بازتابِ نگرش هیدگر در تحلیل نقاشی‌های سزان از وجهۀ نظر مرلوپونتی بر اساس نظریۀ در–جهان– بودن

سید نوید برزنجی*
مریم بختیاریان**
فیروزه شیبانی رضوانی***

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۵/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۱۱

چکیده

مرلوپونتی، در–جهان–بودن را از هیدگر به عاریت می‌گیرد اما در برابر نظر او منفعل عمل نمی‌کند. مرلوپونتی از موضوع در– جهان– بودن، برای تبیین ادراک حسی و بدنمندی استفاده می‌کند. دازاین هیدگری و سوژۀ بدنمندِ مرلوپونتی، در جهان پرتاب شده هستند. این سخن بدان معناست که جهان، برابر ایستای تفکر انسان نیست و انسان پیش از تأمل و تعقل پرتاب شده در جهان است و جهان را بی‌واسطه درک می‌کند. هنرمندان از طریق در–جهان–بودن و کنش بدنی، جهان را آشکار می‌کنند. نقاشی‌های سزان نقطۀ تلاقی تفکرِ هیدگر و مرلوپونتی برای اندیشۀ پیشاتعقلی هستند و این نشان می‌دهد نقاش از جهان جدا نیست. در این مقاله تلاش شده است تشابه و تفاوتِ در–جهان–بودن هیدگر و مرلوپونتی از طریق توجه به نقاشی‌های سزان بررسی شود. هدف این مقاله آن است روشن سازیم؛ مرلوپونتی تلقی خاصی از در–جهان– بودن و به‌تبعِ آن بدنمندی دارد که در برخی موارد مغایر فهم هیدگر است اما هر دو فیلسوف بر نقش آثار سزان در پدیداریِ جهان صحه می‌گذارند. داده‌های ضروری این مقاله پس از گردآوری از طریق مطالعۀ کتابخانه‌ای و جستجوی اینترنتی جمع‌آوری شده، سپس توصیف و تحلیل شده‌اند و در کنار آن توجهی به آثار سزان شده است. از این طریق چگونگی تأثیرِ در– جهان– بودنِ هیدگر بر تحلیل مرلوپونتی از نقاشی‌های سزان، مورد واکاوی قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: مرلوپونتی، در– جهان– بودن، هیدگر، هنر، سزان

*. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: barzanji.navid1977@gmail.com

**. استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی ، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).
Email: Bakhtiarian@srbiau.ac.ir

***. استادیار گروه هنر، واحد اسلام‌شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلام‌شهر، ایران.
Email: firoozehsheibani@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]

مقدمه

هیدگر با جایگزینیِ پرسش از وجود[۱] به جای پرسش از موجود[۲]، به بازاندیشی فلسفهٔ غرب اقدام کرد. وی با ویران‌سازی[۳] و از آنِ خودسازی متافیزیک غربی، نیندیشده‌های اندیشهٔ غربی را دیگر بار پیشِ چشم آورد. این کار سبب شد که سرآغازهای اندیشهٔ غربی و مهم‌ترین آن یعنی پرسش از وجود مجدداً مطرح شوند که در گذر تاریخ فلسفه گردِ نسیان بر آنها نشسته بود.

وجوداندیشیِ هیدگر، در دورهٔ نخستِ تفکر وی به وسیلهٔ دازاین[۴]، امکان‌پذیر می‌شود و در دورهٔ گشت[۵] رویداداندیشی جایگزین آن می‌شود؛ با این‌حال، دو دورهٔ اندیشهٔ او کاملاً از هم گسیخته نیست و همچنان هستی‌شناسیِ بنیادیِ[۶] حاضر در وجود و زمان[۷]، بنیاد و پایه‌ای برای رویداداندیشی[۸] مندرج در افادات در فلسفه[۹] است. بنابراین تأملاتِ هیدگر دربارهٔ هنر، در رسالاتی مانندِ سرآغازِ کار هنری[۱۰]، نامه در باب اومانیسم[۱۱]، درس‌گفتارهای نیچه[۱۲]، افادات در فلسفه و غیره که محصول دوران گشت است، بیان شده‌اند و ارتباط استواری با وجوداندیشی هیدگر در کتابِ دوران‌سازِ *وجود و زمان* دارد.

در اندیشهٔ هیدگر، «تعریف ارسطوییِ «انسان، حیوان ناطق است»، نادرست نیست، اما به‌هیچ وجه جامع هم نیست و به‌زعم او این تعریف اساس پدیدار شدنِ اصیل دازاین را فرو می‌گذارد» (Heidegger, 1995: 165). در تعریفِ ارسطویی که «انسان، حیوانِ ناطق است»؛ از در-جهان- بودن، حضور و اگزیستانس که شروط امکان وجودی اویند؛ غفلت شده است و درگیری هر روزینهٔ آدمی در/ با جهان نادیده گرفته شده است. این غفلت از در-جهان-بودنِ انسان به نوعی سنگِ بنای تلقی نو از انسان در اندیشهٔ دکارت و فلسفهٔ پس از او می‌شود و این روند تا نیچه ادامه می‌یابد.

شاخهٔ فرانسویِ پدیدارشناسی یکی از نحله‌های فکری است که تحت تأثیر هیدگر قرار داشت. برجسته‌ترین متفکر فرانسوی که وجوداندیشی و در-جهان-بودنِ هیدگر را از آنِ خود ساخت و از آن در راستایِ فهم ادراک حسی و سوژهٔ بدنمند استفاده کرد، مرلوپونتی است.

مرلوپونتی در فلسفهٔ خود در پی تبیین و بنیان‌گذاریِ زیباشناسیِ ویژه‌ای نبوده، بلکه وی از هنر برای تبیینِ ادراکِ حسیِ موجود بدنمندی استفاده کرده است که از طریق ادراک حسی و در-جهان-بودن، به‌طور پیشاتأملی درک و دریافتی از جهان دارد. در این میان نقاشی‌های سزان، منطبق با درک و دریافت مرلوپونتی از در-جهان‌بودن و سوژهٔ بدنمند است. هیدگر و مرلوپونتی، در اندیشهٔ خود، متوجه اهمیت هنر شده‌اند. اگرچه هیدگر، بر خلاف مرلوپونتی، با کلیت هنر مدرن سر سازگاری نداشته اما وی نیز مانند مرلوپونتی، آثار سزان را واجد نمایش و بیانِ در- جهان- بودن و تفکر پیشاتأملیِ بی‌واسطه دانسته است. آن‌چه هیدگر و مرلوپونتی دربارهٔ آثار سزان بر سر آن توافق دارند، قابل تعمیم به تمام آثار هنری است که در-جهان-بودن را رمزگشایی نمی‌کنند بلکه رازِ جهان را چنانکه هست به دید می‌آورند. بنابراین رازآمیزی و ابهام همواره از واژگان کلیدی دو فیلسوف در تحلیل آثار هنری و مخصوصاً آثار سزان است.

در این مقاله می‌کوشیم به این پرسش، پاسخ دهیم: نظریهٔ در- جهان-بودنِ هیدگر چه تأثیری بر اندیشهٔ مرلوپونتی در تحلیل آثار سزان داشته است؟ اندیشیدن به آثار سزان برای مرلوپونتی، طریقی برای تبیین ادراک حسیِ موجود بدنمند است و ادراک حسی موجود بدنمند، تنها از طریق در- جهان-بودن امکان‌پذیر است. مرلوپونتی، در-جهان- بودن را از هیدگر به عاریت می‌گیرد اما در برابر این اندیشمند، نگاه نقاد خویش را از دست نمی‌دهد بلکه با از آنِ خودسازی اندیشهٔ هیدگر راهی نو می‌گشاید و به سبک خود از آن سخن می‌گوید. نکتهٔ قابل توجه آن است که مرلوپونتی در راستای تبیین ادراک و بدنمندی در آثاری مهمی مانند پدیدارشناسی ادراک و مریی و نامریی به صورت ایجابی و سلبی از هیدگر متأثر است، بنابراین برای جلوگیری از اطالهٔ کلام به تأثیر دیگران به‌ویژه مرلوپونتی بر این متفکر نپرداخته‌ایم.

پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با بازتاب اندیشهٔ هیدگر بر هنراندیشی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]

مرلوپونتی به مقالۀ مستقلی بر نخوردیم اما به صورت جسته و گریخته مقالاتی در رابطه با تأثیر اندیشۀ هیدگر بر کلیت تفکر مرلوپونتی و نیز تحلیل آثار سزان به وسیلۀ مرلوپونتی بر خوردیم که به مواردی اشاره می‌کنم.

یکی از مقالاتی که تا حدی به موضوع یاد شده پرداخته و بر مسئلۀ در-جهان-بودن تأکید می‌کند؛ مقاله‌ای است با عنوانِ: «تبیین تلقی پدیدارشناسانه از نقاشی‌های سزان»، (۱۳۹۰)، نوشتۀ نادر شایگان‌فر و پرویز ضیاءشهابی، منتشر شده در نشریۀ *شناخت*، ش ۲، که در آن از طریق در-جهان-بودن به تبیین نقش ادراک در تفسیر نقاشی‌های سزان از وجهۀ نظر مرلوپونتی پرداخته شده است.

مقاله‌ای با عنوانِ: «نگاه در نقاشی از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی»، (۱۳۹۸)، نوشتۀ جمال عرب‌زاده و لیلا غفاری، منتشر شده در نشریۀ هنرهای زیبا، ش ۸، که در آن به تجربۀ زیسته و بدنمندی هنرمند نقاش توجه شده است که ناگزیر این بدن دارای ویژگی در-جهان-بودن است. مقالۀ دیگر با عنوانِ: «سزان و مرلوپونتی»، (۱۳۹۱)، نوشتۀ طاهره غلامی است که در نشریۀ *کیمیای هنر*، ش ۶، منتشر شده است. در مقالۀ یاد شده نیز تجربۀ در-جهان-بودن انسان مورد تأمل قرار گرفته است و این موضوع در ارتباط با هنر مدرن و چگونگی ادراک سزان تحلیل شده است.

در- جهان-بودن از نظر هیدگر

هیدگر در پدیدارشناسی خود به اصطلاح «من استعلایی» می‌تازد، من استعلایی که فلسفه را از دکارت تا هوسرل تحت سیطرۀ خود در آورده است، چراکه انسان در این نگرش سوژه‌ای قلمداد می‌شود که در برابر جهان ایستاده و قصد شناسایی آن را دارد. اما در عالم بودن دازاین، پرتاب شدگی و در میانه بودن دازاین همراه با بدن‌مندی او یکپارچگی و وحدتی را محقق می‌سازد. از این رو پرسش دربارۀ وجود جهان خارج از نظر هیدگر نادرست و بی مبناست[۱۳]. او آن را برآمده از مغالطۀ سوژه-اُبژه می‌داند؛ زیرا در تحلیل اگزیستانسِ دازاین این موجود جز «در- جهان- بودن» امکان دیگری برای وجود داشتن ندارد. یکی از شارحان در این مورد می‌نویسد:

این بافتارِ دمخور بودن با چیزها، بافتاری که به بافتارهای منفرد بخش‌پذیر است و می‌توانیم در آن به شیوۀ معینی باشیم را هیدگر «جهان» می‌نامد؛ و چون ما همیشه در جهان هستیم، آشکار است که آنجا بودن (دازاین) و جهان به هم بسته‌اند: آنجا بودن (دازاین) همیشه در جهان بودن است. ما از راهِ کنش، شیوه و چگونگیِ بودنِ خویش در جهان را عملی می‌کنیم، و از نگاه هیدگر، کنش همواره در بافتارِ جهان تحقق می‌یابد. تا آنجا که این بافتار، بافتاری معین و مشخص است، امکان‌های کنش ما البته از پیش مشخص شده‌اند؛ با این حال باید هم‌زمان گفت که بافتار جهان آزادگاهِ Freiraum کنش ماست (فیگال،۱۳۹۴ :۷۶). تلقی هیدگر از در-جهان-بودن، یک تلقی هستی‌شناسانه است بنابراین جهان نه از شماری موجودات تشکیل شده است که به طور معمول جهان Universe خوانده می‌شود و نه چهارچوبی برای آنها که موجودات گفته می‌شوند. نیز نه یک محفظه فراگیر است، نه افزودن محتویات درون آن. جهان، طبیعت نیست؛ برای آنکه طبیعت آشکار شود، جهان پیش‌فرض است. جهان به طور پیشینی باید در قالب بودنش فهم شود. به بیان درست‌تر، تنها دازاین در جهان است و هیچ جهانی بدون دازاین وجود ندارد که در آغاز آن را بگشاید. و دازاین پیشِ دست[۱۴]نیست اما اگزیستانس دارد، جهان یک جهان پیشِ دست نیست که مدام دازاین را در بر بگیرد. از آنجا که اگزیستانس دازاین «توان بود» خودش یا امکانِ خودش است، جهانی که در عبارتِ در-این-جهان-بودن مورد نظر است باید در نسبت با امکان توصیف شود، اما امکانی که از پیش داده شده است. این یک اگزیستنسیل[۱۵] است (Ta-miniaux,1994: 40).

هیدگر در تاریخِ مفهوم زمان[۱۶] می‌نویسد: جهان «آن‌جاست» پیش ازهرگونه باوری... و دازاین می‌بایست خود را در بنیادی‌ترین شکل وجود خود به‌عنوان موجودی در جهان تجربه کند. این امر دلیلی است برای هر پرسشی دربارۀ واقعیت جهان.(Heidegger, 1985: 216) در وجود و زمان، جهان ساحت حضور دازاین و تقویم کنندۀ آن است. نکتۀ حائز اهمیت در شیوۀ در-

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]

جهان-بودن دازاین این است که: «شیوهٔ بودنِ ما در جهان، یکسره معین نیست، بلکه در این معین بودن، نامعین بودن هم در کار است و آن را همراهی می‌کند» (فیگال، ۱۳۹۴: ۷۷). به نظر فیگال درست است که ما آن‌گونه هستیم که در جهان هستیم، اما خویشتن ما یکسر تعین یافته نیست. این بی‌تعیّنی از آن روست که تعیّن نداشتن جهان، ناشی از بی‌تعینی خویشتنِ ماست و چون جهان، آزادگاه کنش ماست، آزادی ما برآمده از تعین نداشتن جهان است (همان: ۷۷).

نکتهٔ قابل توجه از نظر هیدگر این است که ما جهان را از چیزهای درون جهان نتوانسته‌ایم تمییز دهیم. این تمایز قائل شدن به تمایزِ بینِ وجود و موجود مربوط است که بر اساس توجه به هر کدام رویکرد نظری متفاوتی پدید می‌آید. رویکرد موجودبینانه به پدیدارشناسیِ اُنتیک[۱۷] منجر می‌شود که در نزد هوسرل معتبر است و در برابر آن نگرش اُنتولوژیک[۱۸] قرار دارد که بنیاد اندیشهٔ پدیدارشناسانهٔ هیدگر است و مرلوپونتی در میانِ این دو قرار دارد. هیدگر به «جهان ما» چونان معنایی عمومی و مشترک می‌نگرد که مقدم بر و در مقابل «جهانِ من» است و اندیشمندانی مانند دکارت، هوسرل، سارتر و مرلوپونتی مواجهه‌شان با جهان از این منظر بوده است. او در مسائل اساسی پدیدارشناسی می‌نویسد: «دازاین... با دیگران و در میان دیگران است. جهان که موجودات در آنند... همواره از پیش جهانی مشترک است» (Heidegger, 1982: 297). این گونه در جهان بودن چنان بدیهی است که سبب غفلت ما از آن می‌شود. در درگیری با جهانِ پرابهام، دازاین از طریق به کارگیری ابزار، جهان را مکشوف می‌سازد یا به معنایی دیگر جهان خود را آشکار می‌سازد. راه دیگر فهم جهان، در پیوستگی دازاین و جهان است که در آن دازاین، موجوداتِ درون جهان را چونان ابزار به کار می‌گیرد و از این طریق موجودات بر جهان دلالت دارند.

در-جهان-بودن، یعنی حضور داشتنِ خودِ یک موجود برای خود و دیگر موجودات نیز برای او حضور داشته باشند. بنابراین موجودی که نسبتی با چیزها و دیگران ندارد تنها در کنار دیگران و چیزهای دیگر است، بی‌آنکه جهانی داشته باشد، آن چیز «درون جهان» است ولی «در جهان» نیست. هنگامی که ما با چیزها تماسی داریم، تماس خود با آن چیز را درک می‌کنیم و این یعنی نسبت داشتن.

«جهان تنها در صورتی هست که دازاین وجود داشته باشد» (Heidegger,1984:195). نخستین بحث نظام‌مند دربارهٔ عالم، در وجود و زمان پیش کشیده شده است. در این اثر، هیدگر چهار معنایِ قابل تصور دربارهٔ جهان را از هم متمایز می‌کند. «۱- تمامیّت همهٔ موجوداتی که در جهانی یافت می‌شوند؛ ۲- وجود جهان به عنوانِ تمامیّتِ همهٔ موجودات یعنی تمامیّت همهٔ معانی؛ ۳- آن‌جایی که دازاین عملاً در آن می‌زید، محیط شخصی هر کسی؛ و ۴- جهان داشتن (worldhood) به مثابهٔ جنبهٔ ساختار دازاینی که چونان در-جهان-بودن است. در «وجود و زمان» هیدگر با معنایِ اول یعنی معنایِ موجودبینانهٔ جهان کاری ندارد. به معنای سوم یعنی معنای پیش-هستی‌شناختی-اگزیستانسیل[۱۹]نیز علاقه‌ای نداشت. در عوض بر معنای چهارم یعنی هستی‌شناختی-اگزیستانسیل تمرکز کرده بود» (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۲۰۶). این درست جایی است که مرلوپونتی از آن عزیمت می‌کند، «اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی مرلوپونتی که به‌تبع هیدگر بسط می‌یابد جهان و عالم پدیده‌ای در مقابل ما نیست. جهان مجموعه‌ای از اهتمام‌های (concerns) ماست»(شایگان‌فر، ۱۳۹۷: ۱۰۹). در این بخش به شرح نظر مرلوپونتی می-پردازیم تا به شباهت‌ها و تفاوت‌های نظر این دو فیلسوف بیشتر پی ببریم.

-در-جهان-بودن از نظر مرلوپونتی

مرلوپونتی فیلسوفی است که نه عقل محض، پسند اوست و نه به‌سانِ تجربه‌گراها به اصالت محض تجربه پایبند است بلکه وی ترکیبی بدون خط تمایز از این دو را می‌خواهد بنابراین برای او شناخت حسی مقدم بر هر نوع شناخت دیگر است؛ زیرا انسان به‌طور پیشاتأملی در زیست جهان به سر می‌برد و پیش از آنکه بیندیشد، بسیاری از پدیدارها را شناخته است و این شناخت از طریق ادراک حسی روی داده است. ادارک حسی بیان کنندهٔ ارتباط مبهم و رازآمیز ما با اشیایِ در-جهان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]

است. ادراک حسی چونان رویدادی در جهان است که در هر لحظه نشان از نوشدگی دارد. هنگامی‌که ما به درکی از پدیدارها در جهان نائل می‌آییم، بدان معناست که عرصۀ ادراک را بر خود گشوده‌ایم و در اتصال با جهان، و ریشه‌دار در جهان به طور مداوم هستیم. به اعتقاد مرلوپونتی، همۀ آگاهی ما در افق‌هایی صورت می‌پذیرد که به وسیلۀ ادراک حسی از آنها به جهان گشوده هستیم (Merleau Ponty, 1962: 207). وجه محسوس اشیاء در جهان، بی‌هیچ واسطه‌ای در دسترس سوژۀ بدنمند است. یعنی سوژه با بدنش به ادراک جهان نائل می‌شود. این سخن بدان معناست که مرلوپونتی فاصله‌ای بین سوژه و ابژه قائل نیست و گشودگی او به جهان و اشیاء به معنای گشودگی و پذیرندگی جهان و اشیاء به سوی اوست. «جانِ کلام مرلوپونتی بسیار شبیه آن چیزی است که هیدگر می‌گوید. در واقع، او هنگامی که محیط ادراکی را مجموعه‌ای از اشیایی که موضوع دست‌ورزی واقع می‌شوند در برابر اعیان به معنای کانتی می‌خواند به مفهوم تودستی بودن نزد هیدگر اشاره دارد» (کارمن، ۱۳۹۴: ۱۶۴).

تمرکز مرلوپونتی بر ادراک حسی به‌طور عام و حس بینایی به‌طور خاص است. اما بینایی مورد نظر وی از چشم ناظر بیرونی منشأ نمی‌گیرد. حس بینایی نزد مرلوپونتی از بدنمندی سرآغاز می‌گیرد و بخشی تن‌یافته از گوشتِ جهان[۲۰] است. به نظر وی بدن ما هم شیئی در میان اشیاء است و هم شیئی است که اشیاء دیگر را می‌بیند و لمس می‌کند. او خود و جهان را در نسبتی بر هم‌کنش و قابل نفوذ در یکدیگر می‌بیند (پالاسما، ۱۳۹۸: ۳۰). گوشت (Chair)، خمیرۀ فیزیکی و مادی نیست بلکه خمیرۀ مشترک میان ما و جهان و پیونددهندۀ ما به یکدیگر است. به اعتقاد مرلوپونتی، گوشت نه ماده، نه روح و نه جوهر، هیچ‌کدام نیست. گوشت، زیربنای وجودیِ پذیرندگیِ حسی، ادراک‌پذیریِ محیط ادراکی، دیدارپذیری دیدن، لمس‌پذیری لمس و در معرض قرار گرفتن هر آن چیزی است که جهان به تجربه عرضه می‌کند (کارمن، ۱۳۹۴: ۱۷۷). گوشت، فراتر از تجربۀ آگاهانۀ آدمی است که مرلوپونتی در «شک سزان»، از آمیزش ناآگاهانۀ ما با جهان در هیئت گوشت از آن سخن به میان می‌آورد (همان: ۲۶۴). تأکید مرلوپونتی بر در -جهان- بودن، بدانجا می‌رسد که وی ادعا می‌کند برای در-جهان-بودن، باید از جنس جهان بود و باید همان گوشتی را داشت که جهانی دارد که در آن به سر می‌بریم (کارمن: ۱۷۷).

دیدارپذیری جهان و چیزها در نظرگاهِ مرلوپونتی نقطۀ عطفی در فلسفۀ اوست که هیدگر نیز بدان توجه ویژه دارد. هیدگر نیز بین دیدارپذیری و پدیدار شدن نسبتی می‌بیند که آن را به نامیدن و نامگذاری اشیاء پیوند می‌دهد. به اعتقاد مرلوپونتی، «پیش از دیدارپذیر شدن نه چیزی وجود دارد و نه چیزی ویژگی خاصی دارد. دیدارپذیر شدن چیزها همان هستی یافتنشان است» (پیترزما، ۱۳۹۸: ۳۲۴). وی جهان را مهد تمامی معانی می‌داند و زمان را دارای خصلت نوری می‌شناسد که نور در آن شرط امکان دیدارِ چیزهاست (همان: ۳۲۴). جهان برای مرلوپونتی متشکل از صورت کلی ابژه‌های طبیعی و فرهنگی از پیش موجود و یا در حال رویداد است که پیش از سوژه و یا به‌موازات آن «هست» و سوژۀ پرتاب شده در این جهان، در پی درک چیزهاست. بنابراین وحدت سوژه و اُبژه با هم و تلاقی آن در جهان، یک پیکر کلی از جهان ترسیم می‌کند که سوژه، عضوی از اعضای آن است. این سخن ما را به مفهوم پرتاب‌شدگی دازاین در نزد هیدگر می‌رساند. دازاینِ پرتاب شده در جهان از پیش موجود، ناگزیر، درگیر جهان است و از طریق کار که پیشاتأملی است به شناخت می‌رسد. به اعتقاد ماکان، با اندکی غور در اندیشۀ مرلوپونتی، متوجه می‌شویم که پدیدارشناسی از منظر وی، ترکیبی از فلسفۀ ذواتِ هوسرلی و فلسفۀ اُنتیک (موجودبینانۀ) هیدگری است که تحویل هوسرلی و از پیش در- جهان ـ بودنِ هیدگری در آن لحاظ شده است (Macann, 1993: 161).

شاید عمده‌ترین تأثیرپذیری مرلوپونتی از هیدگر در مسئلۀ در- جهان- بودن است. «مرلوپونتی در همان سالِ تأسیس «روزگار نو» مهم‌ترین اثرش، یعنی *پدیدارشناسی ادراک* را منتشر کرد و در آن بر ساختار بدنمند مواجهۀ ما با جهان تأکید کرد. او در این کتاب بر اندیشه‌های هیدگر تکیه کرد و مفهوم در-جهان- بودن

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]

را با توجه به ساختار بدنمند ما مورد تأمل قرار داد» (شایگان‌فر، ۱۳۹۷: ۱۹).

توصیف سوژهٔ مرلوپونتی، دربرگیرندهٔ صفات دازاین و داسمن[۲۱] (انسان منتشر) هیدگر است. کارمن به ویژگی غیرشخصی تجربهٔ بدنی اشاره می‌کند که در زبان فرانسه با ضمیر on به معنای «آدم» (شخص،کس، فرد) شناخته می‌شود. آن‌چنان‌که می‌گوید: آدم هر چند ثانیه پلک می‌زند، آدم چنین می‌کند و چنان می‌کند. این سوژهٔ بدنمندِ پیشاشخصی، خویشتنِ آگاه متأمل من نیست بلکه صرفاً آدم «le on» است (کارمن، ۱۳۹۴: ۱۴۱). در نوشته‌های هیدگر، این ویژگی‌ها برای توصیف داسمن(فرد منتشر) به کار گرفته می‌شود و جالب است که برخی از مترجمان فارسی آثار هیدگر، داسمن را به «آدم» و «کسان» نیز ترجمه کرده‌اند. «هر ادراکی در حال و هوایی عمومی روی می‌دهد و به هیئت پدیداری به ما داده می‌شود که امضای کسی پای آن نیست. من نمی‌توانم به همان معنایی که می‌گویم من کتابی را می‌فهم یا باز به همان معنایی که می‌گویم من تصمیم می‌گیرم زندگی‌ام را وقف ریاضیات کنم، بگویم که من آبی آسمان را می‌بینم... اگر بخواهم دقیقاً تجربهٔ ادراکی را [به زبان] برگردانم، باید بگویم آدم در من ادراک می‌کند، نه اینکه من ادراک می‌کنم »(کارمن، ۱۳۹۴: ۱۴۱). در واقع هیدگر فهم غیراصیل آدمی از خویشتن را که نتیجهٔ تداوم سنت، سیطرهٔ فرهنگ، رسوم، اخلاق و غیره است را داسمن می‌نامد که وجه غالب زندگی هرروزینهٔ ماست و انسان عموماً داسمن است و تنها در آناتِ برون‌خویشی و تجربهٔ شیوهٔ اصیل در- جهان- بودن خود را در می‌یابد که همان دازاین است.

