تبیین تلقی پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی از نقاشی‌های سزان

نادر شایگان‌فر*

پرویز ضیاء شهابی**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۲/۶

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۳/۸

چکیده:

موریس مرلوپونتی(۱۹۶۱–۱۹۰۸) اساس تفکرش در کتاب *پدیدارشناسی ادراک* را بر مفهوم «در- جهان – بودن» استوار کرده است. او به تأسی از هوسرل و هیدگر، سعی دارد در خصوص نسبت ما و جهان تأمل کند. یکی از مفاهیم بسیار مهم در اندیشه‌های پدیدارشناسانهٔ هوسرل، بازگشت به شیئ است که علم معاصر از آن غافل مانده است و مرلوپونتی سعی دارد با تکیه بر طبیعت و شیئ به تصویر درآمده در آثار سزان، مسئلهٔ پدیدارشناسانهٔ بازگشت به شیئ و طبیعت را تبیین کند. او می‌کوشد تا نقاشی‌های سزان را حد واسط دو نوع تحویل متمایز یعنی تحویل استعلایی و ذات‌گرا قرار دهد و از این طریق شکاف میان این دو تحویل را پر نماید. تحقیق حاضر به شیوه ای پدیدارشناسانه به اهتمام مرلوپونتی در خصوص مفهوم طبیعت، شیئ و رهیافت هنرمندانهٔ سزان به این مفاهیم می‌پردازد و سعی دارد تبیین نماید که بنا بر آموزه‌های مرلوپونتی نقاشی‌های سزان چگونه می‌تواند شکاف میان آگاهی و جهان را پرنماید.

واژگان کلیدی: نقاشی، پدیدارشناسی، طبیعت، آگاهی، تعالی.

* . دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، گروه فلسفهٔ هنر. آدرس الکترونیک:

nader_sh790@yahoo.com

** . استادیار و عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، گروه فلسفهٔ هنر. آدرس الکترونیک:

pziashahabi@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

«فیلسوف سخن می‌گوید و این ضعف او است.»[1]

مقدمه

موریس مرلوپونتی فیلسوف پدیدارشناس و دل‌مشغول آموزه‌های اگزیستانسیالیستی است. او با دلبستگی خود به آموزهٔ ادراک و روش خاص پدیدارشناسانه‌اش سعی دارد تا بسیاری از مسائل فلسفی معاصر را مورد تأمل قرار دهد. او با اتخاذ روش توصیفی و دیالکتیکی در پدیدارشناسی و همچنین متأثر از اندیشمندانی چون هوسرل، گابریل مارسل، برگسون و به ویژه هیدگر سعی دارد تا در خصوص بازگشت به اشیاء، آگاهی ما، تعالی جهان، مفهوم تن و جسم‌مندی، زمان و همچنین در- جهان- بودن تأمل کند، و آنها را در تبیینی مناسب ارائه دهد.

مرلوپونتی متأثر از آموزهٔ در- جهان- بودن بر دوری از پیش‌فرض‌های مسلط علمی و رسوب‌شده در فرادهش فلسفهٔ غرب تأکید دارد و سعی دارد از مفاهیم و تبیین‌های علمی، جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانهٔ صرف بپرهیزد. او بر آن است تا بر اساس هنر مدرن و به ویژه نقاشی‌های سزان، آموزه‌هایی را در خصوص مفهوم بازگشت به شیئ، در- جهان- بودن و پرهیز از سوژه‌باوری، مطرح کند، و رهیافتی تازه به طبیعت را طرح نماید. در واقع او به تأثی از نحوهٔ مواجههٔ هنرمندانهٔ سزان با جهان می‌خواهد چشم‌اندازی تازه در مقابل دانش فلسفی معاصر بگشاید، دانشی که بیش از هر زمانی دیگر نگاه تکنیکی به شیئ آن را تهدید می‌کند.

به زعم مرلوپونتی، هنر مدرن و به ویژه نقاشی سزان، قادر است به ما در بازاندیشی در خصوص فلسفه و تفکر یاری رساند. بر همین اساس پژوهش حاضر سعی دارد تا نقاشی‌های سزان را در افق اندیشه‌های مرلوپونتی مورد مداقه قرار دهد و همسویی این دو رهیافت را چنان‌که مرلوپونتی می‌پنداشت، بررسی و تبیین نماید و نشان دهد که چگونه می‌توان با اتکای بر رهیافت سزان، مسئلهٔ طبیعت، آگاهی و تعالی جهان را بازاندیشی کرد.

۱ -جایگاه پدیدارشناسانهٔ طبیعت در آثار سزان

> «با تماشای آثار سزان گاه تصور چیزی حاصل می‌آید که یکی از نقادان او، آن را جلوخان جهان می‌نامد، که جهانی ناآشناست؛ سزان گاه می‌کوشد به اشیاء صورتی را بازگرداند که آن‌ها پیش از آنکه بشر صاحب فهم بشود، داشته‌اند.»[2]

[1] .Merleau-Ponty 1968: 125

[2]. وال ۱۳۸۰: ۴۴۲

Archive of SID
www.SID.ir

نام سزان و هنر مدرن در تاریخ هنر از هم جدایی ناپذیر می‌نماید. بسیاری از جنبش‌های هنری مدرن وامدار نوآوری‌های او هستند. سزان کسی است که سعی کرد تا پست امپرسیونیسم را که توسط کسانی چون رنوار خشکیده شده بود، به مرحلهٔ جدیدی وارد کند:

«رنوار در ۱۸۸۳ ضمن گفتگویی با ولار دلال آثار هنری گفت: من امپرسیونسیم را خشکانده بودم... امپرسیونسیم... تا جایی که به من مربوط می شد، یک کوچه بن‌بست بود.»[۳]

امپرسیونیسم گرفتار و مبهوت رنگ بود و در بن‌بستی از «حساسیت‌های رنگی» و «جلوه‌های ناپایدار نور و حرکت» درنگ کرده بود. سزان با مطالعات بسیاری که در خصوص استادان کهن و آثارشان در موزهٔ لوور انجام داد بر آن شد تا «از امپرسیونیسم چیزی محکم و ماندگار مانند هنر موزه ها»[۴] بسازد. او می‌خواست تا امپرسیونیسم را از تزلزل برهاند و آن را هنری استوار و در خور موزه‌ها سازد. اما این حقیقت غیرقابل انکار است که او بدون امپرسیونیست‌ها و بدون تکیه بر سنت رنگ و نور نزد این دسته از هنرمندان هرگز قادر نبود تا به آنچه «نظم عقلی» طبیعت می‌نامید، برسد.

« اولین تابلوهایش- تا سال ۱۸۷۰- تصاویری خیالی مثل صحنه تجاوز و کشتار را ترسیم نموده است. به همین دلیل، تصاویر تقریباً بدون استثناء، همواره با پس و پیش شدن‌های گستردهٔ قلم مو اجرا شده و سیمای اخلاقی اعمال را بیشتر از جنبه‌ها یا ویژگی‌های بصری نشان می‌دهد.»[۵]

صرفاً «به برکت وجود امپرسیونیست‌ها و به ویژه پیسارو»[۶] است که سزان توانست از «تجسد صحنه های تخیلی» و «فرافکنی رویاها» به بیرون دست بکشد و نقاشی را «به مثابه مطالعه و تمرین دقیق ظواهر درک»[۷] نماید و به این رهنمون شود که «کمتر در کارگاه هنری و بیشتر براساس طبیعت کار کند.»[۸]

در کنار این نحوه از دگردیسی‌ها در کار سزان باید تأکید کرد که او «مرهون امیرسیونیست‌ها»است، در اینکه به او آموختند با قرار دادن ضربه های ملایم و نزدیک به هم قلم‌مو و هاشورزنی‌های[۹] با تأنی و تسخیر حرکت روش‌های پیشین و «تکنیک‌های نامنظم» خود را رها سازد و گام در راهی نو بگذارد. اما این همه خدمت و این میراث غنی تاریخ هنر و دستاوردهای امپرسیونیسم هیچ یک سزان را سزان نساخت چرا که او «خیلی زود از راه و روش امپرسیونیست ها کناره گرفت.»[۱۰]

سزان در پی آن بود تا پس پشت اشیاء و جهان را ببیند، استوانه‌ها، کره‌ها و مخروط‌ها را به نظاره بیاورد؛ در پی آن بود که «کار پوسن را از نو – این بار موافق طبیعت – تکرار کند.»[۱۱] بنابراین هر

---

[۳]. گاردنر ۱۳۶۵ : ۵۹۸

[۴]. همان : ۵۹۹

[5]. Merleau-Ponty 1993: 61

[6]. Ibid: 61

[7]. Ibid

[8]. Ibid

[9]. hatchings

[10]. Ibid

[۱۱]. گاردنر ۱۳۶۵ : ۵۹۹

Archive of SID
www.SID.ir

چند که ابتدا در راه امپرسیونیسم گام نهاده بود، راه خویش را از امپرسیونیست‌ها جدا ساخت. امپرسیونیسم در نقاشی درصدد تمامی امکانات خویش را به کار گیرد تا چشمان ما را به خود جلب نماید و حواس ما را به تمامه درگیر کار کند.

در این شیوه اشیاء بدون طرح ثابت و چنانکه بیان شد به واسطهٔ نور و هوا با هم مشاهده می‌شدند و لذا نقاشی می‌بایست در یک دریافت لحظه‌ای، پدیدار شدن آنها را ترسیم کند. آنها شیوه‌های بیانی رنگ‌های واقعی را کنار گذاشتند و صرفاً با «کنار هم گذاشتن» رنگ ها، رنگ های دیگر را به دست می آوردند. بر مبنای این روش هر یک از اجزاء پرده نقاشی دیگر « مو به مو با طبیعت مطابق نبود.»[۱۲]

ما در مواجهه با آنها متوجه می شویم که شیئ وزن واقعی خود را از دست می‌دهد. همین موضوع بود که سزان را به استفاده از رنگ‌های گرم و سیاه کشاند و با این روش شیئ را از پس فضا کشف کرد و نشان داد. با این اقدام متمایز شیئ در ابهام بازتاب‌ها و پوشش‌های تصویر قرار نمی‌گیرد و قادر می‌شود پیوندش را با فضا و دیگر اشیاء حفظ کند و به ما رخ بنماید. با این روش «شیئ به نحو نامحسوسی از درون روشن شده و نور از آن بیرون می‌جهد.»[۱۳]

مرلوپونتی تأکید می‌کند که تنها با این اقدامات بود که «سزان بدون اینکه زیبایی شناسی امپرسیونیستی را کنار بگذارد... آرزوی بازگشت به شیئ[۱۴] را »[۱۵] برای خویش برآورده ساخت. سزان پروای طبیعت را در سر داشت. دل مشغول بازگشت به آن بود و هر آنچه که او را از آن غافل می-کرد، از خود دور ساخت.

امیل برنارد[۱۶] استفاده از خطوط کناره نما، ترکیب بندی و تقسیم نور را به عنوان هنر پایدار هنرمندان کلاسیک به او گوشزد می‌کرد و سزان اینگونه پاسخ می‌داد:

> «آنها خالق تصاویر بودند؛ و ما در پی آفرینش پاره‌ای از طبیعت هستیم... هنرمند باید با این اثر هنری کامل، هماهنگ باشد... ما در طبیعت به حیات خویش ادامه می دهیم.»[۱۷]

در صورت پناه بردن به طبیعت و نمایش آن امپرسیونیسم «چیزی مستحکم» و پایدار خواهد بود و به هنری در خور موزه ها تبدیل خواهد شد. سزان در جستجوی «واقعیت» بود. او از دیگران می‌خواست که واقعیت را نمایان سازند. واقعیتی که در زیر حجاب رنگ و نور امپرسیونیستی به محاق می رفت. اما او چگونه می‌توانست به این هدف دست یابد؟ در حالی که «شیوهٔ دست یافتن به آن را مُنکر بود.»[۱۸]

---

[12] .Merleau-Ponty 1993: 62

[13]. Ibid

[14]. object

[15]. Ibid

[16]. Emil Bernard

[17]. Ibid

[18]. Ibid: 63

Archive of SID

www.SID.ir

او در پی کاری خلاف‌آمد عادت و متناقض‌نما[19] بود. پرسپکتیو را نفی می‌کرد. از خطوط کناره نما و طرح‌ها دست شسته بود و در عین حال واقعیت را می جست، واقعیتی که در خورِ نمایش در موزه‌ها باشد. امیل برنارد کار سزان را خودکشی سزان[20] نامید.

«سزان در تصویر گوستاو ژفری[21] مخالف با موازین و اصول پرسپکتیو، میزکار را به سوی بخش پایینی تصویر کشیده است ... و با کنار گذاشتن خطوط کناره‌نما، خود را با بی نظمیِ احساس، مواجه نمود.»[22]

برنارد به عنوان نماینده فرادهش[23] نقاشانهٔ غربی به خطرات شک سزان در انتخاب راهی دشوار، نامعلوم و خلاف‌آمد عادت هشدار می‌داد، و بر آن بود که سزان باید ذهنش را از «ورطهٔ تاریک بی‌خبری» بیرون بیاورد. او در واقع شک سزان را ناشی از نوعی جهل نسبت به خطرات آن می‌دانست و برای کمک به او همواره سعی می‌کرد تا گزینه‌های حاضر- آماده[24] موجود در بطن فرادهش قدرتمند نقاشی را به او پیشنهاد کند. گزینه‌های حاضر و آماده‌ای که مبتنی بر تقابل‌های دوتایی سنت تفکر غربی به طور اعم و فرادهش نقاشانه به طور اخص بود.

مرلوپونتی پیشنهادات برنارد به سزان را بر می‌شمرد:

«۱- احساس در تقابلِ با قوه داوری۲- نقاش تجربه‌گرا در مقابلِ نقاشی متفکر ۳- طبیعت در مقابله با ترکیب‌بندی۴- بدوی‌گرایی در مقابلِ فرادهش[25].»[26]

سزان در مقابل این انتقادات تنها یک پاسخ داشت: «من قصد دارم که آنها را با هم بیامیزم.»[27] سزان غالباً از عهده بحث بر نمی‌آمد و ترجیح می‌داد «نقاشی کند»، تا اینکه کسی را «متقاعد کند».

به زعم مرلوپونتی کار «فیلسوفان و نقاشان» تأیید فرادهش موجود یا نفی آن نیست؛ آنها بر آن هستند که فرادهش‌ها را «دریابند». ما اشیاء را می‌بینیم، لمس می‌کنیم با آنها زندگی می‌کنیم و به آنها متکی می‌شویم، به واسطهٔ طبیعت زنده‌ایم و بر مبنای آن علوم را بنا می‌کنیم. علوم از دل طبیعت بیرون می‌آیند و بر مبنای آن شکل می‌گیرند. طبیعت براساس علم فهم نمی‌شود، بلکه طبیعت بنیاد علم است، و این راز شک سزان است. او به دنبال نقطه اتکای آغازین و بنیادین ما بود و

---

19. paradoxical

20. Cezanne's suicide

21. Custav Geffroy(1926-1855)

22. Ibid

23. Tradition

24. Ready-made

۲۵. شماره گذاری‌ها از نگارنده است.

26. Ibid

27. Ibid

Archive of SID

www.SID.ir

می خواست این رابطه معکوس مدرن و اپیستمه جدید را برگند و نشان دهد که علم خود گستر در حوزه‌های حیات ما ضروری است که به خود باز گردد و در خود تأمل کند.

شک سزان در واقع شک در خصوص تعریف موجود از طبیعت و تلاش برای دگرگونی تعریف علم از طبیعت است، چرا که علم مانع نمایش طبیعت در سیمای واقعی خویش است. پرسپکتیو زاییدهٔ علم است، گستره دامنه‌دار علم است که تا نقاشی خود را کشانده است. علم «اشیاء را بر طبق ساختار خود می‌سازد»[۲۸] و ساختار خود را تسری می‌بخشد. «علم بر روی شاخص‌ها و متغیرات تا جایی کار می‌کند که بنا بر تعریفی که از آنها شده است در آنها دگرگونی را بتوان یافت.»[۲۹] پرسپکتیو زدودن حیات زنده و تبدیل کردن آن به حیاتی هندسی است. این شعبده علم است. «علم اشیاء را دست کاری می‌کند و حیات را از آنها می‌زداید.»[۳۰] علم با تعاریف خویش و در قالب اهداف مشخص به نظاره جهان می‌آید و لذا طبیعت موجود در علم طبیعت نقاشانه سزان نیست. میز موجود در تصویر گوستاو ژفری به هیچ وجه در تعاریف و شاخص‌ها و متغیرهای علمی نمی‌گنجد.
علم از حدود طبیعت گذشته است، اگر چه از آن برآمده. لذا سزان در نظر دارد تا به آن برآمدگاه جهان آغازین[۳۱] باز گردد. مرلوپونتی تأکید دارد که سزان با شک خویش «برآن شد تا این جهان آغازین را به تصویر بکشد.»[۳۲]
کار سزان به آغاز و برآمدگاه هر چیز باز می‌گردد. این برآمدگاه راز است، راز طبیعت که در چنبره علم گرفتار آمده است. سزان بیان می‌کند که:

> «آنچه که درصدد انتقالش به تو هستم، راز آمیز است، در ریشه های وجود و در سرآغاز ناملموس احساسات در هم بافته می‌شود.»[۳۳]

با این حال سزان هرگز قصد نداشت که در مخالفت با تصویر عمومی و علمی طبیعت در قالب گزینه‌های حاضر و آماده امیل برنارد قرار گیرد و بخواهد که از شیوه های تقابلی دوتایی استفاده کند. او به هیچ وجه تمایل نداشت که به صورت بدوی یا وحشی نقاشی کند. او می‌خواست ساختارها را بشکند و روابط را به حالت اصیل خود بازگرداند و «هوش، ایده‌ها، علوم، پرسپکتیو و فرادهش را در ارتباط با طبیعت قرار دهد.»[۳۴] و لذا در نقاشی‌های او طبیعت در حالت ناب خود بر ما آشکار می‌شود.
او خواستار طبیعتی است که علوم «از آن برآمده اند».
مرلوپونتی بر آن است که جهان و طبیعت نزد سزان دو چیز منفک از هم نیستند. طبیعت در جهان و جهان از طریق طبیعت سزانی است که آشکار تواند شد. «جهان توده‌ای است بدون گسست.»[۳۵]

---

[28] . Merleau-Ponty 1993: 121

[29]. Ibid

[30]. Ibid

[31].Primordial world

[32]. Merleau-Ponty 1993: 64

[33]. Ibid: 121

[34]. Ibid: 64

[35]. Ibid

Archive of SID

www.SID.ir

طبیعت و جهان از هم منفک نیستند: «خطوط و رنگ‌ها» در تکاپوی جهان شریکند. در جهان، با جهان و در طبیعت‌اند. آنها محصول حس و حواس علمی نیستند؛ از منظر علم غایبند و از حس علمی می گریزند. پا در گریز و چشمک‌زن هستند. گاه در «خطوط» و گاه «در رنگ‌ها» نمایان می‌شوند.

> «شیئ زنده، بر مبنای مشارکت حواس ساخته و پرداخته نمی‌شود، بلکه اساساً چون هسته‌ای است که این مشارکت ها از آن بر می‌آیند، خود را بر ما آشکار می‌سازند.»[۳۶]

شیئ چیزی پنهان نیست که سپس آشکار شود. بلکه «در فعل پدیدار شدن و در حضور چشمان ما خود را سامان می‌دهد.»[۳۷] مرلوپونتی بر شرح پدیدارشناسانهٔ طبیعت و شیئ پای می‌فشارد. او در مخالفت با پرسپکتیو هندسی[۳۸]، به مثابه «تابوت» شیئ و تصویر تصوری مغلوط از شیئ، سعی دارد به تبیین و بسط مفهوم پرسپکتیو زنده[۳۹] سزان مبادرت ورزد.

هیدگر در کتاب سرآغاز کار هنری ضمن تاختن بر مأثورات فلسفی در خصوص شیئ و چیز و رد آن تصورات بر آن است که ما در قرب[۴۰] اشیاء مسکن گزیده ایم. او برآن است که:

> «هرگز برخلاف آنچه می‌نماید، چنان نیست که به هنگام نموده آمدن چیزها نخست و حقیقتاً هجوم محسوساتی همچون آواها و همهمه‌ها را دریابیم، بلکه می‌شنویم که طوفان در دودکش صفیر می‌کشد. [صدای] هواپیمای سه موتوره را می‌شنویم ، مرسدس [بنز] را می شنویم که بی واسطه غیر از شنیدن آدلر [فولکس واگن] است. از جمیع محسوسات به ما بس نزدیک خود چیزهاست.»[۴۱]

به زعم هیدگر چیزها در قرب ما و ما در قرب آنهاییم. ما «عمق، صافی، نرمی و سختی اشیاء را می بینیم.»[۴۲] ما اشیاء را لمس نمی‌کنیم، حضور آنها را مشاهده می‌کنیم «سزان برآن بود که ما بو و رایحه اشیاء را نیز مشاهده \|می‌کنیم.»[۴۳] ما می‌بینیم که اشیاء بو و صدا دارند. ما اشیاء را در قالب یک کل بخش‌ناپذیر درک می‌کنیم. هرگز براساس پرسپکتیو هندسی به اشیاء نزدیک و از آنها دور نمی‌شویم. پرسپکتیو هندسی یک ذهنیت و دیدن با ذهن است چنانکه دکارت با ذهن می‌دید. و در ذهن راه می رفت.[۴۴]

---

[36]. Ibid: 65

[37]. Ibid

[38]. Geometrical perspective

[39]. Lived perspective

[40]. nearness

[۴۱] .هیدگر ۱۳۸۲ : ۱۲– ۱۱

[42] . Merleau-Ponty 1993: 65

[43] . Ibid

[44]. Ibid: 132

Archive of SID

www.SID.ir

جهان یک کل واحد غیر قابل انقسام به ذرات است و طبیعت یک وحدت یکپارچه را در خود جای داده است. بنابراین «اگر نقاش خود را بیان می‌کند باید ترکیب و تنظیم رنگ‌هایش در چهارچوب این کل بخش‌ناپذیر حفظ شود.»[۴۵] این کل بخش ناپذیر جهان اشیاء زنده است، و شیئ زنده هرگز به تصرف در نمی‌آید، شیئ زنده به دام نمی‌آید، بلکه به بازی می‌آید، شیئ زنده می‌اندیشد. به ما و به خود می‌اندیشد. اندیشگون است. شیئ زنده است و به تعبیر لویناس چهره[۴۶] است و چهره صرفاً قیافه و شکل نیست، لویناس بر آن است که «در چهره است که تجلی دیگری آفریده می‌شود. در اینجا منظور از چهره نه، قیافه بلکه وسیله‌ای است که این قیافه فراهم می‌کند.[۴۷]»[۴۸] به زبان و تعبیر ریکور، سزان طبیعت را چهره می‌دید و تأکید داشت که «نقاش یک ابله نیست.»[۴۹] سزان شصت نقاشی[۵۰] از کوه سنت ویکتور دارد که هر یک در چهره‌ای خاص نمایان شده، چهره‌های شاد، عبوس، ملول، درهم‌کشیده، مبهم، امیدوار، مأیوس و متفرد. نقاش مفسر است، مفسر اشیاء و جهان است و رونمایی اشیاء را در قالب چهره‌ها به ما می‌نمایاند، اشیاء شیئ صرف نیستند، «دیگری» هستند، دیگری که باید توسط نقاش تفسیر شوند، سکوت آنها شکسته شود و یا هیاهوی بیهودهٔ آنها به سکوت باز گردد، چنانکه در کوه سنت ویکتور می‌بینیم سزان اظهار می‌کند که: «من با این موضوع موافقم که نقاش باید کارش را تفسیر کند.»[۵۱]

او چون دانشمند علمی شاخص‌های خود را بر اشیاء و اشخاص به کار نمی بست، سیماشناسی[۵۲] او زنده بود و سعی داشت به ما بیاموزد که «نقاش چگونه قادر است از طریق ترکیب سبز تیره و قرمز، دهانی را غمگنانه یا چهره‌ای را شادمانه به تصویر بکشد.»[۵۳]

مرلوپونتی نفی تقابل‌های دوتایی و استحالهٔ آنها در «فعل دیدن» سزان را هم‌سو با فلسفه خود می‌دانست و بر عدم تمایزهای «نفس و بدن[۵۴]»، «اندیشه و دیدن[۵۵]» در کارهای سزان تأکید داشت. نفس چیزی جدای از بدن، و اندیشه جدای از دیدن نیست، عقاید و افکار صرفاً به مثابه چیزی متجسد و متعلق به چهره‌ها و حالت‌ها نشان داده می‌شوند. و این تنها به مدد بازگشت به تجربه‌های

---

[45]. Ibid: 65

[46]. Le visage

[۴۷] . همچنین نگاه کنید به دیدگاه ریکور در خصوص سزان و پذیرش تحلیل مرلوپونتی از کارهای سزان. (ریکور، ۱۳۸۸: ۹۱-۹۰)

[۴۸] . ماتیوز ۱۳۷۸ : ۲۳۲

[49]. Merleau-Ponty 1993: 66

[۵۰] . دنی و گروه مؤلفان ۱۳۸۳: ۸۹۵

[51]. Merleau-Ponty 1993: 66

[52]. physiognomy

[53]. Ibid

[54].Soul-body

[55].Thought-vision

Archive of SID

www.SID.ir

آغازین مکتوم در طبیعت است، تجربه‌ای که دانش معاصر از آن غافل است و «سزان به آن تجربه آغازین باز می‌گردد که این مفاهیم به واسطه آن ایجاد شده اند.»[۵۶]

وظیفه نقاش بازنمایی صرف و بیان کردن نیست، او در کار «راز پدیدار شدن» و «ظهور فرد در طبیعت» است.

بالزاک[۵۷] در کتاب چرم ساغری[۵۸] به توصیف یک رومیزی می‌پردازد. او رومیزی را سفید همچون لایه‌ای از برف که چیزی از باریدن آن نگذشته و بر روی آن گل سرخی در حالت متقارن افتاده است، توصیف می‌کند. گل سرخ با تاجی از حلقه‌های طلایی پوشیده است. توصیف بالزاک توصیفی شاعرانه و گیرا است. جذاب و مفتون‌کننده است. این توصیف ماهیت افکار سزان جوان را شکل می‌دهد:

«من در تمام دوران جوانی‌ام می خواستم آن رومیزی پوشیده از برف تازه باریده شده را به نقش درآورم.»[۵۹]

کار بالزاک توصیفی شاعرانه است. سزان چگونه می‌توانست این کار را انجام دهد؟ رنگ چگونه می‌تواند چون شعری منثور شود، چنان‌که بالزاک به آن اهتمام داشت. با آن دورنمایی که سزان از نقاشی خود و رسالت نقاشی در پیش گرفته بود، این کار ممکن نبود. این توصیف شاعرانه از طبیعت دور است و سزان را به اقرار واداشت که «حالا می‌دانم که فرد باید صرفاً به نقاشی کردن گل سرخ و موقعیت قرار گرفتن حلقه‌های طلایی، به نحوی متقارن بسنده کند.»[۶۰] سزان تنها قادر است تا به گل سرخ رخصت دهد تا حضور خویش را در صورتی مجسم بر ما بنمایاند. گل سرخ در تقارن با سایر بخش‌های نقاشی شکفته می‌شود، خود و طبیعت ناب را برای ما نمایش می‌دهد. تاجوار بودن چگونه ممکن است به تصویر درآید، « اگر بخواهم "تاجوار بودن" را نقاشی کنم، آیا آن را می فهمید؟»[۶۱]

امروزه در فلسفهٔ هنر بدیهی می‌نماید که سبکی خاص در یک ژانر هنری به هیچ وجه قادر نباشد که به همان قدرت و جسارت در همهٔ ژانرهای هنری دیگر به کار بسته شود، چنانکه سوررئالیسم در ادبیات و نقاشی به کار آمد، اما در سینما و تأتر چندان از عهده مقصود برنیامد، البته اگر پاره‌ای از نمونه‌های نسبتاً موفق آن را به شمار نیاوردیم. از همین رو سزان رسالت نقاشی را که خود در پی‌اش بود با این بیان کاملاً روشن ساخت:

« اما اگر واقعاً موقعیت قرار گرفتن خودم و نیز حلقه‌ها را به نحوی که در طبیعت هستند، هاشور بزنم و آنها را متعادل نمایم، مطمئن باشید که تاج گل‌ها، برف و هر چه هست و نیست آن جا حضور خواهد یافت.»[۶۲]

سزان بر آن است تا با نشان دادن بنیان و اساس ماهیت مکتوم واقعیت ما را نزد اشیاء ببرد و آن جا بنشاند و باعث شود حضور اشیاء را در کنار خود ببینیم و بو و رایحهٔ آنها را مشاهده کنیم. این رسالت نقاشی است. نقاشی آنها را به نظاره می‌آورد.

---

56. Ibid

57. Honore de Balzac

58. La Peau de Chargin

59. Ibid

60. Ibid

61. Ibid

62. Merleau-Ponty 1993: 66

Archive of SID

www.SID.ir

تصمیم در نمایش آنچه نادیدنی است و به هیئت حضور آوردن امر نامرئی بدون تکیه بر قرادادهش نقاشانه چنانکه برنارد هشدار داده بود، بدون شک رسالتی سنگین و برای سزان با آن همه شک و بیماری خودکشی است.

نقاشی سزان ساحت سکوت و مرگ است، سکوت و ایستایی جهان در قامت آغازین خود، توقف میان وجود و عدم است. مرلوپونتی در توصیف این وجه از کارهای سزان می‌گوید:

> «پس از مشاهده نقاشی‌های سزان، اگر کسی آثار نقاشان دیگر را بنگرد احساس آرامش می‌کند، درست همان گونه که پس از طی یک دوره مراسم سوگواری، گشایش باب صحبت‌ها و گفت و شنودها باعث تغییر اساسی در وضع و حال بازماندگان می‌شود و تسلی خاطر آنها را موجب می‌گردد.»[۶۳]

مرلوپونتی بر آن است که نقاشی سزان فسخ عادت ها است، فسخ روزمرگی و تعلیق یا اپوخهٔ تجربه‌های معمول است، انهدام موقت آنهاست. در واقع نقاشی سزان، نقاشی‌ای است که ساحت وضوح و سکون حقیقت را به ما نمایان می سازد.

> «ما در میان اشیایی که برساختهٔ آدمی است زندگی می‌کنیم، در میان وسایل، در خانه‌ها، کوی و برزن و شهرها زندگی می‌کنیم و غالباً اشیاء را که صرفاً از رهگذر کوشش‌های آدمی مورد استفادهٔ او قرار می‌گیرد، مشاهده می‌کنیم، ما عادت کرده‌ایم این گونه فکر کنیم که تمامی اینها به صورت قطعی و ضروری وجود دارند.»[٦٤]

سزان ورطهٔ فسخ قطعیت‌ها و تعلیق تصورات علمی و پیشین ما از طبیعت و همچنین زندگی روزمره است. ما در کارهای سزان با شکل تازه‌ای از تفکر مواجه می‌شویم، شکل تازه‌ای از اندیشیدن، بر این اساس «ما باید شکل تازه‌ای از عقل»[۶۵] را بر اساس شیوهٔ سزان و به نحو کلی هنر مدرن بنیان کنیم. سزان نمونه آن است که چگونه ارتباط و بیانی ناپایدار و ناقطعی می‌تواند به دست آید، بیانی مشابه با زمانی که در میان مه گام بر می‌داریم و هیچ‌کس نمی‌داند و نمی‌تواند بگوید که در کجا پای می گذارد.[۶۶]

۲- نقاشی سزان؛ حد واسط آگاهی ما و تعالی جهان

مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک سعی دارد تا ضمن تحلیل اندیشه‌های هوسرل وجه بدیع و طرفه کار خویش را نمایان سازد. بنا بر تحلیل او پدیدار شناسی هوسرل بر دو تمهید استوار است، تحویل استعلایی[۶۷] و تحویل ذات نگر[۶۸]. این دو تحویل در دو سوی متفاوت با هم قرار گرفته‌اند. تحویل

---

63. Ibid:66-67

64. Ibid: 68

65. Merleau-Ponty 1964: 3

66. Ibid

67. Transcendental reduction

68. Eidetic reduction

www.SID.ir

استعلایی مبتنی بر این آموزه است که ما از جهان متعالی[69] عزل نظر کنیم و به جهان داده‌های ذهنی یا آنچه هوسرل آن را نوئیسیس می‌نامید، بازگردیم، یعنی به این مهم دست یابیم که از آگاهی به چیزی فارغ شویم، به آگاهی صرف بسنده کنیم و به آگاهی درون‌ماندگار[70] برسیم. در تبیین و توضیح این تحویل پدیدارشناسانه می‌نویسد:

«در اینجا، به پیروی از دکارت، بازگشت بزرگ بر خویشتن را انجام می دهیم، که اگر به درستی انجام گیرد، به ذهنیت استعلایی راهبر می‌شود، یعنی بازگشت به من اندیشنده به مثابه مبنایی نهایی و یقیناً مسلم حکم، که هر فلسفهٔ ریشه‌ای باید بر بنیان آن استوار شود.»[71]

بنابراین تحویل «نه فقط طبیعت جسمانی بلکه کل جهان زندگی پیرامونی انضمامی از این پس به جای اینکه برای من یک جهان موجود باشد فقط "پدیده وجود" است. »[72] این نحو تحویل نشان می‌دهد که موجودیت جهان از بداهت و یقینی بودن برخوردار نیست. این تحویل می‌تواند دامنهٔ بسیار وسیعی را به خود اختصاص دهد و دانش‌های ما، که مربوط به جهان می‌شود، را نیز شامل شود و در بر گیرد، حتی مابعدالطبیعه را نیز از شمول خود خارج نمی‌کند. در این تحویل صرفاً من یا خود اندیشنده باقی می‌ماند.

بسیاری متذکر شده‌اند که این وجه از هوسرل را با نفی دکارتی نباید یکسان گرفت، چرا که دکارت جهان را نفی می‌کند تا در فرصتی مناسب به اثبات آن بپردازد حال آنکه مسأله هوسرل اساساً نفی نیست، بلکه ما «اعتقاد طبیعی خود را درباره واقعی بودن آن معلّق می‌داریم، و از حکم درباره بودن آن، نفیاً و اثباتاً، خودداری می‌کنیم.»[73]

هوسرل در این تحویل سعی کرد از ماهیت متفرد اندیشه باز اندیش دفاع کند، اندیشه‌ای که می‌تواند به خود باز گردد و به خود بیاندیشد. باید توجه داشت که هوسرل به هیچ وجه نمی‌خواهد به دورهٔ اولیه تفکرش یعنی کتاب *فلسفه حساب* باز برگردد، او در این کتاب تحت تأثیر اصالت روان‌شناسی «درصدد تبین مفاهیم ریاضی با ابتدای از قوانین روان شناسی تجربی برآمد، چنانکه می‌خواست فی المثل مفهوم عدد را با ابتدای از جریان انتزاع توضیح دهد و تبیین کند.»[74]

او تحت تأثیر انتقادات فرگه از آموزه‌های *فلسفه حساب* دست کشیده و از انتشار جلد دوم آن که وعده‌اش را داده بود، منصرف شد بر این اساس که «فرگه گفته بود [و نشان داده بود] که معانی منطقی و ریاضی ابژکتیو هستند و با رجوع به مذهب اصالت روان‌شناسی حق این معنی ادا نمی‌شود.»[75]

---

[69].transcendent

[70].immanent

[71]. هوسرل ۱۳۸۱ : ۵۳

[72]. همان : ۵۴

[73]. ورنو و وال ۱۳۷۲ : ۳۱

[74]. لاکوست ۱۳۷۸ : ۶۲

[75]. همان

Archive of SID
www.SID.ir

در نتیجه انتقادات فرگه، هوسرل پس از ده سال تحقیق در سال ۱۹۰۱ – ۱۹۰۰ کتاب *پژوهش‌های منطقی* را انتشار داد. او در این کتاب در مقابل هرگونه روان‌شناسی باوری ایستاد. لیوتار در توضیح این اهتمام هوسرل می‌نویسد:

> «مکتب اصالت روان‌شناسی که هوسرل علیه آن مبارزه می‌کند، فاعل شناخت و فاعل روان شناختی را یکی می‌کند. این مکتب قائل است که حکم "دیوار زرد است" قضیه‌ای مستقل از من، که آن را بیان و این دیوار را مشاهده می‌کنم، نیست.»[۷۶]

بنابراین باید توجه داشت که تحویل استعلایی هم از شک دکارتی و هم از اصالت روان‌شناسی *فلسفهٔ حساب* به دور است.

بیان شد که تحویل استعلایی در یک سوی تفکر هوسرل جای دارد و در سوی دیگر آن، تحویل ذات‌گرا. بنابر تحویل ذات‌گرا و درست در مقابل تحویل استعلایی، هوسرل سعی دارد تا به دفاع از ماهیاتی خودبنیاد و قائم به خود بپردازد. او در واقع سعی دارد با تأکید بر شیوه تحویل ذات گرا یا ایده تیک به تعریف ماهیاتی مستقل یا نویماهایی مستقل از نوئسیس بپردازد و در ادامه شعار بازگشت به خود چیزها، چیزها را چنان‌که او در نظر داشت با استفاده از روش تغییر خیالی به جهان باز گرداند.[۷۷] این همان خطر و شوکی است که «اتهام افلاطونیسم» را به هوسرل وارد آورد و او را برآن داشت تا در درآمد پژوهش‌های منطقی در مقابل این اتهام به دفاع از خود بپردازد. و آن را برآمده از «پیش‌داوری‌های» تاریخی بنامد.[۷۸]

تحول ذات‌گرا در واقع مبتنی بر این مفهوم است که ماهیات، جدای از ذهن من یا هر سوژه شناسایی یا به تعبیر هوسرل جدای از هر نوئیسیس به مثابه امری مستقل حضور دارند. و از همین رو هوسرل را در مظان اتهام افلاطون‌گرایی قرار می‌دهد.

هوسرل در تحویل استعلایی در معرض سوژه‌باوری یا ذهنیت‌مداری و در تحویل ذات‌نگر یا ایده‌تیک در معرض افلاطون‌باوری است. اما آنچه اهمیت دارد، ورطهٔ میان این دو است. هوسرل با این دو تحویل، ما را در «ورطه‌ای» پرنشدنی از دو جهان «آگاهی و تعالی» نگاه می‌دارد.[۷۹]

بر همین اساس و در ورطهٔ میان این دو تحویل است که مرلوپونتی سعی دارد فلسفه پدیدارشناسانه خویش را با نبوغ هنرمندانه سزان در آمیزد و راه حلی درخور، ارائه نماید. به زعم مرلوپونتی نقاشی می‌تواند در بحران‌های تفکر معاصر به میانجی درآید و به وسعت دید ما بیفزاید و مسائل مربوط به آگاهی را پاسخ دهد. آلفونه والهنس[۸۰] در مقاله‌ای به نام «مرلوپونتی فیلسوف نقاشی»[۸۱] بیان می‌کند

---

[۷۶]. لیوتار ۱۳۸۴ : ۱۴

[۷۷]. همان : ۱۷

[۷۸]. هوسرل ۱۳۸۷ : ۱۱۱

[۷۹]. البته باید خاطر نشان کرد که هوسرل در تأمل پنجم از کتاب تاملات دکارتی سعی کرد با توجه به مفهوم alter ego از چنگ ذهن باوری و در بدترین صورت آن سولیپسیزم یا خود تنها انگاری به در آید. (هوسرل ، ۱۳۸۱)

[80]. Alehouse Waelhens

[81]. Merleau-Ponty : Philosopher of Painting

Archive of SID
www.SID.ir

که نقاشی، تجربهٔ فیلسوف را چنان که مرلوپونتی می‌پنداشت- در فهم هستی «اتساع» و «استغناء»[۸۳] می‌بخشد:

« نقاشی به نوبهٔ خود، بیان فیلسوف را از طریق ارائه چشم‌اندازهای نو برای بیان مفاهیم بنیادین [هستی]، استغنا می‌بخشد.»[۸۴]

مرلوپونتی در مقدمهٔ پدیدارشناسی ادراک، اپوخه استعلایی را نه عزل از جهان بلکه نوعی شل شدن و "حیرت موقت" در برخورد با جهان می‌داند. او بسیار سعی دارد تا آموزه های هوسرل را تا جایی در کار بیاورد که از شرح و وصف‌های هیدگر در خصوص ماهیت در – جهان – بودن غافل نماند و راه حلی تازه را پیش روی فلسفهٔ خویش بگذارد.

مرلوپونتی بر آن است که « صورت‌بندی اویگن فینک[۸۵] دستیار هوسرل از این تحویل شاید بهترین صورت‌بندی از این مفهوم باشد و این زمانی است که او حیرت[۸۶] در مواجهه با جهان را بیان کرد. بر این اساس تأمل از جهان پا پس نمی‌کشد و در وحدت آگاهی به عنوان اساس عالم، در نمی‌غلتند. پا پس می‌کشد تا به نظارهٔ گونه‌های تعالی بنشیند که به جرقه‌های آتش می‌مانند هنگامی که از آتش می‌جهند. تحویل [صرفاً] پیوندهای التفاتیِ ما را به عالم نیم‌بند می‌کند و آنها را به کانون توجه ما می‌آورد.»[۸۷]

کلمهٔ پایانی عبارت مرلوپونتی بر این ویژگی تحویل تأکید دارد که می‌خواهد جهان را به کانون توجه ما بیاورد. این تحویل پا پس نکشیده تا ما بر مبنای یقینی شبه دکارتی بار دیگر جهان را بر پا داریم و تقویم[۸۸] ببخشیم، بلکه این تحویل در حال روشنی بخشیدن به هستی است. و به زبان هیدگر رخصت دهنده برای ظهور است.

مرلوپونتی در واقع برای حل بحران دو تحویل استعلایی و تحویل ذات گرای هوسرل که از سویی در اتهام فرو غلطیدن در افلاطون باوری و از سوی دیگر گرفتار شدن در خود تنها انگاری است ، به نظریهٔ تحویل به مثابه "حیرت" متمسک می‌شود. این تحویل ما را به "موجودی سرشار از حیرت" تبدیل می‌کند تا نخست از اتهامات مذکور رها شود و دوم به آموزهٔ بودن – در –جهان پایبند باشد.

ما عبارت شک سزان را بار دیگر تکرار می‌کنیم تا ببینیم چگونه حیرت هنرمندانهٔ سزان
یا شک سزان برای پر کردن "مغاک" این دو تحویل به کار می‌آید. او می‌گوید ما در میان اشیایی که برساختهٔ آدمی است زندگی می‌کنیم، در میان وسایل، در خانه‌ها، کوی و برزن و شهرها زندگی می‌کنیم و غالباً اشیاء را که صرفاً از رهگذر کوشش‌های آدمی مورد استفادهٔ او قرار می‌گیرد، مشاهده می‌کنیم، ما عادت کردیم این گونه فکر کنیم که تمامی اینها به صورت قطعی و ضروری وجود دارند.

---

82. intensify

83. enrich

84. Waelhens 1993: 190

85. Eugen fink

86. wonder

87. Merleau-Ponty 2002: xv

88. constitute

Archive of SID

www.SID.ir

در این عبارت تأکید بر واژه «عادت کرده‌ایم» است، ما چنان در جهان پیرامون غرق شده‌ایم و «به عادت» چنان در کار خویش فرو رفته‌ایم که از وجه امکانی عالم غافلیم و لذا همه چیز را ضروری و قطعی می‌شماریم.

نقاشی سزان، حیرت و فسخ عادت است، پرده برداری از ضرورت جهان و تبدیل آنها به وجه امکانی است، تعلیق ضرورت و قطعیت است و تبدیل آن به امکان. «نقاشی سزان این عادت های فکری را به تعلیق در می‌آورد.»[۸۹]

مرلوپونتی سزان را پدیدارشناسی می‌شمارد که نه با مفاهیم بلکه با بوم خود نسبت قطعی ما را با جهان "نیم‌بند" نگه می‌دارد. گره‌های محکم آن را سست می‌نماید و به ما جرأت بازاندیشی می‌دهد. ما را با نحوه‌ای تازه از تعقّل مواجه می‌سازد. مواجهه‌ای متفاوت با مواجهه‌های پیشین. در این مواجهه اشیاء در مقابل ما حجاب معمول خود را برمی‌دارند و از تعاریف علمی می‌گریزند. نقاشی امکان مواجههٔ آغازین ما با جهان را مهیا می‌سازد. مادیسون در کتاب پدیدارشناسی مرلوپونتی در بخش نقاشی می‌نویسد:

> «نقاشی رابطه و نسبت ما را با جهان و امر مرئی آشکار و بیان می‌کند، رابطه‌ای ابتدایی و ریشه‌ای.»[۹۰]

"تحویل کامل"[۹۱] امکان‌پذیر نیست.[۹۲] ما تنها می‌توانیم درنگی کوتاه داشته باشیم. سزان بودن–در–جهان و در عین حال کناره‌گیری هنرمندانه از جهان را به ما می‌آموزد و با سردی بوم‌های خویش سعی دارد «طبیعت غیر انسانی را که آدمی خود را بر اساس آن استوار ساخته است، آشکار کند.»[۹۳] از همین رو «انسان‌های او عجیب و نامعمول» هستند، گویی بر حسب «نوع دیگری از موجود» باید آنها را تلقی کرد. طبیعت سزان خود را از اوصافی غیر ذاتی "تهی می‌کند". تو گویی که سزان دو تحویل هوسرل را در خصوص جهان اعمال می‌کند. او با بوم‌های سرد خود سعی دارد تغییر خیالی را در خصوص جهان ما و طبیعت به کار بندد. چنان‌که پیشتر پیوند کامل ما را با جهان نیم‌بند ساخته بود و تحویل استعلایی را در شرف تحقّق آورده بود. تغییر خیالی «خود ماهیت یعنی وجود عینی را به ما می‌دهد.»[۹۴]

در طبیعت سزان و به ویژه در طبیعت های بی‌جان او ما با یک «تهی» بودن از خصایل جاندارانگارانه مواجهیم، تهی قابل رؤیت نیست اما در کارهای سزان بر حسب یک خلاف آمد عادت و به مدد نبوغ او ما این تهی را «می بینیم». «هیچ نسیمی در منظره، هیچ حرکتی در لاک دانسی[۹۵] وجود ندارد.»[۹۶]

---

89. Merleau-Ponty 1993: 66

90 .Madison 1981: 106

91 .Complete reduction

92 .Merleau-Ponty 2002: xv

93 .Merleau-Ponty 1993: 66

۹۴. لیوتار ۱۳۸۴ : ۱۸–۱۷

95. Lac d'Annecy

96 .Merleau-Ponty 1993: 66

Archive of SID

www.SID.ir

با روش تغییر خیالی و به مدد نبوغ پدیدارشناسانه سزان شهود ماهیات متحقق می‌شود، به رغم لیوتار این ماهیات «هیچ گونه خصلت متافیزیکی ندارند ... ماهیت فقط در "دادگی اولیه‌اش" بر ما آشکار می‌شود.» [۹۷]

لاک دانسی بی حرکت و آرام بر خویشتن خویش ایستاده و بر خود تکیه داده‌است. از هرگونه ضرورت تهی است و صرفاً به مثابه وجه امکانی هستی در مقابل ما برافراشته شده است. ما با یک «تهی سرشار» از خود مواجهه‌ایم. تهی بودن آن به دلیل میان پری آن است، به تعبیر سارتر فی نفسه[۹۸] به جز پر بودن و تنومندی واجد همهٔ صفات منفی است. فی نفسه «برای خود تار و ناشفاف است، زیرا پر از خودش است، نه فعال و نه فعل پذیر است ... وجود فی نفسه بدون حرکت و صیرورت است.»[۹۹]

طبیعت چون فی نفسهٔ سارتر در مقابل ما است و تعالی خود را نشان می‌دهد با این حال آگاهی ما را نیز در بر می‌گیرد. تابلوهای سزان "آگاهی و تعالی" توأمانند.

در این نقاشی‌ها «اشیاء بی حرکت، ساکت و آرام هستند، همان گونه که در آغاز جهان این گونه بود. این جهانی ناآشنا است در آنجا فرد راحتی و آرامش ندارد و تمامی شور و عواطف انسانی، در آن ممنوع است.»[۱۰۰]

روکانتین قهرمان رمان تهوع سارتر در پارک نشسته و به درخت بلوط می نگرد و احساس می‌کند که او نیز چون درخت بلوط از لنفسه[۱۰۱] بودن تبدیل به فی‌نفسه شده است. او این فی نفسه بودن را به تعبیر ادبی «زیادی» می‌نامد:

> «ما توده ای از موجودات ناراحت و به ستوه آمده به دست خودمان بودیم، ما کمترین دلیلی برای بودن در آنجا نداشتیم، هیچ کدام‌مان. هر موجودی آشفته، به طور مبهمی ناآسوده، خودش را در رابطه با دیگران زیادی حس می‌کرد. زیادی، این تنها رابطه ای بود که می‌توانستیم میان آن درخت‌ها، آن نرده‌ها، آن ریگ‌ها برقرار سازم.»[۱۰۲]

سزان به تعبیر سارتر وجه زیادی یا فی نفسه بودن عالم را در نقاشی‌های خود نشان می‌دهد. وجه «تعالی» جهان ماهیات را ترسیم می‌کند و در عین حال آگاهی ما را نیز به سوی آن بر می‌انگیزاند. پس از تماشای نقاشی‌های سزان استواری و جنبش جهان از بین می‌رود. صرفاً امکان است که بر ما روی می نماید. گویی که در «سوگواری دائمی» باشیم. وجه عدم قطعیت هستی یا منفی آن بر ما آشکار می‌شود.

به تعبیر سارتر ما موجودات لنفسه مایلیم در جهان خویش غوطه ور باشیم، زمختی و سترونی آن را نبینیم و در واقع وجه لنفسه بودن خود را در فی نفسه گم کنیم.

---

[۹۷]. لیوتار ۱۳۸۴ : ۱۸–۱۷

[98].ensoi

[۹۹] . ورنو و وال ۱۳۷۲ : ۲۶۳ – ۲۶۲

[100] .Merleau-Ponty 1993: 66

[101].Pour soi

[۱۰۲] . سارتر ۱۳۸۳: ۲۴۱ – ۲۴۰

Archive of SID
www.SID.ir

«فلسفه ... اساساً تمایل دارد با فی فلسفه یکی شود. تا بدین نحو یک اثبات و اطمینان مطلق بوسیله یک هستی خالص و پر ، بدست آورد.»[۱۰۳]

به زعم مرلوپونتی نقاشی به طور اخص و هنر به طور اعم چنانکه در کارهای سزان می بینیم و یا تهوع به ما نشان می‌دهد، این تمایل را با شکست مواجه می‌کند و به ما تأکید می‌کند که نقاشی یک هنر «چشم فریب»[۱۰۴] نیست، نقاش یک مقلد نیست. نقاشی بیدار باش است و نقاش ساکن «مغاک» میان دو جهان است. روکانتین نه لنفسه است و نه فی نفسه. نه پر و نه میان تهی. او میان ورطه ذهن باوری یا آگاهی مبتنی بر تحویل پدیدارشناسانه و ساحت صلب، سخت و پابرجای میز، صندلی و درختان پارک یا تحویل ذات‌گرا ایستاده است.

سزان نه در قطب نقاشی‌های ذهن گرایانه و نه در قطب واقع‌گرایی ناتورالیسم خام است. او در جایی استقرار دارد که حیات دایمی و همیشگی اگزیستانس[۱۰۵] در رفت و آمد است. تنها حس حقیقی او «احساس شگفتی» است. نقاش آنگونه که سزان در نظر دارد تنها واجد «شور و هیجان» برآمده از مواجهه با اگزیستانس است و قادر است در این حالت هاله‌های Being را مشاهده و به تصویر بکشد. «نقاش آنچه را که در حیات جداگانه هر آگاهی جدا و محصور مانده است را باز آفریده و در هیئت اشیاء به رؤیت و نظاره می‌آورد.»[۱۰۶]

نقاشی مدرن این امکان تازه را برای ما فراهم ساخته تا بتوانیم آگاهی و تعالی بودن را تجربه کنیم. «در کارهای سزان، جان گریس[۱۰۷] ، براک[۱۰۸] و پیکاسو به شیوه‌ای متفاوت با اشیاء مواجهه می‌شویم.»[۱۰۹] آنها این امکان را به ما می‌دهند تا چشمان خود را به نگاه‌هایی تازه گره بزنیم.

به زعم مرلوپونتی تنها نقاش است که می‌تواند با هستی این‌گونه تعامل کند و تنها اوست که می‌تواند این‌گونه نگاه کند، یعنی نگاهی که هم وجود دارد و هم قادر است به وجود عاری از هر رنگی بیاندیشد، نقاش می‌تواند از آگاهی صرفاً فردی و دانش علمی به درآید و می‌تواند از چنبرهٔ جهان صلب و سترون معمول خارج شود. او می‌تواند از بند هستی خود به درآید و از پیرامون خویش کناره گیرد و به هستیِ عام بیاندیشد. «هستی‌ای که همواره مقصود اوست.»[۱۱۰] و هرگز مترادف با این یا آن شیئ معمول و نیز متعلق این یا آن ذهن یا آگاهی محض نیست. جایی در میان این دو است. مشغلهٔ خاص نگاه‌هایی چون سزان است.

---

[103] .Sartre 1960:xxvii

[104]. trompe-loei

[105]. existence

[106]. Merleau-Ponty 1993: 68

[107]. Juan Gris

[108]. Braque

[109]. Merleau-Ponty 2004: 93

[110]. Heidegger 1962: 67

Archive of SID

www.SID.ir

هیدگر بر آن است که «نحوه وجود انسان مبالات[111] است. مبالات وجود است و تنها این موجود است که آن وجود می‌تواند مبالات او باشد. مرلوپونتی بر آن است که در تاریخ نقاشی مدرن تنها سزان است که توانسته به تمامه از عهده این پروا، مبالات و اهتمام برآید و به این نگاه دست یابد. در میانهٔ دو جهان آگاهی و تعالی بایستد و نگاه کند. «نگاهی که درست در

اصل و منشاء اشیای تحت فرمان وضع شده نوع بشر راه یافته و در آن نفوذ می‌کند.»[113]

به زعم او تمامی دلایل و نشانه‌ها به ما می‌نمایانند که حیوانات قادر نیستند به مشاهدهٔ اشیاء برآیند، نمی‌توانند برای درک حقیقت به باطن اشیاء راه یابند و تنها انسان است که با تعلیق جهان می‌تواند از آن فاصله بگیرد، به آن بنگرد و با خلق نقاشی‌هایی چون سزان ماهیت پنهان واقعیت را دریابد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، اهتمام پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی به نقاشی‌های سزان مورد تأمل قرار گرفت و جایگاه طبیعت نزد سزان و عبور او از مفهوم طبیعت در امپرسیونیسم و پست‌امپرسیونیسم نشان داده شد. تناظر مفهوم طبیعت نزد سزان با تلقی پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی از آن تبیین شد. تقابل رهیافت‌های مرلوپونتی بر محور آثار سزان با رهیافت‌های علمی نشان داده‌شد. توضیح داده شد که چگونه می‌توان با بازگشت به جهان آغازین تصویر شده در آثار سزان، از رویکردهای علمی مسلط در خصوص شیئ پرهیز داشت. سعی شد تا رهیافت سزان به طبیعت، شیئ و جهان به مثابه پرکنندهٔ شکاف آگاهی و تعالی در نظر گرفته شود.

فهرست منابع

دنی، دیویس و گروه مؤلفان. ***تاریخ هنر جنسن***، ترجمه فرزان سجودی و گروه مترجمان، تهران، انتشارات فرهنگ‌سرای میردشتی، ۱۳۸۸.

روژه، ورنو و وال، ژان، ***نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن***، ترجمه یحیی مهدوی، تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۲.

ریکور، پل، ***هنرها، زبان و زیبایی‌شناسی هرمنوتیکی***، *هنر و زبان*، گردآوری و ترجمه مهدی فیضی، تهران، رخداد نو، ۱۳۸۸.

سارتر، ژان پل. ***تهوع***، ترجمه امیر جلال‌الدین اعلم، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۳.

کیوی، پیتر، ***فلسفه‌های هنر***، ترجمه محمدعلی حمید رفیعی، تهران، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۰.

111. sorge

112. مولر ۱۳۷۸: ۲۰۶

113. Merleau-Ponty 1993: 67

Archive of SID
www.SID.ir

کاردنر، هلن، ***هنر در گذر زمان***، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۸۵.

لاکوست، ژان، ***فلسفه در قرن بیستم***، ترجمه دکتر رضا داوری اردکانی، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۷۸.

لیوتار، ژان فرانسوا، ***پدیده‌شناسی***، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی، ۱۳۸۴.

ماتیوز، اریک، ***فلسفه فرانسه در قرن بیستم***، ترجمه محسن حکیمی، تهران، نشر ققنوس، ۱۳۷۸.

وال، ژان، ***بحث در مابعدالطبیعه***، ترجمه یحیی مهدوی و همکاران، تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۸۰.

هایدگر، مارتین، ***سرآغاز کار هنری***، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، تهران، هرمس، ۱۳۷۹.

مولر، ماکس، ***مابعدالطبیعه و تاریخ در تفکر مارتین هیدگر***، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، *فلسفه و بحران غرب*، تهران، هرمس، ۱۳۷۸.

هوسرل، ادموند، ***تأملات دکارتی: مقدمه‌ای بر پدیده‌شناسی***، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی، ۱۳۸۱.

هوسرل، ادموند، ***درآمدی بر پژوهش‌های منطقی***، ترجمه محمد رضا قربانی، تهران، رخداد نو، ۱۳۸۷.

Madison, G., ***the Phenomenology of Merleau-Ponty***, Athens, Ohio, Ohio University Press, 1981.

Merleau-Ponty, Maurice, ***Eye and Mind, the Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting***. G.A. Eds. Johnson and M.B. Smith, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993, 121-163.

Merleau-Ponty, Maurice, ***Cézanne's Doubt***, *the Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. G.A. Eds. Johnson and M.B. Smith, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993, 59-75.

Merleau-Ponty, Maurice, ***Indirect Language and the Voice of Silence***, *the Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. G.A. Eds. Johnson and M.B. Smith, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993, 76-128.

Merleau-Ponty, Maurice, ***Sense and Non-Sense***. trans. H.L. Dreyfus and P. Dreyfus, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.

Merleau-Ponty, Maurice, ***the Visible and the Invisible*** , trans. A. Lingis, Evanston, IL: Northwestern Press, 1968.

Merleau-Ponty, Maurice, ***Phenomenology of Perception***. trans. C. Smith, London and New York, Rutledge, 2002.

Merleau-Ponty, ***Maurice***, trans. *the World of Perception*, trans. O. Davis, London and New York, Rutledge, 2004.

Waelhens, Alphonse, ***Merleau-Ponty: Philosopher of Painting***, *the Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Eds. G.A. Johnson and M.B. Smith, Evanston, IL: Northwestern University press, 1993, 174-191.

Heidegger, M**.,** ***Being and Time***, trans. J. Macquarie and E. Robinson, New York, Harper & Row, 1962.

Sartre, Jean Paul, ***Being and Nothingness***, trans. E. Barnes, New York, Citadel Press, 1960.

Archive of SID

www.SID.ir