How to Cite This Article: Hosseini, S. M; Mirzaei, D. (2025). A Comparative Study of Embodied Sensory Perception in Merleau-Ponty and the Brain's Mirror Neurons; A Case Study: Senga Nengudi's *R.S.V.P* Performance. *Kimiya-ye-Honar*, 14(56): 1-18.

A Comparative Study of Embodied Sensory Perception in Merleau-Ponty and the Brain's Mirror Neurons; A Case Study: Senga Nengudi's *R.S.V.P* Performance

Seyede Marzie Hosseini*

Davoud Mirzaei**

Received: 11.09.2025

Accepted: 23.12.2025

Abstract

The works of certain artists specifically focus on enhancing awareness through bodily experience. This raises the questions: why and how do these works develop embodied experiences? Furthermore, can a connection be found between their embodiment and brain neurons in sensory perception? As a case study, the present article examines the reading of the body in the performance by Senga Nengudi (Project R.S.V.P). Employing a descriptive-analytical method with a comparative approach and relying on library sources, the article refers to two theories. First, the embodiment of sensory perceptual experience in the views of Merleau-Ponty. Second, the simulation of physical sensation in neuroscientific studies of the brain. According to the findings, the visual information of this performance influences the phenomenological content of the audience's bodily experiences; the audience is not merely an observer of the work, but their brain functions as if their own body is experiencing the performer's states. The audience's body encounters a physical sensation in the artistic experience, such that their sensory-neural system is pre-reflectively engaged with the movement of the work. Based on the analyses conducted, the tactile values of this performance are related to the function of the brain's mirror neurons and the physiological response of the body's muscles, and are connected to the issue of embodied sensory perception. Based on the research findings, there is a profound consistency and correlation between Merleau-Ponty's phenomenological perspective on the embodiment of perception and neuroscientific findings on mirror neurons. Both viewpoints emphasize that our perception of the world and others is rooted in our corporeality and bodily capacities. Therefore, mirror neurons can be considered the biological basis for concepts such as "intercorporeity," "pre-reflective intentionality," "the flesh of the world," and the "sensory Gestalt" from Merleau-Ponty's perspective.

Key words: Embodied Sensory Perception; Mirror Neurons; Intercorporeity; Pre-reflective Intentionality; The Flesh of the World; Sensory Gestalt; Maurice Merleau-Ponty; Senga Nengudi.

* M.A in Philosophy of Art, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. Email: s_m_hosseini64@yahoo.com

** Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran (Corresponding Author). Email: d.mirzaei@basu.ac.ir

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

[DOI: 10.22034/14.56.1]

ارجاع به مقاله: حسینی، س. م؛ میرزایی، د. (۱۴۰۴). مطالعهٔ تطبیقی تجربهٔ بدنمند ادراک حسی نزد مرلوپونتی و نورون‌های آینه‌ای مغز؛ مطالعهٔ موردی: پرفورمنس *R.S.V.P* سنگا ننگودی. کیمیای هنر، ۱۴(۵۶): ۱-۱۸.

مطالعهٔ تطبیقی تجربهٔ بدنمند ادراک حسی نزد مرلوپونتی و نورون‌های آینه‌ای مغز؛ مطالعهٔ موردی: پرفورمنس *R.S.V.P* سنگا ننگودی

سیده مرضیه حسینی*

داود میرزایی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۱۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۰۲

چکیده

آثار برخی هنرمندان به‌طور خاص بر افزایش آگاهی از طریق تجربهٔ بدنی توجه دارد. پرسش اینجاست که این آثار چگونه تجربیات بدنمندانه را توسعه می‌دهند؟ همچنین آیا می‌توان مابین بدنمندی آنها و نورون‌های مغز در ادراک حسی ارتباطی یافت؟ به‌عنوان مطالعهٔ موردی، مقالهٔ حاضر به خوانش بدن در پرفورمنس جوراب‌های شنی سنگا ننگودی (پروژهٔ *R.S.V.P*) پرداخته است. این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای به دو دسته نظرات ارجاع می‌دهد: نخست، بدنمندی تجربهٔ ادراک حسی در آرای مرلوپونتی؛ دوم، شبیه‌سازی احساس جسمانی در مطالعات عصب‌شناختی مغز. طبق نتایج به‌دست‌آمده، اطلاعات بصری این پرفورمنس بر محتوای پدیدارشناسی تجربه‌های بدنی مخاطب تأثیرگذار است؛ مخاطب صرفاً مشاهده‌گر اثر نیست، بلکه مغز او به‌گونه‌ای عمل می‌کند که گویی بدنش در حال تجربه کردن حالت‌های اجراگر است. بدنِ مخاطب با احساس جسمانی در تجربهٔ هنری روبروست چنانکه سیستم عصبی-حسی او به‌نحو پیشاتأملی با حرکت اثر درگیر است. طبق تحلیل‌های انجام‌شده، ارزش‌های لمسی این پرفورمنس با عملکرد نورون‌های آینه‌ای مغز و پاسخ فیزیولوژیک عضلات بدن رابطه دارد و با مسئلهٔ بدنمندی ادراک حسی در ارتباط است. بر اساس یافته‌های پژوهش، میان دیدگاه پدیدارشناختی مرلوپونتی در باب بدنمندی ادراک و یافته‌های عصب‌شناختی دربارهٔ نورون‌های آینه‌ای، هم‌خوانی و ارتباط عمیقی وجود دارد. هر دو دیدگاه بر این امر تأکید دارند که ادراک ما از جهان و دیگران، ریشه در جسمانیت و قابلیت‌های بدن ما دارد. از این‌رو، نورون‌های آینه‌ای را می‌توان پایهٔ زیست‌شناختی مفاهیمی چون «میان-جسمان»، «قصدمندی پیشاتأملی»، «گوشت جهان» و «گشتالت حواس» از منظر مرلوپونتی دانست.

واژه‌های کلیدی: بدنمندی ادراک حسی؛ نورون‌های آینه‌ای مغز؛ میان-جسمان؛ قصدمندی پیشاتأملی؛ گوشتِ جهان؛ گشتالت حواس؛ موریس مرلوپونتی؛ سنگا ننگودی.

* دانشجوی کارشناسی ارشد، فلسفه هنر، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. Email: s_m_hosseini64@yahoo.com

** استادیار گروه فلسفه هنر، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email: d.mirzaei@basu.ac.ir

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

[DOI: 10.22034/14.56.1]

۱. مقدمه

در طول تاریخ فلسفه، کیفیت ارتباط نفس و بدن از جدی‌ترین مباحث علم‌النفس بوده است. افلاطون بدن را امری مفارق از نفس می‌دانست و ارسطو تمایزانگاری میان نفس و بدن را رد کرد. دیدگاه افلاطونی بر فلاسفهٔ مسیحی تأثیرگذار بود و موجب قائل شدن بُعد الوهی بر بدن شد. پس از رنسانس، جایگاه مطلق مسیحیت فرو ریخت و اندیشهٔ دکارت[۱]، بدن را ابژه‌ای در مقابل عامل شناسا قرار داد. دوگانه‌انگاری ذهن و بدن دکارتی، در فلسفهٔ مسیحی مدرن ریشه دواند. بدن بُعد الوهی خود را از دست داد و هر خوانشی که «من» را به تن پیوند می‌داد، در گذار از مدرنیته دستخوش تغییر شد. استعلاگرایی کانت[۲]، بدن را از فرایند داوری انسان نسبت به جهان به حاشیه راند و ادراک فرایندی ذهنی در نظر گرفته شد. در اوایل قرن بیستم، عملکردگرایی ساختی[۳] که هدف آن بازتاب جامعهٔ صنعتی مدرن بود، به رابطهٔ بین تن، من، محیط و هویت پرداخت. اندیشمندانی چون هگل[۴] مفهوم هویت از بدن را به میزان پذیرش دیگری از خود وابسته کردند. برخی دیگر چون مارکس[۵] به نقش محیط در ساختن هویت پرداختند. نیچه[۶] و زیگموند فروید[۷] تعاریف تازه‌ای از رابطهٔ ذهن و بدن ارائه کردند؛ فروید خود را در درجهٔ اول یک «خود بدنی»[۸] برشمرد و بدن نیز جایگاهی کانونی در اندیشهٔ نیچه یافت. لاکان[۹]، کریستوا[۱۰] و پساساختارگایانی چون فوکو[۱۱] بدن را ابژه‌ای دانستند که با شکل‌گیری هویت زبانی، فهم چیستی آن از قلمرو ذهن خارج می‌شود. لاکان به ارتباط میان زبان و بدن و نقش محیط بر شکل‌گیری هویت از طریق زبان اشاره داشت. پس از آن، تفکر پساساختارگرایانه با رویکردی پدیدارشناسانه ساختارهای آگاهی را مورد مطالعه قرار دادند و نهایتاً دیدگاه سوژهٔ تن‌دار مطرح شد. اینجا بود که پدیدارشناسانی چون موریس مرلوپونتی[۱۲] اذعان کردند که محتوای تجربهٔ ادراکی، بدون در نظر گرفتن در جهان بودگی سوژه، شکل نمی‌گیرد. در عالم هنر نیز هنر معاصر شاهد تغییر رویکرد هنرمندان در رویارویی و طرح پرسش از بدن بوده است. شاهد این مدعا، شکل‌گیری گونه‌های هنر مفهومی‌ای چون هنر بدن[۱۳] و نقش کانونی آن در اجرای پرفورمنس‌ها است. از این‌رو، امروزه طیف وسیعی از هنرمندان سعی بر بازتعریف جایگاه بدن در آفرینش هنری دارند. سینگا ننگودی[۱۴]، هنرمند پیش‌رویِ امریکایی-افریقایی یکی از شاخص‌ترین موارد در این زمینه است. با وصف این، مقاله حاضر قصد دارد به خوانش بدن در پرفورمنس جوراب‌های شنی (پروژه $R.S.V.P$) از برانگیزنده‌ترین آثار این هنرمند بپردازد. پرفورمنس ننگودی به‌طور خاص بر دو حس لامسه و بینایی تمرکز دارد. سنگینی و کشیدگی کیسه‌های پرشده از شن، حکایت از آگاهی مغز از موقعیت بدن در فضا دارد. جوراب‌های توری کِشسان، حالت درون بدن را مانند کشش عضلات، سنگینی احشا یا انعطاف مفاصل شبیه‌سازی می‌کند. لذا می‌توان گفت که جوراب‌های توری کِشسان او معادل‌های حسیِ درون بدن هستند. بیننده توری‌های کشیده و پیچ‌خورده را می‌بیند، درکی حسی از کشش، فشار و پیچ‌خوردگی را درون بدن خود تجربه می‌کند. حال پرسش اصلی این است که این اثر چرا و از چه طریقی بر تجربیات بدنمندانه توجه دارد. همچنین بدنمندی اثر چه ارتباطی با عصب‌شناسی مغز در ادراک حسی دارد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

