تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/۷/۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۹٤/۱۲/۱۸

حسین اردلانی [۱]، همایون سلیمی [۲]، مجید اکبری [۳]، حجت گودرزی [٤]

تجسّم احساس در اندیشهٔ ژیل دلوز؛ بررسی نقاشی‌های فرانسیس بیکن [۵]

چکیده

ژیل دلوز یکی از مهم‌ترین فیلسوفان پساساختارگرای معاصر است که نظریاتش درباره هنر ادبیات، سینما و نقاشی حائز اهمیت است. اندیشه‌های او معرف زدودن هر گونه ساختار و مرکز است. دلوز برای پرهیز از هرگونه مفهوم ایدئال‌گرایی، ساختار را از ثبوت و سکون به سیالیت و صیرورت متصل می‌کند. از این حیث دلوز را می‌توان فیلسوفی تجربه‌گرا معرفی کرد. به همین دلیل تلاش‌های او در تجربه‌گرایی باعث شد تا خوانشی متفاوت و کامل‌تر از کانت از نوشته‌های دیوید هیوم توسط او ارائه شود. او در بحث تجربه، حیطه شناخت تجربی را از حوزه انسان وسیع‌تر معرفی می‌کند و تجربه انسان-حیوان را مطرح می‌کند. دلوز در کتابی با عنوان «منطق احساس» احساس را امری تجربی معرفی می‌کند. حال آن‌که از منظر او حوزه دریافت و فعالیت‌های هنر نیز احساس است، او هنر را فعالیتی می‌داند تا احساس انسان را برانگیزاند. هدف این مقاله ارائه برانگیختگی احساس توسط امواجی از نیروهای مواج و سیال در هنر نقاشی است. امواجی از نیرو که به سطوح پیوسته و بدن بدون اندام یا بدون سازمان اصابت می‌نماید و با تفاوت در تکرارِ حیات، دست به خلق و آفرینش می‌زند. این مقاله به روش توصیفی و تحلیلی به توصیف آراء فلسفی دلوز و تحلیل نقاشی‌های بیکن می‌پردازد تا در نهایت بتواند هنر را با امواج سیال و بدن بدون اندام مرتبط سازد. برای نائل آمدن به این هدف مقاله تلاش دارد تا در چهار بخش نقاش را از بازنمایی و ارائه روایت برحذر داشته باشد، چرا که حیات و هستی چیزی برای تکرار ندارد. هستی در جریانی سیال درحال شدن است و بودن با نابودی -یعنی زمانی بود و دیگر نیست- و نیستی مرتبط است. در بخش دوم منشاء سیالیت در حضور نیرو آورده و انواع نیروها از منظر دلوز توضیح داده می‌شود. در بخش سوم حس و تجربه حسی آورده می‌شود و در نهایت در بخش آخر به کنش نقاشانه مرتبط می‌شود. در هر چهار بخش تحلیل‌هایی بصری با نمودارهای خطی از دوازده اثر نقاشی بیکن به اندیشه دلوز متصل می‌شود تا در نهایت، مقاله مخاطب خود را به این نتیجه برساند که احساس ناب فقط در غیاب سوژه می تواند محقق شود.

کلیدواژه‌ها: ژیل دلوز، فرانسیس بیکن، احساس، صیرورت، نیروهای مواج، روایت گریزی، نقاشی فیگوری.

۱. استادیار گروه نقاشی،دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، همدان، ایران. (نویسنده مسئول)
E-mail:H.Ardalani@yahoo.com

۲. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
E-mail: Salimi@art.ac.ir

۳. استادیار گروه فلسفه، دانشکده الهیات و فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم وتحقیقات تهران، تهران، ایران.
E-mail:Akbarid@gmail.com

٤.مربی گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، همدان، ایران.
E-mail: Hojatgoodarzi35@yahoo.com

۵. این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول مقاله در رشته فلسفه هنر با عنوان «خوانش نقاشی های فرانسیس بیکن، لوسین فروید و فرانک اوئرباخ از منظر ژیل دلوز» به راهنمایی آقایان دکتر همایون سلیمی و دکتر مجید اکبری و مشاوره دکترپرویز ضیاء شهابی در دانشگاه علوم و تحقیقات تهران می باشد.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

دلوز فیلسوفی تجربه گراست و با مروری بر آثارش می‌توان به وضوح دریافت که او به مفاهیمی چون **ساختگرایی**، **تکثر**، **تمایز** و **تمایل** پرداخته است. مهمتر از تجربه گرایی، بدعت گذاری او است که اهمیت دارد. او در زمانی به آرای هیوم پرداخت –در سال ۱۹۵۳– که معاصرینش از جمله فوکو و دریدا سرگرم مطالعه آثارهگل، هوسرل و هایدگر بودند. این مسئله نشان از بدعت‌گذار بودن دلوز دارد، چراکه او روش مطالعه فلسفه را تاریخی یعنی خواندن آراء فلاسفه به ترتیب تاریخی نمی دانست. او برای یافتن پاسخ برای چالش های خود تنها بر فیلسوفانی خاص تمرکز کرد. به نظر می رسد که خوانش آرای فلاسفه، هنرمندان و نویسندگان از منظر دلوز از آن رو حائز اهمیت و ضروری است که انگیزه‌ای برای خلق مفاهیمی به دست می‌دهد که پیش از آن وجود نداشته‌اند: مفاهیم جدید از آثار سایرین به دست می‌آیند و یا مفاهیم قدیمی بازتولید می‌شوند تا امکانی نو به دست دهند. او که شاگرد و همکار پژوهشی ژاک لاکان بود از فروید، نیچه و مارکس سخت تأثیر گرفت. حوزه مطالعه و گستره آثار دلوز بسیار پر دامنه است؛ از مباحث جامعه شناسی تا فلسفه و هنر، سینما، ادبیات، نقد ادبی و روانکاوی را در برمی‌گیرد. اگر بخواهیم شیرازه‌ای را بین گستره وسیع پژوهش های دلوز بجوییم می توان گفت در مفاهیمی چون **قلمروزدایی** [۱]، **دوگانه سازی** [۲] ، **نیرو** [۳] ، **ایلیاتی**[٤] ، **ناهمسانی** [٥]، **میل وتمنا** [٦]، **هگل ستیزی** [۷] و **طرد عقلگرایی** [۸]چون قلمروزدایی [۱]، دوگانه سازی [۲] ، نیرو [۳] ، ایلیاتی[٤] ، ناهمسانی [٥]، میل وتمنا [٦]، هگل ستیزی [۷] و طرد عقلگرایی [۸]خلاصه کرد که کلید واژه‌های اندیشه و آثار دلوز محسوب می‌شوند. گره‌خوردگی میان هنر و دریافت آن‌هم از طریق احساس از گذشته‌های دور بر اجتماع انسانی مطرح شده است. تاثیر حسی، همین امروز نیز در محافل هنری به گوش شنیده می‌شود. از افلاطون به بعد، تاثیر هنر در احساس مخاطب دانسته شد و همواره اثر هنری چیزی جز خودش را بیان می‌داشت. اما اثر هنری کامل است، هرچند که در بیشتر مواقع خبر از چیزی دیگر می‌دهد.

اما هنر از منظر دلوز چگونه است؟ دلوز هنر را نه بر حسب فرم و محتوا، و نه تقلید صرف می‌داند؛ نه در خدمت کلیسا، دین، کتابت، اجتماع و یا درخدمت نهادهای حمایت کننده و بورژواهای دوران. هنر نزد دلوز همانا میل [۹] است، میل به ماندن در وضعیت درون ماندگاری، تمایل و کشمکشی میان امر بالقوگی و بالفعل بودن، سیال همچون زندگی ایلیاتی. هنر ازنگاه دلوز با میل و حیات درسطح درون ماندگاری ارتباط دارد. او می‌گوید؛ وظیفه هنر خلق نشانه‌هایی است که ما را از عادت درک به سوی شرایط خلق می‌رساند. هنر بازشناسی نمی‌شود و صرفا می‌توان آن را حس کرد. از این رو آثار هنری با جلوگیری از گذار به الگوسازی مفهومی، روند ادراک را مختل می‌کنند. هنر خلق حرکت است و نه بازنمایی صرف. به همین دلیل هنرمندان فراتر از افرادی خلاق قرار می‌گیرند. با وجود سنت غربی حاکم از زمان افلاطون تا هایدگر که هنر را در ارتباط با حقیقت قرار می‌داد، دلوز با استدلالی مبتنی بر آرای نیچه هنر را مربوط به نیروهایی در نظر می‌گیرد که به حرکت می‌انجامند وحقیقت را مفهومی ثانویه تلقی می‌کند.

همانطور که از آثار دلوز برمی‌آید، فلسفه دلوز به نوعی بیانگر تجسم میل است. هنر نیز در فضای پست‌مدرنیستی از زیبایی‌شناسی کلاسیک بازنمایی و از صورت‌باوری فاصله می‌گیرد، و تلاش دارد تا به امری واقعی، به امر مادی، به احساس برسد؛ هنر پست‌مدرن نه فقط از میل استفاده می‌کند و آن را تجسم می‌بخشد بلکه تلاش می‌کند تا شدت لیبیدو در اثر هنری را مجسم نماید، و هدف‌اش انتقال این شدت به مخاطب و به دور از هرگونه بازنمایی است.

Archive of SID

www.SID.ir

در پیشینه این تحقیق می‌توان به تنها کتاب دلوز در مورد هنر نقاشی «*منطق احساس*» [۱۰] اشاره کرد. البته کتاب‌های بی‌شماری در مورد بدن در فلسفه وجود دارد. اما آن‌هایی که خوانش دلوز را بسط می‌دهند محدود هستند. در تحقیق‌های آغازین مقالاتی از اولکفسکی، فیکاسی، پوکسن، جینسفورد، کافمن و وستلی بدست آمد که تلاش شد برای جامع بودن تحقیق از آنها بهره گرفته شود. نویسندگانی نیز همچون ایمبرت و پولان در مورد منطق احساس دلوز مقالاتی را به چاپ رسانیده‌اند که برای مطالعه بیشتر در پیوست آدرس این مطالب آورده شده است[۱۱] . این درحالی است که نگاهی غیرتجسمی بر این اندیشه پساساختارگرایانه وجود دارد و نویسنده تلاش دارد تا با تجزیه و تحلیل نقاشی‌هایی منتخب از آثار فرانسیس بیکن به درک مصداق‌های فلسفه نقاشی ژیل دلوز بپردازد.

همانطور که درموضوع تحقیق اشاره شد امروزه به یقین دربخش قابل توجهی از آثار نقاشان، پیکره‌های انسانی ترسیم شده و کماکان می‌شود که به هیچ وجه عینی و تقلید صرف از واقعیت نیست. در این راستا می‌توان به آثاری از هنرمندان سده بیستم اشاره داشت. آثاری که نویسنده با دقت در پیوست مقاله به معرفی آنها پرداخته است. [۱۲] ضرورت این تحقیق به یقین همین‌جا است. نوع نگاه‌های عمیقی که نسبت به کژنمایی نمودن بدن‌ها از نگاه فیلسوفان امروزی شکل گرفته و شایسته بررسی است. آنچه امروز در جامعه هنری ایران فقدان خود را بیش از گذشته نشان می‌دهد، عدم مطالعه نظری، نقد صحیح کارهای هنری، به‌ویژه نقاشی است.

این مقاله به چهار بخش تقسیم می‌شود و همانطور که در چکیده آورده شد با توصیف آن بخش از اندیشه دلوز که هدف نگارنده را تامین می‌سازد سه نقاشی از آثار فرانسیس بیکن مورد تحلیل قرار می‌گیرد. این بخش‌ها به شرح ذیل می‌باشند.

۱. روایت‌گریزی و حذف بازنمایی در هنر نقاشی

۲. نیروهای مواج در هنر نقاشی، ارائه دهنده تفاوت در تکرار

۳. منطق دریافت حسی

٤. احساس و کنش نقاشی

در بخش اول به مفهوم روایت‌گریزی و حذف بازنمایی در هنر نقاشی پرداخته می‌شود؛ که در این بخش راه‌های گریز از بازنمایی در هنر نقاشی مشخص می‌شود، چراکه حضور احساس با روایت‌نگاری از منظر دلوز متضاد است. راه اول، رفتن به سوی فرم محض از طریق انتزاع و راه دوم، رفتن به سمت پیکره یا فیگوری شدن کامل می‌باشد.

در بخش دوم، به نیروهای مواجی که ارائه دهنده تفاوت در تکرار [۱۳] است پرداخته می‌شود. نیروهای منقبض و منبسط کننده، نیروهای جفت شده و نیروی فضای سه لتی. برای تجسم این اندیشه از سه نقاشی بیکن استفاده می‌شود، و در تجزیه و تحلیل خطی نمودارهای انرژی بر روی آنها منعکس می‌شوند.

در بخش سوم به چگونگی عمل احساس نزد مخاطب و هنرمند پرداخته می‌شود ؛ سپس به مسئله هنر نقاشی که همانا نشان دادن تاثیرهای حسی می باشد متمرکز می‌شود.

و در بخش پایانی قبل از ارائه نتیجه مقاله، احساس با کنش نقاشی پیوند داده می‌شود. احساس، نیروهای مواج، و سطح بدن بدون اندام با یکدیگر مرتبط می‌شوند تا چشم مخاطب نقاشی را برای یافتن واقعیتی از جنس احساس در غیاب سوژه آماده سازد .

