

## Film Consciousness; a phenomenological approach to the reciprocal perception of spectator and film

Payam Zinalabedini 

Assistant Professor, Department of Advanced Studies of Art, University of Tehran, Tehran, Iran E-mail: [payam.zinalabedin@ut.ac.ir](mailto:payam.zinalabedin@ut.ac.ir)

### Article Info

**Article type:**

Research Article

**Article history:**

Received 23 September 2025

Received in revised form 08  
December 2025

Accepted 26 December 2025

Published online 15 July 2026

**Keywords:**

Film Perception, Cognitivism,  
Identification, Active  
Spectator, Film Embodiment.

### ABSTRACT

**Objective:** “This article examines the dynamic, reciprocal relationship between spectator and film, arguing that viewing is not a passive reception but a mutual perceptual interaction rooted in Merleau-Ponty’s concept of “intentionality.” The study explores how cinematic structures activate cognitive-emotional processes, while the viewer’s lived experiences simultaneously reconstruct the film’s meaning.”

**Methods:** Utilizing a phenomenological approach, this research analyzes the experiential encounter between viewer and screen. By drawing on phenomenological film theory specifically the works of Merleau-Ponty and Vivian Sobchack the study investigates how perception, embodiment, and intentionality function within the cinematic experience.

**Results:** The findings demonstrate that intentionality is bidirectional. Beyond the viewer’s gaze, the film acts as a “living body” that actively perceives the spectator. This interaction creates a “perceptual-experiential loop,” where cinematic form invites engagement, and the viewer, through mindfulness and empathy, generates meaning.

**Conclusions:** The study concludes that cinematic meaning emerges in an intersubjective space at the intersection of the filmic text and the spectator’s consciousness. In this encounter, the spectator is not merely an observer but is also perceived by the film, resulting in a shared, reflexive field of awareness between the viewer and the cinematic experience.

**Cite this article:** Zinalabedini, P. (2026). Film Consciousness: a phenomenological approach to the reciprocal perception of spectator. *Journal of Philosophical Investigations*, 20 (55), 55-78. <https://doi.org/10.22034/jpiut.2025.69286.4208>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

## **Extended Abstract**

### **Introduction**

One of the central questions in film theory concerns the nature of cinematic reality: does cinema represent reality or merely create the illusion of it? Unlike theatre, cinema is not a live event but a recorded construction. Yet spectators often experience films as if they were present realities. As a result, film viewing involves a constant tension between absence and presence, fiction and reality. Even when viewers recognize a film as fictional, they may still become absorbed in the illusion of reality that cinema produces. Watching a film is therefore not a passive reception of images but a complex perceptual experience in which the viewer engages with an imaginary text that generates a sense of presence. Film studies have long emphasized the relationship between the spectator and the cinematic text. Meaning in cinema emerges not only from the images themselves but from the interaction between filmic structure and the spectator's perceptual and emotional activity. Early theorists such as Jean Epstein introduced the concept of *photogénie*, describing the ability of cinema to intensify the expressive qualities of objects and faces through the camera. *Photogénie* highlights cinema's capacity to transform perception at the level of the individual image. At the same time, cinematic meaning also depends on narrative and temporal organization. The concept of *photoplay* refers to the arrangement of images into a coherent dramatic structure. While *photogénie* functions at the level of the shot, *photoplay* organizes these expressive images into a unified cinematic body. Hugo Münsterberg's psychological theory further emphasizes the active role of the spectator. According to Münsterberg, cinematic perception relies on mental processes such as attention, memory, imagination, and emotion. Even movement and depth are not simply given by the image but are constructed through the spectator's mental activity. This perspective opens the way for a more dynamic understanding of spectatorship. Phenomenology offers a deeper framework for examining this relationship. Maurice Merleau-Ponty's concept of embodiment places the lived body at the center of perception. For him, perception is not purely intellectual but grounded in bodily experience. Building on this idea, Vivian Sobchack argues that cinematic experience involves two perceiving subjects: the spectator and the film. Daniel Frampton similarly describes film as a thinking and perceiving system. Together, these perspectives suggest that cinema operates through a reciprocal relationship between filmic perception and human perception, forming a dynamic interaction between spectator and film.

### **Methodology**

This research employs a qualitative and theoretical methodology based on phenomenological analysis. The study does not rely on empirical measurement or statistical data; instead, it uses conceptual and interpretive analysis to examine the experiential relationship between film and spectator. The theoretical framework is grounded in the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty, especially his concept of embodiment and intentionality, and in the film theories of Vivian Sobchack and Daniel Frampton. The research also draws on early film theory, particularly the concepts of *photogénie* and *photoplay*, in order to explain how cinematic experience is formed at both the level of the image and the level of narrative organization. Through this framework, the study analyzes how cinematic elements such as montage, rhythm, sound, movement, framing, and narrative structure activate the spectator's sensory, cognitive,

and emotional capacities. The spectator is approached not as a passive receiver but as an embodied subject whose memories, expectations, cultural background, and perceptual habits participate in the formation of cinematic meaning.

### **Discussion**

The findings show that film should not be understood merely as a representation of reality, but as an embodied, perception-producing, and interactive entity. Photogénie creates the basic sensory intensity of the cinematic image. It gives objects, faces, gestures, and spaces a heightened presence and transforms them into expressive elements. These intensified images may be considered the cells of the filmic body. Photoplay, on the other hand, organizes these cells into a temporal and dramatic structure. Through editing, rhythm, and narrative progression, it turns separate visual moments into a coherent cinematic organism. The embodiment of film emerges from the relation between these two levels. Film is therefore not simply an image to be seen; it is a body with rhythm, texture, weight, movement, and sensory force. It can be felt as much as it can be seen. Visual discourse also shapes how this filmic body is understood. Every cinematic experience takes place within historical, cultural, ideological, and technological conditions that determine what can be seen and how it can be interpreted. At the same time, spectatorship explains how the viewer responds to this filmic body. The spectator is not only a visual observer but also a cultural, psychological, and embodied subject who enters into a sensory and interpretive relation with the film. The cinematic experience is therefore multisensory. It involves not only sight but also rhythm, pressure, sound, affect, movement, and texture. In this process, the body of the film and the body of the spectator may reach a state of perceptual resonance. This occurs when the film's formal organization activates and adjusts the spectator's perceptual and imaginative capacities. At this point, film and spectator form a shared sensory-cognitive circuit.

