

---

# بدن و حواس در رسانه های نوین هنری

## نگاهی از منظر پدیدارشناسی موريس مرلو - پونتی

مهراڻگيز بصيری\*

---

تاریخ دریافت ۹۳/۲/۶

تاریخ پذیرش ۹۳/۶/۱۶

### چکیده

سده‌ها آثار هنری در درون حوزه‌هایی متعین و مشخص همچون نقاشی و مجسمه تقسیم‌بندی می‌شدند، و هر یک از این حوزه‌ها به عنوان رسانه‌ای خاص قلمرو خود را معین می‌کردند. اما، از دهه ۱۹۶۰م به بعد با کم‌رنگ شدن مرز هنر و ناهنر، و همچنین با قوت گرفتن احتمال در نظر گرفته شدن ابژه هنری همچون ابژه‌ای روزمره، قلمرو رسانه‌ها دچار دگرگونی شد. در این دوران، خاستگاه «ابژه هنری / روزمره» نه در خود ابژه بلکه در تجربه افراد جستجو می‌شود. بنابراین ابژه با تجربه شدن در گستره‌ای ادراکی می‌تواند ادراک زیبایشناختی را ممکن کند. با پُررنگ شدن نقش ادراک و تجربه در هنر پست مدرن، آراء پدیدارشناس فرانسوی موريس مرلو - پونتی<sup>۱</sup> در این حوزه امکاناتی را در بطن بررسی رسانه‌های نوین هنری می‌گشاید. از میان آراء وی، در این مقاله به بررسی نقش هم‌پیوندی حواس و بدن در ادراک و ارتباط آن‌ها با رسانه هنری نوین پرداخته شده است.

**کلیدواژه‌ها:** رسانه‌های نوین هنری، هنر پسارسانه‌ای، ادراک، بدن، موريس مرلو-پونتی.



تصویر ۱

بنابراین، مجسمه با نفی معماری و منظره، محدوده خود را معین می کند. بنابر استدلال کلمنت گرینبرگ<sup>۵</sup>، ویژگی تاریخی هنرهای جدید چنین است که هر یک از آن‌ها می‌بایست خود را برحسب محدودیت‌های رسانه خاص خود تعریف کند. (Harrison et al, 2001:562)

## ۲. مسئله حواس در رسانه‌های کلاسیک هنر

هر یک از رسانه‌های هنری با اختصاص دادن خود به هر یک از حواس - آنچنان که نقاشی و مجسمه‌سازی هر یک به ترتیب به طور مستقیم به حس بینایی و حس لامسه اختصاص داده شده‌اند - به طور همزمان رسانه‌ای دیگر را نفی و خود را تعریف می‌کنند. مجسمه، به مثابه یک جسم، مفهوم بُعد را همواره در خود مندرج دارد و مدرنیسم نیز لامسه را هم پیوند بُعد می‌دانست؛ از این رو، مجسمه در مدرنیسم به صورت ذاتی حس لامسه را نیز در بر دارد. بدین ترتیب، برای مدرنیسم بُعد و لامسه در مجسمه کیفیاتی ممکن نیستند، گویی که حکم به اندراج آنها در مجسمه حکمی تحلیلی باشد.

همچنین، هر رسانه در تعریف خود ویژگی خاصی را برای خود قائل است. بطور مثال در مجسمه‌های مدرنیستی «پایه» بخش اساسی یک مجسمه تلقی می‌شد، زیرا مجسمه با قرار گرفتن بر روی آن می‌توانست از فضایی جدا شود و در فضایی دیگر قرار گیرد؛ به عبارتی، پایه فضا را برای مجسمه تقسیم می‌کند و آن را از فضای جهان روزمره بیرون می‌کشد - عرصه زندگی روزمره - و در فضای جهانی متعلق به خود مجسمه - و متعلق به عالم هنر - قرار می‌دهد. بدین ترتیب، مجسمه از ایزه‌ای انضمامی تبدیل به ایزه‌ای انتزاعی می‌گردد، و بیش از هر چیز هدفش تکمیل و تعریف خود رسانه است.

