صفحات ۳۳ - ۳۸
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۴، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۸

نگاه در نقاشی از منظر پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی*

جمال عرب زاده[1]**، لیلا غفاری**[2]

[1] استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
[2] کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۷/۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۴/۱۰)

چکیده

نگاه، مجرای رویارویی هنرمند نقاش و نیز مخاطب اثر نقاشی با آن است. این مواجهه، نوعی تجربه‌ی انسانی است که از منظر هنرمند نقاش به هنگام خلق اثر، همچنین از ورای مخاطب در زمان نگریستن به نقاشی قابل بررسی است. سؤال اصلی در این پژوهش، این گونه مطرح شده است که نسبت نگاه با تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمند نقاش، نیز درگیری آن با بدن زیسته‌ی مخاطب و خالق اثر در ادراک نقاشی چگونه است؟ بر همین اساس ماهیت آن، به عنوان نوعی از تجربه‌ی زیسته که رخدادش منتج به ادراک بصری و به طور خاص دریافت اثر نقاشی است، مطرح گردیده است و در باب بدن زیسته نیز، نگاه به عنوان جزء ساکن در آن، مورد تحلیل و تأمل قرار گرفته است. در نهایت با استفاده از رویکرد پدیدارشناسی، به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی و بر اساس شواهد موجود در آراء و نظریات فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی، موریس مرلوپونتی، وجود ارتباط نزدیک بین تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمند نقاش و نگاه او نتیجه‌گیری شده است. بر اساس یافته‌های این پژوهش باید گفت، نگاه، نوعی از تجربه‌ی زیسته بوده است و به هنگام مواجهه‌ی مخاطب با اثر نقاشی، بدن زیسته‌ی او را درگیر می‌سازد؛ لذا به عنوان جزئی از آن، در بدن زیسته سکنا خواهد داشت.

واژه‌های کلیدی

نقاشی، نگاه، ادراک بصری، مرلوپونتی، بدن زیسته.

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم تحت عنوان: «نقاشی به روایت نگاه: پژوهشی بر نقاشی از منظر موریس مرلوپونتی» به راهنمایی نگارنده اول است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۷۰۱۰۴۶۷، نمابر: ۳۲۵۵۴۹۴۹-۰۲۶، E-mail: jamalarabzadeh@yahoo.com.

مقدمه

مواجهه با اثر هنری و در نوع خاص آن تابلوی نقاشی، فرآیندی بدن‌محور است که حواس پنج‌گانه و بیش از همه حس بینایی را درگیر می‌نماید. ماحصل این درگیری، ادراک بصری[1] است که به نوبه‌ی خود مفهوم نگاه[2] در نقاشی را مطرح می‌نماید. اهمیت نگاه و بینایی در ادراک بصری اثر، زمانی بیشتر خودنمایی می‌کند که در گذر تاریخ و بررسی جوامع بشری از دیرباز تاکنون، برتری حس بینایی در مقایسه با سایر حواس و نیز برابری آن با مفهوم تفکر و اندیشیدن به چشم می‌خورد.

به باور موریس مرلوپونتی[3] فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی معاصر، سرآغاز تمامی تجارب انسانی از جمله مواجهه و ادراک[4] نقاشی، بدن و به تعبیر پدیدارشناسی[5] «بدن زیسته»[6] است که به معنای تجربه‌ای است که هر فرد از بدن خود دارد. می‌توان اینگونه تعبیر نمود که هر نوع فعالیت انسانی که به نوعی با بدن درگیر است، می‌تواند وجهی از بدن زیسته باشد. قابل ذکر است که به هنگام خلق اثر هنری توسط نقاش، بدن و به‌طور خاص حس بینایی و لامسه درگیر هستند. همچنین در لحظه‌ی نظاره‌ی نقاشی توسط مخاطب، بدن از مجرای بینایی در تجربه‌ی دیدن مشارکت می‌جوید؛ اینها خود گونه‌هایی از «تجربه‌ی زیسته»[7] هستند که مرز بین سوژه و ابژه، یعنی اثر و نقاش، همچنین اثر و مخاطب از میان رفته و نقاش یا مخاطب با تمام وجود این تجارب را از سر می‌گذرانند.

می‌توان گفت نگاه، تجربه‌ی زیسته‌ی نقاش به هنگام خلق اثر، یا مخاطب در زمان نظاره‌ی آن، نیز جزئی از بدن زیسته است که موضوع درگیری این دو با نقاشی است؛ با تمرکز بر نظریات مرلوپونتی، سؤال اصلی پژوهش پیرامون نسبت نگاه با تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمند، همچنین درگیری آن با بدن زیسته‌ی مخاطب و نیز نقاش در ادراک اثر نقاشی مطرح شده است.