Archive of SID

www.SID.ir

۱. روای‌گریزی و حذف بازنمایی در هنر نقاشی

با اختراع دوربین عکاسی، هنرمندان تجسمی همچون نقاشان تلاش کردند تا توجیهی جدی برای ادامه حیات خود ارائه دهند. در این میان نقاشان مدعی شدند که از این به بعد نقاشی می‌بایست تا امور نامرئی را مرئی سازد.[۱٤]»هنرمندانی که تفاوت ماهوی رویت انسان و ثبت مکانیکی دوربین را تشخیص دادند، نه فقط در پی عکاسی به راه تقلید محض از طبیعت نیفتادند، بلکه در تحول این فکر کوشیدند که هنر چیزی بیش از ثبت دنیایی مرئی[۱۵] است.» (پاکباز،۱۸۳،۱۳۷٤) دلوز از مرئی کردن یک امر نامرئی می‌گوید. او معتقد است که نقاشی می‌تواند واقعیت را مرئی کند. اما منظور او از واقعیت، واقعیت عینی نیست. او عکس یا نقاشی‌های عینی را فاقد انعکاس این واقعیت می‌پندارد. عکاسی به عنوان هنری تجسمی از همان روزهای آغازین خود با این معادله یعنی ارتباطاش با واقعیت عینی دچار مشکلاتی بود. بعضی آن‌را به دلیل انعکاس واقعیت مرئی ستایش می‌کردند و بعضی همچون بیکن به دلیل همین انعکاس از واقعیت عینی و نپرداختن به واقعیت نیرو و ارتعاش از برای تولید احساس، نفی می‌کردند. درواقع عکس سندی بود درباره زمان و نه موضوع. (احمدی، ۷۵،۱۳۸٤-۸۸) عکس‌های آن زمان از بودن و بود سخن می‌گفتند، درحالی که نقاشی بر خلاف عکاسی از هستن و هستندگی صحبت می‌کند. نقاشی و طراحی باعث می‌شود که بیننده بر این امر آگاه شود که تصویرهای ثبت شده نشان‌دهنده‌ی چیزی هستند که در زمان حال وجود دارند، عکس احضارکنندهٔ چیزهایی است که در زمان گذشته وجود داشته است. از این رو عکس بیش از تصویر نقاشی شده غیرواقعی است. «دیگرنه تنها انعکاس طبیعت و به قول کوربه «جهان مرئی محسوس» در نقاشی ارزش مطلق محسوب نمی‌شد بلکه می‌رفت تا این سخن «فیدلر» کاملاً به مرحلهٔ عمل درآید که هنرمند برآن است تا دنیایی دیگر را فراسوی جهان واقعی بیافریند.»(پاکباز،۱۳۷٤، ۱۷۷) این توصیفات به نوعی ارائه دهندهٔ هنر مدرنیستی قرن بیستمی است.

کانت با معرفی «بی‌شکلی، غیبت شکل» به عنوان نمایه‌ای از شیئ ارائه نشدنی، راه را بر ما گشوده است... نقاشی والا، به عنوان نقاشی، «بی‌شک باید چیزی را، گرچه به گونه‌ای منفی، «ارائه» دهد، و به این ترتیب از پیکره سازی و بازنمایی دوری کند.» (فرانسوا لیوتار،۱۳۸٤، ٤۵) جان راجمن[۱٦] از منتقدین آثار بیکن می‌گوید: «کار هنر آن است که با رهایی از تاثیرات کلیشه‌ای صورت‌های دیگر ممکن زندگی را رها کند و نشان دهد، و همچنین آنها را از زیر بار سنگین تعاریف و صورت‌های عادتمند و رسوخ یافته برهاند.» (Ambrose,2009,106)در اصل شاید بتوان گفت که دیگر «هنر، چیزی در باب بازنمایی، مفاهیم و داوری نیست؛ هنر قدرتِ اندیشیدن به گونه‌ای است که چندان معرفتی و عقلانی نیست بلکه بیشتر تاثیرگذارانه است. عمل کردن با احساس و تجربهٔ حسی.»(کولبروک،۱۳۸۷، ۲۵) «هنر درخدمت جهان نیست، تصویرگری یا بازنمایی جهان نیست، بلکه فراتر از این کارکردها است. تنها هدف هنر، جستجوی زبان و ساختاری مختص خود است؛ هنر در پی یافتن تصویری است که هویت و مرجعی جز خود ندارد زیرا دیگر با واقعیت -مرئی- مرتبط نیست.» (پارمزانی،۱۳۸۹، ٥٤) ژیل دلوز در تایید این موارد معتقد است که نقاشی نه مدلی برای بازنمایی دارد و نه داستانی برای روایت و در ادامه می‌گوید حتی نقاش هیچگاه نمی‌تواند بر سطحی سفید از بوم کار کند، چون سطحی خام و کار نشده هیچ گاه بر روبروی نقاش نخواهد ایستاد. او معتقد است «چنان همه این تصاویر انبوه بالفعل یا بالقوه بر بوم حاضرند که نقاش به عوض آن که مجبور باشد سطحی تهی را پر کند، باید آن را خالی و پاک و خلوت کند. نقاش

Archive of SID

www.SID.ir

نقاشـــی نمی‌کند تا شـــیئ را که مدل گرفته اســـت بر بوم بازآفریند؛ نقاش روی تصاویری از پیش موجود، نقاشـــی می‌کند تا بومی بیافریند که کارش معکوس ســـاختن روابط میان مدل و تصویر است»(دلوز، فرانسیس بیکن: منطق احساس ،۱۳۸۹، ۱۱۷) تعبیر اشتباه فیگوراتیو درست همین‌جا معنا می‌یابد، چراکه می‌توانســـت عیناً چیزی را بر بوم انتقال دهد.[۱۷] نقاش با چیزهایی بالقوه و حتی بالفعلی پیش از شروع کار یا حتی به گفتهٔ کانت پیش از هر تجربه‌ای درست در آستانهٔ خلق کار مواجه است.

۱.۱. راه‌های گریز از بازنمایی در نقاشی‌های فیگوراتیو از منظر دلوز

نقاشان در هردوره‌ای خواســـته‌اند که ازتقلید، مسئولیتی که عوام بر دوش آنها گذارده بودند، رهایی یابند. در همان ســـال‌ها بود که آلبرت گلایتزس و ژان متزینگر در تحقیقی برای نمایشـــگاه طلایی درســـال۱۹۱۲ درمورد هنرتقلیدی نوشتند «تقلید تنها اشتباه ممکن در هنر است چون قاعدهٔ زمان را که قانونی اصیل و عمده است، مخدوش می‌کند.»(هریسون، ج۲، ۱۳۷۷، ۱۲۷) هنرمندی که دارای فردیت و خلاقیت هنرمندانه اســـت با ترسیم این تصاویر طبیعی، وجود و ضمیر خود را باز می‌تاباند، خصوصیات عالم را عیان می‌سازد و بر اساس آن‌ها دنیایی تازه بنا می‌کند.» (هریسون، ج۲. ۱۳۷۷، ۱۴۹-۱۵۱) ژرژ براک[۱۸] نیز در مقاله‌ای که در نشریهٔ «*شمال-جنوب*» در سال ۱۹۱۷ به چاپ رســـانید دربارهٔ تاملاتی درباب هنر می‌آورد: «شـــیوه‌های جدید، موضوعات جدید اقتضا می‌کنند. هدف بازســـازی واقعیتی روایی نیســـت، بلکه ایجاد واقعیتی تصویری است. نباید از آنچه می‌خواهیـــم خلق کنیم، تقلید کنیم. نباید از جلوه‌ها و نمودها تقلید کرد، چون که این نمودها، چیزی جز نتایج نیستند. [۱۹]»(هریسون، ج۲، ۱۳۷۷، ۱۶۷)

دلوز با تکراری بدون تفاوت یا ســـوژه‌ای که ساختارمند عمل کند، و یا بازنمایشِ چیزی دیگر، ســـخت مخالف است. بازنمایی در نگاه دلوز کاری بیهوده است. چیزی به نام بازنمایی کامل بطور کل معنا ندارد و امکان پذیر نیســـت. این نوع نگرش دلوز نه در فلســـفه بلکه در هنر نیز قابل تامل است. او در این باره می‌گوید:»فلسفه اگر نتواند چیزی خلق کند، برایش چه می‌ماند جز بازتابی از اشیاء؟ فلسفه از این رو به بازتاب اموری تاریخی یا ابدی می‌پردازد، که خود نمی‌تواند هیچ حرکتی را ایجـــاد کند.» (دلوز، میانجی‌ها، ۱۳۸۹، ۲۱) در این باره دلوز اصرار دارد که»جهان چیزی بیرون از اندیشـــه نیست که منتظر بازنمایی شـــدن باشد. جهان منفردی اصلاً وجود ندارد که سپس علم، هنر، و فلســـفه آن را به شـــیوه‌های گوناگون بازنمایی کنند، بلکه برای مثال جهان علم وجود دارد: جهان کارکردها، قوانین، و وضعیت‌های موجود؛ یا فلســـفه که جهـــان مفاهیم و عرصهٔ مفاهیم را فراهـــم می‌آورد؛ و همچنین هنر، که جهان تاثیرها و حس یافت‌ها را خلق می‌کند.»(کولبروک،۱۳۸۷، ٤٨) بازنمایی با عادت قرابت دارد. عادت زنده نیســـت و فاقد احساس است. به همین دلیل می‌توان نتیجه گرفت که بازنمایی باعث عادتمندی انســـان به هرچیزی و حذف احساس می‌شود. بازنمایی با عادت رابطه‌ای نزدیک دارد، بازنمایی، روزمرگی و عادت آفت خلق، تفاوت و صیرورت است.»

هنر اگر به مثابه بازنمایی جهان در نظر گرفته نشود، و بتوان آن را همچون آفرینش آنچه هنوز نیســـت، ارائه نشده، -بالقوه بودن- و چیزی جز امری بالفعل درنظر بگیریم، قدرت‌ها و امکان‌های متفاوتی را ارائه می‌دهد. قدرت هنر در تخیل، آفرینش و دگرگون کردن تاثیرهایی است که از پیش موجود نیســـتند، نه بازنمایی جهان با سوژه‌هایی کاملاً مشخص. مثلا در ادبیات تاثیرها می‌توانند آن قدرت‌های زبان باشند که به ارتباط و بازنمایی محدود نشده‌اند، زبانی که بدل به صدا می‌شود

Archive of SID

www.SID.ir

(زبـــان لکنت دار) یـــا زبانی که معنا می‌آفریند (نظیر جهان عبث‌نمای آلیس در ســـرزمین عجایب). دولوز و گاتاری استدلال می‌کنند که چنین ادبیاتی ادبیات اقلیت است.

ژیل دلوز بازنمایی را همنشـــین بـــا روایتگری تصویر می‌پنـــدارد. بازنمایی صرفاً حیطه‌ای از تصویر را به خود اختصاص می‌دهد که دریافت آن توســـط مغز -جزئی از ســـاختار بدن با اندام معین- ممکن است. حال آن که دریافت و درک واقعیت تصویر به بدن - بدن بدون اندام- و پیکره مربوط می‌شـــود. دلوز در ابتدای فصل ششـــم کتاب منطق احساس خود برای رسیدن به واقعیت نقاشی و گریز از بازنمایی دو پیشنهاد ارائه می‌دهد. اگر چه در پایان درمی‌یابیم که احساس، باعث کژســـانی‌های بدن می‌شود و انتقادی بر نقاشـــی‌های فیگوراتیو و انتزاعی بوجود خواهد آمد. اما دو پیشنهاد برای رسیدن به واقعیت نقاشی - واقعیت نیرو و ارائه احساس- و دوری از بازنمایی عینی بدین شـــرح است؛ اول رفتن به ســـوی فرم محض از طریق انتزاع یا فرم انتزاعی که خود آن نیز به دو بخش انتزاعی هندســـی و انتزاعی بیانگر تقســـیم می‌شود و دوم رفتن به سمت پیکره یا فیگوری شدن کامل.

۱.۱.۱. راه اول، رفتن به سوی فرم محض از طریق انتزاع /فرم انتزاعی

آشـــوب چیزی است که احساس خالق ثبت و احســـاس مخاطب آن را دریافت می‌کند. درواقع نحوهٔ گریز از دل این آشـــوب تمایز نقاشـــان را ایجاد می‌کند. در این بخش به دو نوع آثار انتزاعی اشاره می‌شود.

اول؛ آثاری که با ســـطوح هندســـی سروکار دارند که دلوز نام آبســـتره یا انتزاعی را بر آن‌ها اطلاق می‌دارد. در این راه نقاش از آشوب گذر می‌کند اما جریان این آشوبِ احساس‌گونه را ساده می‌نماید. هرچند که انتزاع توســـط همان آشوب یا تنش ایجاد می‌شود اما در رفتار خود بر خلاف نقاشان کلاسیک فضای دیداری خاصی را ارائه می دهد که در آن دیگر نیازی به لمس یا پیوندهای لمس کننده نیست. [۲۰] این خود باعث از بین رفتن آن دیاگرام یا نموداری از کنش‌های نقاش در حین خلق اثر می‌شود. در نتیجه نقاشی بیش از آنکه به کنش احساس نقاش متصل باشد به کدهایی نمادین[۲۱] مرتبط است، همچون نقاشی‌های پیت موندریان.

دوم؛ اکسپرسیونیســـم انتزاعی[۲۲] اســـت. نوعی از نقاشـــی که در آن آشوب به حداکثر خود می‌رســـد. هندسهٔ دیداری کمرنگ می‌شود و خطوط سیال‌گونه و با سرعت و ناخودآگاهی بیش از حد بر ســـطح بوم ضربه خواهند زد و به جای ســـطوح پر تأمل و مستخرج از یک ذهن می‌نشیند. همچون آثار **جکســـون پولاک**[۲۳] یا لکه‌های **موریس لوئیس**[۲۴]. این نوع نقاشـــی هیچ فرمی را محدود نمی‌کند و محوطه‌ای دورگیری شده از هیچ چیز را ارائه نمی‌دهد. این خطوط نه به بیرون چیزی اشاره دارند و نه به درون فرمی خاص. این خطوط از یک نقطه به نقطهٔ دیگر نمی‌روند بلکه از نقاطی بی‌شمار می‌گذرند و بطور دائم جهت‌شان را تغییر می‌دهند. «اثر هنری در نسبت با شدت انـــرژی‌ای که بـــه مصرف‌کنندهٔ هنر منتقل می‌کند، از ارزش برخوردار می‌شـــود. هرچه اثر هنری کمتـــر به بازنمایی بپـــردازد، انگیزه‌های لیبیدویی بیش‌تری در مصرف‌کننـــده -مخاطب- به‌وجود می‌آورد.»(لش،۱۳۸۳، ۱۳۸)

با بررســـی این دو رویکرد به هنر نقاشـــی یعنی انتزاعی و اکسپرسیونیســـم انتزاعی می‌توان دریافت که نقاشـــی‌هایی برای خلق، ارائه و حتی انتقال به مخاطب خود، از ســـوژه یا فاعل شناسا بیشـــتر بهره می‌گیرند، و خود را از بهره‌مندی احســـاس محروم می‌سازند، نقاشان انتزاعی نمونه

Archive of SID

www.SID.ir

بارز بهره‌مندی از سوژه یا فاعل شناسا هستند. اما نقاشان اکسپرسیونیسم انتزاعی خود را توسط احساس ارائه می‌دهند، و برای دریافت نیاز به خرج شدن احساس مخاطب خود دارند. با این جمع‌بندی از نقاش‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی چرا دلوز این دسته از نقاشی‌ها را همانند نقاشان پیکره‌نما -که موفق به ارائه احساس شده‌اند- موفق به ارائهٔ احساس نمی‌داند؟ به باور او، هرچند که نقاشی انتزاعی موفق به ایجاد فضای صرفاً دیداری شد و از روایت و عینیت فاصله گرفت و مدلول‌های لمسی -عینیت- را به سود چشم ذهن -انتزاع- سرکوب کرد و همچنین هرچند که بر خلاف نقاشی‌های بازنمایانه کلاسیک کنترل چشم را به دست سپرد اما، به دلیل گنگی احساس و حداقلی جذب احساس[۲۵]، در مواقعی تسلط مغز و عدم حضور فرمی از بدن انسان باعث شد تا آن طور که باید موفق به ارائه احساس در نقاشی نشود. مهم‌تر از همه، تمایز میان نقاشی‌های پیکره‌نما با اکسپرسیونیسم انتزاعی دراین است که نقاشی‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی دچار استحاله شده‌اند؛ یعنی آن تنش دیداری یا آشوب بصری را درخود فروغلطانیده‌اند[۲۶]، حال آن که در نقاشان پیکره‌نما همچون بیکن تنش در هر لحظهٔ تصویر حضور دارد. و دریافت این تنش توسط احساس انجام می‌شود. احساسی که نقاشی را دریافت‌پذیر می‌دارد.»دلوز می‌گوید نقاشی انتزاعی با تنش تعریف می‌شود.»(دلوز،۱۴۱،۱۳۸۹) اما ارج نهادن دلوز نسبت به نقاشی‌های انتزاعی تنها برای گریز از سنت بازنمایی است. راه دوم راهی است که دلوز کامل‌تر و برتر از هر نوع رویکرد نقاشی آن را برمی‌شمارد. فیگوری شدن کامل که در بخش بعدی شرح داده می‌شود.

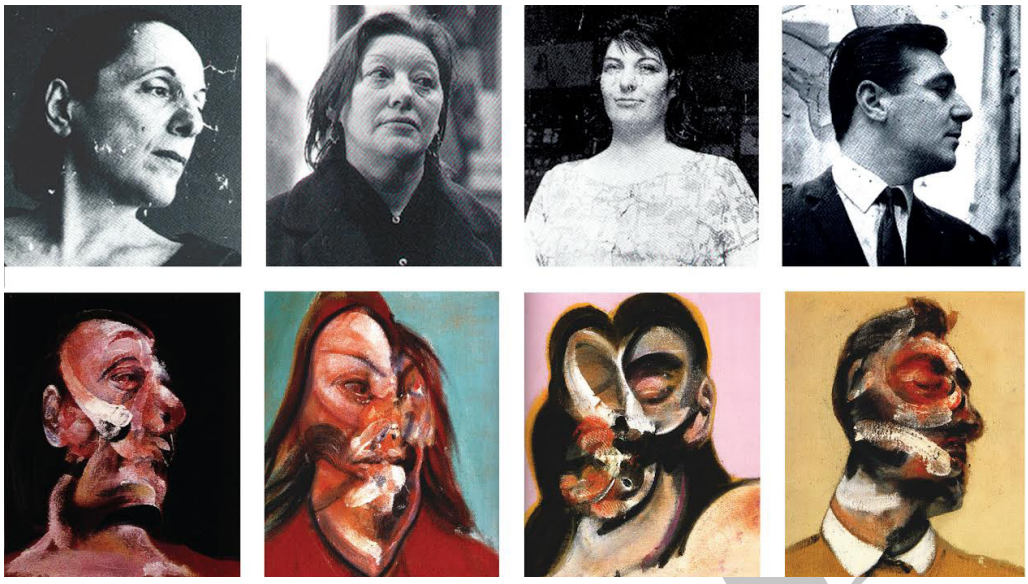
۱.۱.۲. راه دوم، رفتن به سمت پیکره[۲۷] / یا فیگوری شدن کامل

مهم است که بدانیم تمایز نقاشی‌های فیگوراتیو با نقاشی‌های فیگوری یا فیگورال در چیست[۲۸]. به نقاشی از پیکره انسان یا بدن بدون اندام نقاشی فیگوری یا فیگورال گفته می‌شود و به بازنمایی بدن انسان[۲۹] نقاشی فیگوراتیو، فیگوری یا فیگورال به تصویری از بدن گفته می‌شود که بتواند احساس و نیروی منجر به ایجاد احساس را ارائه دهد، چیزی که دلوز به آن نقاشی از واقعیت می‌گوید. این درحالی است که نقاشی از بدن انسان که فقط سازمان و اندام بدن را با دقت منجمد می‌سازد و آن را منعکس می‌سازد نقاشی فیگوراتیو نام دارد، تصویری که فاقد صیرورت است است و صرفاً روایت کننده است. برای مثال نقاشی تدفین کنت ارگاز[۳۰] درسال ۱۵۸۶ همان است که لیوتار آن را نقاشی فیگورال می‌نامد. او می‌گوید: «نقاشی باید «فیگورال» باشد، نه «فیگوراتیو».» (لش،۱۳۸۳، ۱۴۸)

اولین راه گریز از بازنمایی، از بین بردن عمق و عمق‌نمایی است. هنرمند برای دستیابی به این روایت‌گریزی می‌تواند از عدم تمایز در ایجاد بافت و عدم تضادهای شدید تیرگی و روشنی میان پیکره و محیط پیرامونی آن پیکره استفاده کند. در واقع دلوز تلاش دارد تا بگوید یکی دیگر از راه‌های گریز از روایت‌مندی تصویر می‌تواند عدم تمایز میان وضوح فیگور نسبت به زمینهٔ نقاشی باشد. این همان عملیات از بین بردن وضوح توسط وضوح است [۳۱] (دلوز، فرانسیس بیکن، منطق احساس ،۱۳۸۹، ۸۱-۱۲۷) ترتیب اهمیت عناصر یک تصویر با وضوح و عدم وضوح خود باعث ارائه یک روایت می‌باشد. چهار اثر از نقاشی‌های بیکن (تصاویر ۱تا۴) برای این مفهوم آورده شد تا نشان داده شود که عدم تمایز میان چهره و زمینه گواه بر این نظریه است که نقاشی‌های بیکن را می‌توان در مجموعه نقاشی‌های فیگورال قلمداد کرد.

Archive of SID

www.SID.ir



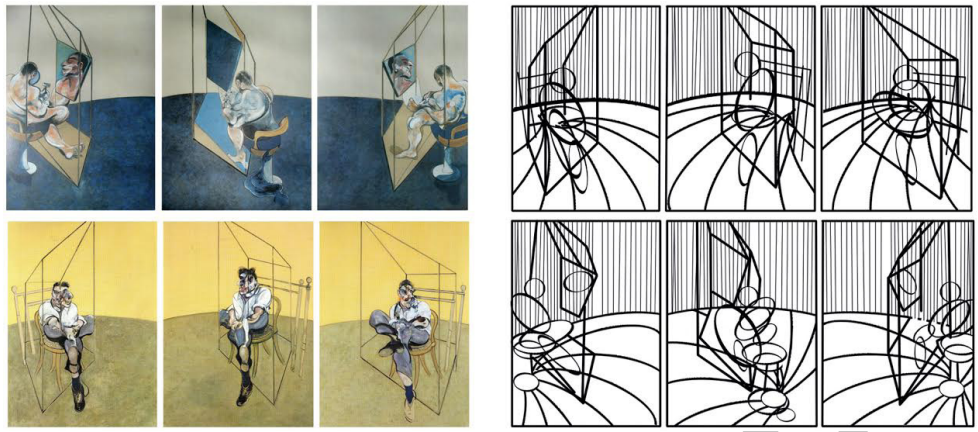
تصاویر(۱ تا ۴). از چپ به راست؛ فرانسیس بیکن، سه طرح برای پرتره موریس ولچر، هر بوم (۳۰/۵×۳۵/۵ سانتیمتر)، لت سمت چپ، مجموعه خصوصی. ۱۹٦٦. فرانسیس بیکن، سه طرح برای پرتره ایزابل راوزتورن ، لوسین فروید و(جی اچ)، هربوم (۳۰/۵×۳۵/۵ سانتیمتر)، لت سمت چپ ،مجموعه خصوصی، ۱۹٦٦. فرانسیس بیکن، سه طرح برای هنریتتا موریس، هر بوم (۳۰/۵×۳۵/۵ سانتیمتر)، لت سمت راست ، ۱۹٦۹. فرانسیس بیکن، سه طرح برای پرتره جرج دایر، هر بوم (۳۰/۵×۳۵/۵ سانتیمتر)، مجموعه خصوصی، ۱۹٦٤. **منبع**: Russell, John, Francis Bacon, thames and Hudson, Printed in Singapore, 1997

دوم، منزوی کردن فیگور اســت. دلوز این امر را پُراهمیت می‌شــمارد و آن‌را مهم‌ترین شرط دوری از بازنمایی می‌داند. نقاشــی فیگوراتیو-بازنمایی- از ارتباط تصویر با شــئ مرئی حکایت می‌کند که نقاش ملزم به تصویرگری آن بوده است؛ همچنین نقاشی فیگوراتیو حاوی ارتباط یک تصویر با تصاویر دیگر در کلیتی ترکیبی است که آن شئ خاص با هر یک از این تصاویر متناظر اســت. بدیهی است که روایت، همبســتهٔ تصویرگری باشد. همیشه داســتانی به درون می‌لغزد و می‌خواهد وارد فضای بین دو فیگور شود تا کلیت تصویری را پویا کند. بر این اساس، ساده‌ترین ترفنــد لازم اما ناکافی، برای در امان مانــدن از بازنمایی، برهم زدن روایت و فرار از تصویرگری و آزاد ســاختن فیگور است؛ به تعبیری دور نشدن از واقعیت -واقعیت احساس- (دلوز، فرانسیس بیکن: منطق احســاس ،۱۳۸۹، ۸۱-۱۲۷) دلوز منزوی ساختن پیکره انسان شرط این کار می‌داند. در (تصویر ٥و٦) دو اثر ســه لتی از نقاشــی‌های بیکن آورده شــده است تا با آنالیز خطی فضای منزوی، فیگور در انزوا و انرژی منقبض شده که نشانه از انزوا است نشان داده شود .

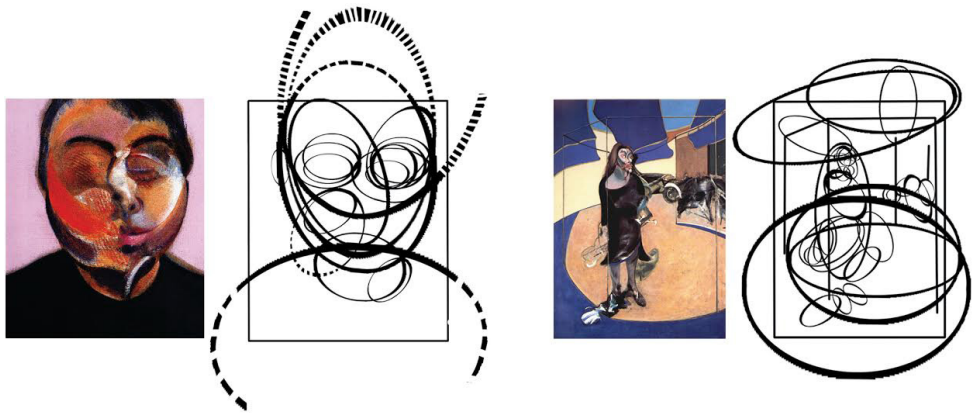
ســوم، ایجاد منطقه مدور؛ ایجاد ترکیب‌بندی دایره‌وار و به نوعی بسته، چرا که انرژی کل اثر یا حول خود فرم اصلی - مثل پیکره انســان- در حال چرخیدن اســت. این انرژی به بیرون از منطقهٔ خود و حتی کادر نقاشــی -بوم- پرتاپ نمی‌شــود؛ این خود نوعی از عدم ارتباط روایی با دیگر فرم‌های نقاشی یا لت‌های دیگر است. برای تشدید این امر دلوز اشاره به چیزی شبیه صحنه تئاتر یا سیرک نمایش دارد. با مراجعه به (تصاویر ۷و۸) دو اثر دیگر از نقاشی‌های بیکن از چهره و بدن -پرتره و فیگور- مورد آنالیز قرار می‌گیرد تا این حرکات دوار را نشــان دهد. این حرکات گاه بعضاً به بیرون از کادر نیز حرکت می‌کنند اما در محدوده‌ای مشخص بازگشت خواهند داشت.

Archive of SID

www.SID.ir



تصاویر(۵ و ۶). ااز بالا به پایین- فرانسیس بیکن، سه طرح برای پشت مرد ، هر بوم (۱۹۸×۱۴۷/۵ سانتیمتر)، مجموعه خصوصی، ۱۹۷۰.- فرانسیس بیکن، سه طرح از لوسین فروید ، هر بوم (۱۹۸×۱۴۷/۵ سانتیمتر)، مجموعه خصوصی، ۱۹۷۰. **منبع:** Russell, John, Francis Bacon, thames and Hudson, Printed in Singapore, 1997



تصاویر(۷ و ۸). از چپ به راست- فرانسیس بیکن، طرح برای چهره نقاش (۳۰/۵×۳۵/۵ سانتیمتر)، ۱۹۷۰. - فرانسیس بیکن، پرتره ایزابل راوز تورن استاده در خیابانی در سوهو (۱۹۸×۱۴۷/۵ سانتیمتر)، گالری ملی برلین ، ۱۹۶۷. **منبع:** Russell, John, Francis Bacon, thames and Hudson, Printed in Singapore, 1997

۲.نیروهای موّاج در هنر نقاشی، ارائه‌دهندهٔ تفاوت در تکرار

هدف هنر از منظر دلوز ثبت نیروهاســت، نیروهایی که بصورت مواج بر سطوحی از بدن برخورد می‌نماید و جلوتر از هر گونه مداخله ســوژه یا فاعل شناسا بر بدن تاثیر می‌گذارند. در کل مسئله تمامی هنرها بازتولید و یا ابداع فرم نیست- شاید دیگر نیست- و هنر می‌بایست نیروهای نامرئی را مرئی نماید. همان نیروهایی که منجر به ارائه احساس می‌شوند. آن طور که پل کله می‌گوید :«نه ترســیم کردن امر مرئی، بلکه مرئی کردن». موسیقی می‌کوشد تا امور غیرآوایی را به آوا درآورد و نقاشــی امور غیرمرئی را مرئی نماید. این مسئولیتی است که دلوز برای ارائه یک اثر هنری ، بر هنرمند اصرار دارد. (دلوز،۱۳۸۹، ۱۳۱-۱۴۰)

اما رابطهٔ نزدیک میان نیرو و احســاس چگونه اســت؟ دلوز دراین باره می‌گوید: «برای آن که احساســی در وجود آید باید در نقطه‌ای از موج، نیرویی بر بدن وارد شود. هرچند که نیرو شرط احســاس اســت، اما این نیرو نیست که احســاس می‌شود زیرا احســاس چیزی کاملاً متفاوت از نیروهایی که مشروط به آنها است ارائه می‌دهد.»(اتحاد،۱۳۹۱، ۸۳) اگر بخواهیم زمان را دیدنی یا

www.SID.ir

شنیدنی کنیم کار بسیار سخت می‌شود، و سخت‌تر از آن زمانی که بخواهیم نیرویی از مفروضات دیگر حواس را بر هنری مغایر ایجاد کنیم؛ بطور مثال رنگ را شـــنیدنی و جیغ را دیدنی – نقاشی– کنیم[۳۲]. دلوز از آثار فرانســـوا میله، سزان و وان گوگ یاد می‌کند و مرئی کردن نیروهای پنهان را از ویژگی های آثارشان برمی‌شمرد.

تصویر۹. از چپ به راست- فرانسیس بیکن، طرح برای چهره نقاش (۳۰/۵×۳۵/۵ سانتیمتر)، ۱۹۷۰. – فرانسیس بیکن، پرتره ایزابل راوز تورن استاده در خیابانی در سوهو (۱۴۷/۵×۱۹۸ سانتیمتر)، گالری ملی برلین ، ۱۹۶۷. **منبع:** Russell, John, Francis Bacon, thames and Hudson, Printed in Singapore, 1997

هنرمند نقاش انتقال دهندهٔ واقعیت احســـاس است، نه واقعیت پدیده‌های قابل روئیت یا روایتی از یک واقعه. در تصویر۹ بخش‌هایی از ده تابلوی نقاشی از بیکن بریده شده تا احساس جیغ نشان داده شـــود. جیغ، عکس‌العملی که نشان از یک امر حســـی دارد و بدن توان دریافت آن را دارد؛ نه فریاد که صرفاً مدلول از یک واقعه دردناک اســـت و توسط واسطه‌گری ذهن دریافت می‌شود. اما احســـاس چگونه قابل انتقال و دریافت است، و چه چیزی است که باعث می شود تا پیکره یا همان بدن بدون اندام احساس را دریافت کند؟ دلوز به نیرو اشاره می‌کند، امواجی از نیرو که به سطوح بدن‌های بدون اندام برخورد می‌کند و احســـاس، تولید می‌شـــود. در این بخش، نیرو و انواع آن از منظر دلوز بررســـی می‌شـــود. ژیل دلوز به ســـه نیرو در آثار هنری به‌خصوص در حیطهٔ نقاشی توجه دارد. او کار نقاشـــی را ارائه احساســـی می‌داند که از برخورد همین نیروها با پیکره ایجاد می‌شـــود. اســـکات لش منظور دلوز را این گونه بیان می‌دارد «نقاشـــی باید پدیده‌هایی مثل زمان، لَختی، صدا، کیفیات حرارتی و خلاصه نیروهایی را که در دیدرس چشم قرار ندارند را دیدارپذیر کند. نقاشـــی پســـت مدرن بر خلاف نقاشی کلاســـیک که صورت‌ها را بازتولید می‌کرد و برخلاف نقاشی مدرن که ابداعشان می‌کرد، نیروها را به گونهٔ اشکال درمی‌آورد.»(لش،۱۳۸۳، ۱۴۸)

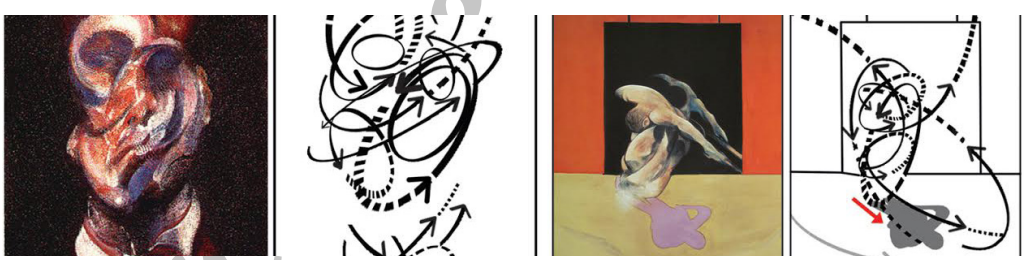
در هنر نقاشـــی نیرو به ســـه شـــکل و یا سه نوع ریتم قابل بررسی اســـت . اما قبل از توضیح ریتم‌ها می‌بایست تا تعریفی از دلوز نسبت به ریتم یا ضرباهنگ و یا حرکت دایره‌وار داشته باشیم؛ هرچند که می‌دانیم بحث بر ســـر کشمکش نیروهاست جدالی همیشـــگی و بی‌پایان میان نیروهای منقبض کننده و نیروهای منبســـط کننده در عالم احســـاس. در حرکت اول که نیرو منقبض شونده اســـت هم‌زمان نوعی نیرویی انبساطی نیز وجود دارد، آنجا که ساختار مادی – سطح – ابتدا خود را بســـط می‌دهد تا در بهترین شـــرایط منقبض گردد و فرم پیکره را به خود بگیرد. و انقباض در حرکـــت دوم آنجا که انقباض در ابتدا بهترین حفره را برای انبســـاط پیدا می‌کند و در حرکت آخر آنجایی که این پاشیدگی در فضا معلق می‌ماند و به کلی به جو تبدیل نمی‌شود. دلوز به این حرکت

Archive of SID

www.SID.ir

دایره وار ضرباهنگ یا ریتم می‌گوید.

برای بررسی امواج نیرو در هنر نقاشی که ایجاد کننده احساس بر سطح پیکره می‌باشند، دلوز سه عنوان را مطرح می‌نماید. اول **ساختار**، که فضای تجسمی اطراف پیکره انسان را در برمی‌گیرد. این فضا به تمامی احجام و موقعیت‌های پیرامون یک پیکره انسان می‌تواند اشاره داشته باشد. دوم **محوطه دورگیری**[۳۳] که یک فضای میانی است. فضایی که به فضای میان پیکره و فضای بیرون از پیکره اشـــاره دارد. شاید بتوان برای توضیح بیشـــتر به خطوطی شبیه خطوط دورگیری شده در هنرهای تجســـمی اشاره کرد، با این پیش فرض که خط در طبیعت وجود ندارد، اما در هنرهای تجسمی خط متمایز کنندهٔ بین دو فضا یا فضاهای مختلف است. و در نهایت سومین عنوان **پیکره** اســـت. پیکره که به نوعی به بدن بدون اندام، بدن با اندام نامعین و یا بدون سازمان اشاره می‌کند. اگر به این سه عنوان تمرکز کنیم درمی‌یابیم که محوطهٔ دورگیری شده نقش میانی یا دوجانبهٔ پویا را ایفا می‌کند؛ مکانی برای مبادلهٔ دوسویه؛ مبادله میان ساختار و پیکرهٔ انسانی و بالعکس. محوطه دورگیری شده همچون لایه‌ای گذر از یکی را به دیگری هموار می‌سازد. پیکره‌ها در نقاشی در هر حالتی که باشـــند تداعی کنندهٔ یک انتظار هستند؛ اما این انتظار برای وقوع یک حادثهٔ رخ نداده و یا به تازگی رخ داده، رویدادی تماشـــایی یا بازنمایی از چیزی نیست. این رویداد دو جهت دارد؛ اول، حرکت از ساختار به درون پیکره، که به نوعی تشدیدکنندهٔ انزوا و منقبض شدن نیروهای ساختار یا محیط پیرامونی پیکره به درون پیکره در بوم نقاشی است؛ و دوم مسیری بالعکس یعنی حرکت از درون پیکره به ســـمت بیرون یا همان ســـاختار مادی که به نوعی منبسط‌کننده و یا پخش‌کنندهٔ نیرو بر سطح مادی است.(دلوز،۱۳۸۹، ۹۴-۱۲۵)



تصاویر(۱۰ و ۱۱). از چپ به راست- فرانسیس بیکن، سه طرح برای پرتره جرج دایر، هر بوم (۳۰/۵×۳۵/۵ سانتیمتر)، مجموعه خصوصی، ۱۹٦٦.لت میانی- فرانسیس بیکن، فیگور در حرکت، (۱٤۷/۵×۱۹۸ سانتیمتر)، ۱۹۷۸. **منبع**: Russell, John, Francis Bacon, thames and Hudson, Printed in Singapore, 1997

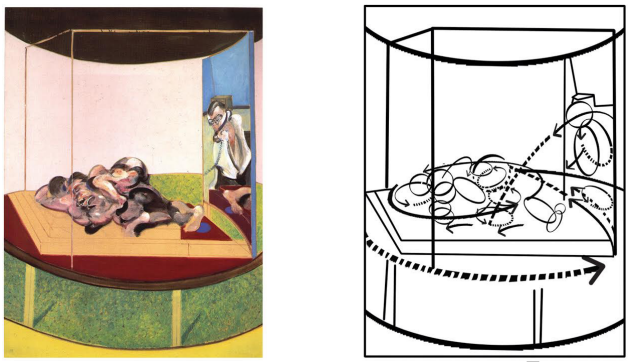
اول نیروهای منقبض کننده؛ نیروهایی که حرکت از ساختار به درون پیکره را ارائه می‌دهند -جیغ- که باعث منقبض شـــدن عضلات بدن می‌شـــوند و در مســـیر بالعکـــس‌اش یعنی نیروهای منبســـط کننده- لبخند- ، بدن را در ساختار پخش و پراکنده می‌سازند، که معرف حرکت از پیکره به ساختار مادی است. در (تصاویر ۱۰و۱۱) دو اثر از نقاشی های بیکن آورده می‌شود که با توجه به آنالیز خطی آنها در تصویر ســـمت چپ حرکت از ساختار به درون پیکره می‌رود و نیرو باعث انقباض و تولید یک جرمی به نام کله انســـان می‌باشـــد؛ و در نقاشی سمت راست نیرو از پیکره به ســـاختار منبسط می‌شـــود و پیکره از جرم خود خارج و به یک اتمسفری همچون گرد و غبار بدل می‌شود و در فضا پخش می‌گردد. این حرکت از پایین پاها در حال شروع است.

دوم نیروهای جفت شـــده که در تلاش است تا نیروهای کژسان و منزوی را در سطوح خود

Archive of SID

www.SID.ir

ایجاد کند و به توان دو برســاند. پیکره‌هایی که نه از برای روایتمندی و گفتن داســتانی، بلکه برای تشدید این نیرو و ارائه احساس برهم می‌غلتند، به‌طوری که دو پیکره از هم متمایز نیستند، همانند تصویر۱۲. البته در دیگر آثار این جفت شــدن‌ها می‌تواند از انعکاس نیروها بر لت‌های کناری نیز بوجود آید.



تصویر۱۲. فرانسیس بیکن، سه لته الهام گرفته از اشعار سوینی آگانستین تی سی الیوت، سوئیسی مبارز (۱۹۸×۱۴۷/۵ سانتیمتر)، هدیهٔ ایچ هرشن به موزهٔ هیرشهورن واشنگتن ، ۱۹۶۳. **منبع**: Russell, John, Francis Bacon, thames and Hudson, Printed in Singapore, 1997

سوم نیروی فضای ســه‌لته‌ای اســت.(دلوز،۱۳۸۹، ۹۴-۱۲۵) نیروها هرلحظه در شدت‌شان متفاوت رفتار می‌کنند چرا که باتکرار این شــدت‌های متفاوت معنا تولید خواهد شــد. این شدت‌ها، مادی اما غیرجســمانی‌اند. مادی چون دلوز می‌خواهد مخاطب را از فضای روحانی فاصله بدهد و غیرجســمانی چون با حواس پنجگانه قابل دریافت نمی‌باشد. مهم این است که این معنای به دست آمده دیگر محصول زبان یا تفکر نیست. بلکه نوعی دریافت احساس است، خارج از حواس پنجگانه و درغیاب ســوژه یا ذهن. در نیروهای ســه لتی دلوز ســه نوع نیرو را در تقابل با یکدیگر معرفی می‌کند، هرچند که این ســه ریتم می‌تواند در یک لت نقاشــی نیز بوجود بیاید و به ســه لت بودن نقاشی ارتباطی ندارد. سه ریتم در فضای نیروهای سه لته‌ای به شرح ذیل می‌باشد.

