نسبت بدنمندی عکاس و خلق اثر عکاسانه از منظر موریس مرلو ـ پونتی

بامداد امین‌زاده گوهرریزی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۷/۲۴

چکیده

از ابتدای ابداع عکاسی آراء گوناگونی در باب نسبت میان بدن و رسانهٔ عکاسی مطرح شده است که غالباً در آنها، بدن به مثابه موضوع عکاسی است. گرچه این آراء به زوایای مهم و اساسی در عالم عکاسی می‌پردازد، اما کمتر تحلیلی به نقش بدن عکاس در خلق تصویر عکاسانه اشاره دارد. نوشته حاضر با تمرکز بر مفهوم ادراک بدنمند که نزد موریس مرلو-پونتی مشخصاً فریضه‌ای بدنمندانه است و نقدهای دامنه‌دار او بر رسانه عکاسی تلاش دارد نسبت خوانش‌های مرلو-پونتی[1] را با جهان عکاسی مورد کنکاش قرار دهد و روشن سازد چگونه بدن در عکاسی نقشی ورای موضوعیت اثر عکاسانه دارد. هدف این متن آن است که نشان دهد گرچه برای مرلو-پونتی عکاسی کنشی بیش از منجمد کردن لحظه‌ای خاص نبود که فاقد توانایی‌ها و قابلیت‌های سایر رسانه‌های هنری است و بدین دلیل در کانون اندیشه‌ورزی این اندیشمند جای نداشت اما با فرض چنین موضوعی نزد او که ادراک از جهان از منظر سوبژکتیویته بدنمند تبیین می‌شود، می‌توان عکاس را نیز مانند هر هنرمند دیگری در بطن چنین خوانشی قرار داد. مقاله پیش‌رو، که جزو پژوهش‌های کیفی است و به شیوه توصیفی-تحلیلی به انجام رسیده است. در تلاش برای یافتن پاسخی برای این پرسش است که اتخاذ رویکرد تقلیل‌گرا به عکاسی از جانب مرلو-پونتی به واسطهٔ نوع خوانشی از عکاسی شکل می‌گیرد که منحصر و محدود به قابلیت‌ها عکاسی در اوایل قرن بیستم و بالطبع آن نگاهی است که عکاسی را صرفاً بازنمایی عینی جهان پیرامون می‌داند. چنین موضوعی سبب گردیده است که سویه‌های پراهمیتی از رابطه میان عکاس، عکس و جهان در نوشته‌های او مغفول ماند در حالی که می‌توان با آشکار ساختن و تعمق در باب نقدهای او امکانی را برای تسری ایده‌های مرلو-پونتی به جهان عکاسی فراهم آورد و از چنین رهگذری چهرهٔ متفاوتی از او به نمایش گذاشت.

کلیدواژه‌ها: مرلو-پوتنی، عکاسی، بدن، بدنمندی، قصدیت حرکتی، قصدیت بدنی، ادراک

*. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
Email: bamdad.aminzadeh@gmail.com

مقدمه

نقش بدن در طول تاریخ هنر همواره بنیادین و اساسی بوده است. این موضوع در جهان عکاسی به مانند هر رسانهٔ هنری دیگر به سه اعتبار قابل بررسی و مطالعه است. در نقش اول بدن موضوع آثار هنری است. در نقش دوم نحوهٔ مواجههٔ بدن مخاطب در درک و دریافت اثر هنری مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در نقش سوم که ناظر به موضوع این نوشتار نیز می‌باشد اهمیت نقش بدن هنرمند در خلق اثر هنری مورد مداقه است. در چنین رویکردی، نگاه مرلو-پونتی به هنر مدرن که عموماً معطوف به حوزه نقاشی است اهمیت بسزایی می‌یابد. زیرا نزد او هر تئوری در باب ادراک بی‌شک تئوری درباره بدن است. گرچه نگاه مرلو-پونتی به هنر در سه مقاله مشهورش با نام‌های «شک سزان»،[۲] «زبان غیر مستقیم و آواهای سکوت»[۳] و «چشم و ذهن»[۴] عموماً ناظر به جهان نقاشی است با این حال، شبکه مفاهیمی که مرلو-پونتی از نسبت میان هنر و جهان می‌آفریند امکانی را فراهم می‌آورد که فراتر از نگاه او به هنر بیندیشیم و خوانش‌های جدیدی را به نمایش گذاریم حتی اگر تیغ تیز نقدهای او ماهیت رسانه عکاسی را هدف گرفته باشند. نزد مرلو-پونتی هستی ما در جهان با تمام ابژه‌های دیگر متفاوت است، زیرا نزد او انسان از جهان است و در مشارکتی دائم در آن به سر می‌برد. این مشارکت در هستی به واسطه بدن شکل می‌یابد زیرا بدن مقوم هر ادراکی است. به این ترتیب او نسبت اثر و خالق اثر را در پرتوی تازه دید. هنرمند در درون جهان می‌زید و جهان را از طریق حواس به چنگ در می‌آورد «تئوری خلق اثر هنری در هم‌آمیزی خود و جهان است نه تقلیدی از جهان به وسیله‌ی نقاش که نقش سوژه را ایفا می‌کند و جهانی که نقش ابژه را دارد.» (Johnson,1993:13) نگاه مرلو-پونتی بنیان‌های هنر را نشانه می‌گیرد زیرا نزد او هنرمند و جهان یا به بیان عام‌تر انسان و جهان از یک جنس‌اند. عکاس نیز به مانند هر هنرمند دیگری در دل چنین رابطه‌ای قراردارد گرچه نزد مرلو-پونتی ناتوانی رسانه عکاسی در بیان تجربه زیسته هنرمند و عدم توانائی ارائه تجربه حرکت دو فقدان اساسی برای رسانه عکاسی است که شأن عکاسی را خدشه‌دار کرده‌اند. اما می‌توان بار دیگر نقدهای او را در افقی جدیدتر با توجه به تغییر و تحولات رسانهٔ عکاسی مورد مطالعه قرار داد.

در این نوشتار، در بخش نخست ابتدا تصویری از مفهوم ادراک بدنمندانه ترسیم می‌گردد. در بخش دوم به خوانش مرلو-پونتی از هنر مدرن بر مبنای مقاله‌های مشهور او می‌پردازم و نشان خواهم داد چگونه او هنر مدرن را هم‌تراز فلسفه قرار می‌دهد و بدین سبب از خصایص تقلیل دهنده مواجهه اندیشمندان با هنر بر حذر می‌ماند. همچنین از این رهگذر اشاره خواهیم کرد که ویژگی‌های ادراک بدنمند و نسبت آن با جهان هنر سبب خلق منظری نو در مواجهه با هنر گشته است چنین خوانشی امکانی را فراهم می‌آورد که نحوهٔ خلق و دریافت اثر هنری را در پیوند عمیق با ویژگی‌های بدنمندانه هنرمند و مخاطب قرار گیرد. هدف از این پژوهش فراهم نمودن بستری برای بررسی نقدهای بنیادین مرلو-پونتی به جهان عکاسی و ارائهٔ خوانش‌های جدیدی از نقدها می‌باشد. همچنین تلاش برای تسری اسلوب‌های موجود در تفکر او به رسانه عکاسی و بررسی اهمیت مفهوم ادراک بدنمند در خلق تصویر عکاسی بخش دیگری از هدف این پژوهش است. بدین دلیل چهارچوب نظری این پژوهش بر مبنای پدیدارشناسی به طور اعم و پدیدارشناسی بدن به صورت اخص می‌باشد.

پیشینهٔ پژوهش

خوانش مرلو-پونتی از هنر کاربرد گسترده در بررسی آثار در حوزه نقاشی، تئاتر و سینما داشته است و بدین سبب دست‌مایه پژوهش‌های بسیاری قرار گرفته است که می‌توان نمونه‌های بسیاری از آن را برشمرد اما از میان آن‌ها می‌توان به مقاله The art of doubting توسط Toadvine Jr Theodore(1997) اشاره کرد این مقاله در باب رابطهٔ میان جهان سزان[۵] و مرلو-پونتی است که در آن نویسنده می‌کوشد به تمایزهای مستتر در نگرش پدیدارشناسی سارتر[۶] و مرلو-پونتی به هنر بپردازد و بدین سبب توانسته است نسبت دقیقی از رابطه مرلو-پونتی و جهان هنر را در افقی گسترده‌تر به نمایش گذارد یا Film and the phenomenology of art: Reap-

praising Merleau-ponty on cinema as form, medium, and expression توسط Daniel Yacauone (۲۰۱۶) که در باب ارتباط ادراک بدنمندانه و تجربهٔ زیبایی‌شناسی در سینما بر مبنای مطالعات مرلو-پونتی در حوزه سینما شکل می‌گیرد. این پژوهش مسیری را جهت تسری آموزه‌های مرلو-پونتی به سایر رسانه‌ها فراهم می‌آورد. در ایران پایان‌نامه مانی رشتی‌پور (۱۳۹۳)، تجربه زیباشناختی در پرتوی مفهوم سبک نزد مرلو-پونتی که در آن با استعانت از دو مفهوم بدن و تجربه زیباشناسی نشان می‌دهد که امر زیباشناختی امکانی است که در ساختار میدان پدیداری و سوژه بدنمند به طور مشترک وجود دارد قابل ذکر است. یا در پایان‌نامه سید محسن رضایی (۱۳۹۴)، بررسی ادراک اثر هنری در فلسفهٔ مرلو-پونتی. با مبنا قرار دادن کتاب *پدیدارشناسی ادراک* برآن است تا صورت‌بندیی از پدیدارشناسی ادراک و نسبت آن با هنر بر اساس آرا مرلو-پونتی ارائه دهد قابل مشاهده است. همچنین در کتاب *مرلو-پونتی و روش تحلیل آثار نقاشی*، اسما سبزکار (۱۳۹۶) پژوهشگر با یاری جستن از آموزه‌های او در باب ادراک و هنر برآن است شرح و تحلیلی بر آثاری از نقاشی قرن بیستم ارائه دهد. عموماً این خوانش‌ها ناظر به جهان نقاشی و سینما می‌باشد، لیکن تا جایی که نگارنده این سطور اطلاع دارد، تاکنون پژوهشی با تکیه بر خوانش‌های مرلو-پونتی و نسبت آن با جهان عکاسی صورت نپذیرفته است.

شکل‌گیری مفهوم ادراک بدنمند

مرلو-پونتی با هرگونه نگاه ابژکتیو به بدن که آن را تبدیل به شیئی در میان اشیا می‌کند مخالفت می‌ورزد. او برای تحقق این مقصود کار خود را از تاریخ فلسفه و ثنویت[۷] دکارتی[۸] آغاز می‌کند. به بیان ساده‌تر پدیدارشناسی بدن مرلو-پونتی بیش از هر چیز پاسخی است به آراء دکارت در باب نسبت بدن و نفس، در نزد دکارت: «من جوهری هستم که کل طبیعت آن فکر کردن است، و اگر بدن فکر نکند و در تصور واضح و متمایزی که من از خود به‌عنوان یک شیء متفکر دارم مندرج نباشد، ظاهراً لازم می‌آید که بدن به ذات یا ماهیت من تعلق نداشته باشد.» (کاپلستون،۱۳۹۲: ۱۵۴) این نگرش دکارت در باب بدن نشان می‌دهد که اندیشه همواره مقدم بر جسمانیت است و ذهن یا نفس اصل بنیادین ما در جهان است. ثنویت دکارتی تصویر روشنی از چیستی اندیشه دکارت در اختیار می‌گذارد، زیرا دکارت وجود خود را به‌عنوان یک سوژه، چیزی کاملاً جدا از هرگونه اشتغال در جهان مادی می‌نگرد. کناره‌گیری از هرگونه درهم آمیزی با جهان در نظر دکارت، تصویری از سوژه ارائه می‌دهد که تماماً نامتجسد است و به تمامی مدرکات هستی به گونه کاملاً منفک می‌نگرد. بدین صورت سوژه دکارتی موقعیتی در درون جهان ندارد بلکه به نوعی با چشم خدایی می‌نگرد. پدیدارشناسی بدن مرلو-پونتی پاسخی است به همین دوگانه انگاری دکارت. مرلو-پونتی با مطالعه در سنت فلسفه پدیدارشناسی، بررسی چیستی تجسد در قالب بدن که هسته اگزیستانس بشری است، خوشه مفاهیمی از نسبت بین بدن و هستی و ادراک را ارائه می‌دهد. از دل چنین نگاهی است که او سخن از این مفهوم به میان می‌آورد که «هر تئوری‌ای درباره ادراک بی‌شک تئوری‌ای درباره بدن است» (Merleau-ponty,2012:209). بر مبنای چنین نگاهی برای مرلو-پونتی بدن شرط استعلایی امکان ادراک است. فحوای کلام او در این باب کوششی برای فهم چیستی لایه‌های تجربه ما از جهان است، نه ارائهٔ تفسیر علمی از آن. مرلو-پونتی با استفاده از همین نگاه با هرگونه تفکر ابژکتیو که می‌کوشد بدن را از موضوعیت ادراک بیندازد و آن را به‌مثابهٔ ابژه‌ای در میان سایر ابژه‌ها بداند مخالفت می‌ورزد. و از سوی دیگر تلاش زیست‌شناسان در تبدیل بدن به ارگانیسم زنده که حاصل اطلاعات زیستی، کنش و واکنش‌های اندام‌هاست. به بیان عام بدن بیولوژیک را نیز مورد انتقاد قرار می‌دهد و بدن را در کلیتی از حواس مورد مداقه قرار می‌دهد. این تحلیل نشان‌دهندهٔ این موضوع است که بدن به ماهو ساختاری نظرگاهی دارد. زیرا بدن لنگرگاه ما در جهان است. ما به واسطه بدن‌هایمان و قابلیت‌های آن‌ها در متن جهان قرار داریم.

جایگاه بدن در پدیدارشناسی هنر نزد مرلو-پونتی

مرلو-پونتی در طول دوران حیات خود علاوه بر خلق

چشم‌اندازی یکه در پدیدارشناسی، توجه خاصی به هنر در دوران مدرن نیز دارد. گرچه توجه او در نوشته‌هایش بیش از هرچیز ناظر به رسانهٔ نقاشی است. مرلو-پونتی تحلیل خود از آثار هنری را با طرح این موضوع آغاز می‌کند که نقاشان مدرن جهان پیرامونشان را صرفاً بر اساس پرسپکتیو هندسی بازنمایی نکرده‌اند، بلکه نقاشان در این دوره به دنبال فراتر رفتن از معنای رئالیسم مرسوم هستند. در این دوره تلاش مرلو-پونتی در تحلیل آثار هنری معطوف به آثار پل سزان، پیکاسو،[۹] خوان گریس[۱۰] و چندین هنرمند دیگر است. اما صرفاً تحلیل ویژگی‌های فرمی در کار این هنرمندان مدرن غایت هدفش نیست بلکه او با نظر به ویژگی‌های ادراک که نزد او بدنمند است دست به خلق منظری نو در تحلیل و فهم آثار هنری می‌زند. مرلو-پونتی با بهره گرفتن از ویژگی‌های بدنمندانه ادراک موقعیتی را فراهم می‌آورد که نحوهٔ مواجههٔ هنرمند با جهان را سامان بخشد.

