

بررسی انتقادی نهاد موزه؛ با ابتدای بر اندیشه‌های پدیدارشناسانه موریس مرلوپونتی

نادر شایگان فر *

(نویسنده مسئول)

زینب صابر **

چکیده

موریس مرلوپونتی فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی است که در یک سلسله از مقاله‌ها و گفتارها آثار هنری و مفاهیم مرتبط با حوزه هنر را با به‌کاربردن روش پدیدارشناسی مورد تأمل قرار داده است. او با توجه به ادبیات موجود در این زمینه و پیشینه پدیدارشناسانه بحث در باب هنر سعی دارد بر بحث ادراک و رابطه آن با هنر تأکید کند، و نقش هنر را از منظری نو و با تأکید بر مفهوم در-جهان بودن ارزیابی نماید. مرلوپونتی بر اساس مفاهیمی چون حیث التفاتی، تجربه‌های زیسته، سبک هنری، پی‌افکنی می‌کوشد به تبیین تازه از هنر اهتمام ورزد. از آنجا که موزه بر اساس تاریخ خود تا حد بسیاری توانسته است نسبت وثیق و عمیقی با پدیده‌های هنری برقرار نماید، در اندیشه‌های مرلوپونتی مورد تأمل و مذاقه قرار گرفته است.

این مقاله بر بنیان و مدار این پرسش استوار است که نسبت تجربه‌های زیسته هنرمند و موزه چگونه است و دوام و قوام آن‌ها در این محیط فرهنگی-هنری چگونه می‌تواند باشد. پژوهش حاضر با رویکرد پدیدارشناسانه و با ابتدای بر اندیشه‌های حیات‌باورانه مرلوپونتی بر آن است که به تحلیل انتقادی جایگاه موزه اهتمام ورزد و نشان دهد که معنای نگاهداری و پی‌افکنی پدیدارشناسانه با معنای موردنظر در نهاد موزه‌دارانه بسیار

*. استادیار دانشگاه هنر اصفهان، nader_sh790@yahoo.com

** استادیار دانشگاه هنر اصفهان، zeynabsaber91@gmail.com

[تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۲/۲۱؛ تاریخ تایید: ۱۳۹۴/۰۹/۰۹]

فاصله دارد و این پرسش را پیش رو بگذارد که موزه‌ها تا چه اندازه در ادعای خود مبنی بر نگاهداری صادق‌اند و صداقت آن‌ها تا چه اندازه تحت تأثیر سایر عوامل فرهنگی و اجتماعی و همچنین ماهیت خود آن‌ها به مثابه‌ی سردخانه‌های فرهنگ به چالش گرفته می‌شود.

واژگان کلیدی: موزه، مرلپونتی، هنر، پدیدارشناسی، پی‌افکنی، تجربه

مقدمه

مورس مرلپونتی (۱۹۰۸-۱۹۶۱)، به نحوی پدیدارشناسانه به تأمل جدی در خصوص مفهوم هنر اهتمام می‌ورزد. او بر آن است که انسان را صاحب تجربه‌هایی بشمارد که جز از طریق رابطه‌ای تنگاتنگ در محیط و جهان به دست نمی‌آیند. او مانند مارتین هیدگر، انسان را به عنوان موجودی می‌شناسد که ضرورتاً در وضعیت تاریخی خاصی تجسد و تجسم یافته است. تجارب انسان، تجارب در ° جهان بودن^۱ و با جهان بودن است. بر این اساس در نگره مرلپونتی، پدیدارشناسی به تأمل درباب آدمی در موقعیتی انضمامی مبادرت می‌ورزد.

آگاهی نزد مرلپونتی مانند سایر پدیدارشناسان معنایی التفاتی^۲ دارد. بر اساس این آموزه آگاهی مفهومی منعزل و متمایز از جهان نیست، بلکه با جهان پیوسته و آمیخته است. بر همین اساس جهان نیز تجربه کسی یا کسانی است که در آن زندگی می‌کنند. آگاهی واجد حیث دربارگی^۳ است و همواره به عینی التفات دارد. اشکال آگاهی و حالات ما روی به چیزی دارند، و به چیزی باز می‌گردند. توصیف هر چیزی صرفاً با اشتغال و درگیری و تعامل^۴ آن چیز با جهان معنا می‌یابد. جهان نیز جایی است که با عمل معنا می‌یابد و چیزی نیست که درباب آن صرفاً بیاندیشیم، بلکه عرصه‌گاه و جولان‌گاه من و تجربه‌های آدمیان دیگر است. هنر نیز شکلی از تجربه در-جهان بودن است که می‌کوشد روایتی خاص از این در-جهان بودن را به ما عرضه نماید.

پرسش آن است که نهادهای هنری مشابه تا چه اندازه می‌توانند با این مفهوم از آگاهی و در-جهان بودن سازگار افتند. آیا چنان نیست که حصارهای گردتاگرد موزه و دیوارهای آن مانعی در مقابل تعامل تجربه‌های زیسته و جهان باشند.

هدف این پژوهش آن است تا موزه را به مثابه سوژه‌ای متورم و منعزل از در ° جهان بودن مورد تأمل قرار دهد و چنان که مرلپونتی باور دارد نشان دهد که هنر و تجربه‌های هنری و سبک‌های برآمده از جان هنرمندان، آنگاه که در چنبره موزه گرفتارند از جهان دور می‌افتند و نسبت خود را با جهان از دست می‌دهند.

پژوهش حاضر از آن رو ضروری به نظر می‌رسد که یکی از اهتمام‌های هنری پاره‌ای از هنرمندان مصروف آن است تا در جهان موزه‌دارانه جایگاهی بیابند و از این طریق وجهی زیبایی‌شناسانه تحصیل نمایند، لذا به نظر می‌رسد که بحثی انتقادی در این خصوص می‌تواند مهم باشد و این اهمیت تأملی جدی را به خود معطوف دارد.

روش تحقیق

مقاله حاضر با تکیه بر روش و مفاهیم پدیدارشناسانه چون حیث التفاتی، تجربه‌های زیسته، پی افکنی و ... به تأمل در خصوص موزه و نظام موزه‌دارانه می‌پردازد. این روش با تکیه بر رهیافتی سلبی و انتقادی شکل گرفته است و می‌کوشد تا باب تأمل را برای راهکارهای بدیل بگشاید و در عین حال با رویکردی تطبیقی یک پدیدهٔ فرهنگی-هنری را به لحاظ انطباقش با فلسفه‌ای حیات‌باورانه و متکی بر تجربه‌های زیسته ارزیابی کند.

پیشینه‌ی تحقیق

در کنار سنت پدیدارشناسی غربی، در زبان فارسی نیز کوشش‌هایی در قالب آثاری از محمود خاتمی با عنوان *اشاره‌ای به زیباشناسی از منظر پدیدارشناسی* (۱۳۸۳) و *پدیدارشناسی هنر* (۱۳۸۷) صورت گرفته است. همچنین محمدرضا ریخته‌گران نیز در درس‌گفتارهایی با نام *هنر از دیدگاه مارتین هایدگر* (۱۳۸۴) به بحث‌هایی در این حوزه اهتمام داشته‌است. در کنار این تالیفات، از شارحان پدیدارشناسی چون کولمانس کتاب‌هایی چون *هایدگر و هنر* (۱۳۸۲) منتشر شده است که ادبیات پدیدارشناسانهٔ مناسبی در خصوص هنر از منظر پدیدارشناسی و به ویژه پدیدارشناسی هایدگر را فراهم نموده است. در فصل آخر دو کتاب از ماتیوس (۱۳۸۹) و کارمن (۱۳۹۰) که هر دو با عنوان *مرلوپونتی* نام یافته‌اند، دیدگاه‌های کلی مرلوپونتی در باب هنر را می‌توان دریافت.

کتاب *صد خاطرات مالرو* (۱۳۶۳) نیز یکی از آثاری است که ادبیاتی در خصوص بحث دربارهٔ موزه را در زبان فارسی فراهم کرده است که البته اندیشه‌های مرلوپونتی در مقابل آن‌ها ایستاده است. نادر شایگان فر (۱۳۸۸: ۸۵-۱۰۳) نیز در مقاله‌ای تحت عنوان *جایگاه موزه در تاملات زیبایی‌شناسانهٔ جان دیوئی*، جایگاه موزه را در یک نظام فکری-فلسفی تبیین کرده است. لازم به ذکر است که این پژوهش هرچند که با رویکرد پدیدارشناسانه صورت پذیرفته است، اما به لحاظ تأکید دیوئی بر تجربه‌های حقیقی یا به تعبیر مرلوپونتی تجربه‌های زیسته می‌تواند پیوندی با مقالهٔ حاضر داشته باشد.

صرف نظر از این آثار ارزشمند در زبان فارسی و تا آنجا که نویسندگان دنبال کردند، پژوهشی درخصوص پدیدارشناسی موزه بر مبنای نگاهی انتقادی و با تأکید بر تجربه‌های زیستهٔ هنری صورت نگرفته است.

بحث اصلی

حرکت و دیدن

مرلوپونتی در کتاب *پدیدارشناسی ادراک* سعی دارد قاموس نامه‌ای را در خصوص نحوه انضمام آدمی در جهان به ما ارائه دهد. او در آثار دیگرش نیز، سعی دارد نشان دهد که چگونه می‌توان تمامی جنبه‌های هستی‌شناسانه، فرهنگی و اجتماعی بشر را بر حسب واژه «ادراک» فهمید. پدیدارشناسی در واقع کوششی است برای «توصیف انضمامی چیستی خود ادراک» (کارمن، ۱۳۹۰، ۷۴). از نظر مرلوپونتی ادراک در بر دارنده «جنبه پدیداری و حرکتی در جهان بودن جسمانی ما» است (همان). از این منظر ادراک، پدیده‌ای جسمانی، و پدیدارشناسی، دانشی در خصوص حضور جسمانی ما در جهان است. در این تحلیل از سویی حضور جسمانی ما در جهان، و از سویی دیگر عوامل محل این حضور مورد توجه قرار می‌گیرند؛ عواملی که سعی دارند وجه جسمانی ما در جهان را کم‌رنگ کرده و احياناً آن را نادیده بگیرند. ادراک تجربه‌ای جسمانی است و تمامی روایت‌های ما از جهان فرهنگی و اجتماعی نیز، روایت‌هایی جسمانی‌اند. جسم «موطن» آدمی است. کاپلستون در توضیح فلسفه پدیدارشناسانه مرلوپونتی سعی دارد نشان دهد که این فلسفه به خاطر تأکیدش بر جسم، هرگز نباید به مثابه فلسفه‌ای ماتریالیستی تلقی شود.