اول ریتم فعال با واریاســیون فزاینده یا رو به گســترش، در تصویر۱۳ لت میانی دارای چنین ریتمی اســت. ریتمی که از طریق سایه‌ها-ســایه خفاش مانند پیکره- در فضای پیرامونی در حال انبســاط اســت. دوم ریتم منفعل با واریاســیون کاهنده یا رو به حذف که پیکره در حال منقبض شدن است. اشاره به لت سمت چپ؛ و سوم ریتم همراه، ریتمی که دیگر وابسته به پیکره نیست و خودش ریتم است. ریتم همراه را می‌توان در لت سمت راست دریافت. نمایش این نیروها به همراه جهت‌شان در آنالیز خطی تصویر۱۳ آورده شده است.

تصویر۱۳. فرانسیس بیکن، سه لتی ماه می و ژون ، هر بوم (۱۹۸/۱×۱۴۷/۳ سانتیمتر)، مجموعه خصوصی. سویس ، ۱۹۷۳. **منبع**: Russell, John, Francis Bacon, thames and Hudson, Printed in Singapore, 1997

Archive of SID

www.SID.ir

۳. منطق دریافت حسی

فلسفه وجودی هنر، می‌تواند بهبود حس زندگی و زیستن باشد. «هدف هنر، انتقال حس چیزها است به گونه‌ای که ادراک –احساس– می‌شوند، نه بدان گونه‌ای که شناخته شده‌اند.»(هریسون، ج۳. ۱۳۷۹، ۱۲۵) هنر «آشنایی زدایی» می‌کند، اشیاء را به گونه‌ای ناآشنا و «نامعمول» می‌نمایاند، سعی دارد تا شکل‌ها را دشوارتر کند و پیچیدگی و دشواری و طول مدت ادراک‌ها را افزایش دهد، چراکه روند ادراک، فی‌نفسه می‌تواند نوعی هدف زیبایی شناختی باشد. هنر نوعی تجربه کردن است. تجربه‌هایی از جنبه‌های پنهان و هوشمندانه اشیاء، که در این میان، نوع شیء می‌تواند هیچ اهمیتی نداشته باشد. هنرمند واقعی می‌بایست تا از احساسات ظریف و دنیای عاطفی مخاطب خود بهره بگیرد. هنر اینگونه عمل نمی‌کند که مفاهیمی را در سر بپروراند و سپس به جستجوی زبانی برای انتقال آن باشد بلکه، هنرمند مستقیماً با احساسات کار می‌کند و احساس مخاطب را نیز طلب می‌نماید، به صرف تاثیرگذاری از جنس همان احساس نه علم و نه دانش. تجربه نزد دلوز، فاقد سوژه یا همان فاعل شناسا است. این همان تمایز میان دلوز و کانت نسبت به خوانش تجربه از منظر دیوید هیوم است. تجربه بدون مرکز و سوژه عمل می‌کند، چراکه فاعل شناسا نیز بخشی از تجربه است. به همین دلیل هنر به نوعی پایبند به درکی از جهان است که بشریت را از تمام کارایی‌هایش در سطح جامعه برای لحظاتی دور سازد تا به جایگاهی از تخیل و احساس ناب و با حساسیتی ویژه برسد. انسان فقط می‌تواند در این جایگاه از تخیل و احساسی بی‌واسطه، به درک و استحاله‌ای از طبیعت دست یابد. این آزادی حتی برای خود خالق نیز لازم و ضروری است تا بتواند آفرینندهٔ تصویری باشد که از طبیعت منتزع گردیده است. مادامی که انسان و طبیعت، از بطن جامعه‌ای غیر آزاد باشد، توانمندی‌ها و اخبار باطل و بی ارزش‌شان، آن هم به شکلی مضحک و بیگانه بازنمایانده می‌شود.

مسئله هنر –نقاشی– نشان دادن تأثیرهای حسی است. تأثیرها به دو دسته تقسیم می‌شود. تاثیرهای حسی و تاثیرهای غیرحسی[۳٤]. تاثیر امری غیر فردی است و از همه حالات فردی چیزها متمایز است؛ اما تأثیر امری تک بود است و می‌تواند با تأثیرهای دیگر به گونه‌ای تک پیوند داشته باشد. «تاثیر از همهٔ زمان–مکان‌های معین مستقل است،... تاثیر تازه است وتاثیرهای تازه به گونه‌ای بی‌وقفه با آثار هنری آفریده می‌شوند. [۳۵]»(کولبروک،۱۳۸۷، ۱۰٤) برای دلوز، فلسفه نیز هنر است، به عبارتی «منظور از آفرینش فلسفی نزد دلوز و گاتاری، کنشی از فیلسوف است که به نظر آنان دوست مفهوم است. [۳٦] «(Ambrose,2009,107) دلوز از این منظر که فیلسوف نیز می‌بایست همچون هنرمند ابداع کننده باشد می‌گوید: «هنر صیرورتی حسی است که ما را از خودمان می‌رهاند تا موضوع را دنبال کنیم در حالی که فلسفه صیرورتی مفهومی است که ما و آن‌چه را که اندیشیدنی است بازآفرینی می کند.»(کولبروک،۱۳۸۷، ۱۱٦)

با توجه به ویژگی‌های هنر–همچون فضای خلاقه– و با توجه به مصالحی که در دست دارد، می‌بایست تا احساس را از ادراکات سوبژکتیو برهاند. هنر می‌بایست تا مجموعهٔ احساسات یا هستی ناب احساسات را بیرون بکشد. به همین دلیل است که دلوز می‌گوید:»ما می‌بایست با هنر به همان گونه‌ای مواجه شویم که فرد هیستریک بدن خود را درک می‌کند. یعنی زمانی که به طور مثال به موسیقی گوش می‌دهیم، گوش می‌بایست چنان تغییری را از سر بگذراند که به شکل «عضوی چند ظرفیتی» درآید، عضوی که نه تنها می‌شنود، بلکه می‌بیند و حس می‌کند.»(لش،۱۳۸۳، ۱۱۰)

اما احساس چگونه عمل می‌کند؟ آیا می‌توان احساسی را که دلوز به آن اشاره دارد، همچون

Archive of SID

www.SID.ir

حواس پنجگانه ساختارمند دانست؟ با توجه به مرکززدایی و ساختارزدایی در فلسفه دلوز، می‌توان گفت **احساس یکپارچه**[۳۷] است. مجموعه احساس‌هایی که حاصل نظم‌های مختلف باشند وجود ندارد بلکه از منظر دلوز این نظم‌های مختلف از یک و فقط یک احساس نشات می‌گیرند. و به همین دلیل بدن بدون اندام یکپارچه را به احساس یکپارچه مرتبط می‌کند و در مقابل مجموعه احساسات را با بدن سازمان‌مند مغایر فلسفهٔ خود معرفی می‌کند. ویژگی احساس است که باعث می‌شود چیزی یکپارچه و منعقد شده باشد. دلوز در اینجا پرسشی را مطرح می‌سازد.»حال باید پرسید منشاء این خصلت ترکیبی کجاست که در دل آن هر احساس مادی، چندین سطح یا نظم یا منطقه دارد؟ این سطوح چیستند و چه چیزی وحدت حسی یا محسوس‌شان را تشکیل می‌دهد؟

الف) آنچه وحدت ترکیبی مادی یک احساس را تشکیل می‌دهد باید شئ بازنمایی شده باشد.»(اتحاد،۱۳۹۱، ٦۰) بدیهی است که این پاسخ مورد قبول نیست. گویی به جای نقاشی کردن جیغ ، وحشت نقاشی شود[۳۸].

ب) تفسیر دوم نیز می‌بایست کنار گذاشته شود. تفسیری که سطوح احساس با نوعی دوسوگرایی احساس اشتباه گرفته شود. دلیل آن است که دوسوگرایی باز به موارد بازنمایی شده آن هم از نگاه مخاطب ارتباط دارد. من به واسطهٔ علائم بازنمایی شده در تصویر است که عشق و دشمنی را درک می‌کنم؛ وگرنه «احساس تعین بخش غریزه در لحظه‌ای خاص است،[۳۹] درست همان طور که غریزه گذر از یک احساس به احساسی دیگر است.»(اتحاد،۱۳۹۱، ٦۲)

ج) تفسیر سوم را دلوز **فرضیه حرکتی**[٤۰]می‌نامد. «در این فرضیه سطوح احساس همچون برش‌هایی از حرکت[٤۱] تلقی می‌شوند که به شکلی ترکیبی حرکت را با تمام تداوم و سرعت و خشونت‌اش بازسازی می‌کند.»(اتحاد،۱۳۹۱، ٦۲) این فرضیه نیز رد می‌شود. چون حرکت احساس را تبیین نمی‌کند و این انعطاف پذیری احساس است که مبین حرکت می‌شود. [٤۲]

د) تفسیر چهارم نیز تفسیری پدیدارشناسانه است که به **بدن زیستی**[٤۳] مرلوپونتی منجر می‌شود. چیزی پایین‌تر از منظور دلوز در بدن بدون اندام. «سطوح احساس می‌توانند واقعاً مناطق احساسی باشند که به اندام‌های حسی مختلف ارجاع دارند؛ اما مشخصاً هر سطح، هر منطقه به طریقی خاص به مناطق دیگر ارجاع می‌دهد که مستقل از شئ بازنمایی شده مشترک میان آنهاست. میان یک رنگ، یک بو، یک مزه، یک تماس، یک وزن ارتباط وجودی برقرار می‌شود که سازندهٔ **لحظهٔ تأثرانگیز**[٤٤] -غیر بازنمایانه- از یک احساس است. «کلی‌ترین هدف طبق فلسفه و نظریات دلوز تولید و خلق یک احساس است. ایجاد یک هستی ناب از احساس. اثر هنری ابزاریست که این هم نهادهای منفعل از احساس را درجهت ایجاد تاثیر بر روی خودش به کار می‌بندد.» (Pat-ton,1996,39)

«یک انسان هنگامی می‌تواند بیاندیشد که آنچه می‌بایست اندیشیده شود برایش از پیش موجود نباشد[٤٥]، یعنی هنگامی می‌توان اندیشید که نیروهای شناخت بر تفکر حکومت و سیطره ندارند. مهم‌ترین ویژگی این رویکرد آن است که می‌تواند فقط احساس شود. به نوعی موجود حسی -صفت- نیست بلکه، موجودی از حس -اسم یا ذات- است... مفاهیم به نوعی به فهم نامفهوم مانندی باز می‌گردند.»(Ambrose,2009,107) راجمن می‌گوید:»زیبایی‌شناسی دلوزی به نوعی دچار چالش فرافلسفی است، تا فلسفه را به بیرون از تصویر جزمی -ایماژ- دگماتیک تفکر ببرد، چیزی که سالیان سال زیر بار آن فلسفه کمر خم کرده است.» (Ambrose,2009,110)

Archive of SID

www.SID.ir

۴. احساس و کنش نقاشی

دلوز در مورد احساس می‌گوید:»احساس، بودن – در– جهان است. به بیانی پدیدار شناختی، در لحظه‌ای واحد من در احساس واقع می‌شوم و چیزی از طریق احساس وقوع می‌یابد»(اتحاد،۵۷،۱۳۹۱) اهمیت احساس نزد تمامی هنرمندان در طول تاریخ کمابیش وجود داشته است. اما در قرن بیستم با توجه به عدم روایت‌مندی می‌توان از نام سزان آغاز کرد. پل سزان معتقد بود که نقاشی‌های روایی بیشتر به ارائهٔ مفاهیمی می‌پردازند که از طریق مغز[٤٦]– عقل– درک می‌شوند. و در مقابل نقاشی‌هایی نیز وجود دارند که بر درک حسی استوارند. احساس، مقوله‌ای است که به سیستم عصبی انسان مرتبط است. اگر چه پل سزان مبدع این نوع احساس نبود، اما با نقاشی‌های خود تاثیر بسیار بی‌سابقه و منحصربه فردی را تا آن زمان ایجاد کرد. او در مخالفت با آثار حسی نقاشان امپرسیونیست ، بازی با شدت نور و رنگ را احساس ندانست. چرا که فقط اولین سطح دریافت حسی در میان هنرمندان می‌توانست به جنبش امپرسیونیست‌ها تعلق داشته باشد. رنگ در هنر نقاشی به دو گونه دریافت می‌شود؛ رنگ‌هایی که مستقیماً احساس می‌شود و نوعی دیگر که از راه مغز با خطابه‌ای طویل داستان تعریف می‌کند، که کولبروک آن را «تاثیر حسی می‌نامد». (کولبروک،۱۳۸۷، ۱۰٤) درک و تمایز این دو مسئله بسیار بسیار ظریف و دشوار است. «والری معتقد است که احساس آن چیزی است که مستقیماً انتقال می‌یابد و از حاشیه روی و کسالت داستان گویی پرهیز می‌کند.»(اتحاد،۱۳۹۱، ۵۹)

«یک فیلم متنی غیرقابل دسترس است که مسائلی خاص را فرا می‌نهد، تا در معرض یک تحلیل متنی عمیق قرار گیرد. اما **ریمون بلور**[٤٧]، نظریه پرداز فیلم معتقد است که فیلم– همانند نقاشی که صیرورت دارد و در غیاب سوژه توسط سیالیت‌اش احساس ایجاد می‌نماید – درهرصورت قابل نقل قول نیست وتصویر را– همانند یک فریم از عکس گزارشی– منجمد نمی‌کند.» [٤٨] (Po-lan,2010,139)

