بازخوانی نقاشی‌های فریده لاشایی بر مبنای آرای مرلوپونتی

سیده مرضیه حسینی*
حسین اردلانی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱/۲۹

چکیده

موریس مرلوپونتی، پدیدارشناس قرن بیستم، کارکرد تن را در ادراک حسی، مفهومی متمایز می‌دانست. از دهۀ ۱۹۸۰ جریانی انتقادی شکل گرفت که در پی ایجاد تغییراتی در تولید آثار هنری بود؛ به‌طوریکه درگیری مخاطب با اثر هنری از طریق کلیۀ حواس صورت پذیرد. این مقاله به تحلیل اثری از فریده لاشایی با عنوان «*پایین رفته از لانۀ خرگوش*» در موزۀ *هنرهای معاصر* تهران می‌پردازد؛ پردۀ نقاشی شدۀ نقشۀ ایران همراه با ویدئوآرتی از پرشِ خرگوش‌هایی به درونِ نقشه. تحلیلِ رابطۀ نقاش هنگام خلقِ اثر و نیز مخاطب هنگام مواجهه با اثر، با مسئلۀ بدنمندی، هدف اصلی این پژوهش است. روش تحقیق در مقاله به شیوۀ توصیفی ـ تحلیلی خواهد بود. ابتدا با روش توصیفی و گردآوری اطلاعات با مطالعۀ مآخذ کتابخانه‌ای، پدیدارشناسی ادراک حسی مرلوپونتی تشریح می‌شود. سپس در روش تحلیلی، با تکیه بر آرای مرلوپونتی، در پی پاسخ این سؤالات خواهد بود: نقشِ بدن و بدنمندی در ادراک جهان از دیدگاه نقاش چگونه است؟ هم‌آوایی در اثر مذکور که متشکل از دو جزء نقاشی و ویدئو است، چگونه محقق می‌شود؟ از آنجایی که در مواجهۀ سوژه با اثرِ مذکور برقراری ارتباط چندگانۀ حسی مطرح است، ادراکِ حسی مخاطب چگونه تحقق می‌پذیرد؟ بدنِ مخاطب (سوژه) چه نقشی در درک او از اثر مذکور دارد؟ نتایج بدین شرح خواهد بود: با تکیه بر رویکرد پدیدارشناسانۀ مرلوپونتی، لاشایی در مقامِ یک نقاش، سوژه‌ای بدنمند است که با جهان مواجه بوده و بدن و حسیات جزئی از تجربۀ او محسوب می‌شود. هم‌آواییِ کلی در اثر مذکور لاشایی، مصداقی از مفهوم هم‌نفوذی کیفیت‌های محسوس در دیدگاه مرلوپونتیست. همچنین برخورد مخاطب با این اثر، برخوردی تنانه است. با نظر به مسئلۀ گشتالت در دیدگاهِ مرلوپونتی، ادراکِ حسی در مخاطب، به دلیل وحدت حسیات، صورت می‌پذیرد. جمع‌بندی چنین خواهد بود که در اثرِ مذکور، پیوستگی سوژه با بدن خویش، موجبات ادراک حسی از جهان است.

کلیدواژه‌ها: پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی، تن، ادراک حسی، بدنمندی ادراک، فریده لاشایی

*.دانشجوی کارشناسی نقاشی، دانشکدۀ هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. Email: s_m_hosseini64@yahoo.com

**. دانشیار، گروه فلسفۀ هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان ،ایران. (نویسندۀ مسئول). Email: h.ardalani@iauh.ac.ir

مقدمه

در قرن بیستم گسترشِ بی‌امانِ فناوریِ دیجیتال موجب تغییرِ ماهیتِ تمام جنبه‌های زندگی انسان معاصر شد. در مقولهٔ هنر نیز نمی‌توان تأثیرپذیری هنر را به‌عنوان ابزارِ بیانگری انسان معاصر ـ از رسانه‌های دیجیتال نادیده انگاشت. دههٔ ۱۹۶۰ را دههٔ تأثیرگذاری در رشد رسانه‌های نو در هنر می‌دانند؛ به‌طوری‌که ظهور هنرِ میان‌رسانه‌ای و تأثیر آن در مفاهیم زیباشناسیِ هنر یکی از بارزترین رخدادهای معاصر است. در این دوره ابزارهای بیانیِ هنر، تحولات بسیاری را پشت‌سر گذاشت و نحوهٔ بیان محتوای آثار هنری و ارتباطِ مخاطب با تغییرِ مفهومِ رسانه و شکل‌گیری هنرهای رسانه‌ای تغییرات شگرفی پیدا کرد. در این میان رسانهٔ دیجیتال با سنتِ دیرینهٔ نقاشی در به کارگیری متریال مورد استفاده در تولید آثار هنری به مقابلهٔ جدی برخاست و در سطح متریال مورد استفاده در آثار هنری، بازنماییِ دیجیتال با بهره‌مندی از ویدئو، جایگاهی برای خود بین ابزارهای سنتی نقاشی فراهم کرد. هم‌زمان با روند این تحولات، در نحوهٔ ادراک مخاطب هنر نیز تغییراتی رخ داد. این تغییر ماهیت ادراک با مفهوم پدیدارشناسی ادراک حسی مرلوپونتی قابل بررسی است زیرا مرلوپونتی سال‌ها پیش از ظهور صورت‌های جدید آثار هنری، چگونگی ادراک هنر مدرن را بررسی کرده بود. در این بین «هنر مدرن ایران بخشی از موجِ تجددطلبی است که از اواخر سدهٔ نوزده آغاز و به تدریج ابعاد مختلفی از الگوی زیستی و حیاتِ اجتماعی ایرانیان را تحت تأثیر قرار داد. اکنون جلوهٔ بارز هنر مدرن ایران کاملاً مشهود و نمونه‌های بی‌شماری از مصادیق آن قابلِ شناسایی است. پذیرشِ اندیشه‌های مدرنیستی توسط نسلِ جدیدی از هنرمندان ایرانی و ظهور یک جنبش قدرتمند هنری تحت نفوذ این اندیشه‌ها بنا به دلایل عدیده‌ای صورت گرفت که هر کدام در جای خود برای درک تحلیلی این جنبش حائز اهمیت بسیارند. یکی از گرایش‌های پرطرفدار جنبش هنر مدرن در ایران، نقاشیِ طبیعت‌گرایی است که با نگاهی نیمه‌انتزاعی به عناصر طبیعت و در واقع آشنایی‌زدایی از آن‌ها، در صدد ارائهٔ تفسیری شاعرانه از آن بود. بخش وسیعی از کارهای ابستره هنرمندان ایرانی در نیم‌قرن اخیر درنهایت جلوه‌ای گنگ از طبیعت هستند که با زبان نمادین هنرِ انتزاعی و بهره‌گیری از ساختاری فرمالیستی بیان شده‌اند. نگاهِ معناگرا و استعاری به اجزای طبیعت در عین‌حال ریشه‌ای عمیق در فرهنگ و ادبیات فارسی داشته است. بنابراین طبیعت‌گرایی را می‌توان محل تلاقیِ هنر مدرن با میراث فرهنگی ایران دانست» (سمیع‌آذر، ۱۳۹۶:۷). افرادی همچون فریده لاشایی متأثر از این رویداد بوده‌اند. آثار اخیر لاشایی پلی بین تئاتر و نقاشی محسوب می‌شود. ویدئو ـ نقاشی‌های او کلیتی متشکل از دو جزء نقاشی و ویدئو هستند. «از زمان ارسطو ـ که درام را متشکل از واژگان، موسیقی و بیننده می‌دانست تا رولان بارت که نقاشی بهترین نمونهٔ رسانهٔ دیداریِ خالص در تاریخِ هنر است. رسانه‌ای که ناب بودن آن آخرین بار توسط نظریه‌پردازانِ مدرنیسم کلمنت گرینبرگ و راجر فرای تایید گردیده» (Mitchell,2005:395). لاشایی نیز این مهم را در خلقِ آثارش حفظ کرده است. از طرفی خلق آثار اخیر لاشایی از شیوهٔ سنتی به سمت و سوی هنر رسانه‌ای چرخیده است. او در انتقال مفهومِ آثار اخیرش از ویدئو بهره می‌گیرد. ویدئو در آثار لاشایی بر تغییر ادراک حسی مخاطب تأثیرگذار بوده است.» در آخرین نمونهٔ این کارها که بعداً به مشهورترین آن‌ها تبدیل شد تصویر انیمیشن خرگوش‌هایی بازیگوش و در حال پریدن به روی تابلویِ بزرگی از نقشهٔ ایران پرداخته می‌شود تا طنزی نمادین از این سرزمین کهن را به ذهن متبادر سازد. تمامیِ این سری ویدئو نقاشی‌ها ارجاعاتی معنادار به تاریخ هنر از یک سو و تاریخ سیاسی ایران از سوی دیگر داشته و به‌وضوح مبین تلاش هنرمند برای معاصرتر شدن در عرصهٔ آفرینشِ هنری هستند. آن‌ها از حیث مضمون نیز حاوی کنایه‌هایی سیاسی ـ اجتماعی هستند که در کارهای پیشینِ هنرمند مطلقاً بی‌سابقه بوده است. این آثار وجه لاشایی در مقامِ یک هنرمند معاصر که با رسانه‌های مختلف کار می‌کند را تثبیت نموده‌اند» (سمیع‌آذر، ۱۳۹۶:۱۸۳-۱۸۴). این مقاله به‌طور مشخص به تحلیل این اثر لاشایی با تکیه بر پدیدارشناسیِ ادراک حسیِ مرلوپونتی می‌پردازد. دیدگاه مرلوپونتی دربارهٔ تن موضوعِ ابداعِ فلسفیِ اوست. بر خلاف چشم‌پوشیِ متفکرانِ عقل‌گرا و تجربه‌گرا از نقشِ تن در ادراکِ حسی، در فلسفهٔ مرلوپونتی کارکرد تن در ادراک حسی و نقشِ آن در عالم، مفهومی متمایز است. در رویکرد

عقل‌گرایان بدن، ادراکات و حواس منابعی غیرقابل اعتماد برای شناخت جهان هستند. در این دیدگاه، تعین‌پذیریِ ادراک و حس لزوماً از طریق قوای عقلی امکان‌پذیر است. دکارت معتقد بود نقش احساس در روند شناخت مبهم است. او معتقد بود درک جهان غیرجسمانی است و نقشِ حواس (اعم از حواس دیداری، شنیداری و غیره) در درکِ پدیده‌ها صرفاً از طریق ذهن امکان‌پذیر است. ادراک در نظر دکارت مجموعه‌ای از داده‌های منفصل حسیست که تنها از طریق حکم قابل درک خواهند بود. او درک پدیده‌ها را فعالیتی عقلانی می‌دانست و ادراک از نظر او، از جانبِ سوژه بدونِ بدن و عملی از قوهٔ فهم می‌باشد. بر خلافِ نظرِ عقل‌گرایان در رویکردِ پدیدارشناسان، بدن و حسیات، پدیداری فارغ از قواعدِ عقلی و جزئی از تجربهٔ سوژه است. این رویکرد بر سوژه‌ای بدنمند تمرکز دارد که با جهان مواجه است. «مرلوپونتی معتقد بود تجربه‌گرایان و عقل‌گرایان دخالتِ تن را در تجربهٔ ادراکی نادیده گرفتند لذا او برای نشان دادنِ این مفهوم از هم‌زیستیِ سوژهٔ تجسدیافته با عالم صحبت می‌کند» (Macann,1993: 181).

این مقاله به بازخوانی اثر مذکور لاشایی در دو دیدگاهِ نقاش و مخاطب می‌پردازد. تحلیل در دیدگاهِ نقاش بر مبنای آرای مرلوپونتی دربارهٔ نقش بدن (تن) در ادراکِ حسی و نیز هم‌نفوذیِ کیفیت‌های محسوس صورت پذیرفته است. بدن از نظر مرلوپونتی نحوهٔ بودن و هستی ما در جهان است و موجبات اتصال به عالم ابژکتیو را فراهم می‌کند. از نظر مرلوپونتی تنِ شناسنده و فعال لازمهٔ ادراک

تصویر ۱. پایین رفته از لانهٔ خرگوش، فریده لاشایی،۱۳۸۸، ویدئو و رنگ روغن اکریلیک گرافیت روی بوم، ۲۶۰ در ۲۳۰ سانتی‌متر، موزهٔ هنرهای معاصر، تهران

حسی است. مقالهٔ حاضر در پی پاسخ به این سؤال است که آیا نقاش می‌تواند با چشم‌پوشی از تن با جهان مواجه شود و آن را تجربه کند. مضامینِ رایج در نقاشیِ مدرنیستیِ ایرانی در آثار لاشایی موضوعیت چندانی ندارد؛ لاشایی در پردهٔ نقاشی بیشتر به جانِ عین «فضای پرآشوبِ ایران در تهاجمِ بیگانه» پرداخته است که در این مسئله به نحوهٔ پدیدارشدنِ اشیاء در فلسفهٔ مرلوپونتی اشاره خواهد شد. استفادهٔ لاشایی از رسانهٔ جدیدِ ویدئو در این اثر، همچنین بر ماهیتِ ادراکِ حسیِ مخاطب تاثیرگذار بوده است. از این‌رو مقاله به تحلیلِ ادراکِ حسیِ مخاطب بر مبنای روان‌شناسیِ گشتالت ـ که مرلوپونتی نیز به آن معتقد بود ـ پرداخته است. همچنین با اشاره به مفهومِ قصدیت در

تصویر ۲. همان، پردهٔ بومِ نقاشی ضمن اجرای ویدئو

تصویر ۳. همان، پردهٔ بومِ نقاشی در پایان پخش ویدئو

آرای مرلوپونتی، کارکردِ ویدئو در دسترسی به نظرگاه‌های مختلفِ اعیان بررسی خواهد شد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر به روش توصیفی پدیدارشناسیِ ادراک حسی نزد مرلوپونتی و مسئلهٔ تن در دیدگاهِ فلسفیِ او را بررسی کرده و همچنین به روشِ تحلیلی به مطالعهٔ یک نمونه از مجموعه آثار ویدئو ـ نقاشی فریده لاشایی می‌پردازد. گردآوری اطلاعات در بخشِ توصیفی، از طریق مطالعهٔ مآخذ کتابخانه‌ای و نیز بررسیِ منابع و مقالات مکتوب علمی ـ پژوهشی بوده است. رویکرد مرلوپونتی در بازخوانیِ ویدئو ـ نقاشیِ لاشایی به این دلیل انتخاب شده است که مرلوپونتی نظریات قابل توجهی در باب وحدت حسیات در تعاملات چندحسی داشته و نیز شخصاً نقاشی را بازنمودِ رویارویی تنانهٔ نقاش با جهان می‌داند. مقالهٔ حاضر کوشیده است برای مباحثِ مطرح‌شده از سوی مرلوپونتی در باب مواجههٔ تنانه با جهان، مصداقی عینی در آثار لاشایی بیابد و رویارویی نقاش با جهان را به واسطهٔ بدن شرح دهد؛ همچنین به بررسی تحلیلیِ تحولِ ادراکِ مخاطب در مواجهه با رسانهٔ نوینِ ویدئو بپردازد.

پیشینهٔ تحقیق

«تا قبل از قرنِ هجدهم، تقسیم‌بندیِ هنر به هنرهای پنج‌گانهٔ نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی و شعر وجود نداشت؛ هنرها به دو دستهٔ هنرهای آزاد و هنرهای زیبا تقسیم می‌شدند؛ درواقع رسانه‌های هنری به معنای کنونیِ خود، از دو قرن اخیر، معنا یافته‌اند» (Kristeller,1951:505). در دورهٔ سلطهٔ مدرنیسم در اواخر قرنِ نوزدهم تا دههٔ ۱۹۷۰ رسانه جایگاه ویژه‌ای یافت. پژوهش‌های بسیاری پیرامون هنر و زیبایی‌شناسی رسانه‌های جدید هنری صورت پذیرفته است. زهرا رهبرنیا و فاطمه مصدری در مقاله‌ای با عنوانِ «تأثیرِ رسانه‌های نوین بر تعاملی شدن هنرِ جدید» (۱۳۹۴) که در مجلهٔ جهانی رسانه، دورهٔ ۱۰ شماره۲ به چاپ رسیده، تأثیرپذیریِ هنر از رسانه را مورد مطالعه قرار داده و چنین نتیجه می‌گیرند که ـ هنرِ جدید از رسانه‌های نوین تأثیر پذیرفته و تبدیل به هنری تعاملی شده است». همچنین پژوهش‌هایی در حیطهٔ نظریات مرلوپونتی در باب بدن صورت پذیرفته است. مهدی خبازی کناری و صفا سبطی در مقاله‌ای با عنوان «بدنمندی در پدیدارشناسی هوسرل، مرلوپونتی و لویناس(۱۳۹۵) در نشریهٔ *حکمت و فلسفه* شماره ۱۲ چنین نتیجه می‌گیرند که «بدن واسطه، وسیله و شیوه‌ای برای درک جهان نیست بلکه بدنمندی وضعیتِ زیستنِ حیاتی ما در جهان و امکانِ زیستنِ اخلاقی ما با دیگری است». مقالاتی نیز در رابطه با پدیدارشناسیِ ادراکِ حسی وجود دارد که اندیشهٔ فلسفی مرلوپونتی در باب ادراک به‌عنوان پدیداری جسمانی مورد مطالعه قرار گرفته است. جمال عربزاده و لیلا غفاری در مقالهٔ «نگاه در نقاشی از منظر پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی» (۱۳۹۷) در نشریهٔ *هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی* شمارهٔ ۴ به مطالعهٔ نسبتِ نگاه با تجربهٔ زیستهٔ نقاش پرداخته و چنین نتیجه می‌گیرند که «نگاه، نوعی از تجربهٔ زیسته بوده است و به هنگامِ مواجههٔ مخاطب با اثرِ نقاشی، بدنِ زیستهٔ او را درگیر می‌سازد؛ لذا به‌عنوان جزئی از آن، در بدنِ زیسته سکنا خواهد داشت». هما نوزاد، محمدجواد صافیان و حسین اردلانی در مقاله‌ای با عنوان «پدیدارشناسی بدن و مکان از منظر مرلوپونتی (با مطالعه موردی بر رمان *صدسال تنهایی* گابریل گارسیا مارکز)» (۱۳۹۸) در فصلنامهٔ *کیمیایِ هنر* با مروری بر فلسفهٔ پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی به اهمیتِ بدن در ادراک آنگونه که از طریقِ مکان و تجربهٔ مکانی بیان می‌شود، می‌پردازند. با نگاهی اجمالی به دیدگاه این نویسندگان و مطالعات انجام‌شده در حوزهٔ پدیدارشناسی نزدِ مرلوپونتی، مقالهٔ حاضر سعی دارد با تکیه بر اهمیت مسئلهٔ تن و بدنمندیِ ادراکِ حسی در آرای مرلوپونتی به بازخوانی اثری از مجموعهٔ ویدئو ـ نقاشی‌های فریده لاشایی بر این اساس بپردازد. تمایزِ رویکردِ این مقاله با پژوهش‌های پیشین در این است که پژوهشِ حاضر به مسئلهٔ ادراکِ بدنمند، هم در دیدگاهِ نقاش به‌عنوان خالقِ اثرِ هنری و هم در دیدگاهِ مخاطب به‌عنوان سوژهٔ درگیر با اثر، پرداخته و در عین حال از سایر نظریه‌های ادراکِ حسی که مطابق با نظریاتِ مرلوپونتی است، در این راستا بهره می‌برد. علت انتخاب ویدئو ـ نقاشیِ لاشایی جهت تحلیل بر مبنای آرای مرلوپونتی،

مسئلهٔ تعاملِ چندحسی در این اثر است که موجباتِ تفاوت بارزی در نحوهٔ ادراکِ حسیِ مخاطب شده است. محور اصلی این پژوهش بر این اساس است که مشخص شود چگونه رابطهٔ نقاش هنگام خلقِ اثر و نیز مخاطب هنگام مواجهه با اثر، با مسئلهٔ بدنمندی رابطه‌ای جدانشدنی خواهد بود.

۱. تحلیل اثر از دیدگاه نقاش

در این بخش به تحلیلِ اثرِ مذکورِ لاشایی از دیدگاهِ نقاش با تکیه بر آرای مرلوپونتی دربارهٔ تن پرداخته می‌شود. همچنین از نتایج آزمون‌هایی که در راستای مطالعات ادراک حسی صورت پذیرفته و منطبق بر نظرات مرلوپونتی است بهره خواهد برد. وحدتِ بینِ دو بخش ویدئو و بوم نقاشی کلِ واحدی را نشان می‌دهد که با نظریهٔ گشتالت - که مرلوپونتی نیز به آن معتقد بود - تحلیل می‌شود. لاشایی در پردهٔ نقاشی بیشتر به جانِ عین «فضای پرآشوب نقشهٔ ایران» توجه دارد تا جسمِ آن که در این باب به نحوهٔ پدیدارشدن اشیاء در فلسفهٔ مرلوپونتی اشاره می‌شود. همچنین فضای اکسپرسیونیستیِ بومِ نقاشی با تکیه بر بدنِ زیستهٔ نقاش و نیز نحوهٔ بدن آگاهیِ او بررسی می‌شود.

۱. ۱. نقاشی؛ بازنمود تجربهٔ حسی

مرلوپونتی ادراک را بستر و زمینهٔ هرگونه آگاهی دانسته و معتقد بود پدیدارشناسی ادراک بر هر تفسیرِ علمی از جهان ارجحیت دارد. «منظور مرلوپونتی از اولویتِ ادراک این است که ادراک اولین و مهم‌ترین لایهٔ شناخت را مهیا می‌کند لذا مطالعهٔ ادراک باید بر مطالعهٔ هر لایهٔ دیگری مانند لایه‌های عالمِ فرهنگی و خصوصاً عالمِ علم مقدم باشد» (Spiegelberg,1994:544). مرلوپونتی همچنین سعی داشت با مطالعهٔ ادراکِ حسی نحوهٔ تماس و برخوردِ تن با عالم را نشان دهد. پدیدارشناسیِ ادراک از نظرِ او جستوجوی لایه‌های بنیادینِ تجربهٔ جهان است. «از نظر مرلوپونتی آنچه منجر به ادراک می‌شود، تجربه است که از طریقِ بدن (تن) امکان‌پذیر می‌شود. بدن در فلسفهٔ او فاعلِ ادراک است. به زعم او هریک از ما پیش از آنکه یک آگاهی باشد، بدنی به شمار می‌رود که جهان را دریافت می‌کند و شکل می‌دهد» (پریموزیک، ۱۳۸۸: ۲۷-۲۶). در بحث ادراکِ حسی، مرلوپونتی به مقایسهٔ عملکردِ ادراک و نقاشی می‌پردازد. او نقاشی را بازنمود تجربهٔ حسی می‌داند و معتقد است نقاش از نحوهٔ نمایان شدن جهان بر تنِ خود سخن می‌گوید. مرلوپونتی معتقد است رنگ آبی که سزان زیرِ درخت کاج می‌بیند نشان از جهانی دارد که آنگونه خود را به نقاش نمایانده است. رویکرد تغزلیِ لاشایی در نقاشی از نحوهٔ احساسِ او از عالم سرچشمه می‌گیرد. در نظر مرلوپونتی احساس یکی از سطوح برخوردِ ما با عالم است و جهان به واسطهٔ این برخورد بر ما گشوده می‌شود. در هریک از کنش‌های لاشایی بر روی بوم، نوعی عنصرِ ادراکی وجود دارد. «نقاشی فریده لاشایی محصول رویکردی تغزلیست که در آن عملِ نقاشی‌کردن مقدم بر خودِ نقاشی است. این احساس به شکل تأثیرگذاری در تنشِ رنگ‌ها، انرژیِ خطوط و ریتمِ هیجان‌انگیز عناصر جاریست. از منظری دیگر ضربهٔ قلم‌موهای جوشان و شناور در سراسر بوم اثرات فردی و نشانه‌هایِ شخصیِ هنرمند بوده و قطعاً برآمده از حالاتِ درونی اوست. بدین ترتیب آنچه در فرایند نقاشی پدیدار می‌شود بیشتر ابراز خویشتنِ درونی هنرمند است تا شکل‌گیری یک دنیای تصویری. از این منظر هنرِ لاشایی ذاتاً نوعی نقاشیِ کنشی با درونمایهٔ تغزلیست که مخاطبِ خود را به کشف شخصی‌ترین حالات هنرمند فرا می‌خواند... درکِ هنر او همواره با نوعی پیش‌فرض آغاز می‌شود؛ مبنی بر این که جهانِ طبیعت در نقاشی می‌تواند استعاره‌ای از دنیای درونِ انسان باشد» (سمیع‌آذر،۱۳۹۶:۱۷۷).

۱. ۲. ادراک بدنمند

سؤالی که مطرح می‌شود این است: آیا نقاش می‌تواند با چشم‌پوشی از بدن با جهان مواجه شود و آن را تجربه کند؟ مرلوپونتی از نیاکانِ رهیافتِ جدیدِ بدن‌مندی است. در این رهیافت به اهمیت تعاملات بدنی با جهان برای توضیح فعالیت‌های شناختی تأکید می‌شود. او نگرش علمی به جهان را مورد انتقاد قرار داد و معتقد بود که درک جهان مستلزم شناخت عقلی از آن نیست و ادراک حسی نتیجهٔ صدورِ حکمِ فاهمه بر مبنای داده‌های حسی نیست (بر خلاف کانت که داده‌های حسی و

مفاهیم محض را دو مقولهٔ مجزا از هم می‌دانست و معتقد بود داده‌های حسی در صورت اطلاق به مفاهیم معنادار می‌شوند). از نظر مرلوپونتی نمی‌توان بدنِ نقاش را وسیله‌ای دانست که با محرک‌های حسی برانگیخته شده و داده‌هایی برای اندیشیدن فراهم می‌آورد. اساساً در اندیشهٔ او دوگانگیِ ذهن و بدن موضوعیت ندارد. از نظر مرلوپونتی جایگاهِ بدن در مقابلِ سوژه قرار ندارد (برخلاف هوسرل که بدن را پدیداری دوگانه تلقی می‌کرد) بلکه سوژه درکی آمیخته با بدن از جهان دارد. ما جهان را با بدنِ خود تجربه می‌کنیم. بدن نظرگاهِ ما به جهان است. بدنِ ماست که امکان دسترسی به جهان را فراهم می‌کند. لذا ادراک نقاش بدنمند است و نتیجهٔ درهم‌تنیدگیِ بدن او با جهان است. باید متذکر شد بدنِ نقاش مضمونی جدا از او نیست. «پیش از آنکه ذهنِ ما معنای ادراکِ حسی را یک مضمونِ قابلِ تعقل بیابد، تأثرات آن را به‌طور عینی و ملموس ادراک می‌کند. نتیجه آنکه بدن در ادراک نقشِ مسلط و غالب دارد» (پریموزیک، ۱۳۸۸: ۲۶). ادراکِ امری بدنمند است و دریافت به واسطهٔ بدن (نه به واسطهٔ ذهن) صورت می‌پذیرد. «ادراک تجربه‌ای سوبژکتیو، جدایِ از جهان و امری درونی نیست، بلکه امری جسمانی و درهم‌تنیده با جهان است» (خبازی کناری، سبطی، ۱۳۹۵: ۸۴).

۱. ۳. سبک اکسپرسیونیستی در نقاشی لاشایی

«ساختارِ آثار لاشایی در وهلهٔ اول مبتنی است بر ضربه قلم‌های رفتارنما در نوعی نقاشی کاملاً هیجانی و اکسپرسیونیستی که در آن بیش از محتوای تصویر، کنشِ هنرمند و رفتار نقاشانهٔ او به هنگام خلقِ اثر حائز اهمیت است. ضربه قلم‌های سریع کنترل‌نشده و خودجوش در این نوع نقاشیِ حالتگرا که در سال‌های اخیر علاقمندانِ روزافزونی پیدا کرده بیشتر ناظر بر یک احساسِ تغزلی در هنرمند است تا بازنماییِ عناصر طبیعت. لاشایی به هنگام تولیدِ نقاشی معنا می‌آفریند» (سمیع‌آذر،۱۳۹۶: ۱۷۹). سؤال این است که علت استفادهٔ لاشایی از ضربه قلم‌های اکسپرسیونیستی و هیجانی روی بوم نقاشیِ نقشهٔ ایران چیست؟ برای پاسخ به این سؤال به آزمون کیفیات معکوس اشاره می‌شود. نتایجِ مربوط به این آزمون نشان داد که کیفیاتِ حسی لزوماً کیفیاتِ اشیای بیرونی نیستند بلکه ممکن است مربوط به کیفیاتِ خودِ تجربهٔ حسی باشند؛ به این دلیل که اشیای بیرونی در اختیار عموم هستند اما کیفیات حسی خصوصی و تنها در قلمرو دارندهٔ آن‌ها است. نقاشیِ لاشایی نظرگاهی‌ست که در آن اعیان و کیفیات آن‌ها ـ آنگونه که در قلمرو خصوصیِ نقاش تجربه می‌شود ـ بر ما هویدا می‌شود. شایان ذکر است که آزمون یادشده این مطلب را نفی نمی‌کند که همهٔ ادراکات حسیِ ما ریشه در تجربیات حسی ما دارند زیرا به عقیدهٔ مرلوپونتی آگاهیِ تنانه به واسطهٔ ادراکِ حسی تجربه‌ای مستقیم از جهانِ پیرامون دارد. شناختی که مرلوپونتی به بدنِ زیسته نسبت می‌دهد، شناختی عملی است. مرلوپونتی اعتقاد داشت تا زمانی که انسان به واسطهٔ بدنش با جهانِ عین ارتباط برقرار نکند (به عبارتی تا زمانی که تجسد نیابد) ادراکِ عین برای او امکان‌پذیر نخواهد بود. مرلوپونتی «زمانی که از درک طبیعت سخن می‌گفت، شهود بدون لمس را و بدون جهان زیستی را رد می‌کرد» (کارمن، ۱۳۹۴: ۱۵۸). او سعی داشت در مقابل تسلط عقل و اندیشه، از بدنمندی انسان در معرفت شناختی‌اش سخن بگوید (مسئله‌ای که در فلسفهٔ پست‌مدرن بخصوص آرای ژیل دلوز از آن به‌عنوان تجربهٔ انسان ـ حیوان یاد می‌شود). او همچنین از درهم‌تنیدگی سوژه و ابژه سخن می‌گفت. بدن از طریق لمس کردن و البته راه‌های ارتباطی دیگر، با جهان عینیات در هم تنیده می‌شود. کارکرد بدن در طبیعت هم به‌عنوان سوژه است و هم ابژه و نمی‌توان این دو را از هم تفکیک کرد. همچنین منظور مرلوپونتی از بدن صرفاً بدن فیزیکی یا دارای تعقل نبود؛ او در اینباره بحث التفات بدنی را مطرح کرد و آگاهی را چیزی وابسته به بدن زیسته می‌دانست. بدن زیسته از نظر او، شیئی نیست که بتوان آن را مانند دیگر اعیان مشاهده کرد و وجهی التفاتی دارد. می‌توان لاشایی را به دلیل وجود داشتن او در این جهان و زیستن در آن، از عالم تفکیک‌ناپذیر دانست. درهم‌تنیدگی جسم او با جهان موجب این شده که آگاهی‌هایی کسب کند. این آگاهی‌ها در بدنِ زیستهٔ او جای گرفته لذا نقاشی کردنِ او التفاتی

بدنی خواهد داشت. لاشایی برای انتقال معنایی که بدن زیستهٔ او از جهان درک کرده، از بیان اکسپرسیونیستی بهره می‌گیرد. به عبارتی نقاشیِ لاشایی تجسد ادراک حسی اوست.

۱. ۴. بازگشت به خود اشیا

پدیدارشناسی ساده نمودنِ تجربه‌های فردیِ مربوط به یک پدیده، به منظور رسیدن به ذاتِ کلی آن است. مرلوپونتی تحت تأثیر پدیدارشناسی هوسرل، سعی دارد بر تماسِ بی‌واسطه و خام با جهان، شأنِ فلسفی دهد. «پدیدارشناسی جست‌وجو برای رسیدن به فلسفه‌ای است که به ما از مکان، زمان و جهان آن‌گونه که آن‌ها را زندگی می‌کنیم، شناخت دهد و می‌کوشد وصفِ مستقیمی از تجربهٔ ما، آن‌گونه که هست، به دست بدهد، بدون آنکه منشأ روان‌شناختی و تبیین‌های علیِ دانشمندان، مورخان یا جامعه‌شناسان را دربارهٔ آن به حساب آورد» (Merleau-Ponty, 2002: VII). «توصیفِ پدیدارشناسانه که در اصل بازگشت به خودِ چیزهاست در نزدِ مرلوپونتی در درجهٔ اول به معنای مخالفت با علم» «علم به مفهوم بررسیِ عینیِ چیزها و نسبت‌های علّیِ بیرونی آن‌ها ـ به ـ نام و سودای بازگشت به زیست‌جهان است؛ یعنی جهان آن‌چنان که در تجربهٔ زیسته با آن مواجه می‌شویم به معنایی که هوسرل متأخر مراد می‌کرد. بااین‌حال مرلوپونتی تلویحاً از دنبال کردن راهِ هوسرل در تحلیلِ متأملانهٔ او به منظور بازگرداندن این زیست ـ جهان به ریشه‌هایِ آن در سوژه سر باز زد. بازگشت به خودِ چیزها با بازگشتِ ایدئالیستی به آگاهی کاملاً تفاوت دارد» (اسپیگلبرگ ،۱۳۹۷: ۸۱۳). تفاوت لاشایی با دیگر نقاشانِ بزرگِ طبیعت‌گرایِ ایران همانند سهراب سپهری، ابوالقاسم سعیدی، منوچهر یکتایی و ناصر عصار این است که او بر خلاف اسلافِ خویش به مکاشفهٔ شکلیِ طبیعت نمی‌پردازد. فرم برگ‌گل، بافت تنهٔ درختان، ترکیب شاخه‌ها، خطوط کوه‌ها و زمین، هماهنگی رنگ‌ها در رویشِ گیاهان و نظایر این‌ها که مضامینی رایج در نقاشیِ مدرنیستیِ ایرانی‌ست، در کار لاشایی موضوعیت چندانی ندارد. او درواقع بیشتر به جانِ طبیعت توجه دارد تا جسمِ آن» (سمیع‌آذر،۱۳۹۶: ۱۸۰). در دیدگاه مرلوپونتی درکِ حسی ما را به معنایی در خودِ شیء متوجه می‌کند. «بررسی ادراکِ حسی، نشان می‌دهد که در این جهان غیرممکن است بتوان اشیاء را از نحوهٔ پدیدارشدنشان جدا نمود. توصیف یک شیء با ادراک آن یکی نیست» (Merleau-Ponty, 2002: 94). لاشایی مفهومِ تهاجم به خاکِ ایران را با هجومِ لجام‌گسیختهٔ خطوطِ روی نقشهٔ ایران در بومِ نقاشیِ بازگو می‌کند. فضای نقاشیِ بوم درهم‌ریخته و منقلب است.

۱. ۵. هم‌نفوذی کیفیت‌های محسوس در ویدئو ـ نقاشی لاشایی

لاشایی جهان را به‌مثابه یک کل/گشتالت دریافت می‌کند. مرلوپونتی با تکیه بر روان‌شناسی گشتالت در نخستین اثرش با عنوان ساختارِ رفتار معتقد بود شیء مجموعه‌ای از صفات است که نمی‌توان این صفات را جدا از هم در نظر گرفت. به هم‌پیوستگیِ صفات در خودِ شیء مشهود است و از هیچ وجهی قابل استنتاج نیست (برخلاف هگل که شیء را امری می‌داند قوام‌یافته از کیفیاتی گوناگون که پیوندی میان این کیفیات نیست). اثر مذکورِ لاشایی را می‌توان با بحثِ هم‌نفوذیِ کیفیت‌هایِ محسوس در دیدگاهِ مرلوپونتی تحلیل کرد؛ چنان‌که لاشایی در ویدئو ـ نقاشی‌های خود، کیفیاتِ محسوس در بوم نقاشی را به کیفیات قابل نمایش در ویدئو متصل می‌کند. درعین‌حال اثر حاوی آهنگ واحدی‌ست که این هم‌آوایی در همهٔ انواع کیفیات آن جاری است. ویدئو ـ نقاشی‌های لاشایی عاری از قسمت‌های متمایزِ شکل و زمینه‌اند و یک کل واحد را به نمایش می‌گذارند.

۲. تحلیل ادراک مخاطب

در این بخش تحلیل اثرِ مذکورِ لاشایی از دیدگاهِ مخاطب با تکیه بر آرای مرلوپونتی دربارهٔ وحدتِ حسیات در ادراکِ حسی صورت می‌پذیرد. همچنین به امکان دستیابی به اعیانِ مختلف از طریق حرکت در نظریهٔ مرلوپونتی اشاره شده است. از نظریه‌های درون‌گرایی و برون‌گراییِ ادراک حسی نیز بهره برده شده. در ادامه،

تجانسِ میانِ دستگاه‌های حسی و تعاملِ چندحسی در برخورد مخاطب، با اثر مذکور، شرح داده شده است.

۲. ۱. وحدت حسیات در برخورد مخاطب

در اثر مذکور لاشایی، پریدن خرگوش‌ها به داخل قاب نقاشی که نقشهٔ ایران را به تصویر کشیده، نمادی از تهاجم و یورش بیگانه است. او برای بالا بردن ادراک مخاطب از مفهومِ یورش، از ویدئو بهره برده و اندیشه‌ها و حساسیت‌های ذهنی خود را از این طریق بیان کرده و سکون اثر را در هم می‌شکند. ویدئو حس دیداری و شنیداری مخاطب را درگیر می‌کند. بنابراین، اثر مذکور در حین دیده‌شدن، شنیده نیز می‌شود. درنتیجه، مسئله‌ای که در اینجا مطرح می‌شود، برقراری ارتباط چندگانهٔ حسی با اثر است. مرلوپونتی به نظریهٔ گشتالت معتقد است و عنوان می‌کند که نظریهٔ اتمی احساس در حیطهٔ ادراک حسی مصداق ندارد. بر همین اساس می‌توان گفت حواسِ پنجگانه مجزا از یکدیگر نیستند بلکه سازمان‌دهندهٔ یک هیئت/گشتالت هستند؛ بنابراین ادراک به مجموعه‌ای از حسیات تجزیه‌پذیر نیست. شناخت در پدیدارشناسیِ ادراک حسی امری واحد و یکپارچه است. (بر خلاف کانت که دریافت‌های حسی را بی‌ارتباط با هم می‌دانست که بدون به هم پیوستگی و اطلاقِ مفاهیمِ بنیادین برای سوژه، شناخت‌ناپذیر خواهند بود). از نظر مرلوپونتی ادراک مربوط به حس‌های متمایز بدن از محرک‌های مجزای بیرونی نیست. «ادراکِ جهان، درهم تنیده‌ای از همهٔ حواس ما با هم و با جهان است» (Hopp,2012:153). آنچه موجب درک اثر توسط مخاطبِ آثار لاشایی می‌شود وحدت حسیات و جداناپذیر بودن آن‌هاست. مخاطب آثار ویدئو ـ نقاشیِ لاشایی آن را از دیدگاه‌های مختلفی می‌بیند اما در نهایت موضوعِ ادراک امری است یکپارچه؛ به منزله جمعی از چشم‌اندازهایی که در هر یک از آن‌ها تنها وجهی از موضوعِ اثر ارائه شده است. «تجزیهٔ ادراک به مجموعه‌ای از حسیات ناممکن است زیرا در ادراک کل بر اجزا مقدم است» (Macann,1993:182). مخاطب به‌عنوان سوژهٔ تن‌یافته با اثرِ هنری تماس برقرار می‌کند. «تن یک واحد است و وحدتِ حسیات بین عوالمِ مختلفی که از طریقِ حواس بر ما گشوده می‌شود وجود دارد که رویارویی ما را با عالم ممکن می‌سازد» (ibid: 182). مرلوپونتی با استفاده از مفهوم گشتالت، رویکرد کل‌گرایانه‌ای نسبت به انسان دارد و او را به‌عنوان یک کلِ تجسدیافته در جهان می‌داند. از این نظر بدنِ مخاطب کانونی برای پذیرش حالت‌های حسیِ مجزا از هم نمی‌باشد و تجربهٔ بدنیِ مخاطب به اجزای آن فروکاستنی نیست. با این مفهوم می‌توان همکاری کلیِ اندام‌های مخاطب را توجیه کرد درحالی‌که هرکدام مقاصد متفاوتی را دنبال می‌کنند.

۲. ۲. دستیابی به نظرگاه‌های مختلف بدون لزوم حرکت

از نظر مرلوپونتی بدن نظرگاه ما برای ارتباط با جهان است. «وی شاکلهٔ بدنی را امری پیشین به معنی پیش از شناخت می‌داند که اساساً به‌عنوان امری ذهنی یا مفهومی در جهتِ شناخت نبوده است، بلکه هر نوع درک و تأملی را نسبت به جهان شکل می‌دهد» (کارمن،۱۳۹۴:۱۵۱). ادراک امری جسمانی‌ست. هم از این نظر که با حسیات در ارتباط است و هم با قصدیتِ بدن (جهت‌گیری به سوی اشیا) مرتبط است. مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک می‌کوشد تا از تبیین سنتیِ قصدیت فراتر رود و به این منظور به توصیفِ پدیدارشناسیِ بدن می‌پردازد. به نظر مرلوپونتی میان جهان و آگاهی جدایی وجود ندارد و این دو در هم گره خورده‌اند. آگاهی برای مرلوپونتی، سوژهٔ محضی نیست که مقوّمِ ذوات و ماهیات لایزال باشد و به پدیدارها معنا ببخشد، بلکه بدن ـ سوژه‌ای است که روی به جهان دارد و نمی‌تواند از این حوزهٔ عملی که در جهان دارد جدا شود. اعیان این سوژه ـ بدن نیز در همین حوزهٔ پدیداری قرار دارند که با روی آوردن بدنِ زیسته به آن‌ها تعیّن می‌یابد و از ابهام خارج می‌شوند و از این طریق، معنای آن‌ها متولد می‌شود. براین‌اساس قصدیت از نظر مرلوپونتی جهت‌گیری در جهان و روی داشتن به خودِ جهان است و حالاتِ قصدی در برخوردها یا حالاتِ جسمانی واقع در نوعی محیط فیزیکی و انضمامی تحقق می‌پذیرند» (رفیقی، اصغری، صوفیانی، ۱۳۹۷:۱۵۷).

«مرلوپونتی در شرح دقیق‌تری از قصدیت در دریافت ما از جهان و چگونگیِ آمیختگیِ حسی و حرکتیِ بدن در درکِ پیرامون چنین توضیح می‌دهد که مسئله امکان دریافت بهتر ما از محیط متناسب با حرکات و گردش بدن و تنظیم فاصله از طرفی، و درگیر شدن دیدِ پیرامونی با دیدِ مرکزی از طرف دیگر و نیز تجربهٔ اشیا به صورتِ سه‌بعدی است، که این نحوهٔ مواجهه با جهان، شیوهٔ دریافتِ پیشاتأملی ما از جهان را رقم می‌زند» (خبازی کناری، سبطی،۱۳۹۵: ۸۴). شاکلهٔ بدن به عنوان امری پیشاشناختی است که قصدیت و چگونگیِ حرکتِ انسان را در جهان موجب می‌شود. اثر مذکور لاشایی از دو بخشِ نقاشی و ویدئو ساخته شده است. متریالی که برای بخشِ نقاشی استفاده شده دارای شرایط ادراکی یکسان با متریال بخشِ ویدئو نیست. از آنجا که نقاشی تصویری ثابت و ویدئو با تصاویرِ متحرک مرتبط است؛ نقاشی لاشایی تا زمانِ اتمامِ نمایشِ ویدئویی ناقص و ناتمام می‌ماند و درکِ کاملِ آن نیازمند گذرِ زمان است. در این دسته از آثارِ او، مسئلهٔ ادراک مخاطب تغییرِ ماهیت پیدا می‌کند. به عقیدهٔ مرلوپونتی معنای اعیان تنها در صورت مواجههٔ تنانه با آن‌ها کشف می‌شود و این منوط به حرکت در جهان است. مخاطب سوژه‌ای تنانه است؛ از این رو در مواجهه با اعیان، آن‌ها را از بعدی که در نظرگاه او قرار دارد مشاهده می‌کند و هرگز نمی‌تواند یکباره همهٔ نماهای یک عین را ببیند. بنابراین بدنِ سوژه این امکان را فراهم می‌آورد که سوژه با حرکت کردن در اطرافِ شیء زوایای مختلفِ آن را درک کند؛ علاوه‌برآن با به‌خاطرسپاریِ زوایای مختلفِ اعیان، وحدتِ عین را نیز حفظ می‌کند. ویژگی رسانهٔ ویدئو این است که می‌توان بدون اینکه سوژه حرکت کند، نماهای متفاوتی از عین را در نظرگاهِ او قرار داد. به عبارتی ویدئو در طی زمانِ مشخصی نماهای متفاوتی از عین را در اختیارِ سوژه قرار می‌دهد. بنابراین ادراکِ مخاطب از یک شیء با گذشتِ زمان کامل می‌شود؛ بدون اینکه مستلزمِ حرکتِ سوژه و تغییرِ نظرگاهِ او باشد. نتیجه می‌گیریم نظرگاهی که سوژه در آن ساکن است دیگر ضرورتی تنانه برای در جایی بودن نیست و از طریق ویدئو می‌تواند به دیگر نظرگاه‌ها دست یابد. نتیجه اینکه ادراک در ویدئو فقط مکان‌مند نیست بلکه وابسته به زمان نیز هست. مخاطب قبل از شروعِ ویدئو تنها نمای خاصی از عین را مشاهده می‌کند. اما با شروع پخش ویدئو دست به ادراک جنبه‌های دیگر آن می‌زند و با پایان پخش ویدئو، وحدتِ اثر کامل می‌شود. بنابراین ادراک اثر لاشایی امری زمانمند است؛ نه از آن نظر که مستلزم حرکتِ مخاطب باشد بلکه از آن رو که هر ادراکی در رابطه با ادراک قبلی و بعدی خود کامل می‌شود و درنهایت اثر با گذشتِ زمان به وحدتِ خود دست پیدا می‌کند. حضور ویدئو در آثار لاشایی ادراکِ مخاطبی را که به هنر در چارچوب رسانه‌های سنتی عادت دارد به چالش می‌کشد.

۳.۲. دیدگاه درون‌گرایی و برون‌گرایی در تجربهٔ حسی

ویدئو ـ نقاشی‌های لاشایی کلیتی متشکل از دو جزءِ نقاشی و ویدئو هستند. هر جزء در این هیئت کلی به تنهایی معنایی ناتمام دارد و تعریف آن وابسته به همان کلیتی‌ست که پذیرندهٔ آن است. کیفیت هر جزء با توجه به کارکردی که در این کلیت دارد تعریف‌پذیر است. رابطه‌ای که این دو جزء در اثر دارند، معنای واحد و کلی را می‌سازد و این معنا زاییدهٔ درکِ حسیِ نقاش از برخوردش با عالم است. لاشایی در اثرِ مذکور برای نشان دادن مفهومِ تهاجم از نقاشی شروع می‌کند. او در ادامه رسانهٔ ویدئو را وارد قلمرو اثر هنری خود می‌کند. اینکه چرا او ادامهٔ کار خود را نیز با رسانهٔ نقاشی تمام نمی‌کند و در انتخابِ نوعِ رسانه برای انتقالِ معنا تغییر رویه می‌دهد، جای بحث دارد. حالت دومی را در نظر بگیرید که لاشایی برای بخش دومِ اثرِ خود یعنی بیانِ مفهوم تهاجم نیز از رسانهٔ نقاشی استفاده می‌کرد و از همان ابتدا خرگوش‌ها را به‌مثابه عناصری ثابت در داخل بوم نقاشی می‌کرد. در این صورت آیا تهاجمی که بومِ نقاشی به‌تنهایی نشان می‌داد با تهاجمی که در معیّت ویدئو به نمایش می‌گذاشت، یکسان می‌بود؟ یا به عبارتی اگر مخاطب ویدئو را بدونِ نقاشی می‌دید همان تجربهٔ حسی را داشت؟ برای پاسخ به این سؤال به دیدگاه‌های حسیِ درونی و بیرونیِ تجربهٔ حسی اشاره می‌شود. دیدگاهِ

برون‌گرایی محتوایِ حسی، دیدگاهی است که معتقد بوده تعیّن‌پذیریِ محتوای تجربهٔ حسی وابسته به روابط بین اشیائی است که آن را بازنمایی می‌کنند. طبق این دیدگاه، محتوای تجربهٔ حسی در حالتی که لاشایی از ویدئو استفاده نکند، در مقایسه به اثرِ حاضر، متفاوت خواهد بود. دیدگاهِ درون‌گراییِ محتوایِ حسی، دیدگاهی است که معتقد بوده تعیّن‌پذیری محتوای تجربهٔ حسی کاملاً درونی است. طبق این دیدگاه باید محتوای تجربهٔ حسیِ دو حالتِ بالا را یکسان در نظر بگیریم زیرا هر دو حالت به لحاظ پدیداری مفهومِ یکسانی را بازنمایی می‌کنند. با نظر به دیدگاه مرلوپونتی اگر برای فاهمهٔ نقاشی از بخشِ تهاجم، همان مفهوم را انتقال می‌دهد، برای نگرشِ حسی، این تهاجم همان نخواهد بود (بر خلاف فلسفهٔ دکارت که این دو را یکی می‌داند).

۴.۲. تعامل چندحسی

یافته‌های جدید تجربی در زمینهٔ تعاملاتِ چند حسی (مانند نتایج مربوط به خطای بصریِ دستِ لاستیکی) موجب شده که فعالان حوزه‌های روان‌شناسی و عصب‌شناسی به مطالعهٔ حسِ لامسه در تعامل با حسِ بینایی بپردازند. به استنادِ این تجربیات، از آنجایی که اطلاعاتِ بصری بر محتوای پدیدارشناسیِ تجربه‌های بدنی تأثیر می‌گذارند، ارزیابیِ ویژگی‌های بدنی باید با ترکیب اطلاعاتِ دریافتی از مجراهای گوناگونِ حسی صورت پذیرد. ذکر دو نکته ضروری است: اول اینکه با در نظر گرفتنِ پدیدهٔ تجانسِ میانِ دستگاه‌های حسی، می‌توان چنین نتیجه گرفت که اگر محتوایی که نقاشیِ لاشایی نشان می‌دهد با محتوای ویدئویِ آن نامتجانس باشد، یا در رقابت با آن باشد، آن‌گاه وحدتِ ادراکِ مخاطب دچار خسران می‌شود؛ دوم اینکه هماهنگی و توازنِ میانِ پرشِ خرگوش‌ها و پخشِ صدای موسیقی (با ضربات تنبک) بهترین راهِ نمایشِ حرکتِ پرشی و ضربه‌ای خرگوش‌ها به داخلِ پردهٔ نقاشی بوده است. این همگونی در موسیقی و ویدئوی پرشِ خرگوش‌ها موجب وحدتِ میانِ حسِ بینایی و شنوایی مخاطب می‌شود. آنچه مخاطب از پرشِ خرگوش‌ها می‌بیند با آنچه از ضرب‌آهنگ کوبه‌ای در موسیقی می‌شنود موجب تجانسِ بیشترِ حواس او می‌شود و درنهایت هرکدام از حواسِ بینایی و شنوایی همدیگر را تقویت می‌کنند. لاشایی در اثرِ مذکور، موفقیت چشم‌گیری در برقراری تجانسِ میانِ دستگاه‌های حسیِ مخاطب داشته است. پدیدهٔ تجانسِ میانِ دستگاه‌های حسی ثابت می‌کند عقیدهٔ مرلوپونتی در رابطه با بدنِ زیسته به‌عنوان مبنای آگاهی از جهان باید مورد توجه قرار گیرد. همان‌گونه که بدن آگاهی در افراد نابینا به دلیل عدم تجانسِ دستگاه‌های حسی متفاوت خواهد بود. درنهایت می‌توان گفت که ادراک مخاطب در آثارِ لاشایی نتیجهٔ عملکردِ یک هیئت کل/گشتالت است.

۵.۲. مفهوم‌گرایی دربارهٔ تجربهٔ حسی

لاشایی در اثرِ مذکور، با کمک ویدئو برای نشان دادنِ مفهوم تهاجمِ بیگانه از نمادپردازی استفاده می‌کند. او با به کارگیریِ نماد، خوانشِ مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد و او را درگیرِ اثر خود می‌کند. سؤال اینجاست که اگر مخاطب مفهومی از تهاجم نداشته باشد، آیا می‌تواند تهاجم را در اثر لاشایی به نحوِ حسی تجربه کند؟ به عبارتی آیا محتوای تجربهٔ حسیِ مخاطب مستلزمِ داشتنِ مفهومی از شیء یا ویژگی است؟ مرلوپونتی به مفهوم‌گرایی دربارهٔ تجربهٔ حسی معتقد است. به نظر او تجربهٔ حسی از یک شیء، بدون داشتن مفهومی از آن شیء، ممکن نیست. این مفهوم در نتیجهٔ آگاهیِ بدنمند شکل خواهد گرفت. «از نظر مرلوپونتی آگاهیِ تنانه از طریقِ ادراک حسی تجربه‌ای مستقیم از اعیانِ پیرامونِ خود دارد. براین‌اساس، او رویکرد هوسرل به آگاهی در مقامِ آگاهیِ محض یا استعلایی را رد می‌کند... عینِ وجودی از طریق مجموعهٔ کاملی از تجربیات قابل تشخیص می‌شود و تنها برای سوژه‌ای وجود دارد که این تشخیص را در خود حمل می‌کند. ...بنا بر اعتقادِ مرلوپونتی، ادراک شرایطِ واقعیِ عینیت را به ما می‌آموزد. من از طریق تجربهٔ ادراکی به طور مستقیم و پیشاتأملی با امور مواجه می‌شوم... معنای جهان و اعیان آن فقط در صورتی منکشف می‌شود که فعالانه و تنانه با عین مواجه شویم» (رفیقی، اصغری، صوفیانی، ۱۳۹۸: ۸۵). بنابراین به نظر می‌رسد که

داشتنِ مفاهیم در زمینهٔ تهاجم، برای کسبِ آگاهیِ تنانه از مفهومِ تهاجم، پس از برخوردِ بدنمند با اثرِ لاشایی امری ضروری‌ست. درک این اثر، بدون رجوع به گذشته و فهم روایتِ تاریخی، تقریباً ناممکن است.

نتیجه‌گیری

در رویکردِ پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی تمرکزِ اصلی بر سوژه‌ای بدنمند قرار دارد که با جهان مواجه است؛ چنان‌که بدن و حسیات جزئی از تجربهٔ او محسوب می‌شود. این مقاله ضمن بررسیِ این رویکردِ مرلوپونتی به روشِ توصیفی، به بازخوانی و تحلیلِ اثر پایین رفته از لانهٔ خرگوش از فریده لاشایی با تکیه بر آرای مرلوپونتی به روشِ تحلیلی پرداخت. مقالهٔ حاضر از یک طرف، در جست‌وجویِ نقش بدن و بدنمندی در ادراکِ جهان از دیدگاهِ نقاش است و از طرفی دیگر تلاشی در جهتِ پاسخ به این سؤال بود که با تکیه بر آرای مرلوپونتی، ادراکِ حسیِ مخاطب در مواجهه با ویدئو ـ نقاشیِ لاشایی چگونه قابلِ تحلیل خواهد بود. سؤالِ اصلیِ مطرح‌شده از دیدگاهِ نقاش این بود که بدنِ نقاش (سوژه) چه نقشی در درکِ او از جهان دارد. نتایج تحلیل نشان داد با تکیه بر آرای مرلوپونتی بدن واسطهٔ تجربه و درکِ نقاش تلقی می‌شود. خلق اثر توسطِ نقاش، از ادراکِ حسی نشأت می‌گیرد که نتیجهٔ هم‌زیستیِ تن با عالم است. ضربهٔ قلم‌موهای اکسپرسیونیستیِ لاشایی نمودِ برخوردِ تنانهٔ او با جهانِ عینی‌ست. همچنین هم‌آوایی و هماهنگیِ کلی در اثرِ مذکور نتیجهٔ هم‌نفوذیِ کیفیت‌های محسوس در دیدگاهِ مرلوپونتی‌ست. اثرِ مذکور نمودِ بدنِ زیستهٔ نقاش بوده و چگونگیِ پدیدارشدنِ آن بر مخاطب (سوژه)، در مقاله بررسی و همچنین نقشِ بدنِ مخاطب در تجربهٔ او از اثر تحلیل شد. بررسی‌ها نشان داد که اثرِ لاشایی (بدن دیگری) از طریق حواسِ بیرونی (دیداری و شنیداری) بر بدنِ مخاطب پدیدار می‌شود ولی آن‌چه درنهایت، ادراکِ حسیِ مخاطب را فراهم می‌کند، وحدتِ حسیاتِ اوست که بر مبنای عقیدهٔ مرلوپونتی در بابِ گشتالت توضیح داده شد. دسترسی به نظرگاه‌های مختلفِ اعیان، لزومِ ادراکِ بی‌کم‌وکاستِ مخاطب است. لاشایی از ویدئو برای دسترسی به نظرگاه‌های مختلفِ اثرش بهره می‌گیرد؛ این مهم با مفهومِ قصدیت در نظرِ مرلوپونتی تحلیل شد. همچنین برای بررسی ادراکِ حسیِ مخاطب، به نظریه‌ها و نتایجِ آزمون‌هایی اشاره شد که در مطالعهٔ ادراکِ حسی به‌دست آمده و درعین‌حال در ذیلِ اعتقاداتِ مرلوپونتی در بحث ادراکِ حسی بوده است. درنهایت به این جمع‌بندی نائل شد که در ویدئو-نقاشیِ لاشایی، پیوستگیِ سوژه با بدنِ خویش (چه در مقامِ نقاش و چه در جایگاهِ مخاطب)، ادراکِ حسی از جهان را موجب خواهد شد.

پی‌نوشت‌ها

1. Maurice Merleau-Ponty
2. intelletualist
3. empiricist
4. Rene Descartes
5. Edmund Husserl
6. Immanuel Kant

۷. این آزمون توسط جان لاک (۱۶۳۲-۱۷۰۴) مطرح شد. او کیفیات اشیا را در دو دسته تقسیم‌بندی کرد: صفات اولیه که در ذات اشیا وجود دارند مانند جرم و حجم. صفات ثانویه که در ذات اشیا وجود ندارند و ساختهٔ ذهن ما هستند مانند رنگ و مزه.

8. Gilles Deleuze
9. lebenswelt
10. Georg Wilhelm Friedric Hegel

۱۱. نظریه‌ای که احساس‌ها را جدا از یکدیگر می‌داند و بر طبق آن دیدگاه گرما یک احساس است و سرما احساس دیگر که میان این دو رابطه‌ای نیست.

۱۲. آزمایش دست پلاستیکی نشان داد که مغز به دلیل خطای بصری، دست پلاستیکی را متعلق به خود بدن می‌داند.

۱۳. «اگر اطلاعات بصری به نحوی با تجربه‌های مربوط به لامسه نامتجانس باشند، یا اگر برای اینکه مورد توجه قرار گیرند و در رقابت باشند، آن‌گاه این امر می‌تواند برای حدت و صحت لامسه مضر باشد» (Di Pellegrino and others, 1997: P 730). اگر حس بینایی در تضاد با حس لامسه باشد آنگاه حس لامسه با خطا مواجه می‌گردد و یا از میزان عمق لامسه کاسته می‌شود؛ همانند دیدن آتش هنگام قرار گرفتن در محیط بسیار سرد.

کتابنامه

اسماعیلی، نسرین؛ حسنوند، محمدکاظم. (۱۳۹۷)، «بررسی رسانه‌های هنری جدید در آثار چهار هنرمند زن بین‌المللی معاصر»، *جلوهٔ هنر*، سال دهم، ش ۱،ص ۲۱-۳۳.

اسپیگلبرگ، هربرت. (۱۳۹۷)، *جنبش پدیدارشناسی: درآمدی تاریخی*، ترجمهٔ مسعود علیا، جلد دوم، تهران: مینوی خرد.

اکبری، م؛ کمال، ز. (۱۳۸۷)، «والتر بنجامین و هنر بازتولید پذیر»، *فلسفه و کلام*، سال چهارم، ش ۱۴.

پریموزیک، دنیل تامس. (۱۳۸۸)، *مرلوپونتی: فلسفه و معنا*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ اول، تهران: مرکز.

پور اسماعیل، یاسر. (۱۳۹۵)، «واقعیت‌ها و مسائل پیش روی نظریه‌های ادراک حسی»، فصلنامهٔ علمی پژوهشی *فلسفه و الهیات*، سال ۲۱، ش ۲ تابستان ۱۳۹۵، ص ۶۲-۹۴.

پیراوی‌ونک، مرضیه. (۱۳۹۳)، *پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی*، چاپ اول، تهران: نشر پرسش.

خبازی کناری، مهدی؛ سبطی، صفا. (۱۳۹۵)، «بدنمندی در پدیدارشناسی هوسرل، مرلوپونتی و لویناس»، *حکمت و فلسفه*، سال ۱۲، ش ۳، ص ۷۵-۹۸.

دو وینیمون، فردریک. (۱۳۹۳)، *بدن آگاهی: دانشنامه فلسفه استنفورد*، ترجمهٔ مریم خدادادی، چاپ اول، تهران: ققنوس.

رفیقی، سمیه؛ اصغری، محمد؛ صوفیانی، محمود. (۱۳۹۷)، «رویکرد انتقادی مرلوپونتی به قصدیت هوسرل»، *حکمت و فلسفه*، ش ۱۴، ص ۱۵۷-۱۷۸.

———. (۱۳۹۸)، «نقش بدن زیسته در عینیت بخشی به اعیان از منظر مرلوپونتی»، دوفصنامهٔ *فلسفی شناخت*، ش ۸۱/۱، ص ۷۱-۹۳.

رهبرنیا، زهرا؛ مصدری، فاطمه. (۱۳۹۴)، «تأثیر رسانه‌های نوین بر تعاملی شدن هنر جدید»، https://gmj.ut.ac.ir ، دورهٔ ۱۰، ش ۹.

زهاوی، دان. (۱۳۹۲)، *پدیدارشناسی هوسرل*، ترجمهٔ مهدی صاحبکار و ایمان واقفی، تهران: روزبهان.

سمیع‌آذر، علیرضا. (۱۳۹۶)، *زایش مدرنیسم ایرانی*، چاپ اول، تهران: نظر.

عربزاده، جمال؛ غفاری، لیلا. (۱۳۹۷)، «نگاه در نقاشی از منظر پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی»، نشریهٔ *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دورهٔ۲، ش ۴، ص ۳۳-۳۸.

کارمن، تیلور. (۱۳۹۴)، *مرلوپونتی*، ترجمهٔ مسعود علیا، چاپ اول، تهران: ققنوس.

کرین، تیم؛ بنجور، لارنس، (۱۳۹۱). *مسائل و نظریه‌های ادراک حسی در فلسفهٔ معاصر*، ترجمهٔ یاسر پوراسماعیل، چاپ اول، تهران: نشر حکمت.

کریبر، گلن. (۱۳۹۱)، *فرهنگ‌های دیجیتال: درک رسانه‌های جدید*، ترجمهٔ وازگن سرکیسیان، تهران: سروش.

لاشایی، فریده. (۱۳۸۴)، «مصاحبه با مجلهٔ هفت»، ش ۱۹، ص ۱۲-۱۹.

ماتیوس، اریک. (۱۳۸۹)، *درآمدی به اندیشه‌های مرلوپونتی*، ترجمهٔ رمضان برخورداری، تهران: گام نو.

مرلوپونتی، موریس. (۱۳۷۵). «اولویت ادراک و پیامدهای فلسفی آن»، فصلنامهٔ *فرهنگ فلسفه*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، ش ۱۸- ص ۱۴۹-۱۲۴.

———. (۱۳۹۴)، *جهان ادراک*، ترجمهٔ فریاد جابرالانصار، چاپ دوم، تهران: انتشارات ققنوس.

موان، رافائل. (۱۳۹۷)، *جنبش پدیدارشناسی*، جلد ۲، ترجمهٔ مسعود علیا، چاپ چهارم، تهران: مینوی خرد.

نوزاد، هما؛ صافیان، محمدجواد؛ اردلانی، حسین. (۱۳۹۸)، «پدیدارشناسی بدن و مکان از منظر مرلوپونتی؛ مطالعه موردی: رمان *صدسال تنهایی* گابریل گارسیا مارکز»، *کیمیای هنر*، سال ۸، ش ۳۱.

Biffi, A.; pecoraro, F. (2006), *Tecnologia per l'arte interattiva: L'esperienza tangatamanu*. Univerita commercial Luigi Bocconi.

Campbell, John. (2002), *Reference and Consciousness*, Oxford University Press.

Di Pellegrino G, Làdavas E, Farnè A. (1997), "Seeing where your hands are", Nature , VOL 388, p730.

Goldman, A.T.; de Vignemont,F. (2009), IS Social cognition Embodied? Trend in congnitive sciences, 13(4),9-154

di Pellegrino G, Làdavas E, Farnè A. (1997), "Seeing where your hands are, Nature" , VOL 388, p730

Gallagher & Zahavi, The Phenomenological Mind, London and New York: Routledege, 2008.

Hopp, Walter. (2012), *Perception*, The Routledge Companion to Phenomenology. edited by

Sebastian Luft and Søren Overgaard, New York and London: Routledge.

Karp, Cary. “Digital Heritage in Digital Museums”, in Museum International, ICOM Internationl Concil of Museums, Blackwell Publishing Oxford (UK) & Malden (USA), No 221- 222 (vol 56. No 1-2), 2004, pp. 45-51.

Kristeller, P.O. (1951), “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, Journal of the History of Ideas, 12 (4), 496-527.

Kellein, T. & Judd, D. (2002), *Specific Objects*, New York: D.A.P.

Mitchell, W. J. T. (2005), “There Are No Visual Media. Journal of Visual Culture”, 4(2), 257-266.

Manovich, L. (2002), *The Language of New Media*, The MIT Press.

Merleau-Ponty, M. (2002), *Phenomenology of Perception*, London; New York: Routledge.

Merleau-Ponty, M., *The Primacy of Perception*, ed. James Edie, Evanston: Northwestern University Press, 1964a.

Macann, Christopher. (1993), *four phenomenological philosophers*, first published ,London :Routeledge

Spiegelberg,Herbert. (1994), *the phenomenological Movement*, first edition,London: Kluwer Academic Publishers

Tribe, M.; Jana, R., & Grosenick, U. (2006). *New Media Art*, Los Angeles: Taschen.