مقالاتی در رابطه با پدیدارشناسیِ ادراکِ حسی وجود دارد که اندیشهٔ مرلوپونتی را در باب ادراک به‌عنوان پدیداری جسمانی بررسی کرده‌اند. به‌عنوان نمونه، عربزاده و غفاری (۱۳۹۷) در مقالهٔ «نگاه در نقاشی از منظر پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی» به مطالعهٔ نسبتِ نگاه با تجربهٔ زیستهٔ نقاش پرداخته است: «نگاه، نوعی از تجربهٔ زیسته بوده است و به هنگام مواجههٔ مخاطب با اثرِ نقاشی، بدنِ زیستهٔ او را درگیر می‌سازد؛ لذا به‌عنوان جزئی از آن، در بدنِ زیسته سکنا خواهد داشت» (عربزاده و غفاری، ۱۳۹۷، ص. ۳۳). خبازی‌کناری و سبطی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بدنمندی در پدیدارشناسی هوسرل، مرلوپونتی و لویناس» چنین نتیجه می‌گیرند که «بدن واسطه، وسیله و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.56.1]

شیوه‌ای برای درک جهان نیست، بلکه بدنمندی وضعیتِ زیستنِ حیاتی ما در جهان و امکانِ زیستنِ اخلاقی ما با دیگری است» (خبازی‌کناری و سبطی، ۱۳۹۵، ص. ۷۵). مقالهٔ «هنر بدن، اجرای سوژه» (۱۹۹۸) اثر آملیا جونز[۱۵] نیز مسئلهٔ بدن در هنر پست‌مدرن را از دههٔ ۱۹۵۰ بررسی می‌کند. نجفی و شیرازی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررسی عوامل تأثیرگذار در استفاده از بدن در آثار هنرمندان هنر اجرا و هنر محیطی»، بدن را به‌عنوان دستمایه‌ای برای تردید در مسائل مربوط به جنسیت دانسته‌اند. همچنین برایان ترنر در کتاب بدن و جامعه (۱۹۸۴) بر اهمیت پدیدارشناسی مرلوپونتی در جامعه‌شناسی بدن پرداخته است. از نظر او، «مرلوپونتی نشان داد که شناخت ما از جهان همیشه ادراکی بدنمند است. به‌طور خلاصه، پدیدارشناسی، نقدی بر دوگانه‌گرایی ذهن و بدن بود که در آن بدن شأنی منفعل و بی‌جان داشت. پژوهش‌هایی که از این ایدهٔ بدن زنده الهام گرفته‌اند، در نشان دادن ارتباطات نزدیک بین بدن، تجربه و هویت مهم بوده‌اند» (Turner, 2008, p. 43). آنتونی سینوت[۱۶] در کتاب بدن اجتماعی تاریخچهٔ تفکر دربارهٔ بدن و حواس را بررسی می‌کند و توجه ویژه‌ای به تغییرات در شیوه‌های تفکر دربارهٔ بدن در طول زمان و برخوردهای مختلف دارد. سالی اورایلی[۱۷] در بخش‌هایی از کتاب بدن در هنر معاصر (۲۰۰۹)، بدن را در پیوند با رسانه‌های نوین بین سال‌های ۱۹۹۰ تا ۲۰۰۹ مطالعه کرده است.

با نظر به مطالعات انجام‌شده، تمایزِ رویکردِ این مقاله با پژوهش‌های پیشین در این است که در بررسی ادراکِ بدنمند اثری هنری، در کنار نظریهٔ ادراکِ حسی مرلوپونتی (که پژوهش‌های بسیاری بر اساس آن انجام شده است) از مطالعات عصب‌شناختی مغز نیز بهره می‌برد و همین به‌نوعی جنبهٔ نوآورانه آن محسوب می‌شود. از آن جمله می‌توان به نظریهٔ نورون‌های آینه‌ای در عصب‌شناسی ادارک حسی و همچنین ارزش‌های لمسی برنارد برنسون[۱۸](۱۸۹۶) اشاره کرد. بر همین اساس، در حوزهٔ عصب‌شناسی ادراک حسی، سلیمانی (۲۰۱۱) در مقالهٔ «برچسب‌گذاری احساسی ضمنی و خودکار ویدیو»، سیگنال‌های فیزیولوژیکی محیطی ۳۲ شرکت‌کننده در تماشای چهل قطعهٔ یک دقیقه‌ای از ویدئوهای متفاوت را ثبت کرده و نشان داده است که پاسخ فیزیولوژیک عضلات چهره هنگام برانگیخته شدن احساسات حین تماشای ویدئوهای مختلف، متفاوت است.

۱- ۲. روش پژوهش

مقالهٔ حاضر قصد دارد با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی، تجربیات بدنمندانه در پرفورمنس جوراب‌های شنی سنگا ننگودی را بررسی کند. بررسی این اثر، چنین پرسش‌هایی را برمی‌انگیزد: ننگودی چرا و از چه طریقی بر تجربیات بدنمندانه توجه دارد؟ درگیری بدنی اجراگر و مخاطب در این اثر، چگونه به امری حیاتی برای هویت‌شناسی و ارتباط جهان با خود بدل می‌شود؟ ننگودی از چه ابزارهایی به‌عنوان استعاره‌هایی از بدن استفاده می‌کند و این ابزارها از چه طریقی به معناسازی می‌پردازند؟ بدنمندی این اثر چه ارتباطی با عصب‌شناسی مغز در ادراک حسی دارد؟ بنیان نظری پژوهش حاضر بر دو مقوله استوار است: نخست، بدنمندیِ ادراک حسی در آرای مرلوپونتی و دوم، عملکرد نورون‌های آینه‌ای و احساس جسمانی در مطالعات عصب‌شناختی مغز. بر پایهٔ دو مقولهٔ یادشده، تحلیل آثار در دو بخش انجام خواهد شد: در بخش اول، برای مباحث مطروحه از سوی مرلوپونتی در باب مواجههٔ بدنمندانه با جهان، مصادیق عینی اثر ننگودی بررسی می‌شود. در بخش دوم، عملکرد نورون‌های مغز در ادراک حسی و ارتباط آن با بدنمندی اثر او تحلیل خواهد شد. برای این منظور، گردآوری اطلاعات از طریق مطالعهٔ مآخذ کتابخانه‌ای و منابع معتبر علمی-پژوهشی و همچنین رجوع به خود اثر ننگودی انجام خواهد شد. همچنین برای فهم بهتر مسئله و قوام بحث، احساس جسمانی در عصب مغز، دیدگاه برناد برسون دربارهٔ ارزش‌های لمسی نیز بررسی خواهد شد. در نهایت، یافته‌های پژوهش در جدولی دسته‌بندی خواهد شد.

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

[DOI: 10.22034/14.56.1]

۲. مبانی نظری پژوهش

همان‌گونه که گفته شد، مبانی نظری این پژوهش دو بخش دارد: یکی پدیدارشناسی بدنمند مرلوپونتی و دیگری نظریهٔ عصب‌شناسی شبیه‌سازی بدنمند مبتنی‌بر نورون‌های آینه‌ای.