### **Conclusion**

The study concludes that film perception is a reciprocal and dynamic process. The film, through its form, style, rhythm, and narrative, provides a framework for the spectator's experience. However, it is the spectator who activates this framework through cognitive, emotional, bodily, and cultural participation. Meaning is therefore not located solely in the film itself, nor only in the mind of the viewer, but in the embodied and interactive space between them. The proposed model of the perceptual-experiential loop explains this relation. In this loop, the film invites the spectator into participation, while the spectator gives life and meaning to the film through perception, memory, imagination, and identification. Cinema thus appears as a living and evolving body, and the spectator becomes an active participant in its becoming. The cinematic experience is ultimately an intersubjective event in which film and viewer encounter one another within a shared field of perception, sensation, and consciousness.

### فیلم آگاهی؛

### رویکردی پدیدارشناسانه به ادراک متقابل تماشاگر و فیلم

پیام زین‌العابدینی

استادیار دانشگاه تهران، دپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: [payam.zinalabedin@ut.ac.ir](mailto:payam.zinalabedin@ut.ac.ir)

اطلاعات مقاله	چکیده
<b>نوع مقاله:</b> مقاله پژوهشی	<b>هدف:</b> این مقاله به بررسی رابطه پویا و دوسویه میان تماشاگر و فیلم می‌پردازد و استدلال می‌کند که تماشای فیلم صرفاً دریافت منفعلانه تصاویر نیست، بلکه نوعی تعامل ادراکی متقابل است که ریشه در مفهوم «قصیدت» در اندیشه مرلوپونتی دارد. پژوهش بررسی می‌کند که چگونه ساختارهای سینمایی فرایندهای شناختی و عاطفی را فعال می‌کنند و در عین حال تجربه زیسته تماشاگر به طور هم‌زمان معنای فیلم را بازسازی می‌کند.
<b>تاریخ دریافت:</b> ۱۴۰۴/۰۷/۰۱	<b>روش پژوهش:</b> پژوهش حاضر با بهره‌گیری از رویکرد پدیدارشناسانه، مواجهه تجربی میان تماشاگر و پرده سینما را تحلیل می‌کند. این مطالعه با تکیه بر نظریه‌های پدیدارشناختی فیلم، به‌ویژه آرای مرلو پونتی و ویوین سابچک، بررسی می‌کند که ادراک، تجسد و قصیدت چگونه در تجربه سینمایی عمل می‌کنند.
<b>تاریخ بازنگری:</b> ۱۴۰۴/۰۹/۱۷	<b>یافته‌ها:</b> یافته‌ها نشان می‌دهد که قصیدت ماهیتی دوسویه دارد. فراتر از نگاه تماشاگر، فیلم نیز همچون «بدنی زنده» عمل می‌کند که به‌طور فعال تماشاگر را ادراک می‌کند. این تعامل نوعی «چرخه ادراکی-تجربی» ایجاد می‌کند که در آن فرم سینمایی دعوت به مشارکت می‌کند و تماشاگر از طریق آگاهی و همدلی به تولید معنا می‌پردازد.
<b>تاریخ پذیرش:</b> ۱۴۰۴/۱۰/۰۵	<b>نتیجه‌گیری:</b> نتیجه حاصله نشان از آن دارد که معنای سینمایی در فضایی بیناسوژه‌ای و در نقطه تلاقی متن فیلم و آگاهی تماشاگر شکل می‌گیرد. در این مواجهه، تماشاگر صرفاً ناظر نیست، بلکه خود نیز توسط فیلم ادراک می‌شود و در نتیجه میدانی مشترک و بازتابی از آگاهی میان بیننده و تجربه سینمایی شکل می‌گیرد.
<b>تاریخ انتشار:</b> ۱۴۰۵/۰۴/۲۴	
<b>کلیدواژه‌ها:</b> ادراک فیلم، شناخت‌گرایی، همدات‌پنداری، تماشاگر فعال، بدنامندی فیلم.	

استناد: زین‌العابدینی، پیام. (۱۴۰۵). فیلم آگاهی: رویکردی پدیدارشناسانه به ادراک متقابل تماشاگر و فیلم، پژوهش‌های فلسفی، ۲۰ (۵۵)، ۷۸-۵۵. <https://doi.org/10.22034/jpiut.2025.69286.4208>

ناشر: دانشگاه تبریز. © نویسندگان.



## مقدمه

سینما واقع‌نمایی می‌کند یا فضایی سرشار از توهم واقعیت ایجاد می‌کند، امری خیالی یا ساختگی و ذهنی است یا امری عینی و حقیقی، دو رویکرد متفاوت است که می‌تواند مخاطب را متأثر از خود سازد. سینما بر خلاف تاتر فرآیندی زنده و حاضر نیست بلکه ساختی تولیدی و ضبط شده و غایب هست، اما مخاطب به هنگام تماشا خود را با امری حاضر مواجه می‌کند. تماشاگر خواه فیلم داستانی را اصلاً واقعی تلقی نکند و خواه مدام در توهم واقعی بودن آن بماند، در هر حال مسئله «فیلم دیدن»- یعنی دیدن متنی «تخیلی» که در عین حال می‌خواهد «توهم واقعیت» را در تماشاگر برانگیزد. پس فقط «تناوبی ساختارمند» است که میان این «دو رویکرد» حضور و غیاب کشمکش ایجاد می‌کند.

تماشاگر- متن یک مفهوم عمیق در مطالعات سینمایی است که به رابطه پیچیده بین بیننده، فیلم و معنای تولید شده از این تعامل می‌پردازد. این مسئله همواره مورد توجه اندیشمندان بوده است که فیلم صرفاً مجموعه‌ای از تصاویر متحرک نیست که به صورت منفعل توسط تماشاگر دریافت شود. «از نظر اپشتاین<sup>۱</sup> سینما خصلتی فتوژنی<sup>۲</sup> آجنبه‌ای از اشیاء، موجودات، یا افراد که شخصیت اخلاقی‌شان با بازتولید فیلمی ارتقا می‌یابد»<sup>۱</sup> (آبل، ۱۹۸۸، ۳۱۴) را داراست. بنابراین، فتوژنی جوهر وصف‌ناپذیری است که جادوی سینما را از هنرهای دیگر متمایز می‌سازد. در معنای دیگر، تأکید بر تولید دانش و شناخت جدید، سینما را با مدرنیسم هنری‌ای پیوند داد که هدفش به چالش کشیدن احساس و ادراک سنتی بود. مناسبت سینما با هنرهای دیگر، از جمله دل‌مشغولی‌های امپرسیونیست‌ها نیز بود. کانودو در اثر خود با عنوان *کارخانه تصویرسازی* (۱۹۲۶) گفت سینما به عنوان «هنر ششم مانند نقاشی و مجسمه‌سازی‌ای است که، هم‌چون موسیقی و شعر، در زمان گسترش می‌یابند و با تبدیل شدن هوا به ریتم [به وسیله کشش سیم سازها]، در مدت آفرینش خود متحقق می‌شوند»<sup>۲</sup> (آبل، ۱۹۸۸، ۵۹). فتوژنی کیفیتی است که در سطح واحد تصویری عمل می‌کند و توان دگرذیسی ادراکی دارد و دلیل «خاص بودگی سینما» است. از سویی سینما به فضایی دراماتیک و قصه‌پرداز نیز وابسته است. از منظر تاریخی، فتوژنی بنیان نظری استقلال مفهوم دیگری به نام فتوپلی<sup>۳</sup> است که البته برخی از نظریه پردازان سینما معتقدند فتوپلی به جای تقلید از تئاتر باید بر فتوژنی تکیه کند. از منظر هستی‌شناسی فتوژنی کیفیتی «درون نما» بوده و فتوپلی نظم و پل ارتباطی «میان نماها» است.

