تحلیل پدیدارشناسی ادراک حسی در نقاشی معاصر ایران بر پایه مفهوم تنیدگی در اندیشه مرلوپونتی

چکیده

این پژوهش بر پایه پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی به تحلیل ادراک حسی در نقاشی معاصر ایران می‌پردازد. مسئله اصلی آن است که چگونه می‌توان از سطح بازنمایی و خوانش تعیینی آثار هنری عبور کرد و به لایه‌های نامتعین معنا و تجربه زیسته دست یافت. هدف پژوهش، بررسی فرآیند آشکارگی معنا از خلال تنیدگی امر مرئی و نامرئی در آثار مسعود کشمیری، بهمن محصص، ایران درودی و سهراب سپهری است. پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد پدیدارشناختی انجام شده و داده‌ها به شیوه مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیل کیفی آثار گردآوری شده‌اند. چارچوب نظری بر مفاهیم ادراک بدن‌مند، گوشت، میدان ادراکی و تنیدگی در اندیشه مرلوپونتی استوار است. از این‌رو یافته‌ها نشان می‌دهد معنا از رهگذر روابط دیداری، کیفیت‌های حسی و ابهام برخی مولفه‌های دیداری در تعامل میان مخاطب و اثر، پدیدار می‌شود. در این فرآیند، ابژه‌های تصویری از جایگاه منفعل خود فاصله گرفته و در ساحت شبه‌سوژه پدیداری در میدان ادراک ظاهر می‌شوند. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که تنیدگی امر مرئی و نامرئی بستری برای آشکارگی معنا فراهم نموده و ادراک حسی را به تجربه‌ای وجودی و بدن‌مند بدل می‌سازد که در این موقعیت ادراکی، مخاطب امکان بازتعریف نسبت هستی حضور خویش با جهان را به‌واسطه ادراک حسی اثر هنری می‌یابد.

واژگان کلیدی

پدیدارشناسی، تنیدگی، ادراک‌حسی، مرلوپونتی، نقاشی، مرئی–نامرئی

مقدمه

پدیدارشناسی در مقام یک سنت فلسفی با ادموند هوسرل و از طریق مفهوم اپوخه[1] یا تعلیق نگرش طبیعی آغاز می‌شود. اپوخه پدیدارشناختی قلمرویی از نوعی التفات به دگر هستی با نام تجربه استعلایی[2] را آشکار می‌سازد که در آن معنای جهان به مثابه‌ی پدیدار مورد مکاشفه قرار می‌گیرد. (Husserl, 1982, 21). در این فرآیند، سوژه استعلایی[3] به‌عنوان عامل امکان پذیرکننده تجربه و شناخت آشکار می‌شود. هوسرل بر این باور است که اپوخه حوزه‌ای از تجربه استعلایی را می‌گشاید، از این‌رو من استعلایی[4] را به عنوان کانون این تجربه نمایان می‌کند (Husserl, 1982, 29). آنچه مبرهن است آگاهی در پدیدارشناسی به معنای صورت بخشی منِ استعلایی می‌باشد و بر سرشت پدیده‌ها معطوف است (شیبانی رضوانی، ۱۴۰۳، ۷۵). با این حال، چرخش پدیدارشناسی به سوی ابعاد وجودی توسط مارتین هایدگر و طرح مفهوم در جهان بودگی[5] بستری برای تمرکز بر زیست جهان انضمامی فراهم نمود (Moran, 2000, 227). در تداوم این مسیر، مرلوپونتی نیز با حفظ بنیان پدیدارشناسی هوسرل، از سوژه استعلایی صرف فاصله می‌گیرد و بدن‌زیسته[6] را مرکز ادراک و نسبت انسان با جهان برمی‌شمرد.

از نظر او پدیدارشناسی بر تجربه زیسته و بدن‌مندی ادراک معطوف است و معنا در اینجا زنده و در حال ظهور تجربه می‌شود (Zahavi, 2003, 12). این جابه‌جایی از سوژه استعلایی به بدن زیسته یکی از مهم‌ترین دگرگونی‌های پدیدارشناسی معاصر به شمار می‌رود زیرا این مسئله ادراک را از سطح آگاهی محض به سطح تجربه زیسته و نسبت انضمامی انسان با جهان ادراک منتقل می‌کند.

ادراک به مثابه‌ی شیوه‌ای بدن‌مند از بودن در جهان فهم می‌شود و معنا در آن از طریق تأمل به صورت کنش برای فهم تجربه زیسته ظهور می‌کند (Davis & Hamrick, 2016, 12). در واقع، درک انسان از جهان تنها حاصل فرآیندهای ذهنی و شناختی نخواهد بود و بدن‌مندی، تجربه زیسته و نسبت انسان با زیست جهان پیرامون، نقشی بنیادی در شکل‌گیری ادراک ایفا می‌کنند (Merleau-Ponty, 2012, 94). بر مبنای این فهم از ادراک، دیگر رابطه بدن و جهان فراتر از دو ساحت مستقل، به مثابه‌ی ساختاری درهم‌تنیده تلقی می‌شود که در آن امکان ظهور معنا فراهم می گردد. در تحلیل رابطه ادراک از منظر مرلوپونتی مرز میان سوژه و ابژه به واسطه امر گوشت[۷] درهم‌تنیدگی[۸] مرئی و نامرئی[۹] برداشته می‌شود (Merleau-Ponty, 2012, 134). شرط این ادراک، بدن است که به هنرمند اجازه می‌دهد با جهان درگیر شود و آن را به نقاشی تبدیل کند. در مواجهه با اثر، تعاملی میان من و من‌دیگری[۱۰] شکل می‌گیرد و بدن همچون ابژه‌ای درون یک نظام سیال مرئی قرار می‌گیرد. این ویژگی ادراکی در مواجهه با نقاشی، تعاملی چند لایه ایجاد می‌کند. این نقطه لحظه‌ای رابطه‌مند را آشکار می‌سازد که هم درونی و هم بیرونی می‌باشد (Ashton, 2014, 57). بدین‌سان، آنچه در نقاشی مرئی می‌باشد همواره به لایه‌هایی از معنا اشاره دارد که مستقیما مشاهده نمی‌شود و امر نامرئی از خلال سازمان یافتگی ساختار امر مرئی در تجربه ادراکی پدیدار می‌شود. با این روش، ابژه در اثر هنری هنگام تعامل با مخاطب، به یک شبه‌سوژه[۱۲] پدیداری همچون یک خوانش از پدیدارشناسی ادراک تبدیل می‌شود که امکان دست‌یابی بدن را به ژرفای ابژه‌ها فراهم می‌کند. معنا در این میدان، در نسبت و دیالکتیک با دیگری شکل می‌گیرد و اثر هنری این امکان را بدست می‌آورد تا ژرفای پنهان پدیده‌ها را آشکار سازد. از میان هنرها، نقاشی بیشترین امکان را فراهم می‌کند که مخاطب بر اساس تجربه زیسته خود با اثر وارد تعامل شود. از این منظر، نقاشی تنها بازنمایی واقعیت نخواهد بود بلکه کنشی خود بسنده و خود آفرین می‌باشد که در آن معنا در فرآیند ظهور شکل می‌گیرد و در گوشت و هستی جهان پرتو افشانی می‌کند (سبزکار، ۱۳۹۶، ۱۰۶). با توجه به نقش تنیدگی امر مرئی و نامرئی در شکل‌گیری تجربه ادراکی و ظهور معنا، بررسی چگونگی تحقق این فرآیند در مواجهه با آثار هنری می‌تواند افق تازه‌ای برای فهم پدیدارشناسانه هنر فراهم سازد.

با وجود گسترش روز افزون مطالعات پدیدارشناختی در حوزه هنر، چگونگی شکل‌گیری معنا در تجربه ادراکی بدن‌مند مخاطب و نسبت آن با تنیدگی در نقاشی معاصر ایران کمتر مورد توجه قرار گرفته است. بیشتر پژوهش‌های پیشین بر ابعاد نشانه‌شناسی، تاریخی یا فرمالیستی آثار تمرکز داشته‌اند و خلاء تبیین پدیدارشناختی مواجهه مخاطب با بوم نقاشی به عنوان یک تجربه تنانه حس می‌شود. از این رو، بررسی این مسئله می‌تواند به فهم عمیق‌تر فرآیند ادراک و معناسازی در مواجهه با آثار نقاشی معاصر یاری رساند و ابزاری کارآمد برای نقد پدیدارشناسی هنر در اختیار پژوهشگران قرار دهد. در همین راستا، نقاشی معاصر

ایران می‌تواند عرصه مناسبی برای مطالعه این مسئله فراهم آورد. نقاشی معاصر ایران، به‌عنوان بستری چندلایه و گشوده، امکان بررسی روابط میان بدن، ادراک و معنا را فراهم می‌سازد. تنوع رویکردهای تصویری، شیوه‌های بازنمایی و ظرفیت آثار برای برانگیختن لایه‌های گوناگون ادراک، زمینه مناسبی برای مطالعه تجربه ادراکی بدن‌مند و چگونگی پدیدار شدن معنا فراهم می‌کند. بر این اساس، هدف اصلی این پژوهش، تبیین چگونگی پدیدار شدن معنا در میدان تجربه ادراکی و بدن‌مند مخاطب در مواجهه با نقاشی معاصر ایران بر اساس مفهوم تنیدگی در اندیشه موریس مرلوپونتی است. در راستای دستیابی به این هدف، پژوهش حاضر به دنبال پاسخگویی به این سؤال اصلی است که چگونه از خلال تنیدگی امر مرئی و نامرئی، معنا در تجربه بدن‌مند مخاطب در مواجهه با نقاشی معاصر ایران پدیدار می‌شود؟

روش پژوهش

ماهیت پژوهش از منظر هدف کاربردی و روش آن توصیفی تحلیلی می‌باشد. چارچوب نظری پژوهش پدیدارشناسی ادراک بدن‌مند از منظر مرلوپونتی است، پژوهش با تمرکز بر نظریه تنیدگی مرلوپونتی به تحلیل پیکره مطالعاتی از چهار اثر نقاشی معاصر ایران که بصورت هدفمند انتخاب شده می‌پردازد. روش گردآوری اطلاعات استفاده از منابع کتابخانه‌ای است و روش تحلیل کیفی و مبتنی بر رویکرد پدیدارشناسی ادراک بدن‌مند است.

پیشینه پژوهش

در مرور پیشینه پژوهش به کتاب‌های منتشر شده از پدیدارشناسی و مرلوپونتی نظیر: سبزکار (۱۳۹۶) در کتاب «مرلوپونتی و تحلیل آثار نقاشی» از انتشارات هرمس، پیراوی‌ونک (۱۳۸۹) در کتاب «پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی» از نشر پرسش و مرلوپونتی (۱۳۹۱) در کتاب «جهان ادراک» به ترجمه جابرالانصار از نشر ققنوس می‌توان اشاره نمود. در بررسی مقالات پژوهشی می‌توان به نزدیک‌ترین پژوهش‌ها به موضوع حاضر اشاره کرد که عبارت‌اند از: کثیری و البدری (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل پدیدارشناسی تصویر هنری در نقاشی معاصر بر اساس نظریه تصویر شعری گاستون باشلار» در نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، تصویر هنری را ترکیبی از ماده و اندیشه و رویدادی لحظه‌ای می‌دانند که فراتر از بازنمایی واقعیت است. این پژوهش نشان می‌دهد که نقاشی معاصر بیشتر به پدیدارشناسی روح توجه دارد و ناخودآگاه را منشا آگاهی می‌شمارد. بنویدی (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی پدیدارشناسی نقاشی انتزاعی با استفاده از مفاهیم هوسرل مانند زیست‌جهان، اپوخه و تقلیل پدیدارشناختی» در نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، نشان می‌دهد که هنرمند با فاصله‌گیری از تجربه روزمره، جهان را دوباره ادراک و بازسازی می‌کند. نقاشی انتزاعی در این دیدگاه، بازگشتی به لایه‌های پنهان تجربه و روابط نادیده انگاشته زیست جهان است. ابوالقاسمی (۱۳۹۷) در مقاله «پدیدارشناسی رنگ در نقاشی از منظر نحوه ظهور آن در تجربه نقاشانه» در نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، با بهره‌گیری از آرای هگل، هوسرل، مرلوپونتی و اینگاردن، رنگ را عنصری بنیادین در شکل‌گیری ادراک و معنا در نقاشی معرفی می‌کند. بختیاریان و شیبانی‌رضوانی (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «تفسیر تصویر بدن در چند اثر از بهمن محصص بر اساس فلسفه بدنمندی مرلوپونتی»، در نشریه نامه هنرهای

تجسمی وکاربردی، آثار محصص را با تکیه بر مفهوم بدن‌مندی و رابطه دیالکتیکی سوژه و ابژه تحلیل کردند. نتایج پژوهش نشان داد که بدن در آثار این هنرمند تنها یک ابژه بازنمایی‌شده نیست، بلکه در نسبت با جهان و ادراک مخاطب معنا می‌یابد. در ادامه دو پژوهش بین المللی هم نزدیک به این پژوهش معرفی شده است: اشتن (۲۰۱۴) در مقاله درک «زیست‌جهان از طریق ترسیم: بررسی پدیدارشناسانه ادراک و نقش بدن در نقاشی» با رویکرد پدیدارشناسی و بر پایه آرای مرلوپونتی و هوسرل، به بررسی نقش بدن هنرمند در فرآیند خلق نقاشی می‌پردازد و نشان می‌دهد چگونه تجربه بدنی به‌واسطه تصویر منتقل می‌شود. این پژوهش در فهم چگونگی بازتاب بدن‌مندی در ساختار نقاشی مؤثر است و دیدگاه نویسنده درخصوص زبان بدن ابژه‌ها را پشتیبانی مفهومی می‌کند. اسوم–ستنز و رولد (۲۰۲۵) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل پدیدارشناختی جهان‌های خیالی در تجربه هنر بصری» که در نشریه استتیکا منتشر شده به تحلیل ساختار تخیل و جهان‌های ذهنی در مواجهه با آثار هنری می‌پردازد. نویسندگان با استفاده از نظریات پدیدارشناسی، نشان می‌دهند که چگونه تصویر هنری می‌تواند جهانی ادراکی و خیالی را برای مخاطب بگشاید.

مبانی نظری پژوهش

پدیدارشناسی ادراک

پدیدارشناسی در اصیل‌ترین تعریف خود توصیف تجربه زیسته است. رویکردی که می‌کوشد پدیده‌ها را پیش از هرگونه تبیین علمی، پیش فرض‌های نظری یا تحلیل‌های مفهومی، آن‌گونه که در تجربه ادراک پدیدار می‌شوند، مورد بررسی قرار دهد (Lawlor & Toadvine, 2007, 55). این رویکرد فلسفی متمرکز بر ابعاد مکانی و زمانی زیست جهان، بستر مناسبی را برای رهایی از تبیین‌های تقلیل‌گرای روان‌شناختی فراهم می‌سازد تا مواجهه‌ای بی‌واسطه با پدیدارها ممکن شود (موسوی‌لر و خیبری، ۱۳۹۸، ۷۱). در این مواجهه پدیدارشناسی، دوگانه‌های تقابلی سوژه و ابژه، ذهن و بدن، خود و جهان کمرنگ می‌شوند تا ادراک در میدان تنیدگی و نسبت میان آن‌ها فهم شود (نوزاد و همکاران، ۱۳۹۷، ۶). مرلوپونتی برای توضیح این مسئله به تجربه حسی روزمره اشاره می‌کند که معنا در نحوه مواجهه بدن با ابژه‌ها آشکار می‌شود. اگر تجربه زیسته را جدا از واکنش‌هایی که در بدن ما ایجاد می‌کند در نظر قرار دهیم، تقریبا بی‌معنا می‌شود. به‌عنوان نمونه «در نظر بگیرید عسل غلظت خاصی دارد و می‌توان آن را در دست گرفت ولی سریع از میان انگشتان به آرامی می‌گریزد حتی به محض اینکه شکل خاصی به آن داده شود از هم می‌پاشد. دست، در تلاش برای شکل‌دادن و تسلط بر عسل، با مقاومتی روبرو می‌شود که مرز میان فاعلیت و مادیت را مخدوش می‌کند. در اینجا آنچه به‌عنوان سوژه ادراک کننده پنداشته می‌شود دیگر بیرون از ابژه قرار ندارد چراکه با درهم‌تنیدگی با آن، ثبات کنترل و معنا فرو می‌ریزد و معنا در خود تجربه‌ی بدنی دگرگون و بازتولید می‌شود» (Merleau-Ponty, 2004, 61). این مثال نشان می‌دهد که تن و جهان در رابطه‌ای درهم‌تنیده قرار دارند و معنا به تنهایی نه در سوژه و نه در ابژه است، بلکه معنا در بستر این مواجهه و کنش متقابل آشکار می‌شود. در این ارتباط تعاملی، سوژه معنای

پراکنده در سطح ابژه را دریافت می‌کند و ابژه هم مقاصد سوژه را در خود گرد می‌آورد و جهانی را پیرامون سوژه پدیدار می‌کند که با او درباره خودش سخن می‌گوید. «این ادراک مستلزم فرآیند درون سازی امر بیرونی و بیرون سازی امر درونی است» (Merleau-Ponty, 2012, 134). از این منظر، پدیدارشناسی ادراک حسی تأملی بر خود فرآیند آشکار شدن است. همان‌گونه که در هنر هم معنا پیش از خلق یا مواجهه با اثر وجود ندارد و در فرآیند تجربه است که اثر هنری متولد می‌شود. پس انسان همواره در دل جهان و در نسبت دیالکتیکی با آن قرار دارد و جهان برای او همواره واجد معنا می‌باشد زیرا انسان بخشی از جهان است و ادراکش در پیوندی وجودی با جهان به واسطه تجربه زیسته پدید می‌آید. (Davis & Hamrick, 2016, 10). بدین‌سان، فهم چگونگی پدیدار شدن معنا، مستلزم توجه به نقش بدن به‌عنوان بستر بنیادین ادراک و نسبتش با جهان است. با این افق، پدیده‌ها در کشاکش و تنیدگی با یکدیگر قرار می‌گیرند و ادراک حسی، از تلقی فیزیولوژیک صرف، به ساحتی بدن‌مند و پدیدارشناختی دگرگون می‌شود.

بدن‌مندی ادراک حسی

تن یا بدن‌زیسته اولین شرط مواجهه با جهان می‌باشد. تن؛ موجودیتی زمان‌مند و مکان‌مند است و همواره در کنش و واکنش با جهان قرار دارد و در نسبت دیالکتیکی میان موجود زنده و محیط شکل می‌گیرد (سبزکار، ۱۳۹۶، ۷۲). بدن حس شونده‌ای است که خود دست به حس کردن می‌زند. محسوس بودن بدن سبب شده است تا هم در طرف سوژه و هم در طرف اعیان قرار بگیرد (کهون، ۱۳۹۸، ۹۴۵). به این تعبیر، بدن در ادراک نوعی نایب هستی است؛ یعنی محلی که در آن هستی خود را پیدا می‌کند و امکان ظهور معنا را فراهم می‌سازد. از این‌رو، سوژه و جهان در یک رابطه متقابل و تنیده قرار دارند. از نظر مرلوپونتی «بدن فقط یک ابژه در جهان نیست، در واقع بدن شیوه‌ای از حضور در جهان است» (Merleau-Ponty, 1962, 140). بنابراین احساس مهم‌ترین بستر ارتباطی بدن انسان می‌باشد و قادر به گشودگی جهانی پر از معنا است (پیراوی‌ونک، ۱۳۸۹، ۱۰۹). می‌توان دریافت که ادراک حسی در معنای نخستین خود همچون دریافت ابژه از روی حواس پنج‌گانه و ارتباطی است که از روش ارتباط تن با جهان شکل می‌گیرد (موسوی‌لر و خیبری، ۱۳۹۸، ۷۱). حتی زمانی که علم تلاش می‌کند جهان را به امواج فیزیکی و ذرات مادی تقلیل دهد، پدیدارشناسی یادآوری می‌کند که در پس تمامی این ساختارهای علمی، یک حس بنیادین و پیشاعلمی نهفته است (مرلوپونتی، ۱۳۹۱، ۴۲). این حس در تنیدگی بدن با جهان پدید می‌گردد و یکی از سطوح بنیادین ادراک است. ادراک حسی از ظرفیت حساسیت بدن انسان ناشی می‌شود. حساسیتی که هم از محرک‌های بیرونی و هم از انگیزه‌های درونی تاثیر می‌پذیرد. ادراک حسی نحوه‌ای از تعامل با جهان است. جهانی که تنها ابژه‌ای برای مطالعه نیست بلکه این جهان همچون بخشی از بافت وجودی سوژه تجربه می‌شود. به‌گونه‌ای که مرز میان بدن و جهان تا حدی درهم‌تنیده و ناپایدار می‌گردد (مرلوپونتی، ۱۳۹۱، ۱۶).

بدین‌سان، تن از طریق احساس خود امکان گشودگی به سوی جهان و آشکارگی معنا را فراهم می‌سازد. در این افق پدیدارشناسانه هم‌آمیزی، تن به مثابه وجهی وجودی در میانه میدان سوژه و ابژه قرار می‌گیرد (سبزکار، ۱۳۹۶، ۷۱). به‌واسطه رابطه هم‌پوشانی و درهم‌تنیدگی تن و جهان، ادراک شکل می‌گیرد. بنابراین تن هم‌زمان در جهان حضور دارد و جهان نیز در

افق ادراکی تن پدیدار می‌شود (پیراوی‌ونک، ۱۳۸۹، ۷۹). این فرآیند بدین‌گونه است که بدن به‌طور موقت از کانون توجه کنار می‌رود و همچون پس‌زمینه‌ای خاموش عمل می‌کند تا ابژه‌ها بتوانند برای ما پدیدار شوند. در مواجهه نقاش با جهان هم چنین وضعیتی رخ می‌دهد. نقاش در تجربه ادراکی خود چنان درگیر جهان می‌شود که مرز میان بدن و جهان کم رنگ شده و بدن در خود فرآیند ظهور و آشکار شدن ابژه‌ها مشارکت می‌کند (عرب‌زاده و غفاری، ۱۳۹۸، ۳۷). بدین‌سان، بدن همچون بدنی زیسته و ادراک کننده در تعامل پیوسته با جهان و عناصر آن قرار می‌گیرد. در این تعامل، جهان پدیدار شده ادراک بدن را دگرگون می‌سازد و معنا را باز تعریف می‌کند. بدین‌سان تجربه در حال ساختن است و از پیش وجود ندارد (Hoel & Carusi, 2018). این امر در نقاشی حائز اهمیت است چراکه نقاشی میدانی است که در آن تجربه‌زیسته و نسبت بدن با جهان به شکلی چشمگیر تجسد می‌یابد.

نقاشی در مقام تجسد ادراک بدن‌مند

از نظر مرلوپونتی، «نقاشی یک کنش بدنی می‌باشد. نقاش در این فرآیند، بدنش را خودش به همراه دارد. در واقع نمی‌توان تصور نمود که تنها یک ذهن چگونه بتواند نقاشی کند. بدنی که اینجا مد نظر است در آن، بینایی و حرکت درهم‌تنیده هستند» (Carman, 2008, 184). همانطور که در مقدمه بیان شد نقاشی تنها بازنمایی جهان نیست. نقاشی بیانگر تجربه بدن‌مند میان نقاش، اثر و مخاطب می‌باشد (Dreyfus, 1996, 1). لازم به ذکر است که از منظر مرلوپونتی تمایزی میان دو پایه کلی نقاشی که شامل آبستره و فیگوراتیو است وجود ندارد. هویداست که نقاشی آبستره هنر نشانه‌ها و نقاشی فیگوراتیو در ذاتش فیگور می‌باشد. ولی اهمیت نقاشی در آن چیزی است که تن ادراک و تجربه می‌کند. چراکه نقاش همین تجربه زیسته از جهان را در اثر خود تجسد می‌بخشد. این موجود تجسد یافته می‌تواند همچون ارگانیسم زنده در میدان ادراک آشکار شود و در نسبت با دیگر عناصر و ابژه‌های جهان معنا یابد (سبزکار، ۱۳۹۶، ۱۰۸). این قابلیت نقاشی در آشکارگی جهان ناپیدا، ریشه در نحوه فهم عمل دیدن دارد. دیدنی که همواره در رابطه میان بدن و هستی تحقق می‌یابد.

مرلوپونتی معتقد است دیدن در درون جهان مرئی قرار دارد و بیننده خود جزئی از همان میدانی می‌باشد که آن را ادراک می‌کند. در رابطه میان بیننده و امر مرئی نوعی هم حضوری متقابل وجود دارد و میان آن‌ها رابطه‌ای دو سویه برقرار است. بدن و جهان هر دو از یک بافت مشترک یا گوشت بهره‌مند هستند و همین اشتراک امکان ادراک، دیدن و ظهور معنا را فراهم می‌کند. بدین‌سان، معنا نه در ذهن صرف و نه در ابژه صرف است. معنا در تنیدگی میان تن و جهان پدیدار می‌شود (Merleau-Ponty, 1968, 131). این نسبت درهم‌تنیده میان بدن و جهان، در ساختار دیداری نقاشی نیز تداوم می‌یابد و در نحوه حضور و سازمان‌یابی ابژه‌ها آشکار می‌شود.

بدن ابژه‌ها در نقاشی از خلال نحوه قرارگیری، جهت‌گیری و نسبت‌هایشان، نوعی گفتمان بصری را تشکیل می‌دهند که از بخش فرم و ساختار زیباشناختی فراتر می‌رود و به ظهور معنای پدیداری می‌رسد (Spinosa et al., 1997, 16). این امر امکان مواجهه حسی و شناختی با اثر را به مخاطب داده و نقاشی را به بستری میان‌ذهنی برای شکل‌گیری معنا تبدیل می‌کند. (Merleau-Ponty, 1964, 141). همان‌طور که مرلوپونتی بیان می‌کند: «نقاشی شعر دیدارپذیری است که به‌واسطه آن،

امر نامرئی به گونه‌ای حسی، فراروی تجربه قرار می‌گیرد؛ امری که از توان زبان بازنمودی فراتر می‌رود» (Davis & Hamrick, 2016, 42). در پی این ارتباط، بدن ادراک کننده در مرز بین سوژه و ابژه، مرئی و نامرئی، خودآگاه و ناخودآگاه قرار می‌گیرد (Carman, 2008, 185). از همین نقطه است که مسئله تنیدگی امر مرئی و نامرئی به عنوان یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم اندیشه مرلوپونتی برای فهم چگونگی شکل‌گیری معنا اهمیت می‌یابد.

تنیدگی مرئی و نامرئی در تکوین معنا

موریس مرلوپونتی ادراک را همواره بارور از معنا می‌داند؛ به‌گونه‌ای که هر امر ادراک شده در نسبت میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه در میدان ادراکی پدیدار می‌شود. در این تلقی، پیش‌زمینه و پس‌زمینه به بخش‌های گوناگون ظهور عناصر ادراکی در تجربه زیسته اشاره دارند که در کشاکش و تنیدگی با یکدیگر سازمان می‌یابند. ادراک در یک میدان جسمانه‌ای شکل می‌گیرد. میدانی که در آن سوژه هم در ادراک مشارکت دارد و هم در ساختار مشترک آن درگیر است. بدین‌سان، هر حسی در درون خود افقی از معنا یا امکان شخصی‌سازی تجربه را به همراه دارد (Marratto, 2012, 40). این معنا در مواجهه نگاه دیگری با اثر نقاشی همواره متولد می‌شود؛ چراکه بیان در نسبت با دیگری برجسته می‌شود و به دلالت و معنا می‌رسد. با این نگاه، نقاشی جهان را از افقی نو گشوده می‌کند و خودش، فراروی مشاهده قرار می‌گیرد. نه تنها انسان به جهان می‌نگرد بلکه جهان هم از خلال همان جسمانیتی که انسان در آن شریک هست انسان را در نسبت ادراکی قرار می‌دهد (Davis & Hamrick, 2016, 92).

بدین‌ترتیب مرلوپونتی نقاشی را گونه‌ای علم پنهان دانسته که آنچه را در تجربه زیسته نهان است آشکار می‌سازد. نقاشی صورتی از مواجهه با جهانی است که انسان با آن درهم‌تنیده است. همان جهانی که گوشت جهان نامیده می‌شود (Davis & Hamrick, 2016, 27). گوشت نه ماده، نه ذهن و نه جوهر است. برای نامیدن آن، باید به واژه عنصر متوسل شد. یعنی به مثابه چیزی کلی که میان امر فردی مکان‌مند–زمان‌مند و ایده جای دارد. نوعی اصل تجسد یافته که هر جا پاره‌ای از هستی حضور داشته باشد، سبکی از بودن را با خود می‌آورد. بدین معنا «گوشت عنصری از هستی است» (Merleau-Ponty, 1968, 139).

نقاشی با این بستری که به وجود می‌آورد می‌تواند به آنچه که بینایی مادی آن را نامرئی می‌پندارد وجودی مرئی بخشد. در واقع، آنچه ما هم در نقاشی و هم در ادراک با آن مواجه می‌شویم بافتی از هستی است که در آن ساکن هستیم. «چشم در این بافت زندگی می‌کند، همانطور که یک مرد در خانه‌اش زندگی می‌کند» (Carman, 2008, 187). باید دانست که در این رویکرد امر نامرئی تنها امری غایب، منتفی یا پنهان نیست. امر نامرئی بُعد زنده و قوام‌دهنده‌ای از خود امر مرئی محسوب می‌شود. هرچند همانند یک ابژه مستقل قابل دیدن نیست ولی ساختار، ژرفا و معنای امر مرئی را سامان می‌بخشد (Johnson, 1993, 53). از این‌رو، بستر میدان نقاشی معنای نامرئی را به گستره پدیده‌های مرئی می‌کشاند و پدیده‌های نامرئی به‌واسطه تنیدگی عناصر دیداری و ساحت تجسمی همراه با تجربه زیسته، امکان گشودگی می‌یابند (بنویدی، ۱۴۰۰، ۹۴). یک عنصر دیداری به تنهایی واجد معنا نیست. در واقع هر امر مرئی در شبکه‌ای از رابطه‌ها، تجربیات و افق‌های دیگر معنا می‌یابد. برای

مثال در مواجهه پدیدارشناسی رنگ قرمز می‌تواند به لباس، پرچم، فرهنگ و تجربه‌های زیسته مربوط باشد. بدین‌سان، یک ابژه مرئی تنها در بافت مادی خود قرار ندارد و کاملا بر بافتی نامرئی استوار است (Merleau-Ponty, 1968, 132). بدین‌سان، فرآیند آگاهی از پیش وجود نخواهد داشت. آگاهی در فرآیند ارتباط بدن با جهان و پاسخ‌گویی به امر محسوس، از دل حساسیت و مواجهه تنانه با جهان آشکار می‌گردد (پیراوی ونک، ۱۳۸۹، ۳۶). در این چارچوب، آنچه من نامیده می‌شود همچون یک من تثبیت شده نیست. من در همین فرآیند ارتباطی و در نسبت با جهان شکل می‌گیرد. به‌گونه‌ای که سوژه حاصل این رابطه خواهد بود و نه نقطه آغاز آن. سوژه هم امری مستقل و از پیش موجود نیست. سوژه در فرآیند ارتباط بدن با جهان و پاسخ‌گویی به امر مرئی پدیدار می‌شود. در ادامه همین منطق، بدن زیسته همواره به چیزی فراتر از آنچه مستقیما حاضر و مرئی است اشاره دارد. از این‌رو، تجربه دیگری و امر نامرئی در دل تجربه ادراکی حضور پیدا می‌کنند (Marratto, 2012, 142). درحقیقت، هر امر مرئی همواره با وجهی نامرئی همراه است و آنچه پدیدار می‌شود هم‌زمان هسته‌ای از معنا را نیز در حالت نهان حفظ می‌کند. معنا از تنیدگی میان امر مرئی و نامرئی شکل می‌گیرد. همچنین سوژه در درون همین میدان مرئی و نامرئی جای می‌گیرد (Merleau-Ponty, 2012, xxi). این معنا به تمامی ادراک ما از جهان وابسته است و تجسم می‌یابد (Essom-Stenz & Roald, 2025, 46). در نهایت، می‌توان گفت که تنیدگی در پدیدارشناسی مرلوپونتی به نحوه هم‌حضوری و درهم‌تنیدگی امر مرئی و نامرئی در تجربه ادراکی اشاره دارد. در این وضعیت، آنچه در اثر هنری مرئی است، همواره به افق‌هایی از معنا، حافظه و غیاب اشاره دارد که در سطح دیداری حاضر نیستند. معنا در فرآیند ارتباط میان کنش دیدن و آنچه در افق ادراک پنهان می‌ماند شکل می‌گیرد و آشکار می‌شود. بر مبنای این چارچوب نظری، در یافته‌های پژوهش، چند نمونه از نقاشی به تحلیل پدیدارشناسی قرار می‌گیرند تا مکانیزم این تنیدگی و ادراک بدن‌مند در مواجهه عینی با اثر هنری آشکار شود.

یافته‌های پژوهش

یافته‌های این پژوهش بر واکاوی چهار نقاشی منتخب از نقاشان معاصر ایران تمرکز دارد که با رویکرد پدیدارشناسی و بر مبنای ادراک بدن‌مند بررسی شده‌اند. تحلیل آثار بر پایه‌ی تنیدگی امر مرئی و نامرئی در تقابل پیش‌زمینه و پس‌زمینه انجام شده است؛ ساختاری که در چارچوب اندیشه‌ی مرلوپونتی، نقاشی را همچون متنی دو لایه در نظر می‌گیرد. این ساختار دوگانه، بازتابی از فرآیند ادراک بدن‌مند انسان است؛ ادراکی که در پیوند میان جهان درونی شامل حس، حافظه یا خیال و جهان بیرونی شامل ابژه‌ها و فضا شکل می‌گیرد.

پس‌زمینه در نقاشی، بازنمایی گسترده‌تری از روابط معنادار میان ابژه‌ها و جهان فراهم می‌کند و بر موقعیت یافتگی تن به عنوان محور تجربه زیسته تاکید دارد (سبزکار، ۱۳۹۶، ۱۷۹). در ادامه همین منطق، ابژه‌های جهان پیرامون اعیانی خنثی و بی‌جان نیستند، بلکه حامل نوعی جهت‌گیری کنشی و تجربه زیسته‌اند؛ به‌گونه‌ای که سلایق، رفتارها و نحوه مواجهه افراد با جهان را می‌توان از خلال اشیای پیرامونی آن‌ها دریافت کرد. بنابراین نسبت انسان با ابژه‌ها نسبتی درهم‌تنیده و دو سویه است (مرلوپونتی، ۱۳۹۱، ۵۹). معنا در نقاشی تنها برآمده از آمیزش ابژه‌های دیداری نیست بلکه چگونگی آن تا اندازه‌ای به

ساختار حسی ویژه‌ای که در انسان‌ها به یک شیوه کار می‌کند نیز بستگی دارد. به سخنی ساده‌تر، هنگامی که طرحی با رنگ، شکل، خط، بافت و اندازه پدید می‌آید و این ویژگی‌ها در کار به یکدیگر پیوند می‌خورند، کمپوزیسیونی شکل می‌گیرد که نقاش با آن سعی داشته است خواسته و درون‌مایه آهنگین خود را آشکار کند. هرچند دیدن، گام دیگری در پیوند دیداری است که با دریافت نور توسط چشم‌ها انجام می‌شود و برای همگان یکسان است. این ویژگی مایه آن می‌شود که برداشت و دریافت ما از پدیده‌های دیداری به یکدیگر نزدیک و شبیه باشد. از این‌رو، دیدن و طرح کردن به یکدیگر وابسته‌اند. تا اینجا دو گونه از معنا بررسی شده است؛ یکی معنا و حال و هوای کلی ساختار دیداری نقاشی و دیگری معنای روشنی که درون آن جای دارد. ولی گونه دیگری از معنا نیز هست که به ویژگی بنیادی آن پدیده بستگی دارد و دیده نمی‌شود؛ یعنی همان کارایی ویژه‌ای که ابژه‌ها برای انجام دادنش طرح‌ریزی و ساخته شده‌اند (داندیس، ۱۳۹۸، ۴۶).

واکاوی اولین نقاشی مربوط به اثر مسعود کشمیری از مجموعه بودن‌های خاموش می‌باشد. در این اثر تنیدگی را می‌توان به نمونه اعلای هم‌آمیزی تن و ابژه بازیافت. در تصویر ۱ مشاهده می‌کنید که ساختار دیداری اثر کاملا واقع‌گرا و قابل درک است. پیکره بانو در وضعیتی بی‌حرکت روی مبل نشسته است، نگاه پیکره معلق و خسته به نظر می‌رسد، نگاهی ساکت که حاکی از گفتارهای درونی می‌باشد که با دستانی به هم گره خورده این ادراک حسی را تکمیل می‌کند. این وضعیت تنی، نگاه مبهوت و انگشتان به هم فشرده شده، افق ادراکی مخاطب را به سوی تجربه‌ای زیسته فراتر از آنچه مستقیما دیده می‌شود، هدایت می‌کند. ادراک حسی که در تجربه زیسته می‌توان آن را جست. از یک سو، رنگ‌های درخشان لباس یادآور پویایی و نشاط به زندگی می‌باشند و از سوی دیگر، این حس در تقابل با وضعیت منجمد شده پیکره، نوعی تنش ادراکی ایجاد می‌کند که مخاطب را میان پویایی و سکون، حضور و غیاب، گفته و ناگفته معلق نگه می‌دارد. همچنین رنگ تخت و خنثی خاکستری بر روی زمینه نقاشی گسست از ابعاد زمان و مکان را تداعی می‌کند.

این کشاکش میان هستی و نیستی، تضاد شدید نور و سایه، تنش میان پویایی و سکون، همچون پس‌زمینه‌ای ادراکی عمل می‌کند که از دل آن سکوتی به‌عنوان امر نامرئی به پیش‌زمینه تجربه مخاطب راه می‌یابد. هویداست که سکوت براساس میانجی‌گری تنیدگی امر مرئی و نامرئی آشکار گشته است. بر این گواهی که در مرحله نخست ابژه‌های دیداری همچون ژست پیکره، دور افتادگی کیف، نشستن بر گوشه مبل، زمینه خالی و سرد به گونه‌ای چیدمان شده‌اند که بیانگر فضای خلسه‌ای است. هرچند مسئله ساحت دیداری نمودهای نقاشی نیست بلکه مسئله غوطه‌ور شدن این ساختار دیداری در برخورد با تن دیگری است. در این ارتباط سوژه ادراکی خود را در درون یک عملیات گفتمانی جستجو می‌کند که نمایانگر تجربه زیسته سوژه است. در این روایت دیداری؛ تن ابژه راحتی، ابژه کیف و ابژه لباس به شبه سوژه تبدیل می‌شود و در امتزاج با سوژه انسان در نقاشی تعلیق پدیداری را شکل می‌دهد. از این‌رو سوژه نانمود شده یا نامرئی را در آنجا می‌یابد و خود در آن میدان غوطه‌ور می‌شود. در این میدان یا هسته گوشت جهان، سوژه ادراک شده همچون سکوت خود را آشکار می‌کند.

این امر نامرئی گشوده شده از خلال تنیدگی میان نقاشی و ادراک حسی مخاطب پدیدار می‌شود. در واقع، این سکوت حسی پنهان است که از خلال تنیدگی میان نقاشی، جهان و شخص گشوده شده است و به میانجی‌گری آن معنای نامرئی، مرئی

گشته است (سبزکار، ۱۳۹۶، ۱۸۸). در این مواجهه، ابژه‌های دیداری در نقاشی به مثابه شبه‌سوژه عمل کرده‌اند و مخاطب را به درون یک میدان ادراکی سوق داده‌اند تا سوژه برایش آشکار گردد. در پدیدارشناسی مرلوپونتی، ابژه به مثابه سوژه به من نگاه می‌کند پیش از آنکه من به‌عنوان سوژه به ابژه بنگرم. از همین‌رو، مخاطب در برابر نقاشی پیش از آنکه به تحلیل فرمال آن بپردازد، خود را در درون افق یک میدان ادراکی نامرئی یا نانمود شده در اثر پیدا می‌کند (عرب‌زاده و غفاری، ۱۳۹۸، ۳۵). ساخت سوژه تصویر شامل ادراک نامرئی یا بازنمایی چیزی است، به این صورت که ابژه تصویر مستقیما ظاهر می‌شود و سوژه تصویر توسط بیننده منظور یا حس می‌گردد. ابژه منجر به بازنمایی سوژه می‌شود و آگاهی را از نمایش سوژه‌ای که در واقع وجود ندارد به ارمغان می‌آورد. از نظر پدیدارشناختی، ابژه‌ای که با درک جدید همراه است به فراتر از آنچه که در نگاه نخست خود هست اشاره می‌کند (Davis & Hamrick, 2016, 101).

در خوانش پدیدارشناختی اثر به تناقض‌های پنهان و تضاد دوتایی نظیر سکوت و عصیان می‌توان اشاره نمود. سوژه در وضعیت خلسه قرار گرفته و در گسست از زمان خطی در حالت تعلیق قرار گرفته است. ساحت تجسمی اثر به گونه‌ای بازنمایی شده است که سوژه‌ی نظاره‌گر به ناسوژه تبدیل شده و این امر ادراک سوژه ادراکی را به وضعیت درجهان بودگی سوژه متوجه می‌سازد. ما با یک فریزشدگی سوژه مواجه هستیم که گویی زندگی از حرکت ایستاده است. امر نامرئی در اثر همان تجربه زیسته ابژه‌ها و سوژه است که در امتزاج بصری با یکدیگر قرار گرفته‌اند. حضور تقابلی نور و سایه، زندگی و مرگ، پویایی و ایستایی، دیدن و ندیدن به ارتباطی تعاملی و تطبیق رسیده‌اند. گویی زندگی با تمام جذابیت‌های بصری که در رنگ‌های گرم لباس نمایان است در تطبیق با رنگ‌های سرد و خنثی مبلمان و دیوار قرار گرفته و با عبور و سلب از مفهوم امید و نشاط زندگی در وضعیت تعلیق پدیداری به سوی مرگ، نیستی و خاموشی حرکت نموده است. موهای پریشان بر روی صورت، برخورد تنشی دست‌ها نمایانگر حضور انقباض و انبساط در نظام معنایی اثر دارد. وزن بصری در اثر به گونه‌ای است که سوژه در کنج نقاشی قرار گرفته و انزوا را نمایان می‌سازد. امر نامرئی در اثر جهان پیش‌رو و تجربه زیسته سوژه است که او را حیران نموده و در این مواجه سوژه ادراکی در تعامل با اثر رخدادگی را در بارقه لحظه در درون خویش تجربه می‌نماید. جهان با تن خویش به سوژه معنا داده و سوژه نیز با تن خویش معنا به جهان معنا می‌دهد. این گفته پردازی و دلالت پردازی نشانگر بازنمود یک امر نانمود است که در رابطه امر مرئی و نامرئی هویدا گشته است.



تصویر ۱: نقاشی اکریلیک روی بوم، اثر مسعود کشمیری از مجموعه بودن‌های خاموش، ابعاد ۱۲۰*۱۴۰ سانتی‌متر. منبع: (https://galleryinfo.ir/Artist/fa/2072).

در شیوه‌ای دیگر از نقاشی‌های معاصر ایران به اثری از بهمن محصص که در تصویر ۲ می‌بینید پرداخته شده است. زمینه نقاشی با طیف رنگ‌های تیره و پخته با خطوط صاف عمودی و افقی همراه است. در مقابل پیکره‌ها دارای رنگ‌های سرد و روشن همراه با لکه‌های تیره می‌باشد که خطوط آن منحنی است. این دو ساختار دیداری از لحاظ خط و فرم در تضاد با یکدیگر قرار دارند و وجه اشتراک آنها طیف رنگ تیره و سرد می‌باشد که جهانی از یک بافت را نشان می‌دهد. برای انسجام دو پیکره انسان و پرنده، فرم، بافت و رنگ آنها همگون رقم خورده است. این امر پیکره‌ها را در بعد جوهره جهان ادراکی قرار داده است و سوژه‌ها را همچون موجودی کاملا مستقل نشان نمی‌دهد. هر دو در بافت واحد و در نسبتی مشترک با جهان حضور دارند. پیکره انسانی دارای مشخصه‌های فردیت نیست. چهره مجهول و بی‌هویت رقم خورده است. این گنگی هویت در پیکره انسان و پرنده، مخاطب را از بازشناسی یک فرد مشخص باز می‌دارد و او را با پرسش از هویت مواجه می‌کند. پیکره همچون گوشت منجمد و فریزشده در وضعیتی عریان و آسیب‌پذیر در برابر جهان قرار گرفته است. از این‌رو مخاطب در برخورد با امر مرئی این اثر وارد تجربه زیسته خود می‌شود و برایش پرسش‌هایی مطرح می‌شود که چطور انسان همچون جانوری دیگر در یک بافت مشترک دیده می‌شود. جانوری که فاقد عقل است و از گفتن و شنیدن بی‌بهره است. هویتی که ما را از درون فرا می‌خواند و از جهان به سوی ما باز می‌گردد.

از این‌رو، امر نامرئی می‌تواند در ارتباط میان ساختار دیداری ابژه‌ها که در نقاشی نمود شده با تجربه زیسته مخاطب پدیدار شود. هرچند، معنای یک اثر هنری پدیده‌ای از پیش تعیین شده نیست، بلکه از خلال مواجهه و تجربه زیسته ما با اثر زاده می‌شود (موسوی‌لر و خیبری، ۱۳۹۸، ۷۱). این ساختار بازنمود شده که از درون جریانی را ایجاد کرده است، امر مرئی را به بیننده و یک بدن را به ذهن یا بدنی دیگر تبدیل کرده است. امر مرئی روزنه‌ای در خود ایجاد می‌کند که از دل آن بینشی نامرئی پدیدار می‌شود و مسیری را طی می‌کند تا به بلوغ برسد و آشکار گردد تا مجدد به امر مرئی تبدیل شود. این دگردیسی

امر مرئی واسطه‌ای میان سوژه و ابژه است و همچون اتم هستی در یک میدان و لحظه حضور دارد که گوشت جهان است که همچون یک عنصر ملموس شیوه کلی هستی می‌باشد (Merleau-Ponty, 1968, 147). ما همچون تار و پودهای گوشت جهان درهم‌تنیده‌ایم؛ تنیدگی که از درون ما سرچشمه می‌گیرد و هم‌زمان از بیرون به سوی ما باز می‌گردد. تجربه‌ای مشترک که میان من، جهان و دیگری در نسبت با یکدیگر پدیدار می‌شوند (سبزکار، ۱۳۹۶، ۱۹۲). تنیدگی امر مرئی و نامرئی هنگامی که شکل می‌گیرد بدن را همچون ابژه‌ای از جهان در کنار ابژه‌های دیگر قرار می‌دهد و مرزهای قطعی میان انسان و غیرانسان، خود و دیگری، و سوژه و ابژه را دچار ابهام می‌کند. در نتیجه، معنا از خلال همین وضعیت تعلیق و ناتمام بودگی هویت پدیدار می‌گردد. در اینجا انسان در پس‌زمینه به شبه‌انسان تبدیل شده و هویت به پیش‌زمینه فرا خوانده می‌شود. شناخت هویت سبب می‌گردد من بیش از پیش به خودم آگاهی بدست بیاورم. فرآیند تنیدگی نمایشگر زایش خودآگاهی از درون ناخودآگاهی است. زایش هستی از درون هستی، هستی آشکار از درون هستی پنهان و هستی مرئی از درون هستی نامرئی پدیدار می‌شود و به هستی مرئی تبدیل می‌گردد (همان، ۱۳۹۶، ۲۰۲).



تصویر ۲: نقاشی رنگ روغن روی بوم، اثر بهمن محصص از مجموعه بانوان انجمن جت، ابعاد ۸۰*۱۰۰ سانتی‌متر. منبع: (https://galleryinfo.ir/Artist/fa/193).

مخاطب در مواجهه با اثر ایران درودی که در تصویر ۳ مشاهده می‌شود با ابژه‌هایی مشخص و تثبیت شده روبه‌رو نیست. در این اثر چشم مدام در جستجوی امر مرئی قرار می‌گیرد. چراکه هر چه شکل در ساختار دیداری نقاشی بی‌ثبات، نامنظم و پیچیده باشد، فشار بصری موجود در آن هم افزایش می‌یابد و سبب می‌شود تا چشم بیشتر به سوی درون اثر هدایت شود (داندیس، ۱۳۹۸، ۵۹). چه بسا که فرم آبستره باشد؛ در این ساختار فرم در وضعیت سیال یا رقیق نمود شده است و پیوسته میان پدیدار شدن و محو شدن در نوسان قرار دارد. نگاه قادر به استقرار بر یک معنای واضح نیست و در میان لایه‌های آمیخته به هم تصویر در حرکت باقی می‌ماند. از این‌رو، آنچه در تجربه ادراک می‌شود یک ابژه مشخص نیست، بلکه خود فرآیند ظهور است. فرآیندی که در آن تصویر همواره در آستانه شکل گرفتن قرار دارد، بی‌آنکه به تعین کامل برسد. این خصلت

نقاشی از ابهام سرشت ادراک سرچشمه می‌گیرد و آنچه که در اثر هنری پدیدار می‌گردد همواره در نسبت تنیدگی میان مرئی و نامرئی شکل می‌گیرد (Johnson, 1993, 226). در اینجا امر نامرئی همچون یک افق از امکان‌های ادراکی پدیدار می‌گردد و فرم‌های مرئی همواره به میدانی فراتر از آنچه که دیده می‌شوند اشاره دارند. هرچند این اشاره هرگز به یک معنای نهایی نمی‌رسد. مخاطب در برابر جهانی حضور می‌یابد که معنا در آن به صورت یک امر حاضر و کامل وجود نخواهد داشت. در واقع معنا به صورت امکانی در حال تکوین تجربه می‌شود.

بر اساس آرای مرلوپونتی، نقاشان در پی بازآفرینی جهان از پیش آماده در ادراک روزمره نیستند، بلکه می‌خواهند ظهور و تحقق امر مرئی را عیان سازند. از این‌رو، میزان بازنمایانه یا غیربازنمایانه بودن اثر موضوعیت ندارد. «اثر هنری تنها از آن جهت بازگوکننده‌ی چیزی است که در همان حال، بازگوکننده‌ی هیچ‌چیز نیز هست» (Johnson, 1993, 184). نقاشی لایه‌های بیرونی پدیده‌ها را می‌شکافد تا چگونگی شکل‌گیری ابژه به‌عنوان ابژه و جهان به‌عنوان جهان را نمایان کند. در اینجا ارزش اثر در ارجاع دادن به یک ابژه معین نیست، بلکه در چگونگی نمود یافتن جهان درون تجربه ادراکی انسان نهفته است. در هم‌تنیدگی دو امر مرئی و نامرئی در این اثر، از این حقیقت سرچشمه می‌گیرد که هر پدیده مرئی، در لحظه بخشی از وجود خویش را در پس‌زمینه پنهان می‌سازد. بدین‌ترتیب، امر مرئی اثر همچون درگاهی به سوی لایه‌های پنهان جهان عمل می‌کند. معنا هم در فاصله میان آن‌چه عیان گشته و آن‌چه هنوز در آستانه‌ی ظهور است، شکل می‌گیرد.

هویداست که معنا در هنر نقاشی مدرن در شباهت داشتن به اشیاء خلاصه نمی‌شود. معنا در نقاشی مدرن بر پایه ادراک شکل می‌گیرد و تبیین می‌شود (Davis & Hamrick, 2016, 27).



تصویر ۳: نقاشی رنگ روغن روی بوم، اثر ایران درودی، بی‌نام، ابعاد ۸۸*۱۲۰سانتی‌متر. منبع: (https://galleryinfo.ir/Artist/fa/1217).

در مواجهه نخست با اثر تنه درختان سهراب سپهری که در تصویر ۴ می‌بینید تنها مجموعه‌ای از تنه درختان مشاهده می‌شود. این امر مرئی دارای ویژگی‌هایی هست که در اینجا مطرح می‌شود. نخستین ویژگی ساختار این اثر بسته بودن کادر است.

نقاش با حذف بخش‌های بالایی درختان و نادیده گرفتن ریشه‌ها، مخاطب را از نگاه کلی‌نگر به درخت باز می‌دارد و توجه را به تنه‌ها معطوف می‌سازد. این چیدمان در کادر تنه درختان را در یک نظام دیداری تعاملی و درهم‌تنیده قرار داده است. هم پوشانی تنه‌ها یک پرسپکتیو جوّی را تشکیل داده است. همچنین خطوط مورب فرم تنه‌ها نوعی تنش دیداری را ایجاد می‌کند. این تنش و هم نشینی تنه‌ها را از حالت ابژه فراتر می‌برد. نکته دیگر فضای مثبت و منفی نقاشی است که موجب هدایت ادراک به سوی نظام معنایی جوهره‌ای و ذات تنه‌ها می‌شود. گردهمایی و پراکندگی تنه‌ها، گاه فضا را متراکم و گاه گشوده کرده و ساختاری درهم‌تنیده و امتزاجی را ایجاد نموده است، از این‌رو نگاه مخاطب را میان عناصر به حرکت وا می‌دارد. حاصل این فرآیند شکل‌گیری همبستگی دیداری است که در آن کثرت عناصر در چارچوب یک کل منسجم گرد هم آمده‌اند. بدین‌ترتیب، انرژی دیداری تنه‌ها و شاخه‌ها در شبکه‌ای از روابط متقابل به یکدیگر پیوند می‌خورد و کلیتی یکپارچه را پدیدار می‌سازد. نقاشی بیننده را از سطح ابژه‌ها فراتر می‌برد و تنه درخت تنها یک تنه محسوب نمی‌شود، بلکه بافت تنه‌ها، سنگینی حضور آن‌ها، تنش میان خطوط، عمق فضا کیفیتی عاطفی و وجودی را در ادراک پدیدار می‌کند. آنچه در نگاه روزمره پنهان است در تجربه بدن‌مند به سمت گشودگی هدایت می‌شود.

تجربه چندحسی و بدن‌مند انسان از جهان، تمامی حواس، عواطف و حضور جسمانی را در بر می‌گیرد. در ادراک عادی انسان اغلب پدیده‌ها همچون اشیایی شناخت‌پذیر به نظر می‌رسند، در حالی که ابعاد عمیق‌تر تجربه زیسته، حس حضور، کیفیت‌های ادراکی و معنای پنهان در مواجهه با جهان، در حاشیه آگاهی و پس‌زمینه باقی می‌مانند (پالاسما، ۱۴۰۰، ۵۲). هرچند اهمیت این سازمان دیداری تنها در روابط فرمی آن خلاصه نمی‌شود. تنه‌های درخت در مقام پیش‌زمینه ادراکی هویدا می‌شوند و نگاه را به خود معطوف می‌سازند و هم‌زمان آنچه غایب است در تجربه ادراکی نقش دارد. نبود ریشه‌ها، تاج درختان همراه با فضاهای میان تنه‌ها، نوعی پس‌زمینه ادراکی را شکل می‌دهند که از خلال آن، امر نامرئی در افق تجربه زیسته حاضر می‌شود. بدین‌سان، مخاطب نه تنها با آنچه در تصویر آشکار است مواجه می‌شود، بلکه با لایه‌هایی از غیاب، ناتمامی و امکان نیز روبه‌رو می‌شود. لایه‌هایی که مستقیما دیده نمی‌شوند ولی در شکل‌گیری معنا نقشی بنیادین دارند.

آنچه هویدا شده تجربه‌ای زیسته از بودن و زیستن است. تنه‌های درهم‌تنیده می‌توانند موجودیت هستی و کنش را گشوده کنند. بدین‌سان می‌توان به شخصیت‌پردازی درختان اشاره کرد. گویی هر تنه بارور کیفیت وجودی است که در ارتباط با سایر تنه‌ها تحقق و معنا می‌یابد. به‌واسطه امر مرئی مخاطب می‌تواند حس‌هایی همچون گسیختگی، دشواری، رنج، مقاومت یا همبستگی را درک کند. این امرهای نامرئی از خلال مواجهه بدن‌مند مخاطب با امر مرئی اثر پدیدار گشته است. آنچه در سطح مرئی دیده می‌شود، تنه‌ها، خطها، بافت‌ها و روابط فضایی میان عناصر است و در پس این ساختار مرئی، لایه‌ای نامرئی از تجربه زیسته، احساس، حافظه و معنای وجودی حضور دارد. مخاطب در مواجهه با نقاشی نحوه‌ای از هستی زیستن را جستجو می‌کند. بدین‌سان، اثر از سطح بازنمایی طبیعت فراتر می‌رود و امکان آشکار شدن ابعاد نامرئی تجربه را در قالبی مرئی فراهم می‌سازد. در نتیجه معنا در فرم تنه‌ها نیست بلکه معنا در شبکه روابط، تنش‌ها و درهم‌تنیدگی ادراک بدن‌مند پدیدار شده است. میدانی که در آن کثرت دیداری در نهایت به یک همبستگی پدیدارشناختی می‌انجامد.

درخت ابژه‌ای ارگانیک است که در فرآیند معنا دچار استحاله می‌شود. تنه درختان در نقاشی سهراب فراتر از ماهیت مادی به تجربه زیسته و هستی حضور آنها اشاره دارد. ایجاد فضای قبض و بسط درون اثر، گفتمان تنش حسی–عاطفی را ایجاد نموده است. نمای بسته از موقعیت، حذف ریشه‌ها، محو بودن زمینه و درهم‌تنیدگی و تو در تو بودن تنه‌ها به‌واسطه پرسپکتیو در اثر، دلالت بر بیانگری و عصیان تنه درختان دارد. این وضعیت یک تعلیق پدیداری میان زندگی و مرگ است. امر نامرئی در حقیقت آشکارگی معنای رنج و مشقت است که در تجربه زیسته درخت با امید و مقاومت همراه است. حرکت مورب تنه‌ها و شاخه‌ها، حضور رنگ‌های سرد و کیفیت بافت تنه‌ها؛ فضای حراسان و تراژیک از هستی حضور تنه‌ها را تداعی می‌کند. گویی درختان از بافت مرکزی زمین و ریشه منفصل شده و در یک کنش استعلایی به شبه سوژه پدیداری تبدیل شده‌اند. زمان از حرکت ایستاده و مکان به لامکان بدل شده است. امر نامرئی در این وضعیت پدیداری همان جوهره و ذات پدیده تنه درختان است که به هم‌آیی رسیده‌اند و در میان ازدحام و سکوت، فریاد می‌زنند.



تصویر ۴: نقاشی رنگ روغن روی بوم، اثر سهراب سپهری، از مجموعه تنه درختان، ابعاد ۱۴۹٫۸*۲۰۵٫۱ سانتی‌متر. منبع: (https://galleryinfo.ir/Artist/fa/853).

بحث

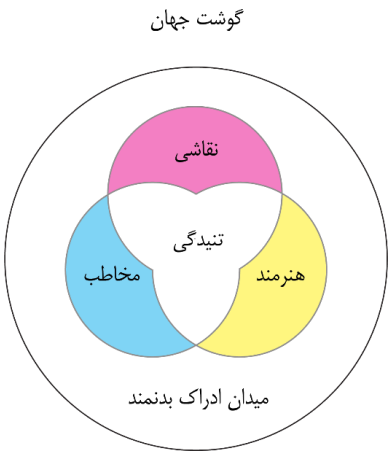
یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که امر نامرئی، همچون یک محتوای پنهان و گسسته از امر مرئی نمی‌باشد. چرا که این دو ساحت در پیوندی متقابل با یکدیگر پدیدار می‌شوند. در هر چهار اثر، امر مرئی زمینه‌ای را فراهم می‌سازد تا سوژه ادراکی، نقصان معنای پدیده ها را ادراک حسی نماید. در واقع ابژه‌ها با ایجاد روزنه‌ای در خود به یک شبه‌سوژه تبدیل می‌شوند تا امر نانمود شده را بازنمود سازند. ساحت امر نامرئی بر پایه آثار بررسی شده در قالب پدیدارهایی چون سکوت، دگردیسی هویت، افق امکان‌های ادراکی و موجودیت یا همبستگی ادراک شده است. با این حال، تمامی این دریافت‌ها خصلتی نسبی دارند و نمی‌توان قطعیتی برای آن‌ها در نظر گرفت. زیرا میدان ادراکی و زیست جهان هر شخص تفاوت‌های ساختاری با دیگری

دارد. بررسی نقاشی‌ها آشکار می‌سازد که مخاطب در مواجهه با اثر، فراتر از یک مشاهده‌گر ساده برای ابژه‌های تصویری عمل می‌کند و در درون یک میدان ادراکی مشترک قرار می‌گیرد. در این میدان، معنا از خلال پیوند متقابل میان تن و جهان پدید می‌آید. تحلیل پدیدارشناختی این آثار گویای آن است که گشودگی معنای نامرئی، مستلزم حضور فعالانه و تن مدار ناظر در فضای ادراکی اثر است. با سست شدن مرزهای سنتی میان ذهن و ماده، ساختار تصویری نقاشی یا همان ابژه‌ها همچون یک شبه‌سوژه پدیداری عمل می‌کنند و نظام‌های معنایی متعین و شناختی مخاطب را به چالش می‌کشند. این فرآیند با تکیه بر مفهوم گوشت جهان در اندیشه مرلوپونتی تبیین شده است. میدانی که تن و ابژه‌ها از بافتی مشترک بهره‌مند هستند و همین اشتراک، امکان زایش برداشت‌های حسی متمایز و تکثرپذیر را فراهم می‌آورد. از این‌رو، جریان زنده و مواجهه‌ای ادراکی میان اثر و ناظر، قوام‌دهنده اصلی معنا به شمار می‌رود و نمی‌توان دلالت‌های آن را تنها به عناصر دیداری در نقاشی‌ها یا فضای انتزاعی ذهن مخاطب محدود دانست. همین تعامل پویا و توانایی برانگیختن تجربه‌های زیسته گوناگون در میدان‌های ادراکی مخاطب فرآیند تنیدگی امر مرئی و نامرئی را آشکار می‌سازد.

با تکیه بر این فرآیند، نقاشی از تقلید صرف تجربه دیداری فاصله می‌گیرد. عناصر دیداری نقاشی فراتر از یک ابژه معمولی عمل می‌کند و رابطه‌ای دیداری و مبهم را با ما برقرار می‌سازد. چراکه نقاشی‌ها از یک سو چیزهایی در محیط پیرامون ما هستند و از سوی دیگر، پدیدارهایی قابل درک به شمار می‌روند که از فرآیند خود ادراک رخ می‌نمایند (Carman, 2008, 186). مرلوپونتی توجه ما را به شیوه‌هایی که نقاشان همواره هستی را درک کرده‌اند، جلب می‌کند (Davis & Hamrick, 2016, 27). همانطور که مرلوپونتی بازگو می‌کند هنگام مواجهه با نقاشی، به آن همانند یک ابژه نگاه نمی‌کند و آن را در جایگاهی تثبیت شده در نظر نمی‌گیرد. نگاه در میان هاله‌های هستی اثر پرسه می‌زند. دقیق‌تر آن است که بگوییم «من مطابق با نقاشی می‌بینم تا اینکه گفته شود نقاشی را می‌بینم» (Carman, 2008, 186). بدین‌گونه، نقاشی عرصه‌ای برای آشکارگی معنا از تجربه زیسته است که در ادراک تعینی قابل دریافت نیستند. این یافته‌ها با دیدگاه مرلوپونتی درباره تنیدگی، هم‌بستگی سوژه و ابژه، مرئی و نامرئی و گوشت جهان هم راستا می‌باشد. در تمامی آثار واکاوی شده امر مرئی به چیزی فراتر از خود اشاره می‌کند و امر نامرئی نیز تنها از خلال امر مرئی قادر به گشوده شدن و تجربه کردن است. از این‌رو، معنا امری ثابت و نهایی نمی‌باشد. معنا در قالب افقی گشوده و در یک میدان ادراکی سیال پدیدار می‌شود.

در نمودار ۱ نحوه تنیدگی ادراک بدن‌مند در مواجهه با نقاشی آشکارا نشان داده شده است. هنرمند، نقاشی و مخاطب در بستر گوشت جهان و درون یک میدان ادراک بدن‌مند مشترک قرار دارند و از خلال تنیدگی امر مرئی و نامرئی، معنا پدیدار می‌شود. این معنا حاصل آگاهی منفرد یا مجزا قلمداد نمی‌شود. معنا در فرآیند تنیدگی میان خود، دیگری و جهان پدید می‌آید؛ فرآیندی که در آن مرزهای قطعی میان سوژه و ابژه تضعیف می‌شوند (Merleau-Ponty, 1973, 146).

نمودار۱: مدل مفهومی تنیدگی ادراک بدن‌مند با توجه اندیشه مرلوپونتی در مواجهه با نقاشی. منبع: نویسندگان



نتیجه‌گیری

پاسخ به مسئله بنیادی این پژوهش آشکار می‌سازد که معنا در نقاشی معاصر ایران، پدیده‌ای فراتر از سطح بازنمایی و خوانش‌های تعیینی است و از خلال تنیدگی امر مرئی و نامرئی در تجربه بدن‌مند میان اثر و مخاطب پدیدار می‌شود. از این‌رو فرآیند ادراک حسی در مواجهه با بوم نقاشی از دریافت تعینی ساحت دیداری عبور می‌کند. چرا که نظام نشانه‌ای از جایگاه ابژگانی خود فاصله و استعلا می‌یابند، بر این اساس در قالب نوعی شبه‌سوژه پدیداری در میدان ادراک؛ پدیدار می‌شوند. بر پایه چارچوب نظری مرلوپونتی، امر مرئی و نامرئی در قالب دو ساحت هم‌بسته و در رابطه‌ای ناگسستنی و تنیده، قوام دهنده یکدیگر هستند. روابط دیداری، کیفیت‌های حسی و نمود یا نانمود سازی برخی مؤلفه‌ها در آثار، بستری را فراهم می‌آورند تا لایه‌های نامتعین معنا و تجربه زیسته، بر اساس میدان ادراکی منحصربه‌فرد هر ناظر گشوده و آشکارگی معنا رخ دهد. از این‌رو، تفاوت زیست‌جهان سوژه ادراکی، مایه تکثر معنا در دریافت‌های حسی شده و به هر شخص امکان می‌دهد به لایه ویژه‌ای از معنا دست یابد.

سوژه ادراکی در مواجهه بدن‌مند با نقاشی از جایگاه یک نظاره‌گر فاصله گرفته و به بخشی فعال از بافت زنده اثر پیوند می‌خورد. در این تعامل تنانه، ساختار تصویری نقاشی به عنوان ابزاری میان‌ذهنی عمل می‌کند که توانایی برانگیختن لایه‌های نامتعین از تجربه زیسته را دارا است. با سست شدن مرزهای میان سوژه و ابژه، ذهن و ماده و درهم‌تنیدگی امر مرئی و نامرئی نقاشی معاصر ایران امکانی گسترده ایجاد نموده تا سوژه ادراکی نسبت وجودی خویش را با جهان پیرامون به‌واسطه تعامل با اثر هنری بازتعریف نماید. این فرآیند دلالت بر آن دارد که آگاهی انسان در مواجهه با هنر، از ساختاری پویا و انعطاف‌پذیر بهره می‌برد و از دل حساسیت، مواجهه تنانه و پاسخ‌گویی بدن به پدیدارهای دیداری آشکار می‌گردد. بنابراین، تنوع در برداشت‌های حسی مخاطبان، برخاسته از ماهیت سیال ادراک پدیدارشناختی است که معنا را به جریانی گشوده تبدیل می‌کند. بدین‌سان، نقاشی معاصر ایران با وجود هر سبک و ساحت دیداری که داشته باشند می‌توانند زمینه ادراکی در بافت مشترک یا گوشت جهان را شکوفا سازند. این فرآیند ظهور در شکل‌گیری مداوم ابژه‌ها به شبه‌سوژه و در نهایت سوژه پدیداری که سوژه‌ای نسبی است می‌رسد. از این‌رو، حقیقت هنر نقاشی در قابلیت بی‌انتها برای برانگیختن تجربه‌های تنانه متمایز و زایش مداوم معنا

به‌واسطه مشارکت فعالانه و ادراکی مخاطبان گوناگون متبلور می‌شود. فرآیندی که در آن مخاطب امکان می‌یابد تا از خلال مشارکت ادراکی خود، در روند معناسازی سهیم و شریک گردد.

نتیجه گیری پژوهش دلالت بر فرآیند تعاملی و سیال انتقال و دریافت معنا از اثر هنری به سوژه ادراکی دارد. ساحت دیداری ابژه‌ها درون آثار نقاشی، از روایت خطی و معنای تعینی عبور نموده و در عملیات گفتمانی به‌واسطه درهم‌تنیدگی ابژه‌ها، ارتباط فشاره و گستره، رنگ‌های سرد و خنثی در نظام ساختاری و شکل‌گیری جسمانه پدیداری به امتزاج و همایی در ابعاد ادراک حسی میان سوژه ادراکی و شبه‌سوژه‌های پدیداری در اثر منجر گردیده است. این عملیات گفتمانی به شکل‌گیری فضای خلسه‌ای، بی‌زمانی و بی‌مکانی در اثر منجر گردیده، بر این اساس در وضعیت تعلیق پدیداری، سوژه ادراکی به دریافت معنای نامتعین از پدیده‌ها و دریافت وجودی از آن سوق می‌یابد. گسست از پیوستاریت روایت خطی و تعینی نقاشی به مرز معناهای نامتعین بر اثر تعامل و هم‌آیی سوژه ادراکی به امر تن و گوشت در نقاشی رخ داده و سبب آشکارگی معنا می‌گردد. سوژه ادراکی در مواجه تعاملی و تن مدار با اثر هویت ابژه و سوژه‌ها را بازخوانی و هستی خویش را بازتعریف می‌نماید.

پیشنهادهای پژوهشی و کاربردی

پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌های آینده مفهوم تنیدگی در اندیشه مرلوپونتی در سایر رسانه‌های هنرهای تجسمی و نیز در مطالعات تطبیقی میان آثار هنرمندان ایرانی و غیرایرانی بررسی شود. همچنین مطالعه میدانی تجربه ادراکی مخاطبان می‌تواند به فهم دقیق‌تر مواجهه بدن‌مند با اثر هنری کمک کند. از نظر کاربردی، یافته‌های این پژوهش می‌تواند در آموزش هنر، نقد پدیدارشناختی هنر معاصر ایران و تحلیل آثاری که بر ابهام و چندمعنایی استوارند مورد استفاده قرار گیرد.

بیانیه استفاده از هوش مصنوعی مولد

نگارندگان این مقاله متعهد می‌شوند که در فرآیند تهیه این مقاله، از ابزار هوش مصنوعی مولد [Gemini] صرفا در زمینه مشخصی از قبیل [ترجمه چکیده انگلیسی] استفاده شده است. این ابزار در تدوین، بازبینی یا اصلاح محتوای علمی مقاله، شامل مبانی نظری، پیشینه پژوهش، ساختار مفهومی و روش‌شناختی، تحلیل یافته‌ها، تفسیر نتایج، بحث و نتیجه‌گیری، نقش تعیین‌کننده یا جایگزین قضاوت مستقل علمی نویسندگان نداشته است؛ مگر در موردی که به‌صراحت در این بیانیه اعلام شده باشد. کلیه خروجی‌های احتمالی ابزار با دقت بررسی و راستی‌آزمایی شده‌اند و نویسندگان مسئولیت کامل صحت، اصالت، اعتبار علمی، استناددهی، تحلیل و تفسیر داده‌ها و محتوای نهایی مقاله را بر عهده دارند. استفاده از هوش مصنوعی مولد به‌هیچ‌وجه جایگزین مسئولیت‌پذیری علمی، استقلال فکری و رعایت اصول اخلاق پژوهش از سوی نویسندگان نیست.

پی نوشت‌ها

[1] Epoche

[۲] Transcendental experience: تجربه‌ی از سطح عمیق آگاهی که شرایط امکان ادراک را نشان می‌دهد، نه خود ادراکات روزمره. در بیانی دیگر، تجربه‌ای که به خود «شرایط امکان تجربه» مربوط است نه خود اشیا.

[۳] Transcendental subject: سوژه استعلایی به ساختار عام آگاهی اشاره دارد که شرط امکان هرگونه تجربه و ادراک است و مستقل از ویژگی‌های فردی یا روان‌شناختی سوژه عمل می‌کند.

[۴] Transcendental ego: من استعلایی به «منِ محض آگاهی» اشاره دارد که وحدت و امکان تجربه را در سطح آگاهی فراهم می‌سازد.

[۵] Being in the world

[۶] Lived body: این بدن، بدن فیزیکی صرف نیست بلکه بدنی است که تجربه می‌کند، احساس دارد و در جهان زندگی می‌کند.

[۷] Flesh (Le chair): گوشت یک بستر هستی‌شناختی مشترک میان بدن و جهان است که باعث می‌شود ادراک ممکن شود.

[۸] Intertwining

[۹] Visible and Invisible

[۱۰] I: در اینجا من فقط ضمیر شخصی نیست، بلکه دلالت بر سوژه‌ای دارد که ادراک و تجربه‌ی زیسته را ممکن می‌سازد. من همان آگاهی بدن‌مند و درگیر در جهان است که از خلال آن، معنا پدیدار می‌گردد.

[۱۱] The other self: در پدیدارشناسی، «من‌دیگری» اشاره به سوژه‌ای غیر از «من» دارد که از منظر خودش جهان را تجربه می‌کند. حضور «منِ دیگری» امکان گفت‌وگو، مواجهه و شکل‌گیری معنا را در سطح بین‌ذهنی فراهم می‌سازد. این «دیگری» نه یک ابژه، بلکه آگاهی زنده‌ای است که در برابر «من» قرار می‌گیرد و رابطه‌ای متقابل می‌سازد.

[۱۲] Quasi-subject: چیزی که کاملا سوژه «آگاه» نیست، اما رفتاری شبیه سوژه دارد.

آماده انتشار هنرهای زیبا

فهرست منابع

ابوالقاسمی، محمدرضا (۱۳۹۷). پدیدارشناسی رنگ در نقاشی. *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۳ (۲)، ۱۳-۲۲.
https://doi.org/10.22059/jfava.2018.231347.665634

بختیاریان، مریم؛ شیبانی‌رضوانی، فیروزه (۱۳۹۸). تفسیر تصویر بدن در چند اثر از بهمن محصص بر اساس فلسفه بدنمندی مرلوپونتی. *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۲۴ (۱۲)، ۵-۱۸. https://doi.org/10.30480/vaa.2019.738

بنویدی، فاطمه (۱۴۰۱). یک خوانش پدیدارشناسی از انتزاع در نقاشی. *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۷ (۳)، ۵-۱۳.
https://doi.org/10.22059/jfava.2022.338181.666862

بنویدی، فاطمه (۱۴۰۰). جایگاه نقاشی در پدیدارشناسی میشل آنری. *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۶ (۱)، ۹۱-۱۰۰.
https://doi.org/10.22059/jfava.2019.290817.666339

پالاسما، یوهانی (۱۴۰۰). *چشمان پوست: معماری و ادراک حسی* (رامین قدس، مترجم). پرهام نقش.

پیراوی‌ونک، مرضیه (۱۳۸۹). *پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی*. پرسش.

داندیس، دونیس (۱۳۹۸). *مبادی سواد دیداری* (مسعود سپهر، مترجم). سروش.

سبزکار، اسما (۱۳۹۶). *مرلوپونتی و تحلیل آثار نقاشی*. هرمس.

عرب‌زاده، جمال؛ غفاری، لیلا (۱۳۹۸). نگاه در نقاشی از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی، *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۴ (۴)، ۳۳-۳۸.
https://doi.org/10.22059/jfava.2018.241456.665738

کثیری، آتوسااعظم؛ البدری، نبراس‌وفا (۱۳۹۶). پدیدارشناسی تصویر هنری در نقاشی معاصر؛ شناخت نقاشی معاصر بر مبنای نظریه تصویر شعری گاستون باشلار. *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۲ (۳)، ۲۹-۳۶.
https://doi.org/10.22059/jfava.2017.63165

کهون، لارنس (۱۳۹۸). *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم* (عبدالکریم رشیدیان، مترجم). نی.

مرلوپونتی، موریس (۱۳۹۱). *جهان ادراک* (فرزاد جابرالانصار، مترجم). ققنوس.

موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ خیبری، فروغ (۱۳۹۸). بررسی تحول ادراک در رسانه‌های هنری جدید از نگاه پدیدارشناسی مرلوپونتی. *جلوه هنر*، ۱۱ (۳)، ۶۵-۷۴. https://doi.org/10.22051/jjh.2019.23899.1387

نوزاد، هما؛ صافیان، محمدجواد و اردلانی، حسین (۱۳۹۷). تحلیل هنر تعاملی با رویکرد پدیدارشناسانه از منظر مرلوپونتی. *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۳ (۴)، ۵-۱۲. https://doi.org/10.22059/jfava.2018.249001.665847

Ashton, A. (2014). Drawing on the “lived experience”—An investigation of perception, ideation and praxis. *Art and Design Review, 2*(3), 46–61. https://doi.org/10.4236/adr.2014.23007

Carman, T. (2008). *Merleau-Ponty*. Routledge.

Davis, D. H., & Hamrick, W. S. (Eds.). (2016). *Merleau-Ponty and the art of perception*. State University of New York Press.

Dreyfus, H. L. (1996). The current relevance of Merleau-Ponty's phenomenology of embodiment. *The Electronic Journal of Analytic Philosophy*, 4.

Essom-Stenz, N., & Roald, T. (2025). Imaginative Variations: A Phenomenological analysis of imaginary worlds in experiences of visual art. *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, 62(1), 33–50.

Hoel, A. S., & Carusi, A. (2018). Merleau-Ponty and the measuring body. *Theory, Culture & Society*, 35(1), 45–70. https://doi.org/10.1177/0263276416688542

Husserl, E. (1982). *Cartesian meditations: An introduction to phenomenology* (D. Cairns, Trans.). Martinus Nijhoff Publishers.

Johnson, G. A. (Ed.). (1993). *The Merleau-Ponty aesthetics reader: Philosophy and painting* (M. B. Smith, Trans. Ed.). Northwestern University Press.

Lawlor, L., & Toadvine, T. (Eds.). (2007). *The Merleau-Ponty reader*. Northwestern University Press.

Marratto, S. L. (2012). *The intercorporeal self: Merleau-Ponty on subjectivity*. State University of New York Press.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). Routledge.

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.

Merleau-Ponty, M. (1973). *The prose of the world* (J. O'Neil, Trans.). Northwestern University Press.

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

Moran. D. (2000). *Introduction-phenomenology*, Routledge.

Zahavi, D. (2003). *Husserl's phenomenology*. Stanford University Press.

Phenomenological Analysis of Sensory Perception in Contemporary Iranian Painting Based on the Concept of Intertwining in Maurice Merleau-Ponty's Thought

Abstract

This study investigates sensory perception in contemporary Iranian painting through the phenomenology of perception developed by Maurice Merleau-Ponty. The central problem of the research concerns moving beyond representational and determinate readings of artworks to access deeper layers of meaning, lived experience, and perceptual engagement. The study seeks to explain how meaning emerges through the intertwining of the visible and the invisible and how perception functions as an embodied and existential mode of encountering the world. To address this issue, the paintings of Masoud Kashmiri, Bahman Mohasses, Iran Darroudi, and Sohrab Sepehri are examined within a comprehensive phenomenological framework.

Tracing the philosophical foundations of this inquiry, phenomenology originates with Edmund Husserl's concept of the epoche, or the suspension of the natural attitude, which reveals a domain of transcendental experience wherein the meaning of the world is explored as a phenomenon. While Husserl positioned the transcendental ego as the central locus of consciousness and meaning-constitution, Martin Heidegger's turn toward "being-in-the-world" provided the crucial foundation for focusing on the concrete life-world. Building upon this theoretical trajectory while departing from a purely transcendental subject, Merleau-Ponty establishes the lived body as the absolute center of perception and human relationality. From this perspective, perception is no longer treated as the passive reception of sensory data, but as an active, embodied mode of being-in-the-world where meaning emerges dynamically through reflection and concrete bodily engagement with surrounding reality.

Within Merleau-Ponty's framework, the traditional boundary between subject and object is dismantled through the ontological concepts of "flesh" (la chair) and the intertwining of the visible and the invisible. The human body serves as the primary medium that allows the artist and the viewer to engage directly with the world and transpose it into painting. Consequently, the artwork ceases to be a passive represented entity; rather, through the dialectic of perception, it acquires a quasi-subjective status, inviting the viewer into a reciprocal and transformative encounter. Despite the growing body of phenomenological studies in art, the specific mechanics of meaning-formation within the embodied perceptual experience of the viewer—particularly in relation to the intertwining of the visible and invisible within contemporary Iranian painting—remain underexplored, as prior research has largely favored traditional formalist, historical, or semiotic approaches.

The research adopts a descriptive-analytical methodology and is based on extensive library research as well as rigorous interpretive analysis of selected artworks. Its theoretical foundation draws primarily on Merleau-Ponty's core concepts of embodied perception, flesh, perceptual field, and intertwining. Rather than treating perception as a passive reception of sensory data, Merleau-Ponty understands it as an active and embodied relation between the perceiving subject and the world. Within this perspective, meaning is neither contained solely within the artwork nor imposed

by the viewer; instead, it emerges through the dynamic interaction between visual structures, bodily experience, and the perceptual field opened by the artwork.

The analysis demonstrates that the selected paintings create specific conditions in which viewers are encouraged to move beyond ordinary representational perception. Formal elements such as compositional structures, spatial organization, visual tension, contrasts, depth, texture, omission, and chromatic subtleties function not merely as aesthetic devices but as essential conditions for the emergence of meaning. Through these visual strategies, the artworks suspend fixed interpretations and invite viewers into a field of perceptual openness and intersubjective dialogue. In this process, visible forms become gateways to dimensions of experience that cannot be fully reduced to representation.

The findings further indicate that the visible and the invisible are not separate realms. Rather, the invisible appears through and within the visible as a latent, lived dimension of experience. The paintings generate a perceptual space in which absence, memory, solitude, resistance, temporality, and existential awareness become accessible. As a result, pictorial objects no longer function as passive represented entities. Instead, they acquire a quasi-subjective status within the fluid perceptual field and participate actively in the production of meaning. The relationship between viewer and artwork thus becomes reciprocal, embodied, and transformative, illuminating the fundamental role of corporeal experience in artistic expression.

The study concludes that sensory perception in contemporary Iranian painting can be understood as an ongoing process of disclosure in which meaning emerges through the intertwining of the visible and the invisible. Contemporary Iranian painting provides a very truly uniquely suitable context for examining perception and meaning. The selected artists employ visual structures that challenge conventional modes of seeing and open new possibilities for embodied understanding. Through the phenomenological perspective of Merleau-Ponty, these artworks reveal that perception is not merely an act of passive observation but an existential encounter in which the viewer's relationship with the world, the artwork, and the self is continuously reconfigured. Consequently, the notion of intertwining provides a highly productive framework for interpreting contemporary Iranian painting, expanding the boundaries of phenomenological aesthetics and establishing a robust foundation for future scholarly investigations into non-Western artistic experiences.

Keywords: Phenomenology, Intertwining, Sensory Perception, Merleau-Ponty, Painting, Visible–Invisible