تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۲/۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۳/۲۱

اسما سبزکار [۱]، اسماعیل بنی‌اردلان [۲]، جلال‌الدین سلطان کاشفی [۳]

# مرلو ـ پونتی و شکل‌وارهٔ تن

## چکیده

بدن به عنوان آنچه که همواره با من است و خودِ من، از مهم‌ترین بحث‌های تاریخ فلسفه بوده و نگاه‌های متعددی را برتابیده است. موریس مرلو ـ پونتی فرانسوی که از فلاسفه معاصرِ پدیدارشناس و اصالت وجودی (اگزیستانسیال) است، نیز از این قاعده کلی مستثنی نبوده و شاید حتی بیش از هر فیلسوف دیگری به بحث بدن پرداخته و آن را مورد توجه خاصی قرار داده است. بدنی که او شرح می‌دهد، کاملاً متفاوت از تفاسیر گذشتهٔ بدن است و لذا از آن با عنوان تَن یاد می‌شود. از آنجا که این فیلسوف و چشم‌اندازش به جهان آن گونه که می‌بایست در ایران شناخته‌شده نیست، در این مقاله کوشش می‌گردد تا با روشی تحلیلی ـ تفسیری و نگاهی به چشم‌اندازهای گذشتهٔ بدن، همچنین بررسی آرای مرلو ـ پونتی از آن و تأثیر و تأثرات میان آرای مرلو ـ پونتی و عقاید گذشتگان، طرحی را که وی از تَن آدمی می‌ریزد، روشن گرداند. در نتیجه نشان داده خواهد شد آنچه که به نظریهٔ تَن معروف است و آنچه که مرلو ـ پونتی آن را شکل‌وارهٔ تن (body schema) می‌خواند، تنی آگاه است که خلق و خوانش آثار هنری بر بستر آن روی می‌دهد.

**کلیدواژه‌ها:** مرلو ـ پونتی، شکل‌وارهٔ تن، تن‌زیسته، اُرگانیسم، التفات حرکتی، برگشت‌پذیری.

۱. کارشناس ارشد فلسفه هنر، گروه فلسفه هنر دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: asmasabzkar@gmail.com
۲. استادیار گروه آموزشی سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: Bani.ardalan@yahoo.com
۳.دانشیار گروه آموزش نقاشی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: j_soltankashefi@yahoo.com



www.art.ac.ir Art University Journal

**مقدمه**

تجزیه و تحلیل هنرهای تجسمی در ایران سال‌هاست که در دانشگاه‌ها تدریس می‌شود و نقدهای متعددی از آثار تجسمی در رسانه‌ها و محافل هنری بیان می‌شود. اما این نقدها دست بالا قادرند به نوعی نگاه فرمیک و ساختاری از آثار تجسمی برسند؛ یعنی صرفاً به تجزیهٔ آثار بر مبنای اشکال و رنگ‌ها و روابط درونی اجزای تصویر در خودش، و یا با کمی اغماض به تحلیلی از روان هنرمند نیز، دست یابد. بدین معنا می‌توان گفت که نگاه غالب به هنرهای تجسمی از سه چشم‌انداز است: فرمالیستی، ساختارگرایانه و روان‌شناختی. در مقاله حاضر، به منظور یافتن راهکاری نو برای نزدیک شدن به آثار تجسمی، نگاه موریس مرلو ـ پونتی فیلسوف فرانسوی مورد توجه قرار گرفته است. وی فیلسوف بزرگی است که به‌رغم بزرگی و عقاید سازنده‌اش، در ایران خیلی شناخته‌شده نیست و صرفاً چند مقالهٔ کوتاه تألیفی در نشریات فرهنگی ـ هنری و فلسفی، دو کتاب تحلیلی ترجمه‌شده در بارهٔ وی، و نیز صرفاً ترجمهٔ یکی از آثار خودش با نام «در ستایش فلسفه در ایران» به چاپ رسیده است. مرلو ـ پونتی که چه‌بسا به جرئت بتوان گفت که از جمله دقیق‌ترین تفکرات فلسفی را در باب هنرهای تجسمی ـ به‌خصوص نقاشی ـ ارائه کرده است، در مقالهٔ شک سزان و مرئی و نامرئی و به طور پراکنده در دیگر آثارش از قبیل جهان ادراک حسی با چنین چشم‌انداز جدیدی به آثار تجسمی نزدیک می‌شود و آثار لئوناردو، سزان، کله، پیکاسو و براک و برخی دیگر را مورد بررسی قرار می‌دهد. بنیان نگاه وی پدیدارشناسانه و اصالت وجودی است و بر سه کلیدواژهٔ «ادراک حسی، تَن و دیدن» استوار است؛ و این مقاله به طور اخص به تشریح نگاه وی به تَن می‌پردازد. در طول تاریخ فلسفه رویکردهای مختلفی به بدن وجود داشته است، بدین معنا که فیلسوفان کهن عقل‌گرا و تجربه‌گرا، همچنین کل حیطهٔ تفکر معاصر به آن اندیشیده است و هر کدام از آنها از منظر خاص خود شرح و تفسیری بر آن دارد. برخی آن را طرد کرده‌اند و برخی نیز آن را به مقام ابژه تنزل داده‌اند. گروهی نیز بر این باورند که بدن ابزاری است صرف در اختیار ما. اما حقیقت ماجرا چیست؟ بدن ما به واقع چه می‌تواند باشد؟ آیا حقیقتاً نوعی ابژه یا ابزار است؟ آیا من چیزی منفک از بدنم هستم؟ اگر من از بدنم منفک هستم، چگونه می‌توانم به تجزیه و تحلیل جهان اطراف بپردازم و با آن ارتباط برقرار کنم؟ این بدن چه نسبتی با هنرهای تجسمی و به‌خصوص نقاشی دارد؟ باید گفت که مرلو ـ پونتی نگاهی متفاوت از گذشته به بدن آدمی دارد. وی با تأثیر از هوسرل و هیدگر و نیز روان‌شناسی گشتالت، بدنی را توصیف می‌کند ورای تمامی توصیفات گذشته؛ و برای همین است که آن را تَن می‌نامند. هدف این مقاله، دستیابی به کم و کیف همین طرح تَنی از میان آرا و عقاید آن است. اما تنی که مد نظر مرلو ـ پونتی است، در حقیقت چیست و چگونه می‌تواند در جهان عمل کند؟ برای روشن شدن این بحث، ابتدا در مقاله نگاهی انداخته می‌شود به رویکردهای گذشته در باب بدن، و انتقاد مرلو ـ پونتی به هر کدام از آن نگاه‌ها روشن می‌گردد، سپس نظریهٔ تَن وی شرح داده می‌شود و بعد به شکل‌وارهٔ تن پرداخته می‌گردد تا روشن شود که منظور مرلو- پونتی از شکل‌وارهٔ تَن که ـ در آثار وی بسیار مورد توجه است- به‌درستی چیست؛ و وی در نهایت چه تحلیلی را از تَن آدمی و نسبت آن با هنرهای تجسمی ارائه می‌کند؟

www.art.ac.ir ART University Journal

## بدن و رویکردهای گذشته

انسان موجودی است که به‌واسطهٔ بدنش در جهان استقرر می‌یابد، گرداگرد جهان می‌گردد، و ادراک خود را از آن کامل می‌کند. بدن انسان حواسی دارد که به واسطهٔ آنها ادراک خود را از جهان معنا می‌بخشد. در تاریخ فلسفه معمولاً رویکردی مثبت در برابر چیزی به نام بدن وجود ندارد. در نگاه بیشتر فیلسوفان، بدن چیزی است که انسان را از رسیدن به حقیقت محض و اصیل بازمی‌دارد و برای همین نادیده گرفته می‌شود. گرچه عموماً این نادیده گرفته شدن را به دکارت نسبت می‌دهند و وی را مسبب اصلی آن می‌دانند، اما با نگاهی دقیق‌تر ریشه‌های آن را در آرای افلاطون و ـ پیش از وی در ـ سقراط نیز می‌توان دید. افلاطون با تأثیر از سقراط، بدن را منشأ پلیدی‌ها و به عنوان نقص و مانعی بزرگ به شمار می‌آورد که انسان را از دیدن و رسیدن به حقیقت بازمی‌دارد. این همان دیدگاهی است که نه تنها بیشتر عرفا و شعرای ایرانی همچون مولانا نیز به آن باور دارند، در بیشتر مکتب‌های عرفانی دنیا ـ از جمله هندویسیم ـ هم دیدگاه پذیرفته شده‌ای است. بنا بر رویکرد افلاطونی روح و بدن در سطحی نابرابر قرار دارند و بدن نه تنها در مرتبه‌ای بس پایین‌تر از روح قرار می‌گیرد، بلکه موجودیت آن نیز به چالش کشیده می‌شود. نزد افلاطون روح بر بدن اولویت دارد، همچنین است برای ارسطو و سنت پیرو وی (سنت اسکولاستیک). پس از آنها، دکارت با تحلیلات عقلانی‌اش برای پی‌افکندن فلسفه‌ای که بتواند مانند علم به شکلی متقن عمل کند، بر طرد بدن از فلسفه تأکید می‌ورزد. وی برای رسیدن به حقیقتی بنیادی که بتوان در فلسفه به آن تکیه کرد، شک ورزیدن در باب جهان را آغازید و در این شک‌ورزی، پله‌پله تمامی چیزها را کنار گذاشت. پس به جایی رسید که بدن را نیز کنار بنهد و آن را از روح مجزا کند تا به منِ شناسنده انسان یا کوگیتو دست یابد. به این معنا کوگیتو امری صرفاً ذهنی و منفک از بدن است. خودی که دکارت از آن سخن می‌گوید، کاملاً منفک از جهان است، و این خود از پارادوکس‌های وی به‌شمار می‌آید؛ بدین مفهوم که چگونه می‌توان از سوژه‌ای که در جهان نیست، سخن به میان آورد؟ مرلو ـ پونتی این مبحث را مورد انتقاد قرار می‌دهد. از دید وی، من از جایی درون جهان به آن می‌نگرم، نه از ناکجا. نگاه من را به جهان، جایگاهم در آن تعیین می‌کند؛ و این جایگاه را نیز تن من برایم مشخص می‌سازد. این نگاهی به جهان از منظر اول شخص است و ما اغلب از ادراکات‌مان با عنوان اول شخص سخن می‌گوییم، نه به عنوان سوم شخصی بی‌طرف. اما بدنی که دکارت مطرح می‌سازد، صرفاً ابزاری در خدمت من است و مانند نوعی ماشین مکانیکی عمل می‌کند؛ یعنی بر اساس پاره‌ای روابط علت و معلولی صرف؛ البته با یک تفاوت: این روح نیست که زندگی را می‌سازد، بلکه زندگی سبب پیوند روح با بدن می‌شود، و مرگ پدیده‌ای است که صرفاً به‌واسطهٔ کاستی(های) مکانیکی در بدن رخ می‌دهد. در واقع به این دلیل عارض می‌شود که بخشی (یا بخش‌هایی) از بدن درست عمل نکرده یا فرسوده شده است، و نه به دلیل فقدانِ روح در بدن.

بنابراین، در اندیشه دکارت و سنت دکارتی، بدن تکه‌ای از جهان مادی است که به‌صورت علت و معلولی در تماس با تکوین می‌گردد و شکل می‌گیرد. از دید مرلو ـ پونتی اندام ما، ابزارمان نیست. وی اذعان می‌دارد که رابطهٔ میان ادراکات و بدن، آن‌گونه که دکارت معتقد است، علت ـ معلولی و مفهومی نیست، بلکه در پرتو تطابق‌ها و وابستگی‌های میان تجارب ادراکی ما و تَن درک‌شدنی است؛ و دکارت نمی‌تواند بدون ارجاع به تَن شرح دهد که روح به مثابه شالوده و بنیان حقیقت ناب، چگونه در فضا موقعیت خاص خود را درخواهد یافت. مرلو ـ پونتی بر این

www.art.ac.ir
ART University Journal

عقیده است که شرط شکورزی، تقرریافتگی در جهان و تشکیک ورزیدن در تمامی باورهاست، بدین ترتیب نمی‌توان از جایی خارج از جهان در باب آن اندیشید، چرا که خاستگاه دید همواره در هر کجا است [۱]. به علاوه، دکارت با این‌گونه توصیف مکانیکی بدن، در نظر نمی‌گیرد که من ادراک می‌کنم، و ادراک کردن پدیده‌ای بدنی است که با توجه به حالت‌های حسی‌مان ـ و نه صرفاً حالت‌های عقلی‌مان ـ رخ می‌دهد. به عنوان مثال از منظر وی، ما درد را با ذهن‌مان درمی‌یابیم و از این رو، اگر من می‌گویم دستم درد می‌کند، صرفاً به این دلیل است که دستم علت دردی است که من با ذهنم آن را درمی‌یابم؛ و اگر می‌گویم درد را در بدنم حس می‌کنم، به این خاطر است که گیج شده‌ام. اما از نظر مرلو- پونتی، وقتی می‌گویم بخشی از بدنم درد می‌کند؛ به این دلیل نیست که آن بخش علت درد من است، بلکه منظورم این است که خود آن بخش در کانون درد قرار گرفته است؛ و بدین معنا، خودِ بدنم است که درد دارد و آن درد را حس می‌کند. بدین ترتیب، از دید دکارت پدیدارهای التفاتی ما به درون نیست ـ جهان [۲] و ذهن غیرمادی که در درون تجربه عادی ما از جهان جایی ندارند، سقوط می‌کنند؛ در حالی که از دید مرلو- پونتی من به سوی جهان، سمت‌وسو داده شده‌ام و با عملکرد تَنِ زنده ام [۳] در آن می‌توانم چیزها را بفهمم. پس تَن دارای جنبه‌ای التفاتی است و دیدگاه‌های ما وجهی بین‌شخصی دارد، نه غیرشخصی.

از سوی دیگر، از نگاه مادی‌گرایانه یا (متریالیستی) بدن ابژه‌ای صرف است که باید مشاهده شود و مثل دیگر اعیان مادی، بر مبنای برخی روابط فیزیکی ـ شیمیایی خاص عمل کند که بتوان آنها را با قوانین فیزیکی شرح داد. این دیدگاه ماتریالیستی، انسان‌ها را در جهان قرار می‌دهد، اما تمامی روابط میان آنها و ابژه‌ها را در حد حیطهٔ تأثیر و تأثرهای فیزیکی صرف بر اندام‌های حسی‌شان پایین می‌آورد. به عنوان نمونه، هنگامی می‌توان جسمی را دید که شعاع‌های نوری از آن جسم به چشم ما تابیده شود. مرلو ـ پونتی این را نمی‌پذیرد. از دید او این امکان وجود دارد که شعاع‌های نوری به سمت چشم ما بیایند، لیکن ما تنها وقتی چیزی را می‌بینیم که ذهن‌مان بدان التفات داشته باشد؛ بدین معنا، اگر من در اندیشهٔ چیزی دیگر باشم یا ذهنم تمرکز کافی نداشته باشد، چیزی جز گیجی و منگی نخواهم دید و ابژه بر من پدیدار نخواهد شد. بدین ترتیب در واقع هر چیزی، مستلزم آگاهی داشتن از آن است و در آگاهی التفاتی به آن چیز می‌توان آن را دید و درک کرد. این امر در مورد دیگر حواس نیز صادق است. به عنوان مثال، هنگامی که در خیابان با فردی مشغول صحبت هستیم، تنها زمانی صدای محیط را خواهیم شنید که به محیط اطراف التفات یابیم. در غیر این صورت بسیاری از اصواتی که در اطراف پراکنده‌اند، شنیده نمی‌شوند. از سوی دیگر، قطعه‌ای موسیقایی را در نظر بگیرید که با کمی التفات، ملودی ساده‌ای از آن برای همگان شنیدنی و درک‌شدنی است، اما کلیت آن را همگان نمی‌توانند درک کنند و تنها کسانی که با التفات ـ و آگاهی ـ بیشتر به آن گوش می‌سپرند، مانند رهبران ارکستر و آهنگ‌سازان می‌توانند انواع کنترپوان‌ها و اصوات سازهای مختلف را در آن را بشنوند و تشخیص دهند و موسیقی را درک کنند. روند شنیدن قطعه موسیقی کاملاً بیانگر آن است که التفات فرایندی است زمانی، و التفات من به جهان مرحله به مرحله کامل می‌شود، بدین ترتیب درک من از جهان نیز مرحله به مرحله کامل می‌شود و این کامل شدن به واسطهٔ بدن تحقق می‌یابد. پس بدن من صرفاً مادهٔ فیزیکی یا شیمیایی در جهان که باید مانند ابژه مشاهده شود، نیست.

نگرش دیگر به بدن را می‌توان در مبحث قوس انعکاسی [٤] روان‌شناسی یافت. از این منظر، بدن ساختاری است متشکل از محرک‌های حسی [٥] و پاسخ‌های حرکتی [٦]، که رفتار انسان را

www.art.ac.ir
ART University Journal

تعیین می‌کنند. بدین معنا، از یک سو محرک‌ها و پاسخ‌های مجزایی در کارند که دو به دو با یکدیگر هماهنگ‌اند و برای هر محرکی، پاسخی یکسان وجود دارد، از سوی دیگر، محرکی در خارج سبب پاسخی در انسان می‌شود. با این دو خصیصه از منظر روان‌شناسی، بدن انسان موجودی لاشعور و ماشینی فرض می‌گردد که محرک‌های خارجی سبب حرکت یکنواخت آن می‌شوند. مرلو ـ پونتی در نقد این نوع نگاه روان‌شناسی اذعان می‌دارد که چنین مدل محرک و پاسخی هیچ‌گاه در طبیعت و طی فعالیتی عادی از موجود زنده رخ نمی‌دهد. موجود زنده، اندام‌واره یا ارگانیسمی[۷] است که در همان زمانی که بخواهد برای کاری آماده شود، واکنشی [۸] از خود نشان می‌دهد، آن هم نه با بخش‌هایی مجزا و نه شبیه به آنچه که در آزمایشگاه و مثلاً در تولید ابزارآلات مکانیکی رخ می‌دهد، بلکه به این صورت که بدنِ من پیوسته به محرک‌ها با روشی هماهنگ واکنش نشان می‌دهد؛ و موقعیتی که در آن هستیم، بر این واکنش تأثیرگذار خواهد بود. از دید مرلو ـ پونتی این صرفاً اندام‌واره‌ای است بیمار که بدون در نظر گرفتن موقعیت به محرک پاسخ می‌گوید. در غیر این صورت، اگر اندام‌واره سالم باشد، به مثابه موقعیت [۹] و واکنشی میان خود و محیطش عمل می‌کند. این امر به مانند محرک و پاسخ، که جنبه‌ای علت و معلولی با هم دارند و یکی پس از دیگری نشانده می‌شوند نیست بلکه دارای جنبه‌ای به‌هم‌پیوسته و هماهنگ و درهم‌پیچیده است. در واقع رفتار من را ـ برخلاف دیدگاه روان‌شناختی ـ نوعی از محرک و پاسخ‌های صرف تعیین نمی‌کند، بلکه موقعیتی که در آن قرار گرفته‌ام نیز بر رفتارم تأثیر می‌گذارد. به‌عنوان مثال، واکنش بدنی من ـ مثلاً در برابر شوخی ـ در خانه، متفاوت با واکنشم در برابر همان شوخی در محیط کار خواهد بود. در ضمن، داده‌های ادراکی ما صرفاً نتیجهٔ علتی خارجی نیستند، ادراک ما به عنوان نوعی اندام‌واره، ناشی از چشم‌انداز ما به جهان و موقعیتی است که در آن قرار داریم. بدین ترتیب، بدن نوعی سیستم حرکتی از محرک و پاسخ نیز نیست، زیرا ادارک ما هم سوبژکتیو است و هم ابژکتیو؛ هم درونی است و هم بیرونی؛ و این محرک‌ها و پاسخ‌ها صرفاً لحظاتی انتزاعی‌اند که از میان ارتباط و درهم‌تنیدگی پیوسته و پایدارِ میان اندام‌واره و محیط پیرامونش بیرون کشیده شده‌اند. بدین ترتیب پیش از مرلو ـ پونتی، سه دیدگاه عمده دربارهٔ بدن مطرح گردید: در یکی از آنها بدن طرد می‌شد و به حساب نمی‌آمد؛ دوّمی بدن را ماده‌ای دارای روابط فیزیکی و شیمیایی برمی‌شمرد؛ و دیدگاه سوم بدن به عنوان سیستمی حرکتی از محرک و پاسخ تلقی می‌شد. از این رو مهم‌ترین دغدغهٔ مرلو ـ پونتی در واقع تنظیم گونه‌ای چارچوب نظری برای درک رابطهٔ میان بدن انسان و جهان است، که بتواند بر انفصال دکارتی ذهن و بدن، و بر قواعد متریالیستی حاکم بر بدن، و سرانجام بر ساختار محرک و پاسخ حرکتی آن غلبه کند. با چنین زمینه‌ای است که وی طرح خود را از بدن آدمی می‌ریزد.

## نظریهٔ تن

وی با طرح ایدهٔ تن زیسته [۱۰]، می‌کوشد تا کاستی‌های هر سه دیدگاه پیشین را برطرف کند. تنِ زیسته، تَنی است که به طور التفاتی در جهان حضور دارد، در عین حال که اُرگانیسمی زنده است و گرداگرد جهان نیز در حرکت و جنبندگی. این تَن نحوه‌ای از بودن ما است که در جهان سمت و سو داده شده است و بدین سبب وی گاه آن را بافت التفاتی [۱۱] می‌نامد. در حقیقت تَن زیسته گزینهٔ سومی میان سوژه و ابژه است که وجهی اصالت وجودی (اگزیستانسیال) و پدیدارشناختی دارد. این تَن چیزی منفک از ذهن نیست و تجربهٔ زندهٔ ما بر آن صحه می‌گذارد. ما محصور در



www.art.ac.ir Art University Journal

تَنی هستیم که دارای خصوصیات معینی است. این خصوصیات بر کارها و رفتارها و رویکرد ما به جهان تأثیر می‌گذارد و بدین سان نمی‌توانیم آزادانه و آن‌گونه که دلمان می‌خواهد تغییرشان دهیم، لیکن با این حال، نحوهٔ عملکرد ما به مرور، تغییراتی را در آنها دامن می‌زند. بدین ترتیب آدمی در واقع تن ـ سوژه [۱۲] یا یک تن ـ آگاه [۱۳] است؛ یعنی ادراک می‌کند و به واسطهٔ همین رابطه و سیالیت تَنی است که می‌توان با جهان مرتبط شد. او در کتاب مرئی و نامرئی بر دووجهی بودن تن تأکید می‌کند. از دید وی، تَن ما هم ابژه است و هم سوژه؛ چرا که هم دیده می‌شود و لمس می‌گردد، و هم می‌بیند و لمس می‌کند. بنابراین از یک سو ابژه ادراک حسی ما است و به قلمرو امور مرئی تعلق دارد؛ و از سوی دیگر چیزی است که از طریق آن می‌توان جهان را ادراک کرد، و از این رو متعلق به حیطهٔ امور نامرئی است.

تَن ما وجودی دوبخشی است: از یک سو چیزی است در میان چیزها؛ و از سوی دیگر چیزی است که آنها را می‌بیند و لمس می‌کند؛ ... [تَن] این دو ویژگی را در درون خود [به هم] پیوند می‌دهد. (Merleau-Ponty, 2004, 254)

بنابراین تمامی اشکال تجربه و فهم ما به وسیلهٔ جهت‌گیری متناهی تَن‌مان در جهان پدید می‌آید و من به عنوان سوژه‌ای بدون جهت‌گیری تنی- ادراکی [۱٤] نمی‌توانم در جهان وجود داشته باشم. تَنِ من زمان‌مند و مکان‌مند است، جنبنده است و متحرک، و در عین حال از درون به جهان سمت و سو می‌یابد و به آن معنا می‌بخشد. چنین تَنی، هم نوعی ترکیب مادی فیزیکی- شیمیایی است در حال فعل و انفعال با اجزای خود، و هم گونه‌ای درگیری و دیالکتیکی است میان موجود زنده و محیط اطراف آن. این درگیری خصوصیت ذاتی آن است که بر بستر گوشت [۱۵] رخ می‌دهد. بنابراین تَن ابژه‌ای صرف نیست که من مانند دیگر ابژه‌ها آن را دریابم، بلکه واسطه‌ای از جهان ـ و در جهان ـ است که وجه سوبژکتیو دارد و من آن را از درون می‌زیم. همچنین «تَن، ما را مستقیماً از میان هستی‌زایی‌های [۱٦] متعلق به خودش به هر چیز پیوند می‌زند» (Merleau-Ponty, 2004, 253). ما ذاتاً دارای تَن هستیم و به‌واسطهٔ جنبندگی و حرکت‌های آن که به دلایل خاصی صورت می‌گیرد و من آنها را چونان وجهی از زندگی‌ام می‌بینم، در جهان می‌گردیم و با ابژه‌ها ارتباط می‌یابیم. زمانی که مثلاً اتفاق ناگواری برای تَنم رخ نماید، من آن را با گوشت و استخوانم حس می‌کنم، با آن مواجه می‌شوم و می‌زیم، نه اینکه آن را صرفاً به عنوان واقعیتی که تأثیری بر تَنم گذاشته است بنگرم. لذا بدن من نوعی اُرگانیسم زنده است که هم به شکلی انفعالی به جهان پاسخ و واکنش نشان می‌دهد و هم به صورت فعال؛ بدین معنا که مثلاً بر اثر حرارت آتش می‌سوزد، اما در عین حال آمال و آرزوهایی دارد که تعیین‌کنندهٔ کنش‌هایش در جهان است. بدین ترتیب ما به عنوان اُرگانیسم‌های زنده، هم رابطه‌ای مبتنی بر مطالبات زیستی‌مان با جهان داریم و هم رابطه‌ای غیر از روابط زمانی و مکانی و علّی. از سوی دیگر، بدن و جهان هر دو از اصل آغازین واحدی پدید آمده‌اند، و از این رو هیچ کدام بر دیگری احاطه نمی‌یابند، بلکه هر دو به گونه‌ای هماهنگ در ارتباطی دوسویه یکدیگر را بازتولید می‌کنند. لذا تَن هم ادراک می‌کند و معنا می‌بخشد، و هم ادراک می‌شود و معنا می‌دهد. سوبژکتیویتهٔ من نیز خود را از طریق همین تَن پدیدار می‌کند. به عنوان مثال، من با دادن حالتی خاص به عضلات صورتم احساس ناراحتی یا خوشحالی‌ام را منتقل می‌کنم. پس من بدون این تَن نمی‌توانم به عنوان سوژه به جهان پاسخ گویم. از طرفی این تَن برای درک جهان خود را به نفع ابژه‌ها پنهان می‌کند و کنار می‌کشد تا من بتوانم درکی از آنها داشته باشم.

www.art.ac.ir
ART University Journal

[تَن] خود را به‌چشم‌نیامدنی می‌کند تا حوزهٔ به‌چشم‌آمدنی را پایه‌ریزی کند. تَن، خود را به منطقه‌ای بدون هستی تبدیل می‌کند تا هستنده‌ها در مقابلش به خودآگاهی عرضه شوند. (بوبتی، ۱۳۸۳، ۱۰۲)

به عنوان مثال زمانی که من وزنه‌ای را بلند می‌کنم، برای اینکه سنگینی وزنه را دریابم، تنم خود را کنار می‌کشد، بدون آنکه من به این امر آگاه شوم. لذا بدن همواره تمایل به نامرئی گشتن و محو شدن دارد، تا ابژه‌ها بتوانند بر من پدیدار گردند. از این رو می‌توان گفت که تَن وجه دیگر ذهن است و این دو در واقع دو روی یک سکه‌اند. از اینجا می‌توان گفت که ادراک کردن، امری ذاتاً تَنی است و نمی‌توان در انتزاع از موقعیت‌های تَنی به درک چیزی دست یافت. پس تَن به عبارتی پرسپکتیو و منظر دید ما به جهان است و تمامی فهم‌مان مبتنی بر همین تَن است. نیز نوعی وضعیت پایدار تجربه و مؤلفهٔ گشودگی ادراکی به جهان است، و چیزی است در میان دیگر چیزها و یکی از آنها. بدین ترتیب، تَن در کالبد جهان درک می‌شود؛ اما از سویی متحرک است و جنبنده، و چون خودش حرکت می‌کند و می‌بیند، قادر است تا چیزها را در دایره‌ای پیرامون خود نگه دارد. از این رو این تَن جنبندهٔ [۱۷] من است که تفاوت [۱۸] و تمایز را در جهان مرئی [۱۹] روشن می‌کند و در عین حال خودش نیز بخشی از آن می‌شود؛ و به واسطهٔ همین یکی شدن است که من قادرم تا تَنم را در میان مرئی هدایت کنم. تَن در مکان است و از مکان؛ نیز زنده است و همواره برای من حاضر. این همان نوع تَنی است که دیگران هم دارند و درگیری [۲۰] من با دیگران و جهان بر زمینهٔ همین تَن رخ می‌دهد. بدین ترتیب، درگیری امری سوبژکتیو و در عین حال ابژکتیو است، چرا که هم متشکل از تنوع تجارب زندهٔ اُرگانیسم است، و هم از روابط مادی میان تن‌ها تشکیل شده است. برای همین تَن، نوعی بینابین بودگی [۲۱]، و در میان وجه ابژکتیو و سوبژکتیو در حرکت است. افزون بر اینها، رسانه‌ای واسطه [۲۲] است که دیدگاه روزمره و عادی ما به جهان و همچنین فهم شهودی ما را از خودمان به عنوان ادراک‌کنندگان متجسد [۲۳] دربرمی‌گیرد. از این رو دیدگاه تَنی، دیدگاه اول ـ شخص به جهان است و بدین معنا که ما هر روزِ زندگی‌مان در آن سکنی داریم، نه اینکه [جدای از ما] صرفاً زاویه دید و روش خاصی برای دیدن جهان باشد. چنین نگاهی اتحاد میان امر ذهنی [۲٤] و امر جسمی [۲۵] را ممکن می‌سازد. تَن منشأ ارتباط و سکنی گزیدن من در جهان است. همچنین «استمرار تَن من ... استمراری است که من در اعضای خود می‌بینم ... تَن من همواره کنار من است و همیشه آنجا [۲٦] برای من حضور دارد ... تَن در واقع هیچ‌گاه در مقابل من نیست و من نمی‌توانم آن را در مقابل چشمان خود قرار دهم؛ تَن به تمامی نزد ادراک حسی من به شکل جانبی، باقی و با من همراه است» (Merleau-Ponty, 1962, 90). بدین ترتیب تَنِ من، خودِ من است؛ همان منی که به ابژه‌ها معنا می‌بخشد، و به همین خاطر پیش‌شرط معنا بخشیدن نیز هست؛ یا آگاهی تجسدیافتهٔ زنده که دارای وحدت است. چون ما در جهانیم و در میان دیگر چیزها، همین تَن که محل صدور معنا است، سبب می‌شود تا هر آنچه را که حس می‌کنیم، صرفاً واقعیاتی مجزا از ما نباشند، بلکه وجودشان عمیقاً وابسته به ما باشد و نتوان با آنها به صورت منفک مواجه شد. لذا مرلو ـ پونتی مفهوم تَن را به خاطر توانایی‌اش برای اندیشیدن و ادراک، اعتلا می‌بخشد. تَن همواره بر من حاضر است، زمانی میانِ بیننده و دیده‌شده، زمانی دیگر میان لامسه و آنچه مورد لمس واقع می شود، گاهی میان ارتباطِ یک چشم با چشم دیگرم، گاهی دیگر میان دو دستم در حالی که یکدیگر را لمس می‌کنند، و زمانی میان عقل و احساس. بدین ترتیب «من موجودی رسا و صدادار [۲۷] هستم، اما ارتعاشات [۲۸] متعلق به خودم را از درون [۲۹] می‌شنوم؛ همان‌گونه



www.art.ac.ir Art University Journal

که مالرو [۳۰] گفت؛ من صدای خود را از طریق گلویم می‌شنوم» (Merleau-Ponty, 2004, 260). تَن من چشم‌اندازی به جهان دارد و همزمان درکی از خودش نیز؛ به همین خاطر دارای طرحی برای خود است و دارای نحوهٔ عملکردی. تَن همیشه آنجا [۳۱] وجود دارد، همواره حاضر است و غیابش تصورشدنی نیست. چنین تَنی خصیصه‌ای مهم دارد و آن حضور در همه جا در آنِ واحد [۳۲] است، و من به همین خاطر نمی‌توانم آن را به عنوان ابژهٔ صرفِ مورد مطالعه‌ام ببینم. از طرفی تمامی کنش‌ها و احساسات ما در هماهنگی با هم و بر زمینهٔ تَن رخ می‌دهند؛ و نیز از فهم به احساسات و از احساسات به فهم نوعی پیوستگی و اتصال جسمانی وجود دارد. از این رو است که درک شما یا شکل‌واره‌ای از تن برای ما ضروری می‌نماید. مرلو ـ پونتی با آگاهی از این ضرورت و با تأثیرپذیری از هوسرل و کانت، مبحث شکل‌وارهٔ تن را مطرح می‌کند.

## شکل‌وارهٔ تَن[۳۳]

شکل‌واره اصطلاحی ساخته و پرداخته، مرلو ـ پونتی نیست و وی آن را از کانت به عاریت گرفته است. «در نقد اول [نقد عقل محض] کانت مفهوم شکل‌واره را برای میانجی‌گری بین مفاهیم محض فاهمه و شهود متخیله ابداع کرد» (رشیدیان، ۱۳۷۷، ۱۳). طرح ایدهٔ شکل‌واره به کانت یاری رساند تا بر یکی از مسائل غامض فلسفه‌اش ـ که جدایی آشکار میان فاهمه و متخیله بود ـ فائق آید؛ یعنی بر جدایی میان مفاهیم محض [۳٤] و شهودات خام [۳۵]. از نظر او ما نمی‌توانیم اجسام را کاملاً به مثابه یکی از کیفیات عدد، علیت، جهت و جز اینها ببینیم، در عین حال قادر نیستیم آنها را کاملاً منفک از مفاهیم‌شان دریابیم، چرا که ذهن ما دارای برخی ساختارهای پیشینی است که جهان را برای ما تعریف می‌کنند و به دریافت‌های ما از جهان معنا می‌دهند. آن‌گاه به این نتیجه می‌رسد که باید چیز سومی یا یک امر ثالثی وجود داشته باشد تا بتواند بین شهود و فهم قرار گیرد و حد واسط آنها باشد. این گزینهٔ سوم می‌بایست هم اشتراکاتی با شهود داشته باشد و هم اشتراک‌هایی با فهم. کانت این گزینهٔ سوم را شکل‌وارهٔ استعلایی [۳٦] می‌نامد. به موجب این شکل‌واره، شهود و فهم در هم تنیده می‌شوند. مرلو ـ پونتی این شکل‌واره را کاملاً به تَن پیوند می‌دهد و آن را امری تَنی توصیف می‌کند. از دید او شکل‌وارهٔ تَن، نحوهٔ مفصل‌بندی فضای امکاناتِ آدمی و در واقع شرحی بر طبیعت تَنی ادراک حسی انسانی به طور کلی است. پس شکل‌وارهٔ تَن مجموعه‌ای هماهنگ از تَن، حواس و نیز امکانات متعلق به آن است که به ادراکات حسی من از ابژه‌ها از پیش معنا و ساختار می‌بخشد، و به همین خاطر سازندهٔ آگاهی پیشا ـ شناختی [۳۷] ما از خودمان و جهانی است که در آن سکنی گزیدیم. شکل‌واره تَن تصویری ذهنی نیست که من از تَنم داشته باشم؛ یا یک ابژهٔ آگاهی من یا نوعی بازنمایی از تَنم هم نیست، بلکه به گونه‌ای مبهم و متنوع نحوهٔ پیشروی تَن من به سوی معنا و مفهوم است و دربردارندهٔ مجموعه‌ای از معانی زنده، رابطه‌ای درونی است میان خود من و جهان. شکل‌واره تَن «مجموعه‌ای از معانی زنده است که [خودش] تعادل خویش را می‌یابد» (Merleau-Ponty, 1962, 153) و بدین معنا خودبسنده نیز هست. جهان با محوریت تَنم با من مواجه می‌شود، و این رابطه‌ای درونی و متقابل است که در شکل‌واره تن خود را به نمایش می‌گذارد. من از تَنم به واسطهٔ حضور در جهان و به وسیلهٔ رسانهٔ جهان آگاه می‌شوم و خودِ جهان را از طریق همین تَن متعلق به خود درمی‌یابم. پس شکل‌واره چیزی است که آگاهی ما را از ابژه‌ها می‌سازد و به آنها سروسامان می‌دهد. به عبارت دیگر، در واقع توانایی ما برای طراحی و پیش‌بینی و گنجاندن مفاهیم به ابژه‌ها است و این امری

www.art.ac.ir
Art University Journal

نه صرفاً بیرونی و ابژکتیو است و نه صرفاً درونی و سوبژکتیو، بلکه امری تَنی است و تَن به عنوان شکل‌واره، اُرگان‌هایی زنده برای خود دارد و با منطق خاص خود عمل می‌کند. مرلو ـ پونتی با تأثیرپذیری از بحث درـ جهان ـ بودن هیدگر، معتقد است که «بودن ـ در ـ جهان، تن‌یافتگی در جهان است» (Mui, 1999, 53) و این یعنی من در موقعیتی در جهان گرفتارم که از آن آگاهم. من و جهان در دیالکتیک با یکدیگریم، درگیر و درهم‌تنیده‌ایم و شکل‌وارهٔ تن شرحی است بر چگونگی این درهم‌تنیدگی و دیالکتیک؛ بدین ترتیب که شکل‌وارهٔ تن چیزها را از درون چارچوب همیشه ـ حاضرِ جهان و با محوریت تَن شرح می‌دهد. همچنین شکل‌واره شرحی است بر اینکه تَن چگونه در ذات خویش آگاه است و ادراک من چگونه در ذاتش ماهیتی تَنی دارد. بدین ترتیب یکی از مهم‌ترین بحث‌هایی که مرلو ـ پونتی در این زمینه دنبال می‌کند، آن است که نشان دهد، تَنِ من نمی‌تواند خادم صرف آگاهی‌ام باشد و مهم‌ترین دلیل در اثبات نظرش را حرکت و جنبندگی [۳۸] تَن ما می‌داند. مرلوـ پونتی با تأثیرپذیری از هوسرل در بحث پدیده‌های حرکتی ـ حسی اندام‌های ما، درک من از خودم و اینکه چگونه «یک ابژه به اندام و اندام به ابژه تبدیل می‌شود» (هوسرل، ۱۳۸٦، ۱٥٤)، طرح بحثش از کارکردهای حسی ـ حرکتی [۳۹] تَن را می‌ریزد؛ بدین معنا که ما قادریم در میان دیگر چیزها حرکت کنیم و به واسطهٔ این حرکت درک خود را از آنها بهبود ببخشیم. از نظر او جنبه‌های حسی و حرکتی دو خصوصیت ادراک ما هستند، یا دو وجه از یک فیگور و به عبارت بهتر دو روی یک سکه‌اند. وجه حسی ادراک، وجهی است منفعل و در حقیقت انفعالی از تجارب حسی؛ و وجه حرکتی، وجهی است فعال و منشعب از مهارت‌های تَنی. مرلو ـ پونتی در ادامه توضیح شکل‌واره تن و نقش تَن در ادراک به همین بخش حرکتی استناد می‌کند و بحث التفات حرکتی [٤۰] را پیش می‌کشد؛ بدین معنا که تمامی حرکات من التفاتی است و با توجه به موقعیت و جهت‌گیری‌ام در جهان رخ می‌دهد. از این رو ژست‌ها و حالت‌های قرارگیری بدنی ما سبب می‌شود تا چیزها را به طور صحیح دریافت کنیم. در واقع دیدگاه ما به جهان را حسی از تعادل تَنی ما می‌سازد و این درواقع جریانی خودتصحیح‌گر [٤۱] است که با گردش من در میان اجسام و با تغییراتی که من در وضعیت تَنی‌ام پدید می‌آورم، خود را کامل می‌سازد. به طور مثال، من برای بهتر دیدن تونالیته‌های رنگی یک جسم به هنگام نقاشی چشمانم را تنگ می‌کنم، یا هنگامی که صدای ضعیفی را می‌شنوم، دستانم را پشت گوش‌هایم می‌گذارم و به سوی منبع صدا می‌چرخم تا آن را بهتر بشنوم. از نظر مرلوـ پونتی این تغییر وضعیت بدنی از سوی ما برای تسلط بیشتر بر محیط پیرامون‌مان رخ می‌دهد، و چیزی است که وی آن را حداکثرِ تسلط [٤۲] می‌خواند. در حداکثرِ تسلط، می‌توان بدون فکر کردن به شیئی بهترین فاصله را برای دریافت آن پیدا کرد، و به بیشترین و دقیق‌ترین ادراک دست یافت. بدین ترتیب مرلو ـ پونتی حرکت و ادراک را به گونه‌ای تنگاتنگ، مرتبط و متصل به هم می‌داند. ادراک من، تابع قواعد شکل‌وارهٔ تنم است، و درستی و نادرستی ادراکم تابع درستی و نادرستی قواعد حسی ـ حرکتی تَنم. پس دیدگاه‌های حقیقی و درست ما به جهان از حسی [٤۳] پدید می‌آیند که به دلیل انواعی از تعادل‌ها و حالت‌های تَنی‌مان در جهان به وجود آمده است؛ حسی که نه تحت سیطرهٔ احساس [٤٤] محض است و نه تحت سیطرهٔ اندیشه [٤٥] محض. بدین ترتیب، شکل‌وارهٔ تن من امری پویا و متحرک است و من آن را به مثابه نوع وضعیت و حالت [٤٦] تَنی دریافت می‌کنم. از این رو شکل‌واره نحوه‌ای از بیان چگونگی درـ جهان ـ بودن است. همچنین ایرادی ندارد که چون ما خود به صورت فعال و متحرک در جهان عمل می‌کنیم، مناظر [٤۷] جهان را جامد و بی‌حرکت دریابیم، چرا که «منطق ادراک حسی



www.aut.ac.ir Art University Journal

منطق کنکاش نیست، بلکه منطق زنده‌ای است که خود نمی‌تواند شرحی بر خودش دهد و معنایش انتزاعی نیست بلکه معنایی درون ـ ماندگار [٤٨] [است] که برای خودش هم آشکار نیست و به طور کامل از خودش صرفاً از درون تجربهٔ نشانه‌های طبیعی خاص آگاه می‌شود» (Carman, 2008, 107-8). بدین ترتیب افق تجربهٔ ادراکی من نوعی عملکرد تَنی است. بدین ترتیب، ذهن من جهان را به واسطهٔ روش‌هایی که در آنها کنش و عمل می‌کند، می‌شناسد. این خود مستلزم نشانده شدن قدرت شناختی مغز من در فرایندهای حسی ـ انگیزشی است که نحوهٔ کنش‌های مرا تعیین می‌کند و تصاویر دریافتی [٤٩] از افعالم را به پیش می‌برد. همچنین منطق ادراک حسی، منطقی زنده است؛ بدین معنا که همه چیز در آن به طور هم‌زمان و در هم تنیده درک می‌شود. این امر به واسطهٔ خصوصیت التفاتی ادراک حسی است؛ یعنی چیزی که مرلو ـ پونتی آن را قوس التفاتی [٥٠] می‌نامد.

قوس التفاتی، سبب اتحاد و یکپارچگی عقل و احساس، حرکت و جنبندگی ماست. به واسطهٔ قوس التفاتی است که گذشته، آینده، محیط و موقعیت فیزیکی من در جهان ـ یا به عبارت بهتر، زندگی آگاهانهٔ من ـ شکل می‌گیرد. بدین ترتیب قوس التفاتی حاکی از درهم‌تنیدگی من و جهان است؛ و در عین حال نشان می‌دهد که تَن من مرکز صدور معناست و این خود تَن است که از چنین حقیقتی پرده برمی‌دارد. قوس التفاتی نشان می‌دهد که من از طریق فعالیت‌های تَنی‌ام مهارت‌هایی را کسب می‌کنم و این مهارت‌ها نه صرفاً به عنوان بازنمودهایی در ذهن، بلکه چونان گرایش‌هایی در پاسخ‌دهی به موقعیت‌های جهان در من انباشته شده و مرا به وسیلهٔ حرکت و کنشم به سوی حداکثر تسلط و ادراک از خود و جهان سوق می‌دهد. بنابراین، زندگی من نوعی زندگی حسی[٥١] است؛ تلفیقی است از هم‌زیستی میان حس‌کننده و حس‌شونده که در فرایندی جسمانی و زمانی از همنشین‌سازی [٥٢] ریتم‌های مختلف ادراک حسی رخ می‌دهد. زندگی حسی همواره پیشاپیش در برابر ادراک حسی‌ام قرار دارد و من این زندگی را بر زمینهٔ حضور، کنش و فعالیت تَنی‌ام در می‌یابم. اینجاست که مرلو ـ پونتی می‌پرسد: پس «چگونه از دیدهای پراکنده یک دید مرکزی شکل می‌گیرد و از زندگی لمسی تَن من تماسی یگانه [٥٣] [و منحصر به فرد] پدید می‌آید» (Merleau-Ponty, 2004, 261). مرلو ـ پونتی توضیح می‌دهد که دست‌ها و چشم‌ها، اُرگان‌های ما هستند، که قابلیت برگشت‌پذیری [٥٤] نیز دارند؛ بدین معنا که چرخه‌ای میان لمس‌کننده و لمس‌کردنی (ملموس) [٥٥] ، و بیننده و مرئی وجود دارد. به واسطهٔ چرخهٔ برگشت‌پذیری است که من می‌توانم چیزها و خودم را ببینم و لمس کنم. بدین ترتیب چیزهایی که متعلق به من‌اند، در کلِ فعالیت لمس کردن و دیدن در درون من قرار می‌گیرند و این امری صرفاً ذهنی و غیر مادی نیست، بلکه خصوصیتی میان‌جسمی [٥٦] دارد؛ البته نه به این معنا که ما یا جهان یکدیگر را احاطه می‌کنیم بلکه به این معنا که مانند گوشت [٥٧] در عضلات کنار یکدیگریم، و در مشارکت و خویشاوندی با هم، نه در حال استیلا یافتن بر یکدیگر. بدین ترتیب نوعی ترکیب آیینه‌ای [٥٨] میان فعل دیدن و چیزی که مرئی است، و همچنین فعل لمس کردن و چیزی که ملموس است وجود دارد و این دقیقاً کلیت و اسلوب بینایی و لمس را شرح می‌دهد. بدین سان من خطوط محیطی [٥٩] چیزها را با چشمانم دنبال می‌کنم و در تعامل و رابطه‌ای جادویی به درک آنها دست می‌یابم.

تَن من هم‌زمان، هم می‌بیند و هم دیده می‌شود. تمامی چیزهایی که دیده می‌شوند نیز، می‌توانند به خود نگاه کنند و تشخیص بدهند. این وجه دیگر قابلیت به چشم آمدن است. او [تَن] خودش را به صورت بیننده می‌بیند، خودش را همچون لمس‌کننده، لمس می‌کند؛ او برای خودش مرئی و ملموس

www.art.ac.ir
Art University Journal

است. او خودی است که نه به خاطر شفافیتی مانند فکر که هرگز به هیچ چیز جز با شبیه‌سازی و ترکیب و تغییر شکل آن به فکر، نمی‌اندیشد ـ بلکه خودی [است] با گم‌گشتگی، خودشیفتگی، جذب بیننده در دیده‌شده، لمس‌کننده در لمس‌شده، احساس‌کننده در احساس‌شده ـ و بدین ترتیب خودی است که در چیزها گرفتار شده است، یک پشت، یک رو، یک گذشته و یک آینده دارد.( Merleau-Ponty, 1993, 3)

از سوی دیگر تَن می‌تواند بخش‌هایی از خودش را از طریق ابزارهای متعلق به خود ببیند و لمس کند؛ مثلاً با چشم‌های خود دست‌ها و پاهایش را ببیند، یا با دست خود پشت سرش را لمس کند، و حتی ممکن است از آیینه‌ها و دوربین‌ها نیز کمک بگیرد، اما هرگز نمی‌تواند خود را به صورت کلیتی واحد ببیند؛ یعنی بدان سان که دیگر چیزها را می‌بیند. بدین ترتیب، من با تَنم متفاوت از رابطه‌ام با دیگر چیزهاست. برای همین زمانی که به آیینه نگاه می‌کنم، درکی متفاوت از خود، در قیاس با زمانی که به عکسی از خودم می‌نگرم، دارم؛ و به همین ترتیب وقتی صحبت می‌کنم و صدای خود را می‌شنوم، درک متفاوتی از صدایم در مقایسه با زمانی که صدای ضبط‌شده‌ام را ـ مثلاً ـ از رادیو می‌شنوم، خواهم داشت. این به دلیل قابلیت برگشت‌پذیری است که در آنِ واحد می‌توانم خود را هم به صورت بیننده و هم دیده شونده، هم لمس‌کننده و هم لمس‌شونده، هم گوینده و هم شنونده دریابم. به عنوان مثال زمانی که دست راست من دست دیگرم را لمس می‌کند، در آن واحد، خود را به دلیل حرکت دست راستم به عنوان لمس‌کننده ادراک می‌کنم، و به‌خاطر دست چپم که با دست راستم لمس می‌گردد، خود را به مثابه لمس‌شونده نیز ادراک می‌کنم. بدین ترتیب هر کدام از دستانم جهان خود را به سوی دیگری می‌گشاید و در گردش و برگشت‌پذیری دنیاهای این دو است که جهانی یگانه و منحصر به فرد برای من گشوده می‌شود. حال فرض کنید که من با دیگری دست دهم، و به شیوه‌ای مشابه پیشین، چون دارم دیگری را لمس می‌کنم، خود را لمس‌کننده می‌دانم؛ و نیز چون دیگری هم دارد مرا لمس می‌کند، در عین حال خود را لمس‌شده می‌یابم. گویی تَن دیگری نیز متعلق به من است و به طریقی مشابه با خود، او را نیز خواهم شناخت. بدین ترتیب «تَن‌های دیگری که به وسیلهٔ من شناخته می‌شوند، شبیه به تجربه یا مواجههٔ من خواهند بود» (Merleau-Ponty, 2004, 257-8)؛ و این همان راز میان ـ جسمی بودنِ قابلیت برگشت پذیری است. از این رو قابلیت برگشت‌پذیری، همواره همه جا حاضر و در شرف وقوع است. از سوی دیگر، دو دست من با اینکه هر کدام تجربهٔ لمسی خاص خود را دارند، چون متعلق به یک تَن‌اند و آن تَن قادر است در فضایی جسمانی از آنها اُرگانی زنده و منحصر به فرد بسازد، می‌توانند به من حس لمسی واحد از یک لمس‌شونده بدهند. به همین منوال دو چشم من با اینکه هر کدام مواجههٔ دیداری خاص خود را دارد، در فضای تَنی این امکان را فراهم می‌آورند که برای من دیدِ یک‌چشمی واحدی بسازند، یعنی چیزی که مرلو ـ پونتی آن را دید سیکلوپی [۶۰] می‌خواند. این امر نشان می‌دهد که هر کدام از چشم‌ها و دست ها در مرزهای دیگری گرفتار و درگیر است و نه تنها آنها بلکه تمامی تنم نیز به همین ترتیب در جهان دخیل و درگیر است. بدین ترتیب تمامی تن همچون نوعی میانجی التفاتی کار می کند و" می بایست نوعی از وجود را که بر ما آشکار می شود، نقش کند".(Merleau-Ponty, 2008, 25)



ART University www.art.ac.ir

## نتیجه‌گیری

با آنچه که دربارهٔ مرلو ـ پونتی و رویکردش به تَن ذکر گردید، روشن می‌شود که در تفسیر وی تَن دیگر ابزاری صرف در خدمت من نیست بلکه آگاه است؛ و من سوژه‌ای منفک از جهان نیستم بلکه تَنی متحرک و جنبنده دارم که چشم‌اندازم را به جهان تعیین می‌کند. تَن به عنوان چیزی مرئی درون جهان قرار گرفته است و در عین حال من تَن بیننده‌ای دارم که سوار بر این تَن مرئی است و تمام مرئی‌های جهان در مقابل آن قرار گرفته اند. همچنین تن دارای کالبدی است برای خود، که با دیگر اشیاء در هم تنیده شده است. این امر حاکی از درگیری و در هم تنیدگی تنی دو سویه من و جهان است که در نهایت منجر به درک تن به عنوان تن آگاه حسی حرکتی می شود واین یعنی شکل واره تن. با چنین تفسیری اثر هنری چیزی است از چیزهای جهان و شیئی مرئی است که در دنیای مرئی من گرفتار آمده است. من خود نیز در دنیای مرئی گرفتارم و به واسطه این گرفتاری با گیر افتادگی است که اثر برای من در بدو امر با تنش نمایان می شود و حضور می یابد، آن هم نه برای ذهن و اندیشه صرف من بلکه برای تن آگاه من. معنای حقیقی اثر هنری نیز در همین ارتباط و تعامل و دو سویگی تنی ما به دست می آید. من همانقدر که در تار و پود با دیگری اشیاء پیوند یافته ام، با اثر هنری نیز پیوند دارم. اثر هنری دارای تن زنده است و مانند نوعی ارگانیسم زنده عمل می کند، همان گونه که من دارای تنی زنده هستم و اثر هنری را به واسطه همین تنِ زیسته ام درک می کنم. دست ها و چشم ها و گوشهایم به عنوان ارگانهای من، راهی برای کشف و نمایان ساختن و آفرینش اثر هنری اند. آنچه که اثر هنری به من می نمایاند، از پیش در به هم پیوستگی و دوسویگی ارتباط تنی ما تقرر یافته است. بدین ترتیب این چشمهای من است که در ابتدای امر با یک اثر نقاشی یا پیکرتراشی درگیر می شود و در پی این درگیری، لذت یا عدم لذتی را در من پدید می آورد. این گوشم است که در ابتدا با پیکره یا تنه موسیقایی سونات مهتاب بتهوون درگیر می شود و درک و دریافتی از آن را در نوعی ارتباط دو سویه یا تعامل با اثر به من منتقل می کند. این دستها و چشم های من است که زمانی که طرحی برآمده از درگیری تنی ام با جهان برای اجرا وجود دارد، این ایده را در چیزی به اسم اثر هنری به ظهور می رساند. از دید مرلو–پونتی تنها در صورتی ایده یا ذهن می تواند تبدیل به اثر هنری مانند نقاشی شود که هنرمند تن خود را به درون جهان نقاشی بگشاید. زمانی موسیقی آفریده می شود که من با حرکات تن خود بر ساز موسیقیایی، آن را به جهان موسیقی عاریه دهم و تن خود را به آن بگشایم. از این رو ارتباط تنگاتنگی میان حرکات هنرمند و آفرینش اثر هنری وجود دارد. پس حرکات تن من به عنوان خالق اثر هنری بر آنچه که اثر را به معنای واقعی به اثر تبدیل می کند، تأثیر می گذارد و اینجاست که هر تکنیکی در اثر هنری بازگو کننده نوعی تکنیک تنی خاص می شود. به همین ترتیب است که اثری از پابلو پیکاسو با اثری از ونسان ون گوگ بسیار تفاوت دارد و موسیقی بتهوون بسیار متفاوت از موسیقی باخ است. این تکنیک تنی ناشی از نوعی در ـجهانـ بودن است و از نوعی در هم تنیدگی تن هنرمند با جهان سخن می گوید. بدین ترتیب از دید مرلو–پونتی، هم آفرینش و هم درک اثر هنری بر بستر تن انجام می گیرند. شکل واره تن من با شکل واره تن من با شکل واره اثر هنری، چه در خلق آن و چه در ادراک آن، در هم تنیده می شوند و چنین التقاط و در هم تنیدگی تنی، نخستین مرحله در هر کدام از فرآیندهای خلق و درک اثر به شمار می آید.

www.art.ac.ir ART University Journal

## پی نوشت ها

۱. from everywhere
۲. Worldless
۳. The living body
٤. reflex arc
٥. sensory stimulus
٦. reflex/ motor response

۷. Organism: اعيان داراي اندام‌هاي حسي.

۸. reaction
۹. situation
۱۰. The lived body
۱۱. intentional tissue
۱۲. body-subject
۱۳. body-consciousness
۱٤. bodily-perceptual

۱٥. The Flesh: اصطلاح کاملاً ابداعی مرلو ـ پونتی که نه ماده (matter) است تا بخواهد به عنوان گلبول‌های هستی، سازندهٔ موجودات باشد، نه مرئی است و نه ماده‌ای ماوراءالطبیعی، و نه ذهن است و نه جسم. از منظر او گوشت در واقع عنصری (element) از هستی (Being) است ـ به همان معنای کهنی که آب و خاک و آتش و هوا عناصر هستی بودند. به عبارت دیگر، اصل متجسمی است که به تکه پاره های هستی اسلوب می‌بخشد و موجودات را شکل می‌دهد و آنها را به سوی مکان و هم‌اکنون رهنمون می‌گردد. گوشت چیزی است که واقعیت بودن و معنا داشتن امری واقعی (The fact) را می‌سازد و به واقعیاتی که در دور و بر چیزها پراکنده‌اند، شکل و ساختار می‌بخشد.

۱٦. Ontogenesis
۱۷. moving body
۱۸. difference
۱۹. visible World
۲۰. engagement
۲۱. in-betweenness
۲۲. Via Media
۲۳. embodied perceivers
۲٤. The mental
۲٥. The physical
۲٦. There
۲۷. sonorous
۲۸. vibration
۲۹. from within

۳۰. Andre Malraux: نويسنده فرانسوي 1909-1976م.

۳۱. there
۳۲. omnipresence
۳۳. body schema
۳٤. pure concepts
۳٥. raw intuition
۳٦. transcendental schema
۳۷. precognitive
۳۸. motility
۳۹. sensori-motor
٤۰. motor intentionality
٤۱. self-correcting
٤۲. best grip



www.art.ac.ir
ART University Journal

٤٣. feel
٤٤. sensation
٤٥. thought
٤٦. posture
٤٧. landscape
٤٨. immanent meaning
٤٩. affordances: این مفهوم اشاره دارد به معنای دریافت‌شده از ابژه‌ها و رخدادهای محیطی. جیمز گیبسون (James Gibson) در مقاله‌اش به نام «تصویر دریافتی و بدن (Afordance and the body)» در ۱۹۸۹ این واژه را شرح می‌دهد.
٥٠. intentional arc
٥١. sensory life
٥٢. synchronization
٥٣. unique touch
٥٤. The reversibility
٥٥. The tangible
٥٦. inter-corporeal
٥٧. The flesh
٥٨. mirror arrangement
٥٩. The contours
٦٠. cyclopean vision: مرلو ـ پونتی این واژه را از اساطیر یونانی برگرفته است. سیکلوپ‌ها غول‌های عظیم‌الجثه اساطیر یونانی بودند که تنها یک چشم در وسط پیشانی داشتند.

## فهرست منابع

- بوبتی ریچارد (۱۳۸۳) *فروید در مقام فیلسوف: فراروانشناسی پس از لاکان*، ترجمه: سهیل سمی، نشر ققنوس، تهران.
- کانت ایمانوئل (۱۳۷۷) *نقد قوه حکم*، ترجمه: عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران.
- هوسرل ادموند (۱۳۸٦) *تأملات دکارتی: مقدمه‌ای بر پدیده‌شناسی*، ترجمه: عبدالکریم رشیدیان، چاپ سوم، نشر نی، تهران.
- Baldwin Thomas, first published (2004) *Maurice Merleau-Ponty: basic writings*, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York.
- Edwards Elizabeth, First published (2008) *Visual Sense: a Cultural Reader*, (ed.) Kaushik Bhaumik, BERG, Oxford. New York.
- Merleau-Ponty Maurice (1962) *Phenomenology of Perception*, Trans. Colin Smith, Routledge and Kegan Paul Ltd.
- Merleau-Ponty Maurice (1993) *Eye and Mind/ The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie, trans. Carleton Dallery, Evanston: Northwestern University Press, 1964. Revised by Michael Smith in The Merleau-Ponty Aesthetics Reader, Galen A. Johnson, ed., Evanston: Northwestern Univ. Press. PDF file.
- Mui Constance L. (1999) *Body*, Gordon (ed.), Dictionary of Existentialism, London-Chicago.
- Taylor Carman (2008) *Merleau-Ponty*, Routledge Taylor & Francis Group, University of Texas, Austin.

www.art.ac.ir ART University Journal