صفحات ۲۵-۱۵ (مقاله پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی | دوره ۸ / شماره ۱ / بهار ۱۴۰۴

تحلیل تطبیقی تجسد حیوان در دیوارنگاره‌های غار لاسکو و فیلم گاو مهرجویی؛ با اتخاذ رویکرد تن‌محور موریس مرلوپونتی*

/// سارا توحیدی فر[۱]، رامتین شهبازی[۲]**

[۱] کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

دریافت مقاله: ۲۵-۰۳-۱۴۰۳، پذیرش نهایی: ۱۵-۰۷-۱۴۰۳

چکیده

نمود شاکلهٔ بدنی حیوانات، بر دیوارنگارهٔ غارها و قدمت مصوّر ساختن آن‌ها پیش از هر ابژه یا سوژهٔ دیگری، بیانگر رابطهٔ پیچیده و بدنمندانهٔ بشر نخستین با حیوانات است؛ که هنر آن را به‌شکلی بی‌واسطه بر ما پدیدار می‌سازد. در پدیدارشناسی مرلوپونتی، حیوانات نیز به‌منزلهٔ موجوداتی بدنمند، که می‌توانند دارای ادراکات حسی مشابه انسان باشند، مورد توجه قرار می‌گیرند. از سوی دیگر، سینما از جمله هنرهایی است که هنرمند برای خلق جهان خویش در آن، نیاز به کنش‌گری بدنمند دارد. بدن می‌تواند حامل بیشترین امکان برای معنایابی اثر هنرمندی باشد که خود دارای ادراکی بدنمند است. این تحقیق با اتکا به روش پدیدارشناسانه، تحلیلی تطبیقی از صورت‌بندی بدن‌ها در شاکلهٔ انسانی و حیوانی ارائه می‌دهد و در آن، نسبت بدنمندانهٔ این دو را در زندگی انسان بدوی (غارنگاره‌ها) و در عصر حاضر (فیلم *گاو*) مورد کنکاش قرار می‌دهد. همچنین، از خلال جمع‌بندی مؤلفه‌های ادراک بدنمند، می‌توان هنر را که اساساً بنیانی بدنمند و تنانه دارد، مورد پردازش و تحلیل قرار داد. با بررسی نمونه‌های مورد بحث، استنباط می‌شود که موجودات بدنمند، به‌واسطهٔ بهره‌گیری از ادراک حسی، دارای تأثیراتی متقابل و غیرقابل انکار بر یکدیگر هستند، و این موضوع بر فرآیند شکل‌گیری آثار هنرمندان از دیرباز تا کنون، نقشی بنیادین داشته‌است

واژگان کلیدی

هنرمند غارنشین، انسان بدوی، فیلم *گاو*، مرلوپونتی، ادراک بدنمند.

استناد: توحیدی فر، سارا و شهبازی، رامتین. (۱۴۰۴). تحلیل تطبیقی تجسد حیوان در دیوارنگاره های غار لاسکو و فیلم گاو مهرجویی؛ با اتخاذ رویکرد تن محور موریس مرلوپونتی. رهپویه هنرهای تجسمی، ۸ (۱)، ۱۵ - ۲۵، DOI: 10.22034/ra.2025.2032314.1452

* این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «تحلیل جایگاه بدنمندی در سینمای ایران از منظر مرلوپونتی» است که با راهنمایی نویسنده دوم، در شهریور ماه ۱۴۰۱ در دانشکده هنر دانشگاه سوره دفاع شده است.

** نویسنده مسئول: E-mail: ramtin.shahbazi@soore.ac.ir

مقدمه

دغدغه انسان غارنشین همواره تسخیر روح حیوانات برای موفقیت در شکار آن‌ها بوده‌است. این در حالیست که حتی هنر انسان‌های غارنشین نیز با نقش کردن حیوانات به شکل واقع‌گرا بر روی غارها آغاز شد و آن‌ها به تسخیر روح حیوانات از طریق متجسد کردن پیکره‌ها به‌وسیله نقاشی اعتقاد ویژه‌ای داشته‌اند. استمرار بقای خود را در بقای حیوانات طلب می‌کردند و همان‌طور که گاردنر در کتاب هنر در گذر زمان، اشاره می‌کند «برای تخیل و واقعیت مرزی قائل نمی‌شدند» (گاردنر، ۱۳۸۵: ۳۲). انسان بدوی بر این باور بود که با تجسد بخشیدن بدن حیوانات می‌تواند صاحب آن‌ها شود. در عصر حاضر نیز حیوانات نقش مهمی در معیشت و خیال‌پردازی‌های ما دارند و هر کدام به گونه ای نماد یا منشاء حقیقتی در زندگی ما هستند. در سینما نیز نمونه‌های زیادی از پیچیدگی زندگی انسان‌ها و حیوانات می‌توان یافت، چرا که حیوانات، اولین نگارینه‌های زندگی بشر را شامل می‌شوند.

نمود بدنمندی به معنای جامعه‌شناسانه، فرهنگی یا تاریخی، به اشکال گوناگون و به میزانی متغیر در تمامی آثار سینمایی یافت می‌شود. این در حالیست که بدن به معنای پدیدارشناسانه خود در هنر سینما، کمتر مورد عنایت واقع شده‌است. با این وجود در بعضی آثار، بدن به‌طور اخص و به شکل مستقل مورد مطالعه و واکاوی قرار گرفته‌است. این که شخص چگونه از خلال بدن با خود و جهان اطرافش ارتباط حاصل می‌کند و دیگران با تاثیر از جسمش به‌عنوان ابژه چگونه او را درک می‌کنند؛ جایگاهش در جهان زیسته کجاست و به‌طور کل بدنش چه رویکردی در مواجهه با هستی دارد؛ از جمله پرسش‌های بنیادین این آثار است.

تن حیوانات نیز در مقام سوژه و ابژه‌ای فعال در آفرینش هنری، با معانی و رمزگذاری‌های به‌خصوصی همراه است. مرلوپونتی به عنوان فیلسوفی که نظریه ادراک بدنمند را خلق کرد؛ علاوه بر آنکه که بدن انسان و رابطه پیچیده‌اش با خود و هستی را در مرکز مطالعات پدیدارشناسانه خویش قرار داده، به بدن حیوانات نیز توجه ویژه‌ای داشته‌است. زیرا به زعم وی همان‌گونه که ما می‌توانیم به واسطه کلام یا اشارات انسان‌ها، به شناخت خویش از قصدهایشان پی ببریم و یا با آن‌ها ارتباط برقرار کنیم؛ حیوانات نیز به عنوان موجوداتی بدنمند از این قاعده مستثنی نیستند. «وی حیوان را به مانند انسان، موجودی بدون راهنما می‌داند که درون این جهان افکنده شده‌است» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۶۹). حیوانات نیز به‌واسطه ضرورت بدنمندی خود با نقص یا محدودیت‌هایی روبرو می‌شوند؛ از سویی دیگر بدین جهت که حیوانات در زندگی انسان‌های بدوی نقشی بنیادین داشته‌اند و تخیلات و واقعیات جهان بدوی‌ها را درگیر خود کرده‌اند؛ حائز اهمیت می‌باشند. در عصر حاضر نیز حیوانات نقش مهمی در معیشت و خیال‌پردازی‌های ما دارند و هر کدام به گونه‌ای نماد یا منشاء حقیقتی در زندگی ما هستند. در سینما، نمونه‌های زیادی از پیچیدگی زندگی انسان‌ها و حیوانات می‌توان یافت، چرا که حیوانات، اولین نگارینه‌های زندگی بشر را شامل می‌شوند. فیلم گاو، اثر داریوش مهرجویی نمونه شاخصیست از درهم‌پیچیدگی دو موجود بدنمند (انسان و حیوان) که می‌توانند ادراکاتی مشابه از هستی داشته‌باشند. نزدیکی و همزیستی مش‌حسن و گاوش، می‌تواند نمونه‌ای از اهمیت تجسد حیوانات برای انسان‌های غارنشین باشد. همان‌گونه که مرلوپونتی اذعان دارد، دانش ما از رفتار حیوانات به عنوان موجوداتی بدنمند شناخت اندکی است و به‌زعم پدیدارشناسان می‌توان این مسئله را مورد بازاندیشی قرار داد. بررسی تنانگی دیوارنگاره‌هایی که توسط انسان غارنشین نقش شده‌است از این جهت حائز اهمیت است؛ که با جسمیت بخشیدن به حیوانات از طریق نقش کردن آنها، تلاش در به تسخیر درآوردن روح آن‌ها و تضمین شکار را داشته‌اند به همان اندازه که اهمیت بدن و جسمیت‌یافتگی در قاب تصویر قابل اغماض نیست، سینما نیز مانند سایر هنرها می‌تواند انسان را به جسمیت‌یافتگی خود ارجاع دهد و بدن بازیگر یکی از مهم‌ترین مصالح ساخت اثر محسوب می‌شود. ساختار جهان فیلم، در -جهان- هستن بشر را یادآور می‌شود و از آنجا که حیوانات نیز موجوداتی ضرورتا بدنمند هستند، می‌توانند عالم انسانی را در فیلم تداعی کنند. از این رو جستجو در رابطه دیرینه و بدنمندانه‌ای که بین انسان و حیوانات مشترک است، می‌تواند به یافتن اشتراکات پدیدارشناسانه میان موجودات بدنمند در جهان هستی تا به امروز منجر شود. از این منظر مطالعه تطبیقی دیوارنگاره‌های غار لاسکو و فیلم گاو، و تحلیل رفتار انسان‌های بدوی و انسان معاصر می‌تواند به رهیافت‌های تازه‌ای از رابطه پیچیده و بدنمندانه انسان‌ها و حیوانات برسد. در این پژوهش تلاش بر آن است تا با تطبیق تحلیلی رابطه بدنمندانه انسان و حیوان در دوران پیشاتاریخی دیرینه‌سنگی (غارنگاره‌ها) و عصر حاضر (فیلم گاو) با توجه به مؤلفه‌های نظریه ادراک بدنمند، به شناخت دقیق‌تری از ماهیت و گستردگی این موضوع و درهم پیچیدگی آن در ضمیر انسان و حیوان به عنوان موجوداتی بدنمند دست یافت. همچنین سعی بر یافتن پاسخ به این سوالات است که؛ تحلیل پدیداری بدن در دیوارنگاره‌های غار لاسکو و در فیلم گاو مهرجویی تا چه اندازه می‌تواند بیانگر رابطه انسان و حیوانات باشد؟ و هنر تجلی‌یافته در دیوارنگارها و در فیلم گاو مهرجویی چگونه می‌تواند رابطه انسان با سایر سوژه/ابژه‌ها در هستی را پدیدار سازد؟

روش‌شناسی پژوهش

اساس این پژوهش بر شناخت پتانسیل‌های بدن، جنبه‌های ادراکی آن، تاثیر ادراکات حسی حیوان و انسان بر یکدیگر و رابطه این دو با جهان هستی استوار است. بخش عمده داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و بخش دیگر با رجوع به فیلم گاو و فیلم‌های شاخص دیگر، با محوریت بدنمندی است. جهت تحلیل جایگاه ادراک بدنمند لازم است، بدن را از جوانب مختلف مورد واکاوی قرار داد تا به درک درستی از ماهیت آن در جهان هستی نائل شویم. از این رو سعی شده تا آراء پدیدارشناسان و تمامی ارکان نظریه ادراک بدنمند مرلوپونتی مورد مطالعه و بررسی قرار گیرد. دلیل انتخاب این دو نمونه (فیلم گاو و دیوارنگاره‌های غار لاسکو) جهت بررسی، تشابهات پدیدارشناسانه از حیث بدنمندی در این آثار است. نقش حیوان به عنوان سوژه‌ای محوری و فعال در بسیاری از فیلم‌ها غیر قابل انکار است؛ اما فیلم گاو از معدود نمونه‌های ایرانی است که، حیات حیوان را به‌عنوان عاملی گره‌خورده با معیشت انسان معرفی کرده و محوریت گاو در این فیلم، اهمیت حیوانات برای انسان‌های غارنشین را تداعی می‌کند. نکته دیگری که به تطبیق این دو نمونه انجامید؛ انکار مرز خیال و واقعیت است که انسان غارنشین به هنگام نقش کردن تصویر حیوانات، و مش‌حسن به هنگام بازنمایی الگوی رفتاری گاو با آن مواجه شده‌اند و هر دو با هدف مشترکِ میل به استمرار بقای حیوان، صورت گرفته‌است. در نهایت نیز، تشابه غارها به طویله تاریک و وهم‌آلود خانه مش‌حسن و برگزاری آیین در هر دو مورد، یکی دیگر از نکاتی است که اهمیت بسزایی در این تطبیق دارد. در رویکرد پدیدارشناسانه به رابطه بدنمندی و درک جهان، از پیش‌فرض‌ها و پیش‌آگاهی‌ها و استدلالات عقلی جدا شده و این پرسش اساسی مطرح می‌شود که جهان چگونه بر سوژه پدیدار می‌شود و آیا می‌توان با چشم‌پوشی از ادراک بدنمند، با جهان مواجه شد، جهان را تجربه کرد و به درک درستی از آن نائل شد؟ تلاش بر آن است؛ داده‌های به دست آمده از مبانی پدیدارشناسی بدنمندانه، به وحدتی نسبی در باب تحلیل بدنمندی در رابطه موجودات تن‌دار با یکدیگر رسیده و از تطبیق اطلاعات به دست آمده با سوالات مطرح‌شده در تحقیق، به نتایج قابل اتکایی منجر شود.

پیشینه پژوهش

حسامی (۱۳۹۹) در مقاله بررسی تحلیلی نقاشی غارها، به تحلیل نظریه‌هایی در مورد غارنگاره‌ها (نظریه جادوی شکار، فرضیه جادوی همدردی، تلاش ساختارگراها یا توتم‌گرایی در توضیح هنر پارینه‌سنگی و غیره)پس از کشف آنها در قرن نوزدهم می‌پردازد. از طرفی بیان می‌شود تجسم گونه‌های جانوری بر غارها تنها به دلیل نگاهی صرفا آذوقه‌ای به حیوانات نبوده و وجوه گسترده‌ای را شامل می‌شود. این پژوهش پیامی ضمنی را در بر می‌گیرد که تفسیر یک‌جانبه فیلم گاو (چنانچه اغلب از منظر جامعه‌شناسی بدان پرداخته شده) می‌تواند کاستی‌هایی داشته‌باشد، همانگونه که تحلیل یک‌جانبه رابطه انسان و حیوان در غارنگاره‌ها صحیح نیست.

بختیاریان و شیبانی رضوانی (۱۳۹۸) در مقاله تفسیر تصویر بدن در چند اثر از بهمن محصص بر اساس فلسفه، اشاره می کنند که در تاریخ هنر ایران، هیچ‌گاه بدن ابژه فکری هنرمند نبوده اما در آثار محصص (نقاش و مجسمه‌ساز) بدن همواره موضوع اثر بوده‌است. امتیاز آثار بهمن محصص نیز فاصله گرفتن از بازنمایی عینی و نوعی بازتوصیف با بیان شخصی است. بدن در آثار او همان ذهن انسان معاصر و موقعیت‌های وجودی و فکری اوست. از این رو تحلیل آثار این هنرمند برای بیان نقش ادراک بدنمند، حائز اهمیت است.

جهرمی و دیگران(۱۳۹۹) در مقاله بازخوانی افلاطونی سوژه در فیلم گاو، ساخته داریوش مهرجویی، طویله‌ای که مش‌حسن خود را در آن حبس کرده به غار افلاطونی تشبیه می‌کنند و هر آنچه مش‌حسن در طویله با آن مواجه می‌شود را تنها سایه‌ای از واقعیت دانسته و آنچه برای وی رخ می‌دهد را معلول جهل او می‌دانند. اما اشاره‌ای به نزدیکی جسمی مش‌حسن با گاو و آنچه ادراک می‌کند نداشته‌اند. به نظر می‌رسد این پژوهش به طور کلی جامعه را مورد تحلیل قرار داده و روابط شخصی، ادراکات حسی و بدنمندانه مش‌حسن با گاو را نادیده گرفته‌است.

بیرامی و خرازیان، (۱۳۸۴) در مقاله تحلیل نظام گسیختگی شیرازه زندگی اجتماعی در فیلم گاو داریوش مهرجویی، به تحلیل نشانه‌شناختی فیلم گاو، بررسی تطبیقی بین برداشت نویسنده و آنچه که کارگردان از نظام اجتماعی حاکم بر دهه چهل و پنجاه داشته‌اند، پرداخته‌اند و به الزامات پیشرفت یک اجتماع در قالب اثر هنری اشاره شده‌است. از آنجا که به نظام گسیختگی شیرازه ی زندگی در فیلم گاو پرداخته شده، پژوهش فاقد نگاهی درونی به شخصیت‌هاست و تنها نشانه‌های قراردادی را بررسی کرده‌است.

امین زاده،(۱۴۰۰) در مقاله نسبت بدنمندی عکاس و خلق اثر عکاسانه از منظر مرلوپونتی، برای مرلوپونتی عکاسی، فاقد توانایی و قابلیت‌های اثر هنری و کنشی بیش از منجمد کردن در لحظه خاص نبود؛ اما دغدغه نگارنده پاسخ به این سوال است که آیا نگاه مرلوپونتی در عصر حاضر به رسانه عکاسی همچنان پایدار است؟ نگارنده اینگونه تحلیل می‌کند که از آنجا که هنرمند عکاس، امروزه به‌دنبال آشکارسازی فردیت خویش است می‌توان گفت اندیشه‌های مرلوپونتی درباره سایر هنرها در عصر حاضر می‌تواند عکاسی را نیز شامل شود. این پژوهش نشان می‌دهد هنر فردیت‌یافته، به هر شکلی می‌تواند تجلی ایده‌های مرلوپونتی باشد.

مبانی نظری پژوهش

۱. ادراک بدنمند

۱.۱. تن

بدن نمی‌تواند چیزی مستقل از جهان باشد. آنجا که بدن وجود دارد جهان شخصی هم پدید آمده و بدن گشوده به جهانی یگانه است. هیچ جهانی بدون انسانی که آن را تجربه کند وجود ندارد و هیچ تجربه انسانی خارج از جهان شکل نمی‌گیرد از این رو اتحاد بین ذهن، بدن و جهان قابل رد نیست. «مرلوپونتی[۱] با تأکیدی که بر نقش بدن در حوزه شناخت دارد، در بین فیلسوفان و اندیشمندان به «فیلسوف بدن» مشهور است.» (Hass, 2008: 75). تن و جهان هر دو از یک اصل آغازین پدید آمده‌اند و هیچ یک به دیگری احاطه ندارد، بلکه هر دو در ارتباطی دو سویه همدیگر را باز تولید می‌کنند. تن هم معنا می‌بخشد و هم معنا می‌دهد. به‌زعم مرلوپونتی «برای در جهان هستن باید ضرورتا بدنمند[۲] بود، این بدن‌های ما هستند که مکان ما در این جهان را به ما اعطا می‌کنند. مکانی که نگرگاه ما را تعریف می‌کند» (متیوز، ۱۳۹۷: ۲۶). ما با چشممان می‌بینیم و با گوشمان می‌شنویم، در جهان حرکت کرده و می‌توانیم آن را از منظرهای متفاوت ببینیم. «آنچه که ما از جهان درک می‌کنیم داده‌هایی منفصل و موضوعاتی برای شناخت عقلانی نیستند بلکه در ادراک کردن، ما چیزها را با تمام بدنمان دریافت می‌کنیم. ادراکِ جهان، حاصل در هم‌تنیدگی همه حس‌های ما با هم و با جهان است.» (Hopp, 2012: 153).

۱.۲. تن زیسته

مرلوپونتی معتقد است تفکیک بین ذهن و بدن، تنها یک تصور است و نمی‌تواند تفکیکی واقعی باشد. ارتباط با بدن زیسته، مانند بدن فیزیولوژیک نسبتی عینی نیست. در سطح بدن زیسته، من بدنم هستم و هیچ جدایی بین سوژه[۳] (من) و بدنش وجود ندارد. اما انسان به هنگام اعمال روزمره که پیشاتأملی هستند، هیچ التفاتی به بدن خود ندارد و به قول سارتر «بدن در سطح پیشاتأملی به‌مثابه بدن موضوعیت ندارد» (Sartre, 1956: 401). بودن به‌معنای داشتن بدنی که در حال ادراک جهان است، ایده «تن زیسته» را مطرح می‌سازد. «ما محصور در تنی هستیم که خصوصیات معینی دارد و این خصوصیات بر افعال و رویکرد ما به جهان تأثیرگذار است و بدین‌سان نمی‌توانیم آزادانه و آنگونه که دلمان می‌خواهد تغییرشان دهیم» (سبزکار، ۱۳۹۶: ۷۱). بدن زیسته قصدیت[۴] را در تمامی الزامات دنیوی خود به نمایش می‌گذارد که از ارتباط پویای بدن با جهان نشأت گرفته‌است، بدن زیسته با جهان تجربه تعامل داشته و به سوی جهان حرکت می‌کند. «حضور، در فلسفهٔ مرلوپونتی به‌صورت بدنی در می‌آید. اگر حضور در من اصل است، پس بدن داشتن نیز اصل است، پس آگاهی من همان نسبت‌هایی است که بدن من با بیرون برقرار می‌کند. او آگاهی‌ها و نسبت‌های آگاهی را قائم به بدن می‌داند» (خاتمی، ۱۳۹۴: ۸۴۸). تن من، خود من است که به ابژه[۵]ها معنا می‌بخشد و از این رو پیش‌شرط معنا بخشیدن است. به‌زعم مرلوپونتی «خوار شمردن و بی‌اعتمادی به شأن معرفت‌شناختی بدن و حواس، ما را از حقیقت جهان دور می‌سازد» (بختیاریان و رضوانی، ۱۳۹۸: ۷). هر آنچه حس می‌کنیم، از درون ما نشأت گرفته و عمیقا به ما وابسته هستند نه فقط به‌عنوان چیزی که منفک از ما تجربه می‌شود. «انسان چاره‌ای جز خلق معنا ندارد، زیرا فقط از این طریق است که می‌تواند هویت خود را به‌عنوان انسان حفظ کند. معنا، حقیقت و ارزش، کاملا وابسته به انسان هستند و هیچ تکیه‌گاهی جز او ندارند» (علوی تبار، ۱۳۸۵: ۱۳).

