فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۲، تابستـــان ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ۲۰-۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

چیستیِ ادراک در نسبت با رازآمیزیِ آثار هنری مدرن بر اساس اندیشه مرلوپونتی [1]

نوید برزنجی [2]
مریم بختیاریان [3]
فیروزه شیبانی [4]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۵

چکیده

ادراک و بدن‌مندی در فلسـفهٔ مرلوپونتی شانی هستی‌شناسـانه دارد. در ادراک فاصلهٔ سـوژه و اُبژه برداشته می‌شود؛ زیرا در ادراک و به‌ویژه، ادراک حسی، نظروزری در کار نیست. سوژه، به‌عنوان موجودی که در-جهان-بودن از مولفه‌های اساسیِ اگزیستانس اوسـت، قبل از هرگونه تاملی با چیزها نسـبت دارد. آثار هنری در تمام دوره‌ها رازآمیز بوده‌اند و هنر مدرن رازآمیزتر از هنر پیشامدرن اسـت؛ این هنر، دغدغهٔ حقیقت دارد و حقیقت همیشه رازآمیز است. از سوی دیگر، سوژهٔ مدرن بر زیست جهان خود اشرافی ندارد؛ چراکه جهان مدرن ناتمام و مبهم است. علاوه بر این باید افزود، هنر مدرنیسـم، جهان را در چشم‌اندازی واحد نمی‌بیند، در نقاشی، ابهام جای وضوح را می‌گیرد، نقاط متعدد دید، جای پرسـپکتیو یک نقطه‌ای می‌نشـیند، این می‌تواند دلیل دیگری برای رازآمیزی آثار هنری مدرن اسـت. بر همین اسـاس، انسـان در مواجهه با اثر هنری مدرن گاه، احسـاس نزدیکی به جهان می‌کند، گاهی، احسـاس دوریْ و راز در همین اسـت. در این مقاله کوشش شده است، رابطهٔ بین چیسـتی و چراییِ ادراک و رازآمیزی هنر مدرن از نظـر مرلوپونتی مورد تامل قرار گیرد. این رابطه نشـان از آن دارد که، هنر مدرن پدیداری ادراکی اسـت و امر ادراکی رازآمیز اسـت. این رازآمیزی به زیست‌جهان مدرن و اگزیستانس سـوژهٔ مدرن و ماهیت هنر مدرنیسـم برمی‌گردد. داده‌های ضروری این پژوهش، از طریق منابع کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده‌اند؛ و سپس، به‌صورت کیفی، توصیف و تحلیل شده‌اند. هدف این بوده تا از این طریق، وجه مهم دیگری از هنر مدرن از منظری که مرلوپونتی فراهم ساخته است، پدیدار شود.

واژه‌های کلیدی: موریس مرلوپونتی، ادراک، رازآمیزی، هنر مدرن، نقاشی مدرن، پل سزان.

1-DOI:10.22051/JJH.2023.42047.1875

این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «بازشناسی تجربهٔ زیباشناختی در آثار بهمن محصص از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی» است.

۲- دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Barzanji.navid 1977@ gmail.com
۳- استادیار گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، دانشگاه علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، نویسندهٔ مسئول.
Bakhtiarian@srbiau.ac.ir
۴- استادیار گروه هنر، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر، ایران. firoozehsheibani@gmail.com

مقدمه

بیش‌تر آثار هنری در طول تاریخ رازآمیز ظاهر شده‌اند؛ حتی آثار ناتورالیستی و رئالیستی که به طبیعت نزدیک‌تر هستند نیز بهره‌ای از رازآمیزی و ابهام داشته‌اند. در نظر اندیشمندان گذشته، رازآمیزی با ماورا پیوند داشت. از نظر آن‌ها، موزها و یا الهه‌های هنر منشای الهام بودند. به دلیل راز و ابهام موجود در آثار هنری و کلام شاعران، آن‌ها همیشه نیازمند تاویل و تفسیر توسط گروهی از اهل فن بوده‌اند و این یکی از جنبه‌های جالب توجه هنر است. سخن مرلوپونتی دربارهٔ آثار هنری مدرن نیز مویدِ همین نکته است. او دربارهٔ نقاشی می‌گوید: «نقاشان امروز ما آثاری را به نمایش می‌گذارند که گاه، چیزی بیش از طراحی‌های مقدماتی به نظر نمی‌رسند؛ و این‌ها همان آثاری هستند که موضوع تحلیل‌های بی‌پایان قرار می‌گیرند. زیرا حایز معنایی واحد نیستند» (مرلوپونتی، ۱۳۹۸: ۹۴). این سخنان مرلوپونتی قابل تعمیم به هنر مدرن متقدم شامل آثار پست‌امپرسیونیست‌ها و هنرمندان کوبیست است که سهم آن‌ها در هنر مدرنیسم چشم‌گیر است.

به دلیل پیچیده بودنِ ذات مدرنیسم در هنر مدرن، تفسیر و خوانش هنر مدرن نیز غامض‌تر از هنر گذشته است، اعم این آثار، سرشار از استعاره هستند؛ این موضوع سبب شده آثار هنری از وجوه مختلف مورد خوانش‌های متعدد قرار بگیرند. تفکر مدرن، مبین دو خصوصیت ناتمام بودن و مبهم بودن است. همین دو ویژگی کافی است که، آثار هنری مدرن را علی‌رغم تصور برخی از متفکران مدرن‌ستیز -که آن را مهمل می‌دانند، رازآمیز بدانیم. علاوه بر مرلوپونتی، اندیشمندان دیگری نیز به موضوع راز و ابهام اندیشیده‌اند. به‌عنوان مثال، فیلسوفان اگزیستانسیالیست مانند گابریل مارسل، مارتین هیدگر به طور ویژه راز را مورد تامل قرار داده‌اند. راز و ابهام همیشه جزیی جدایی‌ناپذیر از هنر بوده است. هیدگر مساله رازآمیزی آثار هنری را با موضوع در-جهان-بودن هنرمند مرتبط می‌دانست. نگرش هیدگر به در-جهان-بودن[1]، مورد استقبال مرلوپونتی قرار می‌گیرد؛ و مرلوپونتی از طریق در-جهان-بودن، به تبیین فلسفی ادراک می‌پذیرد. بهره‌گرفتن از در-جهان-بودن در نسبت با ادراک، یکی از وجوهِ تمایز اندیشه مرلوپونتی از هیدگر است. اما وجه مشترک اندیشه دو متفکر، اندیشیدن به وجود است. وجود غیر از موجود است و به همین دلیل حتی در آشکارگیِ وجود، رازِ آن گشوده نمی‌شود؛ بلکه آن‌چه آشکار می‌شود خود رازِ وجود به‌صورت سربسته است. بنابراین، پیشینه رازآمیزی آثار هنری در اندیشه مرلوپونتی را باید در فهم هیدگر از وجود پیگیری کرد که رازآمیزی را در ارتباط انسان با وجود دیده است.

موریس مرلوپونتی، توجه ویژه‌ای به هنر نشان داده و اندیشه خود را در زمینه‌های مختلف علوم انسانی از طریق تبیین و تفسیر آثار هنرمندان به‌ویژه، تحلیل آثار پُل سزان پیش برده است. رازآمیزی آثار هنری برای وی مستقیماً با ادراک مرتبط است. اهمیتِ ادراک در نزدِ وی تا آن جا است که مهم‌ترین اثرش به اذعان بسیاری از متفکران، پدیدارشناسی ادراک نام گرفته است که در آن، به تفصیل به موضوع ادراک پرداخته و در جای جای آن گریزی هم به هنر به‌ویژه، نقاشی‌های سزان زده است. مرلوپونتی جهانِ به ادراک در آمده را به یاری هنر و فلسفه مدرن بازکشف کرده است. در این مقاله کوشش شده است، به این پرسش پاسخ داده شود که: در اندیشه مرلوپونتی چه نسبتی میان ادراک و رازآمیزیِ آثار هنری مدرن وجود دارد؟ برای پاسخ به این پرسش به نظر می‌آید که، از نظر مرلوپونتی، انسان اعم از هنرمند و مخاطب او، سوژه‌ای بدنمند و در-جهان است. جهان، اُبژهٔ شناخت او نیست؛ بنابراین، انسان به‌صورت پیشاتاملی جهان را در کلیتش ادراک می‌کند. درک انسان از در-جهان-بودن، درکی وجودی است و اثر هنری در همین جهان روی می‌دهد، جهان رازآمیز است و این رازآمیزی در هنر مدرن بیش‌تر است. زیرا اولاً، آدمی اشرافی بر جهان ندارد. به این دلیل که خود بخشی از پیکرهٔ جهان است. و ثانیاً، کشف دوبارهٔ جهان به ادراک درآمده در هنر مدرن به شدت مستعد غفلت است؛ به عبارت دیگر، پیچیدگی‌های هنر مدرن و غفلت ما از درجهان بودن، دلیل رازآمیزی[2] آن است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر بر بستر تحلیل فلسفی بنیادگذاشته شده است. رویکرد این تحلیل فلسفی، رویکرد کیفی است. داده‌های ضروری این پژوهش از طریق منابع کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده و سپس، به‌صورت کیفی، توصیف و تحلیل شده‌اند. هدف این بوده تا از این طریق، وجه مهم دیگری از هنر مدرن از منظری که مرلوپونتی فراهم ساخته است، پدیدار شود. در این راه همان‌طور که اشاره شد، از بنیادهای فلسفی اندیشه مرلوپونتی در مساله ادراک و نسبت آن با نقاشی مدرن استفاده شده است.

