

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان^۱ تعاملی «باران متن»

بر اساس مفهوم بدنمندی در فلسفه مرلوپونتی

دکتر مهدی خبازی کناری . دانشیار فلسفه جدید و معاصر غرب. گروه علوم تربیتی دانشگاه مازندران

mkenari@yahoo.com

صفا سبیطی . دانش آموخته دکتری پژوهش هنر. دانشگاه الزهرا

safasebti@yahoo.com

چکیده: تعامل با رویداد هنر تعاملی اعم از تعامل فیزیکی و یا تعامل از طریق رسانه‌های جدید مجازی، صرفاً دیدن اثر هنری نیست. در این رویارویی، مواجهه بدنی مخاطب با کار، نقشی اساسی، هم در درک و هم در تعامل ایفا می‌کند. این تفاوت اساسی شیوه‌ای متفاوت را برای تحلیل هنر تعاملی طلب می‌کند. شیوه‌ای که اساس آن بر تحلیل کنش بدنی مخاطب در آمیختگی با فضای رویداد تعاملی و فضای مجازی باشد. با این توضیح، «بدنمندی» نقشی اساسی در تحلیل کنش مخاطب ایفا می‌کند. در این مقاله بر آن بودیم تا تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی «باران متن» را با چنین رویکردی تحلیل کنیم. بدین منظور تلاش کردیم تا ارتباطی بین مفاهیم فلسفی «مرلوپونتی» و تعامل در چیدمان تعاملی «باران متن» برقرار کنیم. «بدنمندی»، یکی از مفاهیم بنیادین فلسفه مرلوپونتی است. به زعم وی، سوژه پیش از اینکه در صدد شناختن و اندیشیدن بر آید، درهم‌تنیدگی بدنی او با محیط است که درک او را از جهان و کنش‌های او را در جهان شکل می‌دهد. نتیجه پژوهش حاکی از آن است که در چیدمان مزبور نه بدن مخاطب ابزاری برای کنش اوست و نه ذهن او واسطه‌ای برای شناخت رویداد است، بلکه به جهت درهم‌تنیدگی حسی و حرکتی مخاطب با رویداد، درک و تعامل بطور همزمان اتفاق می‌افتد. مخاطب در فضایی وهمی-تخیلی درهم‌تنیده با رسانه مجازی به تعامل می‌پردازد، اما نه فقط با نگرستن بلکه او با تمامی حسیت و حرکت وارد رویدادی آمیخته از وهم و واقعیت می‌شود که به واسطه حضور بدنمند او متحقق می‌شود. این به منزله کنشی بر اساس ارتباطی بدنی بجای قضاوت زیبایی‌شناسانه است.

واژگان کلیدی: تعامل، مرلوپونتی، بدنمندی، مخاطب، چیدمان تعاملی «باران متن»

مقدمه

هنر تعاملی^۲ حیطة باز و گسترده‌ای از هنر معاصر است که از طرفی مورد استقبال هنرمندان و از طرف دیگر مورد توجه پژوهشگران هنر قرار گرفته است. اما تفاوت‌های اساسی آن با رسانه‌های دیگر هنر، ضرورت پرداختن به مباحث نظری برای فهم و تحلیل این حیطة از هنر را ایجاب می‌کند و همین ضرورت در مقاله حاضر مورد نظر نگارندگان بوده است. تفاوت‌های اساسی بین هنر تعاملی و رسانه‌های هنری دیگر از جمله حضور مخاطب در کار، غیر قابل پیش بینی بودن پایان کار به واسطه حضور و دخالت مخاطب، ارتباط بدنی مخاطب با کار بجای نگرستن صرف به اثر، اهمیت فرآیند پیشرفت کار بجای اثر هنری پایان یافته (و تفاوت‌های دیگری که در این مقاله مجال پرداختن به آن‌ها نیست) جستجو برای یافتن بنیان‌های نظری جهت تحلیل انواع هنرهای تعاملی را ضروری می‌نماید. با توجه به این تفاوت‌های اساسی، هدف ما در این مقاله ارائه شیوه‌ای متناسب با هنر تعاملی برای فهم و تحلیل این حوزه از هنر بوده است. به همین منظور نمونه‌ای از هنر تعاملی را انتخاب کرده‌ایم و با رجوع به مفاهیم فلسفی مرتبط، به تحلیل آن خواهیم پرداخت. لازم به ذکر است که در سال‌های اخیر در کشور ما مقالاتی در زمینه هنر تعاملی در نشریات معتبر انتشار یافته است که می‌توانند به عنوان منابعی مرتبط با مقاله حاضر مورد مطالعه قرار گیرند، از جمله: «پیوستار زمانی - مکانی باختین در هنر تعاملی جدید (بررسی تطبیقی دو نمونه ی فرهنگی)» (مصباح، گیتا، و رهبرنیا، زهرا، ۱۳۹۰). نشریه مطالعات تطبیقی هنر (۱): ۱. «مبادی پدیدارشناسی هرمنوتیک در چیدمان تعاملی وقتی چیزی رخ نمی‌دهد اثر ارنستو نتو»، رهبرنیا، زهرا، مافی تبار، آمنه. (۱۳۹۴). فصلنامه علمی پژوهشی کیمیای هنر، (۱۵): ۴. «مفاهیم فلسفی مرلوپونتی: بستری برای تحلیل هنر تعاملی - نگاهی به پرفورمنس "کشت زار" سبطی، صفا، رهبرنیا، زهرا و خبازی کناری، مهدی. (۱۳۹۵). فصلنامه علمی پژوهشی کیمیای هنر، ۱۹.

طرح مساله

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

کثرت پژوهش‌های انجام شده نشان می‌دهد که بسیاری از پژوهشگران، رویکرد تاریخی را برای تبیین این هنر بکار گرفته‌اند. لین هرشمن (-۱۹۴۲)، فرانک پوپر (-۱۹۱۸) و دیوید تافلر (-۱۹۵۳) ریشه تاریخی هنر تعاملی را هنر آوانگارد و توسعه‌ی قالب‌های رسانه‌های جدید، هنر تعاملی را مرهون پیشرفت تکنولوژی و استفاده از تکنولوژی در حوزه‌ی هنر در طی قرن بیستم می‌دانند (هرشمن، ۱۹۹۳، ص. ۴۳۱، پوپر، ۲۰۰۶، ص. ۱۲، تافلر، ۱۹۹۸، ص. ۲۷). فارغ از منشا و تحولات تاریخی، شکل‌گیری و تکوین، هنر تعاملی هنری است که با حضور فعال مخاطب و فرآیند تاثیرگذار تعامل او با کار هنری گره خورده است. این امر باعث ایجاد تغییراتی اساسی در حوزه هنر گردیده است، به طوری که نمی‌توان آن را همچون سبکی نو در عالم هنر مورد ارزیابی قرار داده و به ریشه‌یابی تغییر در تمایلات زیبایی‌شناسانه دوران بسنده کرد. چنین تغییر بنیادینی در حوزه هنر برخی دیگر از نظریه‌پردازان را بر آن داشته است تا به بازخوانی نظریه‌های پیشین بپردازند شرح و تحلیلی هستی‌شناسانه^۳ از هنر تعاملی و طبقه‌بندی این حوزه از هنر ارائه دهند. از جمله دیوید سالتز تفاوت هستی‌شناسانه هنر تعاملی با هنرهای دیگر را در تفاوت رمزگان‌های آن می‌انگارد (سالتز، ۱۹۹۷، ص. ۱۲۳). برخی دیگر از نظریه‌پردازان هنر تعاملی را از جنبه تجربه مخاطب مورد تامل قرار داده‌اند. هایلز در مقاله "گوشت و فلز: با طرح مسأله بدنمندی در محیط‌های مجازی" ضمن تاکید بر تمایز بدن و بدنمندی، در صدد است تا ارتباط این دو را آستانه‌ای برای تحلیل خود از تعامل در حوزه دستاوردهای دنیای مجازی قرار دهد. وی می‌گوید که در حوزه دنیای مجازی، تجربه بدنمندی در تعامل به شیوه "حضور" به صفر می‌گرایید (هایلز، ۲۰۰۲، ص. ۲۹۷). استرن (-۱۹۷۷) نیز در کتاب «هنر تعاملی و بدنمندی» به مطالعه بدنمندی در هنر تعاملی دیجیتال می‌پردازد. به نظر او چیدمان‌های تعاملی دیجیتال، همانند آثار هنری دیگر، به فعلیت رسیدن خلاقیت هنرمند در اثر هنری نیستند؛ بلکه آن‌ها ابژه‌های تکنولوژیک هستند. منظور او از ابژه تکنولوژیک این است که، آن‌ها همچون اثر هنری ابژه^۴ دیدن و قضاوت کردن مخاطب نیستند، بلکه شرایطی را فراهم می‌کنند که مخاطب به آن نزدیک شود و بدنش با حرکت، فکر و حس با کار تعامل برقرار کند (استرن، ۲۰۱۳، صص. ۵۴-۵۵). با نگاهی اجمالی به دیدگاه نظریه‌پردازانی که ذکر آن‌ها آمد، بر آن بودیم تا از طرفی محدوده پژوهش‌های انجام شده مطلع شویم و از

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

طرف دیگر با در نظر داشتن پژوهش‌های فوق، تمایز رویکرد نگارندگان این مقاله را با پژوهش‌های انجام شده واضح کنیم و از دوباره‌گویی یا مرور نظریه‌های عنوان شده، بپرهیزیم.

مسئله اصلی در این مقاله تفاوت بارز اثر هنری با هنر تعاملی و نیز تفاوت مواجه شدن مخاطب با اثر هنری، و رویارویی او با رویداد هنر تعاملی است. در این راستا می‌خواهیم بدانیم بدن و بدنمندی^۵ چگونه کنش‌های تعاملی مخاطب را شکل می‌دهد. با این هدف ضمن دوری گزیدن از چارچوب‌های هستی‌شناسانه و ارزش‌گذارانه از منظری فلسفی و با رویکردی پدیدارشناسانه^۶ به مسئله بدنمندی در تعامل می‌پردازیم.

بدین منظور، با هدف تحلیل هنر تعاملی، چیدمان تعاملی^۷ «باران متن»^۸ را انتخاب کردیم تا با تأکید بر مسئله بدنمندی، قدم به قدم تحلیل خود را از تعامل مخاطب با این رویداد ارائه دهیم. در تحلیل چیدمان تعاملی «باران متن» می‌خواهیم بدانیم که نحوه ارتباط مخاطب با این رویداد تعاملی چگونه است؟ آیا در هنر تعاملی همانند اثر هنری، مخاطب با فاصله به اثری می‌نگرد که در مقابل چشم اوست؟ آیا تعامل حاصل فهم و شناخت یا قضاوت زیبایی‌شناسانه مخاطب درباره اثر هنری است یا مخاطب به نحوی غیرقضاوتگر با آن مواجه می‌شود؟ در نهایت می‌خواهیم بدانیم چگونه تعامل با مساله بدنمندی رابطه‌ای جدانشدنی دارد.

«بدنمندی» وضعیت آغازین مواجهه و تعامل در فلسفه مرلوپونتی

تغییر جهت‌گیری از قضاوت درباره شیء هنری به فرآیند فعال و تعاملی مخاطب و همچنین تغییر جایگاه مخاطب از وضعیت بیننده منفعل به وضعیت تعاملگر فعال، ضرورتاً رویکردهای جدیدی را نسبت به تحلیل این هنر برمی‌انگیزد. برای نیل به این هدف، مقاله حاضر از دیدگاه فلسفی مرلوپونتی^۹ (۱۹۰۸-۱۹۶۱) در موضوع «بدنمندی» و «رابطه پیشاشناختی»^{۱۰} سوژه با جهان، به عنوان «مبانی نظری» پژوهش بهره گرفته است. مرلوپونتی برای وارد شدن به بحث «بدنمندی» از ادراک حسی آغاز می‌کند. به نظر وی ادراک نه دریافت کیفیت‌های حسی چیزهاست و نه حکم درباره آنها. ادراک نه دریافت منفعلانه اجزا منفصل امور حسی است و نه حاصل استدلال از طریق قوای عقلی است؛ بلکه شیوه مواجهه بدنی ما و طریقه دستیابی ما به جهان است و به باور او این شیوه مواجهه، مقدم بر تفکر است. «رابطه پیشاشناختی» با جهان از نظر مرلوپونتی بدین معناست که جهان ابژه‌ای برای مشاهده و شناخت سوژه اندیشنده نیست؛ بلکه سوژه

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

بدنمند در میان جهان قرار دارد و بدنمندان جهان را درک می‌کند؛ تا جایی که بنیان اندیشیدن به جهان هم بر رابطه بدنمندان با جهان استوار است. این پژوهش ضمن استفاده از مفاهیم و مبانی فلسفی مرلوپونتی تلاش می‌کند تا ارتباطی دوسویه بین مفاهیم مرلوپونتی با چیدمان تعاملی «باران متن» برقرار کند و تعامل بدنی مخاطب با این رویداد را مورد تحلیل قرار دهد. این در حالی است که منظور ما، تطبیق یک به یک مفاهیم مرلوپونتی با چیدمان تعاملی مزبور نیست، بلکه می‌خواهیم با طرح مفهوم بدنمندی چنانکه مرلوپونتی به شرح آن می‌پردازد، با رویداد هنری از وجهی پیشا-زیبایی‌شناسانه^{۱۱} مواجه شویم و به تحلیل آن بپردازیم. تاکید بر تحلیل پیشا-زیبایی‌شناسانه از آن جهت است که در زیبایی‌شناسی، تحلیل بر اساس قضاوت درباره زیبایی ابژه هنری شکل می‌گیرد، در حالی که در هنر تعاملی، مخاطب پیش از هر قضاوتی درباره زیبایی، در میان رویدادی قرار می‌گیرد که خود جزئی از آن است.

روش پژوهش: پدیدارشناسی به مثابه رویکردی متمایز از قضاوت زیبایی‌شناسانه

پژوهش حاضر مفهوم کانونی بدنمندی، مأخوذ از فلسفه مرلوپونتی را در متن هنر تعاملی به شیوه‌ای توصیفی مورد تحلیل قرار می‌دهد. نظر به اینکه هدف ما از طرح مفهوم بدنمندی مواجهه‌ای غیرزیبایی‌شناسانه با رویداد تعاملی مورد نظر بوده و خارج از حوزه قضاوت زیبایی‌شناسانه است، موقتاً از پیش‌فرض‌های زیبایی‌شناسی دوری می‌گزینیم و با رویکردی پدیدارشناسانه نقش بدن و بدنمندی را در درک و تعامل با رویداد هنر تعاملی و به طور اخص در چیدمان تعاملی «باران متن» جستجو و تحلیل می‌کنیم.

چیدمان تعاملی «باران متن»

«باران متن» عنوان چیدمانی تعاملی در فضای دیجیتال است که اولین بار توسط کامیل یوتریک^{۱۲} (-) (۱۹۷۰) و رونی اچیتو^{۱۳} (-) (۱۹۵۸) در سال ۱۹۹۹ در دانشگاه نیویورک به اجرا درآمده است.^{۱۴} این چیدمان تعاملی متشکل از صفحه نمایش بزرگی است که مخاطبان از طریق برنامه‌های کامپیوتری تدوین شده با ایستادن در برابر آن قادرند بدن را خود همانند تصویر خود در برابر آینه ببینند، با این تفاوت که تصویر خود را به صورت تصویری سیاه و سفید می‌بینند. مخاطبان وقتی با صفحه نمایش روبرو می‌شوند، خودشان را

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

می‌بیند که در برابر آینه‌ای بزرگ ایستاده‌اند و در همان حال حروفی رنگین و متحرک از بالای صفحه نمایش همچون بارش برف یا باران بر سر و شانه‌ها و بدن‌های آنها فرو می‌ریزد.



چیدمان باران متن، ۲۰۱۵، The Smithsonian American Art Museum

مرجع عکس: <http://www.washingtonian.com/2015/04/24/>

ریزش حروف به گونه‌ای است که به حرکات بدنی مخاطب پاسخ می‌دهد؛ به طوری که مخاطب می‌تواند آنها را بر روی سر و شانه‌ها و یا بازوان خود بگیرد، آن‌ها را به بالا پرتاب کند یا اجازه دهد که دوباره به زمین فرو ریزند. اگر مخاطب به اندازه کافی حروف را بر بازوان گشوده خود جمع کند، می‌تواند واژه یا عبارتی حاصل از کنار هم قرار گرفتن حروف فرآهنگ آورد، به طوری که این واژه‌ها بر روی بازوان او پدیدار می‌شوند و با پس کشیدن دست‌ها، واژه‌ها دوباره به حروف جدا از هم متلاشی می‌شوند و به زمین فرو می‌ریزند. حروفی که از بالا همچون باران می‌بارند و واژه‌هایی که با حرکات بدنی فعال مخاطب ساخته می‌شوند، بخش‌هایی از شعری با عنوان «بگو، تو» سروده‌ی ایوان زیمروث^{۱۵} است. محتوای این شعر درباره‌ی رابطه‌ی بدن و زبان است.

هنرهای دیجیتالی بطور کلی پنجره‌هایی را بواسطه صفحه نمایش باز می‌کنند که می‌توانیم تصاویر و اطلاعاتی را که در «طرف دیگر» قرار گرفته‌اند، در آمیخته با خودمان ببینیم. اما در چیدمان باران متن بطور خاص، تصویری که در مقابل مخاطب قرار می‌گیرد، همانند تصویر خود در آینه است، به طوری که صفحه

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

نمایش خودمان را به مثابه «ما»، در حالی که با حروف کلنجر می‌رویم، انعکاس می‌دهد. گویی از میان صفحه کامپیوتر عبور کرده‌ایم و خودمان را در «طرف دیگر» در فضایی وهمی-تخیلی در میان باریدن حروف می‌یابیم. در این کار چیزی که باعث غافلگیری مخاطب می‌شود، همزمان بودن آینه و پنجره است (بولتر، گلوراما، ۲۰۰۳، ص. ۲۲). با توصیف کلی که از این چیدمان ارائه گردید، حال می‌خواهیم بدانیم که مخاطب چگونه با آنچه در مقابل او در جریان است ارتباط برقرار می‌کند.

«دیدن» در چیدمان باران متن

در این چیدمان تعاملی مخاطب در مقابل صفحه نمایش قرار می‌گیرد و حرکت می‌کند یا اعضای بدن خود را حرکت می‌دهد. او می‌تواند بدن و حرکات خود را صفحه نمایش، همانند تصویر خود در آینه ببیند. در اولین رویارویی با تصویر بدن خود در آینه، حروفی را در صفحه نمایش می‌بیند که از بالا به آرامی به سمت او پایین می‌ریزند و در برخورد با شانه‌های از حرکت باز می‌ایستند. او می‌بیند چنانچه بازوان خود را باز کند می‌تواند حروف بیشتری جمع کند. اما این دیدن به چه معنایی است؟ آیا این دیدن شبیه دیدن اثری هنری است؟

در دیدن اثر هنری، مخاطب در مقابل اثر می‌ایستد و آن را نظاره می‌کند. چنانکه کانت در تحلیل زیبایی اثر هنری بدان اشاره می‌کند، مخاطب به دنیای خارج اثر تعلق دارد و از بیرون به آن نگاه می‌کند. کانت و بدنبال آن کل زیبایی‌شناسی مدرن، درک از هنر را منحصر به دیدن اثر هنری توسط مخاطب/بیننده می‌انگارد. درک و دریافت زیبایی‌شناسانه در اثر هنری با حکم درباره زیبایی آن، که برخاسته از ذهن قضاوتگر است، پایان می‌یابد. در حالی که هنر تعاملی سلطه دیدن را بر حس‌های دیگر به چالش می‌کشد. چرا که مخاطب تنها دیدن را تجربه نمی‌کند او می‌بیند، می‌شنود، لمس می‌کند، با تمامی ادراک در معرض کار قرار می‌گیرد و از طریق کنش بدنی به تعامل با آن می‌پردازد. این تفاوت بارز نشانگر آن است که هنر تعاملی اساساً از چارچوب تحلیل زیبایی‌شناسانه می‌گریزد. با این تلقی اگر مخاطب بواسطه دیدن و قضاوت زیبایی‌شناسانه با چیدمان باران متن مرتبط نمی‌شود، به چه نحوی با این کار ارتباط (اعم از درک و تعامل) برقرار می‌کند؟

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی... بدنمندی وجه ارتباطی مخاطب با چیدمان تعاملی

در چیدمان باران متن شاهد حضور فعال مخاطب در میان رویدادی هستیم که تنها با کنش بدنی مخاطب متحقق می‌شود. مخاطب به دنبال احساس لذتمندی از زیبایی ابژه هنری که در برابر حس باصراً او قرار گرفته، نیست؛ بلکه پیش از هر قضاوت زیبایی‌شناسانه درباره آن، با تمامی حسیت و حرکت بدنش در میان رویداد بوده و با آن به تعامل می‌پردازد. به عبارتی درک و دریافت اساساً بدنمندانانه بوده و این درک به حکم ذهنی نمی‌انجامد، بلکه با کنشی بدنمندانانه و تعاملی ادامه می‌یابد. با این تلقی از اهمیت بدنمندی در تعامل مخاطب، لازم است بر این مفهوم تمرکز بیشتری کنیم. بدنمندی مفهومی کلیدی در فلسفه مرلوپونتی است. از نظر او، بدن نظرگاه ما به روی جهان است. بدین معنی که، بدن وسیله تجارب حسی پراکنده و ناواضح نیست، یا به عبارتی ادراک حسی، مواجهه ساده و منفعلانه چشم و حس بینایی بر اساس جزییات داده‌های حسی نیست؛ بلکه این بدنمندی ما یا درهم‌تنیدگی بدن دارای حس و حرکت ما با جهان است که امکان دسترسی ما را به جهان فراهم می‌آورد. «بدن و جهان رباط‌هایی متداخل در یک تن مشترک‌اند که نه همچون وضعیت و واکنش بلکه همچون قسمی تقاطع، قسمی درهم‌تافتگی، یا در هم پیچیدگی رشته‌ها، در بافته‌ای واحد با هم ارتباط دارند» (کارمن، ۱۳۹۰، ص. ۱۲۳). ادراک حسی از بسیاری جهات آغازین و اساسی، پیش‌آگاهانه و پیش‌مضمونی است، یعنی پیش از آنکه ذهن ما معنای ادراک حسی را یک مضمون قابل تعقل بیابد، تأثرات آن را بطور عینی و ملموس درک می‌کند. نتیجه آنکه این بدن من است که در ادراک جهان نقش مسلط و غالب را دارد (پریموزیک، ۱۳۸۷، ص. ۲۶). ادراک امری وابسته به بدن است که به حس‌های منفرد بدن محدود نمی‌شود، دریافتن به واسطه بدنمندی است، بدون اینکه در مورد آن حکمی صادر شود و یا حتی اندیشه و تأمل شود. مرلوپونتی تأکید می‌کند که ادراک وضعیتی منفعلانه در پذیرندگی حالت‌های حسی مجزا از هم نیست. ادراک هم حسیت است و هم دانستن از طریق بدن و نه از طریق ذهن. «حس کردن چیزی به این معنا صرف‌ثبت کردن یا احساس کردن آن نیست، بلکه دریافتن آن، یا سر در آوردن از آن است» (کارمن، ۱۳۹۰، ص. ۹۸). مسأله مهمی که مرلوپونتی از طریق مفهوم بدنمندی دنبال می‌کند، نقد اولویت رابطه عقلانی و نقد تسلط و تقدم اندیشیدن بر ادراک است. به

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

همین دلیل است که برای او پدیدارشناسی ادراک مهم می‌شود. در پدیدارشناسی ادراک، وی درک و آگاهی از جهان را به بدنمندی گره می‌زند و بدنمندی را واسطه ارتباط و آگاهی ما از جهان معرفی می‌کند. به زعم او بدنمندی فقط شیوه ادراک ما از جهان را شکل نمی‌دهد، بلکه وجه دیگر آن، ابراز و «کنش»، همزمان با دریافت است. بیان (نه فقط در شکل کلامی، بلکه هر نوع ابرازی) کنشی نیست که پس از ادراک تحقق یابد، بلکه ادراک اساساً بیانگر است (مرلوپونتی، ۲۰۰۰، صص. ۲۴۹-۲۵۰). این شیوه حضور سوژه، ناشی از درهم‌تنیدگی بدنی سوژه با جهان و افراد دیگر است. بدنمندی و جسمانیت در برگیرنده دو سطح همزمان از سوژه است که هم احساس را منفعلانه دریافت و هم فعالانه ابراز می‌کند (برودهورست، ۲۰۱۲، ص. ۲۲۸). ادراک و کنش را نه تنها نمی‌توان از هم مجزا کرد، بلکه آن‌ها، دو وجه توانایی وصل شدن سوژه به جهان‌اند. سوژه ادراک و کنش به واسطه بدنمندی با جهان مرتبط می‌شود؛ نه به واسطه اندیشیدن. به عبارتی بدنمندی به مثابه وجهی از سوژکتیویته سوژه است (رمدن-رملوک، ۲۰۱۲، صص. ۱۰۷-۱۰۸).

بدنمندی و فهم تصویر بدن خود در آینه

حال با این سوال مواجه می‌شویم که در چیدمان «باران متن» نگرستن مخاطب به خود، یا به تصویر بدن خود در آینه، در حالی که حرکت می‌کند و سعی می‌کند تا حروف را به چنگ آورد، چگونه با مفهوم بدنمندی قابل تحلیل است؟ آیا نگرستن به بدن خود، بدین معناست که مخاطب بدن خود را مثل چیزی همانند چیزهای دیگر تماشا می‌کند؟ و آیا تصویری که مخاطب از بدنش در آینه می‌بیند، ابژه‌ای برای شناخت اوست؟ مرلوپونتی در مورد تصویر بدن خود در آینه می‌گوید، آینه الحاق و گسترش ارتباط من با بدن من است. آینه فهم تصویر چیزی است که ابژه دیدن نیست، بلکه مثل وابستگی سایه من با من یا فهم وجود خود من است. این به منزله دریافتن هستی خود از پشت این پوسته ظهور یافته است. تصویر من در آینه، الحاق و اتصال تصویر با من است (مرلوپونتی، ۱۹۶۸، ص. ۲۵۶). مرلوپونتی از بکار بردن مفهوم الحاق تصویر با من می‌خواهد بگوید که تصویر بدن در آینه همانند چیزهای دیگری نیست که چشم و اندیشه من با فاصله از آن باشد و به عنوان چیزی جدای از من با آن مواجه شود، بلکه این تصویر با خود من درآمیخته است. وی بر مسأله «فهم» تصویر بجای «دیدن» تصویر خود در آینه تأکید می‌کند. اما آیا فهم از خود در

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

انتزاع از جهان و چیزها شکل می‌گیرد؟ پاسخ مرلوپونتی این است که من با جسمانیته شامل تمامی حسیت و قصدیت حرکتی^{۱۶} به سوی جهان هستم و من بودن، بواسطه حضور جسمانی یا بدنمندی در میان و در ارتباط با چیزها و جهان تحقق می‌یابد. من بودن به معنی وضعیتی بدنی در مواجهه با جهان و گشودگی جهان بر من است، وضعیتی از جاگرفتگی بدنی من، رو به جهان یا در جهان بودن بدنی من است. مفاهیم مختلفی از جمله قصدیت حسی و حرکتی، در جهان بودن بدنی، جاگرفتگی بدنی و ... که مرلوپونتی در توصیف بدنمندی بکار می‌برد نشان می‌دهد، منظور وی از بدنمندی، خود بدن به عنوان موضوع شناخت و یا ابزاری برای شناخت نیست. همین جاست که تفاوت پدیدارشناسی مرلوپونتی و پدیدارشناسی هوسرل (که مرلوپونتی بسیار تحت تاثیر آن بوده است) آشکار می‌شود. چنانکه هوسرل در توصیف پدیدارشناسانه خود اشاره می‌کند، بدن اولین پدیدار در برابر ذهنیت محض^{۱۷} است که سوژه به طور بدیهی آن را می‌فهمد. وی می‌گوید، بدن در ذهنیت سوژه اول به عنوان چیزی مادی پدیدار می‌شود که دارای کیفیت حسی است و دوم به عنوان چیزی است که من در روی آن با حس لمس و در درون آن با حرکت کردن، آن را به طور بدیهی در می‌یابم (رشیدیان، ۱۳۸۴، صص. ۴۳۷-۴۳۸). این بدان معناست که به نظر هوسرل آگاهی و اندیشه مقدم بر بدن و بدنمندی است. در حالی که به نظر مرلوپونتی بدن ابژه‌ای برای آگاهی نیست که بتوانیم آن را ببینیم و در این دیدن به فهمی شناختی از بدن خود برسیم، بلکه بدنمندی مقدم بر هر آگاهی و اندیشیدنی درباره بدن، اساساً امکان دریافت ما از جهان را شکل می‌دهد. با این توضیح من با دیدن بدن خود یا اعضای بدن خود در آینه نمی‌توانم به خودم وقوف پیدا کنم، بلکه بدن پوسته‌ای وابسته به من است، بدون آن که بتوانم آن را از هستی خود جدا کنم. به همین دلیل مرلوپونتی بجای دیدن تصویر در آینه از فهم تصویری سخن می‌گوید که برابر با فهم وجود من است و من در پس این ظهور می‌توانم به فهمی از خود بدنمندی، در حال حرکت و آمیخته با حسیت در میان جهان برسیم که فهم آن قابل انتزاع از جهان نیست. تصویر مخاطب در صفحه نمایش که همچون آینه‌ای بدن و حرکات بدنش را بازتاب می‌دهد، تصویری پیوسته به خود اوست. او بجای اندیشیدن بر اعضای بدن، خود را می‌فهمد و همزمان بدنمندانانه تلاش می‌کند تا حروف و واژه‌ها را بدست آورد. دستان خود را می‌گشاید؛ حروف بر دستانش جای می‌گیرند و

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

پیش از هرگونه تفکری به طور خودانگیخته خود را حرکت می‌دهد تا حروف بیشتری از فضای اطراف بدست آورد. این تلاش بدنی مخاطب است که تعامل را برقرار می‌کند نه تماشای تصویری متمایز از خود او و نه قضاوت درباره چیزی در برابر باصراه او. مخاطب هنر تعاملی بخشی جدایی‌ناپذیر از کار بوده و به واسطه بدنمندی به کار تعاملی گره خورده است. او بر اساس ارتباطی شناختی وارد تعامل با چیدمان نمی‌شود؛ بلکه بدنمندان با رویداد مواجه می‌شود و کنش تعاملی او، حاصل ارتباط بدنی او با چیدمان است و این شیوه ارتباط آغازینی است که تعامل را برقرار می‌کند.

مرلوپونتی همچنین به توانمندی بدن در اکتساب عادت‌ها اشاره می‌کند. وی عادت‌ها را نتیجه اکتساب از طریق شرطی شدن حرکتی و در قالب رسوب جسمانی توضیح می‌دهد. به نظر او:

بدن است که پیش از اندیشیدنی آگاهانه می‌فهمد. نیازی به اندیشه به وضوح آگاهانه نیست تا برای مثال به کلاه، ماشین و عصای خود عادت کنیم یا راحت با صفحه کلید کار کنیم؛ ما صرفاً از طریق فرآیندهای غیرتاملی در قالب رسوب حرکتی و وقوف جسمانی خودانگیخته با خودمان، آن‌ها را به بدن خود الحاق کنیم (شوسترمن، ۱۳۹۱، ص. ۲۵۲).

مساله کسب عادت‌های اکتسابی به گونه ای پیشاتاملی (پیش از هر گونه ارتباط شناختی) و بر اساس توانمندی حرکتی به واسطه بدنمندی، مساله مهمی برای تحلیل چیدمان مورد نظر محسوب می‌شود. در چیدمان باران متن، مخاطب در مقابل صفحه نمایش قرار می‌گیرد و گیرنده‌های موجود در محیط حرکات بدنی او را به عنوان داده‌ها دریافت می‌کنند و با نرم افزارهای کاربردی^{۱۸} خاصی متناسب با چیدمان، این داده‌ها را پردازش کرده و در صفحه به نمایش در می‌آورند. صرف‌نظر از ساختار تکنولوژیک آن، مخاطب در نگاه به صفحه نمایش، بدن خود را از منظری آگاهانه یا نگاه کردن بر حرکات و اندام‌های شخصی خود نمی‌نگرد، بلکه با حرکات بدنی در تعامل با چیدمان قرار می‌گیرد و چنان که مرلوپونتی اشاره می‌کند خود را از طریق وقوف جسمانی در می‌یابد. در این ورطه وقوف جسمانی بدن و حرکت، او حروف و واژگانی را در آینه می‌بیند که جسمیت می‌یابند و بر بدن اش فرو می‌ریزند. مخاطب بدون هیچ اطلاعی از تکنولوژی و بدون نیازی به اطلاع از ابزار، تنها با دیدن خود در آینه شروع به کنش های گوناگونی برای به چنگ آوردن حروف می‌کند و بدین ترتیب ارتباط بدنمندان حاصل از دیدن - حرکت کردن بوقوع می‌پیوندد.

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

دیدن حرکت دادن خود در آئینه

چنانکه اشاره شد، ارتباط بدنمندانۀ مخاطب با چیدمان حاصل از دیدن - حرکت کردن است. اما آیا می‌توان دیدن و حرکت کردن را از هم مجزا کرد، یعنی در لحظه دیدن، آیا مخاطب از حرکات بدنی خود جدا می‌شود و به حرکتهای خود نگاه می‌کند؟ مرلوپونتی در «دیدارپذیر و دیدارناپذیر»^{۱۹} (۱۹۶۸) توضیح می‌دهد که من نمی‌توانم خود را در حال حرکت ببینم و شاهد حرکت خود باشم. بلکه همین دیدارناپذیری، نشان می‌دهد که ادراک کردن و حرکت کردن مشابه و مترادف هم هستند: این بدین دلیل است که ادراک کردن هرگز پاسخی به حرکت کردن نیست؛ به طریقی که امید داشته باشیم آن را بفهمیم. ادراک کردن موفق نمی‌شود که حرکت کردن را بفهمد و من برای خودم نقطه صفر حرکت هستم، حتی در طی حرکت، من از خودم نقل مکان نمی‌کنم. بلکه ادراک و حرکت از همدیگر پدیدار می‌شوند (مرلوپونتی، ۱۹۶۸، صص. ۲۵۴-۲۵۵). این بدان معناست که حرکت دادن خود، همان حرکت کردن با خود و در نقطه صفر حرکت باقی ماندن است. بدن من چیزی مانند دیگر ابژه‌ها در برابر من نیست. من می‌توانم از هر چیزی فاصله بگیرم بجز بدنم، که همه ادراک و حرکاتم لزوماً در هم تنیده با آن است. همه تجارب من در ارتباط آنها با بدن من است و همه چیزها در آنجا و در فاصله از من قرار دارند؛ دور، نزدیک، بالا، پایین، چپ و راست. بدن من از حاضر شدن بر برابر من می‌گریزد (هیناما، ۲۰۱۲، ص. ۲۲۸). با این توصیف، حرکت مخاطب در این چیدمان بر اساس اشراف و فهم اعضای بدن خود مبنی بر حرکت دادن آن‌ها نیست و حرکات بدنی بواسطه دیدن یا بازی با اعضای بدن خود صورت نمی‌پذیرد؛ بلکه مواجهه‌ای بدنمندانۀ و همزمان با چیزی است که می‌بیند و آنچه که رخ می‌دهد. این رویداد پیش‌رونده حاصل ادراک پیش‌شناختی و گره خورده با حرکات بدنی مخاطب است. پس آیا می‌توان تعامل مخاطب را، در حالی که با آئینه بدن خود مواجه می‌شود به اندیشیدن درباره آن فروکاست؟

چیزی که مخاطب در صفحه نمایش می‌بیند و به طور همزمان به حرکت بدنی می‌پردازد و باز خود را درآینه درمی‌یابد، نه ابژه‌ای برای شناخت اوست و نه محرکی خارجی از محیطی جدای از خود او. او فقط بدن خود را نمی‌بیند؛ بلکه در رویدادی جدایی‌ناپذیر از دیدن و حرکت کردن بدن خود به سر می‌برد و این

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

رویداد، قابل تقلیل به برداشتی ذهنی، بازنمایی یا رفتاری نسبت به محیط نیست. او با حرکات بدنی خود (همچنانکه خود را در آینه می‌بیند و حرکت می‌کند) تلاش می‌کند تا حروفی که در صفحه نمایش به پایین فرو می‌ریزند، بدست آورد. مخاطب در این وضعیت، برای کنش تعاملی خود نیازی به بازنمایی هدف ندارد؛ یعنی برای گرفتن حروف نیازی به اندیشیدن درباره آن و استدلالی ذهنی برای کنش خود ندارد؛ بلکه کنش او، حاصل ارتباط بدنمندان و رویارویی بدنی- حرکتی او با حروف جسمیت یافته‌ای است که در آینه در اطراف خود می‌بیند. به زعم مرلوپونتی در ارتباط بدنمندان با جهان، ما به طور دائم برانگیخته می‌شویم تا چنان حرکت کنیم که بهترین درک و دریافت ممکن از جهان را بدست آوریم و برای آنکه چنین حرکتی در جهت حداکثر درک و دریافت صورت پذیرد، نیازی به بازنمایی ذهنی نیست؛ بلکه انجام دادن هر کنشی همچون جریان مداومی از فعالیت در پاسخ به احساس شخص از موقعیت تجربه می‌شود؛ بدون آن که نیاز به بازنمایی و تفکر استدلالی برای رسیدن به هدف باشد. این امر می‌تواند هدفدار باشد؛ بی آنکه کنشگر هدفی را در اندیشه خود بازنمایی کند (دریفوس، ۱۳۹۱، صص. ۲۱۲-۲۱۳). مرلوپونتی این هدفداری را قصدیت حرکتی به سمت دریافت بهتر از چیزها تلقی می‌کند. قصدیت حرکتی یعنی حرکت دادن بدن و هدف قرار دادن اشیا از طریق بدن، مستقل از هرگونه بازنمایی. این به معنای در جهان بودن بدنی فارغ از شناخت، به نحوی بدنمندان است. مرلوپونتی در جهان بودن بدنی ما را اینچنین توصیف می‌کند که ما در میان جهان و اشیایی هستیم که ما را به طرف خود جذب می‌کنند، حرکت‌های بدن و حسیات گره خورده با هم و با این حرکت‌ها، قصدیت دریافت بهتر ما از اشیا را رقم می‌زنند.^{۲۰} در این چیدمان، مواجهه مخاطب با چیزها (واژه‌ها) به معنای جسمیت مادی آن‌ها نیست، بلکه به طور حیرت‌انگیزی در جهت گرفت بهتری از جسمیت واژگانی است که در آینه می‌بیند؛ گویی بدن‌ها با حروف و واژگان گره می‌خورند و سوژه جسمانیت حروف را با بدنمندی خود دریافت می‌کند. او به هدف نگاه می‌کند، هدف او را به دنبال خود می‌کشد و ساز و برگ بدن آن چه را برای به آن جا رسیدن لازم است انجام می‌دهد (شوسترمن، ۱۳۹۱، ص. ۲۴۷). این ادراک حسی آغازین است که بی‌واسطه، پیش‌آگاهانه و خودانگیخته، از رویارویی بدنمندان ما با جهان سرچشمه می‌گیرد.

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

نیازی نیست که فکر کنم که چه کار می‌کنم یا بدانم در کجای فضا قرار گرفته‌ام، من فقط بدن خود را مستقیماً حرکت می‌دهم و به طور خودانگیخته نتیجه مورد نظرم را به دست می‌آورم بی آن که التفات خود را آگاهانه بازنمایی کنم (همان، ۲۴۸).

ضروری نیست که من فضای بیرونی و بدن خودم را مجسم کنم یا بدان بیانديشم تا بدنم را در آن فضا به حرکت درآورم. همین کافی است که بدنم در فضا وجود داشته باشد تا زمینه‌ای از کنش را برای من شکل دهد.

در هم تنیدگی فضای وهمی - تخیلی و واقعی

موضوع دیگری که در چیدمان باران متن حائز اهمیت است این است که مخاطب چه نسبتی با واژه‌هایی که همچون باران بر او فرو می‌ریزند، دارد؟ ریزش واژه‌ها چگونه بر او پدیدار می‌شود که او را دعوت به حرکت و تعامل می‌کند؟ پیش از پاسخ دادن به سوالات فوق لازم است به طور مختصر درباره واقعیت مجازی توضیح دهیم. این اصطلاح در دنیای تکنولوژی کامپیوتری به وضعیتی اطلاق می‌شود که در آن کاربر با محیطی شبیه‌سازی شده با واقعیت تعامل برقرار می‌کند. واقعیت مجازی تلاش می‌کند تا مرز بین واقعیت و دنیای مجازی را بشکند، اما در این تلاش ناموفق می‌ماند، چرا که نمی‌تواند احساسات را به طور واقعی به مخاطب انتقال دهد. واقعیت مجازی محیطی تخیلی است که عناصر خود را از واقعیت می‌گیرد ولی مخاطب نمی‌تواند همانند واقعیت به تمامی با این محیط ارتباط برقرار کند، چرا که واسطه ارتباطی او با این فضا، قوه بینایی بوده و با تحریک‌پذیری حس باصره و بخش‌هایی از مغز که حس حرکت را انتقال می‌دهند، همراه با حرکت‌های اندک سر و دست، تعامل بین کاربر و محیط برقرار می‌شود. از طرف دیگر کاربر می‌تواند متناسب با برنامه‌های مختلف کامپیوتری در قالب‌های مختلفی ظاهر شود؛ از جمله می‌تواند در قالب یک گیاه یا حیوان یا موجودی تخیلی و یا با چهره‌ای غیر از چهره خود شاهد حرکات «خودی فرضی» باشد. یعنی در واقعیت مجازی «من مجازی» با «من واقعی» هم هویت نیستند. اما در چیدمان تعاملی باران متن مخاطب در حقیقت با فضایی روبروست که در آن شاهد تصویری از خودش است. در این چیدمان نرم افزارهای کاربردی به گونه‌ای طراحی شده‌اند که مخاطب تصویری آینه‌ای از خود، بدن و حرکات خود را در صفحه نمایش می‌بیند. تعامل با این کار تنها بواسطه حس باصره نیست بلکه مخاطب با تمام حسیت و

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

حرکت بدن واقعی خود و یا به عبارتی به واسطه بدنمندی، با کار تعامل می‌کند. این در حالی است که تصویر واژه‌ها در آئینه، بر خلاف تصویر بدن او، تصویر چیزهایی واقعی و مقارن با واقعیتی نیستند که در اطراف مخاطب وجود دارند. همراه شدن تصویر بدن در آئینه (همانند رویدادی واقعی که افراد بارها با آن روبرو شده اند) و ریزش واژه‌ها، فضایی وهمی-تخیلی را برای تجربه مخاطب می‌گشایند که جایی میان واقعیت و تخیل قرار دارد. مخاطب در این فضا با غیاب تجربه حسی مواجه نیست، بلکه با نوعی از حضور بدنمندان در میان این فضا قرار دارد. او در آمد و شدی مدام بین حضور ادراکی در جهان و تجربه قدرتمند فضای وهمی-تخیلی است که با حضور تصویر واقعی بدن او در آئینه گره خورده است. در این فضای در هم تنیده تخیلی و واقعی مخاطب به تمایز فضایی واقعی و تخیلی نمی‌اندیشد، بلکه تجربه بدنمندان او به گونه‌ای است که هم در فضایی واقعی و هم در این فضایی تخیلی حاضر است؛ گویی او نه به تمامی اینجاست و نه کاملاً آنجاست. این حضور دو وضعی، رابطه حسیت را با واقعیت و تخیل آشکار می‌کند. به نظر می‌رسد که تجربه فضای وهمی-تخیلی تجربه‌ای دوگانه است. توان دوگانه فضای وهمی-تخیلی در این است که هم ابژه را از شکل می‌اندازد و هم آن را به شیوه‌ای به شدت برجسته‌تر ارائه می‌دهد؛ همچون تجربه چیزی که تجربه نشده است (دافورک، ۲۰۱۵، ص. ۳۹). با این حال فضای وهمی-تخیلی در چیدمان مزبور، مرز حضور و غیاب حسیت نیست، بلکه حسیت مخاطب هم در مواجهه با این فضا و هم در ادراک و تعامل با چیدمان فعال است. اما آیا حضور مخاطب در فضایی وهمی-تخیلی و واقعی را می‌توان از هم جدا کرد؟ برای پاسخ به این سوال باید سوالی اساسی‌تر را مطرح کرد و آن این است که آیا می‌توان مرزی برای فضای واقعی و فضای تخیلی قائل شد؟ آیا می‌توان به این تقلیل بسنده کرد که واقعی قابل تعیین و وهمی-تخیلی غیر متعین است؟ مرلوپونتی برای توصیف فضای وهمی-تخیلی از دیدن چیزهای واقعی آغاز می‌کند. او می‌گوید یک پیش‌فرض دیدن این است که ابژه دیدن، پایان نگاه خیره من است. پیش‌فرض دیگر این است که آنچه از طریق چشم دیده می‌شود، «شیء‌ای در خود»^{۲۱} است. به عبارتی چشمان من به عنوان تماشاگر از نمود کامل شیء متأثر می‌شود و آن را می‌بیند. در حالی که ادراک قادر نیست تا شیء را به تمامی درک کند و جسمانیت من بر ادراک «چیزها در خود» سایه می‌اندازد. البته این به معنی حجاب بین

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

من و شیء نیست، بلکه تمامیت «چیزها در خود» در برابر ادراک قرار ندارد. مرلوپونتی برای اثبات گفته خود به تفاوت دید یک‌چشمی با دید دوچشمی اشاره می‌کند. او می‌گوید که آن چه بوسیله دید یک‌چشمی ادراک می‌شود، همانند دید دوچشمی نیست. اما تلقی ما از اشیا، دیدن آن از منظر دید دوچشمی است. پس آیا می‌توان دید یک‌چشمی را وهمی، و دید دوچشمی را واقعی دانست؟ از طرف دیگر حتی در دید دوچشمی، شیء فاقد چگالی و جرم است او نیز چنانکه مرلوپونتی به آن استناد می‌دهد، بخش پستی شیء همواره از دیدن پنهان می‌ماند. نتیجه این که دیدن هنجار و معمول، به معنی متعین شدن آن برای بینایی نیست و دیدن همواره «خطایی از دیدن است» که در آن شیء از تعین بی‌بهره می‌ماند و اعتبار شیء در خود را از دست می‌دهد (مرلوپونتی، ۱۹۶۸، صص. ۷-۸). در اینجا است که از تعین شیء به منظور فهم و شناخت و تفکر درباره شیء دور می‌شویم و به تصور راه پیدا می‌کنیم. به طوری که «تصور» بخشی از قلمرو «دیدن» شیء می‌شود. اندیشیدن درباره چیز معین، خیال یا شبیحی می‌شود که پایداری و ثبات ندارد و امر اندیشیدنی [ابژه متعین دیدن] در پس لایه‌ای از نااندیشیدنی باقی می‌ماند (همان، ۳۸). این بدان معناست که در مواجهه ناگزیر بدنمندان با چیزها همواره در معرض درهم‌تنیدگی فضای وهمی-تخیلی با فضای واقعی هستیم و نمی‌توانیم مرز این دو را از هم متمایز بدانیم. امرخیالی و وهمی محصور در تخیل ما نیست، بلکه یک وجود ذهنی است که می‌توانیم در همان حال غیاب، ابژه آن را در خیال متصرف شویم. از طرف دیگر حضور واقعیت هم هرگز حضوری به معنای کامل و مستحکم نیست. امر خیالی توفیق بر یک امر دور از دسترس است که گویی بر حضور من دست‌اندازی می‌کند. رویدادی غیرواقعی در درون تجربه من است که من خودم را با آن و در میان آن بطور همزمان باور دارم. بنابراین امر خیالی به مثابه یک کیفیت معلق از حضور چیزهاست و همواره در هم تنیده با ادراک است (دافورک، ۲۰۱۵، صص. ۳۳-۳۴). با این نگاه، مخاطب در مواجهه با چیدمان باران متن در فضایی درهم‌تنیده از تخیل و واقعیت قرار دارد و بدنمندان آن را درک می‌کند و به آن پاسخ می‌دهد. او در حالی که ریزش غیرمتعارف حروف را می‌بیند، به واقعیتی مجازی نمی‌اندیشد، بلکه پیش از هر اندیشیدنی به واسطه بدنمندی در میان فضایی در هم تنیده از وهم و واقعیت قرار می‌گیرد و بدون اندیشیدن به تمایز آنها وارد تعامل بدنمندان با رویداد می‌شود.

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

نتیجه گیری

به نظر مرلوپونتی ادراک، پدیداری بدنی است و ما احساس خود را از امور جهان نه از طریق حالات ذهن و نه به واسطه حس‌های مجزا، بلکه بصورت حالات بدنمان تجربه می‌کنیم. بدن بجای اینکه وسیله تجربه حس باشد و یا علت آگاهی حس باشد، اساساً امکان دسترسی ما را به جهان فراهم می‌کند. ادراک حس، مواجهه ساده و منفعلانه چشم و حس بینایی و یا صدور حکم بر اساس جزئیات داده‌های حس نیست، بلکه درهم‌تنیدگی بدن دارای حس و حرکت با جهان است. این شیوه درک پدیدارشناسانه «خود»، آمیخته به بدنمندی و در جهان بودن بدنمند «خود» و همزمان با سایر پدیدارهاست. یعنی بدن تنها واسطه‌ای برای دریافت‌های حس نبوده؛ بلکه نظرگاه ما را برای هر نوع ارتباط با جهان شکل می‌دهد.

با نظر به رویکرد مرلوپونتی، در مواجهه با چیدمان «باران متن» مخاطب به نحوی پیش‌شناختی و بواسطه بدنمندی با رویداد تعاملی در فضایی آمیخته از وهم و تخیل و واقعیت قرار دارد که نمی‌تواند مرز مشخصی بین آن‌ها برقرار کند. این بدان معناست که تعامل نه حاصل حکمی شناختی از سوی مخاطب است و نه حاصل قضاوت زیبایی‌شناسانه اوست؛ بلکه مخاطب بدنمندانه با تمامی حواس و حرکت‌های بدنی با رویداد مواجه می‌شود، آن را درک می‌کند و همزمان به کنش و حرکت می‌پردازد.

در قضاوت زیبایی‌شناسانه مشاهده از طریق حس باصره بوده و اثر به عنوان ابژه‌ای در برابر حس زیبایی‌شناسانه سوژه است. دیدن اثر به منزله درک و دریافت ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه اثر است و اثر بر اساس قواعد متعین زیبایی‌شناسی مورد ارزش‌گذاری قرار می‌گیرد. در حالی که در مواجهه با هنر تعاملی ارتباط به واسطه بدنمندی بوده و در این مواجهه همه حس‌ها بطور جدایی‌ناپذیر از یکدیگر فعال هستند. در این وضعیت، درک بدنمندانه مخاطب از طریق قرارگیری در میدان ادراکی مشترک او و فضای رویداد تعاملی صورت می‌پذیرد. کنش تعاملی اساساً بدنمندانه است و تأکید بر بدنمندانه بودن حاکی از این است که دریافت یا خوانش هرمنوتیکی اثر در هنر تعاملی به منزله کنشی تعاملی نیست، بلکه این کنش همواره با بدنمندی درآمیخته است. در رویداد تعاملی «باران متن» نه بدن مخاطب ابزاری برای کنش است و نه ذهن مخاطب واسطه‌ای برای شناخت. مخاطب به واسطه بدنمندی در میان رویدادی جای می‌گیرد که به دیدن یا

تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی...

دریافت حسی و یا حکم و قضاوتی درباره آن خلاصه نمی‌شود؛ بلکه او همزمان خود را در آیین می‌بیند و حرکت می‌دهد و «این خود را که حرکت می‌دهد» را می‌بیند که حروف را به چنگ می‌آورد و باز حرکت می‌کند. این به منزله کنشی بر اساس ارتباطی بدنی با رویداد تعاملی از طریق رسانه مجازی، بجای اندیشیدن و یا قضاوت زیبایی‌شناسانه درباره این رویداد هنر تعاملی است.

پینوشت

^۱ - Instalation

^۲ - Interactive Art

^۳ - Ontological

^۴ - object

^۵ - Embodiment

^۶ - Phenomenological

^۷ - Interactive Instalation

^۸ - Text Raining

^۹ - موريس مرلوپونتی Maurice Merleau-Ponty در سال ۱۹۰۸ در فرانسه به دنیا آمد. مرلوپونتی درجه کارشناسی ارشد در فلسفه را در سال ۱۹۳۰ از اکول نرمال سوپریور École Normale Superieure دریافت کرد و سپس بین سال های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۴ در مرکز ملی تحقیقات فرانسه، مطالعاتش را بر روی ادراک ادامه داد. در ۱۹۶۲ کتاب پدیدارشناسی ادراک و در ۱۹۶۳ ساختار رفتار را نوشت. در همین سال همراه با سیمون دوبوار و ژان پل سارتر مجله ادبی و سیاسی، Les Temps Modernes را تاسیس کرد. در سال ۱۹۴۹ به کرسی روانشناسی کودک در دانشگاه سوربن منصوب شد، سپس در سال ۱۹۵۲ کرسی فلسفه در کالج دو فرانس را از آن خود کرد. مرلوپونتی جوانترین فردی بود که به این موقعیت دست یافت شد و تا زمان مرگ در این کرسی باقی ماند. او در سال ۱۹۶۱ به دلیل نارسایی قلبی در سن ۵۳ سالگی درگذشت.

^{۱۰} - pre- cognitive relation

^{۱۱} - pre- aesthetics

^{۱۲} - کامیل یوتربک Camille Utterback متولد ۱۹۷۰، فعالیت اصلی او برپایی چیدمان های تعاملی است.

^{۱۳} - رومی اچیتو Romy Achituv متولد ۱۹۵۸، در حوزه هنرهای چند رسانه ای فعالیت می کند.

^{۱۴} - اجراهای بعدی این چیدمان شامل

Washington DC (۲۰۱۵). Nashville, TN. (۲۰۱۳). ZERO ۱, San Jose, CA. (۲۰۱۳). Norway. (۲۰۱۲).

Akron, OH. (۲۰۱۰). CVirginia Beach, VA. (۲۰۰۹). Spain. (۲۰۰۷). New York, NY. (۲۰۰۶), Brazil. (۲۰۰۶).

Austria at ARCO, Medialab Madrid, Conde Duque Cultural Center, Madrid, Spain. (۲۰۰۶). Wroclaw,

Poland. (۲۰۰۵). Montréal, Canada. (۲۰۰۴). Berlin, Germany. (۲۰۰۴). United Kingdom. (۲۰۰۲). Taipei,

Taiwan. (۲۰۰۱). Kolding, Denmark. (۲۰۰۱). Kiev, Ukraine. (۲۰۰۱). Hong Kong. (۲۰۰۱). Boston, MA.

(۲۰۰۱). Pittsburgh, PA. (۲۰۰۱). Linz, Austria. (۲۰۰۰ - ۲۰۰۱). Amsterdam, The Netherlands. (۲۰۰۰).

Seoul, Korea. (۲۰۰۰). Tokyo, Japan. (۲۰۰۰). New York, NY. (۲۰۰۰). San Francisco, CA. (۲۰۰۰). New York, NY. (۱۹۹۹)

^{۱۵} - Evan Zimroth

^{۱۶}- movement Intentionality

^{۱۷}- pure subject

^{۱۸}- aplication

^{۱۹}- Visible and invisible

^{۲۰}- مرلوپونتی در شرح دقیق تری از قصدیت در دریافت ما از جهان و چگونگی آمیختگی حسی و حرکتی بدن در درک پیرامون، چنین توضیح می دهد که مسأله امکان دریافت بهتر ما از محیط، متناسب با حرکات و گردش بدن و تنظیم فاصله از طرفی، و درگیر شدن دید پیرامونی با دید مرکزی از طرف دیگر و نیز تجربه اشیا بصورت سه بعدی، شیوه دریافت پیشا تاملی ما از جهان را رقم می زند. وقتی توجه ما به شیئی جلب می شود، حالت های بدنی ما به گونه ای است که بهترین دریافت را از شیئی بدست می آوریم. بطوری که بهترین فاصله یا بهترین جهت یا بهترین وضعیت بدنی را برای تمرکز دیداری، شنیداری و ... انتخاب می کنیم و این توانایی بدنی در گرایش به سمت اشیا و دریافت آن ها است.

^{۲۱} - شیئی در خود یا شیئی فی نفسه یا نومن در مقابل فنومن یا وجه پدیداری یک شی قرار دارد. این تفکیک به لحاظ معرفت شناختی در فلسفه کانت اهمیت ویژه ای پیدا می کند. به زعم کانت نومن در حدود شناخت ما نیست تنها فنومن ها در قلمرو شناخت ما هستند. البته تفسیر های مختلف از ایجابی یا سلبی بودن نومن در فلسفه کانت وجود دارد. خیلی ها نومن را امری وجودی و متعین در جهان خارج نمی دانند بلکه بر این باور هستند که تنها به وجهی سلبی اشاره ای دارد به محدودیت شناخت ما. ما تنها وجه پدیداری شی را به مثابه سوژه می شناسیم.

منابع:

- پریموزیک، دنیل تامس. (۱۳۸۷)، *مرلوپونتی، فلسفه و معنا*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، نشر مرکز
- دریفوس، هیوبرت ال. (۱۳۹۱)، "مرلوپونتی و علم جدید شناخت"، *مرلوپونتی ستایشگر فلسفه*، ویراستاران تیلر کارمن و مارک بی. ان. هنسن، ترجمه هانیه یاسری، صص ۱۹۹-۲۳۰، تهران، نشر ققنوس
- رشیدیان، عبدالکریم، (۱۳۸۴). *هوسرل در متن آثارش*، تهران: نشر ن
- شوسترمن، ریچارد. (۱۳۹۱). "بدن خاموش و پاچوبین فلسفه"، *مرلوپونتی ستایشگر فلسفه*، ویراستاران تیلر کارمن و مارک بی. ان. هنسن، ترجمه هانیه یاسری، صص ۲۳۱-۲۷۶، تهران، نشر ققنوس
- کارمن، تیلر، هنسن، مارک. بی. ان. (۱۳۹۱)، *مرلوپونتی ستایشگر فلسفه*، ترجمه هانیه یاسری، تهران، نشر ققنوس
- کارمن، تیلور. (۱۳۹۰)، *مرلو- پونتی*، ترجمه مسعود علیا، تهران، نشر ققنوس
- Bolter, J. D. and Gromala, D. (۲۰۰۳). *Windows and mirrors. Interaction design, digital art. and the myth of transparency*. Cambridge: The MIT Press.
- Merleau- Ponty and neuroaesthetics: two approaches to performance and " - Broadhurst, Sue (۲۰۱۲) , *Digital Creativity*, ۲۳:۳-۴, ۲۲۵-۲۳۸
- Dufourcq, Annabelle (۲۰۱۵). "The Fundamental Imaginary Dimension of the Real Merleau-Ponty's Philosophy, *research in phenomenology* ۴۵ (۲۰۱۵) ۳۳-۵۲
- Fernandez, Maria. (۲۰۰۹). 'Life-like': Historicizing Process and Responsiveness in Digital Art, *The Art of Art History*. New York: Oxford University Press.
- Heinamaa, sara (۲۰۱۲). "The body", *The Routledge Companion to Phenomenolog*, Routledge
- Touch-Sensitivity and Other Forms of Subversion: Interactive Artwork, *Leonardo*, .(۱۹۹۳) - Hershman, Lynn pp. ۴۳۱-۴۳۶ Vol.۲۶, No. ۵, *Art and Social Consciousness: Special Issue*,
- "FLESH AND Metal: Reconfiguring the Mindbody in Virtual Environments" .- Hayles, N. Katherine. (۲۰۰۲) *Configurations*, Volume ۱۰, Number ۲, pp. ۲۹۷-۳۲۰

-
- (۱۹۶۸). *The Visible and the Invisible*. Translated by Alphonso Lingis. Evanston: - Merleau- Ponty, Maurice.
Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. (۲۰۰۰). *Phenomenology of Perception*. Translated by C. Smith. London:
Routledge.
- Popper, Frank. (۲۰۰۶). *From technological to virtual art*: MIT Press. -
- Romdenh - Romluc, Komarine. (۲۰۱۲). "Merleau-Ponty". *The Routledge Companion to Phenomenolog*:
Routledge.
- "The Art of Interaction: Interactivity, Performativity, and Computers". *Journal of* .Saltz, David. (۱۹۹۷) -
Aesthetics and Art Criticism, ۵۵, ۱۲۳.
- interactive art and embodiment*. Gylphi Limited .Stern, Nathaniel. (۲۰۱۳) -
- The circular text: Interactive video reception, and viewer participation. *Journal of* .(۱۹۸۸) - Tafler, David.
Film and Video, Vol. ۴۰, No. ۳.