https://creativecommos.org/licenses/by-nc/4.0

10.22034/marefatfalsafi.2025.5001988

20.1001.1.17354545.1404.23.2.7.4

The Concept of 'Engagement' in Art from Merleau-Ponty's Perspective (An Exemplification of Malevich's Suprematist Action)

Nasrin Yaghoubi /Ph.D. student of Philosophy of Art, Department of Art, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran. nasrinyaghoubi7@gmail.com

Hossein Ardalani / An Associate Professor, Department of Philosophy of Art, Ha.C., Islamic Azad University, Hamedan, Iran. h.ardalani@yahoo.com

Maryam Saqafi /An assistant professor, Dept. of philosophy, Tehran Central Unit, Islamic Azad University, Tehran. Iran msaghafi2@gmail.com

Received: 2025/04/17 - **Accepted:** 2025/07/26

Abstract

The concept of "engagement" in the philosophy of Maurice Merleau-Ponty establishes a connection between philosophy, politics, and art. In the realm of art, it emphasizes the artist's resistance to external ideological influences. This concept links art with sensory perception and freedom, liberating the artist from the control of ruling powers. Merleau-Ponty argues that sensory perception and modern art can address the fundamental questions of contemporary philosophy. Thus, the possibility of formulating the concept of the "engagement artist" emerges.

With the aim of expanding philosophical concepts in the field of art and examining the role of phenomenology of sensory perception in modern art, this article has been penned highlighting "suprematist" style and the creative action of Kazimir Malevich. The research is conducted in a descriptive-analytical manner, relying on library sources, translations of specialized texts, and an analysis of Malevich's paintings within the context of the suprematist style.

The findings indicate that sensory perception, as the foundation of artistic engagement, calls the artist to reconsider the lived experiences and existential truths. In Malevich's works, this type of perception leads to transcending social limitations and creating a new depiction of the relationship between art and reality, thereby preparing the ground for the emergence of the suprematist style.

Keywords: Merleau-Ponty, engagement, existentialism, suprematism, Malevich.

معرفت فلسفی ـــــــــــــــــــ سال بیست‌وسوم، شماره دوم، پیاپی ۹۰، زمستان ۱۴۰۴، ص ۱۳۹ـ۱۶۰

https://creativecommos.org/licenses/by-nc/4.0

doi 10.22034/marefatfalsafi.2025.5001988

dor 20.1001.1.17354545.1404.23.2.7.4

نوع مقاله: پژوهشی

مفهوم «التزام» در هنر از منظر مرلوپونتی: نمونه‌سازی کنش سوپره‌ماتیستی مالویچ

نسرین یعقوبی / دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی ، تهران، ایران nasrinyaghoubi7@gmail.com

حسین اردلانی / دانشیار گروه فلسفهٔ هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. h.ardalani@yahoo.com

مریم ثقفی/ استادیار گروه فلسفه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. msaghafi2@gmail.com

دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۸ – **پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۵/۰۴

چکیده

مفهوم «التزام» در فلسفهٔ موریس مرلوپونتی پیوندی میان فلسفه، سیاست و هنر برقرار می‌سازد و در عرصهٔ هنر، بر مقاومت هنرمند در برابر نفوذ ایدئولوژی‌های بیرونی تأکید دارد. این مفهوم، هنر را با ادراک حسی و آزادی گره می‌زند و هنرمند را از سلطهٔ قدرت‌های حاکم رها می‌سازد. مرلوپونتی بر این باور است که ادراک حسی و هنر مدرن می‌توانند به پرسش‌های بنیادین فلسفهٔ معاصر پاسخ دهند. ازاین‌رو امکان طرح مفهوم «هنرمند ملتزم» پدیدار می‌شود. این مقاله با هدف بسط مفاهیم فلسفی در حوزهٔ هنر و بررسی نقش پدیدارشناسی ادراک حسی در هنر مدرن، با تمرکز بر سبک «سوپره‌ماتیسم» و کنش خلاقانهٔ کازمیر مالویچ نگاشته شده است. پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای، ترجمهٔ متون تخصصی و بررسی آثار نقاشی مالویچ در بستر سبک «سوپره‌ماتیسم» تدوین شده‌است. یافته‌ها نشان می‌دهند که ادراک حسی، به‌عنوان مبنای التزام هنری، هنرمند را به بازاندیشی در تجربه‌های زیسته و حقیقت‌های وجودی فرامی‌خواند. در آثار مالویچ، این نوع ادراک به عبور از محدودیت‌های اجتماعی و خلق تصویری نو از نسبت میان هنر و واقعیت منجر شده و زمینه‌ساز ظهور سبک سوپره‌ماتیسم گردیده است.

کلیدواژه‌ها: مرلوپونتی، التزام، اگزیستانسیالیسم، سوپره‌ماتیسم، مالویچ.

مقدمه

مفهوم «التزام» (Engagement) یا «تعهد» یکی از مباحث مهم و فراگیر در اندیشهٔ فیلسوفان غربی است که ابعاد گوناگون آن در حوزه‌هایی همچون فلسفه، سیاست، دین، اخلاق و هنر مطرح شده است. بسط این مفهوم در عرصهٔ هنر، زمینه‌ای برای پژوهش در چیستی سبک‌های هنری و کنش هنرمندان فراهم می‌آورد و می‌تواند مؤید وجود یا فقدان التزام در آثار آنان باشد.

به‌طورکلی، التزام در هنر را می‌توان نوعی کنش آزاد و رویکردی ناب به هنر دانست؛ رویکردی که با آگاهی از مسائل سیاسی و شرایط اجتماعی، به تجربهٔ هنری و ادراک هنرمند می‌پردازد، بی‌آنکه به‌معنای چشم‌پوشی از واقعیت‌های پیرامونی یا تسلیم در برابر خواست و نفوذ قدرت‌های حاکم در محتوا و شیوهٔ بیان آثار باشد.

گریز از درک هستی پیرامون و پذیرش منفعلانهٔ الزامات ایدئولوژیک، با مفهوم «التزام» هنری ناسازگار است هنرْ تجربه‌ای درونی و مبتنی‌بر آزادی است که بر پایهٔ ادراک، ذوق، حس زیبایی‌شناختی، تجربه‌های زیسته و عوامل دیگر شکل می‌گیرد. از سوی دیگر، آگاهی حاکمان از ظرفیت هنر در تبلیغ تفکر و بسط ایدئولوژی‌ها، موجب نظارت، حمایت یا عدم حمایت از هنرمندان شده و حیات هنری آنان را تحت تأثیر الگوهای جانبدارانه قرار داده است. این امر ضرورت تأمل در مفهوم «التزام» به‌عنوان مفهومی فلسفی و هنری را برجسته می‌سازد

مفهوم «التزام» در تاریخ فلسفه و هنر، به‌ویژه در بستر مکتب اگزیستانسیالیسم، جایگاهی چندوجهی دارد. ژان پل سارتر، از چهره‌های برجستهٔ این نحله، بر التزام در ادبیات تأکید می‌ورزد و آن را هنری متعهد و مسئول می‌داند. دیگر متفکرانی همچون آدورنو، لوکاچ و برشت نیز در حوزه‌هایی مانند موسیقی، سیاست و اخلاق به تبیین این مفهوم پرداخته‌اند.

در این میان، موریس مرلوپونتی در حوزهٔ «هنرهای دیداری»، «التزام» را به‌عنوان مفهوم فلسفی مطرح کرده و به رابطهٔ عمیق میان ادراک، کنش هنری و تعهد هنرمند به حقیقت‌های وجودی پرداخته است. او در کتاب *پدیدارشناسی ادراک* با رویکردی پدیدارشناسانه، این مفاهیم را با دقت تحلیل می‌کند و ویژگی‌های فیلسوف، سیاست‌مدار و هنرمند ملتزم را در کانون توجه قرار می‌دهد.

مرلوپونتی بر شناخت مؤلفه‌های هنر مدرن، به‌ویژه هنرهای تصویری تأکید دارد؛ جایی که مفهوم «التزام» به‌عنوان عنصری اساسی در محتوای اثر هنری مطرح می‌شود و هنرمند را به چالش می‌کشد تا در جست‌وجوی حقیقت، تعهدی عمیق و واقعی به زیست انسانی داشته باشد.

بر این اساس، پژوهش پیش‌رو با هدف بسط مفاهیم فلسفی در عرصهٔ هنر و بازشناسی نقش پدیدارشناسی ادراک حسی در چیستی هنر مدرن و مفهوم «التزام هنری»، با ابتنا بر آراء مرلوپونتی نگاشته شده است. این

پژوهش با بهره‌گیری از منابع مکتوب و تحلیل کیفی، به بررسی یکی از مؤلفه‌های تأثیرگذار در فعلیت آدمی در حوزهٔ هنر، با تمرکز بر سبک «سوپره‌ماتیسم» و کنش خلاقانهٔ هنرمند خالق آن، کازمیر مالویچ می‌پردازد. افزون بر آن، ایجاد چارچوبی نظری برای تحلیل چیستی خلق آثار هنری نیز مد نظر است.

بدین منظور، با تمرکز بر برجسته‌ترین جلوه‌های مفهوم «التزام» در اندیشهٔ فیلسوفان اگزیستانسیالیست، این نحله و آراء برخی از متفکران آن بررسی می‌شود. سپس با معرفی پدیدارشناختی ادراک حسی و بازخوانی آراء مرلوپونتی در این زمینه و نسبت آن با هنر مدرن، زمینهٔ تحلیل فراهم می‌گردد.

در ادامه، با بهره‌گیری از رهیافت‌های ارائه‌شده و تحلیل سبک «سوپره‌ماتیسم» و آثار مالویچ، امکان اطلاق مفهوم «هنرمند ملتزم» بر کنش هنرمندانهٔ وی ارزیابی خواهد شد.