«نزد دلوز، پست مدرن یعنی فرهنگ احساس، هم برای نقاش و نقاشی –هنر و هنرمند– و هم برای مصرف کننده هنر –مخاطب– و علم نقد.»(لش،۱۳۸۳، ۱٤۹) هدف نقاشی قرن بیستم ایجاد دوباره فرم‌های مرئی– عینیت پردازی یا بازنمایی– نیست بلکه ارائهٔ نیروهای نامرئی است که در پشت این فرم‌های عینی فعال هستند. هنر نقاشی در قرن بیستم تلاش دارد تا از این نیروهای شدت یافته و پرتنش، بلوکی توده‌ای مانند از احساسات را بدست آورد. تولیدی اکتشافی در احساس توسط قابلیت مادی این نیروها. (Patton,1996,40-43) «حس» وقتی به وجود می آید که «نیروها» بر بدن اثر بگذارند. موجی از بدن، که با ارگانیسم متفاوت است، می‌گذرد که سطوح و آستانه‌های آن‌ها را به نسبت نوسانی که در دامنه آن‌ها به وجود می‌آورد درمی نوردد.«حس» وقتی دست می‌دهد که نیرویی همچون نور از طریق عضوی مثل چشم با امواج بدن تلاقی کند. چنان که پل کلِه خاطر نشان می‌کند که، نقاشی ارائه امر دیدارپذیر نیست، بلکه ارائه دیدارپذیری[٤۹] است؛ و یا آن سان که لیوتار تکرار کرده است، نقاشی باید «فیگورال» باشد، نه «فیگوراتیو».»(لش،۱۳۸۳، ۱٤۸) در واقع هنرنقاشی می‌بایست تا یک امر نامرئی را مرئی نماید. دیدنی ساختن امری نادیدنی، نقاش می‌بایست آن احساسی را ارائه دهد که بازنمایشی باشد از نیروهای بالقوه. نیروهایی که هر لحظه در آستانه بلفعل شدگی هستند. نقاش می‌تواند بازنمایی کند، اگر و فقط اگر که بازنمایی نیروهای بلقوه که احساس را بوجود می آورند باشد. «من بیش از آن که حرکات شناگر را کپی کنم باید چگونگی کنش شناگر را احساس کنم... صیرورت، در نیروی راستین خود، به آن چه که پیشاپیش

Archive of SID

www.SID.ir

صیرورت پذیرفته یا فعلیت یافته محدود نمی شود بلکه از طریق ادراک قدرت‌های بالقوه‌ای که در کنش‌ها بیان شده‌اند به پیش رانده می‌شـــود.»(کولبروک،۱۳۸۷، ۲۱۸) «حیوان شدن»[۵۰] رسیدن به حالتی که حیوان حاکی از آن بوده (قدرت یا معصومیت و ســـادگی مفروض حیوانات) نیســـت. «حیوان شـــدن» صیرورت به چیستی حیوان نیست، «حیوان شـــدن» رفتار کردن نظیر یک حیوان نیست، بلکه حس کردن حرکات، ادراک‌ها، و صیرورت‌های حیوانی است.»(کولبروک،۱۳۸۷،: ۲۱۸) دلوز با گسترش حوزه تجربه نزد انسان و ارائه مفهومی از تجربه به عنوان تجربه‌های غیرانسانی و یا تجربه حیوان شدن، تلاش دارد تا صیرورت را دنبال کند.

پویی ســـرویه[۵۱] مرز بین دو نوع اتفاق -احتمال و شانس- را که به اشتباه یکی دانسته شده اند جدا می‌کند. او احتمالات را دریافتی و موضوع علم می‌داند -تاس‌ها پیش از پرتاپ- اما شانس را نه علمی و نه زیباشناختی می‌پندارد. ظاهراً تعریف او از شانس به دلوز نزدیک است. چیزی که بیکن آن را بازی می‌داند. همانطور که پیش‌تر آورده شد، دلوز در تجربه‌گرایی سوژه را به حاشیه می‌راند و باور دارد که چیزهایی به دور از انتخاب در جریان و به زیست خود ادامه می‌دهند. بطور مثال در نقاشی، چگونه می‌توان در لحظهٔ شروع از این بازی کمک گرفت؟ اشاره‌های آزاد و نسبتاً سریع در آغاز باعث می‌شود تا ما از فیگورنمایی -بدن با سازمان یا اندام- دور و به پیکره‌نمایی -بدن‌های بدون اندام یا بدون ســـاختار- بپردازیم. هر چند که این اشـــارات از تصادف و شـــانس استخراج می‌شـــوند، اما از جنس احتمالات و علمی نمی‌توانند باشند بلکه از ی**ک نوعی انتخاب یا کنش عاری از احتمال** بوجود می‌آیند. این انتخاب به چیزی خاص اشـــاره ندارد و فقط به دســـت نقاش وابســـته است. نقاشی همچون فرانسیس بیکن این راه را کشف کرده است. راهی که او را از تصویرگری و روایت دور می‌کند و تصویر را از کلیشه دور می‌سازد.

از نظر دلوز زیرکی، پشـــتکار، و دقت ابزاری برای شکســـتن کلیشه ی تحمیلی است که نقاش در صورت نداشـــتن آن درست در این لحظه از آگاهی به سمت تصویرگری سوق پیدا می‌کند. این ابزار باعث می‌شود تا نقاش در هر ثانیه از لحظه خلق و تا ابد در حین نقاشی کردن، کلیشه‌زدایی را بر خود تکلیف کند. تکلیفی که نقاش فیگوراتیو را به دور از انتزاعی کردن تصویر به راهی دیگر می‌کشـــاند، راهی که در آن انکار عینیت همچون وفاداری به عینیت وجود ندارد. مرزی مشترک به دور از انکار هر دو جبهه -عینیت‌پردازی یا ناتورالیسم و انتزاع‌گرایی- راهی که آن را **خواست از دســـت دادن خواست** می‌دانیم و نام آن را **پیکره‌نمایی** نامیدیم. کنشی نقاشانه، متغیر و سیال که در میان یک پیشـــین -کلیشـــه‌ها و احتمالات- و یک پسین -پیکره‌نمایی ثانویه- در نوسان است و فقط دســـت هنرمند نقاش است که پیکره را از دل مشاهدات عینی بیرون می‌آورد. با این کار نقاش وابستگی‌اش را به عینیت متزلزل می‌سازد و نظام دیداری را برهم می‌زند تا چیزی جز یک فاجعه یا یک نزاع و آشفتگی نباشد. ستیزی که نام آن **کلیشه‌زدایی** است. او برای این کلیشه‌زدایی دیاگرام یا نمودار را در نقاشی مطرح می‌کند که به نظر می‌رسد نزدیک به همان کنش نقاشانه معنا می‌دهد. بـــه باور او: «دیاگـــرام صرفاً مجموعه‌ای کاربردی از خطـــوط و مناطق و ضرب خط‌ها و لکه‌های رنگی بی‌دلالت و نابازنمایانه اســـت»(اتحاد،۱۳۹۱، ۱۳۳) چیزی که بیکن آن را یک پیشـــنهاد دهنده برمی‌شـــمرد و ویتگنشتاین آن را امکان امر واقع می‌پندارد. این خطوط و لکه رنگ‌های بداهه که ما به آن کنش نقاشانه می‌گوییم امکان واقعیت را ایجاد می‌کند، اما از واقعیت، چیزی را ارائه نمی‌دهند. **با این کار کلیت یک تصویر از قید یک سازمان صرفاً دیداری رها می‌شود و چشم را برای یافتن واقعیتی از جنس احساس آماده می‌سازد**[۵۲]. (دلوز،۱۳۸۹، ۱۳۳) چیزی که بیکن آن را وسیله‌ای

Archive of SID

www.SID.ir

برای باز کردن قفل احســـاس خطاب می‌کند. دلوز با کلامی شـــاعرانه می‌گوید:»هیچ نقاشی نیست که این تجربه ی آشـــوب را نداشته باشـــد، جایی که او از دیدن باز می‌ایستد و به غرق شدن خطر می‌کند. این نه تجربه‌ای روانشـــناختی، بلکه تجربه‌ای حقیقتاً تصویری اســـت، هرچند که می‌تواند تاثیر عظیمی بر حیات روانی نقاش داشته باشد.»(اتحاد،۱۳۹۱، ۱۳٤) با این توضیحات، شاید بتوان این پرســـش را مطرح کرد که به راستی اثر هنری چیســـت؟ ایمبرت اینچنین پاسخ می‌دهد: حالتی است از قابلیت داشتن برای رخداد و حادثه شدن. هنگامی که پیوندی عمیق میان اخلاقیات و منطق احساس تثبیت می‌شود.»(Imbert,1999,139)

نتیجه گیری

دلوز فیلســـوف تجربه‌گرایی اســـت که تجربه را به صیرورت می‌کشاند؛ دایره آن را از تجربه‌های انســـانی فراتر می‌برد و به تجربه‌های حیوانی-حیوان شـــدن- می‌کشـــاند. فلســـفه دلوز به **شدن** می‌پردازد. او مســـئله اصلی هنر را دریافت از طریق احســـاس می‌داند. احســـاس قوایی از انسان اســـت که او را هر لحظه از بالقوه‌گی به بالفعلی می‌کشاند. احساس با برخورد امواجی سیال‌گونه بر ســـطح بدن بدون اندام یا پیکره که فارغ از ارگانیسم و ساختار است دریافت می‌شود تا توسط عکس‌العمل‌های بدن به آن مرئیت ببخشـــد. این امواج باعث می‌شـــوند تا یک امر نامرئی حس‌یافت شود. مسئله اصلی هنر ارائه کردن این نیروها است. هنر موسیقی ناشنیده ها را شنیدنی می‌کند، و هنر نقاشی امور نامرئی را مرئی می‌سازد. برای دریافت این امواج انسان می‌بایست تا بدن خود را به بدن با اندام نامعین مبدل ســـازد. به نوعی بدن خود را مرکززدایی کند. در این صورت اتفاق به عنوان کنشـــی تصمیم گیرنده و به دور از هر مرکزی عمل می‌کند و احساس را قبل از تبدیل شدن به مفاهیم از طریق بدن دریافت می‌کند.

دلوز بـــه طور کامل با بازنمایی مخالفـــت می‌کند. چراکه بازنمایی با امـــر بالفعل ارتباط دارد. بازنمایی تمایل به «بودن» دارد، حال آنکه دلوز اندیشهٔ خود را بر پایه «هستن» می‌گذارد. در نتیجه آثار هنری همچون ادبیات و نقاشـــی دیگر وظیفه بازنمایی صحنه‌ای که به «بودن» ارتباط داشـــته باشد را نخواهند داشـــت. او با «هستندگی» مرتبط است. هنر دیگر نمی‌خواهد نوزادی مرده متولد کند. دیگر رنگ‌ها در نقاشی نمی‌بایست توسط ذهن دریافت شوند، و واژگان در ادبیات توسط ذهن پیامی را به اذهان دیگر منتقل نمایند بلکه رنگ‌ها و واژه‌ها پیش از هر پیامی می‌بایست توسط بدن احساس شود. مسئله هنـــر و ارتباط آن با احساس از منظر ژیـل دلـوز مسئلهٔ مختصات زیست انسان معاصر است. هنر نمی‌بایست توسط فاعل شناسا -ذهن- فهمیده شود، بلکه هنر می‌بایست از طریق بدن احساس شود.

پی نوشت‌ها

۱. Deterritorialization
۲. Binarization
۳. Force
٤. Nomadic
٥. Inconnonsurability
٦. Libido
۷. Anti-Hegelianism

Archive of SID

www.SID.ir

۸. Anti-rationalism

۹. «ایدئولوژی شیوه‌ای را توضیح می‌دهد که در آن افراد به خاطر اهداف توهم‌بار عالی‌تر امیال‌شان را وامی‌نهند. ایدئولوژی روایتی منفی و سرکوبگر از قدرت به دست می‌دهد. در برابر این ایده که قدرت‌های مجزایی به غیر از میل، میل را سرکوب می‌کنند.» (کولبروک،۱۳۸۷، ۱٦٦)

۱۰. Deleuze Gilles, 2003. Francis Bacon: the logic of sensation. New York: University of Minnesota Press

۱۱. E.olkowski, Dorothea, Deleuze and Guattari: Flows of Desire and the Body. Quoted from philosophy and desire. edited with an introduction by Hugh.J.Silverman, London: Routledge, 2000.

-Ficacci, Luigi, Francis Bacon , Deep Beneath the Surfaces of Things, London: Taschen, 2010.

-Poxon, Judith, Embodied Anti-Theology (The body without Organs and the Judgment of God), Quoted from Bryden, Mary, Deleuze and Religion, New York :Routledge, 2001.

-Gaynesford, Maximilian de, Bodily Organs and Organization, Quoted from Bryden, Mary, Deleuze and Religion, New York :Routledge, 2001.

-Kaufman, Eleanor, Bodies, Sickness, and Disjunction (Deleuze, Klossowski, and the Revocation of Nietzsche), Quoted from, Deleuze and Guattari, Critical Assessments of Leading Philosophers, Volume I, New York :Routledge, 2001.

-Westley, Hannah, The Body as Medium and Metaphor, Editions Rodopi B. V., Amsterdam-New York, NY, Printed in The Netherlands:Rodopy, 2008.

- Imbert, Claude, Empiricism Unhinged: from Logic of Sense to Logic of Sensation, Quoted from, Khalfa, Jean, Introdaction to the Philosophy of Gilles Deleuze, New york :Continuum, 1999.

-Polan ,Dana, FRANCIS BACON (The Logic of Sensation), Quoted from ,Deleuze and Guattari, Critical Assessments of Leading Philosophers, volume I, New York : Routledge, 2010.

۱۲. آثار ذیل با فلسفه نقاشی دلوز می‌توانند مرتبط باشند . این فهرست از آثار هنرمندان حاصل پژوهش نگارنده مقاله می‌باشد و به این دلیل به آن بصورت اختصار اشاره شده است که نشان داده شود مفاهیم دلوز در مورد هنر تجسمی جریانی است که در بهترین و کامل‌ترین حالت در آثار فرانسیس بیکن ارائه گردیده، و همچنان نزد هنرمندانی مانند راموک و جنی ساویل نیز ادامه دارد. اگر به این آثار رجوع شود، می‌توان بدن‌های بدون اندام و یا همان فیگوری کردن در هنر تجسمی از منظر گاتاری را دریافت. این آثار نشان دهنده توجه به یک صیرورت و سیالیت انرژی می باشند.