## مقدمه

در قرن بیستم، سوژه دکارتی و ایده‌تالیسم متافیزیکی که از سده هفدهم میلادی بر تفکر فلسفی سایه انداخته بودند مورد نقد قرار گرفتند، هرچند در هنر رد پای این آموزه‌ها را حتی تا اواسط قرن بیستم نیز می‌توان دید. هنرمندی که در چارچوب این شیوه اندیشه تعریف می‌شود هنرمند - نابغه‌ای است که با قدرت فکری پیشتاز خود دست به خلاقیت می‌زند و البته بخشی از خلاقیت او انتخاب رسانه‌ای مناسب با محتوای اثر است. گویی این سوژه ناب به دنبال کالبدی است برای خلاقیت خود، کالبدی بی‌روح که از ایده خلاق هنر او جان می‌گیرد، بنابراین انتخاب رسانه قسمت اعظمی از خلاقیت او را آشکار می‌کند. این ایده علی‌الخصوص در دوران مدرنیسم جان بیشتری می‌گیرد.

در دوره مدرن تأکید بر روش بیش از هر چیز در روند و نتیجه کار تأثیرگذار بود. این روشمندی نه تنها به جدایی عرصه هنر با عرصه‌های دیگر منجر شد، بلکه رسانه‌های هنری را با حد و مرزی معین جدای از یکدیگر مقوله‌بندی کرد. از این رو، دسترسی به هنری ناب در مدرنیسم در گرو به کارگیری رسانه‌ای ناب است. این ناب بودن رسانه برای ایجاد خود نیاز به نفی دیگر رسانه‌ها دارد؛ به عبارتی، رسانه‌ای به‌خصوص برای معرفی خود صرفاً نباید بگوید که چه هست بلکه باید مجموعه‌ای از آنچه را نیست تحدید کند تا در نهایت وجود ناب آن از میان فضای منفی ایجادشده سر بر آورد، چنانکه کراوس<sup>۲</sup> در مقاله «مجسمه در حوزه گسترده» درباره مجسمه می‌گوید که در دوران مدرنیسم «به شرایط کامل منطق معکوس خود وارد شده و بدل به سلبیت<sup>۳</sup> محض گشته است: ترکیب برون گذاشته‌امی توان گفت مجسمه‌سازی دیگر امری ایجابی نبوده و اکنون مقوله‌ای است که از اضافه کردن نا-منظره به نا-معماری حاصل شده است.» (تصویر ۱)

(Krauss, 1987:36)

هستی‌شناختی) اولویت دارند. با مبنا قرار دادن ادراک به مثابه میان‌دار رویکرد استعلایی و رویکرد درون‌بود، مرلو پونتی مسئله بدنمند بودن ادراک را مطرح می‌کند. بدنمندی ادراک مستلزم نگاهی نوین به حواس، به مثابه میانجی میان جهان بیرون و سوژه تجربه، است: ادراک به واسطه هم‌پیوندی حواس در بدن همچون یک کل ارگانیک است که می‌تواند بدنمند باشد.

این دیدگاه مرلو - پونتی پیامدهای بسیاری برای حوزه‌های گوناگون اندیشه داشته است. از پیامدهایی که می‌توان ادعا کرد دیدگاه مرلو - پونتی در حوزه هنر معاصر ایجاد می‌کند تغییر معنای کلاسیک رسانه است، که آن را می‌توان در دو مورد هم پیوندی حواس در ادراک، و ادراک تنانه دنبال کرد.

### ۱.۳. هم پیوندی حواس و رسانه‌های هنری

مرلو - پونتی در بررسی بحث معرفتی حواس به عنوان بخشی از روند ادراک، و عطف توجه به این نکته که ادراک همواره یک کل (گشتالت) مبهم از ابژه تجربه فراهم می‌آورد، تأکید بسیاری بر هم پیوندی حواس می‌گذارد. از نظر وی حواس در سطح ادراک یک کل انضمامی و تمایزناپذیرند، و یا آن‌ها را نمی‌توان منتزع از موقعیت مدرک بررسی کرد. همچنین حواس ارتباطی تنگاتنگ و جدایی‌ناپذیر دارند و یکدیگر را ترجمه می‌کنند.

تأکید بر هم پیوندی حواس خلاف تعریف رسانه ناب است که در خود معنای حس ناب را نیز مندرج ساخته است. رسانه در مدرنیسم تأکید بر رابطه متقابل حواس با بعضی از کیفیات یک ابژه دارد و بدین ترتیب است که رابطه‌ای مستقیم بین نقاشی و بینایی، و مجسمه و لاسه برقرار می‌شود. در هنر مدرنیستی چنین تصور می‌شود که آنچه با لاسه قابل درک است با بینایی ادراک‌پذیر نیست. بنابراین، غیر ممکن است که اثری هدفش را هم در نقاشی و هم در مجسمه دنبال کند. نقاشی هدفش مشخص کردن نقاشی و مجسمه، پیش از هر چیز هدفش خود مجسمه است، و با انتخاب هر یک ما هدف خود را پیشاپیش برگزیده‌ایم. بدین ترتیب، غایت رسانه در چیزی غیر از خود آن رسانه تعریف

در اصل، رسانه نقشی بیش از صرف یک کالبد و جایگاه را بازی می‌کند. با انتخاب رسانه، هنرمند خواست و نحوه مواجهه بیننده با ابژه هنری را پیشاپیش معین می‌کند. گویی برای بیننده مشخص می‌شود با اثر نقاشی چه برخوردی داشته باشد و با مجسمه چگونه؛ و یا حتی چه انتظاراتی را در برابر یک اثر نقاشی باید داشت، که نباید ورای آن انتظاراتی را مطرح ساخت. به گونه‌ای رسانه دامنه کنش و عمل بیننده را پیشاپیش - یعنی پیش از ارتباط مستقیم با اثر - معین می‌کند. با حواله دادن کنش بیننده به رسانه هنری، محتوای آن نیز تحت شعاع چنین روابطی قرار می‌گیرد. از این رو برگزیدن رسانه با محتوا رابطه‌ای مستقیم دارد. هرگونه خدشه و ابهام در رسانه موجب فهم‌ناپذیری اثر می‌گردد، و یا محتوا به تأخیر می‌افتد.

### ۳. مرلو - پونتی و مسئله رسانه‌های نوین هنری

در آغاز قرن ۲۰م بنیادهای مدرنیته در تمامی عرصه‌ها مورد نقد قرار گرفتند. موریس مرلو - پونتی پدیدارشناس فرانسوی، از جمله متفکرانی است که با طرح روابطی نوین میان «آگاهی و بدن»، «سوژه و جهان»، نظام و روشمندی پیشین را به پرسش می‌گیرد. مرلو - پونتی می‌کوشد تنش میان پدیدار به مثابه امر واقعی (حقیقت استعلایی) و پدیدار به مثابه تجربه (حقیقت درون‌بود) با نقد و بازتعریف مفاهیم سنت فلسفی پیش از خود از میان بردارد. بدین ترتیب وی همچون هوسرل<sup>۶</sup> دکارت را مورد توجه قرار می‌دهد و در درون فلسفه او دو رشته متمایز، یعنی تجربه‌گرایی و عقل‌گرایی، را از یکدیگر تفکیک می‌کند و نشان می‌دهد گرچه اینها در نخستین نگاه با یکدیگر متضاد هستند اما دشواری‌های هر دو از یک ریشه برمی‌خیزد و آن پذیرفتن دوگانه انگاری دکارتی است: مبنا قرار دادن نظام استعلایی برای تبیین امور واقع به اندازه ابتننا به نظام درون‌بود ریشه در دوگانه‌انگاری دارد و منجر به دوباره کردن واقعیت می‌شود. برای گریز از شکافتن واقعیت، مرلو - پونتی مبنای دیگری را پیشنهاد می‌کند که میان‌دار این دو قطب دکارتی است. از نظر وی ادراک (از سوی معرفت‌شناختی) و پدیدار (از سوی

بخشی از موقعیتی هستند که بدن ما با آن درگیر است؛ بنابراین این نقاط هرچند که نزدیک یکدیگر باشند، این همان نیستند، و این نشان از موقعیت‌مند بودن و انضمامی بودن آن‌ها دارد.