به منظور یافتن پاسخ، ابتدا چشم، کنش بینایی و ادراک بصری به‌عنوان وجوه برجسته‌ی تجربیات انسانی و به‌طور خاص تجربه‌ی زیسته‌ی مواجهه با اثر نقاشی، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. سپس دیدگاه مرلوپونتی در قیاس با نظریات اندیشمندانی همچون ژاک لاکان[8]، در مقوله‌ی نگاه مورد تحلیل قرار گرفته و رویارویی با نقاشی همانند کنشی بدن‌محور در حوزه‌ی پدیدارشناسی و مبتنی بر رویکرد بدن‌مند[9] بیان شده است. نگاه خیره نیز به‌عنوان وجه قابل تاملی از مفهوم نگاه، در ادراک اثر نقاشی محل توجه قرار گرفته، به‌علاوه رابطه‌ی بدن با نگاه با در نظر داشتن نقش آن در مواجهه با اثر، از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی مورد بررسی واقع شده است. در نهایت در بخش نتیجه‌گیری، بر اساس جمع‌بندی شواهد و دستاوردهای حاصل از این پژوهش، نسبت نگاه با تجربه‌ی زیسته‌ی نقاش و بدن زیسته‌ی مخاطب، نیز خالق اثر به‌دست آمده است. اما از آنجا که این مفاهیم به‌طور خاص در حیطه‌ی پدیدارشناسی تعریف می‌شوند، این رویکرد کیفی به‌عنوان چارچوب نظری استفاده شده است.

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و در چارچوب نظری پدیدارشناسی صورت گرفته است. چرا که پدیدارشناسی به‌عنوان نوعی بررسی کیفی، بیش از روشی[10] برای تحقیق، رویکرد و نوعی نگاه است که به شناخت پدیدارها[11] یا نمودهای اشیاء آنچنان‌که به تجربه درمی‌آیند، همچنین توصیف کیفیات حسی دیدن، شنیدن و سایر احساسات می‌پردازد (اسمیت، ۱۳۹۳، ۳۳). بر این اساس، مواجهه با اثر هنری همچون نقاشی، از وجه نقاش و از دریچه‌ی نگاه مخاطب، نوعی از تجربه است که با رویکرد پدیدارشناسی مرلوپونتی در این نگاشته مورد بررسی واقع شده است. اما تحقیقاتی با موضوعات مشابه، به نتایج زیر نایل آمده‌اند.

۱. پیشینه‌ی پژوهش

بر پایه‌ی نظریات مرلوپونتی و در حوزه‌ی پدیدارشناسی، در رابطه با ادراک اثر هنری، تحقیقات قابل تأمل عبارتند از: *تجربه‌ی زیباشناختی در پرتو مفهوم سبک*[12] نزد مرلوپونتی[13] که نشان داد امر زیباشناختی امکانی[14] است که در ساختار میدان پدیداری[15] و سوژه‌ی بدن‌مند به‌طور مشترک وجود دارد و تجربه‌ی زیباشناختی جزآشکار شدن این امکان در رویارویی سبک «در- جهان- بودن»[16] انسان، نیز سبک پدیدار شدن جهان بر او نیست. در مقاله‌ای دیگر با عنوان *بدن و حواس در رسانه‌های نوین هنری، نگاهی از منظر پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی*[17]، رویکرد بدن‌محور مرلوپونتی در رابطه با رسانه‌های هنری مورد بررسی قرار گرفته و به‌طور خاص به ادراک چندحسیتی پرداخته است؛ در رابطه با بررسی نگاه در آثار نقاشی پل سزان[18] نیز از ارجاعات تحقیقاتی چون رویکرد *مرلوپونتی به هنر نقاشی سزان با تکیه بر مقاله‌ی شک سزان*[19]، بهره گرفته شده است.

در نهایت برخی دیگر از پژوهش‌های انجام شده، مواردی چون: *بررسی نقش ادراک حسی در چیدمان‌های ژوزف بویز*[20] *با تکیه بر آراء موریس مرلوپونتی*[21]، *بررسی ادراک اثر هنری در فلسفه‌ی مرلوپونتی*[22]، *پدیدارشناسی چهره‌های نقاشی معاصر ایران*[23]، *تجزیه و تحلیل ۵ اثر نقاشی با توجه به رویکرد مرلوپونتی(شب زنده‌داران/ادوارد هاپر*[24] *۱۹۴۲- دنیای کریستینا/اندرو ویث۱۹۴۸*[25]*- جان مینتون/لوسین فروید۱۹۵۲*[26]*- نیلوفرهای آبی/کلود مونه۱۹۲۰*[27]*- منظره‌ی باخانه‌ها/واسیلی کاندینسکی*[28] *۱۹۰۹)*[29] *و تحلیل پدیدارشناسانه‌ی نگاه خیره به مخاطب در نقاشی ایران*[30] را در بر می‌گیرد.