پیشینه پژوهش

در ارتباط با اندیشه مرلوپونتی و به‌ویژه، موضوع خاص این مقاله یعنی نسبت ادراک و هنر در معنای کلی آن پژوهه‌هایی در سال‌های اخیر در داخل ایران صورت گرفته است که از جمله آن‌ها می‌توان به منابع زیر اشاره کرد: شایگانفر و ضیاءشهابی (۱۳۹۰)، در مقاله «تبیین تلقی پدیدارشناسانه مرلوپونتی از نقاشی‌های سزان» به‌شیوه‌ای پدیدارشناسانه به اهتمام مرلوپونتی در خصوص مفهوم طبیعت، شی و رهیافت هنرمندانه سزان به این مفاهیم می‌پردازند و سعی دارند تبیین نمایندکه، بنابر آموزه‌های مرلوپونتی نقاشی‌های سزان چگونه می‌تواند شکاف میان آگاهی و جهان را پر نماید. این پژوهش نقاشی‌های سزان را در افق اندیشه‌های مرلوپونتی مورد مداقه قرار می‌دهد. به زعم مرلوپونتی نقاش در آثارش می‌تواند از آگاهی صِرف فردی و دانش علمی به درآید و از چنبرهٔ جهان صلب و سترون معمول خارج شود. بصیری (۱۳۹۲)، در مقاله «بدن و حواس در رسانه‌های نوین هنری نگاهی از منظر پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی» به این نکته اشاره دارد که در دوران معاصر با پررنگ شدن نقش ادراک و تجربه در هنر پست‌مدرن مواجه هستیم، آرای مرلوپونتی در این حوزه امکاناتی را در بطن بررسی رسانه‌های نوین هنری می‌گشاید. از میان نظرات وی، در این میان می‌توان به نقش هم‌پیوندی حواس و بدن در ادراک و ارتباط آن با رسانه‌های نوین هنری تاکید کرد. صافیان و نوزاد (۱۳۹۷)، در مقاله «تحلیل هنر تعاملی با رویکرد پدیدارشناسانه از منظر مرلوپونتی» بر مساله ادراک در آرای فلسفی مرلوپونتی تاکید می‌گذارند. در این میان، با مطرح شدن ادراک، نقش فضا، بدن، دیگری و تجربه پررنگ‌تر می‌شود و متعاقباً، جایگاه مخاطب، صرفاً به‌عنوان «مخاطب» از بین می‌رود و در بستری از شبکه‌های متعدد شکل پذیری و شکل دادن قرار می‌گیرد. هدف اصلی این پژوهش، پیدا کردن شاخصه‌های مشترک بین فلسفه مرلوپونتی و هنر تعاملی است. نویسندگان در نهایت، به این نتیجه می‌رسند که، در هنر تعاملی مخاطب دیگر تنها یک نظاره‌گر صرف نیست؛ بلکه با انجام کنش، خود در فرآیند خلاق تولید اثر شرکت می‌کند. غفاری و عرب‌زاده (۱۳۹۸)، در مقاله «نگاه در نقاشی از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی» به این مساله می‌پردازند که، نسبت نگاه با تجربه زیسته هنرمند نقاش، نیز درگیری آن با بدن زیسته مخاطب و خالق اثر در ادراک نقاشی چگونه است؟ نویسندگان به این اشاره دارند که، نگاه، نوعی از تجربه زیسته بوده است و به هنگام مواجهه مخاطب با اثر نقاشی، بدن زیسته او را درگیر می‌سازد؛ لذا، به‌عنوان جزیی از آن، در بدن زیسته سکنا خواهد داشت. موسوی‌لر و خبیری (۱۳۹۸)، در مقاله «بررسی تحول ادراک در رسانه‌های جدید از نگاه پدیدارشناسی مرلوپونتی» قصد دارند به این پرسش پاسخ دهند که، مخاطبِ انواع هنریِ جدید، به چه نحوی با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند و امر ادراک اثر هنری چگونه میسر می‌گردد؟ بدین منظور، نویسندگان با هدف تبیین تحولات ادراک هنر در رسانه‌های هنری جدید، در پی آن هستند که، معنا و جایگاه مفهوم رسانه در هنر را مورد بررسی قرار داده و نشان دهند که، جریان‌های مسلط هنری، چگونه مرزبندی‌های رسانه‌ها در هنر را تحت شعاع قرار داده‌اند. هما نوزاد (۱۴۰۰) در مقاله «رهیافت تحلیلی هنر دیجیتالی تعاملی با تاکید بر ادراک بدنمند مرلوپونتی» نشان می‌دهد که، تعامل مخاطبان با آثار هنر دیجیتالی تعاملی از طریق ادراک بدنمند است که درک می‌شود؛ و این تعامل صورت گرفته موجب می‌شود تا در اثر هنر دیجیتالی تعاملی تمایزی میان سوژه و ابژه نباشد و هر دو در تعامل با هم شکل بیابند. مجلل و اصغری (۱۴۰۱)، در مقاله

«پدیدارشناسی زیباشناختی تن‌محور مرلوپونتی»، سعی کرده‌اند هنر و زیبایی‌شناسی مرلوپونتی را با تمرکز بر پدیدارشناسی وی که مبتنی بر ادراک حسی بدنی است، تبیین کنند و نشان دهند که، تحلیل‌های پدیدارشناسانه مرلوپونتی از بدن در نوشته‌های آغازین خویش مثل ساختار رفتار و مخصوصاً پدیدارشناسی ادراک در تحلیل هنر او عنصر تعیین‌کننده در شکل‌گیری فلسفه هنر اوست. فرضیه اصلی نویسندگان این است که، بدن و هنر رابطه‌ای درهم تنیده دارند و اساس پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی مرلوپونتی را تشکیل می‌دهند. نویسندگان در این نوشته سعی دارند، تحلیل‌های خود را با استناد به آثار کلیدی این فیلسوف پیش ببرند. رضایی (۱۳۹۴)، در پایان‌نامه «بررسی ادراک اثر هنری در فلسفه مرلوپونتی» ارایه صورت‌بندی است از پدیدارشناسی ادراک اثر هنری بر اساس روش پدیدارشناسانه مرلوپونتی در کتاب پدیدارشناسی ادراک. هم‌چنین، می‌توان به سه کتاب مارو کاربن (۱۳۹۹)، «بدن‌مندی به سوی تاریخ سوء تعبیر»، «نور بدن‌مندی (تفکر متأخر مرلوپونتی)»، «بدن‌مندی و تفکر بصری امروز» اشاره کرد که بیش‌تر بر مساله بدن‌مندی نزد مرلوپونتی تاکید دارند. در بیش‌تر آثاری که در بالا به آن‌ها اشاره شد، تاکید بر بدن‌مندی در نسبت به مقاله حاضر، بروز بیش‌تر دارد. یا این‌که وجوه دیگری از مساله هم‌چون هنر تعاملی مورد تاکید قرار گرفته است. پژوهش حاضر، در ادامه تالیفات مذکور سعی در بسط و شرح نوع نگاه مرلوپونتی به هنر مدرن و فهم او از این مساله از طریق مفاهیم ادراک و رازآمیزی را دارد. در این پژوهش، بر وجه فلسفی مساله و بسط مفاهیم ادراک و رازآمیزی تاکید بیش‌تری شده است.

چارچوب نظری پژوهش

مفاهیم فلسفی به‌ندرت قابل فرمول‌بندی هستند و تحت قواعد درمی‌آیند. اندیشه فیلسوفانی مانند مرلوپونتی، هایدگر، نیچه و... از این قاعده پیروی می‌کنند. اندیشه و فلسفه آن‌ها مانند تحلیل گفتمان میشل فوکو و افکار در ذیل آن، جامعه‌شناسی پیر بوردیو و مفاهیمی چون نظریه میدان در افکار او نیستند که به‌راحتی، تحت قواعد درآمده و بتوان از آن‌ها برای تفسیر و تحلیل آسان آثار هنری استفاده کرد. در مقاله حاضر نیز، از اندیشه و مفاهیم کلیدی مرلوپونتی، نه به‌عنوان یک قاعده و فرمول، بلکه در تحلیل و چارچوب‌بندی، به‌عنوان راهی در تفسیر هنر مدرن و بخشی از اندیشه او- رازآمیزی- استفاده شده است. پس مفاهیم و کلیدواژه‌های مرلوپونتی که چارچوب نظری مقاله ما را شکل می‌دهند، نه به‌عنوان قاعده و فرمول که به‌عنوان کلیدی در تفسیر مفاهیم او استفاده شده‌اند. ما نه با یک مسیر راحت و تحت قاعده که با یک مسیر فلسفی در تحلیل کار خود مواجه هستیم.

در زمینه مقاله حاضر، اندیشه ادراکی مرلوپونتی در چند ساحت و زمینه مرتبط با هم گسترش یافته است؛ مفاهیمی چون موضوع در-جهان-بودن، اگزیستانس، تجربه زیسته، بدن‌مندی و اتحاد سوژه و ابژه از این جمله است. مفهوم رازآمیزی را در کنار این مفاهیم باید مطالعه کرده و فهمید. مرلوپونتی موارد یاد شده را در نسبت با آثار سزان به طور اصلی می‌بیند و در آثار مختلف خود از جمله در مقاله «شک سزان» به بسط آن می‌پردازد. پژوهش حاضر، نظریه ادراکی مرلوپونتی را به‌عنوان چارچوب نظری برای تحلیل و توسعه موضوع در نظر دارد.

مبانی نظری

اهمیت ادراک نزد مرلوپونتی

یکی از مهم‌ترین پرسش‌ها نزد مرلوپونتی همین است که: ادراک چیست و چه اهمیتی در پدیدارشناسی دارد؟ در پاسخ می‌توان گفت، در پدیدارشناسی مرلوپونتی «ادراک، در انضمامی‌ترین شکلش، به صورت جنبه‌ای از جوانب در-جهان-بودن جسمانی ما ظاهر می‌شود. تصوراتی از قبیل درونی و بیرونی، روانی و فیزیکی، ذهنی و عینی، به‌کلی ناپخته‌تر و غلط‌اندازتر از آنند که چیستی ادراک را به چنگ آورند؛ زیرا ادراک هم قصدی است و هم جسمانی، هم حسی است هم حرکتی؛ بنابراین، نه صرفاً ذهنی است نه صرفاً خودکار» (کارمن، ۱۳۹۴: ۱۲۱). از نظر مرلوپونتی ادراک، نیازمند مفهوم‌پردازی و مقوله‌بندی غیرِ حسی نیست؛ بلکه ادراک، پیشاپیش

آگاهی از اُبژه‌ها است. می‌توان گفت، ادراک، مجموعه داده‌های دیداری، شنیداری و بساوشی نیست؛ بلکه آدمی با تمام وجود و به‌طورکلی ادراک می‌کند. در واقع، ادراک، شیوهٔ منحصربه‌فردِ بودن است که به حواس داده شده است. من با تمام وجودم و به شکلی کلی ادراک می‌کنم (پالاسما، ۱۳۹۸: ۳۰). از گفته‌های مرلوپونتی و شارحان اندیشه او چنین برمی‌آید که ادراک، مقدمه و منشای انواع شناخت‌های دیگر است. «ادراک پنجره‌ای رو به چیزها می‌گشاید و حقیقتی فی‌نفسه را هدف خویش قرار می‌دهد که دلیل مبنایی تمامی نمودها را می‌توان در آن یافت» (پیترزما، ۱۳۹۸: ۳۲۷). مرلوپونتی معتقد است، ادراک معرفت است و از این منظر، با واقعیت در ارتباط است، زیرا بر حسب ماهیتش فراروی از همه چیز است.