نگارندگان بر این باورند که شرایط سیاسی حاکم بر دوران مالویچ، انتزاع در هنر را طرد کرده و واقع‌گرایی (رئالیسم) سوسیالیستی را به‌مثابهٔ سبک فرهنگی مطلوب جامعهٔ کمونیستی معرفی می‌نمود؛ به‌گونه‌ای‌که سرپیچی از اصول بلشویکی با مجازات‌های سنگین همراه بود.

در چنین بستری، کنش هنرمندانهٔ مالویچ در انتخاب انتزاع ناب و پافشاری بر خلق آثاری برخاسته از ذهنی آزاد از عقاید جهت‌دار سیاسی، در تناسب با مبانی هنر مدرن و ارزش‌های زیباشناختی آن، می‌تواند مصداقی از هنرمند متعهد و تجلی مفهوم «التزام» در هنر از منظر مرلوپونتی تلقی شود.

مرلوپونتی در مقالات با اهمیت خود درباره هنرهای دیداری، ازجمله *شکِ سزان* (۱۹۴۵) و *معنا و بی‌معنا* (۱۹۴۸)، به تحلیل هستی‌شناسانهٔ هنر می‌پردازد. نوشته‌هایی همچون *زبان بی‌صراحت* و *آوای سکوت* (۱۹۵۲) و *چشم و ذهن* نیز تأملات او دربارهٔ رابطهٔ فلسفه و هنر و تبیین مفاهیم بنیادین نهادهای هنری و زبان را دربر دارد.

کتاب *پدیدارشناسی ادراک* (۱۹۴۵) او به تحلیل رابطهٔ بدن و ادراک می‌پردازد و بر نقش بدن در تجربه و شناخت تأکید دارد. هرچند این اثر به‌طور خاص به هنر اختصاص ندارد، اما مفاهیم پدیدارشناختی آن می‌توانند به‌طور غیرمستقیم با مفهوم التزام در هنر پیوند یابند.

از دیگر آثار قابل تأمل در این زمینه، می‌توان به کتاب *مرلوپونتی: ستایشگر فلسفه* (۱۳۹۴) اشاره کرد که با گردآوری مقالات متعدد، وجوه مختلف فلسفهٔ مرلوپونتی را بررسی کرده و به تحلیل مفهوم «التزام» در آثار او پرداخته است.

در ایران نیز آثاری همچون *تجربهٔ هنرمندانه در پدیدارشناسی مرلوپونتی* (شایگان‌فر، ۱۳۹۷) و *تردید سزان و نوشته‌های دیگر* (مرلوپونتی، ۱۴۰۳) به تبیین دیدگاه‌های پدیدارشناختی مرلوپونتی در حوزهٔ هنر پرداخته‌اند.

مقالهٔ «تبیین تلقی پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی از نقاشی‌های سزان» (شایگان‌فر و ضیاءشهابی، ۱۳۹۰)، نیز با رویکردی پدیدارشناسانه، به تحلیل دیدگاه‌های مرلوپونتی دربارهٔ طبیعت، شیء و رویکرد هنرمندانهٔ سزان می‌پردازد

فوشرو در کتاب خود با عنوان Malevich، با بهره‌گیری از اسناد تاریخی و نمایشگاه‌های معاصر، منبعی ارزشمند برای شناخت و فهم زمینه‌های شکل‌گیری سبک «سوپره‌ماتیسم» و جایگاه مالویچ در هنر پیشتاز (آوانگارد) روس فراهم آورده است. گزیده‌هایی از این اثر در مقالهٔ حاضر ترجمه و در تحلیل جنبه‌های زیباشناختی آثار مالویچ از آن استفاده شده است.

در اغلب پژوهش‌های حوزهٔ زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر، تمرکز اصلی بر تحلیل پدیدارشناسی و رابطهٔ بدن با ادراک در آثار مرلوپونتی بوده است؛ زیرا ادراکْ بنیادی‌ترین سطح تماس انسان با جهان است و سایر سطوح تجربه و شناخت از آن معنا می‌یابند.

این رویکرد پدیدارشناختی که بدن و تجربهٔ زیستهٔ هنرمند را عامل اصلی در خلق اثر هنری می‌داند، در مطالعات معاصر غالب است. افزون بر آن، نقاشی‌های پل سزان در آثار مرلوپونتی به‌عنوان نمونه‌ای از ادراک پیشاتأملی مورد توجه قرار گرفته و بخش قابل‌توجهی از مطالعات پیشین دربارهٔ نسبت هنر و ادراک را به خود اختصاص داده‌اند.

ندا محجل در کتاب *از بدن تا هنر (پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی مرلوپونتی)* (۱۴۰۰)، با تکیه بر سنت پدیدارشناسی و تمرکز بر مبانی زیبایی‌شناختی اندیشهٔ مرلوپونتی، جایگاه بدن را در تجربهٔ هنری واکاوی کرده است. پژوهش او در کنار سایر مطالعات داخلی و بین‌المللی که بدن را به‌مثابهٔ محور فهم پدیدارشناختی در نظر گرفته‌اند، می‌کوشد تا پیوند بنیادین میان ادراک بدنی و تجربهٔ زیبایی‌شناختی را در اندیشهٔ مرلوپونتی نشان دهد

با این حال، پژوهشی که به‌طور مستقیم به مفهوم «التزام» در حوزهٔ هنر بپردازد و سبک‌های هنری یا هنرمندان مدرن را از این منظر بررسی کند، در دسترس نیست. عمده اطلاعات موجود در این زمینه، به اشارات غیرمستقیم و تبیین مفاهیم مرتبط در آثار مرلوپونتی محدود می‌شود. ازاین‌رو، با توجه به خلأ مطالعاتی موجود، پژوهش حاضر می‌تواند به‌مثابهٔ نمونه‌ای از کوشش‌های میان‌رشته‌ای در قلمرو فلسفه و هنر، سهمی در گشودن افق‌های نو برای شناخت بنیان‌های ادراکی و زیباشناختی سبک‌های هنری ایفا کند.

این مقاله با رویکردی پدیدارشناختی به مفهوم «التزام هنری» و نسبت آن با ادراک حسی در هنر جدید می‌پردازد و تمرکز خود را بر آثار کازمیر مالویچ و سبک سوپره‌ماتیسم قرار داده است. هدف آن بازتعریف تعهد هنری از منظر فلسفهٔ پدیدارشناسی مرلوپونتی و نشان دادن امکان رهایی هنر از سلطهٔ ایدئولوژیک است.

این تحلیل پدیدارشناختی که پیوندی میان ادراک حسی و آزادی هنری برقرار می‌سازد، نه‌تنها دریچه‌ای به فهم عمیق‌تر آثار هنری می‌گشاید، بلکه زمینه‌ای برای نقد هنری معاصر فراهم می‌آورد. این مقاله، به‌ویژه می‌تواند ابزارهایی فلسفی و پدیدارشناختی در اختیار منتقدان هنری قرار دهد تا آثار هنری را با توجه به تجربهٔ زیستهٔ هنرمند و تأثیر آن بر فرایند خلق اثر تحلیل و ارزیابی کنند. این رویکرد نوین امکان گشایش افقی تازه

در نقد هنری و بررسی ژرف‌تر پیوندهای میان هنر، واقعیت و آزادی را فراهم می‌سازد.

مسئلهٔ اصلی مقاله تأملی است در امکان درک و بازتعریف «التزام هنری» از طریق پدیدارشناسی ادراک حسی در اندیشهٔ مرلوپونتی و بررسی نحوهٔ تجلی این رویکرد در آثار مالویچ.

مقاله با رویکردی «توصیفی ـ تحلیلی و با تکیه بر منابع مکتوب کتابخانه‌ای، ترجمهٔ متون تخصصی و بررسی آثار نقاشی کازمیر مالویچ در بستر سبک «سوپره‌ماتیسم» نگاشته شده است.

هدف اصلی پژوهش آشکار ساختن پیوند میان مفاهیم زیبایی‌شناختی و فلسفی در آثار مالویچ و تبیین جایگاه آنها در شکل‌دهی به تحولات هنر مدرن است. در این میان، با بهره‌گیری از آراء مرلوپونتی، مفهوم «التزام» به‌عنوان تجلی تعهد هنرمند به تجربهٔ زیسته و امر مطلق تحلیل گردیده است.

مالویچ، به‌عنوان هنرمندی ملتزم، از طریق آثار خود در پی رهایی هنر از قیود بازنمایی و دستیابی به خلوص بصری بود؛ رویکردی که مفاهیم متافیزیکی و زیباشناختی عمیقی را منعکس می‌سازد.

این پژوهش می‌کوشد تا سبک «سوپره‌ماتیسم» را به‌مثابهٔ جریانی زیبایی‌شناختی معرفی کند که ارتباط میان خلاقیت هنری و تأملات فلسفی را در بستر هنر مدرن آشکار می‌سازد.

۱. پیوند میان مفاهیم زیبایی‌شناختی و فلسفهٔ مرلوپونتی و جایگاه آن در تحولات هنر مدرن

۱-۱. هنر و ادراک حسی؛ تجربه‌ای پدیدارشناسانه

موریس مرلوپونتی، فیلسوف برجستهٔ پدیدارشناسی در قرن بیستم، با نقد بنیادین «سوژهٔ» دکارتی و ارائهٔ رویکردی نوین به پیوند میان سوژه و ابژه، به بازاندیشی در مبانی ادراک حسی پرداخت. او در اثر مهم خود، *پدیدارشناسی ادراک (حسی)* ـ که رسالهٔ دکتری‌اش نیز بود ـ با تأثیرپذیری از هوسرل، هایدگر، برگسون و روان‌شناسی گشتالت، مفهوم «تجربهٔ زیسته» را به‌عنوان مبنای پدیدارشناسی مطرح ساخت.

