم را از صرف تماشا فراتر می‌برد و به سطح بدن می‌رساند (تصویر ۱۱ و ۱۲).



تصویر ۸. رفتن به سمت چاه آب (مأخذ: فیلم)



تصویر ۹. برگشت از چاه آب (مأخذ: فیلم)

پیشرفتی در قصه حاصل شود. این تجربه زمان‌بندی شده بر اساس ریتم بدن‌ها و چرخه طبیعت شکل گرفته است، نه تقویم درام. سکوت‌ها و مکث‌های طولانی در دل کارهای روزمره.

به «تصویر ۱۰» دقت کنید، لحظاتی که پدر و دختر مقابل هم نشسته و در سکوت سیب‌زمینی می‌خورند، ما را به



تصویر ۱۰. نشستن پدر و دختر سر میز و خوردن غذا.

تصویر ۱۳. نمای داخلی از دختر در حال نگاه کردن به بیرون از پنجره (مأخذ: فیلم):

این نما دختر را به شکل نشسته کنار پنجره نشان می‌دهد، در حالی که باد بی‌وقفه در بیرون می‌وزد. سکون بدن در برابر تداوم حرکت طبیعت، تصویری از تعلیق و بن‌بست وجودی است. بدن تماشاگر در این لحظه تجربه‌ای دوگانه را حس می‌کند: از یک سو سکون درونی، از سوی دیگر فشار خارجی باد و زمان. این تضاد، خود به اندیشه بدل می‌شود؛ اندیشه‌ای که نه از طریق دیالوگ یا روایت، بلکه از طریق تقابل مکانیکی میان حرکت بیرونی و سکون درونی ساخته می‌شود. سینما در این لحظه تجربه‌ای پدیدارشناسانه می‌آفریند که بدن تماشاگر را به وضعیت فرسودگی، انتظار و تکرار فرو می‌برد.

بخش سوم: تعامل با اسب - پیوند بدن انسان و حیوان
یکی از ویژگی‌های برجستهٔ اسب تورین تعامل مستمر شخصیت‌ها با حیوان (اسب) است. اسب در این فیلم

این سکانس‌های زندگی روزمره با وفور جزئیات حسی، صدای برخورد آب در سطل، خش خش لباس‌ها، تکان‌های ظرف‌ها، بافت زمخت اشیاء ما را به تجربه‌ای نزدیک به لمس واقعی هدایت می‌کنند. برای لحظاتی ما فراموش می‌کنیم که صرفاً در حال دیدن و شنیدن ایم؛ گویی بو و لمس آن محیط را هم احساس می‌کنیم. وقتی دختر دست‌های خود را روی اجاق گرم می‌کند، انگار حرارت آتش به دستان ما هم می‌رسد؛ وقتی باد چراغ را خاموش می‌کند و تاریکی بر اتاق حاکم می‌شود، مردمک چشمان ما نیز در تلاش برای تطبیق با ظلمت، گشاد می‌شود. این درگیری ناخودآگاه بدن تماشاگر در صحنه، نشان‌دهندهٔ اوج مشارکت حسی و زیستهٔ اوست. تجربهٔ فیلم به تجربهٔ بدن او تنیده می‌شود و مرز میان «اینجا» (سالن سینما یا اتاق) و «آنجا» (دنیای فیلم) کمرنگ می‌گردد. به این ترتیب، بخش زندگی روزمرهٔ اسب تورین به خوبی نشان می‌دهد که چگونه حرکات آهسته و تکراری، سکوت‌ها و جزئیات محیطی می‌توانند مخاطب را به شکلی مشارکتی و حسی در فضای فیلم غرق کنند.



تصویر ۱۳. دختر در حال نگاه کردن به بیرون از پنجره.



تصویر ۱۱. عدم اطاعت اسب (مأخذ: فیلم).



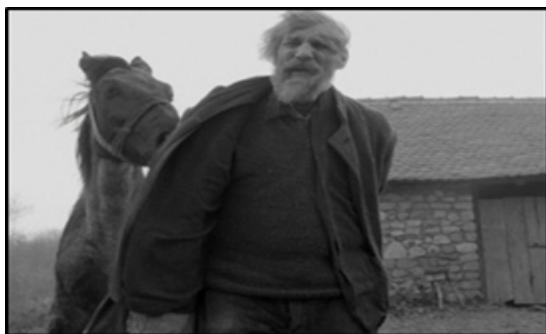
تصویر ۱۴. تصویر تیمار اسب توسط دختر (مأخذ: فیلم).