فتوپلی به عنوان سیستم روایت مستقل و زیبایی‌شناسانه به منابع ذهنی و همکاری و مشارکت بیننده نیاز دارد. بهمین دلیل است که مانستربرگ در بخش نخست کتاب *روانشناختی فتوپلی*<sup>۴</sup> به بررسی ویژگی‌ها و خصوصیات خود مدیوم فیلم نمی‌پردازد بلکه فرایندهای روانشناختی که در لحظه تماشای فیلم در ذهن مخاطب فعال شده را بررسی می‌کند یعنی «ابزاری که فتوپلی (فیلمنامه) با آن‌ها بر ذهن مخاطبان تاثیر می‌گذارد،... تحریک و برانگیختگی اولیه ذهن که وارد تجربه ما از فیلم (تصویر متحرک) می‌شود.» همین دیدگاه روانشناختی مانستربرگ را به سمتی کشاند که تئوری تازه‌ای از بیننده را مطرح کند که راه را برای تئوری روایت سینمایی هموار کرد... او مشارکت ذهنی فعال بیننده را مطرح می‌کند... مانستربرگ مطالعه روانشناختی‌اش را با نشان دادن این شروع کرده که حتی ادراک عمق و ادراک حرکت به مشارکت ذهنی فعال بیننده بستگی دارد: عمق و حرکت ویژگی‌هایی نبوده که تصویر از این مدل دریافت کند، بلکه حاصل کنش ذهنی بیننده بوده که عمق و حرکت را به تصاویر فلت و استاتیک

<sup>۱</sup> Jean Epstein

<sup>۲</sup> Photogénie

<sup>۳</sup> Abel

<sup>۴</sup> photoplay

<sup>۵</sup>The Psychology of the Photoplay

اضافه می‌کند. تمایز بین آنچه که بصورت عینی<sup>۱</sup> به بیننده داده می‌شود (تصاویر استاتیک و بی‌تنوع و فلت) و آنچه که بیننده به صورت ذهنی<sup>۲</sup> آحین تماشای فیلم تجربه می‌کند (تصاویر متحرک و عمیق) به مانسرتبرگ اجازه داده تا حتی پیش از مطرح شدن به مسئله کاراکتر بازتولیدی تصویر سینمایی بپردازد (شاتو،<sup>۳</sup> ۲۰۱۲، ۲۶-۲۵). فتوژنی، کیفیت بدن مندِ واحدِ تصویری را آشکار می‌کند و فتوپلی این کیفیت‌ها را در یک نظم زمانی دراماتیک سازمان می‌دهد؛ و پیکریافتگی، نحوه تجربه حسی - بدنی این دو سطح توسط تماشاگر ادراک می‌شود.

یکی از مفاهیم بنیادین در پدیدارشناسی، پیکریافتگی است که موریس مرلوپوتنی در کتاب خود *پدیدارشناسی ادراک* (۱۹۴۵)، آن را ابداع نمود. در این مفهوم، اساس تجربه ذهنی، محل وقوع فرآیندهای ادراکی، و مرکز خودآگاهی، پیکر است. اما پیکری که مرلوپوتنی<sup>۴</sup> از آن سخن می‌گوید، یک چیز عینی یا موجودیت فیزیولوژیک نیست. مرلوپوتنی آن را پیکر پدیدار<sup>۵</sup> می‌نامد؛ پیکری که ریشه در تجربه ذهنیتی دارد. پیکر پدیدار، پیکری است که ما از درون تجربه می‌کنیم. ما آن را مانند یک پرفورمنس یا موجودیتی که قابلیت اجرا دارد، تجربه می‌کنیم. چنان که مرلوپوتنی می‌گوید: «آنچه ما حرکت می‌دهیم، پیکر پدیدار ما است، و نه پیکر عینی و جسمانی‌مان» (مرلوپوتنی، ۱۹۴۵، ۱۲۱). سوپچاک در اثرش *خطاب چشم: پدیدارشناسی تجربه فیلم* (۱۹۹۲) بیان می‌دارد: تجربه فیلم دست‌کم دو بیننده بینا (فیلم و بیننده) را در ساختاری ارتباطی و پویا شامل می‌شود... سینما هنری پدیدارشناختی است که بالاخص برای آشکار ساختن اتحاد ذهن و بدن، ذهن و جهان، و تجلی یکی در دیگری مناسب است. سینما نه تنها از طریق فن‌آوری ادراکی و بیانی خاص خود به تجربه تجسم یافته ارجاع می‌دهد، بلکه از تجربه تجسم یافته (محاصره شدن توسط جهان مادی، سوگیری، حرکت، دیدن، شنیدن و تأمل) به عنوان رسانه‌ای برای چنین ارجاعاتی سود می‌جوید (سوپچاک، ۱۳۹۶، ۱۴۹).

از نظر فرامپتون فیلم، محصول یک پدیدارشناسی یا التفات دوگانه است: ادراک ما از فیلم، و ادراک فیلم از جهان درون خود (فرامپتون، ۲۰۰۶، ۱۵)، اما در حالی که سابچک پیکر فیلم را یک *یک/ندام* زنده دارای ادراک و حس تشبیه می‌کند، دانیل هردو تحت تأثیر بنیان‌های فلسفی یکسانی هستند اما در آثار آنان، شاهد رویارویی دو نوع ادراک هستیم: ادراک انسانی و ادراک فیلمیک. تشبیه فیلم به یک موجودیت مستقل یا موجود زنده‌ای که توانایی حس کردن و اندیشیدن دارد، به خودی خود فیلم را به نوعی خودآگاهی تکنولوژیکی تبدیل می‌کند که می‌تواند شخصیت‌ها و محیط درون فیلم را ببیند. از این نقطه نظر، می‌توان گفت که فیلم توانایی دیدن و دیده شدن دارد. به عبارت دیگر، هر فیلم، هم‌زمان یک «نمای بیننده و یک نمای دیده‌شونده» (سوپچاک، ۱۹۹۲، ۱۶۷) است. در طرف مقابل، مرلوپوتنی پتانسیل سینما در حیطه پدیدارشناسی و هستی‌گرایی را به شکل مستقیم با موارد زیر، مرتبط می‌داند:

(آ) کاربرد خلاقانه موتناژ به نحوی که دگرگون‌کننده معنا باشد؛

(ب) مرحله تدوین؛

(پ) نمایش اثری کاملاً دیداری-شنیداری که حواس تماشاگر را در بر بگیرد (مختص فیلم‌های ناطق)؛

(ت) زمان سینمایی و تجربه‌شده؛

<sup>1</sup> Objectively

<sup>2</sup> Subjectively

<sup>3</sup> Chateau

<sup>4</sup> Merleau-Ponty

<sup>5</sup> Phenomenal body

<sup>6</sup> Daniel Frampton

ث) ایجاد ریتم سینمایی که باعث خلق جهانی مطابق با سبک فیلم‌ساز می‌شود که نسبت به جهان واقعی، منظم‌تر است و جزئیات بیشتری دارد؛

ج) خلق تجربه‌ای عینی، ادراکی، ابرازی و مطلقاً زیبایی‌شناختی به عنوان آفرینشی که (به خصوص در زمینه شیوه روایت) مستقیماً از بینش هنری، انتخاب‌های تکنیکی و تمایلات درونی فیلم‌ساز سرچشمه می‌گیرد.

بنابراین، برخلاف سایچک که در کتاب *خطاب چشم*، همه‌چیز را به «هنرمند به مثابه ابژه ابرازگر» و «سبک و شیوه ابراز وجود فیلم‌ساز از طریق بازنمایی سینمایی» ارجاع می‌دهد، مرلوپونتی بیشترین تأکید را بر کیفیت تجربه تماشاگران و ارتباط پدیدارشناختی و وجودی آن‌ها با فیلم، دارد (یاکاون؛ ۲۰۱۶، ۱۷۲). ویویان سوبچاک در معرفت‌شناسی پیشنهادی خود برای تجربه فیلم عنوان می‌کند که مخاطب و تماشاچی در عین حالی که جهان به تصویر کشیده شده در فیلم را می‌بیند، تفاوت بین دیدن فیلم و دیدن خودش از دید فیلم را تجربه می‌کند (شاتو، ۲۰۱۲، ۱۵). مقاله حاضر در پی یافتن مکاشفه رابطه تماشاگر و فیلم است. این رابطه یک «ادراک متقابل» است؛ در جریانی دوطرفه که در آن، فیلم ساختارهای ادراکی تماشاگر را شکل می‌دهد و تماشاگر با تمامیت وجود شناختی، بدنی و فرهنگی خود، به فیلم معنا می‌بخشد. این پژوهش در جستجوی این پرسش‌ها که «فیلم بر تماشاگر چه تاثیری دارد؟» یا «اثرگذاری تماشاگر بر فیلم چگونه است؟» نیست و مسئله اصلی آن آشکارسازی «رابطه زنده و ارگانیک فیلم و تماشاگر» است.

### پیشینه پژوهش

وحید حیاتی؛ علی اصغر فهمی و احمد پهلوانیان (۱۴۰۳) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل پدیدارشناسانه فیلم: رویکردی فلسفی برای درک عمیق‌تر تجربه سینمایی» که در مجله پژوهش‌های فلسفی چاپ شده است نگاه‌شده‌اند: توجه به تفکرات فلسفی در شکل‌دهی به نظریه فیلم و شکل‌گیری آثار هنری و سینمایی اثرگذاری بسیاری دارد و تحلیل بازنمایی فیلم از منظر پدیدارشناسی، در تحلیل ابعاد مختلف فیلم مانند تصویر، صدا، روایت، محتوا، دریافت و ادراک تماشاگر، ثمرات مهم و متفاوتی به بار می‌آورد. این تحقیق نتیجه گرفته است که این رویکرد پدیدارشناسانه نه تنها به درک عمیق‌تر از داستان و شخصیت‌ها کمک می‌کند، بلکه ارتباط تماشاگر با زمینه و جهان داستانی را تقویت می‌کند و تجربه سینمایی را برای تماشاگران افزایش می‌دهد.

محمدرضا فقیه حبیبی؛ علی شیخ مهدی و مریم بختیاربان (۱۴۰۲) در تحقیقی با عنوان «کارکرد پدیدارشناسانه عناصر فرمی سینما (با تأکید بر پدیدارشناسی هوسرل)» معتقد است سینما مملو از عناصری فرمی است که می‌تواند استفاده یا عدم استفاده و یا نحوه استفاده از هر کدام از این عناصر بر نحوه ادراک مخاطب تأثیر بگذارد. از سویی اپوخه عنصری است که وجه روشی رویکرد پدیدارشناسی را بیش از سایر مؤلفه‌ها بر دوش می‌کشد. نتیجه این تحقیق نشان از آن دارد که امکان تحویل پدیدارشناسانه ابژه خارجی به‌واسطه فیلم وجود دارد و به طریق اولی در ابژه‌های زیباشناختی این امکان محقق است.

پیام زین‌العابدینی (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه مواجهه مخاطب با فضای فیلمیک با تأکید بر آرای بین‌رشته‌ای پدیدارشناسانه» که در مجله مطالعات بین رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی به چاپ رسیده است اذعان داشته: پدیدارشناسی که رویکردی بینارشته‌ای نیز دارد و می‌توان در رأس آن از هوسرل نام برد، درک بازنمایی سینمایی را فرایندی شهودی و بی‌واسطه می‌داند و تأکیدش بر نیروی خیال، واکنش احساسی و بازنمایی ذهنی حضور تماشاگر در جهان فیلم است. سوبچاک

<sup>1</sup> Yacavone

پدیدارشناس عصر حاضر، فراتر رفته و معتقد است که فیلم‌ها مانند انسان‌ها می‌توانند فرایندهای ذهنی همچون ادراک را درک کنند و فاعلیت آگاهانه دارند؛ پس باید با در نظر داشتن این ویژگی‌ها مورد تحلیل قرار گیرند.

حسن ابراهیمی اصل؛ سیامک پناهی و منوچهر فروتن (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «شناخت و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی از منظر پدیدارشناسی فیلم ویوین سوبچاک» اظهار کرده که پدیدارشناسی با هدف اتحاد بین سوژه و اُبژه و بازتعریف جدیدی از پیوند بین انسان و محیط پیرامون به جای قرار گرفتن مقابل یکدیگر، در مکاتب فلسفی ظهور نموده است. پدیدارشناسی سینما نیز با سودای ایجاد ارتباط و دیالوگ بین تماشاگر و فضای فیلم در دو رویکرد اصلی در مطالعات سینمایی در اواخر قرن بیست، پی گرفته شده است. یکی از این رویکردها متکی بر ادراک تانۀ مرلوپوتی بوده و توسط ویوین سوبچاک در تجربه فضای سینمایی، تجزیه و تحلیل گشته است. هدف این پژوهش شناخت و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی با تکیه بر چارچوب فلسفی ذکر شده است و در نهایت به این نتیجه رسیده که تن فیلم در سینمای کیارستمی در یک نزدیکی و همذاتی مشخصی نسبت به تن انسان، در دریافت و بیان جهان اطراف که مؤلفۀ مشترک فهمی آن‌هاست، می‌باشد و در این راه نیز سعی در حذف همه واسطه‌ها دارد.

پیام زین‌العابدینی (۱۳۹۹)، در رساله دکتری با عنوان «واکاوی آرمانخواهی سینما در حضور و تعامل با فضای فیلمیک و سینماتیک» که به راهنمایی احمد الستی در دانشگاه تهران انجام شده اذعان داشته است سینما از همان ابتدا دریافت هنری وابسته به مخاطب است. میل به دگرگونی و تحول، سینما را بسوی آرمانخواهی و چشم‌اندازی ویژه هدایت نموده که همچنان با وجود پدیدآمدن شبکه‌های اجتماعی و اینترنت با مخاطبان فراوان مواجه است. تماشاگر سینما علاوه بر حضور خود در جریان فیلم مشارکت کرده و با آن تعامل دارد. این نحوه حضور و تعامل، بستگی به میزان درک تماشاگر، تجهیزات سینمایی و شرایط اجتماعی/فرهنگی/سیاسی داشته است.

مجید باقرزاده (۱۳۹۸) در پژوهش دوره کارشناسی‌ارشد با عنوان «پدیدارشناسی سینمای ترنس مالیک براساس آرای مرلوپوتی» به راهنمایی فرشاد عسگری کیا که در دانشگاه سوره انجام شده است هدف خود را پرداختن به مفهوم «حیات سینماتیک» از طریق کشف رابطه بین سینمای ترنس مالیک، فلسفه پدیدارشناسانه مرلوپوتی و بیننده فیلم قلمداد کرده است. این پژوهش در نهایت نتیجه گرفته است که مالیک از طریق به کارگیری آپارتوس سینمایی، و اتخاذ فرم بصری و روایی متفاوت که مبتنی بر پرسش از طریق گفتار و پاسخ از طریق تصویر است، مسئله پدیدارشناختی شخصیت‌های فیلم خود را به مسئله پدیدارشناختی بیننده آثار خود تبدیل می‌کند و این همان چیزی است که ما از آن تحت عنوان «حیات سینماتیک» یاد می‌کنیم.

## ۱. مرور ادبیات و چارچوب نظری

### ۱-۱. تماشاگرشناسی و گفتمان دیداری

دیدن، تجربه‌ای صرفاً ادراکی یا روایی نیست، بلکه به نحوی از نیروهای حسی، ریتمی و فرهنگی ساخته می‌شود. فتوژنی مواد خام این بدن را تولید می‌کند؛ لحظه‌هایی که تصویر از سطح بازنمایی عبور کرده و کیفیتی زنده، لمس‌پذیر و حسی پیدا می‌کند. فتوپلی این مواد را در یک جریان زمانی- حرکتی سازمان می‌دهد و از دل آن، ضرباهنگ و تنفس فیلم را می‌سازد. تماشاگرشناسی به ما نشان می‌دهد که این بدن فیلم تنها در رابطه با بدن تماشاگر کامل می‌شود، زیرا نگاه، توجه، ریتم ادراک و موقعیت فرهنگی تماشاگر در شکل‌گیری معنای فیلم مشارکت دارند. گفتمان دیداری نیز چارچوبی است که تعیین می‌کند چه نوع نگاه و چه نوع بدن‌مندی ممکن و مشروع است و چگونه تصویر درون سازوکارهای قدرت و تاریخت نگاه معنا می‌گیرد. در پیوند این چهار مفهوم، فیلم نه فقط ابژه‌ای برای تماشا، بلکه موجودیتی زنده و در حال کنش است؛ موجودیتی که در سطح تصویر شکل می‌گیرد،

در سطح روایت سازمان می‌یابد، در بدن تماشاگر تحقق می‌یابد و در گفتمان دیداری معنا پیدا می‌کند. سیر آرای صاحب‌نظران سینما گواه این مدعا است.

در اواخر دهه ۶۰ که رولان بارت «مرگ مولف» و «زایش خواننده» را پیش‌بینی کرد. اما از جهتی بی‌مسمی خواهد بود اگر از زایش تماشاگر در نظریه فیلم سخن بگوییم، زیرا نظریه، فیلم همیشه و در همه حال به رابطه فیلم با تماشاگر علاقه داشته است. چه در تصور مانستربرگ که معتقد است فیلم در قلمروی ذهنی عمل می‌کند، چه در ایمان ایزنشتاین به این که تدوین عقلانی فیلم موجب جهش‌های معرفت‌شناسی می‌شود، چه در دیدگاه بازن که به آزادی دموکراتیک تماشاگر برای تفسیر اعتقاد دارد و چه در نگرانی مالووی نسبت به نگاه خیره مردانه، در عمل همه نظریه‌های فیلم متضمن نظریه‌ای در باب رابطه فیلم و تماشاگر بوده‌اند (استم، ۱۳۸۳، ۲۷۳).

در نظریه‌های فیلم معاصر فرض بر این است که تصویرگری و شخصیت‌پردازی و نمادپردازی از تعامل تماشاگر با متن حاصل می‌آیند؛ بنابراین، بازنمایی‌های سینمایی برساخته‌هایی هستند که تماشاگران در واکنش به تصاویر و صداهایی که در معرض ادراک آنان قرار می‌گیرند پدید می‌آورند. اما پدیدارشناسی، برخلاف دیدگاه تعامل‌گرا، تماشاگر را نه سازنده، بلکه کاشف بازنمایی‌های سینمایی تلقی می‌کند، به این معنی که اعتقاد دارد تصویرگری‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها و نمادپردازی‌هایی که تماشاگر در فیلم می‌یابد، وجودشان از کنش‌های ادراکی او مستقل است. به این ترتیب، نظریه پدیدارشناسی از نظریه‌های استعلایی به شمار می‌آید، به این معنی که اعتقاد دارد بازنمایی‌ها از کنش‌های ذهنی که در ادراک آنها دخیل‌اند فراتر می‌روند (کازیه، ۱۳۹۲، ۵۱).

متز نتیجه می‌گیرد که تماشاگر با خود اینهمان می‌شود، با خود به مثابه کنش‌ناب ادراک... به مثابه شرط امکان دریافت و از این رو به عنوان نوع جدیدی از سوژه استعلایی، مقدم بر آنچه هست (متز، ۲۰۰۰، ۳). این همانی در امر خیالی رخ می‌دهد که تحت قیومت امر نمادین است، چرا که سینما به منزله امر نمادین نظامی از دال‌ها است که به مدلولی غایب دلالت می‌کند. در اینجا متز صراحتاً به تشبیه پرده سینما به مرحله آینه‌ای لکانی اشاره نمی‌کند با این حال از دید او سینما به لحاظ ساختاری واجد خصلتی آینه‌ای است که در آن هر چه نشان داده می‌شود بازتابی از واقعیت است. سینما به مانند نقش آینه در مرحله آینه‌ای، کامل بودن خیالینی را بر پرده ارائه می‌کند که کارکردش مخفی کردن فقدان ذاتی است. «دوختن» نام این ساز و کار در مفهوم لکانی است. لکان در سمینار XI بیان می‌کند «نگاه خیره، ابژه *a* در میدان امر بصری است.» (لکان، ۱۹۷۸، ۱۰۵).

متز معتقد است «تجربه سینما صرفاً از طریق احساسات ادراکی امکان‌پذیر است: میل و اشتیاق به دیدن (= سائق دیداری (اسکوپی)، حظ بصری (اسکوپوفیلی)، و تماشاگری جنسی (چشم‌چرانی)...» (پرنس، ۱۹۹۶، ۷۷؛ متز، ۱۹۸۲، ۵۸). این همانی با پروژکتور، دوربین و پرده (آپاراتوس سینمائی) اتفاق می‌افتد. پروژکتور کنش ادراک را با جای گرفتن در پشت سر تماشاگر و ایجاد تصویری بصری در پیش چشمان او مضاعف می‌کند. ناهای مختلف دوربین در حکم حرکت‌های سر به منظور دیدن هستند. کنش دیدن کنشی برون‌فکنانه / درون‌فکنانه است. سوژه نگاه خیره‌اش را به بیرون می‌دوزد و همزمان داده‌هایی را به واسطه

<sup>1</sup> Metz

<sup>2</sup> Suture

<sup>3</sup> Lacan

<sup>4</sup> Prince















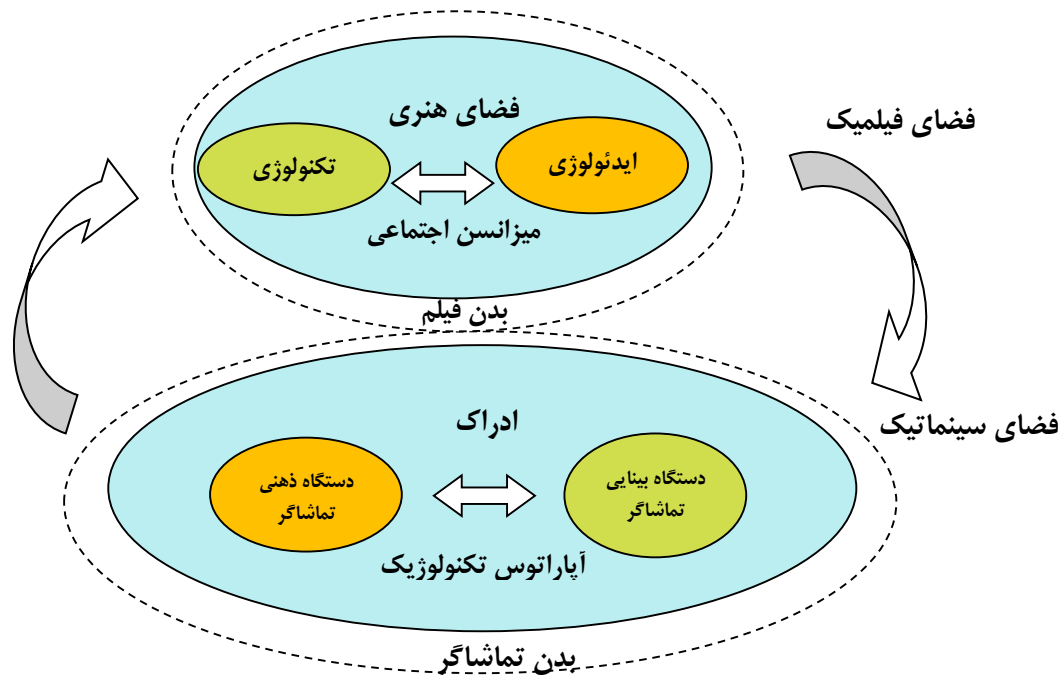






فعالیت اگزیستانسیال دید را برای مرئی بودن آنچه که به لحاظ پدیدارشناختی به عنوان جریان قصدمند (التفاتی) تصاویر متحرک تجربه می‌شوند، به ارمغان می‌آورد؛ تولید مداوم و پیوسته قصدمند بصری و سازماندهی‌های معنادار این تصاویر نه تنها به دنیای اُبژکتیو گواهی می‌دهند، بلکه به سوژه تجسم یافته مستقل، و سیالی که به لحاظ اخلاقی در فضایی مادی شکل گرفته، نیز گواهی می‌دهند... بنابراین این سوژه مرئی و بدیع سینمایی (اما به لحاظ فیزیکی، ناشناخته)، در سطح خُرده-ادراکی به نحوی ادراک می‌شود که بتواند تغییرات موقعیت را به لحاظ بصری و جسمی ثبت کند، رویابافی کند، دچار توهم شود، تصور کند، به یاد بیاورد، زیستن، اقامت و تجربه‌اش از جهان را ارزیابی کند (سوپچاک، ۱۹۹۲، ۶۲).

از آنجایی که هم بدن و هم جهان معمولاً از «تن خود-سان» ساخته شده و بر آن مبتنی هستند، و لذا در هم تنیده‌اند، هستی و موجودیت کلی آنها نیز به اشکال و حالت‌های خاص بودن مادی تجسم می‌یابد و متمایز می‌شود. بعلاوه، چون این در هم تنیدگی معمولاً «بر تن» مبتنی است، می‌توان آن را «احساسی» تلقی کرد، یعنی دیگر-بودگی موقت بدن سوژکتیو و جهان اُبژکتیو به‌طور برگشت‌پذیری یکی، دیگری را احاطه می‌کند، یعنی نه تنها سوال مرلو-پونتی در رابطه با حد و مرز میان آنها را مطرح می‌کند بلکه همچنین دو رابطه به‌طور مشابه برگشت‌پذیر اما به لحاظ شکلی متمایزی که ما داریم را به‌صورت تجربه افراطی آنچه که احساس می‌نامیم، در جهان ایجاد می‌کند. ... اُبژه در روند ساخته شدن و تلقی شدن به عنوان اُبژه، چه از طریق پدیده غیر قصدمند مادی و چه از طریق تن-سوژه قصدمند، که تن-سوژه از تقلیل سوژکتیویته «رنج می‌برد»، و در روند این تقلیل - در درون سوژکتیویته - آگاهی مضاعفی را نسبت به آنچه که قرار است یک اُبژه مادی باشد، تجربه می‌کند. این معنای احساس در قالب تجربه تلخ عاملیت و قدرت نیروهای خارجی اعمال شده بر بدن‌های زیسته ماست که امکان مبنایی مادی را برای ما فراهم می‌کند و این امکان نیز اساساً زمینه رفتار اخلاقی ما با دیگران و جهان را فراهم می‌سازد (سوپچاک، ۲۰۰۴، ۲۷۸-۲۸۸). در چنین وضعیتی، فیلم نه یک تصویر دیداری، بلکه یک موجودیت ادراکی قابل لمس است، و تماشاگر نه یک بیننده منفعل، بلکه بدنی است که درگیر، پاسخ‌گو و هم‌ریتیم با فیلم عمل می‌کند. این تجسم‌یافتگی موجب می‌شود تجرباً فیلم به شکل یک رویداد مشترک شکل بگیرد: تقاطع حضور بدن مند فیلم و تعامل بدن مند تماشاگر.



شکل ۱. رابطه تماشاگر و فیلم در فضای فیلمیک و سینماتیک (ماخذ: نگارنده)

## نتیجه

تماشاگر بر اساس دریافت و قدرت ادراک خود در محیط سینما عناصری را کشف می‌کند و این تفاوت بین او و تماشاگر از امتیازات هنر سینما محسوب می‌شود. همچنین تصویر سینمایی نیز لحظه به لحظه در تغییر است و این جریان سیال به فیلم خاصیتی ارگانیک و زنده می‌بخشد. تماشاگر تصویر را براساس آنچه که برایش به نمایش گذاشته شده نمی‌پذیرد بلکه سعی می‌کند در تغییر دادن هر آن از این لحظات شریک باشد.

باید اذعان داشت عیلرغم تغییرات مدام و مختلف در الگوهای فیلمسازی، تکرار و تشابه ویژگی‌های متداولی هستند که نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت. روایت و فرم فیلم جزء عناصر فیلمیک و فرمال بشمار می‌آیند که از این دو شاخص بهره می‌گیرند، اما همانگونه که هیچ موجود همسانی کامل شبیه همزادش نیست هر فیلم نیز تنی متمایز از تن دیگری است و برای مخاطبش تازه به شمار می‌آید. تماشاگر آگاهانه برداشت‌ها و قضاوت‌های خود را کنار می‌گذارد تا در فضای سیالی قرار گرفته تا ضمن درک ماهیت اثر به خود نیز در این رابطه هویت ببخشد. احساس داده‌ها نسبی است و وابسته به فضای ایدئولوژیک و فنی است. سینما تنی زنده و در حال رشد است که دائم بسوی هدف آرمانی ندانسته‌اش در حرکت و تغییر است. سینما این هست و نیست. ادراک فیلم، یک جریان دوطرفه است. فیلم، با ساختار و سبک خود، چهارچوبی برای تجربه تماشاگر فراهم می‌کند، اما این خود تماشاگر است که با فعال‌سازی ظرفیت‌های شناختی، عاطفی و بدنی خود، این چهارچوب را پر کرده و به آن روح می‌بخشد. مدل «حلقه ادراکی-تجربی» نشان می‌دهد که معنای فیلم نه در خود سلولوئید یا فایل دیجیتال، و نه صرفاً در ذهن تماشاگر، بلکه در فضای پویا، بدنمند و تعاملی «بین» این دو خلق می‌شود.



شکل (۲). مدل «حلقه ادراکی-تجربی»

## منابع

- آیدی، دون. (۱۳۸۸). پدیدارشناسی تکنیک. ترجمه: صالح نفی و مراد فرهادپور، *مجله اطلاعات حکمت و معرفت*، ۴(۸)، ۱۵-۲۰.
- ابوالقاسمی، محمدرضا. (۱۳۹۵). هستی‌شناسی موسیقی و اثر ادبی از دیدگاه رومن اینگاردن، *مجله حکمت و فلسفه*، ۱۲(۴)، ۷-۲۲.
- <https://doi.org/10.22054/wph.2017.7505>
- استم، رابرت. (۱۳۸۳). *پدیدارشناسی واقع‌گرایی / مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*. ترجمه احسان نوروزی، سوره مهر.
- برانینگان، ادوارد. (۱۳۹۶). *درک روایت و فیلم*، ترجمه سید جلیل شاهی لنگرودی، سیاه‌رود.
- براون، ویلیام. (۱۳۹۸). *ابرسیما/ فلسفه فیلم در عصر دیجیتال*، ترجمه: اکرم ورشوچی فرد و پیام زین‌العابدینی، کتاب پارسه.

- ترنر، گریم. (۱۳۹۵). سینما: کنش اجتماعی، ترجمه علی سیاح، دنیای اقتصاد.
- توماس، ساری. (۱۳۸۳). فیلم و فرهنگ سینما و بستر اجتماعی آن. مجید اخگر. سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت). چاپ اول.
- خلیلیان محمدمبین؛ علیا، مسعود و شمس‌الملوک مصطفوی. (۱۳۹۸). نسبت طرح واره‌سازی و انضمامی‌سازی در زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی اینگاردن، مجله متافیزیک، ۱۱(۲۸)، ۱-۱۲. <https://doi.org/10.22108/mph.2019.115699.1146>.
- سویچاک، ویویان. (۱۳۹۶). از مجموعه مقالات فلسفه سینما/ جسمیت بخشیدن به تصویر: پدیدارشناسی، آموزش و فیلم آبی اثر درک جارمن، ترجمه سعید نوروزی، شوند.
- فالزن، کریستوفر. (۱۳۸۲). فلسفه به روایت سینما، ترجمه: ناصرالدین علی تقویان، قصیده‌سرا.
- کارول، جان. ام. (۱۳۷۱). چند مسئله حل نشده در نظریه سینما، ترجمه حمید احمدی لاری، نشریه فارابی، ۱(۱۷)، ۷۴-۹۹.
- کازبیه، آلن. (۱۳۹۲). پدیدارشناسی و سینما، ترجمه علالدین طباطبایی، هرمس.

## References

- Abel, R. (1988). *French Film: Theory and Criticism 1907-1939*, 2 vols. Princeton: Princeton University Press.
- Abolghasemi, M. R. (2016). The Ontology of Music and the Literary Work from Roman Ingarden's Perspective. *Wisdom and Philosophy Journal*, 12(4), 7–22. <https://doi.org/10.22054/wph.2017.7505>
- Allen, R. (2004). *Psychoanalytic Film Theory*, in *The Blackwell companion to film theory*, Ed. T. Miller & R. Stam, Blackwell Publishing Ltd.
- Arnheim, R. (1933[1958]). *Film. Reprinted as Film as Art*. London: Faber.
- Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press).
- Baudry, J. L. (1974). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, *Film Quarterly*, 28 (2): 39–47. <https://doi.org/10.2307/1211632>
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D & Carroll, N. (eds) (1996). *Post- Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1989b). *A Case for Cognitivism*, *Iris*, No. 9.
- Branigan, E. (2017). *Narrative Comprehension and Film*. Trans. S. Jalil Shahri Langaroudi. Siahrood Publishing. (in persian)
- Brown, W. (2019). *Supercinema: Film Philosophy in the Digital Age*. trans A. Varshochi Fard and Payam Zinalabedini. Parseh Books. (in persian)
- Brooks, P. (1987). The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism. *The University of Chicago Press Journal*. 13(2), 334- 348.
- Carroll, N. (1992). Some Unresolved Problems in Film Theory. trans H. Ahmadi-Lari. *Farabi Journal*, 1(17) 74-99. (in persian)
- Chamarette, J. (2012). *Phenomenology and the Future of Film. Rethinking Subjectivity beyond French Cinema*, Palgrave Macmillan, Queen Mary, University of London, London, UK.
- Carroll, N. (1996). *Theorizing Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Casebier, A. (2013). *Phenomenology and Cinema*. trans A. Tabatabaei. Hermes Publishing.
- Chateau, D. (2012). *Subjectivity: Filmic Representation and the Spectator's Experience* (Amsterdam University Press - European Film Studies - Key Deb).

- Ellis, J. (1992). *Visible Fictions: cinema, Television, video*, Routledge.
- Falzon, C. (2003). *Philosophy Goes to the Movies*. trans N. A. Taghavian. Qasideh-Sara Publishing. (in persian)
- Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. London: Wallflower Press.
- Hughes, W. (1976). *The Evaluation of Film as Evidence*, The Historian and Film, Paul Smith ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Idhe, D. (2009). Phenomenology of Technology. trans S. Nafi & M. Farhadpour. *Information: Wisdom and Knowledge Journal*, 4(8). 15-20 (in persian)
- Ingarden, R. (1973). *The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, trans G. G. Grabowicz, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Khalilian, M., Amin, Olia, M., Mostafavi, Sh. (2018). The relationship of schematization and concreteization in Ingarden's phenomenological aesthetics. *Metaphysics*, 11(28), 1-12 <https://doi.org/10.22108/mp.2019.115699.1146>. (in persian)
- Lacan, J. (1978). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. A. Sheridan, New York: Norton.
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film, Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Dunham and London: Duke University Press.
- Merleau-P. M. (1945). *Phenomenology of Perception*. Trans C. Smith, London: Routledge.
- Metz, C. (2000). *The Imaginary Signifier' in Film and Theory: An Anthology*, ed. by Robert Stam and Toby Miller. Oxford: Blackwell.
- Metz, C. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. C. Britton, et al. (Bloomington: Indiana University Press.
- Metz, C. (1992). *The Imaginary Signifier, Film Theory and Criticism*, Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo.
- Metz, C. (1982 [1977]). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier* London: Macmillan.
- Plantinga, C. & Smith, M. (1999). *Passionate views, film, cognition and emotion*. JHU.
- Prince, G. (1983). Narrative pragmatics, Message, and Point, *poetics* 12(6), 489-590.
- Prince, S. (1996). *Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator/ Post-Theory Reconstructing Film Studies*, Edited by David Bordwell and Noel Carroll the University of Wisconsin Press.
- Quiroga, P. C. (2013). *Embodiment and the Senses in Travelogue Filmmaking*. Perla Carrillo Quiroga. University of Westminster.
- Smit, M. (1995b). Film Spectatorship and the Institution of fiction. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 53(2), 13-27.
- Smith, M. (1996). *Engaging Characters: Fiction, Emotion and Cinema*, Oxford: Oxford University Press).
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, New Jersey: Princeton University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley; London: University of California Press.
- Sobchack, V. (2017). *From The Philosophy of Film series / Embodying the Image: Phenomenology, Pedagogy, and Derek Jarman's Blue*. Trans. S. Norouzi. Shavand Publishing. (in persian)

- Stam, R. (2004). *Phenomenology of Realism / Introduction to Film Theory*. trans E. Norouzi. Sooreh Mehr Publishing. (in persian)
- Szczepańska, A. (1989). The Structure of Artworks. In: Dziemidok, B., McCormick, P. (eds) On the Aesthetics of Roman Ingarden. Nijhoff International Philosophy Series, *Springer, Dordrecht*. 1(27), 21-54. [https://doi.org/10.1007/978-94-009-2257-0\\_2](https://doi.org/10.1007/978-94-009-2257-0_2)
- Thomas, S. (2004). *Film and Culture: Cinema and Its Social Context*. Trans. M. Akhgar. SAMT (Organization for Researching and Composing University Humanities Textbooks). First edition. (in persian)
- Turner, G. (2016). *Film as Social Practice*. trans A Sayyah. Donya-ye Eqtesad Publishing. (in persian)
- Wollen, P. (1982). On Gaze Theory. *New left review*. 2(44):91-106. <https://doi.org/10.64590/159>.
- Wright, E. (2000). *Post Modern Encounters: Lacan and Post Feminism*. Icon Books, Duxford Cambridge.
- Yacavone, D. (2016a). Review of Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema, *The British Journal of Aesthetics*. 56(1), <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayv010>
- Yacavone, D. (2016b). Film and the Phenomenology of Art: Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium, and Expression. *New Literary History*. 47 (1), 159-185. <https://doi.org/10.1353/nlh.2016.0001>.