۲- ۱. پدیدارشناسی بدنمند مرلوپونتی

مرلوپونتی در کتاب پدیدارشناسی ادراک به نقد بنیادین «اندیشهٔ عینی» می‌پردازد. پارادایمی که در آن، جهان، بدن و زمان به‌عنوان اعیانی مستقل و عینی در نظر گرفته می‌شوند. «اندیشهٔ عینی، فاعل ادراک را نادیده می‌گیرد. ... بازگشت به خودِ اشیاء، بازگشت به آن جهانی است که مقدم بر معرفت است، جهانی که معرفت همواره از آن سخن می‌گوید» (Merleau-Ponty, 2012, p. lxx). از نظر مرلوپونتی، این نگرش، تجربهٔ زیسته و بی‌واسطهٔ ما را که همواره «نظرگاه‌مند» و «قصدی» است، نادیده می‌گیرد و نهایتاً ما را از تماس با سرچشمهٔ اصلی ادراکمان جدا می‌سازد. «اندیشهٔ عینی» با غفلت از نظرگاه‌مندی ذاتی، بدن را به شیء مادی در میان سایر اشیا، زمان را به لحظه‌هایی مجزا در خطی عینی و جهان را به «عالمی» بسته و کامل تبدیل می‌کند. از نظر مرلوپونتی، آگاهی در گرو جریان سیال تجربه و تعامل قصدی آن با جهان حاصل می‌شود. «فلسفهٔ مرلوپونتی تلاشی است برای غلبه بر دوگانه‌ای سوژه/ابژه ... . از نظر او، بدن، عبارت سوم است که نه آگاهی محض است و نه صرفاً یک چیز، بلکه رسانهٔ زنده‌ای است که از طریق آن، جهانی داریم. بنابراین، ادراک، بازگشتی است به خود چیزها، بر پایهٔ درگیری بدنیمان با آنها» (Priest, 1998, p. 68). دیدگاه مرلوپونتی، نه پذیرش کامل سوبژکتیویسم و نه ابژکتیویسم محض، بلکه «بازگشت به خود تجربه» به‌وساطت بدن را مبنا قرار می‌دهد. «بدن یک شیء نیست. به همین دلیل، آگاهی من از آن یک فکر نیست، یعنی نمی‌توانم آن را جدا کنم و دوباره سرهم کنم تا ایدهٔ روشنی از آن تشکیل دهم. وحدت آن همیشه ضمنی و مبهم است» (Merleau-Ponty, 2012, p. 76). بدن در نظرگاهِ به جهان بودن، هرگز کاملاً به یک شیء عینی تقلیل نمی‌یابد، بلکه گذرگاهی ضروری برای فهم رابطهٔ دیالکتیکی و زندهٔ ما با جهان است. بدن داشتن به‌معنای پیوستن به محیطی خاص و درگیر شدن در شبکه‌ای از «طرح‌ها»ی عملی است (نواختن پیانو، نوشتن، گرفتن یک فنجان). این طرح‌ها جهت‌گیری ما را به‌سوی جهان تعیین می‌کنند. «بدن محملِ به جهان بودن است و برای موجودی زنده، بدن داشتن یعنی پیوستن به محیطی مشخص و درآمیختن با پاره‌ای طرح‌ها و دائماً درگیر بودن با آن‌ها» (مرلوپونتی، ۱۴۰۳، ص. ۱۳۶). رویکردِ پدیدارشناسانی چون مرلوپونتی بر سوژه‌ای بدنمند تمرکز دارد که با جهان مواجه است. «از نظر مرلوپونتی، آنچه منجر به ادراك می‌شود، تجربه‌ای است که از طریقِ بدن ممکن می‌شود. بدن در فلسفهٔ او فاعلِ ادراك است. به‌زعم او، هر يك از ما پیش از آنکه يك آگاهی باشد، بدنی به شمار می‌رود که جهان را دریافت می‌کند و شکل می‌دهد» (پریموزیك، ۱۳۸۸، صص. ۲۶- ۲۷). در ادامه، این دیدگاه، بنیان تحلیل چگونگی مواجههٔ بدنمندانهٔ مخاطب با پرفورمنس ننگودی را فراهم می‌آورد. در ضمن، بر پایهٔ همین دیدگاه، دیگر مؤلفه‌های نظریهٔ مرلوپونتی که برای پژوهش حاضر اهمیت بنیادین دارند، اعم از «میان-جسمان»[۱۹]، «بدن زیسته-بدن عینی»، «قصدمندی پیشاتأملی و قصدمندی فاعلی»، «ادراک زمانمند» و «گوشت جهان»[۲۰] حین تحلیل پرفورمنس ننگودی و به فراخور بحث در نسبت با آن تشریح خواهد شد.

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

[DOI: 10.22034/14.56.1]

۲- ۲. نظریه عصب‌شناسی شبیه‌سازی بدنمند مبتنی‌بر نورون‌های آینه‌ای

کشف نورون‌های آینه‌ای در قشر پیش‌حرکتی مغز میمون‌ها (و شواهد قوی از وجود سیستم مشابهی در مغز انسان)، درک ما از مبانی عصبیِ همدلی را متحول کرد. «این نورون‌ها هم هنگام اجرای عملی هدفمند (مانند گرفتن یک شیء) و هم هنگام مشاهدهٔ فرد دیگری که همان عمل را انجام می‌دهد، فعال می‌شوند» (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008, p. 12). این مکانیسم عصبی، اساس «شبیه‌سازی بدنمند» را تشکیل می‌دهد، فرایندی که طی آن، ما اعمال و احساسات دیگران را از طریق فعال‌سازی مجدد همان حالت‌های عصبی-جسمانی در بدن خود درک می‌کنیم. ویتوریو گالسه، از نظریه‌پردازان برجستهٔ این حوزه، استدلال می‌کند که «این سیستم، پایه‌ای عصبی برای درک بیناذهنی و همدلی فراهم می‌آورد» (Gallese, 2009 , p. 523). هنگامی که این نظریه به حوزهٔ هنر تعمیم داده می‌شود، توضیح می‌دهد که چرا مشاهده یک نقاشی از بدنی در حال رنج یا مجسمه‌ای که ما را دعوت به لمس می‌کند، می‌تواند پاسخ‌های فیزیولوژیکی و حسی را در بدن ما برانگیزد. این دیدگاه، پشتوانهٔ علمی مفاهیمی چون «ارزش‌های لمسی»[۲۱] برنارد برنسون و «تعامل همدلانه»[۲۲] رابرت ویشر[۲۳] را فراهم می‌کند. «ارزش‌های لمسی» اصطلاحی است که برنسون وارد حیطهٔ نقد هنری کرد تا آن دسته از ویژگی‌های نقاشی‌هایی را وصف کند که حس لامسه را تحریک می‌کنند. برنسون این مفهوم را نخستین بار در مقالهٔ خود با عنوان «نقاشان فلورانسی رنسانس»[۲۴] (۱۸۹۶) که بعدها در کتاب مجموعه‌مقالاتش با عنوان نقاشان ایتالیایی رنسانس[۲۵] (۱۹۶۸)، بازچاپ شد، بسط داد. این مفهوم، به توانایی نقاشی یا مجسمه‌سازی در ایجاد توهمی قوی از جرم، حجم و بافت در نگاه بیننده اشاره دارد. بر اساس این نظریه، اثر هنری موفق، حس لامسهٔ بیننده را به‌طور ذهنی تحریک می‌کند و به او این احساس را می‌دهد که می‌تواند کیفیتِ به تصویر کشیده‌شده را لمس کند. مفهوم «تعامل همدلانه» به‌عنوان یک سازوکار زیبایی‌شناختی را نخستین‌بار ویشر در رسالهٔ «دربارهٔ حس فرم بصری»[۲۶] (۱۸۷۳)، صورتبندی کرد. فیشر با این مفهوم توضیح داد که درک بصری ما از فرم‌های هنری و معماری، تنها یک پردازش شناختی صرف نیست، بلکه فرایندی عمیقاً بدنمند است. این مقاله بر آن است که بی‌تردید ارتباط ژرفی میان مفاهیم مطرح‌شده در پدیدارشناسی مرلوپونتی و یافته‌های مدرن علوم اعصاب دربارهٔ نورون‌های آینه‌ای مغز وجود دارد. لذا هدف اصلی پژوهشِ میان‌رشته‌ای حاضر، یافتن ارتباط میان این دو چارچوب نظری در فلسفه و علوم اعصاب است تا مبنایی مستدل و متقن در تحلیل یکپارچه تجربه بدنمندانه پرفورمنس ننگودی و آثاری از آن دست ارائه کند.

۳. بدنمندی تجربهٔ ادراک حسی در پرفورمنس *جوراب‌های شنی*

نمایش‌های اجرامحور سنگا ننگودی[۲۷] عمدتاً با ایده تغییرات بدن زنان پس از زایمان شکل گرفته است. در پرفورمنس موردنظر در اینجا، جوراب‌های زنانه با شن پر شده‌اند و به نقاط مختلف فضای نمایشگاه بسته می‌شوند (تصویر۱). جوراب‌های شنی، فرم‌هایی انتزاعی از بدن زنانه پس از زایمان با اندامی از ریخت افتاده هستند.

تصویر ۱. نمایش اجرامحور،گالری وودز، لس‌آنجلس، کالیفرنیا، ۱۹۷۷ ، سنگا ننگودی، منبع: URL1

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

[DOI: 10.22034/14.56.1]

آنچه در ادامه خواهد آمد، نشان می‌دهد که مرلوپونتی و ننگودی هر دو به‌شیوه‌ای متفاوت اما مرتبط، بدن را نه به‌عنوان شیء، بلکه به‌مثابه کانون تجربه می‌نگرند.

۳- ۱. قصدمندی پیشاتأملی/ قصدمندی فاعلی

قصدمندی نزد مرلوپونتی نشان‌دهندهٔ پیوند ناگسستنی و رابطهٔ دیالکتیکی میان بدن و جهان است. این رابطه فعال، پویا و پیشاتأملی[۲۸] است که در آن من و جهان در یک درهم تنیدگی اولیه قرار دارند. قصدمندی پیشاتأملی نزد مرلوپونتی از قصدمندی فاعلی[۲۹] که درکی سنتی و عمدتاً هوسرلی است، متمایز است. قصدمندی فاعلی بر جنبهٔ کنش آگاهانه و فعال سوژه تأکید دارد؛ در صورتی که قصدمندی پیشاتأملیِ مرلوپونتی بدنمند است و بدین معناست که بدن ما پیش از هر تأملی، در حالتی از درگیر شدن و جهت‌گیری با جهان قرار دارد. «در پسِ آن قصدمندیِ آگاهانه‌ای که متوجه ابژه است (قصدمندی فاعلی)، باید آن قصدمندیِ کنشی و پیشاتأملی را بازشناخت که وحدتِ زیسته و پیشاکلامیِ جهان و زندگی ما را بنیاد می‌نهد» (Merleau-Ponty, 2012, P. 458). پرفورمنس جوراب‌های شنی ننگودی، تجسم کاملی از همزیستی قصدمندی پیشاتأملی و قصدمندی فاعلی هستند. «توانایی هنر اجرا در برانگیختن یک پاسخ پیشاتأملی و جسمانی در بیننده، مفهوم مرلوپونتی بدن به‌مثابه عرصهٔ نخستین شناخت، پیش از تفسیر شناختی، را برجسته می‌سازد» (Jones, 2012, p. 172). وقتی اجراگر جوراب‌ها را می‌کشد، بدن او به‌نحو پیشاتأملی با مقاومت سازگار می‌شود. از سوی دیگر، قصد آگاهانهٔ اجراگر برای انتقال روایت خاص (تغییرات بدن در پسازایمان)، قصدمندی فاعلی را نشان می‌دهد. این پرفورمنس از طریق قصدمندی پیشاتأملی، مخاطب را وادار به «احساس کردن» می‌کند و سپس از طریق قصدمندی فاعلی، سوژه را درگیر دریافت معنا می‌کند. لایه‌های معنایی (سیاسی، اجتماعی و فرهنگی) حاصل قصدمندی فاعلی هستند که به این تجربهٔ بدنمند افزوده می‌شوند.

۳- ۲. میان-جسمان

از نظر مرلوپونتی ، قصدمندی پیشاتأملی، جهان را به‌مثابه «میان-جسمان» می‌فهمد. درک من از دیگری ریشه در زمینهٔ مشترکی بدنمند دارد. «هیچ‌کدام از ما سوژه‌ای محض نیستیم ...؛ من در جهانی اجتماعی زندگی می‌کنم» (Merleau-Ponty, 2012, p. 370). ما از طریق بدن‌هایمان، به‌نحو پیشاتأملی در زمینهٔ مشترکی بدنمند که همان «میان-جسمان» است قرار داریم. این درهم‌تنیدگی موجب می‌شود تا قصدمندی نه نگاهی از بیرون، بلکه نوعی «در-میان-بودن» در جهان باشد. «جهان تماماً در درون است و من تماماً در بیرون از خودم هستم» (Merleau-Ponty, 2012, p. 173). اجراگر در پرفورمنس ننگودی، سوژه‌ای است که در اشیا، فضا و جهانی که درک می‌کند، پراکنده شده و بیرون از خود قرار گرفته است. جوراب‌هایی که به گوشهٔ اتاق نصب شده‌اند، مانند «تاندون»هایی عمل می‌کنند که خودشان را به بدنهٔ فضا چسبانده‌اند. اثر کاملاً «در-میان» فضا غوطه‌ور و به آن وابسته است. مخاطب نیز برای دیدن اثر، باید خود را درون این فضا قرار دهد. این پرفورمنس، یک «میان-جسمان» است که اثر، بدن اجراگر و بدن مخاطب را در بر می‌گیرد. اجراهای ننگودی نشان می‌دهند که در هم تنیدگی «من و دیگری» به‌واسطهٔ بدنمندی، شکل‌دهندهٔ هویت و تجربهٔ زیسته است. «تجربهٔ من از دیگری، الحاق و درهم‌تابیدگی دوجانبهٔ من در دیگری است» (Merleau-Ponty,1964, p. 138). ننگودی در آثار خود، تجربهٔ «عضو خیالی» نسبت به هویت پیشین خود (بدن مستقل، پرانرژی و بدون تَرَک) را دارد. برای تحلیل بیشتر این موضوع باید به مسائلی اشاره کرد که مرلوپونتی دربارهٔ بیمارِ قطع عضو شده طرح کرده است. «داشتن عضوی خیالی، گشوده ماندن به روی همهٔ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.56.1]

اعمالی است که فقط دست قادر به انجام آنهاست؛ حفظ میدان عملی‌ای است که شخص پیش از قطع عضو داشت» (مرلوپونتی، ۱۴۰۳، ص. ۱۳۶). وی در تجربهٔ پسازایمان هنوز خود را در آن میدان عملی تصور می‌کند که قبلاً در آن حضور داشته است. ننگودی نسبت به بدن پیشین خود، «دقیقاً تا جایی که از آن غافل است معرفت دارد و دقیقاً تا جایی که به آن معرفت دارد از آن غافل است» (مرلوپونتی، ۱۴۰۳، ص. ۱۳۶). حرکات تکراری و کاوشگرانهٔ اجراگر نشان می‌دهد که بدن او در حال مکالمه و درک مستقیم رابطهٔ خود با فضاست. به بیان دیگر، بدن اجراگر نه به‌عنوان یک شیء زیبایی‌شناختی مجزا، بلکه در تلاش برای رابطه با فضای اثر است. از این رهگذر، توجه به خودِ بدن محوشده و بر تعامل آن با محیط متمرکز می‌شود. مفاهیم پدیدارشناسی مرلوپونتی به ما کمک می‌کند تا بحران هویت در آثار ننگودی را به‌عنوان پاسخی به یک تغییر بنیادین در شیوهٔ بودن در جهان ادراک کنیم.

۳- ۳. گوشت جهان

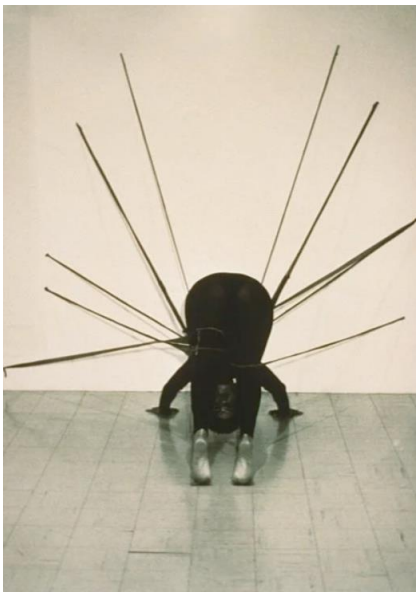
در پرفورمنس ننگودی، عمل بستن، کشیدن، آویختن و تعامل بدن با فضا همان انگارهٔ «گوشت جهان» مرلوپونتی است. «اگر می‌توانیم از گوشت جهان سخن بگوییم، پیش از آن باید گفته باشیم که گوشتی که ما از آن سخن می‌گوییم، گوشتِ روح نیست، بلکه گوشتی است که از وجود خاصی برخوردار است، وجودی که آن را در جایی قرار می‌دهد که سوژه و ابژه با هم تلاقی می‌کنند، در جایی که نگریستنِ ما و چیزها در هم تنیده هستند» (Merleau-Ponty, 1968, p. 127). اثر ننگودی، مرز بین بدن اجراگر (سوژه) و جوراب های شنی (ابژه) را محو می‌کند. حرکات اجراگر نشان می‌دهد که بدن او در جهان و جهان در بدن او غوطه ور است. «بدن خود را می‌بیند، خود را در حال دیدن و لمس کردن اشیا لمس می‌کند، به‌طوری‌که همزمان، به‌عنوان امر ملموس در میان آنها فرود می‌آید، و به‌عنوان امر لمس‌کننده بر همهٔ آنها چیره می‌شود و این رابطه و حتی این رابطهٔ دوگانه را از خودش، با شکفتگی یا شکافتن جرم خودش، به دست می‌آورد» (Merleau-Ponty, 1968, pp. 134-135). بدن اجراگر، مواد را «لمس می‌کند» و در عین حال، مواد نیز بدن او را «لمس می‌کنند» تاجایی‌که حتی حرکاتش را محدود می‌سازند. بدن اجراگر و مواد، دو چین[30] یا دو لحظه درون یک «گوشت» واحد و پیوسته هستند. این همان رابطهٔ دیالکتیکی «گوشت» است. «این گوشتِ جهان است ... که بین دیدن و دیده‌شدن، بین لمس کردن و لمس‌شدن، بین یک صدا و شنوندهٔ آن، میان یک دست و دست دیگر، میان یک حرکت و آینه‌ای که آن را بازمی‌تاباند، پیوند و وابستگی متقابل ایجاد می‌کند» (Merleau-Ponty, 1968, pp. 140-141). از نظر مرلوپونتی «گوشت» عنصر اولیه و مشترکی است مابین سوژه و ابژه که در آن و از پیش درهم‌تنیده هستند. به عبارتی دیگر، وی با این مفهوم به شکلی رادیکال دوگانه‌انگاری سنتی سوژه و ابژه را رد می‌کند.