– پل سزان ،(۱۸۹۰)سبک زندگی با سیب، رنگ روغن روی بوم. (٤٦/٥ × ۳۸/٥ سانتیمتر) . مجموعه شخصی در برلین. ۱۸۹۰.

– جیمز اِنسر. توطئه، (بخشی از اثر). ۱۸۹۰.

– آمدئو مودلیانی،(۱۹۱٦)پل گیوم نشسته ، موزه شهری هنر معاصر ، میلان. ۱۹۱٦.

– فرنان لژه، (۱۹۲۰)مکانیک ، رنگ روغن روی بوم. (۸۸/۳ در ۱۱٥/٥ سانتیمتر) . گالری ملی هنر اتاوا. ۱۹۲۰.

– کته کلویتس ،(۱۹۲۳) مادران ، باسمه چوبی ،. ۱۹۲۳.

– کائیم س.تین؛ (۱۹۲٥) یک شقه گاو ، رنگ روغن بر روی بوم. (۱۳۸×۱۰٦ سانتیمتر). نگارخانه هنری آلبرایت– ناکس؛ نیویورک. ۱۹۲٥.

– پابلو پیکاسو، (۱۹۳۰)آبتنی کنندهٔ ه ی نشسته، رنگ روغن بر روی بوم. (۱۲۸ × ۱٥۹/٥ سانتیمتر) ، موزه هنر های نوین نیویورک. ۱۹۳۰.

– پابلو پیکاسو، (۱۹۳۷)زن گریان، رنگ روغن بر روی بوم. (٦۰ × ٤۹ سانتیمتر). موزه تیت مدرن لندن. ۱۹۳۷.

– گراهام ساترلند(۱۹٤٦)، به صلیب کشیده شدن عیسی. رنگ روغن بر مقوا. (۲٤۰× ۲۲٥ سانتیمتر). کلیسای قدیس متی. نورسامپتون انگلستان. ۱۹٤٦.

– ویلیام دکونینگ،(۱۹٥۲)زن شماره یک، رنگ روغن روی بوم، (۱٤۳ × ۱۹۷ سانتیمتر)، موزه هنرهای مدرن نیویورک. ۱۹٥۲.

– فرانسیس بیکن ،(۱۹٥۳) نمونه هایی از طرحی بر اساس پاپ معصوم ولاسکوئز (۱۹۸×۱۳۷ سانتیمتر)، مجموعه خصوصی،. ۱۹٥۳.

– ژرمن ریشیه(، ۱۹٥۳)اسبی با شش سر ، مفرغ. (بلندی ۳۳ سانتیمتر)، دارایی خصوصی ریشیه. نگارخانه گروزوو، پاریس. ۱۹٥۳.

Archive of SID

www.SID.ir

– ژان دوبوفه(؛ ۱۹۵٤)عجیب و غریب ، رنگ روغن بر روی بوم. مجموعه شخصی، پاریس. ۱۹۵٤.
– ران موک، پسر(، ۱۹۹۹)، مواد مختلف. (٤۹۰ × ۲٤۰ ×٤۹۰ سانتیمتر). موزه کانست در دانمارک، ۱۹۹۹.
– جنی ساویل(، ۲۰۰۳.)تعلیق، رنگ روغن بر روی بوم. (٤۵۳/۱ × ۲۹۲/۲ سانتیمتر). از نمایش تابستان در گالری Gago-sian.، 2003.

۱۳. Varity in repletion

۱٤. «لویی ژاگ داگِر روش عکاسی عملی را برای نخستین بار در سال ۱۸۹۳ ابداع کرد. به طبع این پدیدهٔ بی‌سابقه پاسخ‌هایی برای مسئله واقعیت و نحوه بازنمایی اشیاء و امور واقعی در هنر پیش نهاد.» (پاکباز،۱۳۷٤، ۱۸۱) این اختراع ادعای نقاشان را تغییر داد. آنها هوشمندانه دریافتند که برای ماندگاری می‌بایست توجیهی غیر از بازنمایی ارائه دهند. و همین امر باعث شهرت نقاشان بعد از حضور دوربین و فن عکاسی شد. اما شهرت نقاشی به خصوص در آن دوران چه بود؟ آیا می‌توان به ادعای آن زمان نقاشان ارتباط داشته باشد؟ آنها مدعی بودند که چیزهای نامرئی یا غیر قابل رویت را مرئی می‌کنند. اختراع عکس، بیش از تصور هر هنرمندی نقاشان رئالیست را نگران کرد. صفحه‌ای نقره‌ای که به تمامی و دقت هرچه بیشتر عین واقعیت را بر نازکترین لایه و در کوتاه‌ترین زمان نمایان می‌ساخت. درست همین جا بود که سئوالی بنیادین نقاشان را به فکر واداشت. به راستی دوربین و عکس برای نقاش وسیله است یا هدف؟

۱۵. نوشته‌های زیادی از هنرمندان و اندیشمندان قرن هجدهم تا امروز به تأیید از دوری از بازنمایی عینی در متون مختلف برجای مانده است. در میان آنها می‌توان به جمله ای از ادگار دگا اشاره داشت. او می‌گوید:«ما نه آن‌چه را که می‌بینیم، بلکه آنچه را که می‌خواهیم دیگران ببینند، نقش می‌زنیم.» (گودرزی،۱۳۸۱، ۱۱) و یا صریح‌تر از او چُنینو چنینی می‌گوید:«نقاشی باید فقط آن‌چه را که آدمی نمی‌تواند ببیند آشکار سازد»» (ثابتی مطلق،۱۳۸۲، ۷۳) اما دراین میان اتفاقاتی همچون کاتالیزور این روند را سرعت بخشیدند. اتفاقاتی که درصدد بود تا انقلاب صنعتی را هرچه باشکوه تر ایجاد کند. لوکوموتیو که نماد سرعت و حرکت بود و دوربین عکاسی.

۱٦. John Rajchman

۱۷. اشاره به واقعیتی از محیط پیرامونی که نقاشان بی‌شماری در جست‌وجوی آن تلاش‌هایی شاید نافرجام انجام دادند؛ نقاشانی همچون رئالیسم‌ها، ناتورالیسم‌ها، نئوامپرسیونیست‌ها و حتی فوتو رئالیست‌ها. نقاش نمی‌تواند خود را از هستی محو و با ذهنی بی‌واسطه به تکرار محیط پیرامونی مشغول شود.

۱۸. Georges Braque (18821963-)

۱۹. هرچند که دلوز می‌پذیرد که عکاسی نیز هنر را به آزادی می‌رساند و کمک می‌کند تا از فیگورنمایی به پیکره نمایی نقل مکان کند. (Polan, 2010, p143)

۲۰. یعنی مخاطب با یک نقاشی احساس گونه روبه‌روست، اما، این احساس یک احساس گنگ است و همین گنگ بودن ما را کمتر از دیگر نوع‌های نقاشی بهره‌مند می‌سازد. درست انگار که ما در مقابل یک تصویر فیلتر داده شده و ساده‌سازی شده توسط یک نرم افزار قرار گرفته‌ایم.

۲۱. مثل بیشتر آثار خوان میرو یا اثری با نام» برهنه از پلکان پایین می‌آید «اثرمارسل دوشان.

۲۲. Art Informel

۲۳. Jackson Pollack

۲٤. Morris Louis

۲۵. دلوز می‌گوید نقاشی انتزاعی با تنش تعریف می‌شود، اما نزد بیکن، تنش همان چیزی است که نقاشی انتزاعی بیشترین کمبود را در خصوص آن دارد. نقاشی انتزاعی با درونی‌سازی تنش در فرم دیداری، آن را خنثی کرده است. (دلوز،۱٤۱،۱۳۸۹)

۲٦. آن احساس را در خود مصرف کرده‌اند و از آن تنش چیز زیادی برای انتقال وجود ندارد و کار خود را به یک تأمل نزدیک می‌دارد. در این نوع آثار پرسش‌های بی‌شماری برای مخاطب ایجاد می‌شود. چرا که اثر حائز عقلانیت است؛ تدبیرگرایانه و غیرحسی است و این در حالی است که احساس به حاشیه رانده شده است.

۲۷. در این مقاله، پیکره در تقابل با فیگور و فیگوراتیو آمده است. همان‌طور که می‌دانیم، نقاشی فیگوراتیو همچون بیشتر نقاشی‌های تاریخ هنر به نقاشی‌هایی گفته می‌شود که در آن‌ها از فرم انسان به صورت بازنمایی استفاده شده است؛ البته جدای از نقاشی‌های طبیعت و نقاشی‌های انتزاعی. اما به لحاظ تفکیک این نوع استفاده از فرم بدن انسان در تاریخ هنر و فرم‌های بدن در نقاشی‌های بیکن، تلاش شده تا از نقاشی‌های پیکره انسان به معنای عدم روایت‌مندی یا غیر بازنمایانه و نقاشی فیگوراتیو به معنای روایت‌مند بودن با رویکرد بازنمایانه متمایز شود. همان‌طور که بر همگان مشخص است نقاشی‌های فیگوراتیو به نوعی این روایی بودن را در خود دارند، همچون آثار ژاک لویی داوید، انگر، روبنس، گوگن، وان گوگ و پیش‌تر در آثار جوتو، رامبراند، روبنس و،

Archive of SID

www.SID.ir

پیتر بروگل و ... . هرچند که بعضی از نقاشان همچون ژرژ سورا و یا «برهنه از پلکان پایین می‌آید» اثر مارسل دوشان، تصویر انسان را دفرمه و گسیخته می‌کنند، اما همچنان روایت بر آنها و رابطهٔ آنها با دیگر فرم‌های کشیده شده بر بوم وجود دارد.

۲۸. در کتاب دلوز این واژه (figure) آمده که در ترجمهٔ آن واژه‌هایی همچون (شکل، صورت، شخص، نقش، رقم، عدد، کشیدن، تصویر کردن، مجسم کردن، حساب کردن، شمردن، پیکر، شکل و، رقم، و ...) آمده است. اما به دلیل اشتباه مصطلح در متون هنری ترجمه شده به فارسی واژهٔ پیکره جایگزین شد. این به خاطر تمایز میان واژهٔ فیگور به خوانش گذشته و آثاری که روایتی هستند با واژهٔ فیگوری - پیکره - که غیر روایی است از منظر دلوز آورده می‌شود. در بخش‌هایی از رساله که نقل مستقیم از کتاب «منطق احساس» ترجمهٔ حامد علی آقایی (دلوز،۱۳۸۹) و همچنین ترجمهٔ بابک سلیمی زاده (دلوز،۱۳۹۰) این واژهٔ پیکره آورده شده است.

۲۹. بدن، خود یک موضوع است. موضوعی میان اصل‌ها و ایده‌ها در نوسان. در گذشته بدن را به نوعی همان ذهن می‌پنداشتند، چیزی شبیه به انبار ایده‌ها. اما امروز بدن به کمک پدیدارشناسانی همچون لکان و مرلوپونتی و دیگرانی همچون دلوز و فیلسوفان پساساختارگرا متمایز است از آنچه گفته شده .

۳۰. اشاره به یک نقاشی از ال گریکو است که در آن دو جهان به تصویر کشیده شده، جهان دنیوی در نیمهٔ پایین اثر که روایتمند و بازنمایی شده از زندگی بشری است هنگام تدفین؛ و نیمهٔ بالایی اثر که غیر روایی است و به احساسات معنوی و مذهبی که غیربازنمایی است اشاره دارد. و روایت از امری عینی همچون نیمهٔ پایینی ندارد.

۳۱. اشاره به نوشتهٔ آندره بازن در مورد زیرکی ژاک تاتی است. او در نمایش نامه‌های خود، کلمه را به وضوح ارائه می‌داد، گفت‌وگوهای او در صحنه، نه نامفهوم، بلکه بی‌معنایند. او با کژنمایی ، تأثیر میان پلان‌ها را برهم می‌زند.

۳۲. زمانی که منتقدان اصول‌گرا به فرانسوا میله خرده گرفتند که چرا روستاییان در حال حمل اعانه را مانند گونی‌های سیب زمینی کشیده است، میله چنین پاسخ داد که برای او، سنگینی مشترک میان این دو موضوع، اساسی‌تر از تمایز فیگوراتیوشان بوده است. او به عنوان یک نقاش تلاش می‌کرد نیروی آن وزن را نقاشی کند و نه اعانه و یا گونی سیب زمینی بودن آن را . (دلوز،۱۳۸۹،۸٤)

۳۳. محوطهٔ دورگیری شده یا به قول آقای بابک سلیمی‌زاده «خطِ شکل ساز» معادل Contour آورده شده است. در دایره‌المعارف رویین پاکباز، صفحه ۲۰۵ چنین آمده است: در طراحی و نقاشی آن‌گونه خطی است که شکل را می‌نمایاند. با تغییر در جهت، ضخامت و تیرگی چنین خطی می‌توان برجستگی شکل، تفاوت بافت، و نیز ارتباط شکل با فضا را نشان داد. بنابراین خطِ شکل ساز صرفاً خطی مرزی نیست، زیرا علاوه بر آن که سطوح را مشخص و محدود می‌کند ، دلالت بر ویژگی‌های فرم و فضا را در یک ترکیب‌بندی دارد.

