مفاهیم فلسفی مرلوپونتی: بستری برای تحلیل هنر تعاملی نگاهی به پرفورمنس «کشت‌زار»*

صفا سبطی**
زهرا رهبرنیا***
مهدی خبازی‌کناری****

چکیده

درک مرلوپونتی از هنر با دیدگاه پدیدارشناسانهٔ او از ادراک گره خورده است. به زعم وی مسالهٔ مهم در هنر، پرسش دربارهٔ زیبایی نیست، بلکه پرسش دربارهٔ ادراک و بیان است. مرلوپونتی با تمرکز بر هنر، در پی توصیف ارتباط هنرمند با اشیا و جهانی است که به تصویر می‌کشد. به عبارتی او رابطهٔ هنرمند با اثر هنری را مد نظر قرار می‌دهد. اما در این پژوهش، با تمرکز بر شروح فلسفی مرلوپونتی، ما در صدد یافتن وجه دیگری از رابطه بوده‌ایم. هدف ما در اینجا، توصیف ارتباط متقابل کار هنری و مخاطب هنر است. با این هدف به جای پرداختن به نظرات مستقیم او در مورد هنر، بازگشتی به طرح فلسفیِ مرلوپونتی خواهیم داشت. در قدم نخست، در این مقاله، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، مفاهیم اساسی فلسفهٔ مرلوپونتی را مورد بررسی قرار می‌دهیم و سپس از این مفاهیم به منظور توصیف رابطهٔ مخاطب با رویداد هنر تعاملی، بطور کلی، و توصیف تداخل و در هم تنیدگی بدنی اجراگر با مخاطب در پرفورمنس تعاملی، بطور خاص، استفاده می‌کنیم. در خاتمه با اهتمام به داده های پژوهش و تحلیل آن در حوزهٔ هنر تعاملی، نگاهی به پرفورمنس «کشت زار» (اجراگر: امیر معبد[1]) خواهیم داشت و اهمیت وجه بدنمندی اجراگر و مخاطب را در رویداد و تعامل بین آن‌ها تحلیل می‌کنیم. موضوع پژوهش از آن جهت حائز اهمیت است که هنر تعاملی با وجود بسط و گسترش آن در دنیای هنر معاصر، و با وجود پژوهش‌های متعددی که در این زمینه انجام گرفته، از منظر فلسفی کمتر مورد توجه قرار گرفته است. بکارگیری دیدگاه فلسفی مرلوپونتی در تحلیل هنر تعاملی، امکانی برای رهاسازی کار هنری از تعاریف و محدودیت‌ها، و نیز گذر از دوگانه انگاری بیرون/ درون ، هنرمند/ مخاطب، ... در کار هنری است. تعامل مخاطب با کار هنری، تجدید حیاتی برای هنر، در جهت برپایی جهانی مشترک بین هنرمند و مخاطبِ رویداد هنر تعاملی است. متناسب با مفاهیم فلسفی مرلوپونتی، در پرفورمنس«کشت زار»[2] اجراگر، سرچشمه و تمام کنندهٔ اجرا نیست و کنش‌های بدنی او مستقل از مخاطب نبوده، بلکه او در معرض بدنمندی، اعم از نگاه، حسیت، حرکت و همچنین در معرضِ بیان و کنش های بدنی او قرار دارد. رویداد تعاملی، جهان مشترکِ اجراگر و مخاطب است که در آن هم در معرض ادراک هم، و هم متاثر از کنش هم، در رویدادی گشوده و غیرقابل پیش بینی سهیم هستند. در این اجرا، مفهوم بیانِ مرلوپونتی، پیش از هر فکر و استدلالی، و بواسطهٔ مجاورتِ بدنمندانه اجراگر و مخاطب، به دفعات تجلی پیدا می‌کند.

کلیدواژه‌ها: مرلوپونتی، هنر تعاملی، مخاطب، بدنمندی، پرفورمنس «کشت زار»

*. این مقاله برگرفته از پایان نامه دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا با همین عنوان است که به راهنمایی خانم دکتر رهبرنیا در عنوان استاد راهنما و آقای دکتر خبازی‌کناری، به عنوان استاد مشاور تدوین شده است.

**. دانش آموختهٔ دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا Email: safasebti@yahoo.com
***. دانشیار دانشگاه الزهرا Email: Z.rahbarnia@alzahra.ac.ir
****. استادیار فلسفه جدید و معاصر غرب، دانشگاه مازندران. Email: Mkenari@yahoo.com

مقدمه و بیان مسأله

در متون و نوشته‌های مرلوپونتی[۳] می‌توان نظرات او در خصوص هنر و تحلیل آن را جستجو کرد. در مقالات «شک سزان»[۴] (۱۹۴۵)، «زبان پیچیده و آواهای سکوت»[۵](۱۹۵۲) ، «چشم و ذهن»[۶] (۱۹۶۱) مرلوپونتی غالباً با شرحی فلسفی، به نقد نظریه‌های هنر دربارهٔ ادراک حسی، معنا و تخیل می‌پردازد. تفسیرهای او از هنر، نگرش‌های کلی او در فلسفه را شرح و بسط می‌دهد، اما به خودی خود هیچ فلسفهٔ هنری را شکل نمی‌دهد (گیلمور، ۱۳۹۱: ۴۴۲). درک مرلوپونتی از هنر با دیدگاه پدیدارشناسانهٔ[۷] او از ادراک گره خورده است. برای مرلوپونتی، مسالهٔ مهم در هنر، پرسش دربارهٔ زیبایی نیست، بلکه پرسش دربارهٔ ادراک[۸] و بیان[۹] است (Hacklin, 2012: 4). در «شک سزان» مرلوپونتی در تحلیل نقاشی‌های سزان چنین می‌گوید که برای سزان صورت ظاهر جهان از اهمیت برخوردار است، اما این اهمیت نه به دلیل صورت ظاهری فرم‌های معینی است که در نظر ناظر شکل می‌گیرد، بلکه سزان تلاش می‌کند تا فرآیندی را ترسیم کند که در آن مناظر و سایر ابژه‌های تجربه در معرض ادراک حسی، بدنمندی و حسیت او قرار می‌گیرند. او نه تصویری از جهان آن چنان که هست، بلکه تصویری از جهان آن چنان که در حسیت دریافتگر به گونه‌ای پیشاتاملی[۱۰] شکل می‌گیرد، را ارائه می‌دهد. مساله حائز اهمیت در نقاشی‌های سزان برای مرلوپونتی این است که آنچه سزان به تصویر می‌کشد، همانند آموزه‌های فلسفی خود او، نشان دهندهٔ رابطهٔ ما با جهان به مثابه رابطهٔ انسانی بدنمند با دریافتی نظرگاهی[۱۱] و ناکامل از جهان است و اینکه تجربهٔ ما از جهان، تجربهٔ ابژه‌هایی متعین، تجربهٔ حاصل از درک حسیِ منفعلانه اعضای بدن، یا دریافتی بواسطهٔ ذهن نیست، بلکه این رابطه، مواجههٔ بدنی و ادراکی ما با جهان است (گیلمور، ۱۳۹۱: ۴۴۶- ۴۵۵). سزان، جهانی آغازین را به تصویر در می‌آورد، و به لمس جهان و ادراک بدنمندانه از جهان بازگشت پیدا می‌کند (Mer-leau- ponty, 1993: 64). از نظر مرلوپونتی، سزان با دید لحظه‌ای، ضربه‌های قلمو، پرهیز از بازنمایی و پرسپکتیو، لبه‌های نامعین محدودهٔ اشیا، روش‌های متعارف نقاشی را به چالش می‌کشد. وی ادراک حسی بواسطهٔ بدنمندی[۱۲] را مقدم بر فهم ابژه‌ها و قواعد نقاشی می‌شمارد. برای مرلوپونتی نقاشی‌های سزان از آن جهت با اهمیت است، که پتانسیل آشکارسازی پدیدارشناسی ادراک را در خود دارد. به عبارتی نقاشی‌های سزان تجسم پدیدارشناسی ادراک در متن هنر هستند. در «زبان پیچیده و آواهای سکوت» مرلوپونتی تلاش می‌کند تا نشان دهد نقاشی صامت و بی صدا نیست، بلکه بیانگر است. سکوتی که با سخن گفتن و بیانگری گره خورده است. نقاشی زبان خاموشی است که به شیوهٔ خود سخن می‌گوید (Merleau- ponty, 1993: 84). اما منظور مرلوپونتی از بیانگری نه نطق و بیان است و نه بیان هیجانات و حالات، چنانچه هنر اکسپرسیو به آن می‌پردازد. بلکه منظور او از بیان، بدنمندی در حالتی است که قصدیتِ آن کنش (بواسطهٔ بدن)، برای ما معنادار باشد. مرلوپونتی با تمرکز بر هنر در پی توصیف ارتباط متقابل هنرمند با اشیا و جهانی است که به تصویر می‌کشد. به عبارتی رابطهٔ هنرمند با اثر هنری را مد نظر قرار می‌دهد. اما در این پژوهش ما بدنبال وجه دیگری از رابطه بوده‌ایم. هدف ما در اینجا، ارتباط متقابل کار هنری و مخاطب است و به تعبیر دقیق‌تر، ما در صدد توصیف تداخل و در هم تنیدگی بدنی اجراگر با مخاطب در هنر تعاملی بوده‌ایم. با این هدف بجای پرداختن به نظرات مستقیم او در مورد هنر، بازگشتی به اساس طرح فلسفیِ مرلوپونتی خواهیم داشت. بدین ترتیب از نظرات او در باب هنر تجسمی فاصله می‌گیریم و به اساس اندیشهٔ مرلوپونتی مبتنی بر توصیف پدیدارشناسانهٔ سوژه‌ای بدنمند و در هم تنیده با جهان و دیگران باز می‌گردیم.

در این جهت، در قدم نخست به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی به مفاهیم اساسی فلسفهٔ مرلوپونتی می‌پردازیم و سپس از این مفاهیم برای توصیف رابطهٔ مخاطب با رویداد هنر تعاملی[۱۳] بطور کلی، و رابطهٔ مخاطب[۱۴] با اجراگر در پرفورمنس تعاملی[۱۵] بطور خاص، بهره می‌گیریم. در خاتمه با اهتمام به داده‌های پژوهش و تحلیل آن در حوزهٔ هنر تعاملی، نگاهی به پرفورمنس «کشت زار»[۱۶] خواهیم داشت و اهمیت وجه بدنمندی

اجراگر و مخاطب را در وقوع و جریان رویداد اجرا و در تعامل بین آن‌ها تحلیل می‌کنیم. برای این منظور ضرورت دارد تا به سوالات زیر پاسخ دهیم:

۱. در فلسفهٔ مرلوپونتی نسبت من با دیگری چگونه است و آیا درک من از دیگری برای ارتباط بین ما کافی است؟

۲. چگونه مفهوم بدنمندی از فلسفهٔ مرلوپونتی می‌تواند مفهومی اساسی برای تحلیل هنر تعاملی باشد؟

۳. چگونه بدنمندی بطور همزمان، کار تعاملی را به مخاطب و مخاطب را به کار پیوند می‌دهد؟

چارچوب نظری و پیشینهٔ پژوهش

چارچوب نظری پژوهش، دیدگاه فلسفی مرلوپونتی دربارهٔ بدن و بدنمندی است که موضوع کتاب‌ها، مقالات و رسالات بسیاری بوده‌اند و ما در این پژوهش (رجوع شود به فهرست منابع) برای تحلیل داده‌ها از آن‌ها بهره گرفته‌ایم. اما به نظر می‌رسد که با وجود پتانسیل مستتر در دیدگاه پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی، تحلیل آن در متن هنر تعاملی تا کنون موضوع پژوهش قرار نگرفته است. پرداختن به این موضوع از آن جهت حائز اهمیت است، که هنر تعاملی با وجود بسط و گسترش آن در دنیای هنر معاصر از مبانی نظری و فلسفی بی‌بهره مانده است.

مفاهیم فلسفی مرلوپونتی

مرلوپونتی نظریه‌های فلسفی تجربه گرایانه و عقل‌گرایانه را برای درک رابطهٔ انسان و جهان نابسنده می‌انگارد. چرا که پیش فرض اولیهٔ این نظریه‌ها، وجود جهانی ایستا است که توسط سوژه مورد تحلیل و ارزیابی قرار می‌گیرد و این در حالی است که در این شیوهٔ رویارویی با جهان، رابطهٔ درک کننده و درک شونده مغفول می‌ماند. مرلوپونتی با رویکرد پدیدارشناسی، در صدد دریافتن و توصیف رابطهٔ سوژه با جهانی است که در آن غوطه‌ور شده است؛ جهانی که بواسطهٔ ادراک به سوژه داده شده است (Gallagher, 2010: 184). این تلقی بنیادین از ادراک، پدیدارشناسی را به سمت موضوع بدنمندی و پدیدارشناسی بدن به عنوان ارگان دریافت جهان، ارتباط با جهان و کنش در جهان سوق می‌دهد.

به اجمال می‌توان گفت که پدیدارشناسی مرلوپونتی بر توصیف ادراک از جهانی استوار است که سوژه به واسطهٔ بدنمندی در میان و در هم تنیده با آن قرار دارد. درک سوژه، از تعقل دربارهٔ جهان سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه سرچشمهٔ رابطهٔ او با جهان، درکی پیشاتاملی، بواسطهٔ بدنمندی و رابطهٔ متقابل او با جهان است. در این شیوهٔ رویارویی، سوژه با رابطه‌ای قصدی به جهان روی می‌کند، اما این قصدیت مختص سوژه نیست، بلکه خود او هم در معرض قصدیت[۱۷] دیگران قرار دارد. رابطهٔ قصدی نه بر اساس فهم و آگاهی، بلکه به واسطهٔ حسیت، حرکت و بدنمندی سوژه‌ای است که حس می‌کند و حس می‌شود.[۱۸] این رابطهٔ دوسویهٔ من و دیگری، از طرفی هویت سوژه را دستخوش تغییر می‌کند و از طرف دیگر رابطه‌ای اخلاقی میان من و دیگری برقرار می‌کند. چنین رابطه‌ای سوژه را به سوی تعامل با دیگری سوق می‌دهد.

۱. در هم تنیدگی من و دیگری به واسطهٔ بدنمندی

بنظر مرلوپونتی جهان، ابژه‌ای برای نظاره و شناخت سوژه و محدود شده در عقل و فهم سوژهٔ اندیشنده نیست. بلکه سوژهٔ بدنمند در میان جهان قرار دارد. بدنمندی و جسمانیت در برگیرندهٔ دوسطح همزمان از سوژه است که هم احساس را منفعلانه دریافت و هم فعالانه ابراز می‌کند (Broadhurst, 2012: 228). این شیوهٔ حضور سوژه ناشی از در هم تنیدگی بدنی[۱۹] او با جهان و افراد دیگر است. این بدان معناست که من و دیگران به نحوی آغازین و پیش از هر اندیشیدنی بطور همزمان در معرض قصدیتِ حسیت و حرکت هم قرار داریم. بدن نقش دوسویه‌ای، هم به عنوان بیننده، و هم به عنوان ابژه‌ای در برابر دید دیگری، ایفا می‌کند. وقتی من دیگران را درک می‌کنم، در همان حال نگاهی به سوی من وجود دارد که سرچشمهٔ آن دیگری است. در نتیجه من دریافت می‌کنم در حالی که به مثابه امری محسوس، بوسیلهٔ دیگری دریافت می‌شوم. من به عنوان دریافتگر حسی، تنها بخشی از جهان محسوسم و لزوما دیدن با دیدِ تکمیل کنندهٔ دیگری مضاعف می‌شود (Verhage, 2008: 32 - 33). به عبارتی تنها من نیستم که نظاره‌گر جهانم، بلکه بطور همزمان من هم در برابر نظاره و حسیت دیگری قرار دارم. و «بدین ترتیب میدان

دیدی بی نام و نشان[۲۰] از هر دوی ما از دید در حالت کلی برقرار می‌شود» (Levin, 1998: 359). از این منظر نه من هویتی معین و تغییر ناپذیر دارم و نه دیگری، چرا که سوژه و دیگری بطور مداوم در تغییر بواسطهٔ بدنمندی، ادراک و کنش همزمان یکدیگر قرار دارند و نمی‌توان از مسیر هستی شناختی به فهم و شناخت آن نایل شد». بدن و جهان را باید رباط‌هایی متداخل در یک تن مشترک دید که نه همچون وضعیت و واکنش بلکه همچون قسمی‌تقاطع، قسمی‌درهم تافتگی، یا درهم پیچیدگی رشته‌ها، در بافته‌ای واحد با هم ارتباط دارند» (کارمن، ۱۳۹۰: ۱۲۳). این بدن من است که بدن دیگری را درک می‌کند.[۲۱] بدن دیگری امتداد معجزه‌آسای قصدیت من است و این به معنی شیوه‌ای از ارتباط با جهان است. دیگری همچون قطعه‌ای از بدن من است که با هم یک کلیت را می‌سازیم. هستی بی نام و نشانی از بدن من و دیگری، همچون ردی باز تجدید شونده که به طور همزمان در بدن‌های من و دیگری اقامت می‌کند (Levin, 1998: 352). با این توصیف، جسمانیت بر پدیدارشناسی سایه می‌افکند و آن را به سمت پدیدارشناسی اخلاق سوق می‌دهد که در آن من و دیگری به ارتباط بدنیِ سهیم شده‌ای تعلق و در آن مشارکت داریم (Levin,1998: 359). مرلوپونتی در ارتباط اخلاقی با دیگری از اصطلاحات فراروی[۲۲] و تخطی کردن[۲۳] استفاده می‌کند تا دگرگونی «خود» را در تجربهٔ در هم تنیده با دیگری توصیف کند. تجربهٔ پدیدارشناسانه از دیگری تجربه‌ای جسمانی و وابسته به بدن است که از طریق آن «من» قادر به تعالی است. بلوغ هستی در فراخوانده شدن از سوی دیگری به آگاهی از دیگری است. و بدین گونه «من» بر خود تسلط می‌یابد تا خودش را درون خودی اخلاقی دگرگون سازد (Levin, 1998: 364). مرلوپونتی به ابعادی از تجربهٔ دیگری اشاره می‌کند که «من» در مرزهایی که بین «خود» و «دیگری»وضع می‌کند، روان و سیال است. مرزهایی ضعیف تر، سست تر، نفوذپذیرتر، گشوده‌تر و نامعلوم‌تر از هویت وضع شدهٔ »من" که «من» را مجاز به فرمانروایی سوژه و حکم دادن دربارهٔ جهان می‌سازد (Levin, 1998: 364).

۲. دریافت پیشاتأملی از جهان بواسطهٔ بدنمندی

بنظر مرلوپونتی وضعیت بدنمند بودن ما، درک و دریافت ما را از جهان به گونه‌ای پیشاآگاهانه و پیشا تعقلی شکل می‌دهد. درک حسی ما از جهان، نه دریافت کیفیت‌های حسی چیزهاست و نه حکم دربارهٔ آن‌ها بر پایهٔ استدلال یا قوای عقلی[۲۴]؛ بلکه شیوهٔ مواجههٔ بدنی ما و شکل دستیابی ما به جهان است و این شیوهٔ مواجهه، مقدم بر تفکر است. «هر یک از ما پیش از آن که یک آگاهی باشد، بدنی به شمار می‌رود که جهان را دریافت می‌کند و شکل می‌دهد» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۱۷). یعنی پیش از آنکه ذهن ما معنای ادراک حسی را یک مضمون قابل تعقل بیابد، تاثرات آن را بطور عینی و ملموس ادراک می‌کند (پریموزیک، ۱۳۸۷: ۲۶). ادراک، حسیت و دانستن از طریق بدن است و نه از طریق ذهن. مرلوپونتی بر این باور است که اگر ذهن را دریافتگر جهان فرض کنیم به دوگانه انگاری امر درونی از جهان بیرونی که درک جهان را مستلزم شناخت عقلی و تصورات انسان از اشیا و افراد می‌کند، گرفتار می‌شویم. در حالی که دریافت ما از جهان، چیزها و دیگران، دریافتی بی‌واسطه و بدنی است. این دریافت نه به واسطهٔ حس‌های مجزای بدنمان، بلکه بصورت حالات بدنی ما آمیخته با حسیت ماست، پیش از آنکه دربارهٔ آن اندیشه و تامل کنیم . «حس کردن چیزی به این معنا صرف ثبت کردن یا احساس کردنِ آن نیست، بلکه دریافتن آن، یا سر در آوردن از آن است.» (کارمن، ۱۳۹۰ : ۹۸) بدنمندی و حسیت ما تنها گیرندگی و یا تحریک شدن به واسطهٔ اعضای حسی در برابر محرک‌های حسی نیست، بلکه وضعیتی بدنی در مواجهه با جهان و گشودگی جهان بر ماست، وضعیتی از جاگرفتگی بدنیِ ما و در جهان بودن بدنی ماست. مرلوپونتی بدن را نظرگاهی به روی جهان می‌داند. بدین معنی که بدن اساسا امکان دسترسی ما را به جهان فراهم می‌کند و این در هم تنیدگی بدنِ دارای حس و حرکت با جهان است. «دیگری در نظرگاه من نسبت به جهان محصور نیست، زیرا این نظرگاه خود حدود و ثغور مشخصی ندارد، و به طور خود انگیخته با نظرگاه متعلق به دیگری در هم می‌آمیزد و جهان واحدی را که همهٔ ما در مقام سوژهٔ بی نام و نشانِ ادراک در آن

مشارکت داریم بر پا می‌کند. دیگران برای من نه اعیانی دیدارپذیرند و نه سوژه‌هایی دیدارناپذیر، نه ابدانی مادی و نه اذهانی غیرمادی. در واقع آن‌ها اصلاً به صورت موضوعات مشاهده یا حکم برایم حضور ندارند، بلکه حضور آن‌ها برای من به هیئت اشخاص، به هیئت فاعلان بدنمندی است که من بطور بلافصل و غیر ارادی در حساسیت ها و رفتارهایم، با آن احساس نزدیکی و یگانگی می‌کنم» (همان: ۲۲۰).

۳. قصدیت به واسطهٔ بدنمندی

سوژه در میان جهان، با پل‌های ارتباطی متداخل در هم، با جهان و دیگران مرتبط می‌شود. ارتباطی ناشی از حسیت، حرکت با ساختاری قصدی، در جهت گیری به سوی چیزها. مرلوپونتی دربارهٔ قصدیت در دریافت ما و چگونگی آمیختگی حسی و حرکتی بدن در درک جهان چنین می‌گوید که دیدن اشیا، صرفاً نتیجهٔ برخورد کیفیت شئ با حس بینایی نیست، بلکه همواره در هر دید مرکزی دید پیرامونی هم وجود دارد. به طوری که وقتی به یک بخش از میدان دید متمرکز می‌شویم، در واقع آن شئ در معرض دید مستقیم ما قرار می‌گیرد و با تغییر نگاه یا چرخش بدنی این بخش می‌تواند بجای دید مرکزی، بخشی از دید پیرامونی واقع شود. دید مرکزی[۲۵] و دید پیرامونی[۲۶] محیط ادراکی ما را تشکیل می‌دهند. به طوری که در این محیط هر بخش آن می‌تواند دید مرکزی باشد و امکان دستیابی و درک آن با تغییر وضعیت بدنی قابل تغییر است. رابطهٔ دید مرکزی و دید پیرامونی نشان می‌دهد که ادراک، متأثر شدن یک به یکِ اعضای بدن از تاثرات حسی اشیاء یا تجربهٔ حسی کیفیت‌های مجزا و معین آن‌ها نیست؛ بلکه این رابطه، اساس ساختار تجربهٔ ادراکی بدنمند ما است و نشانگر قصدی بودن تجربهٔ ما به سوی اشیا و جهان است. در این تجربه، «با علاقهٔ تمام به شئ نگاه می‌کنیم و موقتاً از محیط و زمینه‌ای غافل می‌شویم که نخست آن شئ را به عنوان چیزی که دقیق‌تر در آن نظر می‌کنیم به ما عرضه داشته است» (همان: ۹۸). بدنمندی به مثابه توانمندی حسی و حرکتی، آمیخته با قصدیت ادراکی، چگونگی جهت یافتن سوژه را در جهان رقم می‌زند. من به واسطهٔ جهان از بدنم آگاهم، همان طور که به واسطهٔ بدنم از جهان آگاهی دارم. بدن من، ابزاری برای فاعلیتِ من نیست، بلکه ادراک به واسطهٔ بدنمندی، زیر آستانهٔ قصد و آگاهی عمل می‌کند (همان: ۱۵۶). این شیوهٔ دریافت جهان، زیستن میان اشیا و افراد، و یا پیش فهم جسمانی درک جهان، بر حسب بدن سیال و واجد احساس، در قصدیت به سمت اشیا است.

مرلوپونتی در هنر تعاملی

پس از مروری کلی بر مفاهیم کلیدی پدیدارشناسی مرلوپونتی، در این بخش از پژوهش، هنر تعاملی و به طور خاص پرفورمنس تعاملی را با مفاهیم ذکر شده پیوند می‌زنیم و تلاش می‌کنیم تا هنر تعاملی را به شیوهٔ پدیدارشناسانه و بر اساس مفاهیم مرلوپونتی بررسی و توصیف کنیم.

۱. بدنمندی و تعامل در هنر تعاملی

مفهوم تعامل[۲۷] در فلسفهٔ مرلوپونتی یکی از مفاهیم کلیدی برای فهم رابطهٔ سوژه با دیگری است. هر چند که خود مرلوپونتی بطور واضح بر روی این مفهوم تمرکز نمی‌کند، اما این مفهوم بنیاد رابطه من با دیگری را شکل می‌دهد. بنظر مرلوپونتی ادراک، قطعیتی محدود به دریافت محرکه‌های حسی، بوسیلهٔ ارگان های فیزیکی نیست، بلکه تجربه‌ای بدنمندانه است. این وضعیت، مفهوم تمایز سوژه در درون، و ابژهٔ بیرونی را به چالش می‌کشد و نیز هر مفهومی از سوبژکتیویته پایدار و حدود و مرزهای تعریف شده و متعین سوژه با جهان و دیگری را رد می‌کند (Broadhurst, 2012: 227). از این منظر اینکه من می‌توانم دیگری را تجربه کنم، از آن جهت است که من با خودم ناشناسم (هویت پایداری ندارم) و هرگز آنچنان به خودم نزدیک نیستم که دیگری به طور کامل و اصیل دور از دسترس و بیگانه با من باشد، و بنابر این من همیشه گشوده به سوی دیگری هستم (Sparrow,2015: 155). در فلسفهٔ مرلوپونتی، در هم تنیدگی بدنی من و دیگری، اساس نسبت و رابطه ای متقابل بین ما است. در این رابطه ی متقابل، هویت من و دیگری دستخوش تغییر و دگرگونی بوده و شکل گیری هویت سیال من بر حسب دیگری، رابطه‌ای اخلاقی[۲۸] بین ما را شکل می‌دهد. حضور بدنمند من و دیگری و هویت مدام تجدید شونده و در هم تنیدهٔ ما، درک پیشاتأملی و رابطهٔ متقابل بین ما را شکل می‌دهد.

مرلوپونتی مسالهٔ تعامل را در قالب مفاهیم خاص خود مطرح می‌کند. او در توصیف دقیق ادراک، آن را دارای وجوه دوسویه‌ای از وضعیت انفعالی و فعال معرفی می‌کند. بطوری که سوژه بطور همزمان، هم دریافتگر است و هم بیانگر. این بدان معناست که در هم تنیدگی بدنمندانه، فقط وضعیتی از در معرض بودگی و انفعال سوژه و دیگری نیست، بلکه سوژه و دیگری، به طور همزمان، بیانگر، تأثیرگذار و در معرض کنش‌های یکدیگر هستند. مرلوپونتی بیانگری را کنشی در جهت ارتباط میان افراد تلقی می‌کند. کنش بیان، جهانی زبانی و جهانی فرهنگی را بنیاد می‌نهد. کنش بیان می‌تواند در هنر، ادبیات، نوشتار و فلسفه به ظهور برسد که همگی امکانی برای جهان زبانی و فرهنگی هستند (Merleau-Ponty, 2000 a: 229). از این منظر، گفتن، منحصر به زبان گفتاری نیست، بلکه گفتن، ارتباط فعال با دیگری، در رویارویی با اوست. بیان، اساساً کنش ورزی متقابل و مسیر تعامل بین ماست.

هنر تعاملی[۲۹] و به طور خاص پرفورمنس تعاملی رویدادی است که در آن اجراگر و مخاطب در معرض بدنمندی، حسیت و حرکت بدنی یکدیگر قرار دارند. هنر تعاملی امکان درک، تجربه و مشارکت مخاطب با کار هنری است. به نظر مرلوپونتی شیوهٔ درک «ما»، آمیخته به بدنمندی و در جهان بودنِ بدنمندانهٔ «ما»، بطور همزمان با هم و با سایر پدیدارهاست. این نوع دریافت، امری درونی یا بواسطه ی ذهن و درکی در تقابل با جهان بیرونی نیست، بلکه شیوهٔ ارتباطِ جسمانی سوژه، پیش از هر اندیشه و تعقلی با جهان است. در پرفورمنس تعاملی اجراگر و مخاطب درون رویداد اجرا یا به تعبیر مرلوپونتی درون جهانی مشترک بواسطهٔ حضور و در هم تنیدگی بدنی با هم قرار دارند. اما چنانکه مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک، در توصیف رابطهٔ ادراک و بیان می‌گوید، دو وجه فعال بودن (بیان) و منفعل بودن (ادراک) همزمان و از هم جدایی ناپذیرند. بیان کنشی نیست که پس از ادراک تحقق یابد، بلکه ادراک اساساً بیانگر است (ibid, 2000: 249-250) از این منظر، کنش‌های من و دیگری نمی‌تواند مستقل و بر حسب فاعلیت و تمامیت سوژه، به طور منفصل و مستقل از دیگری باشد. چرا که سوژه همواره در وجهی انفعالی در معرض بدنمندی، مجاورت، درک و دریافت پیشاتعقلی دیگری و تحت تأثیر کنش های اوست و به طور همزمان در وجه فعالانه، بیانگر و تأثیرگذار بر اوست. در نتیجه، نه من جهان مستقلی دارم، و نه دیگری، بلکه من و دیگری بواسطهٔ بدنمندی، در جهانی مشترک و متداخل در هم زیست می‌کنیم. رویداد تعاملی، جهان مشترکِ اجراگر و مخاطب است که در آن هم در معرض ادراک هم، و هم متأثر از کنش هم، در رویدادی گشوده و غیرقابل پیش بینی سهیم هستند.

۲. رابطهٔ متقابل مخاطب و اجراگر

۱. ۲. مخاطب کیست

در رویکرد پدیدارشناسانه به مخاطب در پرفورمنس تعاملی، در صدد توصیف هستی شناسانه، بر اساس پیش فرض ها و قواعدی برای تعریف آن نیستیم، بلکه می‌خواهیم به شیوهٔ پدیدارشناسانه و با تکیه به مفاهیم مرلوپونتی، آن را توصیف کنیم. بدین منظور لازم است به پرسش هایی از این دست پاسخ دهیم که در پرفورمنس تعاملی، مخاطب چه نسبتی با اجرا و چه نسبتی با اجراگر دارد؟ آیا حضور مخاطب در اجرا ضروری است؟ آیا حضور مخاطب در رویداد پرفورمنس تعاملی همانند حضور منفعلانه او در مواجهه با اثر هنر تجسمی‌است؟ آیا می‌توانیم مخاطب و وجه بدنمندی مخاطب را از او جدا کنیم و او را در حکم شیئی بی حس و حرکت یا انسان بی بدن فرض کنیم که نه حس می‌کند و نه حس می‌شود، نه دیده می‌شود نه می‌بیند؟

در پاسخ به سؤالات طرح شده بایدگفت که پرفورمنس تعاملی، همانند آثار هنریِ دیگر، ابژه ای در برابر نظاره و قضاوت نیست. هنر تعاملی همانند نقاشی یا مجسمه، محصولِ تمامیت یافته و رخدادِ گذشته‌ای نیست، که اکنون، همچون ابژه‌ای در معرض نگاه مخاطب باشد، بلکه تجربه ای زنده، و رویداد حال و آینده است. حال از آن جهت که، لزوما اجراگر و مخاطب، در مجاورت هم و در معرض تجربهٔ هم قرار دارند و آینده از آن جهت که، رویدادی غیرقابل پیش بینی است. پرفورمنس تعاملی، بر خلاف اثر هنری رویدادی گشوده، ناتمام با سرانجامی نامعلوم و منوط به کنش‌های متقابل مخاطب و اجراگر است. اجراگر و مخاطب، سوژه‌هایی هستند که پیش از هرگونه

رابطهٔ عقلانی، به واسطهٔ بدنمندی و حسیت رابطه‌ای پیشاشناختی با هم دارند و در این رابطهٔ تعاملی بطور همزمان هم منفعلانه متأثر می‌شوند و هم فعالانه وارد کنش می‌شوند.

مرلوپونتی با طرح مسأله بیان، وجه فعال سوژه را توصیف می‌کند. بیان به شیوهٔ کلامی‌باشد یا به شیوه‌های ارتباطی دیگر - که مرلوپونتی به آن‌ها نیز اشاره می‌کند- مفهوم خطاب کننده و مخاطب را در خود دارد. بیان، کنش سوژهٔ تنها، در فضای انفراد خود نیست، بلکه کنشی از قصدمندیِ سوژه‌ای است که کسی را مورد خطاب قرار می‌دهد. برای کنش بیان، حضور مخاطب ضروری است. مخاطبی که دریافتگر بیان است. چرا که بیان، کنش فعال سوژه، در مواجهه با دیگری است. همان دیگری، که قصدیت به سوی اوست. او مخاطب سوژه است و در همان حال خود سوژه نیز تحتِ قصدیت مخاطب قرار دارد. بیان، به شیوه‌های مختلف و به واسطهٔ بدن، به حضور و در هم تنیدگیِ بدن‌های اجراگر و مخاطب وابسته است. به عبارتی اجراگر، سرچشمه، پیش برنده و تمام کنندهٔ اجرا نیست و کنش‌های بدنی او مستقل از مخاطب نبوده، بلکه او در معرض نگاه، حسیت، حرکت و بطور کلی بدنمندیِ مخاطب از یک سو، و از سوی دیگر درمعرضِ بیان و کنش‌های بدنی او قرار دارد. در هنر تعاملی، ساختار تمامیت یافته و استقلال هنرمند از مخاطب فرو می‌ریزد و تسلط، تملک و کنترل او بر اثر شکسته می‌شود. با نگاه پدیدارشناسانه به هنر تعاملی، نقد مرلوپونتی به هستی شناسی، در هنر تعاملی متبلور می‌شود. مرلوپونتی در نقد هستی شناسی، اصطلاح «ناظر محض»[۳۰] را به کار می‌برد. او در «دیدنی و نادیدنی»[۳۱] اشاره می‌کند که هستی شناسی، دریافتن را تحت نفوذ و فرودست هستی قرار می‌دهد. در حالی که دریافتن، تجربه‌ای است که هستی شناسی، تنها بخشی از آن را در بر می‌گیرد و نمی‌تواند بر آن احاطه داشته باشد. هستی‌شناسی، پرسش از هستی را از جانب ناظر محض طرح می‌کند. سوژه، یگانه ناظر محض تلقی می‌شود و او از نگاه هیچ ناظر و مخاطبی جز خود دیده نمی‌شود. او سوژه‌ای تزلزل ناپذیر، با ساختاری ثابت و ایستا ، با اقتدار و منبع و سرچشمهٔ ژرف تقویم[۳۲] جهان است (Merleau-Ponty,2000 b:110). در هنر تعاملی هر کنشی از سوژه، مستلزم حضور دیگریست. مخاطب ناظری است که اجراگر را می‌بیند. اما در همان حالی که او در معرض ادراکِ مخاطب است، مخاطب نیز در معرضِ ادراک اوست. این وجه انفعالی سوژه در برابر دیگر ی است که به طور همزمان در وجه فعال پاسخ می‌دهد، بیان می‌کند، کنش‌ورزی می‌کند و در همان حال بواسطهٔ بدن در تعامل با دیگری مشارکت دارد. یعنی سوژه و دیگری بر هم تأثیر می‌گذارند و از هم متأثر می‌شوند. مخاطب نه شئ بی حس و حرکت است و نه انسانی بی بدن و محدود در فکر و اندیشه. بلکه حضورِ بدنمندانهٔ او، آستانهٔ تجربهٔ بیناسوژگی، نه به واسطهٔ ذهن، که بواسطهٔ بدن بوده و تعامل را ممکن می‌سازد.

۲. ۲. جهان مشترک مخاطب و اجراگر

پدیدارشناسی مرلوپونتی سوژه را در وضعیت ناپایداری توصیف می‌کند که همواره به دیگری وابستگی متقابل دارد و نمی‌تواند از این وضعیت به ثبات سوژه‌ای مستقل، با هویتی معین و تمامیتی تغییرناپذیر برسد. سوژهٔ مرلوپونتی کنشگری مستقل از کنش‌های دیگران نیست و همواره در معرض قصدیتِ دیگران قرار دارد. اما این سوژهٔ مرلوپونتی صرفا در وضعیت انفعالی قرار ندارد. بلکه به واسطهٔ قصدیت و بیان، فعالانه با دیگری در جهان رابطه می‌یابد. به عبارتی، در هم تنیدگیِ سوژه با دیگری، بواسطهٔ همین انفعال و فعال بودنِ متقابل سوژه با دیگریست. در این وضعیت، جهانی مستقل برای من و دیگری متصور نیست، بلکه من و دیگران در جهانی مشترک و رویدادی مشترک قرار داریم. اما بنیان این جهان مشترک بر فهم و اراده و عقلانیت نیست، بلکه رابطهٔ متقابل ما به واسطهٔ بدنمندی و ادراک در سطحی پیشاتأملی متحقق می‌شود. با تسری این رویکرد مرلوپونتی به پرفورمنس تعاملی، می‌توانیم جهان مشترک مخاطب و اجراگر را در مجاورت هم و بواسطهٔ حضور بدنمند هم درک کنیم. پرفورمنس تعاملی، رویدادی است که درون جهانی مشترک مخاطب و اجراگر و به تعبیر مرلوپونتی میان سوژه‌های پیشا- شخصی[۳۳] و بی نام و نشانی[۳۴] رخ می‌دهد که همگی در میان آن و در ارتباط گسست ناپذیر با هم قرار دارند. دیگری امری واقعی بوده و من به گونه‌ای «پیشاتاملی» وجود «بدنمند» دیگری

را همچون خودم در جهانی واحد درک می‌کنم که «ما» از آن بهره‌مندیم و در آن گرد هم می‌آییم» (کارمن، ۱۳۹۰: ۲۱۲).

تحلیل پرفورمنس «کشت‌زار» بر اساس پدیدارشناسی مرلو پونتی

«کشت‌زار» عنوان پرفورمنسی است که امیر معبد در ۱۴ آبان ۱۳۹۰در محوطهٔ گالری محسن به اجرا در آورد. در این اجرا، شاهد تجارب زنده و غیرقابل پیش بینی در تعامل مخاطبان با رویداد و اجراگر هستیم. شاید بتوان این پرفورمنس را «بازنموداری» از اندیشهٔ مرلوپونتی در مفاهیم تعامل و بدنمندی دانست، و ما در اینجا تلاش می‌کنیم مطابق با شیوهٔ او در پدیدارشناسی، این اجرا را توصیف کنیم.

اولین ارتباط مخاطب با پرفورمنس، با دیدن آمبولانس پارک شده جلوی در ورودی گالری شکل می‌گیرد. مخاطبان، پس از انتظاری نسبتاً طولانی، به گالری وارد می‌شوند و با اشیا و فضایی هراس‌آور روبرو می‌شوند. مخاطبان با دیدن معبد، درمیان چارچوبی که طناب داری از آن آویزان است یکه می‌خورند. خنده‌های هنرمندان و هنردوستانی که مدتی پشت در گالری در انتظار ایستاده بودند، با دیدن معبد و طناب داری که به گردنش آویخته است، به نحو مشهودی بر صورتشان یخ می‌بندد و منجمد می‌شود و این در حالی است که یخِ منجمد زیر پای معبد کم کم آب می‌شود و طناب، گردن او را لحظه به لحظه بیشتر می‌فشارد. قطعه یخی که زیر پای او قرار دارد به رنگ قرمز است و آب شدن آن شبیه خونی است که در حال جاری شدن از زیر پای معبد است. این شئ هراس‌آور با باد گرمی‌که بوسیلهٔ دستگاه به آن دمیده می‌شود، ذوب می‌شود و با آب شدن یخ، فاصلهٔ معبد از سکوی زیر پایش بیشتر می‌شود. با آب شدن کامل آن، زیر پای او خالی می‌شود و او بر طناب دار آویخته می‌شود. در توصیف پدیدارشناسانهٔ این فضا، ما می‌خواهیم بدانیم که بدنمندی مخاطبان چگونه آن‌ها را با پرفورمنس پیوند می‌دهد. اگر بخواهیم فضا را به عناصر مجزایی تقسیم کنیم و چگونگی برانگیخته شدن اندام‌های حسی از آن‌ها را مورد توجه قرار دهیم راهی را رفته‌ایم که نگاه تجربه‌گرایانه پیشنهاد می‌کند و اگر بخواهیم به وضوح و تفسیر این عناصر بپردازیم به شیوهٔ معرفت‌شناسانه به اثر نزدیک شده‌ایم. در حالی که در نگاه پدیدارشناسانه به پرفورمنس، رویداد اجرا، جهانی است که در آن افراد و اشیا بواسطهٔ بدنمندی در هم گره خورده‌اند. جهانی که در نقطهٔ آغازین قابل تقسیم به اجزای متمایز نیست. این عناصر فرضی چنان به هم گره خورده‌اند که تفکر دربارهٔ اجزای جدا افتاده از هم (رویکرد معرفت‌شناسانه) و یا تحلیل ویژگی‌های حسی اجزای جدا مانده از هم که به صورت یک به یک اندام‌های حسی ما را تحریک می‌کنند (رویکرد تجربه‌گرایانه) و یا حتی تحلیل ذهنی دربارهٔ محسوسات و حس های مجزا از هم (حکم دادن دربارهٔ احساسات) ما را از پدیدارشناسی دور می‌کند. این بدان معناست که: می‌توانیم فضای رویداد را به عناصری مثل چارچوبی که طناب‌دار از آن آویزان است، معبد که طناب گردنش را می‌فشارد، یخ و باد گرمی‌که ذوب شدن یخ را تسریع می‌کند، مخاطبان، حیاط گالری، آمبولانس و ... تقسیم کنیم. می‌توانیم هر یک از این اجزا را، چنانکه در نقد هنر مرسوم است، تحلیل کنیم. می‌توانیم ارتباط زیبایی‌شناسانهٔ بین این اجزا را تحلیل و قضاوت کنیم. حتی می‌توانیم به روانشناسی معبد در انتخاب این اجزا، برای پرفورمنس بپردازیم. اما هیچ یک از این شیوه‌ها قادر نیستند وضعیت گنگ و ناواضح متاثر شدن مخاطب را وقتی در میان رویداد قرار دارد؛ وقتی که مرگ را (بجای تعریف) احساس می‌کند، توصیف کند. هیچ یک از این شیوه‌ها قادر نیستند مواجههٔ مخاطب با رویداد مرگ و پاسخگویی او را وقتی که بدنش در آمیخته با رویداد است، توجیه کنند. ما نیز در صدد توجیه نیستیم، بلکه تلاش می‌کنیم تا پیچیدگیِ رویداد را توصیف کنیم. چرا که درک ما از جهان چنانکه مرلوپونتی می‌گوید حاصل درآمیختگی جسمانی (حسیت، قابلیت حرکتی، قصدیت بدنی) ما با جهانی است که ما درون آن و در هم تنیده با آن قرار داریم ؛ نه اندیشیدن به عناصری که از بیرون به آن‌ها نگاه می‌کنیم، بر آن‌ها تأمل می‌کنیم، دربارهٔ آن‌ها حکم صادر می‌کنیم با این پیش فرض بنیادین که اندیشیدنِ من، می‌تواند جهان را برای من قابل فهم کند. درک رویداد مرگ در نزدیکی، تحمل مرگ دیگری و به صدا در آمدن یا کنشی برای نجات دیگری، نتیجهٔ

اندیشیدن من بر آن نیست، بلکه من با تمام بدنمندی با رویداد مواجه می‌شوم و تمام ادراک من با رویداد درگیر می‌شود. این همان نقطهٔ شروعِ اندیشهٔ مرلوپونتی در نقد هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی و میل او به رویکرد پدیدارشناسانه برای ادراک جهان است.

در پرفورمنس «کشت‌زار» مخاطبان، تنها شاهد روایتی نمایش‌گونه در گذر زمان نبودند، بلکه پیش از هر تعقل و استدلالی دربارهٔ فضای از پیش آمادهٔ هنری، در میان رویدادی بودند که آن‌ها را بدون هر فکر و استدلالی، درگیر با بدن و مرگ اجراگر می‌کرد. این اتفاقی نبود که بتوان همچون دیدن یک نقاشی یا یک مجسمه به آن نگاه کرد یا سر برگرداند و از نگاه کردن منصرف شد و به نقاشی بعدی نگاه کرد. این میدان دیدی از همهٔ اشیا و مخاطبان در محوطهٔ یک گالری هنر بود و در همان حال همهٔ نگاه بر معبد و یخ زیر پای او میخکوب شده بود. در انطباق با توصیف مرلوپونتی، دربارهٔ دید مرکزی و دید پیرامونی، این تنها نگاه و تنها متاثر شدن بدن ها از تاثرات حسی اشیای یا تجربهٔ حسی کیفیت‌های مجزای آن‌ها نبود، بلکه آمیخته ای از ادراک و حس بدن داشتن من و بدن داشتن اجراگری بود که در مرز بودن یا نابودی بود. فضای پرفورمنس حاکی از ناامنی و اضطراب، از مرگی بود که ما همواره از آن عقب نشینی می‌کنیم و این بار مرگ در نزدیکی قرار داشت. درک این اضطراب، ادرکی بدنمندانه از طریق مجاورت و نزدیکیِ مخاطب با اجراگر و رویدادی در حال رخ دادن است. مرلوپونتی درک متقابل سوژه و دیگری در مجاورت بدنیِ همدیگر را ادراکی بدنمندانه، بواسطهٔ حس‌های جدایی‌ناپذیر و در هم تنیده با هم، همراه با امکانات حرکتی بدن، در انتخاب دوری و نزدیکی وجهت‌یابی به سمت موضوعِ قصدیت تلقی می‌کند. اساس این شیوهٔ ادراک، اندیشیدن یا استدلال، قضاوت و بازنمایی ابژه‌ای در اندیشه، برای تفکر نیست، بلکه ادراکی بواسطهٔ مجاورتِ بدنمندانهٔ مخاطب با اجراگر، در لحظهٔ حال و در جریان رخداد است. مخاطب در فضایی حضور دارد که به تعبیر مرلوپونتی، جهان مشترک مخاطب (ها) و اجراگر است. جهانی که در آن، بدن‌های آن‌ها پیش از اندیشیدن، بهم پیوند یافته است. این پیوند، مخاطب را به کنشی برای حفظ جان اجراگر سوق می‌دهد و مخاطب و اجراگر را وارد ارتباطی تعاملی می‌کند. آنچه که مرلوپونتی از ادراک و تعامل بدنمندانه مقدم بر شناخت می‌گوید در «کشت‌زار» به آشکارگی می‌رسد: فضایی از گمنامیِ افرادی که بدن‌هایشان پیش از تفکر و شناخت همدیگر به هم گره خورده است. مفهوم «بی نام و نشانی» مرلوپونتی در قلب اجرا آشکار می‌شود: در لحظهٔ وقوع مرگ دیگر نه فضا، فضای هنری بود و نه معبد یک هنرمند شناخته شده. بلکه او فقط انسانی در آستانهٔ مرگ بود و مخاطبانی که قادر به سکوت در برابر مرگ او نبودند مهم نیست که او معبد است یا ناشناسی دیگر، مهم نیست که مخاطب کیست؛ او انسانی به تعبیر مرلوپونتی «بی نام و نشان» است که در نزدیکی مرگ ایستاده و مخاطبانی بی نام و نشان، برای حفظ جان او تلاش می‌کنند.

مرلوپونتی با توسل به مفهوم بیان، کنشِ سوژه نسبت به مخاطب را توصیف می‌کند. اما بیان در نظر او، منحصر به گفتن در وجه کلامی‌نیست، بلکه بیانگری، گفتن و پاسخی بدنی به هر شکلی است. بنظر او بیانگری، به مثابه کنشی پس از اندیشیدن نیست، بلکه بیان، همزمان با ادراک است. در اجرای «کشت زار»، مفهوم بیانِ مرلوپونتی، پیش از اندیشیدن و بواسطهٔ مواجههٔ بدنی به دفعات تجلی پیدا می‌کند: فریادهای بازدارند مخاطبان بلند می‌شود و مخاطبان پی در پی برای محافظت از جان او هجوم می‌آورند. اما کنش آن‌ها، با وجود محافظان اجرا، بی‌ثمر می‌ماند. یکی از مخاطبان اقدام به قطع برق می‌کند، تا جلوی دمیدن باد گرم دستگاه هواساز را بگیرد، به این امید، که با این کار آب شدن قطعهٔ یخ زیر پای معبد به تاخیر افتد. یکی دیگر از مخاطبان، وقتی دسترسی به معبد را غیرممکن می‌بیند، به دنبال راه دیگری برای توقف می‌گردد. او در حالی که پریشان و مضطرب است می‌خواهد به نحوی پایان اجرا را اعلام کند. اما معبد همچنان بر سکو ایستاده و طناب بر گردن او محکم‌تر می‌شود. مرلوپونتی ارتباط بدنمندانه با دیگری را بصورت امتداد بدن دیگری در قصدیت سوژه توصیف می‌کند، به نحوی که تداخل بدن ها با هم، یک کل را تشکیل می‌دهند که از هم تمایز ناپذیرند. رویداد پرفورمنس، صحنهٔ مرگِ معبد، در تنهایی نبود، بلکه رویداد هراس‌آوری بود که نه فقط در برابر چشم‌های مخاطبان، بلکه در برابر همهٔ ادراک و احساس

آن‌ها، از طریق بدن آن‌ها در حال پیشروی بود. حضور مخاطبان و اجراگر در رویداد اجرا، شبیه روایت نقل شده ای از یک اتفاق نبود، بلکه معبد با مخاطبان و نیز مخاطبان با یکدیگر در ارتباطِ قصدیِ بی واسطه و بدنی، در رویدادی مشارکت داشتند، که خارج از پیش بینیِ همهٔ آن‌ها بود. این تداخل بدنمندانهٔ افرادی بود که مرلوپونتی آن را با مفهوم کلیتی تفکیک ناپذیر و در هم تنیدگی، در جهانی مشترک بیان می‌کند؛ و جهان مشترکِ معبد و تک تک مخاطبان، رویداد زندهٔ «کشت زار» بود. در این رویداد، آن‌ها مخاطبان منفعل اثر هنری نبودند. این فقط چشمان آن‌ها نبود که اشیایی را نظاره می‌کرد. این، دریافتِ بدنمندانهٔ همه جانبه از تجربهٔ مرگِ کسی، در نزدیکی آن‌ها بود؛ در تردید اینکه مرگ خواهد آمد یا می‌توان جلوی آمدنش را گرفت. در فضایی از هراس و تردید، مخاطبی از معبد می‌پرسد که: «پس برای حفظ جان تو چه باید بکنیم؟» و به او می‌گوید: «با ما حرف بزن». چرا ما باید شاهد مرگ تو باشیم وقتی تو امکان هر کنشی برای نجات‌ات را از ما باز پس می‌گیری؟ براستی آیا آن‌ها باید بی‌تفاوت، همچون مخاطبی دربرابر اثری هنری، تنها به نظاره می‌نشستند، یا با تمام ادراک و احساس و بدنمندی با این رویداد تکان دهنده مواجه می‌شدند؟ آیا آن‌ها می‌توانستند با دیدن دردمندی معبد تنها غمگین شوند و بدون هیچ عکس العملی، سکوت کنند و به تماشای مرگ او بنشینند؟ حضور آن‌ها، تنها برای درکِ رنجِ معبد، همچون تماشای اثری هنری نبود، بلکه به تعبیر مرلوپونتی، این ادراک، پهلو به پهلوی ابراز و بیان و تعامل است. جملهٔ مخاطبی که می‌گوید «با ما حرف بزن» عبارتی نیست که بتوان به سادگی از آن عبور کرد. از منظر مرلوپونتی، سوژه‌ها تنها منفعلانه در مجاورت بدنی هم نیستند، بلکه این انفعال، با کنشِ فعالِ بیان، همراه است. بنظر مرلوپونتی مرزی زمانی برای تقدم و تاخر دریافت و کنش وجود ندارد و این دو وجه همزمان با هم متحقق می‌شوند. جملهٔ «با ما حرف بزن» حاکی از نقصان رابطهٔ دریافت- بیان است که در آن، معبد بطور ارادی از بیان امتناع می‌کند و این شیوه، مخاطبان را در تعلیق و گنگی قرار می‌دهد؛ در اینکه چرا نباید وارد کنش شوند و فقط دریافتگر باشند. چرا نباید کاری برای توقفِ مرگِ دیگری انجام دهند. اما با این حال، هیچ چیزی، حتی تصمیم ارادی معبد، نمی‌تواند مانع از ارتباط بدنمندانه و بیان شود. چرا که بیان وجه الزامیِ ارتباط است. مجاورت با دیگری به منزلهٔ ارتباطی پیشاتاملی با او، و پاسخگویی به او، به شیوه‌هایی گوناگون است. در دقایق پایانی اجرا، مخاطبی با گریه از معبد می‌خواهد که اجازه دهد، تا به او کمک کند. گریستنِ مخاطب حاکی از ادراک او از فضای خطیر رویداد و پاسخی در قالب گریستن است. در این شیوهٔ بیان نه فقط معبد، که تمام حاضرین در پرفورمنس، مخاطبِ این مخاطب واقع می‌شوند و در پی آن، صداهایی از میان جمعیت مخاطبان بلند می‌شود که «بیایید با هم معبد را از طناب دار به در آوریم» و در حالی که همهٔ حاضرین به سمت او می‌آیند اجرا به پایان می‌رسد. معبد و همهٔ مخاطبان، در ارتباطی در هم تنیده با یکدیگر قرار داشتند و این تبلورِ مفهوم درتنیدگی بدنمندانهٔ مرلوپونتی، در رویداد است. این تعامل بین دو فرد در جهانی مشترک و انحصاریِ آن دو نیست، بلکه همهٔ حاضرین در جهان و رویدادی مشترک در تعامل با هم مشارکت داشتند.

نتیجه

مرلوپونتی وقتی از آمیختگیِ قصدیتِ من و دیگری و از امتداد بدن من در بدن دیگری می‌گوید، از جهان مشترکی سخن به میان می‌آورد که بدن‌های ما، بطور همزمان، در آن اقامت دارند. این به منزلهٔ در هم تنیدگیِ من با دیگری به شیوهٔ بدنمندانه و تقاطع بدن من با بدن دیگری در جهان است. به عبارتی، من به عنوان سوژه‌ای منفرد، دارای جهانی متمایز، مستقل و خاصِ آگاهی خودم نیستم، بلکه حضور و تجربهٔ بدنمندانهٔ من از دیگری و دیگران از من، به تجربه ای جسمانی از سوژه‌ای می‌انجامد، که مرلوپونتی آن را تحت عنوان تجربهٔ سوژهٔ پیشا- شخصی بیان می‌کند. این تجربه ای مشترک از جهانی واحد است و نه جهانی بسته، نزد سوژه بطور خاص و یا حاصل ادراکات حسی سوژه و دیگری، بصورت جدا مانده از هم. مجاورت با دیگری یا تلاقی بدنمندانهٔ ما، نظرگاهی است که پدیدارشناسی مرلوپونتی را به سوی اخلاق سوق می‌دهد.

حضور بدنمند مخاطبان و در هم تنیدگی آن‌ها با اجرا و اجراگر، تمامیت کار هنری را به چالش می‌کشد و کار

هنری را به رویدادی غیرقابل پیش بینی و خارج از کنترل هنرمند مبدل می‌سازد. حضور بدنیِ اجراگر و مخاطب، فضایی برای مشارکت را می‌گشاید. در پرفورمنس تعاملی، جدایی حیطهٔ درون و بیرون اثر هنری، با تعامل مخاطب با اجراگر به چالش کشیده می‌شود. با بازگشت به نقد مرلوپونتی در مورد جدایی سوژه - ابژه در پرفورمنس تعاملی، شاهد واژگونی این رابطه از طریق مشارکت مخاطب در کار هنری هستیم. کار هنری به مثابهٔ ابژه‌ای برای دیدن، برای تفکر و برای قضاوت نیست، طوری که مخاطب، منفعلانه تنها مشاهدگر آن باشد یا از کنار آن عبور کند، بلکه حضور همزمان مخاطب و اجراگر و تجربه‌ای بر اساس بدنمندی و ادراک آن‌هاست که جهانی را می‌سازد و رویدادی را رقم می‌زند.

انطباق و بکارگیری دیدگاه فلسفی و روش پدیدارشناسانه مرلوپونتی در مواجهه با هنر، امکانی برای رهاسازی کار هنری از تعاریف و محدودیت ها، و نیز گذر از دوگانه انگاری بیرون/ درون ، هنرمند/ مخاطب، مفهومی/ مادی، ... در هنر است. حضور و تعامل بدنمند مخاطب در کار هنری، تجدید حیاتی برای هنر و از نو بنا نهادن هنر در جهت برپایی جهانی مشترکی حاصل از ادراک و کنش متقابل و تعامل بین هنرمند، رویداد هنر و مخاطب هنر است.

در این مقاله، تلاش ما بر آن بود که پلی ارتباطی بین مفاهیم و توصیفات پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی، و پرفورمنس تعاملی برقرار کنیم. همچنین روشی نوآورانه، از تحلیل کار هنری ارائه دهیم، که در آن مفاهیم فلسفی، بنیانی برای تحلیل باشند. در این شیوه، بجای نقد شناخت‌گرایانه از اثر هنری، و قضاوت دربارهٔ آن، با رویکرد پدیدارشناسانه، رویداد هنری را مد نظر قرار دادیم و به جستجو، توصیف و تحلیل آن پرداختیم. به نظر نگارندگان، هنر تعاملی با توجه به تمایل و گسترش روزافزون آن در دنیای هنر، نیازمند برخورداری از بنیان‌های فلسفیِ قوی است که دستیابی به آن، نگاهی عمیق، هم به فلسفه، و هم به هنر، را طلب می‌کند. این مقاله، تلاشی بود برای گشودن کار هنری در بستر مفاهیم فلسفی و تحلیل کار هنری از منظر فلسفه تا دستاوردی باشد برای هنرمندان و تحلیل‌گران حوزهٔ هنر و بویژه هنر تعاملی، تا به سوی بسط و غنای کیفی این هنر (بجای گسترش کمی‌آن) گام بر دارند.

پی‌نوشت‌ها

۱. امیر معبد متولد ۱۳۵۳، فارغ‌التحصیل رشتهٔ نقاشی از دانشگاه هنر و معماری تهران (دانشگاه آزاد) است. وی چهرهٔ شناخته شده در عرصهٔ هنر مجسمه‌سازی، چیدمان و پرفرمنس در ایران است. در ۱۹۹۹ اولین چیدمان خود را به نمایش گذاشت که شاید بتوان آن را به عنوان اولین تجربه چیدمان بعد از انقلاب تلقی کرد. از ۲۰۰۰ تا ۲۰۰۷ چیدمان‌های بسیاری نظیر برای بم، شمع‌ها، قارچ‌ها، فرشته‌ها، سلف پرتره، بشنو از نی، بکارت، بلندای آسمان را بر پا کرد. از ۲۰۰۶ تحت تأثیر بحران‌های اجتماعی به چیدمان‌هایی روی آورد که از اشیا تغییر شکل یافته برای بیان صریح‌تر خود نسبت به اتفاقات و جریانات اجتماعی بهره گرفته بود. به دنیال چنین تغییر رویه‌ای وی به تجربیاتی در پرفورمنس گرایش پیدا کرد. چرا که به نظر او ایده‌هایش را نمی‌توانست با هیچ متریالی جز بدنش بیان کند. از میان پرفورمنس‌های او می‌توان به «اختیار، کشت‌زار، تزویر، گشایش، تکرار و بیا نوازشم کن» اشاره کرد.

۲. پرفورمنس «کشت زار» چهارمین پرفورمنس امیر معبد است. معبد در این اجرا و چیدمان که در محوطه بیرونی گالری محسن برگزار شد، طناب داری بر گردن خود آویخته بود. در طول اجرای پرفورمنس لایهٔ یخی در زیر پای او قرار داشت که با ذوب شدن آن فاصلهٔ معبد از سکوی زیر پایش بیشتر می‌شد و وضعیت آویخته شدن طناب را بر گردن او تشدید می‌کرد. امیر معبد در این اجرا قصد داشت که مخاطبان را در مواجهه با مفهوم مرگ قرار بدهد تا پس از مشاهده و درک نزدیک مرگ، نسبت به جان انسان‌ها احساس مسؤلیت بیشتری کنند. این اجرا موجب شد که همسایه‌های گالری به نیروی انتظامی‌خبر بدهند و آن‌ها را در جریان یک خودکشی در یکی ازمهم‌ترین گالری‌های تهران بگذارند. اما وقتی که پلیس از راه رسید؛ اجرا به پایان رسیده بود و رسول اف مدیرگالری پلیس را مجاب کردکه این اتفاق یک اجرا و چیدمان بوده است.

3. Maurice Merleau-Ponty (1908–1961)

4. «Cézanne’s Doubt»

5. «Indirect Language and the Voices of Silence»

6. «Eye and Mind”

7. Phenomenological

8. Perception

9. Expression

10. Pre- reflective
11. perspectively
12. Embodiment
13. Interactive art
14. spectator
15. Interactive performance
16. “Field”
17. Intentionality

۱۸. مفهوم قصدیت نزد مرلوپومتی، بر گرفته از فلسفهٔ هوسرل است، با این تفاوت اساسی که هوسرل قصدیت را جهت گیریِ آگاهی به سوی ابژه‌ها می‌داند، بنظر او ؛ ذهنیت محضِ سوژه با رابطهٔ قصدی می‌تواند دربارهٔ هر چیز از جمله خود تأمل کند. سوژه با کسب آگاهی از خود، در نخستین قدم از بدن خود آگاه می‌شود و در قدم بعد سایر امور از طریق بدن با رابطهٔ قصدی تجربه می‌شوند. اما به نظر مرلوپونتی، قصدیت سوژه به سوی جهان، وجهی پیشا آگاهانه و بواسطهٔ بدنمندی بوده و عبارت از تداخل جسمانی سوژه با جهان و دیگری است. قصدیت برای مرلوپونتی تنها روی کردنِ سوژه به سوی دیگری نیست بلکه همچنین روی کردنِ دیگری به سوی سوژه است و پیامد این تداخل، گسیخته شدن هویت ثابت سوژه و آشکار شدن رابطهٔ اخلاقی بین سوژه و دیگری است.

19. intertwining of bodily
20. Anonymous

۲۱. در نگاه پدیدارشناسانهٔ هوسرل و لویناس نیز با رویکرد پدیدارشناسانه بدن را مورد توجه قرار داده اند. به نظر هوسرل، بدن وسیلهٔ تصاحب ابژه‌های دیگر است. «چیزی است که من آن را بطور اولیه و بی واسطه تصاحب کرده ام و اکنون ارگان و وسیلهٔ تصاحب همه چیز است» (رشیدیان، ۱۳۸۴: ۳۷۸). او با فاصله‌گذاری بین بدن و آگاهی، می‌گوید که، سوژه وجه روانی خود را در بداهت و به عنوان داده‌ای محض می‌فهمد بدن برای سوژه اولین قدم از تقویم جهان است و پس از آن، سوژه ابژه‌های دیگر را بوسیلهٔ ادراکات حسی، و بر حسب کیفیت آن‌ها، به عنوان یک زیستهٔ انضمامی‌بر ذهنیت محض، درک می‌کند و از اینجا به تقویم جهان می‌پردازد. او امکان آگاهی از دیگری را تنها در وجه جسمانی و مستلزم دریافتی بر اساس تشابه بدن من با بدن دیگری می‌انگارد و امکان درک ذهنیت و آگاهیِ دیگری را مسدود می‌شمارد. اهمیت بدن و بدنمندی در فلسفهٔ لویناس به گونهٔ دیگری آشکار می‌شود. بدن از نظر لویناس ابژه و یا ابزاری برای شناخت و آگاهیِ سوژه نیست، بلکه بدنمندی امکان مسئولیت برای دیگرست. به زعم لویناس سوژه پیش از هر رابطهٔ شناختی با دیگری، بطور آغازین با او نسبت اخلاقی دارد چرا که سوبژکتیویته، در مسئولیت برای دیگری به تحقق می‌رسد. سوژه پیش از شناخت و حکم دربارهٔ دیگری، در مجاورت دیگری قرار دارد و بدنمندی سوژه، او را با دیگری و مسئولیت و پاسخگویی به جهرهٔ دیگری ارتباط می‌دهد.

22. transgression
23. encroachment

۲۴. در رویکرد عقلگرایانه، درک حسی از وضوح و اعتبار ساقط است. چرا که ادراک حسی، اموری زودگذر، غیر قابل اعتماد (و چنانکه کانت می‌گوید) غیر قابل تعمیم به همگان است و از این جهت نمی‌تواند اساسی برای اندیشیدن و آگاهی باشد. در این تلقی ادراک حسی باید توسط قوای عقلی مورد سنجش و حکم قرار گیرد.

25. Central vision
26. Peripheral vision
27. interaction
28. ethical relation

۲۹. لازم به ذکر است که هنر تعاملی حیطهٔ گسترده‌ای را در بر می‌گیرد که شامل اجرای تعاملی، چیدمان تعاملی و شیوه های دیجیتال تعاملی است. بطور حتم مفهوم بدنمندی از فلسفهٔ مرلوپونتی قابل تعمیم و تحلیل در هر یک از انواع هنر تعاملی ذکر شده می‌باشد، که در این مقاله فرصت پرداختن به آن‌ها میسر نیست و لازم است هر یک طی مقالاتی جداگانه مورد بحث و بررسی قرار گیرد.

30. pure spectator
31. “Visible and the Invisible”
32. constitute
33. pre-personal
34. anonymous,

کتابنامه

پریموزیک، دنیل تامس. (۱۳۸۷). *مرلوپونتی، فلسفه و معنا*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر مرکز.

کارمن، تیلر، هنسن، مارک. بی. ان. (۱۳۹۱). *مرلوپونتی ستایشگر فلسفه*، ترجمه هانیه یاسری، تهران: تشر ققنوس

کارمن، تیلور. (۱۳۹۰). *مرلو- پونتی*، ترجمه مسعود علیا، تهران: نشر ققنوس.

گیلمور، جاناتان. (۱۳۹۱). *مرلوپونتی ستایشگر فلسفه*، ویراستاران تیلر کارمن و مارک بی. ان. هنسن، ترجمه هانیه یاسری، تهران: تشر ققنوس.

مرلوپونتی، موریس. (۱۳۹۱). *جهان ادراک*، ترجمه فرزاد جابرالانصار، تهران: نشر ققنوس.

Broadhurst , Sue (2012). «Merleau-Ponty and neuroaesthetics: two approaches to performance and technology“. *Digital Creativity*, 23:3-4, 225-238

Hacklin, Saara. (2012). *Divergencies of Perception,The Possibilities of Merleau-Pontian Phenomenology in Analyses of Contemporary Art*. University of Helsinki, Finland

Gallagher, Shaun. (2010). «Merleau-Ponty’s Phenomenology of Perception», *Topoi*, 29:183–185

Levin, David Michael. (1998). «Tracework: Myself and Others in the Moral Phenomenology of Merleau-Ponty and Levinas». *International Journal of Philosophical Studies*, Vol. 6 (3), 345 392

Merleau-Ponty, Maurice. (1993a). *Cézanne’s Doubt, The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. translate, Michael B. Smith, Galen A. Johnson : Northwestern University Press, 59- 75

_____ (1993b). Indirect Language and The Voices of Silence, The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting. Translated , Michael B. Smith, Galen A. Johnson , Northwestern University Press, 76–120.

_____ (2000b). *The Visible and the Invisible*. Translated by Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press (Merleau-Ponty, 2000:)

_____ (2000a). *Phenomenology of Perception*. Translated by C. Smith. London: Routledge

Verhage, Florentien. ”The Rhythm of Embodied Encounters: Intersubjectivity in Merleau-Ponty’s Phenomenology“, thesis of Doctoral in Philosophy, McGill University .(2008).

Sparrow, Tom .(2015). “Plastic Bodies: Rebuilding Sensation After Phenomenology”, European Journal of Philosophy , 564–588