اما آنچه در وهله‌ی اول در رابطه با نگاه مطرح می‌شود، کارکرد چشم، ادراک بصری و کنش[31] بینایی است. چشم به‌عنوان عضوی از بدن، نقش قابل توجهی در شکل دادن به تجربیات، نیز

تجربه‌ی زیسته دارد؛ مضاف بر اینکه، جزئی از کالبد فیزیکی بوده و به‌مثابه‌ی ویژگی تجارب انسانی، در جهان تعریف می‌شود. در واقع فرد با ادراک بصری و از مجرای آن، اشیاء جهان را دریافت نموده و تجربیات خود را از آنها در خاطره و ذهن به ثبت می‌رساند. همچنین سایر کنش‌های او، می‌توانند بر اساس فرآیند ادراک بصری صورت پذیرند؛ لذا در ابتدا به شرح اهمیت چشم، کنش بینایی و به‌طور کلی ادراک بصری پرداخته می‌شود:

۲. چشم،کنش بینایی و ادراک بصری

در طول تاریخ و به‌طور خاص در فرهنگ غربی، بینایی به‌عنوان اصیل‌ترین و ناب‌ترین حواس شناخته شده است. در تفکرات یونان باستان نیز این حس، پایه و اساس یقین بوده است و ادراک چشم‌ها نسبت به دریافت گوش‌ها، قابلیت اطمینان بیشتری داشته‌اند. به‌علاوه، امکان تفکر منتقدانه میسر نمی‌گشت مگر از رهگذر دیدن و بینایی که خود بنیان فلسفه به شمار می‌آمد. همچنین نقش برجسته‌ی بینایی در فهم و درک خویشتن، همان تفکری است که با نظریه‌ی مرحله‌ی آینه‌ای[۳۲] لاکان مطرح می گردد و سرآغاز شناخت و ادراک خویش برای کودکی است که خود را در آینه می‌نگرد(جانستون، ۱۳۹۴، ۴۱).

اما در هنگام خلق اثر، چشم نقش میانجی را دارد که مابین هنرمند و اشیاء عمل نموده و ادراکات حاصل از بینایی را به ذهن منتقل می‌نماید. همین باور از سوی مرلوپونتی این گونه تعبیر می‌شود که تأثیری که چشم از جهان پذیرفته، موجب حرکت آن شده و در نهایت از طریق آثار دست در امری دیدارپذیر[۳۳] تجسم می‌یابد. این تجسم که در اثر هنری به ظهور می‌رسد حاصل درگیری و مشارکت ذهن و بدن در ادراکات بصری است (کارمن، ۱۳۹۱، ۴۵۹؛ کارمن، ۱۳۹۰، ۲۷۰-۲۶۹).

پس می‌توان اینگونه استدلال نمود که در سایر ادراکات ما از جهان پیرامون نیز چشم همین نقش را ایفا می نماید، با این تفاوت که ماحصل، به صورت فکر یا ایده‌ای در خلوت ذهن باقی مانده یا به‌صورت رفتار، بروزی خارجی خواهد داشت. در رابطه با فرآیند نقاشی و خلق اثر هنری، نمود بیرونی این میانجی‌گری که برخاسته از ادراک حسی است، همان تابلوی نقاشی است. لذا آنچه نقاش بر روی بوم به نمایش می‌گذارد، تنها تصویر شیء نیست؛ بلکه بازتاب ادراک بصری او است که از ورای چشم، عمل دیدن و نگاه صورت گرفته است.

در واقع نقاشی محملی برای حضور نگاه خالق آن است. مرلوپونتی این امر را به جای بروز خود بی‌واسطه‌ی هنرمند در اثر، تحت عنوان ظهور سبک، مطرح نموده است. به این معنا که اگر هنرمند از نمایان ساختن درونیات و خویشتن پنهان خود در اثر احتراز نماید، رد پای سبکش به هر شکل در اثر قابل مشاهده است.

۳. نگاه از دیدگاه مرلوپونتی

انسان همواره عادت کرده است که اشیاء اطرافش را به همان صورتی که هستند، قطعی و مسلم ببیند. اما در مورد هنرمندان این امر قدری متفاوت است. چنانکه نقاشی مانند سزان، تمامی پیش‌دانسته‌ها و عاداتش را کنار گذاشت تا به خلق اثر بپردازد. او از نگاه متعارف و معمول هنرمندان رنسانس رویگردان بود و از ادراک بصری عادت‌گونه امتناع می‌ورزید. لغو پرسپکتیو نیز توسط او از موارد قابل تأمل به‌شمار می‌آمد، چرا که نقاش را در حالی نشان می‌داد که انگار کنترل خود را از دست داده است. مرلوپونتی این امر را در پرتره‌ی گوستاو ژوفرای به خوبی توصیف می‌نماید (تصویر۱).

بر اساس قانون پرسپکتیو، میز باید به گونه‌ای تصویر شود که اضلاع آن از بیننده دور شوند. درحالی‌که در نقاشی سزان، گویی به بخش پایینی تصویر تکیه دارد؛ وقتی فرد مقابل میز می‌ایستد، آن را مانند صفحه‌ای می‌بیند که گویی به طرف انسان کج می‌شود. با این وصف مرلوپونتی بر این باور است که او از تعبیر رنسانسی پرسپکتیو رویگردان بوده و معنای این قاعده از منظر او، با دیدگاه هنرمندان این عصر متفاوت است.