A ..... B

لامسه..... بینایی

تصویر ۲

تجربه دیگر صرفاً به چند حس متعین فروکاسته نمی‌شود، و امکانات فراوانی پیش روی ما گشوده می‌گردد. نقاشی دیگر نه صرفاً بازنمایی امر دو بُعدی و نه صرفاً مرتبط با بینایی است، بلکه از دو بُعد خارج و تمامی حواس ما در آن دخیل می‌شود و به طور همزمان آن را ممکن می‌سازند. تجربه چند حسیتی نه تنها با رسانه‌های هنری نوین انطباق دارد، بلکه به راحتی به رسانه‌های کلاسیک نیز قابل تعمیم است. در واقع، تجربه ادراکی ما به طور کل چند حسیتی است و انشعاب حواس نتیجه سودای دست یافتن به قطعیت از طریق تحلیل است، سودایی که کنکاش علمی - خط فکری دکارتی - در سر می‌پروراند. بدین ترتیب، استیلائی رسانه فرومی‌ریزد؛ اما اکنون که رسانه تعین‌گر از میان برداشته شده است معنا از کجا جهت می‌گیرد؟

### ۲.۳. بدن و رسانه‌های هنری

تفکیک‌ناپذیر بودن حواس در ادراک موجب می‌شود که نقطه آغاز و فرجام هر یک از حواس «به طور متعین» معلوم نباشد. ما کلی انضمامی را ادراک می‌کنیم نه کیفیات را و چون کیفیات در ادراک هر یک جداگانه به ما داده نمی‌شوند بنابراین، نمی‌توان مرز حواس گوناگون را (که به مثابه دریافت کننده با هر یک از کیفیات مرتبط می‌شوند) از یکدیگر تمییز داد. «وحدت ابژه در پس کیفیاتش نهفته نیست، بلکه هر یک از این کیفیات آن را باز تثبیت می‌کنند: هر یک از کیفیات ابژه، کل آن هستند. سزان<sup>۱</sup> می‌گوید باید بتوانی بوی درختان را نقاشی کنی. (Merleau-Ponty, 2004: 48)

نمی‌شود، و به غایت بی غایت رسانه ختم می‌شود. رسانه به چیزی ورای خود ارجاع ندارد، و این خود - ارجاعی<sup>۲</sup> نشان از تبدیل شدن خود رسانه به ابژه زیبایی‌شناختی دارد. آن گونه که گرینبرگ در مقاله «پس از اکسپرسیونیسم انتزاعی» می‌نویسد: یک بوم کشیده و به چهارچوب پونز شده از پیش به مثابه یک تصویر وجود دارد - هر چند نه لزوماً تصویری موفق. (فرید، ۱۳۸۵: ۱۴۲)

با تأکید بر هم‌پیوندی حواس در پست‌مدرنیسم، رسانه به موقعیتی پسارسانه‌ای رانده می‌شود. دیگر نه بینایی صرفاً با دو بُعد در نقاشی، و نه لامسه با سه بُعد در مجسمه رابطه‌ای متقابل دارند. زیرا دیگر حواس را نمی‌توان همچون قطب‌هایی متعین به حساب آورد. طرح این ادعا که حواس تنها حواس پنج‌گانه‌ای متعین و مقوله‌بندی شده نیستند نمی‌تواند بی‌اساس باشد، چرا که حواس در مرحله ادراک تمایز ناپذیرند، بنابراین ما در این سطح با شبکه پیچیده‌ای از حواس روبرو هستیم، و تقلیل آن‌ها به نقاط متمایز از یکدیگر و متعین خطایی است ناشی از باور بی‌چون چرا به جهان ابژکتیو و متعین و به بیان مرلو - پونتی از «تحمیل مقولاتی بر عالم پدیداری» حاصل می‌شود «که تنها در عالم علمی معنا دارند.» (Merleau-Ponty, 2012: 11) به این تعبیر، اگر ادراک من و ادراک دیگری از یک چیز در شرایط یکسانی باشند؛ آن گاه حواس در ادراک من و سوژه‌های دیگر به تقریب می‌توانند نزدیک به یکدیگر باشند، که این تقریب، حاصل آگاهی بدنمند سوژه‌هاست. اما این حواس هرگز این همان<sup>۳</sup> و یکسان نخواهند بود. زیرا بین بدن من (این جا) و بدن دیگری (آن جا) تفاوت وجود دارد.