ادراک از آن وجه معرفت به‌شمار می‌آید که میان نمود و واقعیت، تمایز می‌گذارد. «ادراک، با قایل شدن به تمایز میان نمود و واقعیت، با هستی به معنای واقعیتی ورای نمودها تماس برقرار می‌کند» (همان: ۳۰۳). اما این سخن به معنای آن نیست که میان ادراک به مثابه معرفت و واقعیت نسبتی وجود ندارد. در جهان مدرن و علمی، تمرکز بر امر واقع و نگرش اثبات‌گرایی، سبب شد به ادراک توجه درخوری نشود؛ به همین دلیل مرلوپونتی از طریق تحلیل آثار سزان و توجه به آثار دیگر هنرمندان، قلمرو ناشناخته ادراک را بار دیگر به طور جدی پیشِ چشم متفکران گشود. وی در این‌باره می‌گوید: «قلمرویی ناشناخته مانده است، و این کار نیازمند تلاش و زمانی زیاد و هم‌چنین، فرهنگ، برای آشکار ساختن آن است» (Merleau-Ponty, 2004b: 39). مرلوپونتی نسبت به مدرنیسم بدبین نیست؛ بلکه آن را جهانی می‌داند که آشکارگی‌های خاص خودش را دارد. وی معتقد است ما باید جهان مدرن که زیست‌جهان کنونی ماست و مستعد فراموش شدن است را بازکشف کنیم (Ibid). در این مسیر، مرلوپونتی به‌طور عمده از سه سرمنشا تاثیر پذیرفته است: اندیشه هیدگر و هوسرل به علاوهٔ نگرش روان‌شناسانِ گشتالت. برای مرلوپونتی، ادراک از اولویتی ویژه برخوردار است و «مدعای گشتالتی‌ها این بود که ادراک، مجموعه‌ای از اجزای متفارق نیست؛ بلکه اشیا و موقعیت‌ها به‌مثابه یک کل هستند که در آن، هر بخشی متاثر از جایگاهش در کل است» (ماتیوس، ۱۳۸۹: ۴۹).

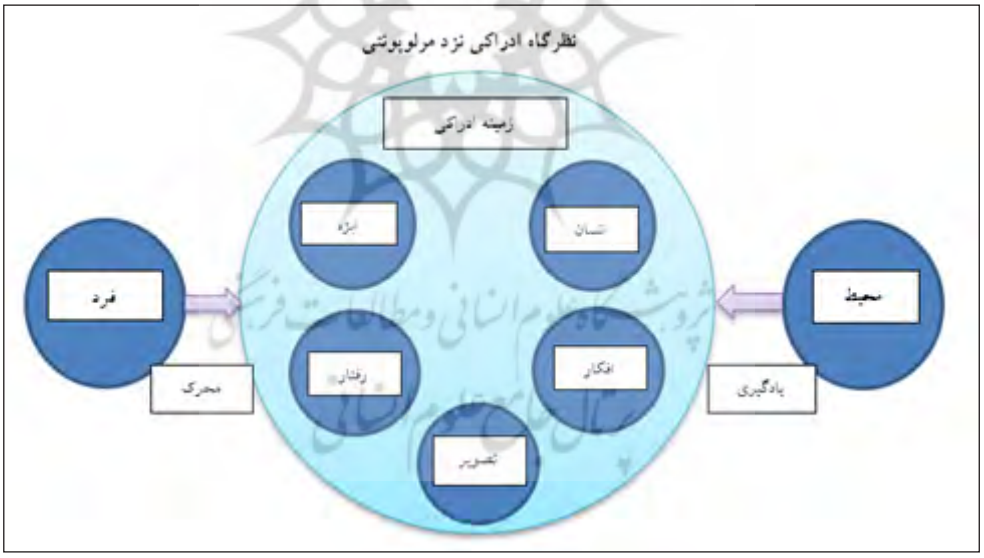
پدیدارشناسیِ مرلوپونتی، در جایی میانِ یافته‌های عصب‌شناختیِ اخیر دربارهٔ عملکرد ساز و کارهای حسی از یک طرف و پرسش‌های همیشگی دربارهٔ ادراک از طرف دیگر قرار دارد (کارمن، ۱۳۹۴: ۲۵). یکی از وجوه تمایز اندیشه مرلوپونتی با هوسرل در همین‌جاست، زیرا هوسرل توصیفی دقیق از ادراک به دست نمی‌دهد. بنابراین، می‌توان گفت، پدیدارشناسی ادراک، کوششی است برای فهم تجربه زیسته و عمل در-جهان که بر هر نوع فهم نظرورزانه پیشی دارد. این نوع فهم پیشامنطقی و فهم از طریق امور تودستی در نزد هیدگر اهمیت بسیار دارد (هیدگر، ۱۳۸۲: ۲). اسپیلگبرگ [۳] معتقد است که اولین کار این است که، «مشاهده و توصیف کنیم که چگونه جهان تا جای ممکن به نحو انضمامی، بر ادراک ظاهر می‌شود بدون آن‌که معناها و بی‌معنایی‌های آن، روشنی‌ها و ابهام‌های آن را از قلم بیاندازیم. پدیدارشناسی ادراک در واقع، پدیدارشناسی جهان است آن‌چنان که به ادراک در می‌آید، نه پدیدارشناسی فعل ادراک» (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۸۲۴). با این وصف، مساله اصلی همین است که جهان چگونه بر انسان پدیدار می‌شود و ادراک بر چه مبنایی تحقق می‌پذیرد؟

مرلوپونتی ریشه تجربه‌گرایی و تعقل‌گرایی در پیش‌داوری از جهان را این پیش‌فرض می‌داند که جهان ابژه‌ها از پیش داده شده است که در آن داده‌های حسی بی‌معنا و منفعلانه به‌هم‌پیوسته است و این موضوع نشان‌دهندهٔ پدیدارهای ادراک است. در نظر مرلوپونتی ادراک دو وجه دارد: «یکی، حسی و دیگری، اندیشگون. هم‌چنین، او آگاهی را آگاهی ادراکی می‌داند و معتقد است که، ما آگاهی منفک از جهان نداریم. از سوی دیگر، ادراک حسی مستلزم حضور است و در غیاب، درکی رخ نمی‌دهد. به اعتقاد وی، حضور امری دووجهی است که شامل تن ما و هم شامل اشیا می‌شود. من هم تن خود را درک می‌کنم و هم اشیا را» (سبزکار، ۱۳۹۶: ۳۸). ادراک حسی با کنش و افعال بدنی درآمیخته است و از این طریق،

جهـان عینـی را دسـترس‌پذیر می‌کند. بـا این‌حال «ادراک حسـی، شناخت انسـانی را به احساس تقلیل نمی‌دهد؛ بلکه شـناختی را به وجود می‌آورد که سبب می‌شود محسوس تا سـرحد ممکن، محسوس شود و آگاهی قصدی بازیابی» (Merleau-Ponty, 1964a: 25).

طبق نموداری کـه آورده‌ایم، در اندیشـه مرلوپونتی، زمینه ادراکی که به‌عبارت خودِ مرلوپونتی، در-جهان-بودن است، مهم‌ترین موضوع اسـت که انسان با تمام وجوه جسـمی-روحی و نسـبت آن با چیزها را نشان می‌دهـد. یعنی تصویـر، تصور، ابـژه و سـوژه را دربر می‌گیرد. سوژهٔ بدن‌مند طبعاً، از طریق آن‌چه دریافت می‌کند از امکانات پیشِ رو برای هر نوع اگزیستانسـی از جمله آفرینش هنری بهره می‌گیـرد که این دریافت به واسـطه ادراک جهان به صورت پیشینی و شناخت جهان به صورت پسینی صورت می‌گیرد.

به طور کلی، نظرگاه ادراکی و جوانب آن نزد مرلوپونتی را می‌تـوان مطابق نمـودار زیـر نشـان داد (محجل، ۱۴۰۰: ۵۴).