مرلوپونتی با در هم‌آمیزی سوژه و اُبژه به تجربه و عمل پیش از هر نوع تفکر انتزاعی و از پیش موجود، جایگاه ویژه‌ای می‌بخشد که منطبق با فهم هیدگری از دازاین است. دازاین در واقع شیوهٔ هستی ما در-جهان- بودن است. با این‌حال در-جهان-بودن مرلوپونتی و سوژهٔ مورد نظر او در انطباق کامل با اندیشهٔ هیدگر نیست.

مرلوپونتی با وجود از آنِ خودسازی بخشی از اندیشهٔ هیدگر، همواره تمایز خود را از اندیشهٔ هیدگر، هوسرل، سارتر و دیگران حفظ کرده است. از این حیث، مرلوپونتی توانست مسئلهٔ بدنمندی را مطرح کند و آن را به‌صورتی روش‌مند به خدمتِ اندیشهٔ خود در آورد. از نظر مرلوپونتی، ««جهان» یکی از مفاهیم برجستهٔ پدیدارشناسانه است، چرا که فقط با از سرگذراندن تجربهٔ بالفعل می‌توانیم آنچه را این مفهوم ثبت و ضبط می‌کند دریابیم. «ما هیچ راه دیگری برای شناخت چیستی جهان نداریم، مگر لحظه‌به‌لحظه تصدیق کردن فعالانهٔ آن در درونمان» (پیترزما، ۱۳۹۸: ۳۱۲). مسئلهٔ در-جهان- بودن و به دنبال آن طرح بدنمندی و گوشت، نشان از آن دارد که انسان در- جهان، پیکره‌ای را شکل می‌دهد که رکن بنیادی آن ادراک حسی است. «حس‌کننده و محسوس مثل دو چیزی که خارج از همند در برابر یکدیگر قرار ندارند؛ احساس نیز هجوم محسوس به حس‌کننده نیست. استعارهٔ پارچه یا بافته‌ای که تاروپود آن در هم تافته‌اند همواره بخشی از اصطلاحات مفهومی مرلوپونتی بود: «بدن من بافتارِ مشترک میان همهٔ اعیان است»(کارمن، ۱۳۹۴: ۱۸۲). از منظر مرلوپونتی، این بافتارِ مشترک انسان و جهان، به بهترین وجه در نقاشی‌های سزان خود را نشان می‌دهد. واقعاً چه چیز بهتر از هنر به طور عام و نقاشی به طور خاص این اندیشهٔ پیشاتأملی، وجدانی و بی‌واسطه را بر ما آشکار می‌کند.

بدن‌مندی دازاینِ هیدگر و مقایسهٔ آن با سوژهٔ بدنمندِ مرلوپونتیِ در- جهان

در آغاز این بخش، پرسشی پیش می‌آید که جایگاه بدن در وجود اندیشی هیدگر کجاست؟ آیا بدن «چیستیِ» ناگزیر هر انسان نیست؟ مایکل اینوود پاسخ می‌دهد: بدن تنها یک «چیستی» صرف نیست از آن رو که ما می‌توانیم بسیاری از کارها را با بدن خود در نسبت با آن انجام دهیم. اما هر انسانی باید تنی داشته باشد و این واقعیتِ زیست‌شناختی بنیادین، تا آن‌جا که انسان زنده است نباید زوال بپذیرد و دچار تغییرات بسیار گردد. اینوود به صراحت می‌گوید: در توصیف هیدگر از دازاین آشکار می‌شود که دازاین بدنی دارد و این دازاین، من (ego) یا سوژه‌ای صرفاً روانی نیست. با این حال وی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]

به‌ندرت از بدن سخن به میان می‌آورد.(Inwood, 1999: 28) هیدگر به این توصیف معترض است که بدن انسان را مانندِ بدن موجود زنده‌ای تلقی می‌کنند که راه می‌رود، سخن می‌گوید، چکش می‌زند و نظایر آن. در این نگرش بدن انسان فرق چندانی با بدن حیوانات دیگر ندارد. دلیل اعتراض هیدگر به این شیوهٔ نگرش به انسان آن است که برای متمایز ساختن بدن انسان از سایر حیوانات، می‌بایست قائل به روح یا عقلانیتی باشیم که با افزودن این موارد، وحدت انسان از بین می‌رود. اینوود می‌نویسد: «شایسته است فیلسوف نیز از همان آغاز، دازاین را ببیند نه بدن او را، یعنی ذات انسانیِ تمام و کمالِ آن موجودی که می‌پرسد «بدن من چیست؟»، دقیقاً آنگونه که طرح می‌کند: «وجود چیست؟» به هر حال در هنگامی که به دازاین روی می‌آوریم، خواهیم دید مادامی که بدن ما به‌طور معمول در کار است، به‌طبع از آن بی‌خبریم... آن‌طور که هیدگر شرح می‌دهد: دازاین ذاتاً محتاج نوعی بدن معین است و چیزی مانند روح یا من محض قابل‌تصور نیست که پایگاهی بدون بدن داشته باشد و یا بدنی متفاوت از بدن انسانِ نوعی داشته باشد» (Inwood,1999:29).

هیدگر در وجود و زمان دربارهٔ ادراک حسی سخنی نمی‌گوید و به بدن نیز به همان اندازه بی‌اعتنا است زیرا این موضوعات را خارج از ساحت اُنتولوژیک می‌داند. متأثر از این اندیشهٔ هیدگر و در مقابل آن مرلوپونتی، ادراک حسی و بدن را در تقویم پدیدارشناسی خود و برای فهم «در-جهان-بودن»، حیاتی‌تر از هر چیز می‌خواند (کارمن – هنسن، ۱۳۹۱: ۲۱). البته سکوت هیدگر دربارهٔ ادراک حسی و بدنمندی به معنای چشم‌پوشی از آن نبود بلکه از منظری دیگر در درس‌گفتارهای نیچه و از طریق تحلیل آرایِ نیچه موضوع را مورد واکاوی قرار داد که این موضوع پیوندی با هنراندیشیِ وی نیز دارد.

هیدگر در درس‌گفتارهای نیچه، به تحلیل و نقد دیدگاه فیزیولوژیکی نیچه دربارهٔ هنر می‌پردازد که در آن دیدگاه نیچه به تقدم هنرمند نسبت هنر و کار هنری باور دارد. در آنجا هیدگر نکاتی دربارهٔ «بدنمندی» دازاین مطرح می‌کند که تأمل‌برانگیز است. وی می‌گوید: «ما همانطور بدن نداریم «که چاقوییِ را در جیب داریم. بدن آن جسم طبیعی نیست که صرفاً ضمیمهٔ ماست که می‌توانیم به تصریح یا به تلویح به‌عنوان موجودی در دست، آن را بشناسیم. ما دارایِ تن نیستیم بلکه «بدنمند» هستیم. هر احساس همچون احساسی از خود به ذات این وجود تعلق دارد. احساس، گرایشِ بدن در درونی‌سازی امر خارجی را در دازاین ما به انجام می‌رساند» (Heidegger, 1991: 98 – 99). این نگرش نزد مرلوپونتی نیز معتبر است. سرشت بدنیِ ادراک، صرفاً بدان دلیل نیست که بدن علت آگاهی حسی است بلکه بدن، نظرگاه آدمی به روی جهان است و نظرگاهِ به روی جهان، الزاماً در جهان حادث نمی‌شود (کارمن، ۱۳۹۴: ۱۵۱). آدمی به‌عنوان موجودی بدنمند، به‌طور پیشاشناختی در جهان حضور دارد و «به گفتهٔ مرلوپونتی، «من به‌واسطهٔ جهان از بدنم آگاهم» درست همان‌طور که ـ به‌واسطهٔ بدنم از جهان آگاهی دارم. بدن من ظرف یا ابزاری خارجی برای فاعلیت من نیست بلکه متشکل از اندام‌های ثابت و مدارهای پیش‌بنیاد است که مطابق منطق خودشان، به عبارتی زیر آستانهٔ قصد خودآگاهانه عمل می‌کنند» (کارمن، ۱۳۹۴: ۱۵۶).

دازاین یک «واحد» است. بدن و روان در نظر هیدگر تفکیک ناپذیرند و از طریق در-جهان -بودن با چیزهای دیگر نسبت می‌یابند پس دیگر نیازی به اثبات جهان خارج نیست؛ آن‌چنان که دکارتِ شکاک در پی آن بود. هیدگر بر این باور است: تن و روان وحدتی دارد که در- جهان «حضور» می‌یابد؛ در همین‌جا باید یادآور شد که حضور، خاصِ دازاین انسان نیست، چیزها نیز می‌توانند حضور داشته باشند اما توان آگاهی، فهم و ایجاد نسبت با دیگر چیزها را ندارند. این به معنای وجد وحال (یافتگی)[۲۲]است که یکی از مقوّمات دازاین است. مرلوپونتی با آنکه در موضوع بدنمندی با هیدگر هم‌سو است اما برخلاف هیدگر که می‌کوشد هرگونه روان‌شناسی‌انگاری را از آثارش بزداید، در پیِ آن است که نشان دهد « پدیدارشناسی کاری صرفاً مفهومی نیست. از شواهد روان‌شناسانه کمک می‌گیرد اما بدون آنکه تمایز میان توصیف پدیدارشناسانه و پژوهش تجربی را به کلی زائل کند آن‌چنان که گویی نظرگاه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]

بدنی که خودمان و جهان را از آن تجربه می‌کنیم هیچ وجه متمایز و خاصی ندارد»(کارمن، ۱۳۹۴: ۱۶۹).

اکنون ممکن است پرسیده شود که: آیا تجربه بدنمندی در فهم هنر از وجههٔ نظر هیدگر جایگاهی دارد؟ در پرده‌ای از پُل کله، به نام «زن بیمار»[۲۳]، ابژه‌ها آن‌گونه که در هنر انتزاعی مرسوم است نهان‌روی می‌شوند اما نه به‌طور کامل بلکه نهان شدن و آشکارگی گشتالت (صورت کلی) به‌عنوان رویدادی مداوم برجسته می‌شود. هیدگر این تابلوِ کله را بیش از هر معاینه‌بینی بالینی یا درسنامهٔ پزشکی، گشایندهٔ راهی به تجربهٔ «بیماری و درد» می‌دانست (Petzet, 1993: 148). این سخن بدان معناست که هنر می‌تواند معنایی کلی از بیماری را چونان اختلالی در کلِ جهان که فرد در آن سُکنا دارد به دست دهد، البته فارغ از دوگانه‌انگاری ذهن/ بدن. این نگرش در مقابل تقلیل‌گرایی است که دردنشانه‌های صرفاً روان‌شناسانه را مورد توجه قرار می‌دهد. مواجههٔ مرلوپونتی با هنر مشابه رویکرد هیدگر است زیرا یکی از راه‌های مهم آشکارگی جهان در نظر هر دو متفکر، هنر است.

پدیدارشناسی مرلوپونتی، ملهم از درـ جهان-بودن هیدگر، به دوگانه‌انگاریِ سوژه-ابژه پایان می‌دهد؛ بنابراین بدن و ذهن در وحدت با جهانی هستند که در آن می‌زیند و سوژهٔ بدنمند در فلسفهٔ مرلوپونتی متکامل می‌شود. مرلوپونتی «بر این باور پا می‌فشارد که بدن بُردار (ظرف/حاملِ) بودن در جهان است؛ او همچنین بدن را «وسیلهٔ» داشتن یک جهان معرفی می‌کند. افزون بر این، او بدن را صرفاً برخوردار از نقشی ادراکی نمی‌انگارد، بلکه دامنهٔ شمول و تأثیرگذاری آن را به حوزهٔ اجتماعی و فرهنگی نیز بسط می‌دهد» (پالاسما، ۱۳۹۸: ۱۰۷-۱۰۸). مرلوپونتی نیز مانند هیدگر، میان بدن زیسته و بدن مادی تفاوت قائل است. در نگرش او بدن زیسته مجموعه‌ای از نسبت‌ها، هماهنگی‌ها و گردهم‌آییِ ادراکی است و بدن مادی در واقع موضوع و مورد مطالعهٔ علم زیست‌شناسی است. مرلوپونتی، بدن را نظرگاه فرد بر/ در جهان می‌داند و تأکید می‌کند که ساختار ادراک و ساختار بدن یکی است (همان: ۱۰۷).

بدنمندی مرلوپونتی نیز مانند آنچه هیدگر می‌گوید به وجود (اگزیستانس) آدمی مربوط است و این اگزیستانس نیز به در-جهان- بودن مرتبط است (کارمن، ۱۳۹۴: ۲۹). اینکه مرلوپونتی تأکید می‌کند «بدن لنگرگاه ما در جهان است» (همان: ۲۸) به معنای آن است که ما از طریق ادراک کردن به طور بی‌واسطه بدن‌مان را وجدان می‌کنیم و بدن داشتن همان سکناگزینی در جهان است.

تأثیر در-جهان- بودنِ هیدگر بر تحلیلِ مرلوپونتی از آثارِ سزان

از نظر مرلوپونتی، جهانِ ادراک که متأثر از در-جهان-بودنِ هیدگر است، تنها به اشیاء در طبیعت نظر نمی‌کند بلکه شامل جهان نقاشی‌ها، موسیقی‌ها، کتاب‌ها، فیلم‌ها و جملگی چیزهایی است که در عالم آلمانی «جهان فرهنگ» نامیده می‌شود.[۲۴] مرلوپونتی نیز مانند هیدگر به هنر نگاهی فراتر از موضوع زیبایی، لذت و بهره‌مندی از آن دارد. همان‌گونه که هیدگر، خبر آمدن «واپسین خدا» از «آینده» که همان وجود (Be-ing) است را از اشعار هولدرلین می‌گیرد (Heidegger, 1977: 26)؛ و از طریق نقاشی کفش‌های زن کشاورزِ ون‌گوک، به جهانِ زن کشاورز راه می‌یابد[۲۵]، مرلوپونتی نیز سزان را گشایندهٔ راه اندیشه می‌داند. مرلوپونتی از طریق نگارش مقالهٔ شک سزان[۲۶]، نسبتِ هنرمند با جهان را روشن می‌سازد.

پیش از مرلوپونتی، هیدگر هم متوجه اهمیت کار سزان شده بود. هیدگر در یکی از دیدارهایش در پراونس (۱۹۶۰) گفته بود: «ارزش این روزها که در سرزمین (محل زندگی) سزان می‌گذرد ارزشمندتر از بودن در یک کتابخانه پُر از کتاب‌های فلسفی است. کاش می‌شد همان‌قدر مستقیم اندیشید که سزان نقاشی می‌کرد» (Young, 2001, 151). رشک هیدگر بر سزان، شامل حال مرلوپونتی هم می‌شود. او می‌گوید: « فیلسوف سخن می‌گوید و این ضعف اوست. ضعفی که توجیهی ندارد. او باید سکوت پیشه کند» (Merleau-Ponty, 2000: 125). جالب است که سزان هم متقابلاً داعیهٔ بیان حقیقت دارد. دریدا در کتاب *حقیقت در نقاشی* نقل قولی از سزان در نامه‌ای می‌آورد: «من در نقاشی حقیقت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]

را به شما بدهکارم و حقیقت را به شما باز خواهم گفت» (Derrida, 1987: 2). گویی سزان فهمیده آنچه در نقاشی‌هایش بی‌واسطه و به زبان تجسمی و شاعرانه در نقاشی بیان می‌کند، به لوگوسی نیازمند است تا پیچیدگی‌هایش تبیین فلسفی شود و این مسئلۀ مهم در حوالت دو فیلسوف بزرگ یعنی هیدگر و مرلوپونتی بود. «مرلوپونتی بر آن است که جهان و طبیعت نزد سزان دو چیز منفک از هم نیستند. طبیعت در جهان و جهان از طریق طبیعتِ سزانی است که می‌تواند آشکار شود» (شایگان‌فر، ۱۳۹۷: ۳۵).

چیزی که سزان بدان دست یافته بود، دریچه‌ای به جهان بود که دو فیلسوف یعنی هیدگر و سزان آن را توصیف و عبارت‌پردازی کردند. اما آ نچه سزان دریافته بود، حقیقتاً چه بود؟ می‌توان گفت: در- جهان- بودن. ژان بوفره می‌نویسد: «سزان به‌راستی به کوهستان سنت ویکتور نیاز دارد تا آن را ترسیم کند و همان‌طور که خودش می‌گفت «رو به روی موضوع» (موضوع برای او روشن است، چیزی بیش از این دربارۀ آن نمی‌گوید) قرار بگیرد. اما از طرف دیگر کوهستان سنت ویکتور به شدت به نقاشی سزان نیاز دارد چرا که بدون آن ـ به لفظ هولدرلین- «نازیستنی و بی‌سکونت» است» (توارنیکی، ۱۳۹۲: ۲۱۳). نیاز دو سویۀ بین نقاش و منظره که بوفره مطرح می‌کند چیزی جز در- جهان -بودن و نسبت بدنمندی انسان و پیکرۀ از پیش موجود جهان نیست که آدمی نه در برابر آن بلکه در آن سکنا می‌گزیند. مرلوپونتی نقاشی را دارای بیانی رازآمیز و مرجح بر زبان فلسفی می‌داند. وی آثار سزان را دارای بارقه‌ای از هالۀ وجودی می‌داند (Merleau-Ponty, 1993b: 141). این شأن وجودی برای هنر قائل شدن در واقع گام نخست برای توافق بین مرلوپونتی و هیدگر برای در-جهان-بودن است.

از اندیشۀ هیدگر چنین بر می‌آید: کار هنری می‌تواند با آفرینش فضایی معنادار، که در آن موجودات برای نخستین بار آشکار می‌شوند و در عینِ حال رازآمیز می‌گردند؛ به آشکارسازی جهانی تمام عیار نائل گردد. «از نظر هیدگر، مسئلۀ اساسیِ هنر، گزارش فعالیت‌ها و تجربۀ زیستۀ هر روزه نیست بلکه مسئله این است که فعالیت‌ها و تجربیات هرروزه چه چیزی دربارۀ وجود آشکار می‌سازد»(الیاسی،۱۳۹۸: ۵۵). بنابراین کار هنری، محاکات چیزها نیست بلکه فهم سربستۀ جهان و به دید آوردن امر رازآمیز است که به راز وجود بر می‌گردد، نه آنکه امرِ رازآمیز را رازگشایی کند. این ویژگی رازآمیز بودن از جهانِ سراسر اسرارآمیز سرچشمه می‌گیرد که در نقاشی‌های سزان آشکار می‌شود و مرلوپونتی نیز بر آن صحه می‌گذارد. «آثار هنری به روی جهانی گشوده می‌شوند که در آن ساکن هستیم و آن را می‌فهمیم، هرچند با ابهام. مرلوپونتی می‌گوید نقاشی به خصوص پنجره‌ای است به خود دیدارپذیری امر دیدارپذیر؛ مجالمان می‌دهد به‌راستی ببینیم دیدن چیست. با این‌همه، نگریستن به نقاشی به کلی ناهمانند با نگریستن به هرگونه ابژۀ دیگری است، خصوصاً با ابژه‌ای که نقاشی آن را بازنمایی می‌کند» (کارمن- هنسن، ۱۳۹۱: ۲۸).

از وجوه مشترک فهم هیدگر و مرلوپونتی از هنر، محاکات نبودن کار هنری و تأکید بر رازآمیزی و ابهام‌برانگیزی آن، به ویژه در هنر نقاشی است. به عقیدۀ هیدگر، تابلوی کفش‌های زنِ کشاورز اثر ون‌گوگ، جهان زن کشاورز را افشا می‌کند و نقاشی‌های سزان از کوهستان سنت ویکتور (تصویر۱)، رازآمیزی و سکناگزینی در سنت‌ویکتور را چنانکه هست به دید می‌آورد. کارمن و هنسن می‌نویسند: « مرلوپونتی موضعی اتخاذ می‌کند مشابه موضعی که هیدگر در مقالۀ سرآغاز کار هنری داشته است: یعنی این‌که هنر دیداری (تجسمی) را ابزار فاش‌نمایی جهان می‌داند- نه در قالب شباهت بلکه از این طریق که به واسطۀ شیوۀ هنرمند در ترسیم جهان، آن چیزی از تجربه را نشان دهد که در مقابل بیان روشن مقاومت می‌کند. او می‌نویسد: «دید نقاش نظری بر بیرون، ارتباطی صرفاً فیزیکی- دیداری، با جهان نیست. دیگر جهان از طریق بازنمایی در برابر او قرار نگرفته است؛ بلکه اشیای جهان با نوعی جمع آمدن یا جمعیت یافتن امر دیدارپذیر به نقاش تولد می‌بخشند »(کارمن، هنسن، ۱۲۹۲: ۴۶۲).

بسیاری از نقاشی‌های سزان را می‌توان شاهد مدعای در-جهان-بودن آورد. به‌عنوان نمونه به نقاشی‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]

متعدد سزان از کوهستان سنت ویکتور، طبیعتِ بی‌جان‌ها و نقاشی‌های فیگوراتیو وی اشاره می‌کنیم. در این مقاله جهت جلوگیری از اطالهٔ کلام تنها به نقاشی‌های سزان از کوهستان سنت ویکتور اشاره می‌کنیم. در نقاشی‌های سزان به هم ریختن ساختار پرسپکتیو یک نقطه‌ای که حاصل نگرش علمی و متافیزیک غربی بود، باعث جایگزینی دیدِ متکثر به جای دید واحد شد. این دید واحد در پرسپکتیو در واقع زاویهٔ دیدِ سوژهٔ غالب بر جهان بود و در هر دوره روایت‌های کلانی مانندِ خدا، علم و ... در آن جای داشتند. در نگرش مرلوپونتی این روایت‌های کلان به روایت‌های خُردی تبدیل شدند که هر کسی در-جهانِ خودش آن را می‌یافت و از طریق بینا-سوژگانیت[۲۷] با هم نسبت می‌یافتند، این نوع مواجهه در اندیشهٔ هیدگر با مفهوم هم‌دازاینی تبیین می‌شود. تمامی نقاشی‌های سزان از کوه سنت ویکتور این نمایش‌دهندهٔ به هم‌ریختگی پرسپکتیو هستند. سزان از طریق برهم زدن ساختار پرسپکتیو، ما را به جهانِ پیشاتعقلی و سرشار از ادراک حسی می‌رساند که نمایش‌دهندهٔ سکناگزینی و در-جهان- بودن است.

سزان در نقاشی‌های خود طرح و رنگ را از هم متمایز نمی‌داند، وی این دو را در اوج هماهنگی می‌خواهد؛ اوج هماهنگی این دو به معنای غنایی شکل خواهد بود. نوع مواجههٔ سزان با طرح و رنگ در بیان فلسفی مرلوپونتی، می‌تواند پایانی بر ثنویت سوژه- ابژه باشد. زیرا در این نگرش وی سوژه و اُبژه یک کل واحد را تشکیل می‌دهند، همان‌گونه که طرح و رنگ در نزد سزان هماهنگی کامل صورتی از-در- جهان-بودن را نمایش می‌دهد و این موضوع در ادبیات فلسفی مرلوپونتی به وسیلهٔ لفظِ گوشت قابل بیان است. در نگرش سزان، ذهن و بدن، حس و معرفت نامتمایزند.

موضوع دیگری که در مواجهه با نقاشی‌های کوهستان سنت ویکتور بسیار برجسته است؛ مسئلهٔ رازآمیزی آن‌هاست. هنگامی‌که سوژه در -جهان است، به پدیدارها، تنها از وجهی معرفت پیدا می‌کند، زیرا او مشرف بر جهان نیست. هنگامی‌که این توهم علمی اشراف بر جهان از میان می‌رود؛ اگر وجهی از وجوهِ چیزها در-جهان، نمایان می‌گردد، حضور بسیاری از وجوه، رازآمیز خواهد شد و سزان با مواجههٔ بی‌واسطه با جهان این حقیقت را آشکار کرده است. سزان در ترکیب‌بندی‌های استوار خود، از طریقِ تصحیح پرسپکتیو، پوشش دادن برخی اشیا به وسیلهٔ برخی دیگر، ایجاد ابهام به وسیلهٔ رنگ و...بی‌آنکه در پی شناخت عقلانی پدیدارها باشد، جهانی اسرارآمیز خلق کرده است که بازنماییِ صرف چیزها نیست (تصویر۲).

مرلوپونتی از هنر و به ویژه نقاشی‌های سزان در جهت پدیدارشناسی خود بهره می‌برد. « نقاش حضور در تجربهٔ جهان زنده را برای ما فراهم می‌آورد» (Merleau-Ponty, 1962: 93). در واقع مرلوپونتی، نقاشی سزان را در جهت تصدیق موضوع بدنمندی و ادراک بدنی می‌بیند که فاصلهٔ نسبتاً نزدیکی با اندیشهٔ هیدگر دارد. مرلوپونتی، چگونگیِ نقاشی کشیدن به وسیلهٔ ذهن را مورد تردید قرار می‌دهد و معتقد است که هنرمند با بدنش در- جهان است و جهان را در نقاشی‌هایش دگرگون می‌کند. بنابراین با کار و بدن واقعی و نه به مثابهٔ قطعه‌ای منتزع از جهان این دگرگونی را انجام می‌دهد. در این نگرش بدن، مجموع نگاه و محیطِ پیرامون است (Merleau- Ponty, 1964: 162). مرلوپونتی کوشش سزان در نقاشی را از آن رو ستایش می‌کند که وی در هنرش بیان‌گر تجربهٔ زیسته و پیشاتأملی از جهان است. « مرلوپونتی بر این باور است که نقاش با عرضهٔ بدنش به جهان در نقاشی، جهان را متحول می‌کند. جسمانیت نقاشی ریشه در جسمانیت بدن نقاش دارد. نقاش با حرکت دادن بدنش به سمت جهان مرئی و مادی، این حرکت مرئی بدن را در نقاشی خودش مرئی می‌سازد. بین نقاشی و جهانی که عرضه می‌کند و بدن نقاش، پیوندی برقرار می‌شود که در آن بیننده و دیده شده و موضوع نقاشی و جهان از هم جدا نیستند» (محمدی، ۱۳۹۷: ۱۶۷).

مرلوپونتی در مواجهه با سزان، مانند هیدگر در-جهان-بودن هنرمند را به شیوهٔ پدیدارشناسی توصیف می‌کند. نکتهٔ مهمی که پیشتر بدان اشاره کردیم، موضوع نسبتِ میان بیان تجسمی در نقاشی و بیان از طریق گفتار است. آنچه نقاش به امر دیدارپذیر باز

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]

می‌گرداند در نظر مرلوپونتی بسیار عظیم‌تر از «امر دیدارپذیر به معنای محدود و پیش‌پا افتادۀ آن است) و آن ویژگی‌هایی از وجود ما در- جهان را شامل می‌شود که به تجربۀ بدنیمان از آن مربوطند، مانند تجربۀ ما در نگاه کردن به شیئی که در سه بعد وجود دارد، با سمت پیشینی که به معنایی بیش از صِرف معنای عقلانی برای ما حاضر است:» من ژرفا را می‌بینم و با این حال ژرفا دیدارپذیر نیست، چون بدن ما به اشیاء ژرفا می‌دهد (کارمن، هنسن، ۱۳۹۱: ۴۵۹).

در هنر اندیشیِ هیدگر، مخالفتی با کلیتِ هنر مدرن آشکار است؛ هرچند در اواخر کار فلسفی‌اش به فکر نگارش مجلدِ دوم سرآغاز کار هنری افتاد که در آن می‌بایست در مورد هنر مدرن بازاندیشی شود اما این کار ممکن نشد و یا خود نخواست که بشود[۲۸]. زیرا مجلد دوم ممکن بود در تعارض با مجلد نخست باشد. دلیل عمدۀ مخالفت هیدگر با هنر مدرن آن است که وی نسبتی بین هنر مدرن، تکنولوژی مدرن، گشتل[۲۹] (نهادستان) و علم مدرن می‌بیند و گشتل در نظر وی سبب به محاق رفتن وجود می‌شود که اساس اندیشۀ هیدگر را تشکیل می‌دهد. اگر هیدگر از هنرمندانی مانند ون‌گوک، سزان، سلان و دیگران یاد می‌کند؛ آنان را هنرمندانی وجوداندیش می‌خواند نه مدرن. انتقاد هیدگر از هنر مدرن به ذات مدرنیته برمی‌گردد که رخداد بنیادین در آن، تسخیر جهان در قالب تصویر است (پالاسما، ۱۳۹۸: ۳۱) و این دقیقاً همان گشتل و چهارچوبی است که شأن وجودی انسان را نادیده می‌گیرد و انسان و اشیاء را به داده‌های تصویری، دیاگرام‌ها و اعداد تقلیل می‌دهد و جهان مدرن، جهانی انباشته از تصویر است. وی عقل مداخله‌گر مدرن را از آسیب‌های هنر مدرن می‌داند و می‌گوید: « اینکه نمایشگاه‌های هنری سبک‌های مدرن برپا می‌شود، بیش از آنکه که ما می‌پنداریم به اصل عقل و دلایل ارائه مربوط می‌شود» (Heidegger, 1991: 34).

مرلوپونتی نیز از مسئلۀ عقل‌مداری مدرن غافل نیست اما این مسئله برخلاف نظر هیدگر دلیلی برای مخالفت او با هنر مدرن نیست بلکه «وی در «چشم و ذهن» بر آن است که هنر مدرن به جای آنکه بازنمایی صرف باشد در کار حقیقت دادن به هستی است. نقاش یا کسی که نقاشی را می‌بیند درگیر رابطه‌ای شخصی و مبتنی بر تجربه‌ای درگیر و زیسته در جهان است» (شایگان‌فر،۱۳۹۷: ۱۴). مرلوپونتی، هنر مدرن را دارای رهیافتی می‌داند که در آن ضمن التفات به وجه در-جهان- بودن، آشکارگی جهان را در پی دارد (همان:۵۸). یکی از اختلاف نظرهای مرلوپونتی و هیدگر در همین‌جاست. به عقیدۀ هیدگر مدرنیته و به تبع آن هنر مدرن، جهان و چیزها را به محاق می‌برد. اگر با این نگرش هیدگر به جهان بنگریم یک پُل قدیمی رودخانه را به دید می‌آورد؛ آن را دیدنی می‌کند و این به معنای آشکارسازی و آشکارگی است اما توربین تولید برق، همان رودخانه را می‌بلعد. این نسبت قابل تعیم به تمام ساحت مدرنیته از جمله هنر مدرن است.

«مرلوپونتی نیز مانند هیدگر، سزان را هنرمندِ Being می‌نامد و بسیار تأکید دارد که نقاش «مفسر هستی» است» (شایگان‌فر، ۱۳۹۶: ۶۷). توافق مرلوپونتی و هیدگر بر سر سزان به عنوان هنرمندی که جهان را به صورت پیشاتأملی می‌بینند، مثلثی ایجاد می‌کند که سه ضلع دارد: ۱. هیدگر و وجود اندیشی، ۲. مرلوپونتی و بدنمندی و ۳. اندیشۀ شاعرانه و پیشامنطقی سزان که هر سه در ساحت جهانی هستند که هیدگر بنیادهای غبار گرفتۀ آن را روفته و مرلوپونتی بر آن ساختمانی بنیاد کرد. « به نظر مرلوپونتی تکنیک‌های مدرن هنری از اصول وجودی یا اگزیستانسیال حمایت می‌کنند، اصولی که نشان می‌دهند چگونه انسان‌ها از طریق احساسات و دلایلی غامض با جهانی که در آن هستند ارتباط دارند. در اینجا می‌توان به‌طور منطقی نتیجه گرفت که او در ملاحظات خود دربارۀ هنر، مجال می‌دهد که وجودگرایی اندیشه‌اش بر مارکسیسم آن و توصیف پدیدارشناختی‌اش بر دیالکتیک آن چیره شود» (کارمن، هنسن، ۱۳۹۱: ۵۱۰).

مرلوپونتی در مقالۀ «چشم و ذهن» به نقاشی چونان مقوله‌ای پویا می‌پردازد زیرا نقاش در جهان، بخشی از جهان را می‌بیند و از طریق بینایی، مناظر را به درون بدن خویش می‌آورد سپس آن را با ادراک در بدن آمدۀ خویش در می‌آمیزد و سرانجام این آمیزه را به صورت نقاشی بیان/ نمایان می‌کند. این فرآیند است که نقاشی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]

را به یک طنین تنانه تبدیل می‌کند؛ طنینی که از آمیزش جهان دیدنی (مرئی) و ریختار بدنی نقاش بلند می‌شود (پالاسما، ۱۳۹۸: ۱۰۲). آنچه‌که مرلوپونتی دربارهٔ نقاشی‌های سزان می‌گوید قابل تعمیم به شاخه‌های دیگر هنر به ویژه شعر است. از نظر مرلوپونتی، هنرمند بخشی از پیکرهٔ جهان است. ادراک جهان نه تنها از طریق در- جهان- بودن ممکن است بلکه فراتر از آن باید از جهان یا از وجود/ جنس جهان بود(پالاسما، ۱۳۹۸: ۱۰۷).

نتیجه‌گیری

از نظر هیدگر موجودات به یک اندازه در-جهان-نیستند. وی، انسان را دارایِ-جهان، حیوان را فقیر در-جهان و اشیاء را بی‌جهان می‌داند. در این رویکرد، جهان برابرایستای شناخت آدمی نیست بلکه آدمی پرتاب شده در آن است و از طریق کار هنری، در-جهان-بودن را تجربه می‌کند. مرلوپونتی نیز در این مورد با هیدگر توافق دارد.

دازاین با دیگران و در میان دیگران در جهانی است که موجودات در آنند و این جهان همواره از پیش داده شده است. استفاده از ابزار و کار هنری سبب آشکار شدن جهان است. نکتهٔ مهم دیگر در ارتباط با در-جهان-بودن، آن است که مواجههٔ ما با جهان، پیشاتعقلی است و هیدگر و مرلوپونتی پیشاتعقلی بودن جهان را پذیرفته‌اند. درون جهان بودن با در-جهان- بودن، متفاوت است. اشیاء فقط درون-جهان هستند ولی دازاین هیدگری و سوژهٔ مرلوپونتی، در-جهان- هستند، یعنی علاوه بر آنکه درون جهان هستند، گشوده به جهان نیز هستند و نسبت خود را با چیزها و دیگران درک می‌کنند. مرلوپونتی در-جهان-بودن سوژه را با لفظ گوشت، تبیین می‌کند که خمیرهٔ مشترک میان ما و جهان است؛ هیدگر به بدنمندی و ادراک حسی بی‌اعتنا است اما می‌پذیرد که دازاین باید ضرورتاً دارای بدن باشد این سخن بدان معناست که برای آمیزشِ پیشاتعقلی با جهان، باید از جنس جهان بود.

سزان، در نگرش هیدگر و مرلوپونتی، با بدنمندی و ادراک حسی، جهان را مریی و دیدار پذیر کرده است؛ درست همان‌گونه که هولدرلین و ریلکه از طریق نامیدن چیزهای در-جهان، به صورت پیشاتعقلی، چیزها را برای نخستین بار مرئی ساخته‌اند؛ زیرا هنرمندانِ وجوداندیش، با جهان یکپارچه‌اند. سزان از طریق تجربهٔ بدنی بافتار مشترک همهٔ ابژه‌ها را نمایش می‌دهد که تصدیق در-جهان-بودن است.

در این مقاله سعی برآن بود که نشان دهیم، هیدگر به روان‌شناسی‌انگاری در هنر بی‌اعتناست اما مرلوپونتی از شواهد روان‌شناسانه در تفسیر و تبیین هنر بهره می‌گرفت. بدن برای مرلوپونتی چیزی صرفاً فردی نیست بلکه حوزهٔ اجتماع و فرهنگ را در بر می‌گیرد؛ این نگرش، با دازاین جمعی و داسمنِ مورد نظر هیدگر هماهنگ است که در-جهان-بودن، زمینهٔ پدیداری آن است. مرلوپونتی علاوه بر وجه انتولوژیک به وجه اُنتیک چیزها در جهان نیز توجه دارد. نیازمندی دوسویهٔ سزان و طبیعت برای آشکار شدن جهان، نشان از یکپارچگی هنرمند و طبیعت دارد و دوگانهٔ سوژه و اُبژه در اینجا ناکارآمد می‌گردد و هر دو فیلسوف این را تصدیق می‌کنند. در نگرش هر دو فیلسوف، سکناگزینی انسان در جهان پیش از تأمل خودآگاهانه در نقاشی سزان نمایان است. در سخنان هیدگر نیز مانند نگرش مرلوپونتی، شواهدی دال بر جدایی‌ناپذیری جهان و طبیعت وجود دارد که به عقیدهٔ مرلوپونتی، سزان آن را آشکار می‌سازد. این آشکارسازی، به روشنایی آوردن رازِ جهان است نه رمزگشایی آن. یکی از تفاوت‌های مهم هیدگر و مرلوپونتی در مواجهه با هنر مدرن است. وی هنر مدرن را فاقد توان آشکارگی جهان می‌داند. برخلاف این عقیده، مرلوپونتی معتقد است هنر مدرن در آشکار ساختن وجود، توانمند است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]

تصویر ۱. کوهستان سنت ویکتور، جنسن، ۱۳۸۸، ص: ۸۹۴، تاریخ هنر، ت: فرزان سجودی و دیگران ، نشر مرکز

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]

پی‌نوشت

1-Being
2. being
3. distrouction
4. Dasein
5. turn
6. fondemental ontology
7. Being and Time
8. Event thinking
9. Contributions to Philosophy (Of the Event)
10. The Origin of the Work of Art
11. Letter on Humanism
12.Nietzsche
13. See: Heidegger, Martin, (1955), Being and Time, trans: John Macquarrie & Edward Robinson, New York, P:202.
14. present- at- hand
15. existential
16. The concept of time
17. ontic: موجودبینانه
18. ontologic: هستی‌شناسانه.
19. pre-ontological- existentiell
۲۰. Flesh of the world: گوشتِ جهان مقوم دیدارپذیری و ادراک چیزهاست و سوژه با جهانی که در پی کشف آن است؛ تفاوت بنیادی ندارد. بنابراین در اندیشهٔ وحدت‌انگارِ مرلوپونتی، از طریق اصطلاح گوشتِ جهان اندیشهٔ سزان

تصویر ۲. کوهستان سنت ویکتور، شاپیرو، ۱۳۷۳، ص: ۱۱۷، سزان، ت: حسن افشار، نشر مرکز.

قابل درک می‌شود که در آن، ادراک مشترک خودِ نقاش و منظرِ پیش رویِ او قابل فهم می‌گردد زیرا مُدرِک و مُدَرک، در یک بدن واحد جای دارند.

21. Dasman
22. attunment/ Befindlichkeit
23. patientin
24. See: Merleau-ponty, (2004), basic Writings, Routledge, P: 101.

۲۵. بنگرید به: هیدگر، مارتین، (۱۳۸۲)، سرآغاز کار هنری، پرویز ضیاءشهابی، نشر هرمس، چاپ دوم، تهران. ص۱۹.

26. Merleau-Ponty, Maurice, (1964), Cezanne's Doubt, in: Sense and Non-Sense, trans: Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, pp: 9-26.
27. inter- subjectivity

۲۸. بنگرید به: احمدی، بابک، (۱۳۹۱)، هایدگر و تاریخ هستی، نشر مرکز، چاپ ششم، تهران، صص۷۲۱-۷۲۸.

29. Gestell

کتابنامه

احمدی، بابک. (۱۳۹۱)، *هایدگر و تاریخ هستی*. چ۶ تهران: نشر مرکز.

الیاسی، بهروز- صافیان، محمدجواد. (۱۳۹۸)، «نقش دازاین در هنراندیشیِ هیدگر»، فصلنامه علمی *پژوهش‌های فلسفی*.

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

پیترزما، هنری. (۱۳۹۸)، *نظریهٔ معرفت در پدیدارشناسی هوسرل، هایدگر، مرلوپونتی*، ترجمهٔ فرزاد جابرالانصار، تهران: نشر کرگدن.

توارنیکی، فردریک دو. (۱۳۹۲)، *به ملاقات هیدگر*، ترجمهٔ شروین اولیایی، تهران: رخداد نو.

شایگان‌فر، نادر. (۱۳۹۷). *تجربه هنرمندانه در پدیدارشناسی*

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]

مرلوپونتی، تهران، نشر هرمس.
فیگال، گونتر. (۱۳۹۴)، *درآمدی بر هیدگر*، ترجمۀ شهرام باقری، تهران: انتشارات حکمت.
کارمن، تیلور. (۱۳۹۴). *مرلو-پونتی*، ترجمۀ مسعود علیا، تهران: نشر ققنوس.
کارمن، تیلور. هنسن، مارک بی.ان. (۱۳۹۱). *مرلو-پونتی ستایشگر فلسفه*، ترجمۀ هانیه یاسری، تهران: نشر ققنوس.
کوکلمانس، یوزف ی. (۱۳۸۲)، *هیدگر و هنر*، ترجمۀ محمدجواد صافیان، آبادان: نشر پرسش.
کوهستان سنت ویکتور، جنسن، ۱۳۸۸، *تاریخ هنر*، ترجمۀ فرزان سجودی و دیگران ، نشر مرکز.
کوهستان سنت ویکتور، شاپیرو، ۱۳۷۳، سزان، ترجمۀ حسن افشار، نشر مرکز.
محمدی، اصغر. (۱۳۹۷)، *رویکرد پدیده‌شناختی مرلوپونتی به رابطۀ هنر و بدن*، در: *مرلوپونتی و بنیادهای اندیشۀ او*. تدوین و ویرایش: محمد اکوان، تهران: انتشارات فرزانگی.
هیدگر، مارتین. (۱۳۸۲)، *سرآغاز کار هنری*. پرویز ضیاءشهابی، چ ۲، تهران: نشر هرمس.
Derrida, Jacues, (1987), The Truth in painting, trans. Geoff Bennington and Ian Mcleod, Chicago and London.
Heidegger, Martin, (1977), Letter on Humanism, in Basic Writing, trans & ed, D. F. Krell, Harper San Francisco.
_____, (1982), On the way to language, trans: Hertz, Peter D and Joan Stambnugh , Harper & row , New York.
_____, (1984), The Metaphysical Foundations of Logic, trans: M. Heim, Indiana University press.
_____, (1985), History of the Concept of Time: Prolegomena, trans. T. Kisiel, Indiana University Press.
_____, (1991), Nietzsche, ed. D. F. Krell, volu: I &II, Harper, Harper, Sanfrancisc.
_____, (1995), Being and Time, trans: John Macquarrie & Edward Robinson, New York.
_____, (2000), Introduction to metaphysics, tr. Gregory Fried and Richard Polt, Yale University Press.
Inwood, Maicheal, (1999), Heidegger a short introduction, Oxford University, New York.
Macann, Christopher, (1993), Four Phenomenological Philosophers: Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-ponty, Routledge.
Merleau-Ponty, Maurice, (1962), Phenomenology of perception, Trans. Colin Smith, Routledge and Kegan paul, London.
_____, (1964), The primacy of perception, Ed: James E. Edie, Trans: Carleton Dallery. Evanston, IL: Northwestern UP.
_____, (1993b), "Eye and Mind", In: The Merleau-ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting, G. A. johnson and M. B. Smith, Evanston, IL: Northwestern University Press.
Merleau-Ponty, Maurice, and Claude Lefort. (2000), The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes. Evanston [Ill.: Northwestern University Press.
Petzet, Heinrich Wiegand, (1993), Encounters and Dialogies with Martin Heidegger 1929- 1976, trans: Parvis Emad and Kennth Maly, University of Chicago press, Chicago.
Taminiaux, Jaeques, (1994), Philosophy of existence 1, in: Twentieth – Century Continental Philosophy, Kearney, Richard, Routledge History of Philosophy Vol III, Routledge, London & New York.
Young, Julian, (2001), Heidegger's Philosophy of art, Cambridge university press.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.97]