دوفصلنامه علمی پژوهشی پژوهشهای معرفت شناختی
Biannual Academic Journal
سال سیزدهم، شماره ۲۷، بهار و تابستان ۱۴۰۳
The Epistemological Research
صفحات ۲۶-۷
Vol. 13, No. 27, Spring & Summer 2024

بررسی مفهوم بدن آگاهی از منظر موریس مرلوپونتی و تحلیل آن درآثار سبک امپرسیونیسم: با تکیه برآثار کلود مونه

الهام عسگری ابیانه[۱]
محمدرضا شریف‌زاده[۲]
ابوالفضل داوودی رکن‌آبادی[۳]
سیدمصطفی مختاباد امریی[۴]

چکیده

مرلوپونتی همچون دیگر فیلسوفان اگزیستانسیالیست بر این باور است که هر انسانی دارای وضعیت، موقعیت و زیسته خاصی در جهان است که این زیسته محصول بودن- در- جهان است و از طرف دیگر انسان از منظر او با بدن آگاهی موقعیت خاص و بودن - در- جهان را تجربه می‌کند. و بدن موجب می‌شود که انسان زیسته خویش و هستی خود را بیابد. در این مقاله تلاش بر این است که نگرش مرلوپونتی را درباره دو مفهوم پیشین در آثار و نگرش امپرسیونیست‌ها و به عنوان نمونه آثار کلود مونه مورد ارزیابی قرار دهیم. آثار مونه بیانگر تجربه بدن آگاهانه مرلوپونتی است که بر اساس زیسته و بودن - در - جهان خاص به تصویرگری موقعیتی می‌پردازند که آن را ادراک می‌کنند. در واقع این بودن _ در _ جهان به تعبیر مرلوپونتی همان نحوه زیستی است که امپرسیونیست‌ها آن را برای تصویرگری استفاده می‌کنند و به سبک نقاشی آنان تبدیل شده است. سوال اصلی مقاله این است که با توجه به اینکه مرلوپونتی معتقد است، ارتباط انسان با عالم خارج مبتنی بر ادراک حسی است و از طرف دیگر هنر به ویژه نقاشی تجلی ادراک حسی است می‌توان نگرش امپرسیونیست‌ها و از جمله کلود مونه در ترسیم عالم خارج را همچون نگرش مرلوپونتی دانست؟ نتایج تحقیق نشان می‌دهد کلود مونه نیز در آثار نقاشی خود با بکارگیری نور به نوعی ادراک حسی و بصری خاص از عالم خارج می‌رسد و این امر مونه را همسو با تفکر مرلوپونتی می‌سازد.

کلید واژه‌ها: ادراک حسی، بدن آگاهی، مرلوپونتی، امپرسیونیسم، کلود مونه

---

۱. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Hk.elham@yahoo.com
۲. استاد گروه هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، (نویسنده مسؤل).
Moh.sharifzade@iauctb.ac.ir
۳. استاد پژوهش هنر، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران. davodi@iauyazd.ac.ir
۴. استاد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. mokhtabm@modares.ac.ir
تاریخ دریافت مقاله؛ ۱۴۰۲/۱۰/۲۰ تاریخ پذیرش مقاله؛ ۱۴۰۳/۶/۵

مقدمه

مرلوپونتی یک فیلسوف اگزیستانسیالیست است و این طیف از اندیشمندان بر این باور هستند که انسان تنها موجودی است که خودش به خویشتن وجود و هستی -اگزیستانسیال- می‌بخشد. ماندگارترین نظریه مرلوپونتی پدیدارشناسی ادراک است. او با مطرح کردن رابطه جدیدی میان انسان و جهان روش فیلسوفان گذشته را زیر سوال می‌برد و تلاش می‌کند دوگانه انگاری که دکارت بین سوژه و ابژه (من و جهان) ایجاد کرده است را از میان بردارد. او معتقد است من به عنوان سوژه و جهان به عنوان ابژه دو امر جدا از هم نیستیم بلکه در هم تنیده‌ایم. برای مرلوپونتی بدن و جهان مانند دو روی یک سکه‌اند، من بدون جهان معنایی ندارم و جهان هم بدون من بی‌معناست. برای مرلوپونتی ادراک مواجهه بدنمندی ما با جهان بیرونی است. ما جهان را به صورت کلی معنادار و وحدت یافته تجربه می‌کنیم، ما به صورت فعال با جهان درگیریم. مرلوپونتی بر خلاف عقل‌گرایان که سوژه را فراسوی جهان تجربه می‌دانند، معتقد است سوژه باید در جهان، زمان و مکان تقرر یافته باشد. مرلوپونتی می‌خواهد میان سوژه و ابژه، عقل و تجربه و ایدئالیسم و رئالیسم هماهنگی ایجاد کند.

در فلسفه مرلوپونتی اثر هنری معنایی را آشکار می‌کند که نشان از جهان تجربه شده هنرمند است. یعنی اثر هنری ریشه در زندگی فردی هنرمند دارد. در پژوهش پیش‌رو پس از تبیین دو مفهوم بودن - در - جهان[1] و بدن آگاهی[2] از منظر مرلوپونتی و رابطه بین آن‌ها به بررسی ویژگی‌های سبک امپرسیونیسم و به عنوان نمونه آثار کلود مونه می‌پردازیم و بررسی می‌کنیم که چگونه می‌توان آثار امپرسیونیسم‌ها از جمله کلود مونه را خوانش پدیدار شناسانه از نوع مرلوپونتی کرد. در واقع سعی می‌کنیم با نگرش مرلوپونتی در باره بدن آگاهی به فهم آثار امپرسیونیست‌ها که از جنبه تکنیک و فرم تلاش می‌کردند آثارشان را در فضایی پر از نور خلق کنند برسیم.

---

1. Being-In-The-word
2. Conscious-body

روش تحقیق

این پژوهش از نظر هدف رویکردی بنیادی دارد و شیوه دستیابی به نتایج آن توصیفی ـ تحلیلی است. نحوه گردآوری اطلاعات، به روش کتابخانه‌ای و از طریق مطالعه منابع مکتوب می‌باشد.

پیشینه تحقیق

جستجو بر روی پژوهش های صورت گرفته نشان می‌دهد، پژوهشی که مستقیماً به بررسی نظریات مرلوپونتی در تحلیل آثار امپرسیونیست‌ها پرداخته باشد وجود ندارد.برخی مقالات به معرفی دیدگاه‌های مرلوپونتی در هنر پرداخته اند. مقاله «سزان و مرلوپونتی» نوشته غلامی (۱۳۹۳) به نظریات مرلوپونتی درباره هنر مدرن می‌پردازد. مقاله «بررسی تلقی مرلوپونتی از وجه دیالکتیکی هنر مدرن و گشایش هستی در آن با تاکید بر نقاشی‌های سزان» به قلم شایگان فر و ضیاء شهابی (۱۳۹۳) تفسیر مرلوپونتی از نقش و نقاش و ناظر و منظره را بیان می‌کند. هما نوزاد و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله « تحلیل هنر تعاملی با رویکرد پدیدارشناسانه از منظر مرلوپونتی» تعامل سوژه و ابژه در هنر تعاملی را مطابق با نظریات پدیدارشناسانه مرلوپونتی می‌داند.

نظر مرلوپونتی درباره بودن- در- جهان

مرلوپونتی یک اگزیستانسیالیست است. او معتقد است که نه تنها آگاهی بلکه حتی فلسفه درگیر جهان است و نمی‌تواند و نباید خود را از تجسد ذاتی‌اش در جهان جدا کند. در فلسفه او ادراک الویت دارد. ادراک آنچنان که مقصود مرلوپونتی است، دریافت منفعلانه‌ی «بازنمایی‌های» داده شده از بیرون و سپس تفسیر کردن آن‌ها نیست. ادراک، اتصال مستقیم با جهان است و آن اتصال، صورت فعال و درگیری با اشیاء اطراف ما را شکل می‌دهد (ماتیوز، ۱۳۸۹، ۶۰). مرلوپونتی می گوید:

"ادراک کردن نه آن‌چنان که عینی‌گرا می گوید، دریافت منفعلانه بازنمایی‌ها از اعیان است، نه آن چنان که فیلسوفان ایده‌آلیست گفته‌اند، خلق جهان از ایده هایی در ذهن من است. مدرک در عالم است، اما نه به آن شیوه که اعیان محض (در عالم) هستند: مدرک سوژه‌ای است که بر جهان تأثیر

می‌گذارد همچنان که جهان بر او تاثیر می‌گذارد"(همان،۶۲).

ما به عنوان سوژه‌های آگاه از تجربه نمی‌توانیم خودمان را از جهانی که تجربهی ما به آن ارجاع دارد جدا کنیم. ما جدا از جهانی که تجربه می‌کنیم نیستیم، بلکه قسمتی از آن هستیم هایدگر این شیوه هستی انسانی را دازاین[1] می‌نامد. به نظر او هستی ما در ـ جهان ـ بودن است و مرلوپونتی در این مورد با او هم عقیده است.

در فلسفه مرلوپونتی ایده انسانی به مثابه ضرورتی تجسد یافته اهمیت حیاتی دارد. تجارب من تجارب جهان من است و جهان چیزی است که به تجاربی که دارم معنا می‌دهد. لذا نمی‌توانم منفعل از جهان باشم چرا که خود جهان است که برای من به مثابه امری معناداراست: موجود انسانی، به بیان هایدیگری «در ـ جهان ـ بودن» است. (همان، ۳۴) مرلوپونتی می‌گوید که جهان چیزی نیست که فقط درباره آن اندیشه کنیم، مکانی هست که ما درآن زندگی می‌کنیم، احساس می‌کنیم، امید داریم و تلاش می‌کنیم آن را بشناسیم.

بررسی نگرش مرلوپونتی در باره بدن آگاهی

به باور مرلوپونتی، فیلسوفان پیشین به بدنمند بودن تجربه و واقعی بودن آن در یک وضعیت جسمانی توجهی نداشتند و لذا فهم و ادراک را به سوژه‌ای مجرد از بدن مربوط می‌دانستند. دوگانگی سوژه به مثابه فاعل شناسا با تن و جهان در فلسفه غرب سابقه‌ای دیرینه دارد. بنابر نظر مرلوپونتی، اگر ذهن و احساس انسان را جدا بدانیم و امر درونی و جهان بیرونی را دوگانه فرض کنیم، نمی‌توانیم آگاهی مستقیم و بدون واسطه از جهان داشته باشیم. در نگاه مرلوپونتی ذهن مجزای از بدن نیست. همچنین تجربه نه متمایز از بدن است و نه بازنمودی مطلق از بدن، بدن جذا از قواعد ذهن پدیداری است که سوژه را در معرض تجربه و آگاهی قرار می‌دهد.

مرلوپونتی معتقد است که انسان هرگز نمی‌تواند خارج از بدن‌مندی و ادراکات خود تصوری از خویش داشته باشد و بدون بدن و قوای ادراکی - حرکتی آن، هیچ حضور و معنایی امکان‌پذیر نیست. بدن در اینجا ابزار و امکانی برای برانگیختن حسی یک سوژه

1. Dasein

استعلایی در جهت فهم داده‌های جهان نیست و درک جهان به واسطه‌ی چنین سوژه‌ای مجرد از کالبد جسمانی میسر نمی‌شود. سوژه در این نگرش، وصفی از بدن آگاه قلمداد می‌شود (پیراوی ونک، ۱۳۸۹، ۷۷-۸۰).

به اعتقاد مرلوپونتی اولین راه تماس ما با جهان ادراک حسی است و ادراک حسی امری پیشاآگاهانه است. «هریک از ما پیش ازآنکه آگاهی باشد، بدنی به شمار می‌رود که جهان را دریافت می‌کند و شکل می‌دهد.» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱، ۱۷). از نظر مرلوپونتی ادراک نه فقط دریافت کیفیت‌های حسی و نه صرفاً حاصل استدلال و برهان عقلی است بلکه مواجهه بدنمندی ما با جهان بیرونی است. این شیوه مواجهه مقدم بر تفکر و اندیشه است. حس کردن چیزی به این معنا صرف ثبت کردن یا احساس کردن آن نیست، بلکه دریافتن آن، یا سردرآوردن از آن، است (کارمن، ۱۳۹۰، ۹۸). مرلوپونتی معتقد است «ادراک در هرجایی زاده نمی‌شود» بلکه «در اعماق و زوایای بدن سربر می‌آورد» (همان، ۲۵). بدن و تن واسطه‌ای برای درک و معرفت ما به عالم ابژه است. در واقع بنا به نظر مرلوپونتی:

«بدن آن چیزی است که نزدیک من می‌باشد و هرگز نمی توانم آن را مقابل دیدگانم بچینم. بدن حاشیه‌ای از تمام ادراک من است. من ابژه های خارجی را با بدنم مشاهده می‌کنم. ابژه‌ها را به کار می‌برم؛ در آن‌ها کنکاش می‌کنم، در اطراف آن‌ها می‌گردم؛ اما خود بدنم را نمی توانم مشاهده کنم.» (merleau-ponty,2005,104).

رابطه بدن آگاهی و بودن- در- جهان

من بدن خویش هستم. وآن را زیست می‌کنم... و بدن نیز چیزی است که جهان را زندگی می‌کند (merleau-ponty,2005,231). مرلوپونتی با رویکرد پدیدارشناسی در صددیافتن و توصیف رابطه سوژه با جهانی است که در آن غوطه‌ور شده است جهانی که به وسیله ادراک به سوژه داده شده است (callagher,2010,184). سوژه با جهان از طریق بدن ارتباط پیدا می‌کند. مرلوپونتی این ارتباط بین جهان و بدن را این‌گونه بیان می‌کند: «بدن ما در جهان به مثابه قلب یک جاندار است، آن چشم اندازمرئی را پیوسته پابرجا نگه می‌دارد، زندگی به آن می‌دمد، آن را از درون حفظ می‌کند و با آن نظامی را تشکیل می‌دهد.» (merleau-ponty,2005,202).