علاوه بر آن، نمی‌توان همه تجربیات را به حواس پنج گانه فروکاست؛ حواسی که به تجربه ما درمی‌آیند گاه در هیچ یک از مقولات متعین جای نمی‌گیرد. بدین سان که اگر نقطه A را بینایی بنامیم و نقطه B را لامسه (تصویر ۲)، می‌توان چنین استدلال کرد که بین دو نقطه بی نهایت نقاط دیگر وجود دارد، که هیچ یک از این نقاط کاملاً منطبق بر دیگری نیست؛ از این رو بین بینایی و لامسه حواسی وجود دارند که قابل فروکاستن به بینایی و یا لامسه نیستند. از سویی دیگر این حواس



تصویر ۳ (قربانی، ۱۳۸۳: ۵)

اثر دیگر نه بازنمایی جهان بیرونی و نه صرفاً بازتاب جهان درونی است؛ در این دوره، آثار به خواست‌های بنیادین و امیالی سراسر ارگانیسمی ارجاع دارند (Merleau-Ponty, 1964:226)، به عبارت دیگر ابژه (هنری) یک نحوه مواجهه تنانه را طلب می‌کند و همچنین در برخورد تنانه افراد نیز ساخته می‌شود.

با چرخش دیدگاه مرلو - پونتی از پدیدارشناسی به سمت هستی‌شناسی مفهوم «گوشت»<sup>۱</sup> در دیدگاه او مطرح می‌شود. گوشت «نه ماده، نه ذهن، و نه جوهر است.» (Merleau-Ponty, 1968:139) از منظر او گوشت بعنوان خمیره مشترک من و جهان مطرح می‌شود، که زیربنای پذیرندگی و خودانگیختگی است. مرلو - پونتی معتقد است قرن ۲۰ با مفهوم گوشت درآمیخته است، که همان بدن محرک است (Merleau-Ponty, 1964:227)؛ می‌توان این ادعا را نیز در همین راستا مطرح کرد که هنر پست‌مدرن بیش از پیش با مفهوم گوشت هم بسته است. گوشت به علت ساختار متقاطعی که دارد مرز بین من و جهان، شکل و زمینه، هنر و زندگی را از بین می‌برد، همچنین در الگوی گوشت لمس‌پذیری در امتداد دیدارپذیری قرار می‌گیرد، به عبارتی دیدارپذیری در لمس‌پذیری مندرج می‌شود و بالعکس.

در هنر ۱۹۶۰ به بعد با محور قرار گرفتن بدن، و با بی - ریخت‌سازی رسانه مناسبات دست خوش تغییر می‌شوند. دیگر نقاشی و مجسمه نه به عنوان رسانه‌هایی

در گرایش‌های معاصر هنری نیز نمی‌توان معین کرد هر یک از حواس در روند ادراک اثر دقیقاً از چه نقطه‌ای آغاز می‌شوند و به کدام نقطه خاتمه می‌یابند. در هنر معاصر مرز متعین حواس محو می‌شود، و به کلی وابسته به شرایط بدل می‌گردند. آن گونه که ادراک سوژه‌ای در موقعیت ادراک اثر با ادراک سوژه دیگر در همان شرایط این همان نیست. زیرا این حواس که جزء لاینفک تجربه بیننده است نوع خاصی از رفتار را در بیننده برمی‌انگیزد، رفتاری که بُعدی «تنانه» دارد و با تجربه فرد از ابژه هم پیوند است.

همسو با این نظرگاه در هنر، به تاسی از دیدگاه مرلو - پونتی می‌توان اذعان کرد، که ابژه‌ها و خصوصیات آن‌ها با بدن و سبک زندگی افراد در گفتگو هستند و از آن رو که سبک هر فرد همواره در آگاهی او از چیزها حضور دارد و همواره از آن اوست بنابراین هیچ گاه دو برداشت این‌همان نیستند. از این رو، معنا در هنر پست‌مدرن به بدن حواله داده می‌شود و به عبارتی، رسانه‌های نوین آشکارکننده سبک افراد هستند.

رسانه، در این دوران برای تأیید خود نیاز به بیننده دارد؛ بنابراین، عدم تعیین در برخورد با آن‌ها پُررنگ‌تر می‌شود. گرایش‌ها و رسانه‌های نوین هنری فرصت‌های متعددی را برای بیننده - به مثابه تعامل گر- به وجود می‌آورند که امکان کنکاش در طبیعت تجربه را فراهم می‌آورند، و از آنجا که تجربه همواره وابسته به بدن است بنابراین آنچه که جزء لاینفک رسانه‌های نوین تلقی می‌شود بدن است.

بدن به عنوان هسته معناساز در مرکز شناخت قرار می‌گیرد؛ بدنی که در تمامی تجربیات حاضر است، و همواره در صحبت از «من» به ناگزیر صحبت از بدن است؛ زیرا در این دوران بدن نه به عنوان بدن - ابژه بلکه به عنوان بدن - سوژه، بدنی که خود آگاهی کسب می‌کند، مطرح می‌گردد. (تصویر ۳) از این رو، «بدن - سوژه» در رأس هنر پست‌مدرن قرار دارد.

عبارتی، منطقی رسانه معلوم می‌کرد چه چیز باید اکنون به ذوق داده شود و چه چیز بیرون گذاشته شود. بدین ترتیب، ابژه‌ای متعین [ابژه هنری] فراهم می‌آمد که به نحو مثبت واکنش (یا واکنش‌های) مشخصی را از مخاطب بیرون کشد و بتواند زمینه شکل‌گیری مقولات احکام زیبایی‌شناختی را فراهم آورد.

در آثار دوره مدرنیسم معنا به واسطه انتخاب رسانه، در اثر حضور دارد؛ معنایی که خودبسنده است. اما هنر دهه ۶۰م به بعد معنا در تعاملی میان ابژه هنری و بدن بیننده تقویم می‌شود، در هر برخورد معنای ابژه هنری مجدداً بازمفصل بندی می‌شود. دیگر آن ابژه هنری نیست که معنای هنری را در برداشته باشد، بلکه تجربیات است که در برابر ما همچون تجربه‌ای زیبایی‌شناختی حاضر می‌شود.

ابژه هنری ما را وامی‌دارد که با توجه به امکاناتی که بر ما می‌افکند اعمال و رفتارهایی را اتخاذ کنیم که کاملاً همبسته با آن هستند. این اعمال به همراه امکانات ابژه میدانی را به وجود می‌آورند که به طور همزمان محور اعمال و رفتار سوژه‌های دیگر نیز قرار می‌گیرد؛ به عبارتی در محیط پیرامون ابژه، «من» و «دیگری» میدانی به وجود می‌آید که مؤلفه‌های آن با یکدیگر نه تنها تعامل ارگانیک دارند بلکه یکدیگر را به طور مضاعف تقویم می‌کنند. در واقع در روند تقویم معنای اثر ما به شبکه‌ای از اعمال تنانه وارد می‌شویم که هر یک متضمن اعمال دیگری است. در رسانه‌های نوین بیش از پیش تأکید هم بر وجه بدنی (شخصی)، و هم بر وجه بینابدنی<sup>۱۳</sup> (پیشاشخصی) معناست. در این تعامل مرتباً ما امکانات تنانه خود را بر دیگری می‌افکنیم و دیگری خود را بر ما می‌افکند. «هر ژستِ بدنمان {...} دید «دیگری» را در بردارد، و ورای جنبه‌های شخصی خود می‌رود، و به سوی معنای جهانی متمایل است. به عبارتی دیگر بدن من قادر است عناصری برگرفته از بدن دیگری را در بر بگیرد.» (Merleau-pon-ty, 1964: 239) از این رو، رسانه‌های هنری بعد از دهه ۶۰م رسانه‌هایی مشخص و ناب نیستند، بلکه متکی بر بدن، و بر محور آن تعریف و بازتعریف می‌شوند. دیگر معنا رابطه‌ای مستقیم با رسانه ندارد و تعیین خود را از

با تعاریف کلاسیک خود، بلکه به عنوان رسانه‌هایی که خواست و مواجهه‌ای تنانه را برای تجربه شدن از بیننده می‌طلبند مطرح می‌شوند. رسانه‌های نوین، برخلاف رسانه‌های کلاسیک به جای دیکته کردن اعمال و رفتارهایی که با آن‌ها هم بسته است (مثلاً قرار گرفتن در نقطه‌ای معین که از آنجا اثری نقاشی که در آن نور، رنگ و... تصویر در فضای نمایش به بهترین شکل نمایان می‌شود و برای تمامی مخاطبین یکسان است). بستری را به وجود می‌آورند که در آن همه عوامل دخیل، از جمله محیط و دیگرانی که در محیط حضور دارند، به مثابه بدنی ارگانیک با یکدیگر برهم کنش دارند، به عبارتی نه تنها ابژه هنری بلکه بدن افراد دیگر در برانگیختن این اعمال نقش دارند. تأکید بر مشارکت بین بیننده با بیننده‌ها در ساخته شدن اثر هنری و تکثر معنایی آن در این دوران اهمیت بی‌سابقه‌ای پیدا می‌کند. این مسئله یعنی حضور بیننده برای تأیید اثر هنری و مشارکت در آن نقطه مقابل دیدگاه مدرنیستی است. مایکل فرید<sup>۱۱</sup> منتقد و مورخ اهل آمریکا، در مقاله «هنر و شیئیت» از این ویژگی آثار پست‌مدرن با عنوان «تئاتر بودگی» یاد می‌کند و معتقد است این ویژگی، یعنی قرار گرفتن تئاتر بین هنرها - که مشارکت بیننده را در تأیید خود می‌طلبد - موجب انحطاط هنر می‌شود. (فرید، ۱۳۸۵: ۱۴۴) از منظر فرید، غلبه بر تئاتر است که از نظر حساسیت مدرن بیش از هر چیزی ستایش‌انگیز و تعالی‌بخش است. (همان: ۱۴۸)

نقد فرید نسبت به قرار گرفتن تئاتر بین هنرها، یا به عبارتی بین رسانه‌ها، بیش از هر چیز ما را متوجه نگرانی او در از بین رفتن بنیان‌های مدرنیسم و بی-ریخت‌سازی رسانه می‌کند. نقاشی و یا مجسمه با از دست دادن شکل خود روابط دیگر را نیز دستخوش تغییر می‌سازند - به طور مثال وضع رابطه مستقیم نقاشی و مجسمه به ترتیب با حس بینایی و لامسه لاجرم بر اثر از دست رفتن فرم این هنرها دگرگون می‌شود. آن‌ها در برابر چیزی قرار می‌گیرند که با هیچ یک از معیارها و روش‌های کلاسیک قابل دستیابی نیست: رسانه کلاسیک قرار بود که با تبیین و تحدید قلمرو خلاقیت بسته‌هایی<sup>۱۲</sup> متعین برای مواجهه ذوق فراهم آورد؛ به

دست می‌دهد. معنا هر لحظه در ارتباط با ابژه هنری از بدن من به سوی بدن دیگری روان است و بالعکس، و هر لحظه در این بین در حال بازمفصل‌بندی شدن است. از این رو، موقعیت‌ها نیز موقعیت در خود نیستند و هر یک بالتبع ورای خود می‌رود، معنا از این منظر هم بُعدی شخصی و هم بُعدی پیشاشخصی دارند.

### نتیجه‌گیری

در دوران پست‌مدرن، هنر علیه قواعد و نظام‌های پیشین خود شورید. هنر این دوران همسو با عرصه‌های دیگر مبانی مدرنیسم را به پرسش گرفت؛ و مرزهای جدید خود را - اگر بتوان آن را مرز نامید - چنان گسترش داد که دیگر منطبق با بی‌مرزی و عدم تعیین تجربیات روزمره مطرح شدند. با مطرح شدن تجربه ادراکی در هنر و به پرسش گرفتن مرز هنر و ناهنر آراء مرلو - پونتی مورد توجه واقع می‌شود. فلسفه و هنر نزد مرلو - پونتی جدای از یکدیگر مطرح نمی‌شوند و او در هنر نیز مسئله ادراک و تجربه تنانه را دنبال می‌کند.

با نظر به بخشی از آراء مرلو - پونتی، همچون هم‌پیوندی حواس و ادراک تنانه، رسانه‌های جدید و کنش‌های هنری معاصر را می‌توان تحلیل کرد، و بن‌بست‌های انگاشته‌شده توسط مدرنیسم را مجدداً مورد بررسی قرار داد، و مسیریابی را بیرون از شاهراه‌های مدرنیسم گشود. رسانه‌ها دیگر نه در تقابل با هم بلکه در شبکه‌ای از روابط پیچیده که گاه با هم تداخل دارند و گاه به موازات یکدیگر قرار می‌گیرند تعریف می‌شوند. رسانه‌های نوین هنری با نقد روشمندی مدرنیستی، تلاش نوینی را برای دستیابی به معنای اثر هنری ایجاد کردند. دیگر «روش» نماینده معنا نیست، و عرصه هنر معاصر تبدیل به عرصه آزمون و تجربه حول محور بدن می‌شود، بدنی که به عنوان تجلی کاملی از «خود» مطرح می‌شود. شان دورانس کلی<sup>۴</sup> معتقد است که گرایش‌ها و رسانه‌های نوین هنر فرصت‌های متعددی را برای بیننده - به مثابه تعامل گر - فراهم می‌آورند تا با کنکاش در طبیعت ادراکی تجربه ادراکی، نسبت به خود رویکردی را اتخاذ کنند که مرلو - پونتی آن را «حیرت کردن در برابر جهان» (Kelly, 2011: 103) تعریف