از سوی دیگر، آرمانی‌ترین گونه‌ی ادراک بصری و نگاه، تحت عنوان "نگریستن از همه جا" یا نگاه از همه جا مطرح می‌شود که مطلوب‌ترین نظرگاه برای ادراک ابژه بوده و انتظار می‌رود در آن، حداکثر دریافت حاصل شود. اما این نوع نگریستن امکان‌پذیر نیست، چرا که هیچ دیدگاه واحدی وجود ندارد که با داشتن آن، ابژه به حداکثر ظهور رسیده و به صورت کامل و سه‌بعدی در دید آشکار گردد. پس این نوع نگریستن، وضعیتی دست‌نیافتنی و دور از دسترس بوده که انسان همواره خود را نسبت به آن، دارای انحراف می‌داند.

علیرغم وجود این انحراف و امکان‌ناپذیری نگاه از همه جا از جمله به هنگام نگریستن به نقاشی، ارتباطی دوسویه بین اثر و مخاطب، همچنین تابلو و نقاش برقرار می‌شود. این باور هم وجود دارد که نقاشی‌ها که اشیاء جهان را مجسم می‌کنند، خود نیز به‌عنوان نوعی شیء محسوب می‌شوند (کارمن، ۱۳۹۱، ۴۴۹ و ۱۴۴). به‌علاوه چنانکه مرلوپونتی می‌پندارد، در این جهان اشیاء یکدیگر را می‌بینند؛ پس

تصویر۱- *پرتره‌ی گوستاو ژوفرای*، ۱۸۹۵م.، رنگ و روغن روی بوم، ۸۹*۱۱۰ سانتیمتر، موزه‌ی ارسی، پاریس.
ماخذ: (http://www.musee-orsay.fr)

می‌توان نتیجه گرفت که اثر نقاشی همچون شیئی، به مخاطب یا نقاش خود می‌نگرد. این وجه از نگریستن که از سوی ابژه به سوژه صورت می‌گیرد، تحت انگاره‌ی "نگاه خیره"[۳۴] مطرح و قابل بررسی است.

۴. نگاه خیره

وجهی از نگاه که در آثار هنرمندان معاصر به‌ویژه فمینیست‌ها برجسته است، "نگاه خیره" است که برای اولین بار در دهه‌ی ۱۹۷۰، توسط لورا مالوی[۳۵] در رابطه با جنسیت‌محوری و تماشابارگی مخاطبان سینمای هالیوود مطرح شد. اما تعبیر کلی این نگاه، میان اندیشمندانی چون لاکان و ژان پل سارتر[۳۶]، محل اختلاف نظر است. به این معنا که لاکان، بر خلاف سارتر که نگاه خیره و ادراک بصری را تلفیق می‌نماید، این دو را از یکدیگر متمایز می‌داند. زیرا چشم سمت سوژه است، حال آنکه نگاه خیره در وجه ابژه قرار دارد.

می‌توان گفت چشم و ادراک بصری در وجه "خود"[۳۷] و نگاه خیره در سوی "دیگری"[۳۸] است. به عبارتی نگاه خیره، ابژه‌ی ادراک بصری است؛ بر این اساس پیش از آنکه سوژه به ابژه بنگرد، ابژه به او خیره است اما از زاویه‌ای که برای سوژه قابل رؤیت نیست (Xuan, 2012, 11; Fauvel, 2012, 458). مرلوپونتی نیز در این زمینه، تعبیری مشابه دارد؛ به این اعتبار که نگاه خیره، نگاهی از پیش موجود است، همه چیزبینی که فرد در معرض آن قرار دارد. لذا انسان در وهله‌ی اول سوژه‌ای آگاه نیست که به جهان بنگرد، بلکه موجودی است که همواره از پیش در معرض دید است. به این معنا که قبل از اینکه آگاهانه و در نقش سوژگی خود به اشیاء نظر افکند، از سوی دنیای اطراف همچون ابژه‌ای در معرض دیده شدن است؛ پس این بار او سوژه‌ی نگاه خیره‌ی پیرامون خود است.

در مورد اثر نقاشی نیز می‌توان ادعا نمود که قبل از اینکه مخاطب و نقاش به اثر بنگرند، در میدان دید آن قرار گرفته‌اند و همانطور که با چشم و نگاه خود آن را می‌کاوند، اثر نیز از دریچه‌ی نگاه خود به آنها می‌نگرد. در واقع نگاه مخاطب و نقاش، نگاهی از وجه سوژه و مرتبط با چشم و ادراک بصری است، حال آنکه نگاه اثر به آنها نگاهی از وجه ابژه، و همان مفهوم نگاه خیره است.

چنانکه در *ندیمه‌ها*[۳۹] اثر مشهور دیه‌گو ولاسکس[۴۰]، نقاش خود را در برابر بومی کشیده است که پشت به تصویر بوده، و انعکاس آن در آینه‌ی انتهای تصویر، یک زن و مرد را نشان می‌دهد (تصویر۲). به احتمال زیاد مخاطب خود را در معرض نگاه درون آینه احساس نموده، اما چون آینه در انتهای تصویر قرار دارد، ابتدا چشم از آن غفلت می‌ورزد. سپس حس می‌کند مدتی است که در معرض این نگاه قرار داشته است؛ یعنی در سیطره‌ی نگاه زن و مرد درون آینه است، که از پیش آماده بوده و به نگاه خیره تعبیر می‌شود (کلاینر، ۱۳۹۴، ۳۲۹).