«مرلوپونتی در یک سخنرانی که در ۱۹۵۵ در جنوا ایراد کرد، تأکید می‌کند که قرن بیستم خط فاصل بین جسم و ذهن را از میان برداشته است... به عقیده او خط سیر فکری که در مفهوم تن^۰ فاعل شناسایی خلاصه می‌شود، از یک طرف بر ثنویت و از طرف دیگر به ماتریالیسم رفتارگرایی غالب می‌شود و به عبارت دیگر از تقابل بین ایده‌آلیسم و ماتریالیسم فراتر می‌رود» (کاپلستون، ۱۳۸۴، ۴۷۳).

در واقع تلاش مرلوپونتی فرو غلتیدن در ماتریالیسم نیست، بلکه التفات به وجه مغفول حیات جسمانی ما است؛ حیات جسمانی که به مثابه شبه پدیدار و در لوای حضور ذهن درک و فهم گردیده است. تقابل و ثنویت مذکور یعنی تقابل ذهن و جسم به نوبه خود در ذیل انبوه تقابل‌های مسلط بر تمدن غربی استوار شده است. این تقابل‌ها به مثابه پیش‌فرض‌هایی بنیادی سیطره خود را بر ما حکم‌فرما کرده‌اند و عامل انواع تقابل‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و حتی زیبایی‌شناسی شده‌اند. آن‌ها به تصمیمات فرهنگی اجتماعی راه یافته و ماهیت حیات ما را به صورتی دیگرگون نمایان ساخته‌اند.

مرلوپونتی سعی دارد به نقدی پدیدارشناسانه از این پیش‌فرض‌های متافیزیکی و ایده‌های تاریخی در خصوص ماهیت انسان بپردازد، و وجوه فرهنگی - زیستی او را جز بر مبنای رویدادگاش در جهان توصیف ننماید. موزه‌ها، گالری‌ها و مؤسسات فرهنگی در واقع یکی از این وجوه فرهنگی معاصر هستند که بر مبنای آن تقابل‌ها بنا شده‌اند، و امروزه به مثابه اموری بدیهی و تزلزل ناپذیر، کارکردی زیبایی‌شناسانه را به ما القاء می‌کنند.

حدود دو قرن است که موزه‌ها بر حیات اروپای نو سلطه یافته‌اند و با ارائی^۱ تقابل‌هایی چون فاخر^۰ نازل، اصیل^۰ نا اصیل، تاریخی^۰ غیر تاریخی و زیبا^۰ نازیبا جلوه‌نمایی می‌کنند. به زعم مرلوپونتی

بنیان این تفاوت‌ها خود بر اساس تقابل‌هایی ریشه‌دارتر استوار شده است، تقابل‌هایی از قبیل «ذهن و بدن، سوژه و جهان، تاریخ فردی و جمعی، آزادی و تقدیر، واقعی و غیر واقعی، تخیل و ادراک» (Johnson, 1993, 23).

او در پدیدارشناسی ادراک مبنای کار را بر «غلبه بر دو پاره‌ها» استوار کرده است، تا به ما بیاموزد از هرگونه تمایز کناره گیریم؛ چنان‌که خود بعدها حتی از تمایزات مورد ادعایش در کتاب *انسان‌گرایی و خشونت* نیز درگذشت یا به عبارت دیگر آن‌ها را مورد نقد قرار داد و سعی کرد در کتاب *ماجرهای دیالکتیک* در راهی تازه گام بردارد.

به زعم مرلوپونتی موزه‌ها بر اساس تمایزات به وجود آمده‌اند و در عین حال خود استقرار نهادی این تمایزات هستند و بر این مبنا گستره فرهنگی ما را در افقی وسیع رقم زده‌اند. او از آموزه‌های هوسرل در کتاب *بحران در علم اروپایی و پدیده‌شناسی استعلایی* آموخته بود که «فیلسوف باید معنای تاریخی پنهان در نظام مفهومی رسوب کرده را به عنوان امری مسلم و داده شده که مبنای کار خصوصی و غیر تاریخی او قرار می‌گیرد، از نو زنده کند. او باید از طریق خود^۵ تأملی ویژه‌اش، خود^۶ تأملی پیشگامانش را پیش براند، آن هم نه فقط با احیای زنجیره متفکران، هم پیوندی اجتماعی تفکر آن‌ها، اشتراک اندیشه آن‌ها و تبدیل آن به اکنونی زنده برای ما؛ بلکه بر پایه وحدتی تام که از این طریق حاضر می‌شود، او باید به نقدی مسئولانه بپردازد، یعنی به نوع خاصی از نقد که در این پروژه‌های تاریخی و شخصی و نقادی‌های متقابل ریشه دارد، نه در چیزی که فیلسوف کنونی آن را به طور خصوصی برای خودش مسلم فرض می‌کند» (به نقل از رشیدیان، ۱۳۸۲، ۵۳۳).

بنابراین مرلوپونتی «نقد مسئولانه» را در مقابل پیش فرض‌های مسلط در پیش می‌گیرد. او به نقد «هر امر مسلم و داده شده» ای که جهان ادراک را مکدر می‌کند، می‌ایستد: «همه پیش‌داوری‌ها، تاریکی‌های برخاسته از رسوبات سنت‌اند» (همان، ۵۳۵). موزه نیز یکی از انواع پیش‌داوری‌هایی است که به زعم خود مدافع و پاسبان فرادش زیبایی‌شناسانه غربی است.

موزه بر اساس یک پیش‌داوری، رسوباتی تاریک، تأملی تمایزگذار و تقابلی بنا شده است که می‌گوید «آنچه که اصیل است» باید حفظ شود، «آنچه که اصیل نیست» سزاوار پاسداری نیست. بر این اساس موزه‌داران به عنوان مدافعان و متکفلان دفاع از امر اصیل در مقابل امر نا اصیل به دفاع از نوع خاصی از ارزش‌های زیبایی‌شناسانه مبادرت ورزیده‌اند. به زعم مرلوپونتی تمامی پروای هنرمندان آن است تا به پالایش صورت مکدر و از رمق افتاده اشیاء بپردازند و آن‌ها را دگر دیسی کنند و بار دیگر چهره حیات را به آن‌ها عرضه نمایند. هنرمند سعی می‌کند «ما را ملتزم کند که حقیقتی را بپذیریم که به اشیاء [در همان سیمای قبلی] شباهتی ندارد» (Merleau-Ponty, 1993c, 94) و موزه در تلاش است تا اشیاء دگر دیسی شده و به حیات آمده را بار دیگر به حیات معمول خود بازگرداند.

«کار هنری... باید چیزی متفاوت از وجود یخ زده و منجمد باشد. چیزی که گاستون باشلار^۵ آن را فرا وجود می‌نامد» (Ibid). حال آنکه موزه ماهیت زیسته اشیاء را از آن‌ها می‌گیرد و آن‌ها را به حیات سرد خود دعوت می‌کند. نقاشی، آشوب و هیاهوی اشیاء را بر می‌انگیزاند آن‌ها را از پس

حیات روزمره بیرون می‌آورد و به ما نشان می‌دهد، ورمیر^۴ در تابلوی خدمتکار با نمایش پارچ شیر، قرص‌های نان و ایستادن آن زن در پرتو نور پنجره، روزمرگی سترون حیات را از همه آن اشیاء و آن خدمتکار می‌زداید.

نقاشی سعی دارد در مقابل نظام قبلی چنانکه هوسرل نیز گفته است «نقد مسئولانه» را در پیش گیرد و به نفی نظم موجود توجه کند و استقرار نظم زنده همت بگمارد. «نقاشی همیشه حرفی نو برای گفتن دارد نظامی نو از تعادل و توازن‌ها را برقرار می‌سازد... و بر آن است تا ارتباطی «درست‌تر» را میان اشیاء بر قرار کند» (Ibid, 93). نقاشی رایحه حیات را با خود دارد، و نظام‌های مسلط، پروای تمایزات و طبقه‌بندی را در سر می‌پروراند.

نقاشی بر آن است تا حیات نا امیدانه اشیاء، سر مستانه باشد و با گسلاندن «ارتباط معمول» میان اشیاء آنها را به رقص آورد. برانکوزی^۵ در مجسمه سنگی به نام بوسه در مقام هنرمندی خلاق، سنگ خام را به بوسه‌ای عاشقانه تبدیل می‌کند. به حیات خاموش سنگ، عشق آدمیان را می‌بخشد. او دو پاره سنگ را به هم آغوشی عاشقانه و مستانه می‌برد. این حیات عاشقانه آغاز است نه پایان؛ حال آنکه موزه توهم پایان است، توهم کمال است و در واقع توهم ایده رستگاری است، رستگاری از ادراک و تجربه در جهان بودن.

موزه توهم جاودانگی، آرزو و هراس گیل‌گمشی^۶ است. موزه افسون مرگ است نه حیاتی پایدار. یک خلاف آمد عادت و فریب است. زندان است و حبس، اما توهم حیات ابدی را برمی‌انگیزاند. حیاتی جاودانه و مومیایی شده. مرگ تجربه است و ادراک، چرا که ادراک امری محیطی است. من به عنوان فاعل ادراک یک ناظر صرف نیستم، بلکه درگیر شیء هستم. من به واسطه او و او به واسطه من زنده است. مرلوپونتی تأکید دارد که:

«بدن من به نحو ناگزیری با پدیدار پیوسته است. نظام تجربه از طریق یک نقطه دید معین در من حیات دارد، من ناظر نیستم، من درگیر و گرفتارم، و درگیری من در این نقطه دید است که کرانمندی ادراک من، و همچنین گشودگی من به جهان کامل را نشان می‌دهد. این جهان همان افقی است که همه ادراک‌ها در آن محقق می‌شوند. جهانی است که از صورت‌های تنگ و ترش افق‌های علمی و تمایزات قطعی می‌گریزد» (Merleau-Ponty, 2002, 354).

موزه قتل‌گاه و جهنم رابطه است. جهنم اشیاء است. اشیاء موجود در موزه به محیط من نمی‌آیند و من صرفاً ناظر آن‌ها هستم. آن‌ها در حفاظی ویژه قرار دارند و به نظام تجربه من وارد نمی‌شوند. برخورد من با آن‌ها برخوردی خداگون است. من به تجربه آن‌ها و آن‌ها به تجربه من راه ندارند. کارهای هنری بندگان شرمگین نگاه من هستند.

مرلوپونتی بر آن است که جسم دیدن و حرکت است، و اشیاء موجود در موزه یخ زده و فاقد حرکتند. او آشکارگی هستی را در حرکت و با حرکت می‌داند، و حرکت را بافت حیات می‌شمرد. «موجود زنده موجودی است که توانایی حرکت دارد. احساس و حرکت هر دو مقولات موجود زنده‌اند که با هم در ارتباطند. فعالیت حسی ما از حرکت جدا ناشدنی است... گویی دیدن من در حرکت نگاه من نهفته است.

گویی این حرکت به نحوی پیش از آنکه من بینم، می‌بیند تا دیدار ممکن شود» (هومن، ۱۳۷۵، ۴۸). دیدن و حرکت به هم تافته شده‌اند. اشیاء موجود در موزه فاقد حرکتند و لذا نمی‌بینند. یخ زده‌اند. تجربه زبری یک شیء چگونه بدون حرکت دست امکان دارد. ما رنگ‌ها را با عنصر حرکتی در می‌آمیزیم و می‌گوییم رنگ‌ها می‌توانند «تنش‌زا یا آرامش‌آفرین باشند» (همان). احساس و حرکت با هم آمیخته‌اند و اساس مفهوم ارگانیسم بدون حرکت ممکن نیست، «حس جهت‌یابی نه [صرفاً] به درک حسی و نه تنها به حرکت وابسته است» (همان)، بلکه ترکیبی از هر دو است. ما هنگامی که احساس بدی داریم سعی می‌کنیم جابجا شویم، حرکت کنیم و با حرکت خود احساس خود را به جهتی دیگر سوق دهیم. بر این اساس اگر وجود احساس ما با واسطه یک حرکت دریافتی و زیسته می‌شود، جهان صرفاً «صحنه نمایشی» در مقابل ما نیست که چون تماشاگر و ناظری صرف، با فاصله در آن نظر کنیم. جهان برای ما با معنایی همراه و آمیخته است. این جهان معطوف به حرکت و آمیخته با آن، از معنایی «عاطفی» فارغ نیست: «اگر حرکت، احساس یعنی تأثیرپذیری است، بعد فهمیدنی آن از بعد عاطفی آن جدایی ناپذیر است... پیشروی به سوی... یعنی دیدارپذیر کردن یک چیز. رهیافت یا نزدیک شدن، هم‌زمان کم کردن فاصله‌ای است مکانی و هستی‌شناسیک» (همان: ۴۹).

اشیاء موجود در موزه در دنیایی بی‌حرکت و در خویش و به تعبیر سارتر فی‌نفسه غنوده‌اند. (Sartre, 1960) آن‌ها به دلیل فقدان حرکت از نگاه و احساس محرومند، پر، تنومند و سرشار از خود هستند.

نقاشی بدن نقاش است. ادامه بدن اوست. «نقاش بدنش را به همراه می‌برد» (Merleau-Ponty, 1993a, 122). بدن سرمایه نقاش است و از آن جدایی ناپذیر است. جهان، نقاشی و نقاش از ماده‌ای واحد تشکیل شده‌اند. جهان و بدن «از یک خمیره ساخته شده‌اند» (Ibid, 125) و لذا «نقاش بدن خود را به جهان می‌سپارد و از این رهگذر جهان را به نقاشی‌ها تبدیل می‌کند» (Ibid, 123). بدن نقاش محمل تبدلات نامرئی به مرئی است و آمیزه‌ای از دیدن و حرکت است. این دو در هم تنیده‌اند.

موزه انفکاک دیدن و حرکت است. موزه انفکاک خمیرمایه بدنمند جهان، به نقش و نقاش است. حال آنکه نقش، نقاش و جهان از یک خمیره برآمده‌اند. آن خمیره، بدن در حال دیدن و حرکت است. «من متحرک در جهان مرئی تفاوت‌هایی را برمی‌نهد، بخشی از جهان می‌شود، از همین روست که من می‌توانم آن را در جهان مرئی به پیش ببرم. وانگهی، مطلب از این قرار است که دیدن بر جنبش متکی است، ما تنها چیزی را می‌بینیم که به آن نگاه کنیم. بدون جنبیدن چشم، دیدن چگونه متحقق می‌شود» (Ibid, 124).

به زعم مرلوپونتی «هر گونه جابه‌جایی مکانی» بنا بر یک «چشم انداز» صورت می‌گیرد. او نسبت میان حرکت و دیدن را با زبانی هستی‌شناسانه مطرح می‌کند. «جهان مرئی و حرکت من دو بخش کامل کننده Being^۱ مشابهی هستند» (Ibid). هر یک از دو جهان مرئی و جهان حرکت در هم ادغام می‌شوند تا آنکه Being نمایان شود. آن دو در کنار هم نقشه و طرح یک Being را ظاهر می‌سازند. با هم تناظر و همپوشانی دارند.

مرلوپوتنی بینایی را اعم از دیدن و دیده شدن می‌داند. بدن من «به طور هم‌زمان می‌بیند و دیده می‌شود» (Ibid, 125). بدن، لمس کننده را با لمس شونده، بیننده را با دیده شده، احساس کننده را با احساس شونده و گذشته را به آینده پیوند می‌دهد. «جهان و بدن» یک «خمیرمایه» دارند، و میان ما و جهان فاصله‌ای نیست.

نقاش و نقاشی در جهان‌اند و از خمیرمایه‌ای بدنی ساخته شده‌اند. نقاشی ادامه وجود نقاش است و جهان، تجسم و حضور نقاشانه نقش نزد نقاشان است. والر^{۱۱} تأکید دارد که نقاش با بدنش است که می‌تواند نسبت خود با Being را تعیین کند. بدن و نقاشی در یک گستره قرار دارند و آن ظهور Being است.

نقاش می‌خواهد با بدن خود طرحی عام در هستی بیافریند، و در واقع بدن خود را بدنی عام و جهان‌شمول کند. آن را اتساع بخشد و از حدود مرزهای شخصی بیرون برد، برای جهان‌روا شدن نیازمند آن است که بدنی متحرک داشته باشد. بدنی که عامل دیدن است، و دیدن جز در حرکت ممکن نیست. دیدن را باید همان دیده شدن بدانیم و این دو صرفاً در لوای حرکت امکان می‌پذیرند.

موزه با تمرکز بر مفهوم سکون و ایستایی، حرکت را از میان بر می‌دارد، و دیدن و در نتیجه دیده شدن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. بدن نقاش می‌خواهد با یک کلیت در آمیزد، و موزه این تلاش را با شکست مواجه می‌سازد، و آن دو را از هم جدا می‌کند. موزه نقاش را در سویی و جهان را در سویی دیگر می‌گذارد، و هر یک را به گوشه‌ای دنج می‌برد.

شیء در موزه از حرکت و در نتیجه دیدن می‌ماند، و صرفاً در خود، میان‌پر و مشمول نگاه ماست. موزه بر آن است تا به شکلی نهادی و سازمانی، طرح نقاش، یعنی گسترش بدنمند او را متحقق کند. خواهان آن است که طرح‌ها، احساسات، حساسیت، و چشم‌اندازهای شخصی در سامانی کلی‌تر و زمینه‌ای گسترده‌تر به تجربه‌ای عام مبدل شود.

موزه امید دارد تا بر اساس تصمیمی نهادی و سازمانی و در نهایت تصنعی آرزوی نقاشانه نقاش را به عمل برساند، در تکاپوست که این کار را بنا بر ادعای خود به بهترین نحو انجام دهد و نقاش را جهان‌شمول کند. او ادعایی نیکوکارانه را پیش روی ما می‌گذارد و مرلوپوتنی با تأسف اظهار می‌کند که «از این وجه کارکرد موزه چون کارکرد کتابخانه، کاملاً نیکوکارانه نیست» (Ibid, 96). چرا که هر اثر مبتنی بر دیدن و حرکت دو سویه از طرف شیء و نقاش، یا ما و نقاشی است. نقاشان بسیاری گفته‌اند که منظره به آن‌ها می‌نگرد و به سوی آن‌ها می‌آید. سزان می‌گفت که او آگاهی منظره است. (Merleau-Ponty, 1993b, 67). اشیاء در موزه از این خصلت محرومند. «از همین روست که بسیاری از نقاشان می‌گویند که اشیاء آن‌ها را نگاه می‌کنند، آندره مارچاند چون کله می‌گوید: در جنگل بسیاری وقت‌ها اتفاق افتاده که من به جنگل نگاه نمی‌کنم، بعضی روزها احساس می‌کنم که درختان مرا نگاه می‌کنند و با من صحبت می‌کنند... من آن هستم، گوش می‌سپارم... من فکر می‌کنم که جهان باید به نقاش نفوذ کند و نقاش نخواهد به آن نفوذ یابد... من غرق و پنهان در درون می‌شوم به امید اینکه شاید نقاشی از من به در آید» (Ibid, 129).

تمامی تلاش مرلوپونتی در این جستار آن است که در مقابل تصور موزه‌دارانه و رسمی از هنر به تأمل و درنگ بنشیند و ماهیت جاودان هنر را نمایش دهد، و نشان دهد که موزه، پاسداشت و نگه داشت آن جاودانگی نیست. مرلوپونتی بر آن است که فلسفه پرسش و تفکر در موارد مألوف، عبور از پاسخ‌های معمول، و رفتن به پی افکنی دوباره تاریخ و در نتیجه هنر و فرهنگ است.

پی‌افکنی مفهوم هنر در مقابل نگاه‌داری موزه دارانه‌ی آن

مرلوپونتی در مقدمه کتاب *پدیدارشناسی ادراک* بر آن است که «کتاب بحران [هوسرل] عناصر تازه‌ای را مطرح می‌کند که شالوده قبلی فلسفه هوسرل را به طور ضمنی ویران می‌سازد» (رشیدیان، ۱۳۸۲، ۵۳۴).

هوسرل در دوره متأخر فکری خود سعی دارد به تأمل در خصوص تمدن بپردازد. به زعم او تمدن و تاریخ فرهنگ باید بار دیگر مورد تفسیر قرار گیرد و در افقی تازه نگریسته شود. این تفسیر بدون شک تفسیری مبتنی بر تاریخ است؛ تاریخی که می‌خواهد بر عناصر بنیادین فرهنگ تکیه و تأکید نماید.

در این اهتمام متفکر به مثابه‌ی مورخ به دنبال «بازسازی هسته معنادار یک دوره» و فرهنگ برمی‌آید؛ این فرهنگ «فرهنگی فرهنگ‌آفرین» (لیوتار، ۱۳۸۴، ۱۱۵) است. ریمون آرن در تقابل با این رهیافت به تاریخ و فرهنگ، بر آن است که این جستجو یک جستجوی حقیقی نیست. او در *افیون روشن‌فکران* بر آن است که اساسا چنین بنیانی وجود ندارد. به زعم او «تاریخ در تحلیل نهایی همان معنایی را دارد که فلسفه ما به آن می‌دهد» (همان، ۱۷۱).

به زعم آرون در تاریخ هیچ معنای مکتوم و مستتری وجود ندارد و صرفا مورخ یا فیلسوف است که این معنا را به آن می‌دهد، حال آنکه مرلوپونتی به تأسی از هوسرل می‌کوشد به جستجوی عناصری بنیادین در تاریخ به معنای اعم و تاریخ نقاشی به معنای اخص اهتمام ورزد. از این منظر مرلوپونتی سعی دارد به تأمل در تاریخ فرهنگ برآید، جنبه‌های مغفول آن را دریابد، و عناصر نا آزموده و ضد فرهنگ را دور سازد. او بر آن است تا به تأملی حقیقی در معنای تاریخ و مؤسسات فرهنگی مبادرت ورزد، وحدتی بنیادین را پی‌جویی کند، و هسته بنیادین را بیابد، و بیان کند که: «وحدت نقاشی صرفا در موزه نیست، بلکه در آن وظیفه یگانه و طرفه‌ای است که تمام نقاشان با آن مواجه هستند و موقعیتی را ایجاد می‌کند که روزی آن‌ها بتوانند در موزه گرد هم آیند» (Merleau-Ponty, 1993c, 97). موزه هرگز عامل وحدت نیست بلکه خود بر مبنای وحدت وظیفه نقاشانه بنا شده است. این وحدت نقاشانه در حال و هوای موزه مکدر شده و به دست فراموشی سپرده می‌شود. مرلوپونتی برای رسیدن به وحدت اصیل و مکدر نشده در دست تاریخ مرسوم، به اهتمام و تأمل هوسرل در کتاب *بحران* اشاره می‌کند و می‌نویسد: «هوسرل لغت زیبای Stiftung - بنیان نهادن، قوام بخشیدن - را به کار می‌برد تا بر خلاقیت بی‌حد و حصر» (Ibid, 96) یک فرهنگ پایدار یا فرهنگ آفرین تأکید کند. هوسرل ما را به Stiftung دعوت می‌کند تا بر آن بنیان و اساس به یک پی‌افکنی اولیه و قوام‌بخشی بنیادین دست یابیم و از قبل آن

بتوانیم به آن وحدت آغازین فرهنگ، هنر و به ویژه جهان نقاشانه نائل شویم. به زعم هوسرل «هر تأسیس اولیه Stiftung ماهیتاً به تأسیس نهایی End stiftung می‌انجامد که به عنوان هدفی برای روند تاریخی مقرر شده است، این تأسیس نهایی هنگامی تحقق می‌یابد که هدف کاملاً روشن شود و به روشی یقینی دست یابد... در این نقطه است که فلسفه، به عنوان رسالتی نامتناهی، به آغاز یقینی خود و به افق حرکت یقینی رو به پیشش دست خواهد یافت ه.» (رشیدیان، ۱۳۸۲، ۵۳۵).

هوسرل در این بیان تأکید دارد که جستجوی پی افکنی اولیه و در پی بنیان بودن، باید مبتنی بر یک هدف روشن و بر مبنای روشی یقینی باشد. مرلوپوتی این هدف روشن و یقینی^{۱۰} و البته متمایز از یقین علمی^{۱۱} را در وحدت نقاشانه می‌یابد. به زعم او این روش تازه از روش‌های یقینی مألوف به دور است. این یقین هرگز دوبرین به سوی هدفی روشن، شفاف؛ و بر بنیان رو به آینده رفتن صرف نیست. بلکه مبتنی بر این است که ما در خویش و گذشته تفکر خود بیندیشیم و دریابیم که فیلسوف مدرن «نباید صرفاً در منطق و متافیزیک‌ها محصور و محدود بماند، باید به شکل وسیعی متوجه و ملتفت فهم و دریافت معنا در رمان‌ها، اشعار، نقاشی‌ها و حتی معنایی باشد که در افعال سیاسی است» (Merleau-Ponty, 1964, 3).

این روش از آن رو یقینی است که اطمینان داریم ما را از دام متافیزیک‌های صلب و سخت می‌رهاند و قطعیت‌های مسلم را به چالش می‌گیرد. گره‌های کور اندیشه امروز را با پی افکنی دوباره می‌گشاید. ما با بازگشت به راه هنر قادریم از قطعیت‌های علم امروز فاصله بگیریم و از حدود عقل‌گرایی مسلط فراتر رویم. «ما باید بار دیگر شیوه نظاره کردن به کارهای هنری، زبان و فرهنگ را کشف کنیم. این راه کشف شده حرمت خودمختاری و غنای آغازین و اصیل آن‌ها را نگه می‌دارد» (Merleau-Ponty, 2004, 101).

مرلوپوتی بر آن است تا آن غنای آغازین و اصیل را دریابد و پی افکنی و بنیان‌نهادنی را عرضه کند تا از خلال آن، چنان که هوسرل تأکید دارد التفات به آینده سر بر آورد. هوسرل تأکید دارد که جستجوی پی افکنی و بنیان باید مبتنی بر یک هدف روشن باشد و مرلوپوتی این هدف روشن را چنان که بیان شد، وحدت آغازین فرهنگ، هنر و به ویژه وظیفه طرفه و یگانه نقاشی می‌داند که از «طراحی‌های غار» تاکنون ادامه دارد، و یک فرادش^{۱۲} استوار را برای ما به جای گذاشته است. «هوسرل آن را این‌گونه می‌نامد... چیزی که فقط بقای گذشته نیست و همچنین به مثابه شکلی ریاکارانه از نسیان و فراموشی درک نمی‌شود، بلکه حیاتی دوباره است» (Merleau-Ponty, 1993c, 96). حیات دوباره‌ای که می‌توان آن را بهترین صورت حافظه تمدنی یک تمدن و فرهنگ دانست.

مرلوپوتی آن را «شکلی اصیل و نجیب از حافظه» (Ibid) می‌نامد. این شکل نجیب حافظه هرگز مترادف با موزه نیست. چرا که موزه خود را حافظه قلمداد می‌کند و مدعی است که «mnemusine کلمه‌ای است که لفظ memory انگلیسی از آن گرفته شده است» (پازوکی، ۱۳۸۴، ۴۹).

بر این اساس پی‌افکنی، ابتدای بر یک فرادش جعلی، ساختگی و دست ساخته ایدئولوژی نیست. پی‌افکنی ساخته و پرداخته دست مورخ و برآمده از نیازهای فرهنگی اکنون نیست، بلکه هوشیاری حافظه نجیب است. پی‌افکنی قوام دادن به یک هویت جعلی موجود در تصمیمات سیاسی و فرهنگی نیست؛ چنان که مثلا حزب نازی خود را بر مبنای پی‌افکنی‌هایی این‌گونه بنا کرد. ریمون آرون در *افیون روشنفکران* از همین هراسناک است و آموزه‌هایی مبتنی بر پی‌افکنی را جعلی تاریخی می‌نامد، حال آنکه مرلوپونتی آن را بازگشتی اصیل برای رهایی از جعلیات فرهنگی معاصر می‌خواند، جعلیاتی نظیر موزه که بر مبنایی تاریخی غیر واقعی، یعنی تاریخ نقاشی‌ها به جای تاریخ تجربه‌های زنده نقاشان استوار گردیده است. موزه مبتنی بر جعلی تاریخی از تاریخ است و بر مبنای «تاریخیت ستمگر» استقرار یافته است. بر آن است که «تاریخیت فزاینده زنده» را به خاطر عناصری چون «پول»، «مبادله مالی» و مواردی از این دست نادیده بگیرد.

آندره مالرو در «موزه تخیلی» یا «موزه ذهنی» یا «موزه بدون دیوارها» موزه‌ها را تقدیس می‌کند، و آن‌ها را اتحاد تاریخ و جاودانگی می‌داند. در کتاب *صد خاطرات* بر آن است که «من موزه‌های عجیب و غریب را دوست دارم، زیرا آن‌ها با ابدیت بازی می‌کنند» (مالرو، ۱۳۶۳، ۷۵). مالرو در واقع موزه‌ها را پی‌افکنی ابدیت و تاریخ پایدار می‌نامد. حال آنکه مرلوپونتی پی‌افکنی موزه‌ها را جعلی و دروغین می‌شمرد و بر آن است که «موزه ارزش واقعی کارها را در نمی‌یابد و اعتباری جعلی و کاذب می‌دهد؛ بدین صورت که کارها را از چرخه شرايطی که از آن برآمده‌اند دور می‌کند، و ما را به این باور سوق می‌دهد که دست هنرمند از همان آغاز اسیر پنجه تقدیر بوده است» (Merleau-Ponty, 1993c, 99).

به زعم مرلوپونتی پی‌افکنی هوسرل به معنای بازگشت به شرایط آغازین و برآمدگاه فرهنگ است، حال آنکه موزه‌ها کارها را از «چرخه شرايطی» که آثار در آن زیسته‌اند، دور می‌کند و چنان می‌نماید که آثار تمدن شوش یا بین‌النهرین یا سیلک کاشان از همان آغاز در لوور فرانسه گرد آمده‌اند. موزه‌ها این باور را می‌رسانند که هنرمندان جدا تافته‌هایی دور افتاده‌اند و موزه سعی دارد این نمونه‌های «نبوغ» بشری را در جایی جمع کند و به مثابه «فخری برای بشریت» به نمایش بگذارد. نقاشی‌ها فارغ از تجربه نقاش به مثابه تقدیری ضروری نمایش داده می‌شوند. تقدیری که نقاش را در خود می‌گیرد تا نقاشی را به وجود آورد. موزه در واقع سعی دارد حتی خود را نیز بی توجه به زمینه‌های برآمدنش چون تقدیر هنر معاصر نخست بر اروپا و سپس بر ذائقه هنری جهانیان تحمیل نماید. موزه این مسئله را نادیده می‌گیرد که «بسیاری از موزه‌های اروپایی از میان انواع چیزها ناسیونالیسم و امپریالیسم را به خاطر سپرده‌اند... هر پایتخت می‌بایست موزه‌ای شخصی برای نقاشی، مجسمه و غیره داشته باشد. در بخشی از موزه پایتخت، عظمت هنرنمایی گذشته به نمایش گذاشته می‌شود. بخش‌های دیگر این موزه به نمایشگاه اشیاء غارت شده توسط پادشاهان (که هنگام شکست دیگر ملت‌ها جمع آوری کرده‌اند) بدل می‌شوند؛ به عنوان مثال در موزه لوور تلی از غنایم ناپلئون^{۱۳} گرد آوری شده است» (Dewey, 1958, 8).

لینتن بر آن است که اگر آثار بخواهند چیزی بیش از اثر را به ما بدهند حال و هوای موزه مانع می‌شود (لینتن، ۱۳۸۳، ۴۲۱)؛ و نمی‌گذارد که از حدود دیوارهای آن بیرون برویم. موزه می‌خواهد به ما نشان دهد که هر اثر نه در دل تاریخ بلکه در یک تقدیر ضروری رخ داده است. در اینجا نبوغ هنرمند بیرون از تاریخ است، چنانکه کانت باور داشت هنرمند جدای از شرایط تاریخ است و نبوغ او صرفاً موهبتی طبیعی است که طبیعت به او عرضه داشته است. هنرمند «نابغه و دردانه طبیعت است» (کانت، ۱۳۷۷، ۲۹۵) و ما نیز مخاطبانی منززل از تاریخ، صرفاً در جستجوی لذت زیبایی‌شناسانه ذهنی، و به مثابه انسان‌هایی «بی‌غرض» تربیت شده‌ایم. در محیط آرام موزه گام می‌نهیم و به جز پروای «فرم صرف» مطلوب دیگری در سر نداریم (همان، صص ۱۰۱-۱۰۲ و ۱۲۴ تا ۱۴۵).

به زعم مرلوپوتی هنر، پدیده‌ای برآمده از ایده‌ی نبوغ قرن هجدهمی کانتی و به معنای آفرینش تصورات زیبایی‌شناسانه صرف نیست؛ و مخاطب، «گردشگر روز یکشنبه» یا «روشنفکر روز دوشنبه» نیست که موزه‌ها جایی برای فراغت او باشند. هنر بنیان نهادن و قوام بخشیدن است.

باختین هنر را امری کارناوالی تلقی می‌کرد (Bakhtin, 1984, p. ?). کارناوالی که گردشگران می‌توانند به واسطه آن خود را در «ساحتی رها» آزاد سازند، و با رهایی خود، سلطه موجود را نفی کنند. کارناوال جستجوی «خلاً» و پرهیز از «پری» است. حال آنکه Stiftung «سرشاری» و «سرآغاز» است، نحوی فیضان گذشته در اکنون است. Stiftung هوسرلی، نزد مرلوپوتی پی افکنی دوباره است، و به زبان هیدگر «مطابق است با نحوی نگاه داشت» (هیدگر، ۱۳۷۹، ۵۵). پی افکنی نگاه‌داشتن است، و این نگاه‌داشت با معنای تحت‌اللفظ مورد ادعای موزه سراسر متفاوت است. بر اساس پی افکنی بنیان‌ها به تأمل در می‌آیند و هر بار که صورت می‌گیرد «در تاریخ تکانی پیش می‌آید» (همان، ۵۷)، و «مراد از تاریخ در این مقام، توالی وقایع، هر چند که بس مهم باشد، نیست». بلکه تاریخ «پناه جستن یک قوم در آنچه که به عنوان حواله بر عهده‌اش نهاده آمده است» (همان) تلقی می‌شود. هنر تاریخ است. اما نه بدان معنا که فرآورده و نتیجه فرایندی باشد. بلکه خود آغازگاه و برآمدگاه و بنیان‌افکنی تازه است.

بنابر نظر مرلوپوتی موزه قطع پی افکنی است. قطع نسبت قطعی آثار با تاریخ خود است. مرلوپوتی برای تبیین دو مفهوم از تاریخ یعنی تاریخ در موزه‌ها و تاریخ مبتنی بر پی افکنی، از دو مفهوم تاریخ نزد پل ریکور بهره می‌گیرد: تاریخ به معنای اتفاق و تاریخ به معنای پیدایش. به زعم مرلوپوتی تاریخ یک اتفاق نیست (Johnson, 1993, 24). چرا که اتفاق خود برآمده از تاریخ است. تاریخ فرادش نیست، چرا که خود بر بنیاد فرادش استوار است. تاریخ به معنای حقیقی، پیدایش است و اتفاق برآمده از پیدایش است. پیدایش بر برآمدن «محصولات فرهنگی اشاره دارد که بعد از ظهورشان همچنان با ارزش باقی می‌مانند و آن محصولات حوزه‌ای از بررسی‌ها را می‌گشایند، و به لطف آن بررسی‌ها، آن‌ها همچنان و دیگر بار به حیات خویش نزد ما ادامه می‌دهند» (Merleau-Ponty, 1993c, 96). آن پی افکنی و بررسی‌ها این امکان را فراهم می‌سازد که ما بتوانیم در تجربه‌های زیسته موجود در هنر بزیم و آن تجربه‌ها در ما دوباره و دوباره به جان نو Nachstiftung باز آیند.

حیث التفاتی تجربه هنرمندانه و فقدان آن در موزه‌ها

نوربرت لیتنن^{۱۴} در کتاب هنر مدرن به تحلیل جایگاه موزه می‌پردازد، او با ذکاوتی خاص اطلاعات خود در خصوص تاریخ هنر را به کار می‌گیرد و می‌نویسد:

«امروزه تنها کاربرد موزه آن است که هنر را با توضیحات تاریخی شرح دهیم... تاریخ هنر تجسمی در آستانه‌ی رماتیسیسم زاده شده و موزه هنر، فردای آن روز... اگر موضوعات برای ما فراتر از واقعیت باشند حال و هوای موزه، مانع واکنش ما می‌شود. موزه‌ها خزانه‌ی اشیاء قیمتی تاریخ‌اند، و آنچه در آن‌ها می‌بینیم تاریخ و اشیاء گران بهاست. [در موزه] هیچ چیزی غیر منتظره نیست، و هیچ مواجهه‌ای صورت نمی‌گیرد.» (لیتنن، ۱۳۸۳، ۴۲۰-۴۲۱).

هر اثر هنری مبتنی بر تجربه‌ای زنده، پویا، سیال و در حرکت است. تجربه زنده‌ای که هنرمند واجد آن بوده و در قالب سبک آن را در اثر کار گذاشته است. تجربه زیسته و به جان دریافته شده‌ای^{۱۵} که طرفه، بی بدیل و یکتاست، و بر رابطه‌ای پویا و در هم آمیخته شده با جهان زندگی و محیط‌مان تأکید دارد.

آن تجربه سرشار و پر از معنا برآمده از جهان هنرمند و ملتفت به مخاطب است. موزه سعی دارد آن تجربه را از محتوا و افقش دور کند یا به تعبیر پدیدارشناسانه از حیث التفاتی و درباره‌گی‌اش خالی کند. آن را از تمدن‌های دور دست بکشاند^{۱۶} و به مراکز فرهنگی مدرنی چون پاریس و نیویورک بیاورد.

آن تجربه‌ها که زمانی به این آثار گروه خورده بودند، در این فضای تازه چه سرنوشتی خواهند داشت؟ حیث التفاتی آن آثار به کجا باز می‌گردد؟ اشیاء موجود در موزه، زمانی درباره‌گی خود را با خود داشتند؛ اما اکنون چیزی خام و خالی از تجربه‌اند. از تجربه‌ها جز نامی در تاریخ هنر باقی نمانده است. آن آثار زمانی حکایت‌گر پیوندی عمیق با پدیدآورنده‌شان بودند، اما اکنون «به خاطر برده شدن به فرهنگی دیگر، مثل چیزهایی که از ژاپن و چین به آمریکا برده می‌شوند، ناپاب شده‌اند» (Dewey, 1971, 259)، و به مثابه کالایی تجاری تلقی می‌شوند، «کارشناسان در جستجوی آن اشیاء بر می‌آیند، و آن‌ها را در ردیف هنرهای زیبا قلمداد می‌کنند» (Ibid).

این اشیاء و آثار چه بسا که خارج از موزه فاقد ارزش به نظر آیند، چرا که فردی در تمدنی دیگر در موقعیتی عادی و دور از هیاهو و صرفاً با تکیه بر تجربه زیسته خویش آن را به وجود آورده است.

موزه‌ها برآنند که تجربه انسانی و هنرمندانه هنرمندان را در قالب اشیایی که در موزه گرد آمدند، به ما انتقال دهند، و البته این خلاف واقع است. «نقاشی در حالتی ناب نزد نقاش است. حال آنکه موزه آن‌ها را در جنبه لذت‌های عبوس بازنگری‌ها گرفتار کرده است» (Merleau-Ponty, 1993c, 99). مرلوپونتی تأکید دارد که «دانش و آگاهی ما از نقاشی به مثابه نقاشی بر مبنای موزه شکل می‌گیرد، این درحالی است که نقاشی پیش از هر چیز در وجود نقاشی است که دست در کار دارد» (Ibid).

نقاشی نسبتی میان نقش، نقاش و جهان است. موزه سعی دارد این نسبت را از هم بگسلد، نقش را به جایی و نقاش را به جای دیگر برد، و جهان را نیز، که برآمده از نسبت این دو است از میان بردارد. موزه نفی حیث التفاتی است.

بنا بر اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی مرلوپونتی که به تبع هیدگر بسط می‌یابد، جهان و عالم پدیده‌ای در مقابل ما نیست. جهان مجموعه‌ای از اهتمام‌های^{۱۷} ما است. جهان عبارت است از «به دست گرفتن، استفاده کردن، خوردن، آشامیدن، ساختمان سازی، تولیدات ماشینی، یافتن راه، گفتن وقت، حمل و نقل، درو کردن و خوشه چینی». یا در یک کلمه اشتغال‌های ما (کواری، ۱۳۷۷، ۸۰).

این امور «حالات اهتمام‌اند که انسان به واسطه آن‌ها خودش را به محیطش مربوط می‌کند» (همان). موزه فسخ اهتمام‌های زنده و تبدیل آن‌ها به اهتمام‌های تصنعی و تفریح‌های برآمده از فرهنگی ثنویت‌انگار است. موزه تبدیل تجربه به شیء است، و در واقع نمایش تجربه در قالب اشیایی سرد و خاموش است:

«قربانی‌های جسمانی، پرهای پیچ و تاب‌دار، پیراهن پُر زرق و برق، جواهرات درخشان یا طلا و نقره، زمرد و یشم، [زمانی] محتوای زیبایی‌شناسانه هنرها را شکل می‌داده‌اند. اسباب منزل، چادر و خانه، قالی‌ها، گلیم‌ها، بطری‌ها، ظرف‌ها، کمان‌ها و اسباب یدکی چنان شایسته پاس‌داشتن هستند که ما امروزه آن‌ها را جستجو می‌کنیم، می‌یابیم و در موزه هنرهایمان از آن‌ها ستایش می‌کنیم. این درحالی است که در زمان و موقع خودشان، بهبود بخش و ارتقا‌دهنده جریان زندگی روزمره‌شان بوده‌اند.» (Dewey, 1958, 6).

اهتمام مبتنی بر رابطه پیچیده ما با جهان یا عالم، و مبین مفهوم in در عبارت in-the-world است؛ آن چیزی است که ما را به عالم می‌پیوندد. موزه اهتمام نقاش را به جهان از میان برمی‌دارد و نقاش را از نقش منفک می‌کند. در موزه نقاش به مثابه صاحب تجربه‌های زنده تبدیل به فروشنده اثر می‌شود. هانس هاگه^{۱۸}، هنرمند آلمانی سعی داشت بر این وجه از عملکرد نظام موزه دارانه تأکید کند و با طنز درخشان خود به نقد آن پردازد. او پروژه مانه^{۱۹} را در سال ۱۹۴۷ به اجرا در آورد. این کار اثرگذارترین کار وی در این زمینه بود. هنگامی که او را برای شرکت در یک نمایشگاه گروهی در موزه والراف ریشارتس در کلن دعوت کردند، او چنین پیشنهاد داد:

«تابلویی از مانه (دسته گل مارچوبه، ۱۸۸۰) روی سه پایه‌ای در اتاقی از موزه به نمایش گذارده شود. روی دیوارهای اتاق پانلهایی نصب شود که بر روی آن‌ها خلاصه‌ای از وضعیت اجتماعی و اقتصادی افرادی نوشته شود که این تابلو را از سال ۱۸۸۰ به بعد به تملک خود داشته‌اند: این تابلو را ابتدا یک بانک دار در ۱۸۸۰ به مبلغ ۱۰۰۰ فرانک فرانسه از مانه خرید، و در سال ۱۹۶۸ که موزه والراف ریشارتس آن را به یاری انجمن دوستداران موزه تملک کرد، قیمت آن به ۱۳۶۰۰۰۰ فرانک آلمان رسید!...^{۲۰} مدیر چنین موزه‌ای برای تصمیم‌گیری در وضعیتی از این قبیل، در موقعیت سختی قرار می‌گیرد. راه حل منتخب او این است که رئیس ثروتمند هیئت اماناء را به هنرمند دعوت شده ترجیح می‌دهد. پس موزه برای چه به وجود آمده است؟» (لیتتن، ۱۳۸۳، ۳۹۲-۳۹۱).

آخرین جمله عبارت فوق حاوی پرسشی جدی است، و پاسخ آن می‌تواند این باشد که موزه بر آن است تا تجربه‌ها را به ارزش‌های مالی، و هنرمند را به تولیدکننده تبدیل کند. اهتمام‌های وجودی و اگزستانسیالیستی او را نادیده بگیرد. التفات او را به جهان تجربه‌های زیسته از او بگیرد و او را متوجه و ملتفت به بازار کند.

هنرمند سرگرم عالم است و چون هر انسان دیگری هستی‌اش بر این مدار می‌چرخد، او با «نحوی حضور فعال و سرگرم کار در عالم» (لاکوست، ۱۳۸۳، ۸۰) بودن خود را نشان می‌دهد، و آن را به ما گوشزد می‌نماید. موزه در مقابل اهتمام است، بر آن است تا اهتمام نقاش به اثر و هنرمند به کارش را از میانه بردارد. موزه ثنویت‌ها را بنیان می‌نهد و بر مبنای جداسازی استوار می‌گردد.

موزه تاجر تجربه‌ها است؛ تجربه‌های تمدنی و تجربه‌های هنرمندانه. مدعی فرهنگ است، خود را بر تجربه‌های زنده بنیان می‌کند، و بر مدار آن‌ها می‌چرخد، در حالی که هیچ نسبتی با آن‌ها ندارد، جز آنکه آن‌ها را در محیط خود می‌خشکاند. موزه ابزار، وسایل، زیور آلات، عناصر تزئینی و وسایل در گنجۀ یک خانه و فرهنگ را جابه‌جا می‌کند و آن‌ها را سترون و عقیم می‌سازد.

موزه چنان ایدئولوژی را سامان می‌دهد که ارتباط ما با هنر و زندگی را به چالش می‌کشد، نسبت هنر و زندگی را از بین می‌برد، و «غالباً مفهومی از هنر که هنر را به فعالیت‌های موجود زنده و محیط پیرامونش متصل می‌کند مورد بی‌زاری قرار می‌دهد» (Dewey 6, 1958). ویکتور کنستن‌باوم بر آن است که «برای مرلوپونتی بر خلاف منتقدانش، این آشکار است که بودن^{۲۰} در - جهان انسان طبیعتاً باید به معنای زیستن^{۲۱} در - محیطی از این جهان باشد» (Kestenbaum, 1977, 7).

این زیستن صرفاً متکی بر درک و لذت‌های ذهنی محض نیست. هنر متصدی و دل مشغول اتساع تجربه ما در همه حوزه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و فکری است. بودلر^{۲۱} شگفتی و تحسین خود را شایسته هنرمندی می‌داند که تجربه عمیق خود را نه در تمسک به آثار هنری بازمانده از گذشتگان و تقلید و تکرار آن‌ها، بلکه در «پرسه‌زنی تمام عیار» (بودلر، ۱۳۸۲، ۱۴۳) در خیابان‌ها و در میان جمعیت در می‌یابد. مارشال برمن «زندگی خیابان را به نوعی رقص گروهی» (برمن، ۱۳۸۰، ۳۹۱) تشبیه کرده است. به زعم برمن شهر محل تجربه‌هاست؛ تجربه‌های زنده. شهر در مقابل موزه است. خیابان در مقابل تجربه‌های موزه‌ای است. خیابان یعنی «جستجو برای زیبایی در جایی که گمان نمی‌رود که زیبایی در آنجا یافت شود. این دستور از روزگار مارکس^{۲۲} و انگلس^{۲۳}، دیکنز^{۲۴} و داستایوسکی^{۲۵}، بودلر و کوربه^{۲۶} یکی از احکام پایان مدرنیسم بوده است» (همان، ۳۹۲).

خیابان یک محیط است، و مدرنیسم به معنای انزوایی ذهنی و خزیدگی در جایی دور و منعزل از برخورد‌های سیاسی و اجتماعی است. موزه بعد دامنه‌دار و تجسم سوژه‌باوری مدرنیستی و فرو غلتیدن در تجربه‌های ذهن‌باورانه منفک از آگاهی‌های زنده کوی و برزن است. مرلوپونتی پدیدارشناس بدن است و در مقابل آگاهی‌های ذهنی می‌ایستد. او بر سوژه بدنمند تأکید دارد، و موزه را سوژه‌ای متورم و چرکین می‌شمرد.

موزه نقطه تلاقی تجربه‌های خاموش شده و به خواب برده شده است. موزه خوابی زمستانی است

و فرصت خوبی برای گذراندن مرخصی ساعتی سربازان در روزهای سرد زمستان است. حال و هوای بازدید از موزه چطور باید باشد؟ مثل رفتن به پیک نیک، به مدرسه و از آن گریزی نیست؟ (فریلند، ۱۳۸۳، ۹۸)

مرلوپونتی نقاشی را شیء گشوده، زنده و پا نهاده در مه هستی می‌داند. آن را موجودی می‌شمرد که از دم هنرمند برآمده است. این موجود زمانی جان داشته و اکنون نیم بسمل و نیمه جان «گرفتار، وحشت زده و مغموم» از هجوم سربازان، دانش آموزان و گردشگران روز یکشنبه است. با تأمل در باب موزه «به ناگاه در می‌یابیم که آن آثار با آن سرگذشت تمایل ندارند در میان دیوارهای عبوس و گرفته به پایان برسند و در معرض گردشگران روز یکشنبه یا روشنفکران روز دوشنبه قرار گیرند» (Merleau-Ponty, 1993c, 99).

تجربه حیات در موزه مفقود است. از تجربه‌های زیسته در موزه خبری نیست. موزه موجد تجربه‌ای تخیلی برای بازدیدکنندگان است. مرکزی برای فعال‌سازی تجربه تجاری با مخاطبان و دلالتان است.

«پدیدار شدن این موزه‌ها و سرمایه‌گذاری مالی عظیمی که بر آن مترتب است، وجه غامض دیگری از توسعه هنر معاصر را برملا می‌سازد، و آن چیزی نیست جز تکاپوی روز افزون آن هنر در مسیر تبدیل شدن به جلوه‌ای از فرهنگ رسمی و سوداگری‌های کلان اقتصادی» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۴، ۱۳).

موزه‌ها چه می‌دهند؟ چه می‌گیرند؟ ما را به کجا می‌برند؟ آیا موزه میراث دار اصیل‌ها در مقابل نا اصیل‌ها است، یا آنکه «فقط هوشیاری دزدان را به ما می‌دهد» (Merleau-Ponty, 1993c, 99).

به زعم مرلوپونتی غالب کسانی که به موزه وارد می‌شوند، به تخیل فرو می‌روند که در صورت دزدیده شدن این آثار چه اتفاقی می‌تواند بیفتند. به محاسبه اعداد، ارقام و ارزش تجاری آثار می‌اندیشند. آندره مالرو بر آن است که موزه‌ها تخیل ما را فعال می‌کنند تا خلاقیت‌های بشری را به یاد بیاوریم، حال آنکه حقیقتاً این‌گونه نیست؛ چرا که موزه‌ها بیشتر برانگیزاننده تخیل اقتصادی‌اند. بیل گیتس میلیاردر و بنیان‌گذار مایکروسافت نمونه بارز یک گالری‌دار است «گیتس مجموعه مهمی از عکس را خریداری کرده و صاحب اثر مهم لئوناردو داوینچی با نام یادداشت‌های یک نابغه است» (فریلند، ۱۳۸۳، ۹۵).

این آثار برای او نشانه چه هستند؟ یکی از پاسخ‌های نزدیک به حقیقت می‌تواند این باشد: «همان طور که سهام و اوراق بهادار، جایگاه او را در جهان اقتصاد تضمین می‌کنند» (Dewey, 1958, 8-9).

غالب هنرمندان مورد نظر مرلوپونتی در زمان حیات خود به موزه راه نیافتند، به عبارت بهتر راه داده نشدند، حال آنکه تجربه هایشان چنان اصیل بود که به حیات خود ادامه دادند. «مرلوپونتی از ما می‌خواهد که نقاشی را [امری] مربوط به کار زیسته نقاش بدانیم، نه اینکه کارهای هنری کامل شده را به مثابه فیتیشی^{۲۷} برای مبادله سرمایه به شمار آوریم» (Johnson, 1993, 24). در موزه نقاشی‌ها حاضرند و از تجربه نقاش خبری نیست. موزه «تاریخ مرگ» است و «همه می‌دانیم که

[در اینجا] چیزی غایب است و این قبرستان تفکر برای هنر جایی مناسب نیست» (Merleau-Ponty, 1993c, 99).

هنر شادی و درد است، هنر آغاز است نه پایان. نقاشی روایتی نوین‌یاد از جهان است. روایتی زیسته است و در جان هنرمند ریشه دارد. «تاریخ زندگی» است که از لاسکو تا کنون ادامه یافته است. نخستین نقاشی‌ها بر دیوارهای غار، جهان را به نحوی تجربه کردند و به ادراک در آوردند که «بتواند نقاشی شود» یا «به طرح در آید» و از این طریق با آینده بی‌پایان سخن گفتند (Ibid)، ما صرفاً قادریم از طریق استحاله در آن‌ها به وجه نقاشانه‌یشان پاسخ دهیم. «آن همه شادی‌ها و افسوس‌ها، آن همه خشم و آن همه زحمات مقدر نشده‌اند که روزی بازتاباننده فضای ماتم‌زده موزه باشند» (Ibid).

تجربه زیسته ونگوگ^{۲۸} به عنوان یک نقاش و همچنین دوستی او با گوگن و تأثیری که این دوستی بر نقاشی او گذاشت، یکی از تجربه‌های غمگنانه هنری است. گوگن برای ون‌گوگ معنای جهان و هستی نقاشانه بود، ون‌گوگ بدن خویش را مثله کرد تا به گوگن تقدیم کند و به او که نمونه مثالی نقاشی می‌دانستش، ببیوندد. گوش خود را برید تا خود را در کلیت نقاشانه و وجود گوگن غرقه کند و نقاشی خود را تطهیر کند. برای ون‌گوگ نقاشی، نوعی آموزش است. تعمید نقش، نقاش و عالم است. برای او نقاشی، نشستن، به خلوت رفتن و چون گوگن به تاهیتی دل سپردن است. پس از آنکه ونگوگ با چاقو در پی گوگن افتاد و گوگن از پیش او رفت، دو صندلی در دو فرم متفاوت با چیدمانی متمایز تعبیه کرد و به تصویر کشید. یکی از آن خود و دیگری از آن گوگن.

صندلی گوگن با شمع، کتاب و به صورتی زیبا به تصویر در آمد، و صندلی ون‌گوگ غم‌زده، دلگیر و ماتم‌زده از فراغ گوگن در سکوتی جاوید زانو در بغل گرفت. او در نامه‌ای به برادرش مورخ دسامبر ۱۸۸۸ می‌نویسد: «صندلی دسته‌دار گوگن، قرمز و سبز... دیوارها و کف [نیز] قرمز و سبزااست. روی صندلی، دو رمان و یک شمع» است و «صندلی خالی خودم، صندلی سفیدی از چوب کاج با پیپ و کیسه‌ای از توتون» (باتای، ۱۳۸۷، ۱۹۶).

در این دو تصویر ما با «پیبی نا روشن در تقابل با شمعی روشن» و «کیسه زشتی از توتون در تقابل با دو رمان که با کاغذی روشن و سرزنده پوشانده شده‌اند» (همان) مواجه می‌شویم. در این دو اثر سبک ون‌گوگ، اتودها، غم‌ها و دردهای او، فراق و وصل او با گوگن آشکار است. موزه با این دو اثر چه می‌کند؛ یکی را به موزه‌ای در پاریس و دیگری را به نیویورک می‌برند. قیمت هر یک به صورت جداگانه بیش از این دو با هم است.

دموت، شاهنامه معروف به شاهنامه بزرگ ایلخانی^{۲۹} را برای اینکه با قیمتی بیشتر بفروشد برگ برگ می‌کند و هر یک را به موزه‌ای در گوشه‌ای از جهان روانه می‌کند. کارشناسان موزه‌ها چون جسدشناسان و عتیقه‌شناسان سر می‌رسند تا بنا بر نوع سبک موجود در اثر، برگ‌های این اثر را شناسایی و بر هر یک قیمتی بگذارند. سبک چه می‌تواند باشد، عامل تمایز یک برگ از برگ دیگر؛ این «در حالی است که سبک^{۳۰} در درون هنرمند چون تپش قلبش می‌تپد و از این طریق می‌تواند دریابد که چه چیز او را متمایز می‌کند» (Merleau-Ponty, 1993c, 99). هنرمند از طریق سبک، خط سیر

و سلوک خود را در جهان می‌جوید، خود را به پیش می‌راند و رویدادگی^{۳۱} اش را به ما نمایان می‌سازد. سبک واقع بودگی و رویدادگی هنرمند است. نسبت او با قبل و بعدش را برای ما و برای جهان مشخص می‌کند.

سبک، هنرمند را در گوشه‌ای از هستی جای می‌دهد و سلوکش را بر ما می‌نمایاند. «موزه این کوشش رمزی، متواضع، ناآگاهانه و غیرارادی را دگرگون می‌کند و در یک کلام تاریخ‌مداری زنده را به تاریخ رسمی و متفرعن بدل می‌سازد» (Ibid). در این تاریخ رسمی از شور و غوغا و عشق او به گوگن که سبک او را مشخص می‌کند چه باقی می‌ماند؟ هیچ. روایت مرگ رشیدالدین فضل‌الله همدانی و سوگ شاهنامه دموت بر او به کجا می‌رود؟

آیا هنوز هم می‌توان گفت که موزه‌ها بهترین نمایندگان هنر معاصر هستند؟ جان دیویی در توصیف آثار هنری موجود در موزه آن‌ها را «نمونه آزمایشگاهی هنرهای زیبا» می‌نامد: «به محض آنکه این آثار هنری موقعیت و حال و هوای بومی خود را از دست می‌دهند، وضعیتی نو به خود می‌گیرند و لذا به نمونه‌ای آزمایشگاهی تبدیل می‌شوند، و چیزی جز این نخواهند بود» (Dewey, 1958, 9).

به زعم مرلوپونتی نقاشی‌های موجود در موزه‌ها چون «اخطاپوس‌ها» و «خرچنگ‌ها» اسرارآمیزند. هیچ نشانه‌ای از تجربه‌های زیسته اولیه در آن آثار نیست. آن‌ها صرفاً ابژه‌های نگاه ما هستند و خود نمی‌توانند نگاه کنند، چرا که دیدن و حرکت با هم روی می‌دهند و در هم تنیده شده‌اند. حال آنکه آن‌ها در جای خود خشک ایستاده و در قالب مقررات و ضوابط گاهی جابجا می‌شوند:

«موزه کارهای هنری را که در هیجان و تب و تاب یک زندگی آفریده شده‌اند، به عجایی از جهانی دیگر تبدیل می‌کند، و در فضای فکورانه خویش و همچنین تحت شیشه‌های محافظتی، نفس زنده آن‌ها را می‌گیرد، چنان که برای تنفس با بال بال زدنی ضعیف خودشان را به سطح می‌رسانند» (Merleau-Ponty, 1993c, 99).

نتیجه‌گیری

در این مقاله بیان شد حیات حرکت است، و دیدن منوط به حرکت است. حرکت منشاء ادراک است. اما اشیاء در موزه، اشیائی یخ‌زده، منجمد و فاقد حرکتند و لذا از وجه زیسته خود فارغ‌اند. موزه‌ها به رغم ادعایشان، سردخانه‌های فرهنگ هستند. فرهنگ و تجربه‌ها را به جان نمی‌آورد بلکه آنها را به خفتگان خاموش تبدیل می‌کنند. آن‌ها مدعی نگاهداری‌اند، حال آن‌که نگاه‌داری به معنای پدیدارشناسانه آن، یعنی پی‌افکنی، و این با تصور موزه‌دارانه از این مفهوم بسیار فاصله دارد. در این مقاله تبیین پدیدارشناسانه مرلوپونتی از معنای زیسته هنر در مقابل معنای موزه‌دارانه آن مورد ارزیابی و تأمل قرار گرفت.

سبک هنرمند چیزی جدا از او نیست، تبلور سوژه-جسمانی او در شکلی بیانی است که برای ما در هیأت سبک نمایان می‌شود. موزه‌ها دست به جابجایی هنرها و تجارت آثار فارغ از تجربه می‌زنند. مرلوپونتی به دلیل این فقدان تجربه‌ها و این سکون و خاموشی آثار در محیط سرد و خاموش موزه به این

بررسی انتقادی نهاد موزه؛ با ابتدای بر اندیشه‌های پدیدارشناسانهٔ موریس مرلوپونتی ۱۳۱
(Critical Inquiry on Institution of Museum; Relying on Merleau. . .)

رهیافت رهنمون می‌شود تا به پی‌افکنی مفهوم هنر مبادرت ورزد و آن را از نگاه‌داری موزه‌دارانهٔ آن متمایز سازد. به زعم او پی‌افکنی به معنای حصر و محدود کردن آثار در فضای موزه نیست، بلکه به معنای درک آثار در حیات و موقعیت خاص آن‌ها است.

در این مقاله کوشیدیم تا تجربهٔ زندهٔ هنرمند، حیث التفاتی آگاهی و هستی او را تبیین کنیم. نشان دهیم که هنرها بازتاب موقعیت‌ها یا بودن^۰ در-موقعیت‌اند. هنرها تجربهٔ بودن^۰ در-موقعیت‌اند که صورتی بیانی یافته‌اند و در شکل نقاشی و یا انواع دیگر هنر ظاهر می‌شوند. هر گونه بیان فارغ از موقعیت به معنای بی‌معنایی آن بیان است. هر اثر هنری با حیث التفاتی خود به موقعیت و وضعیتی خاص باز می‌گردد، و لذا هر گونه تفکیک تجربه‌ها از آثار به بی‌بنیادی آن آثار منجر می‌شود. موزه با انتقال آثار از یک تمدن به تمدن دیگر حالت موقعیت‌مند و بودن^۰ در^۰ وضعیتی را از آن‌ها می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Being-in-The-World

اصطلاحی است که هیدگر برای نحوهٔ اگزیستانس بشری به کار می‌برد. (Heidegger, 1962)

2. Intentionality

3. Aboutness

4. interact

5. Gaston Bachelard (1884-1962)

۶. Jan Vermeer (۱۶۳۲-۱۶۷۵) نقاش هلندی.

۷. Constantin Brancusi (۱۸۷۶-۱۹۵۷) مجسمه ساز رومانیایی.

۸. Gilgamesh قهرمان حماسه‌ای بین‌النهرین در هزاره‌ی دوم پیش از میلاد

۹. تأکید در متن از نویسندگان این سطور است.

۱۰. در ادبیات پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی، به تأسی از هایدگر، Being با B بزرگ به معنای هستی و being با b کوچک به معنای موجود است.

۱۱. Paul Valery (۱۸۷۱-۱۹۴۵) شاعر، نویسنده، منتقد و ادیب فرانسوی

12. Tradition

13. Napoleon Bonapart (1769-1821)

14. Norbert Lynton

15. lebenswelt

۱۶. دوردست نسبت به تمدن اروپایی، چرا که اروپا است که این مفهوم را بنیاد نهاد است.

17. Concerns

18. Hans Haacke

19. Manet

۲۰. هاکه فهرستی طولانی از خریداران ارائه کرد که به خاطر لزوم اختصار مطلب در اینجا حذف می‌شوند.

۲۱. Charles Baudelaire (۱۸۶۷-۱۸۲۱) شاعر و منتقد فرانسوی

۲۲. Karl Marx (۱۸۸۳-۱۸۱۸) فیلسوف آلمانی

۲۳. Friedrich Engels (۱۸۹۵-۱۸۲۰) جامعه‌شناس آلمانی

۲۴. Charles Dickens (۱۸۷۰-۱۸۱۲) نویسنده‌ی انگلیسی

۲۵. Fyodor Dostoevsky (۱۸۸۱-۱۸۲۱) نویسنده‌ی روس

۲۶. Gustave Courbet (۱۸۷۷-۱۸۱۹) نقاش فرانسوی

27. Fetish

۲۸. Vincent van Gogh (۱۸۹۰-۱۸۵۳) نقاش هلندی

۲۹. شاهنامه بزرگ ایلخانی یا شاهنامه دموت (۱۳۳۰-۱۳۳۶ م / ۷۳۰-۷۳۶ ق) در دوره ایلخانان مغول در ایران مصور شد. در تصاویر این کتاب، صحنه‌های سوگواری و مرگ قهرمان به نمایش در آمد که تلویحاً خاطره قتل رشیدالدین فضل الله همدانی وزیر با کیاست ایلخانان را زنده می‌دارد.

30. Style

31. Facticity

فهرست منابع

- باتای، ژرژ. (۱۳۸۷). «مثله کردن به مثابه قربانی و گوش بریده شده‌ی ونسان ونگوک». ترجمه شهریار وقفی‌پور، *زیباشناخت: مطالعات نظری و فلسفی هنر*، شماره ۱۹، ۲۰۴-۱۹۳.
- بودلر، شارل. (۱۳۸۲). «نقاش زندگی مدرن». ترجمه مهتاب بلوکی، *از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*، لارنس کهون، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی، ۱۴۷-۱۳۹.
- پازوکی، شهرام. (۱۳۸۴). *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*. تهران: فرهنگستان هنر.
- خاتمی، دکتر. (۱۳۸۳). *اشاره‌ای به زیباشناسی از منظر پدیدارشناسی*. تهران: فرهنگستان هنر.
- خاتمی، دکتر. (۱۳۸۷). *گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر*. تهران: فرهنگستان هنر.
- رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۸۲). *هوسرل در متن آثارش*. تهران: نشر نی.
- ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۸۴). *هنر از دیدگاه مارتین هایدگر*. تهران: فرهنگستان هنر.
- برمن، مارشال. (۱۳۸۰). *تجربه مدرنیته*، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: انتشارات طرح نو.
- شایگان فر، نادر. (۱۳۸۷). «جایگاه موزه در تاملات زیبایی‌شناسانه جان دیوئی». *زیباشناخت: مطالعات نظری و فلسفی هنر*، شماره ۲۱، ۱۰۳-۸۵.
- فریلند، سینیتا. (۱۳۸۳). *اما آیا این هنر است: مقدمه‌ای بر نظریه هنر*. ترجمه کامران سپهران. تهران: نشر مرکز.

بررسی انتقادی نهاد موزه؛ با ابتدای بر اندیشه‌های پدیدارشناسانهٔ موريس مرلوپونتى ۱۳۳
(Critical Inquiry on Institution of Museum; Relying on Merleau. . .)

- کاپلستون، فردریک. (۱۳۸۴). *تاریخ فلسفه*. جلد نهم. ترجمه عبدالحسین آذرنگ و محمود یوسف ثانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی و سروش.
- کارمن، تیلور. (۱۳۹۰). *مرلوپونتى*، ترجمه مسعود علیا. تهران: نشر ققنوس.
- کانت، ایمانوئل. (۱۳۷۷). *نقد قوهٔ حکم*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.
- کهن، لارنس. (۱۳۸۲). *از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*. ویراستاری عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.
- لاکوست، ژان. (۱۳۸۳). *فلسفه در قرن بیستم*. ترجمه دکتر رضا داوری اردکانی. تهران: انتشارات سمت.
- لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۴). *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*، ترجمه علیرضا سمیع آذر. تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر و نظر.
- لینتن، نوربرت. (۱۳۸۳). *هنر مدرن*. ترجمه علی رامین. تهران: نشر نی.
- لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۳۸۴). *پدیدارشناسی*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.
- ماتیوس، اریک. (۱۳۸۹). *مرلوپونتى*، ترجمه رمضان برخوردارى. تهران: گام نو.
- مالرو، آندره. (۱۳۶۳). *صد خاطرات*. ترجمه ابوالحسن نجفی و رضا سیدحسینی. تهران: خوارزمی.
- مرلوپونتى، موريس. (۱۳۷۵). *در ستایش فلسفه*. ترجمه ستاره هومن، تهران: مرکز مک کواری، جان. (۱۳۷۷). *فلسفه وجودی*. ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی. تهران: انتشارات هرمس.
- هومن، ستاره. (۱۳۷۵). *دیبچه مترجم. در ستایش فلسفه*. موريس مرلوپونتى. ترجمه ستاره هومن، تهران: مرکز. ۷۶-۱۳.

- Bakhtin, Mikhail. (1984). *Rabelais and His world*. trans. H. Isowolsky. Cambridge MA: MIT Press.
- Bourdieu, Pierre. (1989). *Distinction: A Social Critique of The Judgment of Taste*. trans. R. Nice. London: Rutledge.
- Dewey, John. (1971). *Experience and Nature*. Chicago: Open Court Publishing Company.
- Dewey, John. (1958). *Art as Experience*. New York: Capricorn books, G.P.P Putnam's sons.
- Heidegger, Martin. (1962). *Being and Time*. Trans. J. Macquarie and E. Robinson. New York: Harper & Row.
- Johnson, Galen. A. (1993). «Structure and Painting: Indirect Language and The Voice of Silence». *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. G.A. Johnson and M.B. Smith, eds. Evanston, IL: Northwestern University Press. 14-34.

- Kestenbaum, Victor. (1977). *The Phenomenological Sense of John Dewey: Habit and Meaning*. Atlantic Highlands: Humanities Press Inc.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1964). *Sense and Non-Sense*. Trans. H.L. Dreyfus and P. Dreyfus. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1969, *Humanism and Terror*, Boston: Boston Press.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1974, *Adventures of The Dialectic*. J. Bien, Trans. Evanston, IL: Northwestern Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1993a). «Eye and Mind». *The Merleau-Ponty AesThetics Reader: Philosophy and Painting*. G.A. Johnson and M.B. Smith, Eds. Evanston, IL: Northwestern University Press. 121-163.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1993b). «Cézanne's Doubt». *The Merleau-Ponty AesThetics Reader: Philosophy and Painting*. G.A. Johnson and M.B. Smith, Eds. Evanston, IL: Northwestern University Press. 59-75.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1993c). «Indirect Language and The Voice of Silence». *The Merleau-Ponty AesThetics Reader: Philosophy and Painting*. G.A. Johnson and M.B. Smith, Eds. Evanston, IL: Northwestern University Press. 76-120
- Merleau-Ponty, Maurice. (2002). *Phenomenology of Perception*. C. Smith, London and New York: Rutledge.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2004). *The World of Perception*. trans. O. Davis. London and New York: Rutledge.
- Sartre, Jean Paul. (1960). *Being and Nothingness* .trans. E. Barnes. New York: Citadel Press.

برگ درخواست اشتراک فصلنامه حکمت و فلسفه

نام و نام خانوادگی/عنوان موسسه:

درخواست اشتراک از شماره تا شماره و تعداد مورد نیاز از هر شماره نسخه دارد.

نشانی:

تلفن:؛ کد پستی:؛ صندوق پستی:

نشانی پست الکترونیکی:

تاریخ:

لطفا حق اشتراک را به شماره حساب ۹۸۷۷۲۲۸۹۰، بانک تجارت، شعبه شهید کلانتری به نام درآمد اختصاصی دانشگاه علامه طباطبائی واریز نمایید. اصل فیش بانکی را به همراه فرم تکمیل شده فوق به نشانی دفتر فصلنامه حکمت و فلسفه ارسال فرمایید. حق اشتراک سالانه چهار شماره با احتساب هزینه ارسال ۲۴۴۰۰۰ ریال است. برای استادن و دانشجویان با ارسال کپی کارت شناسایی پنجاه درصد تخفیف لحاظ خواهد شد.