۳٤. کولربروک در مورد تأثیرهای حسی می‌گوید: «رنگ نمی‌تواند به چیزی خاص یا ابژه‌ای در مکان منسوب شود، جایی که ما حسی از خود رنگ به دست می‌آوریم، رنگ نه به گونه‌ای حس یافت شده (به گونه‌ای بالفعل) بلکه همچون چیزی که از جریان بالقوهٔ نور پدید آمده یا موجود شده است. این می‌تواند صیرورت ، تأثیر ناب؛ یا قلمروزدایی رنگ: و رنگ شدن رنگ باشد. من تک بودگی قرمز را می‌بینم ، قرمز چنان که می‌تواند باشد، نه این‌جا و اکنون ، بلکه در هر ابژه‌ای که باشد.» در مورد تأثیرهای غیر حسّی نیز می‌گوید: «دوربین بر یک چاقو تمرکز می‌کند و ما قدرت برندگی آن را «می‌بینیم»... تأثیر غیر حسی یک قدرت بیان است، ما آن چه را که هست نمی بینیم، بل آنچه را که ممکن است بشود مشاهده می‌کنیم، برندگی ممکن چاقو را می‌بینیم. این گونه، یک صیرورت می‌تواند یک رویداد باشد. «(کولبروک،۱۳۸۷، ۱۰۱)

۳۵. «ما رنگ‌های اثر هنری را به مثابه رنگ‌هایی که در جهان ما هستند نمی‌بینیم، آن‌ها را چنان که به گونه‌ای تجسمی در نظر گرفته شده‌اند و به عنوان قدرت‌های امر حسی می‌بینیم .» (کولبروک،۱۳۸۷، ۱۷۲)

۳٦. «دغدغهٔ من، رابطهٔ میان هنر، علم ، و فلسفه است. هیچ تفوقی میان این رشته‌ها وجود ندارد؛ همگی خلاق‌اند؛ چرا که ابژهٔ حقیقی علم، خلق کارکردهاست. ابژهٔ حقیقی هنر، خلق مجموعهٔ حسی است، و ابژهٔ فلسفه، خلق مفهوم‌هاست.» (دلوز، میانجی‌ها، ۱۳۸۹، ۲٤) «هنرمندان بزرگ، متفکران بزرگی هستند. آن‌ها به جای تفکر در حیطهٔ مفاهیم، در حیطهٔ احساسات می‌اندیشند. همچون نقاشی‌ها که در حیطهٔ خطوط و رنگ می‌اندیشند، یا موسیقی‌دانان که در حیطهٔ اصوات و یا فیلم‌سازان که در حیطهٔ تصویر. که هیچ یک بر دیگری برتری ندارد. خلق یا ایجاد مفهوم به هیچ وجه مشکل‌تر یا انتزاعی‌تر از خلق ترکیب‌های دیداری و شنیداری نیست، و همین‌طور خوانش یک تصویر همچون درک یک مفهوم پیش پا افتاده، ساده نیست.» (Patton,1996,40)

۳۷. کدام یک از حواس پنج گانهٔ ما در مواجه رویارویی با یک سیب بیشتر تحریک می‌شود؟ آیا می‌توان پذیرفت صوتی که می‌بایست توسط قوهٔ شنوایی دریافت شود. با قوهٔ بینایی نیز دریافت کنیم؟ به عبارت دیگر، آیا نت‌های موسیقی رنگین‌اند و یا بافت دارند؟ مطمئناً امروز در دنیای هنر صداهای بالا مثل سوپرانو را با رنگ‌های گرم و

Archive of SID

www.SID.ir

تند برابر می‌دانند و صداهای پایین و ضخیم را به زبری. مثلا متسو سوپرانو را بنفش و صدای تنور را مخملی می‌گویند. اگر چنین است، می‌توان دریافت که احساس نیز همچون یک بدن بدون اندام یکپارچه است، ارکان یا ارگانیسم ندارد. هرچند که قوه‌هایی را بر بخش‌های بدن به صورت سطوح کنار هم داراست، آیا می‌توان گفت احساس مقوله‌ای یگانه و یکپارچه است.

۳۸. اشاره به نقاشی پاپ معصوم اثر بیکن که اشاره به این دارد که چیزی از وحشت در تصویر روایت یا بازنمایی نشده است؛ چیزی که بیکن همیشه از آن در گریز بود. بیکن به همین دلیل می‌گوید که آرزو دارد جیغ را بتواند بکشد و نه وحشت را. او مدعی است که در نقاشی‌هایش بیشتر آثاری که بازنمایی یک موقعیت را کمتر ارائه می‌دهند ، می‌پسندد؛ چراکه علائم وحشت را در نقاشی ایجاد شود، داستانی برای گفتن ایجاد می‌شود. داستانی از نو ایجاد می‌شود و جیغ فدای آن داستان می‌گردد.

۳۹. بیکن در پاسخ به این سئوال می‌گوید: به نظرم چیز عمیق‌تری در کار است. این که در احساسم چگونه می‌توانم واقعیت این تصویر را برای خودم بی‌واسطه تر کنم. (دلوز، ترجمهٔ علی آقایی، ۱۳۸۹، ٦۲)

٤۰. Motor

٤۱. اشاره به اثر» برهنه از پلکان پایین می‌آید» اثر مارسل دوشان. فتوریست‌ها.

٤۲. کاملاً مشخص است که حرکت در آثار نقاشی بیکن حرکتی درجاست؛ در محیطی کوچک بسته و دایره‌وار ؛ درست شبیه به اسپاسم عضلانی.

٤۳. در اینجا مقصودِ دلوز «بدن زیسته»ی مرلوپونتی است. نزد مرلوپونتی، آگاهی چیزی نیست که فقط در ذهن ما وجود داشته باشد، آگاهی ارادی ما بیشتر در و از طریق بدن هایمان بیان می‌شود. مرلوپونتی با مفهوم بدن زیسته، توانست بر دوالیسم ذهن/بدن دکارت فایق آید بدون آن که به ورطهٔ تقلیل‌گرایی فیزیولوژیکی افتد. او بدن را یک ارگانیسم زنده می‌دانست که جریان وجود ارادی فرد از طریق آن زیسته می‌شود. تفاوت بدن بدون اندام موردِ دنظر دلوز با «بدن زیسته» ی مرلوپونتی به طور خلاصه در این است که بدن بدون اندام بدنی وحدت یافته نیست. (دلوز، ترجمه بابک سلیمی‌زاده، ۱۳۹۰،ص ۹٦)، در واقع بدن بدون اندام همچون بدن زیستهٔ مرلوپونتی دارای ارگانیسم و جزء نمی‌باشد تا به وحدت برسد. آن بدن یکپارچه است و مفرد و وحدت معنی ندارد.

٤٤. Pathic moment

٤٥. «تفکر در جست‌وجوی حرکتی است که به بی‌نهایت منتقل می شود. تفکر نخست غضب، خشونت و دشمن است، و هیچ چیز نمی‌تواند برای فلسفه پیش فرض واقع شود. هرچیزی با میزوسوفی (misosophy) است که آغاز می‌شود.»(Ambrose,2009:108)

٤٦. تا قبل ازحضور هنر مدرن «ارزش» بیرون سطح بوم حضور داشت و هنرمند آن ارزش را بر پهنای سطح بوم ثبت و عرضه می‌داشت. اما در هنر مدرنیسمی، چیزی بی‌ارزش به واسطهٔ حضور بر سطح بوم ارزشمند می‌گشت. آنها معتقد بودند که آن شکل که به زندگی هنری جان می‌بخشد تنها در ذهن آدمی ریشه دارد. در نتیجه ذهن به تنهایی علت شکل است. هنرمندان سده بیستم کم کم دریافتند که تکنیک و قابلیت اجرای هر ماده‌ای و استفاده از آن باید بیش از زیبایی در اختیار مفهوم اثر باشد. آنان دریافتند که ماده فقط وظیفهٔ به تماشا درآوردن شکل را دارد، و اما این ذهن است که خلق کننده و به‌وجود آورندهٔ شکل است. ذهن، آزاد و فرمانروا است. شکل هرگز از ماده بیرون نمی‌آید، بلکه از ذهن بر می‌آید؛ آن هم ذهنی نظرورز .

٤۷. Raymond Bellour.

٤۸. از منظر نگاه بابک احمدی: «دلوز پیشتر در کتابی که دربارهٔ نقاشی‌های فرانسیس بیکن منتشر کرده بود (منطق احساس) تلاش داشت تا مارپیچ‌های باروک را در فرم‌هایی که بیکن تصویر کرده است، بیابد. به عنوان مثال، در پردهٔ «طراحی از چهرهٔ ایزابل راتهورن» دلوز این مارپیچ‌ها را که به شکستن شکل چهره منجر شده‌اند، کشف کرد. در ادبیات نیز ویرانی زبان طبیعی، یادآور آنها و استوار است «به مسابقه‌ای میان لهجه‌ها، شیوه‌های ناشناختهٔ تکلم، زبان غیر رسمی و ... زبان تخصصی». زبانی که می‌توان آن را به نیم‌واژه‌ها، فریادها، زمزمه‌ها، و اصواتی نامفهوم فروکاست؛ اصواتی که گاه در آثار آرتو و کافکا به گوش می‌رسند و در آثار بکت سلطه می‌یابند. یافتن مفهوم ایلیاتی –نوماد– و «اشکال» آن: مارپیچ، اصوات و ... در هنر مدرن ما را به نقد این هنر از تقلید می‌کشاند.» (احمدی،٤۸۹،۱۳۸۲و٤۹۰)

٤۹. سیلور لوترانژه از بودریار می‌پرسد: «چرا در کنار این سه روال، یعنی محو شدن مکانیکی(تکثیر)، آلی(مرگ)، و آیینی(بازی)، روالی سرزنده‌تر را برای محو شدن تصویر نکنیم؟ امکان نقش بازی کردن بدون یکی انگاشتن خود با نقش. محو شدن را می‌پذیریم، ولی فقط به این دلیل که می‌خواهیم، مثل قوم‌های ایلیاتی ، از جایی دیگر سردربیاوریم. جایی که هیچ کس انتظارمان را ندارد. بودریار در پاسخ می‌گوید: همگام با دلوز، من این‌گونه محو شدن را ، به گونه‌ای تجریدی، به مثابه یک سیلان تصور می‌کنم. و در ادامه سیلور لوترانژه اضافه می‌کند

Archive of SID

www.SID.ir

که :به نظر می‌آید که تنها شکلی از واقعیت که باقی می‌ماند گونه‌ای جابه‌جایی در میان اشیاء است. وگرنه فلج می‌شوی، بخار می‌شوی.» (بودریار،۱۳۸۹، ۳۵۳)

۵۰. «دل بستگی به حیوان دل بستگی به جهانی است که نه از موضع از پیش سازمان یافتهٔ عقیدهٔ عام بلکه از نو و دوباره دیده شده است.» (کولبروک،۱۳۸۷: ۲۲۲)

۵۱. Puis Servien

۵۲. این واقعیت احساس را می‌توان به خوبی در آثار وان گوگ دریافت. نمودار یا دیاگرام وان گوگ در خطوط مواج و هاشورهای منحنی او نمایان است، خطوطی که بر دور درختان می‌پیچد، بر زمین اوج و فرود می‌گیرد و آسمان را به ضرباهنگی بی‌نظم مبدل می‌سازد. (دلوز،۱۳۸۹، ۱۳٤)

فهرست منابع

- آدامز، لوری اشنایدر (۱۳۸۷) *روش شناسی هنر*، ترجمه علی معصومی، تهران: نشر نظر.
- احمدی، بابک (۱۳۸٤) *از نشانه های تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز، چاپ پنجم.
- اتحاد، علی(۱۳۹۱) گریز از مرگ تدریجی. *حرفه هنرمند* شماره ٤۱. ویژه نامه بهار.
- ٤- پاکباز، روئین. (۱۳۷٤) *درجستجوی زبان نو(تحلیلی از سیر تحولی هنر نقاشی در عصر جدید)*، تهران: موسسه انتشارات نگاه، چاپ دوم.
- پارمزانی، لوردانا.(۱۳۸۹) *شورشیان هنر قرن بیستم، (جنبش ها، نظریه ها، مکاتب وگرایش ها ۲۰۰۰-۱۹۰۰)*، ترجمه مریم چهرگان و سمانه میرعابدی، تهران: چاپ و نشر نظر.
- ثابتی مطلق، همایون.(۱۳۷۹) روئیت شیء از منظر نقاشی معاصر. *فصلنامه هنر* سال سوم، شماره هفتم.
- دلوز، ژیل. (۱۳۸۹) *فرانسیس بیکن: منطق احساس*، ترجمه حامد علی آقایی، تهران: نشر حرفه هنرمند.
- دلوز، ژیل. (۱۳۸۹) *میانجی ها*، ترجمه پویا رفویی، تهران: انتشارات رشد آموزش.
- فرانسوا لیوتار، ژان. (۱۳۸۲) *وضعیت پست مدرن ، گزارشی درباره دانش*. ترجمه حسینعلی نوذری، تهران: نشر گام نو. چاپ سوم.
- کولبروک، کل (۱۳۸۷) *ژیل دلوز*، ترجمه رضا سیروان. تهران: نشر مرکز.
- گودرزی، مرتضی.(۱۳۸۱) *روش تجزیه و تحلیل آثار نقاشی*، تهران: انتشارات عطائی، جلد دوم.
- لش، اسکات.(۱۳۸۳) *جامعه شناسی پست مدرنیسم*، ترجمه شاپور بهیان، تهران: نشر ققنوس.
- هریسون، چارلز ؛ وود، پل.(۱۳۷۷) *هنر و اندیشه های اهل هنر*.ترجمه مینا نوایی، تهران: کانون فرهنگی و هنری ایثارگران. جلد دوم.
- هریسون، چارلز ؛ وود، پل.(۱۳۷۷) *هنر و اندیشه های اهل هنر*.ترجمه مینا نوایی، تهران: کانون فرهنگی و هنری ایثارگران. جلد سوم.
- Ambrose, Darren (2009) *'Gilles Deleuze : the Intensive Reduction'*; Edited by Contantin Boundas, New York: Continuum.
- Imbert , Claude (1999), 'Empiricism Unhinged: from Logic of Sense to Logic of Sensation' in , Jean Khalfa (ed.), *Introduction to the Philosophy of Gilles Deleuze*. New York: Continuum.
- Patton, Paul (1996) *Deleuze: A Critical Reader*,Volume2 of Blackwell Critical Readers Series, Massachusetts,USA: Wiley-Blackwell.
- Polan ,Dana (2010) *FRANCIS BACON (The Logic of Sensation) Quoted from Deleuze and Guattari*. Critical Assessments of Leading Philosophers. Volume I. New York: Routledge.

Visualization of Sensation

Archive of SID

www.SID.ir