می‌کند. آنچه در هنر معاصر مهم تلقی می‌شود، تجربه ادراکی است و هیچ چیز در گرایش‌های معاصر مقدم بر آن وجود ندارد، تجربه‌ای که نمی‌توان قاب گرفت. رسانه‌های نوین تجربه روزمره را برای ما ممکن می‌سازند. گرایش‌ها از بعد از دهه ۱۹۶۰م همچون هنرهای زمینی<sup>۵</sup>، هنرهای بدنی<sup>۶</sup>، و اینستالیشن<sup>۷</sup> (دیگر نه با اتخاذ روشی متعین معنا را به نمایش می‌گذارند، بلکه معنا وارد شبکه پیچیده‌ای از روابط می‌شود. همچنین این گرایش‌ها ما را متوجه اعمال زندگی روزمره خود می‌کنند، و این مهم، یعنی بازبینی رسانه‌های کلاسیک را مورد توجه قرار می‌دهد. با چنین بازبینی‌ای می‌توان نسبت به رسانه‌ها و آثار گذشته رویکردی نوین اتخاذ کرد و می‌توان خوانشی جدید را مطرح کرد. دیگر با نقاشی و مجسمه همچون یک ابژه هنری انتزاعی برخورد نمی‌شود، بلکه آن‌ها ابژه‌هایی هم‌پیوند روی‌آورده‌های ادراکی ما هستند که تجربه زیبایی‌شناختی را در تجربه روزمره ممکن می‌سازند. دیگر سازنده تجربه زیبایی‌شناختی نه رسانه بلکه خاستگاه تجربه ما، یعنی همان زندگی روزمره تنانه‌مان می‌شود. پس رسانه شکل می‌بازد و حال در آن می‌شود.

### پی‌نوشت‌ها

برای بحثی مفصل درباره جستگی دکارتی برای قطعیت و مسائلی که با خود به همراه می‌آورد، نگاه کنید به:  
M. C. Dillon "Merleau-Ponty's Ontology", (Indiana University Press, 1988), pp. 10-34  
مرلو - پونتی ارتباط با سوژه‌های دیگر را در قالبی تنانه در نظر دارد، بنابراین بینادهنیت نزد او به عنوان بینادنتیت مطرح می‌شود

1. Maurice Merleau-Ponty
2. Rosalind Krauss
3. negativity
4. exclusions
5. Clement Greenberg
6. Husserl
7. self-reference
8. identical

9. Cezanne
10. flesh/Le chair
11. Michael Fried
12. quanta
13. intercorporeal
14. Sean D.Kelly
15. land art
16. body art
17. installation art

#### کتابنامه

- آرچر، مایکل (1387)، هنر بعد از 1960، مترجم: کتابون یوسفی، چاپ اول، تهران: حرفه هنرمند
- فرید، مایکل (1385)، "هنر و شیئیت"، مترجم: نیما ملک محمدی، حرفه هنرمند، شماره هفدهم
- قربانی، محمدرضا (1383)، "پرسش از بینادهنیت از چشم‌انداز مرلوپونتی"، فرهنگ اندیشه، شماره دوازدهم
- Dillon, Martin c.1988. Merleau-Ponty's Ontology. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Harrison, Charles, and Paul J. Wood. 2003. Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Ideas. Hoboken, NJ: Wiley.
- Kelly, Sean Dorrance. 2010. "Representing The Real" in Parry, Joseph D. 2010. Art and Phenomenology. London and New York: Routledge.
- Krauss, R., (1987) "Sculpture in The Expanded Field", in Foster, Hal. 2002. The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. New York, NY: The New Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2012. Phenomenology of Perception. London and New York: Routledge.
- .2004. The World of Perception, London and New York: Routledge.
- . 1964b. Signs. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- . 1968. The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes. Evanston, IL: Northwestern University Press.