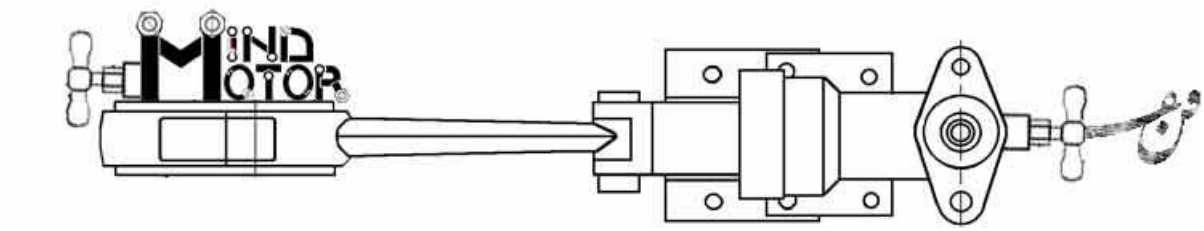


شک سزان [1]

موریس مرلو-پونتی

ترجمهٔ مهدی سلیمی

سزان صد جلسهٔ کاری برای کشیدن یک طبیعت بیجان و صد و پنجاه جلسه برای کشیدن یک پرتره لازم داشت. آنچه که ما کارِ سزان می‌نامیم، برای خودِ او صرفاً یک جُستار یا رهیافتی در نقاشی بود. او در سپتامبر ۱۹۰۶ در سن ٦٧ سالگی-درست یک ماه پیش از مرگ‌اش- نوشت: «زمانی من در چنان حالت آشفتگی ذهنی، در چنان سردرگمی عظیمی به سر می‌بردم که هر دَم مرا ترس برمی‌داشت که چیزی از خِرَد ناتوانم بر جای نخواهد ماند... اما اکنون به نظر می‌رسد بهترم و به وضوح می‌بینم که مسیر مطالعات من موثر واقع می‌شوند. آیا من هرگز به این هدف خواهم رسید که[مسیر مطالعاتم] عمیقاً کاوش شده و مدت مدیدی مورد پیگیری واقع شود؟ من هنوز در حال آموختن از طبیعت هستم، و به نظرم می‌رسد که مسیر پیشرویِ آهسته‌ای را می‌پیمایم.» نقاشی [2] جهان او و شیوهٔ هستی‌اش بود. او تنها و بدون هیچ شاگردی، بدون هیچ تحسینی از سوی خانواده‌اش، و بدون هیچ تشویقی از سوی منتقدان به کار خود مشغول بود. وی حتی بعد از ظهرِ روزی که مادرش مُرد

---

[1] Cezann's Doubt «شک سزان» نام مقالهٔ مستقلی است که مرلو-پونتی در سال ۱۹۴۵ به رشتهٔ تحریر درآورده است و طبق گفتهٔ تیلور کارمن «شک سزان»، «زبان غیرمستقیم و صداهای سکوت» و «چشم و ذهن» نوشته‌هایی هستند که افادات عمدهٔ مرلو-پونتی به زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر را در این سه مقالهٔ محوری می‌توان یافت. بعدها در سال ۱۹۴۸ مرلو-پونتی این مقاله را در کنار نوشته‌های دیگر خود در قالب کتاب "معنا و نامعنا" (Sense and Non-Sense) منتشر کرد. متن زیر از روی ترجمهٔ انگلیسی این کتاب به فارسی برگردانده شده است. و تمامی پانویس‌ها که در پائین هر صفحه آمده‌اند و تصاویری که در آخر ضمیمهٔ متن شده‌اند، توسط مترجم فارسی نوشته و به متنِ اصلی افزوده شده‌اند.

نقاشی کرد. در سال ۱۸۷۰ او در خلیج لِستاک[۲] مشغول نقاشی بود، در حالیکه پلیس او را بخاطر فرار از خدمت سربازی مورد تعقیب قرار داده بود. ولی همچنان بخاطر فرار از این وظیفه اوقاتی را در شک و تردید به‌سر می‌برد. زمانی که پا به سن گذاشت، هنوز نمی‌دانست که آیا امکان ندارد تازه‌گیِ نقاشی‌اش ناشی از مشکلی در چشمان‌اش[۳] باشد؛ یا اینکه آیا کل زندگی‌اش برپایهٔ عارضهٔ بدن‌اش بنا نشده بود. عدم اطمینان یا حماقت هم‌عصرانش نیز مربوط به همین تقلا و شک می‌شد. منتقدی در سال ۱۹۰۵ در مورد نقاشی او گفته بود: «نقاشیِ یک نظافتچی مستراحِ مست». حتی امروزه نیز افرادی همچون C.Mauclair اعترافات سزان در مورد ضعف‌هایش را استدلالی بر علیه او تلقی می‌کنند. اما در این اثنا، نقاشی‌های سزان در سرتاسر جهان پخش گردیده‌اند. پس چرا به دنبالِ اینهمه تردید و عدم اطمینان، اینهمه تقلا و رنج، اینهمه عیب و نقص، ناگهان موفقیت بسیار بزرگی حاصل می‌شود؟

امیل زولا، دوست دوران کودکی سزان، اولین کسی بود که نبوغ را در او کشف کرد و اولین فردی بود که از او به عنوان «نبوغِ هدر رفته» یاد کرد. کسی همچون زولا که ناظر زندگی سزان بود، بیشتر از هر کسی نسبت به شخصیتِ سزان در مقایسه با معنا و فحوای نقاشی‌اش اظهار نگرانی می‌کرد؛ و چه بسا آنرا نشانه‌ای از نا–خوشی قلمداد می‌نمود.

پیشترها در سال ۱۸۵۲، سزان به محض ورود به دانشگاه "بوربن"(Bourbon) در شهر "اکس آن پرووانس"، دوستانش را با حمله‌های عصبی و افسردگیِ خود دلواپس کرده بود. هفت سال بعد، او تصمیم می‌گیرد که هنرمند شود؛ اما در مورد استعدادش در این زمینه تردید داشت و از طرفی دیگر جرأت نمی‌کرد تا از پدرش(پدرش کلاه‌فروش و بعدها بانکدار بود) بخواهد که او را روانهٔ پاریس کند. زولا در نامه‌هایش او را بخاطر ضعف، بی‌ثباتی و تردیدش سرزنش کرده است. سرانجام زمانی که به پاریس رفت، نوشت: «تنها چیزی

---

[۲] L'Estaque نام دهکدهٔ خلیجی کوچکی در فرانسه که در نزدیکی و غرب مارسی واقع شده است. بسیاری از نقاش‌های امپرسیونیست و پست–امپرسیونیست از آنجا دیدن کرده یا مدتی در آنجا ساکن شده‌اند. آنها اغلب این دهکده را در تابلوی نقاشی خود به تصویر کشیده‌اند. پل سزان مدتی در آنجا ساکن گردید و منظره‌های بسیاری را از آنجا نقاشی کرد. در این منظره‌ها می‌توان تغییر فصول، حرکت نور در روز و تغییرات خودِ دهکده در طول زمان را مشاهده کرد.

[۳] قابل ذکر است که عموم منتقدان، انحرافات بسیار او را از واقعیت، نتیجهٔ نقص چشم دانسته‌اند؛ اما از طرفی دیگر این انحرافات چندان یکسان هم نیستند که بتوان آن را به ناهنجاری دید نسبت داد.

که در من تغییر کرده مکان‌ام است؛ اما ملال و بیزاری‌ام نیز به دنبال من به اینجا آمده است». او نمی‌توانست بحث‌ها را تاب آورد، زیرا آنها او را خسته می‌کردند؛ و هرگز نمی‌توانست استدلال‌های خود را شرح دهد. اساساً طبیعتِ بی‌قراری داشت. همواره فکر می‌کرد که در جوانی خواهد مرد. در سن ٤٢ سالگی اراده‌اش را به دست آورد؛ در سن ٤٦ سالگی حدود ٦ ماه، دستخوش یک احساس شدید، عذاب‌آور و طاقت فرسا گردید، از اینکه احساس می‌کرد هیچ کسی حاصل و نتیجهٔ کارش را نمی‌شناسد و هرگز کسی از او سخن به میان نخواهد آورد. در ٥١ سالگی به شهر اکس بازگشت، همانجایی که بهترین دورنماهای متناسب با نبوغ‌اش را در آنجا یافت، اما بازگشت به آنجا، او را به دنیای کودکی‌اش و به دامان مادر و خواهرش برگرداند. سزان بعد از مرگ مادرش، برای حمایت به فرزندش روی آورد. او اغلب می‌گفت: «زندگی دهشتناک است». مذهبی که در آن دوران برای اولین بار عملاً با آن مواجه شد، در وهلهٔ اول برایش با ترس از زندگی و ترس از مرگ آغاز گردید. سزان به یکی از دوستانش این را شرح می‌دهد: «این ترسناک است، اینکه احساس کنم چهار روز بیشتر بر روی زمین نخواهم ماند- بعد از آن چه می‌شود؟ من به زندگی بعد از مرگ اعتقاد دارم، و نمی‌خواهم خطر *تا ابد* سوختن در آتش را به جان بخرم.» گرچه بعدها عقاید مذهبی‌اش عمیق‌تر گردید، اما انگیزهٔ ابتدائی‌اش لزوم سروسامان بخشیدن به زندگیِ خود و آسوده خاطر بودن از بابتِ آن بود. او بیش از پیش ترسو، بدگمان و حساس شده بود: چنانکه در سفرهای گاه و بیگاه خود به پاریس، زمانی که به دوستانش می‌رسید، نه از نزدیک، بلکه از یک فاصله با آنها برخورد می‌کرد. از سال ١٩٠٣، بعد از اینکه فروش تابلوهایش در پاریس به قیمتی دوبرابر قیمت کارهای مونه آغاز گردید و همزمان با آن مردان جوانی چون امیل برنارد و یوآخیم گاسکوئه[٤] به ملاقاتش آمدند و از او سئوالاتی پرسیدند، سزان کمی از خود انعطاف نشان داد. اما حملات عصبی‌اش همچنان ادامه داشت (یکبار وقتی در شهر اکس در حال عبور از خیابان بود بچه‌ای به او اصابت کرد؛ در پی آن او مدت‌های مدیدی دیگر نمی‌توانست هیچ‌گونه تماس و برخوردی را تاب آورد.) زمانی که سزان کاملاً پیر شده بود، یک روز وقتی پایش بجایی گیر کرد و داشت تلوتلو می‌خورد امیل برنارد به کمک‌اش آمد، اما سزان در جواب او از کوره در رفت. یکبار صدای قدم‌هایی را از اطراف کارگاه‌اش شنیده بود و بلند فریاد برآورده بود که «به هیچ کسی اجازه نخواهم داد تا برای من تله بگذارد.» به خاطر همین تله‌ها، زنانی را که برای او مدل

[٤] Joachim Gasquet نویسنده، شاعر و منتقد هنری فرانسوی و زادهٔ همان شهر سزان یعنی اکس در نزدیکی مارسی بود. او به خاطر نوشته‌هایش در مورد هنرمندان عصر خویش بویژه پل سزان معروف شد.

می‌ایستادند را از کارگاه‌اش اخراج نمود؛ کشیشها را که "مایهٔ آفت" می‌نامید از زندگی‌اش بیرون کرد؛ و نظریات امیل برنارد را که بیش از حد پاپی‌اش می‌شدند از ذهن‌اش بیرون راند.

این فقدانِ برخورد منعطف انسانی، این ناتوانی در چیره شدن بر موقعیت‌های جدید، این گریز از عادتهای دیرینه و پناه جستن در فضایی که هیچ یک از این مسائل در آنجا مطرح نیست، این تضاد شدید بین تئوری و عمل، تضادِ بین این بند("تله")ها و آزادی یک فرد منزوی- همگی این سمپتوم‌ها موجب می‌شوند تا از یک سرشتِ بیمارگون سخن به میان آوریم؛ اگر دقیق‌تر نگاه کنیم این سرشت بیمارگون، برای مثال در مورد اِل گرکو، چیزی چون شیزوفرنی ست. می‌توان گفت: مفهوم نقاشی "از روی طبیعت"، برخاسته از همین ضعف درونی است. توجه بسیار نزدیکِ سزان به طبیعت و به رنگ، صفات غیر انسانی نقاشی‌هایش(او می‌گفت یک چهره بایستی همچون یک شیء[۵] نقاشی شود)، طرفداری او از جهان مرئی: همهٔ اینها تنها نشان‌دهندهٔ گریز او از عالم انسانی و بیگانگی(الیناسیون) از انسانیت خویش هستند.

اما این فرض‌ها و گمانه‌زنی‌ها هیچ ایده‌ای از سویهٔ ایجابی کار سزان را شرح نمی‌دهند؛ کسی نمی‌تواند با استناد به آنها نتیجه بگیرد که نقاشی او یک پدیدهٔ ویرانی(phenomenon of decadence) است و یا آنچه که نیچه "تنگ‌زیستی" (impoverished life) می‌نامد؛ یا کسی نمی‌تواند بگوید که نقاشی او هیچ حرفی برای گفتن به انسان فرهیخته ندارد. عقیدهٔ امیل زولا و امیل برنارد در مورد نقص و ناتوانی سزان احتمالاً ناشی از تاکید بیش از اندازهٔ آنها بر روانشناسی و آگاهی‌شان از زندگی خصوصی سزان است. در حالیکه امکان دارد سزان- متناسب با شرایط عصبی‌اش- فرمی از هنر را در سر داشته باشد که از نظر هرکسی موجه و قابل قبول است. بایست او را به حال خود رها کرد، او قادر به نگاه کردن در طبیعت بود، چون تنها یک موجود انسانی قادر به این کار است. معنای کار او را نمی‌توان از روی زندگی‌اش تعیین کرد.

---

[۵] کلمهٔ شیء در اینجا معادل object است. از آنجائیکه "شیء" در فارسی تداعی‌گر اشیاء یا چیز(thing) نیز هست، خواننده بایست در این متن هر جا به این کلمه برخورد می‌کند آنرا به همان معنای ابژهٔ فلسفی در نظر بگیرد. مثلاً وقتی گفته می‌شود شیءِ نقاشی، منظور لزوماً اشیاءِ نقاشی شده نیستند بلکه به معنای هرگونه ابژه‌ایست که در تصویر قابل رؤیت است: مانند فیگور، چهره و حتی رنگ ... یکی از ویژگی‌های سزان و دیگر امپرسیونیست‌ها این است که آنها فیگور انسانی را هم به مثابهٔ یک ابژهٔ مرئی و قابل رؤیت دریافت کرده و به تصویر می‌کشند. با این توصیف یک فیگور برای سزان، یک شیء(ابژهٔ) نقاشی محسوب می‌شود.

این معنا نه در پرتو تاریخ هنر آشکارتر خواهد شد- یعنی با در نظر گرفتن عواملِ موثر بر تکنیک سزان(مدرسهٔ ایتالیایی و تینتورتو، دلاکروا، کوربه و امپرسیونیست‌ها)- و نه حتی با کمک گرفتن از عقاید و داوری‌های شخصی او در مورد کارهایش.

سزان در اولین تابلوهایش -حدوداً تا سال ۱۸۷۰- تصاویری خیالی مثل صحنهٔ تجاوز و قتل را ترسیم نموده است. از اینرو آنها غالباً با تکنیکِ رنگ‌گذاری ضخیم[۶] اجرا شده‌اند و سیماشناسیِ اخلاقیِ(moral physiognomy) اعمال را بیشتر از جنبهٔ بصری و رؤیت‌پذیرِ آنها به نمایش می‌گذارند. سزان بعدها به برکت وجود امپرسیونیست‌ها، خصوصاً پیسارو، نقاشی را نه به منزلهٔ تجسد صحنه‌های خیالی و فرافکنی رویاها، بلکه به عنوان مطالعهٔ دقیقِ نُمودها(appearances) دریافت: بطوریکه کمتر در کارگاه هنری ماند و بیشتر از روی طبیعت کار کرد. همچنین به برکت وجود امپرسیونیست‌ها، او تکنیک باروک[۷] را کنار گذاشت، و هدف اصلی خود را تسخیر و به تصرف درآوردن حرکت قرار داد؛ به همین منظور به ضربه‌های ملایم و نزدیک به هم قلمو و هاشورزنی آرام و باحوصله روی آورد.

با این وجود سزان سریعاً راه خود را از امپرسیونیست‌ها جدا کرد. امپرسیونیسم در صدد بود تا در نقاشی شیوه‌هایی را اتخاذ کند که از طریق آنها اشیاء(ابژه‌ها) به چشمان ما خطور کرده و حواس‌مان را مورد حمله قرار دهند. برای ایشان اشیاء به همان صورتی که در ادراکِ آنی (instantaneous perception) ظاهر می‌شوند به تصویر در می‌آمدند؛ و فاقد خطوط محیطیِ(contours) ثابت و مقیّد به نور و هوا بودند. برای بدست آوردن این پوششِ نوریِ اشیاء، آدمی مجبور است تا رنگهای سیه‌نا (رنگ خاک نپخته، قهوه‌ای مایل به زرد)، اُکر و سیاه را از چرخهٔ رنگی کنار گذاشته و تنها از طیف هفتگانهٔ رنگی استفاده کند. رنگِ اشیاء نمی‌تواند تنها با افزودن تُنالیتهٔ واقعیِ رنگ بر بوم بازنمایی شود، یعنی صرفاً با افزودن یک رنگِ واقعی[۸] که اشیاء را از فضای

---

[۶] Broad Strokes تکنیک رنگ‌گذاری ضخیم، تکنیکی در نقاشی است که در آن رنگ با ضربهٔ ابزار کار(قلمو، کاردک و...) بر روی بوم گذاشته می‌شود. این تکنیک برای به تصویر کشیدن طرح‌های کلی و بدون تزئینات و ریزه‌کاری‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. در لغت‌نامهٔ «فرهنگ هنرهای تجسمی» این تکنیک به «رنگ‌گذاریِ لخته‌ای» برگردانده شده است.

[۷] تکنیک باروک به سبک معماری در قرن هیجدهم گفته می‌شود که ویژگی های آن آرایش عجیب و غریب، نامنظمی و بی‌تناسبی است و اساساً سبک بی‌قاعده و ناموزونی در نقاشی است.

[۸] local color رنگ واقعی به رنگمایهٔ هر چیزی در نور روز و بدون تاثیرات بازتاب‌ها یا کنتراست‌های همزمان روی رنگ اصلی را می‌گویند.

مجاور و زمینهٔشان جدا می‌کند؛ بلکه بایست به پدیدهٔ کنتراست که موجب تعدیل یافتن رنگهای واقعی در طبیعت می‌شوند نیز توجه کرد. علاوه بر این، هر رنگی که ما در طبیعت دریافت می‌کنیم، بطور معکوسی از روی نُمود مکمل‌اش استنباط می‌شود و این مکمل‌ها نیز به نوبهٔ خود یکدیگر را تشدید می‌بخشند. برای دست‌یابی به رنگ هایی که در نور روز دیده می‌شوند، در تابلویی که در نور تیرهٔ آپارتمان‌ها به نمایش درمی‌آید بایست از رنگهای مکمل استفاده کرد؛ مثلاً اگر شما از چمنزار نقاشی می‌کنید، نه تنها باید یک رنگ سبز در کارتان باشد، بلکه قرمز مکملی را نیز بایست بکار گیرید تا آنرا مرتعش(vibrate) سازد. در نهایت، امپرسیونیست‌ها خودِ تنالیتهٔ واقعی رنگ را تجزیه کردند. آنها عموماً هر رنگی را –به جای ترکیب کردن و ساختن‌شان– با کنار هم قرار دادن آنها بدست آوردند، از اینرو توانستند به رنگ مایه‌ای سرزنده‌تر دست یابند. نتیجهٔ چنین اقداماتی این بود که یک پردهٔ نقاشی–که دیگر مو به مو با طبیعت همخوانی نداشت– از طریق کنشِ قسمت‌های مجزا بر همدیگر، توانست یک اثرگذاریِ (impression) حقیقی ایجاد کند. ولی همزمان با این، به تصویر کشیدنِ فضای اطراف(اتمسفر) و انحلال تنالیته‌های رنگی° شیء را غوطه‌ور ساخته و باعث گردید تا آن وزن واقعی خود را از دست بدهد. اما ترکیب‌بندیِ پالت سزان آدمی را به این فرض وامی‌دارد که او هدف دیگری داشته است. در پالت او بجای طیف هفتگانهٔ رنگی، می‌توان هیجده نوع رنگ را تشخیص داد –شش نوع قرمز، پنج تا زرد، سه تا آبی، سه تا سبز و یک سیاه. بکار گرفتن رنگهای گرم و رنگ سیاه نشان می‌دهد که سزان قصد داشته تا شیء را بازنمایی کند، و آنرا از پسِ پشت فضا بازیابد. همچنین، او تنالیتهٔ رنگی را تجزیه و منحل نمی‌کند؛ بلکه این تکنیک را با رنگهای درجه‌بندی شده جایگزین می‌کند؛ یک توالی بر اساس اختلاف جزئی کروماتیک از این سو به آن سوی شیء، یک مدولاسیون (نوسان) رنگی که به فُرم شیء و نوری که دریافت می‌کند بستگی دارد. بدیهی است که ترسیم نکردن دقیق و کامل خطوط‌کناری(contours) در برخی موارد برای امپرسیونیست‌ها، و تعیین اولویت رنگی از این‌سو به آن‌سوی خطوط کناره‌نما(outline)[۹] برای سزان، هر یک معناهای متفاوتی از هم دارند. [در کار سزان] شیء دیگر در زیر پوششِ انعکاسها مخفی نگشته و در ارتباط‌اش با فضا و سایر اشیاء ناپدید نمی‌گردد: بلکه به نظر می‌رسد شیء به‌نحو نامحسوسی از درون روشن

[۹] Contour و outline که در این متن به ترتیب خط کناری و خط کناره‌نما گرفته شده است؛ هر دو به معنی خط کناری طرح هستند اما با این تفاوت که خط کناری contour خطی ترسیم شده در نقاشی است (مانند دورگیری)؛ در حالیکه خط کناره‌نما outline کناره یا مرز هر شئی مرئی با فضای مجاورش است بدون آنکه لزوماً این مرز بوسیلهٔ خطی ترسیم شود.

شده و نور از آن ساطع می‌شود؛ و نتیجهٔ آن یک اثرگذاری حاصل از جوهر مادی و صُلبِ[شیء] است. بعلاوه، اگر چه سزان دست از ایجاد ارتعاش با رنگهای گرم برنمی‌کشد، با اینحال این احساس کروماتیک را نیز با استفاده از رنگ آبی بدست می‌آورد.

لذا گفتنی‌ست، سزان بدون رها کردنِ زیبایی‌شناسی امپرسیونیستی- زیبایی‌شناسی‌ای که طبیعت را به منزلهٔ مدل‌اش فرض می‌گیرد- آرزوی بازگشت به خودِ شیء را در سر می‌پروراند. امیل برنارد یکبار به سزان یادآور می‌شود که برای هنرمندان کلاسیک، نقاشی مستلزم خطوط محیطی، ترکیب‌بندی و توزیع نور است. سزان در پاسخ می‌گوید: «آنها در کار خلق تصاویر بودند، اما ما در پی آفرینش تکه‌ای از طبیعت هستیم.» او دربارهٔ استادان قدیمی گفته است که «آنان واقعیت را با تصور و با انتزاعی که همراه آن است، جایگزین کردند.» در مورد طبیعت می‌گوید: «هنرمند باید با این اثرِ کامل هنری(طبیعت) وفق یابد. هرچیزی از طبیعت به ما می‌رسد. ما از طریق آن هستی می‌یابیم. هیچ چیز دیگری سزاوار یادآوری نیست.»

سزان اظهار کرده که قصد داشته است تا از امپرسیونیسم «چیزی محکم و ماندگار، نظیر هنری در خور موزه‌ها» بسازد. نقاشی او متناقض‌نما بود: او واقعیت را می‌جست، بدون آنکه از ظاهر محسوس(sensuous surface)[۱۰] دست بردارد، بدون هیچ‌گونه الگوی دیگری بجز اثرگذاریِ بلافصلِ طبیعت، بدون پیروی از طرح کلی و خطوط کناری، بدون هیچ خط کناره‌نمایی که رنگ را محاط کند، بدون هیچ‌گونه ترتیب و آرایش تصویری و پرسپکتیوی. این همان چیزی‌ست که امیل برنارد خودکشی سزان می‌نامد: یعنی مورد هدف قراردادن واقعیت درحالیکه خودش وسیلهٔ دستیابی به آن را انکار می‌کند. همین موضوع دلیل اصلی تمامی دشواری‌هایش و مسبب کژتابی‌هایی است که می‌توان در نقاشی‌های او بین سالهای ۱۹۷۰ تا ۱۹۸۰ مشاهده کرد. فنجان‌ها و بشقاب‌های روی میز در آن تصاویر، از جهتی دیده می‌شوند که می‌بایست بیضی شکل باشند، اما سزان دوطرفِ انتهایی بیضی را به صورت پهن و برآمده نقاشی کرده است.(تصویر ۱) در پرترهٔ او از گوستاو ژفری(Gustave Geffroy رمان‌نویس و منتقد فرانسوی)، میزِ کار او برخلاف قوانین پرسپکتیو، در قسمت پائینی تابلو کِش آمده است.(تصویر ۲) سزان با رها کردن خط کناره‌نما، خود را بدست بی‌نظمی محسوسات سپرده بود، که در این حالت اشیاء آشفته جلوه کرده و مدام القای توهم می‌کنند؛ زیرا برای مثال، زمانی که ما سرمان را تکان می‌دهیم،

[۱۰] سطح حسّانی

اشیاء نیز خودشان به حرکت درمی‌آیند و بدین طریق ما دچار توهم می‌شویم – البته به شرطی که ما در داوری خود [بطور پیشینی] در همه حال این نمودها را ساکن، صاف و بر سر جای خود در نظر نگیریم. به زعم برنارد، سزان «نقاشی‌اش را در جهل و ذهن‌اش را در سایه‌ها غرق کرد». اما براستی کسی نمی‌تواند دربارهٔ نقاشی او اینگونه حکم صادر کند؛ مگر با بستن ذهن‌اش نسبت به نیمی از آنچه که او گفته است و بستن چشمانش بر روی آنچه که او کشیده است.

از گفتگوی سزان با برنارد آشکارا برمی‌آید که او همیشه تلاش می‌کرد تا از بدیل‌های حاضر و آماده‌ای که به وی پیشنهاد می‌شد، سرباز زند: بدیل‌هایی مثل احساس در مقابل داوری؛ نقاشی که می‌بیند در برابر نقاشی که می‌اندیشد؛ طبیعت در تقابل با ترکیب‌بندی؛ بدوی‌گرایی (پریمیتیویسم) در تضاد با سنت. سزان می‌گوید: «ما بایست یک علم نورشناسی(اپتیک) را توسعه بدهیم؛ آنهم بواسطهٔ چیزی که برای من بصیرت منطقی(logical vision) معنی می‌دهد– و نه با هیچ عنصر بیهوده و نامعقول دیگری». برنارد می پرسد: «آیا شما در مورد طبیعتِ ما صحبت می‌کنید؟» سزان: «منظور من هر دوی [هنر و طبیعت] است». برنارد: «اما طبیعت و هنر که یکی نیستند؟» سزان: «من می‌خواهم تا آنها را یکی در نظر بگیرم. زیرا هنر یک ادراک شخصی است که من در احساسات مجسم می‌کنم، و من بدنبال این دریافت هستم تا آنرا درون یک نقاشی نظم ببخشم.»(۱) با اینحال حتی این فرمول‌ها نیز تاکید فراوانی بر تصورات معمولی و متداول از "حساسیت" (sensitivity)، "احساسات" (sensations) و "دریافت" (understanding) دارند؛ به همین خاطر است که سزان نمی‌توانست با استدلال‌هایش کسی را مجاب کند و در عوض نقاشی کردن را ترجیح می‌داد. سزان به جای متمرکز شدن بر دوگانگی‌های کارش – که اینکار بیشتر مناسب حال آنهایی است که سنتها و عادات را تداوم بخشیده و زنده نگه می‌دارند تا افرادی مانند فیلسوفان و نقاشان که این سنتها را ابداع کرده و بنیان می‌نهند– ترجیح می‌داد تا به جستجوی معنای حقیقی نقاشی بپردازد، جستجویی که دائماً سنت‌ها و عادات را به پرسش می‌کشاند. او فکر نمی‌کرد که مجبور به انتخاب بین احساس و تفکر شده باشد؛ گویا تنها بین نظم و بی‌نظمی تصمیم به انتخاب گرفته بود. وی قصد نداشت تا بین چیزهای ثابتی که ما می‌بینیم و مسیر بی‌ثباتی که آنها در آن پدیدار می‌شوند تفکیک قایل شود. او می‌خواست تا ماده را به همان صورتی که فُرم می‌پذیرد به نمایش بگذارد، و زایشِ نظم را بواسطهٔ یک نظام‌یابی خودانگیخته مجسم کند. او قایل به یک تمایز اساسی، آنهم نه بین

"امرِ معنا" (the sense) و "امر دریافت"، بلکه ترجیحاً میان نظام‌یابی خودانگیختهٔ چیزها که ما درمی‌یابیم و نظام‌یابیِ انسانی توسط ایده‌ها و علوم بود. ما چیزها را می‌بینیم؛ در مورد آنها به توافق می‌رسیم؛ به آنها تکیه می‌کنیم؛ و این "طبیعت" به منزلهٔ پایه و اساس ماست که علوم خودمان را بوسیلهٔ آن طرح می‌ریزیم. سزان می‌خواست تا این جهانِ ازلی و خاستگاهی(primordial) را نقاشی کند، و از اینرو تابلوهای او به نظر می‌رسد که طبیعت ناب را به نمایش می‌گذارند؛ در حالیکه عکس‌برداری از همین مناظر حاکی از اعمال انسانی، تسهیلات و حضور قطعی انسانهاست. البته سزان هرگز تمایل نداشت تا "شبیه یک انسان وحشی" نقاشی کند. صرفاً می‌خواست تا بینش‌ها، ایده‌ها، علوم، نظرگاه(پرسپکتیو) و سنت را در ارتباط با جهان طبیعی پس براند، زیرا اینها بیشتر فراگرفتنی هستند [تا یک فهم طبیعی]. طبق گفتهٔ خودش، او می‌خواسته تا علوم را با طبیعتی که "برآمده از آن هستند" مواجه سازد.

سزان با وفادار ماندن نسبت به پدیده‌ها در جُستارهای مربوط به نظرگاهِ خود، به چیزی پی برد که بعدها روانشناسی [گشتالت] آنرا در قالب نظریه عنوان کرد: نظرگاهِ زیسته که ما عملاً دریافت می‌کنیم، از نوع هندسی یا عکاسانه نیست. اشیائی که ما از نزدیک می‌بینیم کوچکتر و آنهایی را که از دور می‌بینیم بزرگتر از آنی هستند که در عکاسی ظاهر می‌شوند(این موضوع را می‌توان در سینما نیز مشاهده کرد؛ آنجا که یک قطار به ما نزدیک می‌شود بزرگتر و بسیار سریعتر از یک قطار واقعی تحت همین شرایط دیده می‌شود). اینکه بگوئیم یک دایره وقتی بطور مورب دیده شود همچون یک بیضی به چشم می‌آید، جایگزین کردن ادراک واقعی ما با آن چیزی است که اگر دوربین بودیم آنگونه می‌دیدیم: در واقعیت ما یک فرمی را می‌بینیم که حول یک بیضی در نوسان است بدون آنکه یک بیضی واقعی باشد. در یکی از پرتره‌های مادام سزان (تصویر ۳)، امتداد خطی که روی کاغذ دیواریِ زمینه در یک طرفِ بدن او است، در طرف دیگر به صورت مستقیم ادامه نمی‌یابد: و در واقعیت نیز این موضوع کاملاً مشهود است که اگر یک خط از زیر یک نوارِ پهن کاغذی رد شود، در دو طرفی که آن نمایان می‌شود جابجا به نظر می‌رسد. در مورد میز گوستاو ژفری –که در قسمت پائین تصویر کش آمده است– نیز می‌توان دریافت که در واقعیت زمانی که چشمان ما یک سطح وسیعی را از دیده می‌گذراند، تصاویری که از آن سطح پی‌درپی دریافت می‌شود برگرفته از نقاط مختلف نمای آن هستند، و کل سطح به صورت تاب‌دار و با انحراف دیده می‌شود. اما این نیز درست است که من این کژتابی‌ها را با بازنقاشی کردن آنها بر روی بوم ثابت

نگه می‌دارم؛ یعنی من این حرکتهای خودانگیخته را جائیکه آنها در ادراک تلنبار می‌شوند و به سمت نظرگاه هندسی متمایل می‌گردند، متوقف می‌کنم. این همان چیزیست که با رنگ نیز اتفاق می‌افتد. رنگِ صورتی بر روی کاغذ خاکستری به رنگ یک زمینهٔ سبز در می‌آید. نقاشی آکادمیک نشان می‌دهد که زمینه‌ای همچون خاکستری، تصویری که تولید خواهد کرد، بصورت فرضی اثر کنتراست مشابهی نسبت به شیءِ واقعی دارد. نقاش امپرسیونیست از رنگ سبز در زمینهٔ کار استفاده می‌کند تا به کنتراستی درخشنده‌تر از درخشانی اشیاء در طبیعت دست یابد. آیا این تحریفی در نسبت رنگی نیست؟ البته این تحریف به اینجا ختم نمی‌شود، بلکه وظیفهٔ نقاش این است که همهٔ رنگهای دیگری که در تصویر بکار رفته است را طوری جرح و تعدیل کند که آنها بتوانند مشخصات یک رنگ واقعی را از رنگ سبز زمینه بیرون بکشند. به همین قرار، نبوغ سزان نیز در این است که در کار او زمانیکه ترکیب‌بندیِ کلی یک تصویر بطور یکپارچه دیده می‌شود، کژتابی‌های پرسپکتیوی دیگر بصورت قائم به ذات رویت‌پذیر نیستند؛ بلکه همانند کاری که این کژتابی‌ها در دیدنِ طبیعی انجام می‌دهند، بیشتر در جهت کمک به اثرگذاری یک نظام پدیداری بکار می‌روند تا یک شیء در عملِ ظاهر شدن بتواند خودش را در برابر دیدگان ما نظام ببخشد. به همین طریق، خط کناریِ(دورگیری) یک شیء که به منزلهٔ خط محاط کنندهٔ شیء دریافت می‌شود، در اصل متعلق به جهان رؤیت پذیر نیست بلکه برآمده از علم هندسی است. اگر کسی خط محیطیِ قالب یک سیب را با یک خط متصل ترسیم کند، در اصل ابژهٔ این قالب را ساخته است، چرا که خط کناری بیشتر یک محدودیت ایده‌آل نسبت به جنبه‌هایی از سیب است که در عمق فرو رفته‌اند. این درست است که بطورکلی نمایان ساختن هر قالبی در اصل بی‌بهره ماندن اشیاء از هویت‌شان خواهد بود؛ اما ترسیمِ تنها یک خط کناره‌نمایِ منفرد عمق را نیز قربانی می‌کند- پس بُعدی که یک چیز در آن حاضر می‌شود همچون چیزی که در مقابل دیده‌گان ما گسترده شده است نیست؛ بلکه همچون یک واقعیتِ بی‌کرانِ انباشته از ذخایر است. به همین دلیل است که سزان برجستگیِ شیء را در رنگ‌های مدوله‌شده دنبال می‌کند و خطوط مرزیِ *متعددی* را به رنگ آبی نمایان می‌سازد. در حرکتِ سریع از میان چیزها، کسی با یک لمحه نگاهش می‌تواند قالبی که از میان همهٔ آن چیزها پدیدار می‌شود را به تصرف خویش دربیاورد، درست همانگونه که در ادراک این عمل صورت می‌گیرد. هیچ چیزی نمی‌تواند دلبخواهانه‌تر از این کژتابی‌های معروف باشد، از همین رو سزان در دورهٔ آخر کارش یعنی بعد از ۱۸۹۰ آنرا رها کرد؛ یعنی زمانیکه دیگر بوم او آکنده از رنگ نمی‌شد و بافتِ از نزدیک ایجاد شده را در طبیعت بی‌جان‌هایش کنار گذاشته بود.

اگر جهان با چگالی و تراکم واقعی خود مفروض شده باشد، در اینصورت خط کناره‌نما بایست بوسیلهٔ رنگ‌ها حاصل آید. زیرا جهان تودهٔ حجیمی ست بی هیچ رخنه و شکافی، یک نظام رنگی در سرتاسر آنچه که به پرسپکتیو در نمی‌آید، منظومه‌ای از خطوط کناره‌نما، زوایا، و خطوط منحنی که همانند خطوط نیرو نقش بسته‌اند؛ یک ساختار فضایی که همانگونه که فُرم یافته به نوسان درمی‌آید. "خط کناره‌نما و رنگ تفکیک‌پذیر از یکدیگر نیستند. بطوریکه شما هرچه هارمونی رنگی را بیشتر و بهتر نقاشی کنید، به همان اندازه خط کناره‌نما در طرح کلی دقیق‌تر از آب درمی‌آید... زمانی یک رنگ در غنی‌ترین و پربارترین حالتش خواهد بود که فُرم به کمال رسیده باشد." سزان تلاش نمی‌کند تا رنگ را طوری بکار گیرد که *حاکی از* احساس‌های لامسه‌ای باشد که قالب و عمق را به نمایش می‌گذارند. این تمایزات بین لمس‌کردن و دیدن برای ادراک نخستین ناشناخته است. این تمایزات فقط ناشی از علمی در مورد بدن انسان هستند که ما بعداً برای وجه تمایز قائل شدن بین احساس‌هایمان آموخته‌ایم. شیءِ زیسته بر مبنای مشارکت این احساسات ساخته و پرداخته نمی‌شود؛ بلکه شیء خودش را از آغاز برای ما همچون هستهٔ مرکزی چیزی حاضر می‌سازد که این مشارکت احساس‌ها از آن ساطع می‌شوند. ما عمق، صافی، نرمی و سفتی ابژه‌ها را می‌بینیم؛ حتی سزان ادعا کرد که ما بویِ اشیاء را می‌بینیم. اگر نقاش بیان کنندهٔ جهان است، پس آرایش رنگ‌هایش بایستی این کلِ غیرقابل تقسیم را با خود به دوش کشد؛ وگرنه تصویرِ او تنها یک اشارهٔ جزئی به چیزها خواهد کرد و آنها را با وحدت لازم، حضور مبرم و کمال غیر قابل تفوقی که در نزد ما معرفِ امر واقعی است نشان نخواهد داد. به همین خاطر، هر ضربهٔ قلمو باید شمار نامحدودی از شرایط را ادا کند. سزان گاهی پیش از آنکه ضربهٔ قلموی معینی را بر بوم فرونشاند، ساعتها اینکار را سبک سنگین می‌کرد؛ چون همانطور که برنارد می‌گوید، هر ضربه‌ای که فرو می‌افتد «مشتمل بر هوا، نور، ابژه، ترکیب‌بندی، شخصیت، خط مرزی و سبک است.» بیان کردن آنچه که وجود دارد، کاریست بی‌حد و مرز.

سزان هم از سیماشناسی اشیاء و هم از سیماشناسی چهره‌ها غافل نمی‌ماند: فقط او می‌خواست تا این سیماشناسی را با پدیدار کردن بوسیلهٔ رنگ بدست آورد. نقاشیِ یک چهره "به مثابهٔ یک شیء" به معنی تهی کردن آن از "اندیشهٔ" مخصوص به خودش نیست. سزان می‌گوید: «من با این موضوع موافقم که هر نقاشی بایست اثر خود را تفسیر کند. نقاش آدم ابله و بی‌مغزی نیست.» ولیکن این تفسیرها نباید تأملی متمایز از عملِ دیدن باشند. باز در جای دیگری می‌گوید: «اگر من در نقاشیِ خود اغلب کمی آبی و کمی قهوه‌ای بکار می‌برم،

به این خاطر است که بتوانم درخشش آنرا بدست آورده و انتقال دهم. در برابر آنهایی که نمی‌توانند بپذیرند که چطور یکی با ترکیبِ یک سبز تیره و قرمز، می‌تواند دهانی را به حالت غمگین در آورده یا حالتی بشاش به گونه ببخشد، می‌بایست بی‌اعتنائی به خرج داد.» شخصیت هر کسی در پرتو نگاه‌اش دیده و فهمیده می‌شود، بنابراین آن چیزی بیشتر از یک آمیزش رنگی نیست. اذهان دیگران صرفاً در قالب هیأت جسمانی، متعلقات چهره و ژست‌شان برای ما معلوم می‌شود. در اینجا مسئلهٔ مخالفت کردن با تمایزات بین روح و بدن، اندیشه و دیدن کاربردی ندارد؛ زیرا سزان صرفاً به آن تجربهٔ آغازینی رجوع می‌کند که این مفاهیم همگی از آن مشتق شده‌اند و در ارجاع به آن تجربه، اینها از یکدیگر تفکیک‌پذیر نیستند. آن نقاشی که در پی بیان است و آن را مفهوم‌پردازی می‌کند، از آغاز رازِ ظهور هر چیزی در طبیعت را نادیده می‌گیرد. بالزاک در رمان *چرم ساغری* «سفیدیِ یک رومیزی را چون لایه‌ای از برف توصیف می‌کند که انگار به تازه‌گی بر آن باریده و سرویس‌های غذاخوریِ روی میز پوشیده با طاقه‌ها و حلقه‌های طلایی، به صورت متقارن سر برآورده‌اند». سزان می‌گوید: «سراسر دوران جوانی‌ام آرزوی نقاشی کردن این رومیزی پوشیده با برف تازه را در سر داشتم... اما اکنون دریافته‌ام که آدمی بایست تنها خواستش نقاشی کردن "سرویس‌های روی میز که به صورت متقارن سر برمی‌آورند" و "حلقه‌های طلاییِ دورشان" باشد. اگر من این روکش را نقاشی کنم، تنها آنرا نقاشی کرده‌ام؛ اما براستی اگر بتوانم وسایل روی میزم و حلقه‌ها را نظیر آنچه آنها در طبیعت هستند نقاشی کنم، در این صورت شما می‌توانید اطمینان داشته باشید که روکش‌ها، برف و هر آنچه آنجا هست نیز در نقاشی‌ام خواهند بود. منظور مرا متوجه می‌شوید؟»

ما در میان ابژه‌هایی که مصنوعات انسانی هستند زندگی می‌کنیم؛ در میان ابزارها، خانه‌ها، خیابان‌ها، شهرها و اغلب آنها را تنها بواسطهٔ اعمالِ آن انسانی می‌بینیم که آنها را مورد استفاده قرار می‌دهند. ما به این تصور عادت کرده‌ایم که همگی اینها بطور ضروری و اجتناب‌ناپذیری وجود دارند. نقاشی سزان این دست عادتهای فکری را به تعویق در می‌آورد و اساس طبیعتِ غیرانسانی را بر مبنای چیزی تعیین می‌کند که خودِ انسان کار گذاشته است. به همین خاطر آدمهایِ(فیگورهای) سزان غریبه به نظر می‌رسند، چنانکه گویی به چشمِ موجودی از گونه‌های دیگر دیده شده‌اند. خودِ طبیعت عاری از هرگونه مشخصه ای ست که بخاطر همدلی‌های همزادباورانه(animistic communions) حاضر شده باشد: هیچ نسیمی در چشم‌اندازها نمی‌وزد، هیچ

حرکتی بر فراز دریاچهٔ دانسی (Lac d'Annecy) نیست؛ اشیایِ منجمد نسبت به آنچه در آغاز جهان بودند تردید دارند. این یک جهان ناشناخته است که در آن آدمها ناراحت‌اند و تمام پرشوری‌های انسانی قدغن شده‌اند. هر کسی اگر بعد از دیدن نقاشی‌های سزان، به آثار نقاشان دیگر نظر بیافکند، یک‌جور احساس راحتی به او دست می‌دهد؛ درست مانند گفتگوهایی که بعد از طی یک دورهٔ عزاداری از سرگرفته می‌شود و سعی دارند تا هرگونه تغییر و تحول قطعی را از دیده پنهان کرده و صبر و استواری را به بازماندگان بازگرداند. اما در واقع فقط یک موجود انسانی قابلیت یک چنین بصیرتی را دارد که از زیرِ نظم تحمیلیِ بشریت، بتواند درست به ریشهٔ چیزها رسوخ کند. همهٔ شواهد حاکی از آنند که حیوانات نمی‌توانند بر چیزها *نظر کنند*، یا نمی‌توانند به امید دست‌یابی به هیچ‌چیزی ولو حقیقت در چیزها رخنه کنند. امیل برنارد اعلام می‌کند که یک نقاش واقع‌گرا فقط یک میمون است و به این‌خاطر دقیقاً عکس حقیقت عمل می‌کند، و هر کسی می‌تواند دریابد که چطور سزان قادر بود تا این تعریف کلاسیک از هنر را جانی دوباره بخشد: انسانِ افزوده شده بر طبیعت.

نقاشی سزان نه علم را انکار می‌کند و نه سنت را حاشا. او زمانی که در پاریس بود هر روز به موزهٔ لوور می‌رفت. سزان معتقد بود که هر کسی باید چگونگی نقاشی کردن را بیاموزد و این مطالعات هندسیِ سطوح و اشکال، یک بخش ضروری از این فرایند آموزش هستند. او در باب ساختار زمین‌شناختیِ منظره‌هایش تحقیق کرد و دریافت که این نسبت‌های انتزاعی برحسبِ جهان رؤیت‌پذیر بیان شده‌اند و از اینرو باید بر عمل نقاشی تاثیر بگذارند. قواعد آناتومی و طراحی که با هر ضربهٔ قلمو ارائه می‌شوند، درست مانند قواعد یک بازی هستند که مبنای هر ضربه را در مسابقهٔ تنیس تشکیل می‌دهند. و لیکن آنچه موجب برانگیختنِ حرکت نقاش می‌شود هرگز نمی‌تواند فقط پرسپکتیو یا هندسه یا قوانین حاکم بر رنگ یا حتی معرفتِ بخصوصی در این مورد باشد. انگیزهٔ تمامی حرکت‌هایی که بتدریج از سوی یک تصویر پدیدار می‌گردند، تنها یک چیز می‌تواند باشد: یک منظره در کلیت‌اش و در پُراپُری و وسعتِ مطلق‌اش؛ یعنی دقیقاً همان چیزی که سزان یک "موتیف"("طرح مایه") می‌نامد. او با کشف بنیادهای زمین‌شناختیِ منظره، کار خود را آغاز کرد؛ سپس، بقول مادام سزان، در هر چیزی درنگ می‌کرد و با چشمان کاملاً گشوده به آن می‌نگریست... وظیفهٔ یک نقاش نزد سزان این بود که اول تمامی چیزهایی را که از علم آموخته است را فراموش کند و سپس *با گذشتن از میان* این علوم، ساختارِ منظره را همچون یک ارگانیسمِ ظاهری بازتصرف کند. برای انجام این کار، همهٔ نگرش‌های جزئی‌ای که یکی کسب

می‌کند بایست به همدیگر متصل شوند؛ همهٔ نگاه‌های مختلف که پراکنده شده‌اند بایست دوباره به هم بپیوندند؛ و همانگونه که گاسکوئه شرح می‌دهد، هر کسی بایست "به دستانِ سرگردانِ طبیعت ملحق شود". او می‌گوید: «هر لحظه از جهان بواسطهٔ آنچه بایست در واقعیت کامل‌اش نقاشی می‌شد، دارد از دست می‌رود.» مکاشفه و تاملات سزان یک‌مرتبه به بار می‌نشیند: بطوریکه او می‌گوید "من *موتیف* خودم را دریافته‌ام" و شرح می‌دهد که یک منظره نبایست بسیار بالا یا بسیار پائین بلکه بایست در مرکز واقع شود؛ و بطور زنده در شبکه‌ای اسیر گردد که به هیچ چیزی اجازهٔ گریز نمی‌دهد. لذا زمانیکه سزان نقاشی را آغاز می‌کند همهٔ قسمت‌های نقاشی را با هم پیش می‌برد و با استفاده از لکه‌های رنگی، کلیات طرح اصلی‌اش از کالبد زمین‌شناختی را به احاطهٔ خویش درمی‌آورد. تصویر° یک حالت پُراپری(fullness) و تراکم(density) به خود می‌گیرد؛ با ساختار و تعادل رشد می‌کند؛ و ناگهان همهٔ اجزای تصویر با هم به کمال و پختگی می‌رسند. او می‌گوید: «منظره خود را در وجودِ من می‌اندیشد و من آگاهیِ آن هستم.» هیچ چیزی نمی‌تواند نسبت به این علم شهودی، دورتر از ناتورآلیسم باشد. هنر یک امر ساختگی نیست، همچنین چیزی نیست که از روی امیالِ غریزی یا خوش ذوقی جعل شده باشد. هنر یک فرایند بیان است. درست همانگونه که کارکردِ کلمات نامیدن است–یعنی طبیعتِ آنچه که بر ما به یک شیوهٔ مبهم ظاهر می‌شود را به چنگ آوردن و آنرا همچون یک شیء قابل شناخت در مقابل دیده‌گان ما قرار دادن– بنابراین همانطوری که گاسکوئه می‌گوید، وظیفهٔ یک نقاش "عینیت بخشیدن"، "تصویر کردن" و "حبس کردن" است. کلمات شبیه چیزی که نامگذاری‌اش می‌کنند نیستند؛ یک تصویر نیز trompe-l'oeil[۱۱] نیست. سزان با کلمات خویش، "در نقاشی چیزی را نوشت که هرگز تا آن موقع نقاشی نشده بود و او آنرا یکبار برای همیشه به صورت نقاشی درآورد". ما با فراموش کردن نمودهای لزج و دوسویه(equivocal)، آنها را مستقیماً در قالب چیزهایی که از خود ارائه می‌دهند، مورد بررسی قرار می‌دهیم. اما یک نقاش آنچه را که پس از حائل گذاشتن بین زندگی مستقل و هرگونه آگاهی، بر جای باقی می‌ماند، بازپس گرفته و تبدیل به اشیاء قابل رؤیت می‌سازد: مثل ارتعاش نمودها که همچون گهواره‌ای از برای چیزهاست. تنها یک احساس برای این

[۱۱] Trompe-l'oeil تکنیکی در نقاشی و هنرهای تجسمی است که با ایجاد تصاویری واقع‌گرایانه به نوعی باعث توهم بصری در فرد بیننده می‌شود و او این تصاویر را به شکل سه بعدی می‌بیند. تصاویری که با این تکنیک نقاشی می‌شوند به عکاسی می‌مانند. منظور از این تکنیک تقلید و جعل کردن واقعیت سه بعدی بر روی کاغذ است. در متن بالا مرلو–پونتی نقاشی را با کلمه مشابه می‌داند که همانطور که کلمه به خودی خود متفاوت از ابژه‌ای است که آنرا می‌نامد و بین شیء و نامِ آن تفاوت ماهوی است؛ نقاشی نیز دقیقاً عین واقعیت و جعل کردن آن نیست و بیانِ مربوط به خود را دارد.

نقاش ممکن است–یعنی احساسِ بیگانگی– و تنها امکانِ یک غزل سرایی–دربارهٔ باززاییِ مکرر هستی– برای او می‌ماند.

شعار لئوناردو داوینچی سختیِ پایدار بود، و همهٔ آثار کلاسیک در زمینهٔ هنرِ شعر، به ما می‌گویند که خلق هنر کار آسانی نیست. سختی‌ها و دشواری‌های سزان – شبیه سختی‌های بالزاک یا مالارمه– از یک سرشتِ متفاوتی هستند. بالزاک (که احتمالاً دلاکروا را الگوی خویش قرار داده) تصور می‌کرد یک نقاش کسی است که می‌خواهد زندگی را صرفاً با استفاده از رنگ بیان کند و اتفاقاً کسی است که شاهکارِ خویش را مخفی نگه می‌دارد. زمانیکه فرنهوفر[۱۲] می‌میرد، دوستانش هیچ چیزی به جز رنگ‌های درهم و برهم و خطوط گریزان بر روی یک دیوار نقاشی شده از او پیدا نکردند. سزان زمانیکه داستان "شاهکار گمنام" را خواند به گریه افتاد و اظهار کرد که او خودش فرنهوفر بود. تلاش بالزاک که ذهن خود را وقف "فهم" کرده است، مسئلهٔ تلاش سزان را روشن می‌کند. بالزاک در رمان چرم *ساغری* از "اندیشه‌ای که بیان می‌شود"، "نظامی که ساخته می‌شود"، و "علمی که شرح داده می‌شود"، سخن به میان می‌آورد. او از زبان لوئی لامبر[۱۳]، یکی از نابغه‌های ناموفقِ *کمدی انسانی*، می‌گوید: «من بسوی کشفیاتِ خاصی پیش می‌روم... اما چگونه باید قدرتی را توصیف کنم که دستانم را می‌بندد، دهانم را مسدود می‌کند، و مرا به سمت مخالفِ حرفه‌ام می‌کشاند؟» این گفته که بالزاک خودش را وادار به فهم جامعهٔ زمانهٔ خویش کرده است کافی نیست. توصیفِ یک فروشندهٔ دوره‌گردِ نوعی، "تشریحِ یک حرفهٔ آموزش"، یا حتی عَلَم کردن بنیادهای یک جامعه‌شناسی کار مافوق بشری نیست. بالزاک در تلاش فهم جهان بود. یکبار او نیروهای رؤیت‌پذیر را چیزی از قبیل پول و شهوت می‌نامید، باردیگر روشی را توصیف می‌کرد که این نیروها در ظاهر عملی می‌شوند، اما اساساً او در شگفت مانده بود که آیا همهٔ این نیروهای رؤیت‌پذیر به کجا منتهی می‌شوند، انگیزهٔ نهفته در پشت آنها چه بود، برای مثال، مقصود اروپا از اینکه "تلاش‌هایش را معطوف به برخی از رازهای ناشناختهٔ تمدن کرده است" چه بود. خلاصه او می‌خواست تا آن

---

[۱۲] Frenhofer شخصیت داستان کوتاهی از بالزاک با عنوان "شاهکار گمنام" است. فرنهوفرِ یک نقاش کمال گرا ست که آخر داستان تمامی آثارش را نابود می‌کند. در بخشی از این داستان، تفسیری نزدیک به تفسیر مرلو–پونتی از هنر در همین متن، آمده است: ماموریت هنر تقلید کردن از طبیعت نیست، بلکه بیان آن است! تو که یک نسخه‌پرداز دون پایه نیستی، یک شاعری...

[۱۳] Louis Lambert نام رمانی است که بالزاک در ۱۸۳۲ می‌نویسد. لوئی لامبر شخصیت روشنفکر شکست خورده‌ای با روحیهٔ حساس است و در پایان داستان دیوانه می‌شود و می‌میرد. گفته می‌شود این رمان تقریباً رمانی اتوبیوگرافیک است.

نیروی باطنی‌ای را دریابد که جهان را یکسره نگه می‌دارد و موجب تکثیر اشکال و فُرم‌های قابل رؤیت می‌گردد. فرنهوفر نیز ایدهٔ مشابهی دربارهٔ معنی نقاشی داشت: «یک دست صرفاً قسمتی از یک بدن نیست، بلکه بیان‌گر و تداوم‌بخش اندیشه‌ای است که بایست کسب شده و انتقال یابد... این یک نبرد واقعی است! نقاشان بسیاری در این نبرد بطور غیرارادی پیروز می‌شوند، درحالیکه از این موضوع در هنر بی‌اطلاع هستند. مثل اینکه شما زنی را ترسیم کنید درحالیکه او را نبینید.» هنرمند کسی است که نمایشی را که اغلب انسانها بدون اینکه واقعاً آنرا ببینند در آن شرکت می‌کنند، متوقف می‌کند؛ و کسی است که این نمایش را برای بیشتر انسانهای شرکت‌کننده در آن رؤیت‌پذیر می‌سازد.

پس هیچ هنری تنها به خاطر لذت وجود ندارد. هر کسی می‌تواند با پیوستنِ ایده‌های قدیمی به یک سبک جدید و ارائه دادن فرم‌هایی که قبل از این دیده شده بودند، ابژه‌های لذت‌بخشی را ابداع کنند. این شیوهٔ نقاشی کردن یا سخن گفتن از قول دیگری چیزیست که عموماً بواسطهٔ فرهنگ معنی می‌یابد. اما هنرمندِ سزان یا بالزاک به یک حیوانِ تربیت‌شده و بافرهنگ راضی نمی‌شود، بلکه فرهنگ را با اساسی‌ترین ریشه‌هایش در خود جذب می‌کند و به آن یک ساختار نو می‌بخشد: او شبیه اولین انسانی که سخن گفت، سخن می‌گوید و طوری نقاشی می‌کند که گوئی پیش از این هیچ کسی نقاشی نکرده است. بنابراین، آنچه که او بیان می‌کند قابل ترجمه به اندیشه‌ای که بوضوح تعریف شده نیست، زیرا چنین اندیشه‌های آشکاری، اندیشه‌هایی هستند که قبلاً بوسیلهٔ خودمان یا دیگران ادا شده‌اند. "درک و تصور"(conception) نمی‌تواند مقدم بر"انجام"(execution) باشد. پیش از عمل بیانِ هنرمندانه هیچ چیزی به جز یک هیجان مبهم وجود ندارد، و خودِ عمل (عملِ تمام‌شده و قابل فهم) صرفاً گواهی بر این موضوع است که اینجا "چیزی" وجود داشت تا به جای "هیچ چیز" گفته شود. از آنجائیکه یک هنرمند به سرچشمهٔ سکوت و تجربهٔ منفردی رجوع می‌کند که فرهنگ و تبادل ایده‌ها به منظور شناخت این تجربه ساخته شده بودند، و کارِ خود را درست همانند انسانی شروع می‌کند که یکوقتی سابق بر این اولین کلمه را آغاز کرده است، پس هنوز نمی‌داند که آیا این اولین کلمه چیزی بیشتر از یک فریاد خواهد بود یا نه، آیا این کلمه می‌تواند خود را از جریانِ زندگی شخصی که زادهٔ آن بود جدا کند و وجودِ مستقلِ یک *معنایِ* قابل شناسایی را به آیندهٔ همان زندگی شخصی، یا به مونادهای همزیست با آن، یا به اجتماعِ گشودهٔ مونادهای آتی ببخشد یا نه. معنایِ چیزی که هنرمند می‌خواهد بگوید هیچ جا *وجود ندارد*– نه در چیزها(که

هنوز هیچ معنایی ندارند)، نه در خودِ هنرمند(در زندگی فرمول‌بندی نشده‌اش). این هنر آدمی را به دور از خِردی فرامی‌خواند که از قبل ساخته شده است و در آن "انسانهای بافرهنگ" به مسدود بودنِ خودشان راضی هستند؛ در عوض به سوی خِردی فرامی‌خواند که حاوی خاستگاه‌های مربوط به خود است.

سزان در پاسخ به تلاش برنارد مبنی بر بازگرداندن او به بینش انسانی می‌گوید: «من به بینش خداوندِ قادر متعال گرایش دارم.» در هر صورت، او به ایده یا به طرح لوگوسِ لایتناهی گرایش داشت. عدم قطعیت و انزوای سزان اساساً با خلق وخوی عصبی او قابل شرح نیست؛ بلکه بایست هدفِ کار او را در نظر گرفت. این درست است که امکان دارد مسئلهٔ وراثت به او احساسات پرشور و عواطف قوی داده باشد؛ ممکن است آن احساسِ اضطراب مبهم یا راز آمیز که زندگی را مختل کرده و او را از باقی انسانها جدا می کند، مورد دلخواه خود او باشد؛ اما این خصوصیات نمی‌توانند بدون یک عملِ بیانگر، اثری هنری خلق کنند؛ و نمی‌توانند دلیل مناسبی بر دشواریها یا فضائل این عمل به حساب آیند. دشواری‌های سزان به همان اولین کلمه برمی‌گردند. او خودش را ناتوان می‌پنداشت، چراکه قادر مطلق نبود، زیرا او خدا نبود و با این وجود می‌خواست تا تصویر جهان را بکشد، می‌خواست تا جهان را به تمامی تبدیل به یک منظره سازد، تا چگونگی *تماسِ*(لمس) جهان با ما را *قابل رؤیت* سازد. یک نظریهٔ جدید در فیزیک می‌تواند ثابت شود، چون محاسبات مربوط به ایده یا معنای آن پیش از این با استانداردهای اندازه‌گیری در میان تمامی انسانها متداول شده است. اما این برای نقاشی چون سزان، برای یک هنرمند، یا یک فیلسوف، و برای خلق کردن و بیان کردنِ ایده کافی نیست؛ آنان باید از تجربیاتی که باعث می‌شود ایدهٔ آنها در آگاهی دیگران ریشه بدواند نیز مطلع باشند. یک کار موفق، قدرت عجیبی در آموختن درس مربوط به خود را دارد. خواننده یا بیننده‌ای که سرنخ‌های کتاب یا نقاشی را دنبال می‌کند–با گذراندن مراحل پله‌ای و با جهش از این سو به آن سوی اثر با توجه به راهنماییِ واضح اما مبهم و گیج کنندهٔ یک سبک بخصوص– در نهایت به چیزی که هنرمند قصد انتقال آنرا داشته، پی می‌برد. یک نقاش کاری بیشتر از ایجاد یک تصویر نمی‌تواند انجام دهد، او باید منتظر بماند تا این تصویر بدست سایر انسان‌ها جانی دوباره یابد. زمانیکه این اتفاق رخ دهد، اثر هنری با این زندگی‌های جداگانه یکی خواهد شد؛ بطوریکه دیگر همچون یک رویای سرسخت و خود رأی یا یک هذیانِ پایدار، تنها در یکی از این زندگی‌ها وجود نخواهد داشت، و همچون یک قطعهٔ رنگی روی بوم، فقط در فضا نیز موجود نخواهد بود. بلکه اثر هنری به صورت کامل در

چندین ذهن جداگانه سکنی می‌گزینند، و هریک از این اذهانِ ممکن در مورد آن ادعای یک دست‌آورد و کشف دائمی می‌کنند.

پس "خصوصیات ارثی" و "عوامل مؤثر"- نظیر تصادفاتی در زندگی سزان- موضوعاتی هستند که طبیعت و تاریخ به کشف می‌رسانند. آنها صرفاً یک معنای تحت‌اللفظی از کار او می‌دهند. اما آفرینش یک هنرمند، شبیه تصمیمات آزادِ انسانی، یک معنای کنایی و تصویری(فیگوراتیو) بر این داده‌ها تحمیل می‌کنند که پیشا-وجودیِ آنها نیستند. اگر به نظرمان می‌رسد که زندگی سزان باعث می‌شود تا بذرهای کارش در درون اثر به بار بنشیند، به این خاطر است که ما در وهلهٔ اول می‌خواهیم کار او را بشناسیم و رویدادهای زندگی‌اش را مطابق با آن می‌بینیم، یعنی این رویدادها را به پایِ معنایی می‌گذاریم که از کار او عاریه گرفته شده است. اگر داده‌هایی در مورد سزان که ما تا کنون برشمرده‌ایم و آنهایی که به عنوان شرایط مبرم از آنها یاد کردیم، برای مجسم کردنِ یک مشت تصوراتی باشند از آنچه که او بود؛ در اینصورت این داده‌ها با حاضر کردن خودشان برای او، صرفاً می‌توانند به عنوان *چیزهایی* باشند که وی برای زندگی کردن از سر گذراند، و *چگونگی* زیستنِ زندگی نامعین باقی می‌ماند. موضوع تحمیلی از ابتدا اینست که زمانیکه این داده‌ها در وجودِ چیزی که خودشان بخشی از آن هستند جای گیرند، در اینصورت تبدیل به علامت شخصی(monogram) و نمادی از یک زندگی می‌شوند که خودش آزادانه تفسیر می‌شود.

اما ما نباید در مورد این آزادی دچار اشتباه شویم. نباید نیروی انتزاعی‌ای را متصور شویم که اثرات آن می‌توانند بر داده‌هایِ زندگی اضافه شوند یا موجب ایجاد رخنه در روند توسعهٔ زندگی گردند. گرچه این مسلم است که زندگیِ انسان° کار او را شرح نمی‌دهد، با اینحال این مسئله همانقدر مسلم است که بگوئیم آن دو (زندگی و کار) به هم مربوط هستند. این حقیقت دارد که" *یک کار مشخص° برای انجام یافتن، یک زندگی مشخصی را ایجاب می‌کند*". از همان آغاز، تنها وضع ثابت و پایدار در زندگی سزان نتیجهٔ حمایت از کار آینده‌اش بود. زندگی او طرح‌ریزی برای کار آتی‌اش بود. یک کار با رخدادنش به چیزی اشاره می‌کند، اما این امر اشتباه خواهد بود که چنین اشاراتی را علت قلمداد کنیم، هر چند همین‌ها سرگذشتِ بی همتای زندگی و کار او را بوجود می‌آورند. در اینجا ما فراسوی رابطهٔ علّی و معلولی هستیم؛ هر دو اینها یکجا ناشی از همزمانی(simultaneity) یک سزانِ ابدی هستند که هم فرمولی از آنچه می‌خواست باشد است و هم فرمولی

از آنچه می‌خواست انجام دهد. رابطه‌ای بین خلق و خوی شیزوئید سزان و اثرش وجود دارد، زیرا اثر او یک معنای متافیزیکی از بیماری را آشکار می‌سازد: نحوهٔ دیدنی(شیزوخویی) که جهان را به کلیت نمودهای منجمد تقلیل می‌دهد و تمامی ارزش‌های بیانگر را به حالت تعلیق درمی‌آورد. بدینسان بیماری از یک تقدیر و یک حقیقتِ ابزورد بودن دست می‌کشد و به یک امکان عام در وجودِ انسانی تبدیل می‌گردد. چنین اتفاقی زمانی روی می‌دهد که این وجود بی‌باکانه با یکی از پارادوکس‌هایش روبرو گردد، یعنی با پدیدهٔ بیان. به این معنا، شیزوئید بودن و سزان بودن یک چیز مشابهی تلقی می‌گردد. بنابراین جدا کردن تعمدیِ آزادی و اختیارِ خلاق از این رفتار ناممکن است، رفتاری که قبلاً در اولین حرکات سزان به عنوان یک کودک و در نحوهٔ واکنش او به چیزها آشکار گردیده است. معنایی که سزان در نقاشی‌هایش به اشیاء و چهره‌ها می‌بخشید، به همان صورتی که در جهان بر او ظاهر می‌شد، به ذهنش خطور می‌کرد. سزان صرفاً این معنا را واگذار کرد: این اشیاء و چهره‌ها بودند که خودشان به همان صورتی که او آنها را می‌دید، طلب می‌کردند که به نقاشی درآیند، و سزان صرفاً چیزی را که آنها *می‌خواستند* بگویند بیان می‌کرد. پس چگونه می‌تواند پای هیچ‌گونه اختیاری در میان باشد؟ درست است، شرایطِ وجود فقط می‌تواند به صورت غیرمستقیم در خودآگاهی اثر کند، و خودآگاهی از طریق دلایلِ بودن(d'etre) و توجیهات(justifications) خود را عرضه می‌دارد. ما با نگاه کردن به پیش روی خودمان، بوسیلهٔ ذره‌بینِ هدف‌هایمان، صرفاً می‌توانیم چیزی را ببینیم که ما هستیم، و به این خاطر زندگی ما همیشه شکلِ یک طرح یا یک انتخاب را دارد، و از اینرو خودانگیخته جلوه می‌کند. اما اینکه بگوئیم ما از آغاز به همان صورتی هستیم که یک آیندهٔ بخصوص را هدف قرار می‌دهیم، در حکم این گفته است که طرح ما از قبل با اولین شیوه‌های بودنمان متوقف شده است، یعنی این انتخاب با اولین دَمِ زندگی‌مان برای ما صورت گردیده است. اگر ما هیچگونه قید و بند بیرونی را تجربه نمی‌کنیم، به این خاطر است که ما تمامیتِ امرِ بیرونیِ خودمان هستیم. آن سزانِ ابدی که ما از آغاز شاهد ظهورش بودیم و آن کسیکه بعداً موجب پدیدآمدن سزانِ انسانی از طریق رخدادها و تاثیراتی شد که برای او *بیرونی* به نظر می‌رسید، و کسی که برای همهٔ اینهایی که بر او رخداد، طرح‌ریزی کرد- بر اساس نگرشی نسبت به انسانها و نسبت به جهان که از طریق تأمل و بررسی انتخاب نشده بود- نسبت به علت‌های بیرونی مختار است، اما آیا در رابطه با خودش آزاد است؟ آیا این انتخاب به ورای زندگی پس رانده نمی‌شود، و آیا جائیکه هنوز آشکارا هیچ زمینهٔ روشنی از امکانها وجود ندارد، بلکه فقط یک احتمال و تنها یک وسوسه در میان است، یک انتخاب می‌تواند وجود داشته باشد؟ اگر من طرح معینی

از زایش هستم، اگر امر داده شده و امر خلق شده در من غیر قابل تشخیص هستند، پس نه تنها نام بردن از رفتارِ(ژست) واحدی که صرفاً ارثی یا ذاتی است غیر ممکن است(رفتار واحدی که خودانگیخته نیست)، بلکه نام بردن از رفتار واحدی که نسبت به نحوهٔ در جهان بودن (که از همان ابتدا برای من رقم خورده است) کاملاً جدید باشد نیز غیرممکن است. هیچ تفاوتی بین این گفته که زندگی ما بکلی ساخته شده و اینکه زندگی ما بکلی داده شده است، وجود ندارد. اگر یک اختیار راستین وجود داشته باشد، فقط می‌تواند با فراروی از موقعیت آغازین‌مان در مسیر زندگیِ ما رخ دهد و نه با متوقف شدن در همان موقعیت. مسئله این است. دو چیز در مورد اختیار قطعی هستند: اول اینکه ما هرگز تعین‌یافته نیستیم و دیگر اینکه با این وجود هرگز تغییر نمی‌کنیم؛ زیرا با نگاه کردن به عقب و به آنچه که بودیم، همیشه می‌توانیم اشاراتی از آنچه شده‌ایم را بیابیم. وظیفهٔ ما فهم همزمانِ هر دوی این چیزهاست، همچنین فهم این نکته که راه اختیار برای ما بدون گسستنِ پیوندهایمان با جهان ترسیم شده است.

چنین پیوندهایی با جهان همیشه وجود دارند، حتی بیش از همه زمانیکه از پذیرفتن وجودِ آنها سرباز می‌زنیم. والری، با الهام از نقاشی‌های داوینچی، آزادی محض را در قالب هیولایی وصف کرد؛ بدون دلبران، طلبکاران، حکایات یا ماجراجویی‌ها. هیچ رویایی بین خود او و خود چیزها پا به میان نمی‌گذارد؛ هیچ چیز مسلم فرض شده‌ای یقین‌های او را تصدیق نمی‌کند؛ و او تقدیر خویش را در هیچ تصویر مطلوبی تعبیر نمی‌کند، چیزی شبیه به مغاکِ(ژرفنای بی‌کران) پاسکال. او به جای نبرد با هیولاها، سر از رفتارشان درآورد، با توجه و دقت‌اش آنها را خلع سلاح کرد، و به مقام چیزهای شناخته شده تنزل‌شان داد. (والری در مورد داوینچی می‌گوید) «هیچ چیزی نمی‌تواند آزادتر و غیرانسانی‌تر از داوری‌های او دربارهٔ عشق و مرگ باشد. ایشان در قطعات اندکی از یادداشت‌هایش به اینها اشاره می‌کند: او "در نیروی پر از شهوتِ عشق" کم و بیش با صراحت سخن می‌گوید، "عشق چیز چنان زشت و پلشتی ست که اگر عشاق بتوانند آنچه که انجام داده بودند را ببینند، نژاد انسانی منقرض خواهد شد(طبیعت از دست خواهد رفت)". این اهانت در پیش‌نویس‌های گوناگونی ظاهر شده است، چون بررسی راحت و از سر تفریحِ چیزی چون عشق، جدای از هر چیزی، خود بالاترین توهین است. اما او هر از چندگاهی به سمت پیوندهای آناتومیکی کشیده می‌شود، یعنی به سطوح متقاطع دهشتناکی از کنشِ واقعی عشق.»(۲) وی تسلط کامل نسبت به معناهایش دارد، آنچه را که می‌خواهد انجام می‌دهد، با ظرافت ممتازی از

معرفت به سوی زندگی گام برمی‌دارد. در هر کاری که با آگاهی انجام می‌دهد، و در طرزعملِ هنرمندانه از قبیل نفس کشیدن یا زندگی‌کردن، از بینشِ خود پا فراتر نمی‌گذارد. او یک "رویکردِ میانی" کشف کرده است، آنهم بر پایهٔ چیزی که برای دانستن، عمل کردن و خلق کردن به یک درجهٔ مساوی امکان‌پذیر است؛ زیرا کنش و زندگی، زمانی که تبدیل به تمرین و تکلیف می‌شوند، مغایر با معرفت جداگانه نیستند. او یک "قدرت عقلانی" است؛ او یک "انسان ذهنی" است.

بیائید دقیق‌تر به مسئله نگاه کنیم. برای لئوناردو هیچگونه الهام و مکاشفه‌ای در کار نبوده است، و طبق گفتهٔ والری، هیچ مغاکی مستقیماً به دست او دهن نگشوده است. بی‌شک این درست است. اما در تابلوی "سنت آن، باکره و کودک" ردای زنِ باکره آنجا که با چهرهٔ کودک تماس پیدا می‌کند، یک کرکس را تداعی می‌کند.(تصویر ٤) قطعه‌ای در مورد پرواز پرندگان وجود دارد که در آنجا داوینچی ناگهان حرف خویش را قطع کرده و یک خاطره از دوران کودکی را پی می‌گیرد: «گویا در تقدیر من چیزی بود که خصوصاً به کرکس مربوط می‌شد، چون یکی از اولین چیزهایی که از دوران کودکی‌ام بخاطر دارم این است که زمانیکه من هنوز در گهواره بودم کرکسی بسوی من حمله‌ور شد، با دم‌اش مجبورم کرد تا دهان بگشایم، و چندین بار دم‌اش را بر میان لب‌های من کوبید.» (۳) در اینجا حتی این خودآگاهی شفاف نیز رمزی با خود به همراه دارد، بطوریکه در واقع نمی‌توان گفت که آیا این موضوع مربوط به ذهن کودکانه است یا تخیل یک انسان بالغ. این نه چیزی را آشکار می‌کند و نه به تنهایی خود را استمرار می‌بخشد. ما در یک تاریخ رمزگونه اسیر شده‌ایم، در جنگلی از نمادها. اگر فروید در مورد آنچه که ما از معنای پرواز پرندگان می‌دانیم و در مورد فانتزی‌های قضیب‌لیسی(fellatio) و ارتباط‌شان با دورهٔ شیرخوارگی رمزگشایی کرده بود، به یقین هر کسی اعتراض می‌کرد. اما این هنوز یک حقیقت است که برای مصریان باستان کرکس نمادی از مادرانگی است، زیرا اعتقادشان بر این بود که همهٔ کرکس‌ها ماده هستند و لقاح‌شان از طریق باد صورت می‌گیرد. حتی این نیز حقیقت دارد که پدران روحانی کلیسا از این افسانه، در زمینه‌های تاریخ طبیعی، برای تکذیب کسانی استفاده کرده‌اند که عقیده‌ای بر زائیدن یک باکره نداشتند، و این احتمال وجود دارد که این افسانه از طریق مطالعاتِ بسیار لئوناردو به ذهن او خطور کرده باشد. او در این افسانه، نمادی از سرنوشت شخصی خویش را می‌یابد: او فرزند نامشروع یک محضردارِ پولدار بود که سالها بعد از به دنیا آمدن لئوناردو با دونا آلبیرا(Donna Albiera)ی اشراف‌زاده ازدواج کرد. بعدها

پدرش به دلیل نداشتن فرزندی از دونا، لئوناردو را زمانیکه یک پسربچهٔ ۵ ساله بود به خانه خودش برد. از اینرو لئوناردو ٤ سال اول زندگی خود را نزد مادر واقعی‌اش سپری کرد، که یک دختر روستایی فراری بود. لئوناردو بچه‌ای بی‌پدر بود، و جهان را در مصاحبت مادرِ تنهایِ شوربختی شناخت که انگار بطرز معجزه‌آسایی او را خلق کرده بود. حال اگر ما یادآور شویم که او هرگز هیچ معشوقه‌ای نداشته و حتی هیچ احساسی شبیه به هوی و هوس در او نبوده است؛ یا اینکه او متهم به- و البته مبرا از- همجنس‌خواهی(سدومی) بود؛ یا دفتر خاطراتش-که هیچ چیز خاصی در مورد بسیاری چیزهای دیگر برای ما فاش نمی‌کند- پر است از یادداشت‌هایی با جزئیات وسواس‌گونه در مورد ارزش‌های تدفین مادرش، و نیز بهایی که در این یادداشت‌ها نسبت به جنس پارچه و نوع پوشش دو تن از شاگردانش داده است- پس این گفته پر بیراه نیست که بگوئیم لئوناردو تنها عاشق یک زن شد، آن هم مادرش؛ و این عشق برای هیچ‌کاری به هیچ اتاقی منجر نشد بلکه او یک محبت افلاطونی را نسبت به پسرانِ جوانی که اطراف‌اش بودند احساس می‌کرد. او در چهار سال سرنوشت‌سازِ دوران کودکی‌اش، بر اساس یک دلبستگی پرورش یافت که وقتی به خانهٔ پدرش احضار گردید از آن جدا شد، یعنی از جائیکه تمام منبع عشق‌اش و همهٔ قدرتِ بی‌قیدی‌اش از آنجا سرچشمه می‌گرفت. اشتیاق او برای زندگی هیچ گزینهٔ دیگری نداشت و تنها می‌توانست در مسیر جستار و معرفت نسبت به جهان بکار گرفته شود، و از آنجائیکه او وانهاده و "*جدا افتاده*" بود، پس می‌بایست به همان قدرت عقلانی تبدیل می‌شد، به همان انسانی که تماماً ذهنی بود و در میان سایر انسانها غریبه به نظر می‌رسید. او با بی‌اعتنایی نسبت به ناتوانی در هر گونه برآشفتگی و تغیّرِ شدید، نظیر عشق و نفرت، نقاشی‌هایش را تمام‌نشده رها کرد تا وقت خود را وقف یکسری آزمایشاتِ شگفت‌انگیز سازد؛ و تبدیل به شخصی گردید که هم‌عصرانش در قالب یک راز او را دریافتند. به نظر می‌رسید که انگار لئوناردو هرگز کاملاً رشد نیافت، گویا همهٔ مکان‌ها در قلب او از قبل رزرو شده بودند، انگار روحیهٔ جستار برای او راهی بود تا از دست زندگی بگریزد، گویا او تمام قدرت پذیرش زندگی را در اولین سالهای عمرش صرف کرده بود و تا پایان زندگی به دوران کودکی خود وفادار مانده بود. سرگرمی‌های او همان سرگرمی‌های کودکان بودند. واساری(Vasari) نقل می‌کند که چطور «او خمیر مومی را شکل می‌داد و در مسیر پیاده‌روی‌هایش، مدل آنرا از روی حیوان‌های بسیار ظریف می‌گرفت، و سپس با هوا پر و خالی‌شان می‌کرد؛ زمانی که داخل‌شان می‌دمید آنها در هوا معلق می‌مانند و زمانی که بادشان خالی می‌شد بر زمین می‌افتادند. روزی یک شراب ساز بر روی کوشکِ خود یک سوسمار بسیار عجیبی پیدا کرد،

لئوناردو برای آن دو بال از لایهٔ بیرونیِ پوست سوسمارهای دیگر ساخته و داخل این بالها را با جیوه پرکرده بود، زمانی که سوسمار حرکت می‌کرد این بالها تکان می‌خوردند و به حرکت در می‌آمدند؛ همچنین او به همان روش برای سوسمار دو چشم، ریش و دو شاخ درست کرد، آنرا اهلی کرد و در جعبه‌ای گذاشت و از این سوسمار برای ترساندن دوستانش استفاده می‌کرد.»(٤) زمانی که پدرش او را ترک گفت، کارش را ناتمام رها کرد. او هیچ وقعی به اتوریته(اقتدار پدرانه) نمی‌نهاد، تنها به طبیعت و به داوری‌های شخصی‌اش در مورد موضوعات معرفت‌شناسی ایمان داشت، برای همین اغلب یک مورد از مردمی بشمار می‌رود که در سایهٔ تهدید پدر و قدرت محافظتی بزرگ نشده بودند. بدینسان حتی این قدرت نابِ تجربه‌گری، این انزوا و این حس کنجکاوی –که امر ذاتیِ ذهن هستند– فقط با ارجاع به تاریخ لئوناردو مربوط به او می‌شدند. در بالاترین حدِ اختیار، *از حیث اختیار واقعی*، او همان کودکی بود که [از قبل] بوده است؛ او تنها از یک جنبه آزاد بود زیرا مقید به دیگری بود. بدل شدن به یک خودآگاهی محض، عیناً روش دیگری از اتخاذ کردن یک موضع در ارتباط با جهان و مردمان دیگر است؛ لئوناردو دریافته بود که چنین موضع و نگرشی حاصل از پذیرفتن این وضعیت است که تولد و دوران کودکی‌اش برای او ساخته شده اند. در اینباره هیچ خودآگاهی‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد که متحمل درگیری نخستین‌اش در زندگی و چگونگی این درگیری نشده باشد.

هرآنچه در *تبیین‌های* فروید قراردادی و دلبخواه است در این زمینه نمی‌تواند *کشف روانکاوانه* را بی‌اعتبار سازد. درست است که خوانندهٔ [متون روانکاوی] بارها بخاطر فقدانِ مدرک و شاهد دچار مکث می‌شود؛ و این سئوال برایش پیش می‌آید که چرا این و نه هیچ چیز دیگر؟ این پرسش ضروری‌تر از هر چیزی به نظر می‌رسد، زیرا اگرچه فروید غالب اوقات تفسیرهای چندگانه ارائه می‌دهد، اما به زعم او وجود هر سمپتومی "بیش ازحد معین" است. در نهایت، این امر کاملاً بدیهی است که یک آموزه(دکترین)ای که در هر جا جنسیت را فرامی‌خواند، هیچ کجا نمی‌تواند بواسطهٔ قوانین منطق استقرائی، اثربخشی خود را احراز کند؛ زیرا این آموزه پیشاپیش با مستثنی کردن تمامی موارد افتراقی و متفاوت، خود را از هرگونه ضد–شاهد محروم می‌کند. از این طریق است که یکی می‌تواند بر روانکاوی فایق آید، اما صرفاً بر روی کاغذ. چون اگر هم پیشنهادات یک تحلیل‌گر هرگز قابل اثبات نباشند، با اینحال هرگز نمی‌توانند از میان برداشته شده و حذف گردند: مثلاً نسبت دادن شانس به انطباقات عقدهٔ روانی که یک روانکاو بین دوران کودکی و بلوغ کشف می‌کند، چگونه ممکن

خواهد بود؟ نمی‌توان انکار کرد که روانکاوی توجه کردن به پژواک‌ها، اشارت‌ها، بازگویی‌ها و تکرارها از یک لحظهٔ زندگی تا لحظهٔ دیگر را به ما آموخته است- اما همزمان با این اگر فروید نظریهٔ پشت شک را کاملاً به‌درستی شرح می‌داد ما دیگر در مورد آن(شک) رویا پردازی نمی‌کردیم. بر خلاف علوم طبیعی، روانکاوی به منظور شرح دادن رابطهٔ ضروری میان علت و معلول برای ما پا به میان نگذاشته بود، بلکه به رابطه‌های انگیزشی اشاره می‌کرد که در اصل به راحتی امکان‌پذیر هستند. ما نبایست فانتزی لئوناردو از کرکس، یا گذشتهٔ مربوط به دوران کودکی که پنهان مانده را به منزلهٔ نیرو وجبری قلمداد کنیم که آینده‌اش را تعیین می‌کند. بلکه این فانتزی شبیه کلمات یک غیبگو(اوراکل)، یک نمادِ مبهم و دوپهلو است که پیشاپیش در مورد چندین سری از رخدادهای ممکن صدق می‌کند. برای دقت بیشتر می‌توان گفت: در زندگی هر کسی، تولد و گذشتهٔ آن شخص، مقولات یا ابعاد اساسی‌ای را معین می‌کنند که هیچ عمل بخصوصی را وضع نمی‌کند، بل در همهٔ آنها یافته می‌شود. حال لئوناردو خواه تسلیم دوران کودکی‌اش می‌شد یا خواه می‌خواست تا از آن بگریزد، در هر صورت او هرگز نمی‌توانست به غیر از کسی باشد که بود. تصمیمات واقعی که ما را دگرگون می‌سازند، همیشه پیروِ یک موقعیت عملی ساخته می‌شوند؛ البته یک چنین موقعیتی می‌تواند پذیرفته یا نپذیرفته شود، اما نه می‌تواند در رساندن انگیزهٔمان به ما موثر واقع نگردد و نه می‌تواند –به عنوان یک موقعیت "پذیرفته شده" یا "پذیرفته نشده"- برای ما تجسد و مظهر ارزشی باشد که ما به آن می‌دهیم. اگر هدف روانکاوی توصیف این تبادل بین آینده و گذشته است، و اگر هدف آن نشان دادن این است که چگونه تمامی زندگی‌ها غرقِ در معماهایی هستند که معنای غائی آنها در هیچ کجا ثبت نگردیده است، پس ما حق نداریم تا خواستار یک دقت استقرائی از آن باشیم. تفکر هرمنوتیکی روانکاو، که ارتباطات بین ما و خودمان را فزونی می‌بخشد، که جنسیت را به منزلهٔ نمادی از وجود(اگزیستانس) و وجود را همچون نمادی از جنسیت می‌پندارد، که در گذشته به دنبال آینده و در آینده به دنبال گذشته می‌گردد، بیشتر از استقرای دقیق° مناسب حالِ حرکت مدور زندگی‌هایمان است؛ زندگی‌ای که در آن آینده متکی بر گذشته و گذشته متکی بر آینده است و هر چیزی در آن هر چیز دیگری را نمادپردازی می‌کند. روانکاوی اختیار را ناممکن نمی‌سازد، بل به ما می‌آموزد تا در مورد این اختیار بطور عینی بیاندیشیم، نظیر بازگوییِ خلاق خودمان، و همیشه در این بازنگری، وفاداری نسبت به گذشتهٔ خودمان.

لذا زندگی یک مولف در واقع هم می‌تواند هیچ چیزی به ما نیاموزد و هم اینکه –اگر راه تفسیر کردن آن را بدانیم– می‌توانیم هر چیزی را در آن بیابیم؛ چون زندگی یک مولف به اثر او راه دارد. درست همانگونه که ممکن است ما حرکتهای یک حیوان ناشناخته را بدون درک قانونی که در این حرکتها وجود دارد و آنها را کنترل می‌کند مشاهده کنیم، ناظران سزان نیز به استحاله‌ها و قلب ماهیت‌هایی که او بر رخدادها و تجربه‌ها تحمیل می‌کند گمان نبرده‌اند؛ آنها نسبت به دلالت و بارِ معنایی او کور بودند، نسبت به آن سرمستی و شوری که بطور ناگهانی لحظه به لحظه او را فرامی‌گرفت. اما او خودش هرگز در کانون توجه خود نبود: نُه روز از تمام ده روزی که از سر می‌گذارند سراسر بدبختی و فلاکتی بود حاصل از زندگی تجربی و تلاش‌های ناموفق‌اش، و الباقی نیز یک خوشی نامعلوم. با اینحال در همین جهان بود که او وادار گردید تا اختیارش را با گذاشتن رنگ بر روی بوم تحقق بخشد. این شرطِ پسند دیگران بود که او را مجبور ساخت تا ثابت شدنِ ارزش‌اش را به انتظار بنشیند. به این دلیل است که او تصویر ظاهر شده از زیر دست‌اش را مورد تردید و پرسش قرار داد، به این خاطر است که او صبر کرد تا نگاه‌های مردمان دیگر به سوی بوم او جلب شود. بدین جهت است که او هرگز کارش را به پایان نرسانید. پس ما هرگز از زندگیمان فرار نمی‌کنیم. ما هرگز ایده‌ها یا اختیارمان را رو در رو نمی‌بینیم.

پانویس

۱) Cezanne’s conversations with Bernard are recorded in Souvenirs sur Paul Cezanne (Paris,۱۹۱۲).-Trans

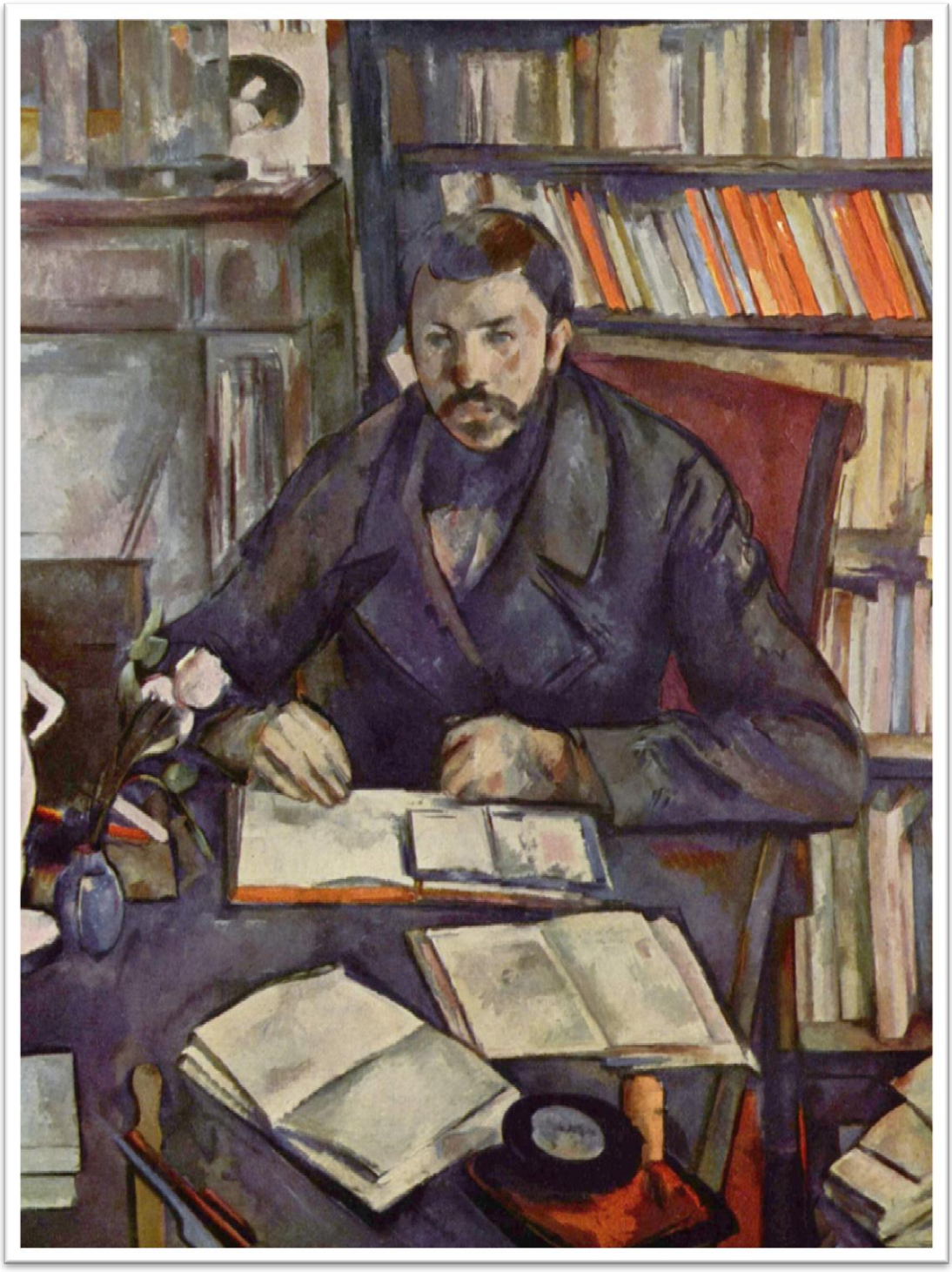
۲) “Introduction a la methode de Leonard de Vinci,” Variete, P.۱۸۵ [English translation by Thomas McGreevy, Introduction to the Method of Leonardo da vinci (London,۱۹۲۹).]

۳) Sigmund Freud, Un souvenir d’enfance de Leonard de vinci, p.٦٥ [English translation by A.A.Brill, Leonardo da vinci: A Study in psychosexuality (New York,۱۹۷٤).]

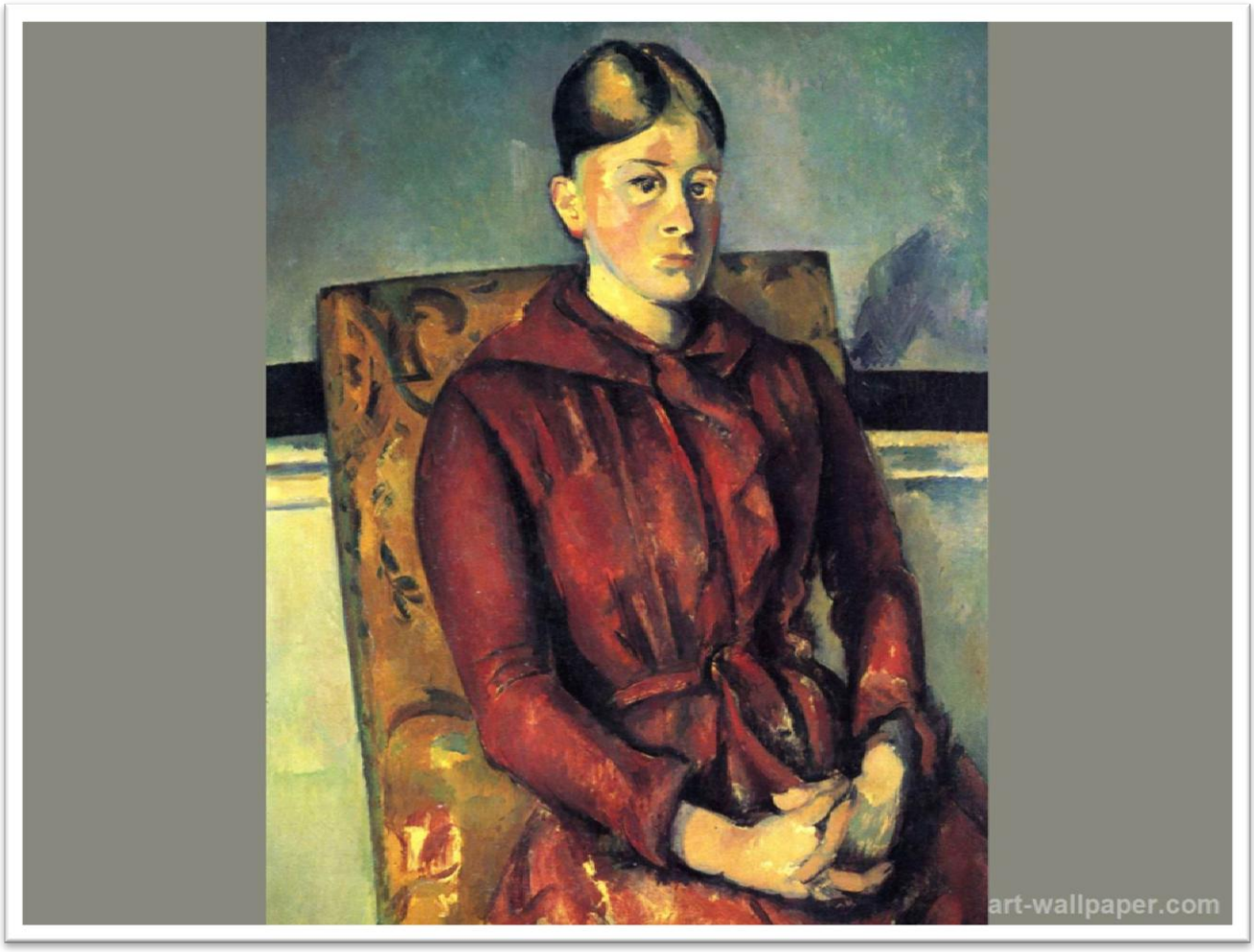
٤) Ibid., p.۱۸۹.

پیوست تصاویر

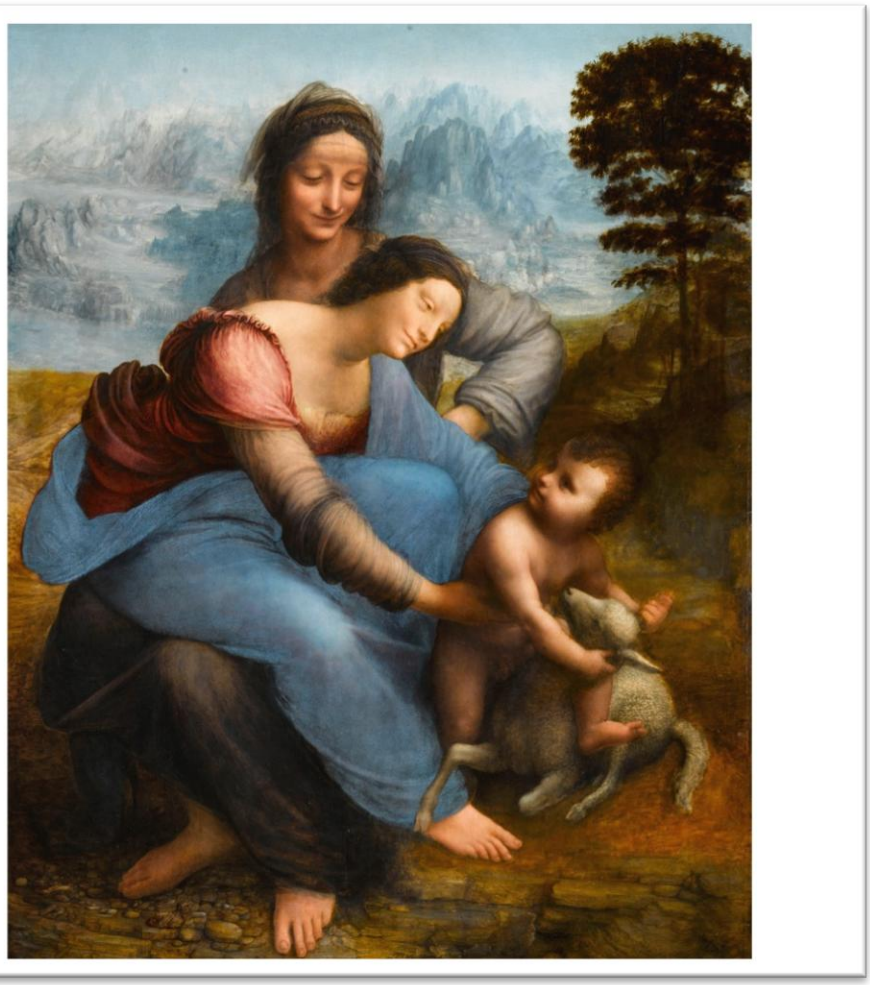
تصویر شماره ۱



تصویر شماره ۲



تصویر شماره ۳



تصویر شماره ٤

www.mindmotor.info