به این معنا، آنچه در مواجهه با اثر نقاشی قابل تأمل است، رخداد یک رویارویی دو سویه‌ی چشمی بین اثر و مخاطب، و همچنین اثر و نقاش است که شاید بهترین توصیف برای آن "چشم در برابر چشم" باشد؛ داد و ستد غریبی که بین تداعی‌ها و عواطف مخاطب، با قدرت، ارزش، حال و هوا یا هاله‌ی اثر انجام می‌گیرد و در نهایت درک یافت‌ها و اندیشه‌های او را برانگیخته و می‌بالاند. در این زمان اثر هنری همانند شخص دیگری است که فرد به‌طور ناخودآگاه با او در گفت‌وگو بوده و احساسات و عواطف خود را به آن فرافکنی می‌کند؛ چرا که انسان در کلیه‌ی برهم کنش‌ها و تجربیات‌اش، پاره‌هایی از خود را بر دیگری فرافکنی می‌کند که ادراک اثر نقاشی نیز از این قاعده مستثنا نیست. به این اعتبار نقاش یا مخاطب با برقراری ارتباط دوسویه، بخش‌های فرافکنی شده‌ی خود را در اثر دیدار نموده و به شکل اسرارآمیزی با خویشتن روبرو می‌شوند.

اما وجه دیگر مواجهه با اثر نقاشی، تبادل و برهم کنش بدنی است. هنرمند حین انجام کار، بیش از اینکه بر مسأله‌ای بیرونی و عینیت‌یافته متمرکز باشد، با بدن و تجربه‌های وجودی خود به‌طور مستقیم و در لوای تجربه‌ی زیسته، درآمیخته است (پلاسما، ۱۳۹۳، ۸۹ و ۱۷). چنانکه ماحصل این درگیری در اثر نقاشی ظهور یافته و مخاطب از ورای نگاهش، به گونه‌ای بدن‌مند با اثر رودررو خواهد شد؛ طی این رویارویی، ادراک نقاشی در قالب دریافت درآمیختگی بدن‌محورانه‌ی نقاش و مخاطب با اثر، عمل می‌نماید. با توجه به نقش قابل ملاحظه‌ی بدن در ادراک اثر، همچنین مرکزیت آن در مباحث پدیدارشناسی و به‌طور خاص دیدگاه مرلوپونتی به اعتبار تجربه‌ی زیسته، در ادامه به تحلیل بدن به‌عنوان سرآغاز تجربیات انسانی پرداخته می‌شود.

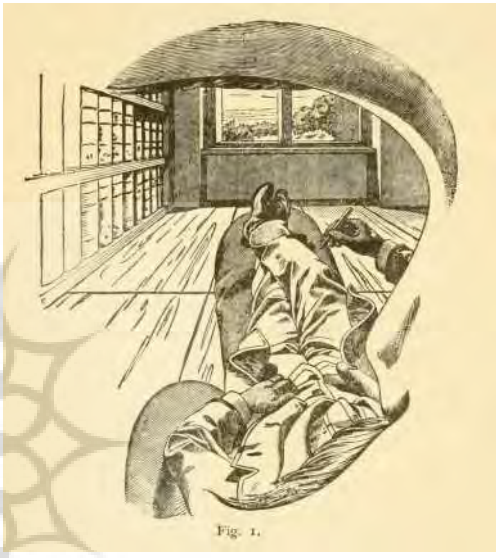
۵. بدن نقطه‌ی آغاز تجربه

ذات انسان در بدن‌مندی او تعریف می‌شود که نسبت بدن با جهان، همچون قلب برای یک پیکر است که به آن هستی بخشیده و به همراهش یک نظام[۴۱] را تشکیل می‌دهد. تعبیر جالب مرلوپونتی از بدن، "نقطه‌ی صفر" است؛ به این معنا که سرآغاز تمام ادراکات و تجربیات آدمی است. همچنین به هنگام ادراک، بدن

تصویر۲- *ندیمه‌ها*، دیه‌گو ولاسکس، ۱۶۵۶م.، رنگ و روغن روی بوم، ۲۷۴*۳۲۰ سانتیمتر، موزه‌ی پرادو، مادرید، اسپانیا.
ماخذ: (https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas)

ادراک کننده در حکم عدد صفر عمل کرده و غایب است تا اشیاء حضور یافته و ادراک شوند. این امر به هنگام ادراک بصری اشیاء برای نقاش نیز اتفاق افتاده و موجب می‌شود تا این کنش برای او، در نامشخص بودن مرزهای خود و جهان وضوح بیابد. در این زمان بدن او در یگانگی با پیرامون خود و در نقش هیچ از ادراک حذف شده، تا آشکارا در به ظهور رسیدن اشیاء اطراف مشارکت نماید.

