Rahpooye Memari-o Shahrsazi
(Quarterly Journal of Architecture and Urbanism)
Vol. 5, No. 19, Autumn 2026

The Metropolis, Loneliness, and the Suspension of the Lived Experience of the Modern Subject in Minimalist Cinema: A Phenomenological Analysis of Three Selected Scenes from My Dinner with Andre

Davoud Goudarzi[1], Mohammad Massoud[2], Ahmad Alasti[3], Seyed Mohammad Rashtian[4]

Received: 2026-01-31, Accepted2026-06-27
Doi: 10.22034/rau.2026.2083927.1301

Extended Abstract

The contemporary metropolis can no longer be understood merely as a physical or functional structure composed of buildings, infrastructures, and spatial regulations. Rather, it should be approached as an existential condition of lived experience in which the modern subject is continuously confronted with loneliness, suspension of meaning, and various forms of alienation. In this sense, the city does not operate simply as a backdrop for human actions but emerges as an active horizon that shapes perception, subjectivity, and modes of being-in-the-world. Within such a condition, meaning is neither fully stabilized nor entirely absent; instead, it remains suspended, fragmented, and constantly deferred. This suspension becomes particularly perceptible in cinematic representations that refrain from spectacle and narrative excess and instead focus on minimal situations, bodily presence, and perceptual duration. Minimalist cinema, through the deliberate reduction of narrative events, visual diversity, and dramatic action, offers a distinctive capacity for articulating this existential condition. By limiting cinematic elements, minimalist films foreground perception itself, allowing space, time, and the embodied subject to appear as primary phenomenological structures. In this framework, urban space is not necessari-

1. PhD student in urban planning. Department of (Institute of) Architecture and Urban Planning Faculty،Isf.C.، Islamic Azad University.Isfahan. Iran (Corresponding Author).
Email: davoudgoudarzi@iau.ir 0009-0009-3563-0217
2. Professor of Architecture, Architecture and Urban Planning Faculty, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
Email: m.masoud@aui.ac.ir 0000-0002-6300-2439
3. Associate Professor, Faculty of Performing Arts and Music, Faculty of Fine Arts; Faculty Member, Department of Cinema, Pars University, Tehran, Iran.
Email: a.alasti@yahoo.com 0009-0001-8700-0729
4. Assistant Professor of Urban Planning, Architecture and Urban Planning Faculty, Islamic Azad University of Isfahan (Khorasgan) Branch.
Email: sm.rashtiyan@gmail.com 0000-0002-7043-7633

ly represented through panoramic cityscapes or architectural iconography but may instead be articulated through absence, dialogue, stillness, and temporal suspension. Such an approach opens the possibility for a phenomenological reading of the city as an experienced condition rather than a visible object. From a phenomenological perspective, this reduction does not imply a lack of meaning but rather enables the emergence of latent experiential layers that are often obscured in conventional cinematic forms. Minimalist cinema slows down perception and resists narrative closure, allowing the viewer to inhabit moments of uncertainty, hesitation, and reflection. These qualities closely resonate with the lived experience of the contemporary metropolis, where acceleration, overstimulation, and functional efficiency paradoxically result in existential stagnation and perceptual exhaustion. The present study aims to provide a phenomenological interpretation of the representation of the metropolis of New York in Louis Malle's film My Dinner with Andre (1981). Although the film is widely recognized for its extreme minimalism—being largely composed of a single conversation between two characters seated at a restaurant table—it offers a profound reflection on modern urban existence. This research seeks to elucidate the relationship between urban space, modern loneliness, and the suspension of lived experience as articulated through the minimalist cinematic form. Rather than treating New York as a visually depicted city, the study investigates how the metropolis is phenomenologically constituted through dialogue, bodily presence, temporal structures, and moments of transition. The central research question guiding this study is how My Dinner with Andre constructs the experience of the contemporary metropolis as an existential condition and how minimalist cinema enables the articulation of urban alienation, perceptual suspension, and modern solitude. By focusing on lived experience rather than representational accuracy, the research situates the film at the intersection of urban studies, architectural theory, and phenomenological film analysis. Methodologically, the research adopts a qualitative approach grounded in phenomenological analysis. The theoretical framework draws upon key phenomenological concepts such as lived experience (Erlebnis), embodied perception, temporality, suspension, spatial attunement, and urban alienation.

These concepts are mobilized to analyze how cinematic form mediates the subject's relationship to urban space. Rather than applying phenomenology as a rigid methodology, the study employs it as an interpretive attitude that privileges perception, experience, and meaning as they emerge within the filmic world. The analytical procedure is based on an interpretive reading of three selected sequences from the film. These sequences are chosen not for their narrative importance but for their phenomenological significance in articulating the subject's relationship with the city. The first sequence depicts Wally's arrival at the restaurant, functioning as a liminal moment of transition between urban exterior and interior space. The second sequence centers on the dialogue in which New York is described metaphorically as a "human-made camp," a space of artificial order and control. The third sequence follows Wally's solitary walk through the city streets after the dinner, a moment that appears to promise movement and release but ultimately reinforces urban solitude. The first se-

quence is interpreted as a threshold experience in which the modern subject encounters the city as a condition of perceptual suspension. Wally's movement toward the restaurant is marked by hesitation, uncertainty, and a lack of narrative urgency. The city is present not as a visual spectacle but as an atmospheric condition that frames the subject's bodily orientation. This moment exemplifies a phenomenological threshold in which the subject is neither fully immersed in social interaction nor entirely withdrawn, highlighting the suspended nature of modern urban experience. The entrance into the restaurant does not resolve this suspension but rather relocates it into an interior space, suggesting that alienation is not confined to the exterior city but permeates everyday urban life. The second sequence, which constitutes the core of the film, presents the city through dialogue rather than image. Andre's description of New York as a "human-made camp" reframes the metropolis as a constructed system that regulates behavior, perception, and desire. From a phenomenological perspective, this verbal articulation replaces visual representation, allowing the city to emerge as an abstract yet deeply affective presence. The absence of direct urban imagery paradoxically intensifies the city's existential weight. Time in this sequence appears suspended, as the conversation unfolds without conventional narrative progression. This temporal stasis reinforces the sense of urban alienation by emphasizing reflection over action and thought over movement. In this sequence, minimalist form plays a crucial role. The static camera, limited spatial variation, and restrained performances direct attention to the rhythms of speech, pauses, and bodily gestures. The city becomes a mental and existential construct rather than a physical environment, illustrating how urban experience can be internalized and articulated through language. This mode of representation aligns with phenomenological notions of lived space, in which spatial meaning is constituted through perception and experience rather than measurable coordinates. From an architectural and urban phenomenological perspective, the film can also be read as a critique of modern spatial rationality. The interior of the restaurant functions as a controlled and insulated micro-space, detached from the surrounding metropolis yet structurally dependent upon it. This enclosed environment produces a paradoxical condition in which proximity does not guarantee intimacy, and spatial stability does not resolve existential uncertainty. The table, as the central spatial element, becomes a fixed point around which discourse circulates, reinforcing the static quality of both space and time. Such spatial fixation mirrors the condition of the modern city, where excessive organization and functional clarity often result in experiential impoverishment rather than meaningful engagement.

Moreover, the absence of architectural spectacle in the film foregrounds the phenomenological distinction between space as representation and space as experience. New York is not introduced through iconic skylines or recognizable landmarks; instead, it emerges through fragmented impressions, verbal descriptions, and subjective reflections. This strategy emphasizes the primacy of lived space over abstract spatial order, revealing the city as a series of partial and mediated experiences that shape the subject's existential orientation. The third sequence follows Wally after the dinner as he walks alone through the

city streets. Unlike the earlier sequences, this moment reintroduces physical movement and urban exteriority. However, this movement does not culminate in existential liberation. Despite bodily motion and spatial openness, the subject remains enclosed within a condition of solitude and reflection. The city appears indifferent, offering no resolution or transformation. This sequence underscores the persistence of urban loneliness and suggests that movement alone cannot overcome the existential suspension characteristic of modern metropolitan life. In addition, the film's reliance on dialogue as the primary cinematic device reconfigures the relationship between sound, space, and urban experience. Speech in My Dinner with Andre does not merely convey narrative information but functions as a spatial practice through which the city is continuously reconstructed in the consciousness of the subject. The spoken reflections on New York replace architectural visibility with experiential intensity, transforming the metropolis into a discursive and affective environment. From a phenomenological standpoint, this substitution foregrounds the auditory and cognitive dimensions of urban perception, emphasizing how the city is lived, remembered, and imagined rather than simply seen. The study concludes that My Dinner with Andre represents the metropolis not as a visual landscape but as an existential condition embedded within lived experience. The film's minimalist form enables a shift from spectacle to perception, allowing urban alienation, temporal suspension, and existential ambiguity to emerge as central themes. The city is constituted phenomenologically through thresholds, dialogue, interiority, and solitary movement rather than through architectural imagery. Ultimately, the film demonstrates the potential of minimalist cinematic form to articulate complex existential dimensions of contemporary urban life and to enrich interdisciplinary dialogues between cinema studies, urban theory, and architectural phenomenology.

Keywords: Lived Experience; Embodiment; Minimalist Cinema; Modern Loneliness; Perceptual Suspension; My Dinner with Andre

کلانشهر، تنهایی و تعلیق تجربه زیسته سوژه مدرن در سینمای مینیمال: تحلیل پدیدارشناسی سه سکانس منتخب از فیلم «شام من با اندره»[۱]

داود گودرزی[۲]، محمد مسعود[۳]، احمد الستی[۴]، سید محمد رشتیان[۵]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴-۱۱-۱۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵-۰۴-۰۶

DOI: 10.22034/rau.2026.2083927.1301

چکیده

کلانشهر معاصر را می‌توان نه صرفاً به عنوان ساختاری کالبدی، بلکه به مثابه وضعیتی وجودی از تجربه زیسته دانست که با تنهایی، تعلیق و ازخودبیگانگی سوژه مدرن تعریف می‌شود. در این چارچوب، سینمای مینیمال با تقلیل عناصر روایی و بصری، امکان بازنمایی این وضعیت را در سطحی ادراکی و پدیدارشناسانه فراهم می‌سازد. هدف، ارائه خوانشی پدیدارشناسانه از بازنمایی کلانشهر نیویورک در فیلم شام من با آندره (لوئیس مال، ۱۹۸۱) و تبیین نسبت میان فضای شهری، تنهایی مدرن و تعلیق تجربه زیسته سوژه در بستر فرم مینیمالیستی سینما است. پژوهش با رویکردی کیفی و مبتنی بر روش تحلیل پدیدارشناسانه و چارچوب نظری آن بر مفاهیمی چون تجربه زیسته، ادراک بدن‌مند، تعلیق زمانی و ازخودبیگانگی شهری استوار است. روش تحلیل شامل خوانش تفسیری سه سکانس منتخب فیلم است: سکانس ورود والی به رستوران به مثابه لحظه‌ای آستانه‌ای، گفت‌وگوی مرتبط با نیویورک به عنوان اردوگاهی انسان‌ساخته، و حرکت تنهای والی در خیابان‌های شهر پس از پایان شام. یافته‌ها سکانس نخست، تعلیق ادراکی سوژه مدرن را در مواجهه با فضای شهری آشکار می‌سازد. در سکانس دوم، شهر نه از طریق تصویر مستقیم، بلکه از خلال گفت‌وگو، به مثابه نظامی مصنوع و کنترلگر بازنمایی می‌شود و زمان روایی در وضعیتی ایستا قرار می‌گیرد. سکانس انتخابی سوم با وجود تحرک جسمانی، به رهایی وجودی نمی‌انجامد و تنهایی زیست کلانشهری و تعلیق را تثبیت می‌کند. نتیجه اینکه فیلم، کلانشهر را نه به عنوان منظره‌ای دیداری، بلکه به مثابه وضعیتی وجودی در دل تجربه زیسته سوژه بازنمایی کرده و ظرفیت سینمای مینیمال را در پیوند میان مطالعات شهری، معماری و سینما برجسته می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: تجربه زیسته، بدنمندی، سینمای مینیمال، تنهایی مدرن، تعلیق ادراکی، شام من با اندره

---

۱. مقالهٔ حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ اول با عنوان «فهم پدیدارشناسانهٔ سینماتوگرافی متروپلیس نیویورک: بازنمایی سینمایی مدرنیته کلانشهری در فیلم‌های ژانر سمفونی شهری» است که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم و مشاورهٔ نگارندهٔ چهارم در دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اصفهان (خوراسگان)، اصفهان در حال انجام است.

۲. دانش‌آموخته دکتری شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اصفهان(خوراسگان)، اصفهان، ایران.
Email: davoudgoudarzi@iau.ir 0009-0009-3563-0217

۳. استاد، گروه معماری و شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
Email: m.masoud@aui.ac.ir 0000-0002-6300-2439

۴. دانشیار بازنشسته، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه هنرهای زیبا، هیئت علمی گروه سینما، دانشگاه معماری و هنر پارس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: a.alasti@yahoo.com 0009-0001-8700-0729

۵. استادیار، گروه شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی،دانشگاه آزاد اسلامی واحد اصفهان (خوراسگان)، اصفهان، ایران.
Email: sm.rashtiyan@gmail.com 0000.0002.7043.7633

مقدمه

سینمای مینیمال، با حذف کنش‌های بیرونی و تمرکز بر سکون، گفت‌وگو و تجربه درونی، امکان مناسبی برای بازنمایی و تحلیل این وضعیت فراهم می‌آورد. فیلم شام من با آندره (لوئیس مال، ۱۹۸۱) گفت‌وگو میان دو شخصیت اصلی، والی (با بازی والاس شاون) و آندره (با بازی آندره گرگوری)، بنیان روایی اثر را شکل می‌دهد. والی به مثابه سوژه‌ای درگیر با زیست روزمره، عقلانیت مدرن و اضطراب‌های شهری، در تقابل با آندره قرار می‌گیرد که حامل تجربه‌ای شهودی، عرفانی و گسسته از نظم عقلانی زندگی معاصر است. که نمونه‌ای شاخص از سینمای مینیمال است و با ساختاری غیرروایی و گفت‌وگومحور، مسئله تنهایی سوژه مدرن را در نسبت با زیست کلانشهری به تصویر می‌کشد. این فیلم، برخلاف روایت‌های کلاسیک شهری، شهر را نه به عنوان فضایی عینی و قابل مشاهده، بلکه به مثابه تجربه‌ای زیسته و درونی بازنمایی می‌کند؛ تجربه‌ای که در آن، ادراک، بدنمندی و آگاهی سوژه تحت تأثیر نظم‌های پنهان زندگی مدرن قرار می‌گیرد. مسئله اصلی پژوهش حاضر آن است که فیلم شام من با آندره چگونه تنهایی سوژه مدرن را در بستر کلانشهر و در چارچوب سینمای مینیمال، با رویکرد پدیدارشناسانه بازنمایی می‌کند. فرض پژوهش بر این مبنا استوار است که فیلم، با حذف تصویر مستقیم شهر و تمرکز بر تجربه زیسته شخصیت‌ها، کلانشهر را به عنوان یک وضعیت وجودی و انضباطی ترسیم می‌کند که پیامد آن، گسست سوژه از بدن، ادراک و زیست‌جهان خویش است. برای پاسخ به این پرسش، پژوهش حاضر بر تحلیل سه سکانس کلیدی فیلم تمرکز دارد که هر یک مرحله‌ای از مواجهه سوژه مدرن با کلانشهر را نمایندگی می‌کنند. سکانس آغازین فیلم، که با حرکت والاس در فضای شهری و ورود او به مسیر روزمره آغاز می‌شود، وضعیت اولیه سوژه را در دل کلانشهر نشان می‌دهد؛ وضعیتی مبتنی بر پرسه‌زنی، عادت‌مندی و تعلیق ادراکی، که در آن تنهایی به صورت ناآگاهانه و پیشاتأملی تجربه می‌شود. سکانس میانی، موسوم به «نیویورکِ اردوگاهی»، نقطه کانونی تحلیل مفهومی فیلم است. در این سکانس، تجربه زیسته کلانشهر به صورت آگاهانه و انتقادی در گفتار آندره بازاندیشی می‌شود و شهر به مثابه ساختاری انسان‌ساخته و اردوگاهی بازنمایی می‌گردد که در آن سوژه هم‌زمان در جایگاه زندانی و زندانبان قرار دارد. این سکانس منطق پنهان تنهایی سوژه مدرن را آشکار ساخته و نشان می‌دهد که چگونه نظم‌های کلانشهری از طریق درونی‌سازی و عادت‌مندی، بدنمندی و ادراک سوژه را محدود می‌کنند. سکانس پایانی فیلم، که پس از پایان گفت‌وگو و تنهایی بیناسوژه‌ای و ناکامی هم‌فهمی با تقابل دیدگاه‌ها و ادامه گفت‌وگو، تنهایی بیناسوژه‌ای را به اوج می‌رساند. رابطه با دیگری همواره با فاصله و عدم‌تقارن ؛ در این سکانس، هم‌نشینی فیزیکی دو شخصیت در تضاد با فاصله ذهنی و تجربه‌ای آنهاست. کلانشهر مدرن به صورت افق ناپیدا و مؤثر حضور دارد؛ امکان گفت‌وگو فراهم است، اما تجربه‌ها همچنان در قلمروهای فردی و محدود باقی می‌مانند در این سکانس، تنهایی مدرن نه به صورت ناآگاهانه و نه صرفاً در قالب نقد، بلکه به عنوان تجربه‌ای وجودی و آگاهانه بازنمایی می‌شود؛ تجربه‌ای که امکان بازاندیشی در شیوه زیستن در جهان مدرن را فراهم می‌آورد. براین‌اساس، پژوهش حاضر با رویکرد پدیدارشناسانه و با اتکا به نظریات، شولتز، هوسرل و بدنمندی مرلوپونتی، این سه سکانس را به عنوان یک مسیر مفهومی تحلیل می‌کند: از زیست عادت‌مند سوژه در کلانشهر، به آگاهی انتقادی نسبت به منطق اردوگاهی شهر، و درنهایت، به تجربه تأملی تنهایی. این ساختار تحلیلی نشان می‌دهد که شام من با آندره چگونه در چارچوب سینمای مینیمال، تنهایی سوژه مدرن را نه به عنوان مسئله‌ای فردی، بلکه به مثابه پیامدی ساختاری از زیست کلانشهری و شیوه بودن در جهان مدرن بازنمایی می‌کند.

پرسش اصلی

فیلم شام من با آندره چگونه تنهایی سوژه مدرن در افق کلانشهر رادر سینمای مینیمال بازنمایی می‌کند؟

هدف کلی پژوهش

تبیین چگونگی بازنمایی تنهایی سوژه مدرن در افق کلانشهر از منظر پدیدارشناسانه و از طریق تحلیل سه سکانس منتخب فیلم شام من با آندره می‌باشد.

اهمیت و ضرورت انجام پژوهش

کلانشهر مدرن به مثابه زیست‌جهانی پیچیده، تجربه سوژه را در سطوح ادراک، بدنمندی و زمان‌مندی سامان می‌دهد. سینمای مینیمال، با تقلیل کنش روایی و تمرکز بر سکون، مکث و گفتار،

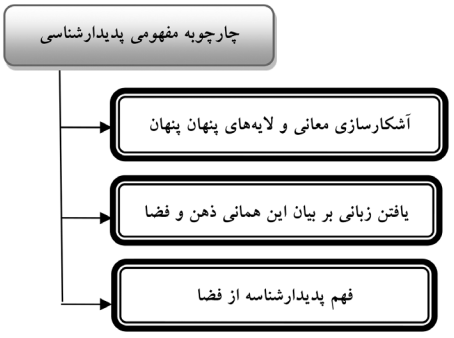
DOI: 10.22034/rau.2026.2083927.1301

بستری مناسب برای بازنمایی این تجربه ادراکی فراهم می‌کند. با این حال، در بخش قابل‌توجهی از پژوهش‌های سینمایی، تحلیل کلانشهر عمدتاً در چارچوب‌های جامعه‌شناختی یا بازنمایی‌محور صورت گرفته و سطح تجربه زیسته سوژه کمتر مورد توجه قرار گرفته است. از منظر روش‌شناختی، رویکرد پدیدارشناسی امکان عبور از تفسیرهای معناگرایانه صرف و تمرکز بر چگونگی ظهور پدیدارها در آگاهی سوژه را فراهم می‌آورد؛ امری که به‌ویژه در مواجهه با سینمای مینیمال، که معنا در آن از خلال حذف کنش و تعلیق روایت شکل می‌گیرد، ضروری است. فقدان مطالعاتی که این رویکرد را به‌طور منسجم در تحلیل نسبت کلانشهر و تنهایی سوژه مدرن به کار گیرند، یک خلأ نظری در پژوهش‌های موجود ایجاد کرده است. فیلم شام من با آندره با ساختار گفت‌وگومحور و محدودیت فضایی، امکان بررسی حضور ضمنی کلانشهر را در لایه‌های ادراکی و بدنی سوژه فراهم می‌کند. تحلیل پدیدارشناسانه سه سکانس منتخب این فیلم، به تبیین چگونگی شکل‌گیری تنهایی مدرن به مثابه تجربه‌ای زیسته و معلق یاری می‌رساند. از این‌رو، این پژوهش با ارائه خوانشی تجربه‌محور از سینمای مینیمال، می‌تواند به تعمیق مباحث نظری در مطالعات سینمایی و توسعه چارچوب‌های تحلیلی متناسب با زیست‌جهان معاصر کمک کند.