مرلوپونتی معتقد است من به عنوان یک سوژه نمی توانم فارغ از زمان و مکان باشم، من ضرورتاً در وضعیت تاریخی خاصی تجسد دارم. او شرط در عالم بودن را بدنمندی سوژه می‌داند و بدن را وجودی صرفاً فیزیکی در جهان قلمداد نمی‌کند و این دیدگاه که بدن ابژه‌ای در میان دیگر ابژه‌هاست نمی‌پذیرد و آن را جزئی از خود جهان می‌داند. به نظر مرلوپونتی بدن گاهی نقش ابژه و گاهی نقش سوژه را دارد. او ساختار جدیدی از بدن را معرفی می‌کند که بدن را بین دیدن‌گر و دیدارپذیر و بین لمس کردن و لمس شدن قرار می‌دهد. این ساختار، ساختاری متقاطع است که همزمان بدن با دیدن، دیدن خود را می‌بیند و با لمس کردن لمس کردن خود را حس می‌کند. بدن در همه تجربه‌های ما از جهان حضور دارد. دور و نزدیک و سرد و گرم به کمک بدن برای ما قابل فهم می‌شوند مفهوم عمق و رنگ وفضا را ما با کمک بدن درک می‌کنیم، بدن است که نشان می‌دهد فضا در مقابل ما نیست بلکه در اطراف ماست و مابخشی از فضا هستیم. نزد مرلوپونتی جهان، جهانی است که برای سوژه موجود است در بدن او ساکن شده و در ارتباط با آن معنا و تعریف پیدا می‌کند (romdenh-romluc,2010,165).

راز فلسفی‌ای که مرلوپونتی را تحت تاثیر قرار داد و راهنمای کار او شد دو وجه دارد – نخست این‌که ما گشوده به روی جهانیم و دیگر اینکه مندرج در آنیم. اولین وجه آن راز، این واقعیت حیرت انگیز است که جهان اصلاً بر ما منکشف می‌شود و آگاهی ما به بطن چیزهایی غیر از خودمان دست می‌رساند و ما را به آنها وصل می‌کند؛ آن هم به نحوی که ظاهرا با نسبت‌های خارجی خاموشی که اعیان محض، چشم بسته با یکدیگر دارند، قابل مقایسه نیست. وجه دوم این راز آن است که ما خود نه فرشته‌ایم نه ماشین، بلکه موجوداتی زنده هستیم. ما با جهان نه مانند پردازشگران داده‌ها و اطلاعات مواجه میشویم نه همچون اشباح و ارواحی که مانند مه بر سطح چیزها شناورند. نظرگاه ادرا کی نظرگاهی بدنی (یا جسمانی) است. ما تنها به واسطه داشتن بدن است که جهانی داریم: «بدن لنگرگاه ما درجهان است» (کارمن، ۱۳۹۰، ۲۸).

بدن راهی برای درگیری در جهان می‌یابد که به او امکان می‌دهد تا راهش را با موفقیت

در آن جهان پیدا کند، زمانی که رشد پیدا کرد ما به طرز معنا داری در روزهایمان با این هماهنگی که اکنون عادی شده است به پیش می‌رویم. بنابراین ادات بدن و جهت‌گیری‌های پیشرفته آن بازتاب سبک خاصی از داشتن دنیا است و همچنین منطقه انسی به وجود می‌آورد که در درون آن ما فعالیت‌های روزمره‌مان را انجام می‌دهیم (Jacobson,2010,223).

مرلوپونتی همواره عقیده داشت که ما خارج از جهان نایستاده‌ایم بلکه ما با جهانی که در آن هستیم در هم تنیده‌ایم. میان آنچه در درون ماست و آنچه بیرون از ماست مرز مشخصی وجود ندارد، زیرا خود و جهان وجوه به هم واسطه‌ی یک کل واحدند (کارمن، ۱۳۹۰، ۱۸۱).

رابطه ادراک حسی با خلق اثر هنری

از دیدگاه مرلوپونتی ما موجوداتی زنده یا انداموار در جهان هستیم که به واسطه حواسمان با جهان ابژکتیو و خارجی رابطه برقرار می‌کنیم. انسان با حواس خود با جهان ارتباط برقرار می‌کند و حواس ما که نوعی ابزار بدن است موجب ارتباط ما با جهان ابژکتیو و جهان بیرون از خود است به طوری که هنرمند در تلاش است که با خلق اثر هنری این ارتباط حسی خود را به نمایش درآورد به همین جهت از دیدگاه مرلوپونتی ادراک حسی نقطه آغازین برای اثر هنری شمرده می‌شود. در واقع هنر توانایی دارد که به عمق و ژرفای پدیده‌ها دست یابد و هنر به نوعی ادراک حسی است و مانند ادراک حسی عمل می‌کند و وقتی هنرمند به خلق اثر هنری می‌پردازد به یک معنا به ادراک حسی خویش جامه عمل پوشیده است.[1] در این خصوص او از نقاشی به عنوان یک هنر یاد می‌کند و معتقد است که نقاشی بهترین هنر برای ظهور ادراک حسی تلقی می‌گردد و رابطه میان ادراک حسی با هنر را از این مجرا به دیگر هنرها نیز سرایت و تعمیم می‌دهد. در واقع همانطور که هایدگر معتقد است، خلق اثر هنری برآیند و تجلی اگزیستانسیال و هستی انسان است و اثر هنری به انسان هستی می‌بخشد، مرلوپونتی معتقد است که خلق اثر هنری به ادراک حسی ما ظهور

---

۱. رک. به موریس مرلوپونتی، جهان ادراک، ص ۲۷ و تیلیر کارمن و همکاران، مرلوپونتی ستایشگر فلسفه، صص ۱۴۶-۱۴۲.

می‌بخشد. بنابر این از دیدگاه مرلوپونتی ما به جهان از چشم‌انداز و افق خودمان معنا می‌بخشیم و جهان به تعبیر هایدگر توسط حواس بر ما گشودگی می‌یابد.

در عین حال که جهان خارج جدا و مستقل از وجود ما تحقق و وجود دارد اما ما با حواس خودمان هست که عالم خارج را در اندیشه و وجود خویش پدیدار می‌سازیم، همچنین حواس ما نوعی شناخت پدیدارشناسانه از عالم خارج است که از منظر مرلوپونتی مدخلیت حواس را در پدیدارشناسی آشکار می‌سازد، به طوری که از دیدگاه پدیدارشناسانه ما صرفا به توصیف[1] جهان خارج می‌پردازیم. از این‌رو جهان خارج مجموعه‌ای از تفکرات نیست و مستقل از اندیشه و تفکر ما وجود دارد، هر چند که از منظر پدیدارشناسی ما تنها با پدیده‌ها نه با واقعیت اشیاء خارجی، سروکار داریم و از طرف دیگر، از دیدگاه او ثنویت سوژه و ابژه دکارتی رنگ می‌بازد و جهان خارج و انسان دو وجه از یک حقیقت و یک هستی تلقی می‌شود که در این عرصه حواس نقش ارتباط دهنده را دارد.[2]

به علاوه باید خاطر نشان ساخت که از جمله مباحثی که بر مرلوپونتی تاثیری ژرف نهاد مکتب برلینی روان شناسی گشتالت بود که در دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ رواج یافت و افرادی همچون ماکس ورتهایمر، کورت کوفکا و ولفگانگ کولر بر این باور بودند که ادراک حسی و زیبایی جزء نگر غیر از زیبایی کل نگر است و چه بسا گاه انسان در ادراک حسی نگرشی در یک جزء داشته باشد که غیر از زیبایی‌شناسی کل اجزاء با یکدیگر باشد و گاه بر عکس ممکن است که ادراک زیبایی‌شناسانه انسان در مجموعه اجزاء با یکدیگر متفاوت از نگرش او نسبت به هر یک از اجزاء باشد. در واقع در ادراک حسی نیز باید توجه به این نکته داشت که زیبایی‌شناسی گشتالتی می‌تواند بر درک و شناخت حسی ما نسبت به پدیده‌ها موثر باشد و نگاه گشتالتی نیز تحولی بر مساله ادراک حسی نیز شمرده می‌شود. در واقع علاوه بر اینکه مرلوپونتی بر این باور بود که ادراک حسی نخستین گام در شناخت عالم خارج است همچنین نظریه گشتالت به او کمک می‌کرد تا یکی از عوامل موثر در شناخت ادراک حسی را تشخیص بدهد و به او می‌آموخت که به جای شناخت

---

1. Description

۲. رک. به موریس مرلوپونتی، جهان ادراک، ص ۴۳.

جهان توسط مفاهیم گاه در ادراک حسی ما نیازمند این هستیم که زیبایی یک جزء را در زیبایی کل اجزاء حسی درک کنیم.[۱]

شاخصه‌های سبک امپرسیونیسم

امپرسیونیسم از ریشه امپرسیون[۲] به معنی تأثر و برداشت لحظه‌ای و آنی است و در مورد آثاری به کار می‌رود که به جای دلایل بیرونی حس‌های ذهنی می‌کوشد که آنها را به همان صورتی که مشاهده کننده احساس می‌کند توضیح دهد. امپرسیونیسم یعنی برتری لحظه بر استمرار و بقا؛ به این مفهوم که هر پدیده یک احساس و یک طرح تکرارناپذیر است و موجی بر شط زمان (یاحقی و پارسا، ۱۳۸۷، ۲۲۸). نقاش امپرسیونیسم اثرات آنی را که ازعالم خارج در ذهنش نقش می‌بندد تجسم می‌بخشد او نمی خواهد حقیقتی ثابت که پی در پی در حال تغییر است را کشف کند یا معنی‌ای در آن جستجو کند. «دریافت های بصری آنی از طبیعت» که یکی از مهمترین مشخصات امپرسیونیسم به شمار می‌آمد، در پی منطق طبیعی خود از لحاظ روابط بصری، دیگر مشخصه‌های سبکی امپرسیونیسم را نیز به دنبال آورد که عبارتند از: بازنمایی نور،هوا و فضا از طریق تجزیه‌ی سطح رنگی اثر به لکه‌ها وتکه رنگ‌ها و سپس،سازمان بندی لکه رنگها روی بوم، دستیابی به اسلوب تک ضربه‌ی قلم، یعنی قلم زنی سریع، راحت و روان، حذف طراحی خطی و در نتیجه از بین رفتن مرز شکل‌ها.کاربست مجموعه‌ی این روابط، در نهایت موجب شد تا فضای یک اثر امپرسیونیستی از خصلتی سیال و پویا و متغیر برخوردار شود (پرنیان، ۱۳۸۵، ۷۶-۸۹).

رابطه نورو لحظه در سبک امپرسیونیسم

گرایش تحول آفرین امپرسیونیسم در طی دوران شکل‌گیری همواره بر تصورات بصری بیننده از مکانمندی مشخص و زمان در حال سپری شدن است و این مهم، حرکت نور و ایجاد رنگ بر اساس این تفاوت‌ها را ایجاد می‌نماید و برخلاف آنچه که تاریخ پیشینی هنرهای تجسمی بر آن استوار بوده است نشانی از حرکت و تغییر است و نه ایستایی و یگانگی.

---

۱. رک. به تیلور کارمن، مرلوپونتی، صص ۴۳-۴۰.

2. Impression

امپرسیونیست‌ها از جمله مونه[1] معتقدند که با تجربه بصری و عصبی خاص در موقعیت‌های خاصی می‌توانند اثر خود را بیافرینند و بر خلاف رئالیست‌ها که به ترسیم هر آنچه که در واقعیت است، می پردازند، آنان به ترسیم و تصویر لحظات خاص، آنطور که جهان خارج بر آنان عرضه می کند و یا به تعبیر مرلوپونتی بدن آگاهی بر آنان عرضه می کند همت می گمارند و بر اثر این دریافت از جهان خارج که قابل تطبیق با بودن در جهان مرلوپونتی است، آثار خود را با تکنیک و فرم خاص که همان ترسیم در زیر نور است، می آفرینند.

ترکیب رنگ و بینش بصری انسان در امپرسیونیسم

مهم ترین ویژگی نقاشی امپرسیونیستی امتزاج رنگ است. یعنی در هم آمیختگی بصری. درواقع رنگ‌ها را به صورت خالص با ضربات قلم مو بر بوم می‌زدند و رنگ‌ها در چشم بیننده به صورت امتزاج یافته نمود می‌یابد. بنابراین نقاش باید برداشت شخصی خود را از سوژه و مناظر روی بوم بیاورد نه تصویری کاملاً مشابه آنها (پاینده،۱۳۹۱، ۲۷۳). امپرسیونیست‌ها معتقد بودند که اشیاء به صورتی که در جهان واقعی هستند قابل بازنمایی نیستند و چیزی که روی بوم دیده می‌شود لکه‌های رنگ است که در یک ترکیب بندی کنار هم قرار می گیرند. آن‌ها طرح تابلو را از قبل نمی‌ریختند، آن‌ها شروع به نقاشی می کردند و در حین کار به کشف تازه‌ای دست می‌یافتند.آن‌ها با نقاشی دنیارا دوباره می‌شناختند زیرا در حین تعمق در احوال طبیعت درمی‌یافتند که دنیا لحظه لحظه در حال دگرگونی است.

رابطه دوربین عکاسی و سبک امپرسیونیسم

میان دوربین عکاسی و سبک امپرسیونیسم از منظر ایجابی تحولات نور و رنگ می‌توان رابطه برقرار کرد. امپرسیونیست‌ها می کوشیدند در ترسیم مناظر طبیعی، آن لحظه‌هایی را

---

۱. کلود مونه از نقاشان معروف امپرسیونیستی در سال ۱۸۴۰در پاریس متولد شد. او در آکادمی سوئیس و مدرسه هنرهای زیبای پاریس تحصیل کرد و با پیسارو و رنوار و سیسیلی آشنا شد.در سال ۱۸۷۴که نخستین نمایشگاه امپرسیونیست‌ها برگزار شد شرکت نمودوتا سال ۱۸۸۲در این نمایشگاه‌ها شرکت داشت. اصطلاح امپرسیونیسم از یکی از نقاشی‌های او با عنوان امپرسیون، طلوع آفتاب گرفته شده است.

که شرایط جوی و نور خورشید حالت خاصی را به طبیعت می‌دهد به نمایش بگذارند، همچون عکاسی که ممکن است ساعت‌ها منتظر بماند تا طلوع خورشید را ثبت کند. اما آنچه این سبک در پی آن بوده است بیشتر بر اساس بیان تصاویر متحرک استوار است و سینما را تداعی می‌کند و در سبک شناسی عکاسی گرایش امپرسیونیسم بیشتر به سوی انتزاع حرکت می‌کند.

فیگورها در سبک امپرسیونیسم

اصول نقاشی های امپرسیونیستی بر پایه نمودهای فیگراتیو و تفسیر بدن در محیطی است که در آن به نمایش درآمده است و تجلی از ایجاد فضا و آگاهی های فضایی است که بدن را در بر می‌گیرد.

بر این اساس و از منظر مفهوم بدن - آگاهی آنچه ساختار امپرسیونیسم را با مفاهیم ذهنی مرلوپونتی پیوند می‌دهد، خودآگاهی بدن در برابر واسط بودن در معناست و این کاملاً بر اساس یک آگاهی پدیدارشناسانه در روند سبک امپرسیونیسم و حرکتی است به سمت خویش در شکل عینیت بخشی در جهان پیرامونی.

سبک امپرسیونیسم پس از سبک های رمانتیسم و رئالیسم مطرح شد.رمانتیسم براحساسات و عواطف و تخیلات هنرمند تاکید می‌کرد و رئالیسم به بیان واقعیت آن‌گونه که اطراف ماست می‌پرداخت. امپرسیونیست‌ها مولفه های هنری هردو سبک را مورد توجه قرار دادند و در آثار خود از آن‌ها بهره می‌بردند.آن‌ها آثارشان را تحت شرایط ویژه و در لحظه‌ای خاص تصویر می‌کردند و چون به بیان واقعیت می‌پرداختند مانند رئالیست‌ها به عالم خارج توجه می‌کردند اما لحظات خاصی از عالم واقع را با نورپردازی‌ای خاص انتخاب وآن را تصویر می‌کردند، با اینکار به عالم درونی هنرمند رمانتیسم نزدیک می‌شدند. امپرسیونیست‌ها معتقد بودند واقعیت آن چیزی است که ما در لحظه و شرایط خاص از عالم احساس می‌کنیم.

تحلیل آثار مونه بر اساس ادراک حسی مرلوپونتی

همانطور که اشاره شد از دیدگاه مرلوپونتی خلق اثر هنری در نقاشی به نوعی تجلی ادراک

حسی است و ما می‌توانیم این مساله را در تحلیل آثار مونه و دیگر امپرسیونیست‌ها که به کاربرد نور در آثار خود می‌پردازند، مشاهده کنیم. مونه در آثار خود به ترسیم و تصویر لحظه‌ها و آناتی می‌پردازد که عالم خارج بر هنرمند اثر گذاشته است و وقتی هنرمند اثری را بر اساس تحریک قوه بصری خویش ترسیم می‌کند، به یک معنا ادراک حسی خویش را به تعبیر مرلوپونتی به تصویر کشیده است و این ادراک حسی توسط هنرمند امپرسیونیست به خلق اثر هنری می‌انجامد؛ به طوری که از جمله خصوصیات بارز آثار هنری امپرسیونیست‌ها استفاده از نور در طبیعت نگاری آنان است و آنان تلاش می‌کنند که ادراک حسی خویش از طبیعت را با نور شدید بیان کنند و این در واقع نوعی اثر آفرینی بر اساس ادراک حسی است.

از دیدگاه مرلوپونتی احساس جهان، شکل نخستین از ارتباط ما با جهان است و این نخستین رابطه‌ای است که من با هستی دارم و خلق اثر هنری تجلی ادراک حسی است. در واقع خاستگاه احساس انسان ذهنیت او نیست، بلکه عوامل و چیزهای بیرونی است که ما را با جهان خارج مرتبط می‌سازد و اشیا و پدیده‌های خارجی بر اندام حسی ما تاثیر می‌گذارند و همواره ما به خاطر ارتباطمان با اشیاء و پدیده‌های خارجی است که به ادراک می‌رسیم و مفاهیم انتزاعی و غیر واقعی منشا فهم ما از جهان خارج نمی‌باشند. به طور مثال گرما و سرما و دیگر کیفیات موجود در عالم خارج حواس ما را تحریک می‌کند و موجب می‌شود که ما به شناخت و درک جهان خارج دست یابیم، به طوری که اگر کسی در میان برف یا باران راه نرود، هیچگاه نمی تواند به شناخت این مفاهیم در عالم خارج دست یابد و دیدن آنها از تلویزیون هیچ شناخت دقیق و عمیقی از آن پدیده‌ها را به ما نمی‌بخشد، همچنین شناخت ما از مفاهیم عالم خارج نیز اینچنین است و تنها ارتباط حسی با پدیده‌های خارجی موجب می‌شود که به شناخت آنها دست پیدا کنیم.

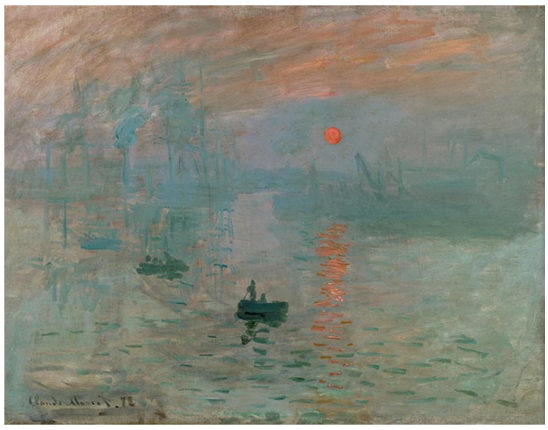
همانطور که مرلوپونتی این گونه به تحلیل ادراک حسی می‌پردازد و بدنمندی را عامل مهم شناخت جهان پدیدارها می‌داند، همچنین آثار مونه و دیگر امپرسیونیست‌ها به نوعی تجلی دیدگاه آنها و ادراکی است که از عالم محسوس دارند و در این راستا تلاش می‌کنند با به تصویر کشیدن لحظات و آنات خاص از جهان خارج، ادراک حسی خویش از جهان

و یا یک منظره را به ظهور برسانند. در واقع همانطور که مرلوپونتی معتقد بود ارتباط هستی شناختی من با جهان همان احساس جهان است و حواس ما زمینه‌ای را به وجود می‌آورد که من با جهان یکی شوم و صرفا نگاه انسان به خارج نوعی نگاه دوگانه سوژه و ابژه نیست بلکه من با جهان خارج دارای وحدت هستم، همچنین مونه در آثار نقاشی خود تلاش می‌کند که به عنوان عضو و بخشی از عالم خارج، برداشت خود را از جهان خارج به تصویر بکشد و آثار او در واقع به نوعی وحدت میان نقاش و عالم خارج است.

در نقاشی امپرسیونیست‌ها، به ویژه نقاشی های کلود مونه رنگ‌ها در هم فرو می‌روند و حل می‌شوند و تصاویر محو است. آنها به رنگ بیش از خط و طراحی اهمیت می‌دادند. در واقع آنها در پی طراحی دقیق از فرم نبودند، بلکه آن را تنها به صورت سطوح رنگی می دیدند. مونه اعتقاد داشت که نقاش همیشه باید بر اساس اولین دریافت «امپرسیون» نقاشی کند، نه بر اساس شناخت قبلی‌اش از چیزها.

این جمله معروف سزان که «مونه فقط یک چشم است، اما چه چشم بینایی»، ماهیت نقاشی مونه را به خوبی توضیح می‌دهد. او همواره سعی داشت موضوع را بدان‌گونه که می‌دید و نه آن طور که از قبل می‌شناخت نقاشی کند. در ابتدا، چشم‌اندازهایی تابناک با رنگ های درخشان می‌کشید (زنان در باغ، ۱۸۶۷). ولی هنوز شکل‌ها مرزبندی شده، رنگ‌ها ترکیبی و ضربه‌های قلم مو محدود بودند. در سال ۱۸۷۰ پس از مشاهده آثار ترنر و کانستبل تحولی چشمگیر در کارش بوجود آمد. مونه در این زمان به تاثیری که شیء در لحظه بر چشم نقاش می‌گذاشت اهمیت می‌داد و جلوه‌های ناپایدار نور را به کمک تجزیه رنگ اشیاء به تکه‌های رنگی خالص ضبط می‌کرد. با این نوع رنگ‌گذاری، طرح خطی بخشی از تصویر مثل درختان و ابرها و امواج آب از بین می‌رفت و بخش‌های دیگر مثل پل و قایق‌ها به وسیله ضربه‌های قلم برجسته نمایی می‌شدند (پاکباز، ۱۳۸۶، ۵۴۶).

در تابلوی امپرسیون (تصویر۱) که یکی از نقاشی‌های مونه در هوای آزاد است، او با حذف خطوط مرزی و با کمک ضربه‌های قلم بافتی رنگی ایجاد کرده است از سطوح کوچک کنار هم چیده شده که با وجود بی‌نظمی دارای یک نظم اولیه است.



تصویر۱: امپرسیون طلوع آفتاب،کلودمونه (۱۸۷۲)

«امپرسیون» طلوع ناگهانی آفتاب را اثر روانی عصبی و آنی محرک حسی تعریف کرده‌اند و با این نام آسان می‌توان خود رادر این بندرگاه (لوهاور) در قایق کوچکی که روی امواج، بالا و پائین می‌رود به جای مونه گذاشت و ناظر تنهایی شد، مجذوب لحظه یگانه و گذرایی که دیگر تکرار نخواهد شد (زایتس، ۱۳۷۳).

در حالی‌که تکنیک هنری مونه در ابتدای کار مورد انتقاد شدید قرار گرفت، شاهکار مونه جنبشی جدید به وجود آورد و انقلابی در دنیای هنر ایجاد کرد. تصاویر این اثر هنری تمرکز براحساس آرامش یک صحنه دریایی مه آلود را نشان می‌دهد.کمی زیر مرکز نقاشی، یک قایق پارویی کوچک با دو شکل نامشخص در خلیج شناور است. آفتاب صبح زود در حالی که بر فراز بندرگاه مه آلود همراه با کشتی‌ها و سایر قایق‌های مختلف در بندر است، به تصویر کشیده شده است. سایه‌های قایق‌ها و شکل‌ها و انعکاس پرتوهای خورشید در سطح آب دیده می‌شود. مونه یک پالت از رنگهای معمولاً خنک و کسل کننده را با رنگ های آبی و خاکستری در نقاشی گنجانده است، اما همچنین شامل پاششی از رنگ‌های گرم چون نارنجی قرمز در آسمان و خورشید است. این استفاده از یک رنگ کاملاً روشن باعث جلب توجه اصلی نقاشی به خورشید می‌شود. عناصر عمودی زیادی را می‌توان در سراسراین منظره مه آلود یافت. در سمت چپ مرکز بوم، یک کشتی کلیپر چهار تکه وارد بندر می‌شود در حالی‌که دودهای قایق‌های بخار جو را پر می‌کنند.

جرثقیل‌ها و ماشین‌آلات سنگین را می‌توان در سمت راست نقاشی تشخیص داد. میزان انتشار کارخانه‌ها، کشتی‌ها و ماشین‌آلات با اشعه‌های اولیه خورشید مخلوط می‌شود و نوعی زیبایی ایجاد می‌کند که "هم شگفت‌آور و هم فریبنده" است در فاصله دور، اشکال عمودی تری افق را می‌شکند ـ ممکن است دودکش‌های کارخانه‌های مختلف و دکل‌های کشتی‌های دیگر مشاهده شود (Tucker, 1995). از طریق بررسی ویژگی‌های خاص آشکار در نقاشی، ما می‌توانیم سبک هنری برجسته مونه را شناسایی کنیم. کلود مونه به عنوان یک هنرمند برجسته به دلیل آگاهی از هارمونی رنگ و توانایی‌اش در اعمال توجه بینندگان مورد تقدیر قرار گرفت. وی به خاطر گرفتن تأثیرات غنی جوی و یک لحظه خاص از زمان هنری در آثار هنری خود بسیار مشهور بود. برای به انجام رساندن این موفقیت‌ها، مونه از قلم موی شکسته و رنگ پررنگ استفاده کرد. او همچنین نسبت به حالات ایجاد شده توسط یک منظره بسیار حساس بود. به گفته خودش او روش خود را برای به تصویر کشیدن احساس یک صحنه این چنین توضیح می‌دهد: هنگامی که برای نقاشی بیرون می‌روید، سعی کنید فراموش کنیدکه چه اشیایی در مقابل خود دارید، یک درخت، یک مزرعه... فقط فکر کنید، اینجا یک مربع کوچک آبی است، اینجا یک صورتی مستطیلی است، اینجا یک ردیف زرد است و رنگ کنید دقیقاً همانطورکه به نظر شما می‌رسد، دقیقاً رنگ و شکل آن تا زمانی که تصور ساده لوحانه شما از صحنه را نشان دهد (Dunstan,1976).

با گذشت زمان، تکنیک‌های نقاشی مونه از نوعی که او در طلوع آفتاب اجرا کرد تا آنچه در نقاشی‌های بزرگتر بعدی مانند نیلوفرهای آبی او دیده می‌شود، تکامل یافته و بالغ می‌شود. از آنجا که امپرسون نقاشی‌ای است که جنبش امپرسیونیسم را به وجود آورد، می‌توانیم جزئیات خاصی را در این اثر هنری مشاهده کنیم که اشاره به سبک امپرسیونیستی آن دارد. یکی از ویژگی‌های مهم نقاشی امپرسیونیستی نوع استفاده از قلم مو است. ضربات کوتاه و ضخیم رنگ روی بوم اعمال می‌شود تا به سرعت موضوع را به تصویر بکشد. ضربه‌های قلم موی قابل مشاهده در آب در امپرسیون یک حس ریتم ایجاد می‌کندکه احساسی را که در اثر حرکت دریا ایجاد می‌شود منعکس می‌کند. یکی دیگر از

ویژگی‌های نقاشی امپرسیونیست کاربرد متمایز رنگ بود. رنگ‌ها در کنار هم قرار می‌گیرند و توسط چشم بیننده به صورت نوری مخلوط می‌شوند. این روش در قسمتهای آسمان و آب طلوع آفتاب مشهود است. نقاشان امپرسیونیست تأکید زیادی بر نور طبیعی کردند - روشی که در کل کارهای مونه از جمله بازتاب نور خورشید قابل تشخیص است (Lyon,1991,14-23). در اوج امپرسیونیسم موضوع و روش نقاشی مونه تا حدودی تغییر کرد. وی شروع به، به تصویر کشیدن اشیایی کرد که از اهمیت مذهبی و تاریخی بیشتری برخوردار بودند، مانند نقاشی‌های «درختان آزادی»، که به درختانی اشاره داشت که مردم در طول انقلاب فرانسه برای نشان دادن دموکراسی فرانسه کاشتند. مونه امیدوار بود با نشان دادن مواردی که بار معنایی مهمی دارند، اهمیت مشابهی را برای امپرسیونیسم به ارمغان بیاورد. او همچنین شروع به رنگ‌آمیزی همان اشیا یا صحنه‌ها بارها و بارها، اما در زمان‌های مختلف روز کرد. این روش در نقاشی‌های سری او، مانند نیلوفرهای آبی و کلیسای جامع روئن در شمال غربی فرانسه نمایان است. در حالی که این مجموعه نشان دهنده علاقه او به جلوه‌های نوری بود، اما همچنین نماد تلاش مونه برای یافتن ثبات در آثار هنری او بود. شاهکارهای مونه، در بیان برداشت از طبیعت که هدف اساسی هنر امپرسیونیسم بود، بسیار عالی بودند. رویکرد آوانگارد مونه در نقاشی احساسات ساطع شده از یک صحنه به جای جزئیات دقیق، زمینه پیشرفت‌های تکنیکی را فراهم آورد که منجر به تکامل هنر مدرن همان سوال فوق در اینجا هم مطرح می‌شود (Gunderson,2009).

بدن آگاهی و "بودن ـ در ـ جهان" از منظر مرلوپونتی و تطبیق آن با عناصر نقاشی امپرسیونیسم آگاهی این‌گونه است که انسان یک موقعیت و یک احساس را وقتی می‌تواند درک کند که در آن موقعیت قرار بگیرد و آن را تجربه کند. مثلا اگر انسان در روی برف راه نرود نمی تواند حسی را که از راه رفتن روی برف به وجود می‌آید درک کند یا موقعی انسان می‌تواند بگوید که من فقر یا بدبختی را حس می‌کنم که خود تجربه‌ای از این مفاهیم داشته باشد. مرلوپونتی بر این باور بود که بدن انسان درگاه و دریچه‌ای است که انسان به واسطه آن به فهم درست و دقیق از مفاهیم می‌رسد و اگر انسان خود به صورت شخصی پاره‌ای از موقعیت‌ها را درک نکند، صرفا به آن موقعیت می‌تواند علمی سطحی داشته باشد

اما آگاهی کامل و درک دقیق مبتنی بر درک بیواسطه و مستقیم است. در واقع به تعبیر فیلسوفان تحلیلی می‌توان گفت که میان فهمیدن و دانستن تفاوت وجود دارد. به طور مثال می‌فهمیم که فقر چیست ولی دانستن مبتنی بر یک شهود و ارتباط بی‌واسطه و بی‌پرده است که انسان آن را لمس کند. همانطور که وقتی کسی روی برف راه می‌رود و ما آن را از پشت شیشه تلویزیون می‌بینیم، می‌فهمیم که او در چه موقعیتی است اما دانستن عمیق به این معنا است که مثل او در موقعیت مشابه قرار گیریم یا مثل یک فردی که زندانی است در زندان قرار گیریم. تنها در ارتباط مستقیم بدن آگاهی است که انسان می‌تواند ادعا کند که به آگاهی و فهم دقیق رسیده است.

اگر انسان پاره‌ای از موقعیت‌ها را تجربه نکند، نمی‌تواند آگاهی به آن مساله پیدا کند و تجربه شخصی و فردی راه آگاهی‌یابی به یک حس و دریافت احساسی است. در این مسیر می‌توان گفت که امپرسیونیست‌ها یکی از جریان‌ها و سبک‌های مهم تاریخ هنر هستند که برای ما نگرش مرلوپونتی را تداعی می‌کنند زیرا آنان برای ادراک و فهم یک موقعیت و طراحی و نقاشی کردن آن ساعت‌ها در انتظار یک زمان و مکان خاص قرار می‌گرفتند و تلاش می‌کردند که به درک یک موقعیت برسند تا بتوانند آن را روی بوم بیاورند. اگر مونه تجربه‌ای از یک صبحگاه نداشته باشد نمی‌تواند به ترسیم آن برسد یا کانستبل تجربه‌ای از یک کالسکه فرو رفته در رودخانه را دارد و سپس آن صحنه را ترسیم می‌کند. البته نمی‌توان گفت که تخیل کردن یک صحنه خیالی امکان‌پذیر نیست، ولی تجربه هنری نشان داده است که خلق یک اثر هنری نیازمند یک تجربه درونی و خصوصی است. در بسیاری از موارد خالق اثر هنری اگر خودش تجربه‌ای از یک موقعیت یا بدن آگاهی نداشته باشد، خلق اثر او تصنعی و دارای فضایی غیر واقعی خواهد بود و چه بسیار آثاری که در باره یک مساله آفریده شده است، اما بیانگر دقیق از آن موقعیت نیست.

در امپرسیونیسم سعی شده بر نقش مدرک (درک‌کننده، هنرمند) تأکید شود. هر انسانی درک ویژه و خاصی را از جهان هستی دارد. به نوعی رابطه‌ی دیالکتیک بین سوژه (هنرمند) و ابژه (اثر هنری) برقرار می‌شود. هر اثر هنری به معنای دقیق کلمه مخلوق هنرمند است، نه صرف تأمل در باب برخی واقعیت‌های از پیش موجود. یک نقاش، خواه کلاسیک و خواه

مدرن اثری را با قراردادن رنگ‌ها روی پرده نقاشی ایجاد می‌کند؛ مرلوپونتی می‌گوید این امر تقلید جهان نیست بلکه خود جهان است (ماتیوز، ۱۳۸۹، ۱۹۸).

در واقع نقاش تلاش می‌کند حقیقتی را در باب جهان آن‌گونه که وی آن را زندگی کرده است، آشکار کند؛ جهان تجربه شده‌ای که این چنین برای وی سرشار از معناست. این حقیقت با برساختن جهانی که آن معنا را تجسد بخشیده است، بر روی پرده نقاشی آشکار می‌شود. این سوژه صرفاً حقیقت عینی را بازنمایی نمی‌کند: «سوژه و ابژه به گونه‌ای نا گسستنی در هم تنیده شده‌اند. اثر هنری معنایی را اظهار می‌کند که ریشه در زندگی فردی هنرمند دارد» (همان، ۲۰۲). امپرسیونیست‌ها نقاشی را مطالعه عینی نمودهای بصری و کار بر روی طبیعت می‌دانستند. آنان... می‌خواستند نحوه به دید درآمدن اشیاءرا نقاشی کنند و اشیاء را بر مبنای ادراک لحظه‌ای و محاط ممزوج در جو و نور اطرافشان به تصویر بکشند (لاکست، ۱۳۹۲، ۱۱۴).

مرلوپونتی معتقد بود: «در این جهان، جداکردن اشیاء از نحوه‌ی ظهورشان امری ناممکن است.» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱، ۸۴). در واقع هر پدیده‌ای خودش را می‌نمایاند و هنرمند کسی است که تلاش می‌کند ظهوری از آن منظره، پدیده و یا مفهومی را که بر آن آشکار شده است، بازنمایی کند. در واقع مرلوپونتی معتقد است مهارت هنرمند متکی به متجسد ساختن منظری است که برخاسته از تجربه‌اش است به صورتی که در آن «ایده‌هایی» را بر خواهد ساخت که ریشه در آگاهی دیگران دارد (ماتیوز، ۱۳۸۹، ۲۰۲). اما در عین حال که هنرمند به تصویر و آفرینش آن پدیده می‌پردازد، در عین حال نحوه زیسته و جهان درونی خویش و تلقی خویش از آن پدیده را آشکار می‌سازد و آن اثر هنری ظهور تلقی و جهان درون هنرمند است.

نتیجه‌گیری

با توجه به نگرش مرلوپونتی به مساله بدن آگاهی و از طرف دیگر با توجه به نگرش اگزیستانسیالیستی وی در باره بودن – در- جهان، می‌توان گفت تحلیل و ارزیابی آثار امپرسیونیست‌هایی همچون کلود مونه به ما کمک می‌کند که آن دو مفهوم بهتر و عمیق تر

فهمیده شود. هر هنرمندی با آثار خودش و ارتباطش با عالم طبیعت، به خود اگزیستانس یا هستی می‌بخشد و با بدن خویش، جهان خارج، مفاهیم و ارزش‌های اجتماعی را ادراک می‌کند. در واقع کلود مونه با تجربه خویش از عالم طبیعت و عالم خارج، هویت و وجود خویش را می‌یابد و بدن و عالم خارج به او کمک می‌کند تا به اطراف خویش پی ببرد. در بسیاری از موارد اگر انسان با بدن و تن با پدیده‌ای ارتباط نداشته باشد، نمی‌تواند به تجربه و بازنمایی دقیق آن پدیده اقدام کند و بدن آگاهی به ما فهمی دقیق و عمیق از محیط بیرون و اطراف می‌بخشد. در واقع می‌توان گفت که تن و بدن مدخل و درگاهی برای شناخت جهان بیرون و ارتباط با آن است که هنرمندان امپرسیونیست همچون مونه با نقاشی کردن آن تن آگاهی خویش را به مخاطب می‌نمایانند و به ظهور می‌رسانند. از طرف دیگر کلود مونه همچون مرلوپونتی بر این باور است که ارتباط ما با عالم خارج توسط ادراک حسی است و هنر راهکاری است که می‌توان به ادراک حسی جامه عمل پوشاند و در این راستا نقاشی از مصادیق ادراک حسی شمرده می‌شود و همانطور که بیان شد آثار امپرسیونیست‌ها و از جمله کلود مونه با استفاده از نور نوعی ارتباط با عالم خارج و ادراک حسی شمرده می‌شود و می‌توان گفت که آثار طرفداران این سبک نقاشی در بکار گیری لحظات خاص بصری و استفاده از موقعیت خاص و خصوصا با استفاده از نور همسوی با اندیشه مرلوپونتی در باره ادراک حسی می‌باشد.

منابع

پاکباز، روئین (۱۳۸۶)، ***دایرة المعارف هنر***. چ۶، تهران: فرهنگ معاصر.

پاینده، حسین (۱۳۹۱)، ***داستان کوتاه در ایران***. ج ۲، چ ۲، تهران: نیلوفر.

پرنیان، ماندانا (۱۳۸۵)، ***بررسی تطبیقی امپرسیونیسم در نقاشی، ادبیات و موسیقی***. کتاب ماه هنر، ش ۹۹ و ۱۰۰، آذر و دی، ص ۸۹-۷۶.

پیراوی ونک، مرضیه (۱۳۸۹)، **پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی**، چ ۱، اصفهان: نشر پرسش.

زایتس، ویلیام (۱۳۷۳)، ***کلود مونه***. ترجمه حسن افشار، تهران: نشر مرکز.

کارمن، تیلور (۱۳۹۰)، **مرلو-پونتی**. ترجمه مسعود اولیا. تهران: نشر ققنوس.

لاکست، ژان (۱۳۹۲)، ***فلسفه هنر***. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی.

ماتیوز، اریک (۱۳۸۹)، ***درآمدی بر اندیشه‌های مرلوپونتی***. ترجمه رمضان برخوردار. تهران: نشرگام نو.

مرلوپونتی، موریس (۱۳۹۱)، ***جهان ادراک***. ترجمه فرزاد جابر الانصار. تهران: نشر ققنوس.

Callagher, Shaun (2010). ***Merleau-ponty's phenomenology of perception, Topoi: an International Review of Philosophy***, vol. 29, No. 2, pp. 183-185.

Dunstan, Bernard (1976). ***Painting Methods Of the Impressionisis***. New York: Watson-Guptill Publication.

Gunderson, Jessica (2009). ***Impressionism***. Mankato: Creative Education.

Jacobson, K (2010). ***The experience of home and the space of citizenship***. The Southern Journal of Philosophy, vol. 48, no. 3, pp. 219-245.

Lyon, Christopher (1991). ***"Unveiling Monet"***, *Mo MA* 7.

Merleau-Ponty, Maurice (2005). ***Phemenology of Perception***, Translated by colin smith, Newyork &London: Routledge.

Romdenh-Romluc, Komarine (2010), ***Routledge philosophy*** Guide Book toMerleau-Ponty and Phemenologhy of Precception, London & Newyork: Routledge.

Tucker, Paul H (1995). ***Claude Monet***: Life and Art. New Haven: Yale UP.