مرلو-پونتی با طرح این ارتباط میان هنرمند و جهان در پی شرحی از بنیان‌های تجربه است. بنیان‌هایی که وابسته به علت و معلول‌های علمی یا نگاه هنرمندان پشین نیستند بلکه بیش از هرچیز وابسته به زیست هنرمند در زیستگاه طبیعی‌اش (جهان)اند. نزد مرلو-پونتی تشریح این بنیان‌های تجربه در کار هنرمندان بیش از هرچیز با نظرگاه زیستهٔ هنرمندان عجین شده است. نکته حائز اهمیت در این میان این است که پرسپکتیو زیستهٔ ما به شکل هندسی یا تصویری فهم نمی‌شود. زیرا ما از یک نقطه ثابت به جهان نمی‌نگریم (همچون قواعد پرسپکتیو دوره رنسانس) بلکه ویژگی‌های حرکتی ما و به شکل کلی‌تر بدن ماست که تبیین‌کننده پرسپکتیو زیستهٔ ما در مواجهه با جهان است.

در دوران مدرن، نقاشانی همچون سزان و پیکاسو با اهمیت دادن به ابژه‌ها، تصاویری از جهان به نمایش گذاشتند که به شکل ابژه‌ای کاملاً آشنا از مقابل دیدگان ما عبور نمی‌کنند بلکه نگاهمان را متوقف می‌سازند و آن را به پرسش می‌گیرند. آشکار شدن ماهیت‌های موجود در پس این نقاشی‌ها صرفاً از طریق قدرت بینایی میسر نمی‌شود زیرا هنرمند به شکل مستقیمی با بدن خود و تجربه‌های خود از جهان روبرو است. این تجربه‌های هنرمند از جهان به کمک تمام حواس هنرمند از محیط پیرامون حاصل می‌شود نه از برتری حسی همانند بینایی بر حواس دیگر. این موضوع بیانگر فحوای کلام مرلو-پونتی در باب حواس است این که حواس با گشوده شدن به روی جهان، ارتباطی متقابل با جهان ایجاد می‌کند که نه به صورت تک‌تک بلکه به صورت یک مجموعه تجربه می‌شود. به‌عنوان مثال ما سختی و شکنندگی شیشه را می‌بینیم. در هنر نیز سزان با بیان این مطلب که می‌خواهد بوی درختان را به تصویر بکشد به نقش ویژگی‌های حسی ما از ادراک جهان اشاره دارد.

مرلو-پونتی و جهان هنر

در بخش قبل بیان شد که رابطه ما با جهان به‌سان موجوداتی بدنمند است و ادراک ما از جهان، حاصل دریافت ما از جهان به وسیله قابلیت‌های بدنی. هنرمندان و مخصوصاً نقاشان نزد مرلو-پونتی نیز بی‌شک در دل همین پیوند ناگسستنی میان بدن و جهان قرار دارند. «نقاشی، همانند خود ادراک، صرفاً معطوف به جهان نیست بلکه در جهان جای دارد. مرلو-پونتی می‌خواهد نقاش را به ساحت تماس با جهانش بازگرداند.» (کارمن،۱۳۹۴: ۲۶۴)

نزد مرلو-پونتی تشریح بنیان‌های تجربه در کار هنرمندان بیش از هرچیز با نظرگاه زیستهٔ هنرمندان عجین شده است. به همین دلیل آثار سزان در نقاشی را مورد مطالعه قرار می‌دهد زیرا در نظر او روش و منطق پدیدارشناسانه در کار سزان بیش از هم‌نسلانش تجلی یافته است. همچنین در این‌باره می‌نویسد: «پرسپکتیو زیسته که ما عملاً آن را ادراک می‌کنیم از جنس هندسی یا عکاسانه نیست. اشیایی که ما در نزدیکی می‌بینیم کوچک‌تر و آن‌هایی که از دور می‌بینیم بزرگ‌تر از آنی به نظر می‌رسند که در تصویر عکاسی مشاهده می‌کنیم. این موضوع در سینما نیز قابل مشاهده است. قطاری که به ما نزدیک می‌شود بسیار سریع‌تر از قطاری واقعی در همان شرایط بزرگ‌تر می‌شود.» (Merleau-ponty,1993:64) نزد مرلو-پونتی، سزان چهره‌ای یکتا در تاریخ هنر است، چون «سزان همواره پایبند به

تصویر۱. پل سزان، جاده‌ای درکوه سنت ویکتور، ۱۸۹۸ تا ۱۹۰۲، رنگ روغن، ۸۱×۹۹ سانتی‌متر، موزه هرمیتاژ، مأخذ:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Route_de_la_Montagne_Sainte-Victoire%2C_par_Paul_C%C3%A9zanne_210.jp

خود پدیده است و نظرگاه زیسته خودش، چیزی که [از جانب جهان] دریافت کرده است را نقاشی می‌کند.» (Johnson,1993:9) همچون مجموعه نقاشی‌های او از کوه سنت ویکتور (تصویر۱) این ویژگی‌های طرح شده در آثار سزان از ارتباط میان بدن، جهان و نحوهٔ ادراک جهان منحصر به نقاشی‌های او نیست بلکه بسیاری از نقاشان در دوران مدرن حتی در انتزاعی‌ترین شکل آن همچون اکسپرسیونیست‌های انتزاعی[۱۱] که سودای تهی‌کردن نقاشی خود از هرگونه ارجاعی را دارند نیز قابل مشاهده است. به‌عنوان مثال تکنیک نقاشی چکاندنی جکسون پالاک[۱۲] نیازمند استفاده کل بدن هنرمند در تقابل با صرف دست هنرمند است. باید در نظر داشت فلسفه مرلو-پونتی در باب هنر با تمام پیچیدگی‌هایش نیروی محرکه هنر است زیرا رسانهٔ هنرمند را ابزار تفکر هنرمند در باب جهان می‌داند. جهانی که در پیوند تنگاتنگ با بدن انسان قرار دارد. هستی بدنمند ما با جهان نشان دهندهٔ این موضوع است که بدن ما پیشاپیش سبکی از بودن ما در جهان است.

مفهوم سبک[۱۳] از دو تراز در نوشته‌های او قابل بررسی است، تراز اول بیانگر سبک خاص و عامی است که جهان بر ما هویدا می‌شود که ناظر به ادراک ما از جهان و رابطه آن با سبک خاص جهان است. تراز دوم که نسبت مستقیم با جهان هنر دارد به مفهوم سبک هنرمند می‌پردازد. او برای شرح مفهوم سبک هنرمند در ابتدا خلق اثر هنری را از وابستگی‌اش به دوگانه سوژه و ابژه رها می‌سازد و برای نیل به این هدف جهان ون‌گوگ[۱۴] را به مطالعه می‌نشیند و بیان می‌کند که در آثار ون‌گوگ ضخامت رنگ، ابعاد و نحوهٔ استفاده از رنگ‌های اصلی و مکمل در آثار او، یا حتی درست کردن فهرستی از ابژه‌هایی که ون‌گوگ در آثارش آن‌ها را ترسیم کرده نمی‌تواند جامع سبک این هنرمند باشد. زیرا این نگرش به آثار ون‌گوگ صرفاً از منظر شخصی است که در پی تقلید از آثار هنرمند آمده است. سبک هنرمند صرفاً زمانی بر ما آشکار می‌شود که مخاطب در معرض ظهور نقاشی ون‌گوگ قرار داشته باشد. مرلو-پونتی بیان می‌کند که سبک هنرمند چندان برای خود هنرمند نیز

هویدا نمی‌باشد بلکه بیشتر مخاطبین آثار آن را درک می‌نمایند.

عکاسی همچون عملی تنانه

نقدهای مرلو-پونتی به رسانه عکاسی

مرلو-پونتی در طول حیات خود هیچ گاه مشخصاً به رسانه عکاسی نپرداخته است و در اشارات کوتاه خود عکاسی را فاقد ملزومات لازم برای تبدیل شدن به رسانهٔ هنری می‌دانست؛ زیرا نزد او در فرآیند عکاسی لحظه‌ای مشخص توسط دوربین ثبت می‌شود. مرلو-پونتی «عکاسی را اشتیاقی برای ساختن تصویری می‌دانست که آلوده تکنولوژی است.» (Hacklin,2012:130)

محور اصلی انتقاد مرلو-پونتی به رسانهٔ عکاسی عدم توانایی رسانه عکاسی در بیان حرکت است؛ زیرا نزد او حرکت عنصر تعیین‌کننده‌ای در ادراک است و برای انسان فاقد توانایی حرکت کردن جهان تبدیل به نمایی دو بعدی از پیش موجود می‌شود؛ به همین دلیل ابژه‌ها در نسبت با حرکت انسان حامل معنا می‌شود. «نقد مرلو-پونتی به عکاسی مشابه نقد او به علم است؛ که به همه چیز از بالا می‌نگرد؛ از خارج. در عکاسی یک ابزار جایگزین تجربه زیسته شده و دنیا از طریق چشمانی بدون بدن نگریسته می‌شود. رابطه دو سویه‌ای که در نقاشی وجود دارد در عکاسی حذف می‌شود.» (Hacklin,2012:131) به نظر می‌رسد مهم‌ترین سویه انتقادی مرلو-پونتی در خصوص عکاسی به توانایی این رساله در بیان حرکت بازمی‌گردد. در پدیدار شناسی ادراک، مرلو-پونتی بر این مفهوم تأکید می‌ورزد که حرکت شیوهٔ خاصی از در نسبت قرار گرفتن ما با ابژه‌ها است. از نظر او ما بدون درک مکان لحظه‌ای ابژه‌های متحرک از حرکت آگاهیم برای مثال هاکلین[۱۵] می‌گوید: «پرنده‌ای که بر فراز حیاط من پرواز می‌کند در زمان پروازش تنها یک توان (خاکستری) پرواز[۱۶] است، من هر لحظه و هر نقطه‌ای را که طی می‌شود درک نمی‌کنم. پرنده وحدت حرکت را طی پروازش در عین اینکه مکانش را تغییر می‌دهد نشان می‌دهد. این جا طوفان پَر و بال‌ها است. نوعی حضور همیشگی و همه وقت مانند ستاره دنباله‌دار و دنباله‌اش.» (Hacklin, 2012:134)

مرلو-پونتی «حرکت به مثابه پدیدار» را جمع ساده تغییر مکان‌های یک ابژه نمی‌داند. از نظر او اساساً حرکت نمی‌تواند طبق تعریف کلاسیک به‌عنوان تغییر مکان تعریف شود. از این نقطه نظر پیوند آراء او با مباحث روان‌شناسی گشتالت[۱۷] روشن است. «حرکت نمی‌تواند به‌عنوان تغییر مکان تعریف شود. جان مایهٔ حرکت به‌عنوان یک پدیدار این است که: ابژه‌های متحرک و حرکت وحدت ادراکی را شکل می‌دهند. اساساً میدان و عرصه ادراک قلمرو حرکت است.» (Ibid:135) جوهر ادراک حرکت است یا حرکت و ادراک دو بعد یک رویداد بنیادین هستند. به‌عنوان یک قاعده، حرکت به‌عنوان یک پدیدارِ جدایی‌ناپذیر، زمان و فضا را تبیین می‌کند.

از سوی دیگر برای مرلو-پونتی «حرکت در پیدایشش همیشه به سمت جایی است. شیوه‌ای درونی برای از هم پاشیدن بدن در مسیر جایی است که ترک می‌کند و جایی که می‌رود؛ برای یک فیزیکدان عبث است که حرکت را در سویش تفسیر کند، تأکید او بیشتر بر جابجایی است.» (Ibid:134) با توجه به کلیات اشاره شده در باب نگرش مرلو-پونتی به حرکت شاید دو مثال زیر چکیده اندیشه او را نشان دهد. مرلو-پونتی می‌نویسد: «وقتی در نقاشی مسیر پنهانی از حرکت خلق شده است در خودش حرکتی بدون جابجایی رخ داده است؛ حرکتی همراه با ارتعاش و پرتو افشانی. او معتقد است که نقاشی ژریکو[۱۸] حرکت را نشان می‌دهد و به گونه‌ای هدایت شده تا چندین لحظه را در خود تسخیر کند در حالی‌که عکس صرفاً زمان را به‌طور مصنوعی تکه‌تکه می‌کند و اسبی بدون حرکت را نشان می‌دهد. بدین قرار در تقابل با زمان عمل می‌کند و از اینکه زمان خود را بنماید ممانعت می‌کند.» (به نقل از:Ibid: 133) (تصویر۲)

به بیان دیگر، حرکت کردن در جهت کاهش فاصله ادراکی ما و جهان عمل می‌کند. این ارتباط یادآور تفکر مرلو-پونتی در باب در هم تنیده بودن ادراک و هستی ما در جهان است و به این واقعیت اشاره دارد که حوزه ادراک اساساً قلمرو حرکت است و ساختار حرکت است که معنا را به وجود می‌آورد و اجازهٔ تفکر به محسوسات را فراهم می‌آورد. این ویژگی از نظر نگارنده این سطور بیانگر نسبت فرآیند عکاسی و بدن عکاس است.

همان‌طور که اشاره کردیم، مرلو-پونتی در اشارات کوتاهش به عالم عکاس، رسانه عکاسی را فاقد توانایی بیان حرکت در تصاویر می‌داند. او بیان می‌کند که عکاسی لحظه‌هایی را حفظ می‌کند که یورش زمان را بی‌درنگ متوقف می‌سازد؛ او با استناد به عکس‌های ژول مری[۱۹] فیزیولوژیست فرانسوی که هدف اصلی‌اش مطالعه و درک حرکت انسان و حیوان بود. بیان کرد که عکس‌های مری تأکیدی بر طبیعی بودن تصاویر ندارند و صرفاً خصیصه علمی را بازنمایی می‌کند. به همین دلیل نزد مرلو-پونتی عکاسی فاقد توانایی انتقال تجربه حرکت به مخاطب خود به‌مثابهٔ هنر بود اگر چه حتی از لحاظ علمی می‌توانستند کمک حال بسیاری از پژوهشگران باشد.(تصویر۳) به‌عنوان مثال مرلو-پونتی عکس گرفتن از اسبی در حال دویدن را چیزی فراتر از اسب منجمد نمی‌دانست که صرفاً می‌توانست کارکرد علمی داشته باشد و کمک حال تحقیقات در باب اندام حیوان باشد.

اما مرلو-پونتی تأکید می‌کند که نقاشی از یک اسب، اسب را بیشتر در حرکت نشان می‌دهد حتی اگر در نقاشی، اسب در حالتی باشد که از لحاظ علمی امکان‌پذیر نیست. یا عکس از پرنده‌ای در حال پرواز هیچ‌گاه ماهیت حرکت آن را به ما نشان نمی‌دهد، زیرا نزد مرلو-پونتی حرکت بر فضا مقدم است، فضا به‌واسطه حرکت کردن شکل می‌گیرد. به همین دلیل عکاسی که گسستی از یک پیوستار است هیچ‌گاه نمی‌تواند حرکت را به شکل تام وتمام آن بازنمایی کند. نزد او عکس‌های مری بیش از آنکه بیانگر حرکت باشد دیدگاهی انتقادی او نسبت به نگرش علمی به هنر است. نقد مرلو-پونتی به عکاسی به نوعی یادآور نقد او به علم است. چیزی که در این میان به نظر می‌رسد مرلو-پونتی نادیده گرفته است عدم توجه او به خنثی نبودن دوربین عکاسی است. هربرت دامیش[۲۰] در یادداشت کوتاهی با عنوان پنج نکته برای پدیدارشناسی تصاویر عکاسی می‌نویسد: «دوربین عکاسی ساختار بی‌غرضی نیست. عکاسی حتی اگر کپی از جهان باشد نسخه خنثی از جهان ارائه نمی‌دهد.» (به نقل از Ibid:131) این نکته نشان می‌دهد که دوربین عکاسی خود تبدیل به بخشی از بدن هنرمند می‌شود و هنرمند با استفاده از آن تجاربش از جهان را بازنمایی می‌کند.

در سال‌های اخیر و با پیشرفت تکنولوژی، بسیاری از عکاسان توانایی عکاسی در بیان حرکت را دست مایه خلق عکس‌های خود قرارداده‌اند. به‌عنوان مثال: در سال ۲۰۰۷ عکاسی به نام کریستین مایر،[۲۱] یک اسلایدشو را از پایتخت مغولستان اولان‌باتور به نام دگر شهر، نه شهر من[۲۲] که شامل ۱۹۰ تصویر است به نمایش گذاشت. این تصاویر حاصل وصل کردن دوربین عکاسی به سگی ولگرد در پایتخت مغولستان است. سگ در شهر پرسه می‌زند و هر یک دقیقه به شکل اتوماتیک تصویری توسط دوربین متصل شده به سگ ثبت می‌شود. تا اینجا کار این مجموعه صرفاً با استفاده از تکنولوژی جدیدتری نسبت به آثار مری در سنتی مشابه آن قرار می‌گیرد. اما تفاوت عمده‌ای در این مجموعه نسبت به کار آن عکاس وجود دارد. در کار مری با نگاهی تحلیلی به پدیده علمی نزدیک می‌شویم اما هدف مایر به روش مری علمی و تحلیلی نیست. او تلاشی برای تکه تکه کردن یک ابژه مانند تجزیه اسب به اجزاء ندارد. بر عکس در تصاویر او، ناظر دعوت می‌شود تا به سوی حیوان و دنیایش حرکت کند. بجای اینکه دوربین به سوی حیوان هدف بگیرد او دوربین را حمل می‌کند از این طریق ناظر می‌تواند آنچه او می‌بیند را ببیند. او با این عمل شهر را از چشم‌اندازی متفاوت با آنچه تاکنون دیده شده بازنمایی می‌کند و مسئله بنیادین نسبت ما وجهان را به چالش می‌کشد. عکس‌های این مجموعه توسط فرآیندی مکانیکی ثبت شده‌اند. به همین دلیل این تصاویر ناشی از ملاحظات زیبایی‌شناسانه نیستند بلکه تجربه جدیدی از نسبت میان حرکت و منظر شهری‌اند. حرکت در این مجموعه از زمان منفک نمی‌گردد بلکه اتصال تصاویر به یکدیگر در قالب پیوستگی کلی‌تری همچون اسلایدشو است که هدف عکاس را برآورده کرده است. به نوعی در این مجموعه سگ با کلیتی از حواس خود همچون بویایی و لامسه مسیر حرکت خود را انتخاب می‌کند و بدون هیچ قصدی از خلق تصویر به مسیر خود ادامه می‌دهد. و تصاویر به شکل تصادفی خلق می‌شوند که یادآور ایدهٔ سوررئالیست‌ها در خلق اثر هنری است. این مجموعه نشان می‌دهد که عکاسی از تعریف سنتی خود فاصله

گرفته است. با این حال در بیان کلی‌تر می‌توان اشاره کرد که نزد برخی پدیدارشناسان، هنرهای مبتنی بر لنز مانند عکاسی و سینما هنرهای چالش برانگیزند؛ زیرا دوربین واسطه‌ای میان هنرمند و جهان است و این واسطه شاید سبب شود که هنرمند به منظری شهودی از جهان نرسد. در چنین ترازی است که نقد دیگر مرلو-پونتی در ناتوانی ارائه تجربه زیسته در عکس‌ها هویدا می‌شود. باید دانست عکاسی صرفاً نمای لغزنده‌ای بر سطح جهان عینی نیست بلکه می‌تواند تجربه زیسته و نگرش یگانه هنرمند به جهان پیرامونش را بیان کند. زیرا هرگز کسی از موضوعی واحد همان عکس را نمی‌گیرد که دیگری، این فرض که دوربین تصویری کاملاً عینی و غیر شخصی ارائه می‌دهد؛ جای خود را به این واقعیت داد که عکس‌ها نه تنها گواهی هستند بر آنچه وجود دارد؛ بلکه گواهی هستند بر آنچه فرد ادراک می‌کند به همین سبب نحوه مواجهه منحصربه‌فرد هر شخص با جهان صرفاً ثبت و سند از یک موقعیت نیستند بلکه ارزش‌یابی جهان نیز می‌باشد. یا در سطحی دیگر در فرآیند عکاسی و چاپ تصویر جنبه‌هایی از جهان عینی به‌واسطه انتخاب زاویه دید، بزرگ‌نمایی، نحوهٔ چاپ و ... برای ما آشکار می‌شود که به طریق باز تولید دستی این امکان فراهم نمی‌گردد. «می‌توان گفت که عکس‌ها به جهت شکار لحظه‌ای واحد و تاراندن افق‌های زمانی پیرامون آن بسیار اندک گویا و روشنگرند؛ ولی این را هم می‌شود گفت که آنها به‌واسطه نشان دادن آنچه معمولاً هیچ‌گاه نمی‌بینم و قراردادن قهری آن در کانون توجه ما از گویایی و روشنگری بسیار زیادی برخوردارند.» (کارمن، ۱۳۹۴: ۲۸۰) بدون تردید می‌توان یکی از عمده‌ترین دلایل نقد مرلو-پونتی به عدم توانایی رسانه عکاسی در بیان تجربه زیسته را در سازوکار دوربین عکاسی در آن دوران جستجو کرد، در سالیان اخیر با شکل‌گیری فرآیند دیجیتال و به سبب آن راحتی و در دسترس بودن دوربین‌های دیجیتال، سبک‌تر و کوچک‌تر شدن آن‌ها و سهولت چاپ عکس‌ها، ثبت کردن تصویر به امری عادی بدل گشته است به همین دلیل علاوه بر وجه اسنادی عکس‌ها، تصویر برداری از

تصویر۲. تئودور ژریکو، اسب‌ها، ۱۸۲۱، رنگ روغن، ۹۲ × ۱۲۳ سانتی متر، موزه لوور. مأخذ:
https://en.wikipedia.org/wiki/The_1821_Derby_at_Epsom#/media/File:Jean_Louis_Th%C3%A-9odore_G%C3%A9ricault_001.jpg

تصویر۳. ژول مری، اسب سوار عرب، ۱۸۸۷، ۶٫۹× ۱۷٫۶سانتی متر، موزه هنرهای زیبایی هیستون. مأخذ:
https://artsandculture.google.com/asset/arab-horse-gallup-%C3%89tienne-jules-marey/KAHC--dOK5i-8Ug

رخدادهای پیرامون عکاسان تسریع یافته، گرچه این امر در بسیاری از موارد لزوماً امتیازی برای رسانهٔ عکاسی محسوب نمی‌شود و چه‌بسا عکاسی را تبدیل به امری سهل الوصول نموده اما بدون تردید، سبب نزدیک‌تر شدن رسانهٔ عکاسی به جهان شخصی عکاس شده است دلیل اصلی چنین رخدادی را باید در توانایی رسانه عکاسی در بازنمایی از جزئیات جهان جستجو کرد. گرچه بازنمایی جزئیات مفهوم پراهمیتی در تمام رسانه‌ها است اما نوع آن در رسانه عکاسی با توجه به شکل‌گیری عکاسی دیجیتال تغییر یافته است. چنین ویژگی‌ای بدون تردید رسانهٔ عکاسی را از سایر رسانه‌های هنری متمایز ساخته و امکانی را برای رسانه عکاسی فراهم می‌آورد که در بستر تجربه بین‌الاذهانی امکان مراودهٔ تجربه را به شکل گسترده‌تر و بیشتر برای مخاطبین اثر هنری فراهم می‌آورد به همین سبب عکاسی به سطحی پا نهاده است که شخصی‌ترین اُمور عکاس در عین عمومی‌ترین اُمور در جهان تبدیل به موضوعیتی برای عکاسی شوند و بدین ترتیب درجات مختلفی از داده‌گی[۲۳] چیزها به وصف کشیده شود که منحصر به نوع نگاه خاص عکاس به جهان است.

ب. رسانهٔ عکاسی از منظر ادراک بدنمند

عکاسی و دیدن

رسانه عکاسی «نه تنها سیر عادی زمان و مکان را بر هم زد، بلکه در مواردی ساختار خطی روایت سنتی را متزلزل ساخت.» (ولز،۱۳۹۰ :۳۱) یکی از مهم‌ترین دلایل تغییر روایت سنتی، اهمیت این موضوع بود که ابژهٔ بازنمایی شده به وسیله دوربین نسبت به آنچه به چشم انسان ارسال می‌شود متفاوت است؛ در نتیجه عکاس در شرایطی از هم‌آمیزی حواس خود دست به خلق تصویر عکاسانه می‌زند به نوعی عمل دیدن در عکاسی با تمام حواس دیگر در ارتباط تنگاتنگ است، تا عکاس بتواند تصویر دلخواه خود را از آن خود سازد. «دیدن عکاسانه به معنای قابلیت کشف زیبایی در چیزها بود که همه می‌بینند اما با بی‌توجهی از کنارشان رد می‌شوند. از عکاس‌ها انتظار می‌رفت که کاری بیش از دیدن صرف جهان و شگفتی‌های مورد تحسین همگان انجام دهند؛ آن‌ها می‌بایست با تصمیم‌ها و انتخاب‌های بصری جدید، چیزی جذاب می‌آفریدند.»(سونتاگ،۱۳۹۶ :۱۸۲) تمام قابلیت‌های ذکر شده رابطهٔ میان عکاسی و دیدن با پیشرفت تکنولوژی رنگ و بوی تازه‌تری به خود گرفت. به‌عنوان مثال با کوچک شدن دوربین‌های عکاسی مفهوم دیدن در عکاسی به چالش کشیده شد. واکر اوانز[۲۴] در مجموعهٔ مترو (تصویر۴) خود با استفاده کردن از همین تمهید جهان پیرامون خود را به شکلی نو به مطالعه می‌نشیند. واکر اوانز با نگریستن به جهان پیرامون از دل دوربین مخفی‌ای که برای خود طراحی کرده است، جهانی را به تصویر می‌کشد که در مقابل لنز

دوربین بی‌دفاع است. همین موضوع اهمیت دوربین را برای شکل دادن به نوع نگاه جدید به جهان نشان می‌دهد؛ هاکلین به نقل از فوتی[۲۵] می‌نویسد: «از نظر مرلو-پونتی یک تصویر، شیوه‌ای از دیدن است؛ که پیچیدگی‌های مفهومی و ساختاری یک تجربه را برای دریابندگان[۲۶] مشتاق آن می‌گشاید.» (Hack-lin,2012:132)

اما نکته پراهمیتی که در این میان نباید نادیده گرفت کلیتی به نام حواس است. با اینکه نقش بینایی نقش پررنگی در خلق و دریافت عکس دارد، اما عکاس با کلیتی به نام حواس به سراغ خلق تصویر می‌رود به‌عنوان مثال عکس «برگ کلم» وستون[۲۷] (۱۹۳۱) (تصویر ۵) در نگاه اول بیشتر شبیه پارچه چین‌خورده است تا برگ کلم. در این عکس صرفاً بینایی نقش اصلی را ایفا نمی‌کند بلکه لمس جهان پیرامون است که به عکس رنگ‌وبوی تازه‌تری داده است. عکاس با تمهیدات خود عکس را لمس پذیر کرده است. این مثال به ما نشان می‌دهد که ادراک حسی در عکاسی صرفاً به وسیلهٔ بینایی شکل نمی‌گیرد، بلکه ادراک صرفاً به وسیلهٔ کلیتی به نام حواس شکل می‌گیرد و همین تعمق کردن در ساختارهای ادراک است که عکاس را به خلق اثر عکاسانه رهنمون می‌سازد.

مقیاس

دانستیم ادراک از جهان توسط قابلیت‌های بدنی رخ می‌دهد. به نوعی جهان در بدن انسان طنین‌انداز است و توسط هنرمند که به قابلیت‌های رسانه خود تسلط دارد باز آفرینی می‌شود. به همین دلیل عکاس صرفاً جهان پیرامون خود را نه براساس قابلیت‌های دوربین عکاس بلکه با قرار گرفتن در مرکز نیروهایی که از محیط پیرامون بر او تأثیر گذارند بازنمایی می‌کند. توانایی بدنمان در ارتباط با ابژه‌های پیرامونمان رکن اصلی درک ارتباط میان خودمان و جهان اطراف است، این ارتباط بدن و جهان ما را دعوت به بازگشت به فهم پیشانظریمان از بدن می‌کند، جایی که بدن نه به‌مثابهٔ ماشین یا شیء بلکه به‌عنوان جهت‌گیری ما در جهان معنا می‌یابد که با توجه به ویژگی‌های منحصربه‌فرد امکان‌های بیشماری را برای مدرِک فراهم می‌آورد. بی‌شک یکی از جلوه‌گاه‌های اساسی مقیاس بدنی در کار عکاسان است زیرا با ابداع عکاسی زاویه دید مرسومی از نسبت میان بدن عکاس و ابژه مورد نظر او شکل می‌گیرد؛ اما این نسبت به‌مثابهٔ رکن غیر قابل تغییرعمل نمی‌کند زیرا ماهیت دوربین

تصویر۴. واکر اوانز، از مجموعه مترو، ۱۹۳۸ تا ۱۹۴۱، ۱۳٫۸×۲۰٫۵ سانتی متر، موزه هنر متروپلیتن. مأخذ:
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/279111

تصویر۵. ادوارد وستون، برگ کلم، ۱۹۳۱، ۱۹٫۲×۲۴ سانتی‌متر، موزه هنر مدرن نیویورک. مأخذ:
https://www.moma.org/collection/works/46644

عکاسی تا به امروز هیچ‌گاه از قاعده‌ای نظام‌مند پیروی نکرده است. به‌عنوان مثال در اواسط قرن نوزدهم نادار[۲۸] عکاس فرانسوی از اولین اشخاصی است که زاویه دید مرسوم دوربین عکاسی در زمان خود را به چالش کشید. نادار با استفاده از بالن عکس‌های هوایی از شهر پاریس گرفت که در آن دوران نگاهی جدید به شهر پاریس بود. عکس‌ها تلاشی است برای ارائه زاویهٔ دید جدیدی از جهان برای مخاطب، گرچه حتی این تصاویر تا حدودی یادآور چشم خدایی باشند که دکارت از آن نام می‌برد. در مثال دیگر محمد غزالی عکاس ایرانی در مجموعهٔ «جای سر خوبان» (تصویر۶) با استفاده از دوربین عکاسی و نزدیک کردن آن به سر مجسمه نامداران ایران که در میادین یا سطح شهر نصب شده است، زاویه دید نگاه فرضی این مجسمه‌ها به شهر را ثبت می‌نماید. گویی دوربین جایگزین چشم مجسمه گشته است. او در این کار مقیاس بدنی خود در هنگام ثبت تصویر را به مقیاس مجسمه می‌سپارد و با استفاده از زاویه دید مجسمه دست به خلق تصویر می‌زند. مقیاس مجسمه در این مجموعه رکن پراهمیتی است؛ زیرا بسیاری از این مجسمه‌ها در ارتفاعی بالاتر از سطح زمین قراردارند. به همین دلیل تناسبات عکس دست‌خوش تغییراتی می‌گردد. عکاس در این مجموعه از بدن عاریتی بهره می‌گیرد و برای ابژه مجسمه فاعلیت انتزاعی در نظر می‌گیرد. این ویژگی نشان می‌دهد که مقیاس بدنی هنرمند رکن پراهمیتی در ادراک محیط و نحوهٔ گرفت ادراکی هنرمند است.

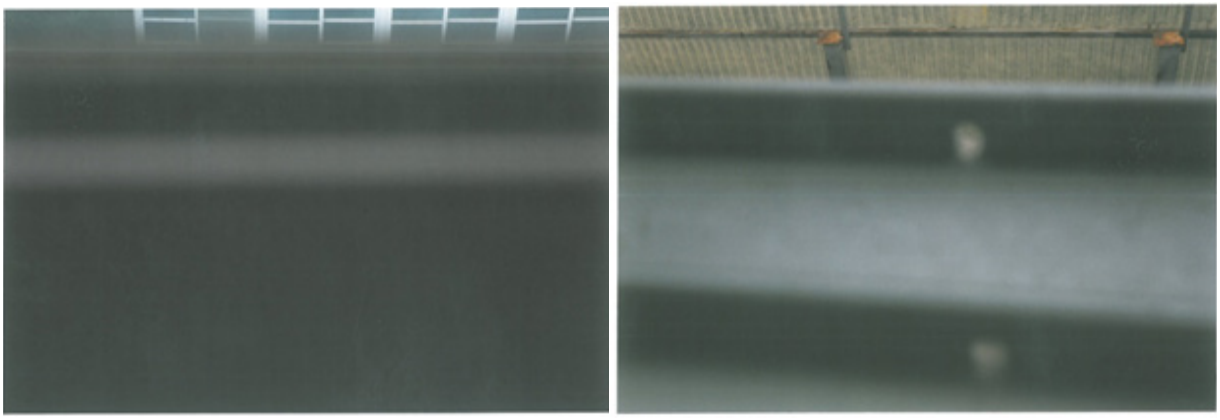
گرفت ادراکی در عکاسی

ادراک رکن مشترک میان تمام انسان‌ها است. اما برای هنرمندان گرفت ادراکی در افق معنایی گسترده‌تری شکل می‌گیرد. زیرا نحوهٔ مواجهه هنرمند با جهان و چگونه فهم کردن آن رکن پراهمیت و اساسی در خلق اثر هنری است. هنرمند در هنگام خلق اثر در رابطه دوسویه میان خود و جهان قرار دارد. به زعم مالبرانش[۲۹] «ذهن از طریق چشم‌ها بیرون می‌رود تا در میان ابژه‌ها پرسه زند.» (Merleau-ponty,1993:128) انسان جهان را منحصر به‌فرد تجربه می‌کند و هنرمند سعی دارد جهان پیرامون خود را آنگونه که در هستی تنفس کرده

تصویر ۶. محمد غزالی، از مجموعه جای سر خوبان، ۱۳۸۸ تا ۱۳۹۰، ۱۱۲×۱۳۴٫۴ سانتی‌متر، مجموعه هنرمند. مأخذ:
http://www.mohammadghazali.com/src/2011%20-%20MOHAMMAD%20GHAZALI%20-%20WHERE%20THE%20HEADS%20OF%20THE%20RENOWNED%20REST.pdf

است بازنمایی نماید. به همین دلیل ارتباط در هم تنیده‌ای میان کسی که اثری را خلق می‌کند و اثر شکل می‌گیرد.

دوربین عکاسی گرچه در نزد بسیاری ابزاری مکانیکی است که واسطه‌ای میان ما و جهان است اما در طول تاریخ به کرات به اهمیت این رسانه در بیان نحوهٔ مواجهه منحصربالفرد عکاس با جهان پرداخته شده است. به‌عنوان مثال اوژن اتژه،[۳۰] عکاس فرانسوی، پاریس را در سال‌های فعالیتش به نحوی بازنمایی می‌کند که مرسوم نگاه غالب آن دوران نیست. اتژه از یک‌سو شیفتهٔ فرآیند عکاسی و از سوی دیگر نگران سیاست‌های هوسمان[۳۱] در تخریب پاریس است. به همین دلیل با نگاهی متفاوت نسبت به هم‌نسلان خود شهر را بازنمایی می‌کند. نزد او پاریس در حال اضمحلال است و سعی او بازنمایی پاریس بر مبنای تصویری از شهر است که گمان می‌برد تا سالیان بعد از میان می‌رود. برای نیل به این مقصود با استفاده ازتمهیدات دوربین و ابزارهای مختلف و قرار گرفتن در زاویه دیدهای نه چندان مرسوم، پاریس را نه براساس فرم‌های از پیش موجود بلکه پاریس را همچون شهری متروک و در آستانه ویرانی به تصویر می‌کشد. اهمیت نگاه اتژه به پاریس نزد سونتاگ[۳۲] این گونه توصیف می‌شود: «واقعیت‌های مرسوم و پذیرفته شده زندگی شهری جذابیتی برای فلانور [پرسه‌زن] ندارد، او مشتاق خلوت‌های تنگ و تاریک و خلاف عرف، آدم‌های مطرود و درحاشیه رانده شده است. واقعیتی غیر رسمی که پشت ظاهر زیبای زندگی بورژوازی پنهان شده و عکاسی آن را به چنگ می‌اندازد. درست مثل کارآگاهی که یک جنایت کار را به چنگ می‌اندازد.» (سونتاگ،۱۳۹۶: ۱۱۶) نگاه عکاس به جهان و سپس بازنمایی کردن آن نگاه به وسیله ابراز و قابلیت‌های خود، رکن پر اهمیتی درگرفت ادراکی عکاس است. در مثال دیگر مهران مهاجر در کتاب تهران بی‌گاه خود و مشخصاً در مجموعه سوم کتاب با نام *تهران‌بسته*، (تصاویر ۷ و ۸) عکس‌هایی را به نمایش می‌گذارد که در رابطه تنگاتنگی میان ادراک بدنمند و شرایط اجتماعی سیاسی شکل گرفته‌اند. عکاس در این مجموعه همچون مجموعه‌های دیگر این کتاب بسان پرسه‌زن در شهر عمل نمی‌کند بلکه به علت شرایط توانایی ارتباط برقرار کردن با تهران را از دست می‌دهد. به همین علت تهران را از دریچه‌ای دیگر می‌نگرد. او با



تصاویر ۷ و ۸. مهران مهاجر، از مجموعه تهران بسته، ۱۳۹۲. مأخذ: برگرفته از کتاب تهران، بی‌گاه. انتشارات مانوش، تهران،۱۳۹۳

قبول حصری خود خواسته، ارتباط خود با تهران را به واسطهٔ عکس‌هایی که از پنجره خانه ثبت می‌کند برقرار می‌سازد. عکس‌های مهاجر در این مجموعه به‌سان بازنمایی معمول شهر تهران نیستند، بلکه ادراک هنرمند به واسطه بدنش و شرایط اجتماعی سیاسی حاکم بر کشور شکل می‌گیرد. تهران در این مجموعه صرفاً ابژه‌ای بازنمایی شونده نیست بلکه تهران بخشی از عکاس است و عکاس بخشی از تهران به سان رباط‌های متداخل در یک گوشت که بی‌شک در کلیتی واحد معنا می‌یابند.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که مشاهده شد، قرائت مرلو-پونتی در باب ادراک، هنر را با گستره‌ای از معانی جدید روبرو ساخت. زیرا هنر، به هر شکل که باشد در نسبت با جهان خلق می‌گردد؛ بدین سبب هنرمند به واسطهٔ بدنش جهان را به ادراک در می‌آورد و آن را فهم می‌کند و با استفاده از رسانهٔ خود جهان را به اثرش دعوت می‌کند. این موضوع یکی از مهم‌ترین دلایل خلق اثر هنری در طول تاریخ هنر بوده است. این پژوهش رابطهٔ میان هنرمند و خلق اثر هنری را در دو تراز در عکاسی مورد بررسی قرار داد. تراز اول به فقدان عکاسی در توانایی نمایش پاره‌ای از وجوه حیاتی در هنر هم‌چون تجربه حرکت و تجربه زیسته اشاره دارد. تراز دوم مربوط به این نکته است که هر تصویری که به واسطهٔ دوربین عکاسی خلق می‌شود در ارتباط تنگاتنگی با بدن خالق اثر شکل گرفته است حتی اگر عکاس از عکس هنرمندِ دیگری بهره برده باشد و یا نسبت به ادراک بدنمند ناآگاه باشد. برای دانستن چرایی عدم توجه مرلو-پونتی به رسانه عکاسی باید دانست که نگاه او در باب عکاسی بیش از هرچیز وام‌دار نگاه سنتی به عالم عکاسی بود. امروزه با تحولات مختلفی که رسانهٔ عکاسی پشت‌سر نهاده، بسیاری از مفاهیم بنیادین در عکاسی بازتعریف گشته‌اند و جایگاه عکاسی در هنر معاصر مستحکم‌تر از گذشته گشته است. این پژوهش گرچه مبین این نتیجه‌گیری است که بسیاری از رهیافت‌های مرلو-پونتی در پدیدارشناسی ادراک قابل تسری به رسانهٔ عکاسی است که نمونه‌های از چنین رویکردی در این پژوهش مورد مداقه قرار گرفت همچون مجموعه عکس‌های کریستین مایر(اسلایدشو) از پرسه‌زنی سگی حامل دوربین عکاسی در اولان باتور پایتخت مغولستان که گذشته از جنبه‌های بدیع آن، این اثر مصداقی است از خلق حرکت که مرلو-پونتی معتقد بود عکس توانایی خلق آن را در برابر نقاشی ندارد. یا مجموعه عکس‌های مهران مهاجر با عنوان تهران بسته که بر نقش انکارناپذیر بدن عکاس و تفسیر بدنمندانه او در شرایط و مناسبات اجتماعی خاص تأکید دارد. اما برای درک عمیق‌تر چنین موقعیتی نیازمند بررسی ماهیت رسانهٔ عکاسی در افق پدیداری گسترده‌تری هستیم، همان‌طور که اشاره شد دستیابی به چنین افقی از مسیری محقق می‌گردد که خالق اثر، جهان را ابژه‌ای منفک از بدنش نداند. خلق عکس به مانند تمام آثار هنری دیگر نیازمند وجود بستری از

هم‌آمیزی میان بدن و جهان است.

بنابراین در این نوشتار، درمی‌یابیم که خلق اثر عکاسانه در گرو نسخه برداری از روش‌ها و تکنیک‌های عکاسان دیگر نیست و چنین عملی نه تنها عکاس را در مقام تقلیدگران قرار می‌دهد، بلکه هیچ رویارویی حائز اهمیتی میان عکاس و جهان شکل نمی‌گیرد. توجه به نسبت میان بدن و جهان و فهم این موضوع که عکاس سوژه‌ای جدا از جهان نیست بلکه سوبژکتیویتیه بدنمندی است که در جهان می‌زید، سبب خلق نگرش جدیدی در رسانهٔ عکاسی می‌شود که به رویکرد مرلو-پونتی در باب هنر نیز نزدیک است.

پی‌نوشت‌ها

1. Maurice Merleau-ponty
2. Cezanne’s doubt
3. Indirect language and the voices of silence
4. Eye and mind
5. Paul Cezanne
6. Jean-Paul Sartre
7. Dualism
8. Rene Descartes
9. Pablo Picasso
10. Juan Gris
11. Abstract Experssionism
12. Jackson Pollock
13. Style
14. Vincent Van Gogh
15. Saara Hacklin
16. A greyish power of flight
17. Gestalt psychology
18. Theodore Gericault
19. Etienne- Jules Marey
20. Hubert Damisch
21. Christian Mayer
22. Another City, Not my own
23. Givenness
24. Walker Evans
25. Veronique Foti
26. Percipients
27. Edward Weston
28. Nadar
29. Nicolas Malebranche
30. Eugene Atget
31. George-Eugène Haussmann
32. Susan Sontag

کتابنامه

سبزکار، اسما. (۱۳۹۶)، *مرلو-پونتی و تحلیل آثار نقاشان*. تهران: انتشارات هرمس.

سونتاگ، سوزان. (۱۳۹۶)، *دربارهٔ عکاسی*، ترجمهٔ نگین شیدوش، فرشید آذرنگ، تهران: انتشارات حرفه نویسنده.

کاپلستون، فردریک چارلز. (۱۳۹۲)، *از دکارت تا لایب نیتس*. ترجمهٔ غلامرضا اعوانی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

کارمن، تیلور. (۱۳۹۴)، *مرلو-پونتی*، ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: انتشارات ققنوس.

کارمن، تیلور. هنسن، مارک بی ان. (۱۳۹۴)، *مرلو-پونتی ستایشگر فلسفه*، ترجمهٔ هانیه یاسری، تهران، انتشارات ققنوس.

ولز، لیز. (۱۳۹۰)، *عکاسی درآمدی انتقادی*. ترجمهٔ سولماز ختایی لر، ویدا قدسی رائی و دیگران، تهران: انتشارات مینوی خرد.

Foti, M Veronique (1993), “The Dimension of color” In the Merleau-Ponty Aesthetics Reader, Illinois, Northwestern University Press.

Gelder, Hilde Van. Westgeest, Helen (2011), Photography Theory in Historical Perspective, New Jersy, Wiley-Blackwell Press.

Hacklin, Saara (2012), Divergencies of Perception, Helsinki, Helsinki University Press.

Johnson, A.Galen (1993), “Phenomenology and Painting” In the Merleau-Ponty Aesthetics Reader, Illinois, Northwestern University Press.

Johnson, A.Galen (1993), “Structures and Painting” In the Merleau-Ponty Aesthetics Reader, Illinois, Northwestern University Press.

Johnson, A.Galen (1993), “Ontology and Painting”, In the Merleau-Ponty Aesthetics Reader, Illinois, Northwestern University Press

Merleau-Ponty, Maurice (2012), Phenomenology

of Perception, New York, Routledge

Merleau-Ponty, Maurice (1993), “Cezanne’s Doubt” In the Merleau-Ponty Aesthetics Reader, Illinois, Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, Maurice (1993), “Indirect Language and the Voices of Silence” In the Merleau-Ponty Aesthetics Reader, Illinois, Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, Maurice (1993), “Eye and Mind” In the Merleau-Ponty Aesthetics Reader, Illinois, Northwestern University Press.