«پدیدارشناسی» از جنبش‌های مهم فلسفی قرن بیستم به‌شمار می‌رود که هوسرل بنیانگذار آن و هایدگر، سارتر و مرلوپونتی از چهره‌های برجستهٔ آن محسوب می‌شوند. مرلوپونتی که با شور و عشق به فلسفه اشتغال داشت، مرجعی معتبر در حوزهٔ پدیدارشناسی شناخته می‌شود. آراء هوسرل نقطهٔ اتکای او در این حوزه‌اند و مفاهیمی همچون تجربهٔ زیسته، در ـ جهان ـ بودن، التزام، این‌همانی سوژه و ابژه، بدن، آزادی، احساس، زبان، تاریخ و تاریخمندی، از ارکان تفکر او به‌شمار می‌روند.

پدیدارشناسی در فلسفهٔ مرلوپونتی، رویکردی بنیادین است که هدف آن، بیرون کشیدن مفروضاتی است که دربارهٔ خود و جهان، برای مقاصد علمی و عملی ایجاد کرده‌ایم؛

مفروضاتی که حاصل تجربهٔ ادراک پیشاتأملی‌اند (متیوز، ۱۳۸۹، ص۱۹۷).

مرلوپونتی در این‌باره می‌نویسد:

«پدیدارشناسی» را می‌توان به‌عنوان طرزی از تفکر یا به‌منزلهٔ نوعی سبک و شیوه به کاربست و بازشناخت. «پدیدارشناسی» پیش از آنکه به آگاهی فلسفی کامل رسیده باشد، به هیأت جنبشی وجود دارد؛ در خودمان است که وحدت پدیدارشناسی و معنای راستین آن را پیدا می‌کنیم (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۶، ص۸۱۲).

ادراک حسی از عناصر کلیدی تجربهٔ انسانی است و در مرکز فهم هنری قرار دارد. انسان از طریق حواس خود با جهان ارتباط برقرار می‌کند و در آن مشارکت می‌جوید. از این منظر، هنر نوعی بازتجسم یا بیان حسی از تجربهٔ جهان است که هنرمند از طریق اثر خود به مخاطب منتقل می‌سازد.

«پدیدارشناسی ادراک» ادراک را بستر و زمینهٔ هر نوع معرفت در جهان می‌داند و مرلوپونتی با اتکا به آن، به تحلیل هنر، علم، فلسفه و سیاست می‌پردازد (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۶، ص۸۲۳). او هنر و اندیشهٔ مدرن را در برابر نگرش کلاسیک قرار می‌دهد و با تمرکز بر فلسفهٔ هنر و نمونه‌هایی از تاریخ هنر ـ به‌ویژه نقاشی ـ مسیر پژوهش‌های خود را ترسیم می‌کند.

به‌زعم او، «پدیدارشناسی یا همه‌چیز است یا هیچ‌چیز»؛ زیرا برخلاف متافیزیک سنتی، تجربه را مبتنی‌بر تبیین علمی نمی‌داند و توصیف تجربهٔ انسانی را بدون پیش‌فرض‌های متافیزیکی مبنا قرار می‌دهد (متیوز، ۱۳۹۷، ص۱۶)

ساختار رفتار، وارسی علمی هستی انسان در جهان و علاقه به مطالعهٔ گذشته از منظر روان‌شناسی اجتماعی و پدیدار زبان و پیش‌آگاهی، از دیگر مؤلفه‌های مهم در فلسفهٔ مرلوپونتی‌اند. این علاقه توجه او را به اندیشه‌های فروید جلب کرد؛ زیرا مهم‌ترین حلقهٔ اتصال فلسفهٔ او با روان‌کاوی، مفهوم «فاعلِ متجسم» است که از مسیر نظریات فروید می‌گذرد (هیوز، ۱۳۹۳، ص۱۸۴).

بازتاب این مفاهیم در حوزهٔ هنر، با ارجاع به آثار پروست، بالزاک، والری و نگارش مقالهٔ «شکِ سزان» از سوی مرلوپونتی ادامه یافت. در این مقاله، او به نقد تعاریف رایج از طبیعت در نقاشی پرداخت؛ تعاریفی که تحت سلطهٔ علم، آشکارسازی طبیعت را بر اساس سیمای واقعی‌اش مختل کرده‌اند.

«پرسپکتیو» (چشم‌انداز)، به‌عنوان دستاورد علم، حیات زنده را به ساختاری هندسی و ایستا تقلیل می‌دهد و جهان را در قالب دلخواه علم بازسازی می‌کند و از نگاه مرلوپونتی، «اشیا را طبق ساختار خود می‌سازد» (شایگان‌فر، ۱۳۹۷، ص۳۴).

گفت‌وگوهایی پیرامون سرنوشت، آزادی مطلق هنرمند، تأویلات فروید از رؤیا و کودکی، و جستارهایی از پل والری، از دیگر مواردی‌اند که در این نوشتار بدان‌ها اشاره شده است.

در پیوند با مسئلهٔ ادراک، مرلوپونتی نقاشی را کنشی برای فهمیدن و فهماندن ادراک می‌داند؛ شیوه‌ای برای تجربه و دریافت جهان که به‌منزلهٔ واسطه‌ای میان هنرمند و جهان پیرامون عمل می‌کند.

از نگاه او، نقاشی حاصل تعامل چشم، دست و جهان است. بنابراین، این فعل هنری مستقیماً به ادراک حسی گره می‌خورد و امکانی برای بازنمایی جهان فراهم می‌آورد، نه در قالبی علمی و عینی، بلکه به‌مثابهٔ تجربه‌ای زیسته و منحصربه‌فرد که حقیقت جهان را به‌گونه‌ای تازه و اصیل بر سوژه مکشوف می‌سازد (مرلوپونتی، ۱۴۰۳، ص۱۱ـ۱۳).

از همین منظر، مرلوپونتی ادراک را فرایندی بنیادین و بدنمند می‌داند که در تجربهٔ زیسته و پیشاتأملی فرد تحقق می‌یابد. به اعتقاد او، حقیقت تنها امری انتزاعی یا منطقی نیست، بلکه در پیوندی بنیادین با بدنِ زیسته قرار دارد. بدن، نه واسطه‌ای منفعل، بلکه محوری است که جهان بر گرد آن سامان می‌یابد. به تعبیر او، «بدنِ من محور جهان است»

ازهمین‌رو، اشیا و پدیدارها حقیقت خود را در نسبت با ادراک بدنی من می‌یابند. آگاهی من از جهان، نه از طریق تأمل صرفاً ذهنی، بلکه از راه بودن در بدن تحقق می‌یابد؛ چنان‌که مرلوپونتی تصریح می‌کند: «من به‌واسطهٔ بدنم از جهان آگاهم». اشیای جهان در تجربهٔ بدنی من، «نمایان نمادین حقیقت بدنم» می‌شوند؛ یعنی خود را در افقی ادراکی آشکار می‌سازند که بدن من آن را ممکن کرده است (مرلوپونتی، ۱۴۰۳، ص۱۳۶).

این درک پدیدارشناختی از بدن، با نوعی فروکاست‌ناپذیری بدنی نیز همراه است. مرلوپونتی تأکید می‌ورزد

> **بدن ما مجموعه‌ای از اجزا نیست که در آن هر جزء در خودش بماند؛ یا همتافته‌ای از روندهایی نیست که یک‌بار برای همیشه تعریف شده باشد. بدن ما آنجا که هست، نیست؛ آن چیزی که هست، نیست؛ زیرا می‌بینیم که بدن در خودش «معنا»یی می‌تراواند که از ناکجا به سویش نمی‌آید؛ این معنا را بر محیط مادی‌اش می‌افکند و به دیگر موضوعات بدنمند انتقال می‌دهد (مرلوپونتی، ۱۴۰۳، ص۲۸۴).**

در همین زمینه، مرلوپونتی با ارجاع به گفتاری از پل سزان، پیوند میان تجربهٔ بدنی و معنابخشی هنری را برجسته می‌سازد. سزان دربارهٔ شمایلی (پرتره‌ای) گفته بود:

> **اگر همهٔ آبی‌ها و قهوه‌ای‌های کوچک را نقاشی کنم، نگاهی را که پرتره دارد به آن می‌بخشم... به دَرَک! اگر ناباورانه از خود بپرسند که چگونه با درآمیختن پرده‌ای از رنگ سبز با سرخ کاری می‌کنیم که دهانی اندوهگین باشد یا گونه‌ای لبخند بزند (مرلوپونتی، ۱۴۰۳، ص۲۸۴).**

این نمونه، نه‌تنها نشان‌دهندهٔ مشارکت بدن در فرایند آفرینش هنری است، بلکه نحوهٔ انتقال معنا از بدن به جهان را نیز آشکار می‌سازد.

در پی این تأملات، مسیر اندیشهٔ مرلوپونتی به طرح مفهوم کلیدی «التزام» می‌انجامد؛ مفهومی که در چارچوبی اگزیستانسیالیستی و پدیدارشناسانه مطرح می‌شود و هدف آن، پیوند با دیگران و گزینش طریقی برای زیستن با آنان است چون «التزام» فرایندی درونمند، فیزیولوژیک و روان‌شناختی است و ـ به‌اصطلاح ـ به «سوژه بدنمند» مربوط

می‌شود، به‌خوبی در دستگاه فکری مرلوپونتی جای می‌گیرد. در این دستگاه، بدن نه صرفاً ابزاری برای ادراک، بلکه خاستگاه معنا و واسطهٔ بنیادین تجربهٔ جهان است؛ و هنر، به‌مثابهٔ کنشی ادراکی، بستری برای ظهور حقیقت در افق زیستهٔ انسان تلقی می‌شود.

۲-۱. مفهوم «التزام» در تفکر وجودگرایانه: دیدگاه مرلوپونتی و سارتر

مکتب اگزیستانسیالیسم از تأثیرگذارترین جریان‌های فلسفی قرن بیستم است که نقشی چشمگیر در تحول اندیشه، آگاهی، ادبیات، فلسفه و سیاست دوران معاصر ایفا کرده است. ریشه‌های این مکتب را می‌توان در آراء کی‌یرکگور و در کاربرد واژهٔ «اگزیستانس» برای انسان و تغییر مرکز توجه از عالم خارج به درون انسان جست‌وجو کرد؛ تحولی که به پیدایش فلسفه‌ای متعهد انجامید، فلسفه‌ای که تعابیری همچون «درگیر عمل» یا «متعهد به کنش» را دربر دارد.

متفکران اگزیستانسیالیسم در دو دستهٔ کلی جای می‌گیرند: اگزیستانسیالیست‌های مذهبی مانند کی‌یرکگور، یاسپرس و گابریل مارسل؛ و اگزیستانسیالیست‌های غیرمذهبی همچون نیچه، هایدگر، سارتر و مرلوپونتی. آنها تأکید بر کنش و مسئولیت اجتماعی را از برجسته‌ترین ویژگی‌های این مکتب می‌دانند (سارتر، ۱۳۹۶، ص۲۵).

مرلوپونتی و سارتر، دو چهرهٔ برجستهٔ وجودگرایی فرانسوی، تجسمی از هم‌افزایی و تقابل در حوزه‌های پدیدارشناسی، وجودگرایی و مارکسیسم ارائه داده‌اند. همکاری آنان، به‌ویژه با تأسیس نشریهٔ عصر مدرن در سال ۱۹۴۵، بستری برای نقد و حمایت متقابل فراهم آورد و مفهوم «التزام» به محور اندیشه‌هایشان تبدیل شد.

با گذر زمان و ژرف‌اندیشی‌های بیشتر، تفاوت‌های بنیادین در نگرش آن دو، مرلوپونتی را به نقد فلسفهٔ سارتر سوق داد و افق‌هایی نو در فهم «فیلسوف ملتزم» گشود. مرلوپونتی که رسالت فلسفه را «درگیر بودن با جهان» می‌دانست، معتقد بود: کنش فیلسوف باید با توازن میان درگیری و فاصله‌گیری، در جهت فلسفه‌ورزی و تعهد اخلاقی اتخاذ شود (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۶، ص۸۰۵).

در بستر تاریخی قرن بیستم که با بحران‌هایی همچون فاشیسم، استالینیسم، اردوگاه‌های مرگ، یهودستیزی، جنگ‌های کره و الجزایر، مک‌کارتیسم و جنگ سرد همراه بود، ساختار اجتماعی و فیلسوفان سیاسی با چالش‌هایی بنیادین مواجه شدند. در چنین زمینه‌ای، مرلوپونتی از «التزام فیلسوفانه» سخن می‌گفت؛ مفهومی که او را به درک مسئولیت فلسفی در برابر تحولات اجتماعی و سیاسی رهنمون می‌ساخت و نقش فلسفه را در مواجهه با دردها و بحران‌های انسان‌مداری برجسته می‌کرد (کارمن و هنسن، ۱۳۹۴، ص۴۸۸).

با وجود این، مایل اچ. لنساف در کتاب فیلسوفان سیاسی قرن بیستم، فلسفهٔ سیاسی مرلوپونتی را فاقد «سخنی اصیل یا مهم دربارهٔ سیاست» می‌داند و از ذکر نام او در فهرست فیلسوفان سیاسی تأثیرگذار خودداری می‌کند

(لنساف، ۱۳۹۸، ص۱۳). با این حال، التزام فیلسوفانهٔ مرلوپونتی همچنان محرک اصلی در بیان نظریات و تلاش‌های متعهدانهٔ او در فلسفه و سیاست باقی می‌ماند.

مرلوپونتی در اثر مهم خود، پدیدارشناسی ادراک حسی می‌نویسد:

فلسفهٔ حقیقی عبارت است از: باز آموختن نگریستن به جهان، و به این معنا شرحی تاریخی می‌تواند به جهان، معنایی همان‌قدر ژرف عطا نماید که رسالهٔ فلسفی. ما سرنوشت خود را به دست می‌گیریم، از طریق تأمل؛ و البته به همان اندازه با تصمیمی که زندگی خود را بر سر آن می‌گذاریم، مسئول تاریخ خود می‌شویم. در هر دو حالت آنچه در میان است عملی خشونت‌آمیز است که با انجام گرفتن اعتبار می‌یابد (کارمن و هنسن، ۱۳۹۴، ص۴۹۴).

چون بخش عمده‌ای از مکاتبات مرلوپونتی دربارهٔ مفهوم «التزام» با سارتر صورت گرفته است، نگاهی کوتاه به دیدگاه سارتر در این زمینه می‌تواند فهم این مفهوم را روشن‌تر سازد.

سارتر معتقد است: «آدمی با انتخاب خود، راه همهٔ آدمیان را تعیین می‌کند» (سارتر، ۱۳۹۶، ص۳۲). این جمله نشان می‌دهد که اگر بخواهیم در عین ساختن خود، وجود داشته باشیم، آنچه از خود ساخته‌ایم برای همهٔ انسان‌ها و سراسر دوران ما معتبر خواهد بود.

سارتر انسان را به درگیر شدن و ملتزم بودن در جهان فرا می‌خواند و می‌گوید: «آنچه اهمیت دارد، التزام کلی آدمی است؛ یعنی مجموعهٔ درگیری‌ها، رفتارها و اعمال او؛ و موارد جزئی، تعیین‌کنندهٔ این التزام کلی نیستند» (سارتر، ۱۳۹۶، ص۵۵).

تلاش سارتر در مقام فیلسوف، نمایشنامه‌نویس، فعال سیاسی و نویسندهٔ متعهد، و کوشش مرلوپونتی در مقام فیلسوف ملتزم، در این مسیر ادامه یافت. مرلوپونتی می‌نویسد: «باید توانایی چشم‌پوشی و فاصله‌گیری را داشت تا بتوان به‌راستی ملتزم شد؛ التزامی که همواره التزام به حقیقت نیز هست» (کارمن و هنسن، ۱۳۹۴، ص۴۸۱).

حاصل این تأملات در حوزهٔ هنر، به ارتباط میان سیاست و هنر در قالب «ساختار سیاسی هنر» می‌انجامد؛ مفهومی که بر اساس آن، آثار هنری یا با محتوای آموزندهٔ خود، التزامی سیاسی، اجتماعی و اخلاقی ایجاد می‌کنند، یا از این شیوه فاصله می‌گیرند و محتوایی زیبایی‌شناختی، غیردلالتگر، غیرمفهومی یا غیربازنمایانه ارائه می‌دهند.

بحث دربارهٔ التزام هنرمند، حول محورهایی همچون مقاومت در برابر نفوذ قدرت‌های مسلط، نقد خودآیینی کاذب هنرمند، و کالایی شدن فرهنگی آثار هنری در موقعیت معاصر شکل می‌گیرد.

چون ناب بودن هنر و آزادی انسان در چارچوب مفاهیم خودآیینی و بیگانگی قرار می‌گیرد و التزام بیش از حد نیز ممکن است انسان را از کنش مسئولانه باز دارد، مرلوپونتی در پی یافتن راهی است که بتوان هم آزاد بود و هم ملتزم او برخلاف برخی متفکران، علاقه‌ای به برقراری ارتباط مستقیم میان هنر و سیاست ندارد، اما به پیوند میان

فلسفه، هنر و سیاست توجه دارد. از نظر او، اگرچه می‌توان دربارهٔ این سه حوزه مطالبی مشابه گفت، اما این شباهت‌ها دلیل بر وجود ارتباط ذاتی میان آنها نیست، بلکه صرفاً نشان‌دهندهٔ قابلیت درهم‌تنیدگی و تبادل در جهان چندوجهی زیسته‌اند (کارمن و هنسن، ۱۳۹۴، ص۵۰۱ـ۵۰۳).

ارائهٔ چارچوبی برای شناسایی گونه‌هایی از هنر که نمود بارز مفهوم «التزام»اند، مباحث گسترده‌ای را میان فیلسوفان و نظریه‌پردازان برانگیخته‌است. سارتر، لوکاچ، آدورنو و والتر بنیامین ازجمله اندیشمندانی‌اند که در این زمینه نظریات مفصلی ارائه داده‌اند.

نتیجهٔ این دیدگاه‌ها، ادبیات یا نثر را متعهدترین نوع هنر، و موسیقی و شعر را ناب‌ترین یا خودآیین‌ترین صورت هنری معرفی می‌کند.

با وجود مطرح بودن مفهوم «التزام» نزد مرلوپونتی، او در مقایسه با دیگران، دل‌مشغولی کمتری نسبت به هنر دارد؛ زیرا برای او، بحث تعهد پیش از آنکه در هنر مطرح باشد، در فلسفه جای دارد و به‌طور خاص، در این مقام است که فیلسوف چگونه دربارهٔ ارتباط وجودی خود با جهان می‌اندیشد و عمل می‌کند.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، مبنای این مفهوم در هنر، ابتدا در چارچوبی مارکسیستی و با بازتاب ارزش‌های فرهنگی و سیاسی جامعه شکل می‌گیرد. مرلوپونتی التزام را نه در برابر ناب بودن هنری، بلکه در نسبت با آزادی انسان مطرح می‌سازد.

مرلوپونتی با تأکید بر نقش آزادی ادراک در پدید آمدن آزادی اندیشه، ذات آزادی را نه در وضعیتی ایستا، بلکه در کنش و حرکت پیوسته و ناکاملی می‌بیند که در آن، انسان با دیگران، با اشیای جهان و با موقعیت‌های حرفه‌ای خود درگیر می‌شود و مخاطره می‌پذیرد (مرلوپونتی، ۱۴۰۱، ص۲۷).

از منظر او، التزام در هنر به‌معنای مسئولیت هنرمند در برابر واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی است؛ مسئولیتی که هنرمند از طریق خلق اثر، به‌گونه‌ای ضمنی به مسائل اجتماعی، سیاسی و وجودی پاسخ می‌دهد.

مرلوپونتی بر این نکته تأکید می‌ورزد که هنر مدرن، با عبور از مرزهای سنت و کنش‌های از پیش‌تعیین‌شده، فضایی برای بیان صدای جمعی و نقد اجتماعی فراهم می‌آورد؛ فضایی که در آن، هنرمند به نوعی التزام در قبال حقیقت‌های اجتماعی و انسانی دست می‌یابد.

در این چارچوب، آثار هنری نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ تجربه‌های فردی هنرمند، بلکه پژواک نگرانی‌ها و پرسش‌های بنیادین جامعه نیز هستند.

۳-۱. التزام در قلمرو هنر: دیدگاه مرلوپونتی

«یکی از دستاوردهای عظیم هنر و فلسفهٔ مدرن، ممکن ساختن کشف دوبارهٔ جهانی است که در آن زندگی

می‌کنیم، لیکن همواره مستعد غفلت از آن هستیم» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱، ص۱۴).

مفهوم «التزام» در هنر از منظر مرلوپونتی را می‌توان در پیوند با نسبت میان هنر و سیاست بررسی کرد؛ مفهومی که در قالب محتوا یا ساختار سیاسی آثار هنری بسط می‌یابد. در این مسیر، اندیشهٔ تأملی مرلوپونتی با تعهدی فلسفی به مارکسیسم همراه است ـ نه از موضع عضویت حزبی یا ایدئولوژیک ـ بلکه از جایگاه فیلسوفی مستقل و برجسته

به‌طورکلی، فلسفه‌های سیاسی بازتابی از تأملات فکری، اخلاقی و آرمان‌گرایانه‌اند که در قالب شعارهایی ساده، حقایقی دوپهلو، نظریات پیچیده و گاه تبلیغاتی شکل می‌گیرند و امکان گزینش و تفسیر آنها برای گروه‌ها و افراد مختلف فراهم است (میلز، ۱۳۹۹، ص۷).

از نگاه مرلوپونتی، این «بازکشف جهان» نه صرفاً تجربه‌ای زیبایی‌شناختی، بلکه نوعی گشودگی اصیل به واقعیت و شیوه‌ای برای حضور در جهان است؛ حضوری که خود، شکلی از التزام پدیدارشناسانه و هنرمندانه به‌شمار می‌رود.

در این چارچوب، هنر مدرن بستری برای مقاومت در برابر سلطه‌گری‌های اجتماعی و فشارهای بیرونی تلقی می‌شود. مرلوپونتی هنر را فضایی برای بیان حقیقت‌های زیسته و تجربهٔ انسانی می‌داند که از قید ایدئولوژی‌ها و قدرت‌های مسلط رهاست. هنرمند در این فضا می‌کوشد از رهگذر پدیدارشناسی، واقعیت‌های پنهان را آشکار سازد (کارمن و هنسن، ۱۳۹۴، ص۵۰۳ـ۵۰۴).

توجه مرلوپونتی به هنر مدرن، به‌ویژه تأکید او بر نگرش متفاوت پل سزان در مواجهه با پدیدارها، بر شباهت‌های بنیادین میان کنش فیلسوف و نقاش دلالت دارد. این نزدیکی به اصول پدیدارشناسی، مرلوپونتی را به تعهدی عمیق در تفکر فلسفی‌اش رهنمون می‌سازد.

شیفتگی او به هنر مدرن، به‌ویژه نقاشی، گواهی بر وسعت دید و تداوم تفکرش در این مسیر است. او با تحلیل آثار نقاشانی همچون پیکاسو و براک ـ که تحت تأثیر نگرش سزان و به‌عنوان بنیان‌گذاران «کوبیسم» در اروپا شناخته می‌شوند ـ توجه بیشتری به هنر مدرن معطوف می‌دارد.

چون بسیاری از سبک‌های نقاشی معاصر از کوبیسم منشأ گرفته‌اند، و با توجه به ظرفیت فلسفهٔ مرلوپونتی در تبیین هنر جدید و شناخت مؤلفه‌های آن، می‌توان این سبک‌ها را با رویکردی فلسفی بررسی کرد.

در این زمینه، جنبش «سوپره‌ماتیسم» که توسط کازیمیر مالویچ و بر پایهٔ تجربه‌های پیشین او در کوبیسم و فوتوریسم پدید آمد، به‌طور عمده از بازنمایی‌های بیرونی و نمادهای سلطه‌گرانه فاصله می‌گیرد و نوعی التزام به آزادی مطلق هنرمند از قیدهای سیاسی و اجتماعی را نمایان می‌سازد.

سوپره‌ماتیسم بر استفاده از اشکال هندسی و ساده‌گرایی در هنر تأکید دارد و با بهره‌گیری از رنگ‌های اصلی، در اثری همچون مربع سیاه بر زمینهٔ سفید به اوج خود می‌رسد.

مالویچ با این اثر، هدف خود را رهایی هنر از قید و بندهای سنگین واقعیت و گشودن افقی نو برای ظهور دوران تازه‌ای در هنر اعلام می‌کند. او معتقد است: آفرینش اثر هنری باید ناشی از فرایندی غیرارادی و ناخودآگاه باشد (Drutt, 2003, p134).

بدین‌سان، «سوپره‌ماتیسم» نه‌تنها به‌عنوان جنبشی زیبایی‌شناختی، بلکه به‌مثابهٔ بیانی از التزام هنرمند به آزادی، خلاقیت و رهایی از سلطهٔ بازنمایی و ایدئولوژی، قابل تحلیل است.

۴-۱. جنبش «هنر مدرن»

مبدأ مدرنیته به قرون هفدهم و هجدهم میلادی بازمی‌گردد و با تحولات بنیادین فلسفی، علمی و اجتماعی آن دوران پیوند دارد. این دوره با ظهور علوم جدید، دگرگونی‌های اجتماعی، انقلاب صنعتی و گسترش اندیشهٔ روشنگری همراه بود؛ عصری که باور به عقل و اتکا به خرد انسانی برای کشف حقیقت‌های کلی جهان، به‌عنوان مبنای تغییرات اساسی در نگرش‌ها و ساختارهای جوامع مطرح شد. اندیشهٔ فیلسوفانی همچون رنه دکارت، ایمانوئل کانت، هابز و لاک نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری بنیادهای نظری مدرنیسم هنری و تبیین مفاهیم زیباشناسانه ایفا کرده‌اند (برت، ۱۳۹۱، ص۹۱).

جنبش «هنر مدرن» با رد سنت‌ها و سبک‌های سنتی، در پی یافتن شیوه‌ای جدید برای بیان هنری و مفاهیم تازه برآمد. این جنبش مجموعه‌ای از سبک‌ها و جریان‌های متنوع را دربرمی‌گیرد که از امپرسیونیسم آغاز شده و به کوبیسم، فوتوریسم، اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم و انتزاع‌گرایی می‌رسد. ویژگی‌های مشترک این سبک‌ها عبارت‌اند از: نوآوری و تجربه‌گرایی، تحلیل فرم و فضا، و گریز از واقع‌گرایی. هنر مدرن با اشتیاق به بداعت و التزام به ابداع، خلاقیت و تفکر نو را دغدغهٔ اصلی خود معرفی می‌کند و با فاصله‌گیری از اشرافیگری، کاربرد تزئینی آثار را کنار می‌گذارد تا نقش متعهدانهٔ خویش را ایفا کند.

هنرمندان این عرصه بر آن بودند که آفرینش هنری نباید تابع مفاهیم مبهمی همچون «هماهنگی عام» یا «ضمیر ناخودآگاه جمعی» باشد، بلکه باید از درون تجربهٔ فردی و آگاهی خلاق هنرمند سرچشمه بگیرد (رید، ۱۳۹۹، ص۲۸)

در این میان، محتوای آثار هنری نیز در دوران جدید، دستخوش دگرگونی‌های عمیقی شد. انقلاب صنعتی و تحولات اقتصادی، در کنار تغییر نگرش حکام نسبت به هنر ـ که گاه با عدم حمایت و گاه با انتظار تحقق اهداف سیاسی همراه بود ـ سبب شد برخی هنرمندان به‌طور نسبی از جامعه جدا بیفتند. گرچه جریان هنر در هر عصر وابسته به حضور «حامی» است و هنرمند را به نیازمند طبقه یا گروهی خاص تبدیل می‌سازد، اما کنش هنرمند همواره نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری محتوا و ارائهٔ آثار دارد.

این کنش می‌تواند در قالب رفتاری چاپلوسانه برای نمایش نگرش‌های حامیان جلوه‌گر شود، یا متأثر از

ساختار اجتماعی، با التزام به نقش هنرمندانهٔ خویش، کنشی آزادانه در هستی را برگزیند. در هر صورت، بازتاب این موقعیت‌ها در آثار هنری، یا خوش‌آیند سلیقه‌های غالب است یا برخاسته از التزام درونی هنرمند خالق آن.

درنتیجه، جنبش هنر مدرن را می‌توان نه‌تنها به‌عنوان تحولی زیبایی‌شناختی، بلکه به‌مثابهٔ پاسخی فلسفی و اجتماعی به شرایط نوین جهان امروز تلقی کرد؛ پاسخی که در آن هنرمند، با فاصله‌گرفتن از نقش تزئینی و وابستگی‌های سنتی، به کنشگری خلاق تبدیل می‌شود و هنر را به عرصه‌ای برای بازاندیشی، مقاومت، و آفرینش معنا تبدیل می‌کند.

۵-۱. دیدگاه مرلوپونتی دربارهٔ هنر مدرن

جست‌وجو در منابع مکتوب برای فهم مفهوم فلسفی «التزام» در هنر و نسبت میان هنر و فلسفه از منظر مرلوپونتی، مخاطب را به خوانش آثار او در باب هنر مدرن رهنمون می‌سازد. تعدد قلم‌فرسایی وی در حوزهٔ هنر، مرهون نگرش پدیدارشناسانهٔ او به ادراک حسی است که با ستایش هنر مدرن قرین گشته است. از نظر مرلوپونتی، هنر مدرن و فلسفهٔ پدیدارشناسانه امکان کشف دوبارهٔ جهانی را فراهم می‌سازند که پیش‌تر به ادراک آمده، اما در زندگی روزمره مغفول مانده است.

او با این باور که فیلسوف امروزی نباید صرفاً در منطق و متافیزیک محدود بماند، بلکه باید به فهم و دریافت معنایی در رمان‌ها، اشعار، نقاشی‌ها و حتی افعال سیاسی توجه کند، به بیان مفاهیم فلسفی با تکیه بر آفرینش‌های هنر مدرن می‌پردازد. مرلوپونتی، به‌ویژه در مواجهه با آثار نقاشی پل سزان، نسبت عمیقی میان نگاه نقاش و نگاه فیلسوف احساس می‌کند؛ هر دو در پی بازنمود جهانی رازآلود، لایه‌مند و درهم‌تنیده با تجربهٔ زیسته‌اند.

به باور او، نقاشی امروزی برخلاف هنر تقلیدی، صرفاً به بازنمایی جهان نمی‌پردازد، بلکه امکان بازادراک آن را فراهم می‌سازد و راهی برای مواجهه‌ای اصیل با واقعیت ایجاد می‌کند؛ مواجهه‌ای که از خلال ادراک، بدنمندی و التزام زیسته محقق می‌شود.

مرلوپونتی معتقد است: مواجههٔ هنرمندانهٔ سزان با جهان، چشم‌اندازی نو در برابر دانش فلسفی معاصر می‌گشاید و صراحت نخستین را به عالم هنر بازمی‌گرداند. هستی جهان‌شمولی که سزان و نقاشی مدرن درصدد ارائهٔ آن برآمده‌اند، امری ناپیداست که در رویکردهای علمی و طبیعی حاصل نمی‌شود و تنها هنر امروزی با گریز از علم و تکیه بر شیوهٔ پدیدارشناسانه، موفق به کشف و نمایان ساختن آن شده است. در این بیان، تجربهٔ نقاش تجربهٔ ظهور امر بی‌زبان و نامرئی است.

برای نمونه، کوبیسم تجربه‌ای از تضاد و وحدت را ارائه می‌کند که مرلوپونتی آن را جست‌وجوی «راز پنهان» می‌نامد (شایگان‌فر، ۱۳۹۷، ص۶۶ـ۷۴). او همچنین می‌گوید: «چیزی که سزان پیشاپیش بیان کرد، کوبیسم با زبانی دیگر بیان نمود» (Waelhens, 1993, p140).

مرلوپونتی در مباحث آغازین خود در جهان ادراک، مفهوم «فضا» را شرح می‌دهد و تصور کلاسیک از جهان را ـ که مبتنی‌بر فیزیک نیوتنی و فضای مطلق با اعیان مادی و موقعیت‌های ثابت است ـ نقد می‌کند. این تصور در هنر سنتی نیز بازتاب یافته و حاصل آن نوعی نقاشی است با نگاهی خیره به نقطه‌ای در افق یا به تعبیر مرلوپونتی، «نگاهی خیره به بی‌نهایت». او با طرد این نوع نقاشی، معتقد است: «چنین نقاشی‌هایی فاصلهٔ خود با ناظر را حفظ می‌کنند و او را به درون خود نمی‌پذیرند» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱، ص۲۴).

از دیدگاه او، آنچه سبب اعتلای هنر مدرن می‌شود، ویژگی‌هایی همچون بی‌اعتنایی به ژرفانمایی (پرسپکتیو)، تغییر رنگ‌ها بر اساس گزینش هنرمند، استفاده از رنگ‌های غیرمعمول، و تحریف اشکال و اشیاست که در بیان ادراکی نو از محیط بازتاب می‌یابد. گذر از شکل ظاهری و گرایش به انتزاع در نقاشی، امکان هرگونه بیانی را فراهم می‌سازد و بیان مفهومی، فوق‌طبیعی، تعقیدی و مطلق را در نمایان ساختن اشکالی با ماهیت نشانه یا نمادهای عینی ممکن می‌سازد (رید، ۱۳۹۹، ص۱۱۶).

آثار نقاشی مدرن مد نظر مرلوپونتی عمدتاً به بازهٔ زمانی پایان قرن نوزدهم و نیمهٔ نخست قرن بیستم تعلق دارند. گرچه او به‌طور مستقیم به ویژگی‌های نقاشی انتزاعی (آبستره) نپرداخته و اغلب نوشته‌هایش دربارهٔ آثاری با موضوع اشیا، افراد یا طبیعت است، اما بازتاب نظریاتش را می‌توان در نقد نقاشی‌های انتزاعی نیز مطرح کرد. ژرفای نگرش مرلوپونتی، همراه با ماهیت مدرنیسم و ارزش‌های زیبایی‌شناسانه و ساختارگرایانهٔ هنر مدرن، چنین امکانی را برای مخاطبان فراهم ساخته است.

در این زمینه، باید اذعان داشت که هنر و فلسفه، همچون رابطهٔ استعاری چشم و ذهن، قادر به نمایان ساختن وجوه مغفول هستی و ایجاد نسبتی هماهنگ میان اجزای آن هستند. سبک‌هایی همچون «سوپره‌ماتیسم» شیوه‌ای نوین از تفکر و نگرش به جهان را ــ ورای الگوهای تحمیلی علم یا حیات سیاسی سرزمینی که در آن ظهور یافته‌اند ـ ارائه داده‌اند. تجربهٔ فردی و ذهنی هنرمند و بیان حالت‌های بیانی و ساختار تجربه‌ها، در هنر مدرن به اوج خود رسیده است. برای نمونه، آثار اکسپرسیونیست‌های انتزاعی همچون مادرول و روتکو، و آثار مالویچ ـ به‌ویژه تابلوی سفید در سفید ـ به نوعی بن‌بست بیانی و سکوت مطلق در زبان بصری منتهی شده‌اند (شایگان‌فر، ۱۳۹۷، ص۱۲۸).

۲. مالویچ و سوپره‌ماتیسم: هنر انتزاعی در تقابل با استبداد بلشویکی

تاریخ روسیه همواره با دگرگونی‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی گسترده‌ای همراه بوده که به‌طور مستقیم بر نگرش‌ها و محتوای سبک‌های هنری آن تأثیر گذاشته است. یکی از مهم‌ترین این تحولات با به قدرت رسیدن

بلشویک‌ها به رهبری لنین در اکتبر ۱۹۱۷ رقم خورد. بلشویک‌ها، جناح چپ‌گرای حزب سوسیال دموکرات کارگری روسیه، رهبری انقلاب را بر عهده داشتند و از هنر به‌عنوان ابزاری برای تثبیت ایدئولوژی کمونیستی و ساختن هویتی جدید برای اتحاد جماهیر شوروی بهره می‌بردند. آنان با ایجاد نهادهای امنیتی همچون «چکا» و بعدها «کا.گ.ب»، نظامی مخوف برای نظارت و سرکوب هرگونه مخالفت پدید آوردند و بر تمام عرصه‌های جامعه سلطه پیدا کردند

در چنین فضایی، عناصر مارکسیسم با قرائتی ایدئولوژیک، به‌عنوان کیش رسمی، چارچوبی برای حیات سیاسی و فرهنگی جامعه ارائه دادند؛ چارچوبی که تمام دادوستدهای عمومی و پیش‌فرض‌های فرهنگی را در جهت منافع دولت تک‌حزبی سوق می‌داد. با پایش مقامات رسمی حزب و دولت، پاک‌سازی سیاسی و اجتماعی روشن‌فکران، هنرمندان و دانشمندان صورت می‌گرفت (میلز، ۱۳۹۹، ص۲۰ـ۲۱). در همین برهه، حیات و فعالیت هنری مالویچ شکل گرفت و در دوران زمامداری لنین و استالین ادامه یافت.

کازمیر مالویچ در سال ۱۸۷۸ در خانواده‌ای از مهاجران لهستانی و طبقهٔ کارگر در کی‌یف ـ که آن زمان بخشی از روسیه و اکنون در خاک اوکراین است ـ به دنیا آمد. دوران کودکی‌اش در مناطق روستایی اوکراین سپری شد. جایی که از نزدیک با طبیعت و زندگی ساده آشنا شد و نخستین تجربه‌هایش در زمینهٔ رنگ و ساختار، شکل گرفت. اطلاعات موجود از کودکی و نوجوانی او عمدتاً از دو زندگینامهٔ ناتمام، آخرین آن مربوط به سال ۱۹۳۳، به‌دست آمده است.

تحصیلات وی در مؤسسات هنری مختلف سپری شد. گرچه در آغاز تحت تأثیر جنبش‌های سنتی‌تر مانند امپرسیونیسم و فوویسم قرار داشت، به‌تدریج به سوی هنر انتزاعی و مفاهیم نوین گرایش یافت و در نهایت، به یکی از پیشگامان برجستهٔ جنبش «آوانگارد» روسیه تبدیل شد. زندگی هنری کوتاه اما پربار او، آثاری نوآورانه، معناگرا و تأثیرگذار برجای گذاشت که از نظر زیبایی‌شناختی، دوران‌ساز تلقی می‌شوند. کارشناسان معتقدند: آثاری همچون سفید روی سفید، منطق ایجاز را در هنر مطرح کرده‌اند و بعدها الهام‌بخش هنرمندان اروپایی شدند.

گرچه مالویچ در زمان مرگش در سال ۱۹۳۵، در گمنامی نسبی به سر می‌برد و تنها برای دایره‌ای محدود شناخته شده بود، امروزه آثارش جایگاهی برجسته در تاریخ هنر قرن بیستم دارند و عملکرد هنری‌اش چنان موفقیت‌آمیز بوده که در چشم هنرمندان جوان، همپای مارسل دوشان در تالار «خدایان هنر» جای گرفته است (Fauchereau, 1993, p7).

مالویچ شخصیتی پیچیده و تأثیرگذار در تاریخ هنر جهان بود؛ فردی پرشور و پیشتاز که به اصول هنری خود ایمان داشت و از هنر به‌مثابهٔ ابزاری برای بیان مفاهیم روحانی و فلسفی بهره می‌برد. او معتقد بود: هنر باید از بازنمایی واقعیت‌های روزمره فراتر رود و با روحیه‌ای انقلابی، در پی شکستن قواعد و سنت‌های زمانه‌اش بود. با بهره‌گیری از شکل‌های ساده و مفهوم‌گرایی، کوشید احساسات ناب را به تصویر بکشد و از تقلید طبیعت فاصله بگیرد.

این نگرش‌ها او را در برابر هنرمندان و منتقدانی قرار داد که به روش‌های سنتی پایبند بودند؛ اما هیچ مخالفتی مانع از ارائهٔ آثار دلخواهش نشد. منش سیاسی و عقاید اولیهٔ مالویچ با انگاره‌های انقلابی بلشویک‌ها همسو بود؛ اما با گذر زمان و در دوران استالین، با تغییر موضع و مشکلات متعددی مواجه شد. او به نقد سیاست‌های فرهنگی دولت و ایدئولوژی حزب حاکم پرداخت و مخالفت خود را با تعریف ایدئولوژیک هنر ابراز کرد.

در نهایت، مالویچ به خاطر دیدگاه‌های سیاسی‌اش تحت تعقیب قرار گرفت و بسیاری از آثارش ممیزی یا ممنوع شدند. او در آغاز انقلاب، امیدوار به تحول فرهنگی بود و در سال ۱۹۱۸ مقالاتی در مجلهٔ آنارکی منتشر کرد که نشان‌دهندهٔ حمایت او از انقلاب و نقد ساختارهای سرمایه‌داری بود. اما به‌زودی دریافت که بلشویک‌ها هنر را ابزاری برای اهداف سیاسی خود می‌دانند، درحالی‌که او معتقد بود: هنر باید مستقل از هرگونه فشار سیاسی و ایدئولوژیک باشد.

با تحمیل ایدئولوژی رسمی و طرد مبانی هنر مدرن، فشار بر هنرمندان افزایش یافت و عرصهٔ فرهنگ و هنر روسیه زخمی خشونت‌های قدرت‌مداران شد. بلشویسم لنین، آموزه‌های مارکسیسم ـ لنینیسم را به استالین سپرد تا ضامن بقای سیاسی حزب باشد (مانتیفوری، ۱۴۰۰، ص۶۴۴).

مرلوپونتی در نقد منش فرهنگی بلشویک‌ها می‌نویسد: آنان روشن‌فکران را یا دشمن می‌دانند یا «ابلهان خاموش»، وی روشنفکران مورد قبول بلشویک‌ها را روشنفکرانی منفعل در امر بیان کلام سیاسی یا نگارش فلسفی می‌دانست و آنان را با مفاهیمی چون آزادی، انتخاب و انتقاد بیگانه می‌پنداشت (مرلوپونتی، ۱۴۰۱، ص۳۰).

در چنین فضایی سرکوبگر، هنرمندانی همچون مالویچ با ماهیت نوآورانه، تجربی و رادیکال آثارشان، مرزهای زیبایی‌شناسی را گسترش دادند و با خلاقیت خود، تغییر نگرش و انتزاع ناب را به هنر مدرن ارزانی داشتند (Fauchereau, 1993, p10).

جنبش «سوپره‌ماتیسم» در دههٔ دوم قرن بیستم در روسیه شکل گرفت و هدف اصلی آن دستیابی به خلوص مطلق در هنر بود. این سبک با بهره‌گیری از انتزاع کامل، آثاری مبتنی‌بر اشکال هندسی ساده و تفکری ریاضی‌گونه ارائه داد. سوپره‌ماتیسم، همچون کنستروکتیویسم، به اصالت عقل باور داشت و در پی خلق پایگاهی زیبایی‌شناختی بود که در آن ساخت اثر هنری، ارائه‌ای بی‌واسطه و روشن از هندسه تلقی می‌شد.

این جنبش، هنری این‌جهانی و غیرمذهبی را ترویج کرد که از رسالت بازنمایی ایدئولوژیک فاصله می‌گرفت. مالویچ شکل مربع را ــ به خاطر نبود آن در طبیعت ــ عنصری بدیع دانست و آن را محور آثار خود قرار داد (گودرزی دیباج، ۱۳۹۱، ص۵۶۹ـ۵۷۰).

سوپره‌ماتیسم از کوبیسم و فوتوریسم منشعب شد، اما مالویچ این جنبش‌ها را به علت وابستگی‌شان به

بازنمایی اشیای عینی ناکافی می‌دانست. او سوپره‌ماتیسم را گامی اصیل‌تر معرفی کرد که کاملاً از عینی‌گرایی جدا می‌شود. او با خلق اثر مربع سیاه بر زمینهٔ سفید، اعلام کرد: «هنر دیگر در فکر خدمت به دولت و مذهب نیست؛ و دیگر آن اشتیاق را ندارد که تاریخ آداب و رسوم را تصویر کند یا به اشیا نظر داشته باشد و می‌خواهد سرِپای خود و برای خود، بدون توسل به هر چیزِ دیگر، ادامهٔ حیات دهد» (Bowlt, 1976, p133).

سوپره‌ماتیسم با ویژگی‌های بصری متمایز، همچون اشکال هندسی ساده، رنگ‌های محدود، ترکیب‌بندی پویا و فضای غیرعینی شناخته می‌شود و در سه مرحلهٔ اصلی تکامل یافت: دورهٔ سیاه، رنگی، و سفید. این مراحل با مربع‌های سیاه، قرمز و سفید تعریف می‌شوند که هریک نمادهایی کلیدی در این جنبش‌اند:

مربع سیاه: آغازگر سوپره‌ماتیسم و نماد رهایی کامل از واقعیت عینی است. این شکل، حرکت به سوی «صفر مطلق هنری» را نشان می‌دهد؛ نقطه‌ای که هنر از بازنمایی جهان بیرونی فاصله می‌گیرد و به اصول بنیادین خود بازمی‌گردد

مربع قرمز: نماد انقلاب، پویایی و نیروی تغییر است. این شکل، بیانگر شور تحول‌خواهی و گسست از سنت‌های تثبیت‌شده در هنر و جامعه است.

مربع سفید: نمایانگر خلوص، بی‌نهایت و جهانی ذهنی است. مالویچ آن را بالاترین سطح بیان هنری در سوپره‌ماتیسم می‌دانست؛ فضایی که در آن، هنر به سکوتی متعالی و آزادی مطلق از هرگونه بازنمایی می‌رسد به گفتهٔ فوشرو، این سه شکل در جامعه نیز معانی نمادین دارند: مربع سیاه نشانهٔ اقتصاد، مربع قرمز نمایشگر انقلاب، و مربع سفید نمایانگر اقدام خالص و بی‌واسطه است (Fauchereau, 1993, p20).

در مجموع، سوپره‌ماتیسم نه‌تنها جنبشی زیباشناختی، بلکه واکنشی فلسفی و سیاسی به سلطهٔ ایدئولوژیک بلشویکی بود. مالویچ با بهره‌گیری از انتزاع ناب، هنری را بنیان نهاد که در برابر فشارهای سیاسی ایستادگی می‌کرد و با خلق جهانی بصری مستقل، امکان تجربهٔ آزادی، خلاقیت و حضور ذهنی را برای مخاطب فراهم می‌ساخت. آثار او، به‌ویژه در بستر سرکوب و تفتیش دوران استالین، گواهی بر التزام هنرمند به حقیقتی فراتر از ایدئولوژی‌اند؛ حقیقتی که در سکوت مربع سفید، در خلوص ساختار، و در جسارت فاصله‌گیری از بازنمایی، تجلی می‌یابد.

مالویچ همگامی هنر با عصر مدرن را محرک ظهور سبک‌های نو و ابداع در هنر می‌دانست. او معتقد بود: «هنر باید همگام با عصر خود پیش رود. تمام سبک‌های هنری گذشته مانند لباس‌های کهنه‌ای هستند که باید تعویض و دور انداخته شوند؛ چون زمان در حال تغییر و تحول است و جسم ما متعلق به دنیای مدرن است. پس هنر نیز باید همگام و مطابق با تغییر و تحولات باشد... . زیبایی‌های بسیاری وجود دارند که باید بر همگان آشکار شوند و هنرمند خلاق در پی کشف آن زیبایی‌هاست تا آنان را در معرض نمایش بگذارد (Bowlt, 1976, p133).