می‌شـود. مرلوپونتی بـدنِ فرد را نظـرگاهِ فـرد بر/به جهان می‌داند و تاکید می‌کند که ساختار ادراک همان سـاختار بدن اسـت: بدن من به‌سـان پارچه‌ای است که تمامی چیزهـا چون تار و پود در آن بافته شـده‌اند، و این بدن دسـت‌کم در رابطـه با جهان ادراک شـده، ابزار/وسیله کلی درک و در-یافت من است» (پالاسما: ۱۳۹۸: ۱۰۷). مرلوپونتی در مقاله «چشـم و ذهن»، به نقش بدن در ادراک از فعل نقاشـی توجه می‌کند. وی معتقد است که «نقاش بدن خودش را از طریق چشم‌ها و دسـت‌ها داخل می‌کنـد، تـا آن را بـه حقیقی‌ترین شـکل در هنر آشـکار سـازد. این نـوع نگاه بـه منزله حرکتی اسـت که از طریق عمل نگاه کردن بدن را بسط و گسـترش می‌دهد و از طریق این بسـط و گسـترش، بدن را به روی جهان می‌گشـاید. بدن می‌بیند و دیده می‌شـود» (محمـدی، ۱۳۹۷: ۱۵۶). بدیـن ترتیب، ادراک، بدن‌منـدی و در-جهان-بودن، درهم تافته و از هم جدایی‌ناپذیرند. سـرانجام مرلوپونتی بدن را از آن

ادراک حسـی و رابطـه آن با بدن‌منـدی در هنر مدرن مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک، به بدن توجه ویژه دارد. چراکه بـدن از طریق در-جهان-بـودن با چیزها نسـبت می‌یابد. به عقیدهٔ مرلوپونتی، «بدن، بسـتر یا زمینه‌ای اسـت که بر/در آن زیسـتن، ادراک و درک و در-یافت ممکن و محقق می‌شـود؛ به بیـان دقیق‌تر، تنها با وجود بدن اسـت کـه روی‌آوری و ادراک ممکن حیث می‌کاود که موجودی است که خود را در حرکات و سکنات و در کلام و زبان بیان و ابراز می‌کند؛ در اموری که بار دیگـر مولفـه جدایی‌ناپذیـری از آن‌هـا تجربه می‌شود (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۸۲۶). در اینجاست که می‌توان بین هنر نقاشی پیکرنما و اندیشه مرلوپونتی، نسبت‌های استواری یافت. با این‌حال نباید غافل بود که در نقاشـی غیرپیکرنمـا نیز مسـاله بدن‌مندی و به

دنبال آن رازآمیزی نیز مطرح است. به‌عنوان مثال، نقاشی‌های ایوکلاین -که در نگاه نخست انتزاعی به نظر می‌آیند- دقیقاً، حاصل کنش بدن‌مندی است که در آن مرز انتزاع و فیگور مبهم می‌گردد

در تجربه بدن‌مندی، ما عمیقاً درگیر ادراک حسی و داده‌هایی مانند رنگ و طرح هستیم که در مدار احساس ما جای می‌گیرند. مرلوپونتی در تحلیل کارهای سزان تاکید می‌کند: «نفس چیزی جدای از بدن و اندیشه جدای از دیدن نیست» (شایگان‌فر، ۱۳۹۷: ۳۸). بر همین مبنا تجربه در مکان بودن و مفاهیم مربوط به آن نظیر بالا و پایین بودن، عمق، حرکت و کل فضای زیست ما به بدن و اگزیستانس ما در مکان مرتبط است. به عبارتی، «در واقع، شی، متضایف بدن ما و حیات ما است» (اسپیگلبرگ ۱۳۹۲: ۸۲۶). بنابراین، در جهان-بودن، دربرگیرندهٔ وجود ما و تمامی آنچه است که ما از طریق آن خود را در-جهان ادراک می‌کنیم. مرلوپونتی می‌گوید: «نحوهٔ ارتباط ما با اشیای جهان، دیگر از نوع رابطه عقل نابی نیست که می‌کوشد بر عین یا فضایی که در مقابلش قرار دارد مسلط شود، بلکه این رابطه، رابطه‌ای است مبهم و پیچیده میان موجوداتی هم متجسد و هم محدود، و جهانی رازآمیز که به آن نظر می‌اندازیم؛ آن هم همواره، از نظرگاه‌هایی که به همان اندازه که آشکار می‌کنند، پنهان هم می‌سازند» (مرلوپونتی، ۱۳۹۸: ۶۴-۶۵). با این تفسیر ما به جهان نزدیک و در عین حال، از آن دور هستیم. پدیداری بدنی و هر نوع کنش ما در-جهان، امری ادراکی است و از طریق ادراک می‌توان وجوه هستی‌شناسانه، فرهنگی و اجتماعی انسان را دریافت (شایگان‌فر، ۱۳۹۷: ۸۸). مرلوپونتی در دیدارپذیر و دیدارناپذیر می‌نویسد: «جهان محسوس از حیث معنا و ساختار درونیِ خویش است که «دیرینه‌تر» از جهان اندیشه است، زیرا جهانِ نخست، جهانی دیدارپذیر و نسبتاً متصل است، و جهان دوم، که دیدارپذیر نیست و نقصان و افتادگی دارد، تنها به شرط مستظهر بودن به ساختارهای متعارف جهان محسوس، حقیقتِ خود را دارد و از قرار معلوم یک کل را تشکیل می‌دهد» (کارمن، ۱۳۹۴: ۳۰). این نقصان و افتادگی، به دلیل آن است که تجربه ادراکی ما به دلیل اگزیستانس ما، از رویه و نظم خاصی پیروی نمی‌کند و بخشِ شناختی ادراک آن را صورت‌بندی می‌کند و همین بی‌قاعدگیِ ناشی از اگزیستانس به شکلی رازآمیز خود را در آثار هنری نشان می‌دهد. به هر حال، می‌توان این‌گونه نگاه کرد که آثار هنری مدرن هم بخشی از انسان هستند و هم بخشی از جهان. این سخن بدان معناست که انسان مدرن از طریق در-جهان-بودن، در افتاده در این جهان است و هنر مدرنی که مرلوپونتی از آن سخن می‌گوید، خود تبدیل به سنتی شده است که هنرمند آن را با خود حمل می‌کند و اثر هنری مدرن نیز تجربه‌ای جدای از در-جهان-بودن انسان نیست. آن‌چه که هنرمند حس می‌کند و در می‌یابد از زیست‌جهانش نشأت می‌گیرد، یعنی اثر هنری مدرن تنها متکی به سوبژکتیوته هنرمند نیست؛ بلکه ادراک جهان و اپیستمه دوران در تعین آن نقش دارند و هنرمند از طریق بدن‌مندی خود در جهان و اثر هنری امتداد می‌یابد. لذا، دور و نزدیک در آن جمع هستند. «از نظر مرلوپونتی ما در ادراک با دو وجه متمایز مواجهیم: یکی، وجه حسی متکی بر هم‌جواری و ارتباط، دیگری، وجه شناختی متکی بر دوری و فاصله. از این رو، ادراک حسی آغاز درگیری و درهم تنیدگی ما با جهان است، درگیریی مستقیم و پیشاتاملی» (سبزکار، ۱۳۹۶: ۳۵). متافیزیک وحدت‌انگارِ مرلوپونتی، از طریق ادراک حسی ما را به اتحاد سوژه و اُبژه می‌رساند. این اتحاد در تحلیل نقاشی‌های سزان مورد توجه قرار می‌گیرد. مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک از ایدهٔ معکوس‌شوندگی بهره می‌گیرد و اذعان می‌دارد که سوژه و ابژه متفاوتند؛ اما «تفاوت‌شان شبیه تفاوت نقش‌های معکوس‌شونده‌ای است که یک نفر واحد آن‌ها را بازی می‌کند یا شبیه تفاوت دو روی یک شیِ واحد است» (پیترزما، ۱۳۹۸: ۳۵۵). مثالی که مرلوپونتی به‌کار می‌برد؛ دست‌های انسان است که یک‌دیگر را لمس می‌کنند. در این جا لمس‌کننده و لمس‌شونده به تناوب نقش‌شان دگرگون می‌شود. این متافیزیکِ وحدت‌انگار و معکوس‌شوندگی، ما را به اصطلاح گوشتِ جهان می‌رساند و از طریقِ آن اندیشه سزان قابل درک می‌شود، که در آن، ادراک مشترکِ خودِ نقاش و منظرِ پیش رویِ او قابل فهم می‌گردد زیرا

مُدرِک و مُـدَرک، در یـک بدن واحد جـای می‌گیرند. مرلوپونتی در این مورد می‌گوید: «بسـیاری از نقاشان می‌گویند که اشیا آن‌ها را می‌نگرند. آندره‌دورن[۴] هرچند مانند پل کلـه[۵] می‌گوید: چه بسـا اتفاق افتـاده که در جنگل من به جنگل نمی‌نگرم بلکه بعضی روزها حس می‌کنم که درختان هسـتند که به من نگاه می‌کنند و با من سـخن می‌گوینـد» (Merleau-ponty, 1993: 129). این سـخن موید گوشت جهان اسـت و گوشتِ جهان، مقـوم دیدارپذیـری و ادراک چیزهاسـت. «چنان‌که در دیدارپذیـر و دیدارناپذیر آمده، مُـدرِکِ بدن‌مند، هستی‌شناسی گوشت را به نمایش می‌گذارد. به خلاف دیگر فیلسـوفان اسـتعلایی، مرلوپونتی می‌کوشـید هسـتی را در مقام دسـترس‌پذیری ادراکی تفسـیر و تاویل کند. به گفته خودش او می‌خواسـت فلسفه‌اش بازسازی هستی‌شناسانه امر حسـی باشد» (پیترزما، ۱۳۹۸: ۲۸۵). پالاسـما معتقـد اسـت کـه، ابهـام و رازآمیزی بخشی لاینفک از دیدار بدن‌مند است. دیدِ موجودِ بدن‌مند، دیگریِ خـود یعنی امر نادیدنی را در خود دارد. نادیدنی نقطه مقابل دیدنی نیست. دیدنی خودش نوعی چارچوب درونی نادیدنی دارد و نادیدنی همزاد و همانندِ پنهانی دیدنی است و تنها در درون آن است که نمود و ظهور می‌یابد (پالاسما، ۱۳۹۸: ۱۳۱). از سخنان پالاسـما متوجه می‌شویم که، وجودِ موجود بدن‌مند، سـبب تاریکـی، ابهـام و رازآمیـزی بخش مهمی از تجربه زیسـته اوسـت که هنرمند این ابهام و رازآمیزی را چنانکه هسـت به منصه ظهور می‌رساند. اینجاسـت که مرلوپونتی به وسیله نقاشـیِ سزان، به طریـق غیرِمفهومی بر شـکاف میانِ سـوژه و ابژه پُلی می‌زند و این پل همان کنش ادراک، در-جهان-است. در نقاشیِ سزان، پدیداری جهان، از طریق یکی شدنِ نقش و نقـاش، و هستی‌شناسـیِ گوشـت امکان‌پذیر می‌شـود (تصویر ۱). چنانکـه مرلوپونتـی می‌گوید: «معنای شی درون شـی خانه دارد، همان‌طور که روح در تن. در ادراک، معنا و وجود یکی هستند» (پیترزما، ۱۳۹۸: ۲۹۲).

تصویر ۱- طبیعت بیجان، سزان، ۱۸۹۵ (URL1).

یافته‌هـای پژوهـش

ادراک حسی و نسبت آن با رازآمیزی آثار هنریِ مدرن

در ادراک حسی همیشـه بخشـی از امر ادراک شدنی از دسـترسِ حواس به دور می‌ماند و بـه همین دلیل، اسـتعلا بی‌پایـان خواهـد بـود و «غیـاب»، همـراه همیشگی ادراک است پس ادراک نوعی معرفت است و با واقعیت نسبتی دارد. اما بر حسب ماهیتش استعلای از همه چیز است و در این اسـتعلا امر غایب، جامانده و دیدارناپذیر سـهمی قابل اعتنا دارد که ممکن اسـت برخی آن‌را دیدارپذیر سـازند یا به حضور بیاورند. اما بخشی از آن، همواره، دور از دسـترس خواهد بود. به عقیدهٔ مرلوپونتی، ادراک، مسـتقیماً سـراغ خود ابژهٔ واقعی می‌رود و این کار را از طریق نمودهای ابژه انجام می‌دهد؛ اما ایـن نمودها ابـژهٔ ادراک نیسـتند، بلکه راه‌های مستغرق شـدن در جهان هسـتند (پیترزما، ۱۳۹۸: ۳۱۴). بـه نظر مرلوپونتی، این نـوع مواجهه با ادراک در نقاشـی‌های سـزان به خوبی نمایان اسـت. مرلوپونتـی از طریـق تاکید بـر بخش غایـب، مبهم و رازآمیز آثـارِ هنری مدرن مـا را متوجه مسـاله ادراک می‌کند. او اذعان مـی‌دارد: «آگاهی مـدرن، در قبال ابهام‌های وضعیت انسان صادق‌تر است» (مرلوپونتی، ۱۳۹۸: ۳۶). این رازورانگـی و ابهام، تمییزدهندهٔ بین نمود و واقعیت اسـت. وی بر این موضوع تاکید می‌کند که، کار هنری تقلید امور واقع نیسـت و تاکید می‌کند: نقاشـی تقلید جهان نیسـت، بلکه خود جهان اسـت (Merleau-Ponty, 2004a: 96). به همین دلیل، سـزان می‌خواست اشـیا را به صورت اسـتوانه، کُره و مخروط به دید بیاورد و جهان را از طریق این احجام دیدارپذیر

سـازد (تصویر ۲). هنر مدرن و به‌ویژه، نقاشیِ سزان، بازنمایی و تقلید رئالیسـتی جهان نیست و ادراک، در واقع، به معنای رسـیدن به حقیقت اسـت (Merleau-Ponty, 1962: XVIII).

تصویر ۲- طبیعت بیجان، سزان، ۱۸۹۸ (URL1).

بدین ترتیب، اگر نقاشـی و کلیت هنـر، تقلید بی‌کم و کاسـتِ ابژه‌ها بود، بحث رازآمیزی و ابهـامِ آثار هنری منتفـی بود. هنر مـدرن مغلـق و رازآمیز اسـت. ولی آشفته و بی‌مفهوم نیست. حتی نمایشنامه‌ای مانند در انتظار گودو -که در شـمار آثار ابزورد است- در پی بیان حقایق روزگار مدرن است. به عقیدهٔ مرلوپونتی، تفکر مدرن دغدغه و داعیه حقیقت دارد و بر خلاف خرد عام در حرکت اسـت (مرلوپونتـی، ۱۳۹۸: ۴۷). بنابراین، درک و دریافتِ حقیقت، نیازمند تن و جانی آگاه است و هنرمندان گامی پیش‌تـر از فیلسـوفان به حقیقت، آگاه‌ترند و آن‌ها بیان و زبـان آثار مدرن را -که پیچیده و دشوار است- بهتر درک می‌کنند. مرلوپونتی در جهان ادراک، نقل قولی از ژان پولان دربارهٔ نقاشـی کوبیسم می‌آورد، که قابـل تعمیم بـه همه هنر مـدرن متقدم اسـت: «این ای بسـا امر مبارکی باشـد که در عصری شـیفته سـنجش تکنیکی و -چنان‌که می‌بینیم- تباه شده با کمیت، نقاش کوبیست در سـکوت- در فضایی بیش‌تر مأنوس بـا دل تا با عقل- به تجلیل زناشـویی و آشتی انسان با جهان مشغول است» (همان: ۵۲). این نقلِ قول و اشاره به مساله زناشـویی دلالتِ صریحی بر رازآمیزی نقاشـی کوبیسـتی و بسـیاری از آثار دیگر هنر مـدرن متقـدم دارد. زیـرا در تجربه زناشـویی، ضمن آن‌که از طریـق هم/در-جهانی اشـتراکاتی بین انسـان‌ها وجود دارد، اما همواره، تجربه‌ای یگانه، در پـرده و منحصربه‌فرد اسـت. پس هنـر در معنای عام و هنر مدرن در معنای خـاصِ آن تجربـه‌ای نزدیک و در عین حـال رازآمیز، پیچیـده و دور اسـت. تعمیم مسـاله رازآمیزی اثر هنری مدرن به ماهیت مدرنیسم برمی‌گردد. هنر مدرن اساسـاً بیان صریح ندارد. بیان هنـر مـدرن دارای ابهـام و گاه، لکنت اسـت. به نظر می‌آید، اشاره‌ای به آثار امپرسیونیستی مونه به‌عنوان شاهد مثال کفایت بکند.

در ساحت هنر مدرنیسـم، سـوژه، در روند آفرینش، خودآیین است و این خودآیینی منجر به آوانگاردیسم می‌گردد که در تمامی عرصه‌های هنر مدرن به چشـم می‌آید. همراهـی و همدلی مخاطب با ایـن آثار، پس از اتمام آن‌ها به دلیل زیسـت جهان و اپیستمه غالبی اسـت که جهان مدرن را تشـکیل داده اسـت. در این نوع هنر، نقطـه‌گریز واحـد از بین مـی‌رود و مخاطب یک تکیه‌گاه در اثـر نمی‌بیند. به‌عنـوان مثال، حذف پرسپکتیو یک نقطه‌ای در نقاشی سـزان، به آثار پس از آن نیـز سـرایت می‌کند. بـه تعبیری روایـت یگانه و یکـه دیگـر در متن آثـار وجود نـدارد. ایـن نگرش مدرنیسـتی به نوعی نگرشی پسـاالهیاتی است که در آن انسـان خود را به صـورت متکثر در جهـان تجربه می‌کند که به جای خداوند نشسته است. زیست‌جهان سـزان در واقع از تجربه بدن‌مندی او نشات می‌گیرد. مرلوپونتی در مقاله شک سـزان، اختصاصاً به موضوع نقاشـی می‌پردازد. اما رویکرد این مقاله زیباشناسانه نیسـت. در این مقاله او تاکید می‌کند: نقاشـیِ سزان، جهـان او و شـیوهٔ هسـتی اوسـت (Merleau-Ponty, 1964b: 9). ضعـف بینایی سـزان، دهشـت از زندگی، اضطراب وجـودی، مرگ‌آگاهی، پرخاشـگری و انزوا در سـنین بالا، تشـکیل‌دهندهٔ اوصاف کلی شخصیت ایـن هنرمنـد نابغه بـود کـه، اولین بـار امیـل زولا، دوسـت دوران کودکیش، نبوغ او را کشـف کـرده بود (Ibid:9-11). مرلوپونتی اوصاف شـخصیت سزان را در شـکل‌گیری نحوهٔ نگرش او به جهان موثـر می‌داند که ایـن ویژگی‌های تشـکیل‌دهندهٔ شـخصیتِ هنرمند، جدای از تجربه بدن‌مندی او نیستند. در واقع، همین از بین رفتن نقطه اتکا در اثر هنری، خود یکی از عوامل رازآمیزی آن است.

هنـر، فعلِ حقیقت بخشـیدن بـه وجود اسـت (Mer-leau-Ponty, 1962: XXIII) و حقیقـت را بـه وجـود فرا می‌خوانـد؛ این یعنـی فراتر رفتـن از عقـل متعارف. این رویکرد وجه مشـترکِ نگـرش مرلوپونتی و هیدگر به هنـر اسـت و آشـکارگی وجـود از طریـق تامل در جهان، متجلی نمی‌شـود؛ بلکه این آشـکارگی با در-جهان-بودن ممکن می‌شـود. این نـوع مواجهه با هنر و به‌ویژه، نقاشـی شـامل حال مخاطب آن نیز خواهد شـد و مخاطب به جای تحلیل منطقـی و عقلانی یک اثر، باید به سـویِ خود نقاشـی یا هر اثر هنری دیگری برود و این تلقیِ خاص مرلوپونتی از ادراک اسـت. زیرا ادراک از نظـر وی، صرفاً ادراک دیداری نیسـت؛ بلکه همه نسبت‌های پیشاتاملی در-جهان را در برمی‌گیرد. «بدین ترتیـب وقتـی می‌گوییم فـلان چیـز را ادراک می‌کنیم، منظورمان این نیست که ایده و اندیشه‌ای در آن باب داریم، بلکه در حقیقت، به‌گونه‌ای از در ارتباط بودن با آن سـخن می‌گوییم. این ارتباطی نخسـتین و آغازین اسـت، اولین تماس با هسـتی است و ناشی ازگشـودگی ما به جهـان؛ یک گشـودگی آغازین که ما را در جوار اشـیا قرار می‌دهد و به هم‌نوایـی با آن‌ها وا می‌دارد» (سبزکار، ۱۳۹۶: ۳۴). این گشودگی در واقع گشودگی به رازِ وجود اسـت. البته جهان-من با جهان دیگـری امکان برقـراری نسـبت دارد و ممکن اسـت تجربه مشـترکی از در-جهان بودن با دیگران داشـته باشم و این نکته سـبب تضارب آرا، اندیشه‌ها، سلایق و ادراک در مواجهه با اثر هنری می‌شود. اگر اشتراکاتی بین درک من از جهان و دیگران وجود نداشـته باشد، آثار هنـری به‌طور کلـی غیرقابلِ درک می‌شـدند و اگر جهان و مـن و دیگـری، کامـلاً منطبق بر هـم بودند، هیچ جایی بـرای ادراک و دریافت تازه وجود نداشـت و هیچ رازی در میان نبـود و هیچ اعجابـی برانگیخته نمی‌شد. هنرمند در جهان بخشـی از جهان را آشکار می‌سـازد که ممکن اسـت تجربـه مشـترک ادراکی با دیگران داشـته باشـد. «نقاش حضور تجربه زیسـته را برای مـا فراهـم مـی‌آورد (Merleau-Ponty, 2004b: 93). نکتـه قابل تامل آن اسـت کـه بر اسـاس تجربه زیسته هرکسـی، بخشـی از اثر هنری برای آن شخص قابل ادراک اسـت و بخش دیگر بر او پوشیده، پنهان و در نتیجه رازآمیز اسـت. این رازآمیـزی را می‌توان با توجه به مضمونِ شـعری از ریلکه فهمید که در هنگام توصیف کرهٔ ماه، نیمـی از آن را در هـر حالت تاریک، پرهیزکننده و محجوب و نیمِ دیگر را روشـن، گشوده و منکشـف می‌بیند (Young, 2001: 68). این سخن بدان معناسـت که رازآمیزی همـراه همیشـگی آثار هنری اسـت و مرلوپونتی این موضوع را در رابطـه با ادراک و اگزیسـتانس آدمی، ادراک او و آثار هنری مدرن مورد تاکید قرار می‌دهد. مرلوپونتی معتقد است که، اشیای در جهـان را نمی‌توان از نحوهٔ پدیدار شـدن آن‌ها جدا کرد. این سخن بدان معناست که اثر هنری اُبژهٔ ادراک حسی من در-جهان اسـت که دیدنی و شنیدنی است (Merleau-Ponty, 2004a: 94). بنابراین، ادراک حسی به‌عنوان نوعی از شناختِ پیشـاتعقلی، در هنر مطرح می‌شـود. علاوه بـر آن «ادراک به نزد او هم خاسـتگاه علم اسـت، هم خاستگاه فلسـفه. جهان آن‌گونه که به ادراک یـا تجربه درمی‌آیـد، با همه وجوه سـوبژکتیو و عینی آن، زمینه یا بنیاد مشـترک هر دوی آن‌هاست» (اسـپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۸۰۶). نباید از نظر دور داشـت که، این اولویـت ادراک به معنای توقف فلسـفه و علم در مرحله آگاهی نیسـت؛ بلکه این دو و به‌ویژه، فلسفه به سوی سـطوح برتر از پدیدارهای فرهنگی و حقایق حملی و حُکمی، به سـوی تاریخ، زبـان و هنر در حال پیشروی اسـت. بنابراین، مرلوپونتی، ادراک را نوعی لوگوس در حال تکوین می‌داند.

مرلوپونتـی از طریـق توجه بـه ادراک متوجـه هنر و جایگاه آن در ادراک حسـی می‌شـود. آگاهـی وی از زمینه‌های دیگر علوم انسـانی مانند انسان‌شناسـی و به‌ویژه، روان‌شناسی در تشـکیل این رویکرد بی‌تاثیر نبود. مرلوپونتی در کتاب سـاختار رفتار اشاره می‌کند که «قصـد و غرض مـا فهم مناسـبات میـان آگاهی و طبیعـت اسـت» (اسـپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۸۰۷). ایـن آگاهـی کـه مرلوپونتـی از آن یـاد می‌کند، به شـکل شهودی در نسبت هنرمند و طبیعت شکل می‌گیرد؛ به عبارت روشن‌تر، ادراک هنرمند از «در-جهان-بودن» وی در اثر هنری متجلی می‌شـود که حتـی خود او هم چندان تصویر روشـنی از این ادراک نـدارد؛ بلکه این متفکر پدیدارشـناس اسـت که این روابط و مناسبات را درک می‌کند. «ما غالباً اشـیا را به مثابه نمود از زاویه و مسـافتی خاص کـه «پدیـده» تعین می‌یابـد، درک

می‌کنیم؛ هم‌چنان که به گونه‌ای مستقیم پیش از آن‌که در مورد آن بیاندیشیم، تجربه می‌شوند؛ به مثابه امری نامتعین، مبهم و گنگ نمود می‌یابند؛ در مقابل، در عالم نظریه علمی، اشیا غالباً کیفیاتی مشخص، به‌ویژه، خواص مشخص قابل اندازه‌گیری دارند» (ماتیوس، ۱۳۸۹: ۵۰). دلیل رازآمیزی چیزها آن است که، همواره چیزها در فاصله برناگذشتنی ما قرار دارند؛ هرچند که در آغاز، در ادراکِ حسی، اشیا در هم‌جواری کامل و نزدیک ما قرار داشته باشند. به نظر می‌آید که، یکی از دلایلِ رازآمیز بودنِ آثار هنری همین فاصله هستی‌شناسانه است که در آثار هنرمندی مانند سزان آشکار می‌گردد. دوری و نزدیکی چیزها، صرفاً فاصله محاسبه‌پذیر میان ناظر و منظور نیست؛ بلکه گاهی، چیزهای نزدیک به ناظر بسیار از او دورند و امری بسیار دور از نظر مسافت و زمان برای ناظر نزدیک و آشنا باشد. مرلوپونتی دنیایِ ادراک را مبهم وصف می‌کند و هنر را در بیانِ این رازآمیزی و ابهام توانمند می‌داند. «با درونی کردن دوپهلویی یا ابهام زندگی انسان باید بتوانیم چیزی استوار و دیرپا چون نقاشی‌های سزان بیافرینیم» (مرلوپونتی، ۱۳۹۸: ۳۷). مادامی که جهان را از منظر نیازهای علمی و اجتماعی می‌نگریم، دنیای ادراک برای ما پنهان می‌ماند. به عقیدهٔ مرلوپونتی، انسان و اشیا درهم پیچیده‌اند. به زبان روان‌کاوی، اشیا عقده‌اند[۶]. به همین دلیل، سزان از هاله اشیا سخن می‌گفت (همان: ۵۹). از منظر مرلوپونتی به تبعیت از هوسرل، باید به سوی خود چیزها، بازگردیم. این شیوهٔ نگریستن از طریق هنرهای مدرن مانند ادبیات، موسیقی و فیلم امکان‌پذیر است (ماتیوس، ۱۳۸۹: ۲۱۶).

از نظر مرلوپونتی، ادراک معرفتی است که با واقعیت، نسبت مستقیمی دارد و در واقعیت امور موجود و معین بر حسب ماهیت‌شان به شیوه‌ای استعلایی بر ما پدیدار می‌شوند. امور واقعی در بردارنده واقعی بودن جهان هستند که به صورت پیشاتاملی تصدیقش می‌کنیم. نکته مهم آن است که: درست است که دربارهٔ کلیت جهان یقین داریم، اما در بابِ هیچ چیز معینی چنین یقینی نداریم (پیترزما، ۱۳۹۸: ۳۴۱). بنابر همین رای، معتقدیم که چیزی موجود دارد، به جای آن‌که وجود نداشته باشد. بنابراین، تردید، ابهام و شکاکیت نیز همراه پدیدار متولد خواهد شد و کژتابی و استعاری بودن عالم هنر نیز ناگزیر وجود خواهد داشت و هیچ‌کدام از زمینه‌های ادراک و فهم بشری این موضوع را به‌خوبی هنر نشان نمی‌دهند؛ مولفه‌های هنر مدرن، یعنی ابهام و ناتمامی به علاوهٔ دغدغه حقیقت داشتن که مرلوپونتی از آن‌ها سخن می‌گوید، از عوامل رازآمیزی هنر مدرن هستند که مرلوپونتی آن را پیوند با ادراک سوژهٔ بدن‌مند می‌بیند. به این ترتیب، می‌توان گفت که توجه مرلوپونتی به ادراک و به تبع آن توجه به هنر مدرن، یک پیگیریِ زیباشناسانه نیست؛ بلکه وی از طریق ادراک و مواجهه بی‌واسطه هنرمند در-جهان، از پارادایم علمی غالب بر جهان مدرن فاصله می‌گیرد. مرلوپونتی، ادراک را وسیله عریان ساختن جهان می‌داند. از نظر او ادراک علاوه بر آن‌که یک دستاوردِ فلسفه مدرن است، بلکه در هنر مدرن هم بسیار جای تامل دارد؛ و در آثار هنرمندانی مانند سزان، گریس، براک و پیکاسو دقیق می‌شود (ماتیوس، ۱۳۸۹: ۱۹۷). مرلوپونتی از طریق توجه به هنر مدرن در پی بازکشف جهان است که به شدت مستعد فراموشی است.

نتیجه‌گیری

مرلوپونتی، ادراک را دیرینه‌تر از اندیشیدن و مقدمه‌ای بر آن می‌داند. خودِ ادراک، مساله‌ای رازآمیز است؛ زیرا ادراک، پدیدارشناسی جهان است و جهان سرشار از رمز و راز است. رابطه ما با اشیا عموماً رابطه‌ای عقلانی نیست؛ اما انسان به این رویکرد معتاد شده و پذیرش شناخت ادراکی، برای او امری خلاف آمدِ عادت و دشوار است. به همین دلیل، هر نوع رابطه‌ای با جهان و اشیا برای او رازآمیز و یا مهمل است و این به معنای فراموشی بسیاری از وجوه زیست آدمی است که ابتدا، موجودی بدن‌مند است، اما بدن او موضوع علم تحصلی و فیزیولوژی محض نیست و دیگر آن‌که در-جهان-بودن، مولفه اصلی اگزیستانس و امکاناتِ پیشِ رویِ اوست. از نظر مرلوپونتی، ادراک به‌طور کلی و ادراک حسی به‌طور خاص در آفرینش و دریافت آثار هنری بسیاری موثر است؛ زیرا انسان موجودی در-جهان و بخشی از

گوشت جهان است؛ جهان رازآمیز است؛ بنابراین انسان و کار و کنشش رازآمیز خواهد بود. زندگی در جهان امری نخستین است و دانستن دربارهٔ آن امری ثانوی است. پس گام نخست، ادراک جهان است که نمی‌توان آن‌را مقوله‌بندی کرد، راز هم در هیچ‌کدام از مقولات نمی‌گنجد. بنابراین، این دو در هنر به طور سربسته خود را نمایان می‌سازند. اینجاست که تبیین عقلانی از هنر، ادرک و رازآمیزی همواره، مساله‌ای پیچیده است و سخن پایانی در این زمینه وجود ندارد و گاه، تبیین و تفسیر اثر بر پیچیدگی و رازآمیزی آن خواهد افزود. این پیچیدگی و رازآمیزی در هنر مدرن به مراتب بیش‌تر از هنر گذشته است. تفکر مدرن و به دنبال آن هنر مدرن دغدغه حقیقت دارد. بنابراین، حقیقت، در هرجا که خواسته خودش را نمایان بسازد، حتی در کلام فلیسوفان، رازآمیز و مبهم بوده است. هنر مدرن به دلیل ناتمامی و ابهام ذاتی آن، رازآمیزتر از هنر پیش و پس از خود بوده است. به همین دلیل، ادراک حسی و درک در-جهان-بودن در مواجهه با هنر مدرن ضروری است که از نظر مرلوپونتی، سزان یکی از قله‌های آن است. البته، ما از وجوه مختلف می‌توانیم قله‌های دیگری برای هنر مدرن بیابیم. در این جا آنچه بر آن تاکید شده است، اساساً رازآمیزی ادراک جهان و نسبتش با هنر مدرن است که در کار سزان نمود بیش‌تری دارد، زیرا بدن‌مندی سزان در آثارش امتداد می‌یابد. به‌عنوان نمونه، ضعف بینایی و حالات روحی تاثیر به سزایی در آفرینشِ کوهستان سنت ویکتور به صورت حاضر دارد که نمی‌توان عامل روحی و جسمی تاثیرگذار در آفرینش این اثر را از هم متمایز کرد.

می‌توان دریافت که مرلوپونتی بین ادراک و رازآمیزی آثار هنری مدرن، چه در مرحله آفرینش و چه در مرحله ادراک به‌عنوان مخاطب، نسبتی مستقیم می‌بیند. زیرا ادراک و به‌ویژه، ادراک حسی صرفاً در نسبت ادراک اشیا و امور واقع نیست و از این منظر، چیزها برای مرلوپونتی، شأنی وجودی می‌یابند. سوژه مدرن، استعلا و اگزیستانس او و زیست‌جهان او سرشار از ناتمامی و ابهام است، بنابراین، ادراک او در آفرینش و دریافت آثارِ هنری مبهم خواهد بود. نکته مهم آن‌که هنر مدرن، از محاکاتِ جهان دست کشیده است و ادعای گشودن راز جهان را در بازکشفِ جهان ندارد؛ بلکه خود راز را به دید می‌آورد و بدین سبب، نادیدنی‌ها و نیاندیشیده‌های آن فراوان است؛ درست مانند حجمی کروی شکل که نوری بر آن تابیده می‌شود، ولی همواره بخشی تاریک و رازآمیز دارد که این رازآمیزی از طریق بی‌واسطگی ادراک قابل دریافت است. پس در اثر هنری مدرن، دیدنی و نادیدنی جهان، دوری و نزدیکی به جهان با هم هستند.

پی‌نوشت

۱. Being-in-the world

۲. وجود (being) برخی مترجمان به هستی برگردانده‌اند.

۳. موجود (Being)، برخی مترجمان به هستنده ترجمه کرده‌اند.

۴. مرلوپونتی در نوشته‌ها و سخنرانی‌هایش، هرجا که از ادراک و هنر سخن به میان می‌آورد، برای توصیف آن‌ها از صفاتی مانند مبهم، معماگون، گنگ و رازآمیز استفاده می‌کند؛ هرچند تفاوت‌های ظریفِ این الفاظ قابل چشم‌پوشی نیست، اما هر امر مبهم، معماگون و گنگی را می‌توان رازآمیز دانست، بنابراین، در نگارش این مقاله برای جلوگیری از پراکندگی اندیشه خواننده همه این الفاظ را در ذیل مفهوم رازآمیزی می‌آوریم.

۵. تودستی (Zuhandenheit)، آماده در دست (ready-to-hand).

۶. Herbert Spiegelberg.

۷. گوشتِ جهان (Flesh of the world) مقوم دیدارپذیری و ادراک چیزهاست و سوژه با جهانی که در پی کشف آن است؛ تفاوت بنیادی ندارد.

۸. Andre' Derain

۹. Paul Klee

۱۰. در انتظار گودو، نمایشنامه‌ای تراژیک-کمدی اثر ساموئل بکت.

۱۱. Complex

منابع

اسپیگلبرگ، هربرت (۱۳۹۲). ***جنبش پدیدارشناسی درآمدی تاریخی (جلد۲)***، ترجمه مسعود علیا، تهران: مینوی خرد.

بصیری، مهرانگیز (۱۳۹۲). بدن و حواس در رسانه‌های نوین هنری نگاهی از منظر پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی، ***کیمیای هنر***، سال دوم، شماره ۹، ۴۵-۵۲.

پالاسما، یوهان (۱۳۹۸). ***چشمان پوست***، ترجمه علیرضا فخرکننده، تهران: چشمه.

پیترزما، هنری (۱۳۹۸). ***نظریه معرفت در پدیدارشناسی هوسرل، هایدگر، مرلوپونتی***، ترجمه فرزاد جابرالانصار، تهران: کرگدن.
رضایی، سیدمحسن (۱۳۹۴). ***بررسی ادراک اثر هنری در فلسفه مرلوپونتی***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد فلسفه هنر، تهران: دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر.
سبزکار، اسما (۱۳۹۶). ***مرلو-پونتی و تحلیل آثار نقاشی***، تهران: هرمس.
شایگانفر، نادر و ضیاءشهابی، پرویز (۱۳۹۰)، تبیین تلقی پدیدارشناسانه مرلوپونتی از نقاشی‌های سزان، ***شناخت***، دوره ۴، شماره ۶۵، ۵۷-۸۱.
شایگانفر، نادر (۱۳۹۷). تجربه هنرمندانه در پدیدارشناسی مرلوپونتی، تهران: هرمس.
صافیان، محمدجواد و نوزاد، هما (۱۳۹۷). ***تحلیل هنر تعاملی با رویکرد پدیدارشناسانه از منظر مرلوپونتی***، هنرهای تجسمی، دوره ۲۳، شماره ۴، ۵-۱۲.
غفاری، لیلا و عربزاده، جمال (۱۳۹۸). نگاه در نقاشی از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی، ***هنرهای تجسمی***، دوره ۲۴، شماره ۴، ۳۳-۳۸.
کارمن، تیلور (۱۳۹۴). ***مرلو-پونتی***، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.
کاربن، مارو (۱۳۹۹). ***بدن‌مندی به سوی تاریخ سوءتعبیر***، ترجمه علی اصغر تقوی، تهران: فراهنر.
کاربن، مارو (۱۳۹۹). ***نور بدن‌مندی (تفکر متأخر مرلوپونتی)***، ترجمه علی اصغر تقوی، تهران: فراهنر.
کاربن، مارو (۱۳۹۹). ***بدن‌مندی و تفکر بصری امروز***، ترجمه علی اصغر تقوی، تهران: فراهنر.
ماتیوس، اریک (۱۳۸۹). ***درآمدی به اندیشه‌های مرلوپونتی***، ترجمه رمضان برخوردار، تهران: گام‌نو.
محجل، ندا (۱۴۰۰). ***از بدن تا هنر***، تهران: فرزانگی.
محجل، ندا و اصغری، محمد (۱۴۰۱). پدیدارشناسی زیباشناختی تن‌محور مرلوپونتی، ***متافیزیک***، دوره ۱۴، شماره ۳۳، ۷۱-۸۷.
محمدی، اصغر (۱۳۹۷). ***رویکرد پدیده‌شناختی مرلوپونتی به رابطه هنر و بدن***، در: مرلوپونتی و بنیادهای اندیشه او، تدوین و ویرایش محمد اکوان، تهران: فرزانگی.
مرلوپونتی، موریس (۱۳۹۸). ***جهان ادراک***، ترجمه فرزاد جابرالانصار، تهران: ققنوس.
موسوی‌لر، اشرف‌السادات و خبیری، فروغ (۱۳۹۸). بررسی تحول ادراک در رسانه‌های جدید از نگاه پدیدارشناسی مرلوپونتی، ***جلوه هنر***، دوره ۱۱، شماره ۲۳، ۶۵-۷۴.
نوزاد، هما (۱۴۰۰). رهیافت تحلیلی هنر دیجیتالی تعاملی با تاکید بر ادراک بدن‌مند مرلوپونتی، ***جلوه هنر***، دوره ۱۳، شماره ۳۰، ۸۰-۹۰.
هیدگر، مارتین (۱۳۸۲). ***سرآغاز کار هنری***، ترجمه پرویز ضیاءشهابی، تهران: هرمس.

References

Basiri, M., (2012). Body and senses in modern artistic media, a look from the perspective of Maurice Merleau-Ponty's phenomenology, Kimiyai Honar Quarterly, second year, number 9, pp. 45-52. (Text in Persian).
Carman, T., (2008). Merleau-ponty. Translated by, M. Olia, Tehran: Ghoghnoos (Text in Persian).
Carban, M., (2019). Bodmandi towards the history of misinterpretation, translated by, Ali Asghar Tagvi, Tehran: Farahanar (Text in Persian).
Carban, M., (2019). Nur Bodanmandi (Merleau-Ponty's later thought), translated by Ali Asghar Tagvi, Tehran: Farahner (Text in Persian).
Carban, M., (2019). Physicality and visual thinking today, translated by Ali Asghar Tagvi, Tehran: Farahner (Text in Persian).
Espiegelberg, H., (2012). Phenomenology Movement (Volume II), Translated by, Massoud Olia, Tehran: Minavi Kherad (Text in Persian).
Ghaffari, L, Arabzadeh, J., (2018). Looking at painting from the perspective of Merleau-Ponty's phenomenology, Journal of Visual Arts, Volume 24, Number 4, pp. 33-38 (Text in Persian).
Heidegger, M., (2002). The Origin of the Work of Art, Translated by: P. Shahabi, Tehran: Hermes (Text in Persian).
Matthews, E, (2006), Merleau-ponty: A Guide for the Perplexed. Translated by: R. Barkhordar, Tehran: Game- No (Text in Persian).
Merleau-Ponty, Maurice, (1962). Phenomenology of perception, Trans. Colin Smith, Routledge and Kegan paul, London.
_____, (1964a). The primacy of perception, Ed: James E. Edie, Trans: Carleton Dallery. Evanston, IL: Northwestern UP.
_____, (1964b), Cezanne's Doubt, in: Sense and Non-Sense, trans: Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press.
_____, (1993). Eye and Mind, In: The Merleau-ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting, G. A. johnson and M. B. Smith, Evanston, IL: Northwestern University Press.
_____, (2004a). Basic Writings, Routledge.
_____, (2004b). The world of perception, trans: Oliver Davis, Routledge, London& New York Press.
Mohajjel, N., (2021). From Body to Art, Tehran: Farzanegi (Text in Persian).
Mohajal, N, Mohammad Asghari., (1401). Merleau-Ponty's body-centered aesthetic phenomenology, Metaphysics Quarterly, Volume 14, Number 33, pp. 71-87 (Text in Persian).
Mohammadi, A., (2018). The Merleau-ponty's Phenomenological Approch to Art and Body, in: Merleau-ponty and the Bases of its Thoughts, Translated by: M. Akvan, Tehran: Farzanegi (Text in Persian).
Musweiler, A., Forough Khabeiri., (2018). Investigating the evolution of perception in new media from the perspective of Merleau-Ponty's phenomenology, Jelweh Honar Quarterly, Volume 11, Number 23, pp. 65-74 (Text in Persian).

Nouzad, H., (2021). Analytical approach of interactive digital art with an emphasis on Merleau-Ponty's bodily perception, Art Effect Quarterly, Volume 13, Number 30, pp. 80-90 (Text in Persian).

Pallasmaa, Juhani., (2019). The Eyes of the Skin, Translated by, A. Fakhrkonandeh, Tehran: Cheshmeh (Text in Persian).

Piterzema, H. (2019). The Theory of Cognition in the Phenomenology of Husserl, Heidegger, Merleau-ponty, Translated by, F. Jaberalansar, Tehran: Kargadan (Text in Persian).

Rezaei, M., (2014). Examining the perception of artwork in Merleau-Ponty's philosophy, Master's thesis, Faculty of Arts, University of Arts (Text in Persian).

Shayganfar, N, Zia Shahabi., (2013), explanation of Merleau-Ponty's phenomenological understanding of Cézanne's paintings, Cognition Quarterly, Volume 4, Number 65, pp. 57-81 (Text in Persian).

Safian, M, Homa Nozd., (2017). Analyzing interactive art with a phenomenological approach from Merleau-Ponty's point of view, Journal of Visual Arts, Volume 23, Number 4, pp. 5-12 (Text in Persian).

Sabzkar, A., (2017). Merleau-ponty and the Analysis of Painting Works, Tehran: Hermes (Text in Persian).

Young, Julian., (2001). Heidegger's Philosophy of art, Cambridge University press.

URLs

URL1. https://www.en.wikipedia.org/wiki/Paul-Cezanne

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 15, No. 2, Summer 2023 ,Serial No. 39

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Research Paper

Nature of Perception in Relation to Mystery of Modern Art Based on Merleau-Ponty's Thought [1]

Navid Barzanji [2]

Maryam Bakhtiarian [3]

Firoozeh Sheibani Rezvani [4]

Received:2022/10/17

Accepted:2023/03/06

Abctract

Perception and embodiment have an ontological status in Maurice Merleau-Ponty's philosophy. The distance between subject and object is eliminated in perception, because in which especially in sensory perception there is no theorizing. Being-in-the-world is one of the fundamental characteristics of the subject's existence, so he has a relationship with the things before any reflection. Artworks have always been mysterious, while modern art is more mysterious than pre-modern art. The concern of modern art is truth and truth is always mysterious. Moreover, the modern subject has no control over his life-world because the modern world is incomplete and ambiguous. In addition, modern art does not contemplate the world in a single perspective; in painting, ambiguity replaces clarity, and multiple points of view replace one-point perspective. This can be another reason for the mystery of modern artworks.

Accordingly, when facing a modern artwork, a person sometimes feels close to the world and sometimes feels estranged; and this is the secret. In this article, it is considered what perception is according to Merleau-Ponty and how it is related to the mystery of modern art. This relationship indicates that modern art is a perceptual phenomenon and perceptual matter is mysterious. This mystery originates from the modern life-world, the existence of the modern subject and the nature of modern art. The data for this study have been collected through library and documentary sources and then they were described and analyzed qualitatively. The objective of this study is to reveal another significant aspect of modern art from Merleau-Ponty's perspective.

1-DOI:10.22051/JJH.2023.42047.1875

The Present Paper is Extracted from the PhD. Thesis by Navid Barzanji, Entitled: "Recognizing the aesthetic experience in the works of Bahman Mohassas from the perspective of Merleau-Ponty's phenomenology".

2-PhD. Student, Department of Philosophy of Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Email: Barzanji.navid1977@gmail.com

3-Assistant Professor Department of Philosophy, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, Corresponding Author.

Email: Bakhtiarian@srbiau.ac.ir

4-Assistant Professor, Department of Art, Islamshahr Branch, Islamic Azad University, Islamshahr, Iran.

Email: firoozehsheibani@gmail.com

Most artworks have mysteriously emerged throughout history; even naturalis and realist artworks that are closer to the nature have been mysterious and ambiguous. According to ancient thinkers, mystery was associated with the beyond world and the muses or goddesses of art were the source of inspiration. Due to the mystery and ambiguity that are found in artworks and poems, they have always needed to be interpreted by experts; and this is one of the remarkable aspects of art. Merleau-Ponty's quotation about modern artworks confirms this point. Ragarding paintings he claims: "Today, painters exhibit the paintings that sometimes look preliminary designs. These are the works that are the subject of endless analyses because they do not have a single meaning." These words of Merleau-Ponty can be generalized to the early modern art, including the works of post-impressionists and cubists, whose contribution to the art of modernism is notable.

Due to the complex nature of modernism in modern art, the interpretation of modern art is more problematic than the art of the past. Most of these artworks are full of metaphors; this has led the artworks to be interpreted from different perspectives. Modern thinking has two characteristics of incompleteness and vagueness. These two characteristics are enough to consider modern artwork as mystery, despite the fact that some anti-modernist thinkers consider it to be nonsense. Along with Merleau-Ponty, mystery and ambiguity have been the concerns of other thinkers, for instance, existentialist philosophers such as Gabriel Marcel and Martin Heidegger had specific theories on mystery. Mystery has always been an integral part of art. Heidegger considered the issue of mystery of artworks to be related to being-in-the-world, which was a characteristic of the artist. Heidegger's attitude to being-in-the-world was favored by Merleau-Ponty, through which he explained the philosophy of perception. Attributing being-in-the-world to perception was one of the differences between Merleau-Ponty and Heidegger, but the common aspect of their philosophy was thinking about the existence. Existence is other than existent. Therefore, even in the unconcealment of existence, its secret is not revealed. What is disclosed is the secret of existence itself, covertly. Therefore, the history of the mystique of artworks in Merleau-Ponty's thought should be traced in Heidegger's notion of existence, which considered mystery in the relationship between human and existence.

Merleau-Ponty showed special attention to art and presented his thoughts in various fields of human sciences through the explanation and interpretation of artists' works, especially the analysis of Paul Cezanne's works. For him, the mystery of artworks was directly related to perception. The importance of perception for him is so much that his most significant work, according to many thinkers, is called Phenomenology of Perception, in which he explained the perception in detail and also discussed art, especially Cézanne's paintings. Merleau-Ponty rediscovered the perceived world utilizing the modern art and philosophy.

In the present study, an attempt has been made to answer this question: "What is the association between perception and mystery of modern artworks in Merleau-Ponty's thought?" To answer this question, it seems that according to Merleau-Ponty, human, including the artist and his audience is an embodied and being-in-the-world subject. The world is not the object of his cognition, so man perceives the world in its entirety in a pre-reflective manner. Human perception of being-in-the-world is an existential perception and the artwork takes place in this world. The world is mysterious and this mystery is found more in modern art for the reason that firstly, human does not dominate the world because he is a part of body of the world, and secondly, rediscovery of the perceived world in modern art is highly prone to negligence. In other words, the complexities of modern art and our negligence of being in-the-world are the reasons for its mystery.

Philosophical concepts can rarely be formulated to follow rules. The thoughts of some philosophers such as Merleau-Ponty, Heidegger, Nietzsche, etc. are of this type. Their

thoughts are not like Michel Foucault's discourse analysis and Pierre Bourdieu's field theory to be easily formulated and used to interpret and analyze the artworks. In this article, Merleau-Ponty's thought and key concepts are used not as a rule and formula in analysis and framing, but as a way to interpret modern art and his thoughts on mystery. Thus, Merleau-Ponty's notions and keywords that form the theoretical framework of this article have been used not as rules and formulas but as keys in interpretation of his concepts. We are not faced with a smooth and rule-based path, but with a philosophical path in the analysis of our work.

In this article, Merleau-Ponty's perceptual thought has been expanded in several related realms. Notions such as being-in-the-world, existence, bodily experience, embodiment, and unity of subject and object have been discussed. The concept of mystery should be studied and understood along with these notions. Merleau-Ponty clearly found the abovementioned notions in Cézanne's works and elaborated them in an article entitled "Cézanne's Doubt". Present study considers Merleau-Ponty's perceptual theory as a theoretical framework for analysis and development of this issue.

Keywords: Maurice Merleau-Ponty, Perception, Mystery, Modern Art, Modern Painting, Paul Cézanne.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی