**Metaphysics**
E-ISSN: 2476-3276
Vol. 14, Issue 1, No. 33, spring and summer 2022

(Research Paper)

# Merleau-Ponty's Body-Centered Aesthetic Phenomenology

**Neda Mohajel**
Ph.d student of Contemporary, Department of Philosophy, Faculty of Persian literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran
nmohajel@gmail.com
**Muhammad Asghari***
Associate Professor of Philosophy, Department of Philosophy, Faculty of Persian literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran
asghari2007@gmail.com

## Abstract
In this article, we try to explain Merleau-Ponty's art and aesthetics by focusing on his phenomenology, which is based on bodily sensory perception and show that Merleau-Ponty's phenomenological analysis of the body in his early writings, such as the structure of behavior and especially the phenomenology of art in perception. He is the determining element in the formation of his philosophy of art. The main hypothesis of this paper is that body and art have an intertwined relationship and form the basis of Merleau-Ponty's aesthetic phenomenology. Thus, the artist's sensory perception and body-to-body relationship with and reflection of this encounter in the work of art is a concern of what we have called the body-centered aesthetic phenomenology. In addition, in this phenomenology, we consider painting as a way of thinking that Merleau-Ponty has analyzed concerning Cézanne's works, as well as body-centered aesthetics and, consequently, the close connection between body and art. In this article, we have tried to advance our analysis by referring to the key works of this philosopher.

**Keywords:** Phenomenology, Aesthetics, Body, Art, Painting, and Merleau-Ponty

* Corresponding Author

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

: 10.22108/MPH.2022.131136.1352
: 20.1001.1.20088086.1401.14.33.6.1

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

متافیزیک
سال چهاردهم شمارهٔ اول (پیاپی ۳۳)، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ص ۷۱ – ۸۷
تاریخ وصول: ۱۴۰۰/۹/۲۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱/۱۷

(مقالهٔ پژوهشی)

# پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی تن‌محور مرلوپونتی

**ندا محجل**: دانشجوی دکترای فلسفه معاصر، گروه فلسفه، دانشکده ادبیات، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران
nmohajel@gmail.com
**محمد اصغری***: دانشیار گروه فلسفه، دانشکده ادبیات، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

## چکیده

این مقاله سعی می‌کند هنر و زیبایی‌شناسی مرلوپونتی را با تمرکز بر پدیدارشناسی وی تبیین کند که مبتنی بر ادراک حسی بدنی است و نشان دهد که تحلیل‌های پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی از بدن در نوشته‌های آغازین او مثل *ساختار رفتار* و به‌خصوص *پدیدارشناسی ادراک* در تحلیل هنر او در شکل‌گیری فلسفهٔ هنر او عنصر تعیین‌کننده است. فرضیهٔ اصلی این نوشته این است که بدن و هنر رابطه‌ای درهم‌تنیده دارند و اساس و شالودهٔ پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی مرلوپونتی را تشکیل می‌دهند؛ بنابراین، ادراک حسی و رابطهٔ تنانهٔ هنرمند با جهان، و انعکاس این مواجهه در اثر هنری دغدغهٔ چیزی است که ما آن را پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی تن‌محور می‌نامیم. افزون‌براین، در این پدیدارشناسی، نقاشی شیوه‌ای تفکر است که مرلوپونتی با استناد به آثار سزان به تحلیل آن پراخته است و همچنین، زیبایی‌شناسی بدن‌محور و درنتیجه پیوند تنگاتنگ بدن و هنر از یافته‌های دیگر این مقاله است. در این نوشته سعی شده است تحلیل‌ها با استناد به آثار کلیدی این فیلسوف پیش برود.

**واژگان کلیدی**: پدیدارشناسی، زیبایی‌شناسی، بدن، هنر، نقاشی و مرلوپونتی

---

* نویسنده مسئول

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

10.22108/MPH.2022.131136.1352 20.1001.1.20088086.1401.14.33.6.1:

**مقدمه**

می‌دانیم که مرلوپونتی در کنار فیلسوفانی مثل رومن اینگاردن و مایکل دوفرن از پدیدارشناسان سرشناس فرانسوی در قرن بیستم است که با روش پدیدارشناسی به مطالعه و پژوهش دربارهٔ ادراک بدنی و هنر پرداخته است؛ هرچند مثل سارتر رمان یا نمایشنامه به رشتهٔ تحریر درنیاورد و یا همانند دوفرن یا اینگاردن کتاب مستقلی دربارهٔ زیبایی‌شناسی یا فلسفهٔ هنر ننوشته است. او با قائل‌شدن به تقدم ادراک حسی ادعا می‌کند که ازطریق این تجربهٔ حسی است که به هستی[1] دست می‌یابیم و او با مطالعه و پژوهش پدیدارشناختی دربارهٔ آثار هنری نمونه‌های روشنی برای تحلیل ادراک حسی و تجربهٔ زیسته‌مان فراهم می‌آورد. وی در کتاب *پدیدارشناسی ادراک* به نقاشان، رمان‌نویسان و موسیقی‌دانان ارجاع می‌دهد تا به تحلیل پدیدارشناختی از تجربهٔ ادراکی از بدن، زبان، مکان و بودن‌در‌جهان بپردازد. او در این کتاب برای تشریح فلسفهٔ خویش به‌سراغ هنر و آثار هنرمندان مشهوری مثل سزان، بالزاک و پروست می‌رود. او در پیش‌گفتار این کتاب می‌نویسد: اگر پدیدارشناسی یک جنبش بوده است، قبل از اینکه به یک آموزه یا یک نظام فلسفی تبدیل شود، این امر نه از روی تصادف بوده نه از روی کلاهبرداری. این امر به‌اندازهٔ کارهای بالزاک، پروست، والری یا سزان به‌دلیل همان نوع جذابیت و حیرت و نیاز یکسان به آگاهی زحمت برده است؛ همان اندازه اراده برای کسب معنای جهان به کار برده تا معنا پا به عرصهٔ هستی گذارد و بدین‌گونه به‌صورت تلاشی مدرن ظاهر می‌شود (Merleau-Ponty, 2002: xxi). در آثار مرلوپونتی، به‌ویژه در سه مقاله‌اش دربارهٔ هنر، یعنی *شک سزان* (۱۹۴۵)، *زبان غیرمستقیم و آواهای سکوت* (۱۹۵۲) و *چشم و ذهن* (۱۹۶۰) فلسفهٔ هنر خود را براساس این تز اصلی خویش طرح می‌کند که هنر و ادراک حسی درهم‌تنیده‌اند. این سه مقاله به‌کوشش ویراستاران در یک کتاب[2] در کنار سایر نوشته‌های مرلوپونتی جمع‌آوری شده است که مرجع اصلی پژوهش حاضر خواهد بود.

فرضیهٔ اصلی این نوشته این است که تلقی او از درهم‌تنیدگی ادراک حسی و هنر نشان می‌دهد که در این میانه چیزی که نقش مهمی را در این درهم‌تنیدگی بازی می‌کند، «بدن» است و به‌همین‌دلیل، هدف این مقاله این است که جایگاه بدن در زیبایی‌شناسی مرلوپونتی تحلیل شود و نشان داده شود که او فلسفهٔ هنر منسجم مثل فلسفهٔ هنر دوفرن یا اینگاردن ندارد؛ بلکه به طرح گونه‌ای پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی تن‌محور اهتمام می‌ورزد. جان کلام او در این نوع پدیدارشناسی این است که رابطهٔ ادراک حسی تنانه و هنر یک رابطهٔ دینامیک، به‌هم‌وابسته و ارگانیک و وجودی است و به‌گفتهٔ دیویس «تلقی او از ادراک همان تلقی او از هنر است و بالعکس» (Davis, 2016: 3)[3]؛ بنابراین، باتوجه‌به پیوند درهم‌تنیده ادراک و هنر، نشان دهیم که نمی‌توانیم با غفلت از نقش بدن در هنر، به فهم صحیحی از آن برسیم و غفلت از ادراک و بدن در زیبایی‌شناسی او منجر به یک نوع فهم انتزاعی و سطحی از فلسفهٔ هنر مرلوپونتی خواهد شد.