آنچه در این میان اهمیت بدن را در رابطه با ادراک بصری و نگاه برجسته‌تر می‌نماید، ویژگی دیدن آن است. یعنی بدن، هم خود می‌بیند و هم به ادراک خود می‌نگرد. یعنی از طریق حس بینایی، دریافت‌های حسی حاصل از ادراک بصری خود را درک می‌کند. این



تصویر ۳- دیده شده *از چشم چپ*، ارنست ماخ، ۱۸۸۶م.، حکاکی روی چوب، چاپ شده در تحلیل احساسات.
ماخذ: (https://repository.cardiffmet.ac.uk)

امر به خوبی در طراحی دیده شده *از چشم چپ*[۴۲] اثر ارنست ماخ[۴۳]، مشهود است (تصویر ۳). در این اثر، او درحالی‌که در مبل راحتی لم داده و چشم راستش را بسته است، سرگرم نظاره‌ی آن چیزی است که از ورای چشم چپ در قاب ابرو، بینی و سبیل قرار گرفته است؛ یعنی قسمتی از بدن که از طریق جهان دیده می‌شود. در واقع در این طراحی، بدن هنرمند علاوه بر اینکه از دریچه‌ی چشم چپ جهان را می‌بیند، می‌تواند دیده شدن خود را نیز توسط جهان مشاهده نماید.

مرلوپونتی نیز بر این عقیده است که وقتی فرد می‌بیند، در بدنی ساکن است که دیگران نیز آن را می‌بینند. پس هم‌زمان که می‌بیند، دیده می‌شود. یعنی سوی دیگر دیدن، دیده شدن است؛ یا همان‌طور که ذکر شد پیش از اینکه ببیند، در معرض دید یا همان نگاه خیره‌ی اشیاء است. چنانکه در اثر مزبور نیز زمانی که هنرمند خود را از ورای چشم چپ می‌بیند، از پیش از سوی جهان نیز در معرض مشاهده است.

اما همان‌طور که در ادراک بصری دو سوی دیدن و دیده شدن مطرح هستند، بدن نیز به‌عنوان بستر ادراک، در قالب دو مفهوم "زیسته" و "مادی" تعریف می‌شود. چنانکه به باور مرلوپونتی، بدن زیسته نظامی پیچیده و چند لایه از هماهنگی‌ها و انطباق‌ها است؛ درهم‌تافته‌ای از دیدن و حرکت که موجب شکل‌گیری تجربه‌ی زیسته می‌شود. درحالی‌که «بدن مادی» به‌طور خاص، در علم زیست‌شناسی[۴۴] مطرح‌شده و در برگیرنده‌ی ارگان‌ها و اندام‌های طبیعی انسان است.

با توجه به اینکه امکان از سرگذراندن تجربه‌ی زیسته از طریق بدن زیسته مهیا می‌شود، همچنین مواجهه و ادراک تابلوی نقاشی خود نوعی تجربه‌ی زیسته محسوب می‌گردد، می‌توان گفت که شرط وقوع این امر و به‌طور خاص لحظه‌ی نگاه به اثر، وجود بدن زیسته خواهد بود. لذا ارتباط نزدیک این سه مفهوم، یعنی بدن زیسته، تجربه‌ی زیسته و نگاه قابل نتیجه‌گیری است.

نتیجه

بر اساس بررسی‌های انجام شده، در پاسخ به سؤال اصلی پژوهش مبنی بر نسبت نگاه با تجربه‌ی زیسته‌ی نقاش، همچنین درگیری آن با بدن زیسته‌ی مخاطب و خالق اثر در ادراک نقاشی، ماهیت نگاه به‌عنوان کنش چشم و ادراک بصری، از بدن زیسته مجزا نبوده و به‌عنوان بخش حیاتی آن، در صورت پذیرفتن تجربه‌ی زیسته‌ی ادراک نقاشی عمل می‌نماید؛ چنانکه در زمان نظاره‌ی اثر، همچون پیش‌قراول سایر بخش‌های بدن زیسته، نیز حواس پنج‌گانه عمل خواهد کرد. بنابراین نگاه، در بطن بدن زیسته جای داشته و در رویارویی با اثر هنری، مهم‌ترین مجرای ارتباطی است.

اما در مواجهه با نقاشی، چه هنگام خلق آن توسط نقاش و چه در زمان نظاره توسط مخاطب، نیز خالق اثر، تجربیات زیسته می‌توانند به‌عنوان پیش‌زمینه‌ی نگاه عمل نمایند و آن را شکل دهند. همانگونه که به تعبیر مرلوپونتی، تجربه‌ی زیسته دقیقاً مشابه آن چیزی است که فرد قبلاً از سر گذرانده است. لذا هر آنچه نقاش و مخاطب نقاشی در گذشته تجربه نموده‌اند، در سازماندهی نگاهشان به اثر نقش خواهد داشت.