۳- ۴. بدن زیسته - بدن عینی

در دیدگاه سنتی (دکارتی-کانتی)، فضا ظرفی عینی و از پیش داده شده است که همه چیز، از جمله بدن انسان، درون آن قرار می‌گیرد. مرلوپونتی این دیدگاه را به چالش می‌کشد، زیرا از نظر او بدن در درجهٔ اول در فضا نیست، بلکه به سوی فضا گشوده است. این تمایز، هستی بدن را از هستی شیء معمولی متمایز می‌کند. بدن فضا را ادراک می‌کند، سازمان می‌دهد و زیست می‌کند؛ نه اینکه صرفاً در آن قرار گرفته باشد. به‌عبارتی، بدن ما شیء درون فضا نیست، بلکه شرط امکانِ تجربه کردن فضاست. مرلوپونتی میان دو نوع فضای زیسته[31] و فضای عینی[32] تمایز قائل می‌شود. فضای عینی، هندسی و قابل اندازه‌گیری است. این فضا برای همه یکسان و جهان‌شمول است؛ اما فضای زیسته با بدن و تجربهٔ زیسته ما درآمیخته است و برای هر فرد و در هر موقعیت، منحصربه‌فرد است. «از

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.56.1]

نظر مرلوپونتی، فضای زیسته با سوژه در ارتباط است و از فضای عینی متمایز است. فضای عینی مکانِ قواعد و متراژهاست که اشیا در ارتباط با آن به‌مثابه اموری موجود در بالا، پایین، چپ، راست، دور و نزدیک آشکار می‌شوند» (Merleau-Ponty, 2005, p. 218). ننگودی در پرفورمنسِ جوراب‌های شنی، بدن را به شیء فیزیکی تحت‌تأثیر جاذبه و وزن تبدیل می‌کند (تصویر ۲). او مادیتِ بدن عینی را به چالش می‌کشد. جوراب‌ها ممکن است پاره شوند و این ما ناظر با انگارهٔ پیش‌گفتهٔ «گوشتِ جهان» مرلوپونتی است که با زوال روبروست. این پرفورمنس به مقاومت برای تغییر شکل بدن زنان مطابق با فانتزی‌های اجتماعی اشاره دارد. تلاش اجراگر برای حرکت با پاهای سنگین، تجربهٔ زیسته مقاومت را نشان می‌دهد. این بدن دیگر صرفاً یک ابژه نیست، بلکه صحنهٔ روی دادنِ مبارزات تاریخی و اجتماعی است. کُندی حرکات بدن، حاکی از آگاهی‌ای درونی از محدودیت‌های بدنی است. پرفورمنس ننگودی، بدن زیستهٔ زن را در لحظهٔ تقابل با محدودیتی فیزیکی نشان می‌دهد. سنگا از بدن عینی برای آشکارگی بدن زیسته (تجربهٔ سنگینی و مقاومت) استفاده می‌کند. از نظر مرلوپونتی ما در بدنمان هستیم، نه در مقابل آن؛ بنابراین ادراک بدنمان از نوع ادراک شئ بیرونی نیست؛ «ولی من پیشِ روی بدنم نیستم؛ در بدنم هستم» (مرلوپونتی، ۱۴۰۳، ص. ۲۲۵).



تصویر ۲. نمایش اجرامحور، گالری وودز، لس‌آنجلس، کالیفرنیا، ۱۹۷۷ ، سنگا ننگودی، منبع: URL1

۳- ۵. ادراک زمانمند

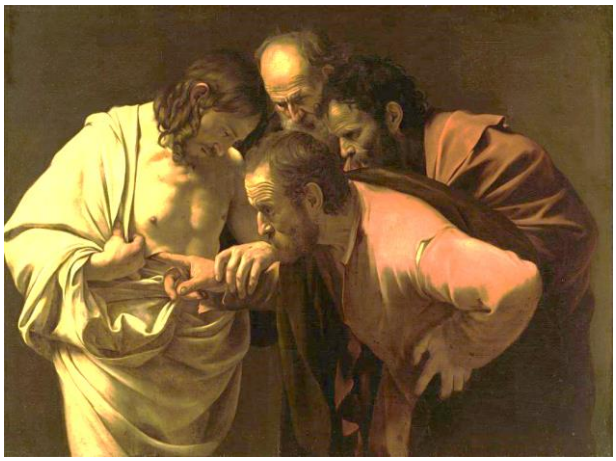
از نظر مرلوپونتی، زمانمندی بستر وجودیِ تحقق قصدمندی پیشاتأملی است. «زمان، هستی‌ای است که با بودنش، بیرون از خودش است؛ و آگاهی، وحدت گذرا با گذشته و آینده را از طریق این بیرون از-خود-بودن محقق می‌سازد. ما باید زمان را آگاهی و آگاهی را زمان بدانیم» (Merleau-Ponty, 2012, p. 442). پرفورمنس ننگودی، ذاتاً پویا و زمانمند است. درک یکپارچهٔ حرکات اجراگر نزد مخاطب، نیازمند ترکیب داده‌های حسی پراکنده در طول زمان است. این پویایی و زمانمندی، قصدمندی پیشاتأملی در مخاطب را رقم می‌زند. مخاطب به‌عنوان سوژه‌ای بدنمند، در حال شدن است و قصدمندی او همواره جریان دارد.

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

[DOI: 10.22034/14.56.1]

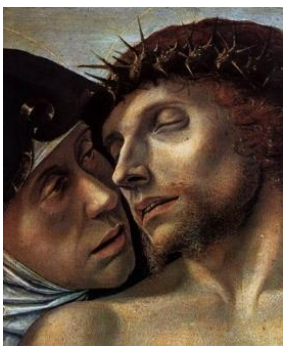
۴. احساس جسمانی در مطالعات عصب‌شناختی مغز

«وقتی قسمتی از بدن شخص دیگری را می‌بینیم که لمس یا نوازش می‌شود، یا وقتی می‌بینیم که دو جسم با یکدیگر تماس دارند، قشر حسی جسمی ما به‌گونه‌ای فعال می‌شود که گویی بدن ما در معرض تحریک لمسی قرار دارد» (Freedberg & Gallese, 2007, p. 201). بدنمندی و تحریک لمسی در آثار هنری، بر محتوای پدیدارشناسی تجربهٔ بدنی مخاطب تأثیرگذار است، چرا که «مغز می‌تواند حالات جسمانی دیده‌شده در نقاشی یا مجسمه را شبیه‌سازی و بازتولید کند، به‌گونه‌ای که گویی بدن در آن حالت قرار دارد» (Freedberg & Gallese, 2007, 201). در نتیجه، آنچه در بدنمندی آثار هنری اهمیت دارد امکان بیشتر در شبیه‌سازی احساس جسمانی توسط آنهاست. به‌عنوان مثالی بارز از این دست، در نقاشی ناباوری سَنت توماس اثر کاراواجو[۳۳] (تصویر ۳) تحریک لمسی از طریق فشار گوشت بدن فراهم می‌شود.



تصویر ۳. ناباوریِ سنت توماس، کاراواجو، ۲-۱۶۰۱. منبع: URL2

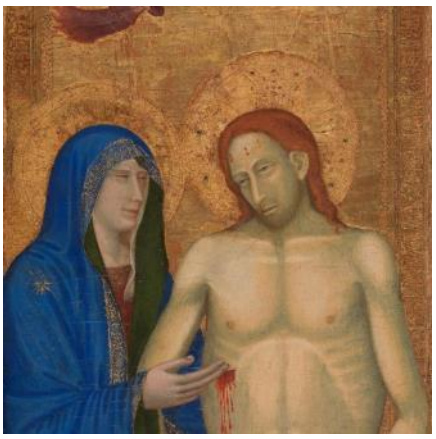
آنچه ننگودی در پرفورمنس جوراب‌های شنی بدان تأکید دارد، یادآور مفهوم «ارزش‌های لمسی» برنسون است. ویتنی دیویس[۳۴] (۱۹۹۴)، مورخ، باستان‌شناس و نظریه‌پرداز هنر، در مقالهٔ تحلیلی خود با عنوان «ارزش‌های لمسی برنسون و مسئلهٔ ادراک زیبایی‌شناختی» به تفسیر این مفهوم کلیدی می‌پردازد. وی استدلال می‌کند که "از نظر برنسون، ارزش‌های لمسی، صرفاً به بازنمایی بصری بافت محدود نمی‌شود، بلکه وسیله‌ای بود که نقاشی می‌توانست از طریق آن حسی از واقعیت سه‌بعدی و حضور ملموس شیء را در بیننده برانگیزد و بدین ترتیب دریافت شبکیه‌ای را به تجربه‌ای بدنمند تبدیل کند» (Davis, 1994, p. 324). برنسون معتقد بود نقاشان رنسانس توجه ویژه‌ای به برانگیختن حس لامسهٔ مخاطب داشته‌اند. با نظر به دیدگاه وی، در (تصاویر ۴ و ۵) «ارزش‌های لمسی در تقاطع بینایی و حس جنبشی عمل می‌کنند؛ آنها در ناظر، یک حس عضلانی از حجم و مقاومت شیء را برمی‌انگیزند" (Davis, 1994, p. 325).



تصویر ٤. بخشی از نقاشی پیتا، جووانی بلینی ، ۷۵-۱۴۷۰. منبع: URL3

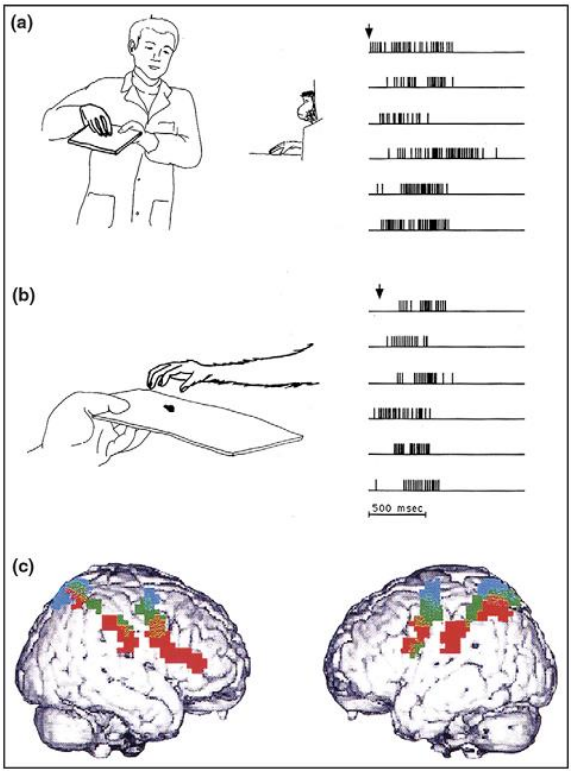
[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.56.1]



تصویر ۵. مسیح مرده و باکره، جوتو دی بوندونه، ۳۸- ۱۳۳۵. منبع: URL4

در سال‌های اخیر پژوهش‌های مربوط به عصب مغز نشان داد که نورون‌های آینه‌ای شبیه‌سازی بدنمند[۳۵] را ممکن می‌سازند. «کشف نورون‌های آینه‌ای این مسئله را آشکار کرد که مشاهدهٔ یک عمل منجر به فعال شدن همان شبکه‌های عصبی می‌شود که در طول اجرای آن فعال هستند» (Johnson-Frey, 2003, p. 105). تصویر ۶ کانون‌های فعال‌سازی روی سطح جانبی مغز استاندارد را نشان می‌دهد.



تصویر ٦. سیستم عصبی آینه‌ای در میمون‌ها و انسان‌ها، (a) فعال‌سازی نورون آینه‌ای ناحیه F5 حین مشاهده عمل حرکتی، (b) فعال شدن ناحیهٔ نورون آینه‌ای حین اجرای عمل، (c) انون‌های فعال‌سازی روی سطح جانبی یک مغز استاندارد. منبع: (Buccino, 2001, 403)

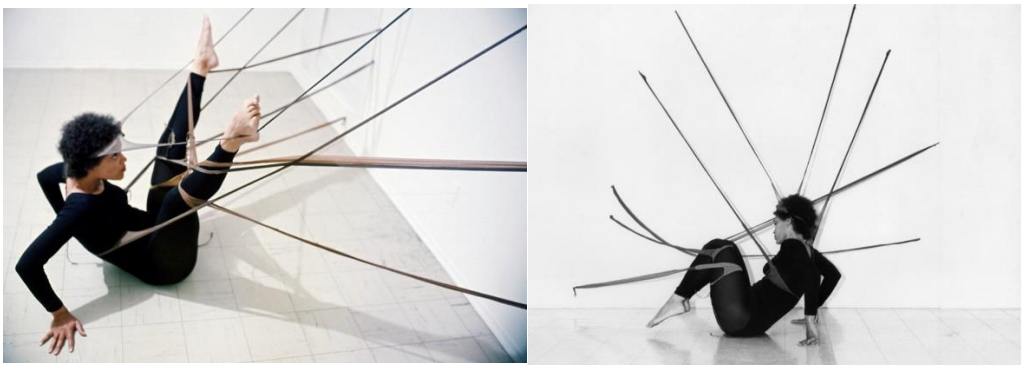
از این منظر، به‌نظر می‌رسد که به‌درستی می‌توان مدعی شد اجراهای سنگا ننگودی بر شبیه‌سازی بدنمند تکیه دارند، چراکه کشیدگی جوراب‌ها به‌واسطهٔ سنگینی شن، امکان درک واضح‌تری از واکنش‌ها را فراهم می‌سازد. آنچه مورد توجه ننگودی بوده است، «تعامل همدلانهٔ» مخاطب با اثر است. ریشه‌های نظری مفهوم «تعامل همدلانه» در هنر را می‌توان در سنت زیبایی‌شناسی روان‌شناختی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.56.1]

آلمان در سدهٔ نوزدهم پی‌جست که برنارد فیشر آن را صورت‌بندی کرد. ویشر معتقد بود که از نظر این رمانتیست‌ها، برانگیزش احساس حاصل پاسخ‌های فیزیکی به مشاهدهٔ آثار هنری است. وی در این مورد واژهٔ آلمانی Einfühlung را به‌کار بست که به‌معنای «خود را درون چیزی احساس کردن» است. «احساسات درونی و عضلانی ناخودآگاه ما بر شکل بیرونیِ ابژه فرافکنی می‌شود» (Vischer et al, 1994, p. 23). در خصوص تعامل همدلانه همچنین می‌توان به مطالعات پردازش تصویری انسان و عصب‌شناختی مغز اشاره کرد. پژوهش ها نشان می‌دهند که سیستم عصبی اطلاعات بصری را هم به‌ترتیب سلسله مراتبی و هم به‌صورت موازی پردازش می‌کند، طوری که اجزای متوالی پردازش بصری را می‌توان به‌عنوان **دید اولیه، میانی و متأخر**[۳۶] طبقه‌بندی کرد. «پردازش اولیه، مسئول استخراج ویژگی‌های اولیه مانند لبه‌ها و جهت‌ها از تصویر خام است، پردازش میانی به سازمان‌دهی این ویژگی‌ها در قالب بازنمایی‌های سطح بعدی می‌پردازد، و پردازش متأخر به بازشناسی نهایی اشیاء و صحنه‌ها منجر می‌شود» (Marr, 1982, p. 45). **دید اولیه**، عناصر ساده (مانند رنگ، درخشندگی، شکل، حرکت و مکان) را از محیط بصری استخراج می‌کند. این عناصر ساده، آرایه‌های حسی پرهرج و مرجی هستند. بنابراین در مرحلهٔ بعد، **دید میانی** برخی از این عناصر را جدا و برخی دیگر را گروه‌بندی می‌کند تا مناطق منسجمی را تشکیل دهد. **دید متأخر** انتخاب می‌کند که کدامیک از این مناطق منسجم را مورد بررسی قرار دهد. **دید متأخر** خاطراتی را برمی‌انگیزد که به‌واسطهٔ آنها، معانی به عناصرِ شناسایی‌شده متصل می‌شوند. در مورد پرفورمنس ننگودی، **دید اولیه و میانی**، بدن عینی اجراگر را شامل می‌شود. همچنین می‌توان دید میانی را با «گشتالت حواس» نزد مرلوپونتی مرتبط دانست. از نظر مرلوپونتی، نظریهٔ اتمی احساس در حیطهٔ ادراک حسی مصداق ندارد. وی با تکیه بر نظریهٔ گشتالت معتقد بود ادراک به مجموعه‌ای از حسیاتْ تجزیه‌پذیر نیست. «تجزیهٔ ادراک به مجموعه‌ای از حسیات ناممکن است، زیرا در ادراک کل بر اجزا مقدم است ... . تن یک واحد است و وحدت حسیات بین عوالم مختلفی که از طریق حواس بر ما گشوده می‌شود، وجود دارد که رویارویی ما را با عالم ممکن می‌سازد» (Macann,1993, p. 1). در پدیدارشناسی ادراک حسی، شناخت امری یکپارچه است. در آثار ننگودی نیز تجربهٔ بدنمند مخاطب با ماحصل گشتالت دریافت‌های حسی روبروست. **دید متأخر** به بدن زیستهٔ زن در پسازایمان اشاره دارد و با تعامل همدلانه در ارتباط است. مرلوپونتی توضیح می‌دهد که آگاهی ما از دیگران نه از طریق استنتاج، بلکه از طریق بدن و جهت‌گیری ما در جهانی مشترک شکل می‌گیرد. این، پایهٔ همدلی را برمی‌سازد، «زیرا اگر حقیقت داشته باشد که من به‌واسطهٔ جهان از بدن آگاهم و اگر بدن من، در مرکز جهان، حد نامُدرَکی است که همهٔ اعیان روی به سوی آن می‌گردانند، در آن صورت به همین دلیل این نیز حقیقت دارد که بدن من محور جهان است» (مرلوپونتی، ۱۴۰۳، ص. ۱۳۶). در پرفورمنس ننگودی، حس لامسه (تماس پوست با شن، حس عمقی فشار بدن بر زمین) مخاطب را به فراتر از مشاهدهٔ بصری بدن عینی سوق می‌دهد و او را دعوت می‌کند تا به‌طور همدلانه، ادراک حسی بدن زیستهٔ هنرمند را شبیه‌سازیِ بدنمند کند (تصویر ۷). مخاطب «کشش را می‌بیند» و آن را در «عضلات خود احساس» و شبیه‌سازی می‌کند. «بدن ما قابل قیاس با اثر هنری است. بدن ما گره‌ای از دلالت‌های زنده است، نه قانون تعدادی حدود همگرد» (مرلوپونتی، ۱۴۰۳، ص. ۲۲۵). ننگودی با بیرونی کردن آنچه مرلوپونتی «گره‌ای از دلالت‌های زنده» می‌نامد، شرایطی را فراهم می‌آورد تا مخاطب بدن خود را نه به‌عنوان یک شیء، بلکه از طریق ادراک غیرعینی از درون تجربه کند. این هم‌حسی، گفت‌وگوی مابین بدن مخاطب و جهان را شکل می‌دهد و تفسیر بدنی مستقیمی از شرایط فضا و ماده است.

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

[DOI: 10.22034/14.56.1]



تصویر ۷. نمایش اجرامحور،گالری وودز، لس‌آنجلس، کالیفرنیا، ۱۹۷۷ ، سنگا ننگودی، منبع: URL1

۵. ارتباط پدیدارشناسی بدنمند مرلوپونتی، پرفورمنس جوراب‌های شنی ننگودی و عصب‌شناسی نورون‌های آینه‌ای

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که بین دیدگاه پدیدارشناختی مرلوپونتی در باب بدنمندی ادراک و یافته‌های عصب‌شناختی دربارهٔ نورون‌های آینه‌ای، هم‌خوانی و ارتباط مفهومی عمیقی وجود دارد. هر دو بر «تجسم» ادراک تأکید دارند؛ هر دو بر این امر تأکید می‌ورزند که ادراک ما از جهان و دیگران، ریشه در جسمانیت و قابلیت‌های بدنمان دارد. «به جهان بودن به این دلیل می‌تواند از هر روند سوم‌شخصی ... و نیز از هر اندیشیدنی ... متمایز شود که دیدی پیشاعینی است. از همین رو است که می‌تواند اتصال امر «روانی» و امر «فیزیولوژیک» را تحقق بخشد» (مرلوپونتی، ۱۴۰۳، ص. ۱۴۴). نورون‌های آینه‌ای را می‌توان پایه‌ای زیست‌شناختی برای مفاهیم «میان-جسمان»، «قصدمندی پیشاتأملی»، «گوشت جهان» و «گشتالت حواس» دانست. سیستم عصبی-حسی مخاطب به‌طور پیشاتأملی با کشش، آویزش و حرکت اثر درگیر می‌شود. بدن او به‌طور ناخودآگاه حس تعادل، کشش و گرانش را درک می‌کند. او کشش جوراب را در عضلات، سنگینی شن را در مفاصل و آویختگی را در اندام‌های خود احساس می‌کند و از همین رهگذر، با ادراک چندحسی در بستر «گوشت جهان» روبه‌رو می‌شود. دیدن کشیدگی توری، بلافاصله حس لمسیِ کشش در مفاصل و عضلات بیننده را فعال می‌کند. این دو حس از هم جدا نیستند. این مسئله به گشتالت حواس نزد مرلوپونتی اشاره دارد. «اتصال قسمت‌های بدنمان و اتصال تجربهٔ دیداری و تجربهٔ لمسی‌مان، به‌تدریج و از طریق انباشت تحقق نمی‌پذیرد؛ ... آنها خود بدن من‌اند» (مرلوپونتی، ۱۴۰۳، ص. ۲۲۵). مخاطب ابتدا کیفیات لمسی (قصدمندی پیشاتاملی) را تجربه می‌کند و سپس به مفاهیم نمادین (قصدمندی فاعلی) می‌رسد. او صرفاً مشاهده‌کنندهٔ اثر نیست، بلکه مغز او به‌گونه‌ای عمل می‌کند که گویی بدنش در حال تجربه کردن حالت‌های اجراگر است. «تجربه، دیگری امری واقعی است و من به‌طرزی پیشاتأملی وجود بدنمند دیگری را در جهانی واحد که در آن گرد هم می‌آییم، درک می‌کنم» (Merleau-Ponty, 1964, p. 212). جدول ۱، ارتباط پدیدارشناسی بدنمند مرلوپونتی، پرفورمنس جوراب‌های شنی ننگودی و عصب‌شناسی نورون‌های آینه‌ای را نشان می‌دهد.

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

[DOI: 10.22034/14.56.1]

جدول ۱. ارتباط پدیدارشناسی بدنمند مرلوپونتی، پرفورمنس جوراب‌های شنی ننگودی و عصب‌شناسی نورون‌های آینه‌ای

محور مقایسه	پرفورمنس ننگودی در ارتباط با مفهوم فلسفی مرلوپونتی	عصب‌شناسی (نورون‌های آینه‌ای)	تطبیق و یکپارچه‌سازی
میان-جسمان	اثر، بدن اجرا گر و بدن مخاطب به‌صورت پیشاتأملی در یک زمینهٔ مشترک بدنمند که همان "میان-جسمان" است قرار دارند.	نورون‌های آینه‌ای به‌عنوان پایه عصبی برای درک اعمال و نیات دیگران و ایجاد حس همدلی شناخته شده‌اند.	شبیه‌سازی بدنمند تجربه: بدن مخاطب به‌نحو پیشاتأملی بدن اجراگر را ادراک می‌کند.
قصدمندی پیشاتأملی	وقتی اجراگر جوراب‌ها را می‌کشد، بدن او به‌نحو پیشاتأملی با مقاومت سازگار می‌شود.	سیستم آینه‌ای، قصدمندی را نه به‌عنوان ایده‌ای انتزاعی، بلکه به‌مثابه الگوی عملی بدنمندی درک می‌کند. این سیستم، مقاومت و سنگینی را مستقیماً رمزگشایی می‌کند.	درک پیشاتأملی از قصدمندی: این نورون‌ها به قصدمندی اجراگر (الگوی هدفمند حرکات) واکنش نشان می‌دهند و نه به خود حرکت محض.
گوشت جهان	لمس‌کننده، بالقوه لمس‌شونده است.	نورون‌های آینه‌ای هم هنگام لمس کردن و هم هنگام دیدنِ لمس شدن فعال می‌شوند. بدین ترتیب، مرز میان تجربهٔ «لمس کردن» و «لمس شدن» محو می‌شود.	این یافته از نظر عصب‌شناختی از ایدهٔ مرلوپونتی حمایت می‌کند که ما در یک «گوشت» واحد غوطه‌وریم.
گشتالت حواس	ادراک به‌عنوان یک کل یکپارچه و تقلیل‌ناپذیر به حواس مجزا	یکپارچگی حسی-حرکتی؛ دید اولیه، میانی و متأخر	هر دو بر یکپارچگی سیستم ادراکی در مقابل رویکرد اتمیستی تأکید دارند.

۶. نتیجه

پژوهش حاضر با تکیه بر دو مقولهٔ اصلی به تحلیل تجربهٔ بدنمندانه در پرفورمنس جوراب‌های شنی سنگا ننگودی پرداخت. پرسش مطرح در خوانش اثر مورد مطالعه، چگونگیِ ارتباط میان بدن، ادراک حسی و احساس جسمانی در عصب مغز بود. از مطالعهٔ شکل‌گیریِ جریانِ هنریِ اثر مزبور، این نتایج حاصل شد: ننگودی با موادی که حالاتی مانند کشیدگی، شُلی، فشار و پیچ‌خوردگی را القا می‌کنند، آنچه را که ما از درون بدن خود احساس می‌کنیم (مانند خستگی، انرژی، تنش یا آرامش) به نمایش می‌گذارد. در بخش اول مسئلهٔ تن در دیدگاه پدیدارشناسی مرلوپونتی مبنای نظری تحلیل‌ها قرار گرفت. بدنمندی اثر بر شکل‌گیری هویت و تجربه زیستهٔ انسان به‌واسطهٔ

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

[DOI: 10.22034/14.56.1]

بدن اشاره داشت. بررسی‌ها نشان می‌دهد که مخاطب، سوژه‌ای بدن‌مند است که در مواجهه با اثر، عناصر آن را تنها از منظر خود ادراک می‌کند و به همین دلیل، ادراک اثر فرایندی زمان‌مند است. این اثر حواس دیگری غیر از بینایی را درگیر می‌کند و با مسئلهٔ ارتباط چندگانهٔ حسی مخاطب روبه‌روست. مطالعهٔ آن نشان داد که تجربه را نمی‌توان به اجزای آن فروکاست و وحدت آن حاصل ارتباط پویای سوژه با جهان است. نحوهٔ مواجههٔ مخاطب با جهان اثر به‌واسطهٔ یکپارچگی حواس در قالب قصدیت صورت می‌پذیرد. او دانش پیشاتأملی بدن (طرح بدن) را عینی می‌سازد. بینندهٔ اثر او، برای درک اثر، نیازی به تفکر تحلیلی ندارد. در عوض، بدن بیننده مستقیماً و از طریق نوعی هم‌حسی درونی، اثر را ادراک می‌کند. گویی اثر مستقیماً با «طرح بدن» بیننده صحبت می‌کند. «طرح بدن»، درک پیشاتأملی و عملی ما از موقعیت و توانایی‌های بدنمان در فضاست. همچنین مشخص شد که این اثر، شبیه‌سازی بدنمند را ممکن می‌سازد. این امر احساس درگیری بدنی با حرکات شناسایی‌شده در کیفیت‌های صوری اثر را تبیین می‌کند. در شبیه‌سازی بدنمندِ تجربهٔ زیبایی‌شناختی، ژست‌های اجراگر به‌طور جسمی احساس می‌شوند؛ چراکه احساسات همدلانه را دیگر نمی‌توان به‌عنوان شهودی ساده در نظر گرفت، بلکه آنها دقیقاً در نواحی مربوطه از مغزِ مشاهده‌شونده و مشاهده‌کننده فعال می‌شوند. به‌طور کلی، مطالعهٔ این اثر، تجربهٔ «بدن داشتن و در بدن بودن» در جهان را به‌خوبی نشان می‌دهد. بدنی که به‌باور مرلوپونتی در جایگاه عامل شناسا دانسته می‌شود و با جهان مدرِک در تعامل است. جریان هنری در این اثر با بدن درمی‌آمیزد و برای تجربه شدن، مواجهه‌ای بدنمند را می‌طلبد. این اثر، انسان را سوژه‌ای بدنمند در نظر می‌گیرد و معنا در آن از خودِ بدن نشئت می‌گیرد. مقایسهٔ تطبیقی میان دو چارچوب نظری این پژوهش، نشان داد که چگونه پدیدارشناسی مرلوپونتی، چارچوبی فلسفی برای توصیف کیفیت تجربهٔ بدنمندانه ارائه می‌دهد، درحالی‌که عصب‌شناسی نورون‌های آینه‌ای، مکانیسم‌های زیستی محقق‌کنندهٔ این تجربه را آشکار می‌سازد. این همگرایی، درک ما را از چرایی و چگونگی تأثیرگذاری عمیق اثر هنری بر بدن بیننده غنی می‌سازد و نشان می‌دهد که مواجهه با اثر هنری، تنها یک فرایند بصری یا شناختیِ صِرف نیست، بلکه رویدادی جسمانی و عصب‌شناختی است. می‌توان استدلال کرد که نورون‌های آینه‌ای، مکانیسم عصبیِ تحقق بخشیدن به قصدمندی پیشاتأملی، پیوستن به محیطی مشخص و در آمیختن با پاره‌ای طرح‌ها هستند که مرلوپونتی توصیف می‌کند. بدین ترتیب، پدیدارشناسی بدنمند مرلوپونتی، پرفورمنس جوراب‌های شنی ننگودی و عصب‌شناسی نورون‌های آینه‌ای، با هم مثلثی معناساز را تشکیل می‌دهند. هر یک از این حوزه‌ها، از زبانی متفاوت (فلسفی، هنری، علمی) سخن می‌گویند، اما همگی بر یک حقیقت بنیادین تأکید دارند که ذهن و بدن‌های ما از طریق شبکه‌ای از هم‌حسی و شبیه‌سازی پیشاتأملی، به‌طرزی ناگسستنی در پیوند با یکدیگر و جهان‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. René Descartes
2. Immanuel Kant (1724-1804)
3. Constructive Functionalism
4. G. W. F. Hegel (1770-1831)
5. Karl Marx (1818-1883)
6. Nietzsche (1844-1900)
7. Sigmund Freud (1856-1939)
8. Bodily ego

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

[DOI: 10.22034/14.56.1]

9. Jacques Lacan
10. Julia Kristeva
11. Michel Foucault
12. Maurice Merleau- Ponty
13. Body Art
14. Singa Nengudi
15. Amelia Jones
16. Anthony Synnott
17. Sally O'Reilly

۱۸. Bernard Berenson (۱۸۶۵ - ۱۹۵۹) مورخ هنر امریکایی که در رنسانس ایتالیا صاحب‌نظر شناخته می‌شود.

19. Intercorpority
20. The Flesh of the World
21. Tactile Values
22. Empathetic Interaction
23. Robert Vischer
24. "The Florentine Painters of the Renaissance"(1896)
25. "The Italian Painters of the Renaissance"(1968)
26. "Über das optische Formgefühl"(1873)
27. Senga Nengudi (1943-)
28. Operative Intentionality
29. Act Intentionality
30. folds
31. Lived Spatiality
32. Objective Space
33. Thomas Caravaggio
34. Whitney Davis
35. Embodied simulation
36. early, intermediate, and late vision

کتابنامه

ایلخانی، م. (۱۳۸۲). تاریخ فلسفه در قرون وسطی و رنسانس. سمت.
خبازی کناری، م.؛ سبطی، ص. (۱۳۹۵). بدنمندی در پدیدارشناسی هوسرل، مرلوپونتی و لویناس. حکمت و فلسفه، ۱۲(۳)، ۷۵-۹۸.
عرب‌زاده، ج.؛ غفاری، ل. (۱۳۹۷). نگاه درنقاشی از منظر پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی. هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۲۴(۴)، ۳۳-۳۸.
مرلوپونتی، م. (۱۴۰۳). پدیدارشناسی ادراک (ترجمهٔ م. علیا). نشر نی.

Berenson, B. (1968). The Florentine painters of the Renaissance, *In The Italian painters of the Renaissance* (Meridian ed., pp. 1-54). Meridian Books. (Original work published 1896)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.56.1]

Buccino, G. (2001). Action observation activates premotor and parietal areas in a somatotopic manner: an FMRI study. *Eur. J. Neurosci*, 13, 400-404.

Davis, W. (1994). Berenson's 'tactile values' and the problem of aesthetic perception. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(3), 323-331.

Freedberg, D. & Gallese, V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Sciences*, 11(5), 197-203. https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.02.003.

Gallese, V. (2009). Mirror neurons, embodied simulation, and the neural basis of social identification. *Psychoanalytic Dialogues*, 19(5), 519-536.

Johnson-Frey, S. H. (2003). Actions or hand-object interactions? Human inferior frontal cortex and action observation. *Neuron*, 39,1053-1058

Jones, A. (2012). *Seeing differently: A history and theory of identification and the visual arts*. Routledge.

Macann, Ch. (1993). *Four phenomenological philosophers*. Routeledge

Marr, D. (1982). *Vision. A computational investigation into the human representation and processing of visual information*. WH Freeman and Company.

Merleau-Ponty, M. (1964). *The primacy of perception*. Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible* (A. Lingis, Trans.). Northwestern University Press. (Original work published 1964).

Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception* (trans. By C. Smith). Routledege: Taylor and Francis Company.

Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Routledge. (Original work published 1945).

O'Reilly, S. (2009). *The body in contemporary art*. Thames & Hudson.

Priest, S. (1998). *Merleau-Ponty*. Routledge.

Rizzolatti, G. & Craighero, L. (2004). The mirror-neuron system. *Annual Review of Neuroscience*, 27, 169-192.

Rizzolatti, G. & Sinigaglia, C. (2008). *Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions and Emotions*. Oxford University Press.

Soleymani M. (2011). *Implicit and Automated Emotional Tagging of Videos*. (THESIS, the degree of Doctor of Science). University of Informatic: Geneve.

Turner, B. S. (2008). *The body and society: Explorations in social theory*. (*M. Featherstone, Ed.*). LA: Sage.

Vischer, R. (1873). *Über das optische Formgefü hl: Ein Betrag zur Ästhetik*. Publisher: H. Credner.

Vischer, R. & Fiedler, C. & Wölfflin, H. & Göller, A. & Hildebrand, A. & Schmarsow, A. (1994). Empathy, form, and space: Problems in German aesthetics, 1873-1893 (Eds. & Trans. by H. F. Mallgrave & E. Ikonomou). Getty Center for the History of Art and the Humanities.

URLs

1. https://www.sengasenga.com/works/activations
2. https://disf.org/educational/incredulit%C3%A0-tommaso
3. https://www.nationalgallery.org.uk/artists/giovanni-bellini
4. https://www.nationalgallery.org.uk/search?area=&q=Giotto

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

[DOI: 10.22034/14.56.1]

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

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

[DOI: 10.22034/14.56.1]