روش‌شناسی پژوهش

فیلم شام من با آندره بر مبنای رویکرد پدیدارشناسی. این فیلم بیش از آنکه بر کنش‌های بیرونی، روایت حادثه‌محور یا جلوه‌های بصری متکی باشد، بر تجربه زیسته، ادراک، آگاهی و گفت‌وگوی میان سوژه‌ها تمرکز دارد. ساختار مینیمال فیلم، محدود بودن فضا و تأکید بر مکالمه، امکان مطالعهٔ نحوه ظهور معنا در تجربه انسانی را فراهم می‌کند. در این اثر، جهان نه از طریق رخدادهای دراماتیک، بلکه از خلال ادراک، خاطره، بدنمندی و مواجهه میان دو شخصیت آشکار می‌شود. ازاین‌رو، فیلم بستری مناسب برای بررسی مفاهیمی چون تجربه زیسته، بیناذهنیت، ادراک پدیدارشناختی و چگونگی شکل‌گیری معنا در آگاهی انسانی فراهم می‌آورد و با مبانی نظری پدیدارشناسی هوسرل و مرلوپونتی همخوانی دارد. فیلم شام من با آندره: به کارگردانی لوئیس مال، ۱۹۸۱ به عنوان متن اصلی تحلیل و مجموعه‌ای از منابع نظری معتبر در حوزه پدیدارشناسی و مطالعات سینمایی است. منابع نظری مورد استفاده شامل آثار کلاسیک پدیدارشناسی، به‌ویژه نوشته‌های ادموند هوسرل در باب تجربه زیسته و آگاهی زمانی، موریس مرلو ـ پونتی در باب بدن زیسته، و آلفرد شوتس در زمینه پدیدارشناسی بیناسوژگی است. رویکرد پدیدارشناختی امکان واکاوی نحوه ظهور معنا در مواجهه سوژه با تصویر، صدا و زمان سینمایی را فراهم می‌سازد. در این چارچوب، فیلم شام من با آندره نه به عنوان متنی روایی یا بازنمایانه، بلکه به مثابه میدان تجربه تلقی می‌شود؛ میدانی که در آن، فرم سینمایی و ادراک سوژه در تعامل مداوم با یکدیگر قرار دارند. براین‌اساس، تمرکز پژوهش نه بر آنچه روایت می‌شود، بلکه بر چگونگی تجربه شدن روایت و وضعیت‌های ادراکی شخصیت‌هاست. این تلقی، مبتنی بر مفاهیم بنیادین پدیدارشناسی، به‌ویژه جهان‌زندگی، بدنمندی و زمان‌مندی است که در اندیشه‌های ادموند هوسرل و موریس مرلو ـ پونتی تبیین شده‌اند. داده‌های پژوهش از طریق مشاهده مکرر و تحلیلی فیلم گردآوری شده‌اند. این مشاهده صرفاً به تماشای روایی محدود نبوده، بلکه شامل توجه دقیق به عناصر فرمی و حسی فیلم از جمله قاب‌بندی، میزانسن، سکون و حرکت دوربین، ریتم زمانی، سکوت‌ها، گفتار و نحوه حضور بدن در قاب است. ثبت داده‌ها به صورت یادداشت‌برداری تحلیلی و توصیف پدیدارشناختی تجربه تماشای فیلم انجام شده است؛ به‌گونه‌ای که کیفیت تجربه ادراکی پیش از هرگونه تفسیر نظری ثبت شود. انتخاب سکانس‌ها به صورت هدفمند و مبتنی بر منطق نظری پژوهش انجام شده است. معیار اصلی انتخاب، نقش سکانس‌ها در تثبیت، تعلیق یا فروپاشی افق تجربه زیسته سوژه بوده است. براین‌اساس، سه سکانس به عنوان نمونه‌های تحلیلی برگزیده شدند که هر یک نماینده مرحله‌ای متمایز از وضعیت ادراکی فیلم هستند: سکانس آغازین که در آن تصویر ذهنی کلانشهر و بدن منضبط سوژه مدرن تثبیت می‌شود؛ سکانس منتخب دوم که تجربه زیسته در سکون مینیمالیستی و تعلیق زمانی قرار می‌گیرد؛ و سکانس منتخب سوم که با بروز بحران بدنمندی، افق تجربه دچار گسست و بازآرایی می‌شود. انتخاب این سکانس‌ها با هدف نشان‌دادن پیوستار تحولی تجربه ادراکی در کلیت فیلم صورت گرفته است. تحلیل سکانس‌ها به‌گونه‌ای انجام شده که ضمن تمرکز بر جزئیات فرمی، ارتباط آنها با کلیت تجربه سینمایی فیلم حفظ شود. هدف پژوهش تعمیم‌پذیری آماری نبوده، بلکه ارائه تحلیلی عمیق و مفهومی از یک نمونه شاخص در سینمای مینیمالیستی و تجربه‌محور

بوده است. ائدوئوگرام ۱ چارچوبه مفهومی پدیدارشناسی نشان داده می‌شود.



ایدئوگرام ۱. چارچوبه مفهومی پدیدارشناسی.

ادبیات و سوابق پژوهش

مرور پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که فیلم شام من با آندره عمدتاً در چارچوب نقدهای فلسفی، زیبایی‌شناختی و مطالعات گفت‌وگومحور سینما مورد توجه قرار گرفته است، اما تحلیل‌های روشمند پدیدارشناختی درباره آن محدود و پراکنده‌اند. در سطح بین‌المللی، برخی منتقدان و نظریه‌پردازان سینما این فیلم را نمونه‌ای شاخص از «سینمای اندیشه» دانسته‌اند که در آن گفت‌وگو جایگزین کنش دراماتیک می‌شود و تجربه زیسته شخصیت‌ها به مرکز ثقل روایت بدل می‌گردد. این مطالعات بیشتر بر نسبت فیلم با اگزیستانسیالیسم، معناجویی انسان مدرن و نقد زیست روزمره تمرکز داشته‌اند (کریمی، ۱۳۹۴). تحلیل فلسفی فیلم شام من با آندره: پرسش‌های زندگی و تجربه وجودی. مجله *سینما و فلسفه*. این مقاله به تحلیل فلسفی و اگزیستانسیالیستی فیلم پرداخته و مفاهیم بنیادی زندگی و تجربه انسان را در آن تحلیل می‌کند (رضایی، ۱۳۹۶). سینمای گفت‌وگو: تحلیل ساختار روایی و فلسفی فیلم شام من با آندره. نشریه تحلیل فیلم، مقاله‌ای که به طور خاص ساختار روایی فیلم را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که چطور فیلم تنها از طریق گفت‌وگوی شخصیت‌ها به روایت می‌پردازد (نامی، ۱۳۹۳). پایان‌نامه کارشناسی ارشد در رشته سینما: شام من با آندره و نقش گفت‌وگو در شکل‌دهی به روایت سینمایی. دانشگاه تهران، دانشکده هنر. در این پایان‌نامه، فیلم شام من با آندره به عنوان یک اثر سینمایی با ساختار گفت‌وگویی مورد بررسی قرار گرفته است و تأثیر این ساختار در روایت داستان تحلیل شده است (خاتمی، ۱۳۹۹). تحلیل اگزیستانسیالیستی فیلم شام من با آندره: انسان و جوامع مدرن. *پایان‌نامه دکتری* در رشته فلسفه، دانشگاه علامه طباطبایی. در این پایان‌نامه به تحلیل اگزیستانسیالیستی فیلم پرداخته شده و مفاهیم فلسفی مانند آزادی، انتخاب و بیگانگی در دنیای مدرن بررسی شده‌اند (هنسی، ۲۰۲۰). شام من با آندره: گفت‌وگوهای فلسفی در سینما. مجله *فیلم بین‌المللی*، این مقاله تحلیل فلسفی و مفهومی فیلم شام من با آندره را ارائه می‌دهد. نویسنده به طور ویژه به نحوه تعامل دیالوگ‌ها و شخصیت‌ها در این فیلم پرداخته و آن را به عنوان یک اثر برجسته برای بررسی موضوعات فلسفی در سینما می‌شناسد. مقاله به چگونگی ورود مفاهیم فلسفی به فیلم، به‌ویژه در زمینه‌هایی مانند اگزیستانسیالیسم و بیگانگی اجتماعی پرداخته است.

ادبیات موضوع

بدنمندی و پدیدارشناسی ادراک

هوسرل دوگانگی بدن شامل بدن به مثابه بدن عملگرا سوبژکتیو یا الیپ و بدن تجربه‌شونده یا ابژکتیو یا کورپر می‌باشد (زهاوی، ۱۴۰۰: ۲۰۹). برای بررسی رابطه پیچیده میان این دو بدن می‌توان از خوانش هوسرلی از ادراک جهان پیرامون شروع کرد. هوسرل جهان پیرامونی را وابسته به سوژه می‌داند، به زعم وی ارتباط میان ادراک بشر و جهان پیرامونی امری حیاتی برای معرفت‌شناسی است. جهان پیرامونی جهانی است که به وسیله شخص در اعمالش درک و به خاطر آورده و در اندیشه ادراک می‌شود، یا به فلان صورت فاش می‌شود، جهانی است که این اگوی شخصی از آن آگاه و برای او حاضر است و او به شیوه‌های مختلف نظری احساسی ارزش گذارانه عملی و نیز از طریق شکل دادنش به نحو تکنیکی با آن رابطه دارد (هوسرل[1]، ۱۹۸۹: ۱۹۵)، جهان پیرامون برای هوسرل آن جهانی است که شخص می‌شناسد نه آن که صرفاً به شکل فی نفسه وجود داشته باشد. در این رابطه میان ادراک بشر و جهان پیرامون، بدن یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم برای شناخت بیشتر است. بدنی که در جهان به دو شکل پدیدار می‌شود، به شکل ادراک‌کننده و به عنوان ادراک‌شونده. بدنی که برای دید بهتر حرکت می‌کند و جابه‌جا می‌شود و بدنی که ممکن است خود دیده شود. دستی که لمس می‌کند و دستی که لمس می‌شود. در واقع آدمی

DOI: 10.22034/rau.2026.2083927.1301

به عنوان موجود ادراک‌کننده به واسطه داشتن گوشت و پوست می‌تواند خود بخشی از جهان فیزیکی باشد. جهان که باید ادراک شود تا باشد.

