دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۱۱۷-۱۳۶»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۷۱/۱
پاییز و زمستان ۱۳۹۳، *Knowledge, No.71/1*

بررسی تلقی مرلوپونتی از وجه دیالکتیکی هنر مدرن و گشایش هستی در آن با تأکید بر نقاشی‌های سزان

نادر شایگان فر*

پرویز ضیاء شهابی**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۷/۲۰

چکیده

موریس مرلوپونتی (۱۹۶۱-۱۹۰۸) فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی، سعی دارد بر هم‌سویی فلسفهٔ پدیدارشناسانهٔ خویش با جنبش هنری مدرن تأکید داشته، و از حدود تقابل‌های ذهن و عین،ما و جهان و در نهایت رهیافت نظری و رهیافت هنرمندانه عبور کند. به زعم او هنر مدرن به شیوه‌ای دیالکتیکی و بر اساس رابطهٔ دو سویهٔ هنرمند و اثر قادر است تا فیلسوف را در تأملاتش در باب شیوه‌های آشکارسازی هستی یاری رساند و به او این امکان را دهد تا با رهیافت‌های تازه مواجه شود. هنر مدرن و به ویژه آثار سزان این امکان را مهیا می‌سازند تا اشیاء گشوده شوند و با گشودگی خویش وجه مکتوم خود و نیز هستی را نمایان گردانند. این پژوهش مبتنی بر نگاهی پدیدارشناسانه و هرمنوتیکی است که سعی خواهد کرد به تلقی خاص مرلوپونتی در خصوص نقش و نقاش، ناظر و منظره و هم‌چنین آشکارگی هستی در هنر مدرن اهتمام ورزد. این تحقیق با تأکید بر وجه دیالکتیکی و مفهوم هستی در هنر مدرن می‌کوشد آن را در مقابل رویکردهای مسلط علمی قرار داده و به تبیین این رویکرد خاص بپردازد.

واژه‌های کلیدی: هنر مدرن، هستی، نقاشی، دیالکتیک، مرلوپونتی، سزان.

---

*. استادیار و عضو هیات علمی دانشگاه هنر اصفهان. آدرس الکترونیک:
nader_sh790@yahoo.com

**. استادیار و عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، گروه فلسفه هنر. آدرس الکترونیک:
pziashahabi@yahoo.com

Nader Shayeganfar , Parviz Ziae Shahabi

مقدمه:

پدیدارشناسی هوسرل[1] سعی دارد به تبیینی تازه از نسبت آگاهی ما و جهان بپردازد و بر این اساس از سویی به نقد آموزه‌های روان‌شناسانه و از سویی دیگر به انتقاد از دیدگاه‌های مسلط مبتنی بر رویکرد طبیعی[2] و علمی اهتمام ورزد. هیدگر[3] با توجه به مفهوم حیث التفاتی هوسرل بر وجه در- جهان-بودنِ ما تاکید دارد و در عین حال می‌کوشد تا مفهوم حقیقت به مثابهٔ آشکارگی هستی را تبیین نماید.

مرلوپونتی به تأسی از این دو اندیشمند از سویی به نقد رویکردهای مسلط علمی، و از سویی دیگر به تبیین رهیافت‌های هنری مدرن[4] می‌پردازد و آن را هم‌سنگ فلسفهٔ خویش می‌شمرد. او بر آن است که هنر مدرن رهیافتی تازه را در مقابل ما می‌گذارد که از قبلِ آن می‌توانیم ضمن التفات به وجه در-جهان-بودنِ خود به آشکارگی هستی اهتمام ورزیم.

بنا بر دیدگاه مرلوپونتی هنر مدرن، به ویژه نقاشی‌های سزان قادر است هستی را به نحوی هنرمندانه آشکار و نمایان سازد. کوبیسم با تأثیرپذیری از سزان، به ما این امکان رامی‌دهد تا با شکافتن وجه ظاهری اشیاء، واقعیت مکتوم و مغفول اشیاء را دریابیم و به نحوی پدیدارشناسانه به اشیاء بازگردیم.

مرلوپونتی به روشی دیالکتیکی تاکید دارد که آشکارگی هستی به نحوی دو سویه، میان نقش و نقاش، ناظر و منظره رخ می‌نماید. این روش بر عدم انفکاک ما از جهان و درهم آمیزی ما با کلیت آن تأکید دارد و به بهترین وجه در هنر مدرن و به ویژه در نقاشی‌های سزان قابل تشخیص است.

به زعم او علی‌رغم تصور زیبایی‌شناسانهٔ مسلط مبنی بر تفکیک حوزه‌های معرفتی و هنری، فلسفهٔ مدرن می‌تواند در نسبتی پویا با هنر مدرن قرار گیرد. او استمداد خود را به عنوان فیلسوف از هنرمند مدرن نشان می‌دهد و تأکید دارد که می‌توانیم با تکیه بر رابطهٔ دیالکتیکیِ نقش و نقاش، رابطهٔ خود را با جهان به شیوه‌ای تازه بنیان کنیم و از تقابل‌های

1. Edmund Husserl

۲. Natural Attitude – رویکرد طبیعی همان باور طبیعی آدمی‌ان است به جهان پیرامون‌شان به مثابه امری واقعی. رشیدیان ۱۳۸٤: ۱٤۲

3. Martin Heidegger

٤. هنر مدرن، عمدتاً به هنر قرن بیستم اطلاق می‌شود و آغاز آن را به اواخر قرن نوزدهم یعنی ظهور نقاشان پست امپرسیونیست چون سزان، ونگوک و گوگن منتسب می‌کنند. در مقابل هنر پیشا مدرن که بازنمایانه و محتوا گرا بود، هنر مدرن سعی کرد تا از بازنمایی و محتوای صرف عبور کند و بر عناصری چون فرم و رنگ تاکید ورزد.

دوگانهٔ ذهن و عین، فاعل و مفعول و در نهایت انفکاک از جهان دست بشوییم.

در این مقاله سعی خواهد شد به اهتمام هنر مدرن در آشکارسازی هستی و وجه دیالکتیکی آن بنا بر دیدگاه مرلوپونتی توجه شود، و این اهتمام به شیوه‌ای پدیدارشناسانه و هرمنوتیکی تبیین گردد.

۱- آشکارگی وجوه پنهان هستی در نقاشی و هنر مدرن

بالزاک[۱] در کتاب چرم *ساغری*[۲] «به اندیشه‌ای که باید به بیان در آید» و «نظامی که باید بر پا شود» و «علمی که باید تبیین شود[۳]»، می‌اندیشید. سزان دوست‌دار بالزاک بود. او پس از خواندن *شاهکار ناشناخته*[٤] عاشق فرنهوفر[٥] شد و اشک از چشمانش جاری شد، و بیان کرد که «او خود فرنهوفر است.»[٦]

بالزاک در پی «واقعیت بخشیدن»[۷] به مسأله‌ای بود که هنوز واقعیت نداشت، و در خصوص آن بسیار تأمل می‌کرد. این تأمل حیات سزان را دگرگون ساخت و افق‌های تازه‌ای را بر وی گشود.

بالزاک را این‌گونه می‌شناسند:

> «عظمت بالزاک همانا در آن است که خود با توصیف بسیار دقیق واقعیت، از برداشت‌ها، از گرامی‌ترین آرزوها و از ژرف‌ترین باورهای خویش، بی‌رحمانه انتقاد می‌کند.»[۸] و این که «بالزاک بر آن شد تا به شناخت و درک زمانه و جامعهٔ خود همت گمارد.»[۹]

---

1. Honore de Balzac(1799-1850) رمان‌نویس رئالیست فرانسوی

۲. La Peau de Chargin از آثار معروف بالزاک که بین سال‌های ۱۸۳۷-۱۸۳۱ به تحریر درآمد.

3 Merleau-Ponty 1993: 68

٤. *شاهکار ناشناخته* Le chef-d oeuvre inconnu اثر بالزاک، «قصهٔ آرزوها و سرگشتگی‌های یک هنرمند نوعاً آزاد است، هنرمند رمانتیک و پسارمانتیکی که جامعه او را به خود وا نهاده است که برنامه و معیارهای کارش را خودش تعیین کند. بالزاک داستان یک نقاش را باز می‌گوید که سال‌ها تلاش و والاترین آرمان‌هایش را وقف آفرینش تابلویی باشکوه از زنی زیبا می‌کند ؛ هنگامی که سرانجام راضی می‌شود که کار بزرگ خود را به دو دوست نشان دهد، آن‌ها چیزی جز تودهٔ آشفته‌ای از رنگ‌ها و انبوهی از خطوط عجیب و غریب که دیوار صاف رنگ‌خورده‌ای را به وجود می‌آورند نمی‌بینند.» به نقل از لینتن ۱۳۸۳، صص ۳۱۵-۳۱٦.

٥. هنرمند مذکور در داستان فوق که سزان با او هم‌ذات‌پنداری می‌کرد.

6. Ibid

7. Merleau-Ponty1993 : 68

۸. لوکاچ ۱۳۷۵: ۲۸

9. Merleau-Ponty 1993: 68

مرلوپونتی به هیچ‌وجه این توصیف از بالزاک را نمی‌پذیرد، و مواردی از این قبیل را که او سرآمد بیان‌های رئالیستی و واقع‌گرایانه است، او پایه‌گذار جامعه‌شناسی اجتماعی و رفتارشناسی است، به هیچ وجه توصیف بالزاک نمی‌داند. اینکه او حرفه معلمی و طبقات اجتماعی را در بهترین صورتش توصیف کرده هیچ یک «کاری فرا انسانی» نیست. نبوغ بالزاک در توصیف ثروت، نهادها و پرسش‌هایی از این دست متجلی نشده است.

کار بالزاک آشکارسازی معناهای تمدن اروپایی است. او در جستجوی کشف و نمایاندن معنا و مفهوم اروپا است، و این پرسش را مطرح می‌سازد که «معنای اروپا چه می‌توان باشد؟ اروپایی که برای رسیدن به برخی رازهای ناشناختهٔ تمدن[1] در تلاش و تکاپوست.»[2]

کلمات بالزاک چه وجه پنهانی از هستی را نشان می‌دهند؟ این پرسشی است که سزان، آن را با خود تکرار می‌کرد و او را متاثر کرد. به تأسی از بالزاک و فرنهوفر، سزان نیز این پروا را در سر پرورد که دریابد «چه نیروی درونی، جهان را هماهنگ ساخته است و باعث شده صورت‌های مرئی،[3] تعدّد و تکثر[4] یابند.»[5]

پرسش سزان، تکثر و ترکیب‌بندی صرف رنگ‌ها و چیزهایی از این دست نبود. بالزاک نیز صرفاً به افسون و افسانهٔ سرمایه‌داری،زمین‌داری و فئودالیسم نمی‌اندیشید. به زعم مرلوپونتی پرسش سزان چون بالزاک پرسش از عوامل «هماهنگ‌کنندهٔ هستی» است. پرسش در خصوص قوام هستی است.

هیدگر شیفته سزان بود و در عین حال بر او رشک می‌برد، هم‌چنان که سزان بر بالزاک. در انتهای یکی از دیدارهایی که از پرووانس[6] داشت بیان کرد که

> «ارزش این روزها که در سرزمین زندگی سزان می‌گذرد بیش از اقامت در یک کتابخانه کامل کتاب‌های فلسفی است. کاش می‌شد درست همان‌گونه که سزان نقاشی می‌کرد، اندیشید.»[7]
>
> او محل زندگی سزان را «خانهٔ دوم خویش»[8] می‌دانست. کوه *سنت ویکتور* سزان را «کوه شگفت‌انگیز» می‌نامید و بر آن بود که آن راز و آن امری که «هستی را هماهنگ ساخته» و در عین حال «باعث تکثر» صورت‌های مرئی گشته در کار سزان حاضر

1. Unknown mystery of civilization
2. Ibid
3. Visible forms
4 .Proliferation
5. Ibid
٦. Aix–en–provence زادگاه سزان
٧. به نقل از یانگ۱۳۸۷: ۲٤۱
٨. همان: ۲٤۰

است. او تأکید داشت که «روش سزان طریقی است که روش من در مقام یک متفکر [هستی] از ابتدا تا انتها به نحو خاص خود –انعکاس گر (مطابق) آن است.»[۱]

مرلوپونتی نیز آخرین اثر چاپ شده در زمان حیاتش را *چشم و ذهن*[۲] می‌نامد تا ارجحیت نقاشی به طور اخص و هنر به طور اعم را بر زبان‌های ملفوظ و مضبوط نشان دهد، و بر آن است که «سزان با بیانی ستایش انگیز و به شیوه هنرمند هستی Being»[۳] در گستره تمدنی غرب ظاهر شده است. مرلوپونتی سزان را محمل «هاله‌های وجود»[۴] می‌داند و هیدگر در خصوص تابلوی *والیهٔ باغبان*[۵] سزان در سال ۱۹۰۶، این شعر را سروده است:

«صفای مملو از اندیشه / سکون ضروریِ شکلِ نگهبان پیر، والیه / که امر ناپیدا را در شمین دولوو، نگاه‌داری می‌کند / نقاش ... / دوگانگی آنچه حاضر است و حضور را / در آن واحد تحقق بخشیده و رفع کرده / آن را به وحدتی راز آمیز بدل کرده / آیا در اینجا طریقی آشکار است / که به اتحاد شعر و تفکر می‌انجامد؟»[۶]

در این شعر می‌توان بر امر ناپیدا، دوگانگی آنچه حاضر است، تحقق بخشیدن و رفع کردن و در نهایت وحدت راز آمیز تأکید کرد. و آن‌ها را در تأملات پدیدارشناسانه مرلوپونتی در باب نقاشی، تبیین نمود.

مرلوپونتی در باب معمای عمق، رسالت و جایگاه آن در نقاشی سزان، به مثابهٔ تجسمِ کارزار و کش‌مکش[۷] حضور و غیاب هستی می‌نویسد:

«معما مربوط به این حقیقت است که من اشیاء را می‌بینم، هر یک را در مکان خود می‌بینم.»[۸] اما این دیدن «درست به این دلیل است که هر یک غیبت دیگری است، آن‌ها در مقابل چشمان من در حال کارزارند.»[۹]

مرلوپونتی بر این باور است که در کارهای سزان، برخلاف درک هنری دورهٔ رنسانس عمق دیگر هرگز ساحت سوم[۱۰] اشیاء نیست. عمق نسبت خود را با مکان فیزیکی و پرسپکتیو هندسی قطع می‌کند و می‌کوشد بر اساس هنر چشم فریب ژرفانمایی نمایان

---

۱. همان: ۲۴۲– ۲۴۱

2. Eye and Mind
3. Maurice Merleau-Ponty 1993: 141
4. Ibid
5. The Gardener Vallier

۶. به نقل از یانگ ۱۳۸۷: ۲۴۴

۷. به تأسی از تحلیل دکتر محمدرضا ریخته‌گران این لغت را بر خلاف عرف مرسوم جدا می‌نویسیم. (ریخته‌گران ۱۳۸۴)

8. Merleau-Ponty 1993: 140
9. Ibid
10. Third dimension

نشود. با حضور و ظهور آثار سزان ما باید از تلقی عمق به عنوان بعد سوم دست بشوییم. مفهوم عمقِ برآمده از بُعد، پیش‌فرضی علمی و مبتنی بر رویکرد طبیعی است.

عمق «زمانی فهم می‌شود که دیگر آن را بُعد سوم ننامیم.»[۱] بُعد سوم رهزن است، و رویکرد پدیدارشناسانه[۲] با دوری از تفکرات مسلط علمی می‌خواهد نشان دهد که «ساحتی که همه بُعدهای دیگر را در بر داشته باشد خود دیگر بُعد نیست.»[۳] باید آن را جلوه‌گاه، عرصه‌گاه و روشن‌گاه نامید. عمق محل رخداد یا روی‌نمایی عناصر متکثر هستی است. اگر قرار باشد که عمق «ساحتی را شامل شود باید ساحت نخستین باشد.»[٤] عمق ساحت بازگشت‌پذیری همه ساحت‌های دیگر است، و به معنای «مکان‌مندی»[٥] عام و جهان‌شمول[٦] است که همه چیز در زمانی واحد در آن گرد می‌آید، ما خود را با آن در می‌یابیم و «به زبانش می‌آوریم، هنگامی که می‌گوییم که شیء اینجا[۷] است.»[۸]

مرلوپونتی با التفات به مفهوم مکان‌مندی عام و جهان‌شمول در صدد پاسخ به این مسأله است، که چرا نقاشان در حین نقاشی خود را نیز نقاشی می‌کنند و می‌نویسد:

> «این تبیین می‌کند که چرا نقاشان تمایل داشته‌اند خود را در حالت نقاشی کردن بکشند. (آن‌ها هنوز هم این کار را می‌کنند، محض نمونه می‌توان طراحی‌های ماتیس[۹] را نشان داد) آن‌ها به این امکان که قادرند اشیاء را ببینند، این امکان را می‌افزایند که اشیاء نیز می‌توانند آن‌ها را ببینند، و این مؤید این مطلب است که یک بینش مطلق[۱۰] کلی وجود دارد، که هیچ چیز را برای دیده شدن از قلم نمی‌اندازد و حتی خود نقاشان را نیز به دیده می‌آورد.»[۱۱]

---

1. Ibid

۲. Phenomenological Attitude –رویکرد پدیدار شناسانه در مقابل رویکرد ماقبل انتقادی و جزمی رویکرد طبیعی است و چنان‌که «هوسرل بر اهمیت و ضرورت روشی متفاوت با روش علوم تاکید می‌کند» (رشیدیان ۱۳۸٤، ص ۱۵۲) به عنوان «بعدی کاملاً جدید» (همان) و متفاوت از علوم قرار دارد: رویکرد پدیدار شناسانه «بالاتر از همه دال بر یک روش و یک رویکرد ذهن، یعنی رویکرد مخصوص فلسفه، روش مخصوص فلسفه است.» (همان، ص ۱۵۳) در این رویکرد با تعلیق رویکردهای علمی و طبیعی سعی می‌شود از منظری تازه به امور و پدیده ها نگریسته شود که هرچند نزد پدیدارشناسان مختلف متفاوت است اما وحدت آنها در تقابل با رویکردهای طبیعی است.

3. Merleau-Ponty 1993: 140
4. Ibid
5. Locality
6. Global
7. There
8. Ibid
9. Matisse
9. Absolute vision
11. Ibid: 130

عمق مفهومی مربوط به بُعد نیست. عمق یک متافیزیک است. بینشی کلی است که همه چیز را در خود جای می‌دهد. و به زعم مرلوپونتی آن هستی جهان‌شمولی که سزان و نقاشی مدرن در پی آن هستند، همان امر ناپیدا و نامرئی است که بُعد و هر بیانی از بُعد و یا شیوهٔ تصویر آن را در بر می‌گیرد. در واقع اوست که لب به سخن می‌گشاید. آن نامرئی هرگز در رویکرد طبیعی و علمی فرا چنگ نمی‌آید، و تنها هنر مدرن به ویژه نقاشی است که می‌تواند با پرهیز از زبان علم و به شیوه‌ای پدیدارشناسانه آن را نمایان سازد. امر ناپیدا همه چیز را در بر می‌گیرد. نقش و نقاش زبان اویند. «ماکس ارنست[1] (به همراه سوررئالیست‌ها) بر حق بودند که نقش شاعر از زمان اثر مشهور رمبو[2] به نام *نامهٔ نهان‌بین*[3] مبتنی بر این شد که نوشتن باید تحت املای[4] موجودی باشد که فکر می‌کند، و تحت املای موجودی باشد که خود را در شاعر بیان می‌کند، از این زمان نقش نقاش نیز این شد که تعیّن بخشد و به طرح دربیاورد.»[5]

تجربهٔ نقاش مدرن تجربهٔ ظهور نامرئی در صورتی غیر هندسی است. تجربهٔ به زبان آمدن امر بی‌زبان است. نقاشی تجربهٔ کارزار و تجربهٔ آشوب است؛ حضور و غیاب است. نقاشی صحنه حضور است و آنچه در حضور حاضر است، این هنر تجربهٔ شیء اینجا و غیاب شیء در اینجا است. کوه *سنت ویکتور* سزان تجربه آشوب عناصر هستی است. تحقق بخشیدن، رفع کردن، امر پیدا و ناپیدا و در نهایت وحدت راز آمی‌ز، در آن جا حاضر است وحدتی که راز آن بعدها هر چه بیشتر در آثار کوبیستی پیکاسو[6] آشکار شد.

پیکاسو مدت زیادی با خود می‌اندیشید که چگونه از دست «ساده سازی دریافت بصری که نقاشان پیشین به کار گرفته بودند رهایی یابد... شاید راه‌هایی برای اجتناب از آن تسُطّح وجود داشت... این مسأله بود که موجب شد پیکاسو به سزان باز گردد.»[7] گامبریچ درست بر خلاف مرلوپونتی بر آن است که «پیکاسو و دوستانش تص‌می‌م گرفتند که توصیه سزان را به معنای تحت اللفظی‌اش تعبیر کنند.»[8،9] این در حالی است که مرلوپونتی کوبیسم را

1. Max Ernst
2. Rimbaud
3. Lette du voyant
4. Dictation
5. Ibid: 128-129

٦. Pablo Picasso (۱۸۸۱-۱۹۷۳) نقاش کوبیست اسپانیایی
۷. گامبریچ ۱۳۷۹: ٥٦٢
۸ . پیام سزان این بود که طبیعت را باید به شکل کره‌ها، استوانه‌ها و مخروط‌ها کرد، و گامبریچ بر آن است که پیکاسو معنای دقیق پیام سزان را دریافت نکرده است.
۹ . همان

جستجوی راز «وحدت پنهان» می‌داند، و معتقد است که بین سزان و پیکاسو فاصله‌ای نیست جز آنکه «چیزی را که سزان پیشاپیش بیان کرد، کوبیسم آن را با زبانی دیگر بیان نمود.»[۱]

کوبیست‌ها صرفاً در پی برداشتی تحت‌اللفظی از سزان نبودند. کوبیست‌ها می‌خواستند این دغدغه را بر آورده سازند که از چشم سر و هندسه آشکار بگریزند و به هندسه پنهان اشیاء و هستی برسند «هدف راستین ما ساختن چیزهاست نه نسخه برداری از چیزها.»[۲] کوبیست‌ها به مانند مرلوپونتی، بر وجه فریبنده و دور از حقیقت دانش علمی در خصوص واقعیت مرئی شک کردند و سعی کردند به شیوه‌ای مشابه با «شیوه مصری» عمل کنند. در این شیوه «یک شیء از زاویه‌ای کشیده می‌شد که ویژگی‌های اصلی‌اش به شفاف‌ترین وجه نمایان می‌شد.»[۳] براک[٤] این روش را در تابلوی *ظرف میوه و ورق‌های بازی* به کار برد. در این شیوه وجوه مغفول شیء آشکار می‌شوند؛ وجوهی که تا پیش از این به دلیل تصور اشتباه از مفهوم عمق و تکیهٔ آن بر مفاهیم علمی از مقابل چشم ما پنهان می‌شد.

به زعم مرلوپونتی سزان حقیقتاً می‌دانست که «فرم خارجی و پوشش آن ثانوی[٥] و اشتقاق[٦] شده است.»[۷] و کوبیست‌ها نیز در فهم او به خطا نرفتند بلکه آنچه را که او در نظر داشت متحقق ساختند. آن‌ها و سزان تاکید داشتند که «پوسته و غلاف فضا می‌بایست متلاشی گردد – جام میوه‌ها باید شکسته شود.»[۸] تا حضور پنهان حاضر گردد. سزان می‌خواست اشیاء را بشکافد و با برش‌های مقطعی یا عرضی[۹] به هستی اجازه آشکار شدن دهد. هنگامی که چهره‌ای در نیزار قرار می‌گیرد، چهره از پس پوشش‌نی‌ها بر ما چشمک می‌زند. این چشمک زدن، آشکارگی نیمه‌تمام را برای ما به نمایش می‌آورد. در کارهای سزان «اشیاء شروع به حرکت می‌کنند رنگ‌ها بر رنگ‌های دیگر می‌آشوبند.[۱۰] اشیاء در موقعیتی ناپایدار زیر و رو[۱۱] می‌شوند.»[۱۲]

سزان اظهار می‌کرد که نقاش فردی «ابله» نیست و نقاش کسی نیست که صرفاً به بازتولید بازنمایانهٔ جهان پیش رو مشغول باشد و به سان مقلدی تام آینه وار جهان ملموس را تکرار کند. بلکه دست در کار روایتی نو از جهان دارد؛ و مرلوپونتی چون هیدگر

1. Merleau-Ponty 1993: 140

۲. گامبریچ ۱۳۷۹: ٥٦۲ ۳. همان

4. Georges Braque
5. Secondary
6. Derived
7. Merleau-Ponty 1993: 140
8. Ibid
9. Cross-sections
10. Color against
11. Modulate
12. Ibid

او را «هنرمند Being» می‌نامد، و بسیار تأکید دارد که او «مفسر هستی» است و «هر گونه نظریه‌ای در خصوص نقاشی یک متافیزیک است.»[۱]

آلفونس والهنس[۲] در مقاله‌ای به نام *مرلوپونتی فیلسوف نقاشی*[۳] بیان می‌کند که:

«تجربهٔ نقاشی به نوبهٔ خود، بیان فیلسوف را از طریق ارائه چشم اندازهای نو برای بیان مفاهیم بنیادین [هستی]، استغنا می‌بخشد.»[٤]

نقاش نه تنها یک ابله نیست بلکه الهام بخش سایر حوزه‌های زبان است. فیلسوف می‌تواند بر بنیان کار نقاش متافیزیک نو و تازه‌ای از روابط آدمی با هستی ارائه دهد.

مرلوپونتی در کتاب *جهان ادراک*[۵] بر آن است که «نقاش موجب دلگرمی ما است، نقاش حضور جهان تجربه زیسته را برای ما مهیا می‌سازد.»[٦] جهان تجربه‌ای که «دانش»[۷] و «زندگی اجتماعی»[۸] هر روزه آن را از چشم ما دور می‌دارد. ما «در کارهای سزان، جان گریس[۹]، براک و پیکاسو به شیوه‌ای متفاوت با اشیاء مواجهه می‌شویم.»[۱۰] لیموها، پارچ آب، جعبه تنباکو در این آثار «نگاه خیره»[۱۱] ما را بر می‌انگیزانند و «آن را به پرسش می‌گیرند»[۱۲] اشیاء در مقابل ما به جوش و خروش می‌آیند، فوران می‌کنند «و خونین در مقابل ما به قیام می‌ایستند[۱۳].»[۱٤]

نقاش به حجامت اشیاء همت می‌گمارد تا دردهای آن‌ها را از جسم‌شان خارج کند. نقاش پزشک اشیاء است. جهان خفته از درد را بیدار می‌کند، و ما را در این قربانی حاضر می‌کند، نقاش ابله نیست. او احیاگر تجربه‌های فروخفتهٔ ما در مواجهه با اشیاء است. نقاشی زخم است. جراحی و شکافتن جسم است. کوبیسم اشیاء را قربانی می‌کند. اعماق نادیدنی جسم را می‌گشاید تا آن‌ها از زخم‌های پنهان و حیات سترون هر روزه نجات دهد.

بالزاک نیز طبیب است و به این می‌اندیشد که اروپا چیست؟ و به کجا می‌رود؟ نقاشی مرهم نیست درد است. آسمان پر ستارهٔ ونگوگ، آسمان گریانی است که خون خود و خون آدمی‌ان را بالا می‌آورد. قیامت است که بر پا می‌شود. ونگوگ خود را نیز حجامت

---

1. Ibid: 132
2 .Alphonse Waelhens
3 .Merleau-*Ponty: Philosopher of Painting*
4 .Waelhens1993 : 190
5. The world of perception
6. Merleau-Ponty 2004: 93
7. Knowledge
8. Social living
9. Juan Gris
10. Ibid
11. Gaze
12. Ibid
13.Stand bleeding before as
14. Ibid

می‌کند، گوش خود را می‌برد تا خونش بر چهره جهان فوران کند. خورشید در نقاشی ونگوگ خون است که هر روز بر آسمان می‌آید و غروب در مسلخ خویش به خواب می‌رود و خون خود را بر گستره آسمان می‌پاشد. آسمان پر ستاره ونگوگ تجسم عزای شبانه‌ای است که در سوگ خورشید به خون افتاده ترسیم و تصویر می‌شود. ژرژ باتای[۱] در *مثله کردن به مثابه قربانی و گوش بریده شده ونسان ونگوگ*[۲] بر ماهیت قربانی و خون در هنر مدرن و به ویژه ونگوگ تأکید دارد.

> «آنکه [ونگوگ] قربانی می‌کند آزاد است، آزاد به میدان دادن، به بیرون ریختنی مشابه ... آزاد برای قی کردن وجود خودش، آزاد برای انداختن خویش به شکلی ناگهانی، خارج از خویشتن مانند زردابه‌ای.»[۳]

پیکاسو در تابلوی *ویولن و دانه‌های انگور* به طرزی شاعرانه آشکارگی وجه مغفول اشیاء را بر ما می‌نماید؛ آن‌ها را برش می‌دهد، زخمی می‌کند، با گشودن آن‌ها درون‌شان را بر ما می‌پاشد. توصیف انار نزد لورکا[٤] نیز چنین است.

> «انار اما، خون است / خون قدسیِ ملکوت / خون زمین است / مجروح از سوزن سیلاب‌ها / خونِ تند بادهاست که می‌آیند/ از قلهٔ سختی که بر آن چنگ در افکنده‌اند، / خون اقیانوسِ بر آسوده و / خون دریاچهٔ خفته / ... / انگارهٔ خون است / محبوس در حبابی سخت و ترش / که به شکلی مبهم / طرح دلی را دارد و هیأت جمجمه انسانی.»[٥]

شعر خون‌ریز، زخم‌زن و کشنده برای رسیدن به حیاتی تازه و رهایی ما و اشیاء از سترونی است: «شعر فوران خون است / هیچ چیز آن را بند نمی‌آورد.»[٦] مرلوپونتی چون لورکا بر آن است که همه اشیاء «محبوس در حبابی سخت و ترش»[۷] اند که به «شکلی مبهم»[۸] در مقابل ما ظاهرند، اشیاء گرفتار رویکرد طبیعی شده‌اند. علم آن‌ها را تسخیر کرده است. رویکرد پدیدارشناسانه ما را به آن‌ها پیوندمی‌دهد و می‌کوشد حجاب از چهرهٔ ما و آن‌ها بگشاید. حجاب سخت را می‌گسلد و جان تازه در اشیاء می‌دمد. در تبیین مرلوپونتی هنرمند نیز بر آن است تا به مانند فیلسوف پدیدار شناس طرح مبهم و اجمالی اشیاء را شفاف سازد و آن‌ها را از سترونی برهاند. «نقاشی رابطه و نسبت ما را با جهان و امر

1. George Bataille

۲ . Vincent Ven Gough (۱۸۵۳–۱۸۹۰) نقاش هلندی
۳. باتای ۱۳۸۷: ۱۹٤
٤. Federico Garcia Lorca (۱۸۹۸–۱۹۳٦) شاعر و نمایش‌نامه‌نویس اسپانیایی
٥ . لورکا ۱۳۸٤ : ۲۳٥
٦. پلات ۱۳۸۲: ۲۹۲
۷. لورکا ۱۳۸٤ : ۲۳٥
۸. همان

مرئی آشکار و بیان می‌کند، رابطه‌ای ابتدایی[1] و ریشه‌ای.[2]»[3] نقاشی درهم کنشی ما با جهان اشیاء را نشان می‌دهد، «نقاشی با ما سخن می‌گوید و از بودن ما در جهان حکایت دارد، از پدیدار شدن هستی برای ما سخن می‌گوید.»[4] و این رسالت را در سکوت انجام می‌دهد. چرا که «نقاشی صرفاً معناهای صامت[5] را بر ما می‌نمایاند.»[6]

به زعم مرلوپونتی «ما باید شکل تازه‌ای از عقل»[7] را بر اساس هنر مدرن بنیان کنیم و شکل تازه‌ای از بیان را کشف کنیم، «فیلسوف سخن می‌گوید و این ضعف اوست. ضعفی توجیه‌ناپذیر. او باید سکوت و خاموشی را پیشهٔ خود کند»[8] و بگذارد اشیاء خود به سخن بیایند، چنان که نقاشی مدرن با سکوت خود، رخصت ظهور را برای اشیاء مهیا می‌سازد. فیلسوف مدرن «نباید صرفاً در منطق و متافیزیک‌ها محصور و محدود بماند، بلکه باید به شکل وسیعی متوجه و ملتفت فهم و دریافت معنایی باشد که در رمان‌ها، اشعار، نقاشی‌ها و حتی افعال سیاسی[9] است.»[10]

مرلوپونتی شک سزان را راهبر ما در پرهیز از هرگونه دگماتیسم و قطعیت هراس‌آور عقل باوری دکارتی می‌داند. تجربه سزان، شک در خصوص شیوه‌های بیانی مرسوم در فهم هستی است و قطعیت‌ها را به چالش می‌گیرد. «سزان نمونه آن است که چگونه ارتباط و بیانی ناپایدار و ناقطعی می‌تواند به دست آید، بیانی مشابه با زمانی که در می‌ان مه[11] گام بر می‌داریم و هیچ کس نمی‌داند و نمی‌تواند بگوید که در کجا پای می‌گذارد.»[12]

بیان مرلوپونتی در خصوص اندیشیدن به راه‌های جدید تفکر و قدم برداشتن در مه، یادآور بیان هیدگر در *راه‌های جنگلی*[13] است. مرلوپونتی شک سزان و شیوه نقاشانه مدرن را بدیلی برای روش‌های علمی معاصر می‌داند. به زعم او شک سزان، تجربه «اینجا» و «اکنون» است حال آنکه علم مثال و نمونه تخالف با شک سزان است، چرا که «علم به ندرت و دیر به دیر به رویارو شدن با جهان واقعی مبادرت می‌ورزد.»[14] درست در مقابل راه‌های جنگلی یا گام نهادن

---

1. Primordial
2. Original
3. Madison 1981: 106
4. Ibid
5. Mute meaning
6. Ibid
7. Merleau-Ponty 1964: 3
8. Merleau-Ponty1968 : 125
9. Political action
10. Johnson 1993:3
11. Fog
12. Merleau-Ponty 1964: 3
۱۳. هیدگر ۱۳۷۸
14. Merleau-Ponty 1993: 121

در مه، «علم مسیری جسورانه برای تفکر است.»[۱] و «اصل بنیادین‌اش این است که با هر چیزی به مثابه شیء –در کل[۲] برخورد کند»[۳] و از امر «اینجا» و «اکنونی» که در تجربه‌های تازه دست می‌دهند صرف نظر کند. در این نگاه و دانش «هنگامی که یک مدل در حوزه یک مجموعه از مسائل سربلند باشد در همه حوزه‌های دیگر نیز بخت خویش را می‌آزماید.»[٤]

روش به کار رفته در علم روشی خود اندیش و ملازم با شک نیست و هرگز نمی‌خواهد که «خود را دریابد»، با اشیاء طبیبانه مواجه نمی‌شود و غرّه به این است که «قادر است به مسایل بغرنج بی‌شمار[٥] پاسخ دهد.»[٦] آری خواهد توانست، «مشروط بر آنکه همیشه بتواند همه چیز را ارزیابی کند و خود را در معرض این پرسش بگذارد که [چرا] ابزارهای [علمی] در حوزه‌ای کارگر و در حوزه‌های دیگر ناموفق است.»[۷] و این کار، رسالت هنر مدرن است. هنر مدرن قادر است در قالب نقاشی، رمان، فیلم ضمن بیان جهان‌های تودرتوی انسانی و سرشت اگزیستانسیال وجود آدمی دریچه‌های تازه‌ای در مقابل علم قطعی و یک سویه مدرن بگشاید.

مرلوپونتی از شک سزان در خصوص مفاهی‌می چون پرسپکتیو، بازنمایی، تقلید و رویکرد هندسی به اشیاء به مثابه «روش سزان» نام می‌برد[۸] و آن را به عنوان راهی به سوی Being می‌خواند و متذکر می‌شود که «تفکر علمی، تفکری است که از بالا می‌نگرد، به شیء در کل[۹] می‌اندیشد... و می‌بایست به اینجا هست[۱۰] باز گردد، اینجا هستی که بر تفکر علمی پیشی دارد و مقدم بر آن است. باید به زمین[۱۱] و به سرزمین امر محسوس التفات یابد، [تلقی خود] از انسان و جهان را به گونه‌ای اصلاح نماید که در زندگی ما و برای بدن‌های ما باشد.»[۱۲] تفکر علمی باید هم‌چون هنر مدرن در کار گشایش اشیاء باشد و از تسخیر آن‌ها بپرهیزد.

---

1. Ibid
2. Object in general
3. Ibid
4. Ibid:122
5. Pointless dilemma
6. Ibid
7. Ibid
8. Merleau-Ponty 1964: 3-4
9. Object-in-general
10 .There is
11. Site
12.Merleau-Ponty 1993: 122

۲- دیالکتیک نقش، نقاش و منظره

امیل برنارد[۱] مطلقاً بر خطا بود چرا که بیان می‌کرد نقاش واقع گرا «صرفاً مقلد است.»[۲] سزان در کار خود بسیار دقیق و موشکافانه عمل می‌کرد، هر روز به لوور می‌رفت، قوانین زمین‌شناختی،[۳] آناتومی، مناظر و مرایا و هندسه را به خوبی مطالعه می‌کرد، برای کشیدن یک تابلوی طبیعت بی جان صد جلسه کاری را برگزار می‌کرد. قوانین تجزیه و تفسیر رنگ را مورد توجه قرار می‌داد. با این حال همواره تأکید داشت که «منظره در وجه کلی و تمامیت مطلق[۴] خویش است که حرکات را بر می‌انگیزاند و تصاویر به تدریج از درون آن ظاهر و بارز می‌شوند.»[۵]

آنچه برای سزان اهمیت داشت ساختار کلی واقعیت بود، و خود آن را موتیف[۶] می‌نامید. او موتیف را تسخیر کلیت کار خود می‌دانست. موتیف موضوعی است که باید به صورت «ارگانیسمی ظهور یافته» به نظر برسد. او تمامی مناظر جدا از هم را در یک لحظه با هم در نظر می‌آورد، به آن‌ها می‌اندیشید و می‌کوشید تا به هم پیوندشان دهد. پراکندگی را از آن‌ها می‌گرفت، کلی را در نسبت با امر جزئی و جزئی را در نسبت کلی درک می‌کرد. برای او همه چیز در کلیت بود، و لذا عناصر به ظاهر متخاصم، رنگ‌های متضاد ضرورتاً به یک کلیت باز می‌گشتند. می‌ان این عناصر یک دیالکتیک در جریان است؛ «منظره باید ... در شبکه‌ای که هیچ چیز توان گریز از آن را ندارد به نحوی زنده ثبت شود.»[۷]

باید به طبیعت پیوست، جزیی از آن شد. سزان غرق در منظره می‌شد. او از خود رها می‌شد و به یک علم شهودی[۸] در خصوص طبیعت تکیه می‌کرد که کاملاً از طبیعت گرایی[۹] مرسوم متمایز و متفاوت بود. طبیعت گرایی یک سره مبتنی و برآمده از هنر به مثابه تقلید،[۱۰] میمسیس و بازنمایی[۱۱] است، و یا دست بالا مبتنی بر دیدگاه امیال غریزی[۱۲] و ذوق سالم یا خوب[۱۳] استوار می‌شود. طبیعت گرایی از یک نگاه منفکِ از طبیعت بر می‌آید. از همین رو تکنیک مولد آن بازنمایی است. حال آنکه سزان مدعی بود که «منظره از طریق

---

۱. Emil Bernard (۱۸۶۸-۱۹٤۱) نقاش و منتقد فرانسوی

2. Is only an ape
3. Geological
4 .Absolute
5. Merleau-Ponty 1993: 67
6. Motif
7. Ibid
8 .Intuitive science
9. Naturalism
10. Imitation
11. Representation
12. Whishes of instinct
13. Good taste

من به خود می‌اندیشد.»[1] و «من آگاهی آن هستم[2].»[3]

بسیاری از نقاشان قرن بیستم سزان را با دیده تحسین می‌نگرند و با عباراتی همچون «پدر همه نقاشان، استاد بی‌همتا و یگانه من و معلم به تمام معنای من»[4] از او یاد می‌کنند.

چگونه سزان می‌تواند پدر، معلم و استادی بی همتا باشد؟ او تک و تنها به دور از هر گونه امیدی به آینده، بی هیچ تشویقی از سوی دوستان و شاگردان، در حالتی بیمار و مالیخولیایی در گوشه دنج زادگاهش پرووانس نشسته بود و در یأس و ناامیدی کامل به نقاشی می‌پرداخت. به علت نپرداختن چک، پلیس در پی او بود. بیماری، ناهشیاری، روان پریشی، بدعت، ضعف جسمانی، ایمان، بی ایمانی، شک، یقین، ترس، دوستی، نفرت، خودآزاری، فوبیای دیگری در سزان گرد آمده بود. با این همه پریشانی، به تمامه به کار خویش التفات داشت و «هدف‌ها و ایده‌هایی را که دیگران در برابر او مطرح می‌کردند در خود جمع می‌کرد، آن‌ها را می‌پروراند و روشنی می‌بخشید و سپس به بعدی‌ها انتقال می‌داد، به همین دلیل آثار او سرشار از تضادها و تناقض‌ها بود.»[5]

با اتکا بر سزان و جهان نقاشی‌های او می‌توان نشان داد که «پافشاری هگل بر نقش تضاد امری اتفاقی نیست، زیرا تضاد نیروی جنبانندهٔ به اصطلاح جنبش دیالکتیکی است.»[6] هگل تضاد را عنصر جنباننده و باطن هر حرکت و تأمل حقیقی می‌داند. به زعم او «تضاد و هم ستیزی محدود به گفتار درباره حقیقت [فلسفه] نیست، هنگامی که فلسفه، به تاریخ بشر می‌نگرد، در آن جنبشی دیالکتیکی را در کار می‌بیند.»[7] او تأکید دارد که تضاد و تناقض امری برخلاف حقیقت تاریخ نیست بلکه جوهره آن است جوهره‌ای که بدون آن هیچ یک از جنبش‌های بشری و تاریخ و فرهنگ قابل درک نیست. «سزان یک نقاش کلاسیست بود، پوسن[8] را می‌ستود و مجسمه‌های مکتب کلاسیک را تحسین می‌کرد، و اوج کارهایش مجموعه‌ای از تابلوهای بزرگ شکل‌نما [یا فیگوراتیو] مانند ساحل رودخانه بود که بی گفت‌وگو به سنت بزرگ نقاشی و مجسمه سازی شکل‌نمای مکتب کلاسیک و به اسطوره‌هایی باز می‌گشت که این سنت برای تجسم بخشیدنشان به وجود آمده بود. او هم‌چنین نقاشی رنگ پرداز و رمانتیک بود که

---

1. The landscape thinks itself in me
2. I am it's consciousness
3. Ibid
٤. لینتن ۱۳۸۳: ۲۸
٥. همان
٦. کاپلستون۱۳۷٥: ۱۷۹
۷. همان
۸. Nicolas Poussin(۱٦۱٥–۱٦۷٥) نقاش فرانسوی

استادان بزرگ ونیزی، به ویژه ورونزه،[۱] همچنین نقاشانی چون روبنس[۲] و دلاکروا[۳] را می‌ستود. شاید بتوان گفت که نقاشی‌های سزان ترکیبی بود از سنت کلاسیک، که بر طراحی و کمپوزیسیون (و شناخت) تأکید می‌نهاد و سنت نقاشی‌وار مکتب ونیز و پیروان آن که بر رنگ و عامل بیانی [یا اکسپرسیو] و [لذت] تکیه می‌کرد. این دو سنت از جهات زیادی تضاد خود را در آثار او حفظ می‌کنند ... با این حال به رغم پیوندی که با الگوهای بزرگ داشت، چنان نقاشی می‌کرد که گویی نخستین کسی بود که رنگ را روی سطحی صاف به کار می‌برد.»[٤]

سزان تاریخ مجسم نقاشی است با همه تضادهایش. او تجسم جنگ‌ها و آشتی‌های تاریخ نقاشی است. تاریخ رنگ و طرح، تاریخ گسست‌ها و پیوندها است. سزان این همه را در خود جمع نمود و همچنین توانست «آنچه را که تا به آن هنگام نقاشی نشده بود، در نقاشی به بیان در آورد و آن را یک بار و برای همیشه به نقاشی مبدل کند.»[٥]

تا این زمان کسی این همه تضاد را به نقش در نیاورده بود. پیش از سزان هیچ کس این دیالکتیک را نمایان نساخته بود. به زعم مرلوپونتی سزان وحدت تاریخ نقاشی از لاسکو[٦] تاکنون است. تاریخی که «قوام می‌یابد و قوام خویش را گام به گام تجدید می‌کند ... این تاریخ ادامه می‌یابد، تا در هر نقاشی دوباره احیاء شود، دوباره تجربه شود و تمامی تکلیف[۷] نقاشی را در هر کار جدید، از سر گیرد.»[۸]

منظره از طریق او به جهان گشوده می‌شود. منظره در او و از طریق او به خود و دیگری می‌اندیشد. سزان خود را آگاهی طبیعت می‌نامد. با طبیعت می‌آمیزد و از رویکرد علمی به طبیعت می‌پرهیزد.

لینتن مدعی است که سزان «نخستین کسی بود که رنگ را روی سطحی صاف به کار می‌برد و جهان را باز می‌نمود.»[۹] سزان تاکید داشت که نقاشی «تقلید طبیعت نیست.»[۱۰]

سزان نمی‌خواست نظیر طبیعت را بسازد او می‌خواست «جهان را باز»کند، آگاهی مطلق

---

۱. Paolo Veronese(۱۵۲۸–۱۵۸۸) نقاش ایتالیایی
۲. Peter Paul Rubens(۱۵۷۷–۱٦٤۰) نقاش فلاندری
۳. Eugene Delacroix (۱۷۹۸–۱۸٦۳) نقاش رمانتیک فرانسوی
٤. لینتن ۱۳۸۳: ۲۹–۲۸

5. Merleau-Ponty 1993: 68

٦. نام غارهایی در جنوب فرانسه که نخستین نقاشی‌های دورهٔ پایرنه‌سنگی در آنجا کشف شد.

7. Entire under taking 8 .Ibid

۹. لینتن ۱۳۸۳: ۲۹ ۱۰. همان

و تمامیت جهان باشد، آن را بگشاید. او سعی داشت سحر طبیعت را چون کاهنی بگشاید تا کره‌ها، مخروطها و استوانه‌ها از آن بیرون بجهند و به سوی او بیایند و «اعجاب دیگران را بر انگیزاند.»[1]

این به خاطر وجهی مثبت یا خصلتی از خصایص نقاش نیست، بلکه مبتنی بر عدم و نداشتگی درونی اوست که می‌تواند چشم جهان باشد. بدین معنا که او بر پیش‌داوری‌ها و آموزه‌های مسلط رویکرد علمی و طبیعی که از پیش هر مسأله‌ای را با روش از پیش تعیین شده می‌بیند، تکیه نداده است بلکه تعلیق همهٔ آموزه‌های تاریخی خود را از پاسخ‌های از پیش تعیین شدهٔ تاریخ هنر خالی کرده و آماده است تا به تجربه اندوزی نو مبادرت ورزد. سزان با این کار می‌خواهد که منظر و مدخل جهان باشد به نحوی که کلیت جهان با همهٔ تکثرش در او وحدت یابد. قریحه او بر انگیزاندن اعجاب و در نتیجه کناره‌گیری از وجه متعارف و آشنای اشیاء است.

این وجه از وجود نقاش به دلیل تهی بودن او است. به تعبیر سارتر لنفسه سراسر میان‌تهی و فقدان است.[2] دیگران این وجه را ندارند «چرا که دیگران آنچه را که او ندارد، را ندارند.»[3] نقاش آگاهی منظره است و لذا «به چشم او، اثرش هرگز کامل نیست و همی‌شه در حال کامل شدن است... همی‌شه در این پرسش است که چگونه می‌تواند بر شیارهای موجودی که بر بوم گشوده است، خطوط پیشرفته‌تری را بگشاید و آن را بر گوشهٔ نقاشی پیشین خود بگذارد.»[4] او دیالکتیک منظره و خود است، نقش‌ها و نقاشی‌ها به واسطهٔ او بیرون می‌آیند و به طرح و تصویر کشیده می‌شوند.

«برای نقاش، نقش‌ها از خود اشیاء ساطع می‌شوند آن نقش‌ها، شبیه فیگورهایی است که بر صورت فلکی[5] در آسمان نمایان می‌شوند.»[6] اشیاء به زبان می‌آیند و در فرهنگ می‌درخشند، نقاش با آن‌ها می‌آمیزد و آن‌ها را به نقاشی می‌سپارد و نقاشی بخشی از «آن چیزی می‌شود که آلمانی‌ها به آن جهان فرهنگ[7] می‌گویند.»[8]

مرلوپونتی تأکید دارد که نقاشی نقشی صرفاً بصری نیست. نقاش ساکت است تا منظره از طریق او به زبان آید:

«از همین روست که بسیاری از نقاشان می‌گویند که اشیاء آن‌ها را نگاه می‌کنند، آندره

1. Merleau-Ponty 1993: 129
2. Sartre 1960
3. Ibid
4. Maurice Merleau-Ponty 1993: 95
5.Constellations
6. Merleau-Ponty 1993: 129
7 .World of culture
8 .Merleau-Ponty 2004: 101

مارچاند[1] چون کله[2] می‌گوید: در جنگل بسیاری وقت‌ها اتفاق افتاده که من به جنگل نگاه نمی‌کنم، بعضی روزها احساس می‌کنم که درختان مرا نگاه می‌کنند و با من صحبت می‌کنند ... من آن [درخت] هستم، گوش می‌سپارم ... من فکر می‌کنم که جهان باید به نقاش نفوذ کند و نقاش نخواهد به آن نفوذ یابد ... من غرق و پنهان در درون می‌شوم، به امید اینکه شاید نقاشی از من به در آید.»[3]

نقاش گرفتار نقش خویش می‌شود و فعل نقاشانه و موضوع آن بر نقاش غلبه می‌کند، نقاشی این غلبه نقش بر نقاش و تجلی نقاش از طریق نقش است. نقاشی سکوت نقاش در مقابل نقش است و دمیده شدن نقش در نقاش است. به تعبیر هگل نقاشی دیالکتیک است. Aufhebung نقش از طریق نقاش و نقاش از طریق نقش است.

«فعل «heben» با واژه «have» (به معنی بلند کردن و از جا کندن) نسبت دارد و اصلاً به معنی گرفتن و چنگ زدن است؛ اما امروزه به معنی بالا بردن و برکشیدن و منتقل کردن به کار می‌رود .... Aufheben واجد سه معنا است: نفی و دفع،[4] حفظ[5] و ارتقا[6].»[7] نقش و منظره، نقاش را از جا می‌کند، گرفتار، مبهوت و حیرت‌زده می‌کند، در او می‌دمد و خود و او را به جای دیگر، به جایی بالاتر بر می‌کشد.

منظره و نقاش در کانون نظر، در هم و بر هم چنگ می‌زنند. نقاش گشوده می‌شود، و نقش و منظره از طریق او به سخن می‌آید و با او سخن می‌گوید. منظره کلیت خودآگاهی نقاش می‌شود، نقاش نقش را استشمام می‌کند، به تصویر می‌برد و ناظر به نقاش بدل می‌شود. این دیالکتیک تاریخ و فرهنگ است، و هستی بنیان این رابطه است. مرلوپونتی بیان می‌کند که:

«نقاشی واقعاً دم[8] و بازدمBeing[9] است. تنفس[10] است، در این‌جا فعل و انفعال به سختی قابل تشخیص است. لذا غیر ممکن می‌نماید که بتوان آنکه می‌بیند را از آنکه دیده می‌شود، و آنکه نقش می‌زند را از آنکه به نقش می‌آید تشخیص و تمیز داد.»[11]

نقاشی نفی، حفظ و ارتقا است، و سزان، نفی، حفظ و ارتقای تاریخ نقاشانه است، او در جستجوی کلیت است، جستجوی راهی که منظره و کلیت منظر هستی از راه او به ظهور

1. Andre Marchand
2. Paul Klee 1879-1940
3. Merleau-Ponty 1993: 129
4. Abolition
5. preserving
6. Raising up
7. In wood 1992: 283
8. Inspiration
9. Expiration
10. Respiration
11. Merleau-Ponty 1993: 129

بیاید. در این تاریخ تمایزی در کار نیست، نقاش و اشیاء حضور می‌یابند«بدون آن که نقاش خودش بتواند بگوید که چه چیزی برآمده از اوست و چه چیزی برآمده از اشیاء است. چرا که فاصله‌ای در کار نیست.»[1]

نتیجه‌گیری:

در مقالهٔ حاضر سعی شد پویه و تلاش هنر مدرن در جهت آشکارسازی معنای هستی مورد تأمل قرار گیرد. نشان داده شد که چگونه هنر و فلسفه به مثابهٔ رابطه‌ای استعاری میان چشم و ذهن قادرند تا در نسبتی هماهنگ، وجوه مغفول هستی در جهان را مرئی و نمایان سازند. تلاش شده است تا با تأکید بر شیوهٔ به کار رفته در کوبیسم که خود متأثر و متأسی از سزان است، شیوهٔ جدید تفکر و در واقع شیوهٔ تفکر بر مبنای رهیافتی هنری تبیین شود.

تبیین شد که مرلوپونتی چگونه بر این آموزه تأکید دارد که ساحت‌های وجودی ساحت‌هایی منفک از هم و پاره‌پاره نیستند. منظره چیزی جدای از ناظر و نقش چیزی جدای از نقاش نیست، بلکه این عناصر در نسبتی پویا و در یک درهم کنشی مستمر، همواره خود و دیگری و در نهایت مفهوم هستی را آشکار و نمایان می‌سازند.

هم‌چنین تبیین شد که تنها با تأکید بر رابطه‌ای دیالکتیکی است که وجوه متکثر هستی می‌توانند، در قالب رنگ‌ها، رمان‌ها، اشعار و حتی افعال سیاسی نمایان شود. در واقع این مقاله بر آن بود تا استمداد فلسفه از سایر عناصر فرهنگ را بر حسب آراء مرلوپونتی نشان دهد و بر رابطهٔ دیالکتیکی آن‌ها و در جهت مرئی ساختن هستی تأکید نماید.■

1. Merleau-Ponty 1993: 95

فهرست منابع:

باتای، ژرژ، ***"مثله کردن به مثابه قربانی و گوش بریده شدهٔ ونسان ونگوگ"***، ترجمه شهریار وقفی پور، زیباشناخت: مطالعات نظری و فلسفی هنر، شماره ۱۹، از ص ۱۹۳ تا ص ۲۰٤، ۱۳۸۷.

پلات، سیلویا، ***در کسوت ماه***، ترجمه سعید سعید پور، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۸۲.

ریخته‌گران، محمد رضا، ***هنر از دیدگاه مارتین هایدگر***، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸٤.

رشیدیان، عبدالکریم، ***هوسرل در متن آثارش***، تهران، نشر نی، ۱۳۸٤.

کاپلستون، فردریک، ***تاریخ فلسفه***، ترجمه داریوش آشوری، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی و سروش، ج ۷، ۱۳۷۵.

گامبریچ، ارنست، ***تاریخ هنر***، ترجمه علی رامی‌ن، تهران، نشر نی، ۱۳۷۹.

لورکا، گابریل گارسیا، ***ترانهٔ شرقی، همچون کوچه‌ای بی‌انتها ...***، گردآوری و ترجمه احمد شاملو، تهران، انتشارات نگاه، از ص ۱۸۳ تا ص ۲۷۰،۱۳۸٤.

لوکاچ، جورج، ***جامعه‌شناسی رمان***، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران، انتشارات تجربه، ۱۳۷۵.

لینتن، نوربرت، ***هنر مدرن***، ترجمه علی رامی‌ن، تهران، نشر نی، ۱۳۸۳.

هایدگر، مارتین، ***راه‌های جنگلی***، ترجمه منوچهر اسدی، تهران، درج، ۱۳۷۸.

یانگ، جولیان، ***فلسفه هنر هایدگر***، ترجمه امی‌ر مازیار، تهران، انتشارات گام نو، ۱۳۸۷.

Johnson, Galen. A, Phenomenology and Painting: Cezanne's Doubt, ***Merleau–Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting***, G.A. Johnson and M.B. Smith Evanston, IL: Northwestern University Press, 3-13, 1993.

In wood, Michael, ***A Hegel Dictionary,*** London, Blackwell, 1992.

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.

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

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.