تصویر ۱۲. ایستادن درمابند پدر و دختر (مأخذ: فیلم).



تصویر ۱۵. تصویری تنانه از ارتباط دختر با اسب (مأخذ: فیلم).



تصویر ۱۶. تصویری تنانه از ارتباط مرد با اسب (مأخذ: فیلم).



تصویر ۱۷. علوفه دادن به اسب توسط مرد و دختر (مأخذ: فیلم).



تصویر ۱۸. گرفتن کاسه خوراک جلوی دهان اسب (مأخذ: فیلم).

حضور پررنگ و واجد شخصیت دارد؛ نه صرفاً به عنوان یک حیوان بلکه به مثابه یک دیگری که انسان‌ها با او در کشاکشی حسی و وجودی‌اند. بخش سوم تحلیل ما بر صحنه‌هایی متمرکز است که در آنها بدن اسب و بدن انسان در قاب تصویر کنار هم قرار می‌گیرند و ریتم و حرکت آنها بر هم اثر می‌گذارد. به‌طور مشخص، صحنه‌های تیمار کردن اسب، غذا دادن به او و تلاش برای حرکت دادنش در روز سوم و چهارم فیلم مورد نظر است. این صحنه‌ها نیز با نماهای بلند، دوربین ثابت و زوایای نزدیک فیلم‌برداری شده‌اند تا ما فرصت داشته باشیم جزئیات حرکات بدن اسب و تعامل انسان با او را به‌وضوح مشاهده کنیم.

تکرار روزانه این حرکات (باز کردن در طویله، بردن اسب به آب‌خوری، برس کشیدن بدنش، خوراندن علوفه) یک الگوی آیینی می‌سازد که ریتم آن به شکل نامحسوسی بر ریتم بدن مخاطب نیز تأثیر می‌گذارد. در اینجا: تصویر اسب در تعامل با انسان، چنان پویایی و زندگی‌ای از خود نشان می‌دهد که تبدیل به نمونه‌ای آشکار از فتوژنی می‌شود. هر حرکت گوش یا تکان یال اسب، هر ضربه پای او بر زمین و هر نوازش دست دختر بر یال حیوان، به یاری نمای نزدیک و مدت زمان کافی، شخصیتی حسی پیدا می‌کند که مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد (تصویرهای ۱۴، ۱۵، ۱۶ و ۱۷). اپستاین می‌گفت سینما می‌تواند به اشیا و موجودات شخصیت بدهد؛ اینجا ما شاهدیم که اسب، این عنصر معمولاً حاشیه‌ای در روایت، تبدیل به مرکز ثقل حسانی فیلم شده است. دوربین به جای آنکه از دیدگاهی صرفاً کارکردی به حیوان بنگرد، او را همچون یک سوژه زنده به ما معرفی می‌کند. برای مثال، نمای نزدیکی که چشم خسته و بی‌فروغ اسب را نشان می‌دهد، حاوی نوعی بیان اندوه‌بار است که تأثیری عاطفی بر بیننده می‌گذارد (تصویرهای ۱۴ و ۱۵). یا زمانی که اسب از خوردن غذا امتناع می‌کند و دختر کاسه خوراک را جلوی دهان او نگه داشته، دوربین در سکوت چهره بی‌اعتنای اسب و درماندگی دختر را می‌کاود؛ این تصویر ساده به‌نحوی، عمق رنج حیوان و انسان را بدون کلام فریاد می‌زند (تصویر ۱۸). فتوژنی در اینجا یعنی همین: سینما قادر است «روح» و «احساس» را در کالبد تصاویر بنشانند و مستقیماً ما را تحت تأثیر آن قرار دهد.

از منظر پدیدارشناسی، رابطه انسان و اسب یک رابطه بیناجسمانی کامل است: دو بدن مجزا که از طریق نگاه‌ها،

نادیدنی را در چیزها هویدا کند؛ اینجا فیلم کیفیتی از فرسودگی و سکون مرگبار را در جهان به نمایش می‌گذارد که هر چند داستانی نیست، اما عمیقاً حس می‌شود. مخاطب با هر تلاش ناکام اسب برای حرکت و هر مکث خیره‌او، گویی چیزی از زنگار خستگی را در جان خود لمس می‌کند. به بیان سایچک، بدن تماشاگر و بدن فیلم در این لحظات به‌طور هم‌زمان فعال‌اند و تجربه‌ای مشترک می‌آفرینند. ترکیب مفاهیم فتورنی و بین‌تیت به خوبی توضیح می‌دهد که سکانس تعامل با اسب هسته مرکزی تجربه زنده و بدنمند فیلم را تشکیل می‌دهد. مخاطب می‌تواند از مشاهده صرف فراتر رود و در یک تجربه هم‌زمان فعال شرکت کند؛ تجربه‌ای که در آن ریتم، سکوت و حرکت فیلم با ریتم و حواس بدن او هم‌نوایی می‌کند.

بخش چهارم: سکانس پایانی-سکون و فرسودگی نهایی

اوج تجربه بدنمند مخاطب در سکانس پایانی فیلم رخ می‌دهد؛ جایی که سکون و فرسودگی به حد نهایی خود می‌رسند. در روز ششم، باد پس از پنج روز وزیدن ناگهان می‌ایستد، اسب کاملاً از حرکت می‌افتد، پدر و دختر درمانده در کلبه می‌مانند، و مهم‌تر از همه چراغ روشن نمی‌شود و تاریکی مطلق بر فضا حاکم می‌شود. این پایان غیرمتعارف که در آن خبری از نتیجه داستانی نیست، از منظر تجربه حسی، نقطه اوج فشار بر مخاطب است. فیلم در این بخش با نماهای بسیار طولانی، ریتم به‌شدت کند و سکوت‌های ممتد، مخاطب را وادار می‌کند فرسودگی شخصیت‌ها و گذر بی‌رحمانه زمان را با تمام وجود احساس کند. هر ثانیه در اینجا طولانی‌تر از حد معمول به نظر می‌رسد و صبر و طاقت بیننده را می‌آزماید. تاریکی تدریجی صحنه، ابتدا نور کم‌سوی چراغ و سپس تاریکی کامل چشم مخاطب را به چالش می‌کشد (تصویر ۱۹ و ۲۰)؛ ما همراه با دختر و مرد تلاش می‌کنیم شعله را روشن کنیم، چند لحظه کورسوی نور را می‌بینیم و بعد همه‌جا سیاه می‌شود (تصویر ۲۱). این محرومیت از دیدن، دیگر حواس ما را بیش از پیش بیدار می‌کند: صدای نفس‌ها و خش‌خش لباس‌ها بلندتر به گوش می‌رسد، لمس فضای بسته اتاق را با پوست خود حس می‌کنیم، و تاریکی را چون یک فشار فیزیکی روی چشم‌ها و بدنمان ادراک می‌کنیم.

لمس‌ها و حرکات درهم تنیده‌اند و مخاطب نیز به واسطه بدن خود وارد این مدار می‌شود. وقتی ما به چشم حیوانی می‌نگریم، در حال تجربه نوعی هم‌جهانی با او هستیم؛ یعنی درک می‌کنیم که او نیز جهان را از دریچه بدن خویش احساس می‌کند، هر چند به شیوه‌ای دیگر. در اسب تورین، تعامل نزدیک پدر و دختر با اسب از مهار کردن گرفته تا نوازش و مراقبت، دقیقاً این حس را به مخاطب القا می‌کند که انسان و حیوان در یک جهان مشترک جسمانی زندگی می‌کنند. در صحنه‌ای که دختر به آرامی یال اسب را شانه می‌زند، تماشاگر تقریباً حس لامسه آن حرکت را تجربه می‌کند؛ ما تصور می‌کنیم انگشتانمان را بر پوست اسب می‌کشیم و حرارت تن حیوان را زیر دست حس می‌کنیم. همین‌طور واکنش‌های اسب، لرزش پوستش یا تکان دادن سر انگار پاسخی است به آن لمس، و ما نیز با بدن خود آن را دنبال می‌کنیم (شاید عضله‌ای در تنمان منقبض شود یا سرمان را تکان دهیم). سایچک تأکید می‌کند که رابطه فیلم و مخاطب یک رابطه دو سویه است که در آن هر دو به شکل بدنمند مشارکت دارند؛ اینجا می‌بینیم که حتی رابطه شخصیت‌ها و حیوان نیز این‌گونه دو سویه و مبتنی بر حضور بدن‌ها تصویر شده و ما را نیز به درون خود می‌کشد. فیلم با تأکید بر صداهای محیطی (صدای نفس اسب، شیهه‌های آرامش، صدای دست کشیدن روی بدن او) و نماهای نزدیک چشم و تن اسب، تجربه را شدیدتر می‌کند. مخاطب می‌تواند صدای سُم اسب روی زمین و وزش باد در یال او را به تمامی با بدن خود تجربه کند؛ این تجربه «نوعی لمس از راه دور» ایجاد می‌کند که حس حضور واقعی در صحنه را منتقل می‌سازد. در چنین لحظاتی، بدن مخاطب کاملاً یکپارچه و هماهنگ با بدن فیلم عمل می‌کند؛ انگار ما مانند بدنی نامرئی در کنار بدن‌های شخصیت و حیوان در صحنه حضور داریم.

سکانس تعامل با اسب به‌روشنی نشان می‌دهد که فیلم به مثابه موجودی زنده و حسی عمل می‌کند نه صرفاً حامل روایت (تصویر ۱۵). در اینجا روایت عملاً متوقف شده است، هیچ پیشبرد داستانی رخ نمی‌دهد اما کیفیت‌های حسی فیلم آشکار می‌شوند و تجربه زیسته مخاطب را شکل می‌دهند. حرکات آهسته، ریتم سنگین بدن‌ها، سکوت‌ها و تداوم نماها همگی به جای آن‌که عنصری روایی باشند، به ابژه‌های حسی بدل شده‌اند که بر بدن تماشاگر تأثیر مستقیم می‌گذارند. اپستاین نیز می‌گفت سینما می‌تواند کیفیت‌های

در مفهوم فتوژنی، تصویر حتی در این وضعیت تاریکی و سکون نیز واجد حیات است؛ چراکه کیفیت حسی عمیقی را منتقل می‌کند. هر مکث طولانی در این سکانس، هر حرکت آهسته (مثلاً تکان جزئی دست پدر روی میز در تصویر ۲۲) و حتی خود سکوت و تاریکی، به لطف زمینه داستانی که پنج روز ساخته شده، اکنون پر از معنا و حس هستند. اینجا حتی سکوت و تاریکی شخصیت یافته‌اند و سنگینی‌شان بر فضای فیلم و روان ما حس می‌شود. دوربین همچنان ثابت و کم‌تحرك است، و این بی‌حرکتی بصری هماهنگ با بی‌حرکتی درون صحنه، تجربه مخاطب را عمیق‌تر می‌کند. برای چند دقیقه تقریباً هیچ اتفاقی روی پرده نمی‌افتد: پدر و دختر خاموش کنار هم نشسته‌اند، اسب در طویله ایستاده و تکان نمی‌خورد، نور وجود ندارد. اما در عوض اتفاقی در درون مخاطب رخ می‌دهد: ادراک ما به سطحی دیگر منتقل می‌شود، سطحی که دلوز آن را تجربه مستقیم زمان می‌نامد. ما جریان زمان را در غیاب رویداد احساس می‌کنیم؛ کش آمدن هر لحظه را لمس می‌کنیم و به نوعی هم‌فروودگی با شخصیت‌ها می‌رسیم.

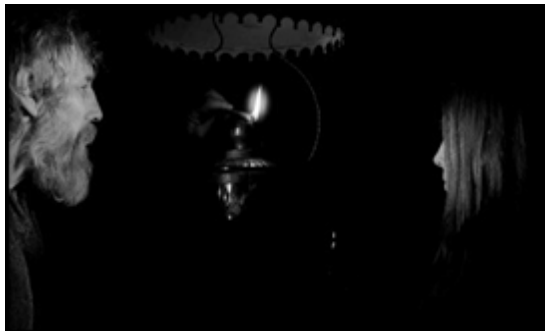
تصویر ۲۳ و ۲۴: نمای تاریک پایانی، در حالی که چراغ خاموش می‌شود (مأخذ: فیلم):

این تصویر پایانی که در آن نور چراغ خاموش می‌شود و جهان در تاریکی فرو می‌رود، نقطه اوج «تجربه» فیلم است. خاموشی نه تنها فقدان نور، بلکه فروپاشی آخرین امکان برای ادامه زندگی و تداوم معنا را نشان می‌دهد. تماشاگر در این لحظه نه با یک پایان روایی، بلکه با یک تجربه بدنی مواجه است: تجربه تن دادن به خلأ و سکوت مطلق. این فریم نمونه‌ای روشن از اندیشه مکانیکی بلا تار است، نشانه‌ای از زنده موجودیت فیلم؛ اندیشه و نشانه‌ای که از دل تکرار، خستگی و در نهایت خاموشی شکل می‌گیرد و بدن را در برابر نیستی قرار می‌دهد.

ادراک همواره از طریق بدن صورت می‌گیرد؛ در این سکانس می‌بینیم که بدن مخاطب چگونه با تاریکی و سکون تنیده شده است. چشمان ما در تلاش برای دیدن، مردمک‌ها را بازتر می‌کنند و به پرده کاملاً تاریک خیره می‌مانند. شاید تکانی به خود بدهیم یا دستمان را روی صندلی فشار دهیم، ناخودآگاه برای غلبه بر اضطراب آن خلأ. به این ترتیب، مخاطب دیگر صرفاً ناظر نیست؛ او حضور واقعی خود را در



عکس ۱۹. نورهای در حال خاموش شدن (مأخذ: فیلم).



عکس ۲۰. خاموشی در حال چیره شدن (مأخذ: فیلم).



عکس ۲۱. دختر و پدر در حال روشن نگه داشتن شعله (مأخذ: فیلم).



عکس ۲۲. خاموش شدن نور چراغ (مأخذ: فیلم).

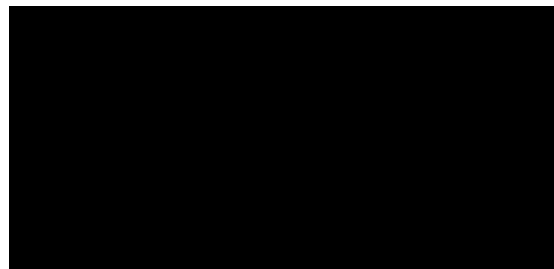
با احساس خالص سکوت و تاریکی بیان می‌شود. تماشاگر در این لحظه شاید معنای فلسفی یا نمادینی را حدس بزند (مثلاً تداعی مرگ یا پایان دنیا)، اما مهم‌تر آن است که این معنا را با پوست و گوشت خود حس می‌کند. تاریکی مطلق پرده، پایان ادراک بصری است و بنابراین سایر وجوه ادراک را برای آخرین بار بسیج می‌کند: بدنمان سرمای مرگبار آن جهان را گویی حس می‌کند، گوش‌ها به کوچک‌ترین صدا حساس‌اند (مثلاً صدای حرکت اسب در طولیله)، و ذهن در سکوت به عمق فرو می‌رود. فیلم به یک تجربه ناب حسی بدل شده است. مخاطب باید با تکیه بر بدن خویش این دقایق را تاب بیاورد و همین تحمل مشترک با شخصیت‌ها، او را عملاً به درون جهان فیلم می‌کشاند. در مجموع، سکانس پایانی تأکید می‌کند که فیلم به مثابه موجودی زنده چه توان شگرفی در واداشتن بدن تماشاگر به تجربه دارد. این سکانس نشان می‌دهد که حتی در نبود پیرنگ، سینما می‌تواند با ریتم، سکوت و تصویر، تجربه‌ای عمیق و بیان‌ناپذیر در مخاطب ایجاد کند که جزئی جدایی‌ناپذیر از تحلیل فیلم است. تحلیل سنتی ممکن است این لحظات را «خسته‌کننده» یا «تهی از معنا» بنامد، اما از منظر پدیدارشناسی و نظریه‌های یادشده، این‌ها سرشار از معنای حسی و بدنی هستند که فیلم را به مشارکتی‌ترین شکل با مخاطب پیوند می‌دهند.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با اتکاء به رویکرد پدیدارشناختی و در چارچوب نظریه‌های سینمای بدن‌محور، به واکاوی فیلم /اسب تورین پرداخت و نشان داد که تجربه سینمایی در این اثر نه به سطح بازنمایی یا روایت تقلیل‌پذیر قابل تحلیل است و در سطحی انضمامی‌تر به منزله «رخداد حسی» یا «موجودی ادراکی» ظهور می‌یابد. در این تلقی، فیلم همچون یک ارگانسیم حسی عمل می‌کند که از رهگذر ریتم، سکوت، تکرار و جزئیات زیست‌جهانی، بدن و آگاهی تماشاگر را درگیر ساخته و او را در مدار تجربه ادراکی-زیسته خویش جای می‌دهد. تحلیل چهارگانه‌گام اساسی روایت، یعنی مواجهه نخستین با اسب و باد، چرخه روزمرگی و فرسایش زیست، کنش مراقبتی شانه‌کردن اسب، و گسیختگی نهایی در تاریکی نشان داد که فیلم از طریق تعلیق روایت کلاسیک، از خودبیگانگی معنا و اتکا به تجربه زمان‌مند و مکان‌مند، مخاطب را به مشارکت حسی و ادراکی



تصویر ۲۳. صحنه در حال خاموش شدن.



تصویر ۲۴. خاموشی کامل.

صحنه احساس می‌کند. هر مکث طولانی یا حرکت آهسته شخصیت‌ها مستقیماً با بدن ما هماهنگ می‌شود. سکوت عمیق، گوش ما را حساس کرده و حتی صدای قلب خود را می‌شنویم. این همان وضعیت نهایی بین تیت است که در آن مرز میان بدن ما و بدن فیلم تقریباً از میان می‌رود. در سکانس پایانی، خستگی مفرط پدر، درماندگی دختر و سکوت سهمگین محیط، مخاطب را به شریک کامل تجربه بدل می‌کند (تصویرهای ۲۰، ۲۱، ۲۲ و ۲۳). تماشاگر همراه با شخصیت‌ها فرسودگی و نومیدی را حس می‌کند؛ او نیز مانند آنان به انتهای نیرو و روشنایی رسیده است. فیلم با جسارت تمام، تماشاگر را مجبور می‌کند بدن خود را با ریتم خاموشی جهان تطبیق دهد: نفس‌ها را آرام کند، در تاریکی به انتظار بنشیند و فقدان را حس کند. می‌توان نگاهی به گفته دلوز داشت که در وصف سینمای مدرن بیان می‌کند: این سینما تماشاگر را به «اندیشیدن به واسطه احساس» وامی‌دارد؛ به جای آنکه معنی و پیام مستقیمی ارائه کند، یک وضعیت حسی-زمانی پدید می‌آورد که ما باید با بدن و اندیشه خود آن را فهم کنیم. سکانس پایانی /اسب تورین دقیقاً چنین وضعیتی است (تصویرهای ۱۹، ۲۰، ۲۱ و ۲۲). زمان از ریخت افتاده^{۲۲} و پایان جهان‌گونه فیلم نه با دیالوگ یا روایت، بلکه

گسست از روایت خطی) وارد گفت‌وگو می‌شود. دوم، در «سطح عملی»، چنین رویکردی ابزار تحلیلی بدیعی برای آموزش، نقد و تولید فیلم فراهم می‌آورد، به‌ویژه در مواجهه سینمای با ریتم آهسته و مینیمالیستی که اساساً بر تجربه بدنمند و حسی تکیه دارد. سوم، در «سطح پژوهشی»، این نگاه می‌تواند خلأ موجود در مطالعات سینمایی معاصر، به‌ویژه در فضای آکادمیک ایران، درباره نسبت میان بدن، آگاهی و فیلم را پر کند و مسیر پژوهش‌های آتی را روشن سازد.

فرا می‌خواند. بدین‌سان، فیلم در مقام «موجود حسی» نه بازتابی منفعل از واقعیت، بلکه صحنه هم‌زیستی و هم‌آوایی میان بدن فیلم و بدن تماشاگر است. اهمیت این رویکرد در سه سطح قابل تبیین است: نخست، در «سطح نظری»، این تحلیل افقی تازه بر مباحث فلسفه فیلم می‌گشاید، زیرا فیلم را به مثابه عرصه بدنمندی و آگاهی زیسته بازمی‌شناسد و با نظریات اپستاین (فتوژنی به مثابه جوهر سینما)، مرلو-پوتنی (بدن زیسته و قصدیت ادراکی)، سایچک (تجربه متقابل تماشاگر و فیلم) و دلوز (تصویر-زمان و

پی‌نوشت‌ها

- | | | |
|----------------------|---------------------------|------------------|
| 1. Formalism | 9. Siegfried Kracauer | 17. Anti-Story |
| 2. Jean Epstein | 10. Katharina Lindner | 18. Dialogue |
| 3. Photogénie | 11. Elena del Río | 19. Pan |
| 4. Merleau-Ponty | 12. Sara Ahmed | 20. photogenic |
| 5. lived body | 13. Ludo de Roo | 21. Mimesis |
| 6. Vivian Sobchack | 14. Julian Hanich | 22. Out of joint |
| 7. Intercorporeality | 15. David Bordwell | |
| 8. André Bazin | 16. Nicholas R. L. Barker | |

فهرست منابع

- قهرمانی، علیرضا؛ پیروای ونک، مرضیه؛ مظاهریان، حامد؛ صیاد، سمیه (۱۳۹۳)، تن یافتگی تماشاگر در فضای هاپتیکی فیلم، *هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، سال ۱۹، شماره ۲.
- ناصری، زهرا؛ کیانپور، مسعود؛ صیاد، سمیه (۱۴۰۱)، بدنمندی و تجربه خود در سینمای ایران: مطالعه پدیدارشناختی شش فیلم از دهه ۶۰ تا ۹۰، *جامعه‌شناسی کاربردی*، شماره ۸۷.
- یوسفی آنچه، مصطفی (۱۴۰۲)، مطالعه بدنمندی در سینمای بلاتار بر اساس نظریه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون، مؤسسه آموزش عالی کمال الملک، گروه‌های هنرهای نمایش.
- دولت‌خواه، یاشا (۱۳۹۷)، بررسی فضای وجودی در فیلم‌های اسپ تورین (بلاتار / ۲۰۱۱) و نوستالژیا (آندری تارکوفسکی / ۱۹۸۳) از منظر موریس مرلوپوتنی در باب ادراک حسی، دانشگاه هنر تهران، پردیس بین‌المللی فارابی.
- تن، اِداس (۱۹۹۶)، احساس و ساختار فیلم داستانی؛ فیلم به مثابه ماشین احساس، *راتلج*.

- Andrew, D. (1976). *The Major Film Theories: An Introduction*. Oxford University Press.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1985). *Cinema 2: The Time-Image*. (Trans. H. Tomlinson & R. Galeta). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Epstein, J. (1974). *The Film Sense*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Epstein, J. (1974). *Écrits sur le cinéma*. Paris: Seghers.
- Epstein, J. (2014). *The Intelligence of a Machine* (C. Wall-Romana, Trans.). Univocal Publishing.
- Epstein, J. (1974). Magnification. In A. Andrew (Ed.), *Film: The Creative Process* (pp. 231–243). New York: Penguin.
- Juhász, A. (2013). *Experiencing the Extreme: Body, Time, and Space in Contemporary Cinema*. Routledge.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. (Trans. D. A. Landes). London: Routledge.
- 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.
- Hansen, M. B. (2004). *New Philosophy for New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cunningham, D. (2014). *The Resistance of Béla Tarr*. Film-Philosophy.

Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press.

Hansen, M. B. N. (2004). *Bodies in Code: Internet Algorithms and the Future of Cinema*. University of Chicago Press.

Malabou, C. (2012). *Plasticity at the Dusk of Writing: Dialectic, Diffraction, Plasticity*. Polity Press.