از سوی دیگر نگاه به اثر هنری به منظور ادراک آن، خود نوعی تجربه‌ی زیسته به‌شمار می‌رود که به‌طور هم‌زمان، از تجربیات زیسته‌ی نقاش و مخاطب اغنا می‌یابد. باید گفت که در لحظه‌ی نگاه به نقاشی، بدن زیسته‌ی مخاطب یا خالق اثر، با تجربه‌ی زیسته‌ی مستتر در اثر مواجه می‌شود؛ مضاف بر اینکه تجربه‌ی زیسته‌ی مخاطب یا نقاش در نگاه آنها بارگذاری[۴۵] شده و به زعم لاکان در اثر برجای می‌ماند (شریعت کاشانی، ۱۳۹۲، ۳۴۳). همچنین اثر نقاشی که توسط هنرمند به تصویر کشیده می‌شود، حاصل در آمیختن نگاه او به اشیاء، تجربیات زیسته و سبک او است که این آمیزه، در بازنمایی جهان از هنرمندی به هنرمند دیگر متفاوت است. چرا که نگاه هر انسان به‌طور عام و هنرمند به‌طور خاص، یگانه و منحصر به فرد است؛ این نگاه برگرفته از سبک در- جهان- بودن و تجربیات چنانکه بدن آنها را زیسته، هم‌بافتار با آنچه دیده می‌شود، است.

در مجموع آنچه در نگاه به آثار نقاشی قابل تأمل است، نوعی بده‌بستان یا مناظره‌ی چشمی و بدنی است که میان اثر و مخاطب آن اعم از خالق یا نظاره‌گر صورت می‌گیرد. به این معنا که بدن

زیسته‌ی نقاش از ورای نگاه او، در خلق اثر ظهور نموده و تجربه‌ی زیسته‌اش را در آن به‌جای می‌گذارد. این تجربه‌ی زیسته به هنگام مواجهه با نقاشی، از ورای نگاه مخاطب و به واسطه‌ی درگیری بدن زیسته‌اش با اثر ادراک شده، که در نتیجه او را به فرافکنی، همذات پنداری و همدلی با نقاش وا می‌دارد. به علاوه همچنانکه نگاه در اثر سیر می‌کند و در سطحی فراتر بدن درگیر ادراک آن است، مخاطب از سوی نقاشی مقابل خود در حال نظاره شدن است. پس مادام که در حال نگریستن و جستجوی چشمی است، زیر نگاه خیره‌ی اثر و جهان پیرامون آن قرار دارد؛ یعنی پیش از آنکه ببیند، دیده می‌شود.

در پایان بر اساس نظر مرلوپونتی در مورد اینکه اشیاء جهان یکدیگر را می‌بینند، می‌توان تصور نمود که چه در مقام هنرمند نقاش و چه در جایگاه مخاطب اثر، فرد خود را در میدانی از نگاه‌ها محصور می‌بیند که نگاه نقاش، مخاطب و اثر هنری بخش کوچکی از این شبکه‌ی[46] گسترده هستند. لذا باید از نقش صرفاً سوژگی خود در قالب نقاش یا مخاطب درآمده و با جهان و اثر هنری درآمیخته گردد. با این امید که ادراک اثر نقاشی، به تجربه‌ای متفاوت و ورای عادات از پیش تعریف شده و کلاسیک انسانی پیرامون بینایی و دریافت بصری مبدل گردد.

پی‌نوشت‌ها

1 Visual Perception.
2 The Look.
3 Maurice Merleau-Ponty.
4 Perception.
5 Phenomenology.
6 Lived Body.
7 Lived Experience.
8 Jacques Lacan.
9 Embodied.
10 Method.
11 Phenomenon.
12 Style.
۱۳ پایان‌نامه کارشناسی ارشد مانی رشتی‌پور، دانشگاه هنر، ۱۳۹۳.
14 Possibility or Enabling.
۱۵ Phenomenal Field؛ این میدان پیرامون هر چیزی است که پدیدار می‌شود.
16 Being-in-the-World.
۱۷ مقاله مهرانگیز بصیری، نشریه *کیمیای هنر*، ۱۳۹۲.
18 Paul Cezanne.
۱۹ پایان‌نامه کارشناسی ارشد مینا نبئی، دانشگاه هنر، ۱۳۸۵.
20 Joseph Beuys.
۲۱ پایان‌نامه کارشناسی ارشد مهرانگیز بصیری، دانشگاه هنر، ۱۳۹۳.
۲۲ پایان‌نامه کارشناسی ارشد سید محسن رضایی، دانشگاه هنر، ۱۳۹۴.
۲۳ پایان‌نامه کارشناسی ارشد سمیه رحیمی، دانشکده هنر و معماری تهران مرکز، ۱۳۹۳.
24 Edward Hopper.
25 Andrew Wyeth.
26 Lucian Michael Freud.
27 Oscar-Claude Monet.
28 Wassily Wassilyevich Kandinsky.
۲۹ پایان‌نامه کارشناسی ارشد اسما سبزکار، دانشگاه هنر، ۱۳۹۰.
۳۰ پایان‌نامه کارشناسی ارشد هانیه آزرمی، دانشکده هنر و معماری دانشگاه علم و فرهنگ تهران، ۱۳۹۳.
31 Act.
۳۲ The Mirror Stage؛ لاکان در این نظریه مطرح نمود که کودک با نگریستن خود در آینه، شناخت خویشتن را آغاز می‌نماید.
33 Visible.
34 Gaze, Le Regard.
35 Laura Mulvey.
36 Jean-Paul Charles Aymard Sartre.
37 Self.
۳۸ Other, l'autre؛ (هیفنج اوکسان، ۲۰۱۲) در تعریف، "دیگری" عبارت است از: هر کسی که جدا از "خود" فرد باشد.
39 Las Meninas.
40 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.
41 System.
42 View from the Left Eye.
43 Ernst Waldfried Josef Wenzel Mach.
44 Biology.
45 Load.
46 Net.

فهرست منابع

اسمیت، دیوید وودراف (۱۳۹۳)، *پدیدارشناسی*، ترجمه مسعود علیا، انتشارات ققنوس، تهران.
پلاسما، یوهان (۱۳۹۳)، *چشمان پوست*، ترجمه علیرضا فخرکننده، نشر چشمه، تهران.
جانستون، ایدرین (۱۳۹۴)، *ژاک لکان*، ترجمه هیمن برین، انتشارات ققنوس، تهران.
شریعت کاشانی، علی (۱۳۹۲)، *روان کاوی و ادبیات هنر از فروید تا ژاک دریدا*، چاپ و نشر نظر، تهران.
کارمن، تیلور (۱۳۹۰)، *مرلو- پونتی*، ترجمه مسعود علیا، انتشارات ققنوس، تهران.
کارمن، تیلور؛ هنسن، مارک بی ان (۱۳۹۱)، *مرلو- پونتی ستایشگر فلسفه*، ترجمه هانیه یاسری، انتشارات ققنوس، تهران.
کلاینر، فرد س (۱۳۹۴)، *هنر در گذر زمان هلن گاردنر تاریخ فشرده‌ی هنر جهان*، ترجمه مصطفی اسلامیه، احمدرضا تقاء، هلیا دارابی، انتشارات آگه، تهران.
Fauvel, Lysane (2012), Blind Spot of the Sovereign Eye: On the Gaze in Merleau-Ponty and Lacan, *Philosophy Study*, Volume 2, No 7. P. P. 450 – 462.
Xuan, Haifeng (2012), *Modes of Paintings in Self-Portraits of Marlene Dumas*, University of the Witwatersrand, Johannesburg.
http://www.musee-orsay.fr.
https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas.
https://repository.cardiffmet.ac.uk.

Vol 24, No.4, Winter 2020

The Look in Painting, According to the Phenomenology of Maurice Merleau-Ponty*

Jamal Arabzadeh[**1], **Leila Ghaffari**[2]
[1] Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
[2] MA in Painting, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
(Received 27 Sep 2017, Accepted 1 Jul 2018)

The Look, in the close meaning, is the channel of the encounter or the gateway of confrontation for an artist such as a painter and the audience or the viewer of the art work to a painting work, which can be viewed definitely as an especial human experience, from the view point of the painter or the artist during the whole process of the creation and making an art work such as the painting work, as well as from the view point of the audience of the art work or the painting at the definite moment of the looking or the gazing at the painting work. The main and the typical chief question about the Look in the painting, which would be supposed to be answered as well, closely regards to the output results which would be come from this recent study had been completely about the close and direct correlation between the Look in the painting and the Lived or the Living Experience of the painter or an artist(as an human being) as well as his or her involvement with the Lived or the Living Body of the audience or the viewer of the art work such as a painting, so as the painter or the artist, who is the creator of the art work as well, in the act of the painting work perception or the reception from the painting work. According to this fine point of view towards the nature of the Look in the painting, it had been also described specifically as a kind of Lived or the Living Experience, which would be eventually resulted in the Visual Perception, as well as specifically in the perception of the painting work. So that, totally it would be seen regards to the Lived or the Living Body, the Look in the painting as a stable component or part it, had been considered and analyzed. Regards to the Final outputs of this research, by the use of the phenomenological approach, in a definitely descriptive-analytical method and at last, based on the evidences which would be contained in such a famous French contemporary Phenomenologist Philosopher, Maurice Merleau Ponty's point of views, the existence of a close correlation between the Lived or Living Experience of the artist painter and his or her Look in the painting had been consequently deduced and shown. According to the recent study, it should be clearly said, the Look in the painting is a kind of Lived or the Living Experience for an human being, and when the audience of the art work, such as a painting, encounters closely with an art work or a typical painting work, the Look completely engages his or her Lived or the Living Body; So it could be derived from all of these points, that as a part of it, the Look at the painting should be lived and should be consequently resident in the Lived or the Living body.

Keywords
Painting, the Look, Visual Perception, Merleau-Ponty, Lived Body.

*This article is extracted from the second author`s M.A. thesis entitled: "The Look in Painting, According to Phenomenology of Merleau-Ponty" under supervision of first author.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 7010467, Fax: (+98-26) 32554949, E-mail: jamalarabzadeh@yahoo.com.