وی همچنین نقش هنر را در بیان احساسات ناب انسانی بسیار مهم تلقی می‌کرد و بر این باور بود که «همهٔ

انسان‌ها درگیر زندگی جانکاه و سخت خود هستند و به نوعی زندگی خود را مصیبت‌بار می‌دانند. هنر تنها راه نجات از این وضعیت است. پس هدف از هنر برتری‌دادن به احساسات است (Bowlt, 1976, p133).

مالویچ هنری را که فاقد تحول و دگرگونی باشد، هنری تقلیدی و در اصطلاح «هنر مرده» می‌نامید و آن را فاقد ارزش‌های زیباشناسانه و تحسین‌برانگیز می‌دانست. او با به‌کارگیری عباراتی همچون «غیرعینی و ذهنی»، دربارهٔ تابلوی مربع سیاه خود می‌گوید: «این تابلو کاملاً غیرارادی خلق شده است» (Drutt, 2003, p79). این عبارت، تأکیدی است بر نقش ذهنیت و احساسات محض در فرایند خلق هنری، و نشان‌دهندهٔ فاصله‌گیری او از بازنمایی‌های عقل‌گرایانه و واقع‌گرایانهٔ هنر سنتی است.

مالویچ با این دیدگاه و خلق آثاری مبتنی‌بر ادراک حسی، نگاه جامعه به هنر را دگرگون ساخت. او با رواج سوپره‌ماتیسم، جرئت بازاندیشی را به هنر بخشید و تحولی نوین در هنر نوین ایجاد کرد؛ تحولی که نه‌تنها در ساختار و محتوا، بلکه در بنیان‌های فلسفی و زیبایی‌شناختی هنر قرن بیستم تأثیرگذار بود.

نتیجه‌گیری

«پدیدارشناسی» با هدف ارائهٔ تبیینی نوین از نسبت آگاهی انسان با جهان، ادراک حسی را مبنای درک هستی قرار می‌دهد و رویکردهای علمی و عینی‌گرا را به چالش می‌کشد. موریس مرلوپونتی با تأکید بر وحدت سوژه و ابژه، هنر مدرن را مسیری برای آشکارسازی تجربهٔ زیسته و پیوند متافیزیکی هنرمند با جهان می‌دانست. او نقاشی را نه‌تنها هنری بصری، بلکه شیوه‌ای برای تجربهٔ جهان از خلال ادراک حسی تعریف می‌کرد؛ شیوه‌ای که به هنرمند امکان می‌دهد واقعیت را به‌صورت زیسته و نه صرفاً بازنمایی‌شده بازآفرینی کند.

در این چارچوب، التزام در هنر ـ به‌ویژه از منظر اگزیستالیسم ـ به‌معنای تعهد عمیق هنرمند به درگیری خلاقانه با جهان و بازتاب تجربه‌های اصیل انسانی است. هنرمند ملتزم، به‌باور مرلوپونتی، با خلق اثری که ریشه در ادراک حسی و تجربهٔ زیسته دارد، جهانی نو می‌سازد؛ جهانی که نه‌تنها دیدگاه شخصی او را منتقل می‌کند، بلکه مخاطب را به تأمل در هستی و بازنگری رابطهٔ خود با جهان دعوت می‌نماید. این التزام فراتر از خلق اثر، به‌معنای پذیرش مسئولیت هنرمند در برابر جامعه و زمانهٔ خویش است؛ جایی که او با نوآوری و آزادی خلاقانه، قواعد تحمیلی را به چالش می‌کشد.

در این میان، جنبش سوپره‌ماتیسم کازیمیر مالویچ، با تأکید بر خلوص فرم، رنگ و رهایی از بازنمایی عینی، نمونه‌ای برجسته از این التزام است. مالویچ در بستر محدودیت‌های سیاسی بلشویکی، هنری غیرعینی و مبتنی‌بر احساسات ناب خلق کرد که در تقابل با ایدئولوژی‌های تحمیلی رژیم کمونیستی قرار داشت و جرئت بازاندیشی

را به هنر بخشید. این جنبش که از کوبیسم و فوتوریسم فراتر رفت و بر مینی‌مالیسم و کنستروکتیویسم تأثیر گذاشت، با تعهد به همگامی با تحولات عصر مدرن، نگرش جامعه به هنر را دگرگون ساخت.

مالویچ، به‌عنوان هنرمندی ملتزم، با خلق آثاری که تجربه‌های حسی و ذهنی را بازتاب می‌دادند، زیبایی‌شناسی مدرن را بازتعریف کرد و راهی نو برای درک هستی و ارتباط انسان با جهان گشود. سوپره‌ماتیسم با این رویکرد، نه‌تنها به‌عنوان جنبشی زیبایی‌شناختی، بلکه به‌مثابهٔ پاسخی فلسفی به بحران‌های وجودی و سیاسی عصر خویش، تأملات بنیادین دربارهٔ نقش هنر در زندگی انسانی را غنا بخشید و همچنان الهام‌بخش هنر معاصر باقی مانده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

اسپیگلبرگ، هربرت)۱۳۹۶(. *جنبش پدیدارشناسی درآمدی تاریخی*. ترجمهٔ مسعود علیا. چ سوم. تهران: مینوی خرد.

برت، تری (۱۳۹۱). *نقد هنر: شناخت هنر معاصر*. ترجمهٔ کامران غبرایی. چ چهارم. تهران: نیکا.

رید، هربرت ادوارد (۱۳۹۹). *فلسفهٔ هنر معاصر*. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. چ چهارم. تهران: نگاه.

سارتر، ژان پل (۱۳۹۶). *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*. ترجمهٔ مصطفی رحیمی. چ شانزدهم. تهران: نیلوفر.

شایگانفر، نادر (۱۳۹۷). *تجربه هنرمندانه در پدیدارشناسی مرلوپونتی*. تهران: هرمس.

کارمن، تیلر و هنسن، ام. بی. ان. (۱۳۹۴). *مرلوپونتی: ستایشگر فلسفه*. ترجمهٔ هانیه یاسری. چ دوم. تهران: ققنوس.

گودرزی دیباج، مرتضی (۱۳۹۱). *هنر مدرن بررسی و تحلیل هنر معاصر*. چ سوم. تهران: سورهٔ مهر.

لنساف، مایکل ایچ (۱۳۹۸). *فیلسوفان سیاسی قرن بیستم*. ترجمهٔ خشایار دیهمی. چ ششم. تهران: ماهی.

مانتیفوری، سایمن سیبیگ (۱۴۰۰). *استالین: دربار تزار سرخ استالین از غضب قدرت تا مرگ*. ترجمهٔ بیژن اشتری. چ ششم. تهران: ثالث.

متیوز، اریک (۱۳۸۹). *درآمدی بر اندیشه های مرلوپونتی*. ترجمهٔ رمضان برخورداری. تهران: گام نو.

متیوز، اریک (۱۳۹۷). *موریس مرلوپونتی: پدیدارشناسی ادراک*. ترجمهٔ محمود دریانورد. تهران: زندگی روزانه.

محجل، ندا (۱۴۰۰). *از بدن تا هنر (پدیدارشناسی زیباییشناختی مرلوپونتی)*. تهران: فرزانگی.

مرلوپونتی، موریس (۱۳۹۱). *جهان ادراک*. ترجمهٔ فرزاد جابرالانصار، تهران: ققنوس.

مرلوپونتی، موریس (۱۴۰۱). *انسان دوستی و خشونت*. ترجمهٔ روشنک داریوش. تهران: دامون.

مرلوپونتی، موریس (۱۴۰۳). *تردید سزان و نوشته‌های دیگر موریس مرلوپونتی*. ترجمهٔ ناصر قاسمنژاد. رشت: فرهنگ ایلیا.

میلز، رایت (۱۳۹۹). *مارکسیست‌ها*. ترجمهٔ خشایار دیهمی. چ چهارم. تهران: فرهنگ نشر نو.

هیوز، هنری استیوارت (۱۳۹۳). *راه فروبسته، اندیشه اجتماعی در فرانسه در سال‌های درماندگی، از ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰*. ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند. چ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.

شایگان‌فر، نادر، ضیاءشهابی، پرویز (۱۳۹۰). تبیین تلقی پدیدارشناسانه مرلوپونتی از نقاشی‌های سزان. *فلسفی شناخت* (پژوهشنامه علوم انسانی). ۱(۶۵)، ۵۷–۸۱.

Bowlt, J. E. (1976). *Russian art of the avant-garde: Theory and criticism*, 1902-1934. New York: The Viking Press.

Drutt, M. (2003). *Kazimir Malevich: Suprematism*. New York: Guggenheim Museum Publications.

Fauchereau, S. (1993). *Malevich A. Swan*. Trans. New York: Rizzoli International Publications.

Merlea-Ponty, M. (1964). *Cézanne's doubt. In Sense and non-sense* (H. L. Dreyfus & P. A. Dreyfus, Trans., p 9–25). Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. (1960). *Indirect language and the voices of silence. In Signs* (p. 147–172).

Evanston, IL: Northwestern University Press. (Original work published 1952).

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). London: Routledge & Kegan Paul. (Original work published 1945).

Merleau-Ponty, M. (1964). *Eye and mind* (C. Dallery, Trans.). In J. M. Edie (Ed.), The primacy of perception: And other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history and politics (pp. 159–190). Evanston, IL: Northwestern University Press. (Original work published 1961).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی