سزان و مرلوپونتی

طاهره غلامی*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۴/۱۶
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۲/۰۹/۱۵

چکیده

مرلوپونتی، فیلسوف اگزیستانسیالیست و پدیدارشناس فرانسوی در صدد بود تا روش جدیدی در توصیف تجربهٔ انسان در جهان ارائه کند و برای رسیدن به این مقصود، روش پدیدارشناسی را برمی‌گزید تا از بن‌بست‌ها و معضلات عقل‌گرایان و تجربه‌گرایان رهایی یابد. از این رو، مرلوپونتی به جای تکیه بر ایده‌ها، ادراک حسی را پدیدارشناسی می‌کند و جنبه‌های آن مانند بدن، آگاهی، هنرها و گفتارها و، به طور کلّی، مباحث عملی در مورد انسان را مورد بررسی قرار می‌دهد. از نظر وی شیوهٔ ادراک نه تنها دستاورد فلسفه مدرن بلکه مربوط به هنر مدرن نیز می‌باشد. از نظر وی بر آن است، که هنرمندان و، بخصوص نقاشان، کاری همانند پدیدارشناسان انجام می‌دهند. در این میان، مرلوپونتی خصوصیات و جنبه‌های پدیدارشناسی ادراک حسی خود را بیش از همه در آثار سزان یافت؛ جنبه‌هایی که سزان قدرت استدلال آنها را با کمک تئوری نداشت و در نتیجه آنها را با آثارش ارائه می‌داد. در این مقاله سعی شده است این جنبه‌ها از منظر مرلوپونتی و سزان مورد مقایسه و بررسی قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: پدیدارشناسی ادراک حسی، مرلوپونتی، سزان، هنر مدرن، نقاشی

* فارغ‌التحصیل دورهٔ کارشناسی ارشد فلسفه هنر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

مقدمه

مرلوپونتی در *پدیدارشناسی ادراک* حسی خود توجه خاصی به هنر مدرن دارد، به‌ویژه نقاشی قرن نوزدهم و نیمهٔ اول قرن بیستم، و در این میان به نام سزان، ژان گریس، براک و پیکاسو اشاره می‌کند، آنچه در آثار این هنرمندان به نحو چشم‌گیری خودنمایی می‌کند این است که آنها آنچه را در دنیای واقعی می‌بینیم بازنمایی نکرده‌اند بدین معنا که در مقایسه با نقاشی کلاسیک که دیدگاهی رئالیستی نسبت به اشیاء در نظر می‌گیرد و در صدد انطباق نقاشی با جهان خارج و بازنمایی، تا حدّ ممکن، دقیق جهان است که براساس اصول علمی و قواعد از پیش تعیین شده محقق می‌گردد، درنتیجه نقاشی کلاسیک نقاشی غیر شخصی جهان، هم چنان که علم آن را توصیف می‌کند تلقی شده است. در صورتی که در هنرهای مدرن مطابق نظر مرلوپونتی، هنرمندان به دنبال فراتر رفتن از این معنای رئالیسم هستند (در هنر مدرن غالباً چشم‌انداز یا پرسپکتیو علمی مورد اعتنا نبوده، اشیاء و رنگ‌ها با آنچه هستند متفاوت‌اند و شکل و آرایش اشیاء تحریف‌شده به نظر می‌آید.) در نقاشی مدرنْ نقاش و یا کسی که نقاشی را می‌بیند، آن گونه نیست که رابطه‌ای غیر شخصی (مانند شبکیه چشم انسان یا فیلم که در قسمت پشت دوربین قرار گرفته است) با جهان داشته باشد. نقاش تلاش می‌کند با شیوه‌ای کاملاً شخصی حقیقتی را در باب جهان، آن گونه که وی آن را زندگی کرده است، آشکار کند؛ جهان تجربه شدهٔ سرشار از معنایی که بر روی بوم نقاشی متجسم و آشکار می‌شود که در آن سوژه و ابژه به‌گونه‌ای ناگسستنی در هم تنیده شده‌اند (ماتیوز، ۱۳۸۹)، بدین معنا جهان دیگر ابژه‌ای در برابر سوژه نیست و جدایی میان سوژه و ابژه، یا عین و ذهن از بین می‌رود به این ترتیب خود بدن، هم به عنوان سوژه و هم به عنوان ابژه مطرح می‌شود چیزی که در سزان نیز شاهد آن هستیم که تمامی تلاش خود را بر فائق آمدن بر دوگانگی‌هایی همچون حس و اندیشه، طبیعت و هنر که سنت بر او تحمیل می‌کرد بکار می‌برد تا این دو را یکی کند، از این منظر راهکارهای ویژه او در آثارش هم سو و موافق آرای مرلوپونتی است و مرلوپونتی در مقاله‌ای تحت عنوان «شکّ سزان» به این مسئله پرداخته است و نوشتار حاضر بر همین اساس شکل گرفته است.

۱. تعلیق پدیدارشناسانه

در تعلیق پدیدارشناسانه، دست‌یابی به پدیدارها، همانگونه که بر ما پدیدار می‌شوند، میسر شده و هر گونه پیش فرض‌های علمی و مفهومی راجع به جهان و پدیدارها را در پرانتز شک قرار می‌دهد. مرلوپونتی، بر آن است که در آثار سزان نمونه‌ای از تعلیق پدیدارشناسانه به چشم می خورد؛ زیرا سزان برای خلق نقاشی‌های خود، با اجتناب از تمامی پیش فرض‌های علمی و قواعد سنتی و عادات فکری و معمول، از تسلط و سیطره مفاهیم از پیش تعیین‌شده رهایی یافته و بدین ترتیب، نه تنها به عنوان یک هنرمند، بلکه در مقام یک آفریننده، مبدع و آغازگر نگرشی جدید قرار می‌گیرد. با این وجود، در پرانتز گذاشتن قواعد سنّتی و عادت‌های معمول در تفکر سزان به معنی نفی علم و سنت نیست، زیرا سزان در موزه لوور مشق می‌کند و از این طریق اساس و بنای آغازینی که بشر خود را بر آن استوار نموده است را آشکار می‌نماید. (نبئی، ۱۳۸۵: ۵۰-۴۷)

«*موزه لوور* کتابی است که خواندن را به ما می‌آموزد ولی ما نباید خود را به حفظ فرمول‌ها و قواعد موجود در تابلوهای متقدمان محدود نماییم، بلکه خود را باید از قید و بند آنها خلاص کرد، پیش برویم و طبیعت زیبا را مطالعه کنیم تا بتوانیم بر طبق خصلت‌های شخصی خودمان اثر بیافرینیم». (ولار، ۱۳۶۹: ۱۶۲)

۲. پدیدارشناسی ادراک حسی

۱.۲. دیدن

یکی از مسائل اندیشه مرلوپونتی مسئله دید است و در کنار مجسمه‌سازی و موسیقی این نقاشی است

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

که روشن‌ترین و خالصانه‌ترین دید را دارد. وی معتقد است هر نقاش در حالی که نقاشی می‌کند رویکردی خارق‌العاده از دید را تمرین می‌کند؛ دیدی که از اتحاد به‌چشم نیامدنی و به‌چشم آمدنی برمی‌خیزد و مکان و جایگاه این قابلیت به چشم آمدن را بدن می‌داند. بنابراین، جهت‌گیری اساسی در نقاشی این است که هر چیزی برای وجود داشتن بایستی قابل رویت گردد. مرلوپونتی با فراخوان ادراک حسی در نقاشی سزان آن را عرصه‌ای قلمداد می‌کند که علاوه بر نمایش و حضور شیء، نحوه دیدن ما را نیز به نمایش می‌گذارد همان گونه که شی در حضور چشمان ما پدیدار می‌شود. به این معنا که ما صرفا شیء را نمی‌بینیم بلکه شی را همان گونه که مشاهده می‌کنیم می‌بینیم به عبارتی علاوه بر شیء، دیدنمان را مجددا در نقاشی به نمایش می‌گذاریم.

قصد سزان این است که خود به مطالعه و تمرین پدیدارها پرداخته و در این راه از بزرگترین راهنمای خود، یعنی *طبیعت*، بهره می‌گیرد، بنابراین آنچه مورد توجه فیلسوف است دریافت نوعی تعلیق پدیدارشناسانه در هنر نقاش است زیرا ما همواره عادت کرده‌ایم اشیاء و تمامی مصنوعات اطرافمان را به همان صورتی که هستند و به گونه‌ای که مسلم و قطعی هستند ببینیم.

مرلوپونتی دریافتِ سزان از جهان را هم سوی با یافته‌های خود می‌دید و او را کسی می‌داند که از طریق به چالش کشیدن معیارهای سنّت و مفاهیم از پیش تعیین شده، مسیر نوینی را در دیدن و نگاه به جهان آغاز نموده است. به عبارتی، مقدم داشتن ادراک پیشاتأملی بر ادراکی که بر پایهٔ علم و تجربه است اولین نبوغ سزان است یعنی او ابتدا نوع دیدن خود را تغییر می‌دهد.

در این روش، رویارویی با جهان واقع بار دیگر حاصل می‌شود و طبیعت یا جهان واقع چیزی را احیا می‌کند که تا قبل از این عقل آن را در انحصار خود کشیده بود. در این مواجهه است که ادراک حسی به عنوان نخستین واسطه تماس ما با جهان هویدا می‌شود، پس نکته مهم در شأن سزان تأکید هنر مند بر ادراک حسی به عنوان نخستین واسطه تماس با جهان است.

بنابراین، سزان نقاشی‌های خود را با مطالعه اصول هندسی مناظر و اشیا آغاز کرده، سپس با نگاه عمیق خود به آنها نگریسته و درنگ می‌کرد و همان‌گونه که اشیاء و مناظر در مقابل چشمان او شکل می‌گرفتند، آن‌ها را باز آفرینی می‌کرد، از این رو سزان نه با معیارهای منطقی و عینی بلکه از رهگذر نگریستن پی‌درپی و مداوم که شی بر او پدیدار می‌گشت ابژه مورد نظر خود را ترسیم می‌نمود یعنی بازآموزی نگریستن به جهان. (نبئی، ۱۳۸۵: ۷۲-۴۹)

در این راستا سزان با تبعیت از آنچه امپرسیونیست‌ها تا پیش از این انجام داده بودند، یعنی ترک کارگاه‌ها و رجوع به طبیعت، وی نیز طبیعت را اثر هنری‌ای می‌داند که باید با آن، هم سو و هماهنگ گردید، چراکه از نظر سزان همه چیز از سوی طبیعت به ما عرضه می‌شود.

سزان: «برای حصول پیشرفت تنها باید به طبیعت چشم داشت، و چشم تنها در پیوند با طبیعت تربیت می‌یابد. چشم از راه دیدن و کار کردن متحدالمرکز می‌شود.» (همان، ۱۳۶۹: ۱۵۹-۱۵۸)

۲-۲. آگاهی و بدن، هم‌بافتی نقاش و جهان

مرلوپونتی تمایلات ساختارگرایانه دارد و به مباحث عملی تمایل نشان می‌دهد مخصوصاً در دورهٔ دوم در کتاب [علامت‌ها، signs]، [*دیدنی و نادیدنی*] و [*پدیدارشناسی ادراک حسی*]، آگاهی در مرلوپونتی به سنّت هوسرلی ـ دکارتی وابسته است و برای تحلیل پدیدارشناسانه، جنبه‌های روانشناسانه را در نظر می‌گیرد (حوزهٔ روانشناسی پدیدارشناسی)، نتیجه این که روان‌شناسی پدیدارشناسانه به نظریهٔ گشتالت بسیار نزدیک است زیرا دیدگاه کل‌گرایانه و گشتالتی به پدیدارشناسی بسیار، کمک می‌کند، از این منظر مرلوپونتی به مسائل تقابل آگاهی و بدن توجه می‌کند وی آگاهی را در بدن جاسازی می‌کند. و تأکید دارد که آگاهی را باید به صورت مجسم مد نظر گرفت در این دیدگاه به نوعی بدن از ماشینی بودن خارج شده و حی و زنده می‌شود.

در بحث embodiment (بحث بدنی شدن آگاهی)، یعنی بدن و آگاهی یکی هستند و آگاهی عنصری مجزا

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

از بدن نیست تا بخواهیم نحوهٔ پیوند این دو را کشف کنیم، یعنی ما با conscious-body (بدن آگاه) مواجه هستیم. این بدن دیگر، دکارتی و ماشینی نیست بلکه هر یک از ما یک آگاهی بدن‌دار است یعنی آگاهی به صورت بدنی ظهور می‌کند و صورت غیر بدنی ندارد (بحث پدیدارشناسی ادراک حسی) .زمانی که ادراک حسی پدیدار شناسی می شود، جنبه‌های بدنی تفسیر می‌شود و کارکردهای بدن تقسیم می‌شود از جمله جنبه‌های هنری آگاهی، حیوانی و . . . ، در نتیجه بدن به عنوان آگاهی پدیدارشناسی شده است نه به عنوان یک جسم دارای امتداد (ابعاد ثلاثه).

در تفکر مرلوپونتی هر چه، آگاهی بیش‌تر توسعه پیدا کند آن گاه embodiment (تن یافتگی) آن بیش‌تر خواهد شد. یعنی تن، آگاه است، آگاهی صورت ادراک حسی دارد یعنی perception هستند.

ویژگی آگاهی آن است که از آن جهت که ادراک حسی است، ظهور بدنی است، لذا آگاهی چیزی غیر از بدن من نیست، بنابراین رفتارهایی از من ظهور می‌کنند که رفتارهای آگاهی هستند.

نتیجه آنکه مرلوپونتی می‌کوشد تفکیک سوژه و ابژه را با یکی کردن بدن و آگاهی به گونه‌ای حل کند. به این ترتیب که خود بدن، هم به عنوان سوژه و هم به عنوان ابژه مطرح می‌شود. سوژه چیزی بیرون از بدن نیست. (در سوبژکتیویسم، سوژه وجه غیر بدنی انسان است که می‌تواند به صورت مستقل لحاظ شود) نزد مرلوپونتی آگاهی نمی‌تواند بدون بدن لحاظ شود، یعنی همواره جنبه‌های تن یافتگی در آگاهی مقدر است، راه مطالعه آگاهی همان بدن است، اعمال مختلفی که از بدن صادر می‌شود چه حیوانی و چه روحانی جنبه‌های بدنی دارد نتیجه آن که مرلوپونتی تمایز ذهن و بدن را ردّ می‌کند.

به بیانی دیگر، مرلوپونتی این مسئله را با بحث In-carnation یا تجسّد خداوند در حضرت مسیح توضیح می‌دهد، به این ترتیب که تجسّد خداوند در حضرت مسیح، صورت embodiment را پیدا می‌کند به این ترتیب که همان طور که خداوند در جسم مسیح ظهور کرده، آگاهی نیز در بدن انسان ظهور می‌کند و با آن یکی می‌شود و همانطور که مسیح خود خداست و نه واسطه، بدن نیز واسطه بین آگاهی و عالم نیست، بنابراین خود آگاهی من است و عالم دیگر مطرح نیست، زیرا در عالم بودن من، اساساً بدنی است (نه حضوری وجودی مانند هایدگر) مرلوپونتی حضور وجودی هایدگر را حضور بدنی می‌داند و بسیار این جهانی مسائل را تقریر می‌کند. (خاتمی، ۱۳۸۵: مرلوپونتی)

از این منظر مرلوپونتی در هنر سزان نیز موازنه پر نوسانی را میان احساس جسمانی (منطق دید) و اندیشه ملاحظه می‌کند منطق دیدی که سزان توانایی بیان آن را به واسطه گفتار خود نداشت و در عوض ترجیح می‌داد استدلال‌های خود مبنی بر به چالش کشیدن دوگانگی‌هایی که در افراد وابسته به سنّت می‌دید در نقاشی‌های خود نشان دهد، دوگانگی‌هایی همچون: احساس در مقابل تعقل، نقاشی که می‌بینند در برابر نقاشی که می‌اندیشد، طبیعت مقابل ترکیب، بدویّت در مقابل سنّت. سزان قصد داشت دوگانگی‌های طبیت و هنر را شبیه هم کند.

«هنر یک درک فردی است که در احساسات آن را تجسم می بخشم و بواسطه درک آن نقاشی را سامان می‌بخشم».

به همین دلیل، سزان نیازی به انتخاب میان تفکر و احساس نمی‌دید و در نتیجه تمایز بنیادینی را میان حواس و ادراک قائل نمی‌شد. او قصد داشت جهان آغازین، یعنی آنچه تاکنون به وجود نیامده و برای نخستین‌بار از جهان وی تولد خواهد یافت را نقاشی کند، در نتیجه نقاشی‌های او طبیعت خالص را نشان می‌دهند. با این وجود نقاشی‌های سزان همچون یک نافرهیخته یا بدوی نبود. او می‌خواست هوشمندی، علم، ایده، چشم‌انداز، و سنّت را دوباره به دنیای طبیعی بازگرداند. او قصد این را داشت که علوم را با طبیعتی مواجه سازد که از آن برگرفته شده است. از این جهت، نقاشی‌های سزان فراتر از جهان روزمره انسان می‌رود و به خلق تجربه‌ای که از طریق آن جهان خود را می‌سازیم، می‌پردازد. نقاشی‌های وی خاستگاه طبیعت و شیء را، آن‌گونه که شکل

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

می‌گیرد، نشان می‌دهد نقاشی‌های وی با اجازه دادن به شیء برای ظهور از موقعیت خاص خود در حوزه ادراک حسی انکار مستقیم عقل‌گرایی و تجربه‌گرایی است که بین ذهن و بدن تمایز قائل هستند؛ در حالی که در آثار سزان ذهن و بدن، حس و اگاهی دو جزء لاینفک بوده و تمایزی بین این دو وجود ندارد. (Merleau – ponty, 1945:11-&12)

۲.۳ . رنگ

۱. در طول تاریخ فلسفه همیشه رنگ، بو، و مزه و... به عنوان کیفیات ثانویه که بر ذات یا جوهر شیء عارض می‌شوند و از این لحاظ در درجه دوم اهمیت قرار دارند. اما مرلوپونتی بر کیفیت ثانویه رنگ توجه خاصی داشته و نقاشی‌های سزان را نمونه‌ای می‌داند که در آن رنگ، اهمیتی هم‌شأن با کیفیات اولیه پیدا می‌کند چرا که سزان با رنگ ساختاری مستحکم بنا می‌کند. (نبئی،۱۳۸۵: ۶۰)

سزان در این رابطه می‌گوید:

«طراحی و رنگ به هیچ وجه دو چیز متفاوت نیستند و هنگام نقاشی درواقع طراحی می‌کنید. هر چه ترکیب رنگ‌ها هماهنگ‌تر باشد طرح کلی بارزتر می‌نماید. وقتی رنگ پرمایه باشد، شکل نیز غنی خواهد بود». (پاکباز،۱۳۸۱ :۳۷۲)

این مسئله درواقع خاتمه دادن به نزاع پوسن گرایان (طرح) و روبنس گرایان (رنگ) نیز می‌باشد.

هم چنین مرلوپونتی از زاویه‌ای دیگر نیز مورد بررسی قرار داده و تأکید می‌کند که غلبه رنگ بر طرح در هنر امپرسیونیست‌ها و سزان دارای معنای یکسانی نیست، زیرا سزان تمایزی میان طرح و رنگ قائل نیست.

« امپرسیونیست‌ها رنگ‌های قرادادی را در هم شکستند. فرد می‌تواند در حالت کلی با جا به جا کردن یا با کنار هم قرار دادن رنگ‌های سازنده یک رنگ به جای ترکیب آن‌ها با یک‌دیگر، به هر رنگ دل‌خواهی دست پیدا کند و بدین ترتیب به یک رنگ درخشان‌تری برسد. نتیجه این شیوه‌ها بوم‌هایی بود که دیگر نقطه به نقطه با طبیعت متناظر نبود و موجب دریافت یک واقعیت کلّی از طریق انعکاس و تأثیر بخش‌های مجزا بر روی یک‌دیگر می‌شد در نتیجه نشان دادن فضا و در هم شکستن رنگ‌سایه‌ها به طور هم زمان باعث پنهان ماندن شیء شده و باعث می‌شد اثر وزن مناسب (اهمیت ویژه و طبیعی) خود را از دست بدهد. در صورتی که در ساخت و ترکیب رنگ‌هایی که در آثار سزان می‌توان یافت بر خلاف امپرسیونیست‌ها که از هفت رنگ طیف نور استفاده می‌کردند هیجده رنگ را می‌توان یافت ـ شش قرمز، پنج زرد، سه آبی، سه سبز، و سیاه. استفاده از رنگ‌های گرم و سیاه نشان می‌دهد که سزان می‌خواهد شیئی را بازنمایی کند که آن را از پس فضا بیرون کشیده باشد، بدین ترتیب، او رنگ‌سایه را بهم نمی‌ریزد؛ بلکه آن را با رنگ‌های درجه بندی شده جایگزین می‌کند، درواقع شکلی از توالی رنگ در شی، نوعی نوسان رنگ‌ها که به فرم شیء و نوری که بر آن می‌تابد وفادار می‌ماند. در اینجا شیء دیگر تحت تأثیر بازتاب‌های مختلف بر روی یک‌دیگر قرار نمی‌گیرد و در ارتباط با فضا و دیگر اشیاء پنهان نمی‌گردد بلکه به نظر می‌رسد نور پنهانی از درون شیء ساطع شده و شیء با جمود و استحکام خاصی آشکار می‌گردد [به بیانی دیگر، اشیا در آثار امپرسیونیستی مستحیل و پنهان می‌شود در حالی که در آثار سزان شیء با ساختاری قدرتمند خود را نشان می‌دهد]. علاوه بر این سزان نه تنها این شور رنگ‌آمیزی را با استفاده از رنگ‌های گرم بدست می‌آورد بلکه با کاربرد رنگ آبی آن را کامل می‌کند، بنابراین، می‌توان چنین عنوان کرد که سزان قصد بازگشت به شیء بدون فاصله گرفتن از زیباشناختی امپرسیونیست‌ها را داشته است.» (Merleau – ponty, 1945: 11,12)

۲. همان طور که قبلا اشاره شد رنگ به عنوان عنصری اساسی که حاکی از یک واقعیت انضمامی است نزد مرلوپونتی از اهمیتی اساسی برخوردار است. از منظر وی جهان توده‌ای از رنگ‌هاست، اگر نقاش جهان را بیان می‌کند باید ترکیب و تنظیم رنگ‌هایش در چهار چوب این کلّ بخش‌ناپذیر حفظ شود، کاری که در نظر او از عهده سزان برآمده است. (نبئی،۱۳۸۵: ۶۱)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

به این منظور در نقاشی‌های سزان هر لکه رنگ به یک عنصر تجسمی یا یک رنگ‌سایه مبدل می‌شود که نقشی معین را در ترکیب‌بندی تصویری و رنگی ایفا می‌کند، کوه‌ها، درختان، سیب‌ها، لیوان‌ها و... در نظر سزان دیگر فقط اشیایی برای نقاشی کردن نیستند، بلکه این‌ها به عناصر فرم و رنگ در نظمی تصویری تبدیل شده‌اند که قوانین درونی و زیربنایی همه پدیده‌ها را آشکار می‌کنند. (بکولا، ۱۳۸۷: ۱۰۰ ـ ۱۰۳)

«من رنگ‌ها و درجات اختلاف رنگی را بدان گونه که می‌یابم بکار می‌برم و این‌ها چیزهای خارجی می‌شوند بدون هیچ گونه اندیشه‌ای از جانب من» (پاکباز، ۱۳۸۱: ۳۷۱)

نحوهٔ برخورد و نگرش سزان به رنگ در آثارش باعث می‌شود که خط و رنگ، سایه و برجسته نمایی در سازمان رنگی تصویر حل شود، تابلو بافتی فشرده از لکه رنگ‌ها و سازمانی خود ویژه شده و به یک وحدت و انسجام کلّی می‌رسد و در نتیجه سطح و عمق کاملاً در هم گره می‌خورد. سطوح و پلان‌های استوار که به مدد فواصل رنگی منظم در سراسر صفحه تصویر در جهات عمودی، مورب و افقی که در اثر تباین‌های تیره / روشن و سرد/ گرم به طپشی آهنگین در آمده اند به یک دیگر متصل شده و صراحت می‌یابند. این نوع ژرفانمایی ناشی از خطای دید یا پرسپکتیو علمی نیست بلکه از به مدد شیوه‌های وی در رنگ‌گذاری بوجود آمده است. (همان، ۱۳۸۱: ۳۷۲-۳۷۰)

۲.۴. پرسپکتیو

۱. مرلوپونتی مقصود خود از پرسپکتیو را این‌گونه بیان می‌کند:

«اشیاء خارجی هرگز بدون پوشاندن و نهان کردن سایر وجوه خود، وجهی از وجوه خود را بر من آشکار نمی‌کنند. لیکن من حداقل می‌توانم آزادانه وجوهی را که برای من حضور دارند برگزینم آن‌ها ظاهر نمی‌شوند مگر در پرسپکتیو، اما پرسپکتیو خاصی که من در لحظه در می‌یابم نتیجه یک ضرورت فیزیکی است (پرسپکتیو زنده). مقصود از ضرورت فیزیکی همان ویژگی چشم‌اندازانه بودن (پرسپکتیوی) یک ابژه است. بنابراین، ادراک شیء منوط به حضور شیء در پرسپکتیو خاصی است. بنابراین، از نگاه مرلوپونتی آن پدیدارهای واقعی (وجوه پنهان شیء) که از دید پنهان هستند کافی است با تغییر موضع و مکان آن‌ها را مشاهده کنیم. من وجه نادیده را، به منزله چیزی که حاضر است در می‌یابم. وجه پنهان به شیوه خاص خود حضور دارد این وجه پنهان در حول و حوش من است بدین معنا که وقتی ما منظره‌ای را از یک زاویهٔ خاص می‌بینیم آن را به طور کلّی درک می‌کنیم کافی است تغییر موضع دهیم.» (نبئی، ۱۳۸۵: ۷۷)

سزان در یکی از نامه‌های خود به این موضوع اشاره می‌کند:

«این جا در ساحل رودخانه «موتیف‌ها»[1] متنوع‌اند ؛ اگر موضوعی را از زوایای مختلف ببینید، مضمونی برای مطالعه به دست می‌دهد ... و چنان متنوع و گوناگون است که فقط کافی است گاه به چپ و گاه به راست بچرخم.» (ولار، ۱۳۶۹: ۱۶۴) (تصاویر: ۳،۲،۱)

بنابراین، سزان در آثار خود پرسپکتیوی را ارائه می‌کند که ویژگی آن عبارت است از تغییرات گاه به گاه زوایا، جا به جایی تناسبات و محورها و به خصوص درنگ غریبی در حرکت خطوط هم گرا و فقدان کشاکش در عمق پرسپکتیوی. (نووتنی، ۱۳۶۳: ۱۲)

پس آنچه که مرلو ـ پونتی به آن اشاره دارد نه تجربه‌ای عینی و نه ذهنی یا سوبژکتیو است بلکه خود واقعیت جاگرفتگی ادراکی ما در جهان است. اگر هرگز چیزی چیز دیگری را نهان یا عیان نمی‌کرد، اگر چیزی پشت یا جلوی چیز دیگری قرار نمی‌گرفت – خلاصه اگر عمقی وجود نمی‌داشت ـ جهانی هم در کار نمی‌بود که بتوانیم خودرا مستقر و ساکن در آن ادراک کنیم: «رازگونگی این امر در این مسئله نهفته است، که چیزها را، هر یک در جای خودش، دقیقا از آن رو می‌بینیم که آن‌ها یکدیگر را می‌پوشانند و هر کدام در جای خود قرار دارد». (کارمن، ۱۳۹۰ : ۳۰۳-۲۶۶)

۲. مرلوپونتی دلایل اعوجاج‌هایی را که در آثار سزان بین سال‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۹۰، به چشم می‌خورد این طور شرح می‌دهد:

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

«... سزان به طور شهودی و زیبایی‌شناسانه و با وفادار ماندن به پدیده‌ها در تحقیقات خود پیرامون پرسپکتیو، آنچه را که روانشناسی گشتالت آن را به طور روشن در قالب نظریه بیان کرد را کشف نمود: یعنی این که «چشم‌انداز یا پرسپکتیوی را که ما درک می‌کنیم، از نوع تصویری یا هندسی نیست. یک دلیل آن این است که بازنمایی تصویری، ثبات اندازه را که در بطن ادراک واقعی است از میان برمی‌دارد: ترن روی پرده سینما وقتی نزدیک‌تر می‌شود یکباره بزرگ‌تر می‌گردد تا این‌که چهار چوب تصویر دیگر نمی‌تواند آن را در بر بگیرد، حال آن که در زندگی واقعی ترن رفته‌رفته به دید می‌آید تا این که کاملاً این جا قرار می‌گیرد. در تجربه دیداری سینما [این جایی] در کار نیست، زیرا ما در مقام تماشاگر بیرون تصویری قرار داریم که می‌بینیم، در حالی که نمی‌توانیم بیرون جهانی باشیم که ادراک می‌کنیم... .

نکته دیگری که سبب شد مرلوپونتی توجه خاصی به روش سزان نشان دهد این است که سزان از نگاه متعارف و معمول از مسیر دیدی که هنرمندان رنسانس پیرو آن بودند روی گردانده بود؛ روشی که با آن می‌توان شرایطی که تحت آن، دیدن ما از جهان حاصل می‌شود را مشاهده کرد، تکنیک و روش او به‌گونه‌ای است که به محض دیدن شیء یا منظره مانع از این می‌شود که تجربه دیدن به عنوان تصویر صرف مانند تصویر عکاسی لحاظ شود چرا که ما اگر در واقعیت یک بیضی را مشاهده می‌کنیم که شکلی به دور آن در نوسان است بدون آنکه آن شکل را با خود بیضی مشتبه کنیم آن را می‌بینیم، بر خلاف تصویر عکاسی که چنین نیست و دایره‌ای را که به شکل مایل می‌بینیم مانند بیضی ملاحظه می‌شود. و در حقیقت به شکل بیضی ثبت می‌گردد. در تصاویر سزان لحظه ثبت نمی‌شود، بلکه تجربه لحظه به نمایش درمی‌آید می‌توان گفت که تصویر عکاسی یا تصاویر هنرمندان کلاسیک مانند پنجره‌ای رو به جهان است اما سزان، پرده نقاشی را خودِ جهان با قوانین خاص آن می‌بیند نه مانند پنجره‌ای رو به جهان.

برای مثال، در تابلوی میز گوستاو ژوفروآ با وجود این‌که ساختار پرسپکتیوی حکم می‌کند که میز مانند سطحی با کناره‌های به عقب کشیده شده ترسیم گردد، سزان آن را به‌گونه‌ای ترسیم می‌کند که به سمت پائین تصویر متمایل است زیرا این نحوه ترسیم نشان می‌دهد که فرد چگونه میزی را که در مقابل آن ایستاده و به سمت او متمایل شده است می‌بینند. در واقع زمانی که چشم ما روی سطح بزرگ بوم گردش می‌کند تصاویری که به طور متوالی دریافت می‌کند از زاویه دیدهای متفاوتی می‌باشد به تصاویری که به طور متوالی از اثر دریافت می‌شود دارای زوایه دید مشترکی نیستند گویی که هر شیء از پرسپکتیوی خاص چه به لحاظ رنگ و چه به لحاظ هندسی، در یک تابلو ترکیب‌بندی و ترسیم شده است که بیشترین جنبه مرئی و حضور خود را به نمایش بگذارد، و این از نبوغ سزان است چرا که وقتی تصویر به طور یک پارچه دیده می‌شود، (ت: ۶،۵،۴) اعوجاج‌های پرسپکتیوی دیگر به نوبه خود قابل رویت نیستند و تصویر دارای وحدت و انسجام کلّی است به عبارتی شیء در حال ظهور همان‌طور که در مقابل چشمان ما شکل می‌گیرد سازمان می‌یابد و در یک کلّ منسجم و سازمان یافته به نمایش در می‌آید. (Merleau ((– ponty, 1945: 13

۳. کلّی‌نگری گشتالتی (دیالکتیک شکل و زمینه)

۱. رویکرد مرلوپونتی در رابطه با تجربه انسانی رویکردی دوگانه است که شامل روان‌شناسی تجربی و پدیدارشناسی است وبرای تحلیل پدیدارشناسانه، جنبه‌های روانشناسانه را در نظر می‌گیرد و از این منظر روانشناسی پدیدارشناسانه به دیدگاه کلّ‌گرایانه روان‌شناسی گشتالت بسیار نزدیک‌تر است و این نقطه مقابل روانشناسی پیاژه (پوزیتیویستی) می‌باشد. (خاتمی، ۱۳۸۵:) مرلوپونتی با رویکردی گشتالتی، در صدد ارزیابی دوباره از رابطه متقابل و بنیادین میان نفس و جهان است و از این نظر تجربهٔ زیسته را سرآغاز تشخص‌بخشی به نفس و جهان در نظر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

می‌گیرد، در حالی که تا پیش از این سنّت در صدد تحلیل نفس به عنوان هستی‌ای مستقل از جهان بود (مایکل پین، ۱۳۸۲: ۶۰۸) بنابراین، از نظر مرلوپونتی شیء کلّ یا مجموعه‌ای است که هیچ یک از صفات آن را نمی‌توان کاملاً جدا از صفات دیگر تصورکرد. این با هم بودن صفات به هیچ وجه حاصل استنتاج نیست بلکه درخودشی مشهود است شیء در حقیقت مجموعه‌ای از همین صفات و جنبه‌هاست. اگر شیء این شکل و این خاصیت لمسی و این بو را نمی‌داشت، این رنگ را نیز نمی‌داشت. شکنندگی و سختی و شفافیت همه حاکی از یک طور و یک نحوه وجود است. پس هم بستگی کیفیت‌ها، از دیدگاه مرلوپونی بیش از آن است که بدواً به نظر می‌آید. در شیء جنبه رمزگونه‌ای است که هر کیفیت محسوسی را به کیفیت‌های محسوس دیگر وصل می‌کند، بعلاوه شیء دارای آوا یا آهنگ واحدی است که در همه خصوصیات آن با همه گوناگونی آنها طنین‌انداز است. در یک کلام باید گفت: در شیء به علاوه نوعی هم‌حسی و هم‌دلی وجود دارد که هر یک از صفاتش را به صفت دیگر آن پیوند می‌زند. (پیراوی ونک، ۱۳۸۹: ۱۰۸-۱۰۷). مرلوپونتی در رابطه با آثار سزان به این مسئله اشاره می‌کند که تمایز میان حس لامسه و بینایی در تجربه و مشاهده اولیه نامعلوم هستند و ما تمایز و تشخیص میان حواس خود را به واسطه علمی که نسبت به بدن خود پیدا می‌کنیم فرا می‌گیریم. شیء زنده بر اساس نقشی که حواس ایفا می‌کنند ساخته یا از نو کشف نمی‌شود بلکه از همان ابتدا خود را به عنوان مرکز تشعشع این حواس نشان می‌دهد، ما عمق، هموارى، نرمی و سختی اشیاء را می‌بینیم سزان حتی ادعا کرد ما بوی آنها را نیز می‌بینیم. اگر قرار است نقاش دنیا را به بیان خود تصویر کند، چیدمان رنگ‌های وی بایستی در این کلّ پیوسته و تقسیم‌ناپذیر بنشینند و گرنه نقاشی او تنها به چیزهایی اشاره می‌کنند و هیچ گونه وحدت و انسجامی به آن‌ها نمی‌بخشد که برای ما حکم واقعیت را دارد و بهمین دلیل هر نقش قلم مو باید تعداد نامحدودی از شرایط را مهیا سازد. سزان گاهی اوقات ساعت‌ها قبل از یک حرکت قلم‌مو به فکر فرو می‌رفت، چرا که به قول امیل برنار هر ضربه قلم بایستی حاوی تمام کیفیت‌هایی از قبیل هوا، نور، شیء،ترکیب‌بندی، شخصیت، خط پیرامون و سبک باشد. (Merleau – ponty 1945:14)

۲. از جهتی دیگر مرلوپونتی بر دیالکتیک شکل و زمینه از این منظر که اثری را در یک تمامیت و کلّ به نمایش می‌گذارد اهمیت قائل است. در یک اثر هنری ادراک یک شکل، شکل محوری‌تری که با صراحت و وضوح بیشتری پدیدار شده است از پس زمینه‌ای که آن را احاطه کرده جدا می‌شود، شکل و زمینه به عنوان دو گشتاور پدید آوردنده یک وضعیت کلّی از طریق عمل کرد ادراک که به نحوی سازمند بر ترکیبی از عناصر در میدانی معین تأثیر می‌گذارد در هم می‌آمیزند و دوم این که نوعی وحدت برجسته شکلی به واسطه حرکتی دوگانه که در آن شکل بیش‌تر از زمینه مورد توجه قرار می‌گیرد و درک زمینه کم‌رنگ می‌شود و از زمینه احاطه کننده‌اش جدا می‌شود بوجود می‌آید. (نبئی، ۱۳۸۵: ۷۲)

۳. علاوه بر دیالکتیک بین شکل و زمینه و تأثیر صفات و کیفیت‌های محسوس بر هم دیگر در یک اثر که وحدت و انسجامی کلّی را به تصویر می‌بخشد، همواره بین مخاطب و اثر نیز دیالکتیکی برقرار است که نوعی از تجربه هنری و یا زیبایی‌شناختی را سبب می‌شود.

نتیجه

کل پدیدارشناسی اثر هنری پیش از هر چیز پدیدارشناسیِ ادراک حسی است، البته پدیدارشناسی این فرصت را در اختیارمان می‌گذارد تا ادراک حسی‌مان از اثر هنری و، به شکل غیر مستقیم، کار هنرمند را بهتر درک کنیم. از نظر مرلوپونتی کار هنرمند به سیستمی از ایده‌ها وابسته نیست بلکه طبیعتاً سیستم ادراک حسی ما را گسترش می‌دهد. در واقع، نقاش می‌کوشد به کمک شیوه‌های خاص خود این سیستم را باز یابد و گسترش دهد. مرلوپونتی به رابطهٔ مستقیم اثر هنری و امر واقعی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

اشاره می‌کند. اثر هنری نقشه‌ای است که مسیر تکوین چیزها را به ما نشان می‌دهد. اثر هنری بدان دلیل ما را تحت تاثیر قرار می‌دهد که به جسم جهان بسیار نزدیک است و به نوبه خود ما را به جسم خودمان باز می‌گرداند. (سوانه، ۱۳۸۹: ۱۰۹-۱۰۷) از این منظر شاید بتوان نقاشی‌های سزان (یا هر کس دیگر) را نشانه‌ها و بازتاب‌هایی از خصوصیات فردی او دانست و نه آثاری که با ما درباره جهان و ادراک سخن می‌گویند، اما با این حال، سبک سزان صرفاً تجلی احساسات و نگرش‌های درونی او نیست بلکه آنچه سزان نقش می‌زد ذهن خودش نبود بلکه جهانی بود که می‌دید: معنایی که سزان در نقاشی‌هایش به اشیا و چهره‌ها می‌بخشید در جهانی که بر او ظاهر می‌شد به ضمیرش خطور می‌کرد. سزان فقط این معنا را رها و عرضه می‌کرد:

«خود اشیا و چهره‌ها آن طور که او آن‌ها را می‌دید بودند که می‌طلبیدند به نقاشی در آیند و سزان فقط چیزی را که آن‌ها می‌خواستند بگویند بیان می‌کرد، بنابراین سزان در ساحتی بیرون از تشویش خویش قادر بود همین وزن و استحکام جهان دیدارپذیر را که هرگز نمی‌توانیم خود را از آن خلاص کنیم دریابد. نقاشی‌های سزان، مثل خود ادراک، عیان‌کننده انکشاف ضرورتاً مقید جهان هستند، عیان‌کننده هم‌آمیزی انقیاد ما نسبت به جهان و گشودگی جهان به روی نگاه و سیطره ما.»

هنرمندی مانند سزان تجربهٔ پدیدارشناختی خودش را نقاشی می‌کرد؛ تجربه‌ای از آنچه که در حوزه دیدش واقعاً می‌دید و به‌گونه‌ای پیشا تأملی حس‌اش می‌کرد. اما، باید به یاد داشته باشیم که هر نقاشی قادر نیست راز و رمز و دوسویگی تماس مستقیم و عریان ما با جهان را به تصویر بکشد و فقط نقاشی مانند سزان می‌تواند چنین کاری را به انجام برساند. (کارمن، ۱۳۹۰: ۳۰۳ -۲۹۶)

پی‌نوشت‌ها

۱. موتیف: از منظر مرلوپونتی تنها یک چیز عامل انگیزش تمامی حرکاتی است که یک تصویر به طور تدریجی ازآنها ظاهر میشود: تمام و کمال بودن مطلق آن منظره طبیعی که سزان آن را دقیقاً «نقش‌مایه یا موتیف» نامید. (Merleau – ponty, 1945:25)

۲. موتیف در تکیه کلام سزان (چنان که «ایده» در زبان گوگن) معنایی وسیع، شخصی، و غیر متداول می‌یابد و خاصه در مواردی بکار می‌رود که سزان به تابلوها یا اشیا و دستمایه‌های کار خود (انسان، میوه، منظره، و مانند آن) اشاره دارد. (ولار، ۱۳۶۹: ۶۶)

کتابنامه

ماتیوز، اریک. ۱۳۸۹، *درآمدی به اندیشه‌های مرلوپونتی*، ترجمهٔ رمضان برخوردار، تهران: انتشارات گام نو.

پیراوی ونک، مرضیه. (۱۳۸۹)، *پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی*، آبادان: نشر پرسش

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

نبئی، مینا. (۱۳۸۵)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان: رویکرد مرلوپونتی به هنر نقاشی سزان با تکیه بر مقالهٔ "cezanne's Doubt, Maurice Merleau - Ponty"، دانشگاه هنر تهران.

خاتمی، محمود، (۱۳۸۵)، *مجموعه درس‌های: مکاتب فلسفی در قرن بیستم*، تهران: دانشگاه تهران.

ولار، آمبرواز. (۱۳۶۹)، *زندگی و هنر سزان*، ترجمهٔ علی‌اکبر معصوم‌بیگی، تهران: انتشارات نگاه، نامه‌های سزان (ص ۱۸۴-۱۴۰)

سوانه، پیر. (۱۳۸۹)، *مبانی زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.

بکولا، ساندرو. (۱۳۸۷)، هنر مدرنیسم، ترجمهٔ روئین پاکباز و دیگران، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر. (ص ۱۱۹)

پاکباز، روئین. (۱۳۸۱)، در *جستجوی زبان نو*، تهران: انتشارات نگاه. (ص ۳۷۲-۳۷۰)

نووتنی، فریتس. (۱۳۶۳)، *آشنایی با آثار پل سزان*، ترجمهٔ پریوش موغاری، تهران: نشر بهار.

شاپیرو، مایر. (۱۳۷۳)، *سزان*، ترجمهٔ حسن افشار، تهران: نشر مرکز.

دیویس. هفریچر. روبرتز (۱۳۸۸)، *تاریخ هنر جنسن*، ترجمهٔ فرزان سجودی و گروهی از مترجمان، انتشارات فرهنگ‌سرای میردشتی.

Merleau - Ponty, Maurice, (1945), "Cezanne's Doubt".

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

۱

کوه سن ویکتور، جنسن، ۱۳۸۸، ص: ۸۹۴





۲

کوه سن ویکتور از معدن سنگ بیبموس، جنسن، ۱۳۸۸، ص: ۸۹۶

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]



۳
کوه سن ویکتور،
شاپیرو، ۱۳۷۳،
ص: ۱۱۷



۴
پرتره گوستاوژوفروآ،
شاپیرو، ۳۷۳۱،
ص: ۳۹

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

۵

طبیعت بی‌جان با سیب و پرتقال، شاپیرو، ۱۳۷۳، ص: ۱۰۱





۶

طبیعت بی‌جان با سیب در کاسه،جنسن، ۱۳۸۸، ص: ۸۹۵

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]