۱.۳. ادراک حسی

مرلوپونتی برای تبیین[۶] اهمیت ادراک بدنمند از هنر یاری می‌جوید؛ چرا که معتقد است هنرمندان بیش از سایرین به ادراکات حسی، ارج می‌نهند. او بر این باور است که «فهم و درک علم و فلسفه از این جهان کافی نیست. برای مثال، کافی نیست بگوییم که نور و رنگ از طیف یا ذره یا موج تشکیل یافته‌اند چیزی که فیزیك‌دانان می‌گویند. مرلوپونتي معتقد است که در هنر و زیبایی‌شناسی است که این جهان ادراك، بهتر شناخته و احساس می‌شود» (اصغری، ۱۳۹۴: ۳). ادارک امری است که به حس‌های منفرد و مجزای بدن محدود نمی‌شود و دریافتن را سبب می‌شود، بدون این‌که ذهن بخواهد حکمی در آن‌باره صادر کند و درباره آن اندیشه یا درنگ شود. «ادراک حسی[۷] اساسا پیش‌آگاهانه است» (پریموزیک،۱۳۸۷: ۲۶). ادراک، دانستن به‌شیوه بدن و از طریق حس (و نه از طریق ذهن) را ممکن می‌سازد و به‌همان نسبت که امری پیش آگاهانه است؛ لازمه دانستن و آگاهی یافتن ماست. «حس کردن چیزی به این معنا، صرف ثبت کردن یا احساس کردن آن نیست، بلکه دریافتن و سر درآوردن از آن است» (کارمن، ۱۳۹۰: ۹۸).

۱.۳.۱. ادراک حسی؛ برآیند تن‌یافتگی حیوانات

همان‌گونه که آشکار است؛ حیوانات هم به‌عنوان موجوداتی بدنمند، دارای ادراک حسی می‌باشند و از این رو حیات و تجربیات آن‌ها می‌تواند نزدیکی غیرقابل انکاری با در -جهان- بودن ما داشته باشد. بدین سبب مرلوپونتی در تشریح نظریه خود از حیوانات نیز به‌عنوان موجوداتی بدنمند و دارای ادراک غافل نشده و بخشی از تئوری خود را به حیات حیوانات اختصاص می‌دهد. وی در کتاب جهان ادراک، فیلسوفان خردگرا را به نقد می‌کشد: «خردگرایی کلاسیک موجودات زنده فاقد شعور را در کنار ماشین‌های صرف طبقه‌بندی می‌کرد، این تفکر، تصور ناب حیات را به مقوله ایده‌های ذهنی مبهم احاله می‌کرد» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۶۷). چرا که حیوانات نیز موجوداتی دارای حیات و ادراک بدنمند هستند که سبب تأثیر بر شکل‌دهی به جهان می‌شود.

۲.۳.۱. حیوانات؛ سوژه‌های تن‌دار

حیوانات نیز به‌واسطه ادراک حسی خود توانایی‌هایی برای گردآوردی دانش دارند. طریقه روبرویی حیوانات با جهان شاهبت‌های زیادی به نحوه مواجهه ما با هستی دارد و از منظری دیگر به طرق مختلف به سبب برخورداری از صفات منحصر به‌فرد، الگویی بارز (نماد) برای انسان‌ها بودند. آن‌ها نیز همانند انسان‌ها برای بقا تلاش می‌کنند و حیاتشان در معرض تهدیدهای گوناگون است. به اعتقاد مرلوپونتی «این جهان نه فقط به روی سایر انسان‌ها بلکه به روی حیوانات، کودکان، انسان‌های بدوی و دیوانگان نیز که به شیوه خود در آن سکنی دارند، گشوده‌است» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۶۶). وی هنر و فلسفه مدرن را بررسی دوباره اشکال وجودی متفاوت با ما موظف می‌داند، زیرا همگی در تکاپوی شکل‌دهی به جهان و به دنبال انسجامی دست‌نیافتنی هستند.

۲. نسبت هنر با ادراک بدنمند

هنرمند در مواجهه با جهان با رابطه‌ای دوسویه روبرو است و ادراک حسی لازمه پیوند هنرمند با جهان است. به اعتقاد مرلوپونتی شیوه ادراک ما در جهان هستی تابع بدن و ویژگی‌های بدنمندانه آن است. وی برای توضیح و اثبات نظریه خود به میزان زیادی از تحلیل آثار نقاشانی چون سزان سود جست. «او با طرح مجموعه‌ای از مفاهیم در باب نسبت بدن و جهان و سپس تعمیم آن به دنیای هنر و جستجوی همان مفاهیم در آثار نقاشانی چون، سزان[۸] و ماتیس[۹] سبب بازنگری و بازاندیشی در جهان هنرمندان گشت» (امین زاده گوهرریزی، ۱۳۹۷ :۳). مرلوپونتی اذعان داشت «هستی یک تجربه‌گر عبارت است از ربطیافتگی‌اش با دیگرموجودات» (متیوز، ۱۳۸۷: ۱۲۵). به اعتقاد مرلوپونتی هنرمند و جهان از یک جنس‌اند، زیرا اگر این‌گونه نباشد انسان قادر به ادراک جهان نیست. در سینما نیز، هنرمند برای خلق جهان خویش در آن نیاز به،کنش‌گری بدنمند دارد. بدن اجراگر ماده خام سینماست و در بطن فرآیند اجرایی قرار می‌گیرد.

بدن می‌تواند حامل بیشترین امکان، برای معنایابی اثر هنرمندی که خود دارای ادراکی بدنمند است باشد. «بدن یک شی اجتماعی و ساز و کاری است که به‌وسیله، ژست‌ها، حرکات و تعریف از موقعیت فردی درباره «خود» او جزئیاتی را افشا می‌کند» (کفاش زاده، ۱۳۹۹: ۵). از آنجا که شاکله بدنی واسطه‌ایست که از طریق آن فهم‌پذیری شخصیت فیلم‌ها، جهان و مخاطب اثر شکل می‌گیرد می‌تواند روابط جدیدی را در میان پدیدارها شکل داده و روشن سازد. «از طریق بدن است که آگاهی در جهان جای می‌گیرد. بر این اساس، مطالعه آگاهی در جهان مطالعه آگاهی تنانه[۱۰] است» (MerleauPonty, 2005 : 13). نحوه بازنمایی شاکله بدنی در قاب تصویر نه فقط شرط معناداری محیط برای ماست بلکه شیوه بودن ما در جهان نیز هست. «انگاره شاکله بدنی به ما کمک می‌کند که بدنمان را همچون مجموعه‌ای از من می‌توانم‌ها، قابلیت‌های حسی-حرکتی معناساز، کاردانی‌ها، شبکه زنده و زیسته‌ای از معانی، نسبتی فضا-زمانی، بیان آغازین و محمل مادی هر بیان و مهم‌تر از همه همچون یک کوگیتوی ضمنی و در یک کلام شیوه بودنمان در جهان بفهمیم» (قویدل، ۱۳۹۷ :۱۷۵). همچنین به عقیده مرلوپونتی حیوانات نیز به دلیل دارا بودن ادراک بدنمند از این قاعده مستثنی نیستند و حتی در شکل‌دهی جهان هستی برای بشر، نقشی غیرقابل‌انکار دارند. وی بر این باور است که «حیوانات به واسطه نقش نمادینی که اغلب در تفکر کودکانه، بدوی و حتی مذهبی ایفا می‌کنند، باید در طیف تجربه‌ها نقشی به خود اختصاص دهند» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۳۱).

غارنگاره‌ها متقدم‌ترین آثار هنری بشر هستند که در برخورد با آن‌ها می‌توان این‌گونه استنتاج کرد که حیوانات به‌عنوان سوژه‌هایی بدنمند در مواجهه با انسان‌ها، دارای تأثیر و تأثرات متقابلی بوده‌اند. «هر نقاشی بازتابی از مشاهده[۱۱] کنجکاوانه و حافظه خارق‌العاده این شکارگر و هنرمندی است که دقتش در ضبط حالت‌های گذرا و لحظه‌ای به سختی ممکن است چیزی از دوربین عکسبرداری امروز کمتر داشته باشد. کار او چنان است که گویی می‌خواسته است جانوران را با داستانی مصور توصیف و سرشت اصلی آن‌ها را در تصویر ضبط کند» (گاردنر، ۱۳۸۴: ۳۱). بشر غارنشین بر این تصور بوده که می‌توان با مجسم ساختن حیوانات و تجسد[۱۲] بخشیدن به آن‌ها، بر دیواره غارها، نسبت به تن حیوانات در جهان واقع احاطه پیدا کرد. «عقیده‌های که به شکل عمومی میان مردمان اولیه رایج بوده است، احراز قدرت حیوان با به دست آوردن تصویر آن می‌باشد» (حسامی، همایش ملی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران،۱۳۹۹). اهمیت شاکله بدنی در هنرهای نمایشی و به‌طور اخص در سینما به‌عنوان محل رجوع و مرکبی، برای خلق معانی نیز سبب می‌شود؛ حیوانات در نقش‌های متعدد و حتی در اندام‌واره‌هایی شبه‌انسانی، در سینما ظاهر شوند. اما در فیلم *گاو*، ادراک انسان است که به ادراک حیوانات نزدیک می‌شود؛ این همان وارونگی است که مرلوپونتی بر آن تاکید می‌ورزد. به‌زعم وی، انسان همواره از دیدگاه خود جهان حیوانات را بررسی می‌کند؛ و این شکل از شناخت، ناقص و غیرقابل‌اتکا است.

۱. تحلیل تطبیقی تجسد تنانه حیوان در فیلم گاو مهرجویی و دیوارنگاره‌های غار لاسکو[۱۳]

۱.۱. حیوان، نزد انسان‌های بدوی و مش حسن؛ به‌مثابه سوژه تن‌دار

کاوش در غارنگاره‌ها ما را به نقش اساسی حیوانات در رابطه با زندگی بشر آگاه می‌کند. آن‌ها به‌مثابه تنها موجودات بدنمند که در مواجهه با بشر اشتراکات و افتراقاتی دارند، گاه به‌عنوان تهدید

و گاه به‌عنوان رقیب مغلوب شده و یا به شکل منبع الهام، در نقش‌های متعددی ظاهر شده‌اند. دمی در مقایسه با حیوانات لزوما نمی‌تواند حقیقت هستی را دریابد، یا خود را در مواجهه با حیوانات، گونه‌ای کامل‌تر و ایده‌آل جلوه دهد. همان‌گونه که سوبژکتیویه انسان از طریق تن، توانایی ظهور می‌یابد، در فیلم گاو نیز ادراک تنانه گاو و آنچه که از هستی به رویش گشوده شده، نقشی سوبژکتیو به آن بخشیده و حیات حیوانی عنصری پررنگ در هستی تلقی می‌شود. در واقع این جهان نه فقط به روی انسان‌ها بلکه به روی حیوانات، کودکان، انسان‌های بدوی و دیوانگان نیز که به شیوه خود در آن سکنی دارند گشوده است و آن‌ها نیز در این جهان همزیستی دارند. آن‌گونه که می‌توان جهانی که به کودکان، انسان‌های بدوی[۱۴]، بیماران و یا حیوانات اختصاص دارد را از طرز رفتارشان بازسازی کرد، بی‌شک فاقد شکلی منسجم است، اما جهان انسان‌های دیگر نیز تنها با هدف رسیدن به انسجام شکل می‌گیرد و عملا انسجامی در پی ندارد. «جهان انسان‌های سالم، فرهیخته و بالغ برای نیل به چنین انسجامی در تکاپوست. لیکن نکته اصلی این است که به چنین انسجامی دست نمی‌یابد. آن انسجام به صورت ایده، تا حدی، باقی می‌ماند که هیچ گاه بالفعل حاصل نمی‌شود» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۶۶).

در فیلم گاو، مش‌حسن برای نزدیک شدن به ادراک تنانه حیوان، بیشترین شباهت را در تقلید از شکل تنانگی آن به کار بست و این برخورد ناتورالیستی[۱۵] می‌تواند، قدمتی به درازای هنر غارنشینان داشته باشد. برخورد هنرمند غارنشین با پیکره‌ها نیز، همچنان که در غار لاسکو (تصویر ۱) و غارهای دیگر دیده می‌شود، یک برخورد ناتورالیستی است؛ وی (هنرمند) می‌کوشد کرداری متقاعدکننده و قابل مقایسه با واقعیت داشته‌باشد. «گویی می‌خواسته جانوران را با داستانی مصور توصیف و سرشت اصلی آن‌ها را در تصویر ضبط کند» (گاردنر، ۱۳۸۴: ۳۱). گاو تنها با «تن» خود، می‌تواند هستنده و مُدرکی در جهان هستی باشد؛ بنابراین پس از تغییر ماهیت از حیاتی حسی به شکل سوژه‌ای صرفا ذهنی در تصورات مش‌حسن، دچار فقدان هویت می‌شود؛ چراکه مش‌حسن به‌عنوان موجودی بدنمند، به آگاهی تنانه‌ای از حیوان نائل شده و صرفا با امری سوبژکتیو رو در رو نبوده‌است. از این رو، وی به «گونه‌ای» گاو را اندیشه می‌کرد که با اندام‌واره‌های خویش احساس و تجربه‌اش کرده و سعی در رها ساختن سوژه گاو، از تصور انتزاعی صرف داشت.

۱.۲. حیوان؛ در تجارب بدنمندانه غارنشینان و گاو؛ در تجربه زیسته[۱۶] مش‌حسن

در میان جهان به ادراک در آمده، باید به تجربه‌های حیوانات، کودکان، انسان‌های بدوی و دیوانگان نیز جایگاه درستی اعطا شود، چراکه آن‌ها نیز در میان تجارب بدنمند، دخیل هستند. متفکران کلاسیک معتقدند تنها صدایی که ارزش شنیدن دارد صدای انسان بالغ خردمند فرهیخته است، زیرا این تنها صدای بامعنا است؛ از این رو تجربه حیوانات را، می‌توان بی‌درنگ به‌منزله امری بی‌معنا، نادیده گرفت. این در حالی است که حتی انسان بالغ هنوز می‌تواند تحت تأثیر بیماری، تعصب یا رویا از معنا دور شود. «هر چند در طبقه‌بندی مرلوپونتی تفکر بالغانه از تفکر بیمارگونه یا وحشی برتر است؛ لیکن او می‌پذیرد که بینش‌هایی

تصویر۱. برخورد ناتورالیستی هنرمند غارنشین با پیکره‌ها

در تجربه‌های ناآشنا وجود دارند که در تفکر کلاسیک طرد شده‌اند» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۲۹). وی بر این باور است که حیوانات به‌واسطه نقش نمادینی که اغلب در تفکر کودکانه، بدوی و حتی مذهبی ایفا می‌کنند، باید در طیف تجربه‌ها نقشی به خود اختصاص دهند.

اهمیت به‌سزای حیات تنانه حیوانات در معیشت انسان‌های غارنشین نیز غیرقابل‌انکار است؛ زیرا پیش از آن‌که کشاورزی به‌عنوان شیوه‌ای قابل‌اتکا در سبک زندگی انسان‌ها متولد شود، حیات انسان، به شکار حیوانات وحشی محدود بوده و بقای رمه‌ها اساسی‌ترین اولویت زندگی آن‌ها را تشکیل می‌داد. متقدم‌ترین آثار هنری بشر با مصور ساختن اندام حیوانات بر دیواره غارها شکل گرفته‌اند؛ و از آنجا که انسان دوران پیش از تاریخ، همواره بیم فقدان آذوقه غذایی خویش را داشته؛ نقاشی‌های بسیاری از جانوران باردار (مشابه گاو باردار مش‌حسن) بر دیوار غارها به جای مانده‌است. تصور «انسان غارنشین» از نقش کردن حیوانات به شکل کاملا ناتورالیستی این بود که؛ نقاشی‌ها می‌توانند کارکرد جادویی داشته‌باشند. انسان غارنشین بر این باور بود که با محدود کردن اشکال بدنمندانه حیوانات در چارچوب یک تصویر، حیوان، تابع قلمرو بشر خواهدشد؛ یا به عبارتی دیگر با ترسیم بدن حیوان، می‌توانند روح آن را به تسخیر[۱۷] خود درآورند. «در نظر او گاو وحشی شکارشده توسط خودش با گاوی که روی دیوار بازآفرینی می‌کرد فقط از لحاظ وجودی‌اش فرق می‌کرد» (گاردنر، ۱۳۸۴: ۳۳). زیرا هر یک از موجودات زنده، پیش از هر نوع آگاهی، بدن‌هایی هستند که مناسبات جهان را شکل می‌دهند.

از این رو «گاو باردار» نیز؛ تنها، سرمایه نمادین مش‌حسن نیست، بلکه تنی است که اهالی روستا نیز از آن سود می‌جویند. تن گاو، در معنای نمادین خود با معیشت گره‌خورده، و در ضمیر جمعی[۱۸] آدمی نوعی نعمت و خوش‌یمنی است؛ به شکلی که گاه مورد پرستش نیز قرار می‌گیرد. آبستن بودن این گاو، دلیل و تأکیدی به اطمینان بر ادامه حاصل‌خیزی‌اش است، در واقع این حیوان آبستن معانی است که در نسبت با «تن زیسته» شکل می‌گیرند. از سویی، در کشمکش در هم‌تنیدگیِ تنانه است که؛ درک و شناخت مش‌حسن از گاو میسر می‌شود؛ و این ارتباط، ذیل مشابهات ساختاری تنانه این دو، شکل می‌گیرد. آگاهی وی از حیوان، مستلزم تن‌یافتگی آن است (تصویر ۲) و به طور کلی هرچیزی که در انسان ظهور می‌یابد، باید صورتی جسمانی داشته‌باشد.

وحدت ذهن و بدن در هر لحظه از جریان وجود جاریست و آگاهی مش‌حسن از گاو که به نوعی همان «دیگری» است به موجب تجربه زیسته شکل می‌گیرد. بودن به‌معنای داشتن بدنی که در حال ادراک جهان است یا تنی که به شکل التفاتی در جهان، زیسته و در حال حرکت است؛ در رابطه با موجود بدنمندی چون گاو نیز صدق می‌کند و این ویژگی، ارتباط پویای بشر با حیوانات را سبب می‌شود. از این رو کالبد انسانی «مش‌حسن» می‌تواند؛ میل تجسد بخشیدن به «گاو مرده» را در وی بیدار کند.

تصویر۲. نزدیکی مش‌حسن به گاو، مستلزم تشابهات ساختاری تنانه این دو است.

تصویر۳. دیوارنگاره‌های غار لاسکو با هدف تسخیر روح حیوان نقاشی شده‌اند.

۱.۳. تن‌یافتگی حیوانات در دیوارنگاره‌ها و تجسد در فیلم *گاو*

میل به بقای حیوانات به‌عنوان سوژه‌های تن‌دار، فارغ از هرگونه پیش‌پنداشته هستی‌شناختی، در نگاره‌های غار لاسکو (تصویر ۳) یا فون دوگوم به شکلی دیگر و با هدف تسخیر روح آن‌ها بوده‌است. «هنر جادویی غارنشینی را میتوان به‌عنوان هدف اجرا و کمک به بقای حیات پذیرفت» (حسامی، همایش ملی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران، ۱۳۹۹). انسان عصر سنگ، جهان را با تصویر مجسم می‌ساخت تا بر آن تسلط یابد و تصاویر مزبور را ماهرانه و زیبا می‌آفرید. معجزه انتزاع[۱۹] و آفریدن تصویر و نماد، در این غارهای پنهانی و جادویی صورت وقوع یافته‌است. «هدف نهایی انسان شکارگر-جادوگر نیز مسلط شدن بر دنیای جانورانی بود که خودش شکار می‌کرد.» (گاردنر، ۱۳۸۴: ۳۵). به‌طورکلی رابطه انسان و حیوانات از حیث اهمیت آن، به طرق مختلف حفظ شده‌است. همان گونه که مرلوپونتی به آن اشاره دارد: «زندگی حیوانات نقش مهمی در رویاهای انسان بدوی دارد، همان‌طور که به راستی در خیال‌پردازی‌های مخفیانه زندگی درونی ما نیز چنین نقشی ایفا می‌کند» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۶۹). تن، حاوی تجارب «من» است که از درون آن‌ها را زندگی کرده‌ام و تمام آنچه فهم می‌شود؛ مبتنی بر همین اندام‌واره زنده است. در «فیلم گاو» نیز مش‌حسن با موجودی مواجه است که آگاهی و نسبتش با جهان اطراف قائم به بدنش است. لازمه سکونت در جهان، داشتن بدن است و اندام‌واره[۲۰]های حسی مشابه، می‌تواند به تجربیات مشترک میان مش‌حسن، و گاو منجر شود. یگانگی ادراکی بین این دو سوژه، ایده‌ایست که به‌زعم مش‌حسن می‌تواند برحسب ضرورت بقا، گاو را در کالبد وی، حیاتی نو ببخشد. رفتار مش‌حسن و اهمیت گاو برای وی، قابل مقایسه با خیال‌پردازی[۲۱]های غارنشینانی است که سعی در تجسد بخشیدن به حیوانات را داشته‌اند. «احتمال زیاد می‌رود که هنرمند غارنشین، تفاوت میان خیال و واقعیت را به درستی تشخیص نمی‌داده‌است» (گاردنر، ۱۳۸۴: ۳۳). کشاندن جنازه گاو با ذکرهای به‌خصوص؛ گویی که یک «انسان» تشییع جنازه می‌شود، و حمل مش‌حسن، توسط اهالی روستا، با طنابی که به دورش پیچیده‌اند، گویای پیوند آشکار بین این دو موجود بدنمند است که از تخیل و جهان واقع نشأت می‌گیرد.

۱.۴. استحاله سوگواری مذهبی به آیین‌های جادویی

هلن گاردنر در وصف میل انسان بدوی به زنده‌نمایی تصاویر حیوانات، مراسم جادویی را چنین توصیف می‌کند: «شکارگر غارنشین، شاید در اثر شوریدگی ناشی از مراسم و رقص‌های

جادویی، با جانوران نقاشی‌شده چنان رفتار می‌کرده‌است که گویی با موجوداتی زنده رفتار می‌کند» (گاردنر، ۱۳۸۴: ۳۳). انسان پیش از تاریخ، با محدود کردن جانور به چارچوب یک تصویر، او را تابع قلمرو خویش می‌گردانید. در این چارچوب ذکرشده می‌توان هدف رئالیستی هنرمند را با استناد به امکان احتمالی این اعتقاد این گونه فهم کرد که قدرت جادویی جانور مستقیما به زنده‌نمایی آن ارتباط دارد. آفریدن تصویر، فی‌نفسه برای وی شکلی از جادو بود؛ شکارگر با ترسیم و رنگ‌آمیزی تصویر یک جانور، روح او را در چارچوب محبس خط کناری تثبیت و مهار می‌کرد، و تمام جادوهای دیگر نیز از همین جادوی اولیه سرچشمه می‌گرفتند.

مش‌حسن در سوگ گاو، خود را در طویله حبس کرده و سعی دارد پیوستگی و اتصال ادراکی خود را با قرار گرفتن در جایگاه اول‌شخص[۲۲] و ذهنی گاو، همچنان حفظ کند و نظرگاهی چون «گاو» به جهان داشته‌باشد. انتخاب طویله به‌عنوان مکانی تاریک و جادویی می‌تواند؛ خاصیت پناهگاه رازآمیز غارنشینان را داشته‌باشد. زیرا انسان‌های بدوی نیز تمایل به زندگی در اعماق غارها داشته‌اند و آن مکان را مقدس و جادویی می‌پنداشتند. «انسان شکارگر و هنرمند، در اعماق غارها و در نقاطی بس دورتر از دهانه‌های آن‌ها که برای سکونتش برمی‌گزید، تصاویر جانورانی چون ماموت ، گاو وحشی، گوزن شمالی را بر روی دیوارها نقاشی یا حکاکی می‌کرد» (گاردنر، ۱۳۸۴: ۳۱). مش‌حسن با فقدان حیوان، ادراک گاو را بر ادراک خود از هستی، مقدم می‌داند و همان‌گونه که نقاشان غارها نیز به دقت تمام می‌کوشیدند تصاویر بدن حیوانات را به شکلی واقع‌گرا و با جزییات ثبت کنند؛ مش‌حسن نیز تا جایی که می‌تواند بدن و ادراک تنانه‌اش را به شکلی واقع‌گرایانه به حیوان نزدیک می‌کند تا در طویله، حیات آن حیوان را بازگرداند.

رابطه مش‌حسن و گاو؛ پیچیده‌تر از رابطه یک کشاورز با زمینی حاصل‌خیز است، این رابطه فقط یک رابطه اقتصادی نیست. از نگاه مرلوپونتی انسان و حیوانات هر دو، بدون آن که بخواهند در این جهان افکنده شده‌اند و از این جهت حیات بشر، با آن‌ها هم‌سویی دارد. در واقع آن‌ها به‌عنوان موجوداتی بدنمند در تنی که ادراک را تجربه می‌کنند شکلی دیگر از بودن انسان در این جهان هستند. آن‌ها می‌توانند سوژه‌هایی باشند که با سایر سوژه‌ها و ابژه‌های جهان درگیری فعالانه[۲۳] دارند. حیوانات مانند انسان می‌توانند با چشمانشان ببینند، با گوش‌هایشان بشنوند و با بدنشان لمس کنند و به شناختی نسبی و شاید نامنظم از هستی دست یابند. «حیوان به وضوح نمایش جدالی است که لازمه وجود در جهانی است که به درونش افکنده شده‌است، جهانی که در آن هیچ راهنمایی ندارد. به این ترتیب، حیوان بیش از هر چیز نقص‌ها و محدودیت‌هایمان را به ما گوشزد می‌کند» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۶۹).

اهالی روستا برای سلامتی مش‌حسن مراسم دعایی در

تصویر۴. مراسم دعا و جادو برای رفع بلا از تنِ مش‌حسن

جدول ۱. بازسازی بدنمندی حیوانات غارنگاره‌ها و گاو مش‌حسن؛ توسط بشر

	تشابهات	جسمیت‌یافتگی گاو در دیوارنگاره‌های غار لاسکو	جسمیت‌یافتگی گاو در تنِ مش‌حسن
بازسازی بدنمندی حیوانات غارنگاره‌ها و گاو مش‌حسن توسط بشر	فضا	نقاشی‌ها در غارهای تاریکی رسم می‌شدند که تنها با نور آتش امکان دیده شدن آن‌ها وجود داشت و غار، نهانی‌ترین اسرار غارنشینان را در خود نگه‌داری می‌کرد.	مش‌حسن در طویله‌ای تاریک و وهم‌آلود مبدل به گاو می‌شود؛ که ارتباط اسرارآمیز با گاوش نیز در همان طویله شکل گرفت.
	نحوه بازنمایی	غارنگاره‌ها به روشی کاملا ناتورالیست و با هدف بیشترین شباهت به جانور ترسیم می‌شدند و برای مهار و تثبیت کردن روح جانور آن را در چارچوب خط کناری پررنگی حبس می‌کردند.	مش‌حسن به طرز دقیقی حرکات گاوش (خوردن، شاخ زدن، نگاه کردن و تقلید صدا) را بازنمایی می‌کند.
	انکار مرز خیال و واقعیت	انسان‌های غارنشین مرزی برای خیال و واقعیت قائل نبودند و گاو شکارشده را با گاو نقاشی‌شده یکی می‌پنداشتند.	مش‌حسن اذعان دارد که خود؛ گاوِ مش‌حسن است.
	هدف	هدف انسان غارنشین مسلط شدن بر دنیای جانوران و بقای رمه‌ها است.	هدف مش حسن استمرار بقای گاو و حیات مادی‌اش است.
	برگزاری مراسم	غارها مکانی مقدس برای برگزاری مراسم آیینی و تضمین موفقیت در شکار بوده‌اند.	مراسمی آیینی در طویله برای سلامتی مش‌حسن و رفع بلا برگزار می‌شود.

طویله برگزار می‌کنند، که در نهایت با حضور یک پیرزن، شکل مراسم به آیین جادو تغییر می‌یابد (تصویر ۴). این گسست می‌تواند به این علت باشد که جادو، بیشترین قدمت را برای تمسک جستن[۲۴]، نزد نیرویی برتر ایفا می‌کند و غارها اولین اماکن برای اجرای آیین‌های جادویی بوده‌اند. «هر مکان مقدس، اسرارآمیز هم بوده‌است و این در بیشتر موارد به معنی مکانی تاریک است که فقط با نوری لرزان روشن شود» (گاردنر، ۱۳۸۴: ۳۵). با به‌کارگیری مشابهت‌های تنانه‌ای که مش‌حسن سعی بر ایجاد آن‌ها داشته، ادراک مردمان روستا نیز، نسبت به تن وی تغییر می‌یابد و در نهایت مش‌حسن درست مانند گاو مرده‌اش طناب‌پیچ می‌شود و توسط اهالی روستا از طویله خارج می‌شود. تلاش مش‌حسن، در راستای تلاش انسان‌های بدوی است که سعی داشته‌اند بقای رمه‌ها را از طریق بازتولید واقع‌گرایانه آن‌ها در قالب هنر نقاشی تضمین کنند و گویای نقش انکارناپذیر حیوانات در تخیل و رویاهای آدمی است.

نتیجه‌گیری

تن‌یافتگی منجر به شکل‌گیری رابطه پیچیده ادراکات بشر و حیوان شده و به همین سبب جدال حیوانات با جهان هستی می‌تواند یادآور جهانی باشد که بشر نیز در آن افکنده شده‌است. زیرا هیچ‌کدام الگوی مشخص و متعینی در این جهان برای زندگی ندارند. از این رو بشر در تخیلات کودکی‌اش، گاه خود را به‌گونه‌ای حیوان تشبیه می‌کند و یا از حیوانات برای تحمل تنهایی اگزیستانسیالیستی خود، مدد می‌جوید. با مقایسه غارنگارهای انسان بدوی و فیلم گاو مهرجویی، می‌توان به گستردگی و وسعت روابط انسان و حیوانات از دیرباز تا کنون پی برد. هدف مش‌حسن در تقلید از اعمال بدنمندانه گاو، بسیار نزدیک به اهداف انسان غارنشین (هنرمند شکارگر) است و هر دو برای تسخیر روح حیوانات از کالبدهای به‌خصوصی بهره می‌برند. هر دو بقای خویش را در بقای رمه‌ها می‌بینند. گاو مش‌حسن به‌مانند گاوهای نقاشی‌شده باردار است و این نشان از باور انسان به حاصل‌خیزی دام دارد. هرآنچه که از دید انسان به آن نگریسته می‌شود، لزوما صورتی انسانی می‌یابد به‌خصوص حیوانات که موجوداتی جاندار و بدنمند نیز هستند. نزدیکی پدیدارشناختی مش‌حسن با گاوش، از واقعیتی نشأت گرفته که ریشه در عصر پیش از تاریخ دارد. این رابطه نزدیک می‌تواند به این دلیل باشد که همه موجودات بدنمند در حال تلاش برای کسب انسجام جهانشان، از طریق ادراک حسی هستند. ادراک تنانه پیش از آنکه خط ابداع شود، تنها وسیله ارتباطی سوژه/ابژه‌ها در هستی بوده‌است. همچنین این امکان را به بشر می‌دهد که در درون خود، تخیلات و رویاها، الگوهای رفتار جادویی و پدیده‌های پر ابهام را از نو کشف کند و در شکل‌دهی به روابط فردی و اجتماعی خود و در یافتن اشکال متنوع ادراک بهتر عمل کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Maurice Merleau-ponty
2. Embodied
3. Subject
4. Intentionality
5. Objet
6. Explaining
7. Sensory Perception
8. Paul Cezanne

9. Henry Mathis
10. Bidily
11. Observation
12. Incarnation
13. Lascaux cave
14. Primitive humans
15. Naturalistic
16. lived Experience
17. Capture
18. Collective Pronoun
19. Abstraction
20. Organ
21. Imagination
22. First-Person
23. Active Engagement
24. Clinging

فهرست منابع فارسی

اصغری، محمد (۱۳۹۴). رویکرد پدیدارشناسانه مرلوپونتی به رابطه هنر و بدن. *پژوهش هنر*. شماره ۱۰. ص ۱-۱۰. http://noo.rs/b1zzZ

امین‌زاده گوهرریزی، بامداد (۱۳۹۷). *نسبت بدنمندی عکاس و خلق اثر عکاسانه از منظر موریس-مرلوپونتی*. پایان نامه ارشد عکاسی. دانشگاه هنر. https://ganj.irandoc.ac.ir

بختیاریان،مریم؛ رضوانی، فیروزه (۱۳۹۸). تفسیر تصویر بدن در چند اثر از بهمن محصص بر اساس فلسفه بدنمندی مرلوپونتی. *نامه هنرهای تجسمی وکاربردی*. شماره ۲۴. ص۵-۱۸. /www.sid.ir paper/402701/fa

بیرامی،ریحانه. خرازیان، لاله (۱۳۹۳). کنگره پیشگامان پیشرفت، تحلیل نظام گسیختگی شیرازه زندگی اجتماعی در فیلم گاو داریوش مهرجویی، کنگره پیشگامان پیشرفت. www.sid.ir/paper/865501/fa

پریموزیک، دنیل تامس (۱۳۸۸). *مرلوپونتی، فلسفه و معنا*. ترجمه: محمد رضا ابوالقاسمی. تهران: نشر مرکز.

ترابی جهرمی، وحید؛ ملکیان، نازنین؛ تربتی، سروناز؛ هاشم زهی، نوروز (۱۳۹۹). بازخوانی افلاطونی سوژه در فیلم گاو؛ ساخته داریوش مهرجویی. *جامعه شناسی ایران*، شماره ۳. doi:10.22034/jsi.2020.244319

حسامی، منصور (۱۳۷۹). بررسی تحلیلی نقاشی غارها. *کیهان فرهنگی*. شماره ۱۶۲. https://ensani.ir/fa/article/240081

خاتمی، محمود (۱۳۹۴). *فلسفه غربی معاصر*. تهران: نشر علم.

سبزکار، اسما (۱۳۹۶). مرلوپونتی و روش تحلیل اثار نقاشی. تهران: نشر هرمس.

علوی تبار، هدایت (۱۳۸۵). *ناسازگاری‌های خدا از دیدگاه مرلوپونتی و نقد ان، نامه فلسفی*. شماره ۲. ص ۲۱-۴۲. /https://ensani.ir/fa article/27118

قویدل، نوید (۱۳۹۷). *بدن اجراگر در میانه زیست جهان و جهان نمایش*. پایان نامه کارشناسی ارشد فلسفه هنر. دانشگاه هنر تهران. https://ganj.irandoc.ac.ir

کارمن، تیلور (۱۳۹۰). *مرلوپونتی*. ترجمه: مسعود علیا. تهران: نشر ققنوس.

کفاش زاده، عارفه (۱۳۹۹). *درک و تجربه زنان از زنانگی و مردانگی با تاکید بر بدن*. پایان نامه ارشد جامعه شناسی. دانشگاه علامه طباطبایی. https://ganj.irandoc.ac.ir

متیوز، اریک (۱۳۹۷). موریس مرلوپونتی، *پدیدار شناسی ادراک*. ترجمه: محمود دریانورد. تهران: نشر زندگی روزانه.

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

گادنر، هلن؛ دلاکروا، هورست؛ تنسی، ریچارد (۱۳۸۴). *هنر در گذر زمان*. ترجمه: محمدتقی فرامرزی. تهران: نشرنگاه.

فهرست منابع لاتین

Hass, Lawrence (2008). *Merleau-Ponty's philosophy*. Indiana University Press.

Hopp, Walter (2012). *The Routledge Companion to Phenomenology*. edited by Sebastian Luft and Soren Overgaard, NewYork and London: Routledge.

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

Sattre, Jean-Paul (1956). *Being and Nohingness*: An Essay on phenomenological Ontology, (Hazel Barnes, Trans.). London: Routledge.

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)