همبودی جسمانی ـ در جهان بودنِ بدنی

بدن به مثابه ابژه یا جسم: هوسرل دوگانگی ادراک را بیان می‌کند؛ هم بدن را به مثابه یک ابژه و هم به شکل یک فاعل ادراک می‌کنیم. وقتی بدن خود را به مثابه یک چیز تجربه می‌کند این تجربه دوگانه است؛ یعنی دقیقاً هم به مثابه یک چیز تجربه شده و هم به مثابه بدن عملگر زیسته با هم در یک واحد (زهاوی، ۲۱، ۱۴۰۰). هوسرل بر این اصل تأکید می‌ورزد که تجربه بدن خود ممکن است شبیه به بدن دیگری باشد. یعنی اگر جسم را هم بخواهم ادراک کنم، شبیه به ادراک دیگری است. بر عکس این قضیه نیز صحیح است؛ یعنی ادراک بدن دیگری یا جسم دیگری شبیه به ادراک بدن خود است. هوسرل این رابطه با دیگری برای ادراک را همدلی می‌نامند. همان‌طورکه چیزهای صرفاً فیزیکی به عنوان چیزهای ظاهرشونده، به عنوان فعالیت‌های مورد تجربه، سوژه فاعل تجربه را برمی‌انگیزد؛ یعنی تحریک می‌کنند و سببی برای رفتار او هستند، موجودات انسانی نیز به یکدیگر تأثیرات شخصی بی‌واسطه و قابل شهودی را اعمال می‌کنند. آنها از قدرت برانگیختن یکدیگر برخوردارند. اما تأثیر آنها صرفاً به شیوه چیزهای فیزیکی یعنی به صورت تحریک صرف نیست گرچه که گهگاه چنین نیز می‌کنند. بلکه به صورت دیگری از تأثیر اشخاص بر اشخاص دیگر نیز وجود دارد، یعنی آنها فعالیت روحی شان خود را متوجه یکدیگر می‌کنند (هوسرل، ۱۹۸۹: ۲۰۰).

ادراک نه دریافت کیفیت‌های حسی چیزهاست و نه حکم درباره آنها، نه دریافت منفعلانه اجزا منفصل امور حسی است و نه حاصل استدلال یا قوای عقلی؛ بلکه شیوه مواجههٔ بدنی ما و شکل دستیابی ما به جهان است و این شیوه مواجهه، مقدم بر تفکر است. هر یک از ما پیش از آن که آگاهی باشد، بدنی به شمار می‌رود که جهان را دریافت می‌کند و شکل می‌دهد (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۱۷). بدن آن چیزی است که نزدیک من می‌باشد و هرگز نمی‌تواند در برابر من ظاهر شود؛ هرگز نمی‌توانم آن را در مقابل دیدگانم بچینم؛ بدن حاشیه‌ای از تمام ادراک من است. من ابژه‌های خارجی را با بدنم مشاهده می‌کنم؛ ابژه‌ها را به کار می‌برم؛ در آنها کنکاش می‌کنم؛ در اطراف آنها می‌گردم؛ اما خود بدنم را نمی‌توانم مشاهده کنم (مرلوپونتی[۲]، ۲۰۰۵: ۱۰۴). به زعم مرلوپونتی بدن وسیله‌ای برای من و جدای از من نیست؛ وسیله‌ای که در اثر محرک‌های حسی برانگیخته شود و داده‌هایی را برای آگاهی من فراهم کند تا من درباره آنها بیاندیشم.

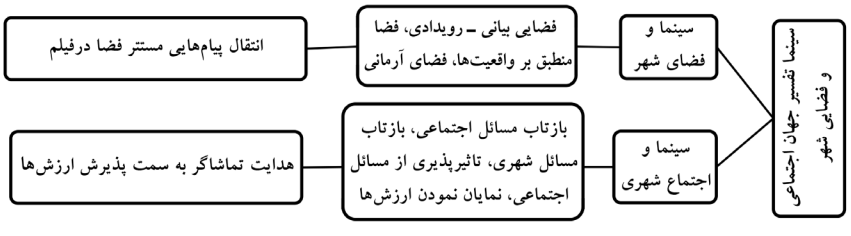
بدنمندی و زیست‌جهان پدیدارشناسی کلانشهر در فیلم

ادراک تماشاگر فیلم به سوژه استعلایی که ادراک فیلم، تماشاگر را به چیزی فراتر از یک ادراک یا فراشهود بدل می‌سازد (کازه بیه، ۱۳۸۸: ۱۲). مواجهه مخاطب با فیلم نه شبیه به مواجهه با یک ابژه است؛ بلکه شبیه به مواجهه انسان با دیگری است. دیگری که خود ادراک دارد و قدرت سوبژکتیو دارد. در واقع هر دو فیلم و مخاطبش در یک جهان بدنمندانه با هم در ارتباط قرار می‌گیرند (سوبچاک[۳]، ۱۹۹۲: ۵). در این رابطه بدنمندانه در جهان ادراکی مخاطب تمام حواس و توجه بشر نه به شکل تکه‌تکه و مجزا بلکه به شکل کلی و گشتالتی درگیر فیلم شده و فیلم را ادراک می‌کند. رابطه بدنی با فیلم، رابطه بدنمندی محدود به حس بینایی نمی‌شود. بلکه مخاطب می‌تواند تصاویر با نگاه خود نوازش کند. بافت و پوست را به گونه‌ای را ادراک می‌کند که گویی آنها را لمس می‌کند (مارکس[۴]، ۲۰۰۰: ۱۷۶). بدن مرکز جهت‌دهی ادراک. هرچند که دیگر فیلسوفان بر این باورند که بدن عنصری مادی است و نمی‌تواند شکلی از خود استعلایی باشد، اما برای هوسرل اینگونه نیست. هوسرل بدن عملگرا را به همه چیز ترجیح می‌دهد و هیچ چیزی را از آن برتر نمی‌داند. به زعم وی بدن من از همه چیز به من نزدیک‌تر است، نزدیک‌تر برای ادراک، نزدیک به احساس و اراده من (رشیدیان، ۱۴۰۱: ۳۷۸).کلانشهر فرد را در معرض بمباران امپرسیون‌ها و شوک‌ها و ضربه‌ها قرار می‌دهد مشخصه‌های بصری و فضایی کلانشهر مدرن، وضعیت ادراکی کاملاً متمایزی را برای شهروندان پدید می‌آورد (صیاد ۱۴۰۰: ۴) شهر یک نوشتار و متن اجتماعی قابل خوانش است (لفور[۵]، ۱۳۸۶: ۵۲). مدرنیته کل نوع بشر را وحدت می‌بخشد. وحدتی مبتنی بر تفرقه: این وحدت همه را به گرداب فروپاشی و تجدید حیات مستمر می‌افکند، گرداب مبارزه و تناقض، ابهام و عذاب (برمن، ۱۳۸۶: ۱۵).زندگی در کلانشهرها به مثابه زندگی در

غار افلاطونی است. تشدید زندگی احساسی برای شهروندان به علت سرعت و تغییر دائمی و پیوستگی محرک‌های خارجی و داخلی اتفاق می‌افتد و بر هویت، شالوده و بنیاد روانی کلانشهر تأثیر می‌گذارد. با گستردگی و نوع طراحی خود، موقعیت و شرایط روانی عقلگرا را برای زندگی روانی و احساسی شهروند خلق می‌کند. به طوری که عقلگرایی خصیصه زندگی کلانشهری می‌شود (زیمل[۶]، ۱۳۷۲). سوژه متحرک و پرسه‌زن، در طول عبور و مرور در کلانشهر، هر لحظه با سیل خروشان انواع محرک‌ها، همچون چهره‌ها و گفت‌وگوهای گوناگون، مناظر متغیر، مغازه‌های متفاوت، ترکیب نوری و بافت متفاوت هر منطقه و بی‌شمار تبلیغات مواجه می‌شود، در چنین محیطی، سوژه دشواری خاصی برای تشکیل هویتی یکپارچه و منسجم دارد (تانکیس[۷]، ۱۳۹۰: ۴۷). درواقع سوژهٔ مدرن در تجربهٔ زندگی کلانشهری، بی‌اعتنایی و خودداری را به عنوان یک سپر محافظ در برابر شوک‌های شهر مدرن اتخاذ می‌کند. و دلزدگی کلانشهری امری ارادی و تعمدی نیست بلکه واکنش عاطفی و غیر ارادی در برابر محرک‌هایی است که حس یکپارچه سوژه را در معرض تهدید فروپاش قرار می‌دهند (تستر[۸]، ۱۹۹۵: ۹۴). شکاف بین فرهنگ عینی و فرهنگ ذهنی کلانشهر به عنوان جایگاه تجلی مدرنیته، مکان نمایش همین تراژدی فرهنگی است. تکنیک ایماژ دیالکتیکی که سینما با مونتاژ عناصر ناهمگن در زندگی شهری می‌تواند از تناقضات زندگی روزمره شهری پرده بردارد مونتاژ با جابه‌جایی بسترهای اولیه موارد، سبب می‌شود که امر آشنا به امری عجیب و ناآشنا بدل شود (هایمور[۹]، ۲۰۰۲: ۴۶). ایدئوگرام ۲، تفسیر جهان اجتماعی از طریق سینما را نشان می‌دهد.

سبک هنر سینمایی مینیمال

مکتب سینمایی مینیمال[۱۰] از گرایش‌های مهم سینمای مدرن و متأخر، بر کاهش حداکثری عناصر روایی، بصری و دراماتیک و تمرکز بر تجربه، سکون و امر روزمره استوار است. در این رویکرد، روایت کلاسیک مبتنی بر پیرنگ، تعلیق و گره‌گشایی جای خود را به حداقل کنش، تکرار، مکث و زمان‌مندی کش‌دار می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که خود «بودن در زمان» به موضوع اصلی فیلم بدل می‌شود (بوردول[۱۱]، ۲۰۰۵). از منظر زیبایی‌شناختی، سینمای مینیمال با حذف موسیقی تأکیدی، استفاده محدود از حرکت دوربین، قاب‌های ثابت یا کم‌تحرک و دیالوگ‌های غیرنمایشی شناخته می‌شود. این ویژگی‌ها باعث می‌شوند توجه مخاطب از رخدادهای بیرونی به فرایند ادراک، آگاهی و تجربه زیسته شخصیت‌ها معطوف گردد (دلوز[۱۲]، ۱۹۸۹). در چنین سینمایی، معنا نه از طریق کنش دراماتیک بلکه از خلال سکوت‌ها، فاصله‌ها و تعلیق‌های ادراکی شکل می‌گیرد. بسیاری از نظریه‌پردازان، سینمای مینیمال را در پیوندی مستقیم با سینمای مدرن و بحران روایت کلاسیک می‌دانند. به‌زعم دلوز، این نوع سینما با گذار از «تصویر ـ حرکت» به «تصویر ـ زمان»، امکان مواجهه مستقیم مخاطب با زمان ناب و تجربه ناب آگاهی را فراهم می‌کند. در این چارچوب، شخصیت‌ها اغلب کنش‌پذیر، متأمل و گرفتار در نوعی تعلیق وجودی‌اند که به جای پیشبرد داستان، وضعیت بودن آنها در جهان را آشکار می‌سازد. در آثار شاخص سینمای مینیمال، گفت‌وگو نه ابزاری برای پیشبرد پیرنگ، بلکه شکلی از حضور و تفکر است. فیلم شام من با آندره نمونه‌ای برجسته از این رویکرد به‌شمار می‌آید؛ فیلمی که با حذف تقریباً کامل کنش بیرونی و تمرکز بر یک گفت‌وگوی طولانی، تجربه زیسته، آگاهی و تفاوت زیست‌جهان دو شخصیت را در مرکز روایت قرار می‌دهد. این ویژگی‌ها آن را در امتداد سینمای مینیمال و سینمای تأملی قرار می‌دهد که به جای چه اتفاقی می‌افتد، بر چگونه تجربه می‌شود تمرکز دارد (چاتمن[۱۳]، ۱۹۹۰) از منظر پدیدارشناختی،



ایدئوگرام ۲. تفسیر جهان اجتماعی از طریق سینما.

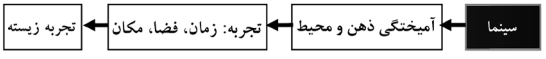
DOI: 10.22034/rau.2026.2083927.1301

سینمای مینیمال بستری مناسب برای تحلیل تجربه ادراکی و زیست‌جهان است؛ زیرا با کاهش محرک‌های بیرونی، امکان توجه عمیق‌تر به فرایند ظهور معنا در آگاهی فراهم می‌شود. به همین دلیل، بسیاری از پژوهشگران این مکتب را هم‌راستا با رویکردهای پدیدارشناسی در فلسفه می‌دانند؛ رویکردی که بر توصیف تجربه آن‌گونه‌که در آگاهی پدیدار می‌شود تأکید دارد (سوبچکت[۱۴]، ۱۹۹۲). در مجموع، مکتب سینمایی مینیمال را می‌توان نه صرفاً یک سبک فرمی، بلکه نوعی نگرش فلسفی به سینما دانست؛ نگرشی که با کاستن از عناصر مرسوم روایت، سینما را به عرصه تأمل، حضور و تجربه زیسته بدل می‌سازد و امکان تحلیل‌های عمیق پدیدارشناختی را فراهم می‌کند سبک هنری مینیمال در فیلم شام من با آندره فیلم شام من با آندره، یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های سینمای مینیمال است که با حذف آگاهانه کنش دراماتیک و تمرکز بر گفت‌وگو، تجربه زیسته و آگاهی را به مرکز روایت منتقل می‌کند. ساختار فرمی و محتوایی این فیلم به‌وضوح با اصول زیبایی‌شناسی سینمای مینیمال هم‌خوان است. ۱. حداقل‌گرایی روایی و حذف پیرنگ کلاسیک در این فیلم، روایت به یک موقعیت واحد شام دو دوست در یک رستوران تقلیل می‌یابد. هیچ گره‌افکنی، تعلیق داستانی یا نقطه اوج کلاسیکی وجود ندارد و روایت بر وضعیت گفت‌وگویی پایدار استوار است. این ویژگی نمونه‌ای روشن از تقلیل روایت به «موقعیت» در سینمای مینیمال است؛ ۲. حذف کنش بیرونی و برجستگی سکون تقریباً تمام فیلم در حالت سکون رخ می‌دهد؛ شخصیت‌ها نشسته‌اند و کنش فیزیکی به حداقل می‌رسد. این سکون، به جای ضعف روایی، به ابزار معناساز بدل می‌شود و توجه مخاطب را به جریان آگاهی و تجربه درونی معطوف می‌کند؛ ۳. زمان‌مندی کش‌دار و تجربه تصویر-زمان ریتم کند فیلم و استفاده از نماهای نسبتاً طولانی باعث می‌شود زمان به صورت مستقیم تجربه شود. تماشاگر نه در پی دنبال‌کردن رخدادها، بلکه درگیر «گذران زمان» در گفت‌وگو می‌شود؛ امری که دلوز آن را ویژگی بنیادین تصویر-زمان می‌داند؛ ۴. اقتصاد بصری و سادگی میزانسن فضای رستوران، نورپردازی ملایم، قاب‌بندی ساده و حرکت محدود دوربین، نمونه‌ای از اقتصاد بصری سینمای مینیمال است. هیچ عنصر بصری زائدی برای تحریک احساسات مخاطب به کار نمی‌رود و تصویر در خدمت حضور و گفت‌وگو باقی می‌ماند؛ ۵. گفت‌وگو به مثابه جایگزین کنش در شام من با آندره، گفت‌وگو نقش کنش را بر عهده دارد. دیالوگ‌ها نه برای پیشبرد داستان، بلکه برای آشکارسازی تفاوت دو زیست‌جهان، دو نگرش به زندگی و دو شیوه تجربه جهان به کار می‌روند؛ ۶. حذف موسیقی تأکیدی و برجستگی سکوت فیلم تقریباً فاقد موسیقی متن هدایت‌گر است. سکوت‌ها، مکث‌ها و صداهای محیطی رستوران جایگزین موسیقی می‌شوند و فضای تأملی فیلم را تقویت می‌کنند؛ رویکردی که با زیبایی‌شناسی مینیمال و سبک تعالی‌گرایانه هم‌راستاست؛ ۷. تمرکز بر امر روزمره و تجربه زیسته کنش اصلی فیلم شام خوردن و گفت‌وگو از عادی‌ترین فعالیت‌های روزمره است. بااین‌حال، فیلم از خلال همین امر ساده، به پرسش‌های بنیادین درباره معنا، تجربه، آگاهی و زیست مدرن می‌پردازد؛ ویژگی‌ای شاخص در سینمای مینی مال ابهام معنایی و مشارکت فعال مخاطب فیلم هیچ موضع‌گیری نهایی یا پیام صریحی ارائه نمی‌دهد. مخاطب میان روایت‌های آندره و والاس معلق می‌ماند و خود باید نسبتش را با جهان فیلم تعیین کند؛ امری که به مشارکت فعال تماشاگر می‌انجامد؛ ۸. هم‌سویی با پدیدارشناسی تجربه تمرکز فیلم بر گفت‌وگو، حضور، مکث و تجربه لحظه‌ای، آن را به متنی مناسب برای تحلیل پدیدارشناختی بدل می‌کند. جهان فیلم نه بازنمایی واقعیت، بلکه شیوه پدیدارشدن جهان در آگاهی دو شخصیت است.

پرسه‌زن فیلم و تجربه زیسته

فیلم بیننده را با خود به درون لایه‌های تو در توی مکان می‌کشاند و چهره‌ها و نیمرخ‌هایی بس متفاوت از کالبد معماری بنا و معماری شهر به او نشان می‌دهد. کالبد معماری و تن شهر جزئی لاینفک از داستان فیلم می‌شود، با نشانه‌ها و نشانی‌های خاص (اعتصام، ۱۳۹۸: ۵). سینما و کلانشهری: زندگی کلانشهری ریشه در جست‌وجوی آمیختن با توده جمعی، و ذوب شدن در سیلان آشوب‌های شهری ست. از این منظر، ظرفیت شهر و سینما را می‌توان ایجاد تمایل برای بازپیکره‌بندی سوبژکتیو، و نیز شوق برای در جمع بودن و ارتباط گروهی در نظر گرفت. تجربه تماشاگری سینما و پرسه‌زنی در شهر، به عبارت دیگر، مبتنی است بر یک گونه خاص از جذب شدن به اتمسفر محیط، و شکل‌دهی به گشتالت‌های احساسی ـ جسمانی فضایی با بدن‌ها و فضاهایی که در یک جغرافیای گشتالتی توزیع شده‌اند. در سینما، ناظر در درون جهان منظر است، اما بدون

مکان مشخص (ساسیت[۱۵]، ۲۰۰۸: ۱۴۴)، سینما به بازنمایی مکان‌های متمایز، شیوه‌های زندگی و بافت انسانی شهرها و بیان پیچیدگی مکانی، گوناگونی و پویایی اجتماعی شهر، از طریق میزانسن، لوکیشن سینمایی، نورپردازی، فیلمبرداری و تدوین، می‌پردازد (شیل[۱۶]، ۱۳۹۱: ۲۲). فیلم‌ها با زمینهٔ شهری، برخوردها و تعاملات پیچیدهٔ شهری و زندگی اجتماعی و تصویر کالبدی فضاهای شهر ارائه می‌کنند. مهم‌ترین مباحث تئوری فیلم فضا محور تأثیرات ترسیم شده در فیلم‌ها بر دنیای واقعی می‌باشد. جامعه امروزی، ارتباطی تنگاتنگ با تصاویر سینمایی خود را باز می‌شناسد، قرن حاضر تصاویر متحرک، نحوه اندیشیدن و نگریستن، حرکت‌کردن و زندگی‌کردن تماشاگران را تحت تأثیر قرار داده و قلمروهای زندگی واقعی و ادراک مخاطبان از فضاهای شهری را شکل‌دهی می‌کند. سینما سرتاسر شهر را فرا گرفته است، برای فهم این راز، نباید از شهر به سمت پرده سینما حرکت کنیم، بلکه باید از پرده سینما به سوی شهر حرکت کرد (بادرلارد[۱۷]: ۱۹۸۹). ایدئوگرام ۳، تجربه زیسته پرسه‌زن سینما را نشان می‌دهد.



ایدئوگرام ۳. تجربه زیسته پرسه‌زن سینما.

پرسه‌زن ذهنی و تجربه زیست‌جهان کالانشهری ـ فیلم *شام من با آندره*

سه سکانس و ارتباط آن با کالانشهر و سوژه مدرن، سکانس آغازین: ورود به رستوران و آغاز گفت‌وگو، این سکانس زمینه و چارچوب اصلی تجربه سوژه را شکل می‌دهد. ورود به رستوران، سکون اولیه شخصیت‌ها و آغاز گفت‌وگو، شرایطی را فراهم می‌کند که تعلیق ادراکی و پرسه‌زنی ذهنی سوژه مدرن مشاهده شود. ارتباط با کالانشهر و سوژه مدرن: کالانشهر مدرن به صورت نامرئی در ذهن شخصیت‌ها حضور دارد؛ اضطراب و پراکندگی ذهنی، انعکاس شلوغی و پیچیدگی شهر است. تنهایی سوژه مدرن از همان ابتدا شکل می‌گیرد: علی‌رغم حضور فیزیکی دیگری، فاصله ذهنی وجود دارد و تجربه وجودی فردی به وضوح نمایان می‌شود، سکون بدن‌ها و مکث‌های گفت‌وگو، بازنمایی وضعیت بدنمندی و تعلیق ادراکی است که تجربه ذهنی شهر را شکل می‌دهد. سکانس منتخب دوم: نیویورکِ به عنوان اردوگاه، یکی از سکانس‌های محوری. چگونگی بازنمایی تنهایی سوژه مدرن در بستر کالانشهر و در چارچوب سینمای مینیمال با رویکرد پدیدارشناسانه و امکان تحلیل نظری منسجمی از نسبت میان شهر، بدن و تجربه زیسته فراهم می‌آورد. این سکانس کالانشهر را نه به عنوان یک فضای کالبدی، بلکه به مثابه یک وضعیت وجودی و تجربه زیسته بازنمایی می‌کند. روایت آندره از نیویورک، بدون اتکا به تصویر عینی شهر، امکان تحلیل پدیدارشناسانه تجربه زیستن در کالانشهر را فراهم می‌سازد؛ تجربه‌ای که در آن سوژه با احساس خفگی، تکرار و تعلیق ادراکی مواجه می‌شود. این ویژگی، سکانس را به نمونه‌ای شاخص برای بررسی پدیدارشناسی بدن‌مند تجربه شهری بدل می‌کند. دوم، این سکانس به‌روشنی منطق اردوگاهی کالانشهر مدرن را آشکار می‌سازد؛ جایی که سوژه هم‌زمان در جایگاه زندانی و زندانبان قرار می‌گیرد. این هم‌زمانی، امکان تحلیل تنهایی سوژه مدرن را به مثابه پدیده‌ای ساختاری و نه صرفاً روان‌شناختی یا فردی فراهم می‌کند. از این منظر، سکانس نیویورکِ به مثابه اردوگاهی است نمونه‌ای فشرده از سازوکارهای درونی‌سازی نظم، عادت‌مندی و انضباط است که در کالانشهر مدرن عمل می‌کنند. سوم این سکانس نقش محوری در بروز بحران بدنمندی دارد. در روایت آندره، بدن سوژه مدرن به بدنی عادت‌زده، منجمد و کم‌حساس تقلیل می‌یابد که ارتباط خود را با تجربه زیسته و زیست‌جهان از دست داده است. تحلیل بدن به عنوان کانون ادراک و تجربه را فراهم می‌کند. چهارم، تقابل گفتمانی میان آندره و والاس در این سکانس، امکان تحلیل دو شیوه مواجهه سوژه مدرن با کالانشهر را فراهم می‌آورد: آگاهی انتقادی در برابر سازگاری روزمره. سکانس فیلم منطق سینمای مینیمال صورت گرفته است. سکانس نیویورکِ اردوگاهی است، بدون اتکا به کنش‌های بیرونی یا حرکت دوربین، و صرفاً از طریق گفت‌وگو و تجربه درونی، یکی از عمیق‌ترین نقدهای سینمایی از زیست کالانشهری و تنهایی سوژه مدرن را ارائه می‌دهد. سکانس منتخب سوم: تقابل دیدگاه‌ها و پایان گفت‌وگو: این سکانس نقطه اوج تنهایی بیناسوژه‌ای و ناکامی هم‌فهمی را نشان می‌دهد و نتیجه‌گیری روانی و وجودی از کل گفت‌وگو ارائه می‌کند و کالانشهر مدرن به عنوان افق نامرئی، امکان گفت‌وگو را فراهم می‌کند اما هم‌فهمی وجودی میان شخصیت‌ها محقق نمی‌شود. تنهایی سوژه مدرن در دل تعامل و نزدیکی فیزیکی، برجسته می‌شود؛ هم‌نشینی جسمی به

DOI: 10.22034/rau.2026.2083927.1301

هم‌فهمی وجودی نمی‌انجامد. سکون و تعلیق ادراکی در این سکانس، به‌وضوح وضعیت ذهنی سوژه و تأثیر افق شهری بر تجربه فرد را بازنمایی می‌کند. جمع‌بندی این سه سکانس در «جدول ۱» به‌طور استراتژیک مسیر تجربه سوژه مدرن در کلانشهر را از منظر نظریه‌پردازان نشان می‌دهد.

جدول ۱. به‌طور استراتژیک مسیر تجربه سوژه مدرن در کلانشهر از منظر نظریه‌پردازان.

پرسه‌زنی ذهنی و تعلیق ادراکی (سکانس اول). نظریه هوسرل
کلانشهر به مثابه اردوگاه نامریی: پدیدارشناسی سوژه مدرن در سکانس نیویورک (سکانس دوم). نظریهٔ مرلوپونتی
تنهایی بیناسوژه‌ای و ناکامی هم‌فهمی (سکانس سوم). نظریهٔ شولتز

کلانشهر مدرن در خلال سکانس‌های انتخابی نه به عنوان پس‌زمینه فیزیکی، بلکه به صورت افق ذهنی و وجودی تجربه سوژه را شکل می‌دهد و تنهایی سوژه مدرن محصول سکون، تعلیق ادراکی و گسست میان بدن و تجربه است.

پدیدارشناسی سوژه مدرن: سکانس‌های منتخب

تحلیل کلانشهر مدرن و تنهایی سوژه مدرن، سکانس اول: ورود والی به رستوران و ناآرامی آغاز گفت‌وگو تعلیق ادراکی و پرسه‌زنی ذهنی سکانس آغازین فیلم شام من با آندره، با ورود شخصیت‌ها به رستوران و شروع گفت‌وگو، نمونه‌ای شاخص از تعلیق ادراکی سوژه مدرن است. شخصیت‌ها در فضایی محدود و بسته مستقر می‌شوند، اما آگاهی آنها در حالتی معلق بین گذشته، حال و انتظار آینده قرار دارد ریتم کند گفت‌وگو، مکث‌های طولانی و سکون میزانسن باعث می‌شود زمان زیسته کش‌آمده و تجربه ذهنی سوژه از فضای کلانشهر مدرن بازنمایی شود. کلانشهر مدرن در این سکانس به صورت نامرئی اما مؤثر حضور دارد؛ شلوغی و نظم عقلانی شهر در ذهن شخصیت‌ها به صورت اضطراب خفیف و پراکندگی تمرکز تجربه می‌شود. این حضور-غیاب، نشان‌دهنده تأثیر محیط شهری بر تجربه درونی سوژه است. تنهایی سوژه مدرن نیز از همان ابتدا آشکار می‌شود: علی‌رغم حضور فیزیکی دو شخصیت در یک فضا، فاصله ذهنی و عدم هم‌فهمی وجود دارد. سوژه هنوز توان ایجاد ارتباط وجودی با دیگری را ندارد و این تنهایی، هسته اولیه تجربه مدرن است. بدن شخصیت‌ها در نشستن و سکون محدود شده است، اما این سکون به معنای آرامش نیست؛ بدن‌ها ابزار مشاهده و تأمل ذهنی شده‌اند و تجربه به سطح ذهن و گفتار منتقل می‌شود. در حقیقت والی در مسیر رسیدن به رستوران و سپس هنگام نشستن، در وضعیتی از ناهم‌حضوری با لحظه اکنون قرار دارد. او از نظر فیزیکی در فضاست، اما آگاهی‌اش درگیر نگرانی‌های روزمره، اقتصاد، فرسودگی زندگی شهری و اضطراب زمان است. این وضعیت، از منظر پدیدارشناسی هوسرل، نوعی آگاهی پیشاپدیداری است: جهان نه آن‌گونه که خود را می‌نمایاند، بلکه آن‌گونه که توسط پیش‌فرض‌ها و عادت‌های ادراکی پوشانده شده، تجربه می‌شود. چیزها هنوز اجازه ظهور ناب نیافته‌اند. از دید هایدگر، والی در این سکانس نمونهٔ روشن انسانی که در روزمرگیِ دیگران بودن حل شده. زمان برای او نه گشوده بلکه فشرده و اضطراری است. رستوران هنوز جهانی برای زیستن نیست، بلکه صرفاً مکانی کاربردی برای انجام یک قرار اجتماعی است. بودنِ او، بودنِ ناآگاهانه است. در خوانش مرلوپونتی، بدن والی نیز بدنِ حاضروغایب است: حرکاتش فیزیکی است، بدن هنوز به عنوان بدن زیسته وارد تجربه نشده. او در فضا حرکت می‌کند، اما فضا با او وارد گفت‌وگو نمی‌شود. این سکانس، تعلیق پیش از امکان تجربه است؛ آستانه‌ای که هنوز به ادراک انضمامی نرسید.

«تصویر ۱» پرسه‌زنی ذهنی و تعلیق ادراکی سکانس منتخب اول که بر مبنای نظریه هوسرل، سوژه در وضعیت تعلیق ادراک و پیش از شکل‌گیری گفت‌وگوی مفهومی و فلسفی را نشان می‌دهد.



تصویر ۱. پرسه‌زنی ذهنی و تعلیق ادراکی (سکانس منتخب اول). نظریه هوسرل: سوژه در وضعیت تعلیق ادراک و پیش از شکل‌گیری گفت‌وگوی مفهومی و فلسفی (مأخذ: *شام من با آندره*، اثر لوئیس مال، ۱۹۸۱).

سکانس منتخب دوم: نیویورکِ به مثابه اردوگاه یا زندان انسان‌ساخته به‌طور مستقیم به پرسش اصلی پژوهش، یعنی چگونگی بازنمایی تنهایی سوژه مدرن در بستر کلانشهر پاسخ می‌دهد. در این سکانس، کلانشهر نه به عنوان فضای تعامل اجتماعی، بلکه به مثابه ساختاری انضباطی ظاهر می‌شود که تجربه زیسته سوژه را محدود کرده و او را در وضعیت انزوای وجودی قرار می‌دهد. نیویورک در این خوانش، شبکه‌ای از عادت‌ها، قواعد و ریتم‌های تکرارشونده است که به‌تدریج امکان تجربه اصیل و ارتباط معنادار را از سوژه سلب می‌کند. نکته محوری این سکانس، فروپاشی تمایز میان زندانی و زندانبان است؛ انسان مدرن هم‌زمان در هر دو جایگاه قرار می‌گیرد. سوژه از یک‌سو در بند نظم‌های تحمیل‌شده کلانشهری است و از سوی دیگر، با پذیرش و بازتولید همین نظم‌ها، به عامل تداوم آنها بدل می‌شود. این وضعیت، شکل خاصی از تنهایی مدرن را رقم می‌زند؛ تنهایی‌ای که نه ناشی از فقدان جمع، بلکه محصول زیستن در ساختاری است که فردیت را به کارکرد تقلیل می‌دهد و سوژه را از تجربه زیسته خود جدا می‌سازد. از منظر پدیدارشناسی، حذف تصویر عینی شهر و جایگزینی آن با روایت زبانی آندره، دلالت بر اولویت تجربه ذهنی و بدنی سوژه نسبت به واقعیت کالبدی دارد. کلانشهر در این سکانس به صورت احساس خفگی، تکرار و سکون ادراکی تجربه می‌شود. بدن سوژه، که باید محل تماس زنده با جهان باشد، در این وضعیت به بدنی منجمد و عادت‌زده بدل می‌گردد؛ بدنی که در چرخه‌های روزمره حل شده و حساسیت ادراکی خود را از دست داده است. بدین‌ترتیب، تنهایی سوژه مدرن نه در فاصله مکانی از دیگران، بلکه در گسست او از بدن و تجربه خود تحقق می‌یابد. تقابل گفتمانی میان آندره و والاس، لایه دیگری از نسبت این سکانس با سؤال پژوهش را آشکار می‌سازد. والاس نماینده سوژه‌ای است که با منطق کلانشهر سازگار شده و تنهایی را به عنوان وضعیتی طبیعی پذیرفته است، در حالی که آندره با زبان انتقادی و استعاری خود، تلاش می‌کند این سازگاری را مختل کرده و امکان آگاهی نسبت به وضعیت اردوگاهی زندگی مدرن را احیا کند. این تقابل نشان می‌دهد که تنهایی مدرن، بیش از آن‌که یک وضعیت فردی باشد، نتیجه ساختاری کلانشهری است که سوژه را به سکون و انفعال می‌کشاند. در جمع‌بندی، سکانس نیویورکِ اردوگاه و زندانی است نشان می‌دهد که کلانشهر مدرن چگونه با درونی‌سازی نظم و انضباط، سوژه را به موجودی تنها، عادت‌زده و از تجربه زیسته جداشده بدل می‌کند. بدین‌ترتیب، این سکانس پاسخی مستقیم و تحلیلی به سؤال اصلی پژوهش ارائه می‌دهد و نقش کلانشهر را در شکل‌گیری تنهایی سوژه مدرن، در چارچوب سینمای مینیمال و رویکرد پدیدارشناسانه. (تصویرهای ۲. الف و ب)



تصویر ۲ الف. کلانشهر به مثابه اردوگاه نامریی: پدیدارشناسی سوژه مدرن در سکانس نیویورک. پارادوکس وضعیت سوژه مدرن. همزمان تحت سلطه ساختارهای اجتماعی و خود در باز تولید همان ساختارها مشارکت می‌کند. کلانشهر به مثابه زندانی که ساکنانش در آن، هم زندانی‌اند و هم زندانبان (شام من با آندره، اثر لوئیس مال).



تصویر ۲ ب. کلانشهر به مثابه اردوگاه نامریی: پدیدارشناسی سوژه مدرن در سکانس نیویورک. استعاره‌ای از وضعیت انسان کلانشهری که بی‌آنکه در بند دیوارهای مادی باشد، در زندان نامرئی روزمرگی، انفعال و گسست از تجربه زیسته گرفتار شده است (شام من با آندره، اثر لوئیس مال، ۱۹۸۱).

سکانس منتخب سوم: پایان گفت‌وگو و تنهایی بیناسوژه‌ای و ناکامی هم‌فهمی با تقابل دیدگاه‌ها و ادامه گفت‌وگو، تنهایی بیناسوژه‌ای را به اوج می‌رساند. رابطه با دیگری همواره با فاصله و عدم‌تقارن ؛ در این سکانس، هم‌نشینی فیزیکی دو شخصیت

DOI: 10.22034/rau.2026.2083927.1301

در تضاد با فاصله ذهنی و تجربه‌ای آنهاست. کلانشهر مدرن به صورت افق ناپیدا و مؤثر حضور دارد؛ امکان گفت‌وگو فراهم است، اما تجربه‌ها همچنان در قلمروهای فردی و محدود باقی می‌مانند. شهر مدرن، به عنوان زمینه ساختاری، باعث می‌شود ارتباط وجودی کامل تحقق نیابد. تنهاییِ سوژه مدرن آشکارا نمود پیدا می‌کند: علی‌رغم حضور دیگری، سوژه همچنان جدا و منفصل است. تجربه زیسته و معنا در دل گفت‌وگو گم می‌شود و زبان به جای پل ارتباط، به مانعی برای هم‌فهمی بدل می‌گردد. بدنمندی، سکون و تعلیق ادراکی: سکون فیزیکی و استمرار گفت‌وگو، تجربه تنهایی و تعلیق ذهنی را به تماشاگر منتقل می‌کند و بدن‌ها صرفاً حضور فیزیکی دارند، اما حضور وجودی و تجربه زیسته محدود شده است. (تصویر ۳)

«تصویر ۳» تنهایی بیناسوژه‌ای و ناکامی هم‌فهمی (سکانس منتخب سوم). بر پایه نظریه شولتز. را نشان می‌دهد، در این سکانس علی‌رغم تداوم گفت‌وگو و هم حضوری دو شخصیت بر شکاف بنیادین میان افق‌های ادراکی آنان تأکید می‌کند. شکافی که از ناممکن بودن دستیابی به هم فهمی کامل و تنهایی بینا سوژه‌ای را به مثابه یکی از وجوه بنیادین تجربه انسانی آشکار می‌سازد.



تصویر ۳. تنهایی بیناسوژه‌ای و ناکامی هم‌فهمی (سکانس منتخب سوم) بر پایه نظریه شولتز. علی‌رغم تداوم گفت‌وگو و هم حضوری دو شخصیت بر شکاف بنیادین میان افق‌های ادراکی آنان تأکید می‌کند. شکافی که از ناممکن بودن دستیابی به هم فهمی کامل و تنهایی بیناسوژه‌ای را به مثابه یکی از وجوه بنیادین تجربه انسانی آشکار می‌سازد (مأخذ: *شام من با آندره*، اثر لوئیس مال، ۱۹۸۱).

جمع‌بندی تحلیل سه سکانس منتخب، بدون نمایش مستقیم کلانشهر، تجربه زیسته سوژه مدرن در کلانشهر را در سه مرحله بازنمایی می‌کند: تعلیق ادراکی و پرسه‌زنی ذهنی بحران بدنمندی و گسست از زیست‌جهان تنهایی بیناسوژه‌ای و ناکامی هم‌فهمی فیلم نشان می‌دهد که کلانشهر مدرن نه به صورت پس‌زمینه فیزیکی، بلکه به عنوان افق وجودی، ذهنی و تجربه‌ای حضور دارد. تنهایی سوژه مدرن، محصول سکون، گسست بدن از تجربه و تعلیق ادراکی در این افق است، فیلم به جمع‌بندی نمی‌رسد؛ بلکه در تعلیق نهایی باقی می‌ماند. نه آندره پیروز است، نه والی شکست‌خورده. از منظر هوسرل، آگاهی نمی‌تواند برای همیشه در حالت تعلیق بماند. جهان زندگی با همه ضرورت‌هایش بازمی‌گردد. اما این بازگشت، دیگر بازگشت ساده نیست؛ رد تجربه ناب در آگاهی والی باقی مانده است. جهان، هرچند همان است، اما همان‌گونه تجربه نمی‌شود. در خوانش هایدگر، این پایان، همزیستی دو شیوه بودن است: اصالت و روزمرگی. هایدگر می‌گوید «آگاهی». والی اکنون می‌داند که می‌توان جور دیگری هم بود، حتی اگر نتوان همیشه آن‌گونه زیست. مرلوپونتی، سکوت پایانی و قدم‌زدن والی در خیابان، بازگشت بدن به جهان است؛ اما بدنی که اندکی دگرگون شده. شهر همان شهر است، اما ادراک لایه‌هایی تازه یافته. معنا نه در تصمیم قاطع، بلکه در دگرگونی و نحوه حضور رخ داده است. والی اکنون می‌داند که بودن، امکان‌های دیگری هم دارد. این آگاهی، خود شکلی از پرسه‌زنی اصیل است. پدیدارشناسی در این فیلم نه به عنوان نظریه، بلکه به مثابه تجربه‌ای زیسته عمل می‌کند.

یافته‌های تحلیل

یافته‌های پژوهش حاضر حاصل تحلیل پدیدارشناختی سه سکانس منتخب از فیلم شام با آندره در چارچوب سینمای مینیمال است. تجربه زیسته سوژه مدرن در این فیلم نه از طریق کنش بیرونی و حرکت فیزیکی، بلکه از خلال وضعیت سکون و پرسه‌زنی ذهنی بازنمایی می‌شود. یافته‌ها در چهار محور اصلی قابل جمع‌بندی هستند: ۱. سکون به مثابه شرط امکان تجربه زیسته تحلیل سکانس‌ها نشان می‌دهد که سکون در فیلم، صرفاً فقدان حرکت یا کنش نیست، بلکه به عنوان شرط امکان ظهور تجربه زیسته عمل می‌کند. حذف تحرک فیزیکی و تثبیت بدن‌ها، تمرکز ادراک را از سطح رویدادهای بیرونی به لایه‌های درونی تجربه منتقل می‌کند. درنتیجه، سکون به بستری برای توجه، شنیدن و تأمل بدل می‌شود و امکان بازنمایی تجربه زیسته را فراهم می‌آورد؛ ۲. جایگزینی حرکت فیزیکی با پرسه‌زنی ذهنی یافته‌ها حاکی از آن است که فیلم، حرکت در فضا را با حرکت آگاهی جایگزین

می‌کند. گفت‌وگوها و روایت تجربه‌های زیسته، نوعی پرسه‌زنی ذهنی را شکل می‌دهند که در آن آگاهی میان زمان‌ها، مکان‌ها و سطوح مختلف تجربه جابه‌جا می‌شود. این پرسه‌زنی ذهنی، نقش کنش سینمایی را بر عهده می‌گیرد و ریتم فیلم را شکل می‌دهد؛ ۳. بدنِ نشسته به عنوان محمل ادراک تحلیل پدیدارشناختی سکانس‌ها نشان می‌دهد که بدن در وضعیت سکون، نقش فعالی در شکل‌گیری تجربه دارد. بدنِ نشسته، نه منفعل، بلکه محملی برای گشودگی ادراک، شنیدن و درگیرشدن با جهان است. این یافته نشان می‌دهد که در سینمای مینیمال، بدن می‌تواند بدون حرکت، حامل معنا و تجربه باشد؛ ۴. بازتعریف تجربه مدرن در سینمای مینیمال یافته‌های پژوهش بیانگر آن است که شام با آندره تجربه مدرن را نه به عنوان زیستِ شتاب‌زده و مبتنی بر کنش، بلکه به عنوان تجربه‌ای تأملی، گفتمانی و مبتنی بر سکون بازنمایی می‌کند. در این چارچوب، تجربه زیسته سوژه مدرن در مکث‌ها، سکوت‌ها و گفت‌وگوها شکل می‌گیرد و نه در حرکت مداوم در فضا، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سینمای مینیمال با تأکید بر سکون و پرسه‌زنی ذهنی، امکان بازنمایی نوعی تجربه زیسته متفاوت از الگوهای غالب سینمایی را فراهم می‌آورد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تمرکز بر فیلم شام من با آندره (لوئیس مال، ۱۹۸۱) و با بهره‌گیری از رویکرد پدیدارشناسی، به تحلیل نسبت میان کلانشهر مدرن و تنهایی سوژه مدرن در چارچوب سینمای مینیمال پرداخت. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که فیلم، با حذف کنش‌های بیرونی و تمرکز بر گفت‌وگو، تجربه زیسته و بدنمندی شخصیت‌ها، تصویری متفاوت از شهر ارائه می‌دهد؛ تصویری که در آن کلانشهر نه به عنوان فضای ارتباط، بلکه به مثابه ساختاری انضباطی و درونی‌شده عمل می‌کند. تحلیل سکانس «نیویورکِ اردوگاهی» نشان داد که کلانشهر مدرن چگونه به فضایی بدل می‌شود که در آن سوژه، هم‌زمان در جایگاه زندانی و زندانبان قرار می‌گیرد. این وضعیت، شکل خاصی از تنهایی مدرن را پدید می‌آورد که نه ناشی از فقدان جمع، بلکه حاصل درونی‌سازی نظم، عادت‌مندی و تکرار است. در این ساختار، سوژه با مشارکت فعال در بازتولید قواعد کلانشهری، خود به عامل تداوم وضعیت اردوگاهی بدل می‌شود. از منظر پدیدارشناسی، فیلم بر تجربه زیسته سوژه تأکید دارد و نشان می‌دهد که بحران تنهایی، در سطح بدنمندی و ادراک نیز تحقق می‌یابد. بدن سوژه مدرن در شام من با آندره به بدنی عادت‌زده، منجمد و کم‌حساس تبدیل می‌شود که در وضعیت تعلیق ادراکی قرار دارد؛ وضعیتی که در آن تماس زنده با زیست‌جهان تضعیف شده و تجربه به سطحی کارکردی تقلیل می‌یابد. حذف تصویر عینی شهر و جایگزینی آن با روایت زبانی، این تعلیق را تشدید کرده و شهر را به یک وضعیت وجودی بدل می‌سازد. درنهایت، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که شام من با آندره با بهره‌گیری از امکانات سینمای مینیمال، موفق می‌شود تنهایی سوژه مدرن را به مثابه پیامدی ساختاری از زیست کلانشهری بازنمایی کند. این فیلم نشان می‌دهد که کلانشهر مدرن، در قالب نظمی اردوگاهی، تجربه زیسته، بدنمندی و آگاهی سوژه را محدود کرده و او را در وضعیتی از تنهایی درون‌ماندگار قرار می‌دهد. بدین‌ترتیب، پژوهش حاضر بر این نکته تأکید می‌کند که تنهایی مدرن در سینمای مینیمال، نه یک مسئله فردی، بلکه نتیجه برهم‌کنش میان شهر، بدن و تجربه زیسته سوژه است.

پی‌نوشت‌ها

1. Husserl
2. Merleau Ponty
3. Sobchack
4. Marks
5. lefor
6. Simmel
7. Tankes
8. Tester
9. haymoor
10. Minimal Cinema
11. Bordwell
12. Deleuze
13. Chatman
14. Sobchack
15. Casetti
16. Shill
17. Baudrillard

فهرست منابع

برمن، مارشال (۱۳۸۶)، *تجربه مدرنیته*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران، انتشارات طرح نو.

DOI: 10.22034/rau.2026.2083927.1301

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

بنیامین، والتر (۱۳۹۰)، *خیابان یک طرفه*، ترجمه حمید فرازنده، تهران: نشر مرکز.

تانکیس، فرن (۱۳۹۰)، *فضا، شهر و نظریه اجتماعی*، ترجمه حمیدرضا پارسی و آرزو افلاطونی، تهران: موسسه انتشارات دانشگاه تهران.

خاتمی، فاطمه (۱۳۹۹)، تحلیل اگزیستانسیالیستی فیلم شام من با آندره: انسان و جوامع مدرن، *پایان‌نامه دکتری* در رشته فلسفه، دانشگاه علامه طباطبایی.

دوسرتو، میشل (۱۳۸۲)، قدم زدن در شهر، ترجمه شهریار وقفی‌پور، در مطالعات فرهنگی)مجموعه مقالات، ویرایش سایمون دیورینگ، ترجمه نیما ملک محمدی و شهریار وقفی‌پور، تهران: نشر تلخون.

رضایی، محمد (۱۳۹۶)، سینمای گفتگو: تحلیل ساختار روایی و فلسفی فیلم شام من با آندره، *نشریه تحلیل فیلم*، ۷ (۲)، ۴۵-۶۱.

زهاوی، دان (۱۴۰۰)، *پدیدارشناسی هوسرل*، ترجمه مهدی صاحبکار و ایمان واقفی، نشر روزبهان، چاپ چهارم.

زیمل، گئورگ (۱۳۷۲)، کلانشهر و حیات ذهنی، ترجمه یوسف اباذری، *مجله نامه علوم اجتماعی*، شماره سوم.

سبطی، صفا (۱۳۹۵)، بدنمندی در پدیدارشناسی هوسرل، مرلوپونتی و لویناس، *حکمت و فلسفه*، سال دوازدهم، شماره سوم پاییز.

شولتز، کریستیان نور برگ (۱۳۸۸)، *روح مکان به سوی پدیدارشناسی معماری*، ترجمهٔ محمدرضا شیرازی، تهران: انتشارات رخ داد نو.

شیل، مارک؛ فیتزموریس، تونی (۱۳۹۱)، *سینما و شهر فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی*، ترجمهٔ میترا علوی طلب و محمود اربابی، تهران: انتشارات روزنه.

صیاد، علیرضا (۱۴۰۰)، خیابانگردی در میان چشمان‌دازهای سینمایی کلانشهر مدرن و تجربه مدهوشی در مواجهه با بازی نورها و سایه‌های شهری، مطالعه موردی: فیلم برلین؛ سمفونی یک شهر بزرگ، *نشریه معماری و شهرسازی آرمانشهر*، شماره ۳۶.

صیاد، علیرضا؛ و همکاران (۱۳۹۵)، بازتجسد پرسه‌زن شهر مدرن در پیکر تماشا گر فیلم، *نشریه هنرهای زیبا ـ معماری و شهرسازی*، دوره ۲۱.

قهرمانی، محمدباقر؛ و همکاران (۱۳۹۷)، بسط ادرا کات فضایی تماشا گر از طریق امپاتی با کالبدهای فیلمی، *نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۲۳، شماره ۳پاییز.

کریمی، سارا (۱۳۹۴)، تحلیل فلسفی فیلم شام من با آندره: پرسش‌های زندگی و تجربه وجودی، *مجله سینما و فلسفه*، ۱۲ (۳)، ۶۵-۸۰.

کازه بیه، آلن (۱۳۸۸)، *پدیدارشناسی و سینما*، ترجمه علاءالدین طباطبایی، نشر هرمس، چاپ دوم.

لقمانی، حدیث؛ اعتصام، ایرج (۱۳۹۴)، سنجش شاخص‌های کیفیت فضاهای شهری در فیلم‌های ایرانی نمونه موردی: فیلم در دنیای تو ساعت چند است، *فصلنامه جغرافیا و مطالعات محیطی*، سال هشتم، شماره سی - تابستان.

لفور، هانری (۱۳۸۶)، *تولید فضا*، ترجمهٔ محمود عبداللهزاده، تهران: نشر مرکز مطالعات و برنامه‌ریزی شهر تهران.

مرلوپونتی، موریس (۱۴۰۳)، *پدیدارشناسی ادراک*، ترجمه مسعود علیا، نشر نی، چاپ اول.

مرلوپونتی، موریس (۱۳۹۱)، *جهان ادراک*، ترجمه فرزاد جابرالانصار، نشر ققنوس، نسخه الکترونیکی.

مرلوپونتی، موریس (۱۳۹۱)، *جهان ادراک*، ترجمهٔ فرزاد جابرالانصار، تهران: نشر ققنوس.

نامی، سارا (۱۳۹۳)، شام من با آندره و نقش گفت‌وگو در شکل‌دهی به روایت سینمایی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* در رشته سینما، دانشگاه تهران، دانشکده هنر.

هوسرل، ادموند (۱۴۰۱)، *تاملات دکارتی*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، چاپ دهم.

هال، استوارت (۱۳۹۳)، *فرهنگ، معنا و زندگی روزمره*، ترجمهٔ مجتبی گل محمدی، تهران: نی.

Bruno, G (2002). Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film, Verso, London & New York.

Benjamin, W (2006). The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire, Edited by Michael William Jennings, Harvard University Press, Cambridge.

Benjamin, W (1999).The Arcades Project, Edited by Rolf Tiedemann, the Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge. Benjamin, W (2005). Walter Benjamin - Selected Writings, 1927-1930, Harvard University Press, Cambridge.

Benjamin, W (2006, the Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire, Edited by Michael William Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.

Deleuze, G. (1986). Cinema 1: The Movement-Image. Trans. H. Tomlinson & B. Habberjam. Minneapolis: University of

Minnesota Press.

Deleuze, G. (1989). Cinema 2: The Time-Image. Trans. H. Tomlinson & R. Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press

Merleau-Ponty, Maurice (1945). “The Film and the New Psychology” (lecture at the IDHEC). In M

Husserl, Edmund. (1989). Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to Phenomenological.

Merleau-Ponty, M. (1962). Phenomenology of Perception. Routledge. Philosophy. Second Book. Studies in the Phenomenology of Constitution, translated by Richard Rojcewicz and André Schuwer,Kluwer Academic Publishers.

Husserl, E. (1970). The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. Trans. D. Carr. Evanston: Northwestern University Press.

Hansen, Miriam Bratu (1994). America, paris, the alps: kracaurer)and. benjamin (on cinema and modernity, University of Chicago, Chicago.

Hennessy, A. (2020). My Dinner with André: Philosophical Conversations in Cinema. Film International,, pp. 114-116. 2.

Kracauer, Siegfried (1997). Theory of film: the redemption of physical reality, Princeton University Press, Princeton.

Shiel, Mark, & Fitzmaurice, Tony (2003), Screening the City, Verso, London & New York

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

Sayyad, A., Ghahremani, M. B., Piravi-Vanak, M., & Mazaherian, H. (2016). Reincarnation of the modern city’s flâneur in the body of the film spectator. Fine Arts: Architecture and Urban Planning].in Persian [

Taipale, Joona. (2015). “Beyond Cartesianism: Body-perception and the immediacy of empathy”. Cont Philos Rev 48, 161–17.