آیا مرلوپونتی فلسفهٔ هنر دارد؟

اکنون پیش از ورود به مباحث اصلی این فصل، لازم است به سؤالی پاسخ دهیم که ممکن است ذهن خوانندهٔ این پژوهش را به خود جلب کند. آیا مرلوپونتی فلسفهٔ هنر دارد؟ یقینا پاسخ منفی خواهد بود. مرلوپونتی مثل هگل، کانت، شوپنهاور، هایدگر، دوفرن و اینگاردن، نظریه‌ای مشخص دربارهٔ هنر ندارد و چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، حتی کتابی با

عنوان فلسفهٔ هنر یا زیبایی‌شناسی ندارد. اگر چنین است، آیا پرداختن به فلسفهٔ هنر یا زیبایی‌شناسی مرلوپونتی نوعی آب در هاون کوبیدن نیست؟ مسلم است که چنین نیست؛ زیرا او برای تبیین مسئلهٔ اصلی خود، یعنی ادراک حسی، عرصهٔ هنر را بهترین عرصه برای تحلیل ماهیت ادراک یافته است و این تحلیل او، با ذکر نمونه‌های متعددی از هنر، به‌ویژه هنرهای تجسمی مثل نقاشی، تقریبا در تمامی آثار او از نخستین کتابش یعنی *ساختار رفتار* تا آخرین کتابش یعنی *مرئی و نامرئی* کاملا هویدا است. مرلوپونتی چندین سخنرانی دربارهٔ هنر و زیبایی‌شناسی دارد که در آنها به ارزیابی زیبایی‌شناسی و هنر مدرن به‌روش پدیدارشناختی می‌پردازد. برای مثال، در مقالهٔ *شک سزان*، توجه خاصی به بسط تجربهٔ پدیدارشناختی- روان‌شناختی هنرمند در هنگام آفرینش هنری به‌عنوان کار اصلی‌اش دارد. باوجوداین، هرچند وی کتابی به نام فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی ندارد، در کل اندیشهٔ او، هنر در کانون توجه و تحلیل‌های پدیدارشناختی او قرار دارد. می‌توان گفت که هنر برای مرلوپونتی از دو جهت حائز اهمیت است. نخست اینکه او با طرح تقدم ادراک در فلسفهٔ خود می‌خواهد هنر را به جایگاه راستین خود برگرداند و تلقی انتزاعی و سوبژکتیو از هنر را، که خصلت اصلی هنر مدرنیسم است، رد کند و دوم اینکه تحلیل پدیدارشناختی از هنر و اثر هنری، به‌جهت درگیری خلاقانهٔ هنرمند با جهان، برای او خطوط جدیدی از پژوهش دربارهٔ ادراک را فراهم می‌کند.

البته باید گفت که اگر در این پژوهش از لفظ «فلسفهٔ هنر» یا «زیبایی‌شناسی» مرلوپونتی استفاده می‌شود، به‌معنای آن نیست که او صاحب فلسفهٔ هنر نظام‌مندی است؛ بلکه برای سهولت کار پژوهشی، استفاده از این دو لفظ ناگزیر است. شاید اصطلاح درست «پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی» باشد؛ چراکه با روش پدیدارشناسی سعی می‌کند به تحلیل هنر و اثر هنری بپردازد. البته هنرمند دلخواه او برای تحلیل پدیدارشناختی هنر پل سزان و آثار اوست که در ادامه به‌کرات از این هنرمند نام برده می‌شود.

## هنر و ادراک حسی

اجازه دهید با بررسی اجمالی رابطهٔ زیبایی‌شناسی و ادراک حسی آغاز کنیم. می‌دانیم اصطلاح aesthetics از لفظ یونانی aisthetikos به‌معنای sense perception یعنی ادراک حسی مشتق شده است. در همین ریشهٔ یونانی می‌بینیم که ادراک حسی که سوژهٔ آن بدن زیسته است، کاملا مشهود است. اما در قرن ۱۸ بود که الکساندر بومگارتن، فیلسوف آلمانی، معنای تازه‌ای به آن داد و آن را به تجربهٔ هنری تعبیر کرد که متعلق آن همان شیء محسوس زیبا است. بدین‌ترتیب، از قرن ۱۸ به بعد، زیبایی‌شناسی و یا فلسفهٔ هنر به شاخه‌ای از فلسفه تبدیل شد که با امر زیبا در تجربهٔ حسی سروکار دارد. در فلسفهٔ کانت، زیبایی‌شناسی مطالعهٔ فلسفی زیبایی و ذوق هنری است و کانت در *نقد قوهٔ حکم* این مطالعهٔ فلسفی را به‌صورت نظام‌مند تشریح می‌کند؛ اما قصد پژوهش حاضر بررسی سیر تاریخی زیبایی‌شناسی نیست؛ زیرا کتاب‌های مختلفی دربارهٔ این موضوع منتشر شده است[۴].

مرلوپونتی در سه مقالهٔ هنری خود، یعنی *شک سزان*، *زبان غیرمستقیم و آواهای سکوت* و *چشم و ذهن* که در اینجا به این سه مقاله استنادات مکرر می‌شود، تحلیلی پدیدارشناختی مبتنی بر ادراک حسی و بدنی از هنر و اثری هنری، به‌خصوص نقاشی ارائه می‌دهد. در مقالهٔ *فیلم و روان‌شناسی جدید* (۱۹۴۵) نیز با رویکرد روان‌شناسی گشتالتی به‌سراغ تحلیل

فیلم رفته است. در این مقالات آنچه را که در *پدیدارشناسی ادراک* دربارهٔ ادراک و بدن بیان کرده، از نو در بستر هنر بیان می‌کند. می‌توان گفت که با استفاده از یافته‌های پدیدارشناختی در این کتاب، ایده‌های تازه‌ای را در فلسفهٔ هنر و به‌خصوص در تحلیل پدیدارشناختی آثار هنری هنرمندان بزرگی چون پل سزان مطرح می‌کند.

دیدن و ادراک حسی هنرمند در شکل‌گیری سبک هنری او نقش مهمی دارد. این امر در ساحت هنری‌های بصری مثل نقاشی، نمود بارزی دارد و مرلوپونتی به‌همین‌دلیل به نقاشی بیش از سایر گونه‌های هنری علاقه دارد. علاقهٔ او ناشی از این است که نقاشی می‌تواند تجربهٔ ادراکی ما از جهان خارج را بر سطح بوم نقاشی عیان کند؛ چون تجربهٔ بصری هنرمند از جهان همان چشم‌انداز او به جهان و به‌تعبیر دیگر، همان نظرگاه بدنی او است به جهان پیرامون. ما به‌شکل بدن‌مند در جهان قرار داریم. مرلوپونتی در مقالهٔ *شک سزان* معتقد است که هنرمند یعنی نقاش می‌تواند میدان پدیدارشناسی بدن‌مند زیستهٔ خود را ازطریق نقاشی به نمایش بگذارد:

اگر نقاش بر آن است که جهان را بیان کند، چینش رنگ‌های [نقاشی] او باید با آنها یک کل تقسیم‌ناپذیر را حمل کند وگرنه تصویر او فقط به اشیا اشاره خواهد کرد و به آنها وحدت شاهانه، حضور و پربودگی بی‌مانند[1] که برای من تعریفی از امر رئال یا واقعی است، نخواهد بخشید؛ به‌همین‌دلیل است که هر ضربهٔ قلم‌مو باید تعداد بی‌شماری از شرایط را فراهم سازد.... بیانگر چیزی باشد که [به‌مثابهٔ] یک وظیفهٔ بی‌پایان **وجود دارد** (Merleau-Ponty, 2007: 75).

هنرمندی مثل پل سزان، این توانایی را دارد که توانایی تجربهٔ بصری خودش از جهان را در اثر هنری خود به ما بنمایاند. مرلوپونتی در مقالهٔ *چشم و ذهن*، دربارهٔ نقاشی *کوه سنت ویکتوریای* سزان می‌نویسد:

این خود کوه است که از آنجا به نقاش پدیدار می‌شود. کوهی است که او با نگاهش جست‌وجو می‌کند. او دقیقا از آن چه می‌خواهد؟ او با ابزارهای خود نه چیز دیگر، آن را به کوهی در مقابل دیدگان ما تبدیل می‌کند. نور، نورپردازی، سایه‌ها، بازتاب‌ها، رنگ‌ها، همهٔ اشیای مورد جست‌وجوی او کاملا اشیای واقعی نیستند؛ بلکه همانند ارواح، آنها فقط وجود بصری دارند. درواقع، این نگاه خیرهٔ نقاش است که ناگهان باعث می‌شود چیزی در برابر دیدگان ما پدیدارشود (Merleau-Ponty, 1964: 62).

بدین‌سان نقاشی خودش همانند ادراک حسی عمل می‌کند. یعنی در جهان تجسد می‌یابد و به‌سوی جهان در حرکت است و در این میان، نقاش همان هنرمندی است که از اسرار حرکتی ما به‌سوی جهان پرده برمی‌دارد. ازنظر مرلوپونتی، در چنین حرکتی به‌سوی جهان است که انواع سبک‌های هنری متولد می‌شوند و هر نقاشی برای خود سبک خاص و منحصربه‌فرد خویش را پیدا می‌کند. البته در اینجا فعل «پیدا می‌کند» چندان مناسب نیست؛ بلکه شاید بهتر است بگوییم که در این حرکت، سبک خاص خودش را در خودش ایجاد می‌کند؛ بی‌آنکه آگاهی تأملی به آن داشته باشد. داویس[5] می‌نویسد: «مرلوپونتی به ما می‌گوید هنر سزان به ما می‌آموزد که اثر هنری بدن‌مندی را ایجاب می‌کند؛ ولی بیان هنری خلّاقانه به‌شیوهٔ فیزیولوژیکی قابل‌تبیین نیست» (Davis, 2016: 18). هر سبکی که هنرمند به خود می‌گیرد، ناشی از ادراک او از جهان است؛ اما این ادراک در بستر تاریخ شکل می‌گیرد. یعنی گذشتهٔ فرد

[1] insurpassable plenitude

در تکوین این سبک سهیم است؛ بنابراین، سبک هنرمند بیانگر اگزیستانس او است.

***کوسنت ویکتوریا* اثر سزان ۱۹۰۶**

مرلوپونتی در مقابل متفکرانی که سبک هنری هنرمند را به نبوغ ذهنی یا نیت هنرمند، یعنی به امر سوبژکتیو نسبت می‌دهند یا متفکرانی که آن را ناشی از زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی او می‌پندارند، مقاومت می‌کند و طبق برداشت جاناتان گلیمور[۶]، مرلوپونتی معتقد است که

هنر، هنرمند و زندگی هنرمند وابسته به هم هستند؛ هریک، آن دو دیگر را شرح می‌دهد و آن دو، این یک را. مرلوپونتی دراین‌راستا پیشنهاد می‌کند که هنر را انعکاس‌دهندهٔ زندگی خالق آن بدانیم، اما نه به‌وضوح. یعنی او نشان می‌دهد که رابطه‌ای درونی میان کار و زندگی هنرمند هست، ولی این رابطه امکان‌هایی را در اینکه کار و زندگی چطور رخ می‌دهند، نشان می‌دهد (کارمن و هنسن، ۱۳۹۴: ۴۴۴).

در این میان، مرلوپونتی آثار سزان را تحسین می‌کند؛ زیرا آثار او مصداقی از آن نوع ادراک حسی‌اند که پدیدارشناسی مرلوپونتی به هر نوع ادراک حسی نسبت می‌دهد. دونالد لندِس[۷] معتقد است که مرلوپونتی در سزان نوعی تعهد و التزام پدیدارشناختی به نقاشی پیدا کرده است؛ زیرا او می‌خواهد ابژه را در پس حال‌وهوای خودش بازنمایی کند (Landes, 2013: 128). مرلوپونتی معتقد است سزان به ما می‌آموزد که چگونه به دیدن جهان نائل می‌شویم؛ کاری که در سبک امپرسیونیستی نیز صدق می‌کند. مرلوپونتی در مقالهٔ *شکِ سزان* می‌نویسد: «باید گفت که سزان آرزو داشت که به ابژه برگردد؛ بی‌آنکه از زیبایی‌شناسی امپرسیونیستی دست بکشد» (Merleau-Ponty, 2007: 72). سزان با سبک هنری خودش و مرلوپونتی با سبک فلسفی یعنی پدیدارشناختی خودش می‌کوشند به ما نشان دهند که جهان چگونه به دید می‌آید. جان کلام این دو در چگونه به دید آمدن جهان را جاناتان گلیمور در مقالهٔ *فلسفه و هنر*، چنین بیان کرده است:

سزان با ابزارهای تصویری همان چیزی را به ما می‌آموزد که مرلوپونتی به گونه‌ای دیگر با ابزارهای فلسفی توصیف می‌کند: این نکته که رابطه ما با جهان، رابطه موجودات بدن‌یافته است و ما دریافتی نظرگاهی یا ناکامل از جهانی داریم که معنای آنچه در آن تجربه می‌کنیم نه از منظرهٔ متعین و تغییرناپذیری

از ابژه‌ها که ادراک حسی ما منفعلانه دنبال کند به وجود می‌آید و نه از ذهن ما که برای جهان، مقوله های پیشینی وضع می‌کند»(کارمن و هنسن، ۱۳۹۴: ۴۴۸).

چنان‌که ذکر شد، جهان و معنای آن تنها ازطریق مواجههٔ بدنی است که بر ما حاصل می‌شود و این مواجهه به‌دلیل ارتباط حسی-حرکتی سوژهٔ بدن‌مندی است که مرلوپونتی وظیفهٔ پدیدارشناس را در شناساندن این امر خلاصه می‌کند و محتوای کتاب‌های مرلوپونتی گواهی روشن بر این مدعا هستند. او این مسئله را در نخستین کتاب خودش، *ساختار رفتار* (۱۹۴۲) روشن کرده است:

تجربهٔ یک شیء واقعی را نمی‌توان با کنش چیزی در ذهن تبیین کرد: تنها راه که یک شیء برای اثرگذاری بر ذهن من دارد، این است که معنایی را به آن عرضه دارد، خودش را به آن نشان دهد و خود را در ارتباط با مفصل‌بندی‌های فهم‌پذیر ذهن تقویم کند (Merleau-Ponty, 1967: 199).

پاسخ به این سؤال که چرا سزان به‌سراغ سبک امپرسیونیسم رفت، این است که امپرسیونیسم یا دریافت‌گری سبکی است که می‌کوشد احساس مستقیم و بی‌واسطهٔ ما از طبیعت را به چنگ آورد. مرلوپونتی در کتاب *معنا و بی‌معنا* می‌نویسد: «امپرسیونیسم سعی دارد در نقاشی شیوهٔ هجوم ابژه‌ها بر چشمان و حواسمان را به چنگ آورد» (Merleau-Ponty 1992: 11)؛ اما از دید مرلوپونتی، ایراد سزان به سبک امپرسیونیسم این بود که از جهت معرفت‌شناختی ما فقط نور و رنگ‌ها را به‌صورت مجزایی در نقاشی امپرسیونیستی نقاشی می‌کنیم، نه خود شیء را؛ درحالی‌که ما با خود اشیا سروکار داریم. به‌سخن دیگر، ما درختان، کوه، میز و خود وقایع را به‌مثابهٔ یک کل می‌بینیم. درواقع، سبک امپرسیونیست تا حدودی شبیه استدلال تجربه‌گرایان است که در تجربهٔ ادراکی، ما منفعل هستیم و نور بر چشم ما تأثیر می‌گذارد. سزان می‌کوشید مثل امپرسیونیست‌ها ادراک ما از خود اشیا را نقاشی کند؛ ولی آن را در نور و اجزای مجزای شیء خلاصه نمی‌کرد. او می‌خواست واقعیت را به تصویر بکشد، ولی نمی‌خواست در بند ظاهر نمایان‌شده با نور باشد.

به‌سخن دیگر، ازنظر مرلوپونتی، سزان نه تصویری از جهان «آنچنان که هست»، بلکه تصویری از جهان «آنچنان که در چشم دریافت‌گر شکل می‌گیرد» ارائه داد؛ نه قبل یا بعد از ویژگی‌های مرتبط با کاربرد، معنا و ارزش، بلکه آنچنان که این ویژگی‌ها به کار می‌روند. این در زمرهٔ ترسیم‌های امپرسیونیستی شبه‌علمی از نمود جهان نیست؛ بلکه بینشی نسبت به جهان است که نقش آگاهی خاص هر فرد را برجسته می‌سازد (کارمن و هنسن، ۱۳۹۴: ۴۴۶).

به‌زعم این فیلسوف فرانسوی، نظرگاه بدنی و ادراکی ما از نوع هندسی یا تصویری نیست؛ بلکه یک نظرگاه زیسته است و این آن چیزی است که سزان به‌دنبال آن بود. برای فهم مطلب مثالی را بیان می‌کنیم. وقتی در حال تماشای یک فیلم سینمایی در سالن سینما هستیم، قطار روی پردهٔ سینما وقتی نزدیک‌تر می‌شود، یک‌باره بزرگ‌تر می‌شود تا اینکه چهارچوب تصویر دیگر نمی‌تواند آن را در بر بگیرد؛ حال آنکه در زندگی واقعی قطار رفته‌رفته به دید می‌آید تا اینکه کاملا اینجا قرار می‌گیرد.

مرلوپونتی معتقد است که در تجربهٔ بصری سینمایی اینجایی وجود ندارد؛ چون ما به‌عنوان تماشگران بیرون تصویر قرار داریم و از بیرون آن را می‌بینیم؛ حال آنکه در تجربهٔ بصری زیستهٔ دیدن قطار مثلاً در ایستگاه مرکزی قطار شهر تبریز، ما در جهانی هستیم که مستقیم ادراک می‌کنیم. ما در تجربهٔ بدنی‌مان از اشیا حضور واقعی خودِ اشیا را می‌بینیم و ادراک می‌کنیم.

بنابراین، آنچه سزان از پس نقاشی‌کردنش برمی‌آید، نه نوری که در چشم‌های ماست ـ نوری که بالاخره هرگز (یا تقریباً هرگز) آن را به‌خودی‌خود نمی‌بینیم ـ بلکه جهانی است که ازطریق درگیری جسمانی‌مان با آن سامان ادراکی پیدا کرده است... به‌این‌ترتیب، نقاشی‌های سزان درکی از واقعیت به دست می‌آورند فراتر از آنچه امپرسیونیست‌ها می‌توانستند در تلاش خویش برای نقاشی‌کردن خود نور و نمود حاصل کنند. در سزان پُراپُری [پُربودگی] بی‌مانندی را می‌بینیم که به نزد ما تعریف امر واقعی است (کارمن، ۱۳۹۰: ۲۶۸).

مرلوپونتی معتقد است که نقاشی‌کردن عملی بدنی است و این عمل درگیری ما با جهان و دیدن امر واقعی یا به‌گفتهٔ مرلوپونتی دیدن پُربودگی بی‌مانند آن است؛ چون بدن ما قطعه‌ای از جهان نیست؛ بلکه ترکیبی از دیدن و حرکت‌کردن است؛ بنابراین، این بدن است که نقاشی می‌کند، نه ذهن اندیشندهٔ بریده از بدن. بدن من از همان جنسی ساخته شده است که جهان از آن ساخته شده است و به‌گفتهٔ مرلوپونتی، گوشت خمیرهٔ مشترک ما و جهان است. بدن هم می‌بیند و هم دیده می‌شود و درهم‌تنیدگی دیدن و حرکت‌کردن، خصلت اگزیستانسیال سوژهٔ بدن‌مند است. مرلوپونتی در کتاب *امر مرئی و نامرئی* نشان می‌دهد که جهان به‌واسطهٔ گوشت مشترک و خصلت وجودی دیدن و حرکت‌کردن معنای جهان را به ما نشان می‌دهد.

## نقاشی و بدن

مرلوپونتی با تأکید بر درهم‌تنیدگی بدن و جهان درقالب مفهوم گوشت، می‌کوشد تحلیلی پدیدارشناختی از رابطهٔ بدن و هنر، به‌خصوص هنر نقاشی ارائه دهد. از دید وی، رابطهٔ بصری و دیداری ما با جهان ازطریق نقاشی نسبتی دوگانه است. از سویی تابلو نقاشی شیء میان اشیای پیرامون ماست و از سوی دیگر، بازتاب یا انعکاس رابطهٔ بصری و بدنی ما از جهان است. به‌عبارت دیگر، اثر هنری یک شیء مرئی است و در دنیای مرئی من گیر افتاده است. البته خود من به‌عنوان سوژهٔ بدن‌مند نیز در این

جهان گیرافتاده‌ام و بودن‌ـدر‌ـجهان من تنانه است و به‌واسطهٔ گیرافتادن در جهان است که اثر هنری نخست برای تن من (در برابر چشمان من) حاضر می‌شود؛ نه برای ذهن من، بلکه برای تن آگاه یا خود بدن‌مند من. معنای اثر هنری را باید در همین ارتباط دوسویه یافت؛ چون به همان اندازه که من با تاروپود جهان پیوند یافته‌ام، با اثر هنری نیز چنین هستم. مرلوپونتی حتی در مقالهٔ *زبان غیرمستقیم و آواهای سکوت*، اشاره می‌کند که «شبه‌سرمدیت هنر بخشی از شبه‌سرمدیت اگزیستانس بدنی در استفاده از اندام‌های بدنی است تا آنجا که با جهان درگیر هستیم» (Lowlor & Toadvin, 2007: 269).

مرلوپونتی در مقالهٔ *چشم و ذهن*[۸] می‌نویسد: «جهان نقاش یک جهان مرئی است، چیزی جز مرئی‌بودن نیست: جهانی تقریباً دیوانه» (Lawlor & Toadvine, 2007: 357)؛ بنابراین، او معتقد است که نقاشی به امر مرئی وجود می‌بخشد تا نشان دهد که آنچه در وهلهٔ اول نامرئی به نظر می‌رسد، قابل‌مرئی‌شدن است. وی همچنین در کتاب *معنا و نامعنا* در مقالهٔ *شک سزان* دربارهٔ پیوند بدن و نقاشی با استناد به سزان می‌نویسد: «منظره در من می‌اندیشید و من آگاهی آن هستم» (Merleau-Ponty, 1992: 17)؛ بنابراین، رابطهٔ ما با اثر هنری رابطه‌ای خاص است که بیانگر مواجههٔ ما با جهان است؛ به‌همین‌علت، مرلوپونتی، برخلاف نظر افلاطون و ارسطو که هنر را تقلیدی صرف از طبیعت می‌دانستند، در ادامه می‌نویسد:

هنر نه تقلید است، نه ساخته‌شده براساس امیال و خواست‌های غریزی یا قریحهٔ خوب. [بلکه] آن فرایندی از بیان‌کردن[1] است؛ درست همانند کارکرد کلمات نامیدن است؛ یعنی به‌چنگ‌آوردن طبیعت آن چیزی که برای ما به‌شیوه‌ای مبهم و دوپهلو در برابر ما رخ می‌دهد و در مقابل ما به‌عنوان ابژه‌ای قابل‌شناخت قرار دارد (Merleau-Ponty, 1992: 17).

مواجههٔ ما با اثر هنری مثل نقاشی‌های هنرمندان و نقاشان بزرگی مثل سزان، پیکاسو، ون گوگ و دیگران برای ما لذتبخش و زیبا است؛ ولی یادمان باشد که ما فقط رنگ‌ها و خط و خطوط و سایه‌روشن‌های تابلو را نمی‌بینیم؛ بلکه از آن فراتر می‌رویم. چنان‌که دیدیم، مرلوپونتی به‌نقل از سزان می‌گوید که هنر تقلیدی از طبیعت نیست که به‌گفتهٔ افلاطون هنرمند اثر هنری خودش را همچون آینه به دست بگیرد و جهان خارج را در آن منعکس کند. اثر هنری اموری هستند که ما با اندام حسی‌مان مثل چشم و دست آنها را درک می‌کنیم. آنها نه شیء فاقد معنا هستند که به آن بی‌تفاوت باشید، مثل دیدن تیر برق در کوچه، نه صرفا چیزهای خیالی صرف ترسیم‌شده روی بوم نقاشی نصب‌شده در دیوارند. مرلوپونتی معتقد است نقاشی ما را به بطن واقعیت پیوند می‌زند و ازطریق آن و با آن واقعیت را ادراک می‌کنم واقعیتی که ادراک‌پذیر است؛ چون واقعیت و من هر دو از یک گوشت هستیم.

حال ممکن است بپرسیم که وقتی در برابر یک تابلو نقاشی می‌ایستیم و آن را تماشا می‌کنیم، دقیقا چه چیزی را می‌بینیم؟ برای مثال در تابلو زیر چه چیزی را می‌بینیم؟ درست است که تصویری از یک خانهٔ روستایی را می‌بینیم؛ ولی همواره چیزی هست که آن را برای من معنادار کرده است و آن این است که به‌گفتهٔ مرلوپونتی، من «از خلال» این نقاشی است که جهان را می‌بینم و لذا «با آن» جهان را می‌بینم نه اینکه «آن را به‌عنوان قطعه‌ای از جهان» مشاهده می‌کنم. در اینجا برای فهم مطلب، نقل‌قولی از این فیلسوف بیان می‌شود:

[1] expressing

مرلوپونتی می‌نویسد:

برای من دشوار است که بگویم نقاشی‌ای که به آن می‌نگرم، «کجاست». ازآنجاکه من آن‌طور که به شیء می‌نگرم به آن نمی‌نگرم، جای آن را مشخص نمی‌کنم. نگاه من در این نقاشی پرسه می‌زند؛ آنچنان که در هاله‌های هستی. درست‌تر این است که بگویم مطابق آن، با آن می‌بینم تا اینکه بگویم آن را می‌بینم (کارمن، ۱۳۹۰: ۲۷۱).

بنابراین، تابلو نقاشی خود حاوی عنصری از معنا است که ما را از هستی باخبر می‌کند. تابلوی نقاشی هرگز شیء ساکن و راکدی مثل میز و صندلی نیست؛ بلکه همانند کلمات یک زبان حاوی معنای خاصی است. مرلوپونتی بر این عقیده است که اثر تکمیل‌شدهٔ یک نقاش مثل سزان شیء ثابت و ساکنی نیست؛ بلکه مخاطب خود را به‌سمت خود فرامی‌خواند. وی می‌گوید که اثر هنری جهانی را برای ما منکشف می‌کند؛ آن هم دقیقا به‌این‌علت که حالتی است که می‌توانیم خود را با آن یکی احساس کنیم. ما صرفا نقاشی‌ها را مشاهده نمی‌کنیم؛ بلکه به‌نحو دیداری در آنها مشارکت می‌کنیم. ما صرفا آنها را نمی‌بینیم؛ بلکه با آنها می‌بینیم. اثر هنری دیدن را به ما یاد می‌دهد؛ ازاین‌رو، اثر هنری هیچ‌گاه کامل و تمام‌شده نیست؛ چون خود ادراک هرگز تمام نمی‌شود (کارمن، ۱۳۹۰: ۲۷۱).

بنابراین، اثر هنری همواره برای تن من حاضر است. دست‌ها، چشم‌ها و گوش‌هایم به‌عنوان اندام‌های من راهی برای کشف، ظهور و آفرینش اثر هنری‌اند. از این چشم‌انداز اولین مرحلهٔ ادراک یا آفرینش یک اثر هنری تلاقی و درهم‌تنیدگی بدن‌های ما است. آنچه اثر هنری به من می‌نمایاند، از قبل در به‌هم‌پیوستگی و دوسویگی ارتباط بدنی ما تقرر یافته است؛ بنابراین، به‌گفتهٔ مایکل دوفرن، اگر ایدهٔ لذت زیبایی‌شناختی معنایی داشته باشد، بر حسب لذتی است که تن ادراک کرده است. بدین‌ترتیب، چشم‌های من است که در ابتدای امر با یک اثر نقاشی یا پیکرتراشی درگیر می‌شود و در پی این درگیری لذت یا عدم‌لذتی را در من پدید می‌آورد. گوش من است که در ابتدا با سونات‌های موسیقی بتهوون یا شجریان درگیر می‌شود و درک و دریافتی از آن را در یک ارتباط دوسویه با اثر به من منتقل می‌کند. دست‌ها و چشم‌های من است که وقتی ایده‌ای در ذهن من نقاش شکل می‌گیرد، به اسم اثر هنری عینیت می‌بخشد. به‌همین‌دلیل است که ازنظر مرلوپونتی هم آفرینش و هم ادراک اثر هنری بر بستر تن انجام می‌شود (سبزکار، ۱۳۹۶: ۸۸). ادعای مرلوپونتی در مقالهٔ *هستی‌شناسی کلاسیک و هستی‌شناسی مدرن*[۹] این است که نقاش با بدنش نه ذهنش نقاشی می‌کند؛ بنابراین، برای اینکه عمل نقاشی‌کردن را بفهمیم، باید با بدن نقاش شروع کنیم و این بدن را نباید به‌مثابهٔ چیزی مثل سایر اشیای فیزیکی فهمید؛ بلکه باید درهم‌تنیدگی دیدن و حرکت زیسته دانست؛ ازآنجاکه بدن آدمی «فعالانه» با جهان درگیر است و هر ادراکی

کاملا با حرکت آن گره خورده است (Merleau-Ponty, 2000: 57). درموت موران معتقد است که نقاشی بیانگر پیوند آغازین بدن و جهان است که نمی‌توان با اصطلاحات فلسفی بیان کرد؛ چون نقاشی شیوه و نحوهٔ دیدن اشیا را آشکار می‌کند و مرلوپونتی این‌طور از سزان نقل می‌کند که «رنگ جایی است که در آنجا مغز و جهان به هم می‌رسند. ادراک رنگ با ادراک ما از جهان پیوند خورده است» (Moran, 2000: 405-406).

در نقاشی، رنگ عنصر کلیدی است؛ ولی تحلیل پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی از رنگ حائز اهمیت است. به‌نظر این فیلسوف، رنگ ماده و صورت اشیا در جهان را تشکیل می‌دهد؛ ولی رنگ‌ها خودشان به‌عنوان اشیا تجربه نمی‌شوند، لیکن به اشیا اجازه می‌دهند که در مقابل دیدگان ما پدیدار شوند. آنها عقب می‌نشینند تا اشیا جلو بیایند. مرلوپونتی در مقالهٔ *چشم و ذهن* به نقاشی معروف *تماشای شبانهٔ* رمبرانت اشاره می‌کند و می‌نویسد:

ما در تابلوی *تماشای شبانه* دستی را می‌بینیم که به‌سوی ما نشانه رفته. حقیقتا تا زمانی که آنجا است، سایهٔ آن را روی بدن کاپیتان هم‌زمان در نمای تصویر می‌بینیم. هرکسی با چشمانش تا مدتی شاهد بازی این سایه‌ها یا چیزی شبیه آن است و ازاین‌طریق، اشیا و فضایی را می‌بیند؛ اما هرچند این سایه‌ها در کارند، بدون آنکه دیده شوند، خودشان پنهان می‌شوند تا به اشیا اجازه دهند مرئی شوند. برای دیدن اشیا لازم است نور و سایه‌های اطراف اشیا را نبینیم (Lawlor & Toadvine, 2007: 145).

*گشت شبانه* اثر رمبرانت

تابلو نقاشی یک شیء ساده و ساکن نیست؛ بلکه نوعی تصویر[1] است که ادراک ما از جهان را شکل می‌دهد؛ بنابراین، تصویر کپی چیزی در آن بیرون نیست؛ بلکه به‌عقیدهٔ مرلوپونتی، برساخته‌ای از شاکلهٔ بدنی ما است؛ یعنی مجموعه‌ای از قابلیت‌های بدنی که عرصه‌ای از اعمال و حرکات و ادراکات ممکن را در خودش دارد. شاکلهٔ بدنی امکان‌های حرکتی را که بر حسب آنها جهان را در وجوه آشنایش ادراک می‌کنیم، پیش‌بینی و پیشاپیش خطوط کلی آنها را ترسیم می‌کند. ازاین‌قرار، میزان دسترسی من موجب می‌شود که کتاب در قفسه، بالا به نظر برسد؛ درست همان‌طور که اندازهٔ بدن ما موجب می‌گردد که کوه‌ها بلند و ژرف، دره‌ها عمیق باشند (کارمن، ۱۳۹۰: ۲۷۲-۲۷۱).

## مرئی و نامرئی

ازنظر مرلوپونتی، هنرمندان و در رأس آنها نقاشانی مثل سزان، به‌واسطهٔ توانایی‌های بدنی‌شان رابطهٔ بدنی خوبی برای به‌چنگ‌آوردن جهان دارند.

[1] picture

نقاشی به‌واسطهٔ درگیری بدنی هنرمند با جهان باعث می‌شود که امر مرئی در نقاشی مرئی شود؛ چون نقاش با ادراک حسی خود این اجازه را می‌دهد که جهان وجه مرئی‌اش را نمایان کند و جهان نیز به‌نوبهٔ خود به مرئی‌شدن ادراک هنرمند در نقاشی کمک می‌کند. بدن و نقاشی، مرئی‌شدن امر مرئی را ممکن می‌کنند. مرلوپونتی با نقل‌قولی از مالبرانش می‌گوید «ذهن از راه چشم‌ها بیرون می‌رود تا میان اعیان پرسه بزند» (همان: ۲۷۲).

مرئی و نامرئی دو مفهوم کلیدی در تحلیل‌های زیبایی‌شناختی مرلوپونتی هستند که ریشه در مفهوم و تعریف او از بدن زیسته دارند. همان‌طور که در *پدیدارشناسی ادراک* دیدیم، بدن چیزی است که هم لمس می‌کند و هم لمس می‌شود و این خصلت بازگشت‌پذیری خصلت وجودی بدن است که پیش‌تر هوسرل نیز به آن اشاره کرده بود؛ مثل لمس‌کردن دست چپ به‌وسیلهٔ دست راست. همچنین، بدن من قدرت دیدن اشیا را دارد و خودش در اصل مرئی[1] است؛ ولی هنگامی که می‌بیند، خودش نامرئی می‌شود.

مرلوپونتی در آثارش، به‌خصوص در مقالهٔ *چشم و ذهن*، به تجربهٔ دیدن بدن خود در آینه اشاره می‌کند. در این حالت ما خود دیدن خودمان در آینه را تجربه می‌کنیم. نقاشی نیز چیزی جز بیان این معمای دیدن[2] و دیده‌شدن[3] یا مرئی[4] یا نامرئی‌بودن[5] نیست (Landes, 2013: 204).

دیدن خودمان در آینه صرف دیدن چیزی بیرونی مثل صندلی و میز نیست؛ بلکه نوعی احساس پیشاتأملی از خودم به‌مثابهٔ یک بدن آگاه و زنده است و به‌همین‌علت است که وقتی در آینه به خودمان نگاه می‌کنیم، احساس بیگانگی یعنی به‌عنوان یک شیء نداریم و هرگز احساس دیده‌شدن نمی‌کنیم؛ چون همین چشم‌هایی که به من زل زده‌اند، چشم‌های خودم هستند؛ اما اگر چیزی به صورتمان چسبیده باشد، آن چیز شیء خارجی خواهد بود. مرلوپونتی معتقد است که آنچه در آینه می‌بینم، نوعی شبح است: من است نه اینجا، بلکه آنجا. شبحی که در آینه است، تن مرا به‌سمت بیرون می‌کشاند؛ درست همان‌طور که دیدارناپذیری (نامرئی‌بودگی) بدن من می‌تواند بدن‌های دیگری را که می‌بینم جان بخشد. انسان به‌معنای واقعی کلمه آینهٔ انسان است. ازنظر مرلوپونتی، شخص دکارتی خودش را در آینه نمی‌بیند. او یک مانکن، یک چیز خارجی را می‌بیند؛ نه اینکه بدن را ببیند. تصویری که در آینه است، بخشی از او نیست (کارمن، ۱۳۹۰: ۲۷۵-۲۷۴).

خلاصه اینکه مرئی و نامرئی‌بودن بدن و جهان به‌معنای حاضر و غایب‌شدن آنها برای ما نیست؛ بلکه ما درحالی‌که بدن خود را لمس می‌کنیم، تنها بخشی از آن مثل کف دست را لمس می‌کنیم و کل بدن به‌مثابهٔ بدن آگاه برای ما نامرئی می‌ماند. به‌گفتهٔ مرلوپونتی، ما زمانی که در نزدیک‌ترین فاصله با بدنمان قرار داریم، در همان زمان در فاصلهٔ مطلق از آن نیز قرار داریم و این خصلت اگزیستانسیال سوژهٔ بدن‌مند است (محجل، صوفیانی و اصغری، ۱۴۰۰: ۳۰۵)[10].

نقاشی برای ما جهان مرئی و مرئی‌بودگی آن را عیان می‌کند و چنان‌که گفته شد، این امر به‌لطف ادراک تنانهٔ نقاش میسر شده است. تفاوت دیدن یک فرد معمولی با دیدن یک نقاش برجسته مثل سزان، در این است که فرد معمولی اشیا را می‌بیند، ولی نقاش مرئی‌بودن اشیا را می‌بیند. یعنی با نقاشی‌کردن اشیا، مرئی‌بودن آنها را مرئی می‌کند. نقاش با ترسیم سایه‌روشن‌های اطراف تصویر اجازه می‌دهد تصویر

[1] visible
[2] seeing
[3] seen
[4] visible
[5] invisible

به مرکز دید بیاید؛ ولی خود سایه‌روشن‌ها به غیاب فرورونـد؛ بنـابراین، احسـاس بصـری مـا از نقاشـی نشان‌دهندهٔ درگیری بدنی ما با جهان اسـت. داگـلاس لاو در کتاب *آخرین نگاه مرلوپونتی*[11] دربارهٔ درگیری بدن و جهان در فلسـفهٔ مرلوپـونتی معتقـد اسـت کـه نقاش با بدن خودش نقاشی می‌کند و نـه بـا ذهـنش؛ بنابراین، اگر بخواهیم عمل نقاشـی‌کـردن را بفهمـیم، باید با بدن نقاش شروع کنیم و این بـدن را نـه شـیء فیزیکی در جهان، بلکه به‌مثابهٔ درهم‌تنیدگی احسـاس و حرکت دانست؛ زیرا بدن آدمی «مستقیما بـا جهـان درگیـر» اسـت و هـر ادراکـی بـا حرکتـی از بـدن درهم‌تنیده است (Low, 2000: 57). جهـان بـرای مـا مرئی است و ما برای جهان مرئی هستیم. نگاه نقـاش نگاه از درون خود این امر مرئی صـورت مـی‌گیـرد و تابلو تصویر سـزان از خـودش مصـداقی از ایـن امـر است. بدین‌ترتیب، می‌فهمیم که نگاه ما خودش را بـر اشیا «حک می‌کند» و قدرت این نگاه حـاکی وحـدت بنیادی در بافت خود هسـتی اسـت (Langer, 1989: 162). به‌سخن دیگر، می‌توان گفت که نقاش می‌تواند با هدایت بدن متحرک و حسـاس خـودش بـه‌سـمت جهان مرئی قابلیت به‌چشـم‌آمـدن را بـه یـک نقاشـی تبدیل کند؛ چراکه امر مرئی بـه‌عنـوان چیـزی کـه بـه حرکت درآمده و آتش گرفته در بـدن نقـاش سـیال و غوطه‌ور است و نقاش ازطریق هـدایت دسـتش ایـن آتش سوختن امر مرئی را به بوم نقاشـی منتقـل کنـد. به‌گفتهٔ مرلوپونتی، نقاش بـدنش را بـه جهـان قـرض می‌دهد و آن را به‌سـوی جهـان معطـوف مـی‌دارد تـا ازاین‌طریق، این جهان را به جهانی در دنیـای نقاشـی تبـدیل کنـد. مرلوپـونتی در مقالـهٔ *چشـم و ذهـن* می‌نویسد که چنین بدنی بـدن حقیقـی مـا اسـت؛ نـه بدنی که بخشی از فضا را اشغال می‌کند. بـدن نقـاش بدن آگاهی است که درهم‌تنیدگی و ترکیبی از بینـایی و حرکت است. یعنی بدن من به‌سـمت جهـان مرئـی حرکت می‌کند و در آن مشارکت می‌جوید. بدن نقاش به‌عنوان نظامی منسجم از ادراکات مختلف و حرکـت با جهان پیوند تنگـانگی دارد (Lawlor & Todvine, 2007: 353) و این امر زمینـهٔ مشـترکی بـرای نقـاش فراهم می‌آورد تا جهـان را در نقاشـی‌هـای خـود بـه چنگ آورد. نقاشی اشیا را ثابت و بی‌روح بـه تصـویر نمی‌کشد؛ بلکه نگاه خیرهٔ مرا فرامی‌خوانند و من ایـن نگاه خیره را مدیون موقعیت بدنی‌ام در جهان می‌دانم (سبزکار، ۱۳۹۶: ۱۴۵).

ازآنجاکه اشـیا و بـدنم از یـک خمیرمایـه سـاخته شده‌اند، لازم است که نگاه بدن من تا حـدی در اشـیا شکل بگیرد یا مرئی‌بودگی آنها خودش را در بدن من با یک مرئی‌بودگی مرموز مضاعف کند. به‌گفتهٔ سـزان «طبیعت در اندرون است». کیفیت، نور، رنـگ، عمـق که همگی در برابر ما قرار دارند تنها به‌این‌دلیـل قـرار دارند که طنینی از آنها در بدن‌های مـا بیـدار گشـته و بدن با آنها یکی شـده اسـت (Lawlor & Todvine, 2007: 355)

چیزی که خط، عمق و رنگ در نقاشـی بـه ذهـن من متبادر می‌کند، مرئی‌بودگی خود مرئی‌بودن جهـان است و این همان چیزی است که بـه‌زبـان هایـدگری باید «آشکارگی جهـان» نامیـد. هـر چیـزی کـه دیـده می‌شود، برای دیده‌شدن به چیـزی یـا چیزهـایی نیـاز دارد که دیده نشوند؛ بنابراین، هالـهٔ امـر نـامرئی بایـد اطراف امر مرئی باشد. دربارهٔ این موضوع مرلوپـونتی به گفتهٔ آگوست رودن اشاره می‌کند:

وقتی از اسب در لحظه‌ای که کاملا به راه می‌افتـد و پاهایش در زیر تـنش کمـابیش جمـع شـده‌انـد ـو بنابراین، در لحظه‌ای که باید در حـال حرکـت باشـدـ عکس برمی‌دارند، چرا این‌طور به نظـر مـی‌رسـد کـه گویی اسب دارد سر جای خود مـی‌پـرد؟ و چـرا، در مقابل، اسب‌های گریکو[1] واقعا روی بوم می‌تازنـد؛ آن

[1] Gericault

هم در حالتی که محال است اسبی واقعی در آن حالت چهار نعل بدود؟ (کارمن، ۱۳۹۰: ۲۸۰).

در تابلوی *دربی اپسوم* (The Derby of Epsom, 1821) اثر تئودور گریکو که در سال ۱۸۲۱ خلق شده است، هنگام ایستادن در مقابل این تابلو حس وزن و حرکت واقعی و صدا و تماس سم‌های اسب‌ها بر روی چمن را برمی‌انگیزد؛ هرچند آنچه گریکو عینا ترسیم کرده، اسب‌هایی بزرگ‌تر از حد معمول است؛ در حالتی که قدم‌های تقریبا بلند برمی‌دارند و پاهایشان به‌طرزی محال هم به جلو و هم به عقب کشیده شده است.

بنابراین، می‌بینیم که مرلوپونتی در سخنرانی‌های[۱۲] اواخر عمر خود نیز با اشاره به نقاشی‌های معروف تاریخ هنر سعی دارد نشان دهد که نقاشی‌هایی ازاین‌قبیل بیانگر حرکت زیسته هستند (Merleau-Ponty, 2020: 124). تجربهٔ زیستهٔ هنرمند است که حرکت زیسته را به وجود می‌آورد و آن نیز نقاشی و اثر هنر را موجب می‌شود. می‌بینیم که پل سزان جهان را آن‌گونه که در حال مرئی‌شدن است، نقاشی می‌کند؛ نه جهانی را که علم به‌مثابهٔ ابژه‌ای ایستا ترسیم می‌کند. جهانی که نقاشی‌های سزان به تصویر می‌کشد، جهان پویا و دینامیک است؛ نه ایستا. شک سزان معطوف به جهان علم بود؛ نه جهان هنر و این آن چیزی است که مرلوپونتی در مقالهٔ معروف *شک سزان*، به‌دنبال واکاوی آن است. جدال و پیکار واقعی سزان دشواری هنر کلاسیک نیست که در آن دقت کافی و دقت تکنیکی در بازنمایی اشیا باید رعایت شود؛ بلکه جدال او معطوف به به‌چنگ‌آوردن معنای آن چیزهایی است که خاموش و هنوز در تقلای صحبت‌کردن و به دید درآمدن هستند (Toadvine, 1997: 547)[۱۳].

**تابلوی *دربی اپسوم* اثر گریکو ۱۸۲۱**

## نتیجه‌گیری

باتوجه‌به آنچه تا اینجا گفته شد، می‌توان به چند مورد به‌عنوان نتیجهٔ این پژوهش اشاره کرد؛ هرچند راقم این سطور عقیده دارد که ساحت فلسفه ساحت فعال و دینامیکی است و می‌توان نتایج و استلزمات عقلی یک دیدگاه یا نظریه را در ساحت‌های سایر علوم و هنرها نیز نشان داد. باتوجه‌به وسع و توان نگارنده، سعی شده است تا جایی که امکان دارد با وضوح‌بخشیدن به تحلیل پدیدارشناختی بدن در ساحت هنر و زیبایی‌شناسی از منظر مرلوپونتی نشان داده شود که ساحت هنر نیازمند تحلیل‌های پدیدارشناختی مبتنی بر بدن و توانایی‌های بدنی

است. اکنون به چند مورد به‌عنوان یافتهٔ نظری در این مقاله اشاره می‌شود که گمان می‌رود این موارد به روی هرگونه نقد و پرسش گشوده است، اما به‌عقیدهٔ نگارنده، این موارد همچنین دریچه‌ای به‌سوی پرسش‌های تازه در ساحت هنر و پدیدارشناسی می‌گشایند که پاسخ آن پرسش‌ها نه نزد راقم این سطور، بلکه نزد خوانندهٔ مشتاق و علاقه‌مند به فلسفهٔ مرلوپونتی است.

۱. **پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی**: شاید نخستین نکته‌ای که این مقاله به آن دست یافته این است که ما شاهد ظهور پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی[1] مرلوپونتی، به‌خصوص در آثار واپسین خود به شکل‌گیری آن اهتمام ورزیده است؛ هرچند خودش هیچ‌گاه از این عبارت استفاده نکرده است. آثار هنری به‌عنوان بهترین نمود و پدیدار برای تحلیل خود استفاده می‌کند و چون این نمودها حسی و مادی و طبیعی‌اند، ادراک حسی بدنی نقطهٔ شروع تحلیل پدیدارشناس محسوب می‌شود و تحلیل‌های پدیدارشناختی از اثر هنری برای مرلوپونتی نمونه و مصداقی از پدیدارشناسی پدیده‌ها به‌معنای عام کلمه است؛ ازاین‌رو می‌بینیم که مرلوپونتی با آغازیدن از پدیدارشناسی هوسرلی و هایدگری مسیر پدیدارشناسی را به‌سمت ادراک بدنی سوق داد؛ چیزی که ما نه در هوسرل شاهد آنیم، نه در هایدگر؛ هرچند این دو فیلسوف نفوذ قابل‌ملاحظه‌ای در اندیشهٔ او دارند. دلیل اینکه مرلوپونتی از ادراک[2] شروع می‌کند، این است که جهانی که با حواس پنج‌گانهٔ خود ادراک می‌کنیم، یعنی جهان مدرک[3]، به‌گفتهٔ مرلوپونتی همواره شالودهٔ مسلم و پذیرفته‌شدهٔ هر نوع عقلانیت، ارزش و اگزیستانس بشری است؛ اما از همان ابتدای کار، مرلوپونتی در تحلیل پدیدارشناختی اشیا براساس ادراک حسی، به‌سراغ هنرمندان و نقاشانی مثل پل سزان رفته است و در آثار واپسین خود نقش هنر و زیبایی‌شناسی در اندیشهٔ این متفکر پررنگ می‌شود.

از سوی دیگر، در بستر پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی مرلوپونتی او فقط فیلسوف بدن، بلکه فیلسوف نقاشی نیز شناخته می‌شود که تفکر فلسفی‌اش را ازطریق آثار بصری مثل نقاشی‌های امپرسیونیستی و پساامپرسیونیستی بسط می‌دهد. رجوع او به نقاشی به‌طور خاص و هنر به‌طور عام مدلی برای تفکر فلسفی است؛ نه رقیب یا نقطهٔ مقابل تفکر فلسفی؛ چون پرداختن به هنر در پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی مرلوپونتی نشان‌دهنده و یا به‌بیان بهتر، تأییدکنندهٔ تز اصلی او است؛ یعنی تقدم ادراک (حتی نام کتاب اوست)؛ ازاین‌رو هنرمند و نقاش رقیب فیلسوف پدیدارشناس نیست؛ بلکه با آغازیدن هردو از تجربهٔ حسی، در افشای جهان همکار همدیگر محسوب می‌شود. ما می‌دانیم که این تقدم، تقدم هستی‌شناختی است و بارها و بارها خودش نیز بر آن تأکید اکید دارد. به‌سخن دیگر، سنگ زیرین نظام فلسفی مرلوپونتی این تز است که مسئلهٔ بدن در آن طرح شده است.

حال باتوجه‌به این تقدم ادراک، زیبایی‌شناسی مرلوپونتی نیز براین‌اساس قابل‌فهم است؛ بنابراین، می‌توان گفت که مرلوپونتی باتوجه‌به این اصل فلسفی خود، به تعریف بومگارتنی از زیبایی‌شناسی وفادار می‌ماند؛ چون الکساندر گوتلب بوگارتن در قرن هجدهم در تعریف زیبایی‌شناسی گفته بود که علمی است که چگونگی شناسایی اشیا به‌کمک حواس را بررسی می‌کند. مرلوپونتی نیز با کمک حواس پنج‌گانهٔ بدنی در قالب «ادراک حسی» به این کار اهتمام می‌ورزد.

---

[1] Aesthetic phenomenology
[2] perception
[3] perceived world

۲. **زیبایی‌شناختی بدن‌محور**: چنان‌که در شمارهٔ ۱ اشاره شد، پدیدارشناسی مرلوپونتی از ادراک شروع می‌کند و در بدن و قصدیت‌های بدنی بسط می‌یابد. رابطهٔ تنانه ما با آثار هنری در کانون زیبایی‌شناسی بدن‌محور این فیلسوف قرار دارد و به‌همین‌دلیل، شمارهٔ ۲ «زیبایی‌شناسی بدن‌محور» نامیده شد. درواقع، تز اصلی در زیبایی‌شناسی مذکور رابطهٔ ناظر با اثر هنری است و این ناظر همواره از منظر اول‌شخص خود به اثر هنری می‌نگرد. هنرمندی مثل پل سزان و نقاشی‌های او از دید مرلوپونتی ناظر بر این رابطه بوده است. در زیبایی‌شناسی بدن‌محور مرلوپونتی این پرسش مطرح می‌شود که اشیا (هنری و طبیعی) چگونه بر من به‌عنوان سوژهٔ بدن‌مند پدیدار می‌شوند و نقش بدن و قصدیت بدنی سوژهٔ بدن‌مند در پدیدارشدن این اشیا چیست. هنرهای بصری یا تجسمی که نقش در رأس آنها است، به‌نحو بنیادی تجسم رابطهٔ بدن‌مند ما با جهان پیرامون هستند و مسلما رابطهٔ ما با جهان، رابطه‌ای وجودی یا اگزیستانسیال است؛ چراکه بودن‌ـدر‌ـجهان ما تنانه یا بدنی است. زیبایی‌شناسی مبتنی بر بدن نیز براساس این امر قابل‌فهم است و هنرمند به‌عنوان سوژه‌ای بدن‌مند، رابطه‌ای وجودی با اشیا دارد و چنان‌که دیدیم، این رابطهٔ وجودی نشان می‌دهد که به‌تعبیر مرلوپونتی، ما و جهان دارای یک جنس مشترک به نام «گوشت[1]» هستیم و تلاش مرلوپونتی در کتاب *مرئی و نامرئی* برای اثبات این موضوع صورت می‌گیرد. مرلوپونتی با تحلیل پدیدارشناختی آثار امپرسیونیستی سزان جا پای سزان می‌گذارد تا از او یاد بگیرد که چگونه جهان را ببیند. او با دید هایدگری‌اش بر این باور است که سزان با آثارش به ما این امکان را می‌دهد که در ادراک، آشکارشدن جهان را شاهد باشیم. به‌سخن دیگر، در زیبایی‌شناسی بدن‌محور مرلوپونتی جهان در بستر ادراک خودش را برای ما آشکار می‌کند و همچنین، ما را به روی جهان می‌گشاید؛ بنابراین، هنر برای این فیلسوف وسیلهٔ صرف برای بازنمایی جهان نیست؛ بلکه اثری هنری ما را به جهان می‌برد و تجربهٔ اثر هنری به‌خصوص آثار سزان، برای من بینش عمیق فلسفی به جهان به ارمغان می‌آورد که هیچ‌یک از روش‌های علمی و فلسفی گذشته که تجربه‌گرایی و عقل‌گرایی دو نگرش اصلی در گذشته بود، از برآوردن این بینش عاجز بودند و اجمالا در فصل اول مقاله به نقدهای مرلوپونتی اشاره شد.

۳. **نقاشی به‌مثابهٔ اندیشهٔ فلسفی**: نکتهٔ مهمی که در تحلیل‌های پدیدارشناختی مرلوپونتی از هنر برای ما قابل‌استنباط است یا به‌بیان بهتر، می‌توان با مطالعهٔ فلسفهٔ هنر او استنباط کرد، این است که نقاشی برای او گونه‌ای اندیشیدن فلسفی است. برای او سزان الگویی از هنرمندانی است که آثارش برای او اندیشیدن به هستی را یاد داده است. همچنین، نقاشی برای وی به‌گفتهٔ خودش نوعی متافیزیک است؛ زیرا نقاشی ما را به‌سوی جهان می‌گشاید. درواقع، نقاشی عرصه‌ای است که در آن ذهن، بدن و بازنمایی و ادراک و جهان درهم‌تنیده می‌شوند. در پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی این فیلسوف، نقاشی شیء ثابت و ساکنی نیست؛ بلکه پویا است و برساخته‌ای از شاکلهٔ بدنی انسان در مواجهه با جهان است و ازاین‌رو نقاشی مثل ادراک حسی است که مرئی‌بودن جهان را بر ما مرئی می‌کند. مرلوپونتی معتقد است که هر نظریه‌ای دربارهٔ نقاشی نوعی متافیزیک است. اگر این ادعای مرلوپونتی را بپذیریم، لاجرم باید نقاش و هنرمند را نه مقابل هم، بلکه کنار هم قرار دهیم و کار هر دو اندیشیدن به هستی است و آشکارسازی هستی وظیفهٔ هر دو است. در مقالهٔ *شک سزان*، مرلوپونتی

[1] flesh

می‌گوید که نقاشی دنیای سزان و نحوهٔ اگزیستانس او بود و نیز سزان در نقاشی‌کردن می‌اندیشید.

۴. **نسبت هنر و بدن**: چنان‌که در شمارهٔ ۳ درخصوص نقاشی سزان از زبان مرلوپونتی گفته شد، چهارمین نکته‌ای که از این مقاله استنباط می‌شود است این است که هنر و بدن در اندیشهٔ مرلوپونتی یک نسبت اگزیستانسیال دارد. هنرمندان و در رأس آنها نقاشانی مثل سزان، به‌واسطهٔ توانایی‌های بدنی‌شان رابطهٔ بدنی خوبی برای به‌چنگ‌آوردن جهان دارند؛ چون هنرمند همان سوژهٔ بدن‌مندی است که به‌نحو اگزیستانسیال در جهان قرار دارد؛ نه به‌مثابهٔ اگوی اندیشندهٔ برکنار از جهان؛ ازاین‌رو است که نقاشی به‌واسطهٔ درگیری بدنی هنرمند با جهان باعث می‌شود که امر مرئی در نقاشی مرئی شود؛ چون نقاش با ادراک حسی خود این اجازه را می‌دهد که جهان وجه مرئی‌اش را نمایان کند و جهان نیز به‌نوبهٔ خود به مرئی‌شدن ادراک هنرمند در نقاشی کمک می‌کند. بدن و نقاشی مرئی‌شدن امر مرئی را ممکن می‌کنند. مرلوپونتی با نقل‌قولی از مالبرانش می‌گوید که ذهن از راه چشم‌ها بیرون می‌رود تا میان اعیان پرسه بزند.

## منابع


محجل، ندا و دیگران (۱۴۰۰). «ویژگی‌های اگزیستانسیال بدن در پدیدارشناسی مرلوپونتی». *مجلهٔ پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز*، ۱۵، ۳۵، ۳۱۶-۲۹۳: https://philosophy.tabrizu.ac.ir/article_13077.html

سبزکار، اسما (۱۳۹۶). *مرلوپونتی و تحلیل آثار نقاشی*. نشر هرمس.

کارمن، تیلور (۱۳۹۰). *موریس‌مرلوپونتی*. ترجمهٔ مسعود علیا. نشر ققنوس.

کارمن، تیلور و هنسن، مارک (۱۳۹۱). *مرلوپونتی ستایشگر فلسفه*. ترجمهٔ هانیه یاسری. نشر ققنوس.

Morris, David (2018). *Merleau-Ponty's Developmental Ontology*. Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. (2007). *The Merleau-Ponty reader*. edited by Ted Toadvine and Leonard Lawlor, Northwestern University Press.

Davis, Duane H. & Hamrick, William S. (edi) (2016). *Merleau-Ponty and the art of perception*. State University of New York Press, Albany, NY

Harrell, J. & Barrett, C. & Petsch, D. (2006). *History of Aesthetics*. A & C Black.

Guyer, Paul (2018). *A History of Modern Aesthetics*: Volume 1, The Eighteenth Century. Cambridge University Press.

Landes, Donald A. (2013). *Merleau-Ponty and the paradoxes of expression*. Bloomsbury Publishing Plc.

Leonard Lawlor and Ted Toadvine (edi) (2007). *The Merleau-Ponty reader*. Northwestern university studies in phenomenology and existential philosophy.

Low, Douglas Beck (2000). *Merleau-Ponty's last vision: a proposal for the completion of the visible and the invisible*. Northwestern University studies in phenomenology and existential philosophy.

Merleau-Ponty, Maurice (2020). *the sensible world and the world of expression: course notes from the Collège de France, 1953*; translated from the French with an introduction and notes by Bryan Smyth. Northwestern University Press.

---------- (2005). *Phenomenology of Perception*. trans. Smith, London: Routledge and Kegan Paul, 1962.

---------- (2020). *the sensible world and the world of expression: course notes from the Collège de France, 1953*; translated from the French with an introduction and notes by Bryan Smyth. Northwestern University Press.

---------- (2007). *The Merleau-Ponty reader*. edited by Ted Toadvine and Leonard Lawlor. Northwestern University Press.

---------- (1964). *Sense and Nonsense*. trans. Dreyfus & Dreyfus, Evanston: Northwestern University Press.

---------- (1964). *The Primacy of Perception: and Other Essays on Phenomenology, Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. ed.

---------- (1969) *Humanism and Terror: An Essay on the Communist Problem*, trans_ O'Neill, Boston: Beacon Press.

Toadvine, Theodore A. (1997). The Art of Doubting: Merleau-Ponty and Cezanne. at *Philosophy Today*, 41, 4, 545-553 https://www.pdcnet.org/philtoday/content/philtoday_1997_0041_0004_0545_0553

Edie, Evanston: Northwestern University Press.

---------- (1973). *Prose of the World*. trans. O'Neill, Evanston: Northwestern University Press.

---------- *(*1968). *The Visible and the Invisible*. trans. Lingis, Evanston: Northwestern University Press.

---------- (1969). *the Essential Writings of Merleau-Ponty*. ed. Fisher, New York: Harcourt.

**پی‌نوشت‌ها**

۱. فراموش نکنیم که هستی‌شناسی در اندیشهٔ مرلوپونتی، به‌خصوص در آثار متأخر او بسیار مهم بوده است. کتاب زیر به‌خوبی رویکرد هستی‌شناختی این فیلسوف را تشریح کرده است:

Morris, David (2018). *Merleau-Ponty's Developmental Ontology*. Northwestern University Press.

۲. مشخصات کتاب به‌شرح زیر است:

Merleau-Ponty, M. (2007). *The Merleau-Ponty reader*. edited by Ted Toadvine and Leonard Lawlor. Northwestern University Press.

۳. برای آشنایی با رابطهٔ ادراک و هنر مطالعه کتاب زیر توصیه می‌شود:

Davis, Duane H. & Hamrick. William S. (edi) (2016). *Merleau-Ponty and the art of perception*. State University of New York Press, Albany, NY.

۴. برای مثال، می‌توان به کتاب‌های زیر اشاره کرد:

Harrell, J., Barrett, C., Petsch, D. (2006). *History of Aesthetics*. A & C Black.
Guyer, Paul (2018). *A History of Modern Aesthetics: Volume 1, The Eighteenth Century*. Cambridge University Press.

۵. برای مطالعهٔ بیشتر مراجعه کنید به کتاب زیر:

Duane H. Davis and William S. Hamrick (Edited) (2016). *Merleau-Ponty and the Art of Perception*. State University of New York Press, Albany.

۶. عنوان مقالهٔ گلیمور «*میان فلسفه و هنر» در اندیشهٔ مرلوپونتی* است که مقالهٔ یازدهم کتاب *مرلوپونتی ستایشگر فلسفه* را تشکیل می‌دهد.

۷. دونالد لندس در کتاب *مرلوپونتی و پاردوکس‌های بیان* اشاره می‌کند که نوعی پدیدارشناسی در آثار سزان وجود دارد که ناشی از سبک امپرسیونیستی او نیست. برای مطالعهٔ بیشتر به کتاب زیر مراجعه کنید:

Landes, Donald A. (2013). *Merleau-Ponty and the paradoxes of expression*. Bloomsbury Publishing Plc.

۸. این مقاله در کتاب زیر گردآوری شده است:

Leonard Lawlor and Ted Toadvine (edi) (2007). *The Merleau-Ponty reader*. Northwestern university studies in phenomenology and existential philosophy.

۹. برای مطالعهٔ این مقاله به کتاب زیر مراجعه کنید:

Low, Douglas Beck (2000) *Merleau-Ponty's last vision: a proposal for the completion of the visible and the invisible*, Northwestern University studies in phenomenology and existential philosophy.

۱۰. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ خصلت‌های اگزیستانسیال بدن به مقالهٔ زیر رجوع کنید:

محجل، ندا و دیگران (۱۴۰۰). «ویژگی‌های اگزیستانسیال بدن در پدیدارشناسی مرلوپونتی». مجلهٔ *پژوهش‌های فلسفی* دانشگاه تبریز، ۱۵، ۳۵، ۳۱۶-۲۹۳.

۱۱. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ درگیری بدنی ما با جهان در مرلوپونتی، خواندن کتاب زیر توصیه می‌شود:

Low, Douglas (2000). *Merleau-Ponty's last vision: a proposal for the completion of the visible and the invisible*, (Northwestern University studies in phenomenology and existential philosophy).

۱۲. این سخنرانی‌ها اخیرا در یک جلد کتاب به‌کوشش برایان اسمیت گردآوری و ویرایش شده‌اند که مشخصات کامل این کتاب به‌شرح زیر برای مطالعه معرفی می‌شود:

Merleau-Ponty, Maurice (2020). *the sensible world and the world of expression: course notes from the Collège de France. 1953*; translated from the French with an introduction and notes by Bryan Smyth. Northwestern University Press

۱۳. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ شک سزان به مقالهٔ روشنگر زیر مراجعه کنید:

Toadvine, Theodore A. (1997). The Art of Doubting: Merleau-Ponty and Cezanne. at P*hilosophy Today*, 41, 4, 545-553.